# อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น ของครูสมภพ ขำประเสริฐ

# The Identity of the Hand Patterns of the Khong Wong Yai Playing of Khru Somphob Khamprasert's Tra Nimit in Second Variation

สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล*[1]
Suratchai Sirirattanachaikul*[1]

## บทคัดย่อ

บทวิเคราะห์นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น ของครูสมภพ ขำประเสริฐ โดยศึกษาลักษณะเฉพาะของทางฆ้องวงใหญ่ และการสื่อความหมาย ตามวัตถุประสงค์และหน้าที่ของบทเพลง ผลการศึกษาพบว่า ประการแรก การบรรเลงในทางเสียงต่ำและการเริ่มต้นด้วยทำนองห่าง ๆ สื่อความหมายของความสง่าและความศักดิ์สิทธิ์ ประการที่สอง ด้านเทคนิคการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ครูสมภพ ขำประเสริฐใช้เทคนิคด้านความผสมกลมกลืนระหว่างทำนองเพลงกับจังหวะ กล่าวคือ การขึ้นประโยคที่สัมพันธ์กับการเปลี่ยนจังหวะของเครื่องหนัง ซึ่งแตกต่างจากผู้อื่น ความผสมกลมกลืนระหว่างการดำเนินทำนองในแต่ละวรรคเพลงที่สัมพันธ์กับจังหวะฉิ่ง หน้าทับตะโพนและกลองทัด และท้ายสุด การใช้ลักษณะมือฆ้องที่เฉพาะ เพื่อสื่อถึง การลงจบของบทเพลง อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น ของครูสมภพ ขำประเสริฐ แสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการของเทคนิควิธีการบรรเลงดนตรีไทยในพิธีกรรมได้อย่างชัดเจน

**คำสำคัญ:** เพลงหน้าพาทย์, ตระนิมิต, สมภพ ขำประเสริฐ

* Corresponding author, email: src_t-squarefusion@hotmail.co.th

[1] ครูวิทยฐานะชำนาญการพิเศษ โรงเรียนวัดราชาธิวาส สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา เขต 1

[1] Senior Professional Level, Rajadhivas School, The Secondary Educational Service Area Office 1

Received: April 28, 2017 / Revised: October 6, 2017 / Accepted: October 12, 2017

## Abstract

The analysis aims to study the identity of the Khong Wong Yai playing's hand patterns in the Pleng Na Phat called Tra Nimit in second variation of Khru Somphob Khamprasert. The article explores the identity of hand patterns of the Khong Wong Yai playing and the meaningful expression according to the objective and function of the song. The results are as follows. Firstly, the playing of the lower octave and a start with few-notes melody can convey the musical meanings of elegance and sacredness. Secondly, in terms of original technique of the Pleng Na Phat performance, Khru Somphob Khamprasert used the technique of melody and rhythm harmony: to begin the melodic sequence as the same time as the change of drum rhythm which is different from other versions; harmony between each melodic sequence and cymbal together with drum rhythms of Ta Phone and Klong Thad; finally, using the specific Khong Wong Yai playing's hand patterns in order to mark the end of song. In conclusion, the Khru Somphob Khamprasert's hand patterns in the Pleng Na Phat called Tra Nimit can be obviously marked the evolution of the distinctive techniques of Thai ritual music.

**Keywords:** Pleng Na Phat, Tra Nimit, Somphob Khamprasert

**เพลงหน้าพาทย์ (Pleng Na Phat, Thai's Instrumental Music)**

เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยายืน เดิน นอน กิน การเปลี่ยนแปลง เกิดขึ้น สูญไป เหาะ ต่อสู้ ฯลฯ ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ ธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน เช่น ประกอบการแสดงนาฏกรรม หรือกิริยาสมมติ เช่น ประกอบการร้องเพลงตับ ประกอบพิธี ไหว้ครูดนตรีนาฏศิลป์ในการอัญเชิญพระเป็นเจ้า ฤๅษี เทวดา ครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว ให้มาร่วมชุมนุมในพิธีการหรือพิธีมงคลต่าง ๆ กิริยาที่เป็นอดีต ปัจจุบัน หรือสิ่งที่เกิดขึ้นในจินตนาการ บทเพลงจะมีลีลาเครื่องดนตรีทำนอง จังหวะเป็นเอกลักษณ์ ตามแบบแผนการประพันธ์และการบรรเลงที่กำหนดไว้ บางเพลงมีข้อกำหนดเฉพาะ เช่น การได้รับอนุญาตก่อนศึกษา บางเพลงต้องมีวัยวุฒิ คุณวุฒิที่เหมาะสม ต้องเข้าพิธีอุปสมบท

ต้องได้รับพระบรมราชานุญาต โดยทั่วไปเป็นเพลงบรรเลง ปัจจุบันมีการบรรจุบทร้องในบางเพลง บรรเลงด้วยปี่พาทย์ไม้แข็ง มีตะโพนไทยและกลองทัดกำกับจังหวะ แบ่งระดับการบรรเลงประกอบกิริยาธรรมดาไปจนถึงกิริยาพิเศษ คือ ระดับชั้นต้น ชั้นกลาง และชั้นสูง

**เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต (Pleng Na Phat, Tra Nimit)**

ตระนิมิต ไม่ทราบนามผู้แต่ง ใช้บรรเลงเพื่อประกอบกิริยาร่ายคาถาอาคม เพื่อแปลงกาย บันดาลให้เกิดสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือให้หายไป หรือเปลี่ยนแปลงไปด้วยฤทธิ์อำนาจ หรือใช้บรรเลงในการอวยชัยให้พร ในวงการนาฏศิลป์ จัดระบบท่ารำไว้สองลักษณะคือ การนิมิตหรือชุบชีวิตสิ่งใดสิ่งหนึ่ง จะเรียกเพลงตระนิมิต การแปลงกายจากรูปหนึ่งไปอีกรูปหนึ่ง จะเรียกเป็นเพลง “ตระแปลง” หรือ “ตระบท” แต่ก็หมายถึงเพลงเดียวกัน ใช้ได้กับตัวแสดงสำคัญ เช่น พระ นาง ยักษ์ ลิง ประกอบการแสดงโขนละคร ประกอบท่ารำ “ตระนิมิต” และประกอบการขับร้อง

**รูปภาพที่ 1** ครูสมภพ ขำประเสริฐ (พ.ศ.2468-2543)[2]

การศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น ของครูสมภพ ขำประเสริฐ[3] ผู้เขียนศึกษาวิเคราะห์โดยเลือกประเด็นลักษณะเฉพาะของวิธีการตีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งได้รับสืบทอดโดยตรงจากครูสมภพ ขำประเสริฐ เมื่อครั้งท่านดำรงตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ณ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม และในพุทธศักราช 2533 โปรแกรมวิชาดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม โดยการ

[2] *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ครูสมภพ ขำประเสริฐ* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดาว, 2543), 1.

[3] ครูสมภพ ขำประเสริฐ (พ.ศ.2468-2543) เริ่มฝึกหัดดนตรีไทยกับครูพุ่ม โตสง่า ต่อมาได้เป็นศิษย์เรืออากาศเอกโองการ กลีบชื่น, หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ดำเนินงานของผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์[4] ในโครงการสืบทอดเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ใช้ในพิธีไหว้ครู ได้เรียนเชิญครูสมภพ ขำประเสริฐ มาเป็นผู้ถ่ายทอด เมื่อเสร็จสิ้นโครงการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ พร้อมด้วยนายสามิตต์ ทรัพย์ผุด นิสิตชั้นปีที่ 1 คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร[5] และผู้เขียน นักศึกษาชั้นปีที่ 1 เอกดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม[6] ร่วมกันพิจารณาเห็นว่า จะบรรเลงทำนองหลักฆ้องวงใหญ่ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ได้รับสืบทอด บันทึกเสียงเก็บไว้เพื่อป้องกันการลืมเลือน ในภายหน้า ด้วยตระหนักในคุณค่าแห่งวิชาความรู้จากภูมิปัญญาโบราณ อีกทั้งเป็นแนวทางการศึกษาวิจัยในอนาคต และเมื่อพุทธศักราช 2552 ผู้เขียนได้นำต้นฉบับที่เก็บไว้มาบันทึกเป็นโน้ตระบบไทย จำนวน 25 เพลง รวมทั้งเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ด้วย

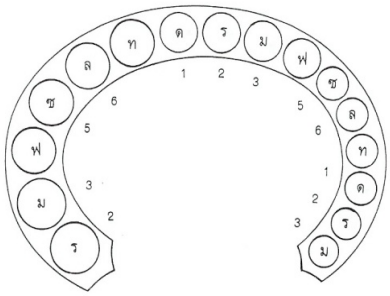
## วิธีการและแนวคิดในการศึกษา (Methods and Approaches to the Study)

1. ความหมายและสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต
2. ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล
3. สังคีตลักษณ์
4. การศึกษาวิเคราะห์
5. ความคลี่คลายของสำนวนเพลง

## ความหมายและสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต (Meaning and Symbols in Notation)

1. ทำนองหลักฆ้องวงใหญ่ ตามหลักการบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็ง เริ่มจากเสียงที่ 1 (ลูกทวน) ที่ระดับเสียง เร (ต่ำ) เรียงขึ้นไปถึงเสียงที่ 16 (ลูกยอด) ที่ระดับเสียงมี (สูง) แสดงภาพดังนี้

**รูปภาพที่ 2** รูปร่างและการกำหนดสัญลักษณ์แสดงตำแหน่งเสียงของฆ้องวงใหญ่




[4] ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ (พ.ศ.2502-2554) อดีตผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ปัจจุบันถึงแก่กรรม

[5] ปัจจุบันเปลี่ยนชื่อตัวเป็น นายมิตต ทรัพย์ผุด อาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

[6] ปัจจุบันรับราชการครู โรงเรียนวัดราชาธิวาส สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา เขต 1

2. การบันทึกด้วยโน้ตระบบไทย กำหนดสัญลักษณ์การใช้มือในการตีฆ้องวงใหญ่ ดังนี้

2.1 เสียงต่ำ ตั้งแต่ลูกที่ 1 (ลูกทวน) ที่ระดับเสียง เร (ต่ำ) ถึงลูกที่ 6 ที่ระดับเสียง ที (ต่ำ) ใช้สัญลักษณ์ **ร฻ ม฻ ฟ฻ ซ฻ ล฻ ท฻**

2.2 เสียงกลาง ตั้งแต่ลูกที่ 7 ที่ระดับเสียง โด (กลาง) ถึงลูกที่ 13 ที่ระดับเสียง ที (กลาง) ใช้สัญลักษณ์ **ด ร ม ฟ ซ ล ท**

2.3 เสียงสูง ตั้งแต่ลูกที่ 14 ที่ระดับเสียง โด (สูง) ถึงลูกที่ 16 ที่ระดับเสียง มี (สูง) ใช้สัญลักษณ์ **ด̇ ร̇ ม̇**

2.4 วิธีการตีฆ้องวงใหญ่ เช่น ตีทีละมือ ตีสลับมือ ตีสองมือพร้อมกัน ตีกรอ ตีผสมมือ ตีสะบัด และวิธีตีในกรณีพิเศษ ใช้สัญลักษณ์มือซ้ายเป็นแถวล่างและมือขวาเป็นแถวบน

**ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล (Forms of Penta-Centric Sound System)**

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) จากเอกสารคำสอนรายวิชา 3503366 พุทธธรรมในดนตรีไทย โดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กล่าวเรื่องกลุ่มเสียงปัญจมูลว่า “...ดนตรีไทยนั้น หลีกเลี่ยงเสียงระดับที่ 4 และใช้เสียงระดับที่ 7 น้อยครั้ง เช่น ในบันไดเสียงเพียงออล่าง ซึ่งตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 3 นับจากลูกทวน (ลูกต่ำสุด) ก็จะมีกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็น 3-4-5-X-7-8-X ดูคล้ายกับ Pentatonic Scale ของตะวันตก อุปมานิทัศน์ของความคิดนี้ จึงปรากฏเป็นพระปัญจสิขร ซึ่งแปลกันตรง ๆ ว่า ภูเขาห้าลูก ภูเขาทั้งห้าในทางดนตรีก็เทียบได้กับกลุ่มเสียงปัญจมูลนี้เอง ทั้งยังเป็นตัวแทนของความหมายที่เกี่ยวกับท่วงทำนองทั้งปวงด้วย...”[7] การศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มเสียงปัญจมูล จึงแบ่งระดับเสียงดนตรีไทยออกเป็น 7 กลุ่ม ดังนี้

| | |
|---|---|
| 1. ทางเพียงออล่าง | มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X |
| 2. ทางใน | มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซอล ลา ที X เร มี X |
| 3. ทางกลาง | มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ลา ที โด X มี ฟา X |
| 4. ทางเพียงออบน | มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ที โด เร X ฟา ซอล X |
| 5. ทางนอก | มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X |
| 6. ทางกลางแหบ | มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ เร มี ฟา X ลา ที X |
| 7. ทางชวา | มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ มี ฟา ซอล X ที โด X |

เมื่อเปรียบเทียบความหมายของ “ทาง” ในสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน กล่าวว่า “...ทางใน เสียงหลักของทางในสูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง เทียบได้กับเสียงซอล (G) ที่เรียกว่า ‘ทางใน’ นี้ เรียกชื่อตาม ‘ปี่ใน’ ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ซึ่งเป่าได้และ

[7] พิชิต ชัยเสรี, *พุทธธรรมในดนตรีไทย* (กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 39.

สะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงในการแสดงละครใน เพลงเรื่อง และเพลงพิธีกรรมต่าง ๆ ปัจจุบันใช้บรรเลงในการแสดงละครนอกและโขนด้วย...”[8] รูปแบบกลุ่มเสียงปัญจมูล ตามหลักการบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็งจึงมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ดังนี้

**ทางใน มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซอล ลา ที X เร มี X**

รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ กล่าวว่า เมื่อเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งบรรเลง ได้สะดวกในบันไดเสียงหนึ่งแล้ว ก็สามารถบรรเลงได้สะดวกในอีกบันไดเสียงหนึ่งที่สูงขึ้นไปคู่ 5[9] กลุ่มเสียงปัญจมูล ก็จะบรรเลงได้สะดวกในอีกกลุ่มเสียงปัญจมูลหนึ่งคือ ทางกลางแหบ ดังนี้

**ทางกลางแหบ มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ เร มี ฟา X ลา ที X**

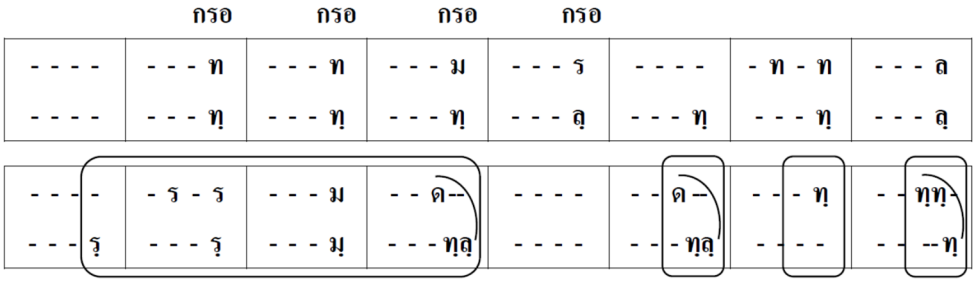
**สังคีตลักษณ์ (Form)**

เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต เป็นแบบแผนซ้ำหัว คือ เป็นสังคีตลักษณ์ที่ย้อนทำนองช่วงหัว ในท่อนเดียวกันและเปลี่ยนทำนองช่วงท้าย คือ มีท่อนเดียวแบบย้อนกลับ อัตราจังหวะสองชั้น แปดจังหวะหน้าทับประกอบด้วยไม้เดิน 4 ไม้ ต่อด้วยไม้ลา 4 ไม้ และกลับต้น เขียนสัญลักษณ์ดังนี้

AB/AC/

**การศึกษาวิเคราะห์ (Analysis)**

**ตัวอย่างที่ 1** ประโยคที่ 1 และ 2 โดยครูสมภพ ขำประเสริฐ




[8] ราชบัณฑิตยสถาน, *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราช-วิทยาลัย, 2540), 82.

[9] มานพ วิสุทธิแพทย์, *ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ* (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2533), 11.

**ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล**

ประโยคที่ 1 เป็นทางใน มีกลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ซอล ลา ที X เร มี X ขึ้นต้นในระดับขั้นที่ 3 ต่อด้วยระดับขั้นที่ 6 และ 5 ลงจบด้วยระดับขั้นที่ 2 ประโยคที่ 2 ย้อนมาบรรเลงในทางเสียงต่ำ ที่ลูกทวน (เสียงต่ำสุดของฆ้องวงใหญ่) ขึ้นต้นในระดับขั้นที่ 5 และ 6 แล้วสะบัดห้ามเสียงที่ระดับขั้นที่ 4, 3 และ 2 สองครั้ง ลงจบด้วยระดับขั้นที่ 3 จะเห็นว่า แม้ทำนองหลักจะย้อนมาบรรเลง เสียงต่ำ แต่มีการทรงตัวอยู่ภายในระดับเสียงของทางใน ซึ่งเป็นการประพันธ์เพลงตามขนบไทย

**สำนวนเพลง**

ประโยคที่ 1 เป็นประโยคถาม จบประโยคด้วยเสียง ลา ลักษณะถามเปิดไว้และต้องการคำตอบที่สัมพันธ์กับประโยคถัดไป ขึ้นต้นเป็นการกรอที่คู่ 8 และคู่ 4 ตามจังหวะฉิ่ง ต่อด้วยการตีเป็นคู่ 8 มือซ้าย 1 ครั้ง มือขวา 2 ครั้ง ลงจบด้วยการตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 8 ฟังรื่นหู เป็นระยะขั้นคู่เสียงกลมกล่อมที่มีอิสระในตัว ประโยคที่ 2 เป็นประโยคตอบ จบประโยคหนักแน่นกว่าประโยคที่ผ่านมาด้วยระดับเสียงเรต่ำ เสียงมีต่ำ และสะบัดห้ามเสียงที่โดต่ำ-ทีต่ำ-ลาต่ำ และการตีเสียงเดียวในลักษณะสะบัดสามลูกที่เสียงทีต่ำ ใช้เสียงช่วงล่างของฆ้องวงใหญ่ สอดรับกับจังหวะหนัก (จังหวะฉับ) เป็นระยะ ๆ คล้ายกับการเขียนรูปที่ใช้สีฝ่ายเย็น (Cool Tone) แสดงถึงอำนาจ ความศักดิ์สิทธิ์ ความสง่าน่าเกรงขาม[10] เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ใช้ประกอบกิริยาร่ายคาถาอาคมเพื่อแปลงกาย บันดาลให้เกิดสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือให้หายไป หรือเปลี่ยนแปลงไปด้วยฤทธิ์อำนาจ หรือบรรเลงในการอวยชัยให้พร ดังนั้น สำนวนเพลงประโยคที่ 1 และ 2 จึงแสดงอารมณ์ของความสง่าน่าเกรงขาม อำนาจ ความศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบกิริยาเพื่อวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน

ด้วยว่าครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านได้รับสืบทอดวิชาดนตรีไทยจากสังคีตกวีหลายท่าน เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นวิวัฒนาการของวิธีการบรรเลง ที่ท่านได้บูรณาการจนเป็นระบบอย่างชัดเจน ซึ่งสามารถอธิบายได้ด้วยเกณฑ์ทางสุนทรียะ ผู้เขียนจึงนำมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น จากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร[11] โดยครูจิรัส อาจณรงค์ เป็นผู้บอกทางเพลงและตรวจสอบข้อมูล เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู บันทึกเป็นโน้ตสากล ทำนองหลักฆ้องวงใหญ่ โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม[12] โน้ตเพลงหน้าพาทย์

[10] ประยูร อุลุชาฎะ, *ความเข้าใจในศิลปะ* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2543), 48-51.

[11] สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, การบันทึกทางฆ้องและการรวมวง (ซีดีเพลง), 2554.

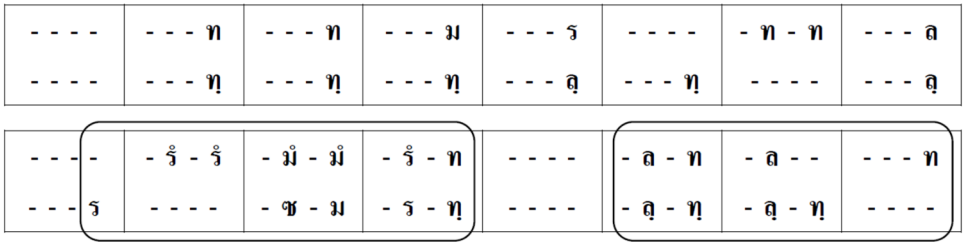
[12] เดชน์ คงอิ่ม, *เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู บันทึกเป็นโน้ตสากล ทำนองหลัก ฆ้องวงใหญ่* (กรุงเทพฯ: สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จ-เจ้าพระยา, 2545), 63.

โดยพันจ่าเอก ไมตรี พุ่มเสนาะ[13] โน้ตเพลงหน้าพาทย์โดยอาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร[14] และโน้ตเพลงหน้าพาทย์โดยครูช่อ อากาศโปร่ง[15] เพื่อแสดงเอกลักษณ์เฉพาะที่สื่อความหมายตามวัตถุประสงค์การบรรเลง มีอัตลักษณ์ที่แตกต่างในประเด็นต่อไปนี้

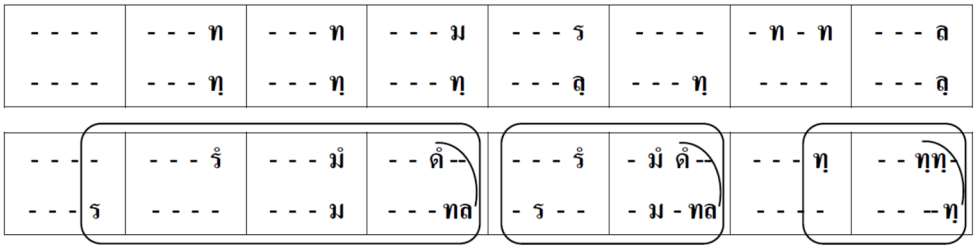
1. ประโยคที่ 2 ย้อนมาบรรเลงในทางเสียงต่ำที่ลูกทวน (เสียงต่ำสุดของฆ้องวงใหญ่)

2. สำนวนเพลงประโยคที่ 2 ใช้ระดับเสียงช่วงล่างของฆ้องวงใหญ่ สอดรับกับจังหวะหนัก เป็นระยะ ๆ พบว่า แสดงอารมณ์ของความสง่าน่าเกรงขาม ความศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบกิริยา เพื่อวัตถุประสงค์ต่าง ๆ แตกต่างจากวรรณกรรมที่นำมาเปรียบเทียบ ซึ่งล้วนแต่ใช้ระดับเสียงช่วงบนของฆ้องวงใหญ่ แสดงได้ดังนี้

**ตัวอย่างที่ 2** ประโยคที่ 1 และ 2 โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร, อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร และครูช่อ อากาศโปร่ง




**ตัวอย่างที่ 3** ประโยคที่ 1 และ 2 โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม

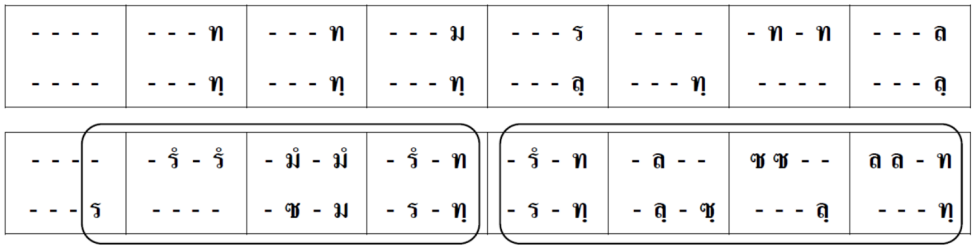



[13] งานบำรุงศิลปวัฒนธรรม ส่วนกิจการนักศึกษา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, *สาธุการ พิธีกรรมไหว้ครูดนตรีไทย* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ปิ่นเกล้าการพิมพ์, 2541), 201.

[14] นัฐพงศ์ โสวัตร, “บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538), 237-242.

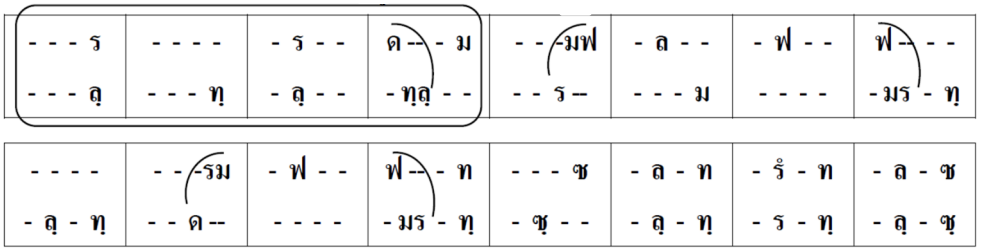
[15] สมพร ชุ่มเพ็งพันธ์, “การสืบทอดทางฆ้องเพลงหน้าพาทย์ของครูช่อ อากาศโปร่ง ในวงชมรมดนตรีไทยลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี” (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2554), 101.

**ตัวอย่างที่ 4** ประโยคที่ 1 และ 2 โดยพันจ่าเอก ไมตรี พุ่มเสนาะ



ประโยคที่ 3 และ 4 เป็นการบรรเลงซ้ำกับประโยคที่ 1 และ 2 ได้กล่าวรายละเอียดไปแล้ว และการดำเนินทำนองมาถึงจุดสิ้นสุดของไม้เดิน

**ตัวอย่างที่ 5** ประโยคที่ 5 และ 6 โดยครูสมภพ ขำประเสริฐ



**ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล**

เป็นทางกลางแหบ มีกลุ่มเสียงปัญจมูลคือ เร มี ฟา X ลา ที X ขึ้นต้นในระดับขั้นที่ 5 ของทางในเป็นระดับเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ทางกลางแหบได้กลมกลืน คือมาเป็นระดับขั้นที่ 1 แล้วใช้ระดับขั้นต่าง ๆ ดำเนินทำนองขึ้นลงมาจบที่ระดับขั้นที่ 6 ทางเสียงต่ำ ประโยคที่ 6 ดำเนินต่อในระดับ ขั้นที่ 5, 6, 7, 1 และ 2 และกลับมาระดับขั้นที่ 6 เชื่อมเข้าสู่ทางในได้กลมกลืน คือห้องที่ 4 เสียงที ไปเป็นระดับขั้นที่ 3 ของทางในแล้วดำเนินทำนองไปจนจบประโยค

**สำนวนเพลง**

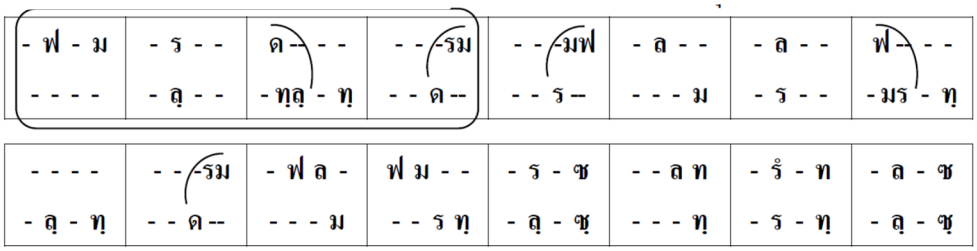
ประโยคที่ 5 ขึ้นไม้ลาด้วยประโยคถาม ต้องการคำตอบในประโยคถัดไป สำนวนมีทิศทางขึ้นและลงด้วยการใช้ระยะขั้นคู่ 4 เสียงกลมกล่อม เป็นสำนวนคล้ายกับการขึ้นไม้ลาในเพลงตระเชิญ (ประโยคที่ 13) และเป็นสำนวนเดียวกับการขึ้นไม้ลาในเพลงตระนอนของครูสมภพ (ประโยคที่ 5 และ 13) เพลงตระพระปรคนธรรพ (ประโยคที่ 5 และ 13) นอกจากนี้ ยังพบสำนวนนี้ในตระโหมโรง เพลงตระปลายพระลักษณ์ (ประโยคที่ 26) ประโยคที่ 6 เป็นประโยคตอบที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวที่หนักแน่น คือจากห้อง

ที่ 4 เสียงที ช่วงเปลี่ยนกลุ่มเสียงไปจบห้องที่ 8 เสียงซอล เป็นระดับขั้นที่ 1 ของกลุ่มเสียงใหม่ จะเห็นว่าเป็นความสัมพันธ์ที่มีคุณภาพ ทั้งประโยคถามที่เป็นสำนวนท้าและประโยคตอบที่เป็นสำนวนรับ เป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม

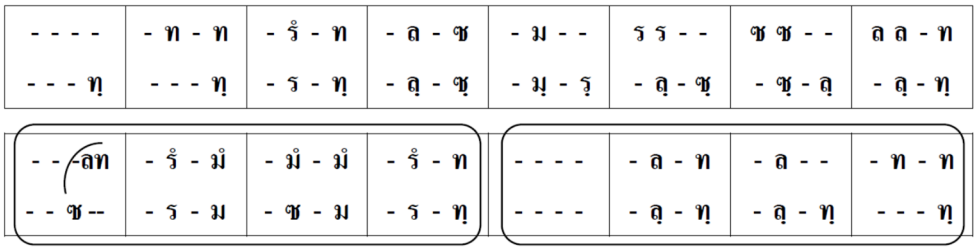
เมื่อวิเคราะห์กับวรรณกรรมที่นำมาศึกษาเปรียบเทียบ ในประโยคที่ 5 และ 6 นี้ มีอัตลักษณ์ที่แตกต่างในประเด็นต่อไปนี้

เป็นวิธีตีฆ้องวงใหญ่ที่คล้ายกับการขึ้นไม้ลาในเพลงตระเชิญ พบการขึ้นไม้ลาที่ต่าง จากผู้อื่นคือใช้ในเพลงตระนอนและเพลงตระนิมิตเป็นการเฉพาะของครูสมภพ อีกทั้งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงตระพระปรคนธรรพ และพบสำนวนนี้ในตระโหมโรง ตระปลายพระลักษณ์ ซึ่งเพลงตระเชิญ ตระนอน ตระนิมิต ตระพระปรคนธรรพ และตระโหมโรง เพลงตระปลายพระลักษณ์ เป็นเพลงที่ไม่ทราบผู้แต่ง จึงอนุมานได้ว่าในการขึ้นไม้ลาประโยคที่ 5 และ 6 เป็นสำนวนเก่าที่สืบทอดมาจากภูมิปัญญาโบราณ แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ที่แตกต่างดังนี้

**ตัวอย่างที่ 6** ประโยคที่ 5 และ 6 โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร, อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร, ครูช่อ อากาศโปร่ง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม และพันจ่าเอก ไมตรี พุ่มเสนาะ




**ตัวอย่างที่ 7** ประโยคที่ 7 และ 8 โดยครูสมภพ ขำประเสริฐ




**ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล**

เป็นทางในต่อเนื่องจากประโยคที่ 6 ขึ้นต้นในระดับขั้นที่ 3, 5, 3, 2 และ 1 กลับขึ้นไปหาระดับขั้นที่ 3 ลักษณะลงแล้วขึ้นคือ ห้องที่ 2 เสียงที ห้องที่ 4 เสียงซอล ห้องที่ 6 เสียงซอล และห้องที่ 8 เสียงที

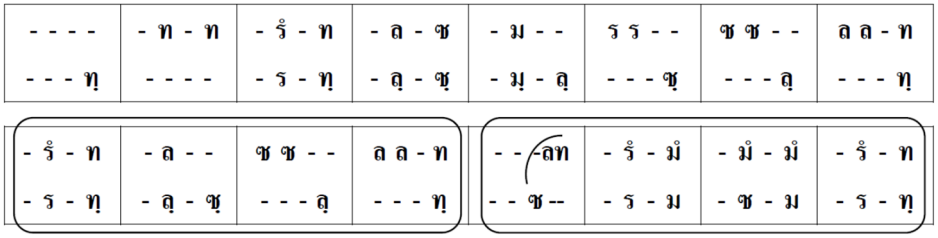
ประโยคที่ 8 ดำเนินต่อเนื่องจากที่ผ่านมาคือ ห้องที่ 2 เสียงมี ห้องที่ 4 เสียงที ส่วนห้องที่ 6 และ 8 สำนวนจบในระดับขั้นที่ 3 ลักษณะว่า ทำนองยังไม่เสร็จสิ้น

**สำนวนเพลง**

เป็นประโยคถามที่ต้องการคำตอบในประโยคถัดไป ใช้การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 8 และคู่ 4 ในการเดินทำนอง เป็นขั้นคู่เสียงกลมกล่อม และลงจบไม้ลาในเที่ยวแรกด้วยประโยคที่ 8 ตอบกับประโยคที่ผ่านมา ใช้การตีสะบัดสามเสียงไปหาคู่ 8 กับการใช้คู่ 6 (เสี้ยวมือ) ภาพรวมดำเนินทำนองด้วยคู่ 8 แล้วมาจบประโยคที่ระดับเสียงที่ 3 จบประโยคลักษณะเหมือนถามเปิดไว้ เมื่อวิเคราะห์กับวรรณกรรมที่นำมาเปรียบเทียบ พบว่า มีอัตลักษณ์ที่แตกต่างในประเด็นต่อไปนี้

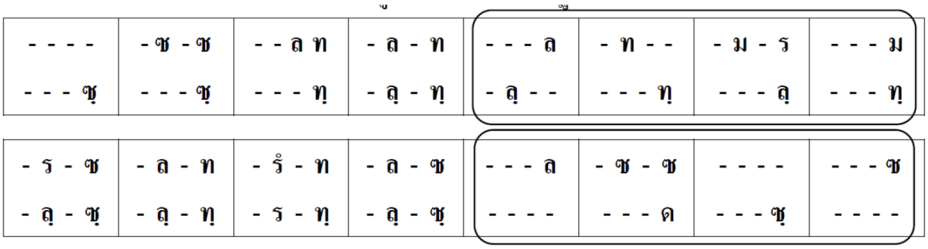
ประโยคที่ 8 นำสำนวนรับห้องที่ 5 ถึง 8 มาเป็นสำนวนท้าในห้องที่ 1 ถึง 4 ด้วยการเดินทำนองที่สัมพันธ์กับเครื่องหนัง คลี่คลายสำนวนเพลงด้วยทำนองที่สัมพันธ์กับไม้กลองอย่างชัดเจน พบการใช้ประโยคถามที่เป็นสำนวนท้าและประโยคตอบที่เป็นสำนวนรับ ในเพลงตระนิมิต และเพลงตระนอนเฉพาะของครูสมภพ แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ที่แตกต่างดังนี้

**ตัวอย่างที่ 8** ประโยคที่ 7 และ 8 โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร, อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร, ครูช่อ อากาศโปร่ง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม และพันจ่าเอก ไมตรี พุ่มเสนาะ



ประโยคที่ 9 ถึง 14 เป็นการบรรเลงกลับต้น ได้วิเคราะห์แล้วในประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 6

**ตัวอย่างที่ 9** ประโยคที่ 15 และ 16 โดยครูสมภพ ขำประเสริฐ



**ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล**

เป็นทางในต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 14 ขึ้นต้นในระดับขั้นที่ 1, 2 และ 3 มาหาระดับขั้นที่ 5 และ 6 ในเสียงต่ำ ประโยคที่ 16 ขึ้นต้นในระดับขั้นที่ 5 วนกลับไประดับขั้นที่ 1, 2 และ 3 และกลับมาหาระดับขั้นที่ 1 จะเห็นว่า การเคลื่อนตัวของระดับเสียง มีการทรงตัวอยู่ในระดับเสียงของทางใน

**สำนวนเพลง**

เป็นประโยคถามที่ต่อเนื่องมา คือใช้ระดับขั้นที่ 1 เชื่อมประโยคเป็นคู่ 8 ในห้องที่ 5 และ 6 ใช้วิธีตีสลับมือขึ้นลง (ซ้าย-ขวา-ขวา-ซ้าย) เหมือนสำนวนขึ้นต้นเพลงลา ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงเพื่อบอกการจบหรือถึงที่หมาย ประดุจการเสร็จสิ้นกิริยา ประโยคที่ 15 จึงสื่อการใกล้จะถึงความสำเร็จจบประโยคที่ 16 ดำเนินทำนองขึ้นลงตามกลุ่มเสียงกับการใช้ระยะขั้นคู่ 5 ให้ความรู้สึกโล่งเบา (Dilute, Hollow)[16] เป็นการตอบที่หนักแน่น และจบด้วยระดับขั้นที่ 1 ของกลุ่มเสียงปัญจมูล สอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า เพลงจำพวกหน้าพาทย์ ก็มักจะจบลงด้วยเสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของระดับเสียงนี้เสมอซึ่งเทียบได้กับเสียงซอล (หรือ G)[17] เมื่อวิเคราะห์กับวรรณกรรมที่นำมาศึกษาเปรียบเทียบ มีอัตลักษณ์ที่แตกต่างในประเด็นต่อไปนี้

เป็นการใช้สำนวนเดียวกับการขึ้นเพลงลาที่ต่างจากผู้อื่น เสมือนเป็นการเตรียมที่จะลงจบ เมื่อมาถึงประโยคท้ายสุด ใช้วิธีการตีขวา-ขวา-ซ้าย มาลงห้องที่ 6 ในระดับเสียงขั้นที่ 5 และใช้การตีซ้าย-ขวาตามจังหวะฉิ่งกับกลองทัดในห้องที่ 8 เป็นการคลี่คลายสำนวนเพลงด้วยทำนองที่สัมพันธ์กับหน้าทับตะโพนและกลองทัด ซึ่งพบในเพลงตระนิมิตและตระนอนเฉพาะของครูสมภพ แสดงอัตลักษณ์ที่แตกต่างดังนี้

**ตัวอย่างที่ 10** ประโยคที่ 15 และ 16 โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร, อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร, ครูช่อ อากาศโปร่ง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม และพันจ่าเอก ไมตรี พุ่มเสนาะ

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| - - - -<br>- - - ซฺ | - ซ - ซ<br>- - - - | - - ล ท<br>- - - ทฺ | - ล - ท<br>- ลฺ - ทฺ | - ฟ - ม<br>- - - - | - ร - -<br>- ลฺ - - | ด - - -<br>- ทฺลฺ - ทฺ | - - -รม<br>- - ด -- |
| - ร - ซ<br>- ลฺ - ซฺ | - - ล ท<br>- - - ทฺ | - ร์ - ท<br>- ร - ทฺ | - ล - ซ<br>- ลฺ - ซฺ | - - -รม<br>- - ด -- | - ซ - -<br>- ซฺ - ลฺ | - ล - ล<br>- - - - | - - - ซ<br>- - - ซฺ |

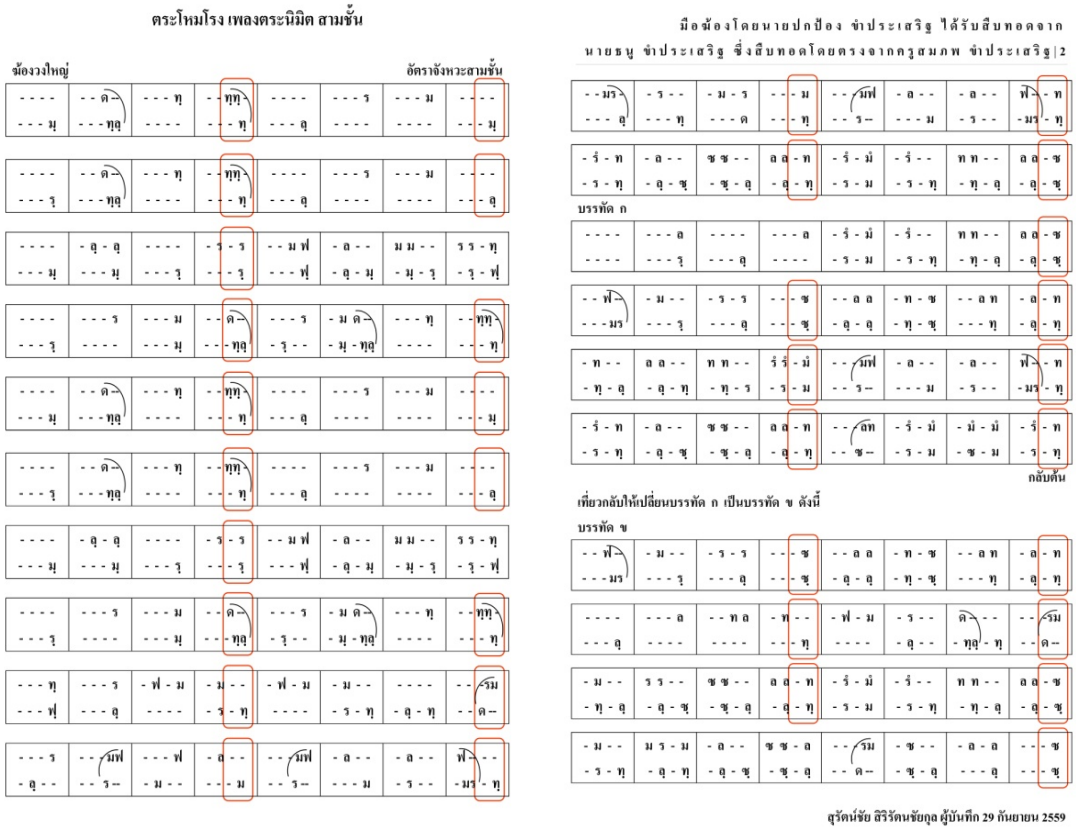
[16] Alan P. Merriam, อ้างถึงใน วาสิษฐ์ จรัณยานนท์, *สวนฯ เล่มน้อย* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พรานนกการพิมพ์, 2538), 27.

[17] มนตรี ตราโมท, *ดุริยสาส์น ของมนตรี ตราโมท* (กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด, 2538), 120.

## ความคลี่คลายของสำนวนเพลง (Shift of Melodic Patterns)

มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น ของครูสมภพ ขำประเสริฐ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับมือฆ้องตระโหมโรง เพลงตระนิมิต สามชั้น ที่สืบทอดกันมาจากครูพุ่ม บาปุยะวาทย์[18] และจากการที่ผู้เขียนสัมภาษณ์ครูสุเชาว์ หริมพานิช[19] กับครูไชยยะ ทางมีศรี[20] ซึ่งทั้งสองท่านได้รับสืบทอดจากครูบุญยงค์ เกตุคง[21] พบความสัมพันธ์ในสายการสืบทอดมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น ที่แสดงให้เห็นถึงการคลี่คลายสำนวนเพลง ขยายขึ้นจากต้นรากเดิมจากมือฆ้องตระโหมโรง เพลงตระนิมิต สามชั้น ที่สืบทอดกันมาจากครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ แสดงได้ดังนี้

**รูปภาพที่ 3** มือฆ้องตระโหมโรง เพลงตระนิมิต สามชั้น[22]




[18] ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ถ่ายทอดให้กับครูสมภพ ขำประเสริฐ, นายธนู ขำประเสริฐได้รับสืบทอด และนำมาถ่ายทอดให้กับนายปกป้อง ขำประเสริฐ ผู้เป็นบุตรชาย

[19] สุเชาว์ หริมพานิช, สัมภาษณ์ 14 กันยายน 2559.

[20] ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์ 27 กันยายน 2559.

[21] ครูบุญยงค์ เกตุคง (พ.ศ.2463-2539) ได้รับสืบทอดตระโหมโรง เพลงตระนิมิต สามชั้น จากครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

[22] ปกป้อง ขำประเสริฐ, สัมภาษณ์ 29 กันยายน 2559.

ในประเด็นนี้ ผู้เขียนอนุมานได้ว่า มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น ของครูสมภพ ขำประเสริฐ กับมือฆ้องตระโหมโรง เพลงตระนิมิต สามชั้น ที่สืบทอดมาจากครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ มีความสอดคล้องกัน โดยเสนอประเด็นแห่งการคาดคะเนตามหลักเหตุผล คือ

1. เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้นนั้น ไม่ทราบนามผู้แต่ง สืบทอดมาจากภูมิปัญญาโบราณ มือฆ้องที่ครูสมภพ ขำประเสริฐใช้ และมือฆ้องตระโหมโรง เพลงตระนิมิต สามชั้น ที่สืบทอดกันมาจากครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ สอดคล้องกัน แสดงให้เห็นวิธีการที่สังคีตกวีไทยแต่โบราณ ใช้สร้างสรรค์ทำนองให้มีวิวัฒน์คลี่คลายไปจากต้นรากทำนองเดิม[23]

2. มือฆ้องตระโหมโรง เพลงตระนิมิต สามชั้น ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ถ่ายทอดให้กับนายธนู ขำประเสริฐนั้น เป็นสำนวนเพลงที่สอดคล้องกับมือฆ้องที่ครูบุญยงค์ เกตุคง ถ่ายทอดให้กับครูสุเชาว์ หริมพานิช และครูไชยยะ ทางมีศรี กล่าวคือ มาจากรากเดียวกันคือ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์[24]

3. กลุ่มเสียงปัญจมูล และลูกตกของทำนองหลักโดยส่วนใหญ่ มีการขยายขึ้นจากอัตราเดิม สอดคล้องกับคำกล่าวของครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า “...การยืดหรือขยายมีหน้าที่โดยตรงคือ ยืดหรือขยายจาก 2 ให้เป็น 4 หรือการตัดทอน เราก็ทำอัตรา 4 ให้เป็น 2 และการปรุงแต่งลีลาท่วงทำนอง ต้องพิจารณาให้อยู่ในอัตราที่ถูกต้อง ให้อยู่ในสภาพที่เหมาะสม...”[25]

## บทสรุป (Conclusion)

บทวิเคราะห์เรื่อง อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต สองชั้น ของครูสมภพ ขำประเสริฐ สะท้อนให้เห็นวิธีการบรรเลงดนตรีพิธีกรรมเพื่อสื่อความหมายตามวัตถุประสงค์การบรรเลง ความผสมกลมกลืนระหว่างทำนองเพลงกับจังหวะด้วยการขึ้นประโยคที่สัมพันธ์กับการเปลี่ยนจังหวะของเครื่องหนัง การนำสำนวนรับมาใช้เป็นสำนวนท้าที่เป็นเอกลักษณ์ และการใช้ลักษณะมือฆ้องเพื่อสื่อถึงการลงจบของบทเพลง เป็นการบูรณาการองค์ความรู้จากสังคีตกวีไทยแต่โบราณมาสู่วิธีการบรรเลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวจนเป็นระบบอย่างชัดเจน อันส่งผลแห่งการยอมรับในความเป็นเอตทัคคะในวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสมภพ ที่ยังคงรักษาคุณค่าจากอดีต สืบทอดมาสู่ปัจจุบัน พร้อมกับได้ถ่ายทอดให้กับศิษย์ได้อย่างสมบูรณ์

---

[23] พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 28.

[24] ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์.

[25] สมภพ ขำประเสริฐ, *เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี* (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 12.

## บรรณานุกรม

งานบำรุงศิลปวัฒนธรรม ส่วนกิจการนักศึกษา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี. *สาธุการ พิธีกรรมไหว้ครูดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ปิ่นเกล้าการพิมพ์, 2541.

ไชยยะ ทางมีศรี (ผู้ให้สัมภาษณ์). สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 27 กันยายน 2559.

เดชน์ คงอิ่ม. *เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู บันทึกเป็นโน้ตสากล ทำนองหลัก ฆ้องวงใหญ่.* กรุงเทพฯ: สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2545.

นัฐพงศ์ โสวัตร. “บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538.

ปกป้อง ขำประเสริฐ (ผู้ให้สัมภาษณ์). สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 29 กันยายน 2559.

ประยูร อุลุชาฎะ. *ความเข้าใจในศิลปะ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2543.

พิชิต ชัยเสรี. *พุทธธรรมในดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

———. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

มนตรี ตราโมท. *ดุริยสาส์น ของมนตรี ตราโมท.* กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด, 2538.

มานพ วิสุทธิแพทย์. *ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.* กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2533.

ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. *สวนๆ เล่มน้อย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พรานนกการพิมพ์, 2538.

สมพร ชุ่มเพ็งพันธ์. “การสืบทอดทางฆ้องเพลงหน้าพาทย์ของครูช่อ อากาศโปร่ง ในวงชมรมดนตรีไทยลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี.” วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2554.

สมภพ ขำประเสริฐ. *เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี.* นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532.

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, การบันทึกทางฆ้องและการรวมวง (ซีดีเพลง), 2554.

สุเชาว์ หริมพานิช (ผู้ให้สัมภาษณ์). สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 14 กันยายน 2559.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ครูสมภพ ขำประเสริฐ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดาว, 2543.