เสียงเอื้อนในเพลงไทย

"Uean[1]" in Traditional Thai Song

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ
Thanarat Yusukcharoen

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ ผู้เขียนมีความต้องการนำเสนอทัศนะเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ซึ่งมุ่งประเด็นไปที่คีตศิลป์ไทย โดยเฉพาะการเอื้อน ซึ่งการเอื้อนเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สร้างเอกลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทย ทว่ามีผู้เสนอทัศนะที่เกี่ยวข้องกับการเอื้อนไว้หลากหลาย หนึ่งในนั้นคือทัศนะของนายสุจิตต์ วงษ์เทศ ที่เสนอว่าเพลงขับร้องไทยสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นไม่มีเอื้อน และเพลงขับร้องไทยในปัจจุบัน ไม่เป็นที่นิยมเพราะเป็นปฏิปักษ์กับวัฒนธรรมเพลงป๊อป เมื่อทำการศึกษาเอกสารและบันทึกที่เกี่ยวข้องผู้เขียนเห็นว่า การศึกษาในศาสตร์ของคีตศิลป์ไทยจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องทำความเข้าใจในวิธีการขับร้องอย่างลึกซึ้ง และนำความรู้ทางประวัติศาสตร์ศึกษาควบคู่ ผู้เขียนจึงขอเสนอบทวิเคราะห์ในบทความนี้ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. ศึกษาพัฒนาการและการดำรงอยู่ของเอื้อนในสมัยกรุงศรีอยุธยา 2. นำเสนอการเปลี่ยนผ่านของวัฒนธรรมการขับร้องไทยในสังคมร่วมสมัย โดยพบว่าการเอื้อนเป็นส่วนหนึ่งของขนบการขับร้องไทยมีร่องรอยทางประวัติศาสตร์ อาทิ การสวดของพระสงฆ์ และการขับร้องพื้นบ้าน และการปรับตัวของการเอื้อนไทยเพื่อให้เข้ากับวิวัฒนาการของสังคมไทย

[1] Uean ออกเสียงว่า เอื้อน เป็นคำทับศัพท์ที่ได้จากการถอดอักษรไทยเป็นอักษรโรมันแบบถ่ายเสียง (ประกาศราชบัณฑิตยสถาน, 2542)

ร่วมสมัย กล่าวคือ การกำเนิดของเพลงไทยสากล ที่ได้รับการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและการเอื้อนแบบไทย ดังนั้นบทความนี้จึงเป็นการเสนอทัศนะจากมุมมองของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการเอื้อนโดยตรงเพื่อชี้ประเด็นของการมีอยู่และพัฒนาการของการเอื้อน อีกทั้งวัฒนธรรมดนตรีกระแสหลักและอนุรักษ์นิยมสามารถมีพื้นที่ของตัวเองและบางครั้งทำงานประสานกัน

คำสำคัญ: เอื้อน/เพลงไทยเดิม/เพลงขับร้องไทย

Abstract

This article aims to contribute ideas in Thai vocalization through historical study. Author would like to share findings--- particularly in Uean, a crucial component in Thai vocal. The significance of Uean mostly covers the traditional singings in Thailand. The previous studies have presented and introduced Thai vocalization in many ways while Mr. Sujit Wongthed rather pointed out that in historical background of Uean, dating back to Ayutthaya era. His premises denied an appearance of Uean during Ayutthaya era and a traditional singing has not been getting along with Pop singing culture. Thus the author has deliberated on the traditional Thai vocalization in historical and sociological studies, the objectives are 1. To study an existence and development of Uean during Ayutthaya epoch and 2.To showcase a transition of Thai vocalization in contemporary time. The findings of the paper creditably affirm that an Uean tradition has been appeared since prior mid Ayutthaya era, the Uean was included in religious chanting and also folk singings. Additionally, Thai vocalization has been adjusted throughout the period of modern time. The empirical evidences indicated Pleng Thai Sakol is the attempts of harmonizing between traditional and contemporary traditions or a meeting of Thai and western cultures. The paper is based on a point of view of fist-hand experience regarding Thai vocalization of the author as singer. Therefore, Thai vocalization is still lively mobilizing a circle of conservative and contemporary dimension in some levels.

บทนำ

ดนตรีไทย และการขับร้องไทย มีพัฒนาการควบคู่กันมาอย่างต่อเนื่อง นับแต่อดีตสู่ปัจจุบัน จากบันทึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ดนตรีของไทย ชี้ให้เห็นว่าการดนตรีไทยมีพัฒนาการอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ เริ่มต้นจากดนตรีอย่างง่ายๆ หยาบๆ แล้วจึงค่อยมีความละเอียดซับซ้อนมากขึ้น โดยเฉพาะในด้านดนตรี มีการพัฒนาที่ชัดเจนมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี กรุงรัตนโกสินทร์ กระทั่งถึงปัจจุบัน ซึ่งจะเห็นได้ว่าดนตรีไทยมีองค์ประกอบทางดนตรีครบถ้วน ละเอียดประณีต และซับซ้อนทั้งในเรื่องของเครื่องดนตรี เพลง และเทคนิควิธีการบรรเลง จึงส่งผลต่อการขับร้อง ซึ่งถือเป็นส่วนประกอบหนึ่งในดนตรีไทย ให้มีพัฒนาการตามไปด้วย กระทั่งถึงปัจจุบันนี้ การขับร้องไทยก็มีคุณสมบัติเทียบเท่ากับการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย ดังที่ กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540: 17) ได้อธิบายไว้ว่า การขับร้องไทย คือการเปล่งเสียงออกเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอน สม่ำเสมอ ในการร้องเพลงนี้จะมีทั้ง ทำนองและเนื้อร้อง โดยถือทำนองเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะน้อมเข้าหาทำนอง จะต้องมีส่วนของทำนองเป็นประโยควรรคตอน ครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้และจะต้องอยู่ในกำหนดจังหวะของเพลงตายตัวผิดพลาดไม่ได้ ซึ่งทำนองนี้เอง นักร้องจะใช้การเอื้อนเพื่อทำให้ทำนองเพลงดำเนินติดต่อกันไปอย่างไม่ขาดตอน และเชื่อมกับคำร้องได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน

การเอื้อนนั้น อยู่คู่กับการขับร้องไทยมาอย่างยาวนาน มีการปรับเปลี่ยนสภาพการใช้งานไปตามสภาพสังคม และวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของเวลา โดยการใช้เอื้อน จะปะปนอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย โดยเฉพาะกิจกรรมที่ต้องใช้เสียงของมนุษย์สร้างความบันเทิง ซึ่งในสมัยแรกที่พบหลักฐานการใช้เอื้อนนั้น ก็มีรูปแบบอย่างง่าย ต่อมาก็มีพัฒนาการที่ซับซ้อนมากขึ้น ซึ่งยังมีร่องรอยให้พบเห็นในยุคปัจจุบัน เช่น เพลงกล่อมลูก เพลงพื้นบ้าน ทำนองสวด และเทศน์ของพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนา การขับเสภา การเห่เรือ เป็นต้น สำหรับการใช้เอื้อนในดนตรีไทย ก็มีปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน นั่นคือ การขับร้องไทย หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า การขับร้องแบบไทยเดิม ในปัจจุบัน พบว่า เป็นการขับร้องที่มีเอื้อนปะปนอยู่

ในเพลงเป็นจำนวนมาก เพลงส่วนใหญ่จะร้องเอื้อนสลับกับคำร้องอยู่เสมอ ซึ่งหากสังเกตจะพบว่า ตำแหน่งของการใช้เสียงเอื้อนนั้น เป็นไปอย่างมีหลักการ มีระเบียบ และวิธีการใช้ที่ชัดเจน สามารถเร้าอารมณ์ของผู้ฟังได้ ที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องด้วยดนตรีไทยนั้นได้มีพัฒนาการไปทั้งองคาพยพ และเมื่อพิจารณาย้อนไปในอดีต ในส่วนของประวัติเพลง และการบันทึกเสียง ก็จะพบว่าการขับร้องได้มีการเปลี่ยนแปลงมาอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งมีรูปแบบวิธีการที่คงที่ และถูกนำไปใช้กันโดยกว้างขวาง
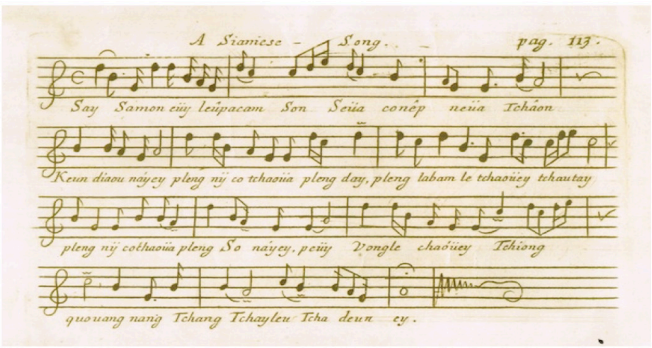
จากลักษณะการขับร้องที่มีเอื้อนปรากฏอยู่ในเพลงเป็นจำนวนมากนี้เอง จึงเกิดผลข้างเคียงที่ตามมา กล่าวคือ ทำให้จังหวะในเพลงขับร้องไทย เชื่องช้า ยืดยาวออกไปมากขึ้น และเมื่อนำเอื้อนที่ยืดยาว ไปคั่นระหว่างคำร้อง หรือระหว่างวรรคของบทประพันธ์ต่างๆ ก็ทำให้ยากแก่การเข้าใจความหมายของเนื้อเพลง เพราะจะต้องรอฟังให้จบวรรค หรือจบประโยค เสียก่อนจึงจะได้ใจความ ซึ่งผิดกับวิสัยการฟังเพลงของผู้ฟังในยุคปัจจุบัน ประกอบกับ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ชิ้นสำคัญ คือ จดหมายเหตุลาลูแบร์ ซึ่งได้บันทึกเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา รัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พบว่ามีการจดบันทึกเพลง “สุดใจ-สายสมร” ไว้เป็นโน้ตสากล ซึ่งในโน้ตนั้นแสดงให้เห็นว่า “เพลง เป็นเพลงเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน” จึงเป็นเหตุให้นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ และประวัติศาสตร์ดนตรี ในปัจจุบัน สรุปว่า การขับร้องเพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นการขับร้องแบบเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน ส่วนการร้องแบบมีเอื้อน เพิ่งจะเริ่มมีในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ 4 - 5 นี่เอง ข้อมูลดังกล่าวมีปรากฏอยู่ในบทความวิชาการ เรื่อง ร้องเนื้อเต็มแบบอยุธยาสมัยพระนารายณ์ เข้าได้ดีกับวัฒนธรรมป๊อป โดยสุจิตต์ วงษ์เทศ (มติชนออนไลน์, 2560) ซึ่งผู้เขียนมีความเห็นที่แตกต่างไปจากนั้น ดังจะได้นำเสนอข้อมูล และตัวอย่างประกอบคำอธิบายต่อไป

จดหมายเหตุลาลูแบร์สู่ข้อสันนิษฐานของ สุจิตต์ วงษ์เทศ

จดหมายเหตุลาลูแบร์ (ฝรั่งเศส: Du Royaume de Siam แปลตามตัวคือ "ว่าด้วยราชอาณาจักรสยาม") เป็นจดหมายเหตุพงศาวดารที่กล่าวถึงราชอาณาจักรสยามในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2230 โดยซีมง เดอ ลา ลูแบร์ อัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ซึ่งเข้ามาทูลพระราชสาส์น

ณ ประเทศสยาม ได้พรรณนาถึงกรุงศรีอยุธยาไว้อย่างกว้างขวาง แม้ว่าเจ้าตัวจะอยู่เพียง 3 เดือน 6 วัน จึงต้องอาศัยความรู้จากหนังสือที่ชาวตะวันตกซึ่งมากรุงสยามแต่ก่อนแต่งไว้อย่างคลาดเคลื่อนบ้าง สอบถามจากคนที่ไม่มีความรู้บ้างฟังจากคำบอกเล่าซึ่งจริงบ้างไม่จริงบ้าง บางเรื่องก็คาดเดาเอาเอง (True ปลูกปัญญา. 2562)

เนื้อความของจดหมายเหตุ ประกอบไปด้วยส่วนที่สำคัญ 2 ประการ คือ 1.) ลักษณะทางภูมิศาสตร์ของสยาม ผลิตผล รวมถึงการทำการเกษตร 2.) ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ของชาวสยาม ซึ่งในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมประเพณี นี้ ได้มีการจดบันทึกเพลง “สุดใจ-สายสมร” เป็นโน้ตสากล แทรกเอาไว้ด้วย นักประวัติศาสตร์ในปัจจุบันจึงมีแนวคิดตามบทความเรื่อง “ร้องเนื้อเต็ม” แบบอยุธยาสมัยพระนารายณ์ เข้าได้ดีกับวัฒนธรรมป๊อป (มิติชนออนไลน์, 2561) ที่ระบุว่า *“ร้องเพลงสมัยอยุธยาเรียกร้องเนื้อเต็ม หมายถึงร้องกับบรรเลงดนตรีเป็นทำนองเคล้าคลอพร้อมกันเข้ากับร้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับเพลงดนตรีสากลทุกวันนี้ในวัฒนธรรมเพลงป๊อบ* และ บทความเรื่อง “มโหรี เพลงดนตรีมีนิยายเชิงสังวาส ของราชสำนักสมัยอยุธยา ไม่มีในชุมชนชาวบ้านชาวเมือง” ที่ระบุว่า *ร้องเพลงเถา เรียก “เอื้อนมากลากยาว” เป็นลักษณะร้องกับบรรเลงดนตรีสลับกันคนละทีในความช้าเร็วต่างกัน ซึ่งเป็นประเพณีประดิษฐ์คิดค้นขึ้นใหม่สมัย ร.4, ร.5* โดยทั้งหมดมีข้อสรุปว่า **การขับร้องเพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นการขับร้องแบบเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน ส่วนการร้องแบบมีเอื้อน เพิ่งจะเริ่มมีในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ 4 - 5 เท่านั้น**



ภาพที่ 1 โน้ตเพลงสายสมร
จาก http://www.matichon.co.th/news-monitor/news_705214.

การตีความ “โน้ตเพลงสายสมร” ในจดหมายเหตุลาลูแบร์

จากส่วนของบทความดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า สุจิตต์ วงษ์เทศ มีความเข้าใจคลาดเคลื่อนเกี่ยวกับเพลงขับร้องไทย อยู่ 2 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1. เมื่อพิจารณาเพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา ผ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์ คือ โน้ตเพลงสายสมร ว่า เป็นเพลงเนื้อเต็ม (ไม่มีเอื้อน) จึงสรุปทันทีว่า เพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น มีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงไทยสากลในปัจจุบัน เพราะโน้ตเพลงสายสมรแสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวโน้ต กับคำร้อง เป็นแบบ 1 ต่อ 1 (โน้ต 1 ตัว ต่อคำร้อง 1 คำ)

ประเด็นที่ 2. เมื่อพิจารณาเพลงขับร้องไทยในระหว่าง สมัยสมเด็จพระนารายณ์ (โน้ตเพลงสายสมร) แห่งกรุงศรีอยุธยา กับ สมัยรัชกาลที่ 4 - 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พบว่า มีความแตกต่างกันเป็นอย่างมาก จึงสรุปทันทีว่า เพลงขับร้องแบบไทยเดิมนั้น มีพัฒนาการมาผิดลู่ผิดทาง

โดยทั้ง 2 ประเด็นนี้ สามารถสรุปได้ว่า แทนที่เพลงขับร้องไทยควรพัฒนาจากการร้องเนื้อเต็มแบบกรุงศรีอยุธยา ไปเป็นเพลงที่มีลักษณะใกล้เคียงกับเพลงป๊อป หรือไม่เป็นปฏิปักษ์กับเพลงป๊อปในปัจจุบัน แต่กลับกลายเป็นร้องแบบเอื้อนมากลากยาว แบบเพลงเถา โดยได้พุ่งเป้าไปที่ การเอื้อน ว่าเป็นประเพณีประดิษฐ์ซึ่งถูกประดิดประดอยให้ยืดยาว ยุ่งยากซับซ้อน ในช่วงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 - 6 ทั้งที่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่มี จึงทำให้การขับร้องแบบเพลงไทยเดิมในปัจจุบันเสื่อมความนิยมลง เพราะไม่สามารถพัฒนาต่อยอดไปกับวัฒนธรรมเพลงป๊อปได้ ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าการสรุปดังกล่าว ยังไม่มีการนำหลักการทางดนตรีมาร่วมพิจารณาด้วย และเมื่อส่วนสำคัญนี้ขาดหายไป อาจทำให้การสรุปผลคลาดเคลื่อนไปจากสิ่งที่ควรจะเป็น

“เอื้อน” ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นว่า คนไทยมีการใช้เอื้อน ประกอบกับการขับร้องเพลงประเภทต่างๆ ที่พบเป็นลายลักอักษร ได้แก่

1. ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง พ.ศ.1835 จารึกเรื่องราวของชาวสุโขทัย มีข้อความตอนหนึ่งกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยไว้ว่า “(ด้านที่ ๒) ...ดบงคกลอง ด้วยเสียงพาดเสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน...” ซึ่งสันนิษฐานว่า เสียงเลื้อน หมายถึง เสียงเอื้อนนั่นเอง (อินทเสนา, 2561:78)

2. ในสมัยอยุธยา มีหลักฐานกล่าวถึงเพลงพื้นบ้านเป็นครั้งแรกในกฎมณเฑียรบาล ที่ตราขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1974 - 2031) มีการกล่าวถึงเพลงชนิดหนึ่งเรียกว่า เพลงเรือ เป็นเพลงที่ชายหญิงร้องเล่นในเรือ ซึ่งประกาศมิให้มาร้องในท่าน้ำสระแก้ว และใกล้เขตพระราชฐานที่กำหนดไว้ ซึ่งทำนองในส่วนของการขึ้นเพลง ของเพลงเรือ นี้ เป็นการเปล่งเสียงที่ไม่มีความหมาย ให้เป็นทำนองสูงต่ำติดต่อกันไป ซึ่งเรียกว่า เอื้อน นั่นเอง (สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ, 2512 : ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน)

3. หลักฐานการเห่เรือในประเทศไทย สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ (2512 : หลักฐานการเห่เรือในประเทศไทย) ได้ระบุว่า สมัยอยุธยาตอนต้น ปรากฏหลักฐานในวรรณกรรมเรื่อง ลิลิตยวนพ่าย ซึ่งได้บรรยายถึงการยกกระบวนพยุหยาตราทัพของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ทั้งทางสถลมารค และชลมารคอย่างยิ่งใหญ่ นอกจากนั้น ยังมีความบางตอนที่แสดง ลักษณะเสียงที่ปรากฏในกระบวนพยุหยาตราทัพเหมือนอย่างการเห่เรือ แต่มีลักษณะที่แตกต่างไปจากปัจจุบันอยู่บ้างคือ มีดนตรีจำพวกพิณพาทย์เข้ามาประกอบด้วย ดูเหมือนกับการขับร้องประกอบดนตรี แต่ก็น่าเชื่อได้ว่าเป็นลักษณะของการเห่เรือ และได้ปรากฏหลักฐานในวรรณกรรมสมัยอยุธยาหลายเรื่องว่า มีการจัดริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน เสด็จไปนมัสการพระพุทธบาทสระบุรี เสด็จประพาสต้อนรับราชทูตต่างประเทศ ตลอดจนประกอบการพระราชพิธีต่างๆ ที่จัดขึ้นในรอบปี ได้แก่ พระราชพิธีอาศวยุธแข่งเรือ และพระราชพิธีไล่เรือซึ่งทำนองในการเห่นั้น ก็มีเสียงเอื้อนประกอบอยู่ด้วย

จากหลักฐานข้างต้น แสดงให้เห็นว่า คนไทยได้มีการใช้เอื้อนประกอบกับการขับร้องตั้งแต่สมัยพ่อขุนรามคำแหง แห่งกรุงสุโขทัย และสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ แห่งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งทั้ง 2 เป็นสมัยที่อยู่ก่อนหน้า รัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ที่มีการจดบันทึกเพลงสายสมรเป็นโน้ตสากล ทั้งสิ้น

ความหลากหลายของ “เอื้อน” ในวัฒนธรรมดนตรีไทย

ในประเด็นนี้ ต้องการจะชี้ให้เห็นว่า นอกจากการใช้เอื้อนในการขับร้องเพลงไทยแล้ว ในวิถีชีวิตของคนไทยยังสามารถพบเจอเอื้อนปะปนอยู่ในกิจกรรมการใช้เสียงมนุษย์เพื่อความบันเทิงด้านอื่นๆ อีก ได้แก่ เพลงกล่อมลูก, ทำนองเทศน์ของพระสงฆ์, เพลงพื้นบ้าน, การขับเสภา และพระราชพิธีเห่เรือ ซึ่งวิธีการใช้เอื้อนก็มีความคล้ายคลึงกัน คือ เป็นลักษณะการเปล่งเสียงที่ไม่มีความหมาย สูงๆ ต่ำๆ

ติดต่อกันเป็นทำนองสั้นบ้าง ยาวบ้าง เป็นไปตามบริบทที่เอื้อนนั้นประกอบอยู่ และแม้จะไม่มีแบบแผน หรือกฎเกณฑ์การใช้ที่ชัดเจนอย่างการขับร้องเพลงไทย แต่ก็ยังคงเรียกเสียงดังกล่าวนี้ ว่า “เอื้อน”

1. เพลงกล่อมเด็ก หรือเพลงกล่อมลูก สุวรรณี ทองรอด (2553) ได้อธิบายไว้ว่า เพลงกล่อมเด็ก เป็นบทเพลงที่จัดอยู่ในเพลงพื้นบ้าน โดยมีจุดประสงค์ใช้ร้องกล่อมเด็กเพื่อให้นอนหลับ การร้องเพลงกล่อมเด็กมักสืบทอดกันมาด้วยวิธีการจดจำจากรุ่นสู่รุ่น เป็นส่วนหนึ่งของวรรณกรรมมุขปาฐะ โดยใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอด ส่วนเนื้อหา และทำนองจะแตกต่างกันออกไปตามท้องถิ่นนั้นๆ และผลจากการศึกษาวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กตำบลไตรตรึงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดกำแพงเพชร ในด้านรูปแบบของเพลงกล่อมเด็ก พบว่า การแต่งและการร้องเพลงกล่อมเด็กมีรูปแบบคำประพันธ์ไม่ตายตัว มีสัมผัสคล้องจองมากบ้างน้อยบ้าง มีสัมผัสระหว่างวรรค ใช้ถ้อยคำเรียบง่าย ไม่มีทำนองตายตัว ในส่วนของความยาวของเพลงมีไม่เท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้ร้อง โดยสามารถขยายให้ยาวออกไป หรือตัดให้สั้นลงก็ได้ โดยมี **“คำเห่กล่อม”** แทรกอยู่เป็นระยะ เช่น เอย เอ๋ย เอเอ้ โอละเห่ เป็นต้น

ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็ก ตำบลไตรตรึงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดกำแพงเพชร

เพลงนกน้อย

นก... (เอย) นกน้อย... (เอย) นกกระต้อย..เอ๋ย
นางนวลบินมาจับที่หลังสวน (เอย) ทุ่งกว้าง... (เอ๋ย)
มโนสัตว์ไม้ไร่วางขัด... (เอย) แม้ว่าจะตัด... (เอ๋ย)... หางไป

สำหรับเพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ อุดม รุ่งเรืองศรี (2542 : 4746-4757) ได้กล่าวถึง ทำนองเพลงกล่อมเด็กและเพลงร้องเล่นภาคเหนือ ความว่า ท่วงทำนองในการขับขานเพลงกล่อมเด็กและเพลงร้องเล่นนี้ แบ่งเป็น 2 ทำนองใหญ่ คือ 1.) ทำนองอื่อ สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (2553) ได้อธิบายว่า เพลงอื่อหรือเพลงกล่อมเด็กล้านนา คำว่า “อื่อ” คือเสียงการฮำในลำคอของผู้ร้องโดยไม่ มีเนื้อร้อง เป็นการ เอื้อน เสียงติดต่อกันให้ยืดยาวออกไป เช่น อื่อ อื่อ จา จา 2.) ทำนองร่ำ คือทำนองที่ขับขานบทเพลงตามจังหวะ **“โดยเอื้อนเสียงทอดยาว”** ที่พยางค์สุดท้ายของวรรค และเปล่งเสียงขึ้นลงตามระดับสูงต่ำของเสียงวรรณยุกต์

ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ (เพลงอื่อลูก)

เพลงอื่อ จา จา

อื้อ อือ อือ อือ อื่อ อือ อือ อือ อือ จา จ่า จ๊า

หลับสองตา แม่นายมาค่อยตื่น

หลับบ่ชื่น (หลับไม่อิ่ม) ค่อยหลับแหม (อีก)

สำหรับเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข (2545) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับภาพสะท้อนจากเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน ผลจากการวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กภาคอีสานมากกว่า 300 สำนวน พบว่า เนื้อหาของเพลงมีไม่กี่รูปแบบ มีความซ้ำซ้อนกันมาก ต่างกันเพียงคำบางคำ คือบางเพลงเนื้อหาบางตอนขาดหายไป มีบางตอนเพิ่มเข้ามา จึงไม่ค่อยมีความสมบูรณ์มากนัก ผู้ร้องจะใช้วิธีการใส่ทำนอง “เอื้อน” เออ... เอ้อ... เป็นการขึ้นต้นและจบเพลงได้เสมอ ซึ่งการขึ้นต้นและจบเพลงนี้ผู้ร้องมีท่วงทำนองเป็นของตนเอง โดยการใช้เสียงเอื้อน เช่น เอ่อ เอ้อ หรือ โอ่โอ้ เป็นการบอกกล่าวล่วงหน้า

ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน

เอ่อ... เอ้อ... เอ่อ... พ่อไปไฮ่ได้ไก่มาหา

แม่ไปนาได้ปลามาต้อน แม่เลี้ยงม่อนได้ผ้าคนผืน

ผ้าผืนเดียวแตะเตี่ยวอ้อมบ้าน ไผขี้คร้านบ่ให้นุ่งผ้า อื่อ... อื่อ... อื่อ...

สำหรับเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ วิมล ดำศรี (2535) ได้อธิบายเกี่ยวกับการใช้เอื้อนในเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ ความว่า การขึ้นและลงท้าย ที่มีลักษณะเป็นคำสร้อย กล่าวคือ ขึ้นต้นด้วย “ฮาเอ้อ (เอ่อ) ... เหอ ...” และลงท้ายด้วย “เหอ...” หรือ “เอ่อ...” ที่มีเส้นประนั้น หมายถึงต้องเอื้อน หรือให้ลากเสียงยาว ปกติการขับกล่อมเด็กมักจะเอื้อน หรือออกเสียงในช่วงแรกนานกว่าช่วงหลัง การลงท้ายส่วนมากจะลงด้วย “เอ่อ...” เวลาขับร้องจะเอื้อนต่อไปจนกระทั่งขึ้นบทใหม่ คำ “ฮาเอ้อ” “เหอ” หรือ “เอ่อ” ที่ปรากฏในการขึ้นต้นก็ดี ลงท้ายก็ดี ล้วนเป็นเสมือนคำสร้อย ของเพลงกล่อมเด็ก

ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็กภาคใต้

(ฮาเอ้อ... เหอ...) ไปปาเหอ ไปแลว่าวหลาหางทอง
ขาดมาหาน้อง น้องฟั่นสายใส
ฟั่นทั้งสายด้าย พี่ชายมาฟั่นสายไหม
น้องฟั่นสายใส ให้ใหม่ไปทั้งตัว (เอ๋อ... เหอ...)

2. เพลงพื้นบ้าน เป็นกิจกรรมสร้างความบันเทิงอย่างหนึ่งของคนไทยในชนบท มักร้องเล่นกันด้วยภาษา และทำนองอย่างง่ายๆ ที่มีอยู่ในท้องถิ่นนั้นๆ โดย จตุพร ศิริสัมพันธ์ (2552) อธิบายว่า เป็นเพลงที่จดจำสืบทอดกันมาแบบปากเปล่า ใช้ร้องเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง โดยใช้คำง่ายๆ เน้นเสียงสัมผัสและจังหวะในการร้องเป็นสำคัญ ประวัติความเป็นมานั้น ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด แต่ปรากฏหลักฐานว่า มีการร้องเล่นเพลงเรือ เพลงเทพทองมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงธนบุรี เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ที่มีความเกี่ยวข้องกับการใช้ “เอื้อน” ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว และเพลงเรือ

เพลงฉ่อย จตุพร ศิริสัมพันธ์ (2552) ได้ยกตัวอย่างเพลงฉ่อย ซึ่งแสดงถึงร่องรอยการใช้เอื้อนประกอบอยู่ในทำนองเพลง ดังนี้

ฉ่า ฉ่า ชะชา เอิงเออเออเอิงเงย...
มือของลูกสิบนิ้ว ยกขึ้นหว่างคิ้วถวาย
ต่างธูปเทียนทอง ทั้งเส้นผมบนหัว
ขอให้เป็นดอกบัว ก่ายกอง... เอย... ไหว้....
(อีกทั้งเส้นผมบนหัว (ซ้ำ) ขอให้เป็นดอกบัวก่ายกอง (ซ้ำ) เอยไหว้... เอชา...)

เพลงเพลงอีแซว ซึ่ง บัวผัน สุพรรณยศ (2535) ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์เพลงอีแซวในจังหวัดสุพรรณบุรี พบว่า ลีลาลีลาการร้องเพลงอีแซว แบ่งได้เป็น 3 ช่วง ได้แก่ ลีลาการขึ้นเพลง การร้องเนื้อเพลง และการลงเพลงกับการรับเพลง ซึ่งลีลาที่มีความเกี่ยวข้องกับการใช้เอื้อน ส่วนใหญ่จะอยู่ในลีลาของการขึ้นเพลง โดยได้อธิบายว่า เพลงอีแซว แต่เดิมนั้นไม่มีการขึ้นเพลง เมื่อเริ่มร้องก็จะร้องเนื้อเพลงทันที ต่อมาเมื่อพัฒนาเป็นเพลงที่ร้องยาวขึ้นดังที่ร้องกันอยู่ในปัจจุบัน จึงมีการขึ้นเพลงด้วยการเอื้อนเสียงว่า “เอ่อ... เออ... เอิง... เอ้อ... เอิ๋ง... เอย...” การที่มีการขึ้นเพลงนั้นเป็นการเรียกร้องความสนใจและเป็นการทดสอบเสียง

หรือตั้งระดับเสียงไปในตัวหรือจะเรียกว่าเป็นการซ้อมเสียงสำหรับผู้ร้อง และเป็นการเตรียมพร้อมสำหรับผู้ฟังก่อนที่จะฟังเพลงต่อไป การขึ้นเพลงนี้ พ่อเพลงแม่เพลงบางคนอาจจะขึ้นต่างกันไป เช่น อาจจะร้องว่า “เอ๋... เอ... เอ้... เอ๊... เอ๋... เอ...” หรือขึ้นเสียงสั้นๆ ว่า “เอย” โดยทอดเสียงออกไปเล็กน้อยก็ได้ ซึ่งตามปกติพ่อเพลงแม่เพลงจะขึ้นเพลงโดยการเอื้อนเสียงช้าๆ ยาวๆ ให้ฟังดูนุ่มนวลน่าฟัง

ในส่วนของ เพลงเรือ ตามที่ ลักขณา ชุมพร (2555) ได้ศึกษาเพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษาบ้านสามโก้ ตำบลสามโก้ อำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง อธิบายถึงรูปแบบการร้องเพลงเรือง ความว่า การร้องเพลงเรือเป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวในลำเรือ ผู้ที่เป็นต้นเสียงทั้งหญิงและชายสุดแล้วแต่ว่าจะให้ฝ่ายใดขึ้นร้องก่อน ต้นเสียงจะขึ้นเกริ่นด้วยเอื้อน เอ่อ เออ เอิ้ง เอ๊ย... รูปคู่ทั้งหมดจะรับว่า ฮ้า...ไฮ้... นอ ละนอ ล้ะนอ ละนอย นอ ละนอ ล้ะนอ ละนอย ฮ้า ไฮ้ ต่อจากนั้นต้นเสียงก็จะขึ้นเกริ่นด้วยเอื้อนเหมือนเดิม คือ เอ่อ เออ เอิ้ง เอ๊ย..... แล้วจึงจะเป็นคำร้องต่อไปจนกระทั่งถึงที่ต้องบากลงจบ...

3. ทำนองในการสวดมนต์ และการเทศน์ ของพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนา

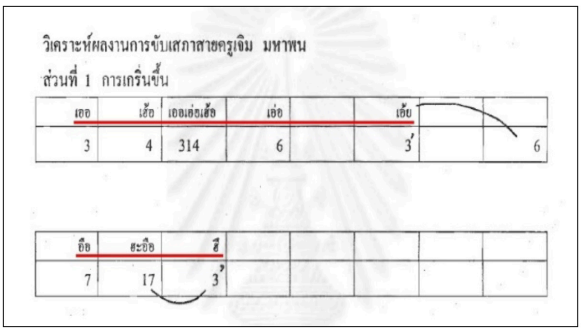
ในส่วนของทำนองการสวดนี้ ทองพูน บุญยมาลิก (2542:27) ได้อธิบายไว้ว่า การสวดมนต์ที่พบในพระไตรปิฎกมี 2 แบบ คือ สวดแบบกล่าวคำพูดธรรมดา และการสวดแบบสรภัญญะ ในส่วนนี้มีความเกี่ยวข้องกับการเอื้อนตรงที่ การสวดแบบกล่าวคำพูดธรรมดานั้น มีการเอื้อนเสียงบ้างเลือกน้อย ในตำแหน่งที่เป็นตัวสะกดเป็นหลัก เพื่อเป็นข้อสังเกตให้แก่พระรูปอื่นในกรณีที่สวดพร้อมกันหลายรูปเพื่อความพร้อมเพรียง และในส่วนทำนองสวดแบบสรภัญญะ เป็นการสาธยายธรรมเป็นทำนอง มีการเบนเสียงขึ้นสูงลงต่ำ สามารถออกเสียงตามทำนองได้เพื่อให้เกิดความไพเราะ สรภัญญะ จึงถือได้ว่าเป็นต้นกำเนิดแห่งคีต โดยหลักการของคีตศิลป์นั้นได้ยึดถือแนวทางของสรภัญญะสำหรับปรับปรุงแก้ไขเสียง เพื่อให้ทำนองเกิดความไพเราะมากขึ้น

อีกส่วนหนึ่ง คือ ทำนองที่ใช้ในการเทศน์ ซึ่งการเทศน์ที่มีการใช้ท่วงทำนองที่ไพเราะ ประณีตงดงาม ในพระพุทธศาสนาในประเทศไทย นั่นคือ เทศน์มหาชาติ โดย เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ (2542) ได้ให้ข้อมูลว่า การเทศน์มหาชาติ เป็นประเพณีที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัยดังปรากฏในศิลาจารึกวัด

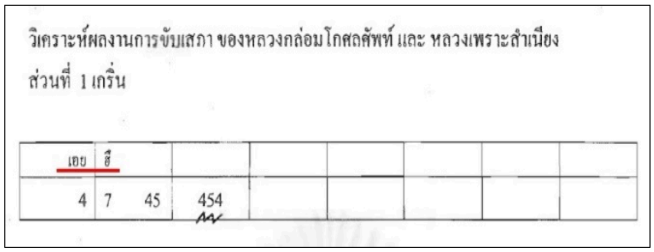
นครชุม หลักที่ 3 สมัยพระเจ้าลิไท พุทธศักราช 1900 การเทศน์มหาชาติแบบทำนองแหล่ตามทำนองหลวงนั้น มีท่วงทำนองไปตามเนื้อหาที่มีอยู่ในคัมภีร์ หรือที่เราเรียกกันว่าแหล่ พระที่จะเทศน์มหาชาติแบบนี้ได้ ต้องฝึกการเอื้อนเสียงขึ้น-ลง และพระที่เทศน์ต้องมีเสียงค่อนข้างดี มีความชัดเจน ต้องใช้เสียงเป็นโดยทำนองในการเทศน์มหาชาตินี้หมายถึง เสียงที่เปล่งออกมามีเสียงสูงเสียงต่ำหนัก-เบา เอื้อนเสียงสั้นเอื้อนเสียงยาว เปลี่ยนไปเปลี่ยนมาอยู่ตลอดเวลา การใช้เสียงลักษณะอย่างนี้จึงเรียกว่าทำนองแหล่ หมายถึง “ แล นั่นแล นี้แล” และอีกส่วนหนึ่งที่มีเอื้อนปรากฏอยู่อย่างชัดเจนนั่นคือ “ทำนองขึ้น” ซึ่งหมายถึงเวลาพระเทศจะใช้เสียงที่มีระดับสูงกว่าทำนองปกติ จะใช้เสียงเอื้อนที่ยาวกว่า เน้นเสียงมากกว่า และช้ากว่าทำนองปกติ (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, 2542 : 35 - 38)

นอกจากนี้ การเทศน์มหาชาติด้วยภาษาถิ่นของแต่ละภูมิภาค ก็มีทำนองเทศน์ที่แตกต่างกันออกไป แต่ก็ยังพบลักษณะการใช้เอื้อนผสมผสานอยู่ในทำนองเทศน์ ดังที่ ธนิตย์ คงกำเนิด (2555) ได้ทำการศึกษา การเทศน์แหล่ทำนองอีสาน: กรณีศึกษา ทำนองแหล่อีสาน เรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรีของวัดทุ่งศรีวิไลย ตำบลบ้านซีทวน อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี ได้อธิบายว่า การเทศน์แหล่มีเอกลักษณ์เฉพาะในเรื่องของการใช้เสียง การแบ่งวรรคตอนของคำในการเทศน์แหล่ ซึ่งพบลักษณะวิธีการ คือ การเอื้อนเสียงจะใช้เสียงสูงเสียงต่ำสลับกัน ตามทำนองโครงการเทศน์แหล่ การเอื้อนเสียงจะมีลักษณะคล้ายกลอนหมอลำ คือมีการสลับเสียงสูงต่ำไปมา และมีการทอดเสียงจากคำหนึ่งไปสู่อีกคำหนึ่ง โดยใช้เสียง อือ เฮ้อ เออ เอ่อ ฮื้อ เอ๊อ ละนอ เป็นตัวเชื่อม

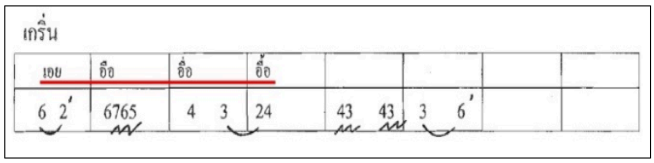
4.การขับเสภา “ขับเสภา” เป็นศิลปะการใช้เสียงของมนุษย์อีกรูปแบบหนึ่งขของคนไทย ที่มีพัฒนาการต่อเนื่องนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งยังคงทิ้งร่อยรอยการใช้เอื้อนเพื่อประกอบทำนองให้เกิดความไพเราะงดงามอยู่หลายแห่ง แม้ว่าการเอื้อนนั้นจะไม่ถูกควบคุมให้อยู่ในขอบเขตของจังหวะในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง แต่ก็มีการใช้เอื้อนแทรกอยู่ด้วยเสมอ ทั้งนี้เนื่องจากจังหวะของเสภา ขึ้นอยู่กับความสะดวกของผู้ขับ ตามที่ จตุพร สีม่วง (2543) ได้ทำการศึกษาเรื่องลีลาการขับเสภาไทย โดยวิเคราะห์ผลงานการขับเสภาของครูเสภาที่มีชื่อเสียงหลายท่าน พบว่า มีการใช้เอื้อนในตอนกริ่นขึ้นเสภา ดังรูป (ส่วนที่ขีดเส้นใต้คือ เอื้อน)



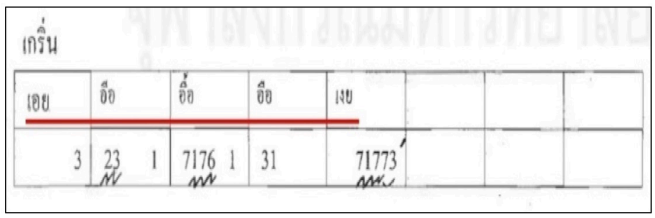
ภาพที่ 2 ทำนองเอื้อนเกริ่นขึ้นเสภาของครูเจิม มหาพน
(จตุพร สีม่วง, 2543 : 45)



ภาพที่ 3 ทำนองเอื้อนเกริ่นขึ้นเสภาของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ และหลวงเพราะสำเนียง
(จตุพร สีม่วง, 2543 : 45)



ภาพที่ 4 ทำนองเอื้อนเกริ่นขึ้นเสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย)
(จตุพร สีม่วง, 2543 : 45)



ภาพที่ 5 ทำนองเอื้อนเกริ่นขึ้นเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
(จตุพร สีม่วง, 2543 : 45)

5. การเห่เรือพระราชพิธี ตามที่ สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ (2512) ได้อธิบายละเอียดเกี่ยวกับทำนองการเห่เรือพระราชพิธี ความว่า ทำนองที่ใช้ในการเห่เรือ เป็นการให้จังหวะแก่ฝีพายให้พายตามจังหวะทำนองการร้อง เพื่อบังคับให้เรือแล่นไปอย่างเป็นระเบียบสวยงามและพร้อมเพรียงกัน ทำนองที่ใช้ในการเห่เรือปัจจุบันมี ๓ ทำนอง คือ ช้าละวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่ ก่อนการเริ่มต้นเห่เรือตามทำนองนั้น เมื่อเรือพระที่นั่งทรงเริ่มออกจากท่ามาเข้ากระบวน พนักงานต้นเสียงเห่เรือก็จะขึ้นต้น เกริ่นเห่ เป็นทำนองตามเนื้อความในโคลงสี่สุภาพก่อน จึงมักเรียกว่า เกริ่นโคลง บทเกริ่นที่ถือว่า ไพเราะ และยึดถือเป็นแบบอย่างมาจนปัจจุบันนี้ คือ โคลงสี่สุภาพ บทเห่ชมเรือกระบวนพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร การเกริ่นโคลงเป็นการให้สัญญาณเตือนฝีพาย ให้อยู่ในท่าเตรียมพร้อม เมื่อจบเกริ่นโคลง เรือพระที่นั่งทรง ก็เข้าที่ และพร้อมเคลื่อนตามกระบวนได้ พนักงานนำเห่จึงเริ่มการเห่ตามทำนอง

ทำนองการเห่เรือพระราชพิธีนี้ ได้ใช้เอื้อนในการดำเนินทำนอง ผสมผสานกับการขับโคลงสี่สุภาพ และกาพย์ยานี 11 โดยจะพบมากที่สุดในส่วนของการเกริ่นโคลง การเชื่อมวรรค และการเชื่อมคำ ในโคลงสี่สุภาพ ซึ่งเป็นบทแรกที่ต้องขับอย่างเชื่องช้า จึงใช้เอื้อนในการดำเนินทำนองทำให้เกิดความไพเราะงดงาม นอกจากนี้ก็ยังมีสอดแทรกอยู่ในเนื้อหาของกาพย์ยานี 11 อีกด้วย

ตัวอย่าง บทเห่ชมเรือกระบวนพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร และทำนองการเห่เรือ

ปางเสด็จประเวศด้าว.... ชลาลัย
ทรงรัตน พิมานชัย... เอ่อ... เออ... เง้อเออ... เออเอ่อ... เอย... ฮี้... กิ่งแก้ว
พรั่งพร้อม พวกพลไกร... เฮ้อเออ... เง้อเออ... เออเอ่อ... เอย... ฮี้... แหนแห่
เรือกระบวนต้นแพร้ว... อื่ออื้อ... เฮ... เฮ้... เฮ...อืออื่อ... อืออื๊ออือ... เฮ เพริศพริ้ง พายทอง อืออีอือ...เฮ

บทเห่เรือจากกาพย์เห่เรือ จากสมัยอยุธยาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพล-อดุลยเดช (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2556) และทำนองเห่เรือโดยโดยครูประเวช กุมุท ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดง(ดนตรีไทย) (KOTAVAREE KOTAVAREE, 2556)

นอกจากนี้ยังมีการเห่เรือพระราชพิธี ซึ่งจัดโดยกองทัพเรือ เนื่องในมหามงคลวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร) ทรงเจริญพระชนมพรรษา 85 พรรษา วันที่ 5 ธันวาคม 2555 เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2555 กาพย์เห่เรือแต่งโดย นาวาเอก ทองย้อย แสงสินชัย และขับลำนำ นาวาโท ณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ กาพย์เห่เรือ และทำนองการเห่บางตอนมีดังนี้

ตัวอย่างกาพย์เห่เรือ และทำนองเห่ ในบทเห่เรือเฉลิมพระชนมพรรษา ๘๕ พรรษา

ถวาย... ภิวาท... ไตรรัตน์ถ้วน... **อือ....**
ไตรทวาร... **อือ... ฮือ... ออือื่อ... ออือฮือ... เอย.... ฮื้อ**
ไตรภพโพ้น... **อือ...** จักรพาล... **ออือฮื้อ... อือ... ออือื่อ.... ออือฮือ... เอย.... ฮื้อ**
ผ่อง... **ออือฮื้ออือ... ออือื่ออือ..แผ้ว... ฮือ... ออือื่อ... ออือฮืออือ....**

ไตรทิพย์เทพทุกสถาน... **ฮือ... อือ... ฮื่ออือื่อ... ออือฮืออือ... เอย.... ฮื้อ...**
เชิญ... **อือ... ฮืออือ... ฮื้ออือ... ออือื่อ... ออือฮื้ออือ...** ถั่ง พร... **อือ... ฮือ... อือ อื่อ อือ... ฮืออือ...** เทอญ...

ถวาย...พระเกียรติ... ถกลแก้ว... **ออือฮือ...** เอย... **ฮื้อ...**
ก่องฟ้า... นิรันดร์สมัย... **ฮื้ออือ... ฮื้ออือ... ฮื่ออือื่อ... เอย** ฯ (samunchon, 2555)

ที่มาของ “เอื้อนมากลากยาว” ในเพลงขับร้องแบบไทยเดิม

เพลงขับร้องแบบไทยเดิม เป็นวัตถุศึกษาสำคัญ ที่บทความในตอนต้นได้กล่าวถึง ว่าในปัจจุบัน มีการใช้เอื้อนมากที่สุด (เอื้อนมากลากยาว) แต่ในขณะเดียวกัน เอื้อน ในเพลงไทยเดิมนี้ ก็ถูกจัดระเบียบด้วยหลักการทางดนตรีให้ประกอบเข้ากับเพลงไทยได้อย่างเหมาะสม ลงตัวด้วย ซึ่งแน่นอนว่า เมื่อมีการจัดระเบียบ และสั่งสมด้วยระยะเวลาอันยาวนานแล้ว กระบวนการเอื้อนจึงเป็นไปอย่างมีแบบแผน สลับซับซ้อน และช่วยเสริมให้ทำนองเพลงมีความพิเศษมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงอารมณ์ ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติสูงสุดของศิลปะชั้นสูง สามารถอธิบายลักษณะของการใช้เอื้อนในเพลงไทยเดิม ได้ดังนี้

1. เสียงเอื้อนที่ใช้ในเพลงไทยเดิม

เอื้อนที่ใช้ในเพลงขับร้องไทยเดิม หมายถึง เป็นส่วนของทำนองที่ร้องโดยใช้เสียงที่ไม่มีความหมาย เป็นการดำเนินทำนองของการขับร้องในช่วงที่ปราศจากคำร้อง เสียงเอื้อนที่ใช้ในการขับร้อง เช่น เออ อือ เอิง เอย เงย ฮือ เฮอ ฯลฯ โดยจะแบ่งเอื้อนออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1.1 เอื้อนดำเนินทำนอง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองสำหรับการขับร้องมีลักษณะเหมือนกับการบรรเลงดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองอื่นๆ ส่วนใหญ่จะใช้เสียง “เออ”

1.2 เอื้อนตกแต่งคำร้อง หมายถึง เสียงเอื้อนที่อยู่ท้ายคำร้อง หรือระหว่างคำร้องที่มีช่วงสั้นๆ ใช้ในการจบเพลง จบคำร้อง ช่วยประกอบให้คำร้องนั้นๆ ชัดเจน ได้ความหมายที่ถูกต้อง ไพเราะ และนุ่มนวลยิ่งขึ้น ส่วนใหญ่จะใช้เสียง “อือ”

เสียงเอื้อนที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย จตุพร สีม่วง (2561:89) ได้จำแนกตามเสียงพยัญชนะ และเสียงสระ ดังนี้ เสียง อ ได้แก่ เออ เอิง เอย อึ อือ อึง, เสียง ฮ ได้แก่ เฮอะ เฮอ ฮึ ฮือ, เสียง ง ได้แก่ เงอ เงย งือ นอกจากนี้ เสียงเอื้อนบางเสียง ยังสามารถผันเสียงให้โน้มเข้าหาทำนองเพลงได้อีกด้วย ได้แก่ เอ่อ เอ๊อ เอ่ย เอ๋ย อื่อ เฮ่อ เฮ้อ ฮื่อ ฮื้อ เง้อ งื้อ

2. โครงสร้าง ของเพลงขับร้องแบบไทยเดิม

ทำนองของเพลงขับร้องแบบไทยเดิมส่วนใหญ่ ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ คำร้อง และเอื้อน เพื่อแสดงให้เห็นถึงการนำเอื้อนมาใช้อย่างชัดเจน สามารถแบ่งประเภทตามการนำเอื้อนไปใช้ ดังนี้

2.1. การเอื้อนเพื่อดำเนินทำนองไปโดยไม่อยู่ภายใต้กรอบของจังหวะที่แน่นอน เช่น เพลงช้าปี่ เอกบท ฯลฯ

2.2. การเอื้อน ที่อยู่ภายใต้กรอบของจังหวะ และโครงสร้างเพลง เช่น เพลงแขกบรเทศ สองชั้น เพลงพม่าเห่ สองชั้น เพลงแขกมอญ สองชั้น ฯลฯ ซึ่งการเอื้อน ประเภทนี้เอง เป็นที่มาของการเอื้อนมากลากยาว กล่าวคือ ในสมัยรัชกาลที่ 4-6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นิยมนำเพลงสองชั้นที่มีมาแต่สมัยอยุธยามาทำเป็นเพลงเถา โดยใช้วิธีทางดนตรีไทย ขยาย และย่อ สัดส่วนของทำนองเพลง กล่าวคือ ใช้ทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นเป็นตัวตั้ง เมื่อขยายทำนองให้

ยาวขึ้นเป็น 2 เท่า ของอัตราจังหวะสองชั้น เรียกว่า อัตราจังหวะสามชั้น และเมื่อย่อทำนองให้สั้นลงเป็น 2 เท่า ของอัตราจังหวะสองชั้น เรียนกว่า อัตราจังหวะชั้นเดียว

ตัวอย่างเพลง แขกบรเทศ เถา

สามชั้น ท่อน 1

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ - -	ร ซ - ด	- ม ร ด	- ท - ล
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- - - ม	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ล - ซ	ซ ซ - ด	ด ด - ร	ร ร - ม
- ด ร ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

สองชั้น ท่อน 1

- - - ซ	**- ล ล ล**	**- - - ด**	**- ล ล ล**	**- ซ ซ ซ**	**- ล - ซ**	**- - - ม**	**- ม - ม**
- ล ซ ม	**- ร - ด**	**ด ด - ร**	**ร ร - ม**	**- ซ - ล**	**- ซ - ม**	**ม ม - ร**	**ร ร - ด**

ชั้นเดียว ท่อน 1

- ล ล ล	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

จากโน้ตเพลง แขกบรเทศ เถา แต่เดิมมีเพียงทำนองในอัตราจังหวะ สองชั้นเท่านั้น โดยทำนอง มี 2 บรรทัด และเมื่อแบ่งเป็นวรรคเพลง จะได้ 4 วรรคเพลง (วรรคเพลงละ 4 ห้องเพลง) แต่ละวรรคระบายสีแตกต่างกัน ฟ้า ส้ม เหลือง และเขียว ตามลำดับ เมื่อสมัยที่มีความนิยมแต่งเพลงเถา ก็ได้นำทำนองเพลงแขกบรเทศสองชั้นนี้ ไปแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียง ด้วยวิธีการทางคณิตศาสตร์ กล่าวคือ

การขยายทำนองขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น จะทำให้ทำนองเพลงยาวขึ้นอีก 1 เท่าตัว ยกตัวอย่าง ทำนองเพลงในวรรคเพลงสีฟ้า(4 ห้องเพลง) ของอัตราจังหวะ สองชั้น จึงขยายเป็นทำนองเพลงในบรรทัดที่ 1 (8 ห้องเพลง) ของอัตราจังหวะ สามชั้น โดยมีหลักการว่า ลูกตกสำคัญของวรรคเพลงสีฟ้าของอัตราจังหวะสองชั้น คือ เสียงลา ในห้องเพลงที่ 4 จะไปปรากฏในตำแหน่งลูกตกสำคัญของอัตราจังหวะสามชั้น คือ เสียงลา ในห้องเพลงที่ 8 ใช้หลักการ

ขยายดังกล่าวนี้ กับทุกๆ วรรคเพลง(ฟ้า ส้ม เหลือง เขียว) ดังนั้นเมื่อขยายทำนองสำเร็จจะพบว่า ทำนองเพลงของอัตราจังหวะสามชั้น จะมีความยาวเท่ากับ 4 บรรทัด ซึ่งยาวกว่าทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น 1 เท่าตัว

การตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว จะทำให้ทำนองเพลงสั้นลงอีก 1 เท่าตัว ยกตัวอย่าง ทำนองเพลงในวรรคเพลงสีฟ้า(4 ห้องเพลง) ของอัตราจังหวะ สองชั้น จึงตัดทอนลงเป็นทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 1 และ 2 ของอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยมีหลักการว่า ลูกตกสำคัญของวรรคเพลงสีฟ้า ของอัตราจังหวะสองชั้น คือ เสียงลา ในห้องเพลงที่ 4 จะไปปรากฏในตำแหน่งลูกตกสำคัญของอัตราจังหวะชั้นเดียว คือ เสียงลา ในห้องเพลงที่ 2 ใช้หลักการขยายดังกล่าวนี้ กับทุกๆ วรรคเพลง(ฟ้า ส้ม เหลือง เขียว) ดังนั้นเมื่อตัดทอนทำนองสำเร็จจะพบว่า ทำนองเพลงของอัตราจังหวะชั้นเดียว จะมีความยาวเท่ากับ 1 บรรทัด ซึ่งสั้นกว่าทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น 1 เท่าตัว

เนื้อเพลง แขกบรเทศ เถา

สามชั้น ท่อน 1

โน้ตเพลง	- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ - -	ร ซ - ด	- ม ร ด	- ท - ล
คำร้อง/เอื้อน		นี่	อืออื่อ	อืออื่ออืออะไร			ตก	ใจ

โน้ตเพลง	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
คำร้อง/เอื้อน	เออ	เออเออเอ่อ เออเอ๊ือ	เออ	เออเออเอ่อ เออเอ๊ือ		ฮื้อ	ไปเปล่า	เปล่า

โน้ตเพลง	- - - ม	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ล - ซ	ซ ซ - ด	ด ด - ร	ร ร - ม
คำร้อง/เอื้อน	อืออื่ออื่อ	นิจจา	ฮื้ออือ	อืออื่ออือเจ้า	อือ	ฮืออือช่าง	ไม่เชื่อ	อืออื๊อ

โน้ตเพลง	- ด ร ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด
คำร้อง/เอื้อน	เออ	เออ	เจ้อเออ	เออเฮอะเอิงเจ้อ	เออเอ่ย	ฮื้อ	น้ำใจ	ผัว

สองชั้น ท่อน 1

โน้ตเพลง	- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
คำร้อง/เอื้อน	นาง	หวั่นหวั่น	ครั่น	คร้าม	เจ้อเออ	เออเจ้อเอย	ขึ้น	ไม่ได้

โน้ตเพลง	- ล ซ ม	- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
คำร้อง/เอื้อน	ขุนแผน	หน่วง	สีหมอก	ไว้	เออเออ	เจ้อเออเออเอ่ย	มีให้	โผน

ชั้นเดียว ท่อน 1

โน้ตเพลง	- ล ล ล	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด
คำร้อง/เอื้อน	สองมือ	กอดผัว	จนตัว	แน่น	ขุนแผน	ยิ้มหยอก	ศอก	สะกิด

คำร้องจากหนังสือ ฟังและเข้าใจเพลงไทย (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523)

ในกรอบสีแดง คือตำแหน่งของเสียงเอื้อน ซึ่งมีความสั้น-ยาว แปรเปลี่ยนไปตามการขยาย หรือตัดทอน ของทำนองเพลง

2.3 การเอื้อนแบบลอยจังหวะ คือ การใช้เอื้อนเป็นส่วนประกอบของการขับร้อง โดยร้องไปพร้อมๆ อย่างอิสระ เหมือนจะอยู่นอกเหนือการควบคุมของจังหวะปกติ แต่ก็มีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะบรรเลงประกอบไปด้วย การลอยจังหวะนี้ จะมีตำแหน่งที่ลอยชัดเจน กล่าวคือ หลังจากที่ดนตรีส่งร้องมาแล้ว ก็ยังคงร้องอยู่ในขอบเขตของจังหวะ ไปสักระยะหนึ่ง จึงเริ่มทำการลอยจังหวะ และเมื่อจะจบเพลง หรือจบท่อน ก็ร้องให้ทำนองวกเข้าไปอยู่ภายใต้จังหวะอีกครั้งหนึ่ง เพื่อเป็นสัญญาณให้ผู้บรรเลงดนตรีทราบว่า จะต้องบรรเลงรับร้องแล้ว ตัวอย่างเพลง โอ้ลาว สองชั้น เป็นต้น

3. อิทธิพลของเอื้อนในทางศิลปะ

เอื้อน ในการขับร้องเพลงไทยเดิม นอกจากจะใช้เพื่อดำเนินทำนองแล้ว ยังใช้เพื่อช่วยให้เกิดการแสดงอารมณ์ของเพลงได้ชัดเจนมากขึ้น โดยอารมณ์เพลงที่โดดเด่น และเอื้อน สามารถช่วยเสริมให้การแสดงอารมณ์นั้นชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่น อารมณ์รัก (เพลงเขมรพวง) และอารมณ์เศร้า (เพลงพญาโศก)

จากหลักการ และการทำงานของเอื้อน ดังตัวอย่างที่ยกมาจะเห็นว่า เอื้อนในเพลงขับร้องแบบไทยเดิมในปัจจุบัน มีที่มาอย่างไร ต้องเอื้อนยืดยาวเพราะเหตุใด และเอื้อนมีบทบาทอย่างไรในเพลง ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่า เนื่องจากดนตรีไทยมีพัฒนาการ โดยดำเนินไปอย่างเป็นระบบ มีความละเอียดประณีต สลับซับซ้อนมากขึ้น โดยอาศัยทั้งศาสตร์ และศิลป์เป็นตัวขับเคลื่อน

ความแตกต่างระหว่างเพลงไทยเดิม กับเพลงไทยเนื้อเต็ม

เพลงไทยเนื้อเต็ม หรือที่เรารู้จักกันในชื่อ เพลงไทยสากล ซึ่งเป็นผลผลิตที่เกิดจากการผสมผสานกัน ระหว่าง วัฒนธรรมดนตรีไทย กับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ทำให้เพลงขับร้องแบบไทยเดิมที่มีเอื้อนแทรกอยู่ในเพลง เปลี่ยนเป็นเพลงที่ใช้เพียงคำร้องเท่านั้นในการดำเนินทำนอง ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ในส่วนของอารมณ์เพลงที่แสดงออกมานั้น มีความแตกต่างกัน

ตัวอย่างเพลงแขกมอญบางขุนพรหม กับเพลงพรพรหม

ทำนอง	- ท ล ซ	- ล - ซ	- ซ ซ ซ	ฟ ซ - ล	ซ ฟ ซ ล	- ท - ด	ร ด ท ด	ฟ ร ร ร
แขกมอญฯ	เอ่อ	เออ เง้อเออ	เอ่อ	เอย	อย่า	วิตก	หมก	ไหม้
พรพรหม	รักประคอง	น้องนาง	ไม่ห่าง	เลย	ชื่นประทิน	รำเพย	หอมเอยผมนาง	พลางดม

ทำนอง	- - - -	- ร - ซ	- - ร ฟ	- ร - ด	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ท ด ซ ล	ท ร ด ท
แขกมอญฯ	อือฮื้อ)	เอ่อ	เอ้อเออ	เออเง้อเอย	อือฮือ	อือฮื่อ อือฮื้อ	เลยน้อง	แก้ว
พรพรหม		หอมกลิ่น	บุปผา	ลอยลม	ใช่ประทิน	กลิ่นผม	พี่จำอย่าคม	ผสมไป

ทำนอง	- ด ซ ล	ท ด ซ ซ	- ด ซ ล	ท ร ด ท	- ด ซ ล	ท ด ซ ซ	- ด ซ ล	ท ร ด ท
แขกมอญฯ	อือฮื้อ	อือฮื่อ	ไป	แล้ว	เออ	เฮอะเอิงเงย	พี่หา	ลืม
พรพรหม	แม้ไม่ดอม	คงหอม ชาบช่าน	หอมไม่นาน	ขี้คร้าน คลาย	น้องอย่าง แคลง	อย่าแหนง อย่าหน่าย	ลิ้นผู้ชาย	สุดหมาย อาลัย

ทำนอง	- ฟ - ท	- ด - ร	- ซ ฟ ร	- ด - ท	- ฟ - ซ	- ล - ท	- ร ด ท	- ล - ซ
แขกมอญฯ	เอ่อ	เออ	เฮอเออเง้อเอ่อ	เอ่อเอย	อืออือ	อืออือ	ปลื้มจิต	ไม่
พรพรหม	พี่รัก	สลักใจ	พรหม ประทาน	มาให้	พี่ก็รัก	ดังดวงใจ	น้องเอยจง ให้	แอบอิง

(มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : เนื้อเพลงแขกมอญบางขุนพรหม),
(Meemodel, 2559 : เนื้อร้องเพลงพรพรหม)

จากคำร้องทั้งสองเพลงที่มีความหมายในเชิงรักใคร่ และปลอบประโลมกันระหว่างชายหญิง เหมือนกัน แต่เมื่อแยกส่วนฟัง จะพบว่า คำร้องของเพลงแขกมอญบางขุนพรหมแบบไทยเดิม ให้อารมณ์รักใคร่ ที่ดำเนินไปอย่างเชื่องช้า ภาพของตัวละครในจินตนาการจะค่อยๆ ปรากฏขึ้น และแสดงท่าทีปลอบประโลมกัน ซึ่งการปรากฏภาพในจินตนาการอย่างเชื่องช้า ประณีตงดงามนี้ เป็นเพราะมีช่องว่างระหว่างคำร้องที่ห่างกันมาก จึงมีเอื้อนแทรกอยู่ เอื้อนนี้เอง เป็นตัวเชื่อมคำร้องให้ได้ความหมายโดยแยบคายและนุ่มนวล มีอิทธิพลในการจูงความรู้สึกของผู้ฟังให้คล้อยตามความหมายของบทร้องได้เป็นอย่างดี แต่คำร้องในเพลงพรพรหม ซึ่งบรรจุอยู่ในทำนองเพลงจนเต็ม ทำให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจเนื้อหาสาระของเพลงได้อย่างรวดเร็ว ว่าตัวละครในเรื่องกำลังทำอะไร ที่ไหน อย่างไร และสามารถสัมผัสถึงอารมณ์เพลง ผ่านความหมายของคำร้องที่ดำเนินไปตามทำนองเพลงได้ในทันที ซึ่งแตกต่างกับอย่างแรกเป็นอันมาก

ในช่วงที่อิทธิพลดนตรีตะวันตกได้แพร่เข้ามาในประเทศไทยราวรัชกาลที่ 3 - 4 ได้มีผู้ประพันธ์เพลงไทยเนื้อเต็ม ที่มีลักษณะเดียวกันกับเพลง

พรพรหม ขึ้นเป็นจำนวนมาก ในสมัยแรกๆ ได้นำเอาทำนองเพลงไทยเดิมมาดัดแปลงขึ้นใหม่ โดยการบรรจุคำร้องเข้าไปให้เต็มทำนองเพลง ในสมัยต่อมาก็ได้พัฒนาวิธีการประพันธ์ให้มีรูปแบบที่หลากหลาย เกิดบทเพลงที่ไพเราะขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก และเป็นที่นิยมโดยทั่วไป ตามที่ สมบัติ กิ่งกาญ-จนวงศ์ (2534) ได้อธิบายไว้ว่า เมื่อไทยเริ่มติดต่อกับต่างประเทศโดยเฉพาะยุโรปและอเมริกาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 นั้น ทำให้วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผูกพันกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยดังนั้น เพลงไทยจึงมีส่วนได้รับอิทธิพลดนตรีและเพลงตะวันตก ซึ่งเข้ามามีบทบาทต่อเพลงไทยอย่างมาก ผลที่สุดจึงเกิดเป็นนวัตกรรมทางดนตรีชิ้นใหม่ คือ เพลงไทยสากล ขึ้นมา ทั้งยังสามารถพัฒนาให้มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว กลายเป็นเพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกกรุง ซึ่งก็ฉีกแนวออกไปจากเพลงขับร้องแบบไทยเดิมจนเห็นถึงความแตกต่างได้อย่างชัดเจน ส่วนดนตรีไทย และการขับร้องไทย ในแบบดั้งเดิม ก็ยังคงมีการพัฒนาต่อยอดไปในแนวทางของตัวเองเช่นเดียวกัน

บทสรุป

จากประเด็นศึกษา เกี่ยวกับ เสียงเอื้อนในเพลงไทย ดังที่ได้ยกมาในข้างต้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. คนไทยรู้จักการใช้เอื้อน ประกอบการขับร้องมาตั้งแต่ก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งเป็นสมัยที่มีการจดบันทึกเพลงสายสมร เป็นโน้ตสากลเป็นครั้งแรก

2. คนไทยนำเอื้อนไปใช้ในการขับร้องเพลงประเภทต่างๆ เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงพื้นบ้าน ทำนองสวดและทำนองเทศน์ การขับเสภา และการเห่เรือพระราชพิธี ซึ่งหลายประเภทเป็นทำนองที่อยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย จึงเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า เอื้อน เป็นองค์ประกอบหนึ่งในการขับร้อง ที่นิยมนำมาใช้ในทำนองรูปแบบต่างๆ จึงได้มีการถ่ายโยง และหยิบยืมกันใช้ โดยต่างฝ่ายก็ต่างนำไปปรับให้เหมาะสมกับลักษณะของตนเอง

3. กระบวนการพัฒนาทางดนตรีไทย ทำให้เอื้อน มีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ซึ่งเป็นการพัฒนาไปทั้งระบบของดนตรีอย่างพร้อมเพรียงกัน

โดยมีทิศทางการพัฒนาที่ชัดเจน มีอัตลักษณ์ ดังนั้นคำกล่าวที่ว่า การเอื้อนมากลากยาว เป็นการพัฒนาเพลงขับร้องไทยที่ผิดทาง เพราะเป็นปฏิปักษ์กับเพลงป๊อปในสมัยปัจจุบัน จึงเป็นความเข้าใจที่ยึดแต่เพียงหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพียงฝ่ายเดียว ไม่ได้ใช้พื้นฐานความรู้ทางดนตรีเข้าวิเคราะห์ และพิจารณาด้วย

4. พัฒนาการของการเอื้อนในเพลงไทยเดิม เป็นรูปแบบการใช้เอื้อนได้อย่างมีหลักการ ระเบียบวิธี และสลับซับซ้อนมากที่สุด ซึ่งนอกจากเอื้อนจะใช้เพื่อดำเนินทำนองแล้ว ยังใช้เพื่อจุดประสงค์อื่นๆ อีก โดยเฉพาะในด้านของการสร้างอารมณ์ ผู้ฟังจะต้องมีความรู้เท่าทันในสิ่งที่จะฟัง จึงจะสามารถเข้าถึงความหมาย และใจความของเพลงได้ นับเป็นศิลปะระดับแบบฉบับ(Classic)

5. เมื่อวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้แพร่เข้ามาสู่ประเทศไทย ทำให้เกิดผลผลิตจากการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก กับวัฒนธรรมดนตรีไทย นั่นคือ เพลงไทยสากล เพลงไทยสากลบางเพลงได้นำเอาทำนองเพลงไทยเดิมไปปรับปรุง จากเพลงขับร้องที่มีเอื้อน ให้กลายเป็นเพลงเนื้อเต็ม และเมื่อแยกส่วนในการรับฟังแล้ว ก็จะเห็นข้อแตกต่างทางด้านอารมณ์และความรู้สึกอย่างชัดเจน นั่นก็เป็นผลมาจากอิทธิพลของเอื้อน

เมื่อพิจารณาโดยผ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ประกอบกับหลักการทางดนตรี จะพบว่า คนไทยมีการใช้เอื้อนในกิจกรรมเพื่อความบันเทิงในหลายรูปแบบ โดยประกอบอยู่ใน เพลงกล่อมเด็ก เพลงพื้นบ้าน ทำนองสวดและทำนองเทศน์ การขับเสภา และการเห่เรือพระราชพิธี ซึ่งบางอย่างมีมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นความเข้าใจที่ว่า เพลงขับร้องไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงร้องเนื้อเต็มไม่มีเอื้อน โดยพิจารณาจากโน้ตเพลงสายสมรเพียงอย่างเดียว จึงเป็นการด่วนสรุปเกินไป ซึ่งอาจมีความเป็นไปได้ใน 2 กรณี คือ กรณีที่ 1 หากเพลงสายสมรเป็นเพลงที่ไม่มีเอื้อนจริงตามบันทึก ก็ยังไม่สามารถสรุปได้ว่าเพลงไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาทุกเพลงเป็นเพลงที่ไม่มีเอื้อน เนื่องจากในดนตรีไทย ยังมีเพลงอีกหลายประเภทที่แตกต่างกัน หรือกรณีที่ 2 อาจเป็นไปได้ว่า การจดบันทึกเพลงสายสมร มีความคลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริง เนื่องจากผู้จดบันทึกไม่มีประสบการณ์ และไม่มีความรู้ทางด้านดนตรีไทย จึงเป็นการยากยิ่งที่จะจดบันทึกให้ครบถ้วน และถูกต้อง

ในส่วนพัฒนาการของเพลงขับร้องไทย เอื้อน ได้แปรสภาพ เพื่อให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย ที่เปลี่ยนไป โดยเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ฟัง จนเกิดเป็นความนิยมขึ้น ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ เพลงเถา ซึ่งเกิดขึ้นและได้รับความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 4 - 6 แต่ความนิยมนั้นก็จำกัดอยู่เพียงแต่ในหมู่นักดนตรี ไทย และผู้ฟังเพลงไทยเดิม เท่านั้น กระทั่งถึงปัจจุบันผู้คนในแวดวงดนตรีไทยก็ยังมีความนิยมเพลงไทยลักษณะนี้อยู่ แม้จะน้อยลงกว่ายุคแรกก็ตาม แต่นั่นก็แสดงให้เห็นถึงความเป็นปกติอย่างหนึ่ง กล่าวคือ ลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทย ดังเช่น การร้องเอื้อน นี้ จะสร้างความบันเทิงให้บุคคลเฉพาะกลุ่ม เท่านั้น ซึ่งจะต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจเป็นพื้นฐาน ไม่สามารถสร้างความบันเทิงให้กับบุคคลโดยทั่วไปได้ ลักษณะนี้ถือเป็นเรื่องปกติที่มีอยู่ในดนตรีทุกประเภท ในส่วนของเพลงไทยสากล ก็เป็นนวัตกรรมทางดนตรีอีกชิ้นหนึ่ง ที่มีดนตรีไทย และเพลงขับร้องไทยเป็นพื้นฐาน ต่อมาได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกจึงมีพัฒนาการไปเป็นเพลงไทยสากล ซึ่งไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงสายสมรแต่อย่างใด และที่สุดแล้วทั้งเพลงขับร้องไทย (มีเอื้อน) และเพลงไทยสากล (เนื้อเต็ม) ต่างก็มีวิถีทางที่แตกต่างกันออกไป ไม่อาจทำหน้าที่ทดแทนกันได้ ดังนั้นจึงไม่อาจสรุปได้ว่า “เพลงขับร้องไทยมีการพัฒนาไปแบบผิดลู่ผิดทาง จนเป็นเหตุให้ได้รับความนิยมน้อยกว่าเพลงป๊อบในปัจจุบัน” ตามเหตุผลที่ได้กล่าวแล้วโดยทุกประการ

อ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ. (2551). เทศน์มหาชาติเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสวันสถาปนามหาวิทยาลัยครบรอบ 30 ปี. พิมพ์ครั้งที่ 1. นนทบุรี : จตุพร ดีไซน์.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. 2512. **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ / เล่มที่ 39 / เรื่องที่ 3 เรือไทย / วิวัฒนาการของเรือไทย.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา http://saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=39&chap=3&page=t39-3-infodetail01.html. (25 มีนาคม 2562).

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. 2512. **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ/เล่มที่ 30/ เรื่องที่ 1 ศิลปะการเห่เรือ/หลักฐานการเห่เรือในประเทศไทย.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา http://saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book =30&chap =1&page=t30-1-infodetail03.html. (25 มีนาคม 2562).

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. 2559. **วรรณกรรมพื้นบ้าน : มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักงานกิจการโรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก ในพระบรมราชูปถัมภ์.

กลุ่มงานยุทธศาสตร์และข้อมูลเพื่อการพัฒนาจังหวัดสุโขทัย. 2562. ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงด้านที่ 2. [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา http://www.info.ru.ac.th/province/Sukhotai/. (25 มีนาคม 2562).

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2534). การร้องประกอบการแสดงในศิลปวัฒนธรรมไทย. ครั้งที่ 15 วันที่ 2 - 4 ธันวาคม 2534. กรุงเทพฯ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จตุพร ศิริสัมพันธ์. (2552). เพลงพื้นบ้าน. ในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

จตุพร สีม่วง. (2543). ลีลาการขับเสภาไทย. วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม.)--จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จตุพร สีม่วง. 2561. **คีตประพันธ์.** พิมพ์ครั้งที่ 1. ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา

ทองพูน บุญยมาลิก. (2542). พิธีสวดพระอภิธรรม : การศึกษาสังเกต. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เสมาธรรม.

ธนิตย์ คงกำเนิด. (2555). การเทศน์แหล่ทำนองอีสาน: กรณีศึกษา ทำนองแหล่อีสาน เรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ของวัดทุ่งศรีวิไลย ตำบลบ้านซีทวน อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บัวผัน สุพรรณยศ. (2535). วิเคราะห์เพลงอีแซว.วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประกาศราชบัณฑิตยสาถาน เรื่องหลักเกณฑ์การถอดอักษรไทยเป็นอักษรโรมันแบบถ่ายเสียง, (2542). ประกาศ ณ วันที่ 11 มกราคม พ.ศ.2542.

มติชนออนไลน์. 2560. **เปิดโน้ตเพลง 'สายสมร' ยุคอยุธยา เก่าสุดในไทย.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มาhttps://www.matichon.co.th/news-monitor/news_705214. (25 มีนาคม 2562).

มติชนออนไลน์.. 2561. **นิยายเชิงสังวาสใน "มโหรี" เพลงดนตรีของราชสำนักสมัยอยุธยา โดย สุจิตต์ วงษ์เทศ.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา https://www.matichon.co.th/article/news_904242

มติชนออนไลน์.. 2561. มติชนออนไลน์ : **"ร้องเนื้อเต็ม"แบบอยุธยาสมัยพระนารายณ์ เข้าได้ดีกับวัฒนธรรม- ป๊อป โดยสุจิตต์ วงษ์เทศ.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา https://www.matichon.co.th/education / religious-cultural/news_ 901498. (25 มีนาคม 2562).

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. 2523. **ฟังและเข้าใจดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ไทยเขษม.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2556). กาพย์เห่เรือ จากสมัยอยุธยาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช. กรุงเทพฯ : แสงดาว, บจก.สนพ.

ลักขณา ชุมพร. (2555). เพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษาบ้านสามโก้ ตำบลสามโก้ อำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ลาลูแบร์, มองซิเออร์ เดอ. 2557. **จดหมายเหตุ ลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม.** แปลโดย บุตร พิมพ์ครั้งที่ 4. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

วิมล ดำศรี. (2535). ฉันทลักษณ์ รูปแบบ และโครงสร้างของเพลงกล่อมเด็ก. สารนครศรีธรรมราช. (22)3. (มีนาคม 2535), 82-95.

สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2553). เพลงอื่อ (เพลงกล่อมเด็ก). [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มาhttp://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/lannachild/scripts/lullaby/lullaby_lullaby.html. (25 มีนาคม 2562).

สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์. 2534. การวิเคราะห์เพลงลูกกรุง. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม (ภาษาไทย). กรงเทพฯ : บัณฑิต-วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข. (2545). ภาพสะท้อนจากเพลงกล่อมเด็กอีสาน. วารสารวิจัย มข. (7)1.

สุวรรณี ทองรอด. (2553). การศึกษาวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กตำบลไตรตรึงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดกำแพงเพชร. วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. (7)1.

อินทเสนา. 2561. **พ่อขุนรามคำแหงมหาราช (e-book).** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไพลิน. หน้าที่ 78

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2542). “เพลงกล่อมเด็กและเพลงร้องเล่น.” ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

KOTAVAREE KOTAVAREE. 2556. กาพย์เห่เรือพระราชพิธี โดยครูประเวช กุมุท. [ระบบออนไลน์] แหล่งที่มา https://www.youtube.com/watch?v=6u80r-hKHYw (25 มีนาคม 2562)

Meemodel. 2559. เนื้อเพลง เพลงพรพรหม. [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา https://xn--72c9bva0i. meemodel.com

Samunchon. 2555. กาพย์เห่เรือ 2555 สรรเสริญพระบารมี. [ระบบออนไลน์] แหล่งที่มา https://www.youtube.com/watch?v=-JqoHXFosMg (25 มีนาคม 2562)

True ปลูกปัญญา. 2562. **ลา ลูแบร์ (Simon de La Loubère).** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา http://www.trueplookpanya.com/learning/detail/19502-029700. (25 มีนาคม 2562).