ฉิ่งมุล่ง : ปรากฏการณ์วิทยาทางดนตรีไทยและการเปลี่ยนผ่านทางสภาวะความรู้สึกของนักระนาดเอก

CHING MU LONG: TRADITIONAL THAI MUSIC PHENOMENOLOGY AND A PERCEPTUAL TRANSITION OF RANAT EK PLAYERS

สันติ อุดมศรี* SANTI UDOMSRI*
จรัญ กาญจนประดิษฐ์** JARUN KANCHANAPRADIT**

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีความต้องการขยายประเด็นทางความคิดและเปิดมุมมองเกี่ยวกับเพลงฉิ่งมุล่งในฐานะ "เพลงไล่มือ" ตามกรอบแนวทางการศึกษาปรากฏการณ์วิทยา โดยนำมาปรับใช้กับประสบการณ์ของนักระนาด เพื่อแสดงให้เห็นถึงการให้ความหมายต่อเพลงฉิ่งมุล่งจากประสบการณ์และบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง การศึกษาการเปลี่ยนผ่านทางสภาวะความรู้สึกของนักระนาดและการให้ความหมายต่อเพลงฉิ่งมุล่ง อาจจะเป็นมุมมองใหม่ที่ช่วยให้เราเข้าใจสถานภาพการคงอยู่ขององค์ความรู้และภูมิปัญญาทางดนตรีในปัจจุบัน จะเป็นกรณีตัวอย่างหนึ่งที่ทำให้เราได้ตระหนักถึงความสำคัญของการฝึกซ้อมที่มีผลต่อศักยภาพทางดนตรีของบุคคล

คำสำคัญ : ฉิ่งมุล่ง/ ระนาดเอก/ สภาวะความรู้สึกทางดนตรี/ ปรากฏการณ์วิทยา/ ดนตรีไทย

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา, santiudomsri@gmail.com.
*Assistant Professor, Faculty of Music and Performing Art, Burapha University, santiudomsri@gmail.com.
**รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, jarun@kku.ac.th.
**Associate Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, jarun@kku.ac.th.

Received 29/07/2563, Revised 28/12/2563, Accepted 19/01/2564

Abstract

The article adopts a phenomenological approach to explain and clarify issues associated with the practice and performance of the traditional Thai composition Ching Mu Long. This piece which is part of a technical repertoire known as 'Pleng lai mue' which forms the basis of musical training for ranat ek players. The central questions relate to the subjective experiences of musicians for whom music and involvement in Thai musical culture is meaningful to their lives. The study illuminates aspects of traditional Thai musical culture and knowledge systems and shows that transformations occur in ranat ek players' perceptions and skills as a result of serious practice. The phenomenological perspective helps draw out details of this developmental process as they gain insight into their own performance as a result of extended periods of committed practice. It shows that immersion in practice is essential for a musician to flourish as a musician and reach their musical potential.

Keywords: Ching mu long/ Ranat Ek/ Musical Perception/ Phenomenology/ Traditional Thai Music

บทนำ

ฉิ่งมุล่ง เป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยในหลายสถานะ เช่น เป็นบทเพลงเพื่อการฟัง เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง และอีกสถานะหนึ่งที่นักดนตรีไทยทุกคนทราบกันเป็นอย่างดี คือ การเป็นบทเพลงสำหรับ "ไล่มือ" ในฐานคิดเรื่องการเป็นบทเพลงสำหรับไล่มือนี้ ประชากร ศรีสาคร ได้อ้างถึงทัศนะของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร เกี่ยวกับเพลงสำหรับไล่มือว่าเพลงฉิ่งมุล่งนี้ เปรียบเสมือนโรงงานสร้างนักดนตรี เมื่อฝีมือแย่ลงก็สามารถกลับมาซ่อมให้ดีขึ้นได้[1] ทัศนะดังกล่าวนี้ สอดคล้องกับประสบการณ์ของอาจารย์ประโยชน์ ทางมีศรี อดีตนักระนาดจากสำนักครูรวม พรหมบุรี จังหวัดราชบุรี ซึ่งได้กล่าวถึงประสบการณ์ของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่งว่า "ขณะไล่ ได้ทบทวน และแก้ไขข้อบกพร่องที่ผ่านมา หลังจากไล่แล้ว รู้สึกพอใจกับการพัฒนาในเรื่องกำลังแขนและเสียงระนาดดีขึ้น"[2]

ในประเด็นเดียวกัน จากรายงานการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ของเพลงฉิ่งของ ขำคม พรประสิทธิ์[3] ได้แสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่ง ของครูดนตรีไทยอาวุโสหลายท่าน อาทิ อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร (2464-2545) ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ (2474-2560) ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์อุทัย พาทยโกศล (2490-2550) อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ (2475-ปัจจุบัน) ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (2477-ปัจจุบัน) ศิลปินแห่งชาติ และอาจารย์สุเชาว์ หลิมพาณิชย์ (2491-ปัจจุบัน) ซึ่งทุกท่านได้แสดงทัศนะจากประสบการณ์ส่วนบุคคลที่กล่าวตรงกันว่า การไล่ระนาดด้วยเพลงฉิ่งมุล่งจะช่วยให้ได้ **"กำลัง คล่องแคล่ว ไหว"** ดังตัวอย่างทัศนะของอาจารย์อุทัย พาทยโกศล ที่กล่าวถึงประสบการณ์การไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่ง ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> *ถ้าตอนที่เขาจะประชันกันระหว่างวังต่าง ๆ ก็จะไล่มุล่ง ทะแยไล่อย่างไรก็ไม่ถึงมุล่ง เพราะมุล่งจะได้กำลังข้อ เกรี้ยวกราด เอาไปเดี่ยวก็ได้ มุล่งได้รับความนิยมมากที่สุด*[4]

หากพิจารณาในมุมมองด้านประสบการณ์ของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่ง ผู้เขียนขอเสนอประเด็นเป็นข้อสังเกตว่า เพลงฉิ่งมุล่ง นอกจากจะมีบทบาทในการรักษาศักยภาพฝีมือของความเป็นนักระนาดในส่วนเฉพาะบุคคลได้แล้ว ยังมีนัยสำคัญต่อการดำรงอยู่ของจิตวิญญาณความเป็นนักระนาดได้อีกเช่นกัน คำกล่าวนี้คงจะไม่เกินจริง เพราะทุกวันนี้ยังคงมีนักระนาดรุ่นใหม่ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ตามขนบแต่โบราณทั้งมืออาชีพและมือสมัครเล่น จากหลายมุมของเมืองไทยได้แสดงฝีมือผ่านสื่อออนไลน์กันมากขึ้น แต่ละคนจะต้องเคยมีประสบการณ์การไล่ระนาดด้วยเพลง "ฉิ่งมุล่ง" มาไม่มากก็น้อยตามบริบทที่แตกต่างกัน อีกความหมายหนึ่งที่ได้แฝงอยู่ในการถ่ายทอดเพลงฉิ่งมุล่ง คือ เป็นการส่งต่อ "จิตวิญญาณความเป็นนักระนาด" (หรือนักดนตรีไทย) เพื่อสร้าง "คนระนาด" ที่มีคุณภาพ เพลงฉิ่งมุล่งจึงอยู่ในฐานะของการเป็นเครื่องมือและสื่อกลางสำหรับส่งผ่านสำนึกในเชิงความหมายของความเป็น "นักระนาด" ที่ได้ส่งผ่านจากครูมาสู่ลูกศิษย์ บางทีในเชิงความหมายนี้อาจกำลังแสดงถึงตัวตนและพื้นที่ของ "ฉิ่งมุล่ง"เอง ที่อาจกำลังอยู่ในสถานะตัวแทนและสัญลักษณ์ของความดำรงอยู่ของระบบการถ่ายทอดดนตรีไทยในรูปแบบหนึ่งก็เป็นได้

---

1. ประชากร ศรีสาคร, "แนวคิดการผูกสำนวนกลอนซออู้เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563): 81.
2. ประโยชน์ ทางมีศรี, "ไล่ระนาดฉิ่งมุล่ง," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 24 กรกฎาคม 2563.
3. ขำคม พรประสิทธิ์, "*อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*" (รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 179-182.
4. ขำคม พรประสิทธิ์, "*อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*" (รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 181.

การทบทวนมุมมองดังกล่าวข้างต้น ได้นำมาสู่การทำความเข้าใจในแง่มุมอื่นที่เกี่ยวข้องกัน เราอาจจะตั้งคำถามเชิงวิพากษ์ (critical thinking) ต่อเพลงฉิ่งมุล่งได้ว่า หากมองย้อนกลับไปในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย ถ้าไม่มีเพลงฉิ่งมุล่งในวัฒนธรรมดนตรีไทยแล้ว ปรากฏการณ์ทางดนตรีไทยที่เคยเกิดขึ้นจะดำเนินและเป็นไปอย่างไร อะไรบ้างที่จะขาดหายไปจากวัฒนธรรมดนตรีไทย จริงหรือไม่ที่เพลงฉิ่งมุล่งจะเป็นเสมือนโรงงานซ่อมและสร้างนักระนาดให้กับวงการดนตรีไทย คำถามเหล่านี้ชวนให้ขบคิดพิจารณาและนำไปสู่การประกอบสร้างคำตอบและความรู้บางอย่างที่สะท้อนให้เห็นถึงการมีความหมายของฉิ่งมุล่งต่อชีวิตนักดนตรี

จากคำกล่าวข้างต้น ได้แสดงถึงกรอบความคิดที่จะนำมาสู่การกำหนดความมุ่งหมายของบทความนี้ คือ ความต้องการขยายประเด็นทางความคิดและเปิดมุมมองใหม่และทำความเข้าใจต่อเพลงฉิ่งมุล่งในฐานะเพลง "ไล่มือ" โดยเริ่มต้นตั้งคำถามว่า หากเราพิจารณาประสบการณ์การไล่มือ หรือการไล่ระนาดด้วย "เพลงฉิ่งมุล่ง" ในเชิงปรากฏการณ์วิทยา (phenomenological approach)[5] เราจะสามารถขยายขอบเขตมิติทางความรู้ของเพลงฉิ่งมุล่งออกไปอย่างไรได้บ้าง ที่มิได้มองจากจุดยืนที่อยู่ภายใต้กรอบของดนตรีวิทยา (musicology) (แบบไทย) เพียงอย่างเดียว แต่เป็นมุมมองที่ต้องการพยายามทำความเข้าใจถึงประสบการณ์ของคนระนาดที่มีต่อเพลงฉิ่งมุล่ง จากการสร้างกรอบความรู้ในสองประการ คือ ประการแรกทำความเข้าใจกับบริบทของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่งจากประสบการณ์ของนักระนาด ซึ่งการศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยาเรียกว่า "โครงสร้าง" ของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมตามแนวคิดของเอ็ดมุลด์ ฮุซเซิร์ล (Edmund Husserl) (1859-1938) ประการที่สอง มองลงลึกไปถึงความหมายและความรู้สึกจากประสบการณ์ (lived experiences) ที่เกิดขึ้นของนักระนาดที่มีต่อเพลงฉิ่งมุล่ง เพื่อนำไปสู่การตีความหาสารัตถะทางความคิดที่เกี่ยวโยงกับเพลงฉิ่งมุล่งที่นักระนาดมีความเข้าใจ ความรู้สึก และให้ความหมายตรงกัน ตามแนวคิดของไฮเดกเกอร์ (Heidegger) (1889-1976)[6]

การทำความเข้าใจเพลงฉิ่งมุล่งในเชิงปรากฏการณ์วิทยา ตามกรอบความมุ่งหมายทั้งสองประการที่กล่าวในข้างต้น บทความนี้จึงได้ลำดับประเด็นเนื้อหาเป็นสองหัวข้อ คือ 1) เพลงฉิ่งมุล่งในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย 2) ฉิ่งมุล่งกับการเปลี่ยนผ่านสภาวะทางดนตรี และในส่วนท้ายของบทความ ได้นำเสนอทางระนาดเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียวของสำนักครูรวม พรหมบุรี เพื่อเป็นกรณีตัวอย่างอีกด้วย

เพลงฉิ่งมุล่งในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย

เพลงฉิ่งมุล่ง (มู่ล่ง มุโล่ง บุล่ง บุโล้ง) สันนิษฐานว่าเป็นเพลงเก่าที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดว่าใครเป็นผู้แต่งเช่นเดียวกับอีกหลายบทเพลงที่มีอยู่ในดนตรีไทย แต่เรายังสามารถที่พอจะทราบได้ว่า ตัวตน พื้นที่และการมีอยู่ของเพลงฉิ่งมุล่ง ในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น ได้จัดให้เพลงฉิ่งมุล่งอยู่ในพื้นที่ของ "เพลงเรื่อง" มาแต่เดิมในสองกลุ่ม คือ เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงส์ และเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง ซึ่งเป็นหมวดหมู่เพลงที่ค่อนข้างเฉพาะสำหรับนักดนตรีอาชีพ หรือสำหรับผู้ที่ได้เรียนดนตรีอย่างจริงจังมาระดับหนึ่ง นอกจากนี้ในตำราเพลงมโหรี[7] ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยของอาจารย์มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ยังได้กล่าวถึงเพลง มุโล่ง (สะกดตามเอกสาร) ว่าปรากฏอยู่ในหมวดเพลงมอญนอกเรื่องด้วยเช่นกัน

5. ชาย โพธิสิตา, *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งฯ, 2554), 176-192.
6. ชาย โพธิสิตา, *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งฯ, 2554), 178-179.
7. มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, *ฟังและเข้าใจเพลงไทย* (กรุงเทพฯ : ศิลปะสนองการพิมพ์, 2540), 6.

ในบรรดาเพลงตระกูลเพลงฉิ่ง "เพลงฉิ่งมุล่ง" เป็นบทเพลงหนึ่งที่โบราณจารย์ได้นำมาเป็นเพลงสำหรับ "ไล่มือ" และได้ยึดถือปฏิบัติต่อกันมาโดยเฉพาะ "คนระนาด" ผู้มีบทบาทสำคัญเป็นผู้นำวง ในขณะเดียวกันการนำเพลงฉิ่งมุล่งมาไล่มือ ยังแสดงให้เห็นถึงการขยายและข้ามพื้นที่ของเพลงฉิ่งมุล่ง ที่มิได้อยู่เพียงเฉพาะในพื้นที่ของการบรรเลงหรือแสดงดนตรี (performance) ต่อหน้าสาธารณชนเพียงเท่านั้น แต่ยังได้รับคัดเลือกให้มาอยู่ในพื้นที่ของการฝึกฝน (practice) ด้วยเช่นกัน

การ "ไล่มือ" เป็นเวลาและพื้นที่ส่วนตัวของนักดนตรี (นักระนาด) ที่ดำเนินเป็นกิจวัตรประจำวัน ซึ่งมีผลสำคัญต่อการสั่งสมประสบการณ์บนเส้นทางของนักดนตรี ในมุมนี้ ฉิ่งมุล่งจึงเป็นสื่อกลางของนักดนตรีในการเชื่อมโลกประสบการณ์ ทั้งพื้นที่ของการแสดงและพื้นที่ของการฝึกซ้อมเข้าไว้ด้วยกันซึ่งมีผลต่อการเกิดจิตสำนึกและการรับรู้บางอย่างที่มีความหมายต่อนักดนตรี ประสบการณ์ดังกล่าวที่ได้สั่งสมจากการไล่มือ ไล่ระนาด จะค่อย ๆ ก่อรูป จนกระทั่งมีอิทธิพลต่อการนำพาบุคคลให้ข้ามเขตมาอยู่ในสภาวะของนักระนาดที่มีศักยภาพ และเป็นสมาชิกตามวิถีของความเป็นนักดนตรีไทยที่อาจจะเป็นแค่ช่วงขณะหนึ่งของชีวิตหรือต่อเนื่องยาวนานไปตลอด ประเด็นนี้ คือ ลักษณะของการเปลี่ยนสภาวะทางดนตรีรูปแบบหนึ่งที่จะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

การนำเสนอประเด็นในส่วนนี้ พยายามตอบคำถามให้กับกรอบความคิดประการแรกที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น คือ การทำความเข้าใจกับบริบทของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่งในเชิง "โครงสร้าง" ในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม เพื่อแสดงให้เห็นถึงตำแหน่ง (setting) พื้นที่ (space) เวลา (time) ของเพลงฉิ่งมุล่งที่กำลังเคลื่อนไหวอยู่ภายใต้บริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย โดยมีกรอบคำถามตั้งต้นว่า อะไรคือโครงสร้างทางบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของนักระนาดกับเพลงฉิ่งมุล่ง

จากคำถามดังกล่าว จะขอเริ่มต้นตั้งฐานความคิดเพื่อมองเพลงฉิ่งมุล่งในเชิงพื้นที่ (Space) ที่ไม่ใช่พื้นที่ทางภูมิศาสตร์ แต่เป็นพื้นที่เชิงนามธรรมที่ทำให้บุคคลได้มีโอกาสเข้ามามีประสบการณ์ในพื้นที่นี้ พื้นที่ที่อยู่ภายใต้โครงสร้างเชิงนามธรรมบางอย่างที่ทับซ้อน กำลังถูกแวดล้อมและมีอิทธิพลต่อการรับรู้ความหมายของเพลงฉิ่งมุล่งของบุคคลนั้น ประเด็นในส่วนนี้ขอแบ่งระดับพื้นที่ของเพลงฉิ่งมุล่งออกเป็นสองระดับ คือ ระดับที่หนึ่ง พื้นที่ภายในของตัวบทเพลง ที่จำเป็นต้องอธิบายในเชิงโครงสร้างทำนอง เพื่อเป็นพื้นฐานในการทำความเข้าใจรูปแบบ (form) และเนื้อหา (content) ของเพลงฉิ่งมุล่งตามหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงไทย ถึงแม้จะดูเหมือนว่าการสำรวจโครงสร้างทำนองเพลงฉิ่งมุล่งนี้ จะเป็นการอธิบายในเชิงวัตถุวิสัย (objective knowledge) ที่ค่อนข้างย้อนแย้งกับจุดยืนของการศึกษาทางปรากฏการณ์วิทยาที่มุ่งให้ความสำคัญกับการอธิบายความรู้ในเชิงอัตวิสัย (subjective knowledge) ของผู้ได้รับประสบการณ์ในฐานะประธานที่หนึ่ง (subjective)[8] มากกว่า อย่างไรก็ตาม ความเข้าใจเรื่องโครงสร้างทำนองเพลงในเบื้องต้นนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการเชื่อมโยงการรับรู้ทางประสบการณ์ระหว่างนักระนาด และเพลงฉิ่งมุล่งในฐานะตัวความรู้ (knowledge) ที่นักระนาดได้เกิดกระบวนการทางความคิด ความรู้สึก ที่มีต่อเพลงฉิ่งมุล่ง ซึ่งจะมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ในระดับที่สอง คือ พื้นที่ของเพลงฉิ่งมุล่งในบริบททางวัฒนธรรม ที่จะอธิบายถึงความสัมพันธ์ที่กว้างขึ้นระหว่างนักระนาด บทเพลงฉิ่งมุล่งและบริบทที่เกี่ยวข้อง

8. "การวางรากฐานปรากฏการณ์วิทยาโดยฟรานซ์ เบรนทาโน," บันทึกข้อมูลเมื่อ 11 ธันวาคม 2561, https://www.youtube.com/watch?v=LsT357D-jro./การวางรากฐานปรากฏการณ์วิทยาโดยฟรานซ์ เบรนทาโน/.

โครงสร้างทำนองฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว

ฉิ่งมุล่ง อัตราจังหวะชั้นเดียว มีโครงสร้างของทำนองหลัก (form) ในภาพรวมแบ่งออกเป็น 3 ท่อน แต่ละท่อนมีเนื้อหา (content) ของทำนองที่แตกต่างกัน แต่มีเนื้อหาบางส่วนที่ซ้ำและใกล้เคียงกัน การบรรเลงซ้ำในแต่ละประโยคเป็นแกนหลักของเนื้อหา (ทำนอง) ที่ช่วยสร้างความเป็นเอกภาพให้กับบทเพลง โดยที่ในภาพรวมของการดำเนินกลอนของทำนองหลักประกอบด้วยลีลาทำนองสองลักษณะ คือ 1) ทำนองเรียงเสียงชิดกัน และ 2) ทำนองกระโดดข้ามเสียงไปมา ดังที่ขำคม พรประสิทธิ์[9] ได้วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงฉิ่งมุล่งชั้นเดียว กล่าวโดยสรุปดังนี้

ท่อน 1 ประกอบด้วยทำนอง 4 ประโยค ความยาวของประโยคแตกต่างกันสามรูปแบบคือ ประโยคมีความยาว 7 ห้อง 12 ห้อง และ 10 ห้อง แต่ละประโยคบรรเลงซ้ำสองครั้ง

ท่อน 2 ประกอบด้วยทำนอง 3 ประโยค ทุกประโยคมีความยาว 8 ห้อง

ท่อน 3 ประกอบด้วยทำนอง 13 ประโยค แบ่งออกเป็นสามกลุ่มย่อย คือ

กลุ่มที่ 1 มีทำนอง 4 ประโยค แต่ละประโยคมีความยาว 8 ห้อง

กลุ่มที่ 2 มีทำนอง 4 ประโยค ความยาวของประโยคมีสองรูปแบบ คือ ความยาว 4 ห้อง และ 8 ห้อง

กลุ่มที่ 3 มีทำนอง 6 ประโยค ความยาวของประโยคมีสามรูปแบบ คือ ความยาว 8 ห้อง 6 ห้อง และ 4 ห้อง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองข้างต้น จะสังเกตได้ว่า เพลงฉิ่งมุล่งชั้นเดียวนี้ ได้ถูกประกอบสร้างด้วยทำนองที่มีความสั้นยาวไม่คงที่ มีทั้งทำนองที่มีความยาว 4 ห้อง 6 ห้อง 7 ห้อง 8 ห้อง 10 ห้อง และ 12 ห้องแตกต่างกัน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากบทเพลงอื่นทั่วไป ด้วยองค์ประกอบเรื่องความยาวทำนองที่ไม่คงที่นี้เอง ทำให้เพลงฉิ่งมุล่งอยู่นอกเหนือกรอบของจังหวะหน้าทับ ซึ่งไม่เป็นไปตามบรรทัดฐานของเพลงสำนวนปรบไก่และสองไม้ ดังนั้นความเหมาะสมในเชิงสุนทรียะในมิติของจังหวะของเพลงฉิ่งมุล่งจึงเหมาะสมที่จะกระทำได้เพียงการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งและปราศจากหน้าทับ ซึ่งนักดนตรีทุกคนหมายรู้กันเป็นอย่างดีว่าสิ่งนี้คือลักษณะสำคัญของ "เพลงฉิ่ง" ในมุมมองเชิงพื้นที่และเวลา เนื้อหาของฉิ่งมุล่งได้ถูกจัดวางด้วยทำนองสั้นยาวที่หลากหลายที่สะท้อนถึง "ความเป็นอิสระ ไม่มีการกำหนดที่แน่นอนของประโยคเพลงอย่างเพลงอื่น ๆ"[10] แต่ละท่อนมีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามโครงสร้างทำนองของเพลงนี้ได้ถูกประกอบสร้างให้มีเอกภาพรวมเป็นเนื้อเดียวกันด้วยปัจจัยหลักสองสิ่ง คือ ปัจจัยเรื่องทำนองคือการใช้ทำนองร่วมของทั้งสามท่อนในทำนองขึ้นต้นสี่ห้องแรกของแต่ละท่อน คือ /----/-ด-ด/-รมร/ดซ-ด/ และอีกประการหนึ่ง คือ ทำนองหลักที่ร้อยเรียงขึ้นมีการผูกทำนองจากกลุ่มเสียงที่เอื้อแก่การแปลทาง (translation) ดำเนินกลอนให้เป็นทางเก็บโดยสามารถตกแต่งทำนองด้วยการใช้เสียงครบทั้งเจ็ดเสียง และสำหรับปัจจัยที่สอง คือ ปัจจัยเรื่องการบรรเลง กล่าวคือ การกำหนดแบบแผนการบรรเลงในแต่ละประโยคที่จะต้องบรรเลงซ้ำสองครั้ง (ยกเว้นบางประโยค)

9. ขำคม พรประสิทธิ์, "*อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*" (รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 187.
10. ขำคม พรประสิทธิ์, "*อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*" (รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 190.

เพลงฉิ่งมุล่งในบริบททางวัฒนธรรม

ในส่วนนี้คือการขยายความให้กับพื้นที่ในระดับที่สอง คือ พื้นที่ของเพลงฉิ่งมุ่ลงในบริบททางวัฒนธรรม ที่สืบเนื่องมาจากการทำความเข้าใจโครงสร้างทำนองเพลงฉิ่งมุล่งซึ่งเป็นพื้นที่ในระดับที่หนึ่ง ซึ่งพื้นที่ระดับที่สองนี้มีความสัมพันธ์กับบริบททางวัฒนธรรม อนึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ได้เกิดขึ้นมาโดยตลอดและต่อเนื่อง ได้ส่งผลต่อความเคลื่อนไหวในส่วนย่อยของวัฒนธรรมดนตรีไทยด้วยเช่นกัน ซึ่งอาจมีผลมาจากนักดนตรีเองหรืออาจเกิดจากกลุ่มผู้ฟังที่มีการเปลี่ยนแปลงรสนิยม หากเรามองการเปลี่ยนแปลงผ่านการข้ามขยายพื้นที่และเวลาของเพลงฉิ่งมุล่งจากขอบเขตพื้นที่ของ "เพลงเรื่อง" ในฐานะ "เพลงฉิ่ง" ซึ่งเคยเป็นบทเพลงสำหรับวงปี่พาทย์นางหงส์ ได้ถูกแปลงรูปและย้ายไปอยู่ในพื้นที่ใหม่เพิ่มมากขึ้น เช่น พื้นที่ของเพลง เถา ที่สร้างขึ้นใหม่โดยหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในปี พ.ศ. 2476 โดยการนำทำนองส่วนท้ายของฉิ่งมุล่งชั้นเดียวท่อนที่สองมาแต่งขยายและปรับปรุง[11] อีกกรณีหนึ่งคือการข้ามพื้นที่ไปอยู่ในกลุ่มเพลงเดี่ยวซึ่งเป็นพื้นที่ที่สามารถนำเสนอตัวตนทั้งคนและบทเพลงได้มากขึ้น ตัวอย่างเช่น เดี่ยวระนาดเอกเพลงฉิ่งมุล่งที่ครูบุญยงค์ เกตุคงได้เป็นผู้ริเริ่ม[12] หรือแม้แต่ในสถานะการเป็นบทเพลงสำหรับ "ไล่มือ" ของจะเข้ก็ได้ถูกขยายและประดิษฐ์ทำนองให้ครบทั้งเจ็ดกลุ่มเสียง โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน[13]

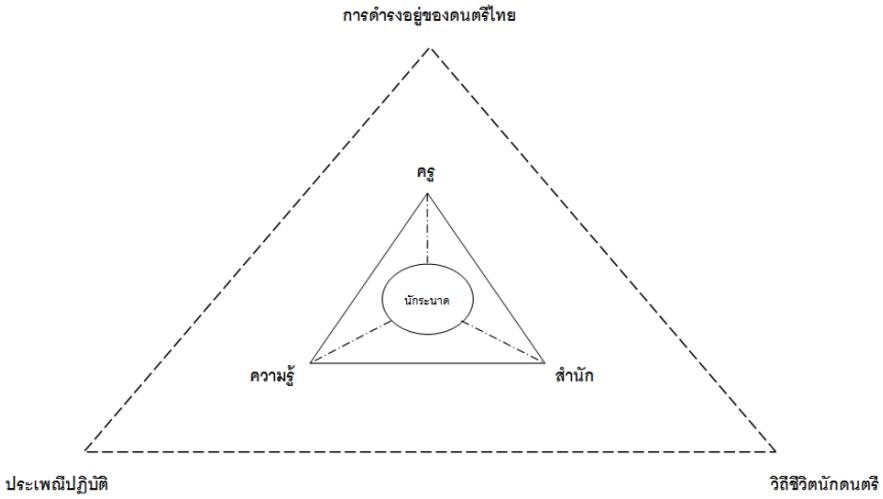
ในขณะเดียวกันหากพิจารณาเรื่องโอกาสในการบรรเลง เพลงฉิ่งมุล่งก็ได้ถูกนำไปใช้ในหลายโอกาส เช่น พิธีทางศาสนา (พระฉันเช้า ฉันเพล) ประกอบการแสดง (ละครดึกดำบรรพ์) ดนตรีเพื่อความบันเทิง ที่ผู้ฟังสามารถเข้าถึงได้หลายช่องทาง ทั้งการแสดงสดและสื่อบันทึกเสียง ดังตัวอย่างเดี่ยวระนาดเพลงฉิ่งบุโล้ง (สะกดตามหน้าแผ่น) แผ่นเสียงครั่งชนิด 78 Rpm ตรามงกุฎ หน้าแผ่นสีฟ้า หมายเลข M.S.K 6046/ L.S.C1013 บรรเลงโดยคณะเทวาประสิทธิ์ ไม่ระบุชื่อนักดนตรี บันทึกเสียงระหว่างปีพุทธศักราช 2501-2502 ที่สะท้อนให้เห็นว่าได้มีการเพิ่มพื้นที่ใหม่ที่สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้หลายช่องทาง

ภาพที่ 1 แผ่นเสียงตรามงกุฎ เดี่ยวระนาดเพลงบุโล้ง
ที่มา : พูนพิศ อมาตยกุล

11. หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), *"ศรทอง" ประชุมผลงานการประพันธ์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)* (กรุงทพฯ : มติชน, 2526), 464.
12. บุญช่วย โสวัตร, "เดี่ยวระนาด เพลงฉิ่งมุล่ง," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 20 มกราคม 2555.
13. กรองทอง โพธิยารมย์, "การพัฒนาทักษะการดีดจะเข้ นักเรียนสาขาเครื่องสายไทย (จะเข้) โดยใช้เพลงฉิ่งมุล่ง 7 บันไดเสียง ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 175-199.

ความเกี่ยวโยงระหว่างเพลงฉิ่งมุ่งกับบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยที่นำเสนอในข้างต้น ได้ไล่เรียงลำดับให้เห็นจากตัวตนของฉิ่งมุ่งในฐานะเป็นเพลงฉิ่ง ในเชิงโครงสร้างทำนองที่มีรูปแบบ (form) และเนื้อหา (content) ที่มีรูปแบบเฉพาะ ดำรงสถานะเป็น "ตัวความรู้" ที่นักดนตรีหรือนักระนาดจะต้องศึกษาในลำดับถัดมา คือ การนำเสนอให้เห็นความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง และการแปลงรูปของเพลงฉิ่งมุ่งในหลายรูปแบบในหลายโอกาส ที่ได้เกิดขึ้นในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย กรณีตัวอย่างที่กล่าวมานั้นได้แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของเพลงฉิ่งมุ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย

การทำความเข้าใจกับบริบทของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุ่งจากประสบการณ์ของนักระนาด ในเชิงโครงสร้างของบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ผู้เขียนขอเสนอว่าเป็นปรากฏการณ์ที่มีความทับซ้อนและสัมพันธ์กันอยู่สองมิติ ระดับแรก คือ มิติภายใน เป็นบริบทที่ใกล้ชิดและมีอิทธิพลต่อ "นักระนาด" มากที่สุด คือ ครู ความรู้ สำนัก สำหรับมิติที่สอง คือ มิติภายนอก เป็นบริบทแวดล้อมภายนอกที่สัมพันธ์กับมิติภายในประกอบด้วย ประเพณีปฏิบัติ วิถีชีวิตนักดนตรี การดำรงอยู่ของดนตรีไทย



ภาพที่ 2 โครงสร้างบริบททางวัฒนธรรม
ที่มา : ผู้เขียน

เพลงฉิ่งมุ่งกับการเปลี่ยนผ่านสภาวะทางดนตรี

เนื้อหาในส่วนนี้มุ่งเสนอประเด็นในประการที่สอง คือ มองลงลึกไปถึงความหมายและความรู้สึกจากประสบการณ์ (lived experiences) ที่เกิดขึ้นของนักระนาดที่มีต่อเพลงฉิ่งมุ่ง เพื่อนำไปสู่การตีความหาสารัตถะทางความคิด ที่เกี่ยวโยงกับเพลงฉิ่งมุ่งที่นักระนาดมีความเข้าใจ รู้สึก และให้ความหมายตรงกัน ดังนั้นจึงได้นำประสบการณ์ของนักระนาดซึ่งเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการศึกษาระนาดในวงการศึกษาดนตรีไทยในปัจจุบัน ได้แก่ อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี รองศาสตราจารย์วิเชียร อ่อนละมูล อาจารย์ประชา สามเสน และอาจารย์ ดร. ถาวร ศรีผ่อง มานำเสนอผ่านบทสัมภาษณ์ที่สะท้อนถึงประสบการณ์การไล่ระนาดส่วนบุคคลดังนี้

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ได้ถ่ายทอดประสบการณ์ว่า

> *มาบ้านครูรวม พรหมบุรี จะแบ่งออกสองส่วนคือ รุ่นใหญ่ นักระนาดเอกมีสองคนคือ ครูอ่วน หนูแก้ว และครูพุ่ม เผยเผ่าเย็น จะไล่มุล่ง ส่วนผม ครูรวมจะให้ไล่ทะแย และมาไล่มุล่งภายหลัง เนื่องจากครูท่านต้องการให้ผมได้สะสมสำนวนกลอนระนาดเอกเพลงทะแย และเพื่อให้ซึมซับกลอนทะแยให้มากที่สุด ส่วนมุล่งจะให้ไล่ภายหลัง เพื่อเอาความคล่องตัวว่องไว ผมจะไล่เช้ามืด โดยเอาเวลาเป็นตัวกำหนดในการนั่งไล่ จะนั่งอยู่สองชั่วโมงครึ่งตื่นไล่ตีสี่ถึงเจ็ดโมงเช้า ไม่ใส่เสื้อ นั่งไล่ จะทรมานในช่วงแรกก็เหมือนทุกคน ร่างกายจะทรมาน ในขณะที่เรานอนมาร่างกายไปทับเส้นเอ็นทับกล้ามเนื้อถูกทับไปทำให้ร่างกายยังไม่ฟื้น ช่วงแรก ๆ ในการไล่จะต้องอดทนมันให้ได้ เมื่อเวลาผ่านไป เหงื่อจะออกจากต้นคอ เหงื่อจะแตกเป็นเม็ด เวลาไล่ไปถึงสองชั่วโมง จะรู้สึกไม้ที่ตีเบามือ ไม่หนัก ถือว่าได้ผลในการไล่จะใช้หลักตีเต็มข้อ เต็มเสียง เน้นคุณภาพเสียงเป็นสำคัญนะถ้าตีเร็ว ๆ มันจะมีผลเสียในด้านคุณภาพของเสียง เมื่อผ่านช่วงนั้นมาแล้วจะรู้สึกถึงไม้ตีจะเบา ไม่หนัก เหงื่อที่ออกมาเหมือนน้ำเย็น ทำให้เราสดชื่นจะตีเพลงอื่น ๆ ได้คล่องตัวมากยิ่งขึ้น*[14]

รองศาสตราจารย์วิเชียร อ่อนละมูล ได้เล่าประสบการณ์ว่า

> *ที่บ้านครูโม ปลื้มปรีชา จะให้ไล่เพลงสาธุการสิบรอบหรือสามสิบรอบ เพราะสำนวนกลอนสาธุการผูกกลอนต่าง ๆ ไว้มากมาย สามารถตกแต่งพลิกแพลงลูกอื่น ๆ นำมาใช้ในเพลงต่าง ๆ ได้ ทำให้เราคิดเป็น*
>
> *มาสมัยหลังๆ ก็ไล่มุล่งกันบ้าง ช่วงนั้นก็จะมีพี่เขียว (กมล ปลื้มปรีชา) ครูเพลินด้วย มีครูโมปลุกให้นั่งไล่กันตั้งแต่ตีสี่ถึงเก้าโมงกว่า ๆ ทุกวันเลย และจุดยากันยุงไปด้วย เว้นเสียแต่มีงานหรือกิจกรรมไปบรรเลงประกวดประชันหรือไปงานวัดอื่น กลับมาดึกใกล้สว่างก็เว้น ไม่ว่ากัน แต่ที่บ้านครูโมจะให้นอนไม่ดึกกันมากหรอก*
>
> *วิธีการไล่ที่บ้านครู (โม) เน้นให้ไล่เสียงที่สม่ำเสมอตั้งแต่ต้นจนถึงเพลงเร็ว คือ บังคับเสียงอย่าให้หาย เช่น ตีเสียงให้ดังสิบตั้งแต่เสียงแรกไปจนหมดเพลง ต้องมีความดังเท่ากันตลอด เช่นครูเพลินตัวเล็ก ครู (โม) บอกว่าเพลินนายตัวเล็กจะต้องตีเสียงโตเข้าไว้ เห็นมั้ยเพลินตีระนาดเสียงโต ตีทั้งแขนทั้งตัว เพราะบังคับมาตอนต้น*
>
> *ขณะไล่ ผ่านความรู้สึกถึงความทรมาน เปรียบได้ว่าเจ็ดวันแรกของการเริ่มไล่ เป็นช่วงกลืนไม่เข้าคายไม่ออก มันทรมานเหลือเกิน เหมือนเรากินยารสขมเข้าไปแบบนั้นเลย แต่เมื่อผ่านไปหลังเจ็ดวันแล้ว สิบวันต่อมามันมีความสดชื่น สมองสั่งงานได้ตามใจนึก จะตีลูกสะบัดสามเสียงได้ถูกใจ ชัดเจนจะขยี้หกเสียงได้ตามใจนึกเลยครับ*[15]

14. ไชยยะ ทางมีศรี, "การไล่ระนาด," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 27 กรกฎาคม 2563.
15. วิเชียร อ่อนละมูล, "การไล่ระนาด," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 24 กรกฎาคม 2563.

อาจารย์ประชา สามเสน ได้เล่าถึงประสบการณ์ว่า

> *กลวิธีของครูอุทัย (แก้วละเอียด) มีสองอย่าง มุล่งไล่ช้ามาก (ตีเฉพาะข้อ) แต่ถ้าไล่ช้านาน ๆ ไม่มีประโยชน์ ตีข้อมือช้า ๆ ได้ร่อน และไล่แนวตึงมือเรา ก่อนถึงแนวก้าน (แนวกำลัง) แนวเพลงเร็ว ครู (อุทัย) ให้ไล่นานสามสิบนาทีขึ้น*
>
> *ส่วนตัวผมเอง ผมไล่ฉากแบบของครูประสิทธิ์ด้วย วิธีฝึกให้ร่อนก็ยังมีอีก คือตีกำลังเร็วสุดของเรา แล้วเราก็ไล่ขยี้ไป จะได้ร่อน ต้องเหมาะกับกล้ามเนื้อ ใช้กล้ามเนื้อให้ร่อน*
>
> *ฝึกไล่ระนาด ต้องฝึกให้เจอความลำบากไว้ อย่าตีแบบสบาย ๆ ทำชีวิตให้ลำบากบ้าง เจออุปสรรคจากการไล่ ถ้าผ่านความลำบากไปได้ อุปสรรคนั้นจะเป็นประโยชน์*
>
> *ช่วงเวลาที่ไล่ได้คือ เช้ามืด เที่ยง บ่าย แต่เย็นไม่ได้ประโยชน์ เช้ามืดนี่ดี ตื่นมาจับไม้ระนาดไล่เลย ทะแยได้บันไดเสียง ฉิ่งมุล่งจะได้สมาธิกับแนว*
>
> *ใครไม่ไล่ระนาด ไม่มีทางได้กำลัง ถ้าไล่จะตีไม่รู้จักเมื่อย ไล่ระนาดน้อยหมดกำลังเร็ว ครูอุทัยเรียกว่าหมดกำลัง พอหมดกำลัง ผลที่ตามมาคือเสียงระนาด "เซียวลง" เสียงระนาดไม่ได้ เขี่ย บิด ขโยก มือเสีย กำลังหมดจะประคองมือไม่ได้*
>
> *เรื่องนี้สำคัญ ความทะเยอทะยาน ไฟมันเต็ม ถ้าเราสามารถ สร้างขุมกำลังตอนอายุน้อย ๆ มันจะดีกับตัวเอง จินตนาการมันจะเปลี่ยนถ้าอายุมากแล้วจะต้องเริ่มตั้งแต่เด็ก ไล่ระนาดในขณะที่มีแรงบันดาลใจมีเป้าหมาย อยากเก่ง ในช่วงวัยเด็กและวัยรุ่นจะได้ผลมากจะได้ผลจริงมากกว่าการไล่ระนาดตอนอายุมาก นักระนาดที่ดีต้องผ่านการไล่ระนาด การไล่นี่สำคัญมากเป็นจุดเริ่มต้นของนักดนตรีที่มีคุณภาพ*[16]

อาจารย์ ดร. ถาวร ศรีผ่อง ได้กล่าวถึงประสบการณ์ว่า

> *ช่วงเด็ก ๆ ประถม พ่อสวง ศรีผ่อง จะให้ไล่มุล่งตั้งแต่ตีห้าถึงเจ็ดโมงเช้าและอาบน้ำไปโรงเรียน พอมาเข้านาฏศิลป์ ครูประสิทธิ ถาวร ก็จะให้ไล่ตั้งแต่สาธุการ ทะแย มุล่ง เชิด กราวใน ซึ่งเป็นแบบโบราณ การไล่มีสามแบบ คือ 1) ไล่เพื่อได้กำลังแและความอดทน 2) ไล่เพื่อให้ได้คุณภาพของเสียงที่ดี 3) ไล่เพื่อเอาความคล่องตัว จะขออธิบายดังนี้*

16. ประชา สามเสน, "การไล่ระนาด," สัมภาษณ์โดย จรัญ กาญจนประดิษฐ์, 21 กรกฎาคม 2563.

1) ไล่มุล่งตีทั้งแขน ตื่นตีห้าถึงเจ็ดโมงเช้า โดยจุดธูปบอกสัญญาณ เมื่อธูปหมดดอกก็ตะโกนบอกน้องให้จุดเพิ่มอีก 1 ดอก โดยไล่อย่างช้า ๆ ใช้น้ำหนักของไม้ไล่ตี 11 สลึงหรือให้หนัก 3 บาท ถ้าใช้ไม้หนักเกินไป มือจะโขยก

2) ไลโดยตีฉากแบบทุบ คือ ตีเต็มแขน มือซ้าย-ขวาลงเท่ากัน ถ้าตีแบบให้เสียงโปร่ง เปิดผ้าต้องสังเกตมือซ้าย-ขวาให้ดี ใช้ทั้งข้อแขนและข้อมือเป็นท่อนเดียวกัน ครูประสิทธิ ใช้คำว่า "ตีให้ถึงบางอ้อ" คือให้เรียนรู้เกิดทักษะกับตนเองกับเสียงโปร่ง ๆ

3) ไล่เพื่อความคล่องตัว ตีปล่อยข้อมือ ประคองเสียงให้เท่าตลอดในการไล่ 1-2 วันแรกตีเอาเร็วที่สุด ตีให้ตายไปเลย ได้กี่รอบก็แล้วแต่ 1-2-3 ก่อนก็ได้ช่วงแรกๆ ต่อมาวันที่ 4-5 ค่อย ๆ เพิ่มจำนวนความเร็ว ๆ ขึ้นตามลำดับ จะขยี้หรือสะบัดได้สบาย

การไล่ช่วงแรก ๆ จะทรมานมาก ผมจะล้างหน้าล้างตาก่อนเลย ช่วงแรกกล้ามเนื้อจะฝืดๆ และฝืน ๆ ไม่คล่องตัว ตีไปเรื่อย ๆ ค่อยให้หูและตาสังเกตเสียงที่ตีลงไปให้ดี เมื่อตีมาถึงระดับหนึ่งแล้วมีเหงื่อออก ได้กำลังมากขึ้นเหมือนเล่นกีฬา เหงื่อออกจะหลั่งสารความสุขจะสดชื่น เพลิดเพลินมีสมาธิมาก ๆ เหมือนนั่งกรรมฐานจะเข้าสมาธิเข้าฌาณเลย ประโยชน์ที่ได้จากการไล่เพลงมุล่ง 1) ได้กำลังเพราะเพลงมีระยะเวลายาวนานฝึกได้ดี 2) ได้สำนวนกลอน สามารถแปรทำนองที่แตกต่างจากเดิมได้ดี กลอนจะไม่ซ้ำ เราสามารถตกแต่งสร้างกลอนเองได้ ฝึกสมองเราได้ดี 3) เพลงมุล่ง จะมีการซ้ำลูก-ซ้ำเสียง ท่อน 3[17]

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น มีประเด็นสำคัญหลายประการสามารถสรุปได้ดังนี้

1) เพลงฉิ่งมุล่ง สามารถนำไปปรับใช้ "ไล่มือ"ได้หลากหลายวิธีแสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่น ในการปรับใช้

2) ฉิ่งมุล่ง เป็นพื้นที่ที่ช่วยให้นักดนตรีรู้ขีดจำกัดตนเองในระดับต่าง ๆ และเมื่อสามารถผ่านขีดจำกัดเหล่านั้นไปได้ จะสัมผัสได้ถึงผลลัพธ์ทางสภาวะทางดนตรี คือ มีกำลัง มีความคล่อง มีความไหว มีปฏิภาณ

3) การไล่มือ ยังแสดงถึงการแสดงความเคารพต่อวิชาชีพ การนอบน้อมต่อบทเพลง การเชื่อมั่นในบทเพลงว่าจะนำพาตนเองไปสู่ขั้นที่สูงกว่าเดิมได้ หรือเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้นักดนตรีมีความพร้อมสำหรับแสดงดนตรี

4) พื้นที่และเวลาของฉิ่งมุล่งมีความสัมพันธ์เชิงซ้อนที่ทับซ้อนกันอยู่ เช่น ระหว่างผู้ไล่มือกับเพลง ระหว่างผู้ไล่กับสถานที่ ระหว่างผู้ไล่กับครู หรือผู้ไล่กับเพื่อนนักดนตรี ความสัมพันธ์ทั้งหมดนี้ มีความรู้สึกบางอย่างแฝงอยู่ตามประสบการณ์ของบุคคลที่แตกต่างกัน และความสัมพันธ์เหล่านี้สามารถเป็นองค์ประกอบให้ผู้ไล่มีพลังกำลังใจ ให้ไปถึงจุดหมายปลายทางของการไล่ จนครบตามที่ตั้งเป้าไว้

17. ถาวร ศรีผ่อง, "การไล่ระนาด," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 26 กรกฎาคม 2563.

5) เพลงฉิ่งมุล่ง เมื่อนำมาเป็นเพลงไล่มือ จะช่วยร่นระยะเวลาให้นักระนาดไปถึงสภาวะของความมีศักยภาพทางดนตรีได้เร็วขึ้น สามารถสั่งสมกำลังกาย กำลังสติ ไปพร้อมกันที่จะช่วยให้เกิดสภาวะการรับรู้ภายในของส่วนบุคคลหรือที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้ใช้คำว่า "ตีให้ถึงบางอ้อ"

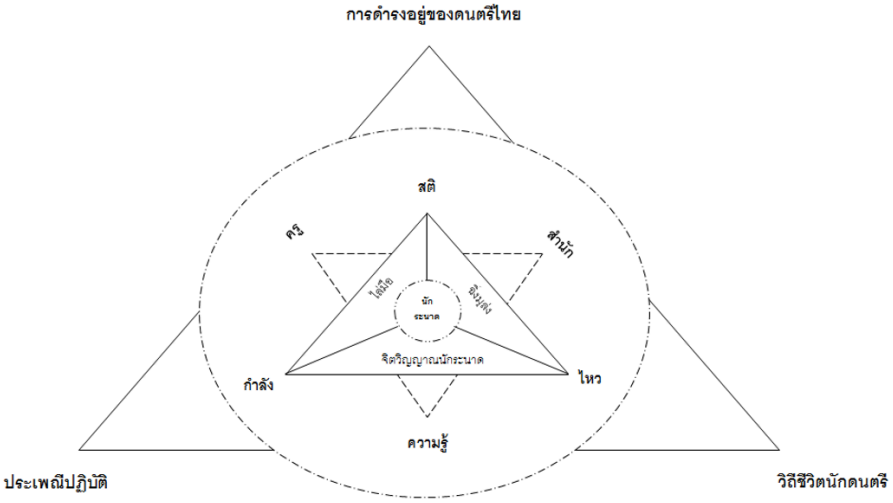
6) เสียงที่เกิดขึ้นในขณะไล่มือ ไม่ได้มีแต่เพียงเสียงระนาด แต่ยังมีเสียงอื่นที่ดำรงอยู่ภายในจิตสำนึกของนักระนาดในชั่วขณะ เสียงจากภายในนี้จะคอยควบคุมสติให้นักระนาดผ่านพ้นความทรมานทั้งทางร่างกายและจิตใจไปได้ ดังที่อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ได้กล่าวว่า "ช่วงแรก ๆ ในการไล่จะต้องอดทนมันให้ได้ เมื่อเวลาผ่านไปเหงื่อจะออกจากต้นคอ เหงื่อจะแตกเป็นเม็ด" มีแค่เสียงที่ไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นเสียงใด เกิดควบคู่ไปกับแนว (จังหวะ) ค่อย ๆ เห็นภายในจนสามารถควบคุมความเป็นตัวตนได้ (คุมเสียง คุมแนว คุมกลอน)

7) การไล่มือด้วยฉิ่งมุล่ง ได้กลายเป็นประเพณีปฏิบัติผ่านการสืบทอดระหว่างครูและศิษย์ และเปรียบเสมือนสถานีของนักดนตรีผู้ที่ต้องการเดินทางข้ามสภาวะจากจุดเดิมไปสู่สภาวะของความเต็มเปี่ยมไปด้วยศักยภาพทางดนตรี ในทางกลับกันบางคนอาจใช้สถานีนี้เดินทางกลับไปสู่สภาวะที่มีศักยภาพเช่นเดียวกับที่เคยมีในอดีต เพื่อรักษาฝีมือของตนเองให้มีคุณภาพคงเดิมมากที่สุด แนวปฏิบัติสำหรับไล่มือหรือฝึกซ้อมเช่นนี้ ได้ถูกส่งต่อมายังคนรุ่นหลังจากการส่งผ่านประสบการณ์ของครู ที่ให้ศิษย์ต้องไล่มือจนเป็นกิจวัตรประจำวัน เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน ฉิ่งมุล่งจึงเป็น "พื้นที่ของการสร้างขนบจากประสบการณ์"

8) ฉิ่งมุล่งเป็นพื้นที่ทางดนตรีที่ไม่ได้เป็นไปตามธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งมีความหมายต่อชีวิตนักดนตรี ชีวิตนักระนาด ที่ถูกประกอบสร้างจากบริบททางสังคม กระบวนการไล่ระนาดที่ได้กระทำเป็นกิจวัตรประจำวัน สะท้อนถึงการเป็นงานสำคัญในลำดับต้นของชีวิตประจำวัน ซึ่งการสั่งสมประสบการณ์เช่นนี้ จะเป็นสิ่งที่ช่วยให้เกิดการก่อรูปของจิตสำนึกภายในของนักระนาดที่มีต่อเพลงฉิ่งมุล่ง และยังเชื่อมโยงและมีความสัมพันธ์เชิงซ้อนกับบริบททางวัฒนธรรม ซึ่งนำมาสู่การตระหนักรู้ความหมายของเพลงฉิ่งมุล่งในฐานะเพลงที่ใช้ในการ "ไล่ระนาด" ของ "นักระนาด"

9) การไล่มือด้วยเพลงฉิ่งมุล่งเป็นการปลูกฝังจิตวิญญาณนักระนาด ที่ก่อให้เกิด กำลัง ไหว สติ ที่มีเบื้องหลังมาจากครู ความรู้ สำนัก ไปพร้อมกับกรอบของประเพณีปฏิบัติตามวิถีชีวิตนักดนตรีที่มีผลต่อการดำรงอยู่ของดนตรีไทย

จากข้างต้นสามารถแสดงให้เห็นเป็นภาพ (ภาพที่ 3) ความสัมพันธ์ของประสบการณ์ของนักระนาดที่ได้มีการเปลี่ยนผ่านสภาวะทางดนตรี โดยใช้เพลงฉิ่งมุ่ล่งเป็นสื่อกลางในการสร้างประสบการณ์ ที่แวดล้อมด้วยบริบทที่เกี่ยวข้อง กล่าวคือ ความเป็นนักระนาดต้องอาศัยเพลงฉิ่งมุ่ล่ง ในการไล่มือ เพื่อสร้างจิตวิญญาณนักระนาด ฝึกฝนให้เกิดกำลัง ความไหว และสติ โดยมีครู สำนัก และความรู้ เป็นเบื้องหลังของการสร้างประสบการณ์ของนักระนาดที่เปรียบเสมือนสถาบันในการรับรองและส่งต่อความรู้ประสบการณ์ไปสู่นักระนาด ในขณะเดียวกันความเคลื่อนไหวภายใต้บริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่สัมพันธ์กับประสบการณ์ของนักระนาดยังได้มีผลสืบเนื่องไปสู่การรักษาประเพณีปฏิบัติของวิถีความเป็นนักระนาดที่เป็นสิ่งเสริมให้เกิดการดำรงอยู่ของดนตรีไทยต่อไปในอนาคต



ภาพที่ 3 มิติความสัมพันธ์ทางประสบการณ์ของนักระนาด
ที่มา : ผู้เขียน

ฉิ่งมุ่งทางระนาดสำนักครูรวม พรหมบุรี

ในส่วนนี้ต้องการนำเสนอเนื้อหาของทางระนาดเพลงฉิ่งมุ่งชั้นเดียว เพื่อแสดงให้เห็นถึงลีลา สำนวนของการดำเนินกลอน โดยได้นำทางระนาดเพลงฉิ่งมุ่งชั้นเดียว ของสำนักปี่พาทย์บ้านครูรวม พรหมบุรี จังหวัดราชบุรี มาเป็นกรณีศึกษา ซึ่งเป็นทางระนาดที่ถ่ายทอดและใช้ไล่มือในสำนักบ้านครูรวม พรหมบุรี ทางนี้ได้จดบันทึกและรวบรวมโดยอาจารย์เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ เมื่อวันพุธที่ 4 มกราคม พุทธศักราช 2538 เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาจึงได้นำมาเผยแพร่ในทางวิชาการ

อนึ่งหากผู้อ่านได้สังเกตและพิจารณาสำนวนกลอน จะพบว่า ทางนี้ได้ผูกร้อยด้วยสำนวนกลอนหลายรูปแบบ บางทำนองมีความเรียบง่าย บางทำนองมีความซับซ้อน บางทำนองมีลีลาที่ยากต่อการคาดเดา รูปแบบมือที่เคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ ได้ตลอดทั่วผืน คือแบบฝึกหัดให้นักระนาดได้เรียนรู้ อีกทั้งยังเป็นด่านการฝึกฝน ด่านทดสอบกำลังกายกำลังใจ พิสูจน์ความอดทนของคนระนาด หากผู้อ่านได้ท่องทำนองเพลงในใจ ติดต่อไปอย่างต่อเนื่องก็จะทำให้สามารถเข้าใจทำนองเพลงความซับซ้อนของทำนองเพลงจากจินตภาพของเสียงนั้น และเข้าใจสภาวะบางอย่างที่คนไล่ระนาดจะต้องเผชิญ ซึ่งจะทำให้เข้าใจกับเนื้อหาที่ได้นำเสนอมาในข้างต้นว่าฉิ่งมุ่งได้มีส่วนช่วยในการปฏิบัติการให้นักระนาดมีความ “คล่อง ไหว มีกำลัง” ได้อย่างไร

เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว (ทางระนาดเอก)

บันทึกโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สันติ อุดมศรี

ท่อน 1

1	ดรมร	ซมรด	ทฺดรลฺ	ทดรด	รมฟซ	ลซฟม	รมฟซ	
	ทลซร	ซลทดๅ	ทดๅรๅล	ทดๅรๅดๅ	ลรๅดๅซ	ลซฟม	รมฟซ	
2	ดรมร	ซฟมร	ซมฟซ	ลฟซล	รลดๅล	ซฟมร	มฟซล	
	ดรมร	ซฟมร	ซฺลฺดร	มฟซล	ดๅรดๅล	ซฟมร	มฟซล	
3	ซรซดๅ	ทลทดๅ	ทลรๅล	รๅลทดๅ	ซรซรๅ	ดๅทดๅรๅ	มๅรๅดๅท	ดๅทลซ
	ดๅลซฟ	ซฟมร	มรดร	มฟซล				
	ซลทดๅ	ทลซร	ซรซล	รๅลทดๅ	มซมล	ซดๅลรๅ	มๅดๅมๅรๅ	ดๅทลซ
	ดๅฟดๅล	ซฟมร	ดซฺดร	มฟซล				
4	มรรร	ดๅลลล	ดๅซฟซ	ดๅลลล	รๅมๅรๅดๅ	ซลลล	รมฟซ	ดฟฟฟ
	ดรมฟ	ซฟมร						
	ซฺลฺดร	มฟซล	ดๅลดๅซ	ลฟซล	มๅรๅดๅฟ	ซลดๅร	ฟซลรๅ	ดๅลซดๅ
	ลซฟล	ซฟมร						

ท่อน 2

1	ดรมร	ซมรด	ทฺดรลฺ	ทดรด	ซฺดรม	ฟซลซ	รซลท	ดๅรๅมๅรๅ
	มๅรๅลรๅ	ลทดๅรๅ	มๅรๅลรๅ	ซลทดๅ	ทลซฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร
2	ดๅลซม	ลซมร	ซมรด	มรดซฺ	ลฺซฺทฺซฺ	ลฺทฺลฺทฺ	ดทฺมทฺ	ดรมร
	ซฺดรม	ซมลซ	ลทดๅรๅ	มๅรๅดๅล	ทดๅรๅช	ลทดๅฟ	ซลทม	ฟซลร
3	ลฺรรร	ดๅลลล	ดๅรดๅล	ซฟมร	ลซรม	ฟลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร
	ซฺลดร	ดฟซล	ดๅรดๅล	ซฟมร	ลซรม	ฟลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร

ท่อน 3

1	ดรมร	ซมรด	ทฺดรลฺ	ทดรด	ลฺทฺดร	ดซฺลฺทฺ	ดซฺดร	ซรมฟ
	ทลซร	ซมรด	ทฺดรลฺ	ทฺดรด	มลซร	มรดซฺ	ดซฺดร	ดรมฟ
2	ดรมฟ	มรมฟ	มรซฟ	มรมฟ	ดฟซล	ดๅลซฟ	ซฟมร	มรดซฺ
	ดดซฺซฺ	ดดรร	ซซรร	มมฟฟ	ดฟซล	ดๅลซฟ	มซดฟ	มรดทฺ
3	ลฺซฺลฺท	ลฺทฺดร	มฟมร	ดทฺดร	มรซด	รมฟซ	ลซดๅฟ	ซลทดๅ
	ลทลม	ลฟมร	ดรมทฺ	ดรมด	รมฟร	มฟซม	ฟซลฟ	ซลทดๅ
4	รๅมๅรๅดๅ	ซทลซ	มลซม	รมซล	ทดๅทล	ทลซฟ	ซฟมร	ซลทดๅ
	รๅซลซ	มซลซ	มลซม	รมซล	ทดๅทล	ทลซฟ	ซฟมร	ซลทดๅ
5	ลซลฟ	ซลทดๅ	ทลซฟ	ลซฟด				

6	ดซฺดด	รลฺรร	มรดทฺ	ลฺทฺดร	มดรม	รมฟซ	ฟมรด	มรดซฺ
	รดซฺด	มรลฺร	ลฺรดทฺ	ลฺทฺดร	มรดฟ	มรซร	มฟซฟ	ลฟซล
7	ดรมซ	รมซล	มซลดๅ	ซลดๅรๅ	มๅรๅดๅซ	ดๅลซฟ	มรดร	มฟซล
	ดรมซ	รมซล	มซลดๅ	ซลดๅรๅ	มๅรๅดๅซ	ดๅลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร
8	ฟมรฟ	มรฟม	รมฟซ	ดๅลลล	ดๅลซฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร
	ฟมรฟ	มรฟม	รมฟซ	ดๅลลล	ดๅลซฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร
9	ดฟดๅล	ซฟมร	ดๅซลซ	ฟซรม	ฟดฟซ	ดๅลลล		
10	รซลท	ดๅมๅรๅดๅ	ซลทดๅ	รๅดๅทล				
11	มๅมๅรๅมๅ	รๅรๅดๅรๅ	ดๅดๅลดๅ	ลลซล	ดๅลซม	ลซมร	ซมรด	มรดลฺ
12	มรมด	ลฺดลฺซฺ	รดมร	ฟมซฟ	ดฟซล	ดๅลซฟ	มรดร	มฟซล
13	ซฟมฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร				

สรุป

นับจากอดีตที่ผ่านมาเพลงฉิ่งมุล่ง ได้เป็นส่วนหนึ่งของระบบการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีไทย เป็นแกนหลักที่ช่วยรักษาดุลยภาพทางฝีมือนักดนตรี ไปพร้อมกับการเป็นขนบปฏิบัติที่ครูบาอาจารย์ได้ยึดถือและให้ความสำคัญในฐานะ "เพลงไล่มือ" เพราะเล็งเห็นคุณประโยชน์ของเพลงฉิ่งมุล่งในหลายประการ อาทิ การเป็นสิ่งสร้าง (พื้นฐาน) สิ่งช่วยพัฒนา (ทักษะ) และสิ่งเสริมรักษา (ฝีมือ) ให้กับลูกศิษย์ ผู้ที่พร้อมใจศึกษาเรียนรู้ด้วยความน้อมรับและเชื่อมั่นว่า "เพลงฉิ่งมุล่ง" จะเป็นพาหนะพาตนให้ข้ามพ้นไปจากจุดที่ไม่มีความพร้อมไปสู่สภาวะที่มีความพร้อมทั้งกำลังกายและใจสำหรับการแสดงฝีมือดนตรีให้เป็นที่ประจักษ์

ประสบการณ์ของนักระนาดจากการไล่มือจะเกิด "ความรู้สึกฝังรากหยั่งลึกกับสถานที่นั้น ๆ (Sense of rootedness in place)"[18] ทั้งสถานที่ในเชิงรูปธรรมที่เป็นแหล่งเรียนรู้ทางดนตรี คือ บ้าน สำนักดนตรี และสถานที่ในเชิงนามธรรม คือ สถานที่ของความเป็นนักระนาด สถานที่ของความเป็นสมาชิกในวงการดนตรีไทย ที่มีนัยสำคัญต่อการดำรงอยู่ของจิตวิญญาณความเป็นนักระนาดและนักดนตรีไทยไปพร้อมกัน

ในประสบการณ์ความเป็นนักดนตรี "นักระนาด" หรือ "คนระนาด" จะต้องผ่านการฝึกฝนได้เรียนรู้ผ่านการสัมผัสความรู้สึกที่เป็นสภาวะทางดนตรีจากการฝึกซ้ำ ทำซ้ำ ด้วยการไล่มืออย่างเป็นกิจวัตรประจำวัน จนทำให้เพลงไล่มือ "ฉิ่งมุล่ง" กลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ค่อย ๆ สะสมประทับในจิตสำนึกที่พร้อมจะอธิบายถึงการมีความหมายของเพลงฉิ่งมุล่งต่อมโนทัศน์ของตนเอง บางคนอาจมีความรู้สึกผูกพันต่อฉิ่งมุล่งจึงเปรียบเปรยให้เป็นเสมือนบ้าน เสมือนครู เสมือนโรงงานผลิตนักดนตรี ฯลฯ ที่สามารถทำให้พลังของความเป็นนักดนตรียังคงอยู่กับตัวหรือสามารถเรียกฟื้นคืนกลับมา การไล่ระนาดด้วยฉิ่งมุล่งยังแสดงถึงการน้อมรับและยอมรับกับสภาวะที่จะต้องเผชิญกับความทรมานทั้งทางกายและทางใจ อีกทั้งยังมีความเชื่อมั่นต่อเพลงฉิ่งมุล่งในใจลึก ๆ ว่า จะสามารถทำให้ตนมาข้ามพ้นไปอยู่ในสภาวะของความพร้อมทางศักยภาพที่นักระนาดพึงประสงค์ ในบทบาทของผู้นำ

18. อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, *อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด* (เชียงใหม่ : ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2561), 116.

ความคล่องแคล่ว ความไหว ความมีกำลัง ยังคงเป็นโลกประสบการณ์ของนักระนาดที่ผ่านมาจากการไล่มือ ที่นักระนาดทุกคนสามารถรับรู้ได้และอยู่ในสภาวะนั้น ซึ่งเป็นเรื่องที่บุคคลอื่นไม่สามารถเข้าใจและรู้สึกถึงสภาวะนั้นได้ จนกว่าจะประสบกับสภาวะนั้นผ่านการ "ไล่ระนาด" ด้วยตนเอง ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้จะแจ้งประจักษ์แก่ใจของบุคคล สามารถทำเทคนิคต่าง ๆ ได้อย่างใจหมาย เช่น สะบัด ขยี้ ที่มีความชัด ร่อน ไหว ล้วนแล้วแต่เป็นทักษะเฉพาะบุคคลที่เป็นผลมาจากการไล่ระนาด

นักระนาดมืออาชีพจะต้องผ่านประสบการณ์ไล่มือทุกคน "ถ้าไม่ไล่มือจะไม่มีทางเป็นนักระนาดที่ดีหรือนักระนาดมืออาชีพได้" เป็นสำนึกร่วมอย่างหนึ่งที่คนระนาดได้ให้ความหมายและมีความเห็นตรงกัน เพลงฉิ่งมุล่งจึงเป็นด่านที่สำคัญในการเปลี่ยนผ่านสภาวะทางดนตรีเฉพาะบุคคล

สภาวะทางดนตรี คือ ความรู้สึกของนักระนาดที่มีต่อความสัมพันธ์เชิงซ้อนในเรื่อง "พื้นที่ของเพลง" "พื้นที่ของคน" และ "พื้นที่ทางดนตรี" ทับซ้อนกันอยู่ ในขณะที่ "เวลา" ได้แสดงถึง ช่วงเวลาที่มีความหมายต่อชีวิตนักดนตรี "เวลาของเพลง" และ "เวลาของคน" การไล่มือและฉิ่งมุล่งจะพาข้ามพ้นสภาวะทางดนตรีที่คาดหวัง การเปลี่ยนผ่านสภาวะจากความไม่พร้อมไปสู่สภาวะของความเต็มไปด้วยศักยภาพด้วยการไล่มือเพลงฉิ่งมุล่ง ยังช่วยร่นระยะเวลาให้กับนักระนาดหรือนักดนตรีได้เข้าใกล้ศักยภาพสูงสุดของตนเองได้เร็วขึ้น เมื่อการไล่มือด้วยเพลงฉิ่งมุล่งได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน เพลงฉิ่งมุล่งจึงมีคุณค่าและความหมายต่อความรู้สึกนึกคิดของนักดนตรีที่นักระนาดทุกคนมีความเข้าใจและให้ความหมายตรงกัน "มีกำลัง ไหว ควบคุมได้ดังใจ" จึงเปรียบเสมือนสภาวะความรู้สึกในเบื้องหน้าที่เป็น "จิตวิญญาณความเป็นนักระนาด" ที่นักระนาดทุกคนคาดหวังจะไปให้ถึงในสภาวะดังกล่าว โดยจะต้องพาตนให้ไปสัมผัสกับการเปลี่ยนผ่านความรู้สึกจากประสบการณ์ทางดนตรีด้วยตนเอง

บรรณานุกรม

กรองทอง โพธิยารมย์. "การพัฒนาทักษะการดีดจะเข้ นักเรียนสาขาเครื่องสายไทย (จะเข้) โดยใช้เพลงฉิ่งมุล่ง 7 บันไดเสียง ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 175-199.

ขำคม พรประสิทธิ์. *"อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง."* รายงานการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ชาย โพธิสิตา. *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งฯ, 2554.

ไชยยะ ทางมีศรี. "การไล่ระนาด." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 27 กรกฎาคม 2563.

ถาวร ศรีผ่อง. "การไล่ระนาด." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 26 กรกฎาคม 2563.

บุญช่วย โสวัตร. "เดี่ยวระนาด เพลงฉิ่งมุล่ง." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 20 มกราคม 2555.

ประชา สามเสน. "การไล่ระนาด." สัมภาษณ์โดย จรัญ กาญจนประดิษฐ์. 21 กรกฎาคม 2563.

ประชากร ศรีสาคร. "แนวคิดการผูกสำนวนกลอนซออู้เพลงฉิ่งมุล่งชั้นเดียว กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563): 75-95.

ประโยชน์ ทางมีศรี. "ไล่ระนาดฉิ่งมุล่ง." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 24 กรกฎาคม 2563.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : ศิลปะสนองการพิมพ์, 2540.

วิเชียร อ่อนละมุล. "การไล่ระนาด." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 24 กรกฎาคม 2563.

สมภาร พรมทา. "การวางรากฐานปรากฏการณ์วิทยาโดยฟรานซ์ เบรนทาโน." https://www.youtube.com/watch?v=LsT357D-jro/การวางรากฐานปรากฏการณ์วิทยาโดยฟรานซ์ เบรนทาโน.

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). *"ศรทอง" ประชุมผลงานการประพันธ์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).* กรุงเทพฯ : มติชน, 2526.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. *อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด*. เชียงใหม่ : ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2561.