Article No. R0909 (13 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N2.2024.R0909

สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านโสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา

Learning Management Condition in Ear Training Thai Fiddle "Sawduang" for Higher Education

วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย[*1] เทพิกา รอดสการ[2]
Veerawat Senchantichai,[*1] Tepika Rodsakan[2]

Abstract

This research article aims to study the condition of learning management of Saw Duang Thai fiddle ear training skills at the higher education level by conducting focus group seminars from institutions of higher education that manage learning in music education (Thai music) across the country among learners, teachers and graduate users. The research tools include interview question set Current problem questionnaire and needs Including the study and collection of relevant knowledge.

The research results found that There are few principles for organizing the learning management of Saw Duang Thai fiddle ear training skills at the higher education level. In addition, the number of students who major in Saw Duang are small. The organization of learning ear training skills of Saw Duang is therefore only inserted into the content through songs according to the curriculum, where the content emphasizing ear training skills is not yet widespread. Train students to listen and follow the teacher. and train students to search for information and knowledge As well as gaining experience playing in related bands to learn and develop their skills.

Keywords: Learning Management / Ear Training Skills / Saw Duang / Current Condition

* Corresponding author, e-mail: veeveekun@gmail.com

[1] นิสิตปริญญาเอก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

[1] Doctoral's Degree Candidate, Srinakharinwirot University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

[2] Advisor, Asst. Prof., Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

Received: August 18, 2023 / Revised: January 11, 2024/ Accepted: February 16, 2024

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้ด้านโสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา โดยทำการสัมมนากลุ่มย่อย 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้เรียน กลุ่มผู้สอน และกลุ่มผู้ใช้บัณฑิต จากสถาบันระดับอุดมศึกษาที่มีการจัดการการเรียนรู้สาขาดนตรีศึกษา ดนตรีไทย ทั่วประเทศ โดยเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย ชุดคำถามสัมภาษณ์ แบบสอบถามสภาพปัญหาปัจจุบัน รวมถึงการศึกษาเก็บข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง

ผลการวิจัยสภาพการจัดการเรียนรู้ด้านโสตทักษะซอด้วงระดับอุดมศึกษาพบว่า หลักการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษามีน้อย อีกทั้งจำนวนผู้เรียนที่เรียนวิชาเอกซอด้วงนั้นมีน้อย การจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงจึงเป็นเพียงการสอดแทรกในเนื้อหาผ่านบทเพลงตามหลักสูตรที่ยังไม่แพร่หลาย การฝึกให้ผู้เรียนฟังและปฏิบัติตามครูผู้สอนเป็นหลัก และฝึกให้ผู้เรียนลองค้นคว้าหาข้อมูลความรู้ พร้อมทั้งเสริมประสบการณ์บรรเลงวงดนตรีที่เกี่ยวข้องเพื่อเรียนรู้และพัฒนาทักษะของตน

คำสำคัญ: การจัดการเรียนรู้ / โสตทักษะ / ซอด้วง / สภาพปัจจุบัน

ภูมิหลัง

การจัดการเรียนรู้ในระบบการศึกษาเฉพาะทางด้านศิลปศึกษาที่มุ่งสู่ความเป็นเลิศด้านศาสตร์วิชาชีพเฉพาะทาง ในปัจจุบันได้มีการเรียนการสอนทักษะวิชาชีพเฉพาะทางทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลในสถาบันการศึกษาตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน ไปจนถึงระดับอุดมศึกษา

การศึกษาในระดับอุดมศึกษา เป็นการมุ่งหวังพัฒนาผู้เรียนให้มีความรู้เชิงทักษะและเชิงวิชาการเป็นลักษณะการเรียนในศาสตร์วิชาชีพเฉพาะทาง ที่แตกต่างเป้าหมายของสายงานเมื่อสำเร็จการศึกษาวิชาชีพเฉพาะสาขาใดสาขาหนึ่ง ผู้สำเร็จการศึกษาควรมีคุณสมบัติ และคุณลักษณะทางความรู้ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติในศาสตร์ทางดนตรีมากพอที่จะนำไปใช้ในการประกอบอาชีพได้

หลักสูตรสาขาดนตรีในระดับอุดมศึกษาโดยทั่วไปจะเป็นรูปแบบของวิชาเอกเครื่องดนตรีที่ผู้เรียนมีความถนัด ผู้เรียนสามารถเลือกเครื่องดนตรีในกลุ่มวิชาเอกของตนควบคู่ไปกับการเรียนทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ทฤษฎีโน้ต ประวัติศาสตร์ทางดนตรี สังคีตนิยมตะวันออก สังคีตนิยมตะวันตก หลักการประพันธ์เพลง ฯลฯ[3]

[3] Somchai Ambangyung, “Khim in Formal Learning” (Doctoral’s diss., Mahidol University, 2011), 145. (in Thai)

วิชาชีพดนตรีไทย คณะอนุกรรมการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ทบวงมหาวิทยาลัยได้กำหนดคุณสมบัตินักวิชาชีพดนตรีไทย ประกอบด้วย 1. เป็นวิชาชีพที่มีการใช้กระบวนการแห่งปัญญาประกอบด้วยการคิดค้นวิเคราะห์และการวิจารณ์ให้เกิดการคัดสรรผลงานทางวิชาชีพที่มีคุณภาพและเป็นธรรมแก่สังคม 2. เป็นวิชาชีพที่ใช้ความรู้เฉพาะ ทั้งด้านวิชาการ และ/หรือวิชาชีพ 3.เป็นวิชาชีพที่สร้างพัฒนาวิชาการและวิชาชีพให้ก้าวหน้าอย่างต่อเนื่อง 4.ประชาคมวิชาชีพต้องใช้เวลาทั้งชีวิตเพื่อศึกษาและสั่งสมประสบการณ์วิชาชีพ 5.เป็นวิชาชีพที่มีมาตรฐานของตนเอง 6. เป็นวิชาชีพที่สามารถให้บริการแก่สังคมได้ 7. เป็นวิชาชีพที่มีความเข้มแข็งทั้งในภาครัฐและเอกชนนับแต่อดีตถึงปัจจุบัน ทั้งมีแนวโน้มที่จะปรับพัฒนารูปแบบเข้าสู่มาตรฐานในองค์กรวิชาชีพ ควรมีสภาวิชาชีพกำกับและควบคุมมาตรฐานไปสู่ส่วนย่อยตั้งแต่ระบบการจัดการศึกษาและคุณสมบัติของนักวิชาชีพในที่สุด ดังนั้นการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยจึงต้องสัมพันธ์กับการใช้ประโยชน์ในการเทียบระดับความรู้ความสามารถของศิลปินดนตรีไทยได้[4] ซึ่งเกณฑ์ดังกล่าวใช้เป็นกรอบในการผลิตบุคลากรในสายวิชาชีพดนตรีของสถาบันการศึกษาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

การจัดการชั้นเรียนเป็นเรื่องที่ผู้สอนต้องให้ความสำคัญอย่างมาก เพื่อสร้างและรักษาบรรยากาศของชั้นเรียนที่เอื้อต่อการเรียนรู้ของผู้เรียน โดยองค์ประกอบของการจัดการชั้นเรียนได้แก่ องค์ประกอบทางกายภาพ องค์ประกอบทางสังคม และองค์ประกอบทางการศึกษา ในการจัดการชั้นเรียนเพื่อการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ผู้สอนควรจัดสิ่งแวดล้อมที่เอื้อต่อการเรียนการสอนดนตรี มีการจัดการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ มีการบริหารจัดการเวลาที่ดี มีการกำกับและควบคุมชั้นเรียนในการสร้างวินัยและปฏิสัมพันธ์เชิงบวก คำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคลเพื่อให้เกิดประสิทธิผลในการเรียนรู้ของผู้เรียนที่แท้จริง[5]

ปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงทางด้านความรู้ในศาสตร์ของดนตรีนั้นมีวิวัฒนาการที่ถ่ายทอดกันมายาวนาน และในปัจจุบันดนตรีไทยมิได้มีเพียงเพื่อเล่นอยู่ในกลุ่มดนตรีไทยหรือเฉพาะในประเทศไทยอีกต่อไปแล้ว เพราะมีการสานปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมไทยและการเปิดรับวัฒนธรรมของนานาประเทศ อีกทั้งดนตรีจากต่างชาติที่หลากหลายรูปแบบได้เข้ามาแทรกซึมอยู่ในวิถีชีวิตของสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็น ดนตรีจีนที่พบเห็นเมื่อมีเทศกาลตรุษจีน หรือการนำอูคูเลเล่ ดนตรีของฮาวายมาเป็นเครื่องดนตรีของคนรุ่นใหม่ สร้างสรรค์เพลงใหม่จนเป็นที่นิยม ทำให้เส้นแบ่งทางศิลปดนตรีถูกทำลายลงไป ส่งผลให้วัฒนธรรมทางดนตรีถ่ายเทซึ่งกันและกัน วัฒนธรรมดนตรีแต่ละชนชาติมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะเรื่องระบบเสียง ดังนั้นผู้เรียนดนตรีไทย ศิลปิน ครู อาจารย์ หรือบุคลากรในวิชาชีพทางดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องในปัจจุบันจึงจำเป็นต้องเตรียมความพร้อมในการปรับตัว เปิดรับ สร้างความเข้าใจ แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ประสบการณ์ทางดนตรี และเปิดใจรับองค์

---

[4] *Standard Thai Music* (Bangkok: Office of The Higher Education Commission, 2010), 5. (in Thai)

[5] Chanick Wangphanich, “Guidelines of Classroom Management for Teaching and Learning Music in Higher Education,” *Fine Arts Journal* 20, 1 (2016): 9. (in Thai)

ความรู้ใหม่ๆ ที่สามารถบูรณาการศาสตร์ดนตรีไทยร่วมกันกับศาสตร์ดนตรีอื่นๆ ที่มีอยู่บนโลกใบนี้โดยเฉพาะผู้ที่ศึกษาในหลักสูตรครูดนตรีไทยต้องทำความเข้าใจสำหรับการถ่ายทอดความรู้นี้ให้แก่ลูกศิษย์ของตนให้อยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้ต่อไป

"การเรียนดนตรีไทยในปกติทั่วไปจะมุ่งหวังเรียนเพื่อให้ได้เพลง และทางเพลง แต่ไม่ให้ความสำคัญเรื่องเสียงของดนตรี ซึ่งในความเป็นจริง องค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของดนตรี คือ "เสียง" หากผู้เรียนละเลยเรื่องดังกล่าว ก็เสมือนละทิ้งหัวใจอันสำคัญทางศิลปะ เพราะดนตรีเป็นศาสตร์ว่าด้วยศิลปะแห่งเสียง ดังนั้น โสตประสาทการฟังจึงเป็นพื้นฐานที่สำคัญเป็นอันดับที่หนึ่งต่อการเรียน และการบรรเลงดนตรี ถ้าเราจะเล่นดนตรีให้ได้ถึงความงดงามของศิลปะทางดนตรีอย่างแท้จริง จะต้องศึกษาเรื่องโสตประสาทอย่างจริงจัง"[6] เพื่อให้เกิดทักษะผู้เรียนรุ่นใหม่ที่เท่าทันในสาขาวิชาชีพทางดนตรีไทย ถือเป็นเรื่องสำคัญที่สุดที่ต้องนำมาเป็นสาระสำคัญหลักของผู้เรียนดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มเครื่องสี ได้แก่ ซอด้วง ที่มีน้ำเสียงแหลมใส คมชัดเจน และมีกระแสเสียงที่ดังในกลุ่มเครื่องสีของไทย บ่อยครั้งที่จะประสบปัญหากับผู้เรียนที่ฝึกบรรเลงซอด้วงทั้งในระดับขั้นต้น และขั้นกลาง ซึ่งยังพบปัญหาการสีเสียงเพี้ยนค่อนข้างมาก จากการที่ขาดการฝึกโสตทักษะการฟังระดับเสียงทางดนตรีที่ยังไม่มีระบบการสอนหลักที่มุ่งเน้นแก้ไขปัญหาการสีซอเพี้ยนสำหรับการฝึกโสตทักษะเรื่องระดับเสียงซอด้วงโดยเฉพาะ รวมถึงพื้นฐานการเรียนรู้โสตทักษะทั้งผู้เรียน และผู้สอนมีความแตกต่างกันออกไป ผู้บรรเลงที่ยังขาดการฝึกโสตทักษะในเรื่องระดับเสียงจะบรรเลงออกมาได้ไม่ไพเราะ หรือผู้บรรเลงซอด้วงที่ขาดการฝึกโสตทักษะอาจยังเล่นได้ไม่ตอบโจทย์เรื่องการใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับเพลงที่ควรเป็นไปตามวัตถุประสงค์ซึ่งมีหลากหลายรูปแบบ สำนวน สำเนียงภาษา รวมถึงการร่วมบรรเลงวงดนตรีรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน เช่นวงดนตรีร่วมสมัย และโอกาสที่ต้องบรรเลงร่วมผสานดนตรีนานาชาติ รูปแบบวงดนตรีดังกล่าวนี้จำเป็นที่จะต้องบรรเลงให้ระดับเสียงสอดรับสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวง ดังนั้นจึงต้องเน้นองค์ความรู้โสตทักษะเรื่องระดับเสียง เพื่อให้เกิดผลออกมาเป็นรูปธรรม และเป็นการเสริมสร้างมุมมอง ทรรศนะใหม่ๆ ทางศิลปดนตรีที่หลากหลายให้เกิดเป็นประโยชน์แก่วงการดนตรีไทย โดยเฉพาะซอด้วงที่ยากแก่การฝึกบรรเลงให้เสียงไพเราะ วิธีการนี้จะเป็นการฝึกทักษะขั้นพื้นฐานในการทำความเข้าใจในความรู้ทั้งดนตรีไทย และดนตรีรูปแบบอื่นๆ

[6] Vorayot Suksaichon, *Thai Music Theory* (Bangkok: Juristic Ordinary Partnership Suwan Calorlab, 1998), 1. (in Thai)

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตการวิจัย

1. ด้านกลุ่มตัวอย่างและประชากร

ด้านกลุ่มตัวอย่าง และประชากรได้แก่ ผู้เรียน ผู้สอน และผู้ใช้บัณฑิตระดับปริญญาตรีที่ศึกษาในวิชาชีพครูดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย จากหลักสูตรการศึกษาบัณฑิต ศึกษาศาสตรบัณฑิต หรือครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา (ดนตรีไทย)

2. ด้านเนื้อหา

2.1 ทฤษฎีเสียงดนตรีไทย ทฤษฎีเสียงสากล และทฤษฎีวรยศ ศุขสายชล

2.2 สภาพปัจจุบันในการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วง

สมมติฐานการวิจัย

การจัดการเรียนรู้ที่เน้นโสตทักษะด้านการฟังระดับเสียงซึ่งส่งผลต่อการเรียนรู้การใช้ระดับช่วงเสียงต่างๆในซอด้วงที่จะเสริมทักษะการบรรเลงซอด้วงให้เกิดศักยภาพที่ครอบคลุมในการบรรเลงดนตรีถึง 3 ลักษณะเสียง คือ ระดับเสียงไทย ระดับเสียงสากล และระดับเสียงที่แสดงถึงสำเนียงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์

นิยามศัพท์เฉพาะ

โสตทักษะ หมายถึง ความรู้ความสามารถในการฟัง วิเคราะห์ แยกแยะระดับเสียง จังหวะ กลุ่มเสียง การจับคู่เสียง ความสั้น-ยาวของเสียง และความสามารถในการสร้างระดับเสียง

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลปัญหา ด้วยวิธีการประชุมกลุ่มเสวนาแลกเปลี่ยนข้อมูล ความคิดเห็น ถึงสภาพปัญหาในการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยได้ข้อมูลมาจากการเสวนาบุคคลที่เกี่ยวข้องด้านกลุ่มวิชาชีพ 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้สอน กลุ่มผู้เรียน และกลุ่มผู้ใช้บัณฑิต

โดยใช้แบบสัมภาษณ์ และแบบสอบถาม จากนั้นรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการเข้าเสวนากลุ่ม (Focus Group) เพื่อนำมาวิเคราะห์ สรุป และอภิปรายผลสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษา

กลุ่มตัวอย่าง

บุคคลที่เกี่ยวข้องด้านกลุ่มวิชาชีพ 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้สอน กลุ่มผู้เรียน และกลุ่มผู้ใช้บัณฑิต ที่เข้าร่วมเสวนากลุ่ม (Focus Group) ดังนี้

กลุ่มผู้สอน สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิชาเอกซอด้วง ที่มีประสบการณ์ไม่ต่ำกว่า 3 ปี จากสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาทั่วประเทศ จำนวน 18 คน

กลุ่มผู้เรียน ที่กำลังศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1-2 วิชาเอกซอด้วง หลักสูตรสาขาวิชาดนตรีศึกษา จำนวน 8 คน

กลุ่มผู้ใช้บัณฑิตระดับปริญญาตรีที่ศึกษาในวิชาชีพครูดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทย จำนวน 9 คน

องค์ความรู้ทฤษฎีในเชิงโสตทักษะ

โสตทักษะในการฟังเสียง

องค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีในเชิงโสตทักษะการฟังเสียงของดนตรีไทยนั้นนิยมเรียกกันว่าทาง เช่น ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางนอก ทางกลางแหบ และทางชวา แทนการเรียกระดับเสียง ดังเช่นทฤษฎีเสียงตามแบบของดนตรีสากลที่จะนิยมเรียกเป็นกลุ่มกุญแจเสียงซึ่งมีการจำแนกรายละเอียดในแต่ละกุญแจเสียงออกเป็นกลุ่มสเกลเสียงที่สามารถใช้กุญแจนั้น ๆ ออกเป็นรายละเอียดปลีกย่อย ๆ ซึ่งจำแนกสเกลออกได้อย่างหลากหลาย มีบริบทวิถีทางการใช้นิยามที่แตกต่างกัน จึงจำเป็นต้องศึกษาโสตทักษะในการฟังให้เกิดความเข้าใจดังนี้

ทฤษฎีเสียงไทย

ระบบเสียงของดนตรีไทยที่มีความชัดเจนและนิยมที่สุด คือ ระบบเสียงของวงปี่พาทย์กรมศิลปากรเป็นมาตรฐาน ระบบเสียงแบบไทยจะเรียกกันตามแบบฉบับที่คนดนตรีไทยเข้าใจเป็นทาง ยกตัวอย่างเช่น “ทางใน” จะเป็นระบบที่คุ้นเคยกันดีสำหรับนักดนตรีไทยปี่พาทย์ ซึ่งระบบโน้ตไทยที่ใช้ในปัจจุบันคือ ด ร ม ฟ ซ ล ท เสียง ด (โด) จะมีความใกล้เคียงกับโน้ตโด ในบันไดเสียงปกติของ (C Major) ตามระบบเสียงสากลมากที่สุดแต่เสียงอื่น ๆ จะมีความถี่ของช่วงเสียงที่เฉลี่ยต่างกันไป และการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละ

เครื่องมือนั้นต้องอำนวยต่อการย้ายเปลี่ยนระบบเสียงเพื่อมาบรรเลงในระบบทางเพียงออ โดยที่เสียงสำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวมจะต้องเกลี่ยเฉลี่ยความถี่แล้วสามารถบรรเลงได้อย่างรื่นหูให้รู้สึกไม่เพี้ยน แปล่ง หรือขัดต่อความรู้สึกจากการฟัง เหล่านี้ยังนับว่าเป็นการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยโดยใช้การอนุโลม แต่ในเชิงทฤษฎีที่มีการพูดโดยทั่วไปมักจะให้คำตอบว่าระบบเสียงไทยเป็นระบบ 7 เสียงเท่า[7]

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากตำรา “ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย Theory of Thai Music Analysis ของรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ พบข้อมูลดังนี้

“บันไดเสียง” บันไดเสียงที่กล่าวมาทั้งหมดนี้กล่าวถึงเฉพาะโครงสร้างเท่านั้นน่าจะได้มีการศึกษาอย่างละเอียดต่อไป เพื่อให้ความหมายของคำว่าบันไดเสียงในดนตรีไทยมีความชัดเจนขึ้น เช่นความยาวของทำนองเพลงน่าจะเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งในการกำหนดบันไดเสียงถ้ามีการเปลี่ยนโครงสร้างหรือกลุ่มโน้ตของบทเพลงในทำนองเพลงสั้น ๆ แล้วจะถือว่าเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงหรือไม่ หรือการพิจารณาบันไดเสียงเพลงไทยควรกำหนดความยาวของทำนองเพลงอย่างไรหรือไม่อัตราจังหวะจะเป็นองค์ประกอบของการกำหนดบันไดเสียงหรือไม่ เช่น ถ้าทำนองเพลงเพลงหนึ่งมีการเปลี่ยนบันไดเสียงที่อัตราจังหวะ 3 ชั้นแล้วในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียวต้องเปลี่ยนบันไดเสียงด้วยหรือไม่

ทาง

“ทาง” ในทางดนตรีมีความหมาย 3 ความหมาย ได้แก่

- ทาง ที่หมายถึงทางเครื่องดนตรี เช่น ทางระนาด ทางซอ

- ทาง ที่หมายถึงทางเพลงของครูดนตรี เช่น เพลงพม่าเห่ ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลป-บรรเลง) เพลงพม่าเห่ ทางอาจารย์มนตรี ตราโมท

- ทาง ที่หมายถึงระดับเสียงในการบรรเลง เช่น ทางนอก ทางใน ทางเพียงออบน ทางเพียงออล่าง เป็นต้น[8]

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากตำรา “ทำนองซออู้” ของประชากร ศรีสาคร พบข้อมูลดังนี้ “เราต้องยอมรับว่าระบบเสียงในดนตรีไทยอาจมีการพัฒนาจากระบบเสียง Penta-Tonic กลายมาเป็นระบบเสียง Penta-Centric ซึ่งมีการใช้ครบทั้ง 7 เสียง และแต่ละเสียงมีช่วงห่างที่เท่า ๆ กันอย่างอุดมคติ กล่าวคือหากฟังด้วยหูที่มาจากประสบการณ์และความรู้สึก เสียงในดนตรีไทยนั้นจะห่างเท่า ๆ กัน แต่ถ้าหากใช้เครื่องเทียบเสียงมาเป็นเกณฑ์วัดระดับเสียง จะพบว่าระดับเสียงในบางช่วงมีค่าระยะห่างที่ไม่เท่ากัน ระบบเสียงใน

---

[7] Veerawat Senchantichai, *The Strategies Use in the Fingering Systems for Playing Thai Fiddle in Thai Contemporary Band* (Nakhon Pathom: Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts Press, (2020), 11-12. (in Thai)

[8] Manop Wisuttipat, *Theory of Thai Music Analysis* (Bangkok: Santisiri Printing, 2013), 20-21. (in Thai)

ดนตรีอย่างอุดมคติมี 7 เสียง ห่างเท่า ๆ กัน (Seven equidistant pitches) ซึ่งทั้ง 7 เสียงสามารถร้อยเรียงเป็นทำนองได้หลากหลาย และมีกลุ่มเสียงปัญจมูลประกอบด้วยเสียงหลัก 5 เสียง (XXX_XX_) และเลี่ยงการใช้เสียงที่ 4 และ 7

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) เป็นระบบเสียงในดนตรีไทย คำว่า ***ปัญจมูล (Penta-Centric)*** เป็นคำที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ใช้แทนคำว่า ***Penta-Tonic*** โดยอ้างถึงแนวคิดของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ที่ได้กล่าวถึงระบบเสียงของดนตรีไทยในหนังสือ The Music ความว่า *"It is neither pentatonic nor derived from the Chinese or the Javanese systym as is usually supposed, but it is diatonic with seven difference tone-steps to its scale, avoilds the use of the fourth degree, this music appears to be in the pentatonic scale"*

คำแปล "มันไม่ใช่รูปแบบระบบ 5 เสียงเช่นเดียวกับระบบเสียงของจีนและชวาดังที่ถูกคาดเดากันไปอย่างนั้นแต่มันเป็น 7 เสียงที่แต่ละขั้นเสียงห่างกัน 1 เสียงเต็มโดยหลีกเลี่ยงขั้นที่ 4 และใช้เสียงขั้นที่ 7 บ้างในบางครั้งดนตรีไทยนี้จึงดูเหมือนว่าอยู่ในระบบ 5 เสียงอย่าง Pentatonic"

จะเห็นได้ว่าแนวคิดของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) นั้น มีความสอดคล้องกับระบบเสียงในวัฒนธรรมดนตรีไทยปัจจุบันมากที่สุด และในบางครั้งเพลงไทยบางเพลงปรากฏเสียงเพียง 5 เสียง เพื่อให้ได้สำเนียงตามที่ต้องการเช่นเพลงสำเนียงลาวโดยเพลงนี้ได้กำหนดให้ใช้ 5 เสียงหลักในโหมดเสียงนั้น ๆ แต่มิได้หมายถึงว่าดนตรีไทยนั้นมีเพียง 5 เสียงอย่างระบบเสียงเพนทาโทนิค"

จากแนวคิดดังกล่าวจึงนำไปสู่ปรากฏการณ์ของคำว่ากลุ่มเสียงปัญจมูลซึ่งคำนี้เกิดขึ้นโดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียกเป็นท่านแรกโดยมีนัยแห่งความหมายตามแนวคิดของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) กลุ่มเสียงปัญจมูลนี้หากจะกล่าวให้เข้าใจโดยง่ายก็คือการฟังดูเหมือน 5 เสียงแต่ใช้เสียงครบซึ่งปรากฏเด่นชัดในเพลงแขกบรเทศ สองชั้น

Example 1 Khaek Bo-ra-thet Song Chan.

- - - G	- A A A	- - - C	- A A A	- G G G	- A - G	- - - E	- E - E
- G - E	- D - C	C C - D	D D - E	- G - A	- G - E	E E - D	D D - C

จะเห็นได้ว่าทำนองดังกล่าวปรากฏเสียงเพียง 5 เสียงคือเสียง โด เร มี ซอล และลา โดยการเลี่ยงเสียงที่ 4 และ 7 ของกลุ่มเสียง ซึ่งอาจทำให้สับสน และเข้าใจว่าเป็นระบบเสียง Penta-Tonic

คำว่า Penta-Tonic อันเป็นโหมดเสียงที่ใช้กันทั่วไป ความเป็นมานั้นสืบเนื่องมาจาก Dr. Francis Silkstone ได้มาศึกษาดนตรีไทยเพื่อใช้เสนอเป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง Learning Thai Classical Music: Memorization and Improvisation

พิชิต ชัยเสรี และ Francis Silkstone เห็นชอบที่จะไม่ใช้คำว่า Penta Tonic เนื่องจากระบบเสียงของดนตรีไทย มิได้ใช้เพียง 5 เสียงเท่านั้น เพียงแต่มักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 ของบันไดเสียงและมีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเป็นบางครั้ง จนดูประหนึ่งใช้เสียง 5 เสียง ซึ่งแนวคิดดังกล่าวก็สอดคล้องกับทรรศนะของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ที่แสดงไว้ในหนังสือเล่มน้อยชื่อ The Music

พิชิต ชัยเสรี และ Francis Silkstone เลือกใช้คำว่า *Penta-Centric* แทนคำว่า Penta-Tonic ซึ่งเป็นระบบเสียงดนตรีไทยในปัจจุบัน[9]

ทฤษฎีเสียงที่ใช้กับดนตรีไทยร่วมสมัย

ระดับเสียงที่ใช้ในดนตรีไทยร่วมสมัยจะมีความแตกต่างไปจากการใช้ระบบเสียงไทยเดิมที่เกิดจากการกำหนดขึ้นด้วยผู้บรรเลงเอง หรือการกำหนดจากความหลากหลายในการเทียบเสียงเครื่องของแต่ละสำนักที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมา แต่ในกลุ่มดนตรีไทยจำพวกเครื่องสายเดิมนั้น มักจะยึดการเทียบเสียงโดยเอนอิงตามเครื่องเป่าหลักของวงเช่น ขลุ่ยเพียงออ หรือขลุ่ยหลิบ เพราะเป็นการเทียบตายตัวตามเสียงขลุ่ยที่ได้ถูกกำหนดเสียงจากการเจาะรูที่ตายตัว ซึ่งวงแต่ละสำนักก็อาจมีขลุ่ยที่ยังไม่เป็นมาตรฐานระดับเสียงที่เท่ากันแต่ก็น่าจะมีความถี่ที่ไม่หนีกันไปมากนัก

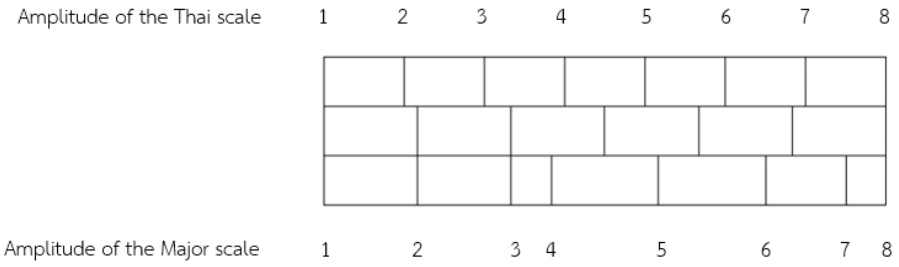
หากเราต้องการที่จะนำดนตรีไทยมาบรรเลงเพื่อให้เข้ากับดนตรีแนวใหม่ เราจำเป็นต้องศึกษาเรื่องของระบบเสียง รวมทั้งขอบเขตจำกัดของช่วงเสียงในแต่ละเครื่องดนตรี ศึกษาขอบเขตความหมายของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ให้โจทย์ในการนำมาใช้บรรเลง คำนึงความเหมาะสมกลมกลืนเข้ากันได้ของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ผสมผสานบรรเลงร่วมกัน เหล่านี้คือหลักสำคัญที่จะช่วยให้ดนตรีไทยร่วมสมัย ที่มีการฟอร์มวงในแต่ละวงให้มีอรรถรสทางดนตรีที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งในแต่ละวงอาจจะใช้วิธีการบรรเลงซึ่งเรียกจุดเด่นแตกต่างกันไป และที่สำคัญที่สุดนักดนตรีสามารถถ่ายทอดความรู้สึกผ่านบทเพลงได้ใช่เพียงจะใช้ฝีมือจากเดิมที่ตนมีแต่ต้องคำนึงถึงหลักการของเสียงให้เกิดความสอดคล้องเข้ากันได้ระหว่างดนตรีกับดนตรีที่ร่วมดำเนินทำนองไปด้วยกัน จึงสามารถสื่ออารมณ์ได้ตรงตามวัตถุประสงค์ผู้ประพันธ์เพลงนั้นๆ อย่างเข้าใจช่วยสร้างสุนทรียรสที่งดงาม

สราวุฒิ สุจิตจร ได้กล่าวถึงระบบของดนตรีไทยและดนตรีสากลนั้น แต่ละเสียงมีความถี่ไม่เท่ากัน เนื่องจากดนตรีไทยแบ่ง 1 ทบเสียง (octave) ออกเป็น 7 เสียงมีความถี่ห่างเท่า ๆ กัน ในความหมายว่า

[9] Prachakorn Srisakorn, *Saw-U Melodic* (Phitsanulok: Nareasuan University, 2021), 10-15. (in Thai)

เสียงดนตรีไทยเป็นเสียงเต็ม (whole tone) ส่วนดนตรีสากลแบ่ง 1 ทบเสียงออกเป็น 7 เสียงเหมือนกัน แต่มีความถี่ห่างไม่เท่ากันทั้งหมด กล่าวคือจะมีเสียงเต็มอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียง (semi tone) อยู่ 2 เสียง ที่เป็นเช่นนี้เพราะดนตรีสากลสามารถแบ่ง 1 ทบเสียงออกเป็น 6 เสียงเต็มที่มีความถี่เท่า ๆ กัน และยังแบ่งครึ่ง 1 เสียงเต็มออกเป็น 2 ครึ่งเสียง ดังนั้นใน 1 ทบเสียง จึงแบ่งได้อีกเป็น 12 ครึ่งเสียง

Example 2 The division of Amplitude in one octave of Thai music compared to major scales.



การแบ่งช่วงความถี่ใน 1 ทบเสียง จะเห็นได้ว่าใน 1 ทบเสียงถ้าตั้งให้เสียงที่ 1 ของดนตรีไทย ตรงกับดนตรีสากลแล้ว เสียงที่ 2, 3, 4, 5, 6, และ 7 จะไม่ตรงกันเลย ยกเว้นเสียงที่ 8 ซึ่งซ้ำกับเสียงที่ 1 และยังพบว่าเสียงที่ 2, 3, 5, 6 และ 7 ของสากลมีความถี่สูงกว่าของไทย แต่เสียงที่ 4 ของสากลมีความถี่ต่ำกว่าเสียงที่ 4 ของไทย นอกจากนี้เมื่อพิจารณาช่วงความถี่ของดนตรีสากล จะสังเกตได้ว่ามีครึ่งเสียงระหว่างเสียงที่ 3 กับเสียงที่ 4 และระหว่างเสียงที่ 7 กับเสียงที่ 8 ในการกล่าวเสียงที่ 1 ถึง 8 ต่อไปจากนี้ จะใช้เสียงเรียกเป็น โด, เร, มี, ฟา, ซอล, ลา, ที และโด แทนตามลำดับ[10]

ผลการวิเคราะห์

ผลการวิเคราะห์ด้านความคิดเห็นของผู้สอน

จากการศึกษาหลักการของเนื้อหาโสตทักษะซอด้วงของสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษา พบว่าพื้นฐานการเรียนรู้ทักษะซอด้วงของผู้เรียนแต่ละบุคคลมีมาตรฐานที่ไม่เท่ากัน ประกอบด้วย 1) ผู้เรียนที่มีทักษะพื้นฐานในระดับดีมาก 2) ผู้เรียนที่เป็นกลุ่มที่มีพื้นฐานจากสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลป และโรงเรียนสามัญทั่วไปที่เริ่มเรียนตั้งแต่ระดับชั้น ม.1 หรือเริ่มจากระดับชั้น ม.4 3) ผู้เรียนที่ไม่มีพื้นฐานทักษะซอด้วงที่เพิ่งเริ่ม

[10] Sarawut Sujitjorn, *Analysis of Thai Musical Sounds* (Nakhon Ratchasima: Lertsin Printing, 2002), 19-20. (in Thai)

ศึกษาในระดับปริญญาตรีจากการย้ายวิชาเอก หรือย้ายสถานศึกษา 4) ผู้เรียนที่มาจากเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ สะล้อภาคเหนือ ซอภาคอีสาน และซอภาคใต้ ซึ่งผู้สอนเองต้องจัดกลุ่มแยกจัดการเรียนการสอนคนละช่วงตามความเหมาะสม โดยซอเหล่านี้มีตำแหน่งการใช้ระบบการวางนิ้วที่แตกต่างกันจึงต้องมีการปรับเพื่อให้เข้ากับระบบของโสตทักษะซอด้วง ซึ่งสามารถแบ่งหลักการของเนื้อหาโสตทักษะของสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1. สถาบันที่มีรายวิชาโสตทักษะในการฝึกพื้นฐาน ประกอบด้วยการฝึกการฟัง การแยกเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ การบันทึกโน้ต และการฟังเสียงโน้ต ร้องตามโน้ตออกมาได้

2. สถาบันที่ไม่มีรายวิชาด้านโสตทักษะโดยตรง แต่เป็นเพียงการสอดแทรกเนื้อหาในรายวิชาทักษะซอด้วงที่ไม่เป็นกิจลักษณะมากนัก ผ่านบทเพลงตามหลักสูตรที่เน้นการเรียนการสอนตามแนวทางของรายวิชาทักษะเอก เพียงแต่ให้ผู้เรียนฝึกฟังและปฏิบัติตามผู้สอนให้ได้เป็นหลัก

3. ผู้เรียนค้นคว้าหาข้อมูลความรู้ด้วยตนเองจากสื่อต่างๆ รวมทั้งเกิดจากประสบการณ์

ผลการวิเคราะห์ด้านความคิดเห็นของผู้เรียน

จากการศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษาพบว่า การเรียนซอด้วงที่ผ่านมาเน้นการฝึกลากคันชัก เพื่อรักษาคุณภาพเสียง ฝึกตามแบบฝึกหัดไล่มือ ฝึกการฟังตัวต่อตัว เพื่อให้คุ้นชินกับเสียง หรือการบรรเลงให้ฟังแล้วให้ผู้เรียนบรรเลงตาม โดยผู้สอนรายวิชาทักษะ (Skill) คอยสอนด้านโสตทักษะ และคอยควบคุมระดับเสียง

ผลการวิเคราะห์ด้านความคิดเห็นของผู้ใช้บัณฑิต

จากการศึกษาสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษาของผู้ใช้บัณฑิตพบว่า การใช้ระบบนิ้วแบบระบบเสียงดั้งเดิมของซอด้วง กับระบบนิ้วที่เป็นแบบระบบเสียงสากลเป็นสิ่งที่ดนตรีไทยควรมีการปรับตัว เพื่อให้สามารถบรรเลงได้เข้ากับทุกสถานการณ์ สามารถเข้าร่วมกับวงดนตรีที่หลากหลายได้มากขึ้น กระบวนการที่สามารถพัฒนาโสตทักษะให้สามารถเรียนรู้ทั้งของเดิมควบคู่กับระบบเสียงสากลร่วมด้วยกันมากขึ้น อีกทั้งพบว่า ผู้สอนดนตรีสากลบางท่านยังไม่เข้าใจในเรื่องของหลักการนำเครื่องดนตรีไทยมาทำการปรับจูนเสียง เพื่อบรรเลงร่วมกันในวงดนตรีไทยร่วมสมัย การขาดความเข้าใจในเรื่องขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่อาจเกิดจากความไม่เข้าใจในฝ่ายของผู้สอนดนตรีสากล และการขาดความเข้าใจของผู้สอนดนตรีไทยเอง เช่น การเทียบซอหรือขิมให้โน้ตเสียโดในแต่ละเครื่องดนตรีนั้นๆ สูงขึ้นเท่าโด (C) ของเสียงสากล ก็อาตเกิดเหตุการณ์สายขาด หรือเครื่องดนตรีไม่สามารถทนทานต่อแรงตึงสายที่มากขึ้นได้ อาจก่อให้เกิดความเสียหาย ควรใช้วิธีการเปลี่ยนตำแหน่งจากทักษะของผู้บรรเลงเอง ให้เกิดความชำนาญจะเป็นวิธีการที่เหมาะสมกว่าเป็นต้น

สรุปผลวิจัย

สภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษานั้นมีน้อย อีกทั้งจำนวนผู้เรียนที่เรียนวิชาเอกซอด้วงมีน้อย การจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษาเป็นเพียงการสอดแทรกในเนื้อหาผ่านบทเพลงตามหลักสูตรที่เน้นการเรียนการสอนตามแนวทางของรายวิชาทักษะเอก (Skill) ซึ่งยังไม่ได้มีการจัดการเรียนรู้โสตทักษะของซอด้วงที่เป็นกิจลักษณะมากนัก มีเพียงการให้ผู้เรียนฟังและปฏิบัติตามครูผู้สอนให้ได้เป็นหลัก แต่ก็ยังมีการให้ผู้เรียนได้พิจารณาคิดตามจากวิธีการสอนของผู้สอนแต่ละท่านโดยสอดแทรกทฤษฎีเนื้อหาเข้าไว้ด้วยกัน ฝึกให้ผู้เรียนลองค้นคว้าหาข้อมูลความรู้ พร้อมทั้งเสริมประสบการณ์เพื่อพัฒนาทักษะการฟัง ปรับจูนเสียง และร่วมบรรเลงวงดนตรีที่เกี่ยวข้องเพื่อเรียนรู้และพัฒนาทักษะของตน

อภิปรายผลการวิจัย

จากสภาพการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษามีการจัดการเรียนรู้โสตทักษะของซอ-ด้วงที่เป็นกิจลักษณะน้อย อีกทั้งจำนวนผู้เรียนที่เรียนวิชาเอกซอด้วงมีน้อย จึงยังคงใช้หลักการจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในลักษณะการฟังและปฏิบัติตามครูผู้สอนเป็นหลัก สอดแทรกทฤษฎีเนื้อหาเข้าไว้ตามลำดับจากวิธีการสอนของผู้สอนแต่ละท่าน ผู้เรียนได้รับการเสริมสร้างประสบการณ์ผ่านการบรรเลงวงดนตรีสอดคล้องการเรียนตามทฤษฎี และแนวคิดของชินอิชิ ซูซูกิ (Shinichi Suzuki, 1898-1998)[11] เกี่ยวกับการเรียนภาษาแม่ของเด็กทั่วโลกและได้นำมาพัฒนาให้เข้ากับการเรียนดนตรี ซูซูกิได้สังเกตว่าเด็กสามารถพูดภาษาของตนเองได้ก่อนที่จะเรียนการอ่านและการเขียน เป็นเพราะการฟังและการเลียนแบบนั่นเอง ดังนั้นการฟังดนตรีต้นฉบับ การเลียนแบบครูและการทำซ้ำบ่อยๆ เด็กย่อมสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี อีกทั้งซูซูกิได้คัดเลือกบทเพลงในระดับต่างๆ ตามความยากง่าย เด็กได้เรียนรู้สาระ และการปฏิบัติดนตรีมากกว่าเทคนิคต่างๆ การคัดเลือกบทเพลงในแบบฝึกหัดของซูซูกิจึงเป็นขั้นตอนและมีกระบวนการพัฒนา ต้องปฏิบัติด้วยความสม่ำเสมอ มีการเตรียมความพร้อมในการเรียนดนตรีขั้นสูงขึ้น[12] การจัดการเรียนรู้โสตทักษะซอด้วงในระดับอุดมศึกษาจึงควรมีการพัฒนาหลักการเรียนการสอนตามแนวคิดของซูซูกิ เพื่อให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

---

[11] Prapansak Pumin, “Teaching International Music Using Eastern Wisdom Teaching Music According to Suzuki's Method,” *Fine Arts Journal: Srinakharinwirot University* 11, 2 (2003): 12. (in Thai)

[12] Somkiate Sayawongs and Prapansak Pum-in, “An Analysis of Musical Material to Selection of Classical Guitar Repertoire for Higher Education,” in *The 2nd National Fine Arts Conference: The Arts 4.0 (Creative Art and Art Education),* Editor Chanick Wangphanich, 4. (in Thai)

Bibliography

Ambangyung, Somchai. “Khim in Formal Learning.” Doctoral’s diss., Mahidol University, 2011. (in Thai)

Pumin, Prapansak. “Teaching International Music Using Eastern Wisdom Teaching Music According to Suzuki's Method.” *Fine Arts Journal: Srinakharinwirot University* 11, 2 (2003): 10-16. (in Thai)

Sayawongs, Somkiate, and Prapansak Pum-in. “An Analysis of Musical Material to Selection of Classical Guitar Repertoire for Higher Education.” in The 2nd National Fine Arts Conference: The Arts 4.0 (Creative Art and Art Education), Editor Chanick Wangphanich, 1-16. Bangkok: Srinakharinwirot University, 3-4 August 2017. (in Thai)

Senchantichai, Veerawat. *The Strategies Use in the Fingering Systems for Playing Thai Fiddle in Thai Contemporary Band.* Nakhon Pathom: Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts Press, 2020. (in Thai)

Srisakorn, Prachakorn. *Saw-U Melodic*. Phitsanulok: Nareasuan University, 2021. (in Thai)

Sujitjorn, Sarawut. *Analysis of Thai Musical Sounds*. Nakhon Ratchasima: Lertsin Printing, 2002. (in Thai)

Suksaichon, Vorayot. *Thai Music Theory*. Bangkok: Juristic Ordinary Partnership Suwan Calorlab, 1998. (in Thai)

Standard Thai Music. Bangkok: Office of The Higher Education Commission, 2010. (in Thai)

Wangphanich, Chanick. “Guidelines of Classroom Management for Teaching and Learning Music in Higher Education.” *Fine Arts Journal* 20, 1 (2016): 9. (in Thai)

Wisuttipat, Manop. *Theory of Thai Music Analysis*. Bangkok: Santisiri Printing, 2013. (in Thai)