

โครงสร้างระบบนิ้วขอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย

The Structure of Thai Fiddle Fingering Systems for Playing Thai Contemporary Bands

วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฉะไชย* | Veerawat Senchantichai

วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ประเทศไทย;
Angthong College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Thailand.

*Corresponding author email: veerawat.s@cdaat.bpi.ac.th

Abstract

A research article was conducted on the structures of Thai fiddle fingering systems for playing in contemporary Thai music band. It was a part of the creative research entitled as “The Method in the Fingering Systems for Playing Thai Fiddle in Contemporary Thai Music Band.” The objective was to analyze the structures of Thai fiddle fingering systems for playing in contemporary Thai music band by conducting as qualitative research. The first way of the structure of Thai fiddle fingering systems for contemporary Thai music band was from Western music, music of other ethnicities, and authentic Thai music that was the same type of fiddle style. The second way was to listen to the characteristics of the sound then it was used to analyze how to use the fingering systems to get the accent. Thai fiddle instruments had different physical characteristics including calm and sharp sound of Saw Duang which the sound level could be heard clearly, and it was popular to use the technique of vibrating the strings. In the opposite, the technique of vibrating the strings caused the unstable sound when we used it with Saw-Ou, so the trill was used instead. Another way was to create based on the composer's purpose. The sound range of each type of fiddle style was different. The performer had to figure out the way to carry out the melody, finger system, finger position distance, and position movement, and to adjust the melody then make it melodic. The unique accent of the song had a scale as a variable to control the sound correctly. Fingers were close and spread apart according to the frequency of scale, not to deviate from that expression. The biggest problem was the B sound, for example B flat (Bb) that was commonly used in Mon accent songs if it was the B sound in

Thai accent. The middle finger would spread apart from the A sound according to the style of expression. Listening was the most important thing for Thai fiddle musicians because they needed to have the ability to recognize sounds in various systems, to visualize various sound characteristics and accuracy, to understand the sound scales and principles of harmony, which were important parts to create harmony with the bands that were playing together. Also, performers should be aware of developing their auditory and listening skills so that they could play perfectly and harmoniously.

Keywords: Thai Fiddle, Thai Music, Thai Contemporary Band

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง โครงสร้างระบบนิ้วช้อไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยสร้างสรรค์เรื่องกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงช้อไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างระบบนิ้วช้อไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยด้วยวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ โครงสร้างการใช้ระบบนิ้วช้อไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ทางหนึ่งได้มาจากดนตรีตะวันตก ดนตรีชาติพันธุ์อื่น ๆ และดนตรีไทยแท้ที่เป็นประเภทเครื่องสีด้วยกัน อีกทางหนึ่งมาจากการฟังลักษณะของเสียง แล้วจึงนำมาวิเคราะห์หาวิธีการใช้ระบบนิ้วการบรรเลง เพื่อให้ได้ตามสำเนียง ช้อไทยแต่ละชนิดมีกายภาพต่างกัน ซอดังเสียงนิ่ง แลลมใส พังระดับเสียงได้ชัดเจน นิยมใช้เทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) ช้ออูเมื่อนำเทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) มาใช้อาจทำให้เสียงไม่นิ่งจึงใช้การพรมแทน อีกทางหนึ่งอยู่ที่การตอบโจทยเพลงให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ชอบเขตเสียงช้อแต่ละชนิดมีความแตกต่าง ผู้บรรเลงต้องค้นหาวิธีการดำเนินการทำนอง ระบบนิ้ว ระยะตำแหน่งนิ้ว และการย้ายช่วงตำแหน่ง (Position) ปรับท่วงทำนองให้เกิดความไพเราะ เอกลักษณ์ของสำเนียงเพลง มีบันไดเสียง (Scale) เป็นตัวแปรในการควบคุมเสียงให้ถูกต้อง นิ้วชิด-ห่าง ตามความถี่ในแต่ละบันไดเสียง ไม่ให้เพี้ยนไปจากสำนวนนั้น ๆ ปัญหามากที่สุด คือ เสียงที่ ตัวอย่าง ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) ที่นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญ หากเป็นเสียง ท สำเนียงไทย ฯลฯ นิ้วกลางจะออกห่างจากเสียง ล ตามสำนวนลีลา การฟังเป็นสิ่งสำคัญมากที่สุดสำหรับนักดนตรีเครื่องสีที่ต้องมีโสตทักษะการรับรู้เสียงในระบบต่าง ๆ ให้เห็นภาพลักษณะเสียงต่าง ๆ ความแม่นยำ เข้าใจบันไดเสียงและหลักการประสานเสียงแบบสากล (Harmony) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดความกลมกลืนเข้ากับ

วงดนตรีที่ร่วมบรรเลง ผู้บรรเลงจึงควรตระหนักในการพัฒนาด้านสไตล์ทักษะการฟัง เพื่อบรรเลงได้อย่างกลมกลืนสมบูรณ์

คำสำคัญ: ซอไทย, ดนตรีไทย, ดนตรีไทยร่วมสมัย

บทนำ

ดนตรีร่วมสมัยเกิดจากแนวความคิดผสมผสานระหว่างคนรุ่นเก่ากับคนรุ่นใหม่เพื่อต้องการอนุรักษ์สืบสานดนตรีไทย โดยนำดนตรีไทยกับดนตรีสากลผสมกันจึงเกิดดนตรีแนวใหม่ขึ้นเรียกว่า “ดนตรีร่วมสมัย” และดนตรีที่ผสมระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกนั้นจะต้องมีความพร้อมสมบูรณ์ด้วยกันทั้งสองฝ่ายทุกประการ ซึ่งในช่วงปี พ.ศ. 2522 ลักษณะวงดนตรีไทยร่วมสมัยมีการจัดรูปแบบการผสมวงดนตรีไทยร่วมสมัย คือ วงฟองน้ำ รูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัย แบ่งเป็น 1) ลักษณะวงดนตรีมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล (ตะวันตก) เริ่มมีเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีไทย 2) เทคนิคและวิธีการบรรเลงมีทั้งยึดรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบสมัยใหม่ และเริ่มมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้ร่วมกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ คอมพิวเตอร์ 3) บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเป็นเพลงไทยแท้แบบดั้งเดิม และบทเพลงที่ได้ดัดแปลงวิธีการบรรเลงโดยเปลี่ยนคีย์โน้ต ส่วนทำนองยังคงรักษาไว้ครบตามแบบไทยเดิม 4) นักดนตรีประกอบด้วยนักดนตรีไทยต้องมีความรู้ความชำนาญทางด้านดนตรีไทย และนักดนตรีสากล (ตะวันตก) ที่มีความรู้ความชำนาญและมีความรักและสนใจเกี่ยวกับดนตรีไทย 5) โอกาสที่ใช้แสดง ใช้แสดงตามงานต่าง ๆ รูปแบบการแสดงคอนเสิร์ต การเผยแพร่ในรูปแบบของแผ่นเสียง แผ่นซีดีและเทปโทรทัศน์ เป็นต้น ซึ่งส่วนที่กล่าวมาข้างต้นมีการบริหาร จัดการรูปแบบของบทเพลง การคัดสรรคน และการผลิตผลงาน (จันทิมา นิลทองคำ, 2540)

การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในศตวรรษที่ 21 ปรากฏอยู่ในทุกมิติ ไม่ว่าจะเป็นสิ่งแวดล้อม เศรษฐกิจ การเมือง เทคโนโลยี การดำเนินชีวิตประจำวัน ขนบธรรมเนียมประเพณี และศิลปวัฒนธรรม ดนตรีไทยที่สืบทอดมรดกบรรพบุรุษและรับใช้สังคมไทยมาแต่ครั้งโบราณถูกปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยทั้งรูปแบบและเนื้อหาบทบาท (อานันท์ นาคคง, 2556)

ซอ เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทสีที่ต้องใช้หางม้าหลาย ๆ เส้นรวมกัน ผูกไว้กับคันชัก แล้วจึงสืบนสายของซอนั้น ๆ คนไทยส่วนใหญ่จะรู้จักว่าคือ “ซอ” โดยก่อนใช้คันชักสีนั้น

ต้องดูยางสนตลอดแนวที่ใช้ทางม้าสีไปบนสายของซอ พร้อมกับการใช้ปลายนิ้วกดบังคับสายให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ตามความรู้สึกของผู้บรรเลงเพื่อให้เกิดอรรถรสในบทเพลงตามแต่ฝีมือของผู้บรรเลงซอ และกลวิธีการบังคับระดับเสียงในซอกก็มีความแตกต่างกันทั้งการใช้น้ำหนัก ช่วงความห่างของระหว่างนิ้วมือที่กดตามแต่ละบทเพลงซึ่งมีการใช้นิ้วใดเสียงสำเนียงที่แตกต่างกันออกไปตามชนิดของซอ ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย มีบทบาทสำคัญในดนตรีไทยทั้งรูปแบบวงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายผสม และวงมโหรี

ส่วนของวงดนตรีประเภทเครื่องสายสากลวงออร์เคสตรา (Orchestra) ถูกกำหนดบังคับให้วางระดับเสียงอย่างเป็นมาตรฐานตามระบบกฎเสียงโน้ตต่าง ๆ ให้ออกมาเป็นรูปแบบการผสมผสานวงออร์เคสตราที่เกิดขึ้นมาตรฐานจากการกำหนดบันไดเสียงและคู่ประสานตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีบรรเลงบทเพลงไปในทิศทางเดียวกันอย่างรันทมนู ทว่ากลับพบมาตรฐานการบรรเลงของเสียงซอไทยที่เมื่อบรรเลงหลาย ๆ คันรวมกันออกมามักจะมีน้ำเสียงซอที่เพี้ยนไม่เข้ากันบ้าง ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งคือผู้เล่นซอไม่ให้ความสำคัญในการเทียบระดับเสียงพื้นฐานของสายซอให้ติดกับบรรเลงบทเพลง และปัจจัยที่ 2 มาตรฐานผู้บรรเลงที่บังคับระดับเสียงสำเนียงเพลงต่างมาตรฐานต่างความเข้าใจกันจึงเป็นเหตุให้เกิดความไม่เข้ากันของเสียงซอเมื่อนำมาบรรเลงรวมเป็นหมู่ เช่น การรวมพลซอเข้าไปในวงมหาดุริยางค์ไทย ซึ่งเสียงซอที่พบหากไม่ปรับกลวิธีการบังคับเสียงก่อน เสียงซอมักไม่เข้าตักันเองทำให้อรรถรสและความไพเราะต้องตกด้อยลงไป หรือแม้กระทั่งการนำซอแต่ละชนิดมาบรรเลงร่วมวงกับเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ โดยเฉพาะความเข้ากันในวงเครื่องสายผสม หากผู้บรรเลงขาดหลักการความรู้ในจุดประสงค์ของบทเพลงที่ต้องใช้สำเนียงบันไดเสียงใด ๆ ก็ตาม หรือมีอคติไม่ทำความเข้าใจยอมรับความรู้ในกลวิธีการบรรเลงและการเทียบเสียงที่เหมาะสมกับวง ปัญหาระดับเสียงเครื่องดนตรีในวงที่จะใช้บรรเลงจะไม่บังเกิดความไพเราะสนิทยสนาของเสียงเพลงในวงดนตรีอย่างที่ควร อาจทำให้การบรรเลงดนตรีไทยยังคงถูกดูถูกว่าล้าหลังไม่เข้าร่วมกับสมัยนิยม และไม่สามารถสร้างความสนใจจากผู้ฟังและคนรุ่นใหม่ ๆ ที่มีความหวังให้เข้ามาสืบสานพัฒนาการดนตรีไทยต่อไปได้

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นควรว่าต้องศึกษาจัดการวิจัยการพัฒนาทักษะกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ควบคู่ไปกับการใช้เพลงไทยเดิมที่มีอยู่ อีกทั้งยังช่วยให้ผู้สนใจศึกษาเครื่องดนตรีไทยประเภทซอ ทุกคนมีส่วนร่วมช่วยในการแก้ไขในปัญหาความเข้าใจในรายละเอียดระดับเสียงของทักษะซอ ซึ่งเป็นวิชาเอกของตนเองเพื่อเรียนรู้ พัฒนา และปรับปรุงแก้ไขทักษะของตนให้สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนควบคู่กับการเผยแพร่บรรเลงดนตรี

ไทยในรูปแบบร่วมสมัยต่อไปด้วยได้ อีกทั้งผู้ที่สนใจศึกษาเรื่องดังกล่าวยังสามารถปรับใช้ประโยชน์จากผลการวิจัยนี้ให้เข้ากับสังคมสมัยปัจจุบันโดยไม่สูญเสียหรือลดคุณค่าเอกลักษณ์ความเป็นศิลปะไทย นับเป็นการเผยแพร่ผลงานทักษะทางวิชาการที่เกี่ยวข้องทางดุริยางคศิลป์ไทยโดยตรง และยังเป็นการต่อยอดพัฒนาศิลปวัฒนธรรมในขั้นต่อไปให้เกิดผลสัมฤทธิ์สูงสุด

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย

นิยามศัพท์

1. โครงสร้าง หมายถึง ส่วนประกอบสำคัญที่นำมาใช้ควบคุมทักษะวิธีการบรรเลงให้เกิดเป็นรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งอาศัยความรู้เชิงทฤษฎี ประสบการณ์ และความชำนาญมาประกอบ
2. ระบบนิ้ว หมายถึง ระบบการจัดการการบังคับนิ้วบนสายซอให้เกิดรูปแบบของระยะเสียง และระดับเสียง หรือการใช้รูปแบบเสียงที่ให้สำเนียงเพลงในท่วงทำนองต่าง ๆ
3. ซอไทย หมายถึง เครื่องดนตรีไทยเดิมประเภทเครื่องสีที่ใช้อยู่ในวงเครื่องสายไทย วงมโหรี วงเครื่องสายปี่ขวา วงเครื่องสายปี่มอญ และวงเครื่องสายผสม ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย
4. ดนตรีไทยร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีไทยเดิมกับดนตรีสากลหรือดนตรีอื่น ๆ มาบรรเลงร่วมกันตามบทเพลงหรือรูปแบบวิธีการของผสมวงดนตรี วิธีการบรรเลงที่เท่าทันเป็นไปตามการวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยนั้น ๆ ให้เกิดความงามทางบทเพลง สร้างความสนใจให้แก่ผู้ฟังบนรูปแบบใหม่
5. บันไดเสียง ได้แก่ 1) นิยามบันไดเสียงไทย หมายถึง โครงสร้างเสียงที่ใช้ในแต่ละบทเพลง หรือประเภทของวงดนตรีไทยที่นำบันไดเสียงมาใช้ตามแต่ละรูปแบบของการผสมวง หรือความเหมาะสมของบทเพลงควบคู่กับความเหมาะสมของวงดนตรีไทยที่ใช้ ซึ่งในบทเพลงไทยสามารถมีมากกว่า 1 บันไดเสียงได้ เช่น การใช้เสียงเพียงออล่าง เสียงเพียงออบน หรือเสียงขวาเป็นต้น และ 2) นิยามบันไดเสียงสากล หมายถึง โครงสร้างเสียงที่ใช้ในแต่ละบทเพลงซึ่งต้องสอดคล้องทั้งทำนองหลัก (Melody) รวมทั้งความเข้ากันได้ของเสียงประสาน (Chord) แต่ละบันไดเสียงมีรายละเอียดที่เป็นกฎเกณฑ์ (Key) กำหนดช่วงระยะห่าง (Scales) ของความถี่บันได

เสียงนั้น ๆ ซึ่งเป็นระบบที่มีการกำหนดอย่างเป็นรูปธรรมและเป็นมาตรฐานที่ได้รับการยอมรับในวงวิชาการดนตรีทั่วโลก

วิธีดำเนินการวิจัย

1. กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ บุคคลและเอกสาร มีรายละเอียดดังนี้ 1) บุคคล ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยพิจารณาจากเกณฑ์การคัดเลือก (Inclusion criteria) คือ เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและมีความชำนาญด้านการบรรเลงซอไทยทุกชนิดทั้งแนวทางอนุรักษ์และร่วมสมัย มีผลงานซอไทยเป็นที่ประจักษ์และเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย จำนวน 3 ท่าน และมีเกณฑ์การคัดออก (Exclusion criteria) หากผู้ให้ข้อมูลถอนตัวจากการวิจัยก่อนกำหนด (Subject withdrawal) โดยจะเป็นการถอนตัวของผู้ให้ข้อมูลเอง รวมถึงเกณฑ์การยุติ (Termination criteria) ที่ผู้วิจัยจะยุติการเก็บข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูล เมื่อผู้ให้ข้อมูลแจ้งความจำนงค์ว่าไม่สะดวกที่จะเข้าร่วมการวิจัยในครั้งนี้ และ 2) เอกสาร ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลเอกสาร/ตำราวิชาการที่สืบค้นจากฐานข้อมูลของห้องสมุด ได้แก่ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเซีย มหาวิทยาลัยมหิดล ห้องสมุดดนตรี จีวบางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และสำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างด้านบุคคลที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย 3 ท่าน โดยสร้างขึ้นตามประเด็นที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และกรอบการวิจัย ซึ่งแบบสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นผ่านการตรวจสอบคุณภาพ มีค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item-Objective Congruence: IOC) อยู่ในช่วง .85 ถึง 1.00 จึงสรุปได้ว่าเครื่องมือที่พัฒนาขึ้นมีความครอบคลุมและสอดคล้องกับการศึกษาทวิวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทวิวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย 3 ท่าน โดยผู้วิจัยติดต่อผู้ให้ข้อมูลด้วยตนเองและดำเนินการสัมภาษณ์ในประเด็นรูปแบบ

โครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิวเพื่อบรรเลงชอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยจะอำนวยความสะดวกให้กับผู้ให้ข้อมูลโดยผู้วิจัยเป็นผู้เดินทางไปพบแต่ละท่านด้วยตนเอง จากนั้นจึงตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลโดยตรวจสอบแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data triangulation) วิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) ซึ่งผู้วิจัยจำแนกข้อมูลตามประเด็นที่ต้องการศึกษา จัดระบบข้อมูลและนำเสนอเป็นความเรียง

ผู้วิจัยจะทำการพิทักษ์สิทธิ ป้องกันความเสี่ยง และรักษาความลับของกลุ่มตัวอย่าง/ผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย โดยผู้วิจัยจะไม่บันทึกภาพเพื่อไม่เป็นการรบกวนความเป็นส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูล อีกทั้งในระหว่างการเก็บข้อมูลหากผู้ให้ข้อมูลรู้สึกไม่สบายใจในข้อคำถามบางประการ ผู้ให้ข้อมูลมีสิทธิที่จะไม่ตอบคำถามเหล่านั้นได้ รวมถึงมีสิทธิถอนตัวออกจากโครงการนี้เมื่อใดก็ได้โดยไม่ต้องแจ้งให้ทราบล่วงหน้า และการไม่เข้าร่วมวิจัยหรือถอนตัวออกจากโครงการวิจัยนี้จะไม่มีผลกระทบต่อผู้ให้ข้อมูลแต่อย่างใด และหากเกิดกรณีผู้ให้ข้อมูลไม่สามารถให้ข้อมูลได้ครบทุกข้อคำถาม ผู้วิจัยจะนำข้อมูลเท่าที่ได้รับจากการให้ข้อมูลมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนถัดไป เนื่องจากทุกข้อมูลที่ได้รับจากการเก็บข้อมูลล้วนเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทั้งสิ้นที่ผู้วิจัยมีอาจจะเลยหรือตัดออกได้

ผลการวิจัย

1. ความเป็นมาและพัฒนาการวิธีการใช้ระบบนิวชอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

1.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านชอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“ความรู้ทางหนึ่งเราก็ได้มาจากดนตรีคลาสสิก และดนตรีไทยแท้ ระบบวิธีการของไทย เราก็สังเกตวิธีการที่มันเป็นของตะวันตก ของสากลเครื่องดนตรีที่เป็นประเภทเดียวกันอย่างเครื่องสี เช่น ไวโอลิน ถ้าเป็นของจีนจะมีเออร์หู ส่วนอีกวิธีหนึ่งคือ มาจากการฟัง สังเกตการฟังให้เห็นภาพ พอเราฟังแล้วเรามีความชอบในลักษณะเสียง วิธีการออกเสียงแบบนั้น คิดว่าลักษณะการออกเสียงแบบนั้นมันต่อได้ด้วยวิธีการใช้นิ้วอย่างไร ก็เลยเป็น 3 ทางทั้งหมดที่มันรวมกัน ก็คือ แบบฉบับปกติที่เป็นของไทยเอง แต่ละคนจะเรียนมามากน้อยขนาดไหนก็แล้วแต่ วิธีที่ 2 ก็คือวิธีการของดนตรีประเทศอื่น ๆ ที่เราเห็นอยู่ วิธีที่ 3 คือ จากเสียงที่เราฟังแล้วเราอยากจะสร้างเสียงอะไรขึ้นมา สร้างวิธีการขึ้นมาเพื่อให้มันเกิดเสียงอย่างนั้น ก็มาทั้งหมด 3 ทาง

สำหรับตัวผม ซึ่งมันก็จะผสมผสานกัน และใช้ในสถานการณ์ที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะเสียงทำนองในตอนที่เราจะเล่นมันเป็นอย่างไร สไตล์ไหนจนเกิดเป็นการผสมผสานขึ้นมา”

ผลการวิเคราะห์ความเป็นมาและพัฒนาระบบนิ้วชอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 1 สรุปได้ว่า

1) โครงสร้างรูปแบบของวงดนตรีที่พบ ได้แก่ (1) วงดนตรีคลาสสิกที่ได้มาจากชาวตะวันตก มีเครื่องสีที่ใกล้เคียงในวง เช่น ไวโอลิน เป็นต้น และ (2) วงดนตรีจีนที่มีเออร์หูเป็นเครื่องสีหลักของวง มีลักษณะทางกายภาพใกล้เคียงชอของไทย

2) วิธีการใช้ระบบนิ้วที่พบ ได้แก่ (1) การฟัง และสังเกตให้เห็นภาพรวมในลักษณะเสียงต่าง ๆ และ (2) วิธีการออกเสียงโดยใช้ระบบนิ้ว แบ่งเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ ระบบเสียงไทย ระบบเสียงนานาชาติ และการสร้างเสียงต่าง ๆ ตามที่ผู้บรรเลงคิดกำหนดได้ด้วยตนเอง จนเกิดเป็นการผสมผสานความหลากหลาย

1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านชอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“จากประสบการณ์ที่ผ่านมามันไม่ได้แปลว่าที่เราพูดนั้นจะใช้ แต่ถ้าบอกว่ามีความเป็นร่วมสมัยตั้งแต่เมื่อไหร่ก็ต้องดูเท่าที่หลักฐานปรากฏ ต้องดูในสมัยรัชกาลที่ 5 เท่าที่จะสืบได้ แต่จริง ๆ คิดว่ามันมีมาก่อนแล้ว หลักฐานที่ปรากฏคือการเล่นเพลงเขมรไทรโยคครั้งแรกที่เป็นเครื่องสายผสมเซลโล (Cello) จากบ่อเกิดตรงนั้นก็คิดว่านักดนตรีไทยคงยังไม่ได้พิถีพิถันเรื่องระบบนิ้วให้มันเข้ากับลักษณะสเกลสากลอย่างเป็นเรื่องเป็นราวจริงจัง ยังคงใช้เรื่องความรู้สึกละก็ความเคยชินจากธรรมชาติ ทักษะของตัวเองมากกว่า เรื่อยมาไปจนถึงเกิดเรื่องของเครื่องสายผสมออร์แกน เครื่องสายผสมไวโอลิน ก็คงเป็นแบบเดียวกัน คือยังไม่ได้ศึกษาให้ลึกซึ้งอย่างจริงจังในการจัดการให้คำนึงถึง Intonation เป็นเรื่องระบบของดนตรีสากลที่เน้นเรื่องการประสานเสียง Harmony การประสานเสียงใน Harmony ต้องแม่นยำในเรื่องของเสียงที่ตนเองเล่นในแต่ละกลุ่มเสียง แต่ละบันไดเสียงเป็นเรื่องสำคัญของเขาซึ่งมันคงจะต่างจากของไทย สิ่งนี้นักดนตรีไทยน่าจะมีความตระหนักรู้บ้าง คือยังไม่ได้มีการศึกษาอย่างจริงจัง ยังคงใช้แค่เพียงความรู้สึกอยู่”

ผลการวิเคราะห์ความเป็นมาและพัฒนาระบบนิ้วชอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 2 สรุปได้ว่า

1) โครงสร้างรูปแบบของวงดนตรีที่พบ ได้แก่ (1) วงดนตรีร่วมสมัยที่ได้จากการผสมเครื่องสายตะวันตกอย่างเชลโล่ (Cello) เข้ากับวงเครื่องสายไทยโดยใช้บทเพลงเขมรไพรโยคในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 และ (2) วงเครื่องสายผสมออร์แกน วงเครื่องสายผสมไวโอลิน

2) วิธีการใช้ระบบนิ้วที่พบ ได้แก่ (1) ต้องเน้นความแม่นยำเรื่องเสียงที่บรรเลงและมีความเข้าใจแต่ละกลุ่มบันไดเสียง และเข้าใจในหลักการประสานเสียงแบบสากล (Harmony) และ (2) ความตระหนักในด้านโสตทักษะ

1.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านขอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“เรื่องระบบนิ้วตั้งแต่ที่เรียนมาตั้งแต่เริ่มเรียนมาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ แล้วมาเรียนกับ ครูธีระ ภูมิณี ก็จะมีแตกต่างในเรื่องของเทคนิคการบรรเลง บางนิ้วก็จะมีระบบเสียงคล้าย ๆ กัน ถ้าสีในแบบการบรรเลงของไทยแท้ ๆ ก็จะไม่มีความแตกต่างกันเท่าไร แต่ถ้าไปสีในรูปแบบการบรรเลงของวงดนตรีร่วมสมัย ก็จะแตกต่างกันในเรื่องเทคนิค

เรื่องการวางนิ้วก็มีความคล้ายคลึงกัน แต่มีระบบเสียงที่จะเป็นตัวกำหนดในการบรรเลง เรื่องการบรรเลงร่วมสมัยเป็นวิวัฒนาการในการบรรเลงของดนตรี ซึ่งมีความก้าวหน้าไปอีกรูปแบบหนึ่ง แต่ในด้านการอนุรักษ์ กรมศิลปากรจะรู้กันอยู่ว่าในเรื่องของขนบที่ดีในเรื่องของการรักษา อนุรักษ์ในรูปแบบของการบรรเลงที่ดี ตรงนี้ทางกรมศิลปากรจะแหกคอกออกไปไม่ได้ ดังนั้นก็ต้องอยู่ในกรอบ ซึ่งในกรอบนั้นก็จะมีครูผู้ใหญ่อย่างครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน ดุริยชีวิน) และครูเก่าที่อยู่ในกรมศิลปากรมาก่อนก็จะมีวิธีการสีซอที่เป็นอย่างโบราณอยู่ แต่พอมาถึงปัจจุบันนี้มันก็แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงด้วยการวิวัฒนาการของการบรรเลงซอ ซึ่งครูวรยศ ศุขสายชล ครูธีระ ภูมิณี ประมาจารย์ผู้คิดค้นระบบเสียงการวางนิ้วเรื่องของซอด้วงหรือซอทุกประเภท ซออู้ ซอสามสาย มันทำให้เกิดมิติความพิสดารของซอขึ้นมา พิสดารในที่นี้ก็คือเรื่องระบบของการวางนิ้ว เรื่องเทคนิค อันไหนที่ควรต้องใช้ในเพลง เช่น เพลงแขก ก็ใช้ระบบของการวางนิ้วเป็นอีกเพลงหนึ่ง คือแต่ละสำเนียงจะใช้ระบบการวางนิ้วที่ต่างกัน แต่ถ้าพอมาเป็นแบบร่วมสมัยนี้ซึ่งการบรรเลงมันจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ถ้าโบราณจะนิยมบรรเลงเป็นเพลงเถา ถ้ามาถึงการร่วมสมัยนี้จะไม่ใช้แบบนี้แล้ว ส่วนใหญ่ก็จะเป็นเพลงแบบสองชั้น หรือชั้นเดียวก็มี จะไม่ค่อยมีที่จะมาเป็นสามชั้น วิธีการบรรเลงก็จะบรรเลงเป็นสอดแทรกเท่านั้น ซึ่งจะไม่มียุทธวิธีที่จะสีไปทั้งเพลง อันนี้ขึ้นกับผู้ประพันธ์ที่เขาจะคิดค้นว่าจะให้ซอด้วงสอดแทรกตรงไหนเพื่อความไพเราะ แล้วตรงนี้อาจกรมประชาสัมพันธ์เขาก็มีเหมือนกัน ในรูปแบบวงดนตรี

สุนทราภรณ์ เช่น เพลงมอญรำดาบ เขาก็จะมีดนตรีสากลมาก่อน แต่พอมาถึงอินโทรอาจจะใช้ดนตรีไทยผสมกัน จะไม่ได้ใช้ซออย่างเดียว จะมีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขลุ่ย ฯลฯ คือดนตรีไทยทั้งวงบรรเลงเพลงสองชั้นซึ่งสลับสับเปลี่ยนกับสากล แต่พอมาถึงรูปแบบ เช่น วงกอไผ่ ก็จะเป็นอีกแนวหนึ่งนี่คือวิวัฒนาการ เขาก็เล่นเพลงไทยนี้แหละ แต่จะไม่ค่อยได้มาเล่นเพลงสามชั้น อย่างวงป๋อมบอยไทย ก็อีกแบบหนึ่ง ซึ่งเป็นคนที่อาจจะคิดเอาเพลงแนว ๆ นั้นมาเพื่อให้ทันยุคทันสมัยให้คนฟังไม่เบื่อ ให้สนุกและได้รับความนิยมด้วย เราจึงต้องแบ่งออกเป็นแนวนูรัรักษ์และแนวสร้างสรรค์”

ผลการวิเคราะห์ความเป็นมาและพัฒนากากระบบนิวซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 3 สรุปได้ว่า

1) โครงสร้างรูปแบบของวงดนตรีที่พบ ได้แก่ (1) วิวัฒนาการวงดนตรีร่วมสมัยมีการพัฒนางวงดนตรีที่หลากหลายรูปแบบมากขึ้น แต่ทางกรมศิลปากรเน้นแนวทางปฏิบัติที่มีกรอบในเชิงอนุรักษ์ (2) วงดนตรีสังกัดสัมพันธ์ของกรมประชาสัมพันธ์ มีการพัฒนานำไปสู่การกำหนดวงดนตรีตามรูปแบบของวงสุนทราภรณ์ และ (3) วงกอไผ่และวงบอยไทยเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีรูปแบบเฉพาะ

2) วิธีการใช้ระบบนิวที่พบ ได้แก่ (1) ระบบของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) (2) ระบบของครูวรายศ ศุขสายชล และ (3) ระบบของครูธีระ ภูมิณี

จากคำสัมภาษณ์เกี่ยวกับความเป็นมาและพัฒนากาการใช้ระบบนิวซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยข้างต้น สรุปได้ว่า โครงสร้างรูปแบบของวงดนตรีที่พบมาจากอิทธิพลของดนตรีคลาสสิกที่ได้มาจากชาวตะวันตกซึ่งมีกลุ่มเครื่องสายที่เป็นเครื่องสีในวง เช่น ไวโอลิน เชลโล่ และดับเบิลเบส เป็นต้น และในดนตรีจีนที่พบมักมีเอ๋อร์หูเป็นเครื่องสีหลักที่นิยมในวงดนตรีของจีน ซึ่งมีลักษณะทางกายภาพใกล้เคียงซอของไทย การผสมผสานเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม จึงนับว่าเป็นการร่วมสมัยของวงดนตรี จากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้จากการผสมผสานดนตรีเครื่องสายไทย และเครื่องสายตะวันตกอย่างเชลโล่ (Cello) เพียง 1 คัน โดยใช้บทเพลงเขมรไตรโยคสามชั้น ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 อาจถือได้ว่าเป็นการผสมผสานที่เปิดรับวัฒนธรรมร่วมสมัยของแต่ละยุค จนกระทั่งได้มีรูปแบบการผสมวงด้วยเครื่องดนตรีตามความนิยมของยุคนั้น ๆ นับว่าเป็นการปรับเข้าหาตามวัฒนธรรม ทำให้เกิดเป็นรูปแบบวงเครื่องสายผสมที่เคยเกิดขึ้น เช่น การผสมกลุ่มดนตรีตะวันตกอย่างออร์แกน แอคคอร์ดเตียน เปียโน ไวโอลิน จนกระทั่งไม่นานมานี้อาจได้พบเห็นการผสมวงเข้ากับดนตรีตะวันออก เช่น

ชิม กุ้ง ไข่ ของเก่า แคน ฯลฯ จนกระทั่งปัจจุบันไม่มีขีดจำกัดในการผสมวงดนตรีไทยร่วมสมัย รูปแบบต่าง ๆ จึงเกิดขึ้นตามแนวคิดของผู้คิดสร้างสรรค์วงดนตรีนั้น ๆ เพื่อตอบสนองความนิยมของเพลงและผู้ฟังในปัจจุบัน

วิธีการใช้ระบบนิ้วชอไทยที่พบสามารถสรุปได้ว่า การฟังคือสิ่งสำคัญมากที่สุดสำหรับนักดนตรีประเภทเครื่องสี ซึ่งแตกต่างไปจากดนตรีประเภทอื่น ๆ ที่เสียงได้ถูกเทียบหรือกำหนดเสียงไว้อย่างตายตัว ดังนั้น ผู้บรรเลงชอที่ดีจะต้องมีโสตทักษะการรับรู้ระดับเสียงในระบบต่าง ๆ โดยสังเกตให้เห็นภาพรวมของลักษณะเสียง ซึ่งวิธีการออกเสียงผ่านการใช้ระบบนิ้วชอไทยพบว่าแบ่งเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ ระบบเสียงไทย ระบบเสียงสำเนียงภาษาแต่ละชนชาติ และระบบเสียงเสียงสากล โดยสามารถอิงเป็นฐานแก่ระบบเสียงอื่น ๆ ซึ่งเป็นตัวช่วยให้สามารถเข้าใจระบบการใช้นิ้วได้ง่าย ทำให้ตัวของผู้บรรเลงสามารถกำหนดเสียงชอได้ด้วยตนเองอย่างมีหลักการ เป็นผลดีต่อการผสมผสานทางพหุวัฒนธรรมศิลปดนตรี โดยความแม่นยำทางโสตทักษะนั้นต้องเน้นเรื่องเสียงที่บรรเลงบนชอต่าง ๆ กับวงดนตรี โดยมีความเข้าใจแต่ละกลุ่มบันไดเสียงในรูปแบบที่แตกต่าง และความเข้าใจในหลักการประสานเสียงแบบสากล (Harmony) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดความกลมกลืนเข้ากับวงดนตรีที่ร่วมบรรเลงได้อย่างลงตัว จึงจะเรียกว่าร่วมสมัยได้อย่างแท้จริง ผู้บรรเลงจึงควรตระหนักในการพัฒนาด้านโสตทักษะการฟัง เพื่อบรรเลงได้อย่างกลมกลืนสมบูรณ์

2. ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วชอไทยแต่ละชนิด

2.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านชอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“กายภาพของเสียงมีความต่าง ซอดังเสียงมันจะสมูทกว่าเราใช้ศัพท์ง่าย ๆ คือ มันนิ่งกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเมื่อเราเปลี่ยนเป็นสายลวดแล้วความนิ่งของมันจะสูง แปลว่าเราจะลากเสียงยาวโดยที่เราไม่ต้องใช้เทคนิคอะไรมากไปกว่าการไวเบรโต้ (Vibrato) เลย แต่ถ้าเป็นชออุ้นี่เนื่องจากเสียงของชออุ้นั้นไม่ค่อยนิ่ง ไม่ค่อยสมูทด้วยความที่เป็นสายไหม เพราะเราก็ใช้สายไหมอยู่ เวลาที่เราต้องลากเสียงยาวบางทีการใช้ชออุ้นี้ ๆ แต่มันทำให้เสียงไม่นิ่ง ผมอาจต้องใช้เทคนิคอย่างอื่นเข้ามาผสมแทน เช่น การพรมหรืออะไรก็ว่าไป นี่คือการแตกต่างที่เกิดขึ้น การพรมคือเสียงที่สลับกัน แต่ไวเบรโต้คือการขย่มสาย ถ้าพูดกันง่าย ๆ จะไวเบรโต้ ขย่มเสียง สั่นเสียงที่คนเข้าใจ ก็ตาร์ก็มี ไวโอลินก็มี คือกดให้สายมันตึงมากน้อย สลับกัน เสียงมันก็เกิดความสั่นขึ้นมา ที่เหลือเป็นเรื่องของนิ้วเฉพาะในแต่ละเครื่องมากกว่า ลูกเล่นบางอย่างของชออุ้น

แต่ซอด้วงก็ไม่นิยมเล่นอย่างนี้ ก็จะมีเฉพาะซออู้ เหมือนเป็นวลีนิ้วของเขาซึ่งมันต่างกัน ส่วนเรื่องของสายซออู้หากเป็นสายโลหะนั้นอาจได้ความนิ่งเพิ่มขึ้น แต่เนื้อเสียงอาจจะบางลง เสียงเล็ก ๆ ทุ้มมันจะน้อยไปหน่อย ความทุ้มความอ้วนของเสียงมันน้อยไป

ส่วนซอสามสายมันจะมีข้อจำกัดของมันอยู่ เราจะเล่นอะไรที่มันดุเดือดเลือดพล่านไม่ได้ ซอสามสายโดยคาแร็คเตอร์ (Character) ของมันก็ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้เป็นนิ้วไทยมากกว่าด้วยความรู้สึก แต่เรื่องสเกล (Scale) ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง นิ้วไทยก็หมายถึงมีพรม มีเอื้อนอะไรพวกนี้ที่มันใช้เทคนิคพวกนั้นแล้วมันเข้ากับความเป็นซอสามสาย แต่ถ้าสิดตรง ๆ แล้วใช้ไวเบรโต้ ใช้ไม่ค่อยมากนักในซอสามสาย ด้วยลักษณะสายกับตัวเครื่องดนตรีมันไม่เหมือนกันก็ใช้น้อย แต่ว่าจะใช้พรมใช้เอื้อนมากกว่า”

ผลการวิเคราะห์ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยแต่ละชนิดจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 1 สรุปได้ว่า 1) กายภาพของเสียงซอแต่ละชนิดมีความแตกต่างกัน ซอด้วงสามารถลากคันชักได้แรงที่สุด อีกทั้งการใช้สายซอที่ทำด้วยวัสดุโลหะจะช่วยควบคุมการลากคันชักซอให้มีเสียงยาว เกิดความนิ่งมากขึ้น และ 2) เทคนิคที่กล่าวถึง คือ การใช้เทคนิคสั่นสาย หรือขย่มสาย ประยุกต์ใช้มาจากกีตาร์ และกลุ่มเครื่องสายสากล ด้วยวิธีการสั่นเสียงให้สายตึงมากขึ้นสลับกันไป นิยมประยุกต์ใช้กับซอด้วงและซออู้ แต่ไม่นิยมใช้เทคนิคดังกล่าวกับซอสามสาย การใช้เทคนิคการพรมสาย (Trill) และการเอื้อน คือ เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงซอไทยทุกชนิดอยู่แล้ว ซึ่งเทคนิคนี้เฉพาะแต่ละเครื่องดนตรี จะมีลูกเล่นบางอย่างที่เป็นรูปแบบเฉพาะ กล่าวคือวิธีการเฉพาะของซออู้ซึ่งทำได้ แต่ซอด้วงกลับไม่นิยม

2.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“ระบบนิ้วไม่มีความแตกต่างอะไรเลย ความแตกต่างอยู่ที่เรื่องโจทย์ที่ให้ของผู้แต่ง การวางแผนของผู้แต่งมากกว่าว่าต้องการให้ซอไปในทิศทางไหน ส่วนความแตกต่างจะแตกต่างในเรื่องขอบเขตเสียงที่ซอแต่ละชนิดทำได้นั้นคือความแตกต่างเท่านั้นเอง ซึ่งนักดนตรีต้องใช้ประสบการณ์ว่าถ้าเพื่อว่าเล่นทำนองนี้เสียงมันอาจจะต้องฟาดมาข้างบน โดยคุณจะมีวิธีแก้ไขอย่างไรเช่นคุณจะต้องมีการไปยก Position มาใช้หรือการทำอะไรให้มันออกมาไพเราะ บางอย่างก็มาจากผู้เล่น บางอย่างก็มาจากผู้ประพันธ์ ศักยภาพ ประสบการณ์ของนักดนตรีที่เล่นในเครื่องดนตรีนั้น ๆ ใช้ความเป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงเสียง ทางเพลงในแบบที่เคยเล่นกับดนตรีไทยของซอ นั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย สะล้อ ตีรว ซอกันตรึม ซออีสาน หรือซอ

อะไรก็ประยุกต์ใช้เอาตามประสบการณ์ และในเรื่องความรู้ของศักยภาพ ขอบเขตของเสียงในเครื่องดนตรีเท่านั้นเอง”

ผลการวิเคราะห์ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วชอไทยแต่ละชนิดจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 2 สรุปได้ว่า ความแตกต่างการใช้ระบบนิ้วชอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยในทุกซอ นั้น ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะสามารถตอบโจทย์ผู้ประพันธ์เพลงได้อย่างไร กล่าวคือ ซอมีความแตกต่างในเรื่องขอบเขตของช่วงเสียง ซึ่งผู้บรรเลงต้องอาศัยวิธีการดำเนินทำนองจากระบบนิ้วไม่ให้กลอนเพลงข้ามไปมาระหว่างเสียงต่ำ-สูงจนเกินไป โดยการใช้ระยะตำแหน่งนิ้วที่ให้เสียงสูงกว่าปกติตามสำนวนทำนอง และต้องย้ายช่วงตำแหน่งมือ (Position) ที่จับคันทวนปกติโดยใช้นิ้วชี้กดสายแทนช่วงรัดอกทกลงมาให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นตามระยะเสียงที่ต้องการตามความเหมาะสมของขอบเขตในระดับเสียงซอ นั้น ๆ

2.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านชอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“ความแตกต่างในระบบนิ้วชอไทยแต่ละชนิดเมื่อบรรเลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัยส่วนใหญ่ซอสายไม่ว่ายมี แต่จะเป็นซอดังกับซออุ ถ้าเป็นกลวิธีพิเศษเฉพาะในแต่ละซอ หากมาบรรเลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจะพิสดารไม่ได้ คือเสียงนั้นต้องชัดเจนโดยเฉพาะซอดังจะมารูดนิ้วเหมือนที่เราบรรเลงเดิวนั้นไม่ได้ เพราะด้วยคนฟังก็ดี หรือการที่เราต้องการความชัดเจนมากกว่า จะรูดนิ้วถึงเสียงสูงสุดเกือบติดกระบอกซอนั้นไม่สมควร คือคนฟังเขาต้องการฟังความชัดเจน และมันไม่ใช่เดี๋ยว หากเป็นเพลงเดี่ยวเราสามารถโชว์ Position ได้เลย จะรูดไปไหนความคล่องความอะไรใช้เทคนิคได้เต็มที่ แต่พอมาเข้ากับเพลงแล้วมันไม่ใช่เดี๋ยว เพราะมันต้องบรรเลงทั้งวง แต่อาจมีโซโล่ (Solo) นิดหนึ่งเต็มที่อาจจะ Position 2 แค่นั้น และผู้สีจะต้องเข้าใจเสียง และการจะสีอย่างไรให้โดดเด่นเข้ากับแต่ละเพลงที่เขากำหนดมาตรงนั้น ระบบนิ้วก็ขึ้นกับผู้บรรเลงจะกำหนดในแต่ละซอที่จะต้องมีความเข้าใจบทเพลงกับระบบนิ้วซอซึ่งในแต่ละเพลงก็มีความแตกต่างกัน

ในซอพื้นเมืองก็จะมีรูปแบบวิธีการใช้เทคนิควิธีการบรรเลงแตกต่างออกไป ถ้าเป็นเพลงทางเหนือก็ใช้สะล้อ หรือหากเป็นแนวอีสานก็ใช้ซออีสาน อยู่ที่ผู้แต่งกำหนดว่าอยากได้ออกมาเป็นแนวแบบไหน ถ้าเป็นแนวทางแบบเหนือเราก็ต้องสีให้คล้ายตามแบบสำเนียงของเขา แล้วถ้าเรามาเป็นระบบเสียงไทยมันก็ไม่ใช่ ก็ขึ้นอยู่กับผู้สีที่ต้องเรียนรู้ว่าสะล้อเขาสีกับระบบการวางนิ้วแบบไหน จะมาพรมหรือใช้เทคนิคเหมือนตอนเราสีซอดังก็ไม่ได้ ก็อยู่ที่

ประสบการณ์เรียนรู้ว่าเขาสีสละล่อนั้นสีกันอย่างไร แล้วก็สามารถนำเอาสละล่อมาประยุกต์ใช้ใน เรื่องของวงดนตรีร่วมสมัย สีให้มีความนิ่งทางเหนือต้องสอดแทรกอย่างไรมันถึงจะเกิดความ ไพเราะได้”

ผลการวิเคราะห์ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วชอไทยแต่ละชนิดจาก ผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 3 สรุปได้ว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยส่วนมากพบการใช้ซอด้วงและซออู้ แต่ซอ สามสายไม่ค่อยพบมากนัก การใช้ซอด้วง-ซออู้จะไม่เน้นการใช้กลวิธีขึ้นสูงอย่างเพลงเดี่ยว (Solo) แต่เน้นเนื้อเสียงซอที่มีความชัดเจนมากกว่า และในการเปลี่ยนตำแหน่งเสียงไม่ควรเกินขอบเขต ความเหมาะสมของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ควรใช้องค์ความรู้เรื่องระบบบันไดเสียงมาประกอบการ บรรเลงร่วมด้วย เพราะระบบนิ้วชอนั้นขึ้นอยู่กับองค์ความรู้เรื่องบันไดเสียงของผู้บรรเลงเป็นหลัก ว่าจะสามารถบรรเลงออกมาได้อย่างตรงเสียงแม่นยำตามระบบเสียงนั้น ๆ ได้อย่างไร เพราะมีทั้ง ระบบเสียงของไทย สากล พื้นเมือง และชาติพันธุ์ต่าง ๆ วิธีการระบบนิ้วเทคนิคต่าง ๆ ในซอ พื้นเมืองนั้นจะให้สำเนียงเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะดนตรีนั้น ๆ ได้อย่างโดดเด่น

จากคำสัมภาษณ์เกี่ยวกับความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วชอไทยสำหรับ บรรเลงกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยข้างต้น สรุปได้ว่า กายภาพของเสียงซอแต่ละชนิดมีความ แตกต่างกัน การลากคันชักเสียงยาวของซอด้วงมีความนิ่งที่สุด และการใช้สายซอที่ทำด้วยวัสดุ โลหะจะช่วยให้ควบคุมการลากคันชักซอในเสียงยาวช่วยให้เกิดความนิ่งในการบรรเลงได้มากขึ้น ส่วนการใช้เทคนิคสั่นสาย หรือขย่มสาย ประยุกต์ใช้จากกีตาร์และกลุ่มดนตรีเครื่องสายสากล ด้วยวิธีการสั่นสายให้สายตึงมากน้อยสลับกันไป นิยมนำเทคนิคนี้มาประยุกต์ใช้เข้ากับซอด้วง และซออู้ แต่ไม่นิยมใช้เทคนิคดังกล่าวกับซอสามสาย เพราะซอสามสายเป็นซอที่มีเอกลักษณ์ เฉพาะ ซอสามสายนิยมใช้การพรมสาย และการเอื้อนตามปกติซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง ซอไทยทุกชนิดอยู่แล้ว เทคนิคระบบนิ้วเฉพาะนั้นมีในแต่ละเครื่องดนตรี ต่างมีลูกเล่นบางอย่างที่ เป็นรูปแบบเฉพาะ เช่น เทคนิคบางประการเป็นวิธีการเฉพาะของซออู้ซึ่งทำได้ แต่ซอด้วงกลับไม่ นิยม หรือในทางกลับกันซอด้วงทำได้แต่ซออู้ไม่นิยม เป็นต้น

ความแตกต่างการใช้ระบบนิ้วชอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยใน ทุกซอนั้น ยังต้องขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงที่จะสามารถตอบโจทย์เพลงที่จะบรรเลงได้ตรงวัตถุประสงค์ ผู้ประพันธ์หรือไม่อย่างไร กล่าวคือขอบเขตช่วงเสียงของซอนั้นมีความแตกต่างในเรื่องของ ช่วงเสียง ซึ่งผู้บรรเลงต้องอาศัยวิธีการดำเนินทำนองจากระบบนิ้วไม่ให้กลอนเพลงข้ามไปมา ระหว่างเสียงต่ำ-สูงจนเกินไป โดยการใช้ระยะตำแหน่งนิ้วที่ให้เสียงสูงกว่าปกติตามสำนวนทำนอง

และต้องย้ายช่วงตำแหน่งมือ ที่จับคันทวนปกติ โดยใช้นิ้วชี้กดสายแทนช่วงรัดอกทดแทนตำแหน่ง นิ้วนางลงมาให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นตามระยะเสียงที่ต้องการตามลำดับความเหมาะสมของขอบเขตใน ระดับเสียงขोनั้น ๆ วงดนตรีไทยร่วมสมัยส่วนมากจะไม่เน้นการใช้เทคนิควิธีขั้นสูง ดังเช่น เพลงเดี่ยว ที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงถึงขั้นความสามารถของผู้บรรเลง แต่ดนตรีไทยร่วมสมัยจะ เน้นเนื้อหาของบทเพลงและเนื้อเสียงความเป็นขอที่ไพเราะ การถ่ายทอดอารมณ์ที่สื่อถึง ความรู้สึก และความชัดเจนของเสียงขอที่ผสมกลมกลืนเข้ากันได้กับวงดนตรีนั้น ๆ มากกว่า และ ควรใช้องค์ความรู้เรื่องระบบบันไดเสียงมาประกอบการบรรเลง เพราะระบบนิ้วขोनั้นขึ้นอยู่กับองค์ ความรู้เรื่องบันไดเสียงเสียงของผู้บรรเลงเป็นหลักว่าจะสามารถบรรเลงออกมาได้อย่างตรงเสียง แม่นยำตามระบบเสียงนั้น ๆ ให้ได้ธรรมชาติอย่างไร เพราะมีทั้งระบบเสียงของไทยสากล พื้นเมือง และชาติพันธุ์ต่าง ๆ วิธีการระบบนิ้วเทคนิคต่าง ๆ หากเป็นเครื่องสีพื้นเมืองนั้นจะให้สำเนียงเพลง ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถึงเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้อย่างโดดเด่น ไม่ว่าจะเป็น สะล้อซอซึงต่าง ๆ ของภาคเหนือ ขอที่ใช้ในวงตะลุงของภาคใต้ ขอกันตรึม ขอบั้ง และขออื่น ๆ ของภาคอีสาน เป็นต้น

3. การใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงขอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัย

3.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านขอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563) ให้ข้อมูลจาก การสัมภาษณ์ดังนี้

“ระยะของเสียงที่อยากให้เห็นชัด ๆ คือ เวลาที่ลากเสียงยาว ถ้าไม่ลากเรียบ ๆ มันก็จะมีเรื่องของวิธีการพร้ม หรือจะใช้เรื่องของไวเบรโต้ ให้เลือกอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือจะใช้ เทคนิคที่ทำให้เสียงมันมีเทคนิคอะไรเพิ่มเข้ามา แต่หลัก ๆ ก็จะมีสองอย่าง โดยระยะของสายไหม นี้ทั้งขอสามสายและขอนี้ การใช้ไวเบรโต้ เราอาจจะใช้น้อยลง แต่จะใช้พร้มมาก มีพร้มเป็นหลัก มากกว่า เพราะมันทำให้เสียงกลมกลืนมากกว่า เว้นแต่ว่าเสียงขอนี้ คุณก็จะใช้ได้ทั้งสองอย่าง คือลากไปไม่มีเสียงประเภทสะดุด หรือเสียงแกรกอะไรพวกนี้คุณก็จะใช้ไวเบรโต้ หรือเสียงพร้มก็ได้ เพลงก็แล้วแต่วรรคเพลงทำนองเพลงตรงนั้นอีกว่ามันควรจะเป็นอะไร แต่ถ้าหากเสียงขอมัน ไม่นิ่งเราก็ใช้วิธีการพร้มซึ่งมันจะช่วยให้เสียงจากวิธีการพร้มนั้นดูดีกว่า

สายเอกขอสามสายที่นิยมซุ่นข้าง ๆ มันน่าจะเป็นเรื่องของการเกิด Overtone พวก Harmonic ขอหัวม้าของมองโกลเลีย ก็จะใช้วิธีดันเหมือนกัน”

เรื่องของสเกล ความถูกต้องของเสียงในระบบนิ้วที่ต้องชิดห่าง ขอสามสาย ขอดัวและขอนี้ มีหมดยุติว่าขอให้เสียงมันถูกต้อง เสียงไม่เพี้ยน เสียงหลักก็คือเสียง ที คือ

วิธีที่ 3 ผมพรมเอานิ้วกลางสลับกับนิ้วนางก็ย่อมนได้ มันก็จะกลายเป็นทริลล์ (Trill) หรือ ทรีโมโล (Tremolo) เหมือนกัน พรมกับทริลล์นั้นเหมือนกัน แต่ว่าเราคุ้นเคยกับที่เราเรียกว่าเทคนิคของไทยคือพรมปิดพรมเปิด แต่ถ้าคุณไปอธิบายให้ฝรั่งเข้าใจก็ต้องเรียกว่าทริลล์ ทริลล์แบบชัด ๆ เลย คือ ผมเอาเสียง ที่ สลับกับเสียง โด เสียงจะคล้ายกับการพรมในชลุ่ย เลย

กลายเป็นว่าตอนนี้ผมมี 3 เทคนิคสำหรับเสียง ที ที่จะเลือกใช้ทรีโมโล แต่เทคนิคที่ 3 จะไม่เป็นที่นิยมใช้ในเพลงไทยเท่าไร สังเกตว่าไม่ค่อยมี กระทั่งว่าคุณสีเสียง ซอล สูงในซอด่วงแล้วหากนี้วก็อย่าคุณแข็งแรงพอที่จะพรมแบบทรีโมโลเสียง ซอล สลับกับเสียง ลา ก็ได้ แต่มันก็ไม่ค่อยมีใครทำเพราะมันทำยาก นี่ไม่แข็งแรง และไม่ค่อยมีเสียงอย่างที่ต้องการจะให้เกิดขึ้นมา ตรงนี้บางเพลงบางขณะผมก็ใช้ แต่มันจะใช้ไม่เยอะเท่านี้เอง แต่ในขณะที่คุณสี ซอล ธรรมดาอย่างมากคุณก็แค่ขยับสายก็กลายเป็นเสียงซอลแบบไวบราโต้ พุดง่าย ๆ ว่ามีวิธีการหลัก ๆ อยู่ 3 วิธี คือ วิธีพรมปิด พรมเปิด ถ้าคุณพรมปิด-เปิด เพราะอยากได้เสียงลาซึ่งเป็นนี้วซี้ คุณก็ต้องใช้นี้วกลาง เสียงที เป็นตัวสลับ เสียงหลักมันอยู่ที่นี้วซี้ นั่นคือ พรมเปิด ตรงข้ามกับพรมปิด ถ้าคุณต้องการเสียงที เสียงลาของคุณก็จะเป็นตัวสลับฉาก เพราะเสียงหลักอยู่ที่ ที ก็คือนี้วกลาง มันก็จะกลายเป็นพรมปิด ก็กลายเป็นพรมเปิด-พรมปิด เท่านั้นเองขึ้นกับนี้วที่พรม แต่ถ้าคุณใช้นี้วเดียว สมมติ ลา นี่วซี้คุณต้องการขยับ มันก็จะกลายเป็นคุณใช้นี้วเดียว แต่ว่านีวซี้เขาจะไม่ค่อยนิยมกันในแง่ของซอ เพราะเรื่องความแข็งแรงกับความสมูทนี้ การขยับสายมันอยู่ที่นี้วกลางกับนี้วนางมากกว่า นี่วซี้มันทำได้แต่มันจะไม่ดีเท่านี้วกลางกับนี้วนาง แต่ถ้าพรมอย่างทรีโมโลซัด ๆ เลย เอา ลา สลับกับ ที มันก็จะกลายเป็นวิธีที่ 3 ที่กำลังพูดถึง แต่ให้เสียงที่ต่างจากการพรมปิด-พรมเปิดตอนแรก การเลือกใช้มันบอกไม่ได้เพราะมันอยู่ที่สิ่งที่เราต้องการตรงนั้นกับทำนองที่มันอยู่ตรงนั้น ว่าเราต้องการอะไร ความเหมาะสมกับเพลง

นี้วห่างกับชิดมันก็ต้องดูสเกลเสียงอย่างเช่นคุณสีเพลงสมมติที่เป็นเพลงมอญก็ต้องชิด เพราะเสียง ที ที่คุณเล่นมันคือ ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ท-) แต่ถ้าคุณสีเพลงที่เป็นสำเนียงไทย เสียง ที คุณก็ต้องห่างไปจาก ลา ก็ต้องดูสเกลเสียงเป็นหลัก และต้องเข้าใจหลักในเรื่องบันไดเสียงของโน้ตที่อยู่ในสเกลบันไดเสียงนั้นก็จะรู้ว่าเราต้องใช้โน้ตตัวไหน จะชิดหรือห่างมันก็จะตามมาทีหลัง

ไม่ว่าจะทำอะไรทั้งสิ้นต้องไม่เกร็งเท่านั้นเอง ไม่ว่าจะเป็นการสั่นสายหรืออะไร เราจะบอกเสมอว่าถ้ายังทำแล้วยังเกร็งแสดงว่าใช้ไม่ได้ กล้ามเนื้อเราหรือตัวนี้วเราต้องไม่เกร็ง ถ้าเกร็งมันก็ไม่ดี มันทำให้เสียงเกร็งไปด้วย ถ้าพรมแล้วมันถี่ ฟังแล้วมันจะไม่สบาย ทั้งพรมทั้งขยับต้องไม่เกร็ง”

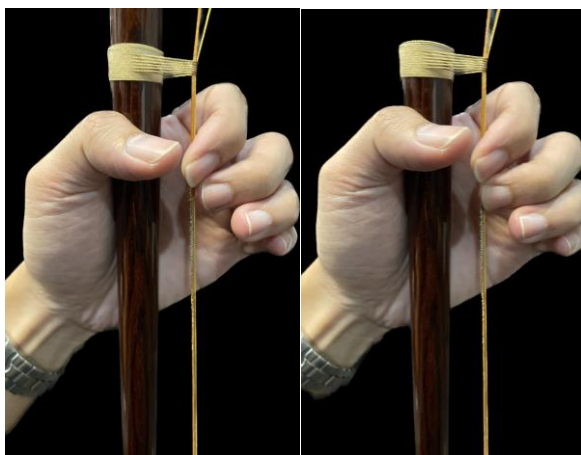
ผลการวิเคราะห์การใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 1 ได้องค์ความรู้ดังนี้

1) วิธีการที่ใช้ การลากเสียงยาวต้องเพิ่มวิธีการพร้ม หรือการสั่นเสียง ตามความเหมาะสมของชนิดขอ หากเป็นขอสามสายและขออุ เมื่อลากเสียงยาวควรใช้วิธีการพร้ม แต่ไม่นิยมสั่นสาย สำหรับขอสามสายนั้นตามปกติสายเอกต้องบังคับเสียงจากการกดขุ่นด้านข้างซึ่งแตกต่างจากการกดสายอื่น ๆ เนื่องจากเป็นเทคนิคเฉพาะที่ทำให้เกิดเสียงพิเศษเฉพาะของขอสามสาย การสั่นสาย หากเป็นนิ้วนาง หรือนิ้วก้อยจะมีกำลังน้อยจึงลงน้ำหนักไปที่ด้านข้างของสายขอ และนิยมใช้นิ้วกลางกับนิ้วนางขึ้นกับความถนัด

2) สเกล คือ ตัวแปรในการควบคุมเสียงให้เกิดความถูกต้องของระยะเสียงจากการกำหนดระบบนิ้ว ซึ่งต้องมีนิ้วชิด-ห่าง ตามความถี่ของโน้ตแต่ละบันไดเสียงนั้นไม่ให้เกิดการเพี้ยนไปจากสำนวนบทเพลง เสียงที่พบปัญหามากที่สุดคือ เสียงที่ ตัวอย่าง ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) จะใช้นิ้วกลางที่ชิดกับนิ้วชี้ในการกดสาย โดยหากมีการพร้มเสียงดังกล่าว หากจะยึ่นิ้วชี้แต่พร้มนิ้วกลางที่ติดชิดกันสลับระหว่างเสียง ล และ ท- ได้ โดยเสียงสุดท้ายปิดเสียงด้วยนิ้วกลางได้เสียง ท- เรียกว่าพร้มปิด แต่หากเปิดนิ้วออกในเสียงสุดท้ายจะได้เสียง ล เรียกว่าพร้มเปิด หากใช้การสั่นเสียงแทนก็สามารถทำได้โดยใช้นิ้วกลางสั่นสาย ในตำแหน่งเสียงเดียวกัน โดยเสียง ท- นิยมใช้ส่วนมากในเพลงสำเนียงมอญ หากเป็นเสียง ท สำเนียงไทยจึงนำนิ้วออกห่างจากเสียง ล ตามช่วงบันไดเสียงสำนวนลีลาของบทเพลงนั้น ๆ เป็นต้น

---ท	---ช	ฟรฟช	-ท-ด	ลชฟร	-ด-ท	--รด	ทด-ร
------	------	------	------	------	------	------	------

ตัวอย่างโน้ตเพลงสำเนียงมอญ



ภาพที่ 1 ซ้าย แสดงการใช้นิ้วชี้กดตำแหน่งเสียง ล ในสายทุ้ม หรือ ม ในสายเอกของขอด้วง ในขณะที่ขออุแสดงการใช้นิ้วชี้กดตำแหน่งเสียง ล ในสายเอก

ขวา แสดงการใช้นิ้วชี้ และนิ้วกลางกดตำแหน่งเสียง ท- ซึ่งชิดกับ ล สามารถพร้มเปิด-ปิดนิ้วกลางเบาโดยยึนนิ้วชี้โน้ต ล ไว้ขณะพร้ม (เปิด=ล, ปิด=ท-)

3.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านขอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“เครื่องสายผสมไวโอลินบางวงยังใช้ระบบนิ้วธรรมชาติเดิม ตามแบบของที่ตนเองได้เรียนมา หรือบางคนอาจมีการดัดนิ้วให้ตรงกับระบบ 12 เสียงเท่าของดนตรีตะวันตก ซึ่งตรงนี้ยังสรุปอะไรไม่ได้ แต่มีข้อหนึ่งที่คิดว่ามันมีความป้องกันอย่างน้อย ถ้าเผื่อมันไปเล่นในระบบเสียงแบบ 5 เสียง หรือที่เราเรียกตามทฤษฎีเขาว่า Pentatonic ถ้าเป็นระบบเสียงที่เป็น 1 2 3 5 6 หรือเสียง ด ร ม ซ ล โดยส่วนใหญ่แล้วนักดนตรีไทยจะเล่นเสียงได้ตรงซึ่งเป็นข้อที่ผมสังเกต เพราะว่าถ้าเราเอาเรื่องทฤษฎีคุณครูวรยศ สุขสายชล ท่านมาจับคือเสียงมันจะตกตามธรรมชาติที่ควรจะเป็นโดยที่หูของมนุษย์มันสั่งให้เป็นอย่างนั้นเอง ด ร ม ซ ล มันก็จะตรงกับสากลอยู่แล้ว หูสามารถแยกได้ออก นักดนตรีไทยทุกคนจำเป็นที่จะต้องรู้ทฤษฎีคุณครูวรยศหรือเปล่า ไม่จำเป็น แต่นิ้วมันเป็นเอง ไม่ว่าซอู้ ซอด้วง มันก็จะเป็นเอง ถ้าเล่นด้วยเสียงนี้จะตรงกัน ถ้าเผื่อว่าเป็น ฟ ซ ล ด ร หรือ ซ ล ท ร ม มันก็แล้วแต่นักดนตรีในยุคต่อ ๆ มาว่าหูเขาจะไปดัดเสียงให้ตรงกับระบบเสียง 12 เสียงของตะวันตกมาน้อยแค่ไหน แต่คิดว่ามันอาจจะไม่เป๊ะ 100 เปอร์เซ็นต์

มาถึงยุคของการเล่นดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน เราขอพูดถึงยุคปัจจุบันโดยใช้การมาของวงดนตรีฟองน้ำเป็นหลัก เป็นครั้งแรกที่มีการนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้อย่างเป็นเรื่องเป็นราว ระเบียบแบบแผนจริงจัง แล้วคนขอในยุคนั้นคู่แรกก็จะเป็นคุณครูบุญยัง เกตุคง กับคุณครูโสภณ ชื่อต่อชาติ คุณครูโสภณ ท่านสอนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ท่านเป็นครูคนแรกของคุณครูประเวศ กุมุท ความคุ้นเคยของดนตรีตะวันตกมันเข้ามาอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมากขึ้น เหมือนกับเป็นส่วนหนึ่งแล้ว มันเกิดเพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงสุนทราภรณ์ เพลงแบบครูสุมาน กาญจนผลิน มันก็มีมากขึ้นจนเคยชินกันแล้ว นักดนตรีก็就会有ความคิดแบบร่วมสมัยเข้ามาเล่นกับซอแล้ว อย่างคุณครูบุญยัง เกตุคง เวลาเล่นเพลงโหมโรงจอมสุรางค์ที่ตั้งมาก ๆ นิ้วท่านก็ไม่ได้เชิงว่าจะดัดไปให้ตรงกับสากลอะไรขนาดไหน แต่อย่างที่คุณบอกคือโดยปกติ ด ร ม ซ ล มันตรงกับสากลอยู่แล้ว เสียง ฟา ท่านก็ยังติดสำเนียงแบบไทย ๆ อยู่คือว่าจะออกเป็น ฟากลางนิด ๆ แต่ว่าฟังแล้วก็ยังได้สำเนียงอยู่ มันอยู่ที่ลักษณะการทำเพลงของคนที่ทำมาด้วยที่เข้าใจในเรื่อง

ระบบเสียงของดนตรีไทยอย่างอาจารย์บรูซ แกสตัน ถ้าเล่น ฟ ซ ล ด ร พอเล่นกับดนตรีสากลที่อาจารย์ท่านทำขึ้นมามันก็ไม่ได้น่าเกลียดอะไร ก็ฟังแล้วเพราะ ได้สำเนียง อย่างหนึ่งนั่นคือเรื่องของดนตรีร่วมสมัยที่ไม่ได้เอาสัดส่วนของตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลในเรื่องของสำเนียงภาษาเหนือกว่าของดนตรีไทย ส่วนผสมท่านลงตัว พอส่วนผสมลงตัวปุ๊บ เล่นแล้วออกสำเนียงได้

ขอไม่ได้มีบทบาทในเรื่องการทำเสียงประสาน เพราะฉะนั้นก็เลยเป็นเรื่องที่ออกมาโอเคเลย ในขั้นหลังต่อมาคือยุคที่เป็นลูกศิษย์ของอาจารย์บรูซ แกสตัน เช่นพวกวงดนตรีกอไผ่ คนที่ทำเพลงก็จะเรียนอาจารย์หน่อง อานันท์ นาคคง อาจารย์นิค ชัยภัก ภัทรจินดา แนวคิดเรื่องพวกนี้ก็เป็นความเข้าใจที่ได้รับซึมซับกันมา พอมาถึงในยุคนี้ก็ให้สังเกตการฟังเรื่องของการใช้ซอที่เป็นการเล่นเรียงเสียงประสานตะวันตก ครูนิคเล่นแล้วก็ยังมาเสียงกลางอยู่ เช่น ซ ล ท ร ม และ ฟ ซ ล ด ร แต่ว่า ฟ ซ ล ด ร เท่าที่สังเกตว่าครูนิคมักจะสืตรงตามตะวันตก แต่ถ้าตัว ท อาจจะตัดให้เป็นกลางหน่อยหนึ่งแล้วได้สำเนียง แต่ว่าความเป็นเสียงกลางนั้น เขาก็วางบทบาทเครื่องดนตรีนั้นว่าเป็นเครื่องนำ เครื่องทำทำนองโดยเฉพาะ เพราะฉะนั้นก็ไม่มีบทบาทไปเกี่ยวข้องกับอะไรในเรื่องของเสียงประสาน คิดว่าลักษณะพิเศษที่ตกมาถึงปัจจุบันนี้ตามที่เล่ามาก็คือการที่ให้อายุยังคงสำเนียงของเสียงกลางไว้ได้โดยที่ไม่ได้ทำให้รูปแบบของการผสมผสานแบบตะวันตกเขาเสียหายซึ่งตรงนี้เป็นเพียงแนวคิดหนึ่ง

ดนตรีร่วมสมัยมันมีหลายรูปแบบมาก ที่ปัจจุบันนิยมฟังกันคือเป็นเพลง Pop ไทยผสมกัน อย่างอื่นก็เช่นดนตรีทดลอง Experimental music ดนตรีร็อก หรือดนตรี Progressive มันมีหลายแนวมาก ๆ แต่ที่คนไทยจะคุ้นเคยก็แค่ดนตรี Pop เท่านั้นเองเพราะฟังง่ายสุด อย่างไรก็ตาม เมื่อออกเป็นแนวดนตรี Pop แบบนี้บางทีก็มีรูปแบบเพลง Classic เลยก็มี แต่ก็มีการใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นเครื่องนำ ตรงนี้คนที่แต่งเพลงหลายท่านก็ยังมีความเข้าใจในเรื่องของยังคงสำเนียงของความเป็นเอกลักษณ์ของระบบเสียงไทยซึ่งคือเสียงกลาง

เสียงกลางที่ว่าคือถ้าคุยกันแบบใช้ทฤษฎีครุฑยศเข้ามา เสียงกลางที่อยู่ในกลุ่มเสียงมันก็จะมียู เช่น ซ ล ทุ ร ม 1 2 3 5 6 คือ เสียงที่ 3 จะเป็นเสียงกลาง นอกนั้นจะเป็นเสียงตรงตามธรรมชาติ สากลโลกปกติ ซ ล ท ร ม คือ ท เป็นเสียงกลาง ร ม ฟ ล ท คือ ฟ เป็นเสียงกลาง ถ้า ล ท ด ม ฟ คือ ด เป็นเสียงกลาง นี่คือกลุ่มหนึ่ง อีกกลุ่มหนึ่งคือ กลุ่ม ฟ ซ ล ด ร คือ ฟ ตัวแรกเป็นเสียงกลาง แล้วอีกอัน คือ ท ด ร ฟ ซ ตัว ท ตัวแรกเป็นเสียงกลาง มี 2 กลุ่มใหญ่ แต่ว่าที่มักจะนำมาเล่นกับดนตรีไทยจริง ๆ เลยจะนิยมเรื่องของ ซ ล ท ร ม กับ ฟ ซ ล ด ร เพราะเป็นเรื่องง่ายต่อการเล่นของนักดนตรีเครื่องสายไทยอย่างหนึ่งด้วย ซึ่งไม่ยากไม่มีความ

ซัซซอนด์ เป็นกลุ่มเสียงที่คุ้นเคยแล้วเล่นบ่อยที่สุด เวลาเขาจะทำเพลงร่วมสมัยในแบบ Pop มันทันทีจะฟังง่าย ๆ ไม่ซัซซอนด์อะไรมากมาย ซอไทยที่เล่นก็คือ ส่วนใหญ่ก็จะเล่นเป็นทำนองหลัก

ส่วนอีกหลาย ๆ กลุ่มในลักษณะที่กลายเป็นระบบเสียงของตะวันตก 100 เปอร์เซนต์ก็มี ตรงนั้น ลักษณะของเสียงกลางที่เป็นเอกลักษณ์ก็จะมี แต่จริง ๆ แล้วการทำเพลงร่วมสมัย การคงไว้ซึ่งความเป็นไทยมันไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับเรื่องของสเกล ไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับเสียงกลาง เสียงกลางคือรูปของทางออกทางหนึ่งในการทำ ถ้าเผื่อว่าคุณต้องการให้มีรูปสัดส่วนของดนตรีสากลนี้มากกว่า โดยที่เอาซอไทยเล่นตามหลักการประสานเสียง Harmony โดยมี Chord เสียงประสานนี้ ซอไทยก็ต้องเล่นแบบ 12 เสียง ถามว่าเอกลักษณ์หายไปไหม คุณก็หาเอกลักษณ์อื่นใส่เข้าไปได้ เช่น ถ้าไม่ใช่สเกล ก็เป็นเรื่องของการทำสำเนียง (Accent) เช่น ทลซ/ ลซม/ ทดร/ รดท/ อะไรแบบนี้ นี่คือการผันเสียง 3 พยางค์ นี่ก็เอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีไทยก็เอาไปทำได้ ตัวอย่างของการที่นำซอไทยไปเล่นในรูปแบบ 12 เสียง 100 เปอร์เซนต์ ตอนนี้เท่าที่เห็นก็จะมีวงสยามहुลิน คือ การนำลักษณะของการเล่นแบบตะวันตกเข้ามาใช้ 100 เปอร์เซนต์ แต่เป็นการใช้เครื่องดนตรีของชาติพันธุ์ เช่น ไทย เขมร หรือว่า จีน มาใส่ก็เป็นลักษณะอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความหลากหลาย ก็เป็นการยกตัวอย่าง 2 แบบใหญ่

อย่าไปหลงกับคำว่าดนตรีร่วมสมัยแล้วต้องอิงกับดนตรีตะวันตกอย่างเดียว ไม่จำเป็น เราจะต้องไม่หลงในเรื่องประเด็นนั้นเพราะการทำดนตรีร่วมสมัยมันทำได้มากกว่านั้น เช่น คุณเอาดนตรีจีนกับดนตรีไทยมาผสมกัน มันก็เป็นการร่วมสมัยโดยที่ไม่มีเรื่องของดนตรีตะวันตกเข้ามาเกี่ยวข้องเลย หากคุณเอาซอไทยไปเล่นเพลงสำเนียงจีนก็ถือว่าร่วมสมัย การที่คุณเอาเทคนิคของไวโอลิน หรือว่าในเรื่องของเครื่องสายชาติพันธุ์อื่นมาประยุกต์ใช้กับซอไทยก็เป็นการร่วมสมัย เพราะฉะนั้นรูปแบบการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับตะวันตก เป็นแค่ส่วนหนึ่งเท่านั้น บางอย่างเราอาจไม่ได้ใช้ในเรื่องของทฤษฎีตะวันตกเลยสักนิด ผมเคยเจอเพลงที่มันบ้าระห่ำมากกว่านี้ คือเป็นเพลงที่ไม่มีทำนอง แต่เป็นเพลงที่ดีความ โน้ตคือเหมือนโจทย์ บางที่เป็นสูตรทางคณิตศาสตร์ให้ดู บางทีเป็นการเสียงทลายให้ดูว่าโยนหัวโยนก้อย ถ้าเผื่อโยนหัวคุณจะต้องเล่นแบบนี้ ถ้าโยนก้อยก็ต้องเล่นแบบนี้ แล้วเล่นหลาย ๆ คนนี่ คือ Conceptual music คือ การหา Concept ของการเล่นนี่คือการหาทางออกใหม่ ๆ ของดนตรีร่วมสมัยมีอีกเยอะแยะเลย พอเสียงทลายเล่นขึ้นมาคนนั้นต้องเล่นแบบนี้แบบนี้แล้วเล่นออกมาโดยที่ไม่จำเป็นต้องมีการเรียบเรียงเสียงประสาน แต่เป็นการสังสรรค์กันทางเสียงเหมือนกับเป็นมหรสพอันนี้ก็เป็แนวทางหนึ่ง เสียงหนังกลางแปลง เสียงเพลงเวทีลูกทุ่ง เสียงลิเก นั่นก็ร่วมสมัยแล้ว วิธีการทำมันมีเยอะมาก”

ผลการวิเคราะห์การใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงขอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 2 มีองค์ความรู้ดังนี้

1) วิธีการ การใช้ระบบเสียงของผู้บรรเลงขอไทยในยุคแรกของวงฟองน้ำไม่ได้ใช้ระบบเสียงให้ตรงกับตะวันตก เพราะโดยปกติเสียง 123 56 สามารถเข้ากันได้อยู่แล้ว ขึ้นกับผู้ประพันธ์เพลงเป็นหลักที่หากเข้าใจดนตรีไทยก็จะทำให้บทเพลงนั้นไพเราะลงตัว และขอไทยไม่ได้มีบทบาทการทำเสียงประสาน แต่เมื่อมาถึงปัจจุบันเริ่มมีการประสานเสียงตามแบบตะวันตกเข้ามาแต่ยังคงมีเสียง ท กลาง แต่คงบรรเลงให้ได้สำเนียง และวางบทบาทเป็นเครื่องนำ ปัจจุบันมีดนตรีร่วมสมัยหลายรูปแบบ ที่นิยมมากที่สุดคือแนวเพลงป๊อป (Pop) โดยนำดนตรีไทยเข้าไปผสม หากมีเพลงคลาสสิกจะนิยมใช้ดนตรีไทยเป็นเครื่องนำ

2) บันไดเสียง มีทั้งระบบนี้วัฒนธรรมชาติจากความรู้เดิมของผู้เล่นที่นำมาใช้ในดนตรีร่วมสมัย และระบบนี้ที่แปรผันตามระบบเสียง 12 เท้าของดนตรีตะวันตกแต่มีความพ้องต้องกันเมื่ออยู่ในระบบ 5 เสียง (Pentatonic) เช่น 123 56 หรือ ดรม ชล ซึ่งพบว่านักดนตรีชาวไทยจะสามารถบรรเลงได้ตรงตามเสียงเป็นธรรมชาติ ปัจจุบันมีดนตรีไทยร่วมสมัยใช้รูปแบบของวงฟองน้ำเป็นหลักโดยนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้เป็นแบบแผน ลักษณะพิเศษที่มาถึงปัจจุบันคือ ให้ขอไทยยังคงสำเนียงของเสียงกลางไว้ได้โดยที่ไม่ได้ทำให้รูปแบบของการผสมผสานแบบตะวันตกเขาเสียหายเป็นแนวคิดหนึ่ง เอกลักษณะของระบบเสียงไทยซึ่งคือเสียงกลาง แต่ระบบเสียงของตะวันตก 100 เปอร์เซนต์ก็มี หากขอไทยเล่นตามหลักการประสานเสียง Harmony โดยมี Chord เสียงประสานจึงจำเป็นต้องเล่นแบบ 12 เสียง วงสยามหุฉิน คือ การนำลักษณะของการเล่นแบบตะวันตก 100 เปอร์เซนต์ แต่เป็นการใช้เครื่องดนตรีของชาติพันธุ์ เช่น ไทย เขมร หรือว่า จีน มาใส่เป็นลักษณะรูปแบบหนึ่ง สุดท้ายไม่ควรหลงประเด็นในทฤษฎีการร่วมสมัยของดนตรีว่าต้องนำไปอิงกับดนตรีตะวันตกเพียงอย่างเดียว เพราะเพียงการนำดนตรีจีนกับดนตรีไทยผสมกัน หรือขอไทยบรรเลงเพลงจีนก็นับเป็นการร่วมสมัยได้โดยไม่ต้องมีดนตรีตะวันตกมาเกี่ยวข้องเลย การนำเทคนิคของไวโอลินหรือเครื่องสายชาติพันธุ์อื่น ๆ มาประยุกต์ใช้กับขอไทยนับเป็นการร่วมสมัยอย่างหนึ่งเช่นกัน ไม่จำเป็นต้องเรียบเรียงเสียงประสาน การใช้วิธีการสร้างสรรค์ทางเสียงต่าง ๆ ให้เหมือนเป็นเสียงมหรสพ หนึ่งกลางแปลง เวทีลูกทุ่ง ลูกเกด ฯลฯ คือการร่วมสมัยได้

3.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านขอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“รูปแบบการใช้ทฤษฎีเสียง การสีในรูปแบบตรงนี้ต้องขึ้นอยู่กับเพลงที่เป็นตัวกำหนด หากเราจะสีต้องสีอย่างไรให้เข้ากับบทเพลง เช่น เพลงสำเนียงแขกต้องใช้เทคนิคระบบนิ้วที่ให้เสียงออกสำเนียงแขก ถ้าจื๊นก็ต้องไปอีกแบบหนึ่งซึ่งไม่เหมือนกัน

ทักษะต้องเริ่มต้นมาก่อน ต้องผ่านการลากคันชัก การไล่นิ้วอย่างถูกต้อง ถ้าไม่ผ่านตรงนี้มามันจะไม่ได้ ระบบเสียงก็จะได้ ในยุคปัจจุบันถ้ามาสีในแนวทางของเราคือครูธีระ คุรรวยศ ต้องมาเป็นแนวทางเดียวกันถึงจะไปได้ ไม่งั้นต้องมาปรับกัน อย่างเด็กที่เคยมาเรียนซึ่งมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ทางใต้ก็มี ทางเหนือก็มี ครูต้องมาปรับระบบนิ้วหมดเลย เพราะเป็นเรื่องของการปูพื้นฐาน ต้องมานั่งแก้ระบบคันชัก ระบบนิ้ว เราได้สืบทอดแบบครูธีระ คุรรวยศ อย่างนิ้วกลางเสียง ที กับ ฟา จะมีทั้ง ที+, ที- กับ ฟา+, ฟา- ซึ่งเด็กที่มาหาเขาไม่แบ่งตรงนี้มา เด็กก็จะนึกว่ามีเสียงอยู่แค่นี้ คิดว่าที่สีมาคือถูกแล้ว แต่มันไม่ใช่ นี่คือทักษะเริ่มต้นซึ่งต้องรู้การบังคับนิ้วตามรายละเอียดเสียงและทักษะการฟัง คือ 1. ฟังให้เยอะ ๆ 2. อย่าให้เพี้ยน หลังจากเราฟังเราต้องดูอีกว่าเขาทำกันอย่างไร ตำแหน่งตรงไหน การสีสำเนียงต่าง ๆ พวกนี้ทำอย่างไรให้ได้สำเนียงของเขา หลังจากพื้นฐานตรงนั้นก็ค่อย ๆ ขยับมาทีละสเต็ป (step by step) เสร็จแล้วขึ้นมาพอได้พื้นฐานตรงนี้เราต้องมาปรับใหม่ เพื่อให้ได้โครงสร้างของที่เราเห็นแบบของจินใน YouTube เสร็จแล้วเราสามารถมาเรียบเรียงเป็นเพลงไทยของเราให้มันมีการวางระบบได้ใกล้เคียงอย่างของเขานี้คือวิวัฒนาการการสร้างสรรค์ของระบบเสียงขอไทยให้เป็นความก้าวหน้าโดยแท้จริง ถ้าเด็กนี้ก็ต้องใช้ระยะเวลากว่าจะมาถึงตรงนี้ได้ไม่ใช่เรื่องง่าย มันเป็นเรื่องของศาสตร์ ถ้าเข้าไม่ถึงไม่ลึกจริง ๆ นั้นมันยาก สีซอชั้นสูงถ้าเราดู YouTube ขอในประเทศจีน เรายังไม่ถึงเขา ครูยังไม่เคยเห็นคนไหนที่จะทำของไทยให้ได้ขนาดนั้น เขาก้าวล้ำไปอีกเรื่องแล้ว เพราะวิวัฒนาการเขาไม่หยุด เขาคิดค้นพบไปเรื่อย ๆ”

ผลการวิเคราะห์การใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงขอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 3 มีองค์ความรู้ดังนี้

1) วิธีการ ทักษะต้องเริ่มต้นวางพื้นฐานให้ดีกว่าก่อน ผ่านการลากคันชัก การไล่นิ้วอย่างถูกต้อง ถ้าไม่ผ่านตรงนี้มามันจะไม่ได้ ระบบเสียงก็จะได้ ต้องเป็นแนวทางเดียวกันเป็นเรื่องของการปูพื้นฐาน นิ้วกลางเสียง ที กับ ฟา จะมีทั้ง ที+, ที- กับ ฟา+, ฟา- ต้องรู้การบังคับนิ้วตามรายละเอียดเสียงและทักษะการฟัง คือ (1) ฟังให้มาก (2) อย่าให้เพี้ยน ทำอย่างไรให้ได้สำเนียง หลังจากพื้นฐานดีขึ้นก็ต้องปรับให้ได้โครงสร้าง แล้วเรียบเรียงวางระบบ วิวัฒนาการการสร้างสรรค์ระบบเสียงขอไทยให้กลายเป็นความก้าวหน้าต่อไป

2) บันไดเสียง การใช้ทฤษฎีเสียง การบรรเลงต้องขึ้นอยู่กับเพลงที่เป็นตัวกำหนด หากบรรเลงอย่างไรให้เข้ากับบทเพลง เช่น เพลงสำเนียงแขก ต้องใช้เทคนิคระบบนิ้วที่ให้เสียง ออกสำเนียงแขก ถ้าจิ้นก็ต้องไปอีกแบบหนึ่งซึ่งไม่เหมือนกัน

จากคำสัมภาษณ์เกี่ยวกับการใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงซอไทยใน วงดนตรีไทยร่วมสมัยข้างต้น สรุปได้ว่า วิธีการลากเสียงยาวโดยวิธีการพรหม หรือการสั้นเสียงทำได้ ตามความเหมาะสมของชนิดซอ นี้นาง หรือนี้นักจะจะมีกำลังน้อยจึงควรลงน้ำหนักขึ้นลงไป ด้านข้างของสายซอขึ้นกับความถนัด ปัจจุบันเริ่มมีการประสานเสียงตามแบบตะวันตกเข้ามายัง คงมีเสียง ท กลาง แต่คงไว้ซึ่งการบรรเลงให้ได้สำเนียง และวางบทบาทเป็นเครื่องนำ ปัจจุบันมี ดนตรีร่วมสมัยหลายรูปแบบที่นิยมมากที่สุดคือแนวเพลงป๊อป โดยนำดนตรีไทยเข้าไปผสม หากมีเพลงคลาสสิกนิยมใช้ดนตรีไทยเป็นเครื่องนำ ทักษะต้องเริ่มต้นวางพื้นฐานให้ดีก่อน ผ่านการลากคันชัก การไล่นิ้วอย่างถูกต้อง ระบบเสียงต้องเป็นแนวทางเดียวกันเป็นเรื่องของการปูพื้นฐาน นี้นักกลางเสียง ที กับ ฟา จะมีทั้ง ที+, ที- กับ ฟา+, ฟา- ต้องรู้การบังคับนิ้วตาม รายละเอียดเสียง และทักษะการฟัง คือ (1) ฟังให้มาก และ (2) อย่าให้เพี้ยน ทำอย่างไรให้ได้ สำเนียง หลังจากพื้นฐานดีขึ้นก็ต้องปรับให้ได้โครงสร้าง แล้วเรียบเรียงวางระบบ วิวัฒนาการ การสร้างสรรค์ระบบเสียงซอไทยให้กลายเป็นความก้าวหน้าต่อไป

บันไดเสียง คือ ตัวแปรในการควบคุมเสียงให้เกิดความถูกต้องของระยะเสียง ซึ่ง ต้องมีนิ้วขีด-ทางตามความถี่ของในแต่ละบันไดเสียง เพื่อไม่ให้เพี้ยนไปจากสำนวนเพลง เสียงที่ พบปัญหามากที่สุดคือ เสียงที่ ตัวอย่าง ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) จะใช้นี้นักกลางที่ขีดกับนิ้วชี้ในการ กดสาย หากมีการพรหมเสียงดังกล่าว หากจะยึนนี้นิ้วชี้แต่พรหมนี้นักกลางที่ติดชิดกันสลับระหว่างเสียง ล และ ท- ได้ โดยเสียงสุดท้ายปิดเสียงด้วยนี้นักกลางได้เสียง ท- เรียกว่าพรหมปิด แต่หากเปิดนิ้ว ออกในเสียงสุดท้ายจะได้เสียง ล เรียกว่าพรหมเปิด อีกทั้งการสั้นเสียงแทนสามารถทำได้โดยใช้ นี้นักกลางสั้นสาย ในตำแหน่งเสียงเดียวกัน โดยเสียง ท- นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญ หากเป็นเสียง ท สำเนียงไทยนี้จะออกห่างจากเสียง ล ตามสำนวนลีลาของบทเพลงนั้น ๆ ในส่วนของระบบนิ้ว แบ่งเป็น 2 ระบบ คือ ระบบนิ้วธรรมชาติจากความรู้เดิมของผู้เล่นที่นำมาใช้ในดนตรีร่วมสมัย และระบบนิ้วที่แปรผันตามระบบเสียง 12 เท้าของดนตรีตะวันตก ซึ่งมีความใกล้เคียงกันเมื่ออยู่ใน ระบบ 5 เสียง (Pentatonic) เช่น 1 2 3 5 6 หรือ ดรม ซล นักดนตรีซอไทยสามารถบรรเลงได้ ตรงตามเสียงเป็นธรรมชาติ ปัจจุบันมีดนตรีไทยร่วมสมัยใช้รูปแบบของวงฟองน้ำเป็นหลักโดยนำ ทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้เป็นแบบแผน ลักษณะพิเศษที่มาถึงปัจจุบันคือ การบรรเลงคงสำเนียง

ของเสียงกลางไว้ได้โดยที่ไม่ได้ทำให้รูปแบบของการผสมผสานแบบตะวันตกเสียหาย นับเป็นเอกลักษณ์ของระบบเสียงไทย คือ เสียงกลาง หรือการบรรเลงโดยใช้ระบบเสียงของตะวันตก 100 เปอร์เซนต์ หากขอไทยเล่นตามหลักการประสานเสียง Harmony โดยมี Chord เสียงประสานจึงจำเป็นจะต้องเล่นแบบ 12 เสียง เช่น วงสยามहुฉิน ที่นำลักษณะของการเล่นแบบตะวันตก 100 เปอร์เซนต์ แต่เป็นการใช้เครื่องดนตรีของชาติพันธุ์ เช่น ไทย เขมร หรือจีน มาใส่เป็นลักษณะรูปแบบหนึ่ง การนำดนตรีจีนกับดนตรีไทยผสมกัน หรือขอไทยบรรเลงเพลงจีน นับเป็นการร่วมสมัยได้โดยไม่ต้องมีดนตรีตะวันตกมาเกี่ยวข้อง การนำเทคนิคของไวโอลินหรือเครื่องสายชาติพันธุ์อื่น ๆ มาประยุกต์ใช้กับขอไทยนับเป็นการร่วมสมัยอย่างหนึ่งเช่นกัน ไม่จำเป็นต้องเรียบเรียงเสียงประสาน การใช้ทฤษฎีเสียงการบรรเลงนั้นจึงขึ้นอยู่กับเพลงเป็นตัวกำหนดในการสร้างสรรค์

บทสรุป

โครงสร้างการใช้ระบบนิ้วขอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ทางหนึ่งได้มาจากดนตรีคลาสสิกตะวันตก ดนตรีชาติอื่น ๆ และดนตรีไทยแท้ที่เป็นประเภทเครื่องสีด้วยกัน อีกทางหนึ่งมาจากการฟังลักษณะของเสียง หาหนทางออกเสียง แล้วจึงนำมาคิดหาวิธีการใช้ระบบนิ้ว เพื่อบรรเลงให้ได้เสียงหรือสำเนียงตามที่ต้องการ การวางระบบนิ้วขอไทยมีระบบเสียงที่คล้ายกัน โดยครูวรยศ สุขสายชล และครูธีระ ภูมณี เป็นผู้คิดค้นระบบเสียงการวางนิ้วเรื่องของซอด้วงหรือซอทุกประเภท ทำให้เกิดเสียงซอที่มีมิติความพิสดารของซอขึ้น พิสดารในที่นี้คือเรื่องระบบของการวางนิ้ว เรื่องเทคนิค แต่ละสำเนียงจะใช้ระบบการวางนิ้วที่แตกต่างกัน ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วขอไทยในแต่ละชนิด เริ่มจากลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างกัน ซอด้วงมีลักษณะเสียงที่ตั้งนิ่ง โทนเสียงแหลมใสสามารถฟังระดับเสียงได้ชัดเจน นิยมใส่เทคนิคการสั่นสาย หากเป็นซออู้ การบังคับเสียงเมื่อลากคันชักช้า ๆ ยาว ๆ จะไม่มีความนิ่งอย่างซอด้วง และเมื่อนำเทคนิคการสั่นสาย มาใช้กับซออู้ซึ่งเป็นการใช้นิ้วขมวดสายให้ตึงมากน้อยสลับกันแต่ยังทำให้เสียงไม่นิ่ง จึงใช้การพรมเข้ามาแทน ลูกเล่นบางอย่างที่เป็นเฉพาะของซออู้ แต่ซอด้วงกลับไม่นิยมบรรเลง ถือว่ามีบริบทของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน หากเปลี่ยนสายไหมซออู้ให้เป็นสายโลหะนั้นจะได้ความนิ่งของเสียงเพิ่มขึ้น แต่เนื้อเสียงของซออู้จะเบาบางลง เช่น น้ำเสียงที่ทุ้มลึกจะลดน้อยลงไป ส่วนซอสามสายมีข้อจำกัดด้วยลักษณะทางกายภาพ จะใช้ระบบนิ้วไทยที่เป็นการพรมเอื้อนซึ่งจะยังคงมีความเป็นเสียงซอสามสาย ไม่นิยมใช้เทคนิคการสั่นเสียง



ภาพที่ 2 ซ้าย แสดงการใช้นิ้วกลางในตำแหน่งเสียง ท กลางในสายทุ้มซอด่วง ในขณะที่ ท กลางซออุ้งจะเป็นสายเอก หากขยับนิ้วกลางลงมาชิดใกล้ตำแหน่งนิ้วนางจะได้ ท+ หรือ ท เต็ม เสียงในระบบสากล

ขวา แสดงการใช้นิ้วนางในตำแหน่งเสียง ด ในสายทุ้มซอด่วง หรือ ฟ ในสายทุ้มซออุ้ง ในขณะที่เดียวกันซอด่วงสายเอกจะเป็นเสียง ซ้ สูง และสายเอกของซออุ้ง คือ ด์ สูง

ความแตกต่างอีกทางหนึ่งอยู่ที่การตอบโจทยเพลงที่จะบรรเลงให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ขอบเขตเสียงที่ซอแต่ละชนิดทำได้คือความแตกต่าง ผู้บรรเลงต้องค้นหาวิธีการดำเนินทำนองของระบบนี้ ทั้งระยะตำแหน่งนิ้ว และต้องย้ายช่วงตำแหน่งมือ ปรับท่วงทำนองลีลาให้เกิดความไพเราะ เหมาะสมกับเอกลักษณ์ของซอและสำเนียงเพลง ซึ่งวงดนตรีไทยร่วมสมัยส่วนมากจะไม่เน้นการใช้เทคนิควิธีขึ้นสูงดังเช่นเพลงเดี่ยว แต่จะเน้นเนื้อเสียงความเป็นซอที่ไพเราะ การถ่ายทอดอารมณ์ที่สื่อถึงความรู้สึก และความชัดเจนของเสียงซอที่ผสมกลมกลืนเข้ากันได้กับวงดนตรีนั้น ๆ มากกว่า บันไดเสียง จึงเป็นตัวแปรในการควบคุมเสียงให้เกิดความถูกต้องของระยะเสียง ซึ่งต้องมีนิ้วชิด-ห่าง ตามความถี่ของโน้ตแต่ละบันไดเสียง เพื่อไม่ให้เพี้ยนไปจากสำนวนเพลง เสียงที่พบปัญหามากที่สุดคือ เสียงที่ ตัวอย่าง ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญ หากเป็นเสียง ท สำเนียงไทยนี้จะออกห่างจากเสียง ล ตามสำนวนลีลาของบทเพลงนั้น ๆ

การฟังจึงเป็นสิ่งสำคัญมากที่สุดสำหรับนักดนตรีประเภทเครื่องสีที่จะต้องมิสโตทักษะการรับรู้ระดับเสียงในระบบต่าง ๆ โดยสังเกตให้เห็นภาพรวมของลักษณะเสียง ซึ่งวิธีการออก

เสียงผ่านการใช้ระบบนิวซอไทย พบว่า แบ่งเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ ระบบเสียงไทย ระบบเสียงสำเนียงภาษาแต่ละชนชาติ และระบบเสียงเสียงสากล โดยความแม่นยำทางโสตทักษะนั้นต้องเน้นเรื่องเสียงที่บรรเลงบนซอต่าง ๆ โดยต้องมีความเข้าใจความแตกต่างแต่ละกลุ่มบันไดเสียงและหลักการประสานเสียงแบบสากล ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดความกลมกลืนเข้ากับวงดนตรีที่ร่วมบรรเลง ผู้บรรเลงจึงควรตระหนักในการพัฒนาด้านโสตทักษะการฟัง เพื่อบรรเลงได้อย่างกลมกลืนสมบูรณ์

เอกสารอ้างอิง

- จันทิมา นิลทองคำ. (2540). การศึกษาวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษาวงฟองน้ำ [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยมหิดล.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2559). เสียงเสนาะซอสามสาย. อพปีทรีเอชั่น.
- ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด. (2555). การศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิท ชันศิริ [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- วรยศ ศุขสายชล. (2541). ทฤษฎีเสียงดนตรีไทย. ห้องภาพสุวรรณ.
- วริสร เจริญพงศ์. (2552). การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลงลำนำเจ้าพระยา ของ ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยมหิดล.
- วิสุทธิ ไพเราะ. (2555). การบริหารจัดการวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงโจงกระเบน. วารสารกระแสวัฒนธรรม, 15(27), 16-25.
- สมภพ เขียวมณี. (2560). เทคนิคการสีซอดังขึ้นสูง. [ม.ป.ท.].
- สรวิทย์ สุจิตจร. (2545). การวิเคราะห์เสียงดนตรีไทย. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.
- สุกรี เจริญสุข, สงัด ภูเขาทอง, อนรรฆ จรรย์ยานนท์, ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ และสนอง คล่องพระศรี. (2540). การวิจัยเพื่อจัดระดับเสียงและบันไดเสียงมาตรฐานของดนตรีไทย. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- อานันท์ นาคคง. (2555). พัฒนาการของวงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยสังเขป สุนทรภรณ์-สังคีตประยุกต์-สังคีตสัมพันธ์. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.
- อานันท์ นาคคง. (2556). การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

