การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง"ปืนใหญ่ จอมสลัด" ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

ปริญญานิพนธ์

ของ

ธีรเดช แพร่คุณธรรม

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
กุมภาพันธ์ 2556

การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง"ปืนใหญ่ จอมสลัด"
ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

ปริญญานิพนธ์

ของ

ธีรเดช แพร่คุณธรรม

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
กุมภาพันธ์ 2556
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนทรวิโรฒ

การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง"ปืนใหญ่ จอมสลัด"
ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

บทคัดย่อ

ของ

ธีรเดช แพร่คุณธรรม

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
กุมภาพันธ์ 2556

ธีรเดช แพร่คุณธรรม. (2556). *การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง"ปืนใหญ่จอมสลัด" ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนทรวิโรฒ. คณะกรรมการการควบคุม: อาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ, รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์.

การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง "ปืนใหญ่ จอมสลัด" ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นการวิจัยเพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ และเพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า

1. ผลการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เกิดเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2511 ปี วอก ที่อำเภอ หนองม่วง จังหวัด ลพบุรี ได้รับการศึกษาด้านดนตรีในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยคุณครูชื่อ วิโรจน์ ทองทาบ เป็นผู้เปิดประตูเข้าสู่โลกของดนตรี ปี พ.ศ.2538 จบการศึกษาต่อที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี (Berklee College of Music) รัฐแมสซาชูเสส ประเทศสหรัฐอเมริกา ในสาขาวิชา วิศวกรรมด้านเสียง (Sound Engineer) เริ่มเข้าสู่วงการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ในปี พ.ศ. 2541 โดยคุณนนทรีย์ นิมิบุตร และคุณภควัฒน์ ไววิทยะ เป็นผู้ให้โอกาสทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” ซึ่งจากผลสำเร็จในครั้งนี้จึงถือว่าเป็นก้าวแรกของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ในอาชีพนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ โดยภาพองค์รวมเกี่ยวกับความเป็นตัวตนของวิถีชีวิตการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์พบว่า “ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นนักประพันธ์ดนตรี ที่มิได้เป็นเพียงนักดนตรีอย่างเดียว ยังเป็นคนทำหนัง (Film Maker) ที่เป็นนักออกแบบเสียง (Sound Designer) ที่เข้าใจในวิธีคิดเชิงสร้างสรรค์ในรสนิยมแบบนักโฆษณา ไม่ได้เป็นนักประพันธ์ดนตรี (Music Composer) อย่างเดียวเท่านั้น แต่เป็นคนที่เอาเรื่องของการออกแบบเสียง (Sound Design) มาเล่าเรื่องกับภาพยนตร์

2. ผลการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ พบว่าดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ใช้บันไดเสียง (Scale) ที่เป็นบันไดเสียงที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ (Synthetic scale) ซึ่งเป็นการผสมกันระหว่างบันไดเสียงแบบไมเนอร์ (Minor Scale) และ ฟริเจียนโหมด (Phrygian Mode) โดยภาพองค์รวมของทำนองหลัก (Theme Song) แบ่งออกเป็น 3 แนวทำนองหลักคือ 1.ทำนองหลักของนครลังกาสุกะ 2.ทำนองหลักของวิชาดูหลำ 3.ทำนองหลักของการต่อสู้ ซึ่งวิธีการประพันธ์ดนตรีจะมีความสัมพันธ์บนความเข้าใจในการสื่อ

ความหมายเชิงจิตวิทยาระหว่างองค์ประกอบด้านต่างๆของภาพและองค์ประกอบด้านต่างๆของเสียงตามลำดับสำคัญของมิติเสียงในภาพยนตร์ โดยมีวิถีในการประพันธ์เพื่อช่วยเสริมขยายและโอบอุ้มให้ภาพและบทสนทนาให้ตรงตามทิศทางที่ภาพยนตร์ต้องการจะสื่อสาร โดยมีวิธีการสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์ด้วยวิธีการนำเครื่องดนตรีอินโดนีเซียมาผสมเข้ากันกับดนตรีอิเลคทรอนิกส์ (Electronic Music) และการประพันธ์ดนตรีเพื่อให้เหมาะกับขนาดของเรื่องราวและบรรยากาศของภาพยนตร์ โดยการปรุงบรรยากาศภาพยนตร์ให้แปลกใหม่ทันสมัย, ให้หรูหรา, ให้เหมาะกับสิ่งที่สมมุติขึ้นหรือเรื่องเกินจริง นอกจากนั้นการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ใช้วิธีการสนับสนุนกันระหว่างภาษาภาพยนตร์และเสียงดนตรีประกอบ ที่เป็นไปในลักษณะวิธีการเดียวกันกับบทสนทนา (Dialogue) โดยการสื่อสาร (Communication) ต่อกัน ซึ่งมีวิธีการในรูปแบบเฉพาะของตัวเองโดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบคือรูปแบบที่ 1 การช่วยกันเล่าเรื่องและรูปแบบที่ 2 การช่วยสื่อความนัย ซึ่งบทบาทของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ให้ความสำคัญกับการสื่อสาร (Communication) ด้วยวิธีการช่วยสื่อความนัย เป็นหลัก โดยที่มีวิธีการช่วยกันเล่าเรื่อง เป็นการสนับสนุน

THE ANALYSIS OF FILM MUSIC SCORE: A CASE STUDY OF “QUEENS OF LANGKASUKA” COMPOSED BY CHATCHAI PONGPRAPAPHAT

AN ABSTRACT

BY

THIRADET PHRAEKHUNNATHAM

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

February 2013

Thiradet Phraekhunnatham. (2013). *The Analysis of Film Music Score: A Case Study of "Queens of Langkasuka" Composed by Chatchai Pongprapaphat*. Master Thesis M.F.A. (Ethnomusicology).Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University Advisor Committee: Dr. Janida Tangdajahiran, Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat.

A Study of Film Music Score: A Case Study of "Queens of Langkasuka" Composed by Chatchai Pongprapaphat, This thesis is to study the biography and art works of Chatchai Pongprapaphat, and to analyse Film Music Score: A Case Study of "Queens of Langkasuka" of the Chatchai Pongprapaphat by descriptive and qualitative research.

The results were as follows:

1. The analysis Chatchai Phongpraphan's biography. He was born on Thursday, the 28th November, 1968 at Nong Muang, Loburi. His background musical knowledge in high school started by Virot Thongtap who found music in 1987. He graduated from Berklee college of music in Massachucette, USA with sound engineer. He revealed his musical career in 1998 by Mr. Nonhthee Minibut and Mr. Pakawat Whaivittaya who gave a chance to him to produce the soundtrack's 'Nangnag'. This step made him become a famous musical. His overall image shows life style on his career, do to Film Maker and Sound Designer in his creative way. He wasn't only Music Composer but he combined with Sound Design to tell story in the movie as well.

2. The result of the analysis element of soundtrack in Puen Yai Jom Salad (Queens of Langkasuka), composed by Chatchai Phongpraphaphan, found that the soundtrack in this movie used the new created scale (Synthetic scale) which was combined between a Minor scale and Phrygian mode. An overall image of theme song is divided into 3 groups: 1. Theme song of Langkasuka 2. Theme song of Doo-lam subjectt 3. Theme song of battle. The method of music composing was related to the understanding of the psychological interpretation between the elements of picture and elements of sound in order of significance of sound dimension in movie. The way of composing was for enhance and support picture and dialogue to match the direction that movie want to communicate. There was a method to create a unique movie by used Indonesian musical instrument integrated with electronic music and music composing is to be suitable for the story size and surrounding of movie by decorated all these surroundings to be more modern, luxury, and to be appropriate with supposing or outré things.

Moreover, soundtrack composing in Puen Yai Jom Salad (Queens of Langkasuka) used supporting way between movie language and soundtrack which is the same way of dialogue by communicate to each other. There is a unique way which divided into 2 types: 1. Narration 2. Implication which roles of soundtrack in Puen Yai Jom Salad (Queens of Langkasuka) emphasize the communication by mainly used the implication and the narration used for supporting.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง"ปืนใหญ่ จอมสลัด"

ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

ของ

ธีรเดช แพร่คุณธรรม

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่ .....เดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

..... ประธาน

(ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ประธาน

(รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์)

..... กรรมการ

(ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อนรรฆ จรัณยานนท์)

ประกาศคุณูประการ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ เพราะได้รับความร่วมมือและความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความมุมานะและเพียรพยายามในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ รองศาสตราจารย์ ดร. กาญจนา อินทรสุนานนท์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อนรรฆ จรัณยานนท์ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ ตลอดจนคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางค์ศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตรที่ช่วยเหลือและให้คำแนะนำปรึกษาแก่ผู้วิจัย จนปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณ คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ที่ให้การต้อนรับและถ่ายทอดความรู้แก่ผู้วิจัยในการการจัดเก็บข้อมูลเป็นอย่างดี จนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สายสุนีย์ หะหวัง อาจารย์ประวิทย์ ขาวปลื้ม ผู้อบรมสั่งสอน ให้ความรู้ ให้กำลังใจ และให้คำปรึกษาในการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สหชัย วิวัฒนปฐพี ผู้ให้การศึกษาวิชาดนตรีสากลจนผู้วิจัยสามารถอ่านโน้ตออกและเขียนโน้ตได้

ขอขอบพระคุณ คุณโกเมศ จงเจริญ ที่คอยเป็นกำลังใจ ให้คำแนะนำและให้คำปรึกษาในการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ คุณพยนต์ เพิ่มสิทธิ์ ที่คอยเป็นกำลังใจ ให้คำแนะนำและให้คำปรึกษาในการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ คุณสรินธร แพร่คุณธรรม ที่คอยเป็นกำลังใจ ให้คำแนะนำและให้คำปรึกษาในการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคุณพ่อกำนัน เกียรติคุณ แพร่คุณธรรม ขอกราบขอบพระคุณคุณแม่กำนัน นวดี แพร่คุณธรรม ผู้อบรมสั่งสอนเลี้ยงดู เป็นแบบอย่างในการดำรงชีวิต ให้ผู้วิจัยได้รับการศึกษา และคอยช่วยเหลือให้กำลังใจกับผู้วิจัยในทุก ๆ เรื่อง จนทำให้ผู้วิจัยประสบความสำเร็จในครั้งนี้

ธีรเดช แพร่คุณธรรม

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย	6
	ความสำคัญของการวิจัย	7
	ขอบเขตของการศึกษา	7
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	8
	นิยามศัพท์เฉพาะ	8
	ข้อตกลงเบื้องต้น	13
	กรอบแนวคิดการวิจัย	14
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	15
	ความรู้เกี่ยวกับดนตรีประกอบภาพยนตร์	15
	ความรู้เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีสากล	22
	ข้อมูลความรู้ที่เกี่ยวกับภาพยนตร์	34
3	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	40
	วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย	40
	ขั้นตอนการศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล	42
	การจัดลำดับและตรวจสอบข้อมูล	44
	ขั้นสรุป	44
4	**การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล**	45
	ตอนที่ 1 การศึกษาวิเคราะห์ประวัติและผลงาน	45
	ประวัติภูมิหลังด้านครอบครัว	46
	ประวัติภูมิหลังด้านการศึกษาด้านดนตรีและการประพันธ์	48
	ประวัติภูมิหลังในการทำงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์	51
	ประสบการณ์และผลงาน	54
	ความรู้ที่เสริมการทำงานด้านการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์	62

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

ตอนที่ 2 การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์ 68

การวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี 70

ตอน หมู่บ้านเลด่ะ 70

ตอนลังกาสุกะ 83

ตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ 100

ตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี 120

ตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง 147

ตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง 162

ตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี 173

ตอนเปิดสงคราม 199

ตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว 222

ตอนการจากไปชั่วนิรันด์ของบินตัง 234

ตอนเปิดเรื่อง 244

ตอนการปิดเรื่อง 270

การวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพ 296

ตอน หมู่บ้านเลด่ะ 297

ตอนลังกาสุกะ 300

ตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ 303

ตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี 307

ตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง 312

ตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง 316

ตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี 322

ตอนเปิดสงคราม 330

ตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว 334

ตอนการจากไปชั่วนิรันด์ของบินตัง 338

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

ตอนเปิดเรื่อง 341

ตอนการปิดเรื่อง 346

การวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบท 349

ตอน หมู่บ้านเลด่ะ 349

ตอนลังกาสุกะ 355

ตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ 360

ตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี 367

ตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง 380

ตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง 388

ตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี 403

ตอนเปิดสงคราม 423

ตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว 436

ตอนการจากไปชั่วนิรันด์ของบินตัง 443

ตอนเปิดเรื่อง 449

ตอนการปิดเรื่อง 460

5 **สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ** 490

สรุปผลการศึกษาและวิเคราะห์ 490

อภิปรายผล 521

ข้อเสนอแนะ 523

บรรณานุกรม 524

ภาคผนวก 528

ภาคผนวก ก 529

ภาคผนวก ข 542

ประวัติย่อผู้วิจัย 552

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 ครอบครัว พงษ์ประภาพันธ์ ภาพจากด้านซ้าย คุณ วรวุฒิ พงษ์ประภาพันธ์
คุณ ณิสา สงวนไทย คุณแม่ สายหยุด พงษ์ประภาพันธ์
คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ คุณพ่อ สุรัชต์ พงษ์ประภาพันธ์
คุณ รังสรรค์ พงษ์ประภาพันธ์ และ คุณสุชาดา พงษ์ประภาพันธ์ 530

2 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ช่วงประถมศึกษา 531

3 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ช่วงมัธยมศึกษา 531

4 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ช่วงอุดมศึกษา 532

5 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ในกิจกรรมของชมรมดนตรี 532

6 ออร์แกนเครื่องแรกของคุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ 533

7 คีย์บอร์ดซีเควนเซอร์(Roland-W 30)เครื่องแรกของคุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ 533

8 การรับรางวัลประกวดแต่งเพลงโฆษณาภายใต้คำจำกัดความว่า “ผู้ชายไร้สารตะกั่ว” 534

9 คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์, คุณพ่อ สุรัชต์และคุณแม่ สายหยุด พงษ์ประภาพันธ์
ถ่ายที่สนามบินดอนเมืองก่อนไปศึกษาต่อต่างประเทศ 535

10 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ที่ชั้นเรียนวิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี
(Berklee College of Music) 536

11 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ที่หน้าวิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี (Berklee College of Music) 536

12 ภาพด้านซ้าย คุณ ภควัฒน์ ไววิทยะและภาพด้านขวาคุณ นนทรีย์ นิมิบุตร ผู้สนับสนุนให้
คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ก้าวสู่อาชีพนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ 537

13 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ รับรางวัลสุพรรณหงส์ 538

14 ภาพด้านซ้าย คุณมนต์ทิพย์ ลิปิสุนทร Vocal Art เรื่องนางนาก และภาพด้านขวา
คุณทัศนา นาควัชระ Music Art เรื่องจันดารา 538

15 ภาพด้านซ้าย คุณณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า และ ภาพด้านขวา วงกอไผ่ Music Artเรื่องโหมโรง 539

16 คุณเป็นเอก รัตนเรือง ผู้กำกับการแสดงจากภาพยนตร์เรื่องมนต์รักทรานซิสเตอร์
ในปีพ.ศ. 2545 539

17 คุณสุนทร วิชัยลักษณ์ ผู้กำกับการแสดงจากภาพยนตร์เรื่องโหมโรง ในปีพ.ศ. 2546 540

18 วงแฮมเมอร์ กลุ่มศิลปินไทย-มลายู ผู้ประพันธ์บทเพลง บินหลา ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจ
ในการประพันธ์แนวทำนองหลักในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด 540

19 บรรยากาศการสัมภาษณ์ คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม 2554 541

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

นับจากอดีตกาล เสียง (Sound) มีอิทธิพลต่อวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ตลอดมา ไม่ว่ามนุษย์จะดำเนินกิจกรรมใด ๆ ก็มักจะมีเสียงประกอบไปกับกิจกรรมนั้น ๆ เช่นเสียงเคาะไม้ เพื่อเป็นสัญญาณการเตรียมจะล่าสัตว์เสียงกลองศึกเพื่อแสดงอำนาจและเรียกขวัญให้กองทัพเกิดความ ฮึกเหอม เสียงกลองเพลงที่บ่งบอกถึงเวลาฉันภัตรหารของพระสงฆ์ เสียงระฆังกังสดารที่บ่งบอกถึงวัดในศาสนาพุทธ เสียงสวดมนต์ของศาสนาอิสลามที่บ่งบอกถึงกลุ่มชนชาติพันธ์ที่อาศัยในระแหวกนั้นเป็นต้น ด้วยวิถีชีวิตและรสนิยมของสังคมที่แตกต่างกัน การแยกกันระหว่างเสียงที่พึ่งประสงค์และไม่พึ่งประสงค์จึงแตกต่างกันไปตามกิจกรรมต่าง ๆ ในวิถีทางดำเนินชีวิตของสังคมนั้น ๆ ด้วยอิทธิพลของเสียงดังที่กล่าวไว้แล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “เสียงดนตรี” (Sound of music) จะมีอิทธิพลต่อร่างกา ยและจิตใจมนุษย์ในชนิดที่ว่าเป็นเงาตามตัวเลยก็ว่าได้ “เมื่อร่างกายสัมผัสต่อเสียงดนตรี จังหวะดนตรีมีอิทธิพลทำให้ร่างกายเคลื่อนไหวขยับตามจังหวะ เสียงดนตรีมีอิทธิพลต่อจิตใจ ทำให้เกิดความรู้สึกถึงความเป็นปัจจุบัน ทำให้นึกถึงอดีตและทำให้นึกถึงอนาคต ดนตรีทำให้อาร มณ์เปลี่ยนไปตามมิติกาลเวลา อาจจะเป็นอารมณ์ที่รำลึกถึงอดีต อาจจะเป็นการสร้างอารมณ์ปัจจุบันและอาจจะสร้างให้เกิดเป็นจิตนาการได้” (สุกรี เจริญสุข. 2550: 62)

ในสมัยดึกดำบรรพ์ดนตรีใช้สำหรับพิธีกรรมของความเชื่อถือในลัทธิศาสนา การทำงานเป็นสัญญาณในสงครามและเพื่อการผ่อนคลายอารมณ์ จนมาถึงดนตรีในปัจจุบันดนตรีได้มีวิวัฒน าการในลักษณะดนตรีเพื่อการพาณิชย์ (Music for the commercial) เพิ่มเข้ามาอีกลักษณะหนึ่งเช่น มาในรูปแบบของดนตรีประกอบสื่อวิทยุและโทรทัศน์, ดนตรีประกอบสื่อโฆษณาสินค้าต่า งๆ, ดนตรีประกอบสื่อด้านมัลติมีเดียต่าง ๆ เป็นต้น โดยดนตรีเพื่อการพาณิชย์ ดังกล่าวล้วนมีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างจินต นาภาพ (Image) ให้ตรงตามค วามต้องการของสื่อเพื่อการพาณิชย์ นั้นๆ ต้องการจะให้เป็นดั่งจินตนาการ

ดนตรีประกอบภาพยนตร์เป็นงานการประพันธ์ดนตรีเพื่อส ร้างจินต นาภาพเช่นกัน โดยต้องอาศัยความเข้าใจในศาสตร์ศิลปะแขนงอื่นด้วย เนื่องจากภาพยนตร์เป็นศิลปะที่ได้รวบรวมศิลปะทุกแขนงเข้าไว้ด้วยกัน อาทิเช่น จิตรกรรม, ประติมากรรม, สถาปัตยกรรม, วรรณกรรม, นาฏกรรม และดนตรีเป็นต้น โดยที่ศิลปะทุกแขนงจะต้องปรับตัวเข้าหากั นเพื่อให้เกิดงานศิลปะที่มีโลกทัศน์เดียวกัน อีกทั้งยังเป็นการสื่อสารกันระหว่างภาพยนตร์กับผู้ชมภาพยนตร์ เพื่อความเข้าใจที่ตรงกันกับจินตนาการของภาพยนตร์

มีแนวคิดเกี่ยวกับงานศิลปะ กล่าวไว้ว่า “ในภาพหนึ่งภาพจะมีเสียงเกิดขึ้นในจินตนาการของภาพๆ นั้น และในเสียงหนึ่งเสียงจะมีภาพเกิดขึ้นในจินตนาการของเสียงๆ นั้น” ดังนั้นการถ่ายทอดงานศิลปะอย่างสมบูรณ์ ศิลปินในทุกแขนงมีความปรารถนาให้การถ่ายทอดงานศิลปะของตนเองแสดงออกมาได้ใกล้มิติแห่งจินตนาการของตนเองมากที่สุด ดังนั้นภาพยนตร์จึงเป็นสื่อที่แสดงออกมาว่า ด้วยเรื่องของภาพและเสียงเป็นหลัก และภาพยนตร์ยังสามารถสื่อความรู้สึกจินตนาการของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะกับผู้เสพงานศิลปะหรือผู้ชมภาพยนตร์ได้อย่างเป็นรูปธรรมชัดเจน ดนตรีประกอบ ภาพยนตร์เป็นศาสตร์และศิลปะที่มีความสำคัญอยู่ไม่น้อยในโลกของภาพยนตร์ เนื่องจากอิทธิพลของเสียงดนตรีมีผลต่อร่างกายและจิตใจมนุษย์ประดุจเงาตามตัวเลยก็ว่าได้

หากจะกล่าวไปแล้ว ดนตรีเพื่อประกอบการแสดงได้มีการริเริ่มมาตั้งแต่ยุคสมัยกรีก ภายหลังที่ ปาเลสตรีนาได้เสียชีวิตเมื่อ ค .ศ. 1594 ได้มีคณะบุคคลกลุ่มหนึ่งอันประกอบด้วยกลุ่มศิลปินและผู้อุปถัมภ์ศิลปะ รวมตัวกันโดยมีจุดประสงค์เพื่อปรับปรุงดนตรีเสียใหม่ ให้ตรงตามหลักการของพลาโต ปราชญ์ชาวกรีกและจัดการแสดงบนเวทีโดยนำบทละครของกรีกในสมัยโบราณมาแต่งใหม่ใส่ทำนองเพลงให้ตรงความหมายและอารมณ์ตามคำร้อง มุ่งหมายให้เกิดความถูกต้องชัดเจนในถ้อยคำของบทประพันธ์ โดยเน้นอารมณ์การแสดงออกท่าทางอิริยาบถต่างๆ การแต่งกายตามเนื้อเรื่องและดนตรีประกอบจะสอดคล้องตามบทถ้อยคำประพันธ์ตลอดจนอารมณ์อิริยาบถว่าตัวละครไปด้วย โดยให้ชื่อการแสดงเริ่มใหม่นี้ว่า อุปรากร (Opera)

ฟรานซ์ ชูเบอร์ต (Franz Shubert) ซึ่งเป็นนักดนตรีคนแรกที่ตระหนักถึงคุณสมบัติ 3 ประการของบทกวี อันได้แก่ อารมณ์ ความมุ่งหมาย และโครงสร้างในรูปแบบต่างๆ ของบทกวี สามารถนำมาใช้ผสมผสานกับดนตรีได้อย่างกลมกล่อมแนบแน่น โดยไม่ต้องเสียสละคุณค่าของฝ่ายหนึ่งฝ่ายใด จนนักประพันธ์เพลงรุ่นหลังเกิดความคิดใหม่และประดิษฐ์เพลงขึ้นอีกชนิดหนึ่งเรียกว่า ซิมโฟนิค โพเอม (Symphonic Poem) ในเวลาต่อมา เขาผู้นั้นคือ เฮ็กเตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz) โดย แบร์ลิโอส เป็นนักประพันธ์คนแรกที่ต้องใช้คำอธิบายดนตรีที่นอกเหนือไปจากการบรรยายดนตรีตามทฤษฎี

ดนตรีของแบร์ลิโอสเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์และภาพที่ตรงตรึงฝังแน่นอยู่ในสมองความนึกคิดของมนุษย์และความประทับใจ ต่อมาฟรานซ์ ลิสต์ (Franz list) ได้สืบทอดความคิดนี้จนพัฒนาเป็นดนตรีเรียกว่า “โปรแกรมมิวสิก” ส่วนริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner) ได้แสดงอุดมคติในงานศิลปะแห่งอนาคตไว้ว่า จะต้องแสดงออกเป็น 3 ทางคือ การแสดงออกด้วยท่าทาง ภาษากวี และเสียงดนตรีซึ่งเป็นศิลปะที่แสดงให้เห็นความสามารถทั้งหมดของมนุษย์โดยไม่มีศิลปะใดเป็นรองกัน จุดมุ่งหมายนี้เรียกรวมกันว่า มิวสิก ดราม่า (Music Drama) หรือ นาฏกรรมดนตรี ซึ่งมีความหมายว่า มิตรภาพของศิ ลปินทุกสาขาที่ร่วมแรงร่วมใจในป ณิธานอันเดียวกันและจะต้องสร้างกลุ่มชนให้สำนึกว่างานศิลปะเป็นอาชีวะมิใช่สิ่งทำเล่นเพื่อความสนุกสนานแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น จะต้องให้

ความอุปถัมภ์ค้ำจุนให้สามารถดำเนินงานได้ตลอดไ ปอีกด้วย (ละเอียด เหราบัตย์ . 2522: 84,85, 98, 102,105 และ 106) เนื่องด้วยแนวคิดของคีตกวีทั้ง 4 ท่าน ได้มีทัศนะเกี่ยวกับงานศิลปะแห่งอนาคตกาล ว่าศิลปะแห่งอนาคตควรจะเป็นศิลปะที่ให้ความสำคัญต่อกันและกันในทุกแขนงโดยเป็นศิลปะที่สะท้อนให้เห็นความสามารถของมนุษย์ในทุกๆ ด้าน ซึ่งสังคมปัจจุบันก็มีแนวโน้มต่อเข้าหากันดั่งแนวคิดของคีตกวีทั้ง 4 ท่าน

จากนั้นก็มีวิวัฒนาการเรื่อยมาจากดนตรีประกอบการแสดงต่าง ๆ มาจนถึงดนตรีประกอบภาพยนตร์ โดยเริ่มจากนำดนตรีมาประกอบภาพยนตร์ที่ไม่มีเสียก่อนหรือเรียกอีกอย่างว่าภาพยนตร์เงียบ ในช่วงนี้เสียงดนตรีมีบทบาทสำคัญในภาพยนตร์ดังนี้จากแนวคิดของ ฮาน อิสเลอร์ (Hanns Eisler) นักประพันธ์ดนตรีได้กล่าวไว้ว่าในหนังสือเรื่อง “Composing for the Films” ไว้ว่าในภาพยนตร์เงียบจะต้องมี “ghostly effect” ซึ่งดนตรีประกอบระหว่างการฉายภาพยนตร์เงียบนั้นต้องทำหน้าที่เป็นเหมือนกับเป็นเงาคือ มีเสียงออกมาจากภาพโดยที่ผู้ชมได้ยินแต่ไม่เห็น และอีกแนวคิดหนึ่งของ เคริท ลอนดอน (Kurt London) กล่าวไว้ว่าดนตรีประกอบทำหน้าที่กลบเ สียงรบกวนของเครื่องฉายโดยใช้เสียงดนตรีที่ไม่ดังเกินไปหรือเบาเกินไป

ดนตรีประกอบภาพยนตร์ในประเทศไทย นับจากปี พ .ศ. 2440 จนถึงปี พ.ศ. 2448 ได้มีคณะฉายภาพยนตร์เร่จากต่างประเทศเดินทางเข้ามาจัดฉายภาพยนตร์เก็บค่าเข้าชมจากสาธารณชนเป็นครั้งแรกในประเทศสยาม โดยดนตรี ประกอบภาพยนตร์ก็มีเพื่อวัตถุประสงค์เดียวกันกับแนวความคิดของ เคริ์ท ลอนดอน (Kurt London) คือเพื่อกลบเสียงเครื่องฉายเพื่อไม่ให้เกิดความวังเวงด้วยการเปิดแผ่นเสียงประกอบแล้วต่อมาก็ใช้วงดนตรีบรรเลงประกอบไปกับภาพยนตร์ ลักษณะวงดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นวงเครื่องสาย เปี ยโนหรือออร์แกนประกอบบ้าง , แตรวงบ้าง โดยจะเริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ตอนย่ำค่ำก่อนภาพยนตร์ทำการฉายเพื่อเรียกความสนใจอยู่หน้าโรงภาพยนตร์ก่อน จากนั้นเมื่อถึงเวลาฉายก็จะเคลื่อนย้ายวงดนตรีมาเพื่อบรรเลงประกอบไปกับภาพยนตร์บนจอโดยบรรเลงคู่ไปและจะมีคิวเพลงกำหนดให้ว่าตอนใดจะใช้เพลงในท่วงทำนองใดเช่น เพลงเศร้าใช้กับฉากเศร้า เพลงเสมอใช้กับฉากที่เดินเรื่อง และเพลงเชิดใช้กับฉากการต่อสู้ชกต่อยหรือไล่ล่ากัน นอกจากวงดนตรีหน้าจอแล้ว หลังจอของแต่ละโรงจะมีคณะทำเสียงประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์อีกด้วย ในสมัยนั้นเรียกวงดนตรีหน้าจอนั้นว่า “Background Music” และเรียกคณะทำเสียงประกอบต่างๆ นั้นว่า “Local Sound” ในปี พ.ศ. 2473 ได้พัฒนาการบรรเลงดนตรีในภาพยนตร์เป็นภาพยนตร์เสียง โดยบริษัทเสียงศรีกรุง ได้ทดลอง ถ่ายทำภาพยนตร์เสียงบันทึกการแสดงเ ดี่ยวซอสามสายโดยพระยาภูมิเสวิน กับการเดี่ยวจะเข้ของนางสนิท บรรเลงการ ซึ่งนับเป็นการถ่ายทำภาพยนตร์เสียงในฟิล์ม (Sound on Film) โดยคนไทยเป็นครั้งแรกและนับเป็นก้าวสำคัญของการเกิดดนตรีประกอบภาพยนตร์ในประเทศไทย การบันทึกภาพและเสียงดนตรีที่เห็นในฉากลักษณะนี้เราเรียกว่า Plot Music ต่อมาได้มีการสร้างเพลงประกอบภาพยนตร์ขึ้นและมีวิวัฒนาการด้านดนตรีตามลำดับดังนี้

1. จากภาพยนตร์เรื่อง “หลงทาง” โดยขุนสนิท บรรเลงการ ได้นำทำนองมาจากดนตรีไทยเดิม ซึ่งแต่งเนื้อร้องโดยขุนวิจิตรมาตรา ในปี พ.ศ. 2474

2. จากภาพยนตร์เรื่องปู่โสมเฝ้าทรัพย์ ชื่อเพลง “กล้วยไม้” นับเป็นเพลงไทยที่แต่งทำนองตามหลักโน้ตสากลเพลงแรกที่ทำขึ้น ซึ่งเรียกกันในปัจจุบันว่า “เพลงไทยสากลแห่งทำนองโดย เรือโทมานิต เสนวีณิน แต่งเนื้อร้องโดย ขุนวิจิตรมาตรา ในพ.ศ. 2476

3. เกิดเพลงไทยสากลโดยใช้คำร้องใหม่คือใช้คำว่า “ฉันแทนคำว่าพี่” ใช้คำว่า “เธอ แทนคำว่า น้อง” เกิดเป็นเพลงไทยสากลหรือเพลงลูกกรุงขึ้นในพ.ศ. 2479

4. จากภาพยนตร์เรื่อง“ถ่ายไฟเก่า” ชื่อเพลง “บัวขาว” โดยมีหม่อมหลวงพวงร้อย สนิทวงศ์เป็นผู้เขียนเพลงประกอบภาพยนตร์ซึ่งเป็นเพลงไทยสากลในลีลาแจ๊ส

5. จากภาพยนตร์เรื่อง “แผลเก่า” ของไม้เมืองเดิมชื่อเพลง”ขวัญของเรียม” ฝีมือการเขียนเพลงโดย “พรานบูรพ์” เกิดเพลงลูกทุ่งขึ้นในพ.ศ. 25482

6. จากภาพยนตร์เรื่อง “พระเจ้าช้างเผือก” ในพ.ศ. 2483 โดยนายปรีดี พนมยงค์ สร้างภาพยนตร์ไทยพูดภาษาอังกฤษ ภาพยนตร์เรื่องนี้ถือเป็นภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ของดนตรี ประกอบภาพยนตร์ในประเทศไทย โดยพระเจนดุริยางค์ เป็นผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ โดยมีการใช้ดนตรีประกอบในภาพยนตร์มีเพลงอยู่ 3 ส่วนด้วยกันคือ

6.1 เพลงเอกประจำเรื่องมี 5 เพลง

6.2 เพลงที่ใช้บรรเลงระหว่างฉากโดยจะใช้เพลงคลาสสิกเป็นท่อนๆ หลายบทเพลง

6.3 เพลงประกอบเสียง ใช้เครื่องดนตรีบางชนิดเช่น เปิงมางคอก มโหระทึก ปี่กลอง ซึ่งถือเป็นแบบอย่างของดนตรีประกอบภาพยนตร์ไทยในปัจจุบัน

ธรรมชาติของภาพยนตร์มีองค์ประกอบอันเป็นปัจจัยหลักอยู่ 3 ประการ คือ ความเป็นศิลปะ ความเป็นวิทยาศาสตร์ และความเป็นสื่อมวลชน ด้วยองค์ประกอบทั้ง 3 ปัจจัยจึงเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยเอื้อให้ภาพยนตร์บรรลุวัตถุประสงค์ ซึ่งนอกจากสร้างความเบิกบานรื่นเริงใจ และสนุกสนานต่อผู้ชมแล้วยังมีอิทธิพลต่อคนดู สามารถชักจูงสะกดจิต ความสนใจของคนดูให้เกิดความเคลิบเคลิ้มหลงใหลคล้อยตามอารมณ์ได้ตลอดระยะเวลา 2 ชั่วโมงที่ภาพยนตร์ฉายด้วย (รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม . 2546: 14-15) ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าภาพยนตร์ในปัจจุบันเป็นทั้งศิลปะทางด้านภาพและศิลปะทางด้านเสียง โดยทั้งภาพและเสียงถือเป็นภาษาเฉพาะที่จะสื่อสารกันระหว่างเรื่องราวในภาพยนตร์กับผู้ชมภาพยนตร์เกิดสุนทรียะและเห็นโลกทัศน์ตามที่ภาพยนตร์ต้องการสะท้อน โดยภาพจะทำหน้าที่หลักในการเล่าเรื่องและ เสียงจะมีบทบาททำให้ ภาพ บทภาพยนตร์ และองค์ประกอบทั้งหลายในภาพยนตร์เชื่อมต่อกันด้วยการเป็นสื่อนำให้โลกแห่งจินตนาการมีอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ที่ตัวละครมิได้พูดออกมาและเสียงยังเป็นเสมือนลางบอกเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่กำลังจะเกิดขึ้นในภาพยนตร์ นอกจากนั้นเสียงยัง

สามารถบอกได้ถึงอุปนิสัยของตัวละครแต่ละตัวละครอีกด้วย โดยการสื่อทางเสียงดนตรีที่เรียกว่าดนตรีประจำคนละตัวละครและดนตรีประจำเหตุการณ์ต่างๆ โดยพัฒนาจากแนวคิดของคีตกวีในอดีตดังกล่าวที่เรียกว่า “Lietmotif” (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. 2533: 83) นอกจากนี้ยังมีทำนองดนตรีหลัก(Theme Song) ของเรื่องที่ทำหน้าที่เป็นตัวดำเนินเรื่องและแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ อีกด้วย รวมถึงเสียงประกอบต่างๆ ที่ออกแบบ(Sound Design)ขึ้นมาใหม่โดยการใช้นวัตกรรมด้านเสียงหลายๆ รูปแบบเข้ามาช่วยประดิษฐ์เสียง ทั้งที่มีอยู่จริงและไม่มีอยู่จริงในธรรมชาติ ส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมภาพยนตร์มากที่สุด

ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด(Queens of Langkasuka)เป็นภาพยนตร์ที่รวบรวมบุคคลากรระดับแนวหน้าของทุกสาขาในวงการภาพยนตร์ไทยเข้าไว้ด้วยกัน โดยการเขียนบทภาพยนตร์โดยนักเขียนรางวัลซีไรท์ วิน ทร์ เลียววาริณ กำกับการแสดงโดย นนทรีย์ นิมิบุตร ออกแบบงานสร้างโดย เอก เอี่ยมชื่น และ ดนตรีประกอบภาพยนตร์โดย ชาติชาย พงษ์ประพันธ์ เป็นบุคคลที่นับว่าประสบความสำเร็จมากที่สุดในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ในประเทศไทยในยุคปัจจุบัน กล่าวคือ คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ บุคคลผู้ที่ได้รับรางวัลสาขาดนตรีประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยมมาถึง 15 รางวัลจากผลงานการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ของคุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ทั้งหมด 21 เรื่องดังนี้

1. รางวัลพระสุรัสวดีในปีพ.ศ.2542 จากภาพยนตร์เรื่อง นางนาก
2. รางวัลพระสุรัสวดีในปีพ.ศ.2544 จากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา
3. รางวัลพระสุรัสวดีในปีพ.ศ.2545 จากภาพยนตร์เรื่อง ขุนแผน
4. รางวัลพระสุรัสวดีในปีพ.ศ.2547 จากภาพยนตร์เรื่อง โหมโรง
5. รางวัลพระสุรัสวดีในปีพ.ศ.2549 จากภาพยนตร์เรื่อง ก้านกล้วย
6. รางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ.2542 จากภาพยนตร์เรื่อง นางนาก
7. รางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ.2544 จากภาพยนตร์เรื่อง บางระจัน
8. รางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ.2548 จากภาพยนตร์เรื่อง ซุ้มมือปืน
9. รางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ.2549 จากภาพยนตร์เรื่อง ก้านกล้วย
10. รางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ.2552 จากภาพยนตร์เรื่อง ก้านกล้วย ภาค2
11. รางวัลชมรมวิจารณ์บันเทิงในปีพ.ศ.2542จากภาพยนตร์เรื่อง นางนาก
12. รางวัลชมรมวิจารณ์บันเทิงในปีพ.ศ.2544จากภาพยนตร์เรื่อง มนต์รักทรานซิสเตอร์
13. รางวัลชมรมวิจารณ์บันเทิงในปีพ.ศ.2547จากภาพยนตร์เรื่อง โหมโรง
14. รางวัลชมรมวิจารณ์บันเทิงในปีพ.ศ.2549จากภาพยนตร์เรื่อง ก้านกล้วย
15. รางวัลStar Entertainment Awards ในปีพ.ศ.2547จากภาพยนตร์เรื่อง โหมโรง

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ (2553: 41) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับดนตรีป ระกอบภาพยนตร์ไว้ในเอกสารประกอบการอบรมเชิงลึก Asia music festival Intensive course เกี่ยวกับดนตรีประกอบภาพยนตร์ ไว้ดังนี้ “ข้อสังเกตที่ชัดเจนที่ทำให้ดนตรีประกอบต่างกับดนตรีแนวอื่นคือ ดนตรีทั่วๆ ไปมีเจตนาทำขึ้นเพื่อให้คนฟัง ฟังเพลง แต่ดนตรีประกอบภาพยนตร์มีเจตนาทำขึ้นเพื่อให้คนดูหนัง ดนตรีทั่วไปใช้ประสาทหู แต่ดนตรีประกอบภาพยนตร์ใช้ทั้งประสาทหูและตา หน้าที่หลักของดนตรีประกอบมี 3 อย่างคือ

1. ขยายขนาดอารมณ์ช่วยให้การแสดงสมจริงขึ้นเช่น เศร้า สนุกขึ้น
2. สร้างบรรยากาศให้สถานที่ในฉากสมจริงถึงเกินจริง
3. ช่วยเล่าเรื่องถึงกับช่วยด้านการตัดต่อ สามารถทำให้เรื่องดูสั้นลงหรือยาวขึ้นได้”

ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด(Queens of Langkasuka) เป็นภาพยนตร์ประเภท จินตนาการอิงประวัติศาสตร์ ดังนั้นงานประวัติศาสตร์จะมีส่วนสำคัญในการกำหนดช่วงเวลา สถานที่ ภูมิ ประเทศ ในงานออกแบบ (Design) งานศิลปะทุกแขนงที่มีในภาพยนตร์ ดังนั้นศิลปินในงานศิลปะทุกแขนงจะต้องผ่านขบวนการสืบค้นทางด้านวัฒนธรรม สังคม วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์เพื่อความสมจริง นอกจากนั้นด้วยการที่ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) เป็นเรื่องราวที่ผสมความเป็นจินตนาการในมิติที่เกินความเป็นจริงอีกด้วย เพื่อให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้รู้สึกว่าตนเองได้เข้าไปอยู่ในโลกทัศน์แห่งจินตนาการนั้นอย่างสมจริง

ภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) จะมีกรณีศึกษาในเรื่องของดนตรีประกอบภาพยนตร์ในแง่มุมต่าง ๆ ปรากฏเป็นตัวอย่างมากมาย อีกทั้งยังน่าศึกษาในเรื่องวิธีการคิดออกแบบเสียงต่างๆ และรายละเอียดทุกๆ ด้านที่มีผลต่อการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ อีกทั้งในภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด ได้แทรกเรื่องราวด้านมานุษยวิทยาที่ว่า ด้วยเรื่อง ดนตรีเอกลักษณ์ของเผ่าพันธุ์ในคาบสมุทรมาลายู

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ตั้งความมุ่งหมายของการวิจัยไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพัน

ความสำคัญของการวิจัย

1. การศึกษาและเก็บข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติและผลงาน เพื่อจะทำให้เข้าใจในระบบของการคิดและวิธีการทำงานด้านการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

2. ได้เข้าใจในองค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เพื่อเป็นประโยชน์และแนวทางในการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยา

3. วิธีการและแนวคิดในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษางานดนตรีเชิงพาณิชย์ศิลป์

4. จากรางวัลในสาขาด้านดนตรีประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยมที่ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ที่ได้รับจากสถาบันต่างๆ แสดงให้เห็นได้ว่า ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุคคลที่ควรค่าแก่การศึกษาผลงานการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เป็นอย่างยิ่ง

ขอบเขตการศึกษา

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา จะศึกษาด้านประวัติและระบบการคิดในผลงาน ที่นำสู่การประสบความสำเร็จในงานด้านการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

2. ศึกษาเกี่ยวกับที่มาและวิธีการของการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) เพื่อวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบของดนตรีตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล โดยเลือกศึกษา ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) นำมาคัดเลือกเพื่อการศึกษาวิจัยทั้งหมด 12 บทเพลง โดยจะแบ่งตามหลักเกณฑ์เป็น 2 ลักษณะดังนี้

2.1 การคัดเลือกในบทเพลงที่แสดงให้เห็นได้ถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)

2.1.1 บทเพลงหลักที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับนครลังกาสุกะ

- บทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village)
- บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka)
- บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

2.1.2 บทเพลงหลักที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับ วิชาดูหล่ำ

- บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)
- บทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

2.1.3 บทเพลงหลักที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการสู้รบ

- บทเพลงประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)
- บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปาหัง (Invasion)
- บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

2.2 การคัดเลือกในบทเพลงตามหน้าที่หลักของดนตรีประกอบภาพยนตร์ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

2.2.1 สร้างบรรยากาศให้สถานที่ในฉากสมจริงถึงเกินจริง

- บทเพลงประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

2.2.2 ขยายขนาดอารมณ์ช่วยให้การแสดงสมจริงขึ้น

- บทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)

2.2.3 ช่วยเล่าเรื่องถึงกับช่วยด้านการตัดต่อ สามารถทำให้เรื่องดูสั้นลงหรือยาวขึ้นได้

- บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening)
- บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ศึกษาชีวประวัติและวิธีคิดในผลงานด้านการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์
2. ได้ทราบถึงองค์ประกอบในงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)ประพันธ์ดนตรีโดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์
3. ผลการศึกษาสามารถใช้เป็นแนวทางการทำงานดนตรีเชิงพาณิชย์ศิลป์ต่อไป
4. ในการศึกษาวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะนำผลการศึกษาวิจัยมาพัฒนาตนเองเพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาในระดับที่สูงขึ้นต่อไป

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. **กิมมิกค์** (Gimmick) หมายถึง การแสดงเงื่อนงำ กลไก กลลับที่ซ้อนอยู่ในเสียงต่างๆ และยังเป็นจุดช่วยจำในเชิงสัญญาลักษณ์อีกด้วย

2. **คอร์ดประเภท** Upper Structure หมายถึง กลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทนเช่น คอร์ด Am7 on Dm หรือ Am7/Dm ประกอบด้วย โน้ตตัว D, F, A รวมกับ A, C, E, G เมื่อรวมกันแล้วจะเท่ากับ คอร์ด Dm11 โดย โน้ตตัว C = ตัวที่ 7, โน้ตตัว E = ตัวที่ 9, โน้ตตัว G = ตัวที่ 11

3. **ซาวด์สเคปส์ อิน มิวสิค** (Sounds capes in music)หมายถึงการจำลองเสียงบรรยากาศของพื้นที่ด้วยเสียงดนตรี โดยจะเป็นประสมกันระหว่าง เครื่องดนตรีจริงกับเครื่องดนตรีสังเคราะห์ หรือเครื่องดนตรีจริงกับเสียงเอฟเฟคประเภทเสียงสมมุติ Sound Design

4. **ซาวด์สเคปส์ อิน เฮลท์ แคร์** (Soundscapes in health care)หมายถึง การจำลองเสียงที่เกิดในระบบร่างกายมนุษย์ ด้วยเสียงเครื่องดนตรีจริง , เครื่องดนตรีสังเคราะห์ , เสียงเอฟเฟคประเภทเสียงสมมุติ Sound Design

5. **ดนตรีในการฟังที่ไม่ได้ยิน** (Inaudibility) หมายถึง ดนตรีต้องเป็นตัวรองหรือตัวสนับสนุนบทสนทนาหรือประกอบภาพ ที่มีลักษณะเป็นพาหนะให้เรื่องดำเนินไป

6. **ดนตรีในสภาพที่ซ่อนเร้น** (Invisibility) หมายถึง การใช้ดนตรีที่ไม่กระจ่างหรือเด่นชัดจนเกินไป

7. **ดนตรีในรูปแบบการเซตพีคส์** (Set Pieces) หมายถึง การนำวัตถุดิบทางดนตรีในแบบต่างๆ มาใช้ เช่น ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีประกอบระบำ เพื่อสื่อบรรยากาศในภาพยนตร์

8. **ดนตรีในรูปแบบมิคกี้-เมาส์ซิง** (Mickey-Mousing) หมายถึง ดนตรีที่ดำเนินกระชับคู่ไปกับการเคลื่อนไหวของนักแสดง

9. **ดนตรีเปิดเรื่องและปิดเรื่อง** หมายถึง ดนตรีที่ใช้เพื่อสร้างความสนใจของผู้ชมในขณะที่ขึ้นรายชื่อทีมงานสร้างภาพยนตร์ ภาพยนตร์บางเรื่องก็ใช้เพลงขับร้องในการสรุปเนื้อเรื่องด้วย

10. **ดนตรีเพื่อการบ่งบอกเป็นนัยในการบรรยายเรื่องราว** (Narrative Cueing) หมายถึง ดนตรีสามารถอ้างอิงไปถึงการบรรยายเรื่ องราวได้ เช่น ดนตรีที่แสดงให้เห็นแง่คิด หรือ ดนตรีแสดงให้เห็นถึงบุคลิกท่าทาง และบทบาทในภาพยนตร์ และดนตรีที่แสดงให้เห็นถึง การตีความหมาย และอธิบายหรือแสดงเรื่องราวในเหตุการณ์ที่สำคัญได้

11. **ดนตรีเพื่อแสดงความต่อเนื่อง** (Continuity) หมายถึง ดนตรีต้องกำหนดโครงสร้างและลักษณะจังหวะให้มีความต่อเนื่องระหว่างฉาก และเพื่อใช้ในการเชื่อมฉากเพื่อเติมเต็มช่องว่าง

12. **ดนตรีเพื่อแสดงเครื่องหมายของอารมณ์**(Signifier of Emotion) หมายถึง เสียงดนตรีในฟิล์มต้องได้รับการจัดวาง หรือเน้นเป็นพิเศษเพื่อกระตุ้นอารมณ์ในการบรรยายเรื่องราว โดยอันดับแรกที่สำคัญ คือ ดนตรีต้องแสดงอารมณ์ในตัวของมันเองด้วย

13. **ดนตรีเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพ** (Unity) หมายถึง ใช้วัตถุดิบทางดนตรี ทั้งการทำซ้ำ (repetition) ความหลากหลาย (variation) และ การเรียบเรียงเครื่องดนตรี (instrumentation) เพื่อสนับสนุนโครงสร้างของรูปแบบการบรรยายเรื่องราวให้เป็นไปในทางเดียวกัน

14. **เทคนิคการ** Synchronization หมายถึง การทำให้ภาพและเสียง ที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน

15. **ทำนองหลักของเรื่อง** (Theme Song) หมายถึงทำนองที่จะสามารถช่วยให้การเล่าเรื่องและมีประสิทธิภาพ มีความเป็นความเป็นเอกภาพ

16. **ภาพขนาด คลอสอัพ** (Close-up) **หรือ** (CU.) หมายถึง ภาพที่กินอาณาเขตของพื้นที่น้อยมาก มักจะใช้กับของเล็กๆ เพื่อแสดงรายละเอียด อาทิเช่น ใบหน้าของตัวละคร

17. **ภาพ ดีพ โฟกัส ช็อต** (Deep-Focus Shot) **หรือ** (DFS.) หมายถึง ภาพชัดลึกในระยะ Long shot แต่ประกอบไปด้วยระยะของภาพหลากหลายในช้อตเดียวกัน โดยอาศัยการถ่ายทำเพื่อให้เห็นถึงความลึก

18. **ภาพ ลอง ช็อต** (Long shot) **หรือ** (LS.) หมายถึง ภาพในระยะที่จะเผยให้เห็นขนาดของบุคคลเต็มตัวส่วนหัวจะใกล้กับขอบบนของเฟรม ส่วนเท้าจะใกล้กับขอบล่างของเฟรม

19. **ภาพ มีเดียม ช็อต** (Medium shot) **หรือ** (MS.) หมายถึง ภาพยึดเอาระยะตั้งแต่หัวเข่าหรือเอวของตัวละครขึ้นไป มักจะใช้เป็นช้อตเปิดซีนใหม่ ใช้เพื่อรักษาขนาดของตัวละครในขณะเคลื่อนไหว รวมถึงใช้ในฉากสนทนาระหว่างตัวละคร

20. **ภาพ เอ็กธีม คลอสอัพ** (Extreme close-up) **หรือ** (ECU.) หมายถึง ภาพที่แสดงให้เห็นถึงอวัยวะที่เล็กลงไปกว่านั้นอีก อาทิ ตาหรือปากของคน เราจะไม่ค่อยได้พบเห็นภาพในขนาดนี้บ่อยนัก ส่วนใหญ่มักจะใช้เพื่อแสดงรายละเอียดของสิ่งของที่เล็กมากๆ

21. **ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต** (Extreme long shot) (ELS.) หมายถึง ภาพที่ถ่ายจากระยะทางไกลมาก บางครั้งก็อาจจะไกลถึง ¼ ไมล์ เป็นช้อตที่มักจะถ่ายทำกันกลางแจ้ง (out door) แสดงให้เห็นถึงอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ไพศาล

22. **ภาพ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์** (Over-The-Shoulder Shot) หมายถึง ภาพที่ถ่ายข้ามไหล่ มักจะประกอบไปด้วยตัวละครสองคน แต่ภาพจะเผยให้เห็นคนหนึ่งเพียงแค่ข้างหลังเท่านั้น ในขณะที่อีกคนหนึ่งมักจะหันมาเผชิญหน้ากับกล้องเช่น การใช้เพื่อเน้นความสำคัญหรืออิทธิพลของตัวละครคนหนึ่งที่มีอยู่เหนือตัวละครอีกคนหนึ่ง

23. **มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว** (Bird's Eye View) หมายถึง มุมภาพที่ค่อนข้างโดยถ่ายจากเหนือศีรษะลงมาเหมือนกันเป็นการแทนสายตานกที่บินอยู่บนท้องฟ้า มีลักษณะการสื่อที่เป็นนามธรรม (abstract)

24. **มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล** (Low Angle) หมายถึง ภาพที่ก่อให้เกิดผลตรงกันข้ามกับภาพ High Angle เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับตัวละคร ความใหญ่โตที่ปรากฏก่อให้เกิดความรู้สึกคุกคาม คนดูถูกทำให้รู้สึกถึงความไม่มั่นคง ถูกครอบงำ ภาพของตัวละครที่ถ่ายจากด้านล่างจะออกมาน่ากลัว น่าเกรงขาม น่านับถือ

25. **มุมภาพแบบ อะบลิค แองเจล** (Oblique Angle) หมายถึง ภาพมุมเอียง เป็นภาพที่ถ่ายทำโดยไม่มียึดถือแนวขนานกับเส้นขอบฟ้า (horizontal line) ลักษณะภาพจะเอียงลาดไปทางใดทางหนึ่ง คนที่ถูกถ่ายในมุมภาพแบบนี้จะดูเหมือนกับว่ากำลังจะล้มไปทางหนึ่ง

26. **มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต** (Eye-Level Shot) หมายถึง ภาพในระดับสายตาที่เปิดโอกาสให้คนดูเลือกพิจารณาและตัดสินตัวละครเอาเอง ว่าแต่ละคนเป็นอย่างไรจากเหตุการณ์ที่นำเสนอในหนัง

27. **มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล** (High Angle) หมายถึง ภาพมุมสูง ที่เผยให้เห็นส่วนของพื้นดิน มักจะใช้เพื่อเน้นความยิ่งใหญ่ของฉากและอาณาบริเวณโดยรอบ ความกว้างใหญ่ไพศาลของอาณาเขตที่มองเห็นจากภาพมุมสูงจะบดบังความสำคัญของผู้คน ทำให้ตัวละครหรือวัตถุที่ถูกถ่ายลดคุณค่า ต่ำต้อย ไม่น่าเกรงขาม ไม่น่าหวาดกลัว

28. **สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง** (Semi silhouetting) หมายถึง การกำหนดให้แสงมาในลักษณะกึ่งภาพย้อนแสง

29. **สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง** (Back-Lighting) หมายถึง การกำหนดให้แสงมาจากทางด้านหลัง ส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวลและบอบบาง

30. **สไตล์การจัดแสงแบบ เรียลิสต์** (Realist) หมายถึง จัดแสงให้ออกมาเหมือนจริงโดยสามารถมองเห็นถึงแหล่งกำเนิดแสงว่าแสงมาจากทิศทางใด

31. **สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์**(Low Key) หมายถึง การจัดแสงในโทนมืดให้บรรยากาศที่ทึมทึบด้วยหลืบเงาผสมกับการแต้มแสงสว่างเพียงบางจุด

32. **สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน** (Basic Triangle) หมายถึง การจัดแสงหลักพื้นฐานประกอบด้วย แสงหลัก แสงเสริม และ แสงจากด้านหลัง

33. **สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง** (Upper-Lighting) หมายถึง การกำหนดให้แสงมาจากทางด้านบน ส่งผลที่ได้คือแสงที่เป็นเหมือนรัศมีรอบตัวละครเหมือนเทวดา นางฟ้า บอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์

34. **สไตล์การจัดแสงแบบ เอ็กซ์เพรสชั่นนิสต์** (Expressionist) หมายถึง จัดแสงให้ออกมาในระดับที่เกินความจริงเพื่อแสดงออกถึงความคิดบางอย่าง โดยจงใจบิดเบือนแหล่งกำเนิดแสง

35. **สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอ ะ** (Over-Exposure) หมายถึง การทำให้ภาพทั้งหมดขาวโพลน เพื่อผลในทางความหมายส่วนใหญ่มักจะใช้ได้ผลกับฉากแฟนตาซี บางครั้งก็ใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว

36. **สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์**(High Key)หมายถึง การจัดแสงในโทนสว่างให้บรรยากาศที่สดชื่นแจ่มใส

37. **สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คอนทราสต์** (High Contrast) หมายถึง การจัดแสงในโทนแบบ ขาวจัดและดำจัด จะให้บรรยากาศออกมาสละสลวย ประดิษฐ์เป็น “ละคร”มากกว่าภาพยนตร์

38. **เสียงดนตรีที่อยู่นอกฉาก**(Background music) หมายถึง เสียงดนตรีที่ไม่มีความเกี่ยวพันโดยตรงกับภาพ แต่จะทำหน้าที่ช่วยเสริมสร้างอารมณ์ และ ช่วยเน้นจุดสำคัญต่างๆ ของภาพยนตร์ได้ตามที่ต้องการ

39. **เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก** (Plot Music) หมายถึง เสียงดนตรีที่เครื่องดนตรีทำให้เกิดเสียงปรากฏในภาพด้วย เช่น ในภาพมีการเล่นดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง เสียงที่ได้ยินก็จะได้ยินเสียงเครื่องดนตรีในชนิดนั้นๆ

40. **เสียงดีเลย์** (Delay) หมายถึง การประดิษฐ์เสียงให้มีลักษณะของการสะท้อนกลับไปมา

41. **เสียงประกอบภาพยนตร์** (Soundtrack) หมายถึง เสียงทุกเสียงที่ประกอบกันขึ้นเป็นเสียงในภาพยนตร์โดยลำดับความสำคัญของเสียงเป็นเรื่องที่สำคัญ เสียงพูดต้องสำคัญที่สุดรองลงมาคือซาวด์เอฟเฟคและดนตรี

42. **เสียงรีเวอร์บ** (Reverb) หมายถึง การประดิษฐ์เสียงให้มีลักษณะของเสียงก้องกังวาน

43. **เสียงพูด** (Dialogue) หมายถึง เสียงพูดประกอบไปด้วยสารที่ต้องการจะสื่อ อารมณ์และสำเนียงที่สัมพันธ์กับคาแรกเตอร์ของตัวละคร

44. **เสียงพูดประเภท เนเรเทอร์/วอยซ์โอเวอร์ส** (Narator/Voiceovers) หมายถึง เสียงพากย์ที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องโดยไม่เห็นตัวผู้เล่า เสียงพากย์นี้ต่างจาก ADR ตรงที่เสียพูดนี้ไม่ได้ถูกนำไปใช้แทน เสียงที่มาจากการถ่าย แต่จะถูกนำไปใช้เพื่อการเล่าเรื่องไม่มีซิงค์ปาก ลักษณะของการอัดจึงไม่ต้องการจำลองคุณสมบัติของเสียงในสถานที่นั้นๆ

45. **เสียงพูดประเภท โปรดัคชั่น ไดอาล็อค** (Production Dialogue) หมายถึง เสียงพูดที่อัดมาจากตอนถ่ายทำ เสียงที่อัดมาจะประกอบไปด้วยเสียงบรรยากาศหรือเสียงสภาพแวดล้อม ณ ขณะที่ถ่ายทำ

46. **เสียงพูดประเภท เอดีอาร์** (ADR) **หรือ** (Automated Dialogue Replacement) หมายถึง เสียงพากย์ที่บันทึกเสียงภายหลังเพื่อนำไปใช้แทนบทพูดที่ได้มาจากการถ่ายทำ เป็นกระบวนการบันทึกเสียงพร้อมกับเปิดภาพให้ผู้พากย์ดูไปด้วยในขณะที่พากย์

47. **เสียงสังเคราะห์** (Synthesizer) หมายถึง การสร้างเสียงขึ้นมาใหม่โดยผ่านขบวนการทางด้านอิเลคทรอนิกส์และนวัตรกรรมทางด้าน มิวสิคซอฟท์แวร์ (Music Soft ware)

48. **เสียงเอฟเฟค** (Sound Effect) หมายถึงเสียงประกอบอากัปกริยาที่ทำหน้าที่เสริมการเล่าเรื่องให้ถึงความสมจริง กับอารมณ์ เนื้อหา เวลา สถานที่ รวมไปจนถึง สิ่งที่ไม่มีอยู่จริงในโลก

49. **เสียงเอฟเฟคประเภท แบ็คกราว**(Background) **หรือ** (BGs) หมายถึง เสียงบรรยากาศในภาพยนตร์ เสียงบรรยากาศทำหน้าที่บอกถึงเวลา บรรยากาศ และสถานที่ โดยเสียงจะใช้เพื่อเป็นสภาพแวดล้อมของตัวละคร

50. **เสียงเอฟเฟคประเภท โฟลีย์** (Foley) หมายถึง การบันทึกเสียงการเคลื่อนไหวของผู้แสดงตามภาพที่ปรากฏขึ้นบนจอ เสียงที่บันทึก เช่น เสียงฝีเท้า เสียงจับต้องสิ่งของ เสียงเสื้อผ้า เรียกได้ว่าแทบทุกเสียงที่ทำให้ภาพเกิดความสมจริง

51. **เสียงเอฟเฟคประเภทเสียงสมมุติ** (Sound Design) หมายถึง เสียงที่ทำขึ้นเป็นพิเศษเพื่อใช้ในการเล่าเรื่องหรือขับเน้นเนื้อหาเป็นบางจุดหรือบางฉากในภาพยนตร์ โดยใช้เครื่องสังเคราะ ห์เสียง (Synthesizer) โดยมักจะเป็นเสียงที่เป็น นามธรรม เช่น เสียงความชั่ว ,เสียงความดี หรือ เสียงความรู้สึกนึกคิดต่างๆ

52. **เสียงเอฟเฟคประเภ ท ฮาร์ด เอฟเฟค** (Hard Effects) หมายถึง เสียงที่ไม่ได้เกิดจากการกระทำของมนุษย์และสอดคล้องเข้ากับภาพในภาพยนตร์ เป็นเสียงที่ Foley ไม่สามารถทำได้

53. **อิเลคทรอ อะคูสติค มิวสิก** (Electro acoustic Music) หมายถึง การประสมกันระหว่างเครื่องดนตรีจริงกับเครื่องดนตรีสังเคราะห์

ข้อตกลงเบื้องต้น

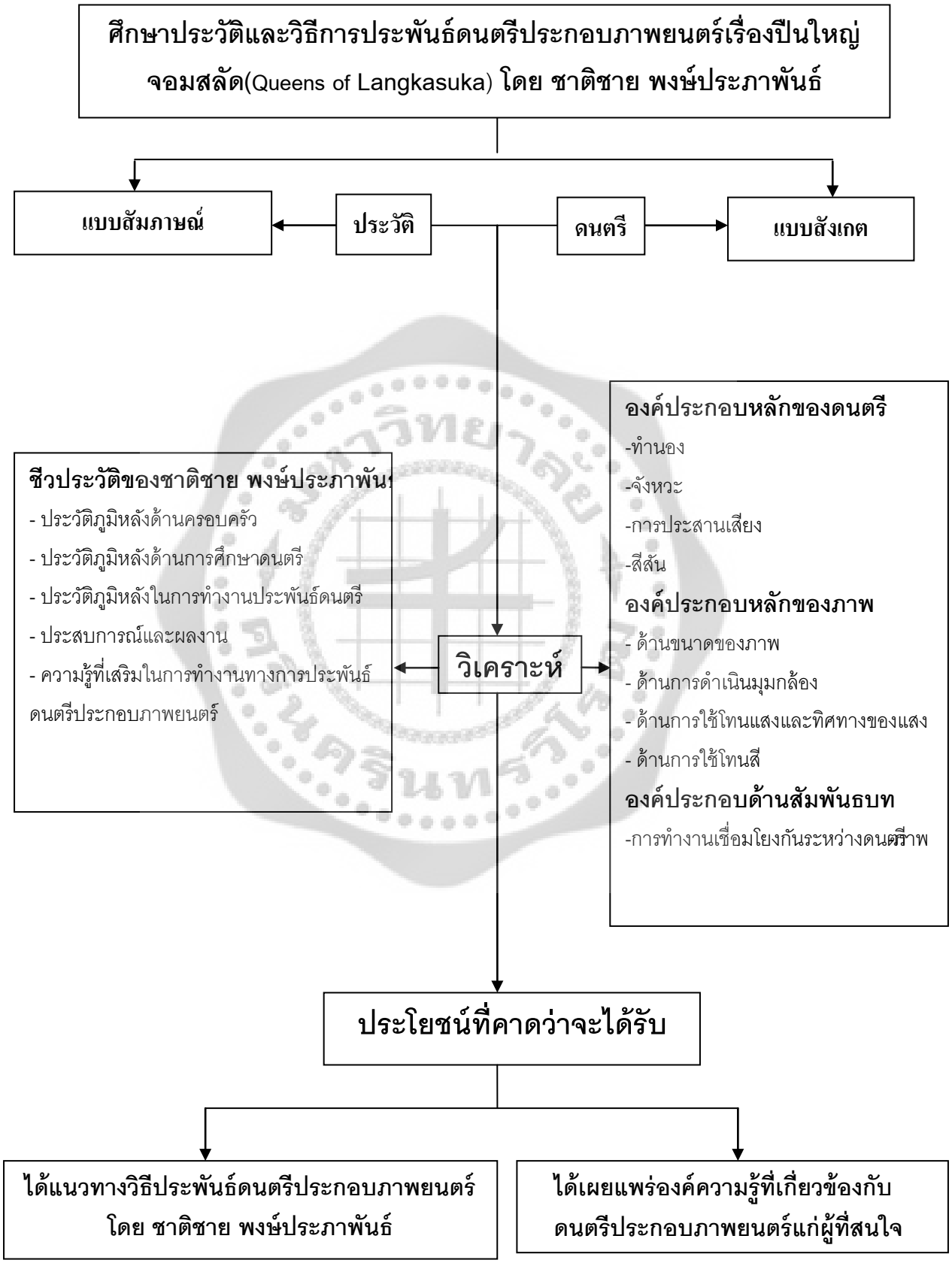
1. การศึกษาวิจัยนี้จะอธิบายในเรื่องดนตรีประกอบภาพยนตร์ ในแบบที่อ้างอิงถึงกันระหว่างภาพและเสียง

2. ในการวิเคราะห์เสียงที่ไม่สามารถเขียนในรูปแบบโน้ตสากลได้ผู้วิจัยจะใช้สัญลักษณ์แล้วเขียนอธิบาย

3. เครื่องดนตรีที่มี ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยจะใช้ ระบบอิงกุญแจเสียง(Tonality)ของเครื่องดนตรี Piano เปรียบเทียบเป็นหลัก

4. ผู้วิจัยถือว่าคำสัมภาษณ์ที่ได้รับจากคุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องและเชื่อถือได้

กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ภาพยนตร์คือศิลปะแขนงที่ 7 ที่รวมเอาศิลปะหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน แล้วถ่ายทอดออกมาโดยผ่านขบวนการทางวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการสืบค้นหารายละเอียดต่างๆรอบด้าน เพื่อการนำเสนอสู่ผู้ชมภาพยนตร์ให้ได้รับการสื่อสารงานศิลปะต่างๆในวิธีนำเสนอแบบภาพยนตร์ ดังนั้นในการนำเสนอแบบภาพยนตร์ดังกล่าวจึงนำเสนอในรูปแบบภาพและเสียงเป็นหลัก ซึ่งข้อมูลต่างๆได้รวบรวมจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เอกสารตำราทางวิชาการและวารสารสิ่งพิมพ์ต่างๆซึ่งจะกล่าวโดยสังเขปดังต่อไปนี้

เอกสารตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยนี้ จะศึกษาอ้างอิงจากตำราทางวิชาการด้านแนวคิดและทฤษฎีของดนตรีประกอบภาพยนตร์ หลักการวิเคราะห์ดนตรีสากล และข้อมูลต่างๆที่เกี่ยวภาพยนตร์ เพื่อใช้ในการอ้างอิงและเป็นหลักเกณฑ์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลเพื่อหาข้อสรุปในเรื่องการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด(Queens of Langkasuka) โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ดังต่อไปนี้

1. ความรู้เกี่ยวกับดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.1 แนวคิดและทฤษฎีของดนตรีประกอบภาพยนตร์

ในการศึกษาทบทวนเรื่อง แนวคิดและทฤษฎีของดนตรีประกอบภาพยนตร์นี้ วิทยา วรมิตร (2553: 12-19) ได้รวบรวมและนำแนวคิดของหลายบุคคลมาแสดงได้ดังนี้

หนังสือเรื่อง “Musical Communication” ของ Dorothy Miell, Raymond MacDonald and David J. Hargreaves (2005) ได้อธิบาย ถึงหลักการสำคัญของการทำดนตรี ประกอบภาพยนตร์ คือ การประพันธ์ดนตรีประกอบ (Music Composition) ขั้นตอนการผสมเสียง (Mixing) ขั้นตอนการตัดต่อ (editing) ในภาพยนตร์คลาสสิคของฮอลลีวูด โดยมี 6 หลักสำคัญ ดังนี้

1. สภาพที่ซ่อนเร้น (Invisibility)
2. การฟังที่ไม่ได้ยิน (Inaudibility)
3. เครื่องหมายของอารมณ์ (Signifier of Emotion)
4. การบอกเป็นนัยในการบรรยายเรื่องราว (Narrative Cueing)
5. ความต่อเนื่อง (Continuity)
6. ความเป็นเอกภาพ (Unity)

บรรจง โกศัลวัฒน์ (2530: 860-861) แบ่งเสียงดนตรีถูกนำมาใช้ด้วยเหตุผลต่างๆ ดังต่อไปนี้ คือ เพื่อช่วยเสริมบรรยากาศให้กับภาพยนตร์ เป็นการใช้ดนตรีเข้ามาประกอบภาพเพื่อช่วยสร้างบรรยากาศและอารมณ์ให้เป็นไปตามทิศทางที่ต้องการ ในขณะเดียวกันเสียงดนตรียังแต่งเติมสีสันให้กับภาพได้ เพื่อช่วยสร้างมิติใหม่ เป็นการสร้างความรู้สึกใหม่ที่ดูเหนือความเป็นจริง เสียงของดนตรีจะช่วยให้ภาพดูไม่เป็นความจริงมากนัก ภาพยนตร์เหล่านี้ เช่น ภาพยนตร์เพลง (Musical) ภาพยนตร์เพ้อฝัน (Fantasy) ภาพยนตร์แบบเทพนิยาย (Fairy tail) ภาพยนตร์แบบสืบสวน สอบสวน และภาพยนตร์เกี่ยวกับการผจญภัยต่างๆ เป็นต้น

เพื่อช่วยเชื่อมฉากและตอนของภาพยนตร์ เสียงดนตรีจะทำหน้าที่คล้ายสะพานเพื่อเชื่อมเหตุการณ์ หรือเรื่องราวให้เข้ากันได้โดยที่อารมณ์ทางภาพไม่ขาดตอนไป ในขณะเดียวกันจะสร้างความกลมกลืนและความสัมพันธ์ระหว่างฉากกับตอนขึ้นได้

เพื่อใช้แทนเสียงประ กอบ ในเหตุการณ์หรือฉากซึ่งไม่มีเสียงประกอบ เช่น การถ่ายภาพยนตร์เงียบ ที่ไม่ได้บันทึกไว้จึงต้องนำเสียงดนตรีมาใช้แทน ถึงแม้ว่าเสียงดนตรีจะใช้แทนที่กันได้ก็ตาม แต่จะให้ผลทางภาพและอารมณ์ที่แตกต่างกัน การใช้เสียงประกอบกับภาพจะให้ความรู้สึกที่เหมือนจริง ส่วนเสียงดนตรีจะทำให้ภาพมีลักษณะคล้ายสิ่งเทียมกับความรู้สึกที่ผิดธรรมดาไป

เพื่อใช้ประกอบหัวเรื่องภาพยนตร์ เสียงดนตรีถูกนำมาใช้บ่อยครั้งเพื่อเป็นการนำหัวเรื่องของภาพยนตร์ ใช้ประกอบไตเติ้ลเรื่อง และบ่อยครั้งที่เสียงดนตรีถูกนำมาใช้เป็นเพลงนำเรื่องให้กับภาพยนตร์จนกลายเป็นสัญลักษณ์ของภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ไป

หลักการสำคัญในการใช้ดนตรีสำหรับภาพยนตร์คือ ภาพจะต้องเด่น และมีความสำคัญมากกว่าเสียง เสียงควรใช้ในลักษณะคลอไปกับภาพ เสียงดนตรีที่เด่นและไพเราะมากจะไม่เหมาะสมกับภาพยนตร์ และการที่ปล่อยให้เสียงดนตรีฟังดูเด่นกว่าภาพนั้นถือเป็นความผิดพลาด

เกษมสันต์ พรหมสุภา (2539: 212-213) ได้แบ่งหน้าที่ของดนตรีประกอบภาพยนตร์ ไว้ดังนี้ ดนตรีเปิดเรื่อง จะใช้บรรจุในช่วงต้นของภาพยนตร์ซึ่งมักเป็นการขึ้นรายชื่อผู้สร้างภาพยนตร์และดารานำแสดง ดนตรีส่วนนี้มีความสำคัญในการสร้างบรรยากาศให้กับตัวภาพยนตร์และดึงดูดความสนใจของผู้ชม และดนตรีที่ใช้ดำเนินเรื่อง จะบรรจุอยู่ในช่วงต่างๆ ของภาพยนตร์ แบ่งย่อยได้ดังเช่น ดนตรีเพื่อสร้างอารมณ์ โดยลักษณะของดนตรีจะต้องได้รับการสร้างสรรค์ ให้สามารถสร้างอารมณ์และความรู้สึกให้เข้ากับฉาก, ดนตรีเพื่อเสริมสร้างบรรยากาศ ใช้เพื่อบ่งบอก กาลเวลา สถานที่ เหตุการณ์ หรือกลุ่มวัฒนธรรมที่สามารถแสดงเอกลักษณ์ได้โดยการใช้ดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะตัว ดนตรีเพื่อเสริมบทบาทหรือบุคลิกตัวละคร,ดนตรีใช้เชื่อมฉาก หรือใช้เปิดหรือปิดฉาก, การใช้เพลงที่มีบทขับร้องสื่อสารถึงเหตุการณ์ของเรื่องหรือความรู้สึกของตัวละคร, ดนตรีปิดเรื่อง มีหน้าที่เหมือนกันกับดนตรีเปิดเรื่อง คือใช้สร้างความสนใจของผู้ชมขณะขึ้นรายชื่อทีมงานสร้างภาพยนตร์ ภาพยนตร์บางเรื่องก็ใช้เพลงขับร้องในการสรุปเนื้อเรื่องด้วยเช่นเดียวกัน

ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ (2529: 94-95) ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีกับภาพยนตร์ไว้ว่า เสียงดนตรีที่ใช้อยู่ในภาพยนตร์ทั่วๆ ไป สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot music) และเสียงดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Background music)

เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก คือเสียงดนตรีที่เครื่องดนตรีทำให้เกิดเสียงปรากฏในภาพด้วย เช่น ในภาพมีการเล่นดนตรี หรือตีกลอง ก็ได้ยินเสียงเครื่องดนตรี (กลอง) นั้นๆ ส่วนดนตรีที่อยู่นอกฉากนั้นเป็นเสียงดนตรีที่ไม่มีความเกี่ยวพันโดยตรงกับภาพ แต่จะทำหน้าที่ช่วยเสริมสร้างอารมณ์ให้แก่ภาพ เช่น ในฉากที่เด็กกำลังสนุกสนาน ดนตรีที่อยู่นอกฉากก็ควรเป็นเพลงประเภทรื่นเริงสดใส ถ้าใช้ดนตรีได้กลมกลืนกับภาพ ก็จะทำให้ได้อารมณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นเสียงดนตรีที่อยู่นอกฉาก ยังทำหน้าที่ช่วยเน้นจุดสำคัญต่างๆ ของภาพยนตร์ได้ตามที่ต้องการ

หนังสือเรื่อง “Film Music : A Neglected Art : A Critical Study of Music in Films, ของ Roy M. Prendergast ซึ่งเรียบเรียงโดย สินนภา สารสาส (2551: 1-5) มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับ The Aesthetics of Film Music ดังนี้

Evoking Time and Place “ดนตรีสามารถสร้างสภาพของเวลาและสถานที่ได้น่าเชื่อกว่า” “Music can create a more convincing atmosphere of time and place”

วิธีการสร้างสภาพของเวลาและสถานที่ (หรือในแง่ดนตรี “สีสัน”) มีอยู่หลายวิธี ดนตรีประกอบภาพยนตร์โดยตัวมันเองเต็มไปด้วยสีสันอยู่แล้ว สีสันที่ว่า อย่างเช่น เสียงปี่สก๊อตต์ที่เสริมสร้างบรรยากาศของประเทศสก๊อตต์แลนด์ เสียงโอโบที่เสริมสร้างบรรยากาศทุ่งหญ้าได้ทันทีที่ได้ยิน เสียงมิวต์บร๊าสช่วยสร้างความรู้สึกถึงสิ่งที่ชั่วร้าย เสียงดนตรีร็อค ทำให้รู้ว่านี้เป็นเรื่องราวของวัยรุ่น เป็นต้น

Creating psychological Refinements “ดนตรีสามารถเน้นหรือให้ความละเอียดอ่อนลึกซึ้งทางจิตวิทยา-ความคิดของตัวละครหรือความหมายของสถานการณ์ที่ภาพไม่สามารถสื่อออกมาได้” “Music can be used to underline or crate psychological refinements-the unspoken thoughts of a character or the unseen implications of a situation.”

ดนตรีมักจะสื่อความหมายทางจิตวิทยาได้ดีกว่าคำพูดหรือบทสนทนาและจะได้ผลดีที่สุดหากได้มีการวางแผนอย่างละเอียด ตั้งแต่ขั้นตอนของการทำบทหนัง แต่ส่วนใหญ่มักจะไม่ได้เป็นเช่นนั้น และดนตรีมักจะไม่ได้เข้ามามีส่วนร่วมคิดตั้งแต่ต้น โดยที่คอปแลนด์ได้ให้ข้อสังเกตไว้ว่าดนตรี “สามารถเล่นกับอารมณ์คนดูได้เหมือนเป็น Counterpoint ของภาพที่เห็น ทั้งนี้โดยการสร้างความรู้สึกของภาพให้ตรงกันข้ามกับภาพ” แต่ในความเป็นจริงแล้ว นักประพันธ์ดนตรี ไม่ค่อยจะมีโอกาสใช้วิธีนี้เท่าไหร่ แม้จะเป็นวิธีที่ได้ผลที่สุดวิธีหนึ่งก็ตาม

Providing a Neutral Background Filler “ดนตรีสามารถสนับสนุนโดยการเป็น Background ที่เป็นกลางได้” “Music can serve as a kind of neutral background filler”

อารอน คอปแลนด์ กล่าวถึงดนตรี “Background” ไว้ว่า คือดนตรีที่คนดูไม่ควรได้ยิน เป็นดนตรีที่ช่วยเสริมส่วนที่ว่างเปล่าระหว่างความเงียบในการสนทนา นับว่าเป็นงานปิดทองหลังพระอย่างแท้จริง สำหรับนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ แต่ถึงแม้ว่าจะไม่มีใครสังเกตหรือได้ยินพวกเขาก็พอใจที่ได้ใช้ความรู้และประสบการณ์สร้างดนตรีที่ดูเหมือนเป็นคิวที่ไม่สำคัญนักเหล่านี้สามารถเสริมสร้างชีวิตชีวาของภาพได้ การใช้ Background music ที่เป็น neutral filler มาสอดร้อยอยู่ใต้บทสนทนาอย่างกลมกล่อม ถือว่า เป็นงานที่ยากที่สุดของ นักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ด้วย เพราะเขาจะต้องลดและควบคุม อัตตาให้ได้จริงๆ หลายครั้งบทบาทสำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีประกอบเป็นเพียงแค่อยู่ตรงนั้น “คล้ายกับว่าเป็น เสียงเสียงหนึ่งแทนที่จะเป็นดนตรีที่แต่งขึ้นโดยเฉพาะ” แม้ว่าดนตรีประกอบจะเล่นบทรองให้กับองค์ประกอบอื่นในภาพยนตร์ แต่ดนตรีประเภท “filler” ถือเป็นตัวสื่ออารมณ์ความรู้สึก ทางการละครอย่างแท้จริง ในบางครั้งดนตรีที่คลอบคลุมบทพูดอยู่ อาจสามารถขึ้นมาเด่นอยู่ข้างหน้าได้ กรณีไม่ใช้วิธีดันเฟดเดอร์ขึ้นเพื่อเพิ่มระดับเสียงให้ แต่จะต้องทำในขั้นตอนของการเขียนและการเรียบเรียงดนตรี

Building Continuity “ดนตรีช่วยสร้างความรู้สึกของความต่อเนื่องในภาพยนตร์” “Music can help build a sense of continuity in a film”

ดนตรีสามารถเป็นตัวร้อยภาพและความรู้สึกจองหนังให้เชื่อมโยงกันเป็นเนื้อเดียวกันได้อย่างแนบเนียน เรื่องนี้คนตัดต่อจะเข้าใจดี ในการตัดต่อหนัง ดนตรีจึงเป็นเครื่องมือสำคัญอย่างหนึ่งที่ขาดไม่ได้

Providing the Theatrical Buildup “ดนตรีช่วยเสริมการ Buildup ของฉากเล่นอารมณ์ได้อย่างละเอียดแนบเนียน” “Music can provide the underpinning for the theatrical buildup of a scene and then round it off with a sense of finality”

ดนตรีสามารถเจาะทะลุสำนึกแห่งถูกผิดของมนุษย์ได้ หากรู้วิธีใช้ ดนตรีก็จะเป็นศิลปะที่สามารถช่วยเสริมอารมณ์ของฉากให้เข้มข้น ได้มากกว่าศิลปะภาพยนตร์อย่างอื่น ไม่ว่าจะเป็นฉากรักหรือฉากบู้ล้างผลาญ ดนตรีก็จะสามารถสร้างปฏิกิริยาความรู้สึกได้อย่างล้ำลึกน่าอัศจรรย์อย่างที่ไม่มีวิธีอื่นสามารถทำได้ แต่ดนตรีก็สามารถเป็นดาบสองคมได้เช่นกัน ในทางตรงข้าม หากใช้ผิดหรือใช้ไม่ระวังหรือไม่คิดให้ละเอียดก็อาจไม่มีผลอะไรกับฉากหรืออาจทำลายฉากนั้นไปได้โดยสิ้นเชิง และผู้ทำหนังตั้งแต่ผู้สร้างและผู้กำกับส่วนใหญ่มักมีความเห็นว่า นี่คือบทบาทหน้าที่หลักเพียงหนึ่งเดียวของดนตรีประกอบภาพยนตร์ โดยเฉพาะในภาพยนตร์ที่ไม่ค่อยได้คุณภาพนัก Film Composer ทุกคนจะประสบกับการถูกขอให้ใส่ดนตรีช่วยฉากที่ไม่ได้คุณภาพ (หรือที่เรียกกันว่าฉากที่ “อ่อน”) โดยหวังให้ดนตรีช่วยให้ฉากนั้นดูแรงขึ้นดีขึ้น ความจริงแล้วมันช่วยไม่ได้เลย และกลับเป็น Composer นั่นแหละที่โดนวิพากษ์วิจารณ์ว่าทำงานไม่ดี

มีผู้สร้างหรือผู้กำกับบางรายที่ไม่ชอบใช้ดนตรีกับหนังของเขาเพราะเขามีความรู้สึกกับดนตรีว่าเป็นสิ่งที่สื่อความเป็นจริง (Realism) ทำให้สงสัยว่าดนตรีที่ได้ยินอยู่นี้มาจากไหน ดังนั้นนักดนตรีประกอบภาพยนตร์ จะต้องมีความเข้าใจในทุกๆ ด้านของการทำหนังมากกว่าทุกคนที่เกี่ยวข้องในงานสร้างหนังเรื่องนั้นๆ เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลง มักจะถูกเรียกเข้ามาในขั้นตอนที่หนังเกือบเสร็จแล้ว ดังนั้นเขาจึงจำเป็นต้องรู้ว่า ผู้กำกับ ผู้กำกับภาพ นักแสดง และคนตัดต่อภาพพยายามสื่อเรื่องราวและอารมณ์ความรู้สึกอะไรบ้าง หากเขาอ่านอารมณ์ความรู้สึกอะไรบ้าง หากเขาอ่านอารมณ์ความรู้สึกของหนังไม่ออกก็หลงทางและ งานของเขาก็จะไม่สามารถสนับสนุนหนังเรื่องนั้นได้

1.2 ดนตรีกับการแสดงความหมายทางอารมณ์

ในการศึกษาทบทวนเรื่องดนตรีกับการแสดงความหมายทางอารมณ์นี้ วิทยา วรมิตร (2553: 20-23) ได้รวบรวมและนำแนวคิดในเรื่องการใช้ปัจจัยสำคัญทางดนตรีมาอธิบายสื่อถึงอารมณ์ต่างๆ และการเรียบเรียงเครื่องดนตรีที่ใช้สื่อถึงอารมณ์ต่างๆ ดังนี้

David Sonnenschein **จากหนังสือเรื่อง** “Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effect in Cinema” มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอธิบายลักษณะดนตรีกับการแสดงความหมายทางอารมณ์ต่างๆ แสดงเป็นตารางได้ ดังนี้

ตารางการอธิบายอารมณ์ต่าง ๆ กับลักษณะดนตรีที่ใช้ Friederich Marpurg (1718 – 1795)	
อารมณ์ (Emotion)	**ลักษณะดนตรี** (Expression)
ความเศร้าใจ (Sorrow)	ทำนองช้าๆ เนื่อยๆ ใช้ดนตรีแบบโทนอล และใช้การประสานเสียงแบบกระด้าง (dissonant harmony)
ความสุข (Happiness)	ทำนองเคลื่อนไหวเร็ว มีความร่าเริง ใช้สีสันอุ่น (warm tone colour) และใช้การประสานเสียงแบบกลมกล่อมมากๆ (consonant harmony)
ความพอใจ (Contentment)	ทำนองมีความสงบเรียบและดำเนินอย่างสม่ำเสมอมากกว่า แบบ ความสุข
ความสำนึกผิด (Repentance)	ใช้องค์ประกอบของ ความเศร้าใจ เว้นแต่ใช้ทำนองที่มีลักษณะเศร้าและสับสน
เต็มไปด้วยความหวัง (Hopefulness)	ใช้ทำนองที่มีลักษณะรื่นเริงและภูมิใจ
ความหวาดกลัว (Fear)	ใช้การเคลื่อนที่ลงที่มีลักษณะเป็นความสับสน และใช้ช่วงเสียงต่ำเป็นหลัก

อารมณ์ดีรื่นเริง (Laughter)	ใช้เสียงที่เหี่ยวแห้งและยืดให้ยาว (drawn out, languid tones)
อารมณ์ผันแปร (Ficklness)	ใช้อารมณ์กลัว และอารมณ์ที่เต็มไปด้วยความหวัง สลับเปลี่ยนกัน
ความขี้ขลาด (Timidity)	ใช้คล้ายกับอารมณ์กลัว แต่มีลักษณะของความกระสับกระส่ายเข้มข้นขึ้น
ความรัก (Love)	ใช้การประสานเสียงแบบกลมกล่อม ทำนองนุ่มนวล น่ารัก มีการเคลื่อนแบบกว้าง (in broad movement)
ความเกลียด (Hate)	ใช้การประสานเสียงและทำนองที่หยาบกระด้าง
ความอิจฉาริษยา (Envy)	ใช้เสียงที่คำรามและมีความน่ารำคาญ
ความเมตตา (Compassion)	ใช้ทำนองที่มีลักษณะนุ่มนวล ราบเรียบ และมีความเศร้า เคลื่อนไหวช้า และใช้เสียงเบสซ้ำๆ กัน
การหึงหวงและหวาดระแวง (Jealousy)	เริ่มด้วยเสียงเบาๆ เคลื่อนตัวเหมือนคลื่น และค่อยๆ เพิ่มเสียงขึ้น ใช้เสียงที่มีความดุ และในตอนท้ายใช้เสียงแบบลมพัดโหยหวน ใช้การเคลื่อนไหวแบบช้าสลับเร็ว
ความโกรธแค้น (Wrath)	ใช้อารมณ์เกลียดร่วมกับโน้ตที่มีลักษณะวิ่ง และเปลี่ยนใช้เสียงต่ำสลับกันทันทีบ่อยๆ ใช้การเคลื่อนไหวแบบเร็วและรุนแรง และใช้เสียงแหลมสูงที่กระด้าง (shrieking dissonances)
ความสุภาพอ่อนน้อม (Modesty)	ใช้ลักษณะทำนองที่ช้าๆ เหมือนคลื่น หยุดเร็ว และสั้น
ความอาจหาญ (Daring)	ใช้ลักษณะทำนองที่เร่งรีบและมีความท้าทาย (defiant, rushing melody)
ความไร้เดียงสา (Innocence)	ใช้ดนตรีแบบเรียบง่าย (a pastoral style)
ความกระสับกระส่าย (Impatience)	ใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างรวดเร็วและน่ารำคาญ (rapidly changing, annoying modulations)

Alan Belkin **จากบทความทางอินเตอร์เน็ทเรื่อง** “An orchestral character glossary” http://www.musique.umontreal.ca/personnel/belkin/bk.o/O-9.html มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอธิบายลักษณะการเรียบเรียงเครื่องดนตรี (Orchestration) ที่ใช้สื่อความหมายทางอารมณ์ต่างๆ ดังนี้

ความสดใส (Luminous) ลักษณะนี้ใช้องค์ประกอบสองแบบ คือดนตรีประกอบ (background) นุ่มนวล และใช้เสียงเครื่องสายบรรเลงเสียงแบบค้างไว้ (sustained strings) หรือองค์ประกอบอื่นที่เพิ่มในเรื่องของความสว่าง เช่น ใช้เสียงที่มีความนุ่มนวล บรรเลงด้วยทรัมเป็ตหรือฮอร์น, ใช้ช่วงเสียงกลางถึงสูงของฟลุ๊ต แต่ไม่ดังมาก, ใช้ช่วงเสียงสูงของเครื่องเคาะที่เป็นเหล็ก (high metal percussion) เช่น เสียงฉาบยาวๆ (suspended cymbal) เครื่องดนตรีกล๊อคเคนชปิล (glockenspiel) บรรเลงแต่ไม่ดังจนเกินไป

ความลึกลับ (Mysterious) ลักษณะการเรียบเรียงดนตรีให้มีความลึกลับนั้น เสียงจะไม่ชัดเจน (lack of clarity) เป็นดนตรีประกอบ (background) นุ่มนวลและมีเสียงกังวาน (sustained sound) เคลื่อนไหวอยู่กับที่เรียบๆ และการเรียบเรียงต้องไม่หนาแน่นมาก (not too thickly spaced) ใช้เครื่องดนตรีคือ เครื่องสาย ใช้ลักษณะแบบ (Muted string, String harmonics และ Low flutes

เป็นภัยอันตราย (Menacing) ใช้เสียงที่แน่ชัดที่แสดงให้เห็นถึงภัยที่กำลังจะเกิดขึ้น โดยเริ่มด้วยเสียงเบาแล้วค่อยๆ ดังขึ้น เช่น แผ่นดินไหว ภูเขาไฟระเบิดเช่น ใช้กลองเสียงต่ำ ใช้ลักษณะจังหวะที่เป็นสัดส่วน และรัว (rolls or rhythmic patterns), ใช้กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงช่วงเสียงต่ำ และใช้เครื่องลมทองเหลือง แบบใช้ที่ซับเสียง (muted brass), ใช้เสียงต่ำที่รุนแรง (extreme low sounds) ใช้เสียงเบาในกลองใหญ่ และ tam-tam

ความสยองขวัญ ความโกรธ และความโหดร้าย (Terrifying, angry, savage) ใช้เสียงแหลมสูงดังๆ คล้ายกับเสียงสัตว์กรีดร้อง มีความหมายเกรี้ยวกราด กระด้างและดังพร่า เช่น ใช้ช่วงเสียงสูง ใช้เสียงแบบกระด้าง (dissonant) ในกลุ่มเครื่องลมไม้ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง บางทีใช้ ดำเนินอยู่ตลอด, ใช้ช่วงเสียงสูงของ เครื่องประกอบจังหวะที่มีเสียงแห้ง เช่น เสียงระนาดฝรั่ง (loud xylophone) และเสียงฉาบที่รัวและค่อยๆ ดังขึ้น, ใช้เสียงต่ำที่รุนแรง (extreme low sounds) ใช้เสียงดังในกลองใหญ่ และ tam-tam

ความรุ่งโรจน์ สว่างไสว (Brilliant) ใช้นักดนตรีที่มีทักษะในการบรรเลงสูง (Virtuosity) และเล่นได้อย่างรวดเร็ว ใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง บรรเลงในช่วงเสียงสูง ใช้คู่เสียงแบบกว้าง (open intervals) และใช้การบรรเลงที่รวดเร็ว (in fast figuration) เช่น เล่นโน้ตแบบซ้ำไปซ้ำมา (repeated notes or trills) ใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงแบบค่อยๆ ดังขึ้น , ใช้กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงแบบเร็ว และค่อยๆ เพิ่มความหนาแน่นขึ้น

ความสง่างาม ร่ำรวย และประสบความสำเร็จ (Splendid, rich, triumphant) ใช้เครื่องดนตรีที่มีจำนวนมาก เพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่และมั่งคั่ง ,ใช้การบรรเลงแบบพร้อมกันหมดทั้งวง (tutti) บรรเลงเสียงค้างไว้ (sustained) ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง โดยใช้เสียงที่ใกล้เคียงกับช่วงเสียงกลาง upper-middle register) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ฮอร์น บรรเลงในช่วงเสียงอัลโต (alto voice) และใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงในช่วงเสียงสูง (high strings, in 8ves)

ความตื่นเต้น เร้าใจ (Dramatic) ใช้ช่วงเสียงที่มีความแตกต่างกันมาก (Contrasts) บรรเลงเปลี่ยนสลับกันทันที ทั้งในเรื่องสีสันของเสียง (timbre) และ ความดังเบาของเสียง (dynamics)

ความโศกสลด (Funereal) ใช้เสียงที่หนักแน่น (heavy) ลากเสียง (dragging sounds), ใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงในช่วงเสียงต่ำ และเล่นช้า, ใช้กลองทิมปานี หรือกลองใหญ่ บรรเลงในลักษณะจังหวะแบบโน้ตประจุด

ความซุกซน สนุกสนาน (Playful, funny) ใช้ตัวหยุดเยอะ บรรเลงในช่วงเสียงสูง และเล่นเสียงแบบสั้น (staccato sounds), หลีกเลี่ยงการใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงเสียงแบบค้างไว้ (sustained sounds), บรรเลงแบบ Pizzicato, ใช้ บาสซูนบรรเลงแบบ Staccato, ใช้ลักษณะการเลียนแบบท่าทางที่ตลกของเครื่องดนตรี เช่น ใช้ทูบา บรรเลงในแนวตลก ซึ่งโดยปกติแล้วจะใช้บาสซูนบรรเลง

ความเศร้า ความสะเทือนอารมณ์ (Sad, melancholy, poignant) โดยมากมักใช้การบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรี ใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลง ในช่วงเสียงต่ำ ช้า และเล่นแบบลากเสียงยาวค้างไว้ (sustained strings) ใช้กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงเดี่ยว ยกเว้น คลาริเนท หรือโอโบ) ใช้เสียงต่ำของฟลุ๊ต บรรเลงประกอบกับกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงเสียงแบบลากยาว

2. ความรู้เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีสากล

2.1 แนวทางการวิเคราะห์

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 1) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีไว้ดังนี้

การวิเคราะห์เพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลง การที่จะวิเคราะห์เพลงให้ถ่องแท้หรือละเอียดลออเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ ถ้าผู้วิเคราะห์เป็นผู้ฟังเพลงคนหนึ่ง และอยากฟังเพลงเพื่อความเข้าใจนอกเหนือจากความสุขใจ การวิเคราะห์เพียงภาพรวมภายนอก และการค้นคว้าประวัติเพลง ตลอดจนประวัติของผู้แต่งโดยสังเขปก็คงเพียงพอ ความรู้เบื้องต้นในส่วนนี้หาได้สะดวกที่สุดจากปกแผ่นเสียง แต่ถ้าเป็นนักดนตรีก็น่าจะวิเคราะห์ลงลึกไปถึงโครงสร้างของเพลง ทฤษฎีการประพันธ์เพลง และเทคนิคที่น่าสนใจด้วย อย่างไรก็ตาม การหาความรู้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยเฉพาะจากปกแผ่นเสียง ต้องกระทำด้วยความระมัดระวังและใช้วิจารณญาณที่จะเลือกเชื่อในข้อมูลเหล่านั้น การมีพื้นฐานความรู้ที่เพียงพอจากการศึกษาทั้งในแนวกว้างและแนวลึกจึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 3) ได้อธิบายเชิงเปรียบเทียบเกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

การวิเคราะห์หรือการแยกแยะแกงเป็นกระบวนการที่ทำให้ได้มาซึ่งคำตอบต่างๆ ที่เกี่ยวกับแกง ซึ่งมีขั้นตอนหลายระดับเช่น

- แกงนี้ประกอบด้วยอะไรบ้าง มีรูปร่างลักษณะอย่างไร
- สิ่งต่างๆที่ประกอบเป็นแกงนั้น มีหน้าที่หรือมีคุณสมบัติอย่างไร (ทำให้หวาน ทำให้เผ็ด ทำให้หอมฯลฯ)
- ส่วนประกอบเหล่านั้นเป็นสารอะไร
- สารนั้นมีสูตรทางเคมีหรือไม่ ถ้ามี สูตรเป็นอย่างไร
- การหาเหตุผลอื่นประกอบ (เช่น เหตุผลทางวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อฯลฯ) ถ้าเป็นแกงเผ็ดต้องใส่ใบมะกรูด ถ้าเป็นแกงเทโพต้องใส่ผักบุ้ง ถ้าเป็นแกงเขียวหวานเนื้อ ใส่เนื้อบดได้หรือไม่

2.2 การวิเคราะห์ทำนอง

ทำนองเพลงถือเป็นองค์ประกอบหลักทางดนตรีที่สำคัญยิ่งอย่างหนึ่ง เนื่องจากทำนองเพลงจะเป็นการกำหนดทิศทางต่างๆของเพลงและทำนองเพลงยังสามารถบ่งบอกถึงสำเนียงภาษาชาติพันธุ์ได้อีกด้วย การวิเคราะห์ทำนองจะเป็นการจำแนกรายละเอียดที่น่าสนใจในบทเพลงนั้นๆ

โกวิทย์ ขันธศิริ (2550: 23) ได้อธิบายความหมายเกี่ยวกับทำนองเพลงไว้ดังนี้

“ทำนองเพลง(Melody) คือ เสียงที่จัดให้เข้ากับจังหวะเป็นระดับสูงหรือต่ำ

ต่อเนื่องกันไปตามกฎแห่งการดำเนินของระดับเสียง พูดง่ายๆ ก็คือ ทำนองเป็นแนวของเสียงดนตรีที่ดำเนินสูงต่ำต่อเนื่องกันไปตามจังหวะลีลานั่นเอง” และในแนวทำนอง ก็จะมีส่วนประกอบสำคัญต่างๆ จำแนกออกไปได้อีก

เอกราช เจริญนิตย์ (2539: 11-12) ได้อธิบายถึงส่วนประกอบของแนวทำนองไว้ดังนี้

ส่วนประกอบที่เป็นแนวทำนองมี 3 ส่วนด้วยกันคือ Motive, Phrasesและ Period ภายในแนวทำนองยังมีส่วนประกอบย่อยๆ อีก เช่น รูปร่างของทำนอง การผสมผสานกันระหว่างระดับเสียงต่างๆ การเคลื่อนที่ของทำนองจากจุดเริ่มต้นไปถึงจุดสิ้นสุด ดนตรีในยุคบาโร้ค คลาสสิก โรแมนติก มีลักษณะแนวทำนองที่คล้ายคลึงกันคือ

ลักษณะทั่วไปของทำนอง

1. ประกอบด้วย Climax Tone ซึ่งทำนองจะค่อยๆเคลื่อนไปหาเสียงที่สูงที่สุดและเป็นเสียงในจังหวะหนักภายในประโยคส่วนมากจะเกิดขึ้นเพียงครั้งเดียว
2. ประกอบด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นไปหาจุด Climax Tone แล้วเคลื่อนที่ลง

3. ประกอบด้วยการนำโน้ตใน Triad มาเขียนเป็นทำนอง (โน้ตตัวที่ 1 3 5 ในบันไดเสียง)

4. ประกอบด้วยการนำโน้ตตัวที่ 3-2-1 ในบันไดเสียงมาเขียนเพื่อการจบลงคอร์ด Tonic (หรือใช้กับ Perfect Cadence)

ณัชชา พันธุ์เจริญ(2551: 7) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์ทำนองไว้ดังนี้

ทำนอง (Melody) คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกันทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นเป็นสื่อ ทำนองอาจมีความยาวตั้งแต่ 2-3 ห้องไปจนถึง 10 ห้องหรือมากกว่านั้น แต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงที่สมดุล และมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ การที่ทำนองเคลื่อนที่ไป เรียกว่า การดำเนินทำนอง การเคลื่อนของทำนองเกี่ยวข้องกับขั้นคู่ซึ่งบอกระยะห่างระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป และเป็นตัวแปรสำคัญที่แสดงว่า ทำนองนั้นได้ขยับขึ้นหรือลงเป็นระยะมากน้อยเท่าใด ทำให้เกิดทิศทางขึ้นหรือลงในระยะช่วงเสียงทั้งสิ้นเท่าใด

2.3 การวิเคราะห์จังหวะ

การศึกษาจังหวะของดนตรีหรือจังหวะในบทเพลงจะช่วยให้เกิดความเข้าใจวิธีการและความสัมพันธ์กันระหว่าง จังหวะ ทำนอง และอารมณ์ต่างๆของบทเพลง ซึ่งจังหวะในบทเพลงจะเป็นตัวชี้ชัดให้เห็นอารมณ์ต่างๆได้ชัดเจน เช่น เพลงเศร้า มักจะเป็นช้า และ เพลงสนุก ก็มักจะเป็นเร็ว หรือถ้าหากจะเปรียบเทียบกับจังหวะการเต้นของหัวใจในอารมณ์ต่างๆของมนุษย์ก็จะเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนและใกล้ตัวมากที่สุดเช่น เมื่ออารมณ์ปกติ จังหวะการเต้นของหัวใจจะปกติและเมื่ออารมณ์ไม่ปกติอันเนื่องจากสิ่งเล้าต่างๆที่มากระตุ้นอารมณ์ให้รู้สึก สับสน กระวนกระวาย ตื่นเต้น อ่อนแรง หรือ มีอารมณ์ซ้อนอารมณ์ จังหวะการเต้นของหัวใจก็จะไม่ปกติตามไปด้วย

สมศักดิ์ สร้อยระย้า (2545: 12) ได้กล่าวถึงธรรมชาติของจังหวะไว้ดังนี้

การศึกษาเรื่องของจังหวะควรจะต้องทราบถึงธรรมชาติของจังหวะ ซึ่งเกิดขึ้นโดยธรรมชาติและมีความสัมพันธ์กันระหว่างจังหวะกับอวัยวะของมนุษย์ เช่น การเต้นของหัวใจ เป็นต้น จังหวะดนตรีก็เช่นกัน มีความสัมพันธ์กับโคลง กลอน ละคร การแสดงการร้องกับการบรรเลง จังหวะจึงเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบที่สำคัญของบทเพลง เพราะทั้งทำนองเพลงและการประสานเสียงก็มีอัตราส่วนของจังหวะอยู่ภายใน ผู้ขับร้องหรือผู้บรรเลงต้องทราบเรื่องของจังหวะเกี่ยวกับความสั้นหรือความยาวของเสียง ความช้าหรือความเร็วของบทเพลง ดังนั้น โครงสร้างของบทเพลงจึงมีส่วนช่วยให้เกิดความเข้าใจกระจ่างชัดยิ่งขึ้น โดยเฉพาะเรื่องของวรรคในบทเพลง ประโยคของบทเพลง และกลุ่มหรือส่วนของบทเพลงควรจะศึกษาและทำความเข้าใจก่อนการบรรเลงก็จะทำให้ปฏิบัติได้ง่ายและรวดเร็วยิ่งขึ้น

สุกรี เจริญสุข (2538: 178) ได้กล่าวถึงเรื่องของจังหวะไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

จังหวะเป็นเรื่องขององค์ประกอบพื้นฐานดนตรี เสียงดนตรีที่เป็นองค์ประกอบพื้นฐานที่สุดก็คือ “จังหวะ” เสียงของจังหวะ ลีลาของจังหวะและกระสวนของจังหวะ

จังหวะในภาษาไทยนั้นมีเพียงความหมายเดียวรวมถึงจังหวะทั้งหมด แต่ในภาษาอังกฤษดนตรีตะวันตกนั้น มีความหมายรวมถึงเวลา(Time) จังหวะเคาะ (Beat) อัตราความช้าเร็วของจังหวะ (Tempo) และกระสวนของจังหวะ (Rhythm) สำหรับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นั้น ความหมายของจังหวะอยู่ที่กระสวนของจังหวะ (Rhythm) เป็นหลัก

จังหวะประเภท Rhythm เป็นกระสวนจังหวะที่เป็นชุด ในดนตรีพื้นบ้านเรี่ยกว่า”หน้าทับ” จังหวะหรือหน้าทับของภาคใต้ใช้ประกอบท่าทางและใช้ในพิธีกรรมที่ประโคมเพื่อสร้างความเร้าใจ จังหวะในความหมายของดนตรีภาคใต้ก็คือ Rhythm ซึ่งจะรวมเอาความหมายของจังหวะอื่นๆไว้ทั้งหมด

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 49-50) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์จังหวะไว้ดังนี้

ความสำคัญของจังหวะในยุคแรก ๆ อาจเป็นเพียงหลักให้ส่วนประกอบอื่น ๆ ของเพลงได้ยึดไว้ไม่ให้ออกนอกลู่นอกทาง การมีจังหวะเป็นไปอย่างแนบเนียนและเป็นธรรมชาติมีระบบระเบียบที่ดีและเป็นไปในทิศทางเดียวกันตั้งแต่ต้นเพบงจนจบ การกำหนดจังหวะที่แน่นอน ไม่ว่าจะเป็นอัตราจังหวะหรือลักษณะจังหวะในรูปของหน่วยจังหวะย่อยเอก ล้วนเป็นแนวความคิดที่อยู่เบื้องหลังบทเพลง ในขณะที่ส่วนประกอบอื่น เช่น ทำนองและเสียงประสาน ดูเหมือนจะเด่นกว่า และวาดลวดลายในบทเพลงได้อย่างมีรสชาติ แต่ในยุคต่อ ๆมา จังหวะเริ่มเปลี่ยนบทบาทที่ละน้อยจากผู้สนับสนุนมาเป็นพระรองหรือพระเอกในบางครั้ง โดยเฉพาะเพลงในยุคปัจจุบัน ให้ความสำคัญกับจังหวะมากขึ้น ทั้งความซับซ้อน ความยุ่งยาก และความสับสนเกี่ยวกับจังหวะเป็นเรื่องที่ยังคงต้องพัฒนาไม่หยุดยั้งและยังหาจบจบไม่ได้ในปัจจุบัน

ในดนตรีของต่างชาติต่างภาษาอาจมีแนวคิดในเรื่องของจังหวะไม่เหมือนกัน จึงไม่มีสูตรสำเร็จในการวิเคราะห์จังหวะ สำหรับในดนตรีตะวันตกและดนตรีของบางวัฒนธรรมหากผู้แต่งให้ความสำคัญกับจังหวะเป็นอย่างมากในเพลงใด ก็มักหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะนำเฉพาะจังหวะมาวิเคราะห์ให้ละเอียด อย่างไรก็ตามจังหวะกับทำนองเป็นส่วนประกอบสำคัญของดนตรีที่ผูกโยงอยู่ด้วยกันจนแยกกันไม่ออก การวิเคราะห์จังหวะจึงมักเอื้อประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ทำนอง จังหวะมักเป็นตัวชี้นำให้สามารถหาโน้ตสำคัญได้ การวิเคราะห์จังหวะมีขั้นตอนที่ไม่ซับซ้อน ซึ่งจะนำไปสู่คำตอบในการวิเคราะห์ทำนองด้วยในที่สุด

2.4 การวิเคราะห์เสียงประสาน

เสียงประสาน (Harmony) เป็นองค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง ในการสร้างสรรค์งานประพันธ์ดนตรี เนื่องจากเสียงประสานเป็นตัวช่วยสร้างมิติต่างๆให้กับบทเพลง ทำให้เห็นความลึก ตื้น หนา บาง โดยเสียงประสานจะผสมกลมกลืนไปกับทำนองและจังหวะ หรือไม่จะอาจขัดแย้งต่อกันระหว่างทำนองและจังหวะก็ได้ ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ในการประพันธ์ของผู้ประพันธ์ว่าความต้องแสดงออกและถ่ายทอดเรื่องราว ในบรรยากาศแบบใด ดั่งที่ โกวิทย์ ขันธศิริ (2550: 23-24) ได้อธิบายความหมายเกี่ยวกับการประสานเสียงไว้ดังนี้

ลองสังเกตดูภาพเขียนสักภาพหนึ่ง ถ้าเป็นภาพเขียนด้วยเส้นเดี่ยวๆ ธรรมดาเราจะรู้สึกว่าเป็นภาพเส้นธรรมดา ไม่มีชีวิตชีวา แต่ถ้าเราแลเงาภาพนั้นลงไป หรือ ระบายด้วยสีต่างๆ ก็จะทำให้ภาพนั้นดูมีชีวิตจิตใจคล้ายคลึงของจริงมากขึ้น เช่นเดียวกับดนตรี การที่เราฟังนักร้องร้องเพลงคนเดียวกับร้องโดยมีวงดนตรีเล่นประสานเสียง ย่อมมีความไพเราะผิดกันมากมาย เสียงร้องอันเป็นทำนองเปรียบเสมือนลายเส้น ส่วนวงดนตรีที่เล่นประสานเสียงนั้น เปรียบเสมือนการแรเงาหรือระบายสีทำให้ดนตรีนั้นเกิดความไพเราะสมบูรณ์แบบขึ้น

การที่จะสร้างแนวเสียงประสานอย่างไรจึงจะเหมาะสมกับจุดประสงค์การประพันธ์ นั้นจะต้องมีความเข้าใจในทฤษฎีต่างๆที่จะมารองรับตามหลักการประพันธ์ด้วย

ศิริพงษ์ แก้วพลอย (2534: 19-20) ได้อธิบายเกี่ยวกับองค์ประกอบในการเขียนประสานเสียง 4 แนวไว้โดยสังเขปดังนี้

1. เขียนให้เป็น 4 แนว โดยให้แนวโซปราโนอยู่เหนือแนวอัลโต ให้แนวอัลโตอยู่เหนือแนวเทเนอร์ และให้แนวเทเนอร์อยู่เหนือแนวเบส จะมีแนวใดแนวหนึ่งขึ้นหรือลงไปล้ำแนวอื่นๆไม่ได้
2. การจัดความห่างระหว่างแนว (Spacing) มี 3แบบคือ
   2.1 โครส สตรัคเจอร์ (Close Structure)
   2.2 โอเพ่น สตรัคเจอร์ (Open Structure)
   2.3 นิวทรัล สตรัคเจอร์ (Neutral Structure)
3. การควบตัวโน๊ต (Doubling) คอร์ดเมเจอร์ ห้ามควบตัวโน๊ตขั้นที่ 3
4. การเขียนแนวประสาน ขนานคู่ 5 และคู่ 8 เป็นสิ่งที่ควรหลีกเลี่ยง
5. เครื่องหมายกำกับแนวเบส (Figure bass)
   5.1 5 โน้ตขั้นที่ 5 นับจากแนวเบส มีเครื่องหมาย # ปรากฏอยู่
   5.2 b5 โน้ตขั้นที่ 5 นับจากแนวเบส มีเครื่องหมาย b ปรากฏอยู่
   5.3 b, #, โน้ตขั้นที่ 3นับจากแนวเบส มีเครื่องหมายนี้ปรากฏอยู่
   5.4 ^{6} การพลิกกลับครั้งที่ 1 (First Inversion)

5.5 $^{6}_{4}$ การพลิกกลับครั้งที่ 2 (Second Inversion)

5.6 $^{6}_{5}$ คอร์ดเซเว่น การพลิกกลับครั้งที่ 1 (First Inversion)

5.7 $^{4}_{3}$ คอร์ดเซเว่น การพลิกกลับครั้งที่ 2 (Second Inversion)

5.8 $^{4}_{2}$ คอร์ดเซเว่น การพลิกกลับครั้งที่ 3 (Third Inversion)

นอกจากความเข้าใจในหลักการเขียนเสียงประสานแล้วยังควรในเรื่องอื่นอีกเช่น การรวมระดับเสียงมาเข้าคู่กัน(The Association of Two Voices) อนรรฆ จรัณยานนท์ (2537: 39, 41-42) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ดังนี้

การที่จะนำเสียงใดเสียงหนึ่งมาประกอบเข้ากับอีกเสียงหนึ่ง เพื่อให้ได้ผลของเสียงประสานที่ไพเราะได้นั้น ก็มีข้อจำกัดมากมาย อย่างไรก็ตาม ทำนอง 2 ทำนอง ในเค้าเต้อร์พ้อยท์ แบบ 2 แนว มีสิ่งที่ควรจะพิจารณาก่อนสิ่งอื่นก็คือ ความสัมพันธ์ของทำนองทั้ง 2 ในโครงสร้างคู่เสียงดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นการวิเคราะห์ดนตรีในบทประพันธ์ต่างๆ ที่มีลักษณะออกมาเป็นลักษณะเค้าเตอร์พ้อยท์ หรือจะเป็นการเขียนเค้าเต้อร์พ้อยท์ลงไปในทำนองหลักที่มีอยู่

การเขียนคู่เสียง(Two Voice Writing) ในการใส่คู่เสียงที่เหมาะสมลงไป เพื่อให้ได้เสียงที่มีน้ำเสียงไพเราะออกมานั้น สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึงนั่นก็คือ การประสานเสียงในช่วงของทำนองในขณะนั้น การเลือกเสียงมาใส่จะต้องพิจารณาโน้ตของคอร์ดหลัก บางครั้งคู่เสียงหนึ่งอาจมีการตีความหมายเป็นคอร์ดออกมาได้หลายคอร์ดเช่นกัน เช่น ในระยะขั้นคู่ที่ 3 และ 6 สามารถตีความหมายคอร์ดได้อย่างน้อย 2 คอร์ด นอกจากนี้ ระยะขั้นคู่ที่ 4 หรือ 5 ก็เป็นไปได้ที่จะถูกพิจารณาได้ว่า เป็นคอร์ดเดียวกันที่มีการพลิกกลับไปมาก็ได้

ปัญหาที่เกิดขึ้น สามารถแก้ได้โดยพิจารณาคู่เสียงอื่นๆ ในช่วงใกล้เคียง อาจพิจารณาออกมาได้โดยยึดการพิจารณาตามหลักการของการดำเนินคอร์ด(Chord Progression) ในทฤษฎีการประสานเสียงซึ่งก็อาจระบุออกมาได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้อย่าลืมพิจารณาถึงความยาวของช่วงคอร์ดที่ใช้ก่อนมีคอร์ดใหม่เปลี่ยนเข้ามาด้วย

โดยหลักการทั่วไปแล้ว การที่จะมีการเปลี่ยนคอร์ดใหม่ได้นั้น ควรจะเป็นตรงที่จุดของจังหวะตกของจังหวะเคาะในจังหวะหนัก ฉะนั้น ควรพิจารณาในเรื่องนี้ด้วยเช่นกัน

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 51-70) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์การประสานเสียงไว้ดังนี้

เสียงประสานมักเป็นส่วนประกอบของเพลงที่น่าสนใจที่สุด ที่แง่มุมที่น่าวิเคราะห์เพื่อให้ได้มาซึ่งเหตุผลว่า เหตุใดจึงได้เสียงออกเช่นนั้น เสียงประสานมีมิติทั้งในระดับตื้นและระดับลึก มีมิติทั้งในแนวตั้งและแนวนอน รวมถึงเนื้อดนตรีในลักษณะต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม เรื่องการวิเคราะห์กุญแจเสียง

คอร์ด เสียงประสาน โครงหลักของคอร์ดหรือโครงหลักของกุญแจเสียง ต้องอาศัยวิจารณญาณของผู้วิเคราะห์ เพลงหรือในช่วงหนึ่งของเพลงน่าจะใช้วิธีใดในการวิเคราะห์ ควรนำเสนอในแง่มุมใดให้น่าสนใจ และเมื่อวิเคราะห์แล้วได้อะไรที่เป็นสาระหรือไม่

อย่างไรก็ตาม ในยุคโลกาภิวัตน์ซึ่งโลกไร้พรมแดน การนำเสนอแนวความคิดเรื่องศิลปะควรนำไปสู่แนวความคิดที่เป็นสากลซึ่งไม่ได้หมายถึงตะวันตกเท่านั้น คำว่า “สาก” ในทางดนตรีไม่ได้แลว่าตะวันตกอีกต่อไป แต่คำว่า “สากล” น่าจะหมายถึง เป็นกลาง ๆ หรือเป็นที่นิยมโดยทั่ว แนวความคิดในเรื่องของเสียงประสานในปัจจุบันไม่น่าจะหมายถึงเรื่องของคอร์ดในแนวตั้งแบบตะวันตกเท่านั้น แต่หมายถึงเสียงโดยรวมที่ประสานกันในภาพใหญ่ไม่ว่าจะเกิดในแนวตั้งหรือแนวนอน ไม่ว่าจะเป็นเสียงที่ประสานกันด้วยวิธีสอดประสานกันหรืออย่างไร แนวความคิดในเรื่องเสียงประสานของต่างวัฒนธรรมก็ย่อมต่างกัน แต่สามารถใช้แนวความคิดของสากลเป็นหลักในการอภิปรายให้กว้างขวางได้

2.5 การวิเคราะห์เสียง

เสียง ในสภาวะแวดล้อม ของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกัน เช่น เสียงนกที่ร้องตอนเวลาเช้าๆ เสียงนกที่ร้องอยู่บริเวณริมทะเล หรือ เสียงนกบางชนิดที่ร้องบนหลังคาบ้านใครแล้วก็จะทำให้เกิดความเชื่อไปต่างๆนาๆ โดยที่เสียงร้องของนกที่ร้องในเวลาเช้าๆ สื่อให้เห็นภาพบรรยากาศที่สดใสตอนเช้า เสียงนกที่ร้องอยู่บริเวณริมทะเล สื่อให้เห็นภาพบรรยากาศของสถานที่ริมทะเล และ เสียงนกบางชนิดที่ร้องบนหลังคาบ้านใครแล้วก็จะทำให้เกิดความเชื่อไปต่างๆนาๆ ก็สื่อในเกิดจินตนาการในความเชื่อของสังคมในเรื่องที่เกี่ยวกับความตาย

เสียงดนตรีก็เช่นกันที่สามารถบ่งบอกถึง ภูมิลำเนาสถานที่ของเสียงดนตรีนั้นๆเช่น เรามักได้ยินเสียงแคนที่ภาคอีสาน ถ้าเราได้ยินแคนที่ตลาดนัดจัตตุจักร กรุงเทพฯก็สามารถที่จะสันนิษฐานได้ว่าคนแคนที่ได้ยินนั้น จะต้องเกี่ยวพันธุ์อะไรบางอย่างกับภาคอีสานแน่นอน

สุกรี เจริญสุข(2538: 177) ได้กล่าวถึงเรื่องเสียงกับภูมิประเทศไว้ดังนี้

ธรรมชาติทางภาคใต้โดยทั่วไป แม้ว่าจะอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรแความงามตามธรรมชาติ เช่น ป่า เขา ทะเล ก็ตาม แต่ก็แฝงไปด้วยอันตรายต่อชีวิตอยู่ไม่น้อย รวมทั้งเสียงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติก็ค่อนข้างจะอึกทึกครึกโครมด้วยเสียงคลื่นและลมอยู่แทบตลอดเวลา มิหนำซ้ำยังมีฝนตกแทบตลอดปีล้วนแล้วเป็นของธรรมชาติที่ทำให้เกิดเสียงดังทั้งนั้น ภาษาพูดของคนทางภาคใต้จึงมีเสียงค่อนข้างดังหากเทียบกับภาคอื่นๆ ของชาวไทย ซึ่งคล้ายกับจะต้องออกเสียงพูดแข่งกับเสียงคลื่นเสียงลม ฉะนั้นจึงส่งผลมาถึงดนตรีของชาวไทยภาคใต้ด้วย คือมีเสียงค่อนข้างดัง นอกจาก เสียงค่อนข้างดังแล้ว ยังเน้นด้านจังหวะมากกว่าทำนองเพลงคล้ายกับดนตรีของชาวชวา-มลายูหรืออินเดียโบราณ นักมานุษยวิทยาการดนตรีหลายท่านที่ได้ศึกษาดนตรีชวา บาหลีอย่างเจนนิเฟอร์ ลินด์เซ (Jennifer Lindsay) และ

ไมเคิล เทนเซอร์ (Michael Tenzer) ได้กล่าวว่า ดนตรีของชาวชวาส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีอุษาคเนย์ในผืนแผ่นดินใหญ่ ผสมผสานกับอิทธิพลทางวัฒนธรรมของอินเดียตอนใต้และศรีลังกา ดนตรีชวามีจังหวะที่น่าสนใจยิ่งและดนตรีชวาได้มีพัฒนาการมากกว่าดนตรีบนผืนแผ่นดินใหญ่

ลีลาดนตรีภาคใต้มีจังหวะกระชั้นหนักแน่น เฉียบขาด ฉับพลัน มีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวานคล้ายลีลาคลื่นกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด ศิลปะของชาวใต้จะแสดงความจริงใจสัจจะ มากกว่าความเพ้อฝัน

นอกจากนั้นแล้วเครื่องดนตรีในแต่ละชนิด ยังสามารถสื่อถึงอารมณ์ที่ซ่อนอยู่จิตใจมนุษย์ได้อีกด้วย ดั่งที่โกวิทย์ ขันธศิริ (2550: 24) ได้อธิบายความหมายเกี่ยวกับคุณลักษณ์ของเสียงไว้ดังนี้

ในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหลายนั้น ต่างก็มีเสียงแตกต่างกันออกไปไม่เหมือนกัน เช่น ไวโอลิน มีเสียงอ่อนหวานสดใส ส่วนแตรมีเสียงดังอย่างมีอำนาจ เปียโน ออร์แกน หรือ กลอง ต่างมีคุณลักษณะของเสียงที่แตกต่างกันออกไปอย่างที่เราอาจสังเกตความแตกต่างเหล่านี้ได้ “สีสัน”ของเสียงของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันเหล่านี้ ทำให้ผู้ประพันธ์สามารถเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลีลาและโอกาสตามอารมณ์ของดนตรี เช่น ถ้าต้องการให้ดนตรีมีลักษณะอ่อนหวาน หรือ โศกเศร้า หรือ ร่าเริง ก็จะกำหนดให้ใช้ไวโอลินบรรเลง ถ้าต้องการให้องอาจกล้าหาญก็ใช้แตรทรัมเป็ต ต้องการจะให้ตื่นเต้นเร้าใจก็ใช้กลองรัว เหล่านี้เป็นต้น ดังนั้น เราจึงจำเป็นต้องรู้จักคุณลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดและพยายามสังเกตว่า เขาใช้บรรเลงในโอกาสเช่นไร

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 80) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์เสียงไว้ดังนี้

ในเพลง ๆ หนึ่งย่อมมีความแตกต่างในเรื่องของเสียงอย่างเด่นชัด ทั้งความแตกต่างในแง่ของเสียงเครื่องดนตรี เสียงดังเสียงเบา สำนวนดนตรี และเนื้อหาดนตรี อย่างไรก็ตามนักต่างเพลงที่ดีจะควบคุมความต่างให้อยู่ในกรอบที่ดี กล่าวคือ ให้เพลงยังมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งเพลง ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันมากขนาดไหนหรือบ่อยเพียงใดก็ตาม เสียงต้องมีความสมดุลทั้งในความเหมือนกัน ความคล้ายกัน ความแตกต่างกันและเมื่อเสียงเดิม ๆ เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่าก็ต้องมีการแปรของเสียงที่ควบคุมได้ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเทคนิคที่ผู้วิเคราะห์เพลงต้องเสาะหาเพื่อนำมากล่าวอ้างอย่างมีเหตุผล ในโลกของเสียงเป็นเรื่องที่น่าสนใจและมีความเร้นลับที่น่าติดตาม นักดนตรีและนักวิทยาศาสตร์ยังคงทำงานต่อไปไม่หยุดยั้งที่จะค้นหาเสียงใหม่ ๆ อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์จะไปไกลเพียงใด ดนตรีในปัจจุบันก็ยังรักษาความสดของเสียงดนตรีที่มีมาช้านานไว้ได้เสมอและคงจะเป็นเช่นนี้ตลอดไป

2.6 การวิเคราะห์ประโยคเพลง

การวิเคราะห์และการทำความเข้าใจกับประโยคเพลงเป็นเรื่องสำคัญ ก่อนที่จะได้ภาพรวมของบทเพลงในมิติที่ใหญ่ขึ้นต่อไป

มานพ วิสุทธิแพทย์(2533: 29) ได้อธิบายเกี่ยวกับประโยคเพลงไว้ดังนี้

การกำหนดวรรคเพลงเป็นการแยกทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆโดยยึดทำนองเพลงเป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงเป็นส่วนๆนี้เท่าที่ปรากฏเป็นการแบ่งทำนองเพลงออกเป็น"ท่อน"หรือ "ตัว"หรือ "องค์" หรือ "จับ" แต่ทั้งหมดนี้ก็คือการแบ่งทำนองเพลงเป็นท่อนเพลงนั่นเอง มีการแบ่งทำนองเพลงที่เล็กกว่าท่อนเพลงคือ แบ่งตามจังหวะหน้าทับ แต่การแบ่งทำนองเพลงในที่นี้เป็นการแบ่งเป็น "วรรคเพลง" ตาม "ทำนองเพลง" จำเป็นต้องแบ่งให้สอดคล้องกับโครงสร้าง ประเภท และ ลักษณะการบรรเลงของบทเพลง

เอกราช เจริญนิตย์(2539: 1-9) ได้อธิบายความหมายต่างๆในโครงสร้างของประโยคเพลงไว้ดังนี้

โครงสร้างของทำนองจะมีส่วนประกอบและมีชื่อเรียกเฉพาะเพื่อแยกส่วนให้ชัดเจนได้ยิ่งขึ้น เช่น

1. Motive หรือ Motif เป็นส่วนเล็กที่มีความยาวไม่มาก รวมกันเป็นทำนองหลักและบทเพลง (คล้ายกับเป็นสมุฏฐานของการเกิดหรือการเพาะตัวของเซลล์ ส่วนในทางดนตรี กลายมาเป็นบทเพลงทั้งบท) Motive มักเกิดขึ้นบ่อยๆและฝังตัวอยู่ในทำนองหลัก หรือ อาจเป็นทำนองหลักของเพลงก็ได้

2. Phrase เป็นเนื้อหาสาระสำคัญของดนตรี บางครั้งเรียกว่า ประโยค การจบประโยคสามารถเป็นไปในรูปของ Harmonic และ Melodic Cadence ได้ ชนิดต่างๆของประโยคเพลงขึ้นอยู่กับ Motive แต่ส่วนมากประกอบด้วย 4 ห้องเพลงอาจจะสั้น-ยาว ขึ้นอยู่กับงานดนตรีชิ้นนั้นๆ

3. Phrase Member ประโยคย่อยเกิดขึ้นบ่อยๆในแนวทำนองเพลงที่ตัดทอน, เว้นวรรค ลักษณะเหมือนขาดหายไป เป็นส่วนแบ่งแยกจากประโยคใหญ่ สังเกตได้จากอัตราส่วนของโน้ต, ตัวหยุด, หรือลักษณะเฉพาะของทำนองหลัก บางครั้งประโยคย่อยหรือประโยครองที่เกิดขึ้นครั้งที่ 2 อาจมีลักษณะเป็นการซ้ำหรือ Sequence จากประโยคย่อยครั้งแรก แต่ปรกติมีความแตกต่างกัน

4. Period ประโยคที่สมบูรณ์ มักจะเป็นประโยคที่มีประโยคย่อยติดกัน 2 ประโยค (หรือมากกว่า) โดยมีลักษณะที่สังเกตได้คือ

4.1 ตอนท้ายของประโยคย่อยครั้งที่ 2 มักจะเป็น Perfect Cadence

4.2 ประโยคแรก มักจบด้วยจังหวะที่เบากว่าหรือเป็น Half Cadence

4.3 ความสัมพันธ์ของประโยคแรกและประโยครองมักเกิดขึ้นในรูปถาม-ตอบ (Antecedent-Consequent)

5. Parallel Period ประโยคขนานหมายถึง ประโยครองที่อยู่ติดกับประโยคแรกในห้องที่ 1, 2 มีทำนองเหมือนกับประโยคแรก แต่จะมีโน้ตทำนองที่แตกต่างกันออกไปในตอนท้ายของประโยคที่ 2

6. Contrasting Period ประโยคตรงข้าม หมายถึง ประโยครองที่อยู่ติดกับประโยคแรกมีความแตกต่างกันออกไป มีส่วนประกอบคือ

6.1 มีจังหวะเบาในตอนท้ายของ Phrase 1 จบแบบ Half Cadence

6.2 มีจังหวะหนักในตอนท้ายของ Phrase 2 จบแบบ Perfect Cadence

โดยปรกติทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองใน Phrase ที่ 1 และ Phrase ที่ 2 จะมีความผิดแผกแตกต่างกัน

7. Three-Phrase Period ประโยคติดต่อกัน ตามปรกติแล้วในเขียนทำนองนิยมเขียนเพียง Phrase และ Phrase 2 แต่ถ้าหาก Phrase 3 เกิดขึ้น มักเกิดในรูปของ AAB (Antecedent. Antecedent. Consequent) ในตอนท้ายของ Phrase ที่ 3 จบด้วยจังหวะหนักของ Perfect Cadence

8. Double Period (Four-Phrase Period) ประโยคเพลง 4 ประโยคติดต่อกัน เป็นความหลากหลายของประโยคเพลง การ Double ก็คือ การซ้ำ 2 ประโยคเข้าด้วยกัน หากแต่ว่า ตอนท้ายของ Phrase 4 ต้องมีจังหวะหนักมากกว่า Phrase 1, 2, 3

9. Repeated Period ประโยคซ้ำซ้อน ได้แก่ประโยค Antecedent และ Consequent มีลักษณะเหมือนกัน โดยจบแบบ Perfect Cadence ในตัวเอง

10. Sequence ซีเควนซ์เป็นการนำเอาทำนองที่เขียนครั้งแรกมาเขียนซ้ำอีกครั้ง โดยการเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงหรือต่ำกว่า แต่ยึดทำนองครั้งแรกเป็นหลักในการเขียน นับว่าเป็นหลักเทคนิคแรกที่สามารถนำมาใช้ได้สะดวกในการสร้างทำนองใหม่จากของเดิมที่มีอยู่แล้ว ค้นพบครั้งแรกประมาณ ค.ศ. 1800-1900 มีลักษณะเฉพาะ คือ

10.1 ประกอบด้วยส่วนย่อยของทำนองอย่างน้อย 2 ส่วน (Two Segments)

10.2 ตามปรกติประมาณ 3-4 ส่วน

10.3 ทิศทางการเขียนซีเควนซ์ มักจะเป็นไปในทางต่อเนื่องจากส่วนย่อยที่ 1 ไปในระดับที่สูงกว่าหรือต่ำกว่าติดต่อกันตลอดไปในแนวเดียวกัน

10.4. ซีเควนซ์ที่เขียนโดยเปลี่ยนระดับเสียงแล้วมักจะใช้ขั้นคู่ชนิดเดียวกัน เช่น ส่วนที่ 1 เริ่มต้นจากโน้ต C ส่วนที่ 2 เริ่มต้นจากโน้ต E หมายถึงการเขียนส่วนย่อยโน้ตตัวต่อไป ต้องเป็นขั้นคู่ 3 เสมอ

ซีเควนซ์แบ่งออกเป็น 5 ชนิด ดังนี้

Real Sequence ริ-แอ็ลซีเควนซ์ เป็นการเขียนส่วนย่อยต่อเนื่องจากทำนองครั้งแรก ใช้สัดส่วนตัวโน๊ต ขั้นคู่ โดยไม่มีความผิดแผกแตกต่างกันเลยแม้แต่น้อย

Tonal Sequence โทนอลซีเควนซ์ เป็นการเขียนส่วนย่อยต่อเนื่องจากทำนองครั้งแร โดยมีสัดส่วนโน้ตและขั้นคู่ตามหลัก Tonality คือยึดหลักบันไดเสียงแบบไดอาโทนิก ซึ่งผลที่ได้ในบางครั้งขั้นคู่อาจจะเปลี่ยนไปบ้างหรือมีสัดส่วนไม่เท่ากันพอดิบพอดีเหมือนกับ ริ-แอ็ลซีเควนซ์

Modified Sequence มอด-อิไฟซีเควนซ์ เป็นการเขียนส่วนย่อยต่อเนื่องจากทำนองครั้งแรกโดยมีการดัดแปลง แก้ไข ประดับประดาส่วนย่อย แต่ยังยึดหลักเค้าโครงเดิมไว้

Modulating Sequence มอจ-อิวเลททิงซีเควนซ์ เป็นการเขียนส่วนย่อยต่อเนื่องจากทำนองครั้งแรก โดยการเปลี่ยนเสียงสูง-ต่ำ ไปหาหลักเสียง (Tonal Center) ของคีย์อื่นๆ เป็นการชั่วคราว

False Sequence ฟอลซซีเควนซ์ เป็นการเขียนส่วนย่อยต่อเนื่องจากทำนองครั้งแรกผสมผสานกับการซ้ำโน๊ต ก่อนหรือหลังซีเควนซ์

11. Modification of the Phrase การเปลี่ยนแปลงแก้ไขประโยคทางดนตรี เป็นสิ่งที่ประพันธ์ต่างสืบเสาะค้นหา เพื่อการพัฒนาบทประพันธ์ ให้มีความแตกต่างหรือซับซ้อนยิ่งขึ้น จากประโยคหนึ่งไปสู่ประโยคอื่นๆต่อไป Extension of Phrase เอคซเทนด-ณัน เป็นการเพิ่มขยายประโยคหลักทางดนตรี จากเนื้อหาสาระเดิมให้มีความยาวมากยิ่งขึ้น ซึ่งจะใช้วิธีที่แตกต่างจากการใช้ซีเควนซ์หรือการซ้ำธรรมดาเพราะนำบางส่วนของประโยคมาขยายเท่านั้น แบ่งออกเป็น 3 ชนิด ได้แก่ ขยายจากบางส่วนตอนต้นประโยค (Near the beginning), ขยายจากบางส่วนตอนกลางประโยค (In the Middle), ขยายจากบางส่วนตอนท้ายประโยค (Near the Cadence)

12. Other Melodic Organization เป็นการเปลี่ยนแปลงแก้ไขประโยคหลักทางดนตรีโดยการการเปลี่ยนบันไดเสียงไปหาคีย์เครือญาติ จากบันไดเสียงเมเจอร์ไปบันไดเสียงไมเนอร์ หรือคีย์อื่นๆตามต้องการ คล้ายกับมอจ-อิวเลททิงซีเควนซ์ แต่กระทำไปทั้งประโยคมิใช่เฉพาะเพียงส่วนย่อย

ณัชชา พันธุ์เจริญ(2551: 82-110) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์ประโยคเพลงไว้ดังนี้

ในการวิเคราะห์ประโยคเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประโยคเพลงที่เป็นทำนองหลักต้องวิเคราะห์ให้ละเอียดไปจนถึงหน่วยทำนองย่อย เพราะข้อมูลที่ได้จะเป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพลงทั้งหมดต่อไป โดยเฉพาะในการใช้เทคนิคการพัฒนาเพื่อให้เพลงดำเนินไปข้างหน้า นักแต่งเพลงจะอาศัยวัตถุดิบเดิมที่เกิดขึ้นมาแล้ว เพราะวิธีการนี้จะทำให้เพลงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตั้งแต่ต้นจนจบ แต่ในส่วนที่นักแต่งเพลงเสนอแนวความคิดใหม่ ก็สามารถเปรียบเทียบความคิดใหม่กับความคิดเดิมได้ นับได้ว่าประโยคเพลงเป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างบทเพลงให้สมบูรณ์ อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ประโยคเพลงด้วยวิธีดังกล่าวจะเป็นประโยชน์ในการสร้างความเข้าใจเรื่องการจัดวางความคิดต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในเพลง แต่ควรกระทำควบคู่ไปกับการวิเคราะห์โครงหลักของประโยคเพลงด้วยเพราะจะได้นำประโยชน์ไปใช้ในการปฏิบัติเครื่องดนตรีและการฟังดนตรีอย่างมีคุณภาพ

2.7 สังคีตลักษณ์

สังคีตลักษณ์หรือรูปแบบของบทเพลง ซึ่งถึงเป็นองค์ประกอบดนตรีที่สำคัญมากอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งบทเพลงในแต่ละบทเพลง ก็จะมีเงื่อนไขในการวางรูปแบบของบทเพลงที่แตกต่างกัน โดยมักจะขึ้นจุดประสงค์ในการประพันธ์ของผู้ประพันธ์ หรืออาจจะเปรียบเทียบให้ภาพที่ใกล้เคียงที่สุด เปรียบเสมือนการออกแบบหรือวางแผนที่จะกำหนดในการเล่าเรื่องทางดนตรีในการแสดงอารมณ์ต่างๆที่ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงออก เช่น การกำหนดว่าในบทเพลงนั้นๆ จะเริ่มต้นเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ที่สื่อถึงความสง่าและงดงาม แล้วตามด้วยการพรรณนาถึงความรักแบบต่างๆ จากนั้นก็จบแบบหักมุมด้วยโศกนาฏกรรม ดังนั้นรูปแบบของดนตรีจะมีกรอบความคิดองค์รวม ที่แสดงให้เห็นทิศทางและแนวทางในการประพันธ์ดนตรี ได้ไปในรูปแบบทางดนตรีที่มีทิศทางชัดเจนยิ่งขึ้น

สมชาย รัศมี (2538: 10) ได้กล่าวถึงความหมายของ สังคีตลักษณ์หรือรูปแบบดนตรีไว้ดังนี้

รูปแบบ มีความหมายถึง รูปแบบการวางทิศทาง การดำเนินทำนองของเพลงให้เหมาะสมลงตัว เป็นไปด้วยความราบรื่นเรียบร้อยของเรื่องราวให้เกิดความรู้สึกทางอารมณ์และความไพเราะขึ้นมา โดยทั่วไปนั้นเพลงนิยมมักใช้รูปแบบของ Binary Form คือมีจำนวนท่อนที่แตกต่างกันเพียง 2 ท่อน

เฉลิมพล งามสุทธิ (2526: 61) ได้ให้ความหมายของฉันท์ลักษณ์ (Music Form) ไว้ว่า ฉันท์ลักษณ์ได้แก่ เรื่องราวเกี่ยวกับลักษณะของบทเพลงหรือโครงสร้างของบทเพลงแต่ละชนิด

ไพรัช มากกาญจนกุล (2533: 45-46) ได้กล่าวถึงรูปลักษณ์แผนในการประพันธ์เพลงสังคีตลักษณ์เป็นโครงสร้างที่มีส่วนต่างๆของเพลงซึ่งในที่นี้จะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดแบบแผนในการอ้างอิงถึงแต่ละตอน จะใช้อักษร A, B, C ซึ่งในแต่ละตอนมีความยาวเท่าๆกันและได้แบ่งฟอร์มของเพลงเป็น 2 ประเภท คือ

1. Non-Repetition เป็นบทเพลงที่ไม่มีการซ้ำ
2. Repetition คือ บทเพลงที่มีการซ้ำท่อนกัน

นอกจากนี้ ในบทเพลงอาจมีการซ้ำแบบอื่นๆอีกเช่น

1. การซ้ำยกทีม (Repeat)
2. การซ้ำโดยการพลิกกลับ (Inversion)
3. การซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence)
4. การซ้ำโดยการขยายอัตรา (Augmentation)
5. การซ้ำโดยการลดอัตรา (Diminution)

สังคีตลักษณ์ในวัฒนธรรม ที่มีรูปแบบเฉพาะตัว อาจจะมีสังคีตลักษณ์รูปแบบที่ไม่ตายตัว โดยอาจจะมิได้อ้างอิงในหลักการของทฤษฎีดนตรีตะวันตกแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น รูปแบบทางดนตรีที่เกิดขึ้นอาจเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นมาใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับ จุดประสงค์ในการประพันธ์

มานพ วิสุทธิแพทย์(2533: 44-45) ได้อธิบายเกี่ยวกับสังคีตลักษณ์ไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

ลักกษณะคีตลักษณ์ของบทเพลงเป็นรายละเอียดอย่างหนึ่งที่เป็นตัวบ่งบอกโครงสร้างของบทเพลงเป็นเบื้องต้นและ Form ยังสามารถจำแนกแยกแยะประเภทของบทเพลงได้ระดับหนึ่ง การศึกษาโครงสร้างของเพลงที่กล่าวแล้วตอนต้นนั้นเป็นเพียงการสำรวจท่อนเพลงในบทเพลงที่ต้องการทำการศึกษาวิเคราะห์เท่านั้น ส่วนในการวิเคราะห์คีตลักษณ์ของบทเพลงจำเป็นต้องศึกษาอย่างละเอียดลึกซึ้งกว่าการสำรวจ แม้ว่าลักษณะคีตลักษณ์ของเพลงไทยมิได้เป็นลักษณะสำคัญในการวิเคราะห์บทเพลง เช่นเดียวกับบทเพลงในบางวัฒนธรรม หรือบทเพลงดนตรีตะวันตก แต่บทเพลงไทยบางประเภทมีลักษณะของคีตลักษณ์ที่ชัดเจน เช่น เพลงเถา เพลงเรื่อง เป็นต้น

3. ข้อมูลความรู้ที่เกี่ยวกับภาพยนตร์

3.1 ข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด

จากวิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี ได้ให้ข้อมูลต่างๆเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดไว้ดังนี้

ปืนใหญ่จอมสลัด ภาพยนตร์แนวแฟนตาซีอิงประวัติศาสตร์ของ นนทรีย์ นิมิบุตร ทุนสร้าง 140 ล้านบาท เขียนบทภาพยนตร์โดย วินทร์ เลียววาริณ นักเขียนรางวัลซีไรต์ และคงเดช จาตุรันต์รัศมี

นักแสดง

จารุณี สุขสวัสดิ์ เป็น รายาฮีเจา
ณัฐรดา อภิธนานนท์ เป็น องค์หญิงบิรู
แอนนา รีส เป็น องค์หญิงอูงู
ชูพงษ์ ช่างปรุง เป็น ยะรัง
สุวินิต ปัญจมะวัต เป็น สาโมง
สรพงษ์ ชาตรี เป็น กระเบนขาว
อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม เป็น ปารี
จักรกฤษณ์ พณิชย์ผาติกรรม เป็น ลิ่มเคี่ยม
มนัสนันท์ พัชรโสภาชัย เป็น ลิ่มกอเหนี่ยว
ปรีชา เกตุคำ เป็น อันยา
เมสินี แก้วราตรี เป็น บินตัง (เมียปารี)
พรทิพย์ ปาปะนัย เป็น แม่ปารี
ด.ช. กัณฑ์เอนก นัยนาประเสริฐ เป็น ปารี (เด็ก)
เอก โอรี เป็น เจ้าชายราไว
วินัย ไกรบุตร เป็น อีกาดำ

อริสา สนธิรอด เป็น เมียอีกาดำ

ทิฐิ มิเกลลี เป็น บัวสกา

Andre Machielsen เป็น ยานิส บรี

เจษฎาภรณ์ ผลดี เป็น เจ้าชายปาหัง,อับดุลกาฟูมูไอดิม

อรรถพร ธีมากร เป็น หัวหน้าโจรสลัดชวา

ศุภกรณ์ กิจสุวรรณ เป็น หัวหน้าโจรสลัดยะฮอร์

ชาติชาย งามสรรพ์ เป็น ราชทูตจากสงขลา

พิมพ์พรรณ ชลายนคุปต์ เป็น สนมรายาบาฮาดูร์ ชาห์ (แม่ราไว)

ข้อมูลจากคำให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการประพันธ์ดนตรีประกอบ

จากหนังสือพิมพ์เดลินิวส์ ได้นำเสนอผ่านทางWWW.MUMUU.COM/News-Show-ชาติชาย ทำดนตรีปืนใหญ่ ใช้เครื่องเคาะมลายูประกอบ-1-105- ได้แสดงคำให้สัมภาษณ์ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เกี่ยวกับการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ไว้ดังนี้

ด้วยความยิ่งใหญ่ของหนัง ปืนใหญ่จอมสลัด ของผู้กำกับ นนทรีย์ นิมิบุตร ก็ทำเอาคนทำดนตรีประกอบภาพยนตร์ชั้นเชียนอย่าง ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เหนื่อยไม่ใช่เล่นเหมือนกัน เพราะดนตรีที่นำสร้างสรรค์ลงในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่เคยได้ยินมาก่อนใน ภาพยนตร์ไทยเรื่องใดเลย ชาติชาย เปิดเผยว่า ความน่าสนใจของดนตรีประกอบเรื่องนี้ก็จะเป็นสิ่งที่เรายังไม่เคยได้ยินมา ก่อนเลย จะมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะทางมลายู เช่น กาเมลันของอินโดนีเซีย, เพอร์คัสชั่นของมาเลเซีย, เครื่องปี่ทางภาคใต้ จะเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้หนังมันเป็นแฟนตาซี แล้วการใช้เสียงร้องด้วยภาษาใหม่ ๆ มาเป็นดนตรีหลักในเรื่อง ก็ทำให้หนังมันดูน่าสนใจมากขึ้น ธีมหลัก ๆ ของเรื่องก็จะมี อภินิหารธีม ที่เป็น

ธีมของปารี (อนันดา), พลังดูหลำ มีปี่มีเสียงร้อง ถ้าพูดถึงตัวปารีมันจะเป็นอีกส่วนหนึ่งของหนังที่แยกออกมาเลย เพราะมันเป็นแฟนตาซีอภินิหาร ส่วนนี้ก็จะพูดถึงความเป็นเด็กกำพร้า ความเคียดแค้น แล้วก็ประสบการณ์การสูญเสีย การพลัดพรากต่าง ๆ ที่นำไปสู่การฝึกวิชาดูหลำ ในส่วนนี้ซาวด์หรือเมโลดี้ก็ออกไปทางเครื่องเคาะของอินโดนีเซียที่เรียกว่า กำมะลัน คล้าย ๆ ฆ้องบ้านเราแต่มีความหลากหลายกว่านิดหนึ่ง แล้วอีกธีมก็เป็น ธีมของลังกาสุกะ ที่แสดงให้เห็นความรักชาติ ความฮึกเหิมของชาติ ก็จะเป็นเสียงร้องประสานกันแบบใหญ่ ๆ สร้างความฮึกเหิม เป็นเสียงที่เราสร้างขึ้นมาเป็นการจำลองภาษาขึ้นมาทำให้ เกิดภาษาแบบใหม่ขึ้นเรียกว่าภาษาบาฮาซาร์ เป็นภาษาที่ไม่มีอยู่จริง ไม่มีความหมายจริง ๆ เราดีไซน์มันขึ้นมา แต่เราก็ศึกษาว่าเขามีพยัญชนะกี่ตัว สระกี่ตัว และจับการออกเสียงของภาษานั้นแต่ไม่ให้เหมือนภาษานั้น ใครจะตีความหมายยังไงก็ได้ เพราะเป็นเจตนาของเราอยู่แล้ว เพราะถ้ามีความหมายที่ชัดไปเลย มันก็จะบล็อกจินตนาการของคนดูได้ เพราะถ้าเราฟังแล้วรู้ความหมาย มันก็จะชี้นำได้ ว่ากำลังพูดถึงอะไร เสียงร้องมันคือ Music Instrument อันหนึ่งที่ไม่

จำเป็นต้องมีความหมายก็ได้ เป็นการเอาเสียงร้องมาใช้ให้เกิดความรู้สึกต่าง ๆ ได้ เรื่องนี้ใช้เวลาทำดนตรีประกอบนานเป็นครึ่งค่อนปีเลยนะครับ ทำไป พร้อม ๆ กับซีจี ที่มันนานเพราะเรื่องนี้มันมีเพลงทั้งเรื่องเลย ถ้าหนัง 2 ชั่วโมง เพลงก็จะประมาณ 100-110 นาทีเลย ดนตรีประกอบคือตัวสร้างบรรยากาศหนังแฟนตาซีดนตรีประกอบจะมีเพลงอยู่มาก โดยเฉพาะ 40 นาทีสุดท้าย หนังมันจะยิ่งใหญ่มาก เพลงเราก็ต้องใหญ่ตามไปด้วยก็ถือว่ายากที่สุด ก็จะเหนื่อยกว่าหนังไทยเรื่องอื่น ๆ เป็น 2 เท่า มันเป็นการหนีจากสิ่งที่เราเคยทำมาด้วย มีอะไรใหม่ ๆ รอเราอยู่ข้างหน้า เราก็พยายามจะดีไซน์ หรือทำอะไรใหม่ ๆ ให้เป็นสีสันกับภาพยนตร์ไทยทุก ๆ เรื่องด้วยครับ

3.2 ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์

การศึกษาเรื่องศิลปะที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ จะช่วยอธิบายอ้างอิงถึงการเล่าเรื่องราวต่างๆ ในรูปแบบทางภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี

ภาษาภาพยนตร์

ในการศึกษาดนตรีประกอบภาพยนตร์ มีความจำเป็นที่จะต้องมีความเข้าใจในภาษาภาพยนตร์ด้วย มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช(2542:72) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับภาษาภาพยนตร์ไว้ดังนี้

หากพิจารณาโครงสร้างของภาพยนตร์แล้ว จะเห็นว่ามีส่วนประกอบสำคัญอยู่ 2 ส่วน ส่วนที่เป็นภาพ (Image) และส่วนที่เป็นเสียง (sound) ส่วนประกอบทั้งสองนี่เองที่เป็นสัญลักษณ์และสัญญาณที่ผู้สร้างภาพยนตร์ใช้ในการติดต่อสื่อสารกับผู้ชม หรือกล่าวในอีกนัยหนึ่งคือภาพและเสียงถือเป็นภาษาของภาพยนตร์นั่นเอง เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบภาษาที่มนุษย์ใช้ในการติดต่อสื่อสารกันแล้ว ภาพยนตร์มีการใช้วัจนภาษาและอวัจนภาษา วัจนภาษาในภาพยนตร์คือส่วนที่เป็นเสียง ซึ่งได้แก่ เสียงพูดหรือเสียงสนทนา(dialogue) และเสียงบรรยาย (narration) ส่วนอวัจนภาษาในภพยนตร์คือส่วนประกอบที่เป็นภาพ ได้แก่ ขนาดภาพ (film size) ต่าง ๆ การเคลื่อนไหว (movement) แสง (lighting) สี (colour) เสียง (music) และเสียงประกอบ sound effects ด้วย และภาพยนตร์ก็ใช้ภาษาทั้ง 2 ประเภทนี้ผสมผสานกันไปอีกด้วย

ขนาดภาพ

ประวิทย์ แต่งอักษร (2542: 31-37) ได้กล่าวถึงขนาดของภาพในมุมกล้องไว้อย่างน่าสนใจดังนี้แม้ว่าขนาดของภาพที่ปรากฏให้เห็นในหนังแต่ละเรื่องจะมีความหลากหลายแต่ส่วนใหญ่จะถูกจำกัดให้อยู่ภายใต้หมวดหมู่ใหญ่ๆ 7 หมวดด้วยกัน คือ ภาพขนาดที่เรียกว่า extreme long shot หรือภาพระยะไกลที่สุด, ภาพขนาด long shot หรือภาพระยะไกล, ภาพขนาด full shot หรือภาพเต็มตัว, ภาพขนาด medium shot หรือระยะปานกลาง, ภาพขนาด close-up หรือระยะใกล้, ภาพขนาด extreme close-up หรือภาพระยะใกล้ที่สุดและภาพขนาด deep-focus shot หรือภาพชัดลึก

มุมกล้อง

มุมกล้องพื้นฐานที่เห็นกันในหนังมีทั้งหมด 5 มุมด้วยกัน ประกอบไปด้วย 1. Bird's eye view 2.High angle 3.Eye-level shot 4.Low angle และ 5.oblique angle หรือ Dutch angle แต่ในระหว่าง 5 มุมกล้องที่กล่าวถึงยังมีมุมมองที่คาบเกี่ยวกันจนอาจจะเกิดความสับสนในการเรียกขานอีกมากมาย ยกตัวอย่างมุมกล้องแบบ Low angle อาจจะแตกต่างกับมุมกล้องแบบ Extreme low angle อย่างมาก กล่าวอย่างกว้างๆ มุมภาพยิ่งแปรเปลี่ยนไปจากระดับสายตาเท่าไร ลักษณะของภาพภาพนั้นก็จะยิ่งโดดเด่นและสะดุดความสนใจมากกกว่าวัตถุที่ถูกถ่าย ในบางกรณี การวิพากษ์วิจารณ์ด้วยมุมมองของภาพมีความสำคัญมากกว่าตัววัตถุที่ถูกถ่ายด้วยซ้ำ

แสง

นับตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์เป็นต้นมา ความสว่าง (Lights) กับความมืด (Darks) ถูกใช้เพื่อสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์อย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอในคัมภีร์ไบเบิลก็ปรากกฏการณ์ใช้สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับความสว่างกับความมืดมากมาย ช่างเขียนรูปอย่าง เรมบรานดท์กับคาราแวกจิโอก็เคยอาศัยความขัดแย้งของสองส่วนนี้เพื่อสะท้อนจุดมุ่งหมายในเชิงจิตวิทยา

ปกติแล้วศิลปินใช้ความมืดบอกถึงความหวาดกลัว ความชั่วร้าย สิ่งที่ลึกลับ ขณะที่ความสว่างหมายถึงความมั่นคง ความปลอดภัย ความศักดิ์สิทธิ์ ความจริง และความสดใส เป็นเพราะผู้ชมคุ้นเคยกับความหมายในเชิงสัญลักษณ์ทำนองนี้ (ประวิทย์ แต่งอักษร. 2542: 39-42)

ประวิทย์ แต่งอักษร ยังกล่าวถึงข้อมูลต่อไปอีกว่า ผู้กำกับสามารถจัดแสงให้ออกมาเหมือนจริงแบบ เรียลิสต์ ก็ได้ หรือออกมาในระดับที่เกินความจริงเพื่อแสดงออกถึงความคิดบางอย่างในแบบเอ็กซ์เพรสชั่นนิสต์ก็ได้ ผู้กำกับเรียลิสต์มักจะใช้การจัดแสงเท่าที่มีอยู่ตามธรรมชาติอย่างน้อยก็ในฉากกลางแจ้ง (Exterior) อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะเป็นการถ่ายทำฉากภายนอกอาคาร คนทำหนังส่วนใหญ่ก็นิยมใช้ไฟ (lamps) หรือแผ่นสะท้อนแสง (reflectors) ช่วยชดเชยปริมาณแสงธรรมชาติ หรือถ้าหากเป็นการถ่ายในวันที่แสงแดดจัดจ้า ก็อาจใช้เพื่อลบความแข้งกระด้างของแสงเงาจากพระอาทิตย์ทำให้ภาพนุ่มนวลมากขึ้น

ในทางกลับกัน คนทำหนังกลุ่มฟอร์มอลิสต์คำนึงถึงแหล่งกำเนิดแสงตามความเป็นจริงน้อยกว่ากลุ่มเรียลิสต์ พวกเขาจะนึกถึงการสื่อความหมายเป็นหลักและจงใจบิดเบือนแหล่งกำเนิดแสงเพื่อให้บรรลุในความหมายนั้นๆ แสงที่ส่องมาจากด้านล่างของใบหน้าของตัวละครมักจะใช้เพื่อแสดงออกถึงความชั่วร้าย แม้ว่าผู้แสดงคนนั้นจะไม่ได้แสดงอารมณ์ใดๆ ออกมาทางสีหน้าท่าทางเลย ในทำนองเดียวกัน การปิดบังหรือขัดขวางแหล่งกำเนิดแสงสื่อเป็นนัยถึงความน่าหวาดกลัวได้เหมือนกัน เพราะมันคุกคามความรู้สึกปลอดภัยของคนดู ภาพย้อนแสง (หรือที่เรียกกันว่าภาพ Silhouette) ในบางกรณีโดยเฉพาะกับฉากกลางแจ้งก็อาจจะให้ความรู้สึกนุ่มนวลและโรแมนติกได้ เหตุผลหนึ่งอาจจะเป็นเพราะพื้นที่โล่งกว้างในฉากภายนอกให้ความรู้สึกปลดปล่อย เป็นอิสระ ไม่อึดอัดเหมือนฉากภายใน

ถ้าแสงมาจากทางด้านบน ผลที่ได้คือแสงที่เป็นเหมือนรัศมีรอบตัวละครเหมือนเทวดา นางฟ้า บอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ อย่างไรก็ตาม การจัดแสงแบบนี้ใช้กันอย่างพร่ำเพรื่อและซ้ำซ้อน (ในลักษณะที่เรียกว่า cliché) ผู้กำกับภาพมือเยี่ยมๆ เท่านั้นที่สามารถฉีกความซ้ำซากจำเจไปพร้อมๆ กับการใช้ประโยชน์จากเทคนิคแบบนี้อย่างเต็มที่ แสงที่มาจากด้านหลังหรือ back-lighting หรือลักษณะกึ่งภาพย้อนแสง (semi silhouetting) กลับสร้างความรู้สึกนุ่มนวลและบอบบาง ฉากพลอดรักระหว่างชายหนุ่มหญิงสาวมักจะใช้แสงในทิศทางแบบนี้เพราะแสงที่มาจากด้านหลังจะก่อให้เกิดแสงเงารอบตัวละครเหมือนกับเป็นรัศมีให้ความรู้สึกโรแมนติก ถ้าหากใช้กับนักแสดงผมบลอนด์ แสงแบบ back-lighting จะยิ่งขับเน้นประกายความโดดเด่นให้เห็นชัดเป็นพิเศษ

การใช้แสงจากสปอตไลท์จะทำให้ภาพเกิดคอนทราสต์อย่างรุนแรงระหว่างส่วนมืดกับส่วนสว่าง พื้นผิวของภาพจะไม่กลมกลืน โดยแบ่งแยกจากกันอย่างชัดเจน ผู้กำกับฟอร์มอลิสต์นิยมใช้แสงที่ขับเน้นลักษณะคอนทราสต์อย่างรุนแรงนี้เพื่อการสื่อความหมายในเชิงจิตวิทยาหรือบอกถึงแก่นเรื่อง

คนทำหนังยังสามารถเน้นปริมาณแสงที่มากเกินไปหรือที่เรียกว่า Over-exposure ซึ่งจะทำให้ภาพทั้งหมดขาวโพลน เพื่อผลในทางความหมายส่วนใหญ่มักจะใช้ได้ผลกับฉากฝันร้ายของตัวละครหรือฉากแฟนตาซี บางครั้งก็ใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว เพื่อบอกถึงความวิปลาสของตัวละคร (ประวิทย์ แต่งอักษร. 2542: 42-47)

สี

ตามปกติแล้วมนุษย์เราได้คลุกคลีพอเห็นและมีประสบการณ์เกี่ยวกับสีมาโดยตลอดตั้งแต่เด็กจนโตเป็นผู้ใหญ่ นอกจากนั้นยังนำเอาสีมาเป็นองค์ประกอบของชีวิตอีกด้วย ซึ่งที่จริงแล้วกล่าวได้ว่าสีต่างๆ นั้นมีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ของมนุษย์มาตั้งแต่โบราณแล้ว

สีมีอิทธิพลต่อจิตใจของมนุษย์ สีแต่ละสีให้ความรู้สึกไม่เหมือนกัน บางสีทำให้เกิดความรู้สึกสงบ บางสีทำให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น ร้อนแรง บางสีทำให้เกิดความรู้สึกหงุดหงิดรำคาญ มีทั้งสีสดใส สีสุภาพ และสีที่มองดูแล้วเกิดความรู้สึกแห้งแล้งไม่มีชีวิตชีวา การใช้สีให้มีผลต่อจิตใจของมนุษย์จึงต้องใช้อย่างเหมาะสมกับอิทธิพลของสีแต่ละสี โดยคำนึงถึงเวลาและโอกาสของการใช้ด้วย จึงจะได้ผลสำเร็จตามความมุ่งหมาย

วรรณะร้อน จะให้ความรู้สึกก่อให้เกิดพลังวังชา ความกระฉับกระเฉง ความรื่นเริง ความขัดแย้ง ให้ความรู้สึกเข้าใกล้ตัวเรา

ส่วนสีในจำพวกวรรณะเย็น ทำให้เกิดความรู้สึกสงบ เยือกเย็น สบายใจ ซึมเศร้า และให้ความรู้สึกไกลตัวออกไป

ในทางจิตวิทยาได้มีการให้ความหมายหรือความรู้สึกแก่สีต่างๆ ซึ่งเราสามารถนำมาใช้ในการสื่อความหมายและสร้างอารมณ์ให้แก่ผู้ชมภาพยนตร์ได้ ตัวอย่างเช่น

สีแดง เป็นสีที่กระตุ้นให้เกิดความรู้สึกกลัว แสดงถึงภัยอันตราย ความเร่าร้อน ความรุนแรง ความสนุกสนานร่าเริง เร้าใจให้เกิดความตื่นเต้น

สีน้ำเงิน สีเหลืองปนน้ำเงิน และสีเขียวใบไม้ ให้ความรู้สึกที่ผ่อนคลาย สร้างความรู้สึกขรึม หรือความจริงจัง ความสง่างาม

สีเหลือง ให้ความรู้สึกสว่าง สดใส ความพลังวังชา ความเป็นหนุ่มสาว ความร่าเริง เบิกบาน

สีม่วง หมายถึงชัยชนะ ความเจริญเติบโตเต็มที่ถึงขีดความงามเริ่มจะเสื่อมถอย ไม่ต้องกระตุ้นให้เกิดความหวังอะไรต่อไปได้อีก เหลือแต่เพียงความน่าชม บางครั้งให้ความรู้สึกเศร้าและลึกลับด้วย

สีขาว เป็นสีแห่งความบริสุทธิ์ ความใหม่ ความสะอาด ความสุภาพ

สีแดงชาด ให้ความรู้สึกมั่งคั่งสมบูรณ์

สีดำ เป็นสีแห่งความลึกลับ เป็นสีแห่งความว่างเปล่าของชีวิต ให้ความรู้สึกหดหู่เศร้าใจ

สีจึงเป็นสื่อกลางที่ผู้ใช้สามารถนำมาช่วยถ่ายทอดหรือแสดงความรู้สึกที่ต้องการให้ผู้อื่นได้รับรู้ด้วย จัดได้ว่าสีเป็นภาษาสากลอีกภาษาหนึ่ง เพราะไม่ว่าจะเป็นผู้มีการศึกษาหรือไม่มีการศึกษา เป็นเด็กหรือผู้ใหญ่ ต่างก็สามารถรับรู้ความหมายโดยการใช้สีเป็นสื่อได้เหมือนกันหมดสีจึงเป็นองค์ประกอบที่มีพลังและอำนาจอย่างมากของภาพยนตร์ การเรียนรู้ถึงคุณสมบัติทางความรู้สึกที่สีมีปรากฏในภาพยนตร์จะช่วยส่งเสริมและช่วยเน้นความหมายของภาพยนตร์ได้ดียิ่งขึ้น (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. 2540: 168-171)

ตามหลักการพื้นฐาน สีโทนเย็น (น้ำเงิน เขียว ม่วง) บอกถึงความสงบสุข ราบเรียบ ว่างเปล่า สีโทนเย็นเป็นสีที่ไม่โดดเด่น เวลาประกอบในภาพ มักจะถูกกลืนหายไปเสมอ สีโทนร้อน (แดง เหลือง ส้ม) ให้ความรู้สึกรุนแรง เร้าร้อน ก้าวร้าว เป็นสีที่กระตุ้นเร้าความรู้สึก โดดเด่นสะดุดความสนใจของคน (ประวิทย์ แต่งอักษร. 2542: 51-55)

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยดนตรีประกอบภาพยนตร์ กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ประพันธ์ดนตรีโดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ในครั้งนี้ ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการศึกษาจากข้อมูลต่าง ๆ จากตำรา เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นฐานความรู้ จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนาม และนำข้อมูลต่าง ๆ มารวบรวม เรียงเรียงเพื่อทำการวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย การวิจัยออกมาในรูปของการบรรยาย และผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

1. วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย

1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่างๆ

ผู้ศึกษาได้ค้นคว้าเอกสารตำราสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง งานวิจัย และหนังสือต่างๆ เป็นข้อมูลเบื้องต้น แบ่งการจัดหมวดหมู่แยกเป็นข้อมูลด้านของประวัติและผลงานของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์, ข้อมูลด้านแนวคิดและทฤษฎีดนตรีประกอบภาพยนตร์ข้อมูลด้านการวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรี สากลและข้อมูลความรู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์

1.1.2 การเก็บข้อมูล

เนื่องจากผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาวิจัยแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกต จึงได้รวบรวมข้อมูลและศึกษาโดยใช้การเก็บข้อมูลจากอุปกรณ์ต่อไปนี้

1. สมุดบันทึกเพื่อบันทึกข้อมูลการสัมภาษณ์
2. กล้องวีดีทัศน์เพื่อบันทึกภาพและเสียง
3. สื่อวีดีทัศน์ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)
4. คอมพิวเตอร์โปรแกรม MPEG Stream clip Version 1.9.1 เพื่อใช้การแยกเสียงออกจากภาพและแปลงเสียงให้มีระบบเสียงเดียวกัน
5. คอมพิวเตอร์โปรแกรม i Movie Version 8.0.6 เพื่อใช้ตัดต่อภาพวีดีทัศน์และภาพนิ่งแบบละเอียดเป็นเฟรมต่อวินาที
6. คอมพิวเตอร์โปรแกรม Logic Pro 9 Version 9.1.2 เพื่อใช้ในการจำแนกเสียงและองค์ประกอบของดนตรี

1.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

1.2.1 บันทึกจากการสัมภาษณ์

ผู้ศึกษาได้บันทึกการสัมภาษณ์โดยใช้อุปกรณ์ คือ กล้องวีดีทัศน์เพื่อบันทึกภาพและเสียง และสมุดบันทึก โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด โดยใช้เครื่องมือในการวิจัยแบบสัมภาษณ์ดังนี้

แบบสัมภาษณ์ (Interview Guide) เพื่อใช้สัมภาษณ์ผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีในองค์ประกอบต่างๆของภาพยนตร์ โดยมีประเด็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับประวัติและความเป็นมาของดนตรีที่เกี่ยวข้องอันเป็นที่มาถึงการนำมาพัฒนาสร้างสรรค์จนเกิดเป็นแนวทางในแบบฉบับเฉพาะของผู้ประพันธ์ เพื่อการบรรลุในจุดมุ่งห มายของการวิจัยในข้อที่ 1 คือ ศึกษาและเก็บข้อมูลเกี่ยวกับผู้ประพันธ์ดนตรี ตามแนวคำถามที่เตรียมไว้ คือ

- ประวัติภูมิหลังด้านครอบครัว
- ประวัติภูมิหลังด้านการศึกษาด้านดนตรี
- ประวัติภูมิหลังในการทำงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์
- ประสบการณ์และผลงาน
- ความรู้ที่เสริมในการทำงานทางการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.2.2 บันทึกจากการสังเกต

ผู้ศึกษาใช้วิธีการทำงานแบบสังเกต จากงานการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) โดยใช้เครื่องมือในการวิจัยแบบสังเกตดังนี้

แบบสังเกต (Observation) เพื่อใช้สังเกตจากสื่อวีดีทัศน์ในการจากการจำแนกเรื่องราวต่างๆในภาพยนตร์ออกเป็นตอน (Sequence) แล้วตั้งข้อสังเกตเบื้องต้นในองค์ประกอบต่างๆในภาพยนตร์ แล้วบันทึกรายละเอียดเพื่อนำมาคัดแยกออกเป็นหมวดหมู่ตามแนวคิดและทฤษฎีดนตรีประกอบภาพยนตร์ ซึ่งผลจากการทำแบบสังเกต ผู้ศึกษาสามารถนำบทเพลงมาวิเคราะห์ถึงที่มาองค์ประกอบทางดนตรี การประพันธ์ และ การทำงานเชิงสัมพันธบท ของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ตามความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าข้อที่ 2 คือ การวิเคราะห์องค์ปร ะกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

2. ขั้นตอนการศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูล ถอดเทปบันทึกข้อมูล และตรวจสอบข้อมูลเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้ศึกษาจะนำข้อมูลดังกล่าวมาเรียบเรียงและสรุปวิเคราะห์เนื้อหาทั้งหมดซ้ำ ซึ่งจะอยู่ในกรอบแนวคิดและจุดประสงค์ในการศึกษาที่กำหนดไว้

2.1 การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและผลงาน

ผู้ศึกษาได้นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมมาดำเนินการวิเคราะห์ตามขอบเขตด้านเนื้อหา ถึงประวัติภูมิหลังของผู้ประพันธ์ดนตรี โดยผู้ศึกษาเสนอในเชิงพรรณนาในหัวข้อต่อไปนี้

2.1.1 ประวัติภูมิหลังด้านครอบครัว

- ชื่อบิดา มารดาและพี่น้อง
- อาชีพการงานของบิดามารดาและพี่น้อง
- ภูมิลำเนาเดิมและเชื้อชาติ
- ชีวิตในวัยเยาว์และลักษณะสายสัมพันธ์ของครอบครัว

2.1.2 ประวัติภูมิหลังด้านการศึกษาด้านดนตรี

- การศึกษาในระดับประถมศึกษา
- การศึกษาในระดับมัธยมศึกษา
- การศึกษาในระดับอุดมศึกษา
- การศึกษาในต่างประเทศ

2.1.3 ประวัติภูมิหลังในการทำงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

- ช่วงก่อนเข้าสู่วงการนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์
- ช่วงการเริ่มต้นการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์
- ช่วงการประสบความสำเร็จในการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

2.1.4 ประสบการณ์และผลงาน

- ประสบการณ์ทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดงในประเทศไทย
- ประสบการณ์ทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดงต่างประเทศ
- ประสบการณ์ทำงานที่เกี่ยวข้องกับดนตรีชาติพันธุ์
- ประสบการณ์ทำงานในเชิงพาณิชย์ศิลป์
- การศึกษาผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับผู้ประพันธ์
- ผลงานที่ผู้ประพันธ์ตั้งปณิธานไว้ในอนาคตโดยไม่เกี่ยวข้องในเชิง*พาณิชย์* ศิลป์

2.1.5 แนวคิดในการทำงานทางการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

- หน้าที่และบทบาทของดนตรีประกอบภาพยนตร์
- องค์ประกอบและความสำคัญของเสียงในภาพยนตร์
- แรงบันดาลใจ (Inspiration) ในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)
- และข้อมูลการศึกษาอื่นๆที่อาจจะพบภายหลังจากการวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ทั้งหมดแล้ว

2.2 การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)

เนื่องจากภาพยนตร์เป็นงานศิลปะที่สื่อออกมาว่าด้วยเรื่องของภาพและเสียงเป็นหลัก จึงศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลในองค์ประกอบของการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ดังนี้

2.2.1 การวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี

- องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody)
- องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)
- องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony)
- องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

2.2.2 การวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพ

- องค์ประกอบทางด้านขนาดของภาพ
- องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง
- องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง
- องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

2.2.3 การวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบท

- การทำงานเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ

เมื่อสิ้นสุดกระบวนการที่ผู้ศึกษาได้เก็บข้อมูลทั้งทางเอกสาร และการเก็บข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์เรียบร้อยแล้ว ผู้ศึกษาจะนำข้อมูลดังกล่าวมาจัดหมวดหมู่ เพื่อตรวจสอบหาความเที่ยงตรงอีกครั้ง

3. การจัดลำดับและตรวจสอบข้อมูล

1. ทำการลำดับและตรวจสอบข้อมูล ทั้งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติและผลงาน และข้อมูลทางด้านการวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

2. เปรียบเทียบข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนาม กรณีที่ข้อมูลไม่สมบูรณ์ก็ทำการซ่อมข้อมูลโดยการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมอีกครั้งหนึ่ง หรือข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ยังไม่สมบูรณ์ จะมีการตรวจสอบข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์ซ้ำอีกหลายๆครั้ง จนได้ข้อมูลซ้ำเป็นเหตุเป็นผลและเที่ยงตรง

4. ขั้นสรุป

1. นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามมาเรียบเรียงวิเคราะห์แล้วทำการบันทึกลงในงานวิจัย

2. นำเสนอแนวคิดและสาระสำคัญ จากการศึกษาค้นคว้าเชิงคุณภาพ ในรูปแบบลักษณะของการพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 4
การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลตามจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ คือ

ตอนที่ 1. การศึกษาวิเคราะห์ประวัติภูมิหลังและผลงาน

ตอนที่ 2. การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)

ตอนที่ 1 การศึกษาวิเคราะห์ประวัติและผลงาน

การศึกษาวิเคราะห์ประวัติและผลงานของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ผู้ได้วิจัยได้จำแนกออกเป็นประเด็นต่างๆไว้ดังนี้

1.1 ประวัติภูมิหลังด้านครอบครัว

1.1.1 ข้อมูลประวัติส่วนตัว

1.1.2 อาชีพการงานของครอบครัว

1.1.3 ภูมิลำเนาเดิม

1.1.4 ชีวิตในวัยเยาว์และลักษณะสายสัมพันธ์ของครอบครัว

1.2 ประวัติภูมิหลังด้านการศึกษาด้านดนตรี

1.2.1 การศึกษาด้านดนตรีในระดับประถมศึกษา

1.2.2 การศึกษาด้านดนตรีในระดับมัธยมศึกษา

1.2.3 การศึกษาด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษา

1.2.4 การศึกษาด้านดนตรีในต่างประเทศ

1.3 ประวัติภูมิหลังในการทำงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.3.1 ช่วงก่อนเข้าสู่วงการนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.3.2 ช่วงการเริ่มต้นการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.3.3 ช่วงการประสบความสำเร็จในการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.4 ประสบการณ์และผลงาน

1.4.1 ประสบการณ์ทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดง

1.4.2 ประสบการณ์ทำงานที่เกี่ยวข้องกับดนตรีชาติพันธุ์

1.4.3 ประสบการณ์ทำงานในเชิงพาณิชย์ศิลป์

1.4.4 การศึกษาผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับผู้ประพันธ์

1.4.5 ผลงานที่ผู้ประพันธ์ตั้งปณิธานไว้ในอนาคต

1.5 ความรู้ที่เสริมการทำงานด้านการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.5.1 บทบาทและหน้าที่ของดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.5.2 องค์ประกอบในการสร้างงานด้านเสียงในภาพยนตร์

1.5.3 แรงบันดาลใจ (Inspiration) ในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)

1. การศึกษาวิเคราะห์ประวัติและผลงานของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

ชาติชาย พงษ์ประพันธ์ เป็นบุคคลที่นับว่าประสบความสำเร็จมากที่สุดในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ในประเทศไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 จนถึง ปี พ.ศ. 2552 จากการที่ได้รับรางวัลในสาขาด้านดนตรีประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยมที่ได้รับจากสถาบันต่างๆ แสดงให้เห็นได้ว่า ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุ คคลที่ควรค่าแก่การศึกษาผลงานการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เป็นอย่างยิ่ง ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ โดยนำมาเรียบเรียงตามลำดับดังนี้

1.1 ประวัติภูมิหลังด้านครอบครัว

การศึกษาประวัติภูมิหลังด้านครอบครัวของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ จะทำให้ทราบถึงปัจจัยแวดล้อมหลักทางชาติพันธ์ ที่ช่วยหล่อหลอมแนวคิดในการดำรงชีวิตให้กับชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ดังมีรายละเอียดดังนี้

1.1.1 ข้อมูลประวัติส่วนตัว

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เกิดเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2511 ปี วอก ที่อำเภอ หนองม่วง จังหวัด ลพบุรี บิดา ชื่อ “สุรัชต์ พงษ์ประภาพันธ์ ” มารดาชื่อ “สายหยุด เพิ่มพูน ” (นามสกุลเดิม) มีพี่น้องทั้งหมด 5 คน โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุตรคนที่ 5 ตามลำดับต่อไปนี้

1. นาง ณิสา สงวนไทย
2. นาย รังสรรค์ พงษ์ประภาพันธ์
3. นาย วรวุฒิ พงษ์ประภาพันธ์
4. นางสาว สุชาดา พงษ์ประภาพันธ์
5. นาย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

1.1.2 อาชีพการงานของครอบครัว

อาชีพหลักของครอบครัว พงษ์ประภาพันธ์ สามารถจำแนกออกเป็น 2 กลุ่มลักษณะอาชีพใหญ่ๆดังนี้คือ

กลุ่มที่ 1. อาชีพที่เกี่ยวกับการค้าขาย ซึ่งประกอบด้วย

- นาย สุรัชต์ และ นาง สายหยุด พงษ์ประภาพันธ์ ประกอบอาชีพการค้าขายวัสดุก่อสร้างและขายพืชไร่
- นาย รังสรรค์ พงษ์ประภาพันธ์ ประกอบอาชีพ ค้าขาย
- นางสาว สุชาดา พงษ์ประภาพันธ์ ประกอบอาชีพ นักการบัญชี

กลุ่มที่ 2. อาชีพที่เกี่ยวกับงานด้านศิลป์ ซึ่งประกอบด้วย

- นาง ณิสา สงวนไทย ประกอบอาชีพ มัณฑนากร
- นาย วรวุฒิ พงษ์ประภาพันธ์ ประกอบอาชีพ นักการทูต
- นาย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประกอบอาชีพ นักประพันธ์ดนตรี ประกอบภาพยนตร์

1.1.3 **ภูมิลำเนาเดิม**

ภูมิลำเนาเดิมของบิดาและมารดาเดิมเป็นคนจีนแต้จิ๋วที่มาสร้างรากฐานอยู่ที่อำเภอหนองโดน จังหวัดสระบุรี ตั้งแต่รุ่นปู่ย่าตายาย จนภายหลังก็ย้ายมาสร้างรากฐานใหม่ที่อำเภอหนองม่วง จังหวัดลพบุรีในปีพ.ศ. 2507

1.1.4 ชีวิตในวัยเยาว์และลักษณะสายสัมพันธ์ของครอบครัว

ชีวิตในวัยเยาว์ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เจริญเติบโตมาในครอบครัวคนจีนแต้จิ๋วที่ประกอบอาชีพการค้าขายวัสดุก่อสร้างและขายพืชไร่เป็นหลัก เวลาส่วนใหญ่ก็จะเน้นไปในการทำมาหากินการค้าขาย ถ้านับตั้งแต่ปู่ย่าตายายเลยไม่มีใครเกี่ยวข้องกับดนตรีเลย ดังนั้นจึงถือได้ว่า ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุคคลเดียวในตระกูล พงษ์ประภาพันธ์ ที่ประกอบอาชีพการทำงานด้านดนตรี

ด้วยการที่ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุตรคนสุดท้องของครอบครัว ทำให้ได้รับความรักและการดูแลเอาใจใส่จากครอบครัวอย่างเป็นพิเศษ จึงทำให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ สามารถมีอิสระในการเลือกที่จะทำในสิ่งที่ตนเองรักและสนใจเช่น “ดนตรี” โดยอิสระนั้นยังคงอยู่ภายใต้การดูแลอย่างมีกฎระเบียบของครอบครัว

ครอบครัว พงษ์ประภาพันธ์ ยังคงอาศัยอยู่รวมกันทั้งหมด 5 คนพี่น้อง ที่บ้านหลังใหม่ โดยยังไม่มีใครแยกออกไปอยู่ที่อื่น ซึ่งแสดงให้ เห็นถึงสายสัมพันธ์ในครอบครัว พงษ์ประภาพันธ์ เป็นสายสัมพันธ์ที่มีความแนบแน่นและอาทรต่อกันมาตลอดจากอดีตจนมาถึงปัจจุบัน

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ยังคงสถานภาพโสดอยู่ เนื่องด้วยการมีวิถีชีวิตที่ไม่ค่อยมีโอกาสได้พบกับใครมากนัก เวลาในวิถีชีวิตส่วนใหญ่มักจะเก็บตัวทุ่มเทอยู่กับงานในห้องบันทึกเสียงที่บ้านเป็นส่วนใหญ่ ทำให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์มีความสุขอย่างสมบูรณ์ในการมีวิถีชีวิตที่ได้มอบความรักและการทุ่มเทเวลาทั้งหมดให้กับงานดนตรีของเขาเองเป็นหลัก

1.2 ประวัติภูมิหลังด้านการศึกษาด้านดนตรีและการประพันธ์

การศึกษาภูมิหลังด้านการศึกษาดนตรีและการประพันธ์ของชาติชาติ พงษ์ประภาพันธ์ ในช่วงต่างๆจะช่วยทราบถึงองค์ประกอบต่างๆทางด้านวิชาการ ซึ่งแนวทางศึกษาของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์มิได้มีแต่เพียงในห้องเรียนเท่านั้น แต่เกิดจากการเก็บเกี่ยวประสบการณ์ภายนอกห้องนอกห้องเรียนอีกด้วยดังมีรายละเอียดดังนี้

1.2.1 การศึกษาด้านดนตรีในระดับประถมศึกษา

ช่วงปี พ.ศ. 2518 ถึงปี พ.ศ. 2523 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้เข้าศึกษาในระดับประถมที่โรงเรียน ทองทาบพิทยา อำเภอ หนองม่วง จังหวัด ลพบุรี

ในช่วงปี พ.ศ. 2522 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กำลังศึกษาอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยคุณครูชื่อ วิโรจน์ ทองทาบ ท่านกำหนดให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์เข้าไปเล่นเป็นนักดนตรีในวงดุริยางค์ของโรงเรียนในตำแหน่ง“คนตีเบลไลร่า” (Bell-lyra) ถือว่าเป็นการเปิดประตูเข้าสู่โลกของดนตรี

ในช่วงปี พ.ศ. 2523 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กำลังศึกษาอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ แสดงให้เห็นได้ว่าเป็นคนที่สามารถสังเกตและเปรียบเทียบในสิ่งต่างๆแล้วนำมาพัฒนาต่อในวิถีทางของตนเองเช่นการสังเกตเห็นความเหมือนกันระหว่าง เบลไลร่า (Bell-lyra) ด้านซ้ายกับ ลิ่มคีย์ของออร์แกนที่เป็นสีดำ จากจึงมาพัฒนาในการบรรเลงออร์แกนแบบลองผิดลองถูก

ชาติชาย พงษ์ ประภาพันธ์ ได้เรียนรู้เรื่องบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic) เป็นบันไดเสียงแรกโดยเป็นการเรียนรู้แบบซึม ซับเอาจากคุณครู วิโรจน์ ทองทาบที่สอนเพลงที่ใช้โน้ตเพลงเฉพาะโน้ตด้านซ้ายมือของเบลไลร่า (Bell-lyra) คือ Gb Ab Bb Db Eb เพลงที่ใช้ฝึกหัดในช่วงนั้นเช่น เพลงลอยกระทง เป็นต้น

การสนับสนุนของผู้ปกครองในช่วงนี้ยังไม่สนับสนุนอย่างเต็มที่ แต่เป็นการสนับสนุนแบบค่อยๆเป็นไป โดยที่ผู้ปกครองสังเกตอย่างมั่นใจแล้วชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ รักในสิ่งนี้จริงจากนั้นจึงซื้อออร์แกนให้

1.2.2 การศึกษาด้านดนตรีในระดับมัธยมศึกษา

ในช่วงปี พ.ศ.2524 ถึงปี พ.ศ.2529 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้ศึกษาต่อในระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนเทพศิรินทร์ 1466 ถนน กรุงเกษม แขวง วัดเทพศิรินทราวาส เขต ป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร

ในช่วงมัธยมศึกษา ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้รับการศึกษาดนตรี ในรูปแบบของการรวมวง(Ensemble) ใน 2 ลักษณะคือ

1. การเข้าร่วมเป็นนักดนตรีในวงดุริยางค์ของโรงเรียนเทพศิรินทร์ ในตำแหน่ง คนเป่าเฟรนช์ฮอร์น (French horn) จากการเข้าร่วมวงดุริยางค์นี้ ทำให้เกิดการซึมซับในระบบของเสียงประสานในกลุ่มเครื่องดนตรีอาทิเช่น แนวทำนองหลัก และ แนวทำนองรอง หรือ หน้าที่ต่างๆในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี

2. ในช่วงปี พ.ศ.2525 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กำลังศึกษาอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ได้มีการชวนกันไปตั้งวงดนตรีประเภทสมัยนิยม (String Combo) เป็นการรวมตัว (Combination) กับเพื่อนในสมัยนั้น โดยชาติชาย พงษ์ ประภาพันธ์ เล่นดนตรีในตำแหน่งคนเล่นคีย์บอร์ด เพลงที่เล่นในตอนนั้นเป็นเพลงสมัยนิยมเช่น เพลงของวง ดิ อินโนเซ้นท์ (The Innocent), วงชาตรี เป็นต้น การได้เล่นเพลงสมัยนิยมในขณะนั้นทำให้ชาติชายได้เรียนรู้เรื่องเกี่ยวกับการเล่นคอร์ดหรือฮาร์โมนี่(Harmony) รวมถึงการศึกษาดนตรีที่หลากหลายมากยิ่งขึ้นไปอีกในบทเพลงต่างๆจากวงดนตรีต้นแบบในสมัยนั้นๆ

การสนับสนุนของผู้ปกครองในช่วงนี้ยังไม่สนับสนุน ให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ อย่างจริงจังนักเพียงเห็นว่าดนตรีเป็นกิจกรรมที่ทำให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ มีความสุขและสนุกเท่านั้นซึ่งในจุดนี้ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์เห็นก็เป็นการดีกว่าที่ยังไม่จริงจังจนเกินไป มิฉ ะนั้นก็อาจจะไม่ได้มาอยู่ในสายงานในปัจจุบันอย่างนี้ก็ได้

1.2.3 **การศึกษาด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษา**

ในช่วงปี พ .ศ.2530 ถึงปี พ .ศ.2533 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้ศึกษาต่อในระดับ อุดมศึกษาที่มหาวิทยาลัยรังสิต 52/347 หมู่ที่ 7 ตำบล หลักหก อำเภอ เมืองปทุมธานี จังหวัดปทุมธานี ในสาขาวิชาการโรมแรม ซึ่งมหาวิทยาลัยรังสิตในขณะนั้น ยังไม่มีวิทยาลัยดนตรี

ในช่วงอุดมศึกษา ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้รับการศึกษ าดนตรีมาในรูปแบบของกิจกรรมของชมรมดนตรีอาทิเช่น การจัดประกวดร้องเพลง ,การรับออกงานบวช ,งานแต่งงาน,งานบุญต่างๆ ด้วยกิจกรรมดังกล่าวเป็นอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้เขา “รู้จักคนมากขึ้น รู้สึกได้ถึงความเป็นคน ”และเข้าใจในสัมพันธบทระหว่างคนกับดนตรี

ในช่วงอุดมศึกษา ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้มีการพัฒนาด้านการสร้างรายละเอียดต่างๆในบทเพลงเช่น การให้ความสำคัญในเรื่อง หนักเบา ดังค่อย (Dynamic)

และประการหนึ่งที่สำคัญยังเป็นจุดเริ่มต้นการเรียนรู้เรื่องเทคโนโลยีดนตรีขั้นพื้นฐานจากการซื้อซีเควนเซอร์(Sequencer) มาศึกษาเป็นตัวแรกมีชื่อรุ่นว่าW30 ซึ่งเป็นซีเควนเซอร์(Sequencer) ที่มีรวมอยู่ในคีย์บอร์ดของโรแลนด์ (Roland) โดยครั้งนั้นชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ก็มาเอามาใช้ทำเพลงเพื่อมาเล่นตามกิจกรรมงานต่างๆในชมรม

ในช่วงเวลานี้ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ยังไม่ได้คิดว่าจะประกอบอาชีพด้านดนตรีแต่อย่างใด ยังคงความคิดเดิมว่าดนตรีทำให้มีความสุขและสนุกเท่านั้น

จุดเปลี่ยนที่นับว่าสำคัญมากในชีวิตการเป็นนักประพันธ์ดนตรีเกิดขึ้นในปี พ .ศ. 2534 ช่วงก่อนจะไปศึกษาต่อในต่างประเทศของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ โดยมีประเด็นสำคัญดังนี้

หลังจากที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยรังสิต ในสาขาการโรมแรม ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ก็ได้ทำงานเป็นพนักงานส่งอาหารในภัตตาคารอาหารอิตาเลี่ยนอยู่โรมแรมเอราวัณชื่อสปาสโซ่ (Spasszo Italian Restaurant) ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ค้นพบว่าตนเอง รู้สึกว่ากำลังจะไป

จมอยู่กับความรู้ สึกที่ไม่สนุกกับงานที่ทำเลย ซึ่งในขณะนั้นชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ สนุกและสนใจอยากจะไปเรียนรู้เกี่ยวกับเทคโนโลยีดนตรีเนื่องจากรู้สึกสนุกกับการเรียนในเรียนเรื่องดังกล่าวนี้เป็นอย่างมาก ด้วยเหตุนี้จึงถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นความอยากศึกษาหาความรู้ด้านเทคโนโลยีดนต รีให้มากขึ้นต่อไป

และปีพ.ศ.2534 มีการประกวดแต่งเพลงโฆษณาภายใต้คำจำกัดความว่า “ผู้ชายไร้สารตะกั่ว” ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ก็ส่งเข้าประกวดในครั้งนี้ด้วย ซึ่งการส่งเพลงเข้าประกวดในครั้งนี้ก็เป็นการประพันธ์เพลงครั้งแรกของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ และยังเป็นการแสดงให้ครอบครัวได้เห็นความสามารถในด้านการประพันธ์ของเขาจากการร่วมในงานประกาศผลในครั้งนี้ ทำให้คุณพ่อคุณแม่ของเขารู้ว่าชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์สนใจในด้านนี้อย่างชัดเจนและจริงจัง

ซึ่งจากผลการประกวดปรากฏว่าได้เข้ารอบ แต่ไม่ทราบว่าได้ลำดับที่เท่าไหร่ ส่งผลให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ นำผลจากประสบการณ์ในส่วนนี้ มาคิดเชิงบวกต่อจากเดิม โดยที่ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ พบว่าดนตรีที่เป็นแก่นแท้จะต้องเข้าใจ “การถ่ายทอดความรู้สึกและอารมณ์ของตนเองผ่านในเสียงดนตรีให้เป็น ถ้าเมื่อไหร่ที่สามารถถ่ายทอดได้อย่างถูกต้อง เมื่อนั้นตนเอง ก็จะรู้และเข้าใจว่าแก่นแท้ของดนตรีที่ถูกต้องว่าคืออะไร” ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์จึงตัดสินใจขอคุณพ่อคุณแม่เพื่อศึกษาต่อที่ต่างประเทศ คุณพ่อคุณแม่ก็ใช้เวลาคิดอยู่นานพอสมควรจึงอนุญาตให้ไปเรียนต่อได้

1.2.4 การศึกษาด้านดนตรีในต่างประเทศ

ในช่วงปีพ.ศ.2536 ถึงปี พ.ศ.2538 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ไปศึกษาต่อที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี (Berklee College of Music) รัฐแมสซาชูเสส ประเทศสหรัฐอเมริกา ในสาขาวิชาซาวด์เอนจีเนียร์ (Sound Engineer) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วิศวกรรมด้านเสียง

ในการศึกษาด้านดนตรีในวิทยาลัยดนตรี เบิร์คลี (Berklee College of Music) ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้วิชาความรู้เพิ่มเติมจากเดิมมากมาย อาทิเช่น

- ระบบมิดิ (Midi System)
- การผสมเสียงดนตรี (Mixing)
- ระบบการบันทึกเสียงแบบดิจิตอล (Digital Recording)
- การเขียนแนวทำนองแบบ 4 แนว (Four-Part Writing)
- การเขียนแนวทำนองแบบ 5 แนว (Five-Part Writing)
- การเขียนแนวทำนองสำหรับวงบิ๊กแบนด์ (Big Band)
- การเขียนแนวทำนองแบบออร์เคสเตร์ชั่น (Orchestration)
- การเขียนแนวทำนองสำหรับการร้องแบบกลุ่ม (Vocal Group)
- การเขียนดนตรีประกอบภาพยนตร์(Film Scoring)
- ออกแบบเสียง(Sound Design)

และจากการขับเคี่ยวให้เรียนรู้จากวิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี (Berklee College of Music) ด้วยวิธีการให้การบ้านมากๆ โดยเป็นการทำอะไรซ้ำๆในเรื่องเดิมๆอาทิเช่น การเขียนแนวทำนองใน รูปแบบต่างๆ การเขียนแบบ ดรอพ ทู วอยซ์ซิ่ง(Drop Two Voicing), ดรอพ โฟร์ วอยซ์ซิ่ง (Drop Four Voicing), วอยซ์ซิ่งอินโฟ๊ร์ท(Voicing in Fourth) เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ฝึกเขียนหลายต่อหลายครั้ง จนในที่สุดแล้ว วิธีที่สำคัญที่สุดคือ การเขียนอย่างไรให้เพราะ การเขียนอย่างไรให้ลงตัว ซึ่งไม่ใช่วิธีการเขียนตามสูตร แต่ทำยังไงก็ได้ที่นำเทคนิคเหล่านั้นมาถ่ายทอดออกมาให้มันเพราะเท่านั้นเอง ซึ่งไม่เกี่ยวกับยากหรือง่าย โดยจะเกี่ยวกับความเข้าใจในกรุ๊ปที่จะนำมาใช้อย่างเหมาะสมมากกว่า

1.3 ประวัติภูมิหลังในการทำงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

การศึกษาภูมิหลังในการทำงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ของชาติชาติ พงษ์ประภาพันธ์ จะแสดงให้เห็นถึงแนวทางดำเนินไปสู่ความสำเร็จในอาชีพการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ดังมีรายละเอียดดังนี้

1.3.1 ช่วงก่อนเข้าสู่วงการนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

ในปีพ.ศ.2538 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี (Berklee College of Music) ซึ่งได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ในวิชาความรู้ด้านการประพันธ์และด้านมิวสิคเทคโนโลยีกลับมาถึงประเทศไทย โดยมีความหวังที่จะนำเอาวิชาความรู้ที่ได้ศึกษามาเพื่อใช้ประกอบอาชีพเกี่ยวกับงานด้านการประพันธ์ดนตรีและด้านมิวสิคเทคโนโลยี เนื่องจากเขาไม่ได้รู้จักกับใครสักคนหนึ่งที่อยู่ในวงการดนตรีนี้เลยแม้แต่คนเดียว จึงทำให้เขาไม่มีงานทำนานจนเกือบ 1 ปี ในความรู้สึกช่วงนั้นถือเป็นช่วงเวลาที่เขารู้สึกผิดหวังและเสียใจ เพราะว่าไม่มีอะไรทำ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์จึงดำรงชีวิตด้วยการรับทำเพลงทั่วๆไปอาทิเช่น รับทำเพลงเด็กอนุบาล , ทำเพลงละคร, ทำเพลงรีมิกส์ (Remix) ไปในชนิดที่เรียกว่า “เปะปะไป-มา” จนชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์กล่าวถึงชีวิตของเขาในช่วงนั้นว่า

“ชีวิตของผมช่วงนั้นมันเข้ากับสำนวนที่ว่า มีความรู้ท่วมหัวเอาตัวไม่รอด ชัดเจนมาก ผมเคยเอาเพลงไปเสนอตามค่ายใหญ่หรือค่ายเล็กก็ไปมาหมดแต่ก็ไม่ได้รับความสนใจอะไรเป็นพิเศษ เพราะตอนนั้นผมก็ยังไม่ได้มีอะไรในตัวเลย” ซึ่งหมายถึงการเก็บเกี่ยวประสบการณ์และการสร้างผลงานในแบบฉบับที่แสดงความเป็นตัวตนให้แก่ตนเอง

ในช่วงปี พ.ศ. 2540 ถึง ปี พ.ศ. 2541 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้เริ่มต้นจากการเข้าไปทำงานในค่ายเพลงขนาดเล็กค่ายหนึ่งก่อน ชื่อค่ายว่า โบพ รีคอร์ส(Boop Record) โดยรับค่าตอบแทนเพียงเดือนละ 4,000 บาทเท่านั้น แล้วภายหลังจึงค่อยๆปรับขึ้นมาเป็น 8,000 บาท หน้าที่งานส่วนใหญ่เป็นงานประเภทโปรแกรมตามคำสั่งเป็นหลัก

การทำงานในค่ายเพลง “โบพ รีคอร์ด (Boop Record)” ถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนของชีวิตอีกครั้งหนึ่งเนื่องจากค่ายเพลงค่ายนี้ไม่ได้เป็นค่ายเพลงที่เรียกว่าอิงไปตามกระแสสังคมมากนัก ที่ค่ายเพลง โบพ รีคอร์ด (Boop Record) เป็นค่ายเพลงที่มีรสนิยมในการถ่ายทอดงานศิลปะที่มีรูปแบบเฉพาะตัวอย่างชัดเจนหรือเรียกได้ว่ามี Styles เป็นของตัวเองอย่าง ชัดเจนโดยเฉพาะทางด้านดนตรีอิเลคทรอนิกส์ โดยกำเนิดก่อตั้งจากการรวมตัวของคุณภควัฒน์ ไววิทยะและคุณไตรเทพ วงศ์ไพบูลย์ ซึ่งเป็นนักโฆษณาและเป็นแกนนำของวงดนตรีชื่อว่า “คิดแน็ปเปอร์ส ” ซึ่งมีความชัดเจนมากในเรื่องของอารมณ์และความล้ำสมัยในการออกแบบเสียงหรือเรียกในอีกอย่างในภาษาทางสังคมว่า งานเท่ห์นั่นเอง

ซึ่งสิ่งที่ได้จาก โบพ รีคอร์ด (Boop Record) ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ถือว่าได้รับประสบการณ์จากการได้สัมผัสกับการทำงานโดยตรงอาทิเช่น การได้รับการศึกษาเรียนรู้ในวิธีคิดเกี่ยวกับงานด้านเสียง (Sound) ในงานดนตรีอีเล็กทรอนิกส์ ซึ่งมีขบวนการและวิธีการในการคิดออกแบบ (Design) อย่างไรจึงจัดได้ว่าเท่ห์และมีรสนิยมที่ดีตามแนวความคิดของนักโฆษณา

1.3.2 ช่วงการเริ่มต้นการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

หลังจากที่ค่ายเพลง โบพ รีคอร์ด (Boop Record) ปิดตัวลงได้ประมาณ 1 ปีเศษ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ยังทำงานอยู่กับคุณภควัฒน์ ไววิทยะ ซึ่งในช่วงนั้นชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ทำเพลงประกอบสื่อโฆษณาบ้างทำงานเพลงประเภทการรีมิกส์เพลงต่างๆ แต่ก็ไม่ได้เป็นการวางรากฐานการทำงานที่มั่นคงมากนัก

จนกระทั่งคุณนนทรีย์ นิมิบุตร ได้เข้ามาติดต่อให้คุณ ภควัฒน์ ไววิทยะให้ช่วยทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก”ซึ่งในช่วงนั้นคุณภควัฒน์ ไววิทยะ มีงานด้านหนังโฆษณาเข้ามามาก แต่ว่างานภาพยนตร์เป็นงานที่ไม่ต้องทำงานให้สำเร็จทันทีในเวลาขณะนั้น ทำให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้รับโอกาสทำงานในงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” ซึ่งชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ถือว่าเป็นโอกาสอย่างยิ่งที่อยากทำงานอยากเปิดหูเปิดตา แต่ความรู้เรื่องวิธีการถ่ายทอดทางภาพยนตร์ (Cinematic) กับเรื่อง การมีทักษะ (Skilled) ตอนนั้นยังถือว่ามีทักษะน้อยมาก

เป็นเรื่องของจังหวะของชีวิตอย่างแรงคือตอนนั้น ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ สะสมความรู้และประสบการณ์ เรื่องเกี่ยวกับทางด้านซาวด์ (Sound) ไว้มากจึงอยากทำวิธีทางด้านซาวด์ (Sound) ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก ”ก็สามารถเอาวิธีในแบบอย่างที่ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ต้องการใช้เข้าไปใส่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เหมาะสมพอดี ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง ”นางนาก”ถือว่ามีบทบาทกับภาพยนตร์มากคือดนตรีสามารถทำให้ภาพยนตร์มีคุณภาพที่ดีมากขึ้นคือภาพยนตร์ดูน่าสนใจมากขึ้น, ภาพยนตร์ดูแล้วแปลกตามากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

ในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” นี้ถือว่าเป็นการทำงานร่วมกันโดยตรงระหว่างชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์กับ นนทรีย์ นิมิบุตร ซึ่งในขณะนั้นชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ยังไม่มีประสบการณ์เกี่ยวกับวิธีในการเล่าเรื่องอย่างไร จึงจะสมเหตุสมผลกับงานศิลปะที่ควรจะเป็นให้มากที่สุด ซึ่งภาพยนตร์ในสไตล์ของ นนทรีย์ นิมิบุตร ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่สื่อสารงานศิลปะโดยวิธีการเล่นกับบรรยากาศภาพ เช่น การให้รายละเอียดของมุมกล้องที่สื่อความหมายในเชิงจิตวิทยา การให้รายละเอียดของทิศทางและแหล่งกำเนิดแสง การควบคุมในเรื่องของโทนสีของภาพเป็นต้น ซึ่งจะมีความสอดคล้องกับวิธีการประพันธ์ดนตรีของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ มากที่สุด ซึ่งจากความสำเร็จในครั้งนี้จึงถือว่าเป็นก้าวแรกของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ในอาชีพนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

1.3.3 ช่วงการประสบความสำเร็จในการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

การประสบความสำเร็จในงานด้านการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง นางนาก ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ซึ่งมีองค์ประกอบหลายอย่างเข้ามาเกี่ยวข้อง อาทิเช่นการที่สะสมความรู้และวิธีการถ่ายทอดงานเชิงศิลปะอย่างเข้าใจภาพยนตร์ วิธีการถ่ายทอดงานศิลปะในรูปแบบลักษณะที่ไม่ซ้ำแบบใคร รวมถึงความลงตัววิธีการถ่ายทอดงานศิลปะทางด้านภาพยนตร์ในสาขาอื่นๆ ซึ่งทำให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้ตกผลึกทางความคิดเกี่ยวกับการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จควรมีคุณสมบัติดังนี้

คุณสมบัติที่ช่วยส่งเสริมให้งานมีคุณภาพมีรสนิยมไปในทิศทางที่ตรงกับวัตถุประสงค์ในงานศิลปะองค์รวมด้านภาพยนตร์หมายถึงว่า ต้องมีความเข้าใจศิลปะ ,ต้องมีความเข้าใจดนตรี ,ต้องมีความเข้าใจเทคโนโลยี และ ต้องมีความเข้าใจภาพยนตร์

คุณสมบัติที่ช่วยส่งเสริมให้งานมีเอกลักษณ์ในแบบเฉพาะตัวหมายถึงการสะสมรสนิยมดนตรีจนรู้ว่าชอบและไม่ชอบดนตรีอย่าง ไร ผสมกับความรู้ขั้นพื้นฐาน (Basic) ที่แนบแน่นเพียงพอ เวลาที่ถ่ายทอดงานศิลปะ และความรู้ขั้นพื้นฐานประสมกับประสบการณ์ต่างๆนี้ จะมีส่วนช่วยในการถ่ายทอดงานศิลปะเป็นอย่างมากทำให้การสื่อสารการระหว่างผู้ถ่ายทอดงานศิลปะกับผู้รับการถ่ายทอดงานศิลปะได้เข้าใจตรงตามกัน

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้สรุปภาพองค์รวมเกี่ยวกับความเป็นตัวตนของวิถีชีวิตการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ของตนไว้ดังนี้

“ผมก็แค่คนทำดนตรีประกอบ ซึ่งไม่ใช่เป็นนักดนตรีอย่างเดียว ผมเป็น Film Maker ผมอยู่ในกลุ่มอาชีพของคนทำหนังเสียมากกว่า ผมเป็นคนทำหนังที่เป็น Sound Designer ไม่ใช่เป็น Music Composer อย่างเดียวเท่านั้น แต่เป็นคนที่เอา Sound Design มาเล่าเรื่องประกอบเหตุการณ์ต่างๆในภาพยนตร์” “ซึ่งอาชีพนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เป็นอาชีพที่ไม่ต้องไปสนใจว่าใครจะรู้จักเราใครจะรู้ไหมว่าเราเป็นคนทำดนตรีเราไม่จำเป็นต้องไปบอก เพียงแต่ว่าทำไปเพื่อให้บรรลุ

จุดมุ่งหมายในการชมภาพยนตร์แล้วผู้ชมต้องรู้สึกสนุกเท่านั้นกล่าวคือภาพรวมของภาพยนตร์ออกมา ดี ทำให้นักแสดงดูดี แสดงได้ถึงอารมณ์มากขึ้น ผู้ชมรู้สึกว่าทำไมภาพยนตร์มันดีมีคุณภาพขนาดนี้ โดยที่คนดูเขาอาจไม่เคยมาคิดเลยว่าดนตรีประกอบมีส่วนอยู่ด้วยในความมีคุณภาพนั้นด้วย แต่ว่าเราก็รู้สึกอิ่มอกอิ่มใจไปก็พอใจแล้ว เท่านี้แหละชีวิตผมว่าอยู่ได้ตรงกลางอย่างนี้ดีที่สุดแล้ว"

1.4 ประสบการณ์และผลงาน

การศึกษาประสบการณ์ในการทำงานในผลงานต่างๆของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ จะทำให้ทราบถึงปัจจัยที่ช่วยเสริมและข้อจำกัด ในการสร้างผลงานในต่างๆของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ดังมีรายละเอียดดังนี้

1.4.1 ประสบการณ์ทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดง

การเก็บเกี่ยวประสบการณ์ในการทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดงที่มีความหลากหลายในมุมมองทางศิลปะในโลกภาพยนตร์ถือว่าเป็นการเรียนรู้และเพิ่มพูนประสบการณ์ที่จะเป็นคุณประโยชน์อย่างยิ่งในการพัฒนาการในผลงานการประพันธ์ดนตรีประกอบภา พยนตร์ เนื่องจากผู้กำกับการแสดงในโลกแห่งศิลปะภาพยนตร์ มีหน้าที่หลักสำคัญในการสะท้อนอารมณ์ในเชิงศิลปะของทุกแขนงให้มีทิศทางของการผสมผสานงานศิลปะให้มีรูปแบบที่คล้อยตามกัน ซึ่งการควบคุมรายละเอียดขององค์ประกอบศิลป์ในทุกแขนงสาขาดังกล่าวจะเป็นเครื่องมือในการกำหนด คุณภาพของภาพยนตร์ในเชิงพาณิชย์ศิลป์ต่อไป ซึ่งชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้แบ่งปันประสบการณ์ไว้เป็น 3 ปัจจัยสำคัญดังนี้

ปัจจัยที่ 1 การถ่ายทอดความคิดในงานศิลปะ

ความเข้าใจในวิธีการถ่ายทอดงานศิลปะ เป็นสิ่งที่จะต้องมีความเข้าใจที่ตรงกันก่อน ซึ่งชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ถือว่าเป็นสิ่งที่ต้องให้ความสำคัญมากเป็นพิเศษ ซึ่งเรื่องดังกล่าวเป็นเรื่องของรสนิยมจากประสบการณ์ที่เกิดจากการทำงานหนัก ได้มาจากการคุกคลีอยู่กับงานที่ใส่ใจในคุณภาพของทุกบริบทที่เกี่ยวข้องกับงาน เรื่องดังกล่ าวมีระบบความคิดไปในแนวเดียวกัน อย่างเข้าใจด้วยว่าคนอื่นเขาอาจคิดอีกแบบหนึ่ง ควรพยายามเข้าใจซึ่งกันและกันด้วย จึงจะสามารถบรรลุในจุดประสงค์ที่มีทิศทางในแบบที่ไปด้วยกันคล้อยตามกันในเรื่องความคิดอ่านต่างๆมีความเท่าเทียมกัน ผลงานที่ออกมาจึงจะมีมาตรฐานที่ใกล้เคียงกันและเข้ากันได้อย่างเหมาะสม

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้ตั้งข้อสังเกตจากการที่ได้ร่วมงานกับผู้กำกับการแสดงที่มีความเข้าใจในการถ่ายทอดงานทางศิลปะภาพยนตร์ในระดับสูงมักจะเป็น "คนใจดี" ซึ่งจะมีความเข้าใจโลก เข้าใจมนุษย์ เป็นคนทำงานที่สามารถเข้าใจคนรอบข้าง และมักจะเป็นคนที่มีความเข้าใจเรื่องศิล ปะอย่างลึกซึ้งตามไปด้วย ซึ่งศิลปะนั้นจะเป็นหนึ่งเดียวไปกับธรรมชาติในวิถีชีวิตประจำวัน สามารถมีมุมมองและเข้าใจอะไรได้โดยที่เปลี่ยนจากเรื่องยากกลายเป็นเรื่องง่ายได้ ขบวนการทางความคิดและมีความเสถียรภาพทางความคิด สามารถตัดสินใจและเห็นแนวทางวิธีแก้ไขปัญหาได้

รวดเร็วจนกลายเป็นเรื่องธรรมชาติ ดังนั้นเรื่องของศิลปะกับธรรมชาติจึงเป็นเรื่องของการหลอมรวมกันจนเป็นหนึ่งเดียวกัน ส่งผลถึงการถ่ายทอดงานทางศิลปะให้มีความซาบซึ้งที่สามารถสื่อประสานเข้ากับธรรมชาติของความเป็นมนุษย์ได้โดยง่าย ซึ่งในเรื่องของการประพันธ์ดนตรี (Composition) มิติของเสียงต่างๆก็คือเรื่องการคิดโดยอาศัยความเข้าใจในเรื่องของธรรมชาติเหมือนกัน

ปัจจัยที่ 2 การจัดสรรเวลาในการสร้างงาน

ระยะเวลาในการสร้างสรรค์งานที่เหมาะสม ก็เป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในการผลิตงานในระดับคุณภาพให้ออกมาในระดับมาตรฐานอย่างไร การจัดสรรเวลาให้เหมาะสมและเพียงพอกับคุณภาพที่ต้องการสมควรแก่งาน ซึ่งการจัดสรรเวลาดังกล่าวจะสามารถเป็นตัวกำหนดชี้วัดได้ถึงระดับคุณภาพที่จะออกมาในงานนั้นๆ การทำงานด้านดนตรีประกอบจึงมักเริ่มทำเมื่อการทำงานศิลปะสาขาอื่นๆด้านภาพทำสำเร็จสิ้นไปแล้ว ซึ่งมาตรฐาน ของภาพยนตร์ไทยก็จะประมาณ 1 เดือน ถึงว่าเป็นเวลาที่ไม่พอเหมาะ คือในระบบการทำงานของภาพยนตร์ไทยเรา พอทีมงานตัดต่อเรียงลำดับภาพเสร็จเมื่อไหร่ ทางผู้ลงทุนเขาก็อยากเห็นงานที่สมบูรณ์ทันทีเลย จึงมีผลทำให้ระยะเวลาที่ต้องการประณีตในการประพันธ์ดนตรีมีเวลาน้อยตามไปด้วย ด้วย ซึ่งถ้าในต่างประเทศเขาจะมีเวลาให้อย่างเหมาะสมกับคุณภาพของภาพยนตร์ดั่งเช่น ในยุคก่อนที่จะมีเครื่องซีเควนเซอร์ (Sequencer), ก่อนมีระบบดิจิตอล รีคอร์ดดิง (Digital Recording) เขาจะมีให้ประมาณ 20 สัปดาห์ หรือ 5 เดือนคือหลังจากตัดเสร็จแล้ว กว่าจะประพันธ์ดนตรีแบบออร์เคสเตร์ชั่น (Orchestration)กว่าจะเขียนโน้ตสกอร์ (Score)ให้นักดนตรีทุกเครื่องทุกชิ้นล้วนแต่ต้องเวลามากในการดำเนินการทั้งสิ้น

แต่ในปัจจุบันมีการพัฒนาในเป็นนวัตกรรมด้านเสียงอาทิเช่นระบบนี้ว่าระ บบมิดิ (Midi System) เทคโนโลยีในขบวนการจัดเก็บเสียงเครื่องดนตรีจริง (Acoustics) หรือเครื่องดนตรีสังเคราะห์ (Synthesizer) โดยใช้วิธีการบันทึกเสียงในระบบดิจิตอลที่เรียกว่าการแซมปลิ้ง (Sampling) เสียงต่างๆจะนำมาเก็บไว้ในคลังเสียงหรือหน่วยความจำ เมื่อต้องการเรี ยกใช้ก็จะใช้การออกคำสั่งต่างๆโดยผ่านระบบมิดิ (Midi System) ด้วยวิธีการดังกล่าวสามารถช่วยอำนวยความสะดวกในวิธีการต่างๆในการบันทึกเสียงเครื่องดนตรีต่างๆได้มากมาย ด้วยนวัตกรรมดังกล่าวจะช่วยตัดทอนขั้นตอนอะไรออกไปได้มาก ซึ่งเวลาที่เหมาะสมกับงานคุณภาพในปัจจุบันอยู่ในช่วงเวลาประมาณ 3 เดือน

ปัจจัยที่ 3 การให้อิสระทางความคิด

ภาพยนตร์ในแต่ละเรื่องก็จะมีวิธีการทำงานที่แตกต่างกันไป ซึ่งโดยหลักแล้วสามารถแบ่งได้ 2 กลุ่มลักษณะคือ

กลุ่มที่ 1. ผู้กำกับการแสดงที่มีวิธีการตัดสินใจแต่เพียงผู้เดียว มีวิธีการเริ่มต้นทำงานโดยการสนทนากับผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบก่อนว่าภาพยนตร์จะมีทิศทางออกมาเป็นลักษณะใดอย่างไร โดยมีการแลกเปลี่ยนทางความคิดซึ่งกันและกัน จนหาข้อสรุปให้เห็นเป็นภาพในจินตนาการที่ภาพยนตร์จะแสดงออกมาในทิศทางและรูปแบบต่างๆที่ชัดเจนที่สุด

กลุ่มที่ 2. ผู้กำกับการแสดงที่มีวิธีการตัดสินใจเป็นระบบกลุ่ม มีวิธีการทำงานเป็นการร่วมกันตัดสินใจเป็นกลุ่ม ซึ่งเป็นการกำหนดทิศทาง (Direction) ไว้หมดแล้ว ผู้ประพันธ์มีหน้าที่แค่ประพันธ์ไปตามทิศทางดังกล่าวเท่านั้น เหตุผลที่มีวิธีการแบบนี้เนื่องจากทีมงานมีการระดมสมอง เป็ น กลุ่มคือการ ช่วยกันคิดรวมกันมาเป็นก้อนเดียวกันแล้ว จึงไม่อยากให้งานมันหลุดออกจากกรอบที่วางไว้

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ชอบทำงานในลักษณะ ที่สามารถแสดงการถ่ายทอดงานศิลปะที่มีความหลากหลายที่เป็นไปได้ทุกอย่าง โดยมีอิสระทางความคิดที่กว้างไกลก็จะรู้สึกสนุกกั บงานนั้นมากกว่า งานที่ไม่ให้อิสระทางความคิดใดเลย

1.4.2 ประสบการณ์ทำงานเกี่ยวข้องกับดนตรีชาติพันธุ์

ในงานการประพันธ์ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์มักจะนำดนตรี เอธนิค(Ethnic) มาใช้ในงานประพันธ์หลายครั้ง โดยมีวิธีการนำเสียงดนตรีพื้นบ้าน มาผ สมรวมกับพวกเสียงดนตรีสังเคราะห์(Synthesizers) หรือผ่านขบวนการปรับแต่งทางอิเลคทรอนิคส์ ซึ่งถือว่าเป็นงานประเภทของการออกแบบเสียง (Sound Design) ดนตรีเอธนิค (Ethnic) จะเป็นตัวที่สามารถบ่งบอกได้ถึงภาษาสำเนียงท้องถิ่นที่มีความเป็นเอกลักษณ์ชัดเจน ซึ่งเกิดจากการห ล่อหลอมจากรากฐานทางวัฒนธรรมและประเพณีของท้องถิ่นนั้นๆมาเป็นเวลานาน

ดังนั้นในการทำงานร่วมกับดนตรีเอทนิค (Ethnic) ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ จึงมีวิธีการทำงานร่วมกับศิลปินที่มีความชำนาญเฉพาะด้าน เพื่อเข้ามาถ่ายทอดงานทางด้านศิลปะในศาสตร์ที่ศิลปินผู้นั้นชำนา ญเป็นพิเศษอาทิเช่นจากผลงานการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” เป็นต้น

1.4.3 ประสบการณ์ทำงานในเชิงพาณิชย์ศิลป์

งานในเชิงพาณิชย์ศิลป์ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ถือว่าเป็น “วิชาภายนอก”ที่ควรให้ความสำคัญ เนื่องจากงานด้านการขายของให้เป็นจะช่วยในการดำ รงอยู่ได้ต่อ ไป อาทิเช่น การไปสมัครงานที่บริษัทใดบริษัทหนึ่ง อยากน้อยๆเขาต้องเห็นว่าเราจะสามารถหาเงินให้เขาได้จริงๆ หรือถ้าหากเขารู้สึกว่าถ้าไม่มีเรามาอยู่กับเขา เขาก็อยู่ได้ ดังนั้นต้องแสดงให้เขาเห็นให้ได้ว่าเราสามารถทำงา นและหาเงินให้เขาได้บริษัทนั้นจึงจะรับเราเข้าทำงาน

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้กล่าวถึงเบื้องหลังของการประสบความสำเร็จได้ในปัจจุบัน ความเข้าใจการทำงานในเชิงพาณิชย์ศิลป์ที่มีคุณภาพก็เป็นปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งและได้กล่าวถึงหลักการสำคัญ 4 ประการของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ในเชิงพาณิชย์ศิลป์ว่าดังนี้

1. ให้เวลาอยู่กับงานเต็มที่ตั้งแต่เริ่มจนจบ
2. ความตรงไปตรงมาจริงใจใส่ใจกับรายละเอียดของงานต่างๆทุกเรื่อง

3. ทำให้คนที่มาจ้างงานเรารู้สึกว่าคุ้มที่จ้างเราและหาที่ไหนไม่ได้ เขาต้องเห็นถึงสิ่งที่เรามอบความทุ่มเทให้กับเขา

4.ทำให้เขารัก คือถ้าเขารักเราแล้วปัญหาทุกอย่างก็จบได้ด้วยดี

1.4.4 การศึกษาผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับผู้ประพันธ์

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้อธิบายไว้โดยสังเขปถึง เรื่องวิธีคิด, แรงบันดาลใจ, และการสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์โดยยกตัวอย่างไว้ในผลงานการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลจากสถาบันต่างๆไว้ดังต่อไปนี้

นางนาก ในปีพ.ศ. 2542

วิธีคิดของงานภาพยนตร์

เรื่อง นางนาก ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือการพยายามที่จะใส่ความเป็นไทยผสมเข้ากันกับดนตรีอิเลคทรอนิกส์ (Electronic Music) เพื่อที่จะปรุงบรรยากาศภาพยนตร์ให้แปลกใหม่ทันสมัยและน่าสนใจ

สิ่งที่เป็นแรงแรงจูงใจของงานภาพยนตร์

เรื่อง นางนาก ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือเกิดจากความตื่นเต้นที่อยากจะทำ เพราะองค์ประกอบของภาพในภาพยนตร์สวยและแปลกมาก ทำให้อยากทดลองใส่เทคนิคด้านการประพันธ์ดนตรีในแบบที่ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ถนัดลงไป

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์

เรื่อง นางนาก ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือโดยลักษณะเด่นๆเป็นเรื่องของการสร้างทำนองหลักของเรื่อง (Melody Theme Song) ที่ฟังแล้วสามารถจดจำได้ทำนองติดหูจำได้ง่าย และการถ่ายทอดอารมณ์ทางศิลปะของเสียงร้องทำนอง (Melody) ที่ถ่ายทอดอารมณ์ได้โหยหวนโดยคุณมนต์ทิพย์ ลิปิสุนทร และ การออกแบบเสียง (Sound Design) ที่แปลกใหม่ที่มีการผสมเสียงเครื่องดนตรีไทยกับดนตรีอิเลคทรอนิกส์ (Electronic Music)

จันดารา ในปีพ.ศ. 2544

วิธีคิดของงานภาพยนตร์

เรื่อง จัน ดารา ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือลักษณะงานจะมีความคล้ายกับภาพยนตร์เรื่อง นางนาก แต่ต่างกันที่ดนตรีในเรื่อง จัน ดารา นี้มีความพยายามจะพัฒนาเติบโตและหรูหราขึ้น ในภาคส่วนของเรื่องเครื่องดนตรีจะขยายกว้างขึ้นไปจากเดิมคือจากเครื่องดนตรีไทยมาเป็นเครื่อง ดนตรีเอเชียมาใช้ในการสร้างทำนองหลัก (Melody Theme) ซึ่งจะมีความซับซ้อนและยากมากขึ้น ซึ่งสอดคล้องไปกับจุดประสงค์ของภาพยนตร์ที่พยายาม โดยจะเติบโตและหรูหราขึ้น

สิ่งที่เป็นแรงแรงจูงใจของงานภาพยนตร์

เรื่อง จัน ดารา ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ การได้รับผลพวงของความสำเร็จจากภาพยนตร์เรื่อง นางนาก ทำให้เกิดความท้าทายในการที่จะพัฒนาต่อจากเดิมและความรู้สึกอยากจะสนุกต่อของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์

เรื่อง จัน ดารา ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ โดย ลักษณะเด่นๆเป็นเรื่องของการสร้างทำนองหลักของเรื่อง (Melody Theme Song) ที่ฟังแล้วสามารถจดจำได้ทำนองติดหูจำได้ง่ายเหมือนเดิมและการถ่ายทอดอารมณ์ทางศิลปะของเสียงเครื่องสายไวโอลิน (Violin) ที่ถ่ายทอดอารมณ์การบรรเลง ได้ไพเราะมากโดยคุณ ทัศนา นาควัชระ นอกจากทำนองของเรื่อง ราวหลักของเรื่อง (Main Theme) แล้ว ยังมีทำนองหลักประจำตัวละครต่างๆ อีกหลายแบบทำนองหลักประจำตัวละคร (Lietmotif) และรูปแบบของที่ดนตรี (Styles) ที่มีรูปแบบเป็นเวิลด์มิวสิค (World Music) ที่ชัดเจนขึ้น

บางระจัน ในปีพ.ศ. 2544

วิธีคิดของงานภาพยนตร์

เรื่อง บางระจัน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ ในภาพยนตร์เรื่อง บางระจันจะแบ่งเรื่องราวต่างๆในภาพยนตร์เป็น 3 เรื่องราวหลัก คือ เรื่องราวเกี่ยวกับความรักชาติซึ่งถือเป็นเรื่องราวหลักของเรื่อง (Main Theme), เรื่องราวเกี่ยวกับความรักของคู่พระนาง 2 คู่, เรื่องราวเกี่ยวกับความสูญเสียของชาวบ้านบางระจัน ซึ่งจะมีดนตรีประจำเรื่องราวเหล่านี้อย่างชัดเจน

สิ่งที่เป็นแรงแรงจูงใจของงานภาพยนตร์

เรื่อง บางระจัน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ เกิดจากกระแสของภาพยนตร์ประเภทย้อนยุค (Period) ที่มีความชัดเจนมาก และความสนใจการศึกษาในรายละเอียดของภาพยนตร์ไทยในเรื่องราวของภาพยนตร์ในประเภทต่างๆให้กว้างขึ้น ทำให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์รู้สึกสนุกที่จะเรียนรู้อย่างมาก

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์

เรื่อง บางระจัน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ ลักษณะของงานจะเป็นงานที่เน้นความใหญ่อลังการของทีมออกแบบงานสร้าง (Production) ซึ่งดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นจึงมีจุดประสงค์มารองรับความเป็นภาพยนตร์ประเภทต่อสู้ (Action) และดนตรีที่รองรับเรื่องราวของโศกนาฏกรรมต่างที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์

มนต์รักทรานซิสเตอร์ ในปีพ.ศ. 2545

วิธีคิดของงานภาพยนตร์

เรื่อง มนต์รักทรานซิสเตอร์ ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้คิดอะไรใหม่มากนัก ดนตรีจะพัฒนาใหม่ต่อจากดนตรีที่ใช้เพื่อนำทิศทาง (Music Guide) ที่ทีมงานตัดต่อภาพยนตร์ (Editor) วางไว้เป็นแนวทางไว้ก่อนแล้ว เพียงแต่ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ นำมาพัฒนาต่อด้วยแนวคิดและวิธีการประพันธ์ในรสนิยมส่วนตัวของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ทำให้เกิดเป็นทำนองหลักของเรื่อง (Theme Song) ขึ้นมาให้ภาพยนตร์

สิ่งที่เป็นแรงแรงจูงใจของงานภาพยนตร์

เรื่อง มนต์รักทรานซิสเตอร์ ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ การได้ร่วมงานกับผู้กำกับมือหนึ่งของเมืองไทยอย่างคุณเป็นเอก รัตนเรือง ซึ่งเป็นผู้กำกับที่มีเอกลักษณ์ประจำตัวที่ไม่เหมือนใคร โชคดีที่ได้ร่วมงานด้วย สนุกกับการที่ได้รับสิ่งใหม่ๆ วิธีการใหม่ๆ ในการทำงาน

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์

เรื่อง มนต์รักทรานซิสเตอร์ ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ ลักษณะงานจะให้ความสำคัญไปอยู่กับเพลงลูกทุ่งทั้งหมดในเรื่องเป็นส่วนใหญ่ โดยเพลงลูกทุ่งทั้งหมดเป็นการทำงานของ ทีมงานประพันธ์ดนตรีชื่อว่า ไวลด์ แอท ฮาร์ด (Wild at Heart)

ขุนแผน ในปีพ.ศ. 2545

วิธีคิดของงานภาพยนตร์

เรื่อง ขุนแผน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ ยังคงใช้วิธีการแบบเดิมคือ การสร้างทำนองหลักของเรื่อง (Melody Theme) และส่วนประกอบต่างๆ ของเรื่องราวต่างๆในเรื่องยังคงใช้การใช้สีสันของประพันธ์ดนตรีในรูปแบบเวิลด์มิวสิค (World Music)

สิ่งที่เป็นแรงแรงจูงใจของงานภาพยนตร์

เรื่อง ขุนแผน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ ความท้าทายของโจทย์ใหม่กับเรื่องราวในภาพยนตร์ที่การนำเสนอในรูปแบบของเรื่องราวอภินิหารเกินจริง (Fantasy) ของความจงใจในการออกแบบงานสร้าง (Production) ให้มีทิศทางไปในลักษณะที่ต้องออกแบบเสียงที่ไม่มีอยู่จริงเช่นเรื่องราวเกี่ยวกับเวทมนต์ต่างๆเป็นต้น

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์

เรื่อง ขุนแผน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ ลักษณะเด่นของดนตรีเวิลด์มิวสิค (World Music) และความอลังการของการออกแบบงานสร้าง (Production) ซึ่งดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นจึงมีจุดประสงค์มารองรับเรื่องราวของความเป็นภาพยนตร์อภินิหารแบบอลังการด้วยข้อจำกัดของเวลาที่ความเร่งรีบของการทำงานที่ต้องใช้เวลาจำกัดอาจทำให้ความพยายามที่จะทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นที่จดจำในเอกลักษณ์ของภาพยนตร์เรื่องนี้มีน้อย

โหมโรง ในปีพ.ศ. 2546

วิธีคิดของงานภาพยนตร์

เรื่อง โหมโรง ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ ดนตรีจะพัฒนาใหม่ต่อจากดนตรีที่ใช้เพื่อนำทิศทาง (Music Guide) ที่ทีมงานตัดต่อภาพยนตร์ (Editor) วางไว้เป็นแนวทางไว้ แล้ว เพียงแต่ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ นำมาพัฒนาต่อด้วยแนวคิดและวิธีการประพันธ์ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ทำให้เกิดเป็นทำนองหลักของเรื่อง (Theme Song) ขึ้นมาให้ภาพยนตร์ ด้วยวิธีการใช้เครื่องดนตรีไทยมาผสมกับเครื่องดนตรีสากลให้เหมาะสมกับเรื่องราวในภาพยนตร์

สิ่งที่เป็นแรงแรงจูงใจของงานภาพยนตร์

เรื่อง โหมโรง ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ การพบกับสิ่งใหม่ในรูปแบบการทำงานดนตรี และการได้ร่วมงาน กับบุคคลคุณภาพคือคุณอิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ การได้ร่วมงานกับมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ การได้ร่วมงานกับวงกอไผ่ และการได้ร่วมงานกับคุณณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์

เรื่อง โหมโรง ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ ลักษณะเด่นของดนตรีไทย ที่บรรเลงในเรื่องทั้งหมดเป็นส่วนใหญ่โดยเฉพาะยิ่ง เสียงระนาด ที่ทำหน้าที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งเป็นจดจำให้ภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดีเยี่ยม ซึ่งเป็นการทำงานของมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ วงกอไผ่ และคุณณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า เป็นหลักสำคัญ

ซุ้มมือปืน ในปีพ.ศ. 2548

วิธีคิดของงานภาพยนตร์

เรื่อง ซุ้มมือปืน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ การพยายามทำดนตรีในรูปแบบเวิลด์มิว สิค (World Music) ให้เข้ากับงานภาพยนตร์ในรูปแบบอื่นโดยยังคงมีโครงสร้างทำนองหลักของเรื่องราวในภาพยนตร์ (Theme Song) ทำนองประจำตัวละครต่างๆ (Lietmotif) และประกอบกับการปรุงแต่งบรรยากาศภาพยนตร์ให้แปลกใหม่และน่าสนใจ

สิ่งที่เป็นแรงแรงจูงใจของงานภาพยนตร์

เรื่อง ซุ้มมือปืน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ การพยายามชนะใจตัวเอง ที่จะพิสูจน์ว่า ไม่ว่าภาพยนตร์ลักษณะไหน ถ้ามีความตั้งใจที่ดีก็สามารถหาทางออกที่ดีในการกำหนดบรรยากาศให้กับภาพยนตร์เรื่องนั้นได้

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์

เรื่อง ซุ้มมือปืน ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ การสร้างบรรยากาศด้วยวิธีการหาวัตถุดิบด้านเสียง (Sound) ที่มีลักษณะเป็นรูปแบบดนตรีแอฟริกัน จังเกิล (African Jungle) นำมาใช้ประกอบเพื่อสื่อถึงความเถื่อนของมนุษย์และใช้เสียงกีตาร์ (Guitar) นำมาใช้ประกอบเพื่อสื่อถึงความเป็น แก๊งสเตอร์ (Gangster)

ก้านกล้วยภาค 1 และ ภาค 2 ในปีพ.ศ. 2549 และ 2552

วิธีคิดของงานภาพยนตร์

เรื่อง ก้านกล้วยภาค 1 และภาค 2 ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ การใส่ความเป็นไทยเข้าไปในการ์ตูนแอนนิเมชั่น (Animation) การสร้างบรรยากาศให้กับสิ่งที่สมมติขึ้นถือเป็นความสลับซับซ้อน เนื่องจากการ์ตูนแอนนิเมชั่น (Animation) มีการเคลื่อนไหวของภาพที่เร็วกว่าการใช้คนแสดงจริง ดังนั้นดนตรีจึงต้องมีการเคลื่อนไหวมากกว่า ภาพยนตร์ ทั่วไปเช่นกัน

สิ่งที่เป็นแรงแรงจูงใจของงานภาพยนตร์

เรื่อง ก้านกล้วยภาค 1 และภาค 2 ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือการที่เป็นภาพยนตร์การ์ตูนแอนนิเมชั่น(Animation) เรื่องแรก จึงมักจะพบประสบการณ์ทำงานใหม่ๆ ที่มีความความท้าทายแบบใหม่เช่นกัน

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์

เรื่อง ก้านกล้วยภาค 1 และภาค 2 ในทัศนะของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ กล่าวไว้ว่าโดยหลักของงานคือ การใส่ความเป็นไทยเข้าไปใน ภาพยนตร์การ์ตูนแอนนิเมชั่น (Animation) ประสมกับการจำเป็นต้องมีดนตรีคอยหล่อเลี้ยงภาพยนตร์ทั้งเรื่องให้มีบรรยากาศที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่และความหรูหรา ของการออกแบบงานสร้าง (Production) ซึ่งดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นจึงมีจุดประสงค์มารองรับเรื่องราวของความเป็นภาพยนตร์ที่มีบรรยากาศที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่และความหรูหรา

1.4.5 ผลงานที่ผู้ประพันธ์ตั้งปณิธานไว้ในอนาคต

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้ตั้งปณิธานเกี่ยวกับอนาคตการ ประพันธ์ดนตรีของเขาไว้อย่างมีระบบโดยองค์ประกอบของดนตรีจะมีลักษณะของการรวมเอาดนตรีในภูมิภาคเอเชีย มาประสมแบบประยุกต์เข้ากับดนตรีอิเล คทรอนิกส์และดนตรีอะคูสติก (Electro acoustic Music) เป็นหลักก่อน ซึ่งในรายละเอียดของงานจะกำหนดเครื่องดนตรีในการดำเนินทำนองหลักเป็น 2 แบบคือ

แบบที่ 1 ให้เครื่องดนตรีพื้นฐานสากลเป็นตัวนำในการดำเนินทำนอง แล้วสร้างสำเนียงดนตรีและบรรยากาศใหม่ให้เป็นไปตามทิศทางที่กำหนด

แบบที่ 2 นำเสียงที่ได้จากการบันทึกเสียงจากพื้นที่จริง (Sounds capes) อาทิเช่น เสียงธรรมชาติ (Ambient) เสียงสำเนียงภาษาและวัฒนธรรมดนตรีชนเผ่า แล้วนำเสียงดังกล่าวมาสังเคราะห์ขึ้นมาใหม่โดยผ่านขบวนการทางด้านเทคโนโลยีจนเกิดความเป็นเอกลักษณ์ในทิศทางที่กำหนดให้เป็นรูปแบบเฉพาะตัว

งานดังกล่าวอาจเป็นการผสมผสานกันทั้ง 2 แบบหรือแยกจากกันขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของการสื่อสารทางศิลปะนั้นๆ

โดยที่จุดประสงค์การประพันธ์ดนตรีนี้ เพื่อเน้นในการสร้างงานในเชิงศิลปะเป็นหลัก มิได้มุ่งเน้นในเรื่องประโยชน์ในด้านพาณิชย์ศิลป์แต่อย่างใด เป็นงานที่ไม่อิงกระแสด้านการตลาด ดนตรีจะมีลักษณะสร้างความผ่อนคลาย สร้างแรงบันดาลใจ และใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆ โดยเฉพาะดนตรีดังกล่าวจะช่วยในการบรรยายและการสร้างบรรยากาศให้กับสถานที่สำคัญต่างๆของภูมิภาคเอเชีย ซึ่งในบทเพลงอาจมีการร้องลำนำในภาษาสันสกฤต หรือภาษาของชาวพื้นเมืองในภูมิภาคเอเชีย หรืออาจมีการประพันธ์ดนตรีที่อ้างอิงมาจากเทพนิยาย, เรื่องเล่า,และวัฒนธรรมประเพณีในภูมิภาคเอเชีย โดยนำมาขยายในรูปแบบเฉพาะตัวของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

1.5 ความรู้ที่เสริมการทำงานด้านการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

การศึกษาแนวคิดในการทำงานทางการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ จะมีวิธีการอธิบายความหมายของดนตรีประกอบภาพยนตร์ได้กระชับรวมถึงความเข้าใจในองค์ประกอบและการสร้างมิติของเสียงต่างๆในภาพยนตร์ดังนี้

1.5.1 บทบาทและหน้าที่ของดนตรีประกอบภาพยนตร์

ในมุมมองของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ มีความเห็นว่า บทบาทและหน้าที่ของดนตรีประกอบภาพยนตร์ดังที่กล่าวมาล้วนแต่ถูกต้องทั้งหมดเพียงแต่ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์มีมุมมองในเรื่องบทบาทและหน้าที่ของดนตรีประกอบภาพยนตร์ จะแบ่งได้เป็น 3 หลักใหญ่ๆเท่านั้นคือ

1. ดนตรีช่วยขยายอารมณ์ หมายถึงดนตรีที่มีผลทำให้อารมณ์ของภาพยนตร์ขยายมากขึ้น อาทิเช่น สนุกมากขึ้นหรือเศร้ามากขึ้น, องอาจมากขึ้นหรืออึดอัดมากขึ้น เป็นต้น

2. ดนตรีช่วยสร้างบรรยากาศให้สมจริงหรือเกินจริง หมายถึงดนตรีในลักษณะที่จมอยู่ในภาพยนตร์จนเป็นเนื้อเดียวกัน ตามหลักการของความเป็นธรรมชาติในทิศทางของเสียงที่ควรจะเป็นไปกับบรรยากาศของภาพที่ปรากฏออกมาให้เห็นในภาพนั้นๆ ซึ่งจะทำให้เรื่องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ดนตรีแบบนี้จะไม่เด่นชัดหรืออาจจะไม่ได้ทำได้ความสนใจมากนักจนทำให้ไม่ได้ยินเลยก็ได้ อาทิเช่น ในภาพยนตร์เรื่องปี นใหญ่จอมสลัดจำเป็นต้องมีเพลงเลี้ยงไว้ตลอดเวลาทั้งเรื่องเพราะว่าต้องการโลกทัศน์ในแบบแฟนตาซี ในขณะเดียวกันก็ต้องสร้างความสมจริงให้ภาพยนตร์โดยการนำดนตรีกาเมลันมาผสมด้วยเนื่องเรื่องราวในภาพยนตร์เกิดขึ้นที่บริเวณคาบสมุทรมลายู เป็นต้น

3. ดนตรีช่วยในการเล่าเรื่ องราว หมายถึงดนตรีที่ช่วยเล่าเรื่องราวแทนความหมายทางด้านที่เกี่ยวกับเรื่องของอวัจนภาษาของผู้แสดงแล้ว ยังสามารถรวมไปถึงการช่วยด้านเทคนิคทางภาพยนตร์ด้านการตัดต่ออีกด้วย ดนตรีจะช่วยในการเชื่อมโยงในสถานการณ์ต่างๆในภาพยนตร์ทำให้ภาพยนตร์มีความต่อเนื่องกัน อาทิเช่นการเชื่อมโยงจากสถานที่หนึ่งไปยังอีกสถานที่หนึ่งหรือการเชื่อมโยงจากกาลเวลาหนึ่งไปยังอีกกาลเวลาหนึ่งซึ่งดนตรีสามารถทำให้เรื่องดูสั้นลงและยาวขึ้นได้หรือแม้กระทั่งการอธิบายความนัยต่างๆที่แฝงอยู่ในอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่มิได้แสดงออกมาชัดเจน นักดนตรีประกอบจะช่วยในการแสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดที่แท้จริงของตัวละครเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในเจตนาของภาพยนตร์ที่ต้องการสื่อสารให้ผู้ชมคล้อยตามไปในทิศทางอย่างไร

1.5.2 องค์ประกอบในการสร้างงานด้านเสียงในภาพยนตร์

ลำดับความสำคัญของเสียงในภาพยนตร์

ความสำคัญของเสียงในภาพยนตร์มีความสำคัญที่ต่างกันตรงที่วาระในการนำมาใช้ในการทำงาน โดยหลักการแล้วเราจะลำดับสำคัญด้วยการให้ความสำคัญกับเสียงการสนทนา(Dialogue) มาเป็นลำดับแรกเนื่องจากทำหน้าที่หลักในการดำเนินเรื่อง แล้วตามมาด้วยเสียงที่ใช้ในการประกอบอากับกิริยาต่างๆ (Sound Design and Sound Effect) เพื่อสร้างความเป็นธรรมชาติและการชีวิตชีวาให้กับต่างๆในภาพยนตร์ และลำดับสุดท้ายก็คือเสียงดนตรีประกอบ(Music Score) เพื่อสร้างบรรยากาศของโลกทัศน์ใหม่ที่มีรูปแบบเฉพาะในจินตนาการของภาพยนตร์ในแต่ละเรื่อง ซึ่งเสียงทั้ง 3 ลักษณะดังกล่าวในแนวคิดและทฤษฎีดนตรีประกอบภาพยนตร์เรียกรวมกันว่าซาวด์แทร็ค (Sound track)

ความสัมพันธ์ร่วมกันของเสียงในภาพยนตร์

ซาวด์แทร็ค (Sound track) มีวิธีการสนับสนุนกันเป็นลักษณะวิธีการเดียวกันกับบทสนทนา (Dialogue) โดยการสื่อสาร (Communication) ต่อกันที่มีวิธีการในรูปแบบเฉพาะของตัวเองแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 การช่วยกันเล่าเรื่อง เป็นลักษณะที่นักแสดงหยุดพูดแล้วดนตรีค่อยเข้ามาทำหน้าที่ หรือ ดนตรีหยุดแล้วบทสนทนาของตัวละครค่อยเข้ามาทำหน้าที่ การทำหน้าที่เดียวกันไปพร้อมๆกัน เป็นการช่วยกันเล่าเรื่อง ซึ่งในตัวบทสนทนาจะมีวิธีกำหนดว่าควรจะพูดตอนไหนหรือควรจะเลิกพูดตอนไหน ควรจะพูดเบาหรือจะพูดดัง ควรจะพูดเพราะหรือว่าจะพูดหยาบ ซึ่งทุกอย่างคล้ายกันเพียงแต่ว่าเป็นเรื่องของการใช้วิธีการทางดนตรีมาเป็นตัวสื่อสารความหมาย หรือเปรียบได้กับบทสนทนา (Dialogue) นั้นก็เหมือนเสียงร้องนำ (Vocal) ไป ส่วนดนตรีก็ทำหน้าที่เป็น แบล็คกิ้งแทร็ค (Blacking Track)

รูปแบบที่ 2 การช่วยสื่อความนัย เป็นลักษณะที่ไม่บทสนทนา แต่เป็นการสื่อด้วยภาษาทางกายเช่น ตา หรือ การเคลื่อนไหวต่างๆ โดยดนตรีเข้ามาทำหน้าการเล่าเรื่องแทนได้ภาษาทางกายนั้นๆ ซึ่งสามารถดูภาพยนตร์แล้วเข้าใจเรื่องได้โดยดนตรี

ความเข้าใจในการสร้างมิติให้กับเสียง

การสร้างมิติให้กับเสียงจะเป็นตัวสร้างคุณลักษณะในรายละเอียดของเสียงในแต่ละย่านความถี่ของเสียง ให้มีตำแหน่งการจัดวางในคุณลักษณะที่เหมาะสม เช่นความใกล้หรือไกลของเสียง, ความสั้นหรือยาวของเสียง, ความดังหรือเบาของเสียง และเสียงในย่านความใดควรอยู่ด้านซ้ายหรือด้านขวา, ด้านบนหรือด้านล่าง ด้านหน้าหรือด้านหลัง

การสร้างมิติให้กับเสียง เพื่อไม่ให้เกิดภาวะของการทับกันของย่านความถี่เสียง ทิศทางต่างๆของเสียงและปริมาณความดังของเสียง จนทำให้เกิดบดบังกันเองในของเสียงต่างๆ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นในบริหารจัดการ ในเรื่องสร้างมิติให้กับเสียงได้มีอยู่ในย่านความถี่ ,ทิศทางและปริมาณของเสียงได้อย่างเหมาะสม การสร้างมิติให้กับเสียงกล่าวนี้จะเป็นตัวช่วยเสริมสร้างแรงบันดาลใจให้กับการประพันธ์ดนตรีให้มีจินตนาการได้กว้างไกลมากขึ้นไปอีก

ความรู้ในการเรียบเรียงเสียงประสานที่ช่ วยเสริมงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ให้ทัศนะว่า องค์ประกอบสำคัญที่นอกเหนือจากความเข้าใจพื้นฐานการประพันธ์ดนตรีในกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบหลัก (Rhythm Part) ซึ่งรวมถึงความเข้าใจในลีลาความเป็นธรรมชาติของเครื่องดนตรีแล้ว ยังควรที่จะเข้าใจในวิธีการสื่อสารเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ทางศิลป์ตลอดจนวิธีการประพันธ์ดนตรีที่มีรูปแบบวิธีการสื่อสารในวิธีที่แตกต่างกัน ให้มีความคิดและแนวทางที่กว้างไกลมากขึ้น เปรียบได้กับการสื่อสารได้หลายภาษา ยิ่งสื่อสารได้มากก็ยิ่งมีความคิดที่กว้างขวางตามไปด้วยเช่นกัน ดัง นั้นชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์เสนอว่าควรศึกษาวิธีการถ่ายทอดทางศิลปะ เพื่อนำสำเนียงภาษาทางดนตรี ซึ่งดนตรีแต่ละชนิดจะมีแนววิธีการประพันธ์ตลอดจนวิธีการถ่ายทอดทางศิลปะ ในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ดังนี้

1. ผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ควรเรียนรู้และเข้าใจ วิธีการประพันธ์ดนตรีคลาสสิก (Classic)

2. ผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ควรเรียนรู้และเข้าใจวิธีการประพันธ์ดนตรีแจ๊ส (Jazz)

3. ผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ควรเรียนรู้และเข้าใจวิธีการประพันธ์ดนตรีเทคโนโลยี (Technology)

4. ดนตรีท้องถิ่น (Traditions) หรือเอธนิค (Ethnic) ผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์จะต้องทำการสืบค้นหาข้อมูลเพื่อทำความเข้าใจในการนำบทเพลงหรือสำเนียงท้องถิ่นมาใช้ให้เหมาะสมกับโอกาสและเสริมการประพันธ์ที่มีคุณลักษณะทางศิลปะที่น่าสนใจ

เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของแนวดนตรีที่มีลำดับของ การให้ความสำคัญในบทบาทและหน้าที่ที่แตกต่างกันดั่งเช่นบทบาทและหน้าที่ของตัวละครในละเรื่องราวต่างๆของละคร จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการลำดับความสำคัญของตัวละครคือ มีพระเอก มีพระรอง มีคู่พระคู่นาง และมีตัวประกอบต่างๆคอยช่วยเสริมให้เรื่องราวสมจริงมากขึ้น โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้อธิบายถึงการให้ความสำคัญในบทบาทและหน้าที่ในแนวทำนองไว้ดังนี้

องค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างหลักของแนวทำนอง

แนวทำนอง โดยหลักการใหญ่ๆ ควรจะมีองค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างหลักจะประกอบไปด้วย 3 ระดับ (Layer) แนวทำนอง ดังนี้คือ

1. แนวทำนอง (Melody Line)

2. แนวจังหวะที่ใช้ในการดำเนินเรื่องและสร้างบรรยากาศ (Rhythm Part)

3. แนวทำนองเสริมที่ทำหน้าที่เป็นตัวสอดแทรกไปกับแนวทำนองหลัก (Counter Line)

ซึ่งโดยปรกติในการเรียบเรียงเสียงประสานแล้วแนวทำนอง (Melody Line) จะเปรียบเทียบได้กับพระเอกของเรื่องราวต่างๆ โดยมีแนวจังหวะที่ใช้ในการดำเนินเรื่องและสร้างบรรยากาศ (Rhythm Part) ทำหน้าที่สร้างบรรยากาศและช่วยในการดำเนินเรื่องราวต่างๆของแนวทำนอง และในส่วนท้ายสุดก็คือแนวทำนองเสริมที่ทำหน้าเป็ นตัวสอดแทรกหรือประสานหรือขัดแย้ง กันกับแนวทำนองหลัก (Counter Line) ซึ่งเป็นระดับแนวทำนองที่อยู่ตรงกลางระหว่างแนวทำนอง (Line Melody) และ แนวจังหวะที่ใช้ในการดำเนินเรื่องและสร้างบรรยากาศ (Rhythm Part) คือเสียงที่ทำหน้าที่คอยประคับประครองแนวทำนอง (Melody)

1.5.3 **แรงบันดาลใจ (Inspiration)ในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด** (Queens of Langkasuka)

ภาพองค์รวมของภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด

การตีความหมายเกี่ยวกับภาพองค์รวมของภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์สามารถบ่งบอกถึงความหมายให้เห็นเป็นภาพองค์รวมได้ 2 ความหมายดังนี้

ความหมายที่ 1 คือเป็นภาพยนตร์ที่เน้นการสื่อความหมายในเชิงการรักชาติ และอิงประวัติศาสตร์ ในเรื่องราวเกี่ยวกับชาวมลายู

ความหมายที่ 2 คือเป็นภาพยนตร์ที่เน้นการสื่อความหมายในเชิงที่มีการอ้างอิงในโลกจินตนาการเกินจริงที่เรียกกันว่าภาพยนตร์แฟนตาซี (Fantasy)

เนื่องจากความหมายทางภาพยนตร์ว่า เป็นภาพยนตร์ประเภทจินตนาการเกินจริงและอิงประวัติศาสตร์ ดังนั้นจึงข้อกำหนดขอบเขตของการประพันธ์ดนตรี จึงสามารถมีขอบเขตทั้งความคิดจินตนาการได้กว้างขวาง ซึ่งอาจจะไม่ต้องใช่ดนตรีของมลายูดั้งเดิมแท้จริง โดยจะประพันธ์จากเครื่องดนตรีของภูมิภาคมลายูแล้วนำมาจัดองค์ประกอบในรูปแบบใหม่

เรื่องราวในภาพยนตร์เป็นเรื่องราวที่ไม่มีอยู่จริง การประพันธ์ดนตรีมีจุดประสงค์หลักในการสร้างโลกทัศน์ใหม่ที่เกินจริงให้สมจริง หรืออีกความหมายก็คือทำให้เชื่อได้ว่าโลกจินตนาการนี้มีอยู่จริงโดยการผสมผสานกันระหว่างดนตรีในทิศทางของความหมายทางภาพยนตร์ที่ 1 และ ที่ 2 แล้วกำหนดโลกทัศน์ใหม่ด้วยการหล่อเลี้ยงไว้ด้วยเสียงดนตรีตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งถือว่าเป็นการดึงให้เข้าไปอยู่ในโลกทัศน์แห่งความฝัน ด้วยการสร้างโลกทัศน์สมมุติขึ้นมานั่นเอง

การสืบค้นข้อมูล

ความคิดเริ่มแรกของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์เกี่ยวกั บภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดว่าความจริงแล้วภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดถือว่าเป็นภาพยนตร์ของมลายู ซึ่งเท่าที่ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ จำได้ก็ไม่เคยชมภาพยนตร์ของมลายูหรือภาพยนตร์ของประเทศมาเลเซียมาก่อนและถ้ามาเลเซียสร้างภาพยนตร์ประเภทดังกล่าวนี้ จะมีทิศทางออกมาดีหรือไม่ดีอย่างไรชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ก็ยังไม่สามารถทราบได้เลยว่าจะมีทิศทางการสื่อความหมายทางศิลปะออกมาเป็นอย่างไร แต่ถ้าจะลงลึกไปในรายละเอียดเรื่องดนตรีอย่างเดียว เรื่องดนตรีในรูปแบบดังกล่าวยังไม่ มีงานต้นแบบมาอ้างอิง (Reference)

วิธีที่ 1 ทดลองถ้าเอาเพลงจากภาพยนตร์ฮอลลีวูด (Hollywood) นำมาทดลองวางเพื่อเป็นแนวทางก่อน ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์พบว่า รูปแบบเพลงยังเข้ากัน โดยอาจจะเข้ากันได้ในความสัมพันธ์กันระหว่างภาพและเสียงดนตรี แต่แท้ของจินต นาการดนตรี ก็จะมีลักษณะที่ไม่ตรงกับความต้องการในจินตนาการที่ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ที่ต้องการจะสื่อความหมาย

วิธีที่ 2 ทดลองเอาเพลงแขกอินเดีย , แขกอิหร่าน นำมาทดลองกำหนดวางรูปแบบเพลงซึ่งพบว่าใส่ยังไงก็อย่างไม่เข้า คือรูปแบบของดนตรีมีความจำเป็นต้องเฉพาะเจาะจงว่าต้อง เป็นดนตรีของแขกมลายูเท่านั้น ซึ่งในเรื่องของดนตรีมลายูชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ยังไม่พบใครที่รู้เรื่องนี้อย่างชัดจริง

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ จึงเริ่มทำการเก็บข้อมูลและสืบค้นเกี่ยวกับ เรื่องราวของดนตรีมลายูในแง่มุมที่จะนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด

จึงเริ่มทำการเก็บข้อมูลโดยการเดินทางไปถามผู้รู้หลายต่อหลายที่อยู่เหมือนกัน เช่น การไปหาครูสอนภาษาบาฮาซาและการหาเอาเพลงของมาเลเซียมาฟังบ้างเป็นต้น โดยตั้งข้อสังเกตว่า ดนตรีมาเลเซียนิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทใดบ้างมีสำเนีย งที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นอย่างไร มีโอกาสในการใช้ดนตรีภายใต้ข้อจำกัดในการใช้อย่างไร และภาพองค์รวมหลักของดนตรีเป็นอย่างไร

การเริ่มต้นสร้างทำนองหลัก

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เริ่มต้นจากการค้นหาที่สื่อได้ถึงรูปแบบของดนตรีแบบมลายู ซึ่งในกลุ่มคาบสมุทรมลายูในอดีตจะประกอบไปด้วย ประเทศมาเลเซีย ประเทศอินโดนีเซีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มหมู่เกาะชวา หมู่เกาะบาหลี รวมไปถึงดินแดนทางตอนใต้สุดของประเทศไทยในปัจจุบัน ซึ่งภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดที่สร้างโดยคนไทยเพื่อคนไทย รูปแบบของดนตรีแบบมลายูในแบบที่คนไทยคุ้นเคยและต้องเป็นดนตรีมลายูแท้ๆจึงมาลงตัวที่เพลง “บินหลา” โดยกลุ่มศิลปินในแนวเพลงเพื่อชีวิตจากตอนใต้สุดของประเทศไทยชื่อว่า “แฮมเมอร์” ซึ่งเพลง “บินหลา”เป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมมาแล้วในอดีต จึงทำให้มีสังคมไทยได้รับการซึมซาบทางวัฒนธรรมดนตรีมล ายูมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522

ดังนั้นทำนองของเพลงบินหลา”จึงเป็นทำนองที่สามารถตอบโจทย์ให้กับชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์นำไปสร้างเป็นทำนองหลัก (Theme Song) ให้กับภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดได้ โดยวิธีการนำทำนองเพลงไปวิเคราะห์หารายละเอียดในเรื่องของทำนองและจังหวะ (Melody and Grouping) แล้วนำเพลงมาเลเซียอื่นๆที่ค้นหามาฟังแล้วน่าสนใจ นำมาเปรียบเทียบและเสริมแต่งจนได้ผลรับนำไปสู่บทสรุปทำนองออกมาเป็นในบันไดเสียง (Scale), กระสวนจังหวะ (Rhythmic), และสีสันเครื่องดนตรีที่จะใช้ (Tone Colour) ที่จะนำไปใช้พัฒนาต่อเป็นทำนองเพลงหลัก (Theme Song) ให้กับภาพยนตร์

บันไดเสียง (Scale)

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้อธิบายรายละเอียดไว้ว่า ในเรื่องบันไดเสียง (Scale) ของมลายูเป็นบันไดเสียงแบบไมเนอร์ (Minor Scale) หรือเราเรียกกันว่า ”สเกลแขก”แต่ไม่ใช่แขกแบบอินเดีย แต่มันควรจะเป็นแขกแบบมาเลเซียมากกว่า ซึ่งสเกล(Scale) ของ มลายูในเรื่องจะมีความแตกต่างกับบันไดเสียงแบบฮาร์โมนิคไมเนอร์ (Harmonic Minor Scale) คือจะมีความคล้าย ฟริเจียน (Phrygian Mode) ซึ่งทุกตอนในภาพยนตร์ที่มีทำนอง (Melody)เช่นในฉากที่เกี่ยวข้องกับสามราชินีและในฉากที่เกี่ยวข้องกับชาวเลด่ะ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) ที่ได้มาจากการวิเคราะห์ในเพลงของมาเลเซียของแท้ๆนี้เข้าไปใช้ ดังนั้นลักษณะรูปแบบของสำเนียงดนตรีจะมีความคล้ายกันกับ “เพลงบินหลา”ที่เคยโด่งดังในบ้านเราเมื่อหลายปีที่แล้ว ซึ่งเป็นสำเนียงภาษาทางดนตรีที่ชี้ให้เห็นได้ในความเป็นภาพยนตร์เรื่องนี้ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์จึงรู้สึกภูมิใจในการทำดนตรีเรื่องนี้มากเพราะดนตรีที่สร้างขึ้นมาใหม่ (Original) ในแบบที่ยังไม่มีใครทำมาก่อน ซึ่งมากกว่าหลายๆเรื่องที่ชาติชายพงษ์ประภาพันธ์

เคยทำมา ด้วยสเกล (Scale) และลีลาสัมพันธ์ (Grouping) ที่กำหนดขึ้นมาใหม่ ซึ่ง สามารถแสดงความเป็นเอกลักษณ์ให้กับความเป็นภาพยนตร์ของภาคใต้หรือภาพยนตร์ในคาบสมุทรมลายู ซึ่งยากมากในการสร้างบรรยากาศหรือสร้างโลกทัศน์ให้กับภาพยนตร์เพราะถ้ารูปแบบหลุดออ กไป คนชมภาพยนตร์จะรู้ทันทีว่าไม่ใช่ ดังนั้นบันไดเสียง (Scale) ของมลายูดังกล่าว จึงเป็นวิธีการทำให้คนดูได้ยินทำนองของบันไดเสียง (Scale) มลายูในแบบของภาพยนตร์เรื่องนี้ โดยทำนองของบันไดเสียง(Scale) มลายูนี้จะซึมเข้าไปในความคิดและจินตนาการของคนดูไปเอง ซึ่งเป็ นหน้าที่ของดนตรีประกอบอย่างแท้จริง

ภาษาร้อง

ส่วนเรื่องของภาษาพื้นที่บริเวณนั้นจะใช้ภาษา “บาฮาซา” ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ศึกษาภาษาบาฮาซา ว่ามีพยัญชนะอะไร, มีสระอะไร, มีวิธีออกเสียงอย่างไรเท่านั้น แต่การนำภาษาบาฮาซา มาใช้ จะเป็นการจำลองหรือประดิษฐ์ภาษาขึ้นมาใหม่ โดยไม่ให้เหมือนภาษาต้นแบบนั้น ใครจะตีความหมายยังไงก็ได้ เนื่องจากไม่มีใครมีสนใจเรื่องนี้อยู่แล้ว ว่าเนื้อความคืออะไร ซึ่งถ้าเกิดมีเนื้อความขึ้นมาจริง เนื้อหานั้นไปปิดบังจินตนาการในฉากนั้น ซึ่งคนชมภาพยนตร์ก็จะจับต้องได้เป็นเรื่องเป็นราวเกินไป เพราะถ้าเราฟังแล้วรู้ความหมาย ก็จะชี้นำได้ ว่ากำลังพูดถึงอะไรเราจึงใช้วิธีพลิกแพลงกลายเป็นภาษาแบบใหม่ในวิธีการ ”มั่วอย่างตั้งใจ ”ซึ่งวิธีนี้เป็นวิธีที่ภาพยนตร์ประเทศอื่นๆเขาก็ใช้วิธีนี้กัน โดยวิธีการนี้จะถือเสมือนว่าภาษาใน เสียงร้ องดังกล่าวมีวิธีคิดเป็นเครื่องดนตรี (Musical Instrument) เครื่องหนึ่งมากกว่า ที่ไม่จำเป็นต้องมีความหมายก็ได้ เป็นการเอาเสียงร้องมาใช้ให้เกิดความรู้สึกต่างๆ ซึ่งเป็นเรื่องของการกำหนดรูปแบบเสียงดนตรีพื้นที่ (Set Pieces) ขึ้นมาเฉพาะ ซึ่งไม่ต้องมีความหมายชัดเจนก็ได้ ถ้าสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้โดยยังคงไว้ในเอกลักษณ์การออกเสียงในสำเนียงของทำนองของพื้นที่จริงคงเดิมเอาไว้

ตอนที่ 2 การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)

ภาพยนตร์เป็นงานศิลปะที่สื่อออกมาว่าด้วยเรื่องของภาพและเสียงเป็นหลัก ดังนั้นจึงดำเนินการ ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลในองค์ประกอบของการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ดังนี้

2.1 การวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี

2.1.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody)

2.1.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)

2.1.3 องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony)

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color)

2.2 การวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพ

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านขนาดของภาพ

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

2.3 การวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบท

- การทำงานเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ

ในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ผู้วิจัยได้คัดเลือกในบทเพลงที่แสดงให้เห็นได้ถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) และคัดเลือกในบทเพลงตามหน้าที่หลักของดนตรีประกอบภาพยนตร์ในทัศนะของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ รวมทั้งหมด 12 บทเพลงดังนี้

บทเพลงหลักที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับนครลังกาสุกะ

-บทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

-บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka)

-บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

บทเพลงหลักที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับ วิชาดูหล่ำ

-บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

-บทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

บทเพลงหลักที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการสู้รบ

-บทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

-บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

-บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

บทเพลงหลักที่สร้างบรรยากาศให้สถานที่ในฉากสมจริงถึงเกินจริง

-บทเพลงประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

บทเพลงหลักที่ขยายขนาดอารมณ์ช่วยให้การแสดงสมจริงขึ้น

-บทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)

บทเพลงหลักที่ช่วยเล่าเรื่องถึงกับช่วยด้านการตัดต่อ สามารถทำให้เรื่องดูสั้นลงหรือยาวขึ้นได้

-บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening)

-บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

2.1 การวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี

การนำเสนอข้อมูลจากการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี ในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด(Queens of Langkasuka) ผู้วิจัยนำเสนอไปตามลำดับตอน ซึ่งในแต่ละตอนจะประกอบไปด้วยรายละเอียดต่างๆขององค์ประกอบดนตรีที่หลากหลาย โดยผู้วิจัยจะนำเสนอการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรีไปตามลำดับต่อไปนี้คือองค์ประกอบทางด้านทำนอง(Melody), องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm), องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) และองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) ดังต่อไปนี้

หมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

บทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ(The Village) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับ "ปารี"ซึ่งเป็นพระเอกของเรื่อง และเป็นการสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ให้เห็นถึงบรรยากาศโดยรอบของผู้คนในสังคมที่อาศัยอยู่ร่วมกันในหมู่บ้านเลด่ะ

2.1.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองประเภทเฟรนช์ฮอร์น (French horn) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย 2 บันไดเสียง (Scale) คือ

บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) G Major หรือ E Natural minorในห้องเพลงที่ 1-9

บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) D Major หรือ B Natural minor ในห้องเพลงที่ 10-23

ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ(The Village) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง(Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วย เสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง F#3 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นน้อยด้านล่าง คาบเส้นที่ 3 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 7 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง G6 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นน้อยด้านบน คาบเส้นที่ 4 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 7, 8, และ 9 ดังนี้

เสียงต่ำสุดในห้องเพลงที่ 7

เสียงสูงสุดในห้องเพลงที่ 7, 8, และ 9

สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (F#3-G6) มีความห่างเท่ากับ 3 Octaves รวมกับอีก 2 minor เท่ากับ คู่ 25 minor ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) (1:3)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

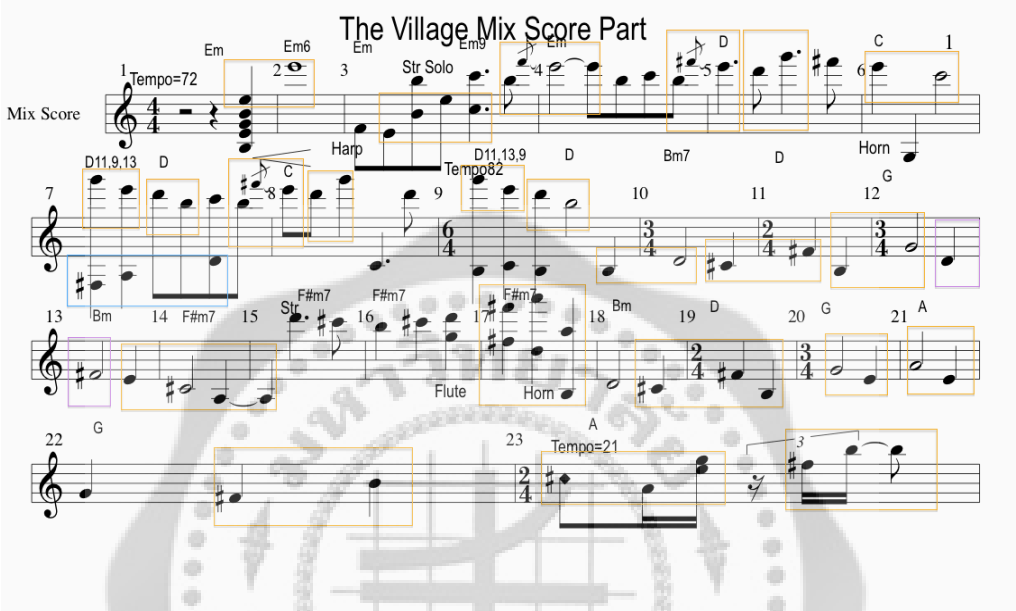
การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบในกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 3, 4, 5, 7, 8, 9, 15, 16, 17 และ 23(รวมได้ 10) นอกจากนั้นยังพบในกลุ่มเครื่องเป่าลมทอง เหลืองประเภทเฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในห้องเพลงที่ 6, 7, 9, 10, 13, 18, 22 และ 23 (รวมได้ 27)

ทั้งหมดรวมได้ 10+27=37 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้



จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่ต่ำไปกว่าคู่ 3 ขึ้นไปโดยพบในกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 17 และ 23 รวมได้ 11ครั้งต่อช่วงโน้ต นอกจากนั้นยังพบในกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองประเภทเฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในห้องเพลงที่ 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22 และ 23 รวมได้ 34 ครั้งต่อช่วงโน้ต

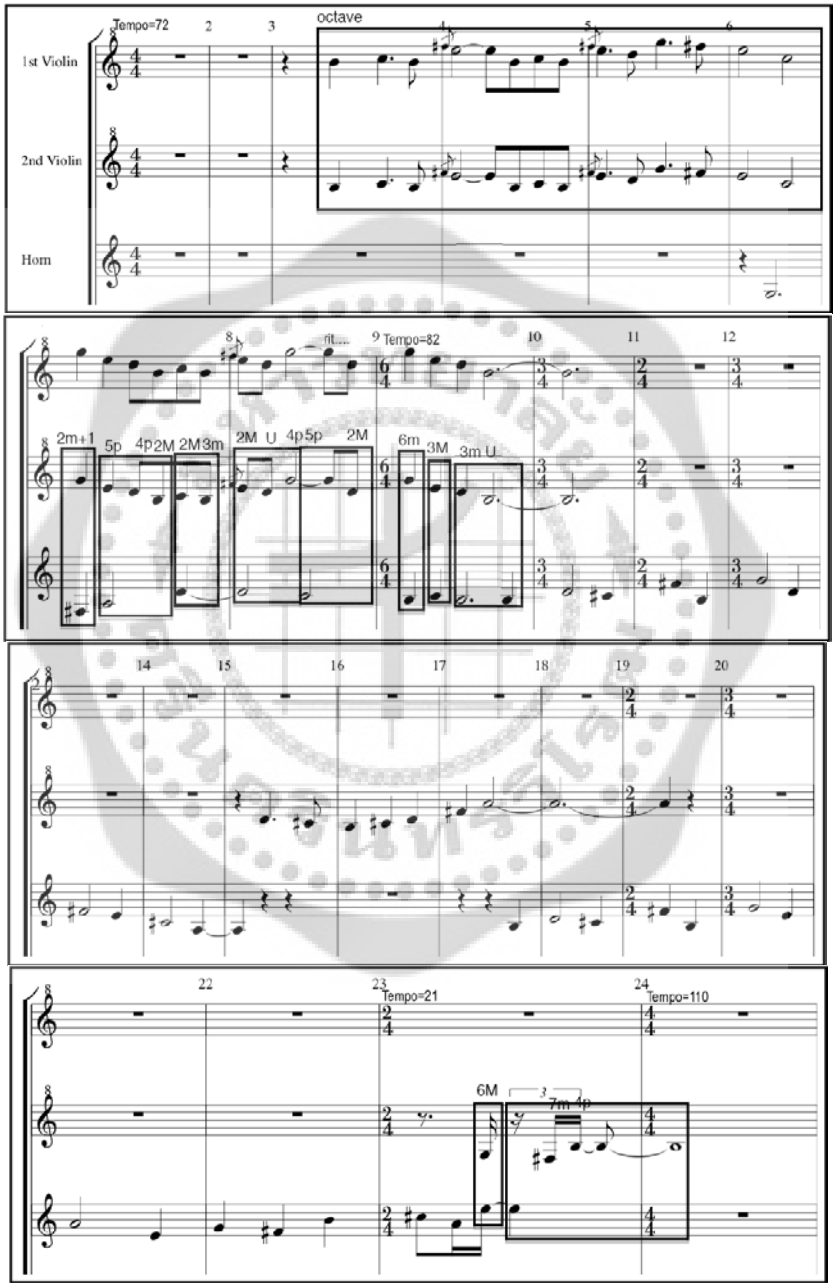
ทั้งหมดรวมได้ 11+34=45ครั้งต่อช่วงโน้ต

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ระหว่าง กลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองประเภทเฟรนช์ฮอร์น (French horn) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในการประพันธ์ทำนอง ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถึงได้เป็นการสร้างมิติทางมโนคติ(Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้



จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า แนวทำนองประกอบไปด้วย 3 แนวทำนองได้แก่ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในแนวทำนองด้านบนสุด , ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในแนวทำนองที่ 2 จากด้านบน และ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยมีรายละเอียดดังนี้

แบบที่ 1 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ระหว่าง ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) เป็นช่วงคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 3-9 ต่อเนื่องถึงต้นห้องเพลงที่ 10 (รวมได้ 29 ครั้ง)

แบบที่ 2 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ระหว่าง ไวโอลิน 2 และ เฟรนซ์ฮอร์น (French horn) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) ในห้องเพลงที่ 8 (D4-D4), ห้องเพลงที่ 9 (B3-B3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (รวมได้ 2 ครั้ง)

คู่ 3 เมเจอร์(Major third) ในห้องเพลงที่9(C4-E4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา(Simple interval) (รวมได้ 1 ครั้ง)

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 7(B3-D4), ในห้องเพลงที่ 9(B3-D4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (รวมได้ 2 ครั้ง)

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 7(A3-D4), ห้องเพลงที่ 8 (D4-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) และห้องเพลงที่ 23 (B3-E5) +1Octave ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) (รวมได้ 3 ครั้ง)

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 7(A3-E4), ห้องเพลงที่ 8 (C4-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (รวมได้ 2 ครั้ง)

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 23 (G3-E5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) (รวมได้ 1 ครั้ง)

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ในห้องเพลงที่ 9 (B3-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (รวมได้ 1 ครั้ง)

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

คู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) ในห้องเพลงที่ 7 (F#3-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม+1Octave (Compound interval) (รวมได้ 1 ครั้ง)

คู่ 2 เมเจอร์(Major second) ในห้องเพลงที่7 (C4-D4), (B3-C4), ห้องเพลงที่8 (D4-E4) (C4-D4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (รวมได้ 4 ครั้ง)

คู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ในห้องเพลงที่ 23 (F#3-E5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม+1Octave (Compound interval) (รวมได้ 1 ครั้ง)

ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนองให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

จากโน้ตสามารถวิเคราะห์ได้ว่าความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวของบทเพลงมีการเคลื่อนของแนวทำนองดังนี้

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) ระหว่างแนวทำนองของไวโอลิน 1 (Violin 1) และแนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 1-10 (รวมได้ 10 ห้องเพลง)

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่าง แนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) และแนวทำนองของ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในห้องเพลงที่ 6-9 (รวมได้ 4 ห้องเพลง)

มีวิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีการถาม-ตอบแบบคอนแชร์โต (Concerto) ระหว่างแนวทำนองของเฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในห้องเพลงที่ 13-15(รวมได้ 3 ห้องเพลง) และแนวทำนองของไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 15-17(รวมได้ 3 ห้องเพลง)

วิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีแบบแคนอน(Canon) ในแนวทำนองของ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในห้องเพลงที่ 23 กับแนวทำนองของไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 24 (1 ครั้ง)

และวิธีการพัฒนาแนวทำนอง แบบการเลียน (Imitation) ในแนวทำนองของ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในห้องเพลงที่ 10-14 (รวมได้ 5 ห้องเพลง) และแนวทำนองของ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในห้องเพลงที่ 18-22 (รวมได้ 5 ห้องเพลง)

2.1.2 **องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)**

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 24 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมดโดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-8 (รวมได้ 8 ห้องเพลง) อัตราจังหวะแบบ 6/4 ในห้องเพลงที่ 9 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) อัตราจังหวะแบบ 3/4 ในห้องเพลงที่ 10, 12-18 และ 20-22 (รวมได้ 11 ห้องเพลง)และอัตราจังหวะแบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 11, 19 และ 23 (รวมได้ 3 ห้องเพลง)

อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 72 ในห้องเพลงที่ 1-8 (รวมได้ 8 ห้องเพลง) อัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 82 ในห้องเพลงที่ 9-22 (รวมได้ 14 ห้องเพลง) และ อัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 21 ในห้องเพลงที่ 23-24 (รวมได้ 2 ห้องเพลง) โดยที่ในทุกช่วงต่ออัตราความเร็ว (Tempo)จะมีวิธีการทำให้จังหวะช้าลง (Retenir)อาทิเช่น ในห้องเพลงที่ 8 ต่อเนื่อง ห้องเพลงที่ 9 ในห้องเพลงที่ 22 ต่อเนื่อง ห้องเพลงที่ 23

กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) รวมได้ 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ดังนี้

จากโน้ตโดยจะเห็นได้ว่ามี 3 แนวจังหวะ (Rhythm Line) ซึ่งประกอบไปด้วยแนวบนสุด คือ เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง (Membranophone), แนวกลาง คือ เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทเครื่องโลหะ (Idiophone) และแนวล่างสุด คือ เครื่องประกอบจังหวะกลองใหญ่ (Big drums) ที่ทำหน้าที่เพื่อเน้นในจังหวะหนักของบทเพลง (Strong beat) ทำให้บทเพลงดูใหญ่และอลังการ โดยที่ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) จะเริ่มต้นที่ในห้องเพลงที่ 4-8 ต่อเนื่องจนถึงต้นห้องเพลงที่ 9 รวมได้ 5 ห้องเพลง

2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ ได้ในรายละเอียดดังต่อไปนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

1 Em	Em6	Em Em9	Em	D	C	$D^{11}9_{13}$ D	C
$D^{11}9_{13}$ D	Bm	D	G	Bm	F#m7	F#m7	F#m7
F#m7	Bm	D	G	A	G	A	A

จากตารางคอร์ด (Chord) สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) โดยพบว่า บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทเพลง โดยมีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

1 Vi	Vi6	Vi Vi9	Vi	V	IV	$V^{11}9_{13}$ V	IV
$V^{11}9_{13}$ I	Vi	I	IV	Vi	Iii7	iii7	iii7
iii7	Vi	I	IV	V	IV	V	V

จะเห็นได้ว่า คอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ จะเป็นแบบ ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord)บนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major) ทั้งหมด โดยที่ในห้องเพลงที่ 1-8 ต่อเนื่องถึงห้องเพลงที่ 9 อยู่ใน ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) ทั้งหมดในบันไดเสียง G Major Scale ยกเว้นในเพลงที่ 2 มีการนำเอาโน้ตนอกคอร์ดมาใช้คือ คอร์ด Em6 ซึ่งมีโน้ตตัว C# ประกอบอยู่ด้วย และในห้องเพลงที่ 9-24 อยู่ใน ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) ในบันไดเสียง D Major Scale บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) จบด้วยคอร์ดที่ V_7 ซึ่งเป็นการจบแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Cadence)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบในห้องเพลงที่ 9 ในจังหวะ (Beat) ที่ 3 เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จาก

กุญแจเสียง G Major หรือ E Natural minorไปเป็นกุญแจเสียง D Major หรือ B Natural minorด้วยวิธีแบบ ดอมมิเนินท์ เพดเดิล คอร์ด (Dominant pedal chord) จากคอร์ด $D^{11}9_{13}$ ซึ่งเป็นคอร์ดที่ V_7 ในบันไดเสียง G Major เป็นคอร์ด D ซึ่งเป็นคอร์ดที่ I ในบันไดเสียง D Major

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Em, Em9, Em6 และ D, Bm, F#m7 รวมได้ 13 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) ได้แก่ C และ G รวมได้ 5 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) ได้แก่ D, $D^{11}9_{13}$ และ A รวมได้ 7 ครั้ง

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบท างด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนอง (Melody Group) ได้แก่ 1 ไวโอลิน 1 (Violin 1), 2 ไวโอลิน 2 (Violin 2), 3 เฟรนซ์ฮอร์น (French horn), 4 ฮาร์ป (Harp), 5 ฟลุ้ต (Flute)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Group) ได้แก่ 1 ไคว เยอ (Choir), 2 เครื่องสายที่บรรเลงในย่านช่วงเสียงกลาง (Middle String), 3 เครื่องสายที่บรรเลงเป็นกลุ่ม (String Section), 4 เครื่องสายที่บรรเลงในย่านช่วงเสียงต่ำ (Bases)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบทางด้านจังหวะ(Rhythm Group) ได้แก่ 1 เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง (Membranophone) ของมาเลเซีย (Malay Percussion), 2 เสียงรัวฉาบ (Roll Cymbals), 3 เครื่องประกอบจังหวะ (Idiophone) ของไทยฉิ่งฉาบ (Thai Big Drums), 4 กลองใหญ่ที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียงของวากเนอร์ (Drums Wagner), 5 ฉาบที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียง (Ad 2 Cymbals), 6 กลองและเครื่องประกอบในวงออร์เคสตรา (Orchestra Kit)

ซึ่งสามารถรวมได้ทั้งหมด 15 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ(Acoustic) มากกว่าเครื่องดนตรีที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียง

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรีของบทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับ "ปารี" ซึ่งเป็นพระเอกของเรื่องและเป็นการสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ให้เห็นถึงบรรยากาศโดยรอบของผู้คนในสังคมที่อาศัยอยู่ร่วมกันในหมู่บ้านเลด่ะ โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) G Major หรือ E Natural minor และ บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) D Major หรือ B Natural minor โดยช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (F#3-G6) มีความห่างเท่ากับ 3 Octaves รวมกับอีกคู่ 2 minor ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) เท่ากับ คู่ 25 ไมเนอร์ (minor) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลงใช้ ขั้น คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 29 ครั้ง มากที่สุด รองจากนั้นใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) รวมได้ 4 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 3 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison), ใช้ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) และ ใช้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ 2 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third), ใช้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth),ใช้ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth),ใช้ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second),และท้ายสุดใช้ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) รวมได้ 1ครั้ง ในขณะที่ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) และ มีวิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีการถาม -ตอบแบบคอนแชร์โต (Concerto), วิธีการพัฒนาแนวทำนองแบบการเลียน (Imitation) และ วิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีแบบแคนอน (Canon)

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 24 ห้องเพลงของบทเพลง การใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมด โดยใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 รวมได้ 8 ห้องเพลง ตามด้วยอัตราจังหวะแบบ 6/4 รวมได้ 1 ห้องเพลง ตามด้วยอัตราจังหวะแบบ 3/4 รวมได้ 11 ห้องเพลง และอัตราจังหวะแบบ 2/4 รวมได้ 3 ห้องเพลง โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับคือ มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 72 รวมได้ 8 ห้องเพลง อัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 82 รวมได้ 14 ห้องเพลง และ อัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ

21 รวมได้ 2 ห้องเพลง โดยที่ในทุกช่วงต่ออัตราความเร็ว(Tempo)จะมีวิธีการทำให้จังหวะช้าลง (Retenir) ในบทเพลง ใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) 1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic)ต่อเนื่องทั้งหมดจำนวน 5 ห้องเพลง

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony)พบว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์จะเป็นแบบ ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) ทั้งหมด ซึ่งมีการนำเอาโน้ตนอกคอร์ดมาใช้ ประกอบอยู่ด้วยในบางส่วน ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ด้วยวิธีแบบ ดอมมิเนินท์ เพดเดิล คอร์ด (Dominant pedal chord) ใช้วิธีการจบบทเพลงด้วยคอร์ดที่ V_7 ซึ่งเป็นการจบแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Cadence) โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) มากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 54.16 ตามด้วยกลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 29.16 และกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 20.83

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ (Acoustic) มากกว่าเครื่องดนตรีที่ ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียง โดยใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง (Membranophone) ของมาเลเซีย (Malay Percussion) และเครื่องประกอบจังหวะ (Idiophone) ของไทยเช่นฉิ่งฉาบ (Thai Big Drums) เป็นหลักเชิงอัตลักษณ์ทางชาติพันธ์ (Ethnic) ใช้เครื่องสายประเภทไวโอลิน และ เครื่องเป่าประเภทเฟรนซ์ฮอร์น (French horn) เป็นหลักในการดำเนินแนวทำนอง

ลังกาสุกะ (Langkasuka)

บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับองค์รายาฮีเจาแห่งนครลังกาสุกะซึ่งเป็นตัวละครหลักของเรื่อง เป็นการสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ให้เห็นถึงบรรยากาศแห่งความศรัทราของทหารและพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ

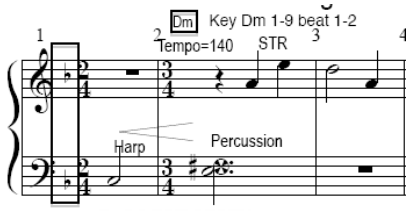
2.1.1 **องค์ประกอบทางด้านทำนอง** (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) พบว่า บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็นกลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) เป็นหลัก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง(Scale)

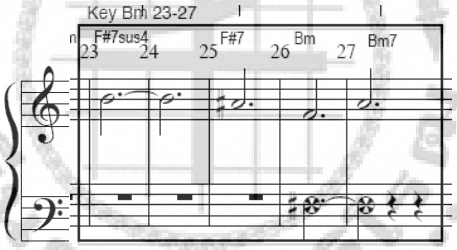
การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ(Langkasuka) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย 4 บันไดเสียง (Scale) คือ

บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) D Natural minorในห้องเพลงที่ 1-9

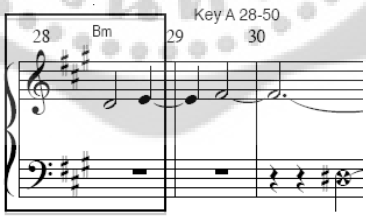


บันไดเสียง(Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง(Scale) D Major ในห้องเพลงที่9 (ในจังหวะที่3)-22

บันไดเสียง(Scale) ที่ 3 ใช้บันไดเสียง(Scale) B Harmonic minor ในห้องเพลงที่23-27



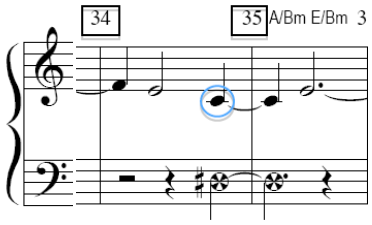
บันไดเสียง (Scale) ที่ 4 ใช้บันไดเสียง (Scale) A Major ในห้องเพลงที่ 28-50



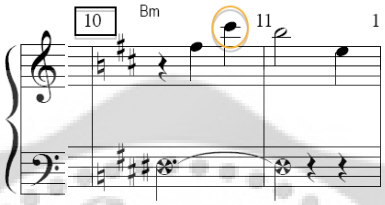
ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka)พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วย เสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง C#4 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นน้อยด้านล่าง คาบเส้นที่ 1 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 34-35 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง C#6 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นน้อยด้านบน คาบเส้นที่ 2 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 10 ดังนี้

เสียงต่ำสุดในห้องเพลงที่ 34-35



เสียงสูงสุดในห้องเพลงที่ 10



สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (C#4-C#6) มีความห่างเท่ากับ 2 Octaves เท่ากับคู่ 16 เพอร์เฟค (Perfect octave) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง(Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ(Langkasuka) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบในกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11-19, 21-25, 28-34, และ 35-45
รวมได้ 34 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง(Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ(Langkasuka) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่ต่ำไปกว่าคู่ 3 ขึ้นไปโดยพบในกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 2-7, 10-14, 18-21, 25-27, 34-36และ 41-43 รวมได้ 24 ครั้งต่อช่วงโน้ต

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ(Langkasuka) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ระหว่างกลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) ได้แก่ ไวโอลิน 1(Violin 1), ไวโอลิน 2(Violin 2) และ เชลโล (Cello) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในการประพันธ์ทำนองของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถึงได้เป็นการสร้างมิติทางมโนคติ(Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า แนวทำนองประกอบไปด้วย 3 แนวทำนองได้แก่ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในแนวทำนองด้านบนสุด , ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในแนวทำนองที่ 2 จากด้านบน และ เชลโล (Cello) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยมีรายละเอียดดังนี้

แบบที่ 1 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ระหว่าง ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ในห้องเพลงที่ 12 (D5-F#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง)

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 2-21 (D4-G4), (E4-A4), (F4-Bb4), (G4-C5) (G#4-C#5), (A4-D5), (B4-E5), (C#5-F#5, (D5-G5),(E5-A4), (E#5-A#5)และห้องเพลงที่ 27(E4-A4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval)ทั้งหมดรวมได้ 39 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 22-45 (F#5-C#5) (E4-B4) (F#4-C#4) (B3-F#4) (A3-E4) (C#4-G#4) (D4-A4) (E4-B4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 22 ครั้ง)

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 10 E5-C#6) (D5-B5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง)

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 25 (A#3-A#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง)

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ในห้องเพลงที่ 28 (F#3-D4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง)

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

คู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ในห้องเพลงที่ 24 C#4-B4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง)

แบบที่ 2 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ระหว่าง ไวโอลิน 2 และ เชลโล (Cello) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ในห้องเพลงที่ 12, (D3-F#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) + 1 Octave (รวมได้ 1 ครั้ง)

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 12, (B2-D5) 14, (F#2-A4) 16(B2-D5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) + 2 Octave และ 13, (F#3-A4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) + 1 Octave ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง)

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 2-9, 16, 17, 22, 27,(G3-D4), (A3-E4), (Bb3-F4), (C4-G4), (C#4-G#4), (D4-A4), (E4-B4) และ ในห้องเพลงที่ 10, (F#4-C#5), 13(E3-B4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม+1Octave (Compound interval) ในห้องเพลงที่ 28(B2-F#3)ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 23 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 25 (C#3-A#3), 26(D3-B3), 29(D3-B3), 32-35(D3-B3), (E3-C#4), (C#3-A#3), (A2-F#3), 36, 43 (D3-B3), 37, 39, 41 (E3-C#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 13 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ในห้องเพลงที่ 28, 31, 35 (C#3-A3), 37, 39, 40 (F#3-D4), 42 (C#3-A3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 7 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21(A2-A4), (D3-D5), (E3-E5), (G#2-G#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม+1Octave (Compound interval) รวมได้ 11 ครั้ง และในห้องเพลงที่, 24 (C#3-C#4) รวมได้1 ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา(Simple interval) ทั้งหมดรวมได้12 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง

คู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ในห้องเพลงที่ 14 และ 15(A2-B4) (B2-C#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +2Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง

คู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ในห้องเพลงที่ 23(F#3-E4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) และในห้องเพลงที่ 11(C#2-B4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1 Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนองให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

จากโน้ตสามารถวิเคราะห์ได้ว่าความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวของบทเพลงมีการเคลื่อนของแนวทำนองดังนี้

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) ระหว่างแนวทำนองของไวโอลิน 1 (Violin 1) และแนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 2-45 (รวมได้ 66 ครั้งต่อช่วงเสียง)

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่าง แนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) และแนวทำนองของ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 10, 12, 13-14 21-23 และ 26-27
(ทั้งหมดรวมได้ 6 ครั้งต่อช่วงเสียง)

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างแนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) และแนวทำนองของ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 24-25 ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้งต่อช่วงเสียง

และวิธีการพัฒนาแนวทำนอง แบบการเลียนพลิกกลับ (Imitation by inversion) ในแนวทำนองทั้ง 3 แนวทำนอง ในห้องเพลงที่ 2-9, 9-17, 18-24 โดยการเลียนทั้ง 3 ครั้งจะเลียนแบบกันใน 4 ห้องเพลงแรกแล้วพัฒนาแนวทำนองต่อใน 4 ห้องเพลงหลัง

2.1.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) พบว่า บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 50 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมดโดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 1 (รวมได้ 1ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 ในห้องเพลงที่ 2-30 (รวมได้ 29 ห้องเพลง) อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 31-50(รวมได้ 20 ห้องเพลง)

อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 140 ในห้องเพลงที่ 1-50 (รวมได้ 50 ห้องเพลง)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่าง ชัดเจน ซึ่งในบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ไม่มีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ใดๆ โดยจะใช้ ฆ้องอาเกง (Gong Ageng) เป็นการใช้เพื่อคุมจังหวะไว้อาทิเช่นในทุก 4 ห้องเพลง (2-13) (38-50) และ 2 ห้องเพลง (14-17) และ 8 ห้องเพลง (18-25) ดังภาพด้านล่างเป็นต้น

2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) พบว่า บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ ได้ในรายละเอียดดังต่อไปนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

1 Dm*	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm
Dm	Bm*	Bm	Bm	Bm Bm11	Bm9 Bm7	Bm11Bm9Bm6	Bm7
Bm7	Gm	Gm	Gm	Gm	A/Bm	F#sus4	F#sus4
F#7*	Bm	Bm7	Bm*	Bm	Bm	Bm	E/Bm
E/Bm	E/Bm	A/Bm E/Bm	E/Bm	E/BmF#m/Bm	F#m/Bm	F#m/Bm	Bm F#m/Bm
E/Bm	E/Bm	E/Bm	Bm	Bm	Bm	Bm	Bm
Bm	Bm						

จากตารางคอร์ด (Chord) สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) โดยพบว่า บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทเพลง โดยมีการดำเนินเสียงประสาน(Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

1 Vi*	Vi	Vi	Vi	Vi	Vi	Vi	Vi
Vi*	Vi *	Vi	Vi	Vi Vi 11	Vi 9 Vi 7	Vi 11 Vi 9 Vi 6	Vi 7
Vi 7	iv *	iv	iv	Iv	V/Vi*	III sus4	III sus4
V7*	i	i(7)	ii*	Ii	ii	ii	V/ii
V/ii	V/ii	I/ii V/ii	V/ii	V/ii vi/ii	vii/ii	vii/ii	ii vi/ii
V/ii	V/ii	V/ii	ii	Ii	ii	ii	ii
ii	ii						

จะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ เป็นแบบเพดเดิล คอร์ด (Pedal Chord) เป็นหลักโดยมีรายละเอียดดังนี้

โดยที่ในห้องเพลงที่ 1-9 อยู่ใน ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด Dm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 ในบันไดเสียง F Major Scale ด้วยวิธีการดำเนินต่อเนื่องคอร์ดเดียวตลอด

ในห้องเพลงที่ 10-24 อยู่ใน ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 ในบันไดเสียง D Major Scale ด้วยวิธีการดำเนินต่อเนื่องคอร์ดเดียวตลอด แต่สลับบรรยากาศด้วยการนำโน้ตที่ไม่ใช้องค์ประกอบหลักของคอร์ด (Non-chord tone) อาทิเช่น Bm11, Bm9, เป็นต้น นอกจากนั้นยังเสริมบรรยากาศด้วยการเปลี่ยนคอร์ด Gm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 ไมเนอร์ ในบันไดเสียง D Major Scale ถือว่าเป็นจุดพัก (Cadence)เพื่อจบประโยคในรูปแบบหนึ่ง และ ใช้คอร์ด F#sus4 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 3 ตระกูล Sus4 ในบันไดเสียง D Major Scale เพื่อโน้มเป็นแนวทางการเปลี่ยนบันไดเสียงในห้องเพลงถัดไป

ในห้องเพลงที่ 25 อยู่ใน ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด F#7 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง B Minor Scale แล้วตามต่อด้วยในห้องเพลงที่ 26, 27 อยู่ใน ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด Bm, Bm7 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 1ในบันไดเสียง B Minor Scale

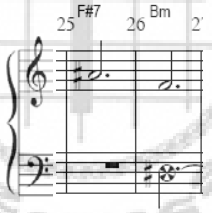
ในห้องเพลงที่ 28-50 อยู่ใน ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 ในบันไดเสียง A Major Scale ด้วยวิธีการดำเนินต่อเนื่องคอร์ดเดียวตลอด แต่สลับบรรยากาศด้วยการนำ โน้ตที่ไม่ใช้องค์ประกอบหลักของคอร์ด (Non-chord tone) แต่มีความแตกต่างจากเดิมด้วยวิธีนำกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure) อาทิเช่น E/Bm, A/Bm และ F#m/Bm เป็นต้น

บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) จบด้วยคอร์ดที่ 2 ไมเนอร์ ซึ่งทำให้ไม่เกิดความรู้สึกว่าเป็นการจบแต่อย่างใดแต่จะให้ความรู้สึกว่ายังค้างคาอยู่

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) พบในห้องเพลงที่ 9 ในจังหวะ (Beat) ที่ 3 เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จากกุญแจเสียง F Major หรือ D Natural minorไปเป็นกุญแจเสียง D Major หรือ B Natural minorด้วยวิธีใช้หางเสียงของโน้ตซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงอื่นของห้องถัดไป(Chromatic modulation)ดังตัวอย่าง

ในห้องเพลงที่ 25-26 ใช้วิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงโดยใช้คอร์ด F#7 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียงB Minor Scale ถือเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างสมบูรณ์(Perfect Cadence) ดังตัวอย่าง



ในห้องเพลงที่ 27-28 ใช้วิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงโดยวิธีการร่วมคอร์ด (Pedal) โดยจากคอร์ด Bm7 ซึ่งเป็นที่ 1 ในบันไดเสียง Bm เปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียง A Major ในขณะที่คอร์ด Bm ยังคงเดิมแต่เปลี่ยนบทบาทและหน้าที่ไปเป็นคอร์ดที่ 2 ในบันไดเสียง A Major วิธีใช้เสียงของโน้ต ซึ่งเป็นโน้ตที่มีตัวโน้ตร่วมในบันไดเสียงเดียวกันกันบันไดเสียงในห้องถัดไป (Diatonic modulation) ดังตังอย่าง

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Dm ในห้องเพลงที่ 1-9 Bm ในห้องเพลงที่ 10-17, 22, 26-27 F#sus4 ในห้องเพลงที่ 23-24 ทั้งหมดรวมได้ 22 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) ได้แก่ Bmในห้องเพลงที่ 28-50 ทั้งหมดรวมได้ 23 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) ได้แก่ Gm ในห้องเพลงที่18-21, F#7 ในห้องเพลงที่ 25 ทั้งหมดรวมได้ 5ครั้ง

2.1.4 **องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี** (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) พบว่า บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนอง (Melody Group) ได้แก่ 1 ไวโอลิน 1 (Violin 1), 2 ไวโอลิน 2 (Violin 2), 3 เชลโล (Cello) 4 ไวโอลินเสริม (Violin), 5 กลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน (String Section)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียง(Harmony Group) ได้แก่ 1 เครื่องสายที่บรรเลงเป็นกลุ่ม (String Section), 2 เครื่องสายที่บรรเลงในย่านช่วงเสียงต่ำ (Bases) 3 เครื่องสายที่บรรเลงเป็นคอร์ด (String Chord)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ได้แก่ 1เครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal) เป็นเครื่องประกอบจังหวะ (Idiophone), 2 ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng)*เป็นเครื่องประกอบจังหวะ (Idiophone) 3 กลองในวงออร์เคสตราทิมปานี (Timpani) 4 เทคนิคการไล่รัวเสียงฮาร์ป (Roll Harp)

ซึ่งสามารถรวมได้ทั้งหมด 12 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ (Acoustic) ที่มีโทนเสียงเชิงอัตลักษณ์มาเป็นส่วนประกอบด้วย

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี ของบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka)

บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับองค์รายาฮีเจาแห่งนครลังกาสุกะซึ่งเป็นตัวละครหลักของเรื่อง เป็นการสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ให้เห็นถึงบรรยากาศแห่งความศรัทร าของทหารและพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) D Natural minor บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) D Major ,บันไดเสียง (Scale) ที่ 3 ใช้บันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor และ บันไดเสียง (Scale) ที่ 4 ใช้บันไดเสียง (Scale) A Major โดยเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (C#4-C#6) มีความห่างเท่ากับ 2 Octaves เท่ากับ คู่ 16 เพอร์เฟค (Perfect octave) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น(Disjunct motion) ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลงใช้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ 45 ครั้งมากที่สุด รองจากนั้นใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 39 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth),รวมได้ 15 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 13 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth)รวมได้ 7 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third)รวมได้ 4 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) และ ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) รวมได้ 3ครั้ง และท้ายสุดใช้ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third) รวมได้ 2 ครั้ง ในขณะที่ความสัมพันธ์ของทิศทาง(Motion) พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) อย่างชัดเจนในอัตราส่วน 66 ครั้งต่อ 6 ครั้ง โดยที่มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ในอัตราส่วนที่น้อยมาก และวิธีการพัฒนาแนวทำนองแบบการเลียนพลิกก ลับ (Imitation by inversion) โดยเป็นการเลียนกันใน 4 ห้องเพลงแรกแล้วพัฒนาแนวทำนองต่อใน 4 ห้องเพลงหลังของทุกครั้งที่เปลี่ยนกุญแจเสียง

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 50 ห้องเพลงของบทเพลง การใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมด โดยมีการใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 รวมได้ 1ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 รวมได้ 29 ห้องเพลง และใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 รวมได้ 20 ห้องเพลง โดยมีมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับคือ มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 140 ตลอดจนจบ ในบทเพลงไม่พบใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มีเฉพาะเครื่องประกอบจังหวะประเภทฆ้องคอยตีในช่วงหัวห้องเพลงเช่นทุก 4, 2, และ 8 ห้องเพลง

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ จะเป็นแบบเพดเดิล คอร์ด (Pedal Chord) เป็นหลักทั้งหมดโดยที่ความสำคัญไปอยู่ที่คอร์ดที่ 6 ไมเนอร์ของทุกบันไดเสียงที่ใช้ โดยใช้เทคนิคอันได้แก่ วิธีการดำเนินต่อเนื่องคอร์ดเดียวตลอด หรือการซ้ำ, การนำโน้ตที่ไม่ใช้องค์ประกอบหลักของคอร์ด (Non-chord tone) มาสลับบรรยากาศ, วิธีนำกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure) มีวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)ด้วย วิธีใช้หางเสียงของโน้ต ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงอื่นของบันไดถัดไปเพดเดิล โทน (Pedal Tone) ใช้วิธีการเปลี่ย นบันไดเสียงโดยใช้คอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียงเชื่อมในบันไดถัดไป (Perfect Cadence), ใช้วิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงโดยวิธีการร่วมคอร์ด (Pedal) โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 46มากที่สุด ตามด้วยกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) คิดเป็นร้อยละ 44 และกลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 10 บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) จบด้วยคอร์ดที่ 2 ไมเนอร์ อยู่ในกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) ซึ่งทำให้ไม่เกิดความรู้สึกว่าเป็นการจบโดยจะให้ความรู้สึกว่ายังค้างคาอยู่

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ (Acoustic) โดยที่มีโทนเสียงเชิงอัตลักษณ์มาเป็นส่วนประกอบด้วย ใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภทฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เป็นอัตลักษณ์ทางชาติพันธ์ (Ethnic) ใช้เครื่องสายประเภทไวโอลิน 1, 2 และ เชลโล (Cello) เป็นหลักในการดำเนินแนวทำนอง

พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับพระอัจฉริยะภาพของรายาฮีเจาและองค์หญิงบิรูซึ่งเป็นตัวละครหลักของเรื่อง และเป็นการสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ให้เห็นถึงบรรยากาศแห่งการต้อนรับจัดเลี้ยงให้กับพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ

2.1.1 **องค์ประกอบทางด้านทำนอง** (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 2 กลุ่มแนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) เป็นหลัก และกลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ(Langkasuka) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย 4 บันไดเสียง (Scale) คือ

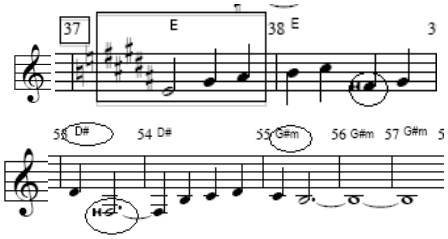
บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) C Pentatonic Major ปรากฏในกลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) ในห้องเพลงที่ 1-3 ดังตัวอย่าง

บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) F Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 4-15 โดยที่ห้องเพลงที่ 4-9 ปรากฏในกลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) เป็นบันไดเสียง F Harmonic minor scale ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลัก ดังตัวอย่าง

และ หลังจากนั้นใช้โน้ตหลักในบันได F Harmonic minor scale กลุ่มแนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 9-15

บันไดเสียง (Scale) ที่ 3 ใช้บันไดเสียง (Scale) G Harmonic Minorกลุ่มแนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) และ ปรากฏในกลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) ในห้องเพลงที่ 16-36 โดยที่ห้องเพลงที่ 16 เป็นบันไดเสียง G Harmonic minor scale ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา(Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลักดังตัวอย่าง

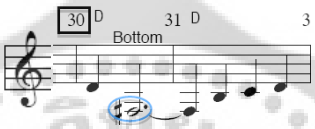
บันไดเสียง (Scale) ที่ 4 ใช้บันไดเสียง (Scale) G# Harmonic Minor ปรากฏในกลุ่มแนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 37-57



ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วย เสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง F#3 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นน้อยด้านล่าง คาบเส้นที่ 3 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 30 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง D6 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นน้อยด้านบนเหนือเส้นที่ 2 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 16 ดังนี้

เสียงต่ำสุดในห้องเพลงที่ 30



เสียงสูงสุดในห้องเพลงที่ 16

สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (F#3-D6) มีความห่างเท่ากับ 2 Octavesรวมอีกคู่ 6 ไมเนอร์ เท่ากับ คู่ 21 Minor ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง(Unison) โดยพบในกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 2-6, 8-25, 27-50, และ 52-57 (104 ครั้งต่อช่วงโน้ต) กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) ในห้องเพลงที่ 16-18, 20-21(21 ครั้งต่อช่วงโน้ต)ทั้งหมดรวมได้ 125 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่ต่ำไปกว่าคู่ 3 ขึ้นไป โดยพบในกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 2-4, 6-8, 10, 11, 13, 14 , 16, 17, 18, 20, 22-38, และ 41 -54 (55 ครั้งต่อช่วงโน้ต) กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) ในห้องเพลงที่ 16, 18, 19, 20, 21(7 ครั้งต่อช่วงโน้ต)ทั้งหมดรวมได้ 62 ครั้งต่อช่วงโน้ต

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ระหว่างกลุ่มแนวทำนองของเครื่องสาย (String Section) ได้แก่ ไวโอลิน 1(Violin 1), ไวโอลิน 2(Violin 2) และ เชลโล (Cello) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในการประพันธ์ทำนอง ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถือได้ว่าเป็นการสร้างมิติทางมโนคติ (Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

18
19
20
21
22
Octave
6m 6M Oc 3m+1 4p+1 7M 6M 6M 4p 5p 6m 6m 6M Oc 3m+1 4dim 3m+1 Oc 3m+1 Oc 7M 5p 6m 5p 6M
23
24
25
26
27
28
29
30
5p 5p 5p 6M 6m 6M 6M 6m 6M 5p 5p 5p 4p 5p 6M 5p 5p 5p 6m 3m
6M 6m 6M 5p 6M 5p 7m 7M 7m 6M 6m 6M 7m 6M 5p 5p 5dim 6m
31
32
33
34
35
36
37
6M 6M 6m 6M 6M 3M Unison 6m+1
6m 6m 6m 6m 6m 4p 6M Oc 5p+1 Oc 7M 3m+1 Oc 6m 7m Oc 6m 6M Oc
38
39
40
41
42
43
44
3
4p+1 3m+1 7M 6M 6m 4p 5p 6m 5p 6M Oc 4dim 3m+1 3M Oc 3m+1 Oc 7M 5p 5dim
45
46
47
48
49
50
51
52
6m 5p 6M 6m 6M 6m 6M 7M 7m 6M 6m 6M 7m 6M 5p 5p 5dim
53
54
55
56
57
58
6m 6M 6m 6m 5dim 6m 6m

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า แนวทำนองประกอบไปด้วย 3 แนวทำนองได้แก่ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในแนวทำนองด้านบนสุด , ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในแนวทำนองที่ 2 จากด้านบน และ เชลโล (Cello) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยมีรายละเอียดดังนี้

แบบที่ 1 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่(Interval) ระหว่าง ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน2 (Violin 2) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) (9-33) ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) ในห้องเพลงที่ 33 (G4-G4) (1) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ในห้องเพลงที่ 33 (Eb4-G4) (1) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา(Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง)

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 12 (Ab4-Db5) และ ในห้องเพลงที่ 27(Bb4-Eb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 10-15 (Db5-Ab5) (C5-G5) (F5-C6) (Eb5-Bb5) (C5-G5) (12) และในห้องเพลงที่ 23, 26, 27, 28, 29, 30(D4-A4) (Eb4-Bb4) (G4-D5) (F4-C5) (10) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 22 ครั้ง)

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 9-11(Bb4-G5), (Ab4-F5), (Db5-Bb5) (3) 13-15 (Ab4-F5), (Bb4-G5) (4) ในห้องเพลงที่ 22, 24, 25, 28, 31และ 32 (Bb3-G4) (C4-A4) (Eb-C5) (10) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 14 ครั้ง)

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ในห้องเพลงที่ 9, 11, 14, 15 (C5-Ab5) (G4-Eb-5) (E4-C5) (A4*-F5) (7) ในห้องเพลงที่ 24, 25, 30 และ 31(A3-F4) (D4-Bb4) (F#3-D4) (D4-Bb4) (4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 11 ครั้ง)

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 16-21 (D4-D5) (Eb4-Eb5) (F#4-F#5) (G4-G5) (A4-A5) (Bb4-Bb5) (C5-C6) (C#5-C#6) (D5-D6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (ทั้งหมดรวมได้ 26 ครั้ง)

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval) ไม่พบ

แบบที่ 2 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ระหว่าง ไวโอลิน 2 และ เชลโล (Cello) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) 9-44 ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ในห้องเพลงที่ 42 หรือ คู่ 4 ดิมินิชท์ (Fx3-B4=G3-B4)20 (F#3-Bb4=F#3-A#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่แบบ เอ็นฮาร์โมนิก (Enharmonic intervals) และเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) + 1 Octave ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) + 1 Octave (รวมได้ 2 ครั้ง)

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 30(F#3-A3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) (1) ในห้องเพลงที่ 17, 18, 20, 21, 35, 38, 42, 43 และในห้องเพลงที่ 20, 42 (Fx3-A#4=G3-Bb4) ซึ่งเป็นขั้นคู่แบบเอ็นฮาร์โมนิ ก (Enharmonic intervals) กับคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) และเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) + 1 Octaveทั้งหมดรวมได้ 11 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่33 (Bb3-Eb4) ในห้องเพลงที่39 (C#4-F#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ในห้องเพลงที่ 18 (G3-C5) 38 (G#3-C#5) และเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) + 1 Octave (ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง)

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 9-44 (F4-C5) (Db4-Ab4)(Fx3-D#4=G3-D#4)(F3-C4)(B3-F#4)(G3-D4)(Eb3-Bb3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval)และ(F#3-C#5)(Eb3-Bb4)ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม+1Octave (Compound interval)ทั้งหมดรวมได้ 14 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 10-16, 18-20, 23, 24, 26-28, 33, 37, 38, 41 (Eb5-C5) (Bb3-G4) (Ab4-F5) (G3-E4) (C4-A4) (A3-F#4) (F3-D4) (C3-A3)และ ขั้นคู่แบบเอ็นฮาร์โมนิก (Enharmonic intervals)Enharmonic intervals (A#3-Fx4=Bb-G) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 19 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ในห้องเพลงที่ 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 27, 30, 31, 36, 37, 39, 40(F4-Db5), (G4-Eb5) (E4-C5)(C4-Ab4)(D4-Bb4)(F#3-D4) (C#4-A4)(G3-Eb4) (B3-G4)(A#3-F#4)(A3-F4)(D3-Bb3) (E3-C4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) และในห้องเพลงที่ 16(F#3-D5) ห้องเพลงที่ 34 (G3-Eb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) และ คู่ 5 ออกเมนเทด (Augmented fifth) ในห้องเพลงที่ 19 (Bb4-F#4) ในห้องเพลงที่ 41(Fx3-D#4=G3-D#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่แบบเอ็นฮาร์โมนิก (Enharmonic intervals)เท่ากับคู่ 6 ไมเนอร์(Minor sixth) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้งทั้งหมดรวมได้ 31 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 16 (F#3-F#4) (G3-G4) (G#3-G#4) (A3-A4) (A#3-A#4(Bb3-Bb4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 16 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

คู่ 4 ออกเมนเทด(Augmented fourth) ในห้องเพลงที่19 (C4-F#4) ทั้งหมดรวมได้1 ครั้ง

คู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ในห้องเพลงที่ 9, 13, 29 (E4-Bb4) (G4-Db5) (A3-Eb4) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง

คู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) ในห้องเพลงที่11, 18, 21, 25, 34, 38, 44 (Db4-C5) (G3-F#4) (Bb3-A4) (Eb3-D4) (Ab3-G4) (G#3-Fx4) (B3-A#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 7 ครั้ง

คู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ในห้องเพลงที่ 11, 12, 17, 25, 27, 36, (Eb4-Db5) (Bb4-Ab5), (A3-G4) (F3-Eb4) (C4-Bb4) (Bb3-Ab4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 7 ครั้ง

แบบที่ 3 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ระหว่าง ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ เชลโล (Cello) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) 44-57 ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่44, 45, 51, 52, (G#3-D#4, E3-B3, G#3-D#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 46, 47, 49, 50, 51และ 53(F#3-D#4) (C#3-A#3) (B3-G#4) (A#2-Fx3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 7 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ในห้องเพลงที่ 45, 46, 47, 50, 51, 53, 54 และ 55(G#2-E4) (A#3-F#4) (Fx4-D#4) (D#3-B3) (E#3-C#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 11 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval) ทั้งหมดรวมได้ ครั้ง

คู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ในห้องเพลงที่ 44, 52 (Fx3-C#4) (A#3-E4) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) ในห้องเพลงที่ 48, (E3-D#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ในห้องเพลงที่48, 50, (F#3-E4) (C#4-B4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

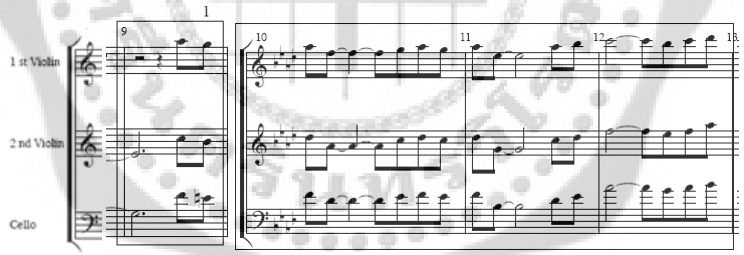
ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนองให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) ระหว่างแนวทำนองของไวโอลิน 1 (Violin 1) แนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2)และเชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 9-32 โดยมีรายละเอียดดังนี้

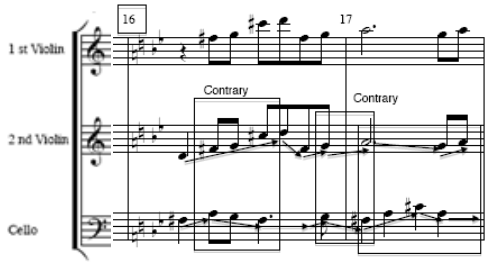
มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) ระหว่างแนวทำนองทั้ง 3 แนวในห้องเพลงที่ 9-15 และ 23-29 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) ระหว่างแนวทำนองของไวโอลิน 1 (Violin 1) แนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 16-22 และ 30-32 และระหว่างแนวทำนองของไวโอลิน 1 (Violin 1) และแนวทำนองของ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 44-57(รวมได้ 14 ห้องเพลง) ทั้งหมดรวมได้ 38 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

แบบขนาน แนวทำนองทั้ง 3 แนวในห้องเพลงที่ 9-15 และ 23-29



แบบขนาน แนวทำนองทั้ง 2 แนวในห้องเพลงที่ 16-22 และ 30-32

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างแนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) และแนวทำนองของ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 16, 17, 18, 20, 21, 30, 31, 33, 34, 37, 41 และ 42 (รวมได้ 12 ห้องเพลง) ดังตัวอย่าง



พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างแนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) และแนวทำนองของ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 , 35, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44 และระหว่างแนวทำนองของ ไวโอลิน 1 (Violin 1) และแนวทำนองของไวโอลิน 2 (Violin 2)ในห้องเพลงที่ 32, 33 ทั้งหมดรวมได้ 17 ห้องเพลงดังตัวอย่าง

แบบเฉียง(Oblique motion) ระหว่างแนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2) และแนวทำนองของ เชลโล (Cello)

แบบเฉียง(Oblique motion) ระหว่างแนวทำนองของ ไวโอลิน 1 (Violin 1) และแนวทำนองของ ไวโอลิน 2 (Violin 2)

2.1.2 **องค์ประกอบทางด้านจังหวะ** (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 50 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมดโดยพบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 2-57 (รวมได้ 56 ห้องเพลง)

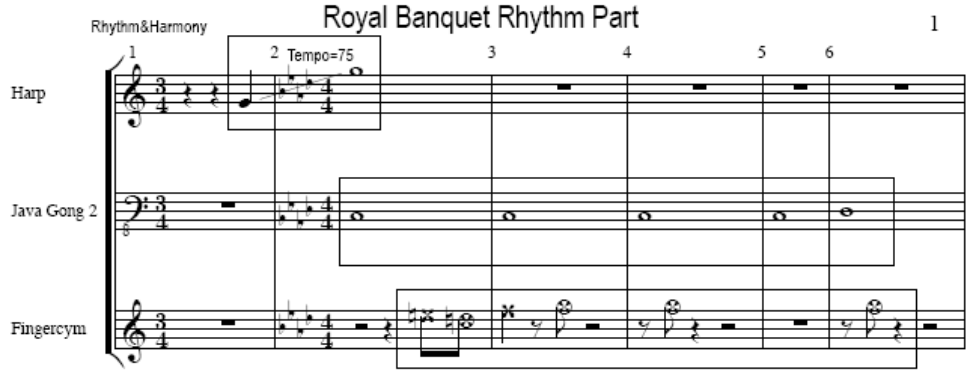
อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 75 ในห้องเพลงที่ 2-57 (รวมได้ 56 ห้องเพลง)

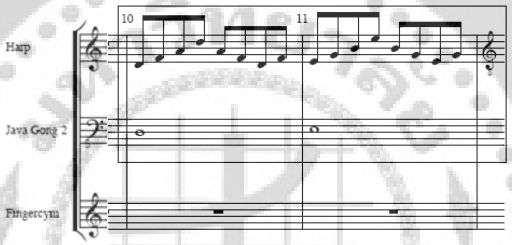
กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ไม่มีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ใดๆ แต่จะใช้ฆ้องชวา (Java Gong) หรือ เป็นการใช้เพื่อคุมจังหวะไว้ ในทุกหัวห้องเพลง ซึ่งทำหน้าที่เหมือนกับแนวเบส (Bass) ในห้องเพลงที่ 2-15 ร่วมด้วยการใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภททองเหลืองที่ใช้มือหรือนิ้วตี (Finger Cym)ในห้องเพลงที่ 1-20 การทำงานของ ฮาร์ป (Harp)ถือว่าเป็นหลักที่สำคัญที่สุดในภาคการทำงานของจังหวะในบทเพลงนี้ โดยใช้วิธีการดำเนินกระจายโน้ต (Arpeggio)ในกลุ่มเสียงประสานบรรเลงคู่กันไปตั้งแต่ในห้องเพลงที่ 10-56 ดังภาพด้านล่างเป็นต้น

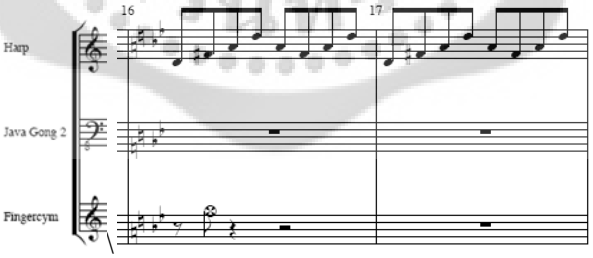
ตัวอย่างแสดงองค์ประกอบของเครื่องดนตรีหลักด้านจังหวะ



ตัวอย่างวิธีการดำเนินกระจายโน้ต (Arpeggio)ของ ฮาร์ป (Harp)และชวาฆ้อง(Java Gong)

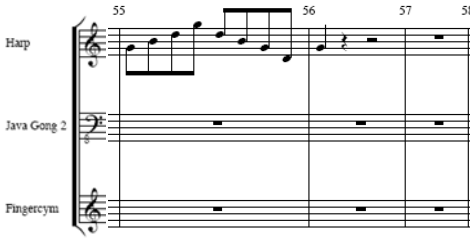


ตัวอย่างวิธีการดำเนินกระจายโน้ต (Arpeggio)ของ ฮาร์ป (Harp)และการใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภททองเหลืองที่ใช้มือหรือนิ้วตี(Finger Cym)



ตัวอย่างวิธีการดำเนินกระจายโน้ต (Arpeggio) ของ ฮาร์ป (Harp) ในห้องเพลงที่ 21-56 ที่ใช้ประกอบจังหวะเครื่องเดียวจนจบเพลง

การจบบทเพลงในห้องเพลงที่ 56



2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ในรายละเอียดดังต่อไปนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

2 C6	C6	C	C	Db	Db	C	C
Db	Eb	Fm	Db	C	F	D	D
Eb	Eb	D	D	Eb	Eb	F	F
Gm	Gm	Eb	Eb	D	D	Gm	Gm
Eb	Eb	Eb	E	E	E	E	D#
D#	D#	D#	E	E	F#	F#	G#m
G#m	E	E	D#	D#	G#m	G#m	G#m

จากตารางคอร์ด (Chord) เริ่มต้นการห้องเพลงที่ 2-57 สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) โดยพบว่า บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทเพลง มีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

2 I6	I6	V	V	VI	VI	V	VI
VI	VII(Subtonic)	im	VI	V7	I (m-M)	V7	V7
VI	VI	V7	V7	VI	VI	VII(Subtonic)	VII(Subtonic)
Im	Im	VI	VI	V7	V7	Im	Im
VI	VI	VI	VI(Chromatic)	VI	VI	VI	V7
V7	V7	V7	VI	VI	VII(Subtonic)	VII(Subtonic)	Im
Im	VI	VI	V7	V7	Im	Im	Im

จะเห็นได้ว่า คอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบไมเนอร์(Minor) เป็นหลักโดยมีรายละเอียดดังนี้

โดยที่ในห้องเพลงที่ 2-3 อยู่ในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด C6 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง C Major Scale ด้วยวิธีการกระจายคอร์ด (Arpeggio) โดยเน้นที่โน้ตตัว C E G และ A เป็นหลัก

ในห้องเพลงที่ 4-10 และ 13-14 เป็นคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ไดอาโทนิก ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่5 และ 6 สลับกัน ในลักษณะการเปลี่ยนขึ้นและลงเป็นแบบครึ่งเสียง(Chromatic)

ในห้องเพลงที่ 11-12 เป็นการใช้คอร์ด Eb ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 7บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง Fm แบบเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural minor scale) ที่ไม่ได้มีโทนเป็นแบบลีดดิงโทน (Leading-tone) เพื่อเข้าหาคอร์ด Fm

ในห้องเพลงที่ 14-15 เป็นการใช้คอร์ดที่ C ซึ่งบทบาทเดิมทำหน้าที่เป็นคอร์ด V7 ในบันไดเสียง F ไมเนอร์ โดยในห้องเพลงที่ 14-15 เป็นการใช้คอร์ด V7 ร่วมกัน (Dominant pedal chord) ด้วยการเปลี่ยนเป้าหมายมาเป็น F เมเจอร์ ถือเป็นการเปลี่ยนโทนจากไมเนอร์โทนเป็นเมเจอร์โทน ซึ่งจะทำให้สดใสขึ้น

ในห้องเพลงที่ 16-23 เป็นการดำเนินคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ไดอาโทนิก ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่5 และ 6 สลับกัน ในลักษณะการเปลี่ยนขึ้นและลงเป็นแบบครึ่งเสียง(Chromatic)

ในห้องเพลงที่ 24-25 และ 26 เป็นการใช้คอร์ด F ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 7บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง Gm แบบเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural minor scale) ที่ไม่ได้มีโทนเป็นแบบลีดดิงโทน (Leading-tone) เพื่อเข้าหาคอร์ด Gm

ในห้องเพลงที่ 36-37 เป็นเปลี่ยนคอร์ดจากEb มา E ถึงว่าเป็นอย่างฉับพลัน (Abrupt modulation) ซึ่งไม่มีการใช้คอร์ดร่วมกัน เป็นในลักษณะของเสียงที่ลงมาครึ่งเสียงแล้วเปลี่ยนบันไดเสียงทันที

ในห้องเพลงที่ 37-57 เป็นการดำเนินคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ ไดอาโทนิก (Minor diatonic Chord) บนบันไดเสียง G#m

ในห้องเพลงที่ 46-47 เป็นการใช้คอร์ด F# ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 7บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง G#m แบบเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural minor scale) ที่ไม่ได้มีโทนเป็นแบบลีดดิงโทน (Leading-tone) เพื่อเข้าหาคอร์ด G#m

บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) จบด้วยคอร์ดที่ 1 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นการจบแบบสมบูรณ์ (Perfect cadence)

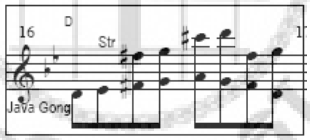
การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) โดยพบว่า

ในห้องเพลงที่ 2-3ใช้กุญแจประจำเสียง C Major ดังภาพโน้ตและกุญแจเสียง

ในห้องเพลงที่ 4-15 ใช้กุญแจประจำเสียง F Minor ดังภาพโน้ตและกุญแจเสียง

ในห้องเพลงที่ 16-36 ใช้กุญแจประจำเสียง G Minor ดังภาพโน้ตและกุญแจเสียง



ในห้องเพลงที่ 37-57 ใช้กุญแจประจำเสียง G# Minor ดังภาพโน้ตและกุญแจเสียง

เทคนิคการเปลี่ยนกุญแจพบว่า ในห้องเพลงที่ 3-4 เป็นการใช้คอร์ดที่ C ในบทบาทที่ต่างกันโดยในห้องเพลงที่ 2-3 ใช้ในบทบาทที่มีลักษณะเป็นกลุ่มเสียงโทนิกส่วนในห้องเพลงที่ 4-5 ใช้ในบทบาทที่มีลักษณะเป็น กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ ซึ่งจัดว่าเป็นการใช้คอร์ดร่วม (Pedal Chord) ในรูปแบบหนึ่งของการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบไดอาโทนิก (Diatonic modulation)

ในห้องเพลงที่ 14-15 เป็นการใช้คอร์ดที่ C ซึ่งบทบาทเดิมทำหน้าที่เป็นคอร์ด V7 ในบันไดเสียง F ไมเนอร์ โดยในห้องเพลงที่ 14-15 เป็นการใช้คอร์ด V7 ร่วมกัน (Dominant pedal chord) ด้วยการเปลี่ยนเป้าหมายมาเป็น F เมเจอร์ ถือเป็นการเปลี่ยนโทนจากไมเนอร์โทนเป็นเมเจอร์โทน ซึ่งจะทำให้สดใสขึ้น

และในห้องเพลงที่ 36-37 เป็นเปลี่ยนคอร์ดจาก Eb มา E ถึงว่าเป็นอย่างฉับพลัน (Abrupt modulation) ซึ่งไม่มีการใช้คอร์ดร่วมกัน เป็นในลักษณะของเสียงที่ลงมาครึ่งเสียงแล้วเปลี่ยนบันไดเสียงทันที

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ C6, Fm, Gm, G#m รวมได้ 12 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) ได้แก่ Db, Eb, E รวมได้ 17 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) ได้แก่ C, D, D# Eb, F, F# รวมได้ 27 ครั้ง

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบท างด้านสีสันของเครื่องดนตรี(Tone Color) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ(Royal Banquet) พบว่า บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 4 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนอง (Melody Group) ได้แก่ 1 ไวโอลิน 1 (Violin 1), 2 ไวโอลิน 2 (Violin 2), 3 เชลโล (Cello)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านแนวทำนอง เชิงชาติพันธ์ (Melody Gimmick Group)ได้แก่ 1 ฆ้องชวา (Java Gong) 2 ซารอนขนาดกลาง(Saron Mid) 3 บอนัง (Bonang) 4 กาเมลัน 1 (Gamelan 1) 5 กาเมลัน 2(Gamelan 2) 6 เครื่องดนตรีประเภทดีดชนิดมีหมุดปรับเสียงหุ้มด้วยหนังสัตว์ของอินโดนีเซีย (Plugged Tanbur)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Group) ได้แก่ 1 เครื่องสายที่บรรเลงเป็นคอร์ด (String Chord)

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ได้แก่ 1 ฮาร์ป (Harp) 2 ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng)เป็นเครื่องประกอบจังหวะ (Idiophone) 3 เครื่องประกอบจังหวะประเภททองเหลืองที่ใช้มือหรือนิ้วตี (Finger Cym)

ซึ่งสามารถรวมได้ทั้งหมด 13 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ (Acoustic) ที่มีโทนเสียงเชิงอัตลักษณ์มาเป็นส่วนประกอบด้วย

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชายพงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับพระอัจฉริยะภาพของรายาฮีเจาและองค์หญิงบิรูซึ่งเป็นตัวละครหลักของเรื่อง และเป็นการสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ให้เห็นถึงบรรยากาศแห่งการต้อนรับจัดเลี้ยงให้กับพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า บันไดเสียง (Scale)ประกอบด้วย 4 บันไดเสียงได้แก่ บันไดเสียง (Scale)ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) C Pentatonic Major บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) F Harmonic minor เป็นบันไดเสียง F Harmonic minor scale ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลัก และหลังจากนั้นใช้โน้ตหลักในบันได F Harmonic minor scale บันไดเสียง (Scale) ที่ 3 ใช้บันไดเสียง (Scale) G Harmonic Minor เป็นบันไดเสียง G Harmonic minor scale ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลัก และ บันไดเสียง (Scale) ที่ 4 ใช้บันไดเสียง (Scale) G# Harmonic Minor โดยช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (F#3-D6) มีความห่างเท่ากับ 2 Octavesรวมอีกคู่ 6 ไมเนอร์ เท่ากับ คู่ 21 Minor ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)125 ต่อ 62 ครั้ง ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลงใช้ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) รวมได้ 53 ครั้ง มากที่สุดรองจากนั้นใช้ ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 42 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ 40 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ 28 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third)รวมได้ 11 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) รวมได้ 9 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) รวมได้ 7 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 6 ครั้ง ใช้คู่ 5 ดิมิ

มินิชท์ (Diminished fifth)รวมได้ 5 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third)รวมได้ 3 ครั้ง ใช้ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison)และขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented fourth)รวมได้ 1 ครั้ง ในขณะที่ความสัมพันธ์ของทิศทาง(Motion) พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) มากที่สุด 38 ครั้ง รองลงมาการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion)17 ครั้งและท้ายสุดเป็นการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) 12 ครั้ง และ มีวิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลัก และการพัฒนาไปตามการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)โดยใช้โน้ตใกล้เคียงเป็นหลัก

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 56 ห้องเพลงของบทเพลงการใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมด โดยใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 โดยมีมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 75 ตลอดทั้งบทเพลงโดยไม่พบการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ใดๆมีเฉพาะเครื่องประกอบจังหวะประเภทฆ้องชวา โดยเป็นการใช้เพื่อคุมจังหวะไว้ ในทุกหัวห้องเพลง ซึ่งทำหน้าที่เหมือนกับแนวเบส (Bass) ร่วมด้วยการใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภททองเหลืองที่ใช้มือหรือนิ้วตี (Finger Cym) และการทำงานของ ฮาร์ป (Harp)ถือว่าเป็นหลักที่สำคัญที่สุดในภาคการทำงานของจังหวะในบทเพลงนี้ โดยใช้วิธีการดำเนินกระจายโน้ต (Arpeggio)ในกลุ่มเสียงประสานบรรเลงคู่กันไป

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony)พบว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ (Minor) เป็นหลัก

วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ใช้วิธีแบบ ดอมมิเนินท์ เพดเดิล คอร์ด (Dominant pedal chord) และการเปลี่ยนอย่างฉับพลัน (Abrupt modulation) ซึ่งไม่มีการใช้คอร์ดร่วมกัน ใช้วิธีจบด้วยคอร์ดที่ 1 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นการจบแบบสมบูรณ์ (Perfect cadence) โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน(Harmonic function) ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) มากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 48.21 ตามด้วยกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 30.35 และกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) คิดเป็นร้อยละ 21.42

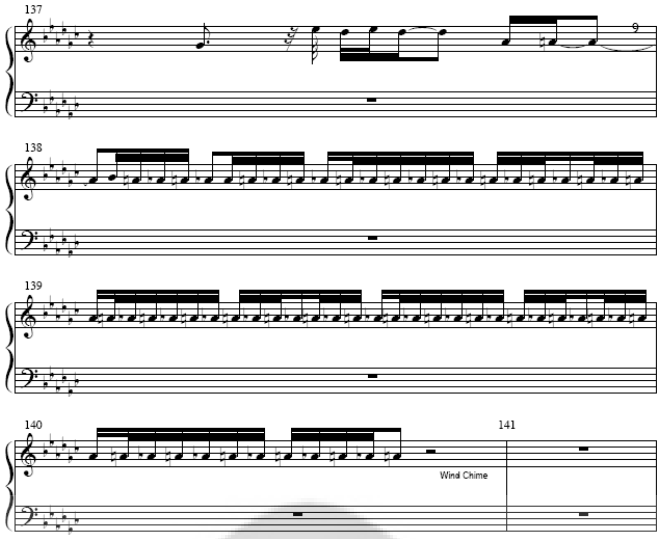
องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ (Acoustic) โดยที่มีโทนเสียงเชิงอัตลักษณ์มาเป็นส่วนประกอบด้วย ใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภทฆ้องชวาหรือกาเมลัน(Java Gong or Gamelan) ร่วมด้วยเครื่องประกอบจังหวะประเภททองเหลืองที่ใช้มือหรือนิ้วตี (Finger Cym) เป็นหลักเชิงอัตลักษณ์ทางชาติพันธ์ (Ethnic) โดยความสำคัญของทำนองอยู่การใช้เครื่องสายประเภทไวโอลิน 1และ 2 และ เชลโล (Cello) เป็นหลักในการดำเนินแนวทำนอง

วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
Gong Ageng
47
48
49
50
51
52
Percussion Skin Indian Pattern 51-74
53
54
55
Thai Perc
56
57
58
59
60
61
62
Suling
63
64
65
66
67
Thai Perc+China Cym

68
Suling
69
70
Suling
71
72
73
74
Indian Perc
75
Suling
76
77
78
Uni Hit
Uni Hit
79
80
81
82
83
84
Indian Perc 79-86
Thai Perc
Thai Perc
Thai Perc
Thai Perc+China Cym
85
86
87
Suling
88
89
Suling
90
91
Saranai (Play With Vocal)
92
Vocal
93
94
95
96
97
Percussion Skin Indian Pattern 97-107
98
99

100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
Pad
123
124
125
126
127
Vocal
Rekat
128
129
130
Samurai (Play With Vocal)
131
Vocal
132
133
134
135
136



บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้เห็นถึงวิถีของกลุ่มคนสองกลุ่มที่มี วิถีชีวิตเกี่ยวข้องกับวิชาดูหล่ำ โดยที่ความสำคัญในตอนนี้จะไปอยู่ที่ ปารีกับลุงอันยา และ อีกาดำกับให้กับองค์รายเจ้าชายราไว

2.1.1 **องค์ประกอบทางด้านทำนอง** (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็นกลุ่มแนวทำนองของ เป็นหลัก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

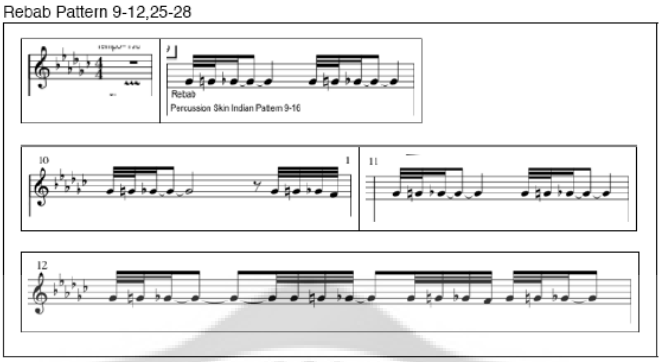
บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย 1 บันไดเสียง (Scale) ดังนี้

บันไดเสียง (Scale) ในบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี(Doolum) ทั้งหมด ใช้บันไดเสียง (Scale) Eb Natural minor scale ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 5-140 โดยการบรรเลงเสียงหลักของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะบรรเลงในลักษณะของสำเนียงเฉพาะเครื่อง ซึ่งส่วนมากจะเป็นในรูปแบบโน้ตประดับ (Ornament) และประกอบวิธีการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลักดังนี้

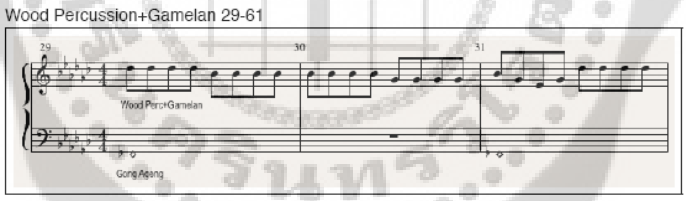
กลุ่มเครื่องดนตรีเกชาปี่ (Kecapi) ในห้องเพลงที่ 5-8

กลุ่มเครื่องดนตรี รีบับ (Rebab) ในห้องเพลงที่ 9-12, 25-28



กลุ่มเครื่องดนตรี ซูหลิง (Suling) ในห้องเพลงที่ 13-24, 62-70, 75-78, 87-90

กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ในห้องเพลงที่ 29-61



กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องปี่เซรูไน(Serunai)และเสียงร้อง(Vocal Group)ในห้องเพลงที่ 91-140

กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องกาเมลัน (Gamelan) ในห้องเพลงที่ 29-106

ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วย เสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง Db4 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งใต้บรรทัดที่ 1 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 92, 96, 100, 104, และ 127 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง Gb5 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเหนือบรรทัดที่ 5 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 137 ดังนี้

เสียงต่ำสุด กลุ่มเสียงร้อง(Vocal Group) (Db4) ในห้องเพลงที่92, 96, 100, 104, 127

เสียงสูงสุด กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องปี่เซรูไน(Serunai) Gb5 ในห้องเพลงที่ 137

สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (Db4-Gb5) มีความห่างเท่ากับ 1 Octavesรวมอีกคู่ 4 เพอร์เฟค เท่ากับ คู่ 12 เพอร์เฟค ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)

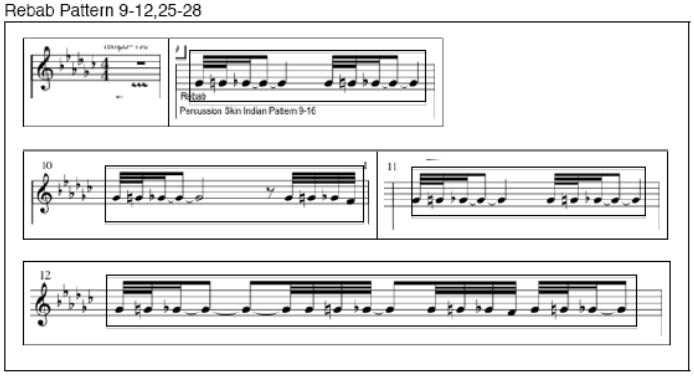
การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

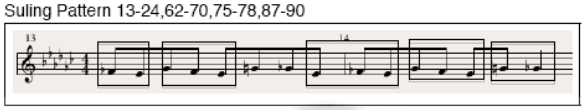
การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

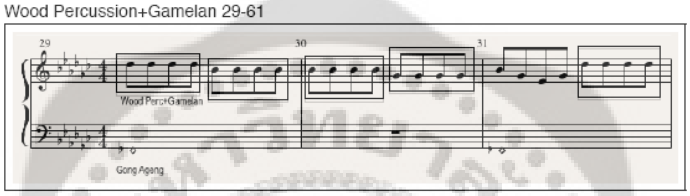
Rebab Pattern 9-12,25-28



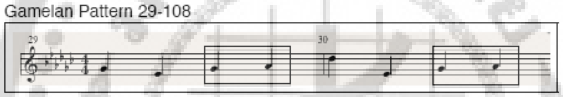
Suling Pattern 13-24,62-70,75-78,87-90



Wood Percussion+Gamelan 29-61

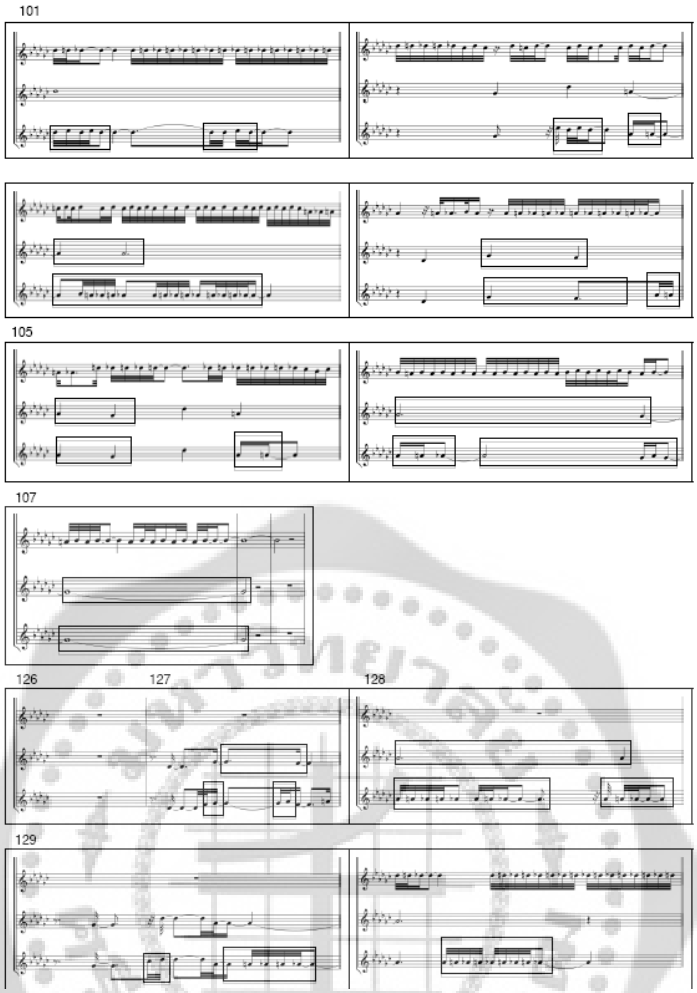


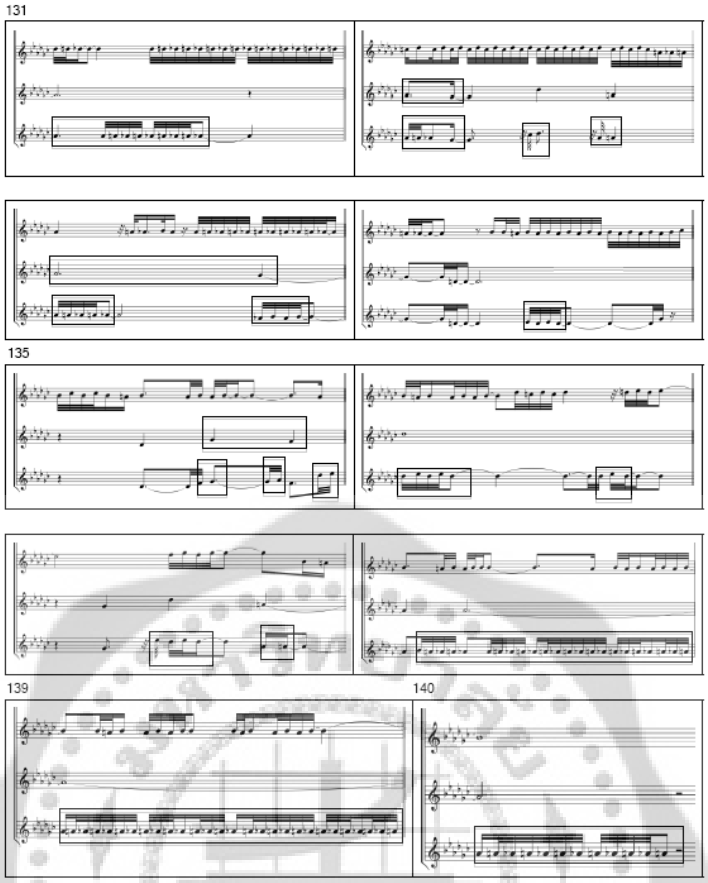
Gamelan Pattern 29-108



กลุ่มเครื่องดนตรี รีบับ (Rebab) ในห้องเพลงที่ 9-12, 25-28 รวมได้ 50 ครั้ง กลุ่มเครื่องดนตรี ซูหลิง (Suling) ในห้องเพลงที่ 13-24, 62-70, 75-78, 87-90 รวมได้ 115 ครั้ง กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ในห้องเพลงที่ 29-61 รวมได้ 165 กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องกาเมลัน (Gamelan) ในห้องเพลงที่ 29-106 รวมได้ 78 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 408 ครั้งต่อช่วงเสียง

91 Sarunai Dis 99,105
Thiradet
95
99


101
105
107
126
127
128
129

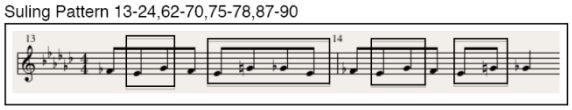


กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องปี่เซรูไน(Serunai) และเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 91-140 รวมได้ 207 ครั้งต่อช่วงโน้ต

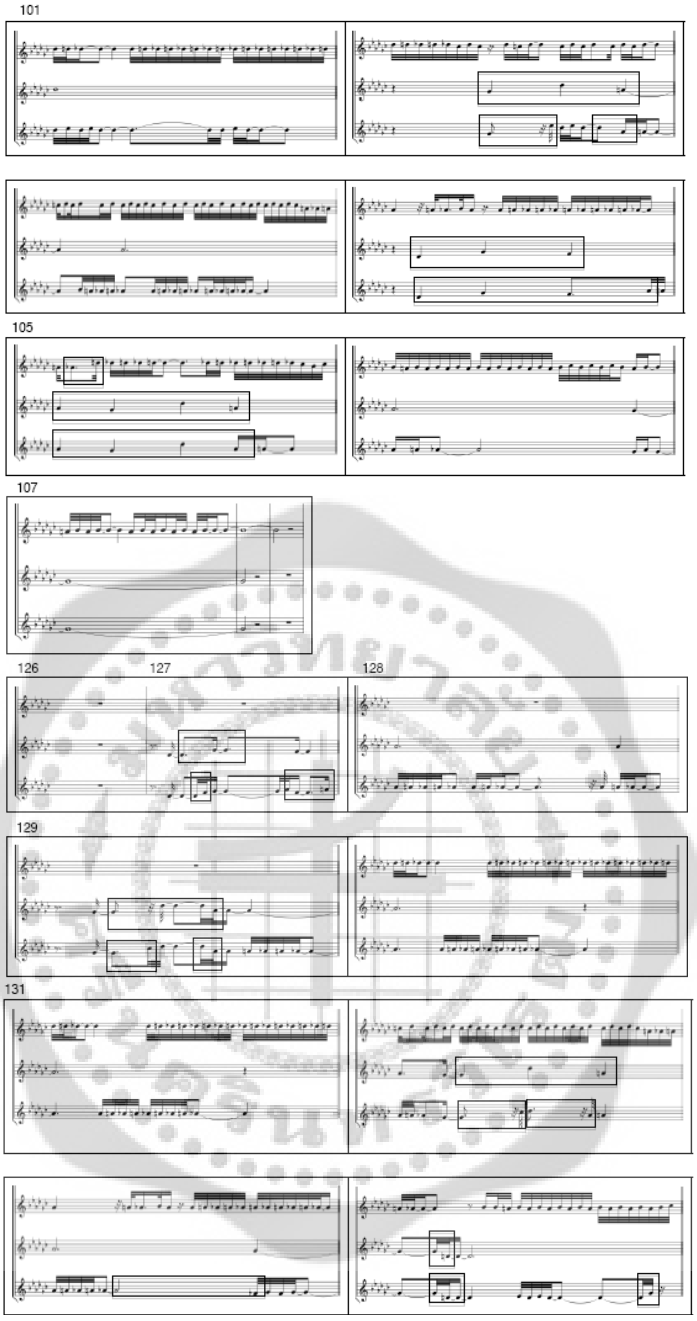
จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบในกลุ่มเครื่องดนตรี รีบับ (Rebab) ในห้องเพลงที่ 9-12, 25-28 รวมได้ 50 ครั้งต่อช่วงโน้ตกลุ่มเครื่องดนตรี ซูหลิง (Suling) ในห้องเพลงที่ 13-24, 62-70, 75-78, 87-90 รวมได้ 115 ครั้งต่อช่วงโน้ต กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ในห้องเพลงที่ 29-61 รวมได้ 165 ครั้งต่อช่วงโน้ต กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องกาเมลัน (Gamelan) ในห้องเพลงที่ 29-106 รวมได้ 78 ครั้งต่อช่วงโน้ต ทั้งหมดรวมได้ 408 และ ในกลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องปี่เซรูไน (Serunai) และเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 91-140 ทั้งหมดรวมได้ 207 ครั้งต่อช่วงโน้ต การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 408+207= 615 ครั้งต่อช่วงโน้ต

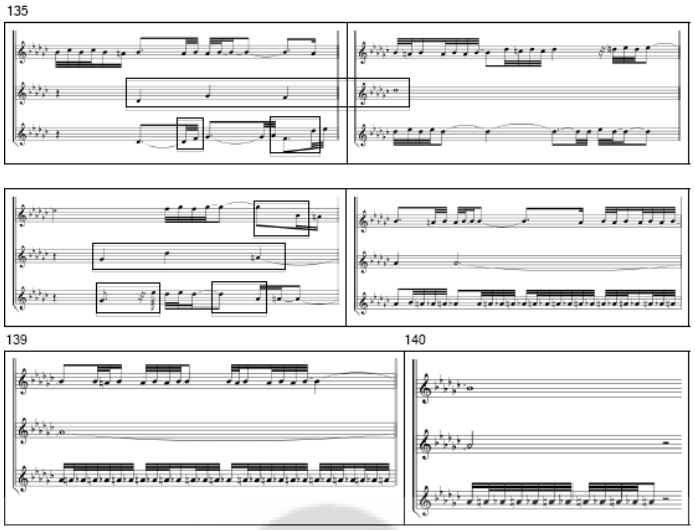
การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้



กลุ่มเครื่องดนตรี ซูหลิง (Suling) ในห้องเพลงที่ 13-24, 62-70, 75-78, 87-90 รวมได้ 94 ครั้งและกลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ในห้องเพลงที่ 29-61 รวมได้ 77 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 171 ครั้งต่อช่วงเสียง


101
105
107
126
127
128
129
131



กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องปี่เซรูไน (Serunai)และเสียงร้อง (Vocal Group)ในห้องเพลงที่ 91-140 รวมได้ 62 ครั้งต่อช่วงโน้ต

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่ต่ำไปกว่าคู่ 3 ขึ้นไป โดยพบในกลุ่มเครื่องดนตรี ซูหลิง (Suling) ในห้องเพลงที่ 13-24, 62-70, 75-78, 87-90 รวมได้ 94 ครั้ง กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ในห้องเพลงที่ 29-61 รวมได้ 77 ครั้งรวมได้ 171ครั้ง และ กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องปี่เซรูไน (Serunai)และเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 91-140 รวมได้ 62 ครั้ง การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 171+62=233 ครั้งต่อช่วงโน้ต

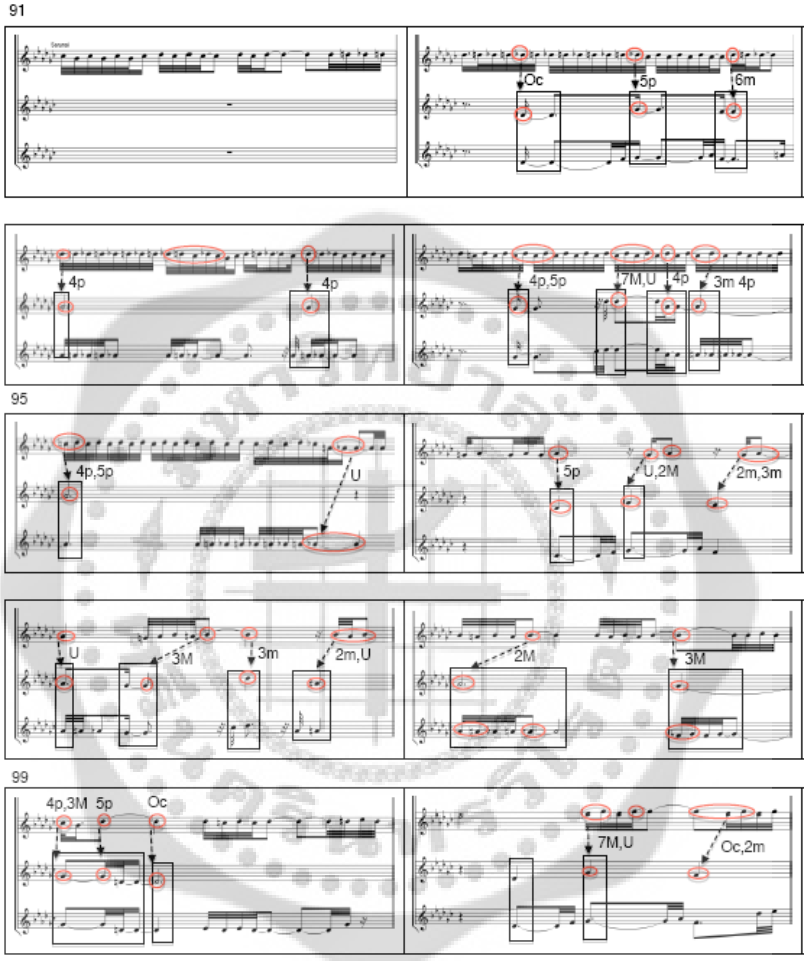
สรุปว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 615 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 233 ครั้งต่อช่วงโน้ต

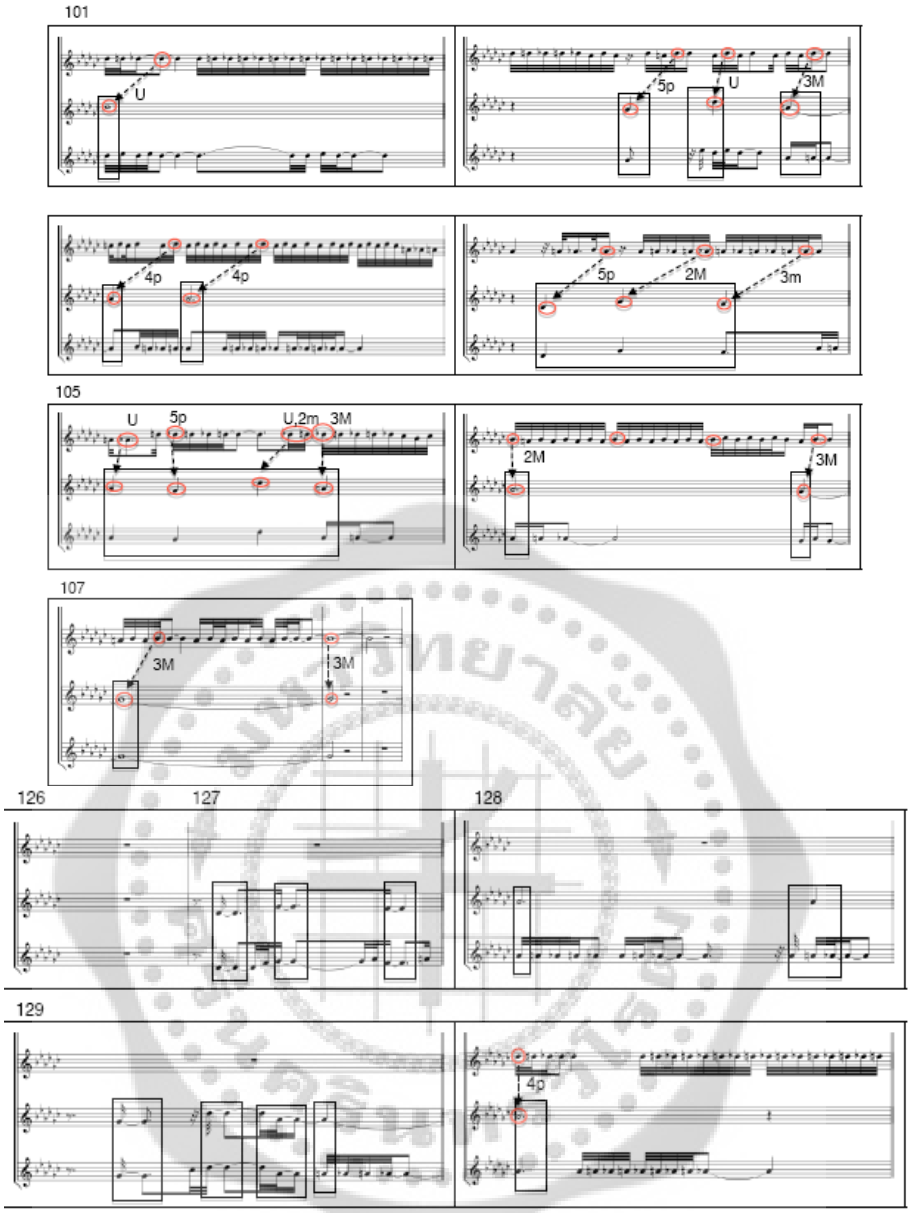
ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

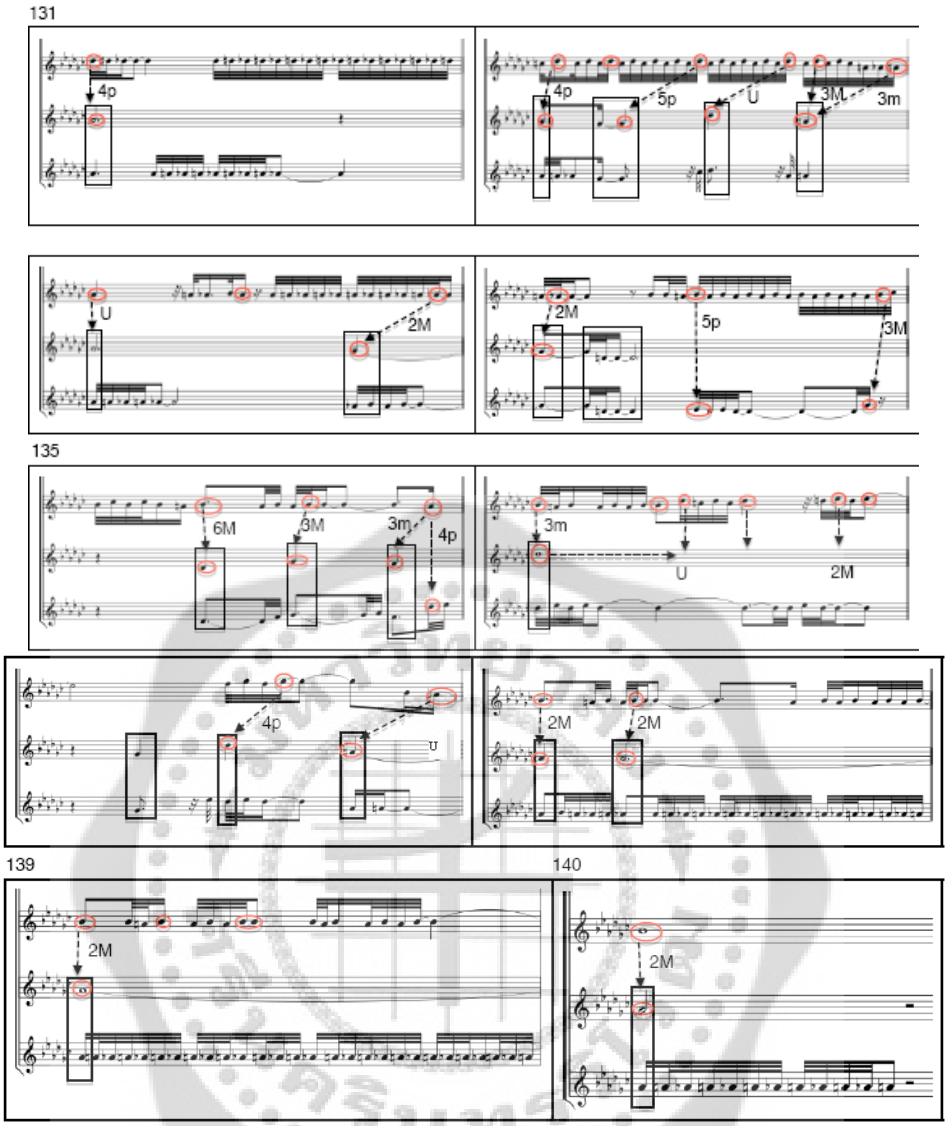
ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ระหว่างแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) แนวทำนองของเสียงร้องนำ (Solo lead) และ แนวทำนอง ของปี่เซรูไน (Serunai) ในห้องเพลงที่ 91-107 และ ห้องเพลงที่ 126-140 ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการประพันธ์ทำนองของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถึงได้เป็นการสร้างมิติทางมโนคติ(Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้




101
U
5p
U
3M
4p
4p
5p
2M
3m
105
U
5p
U,2m
3M
2M
3M
107
3M
3M
126
127
128
129
4p



จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า แนวทำนองประกอบไปด้วย 3 แนวทำนองได้แก่ ปี่เซรูไน(Serunai) ในแนวทำนองด้านบนสุด , กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) ในแนวทำนองที่ 2 จากด้านบน และ เสียงร้องนำ (Solo lead) ในแนวทำนองด้านล่างสุดในห้องเพลงที่ 91-107และ ห้องเพลงที่ 126-140 โดยมีรายละเอียดดังนี้

แบบที่ 1 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ระหว่าง กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) และ เสียงร้องนำ (Solo lead) โดยความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ที่มีทิศทางใกล้เคียงกับความสัมพันธ์ของขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) ซึ่งกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลัก โดยที่ เสียงร้องนำ (Solo lead) จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลักผสมกับการประดับทำนอง (Melodic variation)

แบบที่ 2 ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ระหว่าง กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) และ ปี่เซรูไน(Serunai) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) โดยที่กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลัก และปี่เซรูไน(Serunai)จะทำหน้าที่เป็นการประดับทำนอง (Melodic variation) ที่มีทิศทางการเคลื่อนทำนองไปในทางเดียวกันที่อาจจะไม่ได้มาในจังหวะเดียวกันแบบสนิท แต่จะเป็นไปในลักษณะของการรองรับกันในบางจังหวะหรือสอดทำนองซึ่งกันและกัน ดังนั้นการวิเคราะห์จะวิเคราะห์โดยให้ความสำคัญที่โน้ตที่เป็นเป้าหมายหลักของโน้ตประดับแบบหลัก โดยมีรายละเอียดดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 1 เพอร์เพค (Perfect unison) ในห้องเพลงที่ 94, 95, 97, 100, 101, 102, 105, 127, 128, 129, 132, 133, 136 และ137 (Db4-Db4), (F4-F4), (Gb4-Gb4),(Ab4-Ab4), (A4-A4), (Bb4-Bb4),(Bb4-Bb4),(Gb5-Gb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 19 ครั้ง

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ในห้องเพลงที่ 97, 98, 99, 102, 105, 106, 107, 132 และ 135 (Gb4-Bb4) (A4-Db5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 10 ครั้ง

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 94, 96, 97, 104, 135, 136, (Bb4-Db5)(,F4-Ab4),(G4-Bb4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 7 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 93, 94, 95, 99, 103, 130,131, 132, 135, 137 (Ab4-Db5) (Gb4-Cb5) (Eb4-Ab4) (Db5-Gb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 14 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 92, 94, 95, 94, 96, 99, 102, 105, 132 และ 134 (Gb4-Db5) (Db4-Ab4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 10 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 135 (Db4-Bb4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา(Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ในห้องเพลงที่ 92 (F4-Db5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 92, 99 และ100 (Db4-Db5) (F4-F5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

คู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ในห้องเพลงที่ 94, 96, 98, 104, 106, 133, 134,136, 138, 139 และ140 (A4-Bb4) (Db5-Eb5) (Gb4-Ab4) (Cb5-Db5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 17 ครั้ง

คู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) ในห้องเพลงที่ 96, 97และ 105 (Db5-D5) (A4-Bb4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ในห้องเพลงที่ 100 (F4-Gb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

คู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) ในห้องเพลงที่ 100 (Gb4-F5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

สรุปว่าคู่ 1 เพอร์เพค (Perfect unison) ทั้งหมดรวมได้ 19 ครั้ง มากที่สุด คู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ทั้งหมดรวมได้ 17 ครั้ง คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 14 ครั้ง คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) และ คู่ 3 เมเจอร์ (Major third)ทั้งหมดรวมได้ 10 ครั้ง คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ทั้งหมดรวมได้ 7 ครั้ง คู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth)และ คู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh)ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนองให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

พบว่าการเคลื่อนทำนองสองแนว (Motion) เป็นการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบคล้าย (Direct motion) ระหว่างแนวทำนองของ ปี่เซรูไน (Serunai), กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) และ เสียงร้องนำ (Solo lead) ในห้องเพลงที่ 91-107และ ห้องเพลงที่ 126-140 โดยมีรายละเอียดดังนี้

แบบที่ 1 การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว (Motion) ระหว่าง กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) และ เสียงร้องนำ (Solo lead) โดยการเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว (Motion) ที่มีทิศทางใกล้เคียงกับความสัมพันธ์ แบบคล้าย (Direct motion) ซึ่งกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลัก โดยที่เสียงร้องนำ (Solo lead) จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลักผสมกับการประดับทำนอง (Melodic variation)

แบบที่ 2 การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว (Motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) และ ปี่เซรูไน (Serunai) มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) โดยที่กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลัก และ ปี่เซรูไน (Serunai)จะทำหน้าที่เป็นการประดับทำนอง (Melodic variation)ที่มีทิศทางการเคลื่อนทำนอง (Motion)ไปในทางเดียวกันที่อาจจะไม่ได้มาในจังหวะเดียวกันแบบสนิ ท แต่จะเป็นไปในลักษณะของการรองรับกันในบางจังหวะหรือสอดทำนองซึ่งกันและกัน

2.1.2 **องค์ประกอบทางด้านจังหวะ** (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 24 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมด า (Simple Time) ทั้งหมด โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-140 รวมได้ 140 ห้องเพลง

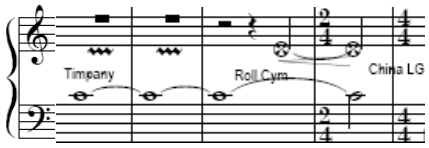
อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ150 ในห้องเพลงที่ 1-3 รวมได้ 3 ห้องเพลง และ อัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 144 ในห้องเพลงที่ 4-140 รวมได้ 137 ห้องเพลง

กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) รวมได้ 18 กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ดังนี้

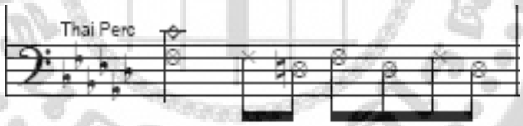
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 1-4 (การรัว)



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 5-8, 27-28

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3 ในห้องเพลงที่ 9-12 101-107

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 13-16, 55-58



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 5 ในห้องเพลงที่ 17-20 79-80

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 ในห้องเพลงที่ 21-22 83-86

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 7 ในห้องเพลงที่ 23-24

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 ในห้องเพลงที่ 25-26

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 9 ในห้องเพลงที่ 29-30, 31-32, 33-34, 35-36 75-76, 77-78, 91-92

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 10 ในห้องเพลงที่ 37-44

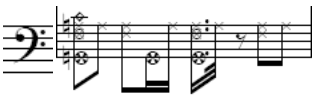
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 11 ในห้องเพลงที่ 45, 46, 50,

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 12 ในห้องเพลงที่ 48-49

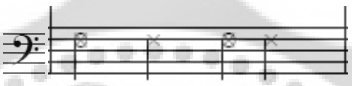
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 13 ในห้องเพลงที่ 51-54, 71-74, 81-82

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 14 ในห้องเพลงที่ 59-66

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 15 ในห้องเพลงที่ 67-70

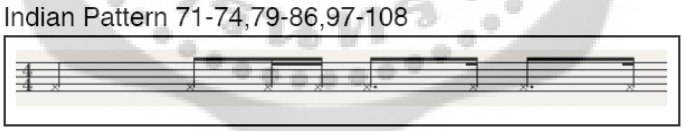


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 16 ในห้องเพลงที่ 87-90 93-100



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 17ในห้องเพลงที่ 108

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 18 ในห้องเพลงที่ 9-16, 21-28, 51-74, 79-86, 97-107 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)



จากรูปแบบกระสวนจังหวะทั้งหมด 18 รูปแบบ ซึ่งประกอบไปด้วย กระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของวิชาดูหล่ำโดยใช้เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนังของอินเดีย (Membranophone) ได้แก่ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 18 ในห้องเพลงที่ 9-16, 21-28, 51-74, 79-86, 97-107 เป็นต้น ใช้เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทเครื่องโลหะ (Idiophone) ที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของกลุ่มคน 2 กลุ่ม โดยกลุ่มที่ 1 ใช้ฉาบเสียงโทนกระด้าง (อีกาดำ) และ กลุ่มที่ 2 ใช้เสียงฉิ่งฉาบไทย (ปารี)) อาทิเช่นรูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 5-8, 27-28 และ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 13-16, 55-58 เป็นต้น และใช้เครื่องประกอบจังหวะกลองใหญ่ที่ทำหน้าที่เพื่อเน้นในจังหวะหนักของบทเพลง (Strong beat) ทำให้บทเพลงดูใหญ่และอลังการ แทรกไว้ในกระสวนจังหวะต่างๆด้วย

2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ในรายละเอียดดังต่อไปนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) เป็นการดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดเดียวทั้งบทเพลงได้แก่ คอร์ด Ebm7 โดยพบว่าเป็นการดำเนินมาในรูปแบบของการกระจายโน้ตเป็นกลุ่มโน้ตในคอร์ดของเครื่องดนตรีในกลุ่มกาเมลัน (Gamelan) และ กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประ กอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ดังตัวอย่าง

เครื่องดนตรีในกลุ่มกาเมลัน ประกอบไปด้วยโน้ต Gb, Eb, Ab, Db ซึ่งเป็นโน้ต ลำดับที่ b3, 1, 4, b7 ของคอร์ด Ebm7sus4

Gamelan Pattern 29-108

กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ประกอบไปด้วยโน้ต Db, Bb, Gb, Eb ซึ่งเป็นโน้ต ลำดับที่ b3, 1, 4, b7 ของคอร์ด Ebm7

Wood Percussion 29-61

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

ไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงใดๆ ในบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ว่าบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ใช้บทบาทเสียงประสานในกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Ebm7ตลอดตั้งแต่เริ่มจนจบ

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่ างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 5 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนองเชิงชาติพันธ์(Melody Gimmick Group) ได้แก่ 1 ขลุ่ยซูหลิง (Suling) 2 ดุดุก (Duduk) 3 รีบับ (Rebab) 4 ปี่เซรูไน (Serunai) 5 กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) 6 เสียงร้องนำ (Solo Lead) 7 กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) 8 กาเมลัน (Gamelan)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการประสานเสียงเชิงชาติพันธ์ (Harmony Gimmick Group) ได้แก่ 1 เสียงฆ้องที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Gong Hit) 2 เสียงเครื่องประกอบจังหวะโดยการกระทบกันของเหล็ก (Metal Percussion) 3 เสียงเครื่องประกอบจังหวะโดยการกระทบกันของเหล็กที่มีเนื้อเสียงเป็นโดรน (Metal Percussion Drone) 4 ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) 5 กาเมลัน (Gamelan) 6 ฆ้องกาเมลัน (Gamelan Gong) 7 เกคาปี (Kecapi) 8 เสียงเบสเซวุกัน(Sewukan Bass)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะ(Rhythm Group) ได้แก่ 1 กลองทิมพานี (Timpani) 2 เสียงรั่วฉาบ (Roll Cymbal) 3 กลองและเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้แซ่ตี (Percussion PLP) =3

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์(Rhythm Gimmick Group) ได้แก่ 1 กลองมาเลเซีย (Malay Drums) 2 เสียงกลองและเครื่องประกอบจังหวะของอินเดียตะวันออก (Indian Eastern) 3 เสียงฉาบจีน (China LG) 4 เสียงฉาบคะซี (Kasi Cymbal) 5 เครื่องประกอบจังหวะของไทย (Thai Percussion) 6 กลองบูรูนดี (Burundi Drums)

กลุ่มที่ 5 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียง (Sound Design) ได้แก่ 1 เสียงสังเคราะห์ประเภทแพด (Pad) 2 เสียงสังเคราะห์ประเภทเบสแพด (Pad Bass) 3 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงวิชาดูหล่ำ (Doolum) 4 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลมมี (Wind Chime Fx) 5 เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก -เออเบิน (Urban Hit) 6 เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก-ยูนิ (Uni Hit) 7 กลองที่ผ่านขบวนการออกแบบด้วยอิเลคทรอนิกส์(Drum Sound Design) 8 เสียงฉาบที่ผ่านขบวนการออกแบบด้วยอิเลคทรอนิกส์ (Ad 2 Cymbal)

ซึ่งสามารถ รวมได้ทั้งหมด 33 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์เป็นองค์ประกอบหลัก และ เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียงเป็นองค์ประกอบรองลงมา

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี ของบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้เห็นถึงวิถีของกลุ่มคนสองกลุ่มที่มีวิถีชีวิตเกี่ยวข้องกับวิชาดูหล่ำ โดยที่ความสำคัญในตอนนี้จะไปอยู่ที่ ปารีกับลุงอันยา และ อีกาดำกับให้กับองค์รายเจ้าชายราไว โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า บันไดเสียง (Scale)ประกอบด้วย 1 บันไดเสียง ได้แก่ ใช้บันไดเสียง (Scale) Eb Natural minor scale โดยการบรรเลงเสียงหลักของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะบรรเลงในลักษณะของสำเนียงเฉพาะเครื่อง ซึ่งส่วนมากจะเป็นในรูปแบบโน้ตประดับ (Ornament) และประกอบวิธีการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลักโดยเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (Db4-Gb5) มีความห่างเท่ากับ 1 Octavesรวมอีกคู่ 4 เพอร์เฟค เท่ากับ คู่ 12 เพอร์เฟค ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) 615 ต่อ 233 ครั้งต่อช่วงโน้ต ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลงใช้ ขั้นคู่ 1 เพอร์เพค (Perfect unison) ทั้งหมดรวมได้ 19 ครั้ง มากที่สุด ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ทั้งหมดรวมได้ 17 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 14 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) และ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third)ทั้งหมดรวมได้ 10 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ทั้งหมดรวมได้ 7 ครั้ง ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth)และ ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh)ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง พบว่ามีการเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว (Motion) ที่มีทิศทางใกล้เคียงกับความสัมพันธ์ แบบคล้าย (Direct motion) เป็นส่วนใหญ่ มีวิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีการใช้ แนวทำนองหลักผสมกับการประดับทำนอง (Melodic variation) ที่มีทิศทางการเคลื่อนทำนอง (Motion) ไปในทางเดียวกันที่อาจจะไม่ได้มาในจังหวะเดียวกันแบบสนิท แต่จะเป็นไปในลักษณะของการรองรับกันในบางจังหวะหรือสอดทำนองซึ่งกันและกัน

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 140 ห้องเพลงของบทเพลง การใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมด โดยใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 โดยมีมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 144 ตลอดทั้งบทเพลง โดยการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มีกระสวนจังหวะทั้งหมด 18 รูปแบบ ซึ่งประกอบไปด้วย กระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของวิชาดูหล่ำโดยใช้เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนังของอินเดีย(Membranophone) อาทิเช่นรูปแบบกระสวนจังหวะที่ 18 ใช้เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทเครื่องโลหะ (Idiophone) ที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของกลุ่มคน 2 กลุ่ม โดยกลุ่มที่ 1 ใช้ฉาบเสียงโทนกระด้าง (อีกาดำ) และ กลุ่มที่ 2 ใช้เสียงฉิ่งฉาบไทย (ปารี) และใช้เครื่องประกอบจังหวะกลองใหญ่ที่ทำหน้าที่เพื่อเน้นในจังหวะหนัก ของบทเพลง (Strong beat) ทำให้บทเพลงดูใหญ่และอลังการ แทรกไว้ในกระสวนจังหวะต่างๆ

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์เป็นการดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดเดียวทั้งบทเพลงตั้งแต่ต้นจนจบได้แก่ คอร์ด Ebm7 โดยพบว่าเป็นการดำเนินมาในรูปแบบของการกระจายโน้ต (Arpeggio) เป็นกลุ่มโน้ตในคอร์ดของเครื่องดนตรีในกลุ่มกาเมลัน (Gamelan) และ กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ของบทเพ ลงใช้บทบาทเสียงประสานในกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Ebm7ตลอดตั้งแต่เริ่มจนจบ คิดเป็นร้อยละ 100

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์ เป็นองค์ประกอบหลัก และ เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านกา รออกแบบเสียงเป็นองค์ประกอบรองลงมา โดยความสำคัญของทำนองอยู่การใช้เครื่องดนตรีประเภท ขลุ่ยซูหลิง (Suling), รีบับ (Rebab), ปี่เซรูไน (Serunai), กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group), เสียงร้องนำ (Solo Lead), กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion), กาเมลัน (Gamelan), เสียงกลองและเครื่องประกอบจังหวะของอินเดียตะวันออก(Indian Eastern), เสียงฉาบจีน (China LG) และ เครื่องประกอบจังหวะของไทย (Thai Percussion)

ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

บทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับปารีที่ได้สำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง โดยสร้างบรรยา กาศความน่ายินดีปรีดา และยังเป็นการสื่อเล่าเรื่องถึงการเจริญเติบโตขึ้นไปอีกขั้นหนึ่งเสริมให้ปารีดูมีความสามารถมากไปกว่าเดิม

2.1.1 **องค์ประกอบทางด้านทำนอง** (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า บทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็นกลุ่มแนวทำนองของ เป็นหลัก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย 2 บันไดเสียง (Scale) ดังนี้

บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 บันไดเสียง (Scale) Gb Major หรือ Eb Natural minor ปรากฏในกลุ่มเสียงร้องนำ (Vocal) ในห้องเพลงที่ 1-11 และ 25-39

บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 บันไดเสียง (Scale) Gb Natural minor ปรากฏในกลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) ในห้องเพลงที่ 12-24 และ 40-47

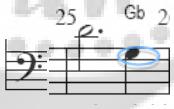
โดยมีปี่เซรูไน (Serunai) บรรเลงเป็นแนวทำนองสอดแทรกและเสริม (Counter Line) ประคับประคองแนวทำนองไปด้วย

ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วย เสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง Gb3 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งในช่องบรรทัดที่ 4 ของกุญแจฟา (F clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 15, 19, 23, 25, 39, 43 และ 45 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง E4 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งเหนือเส้นน้อยที่ 2 จากด้านบนของกุญแจฟา (F clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 21และ 41 ดังนี้

เสียงต่ำสุด กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) เสียง Gb3 ในห้องเพลงที่ 15, 19, 23, 39 และ 43

และกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group)เสียง Gb3 ในห้องเพลงที่ 25 และ 45



เสียงสูงสุด กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group)เสียง Fb4 หรือ E4 ในห้องเพลงที่ 21 และ 41

สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (Gb3-Fb4) มีความห่างเท่ากับคู่ 7 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำ นอง (Unison) โดยพบในกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group)ในห้องเพลงที่ 2, 3, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 39, 43, 44และ 45 ทั้งหมดรวมได้ 28 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่ต่ำไปกว่าคู่ 3 ขึ้นไป โดยพบในกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group)ในห้องเพลงที่ 1, 2, 3, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 39, 40, 41, 42, 43, 44 และ 45 ทั้งหมดรวมได้ 21 ครั้งต่อช่วงโน้ต

สรุปว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 28 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 21ครั้งต่อช่วงโน้ต

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ระหว่าง แนวทำนองของ กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) เป็นบทบาทหลักโดยมีแนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่บรรเลงเป็นแนวทำนองสอดแทรกและเสริม (Counter Line) ประคับประคองแนวทำนองไว้ โดยที่

ไม่ได้มีความสัมพันธ์กันแบบตรงไปตรงมามากนัก ความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นไปในรูปแบบของกา ร สร้างบรรยากาศเชื่อมโยงเท่านั้น ดังนั้นความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)และความสัมพันธ์ของการเคลื่อนแนวทำนอง (Motion)จึงไม่มีความชัดเจนมากนักกับการวิเคราะห์แบบความสัมพันธ์สองแนวทำนอง

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถึงได้เป็นการสร้างมิติทางมโนคติ(Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงเป็นตัวอย่างความสัมพันธ์ของแนวทำนองซึ่งประกอบไปด้วย 2 แนวทำนองได้แก่ กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) ในแนวทำนองด้านบนสุด , ปี่เซรูไน (Serunai) ในแนวทำนองด้านล่างสุด ในห้องเพลงที่ 11-18 โดยในบทเพลงจะมี ความสัมพันธ์ของแนวทำนอง ในห้องเพลงที่ 11-26 และ 39-46 ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการประพันธ์ทำนองของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ในห้องเพลงที่ 20, 23, 26, 43, 44, 45 (Gb3-Bb4)(A3-Db5)(Gb3-Bb4)(Db4-F5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval)ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้ง

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 43 (Ab3-Cb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 21(E4-A4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 11, 16, 17, 18, 19, 39 และ 44 (Ab3-Db5), 23 (F3-Bb4), 45 (Db4-Gb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) รวมได้ 11 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 12 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ครั้ง ในห้องเพลงที่ 12, 13, 21, 40(Db4-Ab4,) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 5 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 11, 19, 39, 43 (Gb3-Db5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) รวมได้ 6 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 11 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่17 (A4-Gb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 13,(Cb3-Ab4) 14, 22, 24, 42(Db3-Bb4)ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval)รวมได้ 7 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 12, 16, 22 และ 40(Db4-Db5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

คู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ในห้องเพลงที่ 16 (Db5-Eb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 23(Ab3-Bb4) และ 44 (Db4-Eb5)ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval)รวมได้ 2 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง

คู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) ในห้องเพลงที่ 21(A3-Bb4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ในห้องเพลงที่ 13 (D4-Ab4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) ในห้องเพลงที่ 16 (Db5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 21(A3-Ab4) รวมได้ 1 ครั้ง ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ในห้องเพลงที่ 24, (C4-Bb4), 41(A3-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 2 ครั้ง

สรุปว่า ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 12 ครั้ง มากที่สุด รองลงมาขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ทั้งหมดรวมได้ 11 ครั้ง ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) และ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้ง ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Minor seventh) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนองให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

พบว่าการเคลื่อนทำนองสองแนว (Motion) เป็นการเคลื่อนทำนองสองแนว ระหว่างแนวทำนองของ ปี่เซรูไน (Serunai), และ กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) โดยในบทเพลงจะมีความสัมพันธ์ของแนวทำนองในห้องเพลงที่ 11-26 และ 39-46 โดยมีรายละเอียดดังนี้

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว (Motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) และ ปี่เซรูไน (Serunai) การเคลื่อนทำนองสองแนว โดยที่กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลัก และ ปี่เซรูไน (Serunai) จะทำหน้าที่เป็นการประดับทำนอง (Melodic variation)ที่มีทิศทางการเคลื่อนทำนอง (Motion) ที่บรรเลงเป็นแนวทำนองสอดแทรกและเสริม (Counter Line)ประคับประคองแนวทำนองไว้ โดยที่ไม่ได้มีความสัมพันธ์กันแบบตรงไปตรงมามากนัก ความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นไปในรูปแบบของการสร้างบรรยากาศเชื่อมโยงเท่านั้น โดยโน้ตของปี่เซรูไน (Serunai) ที่ใช้ทำหน้าที่เป็นการประดับทำนอง (Melodic variation) พบว่ามักใช้โน้ตที่ใช้บ่อยได้แก่ Db5, Gb5, Ab4, Bb4, โดยใช้กับแนวทำนองหลักของ กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal)เมื่อใช้ทำนองในบันไดเสียง Gb Major scale หรือ Eb Natural minor scale และ พบว่ามักใช้โน้ตที่ใช้บ่อยได้แก่ A4, G4, F4, B4, โดยใช้กับแนวทำนองหลักของ กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal)เมื่อใช้ทำนองในบันไดเสียง Gb Natural minor หรือ A (Bbb) Major scale

2.1.2 **องค์ประกอบทางด้านจังหวะ** (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า บทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 47 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมดโดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-47 (รวมได้ 47 ห้องเพลง)

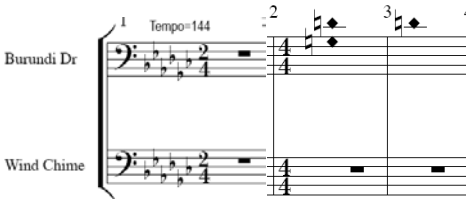
อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 144 ในห้องเพลงที่ 1-47 (รวมได้ 47 ห้องเพลง)

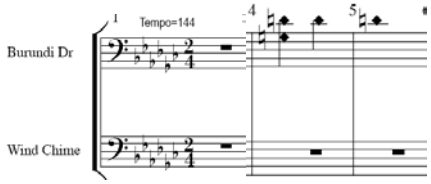
กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) รวมได้ 10 กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ดังนี้

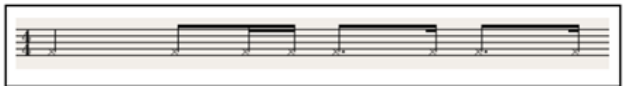
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 2-3



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 4-5



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3 ในห้องเพลงที่ 4-47 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)

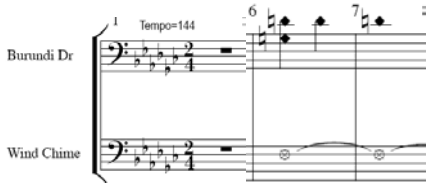


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 6-25, 34-45

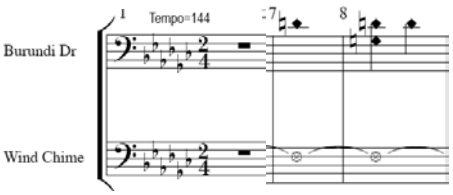
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 5 ในห้องเพลงที่ 6-25 34-45

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 ในห้องเพลงที่ 12-25 38-45

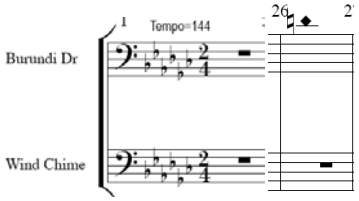
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 7 ในห้องเพลงที่ 6-7, 10-25



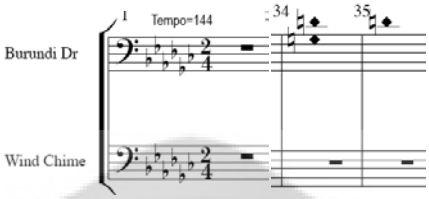
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 ในห้องเพลงที่ 8-9



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 9 ในห้องเพลงที่ 26-33



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 10 ในห้องเพลงที่ 34-45



จากรูปแบบกระสวนจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบ ซึ่งประกอบไปด้วยกระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของวิชาดูหล่ำโดยเป็นการพัฒนามาจาก บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) โดยยังคงกระสวนจังหวะหลักเดิมเอาไว้

2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า บทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ ได้ในรายละเอียดดังต่อไปนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

1 non	Ebm7	Ebm7	Ebm7	Ebm7	Gb	Gb	Gb
Gb	Gb	Gb	Gbm	Gbm	Gbm	Gbm	Gbm
Gbm	Db7	Db7	Cbm(Bm)	Cbm(Bm)	Gbm(F#m)	Gbm(F#m)	Gbm(F#m)
Gb	Gb	Gb	Gb	Gb	Gb	Gb	Gb
Gb	Gb	Gb	Gb	Gb	Gb	Gb	Gbm
Gbm	Gbm	Gbm	Gbm	Db	Gb		

จากตารางคอร์ด (Chord) สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) โดยพบว่า บทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทเพลง โดยมีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

1 non	vi	vi	vi	vi	I	I	I
I	I	I	i	i	i	i	i
i	V7	V7	iv	iv	i	i	i
I	I	I	I	I	I	I	I
I	I	I	I	I	I	I	i
i	i	i	i	V7	I		

จะเห็นได้ว่า คอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major)และบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ (Minor) เป็นหลักโดยมีรายละเอียดดังนี้

โดยที่ในห้องเพลงที่ 2-5 อยู่ในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด Ebm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 ในบันไดเสียง Gb Major Scale

ในห้องเพลงที่ 6-11 อยู่ในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด Gb ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง Gb Major Scale

ในห้องเพลงที่ 12-17 เป็นคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ ไดอาโทนิกโดยเป็นคอร์ด Gbm ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1ในบันไดเสียง Gb Minor scale

ในห้องเพลงที่ 18-19 เป็นคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ไดอาโทนิก โดยเป็นคอร์ด Db7 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง Gb Minor scale

ในห้องเพลงที่ 20-21 เป็นคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ไดอาโทนิก โดยเป็นคอร์ด Cbm ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 4 ในบันไดเสียง Gb Minor scale

ในห้องเพลงที่ 22-25 เป็นคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ ไดอาโทนิกโดยเป็นคอร์ด Gbm ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1ในบันไดเสียง Gb Minor scale

โดยที่ในห้องเพลงที่ 26-39 อยู่ในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) โดยเป็นคอร์ด Gb ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง Gb Major Scale

ในห้องเพลงที่ 40-44 เป็นคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ ไดอาโทนิกโดยเป็นคอร์ด Gbm ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1ในบันไดเสียง Gb Minor scale

ในห้องเพลงที่ 45 เป็นคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ ไดอาโทนิก โดยเป็นคอร์ด Db7 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง Gb Minor scale

และในห้องเพลงที่ 46 เป็นคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์ ไดอาโทนิก โดยเป็นคอร์ด Gb ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง Gb Minor scale

นอกจากคอร์ดที่รองรับไปกับแนวทำนองแล้ว ยังมีเสียงที่ช่วยเรื่องการประสานอีกหนึ่งแนวทำนองโดยประกอบมากับรูปแบบของกระสวนจังหวะ ในห้องเพลงที่ 2-45 ในกลุ่มเครื่องดนตรีกาเมลัน เพื่อเป็นกลไกในการเชื่อมโยงถึงวิชาดูหล่ำ

บทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) จบด้วยคอร์ดที่ 1 เมเจอร์ ซึ่งเป็นการจบแบบสมบูรณ์ (Perfect cadence)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น บทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่าในห้องเพลงที่ 11-12 เป็นการเปลี่ยน กุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จากกุญแจเสียง Gb Major หรือ Eb Natural minorไปเป็นกุญแจเสียง Gb Natural minor ในห้องเพลงที่ 25-26 จากกุญแจเสียง Gb Natural minor กลับไปยังกุญแจเสียง Gb Major หรือ Eb Natural minor และ ในห้องเพลงที่ 39-40 เป็นการเปลี่ยนกุญแจ เสียง (Harmonic Modulation) จากกุญแจเสียง Gb Major หรือ Eb Natural minorไปเป็นกุญแจเสียง Gb Natural minor จนจบด้วยการใช้คอร์ดร่วม Db7 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 5 ในกุญแจเสียง Gb Minor scale และ กุญแจเสียง Gb Major

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) เป็นวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation) โดยเป็นการเปลี่ยนจากกุญแจเสียงแบบเมเจอร์ (Major) ไปกุญแจเสียงแบบไมเนอร์ (Minor) สลับกันไปมา

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Ebm, Gb, Gbm รวมได้ 40 ครั้ง คิดเป็น

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์(Subdominant Sound) ได้แก่ Cbm รวมได้ 2 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) ได้แก่ Db7 รวมได้ 3 ครั้ง

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทาง ด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่าบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 4 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านแนวทำนองเชิงชาติพันธ์ (Melody Gimmick Group) ได้แก่ 1 กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) 2 ปี่เซรูไน (Serunai) 3 กาเมลัน (Gamelan)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการประสานเสียงเชิงชาติพันธ์ (Harmony Gimmick Group) ได้แก่ 1 เสียงฆ้องที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Gong Hit) 2 เสียงเครื่องประกอบจังหวะโดยการกระทบกันของเหล็ก (Metal Percussion) 3 เสียงเครื่องประกอบจังหวะโดยการกระทบกันของเหล็กที่มีเนื้อเสียงเป็นโดรน (Metal Percussion Drone) 4 ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่ างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะ (Rhythm Group)ได้แก่ 1 วินด์ชิม (Wind Chime)

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์ (Rhythm Gimmick Group) ได้แก่ 1 กลองมาเลเซีย (Malay Drums) 2 เสียงกลองและเครื่องประกอบจังหวะของอินเดียตะวันออก (Indian Eastern) 3 เสียงฉาบจีน (China LG) 4 เสียงฉาบคะซี (Kasi Cymbal) 5 เครื่องประกอบจังหวะของไทย (Thai Percussion) 6 กลองบูรูนดี (Burundi Drums)

ซึ่งสามารถ รวมได้ทั้งหมด 14 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์ เป็นองค์ประกอบหลักทั้งหมด โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่1 กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) 2 ปี่เซรูไน (Serunai)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรีของบทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

บทเพลงปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับปารีที่ได้สำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง โดยสร้างบรรยา กาศความน่ายินดีปรีดา และยังเป็นการสื่อเล่าเรื่องถึ งการเจริญเติบโตขึ้นไปอีกขั้นหนึ่งเสริมให้ปารีดูมีความสามารถมากไปกว่าเดิม โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า บันไดเสียง (Scale) ประกอบด้วย 2 บันไดเสียงได้แก่ ใช้บันไดเสียง (Scale) Gb Major หรือ Eb Natural minor และ บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 บันไดเสียง (Scale) Gb Natural minor ปรากฏในกลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) โดยมีปี่เซรูไน (Serunai) บรรเลงเป็นแนวทำนองสอดแทรกและเสริม (Counter Line) ประคับประคองแนวทำนองไปด้วย โดยเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (Gb3-Fb4) มีความห่างเท่ากับคู่ 7 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) 28 ต่อ 21 ครั้งต่อช่วงโน้ต ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลงใช้ ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 12 ครั้ง มากที่สุด รองลงมาขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ทั้งหมดรวมได้ 11 ครั้ง ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) และ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้ง ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้ง ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Minor seventh) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้งพบว่ามีการเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว (Motion) ที่มีทิศทางการเคลื่อนทำนองสองแนว โดยที่กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลัก และ ปี่เซรูไน (Serunai) จะทำหน้าที่เป็นการประดับทำนอง (Melodic variation) ที่บรรเลงเป็นแนวทำนองสอดแทรกและเสริม (Counter Line) ประคับประคองแนวทำนองไว้ โดยที่ไม่ได้มีความสัมพันธ์กันแบบตรงไปตรงมามากนัก ความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นไปในรูปแบบของการสร้างบรรยากาศเชื่อมโยงเท่านั้น โดยโน้ตของปี่เซรูไน (Serunai) ที่ใช้ทำหน้าที่เป็นการประดับทำนอง (Melodic variation) พบว่ามักใช้โน้ตที่ใช้บ่อยได้แก่ Db5, Gb5, Ab4, Bb4, โดยใช้กับแนวทำนองหลักของ กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal)เมื่อใช้ทำนองในบันไดเสียง Gb Major scale หรือ Eb Natural minor scale และ พบว่ามักใช้โน้ตที่ใช้บ่อยได้แก่ A4, G4, F4, B4, โดยใช้กับแนวทำนองหลักของ กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal)เมื่อใช้ทำนองในบันไดเสียง Gb Natural minor หรือ A (Bbb) Major scale

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 57 ห้องเพลง ของบทเพลง การใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมด โดยใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 โดยมีมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 144 ตลอดทั้งบทเพลง โดยการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มีกระสวนจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบ ซึ่งประกอบไปด้วยกระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของวิชาดูหล่ำโดยเป็นการพัฒนามาจากบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) โดยยังคงกระสวนจังหวะหลักเดิมเอาไว้

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด (Chord) ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major)และบนบันไดเสียงแบบไมเนอร์(Minor)โดยพบว่าเป็นการดำเนินมาในรูปแบบของการกระจายโน้ต(Arpeggio) เป็นกลุ่มโน้ตในคอร์ดของเครื่องดนตรีในกลุ่มกาเมลัน (Gamelan) การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) เป็นวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation) โดยเป็นการเปลี่ยนจากกุญแจเสียงแบบเมเจอร์ (Major) ไปกุญแจเสียงแบบไมเนอร์ (Minor) สลับกันไปมา โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ของบทเพลงใช้บทบาทเสียงประสานส่วนใหญ่อยู่ที่กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) เป็นหลักคิดเป็นร้อยละ 88.88 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 6.66 และ กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 4.44 การจบของบทเพลงจบด้วยคอร์ดที่ 1 เมเจอร์ ซึ่งเป็นการจบแบบสมบูรณ์ (Perfect cadence)

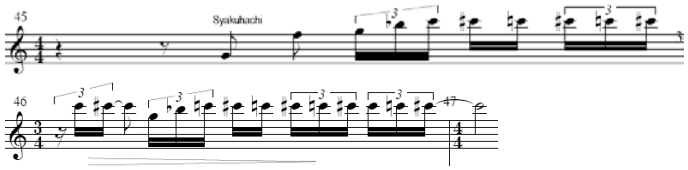
องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์ เป็นองค์ประกอบหลักทั้งหมด โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ กลุ่มเสียงร้องนำผู้ชาย (Man Vocal) 2 ปี่เซรูไน (Serunai)

พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

บทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับยะรังองครักษ์แห่งนครลังกาสุกะ และถือเป็นโทนเสียงหลักประจำตัวของตัวละครผู้นี้ อีกทั้งเป็นการสร้างเสริมบรรยากาศเกี่ยวกับการต่อสู้แบบไม่เปิดเผยซึ่งหน้าเป็นหลักสำคัญ

2.1.1 **องค์ประกอบทางด้านทำนอง** (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ไม่พบว่า มีแนวทำนองใดในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ที่เป็นแนวทำนองหลัก มีแต่เพียงแนวทำนองประกอบบรรยากาศเท่านั้นในกลุ่มเครื่องดนตรีเชิงชาติพันธ์ของประเทศญี่ปุ่น ขลุ่ย สยากูฮาชิ (Syakuhachi) ในช่วงสั้นๆในห้องเพลงที่ 45-47 ดังนี้



2.1.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) พบว่า บทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 82 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-11, 24-27, 29-30, 32-43, 45, 47-82 (รวมได้ 66 ห้องเพลง)ใช้อัตราจังหวะแบบ 6/4 ในห้องเพลงที่ 14-22 (รวมได้ 9 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 12-13 (รวมได้ 2 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 ในห้องเพลงที่ 28 และ 46 (รวมได้ 2 ห้องเพลง)ใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4 ในห้องเพลงที่ 31และ 44 (รวมได้ 2 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราผสม (Compound Time)โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 5/8 ในห้องเพลงที่ 23 (รวมได้ 1 ห้องเพลง)

อัตราความเร็ว (Tempo)

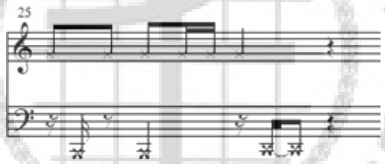
อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 130 ในห้องเพลงที่ 20, 22-25, 27-82 (รวมได้ 60 ห้องเพลง) มากที่สุด มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 108 ในห้องเพลงที่ 11-19 (รวมได้ 9 ห้องเพลง) มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 82 ในห้องเพลงที่ 1-9 (รวมได้ 9 ห้องเพลง) มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 135 ในห้องเพลงที่ 26 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 127 ในห้องเพลงที่ 21 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 95 ในห้องเพลงที่ 10 (รวมได้ 1 ห้องเพลง)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบ ปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) รวมได้ 21 กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ดังนี้

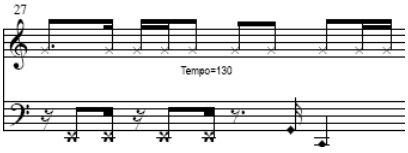
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 24 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 25



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3 ในห้องเพลงที่ 26

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 27

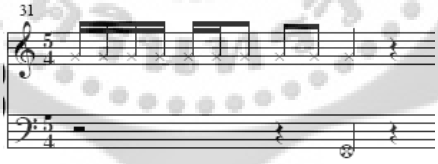


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 5 ในห้องเพลงที่ 28

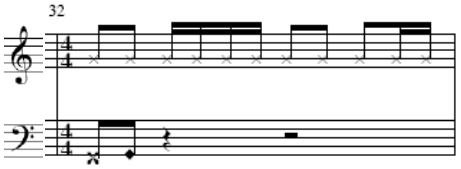
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 ในห้องเพลงที่ 29 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 7 ในห้องเพลงที่ 30

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 ในห้องเพลงที่ 31



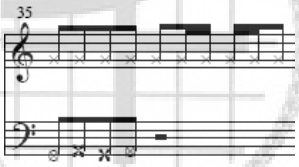
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 9 ในห้องเพลงที่ 32 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)



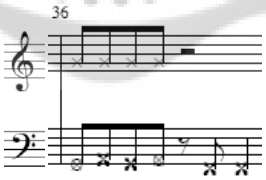
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 10 ในห้องเพลงที่ 33

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 11 ในห้องเพลงที่ 34

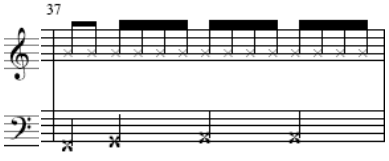
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 12 ในห้องเพลงที่ 35



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 13 ในห้องเพลงที่ 36



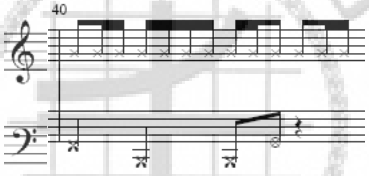
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 14 ในห้องเพลงที่ 37



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 15 ในห้องเพลงที่ 38

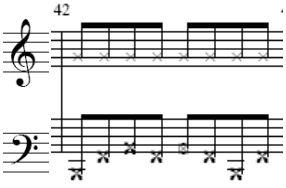
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 16 ในห้องเพลงที่ 39 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 17 ในห้องเพลงที่ 40

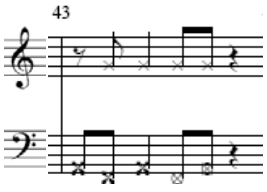


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 18 ในห้องเพลงที่ 41

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 19 ในห้องเพลงที่ 42



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 20 ในห้องเพลงที่ 43



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 21 ในห้องเพลงที่ 44

จากรูปแบบกระสวนจังหวะทั้งหมด 21 รูปแบบ ซึ่งประกอบไปด้วย กระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของยะรัง ทหารองครักษ์แห่งนครลังกาสุกะ โดยใช้เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทเครื่องกลองของมาเลเซียเป็นหลัก รูปแบบของกระสวนจังหวะมีการพัฒนาจังหวะที่มีความคล้ายกับลีลาแบบของวงโยธวาทิต (Marching band) ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมดมีกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางไปในทางเดียวกันได้แก่ กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 1, 6, 9, 13 และ16 ในห้องเพลงที่ 24, 29, 32, 36 และ 39 กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 2, 5 และ 12 ในห้องเพลงที่ 25, 28, 35 กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 3 และ 19 ในห้องเพลงที่ 26, 42 กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 11 และ 18 ในห้องเพลงที่ 34, 41 และกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางที่ไม่ซ้ำกัน ได้แก่กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 4, 7, 8, 10, 14, 15, 17, 20 และ 21 ในห้องเพลงที่ 27, 30, 31, 33, 37, 38, 40, 43และ 44

2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ไม่พบว่า มีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmonyใดในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ที่เป็นองค์ประกอบหลัก

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) พบว่าบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 5 กลุ่มได้แก่ รวมทั้งหมด 18 Instruments Line

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ได้แก่ 1 เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงกว้างใหญ่ (Big Hit) 2 เสียงกลองในความถี่ต่ำและลึกมาก (Low Beat) 3 เสียงกลองที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงคล้ายเสียงปืนหรือระเบิด (Bang)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์ (Rhythm Gimmick Group) ได้แก่ 1 เสียงกลองเครื่องหนังของเอเชีย (Asian Kit Skin) 2 เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) 3 กลองและเครื่องประกอบในวงออร์เคสตรา (Orchestra Kit) 4 เสียงรั่วกลองซูลู (Zulu Roll)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียง (Sound Design Group) ได้แก่ 1เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) 2 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่ อถึงลักษณะเชิงนามธรรมสื่อถึงเสียงบริเวณย่านเสียงสูง (Highlander) 3 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมซึ่งเสียงเป็นลักษณะการเสียดสีกันของเครื่องสายโลหะ (Bow) 4 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมสื่อถึงเ สียงที่ผิดเพี้ยนโดยเนื้อคล้ายกับเสียงหอนของไมโครโฟน (Feedback) 5 เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักในจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ (Fx Super) 6 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมซึ่งเสียงเป็นลักษณะเสียงของการชักดาบหรือกระบี่ (Sword)

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียงเชิงนามธรรมที่ปรากฏให้เห็นในภาพ (Sound Design Background Group)ได้แก่ 1 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx) 2 เสียงที่ได้จาก การออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงเป็นลักษณะเสียงของฟ้าผ่า (Thunder Warlords)

กลุ่มที่ 5 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียงเชิงนามธรรมที่เกี่ยวข้องกับชาติพันธ์ (Sound Design Gimmick Group) ได้แก่ 1 เสียงบรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) 2 ขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi) 3 เครื่องประกอบจังหวะของมาเลเซียที่ผ่านขบวนการออกแบบด้วยอิเลคทรอนิกส์ให้มีทิศทางของเสียงแบบย้อนกลับ (Malay Percussion Reverse)

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่ เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียงเชิงนามธรรมมากกว่ากลุ่มเครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์ โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 เสียงกลองเครื่องหนังของเอเชีย (Asian Kit Skin) 2 เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal 3 เสียงรั่วกลองซูลู (Zulu Roll) และ 4 เสียงบรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) 5 ขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi) 6 เครื่องประกอบจังหวะของมาเลเซียที่ผ่านขบวนการออกแบบด้วยอิเลคทรอนิกส์ให้มีทิศทางของเสียงแบบย้อนกลับ (Malay Percussion Reverse) 7 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

บทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับยะรัง ทหารองครักษ์แห่งนครลังกาสุกะและถือเป็นโทนเสียงหลักประจำตัวของตัวละครผู้นี้ อีกทั้งเป็นการสร้างเสริมบรรยากาศเกี่ยวกับการต่อสู้แบบไม่เปิดเผยซึ่งหน้าเป็นหลักสำคัญ โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ไม่พบว่า มีแนวทำนองใดในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ที่เป็นแนวทำนองหลัก มีแต่เพียงแนวทำนองประกอบบรรยากาศเท่านั้นในกลุ่มเครื่องดนตรีเชิงชาติพันธ์ของประเทศญี่ปุ่น ขลุ่ย สยากูฮาชิ (Syakuhachi)

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 82 ห้องเพลงของบทเพลงใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 เป็นส่วนใหญ่ รวมได้ 66 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะแบบ 6/4 รวมได้ 9 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 รวมได้ 2 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 รวมได้ 2 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4รวมได้ 2 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราผสม (Compound Time) โดยพบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 5/8 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 130

รวมได้ 60 ห้องเพลง มากที่สุด มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 108 รวมได้ 9 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 82 รวมได้ 9 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 135 รวมได้ 1 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 127 รวมได้ 1 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 95 รวมได้ 1 ห้องเพลง โดยการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มีกระสวนจังหวะทั้งหมด 21 รูปแบบ ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางไปในทางเดียวกันได้แก่ กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 1, 6, 9, 13 และ16 กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 2, 5 และ 12 กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 3 และ 19 กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 11 และ 18 และกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางที่ไม่ซ้ำกัน ได้แก่กลุ่มกระสวนจังหวะที่ 4, 7, 8, 10, 14, 15, 17, 20 และ 21 ซึ่งประกอบไปด้วย กระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลั กษณ์ของ ยะรัง ทหารองครักษ์แห่งนครลังกาสุกะ โดยใช้เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทเครื่องกลองของมาเลเซียเป็นหลัก รูปแบบของกระสวนจังหวะมีการพัฒนาจังหวะที่มีความคล้ายกับลีลาแบบของ วงโยธวาทิต (Marching band)

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ไม่พบว่า มีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmonyใดในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ที่เป็นองค์ประกอบหลัก

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียงเชิงน ามธรรมมากกว่ากลุ่มเครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์ โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 เสียงกลองเครื่องหนังของเอเชีย (Asian Kit Skin) 2 เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal 3 เสียงรั่วกลองซูลู (Zulu Roll) และ 4 เสียงบรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) 5 ขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi) 6 เครื่องประกอบจังหวะของมาเลเซียที่ผ่านขบวนการออกแบบด้วยอิเลคทรอนิกส์ให้มีทิศทางของเสียงแบบย้อนกลับ (Malay Percussion Reverse) 7 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx)

ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

บทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับ ยะรังลอบเข้าช่วยตัวประกัน, การเสียสละชีวิตของลิ่มกอเนียว, การแก้แค้นของปารี อีกทั้งเป็นการสร้างเสริมบรรยากาศเกี่ยวกับการต่อสู้แบบไม่เปิดเผยซึ่งหน้า, ความเศร้าอาลัย และ ความโกรธแค้นของปารีที่จนขาดสติ เป็นหลักสำคัญ

2.1.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า บทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) เป็นกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) และ เสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) เป็นหลัก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง(Scale)

บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) C Major หรือ A Natural minor ปรากฏในกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) และ เสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ในห้องเพลงที่ 62-71 ดังตัวอย่าง

บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) F Major หรือ D Natural minor ปรากฏในกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) และ เสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ในห้องเพลงที่ 72-78 ดังตัวอย่าง

ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วยเสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียงD3 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นบรรทัดที่ 3 ของกุญแจฟา (F clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 62-66, 76-78 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง C5 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งช่องบรรทัดที่ 4 ของกุญแจซอล (G clef)ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 71 ดังนี้

เสียงต่ำสุด เสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) เสียง D3 ในห้องเพลงที่ 62-66, 76-78

เสียงสูงสุด กลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) เสียง C5 ในห้องเพลงที่ 71

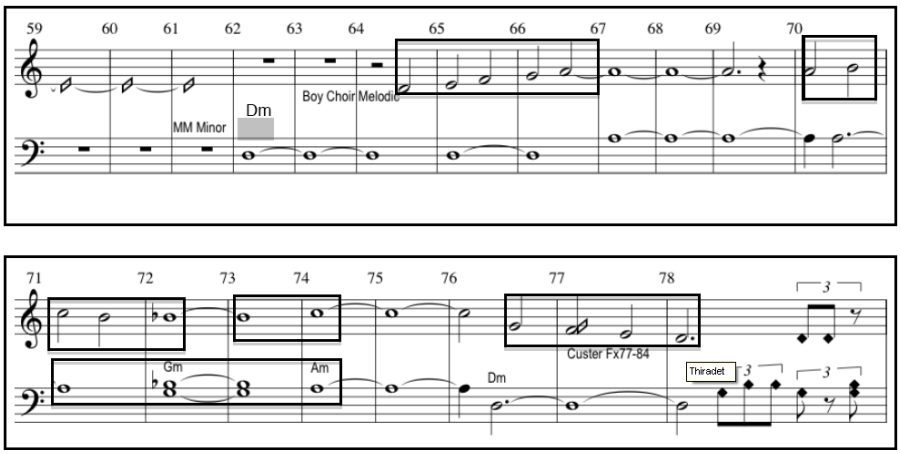
สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (D3-C5) มีความห่างเท่ากับ 1 Octave รวมกับอีก คู่ 7 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

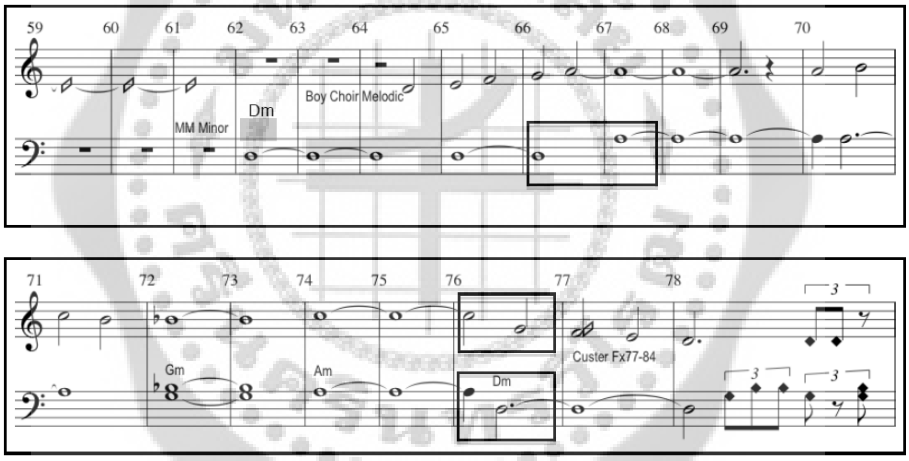
การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้



จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบในกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) ในห้องเพลงที่ 64-66, 70-74, 76-78 รวมได้ 11 ครั้งต่อช่วงโน้ต เสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ในห้องเพลงที่ 71-74 รวมได้ 2 ครั้งต่อช่วงโน้ต และทั้งหมดรวมได้ 13 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้



จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบในกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) ในห้องเพลงที่ 76 รวมได้ 1 ครั้งต่อช่วงโน้ต เสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ในห้องเพลงที่ 66, 67, 76, รวมได้ 2 ครั้งต่อช่วงโน้ต และทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้งต่อช่วงโน้ต

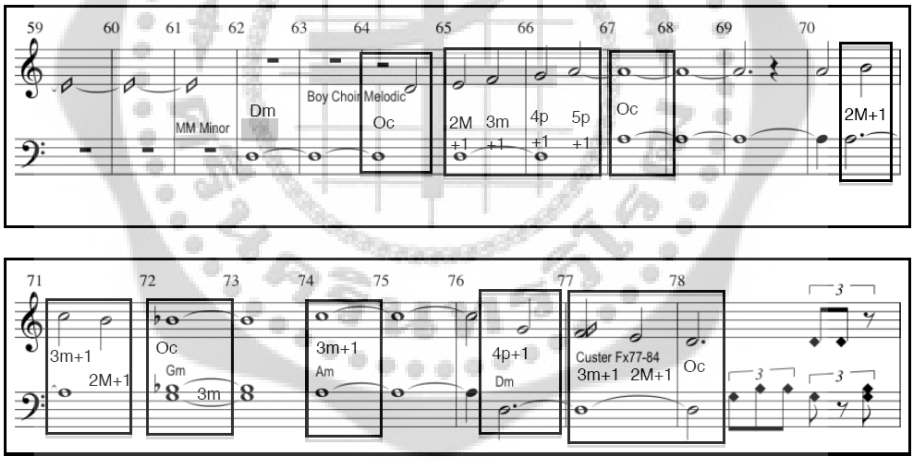
สรุปว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 13 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 3 ครั้งต่อช่วงโน้ต

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ระหว่าง กลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) และ เสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการประพันธ์ทำนอง ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถึงได้เป็นการสร้างมิติทางมโนคติ(Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้



จากโน้ตของบทเพลงเป็นตัวอย่างความสัมพันธ์ของแนวทำนองซึ่งประกอบไปด้วย 2 แนวทำนองได้แก่ กลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) ในแนวทำนองด้านบนสุด , เสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ในแนวทำนองด้านล่างสุด ในห้องเพลงที่ 11-18 โดยในบทเพลงจะมี ความสัมพันธ์ของแนวทำนอง ในห้องเพลงที่ 62-78 ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการประพันธ์ทำนองของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 65, 71, 74 และ 77 (D3-F4) (A3-C5,) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 66, 76 (D3-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 66 (D3-A4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 64, 67, 72, 78 และ (D3-D4)(A3-A4)(Bb3-Bb4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

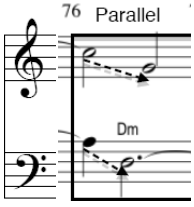
คู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ในห้องเพลงที่ 65, 70, 71 และ 77 (D3-E4) (A3-B4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

สรุปว่า คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third)คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave)คู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ทั้งหมดรวมได้ขั้นคู่ละ 4 ครั้ง มากที่สุด รองลงมาขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ขั้นคู่ละ 2 ครั้ง และ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

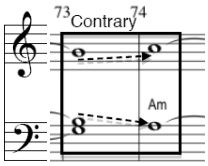
ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนองให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) ระหว่างแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choirเสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ในห้องเพลงที่ 76 รวมได้ 1 ห้องเพลงดังตัวอย่าง



พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choirเสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ในห้องเพลงที่ 73-74 รวมได้ 2 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง



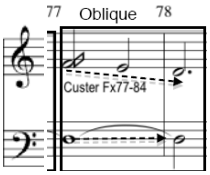
พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างแนวทำนองของ กลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choirเสียงแพดโทนอุ่น (Warm Pad) ในห้องเพลงที่ 65, 66, 70, 71, 77, รวมได้ 6 ห้องเพลงดังตัวอย่าง

การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง(Oblique motion)ในห้องเพลงที่ 65 และ 66

การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง(Oblique motion) ในห้องเพลงที่ 70

การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง(Oblique motion) ในห้องเพลงที่ 71

การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง(Oblique motion) ในห้องเพลงที่ 77



ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) รวมได้ 6 ห้องเพลง มากที่สุด การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) รวมได้ 2 ห้องเพลง การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) รวมได้ 1 ห้องเพลง

2.1.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) พบว่า ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 170 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1, 3-30, 32-166, 168-170 (รวมได้ 165 ห้องเพลง)ใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 2 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 ในห้องเพลงที่ 31และ167 (รวมได้ 2 ห้องเพลง)

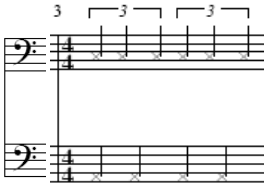
อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 132 ในห้องเพลงที่ 2-170 (รวมได้ 169 ห้องเพลง) มากที่สุด มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 ในห้องเพลงที่ 1 (รวมได้ 1 ห้องเพลง)

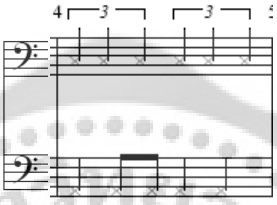
กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) รวมได้ 37 กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ดังนี้

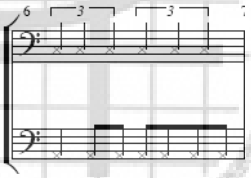
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3, 42-48



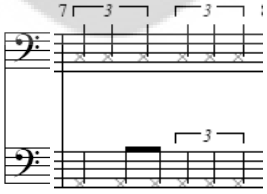
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 4, 5



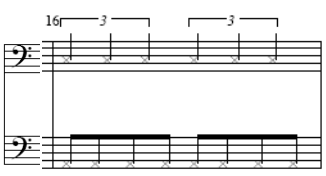
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3 ในห้องเพลงที่ 6, 9, 11, 13, 15



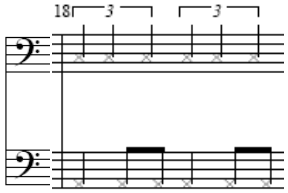
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 7, 8, 10, 12, 14, 17, 19, 79, 83, 111 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 5 ในห้องเพลงที่ 16, 21,154-156

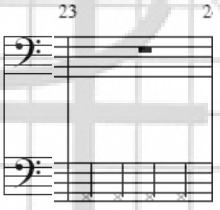


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 ในห้องเพลงที่ 18, 20, 22, 80, 82, 84, 86, 87, 88-90, 110, 112,113 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)

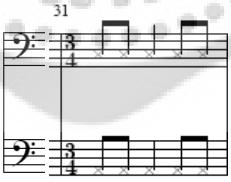


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 7 ในห้องเพลงที่ 91

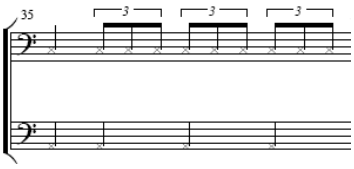
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 ในห้องเพลงที่ 23-30, 74-77 (เป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลง)



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 9 ในห้องเพลงที่ 31

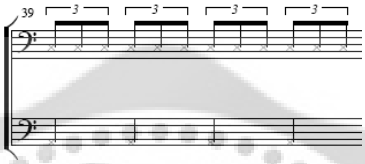


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 10 ในห้องเพลงที่ 32, 34-38

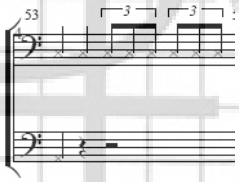


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 11 ในห้องเพลงที่ 33

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 12 ในห้องเพลงที่ 39, 40, 41, 49-52

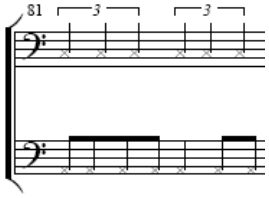


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 13 ในห้องเพลงที่ 53

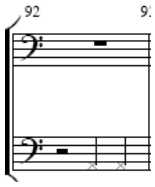


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 14 ในห้องเพลงที่ 78

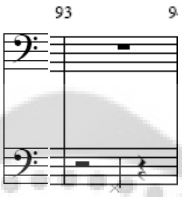
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 15 ในห้องเพลงที่ 81, 85, 109, 150-153



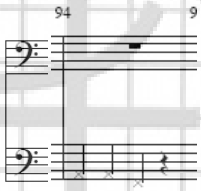
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 16 ในห้องเพลงที่ 92, 95, 102



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 17 ในห้องเพลงที่ 93, 122



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 18 ในห้องเพลงที่ 94,101,127

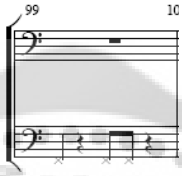


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 19 ในห้องเพลงที่ 96, 120

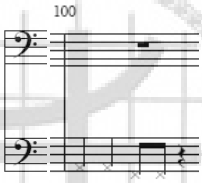
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 20 ในห้องเพลงที่ 97, 107

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 21 ในห้องเพลงที่ 98

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 22 ในห้องเพลงที่ 99



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 23 ในห้องเพลงที่ 100

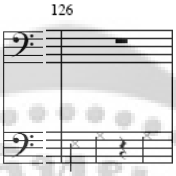


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 24 ในห้องเพลงที่ 104, 108

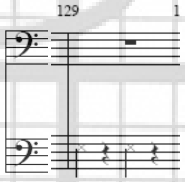
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 25 ในห้องเพลงที่ 117,119,124

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 26 ในห้องเพลงที่ 125

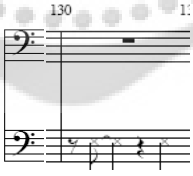
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 27 ในห้องเพลงที่ 126



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 28 ในห้องเพลงที่ 129



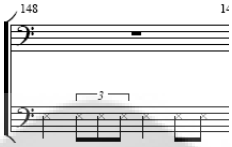
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 29 ในห้องเพลงที่ 130



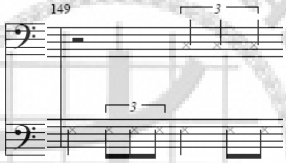
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 30 ในห้องเพลงที่ 128

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 31 ในห้องเพลงที่ 147

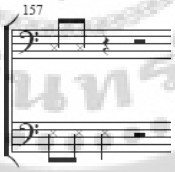
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 32 ในห้องเพลงที่ 148



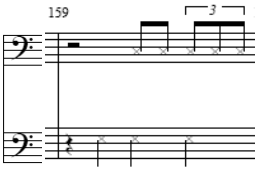
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 33 ในห้องเพลงที่ 149



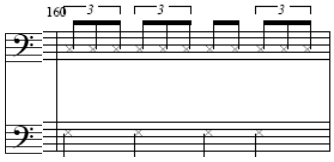
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 34 ในห้องเพลงที่ 157



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 35 ในห้องเพลงที่ 159



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 36 ในห้องเพลงที่ 160-166

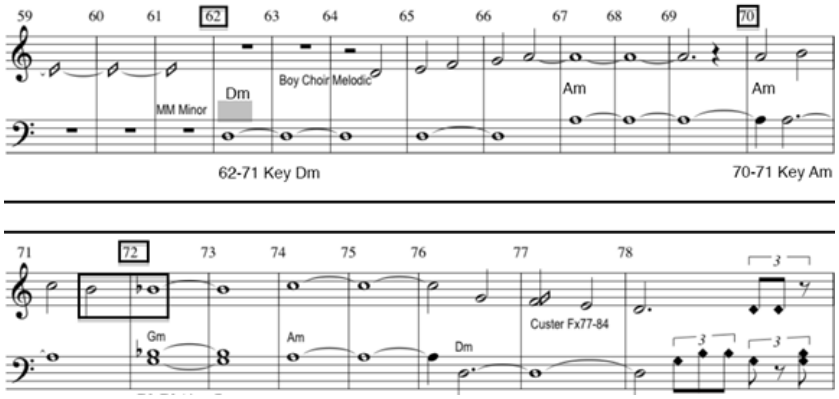


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 37 ในห้องเพลงที่ 167

กระสวนจังหวะทั้งหมด 37 รูปแบบ ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางไปในทางเดียวกันได้แก่ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 ในห้องเพลงที่ 18, 20, 22, 80, 82, 84, 86, 87, 88-90, 110, 112,113 รวมได้ 14 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 1 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 ในห้องเพลงที่ 23-30, 74-77 รวมได้ 12 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 2 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 7, 8, 10, 12, 14, 17, 19, 79, 83, 111 รวมได้ 10 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 3 ซึ่งกระสวนจังหวะโดยส่วนใหญ่จะเน้นลักษณะโน้ตที่เป็นแบบโน้ต 3 พยางค์ผสมด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเป็นหลัก

2.1.3 องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า บทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกเป็น 2 ลักษณะคือ การประสานเสียง (Harmony) เพื่อรองรับไปกับแนวทำนองและการประสานเสียง (Harmony) เพื่อสร้างบรรยากาศโดยไม่มีแนวทำนองหลักโดยมีรายละเอียดดังนี้



จากโน้ตของ บทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) สามารถวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักในการช่วยปรุงแต่งบรรยากาศโดยรอบให้กับบทเพลงได้ดังนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

62 Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Am	Am	Am
Am	Am	Gm	Gm	Am	Am	Dm	Dm

จากตารางคอร์ด (Chord) เริ่มต้นการห้องเพลงที่ 62-77 สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) โดยพบว่า บทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทเพลง มีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

62 ii	ii	Ii	ii	ii	vi	vi	vi
vi	vi	ii**	ii	iii	iii	vi	vi

ในห้องเพลงที่ 62-71 เป็นการดำเนินคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ไดอาโทนิก (Major diatonic Chord) บนบันไดเสียง C

ในห้องเพลงที่ 62-66 เป็นการใช้คอร์ด Dm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 บนไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง C เมเจอร์ (Major scale)

ในห้องเพลงที่ 67-71 เป็นการใช้คอร์ด Am ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง C เมเจอร์ (Major scale)

ในห้องเพลงที่ 72-73 เป็นการใช้คอร์ด Gm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 บนไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง F เมเจอร์ (Major scale)

ในห้องเพลงที่ 74-75 เป็นการใช้คอร์ด Am ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 3 บนไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง F เมเจอร์ (Major scale)

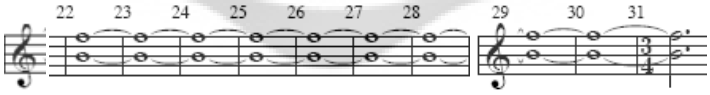
ในห้องเพลงที่ 76-77 เป็นการใช้คอร์ด Am ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง F เมเจอร์ (Major scale)

นอกจากการประสานเสียง (Harmony) เพื่อรองรับไปกับแนวทำนอง ยังมีการประสานเสียง (Harmony) เพื่อสร้างบรรยากาศความกดดันไม่ปกรติ โดยไม่มีการดำเนินแนวทำนองหลักโดยมีรายละเอียดดังนี้

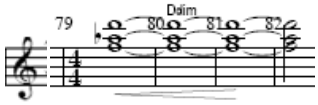
ในห้องเพลงที่ 4-17 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททรัยโทน (Tritone) ได้แก่ (C5-F#5) ดังตัวอย่าง

ในห้องเพลงที่ 19-21 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททรัยโทน (Tritone) ได้แก่ (Ab4-D5) ดังตัวอย่าง

ในห้องเพลงที่ 22-31ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททรัยโทน (Tritone) ได้แก่ (B5-F5) ดังตัวอย่าง



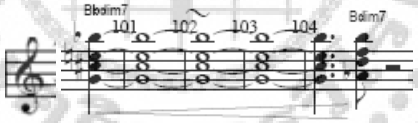
ในห้องเพลงที่ 79-82 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ได้แก่ คอร์ด D dim ดังตัวอย่าง



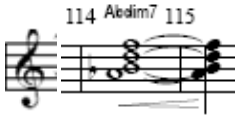
ในห้องเพลงที่ 88-91 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ได้แก่ คอร์ด F# dim7 ดังตัวอย่าง

ในห้องเพลงที่ 93-100 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ได้แก่ คอร์ด F dim ในห้องเพลงที่ 93-99 และ Eb dimในห้องเพลงที่ 100 ดังตัวอย่าง

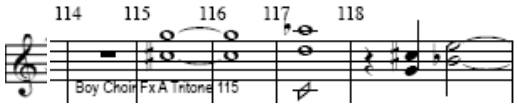
ในห้องเพลงที่ 101-104 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ได้แก่ คอร์ด Bb dim ในห้องเพลงที่ 101-103 และ B dimในห้องเพลงที่ 104 ดังตัวอย่าง



ในห้องเพลงที่ 114-115 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ได้แก่ คอร์ด Ab dim7 ในห้องเพลงที่ 114-115 ดังตัวอย่าง



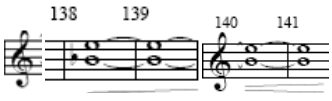
ในห้องเพลงที่ 115-118 ในกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททรัยโทน (Tritone) ได้แก่ (C#5-G5) ในห้องเพลงที่ 115-116 (D5-Ab5) ในห้องเพลงที่ 117 (G4-C#5) ในห้องเพลงที่ 118 ดังตัวอย่าง



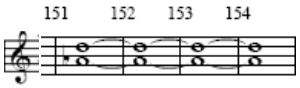
ในห้องเพลงที่ 119-124 ในกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททรัยโทน (Tritone) ได้แก่ (Bb4-E5)ในห้องเพลงที่ 119-120 (Eb4-A4-Eb5)ในห้องเพลงที่ 120-122 (F#4-C5)ในห้องเพลงที่ 122-122 และมีการเคลื่อนแนวทำนองบนกุญแจเสียงฟา(F clef) เป็นขั้นคู่ 2 m ซึ่งเป็นขั้นเสียงกระด้าง(Dissonant interval) ได้แก่ ระหว่างช่วงโน้ต B3-Bb3 ในห้องเพลงที่ 119-120ในแนวทำนองแถวล่าง ดังตัวอย่าง

ในห้องเพลงที่ 161-169 ในกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททรัยโทน (Tritone)ได้แก่ (C#5-G5)ในห้องเพลงที่ 161-162 (D5-Ab5) ในห้องเพลงที่ 162-163 (G4-C#5) ในห้องเพลงที่ 163 (Bb4-E5) ในห้องเพลงที่ 164-165 (Eb4-A4-Eb5) ในห้องเพลงที่ 166-169 และมีการเคลื่อนแนวทำนองบนกุญแจเสียงฟา (F clef) เป็นขั้นคู่ 2 m ซึ่งเป็นขั้นเสียงกระด้าง (Dissonant interval) ได้แก่ ระหว่างช่วงโน้ต B3-Bb3 ในห้องเพลงที่ 164-165 ในแนวทำนองแถวล่าง ดังตัวอย่าง

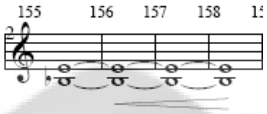
ในห้องเพลงที่ 138-141 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททรัยโทน (Tritone) ได้แก่ (Bb4-E5) ดังตัวอย่าง



ในห้องเพลงที่ 151-154 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททริยโทน (Tritone) ได้แก่ (Ab4-D5) ดังตัวอย่าง

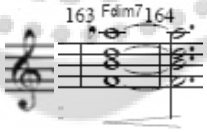


ในห้องเพลงที่ 155-158 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้ขั้นคู่ประเภททริยโทน (Tritone) ได้แก่ (Bb3-E4) ดังตัวอย่าง



ในห้องเพลงที่ 161-162 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ได้แก่ คอร์ด Edim7 ดังตัวอย่าง

ในห้องเพลงที่ 163-164 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ได้แก่ คอร์ด F#dim7ดังตัวอย่าง



ในห้องเพลงที่ 165-168 ในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) ใช้โน้ตบนกุญแจเสียงซอล (G clef) เป็นการใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ได้แก่ คอร์ด C#dim7ดังตัวอย่าง

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) โดยพบว่า

ในห้องเพลงที่ 71-72 เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จากกุญแจเสียง C Major ไปยังกุญแจเสียง F เป็นวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้โน้ตแบบครึ่งเสียง (Chromatic tone) จากช่วงคอร์ด Am-Gm ใช้โน้ต C ซึ่งเป็นตัวที่ b3 ในคอร์ด Am เข้าหา Bb ซึ่งเป็นตัวที่ b3 ในคอร์ด Gm ซึ่งเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตบางตัวในกุญแจเสียงใหม่เป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงเก่าได้แก่โน้ตตัว Bb (Chromatic modulation) ดังตัวอย่าง

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Am, Dm, รวมได้ 9 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) ได้แก่ Dm, Gm รวมได้ 7ครั้ง

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) ไม่พบ

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพ ลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า บทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 6 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนอง(Melody Group) ได้แก่ 1 เสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Group) ได้แก่ 1 กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ได้แก่ 1 เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit) 2 เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทไม้ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมา (Loop Wood) 3 เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะในหมวดหมู่ A ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาแบบที่ 22 (PA Loop 22) 4 กลองคองก้า (Conga) 5 เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงกลองชุด ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมา (D Loop) 6 เสียงกลองขนาดใหญ่-ยักษ์ (Giant Drums)

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีองค์ประกอบทางด้านจังหวะเชิงอิเล็กทรอนิกส์ (Rhythm Group Fx) ได้แก่ 1 เสียงกลองที่มีรูปแบบเสียงสะท้อนไป -มาจากด้านซ้ายไปขวาหรือขวาไปซ้าย (Matrix AB) 2 เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลอง ที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงก้องและกว้างที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมา แบบที่ 27 (Loop 27 Long Full) 3 เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงกลองชุด ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาโดยผ่านขบวนวิธีการควบคุมบดบังเสียงให้ออกมาไม่ที่คล้ายอาการหูอื้อ (Mc D Loop) 4 เสียงกลองขนาดใหญ่ -ยักษ์ โดยผ่านขบวนวิธีการควบคุมบดบังเสียงให้ออกมาไม่ที่คล้ายอาการหูอื้อ (Big Mc Gian Drums) 5 เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลองที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิมที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมา แบบที่ 27(Loop 27 Fx) 6 เสียงเครื่องประกอบจังหวะโดยการกระทบกันของเหล็กที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียง (Metal Fx)

กลุ่มที่ 5 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์ (Rhythm Gimmick Group) ได้แก่ 1 เสียงฉาบจีน (China LG) 2 เสียงฉิ่งและฉาบของไทย (Chab-Ching)

กลุ่มที่ 6 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียง (Sound Design) ได้แก่ 1 เสียงบรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) 2 เสียงบรรยากาศรอบเคียงของกลุ่มฝูงผู้คน (Clusters Fx) 3 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการ สื่อถึงปีศาจและความน่ากลัว (Ghost) 4 เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิม (Crashes Cresc Fx) 5 เสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) 6 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive)

ซึ่งสามารถรวมได้ทั้งหมด 22 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียงมากกว่าเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ(Acoustic) (12:10)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี ของบทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

บทเพลงยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี(Invasion) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญให้กับ ยะรัง ลอบเข้าช่วยตัวประกัน, การเสียสละชีวิตของลิ่มกอเนียว , การแก้แค้นของปารี อีกทั้งเป็นการสร้างเสริมบรรยากาศเกี่ยวกับการต่อสู้แบบไม่เปิดเผยซึ่งหน้า , ความเศร้าอาลัย และ ความโกรธแค้ นของปารีที่จนขาดสติเป็นหลักสำคัญ

โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า บันไดเสียง (Scale)ประกอบด้วย 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) C Major หรือ A Natural minor บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) F Major หรือ D Natural minor โดยช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (D3-C5) มีความห่างเท่ากับ 1 Octave รวมกับอีก คู่ 7 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น(Conjunct motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น(Disjunct motion) 13 ต่อ 3 ครั้งต่อช่วงเสียง ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลงใช้ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third)ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave)ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ทั้งหมดรวมได้ขั้นคู่ละ 4 ครั้ง มากที่สุด รองลงมาขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ขั้นคู่ละ 2 ครั้ง และ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง ในขณะที่ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) พบว่า มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) รวมได้ 6 ห้องเพลง มากที่สุด การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) รวมได้ 2 ห้องเพลง การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) รวมได้ 1 ห้องเพลง

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 170 ห้องเพลง ของบทเพลงใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ4/4 ในห้องเพลงที่ 1, 3-30, 32-166, 168-170 (รวมได้ 165 ห้องเพลง)ใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 2 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 ในห้องเพลงที่ 31และ167 (รวมได้ 2 ห้องเพลง) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 132 ในห้องเพลงที่ 2-170 (รวมได้ 169 ห้องเพลง)

มากที่สุด มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 ในห้องเพลงที่ 1 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) โดยการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มีกระสวนจังหวะทั้งหมด 37 รูปแบบ ในรายละเอียดของกระสวน จังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางไปในทางเดียวกันได้แก่ รูปแบบ กระสวนจังหวะที่ 6 ในห้องเพลงที่ 18, 20, 22, 80, 82, 84, 86, 87, 88-90, 110, 112,113 รวมได้ 14 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 1 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 ในห้องเพลงที่ 23-30, 74-77 รวมได้ 12 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 2 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 7, 8, 10, 12, 14, 17, 19, 79, 83, 111 รวมได้ 10 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 3 ซึ่งกระสวนจังหวะโดยส่วนใหญ่จะเน้นลักษณะโน้ตที่เป็นแบบโน้ต 3 พยางค์ผสมด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเป็นหลัก

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการดำเนินคอร์ดในกลุ่มบนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ไดอาโทนิก (Major diatonic Chord) บนบันไดเสียง C Major และ F Major เป็นหลัก นอกจากการประสานเสียง (Harmony) เพื่อรองรับไปกับแนวทำนอง ยังมี การประสานเสียง (Harmony) เพื่อสร้างบรรยากาศความกดดันไม่ปกรติ โดยไม่มีการดำเนินแนวทำนองหลักโดยการใช้ใช้ขั้นคู่ประเภททริยโทน(Tritone) และ การใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished) ปะปนไปกับกระสวนจังหวะในกลุ่มเสียงสตริงคอร์ด(String Chord) และกลุ่มเสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ(Boy Choir Fx) วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง(Harmonic Modulation) ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้โน้ตแบบครึ่งเสียง (Chromatic tone) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตบางตัวในกุญแจเสียงใหม่เป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงเก่า (Chromatic modulation) โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน(Harmonic function) ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) มากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 56.25 ตามด้วยกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 43.75 โดยที่ไม่พบกลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound)

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียงมากกว่าเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ(Acoustic)(12 ต่อ10) โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 เสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) 2 กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) 3 เสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) 4 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม (Sound Design) ทั้งหมด 5 เครื่องดนตรีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ทั้งหมด

เปิดสงคราม (The Day of Battle)

บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบรรยากาศของความฮึกเหิมเป็นให้กับกองทัพทั้ง 2 กองทัพที่กำลังเปิดศึกสงครามต่อกัน โดยที่ทั้ง 2 ฝ่ายต่างมั่นใจในศักยภาพในฝ่ายของตนเอง

2.1.1 **องค์ประกอบทางด้านทำนอง** (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่า บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 2 กลุ่มแนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองของ เป็นหลัก และกลุ่ม โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

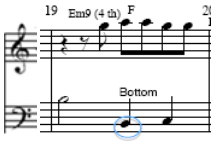
บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย บันไดเสียง (Scale) B Natural minor ปรากฏในกลุ่มเครื่องสาย (String section) และ กลุ่มเสียงร้องประสาน (Vocal) ตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลงในห้องเพลงที่ 1-52

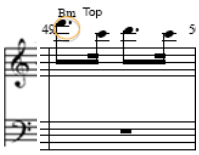
ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วย เสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง B2 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นบรรทัดที่ 2 ของกุญแจฟา (F clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 19 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง F#6 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งเหนือเส้นน้อยที่ 4 ของกุญแจซอล (G clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 49 ดังนี้

เสียงต่ำสุดกลุ่มเครื่องเชลโล (Cello) เสียง B2 ในห้องเพลงที่ 19



เสียงสูงสุด กลุ่มเครื่องสาย (String section) เสียง F#6 ในห้องเพลงที่ 49



สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (B2-F#6) มีความห่างเท่ากับ 3 Octave รวมกับอีก คู่ 5 เพอร์เฟค(Perfect fifth) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบว่าในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ 6- 9, 21- 26, 28, 29, 31, 32 และ 35- 51 รวมได้ 61 ครั้งต่อช่วงโน้ต กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) ในห้องเพลงที่ 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, รวมได้ ครั้งต่อช่วงโน้ต 30 ทั้งหมดรวมได้ 91 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

The Day of Battle Mix Score
Mix Score
Tempo=120
Tempo=80
Bm9
Horn
Choir Haa 2-5
Zulu 3-5
Pad Vox 1-5
Str Pad
Roll Cym
Em9 (4 th)
F
GML 6-31 Str Detache+Rhythm Epic 6-20
Timp
Human Vox Em 2nd
Vocal+Str And Str Detache With Pattern
Pad Vox
Str Solo
Cello Solo
C#m
F#m
D
D/F#
Em
Bm
G
Oc Brs Cras
A
E/F#m
Bm/F#m
C#m
Choir Haa Uni
Sync Picture Trip Notes
Haa Forte Choir 35-50
Str Solo Theme Var
Bell

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบว่าในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ 21-27, 31, 32, 36-50 รวมได้ 40 ครั้งต่อช่วงโน้ต กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) ในห้องเพลงที่ 10, 11, 14 รวมได้ 6 ครั้งต่อช่วงโน้ต ทั้งหมดรวมได้ 46 ครั้งต่อช่วงโน้ต

สรุปว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 91 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 46 ครั้งต่อช่วงโน้ต

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ไว้ 2 กลุ่มคือกลุ่มเสียงร้อง (Vocal) ในห้องเพลงที่ 10-19 และ ในกลุ่มเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ 21-52 ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการประพันธ์ทำนอง ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถึงได้เป็นการสร้างมิติทางมโนคติ(Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) ในห้องเพลงที่ 10-19

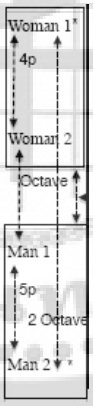
จากโน้ตของบทเพลงเป็นความสัมพันธ์ของแนวทำนองในกลุ่มเสียงร้อง (Vocal) ซึ่งประกอบไปด้วย 4 แนวทำนองได้แก่ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) ในแนวทำนองด้านบนสุด กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) ในแนวทำนองที่สองจากด้านบน กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) ในแนวทำนองที่สามจากด้านบน กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยที่ความสัมพันธ์ของแนวทำนองทั้ง 4 แนวมีองค์ประกอบดังนี้

แนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) หรือ 1 Octave (Line 2-Line 3)

แนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 16 เพอร์เฟค (Perfect octave) หรือ 2 Octave ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) ดังนี้ (Line 1-Line 4)

แนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) และกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth)และขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth)สลับกันในช่วงห้องเพลงที่ 9-16 และสลับด้วย ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third)ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth)ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ในห้องเพลงที่ 17-19 (Line 1-Line 2) ซึ่งเป็นคู่ขั้นพลิกกับกันกับแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) และกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2)

แนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) และกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค(Perfect fifth)และขั้นคู่4 เพอร์เฟค(Perfect fourth)สลับกันในช่วงห้องเพลงที่ 9-16 และสลับด้วยขั้นคู่ 6เมเจอร์ (Major sixth) ขั้นคู่ 4เพอร์เฟค (Perfect fourth) ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented) ในห้องเพลงที่ 17-19 (Line 3-Line 4) ซึ่งเป็นการพลิกกับขั้นคู่ (Inverted interval)ระหว่างแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) และกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2)ดังภาพ



ในบทเพลงจะมี ความสัมพันธ์ของแนวทำนอง ทั้งหมดในห้องเพลงที่ 10-19 ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการประพันธ์ทำนองของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 17, 18 และ 19 (E6-G6) (F#-A6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 12 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 10, 11, 14-19 (C#6-F#6) (B5-E6) (D6-G6) (A5-D6) (C#4-F#4) (B3-E4) (E4-B4) (A4-D5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 36 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 10, 11, 14-19 (D6-A6) (F#5-C#6) (E5-B5) (F#4-C#5) (E4-B4) (G4-D5) (D4-A4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 36 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 17, 18 และ 19 (G4-E5) (A4- F#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 12 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ในห้องเพลงที่ 10-19 (C#5-C#6),(B4-B5),(F#4-F#5),(A4-A5),(E4-E5),(D5-D6),(F#5-F#6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 49 ครั้ง และ ในห้องเพลงที่ 10-19 (F#4-F#6),(E3-E5),(B#3-B#5),(D3-D5),(A3-A5),(G4-G6),(B4-B6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) รวมได้ 49 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 98 ครั้ง

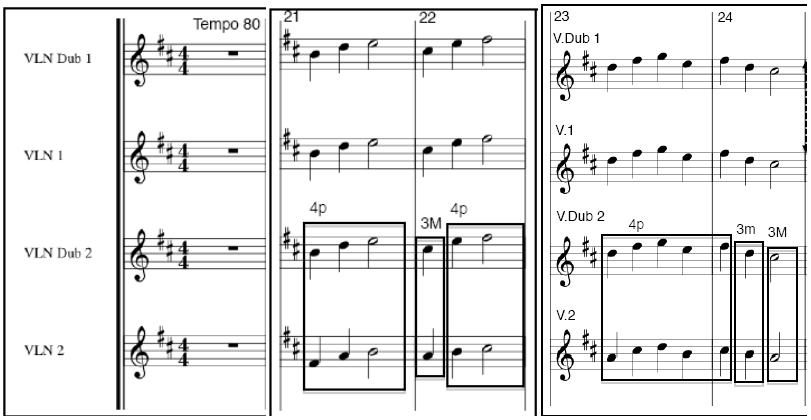
ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

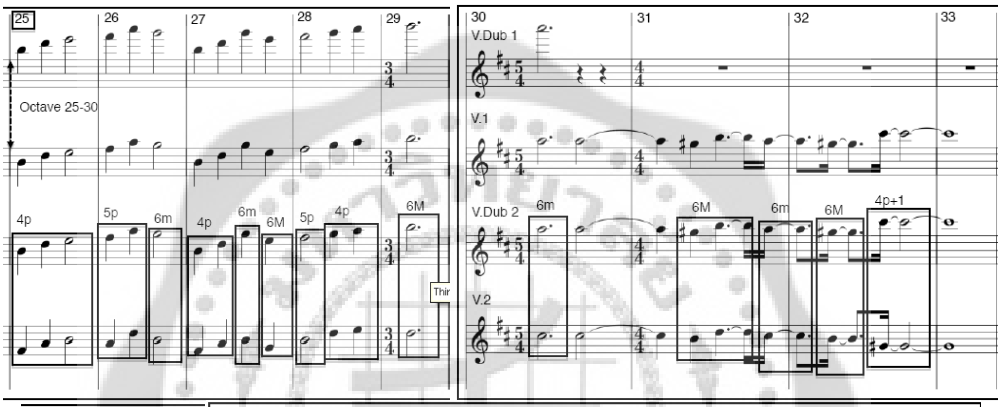
คู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented) ในห้องเพลงที่ 17 (G4-C#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง

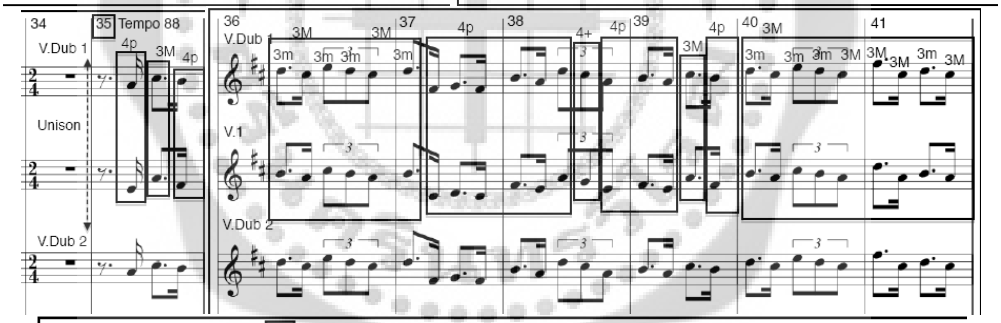
คู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ในห้องเพลงที่ 17 (C#6-G6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง

แนวทำนองกลุ่มเสียงร้อง (Vocal) มีขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 98 ครั้ง มากที่สุด คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth)และ คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ขั้นคู่ละ 36 ครั้งคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third)และคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ขั้นคู่ละ 12 ครั้ง คู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented)และคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth)) รวมได้ขั้นคู่ละ 1 ครั้ง

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ 21-52


Tempo 80
VLN Dub 1
VLN 1
VLN Dub 2
VLN 2
21
22
23
24
V.Dub 1
V.1
V.Dub 2
V.2
4p
3M
3m


25
26
27
28
29
30
31
32
33
Octave 25-30
V.Dub 1
V.1
V.Dub 2
V.2
4p
5p
6m
6M
4p+1


34
35 Tempo 88
36
37
38
39
40
41
V.Dub 1
Unison
V.Dub 2
V.1
4p
3M
3m

42
43
44
45
46
47
V.Dub 1
V.1
V.Dub 2
Octave 43-52
3m
3M
4p
+1

จากโน้ตของบทเพลงเป็นความสัมพันธ์ของแนวทำนองใน กลุ่มเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ 21-52ซึ่งประกอบไปด้วย 4 แนวทำนองได้แก่ ไวโอลิน ดับ 1 (Violin Dub1) ในแนวทำนองด้านบนสุด ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในแนวทำนองที่สองจากด้านบน ไวโอลิน ดับ 2 (Violin Dub2) ในแนวทำนองที่สามจากด้านบน ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยที่ความสัมพันธ์ของแนวทำนองทั้ง 4 แนวมีองค์ประกอบดังนี้

แนวทำนองของไวโอลิน ดับ 1 (Violin Dub1), ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน ดับ 2 (Violin Dub2) ในห้องเพลงที่ 21-24 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison)

แนวทำนองของไวโอลิน ดับ 1 (Violin Dub1) ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในห้องเพลงที่ 25-30 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave)

แนวทำนองของ ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน ดับ 2 (Violin Dub2) ในห้องเพลงที่ 25-33 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison)

แนวทำนองของไวโอลิน ดับ 1 (Violin Dub1) และ ไวโอลินดับ 2 (Violin Dub2) (Unison) ในห้องเพลงที่ 35-51เป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison)

แนวทำนองของไวโอลิน ดับ 2 (Violin Dub2) ในห้องเพลงที่ 43-51 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave)

แนวทำนองของไวโอลิน ดับ 2 (Violin Dub2) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 21-33 เป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ที่หลากหลายโดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major Third) ในห้องเพลงที่ 22, 24 (A4-C#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 24 (B4-D5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28 (F#4-B4) (A4-D5)(B4-E5)(G#4-C#5)(C#5-F#5)(D5-G5)(E5-A5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 17 ครั้ง และ ในห้องเพลงที่ 32 (G#4-C#6)ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval)รวมได้ 1 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 18 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ในห้องเพลงที่ 26, 28 (D5-A5) (B4-F#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ในห้องเพลงที่ 27, 29, 31, 32 (G4-E5) (D6-B6) (B4-G#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 5 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ในห้องเพลงที่ 26, 27, 30, 31 (B4-G5) (C#5-A5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง

แนวทำนองของไวโอลิน ดับ 2 (Violin Dub2) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) แนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 18 ครั้ง มากที่สุด คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ 5 ครั้ง คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) รวมได้ 4 ครั้ง คู่ 3 เมเจอร์ (Major Third) รวมได้ 2 ครั้ง คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) รวมได้ 1 ครั้ง

และแนวทำนองของไวโอลิน ดับ 1 (Violin Dub1) และ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในห้องเพลงที่ 35-51 เป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ที่หลากหลายโดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major Third) ในห้องเพลงที่ 35, 39, 40, 41และ 42 (A4-C#5, D5-F#5 ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 11 ครั้ง และ 43, 44, 47, 48, 49 และ 50 (A4-C#6) (D5-F#6)ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval)รวมได้ 11 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 22 ครั้ง

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ในห้องเพลงที่ 36, 37, 40, 41และ 42 (B4-D5, C#5-E5), ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 10 ครั้ง และในห้องเพลงที่ 44, 45, 45, 48 และ 50 (B4-D6, C#5-E6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม+1Octave (Compound interval) รวมได้ 9 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้19 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ในห้องเพลงที่ 35, 37, 38, 39 และ 42, (E4-A4) (F#4-B4)(C#4-F#4) (D4-G4)(A3-D5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 14 ครั้ง และ ในห้องเพลงที่ 43, 45, 46, 47, 50,และ 51(E4-A5) (F#4-B5) (C#4-F#5) (D4-G5) (A4-D6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval)รวมได้ 15 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 29 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

คู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented) ในห้องเพลงที่ 38, (G4-C#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 46 (G4-C#6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval)รวมได้ 1 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

แนวทำนองของไวโอลิน ดับ 1 (Violin Dub1) และ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในห้องเพลงที่ 35-51 แนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 29 ครั้งมากที่สุด ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third)ทั้งหมดรวมได้ 22 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ทั้งหมดรวมได้ 19 ครั้ง ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented)ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)กลุ่มเครื่องสาย (String section) แนวทำนองมีสัมพันธ์ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 47 ครั้ง มากที่สุดคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third) รวมได้ 24 ครั้งคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) รวมได้ 20 ครั้ง คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ 5 ครั้ง คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) รวมได้ 4 ครั้ง ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

สรุปแนวทำนองทั้งสองกลุ่ม มีขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) และ ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison)รวมได้มากกว่า 98 ครั้งเป็นหลักมากที่สุด รองลงมาขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 88 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ 36 ครั้ง ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third) รวมได้ 24 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) รวมได้ 22 ครั้ง ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ 17 ครั้ง ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) รวมได้ 4 ครั้ง ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented fourth) รวมได้ 3 ครั้ง ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth)) รวมได้ 1 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนองให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) เป็นองค์ประกอบหลักทั้งหมดในกลุ่มคือ กลุ่มเสียงร้อง (Vocal)และ ในกลุ่มเครื่องสาย (String section)โดยจะมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion)สลับบ้างในกลุ่มเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ 28, 29, 32, 33 และ 43 รวมได้ ห้องเพลงดังตัวอย่าง

การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างแนวทำนองของไวโอลิน ดับ 2 (Violin Dub2) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 28-29

การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) แนวทำนองของไวโอลินดับ 2 (Violin Dub2) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 32-33

การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) แนวทำนองของไวโอลินดับ 1 (Violin Dub1) และ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในห้องเพลงที่ 43

ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่า มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) เป็นองค์ประกอบหลักทั้งหมดในกลุ่มคือ กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) และ ในกลุ่มเครื่องสาย (String section) โดยจะมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) สลับบ้างในกลุ่มเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ 28, 29, 32, 33 และ 43 รวมได้ ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

2.1.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ(Rhythm) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่า บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 52 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-3, 5-28, 31-33 (รวมได้ 30 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 ในห้องเพลงที่ 4 และ 29 (รวมได้ 2 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4 ในห้องเพลงที่ 30 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 34-52 (รวมได้ 19 ห้องเพลง)

อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม(The Day of Battle) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 ในห้องเพลงที่ 1-4 (รวมได้ 4 ห้องเพลง) มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 80 ในห้องเพลงที่ 5-34 (รวมได้ 30 ห้องเพลง) มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 88 ในห้องเพลงที่ 35-52 (รวมได้ 18 ห้องเพลง)

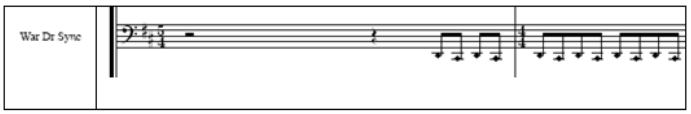
กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) รวมได้ 4 กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ดังนี้

กระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 6-30 (กระสวนจังหวะหลักที่ 1)

กระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 30

กระสวนจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 30-31 War Drum Sync



กระสวนจังหวะที่ 3 ในห้องเพลงที่ 32-33 War Drum Sync

กระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 35-50 (กระสวนจังหวะหลักที่ 2)

กระสวนจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางไปในทางเดียวกันได้แก่ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 6-30 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 1 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 35-52 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 2 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 และ 3 ในห้องเพลงที่ 30-34 เป็นกระสวนจังหวะที่ใช้เพื่อรับไปกับอากัปกริยาในภาพยนตร์ (Synchronize) ซึ่งกระสวนจังหวะโดยส่วนใหญ่จะความคล้ายกับลีลาจังหวะการเดินของวงโยธวาทิต(Marching band)

2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่า บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์เป็นรายละเอียดได้ดังนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

1 Bm9	Bm9		3/4
4/4	Em9 F Em9	Em9 F Em9	F F Em9 F
Em9 F Em9	Em9 F Em9	Em9 F Em9	F F Em9 F
Em9 F Em9	Em9 F Em9	Em9 F Em9	F F Em9 F
Em9 F Em9	Em9 F Em9	Em9 F Em9	Em9
Bm C#m	A F#m	D D/F# Em	Bm F#m
Bm C#m	D G/B	Bm Em/G F#m	Bm G F#m
3/4 Bm	5/4 A F#m	4/4 E/F#m Bm/F#m F#m	E/F#m C#m
C#m	2/4 Bm	Bm	Bm
Bm	Bm	Bm	Bm
Bm	Bm	Bm	Bm
Bm	Bm	Bm	Bm
Bm	Bm	Bm	Bm

จากตารางคอร์ด (Chord) สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)โดยพบว่า บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทเพลง โดยมีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

1 Vi9	Vi9		3/4
4/4	Ii9 SubV/II ii9	Ii9 SubV/II ii9	SubV/II SubV/II ii9 SubV/II
Ii9 SubV/II ii9	Ii9 SubV/II ii9	Ii9 SubV/II ii9	SubV/II SubV/II ii9 SubV/II
Ii9 SubV/II ii9	Ii9 SubV/II ii9	Ii9 SubV/II ii9	SubV/II SubV/II ii9 SubV/II
Ii9 SubV/II ii9	Ii9 SubV/II ii9	Ii9 SubV/II ii9	Ii9
Vi(ii) iii	I vi	IV(I) (I/III) ii	vi iii
vi (ii) iii	IV(I) IV/III	vi ii/iii iii	vi IV iii
3/4 vi(ii)	5/4 I vi	4/4 vi11 vib13 vi	Vi11 iii
iii	2/4 ii	ii	ii
ii	Ii	ii	ii
ii	Ii	ii	ii
ii	Ii	ii	ii
ii	Ii	ii	ii

จะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบเมเจอร์(Major) เป็นหลักโดยมีรายละเอียดดังนี้

โดยที่ในห้องเพลงที่ 1-5 ใช้คอร์ด Bm9 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 6 ในบันไดเสียง D Major Scale

ในห้องเพลงที่ 6-20 ใช้คอร์ด Em9 กับ F สลับกันซึ่งคอร์ด Em9 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 2 และ คอร์ด F7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ดแทน (Substituting chord) ของคอร์ด B7 ทำหน้าเป็นคอร์ดทุติยภูมิ (Secondary dominant) โดยคอร์ด B7 เป็นคอร์ด 5 ของคอร์ด Em และมีความสัมพันธ์กับคอร์ด F7 ด้วยการมีขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone) ร่วมกัน โดยกันใช้เพื่อเปลี่ยนโทนในลักษณะครึ่งเสียงสลับกันในลักษณะการเปลี่ยนขึ้นและลงเป็นแบบครึ่งเสียง (Chromatic) และพบว่าเทคนิควิธีการ Voice chord ของคอร์ด Em9 วิธีการ Voice chord ที่น่าสนใจคือการนำวิธีการ วอยซ์คอร์ด (Voice chord) แบบ วอยซิ่ง อิน โฟร์ท (Voicing in fourth) ในคอร์ด Em9 (E4-B3-F#3)เป็นแนวประสานเสียงที่ทำหน้าเป็นการดำเนินจังหวะไปด้วย

ในห้องเพลงที่ 21 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major) และคอร์ด Bm ยังเป็นคอร์ดที่ 2 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นสัมพันธ์คอร์ดร่วมกัน ถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation) ในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 21ใช้คอร์ด C#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 3 บนในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 22 ใช้คอร์ด A และ F#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 1 และ 6 บนในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่23 ใช้คอร์ด D ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 บนในไดอาโทนิก คอร์ด(Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) และคอร์ด D ยังเป็นคอร์ดที่ 1 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง Dเมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นสัมพันธ์คอร์ดร่วมกัน ถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation) ในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 23ใช้คอร์ด Em9 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 บนในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 24 ใช้คอร์ด Bm และ F#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 และ 3 บนในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 25 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major) และคอร์ด Bm ยังเป็นคอร์ดที่ 2 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นสัมพันธ์คอร์ดร่วมกัน ถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation) ในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 21ใช้คอร์ด C#mซึ่งเป็นคอร์ดที่ 3 บนในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 26 ใช้คอร์ด D ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) และคอร์ด D ยังเป็นคอร์ดที่ 1 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง Dเมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นสัมพันธ์คอร์ดร่วมกัน ถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation) ในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 26 ใช้คอร์ด G เบส B ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 บนในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 27 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 ในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 27 Em เบส G และ F#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 และ 3 บนในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 28 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 ในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 28 G และ F#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 และ 3 บนในไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 29 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major) และคอร์ด Bm ยังเป็นคอร์ดที่ 2 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นสัมพันธ์คอร์ดร่วมกัน ถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation)

ในห้องเพลงที่ 30 ใช้คอร์ด A และ F#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 1 และ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 31 ใช้คอร์ด E on F#m, Bm on F#m ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper structures)ซึ่งมีโน้ตนอกคอร์ดของ F#m ได้แก่โน้ต G# และ D เป็นโน้ตในขั้นคู่ 9 และ b13 ของคอร์ด F#m และในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 26 ใช้คอร์ด F#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 32 ใช้คอร์ด E on F#m ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper structures) ซึ่งมีโน้ตนอกคอร์ดของ F#m ได้แก่โน้ต G# เป็นโน้ตในขั้นคู่ 9 ของคอร์ด F#m เป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) และในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 32 ใช้คอร์ด C#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 3 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 33 ใช้คอร์ด C#m ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 3 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)

ในห้องเพลงที่ 34-52 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)

บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) จบด้วยคอร์ดที่ 2 ไมเนอร์ ซึ่งทำให้ไม่เกิดความรู้สึกว่าเป็นการจบแต่อย่างใดแต่จะให้ความรู้สึกว่ายังค้างคาอยู่

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) โดยพบว่า

ในห้องเพลงที่ 21และ 25 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major) และคอร์ด Bm ยังเป็นคอร์ดที่ 2 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) และ ในห้องเพลงที่ 23 และ 26 ใช้คอร์ด D ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) และคอร์ด D ยังเป็นคอร์ดที่ 1 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง Dเมเจอร์ (Major) แล้วสุดท้ายกลับมา ในห้องเพลงที่ 29 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major) และคอร์ด Bm ยังเป็นคอร์ดที่ 2 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) ซึ่งทั้งหมดเป็นสัมพันธ์ คอร์ดร่วมกัน ถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation)

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Bm, C#m, F#m, A, D รวมได้ 31 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) ได้แก่ Em9, Bm, D, G รวมได้ 52 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) ได้แก่ F7 รวมได้ 17 ครั้ง

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็ นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่าบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 4 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนอง(Melody Group) ได้แก่ 1 เสียงร้องผู้หญิงแนวที่ 1 (Woman 1) 2 เสียงร้องผู้หญิงแนวที่ 2 (Woman 2) 3 เสียงร้องผู้ชายแนวที่ 1 (Man 1) 4 เสียงร้องผู้ชายแนวที่ 2 (Man 2) 5 ไวโอลิน ดับ 1 (Violin Dub 1) 6 ไวโอลิน 1 (Violin 1) 7 ไวโอลิน ดับ 2 (Violin Dub 2) 8 ไวโอลิน 2 (Violin 2) 9 เครื่องสายที่เล่นเสียงสั้น (String Detach) 10 เชลโล (Cello)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Group) ได้แก่ 1 กลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน (String Section) 2 เสียงแพดวอยซ์ (Pad Viox) 3 ไคว เยอที่ออกเสียงว่าฮา (Choir Haa) 4 ไคว เยอที่ออกเสียงว่าอา ด้วยเสียงค่อนข้างดัง (Ahh Forte Choir) 5 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปดที่ดังขึ้นทีละน้อย (Oc Brass Cress) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม6 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ได้แก่ 1 กลองและเครื่องประกอบในวงออร์เคสตรา (Orchestra Kit) 2 เสียงรัวฉาบ (Roll Cymbal)3 เสียงกลองประเภทเครื่องหนังที่มีเสียงของการกระทบของหนัง (A Drum Skin) 4 เสียงกลองที่ใช้ในศึกสงคราม (War Drums Sync) 5 เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums)6 เครื่องประกอบ

จังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal) 7 เสียงกลองที่ผ่านขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ที่ให้โทนเสียงเพื่อแสดงความยิ่งใหญ่ (Big Boomer) 8 เสียงเครื่องประกอบจังหวะที่ผ่านขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ประเภทเบลหรือระฆังโดยการกระทบกันของเหล็ก (Metal Rmx Bell)

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์ (Rhythm Gimmick Group) ได้แก่ 1 กาเมลัน 1(Gamelan 1) 2 กาเมลัน 2 (Gamelan2) 3 เครื่องประกอบจังหวะในวงกาเมลัน (Percussion Gamelan) 4 เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง(Membranophone) ของมาเลเซีย 1 (Malay Percussion 1) 5 เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง (Membranophone) ของมาเลเซีย 2 (Malay Percussion 2) 6 กลองซูลู (Zulu Drums) 8 เสียงฉาบจีน (Cymbal China LG)

ซึ่งสามารถ รวมได้ทั้งหมด 31 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติผสมเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งที่ใช้เพื่อประกอบเรื่องราวสงครามเป็นหลักโดยมีเครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์ เป็นองค์ประกอบเสริมเจืออยู่ด้วย โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 กลุ่มเสียงร้อง 2 กลุ่มเครื่องสาย (String Section) 3 เสียงกลองที่ใช้ในศึกสงคราม (War Drums Sync) 4 เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ(Epic Drums) 5 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรีของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม(The Day of Battle) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชายพงษ์ประภาพันธ์ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบรรยากาศของความฮึกเหิมเป็นให้กับกองทัพทั้ง 2 กองทัพที่กำลังเปิดศึกสงครามต่อกัน โดยที่ทั้ง 2 ฝ่ายต่างมั่นใจในศักยภาพในฝ่ายของตนเอง โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า บันไดเสียง (Scale)ประกอบด้วย 1 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียง (Scale) B Natural minor ตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลง โดยช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (B2-F#6) มีความห่างเท่ากับ 3 Octave รวมกับอีก คู่ 5 เพอร์เฟค(Perfect fifth) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 91 ต่อ 46 ครั้งต่อช่วงโน้ต ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลง มีขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) และ ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison)รวมได้มากกว่า 98 ครั้งเป็นหลักมากที่สุด รองลงมาขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 88 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ 36 ครั้ง ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third) รวมได้ 24 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์

(Minor third) รวมได้ 22 ครั้ง ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ 17 ครั้ง ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) รวมได้ 4 ครั้ง ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented) รวมได้ 3 ครั้ง ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) รวมได้ 1 ครั้ง ในขณะที่ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) พบว่ามีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) เป็นองค์ประกอบหลักทั้งหมดในกลุ่มคือ กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) และ ในกลุ่มเครื่องสาย (String section) โดยจะมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) สลับบ้างในกลุ่มเครื่องสาย (String section) ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 52 ห้องเพลงใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมดโดยมีการใช้ อัตราจังหวะแบบ 4/4 รวมได้ 30 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 รวมได้ 2 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4 รวมได้ 1 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 รวมได้ 19 ห้องเพลง โดยมีมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 รวมได้ 4 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 80 รวมได้ 30 ห้องเพลงเป็นหลัก และมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 88 รวมได้ 18 ห้องเพลง โดยการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มีกระสวนจังหวะทั้งหมด 4 รูปแบบ ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มี ทิศทางไปในทางเดียวกันได้แก่ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 1 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ 2 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 และ 3 เป็นกระสวนจังหวะที่ใช้เพื่อรับไปกับอากัปกริยาในภาพยนตร์ (Synchronize) ซึ่งกระสวนจังหวะโดยส่วนใหญ่จะความคล้ายกับลีลาจังหวะการเดินของวงโยธวาทิต (Marching band)

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก (Diatonic) บนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Minor)หรือ เนเชอรัล ไมเนอร์ (Natural minor) เป็นหลัก ในบทเพลงมีการใช้คอร์ด F7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ดแทน (Substituting chord) ของคอร์ด B7 ทำหน้าเป็นคอร์ดทุติยภูมิ (Secondary dominant) โดยคอร์ด B7 เป็นคอร์ด 5 ของคอร์ด Em และมีความสัมพันธ์กับคอร์ด F7 ด้วยการมีขั้นคู่ทริยโทน (Tritone) ร่วมกัน โดยกันใช้เพื่อเปลี่ยนโทนในลักษณะครึ่งเสียงสลับกันในลักษณะการเปลี่ยนขึ้นและลงเป็นแบบครึ่งเสียง (Chromatic) และพบว่าเทคนิควิธีการ Voice chord ของคอร์ด Em9 วิธีการ Voice chord ที่น่าสนใจคือการนำวิธีการ วอยซ์คอร์ด (Voice chord) แบบ วอยซิ่ง อิน โฟร์ท (Voicing in fourth) ในคอร์ด Em9 (E4-B3-F#3)เป็นแนวประสานเสียงที่ทำหน้าเป็นการดำเนินจังหวะไปด้วย วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ใช้วิธีเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation)ในห้องเพลงที่ 21และ 25 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major) และคอร์ด Bm ยังเป็นคอร์ดที่ 2 บนใน

ไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) และ ในห้องเพลงที่ 23 และ 26 ใช้คอร์ด D ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major) และคอร์ด D ยังเป็นคอร์ดที่ 1 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major) แล้วสุดท้ายกลับมาในห้องเพลงที่ 29 ใช้คอร์ด Bm ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง D เมเจอร์ (Major) และคอร์ด Bm ยังเป็นคอร์ดที่ 2 บนในไดอาโทนิก คอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียง A เมเจอร์ (Major)ใช้วิธีจบด้วยคอร์ดที่ 2 ไมเนอร์ ซึ่งทำให้ไม่เกิดความรู้สึกว่าเป็นการจบแต่อย่างใดแต่จะให้ความรู้สึก ว่ายังค้างคาอยู่ โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน(Harmonic function) ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) มากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 52 ตามด้วยกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) คิดเป็นร้อยละ 31และกลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 17

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติผสมเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งที่ใช้เพื่อประกอบเรื่องราวสงครามเป็นหลักโดยมีเครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์ เป็นองค์ประกอบเสริ มเจืออยู่ด้วย โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 กลุ่มเสียงร้อง 2 กลุ่มเครื่องสาย (String Section) 3 เสียงกลองที่ใช้ในศึกสงคราม (War Drums Sync) 4 เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) 5 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม

การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

บทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบรรยากาศของพลังอำนาจเหนือธรรมชาติ ของพลังวิชาดูหล่ำในด้านไม่ดี โดยเน้นความสำคัญไปที่ความสะเทือนใจของกระเบนดำที่สูญเสีย เจ้าชายราไวซึ่งเป็นลูกชายของกระเบนดำ ซึ่งเป็นการเสริมบรรยากาศเรื่องราวของการสูญเสียของฝ่ายอธรรมในเรื่อง

2.1.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า บทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 3 กลุ่มแนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองของ บันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) ในห้องเพลงที่ 5-12 แนวทำนองของ รีบับ(Rebab) ในห้องเพลงที่ 13-17 แนวทำนองของ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn)ในห้องเพลงที่ 18-19 ,35 และ 40-44 โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย บันไดเสียง (Scale) Eb Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรี 3 กลุ่มตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลงในห้องเพลงที่ 1-44 ดังนี้ แนวทำนองที่ 1 บันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) ในห้องเพลงที่ 5-12 แนวทำนองที่ 2 รีบับ(Rebab) ในห้องเพลงที่ 13-17 แนวทำนองที่ 3 อินเดียน ฮอร์น (Indian horn)ในห้องเพลงที่ 18-19 ,35 และ40-44 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีลีลาการบรรเลงในสำเนียงเชิงชาติพันธ์ที่ชัดเจน

ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วย 1 บันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute)ในช่วงเสียง Gb4-Bb5 2 รีบับ(Rebab) ในช่วงเสียง Eb4-F4 3 อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ในช่วงเสียง Bb2-Bb3 โดยเสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง Bb2 ในแนวทำนองของเครื่องดนตรี อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นบรรทัดที่ 2 ของกุญแจฟา (F clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 35 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง Bb5 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งเหนือเส้นน้อยที่ 1ของกุญแจซอล (G clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 11-12 ดังนี้

เสียงต่ำสุดปรากฏในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภท อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) เสียง Bb2 ในห้องเพลงที่ 35

เสียงสูงสุดปรากฏในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทบันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) เสียง Bb5 ในห้องเพลงที่ 11-12

สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด(Bb2-Bb5) มีความห่างเท่ากับ 3 Octave เพอร์เฟค (Perfect Octave) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น(Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบว่าในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทบันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) ในห้องเพลงที่ 5, 6, 7, 8, 9, 10 รวมได้ 15 ครั้งต่อช่วงโน้ต ในกลุ่มเครื่องดนตรีรีบับ (Rebab) ในห้องเพลงที่ 14, 15, 16 รวมได้ 3 ครั้งต่อช่วงโน้ต ในกลุ่มเครื่องดนตรีอินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ในห้องเพลงที่ 22, 39, 40 รวมได้ 5 ครั้งต่อช่วงโน้ต ทั้งหมดรวมได้ 23 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบว่าในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทบันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) ในห้องเพลงที่ 5, 9, 10, 11รวมได้ 6 ครั้งต่อช่วงโน้ต ในกลุ่มเครื่องดนตรีรีบับ (Rebab) ในห้องเพลงที่ 15รวมได้ 1 ครั้งต่อช่วงโน้ต ในกลุ่มเครื่องดนตรีอินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ในห้องเพลงที่ 41, 42 รวมได้ 1 ครั้งต่อช่วงโน้ต ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้งต่อช่วงโน้ต

สรุปว่าการเคลื่อนทำ นองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 23 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้งต่อช่วงโน้ต

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)โดยองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 3 กลุ่มแนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองขอ ง บันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) แนวทำนองของ รีบับ(Rebab) แนวทำนองของ อินเดียน ฮอร์น(Indian horn) เป็นการประพันธ์แนวทำนองที่มีเนื้อของทำนองเป็นแบบแนวเดียว(Monophony) ดังนั้นจึงไม่พบรายละเอียดด้านความสัมพันธ์ของทำนองสองแนวใดๆ

2.1.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ(Rhythm) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า บทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 44 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก -เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-44 (รวมได้ 44 ห้องเพลง)

อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม(The Day of Battle) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 ในห้องเพลงที่ 1-44 (รวมได้ 44 ห้องเพลง)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) มีกระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ไม่ชัดเจนมากนัก โดยจะมีลักษณะที่เป็นการแฝงเจือมากับเสียงประเภทเสียงสังเคราะห์ และการนำเสียงเครื่องประกอบจังหวะอาทิเช่น เสียงฉาบ เสียงระฆัง(Bell) เป็นต้น โดยการนำไปปรับแต่งด้วยขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ด้านเสียงเพื่อให้เกิดมิติและโทนเสียงที่แปลกใหม่ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ดังกล่าวมีรูปแบบดังนี้

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 1 ในห้องเพลงที่ 8-10

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 2 ในห้องเพลงที่ 10-14

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 3 ในห้องเพลงที่ 17

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 4 ในห้องเพลงที่ 18

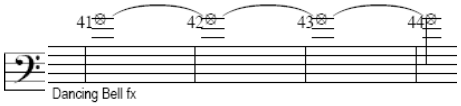
กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 5 ในห้องเพลงที่ 19

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 6 ในห้องเพลงที่ 20

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 7 ในห้องเพลงที่ 21

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 8 ในห้องเพลงที่ 22

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ 9 ในห้องเพลงที่ 41-44



กระสวนจังหวะทั้งหมด 9 รูปแบบ ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางต่อเนื่องไปในทางเดียวกันได้แก่ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3-8 ในห้องเพลงที่ 17-22เป็นกระสวนจังหวะหลักที่ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 8-10 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 10-14 และ กระสวนจังหวะที่ 9 ในห้องเพลงที่ 41-44 เป็นกระสวนจังหวะประเภทของเสียงค้างที่เกิดจากการส่งแรงสั่นสะเทือนกังวานวนไปมา (Resonance)

2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า บทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์เป็นรายละเอียดได้ดังนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

13 Ebm	Ebm Bb/D	Bb/D	Bb/D Ebm
Ebm	Ebm	Ebm	Ebm
Ebm	Ebm		

จากตารางคอร์ด (Chord) สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) โดยพบว่า บทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 13-22 โดยมีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

13 i	i V	V	V i
i	i	i	i
i	i		

จะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบ ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ (Harmonic Minor) เป็นหลักโดยมีรายละเอียดดังนี้

โดยที่ในห้องเพลงที่ 13-14 ใช้คอร์ด Ebm ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง Eb Harmonic Minor Scales

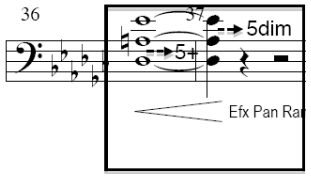
ในห้องเพลงที่ 14 ในจังหวะที่ 4 ของห้องเพลงที่ 14 ต่อเนื่องห้องเพลงที่ 15 และ ห้องเพลงที่ 16 ใช้คอร์ด Bb เบส D ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง Eb Harmonic minor Scale

ในห้องเพลงที่ 16 ในจังหวะที่ 4 ของห้องเพลงที่ 16 จึงถึงห้องเพลงที่ 22 ใช้คอร์ด Ebm ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง Eb Harmonic minor Scale

บทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) จบด้วยคอร์ดที่ 1 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นการจบแบบสมบูรณ์ (Perfect cadence)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) โดยพบว่า บทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียง Ebm แบบ ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ (Harmonic Minor)ในห้องเพลงที่ 13-22 เป็นส่วนใหญ่ นอกจากนั้นจะพบกลุ่มโน้ตนอกกุญแจเสียง Ebm คือโน้ตเสียง A ซึ่งเป็นโน้ตที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่แบบตรัยโทน (Tritone)กับโน้ตเสียง Eb ในห้องเพลงที่ 36-37 ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงบรรยากาศให้กับบทเพลง ดังนี้



บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Ebm รวมได้ 8 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) ไม่พบ

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) ได้แก่ Bb7เบส D รวมได้ 2

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่าบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนองเชิงชาติพันธ์(Melody Gimmick Group) ได้แก่ 1 บอนังย่านเสียงต่ำ (Bonang Low) 2 ขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) 3 รีบับ (Rebab) 4 เครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Group) ได้แก่ 1 เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่มีทิศทางเสียงในลักษณะวนไปมาซ้ายและขวา (Reverse) 2 เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงเลียนแบบเสียงเครื่องสายจริงโดยให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (String Pad) 3 เสียงเบสของเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวน การปรับแต่งเสียงเลียนแบบเสียงเครื่องสายจริงโดยให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (Bass String Pad) 4 เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงยาว ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งด้วยเครื่องสังเคราะห์เสียงที่ให้โทนเสียงแบบอิเลคทรอนิกส์ (Synthesizer Pad)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีองค์ประกอบทางด้านจังหวะเชิงอิเล็กทรอนิกส์ (Rhythm Group Effect) ได้แก่ 1 เสียงหลอกของเสียงประเภทระฆังกังวานที่มีระดับเสียงสูงซึ่งไม่ใช่เสียงเนื้อแท้ของระดับเสียง มีคุณลักษณะพิเศษ(Harmonic Bell) 2 เสียงประเภทระฆังกังวานที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงทางอิเลคทรอนิกส์ให้มีเสียงสะท้อนกลับในลักษณะที่เป็นจังหวะ (Dancing Bell Fx) 3 เสียงเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนาดกลางและเล็กที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงทางอิเลคทรอนิกส์ (CH SML Cym Fx)

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียง (Sound Design) ได้แก่ 1 เสียงบรรยากาศรอบเคียงในภายถ้ำ ที่ประกอบด้วยเสียงค้างคาวและเสียงก้อง เสียงสะท้อนภายในโพรงถ้ำ (Bat Cave Drone) 2 เสียงการขยับเต้นของหัวใจ ที่มีสัดส่วนเป็นจังหวะ (Heartbeat) 3 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่สื่อถึงความนัยเชิงอัตลักษณ์ของบรรยากาศรอบเคียงของกระเบนดำ (Drone Kraben) 4 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายเสียงลม (Wind Fx) 5 เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงด้วยการผสมเสียงให้มีลักษณะของโทนเสียงแบบระฆังกังวานย่านเสียงต่ำ ซึ่งจะไม่มีเสียงของการกระทบแต่เสียงยาวต่อเนื่องของเสียงกังวาน (Resonance) ซึ่งให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (Low Bell Pad)

ซึ่งสามารถรวมได้ทั้งหมด 16 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียง มากกว่าเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติเชิงชาติพันธ์ (Acoustic) (12:4) โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 รีบับ (Rebab) 2 ขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) 3 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่สื่อถึงความนัยเชิงอัตลักษณ์ของบรรยากาศรอบเคียงของกระเบนดำ (Drone Kraben) 4 เสียงหลอกของเสียงประเภทระฆังกังวานที่มีระดับเสียงสูงซึ่งไม่ใช่เสียงเนื้อแท้ของระดับเสียง มีคุณลักษณะพิเศษ (Harmonic Bell) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์และบรรยากาศเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติ

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรีของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

บทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชายพงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบรรยากาศของพลังอำนาจเหนือธรรมชาติของพลังวิชาดูหล่ำในด้านไม่ดี โดยเน้นความสำคัญไปที่ความสะเทือนใจของกระเบนดำที่สูญเสียเจ้าชายราไวซึ่งเป็นลูกชายของกระเบนดำ ซึ่งเป็นการเสริมบรรยากาศ เรื่องราวของการสูญเสียของฝ่ายอธรรมในเรื่อง โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า ประกอบด้วย บันไดเสียง (Scale) Eb Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรี 3 กลุ่มตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลงได้แก่ แนวทำนองที่ 1 บันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) ใน แนวทำนองที่ 2 รีบับ(Rebab) แนวทำนองที่ 3 อินเดียน ฮอร์น(Indian horn) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีลีลาการบรรเลงในสำเนียงเชิงชาติพันธ์ที่ชัดเจน โดยช่วงเสียงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (Bb2-Bb5) มีความห่างเท่ากับ 3 Octave เพอร์เฟค(Perfect Octave) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มากกว่าการเคลื่อน

ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 23 ต่อ 8 ครั้งต่อช่วงโน้ต ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)พบว่าโดยองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 3 กลุ่ม แนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองของ บันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) แนวทำนองของ รีบับ(Rebab) แนวทำนองของ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) เป็นการประพันธ์แนวทำนองที่มีเนื้อของทำนองเป็นแบบแนวเดียว(Monophony) ดังนั้นจึงไม่พบรายละเอียดด้านความสัมพันธ์ของทำนองสองแนวใดๆ

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 52 ห้องเพลง ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-44 (รวมได้ 44 ห้องเพลง) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 ในห้องเพลงที่ 1-44 (รวมได้ 44 ห้องเพลง) โดยการ มีกระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ไม่ชัดเจนมากนัก โดยจะมีลักษณะที่เป็นการแฝงเจือมากับเสียงประเภทเสียงสังเคราะห์ และการนำเสียงเครื่องประกอบจังหวะ อาทิเช่น เสียงฉาบ เสียงระฆัง (Bell) เป็นต้น โดยการนำไปปรับแต่งด้วยขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ด้านเสียงเพื่อให้เกิดมิติและโทนเสียงที่แปลกใหม่ของ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ทั้งหมด 9 รูปแบบ ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะที่มีการพัฒนาจังหวะที่มีทิศทางต่อเนื่องไปในทางเดียวกันได้แก่ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3-8 เป็นกระสวนจังหวะหลัก รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 และ กระสวนจังหวะที่ 9 เป็นกระสวนจังหวะประเภทของเสียงค้างที่เกิดจากการส่งแรงสั่นสะเทือนกังวานวนไปมา (Resonance)

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก (Diatonic)บนบันไดเสียงแบบ ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ (Harmonic Minor) เป็นหลัก โดยคอร์ดที่ใช้เพียง 2 คอร์ดได้แก่ คอร์ด Ebm และ คอร์ด Bb7 เบส D คือคอร์ดที่ 1 และ 5 โดยไม่พบใช้วิธีเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างชัดเจน จะพบเพียงกลุ่มโน้ตนอกกุญแจเสียง Ebm คือโน้ตเสียง A ซึ่งเป็นโน้ตที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่แบบตรัยโทน (Tritone) กับโน้ตเสียง Eb ในห้องเพลงที่ 36-37 ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงบรรยากาศให้กับบทเพลง และใช้วิธีการจบด้วยคอร์ดที่ 1 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นการจบแบบสมบูรณ์ (Perfect cadence) โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) มากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 80 ตามด้วยกลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 20 โดยที่ไม่พบกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound)

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียง มากกว่าเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติเชิงชาติพันธ์ (Acoustic) (12:4) โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 รีบับ (Rebab) 2 ขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) 3 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่สื่อถึงความ

นัยเชิงอัตลักษณ์ของบรรยากาศรอบเคียงของกระเบนดำ (Drone Kraben) 4 เสียงหลอกของเสียงประเภทระฆังกังวานที่มีระดับเสียงสูง ซึ่งไม่ใช่เสียงเนื้อแท้ของระดับเสียง ซึ่งเป็นเสียงที่มีคุณลักษณะพิเศษ (Harmonic Bell) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์และบรรยากาศเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติ

การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)

บทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อขยายอารมณ์ของความสะเทือนใจของปารีที่สูญเสียบินตัง ซึ่งเป็นภรรยาของปารี โดยเป็นการเสริมบรรยากาศเรื่องราวของการสูญเสียความเศร้าความอาลัยอาวรณ์เป็นหลัก

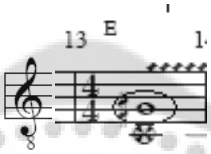
2.1.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) บทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved)นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น กลุ่มแนวทำนอง คือกลุ่มแนวทำนองของ บันสุริ ฟลุ๊ต (Bunsuri flute) ในห้องเพลงที่ 5-12 แนวทำนองของ รีบับ(Rebab) ในห้องเพลงที่ 13-17 แนวทำนองของ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn)ในห้องเพลงที่ 18-19 ,35 และ 40-44
โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

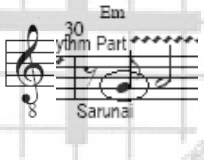
บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ซึ่งประกอบไปด้วย 2 บันไดเสียง (Scale) ดังนี้

บันไดเสียง (Scale) ที่ 1ใช้บันไดเสียง (Scale) A Harmonic minorในห้องเพลงที่ 4-26 ปรากฏในแนวทำนองของเสียงระฆัง (Bell) ในห้องเพลงที่ 4-28 และแนวทำนองของเชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 7-16 และ 24-26 แนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai)ในห้องเพลงที่ 17-23 โดยเนื่องจากในห้องเพลงที่ 13 ใช้โน้ตตัว G# ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียง (Scale) A Harmonic minor



บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) C Major หรือ A Natural minorในห้องเพลงที่ 27-38 แนวทำนองของเชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 27-29 แนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai) ในห้องเพลงที่ 30-38 โดยเนื่องจากในห้องเพลงที่ 27 มีการเปลี่ยนคอร์ดเป็นคอร์ด G sus4 , G และในห้องเพลงที่ 30 ใช้โน้ตตัว G ซึ่งเป็นคอร์ดและโน้ตบนบันไดเสียง (Scale) A Natural minor



ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วย1 แนวทำนองของเชลโล (Cello) 2 แนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai) โดยเสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียงG4 ในแนวทำนองของปี่เซรูไน(Serunai) เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นบรรทัดที่ 2 ของกุญแจซอล (G clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 30 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง F5 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นบรรทัดที่ 5 ของกุญแจซอล (G clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 19 และในห้องเพลงที่ 33-34 ดังนี้

เสียงต่ำสุดในห้องเพลงที่ 30

เสียงสูงสุด ในห้องเพลงที่ 19

เสียงสูงสุดในห้องเพลงที่ 33-34

สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (G4-F5) มีความห่างเท่ากับคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบในแนวทำนองของเชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 9, 27 รวมได้ 5 ครั้งต่อช่วงโน้ต และในแนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai) ในห้องเพลงที่ 20 30, 31, 33, 34รวมได้ 22 ครั้งต่อช่วงโน้ต ทั้งหมดรวมได้ 27ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบว่าในแนวทำนองของเชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 9, 29-30 รวมได้ 3 ครั้งต่อช่วงโน้ต และในแนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai) ในห้องเพลงที่ 18, 30, 31, 33, 34, 35, 36 รวมได้ 18 ครั้งต่อช่วงโน้ต ทั้งหมดรวมได้ 21ครั้งต่อช่วงโน้ต

สรุปว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 27 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 21 ครั้งต่อช่วงโน้ต

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) โดยองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 2 แนวทำนองคือกลุ่ม แนวทำนองของเชลโล (Cello) และในแนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai) เป็นการประพันธ์แนวทำนองที่มีเนื้อของทำนองเป็นแบบแนว เดียว (Monophony) ดังนั้นจึงไม่พบรายละเอียดด้านความสัมพันธ์ของทำนองสองแนวใดๆ

2.1.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า บทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 38 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) ทั้งหมดโดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 2-5 และ 7-38 (รวมได้ 36 ห้องเพลง) แบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 1 และ 6 (รวมได้ 2ห้องเพลง)

อัตราความเร็ว (Tempo)

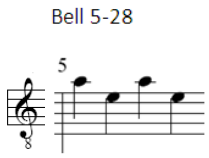
อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 ในห้องเพลงที่ 1-38 (รวมได้ 38 ห้องเพลง)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

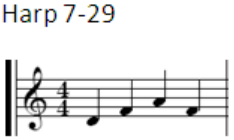
กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) ไม่มีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ใดๆ โดยจะมี เสียงรัวกลองทิมปานี (Roll Timpani) มาช่วยเน้นในจุดหนักของอารมณ์ในห้ องเพลงที่ 13-16 และใช้เครื่องดนตรีประเภทเสียงระฆัง (Bell) ในห้องเพลงที่ 5-28 ทำหน้าที่เป็นทั้งแนวทำนองและ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ในรูปแบบที่มีทำนอง รวมถึงการทำงานของ ฮาร์ป (Harp) ถือว่าเป็นหลักที่สำคัญที่สุดในภาคการทำงานของจังหวะในบทเพลงนี้ โดยใช้วิธีการดำ เนินกระจายโน้ต (Arpeggio) ในกลุ่มเสียงประสานบรรเลงคู่กันไปตั้งแต่ในห้องเพลงที่ 7-29 ดังตัวอย่างด้านล่างเป็นต้น

ตัวอย่างเสียงรัวกลองทิมปานี (Roll Timpani) ในห้องเพลงที่ 13-16

ตัวอย่างเครื่องดนตรีประเภทเสียงระฆัง (Bell) ในห้องเพลงที่ 5-28



ตัวอย่างวิธีการดำเนินกระจายโน้ต (Arpeggio)ของ ฮาร์ป (Harp)



2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า บทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์เป็นรายละเอียดได้ดังนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

4 Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Dm
2/4 Dm	13 4/4 E	E	E	E	17 Dm	Dm	Dm
Dm	21 Am	22 Dm	Dm	24 Dm	Dm	Dm	27 Gsus4 G
G	29 Em	Em	Em	32 Am	Am	Am	Am
Am	Am	38 Am					

จากตารางคอร์ด (Chord) สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) โดยพบว่า บทเพลงการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ โดยมีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

4 iv	iv	iv	iv	iv	iv	iv	iv
2/4 iv	13 4/4 V7	V7	V7	V7	17 iv	iv	iv
iv	21 i	22 iv	iv	24 iv	iv	iv	27 Vsus4 V
V	29 iii	iii	iii	32 vi	vi	vi	vi
vi	vi	38 vi					

จะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบ ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ (Harmonic Minor)ในห้องเพลงที่ 4-26 และแบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major)ในห้องเพลงที่ 27-38 เป็นหลักโดยมีรายละเอียดดังนี้

โดยที่ในห้องเพลงที่ 4-12, 17-20 และ 22-26 ใช้คอร์ด Dm ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 4 ในบันไดเสียง A Harmonic minor Scale

ในห้องเพลงที่ 13-16 ใช้คอร์ด E ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง A Harmonic minor Scale

ในห้องเพลงที่ 21 ใช้คอร์ด Am ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง A Harmonic minor Scale

ในห้องเพลงที่ 27และ 28 ใช้คอร์ด Gsus4 และ G ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง C Major Scale

ในห้องเพลงที่ 29-31 ใช้คอร์ด Em ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 3 ในบันไดเสียง C Major Scale

ในห้องเพลงที่ 32-38 ใช้คอร์ด Am ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 6 ในบันไดเสียง C Major Scale

บทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) จบด้วยคอร์ดที่ 3 ไมเนอร์ แล้วพัฒนาต่อด้วยคอร์ด 6 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นการจบแบบเคเดนซ์ที่ฟังแล้วไม่จบ (Non-final cadence) ในลักษณะผิดไปจากที่คาดซึ่งเป็นเคเดนซ์แบบขัด (Interrupted cadence) ซึ่งสื่อได้ถึงการจะได้พบการสานต่อในเหตุการณ์ต่อไปในแบบที่คาดไม่ถึง

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น บทเพลงการจากไปชั่ วนิรันดร์ ของบินตัง (Beloved) โดยพบว่า

ในห้องเพลงที่ 27 และ 28 เป็นการบันไดเสียงจาก A Harmonic minor scale มาเป็นการบันไดเสียง C Major Scale โดยการใช้คอร์ด Gsus4 และ G ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง C Major Scale ซึ่งบันไดเสียงทั้ง 2 มีโน้ตที่ต่างกันเพียง 1 ตัวโน้ตได้แก่โน้ตตัว G# และ G เท่านั้น ดังนั้นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ของบทเพลงนี้จึงเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ ที่ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเหมือนกันในลักษณะที่เรียกว่ากุญแจเสียงร่วม(Relative key)ดังตัวอย่าง

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้ 4-38

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Am, Em รวมได้ 11 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์(Subdominant Sound) ได้แก่ Dm รวมได้ 14 ครั้ง

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์(Dominant Sound) ได้แก่ E, Gsus4, G รวมได้ 6 ครั้ง

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึ งภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) พบว่าบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนอง(Melody Group) ได้แก่ 1 เชลโล (Cello) 2 ปี่เซรูไน (Serunai)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Group) ได้แก่ 1 เสียงสังเคราะห์ประเภทแพดที่บรรเลงเป็นคอร์ด (Pad Chord) 2 เครื่องสายที่บรรเลงในแนวเบส String Bass

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีเป็น องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ได้แก่ 1 เสียงประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ(Bell) 2 เสียงรอบเคียงของเสียงประเภทระฆังกังวาน ซึ่งไม่ใช่เสียงเนื้อแท้ของระดับเสียงมีคุณลักษณะพิเศษ (Drone Bell) 3 ฮาร์ป (Harp) 4 เสียงรัวกลองทิมพานี (Roll Timpani)

ซึ่งสามารถ รวมได้ทั้งหมด 8 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติของเครื่องดนตรี เชิงชาติพันธ์เป็นองค์ประกอบ เสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายด้วยลีลาการบรรเลงแบบการเลียนเสียงสะเอื้อน ซึ่งสามารถสื่อได้ถึงความเศร้าเสียใจอาลัยอาวรณ์ด้วยการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านเครื่องดนตรี ปี่เซรูไน (Serunai) และ เชลโล (Cello) เป็นหลัก ประกอบกับการดำเนินกระสวนจังหวะด้วยเสียง ฮาร์ป (Harp)และ เสียง ประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ (Bell) ซึ่งมีวิธีการดำเนินมาอย่างต่อเนื่องแล้วหยุดการดำเนินไปเฉยๆซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกวูบหายเงียบเวิ้งว้าง

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี ของบทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved)

บทเพลงการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อขยายอารมณ์ของความสะเทือนใจของปารีที่สูญเสียบินตัง ซึ่งเป็นภรรยาของปารี เป็นการเสริมบรรยากาศเรื่องราวของการสูญเสียความเศร้าความอาลัยอาวรณ์เป็นหลักโดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า ประกอบด้วย บันไดเสียง 2 บันไดเสียง (Scale)ได้แก่ บันไดเสียง (Scale) ที่ 1ใช้บันไดเสียง (Scale) A Harmonic minorในห้องเพลงที่ 4-26 และบันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) C Major หรือ A Natural minorในห้องเพลงที่ 27-38 โดยช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (G4-F5) มีความห่างเท่ากับคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 27 ต่อ 21 ครั้งต่อช่วงโน้ตซึ่งไม่ห่างกันมากนัก ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)พบว่าโดยองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 2 แนวทำนองคือ แนวทำนองคือกลุ่มแนวทำนองของเชลโล (Cello) และในแนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai) เป็นการประพันธ์แนวทำนองที่มีเนื้อของทำนองเป็นแบบแนวเดียว (Monophony) ดังนั้นจึงไม่พบรายละเอียดด้านความสัมพันธ์ของทำนองสองแนวใดๆ

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 38 ห้องมีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 2-5 และ 7-38 รวมได้ 36 ห้องเพลง แบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 1 และ 6 รวมได้ 2ห้องเพลง โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 ในห้องเพลงที่ 1-38 (รวมได้ 38 ห้องเพลง) ไม่พบการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ใดๆ โดยจะมี เสียงรัวกลอง ทิมปานี (Roll Timpani) มาช่วยเน้นในจุดหนักของอารมณ์ในห้องเพลงที่ 13-16 และใช้เครื่องดนตรีประเภทเสียงระฆัง (Bell) ในห้องเพลงที่ 5-28 ทำหน้าที่เป็นทั้งแนวทำนองและ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ในรูปแบบที่มีทำนอง รวมถึงการทำงานของ ฮาร์ป (Harp) ถือว่าเป็นหลักที่สำคัญที่สุดในภาคการทำงานของจังหวะในบทเพลงนี้ โดยใช้วิธีการดำเนินกระจายโน้ต (Arpeggio) ในกลุ่มเสียงประสานบรรเลงคู่กันไปตั้งแต่ในห้องเพลงที่ 7-29

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบ ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ (Harmonic Minor)ได้แก่ Am ในห้องเพลงที่ 4-26 และแบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major)ได้แก่ C Major หรือ A Natural minor ในห้องเพลงที่ 27-38 เป็นหลักใช้วิธีเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก A Natural minor มาเป็นการบันไดเสียง C Major Scale โดยการใช้คอร์ด Gsus4 และ G ซึ่งทำหน้าที่เป็น คอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง C Major Scale ซึ่งบันไดเสียงทั้ง 2 มีโน้ตที่ต่างกันเพียง 1 ตัวโน้ตได้แก่โน้ตตัว G# และ G เท่านั้น ดังนั้นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ของบทเพลงนี้จึงเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ ที่ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเหมือนกันในลักษณะที่เรียกว่ากุญแจเสียงร่วม (Relative key) บทเพลงจบด้วยคอร์ดที่ 3 ไมเนอร์ แล้วพัฒนาต่อด้วยคอร์ด 6 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นการจบแบบเคเดนซ์ที่ฟังแล้วไม่จบ (Non-final cadence) ในลักษณะผิดไปจากที่คาดซึ่งเป็นเคเดนซ์แบบขัด (Interrupted cadence)

ซึ่งสื่อได้ถึงการจะได้พบการสานต่อในเหตุการณ์ต่อไปในแบบที่คาดไม่ถึง โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงซับดอมมิเนิน ท์ (Subdominant Sound) มากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 40 ตามด้วยกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) คิดเป็นร้อยละ 31.42 โดยที่กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound)คิดเป็นร้อยละ 17.14

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติของเครื่องดนตรี เชิงชาติพันธ์เป็นองค์ประกอบ เสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายด้วยลีลาการบรรเลงแบบการเลียนเสียงสะเอื้อน ซึ่งสามารถสื่อได้ถึงความเศร้าเสียใจอาลัยอาวร ณ์ด้วยการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านเครื่องดนตรี ปี่เซรูไน (Serunai) และ เชลโล (Cello) เป็นหลัก ประกอบกับการดำเนินกระสวนจังหวะด้วยเสียง ฮาร์ป (Harp)และ เสียง ประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ (Bell) ซึ่งมีวิธี การดำเนิน มาอย่างต่อเนื่องแล้วหยุดการดำเนินไปเฉยๆซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกวูบหายเงียบเวิ้งว้าง

เปิดเรื่อง(Opening)

บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง(Opening) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในการเปิดเรื่อง ซึ่งเป็นการเปิดบรรยากาศของโลกภาพยนตร์ การสร้างโลกทัศน์ใหม่ให้ภาพยนตร์ ในตอนเปิดเรื่องดังกล่าว เป็นการสร้างภาพเชิงนา มธรรมที่สื่อใน เห็นถึงความน่าเกร งขามของตัวมหาปีนใหญ่เป็นหลัก เป็นสร้างความน่าสนใจชวนให้ค้นหากับเหตุการณ์เกิดขึ้นในพื้นที่ใต้ทะเล ดนตรีจะประพันธ์เพื่อเป็นการเป็นการรองรับไว้ด้วยบรรยากาศเพื่อจำลองสถานที่ ซึ่งเป็นหน้าที่หลักของดนตรีเปิดเรื่องที่ใช้ในการปูทางเพื่อสร้างความเชื่อว่าในเรื่องราวภาพยนตร์นี้เป็นเรื่องที่มีอยู่จริง คือเป็นวิธีดึงผู้ชมภาพยนตร์ให้เข้ามาอยู่ในวังวนแห่งโลกทัศน์ของภาพยนตร์

2.1.1 **องค์ประกอบทางด้านทำนอง** (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) พบว่า บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 2 กลุ่มแนวทำนองคือ แนวทำนองของกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน (String Section) ในห้องเพลงที่ 7-13, 16-30 และ แนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 23-26, 30-32, 37-52 โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย 2 บันไดเสียง (Scale) ดังนี้

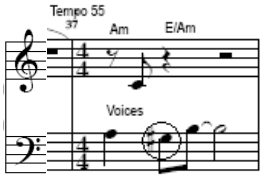
บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน (String Section) ในห้องเพลงที่ 7-13, 16-22, 27-29 และแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 23-25, 30-32 โดยพบว่าในห้องเพลงที่ 7 และ 16 มีโน้ตนอกบันไดเสียงมาใช้ประกอบด้วยได้แก่ โน้ตตัว Ab หรือ G# แล้วกลับมาเป็นโน้ตตัว G ซึ่งเป็นโน้ตในลำดับที่ 4 ของบันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 21-22, 27-28 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างโน้ตนอกบันไดเสียง(Scale) โน้ตตัว Ab หรือ G# ในห้องเพลงที่ 7, 16

ตัวอย่างโน้ตที่กลับมาในบันไดเสียงโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 21-22 และ 27-28

บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) A Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรีปรากฏในเครื่องดนตรีกลุ่มแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 37-52 ซึ่งที่บ่งบอกความเป็นฮาร์โมนิก ไมเนอร์ชัดเจนได้แก่โน้ตตัว G# ซึ่งเป็นโน้ตในลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง (Scale) A Harmonic minor ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 37, 39, 45, 50 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างโน้ตตัว G# ในห้องเพลงที่ 37, 39, 45, 50



ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง(Opening) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ โดยเสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง G#3 ในแนวทำนองของกลุ่มแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งช่องที่ 4 ของกุญแจฟา (F clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 50 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง Bb5 เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งเหนือเส้นน้อยที่ 1ของกุญแจซอล (G clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 22 และ 28 ดังนี้

เสียงต่ำสุดคือเสียง G#3 ในห้องเพลงที่ 50

เสียงสูงสุดคือเสียง Bb5 ในห้องเพลงที่ 22

เสียงสูงสุดคือเสียง Bb5 ในห้องเพลงที่ 28

สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (G#3-Bb5) มีความห่างเท่ากับ 2 Octave รวมอีก คู่ 2 เมเจอร์ (Minor second) เท่ากับคู่ 17เมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบในกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 28 และ 29 (รวมได้ 28+4 = 32) นอกจากนั้นยังพบในกลุ่มแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 23, 24, 25, 30, 31, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49 และ 50(รวมได้ 6+6+19 =31)
ทั้งหมดรวมได้ 63 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง(Opening) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่ต่ำไปกว่าคู่ 3 ขึ้นไป โดยพบในกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 7, 9, 11, 16, 18, 20, 21, 22, 27, 28 และ 29 (รวมได้ 9+3 = 12) นอกจากนั้นยังพบในกลุ่มแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง(Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 23, 24, 25, 30, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49 และ 50 (รวมได้ 6+5+34 =45)

ทั้งหมดรวมได้ 57 ครั้งต่อช่วงโน้ต

สรุปว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 63 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 57 ครั้งต่อช่วงโน้ต (63ต่อ57)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ไว้ 2 กลุ่มคือกลุ่มเครื่องสาย (String section) และ ในกลุ่มเสียงร้อง (Vocal) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในการประพันธ์ทำนอง ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถึงได้เป็นการสร้างมิติทางมโนคติ (Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดยมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน(String Section) ในห้องเพลงที่ 7-13, 16-30

จากโน้ตของบทเพลงเป็นความสัมพันธ์ของแนวทำนองใน กลุ่มเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ ซึ่งประกอบไปด้วย 4 แนวทำนองได้แก่ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในแนวทำนองด้านบนสุด ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในแนวทำนองที่สองจากด้านบน วิโอล่า (Viola) ในแนวทำนองที่สามจากด้านบน เชลโล (Cello) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยที่ ความสัมพันธ์ของแนวทำนอง ทั้ง 4 แนวมีองค์ประกอบดังนี้

แนวทำนองของไวโอลิน 2 (Violin 2) และ วิโอล่า (Viola) ในห้องเพลงที่ 7-13 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison)

แนวทำนองของ วิโอล่า (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 7-13 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave)

แนวทำนองของไวโอลิน 2 (Violin 2) และ วิโอล่า (Viola) ในห้องเพลงที่ 16-20 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison)

แนวทำนองของ ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 16-20 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave)

แนวทำนองของ วิโอล่า (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 16-20 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave)

แนวทำนองของกลุ่มเครื่องสาย (String Section) ทั้งหมด 4 แนวทำนองในห้องเพลงที่ 21-30 เป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ที่หลากหลายโดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง ไวโอลิน 2 (Violin 2) และ วิโอล่า (Viola) ในห้องเพลงที่ 21, 22, 27, 28 (E4-A4) (D4-G4) (F4-Bb4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 22-26, 28-30 (Eb5-Bb5), (F5-C6), (G5-D6), (A5-E6), (Bb5-F6) รวมได้ 11 ครั้ง และปรากฏในแนวทำนองระหว่าง วิโอล่า (Viola) และ เชลโล (Cello)ในห้องเพลงที่ 21, 21, 27, 28 (G3-D4), (A3-E4), (Bb3-F4)รวมได้ 8 ครั้ง ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 19 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง ไวโอลิน 2 (Violin 2) และ วิโอล่า (Viola) ในห้องเพลงที่ 22, 23, 24, 28, 29, (C5-A5), (Bb-G5) รวมได้ 7 ครั้ง และปรากฏในแนวทำนองระหว่างวิโอล่า (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 22, 25, 28 (F4-D5)(C4-A4)รวมได้ 3 ครั้ง ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 10 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง ไวโอลิน 2 (Violin 2) และ วิโอล่า (Viola) ในห้องเพลงที่ในห้องเพลงที่ 22, 25, 26, 28 (D5-Bb5), (A4-F5), (G4-E5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง และปรากฏในแนวทำนองระหว่าง วิโอล่า (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่22, 23, 24, 28, 29 (E4-C5), (D4-Bb4) รวมได้ 7 ครั้ง รวมได้ 11 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 21, 22, 27, 28 (A4-A5), (G4-G5), (Bb4-Bb5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 8 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

คู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างวิโอล่า (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 26 (A3-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) กลุ่มเครื่องสาย (String section) แนวทำนองมีสัมพันธ์ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ทั้งหมดรวมได้ 76 ครั้ง มากที่สุดขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) ทั้งหมดรวมได้ 34 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ทั้งหมดรวมได้ 19 ครั้ง ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ทั้งหมดรวมได้ 11 ครั้ง ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ทั้งหมดรวมได้ 10 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้ง และ ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 23-25, 30-32, 37-52

Tempo=110
23-25
Women1
Women2
Man1
Man2
3m 3m 3M 3M 3m
4p 4p 4p 4p 4p
30-32
Tempo=55
Oc Oc 6M Oc
6M 6m 5p 6M
5p 5p 6m 3m+2
Oc
3m+1 3M+1 3m+1
Oc 7M 6M Oc
Thiradet
3M+1
6m
5p 5+ 5p 6M 6m 6M
5p 5p 6m
5p 5+ 5dim 6m 6M
5p 5dim 5dim 5p

จากโน้ตของบทเพลงเป็นความสัมพันธ์ของแนวทำนองในกลุ่มเสียงร้อง (Vocal) ซึ่งประกอบไปด้วย 4 แนวทำนองได้แก่ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) ในแนวทำนองด้านบนสุด กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) ในแนวทำนองที่สองจากด้านบน กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) ในแนวทำนองที่สามจากด้านบน กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยที่ความสัมพันธ์ของแนวทำนองทั้ง 4 แนวมีองค์ประกอบดังนี้

แนวทำนองของกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) และแนวทำนองของ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) ในห้องเพลงที่ 23-25, 30-32 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third) (C5-E5), (Bb4-D5) รวมได้ 12 ครั้ง และเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) (D5-F5), (A-C5) รวมได้ 18ครั้ง

แนวทำนองของ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และแนวทำนองกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) ในห้องเพลงที่ 23-25, 30-32 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) (A4-D5), (E4-A4), (G4-C5), (F4-Bb4) รวมได้ 30ครั้ง

แนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) ทั้งหมด 4 แนวทำนองในห้องเพลงที่ 37-52 เป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ที่หลากหลายโดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) และกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) ในห้องเพลงที่ 38, 41, 43, 45, 48, 49 (C4-E5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) รวมได้ 7 ครั้ง และ ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) ในห้องเพลงที่ 47 (E3-G#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 8 ครั้ง

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) ในห้องเพลงที่ 38, 43, 45, 48 (D4-F5), (B4-D5), (A4-C5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) รวมได้ 12 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1(Man 1) ในห้องเพลงที่ 39 (E3-A3), (G3-C4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) ในห้องเพลงที่ 37, 39, 44, 45 (E3-B3) (F3-C4)ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval)รวมได้ 4 ครั้ง และปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2)ในห้องเพลงที่ 37, 38, 39, 40, 42, 44, 46, 47, 50 (F2-C3), (A2-E3) รวมได้ 16 ครั้ง ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 20 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) และแนวทำนองของ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) ในห้องเพลงที่ 37, 39, 44, 45, 50(B3-G#4) (C4-A4) รวมได้ 5 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่ มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) ในห้องเพลงที่ 37, 38, 39, 40, 42, 43,44, 45, 46, 47, 48, 50 (C3-A3)(F3-D4)(D3-B3)() รวมได้ 27 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) ในห้องเพลงที่ 38, 40, 43, 45, 48, 50 (F2-D3), (G2-E3) รวมได้ 11 ครั้งซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 43 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) ในห้องเพลงที่ 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50 (E3-C4), (G#3-E4) รวมได้ 20 ครั้ง และปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) ในห้องเพลงที่ 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 50 (G#2-E3), (A2-F3), (E2-C3) รวมได้ 15 ครั้ง ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) ทั้งหมดรวมได้ 35 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) ในห้องเพลงที่ 37, 38, 39, 40, 42, 44, 46, 47, 50 (G#3-G#4), (A3-A4), (B3-B4), (C4-C5), (D4-D5), (E4-E5), (F4-F5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 32 ครั้งและปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) และกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) ในห้องเพลงที่ 47(A2-A3) รวมได้ 1 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 33 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) ในห้องเพลงที่ 40, 42, 44, 46, 47 (B2-F3) (G#2-D3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 7 ครั้ง

ขั้นคู่ 5 ออกเมนเทด (Augmented fifth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2) ในห้องเพลงที่ 38, 40 (C3-G#3)ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval)รวมได้ 2 ครั้ง

ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) ในห้องเพลงที่ 39 (C4-B4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) แนวทำนองมีสัมพันธ์ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ทั้งหมดรวมได้ 43 ครั้ง มากที่สุด ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ทั้งหมดรวมได้ 35 ครั้ง ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ทั้งหมดรวมได้ 33 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทั้งหมดรวมได้ 32 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ทั้งหมดรวมได้ 30 ครั้ง ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third) และ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ทั้งหมดรวมได้ 20 ครั้ง ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ทั้งหมดรวมได้ 7 ครั้ง ขั้นคู่ 5 ออกเมนเทด (Augmented fifth) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

สรุปแนวทำนองทั้งสองกลุ่ม มีขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 109 ครั้ง มากที่สุด และรองลงมาเป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ 53 ครั้ง ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) รวมได้ 46 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 40 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ 39 ครั้ง ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) รวมได้ 34 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) รวมได้ 30 ครั้ง ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third) รวมได้ 20 ครั้ง ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) รวมได้ 7 ครั้ง ขั้นคู่ 5 ออกเมนเทด (Augmented fifth) รวมได้ 2 ครั้ง และ ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

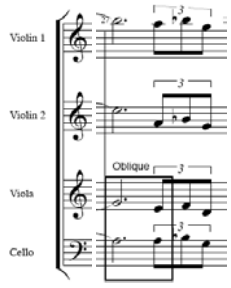
ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนองให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดย พบว่ามีการเคลื่อนทำ นองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) เป็นองค์ประกอบหลักทั้งหมดในใน กลุ่มเครื่องสาย (String section) และ กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) โดยจะมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) และการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) สลับกันบ้างในบางห้องเพลงซึ่ ง มีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มเครื่องสาย (String section) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ในห้องเพลงที่ 21และ 27 รวมได้ 2 ห้องเพลงดังตัวอย่าง

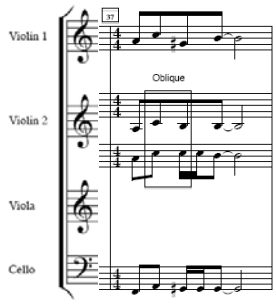
ในห้องเพลงที่ 21 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่าง ไวโอลิน 2 (Violin 2) และ วิโอลา (Viola)

ในห้องเพลงที่ 27 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่าง วิโอลา (Viola) กับ เชลโล (Cello)

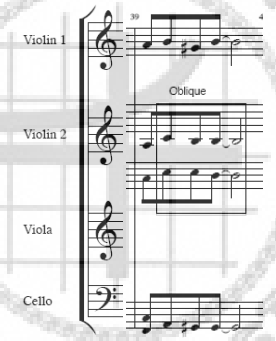


กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ในห้องเพลงที่ 37, 39, 41, 44, 45, 49-50 รวมได้ 6 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

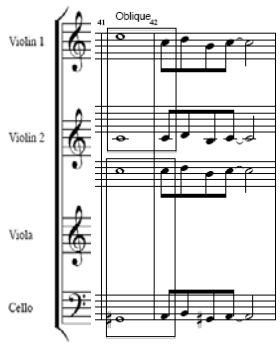
ในห้องเพลงที่ 37 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1)



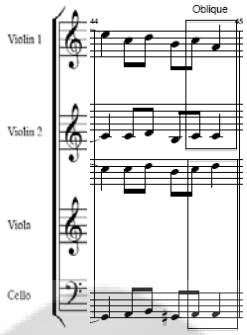
ในห้องเพลงที่ 39 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1)



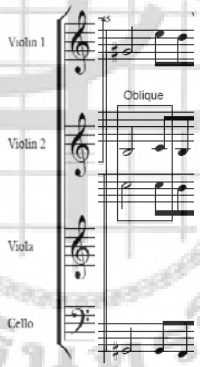
ในห้องเพลงที่ 41 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2)



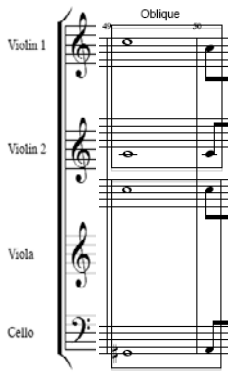
ในห้องเพลงที่ 44 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2)



ในห้องเพลงที่ 45 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1)

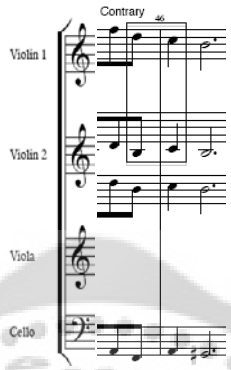


ในห้องเพลงที่ 49-50 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) และ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 2 (Man 2)



กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ในห้องเพลงที่ 45-46, 47, 50-51 รวมได้ 3 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

ในห้องเพลงที่ 45-46 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2)



ในห้องเพลงที่ 47 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง(Contrary motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้ชาย 1 (Man 1)

ในห้องเพลงที่ 50-51 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างกลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 1 (Woman 1) กับ กลุ่มเสียงร้องผู้หญิง 2 (Woman 2)

2.1.2 องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) พบว่า บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 52 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา (Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา(Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-34 และ 37-52 (รวมได้ 50 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4 ในห้องเพลงที่ 35 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) และใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบผสม (Compound Time) ได้แก่อัตราจังหวะแบบ 3/8 ในห้องเพลงที่ 36 (รวมได้ 1 ห้องเพลง)

อัตราความเร็ว (Tempo)

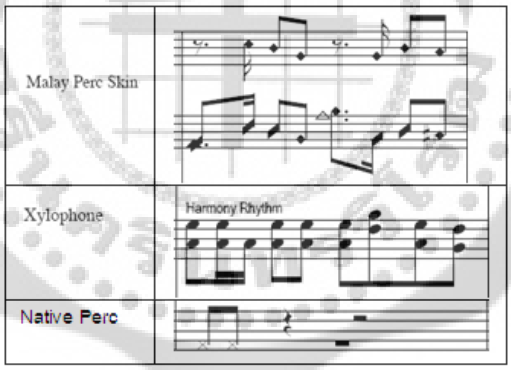
อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 110 ในห้องเพลงที่ 1-36 (รวมได้ 36 ห้องเพลง) และมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 55 ในห้องเพลงที่ 37-52

กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) มีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) แบ่งเป็น 3 รูปแบบกระสวนจังหวะหลักดังนี้

กระสวนจังหวะในรูปแบบที่1 ได้แก่ การทำงานของ เกนอง(Kenong), บอนัง(Bonang), กาเมลัน(Gamelan), ฆ้องวงเล็ก(Kongwong Lek), ฆ้องวงใหญ่(Kongwong Yai) ซึ่งถือว่าเป็นหลักที่สำคัญที่สุดในภาคการทำงานของจังหวะในบทเพลงนี้ ซึ่งเป็นวิธีการดำเนินเป็นกระสวนจังหวะและยังเป็นกลุ่มเสียงที่ช่วยสร้างความเป็นอัตลักษณ์ในด้านเสียงประสานให้กับบทเพลง โดยเริ่มต้นด้วย เกนอง (Kenong)และ ฆ้องวงเล็ก (Kongwong lek), ฆ้องวงใหญ่ (Kongwong Yai) ในห้องเพลงที่ 2 ตามด้วย บอนัง (Bonang) ในห้องเพลงที่ 6 และตามด้วยกาเมลัน(Gamelan)ในห้องเพลงที่ 8 จากนั้นจึงดำเนินกระสวนจังหวะไปพร้อมกัน จนถึงห้องเพลงที่ 34 ดังตัวอย่าง

กระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง (Membranophone) ของมาเลเซีย (Malay Percussion) ใช้ไซโลโฟน (Xylophone) และใช้เสียงฉาบของนาทีฟ (Native Percussion) โดยทั้งหมดบรรเลงพร้อมกันในห้องเพลงที่ 12-15, 26-34 ดังตัวอย่าง



กระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 ใช้ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) ในจังหวะที่ 4 ของห้องเพลงที่ 3, 6 และ10 ในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลงที่ 16, 20 และ 33 และในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 26และ 28 ดังตัวอย่าง

ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng)ใช้ในจังหวะที่ 4 ของห้องเพลงที่ 3, 6 และ10

ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) ใช้ในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลงที่ 16, 20 และ 33

ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) ใช้ในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 26และ 28

2.1.3 องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening)พบว่า บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์เป็นรายละเอียดได้ดังนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

1 Dm	Dm	Dm	Dm9Dmb9#11Dm9Dmb9#11	%	%	%	%
9 %	%	%	%	%	%	%	%
17 %	%	%	%	%	%	%	%
25 %	%	%	%	%	%	%	%
33 %	%	35 5/4	36 3/8 Dm	374/4 Am E/A	Am Dm/Am	E/Am	Am Dm/A
41 Am	Am9	Dm/A	Am	Am Dm/A	Am	Am E/Am	Am Dm/A
49 Am	50 Am	51 Am	52 Am				

จากตารางคอร์ด (Chord) สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) โดยพบว่า บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ โดยมีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

1 i	i	i	i9 ib9#11 i9 ib9#11	%	%	%	%
9 %	%	%	%	%	%	%	%
17 %	%	%	%	%	%	%	%
25 %	%	%	%	%	%	%	%
33 %	%	35 5/4	36 3/8 i	374/4 i i M9	i i11b13	i M9	i i11b13
41 i	i 9	i11b13	i	i i11b13	i	i i M9	i i11b13
49 i	50 i	51 i	52 i				

จะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 1-36 และ แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียง (Scale) A Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 37-52เป็นหลัก จะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์วิธีดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิล คอร์ด(Pedal Chord)โดยมีรายละเอียดดังนี้

โดยที่ในห้องเพลงที่ 1-36 ใช้คอร์ด Dm ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง D Harmonic minor Scale ซึ่งมีรายละเอียดพิเศษตั้งแต่ห้องเพลงที่ 4 ในแนวทำนองที่ทำหน้าที่เป็นกระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่เป็นการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ไปด้วยได้แก่แนวทำนองเชิงชาติพันธ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มของเครื่องดนตรี บอนัง (Bonang) ดังภาพตัวอย่าง

พบว่ามีการใช้โน้ตนอกคอร์ดอาทิเช่น โน้ตตัว G#ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ #11 ของบันไดเสียง Dm โน้ตตัว D# หรือ Eb (b9) ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ b9 ของบันไดเสียง Dm โน้ตตัว E (9) ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ 9 ของบันไดเสียง Dm ทั้งสามารถแสดงสัญลักษณ์ทางวิธีทางเสียงประสานได้ดังนี้ Dm9 และ Dm(b9#11) ถือว่าเป็นโครงสร้างคอร์ดแบบกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure)

ในห้องเพลงที่ 37-52 ใช้คอร์ด Am ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 1 ในบันไดเสียง A Harmonic minor Scale ซึ่งมีรายละเอียดพิเศษตั้งแต่ห้องเพลงที่ 37-48 มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดอาทิเช่น โน้ตตัว D, ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ 11ของบันไดเสียง Am โน้ตตัว G# ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง A โน้ตตัว B, ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ 9 ของบันไดเสียง Am โน้ตตัว F ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ b13 ของบันไดเสียง Am ทั้งสามารถแสดงสัญลักษณ์ทางวิธีทางเสียงประสานได้ดังนี้ AmM9 หรือ E/Am และ Am11b13 หรือ Dm/Am ถือว่าเป็นโครงสร้างคอร์ดแบบกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) โดยพบว่า

ในห้องเพลงที่ 37 เป็นการบันไดเสียงจาก D Harmonic minor scale มาเป็นการบันไดเสียง A Harmonic minor scale เนื่องมีการใช้โน้ตตัว B แทนการใช้โน้ตตัว Bb ซึ่งถือว่าเป็นโน้ตที่แตกต่างกันระหว่าง 2 กุญแจเสียง ดังนั้นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ของบทเพลงนี้จึงเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตบางตัวในกุญแจเสียงใ หม่เป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงเก่าถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบโครมาติก (Chromatic modulation)

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ว่า บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ใช้บทบาทเสียงประสานในกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Ebm7ตลอดตั้งแต่เริ่มจนจบ

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening)พบว่า บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 6 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนอง (Melody Group) ได้แก่ 1 ไวโอลิน 1 (Violin 1) 2 ไวโอลิน 2 (Violin 2) 3 วิโอลา (Violas) 4 เชลโล (Cello) 5 เสียงร้องผู้หญิงแนวที่ 1 (Woman 1) 6 เสียงร้องผู้หญิงแนวที่ 2 (Woman 2) 7 เสียงร้องผู้ชายแนวที่ 1 (Man 1) 8 เสียงร้องผู้ชายแนวที่ 2 (Man 2)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Group) ได้แก่ 1 ไวโอลิน (Violin) 2 วิโอลา (Viola) 3 เชลโล (Cello) 4 เบส (Bass)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียงเชิงชาติพันธ์ (Harmony Gimmick Rhythm Group) ได้แก่ 1 เกนอง (Kenong) 2 กาเมลัน (Gamelan)3 บอนัง (Bonang)4 ฆ้องวงเล็ก (Gong Wong Lek) 5 ฆ้องวงใหญ่ (Gong Wong Yai)

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Sounds capes Group) ได้แก่ 1 เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) 2 เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงเลียนแบบเสียงเครื่องสายจริงโดยใ ห้โทน

เสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (Pad String) 3 เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้คล้ายเสียงลมหรืออากาศเพื่อสร้างโลกทัศน์สมมุติให้บรรยากาศใต้ท้องทะเล (Organic) 4 เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ที่ผ่านขบวนการปรับแ ต่งเสียงให้คล้ายเสียงลักษณะการฮึมของมนุษย์เพื่อสร้างโลกทัศน์สมมุติให้บรรยากาศใต้ท้องทะเล (Reflection)

กลุ่มที่ 5 เครื่องดนตรีเป็น องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ได้แก่ 1 เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง (Membranophone) ของมาเลเซีย (Malay Percussion) 2 เครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงระฆังของอินโดนีเซีย(Indonesian Bell) 3 ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) 4 ไซโลโฟน (Xylophone)

กลุ่มที่ 6 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียง (Sound Design) ได้แก่ 1 กลองทิมพานีในย่านเสียงต่ำ (Low Timpani) 2 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) 3 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน โดยการนำเสียงร้องของนกมาผสมกับเสียงฉาบ (Cymbal Bird)

ซึ่งสามารถ รวมได้ทั้งหมด 28 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติและเครื่องดนตรี เชิงชาติพันธ์โดยองค์ประกอบ เสียงที่สำคัญจะให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงเครื่องสาย (String section) และ กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) โดยใช้เสียงเครื่องดนตรีเชิงชาติพันธ์และเครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียง (Sound Design) สร้างโลกทัศน์สมมุติให้ดูน่าสนใจชวนติดตามมากยิ่งขึ้น

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรี ของบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening)

บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในการเปิดเรื่อง ซึ่งเป็นการเปิดบรรยากาศของโลกภาพยนตร์ การสร้างโลกทัศน์ใหม่ให้ภาพยนตร์ ในตอนเปิดเรื่องดังกล่าว เป็นการสร้างภาพเชิงนา มธรรมที่สื่อในเห็นถึงความน่าเกร งขามของตัวมหาปีนใหญ่เป็นหลัก เป็นสร้างความน่าสนใจชวนให้ค้นหากับเหตุการณ์เกิดขึ้นในพื้นที่ใต้ทะเล ดนตรีจะประพันธ์เพื่อเป็นการเป็นการรองรับไว้ด้วยบรรยากาศเพื่อจำลองสถานที่ ซึ่งเป็นหน้าที่หลักของดนตรีเปิดเรื่องที่ใช้ในการปูทางเพื่อสร้างความเชื่อว่าในเรื่องราวภาพยนตร์นี้เป็นเรื่องที่มีอยู่จริง คือเป็นวิธีดึงผู้ชมภาพยนตร์ให้เข้ามาอยู่ในวังวนแห่งโลกทัศน์ของภาพยนตร์โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า บันไดเสียง (Scale)ประกอบด้วย 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน (String Section) และแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group)ในห้องเพลงที่ 1-36 โดยพบว่าในห้องเพลงที่ 7 และ 16 มีโน้ตนอกบันไดเสียงมาใช้ประกอบด้วยได้แก่ โน้ตตัว Ab หรือ G# และบันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) A Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรีปรากฏในเครื่องดนตรีกลุ่มแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) ในห้องเพลงที่ 37-52 โดยช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (G#3-Bb5) มีความห่างเท่ากับ 2 Octave รวมอีก คู่ 2 เมเจอร์ (Minor second) เท่ากับคู่ 17เมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 63 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 57 ครั้งต่อช่วงโน้ต (63ต่อ57)พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลงใช้ ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 109 ครั้ง มากที่สุด และรองลงมาเป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ 53 ครั้ง ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) รวมได้ 46 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 40 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ 39 ครั้ง ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) รวมได้ 34 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) รวมได้ 30 ครั้ง ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third) รวมได้ 20 ครั้ง ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) รวมได้ 7 ครั้ง ขั้นคู่ 5 ออกเมนเทด (Augmented fifth) รวมได้ 2 ครั้ง และ ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ทั้งหมดรวมได้2 ครั้ง มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน(Parallel motion) เป็นองค์ประกอบหลักทั้งหมดในใน กลุ่มเครื่องสาย (String section) และ กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) โดยจะมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) รวมได้ 8 ครั้ง และการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) รวมได้ 3 ครั้ง สลับกันบ้างในบางห้องเพลง

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 52 ห้องเพลงของบทเพลงใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ในห้องเพลงที่ 1-34 และ 37-52 (รวมได้ 50 ห้องเพลง) ใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4 ในห้องเพลงที่ 35 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) และใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบผสม (Compound Time) ได้แก่อัตราจังหวะแบบ 3/8 ในห้องเพลงที่ 36 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 110 ในห้องเพลงที่ 1-36 (รวมได้ 36 ห้องเพลง) และมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 55 ในห้องเพลงที่ 37-52(รวมได้ 16 ห้องเพลง) โดยการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มี 3 รูปแบบกระสวนจังหวะหลักได้แก่ กระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 1 ได้แก่ การทำงานของเกนอง(Kenong), บอนัง(Bonang), กาเมลัน(Gamelan), ฆ้องวงเล็ก(Kongwong Lek), ฆ้องวงใหญ่ (Kongwong Yai) ซึ่งถือว่าเป็นหลักที่สำคัญที่สุดในภาคการทำงานของจังหวะในบทเพลงนี้ ซึ่งเป็น

วิธีการดำเนินเป็นกระสวนจังหวะและยังเป็นกลุ่มเสียงที่ช่วยสร้างควา มเป็นอัตลักษณ์ในด้านเสียงประสานให้กับบทเพลง โดยเริ่มต้นด้วย เกนอง (Kenong)และ ฆ้องวงเล็ก (Kongwong lek), ฆ้องวงใหญ่ (Kongwong Yai) ในห้องเพลงที่ 2 ตามด้วย บอนัง (Bonang) ในห้องเพลงที่ 6 และตามด้วย กาเมลัน(Gamelan)ในห้องเพลงที่ 8 จากนั้นจึงดำเนินกระสวนจัง หวะไปพร้อมกัน กระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 2 ใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง (Membranophone) ของมาเลเซีย (Malay Percussion) ใช้ไซโลโฟน (Xylophone) และใช้เสียงฉาบของนาทีฟ (Native Percussion) โดยทั้งหมดบรรเลงพร้อมกันในห้องเพลงที่ 12-15, 26-34 และกระสวนจังหวะในรูปแบบที่ 3 ใช้ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) ในจังหวะที่ 4 ของห้องเพลงที่ 3, 6 และ10 ในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลงที่ 16, 20 และ 33 และในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 26 และ 28

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 1-36 และ แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียง (Scale) A Harmonic minor ในห้องเพลงที่37-52เป็นหลัก จะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์วิธีดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) โดยโครงสร้างของคอร์ดเป็นแบบกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure)วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้โน้ตแบบครึ่งเสียง (Chromatic tone) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตบางตัวในกุญแจเสียงใหม่เป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงเก่าได้แก่โน้ตตัว(Chromatic modulation) โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ทั้งหมด คิดเป็นร้อยละ 100

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติและเครื่องดนตรี เชิงชาติพันธ์โดยองค์ประกอบ เสียงที่สำคัญจะให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงเครื่องสาย (String section) และ กลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) โดยใช้เสียงเครื่องดนตรีเชิงชาติพันธ์และเครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียง (Sound Design) สร้างโลกทัศน์สมมุติให้ดูน่าสนใจชวนติดตามมากยิ่งขึ้น

การปิดเรื่อง (The End)

บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ ใช้ในการปิดเรื่อง ซึ่งดนตรีปิดเรื่องมีหน้าที่เหมือนกันกับดนตรีเปิดเรื่องคือใช้สร้างความสนใจของผู้ชมขณะขึ้นรายชื่อทีมงานสร้างภาพยนตร์ดนตรีจะประพัน ธ์เพื่อเป็นการเป็นการรองรับไว้ด้วยบรรยากาศในการปูทางเพื่อสร้างความเชื่อในเรื่องราวที่ภาพยนตร์ได้นำเสนอไป และยังถือว่าเป็นบทเพลงที่ใช้เพื่อการสรุปเรื่องราวให้กับภาพยนตร์อีกด้วย

2.1.1 **องค์ประกอบทางด้านทำนอง** (Melody)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) ทั้งหมดเป็น 2 กลุ่มแนวทำนองคือ แนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) และ แนวทำนองของกลุ่มเครื่องสาย (String Section) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง(Scale)

การใช้บันไดเสียง (Scale) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบันไดเสียง (Scale) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ประกอบไปด้วย 2 บันไดเสียง (Scale) ดังนี้

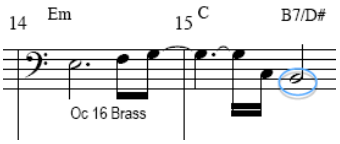
บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) E Harmonic minor ปรากฏในแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) (B3-B4) ในห้องเพลงที่ 2-11 เครื่องดนตรีปี่เซรูไน (Serunai) ในห้องเพลงที่ 12, 13 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ในห้องเพลงที่ 14, 15 และ เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสาย (String Section)(B4-C#5) ในห้องเพลงที่ 16-24

บันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ปรากฏในแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) และ แนวทำนองของ กลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 25-35

ช่วงเสียง (Range)

การใช้ช่วงเสียง (Range) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาช่วงเสียง (Range) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ โดยเสียงต่ำสุดของบทเพลงคือเสียง B2 ในเครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นที่ 2 ของกุญแจฟา (F clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 15 ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือเสียง C#5 ในแนวทำนองของ กลุ่มเครื่องสาย (String Section) เมื่อเปรียบเทียบกับ Middle C เท่ากับ C4 ซึ่งอยู่ตำแหน่งคาบเส้นน้อยด้านบนคาบเส้นที่ 2 ของกุญแจซอล (G clef) ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ 35 ดังนี้

เสียงต่ำสุดคือเสียง B2 ในห้องเพลงที่ 15



เสียงสูงสุดคือเสียง C#5 ในห้องเพลงที่ 35

สรุปได้ว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (B2-C#5) มีความห่างเท่ากับ 2 Octave รวมอีกคู่ 2 เมเจอร์ (Minor second) เท่ากับคู่ 17เมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval)

การเคลื่อนทำนอง (Motion)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนอง (Motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่เกินไปกว่าคู่ 2 รวมถึงการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง (Unison) โดยพบในกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) (B3-B4) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 (23+55=78) เครื่องดนตรีปี่เซรูไน (Serunai) ในห้องเพลงที่ 12, 13 (33) เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ในห้องเพลงที่ 14, 15 (3) เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสาย (String Section)(B4-C#5) ในห้องเพลงที่ 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 (25) ทั้งหมดรวมได้ 139 ครั้งต่อช่วงโน้ต

การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นำเอาวิธีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

The End Mix Score
Mix Score 2
STR
Tempo=77.50
Vocal
Saruna
Em
C
B7/D#
Oc 16 Brass
Str Theme War
Str
B7
Bm
A/Bm
G/Bm
Tempo=79.50
Str War
F#
Em/Bm
G
Tempo=90

จากโน้ตของบทเพลงจะเห็นได้ว่า การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) มีการเคลื่อนทำนองที่มีทิศทางขึ้นหรือลงที่ไม่ต่ำไปกว่าคู่ 3 ขึ้นไป โดยพบในกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) (B3-B4) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 (10+35=45) เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ในห้องเพลงที่ 15 (1) เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสาย (String Section) (B4-C#5) ในห้องเพลงที่ 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (21)ทั้งหมดรวมได้ 67 ครั้งต่อช่วงโน้ต

สรุปว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 139 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 67 ครั้งต่อช่วงโน้ต (139 ต่อ 67)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ไว้ 2 กลุ่มคือ ในกลุ่มเสียงร้อง (Vocal) และ กลุ่มเครื่องสาย (String section) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในการประพันธ์ทำนอง ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)

การประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ที่มีแนวทำนองที่ความสำคัญมากกว่าหนึ่งแนวทำนองขึ้นไป ถึงได้เป็นการสร้างมิติทางมโนคติ(Image) พิเศษให้กับแนวทำนองนั้น ซึ่งความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval relationship) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเสียงร้อง (Voices) ในห้องเพลงที่ 2-12, 16-25, 26-35

Tempo=77.50
Soprano
Alto
Tener
Bass
Oc
5dim
Unison
4p 6M 6m 6M
3M 5p 5p 5dim
3M+1
3M 5p 5p 7m 6m
6m 6M
5dim 5p
3M
6M 6m
Oc 4p
6M 6M 6M 3M 7m
6m 4p 3M 6m 4p
6m 6m 6m 3m Oc 3m
3M 3M 3M 6M Unison 6M
7m 2m+1 7m 3m+1 5p
6m 6m 6m 6M 4p 5dim 5p
5p 5p 5p 3M 3m 7m 6M 6m
Oc 6M 4+ 6M 5p 4p 3m
6m 6M
7m 5p 7m 5p 5p 5p

Soprano and Bass Dub26-36
Tempo=79.50
Tempo=90

จากโน้ตของบทเพลงเป็นความสัมพันธ์ของแนวทำนองในกลุ่มเสียงร้อง (Voices) ซึ่งประกอบไปด้วย 4 แนวทำนองได้แก่ เสียงร้องผู้หญิง ย่านเสียงสูง (Soprano) ในแนวทำนองด้านบนสุด เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในแนวทำนองที่สองจากด้านบน เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในแนวทำนองที่สามจากด้านบน เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยที่ความสัมพันธ์ของแนวทำนองทั้ง 4 แนวมีองค์ประกอบดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 2, 16 (D#4) และ 6, 20 (A3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 4 ครั้ง

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 5, 6, 19, 20, (G3-B3) (A3-C#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 8 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 4, 5, 16, 17, 18, 19 (G3-B3) (C3-E3) (B2-D#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 10 ครั้ง และห้องเพลงที่ 2, 16 (B2-D#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) รวมได้ 2 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 20 ครั้ง

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง เสียงร้องผู้หญิง ย่านเสียงสูง (Soprano) และ เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในห้องเพลงที่ 6, 20 (E4-G4) (D#4-F#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 7, 21 (E3-G3) (F#3-A3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass)ในห้องเพลงที่ 7, 21 (B2-D#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง และ ในห้องเพลงที่ 6, 20 (F#2-A3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) รวมได้ 2 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 14 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่าง เสียงร้องผู้หญิง ย่านเสียงสูง (Soprano) และเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในห้องเพลงที่ 5, 19 (D4-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 16, 17 (B3-E4)(C#4-F#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 6 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 5, 7, 20, 21, 29 (B2-E3) (F#2-B2) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 7 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 17 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) และเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในห้องเพลงที่ 7, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 (B3-F#4) (E4-B4) (G3-D4)(A3-E4)(F#3-C#4)(E3-B3) (D4-A4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 46 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 7, 21(F#3-C#4) (E3-B3) (D#3-A#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 6 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 35 (F#3-C#4) (E2-B3) (B2-F#3)(F#2-C#3)(B2-F#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 21 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 73 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสู ง (Soprano) และเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในห้องเพลงที่ 7, 10, 21, 24 (G3-E4) (D4-B4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35 (A3-F#4) (F#3-D#4) (E2-C#4) (D3-B3) (C#3-A#3)(A2-F#3)(G2-E3)(E2-C#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 52 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 7, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 (G2-E3) (A2-F#3) (D2-B2) (E2-C#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 33 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 89 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) และเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในห้องเพลงที่ 6, 7, 9, 10, 20, 21, 23, 24, 34, 35 (C#4-A4) (B3-G4) (A#3-F#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 25 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 4, 7, 10, 16, 17, 18, 21, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33(B3-G4)(C#4-A4)(D3-B3) (F#3-D4)(B2-G2)(C#3-A4)(G2-E3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 40 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 3, 5, 17, 19, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33 (C#3-A3)(B2-G3)(F#2-D3)(C#2-A2)(B1-G2)ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 20 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 85 ครั้ง

คู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) และเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 4, 5, 6, 16, 17, 18, 19, 20 (E3-E4)(A3-A4)(G3-G4)(F#3-F#4)(D#3-D#4)(C#3-C#4)(B2-B3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 36 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 7, 21(F#2-F#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 2 ครั้งทั้งหมดรวมได้ 40 ครั้ง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval)

คู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 6, 20(F#2-G3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม +1Octave (Compound interval) ทั้งหมดรวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented fourth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 7, 21, 34 (A3-D#3)(G2-C#3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval)รวมได้ 3 ครั้ง

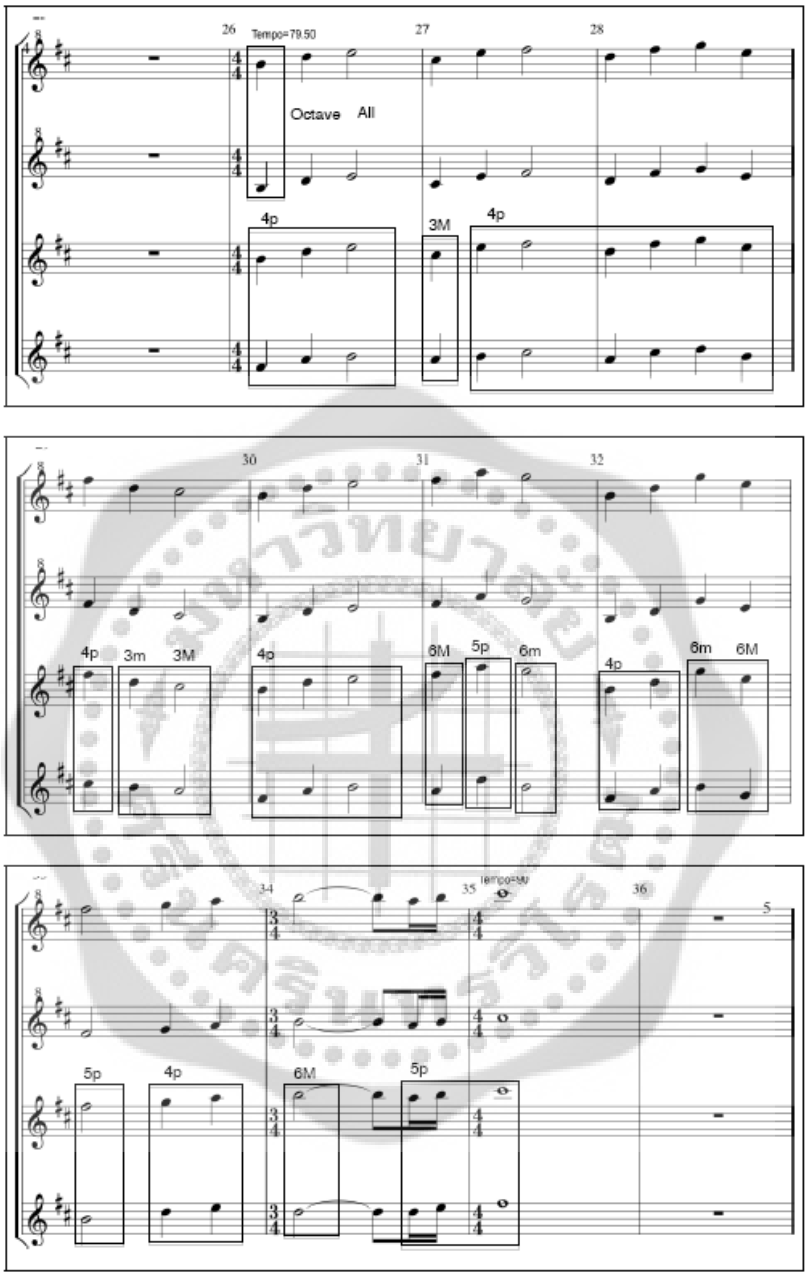
คู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) และเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในห้องเพลงที่ 2, 7, 16, 21, 26, 28, 29, 32, 33(D#4-A4) (C#4-G4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 10 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 2, 4, 16, 18 (D#3-A3) (C#3-G3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 4 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 14 ครั้ง

คู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) และเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในห้องเพลงที่ 29 (G3-F#4) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในห้องเพลงที่ 5, 7, 19, 21, 34 (E3-D4) (C#3-B3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 5 ครั้ง ปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) และเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในห้องเพลงที่ 3, 6, 9, 17, 20, 23(D#3-C#4) (B2-A3)(E2-D3) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 10 ครั้ง ทั้งหมดรวมได้ 15 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ของกลุ่มเสียงร้อง (Voices)ใช้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth)รวมได้ 89 ครั้ง มากที่สุด ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth)รวมได้ 85 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth)รวมได้ 73 ครั้ง ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 40 ครั้ง ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third) รวมได้ 20 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 17 ครั้ง ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) รวมได้ 15 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) และ ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth)รวมได้ 14 ครั้ง ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) รวมได้ 4 ครั้งขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented fourth)รวมได้ 3 ครั้งขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) รวมได้ 2 ครั้งขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh)รวมได้ 1 ครั้ง

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ 26-35



จากโน้ตของบทเพลงเป็นความสัมพันธ์ของแนวทำนองใน กลุ่มเครื่องสาย (String section) ในห้องเพลงที่ ซึ่งประกอบไปด้วย 4 แนวทำนองได้แก่ ไวโอลิน 1 (Violin 1) ในแนวทำนองด้านบนสุด ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในแนวทำนองที่สองจากด้านบน วิโอล่า (Viola) ในแนวทำนองที่สามจากด้านบน เชลโล (Cello) ในแนวทำนองด้านล่างสุด โดยที่ ความสัมพันธ์ของแนวทำนอง ทั้ง 4 แนวมีองค์ประกอบดังนี้

แนวทำนองของไวโอลิน 1 (Violin 1) และ ไวโอลิน 2 (Violin 2) ในห้องเพลงที่ 26-35 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect Octave) รวมได้ 31 ครั้ง

แนวทำนองของ ไวโอลิน 1 (Violin 1) และ วิโอลา 2 (Viola) ในห้องเพลงที่ 26-35 จะเป็นแนวทำนองที่มีสัมพันธ์ขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) รวมได้ 31 ครั้ง

แนวทำนองของวิโอลา (Viola) และ เชลโล(Cello) ในห้องเพลงที่26-35 จะมีความสัมพันธ์ขั้นคู่ที่หลากหลายโดยมีรายละเอียดดังนี้

ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant interval)

คู่ 3 เมเจอร์ (Major third) ปรากฏในแนวทำนองของวิโอลา (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 27, 29 (A4-C#5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 2 ครั้ง

คู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) ปรากฏในแนวแนวทำนองของ วิโอลา (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 29 (B4-D5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 1 ครั้ง

คู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ปรากฏในแนวทำนองของ วิโอลา (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33 (F#4-B4)(A4-D5) (B4-E5)(C#5-F#5)(D5-G5)(E5-A5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 18 ครั้ง

คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ปรากฏในแนวทำนองของ วิโอลา (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 31, 33, 34, 35 (D5-A5)(B4-F#5)(E5-B5)(F#5-C#6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 5 ครั้ง

คู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ปรากฏในแนวทำนองของวิโอลา (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 31, 32, 34 (A4-F#5) (G4-E5) (D5-B5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 3 ครั้ง

คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ปรากฏในแนวทำนองของวิโอลา (Viola) และ เชลโล (Cello) ในห้องเพลงที่ 31, 32 (B4-G5) ซึ่งเป็นขั้นคู่ธรรมดา (Simple interval) รวมได้ 2 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ของกลุ่มเครื่องสาย (String section) ใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth)มากที่สุด รวมได้ 18 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) รวมได้ 5 ครั้งขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) รวมได้ 3 ครั้ง ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third)และขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) รวมได้ 2 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) รวมได้ 1 ครั้ง

สรุปแนวทำนองทั้งสองกลุ่มใช้ ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) มากที่สุดรวมได้ 92 ครั้ง ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth)รวมได้ 87 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth)รวมได้ 78 ครั้ง ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 40 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 35 ครั้ง ขั้นคู่ 3

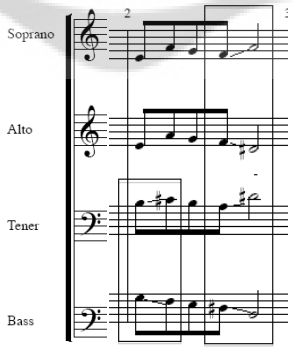
เมเจอร์ (Major third)รวมได้ 22 ครั้ง ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) รวมได้ 15 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) และ ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth)รวมได้ 14 ครั้งขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) รวมได้ 4 ครั้งขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented fourth)รวมได้ 3 ครั้งขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) รวมได้ 2 ครั้งขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh)รวมได้ 1 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion)

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองสองแนว เป็นการสร้างมิติที่หลากหลายให้กับแนวทำนอง ให้รู้สึกผ่อนคลาย , อึดอัด หรือ คงที่ ซึ่งความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนว เป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยสร้างอัตลักษณ์ให้กับแนวทำนองโดย พบว่า ในกลุ่มเครื่องสาย (String section) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) ทั้งหมดส่วนในกลุ่มเสียงร้อง (Voices) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) เป็นหลักแต่จะมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) และการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) สลับกันบ้างในบางห้องเพลงซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ในห้องเพลงที่ 2, 3, 5, 6, 7, 9, 16, 17, 19, 20, 21, 23 รวมได้ 12 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

ในห้องเพลงที่ 2, 16 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) กับ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง และระหว่าง เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) กับ เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) และระหว่าง เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) กับ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2ต่อเนื่องจังหวะที่ 3

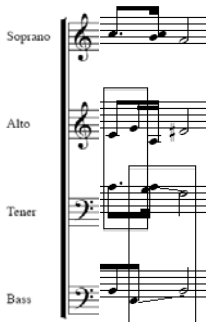


ในห้องเพลงที่ 3, 17 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่าง เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) กับ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass)

ในห้องเพลงที่ 5, 19 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) กับเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) กับ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass)

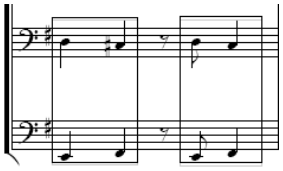
ในห้องเพลงที่ 5-6, 19-20 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่าง เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) กับ เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto)

ในห้องเพลงที่ 6, 20 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) กับเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) ในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลง และระหว่าง เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) กับ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2ต่อเนื่องจังหวะที่ 3



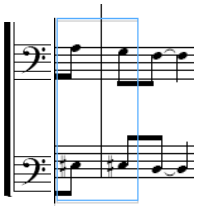
ในห้องเพลงที่ 7, 21 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างเสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) กับ เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2ต่อเนื่องจังหวะที่ 3 และระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) กับ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในจังหวะ 1 และ จังหวะ 3

ในห้องเพลงที่ 9, 23 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) กับ เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ในจังหวะ 1 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 3ต่อเนื่องจังหวะที่ 4



โดยที่กลุ่มเสียงร้อง (Vocal) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ในช่วงต่อห้องเพลงที่ 3-4, 5-6, 17-18, 19-20 รวมได้ 4 ห้องเพลง ซึ่งปรากฏในแนวทำนองระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) ดังตัวอย่าง

ในช่วงต่อห้องเพลงที่ 3-4, 17-18 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass)



ในช่วงต่อห้องเพลงที่ 5-6, 19-20 มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ระหว่างเสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass)

2.1.2 **องค์ประกอบทางด้านจังหวะ** (Rhythm)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) พบว่า บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 35 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

การวิเคราะห์ อัตราจังหวะ (Time signature) ของบทเพลงจะทำให้ทราบถึงพื้นฐานทางอารมณ์ของบทเพลงว่าในจังหวะใดควรเน้น (Accented) หรือไม่ควรอย่างไร ในอารมณ์นั้นเป็นจังหวะหนัก-เบา(Strong beat-Weak beat) อย่างไร ซึ่งในบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4ในห้องเพลงที่ 1-9, 11-23 และ 26-35 (รวมได้ 32 ห้องเพลง) มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 ในห้องเพลงที่ 10 (รวมได้ 1 ห้องเพลง) และใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4 ในห้องเพลงที่ 24, 25, (รวมได้ 2 ห้องเพลง)

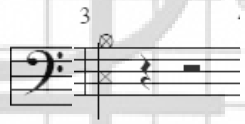
อัตราความเร็ว (Tempo)

อัตราความเร็ว (Tempo) ความเร็วของบทเพลงเป็นปัจจัยพื้นฐานในการรับรู้และความสามารถที่จะชี้ชัดให้เห็นถึงภาพองค์รวมของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) ว่ามีอารมณ์ไปในทิศทางใด ซึ่งพบว่า มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 77.50 ในห้องเพลงที่ 1-25(รวมได้ 25 ห้องเพลง) และมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 79.50 ในห้องเพลงที่ 26-35 (รวมได้ 10 ห้องเพลง)

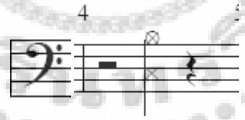
กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลงที่เป็นทำนองหลักอย่างหนึ่งที่เป็นวิธีการสื่อความหมายด้วยทำนองแบบไม่มีระดับเสียง (Non-Pitch) โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งในบทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) มีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) แบ่งเป็น 11 กระสวนจังหวะหลักดังนี้

กระสวนจังหวะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 3



กระสวนจังหวะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 4

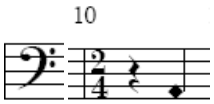


กระสวนจังหวะที่ 3 ในห้องเพลงที่ 5

กระสวนจังหวะที่ 4 ในห้องเพลงที่ 6, 7

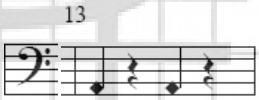
กระสวนจังหวะที่ 5 ในห้องเพลงที่ 8

กระสวนจังหวะที่ 6 ในห้องเพลงที่ 10



กระสวนจังหวะที่ 7 ในห้องเพลงที่ 11, 12, 20, 21, 22

กระสวนจังหวะที่ 8 ในห้องเพลงที่ 13, 14, 15, 16, 17, 18, 26-34



กระสวนจังหวะที่ 9 ในห้องเพลงที่ 19

กระสวนจังหวะที่ 10 ในห้องเพลงที่ 23

กระสวนจังหวะที่ 11 ในห้องเพลงที่ 25, 35

จากรูปแบบกระสวนจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบ ซึ่งประกอบไปด้วย กระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของนครลังกาสุกะ โดยใช้เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เป็นหลักในกระสวนจังหวะที่ 1, 2, 3, 4 และ 5 กระสวนจังหวะที่ 6-11มีรูปแบบของกระสวนจังหวะมีการพัฒนาจังหวะที่มีความคล้ายกับลีลาการเดินแถวในแบบของวงโยธวาทิต (Marching band) ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะใช้มากที่สุดและถือว่าเป็นหลักของบทเพลงได้แก่กระสวนจังหวะที่ 7, 8 โดยมีการใช้ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย(Gong Ageng) เป็นเสียงที่แสดงความเป็นอัตลักษณ์ให้กับบทเพลง

2.1.3 **องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง** (Harmony)

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งสามารถวิเคราะห์เป็นรายละเอียดได้ดังนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

1 4/4							
9	2/4	4/4			14 Em	C B/D#	Em
17 Em	B7/D#	B7	Em	Em B7/D#	Em B7/D#	B7/D#	5/4B7/D# C B7 F#
25 Bm	4/4 Bm A/Bm	A/Bm Bm	Bm G/Bm	Bm F#	Bm A/Bm	Bm G/Bm	Bm Em/Bm
33 Bm	G	F#					

จากตารางคอร์ด (Chord) สามารถวิเคราะห์การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) โดยพบว่า บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ โดยมีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ในลักษณะที่สามารถจำแนกคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ได้ดังนี้

1 4/4							
9	2/4	4/4			14 i	VI V	i
17 i	V	V	i	i V	I V	V	5/4 V VI V V
25 i	4/4 I I 11	I 11 i	i I b13	i V	i I 11	i I b13	i I 9 b13
33 i	VI	V					

จะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียง (Scale) E Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 1-24 และ แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 25-35 เป็นหลัก จะเห็นได้ว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์วิธีดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) โดยมีรายละเอียดดังนี้

โดยที่ในห้องเพลงที่ 1-13 ไม่มีการใช้คอร์ด จะเป็นการทำหน้าที่ของกลุ่มเสียงร้อง (Voices)ปี่เซรูไน(Serunai)และฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) โดยการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) จะเริ่มต้นในห้องเพลงที่ 14 จนถึง ห้องเพลงที่ 35

ในห้องเพลงที่ 14-23 ใช้คอร์ด Em , C ,B7 เบส D# และ B7 สลับกันซึ่งคอร์ดทั้งหมดเป็นคอร์ดที่ ในบันไดเสียง E Harmonic minor Scale ทั้งหมด โดยที่คอร์ด Em ทำหน้าที่เป็นคอร์ด 1, คอร์ด C ทำหน้าที่เป็นคอร์ด 6 ,คอร์ด B เบส D#และ B7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด 5 การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)ส่วนใหญ่เป็นการดำเนินระหว่างคอร์ด Em กับคอร์ด B7 เป็นหลัก

ในห้องเพลงที่ 24 ในอัตราจังหวะแบบ 5/4 โดยการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)ใช้คอร์ด B เบส D# ในอัตราความยาวของโน้ต 2 จังหวะในจังหวะที่ 1 ใช้คอร์ด C ในอัตราความยาวของโน้ต 1 จังหวะในจังหวะที่ 3 ใช้คอร์ด B7 ในอัตราความยาวของโน้ต 1 จังหวะในจังหวะที่ 4 ใช้คอร์ด F# ในอัตราความยาวของโน้ต 1 จังหวะในจังหวะที่ 5 เนื่องจากมีการใช้คอร์ด F# ในจังหวะที่ 5 ของห้องเพลงที่ 24 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 5 ของคอร์ด B7และคอร์ด Bm เป็นไปในลักษณะของทุติยภูมิคอร์ด (Secondary dominant)เพื่อเข้าหาบันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ในห้องเพลงต่อไป

ในห้องเพลงที่ 25-28, 30-33 ใช้การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ด้วยคอร์ด Bm เป็นหลักเพียงคอร์ดเดียว โดยที่เป็นโครงสร้างคอร์ดแบบกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure) อาทิเช่น A/Bm, G/Bm, Em/Bm ซึ่งจะเห็นได้ว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์วิธีดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) เป็นหลัก

ในห้องเพลงที่ 29, 34 และ 35 ใช้คอร์ด F#, G มาเป็นการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) เพื่อสลับเปลี่ยนวิธีการดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) ดังกล่าว

พบว่ามีการใช้โน้ตนอกคอร์ดอาทิเช่น โน้ตตัว C#, E, และ G ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ 9, 11, และ b13 ตามลำดับของบันไดเสียง Bm ถือว่าเป็นโครงสร้างคอร์ดแบบกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) จะให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือบรรยากาศให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) โดยพบว่า ในห้องเพลงที่ 24 เป็นการบันไดเสียงจาก E Harmonic minor scale มาเป็นการบันไดเสียง B Harmonic minor scale (B7 F#= Bm)เนื่องจากมีการใช้คอร์ด F# ในจังหวะที่ 5 ของห้องเพลงที่ 24 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 5 ของคอร์ด B7และคอร์ด Bm เป็นไปในลักษณะของทุติยภูมิคอร์ด(Secondary dominant) เพื่อเข้าหาบันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ซึ่งถือว่าเป็นคอร์ดที่มีความสัมพันธ์ทางอ้อม (Remote key)กันระหว่าง 2 กุญแจเสียง ดังนั้นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ของบทเพลงนี้ จึงเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตบางตัวในกุญแจเสียงใหม่เป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงเก่า (Chromatic modulation) ได้แก่โน้ตตัว A# ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด F#

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆ ทางด้านการประสานเสียง (Harmony) สามารถจำแนกออกเป็นรูปแบบตามลักษณะพื้นฐานด้านการประพันธ์ได้ดังนี้ 14-35 (19 จังหวะ)

รูปแบบที่ 1 กลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) ได้แก่ Em, C, G รวมได้ 11.5 ครั้ง

รูปแบบที่ 2 กลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) ไม่พบ

รูปแบบที่ 3 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) ได้แก่ B7, F# รวมได้ 7.5 ครั้ง

2.1.4 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)

เสียงในสภาวะแวดล้อมของสถานที่ในสังคมที่ต่างกัน เสียงดนตรีก็จะสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการที่ต่างกันซึ่งสามารถบ่งบอกถึงภูมิลำเนาของสำเนียงเสียงภาษาของดนตรีนั้นๆได้ ซึ่งเปรียบได้กับเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้นด้วย จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทาง ด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) ของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Color) โดยสามารถวิเคราะห์ออกมาได้แบ่งออกเป็น 5 กลุ่มได้แก่

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนอง (Melody Group) ได้แก่ 1 เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงสูง (Soprano) 2 เสียงร้องผู้หญิงย่านเสียงต่ำ (Alto) 3 เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงสูง (Tenor) 4 เสียงร้องผู้ชายย่านเสียงต่ำ (Bass) 5 ไวโอลิน 1 (Violin 1) 6 ไวโอลิน 2 (Violin 2) 7 วิโอล่า (Viola) 8 เชลโล (Cello) 9 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม

กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านแนวทำนองเชิงชาติพันธ์(Melody Gimmick Group) ได้แก่ 1 ปี่เซรูไน (Serunai)

กลุ่มที่ 3 เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบด้านการประสานเสียง (Harmony Group) ได้แก่ 1 เครื่องสายที่บรรเลงเป็นกลุ่ม (String Section)

กลุ่มที่ 4 เครื่องดนตรีเป็น องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm Group) ได้แก่ 1 เสียงกลองที่ผ่านขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ที่ให้โทนเสียงเพื่อแสดงความยิ่งใหญ่ (Big Boomer) 2 เสียงกลองประเภทเครื่องหนังที่มีเสียงของการกระทบของหนัง(A Drum Skin) 3 เสียงรัวกลองทิมพานี (Roll Timpani) 4 เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) 5 เครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal) 6 เสียงรัวฉาบ (Roll Cymbal)

กลุ่มที่ 5 เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์ (Rhythm Gimmick Group) ได้แก่ 1 ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย(Gong Ageng) 2 เสียงฉาบจีน(China Cymbal)

ซึ่งสามารถ รวมได้ทั้งหมด 19 เครื่องดนตรี (Instruments) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติเป็นหลักโดยมีเครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์เป็นองค์ประกอบอยู่ด้วย โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 กลุ่มเสียงร้อง 2 กลุ่มเครื่องสาย (String Section) 3 ปี่เซรูไน (Serunai) 4 ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) 5เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) 6 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของดนตรีของบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End)

บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) เป็นบทเพลงที่คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ ใช้ในการปิดเรื่อง ซึ่งดนตรีปิดเรื่องมีหน้าที่เหมือนกันกับดนตรีเปิดเรื่องคือใช้สร้างความสนใจของผู้ชมขณะขึ้นรายชื่อทีมงานสร้างภาพยนตร์ดนตรีจะประพันธ์เพื่อเป็นการเป็นการรองรับไว้ด้วยบรรยากาศในการปูทางเพื่อสร้างความเชื่อในเรื่องราวที่ภาพยนตร์ได้นำเสนอไป และยังถือว่าเป็นบทเพลงที่ ใช้เพื่อการสรุปเรื่องราวให้กับภาพยนตร์อีกด้วย โดยสามารถวิเคราะห์รายละเอียดที่สำคัญในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody) พบว่า การใช้บันไดเสียง (Scale)ประกอบด้วย 2 บันไดเสียงได้แก่ บันไดเสียง (Scale) ที่ 1 ใช้บันไดเสียง (Scale) E Harmonic minor ปรากฏในแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) (B3-B4) ในห้องเพลงที่ 2-11 เครื่องดนตรีปี่เซรูไน (Serunai) ในห้องเพลงที่ 12, 13 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ในห้องเพลงที่ 14, 15

และ เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสาย (String Section)(B4-C#5) ในห้องเพลงที่ 16-24 และบันไดเสียง (Scale) ที่ 2 ใช้บันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ปรากฏในแนวทำนองของกลุ่มเสียงร้อง (Vocal Group) และ แนวทำนองของ กลุ่มเครื่องสาย (String Section) ในห้องเพลงที่ 25-35 โดยช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด (B2-C#5) มีความห่างเท่ากับ 2 Octave รวมอีก คู่ 2 เมเจอร์ (Minor second) เท่ากับคู่ 17เมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 139 ครั้งต่อช่วงโน้ตมากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ทั้งหมดรวมได้ 67 ครั้งต่อช่วงโน้ต (139 ต่อ 67) พบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval)ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองในบทเพลงใช้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) มากที่สุดรวมได้ 92 ครั้ง ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth)รวมได้ 87 ครั้ง ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth)รวมได้ 78 ครั้ง ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) รวมได้ 40 ครั้ง ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) รวมได้ 35 ครั้ง ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major third)รวมได้ 22 ครั้ง ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor seventh) รวมได้ 15 ครั้ง ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) และ ขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished fifth)รวมได้ 14 ครั้งขั้นคู่ 1 เพอร์เฟค (Perfect unison) รวมได้ 4 ครั้งขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented fourth)รวมได้ 3 ครั้งขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) รวมได้ 2 ครั้งขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major seventh)รวมได้ 1 ครั้ง ด้านความสัมพันธ์ของการเคลื่อนทำนองพบว่าใน กลุ่มเครื่องสาย (String section) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) ทั้งหมดส่วนในกลุ่มเสียงร้อง (Voices) มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) เป็นหลักแต่จะมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) รวมได้ 12 ครั้ง และการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) รวมได้ 4ครั้ง สลับกันบ้างในบางห้องเพลง

องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) พบว่า จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 35 ห้องเพลงของบทเพลงใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) โดย พบว่า มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 รวมได้ 32 ห้องเพลง มีการใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 รวมได้ 1 ห้องเพลง และใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4 รวมได้ 2 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 77.50 ในห้องเพลงที่ 1-25(รวมได้ 25 ห้องเพลง) และมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 79.50 ในห้องเพลงที่ 26-35 (รวมได้ 10 ห้องเพลง) โดยการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) มีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ทั้งหมด 11 รูปแบบ ซึ่งประกอบไปด้วย กระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ของนครลังกาสุกะ โดยใช้เครื่องเคาะประกอบจังหวะประเภทฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เป็นหลักในกระสวนจังหวะที่ 1, 2, 3, 4 และ 5 กระสวนจังหวะที่ 6-11มีรูปแบบของกระสวนจังหวะมีการพัฒนาจังหวะที่มีความคล้ายกับลีลาการเดินแถวในแบบของวงโยธวาทิต (Marching band) ในรายละเอียดของกระสวนจังหวะทั้งหมด มีกระสวนจังหวะใช้มากที่สุดและถือว่าเป็นหลักของบทเพลงได้แก่กระสวนจังหวะที่ 7, 8 โดยมีการใช้ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เป็นเสียงที่แสดงความเป็นอัตลักษณ์ให้กับบทเพลง

องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) พบว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเป็นการวางคอร์ด (Chord) แบบไดอาโทนิก(Diatonic)บนบันไดเสียง (Scale) E Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 1-24 และ แบบ ไดอา โทนิก (Diatonic)บนบันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ในห้องเพลงที่ 25-35 เป็นหลัก จะเห็นได้ว่าคอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์วิธีดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) ในห้องเพลงที่ 14-23 ใช้ การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)ส่วนใหญ่เป็นการดำเนินระหว่างคอร์ ด Em กับคอร์ด B7 เป็นหลัก และในห้องเพลงที่ 25-28, 30-33 ใช้การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ด้วยคอร์ด Bm เป็นหลักเพียงคอร์ดเดียว โดยที่เป็นโครงสร้างคอร์ดแบบกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure) อาทิเช่น A/Bm, G/Bm, Em/Bm โน้ตนอกคอร์ดที่พบอาทิเช่น โน้ตตัว C#, E, และ G ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ดลำดับที่ 9, 11, และ b13 ตามลำดับของบันไดเสียง Bm ถือว่าเป็นโครงสร้างคอร์ดแบบกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure) ซึ่งจะเห็นได้ว่าคอร์ด(Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์วิธีดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) เป็นหลัก ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้คอร์ดที่ 5 (F#) ของคอร์ด B7และคอร์ด Bm เป็นไปในลักษณะของทุติยภูมิคอร์ด (Secondary dominant)เพื่อเข้าหาบันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ซึ่งถือว่าเป็นคอร์ดที่มีความสัมพันธ์ทางอ้อม (Remote key)กันระหว่าง 2 กุญแจเสียง ดังนั้นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ของบทเพลงนี้ จึงเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตบางตัวในกุญแจเสียงใหม่เป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงเก่า (Chromatic modulation) ได้แก่โน้ตตัว A# ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด F# โดยที่ภาพองค์รวมของบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) คิดเป็นร้อยละ 60.52 กลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (Dominant Sound) คิดเป็นร้อยละ 39.47 โดยที่ไม่พบกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound)

องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติเป็นหลักโดยมีเครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์เป็นองค์ประกอบอยู่ด้ วย โดยเสียงที่สำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ 1 กลุ่มเสียงร้อง 2 กลุ่มเครื่องสาย (String Section) 3 ปี่เซรูไน (Serunai) 4 ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) 5เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) 6 เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเล งเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม

2.2 การวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพ

ภาพยนตร์เป็นศิลปะแขนงที่ 7 ที่ใช้วิธีการสื่อสารความหมาย ด้วยภาพและเสียงเป็นหลัก ซึ่งเรียกวิธีการสื่อสารความหมายดังกล่าวนี้ว่า ภาษาภาพยนตร์ ดังนั้นความเข้าใจในรายละเอียดขององค์ประกอบศิลปะที่มีวิธีการสื่อสารด้วย “ภาพ” ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ, องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง , องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง และองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ให้สอดคล้องและสัมพันธ์ไปในการสื่อความหมายให้ไปในทิศทางเดียวกัน โดย การนำเสนอข้อมูลจากการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพ ในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด(Queens of Langkasuka) ผู้วิจัยนำเสนอไปตามลำดับตอน ซึ่ งในแต่ละตอนจะประกอบไปด้วยรายละเอียดการลำดับภาพเป็นลักษณะช็อตต่อช็อต (Shot By Shot) โดยผู้วิจัยจะวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพไปตามลำดับต่อไปนี้คือ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ, องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง, องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงและองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี ดังต่อไปนี้

หมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

ภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 20 ช็อต (Shot) โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า ภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) (ELS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 2, 3, 4, 5 และ 6

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 7, 8, 9, 12, 17 และ 20

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 10, 11, 15, 16 และ 18

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 13, 14 และ 19

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า ภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ในช็อต (Shot) ที่ 3, 4, 5 และ 6

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 2, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 และ 20

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 1

มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) หรือ (DFS.)ในช็อต (Shot) ที่ 18

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า ภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key)ในช็อต (Shot) ที่ 1- 20

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) พบว่า ภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสีน้ำตาลกลาง น้ำตาลอ่อน เขียวอมฟ้าและขาว

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) จากจำนวนภาพทั้งหมด 20 ช็อต(Shot)มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) รวมได้ 6 ช็อต(Shot) ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 6 ช็อต(Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 5 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 3 ช็อต(Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมกล้องมุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) รวมได้ 4 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 15 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot)รวมได้ 1 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) หรือแสงจากธรรมชาติ (Day Light) รวมได้ 20 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลกลาง และขาว สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียวอมฟ้า ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 3 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 1 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ(The Village)

ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพแบบ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ของอาณาเขตของสถานที่ ใช้ระยะภาพแบบ ลอง ช็อต (Long shot) และ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อการสร้างบรรยากาศให้กับเรื่องและใช้ระยะภาพแบบ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นความสำคัญของการสนทนาระหว่างนักแสดงสำคัญในตอนคือ ปารีกับลิ่มเคี่ยม

การดำเนินมุมกล้องมุมภาพแบบเบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) เพื่อต้องการสื่อความหมายทางนามธรรมแสดงถึงความกว้างใหญ่ไพศาล เนื่องจากการดำเนินมุมกล้องแบบเคลื่อนที่จึงบ่งบอกถึงความมีอิสรภาพในกับภาพ ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล(Low Angle) และ มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) และความสำคัญของการสนทนาระหว่างลิ่มเคี่ยมกับปารี และ ใช้มุมภาพแ บบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลักในการนำเสนอ

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) หรือแสงจากธรรมชาติ (Day Light) เพื่อสร้างบรรยากาศที่สดชื่นแจ่มใส

และโทนสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) มากกว่าสีใ นวรรณะ เย็น (Cool Tone) ในอัตราส่วน 3 ส่วนต่อ 1 ส่วน ซึ่งจะให้ความรู้สึกก่อให้เกิดความกระฉับกระเฉง ความร่าเริง และให้ความรู้สึกเป็นเรื่องใกล้ตัว

ลังกาสุกะ (Langkasuka)

ภาพประจำตอน ลังกาสุกะ(Langkasuka) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด20 ช็อต (Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) พบว่า ภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) (ELS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 2, 3 และ 15

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 4, 5, 9, 11, 12, 13, 14 16-20

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 6, 7, 8, และ 10

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka)พบว่า ภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View)ในช็อต (Shot) ที่ 1

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 3 และ 15

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 2, 4-14 และ 16-20

มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) ในช็อตที่ 6(Shot)

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) พบว่า ภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) ในช็อต (Shot) ที่ 1

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) ในช็อต (Shot) ที่ 1

สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) ในช็อต (Shot) ที่ 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16 และ 18

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน(Basic Triangle) ในช็อต (Shot) ที่ 2, 4, 12, 13, 14, 17, 19, และ 20

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน ลังกาสุกะ(Langkasuka) พบว่า ภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี ส่วนใหญ่เป็นสีน้ำตาลแก่ แดง เหลือง และ ดำ

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) จากจำนวนภาพทั้งหมด 20 ช็อต(Shot)มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 3 ช็อต(Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 12 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 4 ช็อต(Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) คิดเป็นร้อยละ 5 มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 2 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 17 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) รวมได้ 1 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) รวมได้ 8 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) รวมได้ 11 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีเหลือง สีแดง และ สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีน้ำตาลแก่ และ สีดำ ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 2 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 2 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka)

ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพแบบ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ของอาณาเขตของสถานที่ ใช้ระยะภาพแบบ ลอง ช็อต (Long shot) และ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อการสร้างบรรยากาศให้กับเรื่องและใช้ระยะภาพแบบ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นความสำคัญของการสนทนาระหว่างนักแสดงสำคัญในตอนคือ ยะรังกับบิดา และ รา ยาฮีเจากับอีกาดำ

การดำเนินมุมกล้องมุมภาพแบบเบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) เพื่อต้องการสื่อความหมายทางนามธรรมแสดงถึงความกว้างใหญ่ไพศาล เนื่องจากการดำเนินมุมกล้องแบบไม่เคลื่อนที่จึงบ่งบอกถึง การแสดงอำนาจความน่าเกรงขามในกับภาพ ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อบดบังความสำคัญเหล่าคณะทูตและทหาร ทำให้เหล่าคณะทูตและทหาร ลดคุณค่า ต่ำต้อย ไม่น่าเกรงขาม ไม่น่าหวาดกลัว ใช้มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) การใช้เพื่อเน้นความสำคัญหรืออิทธิพลของ รายาฮีเจา ที่มีอยู่เหนือเหล่าคณะทูตและทหาร และ ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลักในการดำเนินการนำเสนอเรื่องราว

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้ สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) และแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) เพื่อผลในทางความหมายกับฉากแฟนตาซีเพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว น่ายำเกรง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบเซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงถึงการอยู่ใต้อำนาจ และ การถูกครอบงำและ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) แสดงรัศมีสว่างให้กับรายาฮีเจา

และโทนสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) และสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ในอัตราส่วน 2 ส่วนต่อ 2 ส่วน เท่ากันซึ่งจะให้ความรู้สึกก่อให้เกิดพลังวังชาและสงบเยือกเย็นไปด้วยพร้อมๆกัน และทำให้ความรู้สึกเป็นเรื่องไกลตัวและใกล้ตัวพอๆกัน

พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

ภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 26 ช็อต(Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า ภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) (ELS.) ในช็อต (Shot) ที่ 2

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 3, 4, 5, 8, 12, 13, 17, 18, 23, และ 26

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 6, 7, 9, 10, 16, 20, 24 และ 25

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 11, 14, 15, 19, 21 และ 22

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า ภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ในช็อต (Shot) ที่ 2

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ในช็อต (Shot) ที่ 11

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 3 จนถึง 10 และ 12-26

มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) หรือ (DFS.) ในช็อต (Shot) ที่ 12, 13, 24

มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 7, 10, 14, 15, 16, 17 และ 19

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า ภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) ในช็อต (Shot) ที่ 2

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) ในช็อต (Shot) ที่ 1

สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) ในช็อตที่ 3 และ 4,

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) ในช็อตที่ 1, 4- 26

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) พบว่า ภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสีน้ำตาลกลาง เหลืองทอง และ ชมพูกลาง

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) จากจำนวนภาพทั้งหมด 26 ช็อต(Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 10 ช็อต(Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 9 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 6 ช็อต(Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) รวมได้ 1ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 1 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 24 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) รวมได้ 3 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) รวมได้ 7 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) รวมได้ 24ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) รวมได้ 2 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีน้ำตาลกลาง สีเหลืองทอง และ สีชมพูอมม่วง ซึ่งเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ทั้งหมด

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

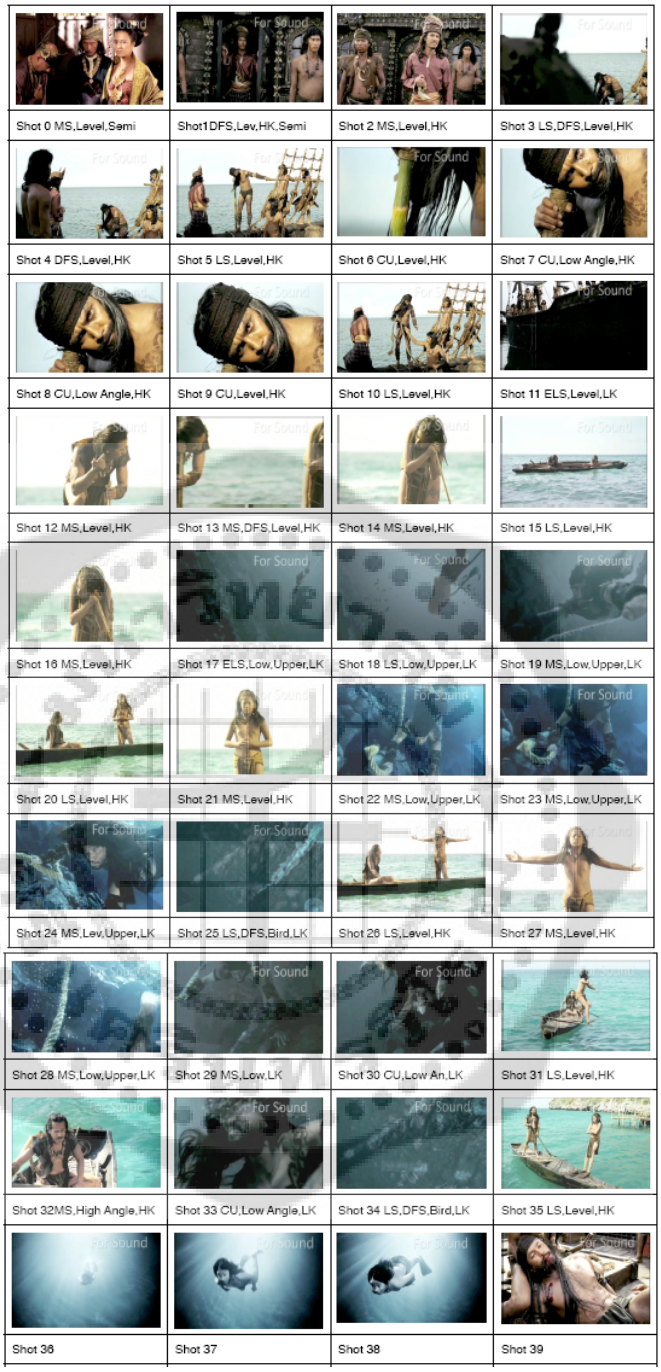
ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพแบบ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ของอาณาเขตของสถานที่ ใช้ระยะภาพแบบ ลอง ช็อต (Long shot) แบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อการสร้างบรรยากาศในการสนทนาระหว่างเรื่องราวทั่วไประหว่าง รายาฮีเจา กับ เหล่าพันธมิตร และ องค์หญิง บิรู กับ เหล่าพันธมิตร และใช้ระยะภาพแบบ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นความสำคัญของการสนทนาระหว่างนักแสดงสำคัญในตอนคือ องค์หญิง บิรู และ ลิ่มกอเนียว

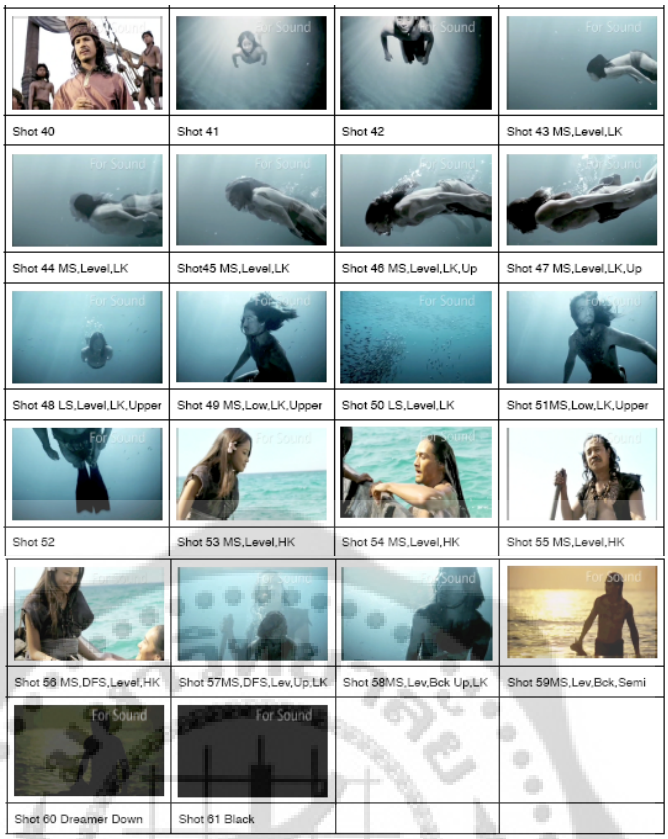
การดำเนินมุมกล้อง แบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) เพื่อต้องการสื่อความหมายทางนามธรรมแสดงถึงความกว้างใหญ่ไพศาล เนื่องจากการดำเนินมุมกล้องแบบไม่เคลื่อนที่จึงบ่งบอกถึงการแสดงอำนาจความน่าเกรงขามในกับภาพ ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อบดบังความสำคัญเหล่าคณะทูตและทหาร ใช้มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) เพื่อความหลากหลายในการเคลื่อนที่ไปสนทนากับพันธมิตรหลายๆกลุ่ม ใช้มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) เป็นการใช้เพื่อเน้นความสำคัญ ,อิทธิพลหรือความสามารถของ องค์หญิงบิรู และมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลักในการดำเนินการนำเสนอเรื่องราว

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทาง ของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อตรึงให้ความรู้สึกบดบังความสำคัญของทหารหรือตัวละครอื่นๆเพื่อส่งให้การปรากฏพระองค์ของ รายาฮีเจา ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) และแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่ายำเกรงและความสง่าผ่าเผยให้กับ รายาฮีเจา และใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) เป็นหลักในการดำเนินการนำเสนอเรื่องราวและแสดงความสว่างอย่างเท่าเทียมกัน

และโทนสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ทั้งหมด ซึ่งจะให้ความรู้สึกก่อให้เกิดความกระฉับกระเฉง ความร่าเริงมีชีวิตชีวาและให้ความรู้สึกเป็นเรื่องใกล้ตัว

วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)





ภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 61 ช็อต(Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า ภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) (ELS.) ในช็อต (Shot) ที่ 11

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 5, 10, 15, 17, 18, 20, 26, 27, 31, 34, 35, 36 และ 50

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 3, 12, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 32, 37- 49 และ 51- 60

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 6, 7, 8, 9, 30 และ 33

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า ภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ในช็อต (Shot) ที่ 25 และ 34

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ในช็อต (Shot) ที่ 32

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 7, 8, 17, 18, 19, 22, 23, 28, 29, 30, 33, 36, 37, 38, 40, 41,42, 49, 51-60

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 1- 6, 9 -16 และ 20, 21, 24, 26, 27, 31, 35, 39, 43-48 และ 50

มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) หรือ (DFS.)ในช็อต (Shot) ที่ 2, 4, 13, 25, 34, 56 และ 57

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่าภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) ในช็อต (Shot) ที่ 2-16, 20, 21, 26, 27, 31, 32, 35, 39, 40, 53, 54, 55, 56 และ 57

สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) ในช็อต (Shot) ที่ 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 33, 34, 43 จนถึง 52

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure)ในช็อต (Shot) ที่ 36, 37, 38, 41 และ 42

สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 2, 59 และ 60

สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) ในช็อต (Shot) ที่ 17, 18, 19, 22, 23, 24, 28, 36, 37, 38, 41, 42, 46, 47, 48, 51, 52, 57 และ 58

สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) ในช็อต (Shot) ที่ 36, 37, 38, 41, 42, 58, 59 และ 60

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) พบว่า ภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี ส่วนใหญ่เป็น สีเขียว สีเหลือง สีเขียวอมฟ้า สีเขียวอมเทา และสีดำ

สรุปการวิเ คราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) จากจำนวนภาพทั้งหมด 61 ช็อต(Shot)มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 13 ช็อต (Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 38 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 6 ช็อต(Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว(Bird's Eye View) รวมได้ 2 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 28 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 30 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) รวมได้ 7 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) รวมได้ 29 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) รวมได้ 22 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) รวมได้ 5 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) รวมได้ 4 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) รวมได้ 19 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) รวมได้ 8 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีเหลือง และ สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียว สีเขียวอมฟ้า สีเขียวอมเทา และ สีดำ ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 1 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 4 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพแบบ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ของทะเล ท้องฟ้าซึ่งเป็นสถานที่ในการเรียนวิชาดูหล่ำของกลุ่มคนสองกลุ่มคือฝ่ายของโจรสลัดและฝ่ายของปารี ใช้ระยะภาพแบบ ลอง ช็อต (Long shot) แบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อการสร้างบรรยากาศเรื่องราวในกิจกรรมที่เกี่ยวข้องในวิชาดูหล่ำ แ ละใช้ระยะภาพแบบ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นอากับกริยาความสำคัญในเรื่องราวที่ต้องการจะสื่อให้เห็นอานุภาพของการเรียนวิชาดูหล่ำและความเจ็บปวดของอีกาดำ

ด้านการดำเนินมุมกล้อง ใช้มุมกล้อง แบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) และมุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อเสริมระยะความลึกความไกลให้กับก้นทะเลและอาณาบริเวณโดยรอบ ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับปารีและอีกาดำ ใช้มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) เพื่อความหลากหลายในการเคลื่อนที่ไปในระยะต่างๆ และมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เพื่อเป็นหลักในการดำเนินการนำเสนอเรื่องราว

การใช้โทนแสงและทิศทางของแสงใช้สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) ให้บรรยากาศที่สดชื่น แจ่มแจ้ง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) เพื่อให้บรรยากาศที่ทึมทึบลึกลับด้วยลบเงา ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) ใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงการอยู่ใต้อำนาจ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงควา มศักดิ์สิทธิ์ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวล

และโทนสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) น้อยกว่าสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ในอัตราส่วน 1 ส่วนต่อ 4 ส่วน ซึ่งจะให้ความรู้สึกบอกถึงความสงบสุข ราบเรียบ ว่างเปล่า ลึกลับ ล้ำลึก สร้างความรู้สึกขรึมหรือความจริงจัง และให้ความรู้สึกเป็นเรื่องไกลตัว

ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

ภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 25 ช็อต(Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) (ELS.) ในช็อต (Shot) ที่ 7, 13, 19, 23 และ 24,

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 2, 8, 11, 17, 20 และ 25

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 3, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 21 และ 22

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 4, 5, และ 6

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน ปารีสำเร็จ วิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า ภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ในช็อต (Shot) ที่ 17, 18, 20 และ 25

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 7, 11, 12, และ 19

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 2- 6, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 23 และ 24

มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) หรือ (DFS.)ในช็อต (Shot) ที่ 8 และ 18

มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) ในช็อตที่ 9 และ 18

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่าภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) ในช็อต (Shot) ที่ 13, 17- 25

สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) ในช็อต (Shot) ที่ 2- 6 และ 8-12

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure)ในช็อต (Shot) ที่ 4, 7, 14, 15 และ 16

สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 7, 10, 11 และ 12

สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 7และ 12

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบว่า ภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสีเขียวเหลือง เขียวฟ้า และ ขาว

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) จากจำนวนภาพทั้งหมด 25 ช็อต (Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) รวมได้ 5 ช็อต(Shot) ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 7 ช็อต (Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 9 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 3 ช็อต (Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 4 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 5 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 16 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) รวมได้ 2 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) รวมได้ 2 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่าสไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) รวมได้ 10 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) รวมได้ 10 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) รวมได้ 5 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) รวมได้ 5 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) รวมได้ 3 ช็อต (Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีขาว และสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียวอมเหลือง และ สีเขียวอมฟ้าซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 1 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 2 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพแบบ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ของทะเลท้องฟ้าภูเขา ส่งผลให้ความสำเร็จของปารีนั้นดูยิ่งใหญ่มากยิ่งขึ้น ใช้ระยะภาพแบบ ลอง ช็อต (Long shot) แบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อการสร้างบรรยากาศเรื่องราว และใช้ระยะภาพแบบ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นความสำคัญของปารี

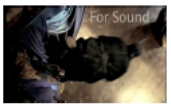
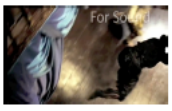
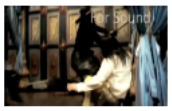
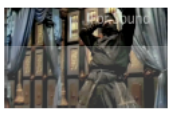
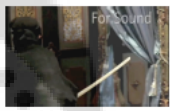
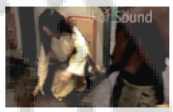
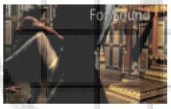
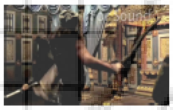
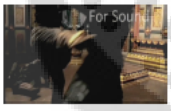
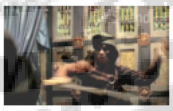
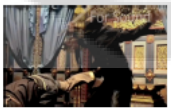
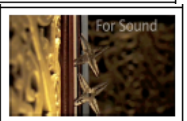
การดำเนินมุมกล้อง ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ใช้เพื่อเน้นความยิ่งใหญ่ของปารีและอาณาบริเวณโดยรอบ ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) และ มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับปารี ดูเติบใหญ่ เสริมความน่าเกรงขาม น่านับถือ ใช้มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot)เพื่อสร้างมิติของภาพในมุมกว้างให้คงเดิมในขณะระหว่างที่การสนทนาของปารีกับอาจารย์กระเบนขาว ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เพื่อเป็นหลักในการดำเนินการนำเสนอเรื่องราว

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) และสไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) เพื่อเสริมบรรยากาศบนทะเลให้รู้สึกสดใสและใต้ทะเลให้รู้สึกลึกลับ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) เพื่อผลในทางความหมายส่วนใหญ่มักจะใช้ได้ผลกับเรื่องราวเกินจริง ใช้สไตล์การจัดแสง แบบอัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ และใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวล

และโทนสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) น้อยกว่าสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ในอัตราส่วน 1 ส่วนต่อ 2 ส่วน ซึ่งจะให้ความรู้สึกบอกถึงความสงบสุข ราบเรียบ ลึกลับ ล้ำลึก สร้างความรู้สึกขรึมหรือความจริงจังความศักดิ์สิทธิ์ และให้ความรู้สึกเป็นเรื่องใกล้ตัวเข้ามา แต่ยังไกลตัวอยู่

มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

			
Shot 41MS,Level,3K	Shot 42 MS,Bird,3K	Shot 43 MS,Bird,3K	Shot 44 MS,Level,3K
Shot 45 LS,Bird,3K	Shot 46 LS,Bird,3K	Shot 47 CU,Level,3K	Shot 48 MS,Level,3K
			
Shot 49 MS,Level,3K	Shot 50 MS,Level,3K	Shot 51MS,Level,3K	Shot 52 MS,Level,3K
			
Shot 53 MS,Level,3K	Shot 54 CU,Level,3K,Dec	Shot 55 LS,High,3K,Dec	Shot 56 MS,Level,3K
			
Shot 57 MS,Level,3K	Shot 58 MS,Level,3K	Shot 59 MS,Level,3K	Shot 60 MS,Level,3K
			
Shot 61 MS,Level,3K	Shot 62 MS,Level,3K	Shot 63 MS,High An,3K	Shot 64 MS,High An,3K
			
Shot 65 MS,Level,3K	Shot 66 MS,Level,3K	Shot 67 MS,Level,3K	Shot 68 MS,Level,3K
			
Shot 69 MS,Level,3K	Shot 70 MS,Level,3K	Shot 71 MS,Level,3K	Shot 72 LS,High An,3K
			
Shot 73 LS,High An,3K	Shot 74 MS,Level,3K	Shot 75 MS,Level,3K	Shot 76 LS,Low ,3K,Semi
Shot 77 MS,Level,3K	Shot 78 MS,Level,3K	Shot 79 CU,Level,3K	Shot 80 CU,Level,3K
			
Shot 81 MS,Level,3K	Shot 82 MS,Level,3K	Shot 83 MS,Level,3K	Shot 84 CU,Level,3K

ภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 118 ช็อต(Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) พบว่า ภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 3, 4, 5, 6, 7, 16-20, 24, 25, 29, 30, 43, 45, 46, 55, 72, 73, 76, 86, 89, 90, 100, 104, 107, 108 และ 109

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 2, 8-15, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 32 จนถึง 42, 44, 48-53, 56-71, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 91-99, 102, 103, 105, 106, 110, 111, 112, 114, 116 และ 117

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 47, 54, 79, 80, 84, 87, 88, 101, 113 และ 115

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) พบว่า ภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ในช็อต (Shot) ที่ 4, 7, 8, 20, 24, 25, 42, 43, 45 และ 46

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 16, 17, 18, 23, 29, 30, 55, 63, 64, 72, 73, 86, 107, 108 และ 109

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 6, 21, 76, 85 และ 98

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 2, 3, 5, 9-15, 19, 20, 22, 26, 27, 28, 31- 41, 44, 47- 54 และ 56-62 และ 65- 71, 74, 75, 77-84,และ 87- 97, 99-106, 110-117

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) พบว่าภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure)ในช็อต (Shot) ที่ 5

สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง(Semi silhouetting) ในช็อต (Shot) ที่ 76 และ 86

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) ในช็อต (Shot) ที่ 13, 16 -28 และ 30- 53 และ 56- 88, 93, 94, 97, 99-117

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น(Basic Triangle Warming Tones) ในช็อต (Shot) ที่ 1-12, 14, 15, 29, 54, 55, 89, 90, 91, 92, 95, 96 และ 98

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) พบว่า ภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสีเทา เทาอมฟ้า น้ำตาลแก่ ทอง และ ดำ

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) จากจำนวนภาพทั้งหมด 118 ช็อต (Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 30 ช็อต (Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 77 ช็อต(Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 10 ช็อต (Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) รวมได้ 9 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 15 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 88 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 5 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) รวมได้ 5 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) รวมได้ 2 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) รวมได้ 91 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น (Basic Triangle Warming Tones) รวมได้ 24 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีทอง และสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีน้ำตาลแก่ สีเทาอมฟ้า สีเทา และ สีดำ ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 1 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 4 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

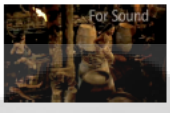
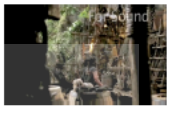
ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพ แบบ ลอง ช็อต (Long shot) และแบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อการสร้างบรรยากาศหลักของเรื่องราวการต่อสู้แบบไม่เปิดเผยหรือเป็นการลอบฆ่า โดยแบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เป็นการต่อสู้ในระยะประชิดและ แบบ ลอง ช็อต (Long shot) เป็นการต่อสู้ในระยะที่กว้างขึ้นที่ต้องเห็นภาพทั้งตัว และใช้แบบ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นอากับกริยาของยะรัง และเจ้าชายปาหังเมื่อแสดงออกทางสีหน้าและการสนทนา

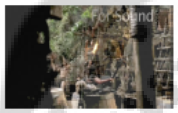
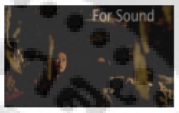
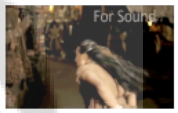
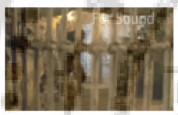
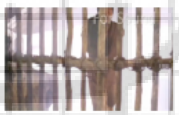
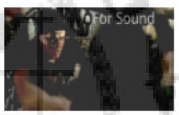
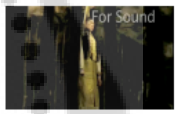
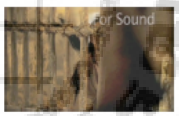
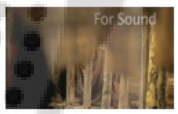
การดำเนินมุมกล้อง ใช้ มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) เพื่อแสดงมุมมองจากด้านบนของนักฆ่าญี่ปุ่นในช่วงการลอบเข้ามาจากด้านบนของวังซึ่งใช้ในช่วงสั้นๆจึงมีผลในแง่ของการเปลี่ยนมุมมองให้ภาพเท่านั้น ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อแทนสายตาของนักฆ่าญี่ปุ่น ภาพจากมุมสูงจะบดบังความสำคัญของทหารในวัง ทำให้ทหารในวังดูไม่เก่งเท่านักฆ่าญี่ปุ่น ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับยะรัง ดูน่าเกรงขามน่านับถือ และใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เพื่อเป็นหลักในการดำเนินการนำเสนอเรื่องราว

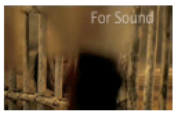
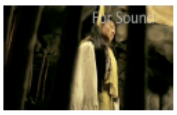
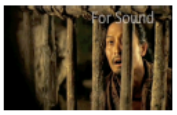
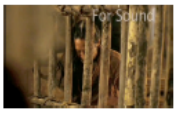
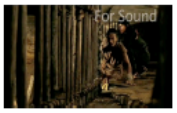
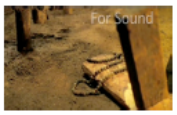
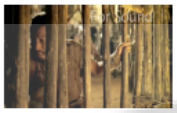
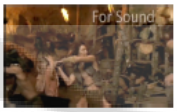
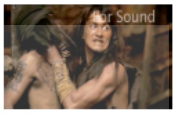
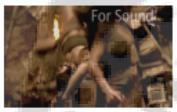
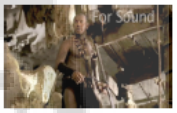
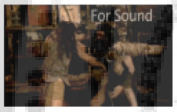
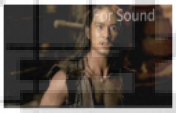
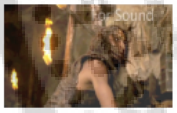
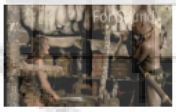
ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) เพื่อให้แสงบรรยากาศของห้องภายในวัง ซึ่งเป็นการควบคุมโทนแสงให้ไม่สว่างมากนัก ใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น(Basic Triangle Warming Tones) เพื่อเลียนแบบแสงจากพระจันทน์และแสงต่างๆที่มีจุดกำเนิดแสงที่เห็นในภาพ โดยจะมีแสงและเงาสลับไปตามสถานการณ์ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบเซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อทำให้เกิดลึบเงาแสดงถึงการตกอยู่ใต้อำนาจ ความไม่มั่นคง และใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) เพื่อเพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัวให้แก่หัวหน้าใหญ่ของนักฆ่าญี่ปุ่น

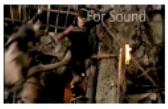
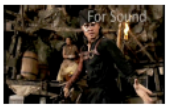
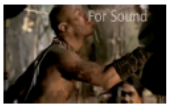
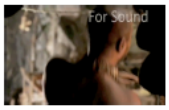
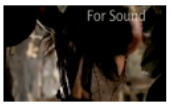
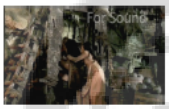
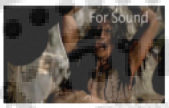
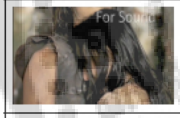
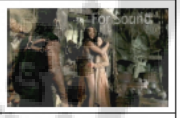
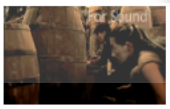
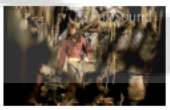
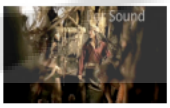
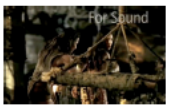
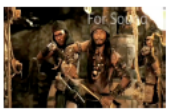
และโทนสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) น้อยกว่าสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ในอัตราส่วน 1 ส่วนต่อ 4 ส่วน ซึ่งจะให้ความรู้สึกบอกถึงเงียบงัน ลึกลับ ไม่เปิดเผย สร้างความรู้สึกขรึม การคาดเดาไม่ได้ การถูกคุกคาม และให้ความรู้สึกเป็นเรื่องไกลตัว

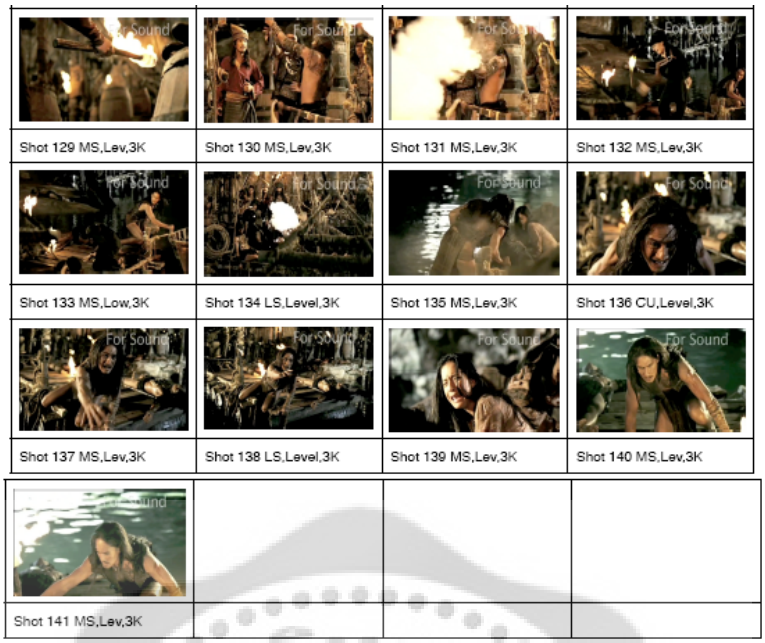
ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

Shot 29 LS,Low An,3K	Shot 30 LS,High An,3K	Shot 31 MS,Level,3K	Shot 32 MS,Level,3K
Shot 33 MS,Level,3K	Shot 34 MS,Level,3K	Shot 35 LS,High An,3K	Shot 36 LS,Low,3K,Semi
Shot 37 MS,Level ,3K,LK	Shot 38 LS,Level,3K	Shot 39 MS,Level,3K	Shot 40 LS,Level,3K
			
Shot 41LS,Level,3K,LK	Shot 42LS,High An,3K,LK	Shot 43 MS,Level,3K	Shot 44LS,Shoul,Level,3K

			
Shot 45LS,Shoul,Level,3K	Shot 46LS,Shoul,Level,3K	Shot 47 LS,Low Ang,LK	Shot 48 MS,Level,3K
			
Shot 49 MS,Level,3K	Shot 50 MS,Level,3K,Over	Shot 51 MS,Level,LK	Shot 52MS,Low An,3K,LK
			
Shot 53 MS,Low An,3K,LK	Shot 54 MS,Level,3K	Shot 55 MS,DFS,Level,3K	Shot 56 MS,DFS,Level,3K

			
Shot 57 MS,DFS,Level,3K	Shot 58 MS,Low An,3K	Shot 59 MS,Low An,3K	Shot 60 CU,Level,3K
			
Shot 61 CU,Level,3K	Shot 62 CU,Low Ang,3K	Shot 63 MS,DFS,Level,3K	Shot 64 MS,Level,3K
			
Shot 65 CU,High An,3K	Shot 66 CU,High An,3K	Shot 67 MS,Level,3K	Shot 68 MS,Low An,3K
			
Shot 69 MS,Level,3K	Shot 70 MS,Level,3K,LK	Shot 71 LS,Level,3K	Shot 72 MS,Level,3K
			
Shot 73 MS,Level,3K	Shot 74 MS,Level,3K	Shot 75 CU,Level,3K	Shot 76 MS,Level,3K
			
Shot 77 MS,Level,3K	Shot 78 MS,Level,3K	Shot 79 MS,Level,3K	Shot 80 MS,Level,3K
			
Shot 81 MS,Low An,3K	Shot 82 LS,High An,3K	Shot 83 LS,Low An,3K	Shot 84 LS,Low An,3K

			
Shot 85 LS,Low An,3K	Shot 86 MS,Level,3K	Shot 87 MS,Level,3K,Semi	Shot 88 MS,Level,3K,Semi
Shot 89 MS,Level,3K,Semi	Shot 90 MS,Level,3K,Semi	Shot 91 White	Shot 92 MS,Level,Sepia
			
Shot 93MS,Level,Sep,Over	Shot 94 White	Shot 95 MS,Level,3K,Semi	Shot 96 White
Shot 97 MS,Low An,Sep	Shot 98 White	Shot 99 MS,Level,Sepia	Shot 100 White
			
Shot 101 LS,Level,3K	Shot 102MS,Lev,3K,Semi	Shot 103 MS,Lev,3K,Semi	Shot 104 MS,Lev,3K,Semi
Shot 105 MS,Lev,3K,Semi	Shot 106 MS,Lev,3K	Shot 107 MS,Lev,3K	Shot 108 MS,Lev,3K
			
Shot 109 CU,Level,3K	Shot 110 CU,Level,3K	Shot 111 CU,Level,3K	Shot 112 LS,Level,3K
Shot 113 CU,Level,3K	Shot 114 MS,Lev,3K	Shot 115 MS,Lev,3K	Shot 116 LS,Level,3K
			
Shot 117 MS,Lev,3K	Shot 118LS,Shoul,Lev,3K	Shot 119 LS,Shoul,Lev,3K	Shot 120 MS,DFS,Lev,3K
			
Shot 121 DFS,Lev,3K	Shot 122MS,Lev,3K,Semi	Shot 123 MS,Lev,3K	Shot 124 MS,Lev,3K
			
Shot 125 MS,Lev,3K	Shot 126 MS,Lev,3K	Shot 127 MS,Lev,3K	Shot 128 MS,Lev,3K



ภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 141 ช็อต(Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า ภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 8, 14, 15, 18, 21, 25-30, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 70, 71, 82, 83, 84, 85, 101, 112, 116, 118, 119, 134 และ 138

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1- 7, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 31-34, 37, 39, 43, 48, 50-59, 63, 64, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 76-81, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 102-108, 114, 115, 117, 120, 122-133, 135, 137, 139, 140 และ 141

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 11, 22, 60, 61, 62, 65, 66, 75, 88, 109, 110, 111, 113 และ 136

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านกา รดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)พบว่า ภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 8, 9, 11, 30, 35, 42, 65, 66 และ 82

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อตที่ (Shot)10, 12, 13, 28, 29, 36, 47, 52, 53, 58, 59, 62, 68, 81, 83, 84, 85, 97 และ 129

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตที่ (Shot)1-7,14-27, 31-34, 37-41, 43-46, 48-51, 54-57, 60, 61, 63, 64, 67, 69-80, 86-90, 92-95, 99, 101-128, 130-141

มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) หรือ (DFS.)ในช็อต (Shot) ที่ 55-57, 63, 120 และ 121

มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์(Over-The-Shoulder Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 17, 44, 45, 118 และ 119

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่าภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) ในช็อต (Shot) ที่ 50, 91, 93, 96, 98 และ 100

สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) ในช็อต (Shot) ที่ 10, 12, 13, 36, 64, 87, 88, 89, 90, 95, 102, 103, 104, 105 และ 122

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน(Basic Triangle) ในช็อต(Shot) ที่ 140 และ 141

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น(Basic Triangle Warming Tones) ในช็อต (Shot) ที่ 1-90, 95, 101-139

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คอนทราสต์ (High Contrast) ในช็อต (Shot) ที่ 92, 93, 94, 97 และ 99

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) พบว่า ภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี(Invasion) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสี ขาว น้ำตาลแก่ ดำน้ำตาลเหลือง ซีเปีย

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) จากจำนวนภาพทั้งหมด 141 ช็อต (Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 35 ช็อต (Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 87 ช็อต(Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 14 ช็อต (Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 9 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 19 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 109 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) รวมได้ 6 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) รวมได้ 5 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) รวมได้ 6 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) รวมได้ 15 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) รวมได้ 2 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น (Basic Triangle Warming Tones) รวมได้ 112 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คอนทราสต์ (High Contrast) รวมได้ 5 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ น้ำตาลอมเหลือง สีขาว และ สีในวรรณะ เย็น(Cool Tone) ได้แก่ สีน้ำตาลแก่ สีดำและโทนสีภาพพิเศษแบบ ซีเปีย (Sepia) ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 2 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 2 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

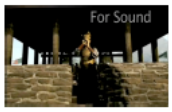
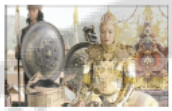
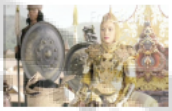
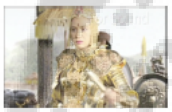
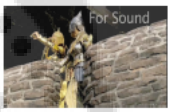
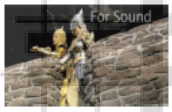
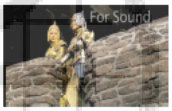
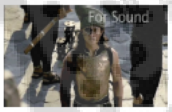
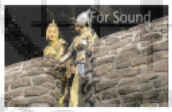
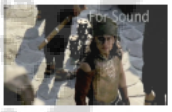
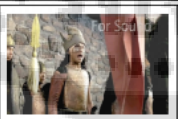
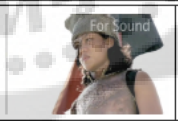
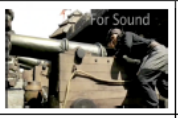
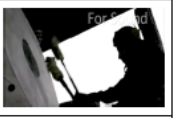
ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพ แบบลอง ช็อต (Long shot) และแบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อการสร้างบรรยากาศหลักของเรื่องราวการต่อสู้แบบไม่เปิดเผยหรือเป็นการลอบเข้ามาช่วยตัวประกัน โดยแบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เป็นการต่อสู้ในระยะประชิดหรือการสนทนา และ แบบ ลอง ช็อต (Long shot) เป็นการต่อสู้ในระยะที่กว้างขึ้นที่ต้องเห็นภาพทั้งตัว ใช้ระยะของภาพแบบคลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นอากับกริยาของ ปารีกับองค์หญิงอูงูและลิ่มเคี่ยมกับลิ่มกอเนียวเมื่อแสดงออกทางสีหน้าหรือการสนทนาเมื่อมีบทสนทนา และเน้นในจุดเล็กๆเช่นกระสุนที่ยิงเข้าเป้าหมายที่หน้าอก หรือ เน้นอุปกรณ์หน้าไม้ที่ใช้โจมตี ในช่วงลอบเข้ามาช่วยตัวประกันจากใต้น้ำ

การดำเนินมุมกล้อง ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อจะบดบังความสำคัญของทหารฝ่ายยะรังทำให้ภาพออกมาในลักษณะการแอบซ้อนการลักลอบ การดูด้อยค่าในกรณีที่ก่อนบินตังจะถูกฆ่า ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับยะรัง ปารี ดูน่าเกรงขาม ตลอดจนความน่านับถือในการเสียสละชีวิตของลิ่มกอเนียว ภาพของโจรที่กำลังจะเข้ามีทำร้ายบินตัง ซึ่งทำให้ภาพออกมาดูน่ากลัว และใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เพื่อเป็นหลักในการดำเนินการนำเสนอเรื่องราว

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) เพื่อให้แสงบรรยากาศของห้องภายในถ้ำ ซึ่งเป็นการควบคุมโทนแสงให้ไม่สว่างมากนัก ใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น (Basic Triangle Warming Tones) เพื่อเลียนแบบแ สงจากโคมไฟภายถ้ำและแสงต่างๆที่มีจุดกำเนิดแสงที่เห็นในภาพ โดยจะมีแสงและเงาสลับไปตามสถานการณ์ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบเซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อทำให้เกิดลับเงาแสดงถึงความไม่มั่นคง และใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) เพื่อเพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัวให้กับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นโดยแสงเกิดจากประกายไฟจากปืน และสไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คอนทราสต์ (High Contrast) แบบซีเปียโทนเพื่อแสดงความหมายถึงการย้อนเวลา

และโทนสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) และ สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ในอัตราส่วน 2 ส่วนต่อ 2 ส่วน เท่ากันซึ่งจะให้ความรู้สึกก่อให้เกิดความหมายเรื่องความไม่แน่นอนแพ้และชนะเท่าๆกัน การคาดเดาอะไรไม่ได้ และทำให้ความรู้สึกเป็นเรื่องไกลตัวและใกล้ตัวพอๆกัน

เปิดสงคราม (The Day Of Battle)

			
Shot 1 LS,Level,HK	Shot 2 LS,Level,HK	Shot 3 LS,Level,HK	Shot 4 ELS,Low An,HK
Shot 5 ELS,Low An,HK	Shot 6 ELS,Low An,HK	Shot 7 ELS,Low An,HK	Shot 8 ELS,Low An,HK
Shot 9 LS,High An,HK	Shot 10 MS,DFS,Level,HK	Shot 11 MS,Low An,HK	Shot 12 LS,DFS,High HK
			
Shot 13 LS,High An,HK	Shot 14 MS,Level,HK	Shot 15 MS,Level,HK	Shot 16 MS,Level,HK
			
Shot 17 MS,Level,HK	Shot 18 LS,High An,HK	Shot 19 MS,Level,HK	Shot 20 LS,Low An,HK
			
Shot21ELS,DFS,High,HK	Shot 22 LS,Low An,HK	Shot 23 LS,Low An,HK	Shot 24 LS,DFS,High,HK
			
Shot 25 MS,High An,HK	Shot 26 LS,Low An,HK	Shot 27 LS,DFS,Low,HK	Shot 28 MS,High An,HK
			
Shot 29 LS,High An,HK	Shot 30 MS,Level,HK	Shot 31 MS,Low An,HK	Shot 32 MS,Low An,HK
			
Shot 33 MS,Low An,HK	Shot 34 MS,Low An,HK	Shot 35 MS,Low An,HK	Shot 36 LS,High An,HK
			
Shot 37 LS,Low An,HK	Shot 38 MS,Low An,HK	Shot 39 MS,Low An,HK	Shot 40 MS,Low An,Semi
Shot 41 MS,Level,HK	Shot 42 MS,Low An,HK	Shot 43 MS,Low An,HK	Shot 44 MS,Level,HK

Shot 45 MS,Low An,HK	Shot 46 MS,Level,HK	Shot 47 MS,Low An,HK	Shot 48 MS,Low An,HK
Shot 49 CU,Level,HK	Shot 50 MS,Level,HK	Shot 51 MS,Level,HK	Shot 52 ELS,High An,HK
Shot 53 ELS,High An,HK	Shot 54 MS,Low An,HK	Shot 55 CU,Level,HK	Shot 56 CU,Level,HK
Shot 57 LS,Low An,HK			

ภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 57 ช็อต(Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 **องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ**

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle) พบว่า ภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) (ELS.) ในช็อต (Shot) ที่ 4-8, 21, 52, 53 และ 57

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 2, 3, 9, 12, 13, 18, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 36 และ 37

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 25, 28, 30, 31-35, 38-48, 50, 51และ 54,

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 49, 55 และ 56

2.2.2 **องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง**

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle)พบว่า ภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle)นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 9, 12, 13, 18, 21, 24, 25, 27, 28, 29, 36, 52 และ 53

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 4-8, 11, 20, 22, 23, 26, 31-35, 37-40, 42, 43, 45, 47, 48, 54 และ 57

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 2, 3, 10, 14, 15, 16, 17, 19, 30, 41, 44, 46, 49, 50, 51, 55 และ 56

มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) หรือ (DFS.)ในช็อต (Shot) ที่ 10, 12, 21, 24 และ 27

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle) พบว่าภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) ในช็อต (Shot) ที่ 1- 57

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle) พบว่า ภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสีเขียว ขาว น้ำตาลเหลือง ทอง

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day of Battle)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day of Battle) จากจำนวนภาพทั้งหมด 57 ช็อต (Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) รวมได้ 9 ช็อต (Shot) ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 16 ช็อต (Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 29 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 3 ช็อต (Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 13 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 26 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต(Eye-Level Shot) รวมได้ 18 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) รวมได้ 5 ช็อต(Shot) และการใช้เทคนิคเสริมพิเศษของการถ่ายแบบดอลลี่(Dolly)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) หรือแสงจากธรรมชาติ (Day Light) รวมได้ 57 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีน้ำตาล สีเหลือง สีทอง สีขาว และ สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียว สีเทา สีดำ ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 4 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 3 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day Of Battle)

ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพแบบ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ของอาณาเขต ใช้ระยะภาพแบบ ลอง ช็อต (Long shot) และ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อการสร้างบรรยากาศให้กับการดำเนินเรื่องของทั้งสองฝ่าย และใช้ระ ยะภาพแบบ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นความสำคัญของ ยะรัง ในช่วงออกคำสั่งการเปิดศึกสงคราม การดำเนินมุมกล้องใช้เทคนิคเสริมพิเศษของดำเนินกล้องแบบ ดอลลี่(Dolly) เพื่อสื่อความของการส่งสารจากที่หนึ่งไปที่หนึ่งโดยที่ฝ่ายหนึ่งอยู่กับที่และอีกฝ่ายหนึ่งค่อยๆถอยไกลออกมาเรื่อยๆ ช่วยเสริมให้ภาพมีมิติกว้างไกลมากเป็นพิเศษ ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อเน้นความยิ่งใหญ่ของฉากและอาณาบริเวณโดยรอบ ทำให้เหตุดูยิ่งใหญ่ขึ้น ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเป็นมุมหลักอีกมุมหนึ่ง โดยช่วยเพิ่มความสำคัญให้กับรายาฮีเจา ยะรัง อีกาดำ พันธมิตรสลัด สร้างความใหญ่โตที่ปรากฏก่อให้เกิดความรู้สึกคุกคาม คนดูถูกทำให้รู้สึกถึงความไม่มั่นคง ถูกครอบงำ ภาพของตัวละครที่ถ่ายจากด้านล่างจะออกมาน่ากลัว น่าเกรงขาม น่านับถือ ใช้มุมภา พแบบดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) เพื่อสร้างมิติที่หลากหลายในมุมกล้องเดียวแต่มีจุดสนใจในภาพมากกว่าหนึ่งจุดสนใจ และใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เพื่อเป็นหลักในการดำเนินการนำเสนอเรื่องราว

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) หรือแสงจากธรรมชาติ (Day Light) ทั้งหมด เพื่อสร้างบรรยากาศที่แสดงถึงความสดใส ความมั่นคง ความปลอดภัย ความศักดิ์สิทธิ์ ความกระตือรือร้น ความเปิดเผยชัดเจน และ ความจริง

และโทนสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) มากกว่าสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ในอัตราส่วน 4 ส่วนต่อ 3 ส่วน ซึ่ง จะให้ความรู้สึกก่อให้เกิดพลังวังชา ความกระฉับกระเฉง ฮึกเหิม และความขัดแย้งไม่ประนอมลอมชอม ไม่แน่นอน ให้ความรู้สึกเข้าใกล้ตัวเรา

การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

ภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 38 ช็อต(Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า ภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 20, 25, 29, 30 และ 34

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1-11, 13, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 33, 35, 36 และ 37

ภาพ คลอสอัพ(Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 12, 31และ 32 รวมได้ 3 ช็อต (Shot)

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)พบว่า ภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 3-6, 18-24, 26-30 และ 34

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 1และ 2

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตที่ (Shot)1, 2, 7-10, 12-17, 31-33, 35-37

มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) หรือ (DFS.)ในช็อต (Shot) ที่ 15 และ 16

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่าภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) ในช็อต (Shot) ที่ 25

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) ในช็อต (Shot) ที่ 1-11,

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น(Basic Triangle Warming Tones) ในช็อต (Shot) ที่ 17-37

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) พบว่า ภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสีน้ำตาล , เหลืองอมส้ม, เขียว เทา, ดำ (Sepia3,Green 5)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) จากจำนวนภาพทั้งหมด 38 ช็อต (Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 5 ช็อต (Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 27 ช็อต(Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 3 ช็อต (Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 17 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล(Low Angle) รวมได้ 2 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวลช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 18 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) รวมได้ 2 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) รวมได้ 11 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น (Basic Triangle Warming Tones) รวมได้ 19 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีน้ำตาล, สีเหลืองอมส้ม และ สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียว สีเทา และ สีดำ ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 2 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 3 ส่วน (Sepia 3, Green 5)

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพแบบ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อดำเนินเรื่องราวในระยะที่จะเผยให้เห็นขนาดของบุคคลเต็มตัวหรือต้องการให้เห็นบรรยากาศรอบๆแต่ไม่กว้างมากนัก ใช้ระยะภาพแบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อดำเนินเรื่องราวหลัก และเน้นในอากับกริยาการแสดงออกทางสีหน้าโดยเฉพาะ กระเบนดำ ใช้ภาพ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นให้เห็นเจ้าชายราไวในวัยเด็กอ่อนและสีหน้าของอีกาดำแสดงความหมดหวังจากการสูญเสีย

การดำเนินมุมกล้อง ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อทำให้กระเบนดำ อีกาดำ และเจ้าชายราไว ลดคุณค่า ดูต่ำต้อย ความพ่ายแพ้ ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)เพื่อเน้นความสำคัญของกระเบนดำ เกิดความรู้สึกถึงความไม่มั่นคง ใช้มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot)เพื่อช่วยสร้างมิติในภาพที่มีความสำคัญของบุคคลมากกว่าหนึ่ง ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)เพื่อเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) เพื่อเสริมให้รู้สึกไม่ธรรมดา ไม่ปรกติ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) เพื่อดำเนินอารมณ์ช่วงก่อนจะระเบิดอารมณ์ ของกระเบนดำ และใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น (Basic Triangle Warming Tones) เพื่อดำเนินอารมณ์ช่วงหลังจากการระเบิดอารมณ์ของกระเบนดำ ทำให้ภาพดูเศร้าหม่องมากไปกว่าเดิม

และการใช้โทนสี ใช้สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) น้อยกว่า สีในวรรณะเย็น (Cool Tone) ซึ่งส่งผลให้ภาพเกิดความรู้สึกซึมเศร้าความรู้สึกหดหู่เศร้าใจ เป็นภัยอันตราย ความรุนแรงความขัดแย้ง และให้ความรู้สึกไกลตัวออกไป ส่วนการใช้โทนสีภาพพิเศษแบบซีเปีย โทนเขียว (Green) เพื่อสร้างจินตนาการถึงการย้อนเวลาในอดีตของกระเบนดำและเ จ้าชายราไว และใช้โทนสีภาพพิเศษแบบซีเปีย (Sepia) เพื่อดึงอารมณ์ภาพให้เศร้ามากขึ้นกว่าเดิมในช่วงตอนที่กระเบนดำสูญเสียลูกชาย

การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)

ภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 28 ช็อต(Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า ภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 8, 10-14, 16-21

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 1-7, 9, 15, 22-28

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า ภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 12

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 1-11, 13-28

มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 8 และ 10

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่าภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและ ทิศทางของแสง เป็นสไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) ในช็อต (Shot) ที่ 1-28

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) พบว่า ภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสีน้ำเงิน, ฟ้าเขียว, ดำ และ ขาว

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) จากจำนวนภาพทั้งหมด 28 ช็อต (Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 12 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 16 ช็อต (Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 1 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 27 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) รวมได้ 2 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) รวมได้ 28 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีขาว และ สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีน้ำเงิน, สีฟ้าอมเขียว, สีดำ ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 1 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 3 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิ รันดร์ ของบินตัง (Beloved)

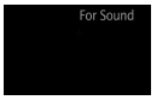
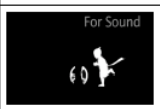
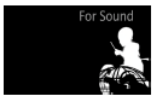
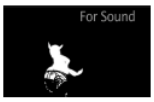
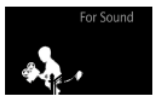
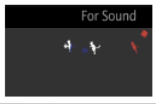
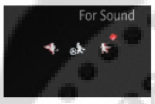
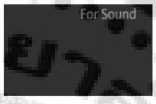
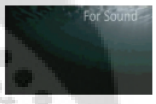
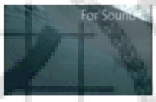
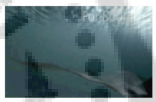
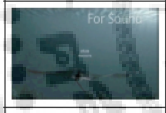
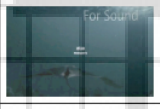
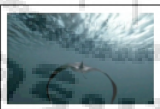
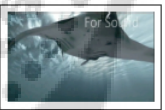
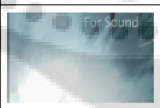
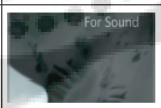
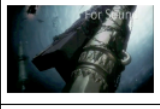
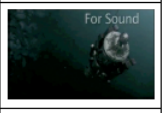
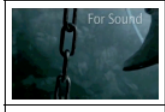
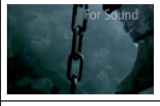
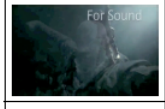
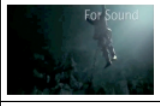
ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพ แบบ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อใช้ในการดำเนินเรื่องราวในระหว่างการเคลื่อนที่ของเรื่องราวในภาพ และใช้ภาพ คลอสอัพ (Close-up) เป็นพิเศษเพื่อเน้นอากับกริยาการแสดงออกทางสีหน้าของปารี

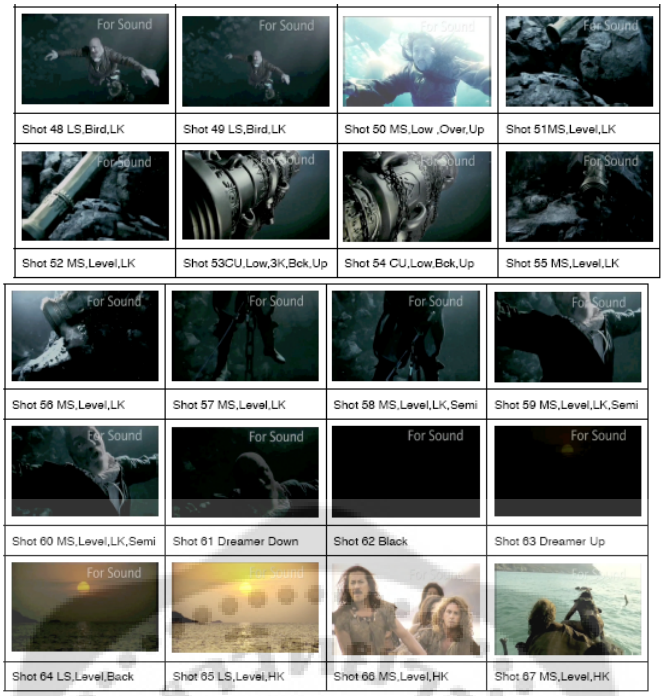
การดำเนินมุมกล้อง ในตอนนี้ไม่มีการเคลื่อนมากนัก เพื่อช่วยในการตรึงอารมณ์ให้กับภาพ ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อสร้างบรรยากาศของความไม่มั่นคง ความน่ากลัวของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับบินตัง ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เพื่อใช้หลักเป็นการดำเนินหลักของเรื่องราว และใช้มุมภาพแบบ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) เพื่อส่งอารมณ์ในเรื่องราวในเรื่องราวต่อไป

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) ทั้งหมด เพื่อทำให้บรรยากาศทึมทึบ ไม่มั่นคง ซึมเศร้า และ เยือกเย็น

และการใช้โทนสี ใช้สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) น้อยกว่า สีในวรรณะเย็น (Cool Tone) ซึ่งส่งผลให้ภาพเกิดความรู้สึกซึมเศร้าความรู้สึกหดหู่เศร้าใจ ความว่างเปล่าของชีวิต

เปิดเรื่อง(Opening)

			
Shot 0 Black	Shot 1 MS,Level,Contrast	Shot 2 MS,Level,Contraat	Shot 3 MS,Level,Contrast
			
Shot 4 MS,Level,Contrast	Shot 5 LS,Level,Contrast	Shot 6 LS,Level,Contrast	Shot 7 LS,Level,Contrast
			
Shot 8 MS,Level,Contrast	Shot 9 MS,Level,Contrast	Shot 10 MS,Level,Contrast	Shot 11 MS,Level,Contrast
			
Shot 12 DFS,Lev,Contrast	Shot 13 MS,Level,Contrast	Shot 14 MS,Level,Contrast	Shot 15 ELS,Lev,Contrast
			
Shot 16 ELS,Lev,Contrast	Shot 17 ELS,Lev,Contrast	Shot 18 Black	Shot 19 Dreamer Up
			
Shot 20 LS,Low An,LK,Up	Shot 21 LS,Low An,LK,Up	Shot 22 CU,Low An,LK,Up	Shot 23 MS,Low An,LK,Up
			
Shot 24 LS,Low An,LK,Up	Shot 25 LS,Low An,LK,Up	Shot 26 LS,Low An,LK,Up	Shot 27 MS,Low An,LK,Up
			
Shot 28 MS,Low An,LK,Up	Shot 29 MS,Low An,LK,Up	Shot 30 MS,Low An,LK,Up	Shot 31 CU,Low An,LK,Up
			
Shot 32MS,Low,Over,Back	Shot 33MS,Low,Over,Back	Shot 34CU,Low,Sem,Bck	Shot35MS,Low,Bck,Up,Ov
			
Shot 36 CU,Low,Back,3K	Shot 37 CU,Low,Back,3K	Shot 38 CU,Level,3K	Shot 39 MS,Bird,LK
			
Shot 40 CU,Level,LK	Shot 41 CU,Level,LK	Shot 42 MS,Low An,LK	Shot 43 MS,Level,LK
			
Shot 44 DFS,Low An,LK	Shot45LS,Low,LK,SemiUp	Shot 46MS,Level,Over,Up	Shot 47MS,Level,Over,Up



ภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 67 ช็อต (Shot)โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening)พบว่า ภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) (ELS.) ในช็อต (Shot) ที่ 15, 16 และ 17

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 5, 6, 7, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 45, 48, 49, 63, 64 และ 65

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 39, 42, 43, 46, 47, 50, 51, 52, 55-61, 66 และ 67

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 22, 31, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 53และ 54

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) พบว่า ภาพประจำตอน เปิดเรื่อง(Opening) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View)ในช็อต (Shot) ที่ 39, 48 และ 49

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 1-17, 40, 41, 46, 47, 51, 52, 55-61, 63-67

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 19-37, 42-45, 50,53 และ 54

มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) หรือ (DFS.)ในช็อต (Shot) ที่ 12 และ 44

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน เปิดเรื่อง(Opening) พบว่าภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key)ในช็อต (Shot) ที่ 65, 66 และ 67

สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) ในช็อต (Shot) ที่ 20-31, 39-45, 48, 49, 51, 52, 55-61

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น(Basic Triangle Warming Tones) ในช็อต (Shot) ที่ 36, 37, 38 และ 53

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ(Over-Exposure)ในช็อต (Shot) ที่ 32, 33, 35, 46, 47 และ 50

สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) ในช็อต (Shot) ที่ 34, 45, 58 และ 59

สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) ในช็อต (Shot) ที่ 20, 35, 45, 46, 47, 50, 53 และ 54

สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) ในช็อต (Shot) ที่ 32-37, 54, 63 และ 64

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คอนทราสต์ (High Contrast) ในช็อต (Shot) ที่ 1-17

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) พบว่า ภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสีเขียวอมน้ำเงิน, เทา, ดำ,และ ขาว (Dimmer in-out Monotone 17)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน เปิดเรื่อง(Opening)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) จากจำนวนภาพทั้งหมด 67 ช็อต (Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่า ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) รวมได้ 3 ช็อต (Shot) ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 15 ช็อต (Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 35 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 10 ช็อต (Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ เบิรดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) รวมได้ 3 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 34 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 26 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) รวมได้ 2 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) รวมได้ 3 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) รวมได้ 31 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้ นฐานโทนแสงอุ่น (Basic Triangle Warming Tones) รวมได้ 4 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) รวมได้ 6 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) รวมได้ 4 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) รวมได้ 8 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) รวมได้ 9 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คอนทราสต์ (High Contrast) รวมได้ 17 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีเหลือง สีขาวและ สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียวอมน้ำเงิน สีเทา และ สีดำ ซึ่งสามารถเฉลี่ยเป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 2 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 3 ส่วน

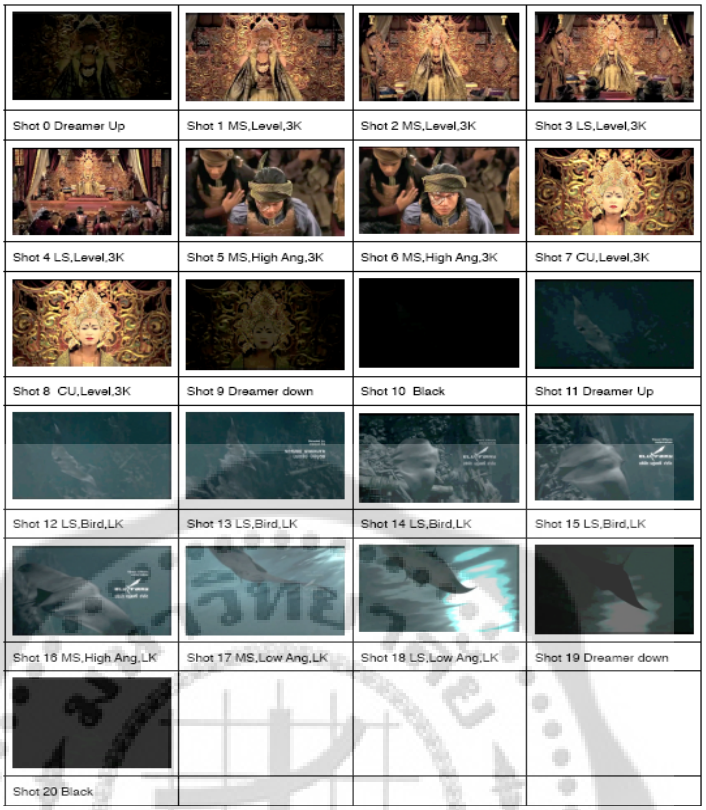
การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน เปิดเรื่อง(Opening)

ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพ แบบ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อสร้างมิติให้กับภาพในระยะไกลช่วงแสดงโลโก้บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ ใช้ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อการดำเนินเรื่องหลัก แสดงให้เห็นความกว้างขอบบริเวณโดยรอบ ใช้ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อสร้างความสำคัญให้กับลิ่มเคี่ยม อาจารย์ยานิส บรี กระเบนที่ว่ายน้ำไปมา และมหาปืนใหญ่ในระยะใกล้ ใช้ภาพ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อเน้นความสำคัญให้กับกระเบนและมหาปืนใหญ่ที่กำลังค่อยๆจมลงใต้ทะเล

การดำเนินมุมกล้อง ใช้มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) เพื่อการสื่อที่มีลักษณะเป็นนามธรรม (abstract) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อแสดงความใหญ่โตที่ปรากฏก่อให้เกิดความรู้สึกคุกคาม ให้รู้สึกถึงความไม่มั่นคง ถูกครอบงำ น่ากลัว น่าเกรงขาม น่านับถือ ใช้มุมภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) เพื่อสร้างมิติที่หลากหลายในการนำเสนอในความหมายที่มีนัยมากกว่าหนึ่ง และใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เพื่อใช้เป็นหลักในการดำเนินเรื่องราว การใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) เพื่อแสดงเชิงสัญญาลักษณ์ด้ วยภาพดวงอาทิตย์ยามเช้า สื่อในการเริ่มต้นเรื่องราว ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) เพื่อต้องการสื่อถึงความไม่มั่นคง ถูกครอบงำ มีเหตุร้าย ลึกลับ น่าค้นหา ใช้สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น (Basic Triangle Warming Tones) เพื่อประกอบในช่วงที่ลิ่มเคี่ยมกำลังมองดูเหตุการณ์ต่างๆ ทำให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้า ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) เพื่อผลในทางความหมายแฟนตาซี ความพิเศษเกินจริง ในช่วงแนะนำชื่อเรื่องให้ดูน่าสนใจ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงความหมายการอยู่ใต้อำนาจ ความปราชัย ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัวให้กั บเหตุการณ์ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลให้ลิ่มเคี่ยมดูนุ่มนวลขึ้น ใ ช้สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คอนทราสต์ (High Contrast) เพื่อดึงความน่าสนใจภาพการ์ตูนเชื่อมต่อเข้าไปในโลกภาพยนตร์

และด้านการใช้โทนสี ของภาพเป็นสีในวรรณะร้อน (Warm Tone) น้อยกว่า สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ซึ่งจะให้ความรู้สึกก่อให้เกิดความหมายในเชิงที่สร้างความน่าค้นหา ลึกลับชวนติดตามอย่างกระตือรือร้น

การปิดเรื่อง (The End)



ภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) ประกอบไปด้วยจำนวนภาพทั้งหมด 20 ช็อต (Shot) โดยในแต่ละภาพมีองค์ประกอบทางด้านต่างๆดังต่อไปนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพ

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านระยะของภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า ภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านระยะของภาพดังนี้

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) หรือ (LS.) ในช็อต (Shot) ที่ 3, 4, 11-15, 18 และ 19

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) หรือ (MS.) ในช็อต (Shot) ที่ 1, 2, 5, 6, 16 และ 17

ภาพ คลอสอัพ (Close-up) หรือ (CU.) ในช็อต (Shot) ที่ 7, 8 และ 9

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องของภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า ภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้องดังนี้

มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View)ในช็อต (Shot) ที่ 11-15

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 5, 6 , 16

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อต (Shot) ที่ 1-4, 7, 8 และ 9

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อต (Shot) ที่ 17, 18 และ 19

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงของภาพประจำตอน การกลับมาของปารี (The Conclusion) พบว่าภาพประจำตอน การกลับมาของปารี (The Conclusion) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสงดังนี้

สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) ในช็อต (Shot) ที่ 11-19

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน(Basic Triangle) ในช็อต (Shot) ที่ 1-9

สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) ในช็อต (Shot) ที่ 18 และ19

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีของภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) พบว่า ภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) นั้นมีองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสีส่วนใหญ่เป็นสี น้ำตาลกลาง ทอง เขียวแก่ ขาวและดำ (Dimmer in-out)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพและการสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End)

องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอน การปิดเรื่อง(The End) จากจำนวนภาพทั้งหมด 20 ช็อต (Shot) มีองค์ประกอบหลักดังนี้

ด้านระยะของภาพ พบว่าภาพ ลอง ช็อต (Long shot) รวมได้ 9 ช็อต (Shot) ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) รวมได้ 6 ช็อต (Shot) ภาพ คลอสอัพ (Close-up) รวมได้ 3 ช็อต (Shot)

ด้านการดำเนินมุมกล้อง พบว่า มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) รวมได้ 5 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) รวมได้ 3 ช็อต(Shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) รวมได้ 7 ช็อต (Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) รวมได้ 3 ช็อต(Shot)

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง พบว่า สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) รวมได้ 9 ช็อต (Shot) สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) รวมได้ 9 ช็อต(Shot) สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) รวมได้ 2 ช็อต (Shot)

ด้านการใช้โทนสี พบว่า สีส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) ได้แก่ สีน้ำตาล กลาง สีทอง สีขาว และ สีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียวอมเทา และ สีดำ ซึ่งสามารถเฉลี่ย เป็นอัตราส่วน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) 3 ส่วนต่อสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) 2 ส่วน

การสื่อความหมายภาพในเชิงจิตวิทยาของภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End)

ด้านระยะของภาพ ใช้ระยะของภาพแบบ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อแสดงอาณาบริเวณ โดยรอบ การให้ความสำคัญของกลุ่มทหารลังกาสุกะและกระเบนในทะเลใช้ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อให้ความสำคัญกับยะรังและองค์บิรูเป็นหลัก ใช้ภาพ คลอสอัพ (Close-up) เพื่อถ่ายทอดการ แสดงออกทางสายตา สื่อถึงความนัยขององค์หญิงบิรูกับยะรัง

การดำเนินมุมกล้อง ใช้มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) เพื่อแสดงความกว้าง ของอาณาบริเวณใต้ทะเล ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อแสดงออกถึงการอยู่ใต้อำนาจ และการแสดงออกถึงความจงรักภักดี ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเพิ่มความสำคัญ ให้กับองค์หญิงบิรู ให้ดูน่าเกรงขาม น่านับถือ และ เพิ่มความสำคัญให้กับกระเบน ตอนท้ายเรื่องที่ ปรากฏก่อ สร้างให้เกิดความใหญ่โตของตัวกระเบน ความรู้สึกคุกคาม รู้สึกถึงความไม่มั่นคง ถูกครอบงำ ภาพของตัวละครที่ถ่ายจากด้ านล่างจะออกมาน่ากลัว น่าเกรงขาม ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เพื่อเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง

ด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) เพื่อ ใช้ สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) เพื่อแสดงแสงแห่งรัศมีให้กับองค์หญิงบิรู โดยเมื่อแสงไปสะท้อนกับโลหะสีทองช่วยสร้างความสง่า ความศักดิ์สิทธิ์ให้กับองค์หญิงบิรู ตลอดการ กำหนดให้แสงที่สะท้อนกับโลหะสีทองเงาให้ไปแสดงผลที่เหล่าทหารอื่นเท่านั้น ในขณะที่ยะรังไม่แสง เงาใดๆ จึงเสริมให้ยะรังภาพดูสง่าตามองค์หญิงบิรูไปด้วย ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวลให้กับกระเบน และในการเชื่อมโยมไปถึงการปิดเรื่อง ในที่สุด

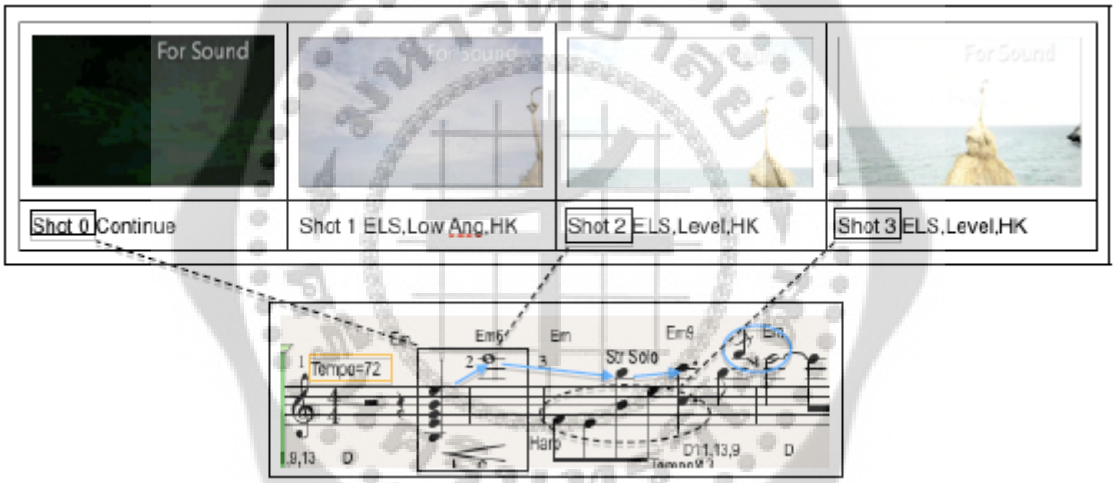
และด้านการใช้โทนสี ส่วนใหญ่เป็นโทน สีในวรรณะร้อน (Warm Tone) มากกว่าสีในวรรณะ เย็น (Cool Tone) ซึ่งจะให้ความรู้สึกก่อให้เกิดความหมายในเชิงที่ให้ความรู้สึกก่อให้เกิดพลังวังชา ความยินดีกับความกระฉับกระเฉง การลึกลับและความว่างเปล่า

2.3 การวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบท

การนำเสนอข้อมูลจากการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบท ของการทำงานเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลในประเด็นที่มีความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ไปตามลำดับตอนต่อไปนี้

หมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 8 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้

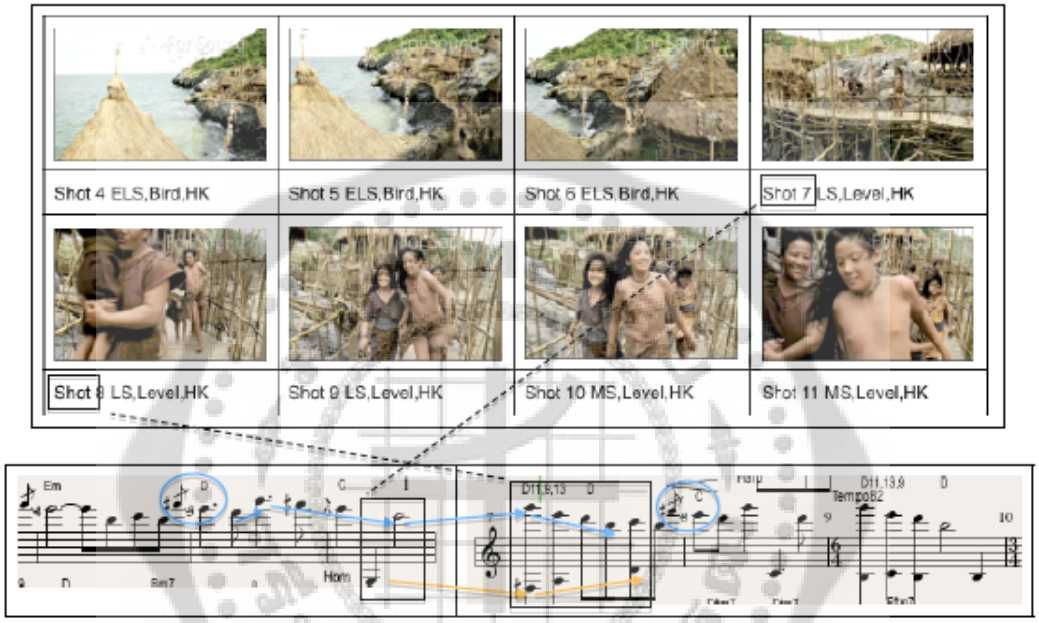


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 0 กับห้องเพลงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 2 กับห้องเพลงที่ 2 และ ในช็อตภาพที่ 3 กับห้องเพลงที่ 3-4 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 0 กับห้องเพลงที่ 1 เป็นการเปิดตัวเริ่มด้วยภาพดำ (Black) แล้วค่อยๆเพิ่มแสงสว่างขึ้นในช็อตภาพที่ 1 ใช้มุมภาพจากด้านล่างขึ้นไปด้านบนแบบโลว์ แองเจล (Low Angle) องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค่อยๆเพิ่มความดังของระดับเสียง (Cresendo)ของเครื่องดนตรีสตริงแพด (String Pad) ซึ่งเป็นกลุ่มคอร์ด Em ในห้องเพลงที่ 1 ต่อเนื่องห้องเพลงที่ 2 โดยการเพิ่มระดับเสียงไล่จากเสียงต่ำไปในระดับเสียงที่สูงขึ้นได้แก่ E5-E6

ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 2 กับห้องเพลงที่ 2 เป็นภาพต่อเนื่องมาจากช็อตภาพที่ 1 โดยใช้มุมภาพในระดับสายตาแบบ มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ค้างเอาไว้ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค้างโน้ตตัว E6 เช่นเดียวกัน

ความเชื่อมโยงที่ 3 จากช็อตภาพที่ 2 ภาพในภาพประกอบไปด้วยภาพฝูงนกที่บินมาจากด้านซ้ายไปขวาจนมาอยู่ตรงกลางภาพแล้วบินกระจายออกจากกลุ่มในช็อตที่ 3 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการกระจายโน้ต (Apaggeo)ในกลุ่มคอร์ด Em6 โดยใช้เสียง ฮาร์ป (Harp) เป็นสื่อสัมพันธ์แรก ซึ่งในจุดเดียวกันยังเป็นการเริ่มต้นแนวทำนองหลักของบทเพลง โดยการใช้เสียงกลุ่มเครื่องสาย (String section) เป็นสื่อสัมพันธ์หลัก ซึ่งเสียงกลุ่มเครื่องสาย (String section)เชื่อมสัมพันธ์กับภาพนกบินด้วยการใช้เทคนิค การบรรเลงสำเนียงแบบการประดับโน้ตแบบมอร์เดนต์บน (Upper mordent) เพื่อเลียนเสียงร้องของนก



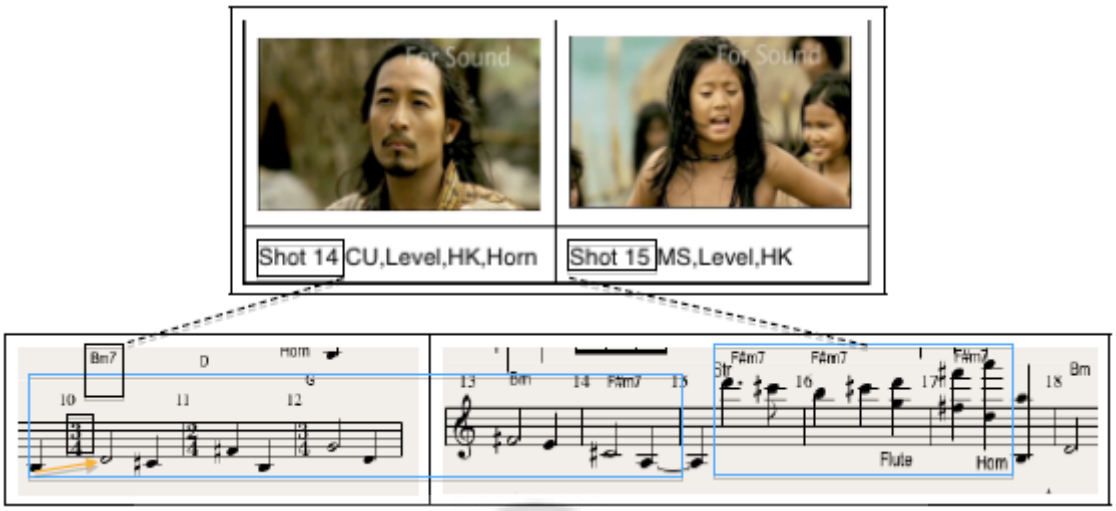
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization)ในช็อตภาพที่ 4 กับห้องเพลงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 5-6 กับห้องเพลงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 7 กับห้องเพลงที่ 6 และ ในช็อตภาพที่ 8-11 กับห้องเพลงที่ 7-9 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 4-7 เป็นภาพต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว จากมุมภาพการแทนสายตานกที่บินอยู่บนท้องฟ้าแบบมุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ค่อยๆขยับลงใกล้มาเป็น มุมภาพในระดับสายตาแบบ มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 7-9 ในระยะที่จะเผยให้เห็นขนาดของบุคคลเต็ มตัวส่วนแบบภาพ ลอง ช็อต (Long shot)แล้วขยายระยะให้ใกล้เข้ามาเป็นภาพยึดเอาระยะตั้งแต่หัวเข่าหรือเอวของตัวละครขึ้นไปแบบภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot)เพื่อเน้นในเห็นความสำคัญของตัวละครหลักของเรื่องเช่น ปารีและบินตังตอนเด็ก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีสร้างทิศทางการเคลื่อนแนวทำนองใน เสียงกลุ่มเครื่องสาย (String section)ให้มีทิศทางไล่ระดับเสียงจากสูงลงมาต่ำ (Consonant) และมีแนวทำนองเสริม (Counter line) ด้วยกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองประเภทเฟรนช์ฮอร์น (French horn)ในแนวล่างดำเนินคู่กันไป โดยมีกระสวนจังหวะ (Rhythmic) ดังตัวอย่าง

ซึ่งเป็นกระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทเพลง “บินหลา” ซึ่งเป็นบทเพลงสำเนียงมลายูของศิลปินทางภาคใต้ “วงแฮมเมอร์” เป็นตัวสร้างบรรยากาศของร่าเริงแจ่มใส ให้กับภาพในช็อตภาพที่ 4-7

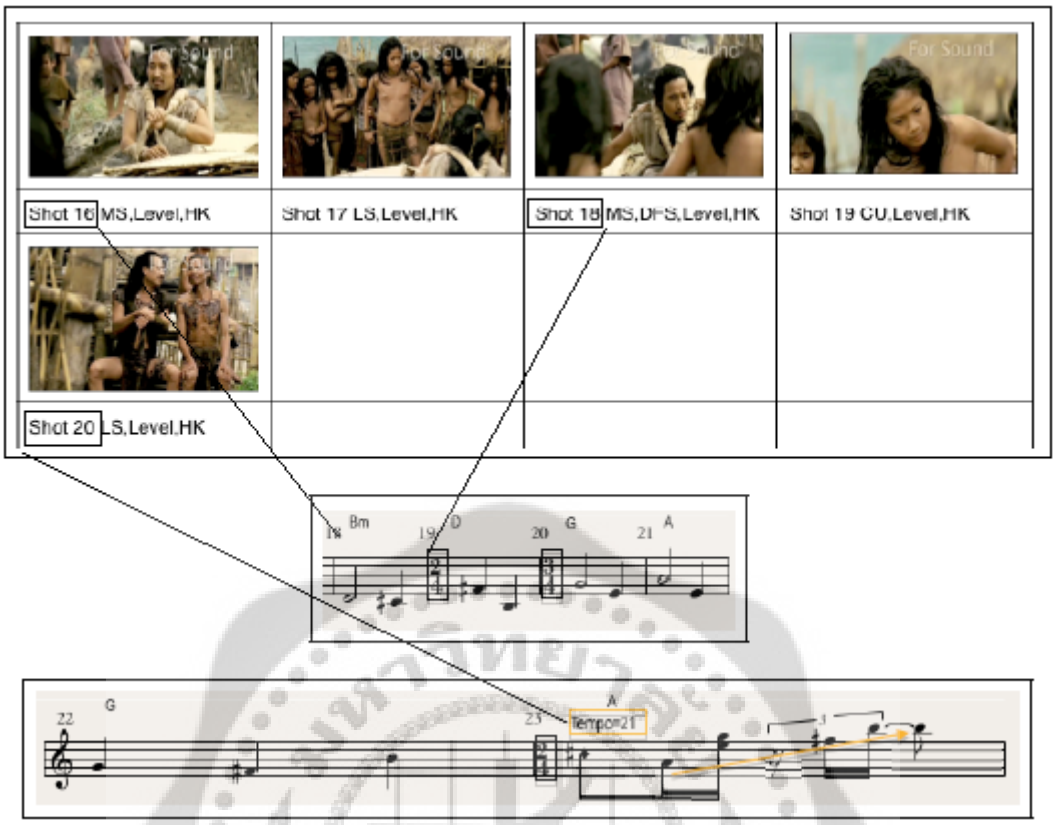
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 12-13 กับห้องเพลงที่ 9 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 12 เป็นภาพในระยะที่จะเผยให้เห็นขนาดของบุคคลเต็มตัวส่วนแบบภาพ ลอง ช็อต (Long shot) แล้วขยายระยะให้เข้าใกล้เป็นภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) ในช็อตภาพที่ 13 เพื่อแสดงรายละเอียดหรือเน้นความสำคัญของตัวละคร เช่น ลิ่มเคี่ยม องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique) โดยที่แนวทำนองกลุ่มเครื่องสาย (String section)ซึ่งเป็นแนวทำนองที่เป็นองค์ประกอบมากับอากัปกริยาของปารี มาตั้งแต่ต้นซึ่งในภาพกำลังจะเข้ามาสนทนากับลิ่มเคี่ยม โดยทิศทางของแนวทำนอง (Motion) มีทิศทาง ที่เคลื่อนที่เป็นขาลง ในขณะที่แนวทำนอง ของกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือ งประเภทเฟรนช์ฮอร์น (French horn) จากโน้ตปรากฏในแนวล่างมีทิศทาง (Motion) ที่เคลื่อนที่เป็นแบบกึ่งคงที่ (Conjunt Motion) ซึ่งเป็นแนวทำนองที่เป็นองค์ประกอบมากับอากัปกริยาของ ลิ่มเคี่ยม ที่กำลังนั่งหลับตาอยู่



จากภาพประกอบความสัมพันธ์สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 14-15 กับห้องเพลงที่ 10-18 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 14-15 เป็นภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดหรือเน้นความสำคัญในบทสนทนาระหว่างของตัว ลิ่มเคี่ยม และ ปารี องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงดนตรีถาม -ตอบแบบคอนแชร์โต (Concerto) ระหว่างแนวทำนองของเฟรนช์ฮอร์น (French horn) และแนวทำนองกลุ่มเครื่องสาย (String section)



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 16-17 กับห้องเพลงที่ 18 ในช็อตภาพที่ 18-19 กับห้องเพลงที่ 19-22 และ ในช็อตภาพที่ 20 กับห้องเพลงที่ 23 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 7 ในช็อตภาพที่ 16-19 เป็นการดำเนินภาพใช้เพื่อรักษาขนาดของตัวละครในขณะเคลื่อนไหว รวมถึงใช้ในฉากสนทนาระหว่างตัวละคร โดยจะใช้ระยะภาพในแบบภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) สลับกันกับภาพ ลอง ช็อต (Long shot) โดยในช็อตภาพที่ 18 ใช้การสร้างความสำคัญในกับตัวละครในภาพที่มีมากกว่าหนึ่งด้วยภาพ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) โดยจะเน้นความสำคัญไปที่ตัวลิ่มเคี่ยมเป็นหลัก ด้วยอากัปกริยาที่กำลังจะลุกขึ้นยืนด้วยอาการแบบไม่มั่นคง องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี การใช้อัตราจังหวะผสมจาก 3/4 มา 2/4 ทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะที่รับไปกับอากัปกริยาของตัวละคร

ความเชื่อมโยงที่8 ในช็อตภาพที่ 20 เป็นการดำเนินภาพใช้เพื่อรักษาขนาดของตัวละครในขณะเคลื่อนไหว รวมถึงใช้ในฉากสนทนาระหว่างตัวละครในวงที่กว้างขึ้น โดยจะใช้ระยะภาพในแบบภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ซึ่งในช็อตภาพที่ 20 เป็นสุดท้ายของตอน ซึ่งเป็นการจบของตอน องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ พัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีแบบแคนอน (Canon) ในแนวทำนองของ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) กับแนวทำนองกลุ่มเครื่องสาย (String section) และวิธีการหน่วงจังหวะให้ช้าลง (Ritard)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

การวิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 11 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค่อยๆเพิ่มความดังของระดับเสียง (Cresendo)ของเครื่องดนตรีสตริงแพด (String Pad) เพื่อสัมพันธ์กับการค่อยๆเพิ่มแสงสว่างขึ้นจากมืดไปสว่าง (Dimmer in) ตามทิศทางของแสง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทิศทางของระดับเสียง (Pitch)จากเสียงต่ำไปในระดับเสียงที่สูงขึ้น เพื่อสัมพันธ์กับการดำเนิน มุมภาพจากด้านล่างขึ้นไปด้านบนแบบโลว์ แองเจล (Low Angle)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค้างเสียงของโน้ต (Pedal tone) เอาไว้เพื่อสัมพันธ์กับการดำเนินมุมภาพในระดับสายตาแบบมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ค้างไว้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการกระจายโน้ต (Apaggeo)เสียง ฮาร์ป(Harp)เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของภาพฝูงนกที่บินแยกกระจายออกจากกลุ่ม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงกลุ่มเครื่องสาย (String section)บรรเลงสำเนียงด้วยเทคนิคการประดับโน้ตแบบมอร์เดนต์บน (Upper mordent) เพื่อสัมพันธ์กับการเลียนเสียงร้องของนก

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี สร้างทิศทางการเคลื่อนแนวทำนองสองแนวทำนอง ในเสียงกลุ่มเครื่องสาย (String section)ในแนวบน และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองประเภทเฟรนช์ฮอร์น (French horn) ในแนวล่าง ดำเนินคู่กันไปในทิศทางแบบตรงข้าม (Contrary) ในลักษณะที่แยกออกแล้วเข้าหากัน เพื่อสัมพันธ์กับ การดำเนินภาพภาพ ลอง ช็อต (Long shot) แล้วลดขนาดภาพมาเป็นแบบภาพ มีเดียม ช็อต(Medium shot) เพื่อเน้นในเห็นความสำคัญของตัวละครหลัก

วิธีการเชื่อมโยงที่7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่สนุก เพื่อสัมพันธ์กับการให้แสงแบบเดย์ไลท์ (Day Light) ที่สร้างบรรยากาศให้กับภาพที่ต้องการบรรยากาศของความร่าเริงแจ่มใส

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละครสองตัวละคร โดยที่ฝ่ายหนึ่งเคลื่อนที่เข้าหาและอีกฝ่ายหนึ่งไม่ได้เคลื่อนที่

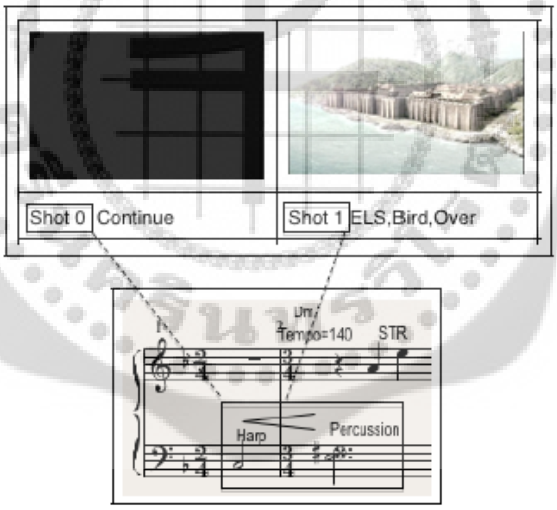
วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 การใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ ด้วยวิธีการใช้ทำนองดนตรีถาม-ตอบแบบคอนแชร์โต (Concerto) ระหว่างแนวทำนองของ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) และแนวทำนองกลุ่มเครื่องสาย (String section) เพื่อสัมพันธ์ด้วยการสื่อแทนการสนทนาระหว่างตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้อัตราจังหวะผสมจาก 3/4 มา 2/4 เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละครที่กำลังจะลุกขึ้นยืนด้วยอาการแบบไม่มั่นคง ทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะที่รับไปกับอากัปกริยาของตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ พัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีแบบแคนอน (Canon) ในแนวทำนองของ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) กับแนวทำนองกลุ่มเครื่องสาย (String section) และใช้วิธีการหน่วงจังหวะให้ช้าลง (Ritard)) เพื่อสัมพันธ์กับการจบเพื่อเน้นความสำคัญให้น่าสนใจด้วยเรื่องราวที่ใหญ่โตยิ่งขึ้น

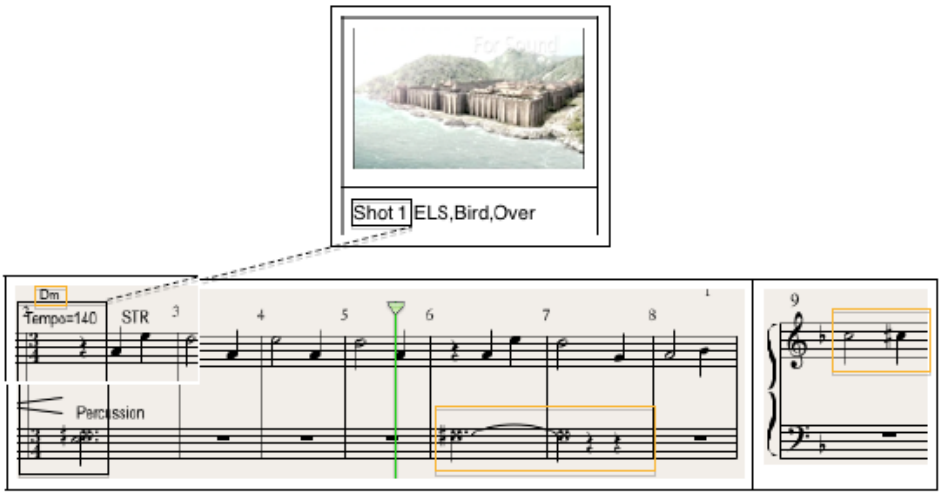
ลังกาสุกะ (Langkasuka)

สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 6 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



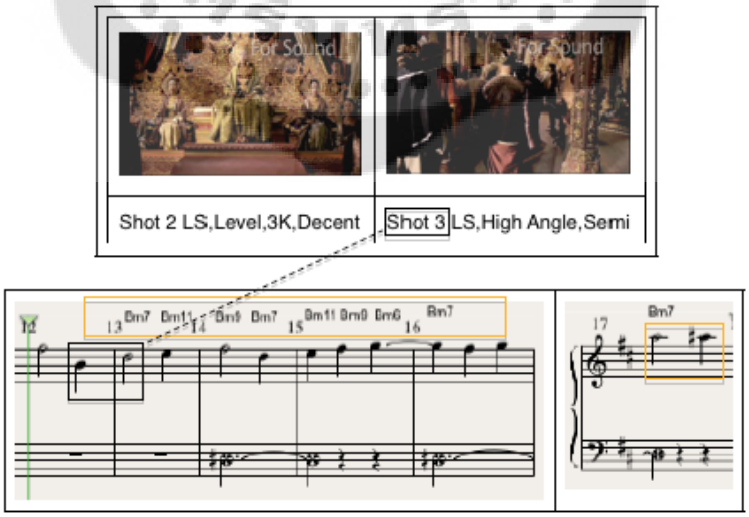
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 0-1 กับห้องเพลงที่ 1-2 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 0 กับห้องเพลงที่ 1เป็นการเปิดตัวเริ่มด้วยภาพดำ (Black) แล้วค่อยๆเพิ่มแสงสว่างขึ้นในช็อตภาพที่ 1 กับห้องเพลงที่ 2 จากมุมภาพการแทนสายตานกที่บินอยู่บนท้องฟ้าแบบมุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) โดยภาพที่ปรากฏเป็นภาพนิ่งค้างไว้ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการรูดเสียง (Glissando)ของเครื่องดนตรีฮาร์ป (Harp) ไปเชื่อมโยงกับเสียงฉาบใหญ่ในช็อตภาพที่ 1



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 1 กับห้องเพลงที่ 2-9 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 1 กับห้องเพลงที่ 2-9 ใช้ขนาดภาพแบบ เอ็กธีม ลองช็อต (Extreme long shot) มุมภาพเป็นการแทนสายตานกที่บินอยู่บนท้องฟ้าแบบมุมภาพแบบ เบริดส์อาย วิว (Bird's Eye View) โดยภาพที่ปรากฏเป็นภาพนิ่งค้างไว้ องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการบรรเลงในทำนองที่ประพันธ์ขึ้น ใช้บันไดเสียง (Scale) D Natural minor เพื่อจงใจให้จดจำด้วยการสร้างบรรยากาศและทำนองเอาไว้ โดยเครื่องดนตรีที่ ทำงานพร้อมกับภาพ (Synchronization) จะเป็นเครื่องในกลุ่มฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng)

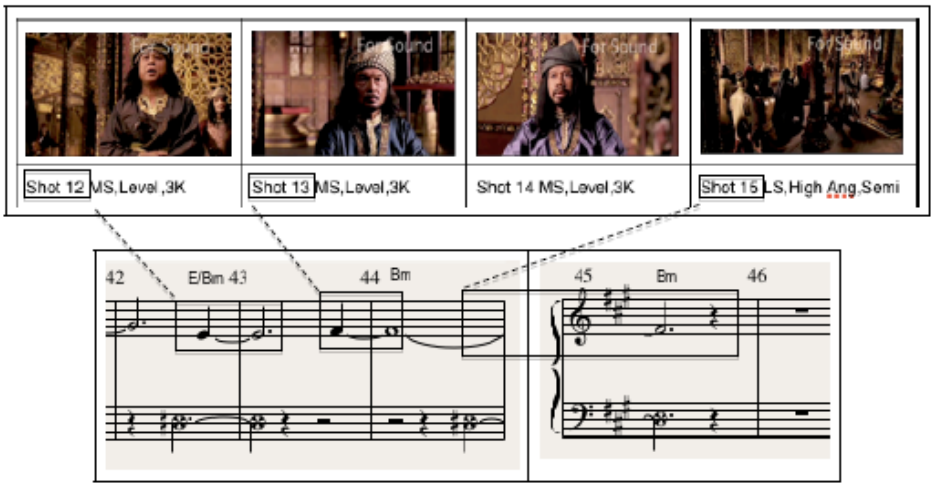


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 3 กับห้องเพลงที่ 13-17 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 3 ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ที่สื่อความหมายการลดความสำคัญในบทบาทของบรรดาเหล่าทหาร การให้แสงในภาพเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) ที่สื่อถึงการตกอยู่ภายใต้เงาอำนาจ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) เป็นหลัก

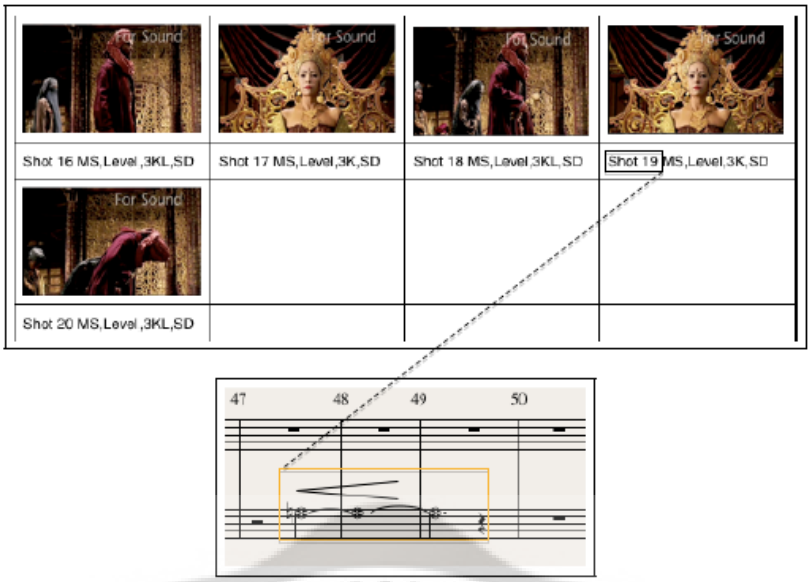
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 5-6 กับห้องเพลงที่ 19-27 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 5 และ 6 กับห้องเพลงที่ 19-27 เป็นการดำเนินภาพใช้เพื่อรักษาขนาดของตัวละครในขณะเคลื่อนไหว รวมถึงใช้ในฉากสนทนาระหว่างตัวละคร โดยจะใช้ระยะภาพในแบบภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) แล้วเข้าหาภาพในระยะคลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดหรือเน้นความสำคัญในบทสนทนาระหว่าง ยะรัง และ ยะหริ่ง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ค่อยๆลดระดับช่วงเสียง (Pitch)จาก C#5 ลงไปถึง F#4 เพื่อลดความสำคัญของแนวทำนองลง แล้วสร้างความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue)



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 12 กับห้องเพลงที่ 42 ในช็อตภาพที่ 13-14 กับห้องเพลงที่ 43-44 ในช็อตภาพที่ 15 กับห้องเพลงที่ 44-45 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 12, 13 และ 14 เป็นการดำเนินภาพใช้เพื่อรักษาขนาดของตัวละครโดยจะใช้ระยะภาพในแบบภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าที่เคร่งขรึมของตัวละคร องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทำนองแบบโน้ตต่อโน้ตโดยอัตราความยาวของโน้ตเท่า 4 จังหวะมีอัตราที่เท่ากันทั้งหมด ในขณะที่ช็อตภาพที่ 16 ใช้ในกลุ่มฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เป็นความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization)



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 19 กับห้องเพลงที่ 47-49 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 17 และ 19 เป็นการดำเนินภาพใช้เพื่อรักษาขนาดของตัวละครโดยจะใช้ระยะภาพในแบบภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละครเช่น องค์รายาฮีเจา โดยในช็อตภาพที่ 19 องค์รายาฮีเจาแสดงออกทางสายตาด้วยอาการตกใจหวาดกลัว องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค่อยๆเพิ่มเสียงรัวเสียงกลองย่านเสียงต่ำ

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนลังกาสุกะ (Langkasuka)

การวิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 8 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการรูดเสียง(Glissando) ของเครื่องดนตรีฮาร์ป (Harp) เพื่อสัมพันธ์กับการค่อยๆเพิ่มแสงสว่างขึ้นจากมืดไปสว่าง (Dimmer in)

วิธีการเชื่อมโยงที่2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฉาบใหญ่เพื่อสัมพันธ์กับขนาดภาพที่ต้องการเน้นให้เห็นถึงความกว้างใหญ่ไพศาลอย่างภาพแบบ เอ็กธีม ลองช็อต (Extreme long shot)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ประพันธ์ทำนองที่มีรูปแบบที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ที่แปลกใหม่น่าสนใจ เพื่อสัมพันธ์กับ ความต้องการให้จดจำในภาพลักษณ์และบรรยากาศแรกที่ปรากฏของสถานที่หรือบุคคลสำคัญในสถานที่นั้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบข องดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี ใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) มาทำงานพร้อมกับภาพ (Synchronization) เพื่อสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อกับภาพในช็อตภาพต่างๆ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) เพื่อสัมพันธ์กับ การสื่อความหมายในเชิงจิตวิทยาที่แสดงถึงการตกอยู่ภายใต้เงาอำนาจในการให้แสงในสไตล์การจัดแสงแบบเซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting)

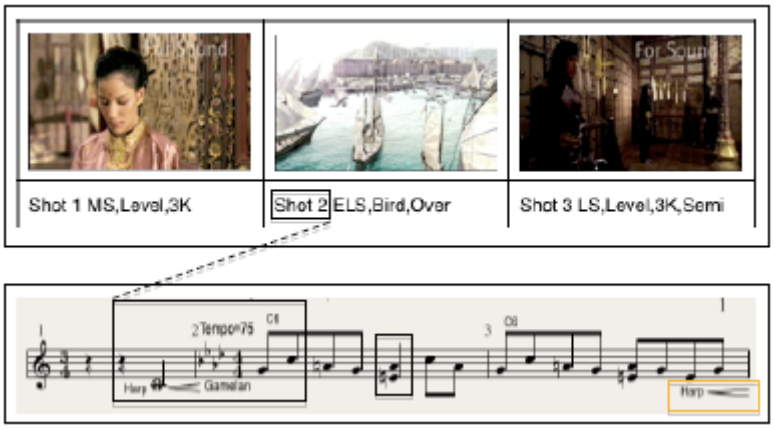
วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ค่อยๆลดระดับช่วงเสียงจากเสียงย่านสูงลงไปเสียงย่านต่ำ (Pitch) เป็นการลดความสำคัญของแนวทำนองลง แล้วให้ความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue) เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ ภาพแบบคลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดหรือเน้นความสำคัญในบทสนทนา (Dialogue)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทำนองแบบโน้ตต่อโน้ตโดยอัตราความยาวของโน้ตเท่ากับ 4 จังหวะเป็นอัตราที่เท่ากันทั้งหมด เพื่อสัมพันธ์กับการดำเนินภาพในระยะภาพในแบบภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เห็นการแสดงออกทางสีของตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค่อยๆเพิ่มเสียงรัวเสียงกลองย่านเสียงต่ำ เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละครเช่น องค์รายาฮีเจา ที่แสดงออกทางสายตาด้วยอาการตกใจหวาดกลัว

พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 8 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 1-2 กับห้องเพลงที่ 2-3 และ ในช็อตภาพที่ 3-4 กับห้องเพลงที่ 3-4 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 1 และ 2 เป็นการเชื่อมโยงกันระหว่างในช็อตภาพที่ 1ไปยังในช็อตภาพที่ 2 โดยใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการรูดเสียง (Glissando)ของเครื่องดนตรีฮาร์ป (Harp) ไปปรากฏในช็อตภาพที่ 2 ซึ่งเป็นมุมภาพแบบ เบิร์ดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) โดยภาพที่ปรากฏเป็นภาพนิ่งค้างไว้ องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ ด้วยวิธีการบรรเลงแบบการกระจายวนโน้ตในคอร์ด C6 ด้วยเสียงเครื่องดนตรีประเภทกลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong)

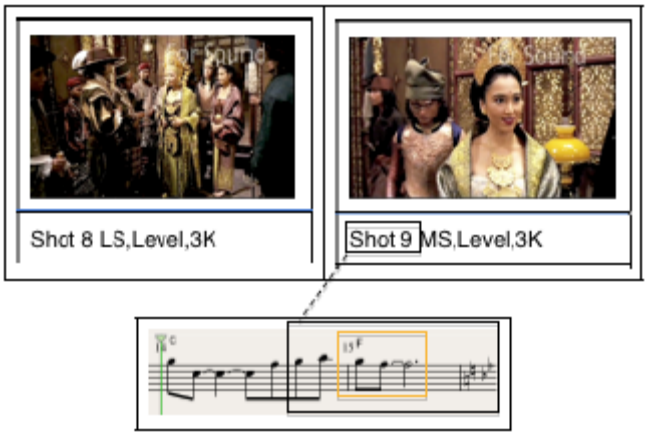
ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 3 เป็นภาพ ลอง ช็อต (Long shot) และการให้แสงในภาพเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) ที่สื่อถึงการตกอยู่ภายใต้เงาอำนาจ ในตอนท้ายของช็อตภาพที่ 3 มีการเชื่อมไปช็อตภาพที่ 4 ด้วยองค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการรูดเสียง (Glissando)ของเครื่องดนตรีฮาร์ป (Harp) อีกครั้ง

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 4 กับห้องเพลงที่ 4-6 และในช็อตภาพที่ 6 กับห้องเพลงที่ 7-9 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 4-6 เป็นภาพ ลอง ช็อต (Long shot) และ มีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละครเช่น องค์รายาฮีเจา และการให้แสงหลักพื้นฐานซึ่งประกอบด้วย แสงหลัก แสงเสริม และ แสงจากด้านหลัง ช่วยเสริมความสง่างามให้กับองค์รายาฮีเจาในการเสด็จพระราชดำเนิน องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้ วยวิธีการบรรเลงแบบการกระจายวนโน้ตในคอร์ด C6 ด้วยเสียงเครื่องดนตรีประเภท กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) เป็นหลักเหมือนเดิม

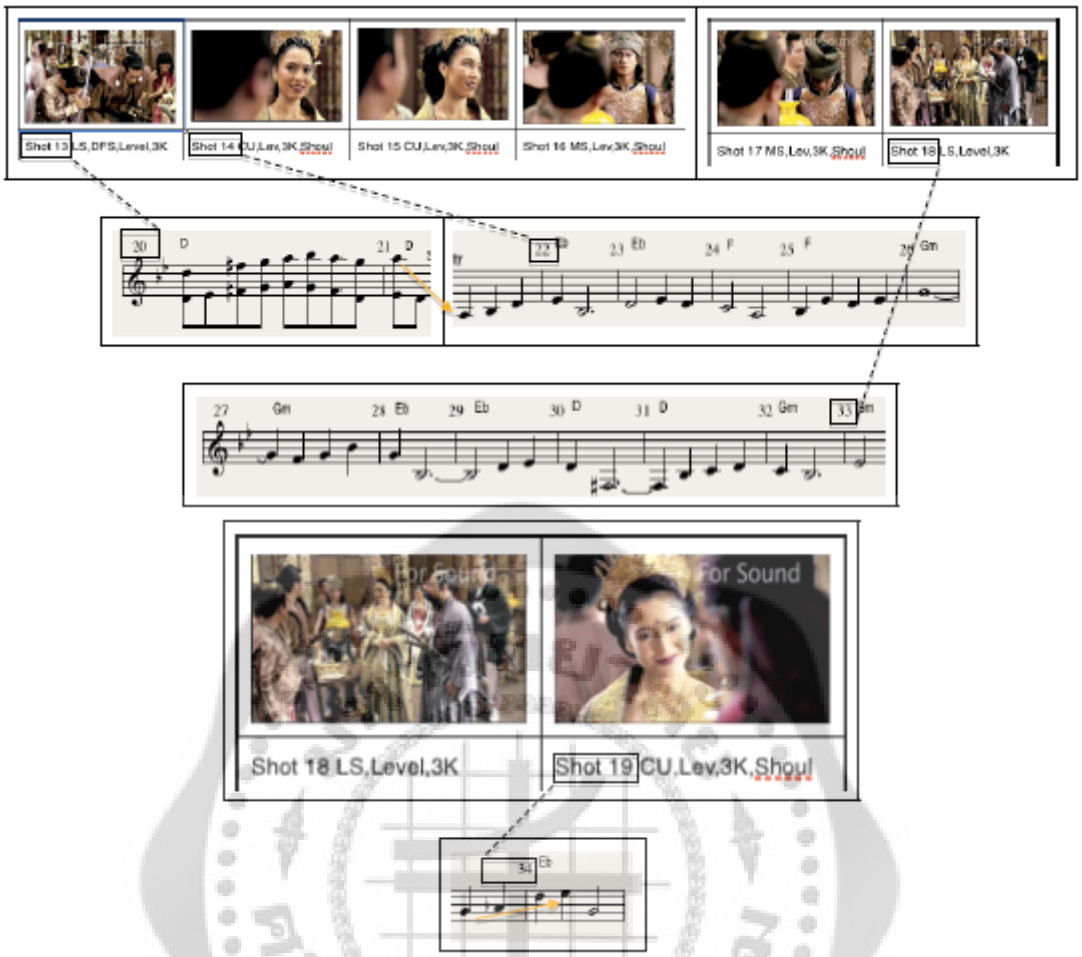
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 7-8 กับห้องเพลงที่ 10-15 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 7 ใช้ภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละครเช่น องค์รายาฮีเจาทรงแย้มพระสรวลช่วยลดบรรยากาศที่เคร่งขรึมให้ดู สดใสมากขึ้น องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนเสียงเครื่องดนตรีนำจาก กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) มาเป็นกลุ่มเครื่องสาย (String section) โดยใช้ช่วง (Range) แนวทำนองที่สูงขึ้นด้วย



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 9 กับห้องเพลงที่ 15 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 9 ใช้ภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละครเช่น องค์หญิงบิรู เป็นการเชื่อมโยงกันระหว่างในช็อตภาพที่ 8ไปยังในช็อตภาพที่ 9 โดยใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเป็นเปลี่ยนคอร์ดแบบบันไดเสียงร่วม (Relative key) จากคอร์ด F ไมเนอร์ เป็นคอร์ด F เมเจอร์ เป็นการสร้างโทนเสียงที่ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างขององค์รายาฮีเจาและองค์หญิงบิรูอย่างชัดเจน



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization)ในช็อตภาพที่ 9 กับห้องเพลงที่ 16 ในช็อตภาพที่ 10 กับห้องเพลงที่ 18 ในช็อตภาพที่ 13 กับห้องเพลงที่ 20 ในช็อตภาพที่ 14 กับห้องเพลงที่ 22 และ ในช็อตภาพที่ 18-19 กับห้องเพลงที่ 33-34 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 9 กับห้องเพลงที่ 16 ในช็อตภาพที่ 10 กับห้องเพลงที่ 18 ในช็อตภาพที่ 13 กับห้องเพลงที่ 20 ในช็อตภาพที่ 14 กับห้องเพลงที่ 22 และ ในช็อตภาพที่ 18-19 กับห้องเพลงที่ 33-34 ใช้ระยะภาพที่หลากหลายสลับไปมา โดยจะเน้นไปที่กันสนทนาขององค์หญิงบิรู กับพันธมิตรที่หลากหลายโดยภาพรวมของตอนนี้ต้องการสร้าง ภาพลักษณ์ที่ชาญฉลาดในกับองค์หญิงบิรูเป็นสำคัญ องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ช่วงเสียง (Range) ของแนวทำนองในกลุ่มเครื่องสาย (String section) ที่กว้าง และประกอบด้วยและแนวทำนองเสริม (Counter line) ในกลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) มาสร้างมิติ ให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น และใช้วิธียืดจำนวนห้องเพลงเช่น จากคอร์ดดำเนิน D 2 ห้องเพลง แล้วตามด้วย Eb 2 ห้องเพลงพัฒนาเป็น D 4 ห้องเพลง แล้วตามด้วย Eb 2 ห้องเพลง ตามด้วย F 2 ห้องเพลงจบที่ Gm เป็นต้น

จากภาพประกอบความสัมพันธ์สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 7 ในช็อตภาพที่ 20 กับห้องเพลงที่ 37 ใช้ภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าของลิ่มกอเนียว ซึ่งจะเป็นสนทนาในสาระสำคัญเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการตามหาลิ่มเคี่ยม องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง แบบไม่มีคอร์ดร่วม (Direct modulation) จาก Eb ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 ในบันไดเสียง G Harmonic minor มาเป็นคอร์ด E ซึ่งเป็นคอร์ดในบันไดเสียง B Major)

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 8 ในช็อตภาพที่ 21-22 กับห้องเพลงที่ 45 ใช้ภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงอ อกทางสีหน้าและการสนทนาในสาระสำคั ญระหว่างลิ่มกอเนียวและองค์หญิงบิรูในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการตามหาลิ่มเคี่ยม ซึ่งองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ค่อยๆลดระดับช่วงเสียง (Pitch) เพื่อลดความสำคัญของแนวทำนองลงแล้วสร้างความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

การวิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิ ธีการรูดเสียง (Glissando)ของเครื่องดนตรีฮาร์ป (Harp) เพื่อสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อระหว่างภาพในสถานที่หนึ่งไปยังภาพอีกสถานที่หนึ่ง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการบรรเลงแบบการกระจายวนโน้ตในคอร์ดเมเจอร์ (C6) ด้วยเสียงเครื่ องดนตรีประเภท กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) เพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างบรรยากาศให้ผ่อนคลายขึ้น เพื่อโยงเข้าไปสู่บรรยากาศของงานเลี้ยงต้อนรับ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการบรรเลงแบบการกระจายวนโน้ตในคอร์ดเมเจอร์ (C6) ด้วยเสียงเครื่องดนตรีประเภท กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการเสด็จพระราชดำเนินขององค์รายาฮีเจา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนเสียงเครื่องดนตรีนำจาก กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) มาเป็นกลุ่มเครื่ องสาย (String section) โดยใช้ช่วง (Range) แนวทำนองที่สูงขึ้นด้วย เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการแสดงออกทางสีหน้าขององค์รายาฮีเจาทรงแย้มพระสรวลช่วยลดบรรยากาศที่เคร่งขรึมให้ดูสดใสมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเป็ นเปลี่ยนคอร์ดแบบบันไดเสียงร่วม (Relative key) จากคอร์ด F ไมเนอร์ เป็นคอร์ด F เมเจอร์ เพื่อสัมพันธ์กับเป็นการสร้างโทนเสียงที่ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างขององค์รายาฮีเจาและองค์หญิงบิรูอย่างชัดเจน

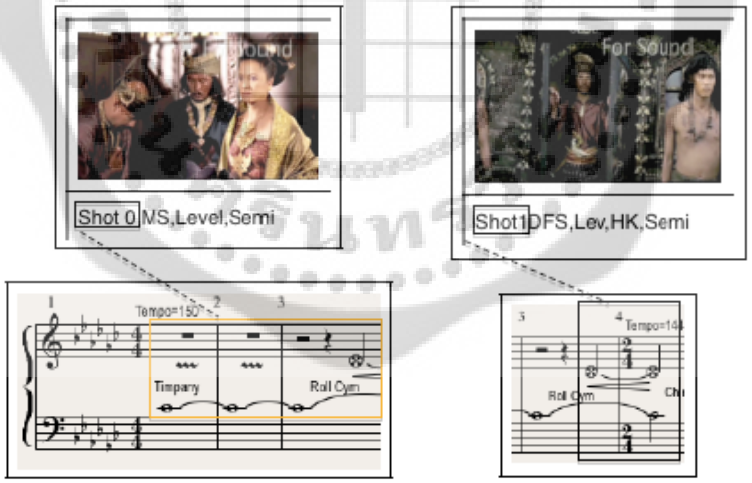
วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิ ธีการใช้ช่วงเสียง (Range) ของแนวทำนองในกลุ่มเครื่องสาย (String section) ที่กว้างซึ่งประกอบด้วยแนวทำนองเสริม (Counter line) ในกลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) มาสร้างมิติ ให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น และเสริมด้วยการใช้วิธียืดจำนวนห้องเพลง เพื่อสัมพันธ์กับ การใช้ระยะภาพที่หลากหลายสลับไปมาในอากัปกริยาของสนทนาขององค์หญิงบิรู กับพันธมิตรที่หลากหลายในความต้องการสร้างภาพลักษณ์ที่ชาญฉลาดในกับองค์หญิงบิรู

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง แบบไม่มีคอร์ดร่วม (Direct modulation) จาก Eb ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 ในบันไดเสียง G Harmonic minor มาเป็นคอร์ด E ซึ่งเป็นคอร์ดในบันไดเสียง B Major) เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าและให้ความสำคัญกับลิ่มกอเนียว ซึ่งเป็นการสนทนาในสาระสำคัญที่สุดในตอนคือ เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการตามหาลิ่มเคี่ยม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ค่อยๆลดระดับช่วงเสียง (Pitch) เพื่อลดความสำคัญของแนวทำนองลง แล้วสร้างความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue) เพื่อสัมพันธ์กับการสนทนาในสาระสำคัญระหว่างลิ่มกอเนียวและองค์หญิงบิรูในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการตามหาลิ่มเคี่ยม

วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 16 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 0 กับห้องเพลงที่ 1-3 และ ในช็อตภาพที่ 1 กับห้องเพลงที่ 4 ได้ดังนี้

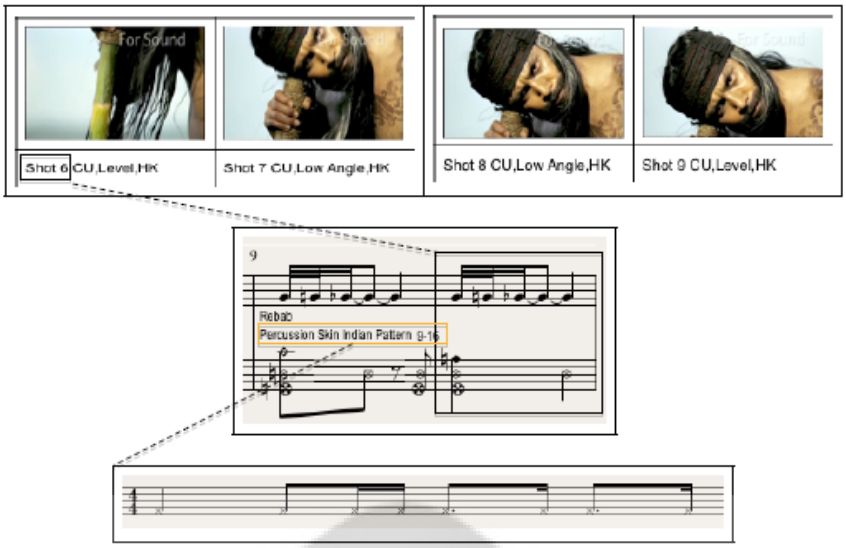
ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 0 กับห้องเพลงที่ 1-3 ใช้ภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าและการสนทนาในสาระสำคัญของรายาฮีเจา และการให้แสงในภาพเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) ที่สื่อ

ถึงการตกอยู่ภายใต้เงาอำนาจหรือการมีนัยแอบแฝง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงรัวกลองทิมปานี (Roll Timpani) ย่านเสียงต่ำ สร้างบรรยากาศให้ดูอึมครึม แล้วค่อยๆ เพิ่มความดังขึ้น (Cresendo)

ความเชื่อมโยงที่ 2 ต่อเนื่องจากในช็อตภาพที่ 0 ไปจนถึงช็อตภาพที่ 1 ใช้ภาพ ดีพโฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) และการให้แสงในภาพเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อเป็นการเปิดตัวเจ้าชายราไว ในภาพเป็นอากัปกริยาที่เจ้าชายราไวกำลังเปิดประตูออกมาจากเรือ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฉาบแบบหยาบกระด้าง โดยในจุดนี้ถือเป็นการเริ่มต้นของบทเพลง

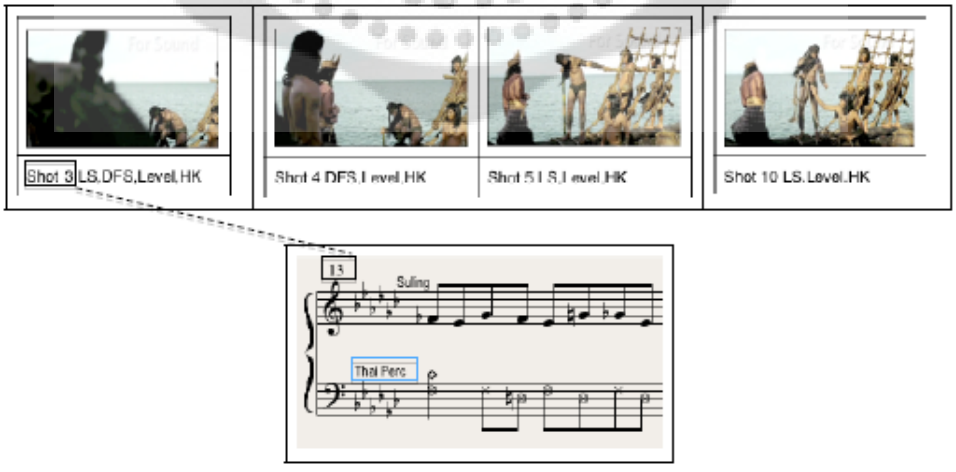
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 1 กับห้องเพลงที่ 5-7 ในช็อตภาพที่ 2 กับห้องเพลงที่ 8 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 2 ใช้ภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าของเจ้าชายราไว องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการในเสียงเกซาปี่ (Kecapi) และเสียงฉาบแบบหยาบกระด้าง เพื่อเสริมสร้างแสดงประกอบบุคคลิกให้กับเจ้าชายราไว



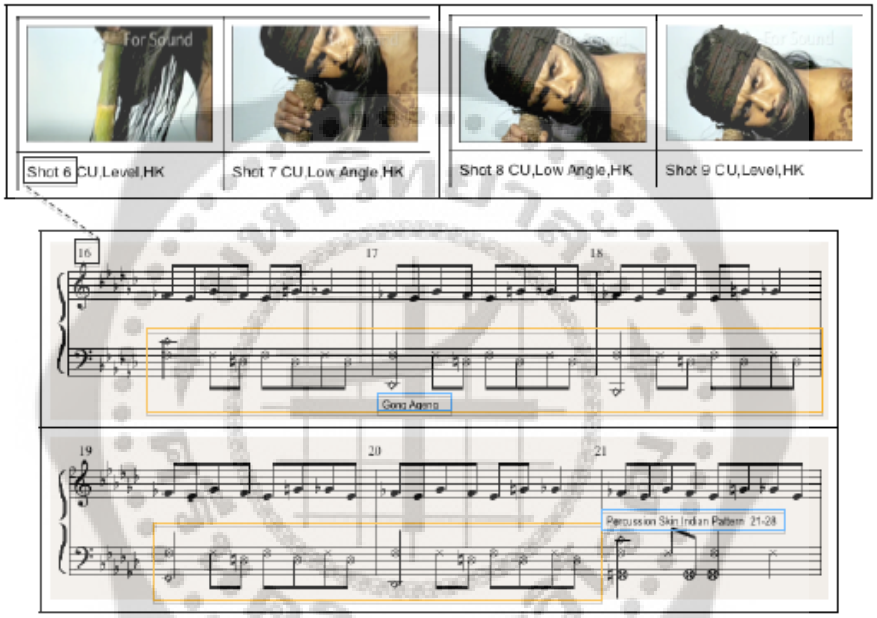
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 6-9 กับห้องเพลงที่ 9-10 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 6-9 เป็นภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดในใบหน้าของอีกาดำ ที่แสดงอาการปกริยาในการพยายามฟังเสียงจากใต้ทะเล ซึ่งพลังอำนาจที่เกินจริงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิชาดูหล่ำ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อแทนเสียงพลังอำนาจที่เกินจริงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิชาดูหล่ำ



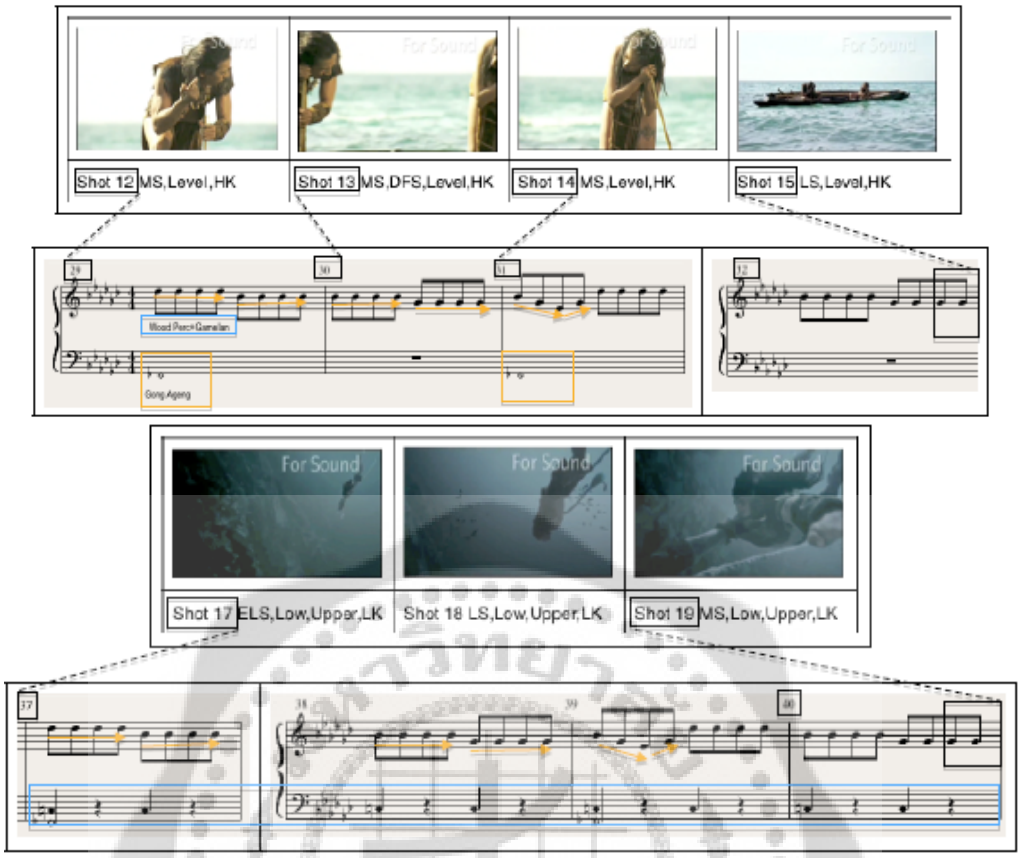
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 3-10 กับห้องเพลงที่ 13 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 3-10 ใช้ภาพแบบภาพ ลอง ช็อต (Long shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องกลุ่มคนที่ร่วมประกอบอยู่ในภาพ โดยจะเน้นไปที่กิจกรรมที่ร่วมกันทำ ซึ่งในภาพเป็นกิจกรรมที่กลุ่มนี้กำลังค้นหามหาปืนใหญ่จมอยู่ใต้ทะเลลึก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย ลีลาการบรรเลงของขลุ่ยซูหลิง (Suling) ที่บรรเลงโน้ตเป็นลักษณะวนไปมาอยู่ 4 ตัวโน้ต (Fb Eb Gb G)



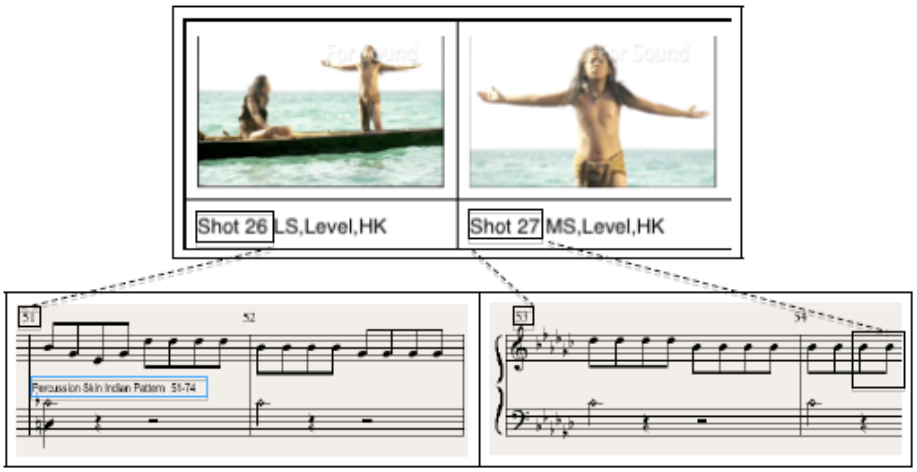
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 6-9 กับห้องเพลงที่ 16-21 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ภาพยนตร์กลับมาในช็อตภาพที่ 6-9 ซึ่งองค์ประกอบภาพใช้องค์ประกอบแบบเดิม แต่ในองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ลีลาการบรรเลงของขลุ่ยซูหลิง (Suling) ที่บรรเลงโน้ตเป็นลักษณะวนไปมาอยู่ 4 ตัวโน้ต (Fb Eb Gb G) ยังคงเดิมแต่มีการเปลี่ยนรูปแบบของกระสวนจังหวะโดยไปให้สำคัญกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะประเภทฆ้อง (Gong Ageng)และเสียงฉิ่ง



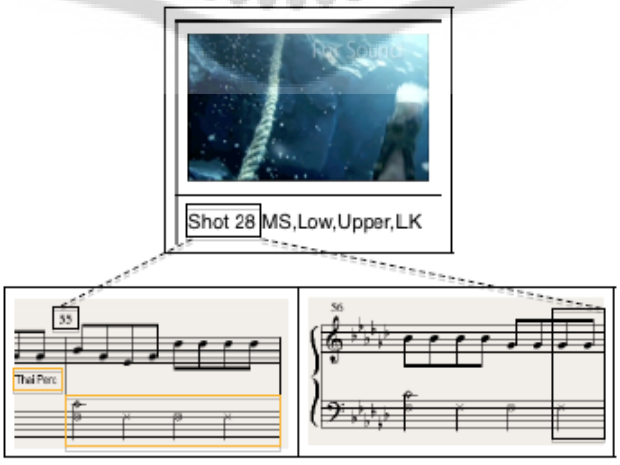
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 12 กับห้องเพลงที่ 29 ในช็อตภาพที่ 13 กับห้องเพลงที่ 30 ในช็อตภาพที่ 14 กับห้องเพลงที่ 31-32 ในช็อตภาพที่ 15 กับห้องเพลงที่ 32 ในช็อตภาพที่ 17-19 กับห้องเพลงที่ 37-40 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 7 ภาพยนตร์กลับมาในช็อตภาพที่ 12-19 ใช้องค์ประกอบภาพที่หลากหลายอาทิเช่น มีเดียม ช็อต (Medium shot), ลอง ช็อต (Long shot), ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) การให้แสงมีทั้งแบบ โลว์คีย์ (Low key)และ ไฮคีย์ (High key) โดยองค์ประกอบด้านภาพที่เน้นเพื่อสร้างบรรยากาศเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งความสำคัญในตอนนี้จะเน้นเรื่องอากัปกริยาของตัวละครในภาพมากกว่าเช่นการฟังเสียงใต้ทะเล , การดำน้ำ โดยองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการบรรเลงโน้ตแบบซ้ำ (Repeat) ด้วยเสียง เครื่องประกอบจังหวะ ไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) แล้วค่อยลดระดับเสียง (Pitch)จากสูงลงต่ำ นอกจากนั้นในความแตกต่างของกลุ่มคนทั้ง 2 กลุ่มจะใช้วิธีสร้างกระสวนจังหวะที่แตกต่างกันเช่นในกลุ่มของปารีจะใช้เสียงฆ้องตีค้างไว้ 8 จังหวะแล้วเปลี่ยนระดับเสียง(Pitch)ลง ในกลุ่มของอีกาดำจะใช้เสียงกลองเน้นทุกจังหวะที่ 1 และ 3 ของห้องเพลง

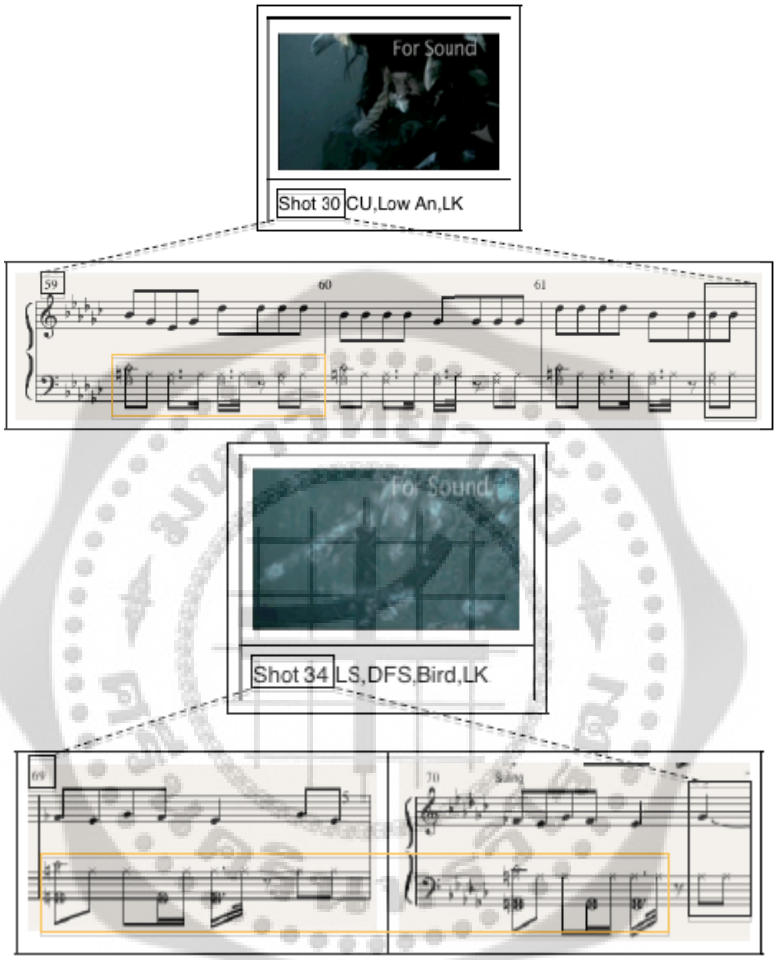


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 26 กับห้องเพลงที่ 51 ในช็อตภาพที่ 27 กับห้องเพลงที่ 53-54 และในช็อตภาพที่ 28 กับห้องเพลงที่ 55-56 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 8 ในช็อตภาพที่ 26 ใช้ภาพแบบภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ที่ต้องการให้เห็นภาพในมุมกว้างเพื่อแสดงความใหญ่ในภาพ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) ช่วยเสริมสร้างในภาพดูใหญ่และคึกคักยิ่งขึ้น โดยที่แนวทำนองของ เครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ยังคงบรรเลงแนวทำนองเหมือนเดิม และใช้ภ าพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) ในช็อตภาพที่ 27 โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าของปารี

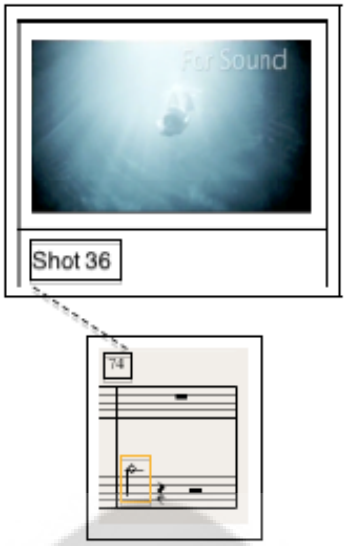


สลับด้วยช็อตภาพที่ 28 ใช้ภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้แนวทำนองของเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ยังคงบรรเลงแนวทำนองเหมือนเดิมแต่เปลี่ยนบรรยากาศใต้น้ำเสียงเครื่องประกอบจังหวะประเภทฆ้อง (Gong)และเสียงฉิ่ง



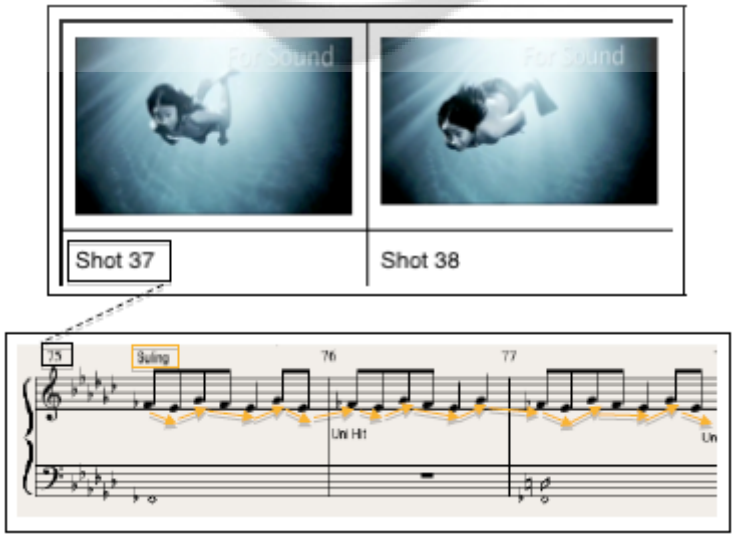
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 30 กับห้องเพลงที่ 59-61 และในช็อตภาพที่ 34 กับห้องเพลงที่ 69-70 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 9 ในช็อตภาพที่ 30 และ 34 เป็นภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดในใบหน้าของอีกาดำ และ ภาพแบบภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ที่ต้องการให้เห็นภาพในมุมกว้าง ภาพ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) เป็นภาพเพื่อให้เห็นถึงความลึกของจุดที่มหาปืนใหญ่จมลง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเสียงฉาบด้วยการตีแบบกระแทกกระทั่น เพื่อเน้นภาพของอีกาดำและมหาปืนใหญ่

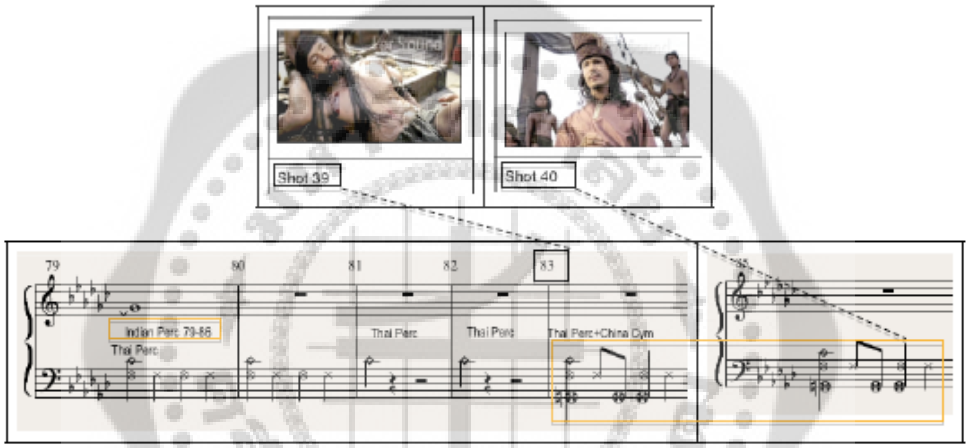


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 36 กับห้องเพลงที่ 74 ในช็อตภาพที่ 37-38 กับห้องเพลงที่ 75-77 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 10 ในช็อตภาพที่ 36 ใช้ขนาดภาพแบบภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot)เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) ใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงการอยู่ใต้อำนาจ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวล องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เพียงเสียงกลุ่มฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เท่านั้น



ความเชื่อมโยงที่ 11 ในช็อตภาพที่ 37-38 ใช้ขนาดภาพแบบภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot)เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) ใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงการอยู่ใต้อำนาจ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวล องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ เสียงกลุ่มฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย(Gong Ageng) และนำแนวทำนองของขลุ่ยซูหลิง(Suling)กลับมาใช้ประกอบอากัปกริยาการดำน้ำของปารี

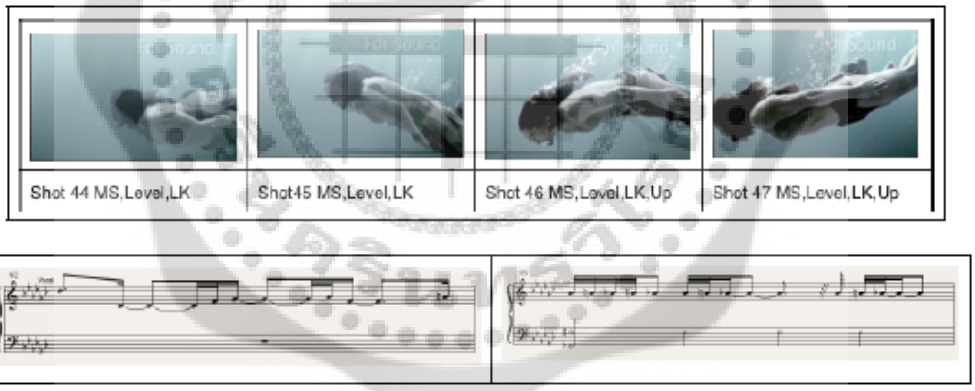


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 39 กับห้องเพลงที่ 83 ในช็อตภาพที่ 40 กับห้องเพลงที่ 84 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 12 ในช็อตภาพที่ 39 และ 40 เป็นภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงออกทางสีหน้าของอีกาดำและเจ้าชายราไว องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเสียงฉาบด้วยการตีแบบกระแทกกระทั่น เพื่อเน้นภาพของความเจ็บปวดของอีกาดำ

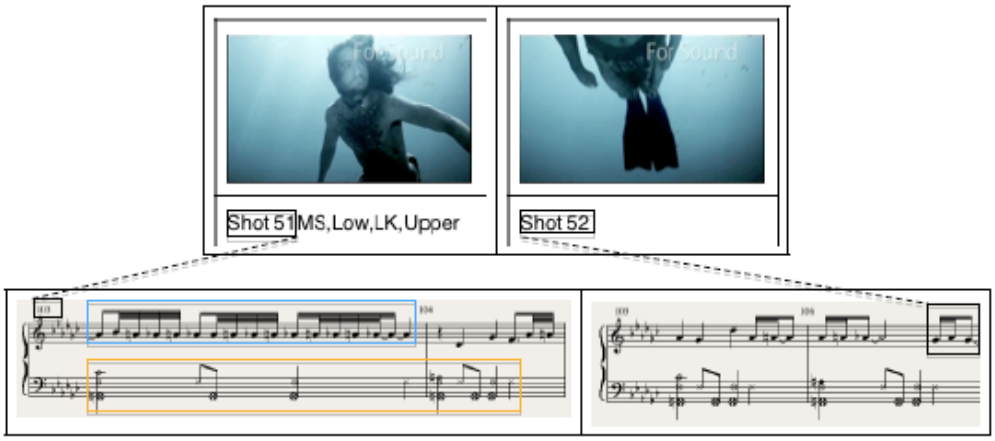
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 43 กับห้องเพลงที่ 91 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 13 ในช็อตภาพที่ 43 เป็นภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงความสำคัญให้กับปารี องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารี



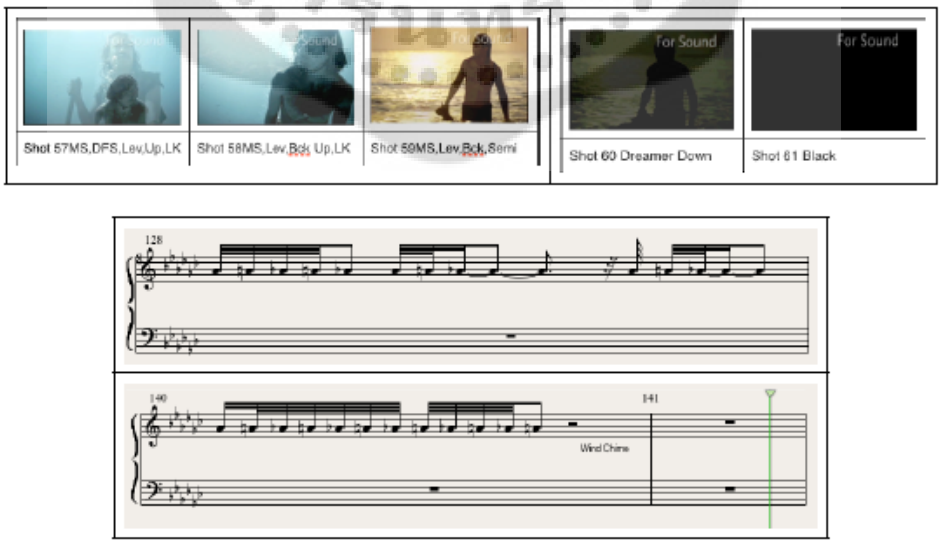
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 44-47 กับห้องเพลงที่ 92-93 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 14 ในช็อตภาพที่ 44-47 เป็นภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงความสำคัญให้กับป ารี ที่ภาพยนตร์กำลังแสดงให้เห็นการเจริญวัยจากวัยเด็กไปสู่วัยหนุ่ม องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารีบรรเลงด้วยลีลา ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงร้องของทารกตอนกำเนิดคลอดจากท้องมารดา แล้วเสริมด้วยเสียงร้องของผู้หญิงโทนอบอุ่น ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงของมารดา



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อม กัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 51-52 กับห้องเพลงที่ 103-106 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 15 ในช็อตภาพที่ 51-52 เป็นภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงความสำคัญให้กับปารี ที่ภาพยนตร์กำลังแสดงให้เห็นบรรยากาศของความน่ายินดีที่ปารีเติบโตเป็นหนุ่ม องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารี และใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) ผสมไปกับเสียงฉิ่งและฉาบ ช่วยเสริมสร้างในภาพดูใหญ่และคึกคักยิ่งขึ้น



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 57-61 กับห้องเพลงที่ 128-141 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 16 ในช็อตภาพที่ 57-61 เป็นภาพแบบมีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์ให้เห็นการแสดงความสำคัญให้กับปารี ใช้ภาพแบบ ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ที่ต้องการให้เห็นภาพในมุมกว้าง ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงการอยู่ใต้อำนาจ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวลองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้อง ของผู้หญิงโทนอบอุ่น ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงของมารดากับการอุ้มไว้เสียงวอร์มแพด (Warm Pad) ที่เสริมโทนให้ภาพดูอบอุ่นมากขึ้น

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

การวิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 16 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงรัวกลองทิมปานี (Roll Timpani) ย่านเสียงต่ำ สร้างบรรยากาศให้ดูอึมครึม แล้วค่อยๆเพิ่มความดังขึ้น (Cresendo) เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าและการสนทนาในสาระสำคัญขององค์รายาฮี ที่สื่อถึงการมีนัยแอบแฝง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฉาบแบบหยาบกระด้างและเสียง เกชาปี่ (Kecapi) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมเอกลักษณ์ของบุคคลิกให้กับเจ้าชายราไวในความเป็นคนหยาบกระด้าง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อสัมพันธ์ด้วยการ สื่อแทนเสียงพลังอำนาจพิเศษของวิชาดูหล่ำ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยลีลาการบรรเลงของขลุ่ยซูหลิง (Suling) ที่บรรเลงโน้ตเป็นลักษณะวนไปมาอยู่ 4 ตัวโน้ต (Fb Eb Gb G) เพื่อสัมพันธ์กับการเล่าเรื่องกลุ่มคนที่ร่วมประกอบอยู่ในภาพโดยจะเน้นไปที่กิจกรรมการดำน้ำใต้ทะเล

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยลีลาการบรรเลงของขลุ่ยซูหลิง (Suling) ที่บรรเลงโน้ตเป็นลักษณะวนไปมาอยู่ 4 ตัวโน้ต (Fb Eb Gb G) แต่มีการเปลี่ยนรูปแบบของกระสวนจังหวะโดยไปให้สำคัญกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะประเภทฆ้อง (Gong Ageng) และเสียงฉิ่งเพื่อสัมพันธ์กับการเล่าเรื่องกลุ่มคนที่ร่วมประกอบอยู่ในภาพโดยจะเน้นไปที่กิจกรรมการดำน้ำใต้ทะเลที่ต่างสถานการณ์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการบรรเลงโน้ตแบบซ้ำ(Repeat) ด้วยเสียงเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) แล้วค่อยลดระดับเสียง(Pitch)จากสูงลงต่ำ เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละครในภาพเช่นการฟังเสียงใต้ทะเล , การดำน้ำ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการสร้างกระสวนจังหวะที่แตกต่างกันเช่นในกลุ่มของปารีจะใช้เสียงฆ้องตีค้างไว้8 จังหวะแล้วเปลี่ยนระดับเสียง(Pitch)ลงในกลุ่มของอีกาดำจะใช้เสียงกลองเน้นทุกจังหวะที่ 1 และ 3 ของห้องเพลงเพื่อสัมพันธ์กับการเน้นให้เห็นความแตกต่างของกลุ่มคนทั้ง 2 กลุ่ม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) ช่วยเสริมสร้างในภาพดูใหญ่และคึกคักยิ่งขึ้น โดยที่แนวทำนองของ เครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ยังคงบรรเลงแนวทำนองเหมือนเดิม เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ภาพแบบ ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ที่ต้องการให้เห็นภาพในองค์ประกอบภาพที่กว้างใหญ่ขึ้น.ในบรรยากาศเดิม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเสียงฉาบด้วยการตีแบบกระแทกกระทั่น เพื่อสัมพันธ์กับการเน้นภาพของอีกาดำและมหาปีนใหญ่

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เพียงเสียงกลุ่มฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เท่านั้นเพื่อสัมพันธ์กับการ ใช้ขนาดภาพแบบภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot)เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ การใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็ก โพเซอะ (Over-Exposure) การใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงการอยู่ใต้อำนาจ การใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ การใช้สไ ตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวล

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ นำแนวทำนองของขลุ่ยซูหลิง (Suling)) ที่บรรเลงโน้ตเป็นลักษณะวนไปมาอยู่ 4 ตัวโน้ต (Fb Eb Gb G) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการดำน้ำของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเสียงฉาบด้วยการตีแบบกระแทกกระทั่นเพื่อสัมพันธ์กับเน้นในอากัปกริยาภาพความเจ็บปวดของอีกาดำ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารี เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงความสำคัญให้กับปารี

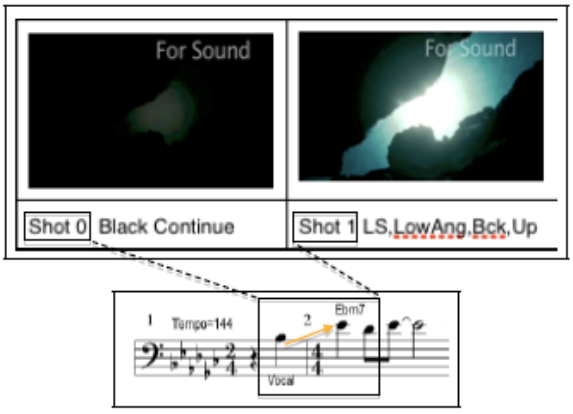
วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเล ง แนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารีบรรเลงด้วยลีลา ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงร้องของทารกตอนกำเนิดคลอดจากท้องมารดา แล้วเสริมด้วยเสียงร้องของผู้หญิงโทนอบอุ่น ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงของมารดาเพื่อสัมพันธ์กับปารี ที่กำลังเจริญวัยจากวัยเด็กไปสู่วัยหนุ่ม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 15 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารี และใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) ผสมไปกับเสียง ฉิ่งและฉาบเพื่อสัมพันธ์กับการแสดงให้เห็นบรรยากาศของความน่ายินดีที่ปารีเติบโตเป็นหนุ่ม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 16 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องของผู้หญิงโทนอบอุ่น ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงของมารดากับการอุ้มไว้เสียงวอร์มแพด (Warm Pad) เพื่อสัมพันธ์กับใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวลและอบอุ่น

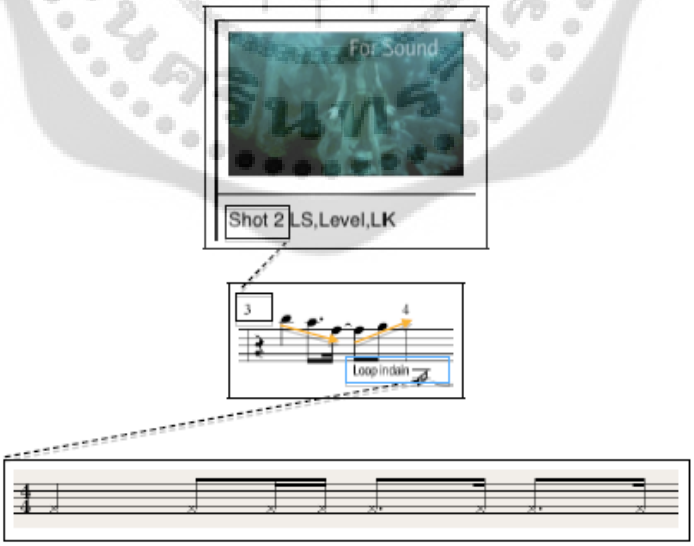
ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 6 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



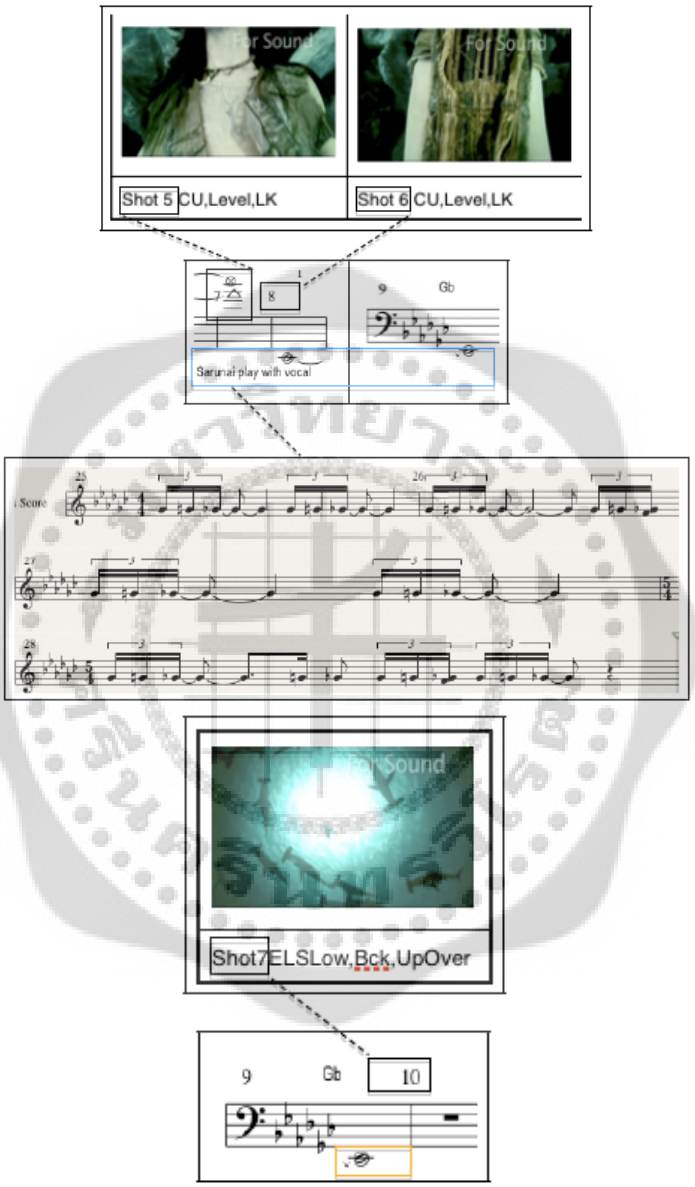
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 0-1 กับห้องเพลงที่ 1-2 ได้ดังนี้

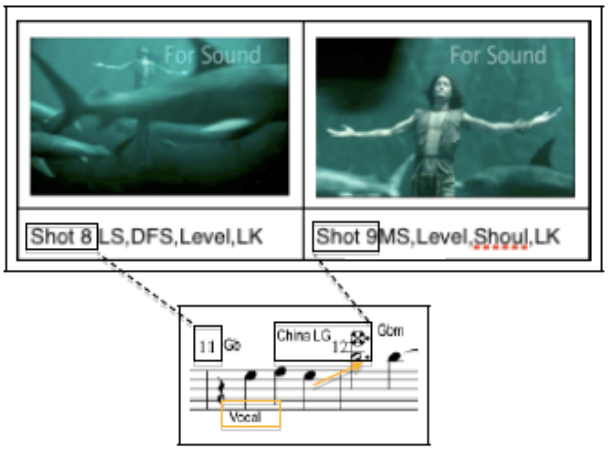
ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 0-1 เป็นการเปิดตัวเริ่มด้วยภาพดำ (Black) แล้วสว่างขึ้นทันทีในช็อตภาพที่ 1 ใช้มุมภาพจากด้านล่างขึ้นไปด้านบนแบบโลว์ แองเจล (Low Angle)) เพื่อเสริมบรรยากาศใต้ทะเลให้รู้สึกลึกลับ ใช้สไตล์การจัดแสง แบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องของผู้ชายที่แสดงถึงความเข้มแข็ง ดนตรีกับภาพทำงานพร้อมกัน (Synchronization)จากช่วงโน้ต Bb3-Eb4



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 2 กับห้องเพลงที่ 3-4 ได้ดังนี้

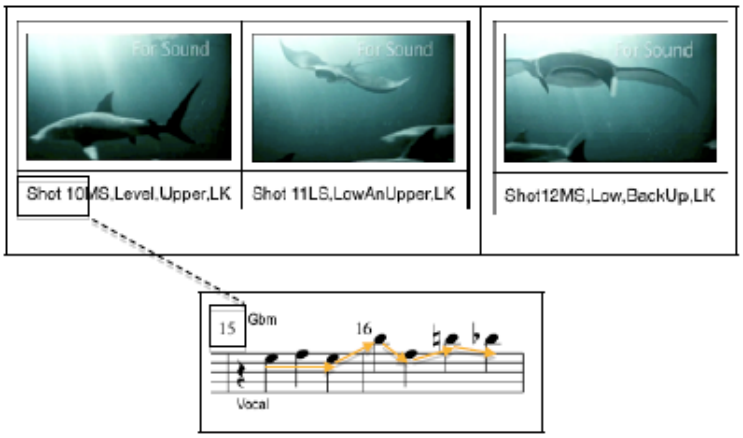
ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 2 ภาพแบบภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ที่ต้องการให้เห็นภาพในมุมกว้าง แล้วภาพค่อยๆเข้าใกล้ตัวปารี องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) ช่วยสร้างบรรยากาศที่ตื่นเต้นมากขึ้น





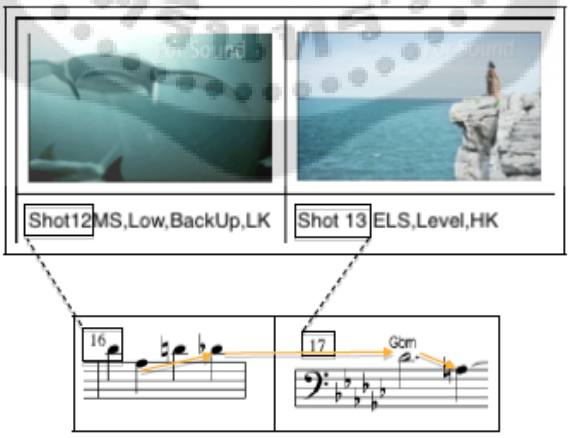
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 5-6 กับห้องเพลงที่ 7-8 ในช็อตภาพที่ 7 กับห้องเพลงที่ 10 ในช็อตภาพที่ 8 กับห้องเพลงที่ 11 ในช็อตภาพที่ 9 กับห้องเพลงที่ 12 ได้ดังนี้

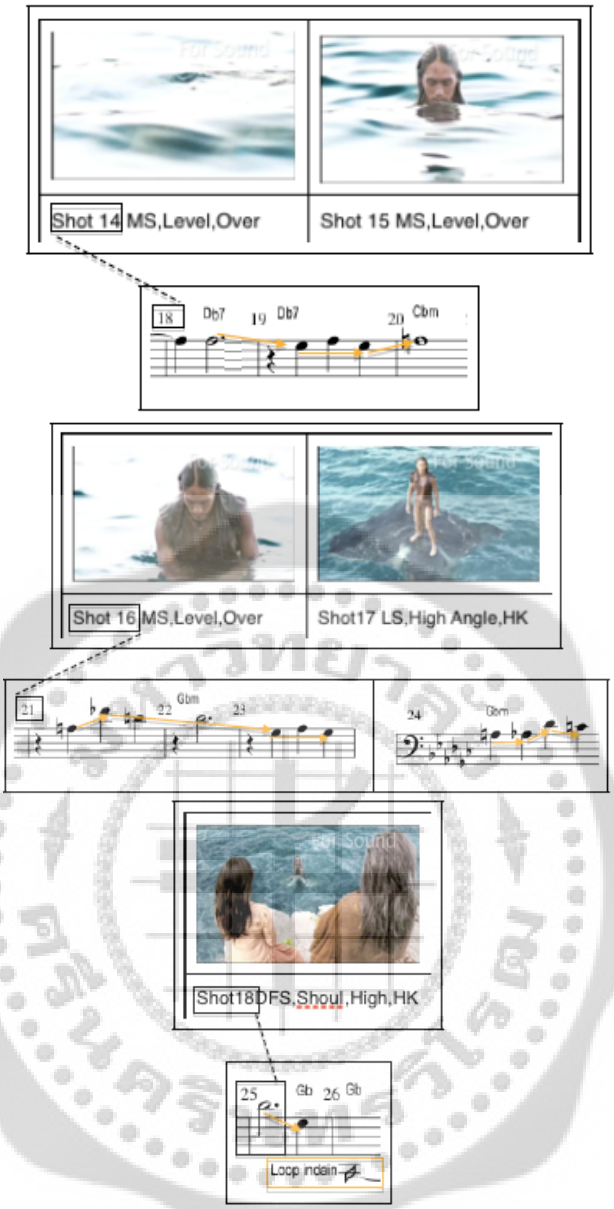
ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 5-6 เป็นภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดในการเข้าไปถึงตัวปารีในระยะใกล้แล้วตัวปารีค่อยๆลอยขึ้นด้านบน จนปรากฏในช็อตภาพที่ 7 ใช้ขนาดภาพแบบภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ ใช้มุมภาพจากด้านล่างขึ้นไปด้านบนแบบโลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเสริมบรรยากาศใต้ทะเลให้รู้สึกลึกลับ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารีบรรเลงด้วยลีลา ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงร้องของทารกตอนกำเนิดคลอดจากท้องมารดาอีกครั้ง ผสมด้วยกระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian)ประกอบการเคลื่อนที่ และเมื่อเหล่าฝูงปลาเข้ามาล้อมปารีในช็อตภาพที่ 8 จนเห็นหน้าปารีชัดเจนในช็อตภาพที่ 9 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องในแนวทำนองเดิมและฉาบจีนเพื่อเน้นความสำคัญที่กับปารีอีกครั้ง



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 10-12 กับห้องเพลงที่ 15-16 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ใช้ขนาดภาพแบบภาพ ลอง ช็อต (long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ ใช้มุมภาพจากด้านล่างขึ้นไปด้านบนแบบโลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเสริมบรรยากาศการอยู่ใต้อำนาจของปารี ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องในแนวทำนองเดิมผสมด้วย กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) ประกอบการเคลื่อนที่ของฝูงปลา

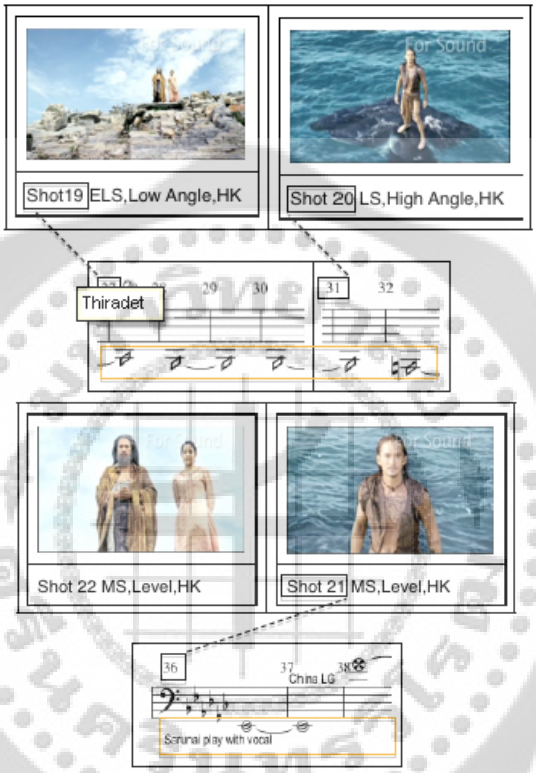




จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิ เคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 12 กับห้องเพลงที่ 16 ในช็อตภาพที่ 13 กับห้องเพลงที่ 17 ในช็อตภาพที่ 14-15 กับห้องเพลงที่ 18-20 ในช็อตภาพที่ 16 กับห้องเพลงที่ 21-23 ในช็อตภาพที่ 17 กับห้องเพลงที่ 24 ในช็อตภาพที่ 18 กับห้องเพลงที่ 25 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 5 ใช้ขนาดภาพและมุมภาพที่หลากหลาย ตั้งแต่ ลอง ช็อต (Long shot) มีเดียม ช็อต (Medium shot) เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) โลว์ แองเจล (Low Angle) และ ไฮ แองเจล (High Angle) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินแนวทำนองในทางตามมุมภาพเช่นในช็อตภาพที่ 12-13 เชื่อมโยงด้วยการเปลี่ยนระดับโน้ต (Pitch)จากโน้ต Ab3-

Db4ในห้องเพลงที่ 16 และ Db4-A3 ในห้องเพลงที่ 17 ในช็อตภาพที่ 14-15 เชื่อมโยงด้วยการเปลี่ยนระดับโน้ต(Pitch)จากโน้ต Gb3-A3ในห้องเพลงที่ 19-20 ในช็อตภาพที่ 16 เชื่อมโยงด้วยการเปลี่ยนระดับโน้ต(Pitch)จากโน้ต Db4-Gb3 ในห้องเพลงที่ 21-22 ในช็อตภาพที่ 17 เชื่อมโยงด้วยการเปลี่ยนระดับโน้ต(Pitch)จากโน้ต A3-Db4ในห้องเพลงที่ 24 ในช็อตภาพที่ 18 เชื่อมโยงด้วยการเปลี่ยนระดับโน้ต(Pitch)จากโน้ต Db4-Gb3ในห้องเพลงที่ 25 โดยโน้ตช่วงขึ้นแทนสายตาของตัวละครที่มองในทิศทางขึ้นและโน้ตช่วงลงแทนสายตาของตัวละครที่มองในทิศทางลง



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 19 กับห้องเพลงที่ 30 ในช็อตภาพที่ 20 กับห้องเพลงที่ 31 ในช็อตภาพที่ 21 กับห้องเพลงที่ 36 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ใช้ขนาดภาพและมุมภาพที่หลากหลาย ตั้งแต่ ลอง ช็ อต (Long shot) มีเดียม ช็อต (Medium shot) เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) มีเดียม ช็อต (Medium shot) โลว์ แองเจล (Low Angle) และ ไฮ แองเจล (High Angle) ซึ่งเป็นช่วงของที่เน้นการสนทนาเป็นหลัก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีตัดแนวทำนองออก คงเห ลือไว้แต่ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) โดยหลังจากสนทนาเสร็จแล้วในช็อตภาพที่ 21 ในห้องเพลงที่ 36 จึงรับต่อด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)และเสียงฉาบจีน

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

การวิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 7 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องของผู้ชาย ที่แสดงถึงความเข้มแข็ง ดนตรีกับภาพทำงานพร้อมกัน (Synchronization) จากช่วงโน้ต Bb3-Eb4 เป็นการเคลื่อนแนวทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) เพื่อสัมพันธ์กับการเปิดตัวเริ่มด้ วยภาพดำ (Black) แล้วสว่างขึ้นทันที

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อสัมพันธ์กับ ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ที่ต้องการให้เห็นภาพในมุมกว้าง แล้วภาพค่อยๆเข้าหาใกล้ตัวปารี เมื่อรวมองค์ประกอบทั้งภาพและเสียงจะช่วยสร้างบรรยากาศที่ตื่นเต้นมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารีบรรเลงด้วยลีลา ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงร้องของทารกตอนกำเนิดคลอดจากท้องมารดาอีกครั้ง ผสมด้วย กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อสัมพันธ์กับการเคลื่อนที่ของภาพ การเข้าไปถึงตัวปารีในระยะใกล้แล้วตัวปารีค่ อยๆลอยขึ้นด้านบน จนปรากฏภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ ใช้มุมภาพจากด้านล่างขึ้นไปด้านบนแบบโลว์ แองเจล (Low Angle)) เพื่อเสริมบรรยากาศใต้ทะเลให้รู้สึกลึกลับ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องในแนวทำนองเดิมและฉาบจีนเพื่อเน้นความสำคัญที่กับปารีอีกครั้ง เพื่อสัมพันธ์กับภาพของเหล่าฝูงปลาเข้ามาล้อมปารี ที่สื่อความนัยถึงการแสดงความยินดีกับปารีที่สำเร็จวิชาดูหลำขั้นสูง

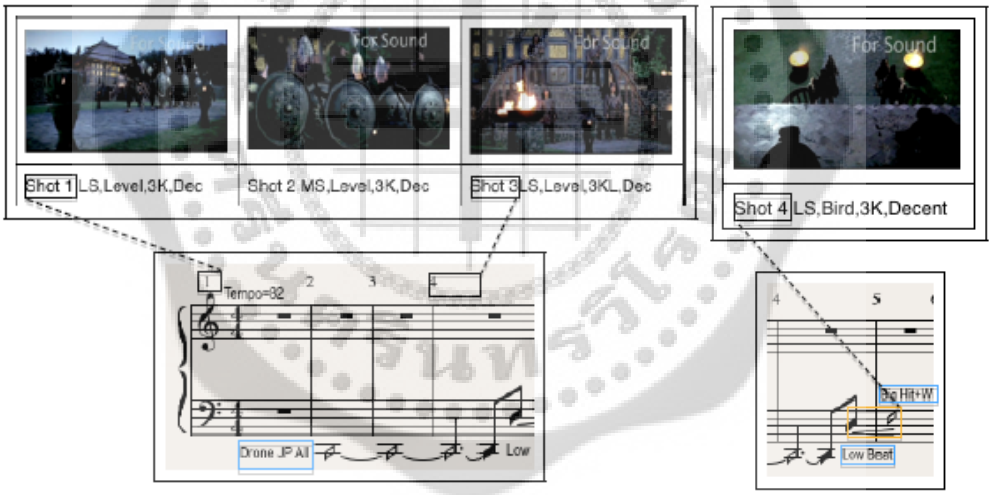
วิธีการเชื่อมโยงที่5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินแนวทำนองตามทิศทางเพื่อสัมพันธ์กับการดำเนินมุมภาพอาทิเช่น มุมภาพ แบบโลว์ แองเจล (Low Angle) เป็นการถ่ายภาพจากด้านล่างขึ้นบน การดำเนินแนวทำนองมีทิศทางการเปลี่ยนระดับโน้ต (Pitch)จากโน้ตเสียงต่ำขึ้นไปโน้ตเสียงสูง และมุมภาพแบบไฮ แองเจล(High Angle) เป็นการถ่ายภาพจากด้านบนลงล่าง การดำเนินแนวทำนองมีทิศทางการเปลี่ยนระดับโน้ต (Pitch) จากโน้ตเสียงสูงลงไปโน้ตเสียงต่ำ ตามทิศทางของการดำเนินมุมภาพ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินแนวทำนองตามทิศทางเพื่อสัมพันธ์กับเสียงโน้ตช่วงขึ้นแทนสายตาของตัวละครที่มองในทิศทางขึ้น และเสียงโน้ตช่วงลงแทนสายตาของตัวละครที่มองในทิศทางลง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีตัดแนวทำนองออกคงเหลือไว้แต่กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อสัมพันธ์กับการเน้นบทสนทนา (Dialogue)

พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

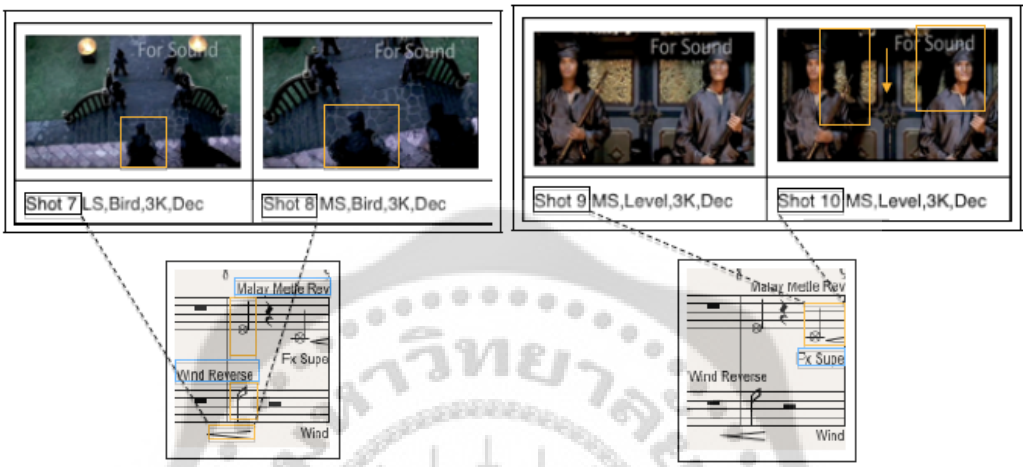
สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอน**พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง** (Assassination) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 13 ความเชื่อมโยง โดยมีรายละเอียดดังนี้



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 1 กับห้องเพลงที่ 1-3ในช็อตภาพที่ 3 กับห้องเพลงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 4 กับห้องเพลงที่ 5 ได้ดังนี้

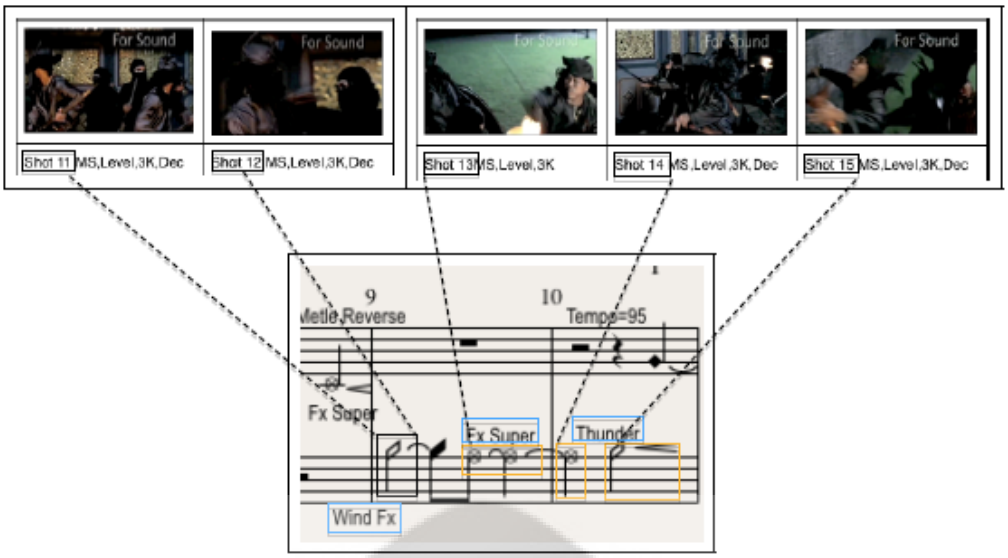
ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 1-3 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงบรรยากาศของความเงียบสงัดอึมครึม องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัม พันธ์ด้วยวิธีการสร้างบรรยากาศด้วยเสียง บรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) ในช็อตภาพที่ 4 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มุมภาพแบบ เบิร์ดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ซึ่งเป็นมุมภาพที่มีลักษณะ

การสื่อที่เป็นนามธรรม (abstract) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพั นธ์ด้วยวิธีการ เสียงกลองในความถี่ต่ำและลึกมาก (Low Beat) เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงกว้างใหญ่ (Big Hit) และ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx)



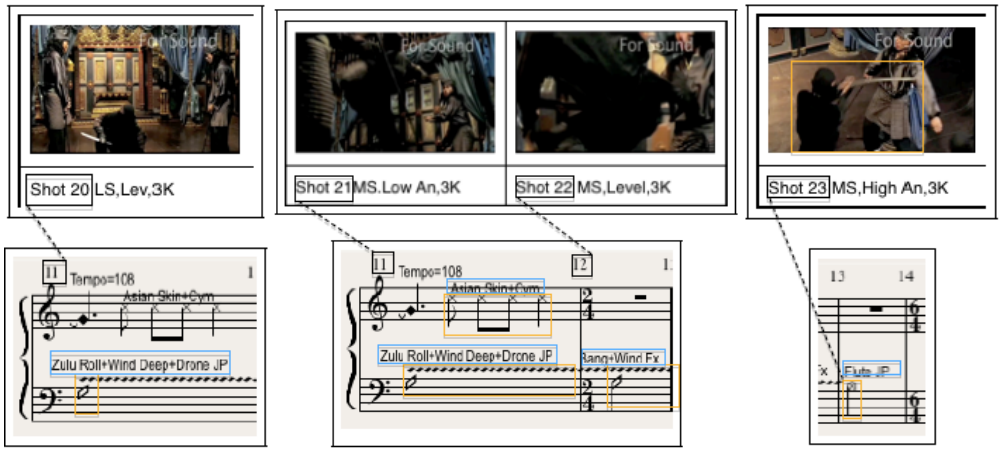
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 7-8 กับห้องเพลงที่ 7-8 และในช็อตภาพที่ 9-10 กับห้องเพลงที่ 8 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 7-8 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) มีการเปลี่ยนระยะภาพจากภาพระยะไกลมาเป็นภาพระยะใกล้อย่างรวดเร็ว องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้ นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม ที่มีทิศทางเสียงในลักษณะวนไปมาซ้ายและขวา (Wind Reverse)และเครื่องประกอบจังหวะของมาเลเซียที่ผ่านขบวนการออกแบบด้วยอิเลคทรอนิกส์ให้มีทิศทางของเสียงแบบย้อนกลับ(Malay Percussion Reverse) และในช็อตภาพที่ 9-10 กับห้องเพลงที่ 8 เป็นภาพที่นินจาญี่ปุ่นกระโดนจากที่สูงลงมาเพื่อลอบฆ่าทหารยาม องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักในจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ (Fx Super)



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 11-15 กับห้องเพลงที่ 9-10 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 11-15 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบไม่ซึ่งหน้าระหว่างนินจากับทหาร องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะกันเป็นหลัก เช่น เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใ หม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx) เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักในจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ (Fx Super) เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงเป็นลักษณะเสียงของฟ้าผ่า (Thunder Warlords) โดยสังเกตได้ว่าเสียงปะทะของกลุ่มนินจาจะเป็นเสียงประเภทลม (Wind Fx) และ เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักในจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ (Fx Super)เท่านั้น

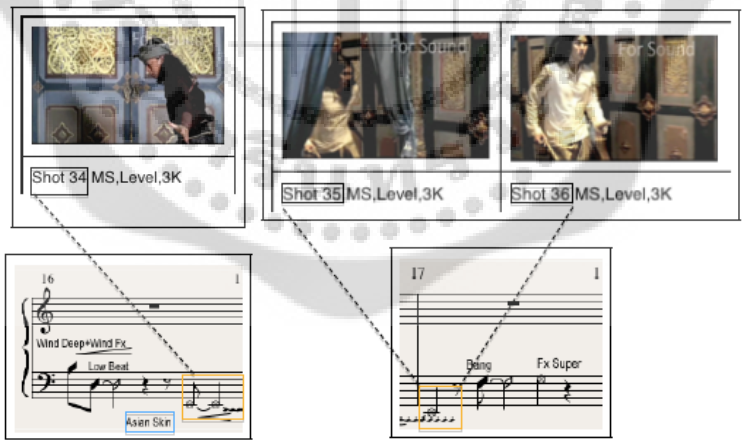


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 20-23 กับห้องเพลงที่ 11-13 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 20-23 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ทำให้ตัวละครหรือวัตถุที่ถูกถ่ายลดคุณค่า ต่ำต้อย ไม่น่าเกรงขามไม่น่าหวาดกลัว โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบไม่ซึ่งหน้าระหว่างนินจากับทหารแต่ต่างสถานที่ต่อสู้ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะกันเป็นหลัก เช่นการใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx) เพิ่มความกดดันด้วยเสียง รั่วกลองซูลู (Zulu Roll) เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) และเน้นจุดปะทะช่วงนินจาใช้ดาบฟันทหารด้วยเสียงขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi)

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 27-33 กับห้องเพลงที่ 14-15 ได้ดังนี้

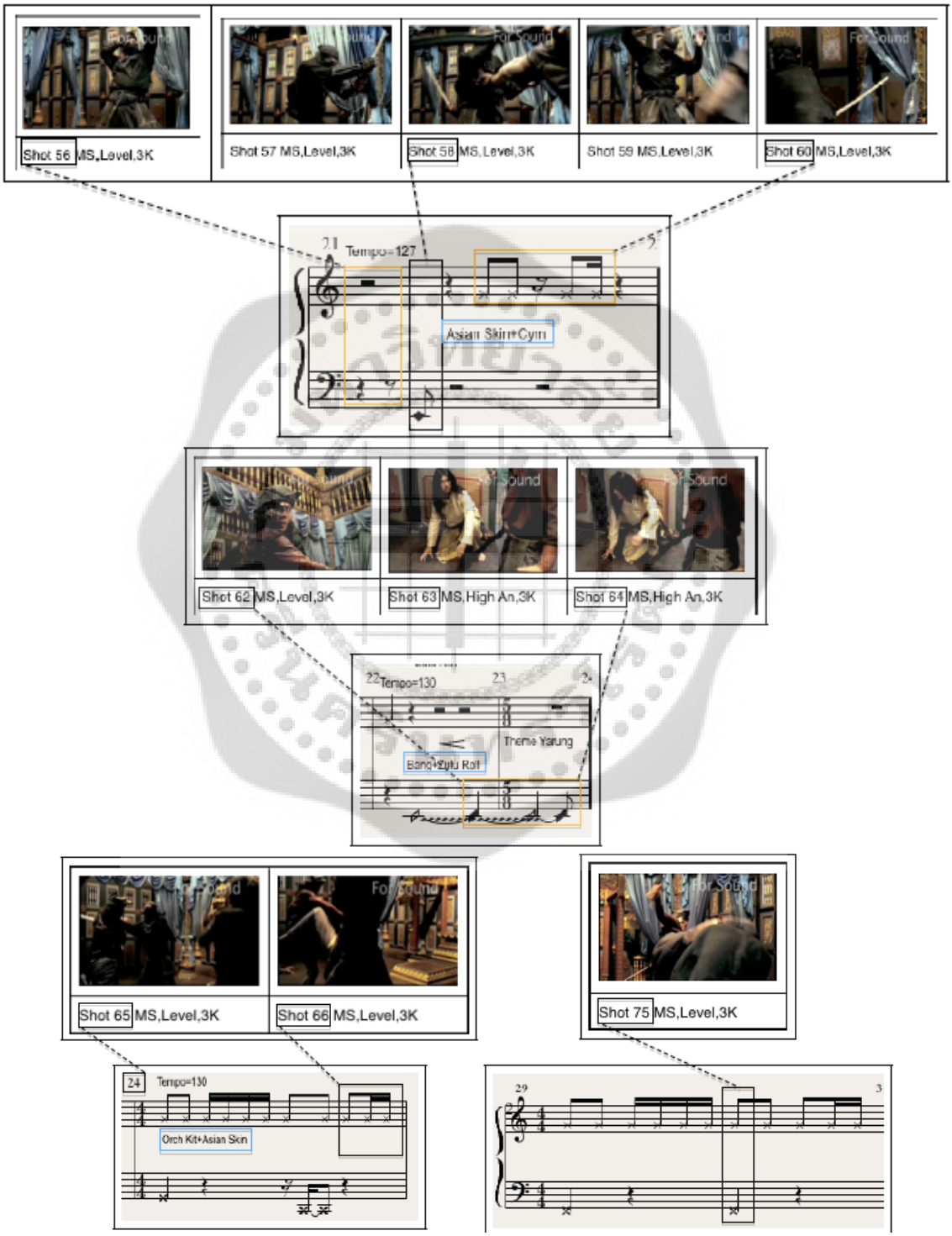
ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 27-33 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบไม่ซึ่งหน้า ในสถานการณ์ต่อเนื่องมาจากช็อตภาพที่แล้ว แต่ในช็อตภาพนี้ ยะรังและเจ้าชายปาหังเริ่มออกมาสู้กับพวกนินจาโดยภาพการต่อสู้ยังไม่เปิดเผยหน้าตาของยะรังและเจ้าชายปาหัง โดยในช็อตภาพที่ 27-29 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของยะรังด้วยเสียงเสียงฆ้องมาเลเซีย (Gong Malay) และในช็อตภาพที่ 31-33 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของเจ้าชายปาหังด้วย เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) ซึ่งในส่วนการใช้เสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx) เสียงรั่วกลองซูลู (Zulu Roll) เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) และเน้นจุดปะทะของนินจา ยังคงใช้เหมือนเดิม

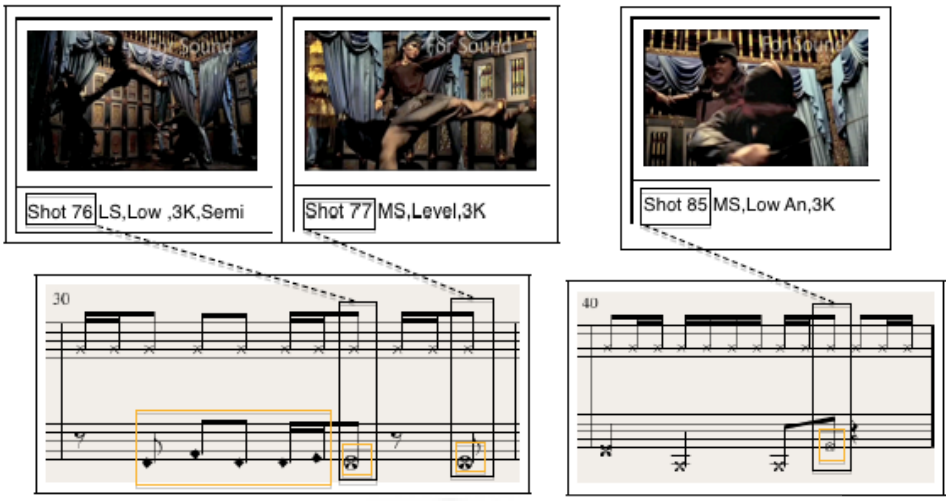


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 34 กับห้องเพลงที่ 16 ในช็อตภาพที่ 35-36 กับห้องเพลงที่ 17 ในช็อตภาพที่ 42-44 กับห้องเพลงที่ 18 ในช็อตภาพที่ 45-46 กับห้องเพลงที่ 19 ในช็อตภาพที่ 52-55 กับห้องเพลงที่ 20 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 27-33 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ลอง ช็อต (Long shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบซึ่งหน้า ในสถานการณ์ต่อเนื่องมาจากช็อตภาพที่แล้ว แต่ในช็อตภาพนี้ ยะรังและเจ้าชายปาหังสู้กับพวกนินจาโดยภาพการต่อสู้แบบเปิดเผยหน้าตาของยะรังและเจ้าชายปาหัง โดยในช็อตภาพที่ 54 ใช้ขนาดภาพ แบบภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดใบหน้าของยะรังซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสำคัญที่สุดในตอนนี้ ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของยะรัง ด้วยเสียงฆ้องมาเลเซีย (Gong Malay) และกลองเครื่องหนังของเอเชีย (Asian Kit Skin) ในช็อตภาพที่ 34 และ 54 และในช็อตภาพที่ 35-53 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของเจ้าชายปาหังด้วยเสียงกลองที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงคล้ายเสียงปืนหรือระเบิด (Bang) ซึ่งในส่วนการใช้เสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมา

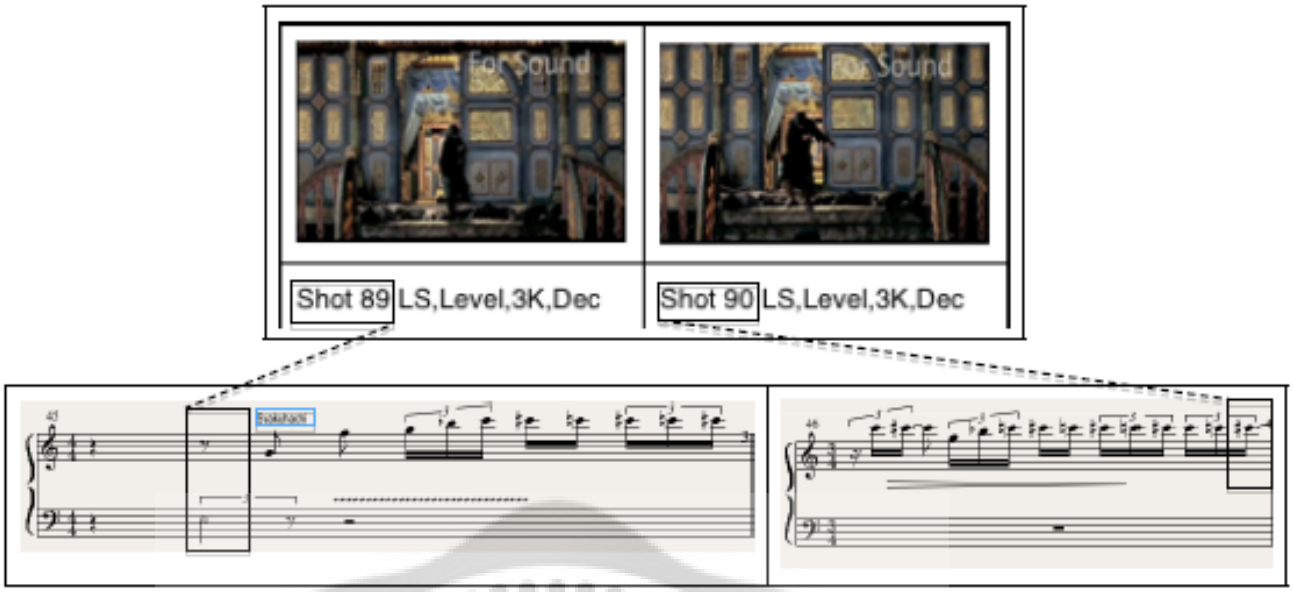
ใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx) เสียงรั่วกลองซูลู (Zulu Roll) เสียงกลองเครื่องปร ะกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) และเน้นจุดปะทะของนินจา ยังคงใช้เหมือนเดิม





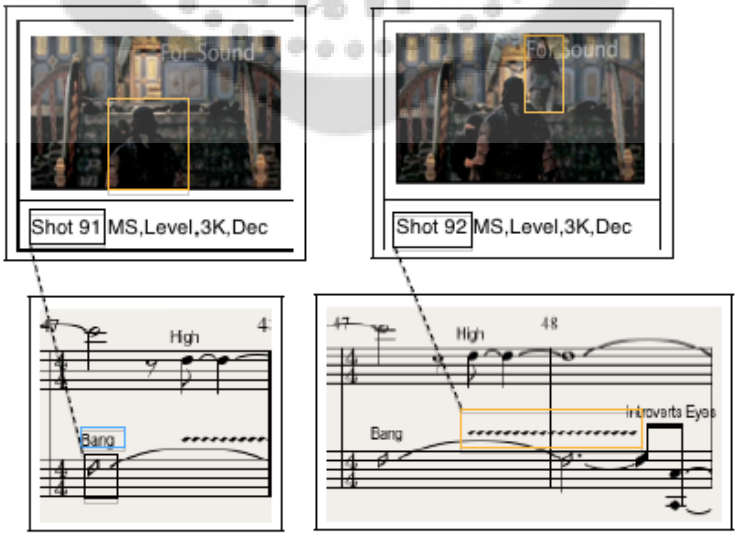
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 56-60 กับห้องเพลงที่ 21 ในช็อตภาพที่ 62-64 กับห้องเพลงที่ 22-23 ในช็อตภาพที่ 65-75 กับห้องเพลงที่ 24-29 ในช็อตภาพที่ 76-77 กับห้องเพลงที่ 30 และในช็อตภาพที่ 85 กับห้องเพลงที่ 40 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 7 ในช็อตภาพที่ 56-60 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบซึ่งหน้า โดยสถานการณ์เป็นช่วงตอนที่ยะรังเข้ามาช่วยเจ้าชายปารังที่กำลังจะตกเป็นรองศัตรู องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการกระสวนจังหวะป ระจำตัวยะรัง นำเข้ามาก่อน 1 กระสวนจังหวะ ในช็อตภาพที่ 62-64 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot)เป็นช็อตภาพที่เน้นการสนทนาระหว่างยะรังและเจ้าชายปาหัง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการหยุดกระสวนจังหวะแล้วสลับด้วยเสียง ร้วกลองซูลู (Zulu Roll) ในช็อตภาพที่ 65-75 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบซึ่งหน้าโดยเน้นที่อากัปกริยาของยะรังเป็นสำคัญ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินกระสวนจังหวะประจำตัวข องระยังเมื่อมีจุดปะทะก็จะเน้นย้ำด้วย เสียงกลองเครื่องหนังของเอเชีย (Asian Kit Skin)ที่หนักขึ้นและสลับด้วยเสียงเสียงฆ้องมาเลเซีย (Gong Malay) ในช็อตภาพที่ 76-77 กับห้องเพลงที่ 30 ภาพยนตร์ใช้อารมณ์ภาพแบบช้าลงเล็กน้อยเพื่ออากัปกริยาช่วงยะรังกระโดดขึ้นไปเตะนินจาทั้ง 2 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal)เน้นในจุดปะทะ ในช็อตภาพที่ 85 ใช้ขนาดภาพมีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล(Low Angle) เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับตัวละคร ที่ถ่ายจากด้านล่างจะออกมาน่ากลัว น่าเกรงขาม โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบซึ่งหน้าโดยเน้นที่อากัปกริยาของยะรังที่กำลังสังหารนินจาด้วยการเชือดคอซึ่งเป็นภาพที่รุนแรง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง เครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal)



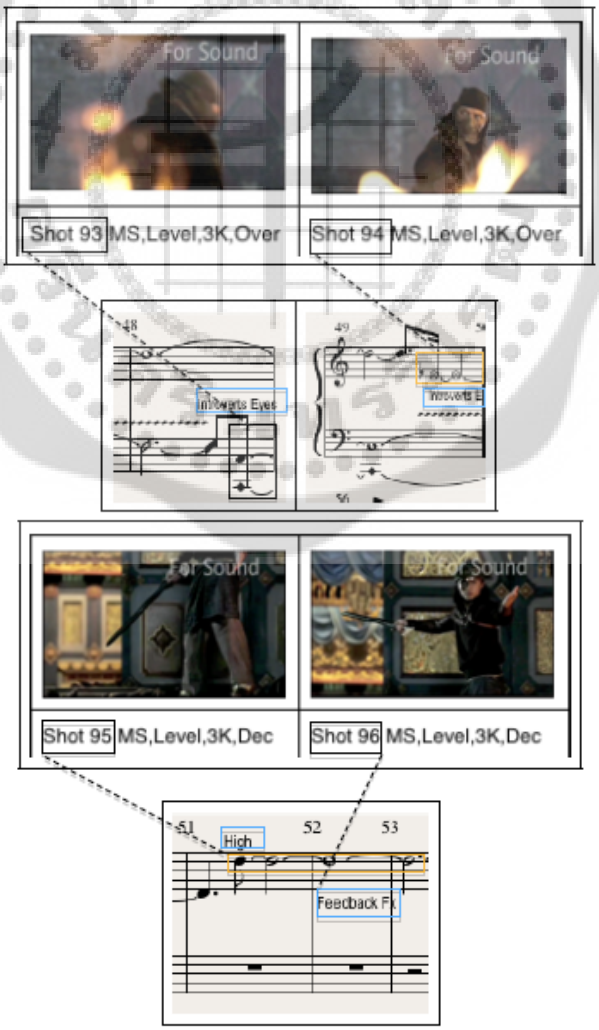
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 89-90 กับห้องเพลงที่ 45-46 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 8 ในช็อตภาพที่ 89-90 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการที่นินจาพ่ายแพ้การต่อสู้จึ่งหนี้ออกมาด้านนอก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi)



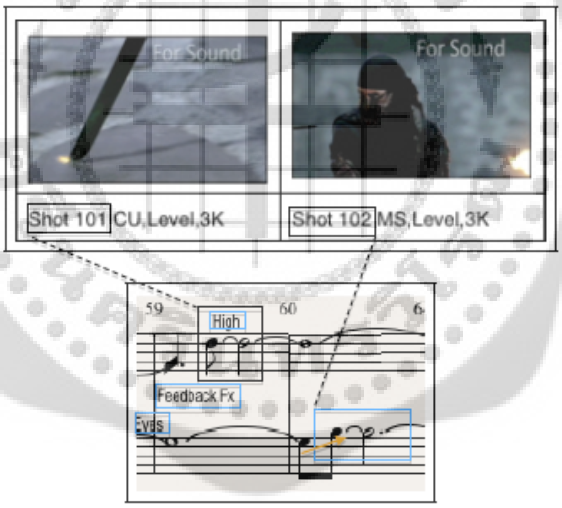
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 91-92 กับห้องเพลงที่ 47 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 9 ในช็อตภาพที่ 91-92 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงความน่ากลัวของหัวหน้านินจาที่กำลังจะต่อสู้กับยะรังแบบตัวต่อตัว ในช็อตภาพที่ 91 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงกลองที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงคล้ายเสียงปืนหรือระเบิด (Bang)เสริมให้น่าเกร่งให้กับหัวหน้านินจา และในช็อตภาพที่ 92 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงรั่วกลอง ซูลู (Zulu Roll) โดยที่ทั้ง 2 ช็อตภาพจะมีการสร้างบรรยากาศด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมสื่อถึงเสียงบริเวณย่านเสียงสูง (Highlander) ซึ่งเป็นการช่วยกดอารมณ์ด้วยเสียงย่านความถี่สูง



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคร าะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 93-94 กับห้องเพลงที่ 48-49 ในช็อตภาพที่ 95-96 กับห้องเพลงที่ 51-52 ได้ดังนี้

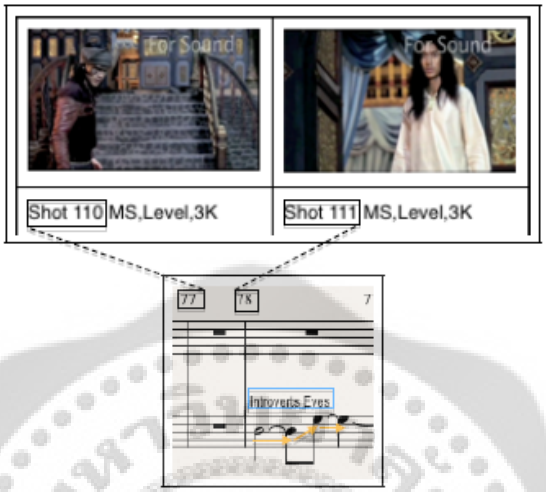
ความเชื่อมโยงที่ 10 ในช็อตภาพที่ 93-96 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาพยนตร์ให้อารมณ์ภาพแสดงถึงการเผชิญหน้าของยะรังกับหัวหน้านินจา โดยเป็นต่อสู้กันด้วยการแสดงออกทางสายตา องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่ อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes)ให้กับหัวหน้านินจาและใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมสื่อถึงเสียงที่ผิดเพี้ยนโดยเนื้อคล้ายกับเสียงหอนของไมโครโฟน (Feedback)ให้กับยะรัง โดยที่ทั้ง 4 ช็อตภาพจะมีการสร้างบรรยากาศด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมสื่อถึงเสียงบริเวณย่านเสียงสูง (Highlander) ซึ่งเป็นการช่วยกดอารมณ์ด้วยเสียงย่านความถี่สูง



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 101-102 กับห้องเพลงที่ 59-60 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่11 ในช็อตภาพที่101 ใช้ขนาดภาพแบบภาพขนาด คลอสอัพ(Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดของการลากดาบของหัวหน้านินจา ในช็อตภาพที่ 102 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมซึ่งเสียงเป็นลักษณะเสียงของการชักดาบหรือกระบี่ (Sword)เสริมในช่วงหัวหน้านินจาลากกระบี่ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบ

ขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes)แทนการเคลื่อนมุมกล้องจากด้านล่างขึ้นบน โดยเปลี่ยนจากโน้ตตัว E4 ขึ้นไปโน้ตตัว G 5 โดยที่ทั้ง 2 ช็อตภาพจะมีการสร้างบรรยากาศด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมสื่อถึงเสียงบริเวณย่านเสียงสูง (Highlander) ซึ่งเป็นการช่วยกดอารมณ์ด้วยเสียงย่านความถี่สูง



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 110-111 กับห้องเพลงที่ 77-78 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 12 ในช็อตภาพที่ 110-111 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) แทนสายตาของมองยะรังมองไปที่เจ้าชายปาหังจากด้านล่างขึ้นบน โดยเปลี่ยนจากโน้ตตัว B4 ขึ้นไปโน้ตตัว E5 เสียงดังกล่าวยังถือว่าเป็นเสียงที่สื่อถึงรางบอกเหตุที่ไปในเชิงร้ายมากกว่าเนื่องจากเสียงดังกล่าวถูกใช้เป็นเสียงประจำแทนสายตาของหัวหน้านินจาซึ่งเป็นคนร้าย

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 112-113 กับห้องเพลงที่ 79 ในช็อตภาพที่ 113-115 กับห้องเพลงที่ 80 ในช็อตภาพที่ 116-118 กับห้องเพลงที่ 81-85 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 13 ในช็อตภาพที่ 112-118 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลัก โดยสลับด้วยใช้ขนาดภาพ แบบภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางสีหน้าของยะรัง ในช็อตภาพที่ 113 และ 115 ในช็อตภาพที่ 112 เป็นภาพที่เจ้าชายปาหังหันปล ายปืนมาที่ยะรัง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงรั่วกลองซูลู (Zulu Roll)เสริมให้ลุ้นระทึก ในช็อตภาพที่ 113-114 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) แทนสายตาของมองยะรังมองไปที่เจ้าชายปาหังจากด้านล่างขึ้นบน และแทนอากัปกริยาของหัวหน้านินจาที่กำลังชูกระบี่มาจากมุมเหนือศีรษะหรือมุมสูง โดยใช้โน้ตจากโน้ตตัว E4 ขึ้นไปโน้ตตัว G5 เสียงดังกล่าวยังถือว่าเป็นเสียงที่สื่อถึงรางบอกเหตุที่ไปในเชิงร้าย ในช็อตภาพที่ 116-118 เป็นภาพที่เจ้าชายปาหัง ยิงปืนไปที่หัวหน้านินจาแล้วยังคงค้างภาพท่ายิงไว้จนภาพค่อยๆมืดลง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมซึ่งเสียงเป็นลักษณะการเสียดสีกันของเครื่องสายโลหะ (Bow) ค้างเอาไว้แล้วค่อยๆเบาจนหายไปตามภาพ

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

วิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่า องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้ าชายปาหัง (Assassination) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 18 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการสร้างบรรยากาศด้วยเสียง บรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงบรรยากาศของความเงียบสงัดอึมครึม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงกลองในความถี่ต่ำและลึกมาก (Low Beat) ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงกว้างใหญ่ (Big Hit) และ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx) เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มุมภาพแบบ เบิรดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ซึ่งเป็นมุมภาพที่มีลักษณะการสื่อที่เป็นนามธรรม (abstract)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม ที่มีทิศทางเสียงในลักษณะวนไปมาซ้ายและขวา (Wind Reverse) และเครื่องประกอบจังหวะของมาเลเซียที่ผ่านขบวนการออกแบบด้วยอิเลคทรอนิกส์ให้มีทิศทางของเสียงแบบย้อนกลับ(Malay Percussion Reverse) เพื่อสัมพันธ์กับวิธีการเปลี่ยนระยะภาพจากภาพระยะไกลมาเป็นภาพระยะใกล้อย่างรวดเร็ว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่ อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักในจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ (Fx Super) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของนินจาญี่ปุ่นที่กระโดนจากที่สูงลงมาเพื่อลอบฆ่าทหารยาม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม เพื่อสัมพันธ์กับภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบไม่ซึ่งหน้าระหว่างนินจากับทหาร โดยสังเกตได้ว่าเสียงปะทะของกลุ่มนินจาจะเป็นเสียงประเภทลม (Wind Fx), เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักในจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ (Fx Super), เสียงขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi) เท่านั้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงรั่วกลองซูลู (Zulu Roll) เสียงกลองเครื่องประกอบจัง หวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกกดดันการลุ้นระทึก

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของยะรังด้วยเสียงฆ้องมาเลเซีย (Gong Malay) และการปะทะของเจ้าชายปาหังด้วยเสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบไม่ซึ่งหน้า ยะรังและเจ้าชายปาหังเริ่มออกมาสู้กับพวกนินจาโดยภาพการต่อสู้ยังไม่เปิดเผยหน้าตาของยะรังและเจ้าชายปาหัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของยะรังด้วยเสียงฆ้องมาเลเซีย (Gong Malay) และกลองเครื่องหนังของเอเชีย (Asian Kit Skin) และใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของเจ้าชายปาหังด้วย เสียงกลองที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงคล้ายเสียงปืนหรือระเบิด (Bang) เพื่อสัมพันธ์กับ อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบซึ่งหน้า ในสถานการณ์ที่ยะรังและเจ้าชายปาหังสู้กับพวกนินจาโดยภาพการต่อสู้แบบเปิดเผยหน้าตาของยะรังและเจ้าชายปาหัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการกระสวนจังหวะประจำตัวยะรังเพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างเอกลักษณ์และเน้นอากัปกริยาของยะรังเป็นสำคัญ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal)เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาช่วงยะรังกระโดดขึ้นไปเตะนินจาทั้ง 2 และใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพั นธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง เครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal)เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของยะรังที่กำลังสังหารนินจาด้วยการเชือดคอซึ่งเป็นภาพที่รุนแรงขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi) เพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างเอกลักษณ์เสริมอากัปกริยาของนินจา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงกลองที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงคล้ายเสียงปืนหรือระเบิด (Bang) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมภาพลักษณ์ที่น่าเกรงให้กับหัวหน้านินจา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยสีวิธี การสร้างบรรยากาศด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมสื่อถึงเสียงบริเวณย่านเสียงสูง (Highlander) เพื่อสัมพันธ์กับการใช้เสียงช่วยกดอารมณ์ด้วยเสียงย่านความถี่สูง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) ให้กับหัวหน้านินจาและใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม

สื่อถึงเสียงที่ผิดเพี้ยนโดยเนื้อคล้ายกับเสียงหอนของไมโครโฟน (Feedback) ให้กับยะรังเพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงการเผชิญหน้าของยะรังกับหัวหน้านินจา โดยเป็นต่อสู้กันด้ว ยการแสดงออกทางสายตา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 15 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมซึ่งเสียงเป็นลักษณะเสียงของการชักดาบหรือกระบี่ (Sword) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาในช่วงหัวหน้านินจาลากกระบี่

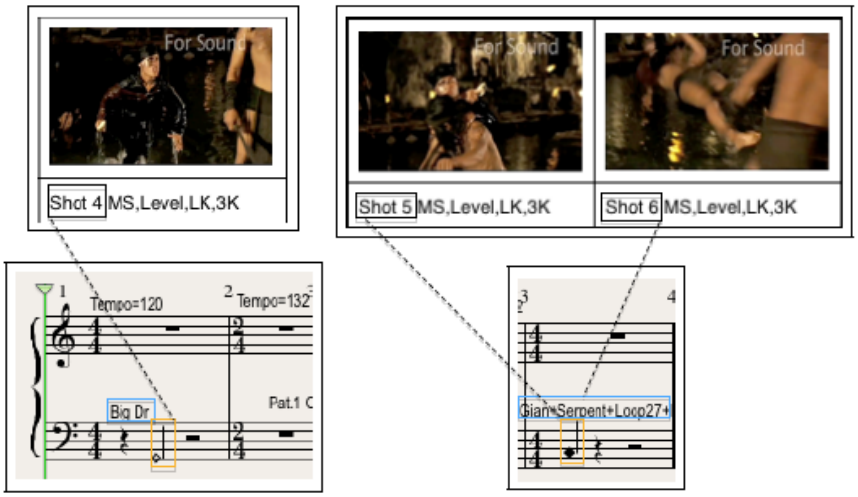
วิธีการเชื่อมโยงที่ 16 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) ที่ถูกใช้เป็นเสียงประจำแทนสายตาของหัวหน้านินจาซึ่งเป็นคนร้าย โดยเปลี่ ยนจากโน้ตตัว B4 ขึ้นไปโน้ตตัว E5 เพื่อแทนสายตาของมองยะรังมองไปที่เจ้าชายปาหังจากด้านล่างขึ้นบนซึ่งการใช้เสียงดังกล่าวยังถือว่าเป็นเสียงที่สื่อเพื่อสัมพันธ์ถึงรางบอกเหตุที่ไปในเชิงร้าย

วิธีการเชื่อมโยงที่ 17 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้โน้ตจากโน้ตตัว E4 ขึ้นไปโน้ตตัว G5 เสียงดังกล่าวยังถือว่าเป็นเสียงที่สื่อถึงรางบอกเหตุที่ไปในเชิงร้าย เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของหัวหน้านินจาที่กำลังชูกระบี่มาจากมุมเหนือศีรษะหรือมุมสูง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 18 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมซึ่งเสียงเป็นลักษณะการเสียดสีกันของเครื่ องสายโลหะ (Bow) ค้างเอาไว้แล้วค่อยๆเบาจนหายไป เพื่อสัมพันธ์ กับภาพที่เจ้าชายปาหังยิงปืนไปที่หัวหน้านินจา แล้วยังคงค้างภาพท่ายิงไว้จนค่อยๆมืดลง (Dimmer out)

ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

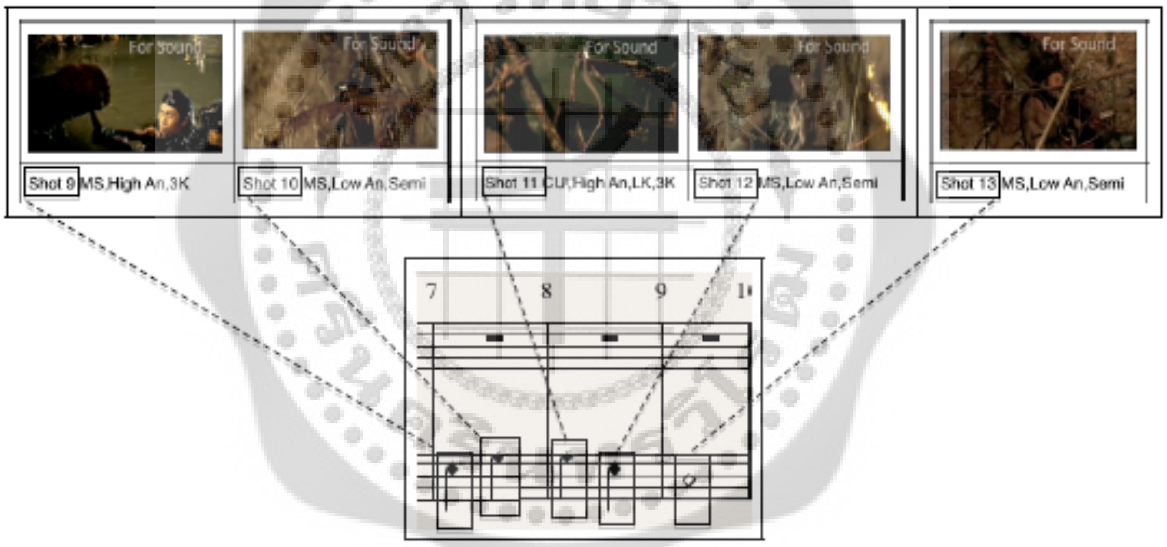
สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 15 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



จากภาพประกอบค วามสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 4 กับห้องเพลงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 5-6 กับห้องเพลงที่ 3 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 4 และ 5-6 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ใช้โทนแสงแบบ โลว์คีย์ (Low key)เพื่อสร้างบรรยากาศภาพให้อึมครึม โดยภาษาภาพยนตร์ต้องเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงการแอบลอบเข้ามาช่วยตัวประกันของฝ่ายลังกาสุกะโดยยะรัง โดยในช็อตภา พที่ 4 เป็นช่วงที่ยะรังค่อยๆย่องเข้ามาหลังจากที่เผยตัวจากที่ซ้อน องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงกลองขนาดใหญ่ (Big Drums) จากนั้นในช็อตภาพที่ 5-6 เป็นช๊อตภาพที่มีต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว เป็นช่วงที่ยะรังเริ่มลงมือปฏิบัติภารกิจนี้ ด้วยการเ ชื่อดคอทหารยามจนกระเด็นไปด้วยความแรง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ เสียงกลองขนาดใหญ่ -ยักษ์ (Giant Drums) เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลอง ที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงก้องและกว้างที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาแบบที่ 27 (Loop 27 Long Full) และเสริมจินตนาการณ์ด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive) โดยรูปแบบของกระสวนจังหวะเป็นดังตัวอย่างต่อไปนี้

โดยกระสวนจังหวะดังตัวอย่างนี้เป็นกระสวนจังหวะที่ใช้เป็นหลักประจำในการดำเนินเรื่องราวโดยตลอดจนจบทั้งตอน



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 9-13 กับห้องเพลงที่ 7-10 ได้ดังนี้

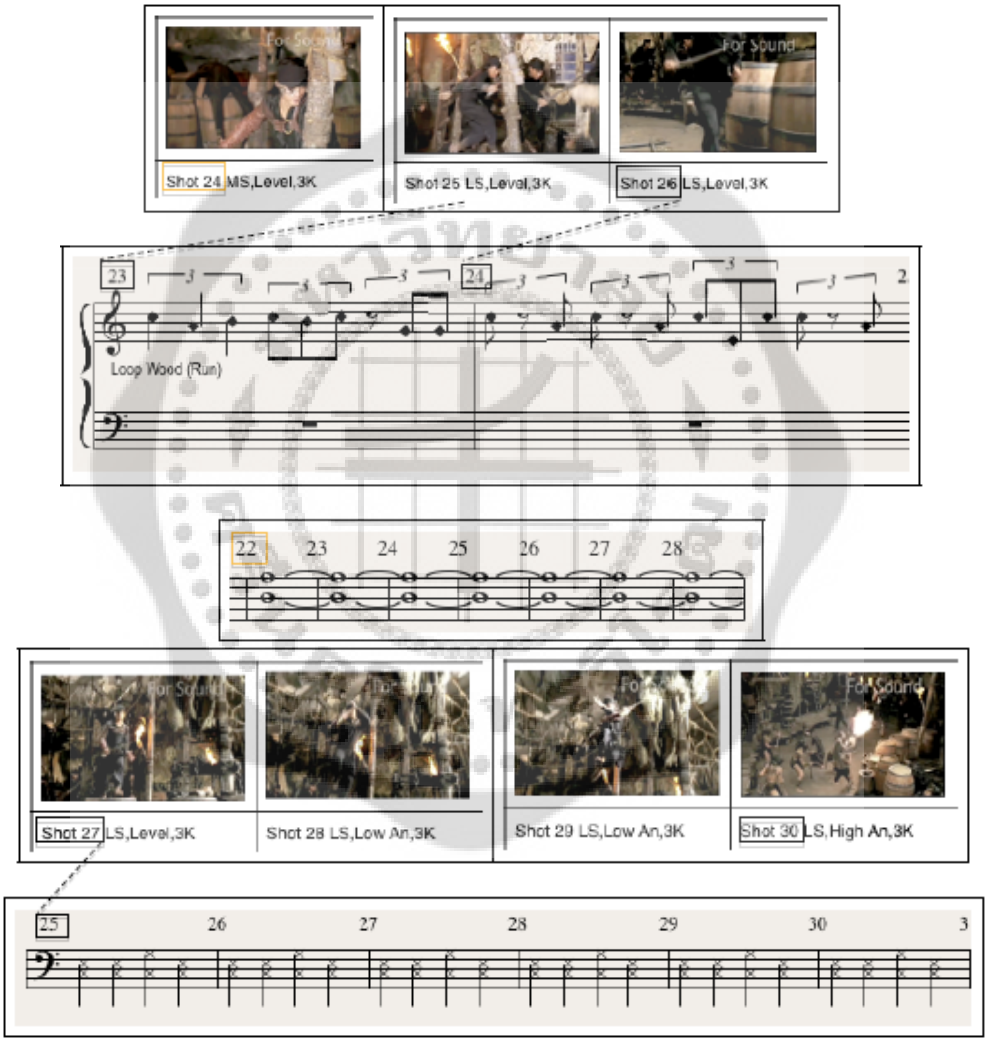
ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 9-10 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) และมุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) ในช็อตภาพที่ 11 ใช้ขนาดภาพ แบบภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียด ของอาวุธที่ใช้ และในช็อตภาพที่ 12-13 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงการใช้หน้าไม้ของฝ่ายลังกาสุกะยิ่งศัตรูฝ่ายอีกาดำจากที่ต่ำขึ้นไปที่สูง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงกลองประเภทเครื่อง

หนังในบรรยากาศเดิม คือเสียงกลองขนาดใหญ่ -ยักษ์ (Giant Drums) เครื่องดน ตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลอง ที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงก้องและกว้างที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาแบบที่ 27 (Loop 27 Long Full) และเสริมจินตนาการณ์ด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายก าจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive)

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 9 กับห้องเพลงที่ 5-13 ในช็อตภาพที่ 16-17 กับห้องเพลงที่ 17-18 ในช็อตภาพที่ 21-23 กับห้องเพลงที่ 19-21 ได้ดังนี้

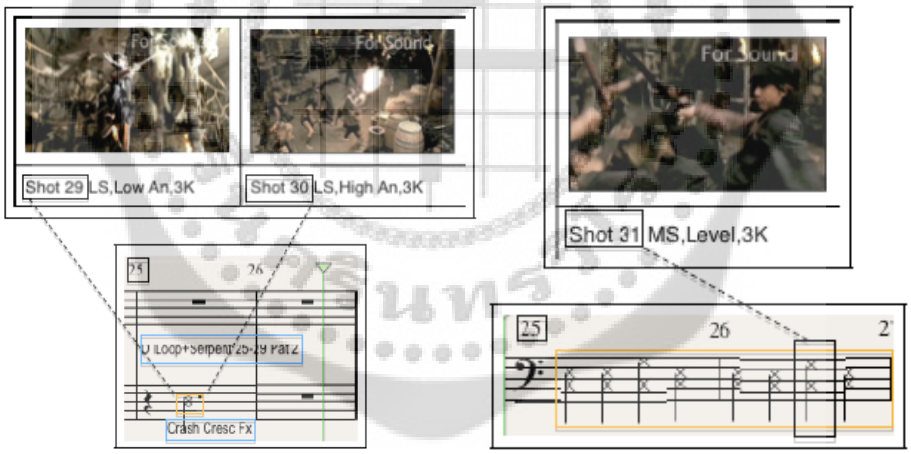
ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 9 กับห้องเพลงที่ 5-13 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์เป็นการสร้างบรรยากาศในอีกมิติหนึ่ง ซึ่งเดิมในช็อตภาพนี้ใช้กระสวนจังหวะและเสียงที่ช่วยเน้นในจังหวะหนักในจุดปะทะ ซึ่งในรูปแบบการสร้างบรรยากาศในอีกมิติใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีใช้ กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) เป็นขั้นคู่ตรัยโทน (Tritone)ช่วยสร้างบรรยากาศที่ขัดแยงไม่ปกรติ ในช็อตภาพที่ 16-17 กับห้องเพลงที่ 17-18 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีใช้ กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) เป็นขั้นคู่ตรัยโทน (Tritone)เชื่อมต่อระหว่างช็อตภาพที่ 16 ไปช็อต

ภาพที่ 17 ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียงจาก (C5-F#5)ไป(C#5-G5) แล้วหยุดชั่วคราว ในช็อตภาพที่ 21-23 กับห้องเพลงที่ 19-21 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) โดยสลับด้วยใช้ขนาดภาพ แบบภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียด จุดที่กระสุนปืนยิงเข้าเป้า และใช้ขนาดภาพมีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลัก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีใช้กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) เป็นขั้นคู่ตรัยโทน (Tritone)ด้วยการเพิ่มความดังเพื่อเน้นในจุดปะทะที่เกิดขึ้นในช็อตภาพที่ 22 เป็นเป้าหมายสำคัญ



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 24 กับห้องเพลงที่ 22 ในช็อตภาพที่ 25 กับห้องเพลงที่ 23 ในช็อตภาพที่ 26 กับห้องเพลงที่ 24 ในช็อตภาพที่ 27-30 กับห้องเพลงที่ 25-30 ได้ดังนี้

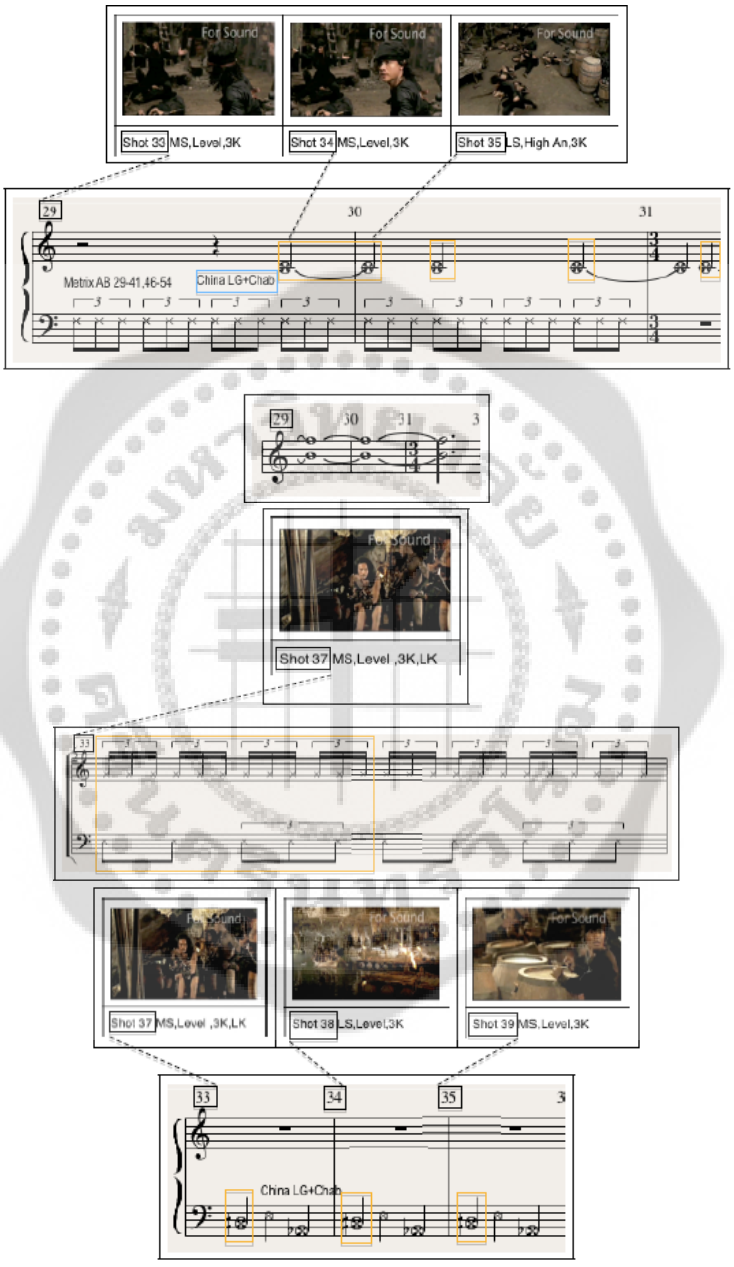
ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 24 กับห้องเพลงที่ 22 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot)เพื่อเน้นการแสดงออกทางสีหน้าของยะรัง ในช็อตภาพที่ 25 กับห้องเพลงที่ 23 ในช็อตภาพที่ 26 กับห้องเพลงที่ 24 ในช็อตภาพที่ 27-30 กับห้องเพลงที่ 25-30 ทั้งหมดใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot)เพื่อเน้นการแสดงออกทางอากัปกริยาของกลุ่มคนหมู่มาก ซึ่งสื่อได้ถึงสถานการณ์ในเรื่องราวที่ใหญ่มากขึ้น ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลักแล้วสลับด้วย มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) และมุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงการที่อีกฝ่ายเริ่มรู้ว่า าถูกบุกรุกจากอีกฝ่ายสถานที่จึงเริ่มวุ่นวายมากขึ้นกว่าเดิม ในช็อตภาพที่ 24 กับห้องเพลงที่ 22-24 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทไม้ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมา (Loop Wood) โดยที่ยังคงใช้ กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) เป็นขั้นคู่ตรัยโทน (Tritone)เสริมบรรยากาศที่ขัดแย้งไม่ปกรติไว้ดังเดิม โดยที่ในช็อตภาพที่ 27-30 กับห้องเพลงที่ 25-30 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นในทุกจังหวะหนักของห้องเพลงเช่นจังหวะที่ 1, 2, 3, 4 โดยในจังหวะที่ 3 จะมีการเปลี่ยนระดับเพื่อให้เกิดความรู้สึกการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ซึ่งมีลักษณะคล้ายการเชิดของดนตรีไทย



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 29-30 กับห้องเพลงที่ 25 และในช็อตภาพที่ 31 กับห้องเพลงที่ 26 ได้ดังนี้

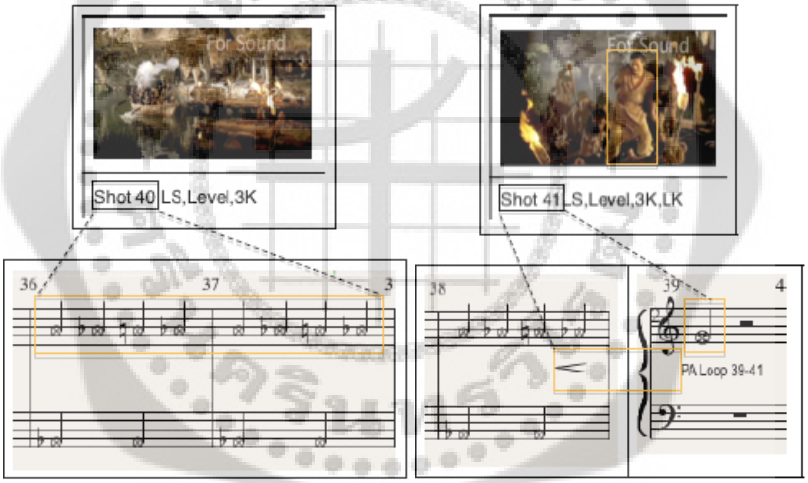
ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 29-30 กับห้องเพลงที่ 25 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อเน้นการแสดงออกทางอากัปกริยาของกลุ่มคนหมู่มาก ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)และ มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิม (Crashes Cresc Fx)เสริมในช่วงที่ยะรังกระโดด ช่วยเสริมให้ยะรังดูมีฤทธิ์เดช

มากขึ้น ในช็อตภาพที่ 31กับห้องเพลงที่ 26 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นในทุกจังหวะหนักของห้องเพลงเช่นจังหวะที่ 1, 2, 3, 4 โดยในจังหวะที่ 3 จะเน้นเป็นพิเศษด้วยเสียงกลองประเภทเครื่องหนัง ซึ่งเป็นช่วงที่ ยะรัง ปะทะกับฝ่ายศัตรูแบบเนื้อชนเนื้อ



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 33 กับห้องเพลงที่ 29 ในช็อตภาพที่ 34 กับห้องเพลง 29-30 ในช็อตภาพที่ 35 กับห้องเพลง 30 ในช็อตภาพที่ 36 กับห้องเพลง 31-32 และในช็อตภาพที่ 37-39 กับห้องเพลง 33-35 ได้ดังนี้

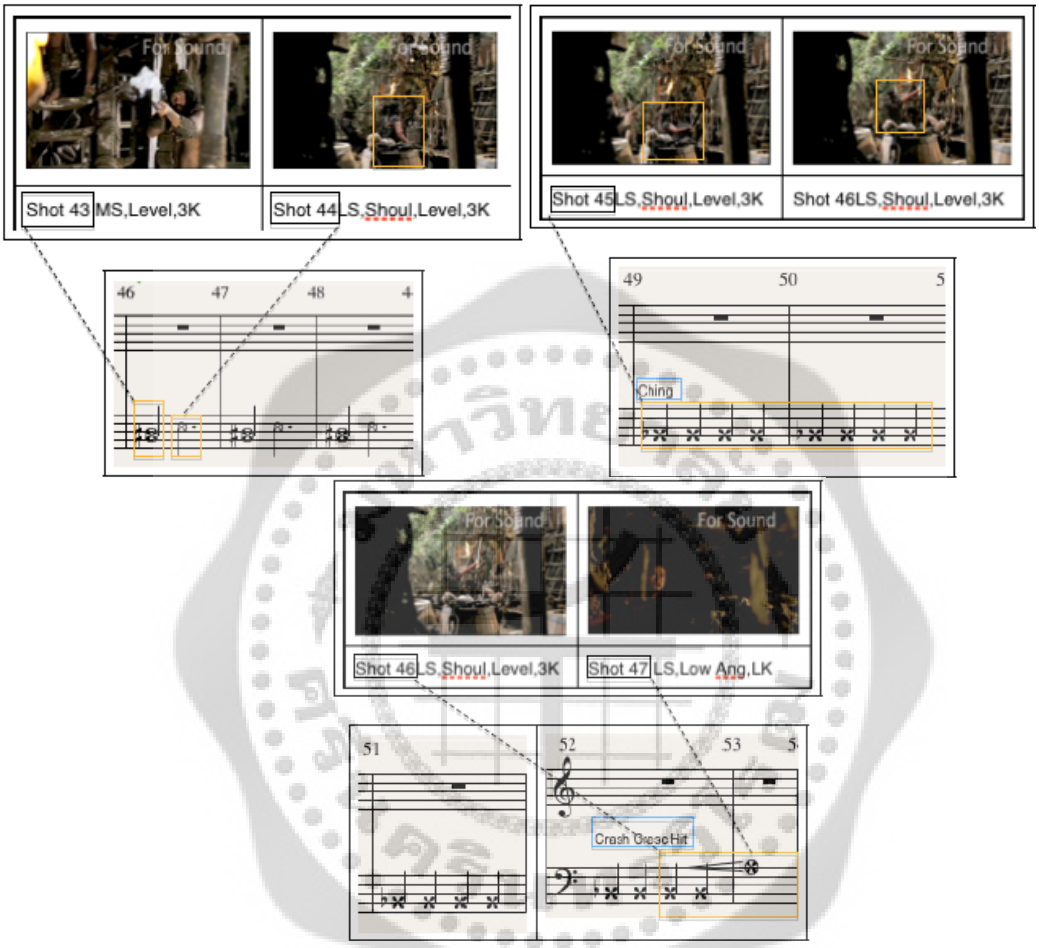
ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 33 กับห้องเพลงที่ 29 ในช็อตภาพที่ 34 กับห้องเพลง 29-30 ในช็อตภาพที่ 35 กับห้องเพลง 30 ในช็อตภาพที่ 36 กับห้องเพลง 31-32 และในช็อตภาพที่ 37-39 กับห้องเพลง 33-35 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot)เพื่อเน้นการแสดงออกประกอบอากัปกริยาของยะรัง และใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot)เพื่อเน้นการแสดงออกทางอากัปกริยาของกลุ่มคนหมู่มาก ซึ่งสื่อได้ถึงสถานการณ์ในเรื่องราวที่ใหญ่มากขึ้น ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลัก โดยในช็อตภาพที่ 35 สลับด้วยการใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงการเปลี่ยนสถานการณ์ที่รุ่นแรงขึ้น องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบจีน (China LG)เน้นในอากัปกริยาของยะรังช่วงสะบัดหน้าในช็อตภาพที่ 33-35 และเน้นให้สถานการณ์ที่วุ่นวายมากขึ้นในช็อตภาพที่ 37-39 นอกจากนั้นยังใช้วิธีการเพิ่มอัตราจังหวะให้ละเอียดมากขึ้นไปกว่าเดิมจากโน้ตตัวดำ 3 พยางค์ใน 1 ห้องเพลงมาเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น 3 พยางค์ใน 1 ห้องเพลง



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 40 กับห้องเพลงที่ 36-38 ในช็อตภาพที่ 41 กับห้องเพลง 38--39 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 40-41 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อเน้นการแสดงออกทางอากัปกริยาของกลุ่มคนหมู่มาก ซึ่งสื่อได้ถึงสถานการณ์ในเรื่องราวที่ใหญ่มากขึ้น ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลัก โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงการกลับมาในสถานการณ์ที่อันตรายของลิ่มเคี่ยมที่โดยสารมากับเรือที่กำลังจะเข้าถึงฝั่งองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฆ้องกาเมลัน ดำเนินโน้ต 2 ตัวโน้ตเป็นคู่ 2 ไมเนอร์ (A4-Ab4) สลับกัน ไปจนถึงภาพในช็อตภาพที่ 41โดยภาษาภาพยนตร์ต้องเล่าเรื่อง

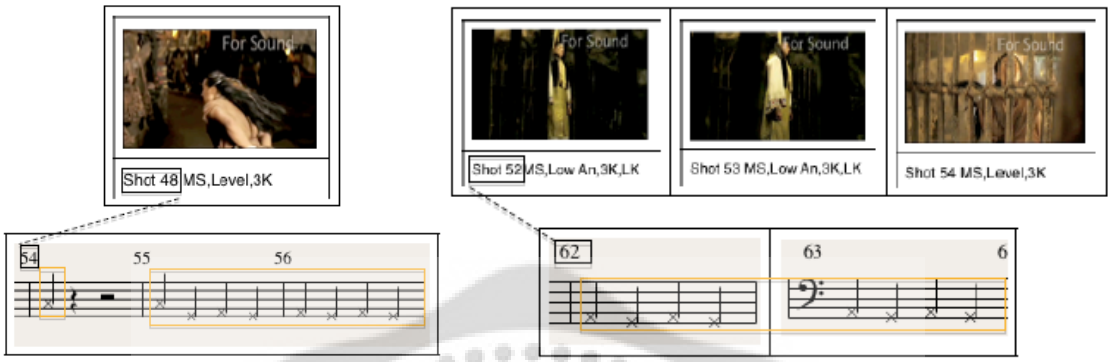
ด้วยอารมณ์ภาพแสดงในช่วงที่ลิ่มเคี่ยมกระโดดจากเรือขึ้นมาถึงบนฝั่ง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit)เสริมอากัปกิริยาของลิ่มเคี่ยม



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 43-44 กับห้องเพลงที่ 46 ในช็อตภาพที่ 45-47 กับห้องเพลง 49--53 ได้ดังนี้

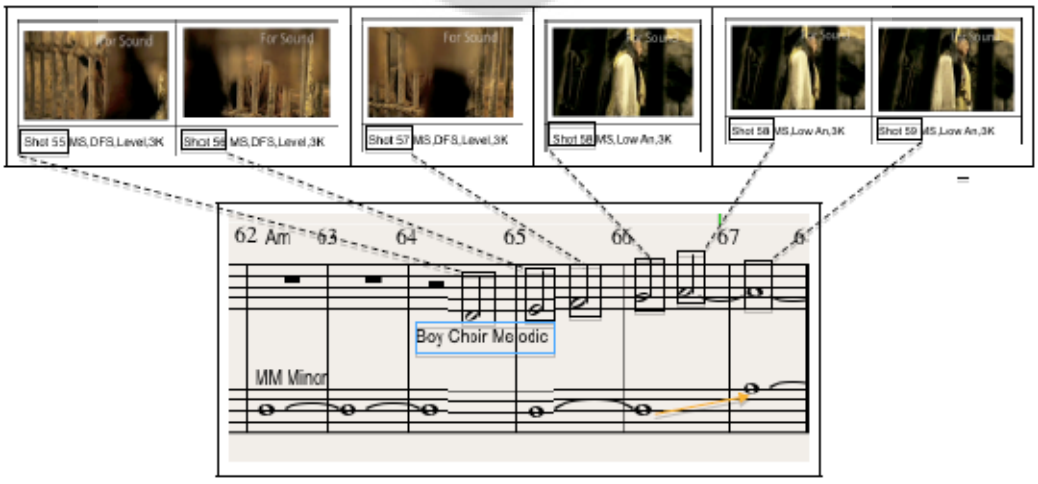
ความเชื่อมโยงที่ 7 ในช็อตภาพที่ 43-44 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) แล้วเปลี่ยนเป็นขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) อย่างรวดเร็ว และใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลัก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย วิธีการใช้เสียง กลองที่มีรูปแบบเสียงสะท้อนไป-มาจากด้านซ้ายไปขวาหรือขวาไปซ้าย (Matrix AB) เพื่อช่วยในการเชื่อมต่อกันระหว่างช็อตภาพที่ 43-44 และในช็อตภาพที่ 45-47 กับห้องเพลง 49-47 ภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงการอยู่ในสถานการณ์ที่ได้เปรี ยบในฝ่ายยะรัง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อม

สัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉิ่งของไทย เป็นตัวเสริมอากัปกริยาให้กับยะรังจนไปจบที่ช็อตภาพที่ 47 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit)



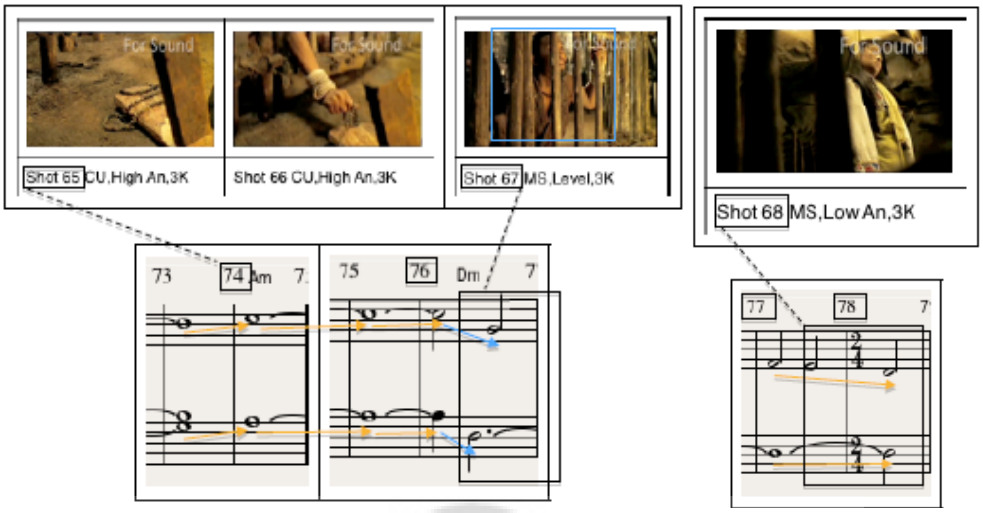
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 48 กับห้องเพลงที่ 54-56 ในช็อตภาพที่ 52-54 กับห้องเพลง 62--63 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 8 ในช็อตภาพที่ 48-54 กับห้องเพลงที่ 54-63 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลักและสลับด้วย การใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อตภาพที่ 52-53 โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงสถานการณ์ที่ลิ่มเคี่ยมกำลังวิ่งเข้าไปในถ้ำเพื่อจะช่วยลิ่มกอเนียวน้องสาว องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการลดเสียงกระสวนจังหวะหลักเหลือไว้แต่เสียงกลองย่านเสียงต่ำเอาไว้อย่างเบาๆโดยจะเน้นในจังหวะที่ 1 ทุก 2 ห้องเพลง



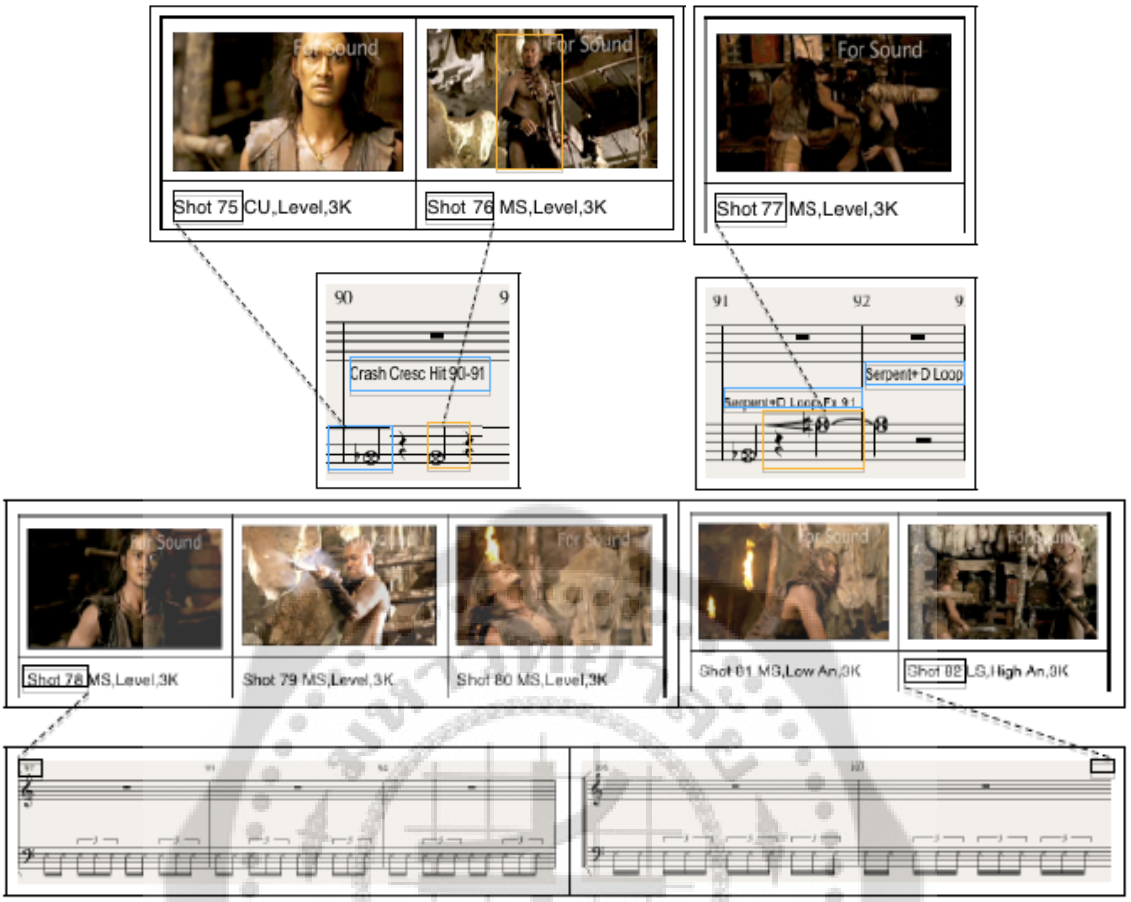
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 55 กับห้องเพลงที่ 64 ในช็อตภาพที่ 56 กับห้องเพลง 65 ในช็อตภาพที่ 57 กับห้องเพลง 65 ในช็อตภาพที่ 58 กับห้องเพลง 66 ในช็อตภาพที่ 59 กับห้องเพลง 66 ในช็อตภาพที่ 60 กับห้องเพลง 67 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 9 ในช็อตภาพที่ 55 กับห้องเพลงที่ 64 ในช็อตภาพที่ 56 กับห้องเพลง 65 ในช็อตภาพที่ 57 กับห้องเพลง 65 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลัก และ ในช็อตภาพที่ 58 กับห้องเพลง 66 ในช็อตภาพที่ 59 กับห้องเพลง 66 ในช็อตภาพที่ 60 กับห้องเพลง 67 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงสถานการณ์ที่ลิ่มเคี่ยมเข้ามาพบว่าลิ่มก่อเนียวได้เสียชีวิตแล้ว ทำให้ลิ่มเคี่ยมรู้สึกตกใจและเศร้าเป็นอย่างมาก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้แนวทำนองที่ใช้ เสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) บรรเลงตามระดับโน้ตที่สูงขึ้นจาก D4-E4-F4-G4- แล้วค้างไว้ที่โน้ตตัว A4 แบบ 1 ช็อต ต่อ 1 โน้ต เมื่อภาพค้างโน้ตก็ค้างตามกัน คล้ายการแทนสายตาของลิ่มเคี่ยมที่มองจากด้านล่างขึ้นไปด้านบน



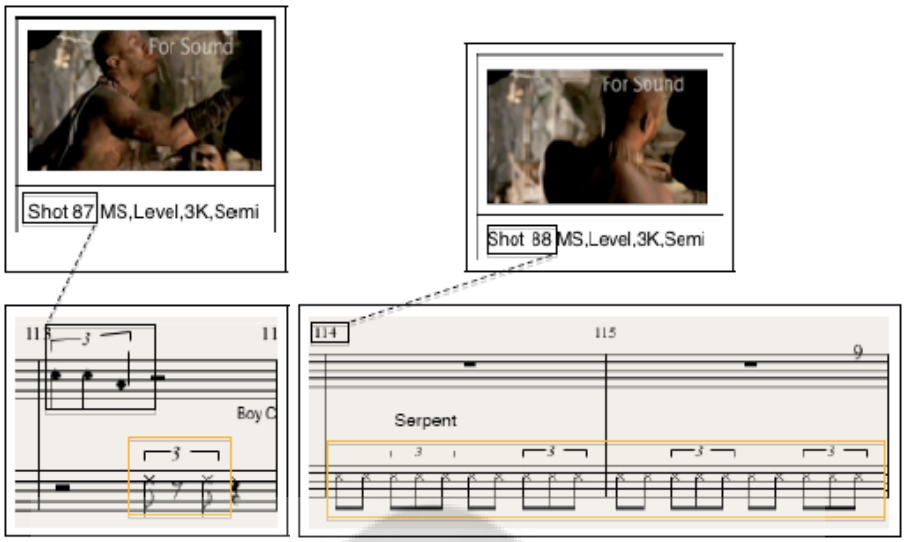
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 60-61 กับห้องเพลงที่ 67-69 ในช็อตภาพที่ 62-63 กับห้องเพลง 70-71 ในช็อตภาพที่ 64-65 กับห้องเพลง 73-74 ในช็อตภาพที่ 65-67 กับห้องเพลง 74-76 ในช็อตภาพที่ 68 กับห้องเพลง 77-78 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 10 ในช็อตภาพที่ 60-61 กับห้องเพลงที่ 67-69 ในช็อตภาพที่ 62-63 กับห้องเพลง 70-71 ในช็อตภาพที่ 64-65 กับห้องเพลง 73-74 ในช็อตภาพที่ 65-67 กับห้องเพลง 74-76 ในช็อตภาพที่ 68 กับห้องเพลง 77-78 ใช้ขนาดภาพแบบภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางสีหน้าของลิ่มเคี่ยมและลิ่มกอเนียว และใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) สลับในบางช็อตภาพ มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) และมุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงสถานการณ์ที่ลิ่มเคี่ยมแสดงความอาลัยอาวรต่อการจากไปของลิ่มก่อเนียว ทำให้ลิ่มเคี่ยมรู้สึกเศร้าเป็นอย่างมาก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้แนวทำนองที่ใช้เสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) บรรเลงตามทิศทางของสายตาของตัวละครในลักษณะเช่น ถ้าตัวละครมองลงหรือก้มหน้า แนวทำนองจะมีทิศทางลง หรือถ้าตัวละครมองขึ้นหรือเงยหน้า แนวทำนองจะมีทิศทางขึ้นไปตามสายตานั้นเช่นกัน



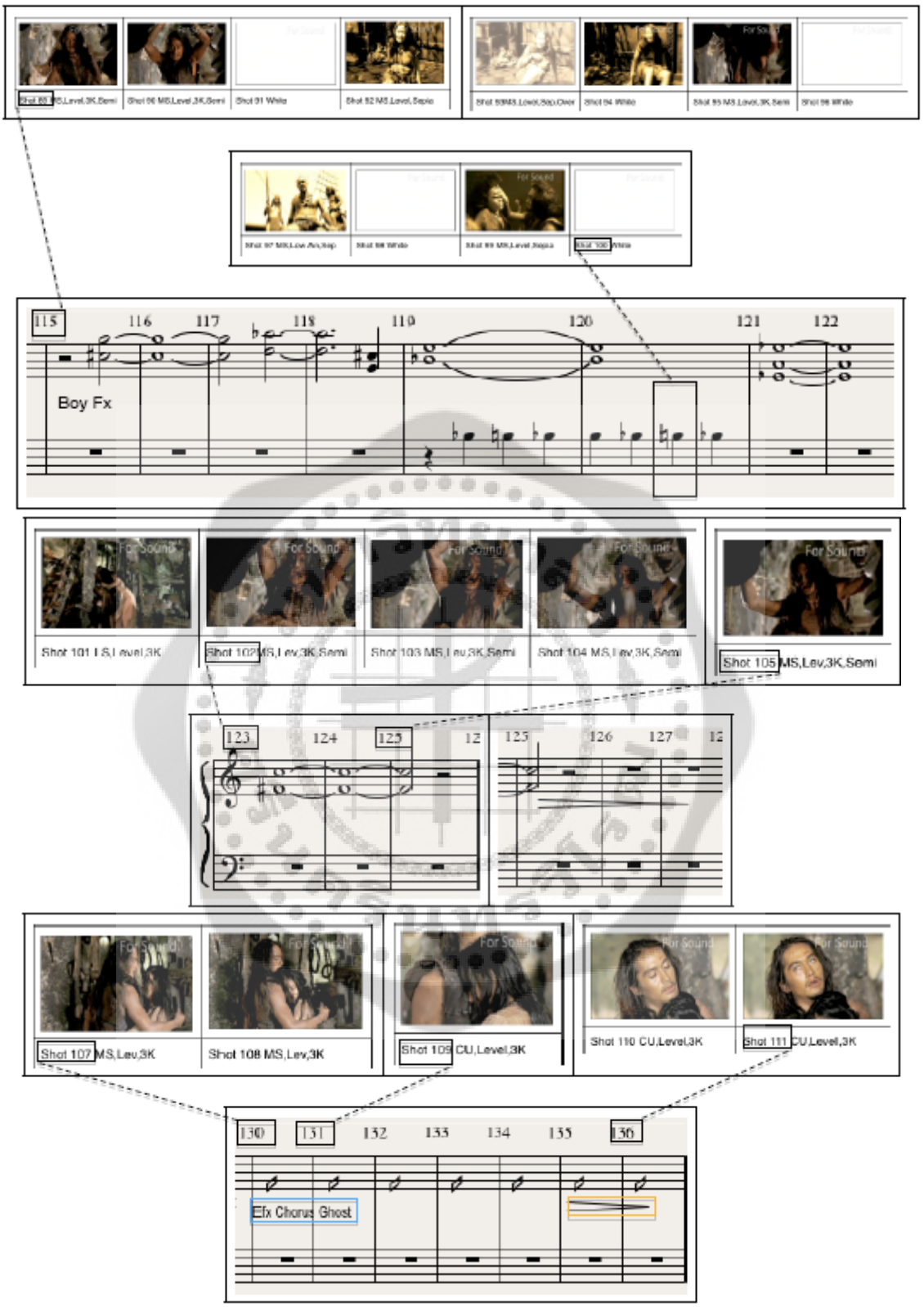
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 75-76 กับห้องเพลงที่ 90 ในช็อตภาพที่ 77 กับห้องเพลง 91 ในช็อตภาพที่ 78 กับห้องเพลง 92-97 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 11 ในช็อตภาพที่ 75-76 กับห้องเพลงที่ 90 ในช็อตภาพที่ 77 กับห้องเพลง 91 ในช็อตภาพที่ 78 กับห้องเพลง 92-97 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) และใช้ขนาดภาพ แบบภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางสีหน้าของปารี และ ศัตรูที่ปารีแค้นที่สุด ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) และมุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ปารีได้พบกับศัตรูที่เป็นคนฆ่าบินตัง ทำให้ปารีโกธรแค้นจนเสียสติ โดยในช็อตภาพที่ 75-76 กับห้องเพลงที่ 90 องค์ประกอบ ของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit) ในช็อตภาพที่ 77 กับห้องเพลง 91 และในช็อตภาพที่ 78 กับห้องเพลง 92-97 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง เครื่องดนตรีเครื่ องประกอบจังหวะประเภทเสียงกลองชุด ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาโดยผ่านขบวนวิธีการควบคุมบดบังเสียงให้ออกมาไม่ที่คล้ายอาการหูอื้อ (Mc D Loop) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive)



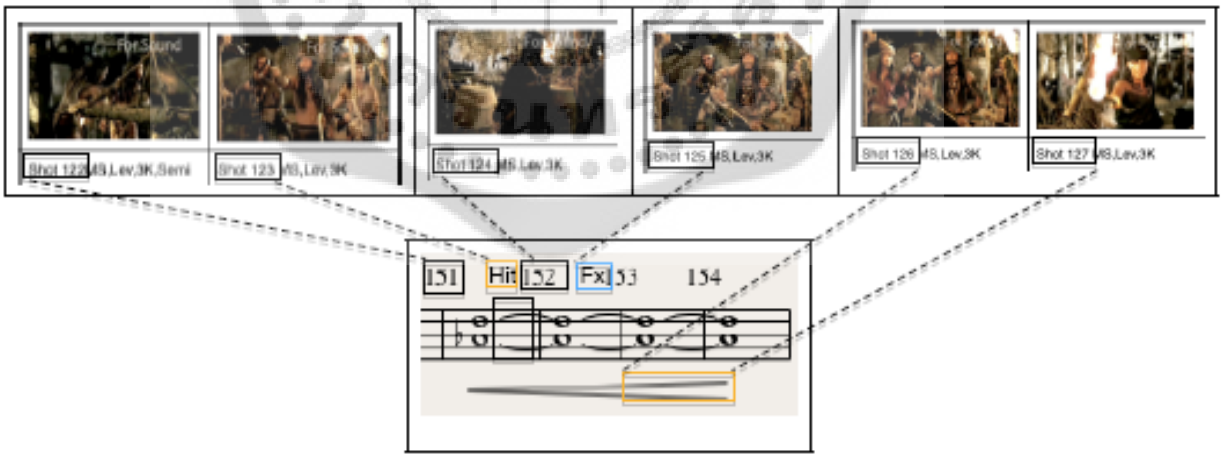
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 87 กับห้องเพลงที่ 110-113 ในช็อตภาพที่ 88 กับห้องเพลง 114-115 ได้ดังนี้

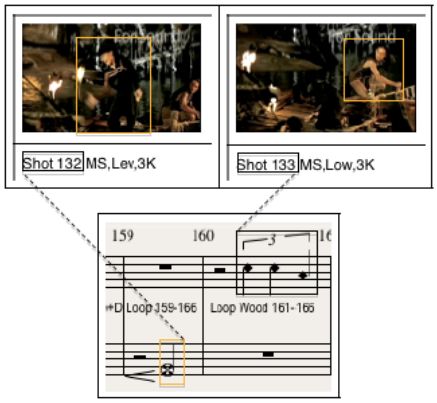
ความเชื่อมโยงที่ 12 ในช็อตภาพที่ 87 กับห้องเพลงที่ 110-113 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียดการแสดงออกทางสีหน้าของ ปารี และ ศัตรูที่ปารีแค้นที่สุด ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) และให้แสงแบบสไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงถึงการถูกครอบงำด้วยอำนาจของความโกธร โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ความรุ่นแรงจากความโกธรของปารี องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงกลองคองก้า (Conga) ผสมกับเสียงกลองขนาดใหญ่ยักษ์ (Giant Drums) ในช็อตภาพที่ 88 กับห้องเพลง 114-115 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงบรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) เสียงบรรยากาศรอบเคียงของกลุ่มฝูงผู้คน (Clusters Fx) เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยที่เสริมด้วยขบวนการท างอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิม (Crashes Cresc Fx) และใช้เสียงเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงกลองชุดที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาโดยผ่านขบวนวิธีการควบคุมบดบังเสียงให้ออกมาไม่ที่คล้ายอาการหูอื้อ (Mc D Loop) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้ นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive)


Boy Fx
Shot 101 LS,Level,3K
Shot 102 MS,Lev,3K,Semi
Shot 103 MS,Lev,3K,Semi
Shot 104 MS,Lev,3K,Semi
Shot 105 MS,Lev,3K,Semi
Shot 107 MS,Lev,3K
Shot 108 MS,Lev,3K
Shot 109 CU,Level,3K
Shot 110 CU,Level,3K
Shot 111 CU,Level,3K
Efx Chorus Ghost

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 89-100 กับห้องเพลงที่ 115-122 ในช็อตภาพที่ 101-106 กับห้องเพลง 123-127 และในช็อตภาพที่ 107-111 กับห้องเพลง 130-136 ได้ดังนี้

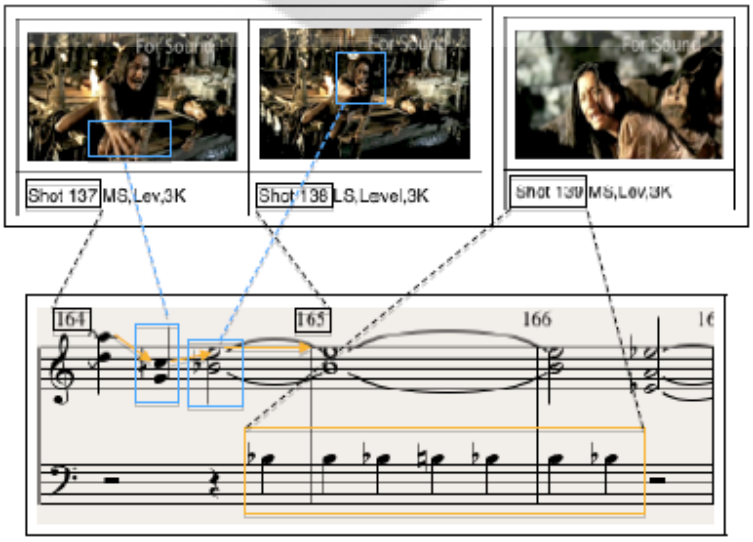
ความเชื่อมโยงที่ 13 ในช็อตภาพที่ 89-100 กับห้องเพลงที่ 115-122 ในช็อตภาพที่ 101-106 กับห้องเพลง 123-127 และในช็อตภาพที่ 107-111 กับห้องเพลง 130-136 ใช้ขนาดภาพ มุมกล้องที่หลากหลาย โดยภาพส่วนใหญ่ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) และใช้ขนาดภาพแบบภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางสีหน้าของ ปารี เป็นหลักโดยมีการใช้สีภาพเป็นโทนสีซีเปีย (Sepai)เพื่อแสดงถึงการย้อนอดีต โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ความรุ่นแรงจากความโกธรของปารีจนเสียสติ โดยที่ในช็อตภาพที่ 89-100 กับห้องเพลงที่ 115-122 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้ องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) ในช็อตภาพที่ 101-106 กับห้องเพลง 123-127 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) เป็นขั้นคู่ตรัยโทน(Tritone)ช่วยสร้างบรรยากาศที่ขัดแยงไม่ปกรติ และในช็อตภาพที่ 107-111 กับห้องเพลง 130-136 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงปีศาจและความน่ากลัว (Ghost)





จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 122-127 กับห้องเพลงที่ 151-154 และ ในช็อตภาพที่ 132-133 กับห้องเพลง 159-160 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 14 ในช็อตภาพที่ 122-127 กับห้องเพลงที่ 151-154 ใช้ขนาดภาพมีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางสีหน้าระหว่างการสนทนาระหว่าง ยะรัง กับ อีกาดำ ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) เป็นขั้นคู่ตรัยโทน (Tritone)ช่วยสร้างบรรยากาศที่ขัดแยงไม่ปกรติ ผสมด้วย เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงปีศาจและความน่ากลัว (Ghost) และในช็อตภาพที่ 132-133 กับห้องเพลง 159-160 เป็นช็อตภาพที่แสดงถึงการที่ยะรังและปารีถูกอีกาดำยิงด้วยปืน องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit)ในช็อตภาพที่ 132 และใช้เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทไม้ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมา (Loop Wood)ในช็อตภาพที่ 133



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 137-138 กับห้องเพลงที่ 164 และ ในช็อตภาพที่ 139 กับห้องเพลง 165-166 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 15 ในช็อตภาพที่ 137-138 กับห้องเพลงที่ 164 และ ในช็อตภาพที่ 139 กับห้องเพลง 165-166 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางกายและสีหน้าหน้าระหว่างปารีและองค์หญิงอูงู และใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อแสดงมิติภาพที่ไกลออกไป ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลัก โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงการจำต้องจากกันระหว่างปารีและองค์หญิงอูงู องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียง ร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) โดยวิธีการเปลี่ยนระดับแนวทำ นองจากต่ำขึ้นสูงของโน้ต C5-E5 แล้วค้างเอาไว้ คู่ไปกับการแสดงออกทางกายของปารี และใช้วิธีการเปลี่ยนระดับแนวทำนองจาก Bb3-B3 เป็นการเคลื่อนแนวทำนองเป็นคู่ 2 ไมเนอร์คู่ไปกับการแสดงออกทางกายและสีหน้าขององค์หญิงอูงู

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

วิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่า องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 27 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงกลองขนาดใหญ่(Big Drums) เพื่อสัมพันธ์กับการสร้างบรรยากาศภาพอึมครึม ซึ่งอารมณ์ภาพแสดงถึงการแอบลอบเข้ามาช่วยตัวประกันของฝ่ายลังกาสุกะโดยยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเสียงกลองขนาดใหญ่-ยักษ์ (Giant Drums) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของยะรังที่เริ่มลงมือปฏิบัติภารกิจนี้ ด้วยการเชื่อดคอทหารยามจนกระเด็นไปอย่างรุ่นแรง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมจินตนาการณ์ในภาพ การแอบลอบเข้ามาช่วยตัวประกันของฝ่ายลังกาสุกะโดยยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้กระสวนจังหวะของเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลอง ที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงก้องและกว้างที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาแบบที่ 27 (Loop 27 Long Full) ที่ใช้เป็นหลักประจำในการดำเนินเรื่องราวโดยตลอดเพื่อสัมพันธ์กับการเริ่มต้นปฏิบัติภารกิจ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทไม้ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมา (Loop Wood) เพื่อสัมพันธ์กับ อารมณ์ภาพแสดงถึงการเริ่มวุ่นวายมากขึ้นกว่าเดิม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพั นธ์ด้วยวิธีการใช้ กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) เป็นขั้นคู่ตรัยโทน(Tritone) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมบรรยากาศที่ขัดแยงไม่ปกรติไว้ดังเดิม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นในทุกจังหวะหนักของห้องเพลงเช่นจังหวะที่ 1, 2, 3, 4 โดยในจังหวะที่ 3 จะมีการเปลี่ยนระดับ เพื่อสัมพันธ์ให้เกิดความรู้ถึงการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ซึ่งมีลักษณะคล้ายการเชิดของดนตรีไทย

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 การใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ในจำนวนเครื่องดนตรีที่หลากหลายมากขึ้น เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อเน้นการแสดงออกทางอากัปกริยาของกลุ่มคนหมู่มาก ซึ่งสื่อได้ถึงสถานการณ์ในเรื่องราวที่ใหญ่มากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิม (Crashes Cresc Fx) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาในช่วงที่ยะรังกระโดด เสริมให้ยะรังดูมีฤทธิ์เดชมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเป็นพิเศษด้วยเสียงกลองประเภทเครื่องหนัง เพื่อสัมพันธ์กับช่วงที่ ยะรัง ปะทะกับฝ่ายศัตรูแบบเนื้อชนเนื้อ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบจีน (China LG) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของยะรังช่วงสะบัดหน้า

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเพิ่มอัตราจังหวะให้ละเอียดมากขึ้นไปกว่าเดิมจากโน้ตตัวดำ 3 พยางค์ใน 1 ห้องเพลงมาเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น 3 พยางค์ใน 1ห้องเพลง เพื่อสัมพันธ์กับสถานการณ์ในเรื่องราวที่วุ่นวายมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฆ้องกาเมลัน ดำเนินทำนองด้วยโน้ต 2 ตัวโน้ตเป็นคู่ 2 ไมเนอร์ (A4-Ab4) สลับกัน เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงการกลับมาในสถานการณ์ที่อันตรายของลิ่มเคี่ยมที่โดยสารมากับเรือที่กำลังจะเข้าถึงฝั่ง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของลิ่มเคี่ยมในช่วงที่ลิ่มเคี่ยมกระโดดจากเรือขึ้นมาถึงบนฝั่ง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 15 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง กลองที่มีรูปแบบเสียงสะท้อนไป -มาจากด้านซ้ายไปขวาหรือขวาไปซ้าย (Matrix AB) เพื่อสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อกันระหว่างช็อตภาพ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 16 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉิ่งของไทยเพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาและสร้างเอกลักษณ์ให้กับยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 17 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการลดเสียงกระสวนจังหวะหลักเหลือไว้แต่เสียงกลองย่านเสียงต่ำเอาไว้อย่างเ บาๆโดยจะเน้นในจังหวะที่ 1 ทุก 2 ห้องเพลง เพื่อสัมพันธ์กับสถานการณ์ที่ลิ่มเคี่ยมกำลังวิ่งเข้าไปในถ้ำเพื่อจะช่วยลิ่มกอเนียวน้องสาว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 18 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้แนวทำนองที่มีทิศทาง บรรเลงตามระดับโน้ตจากเสียงต่ำไปเสียงสูง เพื่อสัมพันธ์กับการแทนสายตาของลิ่มเคี่ยมที่มองจากด้านล่างขึ้นไปด้านบน หรือถ้ามองลงหรือก้มหน้า แนวทำนองจะมีทิศทางลง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 19 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงสถานการณ์ที่ลิ่มก่อเนียว (น้องสาว) ได้เสียชีวิตแล้ว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 20 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit) เพื่อสัมพันธ์กับการได้พบกับศัตรูที่เป็นคนฆ่าบินตัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 21 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงกลองชุด ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาโดยผ่านขบวนวิธีการควบคุมบดบังเสียงให้ออกมาไม่ที่คล้ ายอาการหูอื้อ (Mc D Loop) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive) เพื่อสัมพันธ์กับความโกธรแค้นจนเสียสติของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 22 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัม พันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง กลองคองก้า (Conga) ผสมกับเสียงกลองขนาดใหญ่ -ยักษ์ (Giant Drums) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ความรุ่นแรงจากความโกธรของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 23 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงบรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) เสียงบรรยากาศรอบเคียงของกลุ่มฝูงผู้คน (Clusters Fx) เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิม (Crashes Cresc Fx) ใช้เสียง เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหว ะประเภทเสียงกลองชุดที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาโดยผ่านขบวนวิธีการควบคุมบดบังเสียงให้ออกมาไม่ที่คล้ายอาการหูอื้อ (Mc D Loop) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive) เพื่อสัมพันธ์กับการถูกครอบงำด้วยอำนาจของความโกธรแค้นจนเสียสติ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 24 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) เพื่อสัมพันธ์กับการใช้สีภาพเป็นโทนสีซีเปีย (Sepai)ที่แสดงถึ งการย้อนอดีต โดยการแทนเสียงภายในใจที่ตามหลอนกับอดีตที่บินตังถูกฆ่า ด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ความรุ่นแรงจากความโกธรของปารีจนเสียสติ

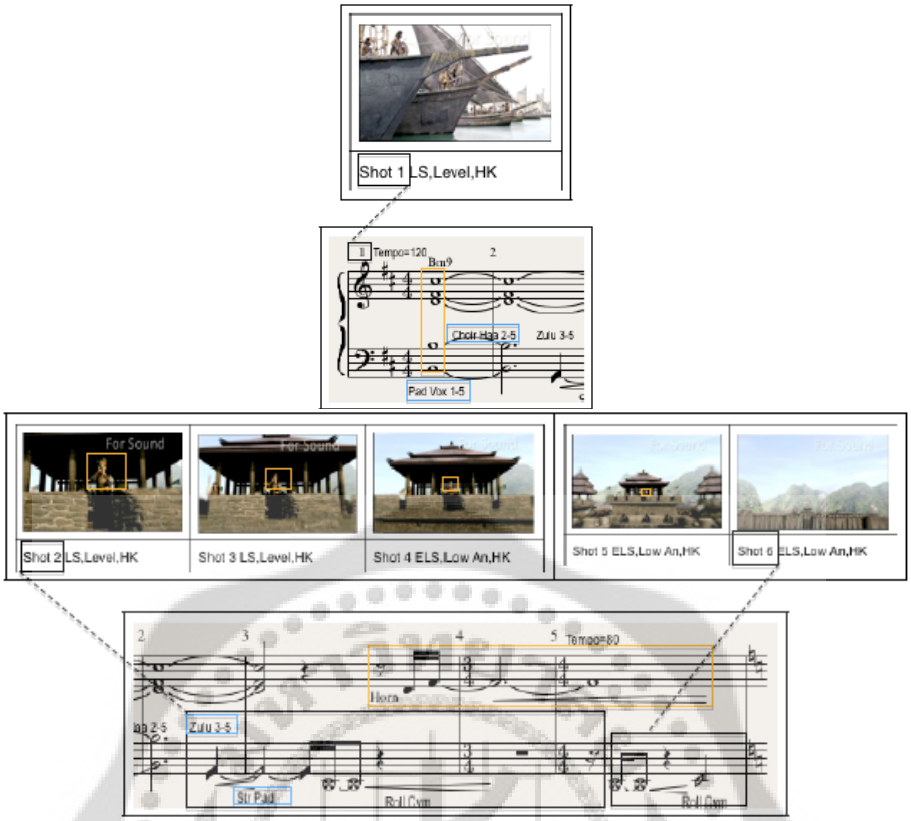
วิธีการเชื่อมโยงที่ 25 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิ งนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงปีศาจและความน่ากลัว (Ghost) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ความรุ่นแรงจากความโกธรของปารีให้ดู น่ากลัวมากยิ่งขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 26 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) โดยวิธีการเปลี่ยนระดับแนวทำนองจากต่ำขึ้นสูงของโน้ต C5-E5 แล้วค้างเอาไว้ เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงออกทางกายของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 27 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับแนวทำนองจาก Bb3-B3 เป็นการเคลื่อนแนวทำนองเป็น คู่ 2 ไมเนอร์เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการการร้องไห้และการสะเอื้อ ขององค์หญิงอูงู

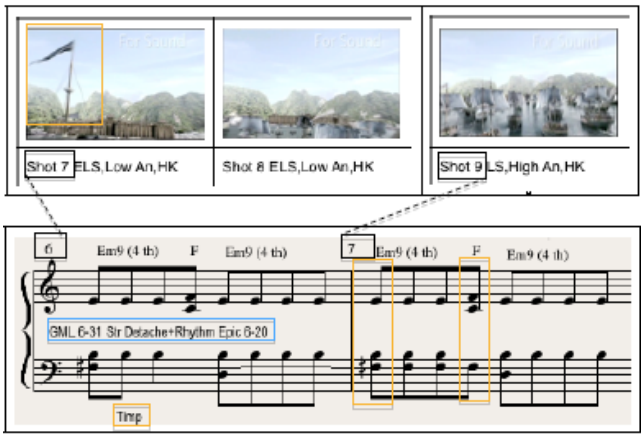
เปิดสงคราม (The Day of Battle)

สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอน เปิดสงคราม (The Day of Battle) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 8 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



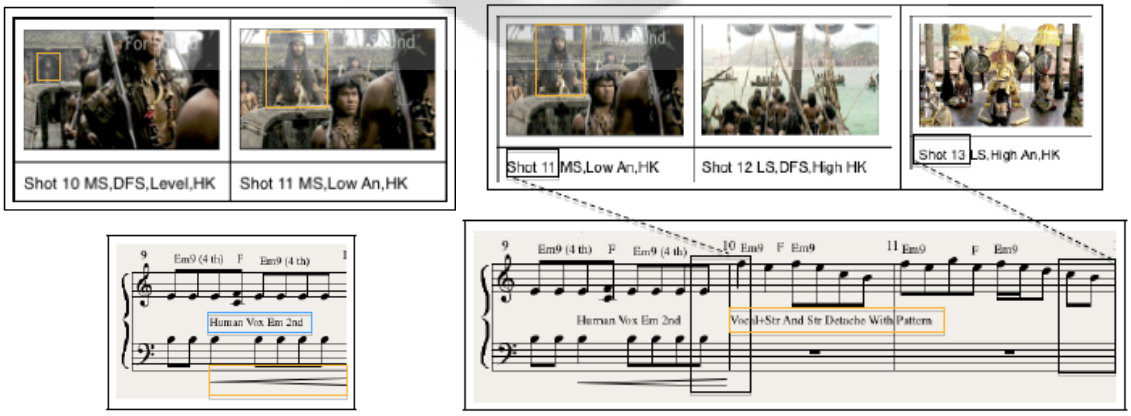
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 1 กับห้องเพลงที่ 1-2 ในช็อตภาพที่ 2-6 กับห้องเพลง 2-5 ได้ดังนี้

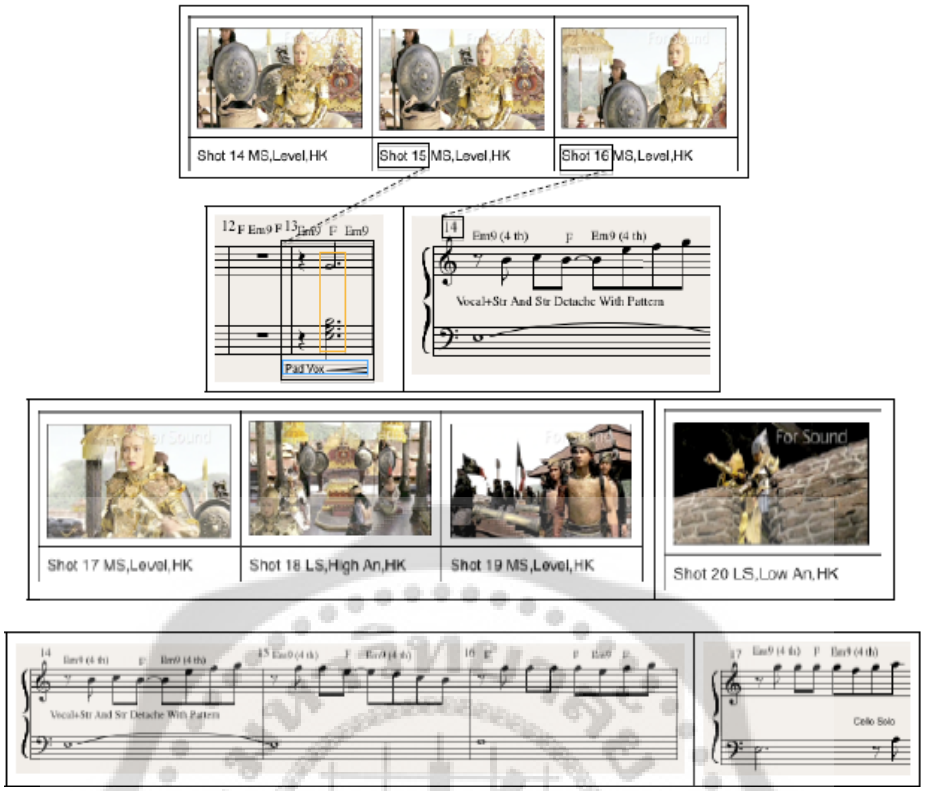
ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 1 กับห้องเพลงที่ 1-2 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียง แพดวอยซ์ (Pad Viox) และ ไคว เยอที่ออกเสียงว่าฮา (Choir Haa) โดยบรรเลงในลักษณะกลุ่มเสียงประสานเป็นคอร์ด Bm9 ค้างเอาไว้ จนถึงในช็อตภาพที่ 2-6 กับห้องเพลง 2-5 ใช้การไล่ขนาดภาพต่อเนื่องและรวดเร็วจากใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot)ไปเป็น ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงให้เห็นถึงอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ไพศาลของลังกาสุกะใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)ไปเป็นมุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับสถานที่ เสริมความใหญ่โตที่ปรากฏก่อให้เกิดความรู้สึกคุกคาม น่าเกรงขาม องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียง กลองซูลู (Zulu Drums) เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงเลียนแบบเสียงเครื่องสายจริงโดยให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (String Pad) เสียงรัวฉาบ (Roll Cymbal) และเฟรนซ์ฮอร์น (French horn) เปลี่ยนระดับเสียงจากโน้ต D4-F#4 แล้วเพิ่มเสียงขึ้นทีละน้อย(Crescendo)



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 7-8 กับห้องเพลงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 9 กับห้องเพลง 7 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 7-8 กับห้องเพลงที่ 6 และในช็อตภาพที่ 9 กับห้องเพลง 7 ใช้ขนาดภาพเอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot)และขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) และ มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการดำเนินแนวทำนองด้วยเสียง เครื่องสายที่เล่นเสียงสั้น (String Detach) ผสมกับเสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) และเครื่องประกอบจังหวะในวงกาเมลัน (Percussion Gamelan) โดยแนวทำนองดังกล่าวจะบรรเลงต่อเนื่องไปจนถึงห้องเพลงที่ 20 ในภาพแรกของตอนปรากฏภาพธงประจำเรือรบวิ่งไปด้านหน้าอย่างรวดเร็ว องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการใช้เสียงกลองทิมพานี (Timpani)เน้นในจุดที่เห็นภาพนั้นทันที

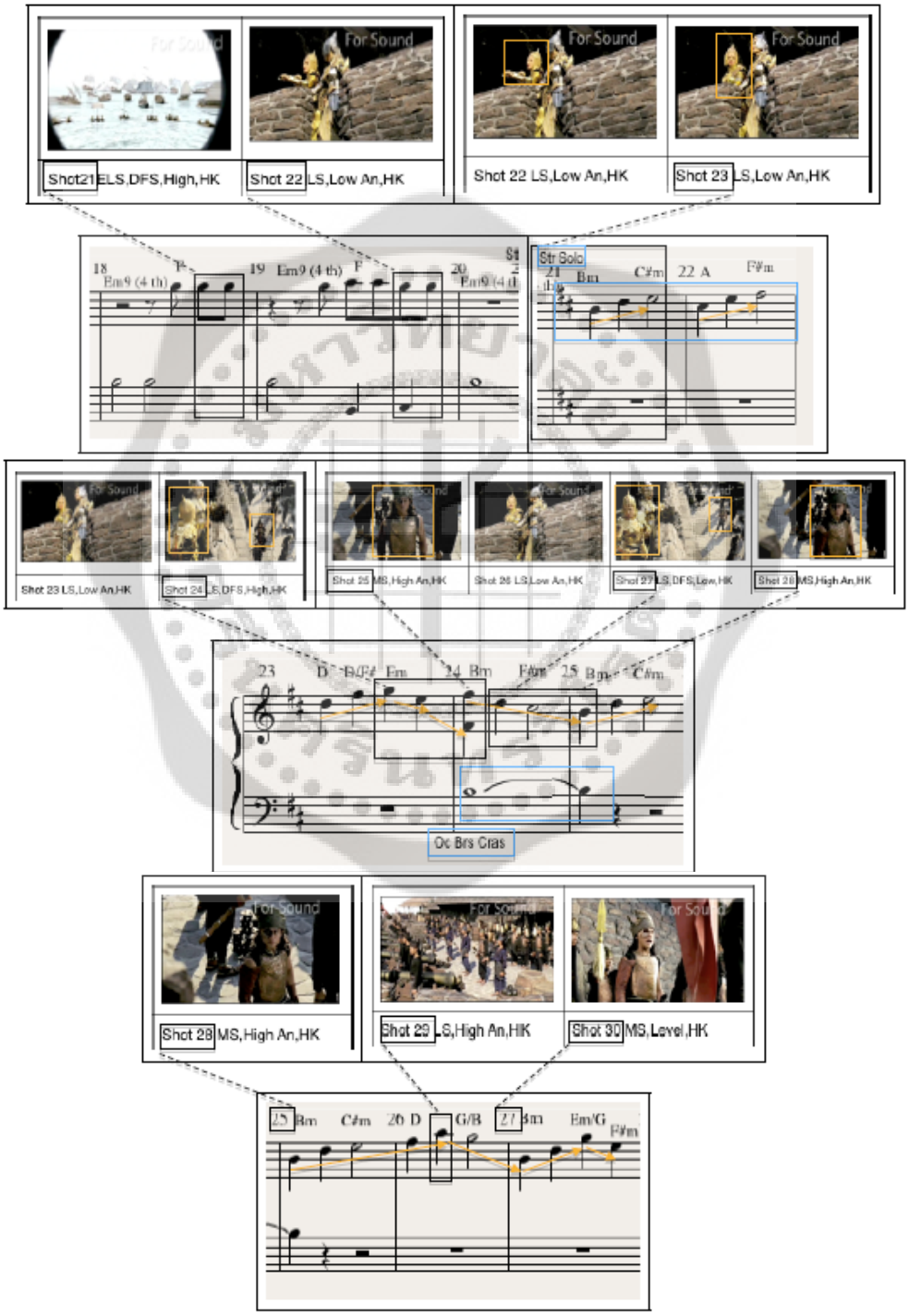




จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 10-11 กับห้องเพลงที่ 9-10 ในช็อตภาพที่ 15-16 กับห้องเพลง 13-14 ในช็อตภาพที่ 17-20 กับห้องเพลง 14-17 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 10-11 กับห้องเพลงที่ 9-10 ในช็อตภาพที่ 15-16 กับห้องเพลง 13-14 ในช็อตภาพที่ 17-20 กับห้องเพลง 14-17 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางกายและสีหน้าระหว่างบุคคลสำคัญทั้ง 2 ฝ่ายอาทิเช่น อีกาดำ รายาฮีเจา และยะรัง และสลับด้วยการใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) และ มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) สลับกัน โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงศักยภาพของทั้ง 2 ฝ่ายที่แสดงถึงการพร้อมออกรบ ซึ่งทั้ง 2 ฝ่ายต่างเต็มไปด้วยอารมณ์ของความมั่นใจและความฮึกเหิม องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียงร้องประสานเสียงทั้ง 4 แนวประสาน (Voices) โดยดำเนินคู่ไปกับจังหวะที่กระชับจากการดำเนินแนวทำนองด้วยเสียง เครื่องสายที่เล่นเสียงสั้น (String Detach) ผสมกับเสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) และเครื่องประกอบจังหวะในวงกาเมลัน (Percussion Gamelan) โดยในจุดที่ต้องการเน้นความสำคัญของตัวละคร และการเชื่อมต่อภาพ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียง แพดวอยซ์ (Pad Viox)

ที่บรรเลงเชื่อมต่อด้วยวิธีการเพิ่มเสียง ขึ้นทีละน้อย (Crescendo) ในช็อตภาพที่ 10-11 กับห้องเพลงที่ 9-10 ในช็อตภาพที่ 15-16 กับห้องเพลง 13-14 โดยในช็อตภาพที่17-20 กับห้องเพลง 14-17 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของความมั่นใจและความฮึกเหิมเป็นหลัก ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore)



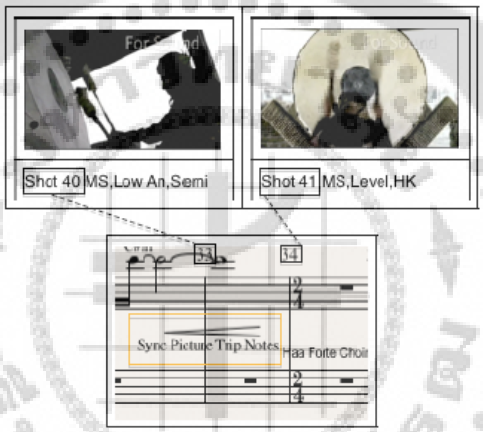
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 21-22 กับห้องเพลงที่ 18-20 ในช็อตภาพที่ 23 กับห้องเพลง 21-22 ในช็อตภาพที่ 24-25 กับห้องเพลง 23-24 ในช็อตภาพที่ 27 กับห้องเพลง 24 ในช็อตภาพที่ 28-29 กับห้องเพลง 25-26 ในช็อตภาพที่ 30 กับห้องเพลง 27 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 21-22 กับห้องเพลงที่ 18-20 ในช็อตภาพที่ 23 กับห้องเพลง 21-22 ในช็อตภาพที่ 24-25 กับห้องเพลง 23-24 ในช็อตภาพที่ 27 กับห้องเพลง 24 ในช็อตภาพที่ 28-29 กับห้องเพลง 25-26 ในช็อตภาพที่ 30 กับห้องเพลง 27 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) และสลับด้วยการใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียดการแสดงออกทางกายและสีหน้าระหว่างรายาฮีเจาและยะรัง ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) และ มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เป็นหลัก โดยมีการสลับ ด้วยมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภ าพแสดงถึงการเตรียมรับมือของฝ่ายลังกาสุกะ ซึ่งเน้นให้เห็นถึงการส่งสารกันระหว่างรายาฮีเจากับยะรัง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่แนวทำนองตามทิศทางสายตาของตัวละครผู้ส่งสารและรับสาร อาทิเช่น ในช็อตภาพที่ 23 กับห้องเพลง 21-22 เป็นการใช้วิธี การเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางสายตาของยะรังที่มองขึ้นไปทางรายาฮีเจา การเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของยะรัง (B4-E5)และ(C#5-F#5) ในช็อตภาพที่ 24-25 กับห้องเพลง 23-24 เป็นการใช้วิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางสายตาของรายาฮีเจา ที่มองลงไปทางยะรังการเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของรายาฮีเจา (G5-F#4)และ(D5-B4) ในช็อตภาพที่ 28-29 กับห้องเพลง 25-26 เป็นการใช้วิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทา งสายตาของยะรังที่มองขึ้นไปทางรายาฮีเจาและยังเป็นการเปลี่ยนขยายมุมภาพในมุมที่กว้างขึ้น การเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของยะรัง (B4-A5) ในช็อตภาพที่ 30 กับห้องเพลง 27เป็นการใช้วิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางสายตาของยะรังที่มองขึ้น แล้วกล่าวคำเพื่อแสดงความเข้มแข็ง (B4-G5) โดยทิศทางการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ ทั้งหมดมีทิศทางการเคลื่อนแนวทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)เป็นองค์ประกอบหลัก

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 30-33 กับห้องเพลงที่ 28-29 ในช็อตภาพที่ 34-36 กับห้องเพลง 29-30 ในช็อตภาพที่ 37-39 กับห้องเพลง 31-32 ได้ดังนี้

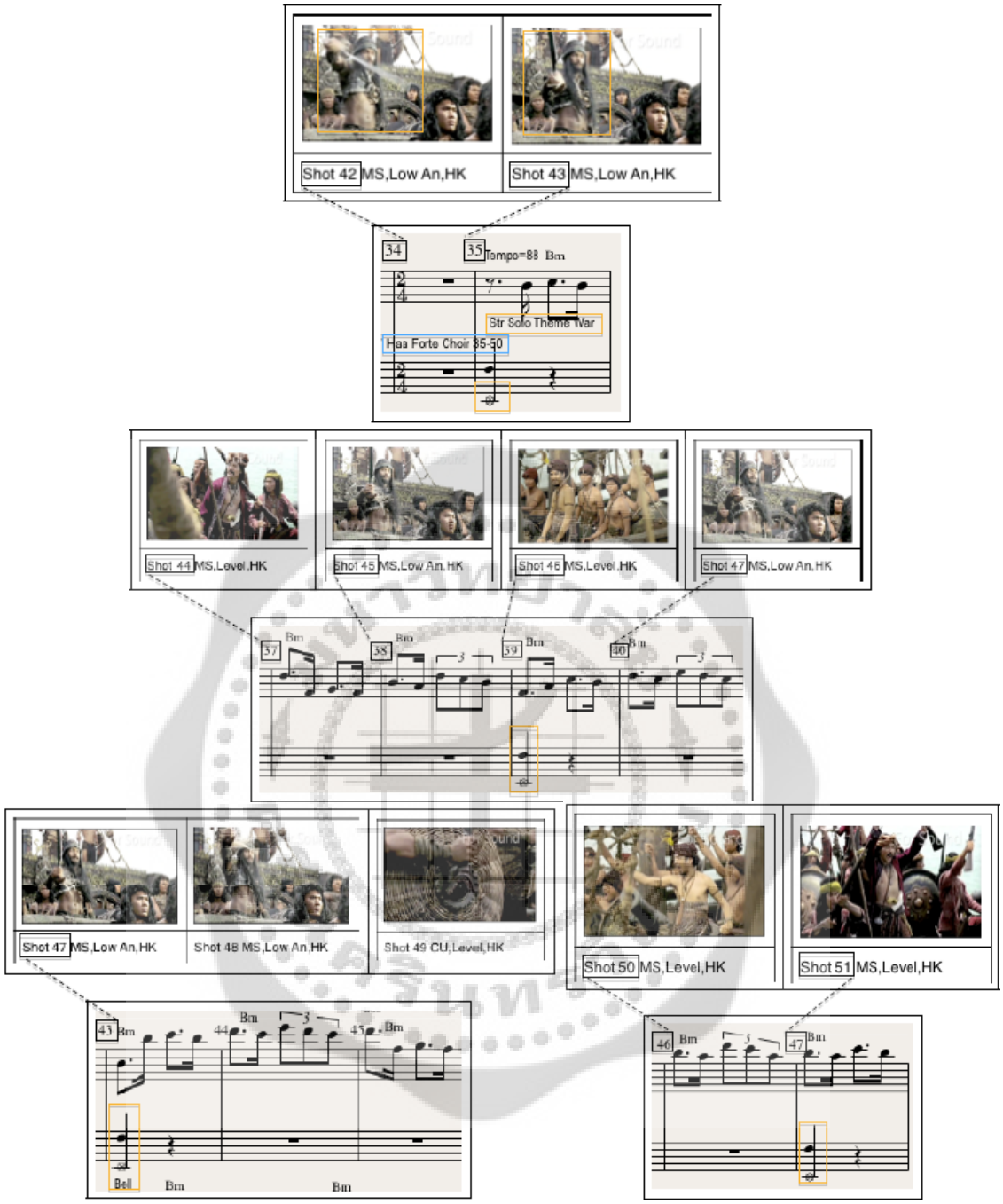
ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 30-33 กับห้องเพลงที่ 28-29 ในช็อตภาพที่ 34-36 กับห้องเพลง 29-30 ในช็อตภาพที่ 37-39 กับห้องเพลง 31-32 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียดการแสดงออกทางกายและสีหน้าของยะรัง และสลับด้วยการใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อแสดงมิติภาพให้กว้างขึ้น ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เป็นหลักโดยมีการสลับ ด้วยมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)ในช็อตภาพที่ 30, 34 และ มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ในช็อตภาพที่ 36 โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงความ น่าเกรงขาม น่านับถือและเป็นการเพิ่มค วามสำคัญให้กับยะรัง ในช็อตภาพที่ 30-33 กับห้องเพลงที่ 28-29 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนว

ทำนองตามทิศทางของมุมกล้องแบบ 1 ช็อต ต่อ 1 โน้ต ในช็อตภาพที่ 34-36 กับห้องเพลง 29-30 เป็นการเปลี่ยนระยะขนาดภาพจาก มีเดียม ช็อต (Medium shot) ไปใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) และมุมกล้องจากมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)ในช็อตภาพที่ 34 เปลี่ยนเป็นมุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อตภาพที่ 35 และเปลี่ยนเป็นมุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ในช็อตภาพที่ 36 องค์ประกอบของดน ตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของขนาดด้วยวิธีการขยายโน้ตให้ยาวขึ้น และตามทิศทางของมุมกล้องด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลง (B5-A5) ซึ่งในช็อตภาพที่ 37-39 กับห้องเพลง 31-32 ก็ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี การเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของมุมกล้องเช่นกันด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้นจาก (G#5-B5)ในช็อตภาพที่ 37 (G#5-C#6) ในช็อตภาพที่ 39



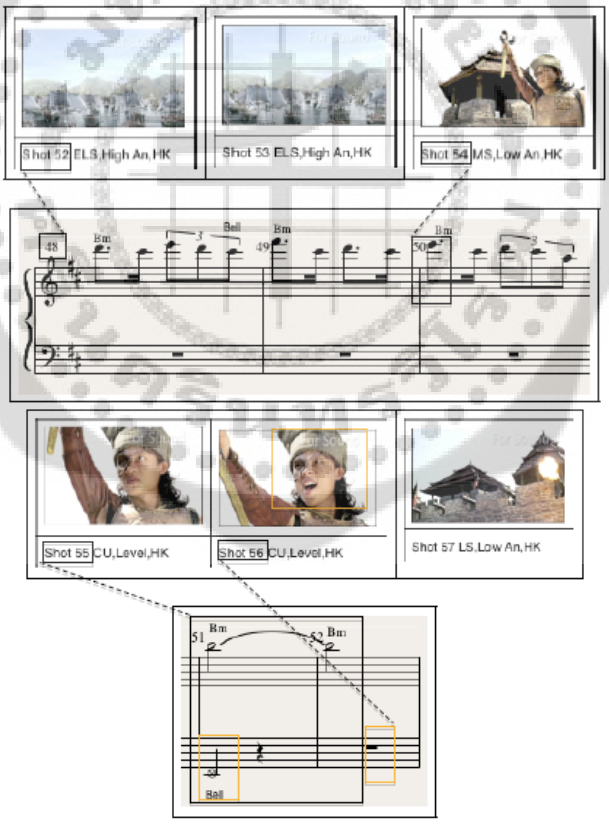
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 40-41 กับห้องเพลงที่ 33-34 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 40-41 กับห้องเพลงที่ 33-34 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางกาย และใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็หลัก โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงภาพการตีกลองออกศึกปรากฏชัดเจนในภาพยนตร์ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เทคนิค สร้างเสียงดนตรีที่เครื่องดนตรีทำให้เกิดเสียงปรากฏในภาพเรี ยกว่า เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music)



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 42-43 กับห้องเพลงที่ 34-35 ในช็อตภาพที่ 44 กับห้องเพลงที่ 37 ในช็อตภาพที่ 45 กับห้องเพลงที่ 38 ในช็อตภาพที่ 46 กับห้องเพลงที่ 39 ในช็อตภาพที่ 47 กับห้องเพลงที่ 43 ในช็อตภาพที่ 50 กับห้องเพลงที่ 46 ในช็อตภาพที่ 51 กับห้องเพลงที่ 47 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 7 ในช็อตภาพที่ 42-43 กับห้องเพลงที่ 34-35 ในช็อตภาพที่ 44 กับห้องเพลงที่ 37 ในช็อตภาพที่ 45 กับห้องเพลงที่ 38 ในช็อตภาพที่ 46 กับห้องเพลงที่ 39 ในช็อตภาพที่ 47 กับห้องเพลงที่ 43 ในช็อตภาพที่ 50 กับห้องเพลงที่ 46 ในช็อตภาพที่ 51 กับห้องเพลงที่ 47 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางกาย โดยที่มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle)ในช็อตภาพที่เกี่ยวข้องกับอีกาดำ และมุมกล้องจากมุมภาพแบบ อายลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)ในช็อตภาพที่เกี่ยวข้องกับพันธมิตรสลัดทั้งหลาย โดยองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการเสริ มบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของความมั่นใจและความฮึกเหิมเป็นหลัก ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) แล้วเน้นในจุดสำคัญด้วย เสียงไควเยอที่ออกเสียงว่าฮา (Choir Haa)ในช็อตภาพที่ 42-43 และเสียงเครื่องประกอบจังหวะที่ผ่านข บวนการทางอิเลคทรอนิกส์ประเภทเบลหรือระฆังโดยการกระทบกันของเหล็ก (Metal Rmx Bell)ในช็อตภาพที่ 43, 46, 47, 51



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 52-54 กับห้องเพลงที่ 48-50 ในช็อตภาพที่ 55-56 กับห้องเพลงที่ 51-52 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 8 ในช็อตภาพที่ 52-53 ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) (ELS.) เพื่อแสดงให้เห็นถึงอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ไพศาลของลังกาสุกะใช้มุมภาพภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เพื่อทำให้ฝ่ายโจรสลัดดูด้อยค่าลง ในช็อตภาพที่ 54 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) และในช็อตภาพที่ 55-56 กับห้องเพลงที่ 51-52 ใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดใบหน้าของ ยะรัง ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการเปิดการโจมตี โดยภาพยนตร์กำลังจะเน้นในข้อความสำคัญของยะรังในการสั่ง "ยิ่ง" ฝ่ายศัตรู องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของค วามมั่นใจและความฮึกเหิมเป็นหลัก ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) แล้วลดบทบาทของแนวทำนองด้วยการค้างโน้ตตัว B5 เอาไว้จนถึงห้องเพลงที่ 51-52 และหยุดเพลงด้วยการเน้นในห้องเพลงที่ 51 ด้วยเสียงเครื่องประกอบจังหวะที่ผ่านขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ประเภทเบลหรือระฆังโดยการกระทบกันของเหล็ก (Metal Rmx Bell)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

วิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่า องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 15 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียง แพดวอยซ์ (Pad Viox) และ ไคว เยอที่ออกเสียงว่าฮา (Choir Haa) โดยบรรเลงในลักษณะกลุ่มเสียงประสานเป็นคอร์ด Bm9 ค้างเอาไว้เพื่อสัมพันธ์กับการไล่ขนาดภาพต่อเนื่องและรวดเร็วจากใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ไปเป็นภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงให้เห็นถึงอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ไพศาลของลังกาสุกะ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย แนวทำนองของเฟรนซ์ฮอร์น (French horn) เปลี่ยนระดับเสียงจากโน้ต D4-F#4 แล้วเพิ่มเสียงขึ้นทีละน้อย(Crescendo), เสียงกลองซูลู (Zulu Drums), เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงเลียนแบบเสียงเครื่องสายจริงโดยให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (String Pad), เสียงรัวฉาบ (Roll Cymbal) และ เพื่อสัมพันธ์กับใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)ไปเป็นมุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับสถานที่ เสริมความใหญ่โตที่ปรากฏก่อให้เกิดความรู้สึกคุกคาม น่าเกรงขาม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการดำเนินแนวทำนองด้วยเสียงเครื่องสายที่เล่นเสียงสั้น (String Detach) บรรเลงพร้อมกัน (Unison) กับเสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) และบรรเลงพร้อมกัน (Unison) กับเครื่องประกอบจังหวะในวงกาเมลัน (Percussion Gamelan) เพื่อสัมพันธ์กับบรรยาของสงคราม การรุกไปข้างหน้า ความสามัคคีกัน

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการใช้เสียง กลองทิมพานี (Timpani) เน้นในจุดที่เห็นภาพธงประจำเรือรบวิ่งไปด้านหน้าอย่างรวดเร็วเพื่อสัมพันธ์กับการเสริมความสำคัญให้เรื่องราวใหญ่โตขึ้นและน่าสนใจมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียงร้องประสานเสียงทั้ง 4 แนวประสาน (Voices) โดยดำเนินคู่ไปกับจังหวะที่กระชับจากการดำเนินแนวทำนองด้วยเสียงเครื่องสายที่เล่นเสียงสั้น (String Detach) ผสมกับเสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) และเครื่องประกอบจังหวะในวงกาเมลัน (Percussion Gamelan) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของความมั่นใจและความฮึกเหิมเป็นหลัก โดยอารมณ์ภาพแสดงถึงศักยภาพการพร้อมออกรบของทั้ง 2 ฝ่าย ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียง แพดวอยซ์ (Pad Viox) ที่บรรเลงเชื่อมต่อด้วยวิธีการเพิ่มเสียงขึ้นทีละน้อย (Crescendo) แทรกอยู่ในดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) ในช่วงที่ต้องการเน้นสำคัญของตัวละครเพื่อสัมพันธ์กับการใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางกายและสีหน้าระหว่างบุคคลสำคัญทั้ง 2 ฝ่ายอาทิเช่น อีกาดำ รายาฮีเจา และยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่แนวทำนองตามทิศทางสายตาของตัวละครผู้ส่งสารและรับสารอาทิเช่นการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางสายตาของยะรังที่มองขึ้นไปทางรายาฮีเจา การเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของยะรัง (B4-E5)และ(C#5-F#5) หรือการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทาง สายตาของรายาฮีเจา ที่มองลงไปทางยะรังการเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของรายาฮีเจา (G5-F#4) และ (D5-B4)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของยะรัง (B4-A5) เพื่อสัมพันธ์ตามทิศทางสายตาของยะรังที่มองขึ้นพร้อมกับการเปลี่ยนขยายมุมภาพในมุมที่กว้างขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองมีทิศทางขึ้น (B4-G5) แบบข้ามขั้น (Disjunct motion) เพื่อสัมพันธ์กับการกล่าวคำเพื่อแสดงความเข้มแข็งหรือเรียกขวัญกำลังใจ

วิธีการเชื่อมโยงที่10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของมุมกล้องแบบ 1 ช็อต ต่อ 1 โน้ตเพื่อสัมพันธ์กับความต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงความน่าเกรงขาม น่านับถือและเป็นการเพิ่มความสำคัญให้กับยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของขนาดด้วยวิธีการขยายโน้ตให้ยาวขึ้นเพื่อสัมพันธ์กับการเปลี่ยนระยะขนาดภาพจากมีเดียม ช็อต (Medium shot) ไปใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) และมุมกล้องจากมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลง (B5-A5) และเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้นจาก (G#5-B5)เพื่อสัมพันธ์กับ การเปลี่ยนมุมภาพจากมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)เป็นมุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) และจากมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)เปลี่ยนเป็นมุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle)

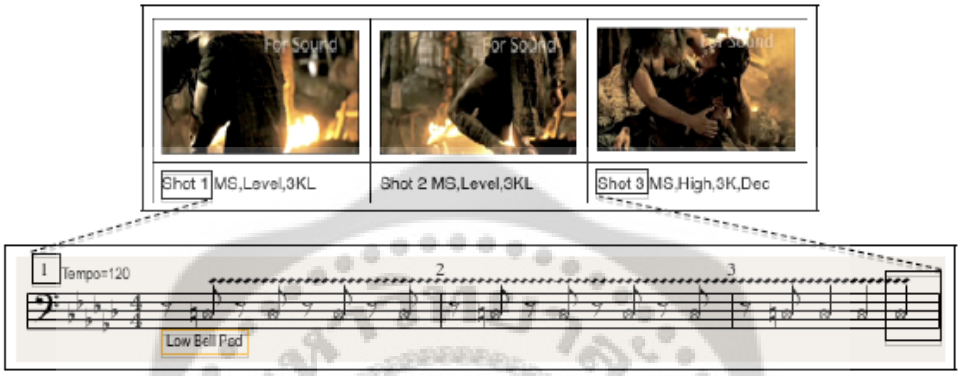
วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของด นตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เทคนิคสร้างเสียงดนตรีที่เครื่องดนตรีทำให้เกิดเสียงปรากฏในภาพเรียกว่า เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก(Plot Music) เพื่อสัมพันธ์กับภาพการตีกลองออกศึกปรากฏชัดเจนในภาพยนตร์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเสียง ไคว เยอที่ออกเสียงว่าฮา (Choir Haa) และเสียงเครื่องประกอบจังหวะที่ผ่านขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ประเภทเบลหรือระฆังโดยการกระทบกันของเหล็ก (Metal Rmx Bell) เพื่อสัมพันธ์กับการสื่อสารกันระหว่างอีกาดำด้วย มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) กับพันธมิตรสลัดด้วยมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ซึ่งเป็นการสื่อสารแบบไม่มีระดับเสียงทำนอง(Non Pitch)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 15 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของค วามมั่นใจและความฮึกเหิมเป็นหลัก ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) แล้วลดบทบาทของแนวทำนองด้วยการค้างโน้ตตัว B5 เอาไว้ แล้วหยุดเพลงด้วยการเน้นด้วยเสียงเครื่องประกอบจังหวะที่ผ่านขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ประเภทเบลหรือระฆังโดยการกระทบกันของเหล็ก(Metal Rmx Bell) เพื่อสัมพันธ์กับการให้ความสำคัญกับข้อความคัญ (Key word) การเปิดการโจมตี โดยภาพยนตร์กำลังจะเน้นในข้อความสำคัญของยะรังในการสั่ง “ยิ่ง” ฝ่ายศัตรู

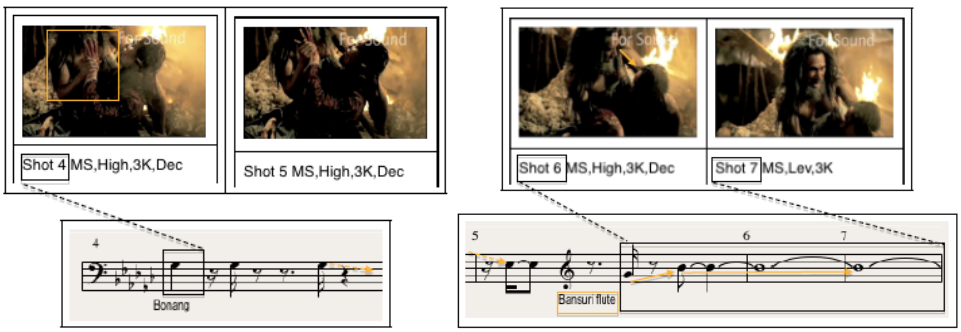
การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

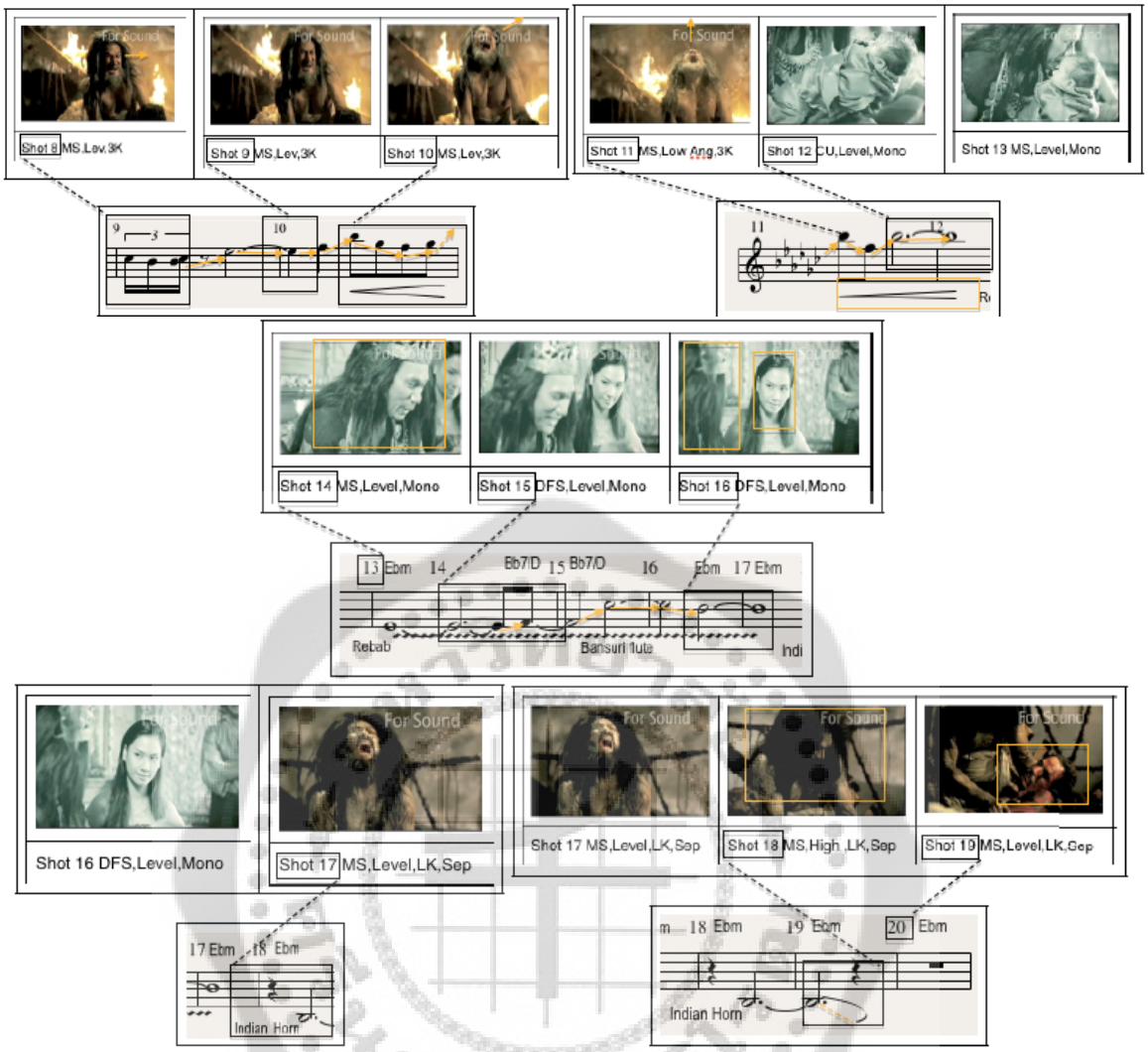
สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 1-3 กับห้องเพลงที่ 1-3 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 1-2 กับห้องเพลงที่ 1-3 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) และการจัดแสงในโทนมืด ให้บรรยากาศที่ทึมทึบด้วยหลืบเงาผสมกับการแต้มแสงสว่างเพียงบางจุดซึ่งเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ ด้วยการเสริมบรรยากาศด้วย เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงด้วยการผสมเสียงให้มีลักษณะของโทนเสียงแบบระฆังกังวานย่านเสียงต่ำ ซึ่งจะไม่มีเสียงของการกระทบแต่เสียงยาวต่อเนื่องของเสียงกังวาน (Resonance) ซึ่งให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (Low Bell Pad)





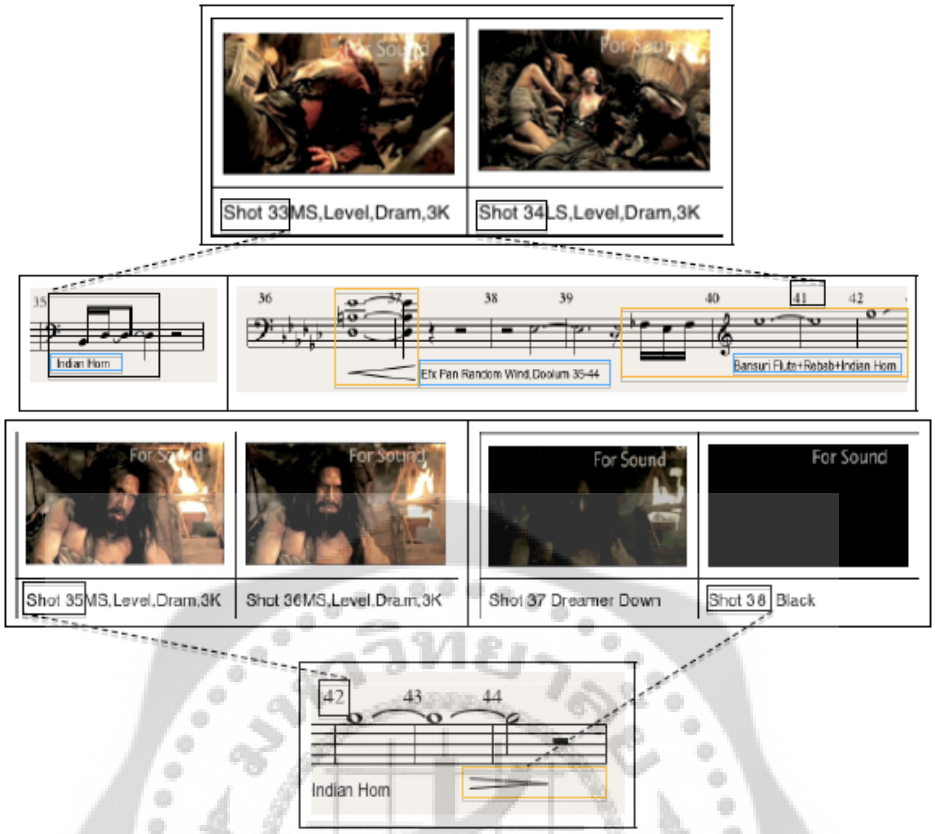
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 4-5 กับห้องเพลงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 6-7 กับห้องเพลงที่ 5-7 ในช็อตภาพที่ 8-10 กับห้องเพลงที่ 9-10 ในช็อตภาพที่ 11-12 กับห้องเพลงที่ 11-12 ในช็อตภาพที่ 14-15 กับห้องเพลงที่ 13-14 ในช็อตภาพที่ 16 กับห้องเพลงที่ 16-17 ในช็อตภาพที่ 17 กับห้องเพลงที่ 18 ในช็อตภาพที่ 18-19 กับห้องเพลงที่ 19-20 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 4-5 กับห้องเพลงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 6-7 กับห้องเพลงที่ 5-7 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เป็นหลัก ในช็อตภาพที่ 8-10 กับห้องเพลงที่ 9-10 และในช็อตภาพที่ 11, 13 กับห้องเพลงที่ 11-12 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 12 กับห้องเพลงที่ 11-12 ใช้ภาพ

ขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดของเจ้าชายราไวในวัยเด็กอ่อน ใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 14-15 กับห้องเพลงที่ 13-14 ในช็อตภาพที่ 16 กับห้องเพลงที่ 16-17 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) สลับด้วย ภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) เพื่อแสดงภาพชัดลึกที่ประกอบไปด้วยระยะของภาพที่ หลากหลาย ใช้ มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 17 กับห้องเพลงที่ 18 ในช็อตภาพที่ 18-19 กับห้องเพลงที่ 19-20 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 4 เป็นการเริ่มต้นดำเนินทำนองของบทเพลง เริ่มต้นเมื่อเจ้าชายราไวปล่อยมือจากกระเบนขาวแล้วกล่าวเรียกกระเบนขาวว่า “พ่อ” องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง บอนังย่านเสียงต่ำ (Bonang Low)ดำเนินทำนองแรก โดยภาพรวมทั้งมีการเปลี่ยนโ ทนสีของภาพทั้งหมด 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 4-11, ช่วงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 12-16 และช่วงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 17-19 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนเสียงเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองอาทิเช่น ในช่วงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 4-11ใช้เสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) ช่วงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 12-16 ใช้เสียง รีบับ (Rebab) และช่วงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 17-19 ใช้เสียงเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ซึ่งเสียงทั้ง 3 เป็นเสียงที่โทนเสียงที่ต่างกัน โดย เสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute)ให้โทนเสียงสูง เสียง รีบับ (Rebab) ให้โทนเสียงกลาง และ เสียงเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn)ให้โทนเสียงต่ำ นอกจากนั้นองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง (Pitch)หรือค้างโน้ตเอาไว้ (Pedal)ของแนวทำนองไปตามอากัปกริยาของตัวละครเช่นกระเบนขาวในช็อตภาพที่ 4-11(Gb4-Bb4)ในช็อตภาพที่ 6 (Cb5-Eb5)ในช็อตภาพที่ 8-9 (Bb6-F5)ในช็อตภาพที่ 10 (Gb5-Bb6)ในช็อตภาพที่ 10-11 และเปลี่ยนระดับเสียง(Pitch)ของแนวทำนองไปตามมิติของภาพเช่นการ ภาพแบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot) เพื่อแสดงภาพชัดลึกที่ประกอบไปด้วยระยะของภาพที่หลากหลาย ในช็อตภาพที่ 15-16 (Cb5-Bb4) ในช็อตภาพที่ 14-15 กับห้องเพลงที่ 13-14 ใช้วิธีการค้างโน้ต (Pedal) เพื่อลดความสำคัญของดนตรีแล้วเพิ่มความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue) และในช็อตภาพที่ 17 กับห้องเพลงที่ 18 ในช็อตภาพที่ 18-19 กับห้องเพลงที่ 19-20 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง (Pitch)หรือค้างโน้ตเอาไว้ (Pedal)ของแนวทำนองไปตามอากัปกริยาของตัวละครเช่นกระเบนขาวที่กำลังมองเจ้าชายราไวด้วยทิศทางของสายตาในลักษณะมองลงและ การถอนหายใจองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง (Pitch)ด้วยเทคนิคพิเศษ ซึ่งเสียงฟังแล้วเหมือนมันโหนๆ(Portamento)

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 21-22 กับห้องเพลงที่ 23-24 ในช็อตภาพที่ 23-24 กับห้องเพลง 25-28 ในช็อตภาพที่ 25 กับห้องเพลงที่ 28 ในช็อตภาพที่ 26 กับห้องเพลงที่ 29 ในช็อตภาพที่ 27-28 กับห้องเพลงที่ 30-31 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 21 กับห้องเพลงที่ 23 ในช็อตภาพที่ 23 กับห้องเพลง 25 ในช็อตภาพที่ 26 กับห้องเพลงที่ 29 ในช็อตภาพที่ 27-28 กับห้องเพลงที่ 30-31ใช้ขนาดภาพมีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เป็นหลัก โดยที่ในช็อตภาพที่ 25 กับห้องเพลงที่ 28 สลับด้วยการใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) ก่อให้เกิดความรู้สึกคุกคาม ความไม่มั่นคง ถูกครอบงำ น่ากลัว น่าเกรงขาม โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการใช้พลังอำนาจแบบเกินจริง เพื่อชุบชีวิตให้กับเจ้าชายราไว องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายเสียงลม (Wind Fx)เริ่มในช็อตภาพที่ 21 ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่สื่อถึงความนัยเชิงอัตลักษณ์ของบรรยากาศรอบเคียงของกระเบนดำ(Drone Kraben) เริ่มในช็อตภาพที่23-24 ใช้เสียงบรรยากาศรอบเคียงในภายถ้ำ ที่ประกอบด้วยเสียงค้างคาวและเสียงก้อง เสียงสะท้อนภายในโพรงถ้ำ(Bat Cave Drone)ในช็อตภาพที่ 25 และใช้เสียงการขยับเต้นของหัวใจ ที่มีสัดส่วนเป็นจังหวะ (Heartbeat) เริ่มในช็อตภาพที่ 27



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 33 กับห้องเพลงที่ 23-24 ในช็อตภาพที่ 34 กับห้องเพลง 41 ในช็อตภาพที่ 35-38 กับห้องเพลงที่ 42-44 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 33 กับห้องเพลงที่ 23-24 ในช็อตภาพที่ 34 กับห้องเพลง 41 ในช็อตภาพที่ 35-38 กับห้องเพลงที่ 42-44 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการกลับฟื้นคืนชีพของเจ้าชายราไว องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง เครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ดำเนินแนวทำนองเพื่อรับอากัปกริยาของเจ้าชายราไว ในช็อตภาพที่ 33 กับห้องเพลงที่ 23-24 เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงวิชาดูหล่ำ (Doolum) ผสมกันกับเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายเสียงลม (Wind Fx) โดยปรับแต่งให้มีทิศทางของเสียงที่มีทิศทางวิ่งเป็นอิสระซ้ายไปขวาและขวาไปซ้าย (Pan Random)ในช็อตภาพที่ 33-34 กับห้องเพลงที่ 23-24 และใช้วิธีการบรรเลงร่วมโน้ตตัว Eb5 เดียวกันของเสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) เสียง รีบับ (Rebab) และเสียงเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบ ของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ในช็อตภาพที่ 34-38 กับห้องเพลงที่ 42-44

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

วิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่า องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 11 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการออกแบบเสียงเพื่อเสริมบรรยากาศด้วย เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงด้วยการผสมเสียงให้มีลักษณะของโทนเสียงแบบระฆังกังวานย่านเสียงต่ำ ซึ่งจะไม่มีเสียงของการกระทบแต่เสียงยาวต่อเนื่องของเสียงกังวาน (Resonance) ให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (Low Bell Pad) เพื่อสัมพันธ์กับ การจัดแสงในโทนมืด ให้บรรยากาศที่ทึมทึบด้วยหลืบเงาผสมกับการแต้มแสงสว่างเพียงบางจุดซึ่งเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง บอนังย่านเสียงต่ำ (Bonang Low) ดำเนินทำนองแรก เพื่อสัมพันธ์กับ อากัปกริยาเมื่อเจ้าชายราไวปล่อยมือจากกระเบนขาวแล้วกล่าวเรียกกระเบนขาวว่า “พ่อ”ซึ่งเป็นข้อความคัญ (Key word) ที่สุดในตอน

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนเสียงเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำ นองอาทิเช่นในช่วงที่ 1 ใช้เสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) ช่วงที่ 2 ใช้เสียงรีบับ (Rebab) และช่วงที่ 3 ใช้เสียงเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ซึ่งเสียงทั้ง 3 เป็นเสียงที่โทนเสียงที่ต่างกัน โดย เสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute)ให้โทนเสียงสูง เสียง รีบับ (Rebab) ให้โทนเสียงกลาง และ เสียงเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn)ให้โทนเสียงต่ำ เพื่อสัมพันธ์กับการเล่าเรื่องใน 3 ช่วงอารมณ์ได้แก่ช่วงที่ 1 ช่วงเสียใจที่สุด ช่วงที่ 2 ช่วงการนึกถึงเหตุการณ์ในอดีต และช่วงที่ 3 ช่วงการตกไปอยู่ใต้อำนาจของความโกธรแค้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง(Pitch)สูงและต่ำ เพื่อสัมพันธ์กับมิติของภาพขยายออกไปในระยะไกลและภาพขยายเข้ามาในระยะใกล้แบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง(Pitch)ลงต่ำเพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของกระเบนขาวที่กำลังมองเจ้าชายราไวด้วยทิศทางของสายตาในลักษณะมองลง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง (Pitch) ด้วยเทคนิคพิเศษซึ่งเสียงฟังแล้วเหมือนมันโหนๆ (Portamento) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการถอนหายใจของกระเบนขาว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค้างโน้ต(Pedal) เพื่อลดความสำคัญของดนตรี เพื่อสัมพันธ์กับการเพิ่มความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการออกแบบเสียงเชิงนามธรรมโดยใช้เสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายเสียงลม (Wind Fx) ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่สื่อถึงความนัยเชิงอัตลักษณ์ของบรรยากาศรอบเคียงของกระเบนดำ (Drone Kraben) ใช้เสียงบรรยากาศรอบเคียงในภายถ้ำ ที่ประกอบด้วยเสียงค้างคาวและเสียงก้อง เสียงสะท้อนภายในโพรงถ้ำ (Bat Cave Drone) และใช้เสียงการขยับเต้นของหัวใจ ที่มีสัดส่วนเป็นจังหวะ (Heartbeat) นำมาใช้สลับหรือรวมกันเป็นองค์ประกอบ เพื่อสัมพันธ์กับเสียงเชิงนามธรรมของพลังอำนาจแบบเกินจริงเพื่อชุบชีวิตให้กับเจ้าชายราไว

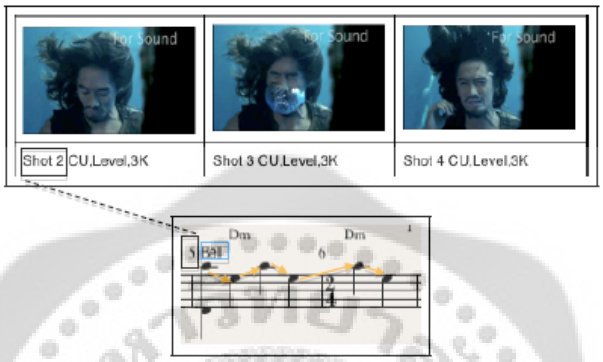
วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง เครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ดำเนินแนวทำนอง เพื่อสัมพันธ์กับการกลับฟื้นคืนชีพของเจ้าชายราไว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงวิชาดูหล่ำ (Doolum) ผสมกันกับเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายเสียงลม (Wind Fx) โดยปรับแต่งให้มีทิศทางของเสียงที่มีทิศทางวิ่งเป็นอิสระซ้ายไปขวาและขวาไปซ้าย (Pan Random) นำมาใช้สลับหรือรวมกันเป็นองค์ประกอบ เพื่อสัมพันธ์กับเสียงเชิงนามธรรมของพลังอำนาจแบบเกินจริงเพื่อชุบชีวิตให้กับเจ้าชายราไว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพัน ธ์ด้วยวิธีการ บรรเลงร่วมโน้ตตัว Eb5 เดียวกันของเสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) เสียง รีบับ (Rebab) และเสียงเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ความยินดีของกระเบนดำที่ชุบชีวิตให้กับเจ้าชายราไวได้สำเร็จ

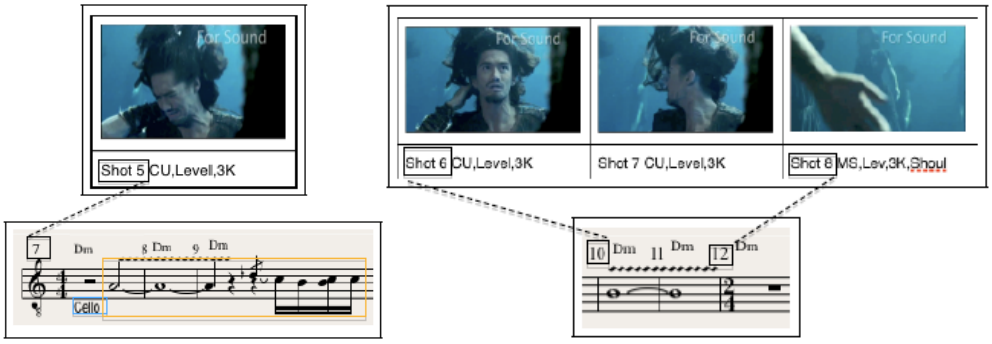
การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)

สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอน การจากไปชั่วนิรันด ร์ของบินตัง (Beloved) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 7 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



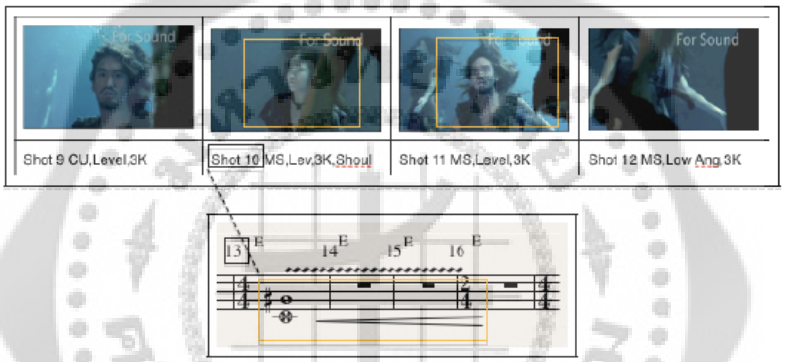
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 2-4 กับห้องเพลงที่ 5-29 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 2-4 กับห้องเพลงที่ 2-4 ใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดของการแสดงออกทางสีหน้าของปารี ใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการฟื้นตื่นจากการถูกทำลายของปารี องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ (Bell) ดำเนินทำนองสั้นๆด้วยวิธีการซ้ำ (Repetitions) ระหว่างโน้ต 2 โน้ต (A5-E5) โดยจะดำเนินจากห้องเพลงที่ 2 ไปจนถึง ห้องเพลงที่ 29 โดยดังกล่าวทำหน้าที่แทนเสียงสัญญาณชีพของปารีที่ ฟื้นตื่นขึ้นมา



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 5-8 กับห้องเพลงที่ 7-12 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 5-8 กับห้องเพลงที่ 7-12 ใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดของการแสดงออกทางสีหน้าของปารี ใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงก ารฟื้นตื่นจากการถูกทำลายของปารี แล้วตกตลึงเมื่อพบกับสภาพที่เต็มไปด้วยคนตาย องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงเชลโล (Cello) ดำเนินทำนองด้วยการสื่อสารทางอารมณ์เศร้าด้วยใช้เทคนิคประดับโน้ต(Ornament) เพื่อบรรยายความรู้สึกที่ไม่ราบธรรมดา โดยการดำเนินทำนองดังกล่าวเพื่อสร้างบรรยากาศให้อยู่ในอารมณ์เศร้าและวังเวง



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 10-12 กับห้องเพลงที่ 13-16 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 10-12 กับห้องเพลงที่ 13-16 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต(Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการได้พบว่าศพหนึ่งที่ได้พบคือศพของบินตัง ภรรยา ของปารี จึงทำให้ปารีตกใจและเสียใจเป็นอย่างมาก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งรัวกลองทิมพานี (Roll Timpani) เพื่อเน้นการปะทุอารมณ์ในเหตุการณ์ที่ปรากฏตรงหน้าช่วงตอนนี้

จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 12-16 กับห้องเพลงที่ 17-20 และในช็อตภาพที่ 17 กับห้องเพลงที่ 21-23 ได้ดังนี้

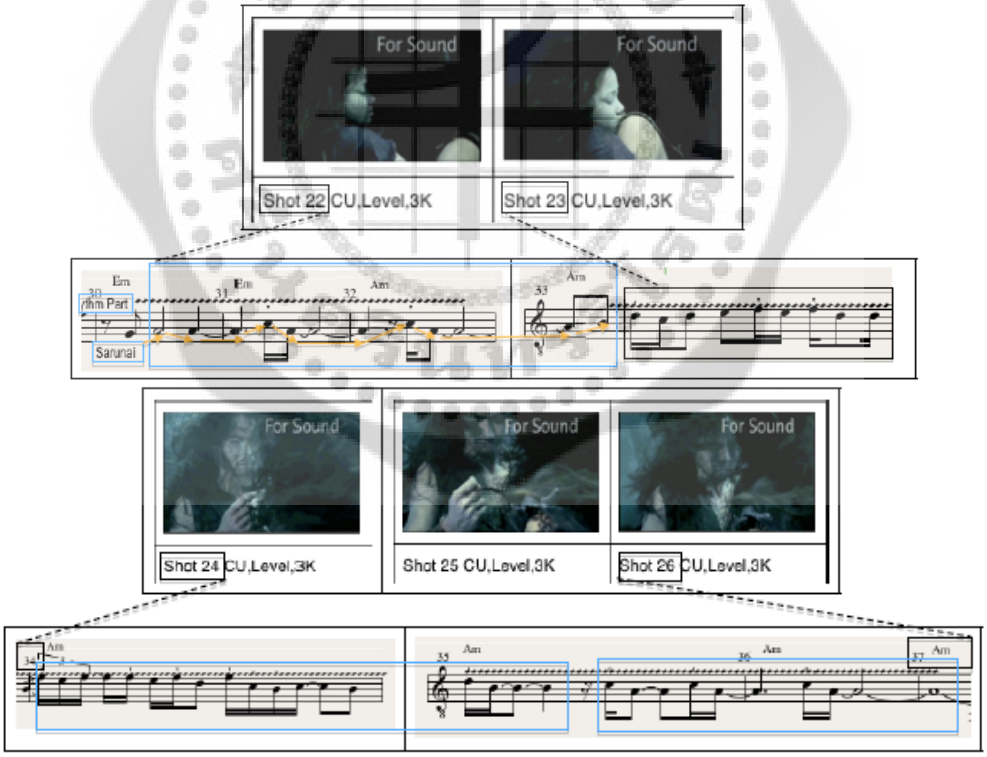
ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 12-16 กับห้องเพลงที่ 17-20 และในช็อตภาพที่ 17 กับห้องเพลงที่ 21-23 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการแสดงการพรรณนาทางอารมณ์ของปารีที่สูญเสียคนรักไป องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่อพรรณนาความรู้สึกภายในของปารี

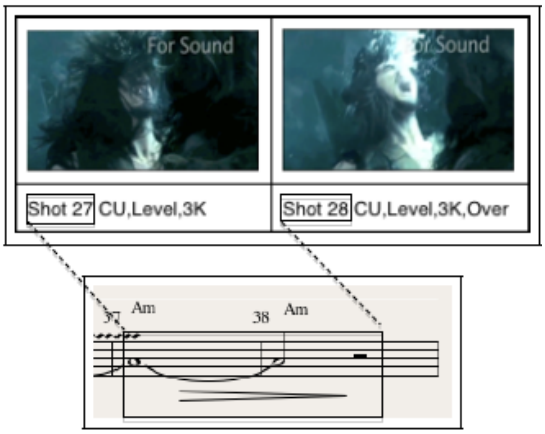
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 18-19 กับห้องเพลงที่ 24-27 และในช็อตภาพที่ 20-21 กับห้องเพลงที่ 28-29 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 18-19 กับห้องเพลงที่ 24-27 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต(Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการแสดงการพรรณนาทางอารมณ์ของปารี องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงเชลโล (Cello) ดำเนินทำนองด้วยการสื่อสารทางอารมณ์เศร้า

ด้วยใช้เทคนิคประดับโน้ต (Ornament) โดยที่ทิศทางของทำนองสัมพันธ์ไปกับอากัปกริยาของปารีอาทิ เช่นในช็อตภาพที่ 18 ปารีใช้มือเพื่อปิดตาบินตังแล้วค้างเอาไว้ คล้ายการแสดงความอาลัยอาวรณ์ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค้างโน้ต(Pedal)ตัว A4 เอาไว้แล้วขยี้โน้ต ในช็อตภาพที่ 19 ปารีก้มหน้าลงด้วยความอาลัยอาวรณ์ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนแนวทำนองที่มีทิศทางลงจากโน้ตตัว (C5-B4) สัมพันธ์ไปกับภาพด้วย

ความเชื่อมโยงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 20-21 กับห้องเพลงที่ 28-29 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต(Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการแสดงการพรรณนาทางอารมณ์ของปารีที่กำลังนำส้อยคอซึ่งเป็นสัญญาลักษณ์แห่งความรักระหว่างปารี กับบินตัง มาดูแล้วดึงออกในช่วงที่ดึงออก องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการหยุดเสียงประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ (Bell) ที่ดำเนินทำนองมาตั้งแต่ห้องเพลงที่2 ไปจนถึง ห้องเพลงที่ 29 ส่งให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับอาการใจหายวูบเฉยๆ





จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 22 กับห้องเพลงที่ 30-32 ในช็อตภาพที่ 23 กับห้องเพลงที่ 33 ในช็อตภาพที่ 24-28 กับห้องเพลงที่ 34-38 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 7 ในช็อตภาพที่ 22 กับห้องเพลงที่ 30-32 ในช็อตภาพที่ 23 กับห้องเพลงที่ 33 ในช็อตภาพที่ 24-28 กับห้องเพลงที่ 34-38 ใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดของการแสดงออกทางสีหน้าของปารี ใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต(Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการเล่าเรื่องถึงการแสดงการพรรณนาทางอารมณ์ของปารี องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่อพรรณนาความรู้สึกภายในของปารี ด้วยลีลาคล้ายการสะอื้น และเพิ่มระดับความรู้สึกด้วยกา รเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้น ห้องเพลงที่ 33 ตรงกับภาพปารีดึงบินตังเข้ามากอด ในช็อตภาพที่ 24-28 กับห้องเพลงที่ 34-38 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่อพรรณนาความรู้สึกภายในของปารี ด้วยลีลาการขยี้โน้ต คล้ายการสะอื้น ดำเนินไปแบบค่อยๆเบาลงไปจนจบที่ในช็อตภาพที่ 28

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved)

วิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่า องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 9 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ (Bell) ดำเนินทำนองสั้นๆด้วยวิธีการซ้ำ (Repetitions) ระหว่างโน้ต 2 โน้ต (A5-E5) เพื่อสัมพันธ์กับการทำหน้าที่การแทนเสียงสัญญาณชีพของปารีที่ฟื้นตื่นขึ้นมา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งเชลโล (Cello) ดำเนินทำนองด้วยการสื่อสารทางอารมณ์เศร้าด้วยใช้เทคนิคประดับโน้ต(Ornament) เพื่อบรรยายความรู้สึกที่ไม่ราบธรรมดา โดยการดำเนินทำนองดังกล่าว เพื่อสัมพันธ์กับ การสร้างบรรยากาศให้อยู่ในอารมณ์เศร้าและวังเวง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพัน ธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งรัวกลองทิมพานี (Roll Timpani) เพื่อสัมพันธ์ด้วยการเน้นการปะทุอารมณ์ในเหตุการณ์ที่ปรากฏตรงหน้า

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการวิธีการใช้เสีย งปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่อพรรณนาความรู้สึกภ ายในของปารีเพื่อสัมพันธ์กับการแสดงการพรรณนาทางอารมณ์ของปารีที่สูญเสียคนรักไป

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ด้วยวิธีการค้างโน้ต (Pedal) ตัว A4 เอาไว้แล้วขยี้โน้ต เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของ ปารีใช้มือเพื่อปิดตาบินตังแล้วค้างเอาไว้ คล้ายการแสดงความอาลัยอาวรณ์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ด้วยวิธีการเคลื่อนแนวทำนองที่มีทิศทางลงจากโน้ตตัว (C5-B4) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาที่ ปารีก้มหน้าลงด้วยความอาลัยอาวรณ์

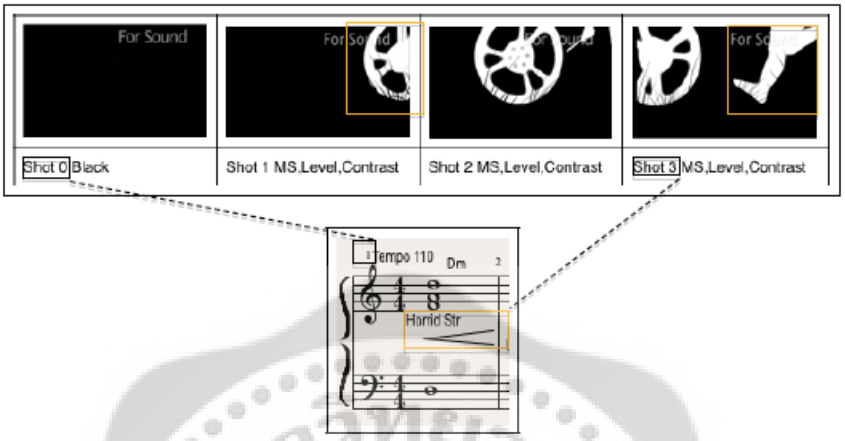
วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการหยุดเสียงประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ (Bell) ทำหน้าที่การแทนเสียงสัญญาณชีพของปารีที่ ฟื้นตื่นขึ้นมาโดยดำเนินทำนองมาตลอด ส่งให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับอาการใจหายไปเฉยๆเพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการพรรณนาทางอารมณ์ของปารี ที่กำลังนำสร้อยคอซึ่งเป็นสัญญาลักษณ์แห่งความรักระหว่างปารีกับบินตัง มาดูแล้วดึงออกในช่วงที่ดึงออก

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่ อพรรณนาความรู้สึกภายในของปารี ด้วยลีลาคล้ายการสะอื้น และเพิ่มระดับความรู้สึกเศร้ามากขึ้นด้วยการเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงเพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาที่ปารีดึงบินตังเข้ามากอด

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่อพรรณนาความรู้สึกภายในของปารี ด้วยลีลาการขยี้โน้ตคล้ายการสะอื้น ดำเนินไปแบบค่อยๆเบาลงไปจนจบเพื่อสัมพันธ์กับการจบเรื่องราวของตอนนี้

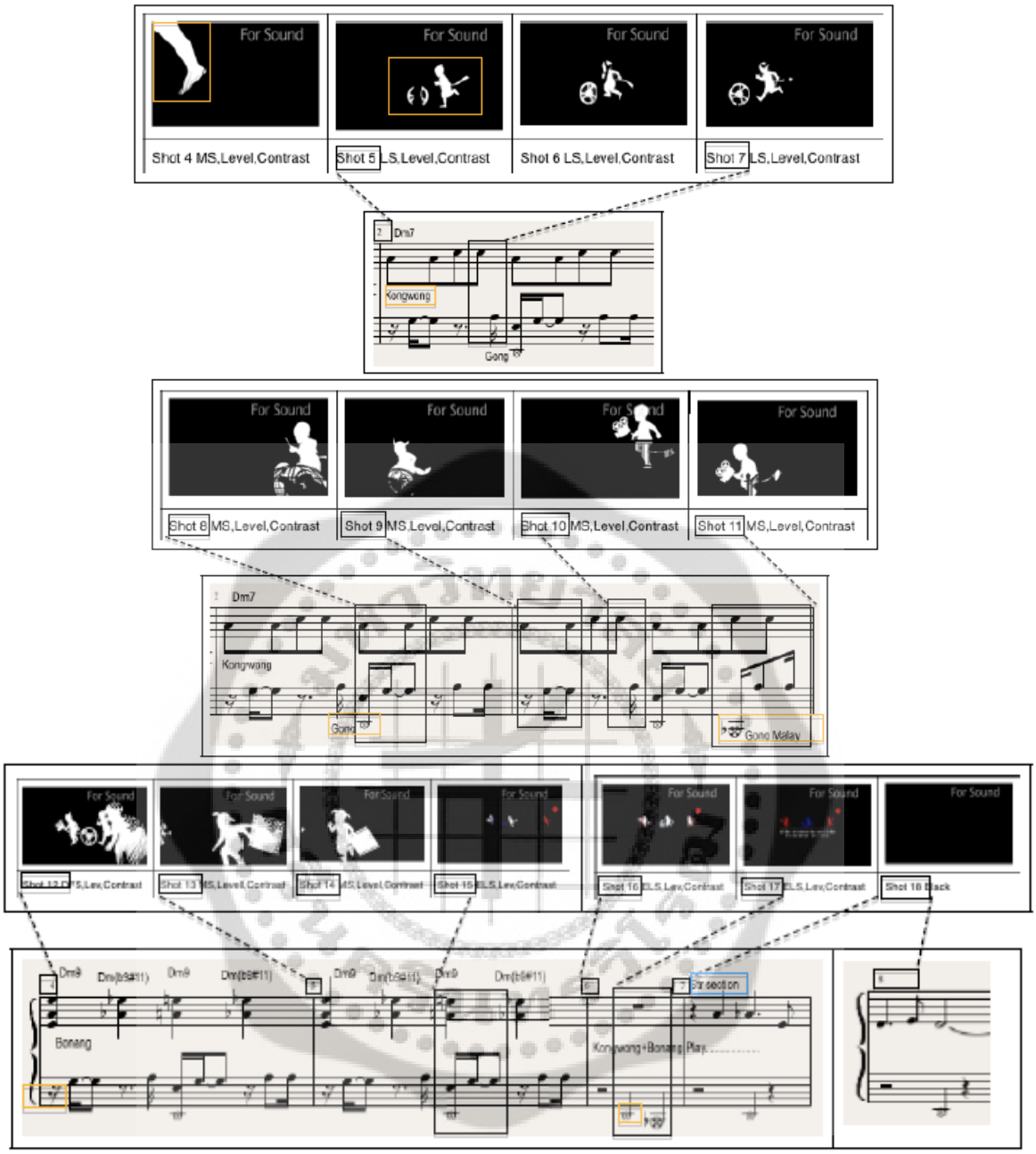
เปิดเรื่อง (Opening)

สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 8 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 0-3 กับห้องเพลงที่ 1 ได้ดังนี้

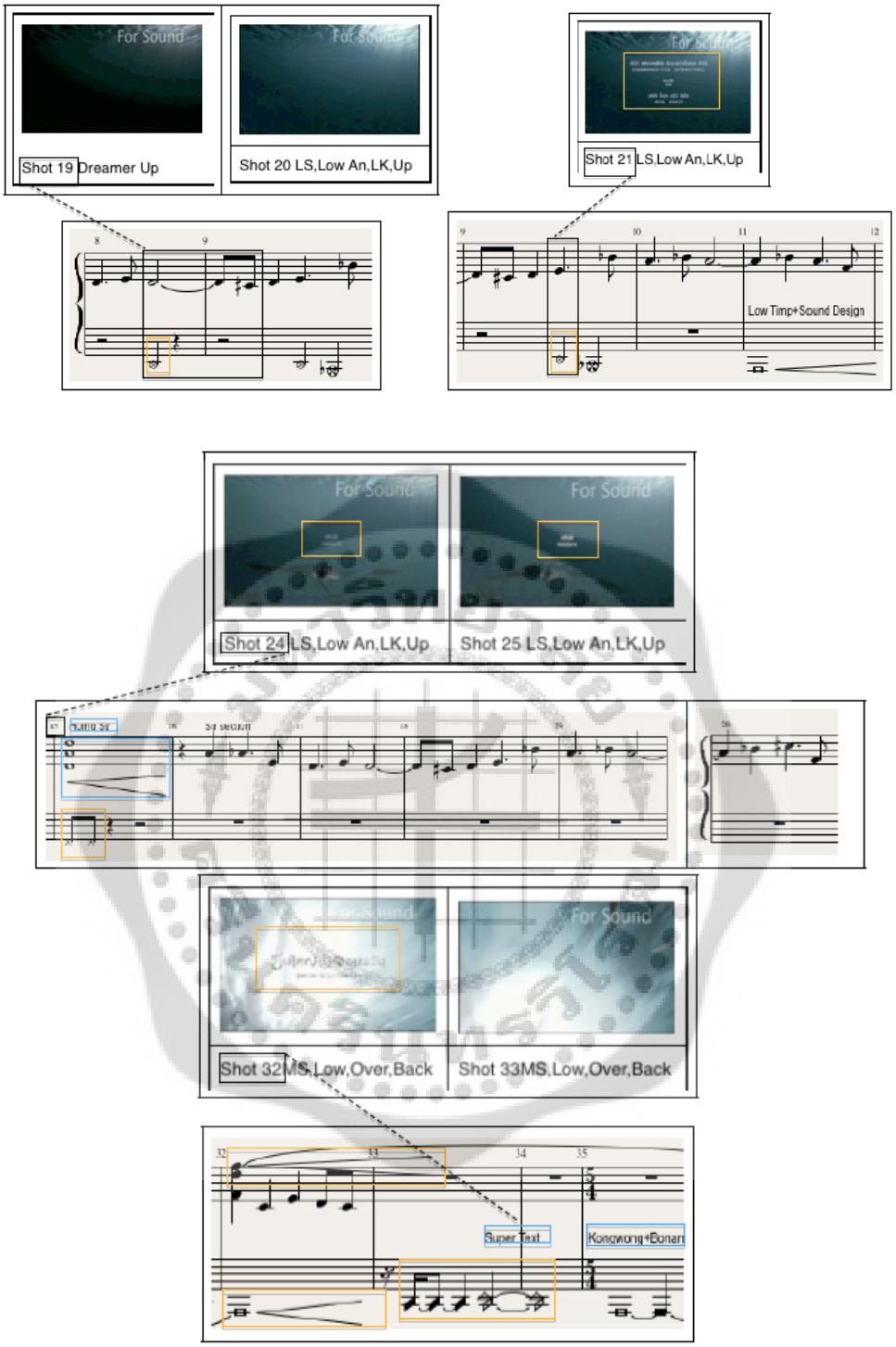
ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 0-3 กับห้องเพลงที่ 1 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ภาพที่ใช้เปิดเรื่องเป็นภาพการ์ตูน เพื่อเป็นการสื่อถึงโลกสมมุติได้โดยตรง โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการสร้างจุดน่าสนใจให้กับผู้ชม ซึ่งในภาพที่ปรากฏให้เห็น คือภาพม้วนฟิล์มที่ดัดแปลงมาเป็นล้อรถ ซึ่งมีเด็กวิ่งเล่นประคองมาองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) โดยเป็นการทำงานเพื่อให้ไปกับอากัปกิริยาของล้อรถที่เริ่มออกตัว

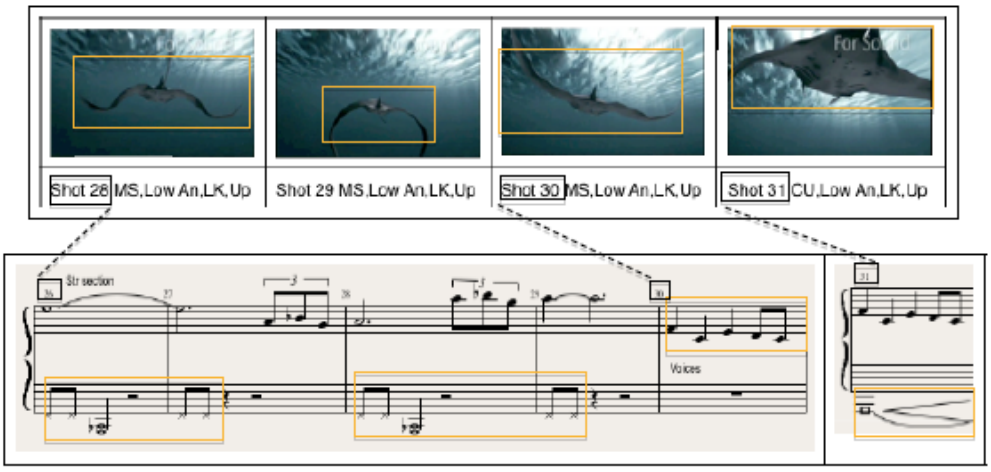


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 5-8 กับห้องเพลงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 9-11 กับห้องเพลงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 12 กับห้องเพลงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 13-15 กับห้องเพลงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 16-17 กับห้องเพลงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 18 กับห้องเพลงที่ 7-8 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 5-8 กับห้องเพลงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 9-11 กับห้องเพลงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 12 กับห้องเพลงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 13-15 กับห้องเพลงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 16-17 กับห้องเพลงที่ 6 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ในช็อตภาพที่ 5-7สลับด้วยการใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot)ในช็อตภาพที่ 8-14และใช้ขนาดภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) ในช็อตภาพที่ 15-17 โดยใช้มุมกล้องจากมุมภาพแบบใช้มุมภาพภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นหลัก โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการสร้างจุดน่าสนใจให้กับผู้ชม ซึ่งในภาพที่ปรากฏให้เห็นคือ การ์ตูนเด็กผู้ชาย 3 คนเล่นการละเล่นของไทย โดยการนำเอาอุปกรณ์ของภาพยนตร์เช่นม้วนฟิล์มแทนเป็นล้อรถ ,กล้องถ่ายวิดีโอแทนเป็นม้าก้านกล้วย ,แผ่นฟิล์มแทนเป็นวาว โดยภาพยนตร์ต้องการสื่อถึงเอกลักษณ์ของไทยผ่านตัวการ์ตูนทั้ง 3 ด้วยอากัปกริยาของชวนกันไปเล่นหรือไปเที่ยว เพื่อสื่อถึงการพาผู้ชมเข้าไปสู่โลกแห่งจินตนาการในภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ สร้างกลุ่มแนวทำนองที่สื่อถึงความเป็นไทยและมลายู ด้วยการใช้เสียงเกนอง (Kenong) กาเมลัน (Gamelan) บอนัง (Bonang) ฆ้องวงเล็ก (Gong Wong Lek) ฆ้องวงใหญ่ (Gong Wong Yai) มาสร้างเป็นแนวจังหวะและทำนองให้เข้ากับอากัปกริยาของการละเล่นของการ์ตูนเด็กทั้ง 3 ซึ่งจังหวะดังกล่าวได้นำลีลาของจังหวะม้าย่องมาพัฒนาสร้างจนเป็นกลุ่มแนวทำนอง นอกจากนั้นองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) มาสร้างสัมพันธ์กับอากัปกริยาของการ์ตูนเด็กทั้ง 3 และการเชื่อมต่อระหว่างภาพในช็อตต่างๆเป็นหลัก

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 18 กับห้องเพลงที่ 7-8 เป็นจอดำ(Black)โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการสร้างจุดน่าสนใจให้กับผู้ชมในรูปแบบที่ชวนให้ค้นหา องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเริ่มแนวทำนองที่มีสำเนียงที่แปลกหูด้วย การใช้ บันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน (String Section) โดยมีโน้ตนอกบันไดเสียงมาใช้ประกอบด้วยได้แก่ โน้ตตัว Ab หรือ G# จึงทำให้แนวทำนองที่มีสำเนียงที่แปลกหูและน่าสนใจ


For Sound
Shot 19 Dreamer Up
Shot 20 LS,Low An,LK,Up
Shot 21 LS,Low An,LK,Up
Low Timp+Sound Design
Shot 24 LS,Low An,LK,Up
Shot 25 LS,Low An,LK,Up
Shot 32 MS,Low,Over,Back
Shot 33MS,Low,Over,Back
Super Taut
Kongwong+Bonan



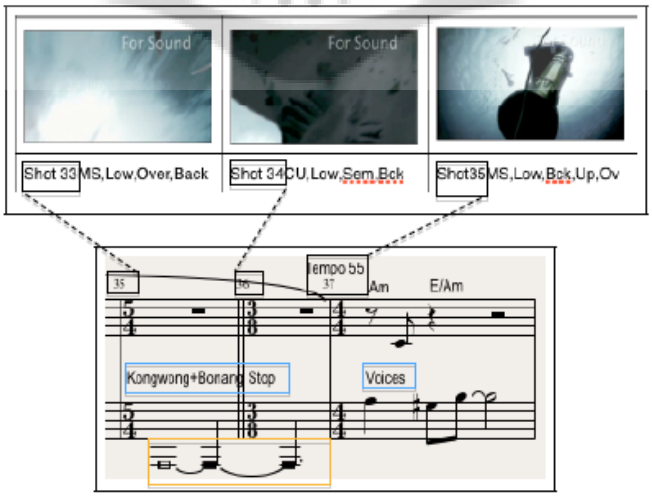
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 19 กับห้องเพลงที่ 8-9 ในช็อตภาพที่ 21 กับห้องเพลงที่ 9 ในช็อตภาพที่ 24-25 กับห้องเพลงที่ 15-20 ในช็อตภาพที่ 28-29 กับห้องเพลงที่ 26-29 ในช็อตภาพที่ 30 กับห้องเพลงที่ 30 ในช็อตภาพที่ 31 กับห้องเพลงที่ 31 ในช็อตภาพที่ 32 กับห้องเพลงที่ 32-34 ได้ดังนี้

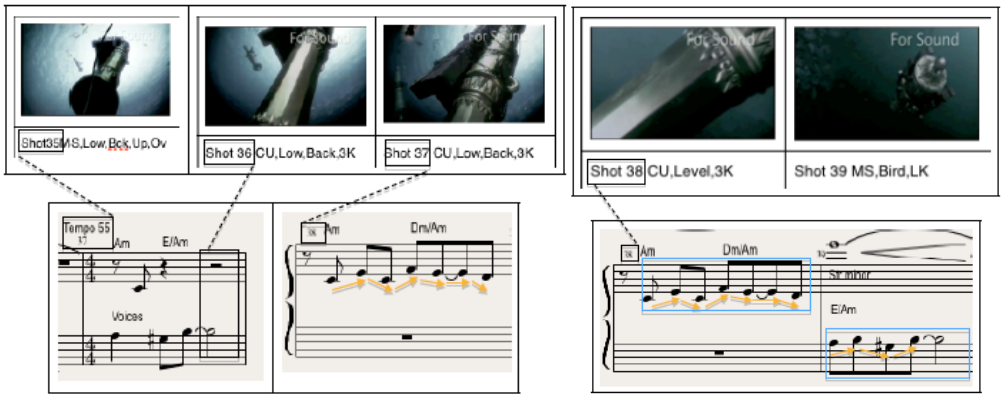
ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 19 กับห้องเพลงที่ 8-9 ในช็อตภาพที่ 21 กับห้องเพลงที่ 9 ในช็อตภาพที่ 24-25 กับห้องเพลงที่ 15-20 ในช็อตภาพที่ 30 กับห้องเพลงที่ 30 ในช็อตภาพที่ 31 กับห้องเพลงที่ 31 ในช็อตภาพที่ 32 กับห้องเพลงที่ 32-34 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกถึงการถูกครอบงำ น่ากลัว น่าเกรงขาม น่านับถือ โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการสร้างจุดน่าสนใจให้กับผู้ชมด้วยการสร้างบรรยากาศภาพในโลกทัศน์แบบเฉพาะตัว และยังเป็นการทำบทบาทหน้าที่ที่สำคัญของเพลงเปิดเรื่องคือการแนะนำทีมงานสร้างภาพยนตร์ ชื่อนักแสดง และ ชื่อเรื่อง เป็นหลักสำคัญ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ดึงความสนใจด้วยการทำงานพร้อมกันระหว่างภาพและเสียง (Synchronization) ซึ่งในภาพรวมของตอนเปิดเรื่องนี้คือตัวอักษร (Text) ต่างๆที่ใช้แนะนำทีมงานสร้างภาพยนตร์ ชื่อนักแสดง และ ชื่อเรื่อง องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงระฆังของอินโดนีเซีย (Indonesian Bell) และ ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) ในช็อตภาพที่ 19 กับห้องเพลงที่ 8-9 ในช็อตภาพที่ 21 กับห้องเพลงที่ 9 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) ในช็อตภาพที่ 24-25 กับห้องเพลงที่ 15-20 ซึ่งตัวอักษร(Text)มีลักษณะการนำเสนอแบบค่อยๆลอยออกมาจากด้านหลัง ในช็อตภาพที่ 32 กับห้องเพลงที่ 32-34 เป็นจุดที่ต้องให้ความสำคัญเป็น

พิเศษคือ การนำเสนอ "ชื่อเรื่อง" องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal)ผสมด้วยกลองทิมพานีในย่านเสียงต่ำ (Low Timpani)

ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 28-30 กับห้องเพลงที่ 26-30 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ในช็อตภาพที่ 31 กับห้องเพลงที่ 31ใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดตัวกระเบนตัวใหญ่ ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกถึงการถูกครอบงำ น่ากลัว น่าเกรงขาม องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเ ชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบนโดยการนำเสียงร้องของนกมาผสมกับเสียงฉาบ (Cymbal Bird) ผสมด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่ เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) โดยที่วิธีการใช้เสียง ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) ยังคงช่วยเสริมบรรยากาศของพื้นที่ดังเดิม

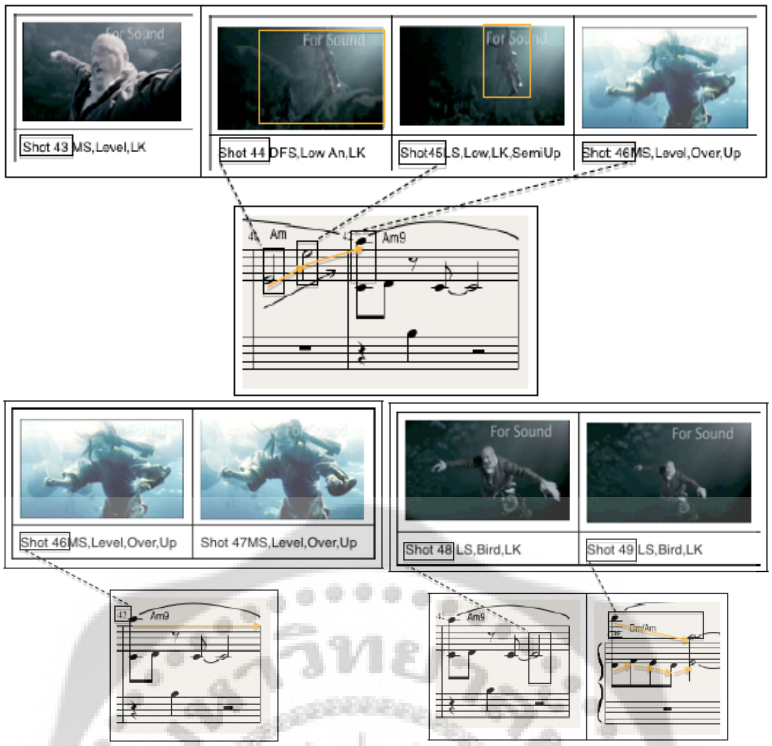
ในความเชื่อมโยงที่ 4 และในความเชื่อมโยงที่ 5 องค์ประกอบของดนตรีนอกจากจะเป็นการเชื่อมสัมพันธ์ ของตัวอักษร (Text) ต่างๆและการเคลื่อนที่ของกระเบนแล้ว ยังเป็น องค์ประกอบของดนตรีที่ทำหน้าที่ประกอบบรรยากาศให้กับเสียงพูดประเภทนเรเทอร์/วอยซ์โอเวอร์ส (Narator/Voiceovers) ซึ่งเป็นเสียงพากย์ที่ทำหน้าที่เล่าเรื่ องโดยไม่เห็นตัวผู้เล่า เสียงพากย์นี้ต่างจาก ADR ตรงที่เสียพูดนี้ไม่ได้ถูกนำไปใช้แทน เสียงที่มาจากการถ่าย แต่จะถูกนำไปใช้เพื่อการเล่าเรื่องไม่มีซิงค์ปาก ลักษณะของการอัดจึงไม่ต้องการจำลองคุณสมบัติของเสียงในสถานที่นั้นๆ





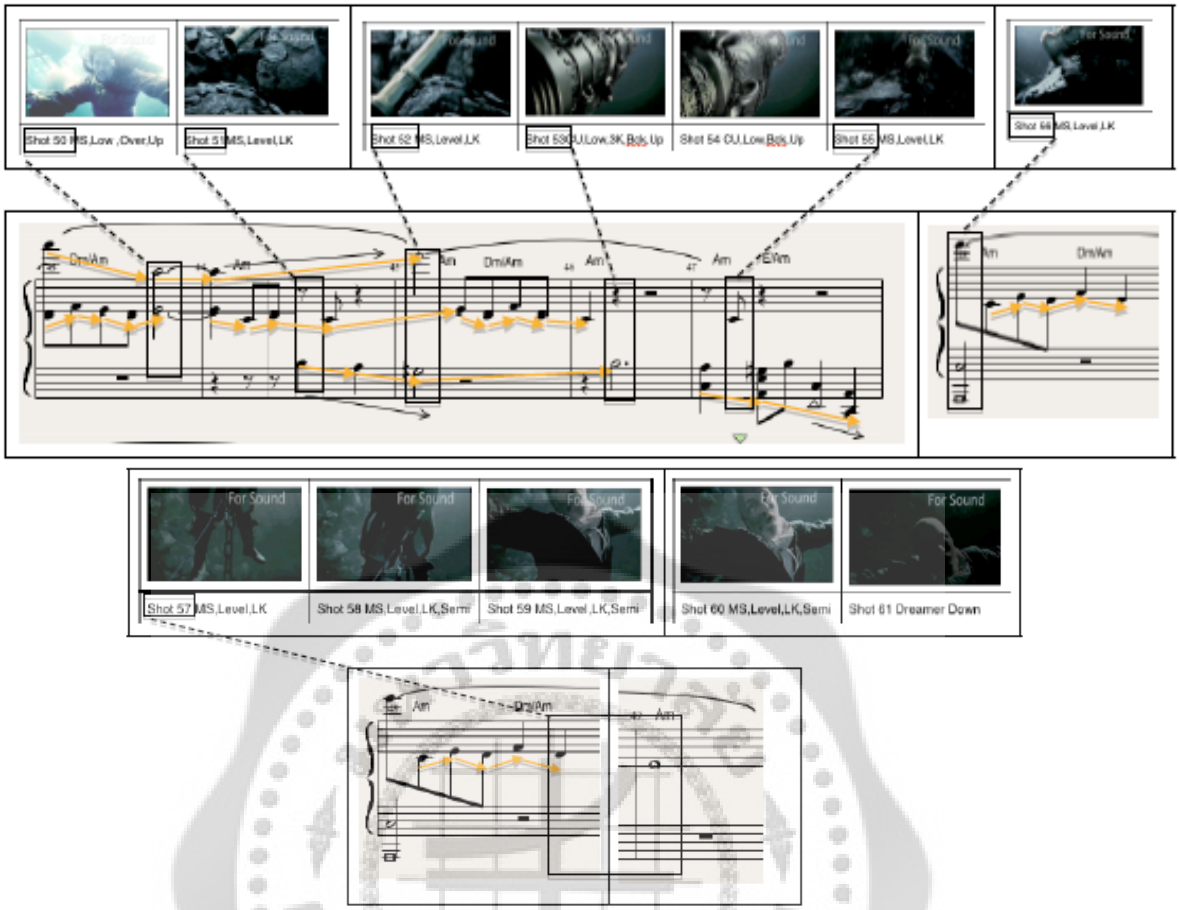
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 33-34 กับห้องเพลงที่ 35-36 ในช็อตภาพที่ 35-39 กับห้องเพลงที่ 37-39 ในช็อตภาพที่ 39 กับห้องเพลงที่ 39 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 6 ในช็อตภาพที่ 33 กับห้องเพลงที่ 35 ในช็อตภาพที่ 34 กับห้องเพลงที่ 36 ในช็อตภาพที่ 35 กับห้องเพลงที่ 37 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) สลับกับใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อการเชื่อมโยงระหว่างช็อตภาพที่ 34 ไปช็อตภาพที่ 35 ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) และหยุดการดำเนินแนวทำนองในกลุ่มของ เกนอง (Kenong) กาเมลัน (Gamelan) บอนัง (Bonang) ฆ้องวงเล็ก (Gong Wong Lek) ฆ้องวงใหญ่ (Gong Wong Yai) ที่ดำเนินประคองมาตั้งแต่เริ่มต้นบทเพลง แล้วเปลี่ยนอัตราความเร็วจาก 110 มาเป็น 55 เป็นการดึงความสนใจด้วยการยืดจังหวะเสียงให้ช้าลงคล้ายกับการเน้นความสำคัญด้วยภาพช้า (Slow motion) แล้วเชื่อมต่อทำนองด้วยเสียงร้องประสาน 4 แนว (Voices) เพื่อสร้างภาพลักษณ์ให้กับมหาปีนใหญ่ในภาพแรกที่ได้เห็น พัฒนาดำเนินทำนองต่อเนื่องไปจน ถึงในช็อตภาพที่ 35-39 กับห้องเพลงที่ 37-39 โดยในช็อตภาพที่ 39 กับห้องเพลงที่ 39 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) เพื่อรับไปกับการการเคลื่อนที่แบบลอยลงสู่ใต้ท้องทะเลของมหาปีนใหญ่



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 44-46 กับห้องเพลงที่ 41-42 ในช็อตภาพที่ 46-47 กับห้องเพลงที่ 42 ในช็อตภาพที่ 48-49 กับห้องเพลงที่ 42-43 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 7 ในช็อตภาพที่ 44-46 กับห้องเพลงที่ 41-42 ในช็อตภาพที่ 46-47 กับห้องเพลงที่ 42 ในช็อตภาพที่ 48-49 กับห้องเพลงที่ 42-43 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot)สลับด้วยการ ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) และ มุมภาพแบบ เบิร์ดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการสร้ างจุดน่าสนใจ ด้วยมิติภาพที่หลากหลายเช่น ใกล้ ไกล ขึ้นและลง เป็นการสื่อสารแทนสายตาของลิ่มเคี่ยมที่มองดูศพของอาจารย์ ยานิส บรี องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ดำเนินทำนอง โดยที่ทิศทางของทำนองสัมพันธ์ไปกับสายตาของลิ่มเคี่ยมถ่ายทอดผ่านการดำเนินมุมกล้อ ง อาทิเช่นในช็อตภาพที่ 44-46 กับห้องเพลงที่ 41-42 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางขึ้นจากโน้ตตัว (E4-A5) ลองรับการใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) ที่มีลักษณะการถ่ายจากด้านล่างขึ้นไปด้านบน ในช็อตภาพที่ 46-47 กับห้องเพลงที่ 42 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค้างโน้ต (Pedal) ตัว A5 ลองรับการใช้มุมภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ที่มีลักษณะการถ่ายแบบภาพเสมอสายตา ในช็อตภาพที่ 49 กับห้องเพลงที่ 43 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี การเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางลงจากโน้ตตัว (A7-A6) ลองรับการใช้มุมภาพแบบ เบิร์ดส์ อาย วิว(Bird's Eye View) ที่มีลักษณะการถ่ายจากเหนือศีรษะลงมาเหมือนกันเป็นการแทนสายตาของนก



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 50-54 กับห้องเพลงที่ 43-46 ในช็อตภาพที่ 55 กับห้องเพลงที่ 47 ในช็อตภาพที่ 56 กับห้องเพลงที่ 48 ในช็อตภาพที่ 57-61 กับห้องเพลงที่ 48-49 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 8 ในช็อตภาพที่ 50-54 กับห้องเพลงที่ 43-46 ในช็อตภาพที่ 55 กับห้องเพลงที่ 47 ในช็อตภาพที่ 56 กับห้องเพลงที่ 48 ในช็อตภาพที่ 57-61 กับห้องเพลงที่ 48-49 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot)สลับด้วยการ ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 50-54 กับห้องเพลงที่ 43-46 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของมุมกล้องแบบ 1 ช็อต ต่อ 1 ห้องเพลง ดำเนินทำนอง โดยที่ทิศทางของทำนองสัมพันธ์ไปกับการถ่ายทอดผ่านการดำเนินมุมกล้อง ในช็อตภาพที่ 55 กับห้องเพลงที่ 47 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางการเคลื่อนที่ของมหาปืนใหญ่จมลงใต้ทะเล การเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางลงจากโน้ตตัว (A2-C2) ในช็อตภาพที่ 57-61 กับห้องเพลงที่ 48-49 46 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย วิธีการค้างโน้ต (Pedal) ตัว E4แล้วค่อยๆ หายไป เพื่อลองรับการตามทิศทางของเทคนิคการค่อยๆลดแสงลงจนมืด (Dimmer)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนเปิดเรื่อง(Opening)

วิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่า องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนเปิดเรื่อง (Opening) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 15วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของล้อรถที่เริ่มออกตัว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ สร้างกลุ่มแนวทำนองที่สื่อถึงความเป็นไทยและมลายู ด้วยการใช้เสียง เกนอง (Kenong) กาเมลัน (Gamelan) บอนัง (Bonang) ฆ้องวงเล็ก (Gong Wong Lek) ฆ้องวงใหญ่ (Gong Wong Yai) มาสร้างเป็นแนวจังหวะและทำนองให้เข้ากับอากัปกริยาของการละเล่นของการ์ตูนเด็กทั้ง 3 ซึ่งจังหวะดังกล่าวได้นำลีลาของจังหวะม้าย่องมาพัฒนาสร้างจนเป็นกลุ่มแนวทำนอง เพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างจุดน่าสนใจให้กับผู้ชม ซึ่งในภาพที่ปรากฏให้เห็น คือ การ์ตูนเด็กผู้ชาย 3 คนเล่นการละเล่นของ ไทยโดยการนำเอาอุปกรณ์ของภาพยนตร์เช่นม้วนฟิล์มแทนเป็นล้อรถ ,กล้องถ่ายวิดีโอแทนเป็นม้าก้านกล้วย ,แผ่นฟิล์มแทนเป็นวาว โดยภาพยนตร์ต้องการสื่อถึงเอกลักษณ์ของไทยผ่านตัวการ์ตูนทั้ง 3 ด้วยอากัปกริยาของชวนกันไปเล่นหรือไปเที่ยว เพื่อสื่อถึงการพาผู้ชมเข้าไปสู่โลกแห่งจินตนาการในภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เพื่อสัมพันธ์กับ กับอากัปกริยาของการ์ตูนเด็กทั้ง 3 และการเชื่อมต่อระหว่างภาพในช็อตต่างๆ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเริ่มแนวทำนองที่มีสำเนียงที่แปลกหูด้วย การใช้ บันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน (String Section) โดยมีโน้ตนอกบันไดเสียงมาใช้ประกอบด้วยได้แก่ โน้ตตัว Ab หรือ G# จึงทำให้แนวทำนองที่มีสำเนียงที่แปลกหูและน่าสนใจเพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างจุดน่าสนใจให้กับผู้ชมในรูปแบบที่ชวนให้ค้นหาเพื่อสัมพันธ์กับภาพดำ (Black)ก่อนจะนำเสนอในภาพบรรยากาศใต้ท้องทะเล

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ดึงความสนใจด้วยการทำงานพร้อมกันระหว่างภาพและเสียง (Synchronization) ด้วยการใช้เสียงเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงระฆังของอินโดนีเซีย (Indonesian Bell) และ ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เพื่อสัมพันธ์กับ บทบาทหน้าที่ที่สำคัญของเพลงเปิดเรื่องคือการแนะนำทีมงานสร้างภาพยนตร์ ชื่อนักแสดง และ ชื่อเรื่องตัวอักษร (Text) ต่างๆ เป็นหลักสำคัญ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) เพื่อสัมพันธ์กับ ตัวอักษร (Text) มีลักษณะการนำเสนอแบบค่อยๆลอยออกมาจากด้านหลัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal) ผสมด้วยกลองทิมพานีในย่านเสียงต่ำ (Low Timpani) เพื่อสัมพันธ์กับตัวอักษร (Text) ที่ต้องให้ความสำคัญเป็นพิเศษคือ การนำเสนอ “ชื่อเรื่อง”

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบนโดยการนำเสียงร้องของนกมาผสมกับเสียงฉาบ (Cymbal Bird) ผสมด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระ เบน (Sound Design) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) เพื่อสัมพันธ์กับ การเคลื่อนที่ของตัวกระเบนตัวใหญ่ ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกถึงการถูกครอบงำ น่ากลัว น่าเกรงขาม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียง ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมบรรยากาศของพื้นที่มลายู

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรี ที่ทำหน้าที่ประกอบบรรยากาศ เพื่อสัมพันธ์กับเสียงพูดประเภท เนเรเทอร์/วอยซ์โอเวอร์ส (Narator/Voiceovers) ซึ่งเป็นเสียงพากย์ที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องโดยไม่เห็นตัวผู้เล่า เสียงพากย์นี้ต่างจาก ADR ตรงที่เสียพูดนี้ไม่ได้ถูกนำไปใช้แทน เสียงที่มาจากการถ่าย แต่จะถูกนำไปใช้เพื่อการเล่าเรื่องไม่มีซิงค์ปาก ลักษณะของการอัดจึงไม่ต้องการจำลองคุณสมบัติของเสียงในสถานที่นั้นๆ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธ รรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) และหยุดการดำเนินแนวทำนองในกลุ่มของ เกนอง (Kenong) กาเมลัน (Gamelan) บอนัง (Bonang) ฆ้องวงเล็ก (Gong Wong Lek) ฆ้องวงใหญ่ (Gong Wong Yai) ที่ดำเนินประคองมาตั้งแต่เริ่มต้นบทเพลง แล้วเปลี่ยนอัตราความเร็วจาก 110 มาเป็น 55 เป็นการดึงความสนใจด้วยการยืดจังหวะเสียงให้ช้าลงคล้ายกับการเน้นความสำคัญด้วยภาพช้า (Slow motion) แล้วเชื่อมต่อทำนองด้วยเสียงร้องประสาน4 แนว (Voices) เพื่อสัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์ที่สำคัญให้กับมหาปืนใหญ่ในภาพแรกที่ได้เห็น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการ ปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) เพื่อสัมพันธ์กับ การการเคลื่อนที่แบบลอยลงสู่ใต้ท้องทะเลของมหาปืนใหญ่

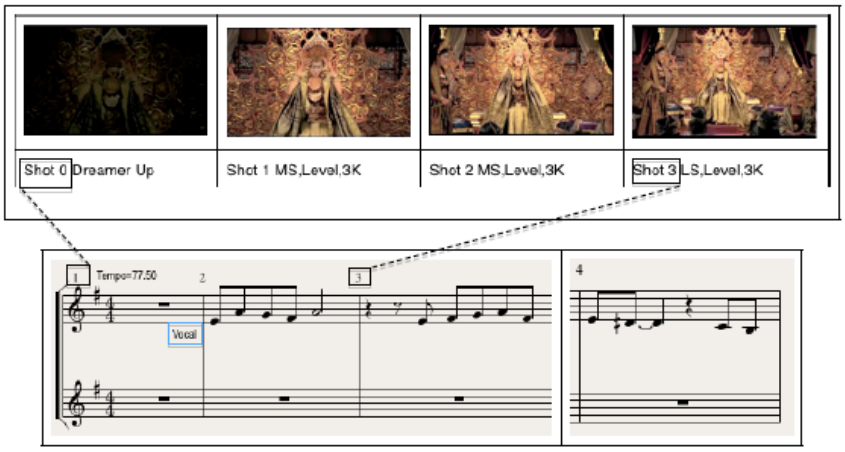
วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทำนองโดยที่ทิศทางของทำนองสัมพันธ์ไปกับสายตาของลิ่มเคี่ยมถ่ายทอดผ่านการดำเนินมุมกล้องอาทิเช่น วิธีการเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางขึ้นจากโน้ตตัว (E4-A5) ลองรับการใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) ที่มีลักษณะการถ่ายจากด้านล่างขึ้นไปด้านบน , วิธีการค้างโน้ต (Pedal) ตัว A5 ลองรับการใช้มุมภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ที่มีลักษณะการถ่ายแบบภาพเสมอสายตา , วิธีการเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางลงจากโน้ตตัว (A7-A6) ลองรับการใช้มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ที่มีลักษณะการถ่ายจากเหนือศีรษะลงมาเหมือนกันเป็นการแท นสายตาของนกทั้งหมดเพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างจุดน่าสนใจ ด้วยมิติภาพที่หลากหลายเช่น ใกล้ ไกล ขึ้นและลง เป็นการสื่อสารแทนสายตาของลิ่มเคี่ยมที่มองดูศพของอาจารย์ยานิส บรี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของมุมกล้องแบบ 1 ช็อต ต่อ 1 ห้องเพลง ดำเนินทำนองโดย การเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางลงจากโน้ตตัว (A2-C2) เพื่อสัมพันธ์ กับการถ่ายทอดผ่านการดำเนินมุมกล้องที่เคลื่อนที่แนวทำนองตามทิศทางการเคลื่อนที่ของมหาปืนใหญ่ที่จมลงใต้ทะเล

วิธีการเชื่อมโยงที่ 15 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย วิธีการค้างโน้ต (Pedal) ตัว E4แล้วค่อยๆหายไปเพื่อสัมพันธ์ตามทิศทางของเทคนิคการค่อยๆลดแสงลงจนมืด(Dimmer)

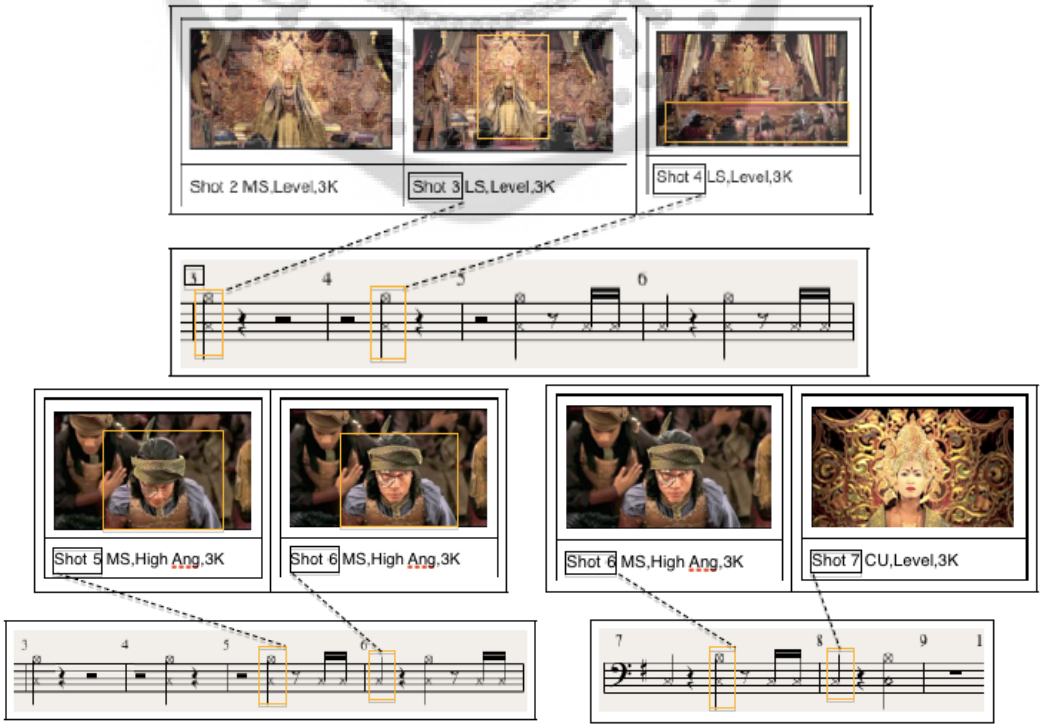
การปิดเรื่อง (The End)

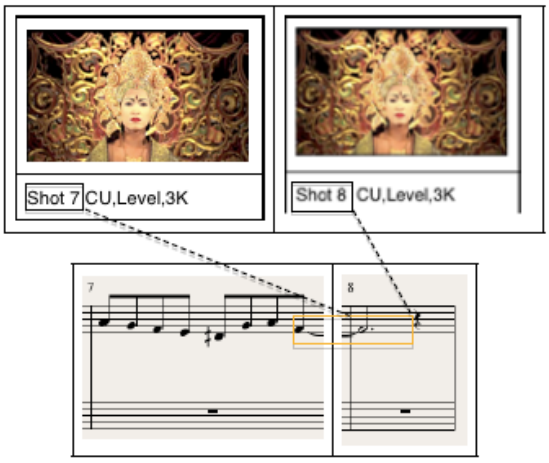
สัมพันธบทของภาพและบทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) มีความเชื่อมโยงกันในระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่เกิดขึ้นทำงานพร้อมกัน (Synchronization) สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ทั้งหมด 5 ความเชื่อมโยงโดยมีรายละเอียดดังนี้



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 0-3 กับห้องเพลงที่ 1-4 ได้ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 1 ในช็อตภาพที่ 0-3 กับห้องเพลงที่ 1-4 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการสร้างภาพลักษณ์ให้กับองค์รายาบิรู รายาองค์ใหม่ของนครลังกาสุกะ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทำนองด้วยเสียงร้องประสาน 4 แนว (Voices) เพื่อสร้างภาพลักษณ์ให้กับองค์รายาบิรู รายาองค์ใหม่ของนครลังกาสุกะให้ดูสง่าและแข็งแกร่ง

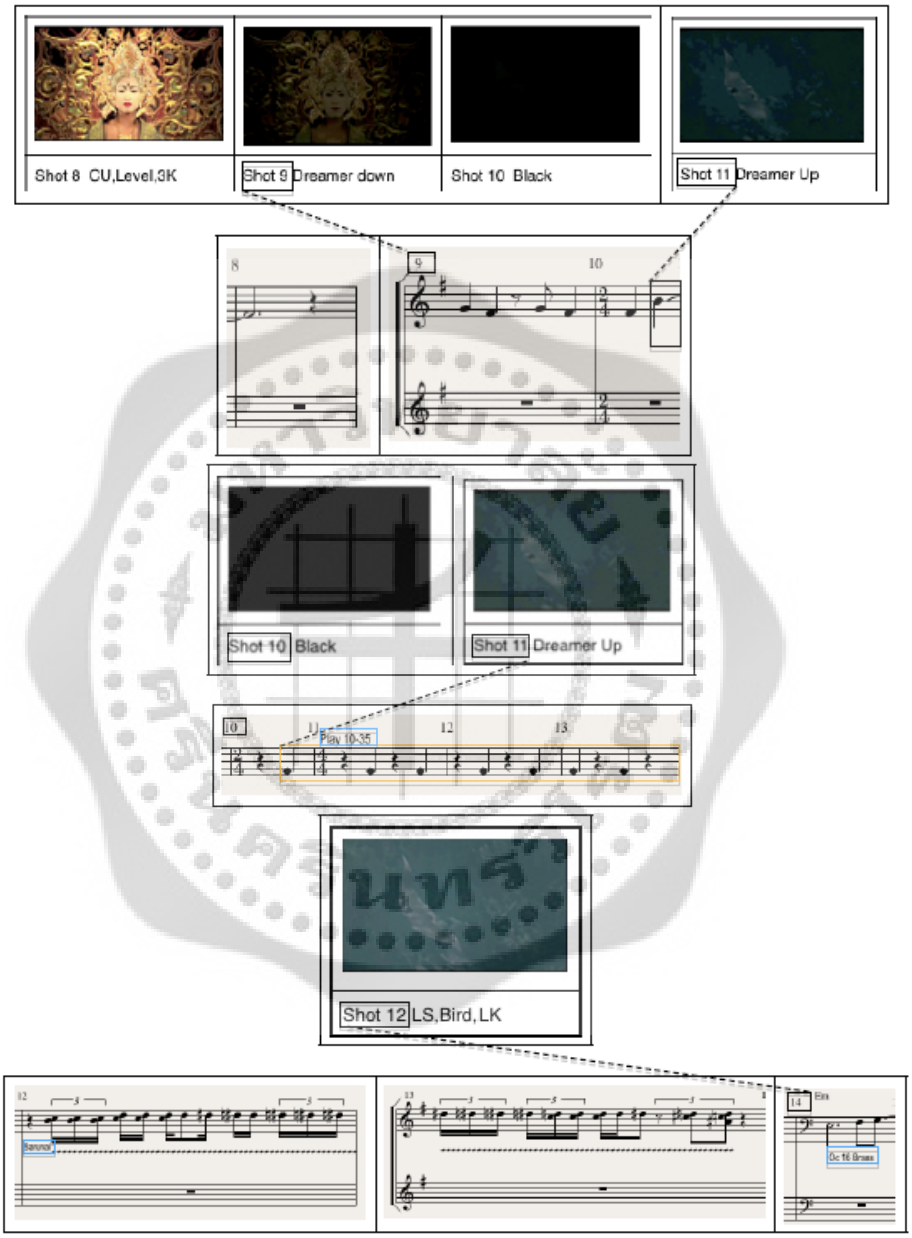


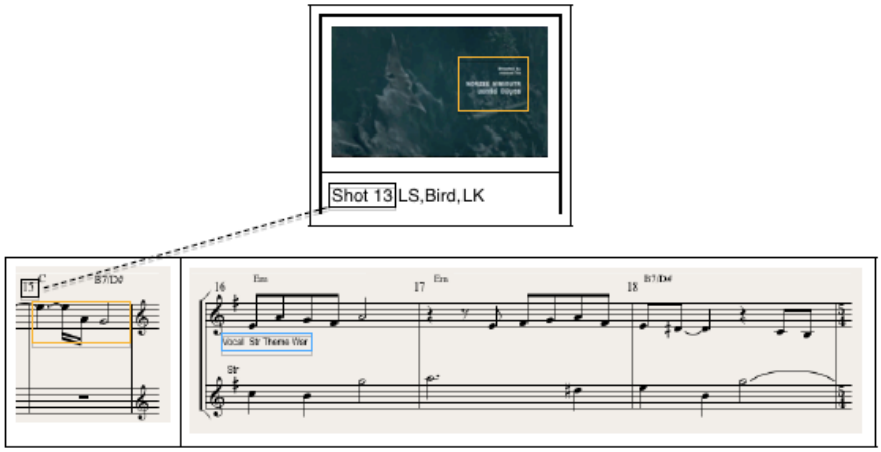


จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 3 กับห้องเพลงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 4 กับห้องเพลงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 5 กับห้องเพลงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 6 กับห้องเพลงที่ 6 ได้ในช็อตภาพที่ 6 กับห้องเพลงที่ 7 ในช็อตภาพที่ 7 กับห้องเพลงที่ 8 ในช็อตภาพที่ 7-8 กับห้องเพลงที่ 8 ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 2 ในช็อตภาพที่ 3 กับห้องเพลงที่ 3 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 4 กับห้องเพลงที่ 4 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 5 กับห้องเพลงที่ 5 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ในช็อตภาพที่ 6 กับห้องเพลงที่ 6 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle ในช็อตภาพที่ 6 กับห้องเพลงที่ 7 ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ใช้มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) ในช็อตภาพที่ 7 กับห้องเพลงที่ 8 ใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียด ใบหน้าของรายาฮีเจา ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ในช็อตภาพที่ 7-8 กับห้องเพลงที่ 8 ใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดใบหน้าของรายาฮีเจา ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการสื่อถึงสายสัมพันธ์ระหว่าง องค์รายาบิรูและยะรังซึ่งทั้ง 2 ต่างใช้การแสดงออกทางสีหน้าบอกถึงความนัยที่มีต่อกัน องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆ ของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) และเสียงกลองประเภทเครื่องหนังที่มีเสียงของการกระทบของหนัง (A Drum Skin) ช่วยเน้นระหว่างการเชื่อมต่อระหว่างช็อตภาพและประกอบไปกับอากัปกริยาของ องค์รายาบิรูและยะรัง อาทิเช่นในช็อตภาพที่ 3 กับห้องเพลงที่ 3 องค์รายาบิรู ปล่อยมือจากมงกุฎ ในช็อตภาพที่ 4 กับห้องเพลงที่ 4 เหล่าทหารแสดงความเคารพองค์รายาฮีเจา ในช็อตภาพที่ 5 กับห้องเพลงที่

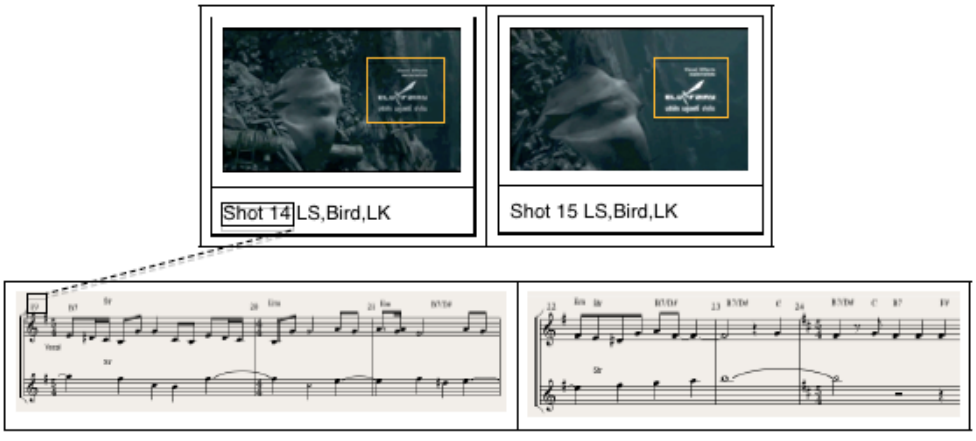
5 และในช็อตภาพที่ 6 กับห้องเพลงที่ 6 ยะรังก้มหน้าและเงยหน้าอย่างเข็มแข็ง ในช็อตภาพที่ 6 กับห้องเพลงที่ 7 และในช็อตภาพที่ 7 กับห้องเพลงที่ 8 การเชื่อมความรู้สึกต่อกันระหว่าง องค์รายาบิรูและยะรัง ในช็อตภาพที่ 7-8 กับห้องเพลงที่ 8 องค์รายาบิรูหลับตาลงแสดงถึงความรักที่ไม่สมหวังของ องค์รายาบิรูและยะรัง





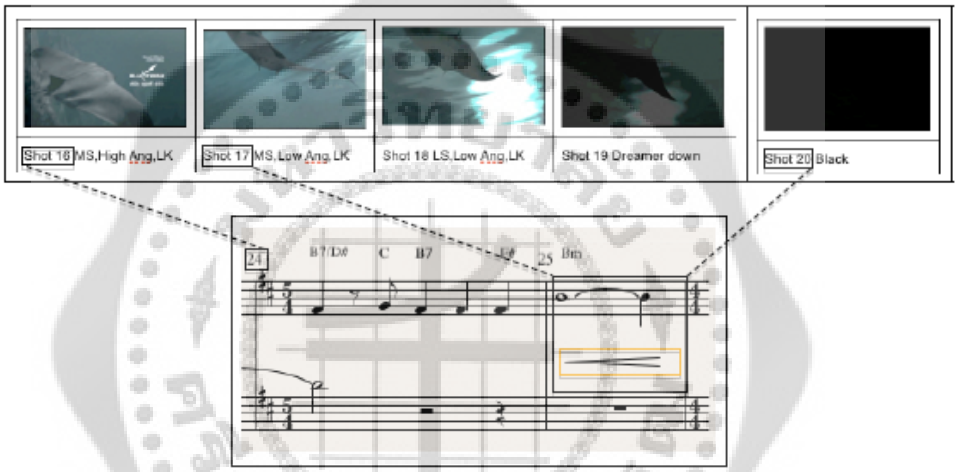
จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกัน ระหว่าง องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 9-11 กับห้องเพลงที่ 9-10 ในช็อตภาพที่ 12 กับห้องเพลงที่ 12-14 ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 3 ในช็อตภาพที่ 9-11 กับห้องเพลงที่ 9-10 ใช้ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียด ใบหน้าของรายาฮีเจา ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) แล้วลดระดับแสงลงจนมืด โดยภาษาภาพยนตร์ต้องการจบเรื่องราวแล้วเชื่อมต่อในบรรยากาศใต้ท้องทะเลให้ผู้ชมรู้สึกสนใจค้นหาต่อ องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเพิ่มอัตราจังหวะจาก 4/4 แล้วเพิ่มต่อด้วย 2/4 เพื่อยืดแนวทำนองให้ลงพอดีกับช็อตภาพที่ 11และเพิ่มความน่าสนใจด้วยกระสวนจังหวะที่เร้าใจขึ้นโดยดำเนินกระสวนจังหวะด้วย เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums)ตามด้วยแนวทำนองของปี่เซรูไน (Serunai)ในห้องเพลงที่ 12-13 แล้วเสริมต่อด้วยแนวทำนองจากเสียง เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงครามในช็อตภาพที่ 12-13 กับห้องเพลงที่ 14-15



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 14-15 กับห้องเพลงที่ 14-23 ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 4 ในช็อตภาพที่ 14-15 กับห้องเพลงที่ 14-23 ใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) และ มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) โดยองค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของความฮึกเหิมการก้าวไปข้างหน้าเป็นหลัก ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) ซึ่งดนตรีทำหน้าที่คล้ายกับตอนเปิดคือการลองรับ ตัวอักษร (Text) ต่างๆที่ใช้แนะนำทีมงานในสาขาต่างๆในภาพยนตร์



จากภาพประกอบความสัมพันธ์ สามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ในช็อตภาพที่ 17-20 กับห้องเพลงที่ 25 ดังนี้

ความเชื่อมโยงที่ 5 ในช็อตภาพที่ 17-20 กับห้องเพลงที่ 25 เป็นการดำเนินช็อตภาพจากในช็อตภาพที่ 17-20 อย่างรวดเร็วจาก ใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ไปขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) แล้วลดแสงจนมืด (Dimmer) องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย เสียงรัวกลองทิมพานี (Roll Timpani) และเสียงรัวฉาบ (Roll Cymbal)

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบทของตอนการปิดเรื่อง (The End)

วิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่า องค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ของตอนการปิดเรื่อง (The End) สามารถสรุปเป็นวิธีการออกมาได้ทั้งหมด 6 วิธีการความเชื่อมโยงดังนี้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย วิธีการดำเนินทำนองด้วยเสียงร้องประสาน 4 แนว (Voices) เพื่อสัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์ให้กับองค์รายาบิรู รายาองค์ใหม่ของนครลังกาสุกะให้ดูสง่าและแข็งแกร่ง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย วิธีการใช้เสียงฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) และเสียงกลองประเภทเครื่องหนังที่มีเสียงของการกระทบของหนัง (A Drum Skin) เพื่อสัมพันธ์กับการเน้นระหว่างการเชื่อมต่อระหว่างช็อตภาพ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย วิธีการใช้เสียงฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) และเสียงกลองประเภทเครื่องหนังที่มีเสียงของการกระทบของหนัง (A Drum Skin) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาขององค์รายาบิรูและยะรัง อาทิเช่น องค์รายาบิรู ปล่อยมือจากมงกุฎ ,เหล่าทหารแสดงความเคารพองค์รายาฮีเจา ,ยะรังก้มหน้าและเงยหน้าอย่างเข็มแข็ง, การเชื่อมความรู้สึกต่อกันระหว่างองค์รายาบิรูและยะรัง และองค์รายาบิรูหลับตาลงแสดงถึงความรักที่ไม่สมหวังขององค์รายาบิรูและยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเพิ่มอัตราจังหวะจาก 4/4 แล้วเพิ่มต่อด้วย 2/4 เพื่อยืดแนวทำนองให้ลงพอดีกับภาพบรรยากาศใต้ท้องทะเล และเพิ่มความน่าสนใจด้วยกระสวนจังหวะที่เร้าใจขึ้นโดยดำเนินกระสวนจังหวะด้วย เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) ตามด้วยแนวทำนองของ ปี่เซรูไน (Serunai) แล้วเสริมต่อด้วยแนวทำนองจากเสียง เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม เพื่อสัมพันธ์กับความต้องการจบเรื่องราวแล้วเชื่อมต่อในบรรยากาศใต้ท้องทะเลให้ผู้ชมรู้สึกสนใจค้นหาต่อ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของความฮึกเหิมการก้าวไปข้างหน้าเป็นหลัก ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) เพื่อสัมพันธ์กับดนตรีทำหน้าที่คล้ายกับตอนเปิดคือการลองรับ ตัวอักษร (Text) ต่างๆที่ใช้แนะนำทีมงานในสาขาต่างๆในภาพยนตร์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย เสียงรัวกลองทิมพานี (Roll Timpani) และเสียงรัวฉาบ (Roll Cymbal) เพื่อสัมพันธ์กับการดำเนินช็อตภาพ อย่างรวดเร็วจากใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ไปขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) แล้วลดแสงจนมืด (Dimmer)ซึ่งเป็นวิธีการจบด้วยมุมและขนาดที่น่าสนใจ

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบททั้งหมด 12 สัมพันธบท

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบด้านสัมพันธบท ทั้งหมด 12 สัมพันธบท สามารถจำแนกตามวิธีการทำงานร่วมกันระหว่างภาษาภาพยนตร์และเสียงดนตรีประกอบได้เป็น 14 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับองค์ประกอบทางด้านขนาดของภาพ

กลุ่มที่ 2. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

กลุ่มที่ 3. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

กลุ่มที่ 4. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

กลุ่มที่ 5. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละคร

กลุ่มที่ 6. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละคร

กลุ่มที่ 7. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์ด้วยการสื่อแทนเสียงทางนามธรรม

กลุ่มที่ 8. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการขยายความสำคัญ

กลุ่มที่ 9. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์

กลุ่มที่ 10. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อภาพ

กลุ่มที่ 11. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับความต้องการสร้างบรรยากาศ

กลุ่มที่ 12. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการเล่าเรื่อง

กลุ่มที่ 13. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการสื่อสารทางกายด้วยภาษาสายตาและภาษามือของตัวละคร

กลุ่มที่ 14. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึก

โดยวิธีการทำงานร่วมกันระหว่างภาษาภาพยนตร์และเสียงดนตรีประกอบได้เป็น 14 กลุ่มมีจำแนกออกเป็นรายละเอียดดังต่อไปนี้

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับองค์ประกอบทางด้านขนาดของภาพ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี การใช้เสียง ฉาบใหญ่เพื่อสัมพันธ์กับขนาดภาพที่ต้องการเน้นให้เห็นถึงความกว้างใหญ่ไพศาลอย่างภาพแบบ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) ช่วยเสริมสร้างในภาพดูใหญ่และคึกคักยิ่งขึ้น โดยที่แนวทำนองของ เครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) ยังคงบรรเลงแนวทำนองเหมือนเดิม เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ภาพแบบ ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ที่ต้องการให้เห็นภาพในองค์ประกอบภาพที่กว้างใหญ่ขึ้น.ในบรรยากาศเดิม

วิธีการเชื่อมโยงที่3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อสัมพันธ์กับ ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ที่ต้องการให้เห็นภาพในมุมกว้าง แล้วภาพค่อยๆเข้าหาใกล้ตัวปารี เมื่อรวมองค์ประกอบทั้งภาพและเสียงจะช่วยสร้างบรรยากาศที่ตื่นเต้นมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อสัมพันธ์กับการเคลื่อนที่ของภาพ การเข้าไปถึงตัวปารีในระยะใกล้แล้วตัวปารีค่อยๆลอยขึ้นด้านบนสู่ปรากฏภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ ใช้มุมภาพจากด้านล่างขึ้นไปด้านบนแบบโลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเสริมบรรยากาศใต้ทะเลให้รู้สึกลึกลับ ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงกลองในความถี่ต่ำและลึกมาก (Low Beat) ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงกว้างใหญ่ (Big Hit) และ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม (Wind Fx) เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ซึ่งเป็นมุมภาพที่มีลักษณะการสื่อที่เป็นนามธรรม (abstract)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายลม ที่มีทิศทางเสียงในลักษณะวนไปมาซ้ายและขวา (Wind Reverse) และเครื่องประกอบจังหวะของมาเลเซียที่ผ่านขบวนการออกแบบด้วยอิเลคทรอนิกส์ให้มีทิศทางของเสียงแบบย้อนกลับ(Malay Percussion Reverse) เพื่อสัมพันธ์กับวิธีการเปลี่ยนระยะภาพจากภาพระยะไกลมาเป็นภาพระยะใกล้อย่างรวดเร็ว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 การใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ในจำนวนเครื่องดนตรีที่หลากหลายมากขึ้น เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) เพื่อเน้นการแสดงออกทางอากัปกริยาของกลุ่มคนหมู่มาก ซึ่งสื่อได้ถึงสถานการณ์ในเรื่องราวที่ใหญ่มากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียง แพดวอยซ์ (Pad Viox) และ ไคว เยอที่ออกเสียงว่าฮา (Choir Haa) โดยบรรเลงในลักษณะกลุ่มเสียงประสานเป็นคอร์ด Bm9 ค้างเอาไว้เพื่อสัมพันธ์กับการไล่ขนาดภาพต่อเนื่องและรวดเร็วจากใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ไปเป็นภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เพื่อแสดงให้เห็นถึงอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ไพศาลของนครลังกาสุกะ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของขนาดด้วยวิธีการขยายโน้ตให้ยาวขึ้นเพื่อสัมพันธ์กับการเปลี่ยนระยะขนาดภาพจากมีเดียม ช็อต (Medium shot) ไปใช้ขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) และมุมกล้องจากมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทิศทางของระดับเสียง (Pitch)จากเสียงต่ำไปในระดับเสียงที่สูงขึ้น เพื่อสัมพันธ์กับการดำเนิน มุมภาพจากด้านล่างขึ้นไปด้านบนแบบโลว์ แองเจล (Low Angle)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค้างเสียงของโน้ต (Pedal tone) เอาไว้เพื่อสัมพันธ์กับการดำเนินมุมภาพในระดับสายตาแบบมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ค้างไว้

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี สร้างทิศทางการเคลื่อนแนวทำนองสองแนวทำนอง ในเสียงกลุ่มเครื่องสาย (String section)ในแนวบน และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองประเภทเฟรนซ์ฮอร์น(French horn) ในแนวล่าง ดำเนินคู่กันไปในทิศทางแบบตรงข้าม (Contrary) ในลักษณะที่แยกออกแล้วเข้าหากัน เพื่อสัมพันธ์กับ การดำเนินภาพภาพ ลอง ช็อต (Long shot) แล้วลดขนาดภาพมาเป็นแบบภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อเน้นในเห็นความสำคัญของตัวละครหลัก

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทำน องแบบโน้ตต่อโน้ตโดยอัตราความยาวของโน้ตเท่ากับ 4 จังหวะเป็นอัตราที่เท่ากันทั้งหมด เพื่อสัมพันธ์กับการดำเนินภาพในระยะภาพในแบบภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เห็นการแสดงออกทางสีของตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ช่วงเสียง (Range) ของแนวทำนองในกลุ่มเครื่องสาย (String section) ที่กว้างซึ่งประกอบด้วยแนวทำนองเสริม (Counter line) ในกลุ่มชวาม้อง (Java Gong) มาสร้างมิติ ให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น และเสริม

ด้วยการใช้วิธียืดจำนวนห้องเพลง เพื่อสัมพันธ์กับ การใช้ระยะภาพที่หลากหลายสลับไปมาในอากัปกิริยาของสนทนาขององค์หญิงบิรู กับพันธมิตรที่หลากหลายในความต้องการสร้างภาพลักษณ์ที่ชาญฉลาดในกับองค์หญิงบิรู

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินแนวทำนองตามทิศทางเพื่อสัมพันธ์กับการดำเนินมุมภาพอาทิเช่น มุมภาพ แบบโลว์ แองเจล (Low Angle) เป็นการถ่ายภาพจากด้านล่างขึ้นบน การดำเนินแนวทำนองมีทิศทางการเปลี่ยนระดับโน้ต (Pitch)จากโน้ตเสียงต่ำขึ้นไปโน้ตเสียงสูง และมุมภาพ แบบไฮ แองเจล (High Angle) เป็นการถ่ายภาพจากด้านบนลงล่าง การดำเนินแนวทำนองมีทิศทางการเปลี่ยนระดับโน้ต (Pitch) จากโน้ตเสียงสูงลงไปโน้ตเสียงต่ำ ตามทิศทางของการดำเนินมุมภาพ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย แนวทำนองของเฟรนซ์ฮอร์น (French horn) เปลี่ยนระดับเสียงจากโน้ต D4-F#4 แล้วเพิ่มเสียงขึ้นทีละน้อย(Crescendo) ,เสียงกลองซูลู (Zulu Drums) ,เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงเลียนแบบเสียงเครื่องสายจริงโดยให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (String Pad) ,เสียงรัวฉาบ (Roll Cymbal) และ เพื่อสัมพันธ์กับ ใช้มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)ไปเป็นมุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับสถานที่ เสริมความใหญ่โตที่ปรากฏก่อให้เกิดความรู้สึกคุกคาม น่าเกรงขาม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อน ที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของมุมกล้องแบบ 1 ช็อต ต่อ 1 โน้ตเพื่อสัมพันธ์กับความต้องการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงความน่าเกรงขาม น่านับถือและเป็นการเพิ่มความสำคัญให้กับยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระ ดับเสียงให้ต่ำลง (B5-A5) และเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้นจาก (G#5-B5)เพื่อสัมพันธ์กับ การเปลี่ยนมุมภาพจากมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)เป็นมุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) และจากมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot)เปลี่ยนเป็นมุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง(Pitch)สูงและต่ำ เพื่อสัมพันธ์กับมิติของภาพขยายออกไปในระยะไกลและภาพขยายเข้ามาในระยะใกล้แบบ ดีพ โฟกัส ช็อต (Deep-Focus Shot)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทำนองโดยที่ทิศทางของทำนองสัมพันธ์ไปกับสายตาของลิ่มเคี่ยมถ่ายทอดผ่านการดำเนินมุมกล้องอาทิเช่น วิธีการเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางขึ้นจากโน้ตตัว (E4-A5) ลองรับการใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล

(Low Angle) ที่มีลักษณะการถ่ายจากด้านล่างขึ้นไปด้านบน , วิธีการค้างโน้ต (Pedal) ตัว A5 ลองรับการใช้มุมภาพแบบอาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ที่มีลักษณะการถ่ายแบบภาพเสมอสายตา , วิธีการเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางลงจากโน้ตตัว (A7-A6) ลองรับการใช้มุมภาพแบบ เบิรดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) ที่มีลักษณะการถ่ายจากเหนือศีรษะลงมาเหมือนกันเป็นการแทนสายตาของนกทั้งหมดเพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างจุดน่าสนใจ ด้วยมิติภาพที่หลากหลายเช่น ใกล้ ไกล ขึ้นและลง เป็นการสื่อสารแทนสายตาของลิ่มเคี่ยมที่มองดูศพของอาจารย์ยานิส บรี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางของมุมกล้องแบบ 1 ช็อต ต่อ 1 ห้องเพลง ดำเนินทำนองโดย การเคลื่อนแนวทำนองมีทิศทางลงจากโน้ตตัว (A2-C2) เพื่อสัมพันธ์กับการถ่ายทอดผ่านการดำเนินมุมกล้องที่เคลื่อนที่แนวทำนองตามทิศทางการเคลื่อนที่ของมหาปืนใหญ่ที่จมลงใต้ทะเล

การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

วิธีการเชื่อมโยงที่1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค่อยๆเพิ่มความดังของระดับเสียง (Cresendo)ของเครื่องดนตรีสตริงแพด (String Pad) เพื่อสัมพันธ์กับการค่อยๆเพิ่มแสงสว่างขึ้นจากมืดไปสว่าง (Dimmer in) ตามทิศทางของแสง

วิธีการเชื่อมโยงที่2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่สนุก เพื่อสัมพันธ์กับการให้แสงแบบเดย์ไลท์ (Day Light) ที่สร้างบรรยากาศให้กับภาพที่ต้องการบรรยากาศของความร่าเริงแจ่มใส

วิธีการเชื่อมโยงที่3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการรูดเสียง(Glissando) ของเครื่องดนตรีฮาร์ป (Harp) เพื่อสัมพันธ์กับการค่อยๆเพิ่มแสงสว่างขึ้นจากมืดไปสว่าง (Dimmer in)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินคอร์ดแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) เพื่อสัมพันธ์กับ การสื่อความหมายในเชิงจิตวิทยาที่แสดงถึงการตกอยู่ภายใต้เงาอำนาจในการให้แสงในสไตล์การจัดแสงแบบเซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เพียงเสียงกลุ่มฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เท่านั้นเพื่อสัมพันธ์กับการ ใช้ขนาดภาพแบบภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot)เพื่อแสดงความกว้างใหญ่ การใช้สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) การใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว ใช้สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เพื่อแสดงการอยู่ใต้อำนาจ การใช้สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เพื่อส่งผลถึงการบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ การใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวล

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องของผู้หญิงโทนอบอุ่น ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงของมารดากับการอุ้มไว้เสียงวอร์มแพด (Warm Pad) เพื่อสัมพันธ์กับใช้สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เพื่อส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวล และอบอุ่น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องของผู้ชาย ที่แสดงถึงความเข้มแข็ง ดนตรีกับภาพทำงานพร้อมกัน (Synchronization) จากช่วงโน้ต Bb3-Eb4 เป็นการเคลื่อนแนวทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) เพื่อสัมพันธ์กับการเปิดตัวเริ่มด้วยภาพดำ (Black) แล้วสว่างขึ้นทันที

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมซึ่งเสียงเป็นลักษณะการเสียดสีกันของเครื่องสายโลหะ (Bow) ค้างเอาไว้แล้วค่อยๆเบาจนหายไปเพื่อสัมพันธ์กับภาพที่เจ้าชายปาหังยิงปืนไปที่หัวหน้านินจา แล้วยังคงค้างภาพท่ายิงไว้จนค่อยๆมืดลง (Dimmer out)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการออกแบบเสียงเพื่อเสริมบรรยากาศด้วยเสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงด้วยการผสมเสียงให้มีลักษณะของโทนเสียงแบบระฆังกังวานย่านเสียงต่ำ ซึ่งจะไม่มีเสียงของการกระทบแต่เสียงยาวต่อเนื่องของเสียงกังวาน (Resonance) ให้โทนเสียงเป็นอิเลคทรอนิกส์มากกว่า (Low Bell Pad) เพื่อสัมพันธ์กับการจัดแสงในโทนมืด ให้บรรยากาศที่ทึมทึบด้วยหลืบเงาผสมกับการแต้มแสงสว่างเพียงบางจุดซึ่งเป็นสไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์ (Low Key)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค้างโน้ต (Pedal) ตัว E4แล้วค่อยๆหายไป เพื่อสัมพันธ์ตามทิศทางของเทคนิคการค่อยๆลดแสงลงจนมืด (Dimmer)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียงรัวกลองทิมพานี (Roll Timpani) และเสียงรัวฉาบ (Roll Cymbal) เพื่อสัมพันธ์กับการดำเนินช็อตภาพ อย่างรวดเร็วจากใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) ไปขนาดภาพ ลอง ช็อต (Long shot) ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) แล้วลดแสงจนมืด (Dimmer)ซึ่งเป็นวิธีการจบด้วยมุมและขนาดที่น่าสนใจ

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการกระจายโน้ต (Apaggeo)เสียง ฮาร์ป (Harp)เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของภาพฝูงนกที่บินแยกกระจายออกจากกลุ่ม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละครสองตัวละคร โดยที่ฝ่ายหนึ่งเคลื่อนที่เข้าหาและอีกฝ่ายหนึ่งไม่ได้เคลื่อนที่

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้อัตราจังหวะผสมจาก 3/4 มา 2/4 เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละครที่กำลังจะลุกขึ้นยืนด้วยอาการแบบไม่มั่นคง ทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะที่รับไปกับอากัปกริยาของตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการบรรเลงแบบการกระจายวนโน้ตในคอร์ดเมเจอร์ (C6) ด้วยเสียงเครื่องดนตรีประเภท กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการเสด็จพระราชดำเนินขององค์รายาฮีเจา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการบรรเลงโน้ตแบบซ้ำ(Repeat) ด้วยเสียงเครื่องประกอบจังหวะไม้มีระดับเสียง (Wood Percussion) แล้วค่อยลดระดับเสียง(Pitch)จากสูงลงต่ำ เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละครในภาพเช่นการฟังเสียงใต้ทะเล , การดำน้ำ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ นำแนวทำนองของขลุ่ยซูหลิง (Suling) ที่บรรเลงโน้ตเป็นลักษณะวนไปมาอยู่ 4 ตัวโน้ต (Fb Eb Gb G) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการดำน้ำของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเสียงฉาบด้วยการตีแบบกระแทกกระทั่นเพื่อสัมพันธ์กับเน้นในอากัปกริยาภาพความเจ็บปวดของอีกาดำ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักในจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ (Fx Super) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของนินจาญี่ปุ่นที่กระโดนจากที่สูงลงมาเพื่อลอบฆ่าทหารยาม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal)เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาช่วงยะรังกระโดดขึ้นไปเตะนินจาทั้ง 2 และใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง เครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal)เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของยะรังที่กำลังสังหารนินจาด้วยการเชือดคอซึ่งเป็นภาพที่รุ่นแรงขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมซึ่งเสียงเป็นลักษณะเสียงของการชักดาบหรือกระบี่ (Sword) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาในช่วงหัวหน้านินจาลากกระบี่

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้โน้ตจากโน้ตตัว E4 ขึ้นไปโน้ตตัว G5 เสียงดังกล่าวยังถือว่าเป็นเสียงที่สื่อถึงรางบอกเหตุที่ไปในเชิงร้าย เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของหัวหน้านินจาที่กำลังชูกระบี่มาจากมุมเหนือศีรษะหรือมุมสูง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเสียงกลอง ขนาดใหญ่-ยักษ์ (Giant Drums) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของยะรังที่เริ่มลงมือปฏิบัติภารกิจนี้ ด้วยการเชื่อดคอทหารยามจนกระเด็นไปอย่างรุ่นแรง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยที่ เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิม (Crashes Cresc Fx) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาในช่วงที่ยะรังกระโดด เสริมให้ยะรังดูมีฤทธิ์เดชมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเป็นพิเศษด้วยเสียงกลองประเภทเครื่องหนัง เพื่อสัมพันธ์กับช่วงที่ ยะรัง ปะทะกับฝ่ายศัตรูแบบเนื้อชนเนื้อ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 15 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบจีน (China LG) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของยะรังช่วงสะบัดหน้า

วิธีการเชื่อมโยงที่ 16 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของลิ่มเคี่ยมในช่วงที่ลิ่มเคี่ยมกระโดดจากเรือขึ้นมาถึงบนฝั่ง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 17 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง กลองคองก้า (Conga) ผสมกับเสียงกลองขนาดใหญ่ -ยักษ์ (Giant Drums) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ความรุ่นแรงจากความโกธรของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 18 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับแนวทำนองจาก Bb3-B3 เป็นการเคลื่อนแนวทำนองเป็นคู่ 2 ไมเนอร์เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการการร้องไห้และการสะเอื้อ ขององค์หญิงอูงู

วิธีการเชื่อมโยงที่ 19 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เทคนิคสร้างเสียงดนตรีที่เครื่องดนตรีทำให้เกิดเสียงปรากฏใน ภาพเรียกว่า เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music) เพื่อสัมพันธ์กับภาพการตีกลองออกศึกปรากฏชัดเจนในภาพยนตร์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 20 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง(Pitch) ด้วยเทคนิคพิเศษซึ่งเสียงฟังแล้วเหมือนมันโหนๆ (Portamento) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการถอนหายใจของกระเบนขาว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 21 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ด้วยวิธีการค้างโน้ต (Pedal) ตัว A4 เอาไว้แล้วขยี้โน้ต เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของ ปารีใช้มือเพื่อปิดตาบินตังแล้วค้างเอาไว้ คล้ายการแสดงความอาลัยอาวรณ์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 22 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ด้วยวิธีการเคลื่อนแนวทำนองที่มีทิศทางลงจากโน้ตตัว (C5-B4) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาที่ ปารีก้มหน้าลงด้วยความอาลัยอาวรณ์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 23 ใช้องค์ประกอ บของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการหยุดเสียงประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ (Bell) ทำหน้าที่การแทนเสียงสัญญาณชีพของปารีที่ ฟื้นตื่นขึ้นมาโดยดำเนินทำนองมาตลอด ส่งให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับอาการใจหายไปเฉยๆเพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการพรรณนาทางอารมณ์ของป ารี ที่กำลังนำสร้อยคอซึ่งเป็นสัญญาลักษณ์แห่งความรักระหว่างปารีกับบินตัง มาดูแล้วดึงออกในช่วงที่ดึงออก

วิธีการเชื่อมโยงที่ 24 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของล้อรถที่เริ่มออกตัว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 25 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ สร้างกลุ่มแนวทำนองที่สื่อถึงความเป็นไทยและมลายู ด้วยการใช้เสียง เกนอง (Kenong) กาเมลัน (Gamelan) บอนัง (Bonang) ฆ้องวงเล็ก (Gong Wong Lek) ฆ้องวงใหญ่ (Gong Wong Yai) มาสร้างเป็นแนวจังหวะและทำนองให้เข้ากับอากัปกริยาของการละเล่นของการ์ตูนเด็กทั้ง 3 ซึ่งจังหวะดังกล่าวได้นำลีลาของจังหวะม้าย่องมาพัฒนาสร้างจนเป็นกลุ่มแนวทำนอง เพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างจุดน่าสนใจให้กับผู้ชม ซึ่งในภาพที่ปรากฏให้เห็น คือ การ์ตูนเด็กผู้ชาย 3 คนเล่นการละเล่นของไทยโดยการนำเอาอุปกรณ์ของภาพยนตร์เช่นม้วนฟิล์มแทนเป็นล้อรถ ,กล้องถ่ายวิดีโอแทนเป็นม้าก้านกล้วย ,แผ่นฟิล์มแทนเป็นวาว โดยภาพยนตร์ต้องการสื่อถึงเอกลักษณ์ของไทยผ่านตัวการ์ตูนทั้ง 3 ด้วยอากัปกริยาของชวนกันไปเล่นหรือไปเที่ยว เพื่อสื่อถึงการพาผู้ชมเข้าไปสู่โลกแห่งจินตนาการในภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด

วิธีการเชื่อมโยงที่ 26 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบนโดยการนำเสียงร้องของนกมาผสมกับเสียงฉาบ (Cymbal Bird) ผสมด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) เพื่อสัมพันธ์กับ การเคลื่อนที่ของตัวกระเบนตัวใหญ่ ใช้มุมภาพแบบ โลว์ แอง เจล (Low Angle) ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกถึงการถูกครอบงำ น่ากลัว น่าเกรงขาม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 27 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) เพื่อสัมพันธ์กับการการเคลื่อนที่แบบลอยลงสู่ใต้ท้องทะเลของมหาปืนใหญ่

วิธีการเชื่อมโยงที่ 28 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย วิธีการใช้เสียงฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) และเสียงกลองประเภทเครื่องหนังที่มีเสียงของการกระทบของหนัง (A Drum Skin) เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาขององค์รายาบิรูและยะรัง อาทิเช่น องค์รายาบิรู ปล่อยมือจากมงกุฎ ,เหล่าทหารแสดงความเคารพองค์รายาฮีเจา ,ยะรังก้มหน้าและเงยหน้าอย่างเข็มแข็ง, การเชื่อมความรู้สึกต่อกันระหว่างองค์รายาบิรูและยะรัง และองค์รายาบิรูหลับตาลงแสดงถึงความรักที่ไม่สมหวังขององค์รายาบิรูและยะรัง

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค่อยๆเพิ่มเสียงรัวเสียงกลองย่านเสียงต่ำ เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละครเช่น องค์รายาฮีเจา ที่แสดงออกทางสายตาด้วยอาการตกใจหวาดกลัว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี การเปลี่ยนเสียงเครื่องดนตรีนำจากกลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) มาเป็นกลุ่มเครื่องสาย (String section) โดยใช้ช่วง (Range) แนวทำนองที่สูงขึ้นด้วย เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาการแสดงออกทางสีหน้าขององค์รายาฮีเจาทรงแย้มพระสรวลช่วยลดบรรยากาศที่เคร่งขรึมให้ดูสดใสมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง แบบไม่มีคอร์ดร่วม (Direct modulation) จาก Eb ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 6 ในบันไดเสียง G Harmonic minor มาเป็นคอร์ด E ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 ในบันไดเสียง B Major) เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าและให้ความสำคัญกับลิ่มกอเนียว ซึ่งเป็นการสนทนาในสาระสำคัญที่สุดในตอนคือ เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการตามหาลิ่มเคี่ยม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงรัวกลองทิมปานี (Roll Timpani) ย่านเสียงต่ำ สร้างบรรยากาศให้ดูอึมครึม แล้วค่อยๆเพิ่มความดังขึ้น (Cresendo) เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าและการสนทนาในสาระสำคั ญขององค์รายาฮี ที่สื่อถึงการมีนัยแอบแฝง

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์ด้วยการสื่อแทนเสียงทางนามธรรม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงกลุ่มเครื่องสาย (String section)บรรเลงสำเนียงด้วยเทคนิคการประดับโน้ตแบบมอร์เดนต์บน (Upper mordent) เพื่อสัมพันธ์กับการเลียนเสียงร้องของนก

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 การใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ทำนองดนตรีถาม-ตอบแบบคอนแชร์โต (Concerto) ระหว่างแนวทำนองของ เฟรนช์ฮอร์น (French horn) และแนวทำนองกลุ่มเครื่องสาย (String section) เพื่อสัมพันธ์ด้วยการสื่อแทนการสนทนาระหว่างตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อสัมพันธ์ด้วยการ สื่อแทนเสียงพลังอำนาจพิเศษของวิชาดูหล่ำ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารีบรรเลงด้วยลีลา ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงร้องของท ารกตอนกำเนิดคลอดจากท้องมารดา แล้วเสริมด้วยเสียงร้องของผู้หญิงโทนอบอุ่น ซึ่งสื่อคล้ายกับเสียงของมารดาเพื่อสัมพันธ์กับปารี ที่กำลังเจริญวัยจากวัยเด็กไปสู่วัยหนุ่ม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการออกแบบเสียงเชิงนามธรรมโดยใ ช้เสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายเสียงลม (Wind Fx) ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่สื่อถึงความนัยเชิงอัตลักษณ์ของบรรยากาศรอบเคียงของกระเบนดำ (Drone Kraben) ใช้เสียงบรร ยากาศรอบเคียงในภายถ้ำ ที่ประกอบด้วยเสียงค้างคาวและเสียงก้อง เสียงสะท้อนภายในโพรงถ้ำ (Bat Cave Drone) และใช้เสียงการขยับเต้นของหัวใจ ที่มีสัดส่วนเป็นจังหวะ (Heartbeat) นำมาใช้สลับหรือรวมกันเป็นองค์ประกอบ เพื่อสัมพันธ์กับเสียงเชิงนามธรรมของพลังอำนาจแบบเกินจริงเพื่อชุบชีวิตให้กับเจ้าชายราไว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง เครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ดำเนินแนวทำนอง เพื่อสัมพันธ์กับการกลับฟื้นคืนชีพของเจ้าชายราไว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงวิชาดูหล่ำ (Doolum) ผสมกันกับเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม ซึ่งเสียงลักษณะคล้ายเสียงลม (Wind Fx) โดยปรับแต่งให้มีทิศทางของเสียงที่มีทิศทางวิ่งเป็นอิสระซ้ายไปขวาและขวาไปซ้าย (Pan Random) นำมาใช้สลับหรือรวมกันเป็นองค์ประกอบ เพื่อสัมพันธ์กับเสียงเชิงนามธรรมของพลังอำนาจแบบเกินจริงเพื่อชุบชีวิตให้กับเจ้าชายราไว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัม พันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียง ประเภทระฆังกังวาน มีระดับเสียงสูงและต่ำ (Bell) ดำเนินทำนองสั้นๆด้วยวิธีการซ้ำ (Repetitions) ระหว่างโน้ต 2 โน้ต (A5-E5) เพื่อสัมพันธ์กับ การทำหน้าที่การแทนเสียงสัญญาณชีพของปารีที่ ฟื้นตื่นขึ้นมา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) เพื่อสัมพันธ์กับการใช้สีภาพเป็นโทนสีซีเปีย (Sepai)ที่แสดงถึงการย้อนอดีต โดยการแทนเสียงภายในใจที่ตามหลอนกับอดีตที่บินตังถูกฆ่า ด้วยอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ความรุ่นแรงจากความโกธรของปารีจนเสียสติ

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการขยายความสำคัญ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ พัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีแบบแคนอน (Canon) ในแนวทำนองของ เฟรนซ์ฮอร์น (French horn) กับแนวทำนองกลุ่มเครื่องสาย (String section) และใช้วิธีการหน่วงจังหวะให้ช้าลง (Ritard) เพื่อสัมพันธ์กับการจบเพื่อเน้นความสำคัญให้น่าสนใจด้วยเรื่องราวที่ใหญ่โตยิ่งขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ค่อยๆลดระดับช่วงเสียงจากเสียงย่านสูงลงไปเสียงย่านต่ำ (Pitch) เป็นการลดความสำคัญของแนวทำนองลง แล้วให้ความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue) เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ ภาพแบบคลอสอัพ (Close-up) เพื่อแสดงรายละเอียดหรือเน้นความสำคัญในบทสนทนา (Dialogue)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ค่อยๆลดระดับช่วงเสียง (Pitch) เพื่อลดความสำคัญของแนวทำนองลง แล้วสร้างความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue) เพื่อสัมพันธ์กับการสนทนาในสาระสำคัญระหว่างลิ่มกอเนียวและองค์หญิงบิรูในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการตามหาลิ่มเคี่ยม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเสียงฉาบด้วยการตีแบบกระแทกกระทั่น เพื่อสัมพันธ์กับการเน้นภาพของอีกาดำและมหาปีนใหญ่

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารี เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงความสำคัญให้กับปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องในแนวทำนองเดิมและฉาบจีนเพื่อเน้นความสำคัญที่กับปารีอี กครั้ง เพื่อสัมพันธ์กับภาพของเหล่าฝูงปลาเข้ามาล้อมปารี ที่สื่อความนัยถึงการแสดงความยินดีกับปารีที่สำเร็จวิชาดูหลำขั้นสูง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีตัดแนวทำนองออก คงเหลือไว้แต่กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) เพื่อสัมพันธ์กับการเน้นบทสนทนา (Dialogue)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนัก (Crash Cress Hit) เพื่อสัมพันธ์กับการได้พบกับศัตรูที่เป็นคนฆ่าบินตัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการใช้เสียง กลองทิมพานี (Timpani) เน้นในจุดที่เห็นภาพธงประจำเรือรบวิ่งไปด้านหน้าอย่างรวดเร็วเพื่อสัมพันธ์กับการเสริมความสำคัญให้เรื่องราวใหญ่โตขึ้นและน่าสนใจมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียง แพดวอยซ์ (Pad Viox) ที่บรรเลงเชื่อมต่อด้วยวิธีการเพิ่มเสียงขึ้นทีละน้อย (Crescendo) แทรกอยู่ในดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) ในช่วงที่ต้องการเน้นสำคัญของตัวละคร เพื่อสัมพันธ์กับการใช้ขนาดภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เพื่อแสดงรายละเอียด การแสดงออกทางกายและสีหน้าระหว่างบุคคลสำคัญทั้ง 2 ฝ่ายอาทิเช่น อีกาดำ รายาฮีเจา และยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองมีทิศทางขึ้น (B4-G5) แบบข้ามขั้น (Disjunct motion) เพื่อสัมพันธ์กับการกล่าวคำเพื่อแสดงความเข้มแข็งหรือเรียกขวัญกำลังใจ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของความมั่นใจและความฮึกเหิมเป็นหลัก ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) แล้วลดบทบาทของแนวทำนองด้วยการค้างโน้ตตัว B5 เอาไว้ แล้วหยุดเพลงด้วยการเน้นด้วยเสียง เครื่องประกอบจังหวะที่ผ่านข บวนการทางอิเลคทรอนิกส์ประเภทเบลหรือระฆังโดยการกระทบกันของเหล็ก (Metal Rmx Bell) เพื่อสัมพันธ์กับการให้ความสำคัญกับข้อความคัญ (Key word) การเปิดการโจมตี โดยภาพยนตร์กำลังจะเน้นในข้อความสำคัญของยะรังในการสั่ง “ยิ่ง” ฝ่ายศัตรู

วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง บอนังย่านเสียงต่ำ (Bonang Low) ดำเนินทำนองแรก เพื่อสัมพันธ์กับ อากับกริยาเมื่อเจ้าชายราไวปล่อยมือจากกระเบนขาวแล้วกล่าวเรียกกระเบนขาวว่า “พ่อ”ซึ่งเป็นข้อความคัญ (Key word) ที่สุดในตอน

วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการค้างโน้ต (Pedal) เพื่อลดความสำคัญของดนตรี เพื่อสัมพันธ์กับการเพิ่มความสำคัญให้กับบทสนทนา (Dialogue)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 15 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งรัวกลองทิมพานี (Roll Timpani) เพื่อสัมพันธ์ด้วยการเน้นการปะทุอารมณ์ในเหตุการณ์ที่ปรากฏตรงหน้า

วิธีการเชื่อมโยงที่ 16 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดึงความสนใจด้วยการทำงานพร้อมกันระหว่างภาพและเสียง (Synchronization) ด้วยการใช้เสียงเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงระฆังของ อินโดนีเซีย (Indonesian Bell) และ ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เพื่อสัมพันธ์กับ บทบาทหน้าที่ที่สำคัญของเพลงเปิดเรื่องคือการแนะนำทีมงานสร้างภาพยนตร์ ชื่อนักแสดง และ ชื่อเรื่องตัวอักษร (Text) ต่างๆ เป็นหลักสำคัญ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 17 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีประเภทเสียงสังเคราะห์ ที่ผ่านขบวนการปรับแต่งเสียงให้ได้โทนเสียงที่มีลักษณะที่ล่องลอยยืดยาวเพื่อสื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (Horrid String) เพื่อสัมพันธ์กับ ตัวอักษร (Text) มีลักษณะการนำเสนอแบบค่อยๆลอยออกมาจากด้านหลัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 18 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบขนานใหญ่มาก (Big Cymbal) ผสมด้วยกลองทิมพานีในย่านเสียงต่ำ (Low Timpani) เพื่อสัมพันธ์กับตัวอักษร (Text) ที่ต้องให้ความสำคัญเป็นพิเศษคือการนำเสนอ"ชื่อเรื่อง"

วิธีการเชื่อมโยงที่ 19 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อการเคลื่อนที่ของกระเบน (Sound Design) และหยุดการดำเนินแนวทำนองในกลุ่มของ เกนอง (Kenong) กาเมลัน (Gamelan) บอนัง (Bonang) ฆ้องวงเล็ก (Gong Wong Lek) ฆ้องวงใหญ่ (Gong Wong Yai) ที่ดำเนินประคองมาตั้งแต่เริ่มต้นบทเพลง แล้วเปลี่ยนอัตราความเร็วจาก 110 มาเป็น 55 เป็นการดึงความสนใจด้วยการยืดจังหวะเสียงให้ช้าลงคล้ายกับการเน้นความสำคัญด้วยภาพช้า (Slow motion) แล้วเชื่อมต่อทำนองด้วยเสียงร้องประสาน4 แนว (Voices) เพื่อสัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์ที่สำคัญให้กับมหาปีนใหญ่ในภาพแรกที่ได้เห็น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 20 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของความฮึกเหิมการก้าวไปข้างหน้าเป็นหลัก ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore) เพื่อสัมพันธ์กับดนตรีทำหน้าที่คล้ายกับตอนเปิดคือการลองรับ ตัวอักษร (Text) ต่างๆที่ใช้แนะนำทีมงานในสาขาต่างๆในภาพยนตร์

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ประพันธ์ทำนองที่มีรูปแบบที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ที่แปลกใหม่น่าสนใจ เพื่อสัมพันธ์กับ ความต้องการให้จดจำในภาพลักษณ์และบรรยากาศแรกที่ปรากฏของสถานที่หรือบุคคลสำคัญในสถานที่นั้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเป็นเปลี่ยนคอร์ดแบบบันไดเสียงร่วม (Relative key) จากคอร์ด F ไมเนอร์ เป็นคอร์ด F เมเจอร์ เพื่อสัมพันธ์กับเป็นการสร้างโทนเสียงที่ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างขององค์รายาฮีเจาและองค์หญิงบิรูอย่างชัดเจน

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฉาบแบบหยาบกระด้างและเสียง เกซาปี่ (Kecapi) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมเอกลักษณ์ของบุคคลิกให้กับเจ้าชายราไวในความเป็นคนหยาบกระด้าง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai) เพื่อสัมพันธ์กับการสร้างเอกลักษณ์ด้วยเครื่องดนตรีประจำ ตัวของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม เพื่อสัมพันธ์กับภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบไม่ซึ่งหน้าระหว่างนินจากับทหาร โดยสังเกตได้ว่าเสียงปะทะของกลุ่มนินจาจะเ ป็นเสียงประเภทลม (Wind Fx), เสียงที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักในจุดที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ (Fx Super), เสียงขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi) เท่านั้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของยะรังด้วยเสียงฆ้องมาเลเซีย (Gong Malay) และการปะทะของเจ้าชายปาหังด้วยเสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบไม่ซึ่งหน้า ยะรังและเจ้าชายปาหังเริ่มออกมาสู้กับพวกนินจาโดยภาพการต่อสู้ยังไม่เปิดเผยหน้าตาของยะรังและเจ้าชายปาหัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของยะรังด้วยเสียงฆ้องมาเลเซีย (Gong Malay) และกลองเครื่องหนังของเอเชีย (Asian Kit Skin) และใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงที่มาลองรับให้จุดที่มาการปะทะของเจ้าชายปาหังด้วย เสียงกลองที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงคล้ายเสียงปืนหรือระเบิด (Bang) เพื่อสัมพันธ์กับ อารมณ์ภาพแสดงถึงการต่อสู้แบบซึ่งหน้า ในสถานการณ์ที่ยะรังและเจ้าชายปาหังสู้กับพวกนินจาโดยภาพการต่อสู้แบบเปิดเผยหน้าตาของยะรังและเจ้าชายปาหัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการกระสวนจังหวะประจำตัวยะรังเพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างเอกลักษณ์และเน้นอากัปกริยาของยะรังเป็นสำคัญ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงขลุ่ยสยากูฮาชิ (Syakuhachi) เพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างเอกลักษณ์เสริมอากัปกริยาของนินจา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีกา รใช้เสียงกลองที่ได้จากการออกแบบที่ทำหน้าที่เน้นในจังหวะหนักให้โทนเสียงคล้ายเสียงปืนหรือระเบิด (Bang) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมภาพลักษณ์ที่น่าเกรงให้กับหัวหน้านินจา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้กระสวนจังหวของเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลอง ที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงก้องและกว้างที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาแบบที่ 27 (Loop 27 Long Full) ที่ใช้เป็นหลักประจำในการดำเนินเรื่องราวโดยตลอดเพื่อสัมพันธ์กับการเริ่มต้นปฏิบัติภารกิจ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง ฉิ่งของไทย เพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาและสร้างเอกลักษณ์ให้กับยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินทำนองด้วยเสียงร้องประสาน 4 แนว (Voices) เพื่อสัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์ให้กับองค์รายาบิรู รายาองค์ใหม่ของนครลังกาสุกะให้ดูสง่าและแข็งแกร่ง

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อภาพ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธี ใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) มาทำงานพร้อมกับภาพ (Synchronization) เพื่อสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อกับภาพในช็อตภาพต่างๆ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการรูดเสียง (Glissando)ของเครื่องดนตรีฮาร์ป (Harp) เพื่อสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อระหว่างภาพในสถานที่หนึ่งไปยังภาพอีกสถานที่หนึ่ง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียง กลองที่มีรูปแบบเสียงสะท้อนไป-มาจากด้านซ้ายไปขวาหรือขวาไปซ้าย(Matrix AB) เพื่อสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อกันระหว่างช็อตภาพ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เพื่อสัมพันธ์กับ กับอากัปกริยาของการ์ตูนเด็กทั้ง 3 และการเชื่อมต่อระหว่างภาพในช็อตต่างๆ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วย วิธีการใช้เสียงฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) และเสียงกลองประเภทเครื่องหนังที่มีเสียงของการกระทบของหนัง (A Drum Skin) เพื่อสัมพันธ์กับการเน้นระหว่างการเชื่อมต่อระหว่างช็อตภาพ

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับความต้องการสร้างบรรยากาศ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการบรรเลงแบบการกระจายวนโน้ตในคอร์ดเมเจอร์ (C6) ด้วยเสียงเครื่องดนตรีประเภท กลุ่มชวาฆ้อง (Java Gong) เพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างบรรยากาศให้ผ่อนคลายขึ้น เพื่อโยงเข้าไปสู่บรรยากาศของงานเลี้ยงต้อนรับ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้การบรรเลงแนวทำนองด้วยเสียงปี่เซรูไน (Serunai)ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำตัวของปารี และใช้ กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ของอินเดีย (Percussion Skin Indian) ผสมไปกับเสียงฉิ่งและฉาบเพื่อสัมพันธ์กับการแสดงให้เห็นบรรยากาศของความน่ายินดีที่ปารีเติบโตเป็นหนุ่ม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการสร้างบรรยากาศด้วยเสียงบรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงบรรยากาศของความเงียบสงัดอึมครึม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงกลองขนาดใหญ่ (Big Drums) เพื่อสัมพันธ์กับการสร้างบรรยากาศภาพอึมครึม ซึ่งอารมณ์ภาพแสดงถึงการแอบลอบเข้ามาช่วยตัวประกันของฝ่ายลังกาสุกะโดยยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้า ยกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมจินตนาการณ์ในภาพ การแอบลอบเข้ามาช่วยตัวประกันของฝ่ายลังกาสุกะโดยยะรัง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทไม้ที่บรรเล งวนซ้ำกลับไปกลับมา (Loop Wood) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงการเริ่มวุ่นวายมากขึ้นกว่าเดิม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเพิ่มอัตราจังหวะให้ละเอียดมากขึ้นไปกว่าเดิมจากโน้ตตัวดำ3 พยางค์ใน 1 ห้องเพลงมาเป็นโน้ตตัวเขบ็ต2 ชั้น 3 พยางค์ใน 1ห้องเพลง เพื่อสัมพันธ์กับสถานการณ์ในเรื่องราวที่วุ่นวายมากขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการลดเสียงกระสวนจังหวะหลักเหลือไว้แต่เสียงกลองย่านเสียงต่ำเอาไว้อย่างเบาๆโดยจะเน้นในจังหวะที่ 1 ทุก 2 ห้องเพลง เพื่อสัมพันธ์กับสถานการณ์ที่ลิ่มเคี่ยมกำลังวิ่งเข้าไปในถ้ำเพื่อจะช่วยลิ่มกอเนียวน้องสาว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยการดำเนินแนวทำนองด้วยเสียงเครื่องสายที่เล่นเสียงสั้น (String Detach) บรรเลงพร้อมกัน (Unison) กับเสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) และบรรเลงพร้อมกัน (Unison) กับเครื่องประกอบจังหวะในวงกาเมลัน (Percussion Gamelan) เพื่อสัมพันธ์กับบรรยาของสงคราม การรุกไปข้างหน้า ความสามัคคีกัน

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียงร้องประสานเสียงทั้ง 4 แนวประสาน (Voices) โดยดำเนินคู่ไปกับจังหวะที่กระชับจากการดำเนินแนวทำนองด้วยเสียงเครื่องสายที่เล่นเสียงสั้น (String Detach) ผสมกับเสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) และเครื่องประกอบจังหวะในวงกาเมลัน (Percussion Gamelan) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมบรรยากาศด้วยแนวทำนองที่สร้างอารมณ์ของความมั่นใจและความฮึกเหิมเป็นหลัก โดยอารมณ์ภาพแสดงถึงศักยภาพการพร้อมออกรบของทั้ง 2 ฝ่าย ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นเพื่อประกอบบรรยากาศให้กับภาพ (Music underscore)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเริ่มแนวทำนองที่มีสำเนียงที่แปลกหูด้วย การใช้ บันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ปรากฏในเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงพร้อมกัน (String Section) โดยมีโน้ตนอกบันไดเสียงมาใช้ประกอบด้วยได้แก่ โน้ตตัว Ab หรือ G# จึงทำให้แนวทำนองที่มีสำเนียงที่แปลกหูและน่าสนใจเพื่อสัมพันธ์กับความต้องการสร้างจุดน่าสนใจให้กับผู้ชมในรูปแบบที่ชวนให้ค้นหาเพื่อสัมพันธ์กับภาพดำ (Black)ก่อนจะนำเสนอในภาพบรรยากาศใต้ท้องทะเล

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียง ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมบรรยากาศของพื้นที่มลายู

วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรี ที่ทำหน้าที่ประกอบบรรยากาศ เพื่อสัมพันธ์กับเสียงพูดประเภท เนเรเทอร์/วอยซ์โอเวอร์ส (Narator/Voiceovers) ซึ่งเป็นเสียงพากย์ที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องโดยไม่เห็นตัวผู้เล่า เสียงพากย์นี้ต่างจาก ADR ตรงที่เสียพูดนี้ไม่ได้ถูกนำไปใช้แทน เสียงที่มาจากการถ่าย แต่จะถูกนำไปใช้เพื่อการเล่าเรื่องไม่มีซิงค์ปาก ลักษณะของการอัดจึงไม่ต้องการจำลองคุณสมบัติของเสียงในสถานที่นั้นๆ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเพิ่มอัตราจังหวะจาก 4/4 แล้วเพิ่มต่อด้วย 2/4 เพื่อยืดแนวทำนองให้ลงพอดีกับภาพบรรยากาศใต้ท้องทะเล และเพิ่มความน่าสนใจด้วยกระสวนจังหวะที่เร้าใจขึ้นโดยดำเนินกระสวนจังหวะด้วย เสียงกลองที่ใช้ในเรื่องราวความกล้าหาญ (Epic Drums) ตามด้วยแนวทำนองของ ปี่เซรูไน (Serunai) แล้วเสริมต่อด้วยแนวทำนองจากเสียง เครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงเป็นช่วงคู่แปด (Oc Brass) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์เกี่ยวกับเหตุการณ์สงคราม เพื่อสัมพันธ์กับความต้องการจบเรื่องราวแล้วเชื่อมต่อในบรรยากาศใต้ท้องทะเลให้ผู้ชมรู้สึกสนใจค้นหาต่อ

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการเล่าเรื่อง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยลีลาการบรรเลงของขลุ่ยซูหลิง (Suling) ที่บรรเลงโน้ตเป็นลักษณะวนไปมาอยู่ 4 ตัวโน้ต (Fb Eb Gb G) เพื่อสัมพันธ์กับการเล่าเรื่องกลุ่มคนที่ร่วมประกอบอยู่ในภาพโดยจะเน้นไปที่กิจกรรมการดำน้ำใต้ทะเล

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยลีลาการบรรเลงของขลุ่ยซูหลิง (Suling) ที่บรรเลงโน้ตเป็นลักษณะวนไปมาอยู่ 4 ตัวโน้ต (Fb Eb Gb G) แต่มีการเปลี่ยนรูปแบบของกระสวนจังหวะโดยไปให้สำคัญกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะประเภทฆ้อง (Gong Ageng) และเสียงฉิ่งเพื่อสัมพันธ์กับการเล่าเรื่องกลุ่มคนที่ร่วมประกอบอยู่ในภาพโดยจะเน้นไปที่กิจกรรมการดำน้ำใต้ทะเลที่ต่างสถานการณ์

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการสร้างกระสวนจังหวะที่แตกต่างกันเช่นในกลุ่มของปาร์จะใช้เสียงฆ้องตีค้างไว้ 8 จังหวะแล้วเปลี่ยนระดับเสียง (Pitch)ลง ในกลุ่มของอีกาดำจะใช้เสียงกลองเน้นทุกจังหวะที่ 1 และ 3 ของห้องเพลงเพื่อสัมพันธ์กับการเน้นให้เห็นความแตกต่างของกลุ่มคนทั้ง 2 กลุ่ม

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนเสียงเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองอาทิเช่นในช่วงที่ 1 ใช้เสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) ช่วงที่ 2 ใช้เสียงรีบับ (Rebab) และช่วงที่ 3 ใช้เสียงเครื่องดนตรี ที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) ซึ่งเสียงทั้ง 3 เป็นเสียงที่โทนเสียงที่ต่างกัน โดย เสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute)ให้โทนเสียงสูง เสียง รีบับ (Rebab) ให้โทนเสียงกลาง และ เสียงเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn)ให้โทนเสียงต่ำ เพื่อสัมพันธ์กับการเล่าเรื่องใน 3 ช่วงอารมณ์ได้แก่ช่วงที่ 1 ช่วงเสียใจที่สุด ช่วงที่ 2 ช่วงการนึกถึงเหตุการณ์ในอดีต และช่วงที่ 3 ช่วงการตกไปอยู่ใต้อำนาจของความโกรธแค้น

การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการสื่อสารทางกายด้วยภาษาสายตาและภาษามือของตัวละคร

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการดำเนินแนวทำนองตามทิศทางเพื่อสัมพันธ์กับเสียงโน้ตช่วงขึ้นแทนสายตาของตัวละครที่มองในทิศทางขึ้น และเสียงโน้ตช่วงลงแทนสายตาของตัวละครที่มองในทิศทางลง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) ให้กับหัวหน้านินจาและใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อ สื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรม สื่อถึงเสียงที่ผิดเพี้ยนโดยเนื้อคล้ายกับเสียงหอนของไมโครโฟน (Feedback) ให้กับยะรังเพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงการเผชิญหน้าของยะรังกับหัวหน้านินจา โดยเป็นต่อสู้กันด้วยการแสดงออกทางสายตา

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรี เชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ ใช้เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมช่วงการแสดงออกทางสายตา (Introvert Eyes) ที่ถูกใช้เป็นเสียงประจำแทนสายตาของหัวหน้านินจาซึ่งเป็นคนร้าย โดยเปลี่ยนจากโน้ตตัว B4 ขึ้นไปโน้ตตัว E5 เพื่อแทนสายตาของมองยะรังมองไปที่เจ้าชายปาหังจากด้านล่างขึ้นบนซึ่งการใช้เสียงดังกล่าวยังถือว่าเป็นเสียงที่สื่อเพื่อสัมพันธ์ถึงรางบอกเหตุที่ไปในเชิงร้าย

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้แนวทำนองที่มีทิศทาง บรรเลงตามระดับโน้ตจากเสียงต่ำไปเสียงสูง เพื่อสัมพันธ์กับการแทนสายตาของลิ่มเคี่ยมที่มองจากด้านล่างขึ้นไปด้านบน หรือถ้ามองลงหรือก้มหน้า แนวทำนองจะมีทิศทางลง

วิธีการเชื่อมโยงที่5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยเสียงร้องโทนเด็กผู้ชายที่มีวิธีการร้องแบบพิเศษ (Boy Choir Fx) โดยวิธีการเปลี่ยนระดับแนวทำนองจากต่ำขึ้นสูงของโน้ตC5-E5 แล้วค้างเอาไว้ เพื่อสัมพันธ์กับการแสดงออกทางกายของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่แนวทำนองตามทิศทางสายตาของตัวละครผู้ส่งสารและรับสารอาทิเช่นการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางสายตาของยะรังที่มองขึ้นไปทางรายาฮีเจา การเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของยะรัง (B4-E5)และ(C#5-F#5) หรือการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองตามทิศทางสายตาของรายาฮีเจา ที่มองลงไปทางยะรังการเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของรายาฮีเจา (G5-F#4)และ(D5-B4)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเคลื่อนที่ทิศทางของแนวทำนองมีทิศทางขึ้นตามสายตาของยะรัง (B4-A5) เพื่อสัมพันธ์ตามทิศทางสายตาของยะรังที่มองขึ้นพร้อมกับการเปลี่ยนขยายมุมภาพในมุมที่กว้างขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นเสียง ไคว เยอที่ออกเสียงว่าฮา (Choir Haa) และเสียงเครื่องประกอบจังหวะที่ผ่านขบวนการทางอิเลคท รอนิกส์ ประเภทเบลหรือระฆังโดยการกระทบกันของเหล็ก (Metal Rmx Bell) เพื่อสัมพันธ์กับการสื่อสารกันระหว่างอีกาดำด้วย มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) กับพันธมิตรสลัด ด้วยมุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) ซึ่งเป็นการสื่อสารแบบไม่มีระดับเสียงทำนอง(Non Pitch)

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเปลี่ยนระดับเสียง(Pitch)ลงต่ำเพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาของกระเบนขาวที่กำลังมองเจ้าชายราไวด้วยทิศทางของสายตาในลักษณะมองลง

การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึก

วิธีการเชื่อมโยงที่ 1 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงรั่ว กลองซูลู (Zulu Roll) เสียงกลองเครื่องประกอบจังหวะประเภทฉาบของเอเชีย (Asian Kit Cymbal) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกกดดันการลุ้นระทึก

วิธีการเชื่อมโยงที่ 2 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการสร้างบรรยากาศด้วยเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมสื่อถึงเสียงบริเวณย่านเสียงสูง (Highlander) เพื่อสัมพันธ์กับการใช้เสียงช่วยกดอารมณ์ด้วยเสียงย่านความถี่สูง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 3 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ กลุ่มเสียงสตริงคอร์ด (String Chord) เป็นขั้นคู่ตรัยโทน(Tritone) เพื่อสัมพันธ์กับการเสริมบรรยากาศที่ขัดแยงไม่ปกรติ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 4 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการเน้นในทุกจังหวะหนักของห้องเพลงเช่นจังหวะที่ 1, 2, 3, 4 โดยในจังหวะที่ 3 จะมีการเปลี่ยนระดับ เพื่อสัมพันธ์ให้เกิดความรู้ถึงการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ซึ่งมีลักษณะคล้ายการเชิดของดนตรีไทย

วิธีการเชื่อมโยงที่ 5 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงฆ้องกาเมลัน ดำเนินทำนองด้วยโน้ต 2 ตัวโน้ตเป็นคู่ 2 ไมเนอร์ (A4-Ab4) สลับกัน เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงการกลับมาในสถานการณ์ที่อันตรายของลิ่มเคี่ยมที่โดยสารมากับเรือที่กำลังจะเข้าถึงฝั่ง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 6 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงร้องโทนเด็กผู้ชาย (Boy Choir) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงสถานการณ์ที่ลิ่มก่อเนียว (น้องสาว)ได้เสียชีวิตแล้ว

วิธีการเชื่อมโยงที่ 7 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงกลองชุด ที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาโดยผ่านขบวนวิธีการควบคุมบดบังเสียงให้ออกมาไม่ที่คล้ายอาการหูอื้อ(Mc D Loop) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive) เพื่อสัมพันธ์กับความโกธรแค้นจนเสียสติของปารี

วิธีการเชื่อมโยงที่8 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงบรรยากาศรอบเคียงของญี่ปุ่น (Drone Japan) เสียงบรรยากาศรอบเคียงของกลุ่มฝูงผู้คน (Clusters Fx) เสียงฉาบโทนเสียงกระด้างที่ดังขึ้นทีละน้อยที่เสริมด้วยขบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์ทำให้เสียงผิดเพี้ยนไปจากเดิม (Crashes Cresc Fx) ใช้เสียงเครื่องดนตรีเครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงกลองชุดที่บรรเลงวนซ้ำกลับไปกลับมาโดยผ่านขบวนวิธีการควบคุมบดบังเสียงให้ออกมาไม่ที่คล้ายอาการหูอื้อ (Mc D Loop) และเสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงคนร้ายกาจและการหลบหนี้ (Serpents and Fugitive) เพื่อสัมพันธ์กับการถูกครอบงำด้วยอำนาจของความโกธรแค้นจนเสียสติ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 9 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้ เสียงที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมที่ต้องการสื่อถึงปีศาจและความน่ากลั ว (Ghost) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ภาพแสดงถึงที่ความรุ่นแรงจากความโกธรของปารีให้ดู น่ากลัวมากยิ่งขึ้น

วิธีการเชื่อมโยงที่ 10 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการ บรรเลงร่วมโน้ตตัว Eb5 เดียวกันของเสียงขลุ่ยบันสุริ (Bansuri Flute) เสียง รีบับ (Rebab) และเสียงเครื่องดนตรีที่มีส่วนประกอบของเขาสัตว์ อินเดียน ฮอร์น (Indian horn) เพื่อสัมพันธ์กับอารมณ์ความยินดีของกระเบนดำที่ชุบชีวิตให้กับเจ้าชายราไวได้สำเร็จ

วิธีการเชื่อมโยงที่ 11 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสีย งเชลโล (Cello) ดำเนินทำนองด้วยการสื่อสารทางอารมณ์เศร้าด้วยใช้เทคนิคประดับโน้ต (Ornament) เพื่อบรรยายความรู้สึกที่ไม่ราบธรรมดา โดยการดำเนินทำนองดังกล่าว เพื่อสัมพันธ์กับ การสร้างบรรยากาศให้อยู่ในอารมณ์เศร้าและวังเวง

วิธีการเชื่อมโยงที่ 12 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการวิธีการใช้เสีย ง ปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่อพรรณนาความรู้สึกภายในของปารีเพื่อสัมพันธ์กับการแสดงการพรรณนาทางอารมณ์ของปารีที่สูญเสียคนรักไป

วิธีการเชื่อมโยงที่ 13 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่อพรรณนาความรู้สึกภายในของปารี ด้วยลีลาคล้ายการสะอื้น และเพิ่มระดับความรู้สึกเศร้ามากขึ้นด้วยการเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงเพื่อสัมพันธ์กับอากัปกริยาที่ปารีดึงบินตังเข้ามากอด

วิธีการเชื่อมโยงที่ 14 ใช้องค์ประกอบของดนตรีเชื่อมสัมพันธ์ด้วยวิธีการใช้เสียงปี่เซรูไน (Serunai) ดำเนินแนวทำนองเพื่อพรรณนาความรู้สึกภายในของปารี ด้วยลีลาการขยี้โน้ตคล้ายการสะอื้น ดำเนินไปแบบค่อยๆเบาลงไปจนจบเพื่อสัมพันธ์กับการจบเรื่องราวของตอนนี้

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ผู้ประพันธ์ โดยมีจุดมุ่งหมายของการวิจัยและวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า/วิจัย

ในการทำวิจัยครั้งนี้ มีขั้นตอนในการดำเนินการดังต่อไปนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล
2. ขั้นศึกษาข้อมูล
3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
4. ขั้นสรุปข้อมูลและรายงานผล

สรุปผลการศึกษาและวิเคราะห์

ผลการศึกษาวิเคราะห์เรื่อง การวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ซึ่งประกอบด้วยชีวประวัติและผลงานของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ และองค์ประกอบของ บทเพลง ภาพ และ สัมพันธบท ประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) ประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ได้ดังนี้

1. ผลการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ มีประเด็นสำคัญดังนี้

1.1 ประวัติภูมิหลังด้านครอบครัว

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เกิดเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2511 ปี วอก ที่อำเภอหนองม่วง จังหวัด ลพบุรี บิดชื่อ “สุรัชต์ พงษ์ประภาพันธ์” มารดาชื่อ “สายหยุด เพิ่มพูน” (นามสกุลเดิม) มีพี่น้องทั้งหมด 5 คน โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุตรคนที่ 5

ภูมิลำเนาเดิมของบิดาและมารดาเดิมเป็นคนจีนแต้จิ๋วที่มาสร้างรากฐานอยู่ที่อำเภอหนองโดน จังหวัดสระบุรี ตั้งแต่รุ่นปู่ย่าตายาย จนภายหลังก็ย้ายมาสร้างรากฐานใหม่ที่อำเภอหนองม่วง จังหวัดลพบุรีในปีพ.ศ. 2507

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เจริญเติบโตมาในครอบครัวคนจีนแต้จิ๋ วที่ประกอบอาชีพการค้าขายวัสดุก่อสร้างและขายพืชไร่เป็นหลัก ถ้านับตั้งแต่ปู่ย่าตายายเลยไม่มีใครเกี่ยวข้องกับดนตรีเลย ดังนั้นจึงถือได้ว่าชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุคคลเดียวในตระกูล พงษ์ประภาพันธ์ ที่ประกอบอาชีพการทำงานด้านดนตรี

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ยังคงสถานภาพโสดอยู่ เนื่องด้วยเวลาในวิถีชีวิตส่วนใหญ่มักจะเก็บตัวทุ่มเทอยู่กับงานในห้องบันทึกเสียงที่บ้านเป็นส่วนใหญ่ทำให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ มีความสุขอย่างสมบูรณ์ในการมีวิถีชีวิตที่ได้มอบความรักและการทุ่มเทเวลาทั้งหมดให้กับงานดนตรีของเ ขาเองเป็นหลัก

1.2 ประวัติภูมิหลังด้านการศึกษาด้านดนตรี

ปี พ.ศ. 2523 จบศึกษาในระดับประถมที่โรงเรียน ทองทาบพิทยา อำเภอ หนองม่วง จังหวัดลพบุรี ได้รับการศึกษาด้านดนตรีในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยคุณครูชื่อ วิโรจน์ ทองทาบ เป็นผู้เปิดประตูเข้าสู่โลกของดนตรี โดยการกำหนดให้เข้าไปเล่นเป็นนักดนตรีในวงดุริยางค์ของโรงเรียนในตำแหน่ง “คนตีเบลไลร่า” (Bell-lyra) ในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ได้เรียนรู้เรื่องบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic) เป็นบันไดเสียง แรกโดยเป็นการเรียนรู้ แบบซึมซับสังเกตเปรียบเทียบและการลองผิดลองถูก

ปี พ.ศ.2529 จบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนเทพศิรินทร์ 1466 ถนน กรุงเกษม แขวง วัดเทพศิรินทราวาส เขต ป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร ได้รับการศึกษาดนตรีในรูปแบบของการรวมวง (Ensemble) และ เรื่องการประสานเสียง (Harmony) เป็นหลัก จากที่นักดนตรีในวงดุริยางค์ในตำแหน่งคนเป่าเฟรนช์ฮอร์น (French horn) และการชวนกันในกลุ่มเพื่อนในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ไปตั้งวงดนตรีประเภทสมัยนิยม (String Combo) ในตำแหน่งคนเล่นคีย์บอร์ด โดยเป็นการเรียนรู้แบบสังเกตและเลียนแบบจากวงดนตรีสมัยนิยม (String Combo) ในสมัยนั้น

ปี พ.ศ.2533 จบศึกษาในระดับอุดมศึกษาที่มหาวิทยาลัยรังสิต 52/347 หมู่ที่ 7 ตำบล หลักหก อำเภอ เมืองปทุมธานี จังหวัด ปทุมธานี ในสาขาวิชาการโรมแรม ซึ่งมหาวิทยาลัยรังสิตในขณะนั้น ยังไม่มีวิทยาลัยดนตรี ได้รับการศึกษาดนตรีมาในรูปแบบของกิจกรรมของชมรมดนตรี ด้วยกิจกรรมทำให้เข้าใจในสัมพันธบทระหว่างคนกับดนตรี ได้มีการพัฒนาด้านการสร้างรายละเอียดต่างๆในบทเพลง เช่น การให้ความสำคัญในเรื่อง หนักเบา ดังค่อย (Dynamic) และประการหนึ่งที่สำคัญยังเป็นจุดเริ่มต้นการเรียนรู้เรื่องเทคโนโลยีดนตรีขั้นพื้นฐาน จากการซื้อซีเควนเซอร์ (Sequencer) มาศึกษาเอามาใช้ทำเพลงเพื่อมาเล่นตามกิจกรรมงานต่างๆในชมรม

ปี พ.ศ. 2534 ถือว่าเป็นจุดเปลี่ยนที่นับว่าสำคัญมากของการเป็นนักประพันธ์ดนตรีคือ หลังจากที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยรังสิต ในสาขาการโรมแรม ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ก็ได้ทำงานเป็นพนักงานส่งอาหารในภัตตาคารอาหารอิตาเลี่ยนอยู่โรมแรมเอราวัณชื่อ สปาสโซ่ (Spasszo Italian Restaurant) ทำให้ค้นพบว่าตนเองว่ากำลังจะไปจมอยู่กับความรู้สึกที่ไม่สนุกกับง านที่ทำเลย ซึ่งในขณะนั้นชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ สนใจอยากศึกษาหาความรู้ด้านเทคโนโลยีดนตรีมากกว่า

ในปีเดียวกันนี้ ได้มีการประกวดแต่งเพลงโฆษณาภายใต้คำจำกัดความว่า“ผู้ชายไร้สารตะกั่ว” ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ก็ส่งเข้าประกวดในครั้งนี้ด้วย ซึ่งการส่งเพลงเข้าประกว ดในครั้งนี้ก็เป็นการประพันธ์เพลงครั้งแรกของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ซึ่งจากผลการประกวดในครั้งนี้ทำให้ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์จึงตัดสินใจขอคุณพ่อคุณแม่เพื่อศึกษาต่อที่ต่างประเทศในอีก 2 ปีถัดมา

ปี พ.ศ.2538 จบการศึกษาต่อที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์คลีBerklee College of Music) รัฐแมสซาชูเสส ประเทศสหรัฐอเมริกา ในสาขาวิชา วิศวกรรมด้านเสียง (Sound Engineer) ได้รับการศึกษาดนตรีเพิ่มเติมจากเดิมมากมาย อาทิเช่น ระบบมิดิ (Midi System),การผสมเสียงดนตรี (Mixing),ระบบการบันทึกเสียงแบบดิจิตอล (Digital Recording) ,การเขียนแนวทำนองแบบ 4 แนว (Part),การเขียนแนวทำนอง 5 แนว (Part),การเขียนแนวทำนองสำหรับวงบิ๊กแบนด์ (Big Band),การเขียนแนวทำนองแบบออร์เคส เตร์ชั่น(Orchestration), การเขียนแนวทำนองสำหรับการร้องแบบกลุ่ม (Vocal group),การเขียนดนตรีประกอบภาพยนตร์(Film Scoring) ,ออกแบบเสียง (Sound Design)โดยเป็นการเรียนรู้แบบทำอะไรในเรื่องเดิมซ้ำกันหลายๆครั้งจนชำนานจนหารูปแบบที่ลงตัวเป็นของตัวเอง

1.3 ประวัติภูมิหลังในการทำงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

หลังจากที่ได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ในวิชาความรู้ด้านการประพันธ์และด้านมิวสิคเทคโนโลยี กลับมาถึงประเทศไทย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ยังไม่เป็นที่รู้จักใครในวงการนี้เพียงพอ จึงทำให้เขาไม่มีงานทำนานจนเกือบ 1 ปี

ปี พ.ศ. 2540 ถึง ปี พ.ศ. 2541 ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้เริ่มต้นจากการเข้าไปทำงานในค่ายเพลงขนาดเล็กค่ายหนึ่งก่อน ชื่อค่ายว่า โบพ รีคอร์ด (Boop Record) โดยรับค่าตอบแทนเพียงเดือนละ 4,000 บาทเท่านั้น แล้วภายหลังจึงค่อยๆปรับขึ้นมาเป็น 8,000 บาท หน้าที่งานส่วนใหญ่เป็นงานประเภทโปรแกรมตามคำสั่งเป็นหลัก การทำงานในค่ ายเพลง “โบพ รีคอร์ด (Boop Record)” ถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนของชีวิตอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งสิ่งที่ได้จาก โบพ รีคอร์ด (Boop Record) ถือว่าได้รับประสบการณ์จากการได้สัมผัสกับการทำงานโดยตรงอาทิเช่น การได้รับการศึกษาเรียนรู้ในวิธีคิดเกี่ยวกับงานด้านเสียง (Sound) ในงานดนตรีอีเล็กทรอนิกส์ ซึ่งมีขบวนการและวิธีการในการคิดออกแบบ (Design) อย่างไรจึงจัดได้ว่ามีรสนิยมที่ดีตามแนวความคิดของนักโฆษณา

ปี พ.ศ. 2541 คุณนนทรีย์ นิมิบุตร ได้เข้ามาติดต่อให้คุณภควัฒน์ ไววิทยะให้ช่วยทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก”ซึ่งในช่วงนั้น คุณภควัฒน์ ไววิทยะ มีงานด้านหนังโฆษณาเข้ามามาก ทำให้ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ได้รับโอกาสทำงานในงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” ซึ่งชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ถือว่าเป็นโอกาสอย่างยิ่งที่อยากทำงานอยากเปิดหูเปิดตา แต่ความรู้เรื่องวิธีการถ่ายทอดทางภาพยน ตร์ (Cinematic) กับเรื่อง การมีทักษะ (Skilled) ตอนนั้นยังถือว่าไม่มีมาน้อยมาก ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” นี้ถือว่าเป็นการทำงานร่วมกันโดยตรงระหว่างชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์กับ นนทรีย์ นิมิบุตร ซึ่งเป็นผู้กำกับการแสดงที่เน้นการให้รายละเอียดของมุมกล้องที่สื่อความหมายในเชิงจิตวิทยา การให้รายละเอียดของทิศทางและแหล่งกำเนิดแสง ตลอดจนการควบคุมในเรื่องของโทนสีของภาพ ซึ่งจะมีความสอดคล้องกับวิธีการประพันธ์ดนตรีของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์มากที่สุด ซึ่งจากความสำเร็จในครั้งนี้จึงถือว่าเป็นก้าวแรกของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ในอาชีพนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ดังนั้นชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ จึงได้สรุปถึงการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จควรมีคุณสมบัติดังนี้

คุณสมบัติที่ช่วยส่งเสริมให้งานมีคุณภาพมีรสนิยมไปในทิศทางที่ตรงกับวัตถุประสงค์ในงานศิลปะองค์รวมด้าน ภาพยนตร์ว่า ต้องมีความเข้าใจศิลปะ ,ต้องมีความเข้าใจดนตรี ,ต้องมีความเข้าใจเทคโนโลยี และ ต้องมีความเข้าใจภาพยนตร์

คุณสมบัติที่ช่วยส่งเสริมให้งานมีเอกลักษณ์ในแบบเฉพาะตัวว่าควรมีการสะสมรสนิยมดนตรีจนรู้ว่าชอบและไม่ชอบดนตรีอย่างไร ผสมกับความรู้ขั้นพื้นฐาน (Basic) ที่แนบแน่นเพียงพอ เวลาที่ถ่ายทอดงานศิลปะความรู้ขั้นพื้นฐานประสมกับประสบการณ์ต่างๆนี้ จะมีส่วนช่วยในการถ่ายทอดงานศิลปะเป็นอย่างมากทำให้การสื่อสารการระหว่างผู้ถ่ายทอดงานศิลปะกับผู้รับการถ่ายทอดงานศิลปะได้เข้าใจตรงกันตาม

สรุปภาพองค์รวมเกี่ยวกับควา มเป็นตัวตนของวิถีชีวิตการเป็นนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ได้ว่า “ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นนักประพันธ์ดนตรี ที่มิได้เป็นเพียงนักดนตรีอย่างเดียว ยังเป็นคนที่อยู่ในกลุ่มอาชีพของเป็นคนทำหนัง (Film Maker) ที่เป็นนักออกแบบเสียง (Sound Designer) ที่เข้าใจในวิธีคิดเชิงสร้างสรรค์ในรสนิยมแบบนักโฆษณา ไม่ได้เป็นนักประพันธ์ดนตรี (Music Composer) อย่างเดียวเท่านั้น แต่เป็นคนที่เอาเรื่องของการออกแบบเสียง (Sound Design) มาเล่าเรื่องกับภาพยนตร์

1.4 ประสบการณ์และผลงานประสบการณ์ทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดง

ผู้กำกับการแสดง มีหน้าที่หลักสำคัญในการสะท้อนอารมณ์ในเชิงศิลปะของทุกแขนงให้มีทิศทางของการผสมผสานงานศิลปะให้มีรูปแบบที่คล้อยตามกัน ซึ่งการควบคุมรายละเอียดขององค์ประกอบศิลป์ในทุกแขนงสาขาจะเป็นเครื่องมือในการกำหนดคุณภาพของภาพยนตร์ในเชิงพาณิชย์ศิลป์ต่อไป ซึ่งชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้แบ่งปันประสบการณ์ไว้เป็น 3 ปัจจัยสำคัญดังนี้

ปัจจัยที่ 1 การถ่ายทอดความคิดในงานศิลปะ โดยความเข้าใจในวิธีการถ่ายทอดงานศิลปะ เป็นสิ่งที่จะต้องมีความเข้าใจในทิศทางที่ไปด้วยกันคล้อยตามกันในเรื่องความคิดอ่านต่างๆมีความเท่าเทียมกัน ผลงานที่ออกมาจึงจะมีมาตรฐานที่ใกล้เคียงกันและเข้ากันได้อย่างเหมาะสม

ปัจจัยที่ 2 การจัดสรรเวลาในการสร้างงาน ซึ่งระยะเวลาในการสร้างสรรค์งานที่เหมาะสมก็เป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในการผลิตงานในระดับคุณภาพให้ออกมาในระดับมาตรฐานอย่างไร การจัดสรรเวลาให้เหมาะสมและเพียงพอกับคุณภาพที่ต้องการสมควรกับงาน ซึ่งการจัดสรรเวลาดังกล่าวจะสามารถเป็นตัวกำหนดชี้วัดได้ถึงระดับคุณภาพที่จะออกมาในงาน

ปัจจัยที่ 3 การให้อิสระทางความคิด ซึ่งภาพยนตร์ในแต่ละเรื่องก็จะมีวิธีการทำงานที่แตกต่างกันไป ซึ่งโดยหลักแล้วสามารถแบ่งได้ 2 กลุ่มลักษณะคือ

กลุ่มที่ 1. ผู้กำกับการแสดงที่มีวิธีการตัดสินใจแต่เพียงผู้เดียว มีวิธีการทำงานโดยการแลกเปลี่ยนทางความคิดซึ่งกันและกัน จนหาข้อสรุปให้เห็นเป็นภาพในจินตนาการที่ภาพยนตร์จะแสดงออกมาในทิศทางและรูปแบบต่างๆที่ชัดเจนที่สุด

กลุ่มที่ 2. ผู้กำกับการแสดงที่มีวิธีการตัดสินใจเป็นระบบกลุ่ม มีวิธีการทำงานเป็นการร่วมกันตัดสินใจเป็นกลุ่ม ซึ่งเป็นการกำหนดทิศทาง (Direction) ไว้หมดแล้ว ผู้ประพันธ์มีหน้าที่แค่ประพันธ์ไปตามทิศทางดังกล่าวเท่านั้น

ประสบการณ์ทำงานเกี่ยวข้องกับดนตรีชาติพันธุ์

การประพันธ์ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีชาติพันธุ์ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ มีวิธีการนำดนตรีชาติพันธุ์ (Ethno Music) มาใช้ โดยการนำเสียงของดนตรีพื้นบ้านที่ได้จากการทำงานร่วมกับศิลปินที่มีความชำนาญเฉพาะด้าน เพื่อเข้ามาถ่ายทอดงานทางด้านศิลปะในศาสตร์ที่ศิลปินผู้นั้นชำนาญเป็นพิเศษมาถ่ายทอดในภาษาสำเนียงดนตรี มาผสมรวมกับพวกเสียงดนตรีสังเคราะห์ (Synthesizers) หรือผ่านขบวนการปรับแต่งทางอิเลคทรอนิคส์ ซึ่งถือว่าเป็นงานประเภทของการออกแบบเสียง (Sound Design)

ประสบการณ์ทำงานในเชิงพาณิชย์ศิลป์

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้กล่าวถึงเบื้องหลังของการที่เขาประสบความสำเร็จได้ในปัจจุบัน ความเข้าใจ การทำงานในเชิง พาณิชย์ศิลป์ ซึ่งหลักการสำคัญของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ในเชิงพาณิชย์ ศิลป์ว่า จะต้องให้เวลาอยู่กับงานเต็มที่ตั้งแต่เริ่มจนจบ , จะต้องมีความตรงไปตรงมาจริงใจใส่ใจกับรายละเอียดของงานต่างๆทุกเรื่อง, ควรทำให้คนที่มาจ้างงานเรารู้สึกว่าคุ้มที่จ้างเราและหาที่ไหนไม่ได้ เขาต้องเห็นถึงสิ่งที่เรามอบความทุ่มเทให้กับเขา , ควรทำให้เขารัก คือถ้าทำให้ เขารักเราแล้วปัญหาทุกอย่างก็จบได้ด้วยดี

การศึกษาผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับผู้ประพันธ์

ภาพยนตร์เรื่อง นางนาก ได้รับรางวัลพระสุรัสวดี , รางวัลสุพรรณหงส์ และรางวัลชมรมวิจารณ์บันเทิงในปีพ.ศ. 2542

ภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ได้รับรางวัลพระสุรัสวดีในปีพ.ศ. 2544

ภาพยนตร์เรื่อง บางระจัน ได้รับรางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ. 2544

ภาพยนตร์เรื่อง มนต์รักทรานซิสเตอร์ ได้รับรางวัลชมรมวิจารณ์บันเทิงในปีพ.ศ.2544

ภาพยนตร์เรื่อง ขุนแผน ได้รับรางวัลพระสุรัสวดีในปีพ.ศ.2545

ภาพยนตร์เรื่อง โหมโรง ได้รับรางวัลพระสุรัสวดี, รางวัลชมรมวิจารณ์บันเทิงและรางวัลStar Entertainment Awards ในปีพ.ศ.2547

ภาพยนตร์เรื่อง ซุ้มมือปืน ได้รับรางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ.2548

ภาพยนตร์เรื่อง ก้านกล้วยภาค 1 ได้รับรางวัลพระสุรัสวดี และรางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ. 2549

ภาพยนตร์เรื่อง ก้านกล้วยภาค 2 ได้รับรางวัลสุพรรณหงส์ในปีพ.ศ.2552

วิธีคิดของงานภาพยนตร์ที่สร้างชื่อเสียงให้กับผู้ประพันธ์

วิธีคิดที่ 1. การประพันธ์โดยการนำในวัฒนธรรมอื่นที่ไม่ใช่ดนตรีคลาสสิกมาผสมกับการออกแบบเสียงด้วยอิเลคทรอนิกส์ให้เหมาะสมกับบรรยากาศของภาพยนตร์ อาทิเช่น การนำไทยหรือความเป็นไทยมาผสมเข้ากันกับดนตรีอิเลคทรอนิกส์ (Electronic Music) ของภาพยนตร์เรื่อง นางนาก , โหมโรง , ก้านกล้วย ภ าค 1และภาค 2 และการประพันธ์ดนตรีในรูปแบบ เวิลด์มิวสิก (World Music) ของภาพยนตร์เรื่องขุนแผน, จันดาราและซุ้มมือปืน

วิธีคิดที่ 2. การประพันธ์แบบมี"โมทีฟนำ"(Leading motif)หรือ"ไลท์โมทีฟ" (Lietmotif) อาทิเช่น ทำนองประจำตัวละคร , ทำนองประจำสถานการณ์ , ทำนองประจำความรู้สึกนึกคิดของภาพยนตร์เรื่อง จันดารา,บางระจัน,และซุ้มมือปืน

วิธีคิดที่ 3. การประพันธ์ดนตรีจากการพัฒนาต่อจากดนตรีที่ใช้เพื่อนำทิศทาง (Music Guide) ของภาพยนตร์เรื่อง มนต์รักทรานซิสเตอร์ และโหมโรง

วิธีคิดที่ 4. การประพันธ์ดนตรีเพื่อให้เหมาะกับขนาดของเรื่องราวและบรรยากาศของภาพยนตร์อาทิเช่น ขนาดของเรื่องราวที่เน้นความยิ่งใหญ่อลังการของ ภาพยนตร์เรื่อง บางระจัน ขุนแผน และ ก้านกล้วยภาค 1และก้านกล้วยภาค 2 และการปรุงบรรยากาศภาพยนตร์ให้แปลกใหม่ทันสมัย , ให้หรูหรา , ให้เหมาะกับสิ่งที่สมมุติ ขึ้นหรือเรื่องเกินจริงและอารมณ์ต่างๆในภาพยนตร์ ซึ่งภาพยนตร์ทุกเรื่องจะมีการปรุงบรรยากาศให้เหมาะสมทั้งสิ้น

สิ่งที่เป็นแรงจูงใจของการทำงานของภาพยนตร์ที่สร้างชื่อเสียงให้กับผู้ประพันธ์

แรงจูงใจที่ 1. คือความท้าทายของความต้องการพัฒนาคุณภาพของงานตนเอง อาทิเช่นการอยากทดลองใส่เทคนิคด้านการประพันธ์ดนตรีในแบบที่ถนัดลงไปในงาน , ต้องการเรียนรู้สิ่งใหม่ที่ไม่เคยทำ เป็นต้น

แรงจูงใจที่ 2. คือการได้ร่วมงานกับบุคคลคุณภาพที่มีเอกลักษณ์ประจำตัวหรือการได้ทำงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเพื่อที่จะได้รับสิ่งใหม่ๆ วิธีการใ หม่ๆ ในการทำงาน ที่มีความความท้าทายแบบใหม่อาทิเช่นการได้ร่วมงานกับคุณเป็นเอก รัตนเรือง จาก ภาพยนตร์เรื่อง มนต์รักทรานซิสเตอร์ และการได้ร่วมงานคุณอิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ , การได้ร่วมงานกับมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ, การได้ร่วมงานกับวงกอไผ่ และการได้ร่วมงานกับคุณ ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า จาก ภาพยนตร์เรื่องโหมโรง

การสร้างเอกลักษณ์ให้กับภาพยนตร์ที่สร้างชื่อเสียงให้กับผู้ประพันธ์

แบบที่ 1. การสร้างเอกลักษณ์โดยการประพันธ์ทำนองหลัก (Melody Theme Song) ให้กับภาพยนตร์

แบบที่ 2. การสร้างเอกลักษณ์โดยการถ่ายทอดอารมณ์ทางศิลปะด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการบรรเลงอาทิเช่น เสียงร้องทำนองหลักของคุณมนต์ทิพย์ ลิปิสุนทร จากภาพยนตร์เรื่องนางนาก, เสียงบรรเลงทำนองหลักด้วย ไวโอลิน (Violin) โดยคุณ ทัศนา นาควัชระ จากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา และ การบรรเลง ระนาด ของมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ วงกอไผ่ และคุณณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า จากภาพยนตร์เรื่องโหมโรง เป็นต้น

แบบที่ 3. การสร้างเอกลักษณ์โดยการนำ รูปแบบของดนตรีที่น่าสนใจมีช่วยสร้างเอกลักษณ์ อาทิเช่น การใช้รูปแบบดนตรีแบบเวิลด์มิวสิก (World Music) จากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา และขุนแผน , การใช้รูปแบบดนตรีลูกทุ่ง จากภาพยนตร์เรื่อง มนต์รักทรานซิสเตอร์ และการใช้รูปแบบดนตรีแอฟริกัน จังเกิล (African Jungle) จากภาพยนตร์เรื่องซุ้มมือปืน

แบบที่ 4. การสร้างเอกลักษณ์ โดยวิธีหล่อเลี้ยงให้มีบรรยากาศเฉพาะจนสร้างเป็นโลกทัศน์ใหม่ให้ภาพยนตร์ จากภาพยนตร์เรื่อง ก้านกล้วยภาค 1และก้านกล้วยภาค 2

ผลงานที่ผู้ประพันธ์ตั้งปณิธานไว้ในอนาคต

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้ตั้งปณิธานเกี่ยวกับอนาคตการ ประพันธ์ดนตรี จะเป็นดนตรีที่มีจุดประสงค์การประพันธ์ดนตรีนี้ เพื่อเน้นในการสร้างงานในเชิงศิลปะเป็นหลัก มิได้มุ่งเน้นในเรื่องประโยชน์ในด้านพาณิชย์ศิลป์แต่อย่างใด เป็นงานที่ไม่อิงกระแสด้านการตลาด ดนตรีจะมีลักษณะสร้างความผ่อนคลาย สร้างแรงบันดาลใจ และใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆ โดยเฉพาะดนตรีดังกล่าวจะช่วยในการบรรยายและการสร้างบรรยากาศให้กับสถานที่สำคัญต่างๆของภูมิภาคเอเชีย ซึ่งในบทเพลงอาจมีการร้องลำนำในภาษาสันสกฤต หรือภาษาของชาวพื้นเมืองในภูมิภาคเอเชีย หรืออาจมีการประพันธ์ดนตรีที่อ้างอิงมาจากเทพนิยาย, เรื่องเล่า,และวัฒนธรรมประเพณีในภูมิภาคเอเชีย โดยนำมาขยายในรูปแบบเฉพาะตัวของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

1.5 ความรู้ที่เสริมการทำงานด้านการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

บทบาทและหน้าที่ของดนตรีประกอบภาพยนตร์

ในมุมมองของ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ มีมุมมองในเรื่อง บทบาทและหน้าที่ ของดนตรีประกอบภาพยนตร์จะแบ่งได้เป็นหลักใหญ่คือ ดนตรีช่วยขยายอารมณ์, ดนตรีช่วยสร้างบรรยากาศให้สมจริงหรือเกินจริง, ดนตรีช่วยในการเล่าเรื่องราว

องค์ประกอบในการสร้างงานด้านเสียงในภาพยนตร์

ลำดับความสำคัญของเสียงในภาพยนตร์

โดยความสำคัญกับเสียงการสนทนา (Dialogue) มาเป็นลำดับแรก แล้วตามมาด้วยเสียงที่ใช้ในการประกอบอากับกิริยาต่างๆ (Sound Design and Sound Effect) และลำดับสุดท้ายก็คือเสียงดนตรีประกอบ (Music Score) ซึ่งเสียงทั้ง 3 ลักษณะเรียกรวมกันว่าซาวด์แทร็ค (Sound track)

ความสัมพันธ์ร่วมกันของเสียงในภาพยนตร์

ซาวด์แทร็ค(Sound track) มีวิธีการสนับสนุนกันเป็นลักษณะวิธีการเดียวกันกับบทสนทนา (Dialogue) โดยการสื่อสาร (Communication) ต่อกันที่มีวิธีการในรูปแบบเฉพาะของตัวเองแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบคือรูปแบบที่ 1 การช่วยกันเล่าเรื่องและรูปแบบที่ 2 การช่วยสื่อความนัย

ความเข้าใจในการสร้างมิติให้กับเสียง

การสร้างมิติให้กับเสียง เพื่อไม่ให้เกิดภาวะของการทับกันของย่านความถี่เสียง ทิศทางต่างๆของเสียงและปริมาณความดังของเสียง จนทำให้เกิดบดบังกันเองในของเสียงต่างๆ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นในบริหารจัดการ ในเรื่องสร้างมิติให้กั บเสียง ให้อยู่ในย่านความถี่ ,ทิศทางและปริมาณของเสียงได้อย่างเหมาะสม การสร้างมิติให้กับเสียงกล่าวนี้จะเป็นตัวช่วยเสริมสร้างแรงบันดาลใจให้กับการประพันธ์ดนตรีให้มีจินตนาการได้กว้างไกลมากขึ้นไปอีก

ความรู้ในการเรียบเรียงเสียงประสานที่ช่วยเสริมงานประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

องค์ประกอบสำคัญที่นอกเหนือจากความเข้าใจพื้นฐานการประพันธ์ดนตรีในกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบหลัก (Rhythm Part) ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์เสนอว่าควรศึกษาวิธีการถ่ายทอดทางศิลปะ เพื่อนำสำเนียงภาษาทางดนตรี ซึ่งดนตรีแต่ละชนิดจะมีแนววิธีการประพันธ์ตลอดจนวิ ธีการถ่ายทอดทางศิลปะ ในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือดนตรีคลาสสิก(Classic), ดนตรีแจ๊ส (Jazz), ดนตรีเทคโนโลยี (Technology) และสืบค้นให้เข้าใจในดนตรีท้องถิ่น (Traditions) หรือดนตรีชาติพันธ์ (Ethno Music)

องค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างหลักของแนวทำนอง

แนวทำนอง โดยหลักการใหญ่ๆ ควรจะมีองค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างหลักจะประกอบไปด้วย 3 ระดับ (Layer) แนวทำนอง คือ แนวทำนอง (Melody Line), แนวจังหวะที่ใช้ในการดำเนินเรื่องและสร้างบรรยากาศ (Rhythm Part), แนวทำนองเสริมที่ทำหน้าที่เป็นตัวสอดแทรกไปกับแนวทำนองหลัก(Counter Line) ซึ่งโดยปรกติในการเรียบเรียงเสียงประสานแล้วแนวทำนอง (Melody Line) จะเปรียบเทียบได้กับพระเอกของเรื่องราวต่างๆ โดยมีแนวจังหวะที่ใช้ในการดำเนินเรื่องและสร้างบรรยากาศ (Rhythm Part) ทำหน้าที่สร้างบรรยากาศและช่วยในการดำเนินเรื่องราวต่างๆของแนวทำนอง และในส่วนท้ายสุดก็คือแนวทำนองเสริมที่ทำหน้าเป็นตัวสอดแทรกหรือประสานหรือ ขัดแย้งกันกับแนวทำนองหลัก (Counter Line) ซึ่งเป็นระดับแนวทำนองที่อยู่ตรงกลางระหว่างแนวทำนอง (Line Melody) และแนวจังหวะที่ใช้ในการดำเนินเรื่องและสร้างบรรยากาศ (Rhythm Part) คือเสียงที่ทำหน้าที่คอยประคับประครองแนวทำนอง (Melody)

แรงบันดาลใจ (Inspiration) ในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)

ภาพองค์รวมของภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด การตีความหมายของภาพยนตร์จะเป็นประโยชน์ในการกำหนดทิศทางให้กับการประพันธ์ดนตรีและการออกแบบองค์ประกอบของเสียง ที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมอย่างเหมาะสม ซึ่งภาพองค์รวมของภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่ สามารถบ่งบอกถึงความหมายให้เห็นเป็นภาพองค์รวมได้ 2 ความหมายดังนี้

ความหมายที่ 1 คือเป็นภาพยนตร์ที่เน้นการสื่อความหมายในเชิงการรักชาติ และอิงประวัติศาสตร์ ในเรื่องราวเกี่ยวกับชาวมลายู

ความหมายที่ 2 คือเป็นภาพยนตร์ที่เน้นการสื่อความหมายในเชิงที่มีการอ้างอิงในโลกจินตนาการเกินจริงที่เรียกกันว่าภาพยนตร์แฟนตาซี (Fantasy)

การสืบค้นข้อมูล

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ทำการเก็บข้อมูลและสืบค้นเกี่ยวกับ เรื่องราวของดนตรีมลายู เพื่อนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด โดยเริ่มทำการเก็บข้อมูลโดยการเดินทางไปถามผู้รู้หลายต่อหลายที่ เช่น การไปหาครูสอนภาษา บาฮาซาและการหาเอาเพลงของมาเลเซียมาฟังบ้างเป็นต้น โดยตั้งข้อสังเกตว่าดนตรีมาเลเซียนิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทใดบ้างมีสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นอย่างไร มีโอกาสในการใช้ดนตรีภายใต้ข้อจำกัดในการใช้อย่างไร และภาพองค์รวมหลักของดนตรีเป็นอย่างไร

การเริ่มต้นสร้างทำนองหลัก

รูปแบบของดนตรีแบบมลายูในแบบที่คนไทยคุ้นเคยคือเพลง “บินหลา” โดยกลุ่มศิลปินในแนวเพลงเพื่อชีวิตจากตอนใต้สุดของประเทศไทยชื่อว่า “แฮมเมอร์” ซึ่งเพลง “บินหลา” ทำให้มีสังคมไทยได้รับการซึมซาบทางวัฒนธรรมดนตรีมลายูมาตั้งแต่ปี พ .ศ. 2522 ทำนองของเพลง “บินหลา” จึงเป็นทำนองที่สามารถตอบโจทย์ นำไปสร้างเป็นทำนองหลัก(Theme Song) ให้กับภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัดได้ โดยวิธีการนำทำนองเพลงไปวิเคราะห์หารายละเอียดในเรื่องของทำนองและจังหวะ (Melody and Grouping) แล้วนำเพลงมาเลเซียอื่นๆที่ค้นหามาฟังแล้วน่าสนใจ นำมาเปรียบเทียบและเสริมแต่งจนได้ผลรับนำไปสู่บทสรุปทำนองออกมาเป็นในบันไดเสียง (Scale), กระสวนจังหวะ (Rhythmic), และสีสันเครื่องดนตรีที่จะใช้ (Tone Colour) ที่จะนำไปใช้พัฒนาต่อเป็นทำนองเพลงหลัก (Theme Song) ให้กับภาพยนตร์

ที่มาของบันไดเสียง (Scale)

เรื่องบันไดเสียง (Scale)ที่ใช้ในเรื่องจะเป็นบันไดเสียงที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ (Synthetic scale)ซึ่งเป็นการผสมกันระหว่างบันไดเสียงแบบไมเนอร์ (Minor Scale)และ ฟริเจียนโหมด (Phrygian Mode)โดยสำเนียงดนตรีจะมีลักษณะเป็นแบบ ”สเกลแขก”แต่ไม่ใช่แขกแบบอินเดีย จะเป็น

แขกแบบมาเลเซียมากกว่า ซึ่งจะใช้บรรเลงทุกตอนในภาพยนตร์ในฉากที่เกี่ยวข้องกับสามราชินีและในฉากที่เกี่ยวข้องกับชาวเลด่ะ โดยที่ลักษณะรูปแบบของสำเนียงดนตรีจะมีความคล้ายกันกับ “เพลงบินหลา”ที่เคยโด่งดั่งในบ้านเราเมื่อหลายปีที่แล้ว

ที่มาของภาษาร้อง

การนำภาษาบาฮาซา มาใช้ เป็นการจำลองหรือประดิษฐ์ภาษาขึ้นมาใหม่ โดยถือเสมือนว่าภาษาใน เสียงร้องดังกล่าวมีวิธีคิดเป็นเครื่องดนตรี (Music Instrument) เครื่องหนึ่งที่ไม่มีการสื่อความหมายอะไร เป็นการเอาเสียงร้องมาใช้ให้เกิดความรู้สึกต่างๆ ซึ่งเป็นเรื่องของการกำหนดรูปแบบเสียงดนตรีพื้นที่ (Set Pieces) ขึ้นมาเฉพาะ ที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้โดยยังคงไว้ในเอกลักษณ์การออกเสียงในสำเนียงของทำนองของพื้นที่จริงคงเดิมเอาไว้

2. ผลการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka)

2.1 องค์ประกอบหลักของดนตรี

ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ประพันธ์โดย ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ที่นำมาวิเคราะห์ทั้งหมด12 บทเพลง ประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) ประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) ประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ได้ดังนี้

2.1.1 องค์ประกอบทางด้านทำนอง (Melody)

บันไดเสียง (Scale) การใช้บันไดเสียง (Scale) ทั้งหมด 12 บทเพลงแบ่งได้เป็น 3 รูปแบบบันไดเสียง (Scale) โดยที่รูปแบบบันไดเสียง (Scale) ที่ใช้มากที่สุดคือ บันไดเสียง (Scale) Harmonic minor รูปแบบบันไดเสียง (Scale) ที่ใช้รองลงมาคือบันไดเสียง (Scale) Natural minorและรูปแบบบันไดเสียง (Scale) ที่ใช้เป็นลำดับสุดท้ายคือบันไดเสียง (Scale) Major โดยสรุปรายละเอียดได้ดังนี้

รูปแบบบันไดเสียง (Scale) ที่ 1 บันไดเสียง (Scale) Harmonic minor ประกอบด้วยบันไดเสียง (Scale) A Harmonic minor ใช้ในบทเพลงประจำตอน การจากไปชั่วนิรันด ร์ของบินตัง (Beloved), บันไดเสียง (Scale) A Harmonic minor ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลัก ใช้ในบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening), บันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ใช้ในบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) และบทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End), บันไดเสียง (Scale) D Harmonic minor ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลัก ใช้ในบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening), บันไดเสียง (Scale) E Harmonic minor ใช้ในบทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End), บันไดเสียง (Scale) Eb Harmonic minor ใช้ในบทเพลงประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben), บันไดเสียง (Scale) F Harmonic minor ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลัก ใช้ในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet), บันไดเสียง (Scale) G Harmonic minor ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลักใช้ในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet), บันไดเสียง (Scale) G# Harmonic minor ใช้ในบทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

รูปแบบบันไดเสียง (Scale) ที่ 2 บันไดเสียง (Scale) Natural minor ประกอบด้วยบันไดเสียง (Scale) A Natural minor ใช้ในบทเพลงประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) และ บทเพลงประจำตอน การจากไปชั่วนิรันด ร์ของบินตัง (Beloved),บันไดเสียง (Scale) B Natural minor ใช้ในบทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) และ บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle), บันไดเสียง (Scale) D Natural minor ใช้ในบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) และบทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion), บันไดเสียง (Scale) E Natural minor ใช้ในบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village), บันไดเสียง (Scale) Eb Natural minor ที่มีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลัก ใช้ ในบทเพลงประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum),บันไดเสียง (Scale) Gb Natural minor ใช้ในบทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

รูปแบบบันไดเสียง (Scale) ที่ 3 บันไดเสียง (Scale) Major ประกอบด้วยบันไดเสียง (Scale) A Major ใช้ในบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka), บันไดเสียง (Scale) C Pentatonic Major ใช้ในบทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) , บันไดเสียง (Scale) D Major ใช้ในบทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka), บันไดเสียง (Scale) Gb Major ใช้ในบทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

ช่วงเสียง (Range) การใช้ช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดในการประพันธ์ทำนองของบทเพลง ทั้งหมด 12 บทเพลงพบว่าการใช้ช่วงเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดในช่วงโน้ต Bb2-G6 ซึ่งมีความห่างเท่ากับ 3 Octave เพอร์เฟค(Perfect Octave)รวมกับอีกคู่ 6 Major เท่ากับ คู่ 29 เมเจอร์ (Major) ซึ่งเป็นขั้นคู่ผสม (Compound interval) โดยช่วงเสียงต่ำสุดพบในบทเพลงประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)และช่วงเสียงสูงสุดพบในบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

การเคลื่อนทำนอง (Motion) จากทั้งหมด 12 บทเพลงเป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) ยกเว้นในบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ที่มีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship)

ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ในการประพันธ์แนวทำนอง (Melody Line) ของบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลง พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวิธีการเรียบเรียงความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในการประพันธ์ทำนอง สามารถวิเคราะห์ออกมาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) จากทั้งหมด 12 บทเพลงพบว่าความสัมพันธ์ของขั้นคู่ (Interval) ที่ใช้ในการประพันธ์ทำนองมากที่สุดโดยเสนอตามลำดับคือใช้ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Perfect octave) ซึ่งพบมากที่สุดในบทเพลง บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village), บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle), บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ใช้ขั้นคู่ 1 เพอร์เพค (Perfect unison) ซึ่งพบมากที่สุดใน บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum), บทเพลงประจำตอน เปิดสงคราม (The Day of Battle)ใช้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major sixth) ซึ่งพบมากที่สุดในบทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) ใช้ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor sixth) ซึ่งพบมากที่สุดในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)ใช้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) ซึ่งพบมากที่สุดในบทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka)ใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect fourth) ซึ่งพบมากที่สุดในบทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)และใช้ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third) และ ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ซึ่งพบมากที่สุดในบทเพลงประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Motion) การเคลื่อนทำนองสองแนวทั้งหมด 12 บทเพลง ใช้การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) เป็นองค์ประกอบหลัก ของบทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) บทเพลงประจำต อนเปิดสงคราม (The Day of Battle) บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) โดยมีการให้ความสำคัญที่มีความแตกต่างกันดังนี้

บทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) และ บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ใช้การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) มากกว่าการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) โดยที่ไม่พบ การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion)

บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) และ บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) ใช้การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) มากที่สุด รองลงมา การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) โดยที่มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) ในอัตราส่วนที่น้อยที่สุด

บทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) และบทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ใช้การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) มากที่สุด รองลงมาการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) โดยที่มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion) ในอัตราส่วนที่น้อยที่สุด

ยกเว้นในบทเพลงประจำตอนการรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ที่ใช้การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique motion) เป็นองค์ประกอบหลัก โดยมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel motion) เป็นองค์ประกอบรอง

ในบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) บทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ที่ใช้ความสัมพันธ์แบบคล้าย (Direct motion) ซึ่งมีวิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีการใช้แนวทำนองหลักผสมกับการประดับทำนอง (Melodic variation) ที่มีทิศทางการเคลื่อนทำนอง (Motion) ไปในทางเดียวกันที่อาจจะไม่ได้มาในจังหวะเดียวกันแบบสนิท แต่จะเป็นไปในลักษณะของการรองรับกันในบางจังหวะหรือสอดทำนองซึ่งกันและกัน

และในบทเพลงประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) บทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) ที่มีความสัมพันธ์แบบทำนองเป็นแบบแนวเดียว (Monophony) ซึ่งมีวิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีการใช้แนวทำนองที่เป็นอิสระต่อกัน

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนอง (Melody relationship ยังพบวิธีการพัฒนาแนวทำนองเพิ่มขึ้นได้แก่ วิธีการพัฒนาแนวทำนองแบบวิธีการถาม -ตอบแบบคอนแชร์โต (Concerto), วิธีการพัฒนาแนวทำนองแบบการเลียน (Imitation), วิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีแบบแคนอน (Canon) ,วิธีการพัฒนาแนวทำนองแบบการเลียนพลิกกลับ (Imitation by inversion) โดยเป็นการเลียนกันใน 4 ห้องเพลงแรกแล้วพัฒนาแนวทำนองต่อใน 4 ห้องเพลงหลังของทุกครั้งที่เปลี่ยนกุญแจเสียง, วิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีการใช้โน้ตเข้ามาประดับในลักษณะแบบการใช้โน้ตเกลา (Resolution) จากโน้ตเสียงกระด้างเข้าหาโน้ตหลักและการพัฒนาไปตามการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) โดยใช้โน้ตใกล้เคียงเป็นหลัก

2.1.2 **องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm)**

จากการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงพบว่า บทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงนั้นมีองค์ประกอบทางด้านจังหวะ (Rhythm) ซึ่งสามารถวิเคราะห์จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมดรวมได้ 769 ห้องเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ(Time signature)

จากการวิเคราะห์บทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลง ใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราธรรมดา (Simple Time) เป็นหลักในการดำเนินบทเพลง ซึ่งประกอบด้วย การใช้อัตราจังหวะแบบ 4/4 ทั้ง 12 บทเพลง จำนวน 668 ห้องเพลง มาก ที่สุด การใช้อัตราจังหวะแบบ 3/4 ในบทเพลง บทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) บทเพลงประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) บทเพลงประจำตอน เปิดสงคราม (The Day of Battle) จำนวน 46 ห้องเพลง การใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 ในบทเพลง บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) บทเพลงประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) บทเพลงประจำตอน เปิดสงคราม (The Day of Battle) บทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) จำนวน 29 ห้องเพลง การใช้อัตราจังหวะแบบ 5/4 ในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) จำนวน 13 ห้องเพลง การใช้อัตราจังหวะแบบ 6/4 ในบทเพลง บทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลง

ประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) จำนวน 10 ห้องเพลง โดยที่มีการใช้อัตราจังหวะเป็นลักษณะแบบอัตราผสม (Compound Time) ซึ่งประกอบด้วยการใช้อัตราจังหวะแบบ 5/8 ในบทเพลงประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) จำนวน 2 ห้องเพลง การใช้อัตราจังหวะแบบ 3/8 ในบทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) จำนวน 1 ห้องเพลง

การใช้อัตราจังหวะในบทเพลงทั้งหมดส่วนใหญ่ มีการดำเนินอัตราจังหวะแบบไม่คงที่ ซึ่งพบว่าบทเพลงประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 6 อัตราจังหวะ บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) และบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 4 อัตราจังหวะ บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) และ บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 3 อัตราจังหวะ บทเพลงประจำตอน การจากไปชั่วนิรันด ร์ของบินตัง (Beloved) มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2 อัตราจังหวะ ในขณะที่บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) บทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) และบทเพลงประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) เป็นอัตราจังหวะแบบคงที่

อัตราความเร็ว (Tempo)

จากการวิเคราะห์บทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลง ใช้อัตราความเร็ว (Tempo) แบบคงที่และแบบไม่คงที่แบบละ 6 บทเพลงโดยมีรายละเอียดดังนี้

แบบคงที่

บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับคือ มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 140 ตลอดจนจบ

บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 75

บทเพลงประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) และบทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 144

บทเพลงประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) และบทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120

แบบไม่คงที่

บทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง(Assassination) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 130 รวมได้ 60 ห้องเพลง มากที่สุด มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 108 รวมได้ 9 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 82 รวมได้ 9 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 135 รวมได้ 1 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 127 รวมได้ 1 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 95 รวมได้ 1 ห้องเพลง รวมได้ 6 อัตราความเร็ว

บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงเป็นระดับคือ มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 72 รวมได้ 8 ห้องเพลง อัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 82 รวมได้ 14 ห้องเพลง และ อัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 21 รวมได้ 2 ห้องเพลง โดยที่ในทุกช่วงต่ออัตราความเร็ว (Tempo) จะมีวิธีการทำให้จังหวะช้าลง (Retenir) รวมได้ 3 อัตราความเร็ว

บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) ของบทเพลงมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 รวมได้ 4 ห้องเพลง มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 80 รวมได้ 30 ห้องเพลงเป็นหลัก และมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 88 รวมได้ 18 ห้องเพลง รวมได้ 3 อัตราความเร็ว

บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 132 รวมได้ 169 ห้องเพลง มากที่สุด มีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 120 รวมได้ 1 ห้องเพลง รวมได้ 2 อัตราความเร็ว

บทเพลงประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 110 รวมได้ 36 ห้องเพลง และมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 55 รวมได้ 16 ห้องเพลง รวมได้ 2 อัตราความเร็ว

บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) โดยมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 77.50 รวมได้ 25 ห้องเพลง และมีอัตราความเร็ว (Tempo) เท่ากับ 79.50 รวมได้ 10 ห้องเพลง รวมได้ 2 อัตราความเร็ว

กระสวนจังหวะ (Rhythmic)

กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ถือเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลง โดยที่สามารถสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของจังหวะในบทเพลงนั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งจากการวิเคราะห์ในบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงนอกจากเป็นการสื่อให้เห็นได้ถึงภาพองค์รวมทั้งหมดทางอารมณ์ของบทเพลงแล้ว ยังสามารถจำแนกเป็นวิธีการใช้กระสวนจังหวะ(Rhythmic) ออกมาได้ 7 วิธีการดังนี้

วิธีการที่ 1. การใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ซึ่งทำหน้าที่สื่อเชิงอัตลักษณ์ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) บทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) บทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

วิธีการที่ 2. การใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) เพื่อรับไปกับอากัปกริยาหรือขยายอารมณ์ในภาพยนตร์ (Synchronize) ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง(Assassination) บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) บทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

วิธีการที่ 3. การใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย (Gong Ageng) โดยเป็นการใช้เพื่อคุมจังหวะไว้ด้วยการตีในช่วงหัวห้องเพลง ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The En

วิธีการที่ 4. การใช้กระสวนจังหวะ(Rhythmic) ที่มีวิธีพัฒนาจังหวะแบบค่อยๆเพิ่มชนิดเครื่องประกอบจังหวะที่ละเครื่องจากจังหวะหลัก หรือ พัฒนาจังหวะด้วยการเพิ่มรายละเอียดมากขึ้นไปจากจังหวะหลักเช่นการหน่วงจังหวะ โดยสัมพันธ์ไปกับเหตุการณ์ในภาพยนตร์ ดังที่พบในบทเพลงประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

วิธีการที่ 5. การใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ใช้เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง (Pitch) ดำเนินด้วยวิธีการดำเนินกระจายโน้ต (Arpeggio)ในกลุ่มคอร์ด (Chord) อาทิเช่น ฮาร์ป (Harp) เกนอง(Kenong), บอนัง(Bonang), กาเมลัน(Gamelan), ฆ้องวงเล็ก (Kongwong Lek), ฆ้องวงใหญ่ (Kongwong Yai) ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) บทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening)

วิธีการที่ 6. การใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภทเสียงธรรมชาติ (Acoustics) ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) บทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) บทเพลงประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) บทเพลงประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

วิธีการที่ 7. การใช้กระสวนจังหวะ (Rhythmic) ที่ใช้เครื่องดนตรีเสียงประเภทเสียงสังเคราะห์หรือนำไปปรับแต่งด้วยขบวนการทางอิเลคทรอนิกส์ด้านเสียงเพื่อให้เกิดมิติและโทนเสียงที่แปลกใหม่ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

2.1.3 องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony)

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง (Harmony) ของบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงสามารถวิเคราะห์รายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression)

จากการวิเคราะห์ในบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงสามารถจำแนก เป็นวิธีการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ออกมาได้ 6 วิธีการดังนี้

วิธีการที่ 1. คอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์จะเป็นแบบไดอาโทนิกคอร์ด (Diatonic Chord) บนบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major)ดังที่พบในบทเพลงประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) หรือ บนบันไดเสียงแบบเนเซอรัล ไมเนอร์ (Natural minor) ดังที่พบในบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) บนบันไดเสียงแบบฮาร์โมนิก ไมเนอร์ (Harmonic Minor)ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) และพบทั้ง แบบเมเจอร์ (Major)และไมเนอร์ (Minor)ในบทเพลงเดียวกันดังที่พบใน บทเพลงประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) พบทั้ง แบบบนบันไดเสียงแบบเนเซอรัล ไมเนอร์ (Natural minor)และบนบันไดเสียงแบบฮาร์โมนิก ไมเนอร์ (Harmonic Minor)ในบทเพลงเดียวกันดังที่พบในบทเพลงประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)

วิธีการที่ 2. คอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์ จะเป็นแบบเพดเดิลคอร์ด (Pedal Chord) ซึ่งวิธีการดำเนินต่อเนื่องคอร์ดเดียวตลอด หรือ การซ้ำ, การนำโน้ตที่ไม่ใช้องค์ประกอบหลักของคอร์ด (Non-chord tone) ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) หรือ ใช้โครงสร้างของคอร์ดเป็นแบบกลุ่มเสียงประสานที่เป็นกลุ่มของโน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือขึ้นไปจากคอร์ดโทน (Upper Structure) ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

วิธีการที่ 3. คอร์ด (Chord) ที่ใช้ในการประพันธ์เป็นการดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดเดียวทั้งบทเพลงตั้งแต่ต้นจนจบดังที่พบในบทเพลงประจำตอนิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

วิธีการที่ 4. นอกจากการประสานเสียง (Harmony) เพื่อรองรับไปกับแนวทำนอง ยังมี การประสานเสียง (Harmony) เพื่อสร้างบรรยากาศความกดดันไม่ปกรติ โดยไม่มีการดำเนินแนวทำนองหลักโดยการใช้ใช้ขั้นคู่ประเภททรัยโทน (Tritone)และ การใช้คอร์ดประเภทดิมินิชท์ (Diminished)ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี(Invasion)

วิธีการที่ 5. การใช้คอร์ด F7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ดแทน (Substituting chord) ของคอร์ด B7 ทำหน้าเป็นคอร์ดทุติยภูมิ (Secondary dominant) โดยคอร์ด B7 เป็นคอร์ด 5 ของคอร์ด Em และมีความสัมพันธ์กับคอร์ด F7 ด้วยการมีขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone) ร่วมกันดังที่พบในบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

วิธีการที่ 6. ใช้เทคนิควิธีการ Voice chord ด้วยวิธีการ วอยซ์คอร์ด (Voice chord) แบบ วอยซิ่ง อิน โฟร์ท (Voicing in fourth) คือการนำวิธีการวอยซ์คอร์ด (Voice chord) ในคอร์ด Em9 อาทิเช่น วิธีการวอยซ์คอร์ดในช่วงโน้ตตัว E4-B3-F#3 ตามลำดับจากเสียงสูงลงเสียงต่ำ โดยเป็นแนวประสานเสียงที่ทำหน้าเป็นการดำเนินจังหวะไปด้วยดังที่พบในบทเพลงประจำตอน เปิดสงคราม (The Day of Battle)

วิธีการจบของบทเพลง จากการวิเคราะห์ในบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงสามารถจำแนกได้ 4 วิธีการดังนี้

วิธีการจบแบบที่ 1. การจบแบบสมบูรณ์ (Perfect cadence) ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) บทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) บทเพลงประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว(The Coming of Kraben)

วิธีการจบแบบที่ 2. การจบแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Cadence) ดังที่พบในบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) และการจบด้วยคอร์ดที่ 2 ไมเนอร์ ซึ่งทำให้ไม่เกิดความรู้สึกว่าเป็นการจบแต่อย่างใดแต่จะให้ความรู้สึกว่ายังค้างคาอยู่ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

วิธีการจบแบบที่ 3. การจบแบบขัด (Interrupted cadence) ซึ่งเป็นการจบที่ฟังแล้วไม่จบ (Non-final cadence) ในลักษณะผิดไปจากที่คาดซึ่งเป็นซึ่งสื่อได้ถึงการเชื่อมโยงในเหตุการณ์ต่อไปในแบบที่คาดไม่ถึงดังที่พบในบทเพลงประจำตอน การจากไปชั่วนิรันด ร์ของบินตัง (Beloved)

วิธีการจบแบบที่ 4. การดำเนินและการจบด้วยวิธีแบบ โทนิกเพดเดิลคอร์ด (Tonic Pedal Chord) บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอน วิชาดูหล่ำ และการเจริญวัยของปารี (Doolum) บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอน การปิดเรื่อง (The End)

การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation)

จากการวิเคราะห์ในบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงสามารถจำแนก เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ออกมาได้ 7 วิธีการดังนี้

วิธีการที่ 1. ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Harmonic Modulation) ด้วยวิธีแบบ ดอมมิเนินท์ เพดเดิล คอร์ด (Dominant pedal chord ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

วิธีการที่ 2. วิธีใช้หางเสียงของโน้ต ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงอื่นของบันไดถัดไป เพดเดิล โทน (Pedal Tone) ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka)

วิธีการที่ 3. ใช้วิธีแบบ ดอมมิเนินท์ เพดเดิล คอร์ด (Dominant pedal chord) และการเปลี่ยนอย่างฉับพลัน (Abrupt modulation) ซึ่งไม่มีการใช้คอร์ดร่วมกัน ดังที่พบใน บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ(Royal Banquet)

วิธีการที่ 4. ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Common-chord modulation) โดยเป็นการเปลี่ยนจากกุญแจเสียงแบบเมเจอร์ (Major) ไปกุญแจเสียงแบบไมเนอร์ (Minor) สลับกันไปมาดังที่พบในบทเพลงประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) หรือการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบมีคอร์ดร่วมดังที่พบในบทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

วิธีการที่ 5. ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้โน้ตแบบครึ่งเสียง (Chromatic tone) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตบางตัวในกุญแจเสียงใหม่เป็นโน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงเก่า (Chromatic modulation) ดังที่พบในบทเพลงประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

วิธีการที่ 6. ใช้วิธีเปลี่ยนกุญแจเสียงร่วม (Relative key) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเหมือนกันอาทิเช่นเช่นการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก A Natural minor มาเป็น A Harmonic minor scale ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)

วิธีการที่ 7. ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงคอร์ดที่มีความสัมพันธ์ทางอ้อม (Remote key) กันระหว่าง 2 กุญแจเสียง อาทิเช่น การใช้คอร์ดที่ 5 (F#) ของคอร์ด B7และคอร์ด Bm เป็นไปในลักษณะของทุติยภูมิคอร์ด (Secondary dominant) เพื่อเข้าหาบันไดเสียง (Scale) B Harmonic minor ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

บทบาทเสียงประสาน (Harmonic function)

จากการวิเคราะห์ในบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงสามารถจำแนก เป็นบทบาทเสียงประสาน (Harmonic function) ออกมาได้ 3 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1 บทบาทเสียงประสานของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงโทนิก (Tonic Sound) เป็นหลักดังที่พบในบทเพลงประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) บทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) บทเพลงประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) บทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

กลุ่มที่ 2 บทบาทเสียงประสานของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงซับดอมมิเนินท์ (Subdominant Sound) เป็นหลักดังที่พบในบทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) บทเพลงประจำตอนการจากไปชั่วนิ รันดร์ของบินตัง (Beloved)

กลุ่มที่ 3 บทบาทเสียงประสานของบทเพลงให้ความสำคัญกับกลุ่มเสียงดอมมิเนินท์ (dominant Sound) เป็นหลักดังที่พบใน บทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

2.1.4 **องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour)**

จากการวิเคราะห์ในบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลงสามารถจำแนก เป็นองค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) ออกมาได้ 4 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีเสียงธรรมชาติ (Acoustics) และเครื่องดนตรีเชิงชาติพันธ์เป็นองค์ประกอบหลักดังที่พบในบทเพลงประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ(The Village) บทเพลงประจำตอนลังกาสุกะ(Langkasuka) บทเพลงประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) บทเพลงประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) บทเพลงประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) บทเพลงประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) บทเพลงประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

กลุ่มที่ 2 องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีองค์ประกอบเชิงชาติพันธ์ เป็นองค์ประกอบหลัก ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) บทเพลงประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)

กลุ่มที่ 3. องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็น เครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านการออกแบบเสียงเชิงนามธรรมมากกว่ากลุ่มเครื่องดนตรีองค์ประกอบด้านจังหวะเชิงชาติพันธ์ เป็นองค์ประกอบ หลักดังที่พบในบทเพลงประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

กลุ่มที่ 4. องค์ประกอบทางด้านสีสันของเครื่องดนตรี (Tone Colour) โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ผ่านกระบวนการแต่งเสียงด้วยเทคโนโลยีด้านเสียง มากกว่าเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นธรรมชาติ (Acoustic) ผสมด้วยเครื่องดนตรีเชิงชาติพันธ์เป็นองค์ประกอบหลัก ดังที่พบในบทเพลงประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) และ บทเพลงประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

2.2 องค์ประกอบหลักของภาพ

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบหลักของภาพประจำตอนต่างๆทั้งหมด 12 ตอน ทำให้ทราบถึงวิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยาด้วยการใช้ขนาดภาพ การใช้มุมภาพ การใช้แสงและทิศทางของแสง การใช้โทนวรรณะของสี ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมายด้วยภาษาภาพยนตร์ และยังเป็นปัจจัยที่สำคัญในการกำหนดทิศทางการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ โดยสามารถสรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ได้ดังนี้

2.2.1 องค์ประกอบทางด้านขนาดของภาพ

ภาพ เอ็กธีม ลอง ช็อต (Extreme long shot) เป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ไพศาล พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบใน ภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

ภาพ ลอง ช็อต (Long shot) เป็น ภาพในระยะที่จะเผยให้เห็นขนาดของบุคคลเต็มตัว พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบใน ภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วย ภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village)ภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening)ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)ภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

ภาพ มีเดียม ช็อต (Medium shot) เป็นภาพที่ใช้เพื่อรักษาขนาดของตัวละครในขณะเคลื่อนไหว รวมถึงใช้ในฉากสนทนาระหว่างตัวละคร พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบใน ภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วย ภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka)ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening)ภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ภาพประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) ภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village)

ภาพขนาด คลอสอัพ (Close-up) เป็นภาพที่ใช้เพื่อแสดงการเน้นความสำคัญตัวละคร พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบใน ภาพประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka)ภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success)ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

2.2.2 องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

มุมภาพแบบ เบริดส์ อาย วิว (Bird's Eye View) เป็นมุมภาพที่ใช้เพื่อการสื่อที่เป็นนามธรรม (abstract) พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบใน ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

มุมภาพแบบ ไฮ แองเจล (High Angle) เป็นภาพมุมสูงที่ใช้เพื่อเน้นความยิ่งใหญ่ของฉากและอาณาบริเวณโดยรอบและบดบังความสำคัญของผู้คน ทำให้ตัวละครหรือวัตถุที่ถู กถ่ายลดคุณค่า ต่ำต้อย ไม่น่าเกรงขาม ไม่น่าหวาดกลัว พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบใน ภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด ร องลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum)

มุมภาพแบบ อาย ลีเวล ช็อต (Eye-Level Shot) เป็นภาพที่ใช้เพื่อดำเนินในระดับสายตา พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบใน ภาพประจำตอน การจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพ ประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)ภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)ภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

มุมภาพแบบ โลว์ แองเจล (Low Angle) เป็นภาพที่ใช้เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับตัวละคร ก่อให้เกิดความรู้สึกคุกคาม ความไม่มั่นคง ถูกครอบงำ น่ากลัว น่าเกรงขาม และ น่านับถือ พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอน เปิดสงคราม (The Day of Battle) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ภาพประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved)

ภาพ ดีพ โฟกัส ช็อต(Deep-Focus Shot) เป็นภาพชัดลึกทำให้ภาพมีมิติที่หลากหลายในช้อตเดียวกัน พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอน วิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening)

ภาพ โอเวอร์ เดอะ โชว์เดอร์ (Over-The-Shoulder Shot) เป็นภาพที่ใช้เพื่อเน้นความสำคัญหรืออิทธิพลของตัวละครคนหนึ่งที่มีอยู่เหนือตัวละครอีกคนหนึ่ง พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบใน ภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

2.2.3 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คีย์ (High Key) เป็นการจัดแสงในโทนสว่าง ให้บรรยากาศที่สดชื่นแจ่มใส พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอน หมู่บ้านเลด่ะ (The Village) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle)

ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet)

สไตล์การจัดแสงแบบ โลว์ คีย์(Low Key) เป็นการจัดแสงในโทนมืด ให้บรรยากาศที่ทึมทึบด้วยหลืบเงาผสมกับการแต้มแสงสว่างเพียงบางจุด พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลัก ที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอนการจากไปชั่วนิรันดร์ของบินตัง (Beloved) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ภาพประจำตอน การปิดเรื่อง (The End) ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง(Level Success) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี(Doolum)

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐาน (Basic Triangle) เป็นการจัดแสงหลักพื้นฐานประกอบด้วย แสงหลัก แสงเสริม และ แสงจากด้านหลัง พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion)

สไตล์การจัดแสงแบบสามเหลี่ยมพื้นฐานโทนแสงอุ่น (Basic Triangle Warming Tones) เป็นการจัดแสงหลักพื้นฐานประกอบด้วย แสงหลัก แสงเสริม และ แสงจากด้านหลัง โดยเน้นหรือลดแสงเพื่อให้เกิดแสงในโทนอุ่น พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอ นยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening)

สไตล์การจัดแสงแบบ โอเวอร์ เอ็กโพเซอะ (Over-Exposure) เป็นการสร้างบรรยากาศที่น่าตื่นกลัว พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ภาพประจำตอนลังกาสุกะ (Langkasuka) ภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ภาพ

ประจำตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination) ภาพประจำตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

สไตล์การจัดแสงแบบ เซมิซิลลูเอทติง (Semi silhouetting) เป็นการกำหนดให้แสงมาในลักษณะกึ่งภาพย้อนแสงเพื่อทำให้ตัวละครถูกบดบังด้วยเงาของแสงเพื่อสร้างบรรยากาศการตกอยู่ภายใต้อำนาจ พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)

สไตล์การจัดแสงแบบ อัพเปอร์ ไลท์ติง (Upper-Lighting) เป็นการกำหนดให้แสงมาจากทางด้านบน เพื่อสื่อบอกเป็นนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening)

สไตล์การจัดแสงแบบ แบ็ค ไลท์ติง (Back-Lighting) เป็นการกำหนดให้แสงมาจากทางด้านหลังส่งผลในการสร้างความรู้สึกนุ่มนวล พบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อค วามหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ซึ่งใช้เป็นองค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End)

สไตล์การจัดแสงแบบ ไฮ คอนทราสต์ (High Contrast) เป็นการจัดแสงในโทนแบบ ขาวจัดและดำจัด สื่อถึงการย้อนอดีตพบว่าภาพประจำตอนต่างๆที่ใช้วิธีการสื่อความหมายทางจิตวิทยามาเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในสื่อความหมาย ดังที่พบในภาพประจำตอน เปิดเรื่อง (Opening) ซึ่งใช้เป็นอ งค์ประกอบหลักมากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วย ภาพประจำตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปารี (Invasion) ภาพประจำตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben)

2.2.4 องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

จากความเข้าใจถึงองค์ประกอบของการใช้ โทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone) ทำให้ความรู้สึกก่อให้เกิดพลังวังชา ความกระฉับกระเฉง ความรื่นเริง ความขัดแย้ง ให้ความรู้สึกเข้าใกล้ตัวเรา และการใช้ โทนสีวรรณะเย็น (Cool tone) ทำให้เกิดความรู้สึกสงบ เยือกเย็น สบายใจ ซึมเศร้า และให้ความรู้สึกไกลตัวออกไป ซึ่งมีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึก ที่สามารถทำให้ทราบได้ถึงบรรยากาศองค์รวมของภาพยนตร์ ซึ่งจากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี ของภาพทั้งหมด 12 ตอนสามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1 ใช้โทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone) เป็นองค์ประกอบหลัก ซึ่งพบว่าภาพประจำตอนพันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ (Royal Banquet) ใช้องค์ประกอบของโทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone)ทั้งหมด ภาพประจำตอนหมู่บ้านเลด่ะ (The Village)) ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น(Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) ในอัตราส่วน (3:1), ภาพประจำตอนเปิดสงคราม (The Day of Battle) ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) ในอัตราส่วน (4:3), ภาพประจำตอนการปิดเรื่อง (The End) ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) ในอัตราส่วน (3:2)

กลุ่มที่ 2 ใช้โทนสีวรรณะเย็น (Cool tone) เป็นองค์ประกอบหลัก ซึ่งพบว่าภาพประจำตอนวิชาดูหล่ำและการเจริญวัยของปารี (Doolum) ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น(Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) ในอัตราส่วน (1:4), ภาพประจำตอนพันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง (Assassination)ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น (Cool tone) ในอัตราส่วน (1:4), ภาพประจำตอนปารีสำเร็จวิชาดูหล่ำขั้นสูง (Level Success) ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น(Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) ในอัตราส่วน (1:2), ภาพประจำตอนการชุบชีวิตเจ้าชายราไว (The Coming of Kraben) ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น(Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) ในอัตราส่วน (2:3), ภาพประจำตอนเปิดเรื่อง (Opening) ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) ในอัตราส่วน (2:3)

กลุ่มที่ 3 ใช้โทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone)และใช้โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) เป็นองค์ประกอบหลักเท่ากัน ซึ่งพบว่าภาพประจำตอน ลังกาสุกะ (Langkasuka) และภาพประจำตอนยะรังบุกช่วยตัวประกันและการล้างแค้นของปา รี (Invasion) ใช้สีเป็นองค์ประกอบในอัตราส่วนระหว่างโทนสีวรรณะอุ่น (Warm tone) กับ โทนสีวรรณะเย็น(Cool tone) ในอัตราส่วนที่เท่ากัน

2.3 การวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบท

การนำเสนอข้อมูลจากการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบท ของการทำงานเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลในประเด็นที่มีความเชื่อมโยงกันระหว่างองค์ประกอบหลักของดนตรีกับองค์ประกอบหลักของภาพ ที่ทำงานพร้อมกัน (Synchronization) ไปตามลำดับตอนต่อไปนี้

องค์ประกอบด้านสัมพันธบททั้งหมด 12 สัมพันธบท

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านสัมพันธบททั้งหมด 12 สัมพันธบทสามารถจำแนกตามวิธีการทำงานร่วมกันระหว่างภาษาภาพยนตร์และเสียงดนตรีประกอบได้เป็น 14 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1. การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านขนาดของภาพ

กลุ่มที่ 2. การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง

กลุ่มที่ 3. การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง

กลุ่มที่ 4. การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

กลุ่มที่ 5. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละคร

กลุ่มที่ 6. การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละคร

กลุ่มที่ 7. การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์ด้วยการสื่อแทนเสียงทางนามธรรม

กลุ่มที่ 8. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการขยายความสำคัญ

กลุ่มที่ 9. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์

กลุ่มที่ 10. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อภาพ

กลุ่มที่ 11. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับความต้องการสร้างบรรยากาศ

กลุ่มที่ 12. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการเล่าเรื่อง

กลุ่มที่ 13. การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการสื่อสารทางกายด้วยภาษาสายตาและภาษามือของตัวละคร

กลุ่มที่ 14. การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึก

โดยสัมพันธบท ทั้งหมด สามารถลำดับ ความสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างภาษาภาพยนตร์และเสียงดนตรีประกอบทั้ง 12 ตอนที่นำมาวิเคราะห์ โดยพบว่าการใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับอากัปกริยาของตัวละคร ซึ่งประกอบไปด้วย 28 วิธีการเชื่อมโยง มากที่สุด รองลงมาตามลำดับด้วยการใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการขยายความสำคัญ ซึ่งประกอบไปด้วย 20 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับความต้องการสร้างบรรยากาศ ซึ่งประกอบไปด้วย 14 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งประกอบไปด้วย 14 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์ ซึ่งประกอบไปด้วย 13 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบข องดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง ซึ่งประกอบไปด้วย 12 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง ซึ่งประกอบไปด้วย 10 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์ด้วยการสื่อแทนเสียงทางนามธรรม ซึ่งประกอบไปด้วย 10 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการสื่อสารทางกายด้วยภาษาสายตาและภาษามือของตัวละคร ซึ่งประกอบไปด้วย 9 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านขนาดของภาพ ซึ่งประกอบไปด้วย 9 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ การเชื่อมต่อภาพ สัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละคร ซึ่งประกอบไปด้วย 4 วิธีการเชื่อมโยง การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการเล่าเรื่อง ซึ่งประกอบไปด้วย 4 วิธีการเชื่อมโยง โดยที่การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี จะเป็นการเชื่อมโยง กับสร้างบรรยากาศองค์รวมของทุกความสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างภาษาภาพยนตร์และเสียงดนตรีประกอบ

ซึ่งวิธีการสนับสนุนกัน ระหว่างภาษาภาพยนตร์และเสียงดนตรีประกอบ เป็นไปในลักษณะวิธีการเดียวกันกับบทสนทนา (Dialogue) โดยการสื่อสาร (Communication) ต่อกันที่มีวิธีการในรูปแบบเฉพาะของตัวเองโดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบคือรูปแบบที่ 1 การช่วยกันเล่าเรื่องและรูปแบบที่ 2 การช่วยสื่อความนัย ดังนี้

รูปแบบที่ 1 การช่วยกันเล่าเรื่อง ประกอบด้วย การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับอากัปกริยา การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการขยายความสำคัญ การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อภาพ สัมพันธ์กับการเล่าเรื่อง

รูปแบบที่ 2 การช่วยสื่อความนัย ประกอบด้วยการใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึก การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการสื่อสารทางกายด้วยภาษาสายตาและภาษามือของตัวละคร สัมพันธ์ด้วยการสื่อแทนเสียงทางนามธรรม การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการสร้างภาพลักษณ์ การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับความต้องการสร้างบรรยากาศ การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับองค์ประกอบทางด้านการดำเนินมุมกล้อง การใช้องค์ประกอบ

ของดนตรีสัมพันธ์กับองค์ประกอบทางด้านการใช้โทนแสงและทิศทางของแสง การใช้องค์ประกอบของดนตรีสัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านขนาดของภาพ การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละคร การใช้องค์ประกอบของดนตรี สัมพันธ์กับ องค์ประกอบทางด้านการใช้โทนสี

ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าบทบาทของดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด ให้ความสำคัญกับการสื่อสาร (Communication) ต่อกันระหว่างภาษาภาพยนตร์และเสียงดนตรีประกอบด้วยวิธีการช่วยสื่อความนัย เป็นหลัก โดยมีวิธีการช่วยกันเล่าเรื่อง เป็นการสนับสนุน

อภิปรายผล

จากการวิจัยการวิเคราะห์ดนตรีประกอบภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง "ปืนใหญ่จอมสลัด" ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ โดยนำเสนอข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องตลอดจนการเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ด้านประวัติและการนำบทเพลง ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ที่ประพันธ์โดยชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ มาวิเคราะห์องค์ประกอบด้านต่างๆ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงเรื่องราวและนำมาพัฒนาเป็นองค์ความรู้ใหม่ให้กับผู้วิจัยได้มากนานับประการ

จากการศึกษาด้านประวัติและผลงาน โดยการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นได้ว่า ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุคคลที่มีคุณสมบัติของความช่างสังเกต สามารถอธิบายเปรียบเทียบองค์ความรู้ต่างๆ แล้วถ่ายทอดความจากองค์ความรู้ต่างๆที่ซับซ้อน จนกลายเป็นเรื่องง่ายในการทำความเข้าใจ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุคคลที่เข้าใจในการทำงานร่วมกับผู้อื่น และเข้าใจสังคมรอบด้าน ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุคคลที่มีทัศนะคติในการทำงานศิลปะอย่าง สนุกอย่างเป็นธรรมชาติ และมีความสุขกับปัจจุบัน ขณะรู้จักประเมินตนเอง แล้วคิดหาวิธีการพัฒนาผลงานอย่างอย่างมีขบวนการวิธีการคิดงานในรูปแบบที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวอย่างชัดเจน และสร้างโอกาสความเจริญก้าวหน้าให้ตนเอง

ด้านวิธีการประพันธ์ ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นไปในลักษณะวิธีการเดียวกันกับบทสนทนา (Dialogue) โดยการสื่อสาร (Communication) ต่อกันที่มีวิธีการในรูปแบบเฉพาะของตัวเอง โดยวิธีการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง "ปืนใหญ่จอมสลัด" ได้แบ่งเป็นรูปแบบวิธีการถ่ายทอดไว้อย่างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมโดยการใช้เครื่องท้องถิ่ นในคาบสมุทรมลายูอาทิเช่นการใช้ฆ้องหลักที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆของอินโดนีเซีย(Gong Ageng)มาเป็นองค์ประกอบหลักในการดำเนินเรื่องราว ซึ่งเป็นเสียงที่แสดงความเป็นอัตลักษณ์ให้กับ ภาพยนตร์ ซึ่งสอดคล้องกับเกษมสันต์ พรหมสุภา (2539 : 212-213) ได้กล่าวถึงดนตรีเพื่อเสริมสร้างบรรยากาศ ใช้เพื่อบ่งบอกกาลเวลา สถานที่ เหตุการณ์ หรือ กลุ่มวัฒนธรรมที่สามารถแสดงเอกลักษณ์ได้โดยการใช้ดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะตัว และการสื่อถึงเรื่องราวเหนือความจริงไว้ด้วยการใช้การสร้างโลกทัศน์ใหม่ด้วยการ

หล่อเลี้ยงด้วยบทเพลงต่างๆตลอดทั้งเ รื่องผสมด้วยเสียง ที่ได้จากการออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงลักษณะเชิงนามธรรมโดยสอดคล้องไปตามสถานการณ์ในภาพยนตร์ซึ่งสอดคล้องกับ บรรจง โกศัลวัฒน์ (2530: 860-861) ได้กล่าวถึง เสียงดนตรียังแต่งเติมสีสันให้กับภาพได้ เพื่อช่วยสร้างมิติใหม่ เป็นการสร้างความรู้สึกใหม่ที่ดูเหนือความเป็นจริง เสียงของดนตรีจะช่วยให้ภาพดูไม่เป็นความจริงมากนัก เช่น ภาพยนตร์แบบเทพนิยาย (Fairy tail)

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ได้ประพันธ์แนวทำนอง ของแต่ละกลุ่มบุคคลในเรื่อง โดยสื่อเป็นนัยผ่านขบวนการวิธีประพันธ์แนวทำนอง อาทิเช่นแนวทำนองที่เกี่ยวข้องกับ 3 ราชินีเป็นกลุ่มบุคคลชั้นสูงในเรื่อง การสร้างแนวทำนองของ 3 ราชินีจะมีองค์ประกอบหลักของทำนองเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคและขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคเป็นองค์ประกอบหลัก ช่วยเสริมอัตลักษณ์ให้ 3 ราชินี ดูสง่างาม แนวทำนองที่เกี่ยวข้องกับหมู่บ้านเลด่ะ ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่มีความสามัคคี รักอิสระองค์ประกอบหลักของทำนองเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟคเป็นหลัก โดยที่กลุ่มโจรสลัดจะพบทำนองที่ใช้โน้ต เพียงหนึ่งตัวโน้ตหรือมีเพียงเสียงในช่วงเสียงย่านต่ำเท่านั้น ด้านลีลาในการบรรเลงแบ่งลีลาการบรรเลงตามกลุ่ม โดยที่กลุ่มนครลังกาสุกะจะบรรเลงด้วยความบรรจง ส่วนกลุ่มโจรสลัด จะบรรเลงด้วยความหยาบกระด้าง เรื่องของทิศทางของแนวทำนอง , ลีลาจังหวะ , เสียงประกอบบรรยากา ศ, เสียงสื่อสมมุติ , การเลือกเครื่องดนตรี โดยใช้ช่วงเสียงที่เหมาะสมไปกับอากัปกริยาของนาฏกรรมในภาพยนตร์ที่มีความสอดคล้องกันอย่างเข้าใจ อาทิเช่น การสื่อสารด้วยสายตากับทิศทางทำนองและการสื่อสารด้วยภาษามือกับทิศทางทำนอง นอกจากนั้นการเข้าใจเชิงจิตวิทยาขององค์ประกอบด้านขนาดภาพ การดำเนินมุมกล้อง ทิศทางของแสงและโทนสี ซึ่งในการประพันธ์ ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง "ปืนใหญ่จอมสลัด "ล้วนมีรากฐานทางความคิด จากความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในงานศิลปะกับการสื่อสารความหมายเชิงจิตวิทยาประกอบคู่กั นไป เสมอ

การวิเคราะห์องค์ประกอบด้านดนตรี องค์ประกอบด้านภาพ และองค์ประกอบด้านสัมพันธบท โดยละเอียดในงานวิจัยนี้ ทำให้ทราบถึง แนวทางในการนำวิธีการและเทคนิคต่างๆ มาใช้ในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ด้วยวิธีการดำเนินทำนอง วิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน และความเข้าใจในวิธีการสื่อสารในศิลปะของภาพยนตร์ ความเข้าใจในวิธีการสื่อสาร ในเชิงวิทยา ตามโครงสร้างและวิธีการของดนตรีประกอบภาพยนตร์ที่สอดคล้องซึ่งกันและกัน ซึ่งสามารถสร้างความเป็นเอกลักษณ์ในการนำดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) ไปใช้ได้เป็นอย่างดี ตามหลักการทางวิชาการ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยนี้ นับว่ามีคุณค่าในการที่จะนำไปประกอบการศึกษา ค้นคว้าและทางด้านการเรียนการสอนในโอกาสต่อๆไป สำหรับ นิสิต นักศึกษา และบุคคลทั่วไปที่สนใจอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

นอกจากดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปีนใหญ่จอมสลัด (Queens of Langkasuka) แล้วยังมีดนตรีประกอบภาพยนตร์ในผลงานการประพันธ์ของชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ที่น่าสนใจอีกมากมาย ซึ่งจากการได้รับรางวัลสาขาดนตรีประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากหลายสถาบันของคุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นการบ่งบอกให้เห็นได้ว่าคุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เป็นบุคคลที่นับว่าประสบความสำเร็จมากที่สุดบุคคลหนึ่งในประเทศไทย นอกจากนั้นคุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ยังมีการพัฒนาความรู้ความสามารถอย่างไม่หยุดยั้งจนเกิดแนวทางด้วยวิธีการใหม่ๆในการสร้างสรรค์ผลงานที่คงความ เป็นเอกลักษณ์ในรูปแบบเฉพาะตัว ซึ่งล้วนแล้วแต่มีบทบาทและความสำคัญที่จะสะท้อนวิธีการถ่ายทอดผลงานศิลปะด้านเสียง ที่แทรกอยู่ในบทเพลงต่างๆที่สามารถสร้างคุณค่าต่อสาธารณชนสืบต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

เกษมสันต์ พรหมสุภา. (2539). *รูปแบบ หน้าที่และการผลิตดนตรีประภาพยนตร์ไทย: กรณีศึกษาระหว่างปี พ.ศ. 2516-2534.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

โกวิทย์ ขันธศิริ. (2550). *ดุริยางคศิลป์ตะวันตก (เบื้องต้น).* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2526). *พื้นฐานดนตรีตะวันตก.* กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2552). *การนำเครื่องดนตรีมลายู มาใช้เป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด.* สืบค้นเมื่อ 21 กรกฎาคม 2553, จาก http://www.mumuu.com/news-show-ชาติชาย ทำดนตรีปืนใหญ่ ใช้เครื่องเคาะมลายูประกอบ-1-105-

ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์; และวิทยา วรมิตร. (2553). เอกสารประกอบการอบรมเชิงปฏิบัติการเรื่อง “การทำเพลงประกอบภาพยนตร์” ณ. ห้องประชุมกิจจาทร 2 วันที่ 26 สิงหาคม 2553: สาขาวิชาดนตรีตะวันตก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

โดม สุขวงศ์. (2533). *ประวัติภาพยนตร์ไทย.* กรุงเทพฯ: องค์การคุรุสภา.

บรรจง โกศัลวัฒน์. (2530). *การสร้างสรรค์และการผลิตภาพยนตร์เบื้องต้น16422หน่วยที่/12.2.* นนทบุรี: สำนักพิมพ์สุโขทัยธรรมาธิราช.

ประวิทย์ แต่งอักษร. (2542). *มาทำหนังกันเถอะ.* กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2533). *ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป.* กรุงเทพฯ: Dr.Sax

ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ. (2525ก). *ใครเป็นใครในกระบวนการผลิตภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ: บพิธการพิมพ์.

----------. (2525ข). *ความรู้ทั่วไปทางภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ: บพิธการพิมพ์.

ไพรัช มากกาญจนกุล. (2535). หลักการแต่งเพลง. กรุงเทพฯ: รุ่งแสงการพิมพ์.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (2540). *การผลิตภาพยนตร์เบื้องต้น.* นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

----------. (2542). *การผลิตภาพยนตร์ขั้นสูง.* นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *การวิเคราะห์เพลงไทย.* กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

เยาวนันท์ เชฏฐรันตน์. (2534). *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: รุ่งแสงการพิมพ์.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2546). *นักสร้าง สร้างหนัง หนังสั้น.* กรุงเทพฯ: ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ละเอียด เหราบัตย์. (2522). *วิวัฒนาการของดนตรีสากล.* กรุงเทพฯ: มิตรสยาม.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2552). *ปืนใหญ่จอมสลัด.* สืบค้นเมื่อ 21 กรกฎาคม 2553, จาก http://www.th.wikipedia.org/wiki/ปืนใหญ่จอมสลัด.

วิทยา วรมิตร. (2545). *การวิเคราะห์ดนตรี: ดนตรีประกอบภาพยนตร์เรื่อง สตาร์ วอร์.* มหาสารคาม: สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศิริพงษ์ แก้วพลอย. (2534). *หลักการประสานเสียง.* กรุงเทพฯ: ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษย์ศาสตร์ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สหวิทยาลัยรัตนโกสินทร์.

สมชาย รัศมี. (2538). *คู่มือนักดนตรี.* กรุงเทพฯ: สามัคคีสา (ดอกหญ้า).

สมศักดิ์ สร้อยระย้า. (2545). *จังหวะ (The Rhythm).* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สาธิตา ยิ่งเจริญไพบูลย์. (2546). *ภาพยนตร์สร้างสรรค์ กรณีศึกษาภาพยนตร์สั้น จากเทศกาลภาพยนตร์สั้น ประเภทรางวัลช้างเผือก ประจำปี 2540-2544.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สินนภา สารสาส. (2551). *เอกสารประกอบคำบรรยายระดับปริญญาเอกดนตรีวิทยา วิชา MSMS 606 สัมมนาดนตรีวิทยาขั้นสูง เรื่องดนตรีประกอบภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุกรี เจริญสุข. (2538). *ดนตรีชาวสยาม (Music Of Siam).* กรุงเทพฯ: Dr.Sax.

----------. (2544). *เพลงประกอบภาพยนตร์โดยพระเจนดุริยางค์ งานฉลอง 60 ปี ภาพยนตร์ "พระ เจ้าช้างเผือก" วันที่ 4 เมษายน 2544.* กรุงเทพฯ: พิฆเณศพริ้นติ้งเซ็นเตอร์.

----------. (2550). *ดนตรีเพื่อพัฒนาศักยภาพของสมอง.* กรุงเทพฯ: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อนรรฆ จรัณยานนท์. (2537). *เค้าเต้อร์พ้อยท์ (Counterpoint).* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เอกราช เจริญนิตย์. (2539). *หลักการประพันธ์เพลง 1 (Composition).* กรุงเทพฯ: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

Belkin, Alan. (2008). *An orchestral character glossary.* Retrieved March 9, 2010, from http://www.musique.umontreal.ca/personnel/belkin/bk.o/O-9.html

Flotti Finka. (2010). *Asia Music Festival Basic Course เอกสารประกอบการอบรมขั้นพื้นฐาน.* กรุงเทพฯ: สมาพันธ์สมาคมภาพยนตร์แห่งชาติ.

Flotti Finka. (2010). *Asia Music Festival Intersive Course เอกสารประกอบการอบรมเชิงลึก.* กรุงเทพฯ: สมาพันธ์สมาคมภาพยนตร์แห่งชาติ.

Miell,Dorothy. (2005). *Musical Communication.* New York: Oxford University Press.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ประมวลภาพชีวประวัติและผลงานของคุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

ประมวลภาพชีวประวัติและผลงานของคุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

ภาพประกอบ 1 ครอบครัว พงษ์ประภาพันธ์ ภาพจากด้านซ้าย คุณ วรวุฒิ พงษ์ประภาพันธ์ คุณ ณิสา สงวนไทย คุณแม่ สายหยุด พงษ์ประภาพันธ์ คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ คุณพ่อ สุรัชต์ พงษ์ประภาพันธ์ คุณ รังสรรค์ พงษ์ประภาพันธ์ และ คุณสุชาดา พงษ์ประภาพันธ์

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 2 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ช่วงประถมศึกษา

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 3 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ช่วงมัธยมศึกษา

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 4 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ช่วงอุดมศึกษา

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 5 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ในกิจกรรมของชมรมดนตรี

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 6 ออร์แกนเครื่องแรกของคุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 7 คีย์บอร์ดซีเควนเซอร์(Roland-W 30)เครื่องแรกของคุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 8 การรับรางวัลประกวดแต่งเพลงโฆษณาภายใต้คำจำกัดความว่า “ผู้ชายไร้สารตะกั่ว”

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 9 คุณชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์, คุณพ่อ สุรัชต์และคุณแม่ สายหยุด พงษ์ประภาพันธ์ ถ่ายที่สนามบินดอนเมืองก่อนไปศึกษาต่อต่างประเทศ

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 10 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ที่ชั้นเรียนวิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี (Berklee College of Music)

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 11 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ที่หน้าวิทยาลัยดนตรีเบิร์คลี (Berklee College of Music)

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 12 ภาพด้านซ้าย คุณ ภควัฒน์ ไววิทยะและภาพด้านขวาคุณ นนทรีย์ นิมิบุตร
ผู้สนับสนุนให้คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ ก้าวสู่อาชีพนักประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 13 คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ รับรางวัลสุพรรณหงส์

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม)

ภาพประกอบ 14 ภาพด้านซ้าย คุณมนต์ทิพย์ ลิปิสุนทร Vocal Art เรื่องนางนาก และภาพด้านขวา คุณทัศนา นาควัชระ Music Art เรื่องจันดารา

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 15 ภาพด้านซ้าย คุณณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า และ ภาพด้านขวา วงกอไผ่ Music Artเรื่องโหมโรง

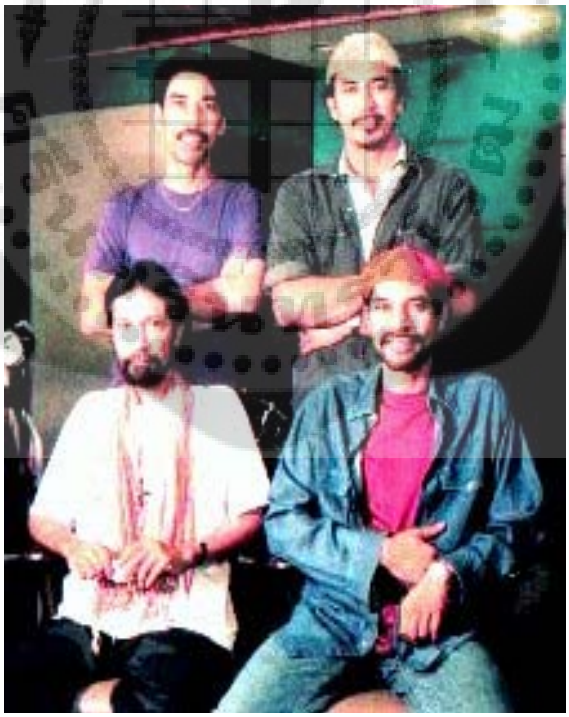
ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 16 คุณเป็นเอก รัตนเรือง ผู้กำกับการแสดงจากภาพยนตร์เรื่องมนต์รักทรานซิสเตอร์ ในปีพ.ศ. 2545

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 17 คุณสุนทร วิชัยลักษณ์ ผู้กำกับการแสดงจากภาพยนตร์เรื่องโหมโรง ในปีพ.ศ. 2546

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).



ภาพประกอบ 18 วงแฮมเมอร์ กลุ่มศิลปินไทย-มลายู ผู้ประพันธ์บทเพลง บินหลา ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์แนวทำนองหลักในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด

ที่มา: ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์. (2554, ธันวาคม).

ภาพประกอบ 19 บรรยากาศการสัมภาษณ์ คุณ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ เมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม 2554

ที่มา: ธีรเดช แพร่คุณธรรม. (2554, กรกฎาคม).

ภาคผนวก ข

บทภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์บทเพลง

บทภาพยนตร์

ตอน เปิดเรื่อง

- เพลงเปิดเรื่อง (Opening)เปิดเรื่องด้วยการแนะนำ บริษัทภาพยนตร์หรรษาจำกัด ต่อด้วยภาพใต้ท้องทะเลที่อุดมไปด้วยฝูงปลานานาชนิด

คำบรรยายเล่าเรื่อง

" เมื่อ 400 ปีก่อน รายาฮีเจา ปกครองลังกาสุกะด้วยความเข้มแข็งแต่ละแคว้นรอบด้านพร้อมกลุ่มกบฏและโจรสลัดต่างๆ ล้วนหมายที่จะยึดครองแคว้นอันมั่งคั่งแห่งนี้ ปี พ.ศ. 2136 ยานิส บรี ปราชญ์แห่งอาวุธชาวดัชท์ พร้อมศิษย์เอกชาวจีนนาม ลิ่มเคี่ยม เดินทางมาลังกาสุกะเพื่อมหาปืนใหญ่อาวุธที่ดีที่สุดไปถวายรายาฮีเจา เพื่อป้องกันบ้านเมือง แต่กลับถูกกลุ่มโจรสลัดที่นำโดย อีกาดำจอมสลัดที่มีวิชาดูหลำอันแก่กล้าตีชิงมหาปืนใหญ่ จึงทำให้เรือฮอลลันดาระเบิด ยานิส บรี ถึงแกความตาย กระบอกปืนใหญ่จมสู่ก้นทะเล"

- ขึ้นตัวหนังสือแนะนำชื่อเรื่อง "ปืนใหญ่จอมสลัด"เชื่อมต่อด้วยภาพ พระอาทิตย์ขึ้น ยามเช้ากลุ่มชนหมู่บ้านชาวเลพายเรือออกทะเล แล้วพบสภาพเรืออับปาง ในทะเล พบศพของชายผู้หนึ่ง ที่ในอ้อมแขนกอดเด็กทารกที่ยังมี ชีวิตอยู่บนกระดานของเรือที่อับปาง

ตอน หมู่บ้านชาวเผ่าเลดะ

- เปิดภาพที่ วิถีชีวิตของหมู่บ้านชาวเล
- เพลงเปิดตัวหมู่บ้านชาวทะเล
- ปารี(12ปี) พร้อมเพื่อนๆวิ่งกรูเข้ามาหา ลิ่มเคี่ยม นักประดิษฐ์ประจำหมู่บ้านชาวเลเพื่อที่จะขอทดลองเล่นสิ่งประดิษฐ์ชิ้นใหม่ ซึ่งมีลักษณะคล้ายเครื่องร่อน

ปารี	"พี่เคี่ยม ขอข้าบินด้วยซิ"
ลิ่มเคี่ยม	"เฮ้ย... เจ้าน่ะยังเด็กไป"

ปารี	“เด็กนี่แหละดีตัวเบาบินได้ง่ายด้วย”
ลิ่มเคี่ยม	“ไม่เอาด้วยหรอก ถ้าเจ้าเป็นอะไรขึ้นมา ลุงอันยาของเจ้าเล่นข้าตายแน่เลย ลุงเจ้าน่ะดุยิ่งกว่าฉลามอีก”

- ลิ่มเคี่ยมทดลองสิ่งประดิษฐ์ใหม่ วิ่งไปที่ท่าน้ำเตรียมจะบิน ช่วงแรกก็ทำท่าทางจะดีอยู่ แต่ไม่นานปีกก็หักลง จึงตกลงกลางทะเล

ตอน มิตรและศัตรูของนครลังกาสุกะ

- ภาพจากมุมสูง เห็นเกาะลังกาสุดพร้อมกับมหานครลังกาสุกะ
- เพลงเปิดตัวนครลังกาสุกะ
- ภาพในท้องพระโรง คณะทูตจากประเทศต่างๆกำลังเข้าเฝ้าพระราชินี

ทหาร	“เปิดตัวคณะราชทูตจากญี่ปุ่น”
ยะหริ่ง	“ยะรัง เจ้ามาทำอะไรที่นี่”
ยะรัง	“ท่านพ่อ ข้าเอาชนะการประลองคัดเลือก เลยได้เลื่อนมาเป็นทหารองครักษ์ชั้นในท่านคงประจำที่อยุธยานานจนเกินไป”
ยะหริ่ง	“ยังหนุ่มอยู่แท้ๆเจ้ากับก้าวหน้าได้รวดเร็วขนาดนี้“ถ้าแม่เจ้ายังมีชีวิตอยู่ คงดีใจ”
ยะรัง	“สำหรับข้า การได้รับใช้ลังกาสุกะ ถือเป็นเกียรติ์แก่ชีวิต เช่นเดียวกับท่านพ่อ”
ทหาร	“เปิดตัวคณะราชทูตจากเอเดน”

- อีกาดำพร้อมกับบีลัง คนรัก ปลอมตัวเป็นคณะทูตจากเอเดนเข้าเฝ้า เพื่อจะลอบปลงพระชนม์ราชินี แต่ต้องล้มเหลวเมื่อถูกขัดขวางโดย ยะรังองค์รักประจำตัวราชินี บีลังถูกยะรังสังหาร อีกาดำหนีเอาตัวรอดไปได้พร้อมกับความแค้นแต่ยะรังก็ต้องแลกกับการเสียโฉม ด้วยลูกดอกอาบยาพิษของบีลัง เพราะเอาตัวเข้าคุ้มกันพระราชินี

ตอน วิชาดูหลำและการเจริญวัยของปารี

- เพลงประกอบการบรรยายเกี่ยวกับวิชา ดูหลำ

- ตัดภาพมาที่กลุ่มของเจ้าชายราไว พร้อมกับอีกาดำกำลังเตรียมการอะไรบ้างอย่างโดยใช้วิชาดูหลำฟังเสียงปลาใต้น้ำ

- ภาพตัดกลับมาที่ อันยากำลังสอนวิชาดูหลำให้กับปารี

อันยา	“วิชาดูหลำ มี 3 ขั้นใหญ่ 9 ขั้นย่อย 3 ขั้นแรกที่เราจะสอนให้เจ้าเป็นการแยะเสียงของปลาออก รู้ว่าชนิดไหนเป็นยังไง สัมผัสรู้อากาศ อุณหภูมิ ความชื้น กระแสน้ำ กระแสลมที่มาสัมผัสร่าง รู้ความสัมพันธ์ระหว่างปลากับดินฟ้าอากาศ อ่านความรู้สึกของปลาออก ทำให้รู้ทิศทางน้ำและรู้แหล่งปลา รู้จากปลาว่าเมื่อไหร่ฝนจะตก 3 ขั้นที่ 2 เจ้าจะสามารถส่งพลังเสียง ดูหลำ แวกน้ำออกไปควบคุมปลา บังคับให้มันทำสิ่งที่เจ้าต้องการ หรือทำร้ายศัตรู จิตเชื่อมกันทางทะเล เจ้าต้องฝึกวิชา ดูหลำขั้นสูง เจ้าจะสามารถสื่อสารกับปลาได้ มีแต่อาจารย์กระเบนขาวเท่านั้นที่จะสอนเจ้าได้”

- อีกาดำ พยายามดำน้ำลงไปใต้ทะเลลึกเพื่อค้นหาอะไรบางอย่าง(มหาปืนใหญ่)แต่ผู้ที่จะทำเช่นนั้นได้จำเป็นจะต้องมีวิชา ดูหลำ ที่แก่กล้ามากๆ จึงทำให้อีกาดำ ถึงกับกระอักเลือด

- ภาพตัดมาที่ หมู่บ้านชาวเล ปารี(ตอนโต) โผล่ขึ้นมาเหนือผิวน้ำ พร้อมกับกล่าวกับอันยาและบินตัง

- เพลงที่แสดงถึงกาลเวลาช่วง ปารีวัยเด็ก ไปสู่ ปารีในวัยหนุ่ม

ปารี	“ฝูงโลมาจีนอยู่ข้างหน้านี้เองเดี่ยวข้าจะไปต้อนรับมัน”

- ปารีหยิบปลาดาวมายัดใส่มือ บินตัง พร้อมทั้งพูดว่า

ปารี	“บินตัง ข้าขอให้ “

- บินตัง ยิ้มอย่างมีความสุข
- ดนตรีบรรเลงต่อ

ตอน พันธมิตรแห่งนครลังกาสุกะ

- เปิดภาพในมุมกว้าง แสดงการมาเข้าพบของบรรดาหัวเมืองต่างๆโดยทางเรือต่างๆ ทยอยมาเข้าเฝ้ากันมิขาดสาย
- รายาฮีเจา สนทนากับ ฟานเดอร์เวียร์,องค์หญิงบิรู สนทนากับ ลิ่มกอเนียว(น้องสาวลิ่มเคี่ยม มาเพื่อตามหา ลิ่มเคี่ยมที่พรากจากกันมานาน)
- ดนตรีแสดงการบ่งบอกสถานที่ นครลังกาสุกะ และ แสดงการเชื่อมโยมในพระอัฉริยภาพของ รายาฮีเจา องค์หญิงบิรู ด้านการทูต
- ดนตรีมีการใช้การแทรกเครื่องดนตรีผสมเข้าไปด้วย โดยดนตรีเป็นตัวช่วยเสริมบรรยากาศให้ถึงสถานที่ต่างๆเช่น ประเทศจีน
- ภาพตัดกลับมาที่ท้องพระโรง องค์รายากำลังต้อนรับบรรดาทูตและแขกจากนานาประเทศที่มาเข้าเฝ้าอย่างเนืองแน่น (แสดงให้เห็นความสามารถด้านการทูตของรายาฮีเจาและองค์หญิงบิรู

ตอน พันธมิตรสลัดญี่ปุ่นลอบปลงพระชนม์เจ้าชายปาหัง

- ตัดภาพกลับมาที่ นครลังกาสุกะ ณ ห้องบรรทมของเจ้าชายปาหัง กลุ่มนินจานักฆ่า (พวกวาโกะ) บุกรุกเข้ามา หวังลอบสังหารเจ้าชายปาหัง แต่เจ้าชายปาหัง ไหวตัวทัน และได้รับความช่วยเหลือจาก ยะรัง
- คิวบู้ สุดท้าย ยะรังและพวกเจ้าชายปาหังสังหาร กลุ่มนินจาจนหมดสิ้น

ยะรัง	“องค์ชายหลบไปก่อน”

- ดนตรีประกอบมีลักษณะเป็นดนตรีประเภท Percussion เป็นหลักและมีการแยกผสมด้วยเครื่องดนตรีญี่ปุ่น อยู่ในฉากด้วย
- ยะรังต่อสู้กับกลุ่มนินจา จากในห้องจนชนะและตามออกมาจนถึงด้านนอกมีนินจาที่คาดว่าจะเป็นหัวหน้านินจา

- ดนตรีเสริมจินตนาการณ์ของหัวหน้านินจา ด้วยเสียงขลุ่ยญี่ปุ่น

- ยะรังต่อสู้จนเอาชนะได้ และต้องแปลกใจที่เจ้าชายปาหัง เล็งปลายกระบอกปืนมาที่ระยังแล้วยิง ความจริงปรากฏว่า เจ้าชายปาหัง ต้องการช่วยป้องกันยะรัง ให้พ้นภัยจากศัตรูที่กำลังจะลอบทำร้าย ยะรังจากด้านหลัง

- ดนตรีช่วยทำให้รู้สึกลุ้นระทึกในช่วง เจ้าชายเล็งปืนมาที่ยะรัง และคลายเมื่อความจริงปรากฏ

ตอน การจากไปชั่วนิรันด์ของบินตัง

- ตัดภาพกลับมาที่ ปารี ซึ่งโดนจับถ่วงน้ำ ในขณะที่เขากำลังจะหมดลมหายใจ อยู่นั้นสิ่งที่เขาไม่ปรารถนาจะได้เห็นก็พลันปรากฏต่อหน้าเขานั่นคือศพของ บินตังคนรักซึ่งจมอยู่ใต้น้ำ

- ดนตรีในตอนนี้ จัดว่าเศร้าที่สุดในเรื่อง

- ดนตรีประพันธ์โดยใช้ ทำนองที่เศร้า ประกอบลีลาการบรรเลงคล้ายการสะอื้น

- ปารีพบสร้อยคอที่เป็นเครื่องหมายแทนใจ ระหว่างพวกเขาทั้งสองคน ในช่วงเวลานั้นเองพลังแห่งความโกรธแค้นจึงทำให้ปารีระเบิดพลังของวิชาดูหลำที่ซ่อนอยู่ในตัวเขาออกมาจนสามารถรับรู้กันได้โดยทั่วท้องทะเล โดยเฉพาะกระเบนขาวและอีกาดำซึ่งรับรู้อานุภาพนี้เป็นอย่างดี

- ดนตรีเปลี่ยนลีลาการบรรเลง แสดงให้เห็นพลังอำนาจที่ระเบิดมาภายในตัวปารี (เกิดเป็นทำนองหลักประจำเรื่องที่บ่งบอกถึงอำนาจที่เหนือพลังอำนาจทั้งปวง)

- อีกาดำและกระเบนขาวต่างรับรู้ถึงอานุภาพแห่งพลังอำนาจนี้ได้เป็นอย่างดี จนกระเบนถึงกับกล่าวชื่อของ “ ปารี” ขึ้นมาทันที

ตอน ปารีสำเร็จวิชาดูหลำขั้นสูง

- ปารีสำเร็จวิชาดูหลำจนสามารถบังคับปลาทุกชนิดทั้งน้อยและใหญ่ได้ดังปรารถนา กระเบนขาวและอูงู มองดูอย่างชื่นชม

- ดนตรีการสำเร็จวิชาดูหลำขั้นสูง อารมณ์เพลงคล้ายการแสดงความยินดีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย Human Voice, เสียงปี่ชวา,กาเมลัน กลอง,ฉาบ ทำนองที่ใช้เป็น ทำนองหลักทำนองหนึ่งของเรื่อง

กระเบนขาว	“เมื่อเขาสำเร็จวิชาดูหลำขั้นที่หกก็หมดหน้าที่ข้าแล้ว ขั้นสูงขึ้นไปกว่านี้เขาต้อง เรียนด้วยตัวเขาเอง”

ตอน ยะรังบุกช่วยตัวประกันและการแก้แค้นของปารี

- ยะรังแอบซุ่มนำทหารจากลังกาสุกะ เพื่อหมายจะช่วยตัวประกันที่กลุ่มโจรสลัดจับมาขังไว้ (ลิ่มเคี่ยม และน้องสาวของลิ่มเคี่ยม)

- ดนตรีประกอบมีลักษณะเป็น Percussion ผสมกันกับเสียงเครื่องสาย (String Section) โดยมิได้เน้นเป็นทำนอง เป็นแสดงออกทางด้านเทคนิคทางการบรรเลงเช่น การเคลื่อนจากเสียงหนึ่งไปยังอีกสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่อง (Glissando) หรือ การใช้โน้ตโหยหวน (Portamento) และยังผสมด้วยเสียงดนตรีสังเคราะห์ (Synthesizer) อีกด้วย

ยะรัง	“พวกท่านจัดการวางระเบิดด้านนอกให้เรียบร้อย ”
ทหาร	“พวกเราไป”

- ดนตรีประกอบช่วยเสริมให้ ภารกิจดูแข็งแรงมากขึ้น โดยการใช้เทคนิคการขยายความดังของเสียง (Crescendo)

- ในฉากนี้เป็นฉากการต่อสู้ ดังนั้นจึงจะมีเสียงปรากฏในฉากจะมี 3 ลักษณะได้แก่ เสียงจากบทสนทนา, เสียงดนตรี, เสียง Foley Effect เสียงปืน, เสียงลูกปืนกระทบสิ่งของ, เสียงมีดดาบ, เสียงมีดดาบช่วงฟัน แทงเข้าไปในร่างกาย เสียงตีเกราะสัญญา และเสียง อุทานต่างๆเป็นต้น

โจรสลัด	“ใครวะออกไปดูซิ”

- ในขณะที่มีการต่อสู้กัน ลิ่มเคี่ยมทราบว่าทหารจากฝ่ายลังกาสุกะมาช่วยเหลือ จึงมุ่งตรงไปเพื่อช่วยน้องสาวของตนในทันทีดนตรีมีการเพิ่ม Percussion ประเภทโลหะเช่น ฉิ่ง และภาพตัดมาที่ปารีและองค์หญิงอูง ที่หลบอยู่ด้านบนของถ้ำลิ่มเคี่ยมบุกเข้าไปในคุกที่ขังน้องสาวของตนเอาไว้

- ดนตรีช่วงนี้มีการเปลี่ยนโทน โดยตัดเสียง Percussion ออกไปแล้วเปลี่ยนมาเป็นเสียงดนตรีที่มีลักษณะการลากเสียงยาว (Hold Notes) และเสียงดนตรีประเภทดนตรีสมมุติ (Music Sound Design)

- ลิ่มบุกเข้ามา จนมาพบภาพแห่งทุกข์ที่ในชีวิต เมื่อพบว่าน้องสาวของตนได้ตัดสินใจลาจากโลกไปเสียแล้ว

- ดนตรีประเภทเครื่องสาย (String Section) บรรเลงในลักษณะมาแล้วหายสลับไปมา คล้ายกับการแทนความรู้สึกภายในจิตใจของลิ่มเคี่ยม นอกจากนั้นยังนำเอาเสียง Human Voice มาสร้างเป็นทำนอง เสริมความรู้สึกเศร้าและสะเทือนใจอีกด้วย

ลิ่มเคี่ยม	“ โธ่ น้องพี่ ” (สายตามองลงไปที่พื้น), (ลิ่มเคี่ยมเก็บสายสร้อยประคำของน้องเอาไปเป็นที่ระลึก)
ยะรัง	“คุณชายลิ่ม เราต้องไปแล้วเร็ว ”

- ภาพตัดมาที่ปารีและองค์หญิงอูงู ต่อสู้กับกลุ่มโจรสลัด ปารีได้พบกับคนที่เขาแค้นที่สุด คือคนที่ฆ่าและข่มขืนภรรยาของเขา ปารีจึงมุ่งตรงเข้าไปโดยหมายจะแก้แค้น โจรใช้ปืนยิงถูกที่แขนของปารี และด้วยอำนาจพลัง ดูหลำ จึงทำให้ปารีมีพลังที่เหนือมนุษย์ กระสุนปืนไม่สามารถทำอันตรายใดๆต่อปารีได้ ปารีสังหารโจรผู้นั้นอย่างโหดร้ายคล้ายคนที่เสียสติ (มีภาพเหตุการณ์ในอดีตเมื่อครั้งเหตุการณ์จากไปของภรรยา ปรากฏให้เห็น)

- ดนตรีมีเสียง Human Voice โทนต่ำๆและสูงๆแบบโหยหวนผิดธรรมชาติ (คล้ายกับดนตรีที่ใช้ที่เกาะกระเบน) แสดงพลังวิชา ดูหลำ ด้านมืด เสียงที่ใช้เชื่อมต่อสลับฉากเหตุการณ์ในอดีต

องค์หญิงอูงู	“ปารี ปารีหยุด ปารีพอที ปารีข้ารักท่านนะ” (ปารี ค่อยๆสงบลงแล้วกอดองค์หญิงอูงูเอาไว้)
ยะรัง	“องค์หญิงอูงู”
ปารี	“องค์หญิง?”
องค์หญิงอูงู	“อย่าพึ่งพูด เรารีบไปจากที่นี่กันเถอะ”

- ดนตรี Percussion บรรเลงต่ออีกครั้ง

- กลุ่มยะรัง ปารี ลิ่มเคี่ยม และองค์หญิงอูงู แอบหลบหนีออกจาก ซ้องโจรเจ้าชายราไวและอีกาดำกลับเข้ามา พบกับกลุ่มของยะรังเข้าพอดี ยะรังจึงขู่ กับอีกาดำ ว่าอย่า เข้ามามิฉะนั้นจะจุดระเบิดที่ฝ่ายลังกาสุกาได้ว่างเอาไว้ก่อนหน้านี้ อีกาดำอาศัยตอนที่ยะรังเผลอ จึงเปิดฉากยิง ยะรังจนยะรังได้รับบาดเจ็บ ปารีรีบส่งยะรังขึ้นบนเรือ และอีกาดำก็ยิ่งไป ที่ปารีจนทำให้ปารีไม่สามารถจะหนีไปกลับเรือได้ทัน

องค์หญิงอูงู	“ปารี ปารี ปารี”(ร้องไห้)

- ปารี เผชิญหน้าสู้กับเจ้าชายราไวและอีกาดำ ด้วยพลังวิชาดูหลำ จนสะเทือนไปทั่วท้องทะเล รับรู้ไปถึงกระเบนดำ ด้วยพลังดูหลำทำให้ระเบิดที่วางไว้ ระเบิดทุกๆอย่างที่อยู่ที่นั่นส่งผลให้ปารีกระเด็นตกลงไปสู่ท้องทะเล

- ดนตรีทำนองประจำของวิชาดูหลำบรรเลงและเสริมด้วยการออกแบบเสียงของพลังดูหลำ

องค์หญิงอูงู	“ไม่ ปารี”(ร้องแสดงออกถึงความเสียใจ)

- ดนตรีทำนองประจำของวิชาดูหลำบรรเลงและเสริมขยี้อารมณ์ด้วยเสียงปี่ โดยทำนองที่ใช้บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของชาติพันธ์อย่างชัดเจน

- ปารีค่อยๆจ่มลงสู่ท้องทะเล อย่างช้าๆ มีกระเบนยักษ์มีรับร่างของปารีไปส่งที่ สดือทะเล

- เสียงดนตรีที่มีลักษณะการลากเสียงยาว (Hold Notes) และเสียงดนตรีประเภทดนตรีสมมุติ (Music Sound Design) โดยใช้เสียง Human Voice คุมโทนไว้

ตอน การชุบชีวิตเจ้าชายราไว

- ตัดภาพกลับมาหลังจากการต่อสู้บนเกาะอีกาดำจบลงด้วยการบาดเจ็บล้มตายทั้งสองฝ่าย กระเบนขาวซึ่งถึงเดินทางมาถึงหวังจะยุติศึกให้ทันเวลาเพราะยังไงเสียเจ้าชายราไว แท้จริงแล้วคือลูกชายของตนที่ลอบได้เสียกับนางสนมขององค์กษัตริย์แต่กระเบนขาวมาช้าไปภาพที่ตัวเองได้เห็นนั้นคือศพของเจ้าชายราไว ด้วยความเสียใจและโกรธแค้นทำให้กระเบนขาวไม่สามารถควบคุมตัวเองได้พลังด้านมืดเข้าครอบงำทันทีจึงทำให้กลายร่างเป็นกระเบนดำและได้มอบพลังดูหลำ ต่อชีวิตให้เจ้าชายราไวอีกครั้ง

- ดนตรีในฉากนี้เป็นดนตรีที่เน้นในการออกแบบเสียง(Sound Design)โดยเทคนิคการเรโซแนนซ์ (Resonant) ของเสียงประเภทระฆัง (Bell), เสียงลม, เสียงนก

- ดนตรีช่วงที่ราไวและกระเบนขาวเอื้อมจับมือกัน ดนตรีลักษณะให้ฉงนทางความคิด โดยใช้ Vibraphone และ Human Voice ประครองอารมณ์ไว้

- เมื่อความจริงปรากฏ แสดงความสัมพันธ์ว่ากระเบนขาวและเจ้าชายราไวเป็นพ่อลูกกัน

- ดนตรีใช้เสียง Human Voice ทำหน้าที่บรรยายความรู้สึก

- กระเบนขาว เปลี่ยนเป็น กระเบนดำ และการย้อนเหตุการณ์อดีตของกระเบนดำและเจ้าชายราไว

- ดนตรีประเภทเสียงสมมุติ(Sound Design)กลับมามีบทบาทเช่นการใช้เสียงของพลังแห่งความเกลียดชัง,ความชั่ว และการใช้เสียงหัวใจเต้นสื่อความการชุบชีวิตเจ้าชายราไว

ตอน เปิดสงคราม

- ด้วยการช่วยเหลือของกระเบนดำผู้มีวิชาดูหลำ ขั้นสุดยอดทำให้พวกของเจ้าชายราไวสามารถกู้มหาปืนใหญ่ขึ้นมาได้ บัดนี้กองกำลังของเหล่าพันธมิตรสลัดกำลังบุกประชิดลังกาสุกะเข้ามาแล้ว

- ภาพตัดกลับไปที่ นครลังกาสุกะ บัดนี้ทุกคนเตรียมพร้อมที่จะออกศึก รวมทั้งองค์รายาและเจ้าหญิงบิรูในชุดนักรบ

- ดนตรีประกอบระหว่างการทำสงคราม ดนตรีมีการประพันธ์ที่ใช้ขนาดของวงดนตรีที่ใหญ่มาก มีเทคนิคทางดนตรีมากมาย เสียงต่างๆในภาพยนตร์เช่นเสียงดนตรี,เสียง Foley Effect,เสียงสนทนา ล้วนทำงานสร้างเสริมบรรยากาศทั้งสิ้น มีการใช้ทำนองหลักมาขยายสร้างเสริม (เพลงใหญ่มากๆ)

ทหาร	“กองทัพสลัดบุกประชิดเมืองแล้วพะยะค่ะ”
องค์รายาฮีเจา	“ท่านยะรัง ข้าศึกจำนวนมากขนาดนี้เราต้องยิงสกัดไว้อย่าให้ขึ้นบกได้”
ยะรัง	(ยะรัง เตรียมสั่งการยิงปืนใหญ่ทันที ตามคำบัญชาขององค์ราย) “ทหารปืนใหญ่เตรียมพร้อมยิง”

- ทั้งสองฝ่ายต่างเปิดศึกยิงปืนใหญ่ใส่กันทันที

ตอน ปิดเรื่อง

- ภาพตัดกลับมาที่ พิธีศพขององค์รายาฮีเจาและต่อด้วยภาพการขึ้นครองราชย์ขององค์หญิงบิรู ซึ่งกลายเป็นองค์รายาองค์ต่อไป

- จบที่ภาพใต้ท้องทะเล ซากของเรือโจรสลัดและมหาปืนใหญ่จมอยู่พร้อมกับเสียง ในคำที่กระเบนขาวเคยกล่าวไว้ “เมื่อใดที่เจ้าสละทุกสิ่งจิตใจที่ว่างเปล่าจะทำให้กายของเจ้าเป็นหนึ่งเดียวกับทะเล”

- จบเรื่อง

- ดนตรีสรุปเรื่อง

- ดนตรี End Credits (ดนตรีภายในเรื่องบางช่วงตอนนำมาร้อยเรียงใหม่)

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายธีรเดช แพร่คุณธรรม
วันเดือนปีเกิด	30 มิถุนายน 2514
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	69/1 หมู่ 3 ซอยกำนันปัง ถนนสรณคมน์ แขวงสีกัน เขตดอนเมือง กรุงเทพมหานคร 10210
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์พิเศษ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2531	จบมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนมัธยมวัดเบญจมบพิตร
พ.ศ. 2539	ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) จากมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
พ.ศ. 2556	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ