โครงสร้างระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย

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

วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย* | Veerawat Senchantichai

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง 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

Received: February 22, 2023 **Revised:** September 16, 2023 **Accepted:** September 18, 2023 https://doi.org/.....

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 Contempolary Band

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง โครงสร้างระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่องกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยด้วยวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ โครงสร้างการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ทางหนึ่งได้มาจากดนตรีตะวันตก ดนตรีชาติพันธุ์อื่น ๆ และดนตรีไทยแท้ที่เป็นประเภทเครื่องสีด้วยกัน อีกทางหนึ่งมาจากการฟังลักษณะของเสียง แล้วจึงนำมาวิเคราะห์หาวิธีการใช้ระบบนิ้วการบรรเลง เพื่อให้ได้ตามสำเนียง ซอไทยแต่ละชนิดมีกายภาพต่างกัน ซอด้วงเสียงนิ่ง แหลมใส ฟังระดับเสียงได้ชัดเจน นิยมใช้เทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) ซออู้เมื่อนำเทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) มาใช้อาจทำให้เสียงไม่นิ่งจึงใช้การพรมแทน อีกทางหนึ่งอยู่ที่การตอบโจทย์เพลงให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ขอบเขตเสียงซอแต่ละชนิดมีความแตกต่าง ผู้บรรเลงต้องค้นหาวิธีการดำเนินทำนอง ระบบนิ้ว ระยะตำแหน่งนิ้ว และการย้ายช่วงตำแหน่ง (Position) ปรับท่วงทำนองให้เกิดความไพเราะ เอกลักษณ์ของสำเนียงเพลง มีบันไดเสียง (Scale) เป็นตัวแปรในการควบคุมเสียงให้ถูกต้อง นิ้วชิด-ห่าง ตามความถี่ในแต่ละบันไดเสียง ไม่ให้เพี้ยนไปจากสำนวนนั้น ๆ ปัญหามากที่สุด คือ เสียงที ตัวอย่าง ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) ที่นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญ หากเป็นเสียง ท สำเนียงไทย ฯลฯ นิ้วกลางจะออกห่างจากเสียง ล ตามสำนวนลีลา การฟังเป็นสิ่งสำคัญมากที่สุดสำหรับนักดนตรีเครื่องสีที่ต้องมีโสตทักษะการรับรู้เสียงในระบบต่าง ๆ ให้เห็นภาพลักษณะเสียงต่าง ๆ ความแม่นยำ เข้าใจบันไดเสียงและหลักการประสานเสียงแบบสากล (Harmony) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดความกลมกลืนเข้ากับ

วงดนตรีที่ร่วมบรรเลง ผู้บรรเลงจึงควรตระหนักในการพัฒนาด้านโสตทักษะการฟัง 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 และเริ่มมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เขามาใช้ร่วมกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย 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 ขนบธรรมเนียมประเพณีและศิลปวัฒนธรรม ดนตรีไทยที่สืบทอดมรดกบรรพบุรุษและรับใช้สังคมไทยมาแต่ครั้งโบราณถูกปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยทั้งรูปแบบและเนื้อหาบทบาท (อานันท์ นาคคง, 2556)

ซอ เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทสีที่ต้องใช้หางม้าหลาย ๆ เส้นรวมกัน ผูกไว้กับคันชักแล้วจึงสีบนสายของซอนั้น ๆ คนไทยส่วนใหญ่จะรู้จักว่าคือ “ซอ” โดยก่อนใช้คันชักสีนั้น

ต้องถูยางสนตลอดแนวที่ใช้หางม้าสีไปบนสายของซอ พร้อมด้วยการใช้ปลายนิ้วกดบังคับสายให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ตามความรู้สึกของผู้บรรเลงเพื่อให้เกิดอรรถรสในบทเพลงตามแต่ฝีมือของผู้บรรเลงซอ และกลวิธีการบังคับระดับเสียงในซอก็จะมีความแตกต่างทั้งการใช้น้ำหนัก ช่วงความห่างของระหว่างนิ้วมือที่กดตามแต่ละบทเพลงซึ่งมีการใช้บันไดเสียงสำเนียงที่แตกต่างกันออกไปตามชนิดของซอ ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย มีบทบาทสำคัญในดนตรีไทยทั้งรูปแบบวงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายผสม และวงมโหรี

ส่วนของวงดนตรีประเภทเครื่องสายสากลวงออร์เคสตรา (Orchestra) ถูกกำหนดบังคับให้วางระดับเสียงอย่างเป็นมาตรฐานตามระบบกุญแจเสียงในโน้ตต่าง ๆ ให้ออกมาเป็นรูปแบบการผสมผสานวงออร์เคสต้าที่เกิดเป็นมาตรฐานจากการกำหนดบันไดเสียงและคู่ประสานตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีบรรเลงบทเพลงไปในทิศทางเดียวกันอย่างรื่นหู ทว่ากลับพบมาตรฐานการบรรเลงของเสียงซอไทยที่เมื่อบรรเลงหลาย ๆ คันรวมกันออกมามักจะมีน้ำเสียงซอที่เพี้ยนไม่เข้ากันบ้าง ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งคือผู้เล่นซอไม่ให้ความสำคัญในการเทียบระดับเสียงพื้นฐานของสายซอให้ดีก่อนบรรเลงบทเพลง และปัจจัยที่ 2 มาตรฐานผู้บรรเลงที่บังคับระดับเสียงสำเนียงเพลงต่างมาตรฐานต่างความเข้าใจกันจึงเป็นเหตุให้เกิดความไม่เข้ากันของเสียงซอเมื่อนำมาบรรเลงรวมเป็นหมู่ เช่น การรวมพลซอเข้าไปในวงมหาดุริยางค์ไทย ซึ่งเสียงซอที่พบหากไม่ปรับกลวิธีการบังคับเสียงก่อน เสียงซอมักไม่เข้าตีกันเองทำให้อรรถรสและความไพเราะต้องตกด้อยลงไป หรือแม้กระทั่งการนำซอแต่ละชนิดมาบรรเลงร่วมวงกับเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ โดยเฉพาะความเข้ากันในวงเครื่องสายผสม หากผู้บรรเลงขาดหลักการความรู้ในจุดประสงค์ของบทเพลงที่ต้องใช้สำเนียงบันไดเสียงใด ๆ ก็ตาม หรือมีอคติไม่ทำความเข้าใจยอมรับความรู้ในกลวิธีการบรรเลงและการเทียบเสียงที่เหมาะสมกับวง ปัญหาระดับเสียงเครื่องดนตรีในวงที่จะใช้บรรเลงจะไม่บังเกิดความไพเราะสนิทเสนาะของเสียงเพลงในวงดนตรีอย่างที่ควร อาจทำให้การบรรเลงดนตรีไทยยังคงถูกดูถูกว่าล้าหลังไม่เข้าร่วมกับสมัยนิยม และไม่สามารถสร้างความสนใจจากผู้ฟังและคนรุ่นใหม่ ๆ ที่เป็นความหวังให้เข้ามาสืบสานพัฒนาการดนตรีไทยต่อไปได้

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นควรว่าต้องศึกษาจัดการวิจัยการพัฒนาทักษะกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ควบคู่ไปกับการใช้เพลงไทยเดิมที่มีอยู่ อีกทั้งยังช่วยให้ผู้สนใจศึกษาเครื่องดนตรีไทยประเภทซอ ทุกคนมีส่วนร่วมช่วยในการแก้ไขในปัญหาความเข้าใจในรายละเอียดระดับเสียงของทักษะซอ ซึ่งเป็นวิชาเอกของตนเองเพื่อเรียนรู้ พัฒนา และปรับปรุงแก้ไขทักษะของตนให้สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนควบคู่กับการเผยแพร่บรรเลงดนตรี

ไทยในรูปแบบร่วมสมัยต่อไปด้วยได้ อีกทั้งผู้ที่สนใจศึกษาเรื่องดังกล่าวยังสามารถปรับใช้ประโยชน์จากผลการวิจัยนี้ให้เข้ากับสังคมสมัยปัจจุบันโดยไม่สูญเสียหรือลดคุณค่าเอกลักษณ์ความเป็นศิลปะไทย นับเป็นการเผยแผ่ผลงานทักษะทางวิชาการที่เกี่ยวข้องทางดุริยางคศิลป์ไทยโดยตรง และยังเป็นการต่อยอดพัฒนาศิลปวัฒนธรรมในขั้นต่อไปให้เกิดผลสัมฤทธิ์สูงสุด

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัย

นิยามศัพท์

1. โครงสร้าง หมายถึง ส่วนประกอบสำคัญที่นำมาใช้ควบคุมทักษะวิธีการบรรเลงให้เกิดเป็นรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งอาศัยความรู้เชิงทฤษฎี ประสบการณ์ และความชำนาญมาประกอบ

2. ระบบนิ้ว หมายถึง ระบบการจัดการการบังคับนิ้วบนสายซอให้เกิดรูปแบบของระยะเสียง และระดับเสียง หรือการใช้รูปแบบเสียงที่ให้สำเนียงเพลงในท่วงทำนองต่าง ๆ

3. ซอไทย หมายถึง เครื่องดนตรีไทยไทยเดิมประเภทเครื่องสีที่ใช้อยู่ในวงเครื่องสายไทย วงมโหรี วงเครื่องสายปี่ชวา 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 หรือเสียงชวา เป็นต้น และ 2) นิยามบันไดเสียงสากล หมายถึง โครงสร้างเสียงที่ใช้ในแต่ละบทเพลงซึ่งต้องสอดคล้องทั้งทำนองหลัก (Melody) รวมทั้งความเข้ากันได้ของเสียงประสาน (Chord) แต่ละบันไดเสียงมีรายละเอียดที่เป็นกุญแจ (Key) กำหนดช่วงระยะห่าง (Scales) ของความถี่บันได

เสียงนั้น ๆ ซึ่งเป็นระบบที่มีการกำหนดอย่างเป็นรูปธรรมและเป็นมาตรฐานที่ได้รับการยอมรับในวงวิชาการดนตรีทั่วโลก

วิธีดำเนินการวิจัย

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

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

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย 3 ท่าน โดยผู้วิจัยติดต่อผู้ให้ข้อมูลด้วยตนเองและดำเนินการสัมภาษณ์ในประเด็นรูปแบบ

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

ผู้วิจัยจะทำการพิทักษ์สิทธิ ป้องกันความเสี่ยง และรักษาความลับของกลุ่มตัวอย่าง/ผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย โดยผู้วิจัยจะไม่บันทึกภาพเพื่อไม่เป็นการรบกวนความเป็นส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูล อีกทั้งในระหว่างการเก็บข้อมูลหากผู้ให้ข้อมูลรู้สึกไม่สบายใจในข้อคำถามบางประการ ผู้ให้ข้อมูลมีสิทธิ์ที่จะไม่ตอบคำถามเหล่านั้นได้ รวมถึงมีสิทธิ์ถอนตัวออกจากโครงการนี้เมื่อใดก็ได้ โดยไม่ต้องแจ้งให้ทราบล่วงหน้า และการไม่เข้าร่วมวิจัยหรือถอนตัวออกจากโครงการวิจัยนี้จะไม่มีผลกระทบต่อผู้ให้ข้อมูลแต่อย่างใด และหากเกิดกรณีผู้ให้ข้อมูลไม่สามารถให้ข้อมูลได้ครบทุกข้อคำถาม ผู้วิจัยจะนำข้อมูลเท่าที่ได้รับจากการให้ข้อมูลมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนถัดไป เนื่องจากทุกข้อมูลที่ได้รับจากการเก็บข้อมูลล้วนเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทั้งสิ้นที่ผู้วิจัยมิอาจละเลยหรือตัดออกได้

ผลการวิจัย

1. ความเป็นมาและพัฒนาการวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย

1.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

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

สำหรับตัวผม ซึ่งมันก็จะผสมผสานกัน และใช้ในสถานการณ์ที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะเสียงทำนองในตอนที่เราจะเล่นมันเป็นอย่างไร สไตล์ไหนจนเกิดเป็นการผสมผสานขึ้นมา”

ผลการวิเคราะห์ความเป็นมาและพัฒนาการระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 1 สรุปได้ว่า

1) โครงสร้างรูปแบบของวงดนตรีที่พบ ได้แก่ (1) วงดนตรีคลาสสิกที่ได้มาจากชาวตะวันตก มีเครื่องสีที่ใกล้เคียงในวง เช่น ไวโอลิน เป็นต้น และ (2) วงดนตรีจีนที่มีเอ้อร์หูเป็นเครื่องสีหลักของวง มีลักษณะทางกายภาพใกล้เคียงซอของไทย

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

1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“จากประสบการณ์ที่ผ่านมามันไม่ได้แปลว่าที่เราพูดนั้นจะใช่ แต่ถ้าบอกว่ามีความเป็นร่วมสมัยตั้งแต่เมื่อไหร่ก็ต้องดูเท่าที่หลักฐานปรากฏ ต้องดูในสมัยรัชกาลที่ 5 เท่าที่จะสืบได้ แต่จริง ๆ คิดว่ามันมีมาก่อนแล้ว หลักฐานที่ปรากฏคือการเล่นเพลงเขมรไทรโยคครั้งแรกที่เป็นเครื่องสายผสมเชลโล (Cello) จากบ่อเกิดตรงนั้นก็คิดว่านักดนตรีไทยคงยังไม่ได้พิถีพิถันเรื่องระบบนิ้วให้มันเข้ากับลักษณะสเกลสากลอย่างเป็นเรื่องเป็นราวจริงจัง ยังคงใช้เรื่องความรู้สึกแล้วก็ความเคยชินจากธรรมชาติ ทักษะของตัวเองมากกว่า เรื่อยมาไปจนถึงเกิดเรื่องของเครื่องสายผสมออร์แกน เครื่องสายผสมไวโอลิน ก็คงเป็นแบบเดียวกัน คือยังไม่ได้ศึกษาให้ลึกซึ้งอย่างจริงจังในการจัดการให้คำนึงถึง Intonation เป็นเรื่องระบบของดนตรีสากลที่เน้นเรื่องการประสานเสียง Harmony การประสานเสียงใน Harmony ต้องแม่นยำในเรื่องของเสียงที่ตนเองเล่นในแต่ละกลุ่มเสียง แต่ละบันไดเสียงเป็นเรื่องสำคัญของเขาซึ่งมันคงจะต่างจากของไทย สิ่งนี้นักดนตรีไทยน่าจะมีความตระหนักบ้าง คือยังไม่ได้มีการศึกษาอย่างจริงจัง ยังคงใช้แค่เพียงความรู้สึกอยู่”

ผลการวิเคราะห์ความเป็นมาและพัฒนาการระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 2 สรุปได้ว่า

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

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

1.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“เรื่องระบบนิ้วตั้งแต่ที่เรียนมาตั้งแต่เริ่มเรียนมาในวิทยาลัยนาฏศิลป แล้วมาเรียนกับ ครูธีระ ภู่มณี ก็จะมีความแตกต่างในเรื่องของเทคนิคการบรรเลง บางนิ้วก็จะมีระบบเสียงคล้าย ๆ กัน ถ้าสีในแบบการบรรเลงของไทยแท้ ๆ ก็จะไม่มีความแตกต่างกันเท่าไหร่ แต่ถ้าไปสีในรูปแบบการบรรเลงของวงดนตรีร่วมสมัย ก็จะแตกต่างกันในเรื่องเทคนิค

เรื่องการวางนิ้วก็มีความคล้ายคลึงกัน แต่มีระบบเสียงที่จะเป็นตัวกำหนดในการบรรเลง เรื่องการบรรเลงร่วมสมัยเป็นวิวัฒนาการในการบรรเลงของดนตรี ซึ่งมีความก้าวหน้าไปอีกรูปแบบหนึ่ง แต่ในด้านการอนุรักษ์ กรมศิลปากรเราจะรู้กันอยู่ว่าในเรื่องของขนบก็ดี ในเรื่องของการรักษา อนุรักษ์ในรูปแบบของการบรรเลงก็ดี ตรงนี้ทางกรมศิลปากรจะแหกคอกออกไปไม่ได้ ดังนั้นก็ต้องอยู่ในกรอบ ซึ่งในกรอบนั้นก็จะมีครูผู้ใหญ่อย่างครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูริยชีวิน) และครูเก่าที่อยู่ในกรมศิลปากรมาก่อนก็จะมีวิธีการสีซอที่เป็นอย่างโบราณอยู่ แต่พอมาถึงปัจจุบันนี้มันก็แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงด้วยการวิวัฒนาการของการบรรเลงซอ ซึ่งครูวรยศ ศุขสายชล ครูธีระ ภู่มณี ปรมาจารย์ผู้คิดค้นระบบเสียงการวางนิ้วเรื่องของซอด้วงหรือซอทุกประเภท ซออู้ ซอสามสาย มันทำให้ซอเกิดมิติความพิสดารของซอขึ้นมา พิสดารในที่นี้ก็คือเรื่องระบบของการวางนิ้ว เรื่องเทคนิค อันไหนที่ควรต้องใช้ในเพลง เช่น เพลงแขก ก็ใช้ระบบของการวางนิ้วเป็นอีกเพลงหนึ่ง คือแต่ละสำเนียงจะใช้ระบบการวางนิ้วที่แตกต่างกัน แต่ถ้าพอมาเป็นแบบร่วมสมัยนี้ซึ่งการบรรเลงมันจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ถ้าโบราณจะนิยมบรรเลงเป็นเพลงเถา ถ้ามาถึงการร่วมสมัยนี้จะไม่ใช่แบบนี้แล้ว ส่วนใหญ่ก็จะเป็นเพลงแบบสองชั้น หรือชั้นเดียวก็มี จะไม่ค่อยมีที่จะมาสีเป็นสามชั้น วิธีการบรรเลงก็จะบรรเลงเป็นสอดแทรกเท่านั้น ซึ่งจะไม่มีบทบาทที่จะสีไปทั้งเพลง อันนี้ขึ้นกับผู้ประพันธ์ที่เขาจะคิดค้นว่าจะให้ซอด้วงสอดแทรกตรงไหนเพื่อความไพเราะ แล้วตรงนี้อย่างกรมประชาสัมพันธ์เขาก็มีเหมือนกัน ในรูปแบบวงดนตรี

สุนทราภรณ์ เช่น เพลงมอญรำดาบ เขาก็จะมีดนตรีสากลมาก่อน แต่พอมาถึงอินโทรอาจจะใช้ดนตรีไทยผสมกัน จะไม่ได้ใช้ซออย่างเดียว จะมีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้อง ฯลฯ คือดนตรีไทยทั้งวงบรรเลงเพลงสองชั้นซึ่งสลับสับเปลี่ยนกับสากล แต่พอมาถึงรูปแบบ เช่น วงกอไผ่ ก็จะเป็นอีกแนวหนึ่งนี่คือวิวัฒนาการ เขาก็เล่นเพลงไทยนี่แหละ แต่จะไม่ค่อยได้มาเล่นเพลงสามชั้น อย่างวงป่อมบอยไทย ก็อีกแบบหนึ่ง ซึ่งเป็นคนที่อาจจะคิดเอาเพลงแนว ๆ นี้มาเพื่อให้ทันยุคทันสมัยให้คนฟังไม่เบื่อ ให้สนุกและได้รับความนิยมด้วย เราจึงต้องแบ่งออกเป็นแนวอนุรักษ์และแนวสร้างสรรค์”

ผลการวิเคราะห์ความเป็นมาและพัฒนาการระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 3 สรุปได้ว่า

1) โครงสร้างรูปแบบของวงดนตรีที่พบ ได้แก่ (1) วิวัฒนาการวงดนตรีร่วมสมัยมีการพัฒนาวงดนตรีที่หลากหลายรูปแบบมากขึ้น แต่ทางกรมศิลปากรเน้นแนวทางปฏิบัติที่มีกรอบในเชิงอนุรักษ์ (2) วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ของกรมประชาสัมพันธ์ มีการพัฒนานำไปสู่การกำเนิดวงดนตรีตามรูปแบบของวงสุนทราภรณ์ และ (3) วงกอไผ่และวงบอยไทยเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีรูปแบบเฉพาะ

2) วิธีการใช้ระบบนิ้วที่พบ ได้แก่ (1) ระบบของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) (2) ระบบของครูวรยศ ศุขสายชล และ (3) ระบบของครูธีระ ภู่มณี

จากคำสัมภาษณ์เกี่ยวกับความเป็นมาและพัฒนาการวิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยข้างต้น สรุปได้ว่า โครงสร้างรูปแบบของวงดนตรีที่พบมาจากอิทธิพลของดนตรีคลาสสิกที่ได้มาจากชาวตะวันตกซึ่งมีกลุ่มเครื่องสายที่เป็นเครื่องสีในวง เช่น ไวโอลิน เชลโล่ และดับเบิลเบส เป็นต้น และในดนตรีจีนที่พบมักมีเอ้อร์หูเป็นเครื่องสีหลักที่นิยมในวงดนตรีของจีน ซึ่งมีลักษณะทางกายภาพใกล้เคียงซอของไทย การผสมผสานเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม จึงนับว่าเป็นการร่วมสมัยของวงดนตรี จากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้จากการผสมผสานดนตรีเครื่องสายไทย และเครื่องสายตะวันตกอย่างเชลโล่ (Cello) เพียง 1 คัน โดยใช้บทเพลงเขมรไทรโยคสามชั้น ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 อาจถือได้ว่าเป็นการผสมผสานที่เปิดรับวัฒนธรรมร่วมสมัยของแต่ละยุค จนกระทั่งได้มีรูปแบบการผสมวงด้วยเครื่องดนตรีตามความนิยมของยุคนั้น ๆ นับว่าเป็นการปรับเข้าหาตามวัฒนนิยม ทำให้เกิดเป็นรูปแบบวงเครื่องสายผสมที่เคยเกิดขึ้น เช่น การผสมกลุ่มดนตรีตะวันตกอย่างออร์แกน แอคคอร์เดียน เปียโน ไวโอลิน จนกระทั่งไม่นานมานี้อาจได้พบเห็นการผสมวงเข้ากับดนตรีตะวันออก เช่น

ขิม กู่เจิง ซองเก้า แคน ฯลฯ จนกระทั่งปัจจุบันไม่มีขีดจำกัดในการผสมวงดนตรีไทยร่วมสมัย รูปแบบต่าง ๆ จึงเกิดขึ้นตามแนวคิดของผู้คิดสร้างสรรค์วงดนตรีนั้น ๆ เพื่อตอบสนองความนิยมของเพลงและผู้ฟังในปัจจุบัน

วิธีการใช้ระบบนิ้วซอไทยที่พบสามารถสรุปได้ว่า การฟังคือสิ่งสำคัญมากที่สุดสำหรับนักดนตรีประเภทเครื่องสี ซึ่งแตกต่างไปจากดนตรีประเภทอื่น ๆ ที่เสียงได้ถูกเทียบหรือกำหนดเสียงไว้อย่างตายตัว ดังนั้น ผู้บรรเลงซอที่ดีจะต้องมีโสตทักษะการรับรู้ระดับเสียงในระบบต่าง ๆ โดยสังเกตให้เห็นภาพรวมของลักษณะเสียง ซึ่งวิธีการออกเสียงผ่านการใช้ระบบนิ้วซอไทยพบว่าแบ่งเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ ระบบเสียงไทย ระบบเสียงสำเนียงภาษาแต่ละชนชาติ และระบบเสียงเสียงสากล โดยสามารถอิงเป็นฐานแก่ระบบเสียงอื่น ๆ ซึ่งเป็นตัวช่วยให้สามารถเข้าใจระบบการใช้นิ้วได้ง่าย ทำให้ตัวของผู้บรรเลงสามารถกำหนดเสียงซอได้ด้วยตนเองอย่างมีหลักการเป็นผลดีต่อการผสมผสานทางพหุวัฒนธรรมศิลปดนตรี โดยความแม่นยำทางโสตทักษะนั้นต้องเน้นเรื่องเสียงที่บรรเลงบนซอต่าง ๆ กับวงดนตรี โดยมีความเข้าใจแต่ละกลุ่มบันไดเสียงในรูปแบบที่แตกต่าง และความเข้าใจในหลักการประสานเสียงแบบสากล (Harmony) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดความกลมกลืนเข้ากับวงดนตรีที่ร่วมบรรเลงได้อย่างลงตัว จึงจะเรียกว่าร่วมสมัยได้อย่างแท้จริง ผู้บรรเลงจึงควรตระหนักในการพัฒนาด้านโสตทักษะการฟัง เพื่อบรรเลงได้อย่างกลมกลืนสมบูรณ์

2. ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยแต่ละชนิด

2.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“กายภาพของเสียงมีความต่าง ซอด้วงเสียงมันจะสมูทกว่าเราใช้ศัพท์ง่าย ๆ คือมันนิ่งกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเมื่อเราเปลี่ยนเป็นสายลวดแล้วความนิ่งของมันจะสูง แปลว่าเราจะลากเสียงยาวโดยที่เราไม่ต้องใช้เทคนิคอะไรมากไปกว่าการไวเบรโต้ (Vibrato) เลย แต่ถ้าเป็นซออู้นี่เนื่องจากเสียงของซออู้มันไม่ค่อยนิ่ง ไม่ค่อยสมูทด้วยความที่เป็นสายไหม เพราะเราก็ใช้สายไหมอยู่ เวลาที่เราต้องลากเสียงยาวบางทีการใช้นิ้วนิ่ง ๆ แต่มันทำให้เสียงไม่นิ่ง ผมอาจต้องใช้เทคนิคอย่างอื่นเข้ามาผสมแทน เช่น การพรมหรืออะไรก็ว่าไป นี่คือความแตกต่างที่เกิดขึ้น การพรมคือเสียงที่สลับกัน แต่ไวเบรโตคือการขยี่มสาย ถ้าพูดกันง่าย ๆ จะไวเบรโต้ ขยี่มเสียงสั่นเสียงที่คนเข้าใจ กีตาร์ก็มี ไวโอลินก็มี คือกดให้สายมันตึงมากน้อย สลับกัน เสียงมันก็เกิดความสั่นขึ้นมา ที่เหลือเป็นเรื่องของนิ้วเฉพาะในแต่ละเครื่องมากกว่า ลูกเล่นบางอย่างของซออู้

แต่ซอด้วงก็ไม่นิยมเล่นอย่างนี้ ก็จะมีเฉพาะซออู้ เหมือนเป็นวลีนิ้วของเขาซึ่งมันต่างกัน ส่วนเรื่องของสายซออู้หากเป็นสายโลหะนั้นอาจได้ความนิ่งเพิ่มขึ้น แต่เนื้อเสียงอาจจะบางลง เสียงลึก ๆ ทุ้มมันจะน้อยไปหน่อย ความทุ้มความอ้วนของเสียงมันน้อยไป

ส่วนซอสามสายมันจะมีข้อจำกัดของมันอยู่ เราจะเล่นอะไรที่มันดุเดือดเลือดพล่านไม่ได้ ซอสามสายโดยคาแร็คเตอร์ (Character) ของมันก็ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้เป็นนิ้วไทยมากกว่าด้วยความรู้สึก แต่เรื่องสเกล (Scale) ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง นิ้วไทยก็หมายถึงมีพรม มีเอื้อนอะไรพวกนี้ที่มันใช้เทคนิคพวกนั้นแล้วมันเข้ากับความเป็นซอสามสาย แต่ถ้าสีตรง ๆ แล้วใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) ใช้ไม่ค่อยมากนักในซอสามสาย ด้วยลักษณะสายกับตัวเครื่องดนตรีมันไม่เหมือนกันก็ใช้กันน้อย แต่ว่าจะใช้พรมใช้อะไรมากกว่า”

ผลการวิเคราะห์ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยแต่ละชนิดจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 1 สรุปได้ว่า 1) กายภาพของเสียงซอแต่ละชนิดมีความแตกต่างกัน ซอด้วงสามารถลากคันชักได้นิ่งที่สุด อีกทั้งการใช้สายซอที่ทำด้วยวัสดุโลหะจะช่วยควบคุมการลากคันชักซอให้มีเสียงยาว เกิดความนิ่งมากขึ้น และ 2) เทคนิคที่กล่าวถึง คือ การใช้เทคนิคสั่นสาย หรือขยี่มสาย (Vibrato) ประยุกต์ใช้มาจากกีตาร์ และกลุ่มเครื่องสายสากล ด้วยวิธีการสั่นเสียงให้สายตึงมากน้อยสลับกันไป นิยมประยุกต์ใช้กับซอด้วงและซออู้ แต่ไม่นิยมใช้เทคนิคดังกล่าวกับซอสามสาย การใช้เทคนิคการพรมสาย (Trill) และการเอื้อน คือ เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงซอไทยทุกชนิดอยู่แล้ว ซึ่งเทคนิคนิ้วเฉพาะแต่ละเครื่องดนตรี จะมีลูกเล่นบางอย่างที่เป็นรูปแบบเฉพาะกล่าวคือ วิธีการเฉพาะของซออู้ซึ่งทำได้ แต่ซอด้วงกลับไม่นิยม

2.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“ระบบนิ้วไม่มีความแตกต่างอะไรเลย ความแตกต่างอยู่ที่เรื่องโจทย์ที่ให้ของผู้แต่ง การวางแผนของผู้แต่งมากกว่าว่าต้องการให้ซอไปในทิศทางไหน ส่วนความแตกต่างจะแตกต่างในเรื่องขอบเขตเสียงที่ซอแต่ละชนิดทำได้นั่นคือความแตกต่างเท่านั้นเอง ซึ่งนักดนตรีต้องใช้ประสบการณ์ว่าถ้าเผื่อว่าเล่นทำนองนี้เสียงมันอาจจะต้องฟาดมาข้างบน โดยคุณจะมีวิธีแก้ไขอย่างไรเช่นคุณจะต้องมีการไปยก Position มาใช้หรือการทำอย่างไรให้มันออกมาไพเราะ บางอย่างก็มาจากผู้เล่น บางอย่างก็มาจากผู้ประพันธ์ ศักยภาพ ประสบการณ์ของนักดนตรีที่เล่นในเครื่องดนตรีนั้น ๆ ใช้ความเป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงเสียง ทางเพลงในแบบที่เคยเล่นกับดนตรีไทยของซอนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย สะล้อ ตรัว ซอกันตรึม ซออีสาน หรือซอ

อะไรก็ประยุกต์ใช้เอาตามประสบการณ์ และในเรื่องความรู้ของศักยภาพ ขอบเขตของเสียงในเครื่องดนตรีเท่านั้นเอง”

ผลการวิเคราะห์ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยแต่ละชนิดจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 2 สรุปได้ว่า ความแตกต่างการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยในทุกซอนั้น ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะสามารถตอบโจทย์ผู้ประพันธ์เพลงได้อย่างไร กล่าวคือ ซอมีความแตกต่างในเรื่องขอบเขตของช่วงเสียง ซึ่งผู้บรรเลงต้องอาศัยวิธีการดำเนินทำนองจากระบบนิ้วไม่ให้กลอนเพลงข้ามไปมาระหว่างเสียงต่ำ-สูงจนเกินไป โดยการใช้ระยะตำแหน่งนิ้วที่ให้เสียงสูงกว่าปกติตามสำนวนทำนอง และต้องย้ายช่วงตำแหน่งมือ (Position) ที่จับคันทวนปกติ โดยใช้นิ้วชี้กดสายแทนช่วงรัดอกทดลงมาให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นตามระยะเสียงที่ต้องการตามความเหมาะสมของขอบเขตในระดับเสียงซอนั้น ๆ

2.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“ความแตกต่างในระบบนิ้วซอไทยแต่ละชนิดเมื่อบรรเลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัยส่วนใหญ่ซอสามสายไม่ค่อยมี แต่จะเป็นซอด้วงกับซออู้ ถ้าเป็นกลวิธีพิเศษเฉพาะในแต่ละซอ หากมาบรรเลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจะพิสดารไม่ได้ คือเสียงนั้นต้องชัดเจนโดยเฉพาะซอด้วงจะมารูดนิ้วเหมือนที่เราบรรเลงเดี่ยวนั้นไม่ได้ เพราะด้วยคนฟังก็ดี หรือการที่เราต้องการความชัดเจนมากกว่า จะรูดนิ้วถึงเสียงสูงสุดเกือบติดกระบอกซอนั้นไม่สมควร คือคนฟังเขาต้องการฟังความชัดเจน และมันไม่ใช่เดี่ยว หากเป็นเพลงเดี่ยวเราสามารถโชว์ Position ได้เลย จะรูดไปถึงไหนความคล่องความอะไรใช้เทคนิคได้เต็มที่ แต่พอมาเข้ากับเพลงแล้วมันไม่ใช่เดี่ยว เพราะมันต้องบรรเลงทั้งวง แต่อาจมีโซโล่ (Solo) นิดหนึ่งเต็มที่อาจจะ Position 2 แค่นั้น และผู้สีจะต้องเข้าใจเสียง และการจะสีอย่างไรให้โดดเด่นเข้ากับแต่ละเพลงที่เขากำหนดมาตรงนั้น ระบบนิ้วก็ขึ้นกับผู้บรรเลงจะกำหนดในแต่ละซอที่จะต้องมีความเข้าใจบทเพลงกับระบบนิ้วซอซึ่งในแต่ละเพลงก็มีความแตกต่างกัน

ในซอพื้นเมืองก็จะมีรูปแบบวิธีการใช้เทคนิควิธีการบรรเลงแตกต่างออกไป ถ้าเป็นเพลงทางเหนือก็ใช้สะล้อ หรือหากเป็นแนวอีสานก็ใช้ซออีสาน อยู่ที่ผู้แต่งกำหนดว่าอยากได้ออกมาเป็นแนวแบบไหน ถ้าเป็นแนวทางแบบเหนือเราก็ต้องสีให้คล้อยตามแบบสำเนียงของเขา แล้วถ้าเรามาสีเป็นระบบเสียงไทยมันก็ไม่ใช่ ก็ขึ้นอยู่กับผู้สีที่ต้องเรียนรู้ว่าสะล้อเขาสีกับระบบการวางนิ้วแบบไหน จะมาพรมหรือใช้เทคนิคเหมือนตอนเราสีซอด้วงก็ไม่ได้ ก็อยู่ที่

ประสบการณ์เรียนรู้ว่าเขาสีสะล้อนั้นสีกันอย่างไร แล้วก็สามารถนำเอาสะล้อมาประยุกต์ใช้ในเรื่องของวงดนตรีร่วมสมัย สีให้มีสำเนียงทางเหนือต้องสอดแทรกอย่างไรมันถึงจะเกิดความไพเราะได้”

ผลการวิเคราะห์ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยแต่ละชนิดจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 3 สรุปได้ว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยส่วนมากพบการใช้ซอด้วงและซออู้ แต่ซอสามสายไม่ค่อยพบมากนัก การใช้ซอด้วง-ซออู้จะไม่เน้นการใช้กลวิธีขั้นสูงอย่างเพลงเดี่ยว (Solo) แต่เน้นเนื้อเสียงซอที่มีความชัดเจนมากกว่า และในการเปลี่ยนตำแหน่งเสียงไม่ควรเกินขอบเขตความเหมาะสมของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ควรใช้องค์ความรู้เรื่องระบบบันไดเสียงมาประกอบการบรรเลงร่วมด้วย เพราะระบบนิ้วซอนั้นขึ้นอยู่กับองค์ความรู้เรื่องบันไดเสียงเสียงของผู้บรรเลงเป็นหลักว่าจะสามารถบรรเลงออกมาได้อย่างตรงเสียงแม่นยำตามระบบเสียงนั้น ๆ ได้อย่างไร เพราะมีทั้งระบบเสียงของไทย สากล พื้นเมือง และชาติพันธุ์ต่าง ๆ วิธีการระบบนิ้วเทคนิคต่าง ๆ ในซอพื้นเมืองนั้นจะให้สำเนียงเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะดนตรีนั้น ๆ ได้อย่างโดดเด่น

จากคำสัมภาษณ์เกี่ยวกับความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยข้างต้น สรุปได้ว่า กายภาพของเสียงซอแต่ละชนิดมีความแตกต่างกัน การลากคันชักเสียงยาวของซอด้วงมีความนิ่งที่สุด และการใช้สายซอที่ทำด้วยวัสดุโลหะจะช่วยให้ควบคุมการลากคันชักซอในเสียงยาวช่วยให้เกิดความนิ่งในการบรรเลงได้มากขึ้น ส่วนการใช้เทคนิคสั่นสาย หรือขยี่มสาย (Vibrato) ประยุกต์ใช้จากกีตาร์และกลุ่มดนตรีเครื่องสายสากล ด้วยวิธีการสั่นเสียงให้สายตึงมากน้อยสลับกันไป นิยมนำเทคนิคนี้มาประยุกต์ใช้เข้ากับซอด้วงและซออู้ แต่ไม่นิยมใช้เทคนิคดังกล่าวกับซอสามสาย เพราะซอสามสายเป็นซอที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ซอสามสายนิยมใช้การพรมสาย (Trill) และการเอื้อนตามปกติซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงซอไทยทุกชนิดอยู่แล้ว เทคนิคระบบนิ้วเฉพาะนั้นมีในแต่ละเครื่องดนตรี ต่างมีลูกเล่นบางอย่างที่เป็นรูปแบบเฉพาะ เช่น เทคนิคบางประการเป็นวิธีการเฉพาะของซออู้ซึ่งทำได้ แต่ซอด้วงกลับไม่นิยม หรือในทางกลับกันซอด้วงทำได้แต่ซออู้ไม่นิยม เป็นต้น

ความแตกต่างการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยในทุกซอนั้น ยังต้องขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงที่จะสามารถตอบโจทย์เพลงที่จะบรรเลงได้ตรงวัตถุประสงค์ผู้ประพันธ์หรือไม่อย่างไร กล่าวคือขอบเขตช่วงเสียงของซอนั้นมีความแตกต่างในเรื่องของช่วงเสียง ซึ่งผู้บรรเลงต้องอาศัยวิธีการดำเนินทำนองจากระบบนิ้วไม่ให้กลอนเพลงข้ามไปมาระหว่างเสียงต่ำ-สูงจนเกินไป โดยการใช้ระยะตำแหน่งนิ้วที่ให้เสียงสูงกว่าปกติตามสำนวนทำนอง

และต้องย้ายช่วงตำแหน่งมือ (Position) ที่จับคันทวนปกติ โดยใช้นิ้วชี้กดสายแทนช่วงรัดอกทดแทนตำแหน่งนิ้วนางลงมาให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นตามระยะเสียงที่ต้องการตามลำดับความเหมาะสมของขอบเขตในระดับเสียงซอนั้น ๆ วงดนตรีไทยร่วมสมัยส่วนมากจะไม่เน้นการใช้เทคนิคกลวิธีขั้นสูง ดังเช่นเพลงเดี่ยว (Solo) ที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงถึงขั้นความสามารถของผู้บรรเลง แต่ดนตรีไทยร่วมสมัยจะเน้นเนื้อหาของบทเพลงและเนื้อเสียงความเป็นซอที่ไพเราะการถ่ายทอดอารมณ์ที่สื่อถึงความรู้สึก และความชัดเจนของเสียงซอที่ผสมกลมกลืนเข้ากันได้กับวงดนตรีนั้น ๆ มากกว่า และควรใช้องค์ความรู้เรื่องระบบบันไดเสียงมาประกอบการบรรเลง เพราะระบบนิ้วซอขึ้นอยู่กับองค์ความรู้เรื่องบันไดเสียงเสียงของผู้บรรเลงเป็นหลักว่าจะสามารถบรรเลงออกมาได้อย่างตรงเสียงแม่นยำตามระบบเสียงนั้น ๆ ให้ได้อรรถรสอย่างไร เพราะมีทั้งระบบเสียงของไทย สากล พื้นเมือง และชาติพันธุ์ต่าง ๆ วิธีการระบบนิ้วเทคนิคต่าง ๆ หากเป็นเครื่องสีพื้นเมืองนั้นจะให้สำเนียงเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถึงเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้อย่างโดดเด่น ไม่ว่าจะเป็น สะล้อขนาดต่าง ๆ ของภาคเหนือ ซอที่ใช้ในวงตะลุงของภาคใต้ ซอกันตรึม ซอบั้ง และซออื่น ๆ ของภาคอีสาน เป็นต้น

3. การใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัย

3.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 1 (สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2563) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“ระยะของเสียงที่อยากให้เห็นชัด ๆ คือ เวลาที่ลากเสียงยาว ถ้าไม่ลากเรียบ ๆ มันก็จะมีเรื่องของวิธีการพรม หรือจะใช้เรื่องของไวเบรโต้ (Vibrato) ให้เลือกอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือจะใช้เทคนิคที่ทำให้เสียงมันมีเทคนิคอะไรเพิ่มเข้ามา แต่หลัก ๆ ก็จะมีสองอย่าง โดยระยะของสายไหมนี้ทั้งซอสามสายและซออู้นี้ การใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) เราอาจจะใช้น้อยลง แต่จะใช้พรมมาก มีพรมเป็นหลักมากกว่า เพราะมันทำให้เสียงกลมกลืนมากกว่า เว้นแต่ว่าเสียงซอนิ่งคุณก็จะใช้ได้ทั้งสองอย่าง คือลากไปไม่มีเสียงประเภทสะดุด หรือเสียงแกรกอะไรพวกนี้คุณก็จะใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) หรือเสียงพรมก็ได้ เพลงก็แล้วแต่วรรคเพลงทำนองเพลงตรงนั้นอีกว่ามันควรจะเป็นอะไร แต่ถ้าหากเสียงซอมันไม่นิ่งเราก็ใช้วิธีการพรมซึ่งมันจะช่วยให้เสียงจากวิธีการพรมนั้นดูดีกว่า

สายเอกซอสามสายที่นิยมชุนข้าง ๆ มันน่าจะเป็นเรื่องของการเกิด Overtone พวก Harmonic ซอหัวม้าของมองโกลเลีย ก็จะใช้นิ้วดันเหมือนกัน”

เรื่องของสเกล (Scale) ความถูกต้องของเสียงในระบบนิ้วที่ต้องชิดห่าง ซอสามสาย ซอด้วงและซออู้ มีหมดอยู่ที่ว่าขอให้เสียงมันถูกต้อง เสียงไม่เพี้ยน เสียงหลักก็คือเสียง ที คือจะต้องทำอย่างไรก็ได้ให้มันคือทีที่เป็นเสียงหลัก จะใช้ระบบนิ้วแบบนิยม พิมพ์นิยมก็จะมีแบบของมันชัดเจนว่า ถ้าจะแบบพลิกแพลงของมันก็จะมีเพิ่มเติมได้แล้วแต่จะใช้

วิธีที่ 1 หากพูดถึงเรื่องนิ้วพวกนี้แล้ว สมมติว่าเสียงทีแบบแฟล็ต (Bb) หรือว่า (ที-) ถ้าใช้กราฟไปกับนิ้วชี้นิ้วกลางไม่ว่าซออู้ซอด้วง เสียงหลักของมันก็จะมาอยู่ที่นิ้วกลาง ส่วนนิ้วชี้ก็จะเป็นนิ้วที่ชิดประกบกัน ทีนี้ถ้าเอานิ้วชี้กับนิ้วกลางสลับกันมันก็จะเป็นพรมปิด นี่คือวิธีการปกติที่เราใช้พรมปิด แต่ถ้าสมมติผมไม่ยุ่งกับนิ้วชี้เลยโดยเอานิ้วชี้ออก ผมใช้แต่นิ้วกลางอย่างเดียวแล้วใช้ไวเบรโต้ (Vibrato) ที่นิ้วกลาง มันก็จะกลายเป็นอีกเทคนิคหนึ่ง โครงสร้างเสียงทีแฟล็ต (Bb) นี้ถ้าไม่คิดอะไรมากก็คือพรมปิดอย่างอันแรกที่บอกเมื่อสักครู่นี้ ซึ่งก็เป็นวิธีที่ซอไทยใช้อยู่ สมมติว่าเพลงมอญสำนวน ทดซล ทรดท อย่าง ท เราก็เอาพรมปิดของนิ้วชี้นิ้วกลางของเสียงทีแต่หากผมเอานิ้วชี้ออกแล้วเลือกที่จะขยมสายโดยใช้นิ้วกลางเพียงอย่างเดียวก็ทำได้เหมือนกัน

วิธีที่ 2 การลงน้ำหนักไวเบรโต้ (Vibrato) มันอยู่ที่ตำแหน่งเสียงในแต่ละนิ้วด้วย แต่ละนิ้วมันมีความห่าง มีสั้นยาวที่ไม่เหมือนกัน ทีนี้หากคุณไปใช้โน้ตที่มันเป็นนิ้วนางกับนิ้วก้อยมันก็เป็นธรรมดาที่คุณจะต้องไปใช้ลงน้ำหนักด้านข้างมากกว่า แต่ในขณะที่นิ้วชี้นิ้วกลางนี้เป็นนิ้วที่มีความยาวและมีความใกล้กับสายมากกว่า แปลว่าวิธีการที่จะขยมมันก็อาจแล้วแต่ความถนัดแต่ละคน บางคนก็เลือกใช้นิ้วเต็มเลยก็ได้ แต่ปรับน้ำหนักของตัวเองเพื่อให้มันพอดีกับสาย เพราะว่ากายภาพนิ้วมันยาวไม่เท่ากันทั้งระยะห่างกับสาย มันไม่เท่ากัน ถ้าเป็นไวโอลิน (Violin) นิ้วมันกดตรงแล้วขยมตรงเพราะว่าเฟดบอร์ดมันอยู่ติดกัน ต่างกับซอที่สายมันลอย เพราะฉะนั้นเมื่อซอสายลอยมันจึงไม่จำเป็นที่ต้องคิดทำอะไรให้เหมือนไวโอลิน (Violin) เป๊ะก็ได้ เพราะว่าแอ็คชั่นระหว่างสายกับนิ้วมันต่าง ความเป็นไวโอลิน (Violin) นี้ถ้าคุณไปกดตรง ๆ นิ้วคุณก็จะกดให้สายแนบไปตรงเฟดบอร์ดซึ่งมันก็ทำให้ได้เสียงอย่างที่ต้องการ มันก็เลยเป็นธรรมชาติว่าทำไมไวโอลิน (Violin) ถึงให้ดันน้ำหนักลงข้างแบบเฉียง ๆ เพราะว่า ถ้าคุณไปกดตรงมันกลายเป็นว่าคุณไปกดแนบ โดยเอาสายไปแนบกับตัวเฟดบอร์ดเลย ซึ่งต่างกับซอ ซอกดลงตรง ๆ ได้เพราะสายมันห่างกับทวนเกือบ 1 นิ้ว เพราะฉะนั้นเป็นการไวเบรโต้ (Vibrato) เหมือนกัน แต่เทคนิควิธีการอะไรก็จะต่างกันได้ และอยู่ที่ว่าน้ำเสียงที่คุณกดออกมามันใช่ไหม มือต้องไม่เกร็ง

วิธีที่ 3 ผมพรมเอานิ้วกลางสลับกับนิ้วนางก็ย่อมได้ มันก็จะกลายเป็นทริลล์ (Trill) หรือ ทรีโมโล (Tremolo) เหมือนกัน พรมกับทริลล์นั้นเหมือนกัน แต่ว่าเราคุ้นเคยกับที่เรา

เรียกว่าเทคนิคของไทยคือพรมปิดพรมเปิด แต่ถ้าคุณไปอธิบายให้ฝรั่งเข้าใจก็ต้องเรียกว่าทริลล์ ทริลล์แบบชัด ๆ เลย คือ ผมเอาเสียง ที สลับกับเสียง โด เสียงจะคล้ายกับการพรมในขลุ่ย เลย กลายเป็นว่าตอนนี้ผมมี 3 เทคนิคสำหรับเสียง ที ที่จะเลือกใช้ ทรีโมโล (Tremolo) แต่เทคนิคที่ 3 จะไม่เป็นที่นิยมใช้ในเพลงไทยเท่าไหร่ สังเกตว่าไม่ค่อยมี กระทั่งว่าคุณสีเสียง ซอล สูงในซอด้วง แล้วหากนิ้วก้อยคุณแข็งแรงพอที่จะพรมแบบทรีโมโลเสียง ซอล สลับกับเสียง ลา ก็ได้ แต่มันก็ไม่ค่อยมีใครทำเพราะมันทำยาก นิ้วไม่แข็งแรง และไม่ค่อยมีเสียงอย่างที่ต้องการจะให้เกิดขึ้นมา ตรงนี้บางเพลงบางขณะผมก็ใช้ แต่ว่ามันจะใช้ไม่เยอะเท่านั้นเอง แต่ในขณะที่คุณสี ซอล ธรรมดาอย่างมากคุณก็แค่ขยี่มสายก็กลายเป็นเสียงซอลแบบไวบราโต้ (Vibrato) พูดง่าย ๆ ว่ามีวิธีการหลัก ๆ อยู่ 3 วิธี คือ วิธีพรมปิด พรมเปิด ถ้าคุณพรมปิด-เปิด เพราะอยากได้เสียงลาซึ่งเป็นนิ้วชี้ คุณก็ต้องใช้นิ้วกลาง เสียงที เป็นตัวสลับ เสียงหลักมันอยู่ที่นิ้วชี้ นั่นคือ พรมเปิด ตรงข้ามกับพรมปิด ถ้าคุณต้องการเสียงที เสียงลาของคุณก็จะเป็นตัวสลับฉาก เพราะเสียงหลักอยู่ที่ ที ก็คือนิ้วกลาง มันก็จะกลายเป็นพรมปิด ก็กลายเป็นพรมเปิด-พรมปิด เท่านั้นเองขึ้นกับนิ้วที่พรม แต่ถ้าคุณใช้นิ้วเดียว สมมติ ลา นิ้วชี้คุณต้องการขยี่ม ไวเบรโต้ (Vibrato) มันก็จะกลายเป็นคุณใช้นิ้วเดียว แต่ว่านิ้วชี้เขาจะไม่ค่อยนิยมกันในแง่ของซอ เพราะเรื่องความแข็งแรงกับความสมูทนี้ การขยี่มสายมันอยู่ที่นิ้วกลางกับนิ้วนางมากกว่า นิ้วชี้นั้นทำได้แต่มันจะไม่ดีเท่านิ้วกลางกับนิ้วนาง แต่ถ้าพรมอย่างทรีโมโล (Tremolo) ชัด ๆ เลย เอา ลา สลับกับ ที มันก็จะกลายเป็นวิธีที่ 3 ที่กำลังพูดถึง แต่ให้เสียงที่ต่างจากการพรมปิด-พรมเปิดตอนแรก การเลือกใช้มันบอกไม่ได้เพราะมันอยู่ที่สิ่งที่เราต้องการตรงนั้นกับทำนองที่มันอยู่ตรงนั้น ว่าเราต้องการอะไร ความเหมาะสมกับเพลง

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

ไม่ว่าจะทำอะไรทั้งสิ้นต้องไม่เกร็งเท่านั้นเอง ไม่ว่าจะเป็นการสั่นสายหรืออะไร เราจะบอกเสมอว่าถ้ายังทำแล้วยังเกร็งแสดงว่าใช้ไม่ได้ กล้ามเนื้อเราหรือตัวนิ้วเราต้องไม่เกร็ง ถ้าเกร็งมันก็ไม่ดี มันทำให้เสียงเกร็งไปด้วย ถ้าพรมแล้วมันถี่ ฟังแล้วมันจะไม่สบาย ทั้งพรมทั้งขยี่มต้องไม่เกร็ง”

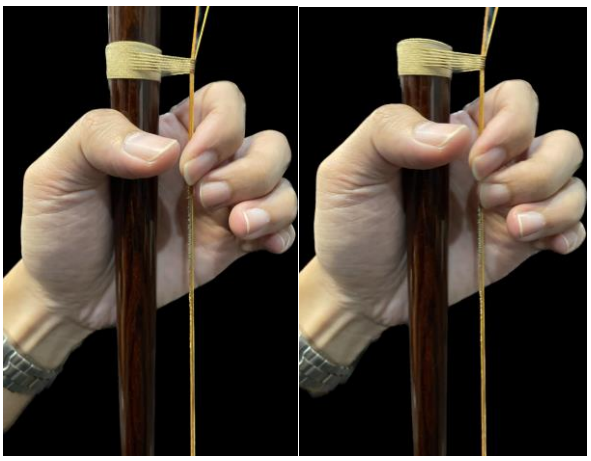
ผลการวิเคราะห์การใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 1 ได้องค์ความรู้ดังนี้

1) วิธีการที่ใช้ การลากเสียงยาวต้องเพิ่มวิธีการพรม หรือการสั่นเสียง (Vibrato) ตามความเหมาะสมของชนิดซอ หากเป็นซอสามสายและซออู้ เมื่อลากเสียงยาวควรใช้วิธีการพรม (Trill) แต่ไม่นิยมสั่นสาย (Vibrato) สำหรับซอสามสายนั้นตามปกติสายเอกต้องบังคับเสียงจากการกดชุนด้านข้างซึ่งแตกต่างจากการกดสายอื่น ๆ เนื่องจากเป็นเทคนิคเฉพาะที่ทำให้เกิดเสียงพิเศษเฉพาะของซอสามสาย การสั่นสาย (Vibrato) หากเป็นนิ้วนาง หรือนิ้วก้อยจะมีกำลังน้อยจึงลงน้ำหนักไปที่ด้านข้างของสายซอ และนิยมใช้นิ้วกลางกับนิ้วนางขึ้นกับความถนัด

2) สเกล (Scale) คือ ตัวแปรในการควบคุมเสียงให้เกิดความถูกต้องของระยะเสียงจากการกำหนดระบบนิ้ว ซึ่งต้องมีนิ้วชิด-ห่าง ตามความถี่ของในแต่ละบันไดเสียงนั้นไม่ให้เกิดการเพี้ยนไปจากสำนวนบทเพลง เสียงที่พบปัญหามากที่สุดคือ เสียงที ตัวอย่าง ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) จะใช้นิ้วกลางที่ชิดกับนิ้วชี้ในการกดสาย โดยหากมีการพรมเสียงดังกล่าว หากจะยืนนิ้วชี้แต่พรมนิ้วกลางที่ติดชิดกันสลับระหว่างเสียง ล และ ท- ได้ โดยเสียงสุดท้ายปิดเสียงด้วยนิ้วกลางได้เสียง ท- เรียกว่าพรมปิด แต่หากเปิดนิ้วออกในเสียงสุดท้ายจะได้เสียง ล เรียกว่าพรมเปิด หากใช้การสั่นเสียงแทนก็สามารถทำได้โดยใช้นิ้วกลางสั่นสาย (Vibrato) ในตำแหน่งเสียงเดียวกัน โดยเสียง ท- นิยมใช้ส่วนมากในเพลงสำเนียงมอญ หากเป็นเสียง ท สำเนียงไทยจึงนำนิ้วออกห่างจากเสียง ล ตามช่วงบันไดเสียงสำนวนลีลาของบทเพลงนั้น ๆ เป็นต้น

---ท	---ซ	ฟรฟซ	-ท-ด	ลซฟร	-ด-ท	--รด	ทด-ร

ตัวอย่างโน้ตเพลงสำเนียงมอญ



ภาพที่ 1 ซ้าย แสดงการใช้นิ้วชี้กดตำแหน่งเสียง ล ในสายทุ้ม หรือ ม ในสายเอกของซอด้วง ในขณะที่ซออู้แสดงการใช้นิ้วชี้กดตำแหน่งเสียง ล ในสายเอก

ขวา แสดงการใช้นิ้วชี้ และนิ้วกลางกดตำแหน่งเสียง ท- ซึ่งชิดกับ ล สามารถพรมเปิด-ปิดนิ้วกลางเบาโดยยืนนิ้วชี้โน้ต ล ไว้ขณะพรม (เปิด=ล, ปิด=ท-)

3.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 2 (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

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

มาถึงยุคของการเล่นดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน เราขอพูดถึงยุคปัจจุบันโดยใช้การมาของวงดนตรีฟองน้ำเป็นหลัก เป็นครั้งแรกที่มีการนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้อย่างเป็นเรื่องเป็นราว ระเบียบแบบแผนจริงจัง แล้วคนซอในยุคนั้นคู่แรกก็จะเป็นคุณครูบุญยัง เกตุคง กับคุณครูโสภณ ซื่อต่อชาติ คุณครูโสภณ ท่านสอนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ท่านเป็นครูคนแรกของคุณครูประเวท กุมุท ความคุ้นเคยของดนตรีตะวันตกมันเข้ามาอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมากขึ้น เหมือนกับเป็นส่วนหนึ่งแล้ว มันเกิดเพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงสุนทราภรณ์ เพลงแบบครูสมาน กาญจนผลิน มันก็มีมากขึ้นจนเคยชินกันแล้ว นักดนตรีก็จะมีความคิดแบบร่วมสมัยเข้ามาเล่นกับซอแล้ว อย่างคุณครูบุญยัง เกตุคง เวลาเล่นเพลงโหมโรงจอมสุรางค์ที่ดังมาก ๆ นิ้วท่านก็ไม่ได้เชิงว่าจะดัดไปให้ตรงกับสากลอะไรขนาดไหน แต่อย่างที่บอกคือโดยปกติ ด ร ม ซ ล มัน

ตรงกับสากลอยู่แล้ว เสียง ฟา ท่านก็ยังติดสำเนียงแบบไทย ๆ อยู่คือว่าจะออกเป็น ฟากลางนิด ๆ แต่ว่าฟังแล้วก็ยังได้สำเนียงอยู่ มันอยู่ที่ลักษณะการทำเพลงของคนที่ทำมาด้วยที่เข้าใจในเรื่องระบบเสียงของดนตรีไทยอย่างอาจารย์บรูซ แกสตัน ถ้าเล่น ฟ ซ ล ด ร พอเล่นกับดนตรีสากลที่อาจารย์ท่านทำขึ้นมามันก็ไม่ได้น่าเกลียดอะไร ก็ฟังแล้วเพราะ ได้สำเนียง อย่างหนึ่งนั่นคือเรื่องของดนตรีร่วมสมัยที่ไม่ได้เอาสัดส่วนของตะวันตกเข้ามามีอิทธพลในเรื่องของสำเนียงภาษาเหนือกว่าของดนตรีไทย ส่วนผสมท่านลงตัว พอส่วนผสมลงตัวปุ๊บ เล่นแล้วออกสำเนียงได้

ซอไม่ได้มีบทบาทในเรื่องการทำเสียงประสาน เพราะฉะนั้นก็เลยเป็นเรื่องที่ออกมาโอเคเลย ในชั้นหลังต่อมาคือยุคที่เป็นลูกศิษย์ของอาจารย์บรูซ แกสตัน เช่นพวกวงดนตรีกอไผ่ คนที่ทำเพลงก็จะเป็นอาจารย์หน่อง อานันท์ นาคคง อาจารย์นิค ชัยภัค ภัทรจินดา แนวคิดเรื่องพวกนี้ก็เป็นความเข้าใจที่ได้รับซึมซับกันมา พอมาถึงในยุคนี้ก็ให้สังเกตการฟังเรื่องของการใช้ซอที่เป็นการเรียบเรียงเสียงประสานตะวันตก ครูนิคเล่นแล้วก็ยังมาเสียงกลางอยู่ เช่น ซ ล ท ร ม และ ฟ ซ ล ด ร แต่ว่า ฟ ซ ล ด ร เท่าที่สังเกตว่าครูนิคมักจะสีตรงตามตะวันตก แต่ถ้าตัว ท อาจจะดัดให้เป็นกลางหน่อยหนึ่งแล้วได้สำเนียง แต่ว่าความเป็นเสียงกลางนั้น เขาก็วางบทบาทเครื่องดนตรีนั้นว่าเป็นเครื่องนำ เครื่องทำทำนองโดยเฉพาะ เพราะฉะนั้นก็ไม่มีบทบาทไปเกี่ยวข้องอะไรในเรื่องของเสียงประสาน คิดว่าลักษณะพิเศษที่ตกมาถึงปัจจุบันนี้ตามที่เล่ามาก็คือการที่ให้ซอไทยยังคงสำเนียงของเสียงกลางไว้ได้โดยที่ไม่ได้ทำให้รูปแบบของการผสมผสานแบบตะวันตกเขาเสียหายซึ่งตรงนี้เป็นเพียงแนวคิดหนึ่ง

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

เสียงกลางที่ว่าคือถ้าคุยกันแบบใช้ทฤษฎีครูวรยศเข้ามา เสียงกลางที่อยู่ในกลุ่มเสียงมันก็จะมีอยู่ เช่น ซ ล <u>ท</u> ร ม 1 2 <u>3</u> 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 กลุ่ม

ใหญ่ แต่ว่าที่มักจะนำมาเล่นกับดนตรีไทยจริง ๆ เลยจะนิยมเรื่องของ ซ ล ท ร ม กับ ฟ ซ ล ด ร เพราะเป็นเรื่องง่ายต่อการเล่นของนักดนตรีเครื่องสายไทยอย่างหนึ่งด้วย ซึ่งไม่ยากไม่มีความซับซ้อนใด เป็นกลุ่มเสียงที่คุ้นเคยแล้วเล่นบ่อยที่สุด เวลาเขาจะทำเพลงร่วมสมัยในแบบ Pop มันก็จะฟังง่าย ๆ ไม่ซับซ้อนอะไรมากมาย ซอไทยที่เล่นก็คือ ส่วนใหญ่ก็จะเล่นเป็นทำนองหลัก

ส่วนอีกหลาย ๆ กลุ่มในลักษณะที่กลายเป็นระบบเสียงของตะวันตก 100 เปอร์เซ็นต์ก็มี ตรงนั้น ลักษณะของเสียงกลางที่เป็นเอกลักษณ์ก็จะไม่มี แต่จริง ๆ แล้วการทำเพลงร่วมสมัย การคงไว้ซึ่งความเป็นไทยมันไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับเรื่องของสเกล ไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่ที่เสียงกลาง เสียงกลางคือรูปของทางออกทางหนึ่งในการทำ ถ้าเผื่อว่าคุณต้องการให้มีรูปสัดส่วนของดนตรีสากลนี้มากกว่า โดยที่เอาซอไทยเล่นตามหลักการประสานเสียง Harmomy โดยมี Chord เสียงประสานนี้ ซอไทยก็จำเป็นต้องเล่นแบบ 12 เสียง ถามว่าเอกลักษณ์หายไปไหม คุณก็หาเอกลักษณ์อื่นใส่เข้าไปได้ เช่น ถ้าไม่ใช่สเกล ก็เป็นเรื่องของการทำสำเนียง (Accent) เช่น ทลซ/ ลซม/ ทดร/ รดท/ อะไรแบบนี้ นี่คือการผันเสียง 3 พยางค์ นี่คือเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีไทยก็เอาไปทำได้ ตัวอย่างของการที่นำซอไทยไปเล่นในรูปแบบ 12 เสียง 100 เปอร์เซ็นต์ ตอนนี้เท่าที่เห็นก็จะมีวงสยามหูฉิน คือ การนำลักษณะของการเล่นแบบตะวันตกเข้ามาใช้ 100 เปอร์เซ็นต์ แต่เป็นการใช้เครื่องดนตรีของชาติพันธุ์ เช่น ไทย เขมร หรือว่า จีน มาใส่ก็เป็นลักษณะอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความหลากหลาย ก็เป็นการยกตัวอย่าง 2 แบบใหญ่

อย่าไปหลงกับคำว่าดนตรีร่วมสมัยแล้วต้องอิงกับดนตรีตะวันตกอย่างเดียวไม่จำเป็น เราจะต้องไม่หลงในเรื่องประเด็นนั้นเพราะการทำดนตรีร่วมสมัยมันทำได้มากกว่านั้น เช่น คุณเอาดนตรีจีนกับดนตรีไทยมาผสมกัน มันก็เป็นการร่วมสมัยโดยที่ไม่มีเรื่องของดนตรีตะวันตกเข้ามาเกี่ยวข้องเลย หากคุณเอาซอไทยไปเล่นเพลงสำเนียงจีนก็ถือว่าร่วมสมัย การที่คุณเอาเทคนิคของไวโอลิน หรือว่าในเรื่องของเครื่องสายชาติพันธุ์อื่นมาประยุกต์ใช้กับซอไทยก็เป็นการร่วมสมัย เพราะฉะนั้นรูปแบบการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับตะวันตก เป็นแค่ส่วนหนึ่งเท่านั้น บางอย่างเราอาจไม่ได้ใช้ในเรื่องของทฤษฎีตะวันตกเลยสักนิด ผมเคยเจอเพลงที่มันบ้าระห่ำมากกว่านี้ คือเป็นเพลงที่ไม่มีทำนอง แต่เป็นเพลงที่ตีความ โน้ตคือเหมือนโจทย์ บางทีเป็นสูตรทางคณิตศาสตร์ให้ดู บางทีเป็นการเสี่ยงทายให้ดูว่าโยนหัวโยนก้อย ถ้าเผื่อโยนหัวคุณจะต้องเล่นแบบนี้ ถ้าโยนก้อยก็ต้องเล่นแบบนี้ แล้วเล่นหลาย ๆ คนนี่ คือ Conceptual music คือการหา Concept ของการเล่นนี่คือการหาทางออกใหม่ ๆ ของดนตรีร่วมสมัยมีอีกเยอะแยะเลย พอเสี่ยงทายเล่นขึ้นมาคนนั้นต้องเล่นแบบนี้แบบนั้นแล้วเล่นออกมาโดยที่ไม่จำเป็นต้องมีการเรียบ

เรียงเสียงประสาน แต่เป็นการสังสรรค์กันทางเสียงเหมือนกับเป็นมหรสพอันนี้ก็เป็นแนวทางหนึ่ง เสียงหนังกลางแปลง เสียงเพลงเวทีลูกทุ่ง เสียงลิเก นั่นก็ร่วมสมัยแล้ว วิธีการทำมันมีเยอะมาก”

ผลการวิเคราะห์การใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 2 มีองค์ความรู้ดังนี้

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

2) บันไดเสียง (Scale) มีทั้งระบบนิ้วธรรมชาติจากความรู้เดิมของผู้เล่นที่นำมาใช้ในดนตรีร่วมสมัย และระบบนิ้วที่แปรผันตามระบบเสียง 12 เท่าของดนตรีตะวันตก แต่มีความพ้องต้องกันเมื่ออยู่ในระบบ 5 เสียง (Pentatonic) เช่น 123 56 หรือ ดรม ซล ซึ่งพบว่านักดนตรีซอไทยจะสามารถบรรเลงได้ตรงตามเสียงเป็นธรรมชาติ ปัจจุบันมีดนตรีไทยร่วมสมัยใช้รูปแบบของวงฟองน้ำเป็นหลักโดยนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้เป็นแบบแผน ลักษณะพิเศษที่มาถึงปัจจุบันคือ ให้ซอไทยยังคงสำเนียงของเสียงกลางไว้ได้โดยที่ไม่ได้ทำให้รูปแบบของการผสมผสานแบบตะวันตกเขาเสียหายเป็นแนวคิดหนึ่ง เอกลักษณ์ของระบบเสียงไทยซึ่งคือเสียงกลาง แต่ระบบเสียงของตะวันตก 100 เปอร์เซ็นต์ก็มี หากซอไทยเล่นตามหลักการประสานเสียง Harmony โดยมี Chord เสียงประสานจึงจำเป็นต้องเล่นแบบ 12 เสียง วงสยามหูฉิน คือ การนำลักษณะของการเล่นแบบตะวันตก 100 เปอร์เซ็นต์ แต่เป็นการใช้เครื่องดนตรีของชาติพันธุ์ เช่น ไทย เขมร หรือว่า จีน มาใส่เป็นลักษณะรูปแบบหนึ่ง สุดท้ายไม่ควรหลงประเด็นในทฤษฎีการร่วมสมัยของดนตรีว่าต้องนำไปอิงกับดนตรีตะวันตกเพียงอย่างเดียว เพราะเพียงการนำดนตรีจีนกับดนตรีไทยผสมกัน หรือซอไทยบรรเลงเพลงจีนก็นับเป็นการร่วมสมัยได้โดยไม่ต้องมีดนตรีตะวันตกมาเกี่ยวข้องเลย การนำเทคนิคของไวโอลินหรือเครื่องสายชาติพันธุ์อื่น ๆ มาประยุกต์ใช้กับซอไทยนับเป็นการร่วมสมัยอย่างหนึ่งเช่นกัน ไม่จำเป็นต้องเรียบเรียงเสียงประสาน การใช้วิธีการสังสรรค์ทางเสียงต่าง ๆ ให้เหมือนเป็นเสียงมหรสพ หนังกลางแปลง เวทีลูกทุ่ง ลิเก ฯลฯ คือการร่วมสมัยได้

3.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านซอไทยท่านที่ 3 (สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2564) ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ดังนี้

“รูปแบบการใช้ทฤษฎีเสียง การสีในรูปแบบตรงนี้ต้องขึ้นอยู่กับเพลงที่เป็นตัวกำหนด หากเราจะสีต้องสีอย่างไรให้เข้ากับบทเพลง เช่น เพลงสำเนียงแขกต้องใช้เทคนิคระบบนิ้วที่ให้เสียงออกสำเนียงแขก ถ้าจีนก็ต้องไปอีกแบบหนึ่งซึ่งไม่เหมือนกัน

ทักษะต้องเริ่มต้นมาก่อน ต้องผ่านการลากคันชัก การไล่นิ้วอย่างถูกต้อง ถ้าไม่ผ่านตรงนี้มามันจะไม่ได้ ระบบเสียงก็จะไม่ได้ ในยุคปัจจุบันถ้ามาสีในแนวทางของเราคือครูธีระ ครูวรยศ ต้องมาเป็นแนวทางเดียวกันถึงจะไปได้ ไม่งั้นต้องมาปรับกัน อย่างเด็กที่เคยมาเรียนซึ่งมาจากวิทยาลัยนาฏศิลปทางใต้ก็มี ทางเหนือก็มี ครูต้องมาปรับระบบนิ้วหมดเลย เพราะเป็นเรื่องของการปูพื้นฐาน ต้องมานั่งแก้ระบบคันชัก ระบบนิ้ว เราได้สืบทอดแบบครูธีระ ครูวรยศ อย่างนิ้วกลางเสียง ที กับ ฟา จะมีทั้ง ที+, ที- กับ ฟา+, ฟา- ซึ่งเด็กที่มาหาเขาไม่แบ่งตรงนี้มา เด็กก็จะนึกว่ามีเสียงอยู่แค่นี้ คิดว่าที่สีมาคือถูกแล้ว แต่มันไม่ใช่ นี่คือทักษะเริ่มต้นซึ่งต้องรู้การบังคับนิ้วตามรายละเอียดเสียงและทักษะการฟัง คือ 1. ฟังให้เยอะ ๆ 2. อย่าให้เพี้ยน หลังจากเราฟังเราต้องดูอีกว่าเขาทำกันอย่างไร ตำแหน่งตรงไหม การสีสำเนียงต่าง ๆ พวกนี้ทำอย่างไรให้ได้สำเนียงของเขา หลังจากพื้นฐานตรงนั้นก็ค่อย ๆ ขยับมาทีละสเต็ป (step by step) เสร็จแล้วขึ้นมาพอได้พื้นฐานตรงนี้เราต้องมาปรับใหม่ เพื่อให้ได้โครงสร้างของที่เราเห็นแบบของจีนใน YouTube เสร็จแล้วเราสามารถมาเรียบเรียงเป็นเพลงไทยของเราให้มันมีการวางระบบได้ใกล้เคียงอย่างของเขานี่คือวิวัฒนาการการสร้างสรรค์ของระบบเสียงซอไทยให้เป็นความก้าวหน้าโดยแท้จริง ถ้าเด็กนี้ก็ต้องใช้ระยะเวลากว่าจะมาถึงตรงนี้ได้ไม่ใช่เรื่องง่าย มันเป็นเรื่องของศาสตร์ ถ้าเข้าไม่ถึงไม่ลึกจริง ๆ นี่มันยาก สีซอขั้นสูงถ้าเราดู YouTube ซอในประเทศจีน เรายังไม่ถึงเขา ครูยังไม่เคยเห็นคนไหนที่จะทำของไทยให้ได้ขนาดนั้น เขาก้าวล้ำไปอีกเรื่องแล้ว เพราะวิวัฒนาการเขาไม่หยุดเขาคิดค้นพบไปเรื่อย ๆ”

ผลการวิเคราะห์การใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้เชี่ยวชาญท่านที่ 3 มีองค์ความรู้ดังนี้

1) วิธีการ ทักษะต้องเริ่มต้นวางพื้นฐานให้ดีก่อน ผ่านการลากคันชัก การไล่นิ้วอย่างถูกต้อง ถ้าไม่ผ่านตรงนี้มามันจะไม่ได้ ระบบเสียงก็จะไม่ได้ ต้องเป็นแนวทางเดียวกันเป็นเรื่องของการปูพื้นฐาน นิ้วกลางเสียง ที กับ ฟา จะมีทั้ง ที+, ที- กับ ฟา+, ฟา- ต้องรู้การบังคับนิ้วตามรายละเอียดเสียงและทักษะการฟัง คือ (1) ฟังให้มาก (2) อย่าให้เพี้ยน ทำอย่างไรให้ได้

สำเนียง หลังจากพื้นฐานดีขึ้นก็ต้องปรับให้ได้โครงสร้าง แล้วเรียบเรียงวางระบบ วิวัฒนาการการสร้างสรรค์ระบบเสียงซอไทยให้กลายเป็นความก้าวหน้าต่อไป

2) บันไดเสียง (Scale) การใช้ทฤษฎีเสียง การบรรเลงต้องขึ้นอยู่กับเพลงที่เป็นตัวกำหนด หากบรรเลงอย่างไรให้เข้ากับบทเพลง เช่น เพลงสำเนียงแขก ต้องใช้เทคนิคระบบนิ้วที่ให้เสียงออกสำเนียงแขก ถ้าจีนก็ต้องไปอีกแบบหนึ่งซึ่งไม่เหมือนกัน

จากคำสัมภาษณ์เกี่ยวกับการใช้ทฤษฎีเสียงสำหรับการบรรเลงซอไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัยข้างต้น สรุปได้ว่า วิธีการลากเสียงยาวโดยวิธีการพรม หรือการสั่นเสียงทำได้ตามความเหมาะสมของชนิดซอ นิ้วนาง หรือนิ้วก้อยจะมีกำลังน้อยจึงควรลงน้ำหนักขึ้นลงไปด้านข้างของสายซอขึ้นกับความถนัด ปัจจุบันเริ่มมีการประสานเสียงตามแบบตะวันตกเข้ามายังคงมีเสียง ท กลาง แต่คงไว้ซึ่งการบรรเลงให้ได้สำเนียง และวางบทบาทเป็นเครื่องนำ ปัจจุบันมีดนตรีร่วมสมัยหลายรูปแบบที่นิยมมากที่สุดคือแนวเพลงป๊อป โดยนำดนตรีไทยเข้าไปผสม หากมีเพลงคลาสสิกนิยมใช้ดนตรีไทยเป็นเครื่องนำ ทักษะต้องเริ่มต้นวางพื้นฐานให้ดีก่อน ผ่านการลากคันชัก การไล่นิ้วอย่างถูกต้อง ระบบเสียงต้องเป็นแนวทางเดียวกันเป็นเรื่องของการปูพื้นฐาน นิ้วกลางเสียง ที กับ ฟา จะมีทั้ง ที+, ที- กับ ฟา+, ฟา- ต้องรู้การบังคับนิ้วตามรายละเอียดเสียง และทักษะการฟัง คือ (1) ฟังให้มาก และ (2) อย่าให้เพี้ยน ทำอย่างไรให้ได้สำเนียง หลังจากพื้นฐานดีขึ้นก็ต้องปรับให้ได้โครงสร้าง แล้วเรียบเรียงวางระบบ วิวัฒนาการการสร้างสรรค์ระบบเสียงซอไทยให้กลายเป็นความก้าวหน้าต่อไป

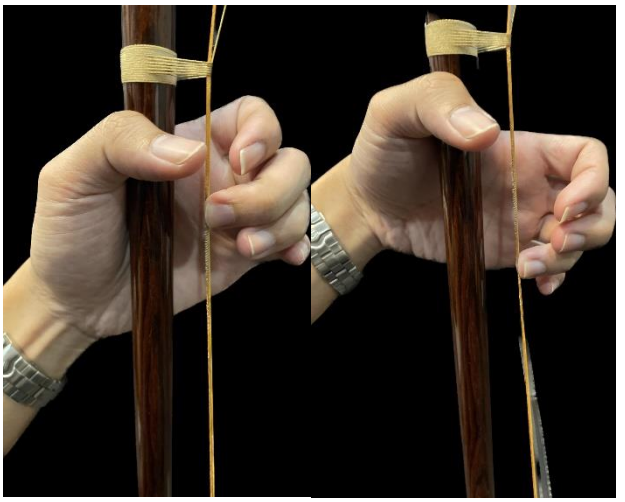
บันไดเสียง (Scale) คือ ตัวแปรในการควบคุมเสียงให้เกิดความถูกต้องของระยะเสียง ซึ่งต้องมีนิ้วชิด-ห่างตามความถี่ของในแต่ละบันไดเสียง เพื่อไม่ให้เพี้ยนไปจากสำนวนเพลง เสียงที่พบปัญหามากที่สุดคือ เสียงที ตัวอย่าง ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) จะใช้นิ้วกลางที่ชิดกับนิ้วชี้ในการกดสาย หากมีการพรมเสียงดังกล่าว หากจะยืนนิ้วชี้แต่พรมนิ้วกลางที่ติดชิดกันสลับระหว่างเสียง ล และ ท- ได้ โดยเสียงสุดท้ายปิดเสียงด้วยนิ้วกลางได้เสียง ท- เรียกว่าพรมปิด แต่หากเปิดนิ้วออกในเสียงสุดท้ายจะได้เสียง ล เรียกว่าพรมเปิด อีกทั้งการสั่นเสียงแทนสามารถทำได้โดยใช้นิ้วกลางสั่นสาย (Vibrato) ในตำแหน่งเสียงเดียวกัน โดยเสียง ท- นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญ หากเป็นเสียง ท สำเนียงไทยนิ้วจะออกห่างจากเสียง ล ตามสำนวนลีลาของบทเพลงนั้น ๆ ในส่วนของระบบนิ้วแบ่งเป็น 2 ระบบ คือ ระบบนิ้วธรรมชาติจากความรู้เดิมของผู้เล่นที่นำมาใช้ในดนตรีร่วมสมัย และระบบนิ้วที่แปรผันตามระบบเสียง 12 เท่าของดนตรีตะวันตก ซึ่งมีความใกล้เคียงกันเมื่ออยู่ในระบบ 5 เสียง (Pentatonic) เช่น 123 56 หรือ ดรม

ซล นักดนตรีซอไทยสามารถบรรเลงได้ตรงตามเสียงเป็นธรรมชาติ ปัจจุบันมีดนตรีไทยร่วมสมัย ใช้รูปแบบของวงฟองน้ำเป็นหลักโดยนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้เป็นแบบแผน ลักษณะพิเศษที่มาถึงปัจจุบันคือ การบรรเลงคงสำเนียงของเสียงกลางไว้ได้โดยที่ไม่ได้ทำให้รูปแบบของการผสมผสานแบบตะวันตกเสียหาย นับเป็นเอกลักษณ์ของระบบเสียงไทย คือ เสียงกลาง หรือการบรรเลงโดยใช้ระบบเสียงของตะวันตก 100 เปอร์เซ็นต์ หากซอไทยเล่นตามหลักการประสานเสียง Harmomy โดยมี Chord เสียงประสานจึงจำเป็นจะต้องเล่นแบบ 12 เสียง เช่น วงสยามหูฉิน ที่นำลักษณะของการเล่นแบบตะวันตก 100 เปอร์เซ็นต์ แต่เป็นการใช้เครื่องดนตรีของชาติพันธุ์ เช่น ไทย เขมร หรือจีน มาใส่เป็นลักษณะรูปแบบหนึ่ง การนำดนตรีจีนกับดนตรีไทยผสมกัน หรือซอไทยบรรเลงเพลงจีนนับเป็นการร่วมสมัยได้โดยไม่ต้องมีดนตรีตะวันตกมาเกี่ยวข้อง การนำเทคนิคของไวโอลินหรือเครื่องสายชาติพันธุ์อื่น ๆ มาประยุกต์ใช้กับซอไทยนับเป็นการร่วมสมัยอย่างหนึ่งเช่นกัน ไม่จำเป็นต้องเรียบเรียงเสียงประสาน การใช้ทฤษฎีเสียงการบรรเลงนั้นจึงขึ้นอยู่กับเพลงเป็นตัวกำหนดในการสร้างสรรค์

บทสรุป

โครงสร้างการใช้ระบบนิ้วซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย ทางหนึ่งได้มาจากดนตรีคลาสสิกตะวันตก ดนตรีชาติอื่น ๆ และดนตรีไทยแท้ที่เป็นประเภทเครื่องสีด้วยกัน อีกทางหนึ่งมาจากการฟังลักษณะของเสียง หาหนทางออกเสียง แล้วจึงตามนำมาคิดหาวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อบรรเลงให้ได้เสียงหรือสำเนียงตามที่ผู้เล่นต้องการ การวางระบบนิ้วซอไทยมีระบบเสียงที่คล้ายกัน โดยครูวรยศ ศุขสายชล และครูธีระ ภู่มณี เป็นผู้คิดค้นระบบเสียงการวางนิ้วเรื่องของซอด้วงหรือซอทุกประเภท ทำให้เกิดเสียงซอที่มีมิติความพิสดารของซอขึ้น พิสดารในที่นี้คือเรื่องระบบของการวางนิ้ว เรื่องเทคนิค แต่ละสำเนียงจะใช้ระบบการวางนิ้วที่แตกต่างกัน ความแตกต่างของการใช้ระบบนิ้วซอไทยในแต่ละชนิด เริ่มจากลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างกัน ซอด้วงมีลักษณะเสียงที่ดังนิ่ง โทนเสียงแหลมใสสามารถฟังระดับเสียงได้ชัดเจน นิยมใส่เทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) หากเป็นซออู้ การบังคับเสียงเมื่อลากคันชักช้า ๆ ยาว ๆ จะไม่มีความนิ่งอย่างซอด้วง และเมื่อนำเทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) มาใช้กับซออู้ซึ่งเป็นการใช้นิ้วขยุ่มสายให้ตึงมากน้อยสลับกันแต่ยังทำให้เสียงไม่นิ่ง จึงใช้การพรมเข้ามาแทน ลูกเล่นบางอย่างที่เป็นเฉพาะของซออู้ แต่ซอด้วงกลับไม่นิยมบรรเลง ถือว่ามีบริบทของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน หากเปลี่ยนสายไหมซออู้ให้เป็นสายโลหะนั้นจะได้ความนิ่งของเสียงเพิ่มขึ้น แต่เนื้อเสียงของซออู้จะเบาบาง

ลง เช่น น้ำเสียงที่ทุ้มลึกจะลดน้อยลงไป ส่วนซอสามสายมีข้อจำกัดด้วยลักษณะทางกายภาพ จะใช้ระบบนิ้วไทยที่เป็นการพรมเอื้อนซึ่งจะยังคงมีความเป็นเสียงซอสามสาย ไม่นิยมใช้เทคนิคการสั่นเสียง (Vibrato)



ภาพที่ 2 ซ้าย แสดงการใช้นิ้วกลางในตำแหน่งเสียง ท กลางในสายทุ้มซอด้วง ในขณะที่ ท กลางซออู้จะเป็นสายเอก หากขยับนิ้วกลางลงมาชิดใกล้ตำแหน่งนิ้วนางจะได้ ท+ หรือ ท เต็ม เสียงในระบบสากล

ขวา แสดงการใช้นิ้วนางในตำแหน่งเสียง ด ในสายทุ้มซอด้วง หรือ ฟ ในสายทุ้มซออู้ ในขณะเดียวกันซอด้วงสายเอกจะเป็นเสียง ซ สูง และสายเอกของซออู้ คือ ด สูง

ความแตกต่างอีกทางหนึ่งอยู่ที่การตอบโจทย์เพลงที่จะบรรเลงให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ขอบเขตเสียงที่ซอแต่ละชนิดทำได้คือความแตกต่าง ผู้บรรเลงต้องค้นหาวิธีการดำเนินทำนองของระบบนิ้ว ทั้งระยะตำแหน่งนิ้ว และต้องย้ายช่วงตำแหน่งมือ (Position) ปรับท่วงทำนองลีลาให้เกิดความไพเราะ เหมาะสมกับเอกลักษณ์ของซอและสำเนียงเพลง ซึ่งวงดนตรีไทยร่วมสมัยส่วนมากจะไม่เน้นการใช้เทคนิคกลวิธีขั้นสูงดังเช่นเพลงเดี่ยว (Solo) แต่จะเน้นเนื้อเสียงความเป็นซอที่ไพเราะ การถ่ายทอดอารมณ์ที่สื่อถึงความรู้สึก และความชัดเจนของเสียงซอที่ผสมกลมกลืนเข้ากันได้กับวงดนตรีนั้น ๆ มากกว่า บันไดเสียง (Scale) จึงเป็นตัวแปรในการควบคุมเสียงให้เกิดความถูกต้องของระยะเสียง ซึ่งต้องมีนิ้วชิด-ห่าง ตามความถี่ของในแต่ละบันไดเสียง เพื่อไม่ให้เพี้ยนไปจากสำนวนเพลง เสียงที่พบปัญหามากที่สุดคือ เสียงที ตัวอย่าง

ทีแฟล็ต (Bb) หรือ (ที-) นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญ หากเป็นเสียง ท สำเนียงไทยนิ้วจะออกห่างจากเสียง ล ตามสำนวนลีลาของบทเพลงนั้น ๆ

การฟังจึงเป็นสิ่งสำคัญมากที่สุดสำหรับนักดนตรีประเภทเครื่องสีที่จะต้องมีโสตทักษะการรับรู้ระดับเสียงในระบบต่าง ๆ โดยสังเกตให้เห็นภาพรวมของลักษณะเสียง ซึ่งวิธีการออกเสียงผ่านการใช้ระบบนิ้วซอไทย พบว่า แบ่งเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ ระบบเสียงไทย ระบบเสียงสำเนียงภาษาแต่ละชนชาติ และระบบเสียงเสียงสากล โดยความแม่นยำทางโสตทักษะนั้นต้องเน้นเรื่องเสียงที่บรรเลงบนซอต่าง ๆ โดยต้องมีความเข้าใจความแตกต่างแต่ละกลุ่มบันไดเสียงและหลักการประสานเสียงแบบสากล (Harmony) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดความกลมกลืนเข้ากับวงดนตรีที่ร่วมบรรเลง ผู้บรรเลงจึงควรตระหนักในการพัฒนาด้านโสตทักษะการฟังเพื่อบรรเลงได้อย่างกลมกลืนสมบูรณ์

เอกสารอ้างอิง

จันทิมา นิลทองคำ. (2540). **การศึกษาวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษาวงฟองน้ำ** [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยมหิดล.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2559). **เสียงเสนาะซอสามสาย.** อัพบีทครีเอชั่น.

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด. (2555). **การศึกษาเดี่ยวไวโอลินเพลงลาวแพนของรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ** [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วรยศ ศุขสายชล. (2541). **ทฤษฎีเสียงดนตรีไทย.** ห้องภาพสุวรรณ.

วริสร เจริญพงศ์. (2552). **การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลงลำนำเจ้าพระยา ของ ชัยภัค ภัทรจินดา** [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิสุทธิ์ ไพเราะ. (2555). การบริหารจัดการวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงโจงกระเบน. **วารสารกระแสวัฒนธรรม, 15**(27), 16-25.

สมภพ เขียวมณี. (2560). **เทคนิคการสีซอด้วงขั้นสูง.** [ม.ป.ท.].

สราวุฒิ สุจิตจร. (2545). **การวิเคราะห์เสียงดนตรีไทย.** มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

สุกรี เจริญสุข และคณะ. (2540). **การวิจัยเพื่อตั้งระดับเสียงและบันไดเสียงมาตรฐานของดนตรีไทย.** วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อานันท์ นาคคง. (2555). **พัฒนาการของวงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยสังเขป สุนทรภรณ์-สังคีตประยุกต์-สังคีตสัมพันธ์.** สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

อานันท์ นาคคง. (2556). **การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน.** สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.