

บทที่ 3

ตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลกระแสหลักในกรุงเทพฯ: ทศวรรษที่ 1980 – กลาง ทศวรรษที่ 1990

การปฏิวัติ “ เศรษฐกิจ ” เป็นหัวใจของสนาม มันเป็นหลักในการดำเนินไปของมันและหลักในการเปลี่ยนแปลงของมัน

Pierre Bourdieu

บทนี้ว่าด้วยการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นการผลิตเพื่อสาธารณชนทั่วไปตั้งแต่ทศวรรษที่ 1980 จนถึงกลางทศวรรษที่ 1990 ที่การผลิตแบบนี้หมดไป บทนี้แบ่งเป็นสองส่วนด้วยกัน ส่วนแรกพูดถึงการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ถึงกลางทศวรรษที่ 1980 ซึ่งนักจัดรายการวิทยุและผู้ประกอบการธุรกิจเทปมีส่วนร่วมกันประกอบสร้างและแพร่กระจายรสนิยมดนตรีเฮฟวีเมทัลขึ้นมาในกรุงเทพฯ ในวงกว้างเป็นครั้งแรก ก่อนที่การแพร่กระจายจะจบลงหลังจากการขยายตัวของอุตสาหกรรมดนตรีในไทย ทำให้พื้นที่สื่อในการเผยแพร่ดนตรีเฮฟวีเมทัลโดยนักจัดรายการวิทยุ ค่อยๆ หายไป และทำให้เกิดการปราบปรามเทปผีในวงกว้างทำให้หนทางในการเข้าถึงดนตรีเฮฟวีเมทัลของสาธารณชนทั่วไปหายไปอีกทาง

ส่วนที่สองพูดถึงการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ หลังอุตสาหกรรมดนตรีเริ่มสนใจที่จะผลิตงานบันทึกเสียงดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงตอนปลายทศวรรษที่ 1980 จนถึงที่อุตสาหกรรมดนตรีเลิกสนใจการผลิตงานบันทึกเสียงดนตรีเฮฟวีเมทัลและหันไปผลิตงานบันทึกเสียงดนตรีอัลเทอร์เนทีฟแทนในช่วงกลางทศวรรษที่ 1990

ส่วนแรก: ต้นทศวรรษที่ 1980 ถึงกลางทศวรรษที่ 1980

ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 เริ่มเกิดตลาดของดนตรีเฮฟวีเมทัลขึ้นในกรุงเทพฯ จากการสนับสนุนของนักจัดรายการวิทยุและการแพร่กระจายของ “ เทปผี ” (เทปละเมิดลิขสิทธิ์) การที่ชาวกรุงเทพฯ สามารถเข้าถึงดนตรีเฮฟวีเมทัลได้มากขึ้นก็ทำให้เกิดกลุ่มผู้ฟังดนตรีเฮฟวีเมทัลขึ้น และก็เริ่มมีการจัดงานแสดงดนตรีสดมาเพื่อรองรับกลุ่มผู้ฟังเหล่านี้ ผู้ที่มีบทบาทในการจัดงานแสดงดนตรีสดเหล่านี้ก็ได้แก่บรรดานักจัดรายการวิทยุที่จัดงานแสดงดนตรีเหล่านี้ตามพื้นที่สาธารณะ

เช่น โรงภาพยนตร์ หอประชุม และ สวนสาธารณะต่างๆ นักดนตรีที่เล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงนี้เป็นส่วนผสมกันของนักดนตรีเฮฟวีเมทัลที่หลงเหลือมาจากทศวรรษที่ 1970 และนักดนตรีเฮฟวีเมทัลวัยรุ่นที่ปรากฏขึ้นมาใหม่ รูปแบบการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลแบบนี้จับขึ้นไปเมื่ออุตสาหกรรมดนตรีในไทยเติบโตสูงจนสามารถยึดครองพื้นที่สื่อที่เคยเผยแพร่ดนตรีเฮฟวีเมทัลอย่างรายการวิทยุไปพร้อมๆ กับร่วมมือกับรัฐบาลในการปราบปรามเทปผีซึ่งเป็นสื่อหลักที่สาธารณะชนจะเข้าถึงดนตรีเฮฟวีเมทัลได้

นักดนตรีเฮฟวีเมทัลช่วงต้นทศวรรษที่ 1980

นักดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 จำนวนมากเป็นนักดนตรีเฮฟวีเมทัลที่มีชื่อเสียงมาจากการเล่นดนตรีในค่ายจีไอที่ยังเล่นดนตรีอยู่ อย่างไรก็ตามก็มีนักดนตรีรุ่นใหม่ๆ ปรากฏขึ้นเช่นเดียวกัน ไม่มีรายงานที่ชัดเจนว่านักดนตรีรุ่นใหม่ๆ เหล่านี้เป็นใครมาจากไหน นอกจากคำบอกเล่าประปรายของนักดนตรีและนักฟังเพลงรุ่นหลังจากนั้นที่เคยผ่านยุคสมัยนี้มาเมื่อครั้งยังเยาว์วัย พวกเขาเล่าว่านักดนตรีเหล่านี้เป็นวัยรุ่นที่ชื่นชอบดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ตั้งวงดนตรีกันขึ้นมา “แกะ” เพลงเฮฟวีเมทัลจากเทปและนำมาเล่นในห้องซ้อมดนตรี (บุญเกิด 2553) จากที่ข้อมูลรวบรวมมาได้ พบว่ามีวงดนตรีเฮฟวีเมทัลระดับมัธยมเกิดขึ้นด้วย เช่น วง Sadism จากโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีเฮฟวีเมทัลในระดับมหาวิทยาลัยปรากฏขึ้นประปรายด้วย วงดนตรีเหล่านี้มีพื้นที่ในการแสดงในงานแสดงดนตรีในโรงภาพยนตร์ตอนเช้าที่ชื่อ งานว่า “Long Live Rock N' Roll” จัดโดยนักจัดรายการวิทยุชื่อดัง วิฑูร วัทธัญญ¹

นักดนตรีเฮฟวีเมทัลวัยรุ่นเหล่านี้เป็นนักดนตรีเฮฟวีเมทัลรุ่นแรกๆ ของไทยที่เล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลโดยไม่รับค่าจ้าง บุญเกิด แซ่หรือ นักดนตรีเฮฟวีเมทัลรุ่นปลายทศวรรษที่ 1980 เล่าให้ฟังว่านักดนตรีรุ่นพี่ของเขาที่เป็นนักดนตรีวัยรุ่นในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 เล่าให้ฟังว่า การเล่นแสดงดนตรีตามโรงภาพยนตร์ของวัยรุ่นในสมัยนั้นนักดนตรีจะไม่ได้ค่าจ้าง แต่ผู้จัดจะให้สินค้าจากผู้สนับสนุนการจัดแทน ดังที่มีการเล่าว่า นักดนตรี “ได้ลูกอมมาเป็นกล่องๆ เลย” (บุญเกิด 2553) อย่างไรก็ตามก็มีการรายงานว่าการเล่นดนตรีตามโรงภาพยนตร์นั้นเป็นงานที่รายได้ดีมากสำหรับนักดนตรีอาชีพที่เล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลมาตั้งแต่ตอนปลายทศวรรษที่ 1970 เช่นกัน (ชุมศักดิ์

¹อนรรักษ์ ยิงนคร อดีตมือกีตาร์วง Sadism เล่าถึงประวัติของตัวเองมาก่อนที่จะตั้งวง Hi-Rock เป็นตอนๆ ใน <http://hirockband.com/> เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 มิ.ย. 2011

2548: 178) ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่ายุคนี้เป็นยุคแรกที่เริ่มเกิดนักดนตรีเฮฟวีเมทัลมือสมัครเล่นที่ได้แสดงสดในพื้นที่สาธารณะ

ความแตกต่างของพวกเขากับนักดนตรีเฮฟวีเมทัลอาชีพที่สำคัญก็ได้แก่การที่พวกเขาจะไม่ได้รายได้จากการเล่นดนตรีเลย ในขณะที่นักดนตรีอาชีพจะมีรายได้จากการเล่นดนตรีที่เป็นกอบเป็นกำ อย่างไรก็ตามก็ตีประเด็นอีกประเด็นที่น่าสนใจก็คือ ในการแสดงสดดนตรีเฮฟวีเมทัลช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 วงดนตรีไม่จำเป็นต้องมีเครื่องเสียงส่วนตัวที่จะใช้ในการแสดงอีกแล้ว วงดนตรีสมัครเล่นในระดับมัธยมและมหาวิทยาลัยไม่น่าจะมีงบประมาณเพียงพอที่จะใช้ซื้อเครื่องเสียงของตัวเอง ดังนั้นเครื่องเสียงในการแสดงสดจึงน่าจะเป็นภาระที่ผู้จัดงานแสดงดนตรีต้องจัดหามาให้ใช้ วงดนตรี นอกจากนี้คำบอกเล่าว่าวงดนตรีเหล่านี้เป็นนักดนตรีวัยรุ่นที่ซ้อมดนตรีกันตามห้องซ้อมดนตรียังชี้ว่าในช่วงนี้เริ่มมีห้องซ้อมดนตรีให้บริการในกรุงเทพฯ แล้ว ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าในยุคนี้ต้นทุนการตั้งวงดนตรีเฮฟวีเมทัลลดลงจากช่วงที่แล้ว ที่วงดนตรีต้องมีทั้งเครื่องเสียงและ “เด็กยกเครื่อง” ด้วย การลดต้นทุนลงดังกล่าวน่าจะส่งผลให้เกิดนักดนตรีเฮฟวีเมทัลมากขึ้นด้วย

การเพิ่มขึ้นของนักดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ดูจะเป็นภาพสะท้อนของการเติบโตทางเศรษฐกิจของกรุงเทพฯ ที่รายได้เฉลี่ยของประชากรเพิ่มสูงขึ้นกว่าเท่าตัวในช่วงปี 1970-1977 (เกริกเกียรติ 2526: 9)¹ การเพิ่มขึ้นของรายได้นี้เป็นสิ่งต่อเนื่องของการพัฒนาทางเศรษฐกิจของไทยที่รวมศูนย์มาที่กรุงเทพฯ ตลอดตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1960 แนวทางการพัฒนานี้ทำให้ประชากรในกรุงเทพฯ มีอัตราเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องไปพร้อมๆ กับรายได้ต่อหัวในภาพรวม การเติบโตทางเศรษฐกิจและประชากรเหล่านี้เป็นพื้นฐานสำคัญที่ทำให้เกิดตลาดของดนตรีสดเฮฟวีเมทัลขึ้นในกรุงเทพฯ ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1970 แม้ว่าดนตรีดิสโก้จะทำให้บรรดาเจ้าของสถานบริการเล็กลงวงดนตรีไว้ประจำสถานบริการในช่วงปลายทศวรรษที่ 1970 และต้นทศวรรษที่ 1980 แต่เมื่อดนตรีดิสโก้เริ่มค่อยๆ เสื่อมความนิยมลงไป ตลาดของดนตรีร็อกและเฮฟวีเมทัลก็เริ่มเกิดขึ้นอีกครั้ง ตลาดนี้มีต้นกำเนิดจากการสนับสนุนของบุคคลสองกลุ่มด้วยกัน กลุ่มแรกคือนักจัดรายการวิทยุ กลุ่มที่สองคือผู้ประกอบการเทปผี

¹นอกจากนี้ก็มีรายงานที่สอดคล้องกันว่ารายได้เฉลี่ยของครัวเรือนต่อเดือนในปี 1975/1976 คือ 3,352 บาท ส่วนในปี 1981 มันขึ้นมาเป็น 5,805 บาท และขึ้นมาอีกเป็น 6,654 บาทในปี 1986 (ฉกาจ 2537: 109)

นักจัดรายการวิทยุกับการสนับสนุนดนตรีเฮฟวีเมทัล

“นี่คือรายการ ‘คิกคักยามบ่าย’ ผม วิฑูร วทัญญู ดำเนินรายการ”
วิฑูร วทัญญู นักจัดรายการวิทยุชื่อดังพูดเพื่อเปิดรายการวิทยุของเขา

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 เป็นช่วงแรกที่พบหลักฐานว่ามีการใช้คำว่า “เฮฟวีเมทัล” ในหมู่ชาวไทย (อนุสรณ์ 2553) การริเริ่มใช้คำนี้น่าจะเกิดจากการเกิดขึ้นของสิ่งพิมพ์และรายการวิทยุที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีเฮฟวีเมทัล สิ่งพิมพ์เกี่ยวกับเฮฟวีเมทัลในช่วงดังกล่าวยังไม่มีอิทธิพลแพร่หลายมากมายนัก แต่ก็มีร่องรอยของการใช้คำว่า “Heavy Metal” เป็นชื่อนิตยสารที่ไม่ได้มีความเชื่อมโยงกันถึงสองฉบับ (อนุสรณ์ 2553) นอกจากนี้ในช่วงนี้นิตยสารที่เน้นเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ทรงอิทธิพลในภายหลังอย่าง *Quiet Storm* ฉบับแรกก็ได้ออกมาเช่นกันแต่ก็ยังไม่ใช้นิตยสารที่อ่านกันแพร่หลาย สื่อที่มีอิทธิพลมากๆ ต่อวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ก็คือรายการวิทยุ

อนุสรณ์ สติรรัตน์ อดีตบรรณาธิการนิตยสารดนตรีหลายเล่มรำลึกถึงช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ว่าเป็นช่วงเวลาที่ยุทธศาสตร์เพลงต่างประเทศมีความหลากหลายมากมาย นักจัดรายการวิทยุแต่ละรายมักจะเป็นนักฟังเพลงด้วยที่จะไปค้นหาแผ่นเสียงเพลงต่างประเทศแปลกๆ ซึ่งอาจไม่มีขายในท้องตลาดไทยด้วยซ้ำมาเปิดในรายการ (อนุสรณ์ 2553) ในรายการวิทยุที่มีดนตรีต่างประเทศอย่างหลากหลายนี้ ดนตรีชนิดหนึ่งที่ได้รับการนำเสนอก็คือดนตรีเฮฟวีเมทัลนั่นเอง

ในตอนต้นทศวรรษที่ 1980 รายการวิทยุมีส่วนสำคัญมากๆ ในการเผยแพร่ดนตรีเฮฟวีเมทัลและดนตรีฮาร์ดร็อก ดนตรีทั้งสองชนิดมักจะถูกเรียกรวมๆ ในหมู่นักฟังเพลงชาวไทย ช่วงนี้ว่า “เฮฟวี” แม้ว่าจะมีรายงานว่ามึนักจัดรายการวิทยุหลายคนที่เปิดเพลง “เฮฟวี” ในรายการตน¹ บุคคลที่เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปในหมู่นักฟังที่ผ่านยุคนั้นมานักจัดรายการวิทยุที่มีบทบาท

¹นี่เป็นสถานการณ์ที่ดูจะต่างจากดนตรีเฮฟวีเมทัลในสหรัฐอเมริกาและอังกฤษที่วิทยุมีบทบาทในการแพร่กระจายดนตรีเฮฟวีเมทัลน้อยมากตลอดทศวรรษที่ 1970 (Weinstein 2000: 150-155) อย่างไรก็ตามวิทยุในอเมริกาก็มีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีฮาร์ดร็อกมากๆ การที่วิทยุอเมริกาปฏิเสธดนตรีเฮฟวีเมทัลมาตลอดทศวรรษที่ 1970 ดูจะเป็นการปฏิเสธคำว่า “เฮฟวีเมทัล”

มหาศาลในการเผยแพร่คำว่า “เฮฟวี” และดนตรีชนิดนี้ก็คือ วิฑูร วัทธัญญ กับรายการ Top Teen Talent ของเขาที่ออกอากาศในหลายสถานีและหลายช่วงเวลา อิทธิพลของ วิฑูร ดูจะมีสูงมากในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ตลอดช่วงเวลาของการวิจัยผู้เขียนพบว่าแทบจะไม่มีผู้ใดกล่าวถึงวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 โดยไม่กล่าวถึงวิฑูร ในขณะที่พวกเขาเหล่านั้นแทบจะไม่พูดถึงวงดนตรีเฮฟวีเมทัลของไทยวงใดวงหนึ่งในช่วงนั้นเลย กล่าวคือในสายตาของผู้ที่ผ่านการฟังดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 มา วิฑูรมีบทบาทกับวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลมากกว่าวงเฮฟวีเมทัลใดๆ เสียอีก ซึ่งบทบาทของเขาที่สำคัญก็คือการที่เขาเป็นคนแนะนำดนตรีเฮฟวีเมทัลให้กับสาธารณชนชาวกรุงเทพฯ ได้รู้จักนั่นเอง ทั้งนี้การจัดรายการของวิฑูรมีเอกลักษณ์ให้ผู้คนจดจำได้ก็เนื่องจากบทเพลงที่เขาเปิดที่หนักหน่วงกว่ารายการวิทยุอื่นๆ ในช่วงเวลาเดียว นอกจากนี้แนวทางการจัดรายการของเขาก็มีเอกลักษณ์ด้วยการใช้เสียงกระแทกกระทั้นในการดำเนินรายการและมีการตั้งฉายาให้กับวงดนตรีและนักดนตรี¹ (วิฑูร 2533: 82-85)

บทบาทของวิฑูรนอกจากจัดรายการแล้วก็ยังมีการจัดงานแสดงดนตรีสดตามสวนลุมพินีเช่นเดียวกับนักจัดรายการวิทยุคนอื่นๆ นอกจากนี้รูปแบบงานแสดงดนตรีสด “เฮฟวี” ที่

มากกว่า เพราะคำๆ นี้มีนัยยะทางลบมากๆ ในอเมริกา ดังที่นักวิจารณ์อเมริกาโจมตีว่าสิ่งที่ Black Sabbath เล่นออกมามีเสียงเหมือนโลหะตีกันมากกว่าดนตรี ดู Weinstein 2000: 18-19

¹ฉายาของวงดนตรี เช่น Black Sabbath – ผู้หนักแน่นดุจภูผาถล่มทลาย, Scorpions - แมงป่องผยองเดช, Rainbow – สายรุ้งสกาวดไส, Kansas – ผู้คึกคะนอง, Led Zeppelin – เรือเหาะว่องเวหา, UFO – จานผีสะท้านโลกา, KISS – จุมพิตอสูรกาย, White Witch – พ่อมดขาวผู้เลอโฉม, Status Quo – นักหวดกีตาร์ตัวฉกาจ, Mountain – จอมภูผา, Queen – ราชา ในนามของราชินี, Deep Purple - ผู้ว่องไวดุจสายฟ้าแลบ, Uriah Heep - ผู้ฮึกเหิม, Jethro Tull – นักขลุ่ยผู้เก่งฉกาจ

นอกจากนี้ยังมีฉายาของนักดนตรีเช่น Neil Young – ผู้ยิ่งใหญ่, Ian Gillan นักร้องวง Deep Purple – นักร้องเสียงดินระเบิด, Michael Schenker มือกีตาร์วง UFO – มือกีตาร์กรีดและเขย่าหัวใจ, David Bowie – จอมดัดจริต, David Coverdale – นักร้องหน้าหมู

นักฟังเพลงรุ่นเก่าๆ ที่มีความหลังกับรายการของวิฑูรหลายๆ ท่านได้รวบรวมฉายาเหล่านี้ไว้ที่ <http://www.thaiprog.net/webboard/index.php?topic=3897.0> เข้าถึงเมื่อวันที่ 8 เม.ย.

สำคัญที่วิฑูรและนักจัดรายการวิทยุคนอื่นๆ เป็นผู้จัดก็คือการจัดแสดงดนตรีสดที่ตามโรงภาพยนตร์ก่อนหนังรอบเช้าในตอนราวๆ ต้นทศวรรษที่ 1980 ดนตรีตามโรงภาพยนตร์รอบเช้านี้เป็นดนตรีที่เล่นเข้ามาเรื่อยๆ ราวๆ ตี 5 หรือ 6 โมงเช้า และไปเลิกตอนราวๆ 9 โมงเช้า งานโรงภาพยนตร์ตอนเช้าของวิฑูร วทัญญู มีชื่องานว่า “Long Live Rock N’ Roll”¹ ไม่มีรายงานเกี่ยวกับรายละเอียดของงานนี้มากนักนอกจากรายงานว่ามันมีการจัดอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามพื้นที่ของโรงภาพยนตร์ยามเช้าก็เป็นพื้นที่ที่นักจัดรายการวิทยุคนอื่นๆ จัดงานแสดงดนตรีสดด้วย ไม่ใช่เพียงแต่วิฑูรคนเดียว

เอกมันต์ โพธิพันธ์ทอง เล่าว่าเหตุที่งานดนตรีพวกนี้จัดเข้ามา “เพราะหนังเช้าสี่โมงเช้า สามโมงครึ่งเมื่อไรต้องเคลียร์ มึงมาเข้าโรงภาพยนตร์กู สามโมงครึ่งมึงเอาเครื่องออกไปให้หมด” โรงภาพยนตร์ที่มีการจัดงานเหล่านี้ก็อย่างเช่น เอเชนต์ สยาม ลิโต้ โคลิเซียม เป็นต้น (กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ 2545a: 36) นอกจากโรงภาพยนตร์แล้ว งานแสดงดนตรีในที่สาธารณะแบบเฉพาะกิจที่โดดเด่นได้แก่งานแสดงดนตรีที่สวนลุมพินีซึ่งมีการจัดหลายต่อหลายครั้ง² นอกจากนี้ก็มีรายงานจากนักฟังเพลงที่ผ่านทศวรรษที่ 1980 มาว่าในช่วงเวลาเหล่านั้นมีงานแสดงดนตรีตามหอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่สิ่งเหล่านี้ก็ไม่ได้ถูกบันทึกไว้มากนัก อย่างไรก็ตามในภาพรวมจากข้อมูลที่รวบรวมมาได้ก็น่าจะพอสรุปได้ว่าโดยทั่วไปคนที่เป็นกำลังหลักในการจัดงานดนตรีเหล่านี้มักจะเป็นนักจัดรายการวิทยุ

ไม่มีรายงานเกี่ยวกับรายละเอียดของงานแสดงดนตรีเหล่านี้แน่ชัดในรายละเอียดงานดนตรีที่สวนลุมพินีมีราคาบัตรอยู่ที่ราวๆ 10-15 บาท และมีวงดนตรีมาเล่นราวๆ 3-5 วง (วิฑูร 2533: 83-84; กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ 2545b: 37) ส่วนงานแสดงดนตรีที่ตามโรงภาพยนตร์ไม่มีการรายงานชัดเจนถึงราคาบัตรค่าเข้าชม แต่มีรายงานว่างานเหล่านี้มีคนแน่นขนัดหลายร้อยคน และคนส่วนใหญ่ที่ไปเข้าร่วมนั้นเป็นนักเรียน นักศึกษา (อนุสรณ์ 2553; วรรณพ 2553) นอกจากนี้ก็มีผู้ที่เคยเข้าร่วมรายงานว่าในงานครั้งหนึ่งที่เขาไปเข้าร่วมมีวง

¹อนุรักษ์ ยั่งยืนคร อดีตมือกีตาร์วง Sadism เล่าถึงประวัติของตัวเองมาก่อนที่จะตั้งวง Hi-Rock เป็นตอนๆ ใน <http://hirockband.com/> เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 มิ.ย. 2011

²จริงๆ การจัดแสดงดนตรีร็อกแอนด์โรลในส่วนลุมพินีมีมาอย่างต่ำตั้งแต่ประมาณปี 1967 แล้ว โดยเป็นการประกวดดนตรีประเภทชาโดว์ (ลำเนา 2539: 64) ข้อมูลระหว่างปลายปี 1960 จนถึงปลายปี 1970 นั้นคลุมเครือมากและไม่มีการบันทึกไว้ชัดเจน

ดนตรีมาเล่น 2 วงด้วยกัน¹ ซึ่งปริมาณนี้ก็น่าจะชี้ว่าวงดนตรีวงหนึ่งน่าจะมีเวลาเล่นประมาณ ชั่วโมงเศษๆ แต่ไม่เกินสองชั่วโมง เนื่องจากระยะเวลาในการจัดงานดนตรีในโรงภาพยนตร์ตอนเช้า ตั้งแต่เริ่มงานจนถึงงานมีความยาวราวๆ 3-4 ชั่วโมง ส่วนทางด้าน การแสดงดนตรีตามหอประชุม ในมหาวิทยาลัยต่างๆ นั้นก็แทบไม่มีข้อมูลใดๆ ในรายละเอียดเลย

ไม่มีรายงานชัดเจนว่าดนตรีที่เล่นกันในงานแสดงดนตรีที่กล่าวมาเหล่านี้เป็นบทเพลงใดของใคร แต่ทุกแหล่งข้อมูลก็ยืนยันตรงกันว่า บทเพลงที่ถูกนำมาบรรเลงเหล่านี้เป็นบทเพลงของวงหรือคจาก “ต่างประเทศ” เป็นหลัก ซึ่งก็อนุมานได้ว่า “ต่างประเทศ” ที่กล่าวมาน่าจะเป็นเพลงหรือคจากประเทศอังกฤษและอเมริกาเป็นหลัก จะเห็นได้ว่าวงดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ยังเล่นบทเพลงวงดนตรีจากโลกภาษาอังกฤษเช่นเดียวกับในสมัยค่ายจีไอ อย่างไรก็ตามหากจะพิจารณาว่าบทเพลงที่ถูกนำมาเล่นตามงานแสดงดนตรีเหล่านี้เป็นบทเพลงชุดเดียวกันกับที่ วิฑูร เปิดในรายการวิทยุของเขาก็จะพบว่า บทเพลงเหล่านี้เป็นบทเพลงฮาร์ดร็อกและเฮฟวีเมทัลที่มีชื่อเสียงในช่วงต้นและกลางทศวรรษที่ 1970 เป็นหลัก (ดูเชิงอรรถที่ 19 ประกอบ) วิฑูรไม่ได้นำเสนอวงดนตรีที่มีชื่อเสียงในช่วงปลายทศวรรษที่ 1970 และต้นทศวรรษที่ 1980 ในโลกภาษาอังกฤษ (เช่น วง Van Halen, Iron Maiden และ Motley Crue) หรืออย่างน้อยๆ เขาก็ไม่ได้ตั้งฉายาให้กับวงเหล่านี้ อนุมานได้ว่า วิฑูรไม่ได้นำเสนอวงดนตรีที่ร่วมสมัยกับโลกภาษาอังกฤษให้ชาวกรุงเทพฯ ฟัง สิ่งที่วิฑูรเสนอก็ดูจะเป็นสิ่งที่ละม้ายกับที่นักดนตรีเฮฟวีเมทัลเล่นในค่ายจีไอตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 1970 ซึ่งนี่น่าจะเป็นเหตุผลที่ทำให้นักดนตรีที่โด่งดังในค่ายจีไอสามารถกลับมาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงโด่งดังในทศวรรษที่ 1980 อยู่แม้ว่าพวกเขาจะเล่นแต่บทเพลงเดิมๆ ที่พวกเขาเล่นมาตั้งแต่สมัยค่ายจีไอเป็นหลัก

นอกจากดนตรีสดในกรุงเทพฯ ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 จะละม้ายกับดนตรีในค่ายจีไอแล้ว คุณค่าที่ยังคงอยู่มาตั้งแต่ในสมัยค่ายจีไออย่างคุณค่าของการเล่นให้เหมือนแผ่นเสียงจีไอก็ยังคงอยู่ หลักฐานที่สะท้อนคุณค่าเหล่านี้ก็ได้แก่ การดวลกันระหว่างวงดนตรีต่างๆ โดยการเล่นคัฟเวอร์เพลงเดียวกันในงานเดียวกันระหว่างวงดนตรีเพื่อเป็นการวัดฝีมือของวง ซึ่งโดยทั่วไปแล้วปัจจัยชี้ขาดก็คือ ความเหมือนของเสียงร้อง และกีตาร์โซโล่ (กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ 2545b: 40) อย่างไรก็ตามสำหรับในตอนต้นทศวรรษที่ 1980 การกล่าวว่ นักดนตรีเฮฟวีเมทัล “เล่นเหมือนแผ่นเสียง” ก็อาจไม่ใช่คำกล่าวที่ตรงนัก คำกล่าวที่ตรงกับสมัยนี้

¹ดู <http://www.thaiprog.net/webboard/index.php?topic=3897.0> เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 มิ.ย. 2011

มากกว่าคือ “เล่นเหมือนเทป” เพราะ ภาชนะบรรจุเสียงดนตรีที่มีบทบาทมากกับวัฒนธรรมดนตรีในกรุงเทพฯ คือเทปคาสเซตต์

เทปกับการแพร่กระจายงานดนตรีต่างประเทศช่วงกลางทศวรรษที่ 1970 ถึงกลางทศวรรษที่ 1980

ผู้เขียน: ร้านเทปผีสมัยนั้นมันมีเยอะแค่ไหนครับพี่?

นักฟังเพลงรุ่นใหญ่ท่านหนึ่ง: คุณเห็นร้านมือถือสมัยนี้มั้ย? ประมาณนั้นแหละ

วัสดุบันทึกเสียงที่แพร่หลายใน กรุงเทพฯ ช่วงปลายทศวรรษที่ 1970 และต้นทศวรรษที่ 1980 คือเทปคาสเซตต์ เทปคาสเซตต์นั้นเป็นสิ่งที่แพร่หลายในโลกตะวันตกตั้งแต่วางทศวรรษที่ 1960 (Hobsbawm 1995: 265) อย่างไรก็ดีมันก็แพร่หลายในฐานะของวัตถุที่ผู้บริโภคทำการผลิตซ้ำงานดนตรีจากแผ่นเสียงมากกว่าที่จะเป็นภาชนะที่อุตสาหกรรมดนตรีในโลกตะวันตกจะนำมาเป็นภาชนะบรรจุดนตรีขายแบบแผ่นเสียง หลังจากเทปคาสเซตต์แพร่หลายในโลกตะวันตก เทปคาสเซตต์ใช้เวลาราวทศวรรษก่อนที่มันที่จะแพร่หลายในประเทศกำลังพัฒนา มันเริ่มปรากฏอย่างแพร่หลายในไทยราวๆ ปี 1975 เช่นเดียวกับประเทศกำลังพัฒนาอื่นๆ เช่นอียิปต์ และอินโดนีเซีย (Wong 1990: 78) ในประเทศไทยเทปคาสเซตต์นั้นเล่นบทบาทที่ต่างออกไปจากโลกตะวันตกที่มันเป็นแค่ภาชนะที่ทำให้ผู้บริโภคผลิตซ้ำงานดนตรีได้อย่างย่อมเยาในครัวเรือน ในไทยการผลิตเทปคาสเซตต์เป็นอุตสาหกรรมที่ใหญ่โตมาก ช่วงตั้งแต่วางๆ กลางๆ ทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมาถึงกลางทศวรรษที่ 1980 นอกจากเทปเพลงไทยที่ปรากฏมาอย่างประปรายแล้ว เทปจำนวนมหาศาลในท้องตลาดกรุงเทพฯ ล้วนเป็นเทปเพลงต่างประเทศที่ถูกผลิตซ้ำจากแผ่นเสียงไม่ได้รับจากอนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ในการผลิตหรือที่เรียกกันว่า เทปผี¹

¹ผู้เขียนใช้คำว่า เทปที่ไม่ได้รับจากอนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ในการผลิต แทนที่จะให้คำว่า เทปละเมิดลิขสิทธิ์เพื่อที่จะสื่อว่า การละเมิดลิขสิทธิ์นั้นต้องเกิดขึ้นภายใต้เงื่อนไขทางกฎหมายทรัพย์สินทางปัญญาระหว่างประเทศที่ชัดเจน ผู้เขียนไม่มีความแน่ใจว่าในช่วงเวลานั้นประเทศไทยอยู่ภายใต้เงื่อนไขเหล่านั้นหรือไม่ ถ้าไม่ก็เป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้องนักที่จะพูดว่าการทำเทปผีในไทย

ในราวๆ ช่วงปลายทศวรรษที่ 1970 และต้นทศวรรษที่ 1980 งานดนตรีจากโลกภาษาอังกฤษมหาศาลได้รับการผลิตออกมาในท้องตลาดในกรุงเทพฯ ในราคาเยอะเยอะ ในช่วงเวลาดังกล่าวราคาของเทปผีในกรุงเทพฯ อยู่ราวๆ 100 บาทต่อเทปผี 4 ม้วน ราคานี้ถูกกว่าเทปลิขสิทธิ์ยุคหนึ่งที่ราคาประมาณม้วนละ 70-75 บาทราวๆ 1 ใน 3 ที่เดียว¹ เทปผีเพลงต่างประเทศและเพลงไทยปรากฏอยู่ทั่วทุกหัวระแหง อนุสรณ์ สติวรรตน์ อดีตบรรณาธิการนิตยสารหลายต่อหลายเล่มตอบคำถามที่ผู้เขียนมีว่า “ร้านเทปผีสมัยนั้นมันมีเยอะแค่ไหนครับพี่?” ว่า “คุณเห็นร้านมือถือสมัยนี้มั้ย? ประมาณนั้นแหละ” และเขาก็เล่าเพิ่มเติมว่าเทปผีนั้นปรากฏมากตามย่านการค้าต่างๆ “อนุสาวรีย์นี้มี 4 มุมเลย” “สนามหลวงก็มีหลายเจ้า” “แถวพวกทำน้ำก็มีเยอะ” (อนุสรณ์ 2553)

ความหลากหลายของเทปเพลงต่างประเทศราคาเยอะเยอะที่บริษัทเทปผีผลิตมานั้นมีส่วนสำคัญที่ทำให้คนกรุงเทพฯ ที่ในช่วงนั้น สามารถมีขอบเขตการฟังดนตรีที่หลากหลาย อนุสรณ์ สติวรรตน์ เล่าว่าจนถึงทุกวันนี้ก็ไม่มีใครรู้ว่าใครคือผู้ผลิตเทปผีเหล่านี้ แต่เขาก็ตั้งข้อสังเกตว่า ผู้ผลิตเทปผีบางยี่ห้อก็มีสนิยมในการฟังเพลงที่ดีมากๆ งานดนตรีแต่ละชิ้นที่เทปผีบางยี่ห้อผลิตมาไม่ใช่งานดนตรีป๊อปทั่วไปๆ ไปจากโลกภาษาอังกฤษ แต่เป็นดนตรีที่ “ฟังยาก” กว่านั้น นี่หมายความว่าผู้ผลิตจะต้องไปค้นหาแผ่นเสียงของงานดนตรีเหล่านี้มาจากต่างประเทศด้วยวิธีการบางอย่าง เช่น ไปซื้อแผ่นเสียงมาจากต่างประเทศด้วยตนเอง หรือไหว้วานในผู้อื่นซื้อ (อนุสรณ์ 2553) จากการรวบรวมหลักฐานมาทั้งในแง่คำบอกเล่าและหลักฐานเชิงวัตถุที่ผู้เขียนพบในตลาดเทปมือสองยุคปัจจุบัน ผู้เขียนพบว่าเทปผียี่ห้อที่โดดเด่นในการผลิตงานที่ “ฟังยาก” มาในท้องตลาดกรุงเทพฯ ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ก็ได้แก่ เทปผียี่ห้อ 501 ที่มีชื่อในการออกผลงานในรูปแบบบูทเล็ก (bootleg)² และสไตลโปรเกรสซีฟหรือคามามากมาย และ เทปผียี่ห้อ Peacock ที่มีชื่อในการออกผลงานในสไตลฮาร์ดร็อกและเฮฟวีเมทัล

เป็นการ “ละเมิดลิขสิทธิ์” ของศิลปินจากอังกฤษหรืออเมริกา ด้วยเหตุนี้เองการนิยามเทปผีในบริบทนี้ว่า เป็นสิ่งที่ *ไม่ได้รับอนุญาต* จากเจ้าของลิขสิทธิ์ในการผลิต จึงเป็นการนิยามที่รัดกุมกว่า

¹อนุสรณ์ สติวรรตน์ ประมาณจากความทรงจำว่า เทปเพลงลิขสิทธิ์ในยุคนี้ราคาประมาณ 75 บาท ซึ่งก็ใกล้เคียงกับข้อมูลที่ ฉกาจ ราชบุรี บันทึกไว้ว่า เทปเพลงลูกทุ่งในสมัยนั้นมีราคาปกอยู่ที่ 70 บาท (ฉกาจ 2537: 128) และสมกมล ลิ้มปิชัยที่บอกว่าเทปเพลงไทยลิขสิทธิ์สมัยนั้นมีราคา 70 หรือ 75 บาท (สมกมล 2532: 107)

²บูทเล็กคืองานบันทึกเสียงดนตรีต่างๆ ที่ไม่ใช่งานบันทึกเสียงที่เป็นทางการของนักดนตรีหรือวงดนตรี งานที่ไม่เป็นทางการเหล่านี้มีตั้งแต่ การบันทึกเสียงในการแสดงสดโดยคนดู การ

การขยายตัวของธุรกิจเทปผีทำให้ผู้คนในกรุงเทพฯ สามารถเข้าถึงงานดนตรีจากโลกตะวันตกได้มากขึ้นโดยไม่ต้องสงสัยในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเปรียบเทียบกับยุคสมัยที่แผ่นเสียงนำเข้าแทบจะเป็นหนทางเดียวในการหางานดนตรีจากโลกตะวันตกมาฟังอย่างช่วงต้นทศวรรษที่ 1970 และก่อนหน้านั้น อาจกล่าวก็ได้ว่าการเฟื่องฟูของเทปผีนั้นเป็นการขยายฐานกลุ่มผู้ฟังดนตรีหลายๆ ชนิดในกรุงเทพฯ และดนตรีที่ตอนนั้นเริ่มรู้จักกันมากขึ้นในนาม “เฮฟวีเมทัล” ก็เป็นหนึ่งในแนวดนตรีที่ได้รับการขยายฐานคนฟังไปพร้อมๆ กับดนตรีชนิดอื่นๆ ด้วย

แม้ว่าเทปผีจะผลิตงานดนตรีที่หลากหลายออกมาและสร้างฐานของคนฟังดนตรีที่หลากหลาย แต่ดนตรีทุกชนิดที่เทปผีผลิตก็ไม่ได้รับการส่งเสริมโดยสื่ออื่นๆ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าสื่อที่มีอิทธิพลสำคัญสำหรับดนตรีนอกกระแสในยุคนี้คือรายการวิทยุ และผู้จัดงานแสดงดนตรีสด ในยุคนี้ส่วนใหญ่ก็เป็นนักจัดรายการวิทยุ ในแง่یدنตรีที่ได้รับการสนับสนุนจากนักจัดรายการวิทยุเท่านี้ที่จะมีที่ทางในการแสดงสดในพื้นที่สาธารณะ การที่ไม่ปรากฏการแสดงดนตรีฟังค์หรือคเลดตลอดทศวรรษที่ 1980 ทั้งๆ ที่เทปผีดนตรีฟังค์หรือคปรากฏตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 1980 น่าจะเป็นตัวอย่างที่ดี เนื่องจากไม่มีการรายงานเลยว่ามีนักจัดรายการวิทยุคนใดสนับสนุนดนตรีฟังค์หรือคในทางตรงกันข้าม ก็จะได้เห็นว่าดนตรีที่นักจัดรายการวิทยุสนับสนุนอย่างดนตรีเฮฟวีเมทัลมีที่ทางในการแสดงสดในพื้นที่สาธารณะ แม้จะไม่มีหลักฐานยืนยันชัดเจน ถึงความเชื่อมโยงกันของกลุ่มคนที่ซื้อเทปผีดนตรีเฮฟวีเมทัลมาฟัง กับกลุ่มคนที่ฟังรายการวิทยุเฮฟวีเมทัลและคนที่ไปร่วมงานแสดงดนตรีสดเฮฟวีเมทัล ก็น่าจะอนุมานได้ว่ากลุ่มคนทั้งสามมีความซ้อนทับกัน หรืออย่างน้อยที่สุด ก็น่าจะกล่าวได้ว่า ทั้งการขยายตัวของตลาดเทปผีเพลงเฮฟวีเมทัล การเกิดขึ้นของรายการวิทยุเฮฟวีเมทัล และ การเกิดขึ้นของงานแสดงดนตรีสดเฮฟวีเมทัล ก็ล้วนน่าจะมีส่วนในการทำให้เกิดรสนิยมการฟังเพลงเฮฟวีเมทัลขึ้นในหมู่สาธารณชนชาวกรุงเทพฯ โดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่น

บันทึกเสียงการแสดงสดทางวิทยุหรือโทรทัศน์ ไปจนถึงงานบันทึกเสียงในห้องบันทึกเสียงของวงดนตรีเองที่ไม่ได้ถูกนำมารวมอยู่ในผลงานที่ออกอย่างเป็นทางการของวง ดูเรื่องรายละเอียดเกี่ยวกับบุตเล็กได้ที่ Marshall (2005)

จุดเปลี่ยนแปลง: การเกิดขึ้นของอุตสาหกรรมดนตรี

จุดเปลี่ยนที่สำคัญของวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ เกิดขึ้นในราวกลางทศวรรษที่ 1980 เมื่ออุตสาหกรรมดนตรีขนาดใหญ่เริ่มเข้าไปยึดพื้นที่สื่อต่างๆ และทำให้สนธิกรรมการพิงเพลงไทยสากลขยายตัวขึ้น การขยายตัวดังกล่าวได้เบียดขับสนธิกรรมการพิงเพลงต่างประเทศ ทำให้วัฒนธรรมดนตรีในกรุงเทพฯ ที่ยืนอยู่บนสนธิกรรมการพิงดนตรีต่างประเทศซบเซาลง และวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลก็ได้รับผลกระทบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ จนในที่สุดการจัดแสดงดนตรีเฮฟวีเมทัลในโรงภาพยนตร์ยามเช้าก็หายไปจากกรุงเทพฯ ในกลางทศวรรษที่ 1980 อย่างไรก็ตามสาเหตุของความซบเซาดังกล่าวก็มีความซับซ้อน ถ้าจะสืบสาวต้นตอก็น่าจะเริ่มจากการเกิดขึ้นของกฎหมายลิขสิทธิ์ฉบับใหม่ที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีอย่างมหาศาลในเวลาต่อมา

พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2521 รากฐานของอุตสาหกรรมดนตรีไทย

“ผู้ใด...บังอาจทำขึ้นเพื่อขายหรือให้เช่าสำเนาจำลอง...ผู้นั้นมีความผิดต้องระวางโทษปรับไม่เกินห้าสิบบาททุกสำเนาจำลอง แต่มิให้เกินห้าร้อยบาทสำหรับการค้ารายหนึ่ง”
พระราชบัญญัติคุ้มครองวรรณกรรมและศิลปกรรม พ.ศ. 2474

“ผู้ใดกระทำการละเมิดลิขสิทธิ์ตามมาตรา 24 มาตรา 25 หรือมาตรา 26 ต้องระวางโทษปรับตั้งแต่หนึ่งหมื่นบาทถึงหนึ่งแสนบาท ...ถ้าการกระทำ...เป็นการกระทำเพื่อการค้า ผู้กระทำต้องระวางโทษปรับตั้งแต่สองหมื่นบาทถึงสองแสนบาท หรือจำคุกไม่เกินหนึ่งปีและปรับตั้งแต่สองหมื่นถึงสองแสนบาท”
พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2521

เงื่อนไขในเชิงโครงสร้างที่สำคัญเบื้องต้นของการเกิดอุตสาหกรรมดนตรีขนาดใหญ่ก็คือกฎหมายลิขสิทธิ์ที่คุ้มครองงานดนตรีและการบังคับใช้กฎหมายดังกล่าวอย่างจริงจัง ในไทยกฎหมายที่น่าจะเป็นรากฐานของธุรกิจดนตรีขนาดใหญ่ก็คือ พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2521 (1978) [ต่อจากนี้จะเรียก พรบ. 2521]¹ ซึ่งเป็นกฎหมายคุ้มครองงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมฉบับ

¹ที่มาของ พรบ. ฉบับนี้ไม่ได้ถูกศึกษาไว้อย่างชัดเจนนัก ฅจาก ราชบุรีอธิบายว่ามันเกิดจากการที่ สมาคมนักดนตรีแห่งประเทศไทย ไม่สามารถทนต่อสภาวะการเอาเปรียบจาก

ต่อจากพระราชบัญญัติคุ้มครองวรรณกรรมและศิลปกรรม พ.ศ. 2474 (1931) [ต่อจากนี้จะเรียก พรบ. 2474]

ความต่างที่สำคัญที่มักจะถูกยกขึ้นมาของ พรบ. สองฉบับนี้ก็คือโทษของการละเมิดสิทธิของเจ้าของงานศิลปวัฒนธรรม (ต่อไปจะเรียกว่า การละเมิดฯ) ที่เพิ่มจากโทษสูงสุดเป็นการปรับไม่เกิน 500 บาทสำหรับความผิดทุกรูปแบบใน พรบ. 2474 มาเป็นโทษปรับระหว่าง 5,000-200,000 บาทตามแต่รูปแบบของการละเมิดในพรบ. 2521 อย่างไรก็ตามโทษของการละเมิดฯ เพื่อการค้าใน พรบ. ฉบับนี้นั้นนอกจากเป็นโทษปรับสถานหนัก การละเมิดฯ เพื่อการค้ายังมีลักษณะเป็นความผิดอาญาที่มีโทษจำคุกไม่เกิน 1 ปีด้วย (ราชกิจจานุเบกษา 2474: 142-143; ราชกิจจานุเบกษา 2521: 39-40)

สิ่งที่น่าสนใจในตัวของกฎหมายของขึ้นนี้ นอกจากส่วนของโทษที่มากขึ้นของการละเมิดฯ ก็คือส่วนของการนิยามงานสร้างสรรค์ที่กฎหมายคุ้มครอง ใน พรบ. 2474 ไม่มีการนิยามงาน “ดนตรีกรรม” ชัดเจน แต่ พื้นฐานของงานดนตรีกรรมที่กฎหมายคุ้มครองก็คือ ตั๋วงานดนตรีในรูปแบบนามธรรมที่ถูกประพันธ์ออกมา ดังจะเห็นได้ว่า มีการระบุชัดเจนว่า “ผู้ประพันธ์” ในความหมายของกฎหมายนั้นกินความถึง “ผู้แต่งเพลงดนตรี” ด้วย (ราชกิจจานุเบกษา 2474: 130) ในพรบ. 2521 มโนทัศน์ “ผู้ประพันธ์” ได้หายไปและมีมโนทัศน์ “ผู้สร้างสรรค์” เพิ่มขึ้นมาแทน และมีการนิยาม “ดนตรีกรรม” และ “โสตทัศนวัตถุ” แยกกันอย่างเด่นชัด (ราชกิจจานุเบกษา 2521: 25) หากจะอธิบายในภาษาทั่วๆ ไปแล้ว ดนตรีกรรมก็คืองานดนตรีที่ถูกประพันธ์ขึ้นมาในกระดาษ ส่วนโสตทัศนวัตถุก็คืองานดนตรีที่ได้รับการบันทึกเสียงมาแล้ว ความน่าสนใจของการเปลี่ยนแปลง

กลุ่มนายทุนเทปผีจึงเรียกร้องให้รัฐบาลพิจารณาทบทวนและแก้ไขกฎหมายลิขสิทธิ์เสียใหม่ และรัฐบาลก็เห็นชอบ (ฉกจ 2537: 109) อย่างไรก็ตามก็ไม่ได้อ้างหลักฐานที่ชัดเจนใดๆ ในการสนับสนุนคำอธิบายนี้ ผู้เขียนคิดว่าคำอธิบายจากภายในของฉกจจะตอบไม่ได้ชัดเจนว่าเหตุใดรัฐบาลถึงรับข้อเรียกร้องดังกล่าว มีความเป็นไปได้ว่า พรบ. ฉบับนี้อาจเกิดจากเงื่อนไขทางการเมืองระดับกว้างในยุคหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 1976 ไปจนถึงการผลักดันจากภายนอกด้วย ดังจะสังเกตได้จากกฎหมายลิขสิทธิ์ขึ้นสำคัญของสหรัฐอเมริกาออกมาในปี 1975 กฎหมายฉบับนี้เป็นรากฐานของกฎหมายลิขสิทธิ์ของอเมริกาขึ้นต่อๆ มาก และลิขสิทธิ์ทั่วโลกที่ได้ต้องปรับเปลี่ยนไปให้สอดคล้องกับอเมริกาตามเงื่อนไขเกี่ยวกับสัญญาทางการค้า (ดู Gantz and Rochester 2005; Vaidhyanathan 2001) อย่างไรก็ตามความเชื่อมโยงของสิ่งเหล่านี้ก็ยังไม่มีความชัดเจนนักสมควรมีการศึกษากันต่อไป

ตรงนี้ก็ คือ การที่รัฐนั้นมีโมทัศน์ว่างานดนตรีบันทึกเสียงนั้นเป็นรูปแบบของศิลปวัฒนธรรมชนิดหนึ่งที่มีความสำคัญที่จะต้องนิยามอย่างชัดเจน และนี่แสดงให้เห็นถึงความแพร่หลายมากขึ้นในสังคมไทยของงานดนตรีบันทึกเสียง

การขยายตัวของอุตสาหกรรมดนตรีและการเสื่อมถอยของการฟังเพลงต่างประเทศ

“หลังจากอุตสาหกรรมดนตรีเกิดขึ้น คนไทยก็ฟังเพลงหลากหลายน้อยลงกว่าเดิม”
นักวิจารณ์ดนตรีคนหนึ่งซึ่งผ่านประสบการณ์ฟังเพลงในยุคที่เทปผีรุ่งเรืองมา

“...ยุคที่เพลงไทย-สตริง เริ่มกลายเป็นอุตสาหกรรมทำเงิน สื่อมวลชนถูกซื้อ เพื่อ
เผยแพร่และยัดเยียดเพลงไทยอ่อนหัดให้ฟัง”

มาโนช พุฒตาล

พรบ. 2521 ไม่ได้ทำให้เกิดธุรกิจดนตรีขนาดใหญ่ขึ้นมาทันทีทันใด เทปผียังเป็นสิ่งที่ครองตลาดการฟังเพลงในกรุงเทพฯ อยู่ในช่วงปลายทศวรรษ 1970 จนถึงต้นทศวรรษ 1980 อย่างไรก็ดีสิ่งที่เกิดขึ้นควบคู่กับการเฟื่องฟูของเทปผีก็คือ “ธุรกิจเทปเพลงไทย” ซึ่งเกิดจากการที่นายทุนในไทยว่าจ้างนักดนตรีมาทำการบันทึกเสียงงานดนตรีภาคภาษาไทยเพื่อที่จะผลิตเทปเพลงมาขายในท้องตลาด และงานดนตรีเหล่านี้ก็ได้รับการคุ้มครองทางลิขสิทธิ์ภายใต้ พรบ. 2521 นั้นเอง

งานดนตรีชิ้นแรกๆ ของธุรกิจเทปเพลงในไทยที่มียอดขายสูงคืองาน ลูกทุ่งดิสโก้ ของวงดนตรี แกรนด์เอ็กซ์ ในปี 1979 ที่มียอดขายเกิน 100,000 ม้วน ซึ่งจัดว่ามหาศาลมากในสมัยนั้น หลังจากนั้นก็มีงานดนตรีต่างๆ ในภาษาไทยออกมาเป็นเทปคาสเซตต์บ้างอย่างประปราย อย่างไรก็ดี การเปลี่ยนแปลงก็เกิดขึ้นอย่างชัดเจนภายหลังการเกิดขึ้นของ แกรมมี่เอนเตอร์เทนเมนท์ (ต่อไปจะเรียก แกรมมี่) ในปี 1983 กับแนวคิดการประกอบธุรกิจดนตรีแบบครบวงจร และการสร้างระบบโปรดิวเซอร์ขึ้นมาเพื่อควบคุมภาพรวมงานดนตรีในฐานะของสินค้าอย่างเต็มรูปแบบ (Prit 2004)

ก่อนหน้าแกรมมี่ ไม่มีระบบการใช้โปรดิวเซอร์เข้ามาควบคุมกระบวนการผลิตงานดนตรีของ “ซิลปิน” อย่างเบ็ดเสร็จเช่นในอุตสาหกรรมดนตรีปัจจุบัน แกรมมี่ เป็นบริษัทแรกที่ผลิตดนตรีโดยใช้โปรดิวเซอร์คุมทุกกระบวนการผลิตงานดนตรีชิ้นหนึ่งๆ ดนตรีและรูปลักษณ์ต่างๆ ของ “ซิลปิน” จะถูกปั้นแต่งในทุกๆ กระบวนการเพื่อผลทางการตลาดภายใต้การดูแลของโปรดิวเซอร์

นอกจากนี้สิ่งที่แกรมมีทำก็คือ การขยายธุรกิจไปให้มากกว่าการแค่ผลิตงานดนตรีขาย แต่รวมไปถึงการเป็นสายส่ง การสร้างพื้นที่สื่อของตัวเองด้วย เป็นต้น กล่าวคือ สิ่งที่แกรมมีพัฒนาไปก็คือ การรวม 3 สถาบันสำคัญในอุตสาหกรรมดนตรี คือ บริษัทสร้างสรรค์ผลงานดนตรี บริษัทส่งเสริมการจัดจำหน่าย และบริษัทจัดจำหน่าย เข้ามาอยู่ในบริษัทเดียว จากที่ก่อนหน้านี้บริษัททั้ง 3 รูปแบบมักจะเป็นคนละบริษัทกัน (ศมกมล 2532: 92, 190)¹

อย่างไรก็ดีบริษัทดนตรีที่ผลิตงานดนตรีในภาคภาษาไทยออกมาในสมัยนั้นก็ไม่ได้มีแค่ แกรมมีราวๆ ปี 1984 การแข่งขันของบรรดาค่ายเพลงในอุตสาหกรรมดนตรีก็เข้มข้นมากขึ้น เงินนับพันล้านบาทไหลเวียนอยู่ในธุรกิจ (ลำเนา 2539: 74) และในปลายทศวรรษ 1980 ก็มีบริษัทที่ทำธุรกิจเพลงไทยสากลอยู่ทั้งหมดราวๆ 30 บริษัท (ศมกมล 2532: 190) การขยายตัวของมหาวิทยาลัยของตลาดเพลงไทยนั้นก็เกิดจากการที่เทปเพลงนั้นมีราคาย่อมเยาจึงทำให้วัยรุ่นสามารถเป็นกลุ่มลูกค้าหลักได้ด้วย ต่างจากธุรกิจเพลงไทยสมัยก่อนที่วางอยู่บนการขายแผ่นเสียงที่ราคาแพงให้กับผู้ฟังที่เป็นผู้ใหญ่เป็นหลัก (ศมกมล 2532: 167)

ศัตรูของธุรกิจเทปเพลงไทยที่ใหญ่มากๆ ก็คืออุตสาหกรรมเทปผีที่ไม่เพียงแต่ผลิตเทปเพลงไทยละเมิดลิขสิทธิ์เท่านั้น มันยังเป็นสิ่งที่บ่มเพาะรสนิยมการฟังเพลงต่างประเทศ เป็นการแย่งตลาดกับตลาดเพลงไทยอีกด้วย ในแง่นี้ปรากฏการณ์ที่ช่วงกลางทศวรรษที่ 1980 มีทั้งงานดนตรีในภาคภาษาไทยออกมามากมาย และมีทั้งการปราบปรามเทปผีอย่างจริงจังเป็นครั้งแรกๆ พร้อมๆกันก็น่าจะมีความเกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือการปราบปรามเทปผีอย่างจริงจังก็น่าจะเกิดจากการกดดันของอุตสาหกรรมดนตรีในไทยนั่นเองแม้จะไม่มีหลักฐานชัดเจนถึงความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงระหว่างอุตสาหกรรมดนตรีกับการปราบปรามเทปผีของรัฐ ผลเบื้องต้นของการปราบปรามก็คือ การชบเซาของอุตสาหกรรมเทปผีในกรุงเทพฯ ในทางปฏิบัติการชบเซานี้เห็นได้จากการลดลงของพื้นที่เทปผีตามแผงเทปทั่วไป ซึ่งสิ่งที่มาแทนก็คือเทปเพลงลิขสิทธิ์โดยเฉพาะเพลงไทยสากล (อนุสรณ์ 2553) สิ่งก็ตามมากับความชบเซาของอุตสาหกรรมเทปผี ก็คือการลดลง

¹ อันที่จริงการรวมบริษัทของแกรมมี นั้นก็ไม่ได้เกิดขึ้นชัดเจนซะทีเดียว เพราะ บริษัทจัดจำหน่ายที่แกรมมีใช้คือ เอ็มซีเอ ซึ่งในทางกฎหมายเป็นคนละบริษัทกับแกรมมี อย่างไรก็ตามในทางปฏิบัติแล้วแกรมมีก็เป็นบริษัทที่ถือหุ้นใหญ่ในเอ็มซีเออยู่ดี มีบริษัทเพียงบริษัทเดียวที่รวมบริษัทสร้างสรรค์ผลงานดนตรี บริษัทส่งเสริมการจัดจำหน่าย และบริษัทจัดจำหน่ายเข้าด้วยกันในภายใต้ชื่อบริษัทเดียวนั้นก็คือ อาร์เอส โปรโมชัน

ของรสนิยมในการฟังดนตรีต่างประเทศในแนวทางต่างๆ ที่คนกรุงเทพฯ รู้จักผ่านเทปผีมาตั้งแรก ราวๆ กลางทศวรรษที่ 1970 ด้วย

รสนิยมการฟังเพลงต่างประเทศในกรุงเทพฯ ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 เป็นสิ่งที่มีในวงกว้างโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเปรียบเทียบกับช่วงเวลาตั้งแต่ครั้งหลังทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมา แม้ว่าดนตรีสากลของไทยจะมีปรากฏอยู่บ้างในยุคนั้น แต่ในภาพรวมวัยรุ่นนักฟังเพลงในกรุงเทพฯ จะมีการฟังเพลงที่หลากหลายมากๆ นี่เป็นภาพที่นักวิจารณ์ดนตรีระดับบรรณาธิการอย่าง อนุสรณ์ สิริรัตน์ และอนันต์ ลือประดิษฐ์ มีร่วมกันเมื่อเขารำลึกถึงช่วงวัยรุ่นของเขา (อนุสรณ์ 2553; อนันต์ 2545: 269-270) แม้ว่าความถนัดของ อนุสรณ์จะเป็นดนตรีในแนวทางร็อก และอนันต์จะเป็นดนตรีในแนวทางแจ๊สก็ตาม นอกจากนี้สิ่งที่ทั้งสองมีความเห็นร่วมกันอีกก็คือ การล่มสลายของอุตสาหกรรมเทปผีทำให้ความหลากหลายของคนฟังเพลงน้อยลงมาก และนี่คือราคาของการสถาปนาอุตสาหกรรมดนตรีขนาดใหญ่ขึ้นมาในประเทศไทยนั่นเอง¹

อีกสิ่งที่หนุนการเสื่อมลงของรสนิยมการฟังเพลงต่างประเทศก็คือ การเพิ่มขึ้นของรายการวิทยุเพลงไทยการลดลงของรายการวิทยุเพลงต่างประเทศ ก็คือการขยายตัวของรายการวิทยุของค่ายเพลงไทยที่จะเปิดเฉพาะเพลงของค่ายเพลงตัวเอง และทำการแทรกแซงรายการวิทยุอื่นๆ ให้เปิดเพลงของค่ายตนด้วย (ศมกมล 2532: 103)² ในเงื่อนไขแบบนี้จักจัดการวิทยุ

¹อันที่จริงปรากฏการณ์นี้อาจมองได้อีกชั้นว่าเป็นเรื่องของความขัดแย้งระหว่างพวกบริษัทที่ผลิตเทปผีงานดนตรีของไทย กับบริษัทที่ผลิตเทปผีงานต่างประเทศซึ่งในภาพรวมเป็นคนละบริษัทกัน จะเห็นได้ว่า หลังจากพรบ.ลิขสิทธิ์ปี 2522 มีบริษัทที่เคยผลิตเทปผีงานดนตรีของไทยผันตัวมาเป็นบริษัทที่ผลิตเทปที่ถูกกฎหมาย บริษัทนั้นได้แก่ ห้างหุ้นส่วนจำกัดออนป้า สเตอริโอ (แต่ก่อนคือ ห้างหุ้นส่วนจำกัด ปักซี่ใต้อุตสาหกรรม) บริษัท อาร์ เอส โปรโมชัน กรู๊ป จำกัด (แต่ก่อนชื่อ ห้างหุ้นส่วน โรส ชาวด์ มิวสิค) และ บริษัทโรต้าแผ่นเสียงและเทป จำกัด (ศมกมล 2532: 113) น่าสนใจว่าบริษัทเหล่านี้ก็ผันตัวมาเป็นบริษัทที่เน้นธุรกิจเกี่ยวกับการจัดจำหน่ายเพลงไทยแบบลิขสิทธิ์เป็นหลัก เนื่องจากมีความเชี่ยวชาญในการจัดจำหน่ายเทปเพลงมาตั้งแต่ยุคเทปผี เป็นไปได้สูงที่บริษัทเหล่านี้จะพยายามกำจัดคู่แข่งทางธุรกิจของตนหรือการทำลายฐานการผลิตเทปผีเพลงต่างประเทศในไทยด้วยการสนับสนุนให้มีการบังคับใช้กฎหมายอย่างเข้มงวด

²ในวงการเพลงลูกทุ่งเรื่องแบบนี้มีหลักฐานแน่นอนมาตั้งแต่ปี 1971 “กรรมวิธีก็ไม่ยุ่งยากอะไรมากนัก เมื่ออัดแผ่นเสียงเสร็จแล้วก็นำเอาแผ่นเสียงไปแจกทางสถานีวิทยุ พร้อมกับซองบรรจุเงินให้กับนักจัดรายการวิทยุต่างๆ มากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับความมีชื่อเสียงของนักจัดรายการ”

จำนวนมากก็หันมาเปิดเพลงไทยที่ค่ายเพลงไทยจัดหามาให้พร้อมกับให้เงินตอบแทน แทนที่จะกระเสือกกระสนหาแผ่นเสียงเพลงต่างประเทศมาเปิดในรายการวิทยุของตนเองในสมัยก่อน (อนุสรณ์ 2553; ศมกมล 2532: 104)

การรुकืบของธุรกิจเพลงไทยเข้ามาในพื้นที่สื่อที่เคยเป็นของเพลงต่างประเทศนั้น เป็นแค่ส่วนหนึ่งของการส่งเสริมการขายที่ครอบคลุมไปถึงสื่ออื่นๆ ที่ไม่ใช่สื่อที่เคยนำเสนอดนตรีต่างประเทศเป็นหลักอีก เช่น รายการโทรทัศน์ สิ่งพิมพ์ ฯลฯ การทุ่มงบประมาณเพื่อการส่งเสริมการขายอย่างหนักเป็นแนวทางของอุตสาหกรรมดนตรีของไทยอยู่แล้ว ดังที่งบการส่งเสริมการขายของงานดนตรีไทยจัดว่าเป็นงบที่สูงมากๆ เมื่อเทียบกับงบการส่งเสริมการขายของงานดนตรีในต่างประเทศ กล่าวคืองบการส่งเสริมการขายของไทยสูงเป็น 4 เท่าของต้นทุนการผลิตงานดนตรีในขณะที่ยังในต่างประเทศบสนับสนุนการขายงานดนตรีแต่ละชิ้นจะอยู่ที่ราวๆ 3 ใน 7 ของต้นทุนการผลิตงานดนตรีเท่านั้น (ศมกมล 2532: 171) ปราบฏการณ์ทั้งหมดทำให้เกิดความชบเซาของการฟังเพลงต่างประเทศ

เนื่องจากรสนิยมการฟังดนตรีเฮฟวีเมทัลเป็นส่วนหนึ่งของรสนิยมการฟังดนตรีต่างประเทศโดยรวม การลดลงของรสนิยมการฟังเพลงต่างประเทศเนื่องจากการลดน้อยถอยลงของสื่อที่นำเสนอดนตรีต่างประเทศจึงทำให้รสนิยมการฟังเพลงเฮฟวีเมทัลเริ่มลดลงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ นี่ก็น่าจะเป็นเหตุผลให้งานแสดงดนตรีสดของ วิฑูร วฑูญญ ล้มเลิกไปในช่วงเวลาดังกล่าวและทำให้งานแสดงดนตรีสดในสไตล์ฮาร์ดร็อกไปจนถึงเฮฟวีเมทัลนั้นแทบจะสูญหายไปจากกรุงเทพฯ ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1980¹

นอกเหนือไปว่าการจ้างเปิดแผ่นแล้วก็ยังมีกรจ้างปิดแผ่นเพื่อสกัดความโด่งดังของนักร้องที่เป็นคู่แข่งด้วย ซึ่งกระบวนการนี้ก็ต้องใช้เงินสูงกว่านั้น (ฉกาจ 2537: 87-88)

¹อย่างไรก็ดีก็มีคำอธิบายอีกชุดหนึ่งถึงการเสื่อมถอยของงานแสดงดนตรีสดในแนวทวงร็อกในช่วงนั้น ประสิทธิ์ ชำนาญไพร (อดีต) นายกสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย อธิบายว่า การแสดงดนตรีร็อกสดๆ ในช่วงนั้น มักจะก่อให้เกิดเหตุวิวาทกันในหมู่นักฟังที่เป็นวัยรุ่นนอญเสมอ ทั้งในขณะที่ชมดนตรีและหลังจากการแสดง นอกจากนี้กลุ่มวัยรุ่นที่ไปชมดนตรีร็อกก็ทำให้สิ่งของสาธารณะเสียหาย ด้วยเหตุนี้เองทางราชการจึงสั่งห้ามมีการแสดงดนตรีร็อก (ลำเนา 2539: 69) อย่างไรก็ตามก็ผู้เขียนก็ไม่ได้รับคำยืนยันเดียวกันจากแหล่งอื่นๆ ผู้เขียนจึงคิดว่าประเด็นเรื่องการเข้ามาครอบงำตลาดของธุรกิจเพลงไทยน่าจะเป็นเหตุผลที่มีน้ำหนักกว่าในการอธิบายการเสื่อมถอยของงานแสดงดนตรีสดที่เป็นงานที่บรรเลงบทเพลงของวงดนตรีจากต่างประเทศโดยรวมๆ

กล่าวโดยสรุปแล้ว ในช่วงครึ่งแรกของทศวรรษที่ 1980 ชาวกรุงเทพฯ เริ่มมีรสนิยมในการฟังดนตรีเฮฟวีเมทัลจากการส่งเสริมของนักจัดรายการวิทยุ และอุตสาหกรรมเทปผี งานแสดงดนตรีเฮฟวีเมทัลที่จัดโดยนักจัดรายการวิทยุเกิดขึ้นได้เพราะการเกิดขึ้นของรสนิยมดังกล่าว อย่างไรก็ตาม รสนิยมดังกล่าวก็เริ่มลดลงเรื่อยๆ เมื่ออุตสาหกรรมดนตรีเริ่มขยายตัวเข้ายึดพื้นที่สื่อด้านดนตรีต่างประเทศและเกิดการปราบปรามเทปผีโดยรัฐ และเมื่อรสนิยมดนตรีเฮฟวีเมทัลลดน้อยถอยลงจนถึงระดับหนึ่งในช่วงกลางทศวรรษที่ 1980 งานแสดงดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ก็แทบจะไม่ปรากฏขึ้นอีก การลดของรสนิยมหมายถึงกลุ่มผู้ชมดนตรีเฮฟวีเมทัลที่มีขนาดเล็กลง ดังนั้นการที่งานแสดงดนตรีเฮฟวีเมทัลตามโรงภาพยนตร์หายไปน่าจะมีความเชื่อมโยงกับปริมาณของผู้คนที่ไปร่วมงานที่มีขนาดลดน้อยถอยลงซึ่งก็ทำให้รายได้ของผู้จัดงานแสดงดนตรีเหล่านี้ลดลงจนน่าจะเกิดการขาดทุนขึ้น แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานชัดเจน แต่ก็น่าจะพอสรุปได้ว่า การผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลต่างๆ ที่ผู้จัดขาดทุนจะไม่เกิดขึ้นและการผลิตที่เคยมีมากก็จะเป็นอันต้องยุติไป

ส่วนที่สอง: ปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990

ตลาดของดนตรีเฮฟวีเมทัลเกิดขึ้นอีกครั้งในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 เมื่อนักดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ เริ่มร่วมมือกับอุตสาหกรรมดนตรีในการผลิตงานบันทึกดนตรีเฮฟวีเมทัลภาคภาษาไทยออกมา การปรากฏขึ้นของงานดนตรีเหล่านี้ ทำให้สาธารณชนทั่วไปได้สัมผัสดนตรีเฮฟวีเมทัลอีกครั้งในสื่อกระแสหลักอย่างวิทยุและโทรทัศน์ ซึ่งก็เป็นการทำให้ตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลภาคภาษาไทยได้ถือกำเนิดขึ้นและขยายตัว ตลาดนี้มีส่วนคาบเกี่ยวกับตลาดของดนตรีเฮฟวีเมทัลภาคภาษาอังกฤษที่เป็นส่วนหนึ่งของตลาดเพลงต่างประเทศที่แม้จะหดตัวไปแต่ก็ยังไม่สูญหายไปอย่างสิ้นเชิง ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ตลาดดนตรีต่างประเทศในกรุงเทพฯ เติบโตด้วยดนตรีเฮฟวีเมทัลจากโลกภาษาอังกฤษ เนื่องจากดนตรีเฮฟวีเมทัลเป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมในช่วงนั้นในโลกภาษาอังกฤษ เมื่อตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลจากโลกภาษาอังกฤษในกรุงเทพฯ ขยายตัวก็มีความต้องการที่จะชมดนตรีเหล่านี้แบบสดๆ ขึ้น และก็ได้เกิดสถานบริการที่จัดแสดงดนตรีเฮฟวีเมทัลโดยเฉพาะขึ้นหลายแห่งในกรุงเทพฯ เพื่อตอบสนองความต้องการดังกล่าว ช่วงปลายทศวรรษ 1980 และต้นทศวรรษ 1990 ดนตรีเฮฟวีเมทัลเป็นดนตรีที่เฟื่องฟูมากในกรุงเทพฯ อย่างไรก็ตามก็ยุติเฟื่องฟูนี้ก็จบลงเมื่อเกิดกระแสความนิยมดนตรีอัลเทอร์เนทีฟขึ้นในหมู่วัยรุ่นในกรุงเทพฯ โดยขยายเป็นวงกว้างกลางทศวรรษที่ 1990 การขยายตัวของกระแสดังกล่าวทำให้กลุ่มวัยรุ่นในกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นฐานสำคัญในการหล่อเลี้ยงดนตรีเฮฟวีเมทัลถอนตัวจากการสนับสนุนดนตรีเฮฟวีเมทัล และทำให้การผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลไม่สามารถสร้างผลกำไรทางเศรษฐกิจที่

เพียงพอบต่อผู้ประกอบการต่างๆ ได้ ผู้ประกอบการต่างๆ จึงค่อยๆ ถอนตัวจากการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลดังจะเห็นได้ว่า ค่ายเพลงต่างๆ จะเลิกผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลอย่างสิ้นเชิงในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 1990 และก็จะพบว่าสถานบริการดนตรีเฮฟวีเมทัลแทบทั้งหมดก็จะปิดตัวไปในช่วงเวลาดังกล่าวเช่นเดียวกัน

วงดนตรีและดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990

ช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 จนถึงต้นทศวรรษที่ 1990 มีวงดนตรีเฮฟวีเมทัลเกิดขึ้นมากมายในกรุงเทพฯ นอกจากวงดนตรีจากยุคก่อนๆ ที่ยังยืนยงอยู่แล้ว วงดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่เหล่านี้จำนวนไม่น้อยเป็นวงดนตรีที่เล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลตามสถานบริการเป็นหลักและไม่มีผลงานบันทึกเสียงของวงปรากฏออกมา เช่นวง Snow White, Tornado, Monaliza, Izu เป็นต้น¹ ส่วนวงอื่นๆ ก็มีทั้งวงที่เล่นดนตรีประจำสถานบริการและผลิตผลงานดนตรีของทางวงเองออกมาด้วย เช่นวง คาไลโดสโคป, Hi-Rock, The Olam Project, Wizard, Angel, Young Blood เป็นต้น หรือในบางกรณี วงดนตรีเฮฟวีเมทัลก็เกิดขึ้นจากการขึ้นเพื่อผลิตงานบันทึกเสียงโดยตรงเลย เช่นวง เนื้อกับหนัง, Blue Planet, หินเหล็กไฟ เป็นต้น

ภูมิลำเนาของนักดนตรีเฮฟวีเมทัลช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990 เหล่านี้ก่อนที่จะมาเป็นนักดนตรีเฮฟวีเมทัลเต็มตัวพวกเขาจำนวนไม่น้อยเป็นนักดนตรีอาชีพที่เล่นดนตรีชนิดอื่นมาก่อน บ้างก็เป็นนักดนตรีที่เล่นดนตรีตามห้องบันทึกเสียง เช่น ชัคกี้ ธีบุญรัตน์ (ฉายา “กีตาร์เทพ”) แห่งวง Blue Planet บ้างก็เป็นนักดนตรีอาชีพที่เล่นดนตรีรีคตามสถานบริการ เช่น ศิริศักดิ์ ศิริโชตินันท์ (รู้จักกันในนาม “หมู คาไลโดสโคป”) แห่งวง คาไลโดสโคป และไอฟาร์ พรหมใจ แห่ง The Olam Project ในหลายๆ กรณีนักดนตรีที่เล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงนี้ก็ไม่ได้เล่นดนตรีรีคมาก่อน อนุรักษ์ ยิงนคร (รู้จักกันในนาม ตู๋ Hi-Rock) เล่าว่าก่อนที่จะมาตั้งวง Hi-Rock เพื่อที่จะเล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลโดยเฉพาะ เขาเล่นดนตรีโฟล์คมาก่อน เพื่อนร่วมวงของเขาในเวลาต่อมาอย่าง สุรัช ทับบัง (รู้จักกันในนาม เป้ Hi-Rock) ก็เล่นดนตรีโฟล์คมาก่อนที่จะ

¹ประเด็นที่น่าสนใจคือ สมาชิกหลายคนของวงดนตรีเฮฟวีเมทัลในสมัยนี้ได้กลายมาเป็นวงรีคในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษที่ 1990 ซึ่งวงที่โดดเด่นที่มีสมาชิกมาจากนักดนตรีเฮฟวีเมทัลตามสถานบริการในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 ได้แก่ Black Head และ Silly Fools

มาเล่นดนตรีเฮฟวีเมทัล¹ นอกจากนี้นักดนตรีเฮฟวีเมทัลบางคนก็เคยมีผลงานดนตรีออกมาสู่ท้องตลาดแล้วในแนวทางอื่น เช่น โอฟาร์ พรหมใจ และ ปฐมพงศ์ สมบัติพิบูลย์ (รู้จักกันในชื่อ “โป่ง” ซึ่งเป็นชื่อเล่นของเขา) ที่เคยร่วมวงไซตา²และออกผลงานดนตรีในแนวทางป๊อปรีคคตามแบบสมัยนิยมมาก่อนที่ทั้งสองและสมาชิกวงที่เปลี่ยนไปจะผลิตงานเฮฟวีเมทัลมาในนามของวง The Olarn Project

ภูมิหลังที่ลึกลงไปกว่านั้นของเหล่านักดนตรีในช่วงนี้ไม่มีความชัดเจนนัก จากการประเมินจากข้อมูลที่รวบรวมมาได้ ในช่วงเวลานั้นนักดนตรีเหล่านี้ส่วนใหญ่จะอายุเกิน 18 ปีแต่จะไม่เกิน 30 ปี นักดนตรีน่าจะทั้งหมดเล่นดนตรีในช่วงที่จบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาและปวช. แล้ว นักดนตรีอีกส่วนหนึ่งจบการศึกษาในระดับปริญญาตรีแล้วด้วยซ้ำขณะเล่นดนตรี ในขณะที่นักดนตรีอีกจำนวนหนึ่งก็กำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรี สำหรับสถานศึกษาของนักดนตรีเหล่านี้ก็พบตั้งแต่โรงเรียนที่มีชื่อเสียงเช่นโรงเรียนสาธิตปทุมวัน (สมาชิกวงเนือกับหนัง) โรงเรียนสวนกุหลาบ (อนุรักษ์ ยิงนคร แห่งวง Hi-Rock) เซนต์กาเบรียล (ซัคกี้ ธัญญรัตน์) บดินทร์เดชา (ขุนทอง อสุณี ณ อยุธยา) ไปจนถึงโรงเรียนอาชีวะจากต่างจังหวัด (โอฟาร์ พรหมใจ) สำหรับการศึกษาระดับอุดมศึกษานักดนตรีเหล่านี้ก็ไม่ได้มีข้อมูลที่ชัดเจนนัก แต่การศึกษาสูงสุดที่ผู้เขียนพบในนักดนตรีเหล่านี้ก็คือระดับปริญญาตรี และนักดนตรีบางคนก็ได้รับวุฒินี้จากต่างประเทศด้วย เช่นในกรณีของ ซัคกี้ ธัญญรัตน์ ที่จบปริญญาตรีมาจากออสเตรเลีย และ ขุนทอง อสุณี ณ อยุธยา ที่จบปริญญาจากสหรัฐอเมริกา

รูปแบบดนตรีที่นักดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยที่ปรากฏตอนช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 และต้นทศวรรษที่ 1990 เริ่มเปลี่ยนแปลงไปจากช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ที่ยังคงรูปแบบที่ใกล้เคียงกับทศวรรษที่ 1970 ในช่วงนี้บทเพลงเฮฟวีเมทัลสไตล์ทศวรรษที่ 1980 ของวงดนตรีเฮฟวีเมทัลใหม่ๆ ที่มีชื่อเสียงในสหรัฐอเมริกา (ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นวงอเมริกันเสมอไป) เริ่มถูกหยิบยกมาเล่นตามสถานบริการที่มีดนตรีสดในแนวทางเฮฟวีเมทัล รวบรวมรายชื่อวงดนตรีจากต่างประเทศที่วงดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยหยิบยกมาเล่นในสถานบริการได้แก่ Ozzy Osbourne, Motley Crue, Poison, Loudness, Racer X, Guns N' Roses, White Snake, Skid Row, Van Halen, David

¹อนุรักษ์ ยิงนคร เล่าถึงประวัติของวง Hi-Rock เป็นตอนๆ ใน <http://hirockband.com/> เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 มิ.ย. 2011

²วงไซตามีอัลบั้มชื่อ คำก๊อน ออกสู่ท้องตลาดกรุงเทพฯ ในปี 1985

Lee Roth, Stryper, Gary Moore, Europe เป็นต้น ชื่อเหล่านี้ก็เป็นชื่อที่คุ้นเคยสำหรับนักฟังเพลงเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ช่วงทศวรรษที่ 1980 เป็นอย่างดี¹

เป็นสิ่งที่ยากพอสมควรที่จะบรรยายลักษณะร่วมกันของดนตรีเฮฟวีเมทัลสไตล์ทศวรรษที่ 1980 เนื่องจากรายละเอียดทางดนตรีของวงดนตรีต่างๆ มีความแตกต่างกันพอสมควร อย่างไรก็ตามหากจะกล่าวโดยสรุปแล้ว ดนตรีเฮฟวีเมทัลและการแสดงดนตรีเฮฟวีในแนวทางของทศวรรษที่ 1980 จากสหรัฐอเมริกาจะมีความแตกต่างจากดนตรีเฮฟวีเมทัลในทศวรรษที่ 1970 ดังนี้

เบื้องต้นโครงสร้างเพลงและความยาวเพลงของเฮฟวีเมทัลในทศวรรษที่ 1980 โดยรวมจะซับซ้อนน้อยลง และเพลงก็จะสั้นลงกว่าเฮฟวีเมทัลยุค 1970 เพลงเฮฟวีเมทัลส่วนใหญ่ในยุคทศวรรษที่ 1980 มีโครงสร้างไม่แตกต่างจากเพลงป๊อปทั่วไปในท้องตลาด โครงสร้างเพลงแบบ Intro-Verse-Chorus-Verse-Chorus-Solo-Verse-Chorus เป็นโครงสร้างพื้นฐานของเพลงเฮฟวีเมทัลยุคทศวรรษที่ 1980 ซึ่งก็อาจมีรายละเอียดที่ต่างไปเล็กน้อยได้เช่น Intro-Verse-Pre Chorus-Chorus-Verse- Pre Chorus -Chorus-Solo-Verse- Pre Chorus-Chorus-Outro ซึ่งก็คือการเพิ่มก่อน ก่อนคอรัส (Pre Chorus) ก่อนท่อนคอรัส และเพิ่มท่อนส่งท้าย (Outro) ในตอนท้าย เหตุผลที่สำคัญที่บทเพลง (Weinstein 2000: 154)

ในขณะที่โครงสร้างเพลงเรียบง่ายขึ้น การเล่นกีตาร์ในทศวรรษที่ 1980 ก็กลับซับซ้อนขึ้น การเล่นกีตาร์ของมือกีตาร์เฮฟวีเมทัลยุค 1980 จะแตกต่างออกไปจากการเล่นกีตาร์ในทศวรรษที่ 1970 ทั้งในส่วนของการเล่นริธึมประกอบจังหวะและการเล่นโซโล่ การเล่นริธึมส่วนใหญ่ของทศวรรษที่ 1980 มักจะมีความรวดเร็วและซับซ้อนกว่าการเล่นริธึมของทศวรรษที่ 1970 โปรดดูตัวอย่างดังนี้

¹ข้อสังเกตคือ ยังมีวงดนตรีเฮฟวีเมทัลร่วมสมัยกับวงเหล่านี้อีกหลายวงที่มีชื่อเสียงในสหรัฐอเมริกาในระดับเดียวกับวงเหล่านี้หรือกระทั่งมากกว่าแต่ก็ไม่ได้ถูกหยิบยกมาเล่นที่น่าสนใจคือ วงดนตรีจำนวนมากเป็นวงที่มีพื้นเพจากอังกฤษเช่น Dio, Judas Priest, Def Leppard อย่างไรก็ตามวงดนตรีจากอเมริกันเองที่มีชื่อเสียงก็ไม่ได้ถูกหยิบยกมาเล่นเช่นกัน เช่นเพลงของวง Quiet Riot, Dokken, Winger, RATT, WASP เป็นต้น

Musical notation for Racer X's 'Street Lethal'. It features a guitar part with a 4/4 time signature and a bass line. The guitar part includes a triplet of eighth notes (7-6-4) and a sequence of notes (5-4-7-5-4-0). The bass line consists of eighth and quarter notes.

ภาพที่ 3.1: การเล่นกีตาร์ห้องที่ 21-24 เพลง Street Lethal ของวง Racer X ความเร็ว ประมาณ 280 bpm, (บันทึกโน้ตดนตรีโดยผู้เขียน)

Musical notation for Ozzy Osbourne's 'Bark at The Moon'. It shows two systems of guitar and bass notation. The guitar part uses a 4/4 time signature and includes fret numbers (e.g., 10, 9, 7) and palm muting (P.M.P.M.P.M.P.M.). The bass line is in 4/4 time with eighth and quarter notes. The notation includes measures 1, 2, and 3 of the guitar part and corresponding bass lines.

ภาพที่ 3.2: การเล่นกีตาร์ห้องที่ 10-13 เพลง Bark at The Moon ของวง Ozzy Osbourne ความเร็วประมาณ 145 bpm, (บันทึกโน้ตดนตรีโดยผู้เขียน)

ผู้เขียนยกตัวอย่างสไตล์กีตาร์ริทึมสไตล์ดนตรีเฮฟวีเมทัลยุคทศวรรษ 1980 จากเพลงสองเพลง เพลงแรกคือ เพลงชื่อ Street Lethal จากอัลบั้ม *Street Lethal* ของวง Racer X ในปี

1986 เพลงที่สองชื่อ Bark At The Moon จากอัลบั้ม *Bark At The Moon* ของวง Ozzy Osbourne ในปี 1983 ทั้งสองท่อนที่ยกมาโดยเน้นมิติความเร็วและความซับซ้อนที่เพิ่มขึ้นจากดนตรีเฮฟวีเมทัลในทศวรรษที่ 1970

จะเห็นในภาพที่ 3.1 ได้ว่าจังหวะของเพลง Street Lethal นั้นสูงถึง 280 bpm เลยทีเดียว นับว่าเร็วกว่าเพลงเฮฟวีเมทัลที่จัดว่าเร็วของทศวรรษที่ 1970 อย่าง Paranoid ที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้แล้วมาก เนื่องจากเพลงดังกล่าวมีความเร็วเพียง 165 bpm นอกจากนี้ในภาพที่ 3.2 เรายังจะพบว่าเพลง Bark at The Moon แม้จะมีจังหวะช้ากว่าเพลง Paranoid แต่อัตราการใช้ตัวโน้ต ก็จะไม่ช้ากว่าเพลง Paranoid เนื่องจากเพลง Bark at The Moon มีการใช้เบร็ตสองชั้น ในขณะที่เพลง Paranoid จะมีอัตราส่วนโน้ตสูงสุดที่เบร็ตชั้นเดียวเท่านั้น กล่าวอีกแบบ แล้วถ้าหาก นำเพลง Bark at The Moon มาปรับเปลี่ยนอัตราส่วนตัวโน้ตให้มีแต่เพียงเบร็ตชั้นเดียว ก็จะพบว่าท่อนที่ผู้เขียนยกมาจะมีความเร็วขึ้นเท่าตัว หรือเร็วถึง 290 bpm เลยทีเดียว ซึ่งถ้าจะสรุปประเด็นตรงนี้คร่าวๆ แล้วจะพบว่า คนที่จะเล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลในทศวรรษ 1980 ได้ต้องมี ความสามารถดีดโน้ตเบร็ตชั้นเดียวได้ที่ 140-150 bpm หรือเบร็ตชั้นเดียวได้ที่ 280-300 bpm ซึ่งนี่เป็นความเร็วของตัวโน้ตที่สูงกว่าดนตรีเฮฟวีเมทัลในทศวรรษที่ 1970

นอกจากจุดที่น่าสนใจของทั้งสองเพลงยังมีประเด็นที่ว่าการเล่นเบสของเพลงนี้ในท่อนที่ยกมานี้จะเล่นแต่เพียงตัวโน้ต F# ในสัดส่วนเบร็ตชั้นเดียวอย่างยาวต่อเนื่องไปเท่านั้นในกรณีของเพลง Street Lethal และ โน้ต A ในกรณีของเพลง Bark At The Moon ในขณะที่การเล่นกีตาร์จะมีการเคลื่อนไหวของตัวโน้ตมากกว่า การเล่นเบสที่ย้ำตัวโน้ตเดี่ยวแล้วปล่อยให้กีตาร์ได้วาดลวดลายทำนองในภาคริธึมเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีเฮฟวีเมทัลในทศวรรษที่ 1980 ในกรณีของเพลง Street Lethal ห้องที่ 3 และ 4 ของเพลงนี้ที่ยกมาจะเห็นได้ถึงการไล่ตัวโน้ตตั้งแต่สาย 2 ลงมาที่สาย 6 ของกีตาร์ซึ่งโน้ตทั้งหมดอยู่ใน F# Minor สเกล การเล่นแบบนี้เรียกว่า “ลิก” (lick) หรือการเล่นทอดเพิ่มไปในภาคริธึมจากท่อนริฟฟ์หลักที่ต้องยืนพื้นไว้ ในกรณีของเพลงนี้การเล่นแบบห้องที่ 1 และ 2 จะพบซ้ำๆ ตลอดเพลง แต่ส่วนรายละเอียดในห้องที่ 3 และ 4 ก็จะเปลี่ยนไปเรื่อยๆ ทั้งเพลง (แต่การมีการเล่นซ้ำบ้าง)

การเล่นกีตาร์แบบนี้พบน้อยมากในดนตรีเฮฟวีเมทัลทศวรรษที่ 1970 ที่จะเน้นเล่นท่อนริฟฟ์ซ้ำๆ ตลอดโดยไม่มีการทอดด้วยท่อนลิก การเพิ่มท่อนลิกมาในดนตรีเฮฟวีเมทัลทศวรรษที่ 1980 เป็นการสะท้อนบทบาทที่มากขึ้นของกีตาร์ไฟฟ้าในดนตรีเฮฟวีเมทัลในทศวรรษที่ 1980 ในทศวรรษนี้ การเล่นกีตาร์ได้อย่างรวดเร็วและเปี่ยมไปด้วยเทคนิคได้รับการยกย่องมากในอเมริกา เทคนิคที่ไม่มีการใช้กันอย่างแพร่หลายจำนวนมากในทศวรรษที่ 1970 ถูกใช้ในทศวรรษนี้และมันก็

ทำให้การเล่นกีตาร์ไฟฟ้าของบทเพลงยุคนี้ต้องใช้ทักษะที่สูงมากโดยเฉพาะในส่วนของท่านโซโล่กีตาร์ เทคนิคเด่นๆ ที่ถูกใช้เพื่อเพิ่มความเร็วของตัวโน้ตได้แก่ เทคนิคการจิ้มสาย (two-handed tapping) และการดีดกวาด (sweeping) เทคนิคการจิ้มสายได้รับการบุกเบิกโดย Eddie Van Halen แห่งวง Van Halen ตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1980 และใช้กันแพร่หลายมาตลอดทศวรรษที่ 1980 วิธีการเล่นเทคนิคนี้ก็คือ การใช้นิ้วมือขวาเคาะหรือ “จิ้ม” ลงบนคอกีตาร์เพื่อให้เกิดเสียง และเมื่อใช้เทคนิคนี้ร่วมกับการเล่นแฮมเมอร์ออน (hammer-on) และพูลออฟ (pull-off) ของมือซ้ายผลที่ได้ก็คือเสียงที่เร็วกว่าการดีดสายตามปกติ ทางด้านเทคนิคการดีดกวาดนั้นก็เป็นเทคนิคที่ถูกทำให้แพร่หลายโดย Yngwie J. Malmsteen ซึ่งเป็นวิธีการ

กล่าวโดยสรุปคือในส่วนของกีตาร์ไฟฟ้าเฮฟวีเมทัลยุค 1980 นั้นทั้งมีความเร็วและความซับซ้อนขึ้นกว่าดนตรีเฮฟวีเมทัลยุค 1970 อย่างเห็นได้ชัด บทบาทของกีตาร์ไฟฟ้าในดนตรีเฮฟวีเมทัลยุคทศวรรษ 1980 เพิ่มขึ้นมากกว่าทศวรรษที่ 1970 มาก นี่ทำให้นักดนตรีที่เล่นกีตาร์ไฟฟ้านั้นจำเป็นต้องมีทักษะที่สูงมาก และบทบาทที่พวกเขามีมากขึ้นก็ทำให้เขาเป็นดาวเด่นของวงดังที่มีการขนานนามทศวรรษที่ 1980 ว่าเป็นทศวรรษของ “กีตาร์ฮีโร่” (guitar hero)

ในส่วนของเครื่องดนตรีอื่นๆ รายละเอียดของความเปลี่ยนแปลงที่พบคือ นอกจากการร้องเสียงแหลมสูงตามตำรับเฮฟวีเมทัลที่มีมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 แล้วการร้องในบางบทเพลงนั้นก็เริ่มมีลักษณะที่ออกอ่อนนุ่มนวลขึ้นในทศวรรษที่ 1980 การร้องพบในเพลงช้าที่เรียกกันว่า “พาวเวอร์บัลลาด” (power ballad) เพลงประเภทนี้เป็นองค์ประกอบใหม่ของดนตรีเฮฟวีเมทัลในทศวรรษที่ 1980 ที่ไม่เคยมีมาก่อนในทศวรรษที่ 1970 ในอัลบั้มของวงดนตรีเฮฟวีเมทัลแทบจะทั้งหมดในทศวรรษที่ 1980 จะมีเพลงประเภท “พาวเวอร์บัลลาด” แทรกอยู่ในอัลบั้มด้วย 1 เพลงเป็นอย่างต่ำ และเพลงนี้ก็จะได้รับเปิดในวิทยุและโทรทัศน์ในอเมริกา

พาวเวอร์บัลลาดหลายๆ เพลงมีส่วนประกอบเป็นเสียงเปียโนและคีย์บอร์ด (เช่น Home Sweet Home ของ Motley Crue และ Don't Know What You Got (Till Its Gone) ของ Cinderella) ซึ่งนี่เป็นองค์ประกอบทางดนตรีใหม่ที่ไม่เคยมีในดนตรีเฮฟวีเมทัลยุค 1970 เช่นกัน อย่างไรก็ตาม การเพิ่มนักดนตรีในตำแหน่งมือเปียโนและมือคีย์บอร์ดก็ไม่ใช่สิ่งที่วงเฮฟวีเมทัลยุคทศวรรษที่ 1980 ในอเมริกาจะนิยมนัก โดยส่วนใหญ่สมาชิกของวงคนอื่นๆ หรือนักร้องนำก็จะเป็นคนที่เล่นเครื่องดนตรีที่เสริมมาขึ้นนี้มากกว่า

สำหรับเนื้อร้อง บทเพลงเฮฟวีเมทัลยุคทศวรรษที่ 1980 จะเริ่มมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักมากขึ้นเช่นเดียวกับเนื้อหาของเพลงป๊อปทั่วไป เนื้อหาของบทเพลงพาวเวอร์บัลลาดที่กล่าวมาเป็นตัวอย่างที่ดี ดังที่เพลง Home Sweet Home ของ Motley Crue นั้นมีเนื้อหาบางส่วนดังนี้

“Take me to your heart. Feel me in your bones. Just one more night and I'm comin' off this long & winding road. I'm on my way. I'm on my way. Home sweet home. Tonight, tonight” และเพลง Don't Know What You Got (Till Its Gone) ของ Cinderella มีเนื้อหาบางส่วน ดังนี้ “I hear you calling far away. Tearing through my soul. I just can't take another day. ...Take some time let me know. If you really wanna go. Don't know what you got till it's gone. Don't know what it is I did so wrong. ...” รูปแบบดนตรีและเนื้อเพลงก็ปรากฏในบทเพลงของ เช่น บทเพลง “กระจกร้าว” ของ Hi-Rock ที่มีเนื้อเพลงบางส่วนดังนี้ “แม่...แม่มันเจ็บลึกลึกเท่าไรหะ แผล...รักมันบาดลึกลึกเท่าไรหะ ช่มใจไม่จำ...รอยร้าวที่ใคร นั้นฝากไว้ อดและทนไม่อาจบอกใครใคร อดและทนไม่เอ่ยปากจนตาย”

ทางด้านเพลงเฮฟวีเมทัลที่จังหวะเร็วกว่าหรือที่มักจะเรียกกันว่า “เพลงเร็ว” เนื้อหาหลากหลายมาก เนื้อหาตั้งแต่เรื่องในจินตนาการต่างๆ (เช่นเพลง Bark At The Moon ของ Ozzy Osbourne) เรื่องเกี่ยวกับรถเร็วๆ (เช่นเพลง Street Lethal ของ Racer X) ไปจนถึงเนื้อหาเกี่ยวกับความรักและผู้หญิง (เช่นเพลง Ain't Talkin' Bout Love ของ Van Halen) การเชิดชูดนตรีร็อกและเฮฟวีเมทัล (เช่นเพลง We Rock ของ Dio) ในกรณีของวงดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยไม่พบว่าเนื้อเพลงหลากหลายเท่าวงดนตรีเฮฟวีเมทัลจากอเมริกาและอังกฤษ โดยรวมเนื้อหาค่อนข้างใกล้เคียงกัน โดยส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีเนื้อหาให้กำลังใจชวนให้อีกเหิม เช่นเพลง กระซอกใจ ของคาไลโดสโคป เพลงคนหูเหล็ก ของ The Olarn Project เพลงหมื่นฟาเรนไฮต์ ของไมโครเพลงสายล่อฟ้าของ อัสนี-วสันต์ และ เพลงสู้ ของหินเหล็กไฟ เป็นต้น

ทางด้านเบสและกลองจะพบว่าการเล่นในทศวรรษที่ 1980 ก็ไม่ได้ต่างจากทศวรรษที่ 1970 เท่าใดนัก การเล่นเครื่องดนตรีทั้งสองในภาพรวมยังไม่เปลี่ยนแปลง เบสยังมีหน้าที่รองพื้นและควบคุมย่านเสียงต่ำของบทเพลงอยู่ เทคนิคที่ใช้ตีเบสที่ใช้กันทั่วไปก็ไม่ได้มีเพิ่มขึ้น จังหวะกลองส่วนใหญ่ก็ไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงในรายละเอียด แต่จะเปลี่ยนแค่ในส่วนของความเร็วเป็นหลัก อย่างไรก็ตามประเด็นที่น่าสนใจก็คือ ในบางบทเพลงก็ได้มีการเพิ่มการใช้ “กระเดื่องคู่” หรือการใช้กลองกระเดื่อง (bass drum) สองใบในเพลง การเพิ่มกลองกระเดื่องมาอีกใบเป็นไปเพื่อเอื้อให้มือกลองสามารถใช้เท้าทั้งสองข้างของเขาเหยียบกระเดื่องให้เกิดเสียงต่อเนื่องอย่างรวดเร็วมากกว่าการใช้เท้าข้างเดียว

อีกมิติที่น่าจะพูดถึงสำหรับวงดนตรีเฮฟวีเมทัลยุคทศวรรษ 1980 ก็คือเรื่องภาพลักษณ์ของวงดนตรี ในภาพรวมวงดนตรีเฮฟวีเมทัลยุคทศวรรษที่ 1980 จะแต่งกายด้วยเสื้อผ้าสีสดฉูดฉาดกว่าวงดนตรีเฮฟวีเมทัลยุคก่อน สีอย่างสีฟ้าและสีชมพูสดใสสามารถมาเป็นส่วน

หนึ่งของเครื่องแต่งกายนักดนตรีเฮฟวีเมทัลยุคทศวรรษ 1980 ได้เป็นปกติ ในขณะที่ในทศวรรษที่ 1970 การแต่งกายของนักดนตรีเฮฟวีเมทัลที่จะเน้นสีขาว ดำ หรือสีเรียบๆ เป็นหลัก กางเกงยีนส์ที่นิยมใส่กันในช่วงทศวรรษที่ 1970 ก็ถูกแทนที่ด้วยกางเกงผ้ายัดรัดๆ

ดนตรีของวงเฮฟวีเมทัลในไทยรับองค์ประกอบทางดนตรีและการแต่งกายจากวงดนตรีเฮฟวีเมทัลจากอเมริกาเหล่านี้มาโดยตรงตั้งแต่ โครงสร้างเพลง การเล่นกีตาร์ การร้อง การเล่นเบส การตีกลอง¹ ไปจนถึงการแต่งกาย ดนตรีเฮฟวีเมทัลภาคภาษาไทยมีความแตกต่างจากเฮฟวีเมทัลภาษาอังกฤษเพียงแค่นักร้องที่ต่างภาษาเท่านั้นหากจะพูดในภาพรวม และในกรณีของการเล่นดนตรีตามสถานบริการแล้ว ดนตรีเฮฟวีเมทัลที่วงดนตรีเล่นออกมาก็เหมือนที่ปรากฏในเทปอย่างไม่ผิดเพี้ยน หรืออย่างน้อยที่สุดนักดนตรีก็ต้องการให้มันมีความคล้ายคลึงกับเทปที่สุด (บุญเกิด 2553)

กล่าวโดยสรุปคือดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 มีแม่แบบมาจากตะวันตกอย่างชัดเจน ดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยเป็นภาพสะท้อนของกระแสความนิยมดนตรีเฮฟวีเมทัลที่มีอยู่แพร่หลายในหลายต่อหลายประเทศในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งกระแสนิยมอันนี้ก็ได้รับการนำเสนอโดยสื่อมวลชนต่างๆ เช่น นิตยสาร และโทรทัศน์

บทบาทของสื่อในการนำเสนอดนตรีเฮฟวีเมทัล

ถ้าต้นทศวรรษที่ 1980 วิทย์เป็นสื่อสำคัญในการนำเสนอดนตรีเฮฟวีเมทัลสู่สาธารณชน สื่อที่มีอิทธิพลที่สุดในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ก็คือ นิตยสารและโทรทัศน์ ในตอนปลายทศวรรษที่ 1980 กระแสดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยได้รับการสนับสนุนโดยนิตยสารดนตรีร็อค *Quiet Storm* ในยุคของ อารี แทนคำ (หรือ เป็นที่รู้จักในนามปากกาว่า พายุหิน กูรู) บรรณาธิการคนที่ 5 ยุคนี้เป็นยุคที่นิตยสาร *Quiet Storm* ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมาก แทบจะทุกคนที่เป็นวัยรุ่นในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 และต้นทศวรรษ 1990 จดจำนิตยสารเล่มนี้ได้ เช่นเดียวกับที่ผู้คนในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 จดจำรายการวิทย์ของวิฑูรได้ และนิตยสารเล่มนี้เองที่เป็นสื่อที่แพร่กระจายในวงกว้างแรกๆ ที่มีการใช้คำว่า “เฮฟวีเมทัล” และ “เมทัล” อย่างชัดเจน

¹อย่างไรก็ดีหากจะพูดถึงยี่ห้อและรุ่นของเครื่องดนตรีที่นักดนตรีใช้ ผู้เขียนไม่มีข้อมูลแน่ชัดว่าเหมือนกันหรือไม่

จนเป็นคำที่ติดปากนักฟังเพลงทั่วไปมาจนถึงปัจจุบัน¹ ความนิยมของนิตยสารฉบับนี้ก็น่าจะเกิดจากการที่มันเป็นนิตยสารแทบจะฉบับเดียวในท้องตลาดที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีที่ได้รับ ความนิยมในระดับนานาชาติอย่างเฮฟวีเมทัล²

Quiet Storm นอกจากที่จะนำเสนอเกี่ยวกับดนตรีเฮฟวีเมทัลแล้ว ยังมีบทบาทในการ ให้ความรู้เกี่ยวกับการเล่นกีตาร์อีกด้วย กล่าวคือนิตยสาร *Quiet Storm* เป็นทั้งนิตยสารดนตรีและ นิตยสารกีตาร์ไปพร้อมๆ กัน ซึ่งทำให้กลุ่มผู้อ่านนิตยสารนี้มีทั้งกลุ่มนักฟังเพลงและนักดนตรี สิ่ง ที่น่าสนใจคือ ตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมาหรือภายหลังนิตยสาร *Quiet Storm* ปิดตัว ไป ก็แทบจะไม่พบนิตยสารอย่าง *Quiet Storm* อีกเลย นิตยสารดนตรีกับนิตยสารกีตาร์ จะเป็น นิตยสารคนละฉบับกันมาโดยตลอดในภายหลังจากที่ *Quiet Storm* ปิดตัวไป

¹อย่างไรก็ดีในช่วงต้นถึงกลางทศวรรษที่ 1980 คำว่า“เฮฟวีเมทัล” ก็เริ่มมีแพร่หลายบ้าง แล้วในไทย ในตอนต้นทศวรรษ 1980 ก็มีนิตยสารใช้ชื่อว่า *Heavy Metal* โดยสองกอง บรณนิกการที่ไม่เกี่ยวข้องกันออกสู่ออกสู่ท้องตลาด แต่นั่นก็เป็นช่วงสั้นๆ เท่านั้น (อนุสรณ์ 2553) นักจัด รายการวิทยุผู้ทรงอิทธิพลอย่าง วิฑูร วทัญญู ก็ไม่ใช่คำว่า “เฮฟวีเมทัล” แต่จะใช้คำว่า “เฮฟวี” เฉยๆ นอกจากนั้นคำว่า “อันเดอร์กราวด์” ที่ใช้กันมาตั้งแต่ทศวรรษ 1970 ก็ปรากฏอยู่เนืองๆ น่าจะ เรียกได้ว่ากว่าดนตรีเฮฟวีเมทัลจะถูกเรียกว่า “เฮฟวีเมทัล” อย่างกว้างขวางก็น่าจะเป็นราวๆ ปลาย ทศวรรษที่ 1980 กับนิตยสารอย่าง *Quiet Storm* นั่นเอง

²หากพิจารณาในระดับโลกแล้วการได้รับความนิยมของ *Quiet Storm* น่าจะเป็นส่วนหนึ่ง ของกระแสการเกิดนิตยสารดนตรีเมทัลเชิงพานิชย์ในหลายๆ ประเทศช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 นิตยสารประเภทนี้ปรากฏขึ้นครั้งแรกในอังกฤษในปี 1981 และมีชื่อว่า *Kerrang!* ตามกระแส ความนิยมของดนตรีเฮฟวีเมทัลในอังกฤษที่มีมาก่อนประเทศอื่น ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 นิตยสารจำพวกนี้ก็ปรากฏในหลายต่อหลายประเทศ ซึ่งเป็นการสะท้อนกระแสความนิยมในระดับ นานาชาติของดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงเวลาดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็น *Hard Rock* จากฝรั่งเศส *Metallion* จากแคนาดา *Heavy Rock* จากสเปน *Live Wire* จากเยอรมัน *Morbid* จากนอร์เวย์ *Revenge* จากบราซิล *F.E.T.U.* จากญี่ปุ่น *Grim Death* จาก นิวซีแลนด์ นอกจากนี้นิตยสาร หลายๆ เล่ม ก็มีวางขายข้ามชาติด้วย เช่น *Kerrang!* และ *Metal Hammer* ฉบับหลังถึงกับมีชื่อ รองว่า “The International Hard Rock and Heavy Metal Magazine” และก็มีราคาบนปกใน หลายสกุลเงิน ซึ่งถึงแม้ว่าสื่อชนิดนี้จะลงข่าวสารเกี่ยวกับดนตรีเมทัลบนดินเป็นหลัก แต่บางส่วนของ นิตยสารพวกนี้ก็มีส่วนที่ให้อาจารย์ดนตรีเมทัลได้ดินบ้างเช่นกัน (Weinstein 2000: 174-175)

โทรทัศน์เป็นอีกสื่อหนึ่งที่นำดนตรีเฮฟวีเมทัลมาสู่สาธารณชนชาวไทยในวงกว้าง ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 รายการโทรทัศน์ที่ถ่ายทอดการแสดงสดดนตรีทั้ง โลกดนตรี และ 7 สีคอนเสิร์ต ล้วนนำเสนอดนตรีเฮฟวีเมทัลภาคภาษาไทยของวงดนตรีที่ผลิตผลงานออกมา ไม่ว่าจะ เป็น “เนื้อกับหนัง”¹ หรือ The Olam Project² นอกจากรายการที่ถ่ายทอดสดการแสดงดนตรี ดังกล่าวแล้วโทรทัศน์ที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีเฮฟวีเมทัลในต่างประเทศให้แก่สาธารณชนชาวไทยก็ได้แก่รายการ “เที่ยงวันอาทิตย์” ของ มาโนช พุฒตาล ที่ภายหลังเปลี่ยนชื่อรายการมาเป็น “บันเทิงคดี” นอกเหนือไปจากรายการทางดนตรีโดยตรงแล้ว รายการบันเทิงทางโทรทัศน์ชนิดอื่น ๆ ก็ให้ความสนใจเชิญนักดนตรีเฮฟวีเมทัลไปออกรายการเช่นกัน มือกีตาร์ที่มีชื่อเสียงอย่าง ชัคกี้ ธัญญรัตน์ ก็ได้ไปออกรายการโทรทัศน์ยามดึกชื่อดังอย่าง “สี่ทุ่มสแควร์” ของ วิทวัส สุนทรวิเนตร ด้วย³

สื่ออีกสื่อที่ยังไม่หมดบทบาทไปในช่วงนี้ก็คือรายการวิทยุ ที่แม้ว่ารายการวิทยุเพลงต่างประเทศจะลดลงมากดังที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่รายการวิทยุที่เน้นเปิดเพลงต่างประเทศก็ยังคงอยู่ เช่นรายการ Night Spot เป็นต้น นอกจากนี้พื้นที่ของดนตรีไทยสากลในวิทยุบางส่วนก็ยังเป็นของดนตรีเฮฟวีเมทัลภาคภาษาไทยอยู่และดนตรีเหล่านี้ก็เป็นผลจากการที่อุตสาหกรรมดนตรีพยายามผนวกดนตรีเฮฟวีเมทัลเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมด้วย

อุตสาหกรรมดนตรีได้ผลิตงานดนตรีเฮฟวีเมทัลมาพอสมควรในช่วง 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990 งานดนตรีเหล่านี้สามารถหาได้ตามแผงเทปทั่วไปในกรุงเทพฯ อย่างไรก็ตามก็ดินนอกจากเทปเพลงเฮฟวีเมทัลของวงดนตรีไทยแล้ว สิ่งที่มีความแพร่หลายไปพร้อมกันก็คือ เทปเพลงเฮฟวีเมทัลของวงเฮฟวีเมทัลจากต่างประเทศ เทปเพลงเหล่านี้ปรากฏในรูปแบบของเทปลิขสิทธิ์ที่มักจะถูกผลิตโดยบริษัทดนตรีข้ามชาติที่เริ่มมาเปิดสาขาในไทยมากขึ้นหลังจากการปราบปรามเทปผีตอนกลางทศวรรษที่ 1980 บริษัทที่มีส่วนสำคัญในการผลิตงานลิขสิทธิ์ในประเทศไทยก็คือ บริษัท โซนี่ มิวสิค ประเทศไทย ที่ถูกตั้งขึ้นในปี 1987 และในรูปแบบของเทปผีที่หลงเหลืออยู่หลังการปราบปรามกลางทศวรรษที่ 1980 อนุสรณ์ สติรรัตน์เล่าว่า ในช่วงตอนปลายทศวรรษที่ 1980 แม้ว่าแผงเทปในไทยจะเต็มไปด้วย “เทปลิขสิทธิ์” ทั้งไทยและเทศแล้ว แต่ได้แผงเทปก็ยังมีเทปผีคอยให้บริการอยู่ ซึ่งผู้ซื้อก็ต้องบอกกับคนขาย คนขายถึงจะเอามาให้ดู (อนุสรณ์ 2553)

¹ดูคลิปรายการได้ที่ <http://youtu.be/1udlwf7VRDM> เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 มิ.ย. 2011

²ดูคลิปรายการได้ที่ http://youtu.be/RAnJGool_9A เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 มิ.ย. 2011

³ดูคลิปรายการได้ที่ <http://youtu.be/ZUhgLzmwRjc> เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 มิ.ย. 2011

กล่าวโดยสรุปแล้วในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990 ดนตรีเฮฟวีเมทัลเป็นสิ่งที่คนกรุงเทพฯ ไม่จำเป็นต้องค้นหาอย่างยากเย็น มันเป็นที่อยู่ในชีวิตประจำวันทั่วไป มันเป็นคนตรีที่สามารถหาฟังได้ทั้งในวิทยุ หาชมนำในโทรทัศน์ หาอ่านได้ที่แผงหนังสือ หาซื้อได้ที่แผงเทป สิ่งเหล่านี้ล้วนช่วยกันประกอบให้เกิดรสนิยมดนตรีเฮฟวีเมทัลขึ้นในหมู่นักดนตรีรุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นมาในช่วงเวลาดังกล่าว ในส่วนต่อไปผู้เขียนจะพิจารณาภาวะของการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในสองรูปแบบซึ่งเป็นรูปแบบการผลิตหลักของนักดนตรีเฮฟวีเมทัลชาวไทย ภาวะการผลิตทั้งสองแบบก็คือการเล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลในผับ กับการบันทึกเสียงดนตรีเฮฟวีเมทัลกับค่ายเพลง

การเกิดขึ้นของผับดนตรีหรือคิโนปลายทศวรรษ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990

“Since 1987”

ข้อความห้อยท้ายโลโก The Rock Pub ในยุคปัจจุบัน

การขยายตัวของธุรกิจดนตรีในไทยดูจะทำลายกิจกรรมทางดนตรีเฮฟวีเมทัลในรูปแบบเดิมอย่างดนตรีสดยามเช้าในโรงภาพยนตร์ของวิทยุ วทัญญู และนักจัดรายการวิทยุคนอื่นๆ และทำให้ใน กทม. ปราศจากดนตรีเฮฟวีเมทัลในแบบดนตรีสดไปหลายปี (วรรณภพ 2553) อย่างไรก็ตามในปี 1987 ก็มีผับดนตรีหรือคิโนแห่งหนึ่งให้บริการดนตรีฮาร์ดร็อกและเฮฟวีเมทัลโดยเฉพาะเปิดทำการ ผับดนตรีหรือคิโนที่ยังอยู่ยังคงกระพริบมาจนถึงทุกวันนี้แห่งนี้มีนามว่า The Rock Pub (ต่อจากนี้จะเรียกว่า ร็อกผับ) ร็อกผับตั้งมาในบริบทที่แทบจะเป็นสูญญากาศของดนตรีสดเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ดังนั้นสถานะของร็อกผับในช่วงแรกจึงมีความใกล้เคียงกับการเป็นสถานที่เพียงแห่งเดียวในกรุงเทพฯ ที่จะหาชมดนตรีเฮฟวีเมทัลสดๆ ได้เลยทีเดียว¹

ช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990 ร็อกผับมีวงดนตรีเล่นคืนละ 3 วง และมีลูกค้าเบียดเสียดเนืองแน่นทุกวัน ลูกค้าส่วนใหญ่เป็นชาวไทยวัยทำงาน นอกจากนี้ก็พบชาวต่างชาติอยู่ในกลุ่มคนดูเช่นกัน มีกระแสรายงานว่ามีคนดูบางส่วนถึงกับนั่งรถจากต่างจังหวัดเข้ามากรุงเทพฯ ดูวงดนตรีที่เขาชอบเล่นดนตรีที่ร็อกผับด้วยซ้ำ โดยทั่วไปกลุ่มคนดูที่มาดูดนตรีในร็อกผับช่วงนี้จะมีเป้าหมายที่จะมาดูวงดนตรีที่ชัดเจนหรือกล่าวคือวงดนตรีแต่ละวงก็มี

¹ ข้อยกเว้นที่สำคัญก็คือ งานคอนเสิร์ตของวงเฮฟวีเมทัลไทยที่มีผลงานของตัวเองไปจนถึงงานคอนเสิร์ตวงเฮฟวีเมทัลจากต่างประเทศต่างๆ ที่มีอย่างประปราย

“ถูกค้าเป็นของแต่ละวง” ดังที่นักดนตรีในรีอคับยุคนั้นตั้งข้อสังเกตว่าแม้ว่าคนดูจะเนืองแน่นทุกวัน แต่กลุ่มคนดูของแต่ละวงดนตรีก็ไม่ใช่คนกลุ่มเดียวกัน

วงดนตรีในรีอคับส่วนหนึ่งจะเป็นวงดนตรีของนักดนตรี สร้างชื่อเสียงมาก่อนแล้ว และทางร้านเชิญมาเล่นประจำที่ร้านเช่น คาไลโดสโคป, Snow White เป็นต้น อีกส่วนหนึ่งต้องเป็นวงดนตรีรุ่นใหม่ที่ได้ทดลองแสดงสด หรือ “ออกซัน” กับทางร้านแล้วผ่าน เช่น Hi-Rock วงดนตรีแต่ละวงนั้นแม้จะเป็น “วงคัฟเวอร์” แต่การคัฟเวอร์ของแต่ละวงก็เป็นการคัฟเวอร์ของวงดนตรีต่างประเทศที่ต่างกัน เช่น วง Kaleidoscope ก็เน้นเล่นเพลงของ Van Halen และ David Lee Roth วง Snow White ก็เน้นเล่นเพลงของวง Loudness และ Racer X วง Young Blood ก็เน้นเล่นเพลงของวง Guns N' Roses และ Skid Row เป็นต้น อย่างไรก็ตามก็ไม่ได้หมายความว่าวงดนตรีวงหนึ่งจะเล่นแต่บทเพลงของวงดนตรีต่างประเทศวงใดวงหนึ่งแต่เพียงวงเดียวหรือสองวงเท่านั้น เป็นเรื่องปกติที่วงดนตรีเหล่านี้จะหยิบยกบทเพลงเฮฟวีเมทัลยอดเยี่ยมร่วมสมัยของวงที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติวงอื่นๆ มาบรรเลงด้วยเช่นกัน (บุญเกิด 2553)

บุญเกิด แซ่หรือ ซึ่งเป็นมือเบสวง Snow White วงดนตรีในรีอคับในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 เล่าถึงเส้นทางการเล่นดนตรีของเขาว่า เขาออกจากงานประจำมาตั้งวงเล่นดนตรีตอนช่วงอายุ 25 ปี แล้วตอนแรกเขาก็เล่นอยู่ในคัฟเวอร์เฮฟวีเมทัลที่เปิดในช่วงสั้นๆ ราวๆ ปีสองปีอย่าง The Roxette ก่อนที่จะ “ถูกเชิญ” มาเล่นที่ Rock Pub ซึ่งนี่ทำให้เขาได้รับอภิสิทธิ์ในการเล่นดนตรีพร้อมกัน 2 ที่ เป็นอภิสิทธิ์ที่วงอื่นๆ ไม่ได้เนื่องจากทางรีอคับมีนโยบายให้วงดนตรีเล่นเพียงแค่นี้เดียวเท่านั้น¹ หลังจาก The Roxette ปิดไป ทางรีอคับก็เปิด Rock Opera ในบริเวณใกล้เคียงกัน

¹ในช่วงต้นถึงกลางทศวรรษที่ 1990's เริ่มมีคัฟเวอร์รีอคเกิดขึ้นหลายแห่งในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะในบริเวณ Hollywood Street ย่านราชเทวี ในช่วงนั้นนอกจาก Rock Pub และร้านย่อยของ Rock Pub สถานที่เด่นๆ ที่ผู้คนจดจำได้ก็คือ Metal Zone, The Roxette, X-Rock ซึ่งคัฟเวอร์เหล่านี้ก็มักจะมีระยะเวลาเปิดทำการไม่นานนัก (ในกรณีของ Metal Zone หลังจากการปิดไปจาก Hollywood Street แล้วก็มีกรย้ายสถานที่แล้วเปิดใหม่อีกเป็นเวลาเกือบสิบปีทีเดียวที่ย่านหลังสวนก่อนที่จะปิดไปอย่างถาวรอีกครั้ง) นโยบายให้นักดนตรีเล่นเพียงแค่นี้เดียวของทางคัฟเวอร์นั้นไม่ทราบแน่ชัดถึงที่มาที่ไป อย่างไรก็ตามก็สิ่งเหล่านี้ไม่ใช่สิ่งที่แปลกประหลาดสำหรับช่วงที่ดนตรีบางชนิดรุ่งเรือง ในนิวยอร์กช่วงที่ดนตรีรีอคบคนออกกระแสรุ่งเรืองตอนกลางทศวรรษที่ 1970 ทางร้าน CBGB และ Max's Kansas City ก็มีนโยบายว่าวงดนตรีสามารถเลือกเล่นได้แค่เพียงที่ใดที่หนึ่งเช่นกัน ดู McNeil and McCain 1997

เพื่อรองรับลูกค้าจำนวนมากของร้าน ซึ่งทางวง Snow White ของ บุญเกิดก็ได้มาเล่นที่ Rock Opera ต่อหลังจากที่ The Roxette ปิดตัวลงไป อย่างไรก็ตามแม้ว่าเขาจะเล่นดนตรีถึงสองที่ รายได้ของเขาก็ไม่เพียงพอที่จะเลี้ยงชีพอยู่ดี เพราะค่าจ้างในการเล่นดนตรีวันละ 1 ชั่วโมงครึ่งของเขาอยู่ที่ราว 300 บาทเท่านั้น รายได้ของเขาที่เป็นกอบเป็นกำดูจะเป็นรายได้ในบทบาทของนักดนตรีตามห้องอัดเสียง (หรือที่มักจะเรียกกันว่า “มือปืน”) ที่ได้ค่าอัดเสียงอย่างต่ำเพลงละ 1,000 บาท และการรับจ้างอัดอัลบั้มบางครั้งก็ได้เงินในหลักหลายหมื่นด้วยซ้ำ หรือที่รายได้ดีเช่นกันก็คือการไปเล่นโชว์ตามผับ 5 ดาวตามต่างจังหวัดที่สมาชิกแต่ละคนอาจได้รายได้ถึงคนละ 6,000 บาท (ค่าเดินทางและที่พักทางผู้จัดตามต่างจังหวัดจะจ่ายให้ต่างหาก) อย่างไรก็ตามเหล่านี้ก็ไม่ได้มีมากนัก (บุญเกิด 2553)

จะเห็นได้ว่าการเป็นนักดนตรีเฮฟวีเมทัลตามผับไม่ใช่ทั้งหมดทางที่จะร่ำรวยหรือกระทั่งหนทางที่จะเลี้ยงชีพตัวเองได้ การเล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลจำเป็นต้องใช้แหล่งทุนอื่นสนับสนุน นอกจากนักดนตรีจะสามารถไปเป็นนักดนตรีตามห้องอัดเสียงเพื่อบันทึกเสียงดนตรีในแนวทางที่ไม่ใช่ดนตรีเฮฟวีเมทัลแล้ว การไปเป็นนักดนตรีตามสถานบริการอื่นๆ ก็ยังเป็นแหล่งรายได้ที่ดีของนักดนตรีด้วย¹ นักดนตรีหลายๆ คนดูจะพึงพอใจในบทบาทของตนในการเล่นบทเพลงเฮฟวีเมทัลที่มีชื่อเสียงในต่างประเทศเช่นเดียวกับนักดนตรีรุ่นก่อนๆ อย่างไรก็ตามความฝันของนักดนตรีหลายๆ คนในช่วงนี้ก็คือ การได้ผลิตผลงานของวงดนตรีสู่ท้องตลาด หรือได้ “ออกเทป” ความฝันนี้ก็เกิดจากการขยายตัวของอุตสาหกรรมดนตรีที่มีสินค้าหลักของอุตสาหกรรมเป็นเทปคาสเซตนั่นเอง

การบันทึกเสียงดนตรีเฮฟวีเมทัลในโลกภาษาไทย

จริงๆ แล้วงานดนตรีเฮฟวีเมทัลในภาคภาษาไทยได้รับการบันทึกเสียงและวางจำหน่ายเป็นม้วนเทปมาแล้วตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 1980 วงเนื้อกับหนังมักจะเป็นวงที่ได้รับการขนานนามว่าผลิตเพลงเฮฟวีเมทัลภาคภาษาไทยออกมาเป็นวงแรก เนื้อกับหนังออกอัลบั้มแรกมาในราวปี 1983 และอัลบั้มดังกล่าวก็ได้รับการขนานนามว่าเป็น “เทปเพลงร็อคแนวเฮฟวีเมทัลชุดแรกในประเทศไทย” ในเวลาต่อมา (ลำเนา 2539: 149) อย่างไรก็ตามนอกจากอัลบั้มนี้แล้ว งาน

¹อนุรักษ ยิงนคร เล่าว่า นักร้องนำคนเก่าของ Hi-Rock ไปเป็นนักร้องเพลงป๊อปที่สถานบริการชื่อดังพร้อมๆ กับเป็นนักร้องของวง Hi-Rock ที่เล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ร็อคผับ โปรดดูใน <http://hirockband.com/> เข้าถึงเมื่อวันที่ 3 มิ.ย. 2011

ดนตรีเฮฟวีเมทัลอีกหลายชิ้นก็ได้รับการบันทึกเสียงในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 จนถึงกลางทศวรรษที่ 1980

แม้ว่าในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 จนถึงกลางทศวรรษที่ 1980 จะมีการริเริ่มบันทึกเสียงงานดนตรีเฮฟวีเมทัลและผลิตเป็นม้วนเทปออกมาจำหน่ายในท้องตลาดอย่างประปราย แต่งานที่สร้างความคึกคักในช่วงที่ดนตรีเฮฟวีเมทัลได้รับความนิยมมากๆ ในกรุงเทพฯ ช่วงปลายทศวรรษ 1980 คือ งานดนตรีชุดแรกของ The Olam Project นามว่า *กุมภาพันธ์ 2528* ซึ่งอยู่ภายใต้สังกัด “ห้องอัดเสียงทอง” ในปี 1987¹ ผลงานชุดแรกของ The Olam Project ทำให้เกิดการตื่นตัวในหมู่นักฟังเพลงมากๆ มีการกล่าวขวัญกันอย่างกว้างขวางว่าเนื้อหาของวงมีคุณภาพสูงมาก นักดนตรีในวงมีทักษะทางดนตรีสูงมาก และบทเพลงทั้งหมดของวงดนตรีก็ประพันธ์โดยสมาชิกวงดนตรีเอง ซึ่งต่างจากระบบการทำงานเพลงของค่ายเพลงใหญ่ที่ผู้ควบคุมทิศทางงานดนตรีทั้งหมดจะเป็นโปรดิวเซอร์และบทเพลงต่างๆ ในอัลบั้มก็ได้รับการประพันธ์โดยนักดนตรีอาชีพ หรือ แม้แต่การบันทึกเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ ของวงดนตรีก็มักจะทำโดยนักดนตรีอาชีพที่ไม่ใช่สมาชิกวงเช่นกัน (บุญเกิด 2553; Prit: 2004)

ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือในช่วงตอนปลายทศวรรษที่ 1980 ค่ายเพลงใหญ่ไม่ได้ให้ความสนใจในการเซ็นสัญญาวงดนตรีเฮฟวีเมทัลเลย วงดนตรีเฮฟวีเมทัลมักจะอยู่กับค่ายเล็กๆ หรือถ้าจะเรียกในภาษาแบบช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 ก็ต้องเรียกว่า “อยู่กับค่ายอินดี้” เสมอ เช่น ค่าย Milestones Records, ห้องอัดเสียงทอง, คีตา, รถไฟดนตรี, อัลฟ่า เซนทอรี่ เรคคอร์ด เป็นต้น อย่างไรก็ตามแม้ว่าดนตรีวงเฮฟวีเมทัลจะไม่ใช่นักดนตรีที่อุตสาหกรรมดนตรีไทยขนาดใหญ่เน้นเซ็นสัญญามาเป็น “ศิลปิน” ในค่ายเพลง แต่มันก็แทรกซึมอยู่ในอัลบั้มดนตรีร็อกของวงร็อกชื่อดังของไทยหลายวงที่ถูกผลิตมาโดยค่ายเพลงใหญ่ บทเพลงเฮฟวีเมทัลที่แทรกอยู่ในอัลบั้มดนตรีร็อกของวงไมโคร นูโว บิลลี่ โอแกน และ อัสนี-วสันต์ เป็นตัวอย่างที่ดี หรือแม้แต่วงดนตรีที่ค่ายเพลงใหญ่อย่าง RS Promotion ผลิตผลงานมาขายในฐานะของงานดนตรีเฮฟวีเมทัลอย่าง Hi-Rock งานดนตรีทั้งหมดก็ได้รับการควบคุมจากโปรดิวเซอร์เช่นกัน² ตรงนี้จะเห็นได้ว่าในสายตาของ

¹ ภายหลังจากชิ้นนี้ได้รับการออกจัดจำหน่ายใหม่โดย Milestone Records ติดตามข้อมูลเบื้องต้นของวงได้ที่ <http://www.theolamproject.com> เข้าถึงเมื่อวันที่ 3 มิ.ย. 2011

² วงดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ผลิตผลงานกับค่ายเพลงใหญ่ช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990 มีเพียง หิน เหล็ก ไฟ วงเดียวเท่านั้นที่ประพันธ์บทเพลงและบันทึกเสียงทั้งหมด (บุญเกิด 2553)

อุตสาหกรรมดนตรีไทยในภาพรวม ดนตรีเฮฟวี่เมทัลก็เป็นดนตรีอีกชนิดที่ถูกแปรเป็นสินค้าภายใต้ระบบการผลิตดนตรีเชิงศิลปวัฒนธรรมมวลชนที่มีอยู่แล้ว บทเพลงเฮฟวี่เมทัลเหล่านี้โดยส่วนใหญ่ก็จะได้รับการแต่งขึ้นจากนักแต่งเพลงอาชีพเช่นเดียวกับบทเพลงร็อกและป๊อปอื่นๆ อันเป็นสินค้าหลักของอุตสาหกรรมดนตรี

แม้ว่างานบันทึกเสียงดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยไม่ใช่สินค้าขายดีในระดับเดียวกับที่มันเป็นในสหรัฐอเมริกาซึ่งอัลบั้มเฮฟวี่เมทัลขายดีสามารถขึ้นสู่อันดับ 1 ใน 10 อัลบั้มขายดีในอเมริกาได้อย่างไม่ยากนัก แต่ความนิยมของดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยก็เพียงพอที่จะทำให้ยอดขายเทปอัลบั้มที่สองนาม หูเหล็ก ของ The Olarn Project ในปี 1989 สูงถึงราว 200,000 ม้วนในที่สุด ยอดขายนี้ นับว่าเป็นยอดขายที่สูงมากสำหรับค่ายเพลงขนาดเล็กอย่างสังกัดอย่าง Milestone Record ซึ่งผลิตงานดนตรีชิ้นนี้ออกมาและมันน่าจะยืนยันถึงการได้รับความนิยมนดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยในวงกว้างในไทยเป็นอย่างดี

นอกจาก The Olarn Project แล้ว วงดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่มีผลงานออกมาในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 จนถึงต้น 1990 ก็ได้แก่ คาไลโดสโคป, หินเหล็กไฟ, เนื้อกับหนัง, Hi-Rock, Wizard, Angel, Young Blood, Blue Planet เป็นต้น วงดนตรีเหล่านี้ล้วนเซ็นสัญญากับค่ายเพลงต่างๆ ทั้งใหญ่และเล็กในการออกผลงานของตนภายใต้เงื่อนไขในการออกผลงานที่แตกต่างกันไป วงดนตรีบางวงได้แต่งเพลงของตัวเอง วงดนตรีบางวงก็ไม่มีโอกาสแต่งเพลงของตัวเองและถูกโปรดิวเซอร์ควบคุมทิศทางดนตรีแทบจะทั้งหมด อย่างไรก็ตามค่ายเพลงก็เริ่มหันหลังให้ดนตรีเฮฟวี่เมทัลอย่างช้าๆ เมื่อวัยรุ่นเริ่มหันไปนิยมฟังดนตรีอัลเทอร์เนทีฟช่วงกลางทศวรรษ 1990

จุดเปลี่ยนผ่าน: เมื่อกระแสอินดี้เรื่องอำนาจ

ดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยมีช่วงเวลาที่ยิ่งใหญ่ในเชิงเศรษฐกิจในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 จนถึงต้นทศวรรษที่ 1990 ช่วงครึ่งหลังของทศวรรษที่ 1990 เป็นช่วงที่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยนั้นสูญเสียความนิยมไปอย่างมหาศาลจากหลายๆ ปัจจัย นักดนตรีและนักฟังเพลงเฮฟวี่เมทัลหลายๆ คนเล่าว่าฉับดนตรีร็อกหลายๆ แห่งที่เคยรุ่งเรืองทยอยปิดตัวไป ร็อกคลับที่เป็นฉับที่ยังยืนหยัดอยู่ได้เพียงแห่งเดียวก็ไม่ได้มีผู้คนแน่นเหมือนช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 อีกต่อไป ค่ายเพลงต่างๆ ก็เริ่มหยุดทำการผลิตดนตรีเฮฟวี่เมทัลออกมา

ทั้งนักดนตรีและนักฟังเพลงซึ่งร่วมกันว่าปัจจัยที่มีส่วนสำคัญในการที่ทำให้ดนตรีเฮฟวี่เมทัลเริ่มเสื่อมความนิยมในไทยก็คือ ความนิยมของดนตรีอัลเทอร์เนทีฟ หรือกระแส “อินดี้” ที่ขยายตัวขึ้นเรื่อยๆ ภายหลังจากการออกผลงานชุดแรกของวง ModernDog ในปี 1994 (ดู กมล และ

พริททอร์ 2550)¹ เมื่อกระแสดนตรีอินดี้เริ่มขยายตัว สื่อจำนวนมากก็หันไปนำเสนอข่าวเกี่ยวกับ วงอัลเทอร์เนทีฟซึ่งเป็นดนตรีแบบใหม่ในท้องตลาดแทนที่จะนำเสนอดนตรีเฮฟวีเมทัลซึ่งเป็นดนตรีแบบเก่าในท้องตลาด พร้อมกันนั้นค่ายเพลงก็เริ่มหันไปเซ็นสัญญาและผลิตงานดนตรีอัลเทอร์เนทีฟมากขึ้น นอกจากนี้ ปัจจัยภายนอกของการหันหลังให้กับดนตรีเฮฟวีเมทัลไปหาดนตรีอัลเทอร์เนทีฟของค่ายเพลงในสหรัฐอเมริกาที่ยังน่าจะมีผลไม่น้อยกับความนิยมดนตรีอัลเทอร์เนทีฟที่น่าจะเพิ่มขึ้นในกลุ่มนักฟังเพลงต่างประเทศในกรุงเทพฯ

การเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นช้าๆ เมื่อสื่อเริ่มเปลี่ยนทิศทางดนตรีที่นำเสนอ คนรุ่นใหม่ๆ ที่เต็มโตขึ้นมาทีละน้อยๆ ถูกปลูกฝังรสนิยมเกี่ยวกับดนตรีอัลเทอร์เนทีฟมากขึ้นเรื่อยๆ การสูญหายไปของสื่อที่นำเสนอดนตรีเฮฟวีเมทัลโดยเฉพาะ ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 อย่างการปิดตัวไปของ *Quiet Storm* เป็นจุดหักเหที่สำคัญจุดหนึ่งที่ทำให้สื่อที่เกี่ยวกับดนตรีเฮฟวีเมทัลโดยเฉพาะหายไปจากท้องตลาด ดังที่ผู้เขียนได้รับรายงานมาว่านิตยสารส่วนใหญ่ที่ผู้คนฟังเฮฟวีเมทัลเดิบบโตมาในช่วงปลายทศวรรษที่ 1990 นิยมอ่านคือ นิตยสาร *Crossroads* และ *Music Express* ซึ่งทั้งคู่ล้วนไม่ใช่ นิตยสารเกี่ยวกับเฮฟวีเมทัลโดยตรงแต่เป็นนิตยสารลงข่าวเกี่ยวกับดนตรีเฮฟวีเมทัลบ้างประปรายปะปนไปกับข่าวสารของดนตรีชนิดอื่นๆ นอกจากนิตยสารเฮฟวีเมทัลจะหายไปแล้ว การออกไปจากกระแสนิยมของดนตรีเฮฟวีเมทัลยังทำให้ดนตรีเฮฟวีเมทัลหายไปจากสื่ออย่างโทรทัศน์อีกด้วย เนื่องจากช่วงครึ่งหลังของทศวรรษที่ 1990 ก็ไม่มีวงดนตรีเฮฟวีเมทัลที่มีชื่อเสียงมากพอที่จะได้แสดงสดออกโทรทัศน์

ณ ตรงนี้สิ่งที่จะต้องพิจารณาคือ แม้ว่าดนตรีเฮฟวีเมทัลไม่เคยมีความนิยมในระดับที่เป็น “ดนตรีกระแสหลัก” ได้ในท้องตลาดกรุงเทพฯ อย่างไรก็ตามสิ่งที่ดนตรีเฮฟวีเมทัลเป็นในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990 ก็น่าจะเรียกได้ว่าเป็นดนตรีนอกกระแสหลักในกรุงเทพฯ หรือ เป็นดนตรีกระแสรองที่ได้รับความนิยมที่สุดชนิดหนึ่งในหมู่ผู้ฟังเพลงในกรุงเทพฯ อย่างไรก็ตามตั้งแต่ครึ่งหลังทศวรรษที่ 1990 มาจนถึงปัจจุบัน สถานะดังกล่าวของดนตรีเฮฟวีเมทัลก็

¹ สิ่งที่คุณจะเป็นภาพสะท้อนโดยบังเอิญของปรากฏการณ์ดังกล่าวก็คือ การที่วง Moderndog นั้นได้เล่นเป็นวงเปิดในเวทีเล็กของงาน เทศกาลบันเทิงคดี' 37 เมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม 1994 ในขณะที่วงดนตรีเฮฟวีเมทัลอย่าง Growing Pain ได้เล่นเวทีหลัก แต่พอมาถึงงาน Indie DN'A Rock Concert เมื่อวันที่ 2 เมษายน 1995 วง Growing Pain กลับกลายเป็นวงเปิดที่เล่นก่อน Moderndog อย่างไรก็ตามนี่ก็คงจะเป็นเรื่องบังเอิญทั้งนั้น เพราะ อันที่จริง การที่วงเหล่านี้ได้เล่นเป็นวงหลักก็น่าจะเกิดจากการที่ต้นสังกัดของวงเป็นผู้จัดงานนั่นเอง

ได้สูญเสียไปให้กับดนตรีอัลเทอร์เนทีฟ หรือ กระแสดนตรี “อินดี้” ไป และการสูญเสียดังกล่าวก็หมายถึงการสูญเสียตลาดด้วย

เป็นการยากที่จะประเมินการสูญเสียของตลาดในเชิงปริมาณ อย่างไรก็ตามก็คิดว่าตัวชี้วัดที่สำคัญก็คือ อัตราการเข้าร่วมงานแสดงดนตรีเฮฟวีเมทัลกับงานแสดงดนตรี “อินดี้” ในช่วงต้นถึงกลางทศวรรษที่ 1990 ตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลมีความเข้มแข็งพอสมควร มีวงดนตรีเฮฟวีเมทัลชื่อดังจากต่างประเทศ มาแสดงสดในไทยอย่างต่อเนื่อง¹ ครั้งที่มีผู้คนเข้าร่วมมากที่สุดก็น่าจะเป็นการแสดงสดของวง Metallica ในปี 1993 ที่น่าจะมีผู้เข้าร่วมถึง 20,000 คนจากการประเมินของผู้อยู่ในเหตุการณ์ อย่างไรก็ตามในปี 2011 งานแสดงดนตรีของวงดนตรีต่างประเทศที่เข้าขายดนตรีเฮฟวีเมทัลจะมีผู้เข้าร่วมสูงสุดไม่เกิน 2,000-3,000 คนเท่านั้น² การเปลี่ยนแปลงนี้อาจไม่ให้อะไรเชิงปริมาณที่ชัดเจนของการหดตัวของตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัล แต่การเปรียบเทียบนี้ก็ทำให้เห็นผลในทางเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นจากการที่ดนตรีเฮฟวีเมทัลหลุดออกไปนอกสื่อกระแสหลักและชีวิตประจำวันของชาวกรุงเทพฯ ได้ในระดับหนึ่ง

กล่าวโดยสรุปแล้วยุครุ่งเรืองของดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 จนถึงต้นทศวรรษที่ 1990 ก็จบลงไปด้วยการเกิดขึ้นของกระแสดนตรีอัลเทอร์เนทีฟหรืออินดี้ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 ซึ่งกระแสนี้เป็นกระแสในระดับโลกที่ส่งผลทั้งโดยตรงในประเทศไทยที่ทำให้ค่ายเพลงหันไปสนใจผลิตดนตรีอัลเทอร์เนทีฟในโลกภาษาไทยมากขึ้น และทางอ้อมที่ทำให้

¹มีการเล่ากันว่า Sepultura วงดนตรีเฮฟวีเมทัลชื่อดังจากบราซิลเคยเกือบจะมาเล่นในประเทศไทยในปี 1992 แต่ก็เกิดเหตุการณ์พฤษภาทมิฬขึ้นมาก่อน ตั้งแต่ปี 1993-1996 มีวงดนตรีเมทัลจากต่างประเทศทั้งเก่าและใหม่มากมายมาแสดงสดในไทย ทั้ง Metallica (15-04-1993) (ต่อจากนี้ผู้เขียนจะใช้ใส่วงเล็บหลังชื่องานเพื่อที่จะบอก วัน-เดือน-ปี ของการจัดงานแสดงดนตรีแต่ละครั้ง), Mr. Big (04-02-1995), Bon Jovi (02-05-1995), Blind Guardian (06-10-1995), Skid Row (07-11-1995), Black Sabbath (14-11-1995), Scorpions (16-09-1996), Dog Eat Dog (21-09-1996) ตั้งแต่ปี 1997 มาถึงสิ้นศตวรรษแทบไม่พบวงดนตรีเฮฟวีเมทัลจากต่างประเทศมาแสดงสดในไทยเลย คาดว่าส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลพวงของวิกฤติเศรษฐกิจของไทยในปี 1997

²เช่น งาน Deftones Live In Bangkok (15-02-11) ที่ยกเลิกไปกะทันหันและเกิดจลาจลหรืองาน Sonic Attack (02-05-11) ที่รวมวงดนตรีเฮฟวีเมทัลที่มีชื่อเสียงจากต่างประเทศ 3 วงไว้ในคอนเสิร์ตเดียว

กลุ่มนักฟังเพลงต่างประเทศหันมาฟังดนตรีอัลเทอร์เนทีฟมากขึ้น การเปลี่ยนรสนิยมของกลุ่มผู้ฟังครั้งนี้มีความสำคัญพอสมควรในประวัติศาสตร์ดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยเพราะ มันทำให้ตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยลดขนาดลงอย่างยิ่งยวดในระดับที่ยากจะสร้างผลกำไรใดๆ ได้ในตลาดในช่วงตั้งแต่ครั้งหลังของทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา และนั่นเป็นจุดเริ่มของการก่อตัวของสนามของการผลิตดนตรีเมทัลในไทย



ชำนาญกหอสมุด