ดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย

THAI CONTEMPORARY MUSIC IN THAI SOCIETY

เชาวน์มนัส ประภักดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2565

ดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย

เชาวน์มนัส ประภักดี

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

THAI CONTEMPORARY MUSIC IN THAI SOCIETY

CHAOMANAT PRAPAKDEE

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of DOCTOR OF ARTS

(D.A. (Arts and Culture Research))

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2022

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย

ของ

เชาวน์มนัส ประภักดี

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์)

..... ประธาน
(ศาสตราจารย์ พิเศษพิสิฐ เจริญวงศ์)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(อาจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย)

ชื่อเรื่อง	ดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย
ผู้วิจัย	เชาวน์มนัส ประภักดี
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2565
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	อาจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ระวิวรรณ วรรณวิไชย

การวิจัยเรื่องดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความหมาย สถานภาพ และบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยนำแนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยมมาใช้ในการศึกษาและเก็บข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ประชากรกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 19 คน ผลการวิจัย พบว่า 1) ความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัย แบ่งออกเป็น 6 ชุดความหมาย ได้แก่ ความหมายของการสร้างสรรค์และผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรี ความหมายในบริบททางประวัติศาสตร์และพัฒนาการ ความหมายของดนตรีที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ความหมายตามหลักการวิชาการตะวันตก ความหมายที่ใช้เรียกแทนคำว่าดนตรีไทยประยุกต์ และความหมายที่เลื่อนไหลหรือไม่มีความหมายที่ตายตัว 2) สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัย พบว่ามีความแตกต่างกันไปตามบริบททางประวัติศาสตร์และวัตถุประสงค์ของผู้นำไปใช้ ได้แก่ การเป็นสัญลักษณ์ของความเจริญและสมัยใหม่ของสยามในยุคล่าอาณานิคม เป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อขับเคลื่อนนโยบายรัฐ การสร้างพลเมืองด้วยระบบการศึกษาและเครื่องมือของกลุ่มประชาคมทางการเมืองในยุคหลังเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง และปัจจุบันพบว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นดนตรีในระบบธุรกิจบันเทิง ตัวแทนความเป็นสากล อัตลักษณ์ของความเป็นปัจเจกชน และมีบทบาทในพื้นที่การศึกษา และ 3) บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย พบว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยมีองค์ประกอบที่สำคัญในการประกอบสร้างความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ มีแนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการทดลอง การทำตามวงดนตรีต้นแบบ การทำตามคำสั่งและความต้องการของผู้เสพผลงาน และการประกอบอาชีพ มีสมาชิกของวงดนตรีที่หลากหลายทั้งด้านการประกอบอาชีพและความรู้ความสามารถ มีเครื่องดนตรีและวัตถุดิบในการสร้างสรรค์เสียงดนตรีที่หลากหลาย ได้แก่ เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง เครื่องดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เครื่องดนตรีโลก เครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นใหม่ และวัตถุดิบที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีแต่สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์เสียงดนตรี มีหลักการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจากความเชี่ยวชาญและความกล้าที่จะสร้างสรรค์เสียงใหม่ มีรูปแบบและวิธีการนำเสนอผลงานที่หลากหลายสอดคล้องกับความต้องการของผู้คนในสังคม มีกระบวนการถ่ายทอดและการฝึกทักษะเพื่อให้เกิดความเชี่ยวชาญ มีช่องทางการเผยแพร่ที่หลากหลายสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม และมีผู้เกี่ยวข้องจากหลากหลายสาขาวิชา

คำสำคัญ : ดนตรีไทยร่วมสมัย, สังคมไทย

Title	THAI CONTEMPORARY MUSIC IN THAI SOCIETY
Author	CHAOMANAT PRAPAKDEE
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2022
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Kittikorn Nopudomphan
Co Advisor	Dr. Surasak Jamnongsarn
Co Advisor	Assistant Professor Dr. Rawiwan Wanwichai

This research study on contemporary Thai music in the context of Thai society aims to explore the meaning, status and cultural context of contemporary Thai music in Thai society. The concept of popular culture was used to study and collect data from documents and interviews with a sample of 19 people. The research results are as follows: (1) the meaning of contemporary Thai music is divided into five categories, as follows: the meaning of creating and combining musical elements, the meaning of historical and developmental context, the meaning of music that appears in modern times, the meaning according to Western academic principles, the meaning used instead of Traditional Thai music and a fluid meaning or flexible meaning; (2) it was found that the status of contemporary Thai music differs according to the historical context and the objectives of the users, such as being a symbol of civilization and modernity of Siam in the colonial era. It is also a tool to drive government policy and creates citizens through the education system and tools of the political community in the era after the change in political and administrative regimes and found that contemporary Thai music is music in the current entertainment business system. Representing the international identity of individuality and has a role in the study area; and (3) cultural context of contemporary Thai music, it was found that contemporary Thai music has an important element in creating contemporary Thai music, for example, there was an idea to form a band from the experiment, following the original band, fulfill orders and demands of consumers and occupation. There are members in the band of various professions with knowledge and abilities. There are a variety of musical instruments and raw materials for creating music, including Thai musical instruments, Western musical instruments, indigenous folk instruments, Southeast Asian musical instruments, world musical instruments, newly created musical instrument and raw materials that are not musical instruments, but can be used to create music. There are principles and ideas for creating works from expertise and courage to create new sounds. There are various forms and methods of presenting works that are in line with the needs of people in society. There is a process of transferring and practicing skills for proficiency. There are various distribution channels in line with changes in social context and involved people from various fields of study.

Keyword : Thai Contemporary Music, Thai Society

กิตติกรรมประกาศ

ข้อค้นพบและความสำเร็จที่เกิดขึ้นจากการวิจัยครั้งนี้ ไม่สามารถลุล่วงตรงตามเป้าหมายได้ หากไม่ได้ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในส่วนต่างๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นผู้มีคุณูปการต่อผู้วิจัยอย่างยิ่ง

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ ศ.พิเศษ.พิสิฐ เจริญวงศ์ ประธานกรรมการสอบปริญญานิพนธ์ และคณะอาจารย์ที่ปรึกษา ได้แก่ ผศ.ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ผศ.ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร ผศ.ดร.เทพิกา รอดสการ และ ผศ.ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย ที่ได้ส่งมอบกำลังใจและให้มุมมองในมิติที่หลากหลาย ตลอดจนบุคลากรของคณะศิลปกรรมศาสตร์ โดยเฉพาะคุณศิริรัตน์ พรมนาง ผู้เอื้ออำนวยความสะดวกและถือเป็นกำลังสำคัญในการสำเร็จการศึกษาครั้งนี้

ผู้จัยขอขอบพระคุณคณะผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และอีกหลายท่านที่ได้นำเสนอข้อมูลที่เป็นประโยชน์และมีความเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย ดังที่ปรากฏในรูปแบบของเอกสารและข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยพบประเด็นที่สำคัญและน่าสนใจอีกมากมาย ที่จะได้นำไปสู่การสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่มีคุณค่า เพื่อสร้างความเข้มแข็งให้แก่แวดวงวิชาการดนตรีในมิติต่างๆ ในโอกาสต่อไป

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในการสนับสนุนงบประมาณสำหรับการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิต ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำความรู้ความสามารถที่ได้รับจากการศึกษาครั้งนี้ไปสู่การพัฒนาองค์กรให้เต็มกำลังความสามารถ ขอขอบคุณครอบครัวที่มอบความรักความอบอุ่นที่แสนวิเศษ เพื่อนร่วมห้องเรียนรหัส 61 สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย พี่ต้น พี่วิน โย และเพื่อนร่วมงานแห่งวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ขอขอบพระคุณ อ.ศักรินทร์ สู่บุญ ครูผู้มอบความรู้และทำให้ผู้วิจัยพบกับความงามในดนตรีไทย ดร.รัตนา โตสกุล ครูผู้ทำให้ผู้วิจัยหลงไหลในศาสตร์ทางมานุษยวิทยาสังคมวิทยา ครูหน่อง (พี่หน่อง) หรือ อ.อานันท์ นาคคง ผู้เป็นมากกว่าครูผู้ให้ความรู้ แต่เป็นผู้สร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้คนมากมาย ที่ได้ขยายเมล็ดพันธุ์ความรู้ไปอย่างไม่รู้จักจบสิ้น และไม่ได้จำกัดความรู้ไว้เพียงแค่ในรั้วของสถาบันการศึกษา ตลอดจนศิลปินและนักดนตรีไทยร่วมสมัยผู้กล้าหาญจากอดีตถึงปัจจุบันและอนาคต ที่ได้เปิดพื้นที่ในการทดลอง สร้างสรรค์ และนำเสนอเสียงใหม่ให้กับผู้คนในสังคมได้รับฟังเสียงที่แตกต่าง เสียงที่สะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายของผู้คนและวัฒนธรรมอย่างแท้จริง

เชาวน์มนัส ประภักดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ภูมิหลัง 1

2. วัตถุประสงค์ 4

3. ความสำคัญของการวิจัย 5

4. ขอบเขตของการวิจัย 5

5. นิยามศัพท์เฉพาะ 8

6. กรอบแนวคิดในงานวิจัย 9

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 12

1. ประวัติและพัฒนาการวัฒนธรรมดนตรีไทย 12

2. แนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยม 28

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 35

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 57

1. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ 57

2. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 58

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล 59

4. การวิเคราะห์ และสรุปผลข้อมูล 64

บทที่ 4 ผลการวิจัย 66
1. ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายและสถานภาพ 66
2. ดนตรีไทยร่วมสมัย: บริบททางวัฒนธรรม 247
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 292
1. สรุป 293
2. อภิปรายผล 301
3. ข้อเสนอแนะ 311
บรรณานุกรม 312
ประวัติผู้เขียน 323

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 สรุปผลการสังเคราะห์สถานภาพดนตรีไทยร่วมสมัย 242

ตาราง 2 ตารางการสรุปผลการสังเคราะห์บริบททางวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย 288

บทที่ 1
บทนำ

1. ภูมิหลัง

วาทกรรมความเป็นไทย (Thainess) ถือเป็นชุดวาทกรรมที่ทรงพลัง มีอำนาจและมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการขับเคลื่อนผู้คนและสังคมไทยมาอย่างยาวนานนับจากอดีตถึงปัจจุบัน จากกระบวนการประกอบสร้าง (Construction) ชุดวาทกรรมความเป็นไทย ที่เริ่มต้นจากชนชั้นปกครองสยามในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่สยามได้เปิดประเทศเพื่อนำเข้าศิลปวิทยาการรูปแบบใหม่จากเจ้าอาณานิคมตะวันตก และเกิดการพลิกโฉมสยามให้มีความทันสมัยหรือความเป็นสมัยใหม่เทียบเท่าโลกตะวันตก ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กระทั่งสยามเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองจากเดิมในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่ระบอบประชาธิปไตยโดยกลุ่มคณะราษฎร์ในสมัยของจอมพล ป.พิบูลสงคราม และจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ชุดวาทกรรมความเป็นไทยก็ยังคงถูกประกอบสร้างและถูกนำมาใช้เป็นกลไกและเครื่องมือชิ้นสำคัญในการสร้างชาติไทย ที่ได้ฝังรากลึกในมโนทัศน์ของคนไทยได้อย่างเหนียวแน่นและมีประสิทธิภาพ กระทั่งนำไปสู่การกำหนดพฤติกรรม ความรู้ความคิด ความจริง และการอธิบายหรือการนำไปสู่การแก้ไขปัญหาต่างๆ ภายใต้มโนทัศน์ความเป็นไทย (สายชล สัตยานุรักษ์, 2557) ทั้งนี้ ชุดวาทกรรมความเป็นไทยที่ถูกประกอบสร้างขึ้นนี้ ได้ผ่านกระบวนการคัดสรร กลั่นกรองและสร้างสรรค์ขึ้น โดยมีการมุ่งเน้นลักษณะของความเป็นไทยที่มีลักษณะของความเป็นหนึ่งเดียวกันทางวัฒนธรรม หรืออาจจะกล่าวได้ว่า เป็นการสร้างความเป็นไทยที่มีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติไทยร่วมกัน หรือเป็นแบบฉบับเดียวกันของคนทั้งชาติ ซึ่งชุดวาทกรรมกระแสหลักดังกล่าวนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงการปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเป็นไทยหรือวัฒนธรรมไทยที่ถูกสร้างเป็นชุดวาทกรรมของชาติ ที่ไม่ได้อิงอยู่กับความหลากหลายหรือองค์รวมทางวัฒนธรรมที่มีอยู่จริงในบริบทของสังคมไทย แต่วัฒนธรรมไทยหรือชุดวาทกรรมความเป็นไทยที่ถูกสร้างขึ้นนี้เป็นชุดวาทกรรมที่มีความหมาย หรืออิงอยู่กับวัฒนธรรมของชนชั้นปกครอง ขุนนาง ผู้มีอำนาจ รัฐ/ข้าราชการแต่เพียงเท่านั้น หรืออาจจะสรุปได้ว่าเป็นวัฒนธรรมไทยหรือความเป็นไทยกระแสหลักที่อิงอยู่กับแบบแผนทางวัฒนธรรมของผู้มีอำนาจในแต่ละช่วงยุคสมัย (สุริชัย หวันแก้ว และกนกพรรณ อยู่ชา, 2552)

แม้ในด้านหนึ่งชุดวาทกรรมความเป็นไทยหรือวัฒนธรรมไทยในแบบฉบับที่ถูกสร้างขึ้นจะมีคุณูปการต่อสังคมไทยในหลายประการ แต่ใจความสำคัญอันเป็นประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นจาก

มโนทัศน์ของชุดวาทกรรมความเป็นไทย ความเป็นชาติจากกระบวนการประกอบสร้างวัฒนธรรมไทยที่เกิดขึ้นดังกล่าวนี้ ได้ส่งผลสำคัญต่อการจำกัดพื้นที่ทางความคิดของผู้คนให้ตกอยู่ภายใต้กรอบหรือชุดของคำอธิบายและการนิยามความหมายของความเป็นไทย วัฒนธรรมไทย หรือเอกลักษณ์ประจำชาติเพียงบางชุด ที่ถูกสร้างขึ้นและผลิตซ้ำมาอย่างต่อเนื่อง จนยากที่จะปรับเปลี่ยนหรือเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับบริบททางสังคมวัฒนธรรม ที่มีการเคลื่อนไหวอย่างไม่หยุดนิ่งอยู่ตลอดเวลาได้ ขณะเดียวกันชุดวาทกรรมกระแสหลักดังกล่าว ที่ได้มีการเลือกสรรลักษณะเฉพาะบางประการทางวัฒนธรรม ที่มีลักษณะหรือคุณสมบัติสอดคล้องและเหมาะสมกับการนำมาใช้เพื่อสร้างความเป็นไทย ก็ได้ทำการเบียดขับหรือสร้างความเป็นอื่นให้กับผู้คนและวัฒนธรรมอีกจำนวนมาก ที่อุดมอยู่ในดินแดนประเทศไทยแห่งนี้ ให้กลายเป็นอื่น (The Otherness) หรือมีสถานภาพที่แปลกแยก ต้องห้าม หรือถูกจัดวางให้อยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่าวัฒนธรรมไทยกระแสหลัก วัฒนธรรมย่อยบางจำพวกที่ขัดแย้งต่ออุดมการณ์รัฐ หรือเป็นวัฒนธรรมที่รัฐพิจารณาเห็นว่าวัฒนธรรมนั้นอาจนำพาไปสู่การสร้างความแตกแยกของผู้คนและสังคม อันเชื่อมโยงไปถึงการสั่นคลอนต่อฐานอำนาจของรัฐ วัฒนธรรมนั้นก็จำต้องถูกกำจัดให้สิ้นไป ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล (2548) ได้นำเสนอให้เห็นถึงลักษณะของวัฒนธรรมชาติกระแสหลัก จากมุมมองของนักสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาว่า วัฒนธรรมชาติกระแสหลักนั้นมีความคับแคบ มีข้อจำกัด และไม่เพียงพอต่อการตอบสนองความจริง และความเป็นไปของสังคมไทยปัจจุบัน โดยจำแนกออกเป็นประเด็นต่างๆ ที่สำคัญได้ดังนี้

1) การเน้นวัฒนธรรมชาติกระแสหลักมากเกินไปและละเลยวัฒนธรรมย่อย คือสังคมไทยมีการผลิตซ้ำชุดความรู้ ความจริงเฉพาะบางด้าน โดยเฉพาะการหยิบยกเรื่องราวเกี่ยวกับชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ หรือเนื้อหาทางวัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดจากระบบราชการราชสำนักหรือศาสนาพุทธเป็นหลัก จึงทำให้วัฒนธรรมย่อยถูกมองข้าม ละเลย หรือถูกทำให้กลายเป็นวัฒนธรรมแปลกปลอมหรือเป็นวัฒนธรรมที่แปลกแยกจากวัฒนธรรมประจำชาติ

2) การมองวัฒนธรรมชาติกระแสหลักในแบบเอกลักษณ์มากกว่าแบบพหุลักษณ์ คือการตีความหมายว่าวัฒนธรรมชาติกระแสหลักนั้นเป็นสิ่งเดียวกับเอกลักษณ์ ซึ่งความหมายของคำว่าเอกลักษณ์ในที่นี้หมายถึงเอกลักษณ์เด่นที่ทุกกลุ่ม ทุกส่วนมีร่วมกัน เป็นการเน้นย้ำความหมายของความเหมือน ความกลมกลืน ซึ่งมองข้ามการให้ความหมายของคำว่าพหุลักษณ์ที่มีความหมายว่าเป็นความแตกต่างหลากหลาย หรือเป็นสิ่งที่ไม่สามารถจะทำให้เหมือนกันได้

3) การมองวัฒนธรรมชาติว่ามีมาตรฐานเดียว หยุดนิ่งและมองในมิติเชิงอุดมคติ คือเป็นลักษณะของการสถาปนาวัฒนธรรมความเป็นไทยหรือวัฒนธรรมชาติกระแสหลักว่ามีแบบ

ฉบับเดียว เป็นมาตรฐานหนึ่งเดียวที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ หรือถือเป็นอุดมคติร่วมกันของผู้คนในสังคมไทยที่หยุดนิ่งไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้

4) การมองวัฒนธรรมชาติกระแสหลักอย่างเป็นสูตรสำเร็จและมีความเป็นรูปธรรม คือ วัฒนธรรมชาติกระแสหลักถูกทำให้มีลักษณะหรือเป็นการแสดงออกที่เป็นรูปธรรมในทางวัตถุ โดยตัดขาดจากเจ้าของหรือผู้สร้างวัฒนธรรม จึงทำให้วัฒนธรรมที่หลากหลายถูกนำไปเป็นสินค้าหรือถูกนำไปใช้เป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่มองไม่เห็นตัวตนของผู้คนอย่างแท้จริง

จากที่กล่าวมาพอสรุปได้ว่า วัฒนธรรมความเป็นไทยกระแสหลักนั้น มีข้อจำกัดบางประการทั้งที่ไม่ได้เอื้อต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมและบริบทของผู้คน สังคมและวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์ ปรับเปลี่ยน และเป็นพลวัตอยู่ตลอดเวลา แต่วัฒนธรรมความเป็นไทยกระแสหลักยังคงนำเสนอและผลิตซ้ำชุดความรู้ ความคิด ความจริงที่เป็นมาตรฐานเพียงด้านเดียวหรือมีสูตรสำเร็จที่ยากแก่การเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นใหม่ มีความแปลกแยกและแตกต่างอันเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมของผู้คน ผนวกกับเทคโนโลยีและองค์ความรู้สมัยใหม่ในสังคมโลกยุคปัจจุบัน ซึ่งวัฒนธรรมเหล่านี้มักจะถูกละเลย มองข้าม ไม่ได้รับความสนใจ หรือถูกตีตราว่าเป็นสิ่งทำลายเอกลักษณ์และวัฒนธรรมประจำชาติ จากกลุ่มบุคคลหรือสถาบันที่ทำหน้าที่ในการธำรงและรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์และคุณค่าทางวัฒนธรรมประจำชาติ

ดนตรีไทยร่วมสมัย ผลิตผลทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายใต้บริบททางสังคมไทย ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและรุนแรงเช่นเดียวกันกับสังคมอื่นทั่วโลก ดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นองค์รวมของผลงานที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของนักดนตรี ที่มีความกล้าที่จะรู้จักเรียนรู้องค์ความรู้ใหม่กระทั่งนำไปสู่การประยุกต์ระหว่างสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี องค์ความรู้ และเทคโนโลยี กระทั่งเกิดเป็นนวัตกรรมทางดนตรี ที่ตอบสนองความต้องการและรสนิยมใหม่ของผู้คนวงกว้างในสังคมไทยและระดับนานาชาติในปัจจุบัน ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมที่เป็นวัฒนธรรมทางดนตรีอันเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมที่อิงอยู่กับกรอบความคิดของความเป็นไทยและเอกลักษณ์ประจำชาติ ที่มีลักษณะของการเปลี่ยนแปลงได้ยากนั้น สามารถเข้าถึงหรือตอบสนองความต้องการของผู้คนในสังคมไทยในปัจจุบันได้อย่างมีข้อจำกัด ถึงแม้ในด้านหนึ่งวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิม จะมีประวัติศาสตร์และพัฒนาการของการปรับปรุงและประยุกต์โดยกระบวนการเลือกรับปรับใช้ศิลปวิทยาการชนิดใหม่จากผู้คนและสังคมใหม่ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงรัชกาลที่ 4 - รัชกาลที่ 6 และช่วงหลังจากการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองสยามสู่ประเทศไทยในปี พ.ศ.2475 ก็ตามที แต่ในสภาวะความเป็นจริงของวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น ถึงแม้วัฒนธรรมดนตรีไทยจะมีการปรับเปลี่ยนและประยุกต์

กระทั่งเกิดเป็นวงดนตรีและรูปแบบของบทเพลงที่มีลักษณะที่ผ่านการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยที่ถูกสร้างในแบบฉบับดั้งเดิม กับวัฒนธรรมชนิดใหม่ เช่น วงสังคีตสัมพันธ์ วงดนตรีไทยประยุกต์ ฯลฯ แล้วก็ตามที แต่วงดนตรีดังกล่าวกับได้กลายเป็นแบบฉบับของวงดนตรีที่ถูกกำหนดไว้อย่างเบ็ดเสร็จตายตัว หรือถูกทำให้กลายเป็นมาตรฐานหนึ่งเดียวที่จะสามารถเปลี่ยนแปลงหรือแตะต้องได้ยาก ดังนั้น เมื่อเกิดการปรากฏตัวขึ้นของวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย หรือวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบฉบับอื่นๆ ที่อยู่นอกเหนือกรอบหรือชุดของคำอธิบายที่กำหนดไว้ ดังที่มีอยู่ในสังคมปัจจุบัน พื้นที่ทางวัฒนธรรมในวัฒนธรรมดนตรีไทยจึงได้กลายเป็นพื้นที่ของการปะทะ ต่อรอง และต่อต้านกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยชนิดใหม่ที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิม ผ่านชุดวาทกรรมที่เกิดขึ้นจากตัวบุคคล กลุ่มคน ความคิด พฤติกรรมและรูปแบบของการปะทะต่อรองที่แตกต่างหลากหลายกันออกไปตามบริบท กระทั่งเกิดความคลี่คลายอย่างมีนัยยะสำคัญในปัจจุบัน

จากปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมในพื้นที่วัฒนธรรมดนตรีไทยที่เกิดขึ้น ผนวกกับการนำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม (Popular Culture) มาใช้ในการศึกษา วิเคราะห์และอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ โดยจุดมุ่งหมายของแนวคิดมุ่งให้ความสำคัญกับปรากฏการณ์ทางสังคม ที่มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมย่อยที่ปรากฏตัวและอยู่ในกระแสความสนใจของผู้คนวงกว้าง แต่ไม่ได้รับความสนใจจากวัฒนธรรมกระแสหลัก รวมถึงการถูกตีตราว่าอาจจะนำไปสู่การเป็นต้นเหตุของการทำลายรากฐานทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์อันดีงามประจำชาติ จึงนำไปสู่การวิจัยเรื่อง “ดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย” ที่มีเป้าหมายหลักมุ่งเน้นในการให้ความสำคัญกับปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมสมัยนิยม ผ่านการศึกษาและให้ความสนใจกับดนตรีไทยร่วมสมัย ในการรวบรวม วิเคราะห์ และนำเสนอข้อมูลการนิยามความหมาย สถานภาพ และบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย อันจะนำไปสู่การทำความเข้าใจและเล็งเห็นถึงคุณค่าของวัฒนธรรมย่อย (Sub Culture) ที่เกิดขึ้นและดำรงอยู่ในชีวิตประจำวันของผู้คนในโลกยุคปัจจุบัน

2. **วัตถุประสงค์**

2.1 ศึกษาการให้ความหมายและสถานภาพดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย

2.2 ศึกษาบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย

3. ความสำคัญของการวิจัย

3.1 เปิดพื้นที่ทางวิชาการในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีไทยจากการบูรณาการแนวคิด/ทฤษฎีและระเบียบวิธีวิทยาของการศึกษา เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีความหลากหลาย สามารถที่จะการตั้งคำถาม ถกเถียง โต้แย้งที่ตั้งอยู่บนหลักการและเหตุผลทางวิชาการ อันจะนำไปสู่การขยายผลองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยสู่สังคมวิชาการ

3.2 ได้ข้อมูลเพื่อจัดทำเป็นฐานข้อมูลความรู้อย่างเป็นระบบเกี่ยวกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย อันจะนำไปสู่การต่อยอดและขยายผลแก่วงวิชาการด้านการศึกษาและการสร้างสรรค์เชิงเศรษฐกิจอุตสาหกรรมบันเทิง

3.3 นำข้อมูลที่ได้ไปสู่การพัฒนา วางแผน และสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานร่วมสมัยอื่นๆ ที่สอดคล้องกับความต้องการของผู้คนและบริบททางสังคม บนพื้นฐานของความเข้าใจและจุดร่วมของการพัฒนา

3.4 การทำความเข้าใจบริบทและโครงสร้างทางสังคมวัฒนธรรมไทย ภายใต้บริบทของการเปลี่ยนแปลง การโหยหาอัตลักษณ์ความเป็นไทย ความขัดแย้ง ประเด็นปัญหาและข้อถกเถียงกับปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นจริงในบริบทสังคมไทยและสังคมโลกในปัจจุบัน

4. ขอบเขตของการวิจัย

4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย โดยนำเสนอข้อมูลให้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ ได้แก่

4.1.1 ประวัติศาสตร์และพัฒนาการดนตรีไทย โดยผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการนำเสนอในช่วงยุครัตนโกสินทร์ เนื่องจากยุคดังกล่าวมีหลักฐานสำคัญในการกล่าวถึงประวัติและพัฒนาการของวัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งสามารถนำมาใช้ในการนำเสนอข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ ตลอดจนยุคดังกล่าวถือเป็นยุคที่มีปัจจัยและบริบททางสังคมที่ส่งผลกระทบเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมดนตรีไทยในปัจจุบัน ทั้งในประเด็นของการกำหนดรูปแบบของวัฒนธรรมดนตรีไทยและรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยมีบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง เข้ามามีส่วนสำคัญในการทำให้เกิดปรากฏการณ์ต่างๆ ขึ้นในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย

4.1.2 แนวคิดในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม (Popular Culture) มาใช้เป็นแนวทางในการศึกษา เก็บรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ ซึ่งจากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า แนวคิดดังกล่าวมีความเหมาะสมและสอดคล้องที่จะนำมาใช้ในการวิจัยดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ เนื่องจากดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่เป็น

นวัตกรรมใหม่ที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยแบบประเพณีผนวกเข้ากับวัฒนธรรมอื่นโดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก และได้ถูกเผยแพร่ผ่านช่องทางการสื่อสารมวลชน อันมีระบบทุนนิยมและกลไกในเชิงธุรกิจเป็นฟันเฟืองที่สำคัญในการขับเคลื่อน กระทั่งได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไป ซึ่งในด้านหนึ่งดนตรีไทยร่วมสมัยอาจจะตอบสนองความต้องการหรือรสนิยมใหม่ของคนในสังคม แต่ในอีกด้านหนึ่งนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยมีเนื้อหาที่เข้าไปข้องเกี่ยวอย่างยิ่งกับกรอบความคิดในเรื่องความเป็นไทย ภายใต้การนิยามเรื่องของคุณค่าทางวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงได้ยาก หรือการใช้การศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยครั้งนี้สะท้อนปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวของวัฒนธรรมดนตรีไทยภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมและวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนที่มีการเปลี่ยนแปลง

นอกจากผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมมาใช้เป็นหลักในการวิจัยดนตรีไทยร่วมสมัยครั้งแล้วนั้น ในส่วนของการตีความข้อมูลการวิจัยเพื่อนำเสนอให้เห็นถึงสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ดนตรีในมิติต่างๆ โดยเฉพาะในมิติทางด้านการเมืองนั้น เนื่องจากแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นในยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern) โดยจุดมุ่งหมายหลักของแนวคิดในยุคดังกล่าวนี้ เป็นแนวคิดที่มีวัตถุประสงค์สำคัญในการตั้งคำถามกับปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม โดยมีกระบวนการในการวิเคราะห์และตีความปรากฏการณ์ทางสังคมโดยใช้มิติทางการเมือง การรื้อกระบวนการ หรือทำความเข้าใจปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม เพื่อนำเสนอให้เห็นถึงนัยยะอื่นที่แอบแฝงอยู่ภายใต้รูปแบบทางวัฒนธรรมในมิติใดมิติหนึ่ง แต่เป็นการนำเสนอให้เห็นถึงกระบวนการของการทำงานของชุดวาทกรรมที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบต่างๆ โดยเฉพาะในที่นี้คือรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ที่นอกจากจะมีบทบาทและหน้าที่ในมิติของการสร้างสุนทรียะและความบันเทิงให้กับผู้คนในสังคมแล้วนั้น ยังมีบทบาทและหน้าที่สำคัญในการถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองของประชาคมกลุ่มต่างๆ ในสังคมอีกด้วย ดังนั้น แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมที่นำมาใช้ในการเป็นแนวทางสำหรับการวิจัยในครั้งนี้ นอกจากจะได้นำเสนอให้เห็นถึงความหมาย สถานภาพ และบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น แนวคิดดังกล่าวยังจะได้สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการทำงานหรือระบบโครงสร้างทางสังคมวัฒนธรรมไทย ตลอดจนประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องในวิธีวิทยาตามแนวคิดในยุคหลังสมัยใหม่อีกด้วย

4.1.3 วิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นการนำเสนอเนื้อหาที่แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) งานวิจัยดนตรีร่วมสมัยที่ได้มีผู้วิจัยอยู่ก่อนในเบื้องต้น และ 2) งานวิจัยและงานศึกษาอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย ทั้งในส่วนของแนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้ ในที่นี้คือวัฒนธรรม สมัย

นิยม และตัวอย่างงานวิจัยอื่นๆ ที่สามารถนำมาใช้ในการเป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย เพื่อให้การวิจัยดนตรีไทยร่วมสมัยในครั้งนี้สำเร็จลุล่วง เติมเต็มเนื้อหา และอภิปรายผลที่เชื่อมโยงไปสู่ประเด็นสำคัญทางสังคมให้เกิดความสมบูรณ์ที่สุด

4.1.4 นิยามความหมายดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นการนำเสนอข้อมูลจากการสัมภาษณ์และทบทวนวรรณกรรมที่ได้มีผู้นิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นคำสำคัญในวัฒนธรรมดนตรีไทยและสังคมนักวิชาการดนตรีในสังคมไทย ที่มีการนิยามความหมายกันได้อย่างหลากหลาย และความหมายที่ถูกนิยามขึ้นโดยเฉพาะจากกลุ่มผู้มีอำนาจในการเผยแพร่หรือผลิตซ้ำชุดความรู้ (วาทกรรม) ของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏผ่านสถาบันและเครื่องมือต่างๆ ในสังคมต่างล้วนถูกนำไปใช้ผลิตซ้ำหรือนำเสนออย่างต่อเนื่อง ดังนั้น ประเด็นในการนิยามความหมายและคำอธิบายที่อยู่ภายใต้นิยามความหมายของกลุ่มตัวอย่างที่นำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ จึงนำมาสู่การกำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัย

4.1.5 สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพหรือบทบาทและหน้าที่ของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏตัวอยู่ในเนื้อหาทางประวัติศาสตร์และพัฒนาการทางดนตรีในสังคมไทย โดยการปรากฏตัวขึ้นของดนตรีไทยร่วมสมัยในแต่ละยุคสมัยนั้นต่างล้วนเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง รวมถึงรสนิยมทางสังคมของผู้คนที่มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย และส่งผลให้เกิดทั้งการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปิน ในขณะเดียวกันผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นนั้นได้ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือหรือภาพสะท้อนทางสังคมวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัยด้วยเช่นกัน โดยในการวิเคราะห์และตีความรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏตัวอยู่ในเนื้อหาทางประวัติศาสตร์พัฒนาการทางดนตรีในสังคมไทยนั้น ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมมาใช้ในการศึกษา ซึ่งนอกจากแนวคิดดังกล่าวจะมีการให้ความสำคัญในการศึกษาวัฒนธรรมย่อยหรือวัฒนธรรมกระแสรองที่ปรากฏอยู่ในสังคมแล้วนั้น แนวคิดดังกล่าวยังมีเป้าหมายหลักในการนำเสนอให้เห็นถึงกระบวนการทำงานในมิติอื่นๆ ที่แฝงอยู่ในรูปแบบทางวัฒนธรรมนั้นด้วย โดยเฉพาะในมิติทางสังคมและการเมือง

4.1.6 บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่ได้จากการสังเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการศึกษาจากเอกสารที่มีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทยปัจจุบัน เพื่อนำเสนอให้เห็นถึงข้อมูลที่อุดมอยู่ในวงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยเป็นการนำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม

มาใช้ในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคม ในที่นี้คือดนตรีไทยร่วมสมัย ที่จุดมุ่งหมายหลักของแนวคิดดังกล่าวมุ่งเน้นในการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมย่อย ที่ปรากฏหรือได้รับความนิยมอยู่ในสังคม แต่ไม่ได้รับความสนใจหรือให้ความสำคัญเทียบเท่ากับวัฒนธรรมกระแสหลัก

4.2 ขอบเขตด้านกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้มีการกำหนดให้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย โดยผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มแรกคือกลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัย ประกอบด้วย 1) กลุ่มนักวิชาการดนตรีที่มีอิทธิพลและพลวัตต่อการกำหนดความรู้ความจริงและการขับเคลื่อนความรู้ด้านดนตรีในสังคมไทย ซึ่งความรู้ที่ถูกผลิตและนำเสนอผ่านนักวิชาการกลุ่มนี้จะได้รับการยอมรับและถูกนำไปใช้ในการอ้างอิง 2) กลุ่มศิลปินหรือนักดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีการจัดตั้งวงดนตรีและนำเสนอผลงานเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งเป็นผู้ที่มีประสบการณ์และสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับดนตรีไทยและดนตรีไทยร่วมสมัย และ 3) กลุ่มตัวแทนผู้ฟังและนักวิจารณ์ดนตรี ที่มีประสบการณ์ด้านการฟัง วิจารณ์ และนำเสนอข้อมูลต่างๆ เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีและดนตรีไทยร่วมสมัย รวมทั้งสิ้นจำนวน 19 คน และกลุ่มตัวอย่างที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย จะเป็นกลุ่มศิลปินหรือนักดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีการผลิตและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในปัจจุบัน โดยมีการกำหนดคุณสมบัติของกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยในส่วนของการศึกษาบริบททางวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยคือ 1) จะต้องเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีระยะเวลาในการจัดตั้งเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยไม่น้อยกว่า 5 ปี 2) ผลิตผลงานสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยอย่างต่อเนื่องไม่น้อยกว่า 5 ปี 3) เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่ชัดเจน

5. นิยามศัพท์เฉพาะ

ดนตรีไทย หมายถึง ดนตรีที่มีชื่อเรียก เช่น ดนตรีไทยเดิม ดนตรีแนวขนบ หรือดนตรีที่มีลักษณะเป็นแบบแผนแนวประเพณี (Traditional music) มีบทบาทและหน้าที่เกี่ยวข้องกับสังคมไทยในด้านการนำไปใช้ประกอบในพิธีกรรม การแสดง เป็นดนตรีที่มีลักษณะที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย

ประสมวง หมายถึง คำที่มีความหมายเช่นเดียวกันกับคำว่า การรวมวงดนตรีหรือคำว่าผสมวงดนตรี โดยการนำเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ มารวมไว้ด้วยกันเป็นวงดนตรี

6. กรอบแนวคิดในงานวิจัย

การวิจัยเรื่องดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย เป็นการวิจัยที่มุ่งเน้นในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมอันเกิดขึ้นจากวัฒนธรรมสมัยนิยม หรือเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยม หรือเป็นกระแสความนิยมซึ่งเกิดขึ้นจากประชาชนทั่วไป โดยในที่นี้คือวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดที่เกิดขึ้นยุคหลังสมัยใหม่ (Post Modern) มาใช้เป็นกรอบในการเก็บรวบรวมข้อมูล การศึกษา และการตีความปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น แนวคิดที่ได้นำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่ถูกนำมาใช้ในการศึกษาและอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมโดยเฉพาะปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรม กระทั่งเด่นชัดในยุคโลกาภิวัตน์ ที่มีประเด็นหลักในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์การปรากฏตัวของวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นใหม่โดยได้รับความนิยมหรือความสนใจจากประชาชนทั่วไป หรือเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับระบบทุนนิยม การบริโภคนิยม และความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในการเข้าถึงหรือสามารถเสพสิ่งที่ตอบสนองความต้องการได้อย่างรวดเร็วและง่ายดาย ผนวกรวมไปถึงการเกิดขึ้นใหม่ของรูปแบบหรือสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม อันเป็นผลิตผลที่เกี่ยวเนื่องกับการประยุกต์หรือนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานประเภทต่างๆ ที่แทรกซึมอยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตประจำวันของประชาชน ซึ่งสิ่งอันเป็นนวัตกรรมที่เกิดขึ้นใหม่นั้น บางสิ่งได้รับความนิยมและได้รับการสนับสนุนให้มีการขยายผลต่อยอดไปสู่การพัฒนาในเชิงเศรษฐกิจ โดยเฉพาะสิ่งที่เป็นนวัตกรรมใหม่ที่มีความสอดคล้องกับอุดมการณ์หรือวัฒนธรรมกระแสหลักของรัฐ แต่ประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นและนำมาสู่การตั้งคำถามและการวิจัยในครั้งนี้คือ นวัตกรรมหรือผลงานสร้างสรรค์ชนิดใหม่ที่เกิดขึ้นบางประเภทนั้นกลับมิได้รับความสนใจ ใส่ใจ หรือถูกมองข้าม หรือการนิยามไปสู่การเป็นต้นเหตุแห่งปัญหาในการทำลายรากฐานทางวัฒนธรรมอันดี ภายใต้กรอบความคิดและการให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรมที่เป็นกระแสหลักในสังคมไทย ที่นิยามความหมายของวัฒนธรรมจำกัดไว้เพียงแค่ความเจริญงอกงาม หรือมีการแช่แข็งชุดความรู้และความจริงที่ว่าด้วยความหมายของวัฒนธรรมความเป็นไทยแบบเบ็ดเสร็จ ตายตัว ไม่สามารถที่จะเปลี่ยนแปลงหรือปรับเปลี่ยนได้ยาก และมีกลุ่มบุคคลหรือสถาบันหลักทางสังคมทำหน้าที่ในการกำกับ กำหนด สอดส่องกระทั่งทำหน้าที่ในการยับยั้ง เบียดขับ หรือนำไปสู่การกำจัดและควบคุมรูปแบบทางวัฒนธรรมหรือปรากฏการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นในสังคม ที่มีความขัดแย้งกับอุดมการณ์ของชนชั้นปกครองหรือสิ่งที่รัฐต้องการ อันจะนำไปสู่การสร้างความสั่นคลอนให้กับกรอบความคิดในเรื่องของความเป็นไทยและความมั่นคงของชาติ

ดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในยุคที่สังคมไทยเกิดกระบวนการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม จากการเลือก รับ ปรับ ใช้ และนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานและกลายเป็นนวัตกรรมใหม่ เพื่อตอบสนองความต้องการและรสนิยมทางสุนทรียะแห่งการฟังของผู้คนที่โหยหาความแปลกใหม่หรือทางเลือกที่หลากหลายของการฟัง และการทดลองผสมผสานศาสตร์ด้านดนตรีในวิถีแนวทางของตน ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติและภูมิปัญญาที่มีลักษณะเฉพาะของบุคคลที่ได้ชื่อว่าศิลปิน กระทั่งเกิดเป็นผลงานทางดนตรีเพื่อตอบสนองต่อผู้คนและสังคมมาโดยตลอด สืบเนื่องจากอดีตกระทั่งปัจจุบัน แต่ประเด็นสำคัญที่นำมาสู่การวิจัยในครั้งนี้คือ ดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น แม้จะได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไปในการนำมาใช้เป็นทางเลือกของการฟัง หรือการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบประจำชาติที่มีรูปแบบซึ่งถูกกำหนดไว้อย่างเบ็ดเสร็จ กับการผสมผสานกับรูปแบบของวัฒนธรรมดนตรีในวัฒนธรรมอื่นจนเกิดเป็นนวัตกรรมใหม่ของการฟังและการแสดง ซึ่งการเกิดขึ้นใหม่ของนวัตกรรมทางดนตรีที่เรียกว่าดนตรีไทยร่วมสมัยนี้ ในยุคเริ่มแรกหรือในปัจจุบันกับไม่ได้รับการยอมรับจากวัฒนธรรมกระแสหลักหรือทั้งจากตัวบุคคล หน่วยงานและสถาบันซึ่งทำหน้าที่ในการธำรงอัตลักษณ์ประจำชาติ และกลับเป็นสิ่งที่ถูกนิยามว่าเป็นต้นเหตุแห่งการทำลายรากฐานทางดนตรีไทย และความเป็นไทยอันดีงาม ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้คือประเด็นสำคัญในการนำมาสู่การวิจัยในครั้งนี้ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการนำแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post Modern) ที่มีประเด็นสำคัญในเรื่องการตั้งคำถามการวิพากษ์ชุดความรู้ความจริงที่ถูกกำหนด หรือการทำความเข้าใจโครงสร้างทางสังคม ในที่นี้คือบริบทสังคมไทยที่จะสะท้อนจากการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย จากแนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยมมาใช้ในการอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าว โดยแนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยมนี้ มีความเกี่ยวข้องกับการอธิบายลักษณะหรือการให้ความหมายของความเป็นไทยหรือความหมายของวัฒนธรรมกระแสหลัก ในเรื่องความเป็นไทยที่ถูกนิยามหรือประกอบสร้างขึ้นโดยชนชั้นปกครองภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมที่สืบเนื่องไปถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ กระทั่งชุดความหมายของการนิยามดังกล่าวได้กลายเป็นกระแสหลักที่เปลี่ยนแปลงได้ยาก การทำความเข้าใจบริบททางสังคมโดยการตีความและตั้งคำถามกับชุดวาทกรรม หรือการศึกษาประเด็นเรื่องวาทกรรม (Discourse) มาใช้ในการอธิบายชุดวาทกรรมหลักและชุดวาทกรรมรองที่เป็นวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย การนำแนวคิดเรื่องพื้นที่ของการต่อรอง ต่อต้าน การสร้างความหมายใหม่ กระทั่งการช่วงชิงความหมายที่ผู้วิจัยนิยามว่าวัฒนธรรมดนตรีไทยสมัยนิยมคือพื้นที่ที่อุดมไปด้วยคุณค่าและความหมาย ที่จะสามารถสื่อไปถึงการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมในบริบทสังคมไทย และการนำแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ในที่นี้คือ อัตลักษณ์

ความเป็นไทย ที่แม้จะมีการธำรงอัตลักษณ์ความเป็นไทยดังกล่าว แต่ภายใต้การธำรงอัตลักษณ์ความเป็นไทยดังกล่าวนั้น อัตลักษณ์ความเป็นไทยก็สามารถที่จะเปลี่ยนแปลงหรือปรับเปลี่ยนได้ตามบริบทหรือความต้องการของชนชั้นปกครอง กลุ่มสถาบัน หรือผู้มีอำนาจในวัฒนธรรมนั้นๆ ทั้งนี้ ในการนำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมที่เชื่อมโยงไปถึงแนวคิดและประเด็นอื่นๆ ที่นำมาใช้ในการศึกษา วิเคราะห์ และนำเสนอข้อมูลในครั้งนี้ จะนำไปสู่การทบทวนแนวคิดทฤษฎี การเปิดพื้นที่ทางวิชาการ การทำความเข้าใจบริบททางสังคมวัฒนธรรมไทย และการสะท้อนโครงสร้างทางสังคม ตลอดจนปัญหาน้อยใหญ่ที่เกิดขึ้นภายใต้ปรากฏการณ์วัฒนธรรมสมัยนิยมที่มีอยู่ในสังคมไทยปัจจุบัน เพื่อการขับเคลื่อนสังคมอย่างเข้าใจบริบทของการเปลี่ยนแปลง วิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน ที่ตั้งอยู่บนรากฐานทางศิลปวัฒนธรรม

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย เพื่อนำไปสู่การศึกษา วิเคราะห์ ตีความและนำเสนอข้อมูลให้เกิดความสมบูรณ์และสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ โดยได้นำเสนอข้อมูลตามหัวข้อต่อไปนี้

1) ประวัติและพัฒนาการวัฒนธรรมดนตรีไทย

2) แนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยม

3) งานวิจัยและงานศึกษาที่เกี่ยวข้อง

1. ประวัติและพัฒนาการวัฒนธรรมดนตรีไทย

วัฒนธรรมดนตรีโดยเฉพาะในที่นี้คือดนตรีไทยและดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากผู้คนในสังคม ซึ่งมีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับปัจจัยและเงื่อนไขของบริบททางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง และเทคโนโลยี ซึ่งล้วนมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการทำให้เกิดประวัตศาสตร์และพัฒนาการทางดนตรีในสังคมไทย และสังคมต่างๆ ทั่วโลก ในการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการวัฒนธรรมดนตรีในบริบทสังคมไทยในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะได้นำเสนอให้เห็นถึงข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการของดนตรีไทย ที่ได้มีการศึกษาและนำเสนอข้อมูลในช่วงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องจากกรุงรัตนโกสินทร์ถือเป็นยุคแห่งการปฏิรูปโครงสร้างทางสังคมโดยมีหลักฐานต่างๆ ที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจน ตลอดจนเป็นยุคสมัยที่อุดมไปด้วยเหตุการณ์ต่างๆ ทางสังคมวัฒนธรรม ที่ล้วนส่งผลอย่างยิ่งต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมไทย ทั้งนี้ ในการนำเสนอข้อมูลทางด้านประวัติและพัฒนาการดนตรีไทยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดแบ่งช่วงระยะเวลาออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ 1) ดนตรีไทยยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น คือช่วงการก่อร่างกรุงรัตนโกสินทร์กระทั่งถึงช่วงเวลาของการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) 2) ดนตรีไทยยุคเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติจักรวรรดินิยมตะวันตกถึงก่อนเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง และ 3) ดนตรีไทยยุคเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง ปี พ.ศ.2475 ถึงปัจจุบัน (ปี พ.ศ.2565) โดยผู้วิจัยได้นำแนวทางและข้อมูลเกี่ยวประวัติและพัฒนาการดนตรีไทย ตามแนวทางของอานันท์ นาคคง ที่ได้นำเสนอข้อมูลไว้ในรายงานวิจัยเรื่องการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน ที่ได้ดำเนินการวิจัยเมื่อปี พ.ศ.2556 และเพิ่มเติมข้อมูลให้เกิดความสมบูรณ์จากผลงานการศึกษาประวัติและพัฒนาการดนตรีไทยจากผลงานการศึกษาเรื่อง

วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491 – 2500 ของภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ที่ได้มีการเผยแพร่ในปี พ.ศ.2550 ผลงานของพงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ชื่อสังคีตสมัย (2556) และผลงานของอัศนีย์ เปลี่ยนศรี ชื่อพินิจดนตรีไทย เล่ม 1 “ชุดประวัติศาสตร์ดนตรีไทย” (2555) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 ดนตรีไทยยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น

ปี พ.ศ.2325 เป็นปีที่ได้มีการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานี หลังจากที่ได้มีการผลัดเปลี่ยนแผ่นดินจากกรุงธนบุรี โดยมีปฐมบรมกษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์พระองค์แรก คือ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และจากการล่มสลายของอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา กระทั่งพระเจ้ากรุงธนบุรีได้สถาปนากรุงธนบุรีขึ้นอย่างเป็นทางการ จากการกระทำสงครามกับอาณาจักรน้อยใหญ่ใกล้เคียง จนสามารถที่จะฟื้นคืนสยามให้กลับมาอยู่ภายใต้การปกครองของพระองค์ แต่ก็เป็นเพียงแค่ช่วงระยะเวลาสั้นๆ ของกรุงธนบุรีที่ได้กระทำการฟื้นฟูอาณาจักร ดังนั้น จึงถือได้ว่าในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ถือเป็นยุคแห่งการฟื้นฟูทั้งในด้านกายภาพและระบบโครงสร้างของการบริหารและปกครองอาณาจักรเช่นเดียวกันกับเมื่อครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา และผนวกเข้ากับปัจจัยและเงื่อนไขของบริบททางสังคมในขณะนั้นที่ได้มีการติดต่อค้าขายกับผู้คนต่างชาติต่างภาษา ประกอบกับเป็นยุคเริ่มต้นที่อาณาจักรเดิมซึ่งเคยเป็นศัตรูกับสยาม เกิดความอ่อนแอและขาดเสถียรภาพทางการทหาร ด้วยการแทรกแซงจากศัตรูรายใหม่ที่มาจากดินแดนตะวันตก ดังนั้น ด้วยปัจจัยดังกล่าวจึงส่งผลให้เกิดความเป็นมั่งคั่งและมั่นคงทั้งกลุ่มราชวงศ์ และราษฎรณ์ภายในอาณาจักร โดยเฉพาะผู้ที่อยู่บริเวณพื้นที่ศูนย์กลางของการปกครอง จึงนำมาซึ่งความรุ่งเรืองของศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะในที่นี้คือวัฒนธรรมดนตรี

โดยในยุคต้นของกรุงรัตนโกสินทร์นี้ได้เกิดการบูรณาการทั้งทางด้านกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีทั้งในแบบฉบับภาคกลางและในส่วนภูมิภาคอย่างมากมายและหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการแต่งเพลง การคัดสรรค์วิธีการขับร้อง การผลิตเครื่องดนตรีชนิดใหม่เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของรสนิยมของผู้คนในสังคม ตลอดรวมถึงการประดิษฐ์ท่วงทำนองของบทเพลงและการประสมรวมวงดนตรี จนอาจกล่าวได้ว่า ความเจริญรุ่งเรืองของดนตรีไทยในยุคสมัยแห่งกรุงศรีอยุธยาได้ฟื้นกลับคืนมารุ่งเรืองและได้มีการพัฒนาการต่อยอดอย่างเข้มแข็งอีกครั้ง ความเจริญรุ่งเรืองในผลงานทางศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้ ได้กลายเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความมั่งคั่งและมั่นคงอย่างมากของอาณาจักรกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น อันนำพาไปสู่การสร้างสรรค์ผลงาน การเสพสุนทรียรสของประชาชน และเกิดเป็นองค์ความรู้อันทรงคุณค่าของวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นจากการรวมกลุ่มทางสังคมของศิลปินและนักดนตรี การสั่งสม

ภูมิปัญญา และการหล่อหลอมศิลปวัฒนธรรมโดยเฉพาะในเขตพื้นที่ภาคกลางลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา อันเป็นดินแดนศูนย์กลางการปกครองของสยาม ให้กลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติอย่างเป็นแบบแผนสืบมาถึงปัจจุบัน

วัฒนธรรมดนตรีไทยในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้มีการรื้อฟื้นและสร้างสรรค์ผลงานประเภทโขนละครทั้งที่ยังคงหลงเหลืออยู่จากการสูญสลายของกรุงศรีอยุธยา และการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรัชสมัยของพระองค์ ซึ่งอานิสงค์ดังกล่าวในการรื้อฟื้นโขนละครครั้งนี้ ทำให้มีการรื้อฟื้นบทเพลงต่างๆ ที่เคยมีอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เพื่อนำไปใช้ในการขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดง และได้มีการคิดค้นการประสมวงดนตรีจากเดิมในวงปี่พาทย์เครื่องห้า โดยการเพิ่มกลองทัดเข้าไปในวงดนตรี จากเดิมที่มีอยู่แล้วหนึ่งลูกเป็นสองลูก ซึ่งทำให้เกิดเสียงที่สูงและต่ำต่างกัน และมีการกำหนดชื่อเรียกกลองทั้งสองใบว่าเป็นกลองตัวเมียและตัวผู้ ซึ่งการเพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไปในวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยดังกล่าวนี้ ส่งผลให้เกิดความสมบูรณ์ของการบรรเลงและเสียงที่มีความไพเราะสมบูรณ์ และได้กลายเป็นแบบแผนของการประสมวงดนตรีมาถึงปัจจุบัน

รัชสมัยการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) วิวัฒนาการด้านศิลปวัฒนธรรมการแสดงดนตรีและระบำรำฟ้อนหลายอย่างได้ก่อกำเนิดขึ้น อาทิ มีการนำวงดนตรีประเภทวงปี่พาทย์เข้ามาบรรเลงขั้นหรือบรรเลงประกอบการขับเสภา เนื่องจากก่อนหน้านี้วัฒนธรรมการขับเสภา จะเป็นการขับทำนองในรูปแบบของเสภาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งส่งผลให้ผู้ขับเสภาไม่ได้มีการหยุดพัก กระทั่งภายหลังได้มีการคิดค้นทำนองการขับร้องที่มีความสอดคล้องกับการบรรเลงรับด้วยวงดนตรี จึงเกิดเป็นวัฒนธรรมการขับร้องและบรรเลงรับด้วยวงดนตรี และมีการนำบทเพลงต่างๆ จากละครมาใช้ในการขับร้องและและบรรเลง กระทั่งเกิดเป็นพัฒนาการของการขับร้องและบรรเลงรับด้วยวงดนตรีในกาลต่อมา มีการให้กำเนิดของบทเพลงประเภทเพลงเกร็ดมโหรี โดยการนำเพลงประเภทสองชั้นมาขับร้องให้กับวงปี่พาทย์บรรเลงรับ โดยเปลี่ยนจากเพลงปี่พาทย์อย่างที่เคยปฏิบัติตามแบบแผน เช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงโหมโรงก็ถูกปรับเปลี่ยนให้คงไว้แต่เพียงเพลงวาเพลงเดียวที่ใช้เป็นเพลงสำหรับการบรรเลงโหมโรง ส่วนในด้านการประสมวงดนตรีนั้น ได้มีการปรับปรุงวงดนตรีจากที่เครื่องดนตรีบางชนิดที่มีเสียงดัง เช่น เสียงของตะโพน ได้มีการนำกลองที่อยู่ในเปิงมางของวงปี่พาทย์มอญมาประยุกต์ใช้ทดแทน และถ่วงเสียงให้เกิดเสียงที่ต่ำและสร้างเสียงให้กับวงดนตรีเกิดความกลมกล่อม ด้วยการติดถ่วงหน้าที่ทำมาจากการผสมผสานระหว่างขี้เถ้าและข้าสุกบดผสมรวมกัน วงดนตรีดังกล่าวที่ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวง กลองสองหน้า และฉิ่ง ได้รับความนิยมได้กลายเป็นแบบแผนในการ

บรรเลงเรื่อยมา ยกเว้นจะมีการบรรเลงประกอบการแสดงเท่านั้น ที่จะมีการนำวงปี่พาทย์ดังเดิมเพื่อใช้ในการบรรเลง

สมัยรัชกาลที่ 2 นี้ จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ได้ให้การยอมรับว่าเป็นยุคที่สำคัญของความเจริญรุ่งเรืองอย่างมากต่อผลงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมและดนตรีไทย เนื่องด้วยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีความเกี่ยวข้องกับการส่งเสริมผลงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมทั้งทางด้านการละครที่ได้รับการฟื้นฟูสืบเนื่องต่อจากพระราชบิดาของพระองค์ วรรณคดีทั้งที่เป็นของดั้งเดิม และบทวรรณคดีใหม่ที่พระองค์พระราชนิพนธ์ขึ้นหลายเรื่อง อาทิ อิเหนา รามเกียรติ์ คาวี และสังข์ทอง นอกจากนั้นได้ปรากฏหลักฐานว่าพระองค์ทรงมีพระปรีชาสามารถในด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย โดยมีซอประจำพระองค์ที่มีชื่อว่า ซอสายฟ้าฟาด ซึ่งจะบรรเลงคู่กับเพลงที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นคือ เพลงบุหลันลอยเลื่อนสองชั้น ซึ่งบทเพลงดังกล่าวนี้ถือได้ว่าเป็นเพลงไทยเพลงแรกในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ที่ได้มีการบันทึกชื่อของผู้แต่งไว้อย่างชัดเจน ต่างจากอีกหลายบทเพลงที่เป็นของเก่าจากสมัยกรุงศรีอยุธยา และในการสนับสนุนด้านดนตรีไทยนั้น พระองค์ยังส่งเสริมให้ผู้ที่มีสวนมะพร้าวซอ ซึ่งจะเป็นมะพร้าวที่นำไปใช้เป็นวัตถุดิบในการผลิตซอสามสายได้รับตราภูมิคุ้มกัน ซึ่งจะทำให้ผู้เป็นเจ้าของสวนนั้นได้รับอภิสิทธิ์พิเศษในการยกเว้นภาษี

รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) เนื่องด้วยบริบททางสังคมวัฒนธรรมขณะนั้นมีการติดต่อสัมพันธ์ทางด้านเศรษฐกิจการค้าขาย จึงส่งผลให้รัชกาลที่ 3 ทรงให้ความสนพระทัยทางด้านการเจริญสัมพันธ์กับชาวจีนและการศาสนาเป็นหลัก ดังนั้น ด้านศิลปวัฒนธรรมและดนตรีจึงไม่ได้เป็นสิ่งที่สำคัญที่จะอยู่ในพระราชหฤทัยของพระองค์ ซึ่งพระองค์ทรงยกเลิกไม่ให้มีละครหลวงและดนตรีประกอบละครที่เคยมีอยู่ในวัง แต่ทรงไม่ได้ห้ามไม่ให้วังต่างๆ ของกลุ่มราชวงศ์และขุนนางต้องปฏิบัติตามพระองค์ ดังนั้น จึงส่งผลสำคัญในการทำให้วังต่างๆ เกิดวงดนตรีตลอดจนการขับร้องและละครอย่างแพร่หลาย ซึ่งกลายเป็นความก้าวหน้าอย่างมาในวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าว ทั้งในด้านของการเกิดขึ้นของศิลปินหรือนักดนตรีที่มีชื่อเสียงภายใต้การอุปถัมภ์ของกลุ่มราชวงศ์และขุนนาง เกิดเครื่องดนตรี วงดนตรีและพัฒนาการทางดนตรีในมิติต่างๆ ที่ได้กลายเป็นรากฐานทางวัฒนธรรมดนตรีไทยมาถึงปัจจุบัน

ด้านของการเกิดขึ้นของนักดนตรีคนสำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีไทยนั้น ได้ปรากฏชื่อของครูมีแขกหรือที่ท่านมีราชทินนามว่าพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ครูดนตรีที่ปรากฏชื่อทั้งชื่อเสียงในด้านการสร้างสรรค์ผลงานเพลงใหม่ ที่แต่งขยายจากบทเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นขึ้นเป็นสามชั้น สำหรับใช้ในการบรรเลงและขับร้องกันอย่างแพร่หลาย เรื่อยมาในปัจจุบัน ได้แก่

เพลงแขกมอญ เพลงการเวก เพลงสารถี ตลอดจนการเป็นครูดนตรีที่มีความสามารถด้านการบรรเลงปี่ใน ดังที่ปรากฏอยู่ในบทกลอนไหว้ครูเสภา ความว่า “ทีนี้จะไหว้ครูปี่พาทย์ ฆ้องระนาดลือดีปี่ไฉน ทั้งครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย ครูทองอินนั้นแลใครไม่เทียมทัน มือก็ตอดหนอดหนักขยักขย่อน ตาพูนมอญมิใช่ชั่วตัวขยัน ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ”

ในด้านของการเกิดขึ้นใหม่ของทั้งในด้านของเครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรีไทยนั้น พบว่า ช่วงรัชกาลที่ 3 ได้มีผู้สร้างสรรค์เครื่องดนตรีชนิดใหม่ขึ้น ได้แก่ ระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็ก และนำไปประสมรวมอยู่ในวงปี่พาทย์ที่เคยมีการรวมวงกันอยู่ก่อนหน้า ซึ่งการประสมวงของเครื่องดนตรีทั้งเก่าและใหม่ที่เกิดขึ้นในครั้งนี้ เป็นการเติมเต็มความไพเราะของเสียงให้เกิดขึ้นกับวงดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนั้นด้วยความหลากหลายของผู้คนที่ได้มีการเข้ามาสู่แผ่นดินสยาม โดยเฉพาะในช่วงปลายรัชสมัยของรัชกาลที่ 3 นี้ ได้มีชาวตะวันตกเริ่มเข้ามาเจริญสัมพันธ์กับกลุ่มผู้ปกครองสยาม และกระจัดกระจายอยู่ตามพื้นที่ต่างๆ ในกรุงเทพมหานคร จึงทำให้เกิดเสียงใหม่จากเครื่องดนตรีตะวันตก อาทิ กลองมะริกัน และบทเพลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นจากการขับร้องของมิชชันนารี

จากการนำเสนอข้อมูลให้เห็นถึงวัฒนธรรมดนตรีไทยในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ นับได้ว่าในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้เป็นยุคแห่งการบุกเบิกและฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมการดนตรีและวัฒนธรรมความบันเทิงให้เกิดขึ้นในกรุงสยาม และองค์ความรู้ในหลากหลายส่วนที่ได้รับการปรุงแต่งขึ้นทั้งจากรากฐานทางสังคมวัฒนธรรมเดิมจากสมัยกรุงศรีอยุธยา ผนวกกับศิลปวัฒนธรรมชนิดใหม่ ที่เกิดขึ้นจากการผนวกกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีนั้น ล้วนทำให้เกิดศิลปวัฒนธรรมความบันเทิงทั้งในส่วนของวัฒนธรรมหลวงและของราษฎรจำนวนมาก ตลอดรวมถึงนวัตกรรมในหลากหลายส่วนได้กลายเป็นแบบแผนให้กับศิลปวัฒนธรรมของชาติในยุคปัจจุบันอีกด้วย

1.2 ดนตรีไทยยุคเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติจักรวรรดินิยมตะวันตกถึงก่อนเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง

การติดต่อเจริญสัมพันธไมตรีกับชนชาติต่างๆ โดยเฉพาะชาติตะวันตก ตลอดจนพระราชนิยมที่มีวัฒนธรรมดนตรีไทยของชนชั้นปกครองในการอุปถัมภ์นักดนตรีไทยภายใต้สังกัดของตน ได้ส่งผลสำคัญอย่างยิ่งต่อประวัติศาสตร์และพัฒนาการทางด้านดนตรีไทย กระทั่งมีผู้กล่าวว่าในยุคดังกล่าวนี้เป็นยุคแห่งความรุ่งเรืองของดนตรีไทย ดังที่ปรากฏว่าในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ที่ถึงแม้ว่าพระองค์จะให้ความสนพระราชหฤทัยกิจกรรมทางด้านการดนตรีและศิลปวัฒนธรรมในระดับหนึ่ง แต่พลวัตทางดนตรีไทยได้เกิดการขับเคลื่อนเป็นวงกว้างกับกลุ่มขุนนางและชนชั้นปกครอง ดังภาพสะท้อนจากการที่ปรากฏชื่อ

วงดนตรีจำนวนมากถึง 13 วง ซึ่งเป็นวงดนตรีภายใต้การอุปถัมภ์ของเจ้านายและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ ที่ได้ร่วมนำวงดนตรีประเภทปี่พาทย์เครื่องใหญ่มาร่วมบรรเลงในงานสมโภชพระที่นั่งอาภรณ์ภิโมกข์ปราสาท และการให้ความสนับสนุนอย่างมากต่อการดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสาน จากพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยวงดนตรีไทยภายใต้การอุปถัมภ์ของพระองค์นับว่ามีบทบาทที่สำคัญทั้งในด้านการผลิตนักดนตรีที่มีชื่อเสียง การสร้างแบบแผนของวงดนตรีไทย และการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในบทเพลงใหม่หรือการสร้างท่วงทำนองใหม่ให้เกิดขึ้นในวัฒนธรรมดนตรีไทย อาทิ ครูมีแขกซึ่งเป็นนักดนตรีคนสำคัญประจำวงของพระปิ่นเกล้าฯ ได้ทำการปรับปรุงวงปี่พาทย์กระทั่งได้กลายเป็นรูปแบบของวงที่มีมาตรฐาน การประพันธ์เพลงใหม่ที่มีท่วงทำนองสามชั้น ซึ่งเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากในยุคดังกล่าว จากการนำวงดนตรีของวงภายใต้การอุปถัมภ์ของเจ้านายและกลุ่มราชวงศ์มาประกวดประชันกัน และนำไปสู่การเกิดท่วงทำนองใหม่ทางดนตรีไทยประเภททำนองลูกล้อลูกขัด และเกิดเป็นเพลงทยอยจำนวนมากซึ่งเป็นฝีมือของครูมีแขก กระทั่งท่านได้รับสมญานามว่าเป็นเจ้าแห่งเพลงทยอย นอกจากครูมีแขกแล้วนั้น ในสมัยดังกล่าวยังได้ปรากฏชื่อของครูดนตรีไทยคนสำคัญอีกหลายท่านที่ต่างมีผลงานการประพันธ์เพลงภายใต้บริบทเงื่อนไขทางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยในมิติต่างๆ เช่น ครูเพ็งผู้ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นญาติของครูมีแขก ได้ประพันธ์เพลงทยอยใน เถา ซึ่งในการประพันธ์เพลงดังกล่าวขึ้นในครั้งนี้ นับว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการให้กำเนิดผลงานเพลงประเภทเพลงเถาครั้งแรกในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย เพลงประเภทสักวา ได้แก่ เพลงสักวาลาวคำหอม สักวาลาวดำเนินทราย เป็นฝีมือการประพันธ์ขึ้นโดยจ่าเผ่นผยองยิ่งหรือมีอีกชื่อหนึ่งว่าจ่าโคม เพลงแขกลพบุรี เพลงแขกโอด เพลงเขมรปี่แก้ว และเพลงใบ้คลั่ง ในอัตราสามชั้น ซึ่งได้รับความนิยมมาถึงปัจจุบัน เป็นฝีมือการสร้างสรรค์ขึ้นโดยครูช้อย สุนทรวาทิน ซึ่งผลงานการประพันธ์ในบทเพลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นอย่างมากมายและหลากหลายนี้ นับว่าเป็นความรุ่งเรืองอย่างมากของแวดวงนักดนตรีทั้งในเชิงทฤษฎีและการปฏิบัติ ดังปรากฏว่ามีการพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้กับนักดนตรีผู้มีความสามารถด้านการประพันธ์เพลง ซึ่งถือเป็นภาพสะท้อนของสถานภาพของการเป็นนักดนตรีที่มีความเจริญก้าวหน้าอย่างมากในยุคสมัยดังกล่าว ดังเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทานยศให้กับครูมีแขกเป็นหลวงประดิษฐไพเราะ และในกาลต่อมาได้พระราชทานยศให้แก่ครูมีแขกจากหลวงประดิษฐไพเราะ เป็นพระประดิษฐไพเราะ เมื่อครั้งที่ครูมีแขกได้แต่งเพลงเชิดจีนถวายสมเด็จพระปิ่นเกล้า ซึ่งภาพสะท้อนที่สำคัญในการพระราชทานยศให้กับครูมีแขกในครั้งนี้ นอกจากจะทำให้เห็นถึงการส่งเสริมการดนตรีไทยของชนชั้นปกครองแล้วนั้น ในอีกด้านหนึ่งถือได้ว่าเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงพระอัจฉริยะภาพหรือการ

เข้าถึงและเข้าใจในคุณค่าทางดนตรีไทยของพระองค์ ซึ่งในบทเพลงดังกล่าวนั้น ล้วนอุดมไปด้วยความวิจิตรพิสดารของชั้นเชิงในท่วงทำนองและการบรรเลง ได้แก่ ลูกล้อ ลูกขัด และการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี รวมไปถึงการสร้างสรรค์ผลงานของครูมีแขกในเพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งถือเป็นนวัตกรรมของการประพันธ์เพลงขั้นสูง ที่ครูมีแขกได้สร้างสรรค์และฝากผลงานเพื่อเป็นรากฐานให้แก่วงการดนตรีไทย ได้ขยายขอบเขตความรู้มาถึงปัจจุบัน

ด้านเครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรีไทยนั้น ในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีไทยขึ้นมาใหม่จำนวน 2 ชิ้น ได้แก่ ระนาดทอง และระนาดทุ้มเหล็ก ภายหลังระนาดทองถูกเรียกชื่อใหม่ว่า ระนาดเอกเหล็ก และเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชิ้นนี้ได้ถูกนำไปรวมอยู่ในวงปี่พาทย์ กระทั่งได้กลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงมโหรีเครื่องใหญ่ และถูกนำไปประสมอยู่ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 อีกด้วย

ครั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์ในลำดับที่ 5 แห่งราชวงศ์จักรี กิจการงานดนตรีต่างๆ ยังคงขับเคลื่อนสืบเนื่องเรื่อยมาจากครั้งสมัยรัชกาลที่ 4 ทั้งทางด้านบทเพลง การอุปถัมภ์นักดนตรี ทักษะการบรรเลง ตลอดจนบทบาทหน้าที่ต่างๆ ของวงดนตรีไทยที่ได้มีความนิยมอย่างมากในการนำไปใช้บรรเลงประกอบในงานพิธีต่างๆ ในวิถีการดำเนินชีวิต เช่น งานโกนจุก งานบวช งานฉลองอายุ งานมงคล รวมถึงงานอวมงคล และในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ได้เกิดเพลงสำเนียงภาษาที่มีความชัดเจนของสำเนียงและทำนองของบทเพลงในการบรรเลง โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของวงปี่พาทย์มอญ ที่ได้นำมาใช้ในการบรรเลงประกอบในงานศพของเจ้านาย กระทั่งได้กลายเป็นแบบแผนและเป็นที่นิยมของการนำวงปี่พาทย์มอญไปใช้ในงานศพเรื่อยมา ด้วยความนิยมดังกล่าวของการนำวงปี่พาทย์มอญไปใช้บรรเลงประกอบในงานศพ จึงทำให้เกิดบทเพลงสำเนียงมอญทั้งที่เป็นของเก่าที่ได้รับการสืบทอดกันมา และเพลงใหม่ที่ประพันธ์ขึ้นในภายหลัง โดยมีนักดนตรีที่สำคัญที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์มอญคือ ครูสุ่ม ดนตรีเจริญ ครูเจิ้น ดนตรีเสนาะ และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นต้น

นอกจากกิจกรรมทางด้านดนตรีไทยที่มีรากฐานมาจากเดิมแล้วนั้น ดนตรีไทยได้มีการประสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีและแนวคิดที่ชนชั้นปกครองได้มีการรับอิทธิพลทางศิลปวิทยาการจากตะวันตกที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าว ส่งผลให้วัฒนธรรมความบันเทิงของสยามในขณะนั้นได้เกิดการผสมผสานกลมกลืนกันทางวัฒนธรรม ดังเช่นการเกิดขึ้นของละครในรูปแบบใหม่ที่มีความแตกต่างออกไปจากรูปแบบของละครแต่เดิมที่เคยแสดงกันมา เช่น การเกิดขึ้นของละครดึกดำบรรพ์ ละครร้อง และละครพูด ละครดังกล่าวที่เกิดขึ้นซึ่งเป็นนวัตกรรมใหม่นั้นได้ส่งผล

กระทบในการทำให้เกิดการพัฒนาวัฒนธรรมดนตรีให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับลักษณะของละครชนิดใหม่ที่เกิดขึ้น ดังเช่น มีการปรับปรุงวงปี่พาทย์แต่เดิมให้เป็นวงปี่พาทย์ที่มีเสียงนุ่มนวล ปรับเสียงของเครื่องดนตรีที่มีเสียงเล็กแหลมให้เป็นเสียงที่มีความทุ้ม และเพิ่มระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องหุ่ย และขลุ่ยอู้ เข้าไปร่วมรวมอยู่ในวงดนตรีทั้งให้มีความเหมาะสมกับสถานที่ของการแสดงที่จัดขึ้นในโรงละคร โดยการนำเข้ามาของวัฒนธรรมดนตรีดังกล่าวโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และมีชื่อเรียกใหม่ว่าวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ นอกจากนั้นแล้วในยุคสมัยดังกล่าวยังมีโรงละครสำหรับการจัดการแสดงวัฒนธรรมความบันเทิงในรูปแบบใหม่ที่ได้รับจากกลิ่นไอตะวันตก เช่น ละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ละครของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นต้น นอกจากการรับอิทธิพลจากตะวันตกในการนำมาประยุกต์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยในรูปแบบของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์แล้วนั้น ในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการนำเครื่องดนตรีจากเกาะชวาหรือจากประเทศอินโดนีเซีย มาใช้เป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีไทย เรียกว่า อังกะลุง หรือจากชื่อเดิมที่เรียกในเกาะชวาว่าอุงคลุง

ยุคทองของดนตรีไทยหรือยุคที่ได้รับการนิยามว่าเป็นยุคแห่งความเจริญรุ่งเรืองของดนตรีไทยเกิดขึ้นในรัชสมัยของการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ความสนพระทัยและเอาพระทัยใส่ในกิจการด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะในที่นี้คือวัฒนธรรมดนตรีไทย โดยเริ่มต้นจากที่พระองค์ทรงจัดตั้งกรมมหรสพ ซึ่งทำหน้าที่สำคัญในการดูแลและสนับสนุนพันธกิจหลักด้านดนตรีและนาฏศิลป์ในทุกแขนง โดยโครงสร้างของการบริหารงานของกรมมหรสพนั้น จะแบ่งออกเป็น 4 กรมที่สังกัดอยู่ภายใน ได้แก่ กรมโขนหลวง กรมช่างมหาดเล็ก กรมบัญชาการ และกรมพิณพาทย์หลวง โดยกรมที่ทำหน้าที่สำคัญทางด้านกิจการดนตรีคือ กรมพิณพาทย์หลวง โดยมีเจ้ากรมผู้ทำหน้าที่ในการบริหารกิจการของกรมคือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ทำหน้าที่ในการดูแลวงดนตรีทั้งในส่วนของปี่พาทย์เครื่องสาย ปี่ชวา และกลองแขก ซึ่งกรมพิณพาทย์หลวงดังกล่าวนี้ จะทำหน้าที่หลักในการบรรเลงประกอบทั้งในพระราชพิธีต่างๆ ที่วังทำหน้าที่ในการกำหนด และโอกาสพิเศษอื่นๆ ตามความประสงค์ของพระมหากษัตริย์

นอกจากที่จะทรงสนพระทัยและให้การสนับสนุนแก่กิจการทางด้านดนตรีไทยแล้วนั้น พระองค์ยังทรงให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่จากชาติตะวันตก ทั้งทรงให้การสนับสนุนนักดนตรีชาวตะวันตกที่มีความรู้ความสามารถ ดังได้ปรากฏชื่อของครูดนตรีตะวันตกคนสำคัญ คือ พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร) ผู้ที่มีบทบาทและได้ส่งผลต่อการสร้างแบบแผนทางวิชาการที่เข้มแข็งให้แก่สังคมดนตรีในสยาม เช่น การให้การศึกษาด้านดนตรีตะวันตก การเขียน

หนังสือและตำราความรู้ด้านดนตรี และการบันทึกเสียงดนตรีด้วยระบบโน้ตสากล นอกจากนั้นแล้วในยุคของพระองค์ยังทรงให้การสนับสนุนในการทดลองประสมเครื่องดนตรีไทยหรือวงดนตรีไทยที่ลักษณะเป็นเครื่องสาย กับเครื่องดนตรีจากชาติอื่นๆ กระทั่งเกิดเป็นวงดนตรีไทยเครื่องสายประสม หรือเรียกอีกชื่อว่าเครื่องสายผสม เช่น วงเครื่องสายผสมขิม ผสมออร์แกน ผสมไวโอลิน และผสมเปียโน เป็นต้น ซึ่งวงเครื่องสายผสมที่ถือว่าเป็นวงดนตรีวงทรงโปรดของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวคือ วงดนตรีวังสวนสุนันทา เป็นวงดนตรีที่อยู่ภายใต้การควบคุมและดูแลโดยพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) พระสนมเอกของพระองค์ ทั้งนี้ โดยลักษณะของการผสมผสานดังกล่าวเป็นการสร้างสรรค์ทางดนตรีที่สร้างความไพเราะ ในลักษณะที่ยังคงธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางดนตรีของไทย และได้กลายเป็นประตูที่สำคัญในการนำไปสู่การสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคต่อมา

โดยสรุปได้ว่ายุคทองของดนตรีไทยในรัชสมัยแห่งการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในครั้งนี้ ได้กลายเป็นหมุดหมายที่สำคัญของการพัฒนาดนตรีไทยในมิติต่างๆ ตลอดจนเป็นยุคที่สำคัญในการกำหนดแบบแผนของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ได้กลายเป็นมรดกตกทอดทางความคิดมาสู่ยุคปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาทางวิชาการดนตรีที่สะท้อนออกมาในรูปแบบของเครื่องดนตรี การผสมผสานรวมวง แบบแผนการสร้างสรรค์และประพันธ์ผลงานเพลง และระบบเสียงในแบบฉบับดนตรีไทย สำหรับด้านบทเพลงนั้น ดนตรีไทยประกอบด้วยบทเพลงทั้งที่เคยเกิดขึ้นอยู่ก่อนหน้า และบทเพลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยดังกล่าวนี้อย่างครบถ้วนบริบูรณ์ กระทั่งรวมไปถึงการเกิดขึ้นของกลุ่มนักดนตรีไทยภายใต้สังกัด เช่น ดนตรีจากราชสำนัก กลุ่มนักดนตรีอาชีพ และกลุ่มนักดนตรีสมัครเล่น ซึ่งล้วนมีบทบาทและต่างเกิดขึ้นภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 6 ทั้งสิ้น

กระทั่งช่วงก่อนและหลังการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองที่สยามปกครองโดยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) ในยุคดังกล่าวถือเป็นวิกฤตการณ์ที่สำคัญของสังคมสยาม เนื่องด้วยปัญหาที่เกิดขึ้นจากประชาคมโลกภายใต้วิกฤตเกี่ยวกับการทำสงครามที่แผ่อิทธิพลจากขั้วมหาอำนาจของโลกในขณะนั้น ได้กลายเป็นปัจจัยและเงื่อนไขที่สำคัญต่อสังคมสยาม และกิจการทางด้านดนตรีไทยของประเทศไทยด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ ทางด้านกิจกรรมด้านดนตรีไทย ได้ปรากฏผลงานทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากพระอัจฉริยภาพและความสนพระทัยในกิจการด้านดนตรีไทยของพระองค์ ได้แก่ เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงเขมรละอองค์ เถา และเพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น สำหรับนักดนตรีไทยที่มีบทบาทสำคัญในยุคดังกล่าวนั้น อาทิ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูผู้ใหญ่หัวหน้าสำนักดนตรีบ้านบาตร

ผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยไว้เป็นจำนวนมาก และที่สำคัญคือท่านได้ประพันธ์เพลงแนวใหม่ที่เรียกว่า “ทางเปลี่ยน” ฝั่งธนบุรีมีสำนักดนตรีพาทยโกศลแห่งวัดกัลยาณ์ซึ่งมีครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้ควบคุมและดูแล สำนักดนตรีจางวางสวน ชิตท้วม แห่งพระประแดง และจังหวัดพระนครศรีอยุธยาคือสำนักดนตรีครูเพชร จรรย์นาฏย์ ซึ่งล้วนแต่เป็นสำนักดนตรีที่มีบทบาทและทำหน้าที่ในการผลิตนักดนตรี ท่วงทำนองของบทเพลง และบริบทอื่นๆ ทางดนตรีไทยอีกเป็นจำนวนมาก ที่ล้วนเกิดขึ้นในยุคสมัยดังกล่าวนี้

สำหรับหน่วยงานราชการที่ทำหน้าที่ทำหน้าที่ในการดูแลและส่งเสริมผลงานด้านดนตรีไทย ได้มีการจัดตั้งคณะกรรมการชำระและบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตสากล นำโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และนอกจากนั้นในภายหลังที่มีความรุดหน้าด้านการบันทึกเสียงมากขึ้นกว่าในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงได้มีการนำเครื่องมือและอุปกรณ์บันทึกเสียงมาใช้ในการบันทึกเสียงเพลงไทยบนแผ่นครั่ง โดยมีบริษัทบันทึกแผ่นเสียงเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากและมียี่ห้อของแผ่นเสียงที่มีความหลากหลายแตกต่างกันออกไป เช่น แผ่นเสียง ต.เง็กชวน แผ่นเสียงปาเลอโฟน แผ่นเสียงโอเดียน และแผ่นเสียงเศรณี ฯลฯ ตลอดจนได้มีการนำดนตรีไทยไปเผยแพร่ในสื่อสาธารณะ ทั้งรายการวิทยุและรายการโทรทัศน์ ได้แก่ สถานีวิทยุพี.เจ.ศาลาแดง พระราชวังพญาไท และสถานีวิทยุสวนอัมพร ซึ่งส่งผลให้กิจการด้านดนตรีไทยและวัฒนธรรมบันเทิงได้เกิดการแพร่กระจายออกไป ทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ตลอดจนผู้เสพผลงานทางดนตรีสามารถที่จะเสพผลงานในช่องทางที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น

1.3 ดนตรีไทยยุคเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครอง พ.ศ.2475 ถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2565)

หลังเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองจากอาณาจักรสยามมาสู่ประเทศไทยโดยกลุ่มคณะราษฎร์ในปี พ.ศ.2475 แม้จะมีข้อมูลที่จำนวนมากที่กล่าวถึงสภาพของวัฒนธรรมดนตรีไทยในยุคดังกล่าวว่ามีความเสื่อมโทรมลง เนื่องจากการผลักดันและให้ความสำคัญกับนโยบายการสร้างความเป็นตะวันตกให้เกิดขึ้นในสังคมไทยที่เกิดขึ้นจากภาครัฐ และความตื่นตัวของคนในสังคมไทยในขณะนั้นที่ให้ความสนใจกับวัฒนธรรมความบันเทิงรูปแบบใหม่ที่หน่วยงานภายใต้การกำกับดูแลของรัฐเป็นผู้สนับสนุน แต่จากการทบทวนวรรณกรรมต่างๆ พบว่า วัฒนธรรมดนตรีไทยยังคงมีการขับเคลื่อนในมิติต่างๆ อยู่ในยุคดังกล่าวนี้ด้วย ดังจะพบว่าด้วยการเล็งเห็นถึงความสำคัญทางวัฒนธรรมที่จะมีส่วนสำคัญในการเปลี่ยนแปลงผู้คนและสังคมตามนโยบายของรัฐ ดังนั้น จึงได้มีการจัดตั้งโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ เพื่อให้มีการจัดการศึกษาในวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ และได้ปรากฏตำราทฤษฎีดนตรีไทยเล่มแรกในประเทศไทย โดยครูมนตรี ตราโมท ที่มีชื่อตำราว่า ดุริยางคศาสตร์ไทย พร้อมกับยังคงดำเนินการตรวจสอบและบันทึกเพลง

ไทยโดยการใช้โน้ตสากล ภายใต้คำสั่งของหลวงวิจิตรวาทการ โดยมีบุคคลสำคัญซึ่งทำหน้าที่ในการร่วมดำเนินการครั้งนี้ ได้แก่ พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร) จางวางทั่ว พาทยโกศล ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูมนตรี ตราโมท และหลวงบำรุงจิตรเจริญ เป็นต้น

ในขณะเดียวกันรัฐบาลในขณะนั้นได้ให้มีการจัดตั้งกรมโฆษณาการ เมื่อปี พ.ศ.2476 ซึ่งมีบทบาทและหน้าที่สำคัญในการแพร่กระจายข่าวสารและข้อมูลความรู้ต่างๆ จากภาครัฐไปสู่ประชาชน และได้มีการก่อตั้งวงดนตรีประจำกองโฆษณาการ โดยวงดนตรีดังกล่าวทำหน้าที่ในการบรรเลงเพลงและส่งเสียงกระจายไปยังพื้นที่ต่างๆ เพื่อสร้างความบันเทิง ตลอดจนมีการนำวงดนตรีของกรมโฆษณาการดังกล่าวนี้ไปบรรเลงในงานเต้นรำ และกิจกรรมต่างๆ สุดแต่จะมีผู้ต้องการ กระทั่งความรุ่งเรืองและก้าวหน้าของวงดนตรีกรมโฆษณาการที่นับว่าเป็นแหล่งรวมของศิลปินและนักดนตรีคนสำคัญหลายท่าน ได้ทำให้เกิดเพลงไทยสากล และเพลงประเภทร่วมสมัยหรือเพลงไทยประยุกต์ ซึ่งมีชื่อเรียกว่าดังกล่าวว่า วงสังคีตประยุกต์ ภายใต้ความร่วมมือของครูเอื้อ สุนทรสมาน และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ตลอดจนนักดนตรีอีกหลายท่านที่ล้วนมีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์เสียงใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคมไทย

ความเฟื่องฟูของดนตรีไทยและศิลปวัฒนธรรมไทยเกิดขึ้นอีกครั้งหลังจากที่ได้มีการยกเลิกคำสั่งที่ว่าด้วยการควบคุมดนตรีและการแสดงของไทย เมื่อครั้งที่นายควง อภัยวงศ์ เป็นนายกรัฐมนตรี และอยู่ภายใต้การปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่พระองค์ได้ทรงเสด็จขึ้นปกครองกรุงรัตนโกสินทร์เป็นพระมหากษัตริย์ลำดับที่ 9 โดยพระองค์ทรงมีความสนพระราชหฤทัยอย่างยิ่งต่อกิจการด้านดนตรี โดยในสมัยดังกล่าวได้มีการนำแนวคิดและความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ทั้งด้านการศึกษาและสร้างสรรค์เพลงไทย กระทั่งเกิดเป็นผลงานการประพันธ์เพลงไทยสากล การเรียบเรียงเสียงประสานด้วยเพลงไทยโดยใช้วงดนตรีตะวันตก เช่น วงเครื่องสายตะวันตก วงดุริยางค์ วงเครื่องเป่า เป็นต้น

ความสนพระราชหฤทัยในกิจการด้านดนตรีของรัชกาลที่ 9 ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด เมื่อพระองค์พระราชนิพนธ์เพลงต่างๆ ขึ้นเป็นจำนวนมาก โดยผลงานเพลงพระราชนิพนธ์เพลงแรกที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นคือ เพลงแสงเทียน และหลังจากนั้นพระองค์ได้พระราชนิพนธ์บทเพลงต่างๆ ขึ้นอีกกว่า 50 ผลงานเพลง ซึ่งด้วยพระอัจฉริยะภาพของพระองค์ที่มีด้านดนตรี จึงทำให้พระองค์ได้รับการถวายปริญญาบัตรและได้เป็นสมาชิกกิตติมศักดิ์ของสถาบันการ

ดนตรีและศิลปะแห่งกรุงเวียนนา ซึ่งถือว่าพระองค์เป็นพระมหากษัตริย์พระองค์เดียวที่ได้รับเกียรติอันสูงส่งดังกล่าวนี้

ด้านดนตรีไทย พระองค์ทรงมีความสนใจด้านการเป่าปี่ใน โดยประมาณปี พ.ศ.2516 พระองค์ได้ทรงทดลองฝึกหัดเป่าปี่ โดยทรงโปรดให้ครูเทียบ คงลายทอง ทำหน้าที่เป็นครูผู้ถวายการสอน ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ครูเทวาประสิทธิ์แต่งเพลงโหมโรงมหาจุฬาลงกรณ์ โดยการใช้ทำนองของเพลงพระราชนิพนธ์มหาจุฬาลงกรณ์ และเมื่อความทราบถึงพระองค์ จึงทรงมีพระราชประสงค์ให้มีการเผยแพร่เพลงไทยด้วยโน้ตสากล โดยมีกรมศิลปากรเป็นผู้รับหน้าที่ในการดำเนินการ และมีการแต่งตั้งคณะทำงาน อันได้แก่ ครูมนตรี ตราโมท ครูแช่ม ช้อยดุริยพันธุ์ และครูพิษณุ แช่มบาง ฯลฯ กระทั่งผลงานตามพระราชประสงค์ดังกล่าวได้ถูกผลิตและเผยแพร่สู่สังคมวงกว้าง โดยการจัดพิมพ์เป็นหนังสือชื่อโน้ตเพลงไทย มีจำนวน 3 เล่ม และนอกจากนั้นแล้วพระองค์ยังให้การสนับสนุนในการเผยแพร่ผลงานของวงดนตรีทั้งวงดนตรีไทยและวงดนตรีตะวันตก โดยจัดให้มีการบรรเลงและเผยแพร่ผลงานทางดนตรีผ่านสถานีวิทยุ อ.ส.พระราชวังดุสิต ซึ่งเป็นสถานีวิทยุที่กรมประชาสัมพันธ์ทูลเกล้าถวายให้แก่พระองค์ โดยวงดนตรีไทยที่ได้มาทำการบันทึกเสียงเพื่อออกอากาศอยู่เป็นประจำในขณะนั้น คือวงดนตรีคณะศรทอง ภายใต้การควบคุมและดูแลโดยหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) วงของครูมนตรี ตราโมท วงดนตรีคณะพายโกศล เป็นต้น นอกจากนั้นยังเปิดโอกาสให้วงดนตรีจากสถานศึกษาต่างๆ ได้มีโอกาสมาบันทึกเสียงและเผยแพร่ทางสถานีวิทยุดังกล่าวด้วย

นอกจากความสนพระราชหฤทัยของพระองค์ที่มีต่อกิจการด้านดนตรีไทยและตะวันตกแล้วนั้น พระองค์ยังสนับสนุนให้พระราชโอรสและพระธิดาของพระองค์มีความสนพระทัยในศาสตร์ด้านดนตรีอีกด้วย ดังที่ได้ทรงสนับสนุนให้สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเรียนและฝึกหัดเครื่องดนตรีไทย จนกระทั่งพระองค์ทรงสามารถพระราชนิพนธ์เนื้อร้องเพื่อบรรจุในบทเพลงต่างๆ อาทิ เพลงไทยดำเนินดอย เพลงชื่นชุมนุม เพลงกลุ่มดนตรี เพลงอกทะเล ตลอดจนพระองค์ได้ให้ความสำคัญในการเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ ทางดนตรีไทยที่สำคัญอยู่บ่อยครั้ง เช่น งานดนตรีไทยอุดมศึกษา งานไหว้ครูดนตรีไทย งานพระราชทานรางวัลการประกวดและแข่งขันทักษะทางด้านดนตรีไทย งานพระราชทานรางวัลศิลปินแห่งชาติ งานเชิดชูเกียรติผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม การรับครูดนตรีไทยที่เจ็บป่วยไว้ในความอนุเคราะห์ ตลอดจนการเสด็จพระราชดำเนินในการพระราชทานเพลิงศพครูดนตรีไทยคนสำคัญอีกหลายท่านมาโดยตลอด

ในด้านการส่งเสริมศิลปินผู้มีผลงานทางดนตรีไทยที่โดดเด่นนั้น รัฐได้มีการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ โดยเริ่มต้นจากปี พ.ศ.2528 ที่ได้ปรากฏชื่อของนักดนตรีและศิลปินแห่งชาติสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน อาทิ ครูมนตรี ตราโมท คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูเฉลิม บัวทั่ง คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ครูประสิทธิ์ ถาวร ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูประเวศ กุมุท ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ครูเตือน พาทยกุล ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ ครูเชื้อ ดนตรีรส ครูจิรัส อาจณรงค์ ครูสำราญ เกิดผล ครูกาหลง พึ่งทองคำ ครูอุทัย แก้วละเอียด ครูเสนาะ หลวงสุนทร ครูวิชิต โห้ไทย ครูทัศนีย์ ขุนทอง ครูเฉลิม ม่วงแพรศรี ครูศิริ วิชเวช ครูสิริชัย ชาญ ฟักจำรูญ ครูปิ๊บ คงลายทอง ฯลฯ

ดนตรีไทยก้าวเข้าสู่สถาบันการศึกษาอย่างเป็นรูปธรรมช่วงหลังปี พ.ศ.2500 เป็นต้นมา ดังที่ดนตรีไทยได้รับการส่งเสริมให้ถูกบรรจุอยู่ในหลักสูตร เพื่อให้เกิดการจัดการเรียนการสอนให้แก่เยาวชน ตั้งแต่ระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา จึงส่งผลให้สถานศึกษาหลายแห่งมีการจัดตั้งวงดนตรีไทยอย่างเป็นรูปธรรม รวมทั้งจัดให้มีการก่อตั้งสถานศึกษาที่ทำหน้าที่ในการจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีโดยเฉพาะ อาทิ โรงเรียนมัธยมสังคีต กรุงเทพมหานคร วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ เป็นต้น นับว่าดนตรีไทยในสถานศึกษามีบทบาทที่สำคัญอย่างยิ่งต่อการขับเคลื่อนและเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากกิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นจากสถาบันการศึกษา รวมทั้งหน่วยงานของภาครัฐและเอกชน อาทิ การจัดงานดนตรีไทยมัธยมศึกษา งานดนตรีไทยอุดมศึกษา งานแสดงดนตรีในวาระที่สำคัญต่างๆ รวมถึงงานอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการเผยแพร่และนำเสนอผลงานความรู้ที่มีความเกี่ยวข้องในด้านดนตรีไทย ที่มีอยู่เป็นจำนวนมากในปัจจุบัน

ในอีกมิติหนึ่งนั้น ได้มีการจัดทำหลักสูตรในระดับอุดมศึกษาเพื่อเป็นการจัดการเรียนการสอนในระดับปริญญาตรี ให้กับผู้มีความสนใจทางด้านการประกอบวิชาชีพดนตรีไทย โดยเริ่มจากการจัดการเรียนการสอนที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยาในปี พ.ศ.2513 และวิทยาลัยวิชาการศึกษา หรือเป็นปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ซึ่งเป็นสถาบันอุดมศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษาแห่งแรกของประเทศไทย จากนั้นจึงได้กระจายไปสู่สถานศึกษาในระดับอุดมศึกษาอื่นๆ ทั่วประเทศ และส่งผลให้เกิดบุคลากร วัสดุอุปกรณ์ สื่อ และผลงานต่างๆ ทางด้านดนตรีไทยอย่างแพร่หลาย จากฝีมือของนักวิชาการด้านดนตรีไทยที่มีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนองค์ความรู้ด้านดนตรีไทย ดังที่ปรากฏในผลงานตำรา หนังสือ และเอกสารทางวิชาการต่างๆ อาทิ ศ.ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ศ.เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์สงัด ภูเขาทอง ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ศ.ดร.ขำคม

พรประสิทธิ์ ศ.พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎรรัชต์ รศ.ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รศ. กาญจนา อินทรสุนานนท์ รศ.พิชิต ชัยเสรี อ.อานันท์ นาคคง ตลอดจนครู อาจารย์ และนักวิชาการจำนวนมากที่ผลิตผลงานด้านวิชาการดนตรีไทยที่สังกัดสถานศึกษาและหน่วยงานราชการต่างๆ

ผลิตผลด้านการศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบในสถาบันการศึกษา ส่งผลให้เกิดการศึกษาทั้งในระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก เกิดเป็นผลงานการศึกษาและวิจัยในรูปแบบของงานวิทยานิพนธ์ งานวิจัย หรืองานศึกษาต่างๆ เป็นจำนวนมาก สืบเนื่องเรื่อยมาจากปี พ.ศ.2534 ที่ได้มีผลงานวิจัยเกี่ยวกับดนตรีไทยเล่มแรกในระดับปริญญามหาบัณฑิตเกิดขึ้นในประเทศไทย โดยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ทั้งนี้ จากการสังเคราะห์ข้อมูลผลงานวิจัยดนตรีประเภทต่างๆ ที่มีอยู่ในประเทศไทย สามารถจำแนกและมีรายละเอียดของการศึกษา อาทิ การวิจัยในด้านดนตรีไทยพลว่ามีการศึกษาอย่างครบถ้วนทุกประเด็น ได้แก่ การศึกษาโครงสร้างของบทเพลง ทำนอง การบรรเลง วงดนตรี การบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีทุกชนิด จากบทเพลงประเภทเก่าและเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยนักดนตรีที่มีชื่อเสียงจากอดีตถึงปัจจุบัน และดนตรีไทยร่วมสมัย

การวิจัยดนตรีไทยเป็นการวิจัยที่มุ่งเน้นการอนุรักษ์และสืบสานความรู้ของสำนักดนตรี กลุ่มนักดนตรี องค์กร หน่วยงาน สถาบัน ทั้งภาครัฐและเอกชน แหล่งดนตรีไทยในภูมิภาคต่างๆ ของประเทศไทย บุคคลที่มีอิทธิพลและมีบทบาทต่อสังคมดนตรีไทย เช่น พระบรมวงศานุวงศ์ นักดนตรีผู้ได้รับพระราชทานราชทินนาม ครูดนตรี ศิลปินแห่งชาติ นักวิชาการดนตรี และงานวิจัยดนตรีไทยที่มีอยู่จำนวนไม่มาก เช่น งานวิจัยที่นำแนวคิดทางมานุษยวิทยา สังคมวิทยา มาใช้ในการศึกษาและนำเสนอข้อมูล

งานวิจัยดนตรีตะวันตก มีงานวิจัยวงดนตรี ประวัติและผลงานของศิลปินและนักดนตรีที่มีชื่อเสียงทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ที่มีชีวิตอยู่ในอดีตและปัจจุบัน งานวิจัยที่ เกี่ยวกับการปฏิบัติ การเดี่ยวเครื่องดนตรี และวงดนตรี เพื่อเสริมสร้างความเชี่ยวชาญให้แก่ผู้วิจัยและกลุ่มเป้าหมาย นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยด้านประวัติศาสตร์ พัฒนาการ และอิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีและผู้คนในสังคมไทย

งานวิจัยดนตรีลูกทุ่ง มีจำนวนไม่มาก ที่พบจะเป็นงานวิจัยประวัติและผลงาน ลักษณะเด่นทางดนตรีของศิลปิน การประพันธ์ วงดนตรี ทำนอง และพบว่ามีงานวิจัยจำนวนหนึ่งที่พยายามนำเสนอข้อมูลดนตรีลูกทุ่งจากแนวคิดทางด้านมานุษยวิทยา สังคมวิทยา ซึ่งมีอยู่ไม่มาก และเป็นงานวิจัยจากคนนอกวัฒนธรรมดนตรี

งานวิจัยดนตรีศึกษา มีงานวิจัยจำนวนมากที่ได้ทำวิจัยในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในระบบการศึกษา ผู้เรียน ครู อาจารย์ สื่อ เทคโนโลยี การพัฒนา การสร้างสรรค์ การผลิตนวัตกรรม การจัดกิจกรรม การพัฒนาชุดการสอน การใช้แนวคิดของนักคิดคนสำคัญ การใช้คอมพิวเตอร์ช่วยสอน โดยมีกลุ่มเป้าหมายของการวิจัย ได้แก่ นักเรียน นักศึกษาในระดับก่อนอนุบาลกระทั่งถึงระดับปริญญาเอก และยังพบว่ามีงานวิจัยผลกระทบของการบริหารจัดการการเรียนการสอน ความคาดหวัง ความคิดเห็น แนวทางในการพัฒนา และการศึกษาหน่วยงานที่มีความเกี่ยวข้องกับระบบการศึกษาทางด้านดนตรี

งานวิจัยดนตรีพื้นบ้าน มีงานวิจัยดนตรีที่ทำการวิจัยดนตรีที่มีอยู่ในภูมิภาคต่างๆ ของประเทศซึ่งมุ่งเน้นการวิจัยองค์ประกอบทางดนตรี บทบาทของดนตรีในการสร้างความบันเทิง ดนตรีประกอบพิธีกรรม ประวัติและผลงานของศิลปิน วงดนตรี และชุมชนดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงและมีพลวัตต่อการขับเคลื่อนสังคมดนตรีในท้องถิ่น

งานวิจัยดนตรีชาติพันธุ์ พบงานวิจัยที่ได้วิจัยดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ จำนวน 25 กลุ่ม ซึ่งกระจายตัวอยู่ตามภูมิภาคต่างๆ ของประเทศ งานวิจัยจะมุ่งเน้นการวิจัยองค์ประกอบทางดนตรี บทบาทของวงดนตรี เครื่องดนตรีในประเพณี พิธีกรรม และกิจกรรมต่างๆ ที่ดนตรีเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับผู้คนและวัฒนธรรมในกลุ่มชาติพันธุ์ นอกจากนั้นพบว่ามีงานวิจัยอีกจำนวนหนึ่งที่ได้มีการนิยามความหมายของความเป็นชาติพันธุ์ที่เป็นชาติพันธุ์ในนิยามใหม่ ซึ่งไม่ใช่ความเป็นชาติพันธุ์ที่ถูกนิยามด้วยหลักการทางภาษาศาสตร์ แต่เป็นการนิยามความเป็นชาติพันธุ์ในความหมายของผู้คนที่มีประสบการณ์ร่วม ความทรงจำร่วม เช่น งานวิจัยกลุ่มนักดนตรีสกา เร็กเก้ ฮิพฮอพ อาร์ดคอร์ เพลงเพื่อชีวิต ดนตรีคนตาบอด เพลงใต้ดิน ดนตรีของกลุ่มขับเคลื่อนทางการเมือง และนักดนตรีกลางคืน ซึ่งผลงานการศึกษาประเภทนี้แม้จะมีจำนวนไม่มาก แต่พอจะทำให้ได้เห็นปรากฏการณ์ของการวิจัยดนตรีในสังคมไทย ที่พยายามจะวิจัยดนตรีในพื้นที่และประเด็นใหม่

การวิจัยดนตรีต่างประเทศ พบว่ามีการวิจัยดนตรีในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และประเทศจีน โดยวิจัยองค์ประกอบทางดนตรี การบริหารจัดการธุรกิจดนตรี การบริหารการศึกษาด้านดนตรี และดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์

นอกจากนี้พบว่ายังมีงานวิจัยจำนวนหนึ่งที่นำเสนอข้อมูลการวิจัยดนตรีในหัวข้อเกี่ยวกับธุรกิจดนตรี เช่น การบริหารจัดการหน่วยงานหรือบริษัทที่ประกอบธุรกิจด้านดนตรี การวิจัย ด้านดนตรีบำบัด เป็นงานวิจัยที่ได้นำดนตรีเข้ามาใช้ในการบำบัด รักษา และบรรเทาอาการเจ็บป่วยของผู้ป่วยประเภทต่างๆ โดยมีกลุ่มประชากรในการวิจัยตั้งแต่อยู่ในครรภ์ของ

มารดาไปจึงถึงคนชราและผู้ใกล้ที่จะเสียชีวิต และงาน อีกจำนวนหนึ่งที่ทำการวิจัยดนตรีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์บทเพลง การทดลอง การผลิตนวัตกรรม ดนตรีกับเทคโนโลยี ดนตรีกับการแสดง การสังเคราะห์เสียง และการสร้างแอพพิเคชั่นสำหรับเผยแพร่ความรู้ด้านดนตรี

นอกจากการจัดการเรียนการสอนในระบบของสถาบันการศึกษาในระดับต่างๆ แล้วนั้น กิจกรรมต่างๆ ที่อยู่นอกเหนือจากการจัดการเรียนการสอนแต่มีความเกี่ยวเนื่องและเชื่อมโยงในการพัฒนาวิชาชีพทางดนตรีไทย ได้ถูกจัดขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก เพื่อเป็นการเปิดพื้นที่ให้กับนักดนตรีและผู้มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยในการประกวดประชันแข่งขันกัน โดยมีเจ้าภาพในการจัดกิจกรรมต่างทั้งภาครัฐและเอกชน ตลอดจนหน่วยงานต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม อาทิ การประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่งคงแห่งชาติ การประกวดดนตรีไทยรายการศรทอง การประกวดดนตรีไทยรายการประลองเพลงประเลงมโหรี การประกวดดนตรีไทยภาคตะวันออก การประกวดดนตรีไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ การประกวดดนตรีไทยในงานศิลปหัตถกรรม และการประกวดดนตรีไทยอีกเป็นจำนวนมากซึ่งจัดขึ้นจากหน่วยงานราชการและเอกชน ตลอดจนในวาระพิเศษต่างๆ เช่น ในวาระครบรอบ 100 ปีคุณครูระตี วิเศษสุรการ และงานประกวดดนตรีไทยในวาระ 100 ปี ชาตกาลครูประเวช กุมุท เป็นต้น

นอกจากการจะได้มีเวทีที่จัดขึ้นสำหรับการประกวดแข่งขันทางด้านดนตรีไทยที่จัดขึ้นจากสถาบันการศึกษาและหน่วยงานต่างๆ แล้วนั้น ยังจะสามารถพบได้ว่า มีพื้นที่ที่เอื้อต่อการส่งเสริมให้เกิดการประชันขันแข่ง หรืออวดความสามารถด้านดนตรีไทยของนักดนตรีไทยในพื้นที่ต่างๆ ของประเทศ อาทิ งานประชันปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์ ที่มีการจัดต่อเนื่องยาวนานมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2513 งานประชันปี่พาทย์วัดป่าธรรมโสภณ จังหวัดลพบุรี งานประชันปี่พาทย์รายการดนตรีไทยพรรณาที่จัดขึ้น ณ โรงละครแห่งชาติ รวมถึงงานประชันปี่พาทย์ที่จัดขึ้นอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการในงานสำคัญต่างๆ อาทิ งานศพของนักดนตรีไทย งานไหว้ครูบ้านดนตรีไทย หรืองานประจำปีต่างๆ ของนักดนตรีไทย เป็นต้น

โลกเปลี่ยนแปลงไปดนตรีไทยก็ไม่ได้หยุดนิ่ง แต่มีการปรับเปลี่ยนตนเองเพื่อให้เกิดความสอดคล้องทั้งในมิติของการเผยแพร่ข้อมูลด้านกิจกรรมดนตรีไทยผ่านสื่อต่างๆ ตลอดรวมถึงกระบวนการในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีที่เกิดขึ้นในรูปแบบใหม่ เพื่อตอบสอบสนองต่อความต้องการของทั้งนักดนตรีไทยที่ความสามารถด้านการสร้างสรรค์ผลงานและผู้เสพผลงานทางด้านดนตรีไทยที่มีรสนิยมแบบใหม่ ทั้งนี้ ในด้านของการเผยแพร่ข้อมูลต่างๆ ด้านดนตรีไทยนั้น พบว่าดนตรีไทยได้ถูกนำไปเผยแพร่อยู่ในระบบการสื่อสารมวลชนในรูปแบบต่างๆ เป็นจำนวนมาก เริ่มจากยุคเริ่มต้นที่มีการเผยแพร่ดนตรีไทยผ่านรายการโทรทัศน์

ของ ศ.ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ จากรายการ ดร.อุทิศ แนะดนตรีไทย รายการคันธัพศาลา รายการทิพวาทิต รายการอัศจรรย์คันธรรพ และบางโอกาสในรายการไทยบันเทิง รายการคุณพระช่วย รายการคนไทยขั้นเทพ ตลอดจนรายการประกวดความสามารถ เช่น Thailand Got Talent และรายการ The Mask Singer ฯลฯ ซึ่งนอกจากจะได้รับชมเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับทางด้านดนตรีไทยผ่านสายตาแล้วนั้น รายการดนตรีไทยยังมีการเผยแพร่ผ่านรายการวิทยุอีกด้วย โดยสามารถรับฟังได้ที่คลื่นวิทยุต่างๆ อาทิ FM. 101.5 Mh.Z. FM. 92.5 Mh.Z FM. 87.5 Mh.Z เป็นต้น หรือในโลกออนไลน์ นับได้ว่าเป็นอีกพื้นที่เสมือนจริงอีกพื้นที่หนึ่งได้กลายเป็นพื้นที่ของการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร ตลอดจนการวิพากษ์วิจารย์ และนำเสนอผลงานต่างๆ ทางด้านดนตรีไทย อาทิ เว็ปไซต์ Thaikids.com เว็ปไซต์ Dontrithai.com รวมถึงเว็ปไซต์ที่เป็นมีองค์กรหน่วยงาน เป็นเจ้าของ ตลอดรวมถึงสื่อออนไลน์และแอพพิเคชั่นต่างๆ ที่บุคคลทั่วไปสามารถนำเสนอข้อมูล เนื้อหา และแลกเปลี่ยนความรู้ต่างๆ ด้านดนตรีไทย เช่น Facebook YouTube ฯลฯ รวมถึงยังจะสามารถพบเห็นเนื้อหาสาระด้านดนตรีไทยผ่านละครโทรทัศน์ ละครเวที ภาพยนตร์โฆษณา สารคดี และภาพยนตร์ อีกเป็นจำนวนมาก ซึ่งล้วนแต่เป็นภาพสะท้อนถึงกระแสของความนิยมที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่มีความเปลี่ยนแปลงและแตกต่างกันออกไปตามปัจจัยและเงื่อนไขของบริบททางสังคม

จากที่ได้นำเสนอข้อมูลให้เห็นถึงประวัติและพัฒนาการทางดนตรีของดนตรีประจำชาติในเบื้องต้นนั้น สามารถสรุปได้ว่า วัฒนธรรมดนตรีประจำชาติของไทยได้มีการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมือง สืบเนื่องจากอดีตกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยมีปัจจัยในการกระตุ้นให้วัฒนธรรมดนตรีไทยมีการเปลี่ยนแปลงอย่างมาก อาทิ สถาบันกษัตริย์ รัฐบาล สถาบันและหน่วยงานการศึกษา ตลอดจนรสนิยมของประชาชนในสังคม ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมดนตรีคือหลักฐานชิ้นสำคัญในการสะท้อนให้เห็นบริบทและเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ตลอดรวมถึงวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนและสังคม จากอดีตถึงปัจจุบัน

2. แนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยม

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่อง “วัฒนธรรมสมัยนิยม” (Popular Culture) มาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดทิศทางของการศึกษา วิเคราะห์ ตีความและนำเสนอเนื้อหาในเชิงวิพากษ์ โดยแนวคิดดังกล่าวด้วยความหมายและนัยยะของระเบียบวิธีวิทยาการวิจัยนั้น แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นแนวคิดที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการศึกษาปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่วัฒนธรรมในการถูกนำมาใช้ในการศึกษาในที่นี้คือวัฒนธรรมที่อิงอยู่กับวิถีชีวิตประจำวันของ

ผู้คนธรรมดาสามัญทั่วไป หรือเป็นกระแสความนิยมของคนส่วนใหญ่ในสังคมที่มีมูลเหตุเกิดขึ้นมาจากกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ ในการทำให้ระบบการสื่อสาร การแพร่กระจายของเทคโนโลยี การเข้าถึงข้อมูล และส่งผลถึงการเสพและนำเสนอรูปแบบหรืออัตลักษณ์ใหม่ของสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม ที่เกิดขึ้นจากผู้คนในสังคมที่มีความแตกต่างและหลากหลาย และยากแก่การคาดเดาไว้ว่ากระแสหรือรูปแบบทางวัฒนธรรมใดจะกลายเป็นกระแสที่ได้รับความนิยมของสังคมที่กำลังจะเกิดขึ้นในทุกชั่วขณะ

แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม (Popular Culture) ที่นำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่าแนวคิดดังกล่าวมีชื่ออย่างเป็นทางการในภาษาอังกฤษว่า Popular Culture หรือคำอื่นๆ ในภาษาอังกฤษที่มีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน ได้แก่ คำว่า “Mass Culture” “Culture Industry” “Low Culture” รวมถึงคำว่า “Folk Culture” หรือที่แปลเป็นภาษาไทยได้ในหลากหลายลักษณะ เช่น วัฒนธรรมป๊อป วัฒนธรรมมวลชน วัฒนธรรมกระแสนิยม วัฒนธรรมประชานิยม (ฐิรวุฒิ เสนาคำ, 2549) และที่ใช้ในงานวิจัยนี้คือ “วัฒนธรรมสมัยนิยม” คำเหล่านี้ล้วนแต่มีความหมายที่มุ่งเน้นไปในแนวทางเดียวกันของการใช้เป็นเครื่องมือหรือวิธีวิทยาในการศึกษาพฤติกรรมของมวลมนุษยชาติ ซึ่งเริ่มถือกำเนิดและได้รับความนิยมในการนำแนวคิดดังกล่าวไปใช้อย่างแพร่หลายในช่วงทศวรรษที่ 1960 – 1970 เป็นต้นมา โดยเริ่มจากการนำแนวคิดดังกล่าวไปใช้ในการวิเคราะห์พฤติกรรมของมนุษย์โดยนักวิชาการสายวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies) ซึ่งขณะนั้นถือเป็นสาขาใหม่ในแวดวงวิชาการที่มีการแตกตัวของอนุภาคจากสาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ โดยมีกลวิธีในการบูรณาการศาสตร์ในสาขาต่างๆ มาใช้ในการศึกษาและอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับมวลมนุษยชาติ ทั้งนี้ นักวัฒนธรรมศึกษาให้ความสนใจอย่างยิ่งต่อการศึกษาวัฒนธรรมในโลกสมัยใหม่หรือปรากฏการณ์ที่เป็นปัจจุบัน โดยการพิจารณาวัฒนธรรมในฐานะที่เป็น “พื้นที่” “เวที” หรือ “ปริมณฑล” ของการศึกษา ที่มีการปฏิบัติการของชุดวาทกรรมหรืออำนาจเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง โดยมีชนชั้นนำ ชนชั้นกลาง รวมทั้งผู้คนกลุ่มต่างๆ ในสังคมเป็นผู้แสดง และมีส่วนสำคัญในการสร้าง ต่อรอง ช่วงชิงหรือผลิตซ้ำวัฒนธรรมเฉพาะหรือวัฒนธรรมร่วมสมัยของสังคมอยู่ตลอดเวลา โดยความหมายของวัฒนธรรมหรือรูปแบบทางวัฒนธรรมที่ผู้คนในสังคมต่างกำลังผลิตหรือแสดงอยู่นั้น เป็นเนื้อหาทางวัฒนธรรมที่ไม่ได้จำกัดเฉพาะแบบแผนทางวัฒนธรรมหรือวิถีการดำเนินชีวิตที่ถูกกำหนดหรือยึดถือไว้อย่างตายตัวเท่านั้น แต่ในโลกสมัยใหม่สนามของการศึกษาวัฒนธรรมของนักวัฒนธรรมคือวัฒนธรรมที่เป็นผลผลิตของสื่อมวลชน สินค้าในระบบทุนนิยม การผลิต คิดค้น นำเสนอและเผยแพร่ในสังคมเพื่อประโยชน์ทางเศรษฐกิจและอุมการณ์ทางการเมือง หรือการรวมไปถึงผลผลิตทางวัฒนธรรมที่

เกิดขึ้นจากกระบวนการ “โลกาภิวัตน์” (Globalization) หรือโลกในยุคที่ข่าวสาร ข้อมูล อุดมการณ์ ความคิด เทคโนโลยี การสื่อสาร และความทันสมัยต่างมีอิทธิพลต่อมวลมนุษยชาติในทั่วทุกสังคม ในแบบฉบับของการข้ามผ่านพรมแดนรัฐชาติและพรมแดนทางวัฒนธรรม นักวิชาการสายสกุลวัฒนธรรมศึกษาจึงเรียกอย่างกว่างๆ ว่า “วัฒนธรรมประชานิยม” หรือ “วัฒนธรรมสมัยนิยม” โดยการมุ่งเน้นที่จะนำแนวคิดทฤษฎียุคหลังสมัยใหม่นิยม (Postmodernism) และหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) มาใช้ในการศึกษา วิเคราะห์และอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ (พัฒนา กิติอาษา, 2546)

ฐิรวุฒิ เสนาคำ (2549) ได้กล่าวสรุปถึงต้นกำเนิดของแนวความคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่ได้แพร่หลายและได้รับความนิยมอย่างมากในการนำมาใช้ในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมของผู้คนในสังคม โดยเฉพาะในโลกวิชาการตะวันตก โดยการกล่าวถึงร่องรอยของการนำแนวความคิดดังกล่าวมาใช้ในการศึกษาและวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมของผู้คนในสังคมนั้นได้เกิดขึ้นมาตั้งแต่ยุคแห่งการกำเนิดของอารยธรรมตะวันตก ดังที่จอห์น เอ. เวียเวอร์ (John A. Weaver) ได้ยกตัวอย่างหลักฐานของการจำแนกแยกขั้วระหว่างวัฒนธรรมที่แท้ (Proper Culture) และวัฒนธรรมสมัยนิยม ในคัมภีร์รัฐศาสตร์ยุคกรีก โดยมีนักปรัชญาคนสำคัญคือเพลโต ที่ได้ทำการจัดจำแนกความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมที่แท้ไว้ในพื้นที่ของปรัชญาการศึกษา และความจริง และได้มีการจัดจำแนกวัฒนธรรมสมัยนิยมหรือวัฒนธรรมที่ถูกขนานนามว่าเป็นวัฒนธรรมของชนชั้นล่างไว้ในพื้นที่กวีนิพนธ์และศิลปะของการแต่งแต้ม (Painting) หรือกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมสมัยนิยมในยุคดังกล่าวคือวัฒนธรรมหรือศาสตร์แห่งความเชื่อ ทัศนคติ และการล่อลวง กระทั่งในยุคศตวรรษที่ 18 ได้เริ่มมีการใช้คำว่า Popular Culture อย่างเป็นทางการโดยโจฮันน์ กอตต์ฟรายต เฮอร์เดอร์ (Johann Gottfried Herder) ที่ได้มีการจำแนกวัฒนธรรมออกเป็นวัฒนธรรมของชนชั้นสูง (High Culture) คือวัฒนธรรมของผู้มีการศึกษาวัฒนธรรมแห่งเหตุผล และวัฒนธรรมชั้นต่ำ (Low Culture) หรือวัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมที่ไร้เหตุผลและใช้เพียงแค่ความรู้สึกเท่านั้น

แต่ถึงกระนั้นความเด่นชัดของกระบวนการศึกษาวัฒนธรรมในกระแสวัฒนธรรมสมัยนิยมอย่างจริงจังโดยนักวิชาการสายวัฒนธรรมนั้นปรากฏในผลงานชิ้นแรกของเม็ทธิว อาร์โนลด์ (Mathew Arnold) ในผลงานชื่อ Culture and Anarchy ซึ่งถือเป็นผลงานที่ได้รับความนิยมอย่างมากในการได้รับข้อวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นผลงานที่สร้างความปั่นป่วนในแวดวงการศึกษาและสังคมที่ต้องการความเป็นระเบียบแบบแผนในยุคสมัยดังกล่าว โดยอาจจะกล่าวโดยสรุปถึงการก่อตัวขึ้นของกระแสการนำเครื่องมือในการศึกษาวัฒนธรรมอันเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากมนุษย์

ในนามของเครื่องมือการศึกษาที่เรียกว่าแนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยมนั้น ได้เริ่มก่อตัวขึ้นอย่างเป็นทางการในแวดวงวิชาการตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 จากจุดกำเนิดที่สำคัญของบริบททางสังคมของโลกที่มีการปรับเปลี่ยนครั้งยิ่งใหญ่จากปรากฏการณ์การปฏิวัติอุตสาหกรรมในโลกตะวันตก ที่ส่งผลให้เกิดการขยายตัวของการผลิตและการแพร่กระจายสินค้าจำนวนมากเพื่อมวลชนจำนวนมากที่ต้องการความสะดวกสบายในการดำเนินชีวิต ดังนั้นวัฒนธรรมของการแพร่กระจายสินค้าเพื่อมวลชนจำนวนมากจึงกลายเป็นต้นธารของนักวิชาการสายวัฒนธรรม ที่ต้องการจะทำความเข้าใจในปรากฏการณ์ทางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องและเกิดขึ้นกับกลุ่มมวลชนจำนวนมาก ซึ่งเริ่มต้นขึ้นในสังคมอเมริกาในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นการศึกษาปรากฏการณ์ของวัฒนธรรมมวลชนที่มีอเมริกาเป็นศูนย์กลาง (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2549)

เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (อ้างถึงในพัฒนา กิติอาษา, 2546) ได้กล่าวถึงเกณฑ์ในการพิจารณาว่าอะไรคือความนิยมของผู้คนในแต่ละยุคสมัย หรือเป็นความนิยมที่ถูกนิยามว่าเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยม โดยการพิจารณาจากเกณฑ์สำคัญ 4 ประการ ได้แก่ 1) วัฒนธรรมนั้นจะต้องเป็นสิ่งที่มีการชื่นชม ชื่นชอบ หรือได้รับการยอมรับจากผู้คนจำนวนมาก 2) วัฒนธรรมนั้นจะต้องเป็นสิ่งที่มักจะถูกมองว่าต่ำชั้นและไม่มีคุณค่าหรือไม่มีรสนิยมทางศิลปะ ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้เป็นการจำกัดความหมายตามกรอบคิดหรือการให้นิยามโดยชุดวาทกรรมกระแสหลักของคำว่าวัฒนธรรมในความหมายที่มุ่งเน้นไปในสิ่งที่ดีงาม ความเจริญ หรือสิ่งที่มีคุณค่า โดยเฉพาะอย่างที่พบเห็นได้ในกรอบของชุดความคิดเรื่องวัฒนธรรมในสังคมไทย 3) วัฒนธรรมนั้นจะต้องเป็นสิ่งที่ได้รับการสร้างสรรค์หรือออกแบบขึ้นเพื่อให้คนจำนวนมากชื่นชอบ หรือเป็นเรื่องของประโยชน์ทางการค้า การบริโภคนิยม หรือมีความข้องเกี่ยวกับระบบอุตสาหกรรม และ 4) เป็นวัฒนธรรมที่สร้างขึ้นโดยผู้คนเพื่อพวกพ้อง

พัฒนา กิติอาษา (2546) ได้นำเสนอเพิ่มเติมเกี่ยวกับการทบทวนความหมายของแนวคิดว่าด้วยวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่ได้มีนักคิดได้ทำการศึกษาและนำเสนอไว้ในเบื้องต้น โดยแบ่งออกเป็น 6 หมวดหมู่ความหมาย ได้แก่

หมวดหมู่ที่ 1 วัฒนธรรมสมัยนิยม หมายถึง วัฒนธรรมอะไรก็ตามที่เป็นที่ยอมรับและชื่นชอบของคนจำนวนมาก

หมวดหมู่ที่ 2 วัฒนธรรมสมัยนิยม หมายถึง วัฒนธรรมที่หลงเหลืออยู่จากการให้คำนิยามวัฒนธรรมของชนชั้นนำหรือวัฒนธรรมของชนชั้นสูง หรืออาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมสมัยนิยม

ในที่นี้คือวัฒนธรรมที่อยู่ตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมของชนชั้นผู้นำหรือเป็นวัฒนธรรมที่ของชนชั้นส่วนใหญ่ในสังคม

หมวดหมู่ที่ 3 วัฒนธรรมสมัยนิยม หมายถึง วัฒนธรรมมวลชน หรือเป็นวัฒนธรรมที่ถูกผลิต เผยแพร่และโฆษณาในระบบการตลาด เป็นสินค้าของระบบทุนนิยมสมัยใหม่ที่ได้รับความนิยม โดยสินค้าที่เป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมมักจะได้รับการนิยามว่ามีความเชื่อมโยงกับการครอบงำทางวัฒนธรรมจากประเทศในโลกตะวันตกหรือกลุ่มประเทศอุตสาหกรรม ซึ่งจัดว่ากลุ่มวัฒนธรรมดังกล่าวถือเป็นต้นกำเนิดของสื่อวัฒนธรรมในกลุ่ม

หมวดหมู่ที่ 4 วัฒนธรรมสมัยนิยม หมายถึง วัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประชาชน เป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากประชาชนสามัญทั่วไป หรือถือว่าวัฒนธรรมสมัยนิยมคือวัฒนธรรมประชาชน

หมวดหมู่ที่ 5 วัฒนธรรมสมัยนิยม หมายถึง พื้นที่หรือปริมณฑลของการต่อสู้ระหว่างพลังของกลุ่มคนที่ถูกเอารัดเอาเปรียบกับกลุ่มคนผู้ที่มีอำนาจในการครอบงำสังคม วัฒนธรรมสมัยนิยมในแง่นี้ไม่ใช่ทั้งของชนชั้นผู้นำหรือชนชั้นผู้เสียเปรียบในสังคม แต่เป็นวัฒนธรรมที่เกิดจากการต่อสู้ ต่อรอง และช่วงชิงทางอุดมการณ์และผลประโยชน์ของคนส่วนใหญ่ของสังคม ซึ่งวัฒนธรรมสมัยนิยมในกรอบความคิดดังกล่าวนี้จะเชื่อมโยงไปถึงการตีความหรือการทำความเข้าใจกระบวนการทางสังคมวัฒนธรรมโดยใช้วิธีวิทยาการวิจัยในยุคหลังทันสมัย ด้วยการตีความ การวิพากษ์ หรือการนำเสนอในมิติการรื้อโครงสร้างทางสังคม

หมวดหมู่ที่ 6 วัฒนธรรมสมัยนิยม หมายถึง วัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายหลังการพัฒนาอุตสาหกรรมและการขยายตัวของชุมชนเมือง ซึ่งการนิยามความหมายในกลุ่มดังกล่าวนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของระบบของสื่อมวลชนและการคมนาคมในโลกสมัยใหม่ โดยเฉพาะโลกโลกาภิวัตน์ ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการก่อรูปและขยายตัวของวัฒนธรรมในชุมชนเมืองขนาดใหญ่ วิถีการผลิตแบบอุตสาหกรรมและวิถีชีวิตในเมืองทำให้ผู้คนจำนวนมากเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตในสังคมเกษตรกรรมหรือสังคมชนบทไปสู่โลกของความทันสมัย ทำให้เกิดรูปแบบทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย เปลี่ยนแปลงวิถีการดำเนินชีวิตในแบบดั้งเดิม ดังนั้น จึงสามารถสรุปได้ว่า วัฒนธรรมสมัยนิยมที่ปรากฏขึ้นในกลุ่มดังกล่าวซึ่งมีอิทธิพลมาจากระบบอุตสาหกรรมนั้น วัฒนธรรมสมัยนิยมก็คือวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในวิถีชีวิตประจำวัน

วุฒิชัย กฤษณะประกรกิจและคณะ (อ้างถึงในพัฒนา กิติอาษา, 2546) ได้จัดแบ่งประเภทของลักษณะที่เรียกว่าวัฒนธรรมสมัยนิยม โดยสามารถนำมาใช้เป็นเกณฑ์ในการกำหนดและระบุว่าวัตถุทางวัฒนธรรมแบบใดจึงจะถูกเรียกว่าเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยม โดยสรุปวัฒนธรรม

สมัยนิยมจะปรากฏตัวอยู่ในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ 1) วัตถุสิ่งของที่ได้รับความนิยม 2) รายการโทรทัศน์ที่มีสถิติการเปิดดูจำนวนมาก หรือหนังติดอันดับ เพลง ละคร เกมส์โชว์ที่ได้รับความนิยม 3) พฤติกรรมของผู้คน เช่น การสัก การเจาะ ท่าเต้น 4) เทรนด์ เช่น ความนิยมในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม การใช้ถุงผ้า การโหยหาอดีต ความคิดชาตินิยม การตื่นเทคโนโลยี 5) เหตุการณ์ เช่น การไปดูพระอาทิตย์ขึ้น การชมคอนเสิร์ต และ 6) ความคลั่งไคล้ในตัวของบุคคลที่มีชื่อเสียง เป็นต้น ซึ่งประเด็นต่างๆ เหล่านี้ถือเป็นเครื่องชี้วัดว่าวัตถุทางวัฒนธรรมแบบใดคือวัตถุทางวัฒนธรรมที่เป็นกระแสของวัฒนธรรมสมัยนิยม ทั้งนี้หากนำวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยมาเทียบเคียงกับเกณฑ์ในการกำหนดรูปแบบวัตถุทางวัฒนธรรมสมัยนิยม จะพบว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นสิ่งที่จัดอยู่ในเกณฑ์ของวัฒนธรรมสมัยนิยมที่ได้รับความนิยมจากประชาชนหมู่มากในปัจจุบัน

“ดนตรีไทยร่วมสมัย” ถือเป็นนวัตกรรมทางสุนทรียะชนิดใหม่ในวัฒนธรรมดนตรีของประเทศไทย ที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานองค์ความรู้ แนวคิด ทฤษฎี การทดลอง ภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงหรือกระบวนการการแพร่กระจายของศิลปวัฒนธรรมใหม่จากดินแดนและผู้คนมีความแตกต่างหลากหลายทางแนวความคิดและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี กระทั่งกลายเป็นนวัตกรรมใหม่ที่ได้รับความนิยมเพื่อตอบสนองกับรสนิยมใหม่ และความต้องการในการเสพศิลปวัฒนธรรมชนิดใหม่ที่มีความแปลกและแตกต่าง หรือเป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นของอิงอยู่กับวิถีการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้คนและสังคมส่วนใหญ่อย่างแท้จริง ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำกรอบความคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมมาใช้ในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย โดยแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมนั้น มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงไปถึงการทบทวนและตั้งคำถามกับปรากฏการณ์ต่างๆ ที่มีผลสืบเนื่องจากการเกิดขึ้นของวัฒนธรรมใหม่หรือศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทยและสังคมโลก ทั้งที่เกิดขึ้นในอดีตและสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน ได้แก่ การทบทวนหรือปรับเปลี่ยนวิธีคิดของการนิยามความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” ที่เป็นชุดของคำอธิบายกระแสหลักของสังคมไทย ที่ยังคงมีพลังสำคัญและประสิทธิภาพอย่างมากต่อการกำหนดกรอบความคิดของผู้คนในสังคมว่า วัฒนธรรมนั้นจะต้องเป็นสิ่งที่ดี มีคุณค่า เป็นสิ่งที่คู่ควรแก่การอนุรักษ์และเชิดชู หรือเหนือกว่าวัฒนธรรมอื่น ซึ่งกรอบความคิดดังกล่าวนี้ได้กลายเป็นอุปสรรคหรือกรอบคิดที่สำคัญในการกำหนดและจำกัดความหลากหลายทางวัฒนธรรมให้มีความแตกต่างหลากหลาย และทำหน้าที่ในการตีตราว่าศิลปวัฒนธรรมบางประเภทนั้นไม่ใช่หรือไม่รวมเป็นวัฒนธรรม ทั้งที่เรานั้นไม่อาจที่จะปฏิเสธได้ว่าศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นหรือศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ที่แทรกซึมอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันนั้น ล้วนแต่

เป็นองค์รวมของวิถีชีวิตของผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมก็คือวัฒนธรรมเช่นเดียวกัน ดังนั้นเมื่อมีการตีตราหรือการประเมินค่าและให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรมในมิติที่มีความแตกต่างกันออกไปนั้น การให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรมที่จำเป็นจะต้องอิงอยู่กับกรอบคิดของการเป็นวัฒนธรรมคือสิ่งดีงาม จึงส่งผลต่อการทำความเข้าใจหรือการให้ความสำคัญกับศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นใหม่ ซึ่งอาจจะอยู่นอกกรอบความคิดของคำว่าวัฒนธรรมในความหมายของการเป็นสิ่งที่ดีมีคุณค่า โดยเฉพาะการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่เป็นวัฒนธรรมคนละชุดความหมายกับวัฒนธรรมที่ถูกกำหนดขึ้นให้เป็นกระแสหลัก ดังนั้น ด้วยประเด็นดังกล่าวจึงส่งผลให้ศิลปวัฒนธรรมหรือวัฒนธรรมสมัยนิยม โดยเฉพาะในที่นี้คือดนตรีไทยร่วมสมัย ที่ถึงแม้จะได้รับความนิยมจากผู้คนในสังคมจำนวนมาก หรือถือได้ว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมนั้น จึงทำให้ยังไม่มีการให้ความสำคัญ การยอมรับ หรือการศึกษา และทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้และจริงจังเท่าที่ควร จึงส่งผลให้ขาดการรวบรวม วิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำเสนอข้อมูลองค์ความรู้อย่างเป็นรูปธรรมเช่นเดียวกันกับวัฒนธรรมสมัยนิยมประเภทอื่นๆ ที่มักจะถูกนิยามว่าเป็นสิ่งไร้สาระ เป็นของเล่น เป็นวัฒนธรรมฉาบฉวย หรืออาจจะเชื่อมโยงไปถึงการนิยามว่าเป็นวัฒนธรรมที่มีความขัดแย้งกับอุดมการณ์หลักของรัฐในการกำหนดคุณค่าทางวัฒนธรรม ซึ่งถือเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (Power Relationship) ระหว่างการกำหนดกรอบความคิดในเรื่องวัฒนธรรมกับสิ่งที่ไม่เป็นวัฒนธรรม หรือการสร้างความเป็นอื่นที่ไม่ใช่กระแสหลักของสังคม ซึ่งมีความขัดแย้งกับสภาพความเป็นจริงของสังคมในปัจจุบัน ที่วัฒนธรรมสมัยนิยมล้วนเป็นส่วนหนึ่งในวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนและสังคมอย่างที่ไม่สามารถแบ่งแยกกันออกได้ โดยประเด็นดังกล่าวสืบเนื่องไปถึงการทำความเข้าใจระบบโครงสร้างหรือการธำรงอัตลักษณ์ความเป็นไทย ที่ถือเป็นวลีสำคัญในการกำหนดกรอบความคิดหรือมโนทัศน์ของผู้คนในสังคม กระทั่งส่งผลต่อการแสดงพฤติกรรมและนำไปสู่การแก้ไขและตัดสินปัญหาต่างๆ ในสังคม ทั้งนี้ จะพิจารณาได้ว่าจากปรากฏการณ์วัฒนธรรมไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ซึ่งสะท้อนผ่านกิจกรรม รูปแบบ และสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในวิถีประจำวันนั้น อัตลักษณ์ความเป็นไทยถือเป็นสิ่งที่มีการปรับเปลี่ยนและแปลงรูปให้ลักษณะและความหมายที่แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ดังที่จะพบได้ในวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งมีความแตกต่างไปจากวัฒนธรรรมดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิม แต่ยังคงมีส่วนผสมของอัตลักษณ์ความเป็นไทยภายใต้ข้อถกเถียงและการตั้งคำถามจากประชาคมกลุ่มต่างๆ อยู่บ่อยครั้งและสืบเนื่องมาโดยตลอด

นอกจากประเด็นหลักของแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการศึกษาวัฒนธรรมกระแสรองหรือวัฒนธรรมย่อย (Sub culture) ในที่นี้คือดนตรีไทยสมัยนิยม

ที่ไม่ได้เป็นกระแสหลักหรือเป็นวัฒนธรรมที่ถูกกำหนดให้มีแบบแผนชัดเจนเป็นมาตรฐานของสังคม และมีองค์กรและสถาบันต่างๆ ในการทำหน้าที่กำกับ ควบคุมและดูแลแล้วนั้น พัฒนา กิติอาษา (2546) ได้เสนอว่าในการนำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมมาใช้ในการศึกษาปรากฏการณ์วัฒนธรรมสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในสังคมนั้น สามารถศึกษาวัฒนธรรมสมัยนิยมในฐานที่เป็นพื้นที่ของการต่อรอง ปะทะ ต่อต้าน หรือเป็นการสร้างตัวตนของผู้คนและแนวคิดที่มีความแตกต่างหลากหลายไปจากชุดของวาทกรรมกระแสหลัก ที่เปิดพื้นที่ให้เฉพาะกับรูปแบบทางวัฒนธรรมที่มีความสอดคล้องกับชุดวาทกรรมหลักกำหนดไว้เพียงเท่านั้น ดังนั้นพื้นที่ของการต่อรอง ต่อต้าน หรือตอบโต้ที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้นำมาใช้เป็นข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ จะสามารถทำให้เห็นถึงกระบวนการของการต่อรองหรือตั้งคำถาม หรือการพิจารณาให้ความสำคัญหรือนำเสนอให้เห็นถึงความหมายและนิยามวัฒนธรรมที่หลากหลายทั้งรูปแบบและสถานภาพ โดยเฉพาะในมิติทางการเมืองซึ่งเป็นบทบาทและหน้าที่หลักของวัฒนธรรมสมัยนิยมที่เกิดขึ้นจากวัฒนธรรมการบริโภค การแสดงออก ความคิดเห็นที่แตกต่างหลากหลายของผู้คน และยังจะเป็นช่องทางในการสื่อสารและส่งเสียงให้กับผู้คนกระแสรองที่มีความแตกต่างหลากหลายไปจากผู้คนกระแสหลักหรือจากอำนาจของรัฐ ที่กำลังพยายามต่อรอง แสดงตัวตนหรือสร้างความหมายใหม่ทางวัฒนธรรมให้กับรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิต ตลอดรวมไปถึงการนำเสนอให้เห็นรูปแบบของวัฒนธรรมสมัยนิยมที่มีนัยยะทางการเมืองของการเป็นเครื่องมือให้แก่ผู้มีอำนาจ กลุ่มประชาคมผู้ขับเคลื่อนทางการเมือง และตอบสนองต่ออุดมการณ์รัฐในรูปแบบต่างๆ ซึ่งเป็นประเด็นเหล่านี้ล้วนปรากฏอยู่ในพื้นที่หรือปริมณฑลของวัฒนธรรมร่วมสมัย ในที่นี้คือดนตรีไทยร่วมสมัยทั้งสิ้น

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้จัดแบ่งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งได้มีผู้ทำการศึกษาไว้อยู่ก่อนหน้าแล้ว และ 2) ผลงานการศึกษาที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัยในเรื่องความเป็นร่วมสมัยในสังคมไทย โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยร่วมสมัย

จากการทบทวนวรรณกรรมที่ได้มีผู้ให้ความสนใจในการนำดนตรีไทยร่วมสมัยมาใช้เป็นหัวข้อหรือประเด็นในการศึกษาในแวดวงวิชาการของประเทศไทยนั้น พบว่าสถานภาพของการศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยมีอยู่เพียง 9 ผลงาน ซึ่งถือว่ามีอยู่จำนวนน้อยมาก เมื่อเปรียบเทียบกับผลงานวิจัยหรืองานศึกษาด้านดนตรีที่ได้มีนักศึกษา นิสิต อาจารย์ และนักวิชาการที่มีความ

สนใจทางด้านการศึกษาดนตรีที่มีอยู่เป็นจำนวนมาก และพบว่ามีการศึกษาครบถ้วนในทั่วทุกมิติของการศึกษาดนตรี ทั้งนี้ จากการทบทวนวรรณกรรมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยจำนวน 9 ผลงานนั้น พบว่าผลงานชิ้นแรกที่ได้มีผู้ให้ความสนใจในการศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัย ได้รับการเผยแพร่ในปี พ.ศ.2540 โดยเป็นผลงานของจันทิมา นิลทองคำ ในชื่อเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำ” ซึ่งหากพิจารณาถึงระยะเวลาตั้งแต่ที่ได้ปรากฏผลงานการวิจัยที่เกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ.2540 ถึงปัจจุบัน (ปี พ.ศ.2566) ซึ่งมีระยะเวลากว่าสองทศวรรษ นับว่าการให้ความสนใจทางด้านการศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยกลายเป็นประเด็นที่อาจจะเรียกได้ว่าเป็นประเด็นที่ตกหล่นหรือแทบไม่พบอยู่ในแวดวงวิชาการ ในขณะที่ดนตรีไทยร่วมสมัยอาจจะถือได้ว่าเป็นทางรอดหรือทางเลือกของการดำรงอยู่ต่อไปของผู้คนที่ประกอบอาชีพการเป็นนักดนตรีหรือศิลปินด้านดนตรีไทย และเป็นที่นิยมอย่างมากกับคนหมู่มากดังที่ได้พบเห็นอยู่บ่อยครั้งตามพื้นที่สาธารณะในสังคมไทยในปัจจุบัน

ผลงานการศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำของจันทิมา นิลทองคำ มีวัตถุประสงค์ประกอบด้วย 1) การศึกษาพัฒนาการและรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัย 2) ศึกษาความเป็นมาและผลงานด้านดนตรีของวงฟองน้ำ และ 3) ศึกษาบทบาทและผลกระทบของวงฟองน้ำที่มีต่อสังคมไทย ผลการศึกษาของจันทิมาพบว่า จันทิมาได้นำเสนอให้เห็นถึงพัฒนาการของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคแรกนั้น ปรากฏขึ้นในรัชสมัยของสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ด้วยการที่วัฒนธรรมดนตรีของสยามได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก ดังที่ปรากฏจากเครื่องดนตรีตะวันตกที่เกิดขึ้นในสังคมสยาม อาทิ เปียโน การปรับแต่งระดับเสียงของเครื่องดนตรีและบทเพลงในวงโยธวาธิต เกิดความหลากหลายของลีลาของบทเพลง โดยเฉพาะการนำเพลงไทยเดิมมาทำการขับร้องและบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยสากล ดังที่จะพบได้ในดนตรีประกอบการแสดงละครร้องที่มีอยู่อย่างแพร่หลายและเป็นที่นิยมในช่วงรัชสมัยของรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 และทางด้านบทร้องหรือคำร้องที่ใช้ขับร้องประกอบในบทเพลงหรือประกอบอยู่ในทำนองทางดนตรี ได้มีการปรับเปลี่ยนจากที่เคยมีการใช้กลอนแปดที่มาจากวรรณกรรมหรือวรรณคดีไทย มาเป็นกลอนเพลงที่มีการเปลี่ยนสัมผัสและเพิ่มเสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์ให้เป็นไปในลักษณะของทำนองเพลงตะวันตกที่สร้างสรรค์ขึ้น กระทั่งความคลี่คลายของลัทธิล่าอาณานิคมได้คลี่คลายลง ผนวกกับความสนพระทัยอย่างแรงกล้าของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ที่ให้การอุปถัมภ์วัฒนธรรมบันเทิงของสยาม กระทั่งส่งผลให้รูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยทั้งเครื่องดนตรี ทำนองของบทเพลง ตลอดจนวง

ดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีลักษณะเป็นเครื่องสายไทยผสมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ปรากฏอยู่ในสังคมสยามเป็นจำนวนมาก ต่อมาจันทิมาได้กล่าวถึงยุคกลางของการปรากฏตัวขึ้นของดนตรีไทยร่วมสมัยที่นับได้ว่าเป็นนวัตกรรมทางดนตรีที่เป็นเครื่องหมายของความทันสมัยตามแบบฉบับตะวันตก โดยจันทิดาได้กล่าวถึงยุคหลังการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองของสยามในปี พ.ศ. 2475 ที่ได้ทำการเปรียบเทียบระหว่างสถานภาพของดนตรีไทยที่จันทิมากล่าวว่ามีความย่ำแย่และซบเซา ในขณะอีกด้านหนึ่งของวงการดนตรีได้เกิดความเจริญรุดหน้าอย่างมาก ด้วยการปรากฏตัวของดนรีรูปแบบใหม่ที่เรียกว่าดนตรีไทยสากล เป็นการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาบรรเลงทั้งร่วมกับวงดนตรีไทยและเครื่องดนตรีบางชนิด ตลอดจนการสร้างสรรค์บทเพลงไทยที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีตะวันตกโดยเฉพาะ ในนามของวงดนตรีกรมโฆษณาการและได้เปลี่ยนชื่อเป็นวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ในภายหลัง กระทั่งทำให้วงดนตรีวงดังกล่าวที่มีลักษณะของการผสมผสานระหว่างความเป็นไทยและตะวันตก ได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมหรือกระแสหลักของสังคมในขณะนั้น และส่งผลอย่างมากต่อการทำให้เกิดการผสมผสานและสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน และมีชื่อเรียกที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป เช่น วงสังคีตสัมพันธ์ และวงดนตรีไทยประยุกต์ และได้กล่าวถึงนักดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการเป็นจุดกำเนิดของการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีผ่านวงดนตรีที่มีความทันสมัย ได้แก่ เจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ พลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร ครูคงศักดิ์ คำศิริ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูสมาน ทองสุโชติ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และครูบุญยงค์ เกตคุง ฯลฯ เป็นต้น และยุควงดนตรีไทยร่วมสมัยหรือยุคปัจจุบัน (ปี พ.ศ.2540) จันทิมาได้กล่าวถึงดนตรีสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลอย่างยิ่งทั้งต่อวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมไทย และเป็นพลวัตต่อวงการดนตรี ซึ่งนอกจากนั้นแล้วยังได้ปรากฏรูปแบบทางดนตรีที่มีความแปลกใหม่ ที่เกิดขึ้นมาจากความร่วมมือกันระหว่างนักดนตรีไทยและนักดนตรีที่เป็นชาวไทยแต่มีความสามารถด้านดนตรีตะวันตก รวมถึงนักดนตรีตะวันตกด้วย โดยมีชื่อของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักแก่คนทั่วไปในสังคมคือ วงฟองน้ำ และวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีรูปแบบในลักษณะเดียวกัน ที่ได้มีการก่อตั้งวงดนตรีในเวลาต่อมาคือ วงกังสดาล วงไหมไทย และวงบอยไทย เป็นต้น

สำหรับรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น จันทิมาได้นำเสนอให้เห็นถึงลักษณะของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ที่ในยุคแรกจะยังคงนิยมนำวงดนตรีไทยเข้าประสมกับกับเครื่องดนตรีจากต่างชาติบางชนิด เช่น ออร์แกน เปียโน ไวโอลิน กระทั่งต่อมาเมื่อมีความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ตลอดจนองค์ความรู้ที่ผ่านการทดลองกระทั่งมีพัฒนาการมากขึ้น จึงส่งผลให้เกิดการรวมตัวกันระหว่างเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตก และเกิดการประสมประสานรวมเป็นวง

ดนตรีที่มีเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลาย โดยการใช้กลวิธีในการปรับเสียงของเครื่องดนตรีให้สามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างกลมกลืน และมีการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าหรือเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่ได้รับความนิยมในวงดนตรีสมัยนิมมาใช้ในการบรรเลงร่วมกันกับเครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ในด้านกลวิธีหรือเทคนิคการบรรเลงของดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น เริ่มต้นจากการบรรเลงตามแบบแผนเดิมที่มีมาตั้งแต่ครั้งอดีต กระทั่งในสมัยของดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรมประชาสัมพันธ์ ได้มีการปรับแต่งเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้เข้ากับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก และมีการสร้างแนวในการประสานเสียงให้กับเครื่องดนตรีไทยในการบรรเลง แต่ยังคงธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของการเป็นดนตรีไทยดังเดิม ด้านบทเพลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัย จันทิมพบว่ามีทั้งการบรรเลงบทเพลงที่เป็นเพลงไทยที่มีอยู่แต่ดั้งเดิมด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก และมีการดัดแปลงวิธีการบรรเลงโดยการเปลี่ยนคีย์ (Key note) ของเสียงในดนตรีไทย แต่ยังคงมีการบรรเลงให้อัตราจังหวะที่ตรงตามทำนองเพลงของไทยที่ประพันธ์ขึ้น รวมทั้งมีการสร้างสรรค์แนวทำนองหรือบทเพลงขึ้นใหม่ที่มีลักษณะแตกต่างออกไปจากทำนองในรูปแบบเดิมที่มีลักษณะเป็นเพลงไทย ดังพบได้ในวงฟองน้ำ สำหรับในด้านนักดนตรีผู้ทำหน้าที่ในการบรรเลงวงดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น จันทิมานำเสนอว่านักดนตรีของวงดนตรีไทยร่วมสมัยล้วนเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งทางด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกอย่างมาก และอาจกล่าวได้ว่านักดนตรีไทยส่วนใหญ่ที่ทำหน้าที่ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น นอกจากจะมีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยแล้วยังเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งทางด้านทฤษฎีและการปฏิบัติ ดนตรีตะวันตกอีกด้วย และในด้านพื้นที่หรือโอกาสด้านการแสดงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย พบว่าวงดนตรีไทยร่วมสมัยมีพื้นที่ของการแสดงในรูปแบบของการจัดแสดงคอนเสิร์ต ที่เป็นการจัดการแสดงผลงานทางดนตรีโดยเฉพาะ ทั้งภายในประเทศไทยและต่างประเทศ รวมถึงมีการบันทึกผลงานในรูปแบบของแผ่นเสียง เทปคลาสเซ็ท แผ่นซีดี และรายการโทรทัศน์ อีกด้วย

ผลการวิจัยของจันทิมาในเรื่องประวัติและผลงานของวงฟองน้ำ พบว่า วงฟองน้ำเป็นที่มาของการนำคำว่า “ดนตรีไทยร่วมสมัย” มาใช้เป็นครั้งแรกในประเทศไทย โดยคำดังกล่าวนี้เป็นการอธิบายรูปแบบของผลงานทางดนตรีที่วงฟองน้ำเป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้น โดยมีรูปแบบเป็นการผสมผสานระหว่างองค์ประกอบของดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมกับดนตรีสมัยใหม่ที่มีอยู่และได้รับความนิยมในขณะนั้น ด้วยการประสานความร่วมมือระหว่างบรูซ แกสตัส และครูบุญยงค์ เกตุคง เมื่อปี พ.ศ.2523 โดยจันทิมาได้นำเสนอให้ถึงอุดมการณ์ของผู้สร้างสรรค์วงดนตรี ตลอดจนข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานของวงฟองน้ำ ได้แก่ ระบบเสียงของเครื่องดนตรี การคัดเลือกเครื่องดนตรี แนวเพลงและผลงาน รายชื่อสมาชิก และการบริหารจัดการของวงฟองน้ำ และในด้าน

บทบาทหรือผลกระทบของวงฟองน้ำที่มีต่อสังคมไทยนั้น ผลจากการศึกษาของจันทิมาพบว่า วงดนตรีไทยร่วมสมัยวงฟองน้ำ ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยในรูปแบบใหม่หรือดนตรีสมัยใหม่นั้น ได้ส่งผลต่อการสร้างแรงกระเพื่อมให้กับวงการดนตรีไทยและสังคมไทยในวงกว้างอย่างมาก อาทิ การทำให้เกิดวงดนตรีที่มีแนวทางเป็นไปในลักษณะเดียวกันเกิดขึ้นตามมาเป็นจำนวนมาก รวมทั้งส่งผลให้คนในสังคมรู้จักกับคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยทั้งในขณะที่ได้มีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในขณะนั้น กระทั่งปัจจุบัน ทั้งนี้ หากพิจารณาจากวัตถุประสงค์จะเห็นได้ว่าผลงานดังกล่าวนี้ไม่ได้ทำการศึกษาเฉพาะประวัติความเป็นมาและผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงฟองน้ำแต่เพียงเท่านั้น จันทิมาได้ให้ความสนใจที่จะศึกษาถึงพัฒนาการและรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งเป็นการนำเสนอข้อมูลในเชิงประวัติศาสตร์ให้เห็นถึงที่ไปที่มาของการก่อร่างสร้างรูปของความเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัย ประเด็นดังกล่าวนี้ถือว่าผลงานของจันทิมาเป็นผลงานชิ้นแรกที่ได้มีการกล่าวและนำเสนอข้อมูลทางประวัติศาสตร์ในการปรากฏตัวของดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทย ซึ่งแม้จะมีอยู่ก่อนหน้ามาเป็นเวลานานกว่าสองทศวรรษแล้วก็ตาม นอกจากที่จันทิมาจะได้ทำการศึกษาในประเด็นทางประวัติศาสตร์และพัฒนาการของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น จันทิมายังได้ทำการศึกษาบริบททางสังคมไทยที่เกิดขึ้นจากการปรากฏตัวของดนตรีไทยร่วมสมัยวงฟองน้ำ ในเรื่องของบทบาทและผลกระทบ

ผลงานการศึกษาต่อมา แม้จะไม่ได้ปรากฏคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในชื่อของงานวิจัย แต่ผลงานของกัณณพนต์ โยธินชัชวาล ที่ได้ทำการศึกษาเรื่อง “ดนตรีผสม “สังคีตสัมพันธ์”: กรณีศึกษาวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์” เมื่อปี พ.ศ.2544 นั้น นับได้ว่าชื่อของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ตลอดจนคำว่า “ดนตรีผสม” และคำว่า “สังคีตสัมพันธ์” นั้น ถือได้ว่าเป็นลักษณะของการผสมผสานทางดนตรี กับชื่อของวงดนตรีในลักษณะเช่นเดียวกันกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยตามที่ได้รับรู้ในมโนทัศน์ของผู้คนในปัจจุบัน ทั้งนี้ ดังที่ได้กล่าวถึงผลงานการศึกษาของจันทิมาในตอนต้น ที่ได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับก่อนที่จะมีการปรากฏตัวของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในปี พ.ศ.2523 จากวงฟองน้ำนั้น ในวงการดนตรีไทยและตามที่คนทั่วไปรับรู้ลักษณะของการผสมผสานทางดนตรีระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกหรือดนตรีสมัยนิยม จะมีการใช้คำที่ใช้เรียกลักษณะของวงดนตรีดังกล่าวว่า ดนตรีไทยประยุกต์ ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงความหมายไปถึงวงสังคีตสัมพันธ์ที่ได้มีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานโดยสมาชิกที่เป็นนักดนตรีและศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีชั้นเลิศจากกรมประชาสัมพันธ์ ดังนั้น ในการศึกษาครั้งนี้ของกัณณพนต์จึงถือได้ว่าเป็นการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงที่สำคัญอีกวงหนึ่ง ซึ่งมีการก่อตั้งและทำหน้าที่

สำคัญทั้งในเชิงสุนทรียะและเครื่องมือทางในการส่งต่อนโยบายทางการเมืองของรัฐชาตินิยมในยุคหลังเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง

ผลการศึกษาของกัณณพนต์ ที่มีวัตถุประสงค์หลักของการวิจัยในการศึกษาประวัติความเป็นมาของดนตรีผสมสังคีตสัมพันธ์ และการเปลี่ยแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีในยุคที่มีการสร้างสรรค์ผลงานเพลง และเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะ การจัดแบ่งประเภทของผลงาน กระบวนการสร้างสรรค์ และบทบาทของดนตรีผสมวงสังคีตสัมพันธ์ที่มีต่อวัฒนธรรมดนตรีของไทย ซึ่งผลการวิจัย พบว่า ด้านประวัติความเป็นมาของวงสังคีตสัมพันธ์เกิดขึ้นจากแนวความคิดของพลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร เมื่อครั้งเป็นอธิบดีกรมประสัมพันธ์ ซึ่งวงสังคีตสัมพันธ์เป็นการผสมผสานระหว่างวงดนตรีไทยประเภทวงมโหรี บรรเลงร่วมกับวงดนตรีสากลประเภทหัสดนตรี โดยในการผสมผสานวงดนตรีระหว่างกันนั้น จะมีการปรับเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้สูงขึ้นเทียบเท่ากันกับเครื่องดนตรีตะวันตก โดยมีครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ และครูเอื้อ สุนทรสนาน ทำหน้าที่สร้างสรรค์ผลงานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่เรียกว่าสังคีตสัมพันธ์ ผลงานที่กัณณพนต์ได้ทำการรวบรวมซึ่งเป็นผลงานของวงสังคีตสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างปี พ.ศ.2497 – 2540 นั้น สามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ผลงานที่นำทำนองและเนื้อร้องเพลงไทยมาใช้ในการสร้างสรรค์ทั้งหมด เพลงที่นำทำนองเดิมมาจากเพลงไทยและได้มีการแต่งเนื้อหาเพิ่มขึ้น เพลงที่นำทำนองมาจากเพลงไทยและได้มีการประพันธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่ และบทเพลงที่มีการสร้างสรรค์ทั้งทำนองและเนื้อร้องขึ้นใหม่ทั้งบทเพลง แต่ยังคงความเป็นไทยอยู่ในบทเพลง ทั้งนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบของวงสังคีตสัมพันธ์นั้น ผู้สร้างสรรค์มีหลักในการเลือกบทเพลงต่างๆ จากเพลงไทยเดิมที่มีความไพเราะและมีความเหมาะสมที่จะสามารถนำมาใช้ในการผสมผสานให้เข้ากับทำนองและจังหวะแบบตะวันตก จากนั้นผู้สร้างสรรค์จึงได้ประพันธ์เนื้อร้องในภายหลัง เพื่อให้เข้ากับทำนองเพลงต่างๆ ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งจากการวิเคราะห์ผลงานทางดนตรีของวงสังคีตสัมพันธ์ของกัณณพนต์ พบว่ารูปแบบทางดนตรีของวงสังคีตสัมพันธ์ไม่ใช่วงดนตรีในรูปแบบของดนตรีไทย แต่เป็นวงดนตรีในลักษณะร่วมสมัยที่ใช้เครื่องดนตรีไทยผสมเข้ากับวงดนตรีตะวันตกประเภทวงบิ๊กแบนด์ (Big Band) โดยการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้สูงขึ้น เพื่อความสะดวกในการบรรเลง และอิทธิพลของการสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวของวงสังคีตสัมพันธ์ ได้ส่งผลสำคัญทั้งในการสร้างความนิยมให้กับบทเพลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยดังกล่าว และส่งผลให้มีผู้ให้ความสนใจกับเพลงไทยในแบบฉบับดั้งเดิมให้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

ต่อมาในปี พ.ศ.2550 มธุริน เริ่มรุจน์ ได้ทำการศึกษาเรื่อง “ดนตรีไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษาวงกอไผ่” โดยผลงานดังกล่าวมธุรินได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัยโดยจะศึกษาประวัติความเป็นมา แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของวงดนตรีไทยร่วมสมัยกอไผ่ ซึ่งจากการศึกษาของมธุรินในการศึกษาวงกอไผ่นั้นพบว่า ในด้านประวัติความเป็นมาของวงดนตรีไทยร่วมสมัยกอไผ่ เกิดขึ้นจากการรวมตัวของนักดนตรีที่มีใจรักทางด้านดนตรีไทย โดยมีอานันท์ นาคคงและสหรัฐ จันทร์เฉลิม เป็นผู้ร่วมก่อตั้งวง โดยในยุคแรกเริ่มของวงดนตรีนั้น ใช้ชื่อว่าวงนาคเฉลิม ต่อมาภายหลังในปี พ.ศ.2526 ได้มีการเปลี่ยนชื่อเป็นวงกอไผ่ ซึ่งในการเปลี่ยนชื่อนั้นเกิดขึ้นจากความจริงจังของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่มีผลงานเป็นเชิงประจักษ์ ด้วยการรับสมาชิกเพิ่มเข้ามาร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานของวงกอไผ่ ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานของวงกอไผ่นั้น มธุรินค้นพบว่าวงกอไผ่มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานโดยแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ 1) การสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานวงดนตรีในรูแบบของดนตรีไทยแนวประเพณี และการผสมผสานวงดนตรีในรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัย โดยมีอุดมการณ์หลักของการสร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งเน้นการทดลองสร้างเสียงใหม่ทางดนตรีที่ไม่มีที่สิ้นสุด 2) ด้านแนวคิดการสร้างสรรค์บทเพลงทั้งทางด้านการประพันธ์และแนวทางการบรรเลง จะเป็นไปในรูปแบบเดียวกันกับการผสมผสานทางดนตรีคือ จะเป็นการนำเสนอผลงานในรูปแบบของการบรรเลงเพลงไทยในรูปแบบของดนตรีไทยเชิงอนุรักษ์ และมีการนำบทเพลงต่างๆ ที่เป็นทั้งเพลงไทยเดิมมาปรับปรุงขึ้นใหม่ หรือมีการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีขึ้นใหม่ในรูปแบบของดนตรีเชิงทดลอง และ 3) วงดนตรีกอไผ่มีแนวคิดในการนำเสนอผลงานที่มุ่งเน้นให้ผู้เสพผลงานสามารถเข้าถึงการนำเสนอผลงานได้ด้วยกลวิธีที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป อาทิ การบรรยาย การสอดแทรกเกร็ดความรู้เกี่ยวกับบทเพลงและดนตรีที่บรรเลง หรือการนำเสนอข้อมูลผ่านสูจิบัตร และสื่อผสมอื่นๆ ที่มีวงกอไผ่จะสามารถคิดค้นหรือทดลองในการนำเสนอและถ่ายทอดให้กับผู้เสพผลงาน

ด้านคุณลักษณะของผลงานทางดนตรีของวงกอไผ่ มธุรินได้ค้นพบและสรุปผลงานทางดนตรีของวงกอไผ่ได้ 3 ประเภท คือ 1) ผลงานทางดนตรีของวงกอไผ่ที่มีลักษณะเป็นบทเพลงประเภทเพลงไทย ตามแบบฉบับของการบรรเลงตามหลักการทางดุริยางคศิลป์ของไทยที่กำหนด 2) ผลงานทางดนตรีของวงกอไผ่ที่มีลักษณะของการนำบทเพลงในแบบฉบับของเพลงไทยเดิม เข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์และนำเสนอในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งมีทั้งเสียงที่เกิดขึ้นใหม่จากการสังเคราะห์และเสียงในรูปแบบของดนตรีตะวันตก และ 3) เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีลักษณะเป็นเสียงแบบดนตรีตะวันตก โดยในบทเพลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในประเภทนี้นั้น จะมี

ลักษณะของการสอดประสานทางดนตรีในรูปแบบทำนองแบบ Polyphony ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก ทั้งนี้ ในการสร้างสรรค์ผลงานของวงกอไผ่จะมีอานันท์ นาคคงเป็นผู้ออกแบบและวางแผนเกี่ยวกับเนื้อหาหรือรูปแบบการบรรเลงเพลง และจะมีชัยภัค ภัทรจินดา สมาชิกของวงกอไผ่ทำหน้าที่ในการควบคุมและดูแลการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี ซึ่งชัยภัคนั้น ถือเป็นบุคคลสำคัญในวงการดนตรีไทยและดนตรีไทยร่วมสมัย ที่มีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานด้านดนตรีไทยและดนตรีไทยร่วมสมัยเผยแพร่อยู่ในสังคมไทยเป็นจำนวนมาก ทั้งในสถานภาพของการเป็นศิลปินอิสระและเข้าร่วมเป็นสมาชิกของวงดนตรีวงต่างๆ

ผลงานที่เป็นเชิงประจักษ์ของชัยภัค ภัทรจินดา ในด้านการเป็นนักดนตรีผู้มีความรู้ความสามารถด้านดนตรี โดยเฉพาะในด้านการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย จึงส่งผลให้เกิดการศึกษาผลงานของชัยภัค ภัทรจินดา โดยวริสร เจริญพงศ์ (2552) ที่ได้ทำการศึกษาผลงานทางดนตรีของชัยภัคในชื่อเรื่อง “การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัยเพลงลำนำเจ้าพระยาของชัยภัค ภัทรจินดา” ผลงานดังกล่าวไม่ได้เป็นการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย อย่างที่ได้นำเสนอในตอนต้น แต่เป็นการศึกษาเฉพาะบางผลงานเพลงของนักดนตรีที่ได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย โดยในผลงานชิ้นดังกล่าววริสรได้กำหนดวัตถุประสงค์ในการศึกษาโดยเป็นการมุ่งเน้นการศึกษาประวัติชีวิตและผลงานทางด้านดนตรี และวิเคราะห์รายละเอียดในการสร้างสรรค์ผลงานของชัยภัคที่ปรากฏอยู่ในอัลบั้มที่มีชื่อว่าแสนคำนึง 2 ชื่อบทเพลงลำนำเจ้าพระยา ซึ่งผลจากการศึกษาพบว่า ในด้านประวัติของชัยภัค ภัทรจินดานั้น ชัยภัคเป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีมาตั้งแต่อยู่ในวัยเยาว์ โดยเริ่มมีผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่ได้ปรากฏต่อสายตาของผู้คนในพื้นที่สาธารณะเมื่อปี พ.ศ.2530 โดยผลงานทางดนตรีของชัยภัคนั้น ปรากฏทั้งในบทบาทของการเป็นผู้ประพันธ์เพลงและผู้เรียบเรียงเสียงประสาน โดยเฉพาะผลงานในแนวทางของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยคุณสมบัติสำคัญของชัยภัคในการเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งในด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก จึงส่งเสริมให้ผลงานต่างๆ ของชัยภัคมีความโดดเด่น และเป็นเสียงดนตรีไทยในแบบฉบับร่วมสมัยที่มีความน่าสนใจ แปลกใหม่ และสิ่งสำคัญคือเป็นการักษาสมดุลทางดนตรีระหว่างเสน่ห์ของเสียงดนตรีไทยและคุณสมบัติบางประการของดนตรีตะวันตก ที่ได้หลอมรวมผ่านกระบวนการสร้างสรรค์โดยชัยภัค ภัทรจินดา กระทั่งทำให้ผลงานของชัยภัคได้ปรากฏต่อสาธารณชนจำนวนกว่า 884 ผลงาน โดยแบ่งออกเป็นผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยจำนวน 420 ผลงาน ผลงานทางด้านดนตรีไทยในแบบฉบับดนตรีไทยเดิมในเชิงอนุรักษ์ จำนวน 323 ผลงาน และอีกกว่า 143 ผลงานนั้นเป็นผลงานในแนวดนตรีอื่นๆ ที่ชัยภัคได้สร้างสรรค์ขึ้น

สำหรับในส่วนของการวิเคราะห์ผลงานลำนำเจ้าพระยา ซึ่งเป็นผลงานทางดนตรีของชัยภัค โดยวริสรนั้น วริสรได้นำเสนอข้อค้นพบว่า เพลงลำนำเจ้าพระยา เป็นผลงานเพลงที่เกิดขึ้นจากจินตนาการของชัยภัค ที่ต้องการสร้างบทเพลงที่เป็นส่วนผสมระหว่างท่วงทำนองของเพลงไทย โดยเฉพาะบทเพลงที่มีความยาวของทำนองไม่ยาวมากนัก และเป็นบทเพลงที่จดจำได้ง่ายมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นไปในแนวทางเดียวกันกับเพลงสมัยนิยม ที่คนทั่วไปรับรู้เข้าใจและจดจำได้อย่างง่ายดาย ทั้งนี้ ในการสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวนั้น จึงใช้คอร์ดที่ไม่ซับซ้อนร่วมกับจังหวะขัดและเน้นการใช้เสียงเบสเป็นสำคัญของบทเพลง

ต่อมาในปี พ.ศ.2556 ได้เกิดผลงานการศึกษาและรวบรวมข้อมูลของวงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยอานันท์ นาคคง ในชื่องานวิจัยเรื่อง “การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน” งานวิจัยดังกล่าวมุ่งเน้นในการนำเสนอประวัติและพัฒนาการของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่แบ่งออกเป็น 3 ยุค ได้แก่ 1) วงดนตรีไทยร่วมสมัยยุคเริ่มต้น ซึ่งเกิดขึ้นจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยชื่อ “วงฟองน้ำ” ในปี พ.ศ.2523 โดยวงดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคดังกล่าวที่เกิดขึ้นจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงฟองน้ำนี้ เป็นการสร้างสรรค์วงดนตรีไทยร่วมสมัยในการผสมผสานดนตรีไทยประเพณีกับดนตรีตะวันตกในเชิงทดลอง โดยการนำทฤษฎีทางดนตรีไทยผนวกกับทฤษฎีทางดนตรีตะวันตก ผนวกกับแนวคิดอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องในการทดลองนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานของวงฟองน้ำ แต่การนำเสนอผลงานของวงฟองน้ำในยุคดังกล่าวยังคงมีพื้นที่และโอกาสในการนำเสนอผลงานที่จำกัด แต่คุณูปการของวงฟองน้ำที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวนี้ได้สร้างแรงบันดาลใจและเป็นแบบอย่างให้แก่วงดนตรีไทยร่วมสมัยวงอื่นๆ ตามมาในยุคต่อมาเป็นจำนวนมาก 2) ดนตรีไทยร่วมสมัยยุคคลี่คลาย เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ.2535 วงดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคดังกล่าวอันเป็นผลิตผลสืบเนื่องมาจากยุคเริ่มต้น มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาของดนตรีไทยจากแนวทดลองไปสู่การเกิดขึ้นของแนวเพลง วิธีการสร้างสรรค์และเรียบเรียงผลงานในรูปแบบเฉพาะตัว ที่เน้นหนักในการนำผลงานของบทเพลงเก่ามาสร้างสรรค์ใหม่ ให้เกิดความน่าสนใจ รวมไปถึงการเกิดขึ้นของวงดนตรี ศิลปิน ที่ทำหน้าที่ในการรองรับความต้องการหรือรสนิยมของประชาชนในวัฒนธรรมสมัยนิยม การตลาด ระบบเศรษฐกิจ วงดนตรีที่เกิดขึ้นในยุคดนตรีไทยร่วมสมัยยุคคลี่คลายนี้ประกอบด้วย วงป่อมบอยไทย วงบางกอกไซโลโฟน วงขุนอินแจ๊สออฟสยาม และ 3) ดนตรีไทยร่วมสมัยในปัจจุบัน (พ.ศ.2556) ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีบทบาทอยู่ในช่วงปี พ.ศ.2546 ถึงปี พ.ศ.2556 อานันท์ได้สรุปลักษณะดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคที่ 3 ว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถูกนิยามความหมายใหม่ด้วยกระแสบริโภคนิยม มีระบบการสร้างคุณค่าความเป็นไทยด้วยกิจกรรมทางสังคมที่หลากหลาย มีศิลปินนักดนตรีไทยร่วมสมัยที่

ได้รับความนิยม ผ่านกระบวนการประชาสัมพันธ์ด้วยระบบการสื่อสารมวลชน สื่อเทคโนโลยี สำหรับในด้านของผลงานทางดนตรีนั้น ได้เกิดบทเพลงทั้งที่เป็นเพลงใหม่ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากแนวคิดใหม่ และการนำเพลงเก่ามาสร้างสรรค์ใหม่ การนำเสนอดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคที่ 3 มีการออกแบบผลงานที่มุ่งเน้นในเชิงธุรกิจ และมีความหลากหลายตามความต้องการของผู้จ้างงานและกระแสความนิยมของผู้คนในสังคมไทยที่มีรสนิยมเปลี่ยนแปลงไป

ผลงานการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบันในปี พ.ศ.2556 ของอานันท์ นาคคง เป็นภาพสะท้อนที่สำคัญในการนำเสนอให้เห็นถึงความนิยมของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานและรวมตัวกันขึ้นเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัย ในขณะเดียวกันภาพสะท้อนดังกล่าวเชื่อมโยงไปถึงความต้องการหรือรสนิยมของผู้คนในสังคมไทย ที่มีความต้องการในการเสพเสียงใหม่หรือท่วงทำนองทางดนตรีไทยในรูปแบบใหม่ที่มีลักษณะของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย เพื่อเป็นทางเลือกของการฟังและเป็นทางเลือกของการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินและนักดนตรีในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยที่จะสร้างเอกลักษณ์หรือจุดเด่นของวงดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้สังกัดของตนเองให้มีความแตกต่างหลากหลายกันออกไป รวมไปถึงในมิติของการศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีการให้ความสนใจในการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงที่เกิดขึ้นใหม่ในแง่มุมอื่นๆ ที่ไม่ใช่เป็นเพียงแค่การศึกษาประวัติและผลงานแต่เพียงเท่านั้น

ผลงานของวิสุทธิ์ ไพเราะ (2557) ได้เลือกที่จะนำแนวคิดในเรื่องการบริหารจัดการวงดนตรีเข้ามาใช้ในการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย โดยใช้ชื่องานศึกษาครั้งนี้ว่า “การบริหารจัดการดนตรีไทยร่วมสมัย:กรณีศึกษาวงโจงกระเบน” ผลงานดังกล่าวมีวัตถุประสงค์สำคัญในการศึกษาหลักการบริหารจัดการวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงโจงกระเบน โดยวิสุทธิ์ทำการศึกษาการบริหารจัดการวงโจงกระเบนโดยกำหนดให้มีระยะเวลาของการศึกษาจำนวน 1 ปี (พ.ศ.2554 – 2555) เพื่อที่จะให้ได้เห็นถึงวงรอบของการดำเนินงานตลอดทั้งปีของวงโจงกระเบน ซึ่งผลจากการศึกษาดังกล่าววิสุทธิ์พบว่า วงโจงกระเบนมีหลักในการบริหารจัดการแบ่งออกได้ตามทฤษฎีของลูเธอร์ กูลิค ได้เป็น 8 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านการวางแผน พบว่าวงโจงกระเบนมีการวางแผนการดำเนินงานทั้งในส่วนของการสร้างสรรค์ผลงานและการบริหารจัดการสมาชิกของวงโดยมีหัวหน้าวงเป็นผู้ควบคุมดูแลและวางแผนการดำเนินงาน 2) ด้านการจัดการองค์กร พบว่า หัวหน้าของวงโจงกระเบนคือสมนึก แสงอรุณ เป็นผู้ทำหน้าที่หลักในการออกแบบและดำเนินการตามระบบกลไกของการบริหารจัดการโครงสร้างของวงดนตรีไทยร่วมสมัย 3) ด้านการจัดหาสมาชิกของวงดนตรีเข้าร่วมวงดนตรีนั้น พบว่า สมาชิกของวงโจงกระเบนจะต้องประกอบด้วยคุณสมบัติสำคัญที่หัวหน้าวงดนตรีเป็นผู้กำหนดไว้ เช่น ความสามารถด้านดนตรี ด้านการศึกษา บุคลิกภาพ และ

ประสบการณ์ในการแสดงดนตรี 4) ด้านการสั่งการ พบว่า หัวหน้าวงจะมีอำนาจสูงสุดในการควบคุมดูแลสมาชิกของวง ตลอดจนพิจารณารายละเอียดต่างๆ อย่างเด็ดขาดแต่เพียงผู้เดียว 5) ในด้านของการประสานงานนั้น พบว่า วงโจงกระเบนมีการประสานงานทั้งระบบภายในและภายนอก โดยการประสานงานภายนอกจะเป็นการประสานงานกันระหว่างหัวหน้าวงที่จะสั่งการชี้แจง หรือให้ข้อมูลต่างๆ ที่สำคัญแก่สมาชิกของวงโจงกระเบน ส่วนการประสานงานภายในนั้นจะเป็นสิ่งที่สมาชิกของวงโจงกระเบนจะทำหน้าที่ในการติดต่อประสานงานด้วยกันเอง ซึ่งจะเกิดขึ้นหลังจากที่ได้รับคำสั่งและข้อมูลต่างๆ จากหัวหน้าวงมาแล้ว 6) ด้านการรายงาน พบว่า ในแต่ละครั้งของการนำเสนอผลงานทางดนตรีของวงโจงกระเบน นอกจากหัวหน้าวงดนตรีจะทำหน้าที่สำคัญในการสร้างสรรค์และออกแบบผลงานต่างๆ แล้วนั้น หัวหน้าวงก็จะทำหน้าที่ในการประเมินความสำเร็จของการนำเสนอผลงานในแต่ละครั้ง ด้วยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม หรืออาจกล่าวได้ว่าในหลายครั้งหัวหน้าวงดนตรีจะเข้าไปร่วมบรรเลงอยู่ในวงดนตรีด้วยเช่นกัน และ 7) ด้านของการบริหารจัดการงบประมาณ พบว่า วงโจงกระเบนมีการจัดสรรงบประมาณหรือรายได้โดยกำหนดไว้ในเบื้องต้นเพื่อให้สมาชิกทุกคนในวงรับทราบก่อนหน้า ดังนั้น ในการบริหารจัดการด้านการเงินและงบประมาณของวงโจงกระเบน จึงมีการบริหารจัดการอย่างเป็นระบบ ซึ่งส่งผลให้เกิดการลดความเสี่ยงที่จะเกิดขึ้นในด้านงบประมาณ

ผลงานการศึกษาที่ได้มีการนำวัตถุดิบด้านดนตรีไทยร่วมสมัยมาใช้เป็นวัตถุดิบแห่งการศึกษาได้เกิดขึ้นอีกครั้งในลักษณะของการวิจัยในเชิงประวัติศาสตร์ โดยเป็นผลงานการศึกษาของณัฐชยา นัจจนาวากุล (2563) ที่ได้ทำการศึกษาเรื่อง “ปรากฏการณ์ความเป็นไทยในงานดนตรีไทยร่วมสมัย” และปรากฏเป็นบทความเผยแพร่ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยดังกล่าวในชื่อ “พลวัตการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยสู่ดนตรีไทยร่วมสมัย” ผลงานชิ้นดังกล่าวของณัฐชยานำเสนอให้เห็นถึงหมุดหมายสำคัญของบริบททางสังคม ที่เป็นปัจจัยและเงื่อนไขสำคัญในการทำให้เกิดขึ้นของนวัตกรรมทางดนตรี ที่เรียกว่าดนตรีไทยร่วมสมัย โดยปรากฏการณ์ทางสังคมครั้งแรกเกิดขึ้นในยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการปกครองให้เกิดความทันสมัยตามอาณาจักรที่มีความเป็นอารยะแบบตะวันตก โดยเกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 5 ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลสำคัญต่ออุดมการณ์ชนชั้นนำสยามให้มีการปรับปรุงอาณาจักรครั้งใหญ่ และส่งผลไปสู่การทำให้เกิดผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ ที่เป็นการผสมผสานระหว่างศิลปวัฒนธรรมตลอดจนแนวความคิดระหว่างความเป็นไทยที่กำลังสร้าง กับความเป็นอื่นในแบบฉบับตะวันตก กระทั่งเกิดเป็นปรากฏการณ์ที่ณัฐชยานิยามว่าเป็นความคลี่คลายของวัฒนธรรมดนตรี จากแบบฉบับที่มีความเป็นแบบแผนที่มีอยู่แต่เดิมตามประเพณีนิยม ไปสู่การผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่น ดังจะเห็น

ได้จากวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงเครื่องสายผสม และละครร้อง เป็นต้น ความคลี่คลายของวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบฉบับแบบแผนได้เกิดกระบวนการในการคลี่คลายอีกครั้งในยุคหลังเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง เมื่อปี พ.ศ.2475 ด้วยอุดมการณ์ของคณะราษฎร์ที่ต้องการสร้างชาติภายใต้แนวคิดตะวันตก จึงส่งผลให้เกิดนวัตกรรมทางดนตรีในรูปแบบของการคลี่คลายในวัฒนธรรมดนตรีไทยอีกครั้ง คือการเกิดขึ้นของวงดนตรีสุนทราภรณ์ วงสังคีตสัมพันธ์ และวงสังคีตประยุกต์ ซึ่งนอกจากที่ณัฐชยาจะได้นำเสนอให้เห็นผลงานทางดนตรีที่เกิดขึ้นภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปใน 2 ช่วงสมัยดังกล่าวนี้แล้วนั้น ณัฐชยายังได้นำเสนอให้เห็นถึงบทบาทหรือนัยยะแฝงที่บรรจุรวมอยู่ในผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยดังกล่าว ได้แก่ การเป็นภาพตัวแทนของความทันสมัย การเป็นทางเลือกของการฟัง การเป็นผลงานทางดนตรีในรูปแบบของวัฒนธรรมลูกผสม ตลอดจนเป็นเครื่องมือในการสร้างมโนทัศน์ใหม่ด้านดนตรีในรูปแบบใหม่ที่ส่งต่อไปสู่การเกิดขึ้นของวงดนตรีต่างๆ ที่ในลักษณะเดียวกันอีกเป็นจำนวนมาก

การศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยดังที่กล่าวมาในข้างต้นเป็นการศึกษาประวัติและผลงานของวงดนตรี การรวบรวมข้อมูลวงดนตรีไทยร่วมสมัย การนำเสนอข้อมูลการศึกษาด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีของนักดนตรีที่ได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ตลอดจนการนำเสนอความคลี่คลายทางดนตรีจากแบบฉบับเดิมในลักษณะของดนตรีไทย ไปสู่การเกิดขึ้นของดนตรีไทยในแบบฉบับของดนตรีไทยร่วมสมัย กระทั่งต่อมาในปี พ.ศ.2563 ได้มีผลงานการวิจัยของวีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย ที่ได้ทำการศึกษาเรื่อง “กลวิธีการใช้ระบบนิ้วเพื่อการบรรเลงซอไทยสำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัย” ซึ่งเป็นผลงานที่ให้ความสำคัญในการศึกษารูปแบบโครงสร้างกลวิธีการใช้ระบบนิ้วของซอไทยที่ใช้ในการบรรเลงในวงดนตรีไทยร่วมสมัย และการรวบรวมองค์ความรู้ในด้านทักษะและทฤษฎีการใช้บันไดเสียง โดยผลการศึกษาพบว่า เครื่องดนตรีประเภทซอ เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างมากสำหรับนักดนตรี ในการนำมาใช้เป็นวัตถุดิบเพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้เนื่องจากซอเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสรรค์เสียงให้มีความกลมกลืนกับเสียงของเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ในวงดนตรีไทยร่วมสมัย โดยเทคนิคหรือกลวิธีที่สำคัญในการบรรเลงซอในวงดนตรีไทยร่วมสมัย จะเป็นการใช้ระบบนิ้วในการทำให้เกิดเสียงในลักษณะต่างๆ โดยเฉพาะเทคนิคการสั่นสาย (Vibrato) ซึ่งจะมีการใช้ทั้งซอด้วงและซออู้ นอกจากนั้นจะมีการสร้างเสียงประเภทครึ่งเสียงเช่น เสียงทีแฟล็ต จะใช้วิธีการวางตำแหน่งของนิ้วกลาง ส่วนนิ้วชี้จะวางในตำแหน่งที่ประกบกัน ทั้งนี้ ในงานศึกษาดังกล่าวเป็นการนำเสนอให้เห็นถึงเทคนิคต่างๆ ของการจัดวางตำแหน่งของนิ้วมือ ที่จะส่งผลไปถึงการสร้างสรรค์เสียงของซอไทย ซึ่งเทคนิคต่างๆ เหล่านี้ล้วนมีความสำคัญอย่างยิ่งที่นักดนตรีหรือ

ศิลปินในวงดนตรีไทยร่วมสมัยจำเป็นที่จะต้องฝึกฝน หรือควรจะมีความสามารถทั้งในด้านการฟังเสียงให้ตรงกับเสียงของเครื่องดนตรีอื่นๆ ของวง และมีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีของตนเอง โดยเฉพาะในที่นี้คือซอ ก็จะทำให้เสียงที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ในรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นมีความกลมกลืน และทำให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสในการฟังร่วมด้วย

ผลงานสุดท้ายที่ได้มีการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัยปรากฏขึ้นในปี พ.ศ.2564 จากผลงานของศรัณย์ ส่งทวน ที่ได้มีความสนใจในการศึกษาเรื่อง “การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์” ซึ่งจะสังเกตได้ว่าด้วยปัจจัยที่สำคัญอันเป็นเงื่อนไขที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ต่างล้วนเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากในปัจจุบัน ทั้งนี้ ด้วยองค์ประกอบที่สำคัญซึ่งไม่ใช่มูลเหตุหรือปัจจัยภายในที่ศิลปินและนักดนตรีมีความต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานแต่เพียงเท่านั้น แต่ปัจจัยสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานหรือมีการจัดตั้งวงดนตรีในรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น กลายเป็นปัจจัยภายนอกที่เกิดขึ้นจากบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป จึงส่งผลให้ผู้เสพผลงานทางดนตรีมีความหลากหลายมากขึ้น ดังนั้น วงดนตรีต่างๆ ที่เคยสร้างสรรค์เสียงที่มีอยู่แต่เดิม จึงจำเป็นที่จะต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบของวงตนเองเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีให้เป็นทางเลือกของการฟังมากขึ้น ดังตัวอย่างผลงานการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยชื่อคณะบ้านลุ่มแบนด์ในครั้งนี้

งานศึกษาเรื่องการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยกรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์นั้นมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาบริบท การประสมวง และผลงานทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของวง โดยผลการดำเนินการศึกษาพบว่า ด้วยความต้องการของสังคมหรืออาจจะกล่าวได้ว่าผู้มีบทบาทหลังในการส่งเสริมให้นักดนตรีเกิดการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีประเภทดนตรีไทยร่วมสมัยคือผู้ว่าจ้าง จึงส่งผลให้วงดนตรีต่างๆ โดยเฉพาะวงดนตรีไทยที่เคยทำหน้าที่ในการรับงานแสดงต่างๆ จำเป็นต้องมีการสร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ว่าจ้างและผู้เสพผลงาน ในด้านของการศึกษาสมาชิกของวงดนตรีนั้น ศรัณย์พบว่าสมาชิกส่วนใหญ่ของวงจะเป็นบุคลากรในครอบครัว ได้แก่ ญาติพี่น้องและคนใกล้ชิดที่สามารถร่วมบรรเลงเป็นวงดนตรีได้ โดยลักษณะการบริหารจัดการวงดนตรีนั้น วงบ้านลุ่มแบนด์จะมีนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรี และมีการจัดรูปแบบของวงดนตรีออกเป็น 3 ลักษณะตามขนาดของวง คือ วงขนาดเล็ก วงขนาดกลาง และวงดนตรีขนาดใหญ่ ทำหน้าที่ในการบรรเลงบทเพลงทั้งบทเพลงที่เป็นเพลงไทยเดิม เพลงไทยเดิมที่ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ และบทเพลงไทยสมัยนิยมที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน โดยลักษณะที่โดดเด่นของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงดังกล่าวนี้ จะเน้นการบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีไทยจำนวนมาก

และมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกบางชนิดเท่านั้นเข้ามาประกอบรวมอยู่ด้วย เช่น คีย์บอร์ด เพื่อใช้ในการดำเนินคอร์ดและบรรเลงในช่วงของทำนองเพลงบ้างในบางครั้ง ด้วยเหตุที่วงบ้านลุ่มแบนด์ต้องการที่จะสร้างสรรค์เสียงให้เสียงของเครื่องดนตรีไทยมีความโดดเด่น หรือเป็นการทำให้เครื่องดนตรีตะวันตกทำหน้าที่ในการสนับสนุนเสียงของไทย

จากที่ได้นำเสนอให้เห็นถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งได้มีผู้ทำการวิจัยเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัยในเบื้องต้น สามารถสรุปได้ว่า การให้ความสนใจในวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยอันเป็นปรากฏการณ์วัฒนธรรมสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในสังคมไทย เช่นเดียวกันกับปรากฏการณ์วัฒนธรรมสมัยนิยมอื่นๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยนั้น ยังมีนักวิชาการให้ความสนใจอยู่จำนวนน้อย เมื่อเปรียบเทียบกับการให้ความสนใจในวัฒนธรรมสมัยนิยมในประเด็นอื่นๆ โดยนักวิชาการด้านมานุษยวิทยา สังคมวิทยา และวัฒนธรรมศึกษา ทั้งนี้ จากการสังเคราะห์ผลงานการวิจัยที่ได้มีการวิจัยเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัยในเบื้องต้น พบว่า ประเด็นหลักสำคัญที่นำมาใช้ในการวิจัยดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ การศึกษาเฉพาะเจาะจงไปที่วงดนตรีบางวง ซึ่งเป็นการศึกษาเพื่อนำเสนอให้เห็นถึงประวัติความเป็นมา การสร้างสรรค์ผลงาน การบริหารจัดการวงดนตรี และอิทธิพลที่มีต่อสังคมในเฉพาะบางมิติเท่านั้น ซึ่งผลงานดังกล่าวนอกจากจะทำให้ได้ข้อมูลจำนวนมากเกี่ยวกับวงดนตรี ศิลปิน และผลงานของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวแล้วนั้น งานศึกษาดังกล่าวยังได้นำเสนอมุมมองและมิติของการศึกษาที่ควรนำไปสู่การศึกษาและนำเสนออย่างลุ่มลึกต่อไป โดยการตั้งคำถามกับปรากฏการณ์ของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏขึ้น ซึ่งมีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับประเด็นเรื่องของโครงสร้างทางสังคม การนิยามความหมายเรื่องวัฒนธรรม อัตลักษณ์ความเป็นไทย และกระบวนการโลกาภิวัตน์ที่ล้วนมีส่วนสำคัญในการนำมาใช้ในการศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งผู้วิจัยได้นำประเด็นต่างๆ ที่ถือเป็นประเด็นสำคัญในการทำความเข้าใจสังคมวัฒนธรรมไทยหรือประเด็นปัญหาในเรื่องความร่วมสมัยในผลงานทางศิลปวัฒนธรรมที่เป็นข้อถกเถียงกันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งจะได้สะท้อนผ่านการวิจัยดนตรีไทยร่วมสมัยในครั้งนี้

3.2 งานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรมในส่วนของงานศึกษาและวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยในครั้งนี้ โดยจากการศึกษาพบว่ามีผลงานหลายชิ้นที่มีความเกี่ยวข้องซึ่งสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษา ทั้งนี้ จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการนำมาใช้เป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยพบว่า พัฒนา กิติอาษา (2546) และ ฐิรวุฒิ เสนาคำ (2549) ได้นำเสนอ

ข้อมูลเกี่ยวกับปรากฏการณ์ที่เรียกว่าวัฒนธรรมป๊อบหรือวัฒนธรรมร่วมสมัยที่เกิดขึ้น โดยในงานของพัฒนา กิติอาษา ในหนังสือคนพันธุ์ป๊อบ: ตัวตนคนไทยในวัฒนธรรมสมัยนิยม พัฒนาได้นำเสนอให้เห็นถึงความตระหนักถึงปรากฏการณ์ที่ทางสังคมวัฒนธรรมที่แพร่กระจายอยู่ทั่วโลก รวมถึงในประเทศไทย ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นกับผู้คน โดยมีระบบเทคโนโลยี เศรษฐกิจ และการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและความทันสมัย ที่แพร่กระจายเข้าสู่วิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน กระทั่งส่งผลให้เกิดรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตในรูปแบบใหม่ ที่เรียกว่าวัฒนธรรมประชานิยมหรือวัฒนธรรมสมัยนิยม ประเด็นที่น่าสนใจในการนำเสนอข้อมูลของพัฒนา พัฒนาพิจารณาเห็นว่าวัฒนธรรมกระแสนิยมที่เกิดขึ้นในสังคมไทยนั้น ถือเป็นสิ่งที่นักวิชาการในสังคมไทยยังให้ความสำคัญไม่มากเท่าที่ควร โดยเฉพาะกับกลุ่มชนชั้นปกครองหรือรัฐ ที่มักจะนิยามวัฒนธรรมดังกล่าวในด้านลบ หรือมองว่ามิได้มีสาระหรือแก่นสารอันใด หรือการมองวัฒนธรรมสมัยนิยมว่าเป็นปัญหาที่ขัดแย้งกับวัฒนธรรมในลักษณะที่รัฐกำหนด โดยเฉพาะการนิยามความหมายและขอบเขตของคำว่า “วัฒนธรรม” ในแบบฉบับความเป็นไทย ที่พัฒนาพิจารณาว่าเป็นนิยามที่มีอคติและถือว่าเป็นปัญหาในการให้ความสนใจวัฒนธรรมกระแสนิยม วัฒนธรรมประชานิยม หรือวัฒนธรรมสมัยนิยม ซึ่งขัดต่อสภาพความเป็นจริงทางสังคมที่เกิดขึ้น ทั้งนี้ ในงานศึกษาของพัฒนาได้เปรียบเทียบปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากวัฒนธรรมสมัยนิยมว่าเป็น “สนามของการต่อรองอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม” ระหว่างกลุ่มประชาชนทั่วไปที่แสดงอัตลักษณ์กับกลุ่มรัฐ ที่ครอบครองพื้นที่และอำนาจในการกำหนดรูปแบบทางวัฒนธรรมของรัฐให้กับประชาชน นอกจากนั้นแล้ว พัฒนายังได้นำเสนอประวัติและพัฒนาการของแนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยม เพื่อสะท้อนให้เห็นเส้นทางของการก่อตัวของแนวคิดดังกล่าวและวิธีวิทยาในการนำมาใช้ในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรม ในบทที่ 3 พัฒนาได้นำประเด็นเรื่องของการกำหนดรูปแบบทางวัฒนธรรมและคำนิยามในแบบฉบับความเป็นไทย ซึ่งพัฒนาเห็นว่าเป็นอุปสรรคชิ้นสำคัญในการที่สังคมไทยจะเปิดโอกาสหรือเปิดพื้นที่ให้กับวัฒนธรรมสมัยนิยม เพราะสังคมไทยนั้นมีการกำหนดรูปแบบของวัฒนธรรมไทยในแบบฉบับสำเร็จรูปที่ยากจะเปลี่ยนแปลง และพัฒนาเห็นว่าเป็นอคติทางความคิดที่ยากจะแก้ไข กระทั่งการนำเสนอข้อมูลให้เห็นถึงรูปแบบของการต่อรองอัตลักษณ์และการสร้างตัวตนของผู้คนกลุ่มต่างๆ ที่มิได้เป็นกลุ่มกระแสหลัก แต่ล้วนเป็นคนธรรมดาสามัญที่ใช้ชีวิตอยู่ในสังคม ภายใต้กระบวนการทางสังคมและระบบโลกาภิวัตน์ ซึ่งถือว่าเป็นระบบที่สำคัญในการขับเคลื่อนพฤติกรรมของคนในสังคมให้เกิดปรากฏการณ์วัฒนธรรมสมัยนิยม กระทั่งในท้ายที่สุดของการนำเสนอพัฒนาได้นำเสนอข้อมูลให้เห็นถึง “เสียง” ของผู้คนตัวเล็กตัวน้อยในสังคมภายใต้ปรากฏการณ์สมัยนิยมให้

ได้มีโอกาสในการเปิดพื้นที่ในบริบทสังคมวัฒนธรรมไทย โดยการนำเสนอให้เห็นถึงพลังทางวัฒนธรรมของวัฒนธรรมสมัยนิยมที่มีอำนาจในการต่อรองกับอำนาจบางประการที่รัฐกำหนด โดยพัฒนาสรุปไว้ 4 ประการ ได้แก่ 1) วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นปฏิสัมพันธ์ตอบโต้โดยตรงและโดยอ้อมกับกระแสโลกาภิวัตน์ เป็นปฏิกิริยาทางวัฒนธรรมที่ต่อรองโดยตรงกับกระแสวัฒนธรรมโลกและกระแสวัฒนธรรมบริโภคนิยม 2) วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นเรื่องเล่าของการดิ้นรนต่อสู้เพื่อแสวงหาคงไว้ หรือสร้างสรรค์ตัวตนทางวัฒนธรรม ไม่ว่าตัวตนเหล่านั้นจะเกี่ยวข้องกับรากเหง้า ของแท้ อาณาเขต เส้นแบ่งแยกต่างๆ หรือที่อยู่ที่ยืนของคนรุ่นหนึ่ง ยุคสมัยหนึ่ง กลุ่มหนึ่ง ประเทศหนึ่ง หรือข้ามประเทศ ผู้คนในกระแสวัฒนธรรมสมัยนิยมต่างก็หาวิธีการต่อรอง ต่อสู้ ดิ้นรนเพื่อนิยามความเป็นตัวของตนเองและที่อยู่ที่ยืนในทางวัฒนธรรมของตนเองเสมอ 3) ในกระบวนการต่อสู้และต่อรองดังกล่าว แทบทุกอย่างในชีวิตประจำวันจะถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการต่อสู้ โดยเฉพาะความสุขและความพึงพอใจของคนในวัฒนธรรมสมัยนิยม ในการบริโภคและการแสวงหาความหมายของตัวตนในสังคมทุนนิยมบริโภค และ 4) วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายทั้งรูปแบบและเนื้อหา และมีความซับซ้อนเกินกว่าจะสรุปหรืออธิบายแบบเหมารวมได้อย่างเบ็ดเสร็จ โดยเฉพาะวัฒนธรรมสมัยนิยมในบริบทสังคมไทย

ในงานของฐิรวุฒิ เสนาคำ (2549) ซึ่งเป็นบรรณาธิการในหนังสือเรื่องเหลียวหน้าแลหลังวัฒนธรรมป๊อบ ผลงานชิ้นดังกล่าวเป็นการรวบรวมบทความที่มีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม ทั้งส่วนของการนำเสนอให้เห็นถึงประวัติ พัฒนาการ และกระบวนการนำไปใช้ในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน โดยเฉพาะในสังคมโลกตะวันตก ซึ่งถือเป็นบ่อเกิดของแนวความคิดดังกล่าว นอกจากนั้นแล้วในส่วนของการนำเสนอพัฒนาการของกระบวนการคิดและการปรากฏตัวของแนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยมในหัวข้อดังกล่าวนี้ ยังจะได้นำเสนอให้เห็นถึงการทบทวนแนวความคิดจากนักวิชาการชาวตะวันตก อาทิ งานของแม็ทธิว อาร์โนลด์ และเอฟ. อาร์. เลียวิส แนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยมและอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ปรากฏในงานของนักวิชาการสำนักแฟรงค์เฟิร์ต สำนักคิดสัญวิทยา สำนักคิดหลังสมัยใหม่ และสตรีนิยม ซึ่งผลงานต่างๆ ล้วนมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการเป็นแนวทางของการศึกษาทางด้านปรากฏการณ์สมัยนิยมในยุคบุกเบิก และมีอิทธิพลสำคัญอย่างมากต่อการนำมาใช้ในการศึกษาวัฒนธรรมสมัยนิยมในผลงานทางด้านมานุษยวิทยาและการศึกษาด้านวัฒนธรรมในสังคมตะวันตกและสังคมไทย

นอกจากนั้นแล้วในหนังสือดังกล่าวได้ปรากฏบทความของนันทวัฒน์ ที่ได้ให้ความสำคัญในการศึกษาผลงานของธีอดอร์ อดอร์โน โดยการจำกัดกรอบการศึกษาอยู่ที่ระบบ

อุตสาหกรรมวัฒนธรรมและเพลงสมัยนิยมที่ธีอดอร์โนให้ความสนใจ โดยผลงานดังกล่าวของธีอดอร์โนได้ถูกนำมาสังเคราะห์ใหม่ กระทั่งทำให้เห็นวัฒนธรรมสมัยนิยมที่ปรากฏหรือถูกสร้างสรรค์จากระบบอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม ที่ผลงานทางวัฒนธรรมนั้นๆ ถูกตั้งอยู่บนพื้นฐานของระบบทุนนิยม ผลกำไร และการมีมาตรฐานเดียวกัน ซึ่งนอกจากการนำแนวความคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมที่เกิดขึ้นจากกลุ่มของนักคิดที่มีชื่อเสียงในอดีต เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงประวัติและพัฒนาการของวิธีวิทยาในการศึกษาวัฒนธรรมอันเกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของผู้คนและสังคมในเบื้องต้นแล้วนั้น ในหนังสือดังกล่าวยังได้มีการยกตัวอย่างงานศึกษาของนักวิชาการที่ได้พยายามนำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมไปใช้ในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคม ที่มีความสอดคล้องและเหมาะสมในการนำแนวความคิดดังกล่าวไปใช้ อาทิ ผลงานของชาญวิทย์ในการศึกษาพื้นที่ของการเจรจาต่อรองความหมายของวัฒนธรรม ผ่านการศึกษาหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ โดยชาญวิทย์นำเสนอให้เห็นว่าพื้นที่ดังกล่าวนั้นถือเป็นพื้นที่สาธารณะทางวัฒนธรรมที่แสดงออกถึงความเป็นชาติ ซึ่งพื้นที่ดังกล่าวแม้จะเป็นพื้นที่สาธารณะก็ตาม แต่พื้นที่ดังกล่าวนั้นปฏิเสธการนิยามความหมายในแบบฉบับของวัฒนธรรมสมัยนิยม ซึ่งถึงแม้พื้นที่ดังกล่าวนั้นจะมีการนำเสนอและแสดงออกซึ่งวัฒนธรรมสมัยนิยมก็ตาม ดังนั้น ในงานดังกล่าวจึงสามารถสรุปให้เห็นถึงปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นคือ ความพล่ามัวของพื้นที่สาธารณะที่เป็นหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ ที่ถึงแม้วัฒนธรรมจะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามพลวัตที่เกิดขึ้นในสภาพความเป็นจริง แต่หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์กลับยังคงมีการผลิตซ้ำความหมายบางประการที่มิได้เปิดรับวัฒนธรรมสมัยนิยมอย่างชัดเจน

การสื่อสารความหมายในการ์ตูนไทยพันธุ์ใหม่ เป็นงานศึกษาของวรัชญ์ ที่วรัชญ์ ตั้งข้อสังเกตถึงการถือกำเนิดขึ้นของการ์ตูนที่ผลิตขึ้นจากฝีมือคนไทย โดยใช้ตัวละครในวรรณคดีได้แก่ หนุมาน และไกรทอง ซึ่งการปรากฏตัวของการ์ตูนไทยในครั้งนี้ เป็นการปรากฏตัวของการ์ตูนที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับการ์ตูนแบบดาร์กอนบอล และโปเกมอน ดังนั้น การ์ตูนหนุมานและไกรทองที่ปรากฏขึ้นนี้ จึงมีลักษณะของความเป็นไทยที่ผ่านการผสมสานกับการ์ตูนในแบบฉบับญี่ปุ่นผ่านกระบวนการผลิตและนำเสนอในรูปแบบใหม่โดยระบบสื่อสารมวลชน ซึ่งผลงานดังกล่าวของวรัชญ์ทำให้สะท้อนภาพของระบบสื่อที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อการกำหนดคุณค่าและความหมายของผู้เสพผลงานในรูปแบบของวัฒนธรรมไทยสมัยนิยม ทั้งนี้ หากจะกล่าวถึงบทบาทของสื่อ ระบบเทคโนโลยีและความเจริญก้าวหน้าของระบบเศรษฐกิจนั้น ระบบดังกล่าวได้ส่งผลสำคัญอย่างมากต่อการกำหนดและสร้างมาตรฐานความงามและสุนทรียะของผลงานศิลปะ ดังในผลงานของวิภารัตน์ ที่ได้นำแนวความคิดของอดอร์โนที่ได้เป็นต้นแบบของการศึกษาวัฒนธรรมประชา

นิยมในมุมมองทางด้านอุตสาหกรรม คือการสร้างมาตรฐานในรูปแบบเดียวกัน โดยผลงานของวิภารัตน์ได้นำแนวความคิดดังกล่าวมาใช้ในการศึกษาเพลง/ดนตรีญี่ปุ่นที่ได้แพร่กระจายเข้าสู่สังคมไทยตั้งแต่ในช่วงที่ประเทศญี่ปุ่นมีนโยบายการส่งออกสินค้าด้านวัฒนธรรมดนตรี หรือราวประมาณช่วงปี พ.ศ.2528 กระทั่งส่งผลให้ผลงานต่างๆ อันเป็นนวัตกรรมทางดนตรีที่ผลิตขึ้นจากประเทศญี่ปุ่นนั้น ได้กลายเป็นกระแสความนิยมของประชาชนทั่วไปในสังคมไทย โดยเฉพาะกับกลุ่มวัยรุ่น ซึ่งงานศึกษาดังกล่าวได้เชื่อมโยงไปถึงการวิเคราะห์ผลงานและพฤติกรรมของวัยรุ่นที่เสพผลงานเพลง/ดนตรีญี่ปุ่น โดยสามารถสรุปได้ว่าวิถีดังกล่าวนั้นเป็นการตกอยู่ภายใต้กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน และตรรกะการสร้างปัจเจกชนกำมะลอหรือปัจเจกชนที่เฉื่อยเนือย ดังนั้น ดนตรีสมัยนิยมในฐานะที่เป็นหนึ่งในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงมิได้เป็นผลผลิตของสังคมและประชาชนอย่างแท้จริง แต่ดนตรีสมัยนิยมตามทัศนะของอดอร์โนมันกลับเป็นผลผลิตของนายทุนและนักอุตสาหกรรม

นอกจากการทบทวนวรรณกรรมในเบื้องต้นซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับองค์ความรู้ที่นักวิชาการชาวไทยได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่ครอบคลุมเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติ พัฒนาการ วิธีวิทยาของการศึกษา ตลอดจนผลงานตัวอย่างบางกรณีที่ได้นำแนวความคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมมาใช้ในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมในบริบทสังคมไทยแล้วนั้น จากการทบทวนวรรณกรรมของนักวิจัยยังพบว่า มีผลงานการศึกษาที่มีความสอดคล้องและเหมาะสมกับที่นักวิจัยจะได้นำมาใช้เป็นแนวทางของการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยในครั้งนี้ ทั้งนี้ เนื่องจากผลงานต่างๆ ที่นักวิจัยได้นำมาใช้เป็นเข็มทิศในการวิจัยครั้งนี้ ล้วนมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการตั้งคำถามกับปรากฏการณ์ของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมไทย ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากภายใต้ระบบโลกาภิวัตน์เป็นต้นมา ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้นำมาซึ่งพฤติกรรม วิถีชีวิตและการสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ของผู้คนในสังคมไทย กระทั่งนำไปสู่การเกิดขึ้นของวัฒนธรรมสมัยนิยม ทั้งนี้ ท่ามกลางความโกลาหลของสภาวะทางสังคมวัฒนธรรมไทยที่เต็มไปด้วยการเปลี่ยนแปลง การเกิดขึ้นใหม่ของวัฒนธรรม และปรากฏการณ์ต่างๆ ทางสังคมวัฒนธรรมนั้น บริบทดังกล่าวนี้ส่งผลอย่างยิ่งต่อการตั้งคำถามถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น โดยเฉพาะความเปลี่ยนแปลงที่มีผลสำคัญต่อการกระทบกระเทือนรูปแบบและความหมายของวัฒนธรรม “ความเป็นไทย” ที่ถูกนิยามขึ้นภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมในรูปแบบหนึ่งในอดีต กระทั่งส่งผลเป็นพลวัตที่สำคัญต่อการกำหนดรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตและระบบคิดของคนในสังคมไทย ให้จำต้องประพฤติปฏิบัติตนตามครรลองที่นิยามความหมายของความเป็นไทยได้กำหนดเอาไว้ แต่ด้วยบริบททางสังคมวัฒนธรรม

ที่แปรเปลี่ยนไปตามกระแสการแพร่กระจายของความเจริญก้าวหน้า ทั้งในด้านของระบบเทคโนโลยีและนวัตกรรมที่สะท้อนผ่านแนวความคิดของผู้คนที่มีความแปลกใหม่นั้น คงปฏิเสธไม่ได้ว่าลักษณะของความเป็นไทยก็มิได้ที่จะจำกัดอยู่ในพื้นที่อันไกลโพ้นที่ไม่สามารถแตะต้องได้ แต่ความเป็นไทยกลับได้ถูกนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์นวัตกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม เพื่อรับใช้และตอบสนองวิถีการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปของผู้คนและสังคม กระทั่งส่งผลให้เกิดการตั้งคำถาม การห้ามปราม การสนับสนุน และปรากฏการณ์ต่างๆ อีกมากมายหลายประการที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานกลมกลืนระหว่างรูปแบบทางวัฒนธรรมชนิดใหม่กับลักษณะของความเป็นไทยที่มีอยู่ในบริบทสังคมไทย

ในงานสุริชัย หวันแก้ว และกนกพรรณ อยู่ชา (2552) ได้ศึกษาปรากฏการณ์ของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากระบบโลกาภิวัตน์ในบริบทสังคมไทย กระทั่งทำให้เกิดวัฒนธรรมที่เรียกว่าวัฒนธรรมร่วมสมัยที่มีความหลากหลายและนำไปสู่การตั้งคำถามถึงปรากฏการณ์ดังกล่าวที่เกิดขึ้น กระทั่งเป็นที่มาของงานการศึกษาเรื่องศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยบนความหลากหลายและสับสน งานดังกล่าวมีวัตถุประสงค์สำคัญ 5 ประการในการใช้เป็นแนวทางของการศึกษาปรากฏการณ์ร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมไทย ได้แก่ 1) การทำความเข้าใจต่อเรื่องศิลปะวัฒนธรรมร่วมสมัย วัฒนธรรมชาติ และวัฒนธรรมท้องถิ่นและชุมชน ตลอดจนท้องถิ่นดั้งเดิม 2) ความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะ วัฒนธรรม และศาสนาในวิถีโลกาภิวัตน์ โดยเฉพาะการพยายามอธิบายถึงความสับสนที่เกิดขึ้นในการกำหนดและนิยามขอบเขตระหว่างศิลปะ เซ็กส์ อนาจาร ความงาม รวมกระทั่งถึงเรื่องสิทธิส่วนบุคคล และ 3) เป็นการนำเสนอแนวทางเชิงนโยบายในด้านยุทธศาสตร์ทางด้านวัฒนธรรม เพื่อการส่งต่อให้กับเด็กและเยาวชนในการมีบทบาทต่อด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ทั้งนี้ จากการศึกษาดังกล่าวของสุริชัยและกนกพรรณ พบว่า การให้ความหมายของคำว่าศิลปะนั้น ศิลปะคือการแสดงออกของมนุษย์ในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นนั้น ได้กลายเป็นมรดกตกทอดทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าของสังคมมนุษย์ ดังนั้น ศิลปะจึงเป็นสิ่งที่มีความผูกพันและเชื่อมโยงและมิอาจตัดขาดหรือแยกออกจากสังคมและวัฒนธรรมของผู้คนได้ หรืออาจกล่าวได้ว่า ศิลปะนั้นเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตทางวัฒนธรรมของสังคมมนุษย์ ในเรื่ององค์ความรู้เรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมนั้น สุริชัยและกนกพรรณพบว่า วัฒนธรรมร่วมสมัยเกิดขึ้นภายใต้โลกของความทันสมัยที่แทรกซึมอยู่ในทุกตารางชีวิตของมนุษย์หรือถือได้ว่าเป็นวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ก็ว่าได้ ทั้งนี้ วัฒนธรรมร่วมสมัยนั้นเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมที่คำนึงถึงมิติของเวลาที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน หรือเป็นวัฒนธรรมที่สามารถสร้างสรรค์ขึ้นแบบข้ามแดน ข้ามประเทศ ข้ามชุมชน ข้ามยุคสมัย หรืออาจจะยกตัวอย่างได้ว่าผลงานศิลปะใดๆ ก็ตามที่

อาจจะมีอยู่ในอดีตอันยาวนานแล้ว ก็สามารถถูกนำมาทำให้เกิดความสำคัญในยุคปัจจุบันได้ เหล่านี้เราเรียกว่าเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัย

"วัฒนธรรมชาติ" ในการศึกษาของสุริชัยและกนกพรรณพบว่า วัฒนธรรมชาตินั้นได้จำกัดขอบเขตทางวัฒนธรรมไว้เพียงแค่คนไทยภาคกลางหรือกรุงเทพฯ เท่านั้น ซึ่งกลุ่มดังกล่าวกลายเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมของชาติ ท่ามกลางความหลากหลายที่มีอยู่จริง และได้ถูกนิยามโดยสถาบันและองค์กรของรัฐในการกำหนดและผลิตซ้ำรูปแบบ คุณค่า และนิยามความหมายให้เป็นวัฒนธรรมชาติในรูปแบบเดียวกัน ซึ่งกรอบในการกำหนดนิยามความหมายของวัฒนธรรมชาติดังกล่าวถือเป็นชุดวาทกรรมที่สำคัญในการจำกัดขอบเขตและมิได้เปิดพื้นที่ให้กับวัฒนธรรมชาติในอีกความหมายหนึ่งที่มุ่งเน้นในเรื่องของความหลากหลายทางวัฒนธรรม ที่วัฒนธรรมชาติในที่นี้กินความไปถึงวัฒนธรรมของผู้คนกลุ่มต่างๆ ที่มีวิถีการดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมภายใต้เขตแดนประเทศไทย

ประเด็นเรื่องของความเป็นไทยและปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากการนำความเป็นไทยผสมผสานกับวัฒนธรรมสมัยใหม่นั้น ถือเป็นประเด็นที่มีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากสังคมไทยนั้นได้นิยามคุณค่าและความหมายของความเป็นไทยที่ดูจะมีลักษณะของการอ้างอิงวัฒนธรรมที่จำกัดขอบเขตเฉพาะความเจริญงอกงาม ความดี ความล้ำค่า อันเป็นมรดกตกทอดทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาที่ดูจะเปลี่ยนแปลงได้ยาก หรือไม่อาจที่จะกินความไปถึงความเป็นไทยในลักษณะอื่นๆ ที่อยู่นอกเหนือเส้นเขตแดนของความเป็นไทยในลักษณะที่รัฐกำหนดไว้ในเบื้องต้นแล้ว

งานการศึกษาที่ได้พยายามนำเสนอข้อมูลของปรากฏการณ์ในเรื่องของความเป็นไทยที่เกิดการเปลี่ยนแปลงและนำไปสร้างสรรค์เป็นนวัตกรรมในรูปแบบต่างๆ กระทั่งได้กลายเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยและกลายเป็นกระแสวัฒนธรรมสมัยนิยม พบในงานชิ้นสำคัญ 2 ชิ้น ได้แก่ ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ (2545) ในเรื่องจากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย และผลงานของประชา สุวีรานนท์ (2558) ในหนังสือเรื่องอัตลักษณ์ไทย: จากไทยสู่ไทยๆ ซึ่งผลงานทั้งสองชิ้นนี้ มีความเหมือนในการพยายามที่จะนำเสนอให้เห็นถึงกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมวัฒนธรรมไทย จากระบบเทคโนโลยีและความทันสมัยที่แพร่กระจายเข้ามา โดยเริ่มต้นตั้งแต่ครั้งโลกยุคโลกาภิวัตน์ กระทั่งส่งผลสำคัญในการทำให้เกิดการปะทะกันระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมอันเป็นพื้นฐานของสังคมไทย (ในแบบฉบับภาคกลาง) ที่ได้ถูกกำหนดให้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติ กับวัฒนธรรมวัฒนธรรมใหม่จากต่างแดน กระทั่งส่งผลให้เกิดรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตในรูปแบบใหม่ของผู้คนในบริบท

สังคมไทย โดยเฉพาะการแพร่กระจายไปถึงผลงานทางด้านศิลปะที่มีการปรับเปลี่ยนจากศิลปะในรูปแบบของประเพณี ไปสู่ศิลปะเพื่อการรับใช้ผู้คนและสังคม หรือเรียกว่าเป็นศิลปะประชานิยม ซึ่งลักษณะของการเกิดขึ้นใหม่ในการนำลักษณะของความเป็นไทยในแบบฉบับที่มีการเปลี่ยนแปลงได้ยากหรือจำกัดพื้นที่ไว้เฉพาะกับบทบาทหน้าที่บางประเภท ที่ไม่ได้อยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตจริงของคนในสังคมไทยเท่าที่ควรนั้น ประชาได้เป็นผู้ที่อธิบายและนำเสนอให้เห็นถึงปรากฏการณ์ดังกล่าวอย่างชัดเจน ประชาตั้งคำถามกับสถานการณ์ของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในรอบสองทศวรรษที่ผ่านมา โดยประชามองว่าลักษณะของความเป็นไทยกระแสหลักนั้นมีการเสื่อมอำนาจลงอย่างมาก ทั้งนี้ ก็ด้วยเพราะลักษณะของการผูกขาดอำนาจและการให้คุณค่าจากภาครัฐ และรัฐเองก็มีความพยายามในการคัดทิ้งมรดกทางวัฒนธรรมของกลุ่มย่อยต่างๆ ที่มีความแตกต่างไปจากวัฒนธรรมที่รัฐกำหนดหรือขีดเส้นเอาไว้ ดังนั้น จึงส่งผลให้วัฒนธรรมกระแสหลักที่เป็นวัฒนธรรมจากรัฐกลายเป็นวัฒนธรรมที่ถูกแช่แข็งอยู่ในสภาวะของการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม ในงานการศึกษาดังกล่าวนี้เป็นการนำเสนอให้เห็นสภาวะที่แท้จริงของบริบทสังคมไทยหลังปี พ.ศ.2540 โดยการพิจารณาจากการออกแบบหรือการดีไซน์วัตถุทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในสื่อโฆษณา ที่ได้ปรากฏวัตถุทางวัฒนธรรมในรูปแบบของการออกแบบความเป็นไทยผ่านผลงานต่างๆ ที่แทรกซึมเข้าไปอยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน โดยการคัดเลือกอัตลักษณ์บางประการของความเป็นไทยมาแต่งเติมและดัดแปลง กระทั่งทำให้อยู่ในสภาวะของการนำไปใช้ประโยชน์ได้อย่างหลากหลายและทั่วถึงวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนได้อย่างลงตัว ภายใต้ระบบทุนนิยมและธุรกิจที่ไม่อาจจะผูกติดกับความเป็นไทยในแบบฉบับของภาครัฐ หรือผูกติดกับอุดมการณ์ชาตินิยมและอนุรักษ์นิยม หรือกลายเป็นทางเลือกใหม่ของคนในสังคมอย่างแท้จริง ซึ่งประเด็นดังกล่าวดูจะเป็นประเด็นที่ประชานำเสนอให้เห็นไปถึงการวิเคราะห์ถึงระบบโครงสร้างทางสังคมที่แอบแฝงอยู่ภายใต้นิยามของความเป็นไทย ซึ่งจะทำให้ผู้สนใจได้เข้าใจถึงกระบวนการในการขับเคลื่อนสังคม อันจะนำไปสู่แนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมีความรู้ความเข้าใจบนพื้นฐานของบริบทความเป็นไทยได้อย่างแท้จริง ซึ่งผลงานของประชาดังกล่าวนี้ ถือเป็นผลงานชิ้นสำคัญในการที่นักวิจัยจะได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงทั้งในส่วนของโครงสร้างหลักของสังคมในเรื่องของความเป็นไทย กระบวนการประกอบสร้างความเป็นไทย ที่มีผลเชื่อมโยงไปถึงกระบวนการประกอบสร้างความเป็นวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่ผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่ามีความเหมือนกันอย่างแนบแน่นระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมดนตรีไทยในการกลายเป็นวัฒนธรรมที่ถูกแช่แข็งทางความคิดในรูปแบบที่สำเร็จรูป ดังนั้น จึงทำให้การ

เปลี่ยนแปลงหรือแปรรูปไปจากเดิมนั้นมิอาจจะทำได้อย่างอิสระ แต่ต้องอยู่ภายใต้การจับต้องของสถาบันทางสังคมและกลุ่มประชาสังคมที่มีความแตกต่างหลากหลายความคิดกันออกไป

นอกจากวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นวัตถุของการศึกษาเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงปรากฏการณ์ต่างทางสังคม อันมีผลสืบเนื่องมาจากการที่ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติที่อยู่ภายใต้ขอบเขตของความเป็นไทยที่กำหนดและนิยามเอาไว้ในเรื่องของดนตรีไทยแล้วนั้น ผลงานการศึกษาของปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ (ม.ป.ท.) ที่ได้ร่วมเป็นนักวิจัยในโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์” และได้สร้างผลงานชิ้นสำคัญในการศึกษาเพื่อนำไปสู่การทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคมในการปรับเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมประจำชาติในด้านนาฏศิลป์ชื่อ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น: ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย ผลงานดังกล่าวปาริชาติได้ตั้งข้อสังเกตและพยายามทำความเข้าใจถึงกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานของพิเชษฐ์ กลั่นชื่น ที่มีลักษณะของความเป็นนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยการพิจารณาให้เห็นว่านาฏศิลป์ไทยนั้น เป็นศิลปวัฒนธรรมที่มิได้เอื้อต่อการปรับเปลี่ยนและเข้าถึงผู้คนในวิถีชีวิตประจำวันได้อย่างแท้จริง หรือเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่มิได้หมุนล้อไปกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมและผู้คนที่เปลี่ยนแปลงไป แต่การสร้างสรรค์ผลงานของพิเชษฐ์หาได้เป็นเช่นนั้นไม่ การนำเสนอผลงานของพิเชษฐ์ได้กลายเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปวัฒนธรรมอันล้ำค่าในมุมมองของรัฐ ผนวกและผสมผสานกับการแสดงหรือนำเสนอในรูปแบบของต่างประเทศ หรือเป็นการนำเสนอศิลปะไทยในมิติของความเป็นสากล โดยปาริชาติได้นำเสนอให้เห็นถึงประเด็นที่สำคัญประการหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย ในที่นี้คือผลงานนาฏศิลป์ไทยของพิเชษฐ์ว่า ผู้ที่จะสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยได้นั้น มิใช่ผู้ที่ตัดขาดองค์ความรู้จากอดีตหรือองค์ความรู้อันเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมของชาติ แต่ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยนั้น ศิลปินจะต้องเป็นผู้ที่มีองค์ความรู้และได้รับการฝึกฝนศาสตร์ทางด้านนั้นๆ อย่างลึกซึ้งหรือที่เรียกว่าอยู่ในขั้นแตกฉาน จึงจะสามารถที่จะนำเสนอความงามและสุนทรียะอันเป็นคุณสมบัติเฉพาะของผลงานศิลปะประเภทนั้นๆ ได้อย่างถูกต้อง ซึ่งในการนำเสนอข้อมูลดังกล่าวของปาริชาติพบว่า จุดสำคัญในการพัฒนาผลงานศิลปะร่วมสมัยให้กลายเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่ได้รับการยอมรับทั้งในส่วนของกลุ่มที่มีความคิดเห็นแตกต่างกันระหว่างกลุ่มที่อาจจะเรียกได้ว่าเป็นกลุ่มอนุรักษ์นิยมและกลุ่มหัวก้าวหน้าคือ การหา “ความสมดุล” ระหว่างกระบวนการอนุรักษ์และการพัฒนา อันจะนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานภายใต้บริบทของความเข้าใจรากฐานทางวัฒนธรรมในสภาวะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้กระบวนการวิจัยโดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลอันจะนำไปสู่การศึกษา วิเคราะห์ ตีความและนำเสนอข้อมูลที่ครบถ้วนสมบูรณ์ตรงตามวัตถุประสงค์ ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนวิจัย ดังนี้

1. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key informants)
2. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การวิเคราะห์ นำเสนอ และสรุปผล

1. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลซึ่งล้วนแต่เป็นผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์และประเด็นของการดำเนินการวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) ศิลปิน/นักดนตรีผู้สร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย 2) นักวิชาการดนตรี และ 3) นักวิชาการแขนงอื่นที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย ซึ่งในกระบวนการคัดเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญในการดำเนินการวิจัยนั้น ผู้วิจัยได้มีการเลือกกลุ่มตัวอย่าง โดยการเลือกกลุ่มตัวอย่างที่มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับประเด็นและวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้ 1) กลุ่มของศิลปิน/นักดนตรีผู้สร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับจากสังคมนักดนตรี โดยมีการรวมตัวเป็นวงดนตรีหรือเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นที่ประจักษ์สู่สาธารณะชนมาแล้วไม่ต่ำกว่า 5 ปี 2) นักวิชาการดนตรี กลุ่มดังกล่าวนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาคัดเลือกรายชื่อของนักวิชาการดนตรีที่มีบทบาทสำคัญ ทั้งในส่วนของการกำหนดและนิยามองค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีไทย นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ดนตรีไทย และนักวิชาการที่มีการสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นต้น และ 3) กลุ่มผู้ฟังดนตรีหรือนักวิจารณ์ดนตรีที่มีผลงานเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย อันจะนำไปสู่การเติมเต็มข้อมูลให้เกิดความน่าสนใจและสมบูรณ์ที่สุด

2. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

2.1.1 การวิเคราะห์เอกสาร

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร อันได้แก่ หนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัย และเอกสารอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย จากนั้นผู้วิจัยจะทำการอ่าน วิเคราะห์ และจัดหมวดหมู่ของเอกสาร โดยการตีความเอกสารที่มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ และกรอบแนวคิดที่กำหนดไว้ในการวิจัย ได้แก่ แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม ประวัติและพัฒนาการดนตรีไทย งานวิจัยและงานศึกษาที่เกี่ยวข้อง การนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในเอกสาร และข้อมูลบริบทของดนตรีไทยร่วมสมัย และเมื่อหลังจากที่ทำการจัดแบ่งหมวดหมู่ของเอกสารตามข้อมูลสำคัญในเนื้อหาที่ค้นพบแล้วนั้น ผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์ดังกล่าวหารือกับอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในเนื้อหาที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นการตรวจสอบความถูกต้องของการดำเนินงานและข้อมูล

2.1.2 แบบสัมภาษณ์

การวิจัยนี้มุ่งเน้นในการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ นักดนตรี/ศิลปิน นักวิชาการหรือนักวิจารณ์ดนตรี ที่มีความรู้ความสามารถที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยร่วมสมัย โดยผู้วิจัยได้นำกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ ด้วยแบบสัมภาษณ์ที่มีการกำหนดโครงสร้างของแบบสัมภาษณ์ไว้อย่างชัดเจน ซึ่งมีความสอดคล้องกับประเด็นและวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยมีกระบวนการสร้างแบบสัมภาษณ์ ได้แก่

1) กำหนดประเด็นคำถามที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และกรอบแนวคิดของการดำเนินการวิจัย

2) นำเสนออาจารย์ที่ปรึกษาและให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบความถูกต้อง ประเมินและให้ข้อเสนอแนะ

3) ปรับปรุง แก้ไข และนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2.2 การตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ

การดำเนินการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือนั้น หลังจากที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดทำเครื่องมือสำหรับการดำเนินการวิจัยครั้งนี้แล้วนั้น ผู้วิจัยได้นำเครื่องมือซึ่งประกอบด้วยกระบวนการวิเคราะห์เอกสาร และแบบสัมภาษณ์ นำเสนอและหารือเพื่อรับฟังความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากอาจารย์ที่ปรึกษา และผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน โดยผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถและเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยแบ่งข้อมูลหลักในการดำเนินการวิจัยออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) ข้อมูลจากเอกสาร และ 2) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยมีรายละเอียดในการดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ วารสาร สิ่งพิมพ์ และเอกสารต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นและวัตถุประสงค์ของการวิจัย ได้แก่ แนวคิด วรรณกรรม งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย และข้อมูลด้านประวัติและพัฒนาการดนตรีไทย โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากห้องสมุดสถาบันการศึกษาและองค์กรที่ให้บริการด้านการสืบค้นข้อมูล

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยผู้วิจัยได้จัดแบ่งกลุ่มของผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มนักวิชาการดนตรี 2) กลุ่มศิลปิน/นักดนตรีไทยร่วมสมัย และ 3) กลุ่มผู้ฟังดนตรีซึ่งเป็นนักวิจารณ์ดนตรี ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลโดยใช้วิธีการใน 2 ลักษณะคือ 1) การสัมภาษณ์นักดนตรี/ศิลปินที่มีผลงานด้านการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย และ 2) การจัดกิจกรรมสนทนากลุ่ม (Focus group) จากนักดนตรี/ศิลปินที่มีผลงานด้านการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยร่วมกับนักวิชาการดนตรีทั้งดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก และดนตรีไทยร่วมสมัย จำนวน 5 คน ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร.เอกชัย พุหิรัญ รองศาสตราจารย์ ดร.มนสิการ เหล่าวานิช ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธิติ ทัศนกุลวงศ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพงษ์ บ้านไกรทอง และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขนิษฐ์ สะสมสิน ซึ่งผลจากการดำเนินการคัดเลือกกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลที่ผู้วิจัยจะดำเนินการสัมภาษณ์ สามารถนำเสนอรายชื่อผู้ให้ข้อมูล ได้ดังนี้

1) ศาสตราจารย์ (เกียรติคุณ) นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ดนตรีไทย มีผลงานด้านดนตรีไทยที่ได้การยอมรับว่าเป็นต้นแบบขององค์ความรู้ด้านดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก อาทิ งานเขียน ได้แก่ หนังสือ ตำรา เอกสารทางวิชาการและงานศึกษาค้นคว้าด้านประวัติศาสตร์ดนตรีไทย งานวิจัยเกี่ยวกับแผ่นเสียง ประวัติและผลงานนักดนตรีไทย หนังสือจดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล และบทบรรยายองค์ความรู้ด้านผลงานและประวัตินักดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก และท่านยังได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่มีข้อมูลและความรู้ด้านประวัติศาสตร์ดนตรีไทยคนสำคัญของยุค

2) ศาสตราจารย์ (เกียรติคุณ) ดร.เจตนา นาควัชระ

นักวิชาการด้านภาษาและวรรณคดีเยอรมัน วรรณคดีเปรียบเทียบ มีผลงานทางวิชาการด้านวรรณกรรม เป็นนักวิจัยและนักวิจารณ์ศิลปะ เป็นผู้ริเริ่มโครงการวิจัยกวีนิพนธ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย โดยมีจุดมุ่งหมายหลักในการวิจารณ์ผลงานด้านศิลปะในแขนงวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์ เป็นผู้บุกเบิกแนวคิดศิลป์ส่องทางให้แก่กัน และทฤษฎีระนาดทุ้ม ตลอดจนเป็นผู้มีความรู้และความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมดนตรี

3) ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

ราชบัณฑิตและผู้เชี่ยวชาญด้านทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรี ทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก มีผลงานในรูปแบบของหนังสือและตำราที่ใช้เป็นองค์ความรู้ด้านการศึกษาดนตรีตะวันตกในประเทศไทย อาทิ ตำราทฤษฎีดนตรี สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ การเขียนเสียงประสานสี่แนว หนังสือสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ สดับทิพย์ดุริยางค์: ศาสตร์การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเปียโน และการบันทึกโน้ตเปียโนจากเพลงไทย มีผลงานด้านการวิจัย งานสร้างสรรค์ และผลงานต่างๆ ที่เป็นการสร้างสรรค์และการประพันธ์เพลงไทยสำหรับบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก

4) ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นศาสตราจารย์ด้านดนตรีดุริยางคศิลป์ สาขาดุริยางคศิลป์สากลคนแรกของประเทศไทย มีผลงานด้านการเป็นวาทยากรและการประพันธ์เพลงที่ได้รับการยอมรับในระดับชาติและนานาชาติ มีผลงานที่ได้รับการเผยแพร่ทั้งในทวีปยุโรปและอเมริกา และได้รับรางวัลที่อันดับหนึ่งจากการประกวดเพลงนานาชาติเนวสัน ที่ประเทศนิวซีแลนด์

5) ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ศิลปินศิลปาธรในสาขาศิลปินร่วมสมัยดีเด่น สาขาดนตรี ประจำปี พ.ศ. 2551 ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล-ประพันธ์เพลงคลาสสิก) ประจำปี พ.ศ. 2564 มีผลงานด้านการประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัย โดยการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีคลาสสิก ผลงานการประพันธ์ได้รับการเผยแพร่ทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ และผลงานประเภทหนังสือ อาทิ หนังสือการประพันธ์เพลงไทยร่วมสมัย หนังสืออรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

6) ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

อดีตคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ผู้บุกเบิกหลักสูตรปริญญาเอกดนตรีวิทยาแห่งมหาวิทยาลัยขอนแก่น มีความเชี่ยวชาญทั้งด้านการปฏิบัติและทฤษฎีดนตรีไทย ดนตรีอินเดีย และมีผลงานเป็นจำนวนมาก ทั้งหนังสือ ตำรา งานวิจัย บทความทางวิชาการ ผลงานที่โดดเด่น อาทิ หนังสือประชุมบทความวิชาการดนตรี หนังสืออักษราดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่ หนังสือสังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย และผลงานการศึกษาดนตรีลาวเดิม

7) ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

ศาสตราจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงเครื่องสายไทย (จะเข้) มีผลงานทางวิชาการทั้งหนังสือ ตำรา งานวิจัย และบทความทางวิชาการจำนวนมาก อาทิ งานวิจัยดนตรีไทใหญ่ในรัฐฉาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา หนังสือการดีดจะเข้ขั้นพัฒนา หนังสือมโหรีอีสานใต้ หนังสือกันตรึม และผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีไทย เช่น การประพันธ์ทำนองเดี่ยวจะเข้เพลงสารถี เพลงนกขมิ้น เพลงทองย่อน เพลงลมพัดชายเขา และเพลงความรักเจ้าขา เป็นต้น

8) ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และประธานหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต ซึ่งถือเป็นหลักสูตรแรกและหลักสูตรเดียวในประเทศไทยที่มีการจัดการเรียนการสอนด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี มีผลงานงานวิจัยทั้งระดับชาติและนานาชาติ หนังสือดนตรีบำบัด หนังสือดนตรีภาคใต้ หนังสือดนตรีอีสานใต้ และหนังสือกันตรึม ตลอดรวมถึงบทความวิจัย บทความวิชาการ และการนำเสนอผลงานทางวิชาการในประเด็นต่างๆ ทั้งในและต่างประเทศเป็นจำนวนมาก

9) ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

ศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มีความรู้ความสามารถด้านประวัติศาสตร์ดนตรีไทยและการปฏิบัติทักษะเครื่องสายไทย (ซอสามสาย) โดยได้รับการสืบทอดมาจากสายราชสำนักโดยพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นผู้บุกเบิกดนตรีไทยภาควิชาการที่ผลงานต่างๆ ได้รับการยอมรับว่าทรงคุณค่าและมีคุณภาพ มีผลงานเผยแพร่ทั้งระดับชาติและนานาชาติ มีผลงานประเภทตำราและหนังสือ อาทิ ดนตรีเผ่าพันธุ์ สังคีตสมัย มโหรีวิจักษณ์ ปฐมบทดนตรีไทย และงานวิจัยตลอดจนรางวัลเป็นจำนวนมาก ซึ่งผลงานที่โดดเด่นคือการรับรางวัลผลงานวิจัยดีเด่น สาขาปรัชญาจากงานวิจัยเรื่อง

เพลงมโหรีกรุงศรีอยุธยา: การบันทึกแผ่นวีดีทัศน์พร้อมบทวิเคราะห์และโน้ตสากล จากสภาวิจัยแห่งชาติ ประจำปี 2563

10) รองศาสตราจารย์ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง

คณบดีคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเครื่องดนตรี มีผลงานทางวิชาการทั้งในรูปแบบของหนังสือ ตำรา เอกสารคำสอน และการบรรยายจำนวนมาก อาทิ หนังสือประวัติการดนตรีไทย เป็นผู้จัดทำเอกสารคำสอนหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา และเป็นคนแรกที่กำหนดนิยามความหมายของคำว่า Ethnomusicology จากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทยว่ามานุษยดุริยางควิทยา รวมถึงมีผลงานด้านการสร้างสรรค์บทเพลงไทยร่วมสมัยชื่อมโหรีซิมโฟนี

11) รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล มีความรู้ความสามารถด้านทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติดนตรีไทย มีผลงานจำนวนมากด้านการประพันธ์เพลงไทย ได้รับรางวัลวัฒนคุณาธร จากกระทรวงวัฒนธรรม รางวัลศาสตรเมธี (ดนตรีไทย) จากมูลนิธิหม่อมหลวงปิ่นมาลากุลในพระราชูปถัมภ์ฯ มีผลงานการวิจัย บทความ ตำรา และหนังสือเป็นจำนวนมาก อาทิ หนังสือสารานุกรมเพลงไทย หนังสือเพลงพื้นบ้าน หนังสือมานุษยดนตรีวิทยาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ รวมถึงการเป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีและการศึกษา

12) รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

ความมีความสามารถด้านการบรรเลงดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย (ซอด้วง) และเครื่องสายตะวันตก (ไวโอลิน) สามารถบรรเลงเพลงไทยด้วยไวโอลินได้เป็นอย่างดี มีผลงานเป็นจำนวนมากทั้งหนังสือ ตำรา บทความ และงานสร้างสรรค์ทางดนตรี โดยเฉพาะการเป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงบางกอกซิมโฟนี ออร์เคสตรา วงแฟนตาซี ไลท์ออร์เคสตรา วงซิมโฟนี ออร์เคสตรา แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยา วงครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับรางวัลศาสตรเมธีด้านดนตรีสากลโดยมูลนิธิศาสตราจารย์หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล ในพระราชูปภัมภ์ฯ

13) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านทักษะการบรรเลงดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์ และมีความลึกซึ้งด้านทฤษฎีและหลักปรัชญาตะวันตกและตะวันตก เป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการก่อตั้งและเป็นประธานหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะ

ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีผลงานการเขียนตำราที่สำคัญในวงการดนตรีไทย ได้แก่ ตำราสังตีตลักษณ์วิเคราะห์ และตำราการประพันธ์เพลงไทย

14) อาจารย์อานันท์ นาคคง

อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรีประจำปี 2562 ผู้มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทย และมานุษยวิทยาดนตรี เป็นผู้ก่อตั้งวงกอไผ่ มีผลงานด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีและสื่อประเภทต่างๆ อาทิ งานสื่อผสม งานจัดวางศิลปะเสียง งานประพันธ์ งานเรียบเรียงและนำเสนอผลงานทางดนตรีและสื่อผสมอื่นๆ ในรูปแบบที่หลากหลาย เผยแพร่ผลงานในสื่อสาธารณะ อาทิ ละครโทรทัศน์ ละครเวที ภาพยนตร์ โฆษณา สารคดี งานประชุม เสวนา และงานวิทยุ

15) ร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ

ผู้เชี่ยวชาญด้านการปฏิบัติดนตรีไทยและดนตรีสากล โดยเฉพาะประเภทเครื่องเป่า มีความสามารถด้านการสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยและดนตรีไทยร่วมสมัย รับหน้าที่เป็นผู้อำนวยเพลงและก่อตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยในนามของวงโจงกระเบนและวงสไบ โดยผลงานต่างๆ ได้นำเสนอผ่านทั้งรูปแบบของการแสดงสดและในสื่อโทรทัศน์ในรายการคุณพระช่วย รายการไทยโชว์ และรายการดนตรีกวีศิลป์ เผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ Thai PBS เป็นต้น

16) คุณพงษ์พันธุ์ เพชรทอง

ผู้ก่อตั้งวงเพชรจรัสแสง หรือที่รู้จักกันในวงการดนตรีไทยและวงการดนตรีไทยร่วมสมัยว่าอ้น เพชรจรัสแสง มีความสามารถด้านการปฏิบัติทักษะดนตรีไทย และการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในหลากหลายรูปแบบ ผลงานได้รับการเผยแพร่ในสื่อโทรทัศน์ เช่น รายการคนไทยขั้นเทพ รายการ Thailand's Got Talent และผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่ยังคงสร้างสรรค์และนำเสนอในพื้นที่สาธารณะอย่างสม่ำเสมอ ปัจจุบันพงศ์พันธ์ เพชรทอง เป็นข้าราชการประจำในตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

17) คุณธีรวัฒน์ นพเสาร์

มีความสามารถด้านการปฏิบัติดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน และการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย โดยรับหน้าที่เป็นหัวหน้าฝ่ายการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยให้กับวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) ปัจจุบันดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปินชำนาญงาน แห่งกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร

18) คุณบวรพงศ์ ศุภโสภณ

มีความรู้ดนตรีคลาสสิกอย่างลึกซึ้งคนหนึ่งของประเทศไทย มีบทบาทสำคัญในฐานะการเป็นนักวิจารณ์ดนตรี นักเขียน วิทยากร/อาจารย์พิเศษบรรยายให้ความรู้ในวิชาสังคีตนิยม การเขียนงานวิจารณ์ดนตรี และนักจัดรายการวิทยุทางสถานีวิทยุ อสมท เช่น รายการ Music Talk (สนทนาภาษาดนตรี) มีงานเขียนวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกเผยแพร่ในวงกว้างทั้งในรูปแบบของหนังสือ บทความ และสื่อออนไลน์

19) ดร.ปกรณ์ หนูยี่

ที่ปรึกษาและคณะทำงานของเก่ง ธชย ประทุมวรรณ มีความรู้ความสามารถด้านการปฏิบัติดนตรีไทย ขับร้องเพลงไทย และเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรม รับบทบาทสำคัญในการร่วมออกแบบ วางแผน และที่ปรึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมให้กับเก่ง ธชย ปัจจุบันดำรงตำแหน่งคีตศิลปินชำนาญงาน สำนักงานสังคีต กรมศิลปากร และอาจารย์พิเศษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. การวิเคราะห์ และสรุปผลข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ จะเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการวิเคราะห์เนื้อหา (content analysis) จากการตีความข้อมูลที่ได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูล และนำเสนอข้อมูลเป็นการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ โดยมีประเด็นการวิเคราะห์ ตีความและนำเสนอจากการเก็บรวบรวมข้อมูลตามหัวข้อต่างๆ ดังนี้

4.1 ข้อมูลจากเอกสาร แบ่งเนื้อหาตามหัวข้อ ได้แก่

1) ประวัติศาสตร์และพัฒนาการดนตรีไทย

2) แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม

3) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์ แบ่งเนื้อหาตามหัวข้อ ได้แก่

1) นิยามความหมายและสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัย

2) บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย

4.3 การวิเคราะห์ข้อมูล โดยผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยการนำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมมาใช้เป็นแนวทางการในการวิเคราะห์ข้อมูล โดยการวิเคราะห์ข้อมูลจะมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย ทั้งในส่วนของการนิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัย สถานภาพและองค์ความรู้ดนตรีไทยร่วมสมัย ตลอดจนการวิเคราะห์ถึงบริบททางวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ ในการวิเคราะห์ในวัตถุประสงค์ของการนิยาม

ความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น จะเป็นการวิเคราะห์ให้เห็นถึงกระบวนการในการให้ข้อมูลหรือสิ่งที่อยู่เบื้องหลังของข้อมูลที่ผู้ให้ข้อมูลได้ให้ข้อมูลไว้ ซึ่งจะนำไปสู่การทำให้เห็นถึงกรอบความคิดตลอดจนมโนทัศน์ของผู้ให้ข้อมูลที่อยู่ภายใต้บริบทของสังคมวัฒนธรรมไทย

สถานภาพและองค์ความรู้ดนตรีไทยร่วมสมัย จะเป็นการวิเคราะห์ที่แยกออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) ส่วนของสถานภาพดนตรีไทยร่วมสมัย จะเป็นการวิเคราะห์ให้เห็นถึงองค์ประกอบและมูลเหตุปัจจัยต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับสภาวะการณ์ของดนตรีไทยร่วมสมัย อันเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น โดยจะเป็นเรื่องของการเกิดขึ้นและดำรงอยู่ของดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยร่วมสมัยในปัจจุบัน และ 2) องค์ความรู้ดนตรีไทยร่วมสมัย จะเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์ให้เห็นถึงองค์ความรู้ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเด็นต่างๆ โดยการเทียบเคียงกับทฤษฎีดนตรีไทย ซึ่งจะนำไปสู่การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป

การวิเคราะห์ถึงบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น จะเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงองค์ประกอบและข้อมูลที่ได้จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่อุดมอยู่ภายในดนตรีไทยร่วมสมัยจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ยังคงสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยอยู่ในสังคมไทยปัจจุบัน

บทที่ 4
ผลการวิจัย

การนำเสนอข้อมูลผลการวิจัยในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดแบ่งประเด็นของการนำเสนอข้อมูล ที่มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้ในเบื้องต้น โดยประเด็นแรกในการนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับการให้ความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งจากมุมมองความคิดของนักวิชาการที่ได้รับการยอมรับในแวดวงวิชาการดนตรี นักวิจารณ์และจากผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน ซึ่งข้อมูลและบุคคลดังกล่าวถือได้ว่ามีอิทธิพลอย่างมาก ต่อการกำหนดและนิยามความหมายของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย ประเด็นที่สองเป็นการนำเสนอให้เห็นถึงสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทยจากอดีตถึงปัจจุบัน ภายใต้บริบททางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมือง อันเป็นมูลเหตุ ปัจจัยและเงื่อนไขที่สำคัญอย่างมากต่อการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย และประเด็นสุดท้ายเป็นการนำเสนอบริบทหรือองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่อุดมอยู่ในดนตรีไทยร่วมสมัย จากการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งจากเอกสารและจากนักดนตรีและวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงาน ตลอดจนมีบทบาทสำคัญต่อพลวัตทางสังคมดนตรีและสังคมไทยในปัจจุบัน ซึ่งเป็นเป้าหมายหลักของแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่มีจุดมุ่งหมายหลักของแนวคิดในการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมย่อยที่ได้รับความนิยมจากประชาชนในสังคม ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้จัดแบ่งหัวข้อซึ่งเป็นผลการวิจัยที่ร้อยเรียงให้มีความสอดคล้องตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ตามลำดับดังนี้

1. ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายและสถานภาพ
2. ดนตรีไทยร่วมสมัย: บริบททางวัฒนธรรม

1. ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายและสถานภาพ

1.1 ดนตรีไทยร่วมสมัย: การให้นิยามความหมายภายใต้บริบทสังคมไทย

ภาษาเป็นสิ่งที่ถูกสร้างและใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารของมนุษย์ ในขณะเดียวกันมนุษย์ที่เป็นผู้ผลิตภาษาต่างตกอยู่ภายใต้อำนาจของภาษาในการกำกับและควบคุมระบบความคิด การฟัง การพูด การอ่าน และการเขียน ตลอดจนนำไปสู่การให้ความหมาย คุณค่า การผลิตซ้ำ การแก้ไขปัญหา และการสร้างสรรค์ผลงานต่างๆ ภายใต้ขอบเขตของความรู้ความเข้าใจและความจริง ดังนั้น การให้ความสำคัญกับการศึกษาระบบของภาษาในฐานะของวาทกรรม

ที่มีอำนาจในการกำหนดมโนทัศน์ของผู้คน จึงเป็นกระบวนการที่สำคัญในการที่จะสร้างความเข้าใจให้กับปรากฏการณ์ต่างๆ ในสังคมที่เกิดขึ้น โดยเฉพาะในที่นี้คือ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นของดนตรีไทยร่วมสมัย และการให้ความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยจากผู้มีบทบาทและอิทธิพลสำคัญต่อวงการดนตรีในสังคมไทยและสังคมภายนอก ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่าชุดของคำอธิบาย คำนิยามหรือชุดของความหมายที่นำเสนอโดยผู้มีอิทธิพลในวงการดนตรีและสังคมไทยนั้น มีส่วนสำคัญหรือมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์ การกำหนดแบบแผน การผลิตซ้ำ และนำไปสู่การอธิบายความรู้เกี่ยวกับผลงานทางดนตรีที่ถูกนิยามว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ให้เป็นที่รับรู้แก่ผู้คนในสังคมไทยและมีอิทธิพลไปในมิติต่างๆ ดังนั้น การศึกษาการนิยามความหมาย โดยเฉพาะในที่นี้คือ การนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยจึงถือเป็นประเด็นที่สำคัญอย่างมาก เพื่อการสร้างความเข้าใจและเข้าถึงกระบวนการคิดและมโนทัศน์ของผู้คนในบริบทสังคมไทย

จากการศึกษาข้อมูลที่ได้มีการให้ความหมายของคำว่า “ดนตรีไทยร่วมสมัย” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปีพุทธศักราช 2554 ปรากฏว่าไม่ได้มีการบรรจุคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยรวมอยู่ในพจนานุกรมฉบับดังกล่าว เช่นเดียวกับคำว่า “ดนตรีไทย” ก็ไม่ได้มีการบรรจุและให้ความหมายกับคำดังกล่าวรวมอยู่ในพจนานุกรมฉบับดังกล่าวนี้ด้วยเช่นเดียวกัน แต่คำที่รวมกันอยู่ในรูปประโยคของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นคำที่ต่างล้วนถูกบรรจุอยู่ในพจนานุกรมและมีการให้ความหมายของคำแต่ละคำไว้อย่างมีนัยยะสำคัญ ได้แก่ คำว่า “ดนตรี” ในพจนานุกรมฉบับดังกล่าวระบุข้อความเกี่ยวกับการให้ความหมายไว้ว่า เป็นคำที่จัดอยู่ในประเภทของคำนาม มีความหมายว่า “เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง, เครื่องบรรเลงซึ่งมีเสียงดังทำให้รู้สึกเพลิดเพลิน หรือเกิดอารมณ์รัก โศก หรือรื่นเริง เป็นต้น ได้ตามทำนองเพลง. (ส. ตนฺตฺริน).”

คำว่า “ไทย” เป็นคำที่พจนานุกรมได้ให้นิยามความหมายโดยแบ่งออกเป็น 3 ชุดความหมาย ได้แก่ 1) คำว่าไทยในฐานะของการเป็นคำนามที่มีความหมายว่า “ชื่อประเทศที่อยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีพรมแดนติดต่อกับลาว เขมร มาเลเซีย และพม่า” 2) คำว่าไทยในฐานะเป็นคำนาม มีความหมายว่า “คน เช่น ไทยบ้านนอก ว่า คนบ้านนอก ไทยใจแทตย์ ว่า คนใจยักษ์ (ม. คำหลวง ทานกัณฑ์).” และ 3) คำว่าไทยในฐานะเป็นคำวิเศษที่มีความหมายว่า “ที่เกี่ยวกับประเทศไทย เช่น ผัดไทย อาหารไทย” ส่วนคำว่า “ร่วมสมัย” จากข้อมูลที่ได้มีการนำเสนออยู่ในพจนานุกรม ได้มีการจำแนกความหมายของคำว่าร่วมสมัยออกเป็น 2 ชุดความหมาย ได้แก่ 1) ร่วมสมัยในฐานะของการเป็นคำวิเศษ หมายถึง “สมัยปัจจุบัน เช่น ประวัติศาสตร์ร่วมสมัย ศิลปะร่วมสมัย” และ 2) คำว่าร่วมสมัยในฐานะของการเป็นคำวิเศษเช่นเดียวกัน แต่มีหมายถึงว่า

“รุ่นราวคราวเดียวกัน, สมัยเดียวกัน, เช่น ลุงกับพ่อเป็นคนร่วมสมัยกัน” นอกจากนี้ ยังพบว่าในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานฉบับดังกล่าวยังได้กำหนดคำสำคัญในประโยคของคำว่าร่วมสมัยให้เป็นแม่คำของคำว่าร่วมสมัยคือคำว่า “ร่วม” ซึ่งมีความหมายแบ่งออกเป็น 2 ความหมาย ได้แก่ 1) คำว่าร่วมในฐานะเป็นคำวิเศษ ที่หมายถึง “มีส่วนรวมอยู่ด้วยกัน เช่น ร่วมกิน ร่วมนอน, มีส่วนรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น ร่วมใจ ร่วมสามัคคี, มีส่วนรวมในที่แห่งเดียวกัน เช่น ร่วมโรงเรียน ร่วมบ้าน ร่วมห้อง ร่วมหอ, มีส่วนรวมในภาวะหรือสถานะเดียวกัน เช่น เพื่อนร่วมชาติ มีศัตรูร่วมกัน ทำบุญร่วมญาติ ร่วมเป็นร่วมตาย ร่วมทุกข์ร่วมสุข ร่วมชะตากรรม” และ 2) คำว่าร่วมในฐานะเป็นคำวิเศษที่หมายถึง “ล่วงไปมากจวนถึงที่หมาย, เกือบ, เกือบถึง, เช่น ร่วมถึง ร่วมเสร็จ ทำมาร่วมเดือนแล้ว ซากสัตว์นี้มีอายุร่วม 1,000 ปี” และนอกจากนั้นยังได้มีการกล่าวถึงลูกคำของคำว่าร่วมที่มีส่วนในการช่วยให้เกิดความเข้าใจในความหมายของคำว่าร่วมมากขึ้น ได้แก่ คำว่า ร่วมชายคา ร่วมชีวิต ร่วมท้อง ร่วมนอก ร่วมนอกประธาน ร่วมประเวณี ร่วมมือ ร่วมรส ร่วมรสรัก ร่วมรัก ร่วมวง ร่วมวงศ์ ร่วมวงศ์ไพบูลย์ ร่วมสมัย ร่วมสังฆกรรม ร่วมหอลงโรง ร่วมหัวงาน ร่วมอุทร ร่วมเพศ ร่วมเรียงเคียงหมอน ร่วมใจ ร่วมใน ร่วมในประธาน เป็นต้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554)

จะเห็นได้ว่าแม้คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยจะไม่ได้ปรากฏอยู่ในพจนานุกรมฉบับสำคัญดังกล่าวนี้ แต่เมื่อนำคำว่า “ดนตรี” คำว่า “ไทย” และคำว่า “ร่วมสมัย” ที่ปรากฏอยู่ในพจนานุกรมมารวมกัน จะมีความหมายโดยสรุปความได้ว่าดนตรีไทยร่วมสมัยคือ “ทำนองหรือเสียงเพลงไทยในสมัยปัจจุบัน”

นอกจากนั้นจากการสืบค้นข้อมูลการให้ความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในหนังสือศัพท์ดนตรีสากล (2548) ที่ผลิตและเผยแพร่โดยราชบัณฑิตยสถานก็ไม่ได้ปรากฏหรือได้มีนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยแต่อย่างใด แต่พบว่ามีการบรรจุคำว่า Contemporary Music ซึ่งเป็นคำจากภาษาอังกฤษที่มีความหมายที่ระบุหรืออ้างอิงมาจากหลักวิชาการดนตรีตะวันตก โดยมีการให้ระบุความหมายไว้ว่า Contemporary Music หมายถึง “ดนตรีร่วมสมัย” เพียงเท่านั้นเช่นเดียวกับข้อมูลที่ปรากฏจากการศึกษาในหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (2564) โดยณัชชา พันธุ์เจริญ ที่ได้บรรจุและนิยามความหมายของคำว่าดนตรีร่วมสมัยหรือ Contemporary Music ตลอดจนคำอื่นๆ ที่มีความหมายเกี่ยวข้อง สัมพันธ์และเชื่อมโยง หรือสามารถมีส่วนในการสร้างความรู้ความเข้าใจและความจริงให้เกิดขึ้นกับผู้สนใจและนำไปใช้ในการอ้างอิง โดยในหนังสือดังกล่าวณัชชา พันธุ์เจริญได้บรรจุและให้ความหมายของคำว่า Contemporary Music มีความว่า “Contemporary Music (อ) (เคิน เทม เพอ เรอ ริ มิว สิค)

แปลว่า ดนตรีร่วมสมัย, เพลงร่วมสมัย คำว่า Contemporary แปลว่า ร่วมสมัย ได้แก่ 1) ดนตรีหรือเพลงที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกันในปัจจุบัน หรือดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 21 2) เคยใช้ในความหมายเดียวกับ Twentieth-century music จนกลายเป็นคำที่ใช้แทนกันได้เป็นระยะเวลาร้อยปีในคริสต์ศตวรรษที่ 20" ซึ่งในการให้ความหมายในโยคดังกล่าวได้มีการกล่าวถึงคำอื่นๆ ที่มีส่วนในการช่วยในการสนับสนุนให้เกิดความรู้ความเข้าใจที่มีแก่คำว่า Contemporary Music มากยิ่งขึ้น ได้แก่คำว่า Contemporary Period ที่ได้มีการระบุข้อมูลความว่า "Contemporary Period (อ) (เคิน เทม เพอ เรอ ริ พิ เยอ เรียด) ซึ่งมีความหมายว่า ยุคร่วมสมัย แบ่งออกเป็น 1) ยุคดนตรีในปัจจุบัน และ 2) ดูคำว่า Contemporary music, Modern Period และเมื่อศึกษาความหมายของคำว่า Modern Period จะพบว่าได้มีการให้ข้อมูลของคำว่า "Modern Period (อ) (มอด เดิน พิ เยอ เรียด) คือยุคปัจจุบัน โดยแบ่งออกเป็น 1) ยุคดนตรียุคล่าสุด หมายถึง ยุคดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 21 และ 2) มักใช้ในความหมายเดียวกับคำว่า Contemporary Period" ส่วนคำว่า Twentieth-century music ได้มีการนำเสนอข้อมูลไว้ว่า "Twentieth-century music (อ) (ทเว็น ทิ เยธ เซ็น ฺจุ ริ มิว สิค) คือดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ ดนตรีของอารยธรรมยุโรปในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ซึ่งอยู่ในช่วงปี 1900 – 2000 ดู Twentieth-century Period" และเมื่อสืบค้นข้อมูลของคำว่า Twentieth-century Period พบว่า ได้มีการนิยามความหมายของคำดังกล่าว ความว่า "Twentieth-century Period (อ) (ทเว็น ทิ เยธ เซ็น ฺจุ ริ พิ เยอ เรียด) คือยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ยุคดนตรีในช่วงปี 1900 – 2000 ศิลปินมีอิสระอย่างเต็มที่ในการสร้างงานศิลปะ ไม่เคร่งครัดกับรูปแบบ มักใช้สังคีตลักษณ์พอเป็นสังเขปหรือไม่ใช้เลย แสวงหาเสียงและรูปแบบใหม่ๆ อย่างไม่หยุดยั้ง อาจผสมผสานเทคโนโลยีสมัยใหม่และผสมผสานเสียงดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นด้วย เป็นยุคที่ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงมากที่สุด อนึ่ง ในปัจจุบันซึ่งเข้าช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 21 แล้ว อาจอนุโลมให้เป็นยุคศตวรรษที่ยี่สิบไปก่อน" นอกจากนั้นพบว่าก่อนหน้านั้นณัชชา พันธุ์เจริญได้มีการบรรจุคำศัพท์ทางดนตรีและมีการนิยามความหมายของคำว่าดนตรีร่วมสมัยหรือ Contemporary ไว้ก่อนหน้าเมื่อปี 2550 จากหนังสือดนตรีคลาสสิก: ศัพท์สำคัญ (2550) โดยได้มีการบรรจุคำศัพท์และนิยามความหมายของคำต่างๆ ที่มีลักษณะเช่นเดียวกันกับที่ปรากฏในหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ แต่มีเนื้อหาในแบบฉบับที่ไม่ได้มีการเพิ่มเติมให้เกิดความสมบูรณ์ในภายหลัง โดยในหนังสือเล่มดังกล่าวได้กล่าวถึงและให้ความหมายของคำว่า Contemporary Music ความว่า "Contemporary Music ดนตรีร่วมสมัย, เพลงร่วมสมัย ประกอบด้วย 1.ดนตรีหรือเพลงที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกันในปัจจุบัน และ 2.เป็นคำที่มีความหมายเหมือนกับคำว่า Twentieth-century music ส่วนคำว่า Twentieth-century music จะหมายถึง

“ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ ดนตรีของอารยธรรมยุโรปในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ซึ่งอยู่ในช่วงปี 1900 – 2000” นอกจากนั้นยังปรากฏคำอื่นๆ ที่ถือว่าเป็นส่วนขยายของคำว่าดนตรีร่วมสมัย ได้แก่ คำว่า Contemporary Period ที่หมายถึงยุคร่วมสมัย โดยความหมายประกอบด้วย 1.ยุคดนตรีในปัจจุบัน และ 2.เป็นคำที่มีความหมายเช่นเดียวกันกับคำว่า Twentieth-century Period ที่ได้นำเสนอข้อมูลว่าหมายถึงยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ยุคดนตรีในช่วงปี 1900 – 2000 ที่ศิลปินมีอิสระอย่างเต็มที่ในการสร้างงานศิลปะ ไม่เคร่งครัดกับรูปแบบ และต้องการแสวงหาเสียงและรูปแบบใหม่ๆ เป็นยุคที่ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงมากที่สุด

จากการศึกษาข้อมูลการให้นิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย จากเอกสารทางวิชาการชิ้นสำคัญในการถูกนำไปใช้ในการอธิบายและอ้างอิงจากนักดนตรี นักวิชาการดนตรี รวมถึงบุคลากรด้านดนตรีในประเทศไทย พบว่า คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยไม่ได้ปรากฏอยู่ในเอกสารทั้งหมดที่กล่าวมาในข้างต้น แต่เอกสารที่กล่าวถึงในข้างต้นได้ปรากฏคำและประโยคที่มีความเกี่ยวข้องและสามารถเชื่อมโยงถึงคำว่าดนตรีร่วมสมัย โดยคำว่าดนตรีร่วมสมัยที่ผู้วิจัยได้นำคำต่างๆ มารวมกันให้เป็นประโยคว่า ดนตรีร่วมสมัย ที่มีความหมายว่า “ทำนองหรือเสียงเพลงในสมัยปัจจุบัน” พบว่ามีความหมายที่สอดคล้องกับคำว่า Contemporary Music ในพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ที่ได้ให้ความหมายว่า “ดนตรีหรือเพลงที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกันในปัจจุบัน” แต่จะมีความแตกต่างกันอยู่บ้างคือคำว่า Contemporary Music ในพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากลนั้น จะมีการกำหนดระยะเวลาของการเกิดขึ้นของดนตรีร่วมสมัยว่า เป็นดนตรีที่เกิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 20 หรือดนตรีในช่วงปี 1900 – 2000 แต่ในการวิจัยนี้จะใช้คำสำคัญที่เป็นหัวข้อหลักของการวิจัยว่า “ดนตรีไทยร่วมสมัย” ที่ปรากฏคำว่า “ไทย” ดังนั้น ประธานหลักของประโยคจึงไม่ใช่เป็นเพียงแค่คำว่า “ดนตรีร่วมสมัย” ซึ่งทั้งสองคำนี้มีความหมายและนำไปสู่การอธิบายความหมายที่แตกต่างกัน ดังที่ได้ยกตัวอย่างมาในเบื้องต้นถึงการให้ความหมายของคำว่าดนตรีร่วมสมัย หรือ Contemporary Music จะมีการให้ความหมายกันอยู่โดยทั่วไป ซึ่งถือว่าเป็นคำที่มีได้รับความนิยมและรับรู้กันได้โดยทั่วไปทั้งในระดับชาติและนานาชาติ แต่เมื่อใช้รูปของประโยคของคำว่า “ดนตรี” ที่เติมคำว่า “ไทย” ในตอนท้าย จะทำให้ผู้ได้ยินได้ฟังหรือผู้ที่ต้องอธิบายและนิยามความหมายของประโยคดังกล่าว จะมีจุดสนใจหรือประเด็นในการขบคิดที่มีความเกี่ยวข้องกับ “ดนตรีไทย” ที่มีความหมายเชื่อมโยงไปถึงรูปแบบของดนตรีที่มีความหมายเช่นเดียวกันกับคำว่าดนตรีไทยเดิม ดนตรีแบบแผน ดนตรีตามประเพณีนิยม ดนตรีไทยตามจารีต หรือดนตรีประจำชาติของประเทศไทย ที่ไม่ได้มีปริมณฑลของความหมายในการรวมถึงไปถึงดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง และดนตรีชาติพันธุ์ ตลอดจนดนตรีประเภทอื่นๆ ที่ไม่ได้มีลักษณะเป็นไปในรูปแบบของ

ดนตรีไทย ดังนั้นประโยคของคำว่า “ดนตรีไทยร่วมสมัย” ที่นำมาใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ถือเป็นประโยคที่เสมือนว่าจะมีความชัดเจนในการอธิบายและการนิยามความหมาย ในกรณีที่อ้างอิงกับคำว่าดนตรีร่วมสมัย แต่ในขณะเดียวกันคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่นำมาใช้ในการศึกษาครั้งนี้ กลับเป็นรูปของประโยคที่ยังไม่มีการนิยามความหมายอย่างชัดเจน จึงส่งผลให้คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นความหมายที่สามารถเลื่อนไหลได้อย่างอิสระ หรือเปรียบเสมือนพื้นที่ของการช่วงชิงและนิยามความหมายจากบุคคล กลุ่มบุคคล และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องด้านต่างๆ โดยเฉพาะผู้มีอำนาจในการกำหนดความรู้ความจริง ที่จะมีผลต่อการสร้างชุดของความรู้หรือวาทกรรมให้แก่ผู้เสพข้อมูลกระทั่งนำไปสู่การผลิตซ้ำความรู้เหล่านั้นในสังคมต่อไป

การศึกษาการให้ความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในครั้งนี้ นอกจากผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารสำคัญในเบื้องต้นแล้วนั้น ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งจากเอกสารและการสัมภาษณ์บุคคลที่ถือว่ามีพลวัตหรือมีอิทธิพลต่อการกำหนดความรู้ ความคิดและความจริงทางด้านดนตรีในสังคมไทย โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มนักวิชาการดนตรี 2) กลุ่มนักวิจารณ์ดนตรี และ 3) กลุ่มศิลปินและนักดนตรีผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ ผู้ให้ข้อมูลทั้ง 3 กลุ่มนี้ ผู้วิจัยถือว่าเป็นกลุ่มบุคคลที่มีความสำคัญต่อพลวัตทางสังคมในการรับรู้ความรู้ความจริงด้านดนตรีในประเทศไทย โดยเฉพาะในที่นี้คือ ด้านดนตรีไทยร่วมสมัย เนื่องจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลเหล่านี้ต่างเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการผลิตชุดความรู้ทั้งที่เป็นไปตามหลักการและหลักเกณฑ์ทางวิชาการที่กำหนดไว้ โดยสะท้อนผ่านผลงานทางวิชาการประเภทต่างๆ อาทิ หนังสือ ตำรา เอกสารทางวิชาการ เวทีเสวนา งานเขียน การบรรยาย รวมถึงกิจกรรมต่างๆ ในเชิงวิชาการ รวมทั้งเป็นผู้ที่สร้างสรรค์ นำเสนอ และผลิตซ้ำผลงานที่ถูกนิยามและนิยามผลงานของตนว่าเป็นผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในพื้นที่สาธารณะในระดับต่างๆ ให้เป็นที่รับรู้และสร้างความเข้าใจให้แก่ประชาชนวงกว้างในสังคมไทย ผ่านกิจกรรมการแสดงดนตรี เวทีการแสดง และผลงานต่างๆ ที่ถูกสร้างสรรค์และนำเสนอผ่านพื้นที่และสื่อสาธารณะ ทั้งนี้ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั้ง 3 กลุ่มนี้หลายท่านมีสถานภาพที่ซ้อนทับกันอยู่ทั้งการเป็นนักดนตรี ศิลปิน นักวิชาการ และนักวิจารณ์ดนตรี แต่ทุกท่านล้วนเป็นผู้มีอิทธิพลต่อวงการดนตรีในสังคมไทย

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลการนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย จากผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยสามารถจำแนกชุดของคำอธิบายการนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยได้ 6 ชุดความรู้ของการนิยามความหมาย ดังนี้

1) ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายของการสร้างสรรค์หรือผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรี

จากการเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า มีผู้ให้ความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในมิติของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานขององค์ประกอบทางดนตรีในลักษณะต่างๆ โดยเป็นการให้ความหมายมากที่สุด การสร้างสรรค์หรือผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีในที่นี้ สามารถแบ่งออกเป็นประเด็นของการผสมผสานได้ 2 แนวทาง ได้แก่ การผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางดนตรี และการผสมผสานระหว่างกลวิธีการบรรเลงและการประสมวงดนตรี โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1.1) การผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางดนตรี โดยผู้วิจัยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่

1.1.1) การผสมผสานระหว่างองค์ปรกอบทางดนตรีของดนตรีไทยกับองค์ประกอบทางดนตรีของดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะการนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานกัน ซึ่งชุดความคิดของการนิยามความหมายชุดดังกล่าวนี้ ถือเป็นการนิยามความหมายที่พบได้มากที่สุด หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นพื้นฐานของมโนทัศน์ในการนิยามความหมายของการเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ที่เมื่อใดก็ตามหากมีคำถามว่าอะไรคือดนตรีไทยร่วมสมัย ก็มักจะได้รับคำตอบในลำดับแรกว่า เครื่องดนตรีไทยผสมหรือบรรเลงร่วมกันกับดนตรีตะวันตก โดยการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกในที่นี้ จะพบเห็นได้อย่างชัดเจนเป็นรูปธรรมคือ การผสมผสานผ่านเครื่องดนตรี โดยหากมีการนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกมาประสมเข้ากันให้เป็นวงดนตรีและบรรเลงเพื่อให้เกิดเป็นเสียงจากบทเพลงต่างๆ ลักษณะของการรวมวงและบรรเลงเพลงดังกล่าวนี้ก็จะถือได้ว่าเป็นรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยไปโดยปริยาย ซึ่งในการผสมผสานองค์ประกอบทางด้านดนตรีระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกดังที่กล่าวมานี้ จะมีความลุ่มลึกของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวง หมายความว่า ในการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้มีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในพื้นที่ วาระและโอกาสที่ต่างกันไปนั้น ความลุ่มลึกของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานจะมีความแตกต่างกันออกไป ตามปัจจัยเงื่อนไขและความรู้ความสามารถของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ตลอดรวมถึงกลวิธีหรือเทคนิคของการบรรเลง การเรียบเรียงเสียงประสาน และองค์ประกอบต่างๆ ที่อยู่ภายในระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก เช่น การตั้งเสียง การใช้เทคนิคหรือกลวิธีการบรรเลง หรือการบรรเลงช่วงต่างๆ ของทำนองทางดนตรีที่จะต้องสร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบใหม่ ดังนั้น หาก

พิจารณาถึงเนื้อหาสาระที่แฝงอยู่ในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ จะพบว่ามีกระบวนการและขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างกันออกไป หรืออาจกล่าวได้ว่ามีลำดับขั้นของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่มีประเด็นเรื่องของคุณค่าของผลงานที่สร้างสรรค์และนำเสนอในแต่ละวงที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป และไม่ได้หมายความว่าทุกผลงานการสร้างสรรค์และนำเสนอของทุกวงดนตรีไทยร่วมสมัย แม้จะมีผลงานที่เป็นไปในลักษณะเดียวกันของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก จากการผสมผสานของเครื่องดนตรี แต่เนื้อหาสาระหรือคุณค่าของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในแต่ละวงนั้นสามารถประเมินค่าที่มีระดับของคุณภาพในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่แตกต่างกันออกไปด้วย

> “คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นการนำคำ 2 คำมาร่วมกันคือคำว่า “ดนตรีไทย” และคำว่า “ร่วมสมัย” เพราะฉะนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยจึงหมายถึงผลงานการบรรเลงที่มีดนตรีไทยเป็นหลักและมีความทันสมัย ความร่วมสมัยหรือสมัยนิยมที่เป็นปัจจุบัน หรือความเป็นตะวันตกที่ถือว่าเป็นความทันสมัยเข้ามาร่วมกันในงานดนตรีไทย อาจเป็นเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เช่น เรื่องเสียงที่เข้ามาปรับเปลี่ยนในชิ้นงานดนตรีไทย เรื่องเครื่องดนตรีที่ถือเป็นความทันสมัย หรือเครื่องดนตรีชิ้นอื่นที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีไทย แต่มีความร่วมสมัย เข้ามาร่วมวง นำมาผสมในวง หรืออาจเป็นกลวิธีกาบรรเลงของตะวันตกแต่เอามาใช้กับผลงานดนตรีไทย หรืออาจเป็นเทคนิคการบรรเลงที่ใช้อุปกรณ์ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรี นำมาประดิษฐ์เป็นเสียงต่าง ๆ แล้วนำเข้ามาประกอบกับงานดนตรีไทย หรืออาจเป็นการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงรูปแบบใหม่ (ขำคม พรประสิทธิ์, สัมภาษณ์, 2564)

> “ผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่นักดนตรีนำเอารากเหง้าทางศิลปวัฒนธรรมของไทย โดยเฉพาะดนตรีไทยมาผสมผสานกับดนตรีตะวันตกมาสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีอย่างอิสระ แต่เป็นผลงานที่เข้าถึงผู้ฟัง ผู้บริโภค หรือผู้ว่าจ้าง มีความเป็นปัจจุบัน สื่ออารมณ์ให้กับคนส่วนใหญ่ในสังคมเข้าถึง หรือเรียกว่า คนเก่าดูได้ คนรุ่นใหม่เข้าถึง

> ดังนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยจึงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการให้ความหมายโดยคนส่วนใหญ่ในสังคม” (พงษ์พันธุ์ เพชรทอง, สัมภาษณ์, 2566)

1.1.2) การผสมผสานภายในองค์ประกอบของดนตรีไทยด้วยกันเอง โดยจะเป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นโดยไม่มีการนำดนตรีตะวันตกเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น ไม่มีการนำเครื่องดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นเข้าเกี่ยวข้อง การนิยามความหมายในลักษณะนี้เป็นการมุ่งพิจารณาไปที่การสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่เป็นลักษณะของดนตรีไทยที่ไม่ได้มีการผสมผสานกับดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นๆ หรือมีลักษณะของการผสมผสานกันภายในวัฒนธรรมดนตรีไทยแต่มีลักษณะของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่มีความแปลกใหม่หรือแตกต่างไปจากรูปแบบเดิมที่กำหนดและผลิตซ้ำมาอย่างยาวนานในวัฒนธรรมดนตรีไทย ทั้งนี้เป็นที่ทราบกันดีกว่าดนตรีไทยนั้นเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ประดิษฐ์คิดค้น และกำหนดรูปแบบให้มีความเป็นมาตรฐานตามหลักดุริยางค์ศิลป์ไทย ที่มีการกำหนดและอธิบายเป็นชุดความรู้กระแสหลักในมิติต่างๆ ทั้งการกำหนดรูปแบบของเครื่องดนตรี ประเภทของเครื่องดนตรี บทเพลง วงดนตรี และบทบาทหน้าที่ต่างๆ ของดนตรีไทยไว้อย่างเบ็ดเสร็จตายตัว และเป็นที่รับรู้อย่างกว้างขวางในสังคมดนตรีไทย แต่ลักษณะของการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีไทยในการนิยามความหมายนี้ คือการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้เครื่องดนตรีไทยที่มีอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีไทย มาสร้างสรรค์และนำเสนอด้วยหลักการและแนวคิดในรูปแบบใหม่ ทั้งที่ได้จากกลวิธีการบรรเลง การสร้างสรรค์ท่วงทำนองของบทเพลง และการรวมวงดนตรีไทยที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีไทยในรูปแบบใหม่ที่แตกต่างหลากหลาย หรือมีวัตถุประสงค์ในการนำไปใช้ที่มีความแตกต่างไปจากบรรทัดฐานเดิมของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เคยยึดถือหรือปฏิบัติมา

> “ดนตรีไทยร่วมสมัย คือสิ่งที่ร่วมสมัยอยู่ในดนตรีไทยด้วยกันเอง โดยไม่ต้องมีการผสมกับดนตรีอื่นๆ ที่ไม่ใช่ดนตรีไทย หรือไม่ต้องร่วมกับดนตรีอื่นๆ แต่หลุดออกจากกรอบนิยาม/ความหมายของคำว่าดนตรีไทยอย่างที่เคยกำหนดมาก่อนล้วงหน้า หรือที่กำกับความหมายไว้แต่เดิม แต่เป็นการนำองค์ประกอบทางดนตรีอย่างที่เคยดำเนินมา แล้วนำมาสร้างสรรค์สิ่งใหม่ โดยมีการเปลี่ยนแปลงไปจากบรรทัดฐานเดิม” (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 2565)

1.1.3) การผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางดนตรีของดนตรีไทยกับองค์ประกอบทางดนตรี ที่อยู่นอกวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เป็นการนิยามความหมายที่มุ่งพิจารณาไปถึงการผสมผสานขององค์ประกอบทางดนตรีของวัฒนธรรมดนตรีประเภทอื่นๆ ที่อยู่นอกเหนือกรอบความคิดของการเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัย ที่เป็นไปในแบบฉบับของการผสมผสานของระหว่างองค์ประกอบทางดนตรีไทยและองค์ประกอบทางดนตรีตะวันตกเท่านั้น ทั้งนี้ ในสภาพความเป็นจริงของการผสมผสานเพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยเฉพาะในปัจจุบัน พบว่า มีการผสมผสานเพื่อให้เกิดเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการใช้เครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ที่อยู่นอกเหนือการนำดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก เช่น การนำดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง ดนตรีชาติพันธุ์ ดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดนตรีโลก และองค์ประกอบต่างๆ ของดนตรีชนิดใหม่ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อนำมาใช้ให้เกิดเสียง สำหรับการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ ตลอดจนวัตถุดิบอื่นๆ ที่อาจจะไม่ได้ถูกเรียกว่าเป็นดนตรี แต่ถูกนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์เสียงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย

> “การทำดนตรีไทยให้เข้าถึงคนฟังได้ง่ายขึ้นกว่าเดิม อาจจะมีการผสมผสานเครื่องดนตรีที่เป็นสากล โดยความเป็นสากลในที่นี้คือความเป็นสากลของการฟัง ที่ผู้ฟังรับรู้ เข้าถึง มีอารมณ์ร่วม ฟังง่าย เข้าถึงง่าย โดยการพิจารณาจากฐานเดิมทางวัฒนธรรมว่าเป็นไปในรูปแบบใด แล้วจะสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้นมาอย่างไร ความเป็นสากลไม่ได้จำกัดแค่ดนตรีไทย แต่เป็นเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีอะไรก็ได้ แต่ต้องโดนใจคนฟัง เข้าใจง่าย ฟังแล้วอยากฟังต่อ หรือศัพท์ของภาษานักดนตรีคือต้องเอาคนดูให้อยู่ ไม่มีกฎเกณฑ์ในการสร้างสรรค์ที่ตายตัว แต่ต้องใช้ดนตรีไทยเป็นฐาน และต้องเป็นที่นิยม” (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, สัมภาษณ์, 2566)

นอกจากนี้ยังพบว่า การนิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยที่จำแนกเป็นประเภทของของการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีในเบื้องต้นแล้วนั้น ยังพบว่ามีการนิยามความหมายของการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีโดยการใช้เวลาเป็นตัวกำหนดในการผสมผสานของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด โดยคำอธิบายดังกล่าวนี้เป็นการนำเสนอให้เห็นว่า ในการ

สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น จะสามารถนำเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในยุคสมัยที่แตกต่างกันออกไป มาผสมผสานให้เกิดเป็นวงดนตรีชนิดใหม่ ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับความสามารถและความเชี่ยวชาญของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ที่จะสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานให้เป็นไปในลักษณะใด

1.2) การผสมผสานกลวิธีการบรรเลงและการรวมวงดนตรี โดยการนิยามความหมายในประเด็นนี้เป็นการพิจารณาถึงการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยสามารถนำองค์ประกอบหรือลักษณะเฉพาะบางประการทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมมาใช้ในการสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัย เช่น 1) การนำคุณสมบัติทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกในเรื่องครึ่งเสียงมาใช้ในการสร้างสรรค์เสียงของดนตรีไทย ที่โดยพื้นฐานทางวัฒนธรรมดนตรีของไทยนั้นจะมีเสียงเท่าที่เป็น 7 เสียง ซึ่งมีช่วงระยะห่างของเสียงที่เท่ากัน ดังนั้นในการนำแนวคิดทางด้านดนตรีตะวันตกมาใช้ในการสร้างสรรค์ให้เกิดลักษณะของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย จึงสามารถทำให้เสียงของดนตรีไทยมีการปรับแต่ง (Tuning) ให้เกิดเสียงที่มีลักษณะครึ่งเสียง เพื่อให้เกิดความสะดวกหรือเอื้อต่อการสร้างสรรค์ผลงานหรือการผสมผสานร่วมบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตก 2) การสร้างสรรค์ทำนองหรือบทเพลงที่มีความใหม่หรือแตกต่างไปจากท่วงทำนองทางดนตรีที่เป็นไปในลักษณะเดิมของดนตรีไทย โดยเฉพาะตามแบบฉบับของดนตรีไทยที่เคยบรรเลงในบทเพลงประเภทต่างๆ อาทิ เพลงสองชั้น สามชั้น ชั้นเดียว เพลงเกร็ด เพลงสำเนียง เพลงตับ เพลงเถา ไปสู่การเกิดขึ้นของเสียงใหม่ เพลงใหม่ สำเนียงใหม่ หรือเกิดอัตราจังหวะและท่วงทำนองที่แปลกหูไปจากเดิมที่เคยบรรเลงหรือเคยรับฟัง เช่น มีการสร้างสรรค์เสียงของดนตรีไทยในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ในแบบฉบับของแนวเพลงแจ้ส เพลงป๊อบ เพลงลาติน หรือการประสานเสียง ฯลฯ หรือมีอิสระในการสร้างสรรค์และนำเสนอท่วงทำนองใหม่ๆ มากขึ้น เป็นต้น 3) ลักษณะของการบรรเลงที่แตกต่างไปจากวิธีการบรรเลงในแบบฉบับเดิม ซึ่งโดยปกตินั้นเมื่อมีการกล่าวถึงกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีไทย ลักษณะของการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ในดนตรีไทยก็จะมีหลักของการบรรเลงที่ยึดตามหลักการทางดุริยางคศาสตร์เป็นตัวกำหนด แต่เมื่อมีการสร้างสรรค์ในแบบฉบับของวงดนตรีไทยร่วมสมัย พบว่ามีศิลปินและนักดนตรีจำนวนมากได้มีการสร้างสรรค์กลวิธีในการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งที่แตกต่างไปจากขนบธรรมเนียมเดิมที่เคยยึดถือปฏิบัติ การผสมผสานระหว่างกลวิธีการบรรเลงในแบบฉบับเดิมกับแบบฉบับใหม่ และการบรรเลงในแบบฉบับใหม่ที่ไม่ได้ยึดติดอยู่กับลักษณะของการบรรเลงตามที่หลักดุริยางคศาสตร์ได้มีการกำหนดไว้ 4) ลักษณะท่าทางในการบรรเลงที่มีความแตกต่างไปจากขนบธรรมเนียมเดิมของการบรรเลง ที่ผู้บรรเลงดนตรีไทยมักจะนั่งบรรเลงกับพื้นในลักษณะของการนั่งพับเพียบหรือ

นั่งขัดสมาธิ แต่เปลี่ยนรูปแบบไปสู่การตั้งเครื่องดนตรีบนขาตั้งและผู้บรรเลงนั่งเก้าอี้ หรือยืนบรรเลง และนอกจากนั้นผู้บรรเลงยังมีการแสดงท่าทางหรือพฤติกรรมที่แสดงถึงการมีส่วนร่วมทั้งกับบทเพลงต่างๆ ที่ตนบรรเลงและแสดงการมีส่วนร่วมระหว่างตนเองกับผู้เสพผลงาน ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เป็นการแสดงออกซึ่งท่าทาง บุคลิกหรือพฤติกรรมที่แตกต่างโดยสิ้นเชิงกับลักษณะของการบรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีไทย และ 5) โอกาสและสถานที่ในการบรรเลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ที่เมื่อมีการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความแตกต่างหลากหลายไปจากรูปแบบของวัฒนธรรมเดิมที่กำหนดไว้แล้วนั้น จึงเป็นการเปิดโอกาสให้มีการนำวงดนตรีไทยร่วมสมัยตลอดรวมถึงบทเพลงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากศิลปินและนักดนตรีไทยร่วมสมัยไปนำเสนอในพื้นที่อื่นที่อยู่นอกเหนือจากพื้นที่เดิมในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เคยดำเนินมา

> “ดนตรีไทยร่วมสมัยคือ คำที่ประสมกันระหว่างคำว่า “ดนตรีไทย” “ร่วม” และคำว่า “สมัย” ดนตรีไทยภายใต้นิยามคือดนตรีที่อยู่ในประเทศไทย หรือดนตรีที่เป็นดนตรีในขนบซึ่งมีความเกี่ยวข้องกัส่วนกลาง หรือที่เรียกว่าเป็นดนตรีไทยเดิม กับคำว่า “ร่วม” ซึ่งแบ่งออกเป็นการร่วมกาลเวลา ร่วมความแตกต่าง และร่วมจำนวน และคำว่า “สมัย” คือการกำหนดหรืออธิบายด้วยการนำระยะเวลามาเป็นตัวกำหนด ดังนั้นเมื่อรวมคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย จึงหมายถึง 1) การร่วมกาลเวลาของดนตรีไทยร่วมสมัย คือ การผสมผสานของเครื่องดนตรีที่มีกาลเวลาหรืออายุที่แตกต่างกัน นำมาบรรเลงร่วมด้วยกัน โดยในการบรรเลงจะมีการใช้กลวิธีการบรรเลงที่เกิดการผสมผสานแล้วมีคุณค่าด้านการฟัง 2) ร่วมจำนวนของดนตรีไทยร่วมสมัย เช่น การใช้ความหลากหลายของเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในแต่ละยุคสมัยหรือดินแดนที่มีความแตกต่างกัน หรือมีคุณสมบัติเนื้อหาสาระทางดนตรีที่แตกต่างกัน นำมาเทียบเสียงหรือเรียบเรียงให้เกิดความไพเราะและใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี และ 3) ร่วมจำนวนของดนตรีไทยร่วมสมัย เช่น การผสมผสานของเครื่องดนตรีต่างๆ ที่มีปริมาณของจำนวนและชนิดของเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกัน ในการนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานให้เกิดความไพเราะทางเสียง” (บุษกร บิณฑสันต์, สัมภาษณ์, 2565)

1.3) การผสมผสานเพื่อส่งเสริมความเป็นดนตรีไทย นอกจากประเด็นในเรื่องของการนิยามลักษณะของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางด้านดนตรีไทย โดยเฉพาะในเรื่องของการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่น ตลอดจนองค์ประกอบทางดนตรีประเภทอื่นๆ ที่นำมาใช้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น ในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่มีการผสมผสานระหว่างความเป็นไทยและความเป็นอื่น โดยเฉพาะในที่นี้คือความเป็นดนตรีตะวันตกนั้น ยังมีประเด็นเรื่องของการส่งเสริมหรือสถาปนาให้การผสมผสานนั้นจะต้องส่งเสริมให้ดนตรีไทยมีความโดดเด่นเหนือดนตรีหรือวัฒนธรรมอื่นที่เข้ามาใช้ในการผสมผสานกระทั่งเกิดเป็นรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากการนิยามความหมายที่ให้ข้อเสนอว่า ในการผสมผสานกันทางวัฒนธรรมดนตรีกระทั่งเกิดเป็นรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องให้มีพระเอกหรือเนื้อหาสาระหลักที่จะต้องเป็นดนตรีไทย แล้วในการผสมผสานไม่ว่าจะด้วยวิธีการ แนวทางหรือหลักคิดทฤษฎีใดๆ ที่จะนำมาใช้ในการประกอบสร้างให้เกิดเป็นผลงานชิ้นต่างๆ นั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะมีสถานภาพในการเป็นเพียงแค่องค์ประกอบรองของการสร้างสรรค์ผลงาน หรือกล่าวได้ว่า ในการสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดขึ้นนั้น จะทำหน้าที่ในการส่งเสริมให้ดนตรีไทยที่บรรจุอยู่ในผลงานร่วมสมัยนั้นมีความโดดเด่นมากกว่าดนตรีอื่นๆ ที่ผสมผสานรวมกันอยู่ในผลงาน

> “ดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นการรวมคำ 2 คำที่มีความหมายไว้ด้วยกัน คือ 1) คำว่าดนตรีไทย ซึ่งหมายถึงดนตรีแบบแผน ได้แก่ วงดนตรีไทยในความรู้สึกนึกคิดของคนไทย เช่น วงมโหรี ปี่พาทย์ เครื่องสาย รวมถึงวงดนตรีอื่นๆ ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ที่ถูกนิยามว่าเป็นดนตรีไทยตามขนบ และ 2) คำว่า ร่วมสมัย คือการผสมผสานสิ่งที่เป็นความนิยมในปัจจุบันทางด้านดนตรี เช่น รูปแบบของวงดนตรี ประเภทของบทเพลง แนวความคิด วิธีการบรรเลง เนื้อหาสาระต่างๆ ที่อยู่ในดนตรีแต่อยู่นอกวัฒนธรรมดนตรีของไทย แล้วนำมาผสมผสานกับดนตรีไทย โดยมีแก่นหรือแกนกลางหลักเป็นวัฒนธรรมดนตรีไทย แล้วนำดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นๆ เข้ามาผสมผสาน หรือเข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี โดยจะต้องไม่นำดนตรีอื่นที่ไม่ใช่ดนตรีไทยเป็นหลักในการสร้างสรรค์

> ผลงาน แต่จะต้องให้ดนตรีไทยเป็นหลักแล้วดนตรีอื่นเป็นตัวเสริมเท่านั้น หรือกล่าวสรุปได้ว่า ประธานหลักคือดนตรีไทย และดนตรีอื่นมีบทบาทในการเอื้อ ไม่ใช่ดนตรีตะวันตกเป็นหลักและดนตรีไทยไปเอื้อ และสามารถรวมไปถึงรูปแบบการแสดงหรือนำเสนอดนตรีไทยที่แตกต่างออกไปจากเดิม เช่น การยืนบรรเลง หรือดนตรีไทยสำเนียงต่างๆ ที่มีอยู่ในดนตรีไทย ซึ่งมิได้จำกัดอยู่เพียงแค่ดนตรีจากชาติตะวันตกที่จะนำมาเอื้อให้กับดนตรีไทยเท่านั้น สามารถรวมไปถึงดนตรีจากชนชาติอื่นๆ ที่สามารถนำมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย เช่น ดนตรีอินเดีย ดนตรีจีน และดนตรีอื่นๆ แต่อยู่ภายใต้แนวคิดความเป็นไทย” (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, สัมภาษณ์, 2565)

1.4) การผสมผสานแนวความคิดความเป็นไทย ซึ่งนอกจากการให้ความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่เน้นหนักในการนิยามว่าเป็นผลิตผลที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันระหว่างดนตรีประเภทหนึ่งกับดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่มีการผสมผสานกันทางองค์ประกอบทางดนตรีในมิติต่างๆ ซึ่งสามารถพบเห็นได้เป็นรูปธรรมผ่านเครื่องดนตรี อุปกรณ์ทางดนตรี หรือวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ให้เกิดเสียงดนตรี ตลอดจนรูปแบบทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์และนำเสนอโดยวงดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น จากการเก็บรวบรวมข้อมูลยังพบว่า มีการให้ความหมายที่จัดอยู่ในประเภทของการผสมผสานระหว่างแนวคิดในเรื่องความเป็นไทย (Thainess) ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติหรือเอกลักษณ์เฉพาะประจำชาติไทยที่อุดมภายในตัวของผู้คนและศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทย ทั้งนี้ ในการให้ความหมายของการผสมผสานระหว่างความเป็นไทยที่มีนัยยะแฝงอยู่ในดนตรีไทย ที่ไม่ได้ปรากฏผ่านเฉพาะเครื่องดนตรีไทยหรือผู้เล่นเท่านั้น แต่ลักษณะของความเป็นไทยในความหมายนี้ คือความเป็นไทยที่ฝังรากและสะท้อนความเป็นไทยนั้นออกมาอย่างมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างไปจากความเป็นอื่น ซึ่งลักษณะความเป็นไทยนี้ถือเป็นรากฐานทางวัฒนธรรมที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ คัดสรรค์ กระทั่งตกผลึกทางความคิด และแสดงออกมาในแบบฉบับเฉพาะในลักษณะของความเป็นไทยที่แตกต่างไปจากวัฒนธรรมอื่น ดังเช่นความเป็นไทยที่ปรากฏในดนตรีไทย จะมีลักษณะเฉพาะ ได้แก่ มีระบบเสียงเท่ากันทั้งหมด 7 เสียง มีกลอนเพลงที่มีความสั้นยาวและมีลักษณะเฉพาะในแบบฉบับของความเป็นไทยภาคกลาง ตลอดจนการมีท่วงทำนองและอัตราจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ในลักษณะของความเป็นไทย ซึ่งอัตลักษณ์ในแบบฉบับของความเป็นไทยนี้ ก็จะสามารถพบเห็นได้ในอัตลักษณ์หรือแบบฉบับ

ของความเป็นอื่นที่ดำรงอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์หรือประเทศต่างๆ ที่มีเอกลักษณ์ที่เป็นการเฉพาะ ซึ่งถือเป็นเสน่ห์ของแต่ละกลุ่มชนหรือประเทศที่แตกต่างกันออกไป แต่ทั้งนี้ ในการนิยามความหมายในที่นี้ ลักษณะของการนำอัตลักษณ์ในแบบฉบับต่างๆ มาผสมผสานกันนั้น โดยเฉพาะการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่แม้จะมีการผสมผสานระหว่างอัตลักษณ์หรือเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีจากดินแดนต่างๆ ที่มีความน่าสนใจแตกต่างกัน แต่ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในที่นี้ ผลงานที่เกิดขึ้นนั้นจะต้องสร้างสรรค์หรือนำเสนอลักษณะของความเป็นไทยที่มีความโดดเด่นหรือดนตรีที่ถูกนำมาผสมผสานนั้น จะต้องทำหน้าที่ในการส่งเสริมลักษณะของความเป็นไทยให้มีความโดดเด่นมากขึ้น

> “ดนตรีไทยร่วมสมัยไม่ได้แปลว่าดนตรีไทยผสมกับดนตรีตะวันตก แต่เป็นดนตรีที่มีการผสมผสานความคิด ระหว่างความเป็นดนตรีไทย ซึ่งเป็นดนตรีแบบฉบับ เป็นดนตรีที่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา ภายใต้อิทธิพลของบริบททางสังคม ที่ทำให้ดนตรีไทยเปลี่ยนแปลงไป อะไรดีอยู่แล้วจะยังคงอยู่เป็นกระแสหลัก แต่บางอย่างปรับเปลี่ยนตามอิทธิพลภายนอกโดยการปรับเปลี่ยนจากผู้สร้างงานที่เป็นนักดนตรี ผู้สร้างสรรค์ปรับปรุงให้ดนตรีไทยมีความสมัยใหม่ มีความน่าสนใจ จากการนำเอาบริบททางสังคมที่เป็นสิ่งใหม่มาสร้างสรรค์ใหม่ หรือที่เรียกว่า การสร้างสรรค์ใหม่ (Recreation) วิธีการสร้างสรรค์ประกอบด้วย 2 วิธี ได้แก่ 1) ยึดตามแนวหลักที่เป็นวัฒนธรรมเดิม (Mainstream) แล้วหาสิ่งอื่นเข้ามาประสมประสาน แต่ยังไม่ทิ้งรูปแบบเดิม แต่ใส่เทคนิค รายละเอียด แนวคิด หรือสีสันต่างๆ ลงไปในผลงาน และ 2) ฉีกแนวออกไปจากเดิมโดยสิ้นเชิง เป็นอะไรก็ได้ ดนตรีไทยร่วมสมัย ไม่ใช่เพียงแค่เอาเครื่องดนตรีบางชิ้นเข้าไปเล่นกับเครื่องดนตรีตะวันตกแล้วจะเรียกว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย สิ่งนั้นจะเรียกได้แค่ว่าดนตรีร่วมสมัย แต่ไม่ใช่ดนตรีไทยร่วมสมัย ดนตรีไทยร่วมสมัยจะต้อง มีความเป็นไทย คือ เป็นไทยในตัวดนตรี ตัวบทเพลง ไม่ใช่แค่เครื่องดนตรี หรือคนเล่นเท่านั้น แต่สิ่งที่แสดงออกมาต้องแสดงถึงความเป็นไทย รูปแบบสามารถแปรเปลี่ยนได้ แต่ต้องมีความเหมาะสม มีลักษณะของความเป็นดนตรีไทยคงอยู่ ลักษณะของความ

> เป็นดนตรีไทย ได้แก่ 1) ระบบเสียงที่จะต้องมี 7 เสียงเท่าๆ กัน 2) กลอนเพลง ที่พัฒนามาจากกลอนเพลงเล็กๆ มารวมกันเป็นกลอนเพลงที่มีความยาวมากขึ้น มีลักษณะเฉพาะ 3) ท่วงทำนอง/อัตราจังหวะ สรุปคือเสียงเพลงต่างๆ ที่ฟังออกมาแล้วเป็นเพลงไทยแสดงถึงความเป็นดนตรีไทย แล้วนำไปผสมกับสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบันก็จะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งความเป็นดนตรีไทยอยู่ที่คุณสมบัติแบบไทย สามารถใช้เครื่องดนตรี นักดนตรี เพลง หรืออะไรก็ได้ในปัจจุบัน แต่ต้องฉายความเป็นไทยออกมา แม้จะเป็นเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงเพลงอื่นแต่ไม่ได้แสดงคุณสมบัติของความเป็นไทย ก็จะถือว่าไม่ใช่ดนตรีไทยร่วมสมัย" (ปัญญา รุ่งเรือง, สัมภาษณ์, 2565)

2) ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการ ในการให้นิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยในนิยามความหมายนี้ เป็นการให้นิยามความหมายที่มีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และพัฒนาการทางดนตรีที่ผู้ให้ข้อมูลได้กล่าวถึงประวัติและพัฒนาการทางดนตรีที่ปรากฏอยู่ในข้อมูลจากการอ้างอิงและเชื่อมโยงถึงประวัติศาสตร์และพัฒนาการทางสังคมของไทย โดยเป็นการนิยามความหมายที่อิงอยู่กับรูปแบบของผลงานทางดนตรีในบริบทสังคมไทย ที่มีวิวัฒนาการหรือพัฒนาการในการปรับเปลี่ยนรูปแบบของวัฒนธรรมดนตรี ที่มีความสอดคล้องไปกับการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง และเทคโนโลยี โดยในการนิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยที่อิงอยู่กับประวัติศาสตร์และพัฒนาการนั้น จะเป็นการอธิบายหรือนำเสนอข้อมูลคู่ขนานกันไป ระหว่างวัฒนธรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้นและมีการปรับเปลี่ยนคู่ขนานไปกับเหตุการณ์ที่สำคัญทางสังคม โดยประเด็นสำคัญที่ควรพิจารณาคือลักษณะของการปรับเปลี่ยนหรือเกิดขึ้นของวัฒนธรรมดนตรีในรูปแบบใหม่ ที่ผู้ให้ข้อมูลนิยามว่าเป็นลักษณะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น เป็นนวัตกรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากการได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีจากประเทศในโลกตะวันตก ที่ได้เข้ามาเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับดินแดนสยามหรือประเทศไทยในอดีต กระทั่งส่งผลให้เกิดค่านิยมหรือรสนิยมชนิดใหม่ให้กับสถาบันชนชั้นปกครอง ซึ่งมีบทบาทและหน้าที่สำคัญในการคัดกรองสร้างสรรค์ และเผยแพร่ผลงานทางศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ให้กับประชาชนในชาติ ทั้งนี้ ในการปรากฏตัวขึ้นของดนตรีไทยร่วมสมัยจากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลมานั้น สามารถแบ่งออกเป็น 4 ยุค ได้แก่ 1) ดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถือกำเนิดขึ้นในยุคกรุงศรีอยุธยา

จากการเจริญสัมพันธไมตรีระหว่างอยุธยากับชาติตะวันตกคือ โปรตุเกส โดยในการนิยามความหมายที่อิงกับเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ของความสัมพันธ์ระหว่างสยาม ในสมัยกรุงศรีอยุธยากับชาติตะวันตกชาติแรกที่ได้รับการบันทึกว่าเป็นชาติแรกที่ได้มีการติดต่อสัมพันธ์หรือเจริญสัมพันธ์ไมตรีกับอาณาจักรอยุธยาคือ โปรตุเกสนั้น เป็นการให้ข้อมูลที่มีการเปรียบเทียบระหว่างการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่ประเทศไทยได้มีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นก่อนชาติตะวันตก ตามหลักการทางวิชาการดนตรีตะวันตกได้มีการบันทึกและนำเสนอข้อมูลว่าดนตรีร่วมสมัยของตะวันตกได้ถือกำเนิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 แต่จากข้อมูลดังกล่าวได้กลายเป็นข้อมูลที่อ้างอิงว่าในสังคมไทยนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยได้ถือกำเนิดขึ้นก่อนยุคศตวรรษที่ 20 เป็นเวลานานแล้ว ทั้งนี้ ในการอธิบายโดยการอ้างอิงชุดประวัติศาสตร์ดังกล่าวนี้ ถือเป็นการอ้างอิงด้วยการกำหนดว่าสยามหรือกรุงศรีอยุธยาในขณะนั้นคือประเทศไทยในปัจจุบัน ดังนั้น จึงสามารถที่จะกำหนดหรือนำข้อมูลดังกล่าวนี้มาใช้ในการอ้างอิงชุดของความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการได้ 2) ดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคก่อตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ ด้วยความเข้มแข็งและมั่นคงของกรุงรัตนโกสินทร์ และความอุดมสมบูรณ์ของผู้คนต่างชาติต่างภาษาที่ดำรงชีวิตอยู่รวมกันในกรุงรัตนโกสินทร์อย่างหลากหลาย ทั้งจากคนในที่พักอาศัยอยู่แต่เดิม และคนนอกที่มีการติดต่อสัมพันธ์ในช่องทางและรูปแบบต่างๆ ดังนั้น จึงส่งผลให้กรุงรัตนโกสินทร์ได้ปรากฏผลงานทางศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนภาพของความหลากหลายของผู้คนและวัฒนธรรม ผ่านรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย ในแบบฉบับของการสร้างสรรค์และนำเสนอความหลากหลายของการผสมผสานทางดนตรีจากผู้คนกลุ่มต่างๆ โดยเฉพาะที่ปรากฏผ่านบทเพลงที่มีสำเนียงภาษา หรือที่เรียกว่าเพลงสิบสองภาษา เช่น เพลงสำเนียงพม่า มอญ แขก ลาว ญวน เขมร จีน ฝรั่ง ฯลฯ เป็นต้น รวมถึงการประสมวงดนตรีโดยการนำเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ที่ยังไม่ได้มีการกำหนดรูปแบบตายตัวมาร่วมบรรเลงให้เกิดเป็นบทเพลง เพื่อสนองตอบต่อความต้องการของกิจกรรมและวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคม 3) ดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคล่าอาณานิคม เป็นการนำเสนอให้เห็นถึงจุดกำเนิดที่สำคัญของประวัติศาสตร์และพัฒนาการดนตรีไทยร่วมสมัย ที่มีนัยยะอ้างอิงอยู่กับการผสมผสานทั้งรูปแบบและวิธีคิดในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่อิงกับชาติตะวันตก และวิธีคิดดังกล่าวของการเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีความหมายเชื่อมโยงไปกับการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกนั้น ก็ได้ถือกำเนิดขึ้นจากยุคล่าอาณานิคมครั้งนี้เป็นสำคัญ ทั้งนี้ ในการกล่าวถึงประวัติและพัฒนาการของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคล่าอาณานิคมนั้น ในมิติหนึ่งพบว่าได้มีการนิยามความหมายของการเป็นดนตรีไทยในเบื้องต้นแล้ว

ว่าดนตรีไทยนั้นมีลักษณะเป็นเช่นไร หรือได้มีการกำหนดรูปแบบของความเป็นไทยในแบบฉบับภาคกลางผ่านรูปลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีไทยในเบื้องต้นแล้ว ด้วยระบวนการการประกอบสร้างหรือสร้างรูปแบบความเป็นไทยจากชนชั้นปกครองในยุคดังกล่าว ดังนั้น ผลงานการสร้างสรรค์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นโดยมีนัยยะสื่อถึงความเป็นไทยที่มีการผสมผสานกับความเป็นตะวันตก โดยเฉพาะการผสมผสานทางดนตรีจึงส่งผลให้ผลงานต่างๆ ที่เกิดขึ้นนั้น เป็นผลงานในลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัย ที่ไม่ได้มีการอ้างอิงถึงดนตรีในลักษณะอื่นที่ไม่ได้สื่อถึงลักษณะของความเป็นไทย เช่น ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง หรือดนตรีชาติพันธุ์ แต่จะเป็นการกล่าวถึงนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานหรือสร้างสรรค์ผลงานจากดนตรีไทยที่เป็นกระแสหลักกับดนตรีตะวันตกเท่านั้น กระทั่งผลงานที่ถูกสร้างสรรค์และนำเสนอขึ้นนี้ได้รับความนิยม โดยเฉพาะกับชนชั้นปกครองที่เป็นผู้สร้างสรรค์ผลงาน ตลอดรวมถึงประชาชนที่อยู่ในเขตพื้นที่ส่วนกลางของการปกครอง ซึ่งข้อมูลและเนื้อหาของการติดต่อเจริญสัมพันธไมตรีและปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างอาณาจักรสยามกับชาติตะวันตกในยุคล่าอาณานิคม นับเป็นชุดความรู้ทางประวัติศาสตร์ที่ได้รับการบันทึก กล่าวถึง และผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง รวมถึงเนื้อหาสาระทางประวัติศาสตร์และพัฒนาการทางดนตรีในแบบฉบับความเป็นไทยกับความเป็นตะวันตก ก็ได้รับอิทธิพลในการเป็นกระแสหลักที่ได้รับการอ้างอิงและผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง มากกว่าชุดความรู้ชุดอื่นๆ ที่มีความเป็นอื่นหรือแตกต่างไปจากประวัติศาสตร์ในแบบฉบับความเป็นไทยที่ถูกสร้างขึ้น และ 4) ยุคเปลี่ยนแปลงระบบการเมืองการปกครองถึงปัจจุบัน จะเป็นการนำเสนอข้อมูลของประวัติและพัฒนาการของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นตลอดจนได้รับความนิยม กระทั่งปรากฏอยู่ในข้อมูลหรือเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ โดยมีปัจจัยและเงื่อนไขทางสังคม วัฒนธรรม และเศรษฐกิจ การเมือง เป็นตัวกำหนด ซึ่งการปรากฏตัวของดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคเปลี่ยนแปลงระบบการเมืองการปกครองกระทั่งในปัจจุบันตามนิยามความหมายของผู้ทรงคุณวุฒินั้น ไปในลักษณะของการนำเสนอข้อมูลของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการปะทะสังสรรค์กันทางวัฒนธรรม ระหว่างความเป็นไทยกับความเป็นตะวันตกเป็นสำคัญ โดยเฉพาะการนำเสนอในมิติของลักษณะผลงานทางดนตรีที่ปรากฏตัวขึ้น จากการได้รับอิทธิพลทางความคิดทั้งจากการไปได้รับการศึกษาจากต่างประเทศของชนชั้นนำ ตลอดจนการได้รับอิทธิพลจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากชาติตะวันตกที่ได้หลั่งไหลเข้ามาสู่สังคมไทยอย่างไม่สามารถหลีกหนีได้ โดยเฉพาะในช่วงหลังยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครอง ที่ประเทศไทยต้อนรับแนวคิดและศิลปวิทยาการต่างๆ จากชาติตะวันตกอย่างรวดเร็ว ในรูปแบบที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป ดังนั้นจึงส่งผลให้มีการปรากฏรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบต่างๆ เป็นจำนวนมาก โดยมี

มูลเหตุของการสร้างสรรค์และการนำเสนอด้วยปัจจัยและเงื่อนไขที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ จากข้อมูลต่างๆ ที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้นำเสนอข้อมูลไว้นั้น ผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่าข้อมูลดังกล่าวถือเป็นข้อมูลที่มีการนำเสนอข้อมูลของดนตรีไทยร่วมสมัยในมิติทางดนตรีแต่เพียงเท่านั้น ซึ่งเป็นการนำเสนอข้อมูลทางดนตรีร่วมสมัยที่มีรูปแบบของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในบทบาทของการเป็นวัฒนธรรมบันเทิงเป็นสำคัญ แต่ในขณะเดียวกันดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นโดยเฉพาะในยุคหลังเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองนั้น ได้มีการนำดนตรีไทยร่วมสมัยไปใช้ในพื้นที่อื่นๆ ที่มีความหลากหลายหรือแตกต่างไปจากพื้นที่เดิมของการเป็นวัฒนธรรมบันเทิงสำหรับผู้คนแต่เพียงเท่านั้น อาทิ การปรากฏตัวขึ้นของดนตรีไทยร่วมสมัยในมิติของการเป็นเครื่องมือทางการเมืองการสร้างพลเมืองผ่านระบบการศึกษา การเกิดพื้นที่ใหม่ของดนตรีไทยในสื่อ และในพื้นที่อื่นๆ ที่ดนตรีไทยร่วมสมัยพึงจะได้รับบทบาทและหน้าที่ที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป

> “ดนตรีไทยร่วมสมัยคือ การมีดนตรีชนิดอื่นเข้ามารวมอยู่ในพื้นที่ของดนตรีไทย โดยจะเป็นการให้ความสำคัญกับดนตรีไทยหรือความเป็นไทยเป็นภาพใหญ่หรือเป็นประเด็นหลักและดนตรีอื่นๆ ที่เข้ามารวมกับดนตรีไทยเป็นองค์ประกอบย่อย ซึ่งดนตรีไทยร่วมสมัยในแต่ละยุคจะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม ทั้งนี้ สามารถจำแนกยุคของดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยออกเป็น 3 ยุค ได้แก่ ยุคที่ 1 ยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ดนตรีไทยร่วมสมัยคือรูปแบบของดนตรีไทยที่มีการผสมผสานกับดนตรีของผู้คนและวัฒนธรรมอื่นๆ ที่มีอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน โดยเฉพาะตัวอย่างของเพลงสำเนียง การสร้างเครื่องดนตรีชนิดใหม่เข้ามาผสมอยู่ในวงดนตรี วงดนตรีเน้นการยกสถานภาพของชนชั้นสูงและสร้างการเป็นที่ยอมรับให้แก่กลุ่มของผู้สร้างสรรค์ผลงานให้มีความแตกต่างจากคนทั่วไปและต่างจากกลุ่มอื่นๆ โดยดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวนี้จะมุ่งเน้นการสร้างความบันเทิงให้กับวิถีการดำเนินชีวิตเป็นสำคัญ ยุคที่ 2 ยุคล่าอาณานิคม ดนตรีไทยร่วมสมัยมุ่งเน้นการผสมผสานระหว่างวงดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก เพื่อสร้างความเป็นอารยะที่มีความเจริญทัดเทียมกับตะวันตก ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะเป็นชนชั้นสูงที่ได้รับความรู้และได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากตะวันตก

ซึ่งจากการเล็งเห็นความนิยมของดนตรีไทยที่ลดน้อยลงจึงมีการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยทั้งที่เกิดจากภายในวัฒนธรรมดนตรีไทย เช่น การเกิดบทเพลงประเภทเพลงกรอ หรือมีการสร้างสรรค์ทำนองและจังหวะเพลงไทยที่แตกต่างไปจากเพลงเดิมเพื่อเพิ่มทางเลือกของการฟัง โดยมุ่งเน้นให้เกิดการเปรียบเทียบระหว่างเพลงเดิมที่เป็นต้นฉบับกับเพลงใหม่ที่สร้างสรรค์ขึ้น ขณะเดียวกันเกิดการทดลองสร้างสรรค์ดนตรีไทยให้มีการผสมผสานกับดนตรีและแนวคิดจากตะวันตก โดยมุ่งเน้นการใช้รากฐานทางดนตรีไทยเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความนิยมโดยผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นยังคงคุ้นหูและไม่หลุดพ้นไปจากการรับรู้ของคนในสังคม และเกิดทางเลือกใหม่ของการฟัง แต่ผลงานนั้นๆ จะต้องเข้าถึงคนฟังได้ง่าย รวดเร็ว และเป็นที่นิยมกับคนวงกว้าง และยุคที่ 3 หลังเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองถึงปัจจุบัน ดนตรีไทยร่วมสมัยมีความคลี่คลายจากการสร้างความเป็นอารยะไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่หลากหลายทั้งรูปแบบ ทำนองและการนำเสนอ จากบริบททางสังคมที่มีความแปลกใหม่ของเทคโนโลยีและความรู้ โดยเฉพาะการสนับสนุนจากภาครัฐและการเป็นแหล่งรวมของนักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ในขณะเดียวกันก็มีความพยายามในการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวของแต่ละวงดนตรีเพื่อเป็นจุดขาย ภายใต้วัตถุดิบทั้งความรู้ความสามารถของผู้สร้างสรรค์ผลงาน นักดนตรี เครื่องดนตรี และช่องทางการเผยแพร่ที่มุ่งเน้นในการสร้างความนิยมให้แก่ผู้ฟังในสังคม และปัจจุบันวงดนตรีไทยร่วมสมัยอาจจะมุ่งเน้นไปที่การนำเสนอรูปแบบของผลงานที่หลากหลายมากกว่าเนื้อหาทางดนตรี เพื่อสร้างความประทับใจและดึงดูดความสนใจของผู้ว่าจ้างหรือผู้รับชมผลงาน” (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, สัมภาษณ์, 2564)

“ดนตรีไทยร่วมสมัยของไทยมีความเกี่ยวข้องกับฝรั่ง โดยฝรั่งยุคแรกที่เข้ามาในสมัยอยุธยาเป็นชาวโปรตุเกส ประมาณปี พ.ศ.2043 จากนั้นในสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ดนตรีฝรั่งยังไม่เข้ามา

จนกระทั่งเข้ามาชัดเจนคือสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เครื่องดนตรีที่เข้ามาคือ มีแตรวิลันดาจากชาวดัต แล้วนำมาเป่าในสถาบันกษัตริย์ ดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยพระนารายณ์ แต่ไม่มีใครเรียกว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งจริงๆ แล้วมีดนตรีไทยร่วมสมัยมาตั้งแต่สมัยพระนารายณ์ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ฝรั่งเข้ามาตั้งโรงเรียน (หมอปลัดเล) เปิดสอนวิชาในโรงเรียน ที่จังหวัดเพชรบุรี แต่ยังไม่มีการสอนดนตรีเป็นเรื่องเป็นราว เพียงแต่สอนไม่จริงจัง กระทั่งมีการสอนดนตรีที่โรงเรียนกุลสตรีสยาม มีแหม่มโคมาสอน มีการหัดร้องเพลงประสานเสียง มีเครื่องดนตรีฝรั่งเข้ามา มีเครื่องดนตรีต่างๆ เข้ามาหัด แต่ยังไม่มีการผสมกับวงดนตรีไทย กระทั่งสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการทำวงเครื่องสายผสมซอฝรั่ง นายแคล้ว วัชโรบลนำดนตรีไทยผสมกับเปียโน ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีเรือรบของเยอรมันชื่อเรืออะโคน่า ทหารฝรั่งเป่าแตรถวายรัชกาลที่ 4 แล้วรัชกาลที่ 4 ให้สอนดนตรีให้กับคนสยาม โดยรัชกาลที่ 4 มีเครื่องดนตรีแต่ไม่มีคนสอน ทหารจากเรืออโคน่าสอนคนไทยเล่นเพลง 3 เพลง เกิดเป็นแตรวงในสมัยรัชกาลที่ 4 หลังรัชกาลที่ 4 สวรรคต รัชกาลที่ 5 ยังเด็กประมาณอายุ 16 พระองค์เจ้ายอดยิ่งยศ (ลูกของพระปิ่นเกล้า) เรียนดนตรีกับครูดนตรีฝรั่งชื่อจาคอปไฟท์ วังหน้าจึงมีแตรวง รัชกาลที่ 4 ก็มีแตรวงที่เรียนมาจากทหารของเรือรบอโคน่า ครูแตรที่วังหน้าชื่อชิด เสนีวงศ์ เรียนเพลงฝรั่งกับครูจาคอปไฟท์ และได้สอนนักดนตรีคนอื่นของวังหน้า กระทั่งปี พ.ศ.2428 นายชิด เสนีวงศ์ สามารถสอนวิชาแตรวงให้กับคนไทย กระทั่งวังหน้ายุบลง และนักดนตรีทั้งหมดย้ายไปรวมกับวังหลวง ลูกศิษย์ของนายชิด เสนีวงศ์ จำเอาวิธีการเป่าแตรฝรั่งไปเป่าเพลงไทย ใช้ในการแห่นาค แห่งานศพ เล่นเพลงไทยเดิมด้วยการใช้แตรฝรั่ง นี่คือหลักฐานว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดก่อนปี 1900

ในสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดการเอาดนตรีฝรั่งมาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีไทย และเกิดแตรวง นี่คือกำเนิดของดนตรีไทยร่วมสมัยในสมัยรัชกาลที่ 5 ดูได้จากหลักฐานคือแผ่นเสียงโบราณ ได้มีการบันทึกเสียงของแตรวงที่บรรเลงเพลงต่างๆ ทั้งเพลงไทยเดิม และเพลงของชาติอื่นๆ ที่อยู่ในไทย โดยอิทธิพลของกองกำลังทหารที่เข้ามาในประเทศไทย

จาคอปไฟท์มีลูกคนสำคัญคือ พระเจนดุริยางค์ (ปีติ วาทยากร) เมื่อทหารกลับบ้านจึงมีการถ่ายทอดให้กับคนในชุมชน จึงทำให้เกิดแตรวงกระจายไปในดินแดนต่างๆ ทั่วประเทศ รวมทั้งวงดนตรีของหน่วยงานต่างๆ เช่น ทหารเรือ ทหารบก เป็นต้น ในปี พ.ศ.2440 ประเทศไทยเกิดบทเพลงสรรเสริญพระบารมีอยู่ก่อนหน้าแล้ว เพลงสรรเสริญพระบารมีถือเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย สังเกตได้ว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเมื่อเกิดขึ้นแล้วจะมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงขัดเกลาให้เกิดความงาม เพลงในโบสถ์คริสต์หรือเพลงสวด เนื้อร้องเปลี่ยนเป็นภาษาไทยแต่ยังคงใช้ทำนองเดิมของตะวันตก นอกจากนั้นยังมีทำนองเพลงสวดของเก่าของฝรั่ง แต่มีการใส่เนื้อร้องของไทยเข้าไป รัชกาลที่ 6 ทรงทำละคร ทรงแปลละครจากเช็กสเปียหลายเรื่อง เช่น เรื่องวิวาพระสมุทร มีบทสวดด้วย ละครดังกล่าวก็เป็นดนตรีไทยร่วมสมัย

ดนตรีไทยร่วมสมัย ยังมีการรวมกับชาติอื่นๆ ที่นอกจากชาติตะวันตกด้วย เช่น ชาวจีน ที่มีการแสดงงิ้ว งิ้วจะมีการแสดงก่อนงิ้วลงโรง สาธุการจีนหรือจีนลั่นถัน แล้วนำมาบรรเลงด้วยวงเครื่องสายไทย ดังนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นตลอดเวลา ในสมัยรัชกาลที่ 7 ได้มีการเชิญพระเจนดุริยางค์มาสอนดนตรี และได้มีลูกศิษย์จำนวนมากที่สำคัญในการทำให้ดนตรีเข้มแข็งมากขึ้น กระทั่งวันหนึ่งพระนางเจ้ารำไพพรรณีเปรยว่า ทำไมดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกถึงเล่นรวมกันไม่ได้ ทำไมถึงจะมีแค่วงเครื่องสายผสมเท่านั้น วงเครื่องสายนั้นสามารถผสมได้ แต่ถ้าเป็นวงดุริยางค์จะนำมาผสมไม่ได้ จึงทรงให้ทดลองทำ หลวงประดิษฐ์จึงจะทดลองทำภายใต้การสนับสนุนโดย ร.๗ ลูกชายหลวงประดิษฐ์คืออาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ไปเรียนดนตรีจากต่างประเทศ เสนอว่าบางเพลงทำได้ แต่สำเนียงหรือระดับเสียงจะเปลี่ยนแปลงไป อาจารย์ประสิทธิ์ ทำเพลงไทยที่บรรเลงด้วยวงออร์เคสตร้า มีการเรียบเรียงเสียงประสานอย่างลึกซึ้ง หม่อมหลวงขาบจดจำคำของพระนางเจ้ารำไพพรรณี แล้วนำมาปรับวงดนตรีที่กรมโฆษณาการ เล็งเห็นถึงปัญหาที่เกิดขึ้นของเสียงดนตรีที่ไม่เท่ากัน จึงต้องรื้อเครื่องดนตรีให้มีการตั้งเสียงใหม่

ครูพุ่มทำหน้าที่ในการเทียบเสียงใหม่ให้แก่เครื่องดนตรีในวงมโหรี ให้เท่ากับเสียงของวงดนตรีตะวันตกของนายเอื้อ สุนทรสนาน เพลงแรกที่บรรเลงคือ เพลงเขมรไทรโยค ครูทัศนีย์ ดุริยประณีต ร้องสั้นกระชับ ภายในระยะเวลาอันนั้น เกิดเพลงไทรโยค

เพลงลาวเจริญศรีคือเพลงทดลองเพลงที่ 2 ร้องโดยคุณพรศรี เจริญพงษ์ เป็นเพลงผสม ดังนั้น หม่อมหลวงขาบคือให้เกิดเพลงผสมแล้วเรียกขึ้นใหม่ว่า เพลงสังคีตสัมพันธ์ ต่อมาเพลงที่ 3 คือเพลงกระแตแล้วเกิดเพลงอื่นๆ ตามมา ครูเวส สุนทรจามร ครูธนิศ ผลประเสริฐ เป็นผู้ทำเพลงป้อนให้กับวงสังคีตสัมพันธ์ กระทั่งหม่อมหลวงขาบหมดวาระ ก็ยังมีการทำเพลงในลักษณะนี้ต่อมาอีก

วงดนตรีที่ทำดนตรีสำหรับเต้นรำได้แก่ วงโรงงานยาสูบ และวงสมานมิตร โดยครูสมาน กาญจนผลิน มีความสามารถด้านการตีระนาด เป่าทรัมเป็ต ได้รับคำชมจากพระเจนดุริยางค์ ครูสมานทำเพลงมาอีกประเภทหนึ่งเรียกว่าเพลงสังคีตประยุกต์ ไม่ได้มีการเทียบเสียงใหม่เหมือนของวงดนตรีของหม่อมหลวงขาบ แต่เป็นการยกวงดนตรีมาบรรเลงพร้อมกันแล้วแยกบรรเลงแต่ละท่อนทำนอง จึงเกิดเป็นวงสังคีตประยุกต์ มีความแตกต่างจากวงสังคีตสัมพันธ์

ภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ฉายภาพยนตร์เรื่องแรกคือ หลงทาง เพลงสำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้คือ เพลงขึ้นพลับพลา นายแม่น ชรานุเคราะห์ เป็นผู้ขับร้อง แต่มีการบรรเลงโดยวงดนตรีของเรือโทมานิต เสนะเวนิน ขุนวิจิตรมาตรา ทำเพลงร่วมสมัยมาก่อนวงสังคีตประยุกต์ นับว่าเป็นวงดนตรีและนักดนตรีที่ทำวงดนตรีไทยร่วมสมัย เพียงแต่เราไม่เห็นผลงานในเชิงประจักษ์ แต่ผลงานอยู่ในภาพยนตร์ แต่ยังไม่มีการใช้คำว่าร่วมสมัย เรียกดนตรีที่เกิดขึ้นว่า วงดนตรีมานิตย์แจ๊ส เรือโทมานิต ทำเพลงแนวแจ๊ส คือ ทำนองเพลงมอญกละ มีการนำทำนองเพลงไทยเดิมมาเล่นด้วยวงเครื่องสายศรีกรุง เรียกว่าเพลงลาทีกล้วยไม้ เพลงภาพยนตร์ภายหลังเป็นเพลงแนวภาพยนตร์เสียงตะวันตก โดยบรรเลงด้วยวงดนตรีสากลของฟิลิปปินส์

เกิดผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยจำนวนมาก เช่น ชิต เสนียวงศ์ (เพลงแตรวงรัชกาลที่ 5), แคล้ว วัชโรบล (เครื่องสายผสมเปียโน), เพลงสรรเสริญพระบารมี การขับร้องประสานเสียงในละครดึกดำบรรพ์ รัชกาลที่ 6 ทำเพลงสวดในวิวาห์พระสมุทร, หม่อมหลวงขาบทำดนตรี, อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง, ครูเอื้อ สุนทรสนาน, ครูสมาน กาญจนผลิน, รัชกาลที่ 9 พระราชทานเพลงน้อมใจน้องพี่สีชมพู แต่งเพลง 5 เสียง เกิดเพลงโหมโรงมหาจุฬาลงกรณ์, พระเจนดุริยางค์แยกเสียงประสานเพลงปฐม เพลงขับไม้บันเฑาะร์ เพลงพม่ารำขวาน, ครูปรุงประสานศัพท์ (ลูกศิษย์พระเจน) ก็ทำเพลง, ครูโฉลก, ครูชลหมู่ ชรานุเคราะห์ (เพลงโสมส่องแสงเถา/แขกมอญบางขุนพรหม) วงอื่นๆ เช่น วงคัพดุริยางค์ของชาวเยอรมันนำเพลงไทยไปแยกเสียงประสานแล้วทำขึ้นใหม่ ที่สถาบันเคอเต้, หม่อมอัศนี ปราโมทย์, ดนู อันตระกูล จับมือกับบุญยงค์ เกตุคง สร้างสถาบันดนตรี แล้วสร้างผลงานขึ้นมา บรู๊ซ แก๊สตันมาจากแคลิฟอเนีย คุมเพลงสวดให้แก่ มหาวิทยาลัยพายัพ ทำอุปรากรณ์เรื่องแรกคือเรื่องชูชก แสดงที่ จังหวัดเชียงใหม่ ทำฉากสมัยใหม่เป็นรูปคนอ้าปาก ตัวละครเดินเข้าออกจากปากของชูชก บรู๊ซ แก๊สตัน บรรเลงระนาดเอกด้วยตนเองในเพลงโหมโรงเย็น อุปรากรเรื่องชูชกถูกทำเป็นสมัยใหม่ วงดนตรีไทยมีซอพื้นเมือง มีเครื่องดนตรีฝรั่งเข้าไปเล่นด้วย ไอเดียของงานเป็นบาโรค เป็นอุปรากร หลังจากนั้นมีการทำผลงานใหม่โดยการจับมือกับจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และที่ดังที่สุดคือผลงานชื่อ เจ้าพระยาคอนแชร์โต และอาจรวมถึงคลาสสิเคิ้ลออร์เคสต้าขนาดใหญ่ก็ถือว่าเป็นดนตรีร่วมสมัย” (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 2566)

3) ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายของดนตรีที่ปรากฏในยุคปัจจุบัน โดยการนิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยในความหมายของการปรากฏในปัจจุบันนั้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 ชุดของนิยามความหมาย ได้แก่ 1) ความเป็นปัจจุบันในขณะนี้ (Present) และ 2) ความเป็นปัจจุบันในแต่ละยุคสมัย โดยความหมายของการเป็นปัจจุบันในขณะนี้นั้น จะเป็นการนิยามความหมายของการปรากฏตัวของดนตรีที่มีอยู่ในยุคปัจจุบัน ซึ่งความเป็นปัจจุบันใน

ที่นี้หมายถึงช่วงเวลาที่ยังมีชีวิตอยู่ แล้วให้พิจารณาถึงผลงานทางดนตรีทุกลักษณะที่มีอยู่ในปัจจุบันว่ามีลักษณะเป็นเช่นไร ซึ่งจากการพิจารณาถึงลักษณะทางดนตรีที่มีอยู่ในยุคปัจจุบัน จะเห็นได้ว่าผลงานทางดนตรีที่มีอยู่นั้นมีความหลากหลาย ซึ่งบางส่วนเป็นมรดกตกทอดจากความคิดและภูมิปัญญาของดุริยกวีในอดีต ที่ยังคงถูกผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่องทั้งในรูปแบบเดิมหรืออาจจะได้รับการปรับปรุงหรือแต่งเติมขึ้นใหม่ให้มีสภาพที่สอดคล้องกับบริบทใหม่ของผู้คนและสังคม ตลอดรวมถึงนวัตกรรมทางดนตรีสมัยใหม่ที่สะท้อนผ่านทั้งเครื่องดนตรี ท่วงทำนองทางดนตรี บทเพลง และองค์ประกอบทางดนตรีต่างๆ ที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อตอบสนองความต้องการของคนในยุคปัจจุบัน และสามารถรวมไปถึงการผสมผสานกลมกลืนทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีประเภทอื่น กระทั่งเกิดเป็นนวัตกรรมทางดนตรีชนิดใหม่ที่มีขนบธรรมเนียมและจารีตในการสร้างสรรค์และนำเสนอแตกต่างไปจากขนบธรรมเนียบเดิมที่เคยปฏิบัติสืบต่อกันมา

> “ดนตรีไทยร่วมสมัยหมายถึง ดนตรีที่เกิดขึ้นและดำรงอยู่ในประเทศไทยหรือสังคมไทยในปัจจุบัน ซึ่งมีลักษณะหรือรูปแบบที่หลากหลาย มีการผสมผสานทั้งรูปแบบของวงดนตรี กระบวนการสร้างสรรค์ เทคนิคการบรรเลง และอื่นๆ ที่นำเสนอออกมาเป็นผลงานทางดนตรีในยุคปัจจุบัน” (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, สัมภาษณ์ ,2564)

> “ดนตรีที่มีอยู่ในช่วงเวลาที่เรายังมีชีวิต โดยพิจารณาว่าในช่วงชีวิตที่เรายังมีชีวิตอยู่นั้น มีดนตรีอะไรเกิดขึ้นบ้าง และดนตรีเหล่านั้นจะต้องเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง เช่น ดนตรีไทยได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดของดนตรีชนชาติอื่น หรือการผสมผสานด้านองค์ประกอบทางดนตรีระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีอื่นที่อยู่นอกวัฒนธรรมดนตรีไทย เป็นการส่งเสริมหรือสนับสนุนในการสร้างสรรค์ผลงานของดนตรีไทย มีความเป็นอิสระ เป็นผลงานสร้างสรรค์เชิงทดลองให้เกิดผลงานทางดนตรีไทยในรูปแบบใหม่ขึ้น โดยสามารถพิจารณาได้ถึงดนตรีไทยที่ดำรงอยู่ในแต่ละยุคสมัย แล้วมีการผสมผสานกับแนวคิดและองค์ประกอบทางดนตรีชนิดอื่นๆ ในช่วงระยะเวลานั้น

และต้องคำนึงถึงหลักการทางสุนทรียศาสตร์ ความงาม และการฟังเป็นสำคัญ" (โกวิทย์ ขันธศิริ, สัมภาษณ์, 2564)

"ดนตรีไทยร่วมสมัยคือ การรวมคำที่มีความหมายต่างกัน 2 คำเข้ามาไว้ด้วยกัน ได้แก่ คำว่า "ดนตรีไทย" ซึ่งนิยามได้ว่า 1) มีความหมายที่หมายถึงถึงดนตรีที่เรียกว่าไทยเดิม เช่น มโหรี ปี่พาทย์ เครื่องสาย และ 2) ดนตรีที่บรรเลงด้วยศิลปินชาวไทยหรือนำเสนอด้วยภาษาไทย เช่น วงสตริง ฮิบฮอบ แร็ป ร็อค ต่างๆ ที่คนไทยเป็นผู้นำเสนอผลงาน และคำว่า "ร่วมสมัย" ที่นิยามได้ 2 ลักษณะคือ 1) ร่วมสมัยในความหมายของความเป็นปัจจุบัน คือ การนำดนตรีไทยมานำเสนอหรือบรรเลงในยุคปัจจุบันท่ามกลางความหลากหลายของดนตรีและวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนที่มีความเป็นสมัยใหม่ ก็ถือได้ว่าเป็นลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัยกับดนตรีอื่นๆ ที่อยู่ในยุคสมัยเดียวกัน หรือ 2) ความเป็นร่วมสมัยในรูปแบบของการผสมผสานกลมกลืนกันทางวัฒนธรรมของสิ่งต่างๆ ที่เกิดอยู่ในยุคสมัยเดียวกัน เช่น ดนตรีไทยประยุกต์หรือนำเสนอในรูปแบบใหม่ด้วยวงดนตรีไทยเอง หรือนำวงดนตรีอื่นๆ มาผสมผสานกับดนตรีไทยแล้วนำเสนอผลงานเพลง นำเสนอแนวคิดใหม่ หรือการนำวงดนตรีต่างชาติมานำเสนอดนตรีไทย ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นในยุคสมัยเดียวกันก็ถือว่าเป็นความหมายของคำว่าร่วมสมัย ดังนั้น คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยจึงหมายถึง ดนตรีที่เกิดขึ้นในสังคมไทยทั้งที่เป็นไปในรูปแบบดั้งเดิม เช่นวงดนตรีไทยที่ถูกบรรเลงหรือนำเสนอในยุคปัจจุบัน รวมไปถึงดนตรีไทยที่มีการผสมผสานกับวงดนตรีจากชาติอื่น และนำเสนอผลงานที่มีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม โดยการนำเสนอจากมุมมองและแนวคิดต่างๆ ของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ตลอดรวมถึงดนตรีต่างๆ ที่นำเสนอเอกลักษณ์ความเป็นไทย โดยเฉพาะการใช้ภาษาไทย และผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นนั้นจะต้องเป็นสิ่งที่มีความงามความไพเราะ มีเนื้อหา มีคุณภาพ หรือมีคุณค่าในมิติต่างๆ ให้แก่ผู้คนและสังคม นำไปสู่การพัฒนาต่อยอด การสร้างสรรค์ผลงานอื่นๆ ของ

ผู้คนและศิลปินในยุคสมัยเดียวกัน” (บวรพงศ์ ศุภโสภณ, สัมภาษณ์, 2565)

“ความเป็นปัจจุบัน มีความรวดเร็ว สร้างสรรค์เพื่อให้อยู่รอดอยู่กับปัจจุบันให้ได้ ภายใต้การยอมรับความจริงที่มีการเปลี่ยนแปลง มีการสร้างสรรค์ที่หลากหลาย สร้างสรรค์ภายใต้การเปลี่ยนแปลงของสังคม ตามกระแส ไม่หลุดออกจากกระแสความนิยมของสังคม มีความเป็นปัจเจกชนในการสร้างสรรค์ โดยมีการนำความรู้ที่ได้รับมาใช้ในการสร้างสรรค์” (ธชย ปทุมวรรณ, 2564)

“การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งเกิดขึ้นจากนำความรู้ด้านดนตรีไทยและดนตรีชนิดอื่นที่เคยมีอยู่ในอดีต รวมถึงประสบการณ์ที่ได้จากการเรียนรู้และลงมือปฏิบัติมาใช้เป็นฐานในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นเป็นไปได้ทั้งผลงานในแบบฉบับเดิมที่เคยมีผู้สร้างสรรค์ขึ้นแต่ถูกนำมาปรับประยุกต์หรือสร้างสรรค์ให้มีความแตกต่าง และผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยเป็นผลงานที่ไม่เคยมีการสร้างสรรค์มาก่อน แต่ทุกผลงานจะต้องเป็นผลงานที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์อย่างมีเนื้อหาสาระ มีการออกแบบวางแผน มีโครงสร้าง และการใส่ใจต่อเนื้อหาทางดนตรีอย่างจริงจัง” (สมนึก แสงอรุณ, สัมภาษณ์, 2566)

ส่วนความหมายของปัจจุบันที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัยนั้น เป็นการนิยามความหมายที่ให้พิจารณาไปถึงความเป็นปัจจุบันที่มีอยู่ในทุกยุคทุกสมัย โดยเป็นการให้ข้อมูลในเชิงเปรียบเทียบว่า ในแต่ละยุคสมัยที่ผ่านมานั้น ล้วนมีผลงานทางดนตรีที่ปรากฏขึ้นในรูปแบบและลักษณะที่มีความแตกต่างหลากหลายกันออกไป โดยผลงานทางดนตรีที่เกิดขึ้นนั้นล้วนเป็นผลที่เกิดขึ้นจากบริบททางสังคมวัฒนธรรม การเมือง เศรษฐกิจ และความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่มีความแตกต่างกันออกไป ซึ่งล้วนส่งผลให้ผลงานทางดนตรีที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัยมีความแตกต่างทั้งการสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นเป็นผลงานทางดนตรี และการนำเสนอในรูปแบบต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในข้อมูลทางประวัติศาสตร์ทางดนตรี ดังนั้น ในการนิยามความหมายของความเป็น

ดนตรีไทยร่วมสมัย ภายใต้นิยามของความเป็นปัจจุบันในแต่ละยุคสมัยในประเด็นนี้นั้น จึงเป็นการนิยามที่สามารถพิจารณาได้ว่าในแต่ละยุคสมัยนั้นเกิดผลงานทางดนตรีไทยที่เป็นไปในลักษณะใด และในยุคเดียวกันนั้นได้เกิดเป็นผลงานทางดนตรีในลักษณะอื่นๆ ที่เป็นไปในรูปแบบของการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมกับดนตรีจากวัฒนธรรมอื่น ตลอดรวมถึงดนตรีในรูปแบบอื่นของวัฒนธรรมอื่นในยุคสมัยเดียวกันนั้นว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร

> “ดนตรีไทยร่วมสมัยหมายถึง ดนตรีที่อยู่ในยุคเดียวกันหรืออยู่ร่วมยุคสมัยเดียวกัน เช่นดนตรีในยุคปัจจุบันที่ดนตรีมีความหลากหลาย แต่อยู่ร่วมยุคเดียวกัน หรือถ้าเปรียบกับบุคคลร่วมสมัยที่อยู่ในยุคเดียวกัน อาทิ พระพุทธเจ้ากับขงจื้อ หากนำแนวคิดเดียวกันนี้มาใช้กับคำว่า ดนตรีไทยร่วมสมัย จะหมายถึง ศิลปะหรือดนตรีที่อยู่ห้วงระยะเวลาเดียวกัน ดังเช่น ดนตรีไทยร่วมกับดนตรีชนิดอื่นๆ ที่อยู่ในห้วงระยะเวลาเดียวกัน” (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 2565)

> “แต่ละคนจะให้คำจำกัดความที่แตกต่างกันออกไป แต่จะมีความร่วมกันคือ หมายความถึงดนตรีที่หยิบมาจากต่างยุคสมัย แล้วนำมารวมกับสมัยยุคปัจจุบันของเวลาที่กระทำดนตรีนั้นๆ ความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยมีความหลากหลายเหลือเกิน ขึ้นอยู่กับว่าเรากำลังนั่งอยู่ที่เวลาใด ณ จุดใด แล้วนำดนตรีสมัยไหนเวลาไหนมารวมอยู่ในจุดนั้น เช่น เอาวงมโหรีที่มีมาตั้งแต่ครั้งสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เอามารวมกับวงดนตรีบิ๊กแบนด์ (คอมโบ/ดนตรีสำหรับการเต้นรำ) ในปีที่นำมารวมกันคือ ปี พ.ศ.2500 นั่นก็คือวงดนตรีไทยร่วมสมัยระหว่างดนตรีไทยของครูพุ่ม บาปุยวาส กับวงสุนทราภรณ์ ของนายเอื้อ สุนทรสนาน นี่คือตัวอย่างของดนตรีไทยร่วมสมัยในปี พ.ศ.2500 ดังนั้นการให้ความหมายจะต้องคำนึงถึงเวลาของการเกิดขึ้นของดนตรีนั้นๆ ดนตรีไทยร่วมสมัยมีนิยามว่า การผสมผสานเสียงจากเครื่องดนตรี การผสมผสานกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี มันคือการผสมผสานเพลงที่เกิดจากยุคนั้นสมัยนั้น โดยเครื่องดนตรีของยุคเก่ามาบรรเลงให้เกิดเป็นเพลงร่วมกับเครื่องดนตรีในยุคใหม่ หรือเสียงของยุคใหม่ หรือเครื่องดนตรี

ไฟฟ้าที่เกิดในยุคใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์ทำให้เกิดสิ่งแปลกใหม่ขึ้น จะได้รับความนิยมหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับผู้ฟังและผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลง ดังนั้น ดนตรีร่วมสมัยอาจจะดีเลิศ หรือฟังไม่รู้เรื่องก็ได้ จะต้องมีการศึกษาก่อนเข้าใจดนตรีร่วมสมัย คนจะเข้าใจต้องรู้จักเครื่องดนตรี เสียงดนตรี รู้จักองค์ประกอบของเพลง รู้จักความหมายของสิ่งที่ศิลปินต้องการจะนำเสนอ ถ้าไม่รู้จักวัตถุประสงค์ก็จะเข้าไม่ถึงผลงานที่ศิลปินสร้าง ดังนั้น ดนตรีร่วมสมัยจึงมีอยู่หลากหลายสมัยในยุคต่างๆ กระทั่งวันนี้" (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 2566)

นอกจากนั้นแล้วในหนังสือปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย (2536) ซึ่งเป็นหนังสือที่พัฒนาขึ้นมาจากเค้าโครงงานวิจัยเรื่องดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ.2520 – 2530 จากการสังเคราะห์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้น โดยวีรชาติ ได้ให้คำจำกัดความหรือนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งวีรชาติได้ใช้คำว่า ดนตรีร่วมสมัยไทยหรือดนตรีไทยแนวใหม่ ว่าหมายถึงดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีสัน และความรู้สึกแบบไทยในแบบใดแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสาน ไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ คีตลักษณ์ ทฤษฎี หลักการ และวิธีการประพันธ์ โดยสามารถจำแนกประเภทของผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในช่วง 10 ปี โดยแบ่งออกเป็น 4 ประเภทตามลักษณะการประพันธ์ ได้แก่ 1) การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวของการบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากล โดยส่วนใหญ่จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงแก้ไขทำนองและจังหวะ โดยเฉพาะอัตราจังหวะความสั้นยาวของบทเพลงที่กำหนดไว้โดยอัตราจังหวะหน้าทับ 2) การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักการของดนตรีตะวันออก โดยหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก โดยทั่วไปพบว่า โครงสร้างของทำนองเพลงส่วนใหญ่จะประกอบด้วยโน้ตสำคัญที่เป็นหลัก 5 เสียง เรียกว่าบันไดเสียงแบบเพนทาโทนิก (Pentatonic Scale) 3) การนำหลักการและสำเนียงพื้นฐานของเพลงไทยมาเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์ โดยการประพันธ์ในลักษณะนี้สามารถจำแนกออกเป็น 2 วิธีการประพันธ์ ได้แก่ 1) การนำทำนองเฉพาะบางวรรคตอนสั้นๆ มาเป็นหลัก และมีการประพันธ์หรือสร้างสรรค์ ดัดแปลง ตกแต่งขึ้นใหม่ แต่ยังคงให้มีสำเนียงแบบไทย แต่สามารถฟังได้ในหลายสีสันและความรู้สึก และ 2) การนำลีลาสำเนียงของเพลงไทยมาประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมด 4) การนำหลักการและวิธีการต่างๆ มาผสมผสาน โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะของการประพันธ์ในแบบผสมผสาน ได้แก่ 1) การผสมผสานแบบพื้นฐาน คือการใช้หลักทฤษฎีทาง

ดนตรีตะวันตกแบบคลาสสิกมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน และ 2) การผสมผสานแบบซับซ้อน ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้หลักการแบบก้าวล้ำไปสู่ดนตรีแห่งอนาคต ซึ่งนอกจากจะได้เครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีไทยมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีแล้วนั้น ยังมีการนำเครื่องดนตรีอิเลคทรอนิก หรือการควบคุมเสียงด้วยการใช้ระบบคอมพิวเตอร์ เป็นต้น

4) ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายจากมุมมองแนวคิดตะวันตก การนิยามความหมายในนิยามความหมายนี้ เป็นการนิยามความหมายโดยอิงจากหลักการหรือแนวคิดในเรื่องดนตรีร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 โดยการนิยามความหมายดังกล่าวเป็นการกล่าวถึงช่วงเวลาของการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีความหลากหลาย และไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่รูปแบบในลักษณะดั้งเดิมของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีร่วมสมัย แต่ในการสร้างสรรค์ผลงานนั้นมีการนำหลักการและแนวความคิดในรูปแบบที่หลากหลายเข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางดนตรี หรืออาจจะกล่าวได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่เกิดขึ้นในยุคศตวรรษที่ 20 และหลังจากนั้น มีลักษณะของการสร้างสรรค์และรูปแบบของผลงานที่ยากแก่การคาดการณ์ได้อย่างชัดเจน เป็นการมุ่งเน้นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความหลากหลาย และผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีก็มีอิสระทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ตลอดรวมถึงมีช่องทางของการนำระบบเทคโนโลยีสมัยในรูปแบบใหม่เข้ามาใช้ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี ทั้งนี้ จากการนิยามควาหมายดังกล่าว สามารถพิจารณาได้ว่าการนิยามความหมายในลักษณะนี้เป็นการนิยามความหมายที่เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับชุดความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตก ดังที่กล่าวมาแล้วในข้างต้น ซึ่งเป็นความหมายที่มีการนิยามและระบุข้อมูลอยู่ในพจนานุกรม และนอกจากนั้นชุดความรู้ที่นำมาซึ่งการนิยามความหมายดังกล่าวนี้ถือได้ว่าเป็นชุดของความรู้ที่มีอิทธิพลอย่างมากโดยเฉพาะจากผู้ที่มีความรู้หรือได้รับความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตก หรือผู้ที่ได้รับข้อมูลจากชุดความรู้เกี่ยวกับการอธิบายถึงข้อมูลทางด้านการปรากฏตัวขึ้นของผลงานทางด้านร่วมสมัย รวมถึงเป็นผู้ที่เข้าถึงการอธิบายและนำเสนอข้อมูลความรู้ของชุดความรู้ที่ว่าด้วยความเป็นร่วมสมัย ที่ปรากฏอยู่ในสื่อชนิดต่างๆ อาทิ ระบบการศึกษา หนังสือ ตำรา หรือการบรรยายจากผู้มีความรู้ที่ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดชุดของคำอธิบายที่ว่าด้วยความเป็นร่วมสมัย

> “ความหมายของคำว่าดนตรีร่วมสมัยที่ถูกนำไปใช้ในการอธิบายเช่นเดียวกันกับทางวิชาการของศิลปะตะวันตก โดยภายใต้คำนิยามนี้ ดนตรีร่วมสมัย หรือ Contemporary Music จะหมายถึง ดนตรี

ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในยุคสมัยที่กำลังมีการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนั้นๆ อยู่ หรืออาจหมายถึงดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้กระบวนการสร้างสรรค์เทคนิค หรือกลวิธีในการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยมีการใช้กลวิธีการประพันธ์ผลงานทางดนตรีที่หลากหลาย เช่น การลดการใช้ระบบโทนัลในการประสานเสียง การใช้ระบบอโทนัลในการประพันธ์ดนตรี การใช้บันไดเสียงที่หลากหลาย การใช้ระบบเทียบเสียงแบบผสมผสาน การใช้ระบบอนุกรมในการประพันธ์ผลงานเพลง การใช้กระสวนจังหวะที่ผิดแผกไปจากปกติ โดยอาจมีการเปลี่ยนแปลงตัวเลขกำหนดจังหวะ การใช้ตัวเลขกำหนดจังหวะหลายตัวในคราวเดียวกัน การย้ายกระสวนจังหวะ การจัดจังหวะแบบอนุกรม และแบบซ้ำจังหวะ การใช้เทคนิคในการประพันธ์ดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นที่ไม่ใช่วัฒนธรรมทางดนตรีในแบบคลาสสิคแบบตะวันตก การใช้คอมพิวเตอร์และสื่ออิเลกทรอนิกส์ในการสร้างสรรค์บทเพลง และการผสมผสานดนตรีร่วมสมัยกับสื่อมัลติมีเดีย” (อานันท์ นาคคง, 2556)

“ดนตรีไทยร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีไทยที่มีรูปแบบไม่เป็นไปตามขนบ แต่ประยุกต์รูปแบบให้เข้ากับยุคสมัยปัจจุบันด้วยวิธีการใดวิธีการหนึ่ง เช่น การปรับรูปแบบวง การปรับรูปแบบการบรรเลง” (ณัชชา พันธุ์เจริญ, สัมภาษณ์, 2566)

“ดนตรีไทยร่วมสมัยคือการนำคุณค่าของดนตรีไทยที่มีอยู่มาบูรณาการให้เข้ากับวิถีการดำเนินชีวิตของคนในปัจจุบัน มีการสร้างสรรค์ มีพัฒนาการ และได้รับความนิยมจากคนในสังคม โดยแบ่งออกเป็น 1) เครื่องดนตรีไทยจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปลักษณ์และลักษณะการบรรเลงให้มีความแตกต่างไปจากสิ่งเดิมที่เคยมีอยู่ ให้เป็นเครื่องดนตรีของปัจจุบันที่สามารถนำไปใช้ในการบรรเลงและรวมวงดนตรีชนิดใหม่ได้ 2) บทเพลง ต้องมีความแตกต่างไปจากบทเพลงเดิมในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เคยมีอยู่ และต้องได้รับความนิยมจากคนใน

สังคม เพื่อให้เกิดทางเลือกใหม่ของทั้งการสร้างสรรค์และการฟังดนตรีของคนในปัจจุบัน และ 3) วงดนตรี ต้องเปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบของวงดนตรีไทยในแบบฉบับเดิมที่เคยมีอยู่ แต่จะต้องมีอิสระในการสร้างสรรค์ โดยเน้นความงามของการได้ยิน และสามารถนำเสนอความไพเราะของบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้อย่างสมบูรณ์ และไม่จำเป็นต้องอยู่ภายใต้ขนบหรือรูปแบบการนำเสนอในรูปแบบเดิมของดนตรีไทยที่เคยนำเสนอมาในยุคก่อน แต่คนสมัยใหม่สามารถนำมาใช้ได้ในโลกปัจจุบัน และได้รับความนิยมจากสังคม" (วีรชาติ เปรมานนท์, สัมภาษณ์, 2564)

"ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นการประสมกันของคำที่สำคัญ 2 คำ คือ คำว่าดนตรีไทย และคำว่าร่วมสมัย คำว่าดนตรีไทยเป็นคำที่จะต้องมีการนิยามว่าอะไรคือดนตรีไทย ซึ่งในการนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในครั้งนี้ คำว่าดนตรีไทยคือดนตรีที่เป็นดนตรีประจำชาติ เป็นดนตรีที่มีความคลาสสิก ไม่ได้นิยามรวมไปถึงดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองหรือดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ และความหมายของคำว่าร่วมสมัย ซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับความรู้ทางปรัชญา โดยคำว่าร่วมสมัยหรือ Contemporary เป็นแนวความคิดที่ปรับปรุงมาจากปรัชญาสมัยใหม่หรือ Modern philosophy ที่แนวคิดปรัชญาสมัยใหม่นี้มีการเริ่มต้นแนวคิดตั้งแต่ครั้งสมัยของกาลิเลโอ ที่มีการตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเนื้อหาสาระในคัมภีร์ไบเบิ้ล ว่าอาจจะมีเนื้อหาที่ไม่ครอบคลุมความถึงสภาพเป็นจริงของผู้คนในสังคม จุดเปลี่ยนดังกล่าวนี้ถือเป็นยุคใหม่ของปรัชญาที่มีการปฏิเสธต่อสาระในศาสนาที่ขับเคลื่อนความคิดและสังคมของผู้คนมาอย่างยาวนาน กระทั่งได้เกิดเป็นยุคสมัยใหม่เกิดขึ้น และหลังจากนั้น ได้เกิดมีกลุ่มนักคิดแนวใหม่ที่มีแนวความคิดในการต่อต้านหรือไม่เห็นด้วยกับกลุ่มนักคิดสมัยใหม่ดังกล่าว จึงมีการตั้งคำถามหรือต่อต้านความคิดแบบสมัยใหม่ ซึ่งกลุ่มแนวคิดดังกล่าวนี้เหมารวมไปถึงแนวคิดในยุคร่วมสมัยด้วย ดังนั้น คำว่าร่วมสมัยหรือ Contemporary จึงถือว่าอยู่ในกลุ่มของแนวคิดในยุคหลังสมัยใหม่ที่มีใจความหลักมุ่งเน้น

ไปในเรื่องของการต่อต้าน ความไม่เห็นด้วย หรือมีการตั้งคำถามจากสิ่งที่มีเคยดำเนินอยู่ก่อนหน้า หรือเป็นสิ่งที่นำไปสู่การชี้นำสังคมให้เกิดการขบคิดและเกิดการเปลี่ยนแปลงให้แก่สังคม ดังนั้น คำว่า ดนตรีไทยร่วมสมัย จึงหมายถึงการนำเสนอแนวความคิดด้านดนตรีไทยในแบบคลาสสิก ที่สะท้อนความเป็นตัวตนของศิลปิน การมีส่วนร่วมกับผู้คนหรือประสบการณ์ของผู้คนในสังคมปัจจุบัน โดยเฉพาะจะต้องเป็นการนำเสนอผลงานทางดนตรีไทยที่มีลักษณะย้อนแย้งกับดนตรีตามแบบขนบที่เคยมีอยู่ หรือจะต้องเป็นดนตรีที่สามารถนำไปสู่การชี้นำหรือสะท้อนผู้คนในสังคม” (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 2564)

แม้ในด้านหนึ่งของการนิยามความหมายของคำว่าร่วมสมัย โดยเฉพาะคำว่าร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ควบคู่กับคำว่าศิลปะร่วมสมัยตามแนวคิดทางตะวันตกจะยังคงเป็นเรื่องที่มีการถกเถียงและเป็นเรื่องยากที่จะมีการขีดเส้นแบ่งของขอบเขตทั้งในด้านระยะเวลาและการให้ความหมายที่ตายตัวได้อย่างเด่นชัด ด้วยปัญหาของการให้ความหมายที่ระบุว่าความเป็นร่วมสมัยนั้น คือความหมายที่เทียบเคียงกับคำว่าเป็นปัจจุบัน แต่ในขณะเดียวกันความเป็นปัจจุบันที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันนั้น เมื่อระยะเวลาผ่านไป ความเป็นปัจจุบันก็จะกลายเป็นอดีตหรือของเก่าที่ไม่ได้อยู่ร่วมยุคสมัยอีกต่อไป ดังที่สุธี คุณาวิชายานนท์ (2561) ได้ทำการรวบรวมการให้ความหมายของคำว่าร่วมสมัยจากนักคิดคนต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างชุดความรู้ของความเป็นศิลปะร่วมสมัย อาทิ เอียน ชิวเวอร์ส ได้นิยามความหมายของคำว่า Contemporary Art Society ไว้ในพจนานุกรมศิลปะคริสต์ศตวรรษที่ 20 ว่า ศิลปะร่วมสมัยในประเทศอังกฤษเริ่มมีการก่อตั้งขึ้นเมื่อคริสศักราชที่ 1910 ซึ่งได้กำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะร่วมสมัยว่ามีระยะเวลา 20 ปี ต่อมา Institute of Contemporary Arts แห่งประเทศอังกฤษได้ขยายขอบเขตของระยะเวลาการสร้างสรรค์ผลงานที่เรียกว่าเป็นผลงานทางด้านศิลปะร่วมสมัยเพิ่มมากขึ้นกระทั่งในปีคริสศักราชที่ 1968 Sir Herbert Read ได้กำหนดขอบเขตของศิลปะร่วมสมัยให้อยู่ในรอบ 50 ปี และต่อมาพบว่ามีหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปินที่มีชื่อหนังสือว่า Contemporary Artists ได้มีการรวบรวมรายชื่อของศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะร่วมสมัยเข้ามารวมอยู่ด้วย จึงถือเป็นการเปิดพื้นที่ของขอบเขตในการกำหนดระยะเวลาของศิลปะร่วมสมัยให้กว้างขึ้นอีก โรเบิร์ต แทนคินส์ (Robert Atkins) ได้เสนอให้มีการกำหนดขอบเขตของผลงานศิลปะร่วมสมัยว่าควรจะครอบคลุมผลงานศิลปะตั้งแต่ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ฯลฯ ดังที่กล่าวมาแล้วใน

ตอนต้นว่า การนิยามความหมายของคำว่าร่วมสมัย โดยเฉพาะในแวดวงนักศิลปะจากโลกตะวันตก ถือได้ว่ายังไม่มีการสรุปที่ชัดเจนหรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นคำที่มีความหมายที่หลากหลาย แต่ในการนำมาใช้ในการอธิบายนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในที่นี้ ซึ่งเกิดขึ้นจากนักวิชาการชาวไทย สามารถสรุปได้ว่า นักวิชาการหรือผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้ข้อมูลในครั้งนี้ ต่างได้รับความรู้มาจากพื้นฐานของชุดความรู้ทางด้านทฤษฎีทั้งดนตรีตะวันตก และศิลปะร่วมสมัยตะวันตก และนำมาใช้ในการนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย

5) ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายที่ใช้เรียกแทนคำว่าดนตรีไทยประยุกต์ คำว่าดนตรีไทยประยุกต์เป็นคำที่ใช้ในการเรียกผลงานการสร้างสรรค์ทางดนตรีในลักษณะของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก ก่อนที่สังคมไทยจะมีการนำคำว่าร่วมสมัยมาใช้กันอย่างแพร่หลายในภายหลัง ซึ่งหลังจากที่ได้มีการนำคำว่าร่วมสมัยที่มีความหมายเชื่อมโยงขอบเขตของความหมายของการเป็นปัจจุบัน หรือความเป็นสมัยใหม่ ดังนั้น จึงได้มีการนำคำว่าร่วมสมัยมาใช้รวมกับคำว่าดนตรีไทย จึงส่งผลให้คำเดิมที่ใช้ว่าดนตรีไทยประยุกต์ จึงหมดความนิยมและเปลี่ยนมาใช้คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยแทน นอกจากนั้นแล้ว ด้วยการกำหนดคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยมาใช้แทนคำว่าดนตรีไทยประยุกต์ ที่มีเนื้อหาของการนิยามโดยมุ่งเน้นไปที่การสร้างสรรค์หรือนำเสนอผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยสมัยใหม่ ที่ภาพลักษณ์ของความเป็นสมัยใหม่ของดนตรีไทยหรือดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น เป็นการผสมผสานกันระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกในมิติต่างๆ ดังนั้นจึงส่งผลให้ผลงานการสร้างสรรค์ที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบต่างๆ ทางดนตรีที่เคยปรากฏตัวอยู่ในอดีตของชุดความรู้ทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทย จึงถูกนิยามหรือเรียกได้ว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยรวมอยู่ภายใต้นิยามนี้ด้วยเช่นกัน

> “ดนตรีไทยร่วมสมัยในความหมายของดนตรีร่วมสมัยในนิยามที่เกิดขึ้นมาใช้แทนคำว่า “ดนตรีไทยประยุกต์” โดยในคำนิยามนี้หมายถึงดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยจะมีการใช้เครื่องดนตรีไทยในการบรรเลงทำนองเป็นหลักและมีการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงอยู่บ้างเล็กน้อยในบางครั้งของบทเพลง และเครื่องดนตรีตะวันตกส่วนใหญ่ที่ถูกนำมาใช้ในการบรรเลงจะเป็นเครื่องดนตรีจากวงดนตรีสมัยนิยม เช่น กลองชุด เบสกีตาร์ คีย์บอร์ด เป็นต้น ในการบรรเลงจะใช้กลวิธีในการบรรเลงที่หลากหลาย แต่ส่วน

ใหญ่จะเป็นการผสมผสานวิธีการประพันธ์ดนตรีในลักษณะของแนวเพลงป๊อบ ร็อค และแจ๊ส เป็นต้น” (อานันท์ นาคคง, 2556)

อนึ่งในการแพร่กระจายหรือการได้ความนิยมของคำว่าร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทยนั้น สุธี คุณาวิชายานนท์ (2561) ได้พยายามหาข้อสรุปเกี่ยวกับที่ไปที่มาของคำว่าร่วมสมัยที่ได้แพร่หลายและเป็นที่นิยมอยู่ในสังคมไทย โดยสรุปเกี่ยวกับการนำเสนอในประเด็นความเป็นมาของคำว่าร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยของสุธีความว่า ในกรณีประเทศไทยนั้น การนิยามความหมายหรือการจำกัดความของคำว่าศิลปะร่วมสมัย ยังถือว่าเป็นข้อถกเถียงที่ยังไม่มีที่สิ้นสุด หรือยังไม่มีข้อสรุปตายตัว โดยสุธีได้กล่าวถึงประวัติศาสตร์ของความเป็นมาของคำว่าร่วมสมัยในสังคมไทย โดยกล่าวอ้างอิงถึงข้อเขียนหรือบทความที่ถูกนำเสนออยู่ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในปี พ.ศ.2492 โดยมีการกล่าวถึงศิลปะแขนงใหม่ที่เกิดขึ้นในขณะนั้นว่าเป็น “ศิลปแบบปัจจุบัน” หรือเป็น “ศิลปกรรมสมัยปัจจุบัน” กระทั่งในงานเดียวกันนี้ในปี พ.ศ.2493 ได้มีการใช้คำว่า “วัฒนธรรมสมัยปัจจุบัน” และคำว่า “ศิลปปัจจุบัน” และปรากฏคำว่า “ศิลปะสมัยใหม่” ในปี พ.ศ.2496 และ 2497 มีการใช้คำว่า “ศิลปินสมัยปัจจุบัน” กระทั่งในปี พ.ศ.2499 ศิลป พีระศรี ได้ใช้คำว่า Modern Art โดยแปลว่า “ศิลปสมัยใหม่” และคำว่า Contemporary Art ได้ปรากฏตัวขึ้นอย่างเป็นทางการในปี พ.ศ.2501 เมื่อเขียน ยิ้มศิริ ได้แปลความหมายของคำดังกล่าวว่าคือ “ศิลปร่วมสมัย” กระทั่งงานแปลดังกล่าวที่ปรากฏอยู่ในสูจิบัตรและมีผลิตซ้ำชุดความรู้ของการแปลประโยคดังกล่าวในสิ่งพิมพ์อื่นๆ อีกหลายชิ้น ทั้งนี้ การเกิดขึ้นของคำว่าศิลปร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในครั้งนี้ ยังเป็นคำที่มีความหมายที่ไม่ได้มีการแยกกันอย่างชัดเจน ถึงความแตกต่างกันระหว่างศิลปะร่วมสมัยกับศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งดังที่สุธีกล่าวว่ายังคงมีการใช้คำว่าศิลปร่วมสมัยปัจจุบัน กับคำว่าศิลปปัจจุบันที่แปลมาจากคำว่า Contemporary Art ในความหมายเดียวกันอยู่บ่อยครั้ง กระทั่งในปี พ.ศ.2520 ซึ่งถือว่าเป็นยุคที่มีการจัดแบ่งระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับศิลปะร่วมสมัยอย่างชัดเจน และเป็นที่มาของการแพร่กระจายของการนำคำว่าร่วมสมัยไปใช้อย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะในแวดวงศิลปะ โดยผลงานที่เกิดขึ้นของกลุ่มศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานในแบบฉบับที่แหวกแนวหรือมีการสร้างสรรค์ผลงานที่หลากหลายจากสื่อผสม ทั้งการใช้ร่างกายการแสดงสด ตลอดรวมถึงการใช้เทคโนโลยีที่เกิดขึ้นใหม่เข้ามาเป็นส่วนผสมสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานประเภทศิลปะร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงในช่วง พ.ศ.2520 เช่น กมล ทัศนาญชลี ถาวร โกอุดมวิทย์ กมล เผ่าสวัสดิ์ วิโชค มุกดามณี ทวน ธีระพิจิตร ชลูด นิ่มเสมอ อภินันท์ โปษยานนท์ และจุม พลอภิสุข เป็นต้น ซึ่งศิลปินเหล่านี้นอกจากจะได้มีการ

สร้างสรรค์ผลงานในแบบฉบับของศิลปะร่วมสมัยแล้ว ยังมีผลสำคัญในการทำให้มีการแพร่กระจายของคำว่า “ร่วมสมัย” ไปสู่แวดวงศิลปะอื่นๆ โดยเฉพาะในที่นี้คือ วงการดนตรีในสังคมไทย ดังจะเห็นได้จากในช่วงปี พ.ศ.2520 ได้เกิดมีวงดนตรีประเภทที่เรียกว่า Contemporary Music ที่เป็นไปในแบบฉบับของการผสมผสานกันทางดนตรีระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก และเรียกว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดขึ้น กระทั่งในปี พ.ศ.2523 คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยได้เป็นที่รู้จักและรับรู้แก่ผู้คนในวงกว้าง ตลอดจนถูกนำมาใช้แทนที่คำว่าดนตรีไทยประยุกต์อย่างเป็นรูปธรรม เมื่อมีการทดลองผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีระหว่างดนตรีไทยกับตะวันตก ด้วยความกล้าในการทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่จากวงฟองน้ำ ผนวกกับปัจจัยและเงื่อนไขต่างๆ โดยเฉพาะความเจริญก้าวหน้าและศักยภาพของระบบการสื่อสาร ที่ได้ส่งเสริมและสนับสนุนให้วงฟองน้ำเป็นที่รู้จักในสังคมวงกว้าง และอาจกล่าวได้ว่าวงฟองน้ำได้กลายเป็นโมเดลให้กับวงดนตรีไทยร่วมสมัยอีกหลากหลายวงในยุคต่อมา หรือหากจะมีการกล่าวถึงวงดนตรีไทยร่วมสมัยในระดับตำนานก็จะต้องกล่าวถึงวงฟองน้ำ

6) ดนตรีไทยร่วมสมัย: ความหมายที่ไม่สามารถนิยามได้ เป็นการพิจารณาและเปรียบเทียบความแตกต่างของวัฒนธรรมดนตรีที่มีพื้นฐาน เอกลักษณ์หรือคุณสมบัติบางประการที่มีความแตกต่างกันระหว่างดนตรีร่วมสมัยภายใต้การนิยามของโลกตะวันตก กับลักษณะของความเป็นดนตรีไทย โดยลักษณะของการนิยามความหมายของการเป็นดนตรีตะวันตกภายใต้ขอบเขตของการนิยามความหมายจากโลกตะวันตกนั้น เป็นการนิยามความหมายของรูปแบบทางดนตรีที่มีลักษณะคงที่ ได้รับความนิยม หรือกลายเป็นกระแสหลักหรือแนวคิดพื้นฐานของสังคมในวงกว้าง ที่ได้ให้การยอมรับ และสามารถกำหนดได้โดยใช้ระยะเวลาในการกำหนด ซึ่งถูกบรรจุและผลิตซ้ำความรู้ดังกล่าวอยู่ในเอกสารทางวิชาการ และมีสถาบันการศึกษาเป็นเครื่องมือในการผลิตซ้ำชุดความรู้ดังกล่าว โดยการนิยามว่าเป็นผลงานศิลปะและดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงคริสศตวรรษที่ 20 หรือเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงหลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 โดยการนิยามความหมายดังกล่าวที่เป็นไปในรูปแบบของดนตรีตะวันตกหรือคำว่า Contemporary Music ตามหลักวิชาการดนตรีตะวันตกดังที่กล่าวมาแล้วนั้น มีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับรูปแบบทางวัฒนธรรมของตะวันออก โดยเฉพาะในที่นี้คือดนตรีไทย ซึ่งจากการให้ข้อมูลได้กล่าวถึงรูปแบบของวัฒนธรรมดนตรีไทยว่ามีลักษณะหรือคุณสมบัติเฉพาะที่ไม่สามารถกำหนดรูปแบบได้อย่างเบ็ดเสร็จหรือตายตัวได้ ทั้งนี้ จะสังเกตได้ว่า คุณสมบัติประการหนึ่งของดนตรีไทย จะเป็นไปในลักษณะของผลงานที่เอื้ออำนวยต่อการส่งเสริมให้ผู้สร้างสรรค์ ศิลปินหรือนักดนตรี สามารถที่จะสร้างสรรค์ (Creative) ผลงานได้อย่างอิสระ โดยเฉพาะลักษณะของการบรรเลงเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่าง

หลากหลายกันออกไปในแต่ละครั้ง และไม่ได้มีระเบียบกฎเกณฑ์ใดๆ ในการกำหนดรูปแบบหรือคุณลักษณะต่างๆ ไว้อย่างตายตัวหรือชัดเจนว่าจะต้องเป็นไปในรูปแบบใด ซึ่งคุณลักษณะดังกล่าวนี้ถือเป็นคุณสมบัติเฉพาะหรือจัดว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของวัฒนธรรมดนตรีไทย และมีการปรับเปลี่ยนหรือสร้างสรรค์ในแนวทางดังกล่าวมาโดยตลอดระยะเวลาทางประวัติศาสตร์และพัฒนาการดนตรีไทย ดังนั้น ด้วยคุณสมบัติดังกล่าวจึงส่งผลให้การสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นในลักษณะของความเป็นไทยในแบบฉบับร่วมสมัย จึงไม่สามารถที่จะนิยามความหมายได้อย่างเบ็ดเสร็จ ในทางตรงกันข้าม เมื่อการนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยไม่สามารถที่จะนิยามความหมายได้อย่างตายตัว จึงส่งผลให้คำว่า ดนตรีไทยร่วมสมัย มีความอิสระเสรีในการที่จะนิยามความหมายจากผู้คนกลุ่มต่างๆ ได้อย่างอิสระ หรือกล่าวได้ว่าดนตรีไทยร่วมสมัยคือพื้นที่ของการช่วงชิงความหมาย หรือเป็นความหมายที่มีการเลื่อนไหลได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

> “อะไรคือเนื้อในของดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นการนิยามยากอย่างมาก ความเป็นผลงานดนตรีร่วมสมัยในมิติของตะวันตก จะต้องมีการสร้างสรรค์ใหม่ ที่จะต้องมีการออกแสดง เขียนโน้ต และตีพิมพ์ ต้องเป็นผลงานที่ชัดเจน ตายตัว เป็นผลงานใหม่ เกิดจากการผลิตขึ้นใหม่ ในขณะที่ดนตรีในไทยเป็นเพียงกระแสที่มีการผันแปรได้ตลอดเวลา ซึ่งถือเป็นพื้นฐานของวัฒนธรรมไทยในการด้น เช่น ครูบุญยงค์เปลี่ยนทำนองในการบรรเลงที่ไม่เหมือนกันในแต่ละครั้ง คนในวงดนตรีก็สามารถปรับเปลี่ยนได้ตลอดเวลาเช่นเดียวกัน ลักษณะนี้คือเป็นการร่วมสมัยในสังคมไทย ที่ต่างจากการนิยามแบบตะวันตก ดนตรีร่วมสมัยคือการพูดถึงดนตรีนั้น ณ จุดใด ไม่สามารถเอาปี พ.ศ.หรือช่วงเวลาไปจับกับประเด็นของความผันแปรทางดนตรีได้ยากมาก ดังนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัย คือสิ่งที่ไม่มีความหมายที่ตายตัว ค้นพบสิ่งที่มีอยู่แล้ว แล้วนำมานำเสนอใหม่ ไม่มีนิยามอันใดที่เป็นที่ยอมรับ ไม่มีนิยามรวมที่จะหานิยามเดียว มีนิยามที่หลากหลาย” (เจตนา นาควัชระ, สัมภาษณ์, 2565)

จากที่ได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับการให้นิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารสำคัญที่ถูกใช้เป็นหลักในการอ้างอิงข้อมูลตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ที่ผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่าทุกท่านล้วนมีอิทธิพลต่อการกำหนดความรู้ความจริงเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย โดยสามารถสรุปชุดความรู้เกี่ยวกับนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยได้ 6 ชุดความหมาย ได้แก่ 1) ความหมายของการสร้างสรรค์หรือผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรี โดยแยกออกเป็นการผสมผสานใน 4 ลักษณะด้วยกัน คือ การผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรี การผสมผสานกลวิธีการบรรเลงและการรวมวงดนตรี การผสมผสานเพื่อส่งเสริมความเป็นดนตรีไทย และการผสมผสานแนวความคิดความเป็นไทย 2) ความหมายเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการ ที่มีการยึดตามปัจจัยและเงื่อนไขของบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมือง ในการส่งผลศิลปินหรือนักดนตรีสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีความแตกต่างหลากหลายกันออกไปในแต่ละยุค 3) ความหมายของดนตรีที่ปรากฏในยุคปัจจุบัน โดยมีการจำแนกความหมายของคำว่าปัจจุบันออกเป็น 2 ลักษณะคือ ความเป็นปัจจุบันในขณะนี้ และความเป็นปัจจุบันที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงระยะเวลา 4) ความหมายจากมุมมองแนวคิดตะวันตกซึ่งยังคงเป็นประเด็นที่มีการถกเถียงและยังไร้ข้อสรุปที่ชัดเจนในแวดวงวิชาการ โดยเฉพาะทางด้านศิลปะร่วมสมัย ว่าความเป็นร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในทางศิลปะนั้นควรมีนิยามว่าอย่างไร 5) ความหมายที่ใช้เรียกแทนคำว่าดนตรีไทยประยุกต์ โดยนำคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยมาใช้แทนกระทั่งส่งผลให้ผลงานต่างๆ ที่มีลักษณะครอบคลุมปริมณฑลของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่เป็นไปในแนวทางเดียวกันกับดนตรีประยุกต์ โดยเฉพาะการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางดนตรีที่มีส่วนผสมระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกในมิติต่างๆ ได้ถูกเรียกด้วยคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยไปโดยปริยาย และ 6) ดนตรีไทยร่วมสมัยในความหมายที่ไม่สามารถนิยามได้ หรือเป็นคุณสมบัติเฉพาะของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย ที่เป็นพื้นที่ของการช่วงชิงความหมายจากผู้คนกลุ่มต่างๆ ในการที่จะนิยามความหมายทั้งที่เหมือนและแตกต่างหลากหลายกันออกไป

1.2 **ดนตรีไทยร่วมสมัย: สถานภาพในบริบทสังคมไทย**

ดนตรีคือวัฒนธรรมที่ถูกผลิตขึ้นผ่านพฤติกรรมของมนุษย์ มีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับผู้คนและบริบททางสังคมวัฒนธรรมอย่างไม่สามารถแยกกันได้ นอกจากนั้นแล้วดนตรียังถือเป็นภาพสะท้อนจินตนาการร่วมของสังคม (Social Imagination) ที่ผู้คนในแต่ละสังคมต่าง

ได้ผลิตผลงานเพื่อสะท้อนอารมณ์และความรู้สึกร่วมของผู้คนในสังคมตามบริบท ปัจจัยและเงื่อนไขในแต่ละช่วงเวลา

ดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของวัฒนธรรมที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้บริบท ปัจจัย และเงื่อนไขที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ สืบเนื่องจากอดีตกระทั่งปัจจุบัน ภาพสะท้อนที่สำคัญซึ่งเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยคือผู้คนและบริบททางประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมืองในแต่ละช่วงระยะเวลาล้วนมีผลสำคัญอย่างยิ่งต่อการกระตุ้นให้ศิลปินหรือนักดนตรีในแต่ละยุคสมัยต่างสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบที่แตกต่างหลากหลายสอดคล้องกับสถานการณ์หรือเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม หรืออาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่ไม่ได้เกิดขึ้นเพียงชั่วครู่ชั่วยาม แต่วัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมไทยนั้น มีประวัติศาสตร์ มีพัฒนาการ มีผู้คนและมีบริบททางสังคมเข้ามาเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกันอยู่ตลอดเวลา ทั้งจากการสร้างสรรค์โดยศิลปิน กลุ่มศิลปิน นักดนตรีอิสระ และภาครัฐ ภายใต้บทบาทและสถานภาพที่แตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์และผู้เสพผลงาน ที่มีความตั้งใจในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยให้เกิดขึ้นในมิติต่างๆ

การนำเสนอผลการวิจัยเรื่องสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยนี้นอกจากจะได้นำเสนอให้เห็นถึงสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้คำนิยามระหว่างคำว่า “ดนตรีไทย” และ “ร่วมสมัย” ที่มีความหมายเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยภายใต้ความรู้สึกนึกคิดหรือกระบวนทัศน์ (Paradigm) ที่ผู้คนในสังคมดนตรี ดนตรีไทย และสังคมไทยเข้าใจโดยทั่วกันว่าหมายถึง “ดนตรีไทยเดิม ดนตรีไทยแนวขนบ ดนตรีไทยแบบราชสำนัก หรือดนตรีไทยในแบบฉบับภาคกลาง” ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นปกครอง ที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรี วงดนตรี และบทเพลงที่จำกัดอยู่เพียงเฉพาะในเขตพื้นที่รวมศูนย์อำนาจรัฐ ซึ่งไม่ได้รวมถึงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน พื้นเมืองหรือดนตรีชาติพันธุ์ที่แม้จะมีอยู่อย่างหลากหลายในประเทศไทยด้วยก็ตาม และคำว่า “ร่วมสมัย” ภายใต้นิยามที่เชื่อมโยงกับช่วงเวลาในแต่ละยุคสมัยที่มีดนตรีไทยเข้าไปเกี่ยวข้องและนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยในรูปแบบร่วมสมัย ซึ่งมีรูปแบบและการนำเสนอผลงานทางดนตรีไทยที่ผ่านกระบวนการทดลอง สร้างสรรค์ และปรุงแต่งให้เกิดเป็นผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ภายใต้บริบทและสถานภาพที่แตกต่างกันออกไป

การนำเสนอผลการวิจัยเรื่องสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยสามารถจัดแบ่งผลการวิจัยสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัย ได้ตามหัวข้อดังนี้

1) ดนตรีไทยร่วมสมัย: สถานภาพที่สะท้อนถึงความเป็นอารยะ ผู้วิจัยจะได้นำเสนอข้อมูลให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของรูปลักษณ์ของดนตรีไทยร่วมสมัย ภายใต้กรอบของการนิยามการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก ทั้งในลักษณะของการผสมผสานของเครื่องดนตรี แนวความคิด ตลอดจนขนบหรือแบบแผนของดนตรีไทยที่เปลี่ยนแปลงไปจากแบบฉบับเดิม กระทั่งได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมในสังคมที่เกิดจากปัจจัยหลักในการขับเคลื่อนที่สำคัญโดยชนชั้นปกครอง และถือว่ามีคุณูปการอย่างยิ่งต่อการเป็นต้นธารของความรู้และบ่อเกิดของศิลปวิทยาการที่มีอานิสงค์ต่อการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคต่อมา

2) ดนตรีไทยร่วมสมัย: สถานภาพของการเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อขับเคลื่อนนโยบาย รัฐชาตินิยม ระบบการศึกษา และการเมืองของกลุ่มประชาสังคม เป็นการนำเสนอข้อมูลให้เห็นถึงสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง โดยการเกิดขึ้นของดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคดังกล่าวนี้ แม้ในด้านหนึ่งจะทำหน้าที่ในการผลิตซ้ำวัฒนธรรมความบันเทิง อันเป็นคุณสมบัติเฉพาะของดนตรีอยู่ในตัวอยู่แล้วนั้น แต่จากการตีความด้วยการนำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่ให้ความสำคัญกับการใช้ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นพื้นที่ของการศึกษาเพื่อให้เห็นถึงมิติทางด้านการเมืองนั้น พบว่าในอีกด้านหนึ่งของดนตรีโดยเฉพาะในที่นี้คือดนตรีไทยร่วมสมัยถือได้ว่ามีบทบาทสำคัญอย่างมากทั้งต่อการเป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนนโยบายให้กับภาครัฐและกลุ่มบุคคลในสังกัดสถาบันแห่งชาติภายใต้นโยบายชาตินิยม และนำดนตรีไทยไปสู่การเป็นเครื่องมือในการสร้างพลเมืองภายใต้อุดมการณ์ของรัฐ ตลอดจนการนำดนตรีไทยไปใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองของกลุ่มคนที่มีความคิดเห็นแตกต่างไปจากรัฐ ทั้งในรูปแบบของการประยุกต์ใช้ดนตรีไทยในการขับเคลื่อนกลุ่มประชาคม และการนำดนตรีไทยไปใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์ระบบศักดินา ซึ่งจากการตีความปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยถือได้ว่าเป็นบทบาทหรือสถานภาพใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิมของแบบฉบับดนตรีไทยที่เคยผลิตซ้ำตามขนบเดิม ไปสู่พื้นที่และการช่วงชิงความหมายใหม่ และได้เป็นวัฒนธรรมประชานิยมภายใต้บริบทและเงื่อนไขที่แตกต่างกันออกไป

3) ดนตรีไทยร่วมสมัย: สถานภาพของการเป็นธุรกิจบันเทิง ตัวแทนความเป็นไทยสู่ความเป็นสากล การแสดงตัวตนแบบปัจเจกชนนิยม และในพื้นที่การศึกษา เป็นการนำเสนอให้เห็นถึงความหลากหลายของวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยหลังความคลี่คลายของระบอบทางการเมืองการปกครอง และภายหลังจากการก้าวเข้ามาของความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี

ระบบการสื่อสาร และปัจจัยต่างๆ ที่มีการเอื้ออำนวยต่อการส่งเสริมให้นักดนตรี ศิลปิน และผู้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี ได้มีศักยภาพในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยออกมานำเสนอสู่สาธารณชนในมิติต่างๆ ที่หลากหลายเป็นจำนวนมาก จากจุดเริ่มต้นครั้งสำคัญที่กลายเป็นแรงขับเคลื่อนอีกครั้งในประวัติศาสตร์ดนตรีของประเทศไทยภายใต้การทดลองสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีด้วยการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกของวงฟองน้ำ ได้นำไปสู่การเปิดพื้นที่ให้กับการสร้างสรรค์รูปแบบทางดนตรีที่มีลักษณะไปในแนวทางเดียวกันได้มีพื้นที่และเป็นที่รู้จักในสังคมวงกว้าง และส่งผลให้ดนตรีไทยร่วมสมัยได้กลายเป็นสัญลักษณ์ของการสร้างอาชีพ สร้างตัวตน นำเสนอความเป็นไทยในเวทีนานาชาติ ตลอดจนแทรกซึมเข้าสู่ระบบการศึกษา ซึ่งยุคสมัยดังกล่าวที่มีการปรากฏตัวอย่างแพร่หลายของทั้งคำว่าร่วมสมัย (Contemporary) และคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น ได้เกิดแรงกระเพื่อมที่สำคัญซึ่งสืบเนื่องจากปี พ.ศ.2523 มาถึงปัจจุบัน ถือได้ว่าความหลากหลายทั้งการนิยามความหมาย รูปลักษณ์ บทบาทหน้าที่ และสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยถือว่ามีความหลากหลาย ซ้อนทับ และสามารถเปลี่ยนแปลงไปได้อย่างรวดเร็วเกินกว่าที่จะกำหนดหรือคาดคะเนได้

1.2.1 การประกอบสร้างความเป็นไทยและความเป็นดนตรีไทย

ดนตรีไทยเป็นนวัตกรรมทางดนตรีที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นอย่างเป็นทางการ และเป็นแบบแผนภายใต้จินตนาการความเป็นไทยโดยชนชั้นปกครองสยาม สืบเนื่องมาจากรัชสมัยแห่งการปกครองอาณาจักรสยามโดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) โดยหลักฐานชิ้นสำคัญในการแสดงให้เห็นถึงการก่อรูปดนตรีไทย ซึ่งถึงแม้ดนตรีไทยจะมีอยู่ก่อนหน้าแล้วนั้นให้กลายเป็นชุดความรู้หรือวาทกรรม (Discourse) หลักของชาติและมีบทบาทสำคัญเหนือวัฒนธรรมดนตรีอื่นๆ ที่เป็นดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง ถูกผลิตขึ้นผ่านบทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยชุดความรู้ดังกล่าวมีเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอข้อมูลของความเป็นมาของเครื่องดนตรี วงดนตรีมโหรี ปี่พาทย์ เครื่องสาย ตามหลักการทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่มีความน่าเชื่อถือและพระองค์ได้รับมาจากครั้งไปศึกษายังทวีปยุโรป กระทั่งได้รับสมญานามว่าเป็นบิดาแห่งประวัติศาสตร์ไทย หลักการดังกล่าวในการประกอบสร้างชุดความรู้ว่าด้วยดนตรีไทยนี้ เป็นการอ้างอิงถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาและพัฒนาการของผู้คนและวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบฉบับศูนย์กลาง แม้ในด้านหนึ่งจะมีบทบาทสำคัญในการสถาปนาให้ดนตรีไทยในแบบฉบับภาคกลางที่อยู่ใกล้ชิดกับวิถีการดำเนินชีวิตของสถาบันกษัตริย์ได้มีตัวตนที่ชัดเจน แต่ในขณะเดียวกัน กระบวนการของการประกอบสร้างความเป็นไทยผ่านการประกอบสร้าประวัติศาสตร์ดนตรีไทยครั้งนี้ ได้ทำการช่วงชิงพื้นที่และเบียดขับ

วัฒนธรรมดนตรีของวัฒนธรรอื่นๆ ที่ไม่ได้รวมอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีของศูนย์กลางการปกครอง โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีที่มีอยู่ในวัฒนธรรมประเพณีที่มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักหรือสถาบันชนชั้นนำสยาม ให้อยู่นอกจินตนาการความเป็นไทยแบบรวมศูนย์ และถือว่าเครื่องดนตรีที่แสดงถึงความเป็นอื่นเหล่านั้นเป็นเครื่องดนตรีดึกดำบรรพ์ ที่เคยปรากฏเมื่อครั้งอดีตในเขตพื้นที่หัวเมืองเหนือ หัวเมืองอีสาน หัวเมืองฝ่ายตะวันออก ฯลฯ ภายใต้การปกครองแผ่นดินของเจ้านายสยามในยุคเรืองอำนาจ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงรงราชานุภาพ, 2471) ซึ่งชุดความรู้ดังกล่าวนี้ถือได้ว่ามีพลวัตอย่างยิ่งต่อการสร้างและกำหนดจินตนาการความเป็นไทยควบคู่ไปกับเครื่องมืออื่นๆ ที่ถูกสร้างและปรากฏขึ้นในยุคสมัยเดียวกัน ที่มีหน้าที่ในการร่วมสร้างจินตกรรมความเป็นไทยให้แก่ผู้คนในสังคมสยามทั้งขณะนั้นและในยุคหลังต่อมา ดังที่ปรากฏในเอกสารบันทึกบทสนทนาระหว่างสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์กับพระยาอนุมานราชธน (2552) ที่ได้มีการบันทึกการสนทนาความรู้ในเรื่องต่างๆ ที่มีเนื้อหาหลายส่วนเป็นบทสนทนาที่ได้กล่าวถึงความรู้ด้านดนตรีไทย และเอกสารสำคัญในชื่อตำราดุริยางคศาสตร์ไทย: ภาควิชาการ (2540) ของมนตรี ตราโมท ซึ่งชุดวาทกรรมที่ถูกนำเสนอและผลิตซ้ำผ่านเอกสารที่สำคัญจากบุคคลสำคัญเหล่านี้ได้กลายเป็นชุดความรู้หรือชุดวาทกรรมที่สำคัญในการกำหนดและกำกับมโนทัศน์ความเป็นไทยในแบบฉบับของรัฐ ผ่านองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและดนตรีให้กับคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยและคนไทยสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน

มูลเหตุสำคัญอันเป็นบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่มีส่วนสำคัญในการส่งผลให้ชนชั้นนำสยามเกิดความตระหนักในการที่จะสร้างและส่งเสริมการปลูกฝังสำนึกร่วมในเรื่องความเป็นไทยให้แก่ผู้คนในสยามในขณะนั้นที่มีความแตกต่างกันทางชาติพันธุ์ ซึ่งได้ส่งผลต่อการให้กำเนิดวัฒนธรรมดนตรีไทยที่อิงอยู่กับราชสำนัก และได้กลายเป็นผลกระทบให้เป็นที่มาของวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยนั้น นับว่าบริบททางสังคมถือเป็นมูลเหตุ ปัจจัยและเงื่อนไขที่สำคัญอย่างยิ่ง โดยเฉพาะบริบททางสังคมของสยามที่เข้าไปเกี่ยวข้องและมีความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (Power Relationship) กับผู้คนและศิลปวิทยากรจากโลกตะวันตก โดยความสัมพันธ์เชิงอำนาจในรูปแบบที่กล่าวถึงนี้ เป็นเงื่อนไขของบริบททางสังคมสยามที่ได้ก่อตัวขึ้นเมื่ออาณาจักรสยามนำโดยชนชั้นปกครอง ได้ทำการเปิดประเทศเพื่อต้อนรับผู้คนในดินแดนอันไกลโพ้น ให้เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี ตามแนวความคิดที่สำคัญของการที่จะนำพาความเจริญในแบบฉบับของตะวันตก แพร่กระจายไปสู่ดินแดนต่างๆ ที่ยังล้าหลัง ผนวกกับความต้องการในการที่จะค้นพบดินแดนอื่นๆ ที่มีทรัพยากรธรรมชาติ ในการนำไปใช้เป็นวัตถุดิบเพื่อขับเคลื่อนกลไกด้านอุตสาหกรรมที่กำลังมีศักยภาพอย่างมากต่อทวีปยุโรป ซึ่งกลไกดังกล่าวเกิดขึ้นหลังจากที่ได้มีการ

ปฏิวัติด้านอุตสาหกรรมครั้งยิ่งใหญ่ กระทั่งส่งผลให้สยามและดินแดนอื่นๆ ในพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จากที่เคยมีบทบาทเป็นเพียงเมืองท่าในการรับส่งสินค้า หรือที่เคยมีสถานภาพและระบบความสัมพันธ์ที่เป็นไปในรูปแบบของอาณาจักรคู่ค้า ที่มีการแลกเปลี่ยนสินค้าและทรัพยากรธรรมชาติต่างๆ จำต้องเปลี่ยนสถานภาพไปสู่การเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจในมิติทางการเมืองและการใช้กองกำลังทหารที่มีประสิทธิภาพและความเข้มแข็งในการต่อรองกับอำนาจอย่างไม่สามารถที่จะหลีกเลี่ยงได้

อิทธิพลในด้านต่างๆ จากชาติตะวันตกได้แพร่กระจายเข้าสู่สยามอย่างเป็นทางการภายใต้ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการเจริญสัมพันธไมตรีระหว่างสยามกับชาติมหาอำนาจอังกฤษ เมื่อครั้งสมัยปลายรัชกาลแห่งการปกครองแผ่นดินสยามโดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) แม้ในยุคก่อนหน้านั้นจะมีการแพร่กระจายอำนาจจากจักรวรรดินิยมตะวันตก ที่ได้แผ่อำนาจมายังเดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และรับรู้ได้จากการที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่ (รัชกาลที่ 3) ทรงพิจารณาและทรงเห็นว่า ศัตรูของสยามจะไม่ใช่ศัตรูที่เคยขับเคี่ยวกันมาแต่โบราณ เช่น พม่าและเวียดนาม แต่จะเป็นผู้รุกรานรายใหม่จากตะวันตกมากกว่า" (เบนจามิน เอ.บัทสัน, 2547: 6) ดังนั้นด้วยกระบวนการที่อาณาจักรสยามกำลังอยู่ในยุคปลายแห่งการฟื้นฟูอาณาจักรที่สืบเนื่องมาจากการปฏิรูปสยามโดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) ที่มีความพยายามในการสถาปนาอาณาจักรตามมโนทัศน์ของชนชั้นปกครองในขณะนั้น ให้มีความเจริญทัดเทียมกับอาณาจักรพม่าและเวียดนาม และที่สยามจะไม่สามารถเทียบเท่าได้ก็คือจีน เนื่องจากขณะนั้นจีนถือได้ว่าเป็นอาณาจักรที่มีความเจริญสูงสุดกว่าอาณาจักรอื่นๆ จากภาพสะท้อนที่จีนได้มีการขนส่งสินค้ากับดินแดนต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาอย่างยาวนาน และในสายตามของชนชั้นนำสยามนั้น ชาติตะวันตกเมื่อครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ มีสถานภาพเป็นเพียงชนชาติหรือเชื้อชาติที่มีความเจริญไม่เทียบเท่ากับสยามและจีน แต่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มของอาณาจักรที่มีความเจริญน้อยกว่าอาณาจักรสยาม หรือมีสถานภาพเช่นเดียวกันกับอาณาจักรพม่าและเวียดนาม

กระทั่งหลังจากที่ชาติตะวันตกได้ผ่านการปฏิวัติอุตสาหกรรม ที่ส่งผลให้เกิดความเจริญก้าวหน้าโดยเฉพาะในด้านเทคโนโลยีแบบก้าวกระโดด จึงส่งผลให้สถานภาพของผู้คนชาติตะวันตกทั้งในยุโรปเอง รวมไปถึงชาวตะวันตกที่พักอาศัยอยู่ในอาณาจักรสยาม จากเดิมที่มีอาชีพเป็นเพียง พ่อค้า นักบวชหรือบาทหลวง หมอรักษาผู้ป่วยหรือที่เรียกว่ามิชชันนารี และผู้เจริญสัมพันธไมตรีทางด้านการฑูต ได้ถูกยกสถานภาพให้มีอำนาจและสถานภาพทางสังคมในการเป็นชนชั้นนำในสังคมตามไปด้วย นอกจากนั้นแล้วด้วยความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีของอังกฤษ

ที่ไม่ได้นำมาซึ่งการปฏิวัติเพียงในด้านอุตสาหกรรมระบบกลไกการตลาดแต่เพียงเท่านั้น ในมิติด้านการสงคราม ก็นับว่าได้รับอานิสงค์ที่สำคัญในการทำให้เกิดกองกำลังทหารที่มีแสนยานุภาพอย่างมากขึ้นด้วยเช่นกัน ดังจะพบว่าจากที่รัชกาลที่ 3 ทรงกล่าวว่าศัตรูรายเก่าที่เคยทำสงครามกันจะเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แต่จะเป็นศัตรูรายใหม่ที่มาจากแดนไกลเข้ามาแทนที่ ประโยคดังกล่าวเป็นสิ่งที่พระองค์ได้สะท้อนให้เห็นจากที่กองกำลังของทหารอังกฤษได้รบชนะอาณาจักรพม่าที่เคยเป็นศัตรูรบพุ่งกับสยามมาอย่างยาวนาน ในปี พ.ศ.2368 และสามารถล้มล้างอำนาจที่ยิ่งใหญ่ในสายตาของชนชั้นนำสยามในขณะนั้นคือจีน จากสงครามฝิ่น ในปี พ.ศ.2383 ได้อย่างสิ้นซาก จึงส่งผลให้ความตระหนักในการที่จะธำรงรักษาไว้ซึ่งอาณาจักรสยามของชนชั้นนำ จำเป็นต้องมีการเปลี่ยนยุทธวิธีจากการปะทะต่อต้านต่ออำนาจที่มีความแข็งแกร่งในด้านทหาร ไปสู่การประสานไมตรีหรือเปิดรับกระบวนการในการเจริญสัมพันธไมตรี ตามที่อาณาจักรอังกฤษมีความต้องการ

ในด้านการของความพยายามในการเจริญสัมพันธไมตรีระหว่างชาติตะวันตกนำโดยอังกฤษกับอาณาจักรสยามที่เกิดขึ้นอย่างเป็นทางการเมื่อครั้งรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ได้มีความพยายามในการเจริญสัมพันธไมตรีอยู่ก่อนหน้าแล้ว ตั้งแต่ครั้งที่สยามปกครองอาณาจักรโดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) กระทั่งเปลี่ยนผ่านมาสู่การปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และการเจริญสัมพันไมตรีได้เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมเมื่อมีการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภายใต้การนำคณะผู้เจริญสัมพันธไมตรีโดยเซอร์จอห์น บาวริ่ง ((John Bowring) และได้มีการเจริญสัมพันธไมตรีในลักษณะเช่นเดียวกันนี้ระหว่างชนชั้นปกครองสยามกับตัวแทนอาณาจักรที่ทรงอำนาจทั้งจักรวรรดิอเมริกา และฝรั่งเศส

อัจฉราพร กมุทพิสมัย (2532) ได้กล่าวถึงใจความสำคัญที่ปรากฏอยู่ในสนธิสัญญาเจริญสัมพันธไมตรีระหว่างอาณาจักรสยามกับจักรวรรดินิยมอังกฤษ โดยมีใจความสำคัญในการที่อังกฤษต้องการใช้ผืนแผ่นดินของอาณาจักรสยามเป็นแหล่งในการผลิตทรัพยากรเพื่อป้อนให้กับอังกฤษ รวมทั้งเป็นแหล่งในการผลิตวัตถุดิบและตลาดศูนย์กลางของการลงทุนจากอาณาจักรที่มีความก้าวหน้าในด้านการผลิต กระทั่งภายหลังจากที่สยามได้ดำเนินการทำสนธิสัญญาฉบับดังกล่าวทั้งจากประเทศอังกฤษและอาณาจักรอื่นๆ ในทวีปยุโรปและอเมริกาแล้วนั้น สนธิสัญญาฉบับดังกล่าวได้กลายเป็นหมุดหมายที่สำคัญในการทำให้เกิดการไหล่บ่าเข้ามาในสยามอย่างรวดเร็วของศิลปวิทยากรจากโลกตะวันตก ทั้งในด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ตลอดจนการเมืองการปกครองของสยามที่จำเป็นต้องมีการปรับปรุงให้สอดคล้องกับแนวคิดใหม่

จากตะวันตก โดยเฉพาะการสร้างมโนทัศน์และทัศนคติใหม่ให้เกิดขึ้นกับชนชั้นนำสยาม ที่เคยขับเคลื่อนอาณาจักรด้วยระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ดังที่เคยดำเนินมาอย่างต่อเนื่องตามโบราณราชประเพณี ยังจำเป็นที่จะต้องมีการประยุกต์และปรับให้สอดคล้องกับปัจจัยและเงื่อนไขของยุคสมัยและพลวัตที่เปลี่ยนแปลงไป โดยนัยยะสำคัญในการปรับปรุงธรรมเนียมการปฏิบัติที่เปลี่ยนไปจากเดิมนั้น มีนัยยะที่สำคัญในการแสดงความเจริญและความทันสมัยของอาณาจักรสยามในขณะนั้น ให้กับประเทศมหาอำนาจทางการเมืองได้รับรู้ อันจะนำมาซึ่งการปกป้องหรือป้องกันเหตุที่จะเกิดขึ้นจากกระบวนการแทรกซึมทางการเมืองให้แก่สยามที่จะเกิดขึ้นจากชาติตะวันตกได้อีกทางหนึ่งด้วย

จากหลักฐานและข้อมูลทางประวัติศาสตร์จำนวนมากที่ล้วนถูกนำไปใช้ในการอ้างอิงและผลิตซ้ำเกี่ยวกับความทันสมัยที่เกิดขึ้นในอาณาจักรสยาม ตั้งแต่ครั้งปลายรัชสมัยแห่งการปกครองแผ่นดินของสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จากการก้าวเข้ามาของลัทธิล่าอาณานิคมที่ส่งผลอย่างเป็นรูปธรรมในการปรับปรุงอาณาจักรสยามโดยชนชั้นปกครอง และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับอาณาจักรสยามได้ปรากฏอย่างชัดเจนเรื่อยมาในยุคสมัยแห่งการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ยังคงสืบทอดอุดมการณ์ในการปรับปรุงอาณาจักรสยามตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ต้องการจะขับเคลื่อนอาณาจักรให้ดำเนินต่อไปภายใต้บริบทของการเปลี่ยนแปลงและปัจจัยเงื่อนไขที่ส่งผลให้จำต้องปฏิรูปอาณาจักรให้มีความเจริญก้าวหน้าทัดเทียมชาติตะวันตก ซึ่งปัญหาสำคัญไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะกับเรื่องที่จะต้องเรียนรู้ศิลปวิทยากรจากชาติตะวันตกแต่เพียงเท่านั้น แต่ปัญหาที่สยามโดยเฉพาะพื้นฐานการดำเนินชีวิตของผู้คนที่ยังคงผูกติดอยู่กับรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตในแบบฉบับเดิมที่เคยดำเนินมา ได้กลายเป็นปัญหาที่ชนชั้นปกครองสยามพบเจอในการที่จะต้องนำความแปลกใหม่ที่นำเข้ามาจากชาติตะวันตก ทั้งนำเข้ามาในรูปแบบที่แทรกซึมเข้าสู่มโนทัศน์ของชนชั้นนำสยาม และนำไปสู่การเผยแพร่ให้แก่ผู้คนภายในรัฐ กับความแปลกใหม่ที่ฝังอยู่ในตัวของผู้คนต่างเชื้อชาติพันธุ์ที่เข้ามาใช้ชีวิตอยู่ในอาณาจักรสยาม ความแตกต่างอย่างเห็นได้อย่างชัดเจนระหว่างชนชาวสยามที่ยังคงมีรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตในแบบฉบับเดิม กับความแปลกใหม่ของคนใหม่จากดินแดนตะวันตก ที่ความแปลกใหม่นั้นถูกสถาปนาให้มีสถานภาพที่สูงเหนือชนชาติอื่นๆ ทั้งในอาณาจักรสยามและอาณาจักรอื่นๆ ในพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และการมีสถานภาพที่ตรงกันข้ามกับสถานภาพเดิมเมื่อครั้งก่อนที่จะเกิดพลวัตจากลัทธิล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก ความแปลกใหม่ของทั้งสถานภาพและผู้คนที่จำต้องเข้ามาใช้ชีวิตติดต่อสัมพันธ์กัน จึงทำให้เกิดช่องว่างระหว่างชนชั้นของชนชาวสยามกับชนชาวตะวันตก ที่ชนชาวสยามได้

กลายเป็นผู้ที่ถูกได้รับการดูถูกดูแคลนว่าเป็นเชื้อชาติที่มีความล้าหลัง กระทั่งด้วยความต่างทางวัฒนธรรมกันอย่างสิ้นเชิงจึงส่งผลให้เกิดปัญหาในมิติต่างๆ น้อยใหญ่ตามมาอย่างมาก และด้วยสภาวะการณ์ดังกล่าวที่เกิดขึ้น จึงส่งผลสำคัญในการทำให้ทั้งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่างทรงมีพระราชปณิธานอย่างแรงกล้าในการที่จะสถาปนาความทันสมัยและความเป็นอารยะของอาณาจักร และสถานภาพของพลเมืองภายใต้การปกครองของทั้งสองพระองค์ให้มีความเจริญหรือมีความเป็นอารยะทัดเทียมกับชาติมหาอำนาจตะวันตก ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าปัญหาที่ชนชั้นนำสยามในขณะนั้นได้พบเจอ ประกอบด้วยปัญหาทั้งที่เกิดขึ้นจากปัจจัยภายนอกในการก้าวเข้ามาของชาติตะวันตกในการประสานความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ในรูปแบบของการเจริญสัมพันธ์ไมตรี และปัญหาภายในที่ชนชั้นนำสยามจำเป็นต้องยกระดับสถานภาพของชนชาวสยาม ที่มีความแตกต่างทางเชื้อชาติ วัฒนธรรม และรูปแบบการดำเนินชีวิต ให้อยู่ภายใต้กระบวนการในการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หรือจำต้องปรับปรุงสภาวะของความหลากหลายทางวัฒนธรรม ที่ความหลากหลายจากแต่เดิมนั้นเป็นสภาวะปกติ กระทั่งบัดนี้ได้กลายเป็นสถานการณ์วิกฤติที่ชนชั้นนำสยามจำเป็นต้องดำเนินการควบคุมให้ดำรงอยู่ภายใต้อัตลักษณ์ความเป็นไทยในแบบฉบับเดียวกัน

จากบริบททางสังคมวัฒนธรรมโดยเฉพาะในด้านการเมืองการปกครองที่มีส่วนในการเป็นปัจจัยและเงื่อนไขที่ส่งผลสำคัญต่อชนชั้นปกครองในรัชสมัยแห่งการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งในด้านหนึ่งที่จะต้องคำนึงถึงปัจจัยภายนอกที่แพร่กระจายเข้ามาจากการเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติตะวันตก กระทั่งส่งผลให้เกิดมโนทัศน์ในการรวมศูนย์กลางอำนาจการปกครองให้เป็นสยามในแบบฉบับหนึ่งเดียว โดยเฉพาะการที่อาณาจักรสยามในขณะนั้นถูกขนาบข้างทั้งด้านซ้ายและด้านขวาจากชาติมหาอำนาจ ทั้งอังกฤษและฝรั่งเศส และจากบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่ถือได้ว่าเป็นปัจจัยภายในของราชสำนักในเรื่องการช่วงชิงอำนาจ ที่ยังคงไม่มีเสถียรภาพ และสร้างความวิตกภายในมโนทัศน์ของชนชั้นนำสยาม ปัจจัยและเงื่อนไขต่างๆ เหล่านี้จึงส่งผลให้ชนชั้นนำสยามมีความจำเป็นต้องดำเนินการรื้อสร้างระบอบการเมืองการปกครอง และมีผลอย่างยิ่งต่อระบบโครงสร้างเดิมของอาณาจักรสยามที่เคยดำเนินการกันมาอย่างช้านาน โดยสัญลักษณ์ที่สำคัญซึ่งเกิดขึ้นจากกลุ่มแกนนำในราชสำนัก ที่ได้ผลิตนวัตกรรมที่ประกอบขึ้นจากจินตนาการซึ่งเป็นมรดกตกทอดทางความคิดจากชาติตะวันตก และได้สืบทอดมายังชนชั้นนำสยามในการก่อรูปรัฐอาณาจักร โดยการนิยามความหมายของคำว่า “ไทย” หรือ “ความเป็นไทย” เพื่อใช้เป็นจุดเริ่มต้นหรือสัญลักษณ์ทางการเมืองในการก่อร่างอัตลักษณ์ความเป็นชาติให้แก่อาณาจักรสยาม ไปสู่ความเป็นไทยในแบบฉบับเดียวกันกับภาคกลาง

ทั่วทั้งอาณาจักรสยาม โดยหลักการสำคัญในการรวมศูนย์อำนาจหรือความพยายามในการสร้างอัตลักษณ์แห่งชาตินั้น คือความพยายามของชนชั้นปกครองในการที่จะรวมศูนย์อำนาจจากที่เคยกระจายอยู่ตามดินแดนหรือหัวเมืองต่างๆ ทั่วอาณาจักร และนำไปไว้ที่ส่วนกลาง ซึ่งกระบวนการดังกล่าวนี้จะส่งผลให้สถาบันกษัตริย์มีพระราชอำนาจสูงสุดกว่าทุกสิ่ง ตลอดจนกระบวนการสถาปนาอำนาจของสถาบันกษัตริย์ดังกล่าวนี้ ยังจะทำหน้าที่ในการลดสถานภาพทางการเมือง หรืออำนาจทางการเมืองของทั้งกลุ่มราชวงศ์และขุนนางที่มีอำนาจและใช้อำนาจนั้นในการแข่งขันกับพระมหากษัตริย์ และลดทอดอำนาจของผู้นำในส่วนของภูมิภาคทั้งใกล้ไกลได้อีกทางหนึ่งด้วย

กระบวนการของชนชั้นปกครองในการสร้างหรือนิยามความหมายของความเป็นไทย หรือความพยายามในการที่จะก่อร่างความเป็นชาติของไทยจากสยามที่มีอยู่แต่เดิมนั้น ชนชั้นปกครองสยามมีจุดมุ่งหมายที่สำคัญในการที่จะนิยามความเป็นชาติตามแบบฉบับของชาติตะวันตก โดยกลไกที่สำคัญในการหลอมรวมความเป็นชาติให้กับอาณาจักรสยาม ซึ่งมีความแตกต่างหลากหลายทั้งผู้คนและวัฒนธรรมนั้น คือการสร้างเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ให้แก่ชาติ ดังจะพบได้ว่ามีข้อมูลทางประวัติศาสตร์เป็นจำนวนมากที่ถูกบันทึกไว้ในแหล่งข้อมูลที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ของชาติ อาทิ พงศาวดาร จดหมายเหตุ เป็นต้น โดยเนื้อหาที่ปรากฏในหลักฐานต่างๆ เหล่านั้น จะมีเนื้อหาที่มุ่งเน้นการพัฒนาและความเจริญของบ้านเมืองที่เกิดขึ้นโดยชนชั้นปกครอง โดยอ้างอิงจากอาณาจักรอยุธยา ที่ชนชั้นปกครองได้ทำหน้าที่ที่สำคัญในการปกปักรักษาความมั่นคงของอาณาจักร และเป็นผู้นำมาซึ่งความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง ซึ่งมีประวัติศาสตร์ความเป็นมาอย่างยาวนาน ดังนั้น จึงเป็นความชอบธรรมที่ผู้คนในอาณาจักรจะต้องให้ความสำคัญกับประวัติศาสตร์อันรุ่งเรืองของชนชาติไทยที่กำลังสร้างขึ้น (สายชล สัตนานุรักษ์, 2545) ทั้งนี้ ปัญหาหนึ่งที่พบจากความพยายามในการสร้างประวัติศาสตร์ฉบับเดียวกันให้เกิดขึ้นกับสยามนั้น คือปัญหาของความแตกต่างหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยเฉพาะกลุ่มที่มีความเข้มแข็งทางด้านอัตลักษณ์ ซึ่งกลุ่มต่างๆ ดังกล่าวนี้ถือเป็นอุปสรรคที่สำคัญของชนชั้นปกครองในการที่จะรวบรวมหรือสร้างความเป็นหนึ่งเดียวให้เกิดขึ้นในอาณาจักร ดังนั้น กลุ่มต่างๆ เหล่านี้จึงได้รับการนิยามคุณค่าและให้ความหมายใหม่ ที่เป็นไปในบทบาทหรือสถานภาพของผู้อพยพเข้ามาพึ่งพิงพระบรมโพธิสมภารของชนชั้นปกครองสยาม (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2549)

กระบวนการสำคัญของความพยายามในการประสานช่องว่างระหว่างความแตกต่างของผู้คนในอาณาจักรสยาม ที่แม้จะประสบความสำเร็จอย่างมากต่อการประสานความสัมพันธ์ในเรื่องความต่างทางวัฒนธรรมของผู้คน ให้ประสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันภายใต้

จิตสำนึกและความรู้เดียวกันนั้น ได้ปรากฏอย่างเช่นเจนแต่โดยเฉพาะในส่วนกลางเท่านั้น อุปสรรคที่สำคัญของการประสานเนื้อหาทางประวัติศาสตร์และการสร้างจิตสำนึกให้แก่ผู้คน เพื่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันนั้น ยังคงพบอุปสรรคที่สำคัญโดยเฉพาะกับผู้คนที่อยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางการปกครอง ด้วยปัญหาดังกล่าวชนชั้นปกครองจึงมีความจำเป็นที่จะต้องประสานความสัมพันธ์ระหว่างส่วนกลางกับส่วนท้องถิ่นที่อยู่ในดินแดนทั้งใกล้และไกลจากศูนย์กลาง เพื่อให้เกิดความใกล้ชิดเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยชนชั้นปกครองได้ทำการผลิตเครื่องมือที่เรียกว่าสัญลักษณ์ประจำชาติขึ้น เพื่อใช้สัญลักษณ์นั้นในการเป็นเครื่องมือ เพื่อลดบทบาทของสัญลักษณ์ที่มีอยู่ประจำในแต่ละท้องถิ่นให้หมดความสำคัญลง ดังนั้นด้วยระบบและกไกดังกล่าวของรัฐส่วนกลางจึงส่งผลสำคัญในการทำให้วัฒนธรรมจากส่วนกลาง แผ่กระจายไปสู่ภูมิภาคต่างๆ และส่งผลให้วัฒนธรรมในส่วนภูมิภาคที่เคยมีความสำคัญ ถูกลดบทบาทลงอย่างต่อเนื่องและสูญสลายไปในที่สุด ในกรณีที่อัตลักษณ์ของท้องถิ่นนั้นไม่มีความเข้มแข็งมากพอ และกระทั่งท้ายที่สุดวัฒนธรรมต่างๆ จึงได้ถูกประสานให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับวัฒนธรรมประจำชาติ ที่ถูกผลิตและขับเคลื่อนโดยรัฐศูนย์กลางการปกครอง ดังตัวอย่างนโยบายในการขับเคลื่อนการสร้างจิตสำนึกในแบบฉบับเดียวกันให้แก่ผู้คนในอาณาจักรสยามดังที่กล่าวมานั้น พบได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะนโยบายการขับเคลื่อนในพื้นที่เขตภาคอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เนื่องจากดินแดนบริเวณดังกล่าว เป็นทั้งดินแดนที่ในขณะนั้นฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง ถูกปกครองโดยมหาอำนาจฝรั่งเศส และในดินแดนสยามบริเวณดังกล่าวก็มีอัตลักษณ์ของผู้คนที่มีความคล้ายคลึงกับผู้คนทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง ตลอดจนการเป็นดินแดนที่อุดมไปด้วยประวัติศาสตร์ของความขับแย้งของผู้คนกลุ่มต่างๆ ดังนั้น ประเด็นดังกล่าวจึงถือได้ว่าเป็นทั้งอุปสรรคที่สำคัญในการรวมชาติ และจำเป็นต้องดำเนินนโยบายการขับเคลื่อนการสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันให้เกิดขึ้น อาทิ รัฐส่วนกลางได้ส่งข้าราชการจากส่วนกลางไปทำการปกครองดูแลหัวเมืองอย่างใกล้ชิด โดยได้รับคำสั่งการในการดำเนินนโยบายต่างๆ จากส่วนกลางโดยตรง โดยไม่มีความจำเป็นที่จะต้องผ่านผู้นำของชุมชนอีกต่อไป ชุมชนกลุ่มต่างๆ ได้มีการปรับเปลี่ยนให้เป็นมณฑล อำเภอ จังหวัด ผู้ปกครองแต่เดิมที่มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น เจ้าเมือง ได้ถูกเปลี่ยนชื่อเรียกและสถานภาพให้เป็นข้าหลวง และยกเลิกการเก็บภาษีรายได้ที่เกิดภายในท้องถิ่น เป็นการรับเงินเดือนจากส่วนกลางโดยตรง (สุเทพ สุนทรเภสัช, 2548)

นอกจากนั้นแล้ว นโยบายในการรวมอำนาจด้านการปกครองสยามเพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทางประวัติศาสตร์ ตามแบบฉบับภาคกลางที่เกิดขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ได้ปรากฏอย่างเช่นเจนในปี พ.ศ.2442 ด้วยความ

ประสงค์ในการขจัดความต่างของประชาชน และสร้างจิตสำนึกใหม่ให้กับประชาชนทั่วทั้งอาณาจักร อาทิ การสร้างระบบการคมนาคมจากส่วนกลางกระจายไปสู่หัวเมืองต่างๆ ทั่วอาณาจักร เพื่อความสะดวกรวดเร็วในการสื่อสารที่เปลี่ยนไปจากรูปแบบเดิมๆ ที่ใช้ระยะเวลานานในการดำเนินการ ผู้คนจากดินแดนต่างๆ ได้มีการติดต่อสัมพันธ์กันได้อย่างใกล้ชิด โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือความใกล้ชิดกับข้อมูลและนโยบายที่ส่วนกลางผลิตและเผยแพร่ไปสู่ดินแดนต่างๆ ซึ่งกลวิธีดังกล่าวนี้เสมือนหนึ่งทำให้ผู้คนที่อยู่ในดินแดนอันไกลโพ้นได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของผู้คนบริเวณส่วนกลาง แต่ถึงกระนั้นการปฏิรูประบบการคมนาคมเพื่อให้เกิดความสะดวกรวดเร็วทั้งในด้านการคมนาคม และการส่งต่อนโยบายจากส่วนกลางไปสู่ส่วนภูมิภาคนั้น ยังคงมีประสิทธิภาพที่ไม่ส่งผลต่อการสร้างกระบวนการเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นกับผู้คนได้อย่างมีประสิทธิภาพเท่าที่ควร ดังนั้น กระบวนการที่สำคัญซึ่งถือเป็นกลไกของศูนย์กลางในการสร้างประชาชนให้เป็นพลเมืองของชาติตามแบบฉบับส่วนกลางนั้น จึงถูกผลิตขึ้นในรูปแบบของระบบการศึกษา ที่ได้มีการประกอบสร้างชุดความรู้ ความจริง ในเรื่องความเป็นชาติ ความเป็นไทย และเนื้อหาต่างๆ ที่ชนชั้นปกครองได้สร้างขึ้น และส่งผ่านความรู้ความจริงเหล่านั้นให้แก่ประชาชนทั่วทุกภูมิภาคของอาณาจักร ด้วยระบบกลไกทางด้านการศึกษาและมีสถานศึกษา ครู อาจารย์ เป็นผู้ทำหน้าที่ในการส่งต่ออุดมการณ์ของรัฐ ดังที่พระองค์ได้จัดทำเป็นพระราชบัญญัติด้านการศึกษาในระดับประถมศึกษา ที่เด็กหรือเยาวชนทุกคนในอาณาจักรจะต้องได้รับการศึกษา และจะต้องเรียนรู้เนื้อหาจากเอกสารทางวิชาการที่ถูกผลิตขึ้นจากรัฐส่วนกลาง ได้แก่ เนื้อหาทางประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ วัฒนธรรม ภาษา ซึ่งล้วนเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับภาคกลาง อีกทั้งต้องดำรงและเทิดทูนไว้ซึ่งสถาบันหลักของชาติ ได้แก่ ชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ตลอดจนการขับเคลื่อนนโยบายการสร้างชาติที่แทรกซึมเข้าสู่ระบบการปกครองของพระสงฆ์ ก็ถือได้ว่าเป็นอีกกลไกหนึ่งของรัฐส่วนกลางในการสร้างชาติโดยการทำให้ผู้คนมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทั้งนี้ จากที่นำเสนอกลไกในการรวมความเป็นชาติและความเป็นพลเมืองของชาติ จากเดิมที่ประชาชนมีความหลากหลายในดินแดนต่างๆ ทั้งด้วยระบบการปฏิรูปการคมนาคม การปฏิรูปและส่งเสริมระบบการศึกษา ตลอดจนการแทรกซึมเข้าไปสู่การปฏิรูประบบสงฆ์ ที่มีส่วนสำคัญมากอย่างมากทางด้านการขับเคลื่อนจิตวิญญาณของผู้คนในดินแดนต่างๆ นั้น ถือเป็นการประสบความสำเร็จอย่างยิ่งของชนชั้นปกครองสยาม ในการสร้างความเป็นปึกแผ่นให้กับอาณาจักร และทำให้ผู้คนในอาณาจักรมีความรู้สึกถือความเป็นหนึ่งเดียวกัน ซึ่งอยู่ภายใต้อำนาจการขับเคลื่อนนโยบายจากส่วนกลาง (สุเทพ สุนทรเภสัช, 2548)

ผลกระทบในการขับเคลื่อนนโยบายการสร้างชาติและสถาปนาความเป็นไทยในแบบฉบับส่วนกลาง จากอุดมการณ์ของชนชั้นปกครองที่พยายามลดช่องว่างของความแตกต่างของผู้คนและวัฒนธรรมในส่วนภูมิภาคในมิติต่างๆ นั้น ส่งผลสำคัญต่อการสถาปนาอำนาจนำ ((Hegemony) ให้กับวัฒนธรรมดนตรีที่มีอยู่ในพื้นที่ส่วนกลาง และมีความเกี่ยวข้องกับชนชั้นปกครอง ซึ่งจากแต่เดิมที่วัฒนธรรมดนตรีนั้นมีสถานภาพหรือบทบาทหน้าที่ที่อยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนต่างเชื้อชาติพันธุ์ที่อุดมอยู่ในอาณาจักรได้อย่างอิสระ และมีเสรีภาพอย่างยิ่งในการเป็นวัฒนธรรมบันเทิงให้กับผู้คนในสังคม แต่จากความพยายามในการสร้างประวัติศาสตร์ในแบบฉบับเดียวที่มีความเป็นส่วนกลางแทรกซึมอยู่ภายใน ดังนั้น จึงส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีไทยได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ ในขณะเดียวกันส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีประเภทอื่นๆ โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีที่สื่อหรือเชื่อมโยงไปถึงความไม่เป็นไทยในแบบฉบับภาคกลาง อันจะนำมาซึ่งความไม่มั่นคงของอาณาจักร ภายใต้บริบททางการเมืองที่เป็นยุคแห่งการรวมชาติ จึงถูกเบียดขับให้มีพื้นที่เฉพาะหรือมีขอบเขตที่จำกัด

การสถาปนาวัฒนธรรมดนตรีไทยให้ได้กลายเป็นวัฒนธรรมประจำชาติมีความเป็นรูปธรรมมาอย่างต่อเนื่องโดยเฉพาะในราชสำนักทั้งการตอบสนองต่องานประเพณี พิธีกรรมและการสร้างความบันเทิง ซึ่งสืบเนื่องมาตั้งแต่ครั้งก่อนการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานี โดยเฉพาะการสืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาทางดนตรีมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา วัฒนธรรมดนตรีที่ถูกทำให้กลายเป็นวัฒนธรรมดนตรีหลักประจำชาติที่ถูกอิงอยู่กับสถาบันกษัตริย์จะถูกนำไปใช้ในงานประเพณี พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับบทบาทในการสร้างความเป็นสิริมงคล การสร้างความศักดิ์สิทธิ์ หรืออำนวยให้เกิดขวัญและกำลังใจของผู้ประกอบพิธีและผู้ร่วมงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำดนตรีไปใช้ในงานที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนาและความเชื่อที่ถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ควบคู่กันอย่างเหนียวแน่นมาโดยตลอด ด้วยสถานภาพของดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงทั้งกับสถาบันกษัตริย์และราษฎรในการนำไปใช้เพื่อประกอบพิธีกรรมและมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อและความศักดิ์สิทธิ์ ด้วยการใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลงและรวมเป็นวงดนตรี อาทิ ฆ้อง กลอง ปี่ ระนาดเอก ฯลฯ กระทั่งกลายเป็นการจัดรูปแบบของวงดนตรีประเภทปี่พาทย์สำหรับพิธีกรรม และได้กลายเป็นขนบในการนำวงดนตรีดังกล่าวไปใช้ในการประกอบพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ กลายเป็นแบบแผนที่ไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้โดยง่าย นอกจากนั้นวัฒนธรรมดนตรีศักดิ์สิทธิ์ดังกล่าวยังถูกนำไปเชื่อมโยงกับอำนาจบารมีของสถาบันกษัตริย์ ที่มีความเชื่อว่ากษัตริย์คือสมมุติเทพ ดังนั้น สถานภาพของวัฒนธรรมดนตรีดังกล่าวจึงถูกสถาปนาให้

มีความสูงส่ง เป็นแบบแผนและมีมาตรฐานตายตัว รวมถึงวัฒนธรรมดนตรีบางประเภทถูกกำกับขอบเขตไว้เพียงเฉพาะกับพระมหากษัตริย์เท่านั้น

แม้อาณาจักรกรุงศรีอยุธยาจะสูญสิ้นลงและเกิดการก่อตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นในภายหลังเมื่อปี พ.ศ.2325 วัฒนธรรมดนตรีได้ถูกฟื้นฟูให้กลับมามีบทบาทและสถานภาพดังเดิมโดยการได้รับความสนพระทัยจากสถาบันกษัตริย์และกลุ่มราชวงศ์ ในการให้ความสำคัญโดยเฉพาะการอุปถัมภ์ รื้อฟื้น และตกแต่งเพิ่มเติมให้เกิดความสมบูรณ์ อาทิ การที่รัชกาลที่ 1 ทรงดำเนินการรวบรวมและแต่งเติมบทละครที่มีอยู่แต่เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยาให้มีความสมบูรณ์ รัชกาลที่ 2 ทรงมีความสนพระทัยงานดนตรีอย่างยิ่ง โดยทรงอุปถัมภ์นักดนตรีและมีการปรับปรุงวงปี่พาทย์ที่เคยใช้ในงานพิธีกรรม ไปสู่การเป็นวงดนตรีเพื่อการฟังหรือที่เรียกว่า วงปี่พาทย์เสภา สำหรับการฟังเพื่อความสนุกสนานและความบันเทิงของราษฎร กระทั่งในช่วงรัชกาลที่ 4 จากที่ได้นำเสนอข้อมูลมาในตอนต้นว่าเป็นยุคแห่งการเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติตะวันตก และส่งผลไปถึงอุดมการณ์ของชนชั้นปกครองในการรวมศูนย์อำนาจและสร้างความเป็นไทยในอาณาจักรสยาม หลักฐานสำคัญที่สะท้อนให้เห็นทั้งนัยยะทางการเมืองในการรักษาเสถียรภาพความเป็นสยามภายใต้วัฒนธรรมแบบฉบับเดียวที่กำลังขับเคลื่อนอย่างแรงกล้า กับการส่งเสริมให้วัฒนธรรมดนตรีในเขตพื้นที่ภาคกลางโดยเฉพาะบริเวณศูนย์กลางอำนาจ กลายเป็นวัฒนธรรมหลักประจำชาติ ดังเช่นการที่รัชกาลที่ 4 ทรงออกประกาศเป็นพระบรมราชโอการห้ามมีการแอ่วลาวเป่าแคน เป็นต้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 นับว่าเป็นยุคแห่งการสถาปนาวัฒนธรรมดนตรีที่อิงอยู่กับสถาบันกษัตริย์ทั้งในสถานภาพของการนำไปใช้ประกอบพิธีกรรม ความเชื่อ ความบันเทิง ตลอดรวมถึงวัฒนธรรมบันเทิงของราษฎรที่กระจุกอยู่เฉพาะส่วนกลางของอาณาจักรได้กลายเป็นแบบแผนแห่งอาณาจักรสยามและประเทศไทยสืบเนื่องถึงปัจจุบัน โดยการที่ทั้งสองพระองค์ได้ทรงวางรากฐานด้านวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งเกิดขึ้นเป็นรูปธรรมในสมัยรัชกาลที่ 6 โดยพระองค์ได้ทำการถ่ายโอนอำนาจหน้าที่ด้านกิจกรรมดนตรีและมหรสพ ซึ่งแต่เดิมนั้นอยู่ในความรับผิดชอบของเจ้าพระยาเทเวศรวงศวิวัฒน์ ซึ่งทำหน้าที่ดูแลกิจกรรมด้านนี้มาโดยตลอด มาอยู่ภายในกรมมหรสพหลวงซึ่งอยู่ในการดูแลของผู้สำเร็จราชการกรมทหารมหาดเล็ก ซึ่งจะขึ้นตรงกับการดูแลของพระมหากษัตริย์โดยตรง โดยจุดประสงค์หลักคือ เพื่อความสะดวกแก่การจัดวางแบบแผนและทำให้กิจกรรมด้านดนตรีและมหรสพของราชสำนักได้มีการสืบทอดเป็นแบบแผนยิ่งขึ้น ด้วยจุดเปลี่ยนดังกล่าวนี้เองในระยะต่อมากิจกรรมด้านดนตรี มหรสพรวมทั้งกลุ่มศิลปินต่างๆ ได้อยู่ภายใต้อำนาจการรับผิดชอบของรัฐบาลและเป็นแบบแผนของชาติสืบต่อมาจนกระทั่งปัจจุบัน (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

จากกระบวนการในการกำหนดแบบแผนด้านวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์และผู้คนในเขตพื้นที่ส่วนกลางอาณาจักรสยามให้กลายเป็นศิลปวัฒนธรรมหลักประจำชาติหรือวัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture) ผ่านกระบวนการในรูปแบบต่างๆ ภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมืองในแต่ละยุคสมัย กระทั่งได้มีการจัดตั้งกรมมหรสพขึ้นในรัชกาลที่ 6 ที่พระองค์ทรงให้ความสนพระทัยอย่างยิ่งต่อวัฒนธรรมดนตรีและศิลปวัฒนธรรมความบันเทิงของประเทศ ในฐานะเป็นเครื่องมือในการแสดงถึงความเป็นอาณาจักรที่มีอารยธรรมของสยาม อีกทั้ง เพื่อทำหน้าที่โดยตรงในการขับเคลื่อนพันธกิจด้านศิลปวัฒนธรรมและดนตรีประจำชาติ ได้ส่งผลอย่างแรงกล้าในการทำให้ดนตรีไทยเกิดความเจริญเฟื่องฟูในอาณาจักรสยาม โดยเฉพาะพระราชนิยมของกลุ่มราชวงศ์ที่มีการสนับสนุนและอุปถัมภ์นักดนตรีผู้มีความรู้ความสามารถจากท้องถิ่นต่างๆ เข้ามาอยู่ภายใต้สังกัดของตน เพื่อทำหน้าที่ในการสร้างความบันเทิงและนำไปสู่การจัดการประชันความสามารถของนักดนตรีจากวงดนตรีภายใต้สังกัดวงต่างๆ ของกลุ่มราชวงศ์และขุนนางชั้นสูงที่มีฐานะ ดังนั้น ผลจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากการประชันวงดนตรีอันเป็นที่นิยมของเจ้านาย ได้ส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีทั้งทางด้านนักดนตรีหรือศิลปินผู้บรรเลงภายใต้สังกัดวงดนตรีต่างๆ ได้รับการสถาปนาให้ดำรงตำแหน่งที่ได้รับการสถาปนาราชทินนามอยู่เป็นจำนวนมาก ในอีกด้านหนึ่งที่คู่ขนานกันคือด้านผลงานทางดนตรีได้รับการพัฒนาและกำหนดให้กลายเป็นแบบแผนที่นักดนตรีไทยในปัจจุบันยังคงประพฤติปฏิบัติกันมาอย่างต่อเนื่องและเคร่งครัด อาทิ ทางเพลง จารีต และขนบธรรมเนียมปฏิบัติต่างๆ ในวัฒนธรรมดนตรีไทย

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ถือเป็นการถูกต้องในการสร้างความชอบธรรมสำหรับการสร้างเอกลักษณ์และการสถาปนาอำนาจของกิจกรรมด้านดนตรีไทยในยุคสมัยดังกล่าวนั้น ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากความเหมาะสมของบริบททางสังคมวัฒนธรรม ที่ล้วนเป็นมูลเหตุและปัจจัยอันสำคัญทั้งเอื้อและบีบคั้นต่อการสร้างแบบแผนแห่งชาติขึ้น ทั้งนี้เพื่อเป็นเครื่องมือและมีนัยยะสำคัญในการต่อรองและถ่วงดุลอำนาจจากการเพ่งเล็งโดยลัทธิล่าอาณานิคมตะวันตก ที่เห็นชาติอื่นโดยเฉพาะในดินแดนแถบเอเชียอาคเนย์แห่งนี้ ไร้ซึ่งความเจริญและยังคงล้าหลังอย่างมาก สำหรับผลที่เกิดขึ้นในระยะสั้น จะเห็นได้ว่ากิจกรรมดนตรีอื่นๆ ที่มิได้ถูกสถาปนาอำนาจโดยกลุ่มศักดินาชั้นสูงของสยาม ได้ถูกบดบังและเบียดขับให้กลายเป็นเพียงของพื้นบ้านพื้นเมือง ซุกซ่อนอยู่เฉพาะประจำท้องถิ่น ส่วนผลที่เกิดขึ้นในระยะยาวคือ การวางรากฐานทั้งทางด้านดนตรีไทยและนาฏศิลป์ต่างๆ ที่เกิดจากศูนย์กลางได้มีผลไปสู่ภาคปฏิบัติการเชิงอำนาจกล่าวคือ กิจกรรมด้านดนตรีและนาฏศิลป์ที่ถูกบัญญัติให้เป็นมาตรฐานแห่งชาติจากศูนย์กลาง ได้ทำหน้าที่เปลี่ยนแปลง

ความเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์พื้นบ้านพื้นเมืองของท้องถิ่นให้ตกอยู่ภายใต้อำนาจของชุดวาทกรรมที่เรียกว่ามาตรฐานแห่งชาติเพียงชุดเดียว โดยการกำกับและวางระเบียบแบบแผนจากสถาบันเบ็ดเสร็จของภาครัฐ ซึ่งถือเป็นเครื่องมือที่ทรงอานุภาพอย่างยิ่ง

จากที่กล่าวมาในตอนต้นจะสังเกตได้ว่าในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 กระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น ชนชั้นนำของสยามโดยเฉพาะอย่างยิ่งคือ สถาบันกษัตริย์ ได้ดำเนินนโยบายการปฏิรูปด้านการเมืองการปกครองซึ่งได้รับอิทธิพลจากการเรียนรู้ศิลปะวิทยาการผ่านการหลั่งไหลเข้ามากับชนชาติตะวันตกโดยการทำสนธิสัญญาเจริญสัมพันธไมตรี การปฏิรูปอาณาจักรได้แพร่กระจายเข้าสู่ภูมิภาคในรูปแบบต่างๆ ทั้งนี้ก็เพื่อการเสริมสร้างความมั่นคงให้แก่อาณาจักรและประสานความสัมพันธ์เพื่อลดช่องว่างให้กับประชาชนให้มีความเท่าเทียมและเสมอภาคกัน ซึ่งนโยบายเหล่านี้ได้สะท้อนนัยยะที่สำคัญคือ การช่วงชิงและเปลี่ยนถ่ายอำนาจนำจากเหล่าขุนนางให้เกิดขึ้นกับสถาบันกษัตริย์ และการปกป้องอาณาจักรสยามให้รอดพ้นจากลัทธิล่าอาณานิคมตะวันตก ด้วยความพยายามในการสร้างความเป็นอารยะของอาณาจักรและกระบวนการสร้างความเป็นหนึ่งเดียวของแบบแผนด้านวัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งนอกจากอิทธิพลแห่งศิลปะวิทยาการของชาติตะวันตกจะได้มีส่วนสำคัญในการปลูกฝังค่านิยมทางด้านการเมืองการปกครองให้กับชนชั้นนำของสยามแล้ว อิทธิพลด้านความรู้และความเจริญก้าวหน้าด้านศิลปะวิทยาการต่างๆ ยังได้ซึมซับเข้าสู่จิตสำนึกของชนชั้นนำสยาม เพื่อนำมาประยุกต์ให้เข้ากับรูปแบบของศิลปวัฒนธรรมเดิมโดยเฉพาะในที่นี้คือ กิจกรรมด้านความบันเทิงที่เป็นพื้นเดิมของชาติ เพื่อให้เท่าทันต่อการเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ ทั้งรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนและสังคมวัฒนธรรม ซึ่งสิ่งที่ได้ปรากฏขึ้นในยุคสมัยดังกล่าวนี้ ล้วนมีนัยยะและสถานภาพที่สำคัญด้านการเมือง และสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญของชนชั้นปกครองในการนำบริบทต่างๆ ทางสังคมการเมืองและวิกฤติการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในขณะนั้น เพื่อเสริมสร้างและผลิตเอกลักษณ์ให้เกิดขึ้นในรูปแบบต่างๆ ดังตัวอย่างสัญลักษณ์ที่มีการผนวกระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เป็นพื้นเดิมของสยาม ผสมผสานเข้ากับศิลปวิทยาการชนิดใหม่จากชาติตะวันตก ที่ถือได้ว่าเป็นชาติที่มีอารยะในขณะนั้น จนกลายเป็นสิ่งที่นิยามถึงความทันสมัยและแปลกใหม่ให้เกิดขึ้นกับรูปแบบของวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้บริบทสังคมสยาม

1.2.2 **ดนตรีไทยร่วมสมัย: สถานภาพที่สะท้อนถึงความเป็นอารยะ**

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของโลกตะวันตกที่แพร่กระจายเข้าสู่สังคมสยามเมื่อครั้งเปิดอาณาจักรสานสัมพันธไมตรีกับอังกฤษและชาติต่างๆ จากตะวันตกดังที่นำเสนอในเบื้องต้น นอกจากจะเป็นการแสดงแสนยานุภาพผ่านกองกำลังทหารที่มีการเคลื่อนพลเข้ามาอยู่ใน

อาณาจักรสยามแล้วนั้น วัฒนธรรมดนตรีทั้งรูปแบบทางดนตรีและรสนิยมชนิดใหม่จากชาติตะวันตกยังได้แพร่กระจายเข้าสู่มโนทัศน์ของชนชั้นนำและประชาชนในสยามด้วยเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะบริเวณพื้นที่ส่วนกลางการปกครอง กระทั่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยที่มีนัยยะสะท้อนถึงการก่อกำเนิดขึ้นของวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย กระทั่งได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมตามพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์และชนชั้นปกครองสยาม โดยมีสถานภาพในการสะท้อนความเป็นอารยชนของสยามและชนชั้นปกครอง โดยปรากฏขึ้นในยุคแห่งการปกครองแผ่นดินด้วยระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ตามข้อมูลทางประวัติศาสตร์ดนตรีในบริบทสังคมไทยที่ได้มีการกล่าวถึงและถูกใช้ในการอ้างอิงในวงกว้าง และจากการตีความภายใต้แนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยทั้งจากองค์ประกอบทางดนตรีระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ตลอดจนแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และความเป็นประชานิยมของวัฒนธรรมดนตรีที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในยุคสมัยดังกล่าว โดยเริ่มต้นจากผลงานสร้างสรรค์ในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ได้รับอิทธิพลการสร้างสรรค์ผลงานจากแนวคิดตะวันตกในชื่อปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

“ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” รูปแบบของวงดนตรีไทยที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นภายใต้แนวคิดร่วมสมัยที่เกิดจากการปรุงแต่งวงปี่พาทย์ วงดนตรีไทยที่มีอยู่แต่เดิมกับรสนิยมใหม่แบบตะวันตกของชนชั้นปกครองสยาม ซึ่งมีการขับเคลื่อนกระบวนการประกอบสร้างให้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมทั้งในยุคสมัยที่สร้างสรรค์ขึ้น และได้กลายเป็นมรดกตกทอดทางความคิดที่ถูกนำมาผลิตซ้ำในสังคมวัฒนธรรมดนตรีไทยในปัจจุบัน จากพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์และกลุ่มชนชั้นปกครอง โดยคำว่า “ดึกดำบรรพ์” เป็นชื่อโรงละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ที่สร้างขึ้นเมื่อครั้งหลังจากกลับมาจากการเยือนยุโรปในปี พ.ศ.2434 ตามบันทึกของเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์บันทึกความโดยสรุปว่า หลังจากที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ไปยุโรปและได้ชมการแสดงละครโอเปร่าหรืออุปรากร (Opera) ที่ฝรั่งแสดงก็เกิดความนิยมชมชอบ และได้หารือกับสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ในการที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีชนิดใหม่ในแบบฉบับอิงกับศาสตร์ทางด้านตะวันตก โดยสมเด็จกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทำหน้าที่เป็นผู้คิดบทและกระบวนการแสดง ที่ได้นำเอาบทร้องจากเพลงไทยที่มีอยู่แต่เดิมมารังสรรค์ให้มีการขับร้องแบบผสมผสานกันระหว่างเสียงของผู้หญิงและผู้ชาย ประกอบไปกับการบรรเลงทำนองดนตรีโดยวงปี่พาทย์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยมีเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นผู้สร้างสถานที่สำหรับชมการแสดง ที่เรียกว่าโรงละครในรูปแบบใหม่ จากแต่เดิมที่เคยเป็นรูปแบบของการแสดงทั้งดนตรีและการแสดงกลางแจ้ง สำหรับจัดการแสดงละครร้องตามรสนิยมใหม่แบบ

ตะวันตกและเรียกชื่อโรงละครดังกล่าวว่า “โรงละครดึกดำบรรพ์” ดังนั้นเมื่อนำละครและดนตรีชนิดใหม่ที่สร้างสรรค์ขึ้นในครั้งนั้นมาแสดง จากเดิมที่เรียกละครเจ้าพระยาเทเวศร์ จึงได้เปลี่ยนมาเป็นการเรียกชื่อละครชนิดใหม่นี้ว่า “ละครดึกดำบรรพ์” ดังที่ปรากฏความในบันทึกว่า

> “เมื่อ พ.ศ.2434 เจ้าพระยาเทเวศรไปยุโรป ได้ดูละครออปะราที่ฝรั่งเล่นก็ติดใจ กลับมาเล่าถวายสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศก็โปรด ทรงเห็นว่าดี จึงคบคิดกันจะจัดการเล่นละคอนไทยอย่างละคอนออปะราฝรั่ง เจ้าพระยาเทเวศรผู้ซึ่งมีละครอยู่แล้วจะเป็นผู้สร้างโรง และทำเครื่องให้ละคอนของท่านเล่น ให้สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ทรงคิดบทและคิดจัดวิธีการเล่น เมื่อเจ้าพระยาเทเวศรสร้างโรงละครเสร็จแล้วก็ตั้งชื่อว่า “โรงละครดึกดำบรรพ์” ประสงค์จะใช้เป็นชื่อละคอนของท่าน แทนที่เคยเรียกละคอนเจ้าพระยาเทเวศร แต่เล่นละครวิธีใหม่นี้ด้วยเป็นปฐม คำ “ดึกดำบรรพ์” จึงกลายเป็นชื่อวิธีการเล่นละคอนไปด้วย” (กรมศิลปากร, 2506)

หากกล่าวย้อนถึงมูลเหตุของกระบวนการก่อนที่จะเป็นที่มาของการสร้างละครและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่เกิดขึ้นนี้ “บทคอนเสิร์ต” ถือเป็นนวัตกรรมทางดนตรีที่เป็นต้นรากที่สำคัญของการกำเนิดขึ้นของละครดึกดำบรรพ์และปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่นักดนตรีไทยในช่วงการปกครองแผ่นดินในสมัยรัชกาลที่ 4 – 5 โดยเฉพาะกลุ่มนักดนตรีภายใต้การอุปถัมภ์และสนับสนุนของชนชั้นปกครองสยาม ในการส่งเสริมให้มีการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยระหว่างศิลปวัฒนธรรมสยามกับวิทยากรสมัยใหม่จากโลกตะวันตก ที่มีชาวตะวันตกโดยเฉพาะจากอังกฤษเข้ามามีบทบาทสำคัญทั้งในราชสำนักและส่วนอื่นๆ ในบริบทสังคมสยาม กระทั่งเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และนำความเป็นตะวันตกเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในบทเพลงประเภทสำเนียงฝรั่ง ทั้งที่เป็นบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เช่น บทเพลงฝรั่งยี่เฮ็ม และบทเพลงที่บรรเลงและขับร้องโดยการดัดแปลงจากบทเพลงฝรั่งโดยตรงแต่เดิมที่มีอยู่แล้ว เช่น บทเพลงมาร์ชชิ่ง ทู จอร์เจีย โดยบทเพลงฝรั่งยี่เฮ็มนั้นตามที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้อรรถาธิบายสามารถสรุปความได้ว่า บทเพลงฝรั่งยี่เฮ็มแต่เดิมคือเพลงฮิมน์ หรือ Hymn- A scared metrical poem set to music, and forming part of a religious service ซึ่งเป็นบทกวีที่ใช้เป็นบทสวดของคริสต์ศาสนาที่มีความศักดิ์สิทธิ์ โดยในการสวดจะมีการนำดนตรีมาใช้ประกอบเข้ากับท่วงทำนองของการสวด (อุดม อรุณรัตน์, 2538) สำหรับบทเพลงมาร์ชชิ่ง ทู

จอร์เจีย (Marching though Georgia) แต่เดิมเป็นเพลงที่เกิดขึ้นและแพร่หลายอย่างมากในอเมริกา เป็นการประพันธ์ขึ้นจากการเดินทัพของทหารชาวเมริกันจากเมืองจอร์เจียไปยังท่าเรือเมืองซาวันนาห์ โดยบทเพลงดังกล่าวนี้ได้รับความนิยมอย่างยิ่งในกองทัพของทหารชาวอเมริกา และเมื่อกองทหารของอเมริกาได้เคลื่อนทัพเข้าสู่อาณาจักรสยาม บทเพลงดังกล่าวจึงได้แพร่หลายทั้งในกองทัพของกองกำลังทหารชาวอเมริกัน และนอกจากนั้นยังได้กลายเป็นบทเพลงสำคัญที่นักดนตรีชาวไทยได้นำไปประยุกต์สู่การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยและปรับเปลี่ยนเนื้อร้องขึ้นใหม่ภายใต้บริบทสังคมสยาม และเรียกชื่อใหม่ว่า เพลงคุณหลวง หรือบทเพลงฝรั่งเดินทัพ

นอกจากการปรับปรุงบทละครให้มีรูปแบบใหม่ที่อิงวัฒนธรรมตะวันตกเป็นศูนย์กลางในขณะนั้นแล้ว ด้านรูปแบบของดนตรีที่ใช้ในการประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่มีชื่อเรียกรวมไปในลักษณะเดียวกับละครว่า “ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” ซึ่งถือว่าเป็นวัฒนธรรมประชานิยมในขณะนั้นกระทั่งได้กลายเป็นมรดกตกทอดทางดนตรีไทยในแบบฉบับร่วมสมัยมาถึงปัจจุบัน เป็นนวัตกรรมใหม่ทางดนตรีของวงปี่พาทย์ ที่ได้รับการรังสรรค์ให้มีแบบฉบับร่วมสมัยไปกับวัฒนธรรมไทยที่อิงอยู่กับแนวคิดการสร้างสรรค์วงดนตรีจากวัฒนธรรมตะวันตก โดยในการปรับปรุงวงปี่พาทย์ในครั้งนี้ ได้ปรับปรุงภายใต้ความร่วมมือระหว่างสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้ที่ทำหน้าที่ในการดัดแปลงเนื้อร้องของไทยดังที่เคยขับร้องในรูปแบบเดิม ไปสู่การขับร้องในรูปแบบใหม่คล้ายกับการแสดงอุปรากรของชาติตะวันตก กับให้นายตาดครูคนดนตรีไทยคนสำคัญท่านหนึ่งในเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ซึ่งภายหลังได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐ์ไพเราะ และคณะผู้ร่วมคิดค้นในการบรรจุบทเพลงไทยที่มีอยู่แต่เดิมมาร้อยเรียงให้เกิดความเหมาะสม ดังความในบันทึกการแบ่งปันและโต้ตอบระหว่างสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กับพระยาอนุมานราชธน ความว่า

> “เจ้าพระยาเทเวศร์ท่านมีความสามารถในทางเป็นเถ้าแก่ คือรู้จักควบคุมและจัดคนใช้ในการจัดเล่นมหรสพทั้งนั้น ท่านจึงเลือกจัดชวนคนที่ท่านเห็นว่ามีความรู้ดีเข้าช่วยท่าน การกระทำจึงเป็นไปในทางว่าบริษัท มีหัวหน้าช่วยท่าน ดังนี้ ๑. ฉัน มีหน้าที่ในการปรุงการเล่นและจัดบท ๒. หม่อมเข็ม กุญชร มีหน้าที่คิดการรำและหัด ๓. หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) มีหน้าที่คิดและคัดเพลงร้องทั้งหัดด้วย ๔. พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) มีหน้าที่คิดและคัดเพลงปี่พาทย์ทั้งหัดซ้อมด้วย ๕. ตัว

ท่านเอง รับหน้าที่เป็นผู้จัดคนเข้าเล่น ดูแลการฝึกซ้อมและเล่นงาน" (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552)

โดยการปรับปรุงจากวงปี่พาทย์จากเดิมที่เคยใช้บรรเลงประกอบในมหรสพ ด้วยการนำเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมออก และนำเครื่องดนตรีบางชนิดที่มีอยู่แต่เดิมเข้าไปแทนที่ ประกอบกับการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีชนิดใหม่เข้าไปประสมรวมอยู่ในวงดนตรีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ได้แก่ การนำปี่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก ออกจากวงดนตรี และนำขลุ่ยมาเป่าแทนปี่ ใช้ตะโพน 2 ลูกแทนกลองทัด และได้เพิ่มฆ้องหุ่ยที่มีการไล่เลียงลำดับเสียงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำจำนวน 7 ใบ เข้ามาประสมอยู่ในวงดนตรีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ทั้งนี้ ในการปรับปรุงวงปี่พาทย์ที่ใช้ในการประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ครั้งนี้ เป็นการปรับปรุงวงดนตรีไทยในรูปแบบใหม่ที่มีความเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัย ให้ตรงกับรสนิยมของชนชั้นนำสยามและนำไปสู่การสร้างอรรถรสของการรับชมการแสดง และรับฟังเสียงจากวงดนตรีที่ยังคงมีกลิ่นไอของความเป็นไทยภายใต้กรอบแนวคิดของการแสดงถึงความเป็นอารยะของสยาม ดังนั้น ในการบรรเลงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เพื่อให้เกิดอรรถรสในการรับฟัง จึงได้มีการกำหนดให้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มีรูปแบบในการบรรเลงที่แตกต่างและเป็นการเฉพาะของเครื่องดนตรี ได้แก่ 1) ระนาดเอก บรรเลงด้วยไม้นวม ทำหน้าที่ดำเนินทำนองและเป็นผู้นำในวงดนตรี 2) ระนาดทุ้ม บรรเลงด้วยไม้นวม ทำหน้าบรรเลงเก็บแทรกแซงทำนองหลักของบทเพลง 3) ระนาดทุ้มเหล็ก บรรเลงด้วยไม้นวม ทำหน้าที่ดำเนินทำนองห่างๆ สนับสนุนเสียงดนตรีในวงให้มีเสียงยาว ทุ้ม และกังวาน 4) ฆ้องวงใหญ่ บรรเลงด้วยไม้นวม ทำหน้าที่ดำเนินทำนองของบทเพลงที่เป็นทำนองหลัก 5) ขลุ่ยเพียงออ ทำหน้าที่บรรเลงทั้งเก็บและโหยหวนไปตามทำนองของบทเพลงที่บรรเลงในวงดนตรี 6) ขลุ่ยอู้ ทำหน้าที่ดำเนินทำนองห่าง เพื่อเสริมลักษณะของเสียงที่มีความทุ้ม ลุ่มลึกให้กับวงดนตรีและทำนองเพลง 7) ซออู้ ทำหน้าที่บรรเลงคลอไปกับทำนองหลัก บรรเลงคล้ายการขับร้อง และบรรเลงคลอไปกับการขับร้องในบางช่วงของการบรรเลงดนตรี และในบางครั้งจะบรรเลงทำนองในลักษณะคล้ายหยอกล้อ ยักเยื้องกับการบรรเลงของวงดนตรี 8) ฆ้องหุ่ย ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นช่วงทำนองห่างตามเสียงที่มีความสำคัญของทำนองเพลงที่วงดนตรีกำลังบรรเลง 9) กลองตะโพน ทำหน้าที่บรรเลงเป็นจังหวะหน้าทับสอดประสานกับตะโพน ในลักษณะของไม้เดินและไม้ลา 10) ตะโพน ทำหน้าที่บรรเลงในส่วนย่อยของจังหวะหน้าทับ ประสานสอดแทรกกับกลองตะโพน หรือบรรเลงนำก่อนการลงจังหวะที่สำคัญ 11) กลองแขก ทำหน้าที่บรรเลงควบคุมจังหวะหน้าทับของบทเพลงที่

ใช้ในการบรรเลงของวงดนตรี 12) ฉิ่ง ทำหน้าที่บรรเลงควบคุมจังหวะย่อยของการบรรเลงและขับร้อง และ 13) กรับพวง ทำหน้าที่บรรเลงเพื่อเพิ่มจังหวะให้มีน้ำหนักของเสียงที่สำคัญ

ด้านบทบาทของปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์หลังจากที่ถูกรังสรรค์ขึ้นจนกลายเป็นรูปแบบหนึ่งของมหรสพที่มีการจัดแสดงและเป็นที่นิยม ตั้งแต่การก่อร่างวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ในปี พ.ศ.2434 และปี พ.ศ.2442 ที่ได้มีการปรับปรุงขึ้นใหม่อีกครั้ง กระทั่งปลายรัชสมัยการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่กล่าวกันว่าเป็นยุคที่ละครและปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ได้รับความนิยมน้อยลงนั้น การนำวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่ถูกรังสรรค์ขึ้นใหม่และได้รับความนิยมในครั้งนี้ ได้ถูกนำไปใช้ภายใต้บริบทและวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป หรืออาจกล่าวได้ว่าก่อนหน้าที่จะมีการนำวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไปใช้ประกอบกับละครดึกดำบรรพ์นั้น วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ได้ถูกนำไปใช้ประกอบในชุดการแสดงต่างๆ ที่ชนชั้นปกครองมีความพยายามในการที่จะสร้างสรรค์นวัตกรรมใหม่ของวัฒนธรรมความบันเทิงในสยาม ให้มีความใหม่และน่าสนใจ โดยสามารถจำแนกได้ ดังนี้ 1) การนำวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไปใช้สำหรับการบรรเลงในบทเพลงประเภทเพลงเกร็ดหรือละครมืด ทั้งนี้ ต้นเค้าของการสร้างสรรค์การแสดงกระทั่งได้กลายเป็นละครดึกดำบรรพ์นั้น มีรากฐานมาจากการที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระองค์ทรงมีพระประสงค์ที่จะปรับปรุงการแสดงและบรรเลงดนตรี ที่แต่เดิมมีการบรรเลงในบทเพลงประเภทเพลงเกร็ด ให้มีบทร้องและการบรรเลงบทเพลงที่ยาวขึ้น หรือเป็นเรื่องเป็นราวมากขึ้น โดยใช้บทเพลงประเภทเพลงตับ และให้บทร้องมีเนื้อหาต่อเนื่องกัน ดังนั้น เมื่อพระองค์ปรับปรุงเนื้อหาด้านดนตรีแล้ว จึงได้ทำการปรับปรุงบทละครำที่มีอยู่แต่เดิมให้มีความสอดคล้องและเหมาะสมกัน ทั้งเนื้อหาของบทร้อง เนื้อเรื่องจากวรรณกรรม ท่าทางการรำ และการบรรเลงดนตรี และได้นำการแสดงดังกล่าวไปใช้ในการต้อนรับผู้มาเยือน โดยเฉพาะกลุ่มพระราชอาคันตุกะในงานเลี้ยงและงานต่างๆ ดังความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงอรรถาธิบาย ความว่า

> “คอนเสิตที่เล่นชั้นแรกนั้น มีคนร้องชายพวกหนึ่ง หญิงพวกหนึ่งนั่งบนเวทีในห้องรับแขก บรรเลงเพลงต่างๆ ที่ไพเราะ เลือกมาขับร้องประสานเสียงชายหญิงเข้ากับปี่พาทย์ เล่นพายหลังเลี้ยงอาหารเวลาค่ำ ใครได้ฟังก็ชอบทั้งไทยและชาวต่างประเทศ ด้วยได้ฟังดนตรีไทยบรรเลงอย่างไพเราะ ผิดกับเล่นมโหรีปี่พาทย์อย่างแต่ก่อน จึงมีคอนเสิตในงานรับแขกเมืองหรือแม้งานอื่นเป็นงานใหญ่สืบมาเนืองๆ ต่อมาสมเด็จเจ้า

> ฟ้ากรมพระยานริศฯ ซงพระดำหริแก้ไขกะบวนคอนเสิร์ตให้ร้องบทเป็นเรื่องเดียวต่อกัน แต่ต้นจนปลาย....ก็เกิดเปน “คอนเสิตเรื่อง” เล่นทั้งในงานต่างๆ ซึ่งเคยเล่นคอนเสิต” (สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2486)

จากเนื้อความดังกล่าวข้างต้นนอกจากแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของการสร้างสรรค์มหรสพที่จะนำไปสู่การเกิดขึ้นของละครดึกดำบรรพ์แล้วนั้น จะพิจารณาได้ว่าสถาบันกษัตริย์ต่างมีความตระหนักที่จะสร้างสรรค์นวัตกรรมทางศิลปวัฒนธรรม ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เคยดำเนินมาอยู่ก่อน โดยเฉพาะการกล่าวถึงการบรรเลงมโหรีและปี่พาทย์ นอกจากนั้นยังมีการปรับเปลี่ยนหรือมีการสร้างสรรค์วัฒนธรรมดนตรีขึ้นใหม่เพื่อใช้เป็นทางเลือกในการฟังและต่อยอดผลงานของตน และในการเรียกละครมืดนั้น เนื่องจากการบรรเลงดนตรีและขับร้องที่เกิดขึ้นในยุคแรกที่มีการใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นี้ ยังไม่มีการแสดงหรือภาพประกอบ ผู้ฟังดนตรีจึงต้องจินตนาการตามเนื้อหาที่วงดนตรีได้ขับร้องและบรรเลง ดังนั้น ด้วยการที่ผู้ชมและผู้รับฟังจะต้องจินตนาการตามเนื้อร้องและทำนองทางดนตรีประกอบไปตามการแสดงดังกล่าวนี้ จึงทำให้เรียกมหรสพดังกล่าวนี้ว่าละครมืด และ 2) การนำวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไปใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงภาพนิ่งหรือตาโบลวิวังต์ (Tableaux Vivants) ภายหลังจากการจัดการแสดงการขับร้องและวงปี่พาทย์โดยให้ผู้ชมต้องสร้างจินตนาการด้วยตนเองในยุคละครมืดแล้วนั้น สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงปรับปรุงกระบวนการแสดงดังกล่าวขึ้นใหม่อีกครั้งในปี พ.ศ.2435 – 2437 โดยพระองค์จัดให้มีการนำภาพนิ่งเข้ามาประกอบรวมอยู่ในชุดการแสดง และดำเนินการปรับปรุงทั้งบทร้องและการบรรเลงดนตรีอีกครั้ง โดยในการแสดงที่เรียกว่าภาพนิ่ง จะเป็นการแสดงโดยให้ผู้แสดงหยุดนิ่งไม่กระดิกตัวระหว่างการแสดง และมีดนตรีคือวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์บรรเลงประกอบ ซึ่งการแสดงดังกล่าวถือว่าได้รับความนิยมอย่างยิ่งในเขตพระราชวัง เนื่องจากเมื่อมีการแสดงละครภาพนิ่ง จะมีการให้พระบรมวงศานุวงศ์ที่ยังทรงพระเยาว์แต่งพระองค์เป็นผู้แสดงในละคร โดยในการแสดงจะใช้บทละครประเภทตับเรื่องที่ไม่ยาวมากนักมาใช้ในการจัดการแสดง เช่น เรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามหนี และภายหลังสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงพระนิพนธ์เพิ่มเพื่อถวายแด่พระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามกุฎราชกุมาร อีก 8 ชุด โดยเป็นการสร้างสรรค์กระบวนเพลงที่มีภาษาหรือสำเนียงทางดนตรีและการแสดงที่แตกต่างกันออกไป คล้ายกับบทเพลงประเภทเพลง 12 ภาษา ประกอบด้วย ชุดที่ 1 การกล่าวสรรเสริญเทพยดา ประกอบภาพพระเป็นเจ้าทั้ง 3 พระองค์ใน

ศาสนาฮินดู ได้แก่ พระศิวะ พระพรหม และพระนารายณ์ ซึ่งชุดดังกล่าวนี้ถือได้ว่าเป็นชุดสำหรับการไหว้ครู ชุดที่ 2 เรื่องราชาธิราช ประกอบภาพฉากแบบพม่า ชุดที่ 3 เรื่องนิทราชาคริต ประกอบภาพฉากแบบแขก ชุดที่ 4 เรื่องนางซินเดอร์เรลลา ประกอบภาพฉากแบบฝรั่ง ชุดที่ 5 เรื่องสามก๊ก ประกอบภาพฉากแบบจีน ชุดที่ 6 เรื่องขอมดำดิน ประกอบภาพฉากแบบขอม ชุดที่ 7 เรื่องพระลอ ประกอบภาพฉากแบบลาว และชุดที่ 8 เรื่องอุณรุท ประกอบภาพฉากแบบไทย (สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2514)

จากการกำเนิดของการบรรเลงดนตรีประกอบผู้แสดงในละครแบบภาพนิ่งครั้งนี้ สันนิษฐานว่าได้ทำให้การบรรเลงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จากแต่เดิมที่มุ่งเน้นด้านการบรรเลงและขับร้อง ได้กลายสถานภาพเป็นเพียงวงดนตรีประกอบการแสดงหรือกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง โดยมีจุดที่น่าสนใจคือผู้แสดงละคร กระทั่งท้ายที่สุดบทบาทของการนำวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไปใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงภาพนิ่ง ได้เปลี่ยนบทบาทไปสู่การเป็นเพียงแค่วงดนตรีที่ใช้ในการประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ที่แต่เดิมผู้แสดงจะต้องหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหว ไปสู่บทบาทของผู้แสดงในละครดึกดำบรรพ์ที่สามารถขยับหรือเคลื่อนย้ายร่างกายในการร่ายรำและแสดงอารมณ์ตามบทละครเพื่อให้เกิดความสมจริง และมีลักษณะเช่นเดียวกันกับการแสดงอุปรากรหรือโอเปร่าของตะวันตก ตามที่ผู้ประดิษฐ์ละครดึกดำบรรพ์ได้มีประสบการณ์ในการพบเจอและรับฟังมา

“**ละครร้อง**” ละครร้องเป็นนวัตกรรมทางมหรสพที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์จากพระราชนิยมของชนชั้นปกครอง กระทั่งกลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมในแบบฉบับร่วมสมัย โดยผู้ริเริ่มในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้คือพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จากที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดของการนำแบบอย่างการแสดงละครร้องมาจากอุปรากรหรือโอเปร่า (Opera) เช่นเดียวกันกับที่แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนี้ ได้ส่งผลไปสู่การเกิดขึ้นของละครดึกดำบรรพ์และปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ดังที่ได้นำเสนอไว้ในเบื้องต้น จากข้อสันนิษฐานของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ได้ทรงพระวินิจฉัยถึงประวัติความเป็นมาของการให้กำเนิดละครร้องของกรมพระนราฯ ที่ได้เล่าถวายกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงสันนิษฐานไว้ว่า ละครร้องที่กรมพระนราฯ ได้ทรงรังสรรค์ขึ้นนี้ นอกจากจะได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากการแสดงอุปรากรของตะวันตกแล้วนั้น ยังได้รับอิทธิพลมาจากละครพันทางกับละครบังสะวันของมลายูอีกด้วย ดังความในสาส์นสมเด็จ (2515) ระบุเป็นอรรถาธิบายความว่า

> “เมื่อ พ.ศ.๒๕๓๔ สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงเสด็จไปประพาสเลียบรอบแหลมมาลายู เวลาประทับอยู่ ณ เมืองไทรบุรี เจ้าพระยาไทรหาละครมลายู ซึ่งเพิ่งมีคนประดิษฐ์ขึ้นใหม่เรียกว่า “บังสาวัน” แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า Malay Opera มาเล่นถวายทอดพระเนตร ตานั้นมาอีกหลายปีพวกละครบังสะวันนั้นเข้ามาเล่นที่กรุงเทพฯ โรงที่เล่นอยู่ข้างวังบูรพาใกล้บ้านเก่าหม่อมฉันๆ จึงชวนคุณป้าเที่ยง ซึ่งมาอยู่ที่บ้านหม่อมฉันไปดูด้วยกัน ท่านว่าไม่ชอบและไม่เห็นน่าดูทั้ง ๒ คน ดูกลับมาแล้วคุณป้าเที่ยงออกปากว่า “ไม่เห็นเป็นละเม็งละคร มีแต่บกมือขึ้นกำกำแล้วก็แบ แบแล้วก็กำอีกเท่านั้น” หม่อมฉันไปเล่าถวายพระพุทธเจ้าหลวงเลยตรัสเรียกละครพันทางว่า “อ้ายพวกกำกำแบแบ” นึกว่าท่านคงเคยทรงได้ยิน ยกมาทูลเป็นอุทรหรณ์ที่ความนิยมของคนต่างชั่งต่างชั้นต่างกัน และละครบังสาวันนั้นเองที่กรมพระนราธิปเอาไปคิดแก้ไปเป็นอย่าง “ละครร้อง” เล่นที่โรงปรีดาลัย แล้วคนอื่นเช่น แม่บุนนาก เป็นต้นเอาอย่างไปเล่น แต่คนทั้งหลายแม้จนเซอร์ โยห์เซียครอสบีราชทูตอังกฤษแสดงปาฐกที่สมาคมโรตะรีเมื่อเร็วๆ นี้ยกย่องว่าละครร้องของกรมพระนราทรงริขึ้น หามีใครรู้ไม่ว่าท่านได้เค้ามาจากละครบังสาวันมลายู”

จากข้อความดังกล่าวข้างต้นพบว่ามีมหรสพอีกประเภทหนึ่งซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงที่ได้รับความนิยม และถือเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นนี้ให้มีความหลากหลายทั้งรูปแบบของการแสดงและดนตรีที่ใช้ประกอบที่ได้นำเอาความหลากหลายทางศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะองค์ความรู้เดิมผนวกกับวัฒนธรรมร่วมสมัยที่อยู่ภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมในขณะที่กำลังสร้างสรรค์ผลงาน เข้ามาผสมผสานกระทั่งกลายเป็นละครพันทางที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานละครร้องของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

บุคคลซึ่งถือว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งในการให้กำเนิดมหรสพที่มีความแปลกใหม่กระทั่งนำไปสู่การพัฒนาให้เกิดความหลากหลายของมหรสพจากชนชั้นปกครอง คือเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เจ้าของโรงละครไซแอมมีสเธียเตอร์ (Siamese Theater) และได้เปลี่ยนชื่อในภายหลังเป็นโรงละครปริ้นซ์เธียเตอร์ (Prince Theatre) ละครพันทางที่ท่านสร้างสรรค์ขึ้นนี้เป็นการได้รับอิทธิพลทางความคิดหลังจากที่ท่านเดินทางกลับมาจากเยือนยุโรป โดยละคร

ของท่านไม่เน้นเนื้อหาที่มีความตายตัว สามารถปรับเปลี่ยนยืดหยุ่นได้อย่างคล่องตัว เนื้อเรื่องของละครมีควรมแปลกใหม่ โดยมีการประพันธ์เนื้อเรื่องให้เป็นเรื่องราวของชนชาติต่างๆ เช่น จีน แขก มอญ ลาว ผู้แสดงมีทั้งชายและหญิง แต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติ มีการใช้คำร้องในการดำเนินเรื่องแบบผสมผสาน ซึ่งความแปลกใหม่ในการสร้างเนื้อหาที่มีความหลากหลายทางเชื้อชาติในละครพันทางของท่านในครั้งนี้ ถือเป็นต้นรากแห่งวิวัฒนาการที่สำคัญในการทำให้เกิดการพัฒนาบทเพลงในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เรียกว่าเพลงภาษาเป็นจำนวนมาก สำหรับวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงละครพันทางนั้น จะนิยมใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เนื่องจากให้เสียงที่ไม่ดังมากเมื่อแสดงในโรงละคร มีการบรรเลงบทเพลงสำเนียงภาษาต่างๆ ที่สอดคล้องไปกับเรื่อง และสิ่งสำคัญคือ การนำเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์แทนภาษาหรือสำเนียงของชนชาตินั้นที่กำลังแสดงเข้ามารวมอยู่ด้วย หรือที่เรียกว่าเครื่องภาษา เช่น การใช้ฉาบใหญ่ แต๋ว กลองจีน ในละครที่เกี่ยวกับเชื้อชาติจีน เช่น เรื่องสามก๊ก และกลองยาวในละครที่เกี่ยวกับชนชาติพม่า เป็นต้น และด้วยความแปลกใหม่ที่เกิดขึ้นจากการแสดงละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ที่มีความร่วมสมัยในด้านการสร้างสรรค์ทั้งเนื้อหาและรูปแบบของละคร ประกอบกับความหลากหลายทางดนตรีที่เข้ามาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการแสดง จึงทำให้ละครของท่านได้กลายเป็นมหรสพประชานิยมอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 กระทั่งเมื่อท่านถึงแก่อสัญกรรม บุตรชายของท่านคือ เจ้าหมื่นไวยวรนาถ (บุศย์) จึงได้เปลี่ยนชื่อโรงละครจากเดิมเป็นชื่อโรงละครบุญมหินทร์

ความแปลกใหม่ของละครพันทางจากการรังสรรค์โดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ตลอดจนความแปลกใหม่ของศิลปวิทยาการจากโลกตะวันตก ทั้งที่ได้แพร่กระจายเข้าสู่สังคมสยามและจากการที่ชนชั้นปกครองได้ออกเดินทางเยือนอาณาจักรต่างๆ ในขณะนั้น ได้ส่งอิทธิพลทางความคิดต่อการเกิดขึ้นของละครร้องและวัฒนธรรมดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครโดยเฉพาะของกรมพระนราฯ และละครร้องที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) เป็นอย่างมาก

จากการทบทวนข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ได้กล่าวถึงความเป็นมาในการสร้างสรรค์ละครร้องของกรมพระนราฯ ที่ได้รับความนิยมอย่างมากในขณะนั้น ได้แสดงให้เห็นว่ากรมพระนราฯ ได้มีความสนใจทางด้านการละครอยู่เป็นฐานเดิม โดยพระองค์มีคณะละครอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ชื่อคณะละครวิมานนฤมิตร โดยผลงานการละครเรื่องแรกของกรมพระนราฯ ที่ได้ร่วมมือกับหม่อมหลวงต่วนศรี ชายาของพระองค์ ช่วยกันคิดหัดละครและเลือกสรรบทเพลงเพื่อบรรจุลงในบทละคร รวมทั้งได้นิพนธ์กลอนขึ้นเป็นภาษาไทย ซึ่งเค้าโครงของเรื่องนั้นได้มาจากนิทานเรื่องยาวของอาหรับ แต่งเมื่อปี พ.ศ.2433 ลักษณะของละครจะมีบทสำหรับขับร้องสลับไป

กับบทพูด ซึ่งจะมีลักษณะวิธีการแสดงคล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ เรื่องที่ปรากฏขึ้นนี้คือเรื่อง “อาหรับราตรี” ละครเรื่องดังกล่าวนี้ นับเป็นความใหม่สำหรับสังคมวัฒนธรรมในยุคนั้นอย่างยิ่ง ซึ่งถือว่าเป็นที่นิยมชื่นชอบของประชาชนชาวกรุงเทพในสมัยนั้นเป็นอย่างมาก จนปรากฏว่ามีผู้นิยมเรียกกันอย่างแพร่หลายและติดปากว่า “ละครหม่อมหลวงต่วน” และก็เป็นครั้งแรกเช่นกันที่เกิดการขายตั๋วและเก็บค่าชมจากผู้ชมในสังคมวัฒนธรรมชาวสยาม ซึ่งในอดีตที่ผ่านมานั้นกิจกรรมความบันเทิงต่างๆ เหล่านี้ประชาชนสามารถเสพได้ตามความพึงพอใจในงานมหรสพสมโภชและสถานที่ต่างๆ ที่มีการจัดกิจกรรมบันเทิงโดยมิต้องเสียค่าใช้จ่ายเพื่อแลกกับการชม

ภายหลังความนิยมของคณะละครกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มีน้อยลง เนื่องจากทรงติดราชการ ไม่มีเวลามาช่วยเหลือกิจการด้านละครได้อย่างเต็มที่ ดังนั้นหลังจากที่ก่อตั้งได้ไม่นานนักคณะละครของกรมพระนราฯ จึงจำต้องล้มเลิกกิจการไป (กรมศิลปากร, 2521, น. 27) จนกระทั่งเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าให้สร้างพระราชวังสวนดุสิตขึ้นและปลูกไม้ดอกไม้ผลมาระยะหนึ่ง ทุกต้นออกดอกออกผลหมด เว้นแต่ต้นลิ้นจี่ที่ไม่ติดผลจึงทรงดำรัสว่า “ถ้ามีผลเมื่อใดจะหาละครหม่อมต่วนมาแสดงทำขวัญ” ปรากฏว่าปีนั้นลิ้นจี่ออกลูกติดเต็มต้นจึงให้แจ้งหม่อมหลวงต่วนเตรียมละครไปเล่น ครั้นทราบต่อว่า ละครหม่อมหลวงต่วนเลิกไปแล้วก็ทรงมีพระราชดำรัสว่า “ต้องจัดให้มีละครขึ้นใหม่ มิฉะนั้นจะไม่สมดังที่ตรัสไว้” ดังนั้นกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์จึงได้ปรึกษากับหม่อมหลวงต่วนเพื่อจะต้องจัดละครขึ้นตามพระบรมราชโองการ โดยการจัดละครครั้งนี้ได้ดำเนินการคือ 1) กรมพระนราฯ ทรงแต่งบทละครเรื่องพระลอ ตอนกลาง ซึ่งเป็นตอนที่พระลอได้เดินทางมาที่แม่น้ำกาหลงและเสี่ยงน้ำ จนถึงพระลอเดินทางมาถึงสวนในเมืองสรอง และ 2) หม่อมหลวงต่วนศรี เป็นผู้จัดเรื่องและส่วนเจ้าจอมมารดาเขียนจะเป็นผู้สอนท่ารำ เมื่อพร้อมแล้วจึงได้เล่นเรื่องพระลอ ตอนกลางถวายที่สวนดุสิต โรงที่แสดงเป็นเวทีอย่างละครฝรั่งคือ คนนั่งดูด้านหน้าด้านเดียว มิใช่เล่นกลางโรงให้คนดู 3 ด้านอย่างละครไทยแบบเก่า โรงนี้ปลูกพระราชทานระหว่างพระที่นั่งอัมพรกับพระที่นั่งภานุมาศ กล่าวได้ว่าการแสดงละครของกรมพระนราฯ และหม่อมหลวงต่วนนั้น เกิดจากพระบรมราชโองการของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรง “เนรมิต” ให้เกิดขึ้น ดังนั้นจึงเรียกละครนี้ว่า “ละครนฤมิตร” ภายหลังพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาพระราชทานเกียรติให้เป็น “ละครหลวง” และให้เติมชื่อว่า “ละครหลวงนฤมิตร” (วีณา วีสเพ็ญ, 2549)

อิทธิพลของละครหลวงนฤมิตรได้สร้างความประทับใจและสร้างความพึงพอใจให้แก่บรรดาชาววังตลอดจนเจ้านายฝ่ายในทั่วกัน หลักฐานหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าอิทธิพลของละครกรมพระนราฯ มีอิทธิพลอย่างยิ่งในสมัยนั้นคือ ความในพระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์

ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ฉบับลงวันที่ 11 กุมภาพันธ์ ร.ศ.128 ตรงกับ พ.ศ. 2452 ที่ทรงมีถึงกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ความว่า

"...ฉันเขียนหนังสือฉบับนี้ โดยความโมทนาสาธุของคนที่ใกล้ๆ ซึ่งละครเธอได้ผูกใจไว้เสียแล้ว รบแต่จะให้มีอีกร่ำไป..."

ความในพระราชหัตถเลขาฉบับนี้ นอกจากจะเป็นการแสดงให้เห็นว่าละครของกรมพระนราฯ เป็นที่นิยมและต้องพระราชหฤทัยแก่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นว่าละครของกรมพระนราฯ ยังเป็นละครที่ทันสมัยเทียบเท่ากับการแสดงของต่างประเทศ ดังนั้นจึงได้ถูกนำมาเป็นเครื่องเชิดหน้าชูตาและกลายเป็นเครื่องมือในการแสดงสถานภาพของความเจริญด้านศิลปวัฒนธรรมของสังคมสยามในสมัยรัชกาลที่ 5 ให้ต่างชาติได้รับรู้อีกทางหนึ่งด้วย

บทละครร้องของกรมพระนราฯ มีการสร้างสรรค์ขึ้นเป็นจำนวนมากและต่างล้วนได้รับความนิยมอย่างมาก เนื่องจากมีการสรรหาเนื้อเรื่องที่มีความทันสมัย เข้ากับยุคสมัยในขณะนั้น มีการดัดแปลงจากนิยายต่างชาติ มีการแบ่งฉากที่สมจริง มีการแต่งตัวของผู้แสดงที่สมจริงตามเชื้อชาตินั้นๆ ที่เนื้อเรื่องกำลังจัดการแสดง เพลงที่ร้องเป็นเพลงที่แปลกใหม่ไม่ซ้ำกับละครแบบเดิมที่เคยร้องเล่น ดังบทละครที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ได้แก่ เรื่องตุ๊กตายอดรัก ยิ่งผัวยิ่งเมีย พัดด้ามจิ้ว สาวเครือฟ้า เป็นต้น อนึ่ง ทำนองทางดนตรีที่ใช้ในการประกอบละครร้องที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นครั้งนี้หลากหลายบทเพลงได้ถูกดัดแปลงไปเป็นเพลงไทยสากล และอีกหลากหลายบทเพลงได้มีการนำบทเพลงของตะวันตกมาดัดแปลง บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครร้องของกรมพระนราฯ ในครั้งนี้ด้วย ทั้งนี้ จากความนิยมอย่างมากของละครกรมพระนราฯ ในสังคมสยามสมัยรัชกาลที่ 5 ครั้งนั้น ยังได้เป็นตัวอย่างที่สำคัญในการนำรูปแบบละครให้เกิดเป็นตัวอย่างแก่คณะละครอื่นๆ อีกหลายโรงในยุคต่อมา อาทิ คณะปราโมทัย คณะวิไลกรุง คณะปราโมทย์เมือง และคณะประเทืองไทย เป็นต้น คณะละครที่เกิดตามมาเหล่านี้ได้มีรูปแบบการแสดงและนำเสนอละครเป็นละครร้องเช่นเดียวกับละครของกรมพระนราฯ

ด้านผลงานทางด้านดนตรีที่ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการนำมาใช้ประกอบในการแสดงละครร้องของกรมพระนราฯ เพลงสำหรับร้องจะนิยมใช้บทเพลงประเภทเพลงสองชั้น ชั้นเดียว และเพลงตัด ซึ่งเพลงตัดจะเป็นบทเพลงที่มีการตัดลักษณะของการเอื้อนออกไป หรือถ้าจะมีการเอื้อนก็จะเป็นการเอื้อนที่ไม่เต็มจังหวะ ดังที่เคยร้องเอื้อนก่อนหน้า ระหว่างการขับร้องมัก

นิยมใช้ซออู้เข้ามาบรรเลงคลอไปกับการขับร้อง เรียกว่าการร้องคลอง และใช้กรับพวงและโทน รำมะนาตีเพื่อประกอบจังหวะ สำหรับวงดนตรีที่นำมาใช้ประกอบการแสดงละครร้องของกรมพระนราฯ ประกอบด้วย วงมโหรี ทั้งวงมโหรีเครื่องเล็ก ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ ระนาดเอก ฆ้องวงมโหรี โทน รำมะนา และฉิ่ง วงมโหรีเครื่องคู่ ได้แก่ ซอด้วง 2 คัน ซออู้ 2 คัน ซอสามสาย ซอสามสายหลิบ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงกลาง ฆ้องวงเล็ก โทน รำมะนา ฉิ่ง และฉาบเล็ก วงมโหรีเครื่องใหญ่ ได้แก่ ซอด้วง 2 คัน ซออู้ 2 คัน ซอสามสาย ซอสามสายหลิบ จะเข้ 2 ตัว ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้เหล็ก ฆ้องวงกลาง ฆ้องวงเล็ก โทน รำมะนา ฉิ่ง ฉาบเล็ก นอกจากวงมโหรีที่ใช้ประกอบในการบรรเลงละครร้องแล้วนั้น ยังมีการนำวงปี่พาทย์เข้ามาใช้ประกอบอยู่ด้วย โดยจะใช้ในการบรรเลงในช่วงการโหมโรงก่อนการแสดง หรือใช้ประกอบกิริยาของตัวละครในบทที่มีการเคลื่อนที่ไปมา และมักจะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลง เนื่องจากไม่ทำให้เกิดเสียงดังในขณะที่มีการแสดง

กระแสความนิยมในมหรสพร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจนกลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมจากพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์และชนชั้นปกครองสยามในยุคหลังการเจริญสัมพันธไมตรีกับเจ้าอาณานิคมตะวันตก ได้เกิดความนิยมอย่างยิ่งทั้งในพระบรมมหาราชวังและส่วนกลาง ซึ่งมีพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเป็นเอกอัครมหาศิลปินในสาขาการละครของไทย โดยเฉพาะผลงานด้านละครร้องที่ได้ทรงพระราชนิพนธ์ตลอดพระชนม์ชีพทั้งสิ้นจำนวน 7 เรื่อง สืบเนื่องมาตั้งแต่ครั้งที่พระองค์ยังทรงเป็นพระบรมโอรสาธิราชในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จำนวน 3 เรื่อง และเมื่อครั้งที่พระองค์ได้เสด็จขึ้นครองราชย์แล้ว จำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ เรื่องตั้งจิตคิดคลั่ง เรื่องมิกาโด เรื่องวั่งตี่ เรื่องศกุนตลา เรื่องพระร่าง เรื่องสาวิตรี และเรื่องพระเกียรติรถ โดยละครร้องแต่ละเรื่องของพระองค์ล้วนมีที่มาแตกต่างกัน แต่โดยรวมแล้วนั้น ผลงานดังกล่าวเป็นการนำแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานมาจากการได้รับอิทธิพลทางความคิดจากตะวันตกที่พระองค์ได้ไปศึกษาเล่าเรียน ผนวกกับพระอัจริยภาพด้านศิลปกรรมของพระองค์ ละครร้องบางเรื่อง เช่น เรื่องมิกาโดและวั่งตี่เป็นพระราชนิพนธ์ที่แปลจากเรื่อง Mikado ซึ่งเป็นอุปรากรชาวอังกฤษ และพระองค์เคยทรงทอดพระเนตรเมื่อทรงเสด็จเยือนสิงคโปร์ และเรื่องพระเกียรติรถ ละครร้องที่พระองค์พระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่โดยมีเค้าโครงจากวรรณคดีและองค์ความรู้จากอินเดียที่มีอยู่ในสยาม เช่น เรื่องพระร่วง สาวิตรี และศกุนตลา และบทละครที่พระราชนิพนธ์ขึ้นเองภายใต้บริบทของเหตุการณ์ในขณะนั้น ได้แก่ เรื่องตั้งจิตคิดคลั่ง เป็นต้น

ด้านดนตรีที่พระองค์นำมาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงละครร้องของพระองค์นั้น ถือได้ว่าเป็นตัวแทนของดนตรีที่มีความร่วมสมัย โดยเนื้อหาทางดนตรีมีความหลากหลายทั้งการนำบทเพลงประเภทเพลงไทยเดิม เพลงไทยสากล และบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับนำมาใช้กับละครร้องของพระองค์โดยเฉพาะ ซึ่งรวมจำนวนบทเพลงได้ทั้งสิ้นกว่า 154 ผลงานเพลง พูนพิศ อมาตยกุล และชมนาด กิจขันธ์ (อ้างถึงใน กลิ่นภักดี, 2554) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงขับร้องแต่ละประเภทที่ใช้ในการแสดงละครร้องของพระบาทเด็จพระมงกุฎเกล้า โดยสรุปความในแต่ละประเภท ดังนี้

1) บทเพลงประเภทเพลงไทยเดิม ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงประเภทเพลงเกร็ดที่อยู่ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียว ซึ่งเป็นเพลงเก่าที่เคยบรรเลงและขับร้องเป็นที่รู้จักของผู้คนในสังคมกันอยู่ก่อนหน้า โดยเฉพาะบทเพลงที่เคยใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงละครนอกและละครใน โดยจะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสายไทยและวงเครื่องสายผสม และใช้ฉิ่งและกรับพวงบรรเลงเพื่อประกอบจังหวะ

2) บทเพลงประเภทเพลงไทยสากล ประกอบด้วยบทเพลงทั้งที่แต่งขึ้นใหม่เพื่อใช้เฉพาะในการแสดงละครร้องของพระองค์ ตลอดจนบทเพลงที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลงไทยเดิม หรือเป็นเพลงไทยเดิมร้องเนื้อเต็มแต่ไม่มีเอื้อน โดยการนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาใช้ในการบรรเลงคลอกับการขับร้อง และในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยสากลนั้น พระองค์มีคณะทำงานร่วมด้วยอีก 3 ท่าน ได้แก่ ประวัติ โคจาริก สมประสงค์ รัตนทัศนีย์ และจวงจันทร์ จันทรคณา

3) บทเพลงประเภทเพลงสำหรับละครร้องโดยเฉพาะ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ เพลงที่แต่งขึ้นใหม่แต่มีลักษณะคล้ายทำนองเพลงไทยเดิม เพลงที่ดัดแปลงมาจากเพลงเกร็ดของเก่า ซึ่งมีกลวิธีในการประพันธ์ที่มีกระบวนการดัดแปลงมาจากวิธีการที่แตกต่างกันออกไป เช่น การตัดทำนองเพลงสามท่อนให้เหลือบรรเลงเพียงท่อนเดียวและเปลี่ยนชื่อใหม่หรืออาจใช้ชื่อเดิม การนำทำนองเพลงเกร็ดของเก่าที่เคยมีมาก่อนหน้ามาแปลงทำนองให้ออกไปจากทำนองเดิม แต่ยังคงรักษาลูกตกไว้เช่นเดิม

มนตรี ตราโมท (2497) และอุทิศ นาคสวัสดิ์ (2517) ได้กล่าวถึงประวัติและได้จัดแบ่งประเภทของละครร้องออกเป็น 2 ประเภทคือ 1) ละครร้องล้วนๆ หรือละครร้องอย่างเก่า และ 2) ละครร้องสลับพูดหรือเรียกอีกชื่อว่าละครแบบปรีดาลัย โดยละครร้องอย่างเก่าหรือละครร้องล้วนๆ นั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ทรงสร้างสรรค์ขึ้นจากการทำเลียนแบบจากละครอุปรากรที่เรียกว่า Operatic Libretto โดยมีการกำหนดให้ตัวละครที่เป็นผู้

แสดงในละครขับร้องโต้ตอบบทกลอนที่ประพันธ์ขึ้นกันไปมา เนื้อหาของบทกลอนจะสอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่ผู้ประพันธ์นำมาสร้างสรรค์ นักแสดงจะทำการขับร้องโดยไม่มีการพูดเป็นคำสามัญสอดแทรกระหว่างการแสดง อาจมีการรำหรือแสดงท่าทางหรือปรับเปลี่ยนท่าทางได้ตามเนื้อหา สำหรับวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงจะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลงประกอบ และมีการสลับฉากตามเนื้อหาของเรื่อง ในด้านการขับร้องซึ่งถือเป็นหัวใจหลักของการแสดงละครร้อง โดยการแสดงละครร้องแบบเก่านี้จะใช้ลูกคู่ร้องประกอบการแสดงตั้งแต่ต้นกระทั่งจบ ส่วนละครร้องสลับพูดนั้น เป็นการแสดงละครที่ประกอบด้วยการขับร้องเป็นคำร้องสลับกับคำพูด สลับกันไปตลอดทั้งเรื่องตั้งแต่ต้นกระทั่งจบ

“**แตรวง**” แม้ตามข้อมูลทางประวัติศาสตร์จะได้อธิบายว่า อิทธิพลของเครื่องเป่าประเภทแตรจากชาติตะวันตกได้แพร่อยู่ในสยามตั้งแต่ยุคสมเด็จพระนารายณ์มหาราชมาแล้วนั้น แต่ความนิยมในวัฒนธรรมดนตรีประเภทแตรของชาวตะวันตกกลับได้รับความนิยมและมีการบันทึกเป็นหลักฐานจำนวนมาก ที่ได้แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมการบรรเลงแตรที่ได้รับความนิยมนี้เกิดขึ้นจากการได้รับอิทธิพลโดยลัทธิล่าอาณานิคมจากชาติตะวันตก โดยเฉพาะในสมัยรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จากการเข้ามาของวัฒนธรรมการเป่าแตรจากกองกำลังทหารเรือรบทั้งจากยุโรปและอเมริกา กระทั่งนำไปสู่การปรากฏตัวขึ้นของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเรียกว่าแตรวงสำเนียงไทย และแพร่กระจายอยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตของประชาชนในปัจจุบัน

การแพร่กระจายของวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีประเภทแตรหรือแตรวงจะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าหรือเครื่องลม ทั้งเครื่องลมไม้ (Wood Wind) เช่น พิโคโล่ (Piccolo) ฟลุ๊ท (Flite) โอโบ (Oboe) คลาริเน็ต (Clarinet) เครื่องลมทองเหลือง (Brass) เช่น ทรัมเป็ต (Trumpet) ทรอมโบน (Trombone) ยูโฟเนียม (Euphonium) ตลอดรวมถึงเครื่องประกอบจังหวะ (Percussion) เช่น กลองใหญ่ (Bass Drum) และกลองเล็ก (Snare Drum) และทำให้การบรรเลงแตรวงส่งอิทธิพลไปยังการถือกำเนิดขึ้นของแตรวงในรูปแบบสำเนียงสยาม โดยจากหลักฐานนำเสนอให้เห็นว่าปรากฏการณ์ของการเกิดขึ้นของแตรวงในสยาม เกิดขึ้นด้วยกัน 5 ครั้ง ได้แก่ ครั้งที่ 1 จากการบรรเลงแตรวงโดยกองทหารเรือชาวอเมริกัน เมื่อครั้งที่นาวาโทอาร์มสตรองเข้ามาดำเนินการทำสนธิสัญญาเจริญสัมพันธไมตรีกับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อปี พ.ศ.2399 ณ ป้อมวิชัยประสิทธิ์ ครั้งที่ 2 เมื่อปี พ.ศ.2404 เมื่อครั้งที่มีการบรรเลงแตรวงของทหารตะวันตกที่บริเวณปากน้ำ ครั้งที่ 3 เมื่อปี พ.ศ.2405 เมื่อครั้งที่สยามมีการเจริญสัมพันธไมตรีกับราชทูตชาวปรัสเซีย โดยมีการบรรเลงแตรวงประกอบอยู่ในขบวนเรือแห่พระราชสาส์น ซึ่งในการบรรเลงแตรวงครั้งนี้ทำให้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเกิดความ

ประทับใจเป็นอย่างมาก และทรงให้กัปตันซุลเดอร์วาลและนายฟรีซทำหน้าที่เป็นครูอาสาถ่ายทอดความรู้การเป่าแตรด้วยเพลงฝรั่งอย่างง่ายให้กับทหารไทย ครั้งที่ 4 แตรวงของทหารอเมริกันได้บรรเลงดนตรีอีกครั้งเมื่อปี พ.ศ.2411 โดยเรือที่มีชื่อว่า Vandila ซึ่งได้ทอดสมออยู่ในแม่น้ำเจ้าพระยา และครั้งที่ 5 ซึ่งตรงกับการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการจัดการบรรเลงแตรวงที่ท่าราชวงดิษฐ์ ซึ่งผู้ควบคุมการแสดงวงดนตรีครั้งนี้คือครูแตรประจำเรือชื่อมิชเชลล์ ฟุสโก (Michael Fusco) ด้วยความประทับใจในการบรรเลงแตรวงดังกล่าว พระยาประชากรวงศ์ (ชาย บุนนาค) จึงได้เชิญชวนให้ครูฟุสโกทำหน้าที่เป็นครูแตรให้กับกองทหารของกองทัพสยาม กระทั่งถึงแก่กรรมในปี พ.ศ.2445 (สธน โรจนตระกูล, 2559)

ตลอดระยะเวลาอันยาวนานที่เสียงของแตรวงจากชาติตะวันตกดังขึ้นเมื่อครั้งเปิดประเทศต้อนรับชาติตะวันตกกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 5 วัฒนธรรมการบรรเลงแตรวงจากวงดนตรีของทหารต่างชาติ ได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมด้วยกระบวนการในการทำให้เกิดขึ้นโดยพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์ ที่ได้ทำหน้าที่ในการเลือกเฟ้นศิลปวัฒนธรรมของชาติอื่นเมืองอื่น เพื่อนำมาใช้ในการแสดงถึงความเป็นอารยะของสยาม วัฒนธรรมแตรวงจากชาติตะวันตกได้แพร่กระจายเข้าสู่วัฒนธรรมสยามจากครูแตรหลากหลายคนที่ได้ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับนักเรียนดนตรีชาวสยาม รวมทั้งส่งผลให้เกิดขึ้นของบทเพลงต่างๆ จำนวนมาก ทั้งที่ถูกใช้เป็นเพลงสำหรับประกอบในการประดับพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ดังที่ปรากฏในรูปแบบของบทเพลงสรรเสริญพระบารมี โดยตามประวัติศาสตร์ที่ได้มีการผลิตซ้ำเนื้อหาที่ว่าด้วยที่มาของเพลงสรรเสริญพระบารมี ที่ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในแผ่นดินสยามนั้นกล่าวโดยสรุปว่า เพลงสรรเสริญพระบารมีในแบบฉบับเริ่มแรกก่อนที่จะเป็นเพลงสรรเสริญพระบารมีที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันนี้ เกิดขึ้นจากแนวความคิดของครูแตรชาวตะวันตก 2 ท่าน คือ เฮวุดเซน (Heutsen) และอิมเปย์ (Impey) ครูผู้สอนดนตรีฝรั่งในวังหลวงและนายทหารชาวอังกฤษ ซึ่งทั้งสองท่านได้นำเพลงสรรเสริญพระบารมีที่มีอยู่แต่เดิมจากประเทศอังกฤษ หรือที่มีชื่อเรียกว่า God save the queen มาดัดแปลงให้กลายเป็นเพลงสรรเสริญพระบารมีในแบบฉบับที่ใช้ในการสรรเสริญพระเกียรติและบรรเลงรับเสด็จเมื่อครั้งออกมหาสมาคมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กระทั่งในกาลต่อมาได้มีการประพันธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่เพื่อมีลักษณะอย่างสยามโดยพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยยางกูร) และเรียกเชื่อเพลงดังกล่าวว่า เพลงจอมราชจงเจริญ ดังมีเนื้อหาของบทร้องความว่า

ความ	สุขสมบัติทั้ง	บริวาร
เจริญ	พละปฏิภาณ	ผ่องแผ้ว
จง	มีพระชนม์นาน	นับรอบ ร้อยแฮ
มี	พระเกียรติเลิศแล้ว	เล่ห์เพี้ยงเพียงจันทร์

เพลงสรรเสริญพระบารมีในแบบฉบับดังกล่าวนี้ถูกปรับปรุงใหม่อีกครั้งหลังปี พ.ศ.2414 เมื่อรัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสยังสิงคโปร์และพระองค์ทรงได้ยินกองทหารแตรชาวอังกฤษบรรเลงบทเพลงในทำนองเช่นเดียวกัน ดังนั้นพระองค์จึงทรงมีดำริให้มีการแต่งเพลงสรรเสริญพระบารมีเพื่อรับเสด็จพระองค์แทนที่ทำนองเพลงเดิม โดยดำริให้ครูดนตรีไทยในยุคนั้นทำการคัดเลือกทำนองของบทเพลงไทยเพลงเก่าที่มีอยู่แต่เดิมเมื่อครั้งรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระองค์ได้ตั้งชื่อเพลงดังกล่าวว่าเพลงสรรเสริญพระบารมี โดยบทเพลงดังกล่าวนี้จัดรวมอยู่ในเพลงตับมโหรี ซึ่งประกอบด้วย 3 บทเพลง ได้แก่ เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงกินรีฟ้อน และเพลงศศิธรทรงกลด ทั้งนี้ จากที่กล่าวมาในตอนต้นถึงพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์ที่มีต่อการนำวัฒนธรรมดนตรีประเภทแตรวงจากชาติตะวันตก ที่ได้นำไปสู่การสร้างสรรค์บทเพลงสรรเสริญพระบารมี ทั้งแบบฉบับทำนองตะวันตกและแบบฉบับสยามหลังปรับปรุงขึ้นใหม่นั้น สธน โรจนตระกูล (2559) ได้กล่าวถึงประวัติและที่มาของเพลงสรรเสริญพระบารมี ว่ายังคงมีความซับซ้อนและมีผู้ให้ข้อมูลถึงที่ไปที่มาของบทเพลงดังกล่าวในหลากหลายชุดความรู้ แต่โดยสรุปแล้วนั้น บทเพลงดังกล่าวนี้ถือเป็นก้าวสำคัญทางประวัติศาสตร์ของพัฒนาการดนตรีตะวันตกที่ได้แพร่กระจายเข้าสู่อุดมการณ์ของชนชั้นปกครองสยาม กระทั่งนำไปสู่การเป็นส่วนหนึ่งของวิถีประชาในสังคมไทย

การแพร่กระจายของวัฒนธรรมแตรวงที่ได้หลั่งไหลเข้าสู่วิถีการดำเนินชีวิตทั้งของหลวงหรือชนชั้นปกครองดังที่นำเสนอในเบื้องต้นแล้วนั้น ยังพบว่ามีการนำแตรวงไปใช้ในพิธีกรรมของหลวงในกิจกรรมอื่นนอกจากการใช้เป็นเพลงเคารพอีกด้วย เช่น การเป่าแตรประโคมช่วงมีพระประสูติกาลในพระบรมมหาราชวัง หรือการจัดตั้งให้มีกองแตรอยู่ในกองทัพ แต่ก็เป็นไปเพียงเพื่อให้มีรูปแบบของการจัดตั้งกองทัพในลักษณะเช่นเดียวกันกับรูปแบบของกองทัพจากชาติตะวันตกเท่านั้น ทั้งนี้ ปัญหาอย่างหนึ่งที่การฝึกหัดแตรวงในกองทัพของสยามที่จัดตั้งขึ้นและไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร เกิดขึ้นจากปัญหาที่นักดนตรีฝึกหัดในขณะนั้นยังไม่มีความสามารถมากพอในการทำความเข้าใจโน้ตตะวันตก เนื่องจากการบรรเลงในแบบตะวันตกเป็นการบรรเลงแบบประสานเสียงซึ่งมีรากฐานต่างจากการบรรเลงในแบบดนตรีไทย ดังนั้น ในการเรียนการสอน

แตรวงในขณะนั้นจึงเป็นไปในลักษณะของการท่องจำตามหลักการของดนตรีไทย โดยนักดนตรีชุดแรกที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีตะวันตกซึ่งเป็นทหารทั้งชาวไทยและชนชาติอื่นๆ ที่ได้สมัครเข้ามาเป็นทหารเกณฑ์ฝึกหัดอย่างชาติตะวันตก อาทิ ขุนเจนกระบวนหัด ได้รับการโปรดเกล้าให้ทำหน้าที่คุมทหารเรือประจำเรือพระที่นั่ง และทำหน้าที่ในการฝึกซ้อมทหารแตรประจำเรือพระที่นั่ง ขุนจัดกระบวนพลและขุนรุดรณชัย ทำหน้าที่เป่าแตรนำขบวนเสด็จ เป็นต้น (รณชัย รัตนเศรษฐ, 2554)

กระทั่งต่อมาหลังจากที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงเสด็จกลับจากประเทศเยอรมัน พระองค์ได้ทรงเป็นผู้วางรากฐานด้านการจัดการเรียนการสอนดนตรีตะวันตกในสังคมสยามขึ้นใหม่ โดยเฉพาะด้านการเรียนระบบโน้ตตะวันตก ทั้งนี้ ด้วยพื้นฐานความรู้ของพระองค์ที่มีความชำนาญด้านดนตรีไทย ผนวกกับด้านดนตรีตะวันตกที่พระองค์ได้รับเพิ่มเติมมาจากการศึกษาที่ต่างประเทศ ความเข้าใจโดยพื้นฐานของพระองค์ที่ทรงเข้าใจว่าควรมีการปรับปรุงแนวการบรรเลงเพลงสำหรับแตรวงที่มาจากพื้นฐานความเข้าใจของนักดนตรีไทยเสียก่อน ดังนั้น พระองค์จึงนำเอาบทเพลงไทยมาปรับปรุงแนวทางการบรรเลงด้วยการประสานเสียงในแบบตะวันตก เพื่อย่นระยะเวลาในการจดจำของนักดนตรีชาวไทย ซึ่งครูดนตรีไทยที่มีส่วนร่วมสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานแตรวงฉบับไทยร่วมสมัยครั้งนี้คือ จางวางทั่ว พาทยโกศล ครูดนตรีแห่งสำนักดนตรีพาทยโกศล โดยบทเพลงพระราชนิพนธ์ซึ่งถือเป็นบทเพลงไทยร่วมสมัยในแบบฉบับบรรเลงด้วยแตรวง ซึ่งเกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์โดยสมเด็จฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เช่น เพลงบุหลันชกมวย เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงสี่เกลอ เพลงทยอยใน เพลงเขมรพวง สามชั้น เพลงเขมรชมจันทร์ เพลงโหมโรงสบัดสบิ้ง เพลงทยอยใน เพลงทยอยนอก เพลงครอบจักรวาล เถา ฯลฯ ซึ่งแนวทางในการเรียบเรียงบทเพลงไทยสำหรับแตรวงของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตหรือทูลกระหม่อมบริพัตรนั้น วิชิต โห้ไทย (2545) ได้อธิบายแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานของพระองค์ โดยสรุปความได้ว่า แนวทางในการรับการถ่ายทอดความรู้ด้านการเรียบเรียงเพลงไทยในแบบฉบับสากลหรือแบบฉบับแตรวงนั้น ทูนกระหม่อมบริพัตรทรงนิพนธ์เสียงประสานเพิ่มเข้ามาในแบบทำนองไทย คือ จะไม่มีการใส่คอร์ดใดๆ ในทำนองของบทเพลง แต่จะทรงใช้ความได้เปรียบของวงโยธวาทิตด้านจำนวนประเภทและจำนวนเครื่องดนตรีที่มีอยู่จำนวนมาก โดยจะทรงเน้นให้มีทำนองล้อรับให้กับเครื่องดนตรีกลุ่มต่างๆ ได้มีการประสานกันเพื่อเพิ่มความไพเราะ จึงทำให้ผลงานของท่านเป็นผลงานที่มีความทันสมัยและเป็นเพลงร่วมสมัยมาถึงปัจจุบัน

จากการวางรากฐานด้านดนตรีตะวันตกโดยเฉพาะด้านการบรรเลงแตรวงและการทำความเข้าใจระบบโน้ตตะวันตกที่พระองค์ได้ทรงดำเนินการไว้ในเบื้องต้นนั้น ได้ส่งผลสำคัญอย่างมากในการทำให้เกิดการสร้างสรรค์บทเพลงไทยที่ถูกตัดแต่งและดัดแปลงให้นำเสนอความงามทางดนตรีในรูปแบบของแตรวง อาทิ เพลงสุดเสนาะ ที่ดัดแปลงมาจากบทเพลงแสนเสนาะ เพลงสาครลั่น ดัดแปลงมาจากบทเพลงทะเลบ้า เพลงสรรเสริญเสือป่า ดัดแปลงมาจากบทเพลงบุหลันลอยเลื่อน ฯลฯ และได้นำเครื่องประกอบจังหวะในดนตรีไทย ได้แก่ กลองแขก ฉิ่ง ฉาบ และกรับ มาใช้แทนเครื่องประกอบจังหวะของตะวันตก ซึ่งวัฒนธรรมความบันเทิงในการนำแตรวงมาใช้ในสังคมสยามในขณะนั้นได้ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องสร้างความบันเทิง ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และได้รับความนิยมอย่างมาก เนื่องจากถือเป็นนวัตกรรมทางดนตรีที่มีความแปลกใหม่และไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในสังคมสยาม (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2556)

การบรรเลงแตรวงด้วยบทเพลงไทยตลอดจนการดัดแปลงบางทำนองของเพลงสำเนียงต่างๆ มาบรรเลงด้วยแตรวงได้แพร่กระจายไปสู่สังคมนักดนตรีไทยอย่างรวดเร็ว เนื่องด้วยปัจจัยสำคัญจากการที่ทหารแตรวงที่ได้รับการฝึกหัดจนมีความรู้ความสามารถถูกส่งไปประจำการตามหัวเมืองต่างๆ และได้กระจายความรู้ของตนที่มีอยู่ไปสู่นักดนตรีในชุมชน ผนวกกับวิถีการดำเนินชีวิตของชาวสยามทั่วทุกภูมิภาคที่มีธรรมเนียมประเพณีที่มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาในการแห่หรือจัดขบวน ดังนั้น ด้วยส่วนผสมระหว่างภูมิปัญญาใหม่ทางด้านดนตรีผนวกกับรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมวัฒนธรรมชาวสยาม จึงทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนและฝึกฝนวิชาความรู้ด้านดนตรีแตรวง กระทั่งเกิดคณะวงดนตรีที่มีการสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงไทยที่บรรเลงด้วยแตรวงจำนวนมาก โดยเฉพาะคณะแตรวงที่ตั้งอยู่ในเขตพื้นที่ภาคกลางบริเวณจังหวัดเพชรบุรี สุพรรณบุรี อ่างทอง นนทบุรี ปทุมธานี และพระนครศรีอยุธยา และแพร่กระจายไปยังพื้นที่ภาคกลางตอนบนและเขตพื้นที่ภาคเหนือ เช่น จังหวัดนครสวรรค์ พิษณุโลก อุตรดิตถ์ เป็นต้น สำหรับด้านบทเพลงที่นิยมบรรเลงแตรวง มักในระยะเริ่มแรกจะเป็นบทเพลงที่ครูผู้สอนจำมาจากครั้งที่ได้รับการถ่ายทอดเมื่อครั้งเป็นทหาร ดังนั้นจึงมีทั้งเพลงไทยและเพลงตะวันตก (เพลงฝรั่ง) และจะได้จังหวะประกอบการบรรเลงทำนองเพลง ได้แก่ จังหวะเดิน (March) และจังหวะ Waltz และจังหวะอื่นๆ เช่น สามช่า หรือการนำกลองยาว และเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้ามาประกอบเพื่อให้เกิดความพึงพอใจของผู้บรรเลงและผู้ว่าจ้าง อาทิ เพลงคุณหลวง ยีเฮ็ม คลื่นกระทบฝั่ง ทะเลบ้า โยสลัม แขกเชิญเจ้า มอญดูดาว มหาฤกษ์ มหาชัย กระทั่งหลังยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง ยังมีบทเพลงที่นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงแตรวง เช่น ชุดเพลงรำวงมาตรฐาน รำวงลอยกระทง รำวงดาวพระศุกร์ ตลอดจนบทเพลงที่ได้รับความนิยมในแต่ละยุคสมัยก็จะถูกแตรวง

นำมาใช้ในการบรรเลงเพื่อสร้างวัฒนธรรมความบันเทิงให้กับประชาชน ในลักษณะของวัฒนธรรมประชานิยมสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน

ดนตรีไทยร่วมสมัยไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่รูปแบบทางดนตรีไทยที่มีส่วนผสมกับรูปแบบของวัฒนธรรมดนตรีจากชาติอื่น โดยเฉพาะในที่นี้คือดนตรีตะวันตกแต่เพียงเท่านั้น ความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นยังสามารถรวมไปถึงการผนวกกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยในมิติใดมิติหนึ่ง กับแนวคิดหรือรูปแบบทางวัฒนธรรมของชนชาติอื่น ดังเช่นดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏขึ้นในรูปแบบของวัฒนธรรมประชานิยมในวัฒนธรรมการบันทึกเสียงดนตรีไทย

“**การบันทึกเสียงดนตรีไทย**” ได้ถือกำเนิดขึ้นหลังจากเทคโนโลยีในด้านการบันทึกเสียงที่ได้ก่อกำเนิดขึ้นภายหลังจากเหตุการณ์การปฏิวัติอุตสาหกรรมเมื่อปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยชายชาวอเมริกันนามว่าโธมัส อัลวา เอดิสัน (Thomas Alva Edison) ในการนำแผ่นดีบุกบางเรียบไปหุ้มบนกระบอกเหล็กตันและวางเข็มบนร่อง จากนั้นจึงใช้มือหมุนกระบอกพร้อมกับบันทึกเสียงลงไปผ่านคลื่นเสียงให้ทำปฏิกิริยากับเข็ม เข็มเกิดการสั่นสะเทือนและส่งผลให้เกิดรอยบนกระบอก ครั้นเมื่อต้องการฟังเสียง ก็จะต้องหมุนกระบอกผ่านเข็มและกระจายออกสู่ลำโพง จึงจะได้ยินเสียงที่บันทึกไว้ กระทั่งในกาลต่อมาได้มีการนำวัสดุชนิดอื่นๆ มาใช้ในการทดแทนดีบุก เช่น ขี้ผึ้งและไวนิล เนื่องจากทำให้เกิดความทนทานและมีการบันทึกเสียงต่างๆ ได้ดียิ่งขึ้น กระทั่งการแพร่กระจายของกระบอกเสียงที่ได้รับความนิยมและเกิดปรากฏการณ์ที่ได้รับความนิยมไปทั่วโลกนั้น เกิดขึ้นจากการลดขนาดและน้ำหนักให้เล็กและเบาลงของกระบอกเสียง จึงสามารถทำให้ผู้ที่มีสุนทรียรสในการบันทึกและฟังเสียงดนตรี สามารถที่จะนำกระบอกเสียงดังกล่าวไปสู่การบันทึกและฟังเสียงต่างๆ ที่ตนเองมีความสนใจได้อย่างทันท่วงที รวมถึงเสียงในอาณาจักรสยามด้วยเช่นกัน

ในสยามนั้น การแพร่กระจายของวัฒนธรรมประชานิยมของการบันทึกและฟังเสียงจากกระบอกเสียง เริ่มต้นในยุคสมัยเดียวกันกับการเกิดขึ้นของกระบอกเสียงจากโธมัส อัลวา เอดิสัน คือตรงกับรัชสมัยแห่งปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ความนิยมในการมีเครื่องบันทึกเสียงโดยเฉพาะที่ยังคงกระจุกตัวอยู่กับกลุ่มราชวงศ์ เจ้านาย และชนชั้นปกครอง ตลอดรวมถึงชนชั้นกลางที่มีรายได้สูงในเขตพื้นที่ภาคกลางนั้น ได้สะท้อนผ่านหลักฐานของการบันทึกเสียงดนตรีในอาณาจักรสยามเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2437 โดยเริ่มมีการบันทึกเสียงเพลงพื้นบ้าน วงปี่พาทย์ วงมโหรี การละเล่นเสภา แหล่ เทศน์ และวงดนตรีอื่นๆ ที่มีอยู่ในสังคมสยามในขณะนั้น ซึ่งการบันทึกเสียงเพลงไทยครั้งแรกที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2437 นี้ นาย ต. เง็กชวน ได้ทำการบันทึกข้อมูลไว้ว่า เป็นการบันทึกเสียงเพลงฉ่อยหรือเรียกว่าเพลงเป่ ในเขตพื้นที่

ตลาดบ้านใหม่ ตำบลหน้าเมือง อำเภอเมือง จังหวัดฉะเชิงเทรา ซึ่งผู้ที่ทำหน้าที่ในการขับร้องเพลงฉ่อยในครั้งนั้นมีนามว่าแม่อินทร์ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540)

คุณสมบัติพิเศษของนวัตกรรมที่มีกระบวนการบันทึกและฟังเสียงได้อย่างทันใจจากกระบอกเสียงนั้น ทำให้เครื่องบันทึกเสียงกลายเป็นทั้งเครื่องประดับบารมีของชนชั้นสูงและชนชั้นกลางที่มีรายได้ ได้รับความนิยมและแพร่กระจายไปทั่วราชอาณาจักรสยาม และอาจกล่าวได้ว่าสยามนั้นเป็นอาณาจักรในลำดับต้นๆ ของทวีปเอเชียที่มีบริษัทผลิตแผ่นเสียงเข้ามาทำการบันทึกเสียงและเปิดกิจการอย่างจริงจัง ผลงานเสียงต่างๆ ที่ถูกบันทึกไว้ในรูปแบบทั้งกระบอกเสียงในยุคเริ่มต้น กระทั่งได้รับการพัฒนาให้เป็นแผ่นเสียงในยุคต่อมานั้น ได้กลายเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญในการสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของการบันทึกเสียงดนตรีไทยที่เกิดขึ้นผ่านนวัตกรรมจากต่างชาติหลายต่อหลายครั้งที่สำคัญ ซึ่งผลงานการบันทึกส่วนใหญ่โดยเฉพาะการบันทึกเสียงดนตรีไทยในราชสำนักจะเกิดขึ้นจากการบันทึกเสียงโดยชาวฝรั่งเศส เยอรมัน และอเมริกัน โดยเหตุการณ์ในการบันทึกเสียงดนตรีไทยซึ่งถูกนำเสนอไว้ในข้อมูลทางประวัติศาสตร์ดนตรีประจำชาติไทย เกิดขึ้นหลายครั้งด้วยกัน ตามข้อมูลในหนังสือลำนำแห่งสยาม (2540) และหนังสือสยามสังคีต (2524) ที่นำเสนอโดยพูนพิศ อมาตยกุล ได้อรรถาธิบายถึงข้อมูลและเกร็ดความรู้ทางประวัติศาสตร์ดนตรีผ่านแผ่นเสียง และเหตุการณ์สำคัญของการบันทึกเสียงดนตรีไทยที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทยในหลากหลายเหตุการณ์ โดยแผ่นเสียงที่แสดงให้เห็นว่ามีการบันทึกเสียงวงดนตรีไทยเก่าแก่ที่สุด เกิดขึ้นเมื่อครั้งมีการจัดคอนเสิร์ตดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ณ วังของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ คอนเสิร์ตดนตรีไทยในครั้งนั้นเป็นคอนเสิร์ตดนตรีไทยที่รัชกาลที่ 5 จัดขึ้นเพื่อต้อนรับแขกจากต่างประเทศ ในการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้อำนวยการฝึกซ้อมออกแบบและเขียนฉากประกอบการแสดงโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ และเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ โดยตามเสียงที่บันทึกไว้นั้นเป็นการบรรเลงคอนเสิร์ตดนตรีไทยในเรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์ ซึ่งมีการขับร้องประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และใช้เล่นเป็นตับมโหรีปี่พาทย์ โดยจะจำกัดเวลาในการแสดงประมาณหนึ่งชั่วโมง เพื่อให้เกิดความกระชับของการแสดง การบันทึกเสียงดนตรีไทยอีกครั้งสำคัญซึ่งนอกจากจะเป็นการบันทึกเสียงดนตรีไทยจากฝีมือบรมครูในวงการดนตรีไทยแล้วนั้น นับว่ามีเป็นการบันทึกเสียงของผู้หญิงคนแรกในสยามที่เกิดขึ้น โดยในการบันทึกเสียงครั้งนี้เกิดขึ้นจากฝีมือการบันทึกเสียงจากบริษัทโอเดียน (Odeon) ซึ่งมีสำนักงานใหญ่ของบริษัทอยู่ที่ประเทศเยอรมัน ทำการบันทึกเสียงการขับร้องและบรรเลงดนตรีไทยจากวงดนตรีไทยของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และมีนักร้องนามว่าหม่อมส้มจีน ซึ่งเป็นภรรยาของพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ บุนนาค) ซึ่งชุด

การบันทึกเสียงนี้เป็นการบรรเลงตับนางลอย และบทเพลงอื่นๆ ที่บรรเลงและถูกบันทึกไว้เป็นจำนวนมากที่รวมอยู่ในชุดเดียวกัน เช่น เพลงสรรเสริญพระบารมี ตับคนัง ตับเชิด กราวนอกออกภาษา ตับฝรั่ง ตับเพลงฉิ่ง ตับนางนาค ตับแขกมอญ ตับทะแย เพลงเชิดจีน ทยอยนอก ทยอยใน เขมรราชบุรี บุหลัน สี่บท ต่อยรูป นางครวญ เป็นต้น

นอกจากการบันทึกเสียงดนตรีไทยที่เกิดขึ้นในสยามแล้วนั้น การบันทึกเสียงดนตรีไทยยังเกิดขึ้นในต่างแดนด้วยเช่นกัน ดังที่ปรากฏในข้อมูลทางประวัติศาสตร์เมื่อครั้งที่คณะนักดนตรีไทยออกเดินทางจากสยามไปแสดงตามเมืองต่างๆ ในยุโรป โดยมีผู้นำในการเดินทางครั้งนี้คือนายบุศย์ มหินทร์ ผู้เป็นบุตรชายของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ผู้บุกเบิกการนำผลงานศิลปวัฒนธรรมสยามไปแสดงยังกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงส่งคณะฑูตเดินทางไปเจริญพระราชสัมพันธไมตรีกับพระราชินีนาถวิคตอเรีย กระทั่งการแสดงดังกล่าวได้สร้างความประทับใจให้กับนักวิชาการดนตรีชาวเยอรมันนามว่า คาร์ล สะตุ๊มฟ์ (Carl Stumpf) ผู้มีความสนใจที่จะศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของชนชาติอื่นที่ต่างไปจากชนชาติของตนเอง บทเพลงตามกระบอกเสียงที่ได้บันทึกเสียงในการบรรเลงบทเพลงไทยของวงดนตรีครั้งนี้ อาทิ เพลงทยอยนอก ทยอยใน ทยอยญวน และเพลงสรรเสริญพระบารมี และด้วยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี่เอง ถือเป็นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ครั้งสำคัญยิ่งที่มีคุณูปการอย่างยิ่งใหญ่ต่อวงการศึกษาดนตรีของโลก เพราะได้นำไปสู่การทำให้กำเนิดวิชาการศึกษาด้านมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) ซึ่งนอกจากตัวอย่างเหตุการณ์สำคัญที่มีการบันทึกเสียงดนตรีไทยในเบื้องต้นแล้วนั้น การบันทึกเสียงดนตรีไทยยังเกิดขึ้นอีกบ่อยครั้งทั้งจากฝีมือของชาวต่างชาติ และการบันทึกเสียงจากชนชั้นปกครองสยามในสมัยรัชกาลที่ 5 อาทิ แผ่นเสียงสมัยรัชกาลที่ 5 ได้แก่ แผ่นเสียงหน้าเดียวตราอรหัน (Angle Record) ชุดบุหลัน หม่อมส้มจีนขับร้อง ชุดใบ้คลั่ง หม่อมส้มจีนขับร้อง แผ่นเสียงตราตึก (Odeon) ชุดมโหรีตับแขกมอญ หม่อมส้มจีน เครื่องสายนายแปลก แขกโอด หม่อมมาลัย ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และยุคหลังจากนั้นเป็นต้นมา อาทิ แผ่นเสียงสมัยรัชกาลที่ 6 – 7 ตราดอกลำโพง ตราสุนัข และตราตึก ได้แก่ เพลงนกขมิ้น นายจอนขับร้อง เพลงเทพนิมิต นายหยินขับร้อง ใบ้คลั่ง 3 ชั้น นายอิ่มขับร้อง เพลงเขมรไทรโยค เพลงทยอยนอก ตับนางนาค ขับร้องโดยขุนเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตะวาภัย) แผ่นเสียงบันทึกวงดนตรีไทยเพลงอิเหนาและเรื่องพระลอปรีดาลัย หม่อมมาลัยขับร้อง แผ่นเสียงตราสุนัขของห้างรัตนมาลา อาทิ แผ่นเสียงบันทึกเพลงตับอะบูหะซัน ขุนสำเนียงวิเวกวรขับร้อง เพลงเขมรเลียบพระนคร นางเล็ก สุขโสต ขับร้อง เพลงดอกไม้ไทร นางท้วม ประสิทธิกุล ขับร้อง เรื่องสังข์ทอง นางเทียม กรานเลิศ ขับร้อง แผ่นเสียงวังบางขุนพรหม เศรณี โอเดียน และนารีศรีสุมิตร ได้แก่การบันทึกเสียงดนตรี

ไทยชุดตับแขกมอญ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ขับร้อง แขกมอญบางขุนพรหม เถา หม่อมเจริญ ขับร้อง ตับพระลา เศรณี ละครดึกดำบรรพ์ เรื่องพระมณีพิชัย เพลงสุดาสวรรค์ เถา คณะนารีศรีสุมิตร เป็นต้น ด้วยความแปลกใหม่ของนวัตกรรมการบันทึกเสียง และความนิยมของชนชั้นปกครองและชนชั้นกลางในการให้ความสำคัญกับการบันทึกเสียงดนตรีไทย ดังนั้นจึงถือได้ว่าการบันทึกเสียงถือเป็นวัฒนธรรมประชานิยมที่ยังคงได้รับความนิยมอย่างมากสืบเนื่องจากอดีตถึงปัจจุบัน

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากโลกตะวันตกซึ่งถือเป็นมรดกทางภูมิปัญญาด้านดนตรีที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ซึ่งมีผลสำคัญอย่างยิ่งต่อการปลูกฝังแนวคิดร่วมสมัยทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะในที่นี้คือวัฒนธรรมดนตรี ให้มีประสิทธิภาพอย่างยิ่งต่อมโนทัศน์ของคนในสยาม และกลายเป็นพื้นฐานที่สำคัญในการทำให้เกิดการทดลองและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยและการเข้าถึงองค์ความรู้ด้านดนตรีในศาสตร์ตะวันตกกระทั่งกลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยม คือ “**การปลูกฝังความรู้ด้านดนตรีตะวันตกและนวัตกรรมการบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตสากล**” การปลูกฝังความรู้ผ่านกระบวนการที่เรียกว่าระบบการศึกษา มีผลสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาและต่อยอดไปสู่ผู้คนทั้งกลุ่มชนชั้นปกครองสยามและประชาชนทั่วไป ทั้งในระยะสั้นที่เป็นจุดเริ่มต้นของการจัดกระบวนการศึกษา กระทั่งขยายผลสู่วงกว้างในปัจจุบัน การปลูกฝังความรู้ด้านดนตรีจากครูดนตรีชาวตะวันตกที่ได้เคลื่อนย้ายเข้ามาสู่สังคมสยามหลังเจริญสัมพันธไมตรีและมีการเปิดประเทศเมื่อต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ผนวกกับอีกหลายระรอกตามมาในภายหลังภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมของแต่ละยุคสมัยนั้น ล้วนมีคุณูปการอย่างยิ่งต่อพลวัตทางวัฒนธรรมดนตรีในสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการให้กำเนิดวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย

ณัฐชยา นัจจนาวากุล (2554) ได้ทำการศึกษาและนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับครูฝรั่งผู้ทำหน้าที่ในการสอนดนตรีให้กับชาวสยามในยุคแรกที่ปรากฏอยู่ในสังคมสยาม โดยสามารถสรุปให้เห็นเป็นช่วงระยะเวลาต่างๆ ได้ว่า ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏหลักฐานว่ามีมิชชันนารีหรือผู้สอนศาสนาจากตะวันตก ที่นอกจากจะทำหน้าที่ในการสอนศาสนาและทำหน้าที่ในการเป็นหมอรักษาอาการเจ็บป่วยให้กับชาวสยามแล้วนั้น มิชชันนารีเหล่านี้ยังทำหน้าที่ในการสอนเพลงฝรั่งให้กับเด็กและเยาวชนชาวสยาม โดยมีการสอนการขับร้องทั้งในโรงเรียนที่มิชชันนารีเหล่านั้นสร้างขึ้น ซึ่งในระยะเริ่มแรกตั้งอยู่บริเวณตำบลสำเหร่ และนอกจากนั้นยังมีการสอนการขับร้องในบ้านของมิชชันนารี โดยจากหลักฐานดังกล่าวปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อครั้งสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ปรากฏชื่อของครูฝรั่งผู้ทำหน้าที่สอน

ความรู้ด้านดนตรีให้กับชาวสยาม ได้แก่ นายซูบริเอ (อี เซบีร์) ครูดนตรีที่มีความสามารถด้านการเป่าแตร มีเชื้อสายฝรั่งเศส นายลามาช (Lamache) ภายหลังได้บรรดาศักดิ์เป็นหลวงอุปเทศทวยหาร ครูยูสเซ็น (เฮ วุด เซ็น หรือวู ฮุส เซ็น) ครูแตรมีเชื้อสายชาวฮอลันดา ร้อยเอก Impey และร้อยเอก Thomas Knox สองทหารชาวอังกฤษผู้มีบทบาทสำคัญในการสอนดนตรีฝรั่งและแต่งเพลงสรรเสริญพระบารมีในแบบฉบับ God Save the Queen ครูฝรั่งที่สอนดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏชื่อครูมิชเชล ฟุสโก้ และครูจาคอป ไฟท์ ครูแตรทหารวังหน้า กระทั่งพระเจนดุริยางค์ ครูดนตรีเชื้อสายชาวเยอรมัน ผู้เป็นบุตรชายของครูจาคอป ไฟท์ ผู้มีบทบาทสำคัญอย่างมากต่อการกำหนดความรู้และวางรากฐานวิชาการดนตรีตะวันตกในอาณาจักรสยาม อันนำไปสู่การสร้างสรรค์นวัตกรรมทางดนตรีไทยร่วมสมัยในแบบฉบับของการบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตสากลที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 6 และเป็นการวางรากฐานระบบการศึกษาด้านดนตรีตะวันตกในประเทศไทยสืบมา

พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ครูดนตรีเชื้อสายเยอรมันผู้มีความรู้ด้านดนตรีตะวันตกทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติอย่างลึกซึ้ง และมีชื่อเสียงที่สุดผู้หนึ่งแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ความสามารถด้านดนตรีของท่านได้รับการปลูกฝังมาตั้งแต่ครั้งยังเยาวัยโดยบิดาของท่าน โดยเฉพาะการปฏิบัติเครื่องดนตรีเชลโล่ ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอกของท่าน การตักตวงวิชาความรู้ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นพรสวรรค์ของพระเจนดุริยางค์ในทางด้านดนตรี ได้ปรากฏอยู่ตลอดแม้กระทั่งหลังจากที่ท่านสำเร็จการศึกษาและได้เข้ารับราชการในกรมรถไฟหลวง แต่ระหว่างที่ปฏิบัติงานในตำแหน่งดังกล่าว ซึ่งดูว่าจะมีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับวิชาการดนตรี ในยามว่างพระเจนดุริยางค์ก็ยังคงศึกษาวิชาการและฝึกซ้อมทักษะด้านดนตรีอยู่ตลอดเวลา กระทั่งชะตาชีวิตได้ผกผักให้ท่านก้าวเข้าสู่แวดวงวิชาการดนตรี เมื่อครูดนตรีตะวันตกนามว่านาซารีที่ทำหน้าที่สอนดนตรีในขณะนั้น ถูกเรียกตัวกลับไปประจำการที่ประเทศอิตาลี่ จึงทำให้วงเครื่องสายฝรั่งหลวงในขณะนั้นขาดครูผู้ฝึกสอน จึงส่งผลให้พระเจนดุริยางค์ถูกเรียกตัวย้ายจากกรมรถไฟหลวงไปประจำการยังกรมมหรสพ และได้รับการเลื่อนและเปลี่ยนราชทินนามจากเดิมคือขุนเจนรถรัฐให้เป็นหลวงเจนดุริยางค์ และได้เลื่อนราชทินนามสูงขึ้นกลายเป็นพระเจนดุริยางค์ในลำดับถัดมา

ในด้านการจัดการเรียนการสอนและการดูแลวงเครื่องสายฝรั่งหลวงของพระเจนดุริยางค์หลังจากที่ท่านได้ย้ายมาประจำการอย่างเต็มตัวนั้น ท่านทำหน้าที่ในการวางแผนการรับสมัคร การออกแบบเนื้อหาสาระของการเรียน การจัดการเรียนการสอน ฝึกซ้อมและนำวงดนตรีไปแสดงในงานต่างๆ ให้เป็นที่ประจักษ์อยู่บ่อยครั้ง โดยเฉพาะการบรรเลงตามพระราชกระแสรับสั่งของรัชกาลที่ 6 เช่น การบรรเลงดนตรีในสวนมิสกวัน กระทั่งในภายหลัง

กองเครื่องสายฝรั่งหลวงของท่านได้มีความเจริญรุดหน้าอย่างมาก กระทั่งวงดนตรีดังกล่าวได้ถูกรับเชิญให้นำวงดนตรีไปบรรเลงในงานสำคัญของหลวงอยู่บ่อยครั้ง เช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษา งานสภากาชาด งานฤดูหนาว และงานตามสถานทูตต่างๆ ในโอกาสสำคัญ (วัฒน์ เกิดสว่าง และคณะ, 2536) ซึ่งถือเป็นงานที่เกิดขึ้นจากพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์ในยุคนั้น

คุณูปการด้านดนตรีของพระเจนดุริยางค์ที่มีต่อสังคมไทย ซึ่งได้มีผลผลิตเป็นที่ประจักษ์ทั้งในขณะที่ท่านยังมีชีวิตอยู่และหลังจากที่ท่านได้ถึงแก่กรรมแล้วนั้น นอกจากองค์ความรู้ด้านดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะการผลิตผลงานด้านวิชาการที่ท่านได้เรียบเรียงเป็นตำราวิชาดนตรีตะวันตกในแบบฉบับภาษาไทย จำนวนกว่า 10 เล่ม ได้แก่ 1) แบบเรียนตอนต้นของการดนตรีและการขับร้อง สำหรับใช้ในโรงเรียนสามัญ 2) ทฤษฎีการดนตรีตอนต้น (Rudiments of Music) 3) แบบฝึกหัดบันทึกตัวโน้ตเพลงประกอบกับทฤษฎีการดนตรี 4) คำถามในทฤษฎีการดนตรีตอนต้น 5) คำตอบในทฤษฎีการดนตรีตอนต้น 6) คู่มือสรุปทฤษฎีการดนตรีเบื้องต้น (เป็นขั้นเตรียมการศึกษาวิชาการประสานเสียง) 7) การประสานเสียงเบื้องต้น (First Step on Harmony) 8) ตำราการประสานเสียง (Harmony) 3 เล่มจบ 9) เฉลยปัญหาในการประสานเสียง และ 10) ทฤษฎีการดนตรี (Theory of Music) ซึ่งแบบเรียนดังกล่าวนี้ถือได้ว่าเป็นแบบเรียนวิชาการดนตรีตะวันตกชุดแรกของประเทศไทย โดยในการผลิตแบบเรียนต่างๆ ขึ้นนี้ พระเจนดุริยางค์มีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะให้นักเรียนในสังคมไทย ได้มีโอกาสที่จะเรียนรู้วิชาการดนตรีเช่นเดียวกันกับนานาอารยะประเทศ ดังข้อความในคำนำจากหนังสือหลักวิชาการดนตรีและการขับร้อง เล่ม 1 – 3 (2523) ความว่า

> “ข้าพเจ้าได้เรียบเรียงแบบเรียนวิชาการดนตรีและการขับร้องนี้ขึ้น ด้วยความประสงค์เพื่อให้นักเรียนที่สนใจได้มีโอกาสเรียนรู้ศิลปแผนกนี้ไว้เป็นหลักแห่งการศึกษา เหมือนอย่างนานาประเทศที่เจริญแล้ว เช่นในประเทศอังกฤษ ฝรั่งเศส และอเมริกาเป็นต้น ในประเทศชาตินั้นๆ เขาเห็นควาสำคัญในศิลปวิชาการดนตรี ว่ามีประโยชน์และมีคุณค่าแก่นักเรียนไม่น้อย จึงจัดวิชาแผนกนี้เข้าไว้ในหลักสูตรแห่งการศึกษาสามัญทุกๆ ชั้น”

กระทั่งกระทรวงศึกษาธิการได้นำผลงานตำราดนตรีตะวันตกของท่านคือ “แบบเรียนดุริยางค์ศาสตร์สากล” ไปใช้เป็นแบบเรียนในการศึกษาของนักเรียนในประเทศไทยในปี พ.ศ.2475 (พระเจนดุริยางค์, 2527) ซึ่งผลสัมฤทธิ์ที่สำคัญที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ผลงานทางวิชาการดนตรีตะวันตกในรูปแบบของการจัดการศึกษานี้ ได้ส่งผลอย่างยิ่งต่อไปในภายภาคหน้าหลังจากนั้น โดยเฉพาะการส่งเสริมให้ศิลปิน นักดนตรี หรือผู้ได้รับการศึกษาด้านดนตรีตะวันตกมีความรู้เพื่อนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคต่อมา

คุณูปการด้านดนตรีตะวันตกของพระเจนดุริยางค์ที่ส่งผลสำคัญต่อการเกิดขึ้นของนวัตกรรมด้านวิชาการดนตรีของไทยอีกประการหนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยตีความและนิยามว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย คือการที่พระเจนดุริยางค์เป็นผู้ทำหน้าที่สำคัญในการ “**บันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตสากล**” ซึ่งถือเป็นความร่วมสมัยในอีกมิติหนึ่งที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมสยาม มนตรี ตราโมท (2516) ได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับบทบาทของพระเจนดุริยางค์ในการทำหน้าที่เป็นนำในการจดบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตตะวันตก สรุปความได้ว่า ในประวัติศาสตร์ของการชำระเพลงไทยเพื่อบันทึกเป็นโน้ตตะวันตกนั้น มีการดำเนินการอย่างเป็นรูปธรรมจำนวน 2 ครั้งด้วยกัน โดยครั้งแรกเกิดขึ้นเมื่อราวปี พ.ศ.2473 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งในขณะนั้นพระองค์ดำรงตำแหน่งนายกราชบัณฑิตยสภา มีความเห็นต่อวงการดนตรีไทยว่าควรมีการบันทึกโน้ตไว้เพื่อป้องกันการสูญหายของเพลงไทย เนื่องจากตามพื้นฐานเดิมทางวัฒนธรรมของการถ่ายทอดดนตรีไทยที่มีมาแต่เดิมนั้น ไม่ได้มีการบันทึกโน้ต แต่เป็นไปตามรูปแบบการจดจำตามครูที่ทำเป็นต้นแบบและผู้เรียนปฏิบัติตาม หรือเป็นไปในลักษณะของวัฒนธรรมมุขปาฐะ ดังนั้น เมื่อเวลาผ่านไปเมื่อครูอาจารย์ผู้มีมีความรู้ด้านนดนตรีไทยเสียชีวิตหรือเกิดความหลงลืม บทเพลงไทยและความรู้ต่างๆ จึงสูญหายไปเป็นจำนวนมาก ด้วยพระดำริดังกล่าวจึงทำให้มีการจัดตั้งคณะทำงานที่มีพระเจนดุริยางค์เป็นหัวหน้าผู้บันทึกโน้ต และมีหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รับหน้าที่เป็นหัวหน้าผู้ดูแลด้านดนตรีไทย

วิธีในการชำระและบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตตะวันตกในครั้งนั้น จะเป็นการบันทึกตามแบบของวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ โดยจะมีการแยกทำนองเพลงออกเป็นเครื่องดนตรีแต่ละชนิดโดยจะมีการจับคู่ระหว่างผู้บอกทำนองเพลงกับผู้บันทึกโน้ต และหลังจากที่มีการบันทึกโน้ตตามแนวทำนองต่างๆ ของแต่ละเครื่องดนตรีกระทั่งครบถ้วนแล้วนั้น ก็จะรวบรวมโน้ตเพลงที่บันทึกนั้นไว้เป็นชุดเดียวกัน ซึ่งในการบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตสากลที่ดำเนินการครั้งนี้ ประกอบด้วยการบันทึกบทเพลงชุดโหมโรงเย็น ชุดเรื่องทำขวัญ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงต่างๆ อีกหลายบทเพลง

กระทั่งการบันทึกได้ยุติลงเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครอง และพระเจนดุริยางค์ต้องไปรับผิดชอบในหน้าที่ด้านดนตรีให้กับคณะราษฎร์ในระยะเวลาหนึ่ง

หลังจากนั้นการชำระและบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตตะวันตกได้กลับมาดำเนินการอีกครั้งหลังเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง ภายใต้การดำเนินงานโดยคณะรัฐมนตรีที่มีคำสั่งให้มีการจัดตั้งคณะกรรมการตรวจสอบเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ซึ่งผู้ดำเนินการหลักในคณะกรรมการครั้งนี้เป็นคณะทำงานภายใต้สังกัดกรมศิลปากรเดิม ซึ่งได้ถูกปรับเปลี่ยนจากเดิมที่เป็นกรมมหรสพ รวมทั้งมีบุคคลากรผู้มีความรู้และความเชี่ยวชาญด้านดนตรีจากภายนอกเข้ามาร่วมดำเนินการด้วย ในการดำเนินการครั้งนี้ประกอบด้วยบุคคลสำคัญ อาทิ หลวงวิจิตรวาทการ ทำหน้าที่เป็นประธานคณะกรรมการ พระเจนดุริยางค์ ทำหน้าที่เป็นรองประธาน และมีคณะกรรมการซึ่งประกอบด้วยครูดนตรีไทยที่มีสำคัญหลายท่าน ได้แก่ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) จางวางทั่ว พาทยโกศล นายพุ่ม บาปุยะวาทย์ นายโฉลก เนตตะสูต นายมนตรี ตราโมท นายลิขิต จิตมั่นคง และพระยาภูมีเสวิน (จิต จิตตะเสวี) ซึ่งวิธีในการบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตตะวันตกครั้งนี้ ดำเนินการเช่นเดียวกันกับที่ดำเนินการในครั้งแรก และเมื่อบันทึกเสร็จสิ้นแล้วก็จะมีการบรรเลงให้คณะกรรมการร่วมรับฟัง โดยจะใช้เครื่องดนตรีตะวันตกในการบรรเลงแทนเครื่องดนตรีไทย ได้แก่ การใช้เปียโนซึ่งบรรเลงด้วยช่วงเสียงสูงแทนระนาดเอก และบรรเลงเปียโนด้วยช่วยเสียงต่ำแทนระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่จะใช้ระนาดฝรั่งที่มีชื่อเรียกว่า Glockenspiel บรรเลงแทน และจะใช้เซเลสตร้า (Celesta) บรรเลงแทนฆ้องวงเล็ก สำหรับการบรรเลงเครื่องดนตรีแทนปี่ในนั้น จะใช้ไวโอลินกับวิล่าในการบรรเลง กระทั่งกระบวนการบันทึกดังกล่าวสำเร็จลุล่วง และองค์ความรู้ดังกล่าวได้กลายเป็นสมบัติชิ้นสำคัญของชาติสืบมา

จากพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์และชนชั้นปกครองสยามภายใต้อุดมการณ์ในการพัฒนาอาณาจักรให้ทัดเทียมนานาอารยะประเทศ ได้ส่งผลสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างวัฒนธรรมประชานิยมให้กับศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะในที่นี้คือผลงานด้านดนตรีไทยที่ได้มีการประสานเข้ากับแนวคิดและรูปแบบทางดนตรีจากโลกตะวันตก **“วงเครื่องสายผสม”** หรือวงดนตรีไทยที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ในการบรรเลงทำนองหลักของวงดนตรีเป็นเครื่องสาย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ และมีขลุ่ย กับเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ โทนและรำมะนา ผสมร่วมบรรเลงอยู่ในวง และบรรเลงผสมหรือร่วมกันกับเครื่องดนตรีทั้งที่มีอยู่ในวงดนตรีไทย เช่น ระนาดเอก ซอสามสาย หรือจะเป็นเครื่องดนตรีที่นำเข้าจากต่างประเทศ เช่น ขิม และโดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่

ได้รับความนิยมอย่างมากในรัชสมัยการปกครองแผ่นดินของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) คือเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ เปียโน ออร์แกน หีบเพลงชัก ทรัมเป็ต ไวโอลิน ฯลฯ การผสมผสานกันทางวัฒนธรรมระหว่างวงดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกดังกล่าวนี้ ได้รับความนิยมอย่างมากสืบเนื่องจากอดีตและยังคงมีการผสมวงดนตรีเพื่อบรรเลงและนำเสนอผลงานมาถึงปัจจุบัน และได้กลายเป็นต้นธารสำคัญในการต่อยอดให้ศิลปินในยุคต่อมาได้ทำการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่ได้รับความนิยมจากมหาชน เช่น วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์และวงดนตรีสุนทราภรณ์ เป็นต้น

การผลิตซ้ำความเชื่อและชุดของวาทกรรมที่กล่าวว่ายุคทองของดนตรีไทยตลอดรวมถึงความเจริญก้าวหน้าทั้งตัวของศิลปิน นักดนตรี และผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่รุ่งเรืองเกิดขึ้นในรัชสมัยแห่งการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ดังหลักฐานจำนวนมากที่สะท้อนให้เห็นว่าในยุคสมัยดังกล่าว จากความสนพระทัยอย่างแรงกล้าต่อการศึกษาตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมขององค์พระมหากษัตริย์ได้ส่งเสริมให้เกิดแรงผลักดันอย่างมากต่อพัฒนาการทางด้านศิลปวัฒนธรรมและวงการดนตรีในสังคมสยามและไทย ความกล้าในการทดลองประสมประสานองค์ความรู้เดิมอันเป็นรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมประจำชาติที่พระองค์มีอยู่อย่างเต็มเปี่ยม ผนวกกับความสนพระทัยในศิลปวิทยากรโดยเฉพาะวัฒนธรรมบันเทิงจากโลกตะวันตกของพระองค์ จึงส่งผลให้พระองค์ได้สร้างสรรค์และสนับสนุนให้นักดนตรีและศิลปินในยุคนั้นได้สร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของรสนิยมชนิดใหม่ทั้งต่อพระองค์และประชาชนภายใต้การดูแลของพระองค์

วงเครื่องสายผสมถือเป็นนวัตกรรมทางดนตรีของวงดนตรีไทยร่วมสมัยอีกประเภทหนึ่งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดปรานและให้การสนับสนุนเป็นอย่างมาก โดยวงเครื่องสายผสมที่เกิดขึ้นในยุคเริ่มแรกที่ได้รับความนิยมอย่างมากโดยเฉพาะในกลุ่มชนชั้นสูงและชนชั้นกลางของสยาม ได้แก่ วงเครื่องสายผสมเปียโน วงเครื่องสายผสมซอฝรั่ง วงเครื่องสายผสมออร์แกน วงเครื่องสายผสมหีบเพลงชัก วงเครื่องสายผสมทรัมเปต และวงเครื่องสายผสมขิม ซึ่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการสอดประสานของท่วงทำนองจากการผสมผสานของเครื่องดนตรีในวงดนตรีแต่ละวงนั้น มีความงดงามทางการได้ยินที่แตกต่างกันออกไป

วงเครื่องสายผสมเปียโน เป็นวงเครื่องสายไทยที่บรรเลงควบคู่ไปกับการบรรเลงเปียโนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีนำเข้าจากชาติตะวันตก ตามข้อมูลโดยพูนพิศ อมาตยกุล (2524) ได้กล่าวว่า สมัยรัชกาลที่ 5 ถือเป็นยุคแรกที่เปียโนปรากฏตัวในสยาม โดยเปียโนหลังแรกได้ถูก

บรรเลงขึ้นในงานเต้นรำของชนชาวฝรั่งที่โรงแรมโอเรียนเต็ล และเปียโนหลังแรกที่ปรากฏขึ้นในวังหลวง คือเปียโนของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี เครื่องดนตรีดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความหรูหราและให้เสียงที่มีความไพเราะเป็นอย่างมาก ด้วยพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์และความนิยมของผู้คนทั่วไป จึงส่งผลให้ทั้งในเขตพระบรมมหาราชวัง ตลอดจนผู้มีฐานะได้จัดหาครูชาวต่างชาติที่มีฝีมือด้านการบรรเลงเปียโน เพื่อทำหน้าที่เป็นผู้ฝึกสอนและถ่ายทอดความรู้ให้กับบุตรหลานจนมีความชำนาญทั้งทางด้านทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเปียโนอย่างมากในยุคนั้น กระทั่งทำให้เกิดวงเครื่องสายไทยที่วงดังกล่าวถือเป็นองค์ความรู้พื้นฐานของชาวสยามอยู่แต่เดิมผนวกกับการผสมกับการบรรเลงเปียโนในบทเพลงไทย ทั้งที่มีการบรรเลงเปียโนแบบเดี่ยว (Solo) ด้วยบทเพลงไทยต่างๆ และบรรเลงรวมเป็นวงดนตรี โดยวงดนตรีเครื่องสายผสมที่ถือได้ว่าเป็นที่นิยมอย่ามากกระทั่งได้รับการบันทึกเสียงและเผยแพร่ ได้แก่ วงเครื่องสายผสมเปียโนของพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) พระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระสุจริตสุดามีความสามารถอย่างยิ่งด้านศิลปวัฒนธรรมโดยเฉพาะการดนตรีทั้งไทยและตะวันตก โดยเฉพาะความสามารถด้านการบรรเลงเปียโน ด้วยการที่ท่านไม่สามารถปฏิบัติหน้าที่ในการถวายพระโอรสให้แก่รัชกาลที่ 6 ได้ตามพระประสงค์ ดังนั้น พระสุจริตสุดาจึงมุ่งเน้นที่จะถวายดนตรีเป็นการตอบแทน โดยเริ่มจากการที่ท่านได้รวบรวมหมู่ญาติและผู้ใกล้ชิดที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทย ประกอบกับการบรรเลงเปียโนโดยนางสาวสุมิตรา สิงหลกะ ผู้มีความสามารถด้านการบรรเลงเปียโน ซึ่งได้แต่งงานกับหลานของท่าน เข้ามารวมเป็นวงดนตรีและฝึกซ้อมในวังสวนสุนันทา ซึ่งการจัดตั้งวงเครื่องสายผสมเปียโนในครั้งนี้ สร้างความประทับใจและเป็นที่โปรดปรานอย่างมากแก่รัชกาลที่ 6 กระทั่งทุกครั้งที่พระองค์ทรงเสวยพระกระยาหารค่ำ ก็จะต้องมีวงเครื่องสายผสมเปียโนของพระสุจริตสุดาเป็นผู้บรรเลงถวาย ทั้งในเขตพระราชวังพญาไท รวมถึงตามเสด็จไปบรรเลงยังต่างจังหวัด เช่น พระราชวังนิเวศน์มฤคทายวัน พระราชวังสนามจันทร์ เป็นต้น โดยบทบาทสำคัญของนักดนตรีประจำวงเครื่องสายผสมเปียโนนี้ ประกอบด้วยสมาชิกหลักของวงจำนวน 13 คน ได้แก่ คุณสุมิตรา สิงหลกะ เป็นผู้บรรเลงเปียโน คุณลมหวน สุจริตกุล บรรเลงซอและเปียโน คุณนิภา อภัยวงศ์ (ประคอง พุ่มทองสุก) นักร้องและบรรเลงจะเข้ คุณแนบ เนตรานนท์ คุณประเทือง ณ หนองหาร ขับร้อง คุณศรีสะอาด (ไม่ทราบนามสกุล) บรรเลงจะเข้ คุณทองสุก สุทธิพิณทุ คุณแฉล้ม สุวรรณเกศ คุณอำไพ สุจริตกุล บรรเลงซอด้วง คุณฉลวย จิยะจันทน์ คุณพรหม ชีวะสวัสดิ์ บรรเลงซออู้ คุณเฉลย รัตนจันทรา บรรเลงขลุ่ย และคุณเฉลียว พุ่มทองสุก บรรเลงโทนรำมะนา (รตวรรณ พฤกษาโรจนกุล, 2554) กระทั่งภายหลังเมื่อรัชกาลที่ 6 ทรงสิ้นพระชนม์แล้วนั้น วงเครื่องสายผสมเปียโนของพระสุจริตสุดาจึงได้มีการตั้งชื่อว่า

“วงนารีศรีสุมิตร” เนื่องจากทั้งดนตรีทั้งวงนั้นเป็นผู้หญิงและมีหัวหน้าวงคือคุณสุมิตรา สุจริตกุล ซึ่งเป็นผู้บรรเลงเปียโน

ด้วยความนิยมและการมีชื่อเสียงของวงเครื่องสายผสมเปียโนของพระสุจริตสุดา นอกจากจะทำให้ได้รับเชิญไปร่วมบรรเลงในโอกาสและสถานที่ต่างๆ โดยเฉพาะพระราชวังต่างๆ อยู่บ่อยครั้งแล้วนั้น วงนารีศรีสุมิตรยังได้รับเชิญให้มีการบันทึกเสียงลงแผ่นเสียงคณะนารีศรีสุมิตร เมื่อสมัยรัชกาลที่ 6 โดยมีบทเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงไว้รวม 15 บทเพลง ร้อยเรียงตามบทละครในตับเรื่องวิวาหพระสมุทร ซึ่งในการบันทึกครั้งนี้เป็นความร่วมมือระหว่างห้าง ต.เง็กชวน และบริษัทดอยเช่ แกรมโมโฟน จากประเทศเยอรมัน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524) และนอกจากนั้นเมื่อปี พ.ศ.2476 เมื่อได้มีการสร้างโรงภาพยนตร์เกิดขึ้นในประเทศไทย วงดนตรีเครื่องสายผสมเปียโนคณะนารีศรีสุมิตรยังได้ถูกรับเชิญให้เป็นวงดนตรีบรรเลงให้ประชาชนได้รับฟัง ซึ่งนับว่าวงดนตรีดังกล่าวนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในขณะนั้น ทั้งด้วยความแปลกใหม่ของการผสมวงดนตรีระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตก และรูปแบบของการจัดวงดนตรีที่ผู้บรรเลงทุกคนเป็นผู้หญิง ก็เป็นสิ่งที่สร้างความน่าสนใจให้กับผู้คนที่พบเห็นในสมัยดังกล่าวนั้นอย่างมาก

นอกจากวงเครื่องสายผสมเปียโนคณะนารีศรีสุมิตร ในยุคเดียวกันนี้ยังปรากฏวงดนตรีเครื่องสายผสมเปียโนวงอื่น คือวงเครื่องสายผสมเปียโนของครูเจริญ ซึ่งถือเป็นอีกวงดนตรีที่มีชื่อเสียงในช่วงรัชกาลที่ 6 - 7 เช่นกัน ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีต่างชาติด้วยบทเพลงไทย นอกจากที่กล่าวในตอนต้นที่ถูกบรรเลงผ่านแตรวงแล้วนั้น การบรรเลงเพลงไทยด้วยเปียโนถือว่าเป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในเชิงการปฏิบัติที่มีถูกสร้างสรรค์ผ่านศิลปินชาวไทยด้วยบทเพลงประเภทต่างๆ สืบเนื่องมาจากอดีต เช่น ฝีมือการบรรเลงเพลงไทยด้วยเปียโนจากผลงานของพระยาสาครสงคราม (สุริเยศ อมาตยกุล) ขุนสมานประหาสกิจ (แคล้ว วัชโรบล) ครูแป้น วัชโรบล ครูสุมิตรา สุจริตกุล ฯลฯ โดยมีบทเพลงไทยที่ถูกนำไปใช้สร้างสรรค์ด้วยการบรรเลงผ่านเปียโน เช่น ลาวแพน นกขมิ้น สารถี แสนเสนาะ พญาโศก กราวใน ทะแย สุดสงวน เป็นต้น

วงเครื่องสายผสมซอฝรั่ง เป็นอีกการผสมผสานกันระหว่างวงดนตรีไทยประเภทเครื่องสายกับซอฝรั่งหรือไวโอลิน ซึ่งมีการสันนิษฐานกันว่าซอฝรั่งหรือไวโอลินได้ปรากฏขึ้นในสังคมสยามเมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 เช่นเดียวกันกับเปียโน ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณสมบัติพิเศษในการปรับลดความสูงต่ำของบันไดเสียง ผนวกกับวงเครื่องสายไทยที่สามารถปรับระดับเสียงได้โดยง่ายเช่นกัน ดังนั้น คุณสมบัติของทั้งวงเครื่องสายไทยและไวโอลินจึงทำให้มีการนำไวโอลินเข้ามาร่วมบรรเลงอยู่กับวงเครื่องสายผสม รวมทั้งสามารถบรรเลงเพลงไทยทั้งประเภทเพลงเดี่ยวและ

เพลงประเภทต่างๆ ได้เช่นกัน ดังตัวอย่างผู้บรรเลงไวโอลินด้วยเพลงไทยที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์และได้รับการยอมรับในปัจจุบัน คือ รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

วงเครื่องสายผสมออร์แกน มีความโดดเด่นและได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) โดยวงเครื่องสายผสมออร์แกนที่ถือว่ามีการจัดตั้งเป็นวงแรกคือวงเครื่องสายผสมออร์แกนคณะนายโนรี โดยในการสร้างสรรค์ผลงาน จะใช้ออร์แกนลมที่ใช้วิธีการเหยียบด้วยเท้าขณะบรรเลงเป็นหลัก แล้วตั้งของสายเครื่องสายไทยให้มีระดับเสียงเท่ากับเสียงของออร์แกน ซึ่งในการตั้งเสียงดังกล่าวนี้ เนื่องจากออร์แกนของตะวันตกมีเสียงที่สูง ดังนั้นเมื่อตั้งเสียงจะทำให้ต้องใช้เครื่องดนตรีไทยที่มีเสียงสูงตามไปด้วย เช่น การใช้ขลุ่ยกรวดเป่าแทนขลุ่ยเพียงออ และไม่นำซอด้วงมาใช้ในการบรรเลง แต่จะบรรเลงเฉพาะซออู้เท่านั้น เนื่องจากการที่จำเป็นจะต้องตั้งเสียงซอด้วงให้เท่ากับออร์แกนที่มีเสียงสูง หลังจากตั้งเสียงซอด้วงแล้วจึงทำให้เสียงของซอด้วงมีน้ำเสียงที่กระด้างไม่น่าฟัง และพบว่ายังมีข้อจำกัดบางประการเกี่ยวกับการตั้งเสียงเครื่องดนตรีไทยให้มีเสียงสูงตามออร์แกนในวงเครื่องสายผสมออร์แกนคือสายของเครื่องดนตรีต่างๆ จะเปราะและขาดได้อย่างง่ายดาย เช่น สายของขิมที่ผลิตจากโลหะเป็นต้น

แม้จะมีข้อจำกัดบางประการเกี่ยวกับวงเครื่องสายผสมออร์แกน แต่ด้วยคุณสมบัติของความไพเราะของวงดนตรีดังกล่าว จึงทำให้วงเครื่องสายผสมออร์แกนได้รับความนิยมจากผู้ฟัง และถูกนำไปใช้บรรเลงประกอบกิจกรรมต่างๆ เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการบรรเลงประกอบภาพยนตร์เงียบ ซึ่งเป็นภาพยนตร์ยุคแรกที่เข้ามาเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงของชาติไทยในสมัยรัชกาลที่ 7 โดยจากการสำรวจพบว่าในช่วงรัชกาลที่ 7 สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน มีวงเครื่องสายผสมออร์แกนที่ปรากฏชื่อว่าได้รับความนิยม ประมาณ 17 วง อาทิ วงบางขุนพรหมใต้ วงมิตรสังคีต วงศรีวัชราทิต วงกรมประชาสัมพันธ์ วงราชสีห์ วงรวมบรรเลง วงโรงสุราบางยี่ขัน วงดุริยางค์ไทยกรุงธน วงนักเรียนนายร้อย วงธารเกษมสังคีต วงสโมสรรถไฟ วงณรงค์ศิลป์ธนาคารกรุงเทพ จำกัด วงมธุรวาทิต วงดารากรกฤษณา แห่งธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด วงหนุ่มน้อย วงสโมสรองค์การอุตสาหกรรมป่าไม้ วงสโมสรธนาคารกรุงเทพ วงธนรักษ์สังคีต วงรามราฆพร่วมบรรเลง วงองค์การเชื้อเพลิง วงสโมสรองค์การฟอกหนัง กระทรวงกลาโหม วงสโมสรข้าราชการมหาดไทย วงศิริชัย วงเสริมมิตร วงศศิธร และวงต้องจิต เป็นต้น (กวินทิพย์ บรรยายกิจ, 2540)

วงเครื่องสายผสมหีบเพลงชัก เป็นอีกหนึ่งรูปแบบของวงดนตรีไทยประเภทเครื่องสายที่บรรเลงร่วมกับหีบเพลงชัก ซึ่งหีบเพลงชักนั้นเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่จัดอยู่ในประเภทคีย์บอร์ด (Keyboard) คาดว่าเข้ามาในสยามเมื่อช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ลักษณะของหีบ

เพลงชักจะมีลักษณะรูปทรงที่แตกต่างกันออกไป แต่จะมีการใช้กระดาษพับจีบให้สามารถยืดออกและเข้าได้ และโดยภาพรวมลักษณะการบรรเลงจะมีลักษณะเป็นไปในทางเดียวกันคือ ขณะบรรเลงเป็นเสียงตามโน้ตต่างๆ จะมีการใช้ลมเข้าและออก โดยผู้บรรเลงจะต้องหายใจให้เป็นไปตามกลวิธีการบรรเลง เช่น ขณะที่มีการบีบลมหีบเพลงชักให้เสียงดังออกมานั้น ตัวของผู้บรรเลงจะต้องหายใจออกไปพร้อมกันกับการชักหีบเพลงด้วย และในขณะที่ต้องการเอาลมเข้า ผู้บรรเลงก็จะต้องหายใจเข้าตามการบรรเลงด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ วิธีการบรรเลงหีบเพลงชักที่สอดคล้องกับทำนองเพลงของวงเครื่องสายไทยนั้น จะเป็นการบรรเลงแบบเก็บทำนองหรือดำเนินทำนองไปพร้อมกันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ในวงดนตรี สำหรับวงเครื่องสายผสมหีบเพลงชักนิยมนำไปใช้บรรเลงประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบ โดยวงดนตรีที่มีชื่อเสียงคือวงเครื่องสายผสมหีบเพลงชักของคณะนายกุ๊น กระทั่งการได้รับความนิยมของวงเครื่องสายหีบเพลงชักตลอดรวมถึงวงดนตรีอื่นๆ ที่ถูกนำมาใช้ในการบรรเลงประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบค่อยๆ หมดความนิยมลงหลังจากนวัตกรรมการผลิตภาพยนตร์มีการใช้เสียงพากย์ประกอบ (กวินทิพย์ บรรยายกิจ, 2540)

“**ดนตรีไทยประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบ**” ถือได้ว่าเป็นนวัตกรรมทางดนตรีไทยที่ผู้วิจัยตีความและนิยามว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยและเป็นวัฒนธรรมประชานิยมของประชาชน เนื่องด้วยความแปลกแยกที่เกิดขึ้นกับลักษณะของการถูกจับวางวงดนตรี และการบรรเลงที่แตกต่างออกไปจากขนบเดิมของวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่มักจะถูกนำไปผูกติดอยู่กับวิถีชีวิตในรูปแบบความเป็นไทยและพิธีกรรม ดังนั้น รูปแบบของการนำเสนอวงดนตรีไทยในพื้นที่ใหม่ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีตะวันตกในที่นี้คือภาพยนตร์เงียบ จึงทำให้ดนตรีไทยที่ถูกนำไปบรรเลงในพื้นที่ที่มีการฉายภาพยนตร์เงียบในครั้งนี้ถือเป็นดนตรีไทยในแบบฉบับดนตรีไทยร่วมสมัย

การปรากฏตัวขึ้นของภาพยนตร์ในสยามเริ่มเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการเมื่อประมาณปี พ.ศ.2440 แม้ก่อนหน้านั้นอุตสากรรมภาพยนตร์จากตะวันตกจะแพร่กระจายไปเมืองใหญ่ในพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อย่างเช่นประเทศสิงคโปร์ และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้ทรงทอดพระเนตรเมื่อครั้งเสด็จเยือนสิงคโปร์ด้วย ทั้งนี้ ในการฉายภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นในสยาม เกิดขึ้นโดยการนำนวัตกรรมการผลิตกล้องซีเนมาโตกราฟ ที่มีคุณสมบัติพิเศษในการฉายภาพเคลื่อนไหวที่สามารถขยายบนจอให้ผู้ชมสามารถรับชมภาพยนตร์กันได้เป็นจำนวนมาก โดยนักประดิษฐ์นามว่าลูมิแอร์ ซึ่งตามหลักฐานที่ปรากฏในหนังสือพิมพ์บางกอกไทม์ (Bangkok Times) ได้ระบุเนื้อหาเพื่อทำการโฆษณาการฉายภาพยนตร์ในวันพุธที่ 9 มิถุนายน พ.ศ.2440 โดยการจัดฉายภาพยนตร์ดังกล่าวในครั้งนี้ ทำการฉายที่โรงละครของหม่อม

เจ้าอลังการ การเปิดฉายได้นำวงดนตรีได้แก่แตรวงและการแสดงมายากล โดยข้อความที่ปรากฏในหน้าหนังสือพิมพ์ในรูปแบบภาษาไทย ระบุข้อความว่า

> “ขอแจ้งความให้ท่านทั้งหลายทราบทั่วกันว่า การละเล่นซึ่งเรียกว่า ซีเนมาโตแครฟ คือรูปที่สามารถกระดิกแลทำท่าทางต่างๆ ได้ โดยคำขอของราษฎรจะเล่น 3 คืน ติดๆ กัน คือ วันพฤหัสบดี วันศุกร และวันเสาร์ ตรงกับวันที่ 10, 11, 12 เดือนมิถุนายน ที่ดรงลครหม่อมเจ้าอลังการ จะมีแตรวงเป่าด้วย ปรอแฟศเซอร หมอรีศ ผู้ชำนาญในการเล่นนี้ในทวีปตวันตก ประตูโรงจะเปิดเวลา 2 ทุ่ม ตรงกับ 8 โมงฝรั่ง ราคาห้องหนึ่งที่มีเก้าอี้หลายตัว (บอกซ์) ราคา 10 บาท ขั้นที่หนึ่งราคา 3 บาท ชั้นที่ 2 ราคา 2 บาท ชั้นที่สาม ราคา 1 บาท ชั้นที่สี่คือนั่งที่วงเวียน 2 สลึง เด็กที่อายุต่ำกว่า 10 ขวบ จะเรียกเอาราคาแต่ครึ่งเดียว” (โดม สุขวงศ์, 2525)

ซึ่งจากบันทึกดังกล่าวปรากฏว่าประชาชนชาวกรุงเทพฯ ในขณะนั้นต่างให้ความสนใจเป็นอันมากในการเข้ารับชมภาพยนตร์ โดยจากหลักฐานระบุว่ามีผู้เข้าชมในคืนแรกจำนวนกว่า 600 คน และจากจุดเริ่มต้นของการเกิดขึ้นของการฉายภาพยนตร์ครั้งแรกในสยามครั้งนี้ ทำให้การชมภาพยนตร์ได้กลายเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงชนิดใหม่ที่สอดแทรกเข้ามาเป็นทางเลือกให้กับผู้คนในสยามโดยเฉพาะกรุงเทพฯ ได้เสพ กระทั่งส่งผลให้มหรสพที่มีอยู่แต่เดิมเกิดผลกระทบและซบเซาไปตามๆ กัน (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 2544)

จากการได้รับความนิยมของประชาชนชาวสยามที่มีต่อการฉายภาพยนตร์ในปี พ.ศ.2440 และหลังจากนั้นเป็นต้นมา ธุรกิจการฉายภาพยนตร์ในสยามก็ถือได้ว่ามีความคึกคักเป็นอย่างมาก โดยพิจารณาได้จากการที่มีคณะเจ้าของภาพยนตร์เร่ที่นอกเหนือจากยุโรปคือจากญี่ปุ่นเดินทางเข้ามาฉายภาพยนตร์ในกรุงเทพฯ โดยมีการกางกระโจมผ้าใบเพื่อทำเป็นฉากสำหรับฉายเป็นการชั่วคราว และต่อมาไม่นานก็ได้มีการลงทุนสร้างเป็นโรงฉายภาพยนตร์เป็นในลักษณะแบบถาวรอยู่หลายแห่งในกรุงเทพฯ เช่น โรงกรุงเทพซินีมาโตกราฟ โรงหนังวังเจ้าปรีดา โรงหนังสามแยก โรงหนังรัตนปีระกา และโรงหนังพัฒนาการหรือบริษัทพยนต์พัฒนากร กระทั่งธุรกิจด้านการฉายภาพยนตร์เริ่มตกต่ำลงเพราะปัญหาวิกฤตการณ์เศรษฐกิจตกต่ำทั่วโลกในช่วงต้นรัชกาลที่ 7 (โดม สุขวงศ์, 2533)

สีสันสำคัญนอกจากความแปลกใหม่ของนวัตกรรมการฉายภาพยนตร์และเนื้อหาของแต่ละเรื่องแล้วนั้น เสียงและดนตรีที่นำมาใช้ประกอบในการฉายภาพยนตร์ถือเป็นสีสันอย่างหนึ่งที่สำคัญของการฉายภาพยนตร์อีกด้วย ภาพยนตร์ที่ถูกผลิตขึ้นนั้นต้องความเข้าใจเสียก่อนว่าเป็นเพียงการฉายเฉพาะภาพที่มีการเคลื่อนไหวแต่เพียงเท่านั้น ซึ่งกว่า 90 ปี ของพัฒนาการในวงการภาพยนตร์จึงจะทำให้ภาพและเสียงในภาพยนตร์สามารถเคลื่อนไหวพร้อมเสียงได้อย่างที่เห็นในปัจจุบัน แต่ในระยะแรกเริ่มของการฉายภาพยนตร์นั้น ดนตรีถือเป็นนวัตกรรมที่สำคัญที่จำเป็นจะต้องมีอยู่ควบคู่กับการฉายภาพยนตร์แบบไม่สามารถแยกกันออกได้ และในหลายครั้งของการฉายภาพยนตร์ ดนตรีกลายเป็นสิ่งที่ทำหน้าที่เสริมสร้างอรรถรสให้กับผู้ชมได้ไม่น้อยไปกว่าเนื้อเรื่องของภาพยนตร์เลยก็ว่าได้ ดังที่โดม สุขวงศ์ (2555) ได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบหรือหนังเงียบ โดยสรุปความได้ว่า ยุคแรกที่มีการนำดนตรีมาใช้ประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบนั้น เป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ในการสร้างสีสันหรือบรรยายกาศให้กับผู้ชม ทั้งนี้ เงื่อนไขสำคัญในการที่จะต้องจัดหาวงดนตรีหรือมหรสพอื่นๆ เข้ามาประกอบในการจัดฉายภาพยนตร์นั้น เนื่องจากในยุคเริ่มแรกนั้นความยาวของภาพยนตร์จะยาวหนึ่งม้วนประมาณ 40 นาที ดังนั้น ด้วยข้อจำกัดดังกล่าวนี้ จึงทำให้ผู้จัดฉายภาพยนตร์จำเป็นต้องหาวงดนตรีและมหรสพบันเทิงอื่นๆ เข้ามาประกอบรวมอยู่ด้วย เช่น การร้องเพลง การบรรเลงดนตรี การเต้นรำ การแสดงมายากล ละคร และกายกรรมต่างๆ ตามที่จะสามารถจัดหาได้ กระทั่งหลังจากนั้นเมื่อได้เริ่มมีการจัดตั้งโรงชมภาพยนตร์ขึ้นอย่างเป็นการถาวร โรงภาพยนตร์ต่างๆ จึงจำเป็นที่จะต้องจัดหาวงดนตรีสำหรับจัดการแสดงประจำโรงอย่างถาวรเช่นกัน ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมในการฉายภาพยนตร์ไปโดยปริยาย

วงดนตรีที่ถูกนำมาใช้ในการบรรเลงให้กับการฉายภาพยนตร์ในยุคแรกของสยามคือวงดุริยางค์หรือวงแตร (แตรวง) ที่ได้รับอิทธิพลจากกองทหารจากตะวันตกที่แพร่กระจายเข้ามาเป็นรสนิยมชนิดใหม่ของชาวสยาม โดยภายในคณะแตรวงนั้นจะประกอบด้วยนักดนตรีประมาณ 6 – 7 คน ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ คาริเนท ทรัมเปต ทรัมโบน กลองแต๊ก กลองอเมริกัน โดยจะบรรเลงบทเพลงประเภทเพลงมาร์ชหรือเพลงตะวันตกต่างๆ ที่คุ้นชินสำหรับคนในสังคมในขณะนั้น ตลอดจนมีการนำบทเพลงต่างๆ ในดนตรีไทยมาบรรเลงด้วย เช่น เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงโอด ฯลฯ ซึ่งได้กลายเป็นรูปแบบตายตัวของการบรรเลงวงแตร ซึ่งรูปแบบของการบรรเลงบทเพลงต่างๆ ของวงดนตรีนั้น จะเริ่มต้นจากการบรรเลงแตรวงที่จะเริ่มต้นบรรเลงก่อนที่จะมีการฉายภาพยนตร์ โดยจะบรรเลงเพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศและชักชวนให้ผู้คนในระแวกที่เปิดวิกหรือระแวกโรงภาพยนตร์ให้ความ

สนใจและเข้าชมภาพยนตร์ จากนั้นเมื่อถึงเวลาจะฉายภาพยนตร์ นักดนตรีก็จะบรรเลงเพลงประเภทเพลงมาร์ชเพื่อแจ้งให้ผู้ชมทราบว่าภาพยนตร์กำลังจะเริ่มฉาย จากนั้นนักดนตรีก็จะยกเครื่องดนตรีจากภายนอกเข้าสู่โรงภาพยนตร์ โดยวงดนตรีประจำอยู่ด้านข้างของจอฉายภาพยนตร์ ขณะที่มีการฉายภาพยนตร์ที่จะเป็นการฉายตามลำดับหนังข่าว หนังเรื่องสั้น หนังเรื่องยาว หนังเรื่องชุดต่อนั้น ก็จะมีการบรรเลงดนตรีประกอบไปด้วย โดยส่วนใหญ่แล้วบทเพลงต่างๆ นักดนตรีจะมีการกำหนดบทเพลงที่จะนำมาใช้ประกอบเนื้อหาในฉากต่างๆ กันเอง ซึ่งบทเพลงส่วนใหญ่จะเป็นบทเพลงที่แสดงอารมณ์สอดคล้องไปกับเนื้อหาของภาพยนตร์ เช่น ถ้าเป็นฉากทั่วไปจะบรรเลงด้วยเพลงมาร์ชหรือเพลงเสมอของไทย ฉากตลก ฉากชกต่อย หรือฉากสงคราม วงดนตรีจะใช้เพลงมาร์ชหรือเพลงเชิด และฉากเศร้าหรือฉากชีวิตที่กินใจผู้ชม นักดนตรีจะบรรเลงเพลงโอด ซึ่งการบรรเลงในลักษณะดังกล่าวนี้ถือเป็นสูตรสำเร็จของการบรรเลงเพลงประกอบการฉายภาพยนตร์

ด้านดนตรีไทยได้มีหลักฐานที่ได้กล่าวถึงวงดนตรีไทยที่นำไปใช้บรรเลงประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบนั้น โดม สุขวงศ์ (2555) ได้กล่าวว่ามีการระบุข้อมูลว่าด้วยความซ้ำซากของการบรรเลงจากวงดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบการฉายภาพยนตร์ ที่มีการบรรเลงเป็นไปในแนวทางเดียวกันของวงแตร ดังนั้น ในบางโรงภาพยนตร์จึงได้มีการสอดแทรกหรือสลับสับเปลี่ยนวงดนตรีไทยทั้งประเภทวงเครื่องสายและวงมโหรีแทนการบรรเลงด้วยแตรวงหรือเป็นการสลับกันบรรเลง โดยมีการระบุข้อมูลไว้ว่า ในการบรรเลงของโรงหนังพัฒนากร โรงหนังฮ่องกง และโรงหนังสิงคโปร์ จะจัดให้มีวงมโหรีและวงเครื่องสายของดนตรีไทยมาบรรเลงในวันเปลี่ยนโปรแกรมครั้งแรก โดยที่จะมีการเรียกเก็บค่าเข้าชมภาพยนตร์แพงกว่ารอบปกติ โดยวงมโหรีที่เข้ามาทำหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีประกอบภาพยนตร์นั้น จะบรรเลงเครื่องดนตรีไทยและขับร้องประกอบกับการฉายภาพยนตร์ ซึ่งเป็นที่นิยมชมชอบของผู้ชมภาพยนตร์ รวมถึงในภายหลังวงดนตรีไทยต่างๆ ก็ได้มีการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีสำเนียงต่างๆ โดยเฉพาะบทเพลงสำเนียงฝรั่งเพื่อเพิ่มอรรถรสของการฟังและรับชมภาพยนตร์ และภายหลังเจ้าของโรงภาพยนตร์ได้จัดหาวงดนตรีประเภทต่างๆ เข้ามาสลับสับเปลี่ยนกันบรรเลงในโรงภาพยนตร์เป็นอันมาก กระทั่งในปี พ.ศ. 2470 อุตสาหกรรมภาพยนตร์เกิดการปรับเปลี่ยนจากยุคภาพยนตร์เงียบไปสู่ภาพยนตร์ที่มีเสียง จึงทำให้ภาพยนตร์เงียบและวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบภาพยนตร์ค่อยๆ หายไปจากโรงภาพยนตร์ในที่สุด

จากที่ได้นำเสนอให้เห็นถึงสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นตั้งแต่มีการก่อร่างสร้างรูปชุดวาทกรรมที่ว่าด้วย “ดนตรีไทย” ภายใต้บริบทของสังคมวัฒนธรรมที่อุดมไปด้วยจิตสำนึกของชนชั้นปกครองในการสร้างความเป็นไทยในแบบฉบับหนึ่งเดียว โดยการก้าวเข้ามา

ของลัทธิล่าอาณานิคมจากโลกตะวันตก แม้ในด้านหนึ่งจะมีผลสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างจิตสำนึกของชนชั้นนำสยามในการสร้างความเป็นปึกแผ่นของอาณาจักรให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่ในอีกด้านหนึ่งก็จำเป็นที่จะต้องพลิกโฉมอาณาจักรให้มีความเจริญทัดเทียมนานาอารยะประเทศ จึงส่งผลให้เกิดนวัตกรรมร่วมสมัยโดยเฉพาะในที่นี้คือ ดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นอย่างมากมาย จากการวิเคราะห์พบว่า นวัตกรรมทางดนตรีที่ผู้วิจัยนิยามว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวนี้ ล้วนมีสถานภาพในการแสดงถึงความเป็นอารยะของสยาม โดยเฉพาะดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคแรกเริ่ม ได้แก่ ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ การปรับเปลี่ยนแนวทางการบรรเลงดนตรีและนำเสนอเนื้อหาในละครร้อง และแตรวง กระทั่งภายหลังเมื่ออิทธิพลของลัทธิล่าอาณานิคมมีความคลี่คลายลง ดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคหลังซึ่งต่างล้วนได้รับอิทธิพลทั้งทางตรงและทางอ้อมจากการแพร่กระจายเข้ามาของศิลปวิทยาการจากโลกตะวันตก จึงทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยในมิติต่างๆ ได้แก่ ความนิยมในการบันทึกเสียงดนตรีไทย การจัดแบบแผนความรู้ด้านดนตรีตะวันตกให้กับศิลปินและนักดนตรีชาวไทย และการบันทึกเสียงดนตรีไทยด้วยโน้ตตะวันตก กระทั่งการสร้างสรรค์วงดนตรีเครื่องสายไทยที่บรรเลงผสมผสานไปกับเครื่องดนตรีตะวันตก ภายใต้ชื่อวงเครื่องสายผสม และการนำวงดนตรีไทยไปใช้ประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบ ซึ่งนวัตกรรมทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นและได้รับความนิยมจนกระทั่งได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมเหล่านี้ ต่างล้วนมีกระบวนการหรือระบบกลไกที่สำคัญในการผลักดันให้ได้รับความนิยมทั้งจากสถาบันกษัตริย์ ชนชั้นปกครอง ชนชั้นกลาง ตลอดจนประชาชนทั่วไปในบริบทสังคมสยาม ในการที่จะเลือกรับปรับใช้ในการรสร้างสรรค์และเสพผลงาน และด้วยบริบททางสังคมอันเป็นเงื่อนไขและปัจจัยในการส่งผลให้เกิดนวัตกรรมทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในครั้งนี้ ได้กลายเป็นหมุดหมายที่สำคัญในการส่งผลให้เกิดนวัตกรรมทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคต่อมา

1.2.3 ดนตรีไทยร่วมสมัย: สถานภาพของการเป็นเครื่องมือทางการเมือง เพื่อขับเคลื่อนนโยบายรัฐชาตินิยาม ระบบการศึกษา และการเมืองของกลุ่มประชาสังคม

ปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นในสังคม ล้วนเป็นผลิตผลที่เกิดขึ้นจากปัจจัยและเงื่อนไขต่างๆ ของสังคมวัฒนธรรม เช่นเดียวกันกับวัฒธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นซึ่งเป็นประเด็นหลักในการวิจัยครั้งนี้ การเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ.2475 นับเป็นหมุดหมายครั้งสำคัญของสังคมไทย ที่นำไปสู่การสร้างปรากฏการณ์ต่างๆ ให้กับผู้คนและสังคมทั้งในขณะนั้นและกลายเป็นมรดกตกทอดมาถึงปัจจุบัน ตลอดจนการปรากฏขึ้นของเนื้อหาและข้อมูลต่างๆ อันเป็นผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง รวมถึงในมิติทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย

จุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนเปลงระบอบการปกครองอันนำไปสู่การเกิดขึ้นของปรากฏการณ์ต่างๆ ทางสังคม โดยเฉพาะในที่นี้คือการเกิดขึ้นของดนตรีไทยร่วมสมัยหลังยุคเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองในปี พ.ศ.2475 นั้น ได้เชื่อมโยงไปถึงบริบททางสังคมวัฒนธรรม โดยเฉพาะในที่นี้คือบริบททางสังคมและการเมืองของโลก ที่ทั่วทุกมุมโลกนั้นเกิดการจราจลครั้งสำคัญที่ส่งต่อการการลดบทบาทและอำนาจของสถาบันกษัตริย์ เมื่อช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 ภายใต้การเกิดขึ้นใหม่ของอุดมการณ์ทางการเมืองที่มุ่งเน้นระบอบการเมืองการปกครองที่มาจากประชาชนหรือกลุ่มชน และไม่ได้อิงอยู่กับชนชั้นสูงหรือกลุ่มราชวงศ์ แต่เป็นการอิงอยู่ภายใต้นิยามคำว่ารัฐบาล รัฐชาติ หรือคำว่ารัฐชาตินิยม ซึ่งเริ่มต้นจากทวีปยุโรปและอเมริกา กระทั่งแผ่กระจายออกเป็นวงกว้างในดินแดนต่างๆ ทั่วทุกมุมโลก ดังปรากฏเป็นรูปธรรมอย่างรุนแรงของการล่มสลายของราชวงศ์ชิงในประเทศจีน และราชวงศ์โรมานอฟแห่งประเทศรัสเซีย ทั้งนี้ จากข้อมูลของเบเนดิกส์ แอนเดอร์สัน (อ้างใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2544) ที่ได้ศึกษาและนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับการกำเนิดขึ้นของลัทธิชาตินิยม อันนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองในสยามนั้น เบเนดิกส์ กล่าวโดยสรุปได้ว่า มีต้นกำเนิดมาตั้งแต่ครั้งการปกครองแผ่นดินโดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งที่ทรงเปิดประเทศด้วยการเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติต่างๆ โดยเฉพาะชาติตะวันตก โดยมีหลักใหญ่ใจความของการเปิดประเทศเพื่อยกระดับความเป็นสยามให้มีความเจริญทัดเทียมประเทศที่มีความเป็นอารยะ และสร้างความทันสมัยให้เกิดขึ้นในสยามคู่ขนานกันไปนั้น อาจกล่าวได้ว่ากระบวนการดังกล่าวที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น เป็นกระบวนการในการสร้างรัฐชาติ ในแบบฉบับที่มีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุขไปโดยปริยายแล้วก็ว่าได้ ซึ่งกระบวนการดังกล่าวได้กลายเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญในการจุดประกายมโนทัศน์ให้กับชนชั้นนำ ปัญญาชน หรือชนชั้นกลางกลุ่มต่างๆ ที่ได้รับการศึกษาเช่นเดียวกันกับชนชั้นปกครองในขณะนั้น และในยุคต่อมาทั้งในการปกครองแผ่นดินของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว กระทั่งนำไปสู่การรวมตัวกันของกลุ่มชนชั้นกลางและข้าราชการพลเรือน กระทั่งทำให้เกิดการยึดอำนาจที่มีอยู่ของสถาบันกษัตริย์และเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองไปสู่คณะราษฎร์ในที่สุด

ประเด็นสำคัญซึ่งถือเป็นภาระกิจหลักในลำดับต้นๆ ของคณะราษฎร์หลังจากดำเนินการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองในปี พ.ศ.2475 แล้วนั้น คือความพยายามในการเปลี่ยนขั้วอำนาจจากกลุ่มผู้มีบทบาทหรือมีอำนาจอยู่แต่เดิม ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มราชวงศ์และขุนนางทหาร ตลอดจนความพยายามในการเคลื่อนย้ายอำนาจจากที่เคยมีอยู่กับชนชั้นปกครอง ไปสู่การกระจายอำนาจให้แก่ประชาชน โดยเฉพาะการประกอบสร้างอำนาจให้อยู่ที่คณะ

ราษฎร์ที่ได้ทำการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครอง ดังที่ จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์ (2544) ได้ทำการศึกษาและนำเสนอข้อมูลว่า หลังจากเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองแล้วนั้น อำนาจที่เคยดำรงอยู่กับชนชั้นสูงและกลุ่มอำนาจเดิมนั้น ยังคงเป็นที่รับรู้ของประชาชนดังเช่นเดิม ทั้งนี้เนื่องจากวิถีการดำเนินชีวิต ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณี และกิจกรรมสำคัญของรัฐก็ยังคงอิงอยู่กับสถาบันกษัตริย์ ดังนั้น ในการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองดังกล่าวที่เกิดขึ้นในสยาม จึงถือได้ว่ากลุ่มอำนาจเดิมยังคงธำรงรักษาไว้ซึ่งอำนาจ และอำนาจนั้นก็ยังคงไม่เปลี่ยนผ่านไปสู่คณะผู้ปกครองใหม่ ที่มีความพยายามในการช่วงชิงอำนาจจากขั้วอำนาจเดิม ซึ่งปัญหาดังกล่าวถือเป็นอุปสรรคและความท้าทายที่สำคัญของจอมพล ป.พิบูลสงคราม อย่างยิ่ง ดังนั้น เมื่อจอมพล ป.พิบูลสงคราม ได้มีอำนาจเบ็ดเสร็จในการบริหารประเทศในปี พ.ศ.2481 ในบทบาทของการเป็นนายกรัฐมนตรี จึงได้เกิดรัฐนิยม 12 ฉบับ ที่มีจุดมุ่งหมายในการควบคุมอำนาจเดิมไปสู่กลุ่มอำนาจใหม่ที่เป็นรัฐชาตินิยม โดยรัฐนิยมดังกล่าวมีจุดมุ่งเน้นที่สำคัญในเปลี่ยนแปลงหรือปรับเปลี่ยนรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน ให้มีการปรับเปลี่ยนไปจากรูปแบบเดิม โดยการที่จอมพล ป.พิบูลสงคราม พยายามมุ่งเน้นไปที่การการเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางวัฒนธรรม ซึ่งถือเป็นหัวใจหลักในการที่จะสร้างพลเมืองในรูปแบบใหม่ ภายใต้อุดมการณ์ที่รัฐชาตินิยมต้องการ

เนื้อหาสาระในรัฐนิยม 12 ประการ ที่จอมพล ป.พิบูลสงคราม มีความพยายามในการนำมาใช้สร้างวัฒนธรรมใหม่ให้กับประชาชน เพื่อให้เป็นพลเมืองของรัฐ อาทิ รัฐนิยมฉบับที่ 1 การใช้คำว่า “ไทย” แทนคำว่า “สยาม” ในการเรียกชื่อประเทศ รวมถึงการเรียกชื่อของประชาชนในประเทศ และการใช้เรียกสัญชาติของคนในประเทศไทยให้เป็นไปในแบบฉบับเดียวกัน ทั้งนี้บุคคลสำคัญที่ไม่อาจจะหลีกเลี่ยงที่จะไม่กล่าวถึงได้นั่นคือ หลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งถือเป็นแกนนำสำคัญควบคู่ไปกับจอมพล ป.พิบูลสงคราม ในการขับเคลื่อนนโยบายด้านวัฒนธรรมให้แก่ผู้คนในชาติ โดยหลวงวิจิตรวาทการได้ให้เหตุผลสำคัญในการใช้คำว่าไทยแทนคำว่าสยาม ด้วยเหตุผลที่สำคัญ เช่น คำว่าสยามนั้นเป็นคำที่ไม่ตรงกับความจริงของพลเมืองในชาติที่เป็นคนไทย ดังนั้นหากใช่คำว่าสยาม ก็จะทำให้มีความแตกต่างกันระหว่างชื่อของประเทศกับชื่อที่ใช้เรียกพลเมืองของประเทศ หรือคำว่าสยามนั้น ในความหมายของหลวงวิจิตรวาทการนิยามว่าเป็นเพียงชื่อของเมืองที่มีขนาดเล็กภายใต้การปกครองของอาณาจักรขอมโบราณ หรือเหตุผลที่กล่าวว่าคำว่าไทยนั้นเป็นคำสำคัญที่มีบทบาทและใช้เรียกชนชาติที่กินความหรือมีขอบเขตกว้างขวาง ในขณะนั้น ดังนั้นการใช้คำว่าไทยในการเรียกชื่อประเทศและเชื้อชาติของประชาชนในชาติ จึงถือได้ว่าเป็นความชอบธรรมที่เหมาะสมมากที่สุด (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2544, น. 36) หรือจะเป็นรัฐนิยมฉบับที่ 2 ที่มีความมุ่งเน้นในการปกป้องอำนาจอธิปไตยแก่ชาติ จากภัยต่างๆ ที่อาจจะส่งผลเสียแก่ชาติ

และผู้คนในชาติ โดยได้มีการกำหนดบทบาทและหน้าที่ของประชาชนหรือพลเมืองภายใต้รัฐชาตินิยม ที่จะต้องยอมเสียสละและคอยปกป้องดูแลความสงบและความมั่นคงของชาติ ฉบับที่ 3 ยกเลิกคำเรียกชื่อผู้คนในท้องถิ่นต่างๆ ให้เปลี่ยนมาใช้คำว่าไทยในแบบฉบับเดียวกัน เช่น ไทยอีสาน ไทยใต้ ไทยอิสลาม และฉบับที่ 4 เป็นการกำหนดกติกาเดียวกันให้กับประชาชนในรัฐชาตินิยม ที่จำเป็นจะต้องปฏิบัติตนในการเคารพธงชาติในช่วงเวลาแปดนาฬิกาและหกโมงเย็น ตลอดจนการแสดงความเคารพด้วยการยืนตรงเมื่อได้ยินเพลงสรรเสริญพระบารมี เป็นต้น (ประจักษ์ สังเกตุ, 2540)

จากการขับเคลื่อนและดำเนินนโยบายในด้านต่างๆ ของจอมพล ป.พิบูลสงคราม โดยเฉพาะอย่างยิ่งนโยบายด้านการเมืองการปกครอง และความพยายามในการสร้างและใช้วัฒนธรรมใหม่เพื่อปรับและเปลี่ยนวัฒนธรรมเดิมของประชาชนในชาติที่เคยดำเนินมา สามารถสรุปได้เป็น 3 มิติ ได้แก่ 1. ความต้องการในการลดบทบาทและอำนาจเดิมที่มีอยู่ในสถาบันกษัตริย์และกลุ่มราชวงศ์ไปสู่รัฐบาลใหม่ในบทบาทของนายกรัฐมนตรี ดังตัวอย่างของการให้ประชาชนจะต้องเกิดความเคารพและศรัทธาต่อนายกรัฐมนตรี โดยการแสดงออกจากที่จะต้องแสดงความเคารพต่อรูปของจอมพล ป. หรือการแสดงความเคารพต่อท่านผู้นำก่อนการรับชอมภาพยนตร์หรือมหรสพ หรือการประกาศห้ามไม่ให้ประชาชนแขวนพระบรมฉายาลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ รวมถึงการยกเลิกให้มีการใช้บรรดาศักดิ์ของกลุ่มราชวงศ์และขุนนางตามที่เคยมีมาแต่ดั้งเดิม ตลอดจนมีนโยบายที่เกี่ยวข้องไปถึงผลงานด้านศิลปวัฒนธรรม เช่น โขน ละครต่างๆ หรือดนตรีที่อิงกับสถาบันกษัตริย์ ก็จำต้องไม่ได้รับความสนใจหรือส่งเสริมตามไปด้วย เนื่องจากกิจกรรมดังกล่าวนอกจากจะสื่อถึงอำนาจเก่าแล้วนั้น ยังเป็นสิ่งที่ขัดต่อความเจริญก้าวหน้า หรือยังคงเป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของความล้าสมัย เป็นต้น 2. มุ่งสร้างชาติให้มีความเจริญแบบชาติตะวันตกที่เป็นชาติมหาอำนาจ เพื่อให้เกิดความศิวิไลย์และเสริมสร้างให้ประเทศไทยนั้นเป็นประเทศมหาอำนาจเช่นเดียวกัน ซึ่งในการสร้างความเป็นมหาอำนาจให้เกิดขึ้นแก่สังคมไทยนั้น จอมพล ป. ได้ใช้หลักในการสร้างความภาคภูมิใจให้เกิดขึ้นกับประชาชน โดยมีการผลิตซ้ำนิยามคำว่าไทยตามมาตรฐานแบบชาติตะวันตก ดังนั้น จึงมีกระบวนการในการลบเลือนความเป็นไทยในแบบฉบับดั้งเดิม ที่ต่างล้วนเชื่อมโยงไปถึงความล้าหลังตามมุมมองของจอมพล ป. และได้ออกประกาศเพื่อมีผลทั้งในเชิงขอร้อง บังคับ และมีบทลงโทษสำหรับผู้ที่ไม่ปฏิบัติตามนโยบายของรัฐ เช่น นโยบายด้านการทำงาน ที่รัฐบาลประกาศให้มีการทำงานให้ตรงตามเวลาที่กำหนด โดยไม่ต้องอิงอยู่กับโชคชะตาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ด้านการบริโภคอาหาร มุ่งเน้นให้ประชาชนบริโภคอาหารสุกและมีการทำความสะอาดร่างกาย โดยเฉพาะอวัยวะที่จะสัมผัสกับอาหารให้สะอาด ด้านการ

แต่งกาย มุ่งเน้นให้ผู้หญิงนุ่งกระโปรง ผู้ชายนุ่งกางเกงขายาว ใส่เสื้อตามแบบสากลนิยม สวมถุงเท้าและรองเท้า งดเว้นจากการใส่ผ้าขาวม้า โสร่ง หรือแสดงพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม ด้านที่อยู่อาศัยนั้น ควรจะมีที่อยู่อาศัยเป็นหลักแหล่งและมีความทันสมัย เช่น ที่อยู่อาศัยที่ทำมาจากไม้หรือปูน ไม่ควรพักอาศัยในอาคารสถานที่ที่ไม่ถูกสุขลักษณะ และในด้านการดำเนินชีวิตของประชาชนได้มีการกำหนดข้อควรปฏิบัติที่ประชาชนในประเทศควรปฏิบัติตามที่รัฐกำหนด เช่น พฤติกรรมหรือมารยาทอันควรในการนั่งรับประทานอาหารบนโต๊ะอาหาร การใช้นามบัตร ฯลฯ และประเด็นสำคัญที่เป็นกระแสสังคมซึ่งได้มีการกล่าวถึงอย่างมากคือ การประกาศห้ามและมีบทลงโทษสำหรับผู้ที่กินหมาก เป็นต้น และ 3. นโยบายการต่อต้านหรือจำกัดขอบเขตของชาวจีน ที่จอมพล ป. เล็งเห็นว่าวัฒนธรรมของชาวจีนนั้น มีอิทธิพลสำคัญอย่างมากต่อการพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจ ซึ่งส่งผลต่อการประกอบอาชีพของประชาชนชาวไทย ดังนั้น รัฐในยุคดังกล่าวจึงได้จัดทำประกาศและมาตรการในการคบคุมการประกอบอาชีพของชาวจีนในบางอาชีพ เพื่อเปิดโอกาสให้คนไทยได้ประกอบอาชีพ รวมถึงการควบคุมกรรมสิทธิ์หรือสิทธิประโยชน์ต่างๆ กับชาวต่างชาติที่อพยพหรือเคลื่อนย้ายมาพำนักในประเทศไทย ซึ่งในด้านการควบคุมชาวจีนนี้ ได้ส่งผลไปถึงการควบคุมหรือห้ามปรามการละเล่นเครื่องดนตรีบางชนิดที่สันนิษฐานว่ามีรากฐานหรือประวัติศาสตร์ความเป็นมาจากประเทศจีน เช่น ซอประเภทต่างๆ เป็นต้น

อุดมการณ์รัฐนิยม นโยบายรัฐ และปรากฏทางสังคมวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองและการส่งเสริมให้เกิดความศิวิไลย์ของชาติและพลเมืองดังที่ได้กล่าวมานี้ ได้นำไปสู่การเกิดขึ้นของปรากฏการณ์และนวัตกรรมต่างๆ ทางสังคมเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะในที่นี้คือ การเกิดขึ้นของนวัตกรรมทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีสถานภาพเชื่อมโยงไปกับการเป็นกลไกในการขับเคลื่อนนโยบายทางการเมือง ทั้งระบบการเมืองที่เกิดขึ้นการสนับสนุนจากภาครัฐ และกลุ่มประชาคมต่างๆ ที่ได้นำดนตรีไทยไปสู่การสร้างสรรค์เป็นดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทและปัจจัย เงื่อนไขที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ ในการตีความผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในมิติทางการเมืองซึ่งจะได้นำเสนอในลำดับต่อไปนั้น ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมที่นอกจากจะมีประเด็นหลักในการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมย่อย ที่เกิดขึ้นและเป็นกระแสอยู่ในสังคมในแต่ละยุคสมัยแล้วนั้น แนวคิดดังกล่าวยังทำหน้าที่สำคัญในการให้ผู้ที่ได้นำแนวคิดดังกล่าวไปใช้นั้น ได้พิจารณาถึงวัฒนธรรมย่อยที่เป็นกระแสนิยมเหล่านั้น ว่านอกจากจะเป็นรูปแบบหรือปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่บังเกิดขึ้นจากผลผลิตของมนุษย์ในสังคมแล้ว ในมิติด้านอื่นๆ ของวัฒนธรรมเหล่านั้น ยังสามารถเชื่อมโยงหรือตีความให้เห็นถึงสถานภาพหรือบทบาทหน้าที่ของวัฒนธรรม ที่มีความข้องเกี่ยวและสัมพันธ์กับบริบททาง

การเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม โดยเฉพาะการถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือหรือสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมของผู้คนกลุ่มต่างๆ ในสังคมไทยอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลของอานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 2565) ที่ได้กล่าวถึงการนิยามความหมายของรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ที่ไม่ควรที่จะจำกัดขอบเขตของความคิด ในแบบฉบับเดิมที่เคยรับรู้และเข้าใจ แต่เป็นการพิจารณาให้เห็นถึงผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่เป็นวัฒนธรรมดนตรีไทยแต่ไปปรากฏอยู่ในพื้นที่หรือวัฒนธรรมอื่น ซึ่งแตกต่างไปจากพื้นที่เดิมจากที่เคยผลิตซ้ำกันมาอย่างต่อเนื่อง หรือเป็นการนำดนตรีไทยไปใช้ในบริบทอื่นที่มีความเกี่ยวข้องกับการเมือง แนวคิดตะวันตก และหลักการต่างๆ ที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยจะสร้างสรรค์และนำเสนอขึ้นในช่วงเวลาต่างๆ ทางประวัติศาสตร์ ดังนั้น ในการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในข้อมูลทางประวัติศาสตร์ดนตรีและประวัติศาสตร์สังคมไทย จากการนำแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมตลอดจนข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ จึงทำให้ค้นพบรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคหลังเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง และมีสถานภาพอิงไปในด้านการขับเคลื่อนนโยบายด้านการเมืองของทั้งภาครัฐและผู้คนกลุ่มต่างๆ ดังนี้

ดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในชื่อ “**ดนตรีสังคีตสัมพันธ์**” เป็นวงดนตรีที่มีส่วนผสมระหว่างดนตรีไทยและวงดนตรีตะวันตก ซึ่งวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ที่ถือว่ามีชื่อเสียงและมีอิทธิพลอย่างมากต่อการสร้างให้เกิดกระแสวัฒนธรรมประชานิยมในสังคมไทย คือวงสังคีตสัมพันธ์ของกรมโฆษณาการและเปลี่ยนเป็นชื่อกรมประชาสัมพันธ์ในภายหลัง ซึ่งสถาบันดังกล่าวทำหน้าที่หลักในการประชาสัมพันธ์และตอบสนองต่อนโยบายรัฐไปสู่ประชาชนในชาติ แม้ก่อนหน้าที่จะมีการจัดตั้งรูปแบบของการแสดงดนตรีในแบบดนตรีไทยร่วมกับดนตรีตะวันตกอยู่บ้าง โดยเฉพาะผู้มีบทบาทสำคัญในการนำทำนองของเพลงไทยมาแต่งขึ้นเป็นเพลงไทยสากล ซึ่งหลายท่านเป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีตะวันตกจากพระเจนดุริยางค์ และเป็นผู้ที่ได้รับความรู้จากการนำดนตรีตะวันตกเข้าสู่ระบบการศึกษาในยุคก่อนหน้า อาทิ เอื้อ สุนทรสนาน เวส สุนทรจามร แก้ว อัจฉริยกุล สมพงษ์ ทิพยกลิน พจน์ จารุวณิช ไศล ไกรเลิศ และสมาน กาญจผลิน ฯลฯ โดยมีตัวอย่างบทเพลงไทยสากลที่นำทำนองเพลงไทยมาใช้เป็นฐานในการสร้างสรรค์ อาทิ เพลงเสี่ยงเทียน ซึ่งนำมาจากเพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงรักจำพราก จากเพลงเวสสุกรรม เพลงดำเนินทราย จากเพลงลาวดำเนินทราย เพลงดวงเดือน จากเพลงลาวดวงเดือน เพลงคลื่นกระทบฝั่ง ที่นำมาจากเพลงคลื่นกระทบฝั่ง สร้างสรรค์ขึ้นโดยเอื้อ สุนทรสนาน และแก้ว อัจฉริยกุล เพลงคู่เสน่หา จากเพลงลาวสมเด็จ เพลงคำหอม จากเพลงลาวคำหอม เพลงแม่ศรีเรือน จากเพลงสีนวลใน สร้างสรรค์โดยเวส สุนทรจามร เพลงกินรีเล่นน้ำ จากเพลงสร้อยสนตัด โดยไศล ไกรเลิศ และ

เพลงรักพี่นะ ที่นำทำนองมาจากเพลงทยอยญวน เพลงจันทรามาลี จากเพลงมอญดูดาว และเพลงอุทยานรักแห่งไทรโยค จากเพลงเขมรไทรโยค โดยสมาน กาญจผลิน เป็นต้น (ไพบูลย์ สำราญภูติ, 2550)

แม้ในยุคเริ่มต้นของการก่อตั้งฝ่ายดนตรีของกรมประชาสัมพันธ์จะมีการจัดแบ่งฝ่ายดนตรีระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกอย่างชัดเจน แต่ทั้งสองฝ่ายก็ยังไม่ได้มีการรวมกำลังเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานสังคีตสัมพันธ์อย่างเป็นรูปธรรม โดยนักดนตรีในฝ่ายดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์นั้น แต่เดิมเป็นเพียงแค่การจัดตั้งวงเครื่องสายไทยจากคนที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทย และตั้งชื่อว่าคณะสมัครเล่น ภายใต้ความเห็นชอบของจมื่นมานิตย์นเรศร์ (เฉลิม เศวตนันท์) ร้อยเอกเขียน ธีมากร และครูคงศักดิ์ คำศิริ และมีนักดนตรีไทยที่เข้ามาร่วมบรรเลงอยู่ในวงประมาณ 10 คน กระทั่งภายหลังกิจการด้านการบรรเลงดนตรีไทยกลายเป็นที่ต้องการของสถานีวิทยุกระจายเสียงอย่างมาก เนื่องจากวงดนตรีในขณะนั้นยังมีไม่มาก ซึ่งสวนทางกับการออกอากาศที่จะต้องบรรเลงทุกวัน ดังนั้น หลังจากที่หลวงสารานุประพันธ์ได้เข้ามารับตำแหน่งอธิบดีกรมโฆษณาการ จึงได้มีการผลักดันให้กรมโฆษณาการมีการจัดตั้งแผนกดนตรีไทย ภายใต้สังกัดกองกระจายเสียง โดยมอบหมายให้ครูคงศักดิ์ คำศิริ รับหน้าที่เป็นหัวหน้าแผนกคนแรก และเปิดรับนักดนตรีไทยเข้ามาเป็นข้าราชการประจำแผนก ซึ่งนักดนตรีที่บรรจุเข้ามาเป็นนักดนตรีไทยประจำแผนกดนตรีไทยในยุคดังกล่าวนี้ ได้แก่ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ นายบุญยงค์ เกตุคง นายสมาน ทองสุโชติ นางราชี พุ่มทองสุข นายน้อม บุญรอด นายประสงค์ พิณพาทย์ นายสืบสุด ดุริยประณีต นางฉลวย จิยะจันทน์ นายดุสิต สุรการ นางระตี วิเศษสุรการ นางบุปผา คำศิริ นางช้องมาศ สุนทรวาทิน นางสุดจิตต์ ดุริยประณีต และนายจำเนียร ศรีไทยพันธ์ เป็นต้น นักดนตรีที่เข้ามาบรรจุเหล่านี้นับว่าเป็นกำลังสำคัญทั้งแก่แผนกดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์ ที่ทำให้สามารถบรรเลงดนตรีออกเป็นวงมโหรี วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ไม้แข็ง และวงปี่พาทย์ไม้นวม ตลอดจนนำไปสู่การทดลองและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ต่อกาลต่อมา (กรมประชาสัมพันธ์, 2526)

สำหรับฝ่ายดนตรีตะวันตกของกรมประชาสัมพันธ์ เริ่มก่อตั้งขึ้นราวปี พ.ศ.2482 ตามแนวความคิดของนายวิลาศ โอสถานนท์ อธิบดีกรมโฆษณาการในขณะนั้น โดยท่านต้องการที่จะจัดตั้งดนตรีประเภทวงแจ๊ส (Jazz Band) เพื่อเป็นวงดนตรีสากลประจำสถานีวิทยุ ด้วยแนวคิดดังกล่าวจึงทำให้มีการรวบรวมนักดนตรีที่มีฝีมือ โดยส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีเดิมจากบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม และจากกรมศิลปากรย้ายมาสังกัด และแต่งตั้งให้ครูเอื้อ สุนทรสนาน ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรี และมีนายเวส สุนทรจามร เป็นรองหัวหน้า และมีจมื่นมานิตย์นเรศร์ ทำ

หน้าที่เป็นหัวหน้าแผนก จากนั้นได้เปิดรับสมัครให้มีนักร้องเพิ่มขึ้นประจำวง จึงทำให้ในยุคแรกเริ่มของการก่อนตั้งดนตรีตะวันตกของกรมประชาสัมพันธ์ จึงได้นักร้องฝีมือดีเข้าร่วมวงอยู่ด้วย ได้แก่ นายล้วน ควันธรรม นายรุจี อุทัยกร นางจุรี (มัณฑนา) โมรากุล นายเลิศ ประสมทรัพย์ นางชวลี ช่วงวิทย์ และนางสุปานี พุกสมบุญ ซึ่งจากการรวบรวมนักดนตรีคนสำคัญที่มีทั้งความรู้ความสามารถในเชิงทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีตะวันตก จึงทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานผ่านบทเพลงไทยสากลที่เผยแพร่ทางวิทยุกระจายเสียง งานสำคัญของรัฐบาล หน่วยงานราชการเป็นจำนวนมาก และวงดนตรีตะวันตกวงดังกล่าวนี้ของกรมประชาสัมพันธ์ก็ได้มีการเปลี่ยนชื่อเป็นวงดนตรีสุนทราภรณ์เมื่อปี พ.ศ.2486 เมื่อครั้งที่โรงภาพยนตร์โอเดี๊ยนต้องการเชิญวงดนตรีของกรมประชาสัมพันธ์ไปบรรเลงที่โรงภาพยนตร์ แต่มีปัญหาคือเนื่องจากวงดนตรีดังกล่าวใช้คือทางราชการว่าวงดนตรีกรมโฆษณาการ จึงดูจะไม่เป็นการเหมาะสมที่จะนำวงดนตรีของทางราชการไปบรรเลงในหน่วยงานเอกชน จึงมีการเปลี่ยนแปลงชื่อให้เป็นวงดนตรีสุนทราภรณ์ในที่สุด (กรมประชาสัมพันธ์, 2526)

ในการให้กำเนิดวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์หรือการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นความร่วมมือกันระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยของกรมประชาสัมพันธ์นั้น เกิดขึ้นภายหลังจากที่หม่อมหลวงขาบ กุญชร บุตรของเจ้าพระยาเทเวศร์วงษ์วิวัฒน (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ขณะนั้นท่านดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ ท่านให้ความสนใจอย่างมากต่อการบรรเลงดนตรีไทย ทั้งการบรรจุนักดนตรีไทยเข้ามาเป็นสมาชิกของวงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์ และการเข้าร่วมฝึกซ้อมและบรรเลงในงานต่างๆ อยู่บ่อยครั้ง กระทั่งเกิดแนวคิดในการสร้างวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ด้วยเชิญครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เข้ามาเป็นครูผู้ใหญ่ในการให้คำปรึกษาและร่วมสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี โดยในลำดับแรกได้มีการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้มีเสียงที่สูงขึ้น เพื่อให้เข้ากับวงบิ๊กแบนด์ (Big Band) ของฝ่ายดนตรีตะวันตก และได้ทดลองในการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีชื่อว่าเพลงเขมรไทรโยค ซึ่งนำมาจากทำนองของเพลงไทยชื่อเดียวกันนี้ และให้นักร้องคือทัศนีย์ ดุริยประณีต ทำหน้าที่ในการขับร้องและเผยแพร่สู่สาธารณชนอย่างเป็นทางการในปี พ.ศ.2497 จากนั้นได้มีการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะเช่นเดียวกันนี้ในลำดับต่อมาเป็นคือเพลงลาวเจริญศรี ขับร้องโดยพูลศรี เจริญพงษ์ และมีการสร้างสรรค์เป็นเพลงสำหรับขับร้องคู่ระหว่างหญิงชายเป็นครั้งแรกในบทเพลงกระแต ขับร้องโดยวินัย จุลบุษปะ และชวลี ช่วงวิทย์ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540) ทั้งนี้ ยังคงเป็นข้อถกเถียงอยู่เช่นกันว่าระหว่างบทเพลงเขมรไทรโยคกับเพลงกระแตที่ถือว่าเป็นบทเพลงแรกที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ ซึ่งตามข้อมูลของสมาน นภายน (2532) ได้กล่าวถึงบทเพลงแรกที่วง

ดนตรีสังคีตสัมพันธ์สร้างสรรค์ขึ้นนั้นคือบทเพลงกระแต ซึ่งเป็นเพลงที่หม่อมหลวงขาบ กุญชร นายเอื้อ สุนทรสนาน และนายพุ่ม บาปุยะวาทย์ ร่วมกำลังในการสร้างสรรค์ขึ้นเป็นเพลงแรก

ความนิยมของประชาชนที่มีต่อเสียงใหม่ที่เกิดขึ้นจากวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ ที่ได้ทำการเผยแพร่ออกทางวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ได้กลายเป็นสิ่งที่สร้างความชื่นชอบให้กับคนไทยในสมัยนั้นอย่างมาก โดยเฉพาะคุณสมบัติพิเศษทางดนตรีของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ที่คนส่วนใหญ่ต่างคุ้นเคยกันอยู่ในที กับท่วงทำนองและลีลาในแบบฉบับไทย แต่มีการปรับแต่งและประดิษฐ์เนื้อหาให้เป็นคำร้อง กระชับท่วงทำนองให้มีคล่องตัวไม่เยิ่นเย้อ ทำให้ผู้ฟังสามารถรับฟังได้ง่ายในระยะเวลาอันสั้น ซึ่งถึงแม้จะมีการปรับเปลี่ยนท่วงทำนองไปจากเดิม แต่บทเพลงต่างๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้นก็ยังคงเอกลักษณ์ของความเป็นเพลงไทยเอาไว้

จากการวิเคราะห์ผลงานทางดนตรีของวงสังคีตสัมพันธ์กว่า 103 บทเพลง โดยกัณณพนต์ โยธินชัชวาล (2544) ทำให้ได้พบว่าในการคัดเลือกบทเพลงไทยเพื่อนำมาใช้เป็นทำนองในการสร้างสรรค์ผลงานของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์นั้น ครูเอื้อ สุนทรสนาน และคณะผู้ประพันธ์ ซึ่งมีทั้งนักดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก จะทำการคัดเลือกบทเพลงไทยที่มีความไพเราะ ซึ่งคุณสมบัติข้อนี้ถือเป็นคุณสมบัติเฉพาะตัวของดนตรีไทย ที่จะมีท่วงทำนองและเอกลักษณ์ของแต่ละบทเพลงที่ชัดเจน ดังนั้น ในการนำมาสร้างสรรค์จึงจะเลือกเฉพาะบทเพลงไทยที่เหมาะสำหรับการทำเป็นเพลงผสม โดยเพลงผสมบางบทเพลงศิลปินจะทำให้เกิดทำนองการผสมระหว่างดนตรีไทยและตะวันตกทั้งบทเพลง แต่บางบทเพลงก็จะทำการบรรเลงผสมเฉพาะบางส่วน และบางบทเพลงก็จะนำมาดัดแปลงให้เป็นเพลงผสม ตามความเหมาะสมด้านความงามของการฟัง ซึ่งบทเพลงไทยที่พบในผลงานสร้างสรรค์จะแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเพลงไทยประเภทเพลงกรอ กลุ่มเพลงประเภทอัตราจังหวะ 2 ชั้น และกลุ่มเพลงประเภทเพลงชั้นเดียว อนึ่ง ในการคัดเลือกบทเพลงต่างๆ เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์เป็นดนตรีไทยร่วมสมัยของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์นั้น คุณสมบัติสำคัญอีกประการหนึ่งคือตัวของผู้สร้างสรรค์ผลงานของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ ซึ่งนักดนตรีโดยเฉพาะนักดนตรีตะวันตกต่างล้วนมีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยเป็นพื้นฐาน อาทิ ครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้มีพื้นฐานความรู้และการปฏิบัติดนตรีไทยจากบ้านเกิดในจังหวัดสมุทรสงคราม ก่อนที่ท่านจะเข้ามาเป็นลูกศิษย์ของพระเจนดุริยางค์ในโรงเรียนพรานหลวง และเคยทำหน้าที่ในการจดบันทึกเพลงไทยตามแนวทางการบรรเลงระนาดเอกด้วยโน้ตสากล นายแก้ว อัจฉริยะกุล มีความสามารถอย่างมากด้านกวีนิพนธ์ กวีเชิงพรรณา กวีเชิงเปรียบเทียบ ดังนั้นจึงส่งผลให้ท่านมีความสามารถด้านการประพันธ์เนื้อร้อง และการเชื่อมโยงระหว่างเพลงไทยกับเนื้อหาสมัยใหม่ได้อย่างลงตัว นายเวส สุนทรจามร เคยรับหน้าที่เป็นทหาร

สังกัดกองดุริยางค์ทหารบก ชีวิตคลุกคลีกับการบรรเลงเพลงไทยด้วยแตรวง และเป็นลูกศิษย์ของพระเจนดุริยางค์ในด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตก เป็นต้น

ด้านการคัดเลือกจังหวะสากลเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับเพลงต่างๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้น นักดนตรีตะวันตกจะเป็นผู้คัดกรองด้วยความเหมาะสม โดยจะคำนึงถึงทำนองของบทเพลง เนื้อหาของคำร้อง และอารมณ์ของบทเพลงที่ต้องการสื่อสารให้กับผู้ฟัง โดยจังหวะที่พบในผลงานบทเพลงจากวงสังคีตสัมพันธ์ ได้แก่ จังหวะลีลาศ บอลลูม ควิกสเตปป์ สโลว์ แทงโก้ รุมบ้า บีกิน ช่าช่าช่า แซมบ้า แมมโบ้ ตะลุง ฯลฯ และในส่วนที่มีการบรรเลงด้วยทำนองเพลงไทยก็จะบรรเลงด้วยฉิ่งและกลองที่เป็นไปตามแบบฉบับที่บรรเลงในวงดนตรีไทยดังเดิม

ด้านการประพันธ์เนื้อร้องสำหรับแต่ละบทเพลงนั้น คณะผู้ประพันธ์จะยึดโครงสร้างของทำนองเพลงไทยที่นำมาใช้เป็นฐานในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยจะประพันธ์เนื้อร้องที่ไม่มีการขับร้องแบบเอื้อนเหมือนการขับร้องของดนตรีไทย หรือเรียกว่าเป็นการขับร้องแบบเนื้อเต็ม โดยการประพันธ์คำร้องนั้น ผู้ประพันธ์จะประพันธ์โดยยึดตามชื่อเพลงไทยที่มีอยู่แต่เดิม เช่น เพลงกระแต เนื้อร้องก็จะเน้นสื่อสารถึงความปราดเปรียว โดยเปรียบเทียบกับพฤติกรรมของผู้ชายที่ทำให้ผู้หญิงต้องระแวง ดังคำร้องที่ว่า

ชาย: น้องรักพี่เอยเจ้าอย่าเลยแรมรา เจ้านัดมาพี่ก็มาภิรมย์
เสียงเจ้าพรอดออดคำฉ่ำใจเชยชม รื่นรมย์อุรา
หญิง: สวนรักนี้เพลินใจ นั่งโคนไม้พักใจดีกว่า
น้องจะหนุนตักพี่ ผ่อนฤดีเคยมา
รักจะเพลินอุรา ได้พฤกษาเย็นใจ
หญิง: อุ้ยอะไร ชาย: ไหนอะไร หญิง: เห็นไวๆ
ชาย: เอ๊ะ อะไร หญิง: กระโดดได้ปราดเปรียว
ชาย: อ๋อ กระแตแน่เทียว เห็นประเดี๋ยวเดียวกระโดดหายไป
หญิง: พี่อย่าปราดเปรียวดังเช่นกระแต รักแล้วผันแปรเล่นโลดหนีไกล
ชาย: เพราะมิใช่กระแตพี่ไม่แปรดวงใจ รักเจ้ายิ่งกว่าใครทราบเอาไว้ดวงตา
หญิง: พี่อย่าเป็นเช่นกระแต ชาย: จ๊ะ พี่ไม่เป็นเช่นกระแต
หญิง: รักแท้แน่ไฉน ชาย: รักแท้แน่ใจ หญิง: รักอย่าลุกโลดโดดไป
ชาย: รักไม่ลุกโลดโดดไป พี่สิไม่ไปสำคัญทรามวัย จากพี่ไปแล้วไยไม่มา
พร้อม: รักสัญญาต่อกันจะผูกพันวิญญา รักดังคำพูดจาว่าไม่เหมือนกระแต

โดยคณะศิลปินผู้ทำหน้าที่สำคัญของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ในการประพันธ์คำร้องสำหรับบทเพลงต่างๆ ได้แก่ นายเอื้อ สุนทรสนาน นายเวส สุนทรจามร นายแก้ว อัจฉริยะกุล นายวิจัย โกกิลกนิษฐ์ นายสมศักดิ์ เทพานนท์ นายสุรัฐ พุกกะเวส และนายธนิต ผลประเสริฐ เป็นต้น

ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีเพื่อส่งต่อให้กับนักดนตรีผู้ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องดนตรีต่างๆ ซึ่งมีคุณสมบัติเฉพาะตัวที่แตกต่างกันออกไปนั้น ครูเอื้อ สุนทรสนานจะทำหน้าที่ในการควบคุมและบันทึกโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีบางชนิดจะทำหน้าที่ในการบรรเลงเป็นทำนองหลัก และบางชนิดจะทำหน้าที่บรรเลงเป็นแนวประสานเสียง ส่วนนักดนตรีไทยนั้นจะใช้วิธีการจำทำนองเพลง ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติเฉพาะที่นักดนตรีไทยใช้ในการถ่ายทอดและบรรเลงดนตรีไทยอยู่ในเบื้องต้นแล้ว ซึ่งจะมีปัญหาอยู่บ้างก็เฉพาะในบางบทเพลงที่มีการเปลี่ยนบรรไดเสียง ก็จะทำให้นักดนตรีไทยจำเป็นจะต้องเปลี่ยนนิ้วไปตามบันไดเสียงของเพลงนั้นๆ และเน้นการฝึกซ้อมร่วมกันเป็นสำคัญ ซึ่งหลักสำคัญของการฝึกซ้อมระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกส่วนใหญ่ จะเป็นการนัดหมายลำดับการบรรเลงของบทเพลงต่างๆ ที่ได้มีการสร้างสรรค์ขึ้น เช่น ในบางบทเพลงได้สร้างสรรค์ให้วงดนตรีตะวันตกเป็นผู้บรรเลงท่อนนำ (Introduction) หรือในบางบทเพลงที่วงดนตรีไทยบรรเลงพร้อมไปกับการขับร้อง ซึ่งจะมีลีลาและท่วงทำนองที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละบทเพลง ซึ่งการฝึกซ้อมนั้นนอกจากเป็นการพิจารณาถึงความเหมาะสมของลำดับการบรรเลงทั้งจากวงดนตรีไทยและวงดนตรีตะวันตกแล้วนั้น ยังเป็นการพิจารณาถึงความเหมาะสมของเสียงที่จะต้องมีความกลมกลืนกันทั้งวง ตลอดจนความเหมาะสมระหว่างบันไดเสียงของบทเพลงที่เอื้อต่อผู้ขับร้อง ที่จะสามารถถ่ายทอดเนื้อหาและขับร้องได้อย่างไม่เป็นอุปสรรค กระทั่งได้ผลงานในแต่ละผลงานของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ที่มีความงดงามมากที่สุด

การที่จะทำให้วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์เกิดความกลมกลืนกันได้นั้น สิ่งสำคัญที่สุดคือเสียงของเครื่องดนตรีที่จะต้องมีการปรับระดับเสียงให้เท่ากันหรือสนิทกัน โดยผู้ที่ทำหน้าที่ในการประสานเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้มีความสนิทกลมกลืนกับเครื่องดนตรีตะวันตกนั้นคือ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ บุคคลสำคัญของวงดนตรีไทยและวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์กรมประชาสัมพันธ์ ความสามารถในการปรับแต่งเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้มีความสนิทกลมกลืนกันเครื่องดนตรีตะวันตกนั้น ครูมนตรี ตราโมท (2534) ได้กล่าวว่าถึงความสามารถในด้านการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีซึ่งเป็นความสามารถของครูพุ่มความว่า นอกจากความสามารถด้านการบรรเลงและ

การประพันธ์บทเพลงต่างๆ ของครูพุ่มแล้วนั้น ความสามารถเฉพาะตัวอย่างหนึ่งซึ่งได้รับการยอมรับในวงดนตรีคือ การที่ครูพุ่มมีความสามารถด้านการเทียบเสียงเครื่องดนตรีให้มีเสียงที่ตรงกันเสมอกัน โดยเป็นผู้ที่มีความสามารถอย่างมากในด้านการฟังและความแม่นยำของระดับเสียง เนื่องจากลักษณะการเทียบเสียงของดนตรีไทยจะใช้เพียงหูของผู้เทียบเสียงเท่านั้น จะไม่มีการใช้เครื่องเทียบเสียงเข้ามาเกี่ยวข้อง

นอกจากนั้นจากคำบอกเล่าของศรีสุดา รัชตะวรรณ (2534) นักร้องคนสำคัญประจำวงดนตรีสุนทราภรณ์ ยังได้กล่าวสมทบถึงความสามารถของครูพุ่มทั้งในด้านการเป็นผู้รับผิดชอบด้านดนตรีไทยและเทียบเสียงให้กับวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ ดังความว่า เมื่อครั้งที่มีการสร้างวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ขึ้น ครูพุ่มมักจะยกฆ้องมาเทียบเสียงกับวงดนตรีตะวันตกอยู่บ่อยครั้ง โดยจะให้นักดนตรีตะวันตกเป่าปี่เพื่อไล่เสียง โดยท่านจะมีความพิถีพิถันและใช้เวลานานในการปรับแต่งเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้มีเสียงที่กลมกลืนกับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก และหลังจากทดลองบรรเลงพร้อมกันแล้วนั้นก็จะปรับแก้ทุกครั้งจนเกิดเสียงที่สนิทกัน ซึ่งนับว่าท่านเป็นผู้ที่มีความละเอียดอ่อนและใส่ใจในคุณภาพของเสียงของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์อย่างมาก

ความแปลกใหม่อีกประการหนึ่งที่ทำให้วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์กลายเป็นวงดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและถือเป็นนวัตกรรมใหม่ของวงดนตรีไทย ซึ่งตอบสนองนโยบายรัฐในยุคดังกล่าว คือลักษณะของการจัดวงดนตรีที่ผู้บรรเลงโดยเฉพาะดนตรีไทยจะนั่งบนพื้นที่ถูกยกสูงหรือนั่งบนเก้าอี้ ซึ่งไม่ได้นั่งกับพื้น วงดนตรีไทยและวงดนตรีตะวันตกจะนั่งติดกันเพื่อให้เกิดเสียงที่มีความกลมกลืน และมีที่วางโน้ตสำหรับผู้บรรเลงดนตรีตะวันตก และนักร้องจะยืนร้องหน้าวงดนตรี

สำหรับช่องทางในการเผยแพร่ผลงานของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ซึ่งได้นำไปสู่การสร้างกระแสความนิยมให้กับทั้งสังคมในขณะนั้น และได้ขยายผลไปสู่การพัฒนาและต่อยอดให้กับศิลปินในยุคต่อมา เช่น วงดนตรีสังคีตประยุกต์ของครูสมาน กาญจนะผลิน ได้สร้างสรรค์ผลงานในแนวทางเช่นเดียวกันนี้ พบว่า ปัจจัยหลักสำคัญในการเอื้ออำนวยให้กับวงดนตรีของกรมประชาสัมพันธ์มีความเข้มแข็งและได้แพร่กระจายไปสู่สังคมนั้น เนื่องจากกรมประชาสัมพันธ์มีบทบาทและหน้าที่หลักในการประชาสัมพันธ์นโยบายรัฐบาล ซึ่งอยู่ภายใต้การสนับสนุนโดยภาครัฐผ่านช่องทางวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย และสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย ช่อง 11 ตลอดจนการนำวงสังคีตสัมพันธ์ไปขับร้องและบรรเลงในงานต่างๆ เป็นจำนวนมาก

นอกจากการปรากฏตัวของดนตรีไทยร่วมสมัยหลังยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองจะปรากฏผ่านวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ แม้ความงามด้านดนตรีจะมีอิทธิพลเหนือการเป็นเครื่องมือทางการเมืองในการขับเคลื่อนนโยบายของภาครัฐ แต่ก็คงไม่อาจที่จะปฏิเสธได้ว่า ดนตรีไม่ได้มีความเกี่ยวข้องหรือสามารถตัดขาดกับการเมืองได้ โดยความเป็นการเมืองที่แทรกซึมอยู่ในผลงานทางดนตรี ได้ปรากฏในแบบฉบับของดนตรีไทยร่วมสมัยในบทบาทใหม่ที่มีความแตกต่างไปจากบทบาทเดิมตามขนบของดนตรีไทยที่ผลิตซ้ำมาอย่างต่อเนื่อง แต่บทบาทใหม่ของดนตรีไทยที่ถือได้ว่ามีความเป็นร่วมสมัยนั้น ปรากฏในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในมิติทางการเมือง โดยการนำดนตรีไทยไปใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างพลเมืองและตอบสนองนโยบายรัฐชาตินิยม ทั้งที่ปรากฏอยู่ในผลงานทางดนตรีไทยในการสร้างประวัติศาสตร์ชาติ ดนตรีไทยกับการสร้างพลเมืองในแบบเรียน และการเผยแพร่อุดมการณ์ชาติด้วยดนตรีไทยและการสื่อสารมวลชน

ดนตรีไทยกับการถูกนำไปใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีเพื่อร่วมเป็นหนึ่งในเครื่องมือทางการเมือง ในการสร้างประวัติศาสตร์ชาติยุคหลังเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่ประชาธิปไตย กระทั่งผลงานที่ถูกสร้างดังกล่าวได้กลายเป็นที่นิยมและได้รับการยอมรับว่าเป็นความจริงทางประวัติศาสตร์ ปรากฏอยู่ในผลงาน“**การสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยของนายบุญธรรม ตราโมท หรือครูมนตรี ตราโมท**” ผลงานชิ้นสำคัญที่รวมอยู่ในผลงานจำนวนมากกว่า 150 ผลงานที่ครูมนตรีสร้างสรรค์ขึ้น พบว่า บทบาทใหม่ของผลงานทางดนตรีไทยซึ่งถือได้ว่าเป็นผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในผลงานของครูมนตรี ตราโมท นั้น ปรากฏอย่างชัดเจนอยู่ในบทเพลงชุดระบำโบราณคดี และบทเพลงชุดระบำที่เน้นหนักไปในด้านการสานความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนกลุ่มต่างๆ ทั้งภายในชาติและระหว่างชาติไทยกับต่างชาติ โดยเฉพาะบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมไทย ที่มีการมุ่งเน้นนโยบายการสร้างชาติผ่านวัฒนธรรมและภาวะของการติดต่อสานสัมพันธ์กับชาติมหาอำนาจในยุคสงครามโลกครั้งที่ 2

การสนับสนุนนโยบายการสร้างชาติด้วยการสร้างประวัติศาสตร์ชาติและการสร้างความเป็นไทยแบบชาตินิยมที่มีนัยยะอยู่ภายในผลงานทางด้านดนตรีไทย ในบทเพลงชุดระบำโบราณคดีของครูมนตรี ตราโมท ที่ประกอบด้วยบทเพลงระบำทวารวดี เพลงระบำศรีวิชัย เพลงระบำลพบุรี เพลงระบำเชียงแสน และเพลงระบำสุโขทัยนั้น เป็นความเห็นชอบจากอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นคือนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะทางโบราณคดีและสร้างแรงจูงใจให้เกิดความนิยมในด้านการท่องเที่ยวแหล่งประวัติศาสตร์ โดยมีนัย

ยะสำคัญในการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นไทยที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาอันรุ่งเรืองสืบเนื่องมาจากอดีต ดังนั้น ด้วยอุดมการณ์ดังกล่าวของอธิบดีกรมศิลปากรจึงทำให้เกิดการจัดตั้งคณะกรรมการในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงชุดระบำประวัติศาสตร์ โดยการรวมตัวศิลปินที่มีความรู้ความสามารถในด้านต่างๆ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานในแขนงที่ตนมีความเชี่ยวชาญ ได้แก่ 1) นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ทำหน้าที่ผู้อำนวยการสร้างสรรค์ผลงาน 2) นายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ทำหน้าที่เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง 3) นางลมุล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ทำหน้าที่ในการออกแบบและประดิษฐ์ท่ารำ 5) ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสรี ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ออกแบบและประดิษฐ์ท่ารำระบำสุโขทัย 6) นายสนิท ดิษฐพันธุ์ ทำหน้าที่ประดิษฐ์และออกแบบเครื่องแต่งกาย และ 7) นายจรูญ คชแสง ทำหน้าที่ในการออกแบบเครื่องดนตรีชนิดใหม่ที่เรียกว่าระนาดรางตัด

กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่ถูกนำมาใช้ในการแสดงระบำชุดประวัติศาสตร์นี้ ครูมนตรี ตราโมท มีความพยายามในการสร้างสรรค์ผลงานที่จะสามารถสะท้อนภาพทางประวัติศาสตร์ผ่านเสียงดนตรีในแต่ละยุคสมัย ด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งจากการศึกษาเอกสารที่นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับสภาพทางภูมิศาสตร์ ที่ตั้ง วิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในยุคสมัยนั้นๆ เครื่องแต่งกาย ภาษา และศิลปวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ปรากฏอยู่ในแต่ละยุคสมัย นอกจากนั้นยังได้ข้อมูลจากการเข้าศึกษาอย่างจริงจังจากพิพิธภัณฑ์เพื่อศึกษาวัตถุโบราณ ตลอดจนการศึกษาจากสถานที่จริงในภูมิภาคต่างๆ อาทิ การศึกษาข้อมูลสมัยทวารวดี ด้วยการเดินทางไปชมเมืองโบราณในเขตพื้นที่จังหวัดนครปฐม ปูนปั้นที่คูบัว จังหวัดราชบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี และจังหวัดนครสวรรค์ การศึกษาข้อมูลสมัยศรีวิจัย โดยการเดินทางไปศึกษาข้อมูลที่อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี จังหวัดปัตตานี การศึกษาข้อมูลสมัยลพบุรี ที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ สมัยเชียงแสน โดยการเดินทางไปที่จังหวัดเชียงราย และสมัยสุโขทัย ด้วยการเข้าศึกษาที่แหล่งโบราณคดีในเขตพื้นที่จังหวัดสุโขทัย เป็นต้น

เมื่อนำข้อมูลต่างๆ ที่ได้ทั้งจากการศึกษาเอกสาร เข้าชมพิพิธภัณฑ์และจากการเดินทางเข้าศึกษาในสถานที่จริงแล้วนั้น ครูมนตรี ตราโมท ได้นำข้อมูลมาสู่การวิเคราะห์และสร้างสรรค์เป็นผลงานทางดนตรี โดยมีการสร้างสรรค์ให้ผลงานเพลงประกอบระบำในแต่ละยุคสมัยมีความแตกต่างกัน ด้วยการใช้สำเนียง ได้แก่ เพลงระบำทวารวดี เป็นเพลงระบำที่ใช้สำเนียงมอญ เนื่องจากเป็นการอิงจากข้อมูลและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ระบุว่าพื้นที่ดังกล่าวเคยเป็นที่อยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ เพลงระบำศรีวิชัย เป็นเพลงระบำที่ใช้สำเนียงชวา (แขก) เพลงระบำลพบุรี เป็นชุดระบำที่มีสำเนียงขอม (เขมร) เพลงระบำเชียงแสน เป็นเพลงระบำที่มีสำเนียงทาง

ภาคเหนือและลาว และเพลงระบำสุโขทัย จะใช้สำเนียงในการสร้างสรรค์เพลงระบำเป็นสำเนียงไทยเป็นหลัก ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่าในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีของเพลงระบำชุดประวัติศาสตร์ของครูมนตรีครั้งนี้ จะเน้นหนักในการสร้างสรรค์สำเนียงเพลงของแต่ละบทเพลงให้มีความสอดคล้องกับหลักฐานทางโบราณคดีที่ปรากฏ โดยมีความแตกต่างและเป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนในแต่ละยุคสมัยและพื้นที่

นอกจากความเป็นร่วมสมัยที่ปรากฏในผลงานเพลงระบำชุดประวัติศาสตร์ที่เกิดจากกระบวนการสร้างสรรค์ที่ได้นำเสนอในเบื้องต้นแล้วนั้น สิ่งสำคัญที่เป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงการเป็นผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่อุดมอยู่ในผลงานของครูมนตรีในผลงานชุดดังกล่าวนี้ คือการที่ครูมนตรีได้มีการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีและวงดนตรีชนิดใหม่ขึ้น เพื่อเป็นการส่งเสริมให้ผู้ฟังหรือผู้เสพผลงานเข้าถึงสุนทรียศาสตร์ของการประกอบสร้างผลงานดังกล่าวให้มากที่สุด โดยครูมนตรีได้ทำการคัดเลือกเครื่องดนตรีจากที่ปรากฏอยู่ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ จากแหล่งโบราณสถานต่างๆ ที่เคยมีอยู่จริง รวมถึงการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีขึ้นใหม่ในกรณีที่เครื่องดนตรีนั้นๆ ไม่มีปรากฏอยู่ในวงดนตรีไทย เช่น ระนาดตัด กระจับปี่ 3 ขนาด พิณน้ำเต้า และพิณ 5 สาย เป็นต้น และจากการผสมผสานและสร้างสรรค์เครื่องดนตรีที่จะสามารถสะท้อนภาพของแต่ละยุคสมัยผ่านบทเพลงจากฝีมือการประพันธ์ของครูมนตรีนั้น สามารถสรุปได้ว่า เครื่องที่นำเสนอบทเพลงในวงดนตรีสมัยทวารวดี ประกอบด้วย พิณ 5 สาย จะเข้ ขลุ่ย ระนาดตัด จำนวน 2 ราง ตะโพนมอญ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ และกรับคู่ จำนวน 2 คู่ เครื่องที่นำเสนอบทเพลงในวงดนตรีสมัยศรีวิจัย ประกอบด้วย กระจับปี่ จำนวน 3 ตัว ฆ้อง 3 ลูก ซอสามสาย ขลุ่ย ตะโพน กลองแขก ฉิ่ง และฉาบ เครื่องที่นำเสนอบทเพลงในวงดนตรีสมัยลพบุรี ประกอบด้วย ซอสามสาย พิณน้ำเต้า ปี่ใน กระจับปี่ จำนวน 2 ตัว โทน 2 ลูก ฉิ่ง ฉาบ และกรับ จำนวน 2 คู่ เครื่องที่นำเสนอบทเพลงในวงดนตรีสมัยเชียงแสน ประกอบด้วย ปี่จุม จำนวน 3 เลา ซึง สะล้อ แคน ตะโพน ฉิ่ง ฉาบใหญ่ และฆ้องหุ่ย และวงดนตรีที่นำเสนอบทเพลงในสมัยสุโขทัย ประกอบด้วย ปี่ใน ฆ้องวงใหญ่ ซอสามสาย กระจับปี่ จำนวน 2 ตัว ตะโพน ฉิ่ง โหม่ง และกรับคู่ จำนวน 2 คู่ (มูลนิธิมนตรี ตราโมท ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2563) จะเห็นได้ว่าความเป็นร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในผลงานของครูมนตรี ตราโมท โดยเฉพาะในผลงานการประพันธ์เพลงชุดระบำโบราณคดีนี้ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ทั้งทางด้านท่วงทำนองของบทเพลง การสร้างสรรค์เครื่องดนตรีใหม่ที่ปรากฏอยู่ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แต่ไม่มีเครื่องดนตรีนั้นๆ ปรากฏอยู่ในยุคที่มีการสร้างสรรค์ ตลอดจนวิธีการประดิษฐ์คิดค้นและสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งผลงานดังกล่าวถือ

เป็นภาพสะท้อนที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีความเป็นร่วมสมัยและได้รับความนิยมมากระทั่งถึงปัจจุบัน

การแพร่กระจายความเป็นประชานิยมของผลงานดังกล่าวกระทั่งได้รับการยอมรับจากคนส่วนใหญ่ในสังคม และทำหน้าที่สำคัญในการกำหนดความรู้และความจริงว่ายุคสมัยต่างๆ ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นทั้งตามแนวคิดทางประวัติศาสตร์ในการประกอบสร้างความเป็นชาติและความเป็นไทย ที่สืบเนื่องมาจากยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาถึงในยุคดังกล่าว ต่างล้วนทำหน้าที่สำคัญในการตอกย้ำกระบวนคิดและมโนทัศน์ของคนในสังคมไทยให้มีความเชื่อถือตามกลไกในการประกอบสร้างชุดความคิดทางประวัติศาตร์ดังกล่าว ซึ่งกระบวนการในการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยร่วมสมัยชุดดังกล่าวที่ส่งผลให้เกิดความนิยมและกลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมในสังคมไทยเกิดขึ้นจากปัจจัยที่สำคัญ ดังนี้ 1) การขับเคลื่อนผ่านนโยบายรัฐ โดยในยุคดังกล่าวนอกจากผลงานดังกล่าวนี้จะทำหน้าที่ในการปลูกฝังค่านิยมเรื่องความเป็นไทยและชาตินิยมให้กับคนในชาติแล้วนั้น ในยุคสมัยดังกล่าวยังได้ปรากฏผลงานอื่นๆ ที่สะท้อนให้เห็นว่าในยุคดังกล่าวนั้นเป็นยุคที่ภาครัฐมีความพยายามในการปลูกต้นรักชาติในจิตใจให้แก่ประชาชนชาวไทย (ประอรรัตน์ บูรณมาตร์, 2528) โดยเฉพาะจากผลงานของหลวงวิจิตรวาทการที่เคยสร้างสรรค์ผลงานจำนวนมาก โดยเฉพาะละครอิงประวัติศาสตร์และบทเพลงต่างๆ ที่ทำหน้าที่ในการสร้างจินตนาการใหม่ให้กับคนในชาติ ภายใต้นโยบายการขับเคลื่อนประเทศโดยรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม ดังนั้น การสร้างความรักชาติให้เกิดขึ้นกับคนในชาติ นอกจากจะปรากฏผ่านผลงานของหลวงวิจิตรวาทการแล้วนั้น ผลงานของครูมนตรี ตราโมท ในชุดระบำประวัติศาสตร์ จึงมีบทบาทสำคัญอีกส่วนหนึ่งในการตอกย้ำนโยบายรัฐชาตินิยม ในเรื่องการสร้างความภูมิใจในความเป็นชาติที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาตั้งแต่ครั้งอดีต หรือเป็นชาติที่เก่าแก่ยาวนาน เพื่อให้ประชาชนในชาติเกิดความตระหนัก ภาคภูมิใจ รักและหวงแหนความเป็นชาติที่ถูกสร้างขึ้น 2) การเผยแพร่ผ่านสถาบันหลักด้านศิลปวัฒนธรรมและสถานศึกษาอื่นๆ ทั่วประเทศ ซึ่งสถาบันหลักด้านศิลปวัฒนธรรมในที่นี้คือการเผยแพร่ผลงานดังกล่าวผ่านวิทยาลัยนาฏศิลป ที่อยู่ภายใต้สังกัดของกรมศิลปากร และมีการกระจายอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ โดยมีการกำหนดให้การแสดงระบำชุดประวัติศาสตร์ดังกล่าวบรรจุอยู่ในหลักสูตร เพื่อให้ผู้เรียนได้ศึกษาเล่าเรียนและเกิดความเชื่อว่าเป็นความจริง ตลอดจนการนำชุดระบำดังกล่าวกระจายไปสู่สถานศึกษาภายใต้สังกัดกระทรวงศึกษาธิการและสถานศึกษาเอกชน ที่ได้รับการถ่ายทอดทั้งในระยะเดียวกันและในภายหลัง จึงทำให้กระบวนการเผยแพร่องค์ความรู้ดังกล่าวทำให้เกิดการแพร่กระจายอย่างรวดเร็วและเป็นวงกว้าง กระทั่งกลายเป็นบรรทัดฐานด้านศิลปวัฒนธรรมให้กับสังคมไทยในที่สุด 3)

ชื่อเสียงของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ที่ต่างล้วนเป็นผู้เชี่ยวชาญและได้รับการยอมรับในศาสตร์ด้านต่างๆ ในสังคม ตลอดจนกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจากการศึกษา วิเคราะห์และสร้างสรรค์ผลงานภายใต้หลักฐานที่มีความน่าเชื่อถือทั้งในเชิงข้อมูลหลักฐานและข้อมูลในเชิงสุนทรียะ จึงส่งผลให้ผลงานดังกล่าวมีประสิทธิภาพในการเผยแพร่และได้รับการยอมรับอย่างไร้ซึ่งคำถามจากผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมไทย 4) ความแปลกใหม่ของบทเพลง เครื่องดนตรีและการรวมวงดนตรี ที่ส่งผลให้ผลงานการสร้างสรรค์ครั้งนี้มีความน่าสนใจ แปลกใหม่ หรือถือว่าเป็นเสียงใหม่ที่เกิดขึ้นจากการทดลองโดยศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญ ตลอดจนกระบวนการสร้างสรรค์เนื้อหาทางดนตรีที่ไม่ได้เน้นหลักการประพันธ์ในแบบฉบับเดิม แต่เป็นการทดลองปรุงแต่งสีสันทางดนตรีในรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยมีการดำเนินมาก่อน จึงทำให้ผลงานที่เกิดขึ้นนี้สามารถตอบสนองรสนิยมของผู้ฟังทั้งในวงการดนตรีศิลปวัฒนธรรม และสังคมในวงกว้างได้เป็นอย่างมาก และ 5) การนำบทเพลงไปใช้เป็นเพลงตัวแทนของจังหวัด ของภาค และตัวแทนของยุคสมัย โดยหลังจากที่ผลงานดังกล่าวได้มีการเผยแพร่และเป็นที่นิยมของประชาชนในวงกว้างแล้วนั้น พบว่า ในเวลาต่อมาได้มีการนำบทเพลงอาทิ เพลงระบำลพบุรี เพลงระบำสุโขทัย ไปใช้เป็นเพลงประจำจังหวัด หรือใช้ในงานต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเทศกาล เช่น งานลอยกระทง ที่สันนิษฐานว่าปรากฏอยู่ในสมัยสุโขทัย หรือการนำเพลงจากระบำศรีวิชัยไปใช้เป็นภาพแทนภาคใต้ กระทั่งภาพลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นและนำเสนอนี้ได้ถูกผลิตซ้ำมาโดยตลอดหลังจากผลงานชิ้นดังกล่าวถูกสร้างสรรค์ขึ้น กระทั่งกลายเป็นมโนทัศน์ที่สำคัญให้แก่ผู้คนและสังคมในยุคปัจจุบัน (ลักษณาวดี จตุรภัทร์, 2544)

นอกจากผลงานชุดดังกล่าวที่นำเสนอให้เห็นถึงการเป็นผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นและได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมแล้วนั้น ผลงานของครูมนตรี ตราโมท ที่มีลักษณะของความเป็นวัฒนธรรมประชานิยมหรือมีลักษณะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้แนวคิดใหม่ หรือเป็นบทบาทใหม่ของดนตรีไทยที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นภายใต้แนวคิดที่มีนัยยะด้านการเมือง ยังปรากฏอยู่ในผลงานเพลงระบำที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงถึงการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรัฐไทยกับกลุ่มชนหรือชนชาติอื่นทั้งใกล้และไกล ภายใต้นโยบายการสร้างสรรค์ผลงานโดยรัฐบาลเป็นผู้กำหนดให้แก่ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปวัฒนธรรม อาทิ เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย เพลงระบำลาวไทยปณิธาน เพลงระบำพม่าไทยอธิษฐาน เพลงระบำรำวงโขงสองฝั่ง เพลงระบำจีนไทยไมตรี และเพลงระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น - ไทย เป็นต้น โดยบทเพลงต่างๆ เหล่านี้ต่างล้วนมีจุดมุ่งหมายหลักในการประพันธ์ภายใต้คำสั่งของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องด้านการเมือง ในการสานสัมพันธ์และแสดงออกผ่านผลงานด้านดนตรี (อรนุช ยันตะกนก, 2548)

คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บุตรสาวนักดนตรีคนสำคัญแห่งวงการดนตรีไทยคือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นอีกผู้หนึ่งที่ได้สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย โดยการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยที่มีแบบฉบับหรือบทบาทหน้าที่ที่มีความแตกต่างไปจากขนบเดิมของดนตรีไทย ที่เคยใช้ในงานด้านการบรรเลงเพื่อสร้างสุนทรียะหรือใช้ในพิธีกรรม โดยรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในครั้งนี้ ปรากฏอยู่ในผลงานที่มีนัยยะทางการเมืองในเรื่อง “**การประกอบสร้างพลเมืองของชาติด้วยสุนทรียะศาสตร์ทางดนตรีไทย**” จากความสามารถขั้นสูงด้านดนตรีไทยของคุณหญิงชิ้นที่มีอยู่เป็นพื้นฐาน จึงทำให้คุณหญิงชิ้นได้รับหน้าที่ในการนำดนตรีไทยเข้าสู่แวดวงการศึกษา จากหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง (2534) นำเสนอข้อมูลว่าในปี พ.ศ. 2513 คุณหญิงชิ้นได้รับบทบาทและหน้าที่ที่สำคัญในแวดวงวิชาการ เนื่องด้วยในขณะนั้นจากนโยบายรัฐที่มุ่งเน้นการผลิตประชากรให้มีจำนวนมาก จึงทำให้เกิดภาวะจำกัดด้านครูผู้สอนที่มีจำนวนน้อยกว่าผู้เรียน ด้วยปัญหาดังกล่าวจึงทำให้กระทรวงศึกษาธิการนำโดยนายบุญถิ่น อัตถากร เปิดให้มีการจัดการเรียนการสอนในหลักสูตรประโยคการศึกษา ซึ่งเป็นหลักสูตรเร่งรัดในการผลิตบุคลากรครูที่ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดความรู้ให้กับเด็กและเยาวชนที่กระจายอยู่ทั่วประเทศ และบุคลากรครูที่เข้าร่วมโครงการจัดการเรียนการสอนในหลักสูตรเร่งรัดเหล่านี้ จะต้องเดินทางมายังกรุงเทพมหานครเพื่อทำการฝึกอบรมในช่วงภาคฤดูร้อน ตามนโยบายของรัฐบาลในขณะนั้น ทั้งนี้ ก็เพื่อเป็นตัวชี้วัดหรือหลักฐานในการนำไปใช้ในการยกระดับวิทยฐานะหรือปรับขึ้นเงินเดือน ซึ่งจากข้อมูลพบว่า หลักสูตรการจัดอบรมที่ได้รับความนิยมสูงสุดในการอบรมคือวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นวิชาที่จำเป็นจะต้องมีความรู้ความสามารถเฉพาะด้าน ดังนั้น ในยุคดังกล่าวจึงส่งผลให้คุณหญิงชิ้นได้รับตำแหน่งที่สำคัญหลากหลายบทบาทหและหน้าที่ อาทิ การรับหน้าที่เป็นกรรมการการสอบไล่วิชาดนตรี ประจำกองส่งเสริม กระทรวงศึกษาธิการ การรับหน้าที่เป็นกรรมการสอบคัดเลือกบรรจุครูเข้ารับราชการเกี่ยวกับวิชาดนตรี การรับหน้าที่เป็นคณะกรรมการจัดทำบนเรียนวิทยุโรงเรียน กองเผยแพร่ กระทรวงศึกษาธิการ เป็นกรรมการวิทยุโทรทัศน์ของกองเผยแพร่ กระทรวงศึกษาธิการ การเป็นรองประธานอบรมวิชาชีพครูของครุสภา และทำหน้าที่ในการเป็นคณะกรรมการในการเผยแพร่และกำหนดมาตรฐานด้านดนตรี ขับร้อง และศิลปหัตถกรรม เป็นต้น

นอกจากบทบาทของคุณหญิงชิ้นในการวางรากฐานหรือกำหนดมาตรฐานความรู้ด้านดนตรีและนาฏศิลป์ให้แก่บุคลากรครูทั่วประเทศ ที่ได้นำความรู้ไปสู่การเผยแพร่ให้แก่ผู้เรียนจากการเข้าร่วมอบรมศึกษาตลอดทุกภาคฤดูร้อนแล้วนั้น คุณหญิงชิ้นทำหน้าที่สำคัญใน

การเผยแพร่ข้อมูลและความรู้ผ่านวิทยุโรงเรียน โดยวิทยุโรงเรียนนั้นทำหน้าที่สำคัญในการทบทวนและเผยแพร่ความรู้ด้านดนตรีและนาฏศิลป์ให้กับครู คุณหญิงชิ้นทำหน้าที่หลักในการออกแบบหลักสูตรสำหรับการนำไปใช้ รวมถึงทำหน้าที่ในการควบคุมการผลิตผลงานทางดนตรี ด้านการสร้างสรรค์ผลงานจากบทเพลงไทยและสอดแทรกบทร้องที่ได้นำไปเผยแพร่ผ่านวิทยุโรงเรียน จะเน้นหนักเนื้อหาในการสร้างพลเมืองของชาติที่เป็นเด็กและเยาวชนให้มีศีลธรรม คุณธรรม จริยธรรม เป็นพลเมืองที่ดี และมีความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยคุณหญิงชิ้นจะนำทำนองเพลงไทยเดิมที่มีอัตราจังหวะสองชั้น ชั้นเดียว หรือทำนองที่สั้นมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ เพื่อให้ผู้เรียนที่เป็นเด็กและเยาวชนสามารถรับฟังได้ง่าย ร้องตามได้ง่าย และจดจำได้ง่าย หรือเหมาะสมที่ครูผู้สอนจะสามารถนำไปใช้ในการออกแบบท่วงท่าประกอบจังหวะและทำนองของบทเพลง (อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, 2549)

ผลงานจากการสร้างสรรค์ของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ที่ได้สร้างสรรค์และแพร่กระจายเป็นที่นิยมแก่ประชาชนในวงกว้าง ทั้งผ่านกระบวนการอบรมให้แก่ครูอาจารย์และผ่านวิทยุโรงเรียน จำนวนกว่า 192 ผลงาน จากข้อมูลที่ได้รวบรวมไว้ในหนังสือที่ระลึก 80 ปี ดร.คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง (2529) สามารถแบ่งออกเป็นประเภทต่างๆ ดังนี้

1) บทกลอนและบทร้องที่มีความเกี่ยวข้องกับการเทิดทูลสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ เช่น เอกลักษณ์ไทย, รักชาติ ศาสน์ กษัตริย์, เทิดทูนไทย ทำนองเพลงฉิ่งตรังแปลง, ประเทศไทย ทำนองเพลงแขกขาว, พี่น้องไทย ทำนองเพลงลาวเจริญศรีแปลง, ร่มฉัตรชัย ทำนองเพลงพม่าทุ่งเล, ประชาธิปไตยในบ้าน ทำนองเพลงแขกต่อยหม้อ, ประชาธิปไตยในโรงเรียน ทำนองเพลงเขมรสุดใจ, ตั้งใจจริง ทำนองเพลงจีนแจ๋ไจ้ยอ, มิตรดี ทำนองเพลงเขมรขอทาน

2) บทเพลงที่ส่งเสริมด้านการศึกษา อาทิ ปัญญาคืออาวุธ ทำนองเพลงพันธุ์ฝรั่ง ชั้นเดียว, ข่าวสารบ้านเมือง ทำนองเพลงเทพทอง, เพลงคลังแห่งความรู้, โตแล้วไม่มีเวลาเรียน, ทำตามกฎหมาย, ความสะอาดของบ้านเมือง ทำนองเพลงกาเรียนทอง ชั้นเดียว, บ้านเมืองสะอาด ทำนองเพลงกาเรียนทอง ชั้นเดียว, ถุงพลาสติก ทำนองเพลงกาเรียนทอง ชั้นเดียว, มารยาทของผู้ดี ทำนองเพลงเจ้าเซ็น ชั้นเดียว, กวาดขยะ ทำนองเพลงตลุงแปลง, ความเสียสละ ทำนองเพลงชาตรีตลุง, โปรดขับช้าๆ, ข้ามถนน ทำนองเพลงแสนดาว, ทางม้าลาย, สาธารณสมบัติ, ซื้อสินค้าไทย, ไม่มีผู้ซื้อ ก็ไม่มีผู้ขาย, สหประชาชาติ, เพลงสิทธิมนุษยชน

3) บทเพลงที่มีความเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา อาทิ เข้าพรรษา, อาสาฬหบูชา, ศานาประจำชาติ, อิทธิบาท 4, สัปปุริสธรรม, สังคหวัตถุ, พรหมวิหาร 4, ธรรมที่เป็นภัย

4 อย่าง, ความซื่อสัตย์ และชุดมงคล 38 ประการ อีกจำนวน 38 บทเพลง เช่น มงคลข้อที่ 1 “อเสวนา จะ พาลานำ” ใช้ทำนองเพลงเอกบท ชั้นเดียว ดังมีเนื้อร้องความว่า การไม่คบคนพาลเป็นอุดมอันสูงสุด ถ้าหากพาลที่เป็นมนุษย์พอหลีกได้ ส่วนพาลที่สิงสู่ในจิตตนเองไซร้ จะหลีกได้ด้วยพึ่งคุณพระธรรม ให้จิตตวิสุทธิ์ตามพระพุทธองค์สอน มั่นศีลห้าไม่เดือดร้อนและตกต่ำ ถอนความพาลออกจากใจไร้บาปกรรม เป็นมงคลเลิศล้ำข้อต้นเอย มงคลข้อที่ 2 “บณฺฑิตานญฺจ เสวนำ” ใช้ทำนองเพลงเทพลีลา ชั้นเดียว ดังมีเนื้อร้องความว่า การคบพาลพาลพาไปหาผิด คบบัณฑิตบัณฑิตพาไปหาผล เป็นคำสอนให้ประสบพบสิ่งมงคล ช่วยให้คนรู้ดีชั่วกลัวเกลียดพาล บัณฑิตท่านเป็นผู้รู้ธรรมะ สอนให้ละอคติทุกสถาน ทำสิ่งใดไม่มุ่งหวังลาภสการ มีพรหมวิหารเป็นมงคลอุดมเอย เป็นต้น

4) บทเพลงสำหรับประกอบท่ารำ ได้แก่ รำฉุยฉายอวยพร, รำอวยพรซัดชาตรี, ดุจร่มโพธิ์ทอง ทำนองเพลงเขมรโพธิสัตย์ สองชั้น

5) บทเพลงสำหรับใช้ประกอบการสอนกิจกรรมเข้าจังหวะ อาทิ กระทงน้อย, จันทร์วันเพ็ญ, ฟ้อนเล็บ, พม่าเขว ทำนองเพลงพม่าเขว, ร่มฉัตรชัย ทำนองเพลงพม่าทุงเล, รูปสวยรวยทรัพย์ ทำนองเพลงมอญท่าอิฐ, ธูปเทียนทอง ทำนองเพลงลาวเสี่ยงเทียน, เพลงช้าง ทำนองเพลงพม่าเขว, ต้นข้าว ทำนองเพลงลาวต่อนก, เพลงจ้ำพาย ทำนองเพลงเขมรพายเรือ, เพลงสายพิณ ทำนองเพลงฉงน, รีรีข้าวสาร ทำนองเพลง Marching Through Georgia เป็นต้น

6) บทเพลงเกี่ยวกับคติธรรมคำสอน อาทิ ความละอาย ทำนองเพลงกาเรียนทอง, ใจเขาใจเรา ทำนองเพลงพม่าโลม, เครื่องผูกไมตรี ทำนองเพลงบุหลัน สองชั้น, เพลงอย่าท้อแท้ ทำนองเพลงแขกอาหวัง, รสธรรม ทำนองเพลงล่องน่านเล็ก, ฆ่าช้างเอางา ทำนองเพลงจีนหน้าเรือ, เพื่อนกินหาง่ายเพื่อนตายหายาก ทำนองเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า, เพลงฟังเถอะนะจงฟัง ทำนองเพลงเขมรปากท่อ สองชั้น, ไมตรีจิต ทำนองเพลงลาวสวยรวย, ชมไพร ทำนองเพลงลาวชมดง, มาหย่อนใจ ทำนองเพลงยะวาเร็ว เป็นต้น

7) บทเพลงเกี่ยวกับสังคม อาทิ เรือนเราเนาสุข ทำนองเพลง Home Sweet Home, เพลงแม่น้ำเจ้าพระยา ทำนองเพลงเต้ยโขง, เพลงปี่พาทย์ไทย ทำนองเพลงแขกมอญชั้นเดียว, สำเนียงเพลง ทำนองเพลงพม่าอาโก, ชำระใจ ทำนองเพลงจำปานารี เป็นต้น

8) บทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับใช้ในการถ่ายทอดผ่านวิทยุโรงเรียน โดยเฉพาะ อาทิ จีนต้องเชียง ทำนองเพลงจีนต้องเชียง, เพลงชวา ทำนองเพลงยะวาเร็ว, เพลงจีนเจ๋ไจ้ยอ ทำนองเพลงจีนเจ๋ไจ้ยอ, จังหวะเพลง ทำนองเพลงพระยาสี่เสา, เด็กไทย ทำนองเพลง

สร้อยเพลง ชั้นเดียว, มารยาทไทย ทำนองเพลงสร้อยสนตัด ชั้นเดียว, การเวียนเทียน ทำนองเพลงลาวเสี่ยงเทียน, ฝึกมารยาท ทำนองเพลงแขกต่อยหม้อ เป็นต้น

ดนตรีไทยร่วมสมัยในมิติของการนำดนตรีไทยไปใช้เป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนหรือมีนัยยะทางการเมือง หรือเป็นการเปิดพื้นที่ใหม่ของดนตรีไทยที่มีนัยยะแตกต่างไปจากขนบเดิมของดนตรีไทยที่เคยดำเนินมานั้น ปรากฏอยู่ใน “**ผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีจากการนำเสนอโดยศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์**” นักเศรษฐศาสตร์ นักวิชาการ รวมไปถึงการเป็นที่ยอมรับว่าท่านเป็นนักดนตรีไทยที่มีทั้งความรู้และความสามารถชั้นเลิศอีกท่านหนึ่งแห่งวงการดนตรีไทย ซึ่งนอกจากความเป็นเลิศทั้งในด้านการศึกษาที่ท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอย่างมากในการเป็นผู้สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยต่างประเทศด้วยระยะเวลาอันรวดเร็วตลอดจนความใฝ่รู้ในศาสตร์ด้านดนตรีไทย กระทั่งได้เป็นศิษย์เอกของครูดนตรีไทยคนสำคัญทั้งหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ตลอดจนความสามารถในการทำงาน และด้านวาทะศิลป์ กระทั่งนำไปสู่การได้รับรางวัลต่างๆ เป็นเครื่องการันตีจำนวนมากนั้น นับว่าศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้หนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนวงการดนตรีไทยภายใต้สภาวะความซบเซาของศิลปวัฒนธรรมและความแปรปรวนทางบริบทสังคมวัฒนธรรม

ผลงานการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยที่ถือว่ามีความเป็นร่วมสมัยปรากฏอยู่ในทั้งรูปแบบของผลงานการประพันธ์เพลง การสร้างสรรค์เครื่องดนตรีชนิดใหม่ และรูปแบบการนำเสนอดนตรีไทยผ่านระบบสื่อสารมวลชน ทั้งนี้ ด้วยอุดมการณ์ของท่านในการเปิดรับและเข้าใจกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมที่ไม่มีวันหยุดนิ่ง โดยเฉพาะอุดมการณ์ในการเผยแพร่ดนตรีไทยจากมุมของท่าน ที่เน้นย้ำว่าดนตรีไทยคือวัฒนธรรม เมื่อวัฒนธรรมทุกอย่างตั้งอยู่บนพื้นฐานของการเปลี่ยนแปลงได้ ดังนั้น จึงเป็นเรื่องปกติที่ดนตรีไทยซึ่งเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมประจำชาติไทย จึงจะต้องมีการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมและความต้องการของผู้คนในแต่ละยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งอุดมการณ์ดังกล่าวในการตอกย้ำความเป็นชาตินิยมที่สะท้อนผ่านมุมมองและการเผยแพร่ความรู้ดนตรีไทย และการมีแนวคิดแบบหัวก้าวหน้าที่แฝงอยู่ในมโนทัศน์ของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ปรากฏอยู่ในบทความของท่านชื่อ การเผยแพร่ดนตรีไทยในสายตาของข้าพเจ้า (2522) ดังเช่นการให้ความสำคัญกับดนตรีไทยว่าเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทย แต่เป็นเอกลักษณ์ภายใต้มุมมองหัวก้าวหน้าที่เอกลักษณ์ประจำชาติในที่นี้คือดนตรีไทย จะต้องมีการรักษาและพัฒนาให้เจริญก้าวหน้าควบคู่กันไป

> “ดนตรีไทยเป็นส่วนสำคัญยิ่งส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย ใครได้ยินได้ฟังเครื่องดนตรีไทยบรรเลงไม่ว่าที่ไหนก็ตาม จะต้องร้องว่า อ๋อ นี่คือดนตรีไทย ก็ทำนองเดียวกับเราได้ยินได้ฟังเครื่องดนตรีจีน แขก ญี่ปุ่น หรือดนตรีจากชาติใดๆ บรรเลงขึ้นที่ไหน เราก็รู้ว่าเป็นดนตรีของชาตินั้นๆ เหมือนกัน ด้วยเหตุนี้ดนตรีไทยจึงนับว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของชาติไทยอย่างหนึ่ง จึงควรที่พวกเราจะต้องช่วยกันรักษาและพัฒนาให้เจริญก้าวหน้าไป จะรักษาอย่างเดียวแล้วไม่ยอมพัฒนาให้เจริญก้าวหน้าไปนั้นไม่ได้ ทั้งนี้ เพราะโลกมันหมุนไปทุกวันๆ ความเจริญอย่างอื่นมันก็หมุนตามโลกไปด้วย ถ้าความเจริญทางดนตรีไทยหมุดไม่ทันเข้า มันก็ย่อมจะต้องล้าหลัง และในที่สุดก็จะหมดความนิยม แล้วค่อยๆ ตายไปเองเท่านั้น” (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2522)

นอกจากท่านจะได้แสดงทัศนะและตอกย้ำความเป็นชาตินิยมในแบบฉบับหัวก้าวหน้าที่ในด้านหนึ่งมีความรักที่จะทำนุบำรุงดนตรีไทย แต่ในอีกด้านหนึ่งของท่านก็มีความคิดเห็นว่าดนตรีไทยเป็นวัฒนธรรมที่จะต้องเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เข้ากับบริบททางสังคม โดยจากบทความดังกล่าวท่านพยายามที่จะนำเสนอข้อมูลโดยการเปรียบเทียบให้เห็นว่า ตลอดช่วงระยะเวลาทางประวัติศาสตร์ของดนตรีไทยที่ผ่านมานั้น ดนตรีไทยไม่เคยที่จะหยุดนิ่ง แต่ต่างล้วนมีการปรับเปลี่ยนไปสู่ความเจริญงอกงามกระทั่งมาถึงยุคปัจจุบันของท่าน ดังเช่นการยกตัวอย่างให้เห็นถึงพัฒนาการของเครื่องดนตรี วงดนตรี การขับร้องตลอดจนแนวคิดที่เรียกว่า “นอกครู” ซึ่งข้อมูลเหล่านี้ต่างเป็นข้อมูลที่พยายามนำเสนอในเชิงเปรียบเทียบให้เห็นว่าดนตรีไทยไม่เคยที่จะหยุดนิ่ง มีการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด และสำคัญคือดนตรีไทยสามารถเปลี่ยนแปลงได้ ดังความที่ท่านได้กล่าวว่า

> “เมื่อวัฒนธรรมโดยทั่วไปมันเปลี่ยนแปลงได้ วัฒนธรรมด้านดนตรีไทยก็ย่อมเปลี่ยนแปลงได้ ฉะนั้นอย่ามัวไปคิดว่าเพลงไทยจะเอื้อนจะต้องมีลักษณะอย่างที่บรรเลงอยู่ทุกวันนี้ ใครจะเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ถ้าคิดอย่างนั้นคำว่าวัฒนธรรมอันเป็นธรรมที่จะนำมนุษย์ไปสู่ความเจริญมันก็หมดความหมาย ลองหันไปดูในอดีตสิว่าดนตรีไทยเปลี่ยนแปลง

> และเจริญงอกงามมากมายแค่ไหน เริ่มต้นด้วยในสมัยสุโขทัยหรือก่อนนั้น ซึ่งเรามีการบรรเลงพิณ (คนดีดพิณคนเดียวเป็นคนร้องไปด้วย) และมีวงขับไม้ ต่อจากนั้นก็เอาบรรเลงพิณกับขับไม้รวมกันเข้าด้วยกันเป็นมโหรีหญิงเครื่องสี่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา แล้วมโหรีดังกล่าวก็ค่อยๆ พัฒนาเรื่อยมาจนเป็นมโหรีเครื่องใหญ่ในรัชกาลที่ 4 ซึ่งประกอบด้วยนักดนตรีถึงประมาณ 14 คน และเมื่อมโหรีหญิงหมดไปแล้วก็เกิดมโหรีเครื่องสายชุดใหญ่ ซึ่งใช้คนตั้งแต่ 20 -30 คนขึ้นมาแทนอีก เรื่องปี่พาทย์ก็เช่นเดียวกัน เริ่มตั้งแต่ปี่พาทย์เครื่องห้าในสมัยกรุงสุโขทัยมาจนเป็นเครื่องคู่และเครื่องใหญ่ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เรานี้ ทั้งนี้ ก็เพราะมีคนคิดเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เพิ่งจะมาหยุดยั้งลงในสมัยปัจจุบันนี้เท่านั้น ทั้งนี้ คงเป็นเพราะไม่มีใครกล้าคิดกล้าทำ เนื่องจากกลัวจะถูกหาว่าเป็นคน “นอกครู” นั่นเอง” (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2522)

จากบทความดังกล่าวที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้แสดงทัศนะไว้นั้น ได้สะท้อนให้เห็นถึงอุดมการณ์อันแน่วแน่ของท่านในการยึดหลักชาตินิยมแบบหัวก้าวหน้า ซึ่งอุดมการณ์ดังกล่าวของท่านนี้ส่งผลสำคัญอย่างยิ่งในการทำให้เกิดดนตรีไทยในแบบฉบับร่วมสมัยที่เข้าถึงการรับรู้ของมวลชนในวงกว้างจากผลงานอันมากมายของท่าน

จากผลงานด้านดนตรีไทยตลอดชีวิตของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่ปรากฏขึ้นนั้น สามารถแบ่งออกเป็นการประพันธ์บทเพลงประเภทเพลงเถา จำนวน 83 บทเพลง บทเพลงประเภทเพลงตับ จำนวน 9 บทเพลง บทเพลงประเภทเพลงประโคม จำนวน 13 บทเพลง ตลอดจนการประพันธ์เนื้อร้องอีกกว่า 100 บทเพลง ธวัฒน์ชัย ศรีสังข์ (2563) ได้ศึกษาและนำเสนอให้เห็นว่าผลงานเพลงไทยเนื้อเต็มของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ นั้นเป็นการนำเสนอผลงานด้านดนตรีไทยที่มีแนวคิดเกี่ยวกับชาตินิยม ในการทำหน้าที่ผลิตซ้ำและเผยแพร่อุดมการณ์หลากหลายประการให้กับผู้คนในวงกว้างของสังคม ที่เป็นผู้เสพสื่อผ่านการจัดรายการโทรทัศน์ของท่าน อาทิ เพลงมาร์ชชาวไทย เพลงแรงสามัคคี เพลงเลือดไทย เพลงส่งเสริมเศรษฐกิจไทยเพื่อไทย เพลงมาร์ชประชาไทย เพลงตื่นเถิดเพื่อนไทย เพลงมาร์ชพัฒนาไทย เพลงส่งเสริมดนตรีไทย เพลงเตือนใจเยาวชน เพลงช่วยกันดำรงไทย เพลงตัวไทย-ใจฝรั่ง เพลงไทยควรคำนึง เพลงไทยนิยม เพลงเป็นไทยต้องสู้ เพลงผ่าตัด เพลงพัฒนาเด็กไทย เพลงเพื่อไทย เพลงมองให้ทั่ว เพลงลุกขึ้นเถิดชาวไทย เพลงวัฒนธรรม เพลงส่งเสริมเศรษฐกิจไทยเพื่อไทย เพลงสุดหัวใจ เพลงสู้

ภัยสังคม เพลงอย่าโกง และเพลงอย่าทำลายไทย เป็นต้น โดยสรุปให้เห็นว่าผลงานของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้แนวคิดชาตินิยมนั้น จะมุ่งเน้นให้เกิดการสร้างความสามัคคี การยอมเสียสละตนเองเพื่อประเทศ การต่อต้านแนวคิดคอมมิวนิสต์ การเชิดชูดสถาบันกษัตริย์ การยกย่องประเทศไทยและในขณะเดียวกันต่อต้านแนวคิดต่างชาติ การส่งเสริมเศรษฐและสินค้าภายในชาติ การต่อต้านคอร์รัปชั่น การเชิดชูประวัติศาสตร์และวีรกรรมของวีรบุรุษของชาติ ตลอดจนการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทย

โดยกระบวนการขับเคลื่อนและเผยแพร่อุดมการณ์ ตลอดจนการผลิตซ้ำค่านิยมในเรื่องชาตินิยมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่งนับว่ามีผลสัมฤทธิ์และมีประสิทธิภาพต่อการส่งต่ออุดมการณ์ต่างๆ เหล่านั้นให้แก่คนในสังคมวงกว้าง กระทั่งกลายเป็นการสร้างวัฒนธรรมประชานิยมให้กับดนตรีไทยและสังคมไทย ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ใช้ระบบการสื่อสารมวลชนเป็นเครื่องมือชิ้นสำคัญ ด้วยวิธีการถ่ายทอดรายการดนตรีไทยผ่านสื่อโทรทัศน์ที่นับว่ามีอิทธิพลอย่างมากต่อผู้คนในสังคม โดยรายการที่ท่านรับผิดชอบในการนำเสนอผลงานและข้อมูลด้านดนตรีไทยผ่านรายการโทรทัศน์คือรายการศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์แนะดนตรีไทย เป็นรายการที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ระหว่างช่วงปี พ.ศ.2504 – 2525 นอกจากนั้นแล้วท่านยังได้เผยแพร่ผลงานดนตรีไทยตามแนวคิดร่วมสมัยทางช่องทางอื่นๆ อาทิ สถานีวิทยุในรายการเพลงไทยจากสถานีวิทยุ รด. รายการกล่อมนิทราทางสถานีวิทยุ ม.ก. ตลอดจนการรับหน้าที่เป็นวิทยากรในการสอนนักศึกษา อบรมครูและนักเรียน จากโครงการและกิจกรรมต่างๆ อย่างต่อเนื่อง การผลิตเครื่องดนตรีชนิดใหม่ การผลิตตำราและคู่มือสำหรับการฝึกซ้อมและปฏิบัติดนตรีไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ และด้วยการได้รับความนิยมในการจัดรายการผ่านระบบสื่อสารมวลชนของท่าน จึงทำให้ท่านได้รับรางวัลเป็นจำนวนมากจากสถาบันต่างๆ เช่น รางวัลรายการดีเด่นจากสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก ช่อง 5 เมื่อปี พ.ศ.2515 โล่ห์ประกาศนียบัตรจากสมาคมนักประชาสัมพันธ์แห่งประเทศไทย เมื่อปี พ.ศ.2518 รางวัลตุ๊กตาทองจากทีวีตุ๊กตาทองมหาชน ในบทบาทของการเป็นผู้จัดรายการด้านการรักษาไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เมื่อปี พ.ศ.2523 และรางวัลเมฆลาจากสมาคมผู้สื่อข่าวบันเทิงแห่งประเทศไทย ในฐานะที่ท่านเป็นผู้ส่งเสริมดนตรีไทยดีเด่นจากรายการ ดร.อุทิศแนะดนตรีไทย เมื่อปี พ.ศ. 2523 (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2526)

พีรพันธุ์ กาญจนโหติทัศ (2563) ได้วิเคราะห์ถึงองค์ประกอบอันเป็นกลวิธีในการสื่อสารข้อมูลของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่ส่งผลให้รายการของท่าน ที่แม้จะเป็นรายการดนตรีไทยได้รับความนิยมกระทั่งทำให้ท่านได้รับรางวัลจากสถาบันต่างๆ เป็นจำนวนมาก

ได้แก่ 1) กลวิธีในการสื่อสารที่มีการโต้ตอบระหว่างผู้ดำเนินรายการและนักดนตรี จึงทำให้บรรยากาศในการดำเนินรายการมีความเป็นกันเอง ผ่อนคลาย และไม่เป็นรายการที่สร้างความเครียดให้กับนักดนตรีและผู้ชม 2) การสื่อสารที่มีการสอดแทรกมุขตลกไปพร้อมกับการให้ความรู้ จึงทำให้เนื้อหาสาระที่ต้องการสื่อสารให้กับผู้ฟังนั้น เข้าใจและเข้าถึงได้ง่าย 3) ผลงานด้านดนตรีไทยที่นำมาใช้ในการนำเสนอในรายการของท่านจะมีการสลับสับเปลี่ยนบทเพลงต่างๆ ให้มีความหลากหลาย เพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม และไม่ทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อหน่าย โดยนักดนตรีไทยที่เป็นกองกำลังสำคัญของท่านในการบรรเลงและถ่ายทอดผลงานทางด้านดนตรีไทยคือนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

นอกจากการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยที่มีนัยยะสำคัญในการตอบสนองและขับเคลื่อนนโยบายรัฐที่ผู้วิจัยวิเคราะห์และตีความว่ามีลักษณะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย จากที่ได้นำเสนอในเบื้องต้นแล้วนั้น ดนตรีไทยที่ถือว่ามีลักษณะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยได้ปรากฏตัวขึ้นอีกครั้งในยุคใกล้เคียงกัน โดยเป็นการทำให้สถานภาพของดนตรีไทยในแบบฉบับเดิมที่มีลักษณะแบบขนบ ถูกสวมบทบาทและช่วงชิงความหมายไปสู่การขับเคลื่อนมิติทางการเมืองให้กับกลุ่มประชาสังคมในนามของ “**ดนตรีไทยเพื่อชีวิต**” โดยพลวัตทางการเมืองครั้งสำคัญในประเทศไทยที่เกิดขึ้นในเดือนตุลาคม ปี พ.ศ.2516 และอีกครั้งในปี พ.ศ.2519 กับการเคลื่อนไหวครั้งยิ่งใหญ่ของนิสิต นักศึกษา และผู้มีอุดมการณ์ที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันในการที่จะต่อต้านต่อการสืบทอดอำนาจการบริหารประเทศด้วยระบบทหาร และการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ ตลอดจนการเปิดประเทศเพื่อต้อนรับกองกำลังทหารจากประเทศอเมริกา ในการตั้งฐานทัพในประเทศไทยในการทำสงครามกับเวียดนาม ได้ส่งผลให้กลายเป็นพลวัตที่สำคัญในการทำให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายของวัฒนธรรมการต่อต้านต่ออำนาจที่ไม่ชอบธรรม นอกจากการผลิตสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่แสดงถึงการต่อต้านและการรวมกลุ่มเพื่อขับเคลื่อนประชาสังคม ที่มีอุดมการณ์ไปในทิศทางเดียวกันแล้วนั้น วัฒนธรรมดนตรีโดยเฉพาะในที่นี้คือดนตรีไทย ได้ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือชิ้นสำคัญในการขับเคลื่อนอุดมการณ์ทางการเมือง ซึ่งผู้วิจัยนิยามว่านี่คือปรากฏการณ์สำคัญในการทำให้ดนตรีไทยที่เกิดขึ้นในครั้งนี้ คือดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้การยอมรับว่าเป็นวัฒนธรรมประชานิยมของกลุ่มคนในบริบททางการเมือง

การรวมกลุ่มเพื่อต่อต้านที่นอกจากจะมีการนำวงดนตรีประเภทดนตรีตะวันตกในรูปแบบของวงสติง วงดนตรีลูกทุ่ง และวงดนตรีอื่นๆ ตามแนวทางของดนตรีเพื่อชีวิตที่พยายามนำเสนอผลงานและสะท้อนภาพชีวิตของผู้คนที่มีความลำบาก โดนเอารัดเอาเปรียบและการแสวงหาความเท่าเทียม และความเป็นธรรมจากกลุ่มผู้นำและฝ่ายตรงข้ามที่มีความ

คิดเห็นเป็นอื่น วงดนตรีไทยได้ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนทางการเมืองในมิติภาคประชาชน โดยเฉพาะในที่นี้คือการขับเคลื่อนในมิติทางการเมืองในเหตุการณ์เดือนตุลาคมปี พ.ศ. 2516 โดยมีการนำท่วงทำนองและลักษณะของดนตรีในแบบฉบับของดนตรีไทยมาสร้างสรรค์ โดยการปรับแต่งเนื้อหาของคำร้องที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่นำมาจากวรรณคดี ปรากฏในนามของวงต้นกล้าที่อยู่เคียงข้างขบวนการนิสิต นักศึกษา ปัญญาชน และภาคประชาชนที่ต้องการเรียกร้องความเป็นธรรม

วงดนตรีต้นกล้าเป็นวงดนตรีไทยที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวของนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่มีความรักและมีความสามารถด้านการบรรเลงเพลงไทยเดิม ซึ่งก่อนหน้าที่จะมีการใช้ชื่อวงดนตรีว่าวงต้นกล้านั้น ได้เคยใช้ชื่อเรียกวงของตนเองว่าวงเจ้าพระยา โดยอุดมการณ์ของสมาชิกที่มีส่วนร่วมในการจัดตั้งวงเจ้าพระยาหรือวงต้นกล้านั้น คือความต้องการที่จะสร้างสรรค์ให้เกิดบทเพลงไทยแนวใหม่ ที่ไม่ใช่เพลงไทยในแบบฉบับเดิมอย่างที่เคยบรรเลงและขับร้องมาก่อนหน้า โดยวงต้นกล้าได้มีการนำเสนอผลงานทางดนตรีไทยในรูปแบบใหม่อย่างเป็นทางการครั้งแรกในงานมหกรรมดนตรีเพื่อชีวิตที่จัดขึ้นบริเวณสวนลุมพินี ดังนั้น ด้วยอุดมการณ์ทางความคิดของสมาชิกในวงที่เริ่มก่อตั้งได้แก่ สุจิต วงษ์เทศ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และคณะ ผนวกกับบริบททางสังคมและการเมืองที่เกิดขึ้นในขณะนั้น จึงทำให้วงต้นกล้าได้ผลิตผลงานทางดนตรีที่เป็นเนื้อร้องเพื่อใช้ในการขับร้องสำหรับวงดนตรีที่มีความเชื่อมโยงกับการเคลื่อนไหวทางการเมือง แล้วนำเนื้อร้องดังกล่าวไปใช้ในการสอดแทรกแทนเนื้อร้องของเพลงไทยเดิมที่เคยบรรเลงอยู่ก่อนหน้า เช่น การประพันธ์เนื้อร้องสำหรับบรรเลงในเพลงตับพระลอเสี่ยงน้ำ และเรียกชื่อเพลงใหม่นี้ว่าเพลงกล่อมวีรชน โดยบทเพลงที่วงดนตรีต้นกล้าซึ่งขณะนั้นคือวงเจ้าพระยามีการประพันธ์เนื้อร้องโดยสุจิต วงษ์เทศ ดังมีความว่า

(ลาวเฉียง)

คึกคักหนักแน่นดังแผ่นผา
กลมเกลียวแกล้วกล้าสดใส
ฟันเฟืองฟาดฟันบรรลัย
กนกห้าสิบให้ชีวิตพลี

(สร้อย)

เจ้าหนุ่มสาวเอย เจ้าเคยแล้วหรือยัง (ซ้ำ)
ตายเพื่อสร้าง ตายเพื่อสร้างเสรี
มือเปล่าตีนเปล่าก้าวหน้า
ยอมให้เข่นฆ่าไปเป็นผี
ถือหลักศักดิ์สิทธิ์เสรี
พูดกันดีดีแล้วตั้งนาน

(สร้อย)

เจ้าหนุ่มสาวเอย เจ้าเคยแล้วหรือยัง
ตายเพื่อสร้าง ตายเพื่อสร้างเสรี
กดขี่ข่มเหงคะเนงร้าย
เผด็จการก้าวก่ายเสียทุกด้าน
ชาวนาเป็นศพกบดาน
ชาวบ้านเป็นซากยากจน

(สร้อย)

เจ้าหนุ่มสาวเอย เจ้าเคยแล้วหรือยัง
ตายเพื่อสร้าง ตายเพื่อสร้างเสรี
มือเปล่าตีนเปล่าห้าวหาญ
แกว่งกระบอกคลุกคลานกลางถนน
นี่คือพลังของประชาชน
ทุกคนสืบเลือกบางระจัน

(สร้อย)

เจ้าหนุ่มสาวเอย เจ้าเคยแล้วหรือยัง
ตายเพื่อสร้าง ตายเพื่อสร้างเสรี
มาเถิดมาสร้างเมืองใหม่
ใครมาข่มเหงรังแกกัน
ประชาชนเท่านั้นลุกฮือเลย

(สร้อย)

เจ้าหนุ่มสาวเอย เจ้าเคยแล้วหรือยัง
ตายเพื่อสร้าง ตายเพื่อสร้างเสรี
(ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2551)

ในยุคเดียวกันนี้วงดนตรีต้นกล้ามีบทบาทในการขับเคลื่อนทางการเมืองอีกครั้ง เมื่อมีการจัดงานมหกรรมดนตรีเพื่อชีวิตในปี พ.ศ.2518 โดยในงานดังกล่าวนั้น เป็นการรวมตัวครั้งสำคัญของวงดนตรีเพื่อชีวิตที่มีอุดมการณ์เป็นในทิศทางเดียวกัน เช่น วงคาราวาน วงกรรมาชน วงคุรุชน ฯลฯ ซึ่งในการรวมตัวครั้งนี้วงดนตรีต้นกล้าได้มีการรวมตัวและเพิ่มเติมสมาชิกในวงดนตรีเพิ่มเติมขึ้น โดยเป็นนิสิตนักศึกษาที่มีพื้นฐานด้านการบรรเลงดนตรีไทยจากมหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยรามคำแหง มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาทิ พงษ์ศักดิ์ เกตุจรูญ ทำหน้าที่ในการบรรเลงระนาดเอก รังสิต จงฌานสิทธิโธ ทำหน้าที่ในการขับร้อง เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ทำหน้าที่ในการประพันธ์เนื้อร้องและบรรเลงขลุ่ย นิธินันท์ ยอแสงรัตน์ ทำหน้าที่เป็นนักร้องและผู้ดำเนินรายการ อานันท์ หาญพาณิชย์พันธ์ ทำหน้าที่ในการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะและขลุ่ย ชาญ ธาระวาส ทำหน้าที่ในการบรรเลงซอด้วง ซึ่งนอกจากนั้นยังมีวีระศักดิ์ สุนทรศรี และทวีศักดิ์ โตรักษา ทำหน้าที่สลับสับเปลี่ยนในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยชนิดต่างๆ อีกด้วย ซึ่งจากการที่วงต้นกล้ามีสมาชิกเพิ่มขึ้นจึงทำให้วงต้นกล้ามีการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีและเข้าร่วมการบรรเลงในการขับเคลื่อนทางการเมืองของกลุ่มนิสิตนักศึกษาอยู่บ่อยครั้ง โดยจุดเด่นของวงต้นกล้าประการหนึ่งนอกจากการนำวงดนตรีไทยมาใช้ในการบรรเลงในมิติด้านการเมืองแล้วนั้น ความสามารถของสมาชิกในวงดนตรีที่มีความสามารถด้านวรรณศิลป์ จึงทำให้หลากหลายบทเพลงของวงต้นกล้าเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมโดยเฉพาะกับกลุ่มผู้มีอุดมการณ์ไปในทิศทางเดียวกัน เช่น เพลงหนุ่มสาวเสรี เพลงเจ้าการะเกด เพลงขับอเมริกา เพลงกระทุ่มแบน เพลงคนทำทาง เพลงใบไม้ป่า เพลงใครคือครู เพลงกฎหมายมวลชน เพลงคนเหมือนกัน เพลงเต่าคลองหลอด เพลงสาวเอยจะบอกให้ เพลงเต้นรำกำเคียว เพลงแด่กรรมกร และเพลงเจ้าขุนทอง (นาฐคุณ ถาวรปิยกุล และรุจี ศรีสมบัติ, 2563) ดังตัวอย่างการประพันธ์เนื้อร้องที่สะท้อนชีวิตและตั้งคำถามกับความเท่าเทียมกันในสังคม อาทิ เพลงคนนำทางที่แต่งให้กับกรมทางหลวงแผ่นดิน และเพลงครูคือใคร ที่ผู้แต่งได้นำแนวคิดในการแต่งเพลงมาจากคำสอนของพุทธทาสที่กล่าวว่า “ครูคือผู้นำแห่งวิญญาณ ครูคือผู้ยกระดับวิญญาณของคน” ดังมีเนื้อหาของบทร้องที่ว่า

“ครู คือ ผู้ยกระดับวิญญาณมนุษย์
ให้สูงสุดกว่าสัตว์เดรัจฉาน
ครู คือ ผู้สั่งสอนอุดมการณ์
มีดวงมานเพื่อมวลชนใช่ตนเอง”

หลังจากนั้นในช่วงก่อนปี พ.ศ.2519 วงต้นกล้าได้ผลิตผลงานเพลงซึ่งถือว่าได้รับความนิยมอย่างมากจากผู้มีอุดมการณ์ไปในทิศทางเดียวกัน ได้แก่ เพลงการะเกด และเพลงเต่าคลองหลอด ซึ่งเพลงเต่าคลองหลอดเป็นบทเพลงที่เกิดขึ้นโดยการประพันธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ หลังเหตุการณ์ที่รัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทยสั่งห้ามการเผยแพร่บทเพลงของวงคาราวาน ได้แก่ เพลงคนกับควาย และข้าวคอยฝน เนื่องจากมีเนื้อหาขัดกับอุดมการณ์ของรัฐในขณะนั้น ดังนั้น ด้วยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้จึงส่งผลให้ศิลปินในสาขาต่างๆ จึงสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาเพื่อปะทะและต่อต้านการใช้อำนาจอันพึงมิชอบของภาครัฐ และวงดนตรีต้นกล้าจึงได้แต่งเพลงเต่าคลองหลอดขึ้น เพื่อเป็นการเชื่อมโยงความหมายของกระทรวงมหาดไทยกับเต่าที่แสดงถึงความล้าหลัง และสถานที่ตั้งของกระทรวงมหาดไทยตั้งอยู่บริเวณคลองหลอด โดยบทเพลงดังกล่าวนี้เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้นำทำนองของเพลงเขมรไล่ควายมาใช้ในการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ดังมีเนื้อหาของบทเพลงเต่าคลองหลอด ดังนี้

ฝนนี้ดีนักตกหนักหนา ทุกท้องนาน้ำมากเหมือนใจหมาย
กูแบกจอบจ้ำมาจนตาลาย เฮ้ยสัตว์ร้ายมันเข้ามาในนากู
ค่อยแหวกกอข้าวกล้ามองหาทั่ว นั่นแน่ะตัวเต่านาตั้งท่าขู่
ไอ้เต่าดำกระดองใหญ่ไล่ปลาปู ตัวเองชูคอยาวแย่งข้าวกิน
เฮ้ยไอ้เต่าพันปีมึงมีบาป ต้องคำสาปหรืออย่างไรไอ้เต่าหิน
เขาเดือดร้อนอย่างไรมึงไม่ยิน กระดกลิ้นแต่ละคราวเหม็นขี้ฟัน
กูจะจับเต่าร้ายปล่อยคลองหลอด ไม่ให้รอดออกมาจนอาสัญ
สร้างรูปปั้นไอ้เต่าที่ตรงนั้น เป็นของขวัญไดโนเสาร์เต่าพันปี
(วีระศักดิ์ สุนทรศรี, 2541)

สำหรับบทเพลงการะเกดนั้น เป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่สะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคมในขณะนั้นที่กำลังเข้ามาของกองทัพจักรวรรดินิยมจากอเมริกา โดยการที่รัฐบาลไทยในขณะนั้นได้ทำการเปิดประเทศเพื่อต้อนรับให้กองกำลังทหารจากอเมริกาเข้ามาตั้งฐานทัพการบินเพื่อไปทำสงครามกับประเทศเวียดนาม ซึ่งในการตั้งฐานทัพของชาวอเมริกาครั้งนี้ ตามทัศนะของผู้ประพันธ์เนื้อหาให้แสดงให้เห็นถึงปัญญต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับสังคมไทยอันเป็นผลจากการขับเคลื่อนของรัฐบาล โดยสามารถพิจารณาได้จากคำร้องของบทเพลงการะเกดที่มุ่งเน้นการวิพากษ์วิจารณ์บริบททางสังคมและการเมือง ดังนี้

(สร้อย) เจ้าการะเกด เจ้าขี่ม้าเทศ จะไปท้ายวัง
ชักกริชออกมาแกว่ง ว่าจะแทงฝรั่ง
ใครห้ามก็ไม่ฟัง เจ้าการะเกดเอย
เจ้าการะเกดเขาไปแล้ว เป็นทิวเป็นแถวทุกแห่ง
ไปตามตะวันสีแดง ที่สาดทั่วแผ่นดินไทย
ไปกับกริชคู่มือ กระชับถือด้วยมั่นใจ
เลือกใครก็เลือดใคร คงจะได้นองปฐพี
แผ่นดินถิ่นกำเนิด ตั้งแต่เกิดมาจนเป็นผี
ไอ้กันมันกล้ามาราวี ไอ้อัปปรีย์ จัญไร (รับสร้อย)
จากอุบลราชธานี มาถึงตาคลี อู่ตะเภา
น้ำพองนั่นเป็นของเรา แต่มันทำเป็นซ่องโจร
จากระเบิดมหาภัย เป็นเปลวไฟที่ลุกโชน
ดินชอุ่มเป็นหลุมโคน ทุกตารางบนแผ่นดิน
บ้านแตกสาแหรกขาด ด้วยอุบาทว์จากเครื่องบิน
เสียงร้องไห้ จะมีใครยิน นอกจากเราประชาชน (รับสร้อย)
ประเทศไร้เอกราช เพราะถูกต่างชาติมันมาครอบงำ
ฐานทัพนั่นเลวระยำ มันเหยียบย่ำมันทำลาย
จักรวรรดินิยมชั่ว เถอะไสหัวมันออกไป
ชูธงประชาไทย ผสานใจเป็นสายธาร
ไปเถิด เจ้าการะเกด ไปเพื่อประเทศไม่เกินนาน
ใครฤาจะต้านทาน แรงมหาประชาชน (รับสร้อย)

วงต้นกล้าได้มีผลงานในการจัดทำเป็นอัลบัมรวมผลงานบทเพลงจากวงดนตรีไทยที่มีนัยยะในการขับเคลื่อนทางการเมือง ซึ่งประกอบด้วยบทเพลงอื่นๆ อาทิ เพลงกระทุ่มแบน เพลงศาลประชาชน เพลงใบไม้ป่า เพลงศรีนวล เพลงสาวเอยจะบอกให้ เป็นต้น

นอกจากดนตรีไทยที่ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในมิติทางการเมือง ซึ่งถือว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยจากวงต้นกล้าแล้วนั้น ดนตรีไทยยังถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนในมิติทางการเมือง โดยปัญญาชนที่ต้องการตั้งคำถามกับอำนาจของผู้ปกครอง ผู้มีอำนาจ และอำนาจของชุดวาทกรรมที่กลุ่มผู้มีความคิดเห็นแตกต่างไปจากภาครัฐ หรือที่นิยามว่าเป็นกลุ่มปัญญาชนได้ต่างมีความคิดเห็นที่แตกต่างออกไป ดังเช่น การนำดนตรีไทยไปใช้เป็นหลักฐานและเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์ระบบศักดินาของจิตร ภูมิศักดิ์ และกลุ่มปัญญาชนด้านประวัติศาสตร์ที่มีการตั้งคำถามกับการประกอบสร้างความจริงด้านประวัติศาสตร์ที่ส่งผลต่อการสร้างปัญหาด้านสิทธิและความไม่เท่าเทียมให้กับผู้คนในประเทศไทย ซึ่งถือว่าเป็นความร่วมสมัยที่เกิดขึ้นกับดนตรีไทยในอีกรูปแบบหนึ่ง

จิตร ภูมิศักดิ์ ปัญญาชนหัวก้าวหน้าและผู้นำนักศึกษาคนสำคัญแห่งยุคที่มีการเคลื่อนไหวอย่างรุนแรงด้านการเมือง โดยเฉพาะอุดมการณ์ของจิตรที่มีต่อการต่อต้านระบอบทหารและศักดินา แนวคิดในการขับเคลื่อนด้านการเมืองของจิตรปรากฏผ่านผลงานชิ้นต่างๆ เป็นจำนวนมาก โดยหนึ่งในผลงานชิ้นต่างๆ นั้น จิตรได้สะท้อนภาพของผู้คนและประชาชนที่ไม่ได้รับความเท่าเทียมกันในสังคม โดยสะท้อนผ่านผลงานด้านศิลปะ ดังที่พบได้จากงานเขียนของจิตรในการตั้งคำถามต่อปัญหาที่พบในงานศิลปะว่าคืออะไร ศิลปะสูงส่งอย่างไร ศิลปะบริสุทธิ์มีจริงหรือไม่ ศิลปะเพื่อศิลปะมีความหมายอย่างไร และความหมายและบทบาทของศิลปะเพื่อชีวิตเป็นอย่างไร ซึ่งข้อพิจารณาจากผลงานการเขียนเหล่านี้ของจิตร ที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะเป็นความตั้งใจที่จิตรพยายามจะเปิดพื้นที่ใหม่ให้กับกระบวนการคิดในการสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะ หรือที่จิตรใช้คำว่า ฟอกความคิดเก่าทางศิลปะ หรือความต้องการให้ผู้ศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะเข้าใจกระบวนการนิยามความหมายของคำว่าศิลปะในมิติของการเป็นศิลปะเพื่อชีวิต โดยผลงานศิลปะในมโนทัศน์ของจิตรนั้น จะต้องเป็นศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อส่งผลหรือสะท้อนความคิดอย่างใดอย่างหนึ่งให้กับผู้เสพ ซึ่งเป็นประชาชนส่วนใหญ่ในสังคม หรือเป็นผลงานศิลปะที่สามารถรื้อมายาคติที่ทำหน้าที่ในการครอบงำชีวิตของผู้คนในสังคมให้ถูกทำลายลง กระทั่งมีหน้าที่สำคัญในการต่อต้านและต่อสู้กับความไม่เทียมกันของผู้คนในสังคมได้

(ทีปกร, 2530) ซึ่งผลงานศิลปะที่จิตรอ้างถึงนอกจากผลงานด้านทัศนศิลป์และวรรณกรรมแล้วนั้น จิตรยังได้กล่าวถึงผลงานด้านดนตรีไทยด้วย

ในหนังสือศิลปะเพื่อชีวิต (2531) ของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่ได้ใช้นามแฝงในการเขียนหนังสือเล่มดังกล่าวว่าทีปกร ได้กล่าวถึงผลงานศิลปะด้านดนตรีไทยที่แต่ละผลงานที่ถูกสร้างสรรค์และถูกนำไปใช้อยู่ก่อนหน้านั้น ต่างล้วนเป็นผลงานที่มีบทบาทหลักในการเทิดทูน ตอบสนองต่อความต้องการ และเป็นเรื่องราวชีวิตของกลุ่มศักดินาแต่เพียงเท่านั้น ดังที่จิตรอ้างอิงถึงชื่อของบทเพลง อาทิ เพลงพญาโศก เพลงพญาฝัน เพลงพญาเดิน เพลงเขมรทรงพระดำเนิน เพลงขอมทรงเครื่อง เพลงเขมรละอออองค์ เพลงจอมสุรางค์ เพลงจีนนำเสด็จ เพลงเทพนิมิตร เพลงเทพลีลา เพลงประชุมเทวราช เพลงประพาสมหรรณพ หรือไม่ก็เป็นบทเพลงที่สะท้อนถึงการรับใช้กลุ่มศักดินา เช่น เพลงภิรมย์สุรางค์ เพลงนางกราย เพลงนางเยื้อง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงต่อยรูป เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ฯลฯ โดยจิตรกล่าวว่า ภาพวิถีการดำเนินชีวิตของผู้ประชาชนทั่วไปแทบจะไม่ได้ปรากฏอยู่ในผลงานด้านดนตรีไทย หรือที่จะปรากฏอยู่บ้างก็จะเป็นบทเพลงประเภท เพลงคุดทะราดเหยียบกรวด เพลงใบ้คลั่ง เพลงไส้เดือนฉกจะหวัก แต่เพียงเท่านั้น ซึ่งถือได้ว่าเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงการจัดแบ่งชนชั้นตามระบอบศักดินาอย่างเห็นได้ชัด

อุดมการณ์ของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่ได้นำดนตรีไทยไปใช้เป็นเครื่องมือประกอบกับแนวคิดในการขับเคลื่อนและต่อต้านระบบศักดินา ซึ่งผู้วิจัยถือว่าเป็นลักษณะของผลงานในมิติของดนตรีไทยร่วมสมัย ได้ปรากฏอยู่ในงานเขียนขนาดยาวจำนวน 5 บทความ ที่มีสาระสำคัญในการวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีไทยที่เชื่อมโยงไปถึงการใช้เป็นเครื่องมือในการปะทะและต่อต้านต่อระบอบศักดินาของจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งบทความดังกล่าวประกอบด้วย บทความเรื่องหลุมฝังศพดนตรีไทย อยู่ที่อะไร? และอยู่ที่ไหน? บทความเรื่องจังหวะชีวิตนั้นเราคำนึงกันนัก แต่จังหวะของดนตรีไทยเล่า? บทความเรื่องค่ำเช้าเผ้าสีซอ เข้าแต่หอล่อกามานั้น ความจริงของมันมีอยู่แค่ไหน? บทความเรื่องพิพิธภัณฑ์ของดนตรีไทย ใครเป็นผู้สร้างมันขึ้นมา? และบทความเรื่องดนตรีไทยเดิมนั้นเรามิได้ละทิ้ง ชนหยิบมือหนึ่งขโมยไปต่างหาก โดยในแต่ละบทความจิตรมีความพยายามในการนำเสนอเนื้อหาสาระด้านดนตรีไทยที่แตกต่างหลากหลายกันออกไปตามมุมมองของจิตร ดังมีรายละเอียดในแต่ละบทความดังนี้

บทความแรกชื่อ “หลุมฝังศพของดนตรีไทยอยู่ที่อะไร? และที่ไหน?” เป็นความพยายามของจิตร ที่จะตั้งคำถามกับวัฒนธรรมดนตรีไทย ว่าทำไมถึงไม่ได้มีการพัฒนาทั้งผู้เล่นและเครื่องดนตรี โดยจิตรพยายามยกตัวอย่างเครื่องดนตรี ขนบประเพณี ผู้เล่นในวัฒนธรรมดนตรีที่จิตรมีความคิดเห็นว่าเป็นอุปสรรคในการพัฒนา ที่ไม่สอดคล้องกับสภาพสังคมปัจจุบันที่มีการ

เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว โดยการเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีและนักดนตรีตะวันตก ที่มีการเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับยุคสมัยและความพึงพอใจของผู้บรรเลง มากกว่าการที่จะยึดสิ่งเหล่านั้นให้ตรึงอยู่กับอดีตอย่างที่เคยเป็น เช่น การที่จิตรยกตัวอย่างเครื่องดนตรีไทยในที่นี้ได้แก่ จะเข้ กระจับปี่ และซอสามสาย ที่สังคมนักดนตรีไทยไม่ได้ใส่ใจถึงการเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาการ แต่เน้นหนักในการประดับประดาตกแต่งให้สวยงามและมีมูลค่า มากกว่าที่จะคำนึงถึงเรื่องเสียงและการนำไปใช้ได้จริง ดังนั้น เครื่องดนตรีไทย เช่น กระจับปี่จึงถูกแช่แข็งอยู่เพียงแต่ในอดีต ไม่ได้ถูกนำไปใช้ในสังคมปัจจุบันอีกต่อไป และสำหรับจะเข้นั้น จิตรมองว่าเป็นตัวอย่างที่ร้ายกาจอย่างหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ไม่นิยมให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ที่เหมาะกับคนในสมัยปัจจุบัน คือการที่ผู้บรรเลงจะต้องอดทนอย่างหนักในการที่จะเล่นเครื่องดนตรีดังกล่าวได้ คือต้องรัดนิ้ว ทำให้นิ้วแตก หรือที่จิตรเรียกว่า เป็นการทารุณผู้เล่น ซึ่งจิตรเองมองว่า เหตุผลดังกล่าวที่จะต้องกำหนดมาให้ปฏิบัตินั้น เป็นเพียงความต้องการของครูผู้สอนที่ไม่ต้องการให้ลูกศิษย์ได้รับความรู้อะไรไปจากตนโดยง่าย กล่าวโดยสรุป จะเห็นได้ว่าความตั้งใจจริงของจิตรนั้น คือการที่จิตรต้องการที่จะเห็นการเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาการของวัฒนธรรมดนตรีไทยให้สอดคล้อง สอดรับกับการเปลี่ยนแปลงและความสนใจของคนในสังคม

บทความที่ 2 เรื่อง “จังหวะชีวิตนั้นเราคำนึงกันนัก แต่จังหวะของดนตรีไทยเล่า?” บทความดังกล่าวนี้จิตรได้ยกตัวอย่างทำนองและลีลาของบทเพลงในวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่ดำเนินมาตั้งแต่ครั้งอดีตจนกระทั่งปัจจุบัน ว่าเป็นอีกปัญหาในการฉุดรั้งไม่ได้วัฒนธรรมดนตรีไทยได้มีการพัฒนาทัดเทียมกับสากลหรือไม่สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงของสังคม โดยจิตรยกตัวอย่างทำนองของดนตรีไทยที่เน้นย้ำอยู่กับที่ มีสเกลหรือระดับเสียงที่น้อยเกินไป ดังนั้น เสียงที่นักดนตรีไทยบรรเลงออกมา จึงฟังดูไร้อารมณ์ ทำให้ง่วงนอน ไม่กระตุ้นให้ผู้ฟังมีอารมณ์ร่วมอันใดทั้งสิ้น ทั้งนี้ จิตรได้เปรียบเทียบกับทำนองเพลงของดนตรีสากลว่า เครื่องดนตรีสากลนั้น มีการพัฒนาระดับเสียงมากกว่าดนตรีไทย ดังนั้น การบรรเลงเพลงในลักษณะต่างๆ ทั้งเพลงเศร้าและเพลงสนุกสนานจึงสามารถแสดงอารมณ์ของบทเพลงได้กินใจผู้ฟังและสามารถสร้างอารมณ์ร่วมให้ผู้ฟังกับบทเพลงได้ ปัญหาในข้อนี้จิตรได้ยกตัวอย่างต้นเหตุให้เห็นว่า เป็นเพราะวัฒนธรรมการยอมรับหรือเคารพต่อผู้มีอำนาจในสังคมไทย ที่ได้เป็นผู้กำหนดระเบียบกฎเกณฑ์วิถีปฏิบัติ ที่คนในสังคมจะต้องยึดถือปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดจากคนกลุ่มหนึ่ง จึงทำให้คนในสังคมไม่กล้าที่จะเปลี่ยนแปลงขนบและจำยอมที่จะต้องปฏิบัติตามเรื่อยมา ซึ่งทำให้พัฒนาการของดนตรีไทยไม่มีการเปลี่ยนแปลงและยังคงที่อยู่ภายใต้กรอบดังกล่าวตลอดมา

บทความที่ 3 เรื่อง “ค่ำเช้าเฝ้าสีซอ เข้าแต่หอล่อกามา” มีอยู่แค่ไหน ในบทความดังกล่าวนี้ จิตรได้อธิบายให้เห็นถึงต้นเหตุที่สำคัญที่ทำให้ดนตรีไทยทั้งในส่วนของทำนองและเครื่องดนตรีไม่ได้รับการเปลี่ยนแปลง โดยที่จิตรอ้างถึงชุดความรู้ทางประวัติศาสตร์ในแบบฉบับดั้งเดิมที่กล่าวถึงที่มาของวัฒนธรรมดนตรีไทย อันเชื่อมโยงไปถึงระบบการเมืองการปกครองในดินแดนสยาม คือการที่ไทยในสมัยก่อนได้รับอิทธิพลด้านการเมืองการปกครองมาจากอาณาจักรเขมรโบราณ ที่นำมาใช้ในการปกครองโดยส่งเสริมบารมีของพระมหากษัตริย์และเทวดา ดังนั้นในกิจกรรมด้านดนตรี ชนชั้นปกครองจึงจำเป็นที่จะต้องยกระดับเครื่องดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับชุดความรู้ดังกล่าวด้วย จิตรได้กล่าวถึงผลที่เกิดขึ้นจากการรับอิทธิพลของชุดความรู้ด้านการเมืองการปกครองของอาณาจักรเขมรโบราณว่า เป็นการทำให้เครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ที่เคยได้รับความนิยมและถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของชนชาติสยามแห่งนี้ จำต้องถูกทำให้กลายเป็นอื่น ได้รับความนิยมเฉพาะกับกลุ่มชนเล็กๆ ที่อยู่นอกสายตาของชนชั้นนำในราชสำนัก และเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับลัทธิดังกล่าว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่รับเข้ามาจากเพื่อนบ้าน จึงได้ถูกสถาปนาให้มีความสำคัญไปโดยปริยาย นอกจากนั้นแล้วจิตรได้พยายามเน้นหนักในเรื่องของท่วงทำนองของบทเพลงไทยที่ยังคงอิงอยู่กับลัทธิการปกครองแบบเทวะราช ซึ่งจิตรให้สังเกตจากบทเพลงที่มีการสร้างอารมณ์ความน่าเกรงขาม ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ของชนชั้นปกครองที่ต้องการจะกล่อมเกลาให้ผู้อยู่ภายใต้การปกครองเชื่อถือและคล้อยตามอยู่แล้ว ซึ่งในขณะเดียวกันด้วยอำนาจของระบบการเมืองการปกครองดังกล่าวที่จิตรอ้างว่ามีอยู่อย่างมากมายมหาศาลนั้นจึงส่งผลให้เกิดสำนักดนตรีภายใต้การปกครองของชนชั้นนำในสังคม ซึ่งบทเพลงต่างๆ ที่โดยพื้นฐานจะไม่ให้อารมณ์เร้าใจหรือสนุกสนานนอกจากความไพเราะ บทเพลงดังกล่าวที่เกิดขึ้นในสำนักต่างๆ นี้ จึงทำหน้าที่ในการปรนเปรออารมณ์ด้านกามาของสถาบันเป็นสำคัญ

บทความที่ 4 เรื่องพิพิธภัณฑ์ของดนตรีไทย ใครเป็นผู้สร้างมันขึ้นมา? จิตรได้อธิบายให้เห็นถึงอิทธิพลของสถาบันชนชั้นปกครองในสังคมไทยตั้งแต่อดีต ที่มีอิทธิพลต่อความเป็นไปของดนตรีไทยในที่นี้คือตัวของศิลปินและผลงาน จิตรกล่าวว่า ดนตรีไทยกลายเป็นเครื่องเสริมบารมีของชนชั้นปกครอง ดังนั้นจะเห็นว่าทุกสำนักจะมีนักดนตรีเป็นเครื่องเสริมบารมีอยู่ด้วยเสมอ ในแง่ดีคือเป็นการสร้างเครื่องยืนยันว่า นักดนตรีเหล่านี้จะไม่อดตายเป็นแน่ เพราะมีผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนให้ความสำคัญ แต่ในขณะเดียวกัน หน้าที่หลักของศิลปินก็คือ การสร้างผลงานเพื่อสนองต่อความต้องการของเจ้าของสำนักนั้นๆ ซึ่งจิตรกล่าวว่า จุดที่น่าสนใจสำคัญในการปรนเปรอเจ้าสำนักนั้น ไม่ได้อยู่เฉพาะกิจกรรมด้านดนตรีไทยเพียงเท่านั้น แต่จุดสนใจที่สำคัญคือ การระบำรำฟ้อน เป็นหลัก แล้วดนตรีจึงบรรเลงหรือประดิษฐ์ท่วงทำนองตามท่ารำ ซึ่งในส่วนดังกล่าวนี้จิตร

พยายามยกตัวอย่างเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมของยุโรป ที่จะเน้นให้ดนตรีเป็นสำคัญก่อนที่ผู้แสดงจะคิดประดิษฐ์ท่วงท่าต่างๆ ตามทำนองดนตรี ดังนั้นดนตรีในต่างประเทศจึงมีความเป็นอิสระ มีการประดิษฐ์คิดค้นที่หลากหลายทั้งท่วงทำนองและเครื่องดนตรี แต่ในประเทศไทยนั้นจำเป็นที่จะต้องอยู่ภายใต้ข้อบังคับของท่ารำ ซึ่งการรำเองก็ยังคงยึดถือรูปแบบอันเคร่งครัดไม่หลากหลายเท่าที่ควร จิตรเห็นว่า ด้วยข้อจำกัดของศิลปินด้านดนตรีไทยดังที่กล่าวมาแล้วนี้ ได้ส่งผลให้ศิลปินจำต้องคิดค้นประดิษฐ์ท่วงทำนองบทเพลงที่มีความพลิกแพลงออกไปในด้านอื่น เช่น การบรรเลงให้เร็ว การคิดประดิษฐ์ทางเพลงในเพลงเดียวกันให้หลากหลายไม่มีคนล่วงรู้ได้ว่าเป็นเพลงอะไร หรือแม้กระทั่งการแต่งขยายบทเพลงให้มีความยาวมากยิ่งขึ้น ซึ่งจิตรกล่าวว่า สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นกรอบที่กำกับความคิดของศิลปินไม่ให้ก้าวพ้นมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานอย่างแท้จริง และไม่ทำให้วัฒนธรรมดนตรีไทยพัฒนาไปมากกว่าเดิม แต่ก็ยังคงยึดถือที่จะตอบสนองต่อเจ้าของสำนักหรือชนชั้นปกครองที่ตนเองอาศัยอยู่ มาเป็นรูปแบบฉบับเดิมเรื่อยมา

บทความสุดท้ายเรื่อง ดนตรีไทยเดิมนั้นเรามิได้ละทิ้ง ชนหยิบมือหนึ่งขโมยไปต่างหาก ในบทความดังกล่าวนี้ จิตรยกตัวอย่างวัฒนธรรมการประกวดประชันกันของนักดนตรีไทยที่มุ่งเน้นจะประหัตประหารด้านฝีมือ การแต่งเพลง การซุ่มซ้อม การค้นหาวิธีการที่จะได้รับชัยชนะจากการปะทะกับวงดนตรีหรือนักดนตรีอื่นๆ ซึ่งในทางตรงคือเป็นการแสดงความสามารถของตนเองว่ามีความสามารถมากน้อยเพียงใด แต่ในทางอ้อมนั้น ถือว่าเป็นการพยายามสร้างความประทับใจให้กับเจ้าของสำนักที่ตนเองสังกัดอยู่ เพื่อให้ได้รับความดีความชอบและกลายเป็นคนโปรด ดังนั้น ทั้งการรับลูกศิษย์เข้าสำนักหรือการสืบทอดวิชาความรู้ จึงมีข้อจำกัด หรือต้องมีระเบียบกฎเกณฑ์มากมายในการคัดกรองผู้ที่จะเข้ามาเอาวิชาความรู้ ทั้งนี้ด้วยความเกรงกลัวที่ศิลปินแต่ละคนมีอยู่ว่า ลูกศิษย์จะทำตัวได้เสมอเหมือนหรือมีความรู้ความสามารถมากกว่าตนเอง ผลที่เกิดขึ้นคือ วิชาความรู้ส่วนใหญ่นั้นนอกจากจะหายสาบสูญไปกับนักดนตรีไทยที่เสียชีวิตไปแล้ว วิชาความรู้ก็ได้เพียงแค่กระจุกตัวอยู่กับลูกหลานเจ้าของสำนักที่ตนสังกัดเท่านั้น จะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมดนตรีไทยจากมุมมองที่จิตรวิพากษ์วิจารณ์ไปนี้ เป็นการเสนอให้เห็นว่า เพราะวัฒนธรรมดนตรีไทยละเลยผู้ฟังหรือประชาชนที่มีอยู่อีกมากมายในสังคม ที่คนในวัฒนธรรมดนตรีไทยอ้างว่าฟังดนตรีไทยไม่รู้เรื่อง ดังนั้น จิตรจึงตั้งคำถามว่า ต้นเหตุเป็นเพราะอะไรระหว่างนักดนตรีไทยเองหรือประชาชนคนอื่นๆ

จากบทความจากการวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีไทยได้สะท้อนให้เห็นความพยายามของจิตร ที่ต้องการจะทะลายกรอบมายาคติของวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่ยึดโยงเนื้อหาความรู้อ้างอิงและพาดพิงอยู่กับสถาบันกษัตริย์และชนชั้นนำเท่านั้น ทั้งนี้ด้วยวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เน้นให้มี

ความเคารพยำเกรงต่อครู ขนบ ธรรมเนียม ประเพณีและที่สำคัญคือสถาบันการปกครองชั้นสูงที่บัญญัติชุดความรู้ให้สมาชิกในวัฒนธรรมนั้นได้ยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด จนทำให้มองไม่ทะลุถึงสภาพความเป็นจริงทางสังคม คุณูปการของการวิจารณ์วัฒนธรรมดนตรีไทยของจิตรนั้น ทำให้ได้ทราบถึงต้นตอและที่มาของชุดวาทกรรมที่ว่าด้วยดนตรีไทยอย่างแท้จริงชุดหนึ่ง คือการที่จิตรอธิบายถึงความรู้ทางประวัติศาสตร์ด้านการเมืองการปกครองที่สยามหรือไทยในปัจจุบันรับอิทธิพลทางความคิดมาจากอาณาจักรเขมรโบราณ อันที่จะต้องกำหนดให้ทั้งกษัตริย์และประชาชนภายใต้การปกครองต้องปฏิบัติตามนั้น ได้ทำหน้าที่ควบคุมและจัดแบ่งความสำคัญของเครื่องดนตรี ทำนอง ผู้บรรเลง ทั้งนี้ก็เพราะจำต้องอิงอยู่กับขนบความเชื่อดังกล่าว จึงส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีไทยต้องกระจุกตัวอยู่กับสถาบันชั้นสูงหรือราชสำนักเท่านั้น ทั้งนี้ก็เพื่อการเสริมสร้างบารมีและอำนาจของรูปแบบการปกครอง แต่ผลที่เกิดขึ้นตามมาคือกลายเป็นข้อจำกัดไม่ให้วัฒนธรรมดนตรีไทยขยายขอบเขตของความรู้กระจายสู่ประชาชน และไม่เท่าทันต่อสภาวะการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปของโลกอย่างแท้จริง จิตรพยายามนำเสนอหลายตัวอย่างที่ถือว่าเป็นข้อด้อยจุดอ่อนของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ไม่ได้มีการพัฒนา ทั้งเครื่องดนตรี ทำนองเพลง ข้อกำหนด หรือรูปแบบการนำไปใช้ที่ไม่ได้มีไว้สำหรับประชาชน เพียงแต่ตอบสนองต่อคนกลุ่มเดียวเท่านั้น ซึ่งกรอบมายาคติที่จิตรกำลังอธิบายอยู่นี้คือ กรอบมายาคติที่ถูกสร้างขึ้นโดยสถาบันชั้นสูงที่มีอำนาจผูกขาดกับวัฒนธรรมดนตรีไทยและกลายเป็นมรดกตกทอดมาถึงปัจจุบัน จนยากที่จะทะลายกรอบดังกล่าวออกไปได้

จากคุณูปการที่จิตรได้วิจารณ์วัฒนธรรมดนตรีไทยผ่านบทความเบื้องต้นที่ทำให้เห็นมุมมองที่แตกต่างและกว้างขึ้นโดยเฉพาะในด้านสังคม จึงทำให้เกิดการทบทวนผู้วิจารณ์ในที่นี้คือจิตร ภูมิศักดิ์ว่า จิตรถือเป็นนักคิดหัวก้าวหน้า ในยุค 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ผู้ถูกยกย่องว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งนักรบของประชาชนชาวไทย ที่มีอิทธิพลต่อความคิดของคนหนุ่มสาวกบฏในยุค 14 ตุลา

จิตร ภูมิศักดิ์ กับความคิดเห็นที่เน้นการต่อต้านแนวคิดระบอบศักดินาอย่างแรงกล้า ทั้งจากตัวอย่างผลงานการวิจารณ์วัฒนธรรมดนตรีไทยและผลงานอื่นๆ ที่ถูกผลิตขึ้น ล้วนมีเนื้อหาหลักที่สำคัญในการปลุกจิตสำนึกของมวลชนให้รู้จักประวัติศาสตร์ฉบับใหม่ที่สร้างขึ้นจากประชาชน หรือมีตัวผู้แสดงนำในประวัติศาสตร์จากชนชั้นผู้ปกครองมาเป็นกลุ่มประชาชนชั้นล่างแทน ซึ่งวิธีคิดดังกล่าวได้กลายเป็นอาวุธที่สำคัญในการทะลุทะลวงกรอบวิธีคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องราวในประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาของไทย ดังนั้นด้วยเหตุนี้ จิตรจึงไม่เห็นด้วยกับงานเขียนประวัติศาสตร์ที่ถูกสร้างขึ้นโดยมีเนื้อหาสาระและเรื่องราวเชื่อมโยงหรือเกี่ยวข้องกับสถาบัน

กษัตริย์ แต่สิ่งสำคัญที่จิตรเน้นคือ การมองเห็นประชาชนที่เป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ ดังนั้นจากผลงานและแนวคิดของจิตร จึงนับเป็นจุดเริ่มต้นของวาทกรรมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อทำหน้าที่รื้อถอนวาทกรรมกระแสหลัก ที่ได้ขับเคลื่อนสังคมวัฒนธรรมไทยมาอย่างยาวนาน จากบรรดาผู้มีอำนาจในการเขียนประวัติศาสตร์ฉบับแห่งชาติ ในที่นี้คือวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่มุ่งเน้นในการก่อสร้างจินตนาการของชาติไว้เพียงแค่บทบาทของสถาบันชั้นสูง ในการนิยามความหมายของความเป็นไทยและชาติไทย เพื่อเสริมสร้างความมั่นคงของสถาบันเท่านั้น ซึ่งเป็นการอธิบายประวัติศาสตร์ในแบบฉบับที่ไม่เคยจะเปิดพื้นที่หรือมีช่องว่างให้กับเสียงเล็กเสียงน้อยของประชาชนคนชั้นล่าง ซึ่งมีส่วนสำคัญอย่างมากในการขับเคลื่อนสังคมและสถาบันให้ได้มีโอกาสแสดงตัวตนบนพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ ดังนั้นจึงไม่แปลกใจที่ผลงานการวิจารณ์วัฒนธรรมดนตรีไทยของจิตร ในเบื้องต้นนอกจากจะสะท้อนให้เห็นมุมมองความคิดที่ต้องการจะเห็นวัฒนธรรมดนตรีไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาไปสู่ทางที่ดีขึ้นแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นบทบาทของสถาบันชนชั้นสูง ที่จิตรน่าจะนิยามว่า เป็นผู้ทำหน้าที่ถ่วงการพัฒนาของวัฒนธรรมดนตรีไทยอย่างแท้จริง

การนำดนตรีไทยไปใช้เป็นเครื่องมือหรือหลักฐานชิ้นสำคัญ เพื่อต่อรองต่ออำนาจของจิตรยังพบได้อีกในหนังสือชีวิตและศิลป ที่จิตรใช้นามปากกว่าว่าสมชาย ปรีชาเจริญ โดยจิตรได้มีการยกตัวอย่างบทเพลงลาวแพนที่เป็นบทเพลงสำคัญในดนตรีไทย จิตรกล่าวว่าโดยรากฐานเดิมของบทเพลงลาวแพนคือเพลงที่ไม่ได้มีเนื้อหาที่สื่อสารไปถึงความกระเง้ากระงอดแง่งอนของหนุ่มสาวตามวิถีของชนชั้นกลางอย่างที่ถูกปรุงแต่งขึ้นใหม่ แต่ใจความหลักของเพลงลาวแพนแต่เดิมนี้ เป็นบทเพลงที่สะท้อนถึงความเครียดแค้นของผู้คนที่ตกทุกข์ได้ยากของเหล่าเชลยลาวที่พ่ายแพ้ต่อสงครามเมื่อครั้งศึกเจ้าอนุวงศ์กษัตริย์แห่งกรุงเวียงจันทน์ ที่มีความต้องการในการปลดแอกชาวลาวจากกษัตริย์สยามเมื่อครั้งสมัยรัชกาลที่ 3 ดังความที่ปรากฏในเนื้อร้องของบทเพลงลาวแพน ความว่า

“ฝ่ายพวกลาวเป่าแคนแสนเสนาะ มาสอเพาะเข้ากับแคนแสนขยัน
เป็นใจความยามยากจากเวียงจันทน์ ตกมาอยู่เขตขัณฑ์อยุธยา
อีแม่คุณเอ๋ยเฮาบ่เคยจะตกยาก ตกระกำลำบาก แสนยากนี้หนักหนา
พลัดทั้งที่ดินถิ่นฐาน พลัดทั้งบ้านเมืองมา
พลัดทั้งปู่ พลัดทั้งย่า พลัดทั้งตา ทั้งยาย
พลัดทั้งแม่ลูกเมีย พลัดทั้งเสียลูกเต้า

พลัดทั้งพงศ์ทั้งพงศ์เผ่า ทั้งลูกเต้าก็หนีหาย
บักไทยมันเฒี่ยนบักไทยมันขัง จนไหล่จนหลังของข้อยนี่ลาย
จะตายเสียแล้วหนาที่ในป่าดงแดน
ผ้าทอก็บ่มีนุ่ง ผ้าถุงก็บ่มีห่ม
คาดแต่เตี่ยวเกลียวกลม หนาวลมนี่เหลือแสน
ระเหินระหกตกยาก ต้องเป็นคนกากคนแกน
มีแต่แคนคันเดียว ก็พอได้เที่ยวขอทานเขากิน
ตกมาอยู่ในเมืองต้องถือกระเดื่องกระด้อย สีซ้อมต่ำต้อยตะบิดตะบอยบ่ฮู้สิ้น
ถือเคียวเกี่ยวหญ้า เอาไปให้ม้าของเพื่อนมันกิน
เที่ยวซมซานไปทุกบ้านทุกถิ่น จะได้กินก็แต่เดน
แสนอึด (อด) แสนจนเหมือนคนตกนาฮก (นรก) มืดมนฝนตกเที่ยวหยกๆ ถกเขมร
ถือข้องส่องคบจับกบทุ่งพระเมรุ เปื้อนเลนเปื้อนตมเหม็นขมเหม็นคาว
จับทั้งอ่างท้องขึง จับทั้งอึ้งท้องเขียว
จับทั้งเปี้ยวทั้งปู จับทั้งหนูท้องขาว
จับเอามาให้สิ้น มาต้มกินกับเหล้า
เป็นกรรมของเราเพราะอ้ายเจ้าเวียงจันทน์เพื่อนเอย”

(สมชาย ปรีชาเจริญ, 2523)

นอกจากจิตร ภูมิศักดิ์ที่ได้นำดนตรีไทยมาใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงทัศนะทางการเมืองที่แตกต่างไปจากสถานภาพและความหมายเดิมของดนตรีไทย โดยการยกตัวอย่างบทเพลงลาวแพนในเบื้องต้นแล้วนั้น จากการทบทวนวรรณกรรมยังพบว่ามีการนำบทเพลงไทย เพลงเดียวกันนี้คือเพลงลาวแพนไปใช้เป็นเครื่องมือและหลักฐานชิ้นสำคัญทางประวัติศาสตร์ในการวิพากษ์และรื้อองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ของปัญญาชน โดยที่กล่าวถึงในที่นี้คือ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ที่ได้ปรากฏข้อมูลอยู่ในหนังสือ ประวัติศาสตร์แห่งชาติ “ซ่อม” ฉบับเก่า “สร้าง” ฉบับใหม่ (2544) ดังมีใจความสรุปว่า “แม้แต่เนื้อเพลงลาวแพน สำนวนที่เชื่อกันว่าใกล้กับสำนวนเดิม ซึ่งบรรยายถึงความทุกข์ลำเค็ญของชาวลาวที่ถูกกวาดต้อนลงมาเป็นแรงงานในภาคกลาง หลังการล้มล้างอำนาจของเจ้าอนุวงศ์ ยังไม่ค่อยยินดีให้เผยแพร่กันนัก” และผลงานการศึกษาของสุจิตต์ วงษ์เทศ ที่ปรากฏบทเพลงเดียวกันนี้คือในหนังสือชื่อ “ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม” (2532) และหนังสือ “พลังลาว” ชาวอีสานมาจากไหน? (2549) ซึ่งผลงานการศึกษาโดยเฉพาะการนำเสนอข้อมูลความรู้ในเชิงวิพากษ์จากปัญญาชนทั้งสองท่านดังที่ปรากฏอยู่ใน

ผลงานดังกล่าวนี้ นับว่าเป็นผลงานชิ้นสำคัญที่มีคุณูปการต่อแวดวงการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ ที่ได้ทำหน้าที่ในการนำเสนอข้อมูลหรือมุมมองความคิดในมิติที่มีความแตกต่าง โดยการวิธีการใช้กระบวนการวิพากษ์ชุดความรู้ทางประวัติศาสตร์ที่ถูกสร้างขึ้นอย่างเบ็ดเสร็จ และชุดความรู้ต่างๆ เหล่านั้นได้ทำหน้าที่ในการผลิตซ้ำหรือเผยแพร่ให้แก่พลเมืองภายในชาติไทย ให้รับรู้และเข้าใจไปในวิถีแนวทางเดียวกัน แม้ในด้านหนึ่งชุดความรู้ดังกล่าวจะมีคุณูปการต่อการขับเคลื่อนให้สังคมสยามและไทยได้ผ่านพ้นจากวิกฤตการณ์ทางการเมือง และความพยายามที่จะก้าวเข้ามาครอบงำอาณาจักรสยามเมื่อครั้งที่มีการล่าอาณานิคม แต่ข้อมูลความรู้โดยเฉพาะข้อมูลความรู้ทางประวัติศาสตร์ชุดดังกล่าว ถือได้ว่ากลายเป็นชุดความรู้ที่ไม่อาจเปลี่ยนแปลงได้ หรือเปลี่ยนแปลงได้ยาก เพราะได้แทรกซึมเข้าสู่มโนทัศน์ของผู้คนในสังคมไทยอย่างยาวนานเป็นที่เรียบร้อยแล้ว กระทั่งได้นำมาซึ่งการเป็นต้นตอแห่งปัญหาต่างๆ นานัปการ โดยเฉพาะกับกลุ่มผู้คนที่มีความแตกต่างหลากหลายทางประวัติศาสตร์ และเบื้องหลังความเป็นมา ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีทัศนคติว่า ชุดความรู้ที่เป็นกระแสรองเหล่านี้ ล้วนทำหน้าที่ที่สำคัญในการให้ผู้ที่สนใจได้เล็งเห็นหรือตั้งคำถามกับชุดความรู้ความจริงชุดอื่นๆ ที่มีความแตกต่างและหลากหลายกันออกไปจากชุดความรู้ชุดเดิม

1.2.4 ดนตรีไทยร่วมสมัย: สถานภาพในธุรกิจบันเทิง ตัวแทนความเป็นสากล อัตลักษณ์ของความเป็นปัจเจกชน และพลวัตในระบบการศึกษา

จากที่นำเสนอข้อมูลในเบื้องต้นจะเห็นได้ว่า การปรากฏตัวของดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคสมัยต่างๆ นั้น ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างโดดเดี่ยว แต่ล้วนมีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับบริบท เงื่อนไขและปัจจัยต่างๆ ทางสังคมที่ถือเป็นปัจจัยสำคัญในการส่งผลให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบต่างๆ ขึ้น สืบเนื่องตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมโดยเฉพาะด้านเศรษฐกิจ การเมือง และเทคโนโลยี ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทั้งในช่วงภายหลังจากการทำสนธิสัญญาเจริญสัมพันธไมตรี หรือสนธิสัญญาการค้าเสรี เมื่อ พ.ศ. 2398 อันนำมาสู่การเกิดขึ้นของนวัตกรรมทางดนตรีไทยที่ได้ผสมผสานกับศิลปวิทยาการจากตะวันตก กระทั่งเกิดขึ้นเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยดังที่กล่าวมาในตอนต้นแล้วนั้น บริบททางสังคมวัฒนธรรมที่ได้มีการแพร่กระจายทั้งทางด้านแนวคิด เทคโนโลยีและนวัตกรรมใหม่จากการปรับปรุงอาณาจักร ได้ส่งผลสำคัญในการเอื้ออำนวยให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ ต่อสังคมไทยอย่างมหาศาล ความเปลี่ยนแปลงจากสนธิสัญญาการเจริญสัมพันธไมตรีดังกล่าว ส่งผลให้สภาพทางเศรษฐกิจของผู้คนในสังคมสยามเกิดการเปลี่ยนแปลง ทั้งในด้านการเกิดการประกอบอาชีพใหม่ เกิดกลไกการตลาด การผลิตสินค้า การพัฒนาเครื่องมือเครื่องใช้ เกิดอาชีพการค้าขายและอาชีพบริการ กระทั่งเกิดการขยายตัวของเมืองทั้งที่เป็นศูนย์กลางของรัฐและตาม

หัวเมืองต่างๆ ทั่วอาณาจักร รวมถึงการเกิดแหล่งค้าขายแลกเปลี่ยนสินค้าแบบเป็นรูปธรรมตามแนวถนน และห้างสรรพสินค้าที่มีเจ้าของเป็นทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ และเกิดกลุ่มคนที่มีรายได้ซึ่งเป็นเจ้าของและลูกหลานของผู้มีกิจการด้านการค้าที่ได้มีโอกาสในการพัฒนาตนเองด้านการศึกษาจากต่างชาติ (อรรถจักร สัตยานุรักษ์, 2555) กระทั่งก้าวเข้าสู่ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในปี พ.ศ.2475 แม้ความเข้มข้นในมิติด้านการเมืองการปกครองจะปรากฏให้เห็นในข้อมูลทางประวัติศาสตร์อยู่เป็นจำนวนมาก แต่มิติด้านเศรษฐกิจและการแพร่กระจายของเทคโนโลยี และความเจริญก้าวหน้าแบบโลกตะวันตกและประเทศญี่ปุ่น ที่มีอิทธิพลต่อวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน ได้กลายเป็นวัฒนธรรมใหม่ให้กับคนไทยภายใต้การขับเคลื่อนสังคมโดยนโยบายการพัฒนาเศรษฐกิจแบบชาตินิยมของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่หลังจากได้มีการจับมือสานสัมพันธ์กับผู้นำประเทศญี่ปุ่นและกลุ่มประเทศอุตสาหกรรมจากตะวันตกแล้วนั้น ประเทศไทยได้กลายเป็นประเทศที่สำคัญประเทศหนึ่งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่มีความสามารถในการนำเสนอภาพลักษณ์ในด้านความเป็นดินแดนสวรรค์แห่งเอเชีย ที่มีความมั่งคั่งและมั่นคงทางการเมือง มีการเจริญเติบโตของระบบเศรษฐกิจอย่างไม่หยุดยั้งและก้าวกระโดด ตลอดจนมีความสามารถในการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะในเรื่องศาสนาพุทธและความเป็นไทยในแบบชาตินิยม การจัดลำดับชั้นและการจัดระเบียบทางสังคมที่มีความโดดเด่นมากกว่าประเทศเพื่อนบ้าน ที่ต่างตกอยู่ภายใต้การครอบงำด้วยระบบสังคมนิยม และการพัฒนาตามแนวนโยบายของประเทศที่เข้ามาปกครองเป็นเมืองขึ้นอย่างยาวนาน

ประเทศไทยภายใต้การบริหารโดยคณะรัฐมนตรีในช่วงปี พ.ศ.2503 – 2522 นับเป็นจุดเปลี่ยนที่มีการก้าวกระโดดอย่างมากในแทบทุกมิติ อาทิ ด้านประชากรจากเดิมในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ประชากรของประเทศไทยมีจำนวนเพียง 18 ล้านคน แต่ได้เพิ่มขึ้นเป็นจำนวนถึง 26 ล้านคน ภายในระยะเวลา 10 ปี กรุงเทพฯ เกิดการขยายตัวกว่าเดิมที่เคยดำเนินมากว่า 3 เท่า จึงเป็นที่มาของการเกิดปัญหาการจราจรติดขัด สภาวะทางมลพิษ รวมถึงมีการก่อสร้างอาคารและสถานที่ ทั้งที่เป็นที่อยู่อาศัย บริษัท ห้างร้าน และโรงแรม เพื่อตอบสนองการบริการของชาวไทยและชาวต่างชาติ ตลอดจนการขยายตัวของเมือง จากกรุงเทพฯ ไปสู่ปริมณฑลและตามหัวเมืองใหญ่ในต่างจังหวัด ผนวกกับนโยบายของรัฐในการส่งเสริมด้านการส่งออกเชิงอุตสาหกรรม ที่มีการแปรทรัพยากรธรรมชาติ เช่น การเกษตร ป่าไม้ และเหมืองแร่ จึงส่งผลให้รายได้ของรัฐเพิ่มขึ้นจากอุตสาหกรรมการส่งออก และการท่องเที่ยว ซึ่งจากการทบทวนข้อมูลพบว่าในปี พ.ศ.2514 ประเทศไทยมีรายได้จากการท่องเที่ยวเพิ่มขึ้นจากเดิม 250 ล้านบาท ในปี พ.ศ.2504 เป็น 2,209

ล้านบาท และ 5,600 ล้านบาทในปี พ.ศ.2521 ซึ่งกลุ่มผู้ได้รับผลประโยชน์มากที่สุดคือกลุ่มชนชั้นกลางที่เกิดขึ้นจากการพัฒนาของระบบเศรษฐกิจและการศึกษา (เดวิด เค.วัยอาจ, 2557)

ความเจริญก้าวหน้าของระบบเทคโนโลยี การเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาในมิติต่างๆ อย่างไม่หยุดยั้งที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมไทย ยังคงเป็นพลวัตภายใต้ปัจจัยและเงื่อนไขทางสังคม โดยเฉพาะระบบเศรษฐกิจที่แม้ในภายหลังจะหมดสิ้นยุคสงครามเย็น จากการเคลื่อนกองกำลังทหารอเมริกาออกจากประเทศไทยและในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แม้จะทำให้ระบบเศรษฐกิจของไทยเกิดความสั่นคลอนไปบ้าง แต่ก็เป็นไปในระยะสั้นเท่านั้น เนื่องจากทั้งญี่ปุ่นและกลุ่มประเทศที่มีเศรษฐกิจที่ดี ได้แก่ สิงคโปร์ ไต้หวัน ฮ่องกง และเกาหลีใต้ ได้ก้าวเข้ามาลงทุนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และในประเทศไทย กระทั่งในที่สุดประเทศไทยจึงได้หวนกลับสู่การเป็นประเทศที่มีการเปิดเสรีด้านการค้า อุตสาหกรรม กระทั่งเกิดการขยายตัวของระบบเศรษฐกิจ การลงทุน ทั้งจากต่างชาติลงทุนในประเทศไทย ตลอดจนการเปลี่ยนศัตรูจากประเทศเพื่อนบ้านให้กลายเป็นตลาดสำหรับระบายสินค้าจากประเทศไทย และเป็นที่มาของแหล่งแรงงานและการผลิตด้านอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ให้กับประเทศไทย

ระบบการสื่อสารที่เข้าถึงประชาชนจำนวนมากหรือการเข้าถึงมวลชั้นนั้น ถือเป็นประเด็นหลักของรัฐที่ได้มีความพยายามในการสร้างระบบและกลไกในการพัฒนาพลเมืองของรัฐ ให้เป็นไปตามอุดมการณ์ และนโยบายที่รัฐต้องการขับเคลื่อน โดยรัฐได้ทำหน้าที่ในการสนับสนุนให้ประชาชนในประเทศ มีความรู้และได้รับการศึกษา โดยในปี พ.ศ.2518 พบว่าผู้ที่มีอาชีพได้สำเร็จการศึกษาในระดับประถมศึกษาจำนวน 9 ใน 10 คน และใน 10 ปีต่อมาหลังจากที่ได้มีการส่งเสริมด้านการศึกษาทั้งการเพิ่มเติมงบประมาณ การเพิ่มชั้นเรียนในโรงเรียนต่างจังหวัด การยกเว้นค่าเล่าเรียน การสนับสนุนงบประมาณอาหารกลางวัน และชุดนักเรียนฟรีเพื่อลดค่าใช้จ่ายให้กับผู้ปกครอง จึงส่งผลให้จำนวนผู้ได้รับการศึกษาทั้งในประดับประถมศึกษา และระดับมัธยมศึกษามีการเพิ่มจำนวนมากขึ้นอย่างมาก และมีผลไปถึงการผลิตสื่อสิ่งพิมพ์ที่มีเนื้อหาสาระและรูปแบบที่แตกต่างหลากหลายกันออกไปเป็นจำนวนมากตามมาด้วยเช่นกัน โดยจากข้อมูลการสำรวจหนังสือพิมพ์ในยุคเฟื่องฟูนั้น ปรากฏว่าในปี พ.ศ.2517 ปีเดียว รัฐบาลอนุญาตให้มีการผลิตหนังสือพิมพ์ถึง 177 ราย และในอีกด้านหนึ่งซึ่งมีความสำคัญและส่งผลไปถึงการทำให้คนในประเทศเกิดทั้งความรู้และการเข้าถึงวิถีที่ชีวิตที่มีความหลากหลายคือ การพัฒนาด้านระบบการคมนาคมและการสื่อสารโดยเฉพาะโทรทัศน์และวิทยุ

ด้านการคมนาคม ได้รับการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องทั้งในยุคก่อนเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองและในภายหลัง โดยพบว่าจากการเปิดประเทศให้อเมริกาเข้ามาตั้งกองทัพในประเทศไทย อเมริกาได้สร้างถนนไปจังหวัดต่างๆ โดยเฉพาะในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นอกจากนั้นยังได้มีการเร่งรัดให้มีการสร้างถนนโดยใช้งบประมาณในการพัฒนาชนบทด้วยถนนลาดยาง ผนวกกับการสนับสนุนอย่างแข็งขันโดยนักการเมืองทั้งในระดับประเทศและระดับท้องถิ่น จึงทำให้หลังปี พ.ศ.2500 ถึงปี พ.ศ.2533 ทั่วประเทศไทยมีระบบการคมนาคมในรูปแบบของถนนลาดยางเข้าถึงทั่วทุกหมู่บ้าน ยกเว้นหมู่บ้านในเขตพื้นที่ราบสูง และหลังจากที่มีการสร้างเส้นทางการคมนาคม จึงเป็นที่มาของการเข้ามาของบริษัทเกี่ยวกับการผลิตรถยนตร์และส่วนประกอบ นำโดยบริษัทจากประเทศญี่ปุ่น และจากการเข้ามาผลิตและจำหน่ายรถในประเทศไทยครั้งนี้ ผลการสำรวจจึงพบว่า ในประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ.2518 มียอดการจำหน่ายรถจักรยานยนตร์ถึงหนึ่งแสนห้าหมื่นคันทั่วประเทศ

ด้านวิทยุและโทรทัศน์ซึ่งเป็นระบบการสื่อสารมวลชนที่นับว่ามีบทบาทและอิทธิพลอย่างมากต่อคนในสังคม โดยผลจากการขับเคลื่อนระบบเศรษฐกิจและการขยายตัวของภาคอุตสาหกรรมในด้านต่างๆ ในปี พ.ศ.2523 ปรากฏว่าในแทบทุกครัวเรือนต่างเป็นเจ้าของโทรทัศน์ ซึ่งได้รับการสนับสนุนระบบการขยายไฟฟ้าในส่วนภูมิภาคโดยรัฐบาลญี่ปุ่น และจากความนิยมตลอดจนอิทธิพลที่รัฐพิจารณาเห็นแล้วว่า อิทธิพลของสื่อโทรทัศน์และวิทยุนั้นมีผลอย่างยิ่งต่อการกำหนดความรู้ ความจริงและความคิดของคนในสังคม ดังนั้น จากการแพร่กระจายอย่างรวดเร็วของอัตราการเป็นเจ้าของโทรทัศน์ จึงส่งผลให้รัฐบาลออกกฎระเบียบเพื่อเข้ามาทำการควบคุม โดยในปี พ.ศ.2530 กองทัพหรือหน่วยงานของรัฐได้เข้ามาเป็นเจ้าของหรือผู้ออกใบอนุญาตให้กับสถานีโทรทัศน์ 4 แห่ง และมีสถานีวิทยุกว่า 400 แห่ง ดังนั้น จากการเข้าควบคุมทั้งกระบวนการผลิตและเนื้อหาที่ได้นำเสนอในสื่อโทรทัศน์และวิทยุ จึงทำให้รายการต่างๆ ที่มีการนำเสนอจึงจำเป็นจะต้องมีการระเบียบและแนวทางในการปฏิบัติให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เช่น การจัดให้รายการข่าวพระราชสำนักอยู่ในหมวดหมู่เฉพาะ และยกเลิกการเสนอรายงานข่าวแบบลดหลั่นกันลงมาอย่างที่ทำมาในอดีต และเปิดอิสระในการบริหารจัดการแต่อยู่ภายใต้มาตรการจากภาครัฐ ดังนั้น จึงทำให้หลายรายการที่ทำการเผยแพร่ทางโทรทัศน์ จึงมีการสร้างความน่าสนใจด้วยการว่าจ้างบริษัทต่างๆ เข้ามาบริหารจัดการและสร้างสีสันที่ดึงดูดผู้ชม ปรากฏความหลากหลายของรายการ เช่น รายการข่าวสาร ละคร ภาพยนตร์ รายการบันเทิง เป็นต้น (คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร, 2557)

บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดดอันมีผลมาจากการแพร่กระจายทางสังคมวัฒนธรรมจากโลกในมุมต่างๆ ที่ได้แลกเปลี่ยนและแบ่งปันผ่านระบบการสื่อสารและเทคโนโลยีที่ทันสมัย เกิดขึ้นในยุคที่เรียกว่าโลกาภิวัตน์ และนับว่าการแพร่กระจายทางเทคโนโลยีและระบบสื่อสารที่ทำให้เกิดการส่งผ่านข้อมูลให้เข้าถึงผู้คนในสังคมในยุคสมัยดังกล่าวนี้ ส่งผลสำคัญอย่างมากในการผลักดันให้ศิลปินและนักดนตรีที่มีความสนใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทย นำไปสู่การสร้างสรรค์รูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยอย่างแพร่หลายทั้งกระบวนการสร้างและการนำเสนอให้เข้าถึงผู้เสพผลงานมาถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ เมื่อกล่าวถึงระบบโลกาภิวัตน์ที่นับว่าเป็นปัจจัยสำคัญทั้งที่ส่งผลต่อภาคส่วนต่างๆ ในมิติทางสังคมวัฒนธรรม และในมิติของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย โลกาภิวัตน์เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมภายใต้บริบทที่มีการเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะการไร้พรมแดนของรัฐในการเคลื่อนย้ายของระบบเศรษฐกิจ ความแปลกใหม่ทางวัฒนธรรม ความรู้ และระบบเทคโนโลยีจากศูนย์กลางความเจริญก้าวหน้าของโลกในดินแดนอื่น โดยเฉพาะชาติตะวันตก เป็นการแพร่กระจายของอำนาจในการโยงใยหรือแทรกซึมของข้อมูลข่าวสาร หรือความรู้ความจริงต่างๆ ที่ได้นำไปสู่ทั้งระบบโครงสร้างของสังคม กระทั่งแทรกซึมไปสู่รูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ตั้งแต่ตื่นนอนกระทั่งเข้านอน กระทั่งได้กลายเป็นวิถีในการดำเนินชีวิตในรูปแบบใหม่ที่ไร้ซึ่งการตั้งคำถามจากผู้คนในสังคม (สุรชัย หวันแก้ว, 2547) ธัญญาภรณ์ จันทรเวช (2549) ได้กล่าวโดยสรุปเพิ่มเติมว่าในโลกไร้พรมแดนที่ความรวดเร็วของทุกสรรพสิ่งได้แพร่กระจายและแบ่งปันไปอย่างทั่วถึงทุกมุมของสังคมน้อยใหญ่นั้น สิ่งที่เกิดขึ้นและแพร่กระจายข้ามพรมแดนอันเกิดขึ้นจากระบบโลกาภิวัตน์ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้วยกัน 5 ประการ ได้แก่

1) การเคลื่อนย้ายของผู้คนข้ามพรมแดน เช่น การเดินทางท่องเที่ยวของนักท่องเที่ยวที่เดินทางไปตามประเทศหรือเมืองต่างๆ ทั่วโลก ผู้อพยพที่เกิดจากภาวะปัญหาทางสังคมและสภาพทางภูมิศาสตร์ การเคลื่อนย้ายถิ่นฐานในการประกอบอาชีพของกลุ่มแรงงาน เป็นต้น

2) การเคลื่อนย้ายข้ามพรมแดนของระบบการสื่อสาร ซึ่งนับว่าสื่อมีอิทธิพลอย่างมากต่อการนำเสนอและสร้างภาพลักษณ์ ซึ่งมีผลในการแสดงอำนาจต่อการกำหนดพฤติกรรม ความรู้ ความจริงของผู้คน วัฒนธรรม และสังคม

3) กระแสเทคโนโลยี ที่ไม่ได้จำกัดอยู่ในพื้นที่หรือพรมแดนเดิมเพียงเท่านั้น แต่ในโลกยุคโลกาภิวัตน์ กระแสที่เกิดขึ้นของระบบเทคโนโลยีได้กลายเป็นพื้นที่ในการเพิ่มศักยภาพหรือความสามารถในมิติต่างๆ ให้แก่สังคม

4) กระแสทางการเงิน ภายใต้ระบบทางเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมใหม่ ที่เงินได้กลายเป็นปัจจัยหลักในการกำหนดคุณค่า ความหมาย และความสำคัญในสังคม หรือเรียกได้ว่ายุคโลกาภิวัตน์เป็นยุคที่เงินตรามีอำนาจอย่างมหาศาล

5) การแพร่กระจายของระบบความคิดหรืออุดมการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นภายในพื้นที่อื่น

โดยกระแสของการแพร่กระจายทั้ง 5 ประการที่เกิดขึ้นภายใต้ระบบโลกาภิวัตน์ข้างต้น ที่ได้กลายเป็นปรากฏการณ์ในการแพร่กระจายไปสู่สังคม ชุมชนและผู้คนทั่วทุกมุมโลกอย่างรวดเร็ว และมีอานุภาพอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงของผู้คนและสังคม วิภา อุดมฉันท์ (2546) กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับบทบาทของระบบโลกาภิวัตน์ที่มีผลสำคัญในเชิงวัฒนธรรมต่อประชากรชาวโลกอย่างมาก เนื่องจากระบบการแพร่กระจายของข้อมูลข่าวสาร ความรู้และความจริงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในยุคโลกาภิวัตน์นั้น ระบบการสื่อสารหรือการบริโภคสื่อจากแหล่งข้อมูลต่างๆ โดยในขณะนั้นคือการบริโภคสื่อจากตะวันตกโดยเฉพาะสื่อของสหรัฐอเมริกา ที่เป็นค่ายสื่อใหญ่ในการเจาะกลุ่มตลาดของประเทศต่างๆ ทั่วโลก ผ่านการเสพข้อมูลจากโทรทัศน์จากตะวันตกที่มีประสิทธิภาพในการเข้าถึงผู้รับสาร แต่แอบแฝงไว้ด้วยการโฆษณาหรือขายสินค้าหรือข้อมูลความรู้ความจริงชุดใหม่ โดยเฉพาะการกลายเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมมวลชนของโลก ส่งผลกระทบสืบเนื่องไปถึงการหล่อหลอมทางวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ให้เกิดขึ้นกับผู้คนในสังคม กระทั่งกลายเป็นค่านิยม และวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมด้วย

ระบบการสื่อสารมวลชนที่กล่าวในเบื้องต้นนี้ถือเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่ง ทั้งในด้านของการส่งเสริมศักยภาพของผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ในการที่จะเรียนรู้และศึกษานวัตกรรม แนวคิด ตลอดจนศิลปวิทยาชนิดใหม่ที่เกิดขึ้นในสังคมที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงาน และในขณะเดียวกันระบบสื่อสารมวลชนต่างๆ เหล่านี้ก็ได้กลายเป็นช่องทางที่สำคัญของผู้สร้างสรรค์ผลงานที่จะได้นำผลงานที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนั้นไปสู่การนำเสนอให้กับผู้คนในสังคมเกิดความสนใจ กระทั่งได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมในที่สุด และเมื่อดนตรีคือผลิตผลทางวัฒนธรรมของสังคม ดังนั้นเมื่อสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงภายใต้บริบทและปัจจัยต่างๆ ดังที่ได้กล่าวมาในเบื้องต้นแล้วนั้น ดนตรีที่ปรากฏขึ้นในยุคดังกล่าวนี้จึงมีความหลากหลายทั้งในเชิงรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์ โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีที่อิงอยู่กับระบบทุนนิยม โดยจากข้อมูลที่ได้มีการกล่าวถึงสภาวะทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมืองในช่วงปี พ.ศ.2523 ภายใต้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม ฉบับที่ 4 โดยมีจุดมุ่งหมายหลักในการด้านต่างๆ โดยเฉพาะการฟื้นฟูเศรษฐกิจของประเทศ และการพัฒนาการท่องเที่ยว นโยบายรัฐดังกล่าว

ส่งผลสำคัญในหลากหลายด้านให้กับประเทศไทยในด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และการเมือง นอกจากนั้นยังมีผลสืบเนื่องมาถึงการส่งเสริมให้เกิดปรากฏการณ์ในประวัติศาสตร์ดนตรีในบริบทสังคมไทย อันเป็นผลิตผลทางสังคมวัฒนธรรม โดยเฉพาะในที่นี้คือปรากฏการณ์ดนตรีไทยร่วมสมัยที่สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน และส่งผลให้สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวกระทั่งถึงปัจจุบันมีสถานภาพที่หลากหลาย ได้แก่ สถานภาพในเชิงธุรกิจบันเทิง สถานภาพของการแสดงตัวตนความเป็นสากลหรือการนำเสนอภาพความเป็นไทยในระดับนานาชาติ สถานภาพของการเป็นเครื่องมือในการแสดงความเป็นปัจเจกชน และสถานภาพในแวดวงวิชาการ

ผลิตผลทางดนตรีอันเป็นผลรวมของความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีนวัตกรรมตลอดจนองค์ความรู้ต่างๆ ทั้งที่เป็นมรดกตกทอดทางความคิดมาจากอดีตผนวกกับการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น โดยเฉพาะในโลกเสรีนิยม ส่งผลให้วิถีการดำเนินชีวิตของประชาชนในประเทศไทยมีรูปแบบที่จะต้องปรับเปลี่ยนไปตามปัจจัยและเงื่อนไขในด้านดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น จากความแปลกใหม่ทั้งทางด้านองค์ความรู้ วิทยากรและเทคโนโลยีชนิดใหม่ ได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญอย่างมากในการส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบดนตรีไทยร่วมสมัย หรืออาจเรียกได้ว่ามีความชัดเจนทั้งในเชิงของการใช้ภาษาในการเรียกรูปแบบทางดนตรีที่มีลักษณะของการบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตก กระทั่งคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวนี้ได้กลายเป็นชุดของคำ ที่ย้อนกลับไปสู่การนิยามรูปแบบทางดนตรีที่มีลักษณะของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกในยุคก่อนหน้า ซึ่งยังไม่ได้มีการใช้คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยอีกด้วย เช่น คำว่า ดนตรีสังคีตสัมพันธ์ ดนตรีประยุกต์ เป็นต้น โดยวงดนตรีที่ถูกนิยามว่าเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงที่สำคัญในการเปิดพื้นที่ให้กับการสร้างสรรค์รูปแบบของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก ซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากต่อประวัติและพัฒนาการของดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทยคือ “วงฟองน้ำ” ที่ได้มีการก่อตัวขึ้นราวปี พ.ศ.2523 ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าการเกิดขึ้นและอิทธิพลทั้งในด้านแนวคิดและรูปแบบการนำเสนอผลงานทางดนตรีของวงฟองน้ำ ได้ส่งผลสำคัญในการเป็นต้นแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัย และทำให้เกิดวงดนตรีไทยร่วมสมัยในลักษณะเช่นเดียวกันนี้ตามมาอีกเป็นจำนวนมากในภายหลังปี พ.ศ.2523 กระทั่งถึงปัจจุบัน

ชื่อของวงดนตรีไทยร่วมสมัยในนามฟองน้ำที่มีจุดเริ่มต้นเมื่อปี พ.ศ.2523 จากการทดลองประสานแนวความคิดด้านดนตรีจากความรู้และประสบการณ์ระหว่างครูบุญยงค์ เกตุคง และนักดนตรีชาวอเมิกันนามว่าบรูซ แกสตัน ที่มีอุดมการณ์เดียวกันในการที่จะสร้างสรรค์

ผลงานใหม่ทางดนตรีที่เป็นการผนวกระหว่างแนวปรัชญาร่วมสมัยของตะวันออกและตะวันตก โดยจุดเริ่มต้นของบรูซ แกสตันในการก้าวเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ดนตรีในบริบทสังคมไทย และในพื้นที่ทางสังคมวัฒนธรรมไทยและดนตรีไทยนั้น เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2514 เมื่อบรูซ แกสตันได้เข้ามาทำหน้าที่เป็นครูสอนดนตรีที่โรงเรียนผดุงราษฎร์ โรงเรียนเอกชนแห่งหนึ่งในจังหวัดพิษณุโลก ความสนใจในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในพื้นที่ใหม่และความต้องการในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีแนวใหม่ บรูซ แกสตันได้เริ่มต้นในการศึกษาและทำความรู้จักกับเสียงของดนตรีไทย กระทั่งได้ฝากตัวเป็นลูกศิษย์กับนักดนตรีชาวบ้าน และสร้างสรรค์เครื่องดนตรีที่ทำขึ้นมาจากไม้ไผ่ จนกลายเป็นวงโยธวาทิตขนาดย่อมประจำโรงเรียน บรูซ แกสตันได้เรียนรู้วิชาดนตรีไทยตลอดจนการให้ความสนใจในหลักการทางพุทธศาสนาและดนตรีชาติพันธุ์ และได้เป็นลูกศิษย์ด้านดนตรีไทยกับครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ และครูโสภณ ซื่อต่อชาติ กระทั่งได้ผลิตผลงานที่เป็นการทดลองผสมผสานระหว่างความรู้ทางด้านดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย คืออุปรากรเรื่องชูชก มีดนตรีประกอบเป็นการใช้วิธีการขับร้องประสานเสียง และวงดนตรีปีพาทย์ กังสดาลเข้ามารวมอยู่ในผลงานชิ้นนี้ กระทั่งหมุดหมายที่สำคัญในการส่งผลให้บรูซ แกสตัน มีบทบาทในการศึกษาความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย และการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยอย่างจริงจังเกิดขึ้น เมื่อบรูซ แกสตันได้พบกับผลงานในบทเพลงชเวดากอง อันเป็นฝีมือการประพันธ์ของครูบุญยงค์ เกตุคง ที่ได้นำมาบรรเลงในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ณ จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งได้สร้างความประทับใจให้กับบรูซ แกสตันเป็นอย่างมาก กระทั่งนำไปสู่การฝากตัวเป็นศิษย์ เพื่อรับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยอย่างจริงจัง กระทั่งได้เปิดพื้นที่ในการนำเสนอผลงานทางดนตรีไทยในรูปแบบใหม่ที่เป็นลักษณะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย โดยการก่อตั้งวงดนตรีภาคีวัดอรุณร่วมกับดนู ฮันตระกูล สมเถา สุจริตกุล และต่อมาบรูซ แกสตันในนามของวงฟองน้ำได้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัยไว้เป็นจำนวนมาก โดยผลงานที่สำคัญ อาทิ ปี พ.ศ. 2525 ผลงานการประพันธ์เพลงเจ้าพระยาคอนแชร์โต ในงานฉลองอายุครบ 200 ปี กรุงเทพมหานคร ซึ่งผลงานชิ้นนี้เป็นการนำเสนอเสียงดนตรีที่มีความหลากหลายทั้งดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีอิเล็กทรอนิค ภายใต้การประยุกต์ระหว่างปรัชญาพุทธในเรื่องมรรคแปด อริยสัจสี่ ผนวกกับแนวคิดใหม่ด้านดนตรี ในปีเดียวกันได้ปรากฏผลงานการประพันธ์เพลงอาหนู สำหรับ Prepared Piano ระนาดทุ้มและดนตรีไฟฟ้า ที่ได้นำไปร่วมแสดงในงานรำลึกจอห์น เคจ นักดนตรีชื่อดังชาวตะวันตก ณ เมืองนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา ปี พ.ศ.2530 นำวงดนตรีไทยโดยมีครูอาวุโสของวงการดนตรีไทยเข้าร่วมการแสดงดนตรีในเทศกาลมหกรรมดนตรีราชสำนักที่กรุงลอนดอน ประเทศสหรัฐอเมริกา และในปีเดียวกันบรูซ แกสตันได้ประพันธ์เพลง Thailand the

Golden Paradise ในการประชาสัมพันธ์ประเทศไทยในปีแห่งการท่องเที่ยว เป็นต้น ผลงานหลายต่อหลายชิ้นของบรูซ แกสตันได้กลายเป็นที่ประจักษ์แก่การรับรู้ทั้งแก่คนในวัฒนธรรมดนตรีและคนนอกวัฒนธรรมดนตรีของไทย กระทั่งส่งผลให้บรูซ แกสตันได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินศิลปาธรกิตติคุณ สาขาสังคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ.2552 โดยสำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม (อานันท์ นาคคง, 2556)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (สัมภาษณ์, 2565) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับวงดนตรีฟองน้ำทั้งในด้านการสร้างสรรค์ผลงานและการได้รับความนิยมจากประชาชนวงกว้าง ทั้งในสังคมดนตรีไทยและสังคมไทย สรุปความได้ว่า วงฟองน้ำแหล่งรวมของศิลปินที่มีความรู้ความสามารถ มีชื่อเสียงมารวมอยู่ร่วมกัน โดยกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนั้นจะให้ความสำคัญกับการเรียบเรียงเสียงประสาน การสร้างสรรค์ผลงาน และสถานที่ในการบรรเลงดนตรี เช่น การนำเสนอผลงานทางดนตรีที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นอย่างพิถีพิถันในฮอล (Hall) ที่เหมาะสำหรับการจัดการแสดงดนตรี มีระบบเสียงที่ดี จึงทำให้เสียงที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นมีความไพเราะน่าฟัง มีการสร้างสรรค์ บันทึกเสียง และมุ่งเน้นในการนำเสนอความไพเราะของดนตรี โดยมีครูดนตรีไทยที่มีสำคัญในการเชื่อมร้อยความรู้ระหว่างศาสตร์ทางด้านดนตรีไทยกับศาสตร์ทางด้านดนตรีตะวันตกคือครูบุญยงค์ เกตุคง ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งตรงกันข้ามกับวงดนตรีอื่นๆ ในขณะเดียวกันนั้น ที่ไม่ได้มีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ และไม่ได้ให้ความสำคัญกับคุณภาพของเสียงดนตรีที่ตนเองสร้างสรรค์ขึ้น หรือนำเสนอผลงานทางดนตรีในรูปแบบเดิมอย่างที่เคยนำเสนอเพียงเท่านั้น

กล่าวได้ว่าจากจุดเริ่มต้นของการกำเนิดวงดนตรีไทยในนามวงฟองน้ำโดยบรูซ แกสตัน ในปี พ.ศ.2523 ผนวกกับบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมืองในยุคสมัยนั้น ได้กลายเป็นหมุดหมายหรือแรงกระเพื่อมขนานใหญ่ให้กับทั้งการกำหนดวาทกรรมของชุดความรู้ของคำว่า “ดนตรีไทยร่วมสมัย” หรือ “ดนตรีร่วมสมัย” ที่แม้ก่อนหน้านี้จะปรากฏรูปแบบของการนำเสนอผลงานทางดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีในแนวทางอื่นโดยเฉพาะดนตรีตะวันตกที่เกิดขึ้นในรูปแบบที่แตกต่างหลากหลายกันมาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กระทั่งวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ของกรมประชาสัมพันธ์แล้วนั้นก็ตามที แต่การเกิดขึ้นของวงฟองน้ำในครั้งนี้ ได้ส่งผลให้ชุดของวาทกรรมคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยหรือดนตรีร่วมสมัยได้ทำการช่วงชิงพื้นที่หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการใช้คำที่แทนที่ของคำว่าดนตรีประยุกต์หรือดนตรีผสมที่เคยมีอยู่ก่อนหน้า และในอีกด้านหนึ่งจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางดนตรีของวงฟองน้ำที่ปรากฏในวงกว้างภายใต้บริบทสังคมไทย ได้ส่งผลให้เกิดวงดนตรีอื่นๆ ที่มีการสร้างสรรค์ในลักษณะเดียวกันนี้ตามมาอีกเป็นจำนวนมากมาถึง

ปัจจุบัน ซึ่งปรากฏการณ์สำคัญในการปรากฏตัวของวงดนตรี ศิลปิน และนักดนตรีที่มีการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ถือเป็นภาพสะท้อนที่สำคัญในความพยายามของนักดนตรีที่ในด้านหนึ่งแม้จะมีความต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีตามความเชี่ยวชาญหรือความต้องการของตนเอง แต่ในอีกด้านหนึ่งผลงานต่างๆ ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นนี้ ได้กลายเป็นความพยายามที่จะใช้เป็นเครื่องมือหรือสะพานในการเชื่อมร้อยระหว่างวัฒนธรรมดนตรีในแบบฉบับดั้งเดิมกับผู้คนในบริบทสังคมใหม่ ให้เกิดความเข้าใจและสร้างความสนใจให้กับประชาชนทั่วไปได้อย่างคู่ขนาน หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นทางเลือกของการฟัง และเป็นทางรอดของวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมที่ขาดการเชื่อมโยงกับรสนิยมของผู้คนในโลกที่เปลี่ยนแปลงไป

ดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงยุคของวงฟองน้ำตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของทั้งลักษณะของวงดนตรีไทยร่วมสมัยและการสร้างสรรค์ที่ไม่ได้เป็นไปในลักษณะของการรวมเป็นวงดนตรีของนักดนตรีและวงดนตรีไทยร่วมสมัยต่างๆ นั้น นับได้ว่าทำให้สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยมีสถานภาพที่หลากหลายและซ้อนทับอยู่ในผลงานต่างๆ อย่างที่ไม่สามารถแบ่งแยกกันออกได้ โดยสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคของวงดนตรีฟองน้ำกระทั่งถึงปัจจุบัน สามารถสรุปได้ว่ามีสถานภาพทั้งในเชิงธุรกิจบันเทิง การนำเสนอความเป็นสากลโดยมีการนำเสนอผลงานไปสู่พื้นที่ในระดับนานาชาติ ในขณะเดียวกันด้วยเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทุกคนสามารถเป็นเจ้าของพื้นที่สื่อได้นั้น ได้ทำให้ดนตรีไทยร่วมสมัยได้มีสถานภาพในการแสดงความเป็นปัจเจกชนได้อีกด้วย ทั้งนี้ ชัยภัค ภัทรจินดา (2540) ได้ทำการรวบรวมรายชื่อของผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งในประเภทของวงดนตรีไทยร่วมสมัยและนักดนตรีไทยร่วมสมัยผู้สร้างสรรค์ผลงาน ที่มีผลงานปรากฏในสังคมไทยระหว่างปี พ.ศ. 2526 – 2546 โดยได้จำแนกประเภทของวงดนตรีไทยร่วมสมัยตามแนวทางการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีภาพลักษณ์หรือลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นบทเพลงในแนวทางของดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นหลัก ซึ่งแม้วงดนตรีต่างๆ เหล่านี้จะมีการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่เป็นไปในรูปแบบอื่นในบางผลงาน แต่โดยภาพรวมหรือผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นเป็นหลักของวงดนตรีแล้วนั้น จะนำเสนอในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย และกลุ่มของวงดนตรีที่ไม่ได้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นหลัก ซึ่งกลุ่มของวงดนตรีเหล่านี้โดยพื้นฐานของการสร้างสรรค์ผลงานจะเป็นกลุ่มของนักดนตรีที่นำเสนอหรือสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของเพลงไทยสากลที่ได้รับความสนใจจากประชาชนทั่วไป แต่จะมีการ

สร้างสรรค์ผลงานเพียงบางชิ้นหรือเป็นเพียงบางครั้งบางคราวเท่านั้น ที่จะได้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ประกอบด้วยวงดนตรี นักดนตรีและมีรายละเอียด ดังนี้

วงกังสดาล เป็นวงดนตรีที่มีนักดนตรีซึ่งแยกตัวออกจากวงฟองน้ำ โดยมีนักดนตรีชั้นครูในวงการดนตรีไทยร่วมเป็นสมาชิกของวงกังสดาล อาทิ ครูวรยศ ศุขสายชล ครูสุธารณ์ บัวทั่ง ครูเรืองเดช พุ่มไสว ครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ และมีครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นผู้ควบคุมวง และร่วมสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีร่วมกับนักดนตรีตะวันตกคือเมธวัชร์ ทรัพย์แสนยากร หรือเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ซึ่งทำหน้าที่เป่าแซ็กโซโฟน วงกังสดาลมีการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่เน้นหนักไปในลักษณะของฟิวชั่นแจ๊ส (Fusion Jazz) โดยมีการนำเครื่องดนตรีไทย เช่น จะเข้ ขลุ่ย ซออู้ ซอด้วง ระนาด และเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องลมทองเหลือง เครื่องกระทบมาใช้ในการบรรเลงและนำเสนอผลงาน แต่จะไม่ได้มีการปรับเสียงของเครื่องดนตรีให้ตรงกัน ดังนั้น ในการบรรเลงรวมวงหรือนำเสนอผลงานทางดนตรีจึงทำให้เกิดเสียงที่ไม่กลมกลืนเท่าที่ควร และผลงานที่มีชื่อเสียงและมีการบันทึกไว้เป็นหลักฐานของวงกังสดาล เช่น การบันทึกเสียงผลงานชื่อแหยม (Siam Jam) และโหมโรงเถลิงราชย์

วงบอยไทย เริ่มก่อตั้งวงโดยอัมพร จักกะพาก และนักดนตรีไทยคนสำคัญซึ่งเป็นทายาทของครูสุพจน์ โตสง่า นักปี่พาทย์ฝีมือชั้นครูแห่งวงการดนตรีไทย คือณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า (ขุนอิน โตสง่า) และชัยยุทธ โตสง่า ร่วมกับนักดนตรีคนอีกจำนวนหนึ่งที่เคยเป็นสมาชิกของวงกังสดาล โดยจุดเริ่มต้นของการเกิดขึ้นของวงบอยไทยเกิดขึ้นหลังจากที่วงกังสดาลได้เดินทางไปบรรเลงดนตรีในงานเทศกาลดนตรีที่ประเทศญี่ปุ่น และผลงานที่นำเสนอทำให้วงบอยไทยได้รับความนิยมอย่างมาก เหตุการณ์ดังกล่าวกลายเป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญในการทำให้อัมพร จักกะพาก ต้องการที่จะฟื้นฟูดนตรีไทยให้ได้รับความนิยมในสังคมไทย จึงเป็นที่มาของการรวมตัวระหว่างนักดนตรีไทยกับนักดนตรีที่มีความสามารถด้านดนตรีตะวันตก กระทั่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานในแนวทางของดนตรีไทยร่วมสมัย ผลงานทางดนตรีของวงบอยไทยจะเน้นหนักในการนำเสนอแนวเพลงแถบพื้นที่อเมริกากลาง โดยเฉพาะผลงานที่มีกลิ่นไอบราซิลเลี่ยน จาไมก้า คาลิปโซ่ และเร้กเก้ จากการทดลองผสมผสานระหว่างเสียงของเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก ทั้งประเภทเครื่องตีและเครื่องดำเนินทำนอง โดยมีหลักในการสร้างสรรค์ผลงานไปในแนวทางของดนตรีแนวแจ๊ส

วงเทวัญ ทรัพย์แสนยากร (Tewan Novotel Jazz) ก่อตั้งโดยเมธวัชร์ ทรัพย์แสนยากร หรือที่รู้จักกันคือ เทวัญ ทรัพย์แสนยากร ศิลปินที่มีความสามารถด้านเครื่องเป่า โดยก่อนที่เทวัญจะก่อตั้งวงนั้น เทวัญเคยเป็นอดีตสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เคยมีการ

ก่อตั้งขึ้นก่อนหน้าทั้งวงกังสดาล บอยไทย และเคยเป็นศิลปินรับเชิญให้แก่วงฟองน้ำ กระทั่งได้เริ่มก่อตั้งวงดนตรีในแนวร่วมสมัยเป็นของตนเองเมื่อปี พ.ศ.2538 โดยเป็นวงดนตรีที่มีแนวทางดนตรีเป็นแบบฟิวชั่นแจ๊ส ที่มีการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่หลากหลายทั้งเครื่องจากเครื่องดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีตะวันตก และเครื่องดนตรีอีกหลากหลายชนิดจากดินแดนต่างๆ ทั่วโลก ผลงานที่นำเสนอประกอบด้วยผลงานทั้งบทเพลงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ บทเพลงไทยเดิมที่เคยมีอยู่ก่อนหน้าและถูกนำมาปรับปรุงแต่งเติมให้มีสีสันเร้าใจผู้ฟังในวงกว้างมากขึ้น ผลงานของวงเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ได้รับการบันทึกไว้เป็นอัลบั้มจำนวนหลายชุด เช่น อัลบั้มเทวัญ โนเวลแจ๊ส ในปี พ.ศ.2535 อัลบั้มอ้อน ในปี พ.ศ.2536 เป็นต้น

วงเอกณรงค์ เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย โดยการนำสำเนียงและทำนองของเพลงไทยมาสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นผลงานในแนวทางของวง โดยมีจิรพรรณ อังศวานนท์ และสินนภา สารสาส เป็นผู้ก่อตั้งและควบคุมวง แนวเพลงของวงเอกณรงค์จะเน้นไปในแนวโปรเกรสซีพร็อคคลาสสิค (Progressive Rock Classic) ผ่านการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไฟฟ้าและอคูสติค โดยมีผลงานการบันทึกเสียง ได้แก่ ผลงานจากอัลบั้มบัลเล่ต์มโนราห์ ในปี พ.ศ.2530 อัลบั้มนิพพาน Electric ปี พ.ศ.2537 และอัลบั้มบัลเลต์เรื่องพระอภัยมณี ในช่วงประมาณปี พ.ศ.2530

วงภุมริน เป็นวงดนตรีที่นำเสนอผลงานร่วมสมัยในรูปแบบของทำนองเพลงไทยเดิม แต่เปลี่ยนสีสันของเสียงจากเครื่องดนตรีไทยไปสู่เครื่องดนตรีอื่นที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีไทย อาทิ บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจีน เช่น โกเจ็ง (กู่เจิ้ง) แต่ยังคงท่วงทำนองและจังหวะดั้งเดิมแบบไทย วงภุมรินก่อตั้งขึ้นโดยเชื้อสายของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คือชนก สาคริก และมีผลงานเผยแพร่ภายใต้สังกัดแฮนแอคมี ซัพพลาย จำนวน 6 ชุด ได้แก่ ชุดดำเนินเกวียน ชุดอรุณไขแสง ชุดดำเนินทราย ชุดล่องน่าน ชุดสองคอน และชุดคำหอม

วงเบญจรงค์ เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้การดำเนินงานโดยชัยภัค ภัทรจินดา ในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางดนตรีในรูปแบบของเพลงไทยร่วมสมัย ซึ่งชัยภัค ภัทรจินดา ทำหน้าที่ในทุกบทบาทของการสร้างสรรค์ผลงาน โดยลักษณะผลงานทางดนตรีของวงเบญจรงค์จะมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีไฟฟ้า โปรแกรมคอมพิวเตอร์ และเครื่องดนตรีไทย เข้ามามีส่วนในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี ซึ่งถือได้ว่าผลงานของวงเบญจรงค์เป็นผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีอิสระสูงทั้งในส่วนของการสร้างสรรค์ผลงาน และรูปแบบของผลงานที่เผยแพร่สู่สาธารณชน ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของวงเบญจรงค์ก็ว่าได้

ผลงานการบันทึกเสียงและเผยแพร่ของวงเบญจรงค์ภายใต้สังกัดแฮนแอคมีซัพพลาย ได้แก่ ชุดแต้มสีมีเสียง ชุดสายหมอก และชุดระบำลม เป็นต้น

วงไหมไทย เป็นผลงานการนำเสนอผลงานทางดนตรีในขนบของการบรรเลงแบบดนตรีคลาสสิคตะวันตก ด้วยวงดนตรีออร์เคสตร้า โดยมีดนู ฮันตระกูล เป็นผู้ก่อตั้ง เรียบเรียง และอำนวยเพลง ซึ่งผลงานการนำเสนอบทเพลงต่างๆ ทั้งจากการนำท่วงทำนองของเพลงไทยมาบรรเลงและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีขึ้นใหม่และบรรเลงด้วยวงออร์เคสตร้า ถือเป็นการนำเสนอผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีความลุ่มลึกในการสร้างสรรค์ และสะท้อนให้เห็นถึงความรู้ความสามารถ และความเข้าใจในรากฐานทางทฤษฎีดนตรีไทยอย่างมากของดนู ฮันตระกูล โดยผลงานของวงไหมไทย อาทิ ผลงานเพลงชีพจรลงเท้า สนามหลวง สวนอัมพร ร่มฉัตร เป็นต้น

วงโปรมูสิก้า เป็นวงดนตรีที่บรรเลงด้วยวงออร์เคสตร้าขนาดเล็กภายใต้การควบคุมวงโดยอัศนี ปราโมท ผลงานชิ้นสำคัญที่ถือเป็นผลงานที่โด่งดังของวงโปรมูสิก้าคือ การนำบทเพลงไทยเดิมชื่อเทพรัญจวนมาเรียบเรียงเสียงประสานและนำเสนอในรูปแบบดนตรีไทยร่วมสมัย เพื่อนำมาใช้ประกอบรายการภาษาไทยวันละคำ ซึ่งวิธีการประพันธ์และอำนวยเพลงของวงโปรมูสิก้าในแบบฉบับของการนำบทเพลงไทยในแบบฉบับดั้งเดิมมาเรียบเรียงและสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบดนตรีตะวันตกนี้ ถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของวงโปรมูสิก้า

วงเจริญกรุง เป็นวงดนตรีที่นำเสนอผลงานทางดนตรีจากบทเพลงทั้งไทยในแบบฉบับดั้งเดิม เพลงพระราชนิพนธ์ เพลงลูกกรุง และบทเพลงจากตะวันตก เน้นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะกลุ่มเครื่องเป่า อำนวยเพลงโดยวิศิษฏ์ จิตรรังสรรค์

วงบางกอกแซกโซโฟนควอเตต เป็นวงดนตรีภายใต้การนำของสุกรี เจริญสุข สมาชิกของวงจะเป็นนักดนตรีและครูดนตรีที่มีความชื่นชอบในการบรรเลงดนตรี ผลงานการบรรเลงมีความหลากหลายในการนำเสนอ อาจกล่าวได้ว่ามีการนำเสนอผลงานเพลงในทุกรูปแบบทั้งเพลงไทย เพลงพื้นบ้าน เพลงไทยสากล เพลงพระราชนิพนธ์ เพลงแจ๊ส รวมถึงบทเพลงประเภทเพลงคลาสสิค โดยวัตถุประสงค์ในการรวมวงและบรรเลงคือ ความต้องการในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่เพื่อเป็นตัวเลือกของการฟังให้แก่คนในสังคม

ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นักแต่งเพลง) บุตรของบรมครูที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อวงการดนตรีไทยคือหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลงมีความรู้ด้านการประพันธ์เพลงจากการได้รับการศึกษาจากประเทศญี่ปุ่น โดยเป็นศิษย์ของเคลาส์ พริงส์ไฮม์ และกุสตาฟ มาเลอร์ จึงส่งผลให้ผลงานการประพันธ์เพลงโดยเฉพาะผลงานการประพันธ์เพลงที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและ

ดนตรีตะวันตกมีการเรียบเรียงและสร้างสรรค์ได้อย่างไพเราะ และมีคุณค่าในเชิงสุนทรียศาสตร์อย่างมาก ผลงานการประพันธ์เพลงไทยร่วมสมัยโดยประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ปรากฏขึ้นเป็นจำนวนมากโดยเฉพาะจากการที่จะต้องนำไปใช้ประกอบการแสดงละครเวทีคณะผกาวลี ซึ่งเป็นคณะละครภายใต้การดูแลของท่าน ผลงานที่โดดเด่นที่มีการประพันธ์และบรรเลงโดยวงดนตรีขนาดเล็ก (Chamber Music) อาทิ เพลงดำเนินทราย เพลงเสี่ยงเทียน เป็นต้น

นพ โสติพันธ์ อาจารย์และศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของดนตรีแจ๊สและคลาสสิค โดยพื้นฐานนพ โสติพันธ์ เรียนดนตรีไทยจากครอบครัวและศึกษาทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีอื่นๆ ด้วยตนเอง มีความสนใจในคำสอนของภควันศรีสัตยาไสบาบา นักบุญผู้มีชื่อเสียงของอินเดีย ดังนั้น ผลงานของนพ โสติพันธ์ ที่นำเสนอแก่สาธารณชนจึงมีทั้งผลงานที่เป็นดนตรีไทยเดิม ดนตรีคลาสสิคตะวันตก ดนตรีอินเดีย และดนตรีแจ๊ส ผลงานการประพันธ์ของนพ โสติพันธ์ อาทิ Sai Phony - Symphonic Poem, Maria Sonata - Sonata for Violin and Piano, Sang Sara (Birth Death Circle) - Piano Solo, Pragritti (Illusion) - Violin Solo with String Orchestra, Kalla Chakra (Circle of Time) - Violin Solo with String Orchestra, Elegie - Violin Solo with Piano accompaniment, Esan - Guitar Solo, Hare Krishna - Guitar Solo, Paramatama - Guitar Solo และ Voyage to the InnerSpace - Avant-garde Jazz เป็นต้น

ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี นักดนตรีผู้มีความสามารถและผลงานโดดเด่นด้านเครื่องเป่าทั้งขลุ่ยไทยและแซกโซโฟน เดิมเคยเป็นหนึ่งในสมาชิกของวงคาราบาวโดยมีบทบาทสำคัญในการบรรเลงคีย์บอร์ด ประสานเสียง และขลุ่ย หลังจากแยกตัวออกจากวงคาราบาว ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี บันทึกเสียงและออกอัลบัมเดี่ยวของตนเองในชื่อชุดลมไผ่ และผลงานอีกจำนวนมากที่เป็นไปในลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยเป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีโดยการนำทำนองของเพลงพื้นบ้าน เพลงไทยเดิม และเพลงสำเนียงต่างๆ มาประยุกต์ให้เป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่เข้าถึงผู้ฟังทั่วไปได้เข้าถึง ผลงานของธนิสร์ ศรีกลิ่นดี อาทิ อัลบัมลมไผ่ ธนิสร์กับชาวบ้าน ลมชีวิต บรรเลงขลุ่ยกับธรรมชาติ เดือนเพ็ญ และไผ่พริ้ว เป็นต้น

นอกจากที่ได้นำเสนอแล้วนั้นยังมีวงดนตรีและนักดนตรีที่มีการสร้างสรรค์ผลงานไปในแนวทางของดนตรีไทยร่วมสมัย อาทิ วงดุริยางค์ราชนาวี วงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร วงสยามวินด์ ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยของสุริยัน รามสูต และสมศักดิ์ เอกบุตร ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีและมีผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย

สำหรับกลุ่มนักดนตรีไทยร่วมสมัยที่ไม่ได้เน้นในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นหลัก แต่เคยมีผลงานเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่

วงศรีกรุง วงดนตรีศรีกรุงภายใต้การควบคุมการสร้างสรรค์ผลงานโดยกังวาล ชลกุล หรืออีกชื่อหนึ่งคือมิสเตอร์กังโซกู ชาวเกาหลี เป็นผู้นำเพลงไทยในแบบฉบับดั้งเดิมไปเรียบเรียงและนำเสนอผลงานใหม่ด้วยวงดนตรีแจ๊สแบนด์ อาทิ เป็นการบรรเลงเพลงไทยเดิมในแบบฉบับจังหวะละติน ซึ่งในยุคแรกเริ่มที่มีการสร้างสรรค์ผลงานและนำเสนอผลงานสู่สาธารณชน วงดนตรีศรีกุรงได้รับแรงปะทะอย่างหนัก กระทั่งโดนโจมตีจากสังคม เนื่องจากเป็นเสียงใหม่ที่แตกต่างไปจากแบบฉบับเดิมของดนตรีไทยที่เคยนำเสนอ ต่อจากนั้นวงศรีกรุงนำเสนอผลงานผ่านอัลบัมต่างๆ อีกหลายชุด โดยมีการทดลองสร้างสรรค์ผลงานที่หลากหลายเช่น การนำเพลงไทยมาสร้างสรรค์ใหม่ในยุค 1960 และกลุ่มที่นำเครื่องดนตรีไทยมาปรับแต่งเสียงให้เข้ากับดนตรีตะวันตก ซึ่งถือเป็นนักดนตรีกลุ่มแรกที่มีการแหวกขนบการบรรเลงเพลงไทยในบริบทสังคมไทย (สัมภาษณ์, บวรพงศ์ ศุภโสภณ)

นุภาพ สวันจรัตน์ เป็นนักดนตรีที่สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในทางแนวใหม่ (New Age) โดยผลงานดนตรีที่นุภาพ สวันจรัตน์ สร้างสรรค์ขึ้นนั้นบางช่วงของบทเพลงได้ปรากฏสำเนียงและท่วงทำนองของเพลงไทย เพลงพื้นบ้าน ตลอดจนเพลงท้องถิ่นต่างๆ ที่นุภาพ สวันจรัตน์ เกิดความประทับใจ ผลงานที่ปรากฏแนวทางดนตรีที่เป็นไปในวิถีของดนตรีไทยร่วมสมัย เช่น บทเพลงในอัลบัมชุด Nupachino – Lonely People/Epic ภายใต้สังกัดค่ายดนตรี Sony Music เมื่อปี พ.ศ.2537

พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ มีผลงานทั้งในบทบาทของการเป็นศิลปินเดี่ยวและผลงานร่วมกับวงอื่นๆ จำนวนมาก โดยเอกลักษณ์อันโดดเด่นของพงษ์เทพคือการสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่มีสำเนียงเพลงโคราชและเพลงพื้นบ้านที่นำเสนอด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก ทำให้เกิดลีลาของบทเพลงที่มีความเป็นดนตรีร่วมสมัยและกลายเป็นที่นิยมของประชาชนในวงกว้างที่มีความนิยมชมชอบในดนตรีแนวเพื่อชีวิต

วงคาราบาว วงดนตรีที่กลายเป็นตำนานสำคัญสืบเนื่องมาตั้งแต่ครั้งการขับเคลื่อนทางการเมืองของคนหนุ่มสาวในยุค 2516 โดยเริ่มต้นจากนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาจากประเทศฟิลิปปินส์ และผันตัวมาสู่การเป็นนักดนตรี ได้แก่ ยืนยง โอภากุล และกิรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร ผลงานของวงคาราบาวเน้นหนักไปในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีเพื่อชีวิต ที่ทำหน้าที่ในการใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสะท้อนสภาพความเป็นจริงที่แตกต่างของผู้คนกลุ่มต่างๆ ในสังคม ด้านการสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่มีลักษณะของความเป็นดนตรีไทยร่วม

สมัยนั้น วงคาราบาวมีผลงานที่ปรากฏในการนำเอาทั้งท่วงทำนองทางดนตรีของไทยในแบบฉบับดั้งเดิมและเครื่องดนตรีไทยเข้ามาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยผลงานที่มีความน่าสนใจของวงคาราบาวที่มีความโดดเด่นในการนำเสียงของบทเพลงไทยมาผสมผสานในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยโดยผลงานการบรรเลงขลุ่ยไทยโดยธนิสร์ ศรีกลิ่นดี สมาชิกยุคแรกของวงคาราบาว

วงคาราวาน เป็นวงดนตรีที่มีการนำเสนอผลงานทางดนตรีที่มีความหลากหลายทั้งแนวบลูส์ โฟล์ค คันทรี ตลอดรวมถึงการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาผสมผสานจนเกิดเป็นผลงานทางดนตรี ที่มีกลิ่นไอของดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีท้องถิ่น และดนตรีไทย โดยมุ่งเน้นการนำเสนอภาพชีวิตของผู้คนในมิติต่างๆ เช่นเดียวกันกับวงดนตรีคาราบาว ผลงานทางดนตรีของวงคาราวานที่มีความเป็นอมตะโดยการนำสำเนียงเพลงไทยเข้ามาร่วมในการสร้างสรรค์ผลงาน อาทิ เพลงคิดถึงบ้าน หรือที่รู้จักกันอีกชื่อหนึ่งคือเพลงเดือนเพ็ญ โดยมีที่มาจากการนำเอาเพลงพม่าเห่ ชั้นเดียวมาปรุงให้เกิดเป็นบทเพลงในแนวทางของวงคาราวาน

วงกะท้อน เป็นวงดนตรีที่มีผลงานไปในแนวทางดนตรีเพื่อชีวิต ก่อตั้งขึ้นโดย ระพินทร์ พุฒิชาติ กับเศก ศักดิ์สิทธิ์ ผลงานการสร้างสรรค์ทางดนตรีของวงกะท้อนเป็นการปรากฏสู่สาธารณะเป็นจำนวนมาก โดยผลงานแต่ละชุดในอัลบัมมีความหลากหลายทั้งแนวเพลงและสีสันของเสียงดนตรีที่มีการนำเอาวัตถุดิบในการสร้างสรรค์เสียงทั้งจากดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง และดนตรีในท้องถิ่นต่างๆ เข้ามาผสมผสานในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี จะทำให้วงกะท้อนได้รับความนิยมจากผู้ฟังเป็นจำนวนมาก โดยบทเพลงที่มีชื่อเสียงของวงกะท้อน อาทิ เพลงสาวรำวง เพลงแม่ย่านาง เพลงบุญแข่งเรือ เพลงบุหงาอันดามัน และเพลงบุหงายาวี เป็นต้น

วงซูซู เป็นวงดนตรีที่นำเสนอผลงานในแนวทางของดนตรีเพื่อชีวิต ภายใต้การจุดประกายในการก่อตั้งวงซูซูคือ ระพินทร์ พุฒิชาติ โดยผลงานชิ้นแรกที่สร้างความนิยมให้กับวงซูซูคือ ผลงานในอัลบัมสู่ความหวังใหม่ ที่นำเสนอต่อสาธารณชนในปี พ.ศ.2532 โดยมียืนยง โอภากุล ทำหน้าที่ในการเอื้ออำนวยการผลิต ร่วมแต่งเพลง รวมถึงร่วมบรรเลงเครื่องดนตรี และมีเรืองยศ พิมพ์ทอง ทำหน้าที่เรียบเรียงเสียงประสาน ผลงานที่โดดเด่นอย่างมากที่สะท้อนถึงความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยของวงซูซูคือ ได้มีการนำจังหวะของดนตรีไทย และดนตรีอีสาน มาผสมผสานและสร้างสรรค์เป็นผลงานทางดนตรีได้อย่างน่าสนใจ

วงคนด่านเกวียน เป็นวงดนตรีเพื่อชีวิตที่มีการนำท่วงทำนองของเพลงไทยมาสร้างสรรค์เรียบเรียงเสียงประสาน กระทั่งกลายเป็นเพลงที่มีชื่อว่าเด็กปั๊ม ซึ่งถูกเผยแพร่สู่สาธารณชนในปี พ.ศ.2527 ในชื่ออัลบัมเดียวกันกับชื่อเพลง วงคนด่านเกวียนมีอิศรา อนันตทัศน์ รับหน้าที่เป็นหัวหน้าวง และมีสมาชิกซึ่งส่วนใหญ่คือกลุ่มนักดนตรีร่วมสมัยจากดินแดนที่ราบสูงมาร่วมเป็นสมาชิก ซึ่งในการนำเพลงไทยชื่อลาวแพนน้อยมาใช้ในการสร้างสรรค์เป็นผลงานในครั้งนี้ของวงคนด่านเกวียน ถือเป็นกระบวนการสำคัญในการทำให้ประชาชนในวงกว้างรู้จักกับเพลงไทยเดิมมากขึ้น

วงคีตาญชลี ภายใต้สมาชิกจากครอบครัวอิสมันยี ได้แก่ สมศักดิ์ อิสมันยี และสุรินทร์ อิสมันยี เป็นผู้ก่อตั้งวงดนตรี ผลงานที่นำเสนอมุ่งเน้นแนวเพลงเพื่อชีวิตประเภทโฟล์คที่ผู้ฟังสามารถเข้าถึงได้โดยง่าย ผลงานที่สะท้านให้เห็นถึงความเป็นร่วมสมัยของวงคีตาญชลีคือในบางผลงานได้มีการนำสำเนียงของชาวจังหวัดเพชรบุรีซึ่งเป็นถิ่นกำเนิดของตระกูลมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน ตลอดจนการนำเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน เพลงกล่อมเด็ก และเพลงต่างๆ ในท้องถิ่นมาสร้างสรรค์ในแนวทางของดนตรีตะวันตก กระทั่งผลงานของวงคีตาญชลีได้กลายเป็นผลงานดนตรีในลักษณะร่วมสมัย

วงจีวัน เป็นวงดนตรีร่วมสมัยที่รู้จักกันดีโดยเฉพาะในหมู่ของผู้ที่ปฏิบัติธรรม โดยวงจีวันมีผลงานที่ชัดเจนและถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวงในการถ่ายทอดหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักธรรมของพระพุทธทาสภิกขุมาเผยแพร่ให้แก่ผู้ที่มีรสนิยมไปในทิศทางเดียวกัน ผลงานของวงจีวันมีความลึกซึ้ง หลากหลาย มีความแปลก และหลายบทเพลงจัดว่าเป็นบทเพลงที่ฟังยาก ผลงานที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยร่วมสมัยคือผลงานที่สรมย์ฤทธิ์ จีวัน ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นดินป่า จีวัน ได้นำเครื่องดนตรีไทยเข้ามาประสมประสานในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบของวง

วงแม่น้ำ มีผู้ริเริ่มในการก่อตั้งวงคือวิชิต เรศมณเฑียร และวิริยะ แก่งอินทร์ มีแนวทางการนำเสนอดนตรีของวงเป็นไปในลักษณะของดนตรีเพื่อชีวิต ผลงานต่างๆ ของวงแม่น้ำมีการนำเครื่องดนตรีทั้งดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมืองเข้ามาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกได้อย่างอิสระ และถือเป็นความโดดเด่นของการนำเสนอผลงานของวงแม่น้ำ

เล็ก ปรีชาและผองเพื่อน เป็นชื่อของสมาชิกวงดนตรีที่มีการนำเสนอในรูปแบบเพลงเพื่อชีวิต โดยมีปรีชา ชนะภัย ที่เป็นหนึ่งในสมาชิกของวงคาราบาว รวมตัวกับผองเพื่อนที่มีความรู้ความสามารถและต้องการนำเสนอผลงานทางดนตรีที่มีความแตกต่าง ด้วยการนำ

ทั้งเพลงไทย เพลงตะวันตก เพลงพื้นบ้าน และบทเพลงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเข้ามาผสมผสานและนำเสนอได้อย่างน่าสนใจ เล็ก ปรีชาและผองเพื่อนมีผลงานที่บันทึกเสียงและเผยแพร่สู่สาธารณชนในอัลบัมเราคนไทย ในปี พ.ศ.2534

อัสนี วสันต์ โชติกุล สองพี่น้องนักดนตรีจากจังหวัดเลย แจ้งเกิดในกรุงเทพมหานครจากเวทีการประกวดวงดนตรีโฟล์คซอง กระทั่งได้ก้าวเข้าสู่สังกัดค่ายเพลงและได้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยสากลเป็นจำนวนมากสืบเนื่องจากปี พ.ศ.2529 ความสามารถพิเศษของทั้งอัสนีและวสันต์ โชติกุล ที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทพิณอีสาน และความชื่นชอบในดนตรีร็อค และดนตรีประเภทอื่นๆ ผนวกกับประสบการณ์อันหลากหลาย จึงทำให้มีการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีความน่าสนใจ สร้างความเร้าใจให้กับผู้ติดตามเป็นจำนวนมาก ผลงานต่างๆ ที่อัสนีและวสันต์ โชติกุล สร้างสรรค์ขึ้นเป็นจำนวนมากนั้น รวมไปถึงการนำทำนองของเพลงไทยและเสียงจากเครื่องดนตรีไทยไปใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์บทเพลงอย่างลุ่มลึกโดยไม่ทิ้งรากฐานความเป็นไทย ดังที่ปรากฏในบทเพลงกาละเทศะ เพลงวันนี้วันดีวันที่เป็นไท และบทเพลงอยากเป็นสัปปะรด เป็นต้น

ซีเปีย ชื่อของวงดนตรีภายใต้ผู้ก่อตั้งได้แก่ เจษฎา สุขทรามร และภานุ กันตะบุตร ผู้ร่วมสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่ได้กลายเป็นแรงบันดาลใจให้กับวงดนตรีประเภทใต้ดินอีกหลายวง เนื่องจากแนวเพลงของวงซีเปียเน้นหนักไปในการเสียดสีสังคม มีเนื้อหาที่รุนแรง และกำเนิดขึ้นในยุคที่มีความหลากหลายหรือที่เรียกว่ายุคอัลเทอร์เนทีฟ (Alternative) ซึ่งเป็นยุคที่ต้องการจะหลีกหนีแนวเพลงจากยุค 90 ผลงานที่ถือว่าทำให้วงซีเปียมีผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยคือ การประพันธ์เพลงลาวดวงเดือนที่นำเสนอในรูปแบบของวงดนตรีในแนวเพลงบลูส์

ปรารถนา อรุณรังษี หรือที่นักดนตรีในวงการรู้จักกันในนามของปราชญ์ อรุณรังษี ผู้ได้รับยกย่องว่าเป็นมือกีตาร์ระดับครูของประเทศไทย นอกจากผลงานต่างๆ ของปราชญ์ที่มุ่งเน้นในการนำเสนอผลงานการบรรเลงที่เป็นบทเพลงที่มีเฉพาะการบรรเลงทั้งนั้น ปราชญ์ยังได้นำเอาผลงานของบทเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงขึ้นใหม่เพื่อให้คนในยุคปัจจุบันเข้าถึง โดยในแต่ละอัลบัมของปราชญ์จะมีการสอดแทรกเพลงไทยที่บรรเลงและนำเสนอด้วยกีตาร์ในแบบฉบับใหม่รวมอยู่ด้วยเสมอ

ฮัคกี้ ไอเคลมานนท์ นักดนตรีท่านนี้แม้จะมีชื่อเสียงที่นับว่าโดงดังอย่างมากในประเทศไทยจากการนำเสนอผลงานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค แต่ความเป็นจริงแล้วฮัคกี้ ไอเคลมานนท์ เป็นนักดนตรีคลาสสิคชาวเยอรมัน ฮัคกี้มีบทบาทสำคัญในการเชื่อมร้อยความสัมพันธ์ทางดนตรีระหว่างตะวันออกและตะวันตก หรือสามารถขนานนามได้ว่า ฮัคกี้คือทูต

วัฒนธรรมดนตรี ผลงานการสร้างสรรค์ทางดนตรีผ่านการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคของฮัคกี้ปรากฏอยู่เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอัลบัมการบรรเลงเพลงพระราชนิพนธ์ ส่วนผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น ฮัคกี้ได้สร้างสรรค์ผลงานโดยการนำดนตรีไทย ดนตรีตะวันออก และดนตรีของประเทศในทวีปเอเชียมาสู่การสร้างสรรค์ผลงาน จึงส่งผลให้ผลงานของฮัคกี้มีความหลากหลายและมีความหมายอย่างลึกซึ้งในทางวัฒนธรรม

ณัฐ ยนตรรักษ์ เป็นนักเปียโนและนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ ความสามารถด้านการบรรเลงดนตรีจึงส่งผลให้ณัฐ ยนตรรักษ์ได้รับทุนศึกษาต่อด้านเปียโนที่มหาวิทยาลัยต่างประเทศ ผลงานที่สร้างชื่อให้กับณัฐ ยนตรรักษ์ส่วนใหญ่เป็นผลงานการประพันธ์ในบทเพลงคลาสสิคที่ได้นำเอาเอกลักษณ์ความเป็นไทยเข้าไปผสมผสานกลมกลืนจนกระทั่งกลายเป็นบทเพลงที่สำคัญในหลากหลายบทเพลง เช่น สยามโซนาต้า รวมถึงบทเพลงอื่นๆ ที่แสดงถึงความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่บรรจุรวมอยู่ในผลงานทางดนตรีของณัฐ ยนตรรักษ์ เช่น ไก่แก้ว ที่ดัดแปลงมาจากเพลงลาวจ้อย เพลงมอญเอกมัย ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทเพลงสำเนียงมอญ ที่มีการเรียบเรียงระหว่างเสียงของเปียโนกับเสียงของเครื่องดนตรีไทยได้อย่างกลมกลืน

ศศิลิยะ เป็นชื่อของกลุ่มนักดนตรีที่มีใจรักในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีให้มีความก้าวหน้า โดยผลงานของกลุ่มดนตรีศศิลิยะในหลายบทเพลงเกิดขึ้นจากการนำผลงานทางดนตรีไทยมาเป็นรากฐานในการปรุงแต่งร้อยเรียงท่วงทำนองกระทั่งเกิดเป็นผลงานที่มีความน่าสนใจและมีความก้าวหน้าเป็นอย่างมาก ผลงานของวงศศิลิยะที่น่าสนใจ ได้แก่ ผลงานจากอัลบัมชุดเรามาร้องเพลง ในปี พ.ศ.2526 และผลงานจากอัลบัมตะวันเรือง ในปี พ.ศ.2531

ธเนศ วรากุลนุเคราะห์ มีผลงานที่โดดเด่นทั้งการรับหน้าที่เป็นผู้ทำเพลงประกอบละคร นักจัดรายการวิทยุ และนอกจากนั้นยังมีผลงานเพลงบันทึกและเผยแพร่เป็นอัลบัม อาทิ แดนศิวิไลซ์ เผยแพร่ในปี พ.ศ.2528 คนเขียนเพลง บรรเลงชีวิต เผยแพร่ในปี พ.ศ.2530 กดปุ่ม เผยแพร่ในปี พ.ศ.2532 และผลงานที่มีกลิ่นไอในการสร้างสรรค์ของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยคือผลงานจากอัลบัมร็อกกระทบไม้ ที่มีการเผยแพร่สู่สาธารณชนในปี พ.ศ. 2535

จรัล มโนเพชร เป็นบุคคลที่มีบทบาทหลากหลายทั้งการเป็นนักดนตรี นักแต่งเพลง และนักแสดง โดยเฉพาะบทบาทของจรัล มโนเพชรกับคุณูปการด้านดนตรี จรัล มโนเพชรถือเป็นบุคคลสำคัญในการเชื่อมร้อยระหว่างศิลปวัฒนธรรมพื้นเมืองเหนือกับวัฒนธรรมดนตรีตามแบบฉบับดนตรีโฟล์กคำเมือง ซึ่งถือเป็นผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยอีก

รูปแบบหนึ่งที่มีลักษณะของการบอกเล่าเรื่องราวของชีวิต ผสมผสานอยู่ในผลงานดนตรีในแบบฉบับที่น่าสนใจ ซึ่งถือว่าผลงานของจรัล มโนเพชร เป็นผลงานที่ทำหน้าที่ในการเปิดประตูให้กับผู้คนได้เกิดความสนใจกับดนตรีและศิลปวัฒนธรรมพื้นเมืองเหนือ

จำรัส เศวตาภรณ์ อดีตสมาชิกของวงดนตรีแกรนด์เอ็กซ์ ทำหน้าที่ในการบรรเลงกีตาร์และนักร้องนำประจำวง ภายหลังได้ลาออกจากวงแกรนด์เอ็กซ์และได้ร่วมงานกับวงดนตรีเดอะเรดิโอ มีผลงานอัลบั้มเพลงชุดนกเจ้าโผบิน กระทั่งในภายหลังได้ก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ มีบทบาทสำคัญในการสร้างเสียงดนตรีประกอบภาพยนตร์ โดยได้นำเสียงของดนตรีไทยไปใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างเสียงประกอบภาพยนตร์หลายต่อหลายเรื่อง อาทิ ทวิภพ อำแดงเหมือนกับนายริด นอกจากนั้นจำรัส เศวตาภรณ์ยังมีผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงบรรเลงในลักษณะของดนตรีบำบัด ที่ได้นำเอาหลักคิดในการใช้ชีวิตที่อิงอยู่กับธรรมชาติมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ตลอดจนผลงานที่โดดเด่นคือผลงานดนตรีบรรเลงในบทเพลงการเดินทางของใจที่เที่ยงแท้ (Journey on The Earth) ซึ่งถูกบรรจุอยู่ในอัลบัมชื่อนิพพาน (Nirvana) ซึ่งใช้ประกอบในการถ่ายทอดสดพิธีออกมหาสมาคมของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ณ พระที่นั่งอนันตสมาคม พระราชวังดุสิต เมื่อปี พ.ศ.2555

สุนารี ราชสีมา นักร้องที่โด่งดังจากเวทีประกวดขับร้องเพลงลูกทุ่ง ได้รับการผลักดันและสนับสนุนให้ก้าวเข้าสู่วงการนักร้องลูกทุ่งโดยชลธี ธารทอง สุนารี ราชสีมา มีผลงานเพลงเป็นจำนวนมาก โดยผลงานทางดนตรีที่มีกลิ่นไอของเพลงไทยร่วมสมัย คือเพลงที่ถูกบรรจุรวมอยู่ในอัลบัมชื่อชุดมณีพลอยร้อยแสง ภายใต้สังกัดค่ายเพลงชัวร์ออดิโอ ที่มีการเผยแพร่สู่สาธารณชนในปี พ.ศ.2537

โอภาส ทศพร หรืออ๊อด เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงจากการเป็นนักร้องนำวงบรั่นดี ซึ่งเป็นวงดนตรีที่นำเสนอผลงานในแนวสตริงคอมโบ จากนั้นได้เริ่มก้าวเข้าสู่วงการนักร้องเพลงลูกทุ่งและเพลงลูกกรุง มีผลงานการบันทึกเสียงและเผยแพร่ในอัลบัมชุดเพลงหวานซูเปอร์คลาสสิก และผลงานในอัลบัมชุดนี้เป็นอัลบัมที่มีการนำทำนองทางดนตรีไทยมาใช้เป็นส่วนประกอบในการเรียบเรียงเสียงประสานให้เกิดเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย และได้รับความนิยมอย่างมากจากสาธารณชน

แกรนด์เอ็กซ์ วงดนตรีที่มีการก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2512 โดยนคร เวชสุภาพร ในการชักชวนเพื่อนที่มีใจรักและความสามารถด้านดนตรีเข้าร่วมเป็นสมาชิกของวง โดยแรกเริ่มของการก่อตั้งวงใช้ชื่อวงว่า Extreme จากนั้นภายหลังได้เปลี่ยนมาใช้ชื่อแกรนด์เอ็กซ์ สมาชิกของวงในยุคเริ่มแรก ได้แก่ นคร เวชสุภาพร ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงและบรรเลงกีตาร์

ประสิทธิ์ ไชยะโท ทำหน้าเป็นมือกลอง วราวุธ หิรัญวรรณ ทำหน้าที่มือเบส กำธร คุณานุกูล ทำหน้าที่เป็นมือกีตาร์และคอร์ด สมมาตร ฐูปจิดา ทำหน้าที่บรรเลงออร์แกน ดำรง ชื่นเจริญสุข ทำหน้าที่เป็นโฆษกและร้องนำ และณรงค์ เผือกห้าวหาญ ทำหน้าที่เป้นนักร้องนำ จากนั้นสมาชิกของวงดนตรีแกรนด์เอ็กซ์ได้มีการสลับสับเปลี่ยนอยู่บ่อยครั้ง กระทั่งในปี พ.ศ.2562 ได้มีการประกาศยุบวงและมีการจัดคอนเสิร์ตครั้งสุดท้าย ผลงานที่ปรากฏดนตรีไทยร่วมสมัยของวงแกรนด์เอ็กซ์คือผลงานเพลงลาวดวงเดือนที่เป็นบทเพลงลาวดวงเดือนในแบบฉบับที่ถูกนำมาปรับปรุงขึ้นใหม่ให้มีความเป็นดนตรีป๊อบ ซึ่งถือว่าบทเพลงและอัลบัมชุดลาวดวงเดือนที่มีการเผยแพร่สู่สาธารณชนในปี พ.ศ.2527 เป็นอีกอัลบัมที่ได้รับความนิยมอย่างมากจากสาธารณชน

นอกจากวงดนตรีและนักดนตรีที่สร้างสรรค์ผลงานทั้งที่มีการสร้างสรรค์ผลงานในแบบฉบับของดนตรีไทยร่วมสมัยโดยตรง และมีผลงานบางส่วนที่เป็นไปในลักษณะของงานสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น ยังพบว่ามีวงดนตรีและนักดนตรีที่สร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยอีกจำนวนมาก ที่สร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่สู่สาธารณชน ซึ่งมีสถานภาพของวงดนตรีที่หลากหลายและซ้อนทับกันอยู่ในวงดนตรีไทยร่วมสมัยเหล่านั้น ดังที่อานันท์ นาคคง (2556) ได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลวงดนตรีและนักดนตรีที่สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย ดังนี้

วงกอไผ่ เป็นวงดนตรีที่มีอานันท์ นาคคง เป็นแกนนำในการรวมกลุ่มเพื่อน พี่น้อง นักดนตรีจากต่างสถาบันการศึกษาที่มีใจรักในดนตรีไทยและงานด้านศิลปวัฒนธรรมไทยเมื่อปี พ.ศ.2524 ผลิต สร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางดนตรีทั้งในรูปแบบของดนตรีไทยตามขนบและงานสร้างสรรค์ประเภทดนตรีไทยร่วมสมัย เพื่อนำไปใช้ในการนำเสนอผลงานในพื้นที่ต่างๆอย่างหลากหลาย ทั้งเวทีการแสดงสด เพลงประกอบละครเวทีและภาพยนตร์ สารคดี งานโฆษณา ตลอดจนการผลิตออกเป็นอัลบัมทั้งในส่วนของวงดนตรี นักดนตรีอิสระ รวมถึงการเป็นเบื้องหลังความสำเร็จให้กับนักดนตรีและศิลปินที่มีชื่อเสียงอีกเป็นจำนวนมาก ซึ่งนับว่าวงกอไผ่ถือเป็นวงดนตรีที่ผลิตผลงานที่มีความหลากหลาย ทั้งในเชิงรูปแบบการแสดงและแนวคิดในการนำเสนอผลงาน โดยความหลากหลายของการสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงานทางดนตรีของวงกอไผ่มีส่วนสำคัญมาจากความสามารถ ความกล้า และประสบการณ์ที่หลากหลายของสมาชิกในวงดนตรี ทั้งนักเขียน นายแพทย์ วิศวกร สื่อมวลชน สถาปนิก ข้าราชการกรมศิลปากร ครูอาจารย์ นักธุรกิจ รวมถึงนักดนตรีมืออาชีพจากวงดนตรีชั้นนำของประเทศ เช่น จากวงฟองน้ำ วงเบญจรงค์ และวงบางกอกซิมโฟนีออร์เคสตาร์ เป็นต้น ผลงานของวงกอไผ่ที่เป็นผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ 1) ผลงานที่วงกอไผ่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เช่น ผลงานชื่อผีเสื้อ

สมุทร แมลงวันหัวเขียว ช้างเย็บ พระรามเปื้อน ลำนำเจ้าพระยา และสยามสามัคคี เป็นต้น และ 2) ผลงานที่มีการเรียบเรียงใหม่โดยมีทั้งการใช้ทำนองทางดนตรีไทยเดิม ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีในภูมิภาคอาเซียน เพลงสมัยนิยม และเพลงเพื่อชีวิต มาใช้เป็นฐานในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น ผลงานชื่อแหล่ชมดง ลำตัดดนตรี โยสะลัม-โยสะร็อค ญี่ปุ่นรำพึง ค้างคาวกินกล้วย จีนตอกไม้ และสร้อยแสงแดง ซึ่งเป็นผลงานส่วนใหญ่จะเป็นการเรียบเรียงเสียงประสานโดยชัยภัค ภัทรจินดา เป็นต้น

วงบางกอกไซโลโฟนหรือวงป่อมบอยไทย เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีผลงานทั้งในแบบฉบับของดนตรีไทยตามขนบ เนื่องจากนักดนตรีส่วนใหญ่มีฐานความรู้มาจากการเป็นนักดนตรีไทย และผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีความโดดเด่น ภายใต้การอำนวยการวงดนตรีโดยชัยยุทธ โตสง่า หรือที่รู้จักกันในฉายา ป่อมบอยไทย การสร้างสรรค์ผลงานของวงบางกอกไซโลโฟนภายใต้การควบคุมการผลิตและสร้างสรรค์ผลงานของชัยยุทธ โตสง่า เกิดขึ้นจากฐานความรู้ทั้งในเชิงปฏิบัติและทฤษฎีที่ชัยยุทธ โตสง่า ได้รับการถ่ายทอดมาตั้งแต่ครั้งเยาว์วัย โดยได้รับการสืบทอดความรู้ด้านการบรรเลงระนาดเอกจากสุพจน์ โตสง่า ผู้เป็นบิดา ตลอดจนครูดนตรีที่มีความรู้ความสามารถด้านทฤษฎีและการปฏิบัติเครื่องดนตรี อาทิ ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ครูณัฐพงษ์ โสวัตร ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ อาจารย์เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ครูสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และครูชูชาติ พิทักษากร เป็นต้น ผลงานของชัยยุทธ โตสง่า ถูกนำเสนอทั้งในส่วนของการได้เคยเข้าร่วมเป็นสมาชิกในการบรรเลงดนตรีให้กับวงฟองน้ำ วงกังสดาล และวงเมธวัชร์ (เทวัญ) ทรัพย์แสนยากร และมีผลงานต่างๆ เป็นที่ประจักษ์ทั้งในวงการดนตรีและสังคมในวงกว้างเป็นจำนวนมาก รวมถึงการเป็นนักดนตรีภายใต้สังกัดค่ายเพลงไพซิสมิวสิค ที่ทำให้ชัยยุทธ โตสง่า ได้สร้างสรรค์ผลงานกระทั่งได้รับรางวัลต่างๆ เป็นจำนวนมาก เพื่อการเป็นเครื่องการันตีความสามารถด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ผลงานการสร้างสรรค์แนวทางดนตรีไทยร่วมสมัยของชัยยุทธ โตสง่า เป็นการสร้างสรรค์โดยการนำท่วงทำนองของเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงและนำเสนอในรูปแบบใหม่ โดยผลงานการสร้างสรรค์ อาทิ ผลงานชื่อจันทราทวาทศ พม่าเห่ เถา สี่บทสุริยัน เกษมอีสาน และหนุมานชาญดนตรี เป็นต้น นอกจากนั้นแล้วยังมีผลงานในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบภาพยนตร์คนโขน และผลงานทางดนตรีอื่นๆ อีกจำนวนมาก ซึ่งจัดได้ว่าผลงานทางดนตรีของชัยยุทธ โตสง่า มีความหลากหลายที่เข้าถึงความต้องการด้านสุนทรียะของผู้ฟังทั่วไปได้เป็นอย่างมาก

วงกำไล เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยหญิงล้วนวงแรกของประเทศไทยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวงดนตรีหญิงล้วนจากประเทศจีนชื่อ วง Twelve Girl Band โดยการนำของชัยยุทธ โตสง่า ในปี พ.ศ.2547 โดยสมาชิกของวงกำไลที่นอกจากจะเป็นนักดนตรีหญิงล้วนที่มีความรู้ความสามารถด้านการปฏิบัติดนตรีไทยแล้วนั้น ชัยยุทธ โตสง่า จะทำหน้าที่เป็นผู้คัดเลือกและพิจารณาสมาชิกของวงที่จะต้องเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพที่ดีและมีความสามารถด้านดนตรี เพื่อนำมาสร้างสรรค์ผลงานและกลายเป็นจุดดึงดูดความสนใจของวงดนตรี นอกจากนั้นแล้วจุดดึงดูดความสนใจหรือจุดขายของวงกำไลยังรวมไปถึงการออกแบบองค์ประกอบต่างๆ ในการนำเสนอผลงานของวง อาทิ เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ท่าทางในการแสดง ตลอดจนกลวิธีต่างๆ ที่มุ่งเน้นในการมีส่วนร่วม การสร้างความบันเทิง และการเข้าถึงผู้ชมการแสดง ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้ถือเป็นรูปแบบของการแสดงและการนำเสนอผลงานทางดนตรีไทยและดนตรีไทยร่วมสมัยที่แตกต่างไปจากขนบหรือแนวคิดเดิมที่เคยนำเสนอมาก่อนหน้า วงกำไลมีผลงานเป็นจำนวนมากทั้งจากการแสดงดนตรีสดในงานต่างๆ โดยเฉพาะการเป็นส่วนสำคัญในการประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยว การแสดงดนตรีในงานสำคัญทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ และการได้รับความนิยมจากการแสดงผลงานผ่านรายการคุณพระช่วย เป็นต้น

วงโจงกระเบน ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2546 โดยสมนึก แสงอรุณ รูปแบบของการนำเสนอผลงานทางดนตรีเป็นไปในแนวทางของดนตรีไทยร่วมสมัย มีการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก นำเสนอผลงานทางดนตรีได้หลากหลายลักษณะทั้งวงดนตรีขนาดเล็กถึงวงดนตรีขนาดใหญ่ มีผลงานที่หลากหลายตามความต้องการของผู้ต้องการให้นำวงดนตรีไปแสดง สมาชิกของวงโจงกระเบนเป็นนักดนตรีที่ประกอบด้วยเพื่อนพี่น้องนักดนตรีที่เป็นเครือข่ายของสมนึก แสงอรุณ ประสบการณ์ด้านดนตรีของสมนึก แสงอรุณในบทบาทของการเป็นผู้อำนวยการวงโจงกระเบน ถือเป็นอีกผู้หนึ่งที่มีการสร้างสรรค์ทั้งผลงานทางดนตรีและผู้สร้างสรรค์วงดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นจำนวนมาก โดยสมนึกเป็นนักดนตรีผู้มากประสบการณ์และความรู้ความสามารถ เอื้ออำนวยผลงานเพลงต่างๆ ในลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัยในรายการคุณพระช่วย เป็นผู้ก่อตั้งวงดนตรีสไบ วงแต้ติ๊ดตู่ และร่วมงานกับวงดนตรีร่วมสมัยที่สำคัญหลายวง เช่น วงฟองน้ำ วงบอยไทย วงกอไผ่ วงบางกอกไซโลโฟน วงไหมไทย วงสวนพลู ตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงดนตรีให้แก่โรงเรียน สถาบันการศึกษา งานละครเวที และงานสำคัญอื่นๆ อีกเป็นจำนวนมาก จากประสบการณ์ต่างๆ เหล่านี้ของสมนึกจึงนำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานให้แก่วงโจงกระเบน กระทั่งวงโจงกระเบนเป็นอีกวงดนตรีที่มีผลงานทางดนตรีและการแสดงตามพื้นที่ต่างๆ

เป็นจำนวนมาก โดยผลงานส่วนใหญ่ของวงโจงกระเบนจะเน้นเครื่องเป่าทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกนำหน้าวง เนื่องจากสมนึก แสงอรุณ มีความเชี่ยวชาญด้านเครื่องเป่าเป็นพิเศษ

วงขุนอินแจ๊สออฟสยาม หรือชื่ออื่นๆ ที่มีการปรับเปลี่ยนไปตามแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของวง เช่น วงบางกอกอคูสติก และวงขุนอินออฟเดอะบีท โดยมีณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า หรือที่รู้จักกันในนามของขุนอิน ผู้ที่มีชื่อเสียงจากการแสดงภาพยนตร์เรื่องโหมโรงมาใช้เป็นชื่อในวงการดนตรี ขุนอินหรือณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า เป็นพี่ชายของชัยยุทธ โตสง่า และเป็นบุตรของสุพจน์ โตสง่า ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านการปฏิบัติและการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีทั้งดนตรีไทยแบบขนบและงานสร้างสรรค์ในแนวทางดนตรีไทยร่วมสมัย ผนวกกับประสบการณ์อันหลากหลายด้านดนตรีของณรงค์ฤทธิ์ จึงทำให้ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของณรงค์ฤทธิ์เป็นผลงานที่คนส่วนใหญ่ทั่วไปในสังคมสามารถเข้าถึงได้ง่าย โดยแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยของณรงค์ฤทธิ์ เกิดขึ้นจากประสบการณ์ในการเข้าร่วมเป็นสมาชิกนักดนตรีของวงดนตรีสำคัญต่างๆ หลายวง อาทิ วงกังสดาล และวงบอยไทย ประสบการณ์หนึ่งที่ทำให้ณรงค์ฤทธิ์สร้างสรรค์ผลงานที่มีความแตกต่างไปจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงอื่นคือ ณรงค์ฤทธิ์มีความพยายามในการปรุงแต่งผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยในแนวทางที่ผู้ฟังเข้าถึงได้ง่าย ฟังสบาย และมุ่งเน้นผู้ฟังจำนวนมากที่เป็นคนทั่วไปเข้าถึง ผลงานของณรงค์ฤทธิ์ โตสง่าภายใต้ชื่อของวงดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไปในยุคสมัยต่างๆ อาทิ ผลงานชื่อเพ้อ และขุนอินระนาดบางกอก เมื่อครั้งใช้ชื่อวงบางกอกอะคูสติก เป็นการนำเครื่องดนตรีไทยมาผสมกับเครื่องดนตรีตะวันตก นำเสนอแนวเพลง เช่น แจ๊ส บอสซาโนว่า เร็กเก้ ฟังก์กี้ ปี พ.ศ.2549 ภายใต้ชื่อวงขุนอินออฟเดอะบีท มีผลงานเด่นที่เผยแพร่สู่สาธารณชน อาทิ โหมโรงจีนตอกไม้ ค้างคาวกินกล้วย เขมรไทรโยค บัวตูมบัวบาน โยสะลัม เป็นต้น กระทั่งผลงานอีกจำนวนมากภายใต้ชื่อวงขุนอินแจ๊สออฟสยาม ที่ได้นำบทเพลงไทยเดิมมาบรรเลงและขับร้องในแนวทางใหม่ ซึ่งต่างล้วนสร้างความประทับใจให้กับผู้ฟังในงานต่างๆ เนื่องด้วยมีจังหวะและเสียงดนตรีที่เร้าใจ คนทั่วไปเข้าถึงได้ง่าย

วงสไบ เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยอีกวงหนึ่งที่มีสมาชิกของวงดนตรีเป็นผู้หญิงล้วน ภายใต้การเอื้ออำนวยการผลิตผลงานตลอดจนการออกแบบองค์ประกอบต่างๆ ของวงดนตรีในแนวทางดนตรีไทยร่วมสมัยโดยสมนึก แสงอรุณ วงสไบเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกและนำเสนอทั้งในรูปแบบของดนตรีสด และบางส่วนเป็นการเปิดเสียงจากการบันทึกเป็นไฟล์เสียงสนับสนุน (Backing Track) นอกจากวงสไบจะให้ความสำคัญกับผลงานทางดนตรีที่เป็นไปในแนวทางดนตรีไทยร่วมสมัย จากการนำเสนอผลงานทั้งในส่วนของบทเพลงประเภทเพลงบรรเลง และมีเนื้อร้องประกอบการบรรเลง รวมถึงบทเพลงต่างๆ ที่เป็นเพลงสมัยนิยม

บทเพลงไทยเดิมที่ถูกนำมาเรียบเรียงและนำเสนอใหม่ ตลอดจนบทเพลงตะวันตกที่ผู้ฟังติดหูโดยการถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีไทย วงสไบยังคงให้ความสำคัญกับรูปลักษณ์ของนักดนตรีในการนำเสนอผลงานบนเวทีการแสดง โดยเฉพาะการแสดงสด เช่นเดียวกันกับวงกำไล โดยภาพลักษณ์ของนักดนตรีวงสไบจะมุ่งเน้นการแสดงออกด้วยบุคลิกภาพที่ดีและน่าสนใจของนักดนตรี ความเป็นผู้หญิงหรือความเป็นกุลสตรีไทยสมัยใหม่ มีการใช้เสื้อผ้าไทยสีขาวและโจงกระเบนสีน้ำเงินกระทั่งมีการใส่เสื้อผ้าที่สมัยใหม่ เพื่อให้เข้ากับงานต่างๆ ที่ได้รับเชิญไปแสดง

วงเพชรจรัสแสงหรือที่รู้จักในนามของวงอ้น เพชรจรัสแสง เป็นวงดนตรีที่ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2551 จากจุดเริ่มต้นของการรวมตัวระหว่างนักดนตรีและนักแสดงที่ส่วนใหญ่จะสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งในเขตส่วนกลางและภูมิภาค ในการนำเสนอผลงานการแสดงร่วมสมัยในลักษณะของงานรับจ้างจัดการแสดงในวาระต่างๆ โดยมีจุดมุ่งหมายหลักในการสร้างความสนใจและความประทับใจทั้งให้กับผู้ว่าจ้างและผู้รับชม ภายใต้การนำของพงษ์พันธุ์ เพชรทอง หรือที่รู้จักในวงการดนตรีคือ อ้น เพชรจรัสแสง และภรรยาคือพจนา เพชรทอง เอกลักษณ์สำคัญของวงเพชรจรัสแสงคือการออกแบบผลงานทางดนตรีและชุดการแสดงที่สร้างความประทับใจหรือสอดคล้องกับความต้องการของผู้ว่าจ้าง โดยมีการสร้างสรรค์ผลงานภายใต้ฐานของศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิม และมีการแต่งเติมรสชาติความร่วมสมัยและแนวคิดสมัยใหม่ที่แตกต่างไปจากขนบเดิมเข้ามาเป็นส่วนผสมในผลงาน ส่งผลให้เสียงดนตรี ท่าทางและลีลาการแสดง เครื่องแต่งกายและองค์ประกอบต่างๆ ที่ต่างล้วนถูกออกแบบและมีการวางแผนทั้งก่อนการแสดง และระหว่างการแสดงที่สามารถปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์จริง จึงส่งผลให้ผลงานที่นำเสนอโดยวงเพชรจรัสแสงได้สร้างความตื่นตาตื่นใจและสร้างความประทับใจให้กับผู้รับชมรับฟังเป็นอย่างมาก จึงทำให้วงเพชรจรัสแสงได้รับความสนใจและเป็นที่ต้องการของเจ้าภาพและตัวแทนผู้จัดหาวงดนตรีในงานต่างๆ อยู่บ่อยครั้ง นอกจากผลงานการเรียบเรียงและสร้างสรรค์ดนตรีและการแสดงในงานต่างๆ ที่วงเพชรจรัสแสงได้นำเสนออยู่อย่างสม่ำเสมอในพื้นที่สาธารณะทั่วไปแล้วนั้น พงษ์พันธุ์ เพชรทอง ยังมีผลงานทางดนตรีในรูปแบบต่างๆ โดยเฉพาผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยอีกเป็นจำนวนมากที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นตามความต้องการของผู้ว่าจ้าง ดังจะพบได้ในผลงานเชิงสร้างสรรค์ของนักศึกษาทั้งในระดับปริญญาตรีและบัณฑิตศึกษา ตลอดจนงานวิชาการเชิงสร้างสรรค์ของนิสิต นักศึกษา นักวิชาการ ครู อาจารย์ จำนวนมาก

นอกจากวงดนตรีที่กล่าวถึงในข้างต้นที่มีผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น จากการศึกษายังพบว่ามีวงดนตรีและนักดนตรีอีกเป็นจำนวนมากที่ต่างล้วนสร้างสรรค์ผลงานที่มีความเกี่ยวข้องหรือเป็นไปในลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัยจากอดีตและปัจจุบัน ทั้งที่

เป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยโดยเฉพาะอย่างจริงจัง ตลอดรวมถึงผู้ที่เคยมีประสบการณ์และมีผลงานการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นไปในแนวทางของดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่

ชัยภัค ภัทรจินดา นักดนตรีและผู้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีเกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตก ผลงานดนตรีไทยตามแบบขนบดั้งเดิม และผลงานทางดนตรีในลักษณะอื่น ตลอดจนความกล้าที่จะทดลองผสมผสานแนวคิดใหม่และการนำวัตถุดิบทางดนตรีมาปรุงแต่งอย่างไม่มีที่สิ้นสุด จนกระทั่งทำให้เกิดเป็นผลงานทางดนตรีที่เป็นผลงานของชัยภัคจำนวนกว่า 884 ผลงานเพลง ซึ่งแบ่งออกเป็นผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย จำนวน 420 ผลงาน ผลงานดนตรีไทยตามแบบฉบับดั้งเดิม จำนวน 321 ผลงาน และผลงานดนตรีในแนวทางอื่นๆ จำนวน 143 ผลงาน (วริสร เจริญพงศ์, 2552, น. 91) ซึ่งความสามารถและความสนใจด้านดนตรีของชัยภัค ภัทรจินดา เริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ครั้งศึกษาวิชาดนตรีไทยในระดับประถมศึกษาสืบเนื่องถึงระดับมัธยมศึกษา ซึ่งนอกจากจะได้รับความรู้จากครูผู้สอนแล้วนั้น ด้วยความสนใจใฝ่รู้อันเป็นคุณสมบัติเฉพาะของชัยภัค ทำให้ชัยภัคมีความสนใจที่จะศึกษาวิชาการดนตรีทั้งในภาคทฤษฎีและปฏิบัติด้วยตนเองจากช่องทางต่างๆ ทั้งเครื่องเสียง โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และวิทยุ จนมีความรู้และความเชี่ยวชาญในด้านวิชาการดนตรีทั้งไทย ตะวันตก และภาคทฤษฎีและปฏิบัติเป็นอย่างมาก เมื่อเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี ชัยภัคเลือกที่จะศึกษาในสาขาวิชาวิศวกรรมศาสตร์ แต่ก็ยังคงมีความสนใจด้านการศึกษาและทดลองสร้างสรรค์เสียงดนตรีจากในลักษณะต่างๆ อย่างไม่หยุดนิ่ง กระทั่งบทบาทที่โดดเด่นดนตรีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีได้ปรากฏเป็นที่ประจักษ์ในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย จากการเป็นศิลปินประจำภายใต้สังกัดค่ายเพลงแฮนด์แอคมี กระทั่งเป็นผู้ประสบความสำเร็จอย่างมากในการสร้างสรรค์เสียงดนตรี ทั้งในบทบาทของการเป็นศิลปินอิสระ ศิลปินรับเชิญ ตลอดจนสมาชิกของวงดนตรีกอไผ่ ผลงานของชัยภัค ภัทรจินดาได้มีการเผยแพร่สู่สาธารณชนอย่างต่อเนื่องทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลัง อาทิ ผลงานดนตรีประกอบภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ ละครเวที เพลงประกอบสารคดี เพลงประกอบโฆษณา เพลงประจำรายการ รวมไปถึงผลงานเพลงต่างๆ ที่ถูกนำไปใช้และจัดแสดงในงานต่างๆ รวมถึงผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้มีการบันทึกเป็นอัลบัมอีกเป็นจำนวนมาก

สมเถา สุจริตกุล เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในหลากหลายด้าน เช่น ด้านวรรณกรรม นักเขียนนวนิยาย ผู้กำกับภาพยนตร์ ตลอดจนในฐานะนักดนตรีในบทบาทของการเป็นนักประพันธ์เพลงคลาสสิก วาทยากร และคีตกร ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่เป็นที่ประจักษ์แก่สาธารณชนทั้งในระดับชาติและนานาชาติเป็นอันมาก ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยชิ้น

แรกที่สมเถามีความพยายามในการที่จะถ่ายทอดความเป็นไทยผสมผสานกับความเป็นตะวันตก เกิดขึ้นหลังจากที่สมเถาสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ โดยได้ร่วมมือในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตก ภายใต้ความร่วมมือกับบรูซ แกสตัส และดนู ฮันตระกูล ในการที่จะเปิดประตูให้กับเสียงของดนตรีไทยก้าวไปสู่หูของผู้ฟังในระดับนานาชาติ ในปี พ.ศ.2521 ซึ่งผลที่เกิดขึ้นจากความตั้งใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในครั้งนั้น ส่งผลให้ผลงานดังกล่าวได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักว่าเป็นผู้ที่ทำให้วัฒนธรรมไทยเสียหาย แต่ผลพวงที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ในการนำเสนอผลงานในครั้งนั้นได้กลายเป็นหมุดหมายที่สำคัญในการบ่มเพาะเมล็ดพันธุ์ของความแตกต่างหลากหลายและการพัฒนาต่อยอดผลงานทางดนตรีในลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัยให้เกิดขึ้นกับสังคมดนตรีในประเทศไทยในภายหลัง ผลงานของสมเถา สุจริตกุล ที่สำคัญได้แก่การเป็นผู้ก่อตั้งมูลนิธิอุปรากรกรุงเทพฯ คีตกรประจำวงดุริยางค์สยามฟิลฮาร์โมนิก และมีผลงานที่เป็นผลงานทางด้านดนตรีร่วมสมัย อาทิ การประพันธ์บทเพลงประกอบอยู่ในอุปรากรร่วมสมัยชุดมัทนะพาธา ชุดอโยธยา และละครเวทีเรื่องแม่นาก เป็นต้น (ทีมข่าวหน้าสตรี, 2560)

นพ โสตถิพันธุ์ หรือที่รู้จักกันในนามของสมาชิกคนสำคัญของวงเยื่อไม้ นพ โสตถิพันธุ์มีความสามารถด้านการบรรเลงไวโอลิน เคยเป็นสมาชิกร่วมกันกับวงนักศึกษาธรรมศาสตร์ที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ พร้อมกับนักดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกที่มีใจรักในเสียงดนตรี โดยนพ โสตถิพันธุ์ สามารถบรรเลงไวโอลินด้วยเพลงไทยต่างๆ ได้เป็นอย่างดี (สุกรี เจริญสุข, 2564) กระทั่งเมื่อเข้าร่วมมาเป็นสมาชิกของวงเยื้อไม้ โดยมีนักดนตรีที่มีฝีมือหลายคนรวมอยู่ด้วย เช่น ทรงวุฒิ จรูญเรืองฤทธิ์ ทำหน้าที่บรรเลงเปียโน วีรชัย เขียวขจี ตีกลอง เจน เฉลยกาย ดับเบิลเบส สมชาย เฟื้ยวสำอางค์ ฟลุท พิเนตร เนตรงาม กีตาร์ โดยมีนักร้องนำของวงคือวีระ บำรุงศรี และอรวี สัจจานนท์ และนพ โสตถิพันธุ์ทำหน้าที่สีไวโอลิน ผลงานของวงเยื้อไม้เป็นการนำผลงานอันทรงคุณค่าของวงสุนทราภรณ์ และบทเพลงต่างๆ ของครูดนตรีในอดีตที่สร้างสรรค์ขึ้น เช่น ผลงานของครูพยงค์ มุกดา ครูนคร มงคลายน ครูชาลี อินทรวิจิตร ครูสุรพล โทณะวณิก ครูเกษม ชื่อประดิษฐ์ และผลงานของครูสมาน กาญจนผลิน มาเรียบเรียงและบรรเลงใหม่อีกครั้ง จึงทำให้ผลงานของวงเยื่อไม้ได้ปรากฏผลงานที่มีลักษณะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยรวมอยู่ในอัลบัมชุดต่างๆ ด้วย

ดนู ฮันตระกูล เป็นศิลปินผู้หนึ่งที่สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยไว้ฝากไว้กับแผ่นดินไทยไว้เป็นจำนวนมาก โดยหลังจากที่ดนูสำเร็จการศึกษาโดยตรงในด้านการประพันธ์เพลงจากประเทศเนอเธอร์แลนด์ ดนูได้ร่วมเป็นกำลังสำคัญในการก่อตั้งวงดนตรีในนาม

ภาคีวัดอรุณ ซึ่งวงดนตรีดังกล่าวเป็นวงดนตรีที่เป็นแหล่งรวมของนักดนตรีที่มีฝีมือและแนวคิดกว้างไกล อาทิ บรูซ แกสตัน นันทิกา กาญจนวัฒน์ สุรสีห์ อินธิกุล จิรพรรณ อังศวานนท์ และธนวัฒน์ สืบสุวรรณ โดยมีผลงานที่สำคัญบันทึกเป็นอัลบัมในนามของวงดนตรีภาคีวัดอรุณ ชื่อชุดเรามาร้องเพลงกัน เมื่อปี พ.ศ.2525 และมีผลงานการเรียบเรียงบทเพลงไทยทั้งบทเพลงเก่าและบทเพลงไทยที่แต่งขึ้นใหม่สำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกให้กับวงไหมไทยออร์เคสตรา เมื่อปี พ.ศ.2530 โดยวงไหมไทยออร์เคสตราเป็นการบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายตะวันตกและพิณฝรั่ง ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความไพเราะ นุ่มนวล น่าฟัง และกลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญของวงไหมไทย ผลงานของวงไหมไทยที่เป็นผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย อาทิ ผลงานเพลงชุดชีพจรลงเท้า เขมรไทรโยค และลำนำแห่งขุนเขา ที่ได้ร่วมมือในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยกับจรัล มโนเพชร

ไกวัล กุลวัฒโนทัย ศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรีประจำปี 2563 ผู้มีผลงานสร้างสรรค์ด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นจำนวนมาก จากประสบการณ์ที่ได้รับจากการเข้ารับการศึกษาที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้พบปะแลกเปลี่ยนเรียนรู้ประสบการณ์การทำงานด้านดนตรีหลากหลายแนวจากนักดนตรีชั้นครูทั้งชาวไทยและตะวันตก อาทิ ครูบรูซ แกสตัน ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ และครูบุญยงค์ เกตุคง ทำให้ฝีมือและแนวคิดด้านการประพันธ์เพลงของไกวัลมีความแตกฉานในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมาก ผลงานของไกวัลมีการผลิตและนำเสนอสู่สาธารณชนเป็นจำนวนมาก โดยตัวอย่างผลงานที่เป็นผลงานประเภทดนตรีไทยร่วมสมัย อาทิ ผลงานการประพันธ์เพลงไทยร่วมสมัยเมื่อครั้งร่วมงานกับบรูส แกสตัส ในวงฟองน้ำ อาทิ ผลงานเพลงในงานแสง/เสียงหน้าพระที่นั่งชื่อชุดคนดีศรีอยุธยา และผลงานเพลงประกอบการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ชื่อชุดอยุธยายศยิ่งฟ้า ฯลฯ ผลงานการทดลองสร้างสรรค์การประสานเสียงเพลงไทยทั้งจากการประพันธ์ขึ้นใหม่และการเรียบเรียงจากเพลงเก่าให้กับวงขับร้องประสานเสียงสวนพลูคอรัสในบทเพลงพม่าทุงเล และรำวงเมดเล่ย์ นอกจากนั้นยังมีเพลงการละเล่นเด็กไทย หรือที่รู้จักกันในนามของเพลงงูกินหาง จากนั้นไกวัลได้ก่อตั้งวงขับร้องประสานเสียงขึ้นใหม่และให้ชื่อว่าเสียงไทยคอรัส (Siang Thai Chorus) และได้สร้างสรรค์ผลงานการขับร้องร่วมสมัยที่มีกลิ่นไอความเป็นไทย เพื่อเข้าร่วมเวทีการประกวดรายการต่างๆ อยู่เป็นประจำ นอกจากนั้นยังได้ผลิตผลงานให้กับละครเพลง เช่น คู่กรรมเดอะมิวสิคัล แม่นาคเดอะมิวสิคัล นางพญางูขาวเดอะมิวสิคัล น้ำเงินแท้เดอะมิวสิคัล แผ่นดินของเราเดอะมิวสิคัล ตลอดจน

พงษ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา เป็นนักดนตรีผู้มากประสบการณ์ มีผลงานหลากหลายทั้งในบทบาทของการเป็นนักดนตรี ศิลปิน ผู้ประพันธ์เพลง ผู้ควบคุมการผลิต และผู้อำนวยการสร้างผลงานเพลงทั้งของตนเองและศิลปินเป็นจำนวนมาก ในบทบาทของการเป็นศิลปินระหว่างปี พ.ศ.2529 - 2538 พงศ์พรหมผลิตผลงานร่วมกับนักดนตรีในสังกัดชื่อวงตาวัน โดยมีการผลิตผลงานจำนวน 5 ชุด และได้สร้างสรรค์ผลงานในฐานะนักแต่งเพลงให้กับศิลปินที่มีชื่อเสียงของบริษัทแกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเมนต์ จำกัด กระทั่งลาออกเมื่อปี พ.ศ.2539 ซึ่งทั้งระหว่างที่ทำงานอยู่ในบริษัทแกรมมี่และหลังจากลาออกจากบริษัทนั้น พงษ์พรหมได้สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีทั้งในแบบฉบับเพลงบรรเลง เพลงไทยสากล รวมทั้งดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถูกนำไปใช้ในงานต่างๆ เป็นจำนวนมาก อาทิ ผลงานการเผยแพร่เพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ จัดทำบทเพลงชื่อนิทานแผ่นดินที่มีเนื้อหาในการบอกเล่าความเป็นมาของคำว่าราชาและพระเจ้าแผ่นดิน ทำหน้าที่ในการประพันธ์เพลงและเสียงดนตรีประกอบการแสดงเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ เรื่องพระมหาชนก ตลอดจนการสร้างสรรค์บทเพลงที่ใช้ประกอบในงานสำคัญของชาติและระดับนานาชาติ และพงศ์พรหมได้รับรางวัลศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรีในปี พ.ศ.2560 โดยกระทรวงวัฒนธรรม (สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2560)

ประภาส ชลศรานนท์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง สาขาดนตรีสากล และนาฏศิลป์สากล ประจำปี พ.ศ.2561 เป็นผู้ความสามารถสูงโดยเฉพาะในด้านการสร้างสรรค์บทเพลงไทยสากล และบทบาทของการเป็นนักคิด นักเขียน นักแต่งเพลงให้กับศิลปินเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะในบทบาทของการเป็นผู้ร่วมก่อตั้งบริษัทเวิร์คพอย เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) โดยประภาสมีผลงานเป็นที่ประจักษ์แก่สาธารณชนเป็นจำนวนมากผ่านรายการคุณพระช่วย แม้ก่อนหน้านั้นประภาสจะมีผลงานอยู่มากแล้วก็ตามในฐานะผู้ก่อตั้งและสร้างสรรค์ผลงานเพลงให้กับวงดนตรีเฉลียง หรือบทเพลงต่างๆ ที่เป็นที่นิยมของคนในสังคมไทย เช่น ไม้ขีดไฟกับดอกทานตะวัน พ่อ พี่ชายที่แสนดี นิทานหิ่งห้อย และเจ้าภาพจงเจริญ เป็นต้น ผลงานของประภาสที่สะท้อนให้เห็นถึงการนำเสนอผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยจากรายการคุณพระช่วย ซึ่งเป็นรายการที่มีความมุ่งมั่นในการนำเสนอคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมไทยผ่านเสียงดนตรี โดยประภาสได้ผลิตผลงานไว้เป็นจำนวนมาก เช่น การประพันธ์ควายไทย เพลงรากไทย เพลงข้าวเหนียว และเพลงคุณพระช่วยเชิดชูเมืองไทย ตลอดจนเป็นผู้ก่อตั้งและอำนวยการแสดงของวงคุณพระช่วยออร์เคสตราที่มีเอกลักษณ์สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก นอกจากนั้นแล้วประภาสยังได้สร้างสรรค์บทเพลงที่ใช้ประกอบในงานต่างๆ ที่สำคัญอีก

เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะบทเพลงในโอกาสสำคัญของสถาบันกษัตริย์ และหน่วยงานราชการต่างๆ (ศุภเมธ เพชรอุดม, 2561) อีกด้วย

ประทีป สุพรรณโรจน์ สำเร็จการศึกษาด้านการประพันธ์และการควบคุมวงดนตรีจากโรงเรียนดุริยางค์ทหารบก ประเทศอังกฤษ และเข้ารับราชการทหารประจำกองดุริยางค์ทหารบก ผลงานชิ้นแรกๆ ของประทีปหลังสำเร็จการศึกษาและได้สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย อาทิ การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลาวดวงเดือน ให้กับวงดุริยางค์โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา บทเพลงแขกเชิญเจ้า บทเพลงศรีอยุธยาสำหรับวง ดร.แซกเซมเบอร์ออเคสตรา และต่อมาได้กลายเป็นวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย นอกจากนั้นประทีปยังได้สร้างสรรค์บทเพลงไทยที่มีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับการบรรเลงโดยวงดนตรีคลาสสิกขึ้นใหม่กว่า 300 บทเพลง นอกจากนั้นผลงานของประทีปที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยโดยเฉพาะการประพันธ์บทเพลงสำหรับให้วงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทยเป็นวงสำหรับบรรเลง ยังมีการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้าน ด้วยการนำเอกลักษณ์ของทำนองเพลงพื้นบ้านจากท้องถิ่นต่างๆ เช่น วัฒนธรรมทางดนตรีของชุมชนชาวปัตตานี ศรีวิชัย สุพรรณภูมิ ล้านนา ลาว ผู้ไท และกัมพูชา เพื่อพยายามที่จะนำเพลงไทยและเพลงพื้นบ้านของไทยไปนำเสนอสู่ในระดับสากล (สุกรี เจริญสุข, 2564)

ทฤษฎี ณ พัทลุง เป็นนักประพันธ์และวาทยากรที่ได้รับการยอมรับในระดับโลก ด้วยคุณสมบัติและความสามารถพิเศษส่วนตัวด้านดนตรี ส่งผลให้ทฤษฎีมีความสนใจในการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติด้วยตนเองตั้งแต่วัยเยาว์ กระทั่งได้เพิ่มพูนประสบการณ์ด้านดนตรีตะวันตกอย่างจริงจังจากสมเถา สุจริตกุล และได้รับเชิญให้ทำหน้าที่เป็นอาจารย์สอนดนตรีที่สถาบัน Opera Studio Nederland ณ กรุงอัมสเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์ ตั้งแต่ยังมีอายุเพียง 18 ปี และด้วยความอัจริยะด้านดนตรีของทฤษฎี จึงได้รับเชิญให้ทำหน้าที่ในการเป็นผู้อำนวยเพลงให้กับวงออเคสคร้าในงานการแสดงดนตรีครั้งสำคัญในประเทศเนเธอร์แลนด์ และประเทศอิตาลีเป็นจำนวนมาก ผลงานของทฤษฎีในฐานะการเป็นนักประพันธ์ที่มีลักษณะของผลงานในการนำเสียงของเครื่องดนตรีไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการเรียบเรียงประสานให้เข้ากับวงออร์เคสตร้า คือผลงานชื่อ Eternity ซึ่งเป็นบทเพลงที่สำคัญในการนำไปใช้ประกอบในงานพิธีพระศพของสมเด็จพระพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง โดยบทเพลงดังกล่าวนี้มีความโดดเด่นในการนำเสียงของปี่ชวามาบรรเลงผสมผสานอยู่ในบทเพลงร่วมกับวงดุริยางค์ สยามฟิลฮาร์โมนิค นอกจากนั้นยังมีการประพันธ์บทเพลงเฉลิมพระขวัญพระหน่อนาถ ที่ประพันธ์ขึ้นในวาระสมเด็จ

พระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี ทรงมีพระชนมายุครบ 7 รอบ และบทเพลงเดียวกันนี้ได้ถูกนำไปใช้ในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งบทเพลงพระหน่อนาถ ทฤษฎีได้นำบทกล่อมในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ทำนองและนำเสนอผ่านวงดนตรีตะวันตก (MGR Online, 2555)

แสนแสบ ฟิลฮาร์โมนิค ออร์เคสตรา เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีจุดมุ่งหมายหลักในการนำท่วงทำนองของบทเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นใหม่ โดยใช้ทฤษฎีดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกประกอบกับการสื่อสารความไพเราะของบทเพลงผ่านเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายทั้งจากเครื่องไทย เครื่องดนตรีตะวันตก และเสียงจากการขับร้อง หรืออาจกล่าวได้ว่าวงแสนแสบ ฟิวฮาร์โมนิค ออร์เคสตรา เป็นวงดนตรีร่วมสมัยที่ทำให้บทเพลงไทยเดิมของไทยเป็นที่นิยมของคนทั่วไป เพราะเป็นผลงานทางดนตรีที่เข้าถึงได้ง่ายมากขึ้น ผลงานของวงแสนแสบ ฟิลฮาร์โมนิค ออร์เคสตรา ที่คนส่วนใหญ่ในสังคมรู้จักและเป็นที่นิยม อาทิ ผลงานเพลงประกอบละครเรื่องสี่แผ่นดิน เช่น เพลงลาวคำหอม และเพลงมยุราภิรมย์ ซึ่งเป็นผลงานการควบคุมวงดนตรีโดยกิตติพันธุ์ ปุณกะบุตร เรียบเรียงเสียงประสานโดยธันวลักษณ์ แสงเอก และชัยภัค ภัทรจินดา และมีนักดนตรีประจำวง อาทิ ดวงพร พงศ์ผาสุก ทำหน้าที่ขับร้อง ธันวลักษณ์ แสงเอก บรรเลงเปียโน ชัยภัค ภัทรจินดา บรรเลงซออู้ สรีวันท์ วาทะวัฒนะ บรรเลงไวโอลิน และสมรรถยา วาทะวัฒนะ บรรเลงเชลโล่ เป็นต้น

วงช้างสะตน เป็นวงที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวของกลุ่มนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มีจุดเด่นในการนำเสนอผลงานดนตรีล้านนาร่วมสมัย ผลงานของวงช้างสะตน อาทิ เพลงช้างน้าว เพลงปูจา เพลงหิมพานต์ เพลงลาวดวงดอกไม้ และเพลงกาพย์เกี้ยว รวมทั้งผลงานต่างๆ ที่บรรเลงร่วมกับวงดนตรีสากล

วงดนตรีทวีลาภ เกิดขึ้นจากการนำของวสุ ทวีลาภ นักดนตรีที่มีความมุ่งมั่นอย่างแรงกล้าในการสร้างและนำเสนอเสียงของเครื่องดนตรีไทยชนิดใหม่ ภายใต้ระบบเสียง 12 เสียงเท่า (Equal twelve tone) เพื่อเอื้ออำนวยความสะดวกให้กับนักดนตรีไทยในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานด้วยเพลงสากล เนื่องจากวสุพิจารณาเห็นว่าระบบเสียงของดนตรีไทยที่ใช้สร้างสรรค์ทำนองทางดนตรีไทยในบทเพลงต่างๆ นั้น มีอยู่เพียง 7 เสียง แม้จะสามารถนำมาใช้ในการประพันธ์บทเพลงในสำเนียงต่างๆ ได้เป็นจำนวนมาก แต่ด้วยข้อจำกัดที่มีเพียง 7 เสียงของดนตรีไทย จึงยังไม่สามารถที่จะเปิดพื้นที่ให้กับนักดนตรีและศิลปินที่ต้องการสร้างสรรค์ทำนองทางดนตรีให้แตกต่างไปจากสำเนียงเดิมของดนตรีไทยที่จำกัดอยู่ในเครื่องดนตรีอย่างที่ผลิตซ้ำมาอย่างต่อเนื่อง วสุพิจารณาเห็นว่าหากเครื่องดนตรีไทยสามารถสร้างเสียงจากเดิม

ได้เป็น 12 เสียง ก็จะเป็นการเปิดโอกาสให้ทั้งนักดนตรี ศิลปิน และนักประพันธ์เพลงสามารถสร้างสรรค์ผลงานเพลงเพื่อเป็นทางเลือกให้กับผู้ฟังได้อีกเป็นจำนวนมาก ผลงานที่โดดเด่นของวสุ ทวีลาภ เป็นการนำเสนอผลงานเพลงตะวันตกที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย และบรรเลงร่วมกันระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก โดยผลงานส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสากลที่ได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักในสังคมวงกว้าง เช่น ผลงานเพลง Have Nagila เป็นต้น (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2555)

วง ThaiTem เป็นวงดนตรีที่มีชื่อเดิมคือวงพลายชุมพล ภายใต้การก่อตั้งและควบคุมการสร้างสรรค์ผลงานโดยนิติธร หิรัญหาญกล้า เป็นวงดนตรีที่นำเสนอผลงานในลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยเป็นการรวมตัวกันของนักศึกษาและนักดนตรีจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ผลงานของวง Thaitem จะมุ่งเน้นการนำเสนอผลงานที่มีการสอดประสานทั้งจากเครื่องดนตรีและทำนองของบทเพลงที่หลากหลาย ทั้งจากดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง และดนตรีตะวันตก โดยจะมีการเรียบเรียงเสียงประสานให้มีจังหวะและลีลาในการนำเสนอผลงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (ดนตรีกวีศิลป์, 2555) นักดนตรีหลักประจำวง อาทิ นิติธร หิรัญหาญกล้า ซอด้วง นริศรา ศักดิ์ ปัญจโขติ ซออู้ อนันท์สิทธิ์ การหนองใหญ่ ซอสามสาย วรวุฒิ จรูญเรืองฤทธิ์ คีย์บอร์ด สุปรียา นุ่มปราณี หยางฉิน กันตธัช กิจธิคุณ เครื่องประกอบจังหวะ ต้นตระกูล แก้วหย่อง เบสไฟฟ้า เวธกา วีระสืบพงศ์ กลองชุด เนติวิทย์ คลองมีคุณ เปียโนไฟฟ้า และขับร้องโดยภัทรภร แสงสำอางค์ และจงสิริณท์ แสงวิรุณ (ThaiTemMusic, 2012)

วงสวัสดี เป็นวงดนตรีที่เกิดจากการรวมตัวของคณะนักดนตรีและนักแสดงที่มีการนำเสนอรูปแบบการแสดงที่หลากหลาย จุดขายหรือจุดดึงดูดใจของวงสวัสดีคือการนำเสนอผลงานทางดนตรีทุกรูปแบบตามที่ผู้ว่าจ้างต้องการ โดยจะเน้นหนักในการตอบสนองความต้องการที่หลากหลายของกลุ่มลูกค้าทุกประเภท มีการออกแบบและวางแผนทั้งเนื้อหาทางดนตรีและองค์ประกอบต่างๆ ของผู้แสดงที่สามารถตอบโจทย์ได้ทุกความต้องการของลูกค้า ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงดนตรีไทย ดนตรีไทยร่วมสมัย ดนตรีประเทศต่างๆ รวมถึงการจัดการแสดงประกอบการบรรเลงดนตรี (Sawasdee, 2022)

วง The Sound of Siam (SOS) เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากความคิดของเศกพล อุ่นสำราญ หรือที่รู้จักในวงการดนตรีคือ โก้ มิสเตอร์ แซกแมน เมื่อปี พ.ศ.2558 ผลงานของวง The Sound of Siam เป็นความพยามที่จะนำเสนอเอกลักษณ์ความเป็นไทยสู่สายตาของประชาคมโลก ด้วยการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตกกับลักษณะความเป็นไทยที่อยู่ภายในดนตรีไทย เอกลักษณ์เด่นของวง The Sound of Siam เป็นการ

นำเสนอแนวทางดนตรีไทยร่วมสมัยในแนว Jazz และแนว Fusion เพื่อให้เข้าถึงผู้ฟังหมู่มาก นักดนตรีกลุ่มแรกที่ร่วมอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยของวง The Sound of Siam นอกจากโก้ มิสเตอร์ แซกแมน อาทิ ปุ้ย ดวงพร ขับร้อง ดั๊ก สุทธิพงษ์ กลอง โซ่ แมน ลักษณ์ เปียโน จิ๊บ วิชชุเดช เบส เกม พุฒิกร กีตาร์ ต่าย วุฒิชัย ซอไทย และลิง สุรศักดิ์ เครื่องเป่าไทยและเครื่องเป่าพื้นบ้านไทย ผลงานที่สำคัญเช่น Open to the New Shades feat. International Artists, The Land of Smile, The River of LOVE, Mr.Krabi, Promthep Sunset, Lanna Sonata, Samila, Lao-duang-duan, Kid Hod (Sound of Isan), The Sound of Siam, Moonlight in Ayudaya, Bangkok Met'(Metropolitan, Open to the New Shades (Jazzy Version) และ Open to the New Shades (Instrumental) ที่รวมอยู่ในอัลบัมชุด The Sound of Siam เป็นต้น (SOS, 2018)

วงสีหยด เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวของนักศึกษาดนตรีที่มีพื้นฐานความรู้ความสามารถที่แตกต่างกันทั้งความสามารถด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก แต่มีใจรักในการกล้าที่จะทดลองและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีแนวใหม่จากคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ผลงานของวงสีหยดเน้นหนักไปในด้านการนำเสนอท่วงทำนองทางดนตรีที่ได้ผ่านกระบวนการเรียบเรียงและผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีขึ้นใหม่ของประเทศเพื่อนบ้านในกลุ่มประชาคมอาเซียน โดยมีจุดมุ่งหมายในการใช้ดนตรีเป็นสะพานในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนในประชาคมอาเซียน กระทั่งการนำเสนอดังกล่าวได้กลายเป็นเอกลักษณ์ของวงสีหยด (ศิลปะ-บันเทิง, 2558)

วงมโหระทึก ดนตรีลีลา เป็นวงดนตรีที่ก่อตั้งขึ้นโดยผู้กำกับละคร นพพล โกมารชุน และปรียานุช ปานประดับ จุดมุ่งหมายหลักของวงเน้นในการฝึกซ้อมและออกแสดงเพื่อบริการสังคมในโอกาสและสถานที่ต่างๆ โดยเฉพาะการสร้างความสุขให้กับผู้ป่วย แพทย์ และพยาบาลผ่านเสียงดนตรี วงมโหระทึก ดนตรีลีลา เป็นการนำเสนอผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยทั้งที่เป็นดนตรีแบบแผนและดนตรีร่วมสมัย ผ่านเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตก และเครื่องดนตรีต่างๆ ที่สามารถนำมาร่วมบรรเลงให้เกิดเสียงดนตรีร่วมสมัย โดยมีสมาชิกของวงดนตรีทั้งที่เป็นนักดนตรีมือสมัครเล่น มืออาชีพ ในบริษัทเป่าจินจง และนักร้อง นักแสดงที่เป็นเครือข่ายของนพพล โกมารชุน และปรียานุช ปานประดับ (Saisawan Khayanying, 2558)

วง ASIA7 เปิดตัวอย่างเป็นทางการในฐานะวงดนตรีที่มีการนำเสอผลงานทางดนตรีที่หลากหลายเมื่อปี พ.ศ.2559 ในงาน Thailand International Jazz Conference ผลงานทางดนตรีที่หลากหลายของวง ASIA7 อาทิ การนำเสนอผลงานทางดนตรีประเภทเพลงไทย

ร่วมสมัย เพลงป๊อบ เพลงแจ๊ส เพลงพื้นบ้าน ดนตรีท้องถิ่น หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นวงดนตรีที่นำเสนอดนตรีในแนว World Music ผลงานของวง ASIA7 มีทั้งผลงานที่สร้างสรรค์โดยวง ASIA7 โดยตรงและร่วมสร้างสรรค์ผลงานกับนักดนตรีและศิลปินจากวงอื่น ผลงานของวงที่สร้างสรรค์ขึ้น อาทิ บทเพลงที่มีการขับร้องและบรรเลงเผยแพร่ในเว็ปไซต์ Youtube และ Streaming โดยมีทั้งผลงาน music video, studio live session, live performance และมีอัลบั้ม 1 อัลบั้ม ชื่อว่า "EIGHT" ประกอบด้วยบทเพลง สั่งสาว เซเลเมา Moon โอเด Mystery of Love แขกเชิญเจ้า ขวัญเจ้าเอย Wings Hanabi City Love Is Still Beautiful และไม่อาจหายไป และผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นร่วมกับศิลปินและนักดนตรีอื่นๆ อาทิ การรวมงานกับบานเย็น รากแก่น (ศิลปินแห่งชาติ) ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี รัสมี เวระนะ และ Haruka Kawahigashi นักดนตรีจากประเทศญี่ปุ่น เป็นต้น (MGR Online, 2562)

วงสะบัด (Sa – Bad) เริ่มก่อตั้งด้วยความร่วมมือของไพรัช ลูกจันทร์ และอรัญ แสงเมือง นักดนตรีผู้มากด้วยประสบการณ์ด้านเครื่องเป่าไทย และคีย์บอร์ด ผลงานของวงสะบัดมีการเผยแพร่อย่างต่อเนื่องทั้งในยูทูป แฟนเพจเฟซบุ๊คชื่อ Sa – Bad ตลอดจนการนำเสนอผลงานการแสดงดนตรีในงานต่างๆ ที่สำคัญทั้งในระดับชาติและนานาชาติอยู่บ่อยครั้ง ผลงานการนำเสนอผลงานทางดนตรีของวงสะบัดเป็นในรูปแบบของแนวเพลงแจ๊ส เน้นการผสมผสานระหว่างเครื่องเป่าไทย เครื่องเป่าตะวันตก เบส คีย์บอร์ด และเครื่องกระทบ โดยมีผลงานทั้งการนำเพลงไทยในแบบฉบับดั้งเดิมมาปรุงแต่งและนำเสนอในรูปแบบใหม่ ตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีขึ้นใหม่เพื่อบรรเลงในงานต่างๆ

บ้านลุ่มแบนด์ เป็นชื่อของวงดนตรีที่นำเสนอผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ที่มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก และนำเสนอบทเพลงทั้งไทยเดิม เพลงที่มีการนำทำนองเพลงไทยมาใช้ และเพลงไทยสมัยนิยม โดยลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานเพลงของวงบ้านลุ่มแบนด์นั้น จะเป็นการปรับเปลี่ยนบันไดเสียงตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก ประวัติแต่เดิมของวงบ้านลุ่มแบนด์นั้นเป็นวงดนตรีปี่พาทย์มอญที่รับงานบรรเลงทั่วไป แต่ด้วยความต้องการในการสร้างความน่าสนใจให้กับวงดนตรี ซึ่งจะมีผลต่อการว่าจ้างงานของเจ้าภาพ จึงทำให้หัวหน้าวงคือแฉล้ม ชมกลิ่น ได้นำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามารวมอยู่ในวง และทดลองผสมผสานเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกนำเสนอผลงานเพลงจึงเกิดเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ว่าจ้าง สมาชิกในวงดนตรีบ้านลุ่มแบนด์ส่วนใหญ่จะเป็นคนในครอบครัวของนายแฉล้ม ชมกลิ่น (ศรัณย์ ส่งทวน และวีระ พันธุ์เสือ, 2564)

ปาเจร พัฒนศิริ หรือที่รู้จักกันในวงการดนตรีไทยร่วมสมัยคือ ฟีโน่ ระนาดเอก (Fino the Ranad) นักดนตรีที่มีความสามารถด้านการบรรเลงเครื่องเป่าและระนาด มีเอกลักษณ์เฉพาะในการนำเพลงไทยเดิม เพลงสมัยนิยม และเพลงสากลหรือบทเพลงต่างๆ ที่กำลังได้รับความนิยมในสังคมมาสร้างสรรค์และนำเสนอใหม่ในรูปแบบของตนเอง ผ่านการบรรเลงเครื่องดนตรีระนาดเอก จุดเริ่มต้นเกิดจากช่วงปี ค.ศ.2011 ฟีโน่ได้นำเพลง Canon Rock มาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย และเผยแพร่ทางช่อง YouTube กระทั่งได้รับเสียงตอบรับจากผู้เป็นอย่างดีจึงทำให้กลายเป็นแรงบันดาลใจในการที่จะสร้างเสียงดนตรีให้เป็นอีกทางเลือกของการฟัง ด้วยพื้นฐานที่มีความรู้ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ดังนั้น จึงทำให้กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของฟีโน่ที่จะต้องมีการปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีให้กลมกลืนกับทำนองของบทเพลงต่างๆ การเปลี่ยนเครื่องประกอบจังหวะจากเดิมที่เป็นโทน-รำมะนา มาสู่การใช้คอร์ดและจังหวะจากโปรแกมคอมพิวเตร์ จึงมีความน่าสนใจและดึงดูดใจผู้ฟังสมัยใหม่ ผลงานที่สร้างสรรค์และเผยแพร่สู่สาธารณชนของฟีโน่ อาทิ พลง How You Like That วง BLACKPINK, เพลงคุกกี้เสี่ยงทาย Koisuru Fortune Cookie วง BNK48 เพลง GAME OF THRONES theme เพลง Canon Rock เพลงกอดในใจ ของ Billkin เพลงขอใจเธอแลกเบอร์โทร เพลงแว้นฟ้อหล่อเฟี้ยว เพลงหลวงพี่ 4G เพลงของวง BLACKPINK ฯลฯ โดยมีช่องทางการเผยแพร่ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของปาเจร พัฒนาศิริ หรือฟีโน่ ระนาดเอก Facebook และ YouTube: Fino the Ranad (กนกพร โชคจรัสกุล, 2564)

วงเก่ง ธชย หรือธชย ประทุมวรรณ ถือเป็นบุคคลสำคัญบุคคลหนึ่งในยุคปัจจุบันที่มีเอกลักษณ์และเป็นสัญลักษณ์สำคัญในการนำเสนอความเป็นไทยผ่านสื่อสารมวลชน เก่ง ธชย เป็นที่รู้จักของสาธารณชนเมื่อได้รับรางวัลรองชนะเลิศจากการเข้าร่วมการประกวดในรายการเดอะวอยซ์ไทยแลนด์ ปีที่ 1 ความเป็นไทยซึ่งเป็นจุดเด่นในการนำเสนอผ่านผลงานของเก่ง ธชย เป็นผลมาจากที่ความสนใจและได้รับการศึกษาด้านดนตรีไทยทั้งในระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนมหาวชิราวุธ จังหวัดสงขลา และจากนั้นได้สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีในสาขาดนตรีไทยและดนตรีปฏิบัติ จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จากพื้นฐานความรู้ด้านดนตรีไทยที่ได้รับการถ่ายทอดมาโดยตรง ตลอดจนความรู้ด้านดนตรีตะวันตกโดยเฉพาะด้านการขับร้องในแนวดนตรี Jazz จึงทำให้เก่ง ธชย มีตัวตันที่ชัดเจนในการนำเสนอผลงานสู่สาธารณชน ผลงานของเก่ง ธชย ทั้งที่นำเสนอด้วยการแสดงสดและการเผยแพร่เป็นอัลบัมต่างล้วนมีการผสมผสานเสียงของความเป็นไทย เช่น การขับเสภา เสียงเอื้อน เสียงจากเครื่องดนตรีไทยผสมผสานคลุกเคล้าร่วมอยู่กับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตกและดนตรีอิเลคทรอนิกในแนว

เพลงป๊อบ และการใช้เครื่องแต่งกายที่มีความโดดเด่นอยู่ด้วยเสมอ ผลงานของเก่ง ธชย อาทิ เพลง ทศกัณฐ์มานะ เพลงสักวาเป๊ิดสะก๊าด เพลงอิปริก เพลงสังเคราะห์แสง เพลงเที่ยวไทยมีเฮ เพลง หัวใจทศกัณฐ์ เพลงหนุมาน Feat. ฟักกลิ้ง ฮีโร่ เพลงเอกลักษณ์ไทย ฯลฯ นอกจากนั้นด้วย เอกลักษณ์ที่ชัดเจนของเก่ง ธชย ในการนำเสนอภาพลักษณ์ของความเป็นไทย จึงจะพบเห็นเก่ง ธชย ได้ตามสื่อสาธารณะต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการสนับสนุนการท่องเที่ยวประเทศไทย

ชื่นเอยชื่นใจ เป็นชื่อของวงดนตรีไทยร่วมสมัยน้องใหม่จากการรวมตัวกันของนักดนตรีจากรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร สาขาวิชาสังคีตศิลป์ไทย คณะอักษณศาสตร์ โดยแต่เดิมชื่อของวงชื่นเอยชื่นใจ เป็นชื่อที่เติ้ล ขลุ่ยไทย หรือพิชิตชน ไชยคำวัง ผู้ทำหน้าที่บรรเลง คีย์บอร์ด กีตาร์ และขลุ่ยประจำวงได้ใช้มาก่อนหน้าเมื่อครั้งเป็นศิลปินเดี่ยวที่ได้สร้างผลงาน ประเภทดนตรีไทยประยุกต์ด้วยการนำเพลงไทยและเพลงสมัยนิยมทั้งจากอดีตและปัจจุบันมา บรรเลงด้วยเครื่องเป่าไทย กระทั่งเป็นที่รู้จักผ่านช่อง YouTube: เติ้ล ขลุ่ยไทย - พิชิตชน ไชยคำวัง กระทั่งภายหลังได้มีการรวมตัวกันของพี่น้องนักดนตรีผู้ที่เคยศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร และใช้ชื่อชื่นเอยชื่นใจเป็นชื่อของวงในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในแนวทางดนตรีไทยร่วมสมัย ปัจจุบันสมาชิกของวงชื่นเอยชื่นใจนอกจากพิชิตชน ไชยคำวัง แล้วนั้น ยังมี สุธี จันทร์ศรี ทำหน้าที่ขับร้องและบรรเลงเครื่องสายไทย

กล่าวได้ว่าการปรากฏตัวของดนตรีไทยร่วมสมัยจากวงดนตรี นักดนตรี ศิลปินหรืออาจจะเรียกรวมได้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยข้างต้น ที่สืบเนื่องมาจากวงฟองน้ำกระทั่งปัจจุบัน เป็นผลิตผลของบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมือง ในการส่งผลสำคัญต่อการเป็นมูลเหตุและปัจจัยในการทำให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ตลอดจนการทำให้สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวนี้มีความหลากหลายทั้งในตัวของผลงาน และความหลากหลายในสถานภาพที่ถูกนำไปใช้ในบริบทที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ สถานภาพของผลงานการสร้างสรรค์นวัตกรรมทางดนตรีในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยดังที่กล่าวมาแล้วนั้น นอกจากจะมีสถานภาพของการเป็นเครื่องมือในการแสดงตัวตนของศิลปินและนักดนตรีอิสระหรือสังกัดค่ายเพลง การปรากฏตัวของผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสถานศึกษา จากผลงานของศิลปินที่มีบทบาทอีกด้านหนึ่งในฐานะนักวิชาการศึกษา ครู อาจารย์และนักวิชาการ ถือได้ว่าผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในพื้นที่ดังกล่าวนี้เป็นกระบวนการที่มีพลวัตสำคัญอีกพื้นที่หนึ่งของการขับเคลื่อนผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย ภายใต้กรอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางวิชาการ และการเชื่อมโยงถึงการสร้างสรรค์ผลงานหรือชุดของความรู้ประเภทอื่นๆ เช่น เอกสาร ตำรา หรือข้อมูลทางวิชาการที่มี

การผลิตอย่างเป็นรูปธรรม ตลอดจนการส่งต่อชุดความรู้ให้กับผู้รับการสืบทอดความรู้ความจริงต่างๆ เหล่านั้นภายใต้ระบบการศึกษา โดยจากการรวบรวมข้อมูลพบว่ามีนักดนตรีที่มีสถานภาพเป็นบุคลากรทางการศึกษา ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย และมีบทบาทต่อการขับเคลื่อนงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ควบคู่ไปกับศิลปินและนักดนตรีที่อยู่ภายนอกสถาบันการศึกษา อาทิ บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ นักดนตรีที่มีความสามารถด้านการประพันธ์เพลงมาตั้งแต่ศึกษาในระดับชั้นมัธยมศึกษา โดยเริ่มต้นจากความสนใจในการคัดลอกบทเพลงทั้งโน้ตและวิธีการประพันธ์ จากนั้นได้ทดลองประพันธ์บทเพลงด้วยตนเองและให้เพื่อนทดลองบรรเลง ด้วยความสนใจดังกล่าวทำให้บุญรัตน์มีความสามารถด้านการประพันธ์เพลงที่มีความยาวมากขึ้น กระทั่งได้เข้าศึกษาในระดับปริญญาตรีจากภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และจากการเข้ารับการศึกษาในภาควิชานี้เองจึงทำให้บุญรัตน์ได้มีโอกาสพบปะกับศิลปินและผู้มีความเกี่ยวข้องกับการกระตุ้นให้บุญรัตน์ได้สร้างสรรค์ผลงานด้านการประพันธ์เพลงที่หลากหลาย ทั้งเพลงละคร และเพลงในงานต่างๆ อยู่เป็นประจำ กระทั่งความจริงจังในการสร้างสรรค์ผลงานด้านการประพันธ์เพลงของบุญรัตน์ได้มีความเชี่ยวชาญและตกผลึกความคิดมากขึ้น เมื่อบุญรัตน์ได้พบรับการศึกษาและร่วมเป็นส่วนหนึ่งของวง ดนตรีฟองน้ำ ที่นำโดยบรูซ แกสตัส โดยผลงานแรกที่ได้ร่วมสร้างสรรค์ขึ้นเมื่อครั้งเป็นสมาชิกในวงฟองน้ำคือการทำเพลงร็อคโอเปร่าชื่ออิเหนา จรกา ให้กับละครเพลงของภัทรวดีเธียเตอร์ นอกจากประสบการณ์ที่ได้รับจากการร่วมเป็นสมาชิกของวงฟองน้ำ บุญรัตน์ยังได้ร่วมงานกับดนู ฮันตระกูล สมเถา สุจริตกุล มานพ มีจำรัส อานันท์ นาคคง และจิรพรรณ อังศวานนท์ (Kanniyapha Kongka, 2020) ซึ่งการร่วมงานกับนักดนตรีมืออาชีพเหล่านี้ได้ส่งผลให้บุญรัตน์สร้างสรรค์ผลงานได้ลุ่มลึกและหลากหลายอย่างมาก ผลงานที่โดดเด่นด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของบุญรัตน์ อาทิ การสร้างสรรค์เสียงดนตรีประกอบแสงเสียงร่วมกับบรูซ แกสตัส และไกรวัล กุลวัฒโนทัย เรื่องวัฒนธรรมทองแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อปี พ.ศ.2540 ผลงานการเรียบเรียงเพลงยะวาและเลียบนคร ในวาระครบรอบ 120 ปี หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเป็นผลงานรวมอยู่ในอัลบัมชุดเพลงครูคู่สมัย ในปี พ.ศ.2544 ดนตรีประกอบการแสดงชุดร่ายพระไตรปิฎก และเพลงผีเสื้อสมุทร ฯลฯ ปัจจุบัน บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ เป็นอาจารย์สังกัดวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล-ประพันธ์เพลงคลาสสิก) ประจำปี พ.ศ.2564 เป็นผู้หนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานทางด้านดนตรีคลาสสิกของประเทศไทย จากคุณสมบัติเฉพาะตัวของการเป็นผู้ที่รักในการใฝ่รู้ด้านสุนทรียะศาสตร์ของดนตรีคลาสสิกมาตั้งแต่ครั้งเยาว์วัย ผนวกกับการได้รับความรู้

จากการศึกษาต่อด้านการประพันธ์เพลงจากมหาวิทยาลัย Michigan State University ประเทศสหรัฐอเมริกา จึงทำให้ผลงานณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เป็นผู้หนึ่งที่สร้างผลงานการแสดงดนตรีคลาสสิกผ่านการนำเสนอโดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ วงออร์เคสตราแห่งประเทศไทย และวงดุริยางค์เยาวชนไทยในพระอุปถัมภ์ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ (Thai Youth Orchestra: TYO) ไว้อย่างมากมายทั้งในระดับชาติและนานาชาติ ตลอดจนความโดดเด่นในการสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงไทยร่วมสมัยที่นำเสนอผ่านวงดนตรีคลาสสิก อาทิ เพลงที่อยู่ในชุดซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งประกอบด้วย 4 บทเพลงที่มีรากมาจากผลงานพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้แก่ บทเพลงบุหลันลอยเลื่อน เพลงราตรีประดับดาว เพลงเขมรลอออองค์ และเพลงแขกมอญบางขุนพรหม ผลงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่ณรงค์ฤทธิ์มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานมาจากพื้นฐานความคุ้นชินกับเพลงของบทเพลงไทย เมื่อครั้งศึกษาอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และผลงาน The Harmony of Chimes ซึ่งเป็นผลงานที่ณรงค์ฤทธิ์นำเครื่องดนตรีจากประเทศต่างๆ ในภูมิภาคเอเชีย อาทิ ซองเกาะ ดันเบา กุลินัง โบนัง และปี่ มาเป็นวัตถุดิบในการเรียบเรียงเสียงประสานให้เกิดเป็นบทเพลงที่พยายามสื่อสารเนื้อหาผ่านเสียงดนตรีให้ผู้ฟังได้เห็นถึงความแตกต่างหลากหลายของผู้คน แต่สามารถเชื่อมโยงและมีจุดร่วมกันทางวัฒนธรรม (Saisawan Khayanying, 2018) นอกจากผลงานดังกล่าวแล้วยังมีผลงานจำนวนมากของณรงค์ฤทธิ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นในลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัยที่บรรเลงด้วยวงดนตรีและเครื่องดนตรีคลาสสิก เช่น งานประพันธ์ชื่อธรรมจักร ในปี พ.ศ. 2532 งานประพันธ์ชื่อจักร ในปี พ.ศ.2534 งานประพันธ์ชื่อภวังค์ สำหรับระนาดเอกและวงออร์เคสตรา ในปี พ.ศ.2537 งานประพันธ์ชื่อซินโฟเนียอยุธยา ในปี พ.ศ.2538 งานประพันธ์ชื่อไตร ในปี พ.ศ.2540 และผลงานอีกจำนวนมาก โดยหลักการพื้นฐานของการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ที่ณรงค์ฤทธิ์พิจารณาเห็นว่าบทเพลงต่างๆ ที่มีชื่อเสียงของศิลปินระดับตำนาน เช่น อรามส์ ลิสต์ โชแปง จอร์จ กรัชวิน คอฟสกี้ หรือทาเคมิสึของประเทศญี่ปุ่น ผลงานของศิลปินเหล่านี้ต่างมีพื้นฐานในการสร้างสรรค์มาจากการนำรูปแบบทางดนตรีที่ประกอบด้วยทำนองและจังหวะประจำชาติของตนเองมาใช้เป็นแนวคิดพื้นฐาน ดังนั้น ด้วยแนวคิดดังกล่าวนี้จึงมีผลสำคัญอย่างมากต่อการสร้างสรรค์ผลงานประเภทดนตรีไทยร่วมสมัยคลาสสิกของณรงค์ฤทธิ์ (ไทยโพสต์, 2561) นอกจากนั้นแล้วในด้านการผลิตผลงานทางวิชาการที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีร่วมสมัย ณรงค์ฤทธิ์มีผลงานในรูปแบบของหนังสือ เช่น หนังสือการประพันธ์เพลงร่วมสมัย (2552) และหนังสืออรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2553) เป็น

ต้น ปัจจุบันณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เป็นศาสตราจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วีรชาติ เปรมานนท์ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอกจากสาขาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยโอคแลนด์ ประเทศนิวซีแลนด์ จากนั้นได้รับทุนฟูลไบร์ทเพื่อศึกษาต่อในระดับปริญญาเอกอีกครั้งจากมหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ประเทศสหรัฐอเมริกา วีรชาติ เปรมานนท์ เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านการเป็นวาทยากรและการประพันธ์เพลง โดยผลงานของวีรชาติได้ถูกนำเสนอทั้งในระดับชาติรวมถึงเป็นตัวแทนของประเทศไทยในการนำเสนอผลงานทางดนตรีในระดับนานาชาติอยู่บ่อยครั้ง ตลอดรวมถึงผลงานการประพันธ์หลายชิ้นยังถูกนำไปบรรเลงโดยวงซิมโฟนีออร์เคสตราจากนักดนตรีและวงดนตรีระดับโลก อาทิ วง The New Japan Philharmonic วง The Auckland Philharmonic Orchestra วง The Tashkent Symphony Orchestra เป็นต้น ปัจจุบันวีรชาติ เปรมานนท์ ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ณัชชา พันธุ์เจริญ ผู้มีบทบาทสำคัญอีกคนหนึ่งในการขับเคลื่อนกระบวนการศึกษาและการผลิตผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ณัชชาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี โท และเอกด้านทฤษฎีดนตรีและการประพันธ์เพลงจากมหาวิทยาลัย ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา นอกจากความรู้และความเชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตกที่เป็นที่ประจักษ์แล้วนั้น ทางด้านดนตรีไทยณัชชายังเป็นลูกศิษย์ของครูดนตรีไทยคนสำคัญหลายท่าน โดยเฉพาะการได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการบรรเลงซอสามสายจากพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) และอุดม อรุณรัตน์ ปัจจุบันรับหน้าที่เป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผลงานของณัชชาเป็นที่ประจักษ์อย่างมากแก่แวดวงวิชาการดนตรีในประเทศไทย โดยเฉพาะการเป็นผู้เขียนและเผยแพร่ตำรา หนังสือ และเอกสารทางวิชาการจำนวนมากที่แพร่กระจายอยู่ในสังคมไทยกว่าแสนเล่ม นอกจากนั้นยังมีบทบาทสำคัญในด้านการผลักดันให้นักวิชาการด้านดนตรีสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดสีสันและความเข้มแข็งให้แก่แวดวงวิชาการดนตรีของไทย ผลงานซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของณัชชา พันธุ์เจริญ ซึ่งถือว่ามีลักษณะของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ปรากฏในรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ที่ณัชชาเป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้น ทั้งในรูปแบบของการบรรเลงเดี่ยวเปียโนและการบรรเลงผสมผสานเป็นวงดนตรีไทยผสมผสานกับดนตรีตะวันตก และการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีและวงดนตรีตะวันตก ซึ่งผลงานต่างๆ เหล่านี้นอกจากจะมีการนำเสนอในรูปแบบของการแสดงแล้วนั้น ยังได้ถูกนำเสนอผ่านเอกสารทางวิชาการที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่ในวางกว้างของ

วงวิชาการดนตรีเป็นจำนวนมากอีกด้วย อาทิ หนังสือสดับทิพย์ดุริยางค์: ศาสตร์การเรียนเรียงเพลงไทยสำหรับเปียโน โน้ตเปียโนเพลงไทย 4 เล่ม ได้แก่ สดับเสียงเรียงร้อย สดับถ้อยเพลงไทย สดับทิพย์ธรณินทร์ และสดับพิณเพลงสยาม งานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์: วรรณกรรมเพลงไทยคลาสสิกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากนั้นยังเป็นผู้จัดตั้งสำนักเดี่ยวเปียโนเพลงไทยในการรื้อฟื้นศาสตร์การเดี่ยวเปียโนเพลงไทยตามขนบของราชสำนัก ที่เคยบรรเลงในครั้งรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กระทั่งมีการจัดพิมพ์โน้ตเพลงเดี่ยวสำหรับเปียโนชื่อวรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม ปัจจุบันณัชชา พันธุ์เจริญ ดำรงตำแหน่งเป็นศาสตราจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นผู้มีความสามารถและพื้นฐานความรู้ด้านเครื่องสายไทยและไวโอลินตะวันตก หลังจากสำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศและกลับมารับราชการที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โกวิทย์ถือเป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงดนตรีคลาสสิกที่สำคัญของประเทศ อาทิ วงบางกอกซิมโฟนีออร์เคสตรา วงแฟนตาซี ไลท์ออร์เคสตรา วงซิมโฟนีออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วงจามจุรี แชมเบอร์ออร์เคสตรา และวงครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของโกวิทย์ เนื่องด้วยเป็นผู้ที่มีทักษะทั้งด้านการบรรเลงเครื่องสายไทยประเภทซอ ผนวกกับความสามารถด้านการบรรเลงเครื่องสายตะวันตก (ไวโอลิน) ได้เป็นอย่างดี ดังนั้น โกวิทย์จึงมีผลงานที่คนในวงการดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกต่างรับรู้กันโดยทั่วไป อาทิ การบรรเลงเดี่ยวไวโอลินด้วยบทเพลงไทย ทั้งบทเพลงทั่วไป และบทเพลงประเภทเพลงเดี่ยว เช่น กราวใน เป็นต้น

ปัญญา รุ่งเรือง เคยสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยด้วยการนำวงวงมโหรีของดนตรีไทยไปร่วมบรรเลงกับวงดุริยางค์ตะวันตก กระทั่งเกิดเป็นวงมโหรีซิมโฟนีออร์เคสตรา เมื่อปี พ.ศ.2528 โดยมีคณาจารย์และนิสิตจากสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นกำลังสำคัญในการบรรเลงและนำเสนอผลงาน ได้แก่ บทเพลงรวมไทย (Unity of Thai) และเพลงตับเจ้าพระยา (Chao Phraya Suite) จากนั้นด้วยการสนับสนุนงบประมาณจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จึงทำให้ปัญญา รุ่งเรือง สร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยขึ้นอีก 4 ผลงานเพลง ได้แก่ ตับระบำมิตรภาพ (Friendship Dance) มหาราชสรรเสริญ (Anthem to the Great King) ผึ้ง: ซอสามสายคอนแชร์โต (The Bees) และแผ่นดินกับความรัก (Land & Love) โดยการสร้างสรรค์ผลงานของปัญญา ได้มีการจัดแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 กลุ่มเครื่องเป่า ประกอบด้วยเครื่องเป่าในดนตรีไทย ประกอบด้วยปี่ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ และเครื่องเป่าตะวันตกได้แก่ พิคาโล่ ฟลุท คาริเนท

ทรัมเปต ทรอมโบน และโอโบ กลุ่มที่ 2 กลุ่มเครื่องสาย ประกอบด้วยเครื่องสายไทย ได้แก่ ซออู้ ซอด้วง ซอสามสาย จะเข้ ขิม และกลุ่มเครื่องสายตะวันตกได้แก่ ไวโอลิน วิโอล่า ดับเบิ้ลเบส เชลโล และเปียโน กลุ่มที่ 3 กลุ่มเครื่องตี ประกอบด้วยเครื่องตีในดนตรีไทย ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก และกลุ่มที่ 4 กลุ่มเครื่องจังหวะ ประกอบด้วยเครื่องประกอบจังหวะในดนตรีไทย ได้แก่ กลองทัด กลองแขก กลองรำมะนา กลองยาว ฉิ่ง ฆ้องหุ่ย ฆ้องโหม่ง ฉาบเล็ก และฉาบใหญ่ สำหรับกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะตะวันตก ได้แก่ สแนร์ดรัม กลองเบส กลองชุด ไซด์ดรัม กิ๋ง ทิมปานี และแทมแทม ซึ่งรวมเครื่องดนตรีทั้งหมดที่ใช้ในการบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้กว่า 84 ชิ้น นอกจากนั้นแล้วยังมีนักร้องทั้งไทยและตะวันตกรวม 17 คน (มธุริน เริ่มรุจน์,2550) ทั้งนี้ ในการสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวนี้ ปัญญาได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยชุดดังกล่าว โดยในการสร้างสรรค์ผลงานมีจุดมุ่งหมายสำคัญในการแสดงศักยภาพทางดนตรีของนักดนตรีไทยและเสน่ห์ของดนตรีไทยที่สามารถนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทั้งในแบบฉบับเดิมของการอนุรักษ์หรือรักษาของเดิม และการผสมผสานกับดนตรีตะวันตกกระทั่งเกิดเป็นผลงานชิ้นใหม่ ที่ได้มีการนำความรู้และเทคโนโลยีดนตรีของตะวันตกเข้ามาใช้เป็นเครื่องมือในการเอื้อประโยชน์แก่เอกลักษณ์ของดนตรีไทย มีการคัดสรร ปรับปรุง และผสมผสานให้เกิดความงามในเชิงสุนทรียะ โดยเฉพาะการสร้างสรรค์ผลงานนั้น จำเป็นที่จะต้องมีความหลากหลายของการเรียบเรียงเสียงประสาน เนื่องจากฐานทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกมีความแตกต่างกัน จึงต้องมีการแยกกันบรรเลงบ้าง ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบดนตรีตะวันตกบ้าง ใช้ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกบ้าง คละเคล้ากันไปตามความเหมาะสม กระทั่งเกิดเป็นวงมโหรีซิมโฟนีออร์เคสตรา อันเป็นผลงานชิ้นสำคัญของปัญญา รุ่งเรือง และปัจจุบันปัญญา รุ่งเรือง เป็นรองศาสตราจารย์และคณบดีที่คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

นอกจากผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถือว่ามีอิทธิพลต่อวงวิชาการดนตรีที่ได้นำเสนอในเบื้องต้นแล้วนั้น ในแวดวงการศึกษาซึ่งถือเป็นพื้นที่พิเศษที่สำคัญในการส่งต่อความรู้และสร้างนักวิชาการที่ทำหน้าที่ในการผลิตผลงานสร้างสรรค์ด้านดนตรีไทยร่วมสมัยอยู่ในสังคมไทยเป็นจำนวนมาก อาทิ ได้มีการพัฒนาหลักสูตรและผลงานทางวิชาการในรูปแบบต่างๆ เช่น หนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ งานประชุมวิชาการ งานเสวนา งานสัมมนา และงานแสดงผลงานดนตรีสร้างสรรค์อยู่อย่างสม่ำเสมอและเป็นจำนวนมาก อาทิ ด้านหลักสูตร พบว่า ได้มีการพัฒนาหลักสูตรเพื่อรองรับความต้องการของผู้เรียนและตลาดแรงงานหลังจากผู้เรียนสำเร็จการศึกษา ตลอดจนการพัฒนาหลักสูตรในระดับปริญญาโท และระดับปริญญาเอก

เพื่อรองรับความต้องการของผู้ที่มีความรู้ความสามารถและความสนใจด้านการผลิตผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรี โดยหลักสูตรในประเทศไทยที่มีชื่อของหลักสูตรสอดคล้องกับการพัฒนาผู้เรียนด้านการผลิตผลงานสร้างสรรค์ อาทิ หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์การดนตรีและศิลปะการแสดง คณะอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสร้างสรรค์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ และหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นอกจากหลักสูตรที่นำเสนอในเบื้องต้นแล้ว ในความเป็นจริงยังมีหลักสูตรอื่นๆ ที่แม้จะไม่ได้ใช้ชื่อหลักสูตรที่เกี่ยวข้องหรือสอดคล้องกับการพัฒนาผลงานด้านงานสร้างสรรค์ทางดนตรีหรืองานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยโดยตรง แต่หลักสูตรต่างๆ ที่ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีที่แพร่กระจายอยู่ทั่วประเทศ ก็ได้มีการถ่ายทอดความรู้และผลิตงานสร้างสรรค์อยู่โดยตลอดเช่นกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับมูลเหตุและปัจจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง อาทิ ความต้องการในการแสดงผลงานของคณาจารย์ นิสิต นักศึกษา หรือต้องการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อเข้าร่วมการประกวดแข่งขันในเวทีต่างๆ ที่จัดขึ้นโดยทั่วไป เป็นต้น

ด้านเอกสารทางวิชาการที่ปรากฏผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น ได้มีนักวิชาการหรือนักการศึกษาที่เป็นอาจารย์และบุคลากรทางการศึกษา โดยเฉพาะกลุ่มนักดนตรีและศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย และมีบทบาทในแวดวงวิชาการ ต่างได้ผลิตผลงานทั้งในประเภทของหนังสือ ตำรา บทความ และเอกสารทางวิชาการในรูปแบบต่างๆ โดยมีจุดมุ่งหมายทั้งด้านการให้ความรู้ การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ทางดนตรีที่ตนเองสร้างสรรค์ขึ้นและเป็นผลผลิตจากงานวิจัย ตลอดจนการใช้เป็นส่วนหนึ่งในการขอกำหนดตำแหน่งทางวิชาการในระดับผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ และศาสตราจารย์ โดยตัวอย่างผลงานเอกสารทางวิชาการที่ปรากฏและเผยแพร่อยู่ในสถานศึกษาต่างๆ เช่น หนังสืออรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2533) หนังสือการประพันธ์เพลงร่วมสมัย (2552) หนังสือสังคีตสมัย (2556) หนังสือสดับเสียงเรียงร้อย: โน้ตเปียโนเพลงไทย เล่ม 1 (2564) หนังสือสดับถ้อยเพลงไทย: โน้ตเปียโนเพลงไทย 2 (2558) หนังสือสดับทิพย์ธรณินทร์: โน้ตเปียโนเพลงไทย เล่ม 3 (2560) หนังสือสดับพิณเพลงสยาม: โน้ตเปียโนเพลงไทย เล่ม 4 (2562) หนังสือสดับโสตเสียงเสนาะ: โน้ตเปียโนเพลงไทย เล่ม 5 (2564) หนังสือสดับเพราะเพลงสวรรค์: โน้ตเปียโนเพลงไทย เล่ม 6 (2565) หนังสือสดับทิพย์ดุริยางค์: ศาสตร์การเรียบเรียงเพลงไทย (2559) หนังสือดนตรีลิขิต: รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ (2559) หนังสือปรัชญาและเทคนิคการ

แต่งเพลงร่วมสมัยไทย (2536) หนังสือปฐมบทดนตรีไทย (2559) หนังสือสยามสังคีต (2524) ฯลฯ เป็นต้น นอกจากผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยร่วมสมัยและข้อมูลที่ได้มีการนำเสนอในเอกสารทางวิชาการในรูปแบบของหนังสือและตำราแล้วนั้น พบว่า วารสารเป็นอีกพื้นที่หนึ่งในการนำเสนอความรู้ด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นจำนวนมากเช่นกัน ทั้งนี้ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์และจัดแบ่งประเภทของผลงานออกเป็น 2 ประเภทของวารสารตามวัตถุประสงค์ในการนำเสนอข้อมูล คือ 1) การนำเสนอและเผยแพร่ข้อมูลจากความต้องการของผู้ผลิตงานสร้างสรรค์ ที่ต้องการจะเผยแพร่ความรู้ให้อยู่ในรูปแบบของบทความวิชาการ บทความวิจัย หรือบทความเชิงวิชาการ และ 2) การนำเสนอและเผยแพร่ข้อมูลผ่านบทความทางวิชาการและบทความวิจัยวิจัยภายใต้ข้อกำหนดของสถาบันที่ผู้เขียนศึกษาและต้องการสำเร็จการศึกษา ตลอดจนให้เป็นไปตามระเบียบกฎเกณฑ์ของแหล่งทุนที่สนับสนุนงานสร้างสรรค์และงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งผู้สนใจสามารถศึกษาข้อมูลต่างๆ เหล่านี้ได้จากแหล่งรวมบทความ ได้แก่ ระบบฐานข้อมูลวารสารอิเล็กทรอนิกส์กลางของประเทศไทย ที่มีชื่อภาษาอังกฤษว่า Thai Journals Online (Thaijo) และโครงการพัฒนาระบบเครือข่ายห้องสมุดอุดมศึกษาในประเทศไทย (Thailis) นอกจากนั้นยังมีเว็ปไซต์ของห้องสมุดและสำนักวิทยบริการของหน่วยงานภาครัฐ เอกชนและสถาบันการศึกษาต่างๆ ทั่วประเทศที่มีให้บริการแก่ผู้สนใจ ตลอดรวมถึงบทความและงานเขียนต่างๆ ที่ไม่ได้จำกัดของเขตว่าเป็นผลงานทางวิชาการ ก็ได้ถูกถ่ายทอดและสื่อสารผ่านเว็ปไซต์ เว็ปบล็อก เว็ปเพจ และแอพพิเคชั่นต่างๆ ในระบบออนไลน์ ซึ่งผู้สนใจสามารถเข้าถึงได้อย่างง่ายดายอีกด้วย

ด้านงานวิจัยและวิทยานิพนธ์ พบว่ามีงานวิจัยและวิทยานิพนธ์จำนวนหนึ่งที่มีความเกี่ยวข้องในด้านต่างๆ เกี่ยวกับประเด็นดนตรีไทยร่วมสมัย โดยสามารถแบ่งออกเป็น 1) งานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่ทำการศึกษาเกี่ยวกับประวัติและผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย การศึกษาและวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีของบทเพลงหรือองค์ประกอบทางดนตรีของผลงานบางชิ้นหรือผลงานชิ้นต่างๆ ของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ของศิลปินและวงดนตรีไทยร่วมสมัย และ 2) งานวิจัย วิทยานิพนธ์และอรรถาธิบายที่เกิดขึ้นควบคู่กับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งผลงานวิจัย วิทยานิพนธ์ และอรรถาธิบายที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น เป็นผลงานของนักศึกษา นักวิชาการ อาจารย์ นักสร้างสรรค์ผลงาน และนักวิจัย ซึ่งมีมูลเหตุและปัจจัยในการผลิตผลงานทางวิชาการประเภทนี้ที่แตกต่างกัน เช่น การสำเร็จการศึกษา การขอทุนสนับสนุนการวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ และการทำผลงานทางวิชาการเพื่อขอกำหนดตำแหน่งทางวิชาการ นอกจากนั้นยังมีหน่วยงานซึ่งถือเป็นสถาบันหลักทางสังคมในประเทศไทยในการสนับสนุนงบประมาณให้แก่ผู้ที่มีความสนใจด้านการผลิตผลงาน

สร้างสรรค์ในการดำเนินการจัดส่งข้อเสนอโครงการวิจัยหรือประเด็นงานสร้างสรรค์ที่สนใจ เพื่อการพิจารณาอนุมัติงบประมาณ ได้แก่ สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ภายใต้แผนงานวิจัยพื้นฐานด้านมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ กลุ่มเรื่องสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม และแหล่งทุนอื่นๆ ที่มีการสนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นต้น

ด้านงานประชุมวิชาการ งานเสวนาและงานสัมมนา พบว่าในช่วงสามทศวรรษที่ผ่านมาได้มีหน่วยงานและสถาบันการศึกษาต่างๆ ได้ให้ความสนใจในประเด็นเกี่ยวกับการนำเสนอผลงานทางวิชาการประเภทงานสร้างสรรค์เป็นจำนวนมาก หรืออาจกล่าวได้ว่าประเด็นเรื่องของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะในที่นี้คือวัฒนธรรมดนตรีทั้งในแบบร่วมสมัย ดนตรีไทยร่วมสมัย ตลอดจนผลงานสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีประเภทต่างๆ นับว่าเป็นประเด็นที่นักวิชาการและบุคคลทั่วไปต่างให้ความสนใจและให้ความสำคัญอย่างมาก ดังนั้นสถาบันการศึกษาตลอดจนหน่วยงานต่างๆ จึงได้ทำหน้าที่ในการเป็นพื้นที่สำหรับให้นักวิชาการ นักศึกษา นักดนตรี และศิลปินที่มีบทบาทในการส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ด้านวิชาการ ทั้งที่สังกัดสถาบันการศึกษาและไม่ได้สังกัดสถาบันการศึกษา ได้มีพื้นที่ในการนำเสนอผลงานทั้งในระดับสถาบัน ระดับชาติและระดับนานาชาติ อาทิ งานประชุมวิชาการระดับชาติด้านดนตรีสำหรับนิสิต นักศึกษาระดับปริญญาตรี ACTION โดยคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ร่วมกับคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรมระดับชาติ มหกรรมวัฒนธรรมท้องถิ่นร่วมสมัย โดยคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์ การประชุมวิชาการระดับชาติและนานาชาติ (FAR) โดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น การประชุมวิชาการระดับชาติ SMART โดยคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมระดับนานาชาติ: ศิลปวัฒนธรรมสร้างสรรค์บูรณาการท้องถิ่นสู่สากล (ISCFA) โดยมหาวิทยาลัยทักษิณและมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา โครงการประชุมวิชาการงานสร้างสรรค์ด้านศิลปกรรม ระดับชาติ โดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มิวเซียมสยาม และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยกรุงเทพมหานคร เป็นต้น

ด้านงานสัมมนาหรืองานเสวนา ซึ่งเป็นพื้นที่ในการนำเสนอและแลกเปลี่ยนแบ่งปันข้อมูลจากวิทยาการผู้มีความรู้ความสามารถและมีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการจัดงาน ในที่นี้คือเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยร่วมสมัย พบว่ามีหน่วยงานต่างๆ โดยเฉพาะที่เป็นหน่วยงานที่สังกัดด้านแวดวงการศึกษา จัดกิจกรรมอยู่บ่อยครั้ง อาทิ การสัมมนาดนตรีร่วมสมัย ดำเนินการโดยมหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี วันที่ 19 ธันวาคม 2550 วิทยากรโดย ธนิศ ศรีกลิ่น ดี โก้ มิสเตอร์แซ็กแมน และขุนอิน การสัมมนาการสอนดนตรีแบบบูรณาการร่วมสมัย ดำเนินการโดยคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี วันที่ 10 มกราคม 2566 วิทยากรโดยสมนึก แสงอรุณ การสัมมนาดนตรีไทยร่วมสมัยหัวใจเมโลดี้ ดำเนินการโดยมหาวิทยาลัยเกริก วันที่ 28 กันยายน 2564 วิทยากรโดยขุนอิน โตสง่า โครงการอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะการแสดงร่วมสมัย วันที่ 16-24 กันยายน 2560 ดำเนินการโดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม การสัมมนาทางดนตรีศึกษา หัวข้อ “กระบวนทัศน์และพลวัตของดนตรีร่วมสมัยในประเทศไทย ดำเนินการโดยวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา วันที่ 8 พฤษภาคม 2565 วิทยากรโดยโกวิทย์ ขันธศิริ สมนึก แสงอรุณ สุรพงษ์ บ้านไกรทอง การเสวนา “ดนตรีร่วมสมัยคืออะไร” วันที่ 19 มีนาคม 2564 ดำเนินการโดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม วิทยากรโดยอานันท์ นาคคง อัษฎาวุธ สาคริก สุรพงษ์ บ้านไกรทอง อ้น เพชรจรัสแสง ธชย ประทุมวรรณ และไชยชนะ เต๊ะอ้วน โครงการส่งเสริมการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย วันที่ 1 กันยายน 2564 ดำเนินการโดยคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ฯลฯ เป็นต้น

นอกจากนั้นยังพบว่าในแวดวงการศึกษายังมีสถาบันการศึกษาทั้งในระดับมัธยมศึกษาและระดับอุดมศึกษา ได้มีการจัดตั้งวงดนตรีที่สร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งโรงเรียนที่มีการผลิตผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยโดยตรงและโรงเรียนที่มีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยเพื่อเข้าร่วมการประกวดแข่งขันในเวทีที่จัดขึ้นเพื่อการประกวดดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นการเฉพาะกิจ อาทิ วงดนตรีไทยและวงดนตรีไทยร่วมสมัยจากโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา กรุงเทพมหานคร โรงเรียนหอวัง กรุงเทพมหานคร โรงเรียนอัสสัมชัญสมุทรปราการ จังหวัดสมุทรปราการ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จังหวัดนครนายก โรงเรียนปทุมคงคา กรุงเทพมหานคร โรงเรียนพิบูลวิทยาลัย จังหวัดลพบุรี โรงเรียนยุพราชวิทยาลัย จังหวัดเชียงใหม่ โรงเรียนประโคนชัยพิทยาคม จังหวัดบุรีรัมย์ โรงเรียนเทศบาล 4 (เพาะช่า) จังหวัดนครราชสีมา โรงเรียนสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ โรงเรียนมัธยมเทศบาล 6 นครอุดมธานี จังหวัดอุดรธานี โรงเรียนเสาไห้ “วิมลวิทยานุกูล” จังหวัดสระบุรี โรงเรียน

อุบลรัตนราชกัญญาราชวิทยาลัย จังหวัดพัทลุง โรงเรียนโยธินบำรุง จังหวัดนครศรีธรรมราช โรงเรียนมัธยมด่านขุนทด จังหวัดนครราชสีมา โรงเรียนเขาสวนกวางวิทยานุกูล จังหวัดขอนแก่น โรงเรียนนาหลวง กรุงเทพมหานคร โรงเรียนพลูตาหลวงวิทยา จังหวัดชลบุรี โรงเรียนบ้านเขาชก (เบญจศิริราษฎร์วิทยาคาร) จังหวัดชลบุรี โรงเรียนโยธินบูรณะ กรุงเทพมหานคร โรงเรียนห้วยหินพิทยาคม จังหวัดบุรีรัมย์ โรงเรียนเชียงกลมวิทยา จังหวัดเลย โรงเรียนสิรินธรราชวิทยาลัย จังหวัดนครปฐม โรงเรียนกาญจนานุเคราะห์ จังหวัดกาญจนบุรี วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ฯลฯ และมีเวทีที่จัดการประกวดและแข่งขันเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ รายการประกวดบรรเลงดนตรีไทยร่วมสมัยศรทอง ปี พ.ศ.2563 ดำเนินการโดยมูลนิธีหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ร่วมกับคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มูลนิธิสิริวัฒนภักดี และบริษัทไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน) การประกวดดนตรีไทยร่วมสมัย ดำเนินการโดยกรมพลศึกษา การประกวดวงดนตรีไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Music Contest) ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยบริษัท สยามดนตรียามาฮ่า จำกัด ร่วมกับสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม โครงการ “โสตศิลป์ สืบสาน ดนตรีไทย” ดำเนินการโดยบิ๊กซี และรายการชิงช้าสวรรค์ โดยบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ เป็นต้น

นอกจากนั้นพบว่าพื้นที่ของระบบการสื่อสารมวลชนซึ่งนับว่าเป็นพื้นที่ที่สำคัญและมีอิทธิพลอย่างมากต่อการสื่อสารข้อมูลและนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ทั้งที่เป็นพื้นที่ในการสื่อสารและนำเสนอผลงานเกี่ยวกับผลงานดนตรีไทยโดยตรง และเป็นพื้นที่ที่มีดนตรีไทยร่วมสมัยเข้าไปเกี่ยวข้อง เพื่อสื่อสารผลงานไปยังประชาชนในสังคมวงกว้าง กระทั่งส่งผลให้ดนตรีไทยร่วมสมัยได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยม หรือเป็นที่รู้จักแก่ผู้คนร่วมสมัยในแต่ละยุคสมัยได้เสพผลงาน พบว่าดนตรีไทยร่วมสมัยได้ถูกนำเสนอผ่าน รายการโทรทัศน์ อาทิ รายการของบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ ได้แก่ รายการคุณพระช่วย รายการชิงช้าสวรรค์ และรายการ Thailand’s Got Talent ที่มีบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์เป็นผู้ผลิตรายการดนตรีกวีศิลป์ รายการนักผจญเพลง รายการศิลป์สโมสร รายการเพลงดนตรีวิถีอาเซียน โดยสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส ซึ่งรายการโทรทัศน์ต่างๆ เหล่านี้ยังมีช่องทางอื่นๆ ที่ทำการสื่อสารข้อมูลจากการดำเนินรายการให้กับประชาชนในวงกว้าง ได้แก่ แอพพิเคชั่น ยูทูป และเฟซบุ๊ค เป็นต้น ซึ่งช่องทางการสื่อสารในระบบสาธารณเหล่านี้มีคุณสมบัติที่สำคัญในการให้ผู้สนใจสามารถเข้าชมย้อนหลังและ

ไม่จำกัดขอบเขตของการรับชม เพื่อเอื้ออำนวยความสะดวกให้กับผู้คนในสังคมวงกว้างและมีนัยยะในเชิงธุรกิจเป็นสำคัญ

กระบวนการสื่อสารด้วยช่องทางการสื่อสารในวงกว้างที่สามารถเข้าถึงประชาชนในวงกว้าง ที่จะได้รับข้อมูลข่าวสารตลอดจนความบันเทิงโดยเฉพาะในที่นี้คือผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย พบว่าสื่อประเภทภาพยนตร์ ถือเป็นอีกพื้นที่หนึ่งในการนำเสนอความเป็นดนตรีร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี โดยการนำเสนอผลงานด้านดนตรีและอาจจะเรียกได้ว่าเป็นการนำเสนอดนตรีไทยในรูปแบบร่วมสมัยให้เข้าถึงแก่ประชาชนในวงกว้าง เช่นการปรากฏตัวของดนตรีไทย บทเพลงไทย และบทเพลงในแนวดนตรีไทยร่วมสมัยในภาพยนตร์เรื่องโหมโรง ภายใต้ความร่วมมือในการอำนวการสร้างโดยสหมงคลฟิล์ม พร้อมมิตรโปรดักชั่น ภาพยนตร์หรรษา และกิมมิคฟิล์ม ที่มีการกำกับการแสดงโดยอิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ ภาพยนตร์เรื่องคนโขน ภาพยนตร์เรื่องเปิงมาง ภาพยนตร์เรื่องคู่กรรม และภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ที่นำดนตรีไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งถือเป็นการทำให้ดนตรีไทยทั้งเสียงของเครื่องดนตรี ท่วงทำนองบางส่วนของบทเพลง ตลอดจนรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีไทยได้ถูกนำเสนอสู่ประชาชนในวงกว้างของสังคมในมิติต่างๆ และมีพลวัตอย่างมาก

ละครโทรทัศน์ที่นำเสนอผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย อาทิ ละครเรื่องระนาดเอก ละครเรื่องคู่กรรม ละครเรื่องโหมโรงซึ่งเป็นละครที่ดัดแปลงมาจากภาพยนตร์เรื่องโหมโรง ช่องไทยพีบีเอส ละครเรื่องรักได้ไหมถ้าหัวใจไม่เพี้ยน พระเอกเป็นครูระนาดเอกและนางเอกคือครูเปียโน ละครเรื่องเบญจาคีตาความรัก นางเอกบรรเลงดนตรีไทยและพระเอกบรรเลงดนตรีตะวันตก ละครเรื่องทิพยดุริยางค์ พระเอกบรรเลงระนาดเอกและนางเอกบรรเลงดนตรีตะวันตก ละครเรื่องพญาโศก ละครเรื่องแว่วเสียงซอ ละครเรื่องโดมทอง ช่องเจ็ดสี ละครเรื่องปี่แก้วนางหงส์ ไทยทีวีสีช่องสาม นอกจากละครโทรทัศน์ที่ได้นำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยภายใต้บริบทใหม่และดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น ยังพบว่ามีละครอีกเป็นจำนวนมากที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านและดนตรีพื้นเมืองให้ประชาชนในวงกว้างได้รับชมจนกระทั่งเป็นที่นิยม ตลอดรวมถึงละครไทยพื้นบ้านหรือละครประเภทจักรๆ วงศ์ๆ ก็ได้มีการนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นจำนวนมาก ทั้งเป็นเสียงของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ใช้ประกอบอยู่ในละครและการสร้างสรรค์เป็นเพลงประกอบละครที่สร้างความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของละครแต่ละเรื่อง รวมถึงพื้นที่ของละครเวทีที่ในหลายเรื่องได้นำเพลงและดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยไปใช้ประกอบในการดำเนินเรื่อง หรือใช้เนื้อหาของเรื่องที่มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรีไทย

อาทิ รอยดุริยางค์เดอะมิวสิคัล สี่แผ่นดินเดอะมิวสิคัล โหมโรงเดอะมิวสิคัล และละครเวทีที่สร้างสรรค์ขึ้นจากภัทรวดี มีชูธน คณะมะขามป้อม คณะละครประดิษฐ ประสาททอง เป็นต้น

นอกจากพื้นที่ต่างๆ ที่ได้ปรากฏผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยตามที่ได้นำเสนอในเบื้องต้นแล้วนั้น พื้นที่สื่อออนไลน์หรือแอพพิเคชั่นต่างๆ ที่ถูกผลิตเพื่อการเผยแพร่หรือกระจายข้อมูลข่าวสารต่างๆ ที่แพร่หลายอยู่ในปัจจุบันนั้น ถือได้ว่าเป็นพื้นที่ที่สำคัญอย่างมาก ในด้านการแสดงผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่ไม่มีความจำเป็นที่ผู้สร้างสรรค์งานจะต้องหาเวทีหรือพื้นที่แสดงที่เป็นพื้นที่ในเชิงกายภาพแต่เพียงเท่านั้น แต่พื้นที่ในโลกออนไลน์หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นพื้นที่ในโลกเสมือนจริงนั้น คือพื้นที่ที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยจะสามารถนำเสนอตัวตน ความสามารถ และผลงานต่างๆ ที่ตนเองสร้างสรรค์ขึ้นได้อย่างอิสระ และสามารถเข้าถึงผู้คนในวงกว้างได้อย่างรวดเร็ว อาทิ เว็ปไซต์ เว็ปเพจ เว็ปบล็อก ยูทูป (YouTube) เฟซบุ๊ค (Facebook Fanpage) บรอดแคสต์ (Broadcast) และการเผยแพร่ผ่านวิทยุ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนิยามว่าพื้นที่ดังกล่าวนี้ถือเป็นพื้นที่ในการแสดงสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยในการเป็นภาพสะท้อนของความเป็นปัจเจกชนทั้งของนักดนตรี ศิลปิน และวงดนตรีไทยร่วมสมัยอีกด้วย

กล่าวโดยสรุปจากที่ได้นำเสนอข้อมูลให้เห็นถึงสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่สืบเนื่องจากอดีตถึงปัจจุบันสามารถสรุปได้ว่า สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏขึ้นในบริบทสังคมไทย สามารถแบ่งออกเป็น 3 ยุค ในแต่ละยุคได้ปรากฏรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามปัจจัยและเงื่อนไขของบริบททางสังคมและผู้คน ที่มีความข้องเกี่ยวอย่างไม่สามารถตัดขาดออกจากกันได้ ทั้งสภาวะทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองและระบบเทคโนโลยี ซึ่งต่างล้วนมีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับทั้งทางด้านการสร้างสรรค์ การนำเสนอ และบทบาทหน้าที่ในการถูกนำไปใช้ของดนตรีไทยร่วมสมัยทั้งสิ้น

ดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัยนั้นมีสถานภาพ ได้แก่ 1) สถานภาพที่สะท้อนถึงความเป็นอารยะ ซึ่งเป็นสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยที่ถูกประกอบสร้างขึ้นเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ภายใต้มโนทัศน์ของชนชั้นปกครองในการก่อรูปรัฐอาณาจักรตามแบบฉบับของความเป็นไทยในแบบฉบับภาคกลาง ที่ได้เบียดขับความเป็นอื่นที่ไม่ได้อยู่ในปริมณฑลหรือขอบเขตของความเป็นไทยออกไป และผนวกเข้ากับความทันสมัยหรือความเป็นอารยะที่เกิดขึ้นจากการเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติตะวันตก ภายใต้ลัทธิล่าอาณานิคม กระทั่งบังเกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีลักษณะของการเป็นดนตรีลูกผสมระหว่างศิลปวัฒนธรรมไทยกับศิลปวัฒนธรรมจากชาติตะวันตก โดยมีสถานภาพในการแสดงความเป็นอาณาจักรที่มีความเป็นอารยะ ได้แก่ ดนตรีไทยประกอบละครดึกดำบรรพ์หรือที่เรียกว่า

ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ นอกจากนั้นด้วยอิทธิพลทางความคิดตลอดจนศิลปวิทยาการสมัยใหม่จากชาติตะวันตกที่ได้แพร่กระจายเข้าสู่มโนทัศน์ของชนชั้นปกครองที่ได้ส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์นวัตกรรมทางดนตรีในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย และได้รับความนิยมทั้งจากชนชั้นปกครองด้วยกันและชนชั้นกลาง ตลอดจนราษฎร โดยเฉพาะบริเวณพื้นที่ส่วนกลางของการปกครองสยามได้ส่งอิทธิพลแนวความคิดดังกล่าวไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปวัฒนธรรมและดนตรีประเภทอื่นๆ ที่มีลักษณะเป็นไปในแนวทางเดียวกันคือ การผสมผสานระหว่างรากฐานทางวัฒนธรรมดนตรีไทยกับแนวคิดด้านการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมจากชาติตะวันตก ดังปรากฏผลงานอื่นๆ ได้แก่ บทคอนเสิร์ต ละครร้องที่ประกอบด้วยบทร้องและดนตรีที่ปรับให้มีความกระชับและมีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วมากขึ้น นอกจากนั้นผลิตผลภายใต้ลัทธิการล่าอาณานิคม ได้ส่งผลสำคัญในการทำให้ผู้คนจากต่างชาติต่างภาษาในดินแดนอันไกลโพ้นได้เคลื่อนพลขึ้นมาประจำการในสยาม ภายใต้กองกำลังทหารที่ทรงประสิทธิภาพ ผลพลอยได้จากกองกำลังทหารดังกล่าวนำมาซึ่งการแพร่กระจายศิลปวัฒนธรรมและเภทงานดนตรีที่เกิดขึ้นจากกองกำลังทหารส่งผลให้สยามได้เกิดมีแตรวงสำเนียงไทยที่บรรเลงเพลงไทย และแพร่กระจายไปสู่ชุมชนท้องถิ่นทั่วประเทศ อิทธิพลของลัทธิล่าอาณานิคมที่ถือว่าเป็นประตูสำคัญในการต้อนรับศิลปวิทยากรสมัยใหม่จากต่างชาติ ได้ส่งผลให้เกิดวัฒนธรรมประชานิยมในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบต่างๆ ตามมาอีกจำนวนมาก ได้แก่ การบันทึกเสียงดนตรีไทย การปลูกฝังความรู้ด้านดนตรีตะวันตกกระทั่งนำไปสู่การบันทึกโน้ตเพลงไทยด้วยโน้ตสากล กำเนิดเครื่องสายผสมกับเครื่องดนตรีตะวันตก และเกิดภาพยนตร์เงียบที่ดนตรีไทยถูกนำไปใช้บรรเลงประกอบ ซึ่งถือเป็นมิติใหม่ของบทบาทและหน้าที่ของดนตรีไทยที่ได้มีการขยายพื้นที่ภายใต้ขนบธรรมเนียมเดิมที่เคยยึดถือเป็นแนวปฏิบัติ ไปสู่พื้นที่ใหม่และตอบสนองต่อค่านิยมใหม่ให้กับผู้คนในสังคม

สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยไม่เคยหยุดนิ่ง แต่มีการผลิตซ้ำ ปรับเปลี่ยนและประยุกต์ไปตามปัจจัยและเงื่อนไขทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองและระบบเทคโนโลยี ภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครองในปี พ.ศ.2475 การปรากฏตัวของดนตรีไทยร่วมสมัยได้ปรากฏตัวขึ้นอีกครั้งภายใต้สถานภาพและรูปแบบทางวัฒนธรรมที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป สถานภาพแรกของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏตัวจากการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ภายใต้นโยบายของรัฐในการสนับสนุนความเจริญก้าวหน้าจากชาติตะวันตกของคณะราษฎร์ ส่งผลให้ผลงานทางดนตรีที่มีบทบาทและหน้าที่โดยพื้นฐานในการเป็นวัฒนธรรมบันเทิงของผู้คน ได้ถูกตีความว่ามีนัยยะในการถูกใช้เป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนและประชาสัมพันธ์นโยบายทางการเมืองของรัฐ ด้วยการเกิดขึ้นของวง

ดนตรีไทยร่วมสมัยในนามของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ วงสังคีตประยุกต์หรือที่เรียกว่าวงดนตรีไทยประยุกต์ ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปินที่มีความรู้ความสามารถจากกรมโฆษณาการ หรือกรมประชาสัมพันธ์ ในขณะเดียวกันการขับเคลื่อนนโยบายให้พลเมืองในชาติเกิดความรักและหวงแหนในความเป็นชาตินิยมได้สะท้อนผ่านผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยตามขนบไปใช้ในการส่งเสริมกระบวนการสร้างประวัติศาสตร์ชาติไทยผ่านผลงานการสร้างสรรค์ในบทเพลงชุดประวัติศาสตร์ ตลอดจนผลงานเพลงไทยเดิมที่มีเนื้อหาในการประสานไมตรีระหว่างไทยกับกลุ่มชาติพันธ์และประเทศที่ไทยกำลังประสานสัมพันธ์อยู่ด้วยในขณะนั้น ซึ่งผลงานดังกล่าวเป็นผลงานชิ้นสำคัญของครูมนตรี ตราโมท และผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีลักษณะของการนำดนตรีไทยไปใช้ในบริบททางการเมืองที่เป็นไปในลักษณะเดียวกัน ดังที่ปรากฏในผลงานทางดนตรีของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ที่บทบาทของดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมมีบทบาทสำคัญในการสร้างและส่งต่ออุดมการความเป็นพลเมืองของรัฐไทย และผลงานของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่นำดนตรีไทยไปใช้ในแนวทางเดียวกัน และมีอิทธิพลอย่างมากต่อการครอบครองพื้นที่ของความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม เนื่องจากได้มีการเผยแพร่ผลงานผ่านระบบการสื่อสารในรูปแบบของวิทยุและสื่อโทรทัศน์ ในขณะเดียวกันในทางตรงกันข้าม ดนตรีไทยได้ถูกนำไปใช้ในสถานภาพทางการเมืองอีกครั้ง แต่เป็นขั้วตรงข้ามกับอำนาจรัฐ โดยดนตรีไทยที่เกิดขึ้นนี้ถูกนำไปใช้ในบริบททางการเมืองของกลุ่มประชาคมทางการเมือง โดยเป็นหนึ่งในเครื่องมือของการขับเคลื่อนและเรียกร้องความเป็นธรรมและเท่าเทียมของผู้คน กลุ่มที่มีความคิดเห็นและอุดมการณ์ขัดแย้งกับรัฐส่วนกลาง กระทั่งเกิดเป็นดนตรีไทยเพื่อชีวิต ตลอดจนการนำดนตรีไทยไปใช้เป็นเครื่องมือหรือวัตถุดิบที่สำคัญของนักวิชาการ ในการปะทะ ตอบโต้หรือตั้งคำถามกับชุดความรู้ทางประวัติศาสตร์ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นอย่างเบ็ดเสร็จ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความจริงในบริบทอื่นทางประวัติศาสตร์สังคมไทย

สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยได้มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและรุนแรงอีกครั้ง เมื่อบริบททางสังคมไทยและสังคมโลกถูกปกคลุมไปด้วยระบบการสื่อสารที่รวดเร็วและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี กระทั่งส่งผลสำคัญให้ผู้คนมีวิถีการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ตลอดจนนำไปสู่การสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้บริบทและสถานภาพที่แตกต่างหลากหลายกันไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเกิดขึ้นของระบบธุรกิจแบบทุนนิยม โลกภิวัต การเคลื่อนย้ายผู้คนและการจ้างงาน ตลอดจนความเจริญก้าวหน้าของระบบเทคโนโลยี ที่ทำให้เมืองเกิดการขยายตัว และมีการใช้กลไกในเชิงธุรกิจเป็นเข็มทิศนำทางวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน ได้ส่งผลให้ดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้น โดยเฉพาะดนตรีไทยร่วม

สมัยที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยที่เป็นรากฐานเดิมของสังคมไทย ได้ประสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีจากโลกตะวันตก ในสถานภาพของความเป็นดนตรีไทยที่มีความทันสมัย ตอบสนองความต้องการของคนนอกวัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่ของสังคม ได้เสพผลงานที่เกิดขึ้นจากความกล้าในการทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่ทางดนตรี กระทั่งก่อตัวเป็นวงและศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยอย่างแพร่หลาย กระทั่งนำไปสู่การสร้างรายได้ในเชิงของธุรกิจดนตรีหรือธุรกิจบันเทิง แม้ในด้านหนึ่งยุคแรกเริ่มของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นนี้ จะได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก ในการเป็นต้นเหตุของการทำลายความมั่นคงและความเจริญงอกงามทางด้านศิลปวัฒนธรรมอันดีของชาติ แต่ด้วยบริบททางสังคมที่แปรเปลี่ยนไป ตลอดจนความคลี่คลายของแนวความคิดแบบอนุรักษ์นิยม ตลอดจนการเป็นนวัตกรรมทางดนตรีที่จะนำไปสู่การสร้างรายได้ และมูลเหตุปัจจัยต่างๆ ที่เป็นเงื่อนไขสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย จึงส่งผลให้ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นวาทกรรมหรือนวัตกรรมทางดนตรีที่ปรากฏและถูกกล่าวขานในบริบทต่างๆ อยู่บ่อยครั้ง ทั้งในบริบทของการแสดงสถานภาพความเป็นไทยในเวทีหรือพื้นที่ของความเป็นสากลในระดับนานาชาติ การเป็นพื้นที่ของการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นปัจเจกชน ดังที่ได้สะท้อนผ่านการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานจากศิลปินและวงดนตรีไทย ที่มีโอกาส ช่องทางหรือพื้นที่ในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของตนเองด้วยตนเองได้อย่างอิสระ ตลอดจนการก้าวเข้าสู่ปริมณฑลของกระบวนการเรียนการสอนในสถานศึกษา ที่ถือเป็นพื้นที่สำคัญในการส่งต่อองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยร่วมสมัยไปยังผู้คนในวงกว้างอย่างมีประสิทธิภาพ

จากที่สรุปในตอนต้นสามารถกล่าวได้ว่าผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยบางชนิดจะยังคงรูปและมีการผลิตซ้ำเรื่อยมาในแบบฉบับดั้งเดิม ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยบางส่วนไม่ได้รับความนิยมและสูญสลายไป ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยบางส่วนมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและความหมาย ตลอดจนผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยบางส่วนได้เกิดขึ้นใหม่ภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมใหม่ โดยสามารถพิจารณาได้ทั้งรูปลักษณ์หรือผลงานของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้น และสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปในบริบทต่างๆ สุดแต่จะมีผู้สร้างสรรค์ ตีความหรือนำไปใช้ตามวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป โดยมีปัจจัยหลักคือบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมือง ทั้งนี้ จากการนำเสนอข้อมูลในเบื้องต้นสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตาราง 1 สรุปผลการสังเคราะห์สถานภาพดนตรีไทยร่วมสมัย

ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย	ผู้สร้างสรรค์ผลงาน	รูปแบบและการสร้างสรรค์ผลงาน	การประกอบสร้างความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม
สถานภาพที่สะท้อนถึงความเป็นอารยะ			
ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์	ชนชั้นปกครอง สถาบันกษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์	การสร้างสรรค์วงดนตรีไทยให้มีเครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงตามแนวทางตะวันตก บรรเลงในโรงละคร	พระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์
ละครร้อง	ชนชั้นปกครอง สถาบันกษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์	ปรับบทร้องและดำเนินเรื่องให้มีความกระชับ วงดนตรีให้เสียง (สำเนียง) หลากหลาย บรรเลงในโรงละคร อิงจากแนวทางตะวันตก	พระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์ เผยแพร่ให้กับชนชั้นกลาง
แตรวง	เริ่มต้นจากชนชั้นปกครอง สถาบันกษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ ภายหลังแพร่กระจายสู่ชนชั้นกลางและประชาชนทั่วไป	แตรวงบรรเลงเพลงไทยเดิม	พระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์ เผยแพร่ให้กับชนชั้นกลาง และความนิยมของนักดนตรีและศิลปินทั่วไป

ตาราง 1 (ต่อ)

ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย	ผู้สร้างสรรค์ผลงาน	รูปแบบและการสร้างสรรค์ผลงาน	การประกอบสร้างความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม
การบันทึกเสียงดนตรีไทย	ชนชั้นปกครอง ชนชั้นกลาง	การบันทึกเสียงดนตรีไทยเดิมในแผ่นเสียง	ชนชั้นปกครองและชนชั้นกลางนำเทคโนโลยีที่แปลกใหม่เข้ามาใช้ในการบันทึกและเผยแพร่เสียง
การบันทึกเพลงไทยด้วยโน้ตสากล	ชนชั้นปกครอง นักดนตรีจากต่างประเทศ และนักดนตรีไทย	การบันทึกโน้ตสากลจากเพลงไทย	การวางรากฐานความรู้สมัยใหม่ด้านดนตรีตะวันตกให้แก่ชนชั้นกลางและนักดนตรีในหน่วยงานราชการ
วงเครื่องสายผสม	ชนชั้นปกครอง นักดนตรีจากต่างประเทศ และนักดนตรีไทย	วงเครื่องสายไทยบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก	พระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์ ความนิยมของชนชั้นปกครอง และชนชั้นกลาง
ดนตรีไทยประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบ	ชนชั้นกลาง นายทุนหรือเจ้าของโรงภาพยนตร์	แตรวงบรรเลงเพลงไทย วงเครื่องสายผสม วงดนตรีไทย	ความแปลกใหม่ของการฉายภาพยนตร์และการเสริมอรรถรสในการชมภาพยนตร์

ตาราง 1 (ต่อ)

ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย	ผู้สร้างสรรค์ผลงาน	รูปแบบและการสร้างสรรค์ผลงาน	การประกอบสร้างความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม
สถานภาพของการเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อขับเคลื่อนนโยบาย รัฐชาตินิยม ระบบการศึกษา และการเมืองของกลุ่มประชาสังคม			
ดนตรีสังคีตสัมพันธ์	ผู้นำของรัฐ ชนชั้นกลาง นักดนตรีภายใต้การสนับสนุนจากภาครัฐ	- วงดนตรีไทยบรรเลงร่วมกับวงดนตรีตะวันตก - เครื่องดนตรีไทยบรรเลงร่วมกับวงดนตรีตะวันตก - เพลงไทยสากลที่ถูกสร้างสรรค์มาจากทำนองเพลงไทยเดิม	นโยบายการแพร่กระจายแนวคิดชาตินิยม ระบบสื่อสารมวลชน วิทยุกระจายเสียง
เพลงระบำของครูมนตรี ตราโมท	นักดนตรีภายใต้การสนับสนุนจากภาครัฐ	การประพันธ์เพลงไทยที่มีเนื้อหาหรือนัยยะเพื่อสนองต่อนโยบายรัฐชาตินิยมในการสร้างประวัติศาสตร์ชาติและความเป็นไทย	- สอดคล้องกับเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ที่ถูกสร้างขึ้นก่อนหน้า - ได้รับการเผยแพร่โดยรัฐ ผ่านระบบการศึกษาและการกิจกรรมสำคัญของชาติ
เพลงไทยในแบบเรียน	นักดนตรีภายใต้การสนับสนุนจากภาครัฐ	การประพันธ์เนื้อร้องทำนองเพลงไทยที่มีเนื้อหาในการสร้างพลเมืองของรัฐ	ใช้เป็นแบบเรียนกลางสำหรับการจัดการเรียนการสอนของนักเรียนและครูทั่วประเทศ

ตาราง 1 (ต่อ)

ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย	ผู้สร้างสรรค์ผลงาน	รูปแบบและการสร้างสรรค์ผลงาน	การประกอบสร้างความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม
ดนตรีไทยของ ศ.ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์	ชนชั้นกลาง	การประพันธ์เพลงไทยและเนื้อร้องทำนองเพลงไทยที่มีเนื้อหาในการสนองนโยบายรัฐ	- เผยแพร่ทางระบบสื่อสารมวลชน - ความสามารถด้านการนำเสนอ
ดนตรีไทยเพื่อชีวิต	กลุ่มประชาคมผู้ขับเคลื่อนทางการเมือง	- เนื้อร้อง/ทำนองเพลงไทยที่มีเนื้อหาในการขับเคลื่อนทางการเมือง - วงดนตรีไทยที่นำไปใช้ในการขับเคลื่อนทางการเมือง	ตอบสนองอุดมการณ์ของกลุ่มประชาคมที่มีอุดมการณ์ไปในทิศทางเดียวกัน
ดนตรีไทยในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์	ปัญญาชนสยาม	การนำเพลงดนตรีไปใช้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์	การเผยแพร่ผ่านเอกสารและกิจกรรมทางวิชาการ

ตาราง 1 (ต่อ)

ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย	ผู้สร้างสรรค์ผลงาน	รูปแบบและการสร้างสรรค์ผลงาน	การประกอบสร้างความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม
สถานภาพของการเป็นธุรกิจบันเทิง ตัวแทนความเป็นไทยสู่ความเป็นสากล การแสดงตัวตนแบบปัจเจกชนนิยม และในพื้นที่การศึกษา			
ดนตรีไทยร่วมสมัย - วงดนตรี - ศิลปินเดี่ยว	นักดนตรี ศิลปิน	- วงดนตรีไทยบรรเลงร่วมกับวงดนตรีตะวันตก - วงดนตรีไทยบรรเลงเพลงตะวันตก - เครื่องดนตรีไทยบรรเลงรวมอยู่ในวงดนตรีตะวันตก - เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงรวมอยู่ในวงดนตรีไทย - วงดนตรีตะวันตกบรรเลงเพลงไทย - วงดนตรีตะวันตกบรรเลงบางส่วนหรือบางทำนองของเพลงไทย - เพลงไทย/เสียงเครื่องดนตรีไทยผลิตจากเครื่องดนตรีอิเลคทรอนิก	- ความแปลกใหม่ของเสียงดนตรี รูปแบบการบรรเลง และวิธีการนำเสนอ - ตอบสนองรสนิยมของคนส่วนใหญ่ในสังคม - นักดนตรีและศิลปินสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานได้ง่าย - ประชาชนเข้าถึงผลงานและแหล่งข้อมูลได้สะดวก - กระบวนการนำเสนอในเชิงธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิงธุรกิจบันเทิง - ขับเคลื่อนด้วยระบบทุนนิยมและระบบสื่อสารมวลชน - ความเจริญก้าวหน้า

ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย	ผู้สร้างสรรค์ผลงาน	รูปแบบและการสร้างสรรค์ผลงาน	การประกอบสร้างความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม
		- การผสมผสานเครื่อง ทำนองของบทเพลง เนื้อร้องของดนตรีไทย ตะวันตก ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีชาติพันธุ์ และดนตรีโลก - การนำแนวคิด หลักการ ความเชื่อ ค่านิยม ขนบ ธรรมเนียม ประเพณี วิถีการดำเนินชีวิตมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน	ทางเทคโนโลยีและระบบการสื่อสาร
	บุคลากรทางการศึกษา		- ผลิตและเผยแพร่ในรูปแบบของเอกสาร ตำรา หนังสือหลักการทางวิชาการ - แนวปฏิบัติในระบบราชการหรือนโยบายรัฐ - กิจกรรม โครงการและเวทีนำเสนอและแลกเปลี่ยนความรู้

2. **ดนตรีไทยร่วมสมัย: บริบททางวัฒนธรรม**

ดนตรีไทยร่วมสมัยตามแนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยมไม่ได้เป็นเพียงแค่ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายใต้บริบททางสังคมและความนิยมของผู้คนตามกระแสแต่เพียงเท่านั้น แต่ปรากฏการณ์ดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นทั้งจากอดีตและสืบเนื่องเรื่อยมากระทั่งถึงปัจจุบัน คือพื้นที่ที่สำคัญในการศึกษา วิเคราะห์ และทำความเข้าใจกับปรากฏการณ์ดังกล่าวที่เกิดขึ้น ซึ่งจากเก็บรวบรวมข้อมูลที่นำมาสู่การวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ประกอบหรือบริบททางวัฒนธรรมที่อุดมอยู่ในดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งจากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ตัวแทนวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียง และยังคงมีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยอย่างต่อเนื่องในปัจจุบัน ได้แก่ วงฟองน้ำ วงกอไผ วงสไบ วงโจงกระเบน วงเพชรจรัสแสง วงดนตรีไทยร่วมสมัยกรุงเทพมหานคร (BTC) และวงเก่งธชย ประทุมวรรณ สามารถนำเสนอข้อมูลสำคัญที่เป็นบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยแบ่งออกเป็นประเด็นได้ดังนี้

2.1 แนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัย จากการเก็บรวบรวม วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลในประเด็นเรื่องแนวคิดของการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยในปัจจุบัน สามารถแบ่งออกเป็น 4 แนวคิด ได้แก่

1) แนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากความต้องการในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี โดยอาจกล่าวได้ว่าวงดนตรีไทยร่วมสมัยทุกวงดนตรีที่มีการนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์นั้น ต่างมีกระบวนการในการทดลอง ค้นหา หรือมีความพยายามในการสร้างจุดเด่นหรือจุดขายให้แก่ผลงานของวงตนเองทั้งสิ้น แต่วงที่ถือว่าเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถูกกล่าวถึงและมีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งยุคเริ่มแรกของการปรากฏขึ้นของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งถึงแม้จะมีวงดนตรีบางวงที่มีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยอยู่ก่อนหน้าและอยู่ในยุคสมัยเดียวกัน เช่น วงดนตรีภาคีวัดอรุณ วงโปรมูสิกา แต่ก็ไม่ได้มีการกล่าวถึงหรือนำมาใช้เป็นต้นแบบของการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยได้เทียบเท่ากับวงในที่นี้ คือ วงฟองน้ำ

วงฟองน้ำเป็นวงดนตรีแนวทดลองที่เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2523 ภายใต้การประสานความร่วมมือในการสร้างสรรค์ผลงานโดยครูบุญยงค์ เกตุคง ครูดนตรีไทยหัวก้าวหน้าคนสำคัญแห่งวงการดนตรีไทย กับนักดนตรีชาวอเมริกันนามว่าบรูซ แกสตัน ที่มีอุดมการณ์ไปในทิศทางเดียวกันที่จะสร้างสรรค์ทางเลือกใหม่ของการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี และทิศทางใหม่ของวงการดนตรีไทย ด้วยการทดลองทั้งการใช้วิธีการในการผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ตลอดจนแนวคิดและหลักการทางปรัชญาอันเป็นรากฐานคู่ขนานระหว่างโลกตะวันตกและตะวันออก แต่สามารถเชื่อมร้อยกันได้ด้วยวิถีของดนตรีในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยก่อนที่จะได้มาซึ่งผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยจากผลงานของวงดนตรีฟองน้ำนั้น บรูซ แกสตัส ไม่ได้มีเพียงแค่ความกล้าที่จะทำการทดลองจับวัตถุดิบที่เรียกว่าดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ซึ่งเป็นทักษะและความรู้ที่มีอยู่ในตัวของบรูซ มาใช้ในการสร้างสรรค์แต่เพียงเท่านั้น แต่ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของบรูซนั้น คือการนำตัวเองเปลี่ยนผ่านมาสู่การเป็นคนในวัฒนธรรมดนตรีไทย ทั้งจากการศึกษาด้วยตนเอง สังเกต วิเคราะห์ และการฝากตัวเป็นศิษย์ของครูดนตรีไทยคนสำคัญที่มีความรู้ความสามารถในการถ่ายทอดทั้งความสามารถด้านการบรรเลงดนตรีไทย และหลักการแนวคิดทฤษฎีอันอุดมอยู่ในดนตรีไทยให้แก่บรูซอย่างบริบูรณ์ กระทั่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่หลากหลายของบรูซ และวงฟองน้ำ ตั้งแต่เริ่มต้นที่ปรากฏเป็นผลงานชื่อฟองน้ำ ที่ได้มีการบันทึกเสียงในปี พ.ศ.2525 กระทั่งผลงานต่างๆ ที่หลากหลายมาถึงปัจจุบัน

อานันท์ นาคคง (2556) ได้กล่าวถึงกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีทดลองของบรูซ แกสตัน ว่า ก่อนที่บรูซจะประสานความร่วมมือในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในแบบฉบับของวงฟองน้ำนั้น บรูซเคยทดลองสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่เป็นไปในแนวทางของการนำเพลงไทย เช่น เพลงเขมรพายเรือ เพลงเขมรตำข้าว เพลงเขมรเหนือ เพลงเขมรใต้ มาบรรเลงด้วยดนตรีแนวแจ๊สและบลูส์ โดยขณะนั้นเป็นการรวมวงกับกลุ่มนักดนตรีของบริษัทบัตเตอร์ฟลาย ที่ประกอบด้วยจิรพรรณ อังศวานนท์ กฤษณ์ โชคทิพย์พัฒนา อนุวัฒน์ สืบสุวรรณ และบรูซ แกสตัน กระทั่งในภายหลังได้มีการเชิญครูบุญยงค์ เกตุคง เข้ามาร่วมอยู่ในบริษัท จึงถือเป็นจุดกำเนิดของการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นไปในแนวทางของดนตรีไทยร่วมสมัย และได้กลายเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถือเป็นต้นธารให้แก่ทั้งวงดนตรีและนักดนตรีศิลปินที่มีแนวทางในการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัยสืบต่อมา

วงดนตรีที่แม้จะมีการก่อตั้งมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2524 และมีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นจำนวนมากอย่างวงกอไผ่ ยังเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยอีกวงหนึ่งที่นิยามตนเองว่าเป็นวงดนตรีที่ยังอยู่ในช่วงเวลาของการทำดนตรีทดลอง (Experimental Music) อยู่ตลอดเวลา และนอกจากนั้นแล้ววงดนตรีร่วมสมัยอื่นๆ ที่เกิดขึ้นในภายหลังแม้จะมีเงื่อนไขในการจัดตั้งวงที่แตกต่างไปจากวงดนตรีฟองน้ำ ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการทดลองแล้วนั้น วงดนตรีต่างๆ ที่เกิดขึ้นจากปัจจัยและเงื่อนไขอื่นนั้น ต่างยังคงมีการสร้างสรรค์หรือทดลองในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งจากวัตถุดิบและแนวคิดที่มีความแตกต่างหลากหลาย เพื่อให้เกิดนวัตกรรมหรือทางเลือกใหม่ทางดนตรีไทยร่วมสมัย ในการสร้างความบันเทิงและสร้างความน่าสนใจให้กับวงดนตรีของตัวเองอยู่ตลอดเวลา

2) แนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการดำเนินแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานตามวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นก่อนและมีชื่อเสียงมาใช้เป็นต้นแบบ โดยแนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยในลักษณะของการนำวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เคยเกิดขึ้นมาก่อน โดยเฉพาะเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้รับความนิยมหรือมีชื่อเสียงในวงกว้างของสังคมมาใช้เป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น จากการศึกษาพบว่า ผู้ก่อตั้งหรือผู้มีบทบาทสำคัญของวงดนตรีทุกวงดนตรีจะมีการจัดตั้งวงดนตรีของตนที่เป็นไปในลักษณะเช่นเดียวกันนี้ โดยการนำวงที่มีการก่อตั้งและประสบความสำเร็จมาใช้เป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งผู้วิจัยถือว่าวงต่างๆ ที่เกิดขึ้นอยู่ก่อนหน้านั้นถือเป็นสัญลักษณ์หรือผู้บุกเบิกที่สำคัญในการเปิดประตูหรือพื้นที่ให้กับการสร้างสรรค์ดนตรีที่เป็นไปในแนวทางของดนตรีไทยร่วมสมัย อาทิ วงฟองน้ำ จะเป็นต้นแบบในการจัดตั้งวงและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย

ให้กับ วงกอไผ่ วงสไบ วงโจงกระเบน วงเพชรจรัสแสง วงดนตรีไทยร่วมสมัยกรุงเทพมหานคร วงต้นกล้า-การระเกด เป็นต้นแบบให้กับวงกอไผ่ วงบอยไทย เป็นต้นแบบให้กับวงสไบและวงโจงกระเบน นอกจากนั้นแล้วยังพบว่าที่มาของวงตลอดจนการนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงที่ทำการศึกษาและอาจรวมถึงวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงอื่นๆ ด้วยนั้น นอกจากจะมีวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีอยู่ก่อนหน้ามาใช้เป็นต้นแบบหรือแบบอย่างในการก่อตั้งวงและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น ยังมีทั้งตัวบุคคล และพื้นฐานความรู้และประสบการณ์ทางดนตรีที่แต่ละคนในแต่ละวงจะมีประสบการณ์มาอยู่ก่อนหน้าแล้ว และถือว่าปัจจัยเหล่านั้นมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการจัดตั้งและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของตน เช่น วงฟองน้ำ เป็นการนำความรู้เดิมด้านดนตรีตะวันตกตลอดจนหลักการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานที่บรูซ แกสตัน ได้รับการศึกษาเมื่อครั้งศึกษาอยู่ที่ประเทศอเมริกา จากครูผู้สอนคนสำคัญคือจอห์น เคจ (John Cage) และชาร์ล ไอวฟ์ (Charl Ive) จากนั้นเมื่อเดินทางมายังประเทศไทยก็ได้รับความรู้จากครูดนตรีไทยหลายท่านที่ทำการถ่ายทอดความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ตลอดจนความสนใจด้านหลักปรัชญาและแนวคิดทางตะวันตกและศาสนาพุทธ

> “บรูซ แกสตัสได้แนวคิดดนตรีศิลปะจากจอห์น เคจ (John cage) เช่น การออกแบบเสียงโดยใช้ตรรกะ chance operation ต่อมาเป็นงานในแนวทางพุทธปรัชญา เป็นลูกศิษย์ของนักประพันธ์เพลงหัวก้าวหน้าและนักปรัชญาดนตรีชื่อ ชาร์ล ไอวฟ์ (Charl Ive)” (อานันท์ นาคคง, 2556)

วงกอไผ่เป็นการนำความรู้เดิมด้านดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นบ้านดนตรีพื้นเมืองและความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม ที่เป็นผลมาจากการสั่งสมประสบการณ์ของสมาชิกแต่ละคนในวงดนตรีมีมาตั้งแต่ต้น ผนวกกับความหลากหลายของศิลปวิทยาการที่สมาชิกแต่ละคนของวงฟองน้ำมีความถนัดและการประกอบอาชีพที่หลากหลาย เช่น ครูอาจารย์ วิศวกร แพทย์ สื่อมวลชน นักเขียน สถาปนิก กวี วิศวกรด้านเสียง นักธุรกิจ นักดนตรี รวมทั้งศิลปินที่อยู่ทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังวงดนตรีที่ประสบความสำเร็จในประเทศไทย

วงสไบและวงโจงกระเบนโดยมีสมนึก แสงอรุณ เป็นผู้อำนวยการผลิตทั้งเรียบเรียงเสียงประสานทางดนตรี และการออกแบบการนำเสนอผลงานของวงดนตรี สมนึกกล่าวว่าในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยของวงสไบและวงโจงกระเบนนั้น ได้นำ

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของบรูซ แกสตัน ที่ได้ก่อตั้งและสร้างสรรค์ผลงานของวงฟองน้ำมาเป็นแนวทาง ตลอดจนการได้มีประสบการณ์ร่วมในการที่เคยเป็นนักดนตรีของทั้งวงฟองน้ำ วงกอไผ่ และวงบอยไทย ที่ทำให้สมนึกได้มีโอกาสในการตักตวงประสบการณ์ ความรู้ ตลอดจนแนวคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยให้กับวงสไบและวงโจงกระเบน กระทั่งได้นำความรู้ต่างๆ เหล่านั้นมาศึกษา เรียนรู้ และนำไปสู่ความพยายามที่สร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างออกไปจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เคยมีอยู่ก่อนหน้า

> “การสร้างสรรค์ผลงานของวงสไบและวงโจงกระเบนผมดูแบบอย่างจากวงฟองน้ำ วงกอไผ่ และวงบอยไทย และผมเคยเป็นนักดนตรีที่เล่นให้กับวงดนตรีไทยร่วมสมัยระดับตำนานเหล่านี้ ผมเอาประสบการณ์ที่เข้าร่วมกับวงต่างๆ เหล่านี้มาสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งผมพยายามที่จะดูวงต่างๆ ที่สร้างสรรค์ผลงานแล้วพยายามทำผลงานให้แตกต่าง แต่มีสไตล์เป็นของตัวเอง” (สมนึก แสงอรุณ, สัมภาษณ์, 2566)

เช่นเดียวกันกับวงเพชรจรัสแสง วงดนตรีไทยร่วมสมัยกรุงเทพมหานคร (BTC) และวงดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งธชย ต่างก็มีต้นแบบในการก่อตั้งและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยของตนเองเช่นเดียวกัน โดยวงเพชรจรัสแสงนอกจากจะมีวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เคยมีการจัดตั้งและแสดงผลงานในยุคแรกๆ เพื่อใช้ในการศึกษาแล้วแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น วงเพชรจรัสแสงยังได้นำแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย ตลอดจนแนวคิดในการออกแบบผลงานการแสดงของวงเพชรจรัสแสงจากนักคิด นักวิชาการ และศิลปินที่มีชื่อเสียงในศาสตร์อื่นที่ใกล้เคียงกัน อาทิ การได้ความรู้และแนวคิดแบบทะลุกรอบความรู้ในแบบฉบับเดิมไปสู่พื้นที่ใหม่ทางความคิดจากสุจิตต์ วงษ์เทศ เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ และภัทรวดี มีชูธน รวมถึงการไม่ละเลยที่จะฟังและพิจารณาผลงานต่างๆ จากฝีมือการสร้างสรรค์ของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีผลงานนำเสนอร่วมสมัยอยู่ด้วยในปัจจุบัน

> “จากที่ผมเคยมีแนวคิดเดิมๆ ในการทำงานดนตรีไทยร่วมสมัย แต่พอผมได้พบกับอาจารย์สุจิตต์ วงษ์เทศ อาจารย์เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ และครูเล็ก ภัทรวดี มีชูธน ท่านเหล่านี้ทำให้ผมทะลุกรอบความคิดแบบเดิมๆ ทำให้ผมรู้จักทำงานที่หลากหลาย มีวิธีนำเสนอในมุมมองใหม่ๆ นอกจากนั้นผมก็ต้องฟังคนอื่นๆ ให้มาก เพื่อให้ผลงานของผมมีการสร้างสรรค์ผลงานที่หลากหลายมากขึ้น” (พงศ์พันธ์ เพชรทอง, สัมภาษณ์, 2566)

ธีรวัฒน์ นพเสาร์ กล่าวถึงวงดนตรีไทยร่วมสมัยของกรุงเทพมหานครว่า ในการสร้างสรรค์ผลงานต่างๆ ของวงดนตรีไทยร่วมสมัยกรุงเทพมหานครนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีวงต่างๆ เป็นแบบอย่างเพื่อพิจารณาผลงานที่วงดนตรีไทยร่วมสมัยต่างๆ ได้นำเสนอไว้ จากนั้นในการสร้างสรรค์ผลงานของวงตนเองก็จะต้องพยายามที่จะสร้างความแตกต่างเพื่อเป็นจุดขาย หรือสร้างความโดดเด่นให้กับวงดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้การดูแลของตน

> “ผมจะฟังเพลงที่หลากหลายจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยต่างๆ ที่มีอยู่ ซึ่งวงต่างๆ เหล่านั้นจะมีจุดขาย จุดเด่นของแต่ละวงที่แตกต่างกัน เช่น เพลงค้างคาวกินกล้วย ผมคิดว่ามีการทำมาแล้วหลายร้อยเวอร์ชั่นจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยต่างๆ ที่เคยทำมาก่อน นั่นคือโจทย์สำคัญว่าถ้าเราจะทำวงดนตรีไทยร่วมสมัยขึ้นมา ผลงานของเราจะทำอย่างไรให้แตกต่างไปจากเดิม หรือหนีไปจากของเดิมให้ได้” (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, สัมภาษณ์, 2566)

สำหรับเก่งธชย ประทุมวรรณ ได้ให้ทัศนะไปในทิศทางเดียวกันในการพิจารณาวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เคยมีการจัดตั้งเป็นวงดนตรีไทยอยู่ก่อนหน้า ทั้งวงฟองน้ำ วงกอไผ่ และวงต่างๆ แต่เก่งธชย เลือกที่จะสร้างสรรค์รูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยของตนเองที่แตกต่างออกไปจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีอยู่แต่เดิมหรือที่มีอยู่ โดยเก่งธชย จะมุ่งเน้นในการยึดแบบอย่างของการนำเสนอผลงานจากศิลปินต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือเลดี้กาก้า (Lady GaGa) ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะในการนำเสนอผลงานที่มีความอลังการ เหนือจินตนาการและความคาดหมายจากผลงานต่างๆ ที่มีอยู่ในประเทศไทย หรือการได้พบกับภัทรวดี มีชูธน ที่เป็นบุคคล

สำคัญในการเปิดมุมมองและเปลี่ยนวิธีคิดในการทำสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งธชย ให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

> “เก่งจะเน้นดูงานของศิลปินต่างประเทศ พวกเลดี้กาก้าอะไรพวกนี้ เพราะศิลปินพวกนี้จะมีผลงานที่อลังการ โอเวอร์ มีจินตนาการที่ไปไกลกว่างานที่ประเทศไทยเคยทำ รวมทั้งเก่งเค้าก็จะชอบทำงานแบบนี้มาแล้วตั้งแต่สมัยยังเด็ก” (ปกรณ์ หนูยี่, สัมภาษณ์, 2566)

3) แนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากคำสั่งการของผู้มีอำนาจหรือความต้องการของผู้เสพภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมร่วมสมัย โดยแนวคิดดังกล่าวนี้จะเป็นการจัดตั้งวงดนตรีและสร้างสรรค์ผลงานจากเดิมที่เคยมีอยู่เฉพาะวงดนตรีบางประเภท แต่ด้วยคำสั่งของผู้บังคับบัญชา ตลอดจนบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะจากความต้องการของผู้เสพผลงานทางดนตรีที่มีความหลากหลายและเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ดังนั้น ด้วยมูลเหตุและปัจจัยสำคัญดังกล่าวนี้จึงส่งผลให้วงดนตรีจากเดิมที่เคยมีผลงานการนำเสนอเฉพาะบางรูปแบบ จึงต้องมีการก่อร่างวงดนตรีเพิ่มเติมให้เป็นไปในแบบฉบับของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ดังตัวอย่างของวงดนตรีไทยร่วมสมัยกรุงเทพมหานคร ซึ่งแต่เดิมนั้นวงดนตรีของกรุงเทพมหานคร หรือวงดนตรีภายใต้สังกัดกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร ได้มีการจัดแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนของดนตรีไทย และส่วนของดนตรีตะวันตก ที่ต่างฝ่ายต่างทำหน้าที่ในการบรรเลงและบริการประชาชน หน่วยงาน และองค์กรต่างๆ ด้านดนตรีแบบแยกส่วนงานกัน และเมื่อผู้รับบริการทั้งที่เป็นกิจกรรมภายใต้หน่วยงานต้นสังกัดของกรุงเทพมหานคร และงานกิจกรรมอื่นๆ ที่ให้ความอนุเคราะห์ให้วงดนตรีไทยของกรุงเทพมหานครไปบรรเลงดนตรี มีความต้องการฟังดนตรีในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย แต่มีอุปสรรคคือฝ่ายของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกไม่สามารถที่จะมาฝึกซ้อมหรือสร้างสรรค์ผลงานร่วมกันได้ ดังนั้น ผู้บังคับบัญชาหรือหัวหน้าจึงได้มีคำสั่งให้สร้างสรรค์วงดนตรีประเภทดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดขึ้น ในฝ่ายของดนตรีไทย

> “วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครมีการก่อตั้งมานานแล้ว แต่งานที่ทำเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัยเริ่มมีมาประมาณ ๗ - ๘ ปีที่ทำจริงจัง แต่ก่อนนั้นมีอยู่บ้าง แต่ยังไม่ชัดเจนเพราะส่วนใหญ่จะเล่นดนตรีไทย แล้ว

> ยังทำดนตรีไทยร่วมสมัยไม่ได้มาก เพราะ วง กทม. มีส่วนของดนตรีไทยและดนตรีสากล แต่ละหน่วยจะมีงานแน่นเลยไม่ได้มาเจอกัน จึงไม่ได้สร้างงานที่รวมกันทั้งไทยและสากล จากนั้น อ.ไชยชนะ เต๊ะอ้วน ที่เป็นหัวหน้ามีความคิดว่าควรจะมีการทำวงดนตรีไทยร่วมสมัยขึ้นในฝ่ายของดนตรีไทย เพราะเวลาไปงานต่างๆ ทาง กทม. ก็จะแจ้งมาว่าให้ทำดนตรีเป็นแบบดนตรีไทยร่วมสมัย แล้วเวลาไปออกงานในที่ต่างๆ คนฟังก็จะขอเพลงที่เป็นดนตรีไทยสมัยใหม่ ต่อมาเลยได้มีการทำวงดนตรีไทยร่วมสมัยขึ้นในฝ่ายของดนตรีไทย" (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, สัมภาษณ์, 2566)

4) แนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากความต้องการในการหารายได้และการประกอบอาชีพ อาจกล่าวได้ว่าวงดนตรีไทยร่วมสมัยทุกวง โดยเฉพาะวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีสมาชิกของวงเป็นนักดนตรีหรือศิลปินที่จะต้องหล่อเลี้ยงตนเองด้วยการเล่นดนตรีเป็นอาชีพหลักนั้น จำเป็นที่จะต้องมีการจัดตั้งวงดนตรีที่อยู่ภายใต้ความต้องการของการหารายได้ให้กับตนเองและสมาชิกของวง รวมทั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่แม้หัวหน้าวงหรือสมาชิกของวงจะมีรายได้หลักทั้งการประกอบอาชีพอื่นๆ นอกเหนือจากการเป็นนักดนตรีในวงดนตรีไทยร่วมสมัย และผู้ที่มีอาชีพเป็นนักดนตรีประจำหน่วยงานของภาครัฐที่มีรายได้เป็นเงินเดือนประจำแล้วนั้น ความต้องการในการหารายได้เพิ่มเติมหรือการมีอาชีพเสริมนั้น ถือเป็นปัจจัยสำคัญในการทำให้เกิดการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ เป็นจำนวนมาก ดังจะเห็นได้จากวงดนตรีไทยเพชรจรัสแสง ที่พงศ์พันธ์ เพชรทอง เจ้าของวงที่ได้ให้ทัศนะที่สำคัญในการจัดตั้งวงเพชรจรัสแสง เพื่อการประกอบอาชีพเสริมในการหารายได้เพิ่มเติมให้กับตนเองและสมาชิกในครอบครัว แม้ตนเองจะมีอาชีพหลักในการเป็นนักดนตรีประจำกรมศิลปากรอยู่แล้วก็ตาม แต่ด้วยพื้นฐานของความรู้และความสามารถตลอดจนแรงขับเคลื่อนที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเพื่อประกอบเป็นธุรกิจ ดังนั้น นอกจากพงศ์พันธ์จะทำหน้าที่สำคัญอย่างไม่บกพร่องในการเป็นข้าราชการประจำกรมศิลปากรแล้วนั้น พงศ์พันธ์ยังรับหน้าที่สำคัญในการเป็นหัวหน้าวงเพชรจรัสแสง ในการออกแบบ วางแผน สร้างสรรค์ และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยอย่างจริงจัง และครบวงจรทั้งทางด้านดนตรี การแสดงนาฏศิลป์ และผลงานอื่นๆ อีกมากมายตามที่ผู้บริโภคหรือผู้ว่าจ้างต้องการ

เช่นเดียวกันกับแนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งธชย ประทุมวรรณ ที่สามารถกล่าวได้ว่าตัวของหัวหน้าวงคือเก่งธชยนั้น เป็นศิลปิน ดารา นักแสดง และ

นักดนตรีอาชีพ ดังนั้น การหารายได้ที่จะเกิดขึ้นจากการจัดตั้งและนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญที่ทำให้เกิดวงดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งธชย และเป็นแรงผลักดันที่สำคัญที่ทำให้เก่งธชย จะต้องมีกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งที่มีจุดเด่นที่น่าสนใจ เป็นที่จดจำของผู้เสพหรือตลาด และต้องนำมาซึ่งรายได้ในการหล่อเลี้ยงตนเองและสมาชิกของวง ดังที่ปกรณ์ หนูยี่ (สัมภาษณ์, 2566) กล่าวถึงแรงบันดาลใจหลังจากที่เก่งธชยเป็นที่รู้จักแก่ผู้คนในสังคมวงกว้างจากการเข้าร่วมเวทีการประกวดในรายการต่างๆ และเป็นที่รู้จักมากที่สุดจากการได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับหนึ่งจากการประกวดในรายการเดอะวอยซ์ไทยแลนด์ (The Voice Thailand) ความสรุปได้ว่า ความเป็นศิลปินของเก่งธชย ในการที่จะต้องค้นหาตัวตนหรือเอกลักษณ์หรือจุดขายของเก่งนั้น ได้มีการเปรียบเทียบกับศิลปินคนอื่นๆ ที่ถือว่าเป็นต้นแบบ (Model) ของประเทศไทย อาทิ เมื่อกล่าวถึงเพลงไทยสากล ผู้ที่คนทั่วไปต่างนึกถึงคือ เบิร์ด ธงชัย แมคอินไตย หรือเมื่อกล่าวถึงผู้ที่มีผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ ผู้คนก็จะกล่าวถึงเอกชัย ศรีวิชัย ดังนั้น ด้วยประเด็นดังกล่าวที่เป็นแนวคิดในการออกแบบและวางแผนในการประกอบสร้างเอกลักษณ์ความเป็นเก่งธชย จึงทำให้เก่งธชย มีการสร้างความน่าสนใจหรือจุดขายของการเป็นศิลปินที่จะนำเสนอความเป็นไทยในแบบฉบับร่วมสมัย ความเป็นสากลที่มีรากฐานอยู่บนความเป็นไทยที่ผู้เสพสามารถแตะต้องหรือเข้าถึงได้ง่าย ตลอดรวมถึงความสามารถในการที่จะปรับหรือประยุกต์ผลงานและการนำเสนอผลงานให้เข้ากับศิลปวัฒนธรรมความเป็นไทยทั้งสี่ภาคด้วยการนำเสนอจากคนรุ่นใหม่ ดังนั้น ประเด็นต่างๆ เหล่านี้จึงถือเป็นจุดขายหรือจุดเด่นที่สำคัญของเก่งธชย ประทุมวรรณ ในการหารายได้ให้กับตนเองและสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยของตนเอง

สมนึก แสงอรุณ (สัมภาษณ์, 2566) เป็นอีกคนหนึ่งที่ยึดอาชีพหลักในการเป็นนักดนตรีและศิลปินอิสระ ทั้งในบทบาทของการเป็นศิลปินรับเชิญให้แก่วงดนตรีต่างๆ และทำหน้าที่ในการดูแลรับผิดชอบวงดนตรีไทยร่วมสมัย 2 วง คือ วงสไบและวงโจงกระเบน แต่เดิมที่สมนึกเคยประกอบอาชีพประจำในหน่วยงานราชการ แต่ด้วยวิถีการดำเนินชีวิตในเส้นทางสายศิลปินและการเป็นนักดนตรีไม่ได้เอื้ออำนวยให้สมนึกสามารถรับผิดชอบในงานทั้งสองบทบาทได้เท่ากัน ดังนั้น สมนึกจึงลาออกจากงานประจำก้าวเข้าสู่การเป็นศิลปินและนักดนตรีอิสระเต็มตัว จากการให้ข้อมูลของสมนึก แสงอรุณ ในฐานะของการก้าวออกจากงานประจำมาสู่การเป็นศิลปินที่จะต้องมีรายได้จากการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานด้วยตนเอง สมนึกกล่าวว่าเป็นความท้าทายอย่างหนึ่งที่จะต้องมีการพัฒนาตนเองอยู่ตลอดเวลา เพื่อการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีในรูปแบบต่างๆ ให้เป็นที่นิยมแก่คนทั่วไปในสังคม โดยเฉพาะกลุ่มผู้ที่เสพผลงาน

ทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ให้เกิดความพึงพอใจ และความไว้วางใจในการนำเสนอผลงาน และจะได้นำมาสู่การสร้างรายได้ให้กับตนเองและสมาชิกของวงดนตรี ทั้งนี้ สมนึกได้กล่าวเพิ่มเติมว่า ในบางช่วงเวลาของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ถือว่าเป็นการสร้างรายได้ให้กับตนเองและสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ตนเองดูแลรับผิดชอบอยู่ในแบบมีรายได้เป็นกอบเป็นกำ ดังนั้น ในการสร้างสรรค์ผลงานหรือการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยของสมนึกจึงมีที่มาในการที่จะมีอิสระในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงาน ตลอดจนการหารายได้ให้กับตนเอง ครอบครัว และสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยได้อย่างเป็นอิสระต่างจากการทำงานประจำ หรือไม่สามารถที่จะทำงานประจำร่วมด้วยได้ เพราะจะทำให้ภาระงานทั้งสองอย่างนั้นไม่เอื้ออำนวยให้แก่กัน

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าปัจจัยที่ส่งผลต่อการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยในแต่ละวงนั้น มีความแตกต่างหลากหลายกันออกไป ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับบริบทแวดล้อมและมูลเหตุปัจจัยต่างๆ ที่ส่งผลให้วงดนตรีไทยร่วมสมัยแต่ละวงได้ทำการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยขึ้น ทั้งจากความต้องการในการที่จะทดลองสร้างเสียงใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคมด้วยการผสมผสานทั้งจากเครื่องดนตรีและแนวความคิดจากโลกตะวันตกและตะวันออก การจัดตั้งวงดนตรีที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เคยสร้างสรรค์มาอยู่ก่อนหน้า ให้เป็นแบบอย่างในการจัดตั้งวงและสร้างสรรค์ผลงานของตน ทั้งที่ผลงานนั้นมีความคล้ายคลึงหรือเป็นไปในแนวทางเดียวกัน กับการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ที่มีความแตกต่างไปจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เป็นต้นฉบับ การก่อตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากใบสั่งของหัวหน้าหรือแรงกดดันทางสังคม ที่มีความต้องการจะเสพผลงานที่แตกต่างไปจากดนตรีไทยในแบบฉบับเดิม นำมาสู่การสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของสมาชิกของวงดนตรีที่แต่เดิมเคยบรรเลงในแนวทางของดนตรีไทย ปรับเปลี่ยนไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย เพื่อเป็นทางเลือกให้กับผู้ฟังที่เป็นคนนอกวัฒนธรรมดนตรีได้เสพผลงาน และปัจจัยสุดท้ายของการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยคือ การจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยขึ้นเพื่อหารายได้ในการประกอบอาชีพหลักของนักดนตรี

2.2 **สมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัย** วงดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นอีกประเภทหนึ่งของวงดนตรีที่มีการสร้างสรรค์และนำเสนอเสียงจากผู้บรรเลงเครื่องดนตรีที่รวมอยู่ในวงดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งจากการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยในปัจจุบันพบว่าสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยมีการประกอบอาชีพที่หลากหลายอย่างมาก ทั้งการเป็นนักดนตรีหรือศิลปินที่เป็นนักดนตรีโดยเฉพาะที่ไม่มีสังกัดหน่วยงานใด นักดนตรีหรือศิลปินที่สังกัด

หน่วยงานของรัฐและเอกชนที่มีบทบาทและหน้าที่ในการเป็นนักดนตรีประจำหน่วยงานโดยตรง เช่น ครู อาจารย์ พนักงานของหน่วยงานรัฐ นักวิชาการ เป็นต้น และผู้ประกอบอาชีพอื่นๆ ที่ไม่ได้มีความเกี่ยวข้องโดยตรงทางด้านดนตรี แต่เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีประเภทต่างๆ ทั้งดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีอิเล็กทรอนิก ตลอดรวมถึงศิลปินและผู้มีความรู้ความสามารถในด้านอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับการออกแบบสร้างสรรค์ และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย โดยมีความแตกต่างหลากหลายกันออกไปในแต่ละวง หรืออาจกล่าวได้ว่า สมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยในแต่ละวงนั้น มีทั้งสมาชิกของวงดนตรีที่เป็นสมาชิกหลักของวง และสมาชิกชั่วคราวที่เป็นสมาชิกที่มีการจัดตั้งขึ้นเป็นการเฉพาะกิจเพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานชิ้นต่างๆ ในโอกาสและวาระที่แตกต่างกันไป จนไม่สามารถที่จะกำหนดไว้อย่างชัดเจน แต่สมาชิกทุกคนของแต่ละวงดนตรีจะมีบทบาทที่สำคัญในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยด้วยกันทั้งสิ้น

วงฟองน้ำเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยระดับตำนานที่สร้างชื่อเสียงและทำให้คำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นที่รู้จักในทั้งในระดับชาติและนานาชาติ วงฟองน้ำมีสมาชิกของวงดนตรีที่มีความหลากหลายและมีจำนวนมากสลับสับเปลี่ยนกันไปมา สอดคล้องกับอายุของวงดนตรีที่ดำเนินมาอย่างยาวนานเช่นกัน โดยสมาชิกของวงฟองน้ำมีทั้งนักดนตรีไทย นักดนตรีตะวันตก ข้าราชการ พนักงานจากหลากหลายสาขาอาชีพ โดยสามารถแบ่งออกเป็นรุ่นต่างๆ ได้ 4 รุ่น ได้แก่ รุ่นแรก (ช่วงปี พ.ศ.2524 – 2528) สมาชิกของวงฟองน้ำประกอบด้วย บรูซ แกสตัน, บุญยงค์ เกตุคง, บุญยัง เกตุคง, จำเนียร ศรีไทยพันธุ์, จิรพรรณ อังศวานนท์, ประยงค์ กิจนิเทศ, สกล อ่องเอี่ยม , สินนภา สารสาส, โสภณ ซื่อต่อชาติ, โสฬส คุปตรัตน์, อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, ประทักษ์ ประทีปะเสน, แอนดรูว์ ฮีลีย์ และลิฟเว ร็อบบรุคส์ ช่วงที่สอง (ช่วงปี พ.ศ.2529 – 2535) ประกอบด้วยไกวัล กุลวัฒโนทัย, อรรถนพ จันสุตะ, ชัยยุทธ โตสง่า, ละมูล เผือกทองคำ, พิณ เรืองนนท์, เทวัญ ทรัพย์แสนยากร, ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์, อานันท์ นาคคง, จิระเดช เสตะพันธุ์, ดำริห์ บรรณวิทยกิจ, สมชาญ บุญเกิด, ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, สุวิทย์ แก้วกระมล, ปี๊บ คงลายทอง, วรยศ ศุขสายชล, ธีระภู่มณี, วิรัช สงเคราะห์, วิบูลย์ธรรม เพียรพงศ์, นัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์, นพ โสตถิพันธุ์, สมเถา สุจริตกุล, เจริญใจ สุนทรวาทิน, ประเวช กุมุท, อุดม อรุณรัตน์, แจ้ง คล้ายสีทอง ฯลฯ รุ่นที่สาม (ช่วงปี พ.ศ.2536 – 2542) ประกอบด้วย บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธุ์, แมนรัตน์ อรุณรุ่ง, ภานุ กันตะบุตร, สมบัติ สิมหล้า, ธีรดล แกสตัน, ฮาร์วี่ย์ เมสัน, อัลราอัม ลาโบเรียล, เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, ชัยภัค ภัทรจินดา, แอ๊ด คาราบาว หรือยืนยง โอภากุล, พิเชษฐ์ กลั่นชื่น, มานพ มีจำรัส ฯลฯ รุ่นที่สี่ (ช่วงหลังปี พ.ศ.2542 – ปี พ.ศ.2557) นักดนตรีประจำวงฟองน้ำที่ถือเป็นสมาชิกสำคัญของวง

ประกอบด้วย บรูซ แกสตัน, ประสาร วงษ์วิโรจน์รักษ์, มนตรี คล้ายฉ่ำ, สกล บุญศิริ, นวเดช หนูจ้อย, พนมกร ปั้นบุญ, นพพล น้อยเศรษฐ์, พรชัย จันทร์เอม, ภาวัช ศิวะนันท์ และอนิรุจน์ ระเบียบนาวีนุรักษ์ เป็นต้น (จันทิมา นิลทองคำ, 2540 และ อานันท์ นาคคง, 2556) ดังที่กล่าวในเบื้องต้นถึงสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นจะมีความหลากหลายในด้านของจำนวนสมาชิก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานที่ผู้สร้างสรรค์จะสร้างสรรค์ขึ้นมาในรูปแบบใด และมีความหลากหลายมากน้อยเพียงใด ก็จะส่งผลให้สมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยมีจำนวนของสมาชิกหลากหลายตามไปด้วย

วงกอไผ่ประกอบด้วยสมาชิกของวงที่เป็นทั้งนักดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ข้าราชการครู อาจารย์ พนักงานมหาวิทยาลัย ตลอดจนผู้มีความสามารถทางด้านดนตรีและศาสตร์อื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยของวงกอไผ่ที่มีความหลากหลายทั้งรูปแบบและหลักการแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น นักเขียน วิศวกร สื่อมวลชน แพทย์ สถาปนิก นักวรรณกรรม วิศวกรด้านเสียง และนักธุรกิจ ซึ่งจะมีความแตกต่างหลากหลายกันไปตามรูปแบบของผลงานที่สร้างสรรค์และนำเสนอ โดยมีรายชื่อสมาชิกของวงกอไผ่ ประกอบด้วย อานันท์ นาคคง, ทวีศักดิ์ อัครวงษ์, กฤษฎิ์ เลกะกุล, บุญรัตน์ ศิริรัตน์พันธุ์, ชัยภัค ภัทรจินดา, นิรันดร์ แจ่มอรุณ, บรรหาร ปาโล, ปิยะนุช นาคคง, ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์, เกรียงไกร วรีวัฒน์, สมนึก แสงอรุณ, ธนกฤษณ์ อกนิษฐธาดา, ทศพร ทัศนะ, อัครพล อภิโช, เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, ภูริภัส มังกร, บรรชาศักดิ์ พงษ์พรหม, สุพร ชนะพันธ์, อภิชัย เลี่ยมทอง, วโรดม อิ่มสกุล, มนวัฒน์ เงินฉ่ำ, ทนงศักดิ์ รามสงฆ์, ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์, นวราช อภัยวงศ์, ปิยะ แสวงทรัพย์, บุญส่ง ธรรมวานิชย์, อมร พุทธานุ, กนกพร ทัศนะ, อัษฎาวุธ สาคริก, สหรัฐ จันทร์เฉลิม และธีรยุทธ ตุ้มฉาย เป็นต้น (มธุริน เริ่มรุจน์, 2550) นอกจากนั้นอานันท์ นาคคง (2556) ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับสมาชิกของวงกอไผ่ ได้แก่ ธัญนภัทร์ มังกรหิรัญสิริ, อมร พุทธานุ, พรชัย ตรีเนตร, สุกฤษฎิ์ชนม์ พงพ์พรหม, นัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์, นิรันดร์ แจ่มอรุณ, ชัยพร จิตจิตรโกศล, วัชรินทร เฟื่องชูนุช, ศุภกฤษ์ รื่นอุดม และชาญชัย ศรีทองแจ้ง เป็นต้น

สมาชิกของวงสไบและวงโจงกระเบนนั้น สมนึก แสงอรุณ (สัมภาษณ์, 2566) ได้ให้ข้อมูลว่า สมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ตนเองรับผิดชอบทั้งสองวงนั้น จะมีนักดนตรีสลับสับเปลี่ยนไปมาอยู่ตลอด ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับรูปแบบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่จะสร้างสรรค์และนำผลงานไปแสดงในงานต่างๆ แต่โดยปกติวงดนตรีทั้งสองวงจะมีนักดนตรีที่เป็นนักดนตรีหลักของวง และมีนักดนตรีสำรองที่สลับสับเปลี่ยนกันไปตามเพื่อนำเสนอผลงานในโอกาสและสถานที่ต่างๆ โดยสมาชิกของวงสไบและวงโจงกระเบนจะประกอบอาชีพที่หลากหลายทั้งเป็น

นักดนตรีหรือศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีโดยตรง และเป็นศิลปินและนักดนตรีที่สังกัดหน่วยงานราชการ เช่น สังกัดทหารเรือ ทหารบก และนักศึกษาจากสาขาวิชาดนตรีทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกจากสถาบันการศึกษาต่างๆ เข้ามาร่วมเป็นสมาชิกในโอกาสและวาระต่างๆ อยู่บ่อยครั้ง โดยสมาชิกส่วนใหญ่จะเป็นเครือข่ายนักดนตรีที่ใกล้ชิดหรือเป็นลูกศิษย์ของสมนึก แสงอรุณ ทั้งสิ้น

สมาชิกของวงสไบเป็นผู้หญิงล้วนที่ประกอบอาชีพทั้งการเป็นศิลปินหรือนักดนตรีอิสระ ศิลปินหรือนักดนตรีสังกัดหน่วยงานราชการ และนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยต่างๆ โดยมีสมาชิกหลักของวงสไบ ได้แก่ วิริยา แสนเยีย, มธุรินทร์ เริ่มรุจน์, อาภร กระโหมวงศ์, นัฐนันท์ เรืองกิจไพโรจน์, นาดจิต รักษ์งาน, มณีรัตน์ สิงหนาท, และสมกนก ยิ้มสนิท ส่วนสมาชิกของวงโจงกระเบน ส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีสังกัดกองทัพบก กรมศิลปากร และนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยต่างๆ ที่เป็นเครือข่ายและเป็นลูกศิษย์ของสมนึก แสงอรุณ เช่นกัน อาทิ ทรงศักดิ์ เสนีย์พงศ์, ดุสิต เหมือนแย้ม, ธเนศ ฉิมท้วม, ปณริตา ปานไว, อุษา โชติแช่มช้อย, ณกฤศ จิรารัฐพัชร, สุทธิศักดิ์ มีศิริ, ประวิทย์ ดวงแก้ว, นิพนธ์ จริยะตระกูล, วิกรานต์ บุญไชย, เชิดศักดิ์ ฤทธิกรกูล, รุ่งโรจน์ ศรีสังข์, อุษา โชติแช่มช้อย, พศิณ พลมณี, วรนุช คุ้มฉายา, อุทัย คุ้มฉายา, ทศพร โพธิ์ทอง, อนุสรณ์ พ่วงเจริญ, สมเจต โคสี, วานิช ราชาเดช, กฤษ อินสอน, ธีรยุทธ์ พรรณรายน์ และนักดนตรีจากวงสไบที่เข้ามาร่วมบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ของวงโจงกระเบนด้วยในบางโอกาส

วงเพชรจรัสแสง มีสมาชิกของวงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง โดยในช่วงแรกของการก่อตั้งวงเพชรจรัสแสงเป็นการรวมตัวกันระหว่างกลุ่มของนักดนตรีทั้งทางด้านดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นบ้าน และดนตรีอื่นๆ เท่าที่วงเพชรจรัสแสงจะสร้างสรรค์และนำเสนอผลงาน และกลุ่มของนักแสดง โดยในยุคแรกของการก่อตั้งวงเพชรจรัสแสงนั้นสมาชิกของวงเพชรจรัสแสงจะเป็นนักศึกษาที่เป็นเครือข่ายของผู้ก่อตั้งวงคือพงศ์พันธ์ เพชรทอง และพจนา เพชรทอง ผู้เป็นภรรยา โดยนักศึกษาส่วนใหญ่จะเป็นเครือข่ายนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป ทั้งที่เป็นส่วนกลางและส่วนภูมิภาค เป็นการจัดการแสดงทั้งในรูปแบบของดนตรีอย่างเดียวและการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง หรืออาจจะเรียกได้ว่ามีทุกรูปแบบของการแสดงตามที่ผู้จัดหาหรือผู้ว่าจ้างจะต้องการ โดยสมาชิกของวงเพชรจรัสแสงประกอบด้วย พงศ์พันธ์ เพชรทอง, จำลอง ม่วงท้วม, สุวัฒน์ อรรถกฤษณ์, มารุต มากเจริญ, ญาณวุฒิ ดำรงเดชะมนตรี, สุชีพ เพชรคล้าย, อรัญ แสงเมือง, วศิน นคร, ชัยพฤกษ์ สิทธิ, นพดล ป้อมเพชร, และวีรพร จุ่มใจ เป็นต้น กระทั่งวันเวลาเปลี่ยนแปลงไปกระทั่งถึงปัจจุบัน ช่วงหลังของการดำเนินกิจการวงดนตรีไทยร่วมสมัยในนามวงเพชรจรัสแสง ได้มีการสลับสับเปลี่ยนสมาชิกของวงไปจากเดิมอยู่บ้าง เนื่องจากอายุที่มากขึ้นของ

สมาชิกในวงตลอดจนอุปสรรคด้านการเดินทางและภาระงานต่างๆ ที่สมาชิกของวงเพชรจรัสแสงรุ่นแรกจำต้องแยกย้ายกันไปประกอบอาชีพของตนเอง ดังนั้น พงศ์พันธ์ เพชรทอง จึงกล่าวว่ายังคงเหลือสมาชิกหลักๆ ของวงเพชรจรัสแสงในยุคแรกที่ยังคงอยู่ นอกจากนั้นสมาชิกคนอื่นๆ ได้มีการปรับเปลี่ยนไป กระทั่งในปัจจุบันสมาชิกส่วนใหญ่ของวงเพชรจรัสแสงจะเป็นสมาชิกภายในครอบครัวหรือเครือญาติ ซึ่งมีรูปแบบของวงที่กระทัดรัด เหมาะสมกับโอกาสและสถานที่ที่ไม่ใหญ่มาก แต่ทั้งนี้การจัดรูปแบบของวงที่จะเชื่อมโยงไปถึงสมาชิกของวงเพชรจรัสแสงก็จะขึ้นอยู่กับการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานตามที่ผู้ว่าจ้างต้องการที่จะให้วงเพชรจรัสแสงมีการนำเสนอในรูปแบบใด วงเพชรจรัสแสงสามารถดำเนินการจัดรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยร่วมสมัยและดนตรีประเภทต่างๆ ได้ทั้งหมด (พงศ์พันธ์ เพชรทอง, สัมภาษณ์, 2566)

วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) มีสมาชิกของวงดนตรีแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มของนักดนตรีที่สังกัดกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นนักดนตรีที่อยู่ในฝ่ายของดนตรีไทย และกลุ่มที่สองคือกลุ่มนักดนตรีที่ไม่ได้อยู่ประจำหรือสังกัดกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานครเช่นเดียวกับกลุ่มแรก หรือที่เรียกว่า กลุ่มอาสาสมัคร ซึ่งกลุ่มอาสาสมัครนี้จะเป็นนักดนตรีรวมถึงนักแสดงผู้มีความสามารถทางด้านอื่นๆ ที่จะมีการว่าจ้างเป็นรายปี สุดแต่ความต้องการหรือความจำเป็นของกองงานที่จะมาการดำเนินกิจกรรมต่างๆ ขึ้น โดยสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) ประกอบด้วยไชยชนะ เต๊ะอ้วน, ชัยยันต์ คลังศรี, โชคชัย นิลสุวรรณ, ทัศนีย์วรรณ คำศิริ, สมจิตร สมพงษ์, อภิภพ พงษ์พรหม, สุพจน์ ศุขสายชล, สุริยา พงษ์นะเรศ, ธเนตร แสวงศิลป์, ศุภกิจ สมานมิตร, ขวัญดาว ปุณยลภัสกุล, ธนพัชร์ ทัพดี, ธีรวัฒน์ นพเสาร์, ประสิทธิ์ วงษ์นิล, วสันต์ เกตุรง, ถาวร รักษาวงษ์, ธีรเดช อบนวล, เอราวรรณ บุญสนาน, อัครพล พจนารถ, สมพงษ์ จิตรนัย, ภุชชงค์ ขาวจำนงค์, ปรีชา สุขใย, ยอดรัก ทองพึ่งทรัพย์, วรพจน์ แพทย์ปรีชา และจิรพงศ์ โคตุทา เป็นต้น ทั้งนี้ นักดนตรีของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) จะมีความรู้และทักษะความสามารถทั้งทางด้านดนตรีไทยและดนตรีประเภทอื่นๆ ที่หลากหลาย เพื่อสามารถนำไปสู่การสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในรูปแบบต่างๆ ของวงได้อย่างเต็มกำลังความสามารถ (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, สัมภาษณ์, 2566)

สำหรับวงเก่งธชย ประทุมวรรณ นั้น แม้โดยทั่วไปจะมีลักษณะการนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบของศิลปินเดี่ยว แต่ในความเป็นจริงนั้น การนำเสนอผลงานของเก่งธชย มีกระบวนการออกแบบ สร้างสรรค์และนำเสนอโดยสมาชิกคนต่างๆ ของวง ซึ่งสมาชิกส่วนใหญ่จะเป็นเครือข่ายเพื่อนและรุ่นพี่รุ่นน้องที่เป็นเครือข่ายของเก่ง ซึ่งจะเป็นผู้ที่มี

ความรู้และความสามารถที่หลากหลาย และสอดคล้องกับเอกลักษณ์ที่เก่งนำเสนอและรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ต่างๆ ที่เก่งต้องการไปจัดแสดงในงานต่างๆ โดยสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งธชย เป็นฝ่ายเทคนิคที่มีความรู้ความสามารถในด้านต่างๆ ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมไทยประจำกรมศิลปากร ผู้ออกแบบและตัดเย็บเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ทีมงานด้านการออกแบบเสียง (Sound Engineer) โดยในการนำเสนอผลงานแต่ละครั้งนั้น สมาชิกทุกคนจะมีการประชุมร่วมในการวางแผนและออกแบบผลงานให้ได้ตรงตามวัตถุประสงค์ของงานมากที่สุด (ปกรณ์ หนูยี่, สัมภาษณ์, 2566)

จากที่กล่าวในตอนต้นสามารถสรุปได้ว่าผู้ที่ทำหน้าที่ในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยหรือผู้ที่เป็นสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นมีทั้งผู้ที่เป็นนักดนตรีที่ได้รับการศึกษาทางด้านดนตรีโดยตรง ทั้งผู้ที่มีความรู้ทางด้านดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง และดนตรีอื่นๆ ตลอดรวมถึงผู้ที่ไม่ได้เป็นนักดนตรีแต่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรี หรือมีความรู้ความสามารถด้านอื่นๆ ที่สามารถนำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งมีความแตกต่างหลากหลายกันออกไปทั้งในแต่ละวงดนตรีและแต่ละผลงานที่วงดนตรีร่วมสมัยวงต่างๆ จะสร้างสรรค์ผลงานขึ้น ดังนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นพื้นที่ที่สำคัญในการเปิดโอกาสให้กับผู้ที่มีความต้องการในการทดลองและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ให้กับผู้คนในสังคม

2.3 **เครื่องดนตรีหรือวัตถุดิบในการสร้างผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย** กล่าวได้ว่าตามมโนทัศน์หรือความรู้สึกนึกคิดของคนทั่วไปจากนิยามของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น คือการผสมผสานกันระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกเป็นหลัก แต่จากการศึกษาพบว่าเราอาจจะไม่สามารถสรุปได้อย่างชัดเจนว่า เครื่องดนตรีหรือวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นจะประกอบไปด้วยอะไรได้บ้าง ทั้งนี้ จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์และทบทวนจากเอกสารและงานที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่กำหนดไว้นั้น พบว่า เครื่องดนตรีหรือวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นมีความหลากหลายอย่างมาก โดยสามารถจัดแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ได้ดังนี้

1) เครื่องดนตรีไทย
2) เครื่องดนตรีตะวันตก
3) เครื่องดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง

4) เครื่องดนตรีอื่นๆ อาทิ เครื่องดนตรีโลก เครื่องดนตรีอาเซียน เครื่องดนตรีไฟฟ้า โปรแกรมออกแบบเสียงดนตรี โปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี เครื่องดนตรีอิเลกทรอนิกส์

5) การขับร้องไทยและการขับร้องภาษาไทยในรูปแบบตะวันตก

6) เครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

7) วัตถุดิบอื่นๆ ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีแต่นำมาใช้เป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์เสียงในผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย

จากการสร้างสรรค์ผลงานของวงฟองน้ำพบว่ามีการนำเครื่องดนตรีหรือวัตถุดิบประเภทต่างๆ มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นจำนวนมาก ได้แก่ 1) เครื่องดนตรีไทย ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย ปี่ เครื่องหนังหรือเครื่องประกอบจังหวะ ขับร้อง จะเข้ 2) เครื่องดนตรีตะวันตก ประกอบด้วย ไวบราโฟน กีตาร์ เปียโน คีย์บอร์ด ไวโอลิน เชลโล ฮาร์พ กลองชุด โอโบ เบส 3) เครื่องดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง ประกอบด้วย แคน สะล้อ 4) การขับร้องไทย ขับร้องตะวันตก 5) เครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เช่น ระนาดแก้ว จะเข้ป่า 6) วัสดุอื่นๆ ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรี เช่น ท่อน้ำ เป็นต้น ทั้งนี้ จันทิมา นิลทองคำ (2540) ได้กล่าวไว้ว่า นอกจากการนำเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงฟองน้ำแล้วนั้น ประเด็นสำคัญในการที่จะทำให้เกิดเสียงจากวงดนตรีฟองน้ำคือเรื่องของระบบเสียงของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ที่จะต้องมีการออกแบบและวางแผนเพื่อให้เกิดเสียงที่กลมกลืนตามที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการ โดยในยุคแรกของการประสมวงของวงฟองน้ำนั้น วงฟองน้ำจะปรับแต่งเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตก ต่อมาได้นำเครื่องซินธิไซเซอร์ (Synthesizer) ที่เกิดขึ้นในภายหลังด้วยความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี จึงทำให้วงฟองน้ำนำเครื่องดังกล่าวมาในการปรับแต่งเสียงของเครื่องดนตรีไทยโดยให้เป็นระบบเสียงแบบแบ่งครึ่ง เพื่อให้สามารถเปลี่ยนบันไดเสียงของเครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาดเอกที่นำมาใช้เป็นหลักของวงในการสร้างสรรค์ผลงานได้ นอกจากนั้นจะมีการจำกัดเครื่องดนตรีตะวันตกที่จะนำมาใช้ในการประสมวงของวงฟองน้ำ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดเสียงในลักษณะของความเป็นไทย และจะเน้นให้มีการปรับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตกหรือเครื่องดนตรีไฟฟ้าให้เข้ากับเครื่องดนตรีไทยเป็นสำคัญ

วงกอไผ่ ได้มีการนำเครื่องดนตรีและวัตถุดิบต่างๆ ที่มีส่วนสำคัญในการทำให้เกิดเสียงของวงดนตรีไทยร่วมสมัยในนามของวงกอไผ่ที่มีความหลากหลายทั้งเครื่องดนตรีและแนวคิดในการสร้างสรรค์ โดยเครื่องดนตรีไทยที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิมสาย ซออู้ ขลุ่ย กลองแขก ตะโพน เปิงมาง ฉิ่ง เครื่องดนตรี

ตะวันตก ได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า อคูสติกกีตาร์ เบสไฟฟ้า กลองชุด คีย์บอร์ด แซ็กโซโฟน นอกจากนั้นยังมีเครื่องดนตรีพื้นบ้าน พื้นเมือง โปรแกรมดนตรี ดนตรีไฟฟ้า และเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิก โดยเครื่องดนตรีดำเนินทำนองของวงนั้นจะมีการเทียบเสียงเป็นบีแฟลต (Bb) นอกจากนั้นแล้วยังมีการสร้างสรรค์เสียงใหม่ที่ไม่ได้อิงอยู่กับระบบเสียงของดนตรีไทยหรือเสียงของดนตรีตะวันตก แต่เป็นระบบเสียงของดนตรีในวัฒนธรรมอื่น เช่น ระบบเสียงของกาเมลัน อินโดนีเซีย ญี่ปุ่น ดนตรีตะวันออกกลาง และยังขยายพื้นที่ของการสร้างเสียงไปถึงการใช้เครื่องแซมปลิ้ง เครื่องกระทบ และเสียงพิเศษที่เป็นดนตรีโลก (world music) และการทดลองสร้างเสียงใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ การเลือกใช้ซาวด์เอฟเฟค และการจัดวางตำแหน่งลำโพง เพื่อให้เกิดเสียงใหม่ตามแบบฉบับของวงกอไผ่ (อานันท์ นาคคง, 2550)

วงโจงกระเบนและวงสไบภายใต้การดูแลของสมนึก แสงอรุณ ผู้เป็นหัวหน้าวงได้มีการใช้เครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกเป็นหลักในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงาน โดยวงโจงกระเบนประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ เครื่องดนตรีไทย ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฉิ่ง และกลองหรือเครื่องหนัง สำหรับเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน เบส กลองชุด วิโอล่า เชลโล คลาริเนต ทรัมเปต ทรอมโบน ฮอร์น และเปียโน สำหรับวงสไบนั้นจะเน้นหนักไปในการใช้เครื่องดนตรีไทยในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานเป็นสำคัญ โดยเครื่องดนตรีไทยที่ใช้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย ปี่ ขิม เปิงมาง และเครื่องประกอบจังหวะของไทย เป็นหลักของวง (สมนึก แสงอรุณ, สัมภาษณ์, 2566)

วงเพชรจรัสแสง มีการนำเสนอผลงานที่ไม่ใช่เพียงแค่เฉพาะผลงานด้านดนตรีเท่านั้น แต่วงเพชรจรัสแสงมีการแสดงดนตรีประกอบกับการแสดงควบคู่กันไปในหลายงาน ทั้งนี้หากพิจารณาจากผลงานของวงเพชรจรัสแสงพบว่า มีการนำเครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่ ขลุ่ย กระจับปี่ ซอด้วง ซออู้ ฉิ่ง เครื่องประกอบจังหวะ เครื่องดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง เช่น สะล้อ พิณ กลองสะบัดชัย เครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กีตาร์ เบส กลองชุด คีย์บอร์ด การขับร้องไทย การขับร้องไทยสากลในลักษณะของบทเพลงใหม่ที่เป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมในสังคมปัจจุบัน ตลอดจนการนำเครื่องดนตรีอิเลกทรอนิกส์ และโปรแกรมคอมพิวเตอร์ ทั้งทางด้านดนตรีและโปรแกรมอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องเข้ามาใช้ประกอบในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงเพชรจรัสแสง อนึ่งเนื่องจากรูปแบบของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงเพชรจรัสแสงมีความหลากหลาย ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างหรือผู้เสพผลงาน ดังนั้น เครื่องดนตรีตลอดจนวัตถุดิบต่างๆ ในการ

นำมาสร้างสรรค์ผลงานของวงเพชรจรัสแสงจึงมีความแตกต่างหลากหลายกันออกไปในแต่ละวาระและโอกาส (พงศ์พันธ์ เพชรทอง, สัมภาษณ์, 2566)

วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) อีกวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีความหลากหลาย ทั้งนี้ ปัจจัยหลักสำคัญนั้นจะขึ้นอยู่กับความต้องการทั้งจากตัวของผู้ควบคุมวง ความต้องการของผู้เสพผลงานภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป และวาระหรือโอกาสในการนำผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยร่วมสมัยไปใช้ในงานและกิจกรรมทั้งภายในและภายนอกหน่วยงานของกรุงเทพมหานคร ซึ่งมีอยู่อย่างหลากหลายอย่างมาก ดังนั้น เครื่องดนตรีหรือวัตถุดิบในการที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร จึงมีความหลากหลายตามไปด้วย ธีรวัฒน์ นพเสาร์ (สัมภาษณ, 2566) กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่นำมาใช้เป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครโดยสรุปว่า ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครนั้น จะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน ฉิ่ง กรับ กลองยาว เปิงมาง ปี่ ขลุ่ย เครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กีตาร์ เบส กลองชุด เครื่องดนตรีอิเลกทรอนิกส์ โปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี รวมถึงเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น พิณไฟฟ้า กลองเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ ตลอดรวมถึงเครื่องดนตรีจากชาติอาเซียน ในกรณีที่จะต้องสร้างสรรค์ผลงานที่มีความเกี่ยวข้องกับบทเพลงหรือผลงานทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประเทศอาเซียนหรือในงานต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง การสร้างสรรค์ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครก็จำเป็นจะต้องสรรหาและเลือกสรรค์เครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับแนวคิดในงานที่จะไปนำเสนอแล้วสร้างสรรค์ขึ้นเป็นบทเพลง

สำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งธชย นั้น จะไม่ได้มีการใช้เครื่องดนตรีที่ตายตัว หรือมีรูปแบบการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่ตายตัว เนื่องจากภาพลักษณ์ของเก่งธชย จะมุ่งเน้นในการนำเสนอความเป็นนักดนตรีอิสระหรือศิลปินเดี่ยว ที่นำเสนอเสียงหรือการขับร้องในรูปแบบต่างๆ ทั้งการนำเสนอผลงานด้วยการขับร้องจากบทเพลงในอัลบัมที่คนส่วนใหญ่ในสังคมเป็นที่รู้จัก การขับร้องบทเพลงไทยเดิม และการขับเสภา ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นภาพลักษณ์ที่ประชาชนส่วนใหญ่ในสังคมเป็นที่รู้จักและรับทราบถึงอัตลักษณ์ในด้านการขับร้องของเก่งธชย ทั้งนี้ ภาพลักษณ์หรืออัตลักษณ์ด้านการขับร้องของเก่งธชย ที่ได้นำเสนอนี้ ถือเป็นความสามารถและความเชี่ยวชาญที่ติดตัวมาตั้งแต่เดิมของเก่ง ซึ่งจากการสัมภาษณ์ปกรณ์ หนูยี่ (สัมภาษณ์, 2566) หนึ่งในผู้มีบทบาทสำคัญของวงเก่งธชย ทั้งด้านการเป็นที่ปรึกษาในการ

สร้างสรรค์ผลงานและผู้ร่วมในการออกแบบและวางแผนตลอดกระบวนการของวงเก่งธชย ได้ให้ข้อมูลว่า ความสามารถด้านการขับร้องของเก่งนั้น มีมาตั้งแต่ต้นเมื่อครั้งสมัยศึกษาในระดับชั้นมัธยมศึกษา เนื่องจากโรงเรียนที่เก่งเข้ารับการศึกษาในระดับมัธยมนั้น เป็นโรงเรียนที่ให้ความสำคัญกับการพัฒนาศักยภาพของนักเรียนด้านดนตรีไทย ตลอดจนหลังจากที่เก่งธชย สำเร็จการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาแล้วนั้น ได้มีโอกาสไปศึกษาที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จึงทำให้ความสามารถของเก่งในด้านการขับร้อง ได้รับการพัฒนามากขึ้นทั้งในด้านทักษะและแนวคิดในการนำเสนอ เนื่องจากที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จะมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และปลูกฝังความรู้ให้กับนักศึกษาทั้งทางด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกควบคู่กันไป ดังนั้น ด้วยองค์ประกอบดังกล่าวนี้จึงทำให้เก่งธชย มีความรู้และความสามารถตลอดจนมุมมองแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีแปลกใหม่และเป็นที่น่าสนใจแก่คนส่วนใหญ่ในสังคมกระแสหลัก และได้รับความนิยมในที่สุด สำหรับการสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งนั้น จะใช้การขับร้องเป็นหลัก แต่จะใช้เครื่องดนตรีบางชนิดที่เก่งมีความถนัดเข้ามาเป็นองค์ประกอบของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงาน เช่น จะเข้ ซอ ขลุ่ย และกรับ นอกจากนั้นยังจะมีการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการสร้างสรรค์เสียงหรือท่วงทำนองทางดนตรีเป็นเสียงประกอบการขับร้อง (Backing Track) รวมทั้งการบันทึกเสียงของตนเองและเปิดประกอบการขับร้องเพื่อการนำเสนอผลงานในงานต่างๆ อีกด้วย

อาจกล่าวได้ว่าเครื่องดนตรีและวัตถุดิบในการนำมาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่นำเสนอในข้างต้นนี้ ต่างล้วนเป็นผลิตผลที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงทางบริบทของสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง และโดยเฉพาะความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ที่ส่งผลให้เกิดการสร้างนวัตกรรมชนิดใหม่ทั้งในรูปแบบของเครื่องดนตรี อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างเสียงและเสียงดนตรี ตลอดจนส่งผลให้เกิดแนวความคิดและมุมมองที่แตกต่างหลากหลายของนักดนตรีและศิลปิน หรือผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยและดนตรีอื่นๆ ในสังคม รวมถึงเป็นการสร้างความสนใจและทางเลือกใหม่ทางดนตรีให้กับผู้เสพผลงานได้อีกทางหนึ่งด้วย

2.4 หลักการหรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย ของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้ทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลนั้น มีความเหมือนและแตกต่างหลากหลายกันออกไป โดยสรุปหลักการหรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูล สามารถสรุปได้ว่า วงดนตรีไทยร่วมสมัยทุกวงมีความต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่มีความแตกต่างไปจากผลงานเดิม ทั้งที่เป็น

ผลงานเดิมของวงตนเองและผลงานจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงอื่นๆ ทั้งนี้ เพื่อเป็นความท้าทายในการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ของการนำเสนอผลงาน ตลอดรวมถึงการสร้างความน่าสนใจให้กับวงดนตรีของตนเอง อันจะนำมาสู่การได้รับการยอมรับทั้งในสังคมนักดนตรี และสำหรับวงดนตรีที่มีความจำเป็นในด้านการประกอบอาชีพเป็นหลัก ก็จะหมายรวมไปถึงผู้ว่าจ้างที่จะนำไปสู่รายได้ที่จะตามมาในภายหลัง ซึ่งในกรณีของหลักการหรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่กล่าวในข้างต้นนี้ ถือเป็นเฉพาะกรณีของแต่ละวงไป

วงฟองน้ำ หมุดหมายสำคัญในการเปิดพรมแดนระหว่างองค์ความรู้ชุดดั้งเดิมทางด้านดนตรีไทยผ่านการผสมผสานกับแนวคิดใหม่ทางด้านตะวันตก ตลอดจนหลักปรัชญาต่างๆ ของผู้ร่วมก่อตั้งวงดนตรี ผ่านการทดลอง สร้างสรรค์ และนำเสนอ กระทั่งได้กลายเป็นตำนานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้รับการพูดถึงและอ้างอิงมาโดยตลอดสืบเนื่องจากอดีตถึงปัจจุบัน แม้ในด้านหนึ่งแนวคิดหรือหลักการในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงฟองน้ำจะได้รับความนิยม แต่ในขณะเดียวกันในจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดขึ้นจากการทดลองของบรูซ แกสตัน และครูดนตรีชาวไทยนั้น ได้รับการต่อต้านอย่างหนักจากนักดนตรีไทยที่สามารถนิยามได้ว่าเป็นนักดนตรีฝ่ายอนุรักษ์นิยม ซึ่งประเด็นดังกล่าวเคยเกิดขึ้นมาแล้วเมื่อครั้งเกิดวงสังคีตสัมพันธ์ สังคีตประยุกต์ หรือดนตรีไทยประยุกต์ที่สร้างสรรค์โดยกรมประชาสัมพันธ์ แต่เหตุการณ์ดังกล่าวไม่รุนแรงเท่ากับการเกิดขึ้นของผลงานสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยของวงฟองน้ำที่เกิดขึ้นในครั้งนี้ ทั้งนี้ แนวคิดหรือหลักการสำคัญที่วงฟองน้ำนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในช่วงแรกของการสร้างสรรค์ผลงาน คือการนำแนวความคิดที่มีความหลากหลายมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ตลอดจนหลักปรัชญาทางตะวันออกและตะวันตก มาใช้ในการสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นผลงานทางดนตรีที่เมื่อผู้เสพผลงานได้รับฟังแล้วจะเกิดความสบายและผ่อนคลาย จากนั้นบรูซได้ทดลองนำแนวคิดที่หลากหลายจากประสบการณ์และความรู้ที่ตนเองมีอยู่มาทดลองสร้างสรรค์ผลงาน เช่น การนำแนวความคิดของจอห์น เคจ ที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์ผลงานจากการใช้ผลงานหรือองค์ความรู้จากอดีตเป็นแนวทางในการส่งต่อหรือสร้างสรรค์ผลงานในปัจจุบัน มีการผสมผสานเครื่องเดิมที่มีอยู่ ตลอดจนการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีชนิดใหม่เข้ามาใช้ประกอบในวงดนตรี เพื่อให้เกิดเสียงใหม่ที่มีความน่าสนใจ ตลอดรวมถึงการนำคอมพิวเตอร์ซึ่งถือเป็นนวัตกรรมใหม่ในขณะนั้นมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยของวงฟองน้ำ ซึ่งในการนำเทคโนโลยีด้านคอมพิวเตอร์มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงฟองน้ำในครั้งนี้เอง ส่งผลให้วงฟองน้ำได้ค้นพบกับแนวทางหรือ

หลักการในการเทียบเสียงในรูปแบบใหม่ที่เป็นการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่ไม่ได้มีหลักการหรือทฤษฎีทางด้านดนตรีตะวันตกเป็นหลัก ซึ่งนอกจากแนวคิดหรือหลักการในการสร้างสรรค์ผลงานของวงฟองน้ำในเบื้องต้นแล้ว การสร้างสรรค์ผลงานของวงฟองน้ำในภายหลังมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับลักษณะของงานที่วงฟองน้ำจะต้องนำผลงานไปแสดง รูปแบบของบทเพลง หรือปัจจัยและเงื่อนไขอื่นๆ ที่เข้ามามีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน (อานันท์ นาคคง, 2550)

วงกอไผ่มีแนวคิดหรือหลักการในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย โดยแบ่งออกเป็น 3 แนวคิด ได้แก่ 1) แนวคิดในการผสมผสานวงดนตรี โดยยุคเริ่มต้นของการรวมวงเป็นวงกอไผ่นั้น เป็นการรวมตัวของนักดนตรีที่มีความชอบและเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ดังนั้นผลงานของวงกอไผ่ในขณะนั้นจึงเป็นการนำเสนอผลงานด้านดนตรีไทยเป็นหลัก กระทั่งในภายหลังวงกอไผ่ได้เริ่มมีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย วงกอไผ่ได้มีความพยายามในการนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยที่มีการผนวกกับเครื่องดนตรีหรือเสียงจากวัตถุดิบในการสร้างเสียงที่ไม่ใช่เครื่องดนตรี เช่น การใช้ตีชามใส่น้ำร่วมกับวงเครื่องสาย หรือการนำเครื่องมือเครื่องใช้ต่างๆ ที่มีอยู่ในครัวเรือนมาผสมผสานให้เกิดเป็นเสียงดนตรีของวงกอไผ่ กระทั่งในภายหลังวงกอไผ่ได้นำเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีอิเลกทรอนิกส์เข้ามาร่วมในการออกแบบ สร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวง จึงส่งผลให้ผลงานของวงกอไผ่เกิดเป็นผลงานประเภทดนตรีทดลอง (Experimental Music) ด้วยการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตก ตลอดจนการนำศาสตร์ทางด้านอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องมาผสมผสานในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงกอไผ่อีกด้วย 2) แนวคิดในการประพันธ์และการบรรเลง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าแนวคิดในการประพันธ์และการบรรเลงของวงกอไผ่นั้น มีความหลากหลายและไม่หยุดนิ่ง วงกอไผ่มีพัฒนาการทางแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะความกล้าในการทดลองและสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ให้กับผู้เสพและสังคม ด้วยแนวคิดที่ต้องการนำเสนอความคิดใหม่ที่ไม่ซ้ำกับความคิดที่กำลังเป็นที่นิยม ให้กลายเป็นทางเลือกหรือนำเสนอทางเลือกใหม่ของการสร้างสรรค์ผลงานและการฟัง รวมถึงการนำเสนอมุมมองใหม่ ย้อนแย้ง หรือนำเสนอสิ่งที่ถูกมองข้าม ประเด็นที่ทวนกระแสสังคม ซึ่งกระบวนการคิดและมุมมองใหม่ต่างๆ เหล่านี้ ถือเป็นแนวคิดและหลักการหลักของวงกอไผ่มาโดยตลอด และ 3) แนวคิดในการนำเสนอผลงานของวงกอไผ่ จะเป็นการนำเสนอผลงานทางดนตรีประกอบกับการใช้เทคนิคหรือกลวิธีอื่นๆ เข้ามาประกอบในการนำเสนอ อาทิ การพูดบรรยายเพื่อให้ความรู้และรายละเอียดต่างๆ แก่ผู้เสพผลงาน ตลอดจนการใช้สูจิบัตรมาเป็นส่วนประกอบ

สำคัญในการแสดงผลงานในแต่ละครั้ง สำหรับหลักการและแนวคิดในการนำเสนอผลงานด้านดนตรีนั้น วงกอไผ่จะให้ความสำคัญอย่างยิ่งต่อคุณภาพเสียงของผลงานที่วงกอไผ่สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งเกิดจากเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ที่นำมาใช้ผสมผสานรวมอยู่ในวง (มธุริน เริ่มรุจน์, 2550)

สำหรับประเด็นในเรื่องของหลักการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีของวงกอไผ่นั้น อานันท์ นาคคงได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมซึ่งมีเนื้อหาสอดคล้องกับข้อมูลในเบื้องต้นโดยสรุปความได้ว่า วงกอไผ่มีการนำเสนอผลงานด้านดนตรีไทยแนวอนุรักษ์ ควบคู่ไปกับการนำเสนอผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย เริ่มต้นจากนำดนตรีไทยผสมกับดนตรีพื้นบ้าน สร้างสรรค์ทำนองเพลงใหม่ ทำเพลงจากเครื่องดนตรีไทย ไม่มีสูตรตายตัวในการสร้างสรรค์ผลงาน การนำเสนอผลงานบนเวทีที่มักจะสอดแทรกการให้ความรู้ความคิดแก่ผู้ชมสอดแทรกไปกับความบันเทิง เล่าเรื่องที่มาของบทเพลงในเชิงกึ่งวิชาการ ประยุกต์ใช้สื่อมัลติมีเดีย สื่อประสม มีการนำนาฏศิลป์ร่วมสมัยมาแสดง ฉายภาพจิตรกรรมฝาผนัง หนังสั้น อ่านนวนิยายประกอบ นำสถานการณ์หรือเหตุการณ์ของสังคมมาใช้ในการสื่อสารและการแสดงออกทางดนตรี นำเสนอผลงานเพลงพื้นบ้านและเพลงสมัยนิยมของประเทศในกลุ่มอาเซียนที่มีการเชื่อมโยงประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมือง ปัญหาสังคม สิทธิมนุษยชน สาธารณสุข นิทานพื้นบ้าน และประเด็นต่างๆ ที่ถูกลืมหรือมองข้ามมานำเสนอ (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 2565)

ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยของวงโจงกระเบน ได้สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดและหลักการในการสร้างสรรค์ผลงานของสมนึก แสงอรุณ ที่ในแต่ละผลงานนั้นสมนึกจะใช้เวลาในการสร้างสรรค์ พิจารณา และทบวนการเรียบเรียงเสียงประสานของท่วงทำนองของบทเพลงต่างๆ ของวงอย่างจริงจัง คู่ขนานไปกับความสามารถ การฝึกซ้อมและความเข้าใจในผลงานการประพันธ์เพลงของนักดนตรีผู้ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดผลงานอย่างเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ทั้งนักดนตรีผู้บรรเลงดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะการนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องเป่ามาเป็นจุดขายหรือดำเนินทำนองหลักของวง ทั้งนี้เนื่องจากสมนึก แสงอรุณ เป็นนักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถและเชี่ยวชาญโดยตรงเกี่ยวกับเครื่องเป่าทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ดังนั้น จุดขายรวมถึงความท้าทายของวงโจงกระเบนคือการนำเสนอการเรียบเรียงเสียงประสานของเครื่องเป่า ที่จะได้นำเสนอสีสันของเสียงจากเครื่องเป่า สอดแทรกกับเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นๆ อาทิ ระนาดเอก และการขับร้องได้อย่างมีสีสันน่าฟัง ซึ่งลักษณะเช่นเดียวกันนี้ในการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบหรือเนื้อหาทางดนตรีของสมนึก ยังมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยของวงสไบอีกด้วยเช่นกัน หรืออาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าแนวคิดหรือหลักการในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยของสมนึก แสงอรุณนั้น จะมี

วิธีการสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่มีทั้งบทเพลงที่เป็นดนตรีไทยเดิมหรือดนตรีไทยในแบบขนบแล้วนำมาเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นใหม่ ซึ่งจะเป็นการทำให้ดนตรีไทยเป็นตัวชูโรงหรือเป็นหลักของวงจะไม่ใช่เป็นการนำดนตรีไทยมาใช้เป็นเพียงแค่ส่วนประกอบของวงเท่านั้น แต่ต้องการให้ดนตรีไทยเปรียบเสมือนเป็นพระเอกหรือนางเอกของวง ไม่ใช่เป็นเพียงแค่ตัวประกอบ โดยในการสร้างสรรค์ผลงานสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ 1) การสร้างสรรค์ผลงานเพื่อตอบสนองตัณหาของศิลปินหรือของตัวอง และ 2) เป็นการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อตอบสนองความต้องการของเจ้าภาพที่ต้องการดนตรีไปใช้ประกอบในงาน ซึ่งทั้งสองประเด็นนี้ถือเป็นแนวคิดหรือหลักการสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะนำไปสู่การออกแบบและสร้างสรรค์ผลงาน และประเด็นที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่จะทำให้ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นเป็นที่จดจำ ได้รับความนิยมหรือเป็นที่ต้องการของผู้ว่าจ้างในโอกาสต่อไปคือ การกำหนดกรอบของผลงานของตนเองให้ชัดเจนว่าจะมีลักษณะเป็นไปในรูปแบบใด จากนั้นจึงสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นในแบบฉบับของเรา เป็นตัวตนของเรา หรืออาจจะรวมถึงความพยายามที่จะต้องหลีกหนีความเป็นตัวเองหรือผลงานเดิมๆ ที่ตนเองสร้างสรรค์ขึ้น เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานใหม่หรือสิ่งใหม่ โดยผลงานที่จะเกิดขึ้นใหม่นั้นจะมาจากการตักตวงประสบการณ์ การศึกษาจากผลงานของผู้อื่นหรือครูที่ให้ความรู้ ฟังและเสพผลงานของผู้อื่นให้มาก จากนั้นจึงพยายามสร้างสรรค์บนพื้นฐานของเราให้ได้ จนกลายเป็นสิ่งใหม่ในรูปแบบของตนเอง (สมนึก แสงอรุณ, สัมภาษณ์, 2566)

วงเพชรจรัสแสง มีความพยายามในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทั้งในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยและการแสดงทางด้านนาฏศิลป์รวมอยู่ด้วย หรืออาจจะมีการแสดงอื่นๆ ที่หลากหลายเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงเพชรจรัสแสง ทั้งนี้ เนื่องจากวงเพชรจรัสแสงนับว่าเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีจุดขายสำคัญคือการนำเสนอความหลากหลายของรูปแบบการแสดงและดนตรี โดยภาพที่ติดตาหรือเป็นภาพลักษณ์และเป็นการสร้างความรู้จักของวงเพชรจรัสแสงให้แก่คนในสังคมคือ ภาพของผลงานการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในรูปแบบที่มีความอลังการ ตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้เสพผลงาน ทั้งเนื้อหาสาระทางด้านดนตรีและการแสดงประกอบอื่นๆ อีกมากมายของวงเพชรจรัสแสงจากรายการ Thailand Got Talent โดยแนวคิดและหลักการสำคัญของวงเพชรจรัสแสงในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานนั้น จะมุ่งเน้นความอลังการตระการตา การสร้างความสนุกเร้าใจให้กับผู้เสพผลงานด้วยการผสมผสานศาสตร์ทางด้านต่างๆ เข้ามารวมอยู่ในผลงาน เช่น ศาสตร์ทางด้านดนตรีทั้งดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีอาเซียน ดนตรีโลก โดยสะท้อนผ่านสัญลักษณ์ทั้งจากเครื่องดนตรี เสียงของบทเพลง และอากัปกิริยาการบรรเลง ผสมผสานเข้ากับ

การออกแบบท่าทางการเต้น การเคลื่อนไหวของผู้แสดง เสื้อผ้า ชุดเครื่องแต่งกาย ตลอดจนสรีระที่งดงามของผู้บรรเลงและผู้แสดงจึงทำให้ผลงานของวงเพชรจรัสแสงได้รับ ความนิยมอย่างแพร่หลายในงานและกิจกรรมทางสังคมต่างๆ นอกจากนั้นแล้วด้วยจุดเด่นของวงเพชรจรัสแสงที่มีแนวคิดหลักของวงในการที่จะสามารถสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทุกประเภทให้ได้ตรงตามความต้องการของผู้เสพหรือผู้จัดหางาน ดังนั้น ความเป็นเพชรจรัสแสงที่เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีจุดขายหรือจุดเด่นในการสามารถปรับเปลี่ยนหรือสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานได้อย่างหลากหลายจึงถือเป็นจุดที่สำคัญของวงเพชรจรัสแสง ซึ่งถึงแม้ในปัจจุบันที่วงเพชรจรัสแสงจะผ่านพ้นวิกฤตการณ์ของการแพร่ระบาดจากเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID) ที่ส่งผลกระทบที่สำคัญกับผู้คนทุกระดับชั้น รวมถึงวงดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทยและวงเพชรจรัสแสง ที่หลายวงจำเป็นต้องยุบวงหรือเลิกกิจการ และอีกหลายวงต้องประสบกับปัญหาขาดรายได้ เช่นเดียวกันกับวงเพชรจรัสแสงที่จำเป็นต้องเปลี่ยนรูปแบบหรือวิธีคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของการนำเสนอผลงานผ่านระบบออนไลน์ และมีการปรับเปลี่ยนขนาดสมาชิกในวงดนตรีให้มีขนาดเล็กลงหรือสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในรูปแบบของสมาชิกในครอบครัวเป็นหลัก ทั้งนี้ จากการสัมภาษณ์พงศ์พันธ์ เพชรทอง ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับหลักการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของวงเพชรจรัสแสงความสรุปได้ว่า หลักการหรือแนวคิดสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญของวงดนตรีเพชรจรัสแสงนั้น จะมุ่งเน้นในการสร้างสรรค์ผลงานตามสิ่งที่เจ้าของงานต้องการหรือตามความประสงค์ของผู้ว่าจ้าง ว่าจะให้วงเพชรจรัสแสดงสร้างสรรค์และจัดการแสดงทางดนตรีหรือการแสดงอื่นๆ ในรูปแบบใด เช่น ต้องการการแสดงภายในระยะเวลาเท่าไหร่ หรือมีการอธิบายหรือบอกแนวคิด (Concept) ของงานที่จะจัดขึ้น จากนั้นวงเพชรจรัสแสง นำโดยพงศ์พันธ์ เพชรทองก็จะนำข้อมูลดังกล่าวมาค้นคิด ออกแบบและวางแผนว่าในการแสดงนั้นควรจะมีการนำเสนอผลงานออกมาในลักษณะใด โดยจะมีการประสานงานกับสมาชิกของวงเพชรจรัสแสงที่สังกัดฝ่ายอื่นๆ ทั้งนาฏศิลป์ ดนตรีตะวันตก ดนตรีไทย และเครือข่ายอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานชุดการแสดงนั้นๆ ที่อยู่ภายใต้ขอบเขตความต้องการของผู้ว่าจ้าง โดยผลงานที่สร้างสรรค์และนำเสนอขึ้นในแต่ละครั้งนั้นจะมีหลักการหรือแนวคิดสำคัญ ในการสร้างความประทับใจ ดึงดูดใจ หรือสามารถสื่ออารมณ์ให้คนฟังหรือผู้เสพผลงานเข้าใจในสิ่งที่วงเพชรจรัสแสงต้องการนำเสนอ ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นสมาชิกของวงเพชรจรัสแสงทุกคนจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเข้าใจพื้นฐานความรู้ทางด้านดนตรีทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานของวงเพชรจรัสแสงได้อย่างมีประสิทธิภาพ (พงศ์พันธ์ เพชรทอง, สัมภาษณ์, 2566)

วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) มีหลักการหรือแนวคิดสำคัญในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานโดยการออกแบบและวางแผนการสร้างสรรค์ผลงานจากโจทย์หรือประเด็นความต้องการที่ได้รับมาหรือต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานไปนำเสนอในงานต่างๆ จากนั้นธีรวัฒน์ นพเสาร์ จะทำหน้าที่เป็นผู้ออกแบบและเรียบเรียงเสียงประสานท่วงทำนองทางดนตรีของชุดการแสดงต่างๆ โดยโจทย์สำคัญคือการสร้างความหลากหลายและความแตกต่างของทั้งจากเสียงที่เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ที่วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครจะได้นำมาใช้ เช่น ระนาดเอก และเครื่องประกอบจังหวะ เครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภทโปงลาง พิณไฟฟ้า และเครื่องดนตรีอิเลกทรอนิกส์ต่างๆ ที่ให้เกิดเสียงที่มีความแปลกแต่มีความพิเศษในการดึงดูดใจผู้ฟัง ตลอดจนการนำรูปแบบของการแสดงทางด้านนาฏศิลป์เข้ามาผนวกรวมอยู่ในชุดการแสดง ที่จะเน้นหนักในการคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของความเป็นไทยในทุกชุดการแสดง

> “หลังจากที่ได้โจทย์มาจากงานต่างๆ ที่จะต้องนำผลงานไปจัดแสดง ผมจะแล้วนำโจทย์นั้นมาคิด ออกแบบ เพื่อหาความแตกต่างน่าสนใจ คิดว่าจะมีการสร้างสรรค์ยังไงให้มีความเป็นไทย มีจังหวะ มีคอร์ด มีเสียงที่น่าสนใจ มีการออกแบบและผูกเรื่องราวของบทเพลง โดยการออกแบบภาพในหัว จากนั้นจึงออกแบบด้วยเสียงดนตรีจากเครื่องดนตรีต่างๆ ซึ่งแนวคิดในการออกแบบเหล่านี้ส่วนใหญ่จะได้มาจากการศึกษาจากสื่อออนไลน์ต่างๆ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานแนวใหม่”
> (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, สัมภาษณ์, 2566)

สำหรับดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งธชยนั้น มีแนวคิดหรือหลักการในการสร้างสรรค์ผลงานโดยจะเน้นหนักในการสร้างผลงานที่สร้างความเร้าใจหรือดึงดูดใจให้กับผู้ชมหรือผู้เสพผลงาน โดยผลงานส่วนใหญ่ที่สร้างสรรค์และนำเสนอของเก่งธชยนั้น จะมุ่งเน้นการนำเสนอองค์ประกอบต่างๆ ของผลงานมากกว่าเนื้อหาสาระของผลงาน ซึ่งการมุ่งเน้นในการนำเสนอองค์ประกอบต่างๆ ของผลงานนั้น หมายถึงความตั้งใจหรือเป็นหลักการหรือแนวคิดหลักของเก่งธชยในการนำเสนอภาพจำหรือภาพลักษณ์ของวงเก่งธชยที่มีการนำเสนอรูปแบบ (Style) การแต่งตัว การออกแบบทรงผม แต่งหน้า ลีลาและท่าทางการนำเสนอหรือการเคลื่อนไหว (Movement) ของร่างกายและการสร้างการมีส่วนร่วมระหว่างเก่งธชยกับผู้ชม ให้ได้ร่วมเป็นส่วนหนึ่งหรือมีอารมณ์ร่วมกับผู้แสดง โดยในการนำเสนอผลงานของเก่งธชยในแต่ละครั้งนั้น จำต้อง

ผ่านกระบวนการในการออกแบบ วางแผน หรือกำหนดรูปแบบของการแสดง (Set up) ไว้ก่อนล่วงหน้า เพื่อสร้างความมั่นใจและป้องกันความผิดพลาดที่อาจจะเกิดขึ้นจากการนำเสนอผลงานในแต่ละครั้งของเก่งธชย ทั้งนี้ ในด้านของเนื้อหาสาระของการนำเสนอผลงานนั้น เก่งธชยจะมุ่งเน้นการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่ครอบคลุมผลงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ มีหลักการและแนวคิดในการนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่จะหยิบยกมาเฉพาะบางส่วน จะไม่นำความเป็นไทยที่มีเนื้อหาสาระที่คนส่วนใหญ่ในสังคมเข้าถึงได้ยากมานำเสนอ ดังจะเห็นได้ว่า ในผลงานทั้งบทเพลงในอัลบัมที่สร้างชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักของผู้คนในวงกว้าง ก็จะนำเสียงของความเป็นไทยโดยเฉพาะการเอื้อนมาเฉพาะบางส่วนเท่านั้น หรือเสียงของเครื่องดนตรีบางชนิดบางประเภทที่เป็นเสียงของเครื่องดนตรีไทยมานำเสนอบางส่วนเท่านั้น ทั้งนี้ เนื่องจากเก่งธชยเล็งเห็นว่า การนำเสนอความเป็นไทยที่มีเนื้อหาสาระลึกซึ้งหรือเข้าถึงได้ยากมากเกินไป คืออุปสรรคอย่างหนึ่งที่จะทำให้ผู้เสพผลงานเข้าถึงได้ยาก และไม่ได้รับความนิยม ดังนั้น ผลงานการสร้างสรรค์ความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยหรือผลงานความเป็นไทยร่วมสมัยในศาสตร์อื่นๆ ที่เก่งนำมาสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานนั้น ผู้เสพผลงานหรือผู้คนส่วนใหญ่ในวงกว้างของสังคมจึงเข้าถึงได้ง่าย มีการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ตลอดเวลา หรือเป็นผลงานที่อยู่ในกระแสสังคม ซึ่งประเด็นดังกล่าวถือเป็นแนวคิดหรือหลักการหลักสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานของเก่งธชย ที่โลดแล่นอยู่ในวงการธุรกิจบันเทิง

> “การสร้างสรรค์ผลงานหรือการแสดงของเก่งธชยนั้น จะต้องการออกแบบ วางแผน หรือกำหนด (set up) ต่างๆ ไว้ก่อนล่วงหน้า เน้นการขายส่วนประกอบของผลงานมากกว่าผลงานทางดนตรี หาคอนเท้นในการขายงาน มากกว่าขายผลงาน หรือผลงานจะต้องอยู่ในกระแสทางด้านศิลปวัฒนธรรมตลอดทั้งปี เพราะด้วยอาชีพที่มุ่งเน้นด้านธุรกิจบันเทิง ให้ตัวเองอยู่ในวงการบันเทิงหรือเป็นอาชีพในเชิงธุรกิจ” (ปกรณ์ หนูยี่, สัมภาษณ์, 2566)

2.5 **รูปแบบการนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย** เป็นการนำเสนอประเภทวงดนตรีและบทเพลงหรือแนวเพลงตลอดจนองค์ประกอบต่างๆ ของการนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งถือได้ว่าผลงานการสร้างสรรค์และนำเสนอของวงดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นมีความแตกต่าง หลากหลายและมีความน่าสนใจอย่างยิ่ง ซึ่งจากการศึกษาพบว่า วงฟองน้ำมี

รูปแบบการนำเสนอผลงานหรือแนวทางดนตรีที่แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) ดนตรีไทยตามแบบขนบนิยมหรือดนตรีไทยแบบจารีต (Traditional Music) หรือที่เรียกว่าดนตรีไทยเดิม (Thai Classical Music) ซึ่งเป็นลักษณะของดนตรีไทยตามความรู้สึกนึกคิดของคนส่วนใหญ่ในสังคมที่เมื่อมีการกล่าวถึงคำว่าดนตรีไทย โดยดนตรีในลักษณะดังกล่าวที่วงฟองน้ำนำเสนอนี้เป็นองค์ความรู้ที่ถือได้ว่าเป็นกระแสหลักทางดนตรีที่ได้รับการสถาปนาให้เป็นวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติไทย ที่ได้รับการสร้างสรรค์ กลั่นกรอง ปรับและประยุกต์กระทั่งเป็นศาสตร์ที่ได้รับการนิยามว่ามีความวิจิตรไพเราะ ในลักษณะของการเป็นดนตรีคลาสสิก (Classic) มีการจัดการเรียนการสอน การขยายเมล็ดพันธุ์ความรู้ การศึกษา วิจัย ทั้งในเชิงทฤษฎีและปฏิบัติอย่างกว้างขวาง ตลอดจนการมีเครื่องดนตรี ศิลปิน บทเพลง และองค์ประกอบต่างๆ ทางดนตรีที่มีอยู่เป็นจำนวนมากในสังคมไทย ทั้งนี้ ในการนำเสนอผลงานทางดนตรีของวงฟองน้ำในรูปแบบของดนตรีไทยนี้ มีครูดนตรีไทยที่มีความรู้ความสามารถเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอผลงาน อาทิ ผลงานที่บันทึกอยู่ในอัลบัมชุด Siamese Classic Music Vol.1-5 โดยมีครูบุญยงค์ เกตุคง อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้ร่วมบรรเลงและขับร้อง ตลอดจนงานต่างๆ ที่วงฟองน้ำนำผลงานในลักษณะเช่นเดียวกันนี้ไปแสดงในโอกาสต่างๆ ทั้งในประเทศไทย และต่างประเทศ อาทิ ในปี พ.ศ.2530 ที่วงฟองน้ำได้นำครูดนตรีไทยเดินทางไปบรรเลงดนตรีไทยในงานมหกรรมดนตรีราชสำนัก ณ ประเทศอังกฤษ ซึ่งผลงานทางด้านดนตรีไทยในการนำเสนอครั้งนี้ก็ได้รับความสนใจจากชาวต่างประเทศเป็นอย่างมาก (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, สัมภาษณ์, 2564) 2) ดนตรีไทยประยุกต์ (Applied Music) เป็นการนำองค์ประกอบทางดนตรีโดยเฉพาะในที่นี้คือเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นสิ่งที่พบเห็นได้อย่างชัดเจน และเป็นเครื่องมือหรือวัตถุดิบสำคัญในการนำมาใช้เพื่อสร้างสรรค์ให้เกิดเสียงใหม่ ที่เป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีจากต่างประเทศ ซึ่งในการนำเสนอผลงานของวงฟองน้ำในประเภทของดนตรีไทยประยุกต์นี้ ยังคงนำบทเพลงไทยประเภทต่างๆ มานำเสนอตามแบบฉบับเดิมที่มีการกำหนดด้วยหน้าทับ และอัตราจังหวะ เพียงแต่มีการเพิ่มสีสันของเสียงใหม่ให้เกิดขึ้นเท่านั้น และ 3) ประเภทของผลงานแนวดนตรีทดลอง (Experimental Music) เป็นผลงานของวงฟองน้ำที่ผู้สร้างสรรค์มีความพยายามจะนำแนวคิดของ John Cage ที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้รับการถ่ายทอดมาใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ดนตรีในแนวทางใหม่ให้กับดนตรีไทย เพื่อความเป็นปัจจุบันและอนาคตของดนตรีไทย ซึ่งในช่วงแรกของการนำเสนอผลงานของวงฟองน้ำได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากจากแวดวงนักดนตรีไทย แต่ภายหลังกระทั่งปัจจุบัน แนวคิดดังกล่าวได้คลี่คลายไปอย่างมากแล้ว ทั้งนี้ จากที่กล่าวมาในตอนต้นอาจสรุปประเภทของดนตรีหรือบทเพลงที่วงฟองน้ำได้

สร้างสรรค์และนำเสนอสู่สาธารณชน ดังนี้ 1) ดนตรีแบบฉบับหรือดนตรีไทยเดิม ประกอบด้วย วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี 2) ดนตรีทดลอง 3) ดนตรีประกอบละครเพลง 4) ดนตรีประกอบสารคดี 5) ดนตรีประกอบภาพยนตร์ 6) ดนตรีนิพพาน 7) ดนตรีประยุกต์ และ 8) ดนตรีร่วมสมัย นอกจากนี้แล้วอานันท์ นาคคง ยังได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับการสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงานของวงฟองน้ำ ความว่า

> “ผลงานของวงฟองน้ำ มีทั้งงานแสดงดนตรีสด มีผลงานการบันทึกเสียงมากมาย รวมทั้งงานประพันธ์เพลง เรียบเรียงดนตรีไทยสมัยใหม่ในหลากหลายรูปแบบ ผลงานมีทั้งฟังยาก ฟังง่าย ใช้เครื่องดนตรีหลากหลายแนวมาผสมผสานกัน ทั้งดนตรีไทยแบบแผน ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีคลาสสิกยุโรป ดนตรีร็อค ดนตรีโลก และดนตรีไฟฟ้า นอกจากนี้ยังมีการผสมผสานสื่อมัลติมีเดียและงานละครเวที” (อานันท์ นาคคง, 2550)

ผลงานทางดนตรีของวงกอไผ่ ที่เริ่มสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 เป็นต้นมา นับว่าเป็นวงดนตรีอีกวงหนึ่งที่สร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีเป็นจำนวนมาก โดยผลงานของวงกอไผ่สามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) ผลงานประเภทเพลงไทยแบบฉบับดั้งเดิม หรือดนตรีไทยในแบบขนบ หรืออาจจะมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันออกไป เช่น ดนตรีไทย ดนตรีไทยเดิม ดนตรีไทยประจำชาติ เป็นต้น ซึ่งจะเป็นการบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยในรูปแบบต่างๆ ที่มีการกำหนดรูปแบบหรือลักษณะของวงดนตรีที่ตายตัวตามหลักการทางดุริยางคศาสตร์ไทย 2) ผลงานประเภทเพลงไทยเดิมแต่บรรเลงด้วยวงดนตรีไทยร่วมสมัย หรือเป็นการบรรเลงตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก และ 3) ผลงานประเภทบทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ อานันท์ นาคคง (2550) ได้กล่าวถึงผลงานทางดนตรีของวงกอไผ่ที่ได้สร้างสรรค์และนำเสนอมาตลอดระยะเวลากว่า 4 ทศวรรษ โดยสรุปความได้ว่า ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยในนามของวงกอไผ่นั้น ไม่ได้มีสูตรตายตัวในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนั้น ทุกผลงานที่สร้างสรรค์และนำเสนอสู่สาธารณชน จึงเป็นผลงานที่เกิดขึ้นใหม่ภายใต้หลักการสำคัญของการเป็นดนตรีทดลอง ที่สามารถเกิดขึ้นใหม่ได้อยู่ตลอดเวลาต่างจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงอื่นๆ ที่โดยส่วนใหญ่จะมีการกำหนดรูปแบบของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานไว้ในแบบตายตัว ผลงานที่วงกอไผ่นำเสนอมักจะมีการสอดแทรกเนื้อหาสาระและความรู้ร่วมไปด้วยกับสุนทรียรสทางดนตรี มีการนำศาสตร์ทางด้านต่างๆ เข้ามาผสมผสานในการสื่อสารให้กับผู้รับชมผลงาน ทั้ง การนำเสนอ

ด้วยการประยุกต์ใช้สื่อมัลติมีเดีย การเล่าเรื่อง การนำนาฏศิลป์เข้ามาผสมผสาน รวมถึงการใช้สื่อผสมร่วมสมัยอื่นๆ เข้ามาประยุกต์ใช้ในการออกแบบ วางแผน และนำเสนอผลงานให้แก่ผู้เสพภายใต้บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอดเวลา

วงโจงกระเบนและวงสไบนั้น เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีผลงานหลากหลาย ทั้งผลงานที่นำเสนอในรูปแบบของบทเพลงและวงดนตรีประเภทไทยเดิมหรือดนตรีไทยตามแบบขนบ กับผลงานเพลงและวงดนตรีไทยร่วมสมัยในแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ทั้งเป็นบทเพลงไทยเดิมที่นำมาเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นใหม่ด้วยการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก หรือเป็นการนำแนวคิดทฤษฎีทางด้านดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ในบทเพลงจากวงดนตรีที่เป็นสมัยนิยม เพื่อให้ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นเข้าถึงผู้เสพในทุกระดับและทุกกลุ่ม ความแตกต่างประการหนึ่งระหว่างวงโจงกระเบนและวงสไบคือ วงโจงกระเบนจะมีการจัดรูปแบบของวงที่มีขนาดใหญ่ ทั้งนี้เนื่องจากจำนวนคนของวงโจงกระเบนจะมีจำนวนที่มากกว่าวงสไบ มีทั้งสมาชิกของวงที่เป็นนักดนตรีทั้งหญิงและชาย รวมกันกว่า 30 คน สามารถบรรเลงได้ในลักษณะเป็นวงออร์เคสต้า และวงดนตรีไทยร่วมสมัย ส่วนวงสไบนั้น จะเป็นวงดนตรีที่มีขนาดของวงที่เล็กกว่า เนื่องด้วยเป็นความตั้งใจของสมนึก แสงอรุณ ผู้อำนวยการวงดนตรี ที่ต้องการให้วงสไบเป็นวงดนตรีที่สามารถเคลื่อนหรือจัดวางตำแหน่ง ปรับแต่งส่วนประกอบต่างๆ ของวงได้อย่างง่ายดาย เช่นเดียวกันกับวงดนตรีสมัยนิยม หรือวงสตริงที่มีความคล่องตัวสูง วิสุทธิ์ ไพเราะ (2557) ได้กล่าวเพิ่มเติมถึงลักษณะผลงานการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยของวงโจงกระเบน โดยสรุปความได้ว่า วงโจงกระเบนนั้นมีการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นไปในลักษณะของผลงานที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคม เพื่อการสร้างความดึงดูดใจให้แก่รับชมรับฟังผลงาน ความโดดเด่นประการสำคัญของวงโจงกระเบนคือ การแต่งตัวของสมาชิกในวงดนตรีที่จะต้องใส่ชุดโจงกระเบน กระทั่งได้กลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญของวง และเป็นชื่อเรียกที่เข้าใจง่าย สื่อสารได้อย่างกว้างขวางในสังคมวงกว้าง นอกจากการนำเสนอผลงานดังกล่าววงโจงกระเบนยังมุ่งเน้นการแสดงดนตรีสด

นอกจากเสียงจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยในนามวงสไบที่มีการสร้างสรรค์และนำเสนอลงานในพื้นที่ต่างๆ อยู่บ่อยครั้งแล้วนั้น ความน่าสนใจหรือเป็นลักษณะของการนำเสนอการแสดงดนตรีที่แตกต่างไปจากวงดนตรีอื่นๆ โดยเฉพาะแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากวงดนตรีไทยตามแบบขนบที่เคยดำเนินกันมาอย่างยาวนานคือ ความใส่ใจหรือความพิถีพิถันในการนำเสนอผลงานทางดนตรีที่เป็นองค์ประกอบอื่นๆ ของวงดนตรีไทยร่วมสมัย เช่น การกำหนดให้สมาชิกของวงจะต้องเป็นผู้หญิงล้วน มีบุคลิกภาพที่ดี มีการแต่งตัวที่ดี มีการเคลื่อนย้ายร่างกายหรือแสดง

ท่าทางในการแสดงทางดนตรีที่สร้างการมีส่วนร่วมระหว่างผู้บรรเลงหรือผู้แสดงกับผู้ชมผลงาน ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้ถือเป็นมิติใหม่ที่สำคัญในการสร้างความน่าสนใจและดึงดูดใจให้กับวงดนตรี ในที่นี้คือวงสไบ ที่นอกจากจะมีจุดขายทางด้านการนำเสนอเฉพาะผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยหรือเสียงดนตรีแต่เพียงมิติเดียวเท่านั้น

วงเพชรจรัสแสง เป็นวงดนตรีที่อาจจะกล่าวได้ว่าในปัจจุบันนั้นไม่สามารถที่จะระบุได้ว่ามีประเภทของวงดนตรีหรือประเภทของบทเพลงในการนำเสนอที่ตายตัว แต่วงเพชรจรัสแสงที่นำโดยพงศ์พันธ์ เพชรทอง ผู้อำนวยการวงเพชรจรัสแสงนั้น สามารถปรับเปลี่ยนหรือออกแบบและสร้างสรรค์วงดนตรีทุกประเภทได้ตามความต้องการของโอกาส วาระและสถานที่ที่จะไปทำการแสดง โดยเฉพาะด้วยความหลากหลายของผลงานที่วงเพชรจรัสแสงไม่ได้จำกัดไว้เฉพาะการนำเสนอผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยหรือดนตรีประเภทใดประเภทหนึ่งเท่านั้น แต่เป็นการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทุกประเภทตามที่ผู้ว่าจ้างหรือเจ้าภาพในงานต่างๆ ร้องขอหรือต้องการ ผนวกกับการนำชุดการแสดงทางด้านนาฏศิลป์เข้ามาประกอบด้วย จึงทำให้วงเพชรจรัสแสงเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ตอบโจทย์ให้กับผู้ว่าจ้างหรือผู้ที่ต้องการจัดหาวงดนตรีไทยประเภทดนตรีไทยร่วมสมัยไปสร้างสีสันให้กับงานต่างๆ โดยพงศ์พันธ์ เพชรทอง ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยเพชรจรัสแสง ที่นอกจากจะมุ่งเน้นการสร้างบทเพลงหรือชุดการแสดงต่างๆ ออกมานำเสนอแก่ผู้เสพผลงานในโอกาสและวาระต่างๆ แล้วนั้น ในการสร้างสรรค์ผลงานแต่ละชิ้น วงเพชรจรัสแสงจะต้องคำนึงถึงสภาพความเป็นจริงของผู้ที่จะรับชมหรือเสพผลงาน โดยผลงานที่วงเพชรจรัสแสงจะนำเสนอ จะต้องเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม หรือผู้ชมจะต้องมีความนิยมชมชอบต่อผลงาน โดยนอกจากการออกแบบผลงานแล้วนั้น ในขณะที่มีการแสดงบนเวที พงศ์พันธ์ เพชรทอง จะมีการสังเกตอากัปกิริยาหรือปฏิกิริยาของผู้ชมผลงานอยู่ตลอดเวลา โดยหากผู้ชมผลงานแสดงความไม่พอใจหรือไม่ให้ความสนใจกับผลงานที่กำลังดำเนินการแสดงอยู่ วงเพชรจรัสแสงก็จะมีการปรับเปลี่ยนกระบวนการในการนำเสนอแบบฉับพลันเพื่อสร้างความดึงดูดใจหรือสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมผลงาน ทั้งนี้ นอกจากผลงานด้านดนตรีที่วงเพชรจรัสแสงจะให้ความสำคัญ โดยเฉพาะการให้ความสำคัญกับเสียงของเครื่องดนตรี การออกแบบผสมผสานเครื่องดนตรี ผู้เล่นที่มีความน่ารักหรือดึงดูดใจโดยการใช้เด็กในครอบครัว หรือการใส่ใจรายละเอียดของเครื่องเสียงแล้วนั้น วงเพชรจรัสแสงยังให้ความใส่ใจและพิถีพิถันอย่างมากต่อองค์ประกอบอื่นๆ ที่สำคัญของวง ซึ่งพงศ์พันธ์ เพชรทอง กล่าวว่าประเด็นดังกล่าวนี้ถือว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งและไม่อาจที่จะมองข้ามไปได้ในการนำเสนอผลงานของวงเพชรจรัสแสง คือ การออกแบบเสื้อผ้า ทรงผม หรือท่วงท่าลีลาของผู้แสดงที่จะต้องสร้างความดึงดูดใจให้กับผู้ชม

> “วงเพชรจรัสแสงจะเล่นสดทุกอย่าง ดนตรีต้องมีความทันสมัย เป็นดนตรีที่หนัก กระแทกใจคนฟัง นอกจากดนตรีแล้วจะต้องมีการออกแบบทรงผม เสื้อผ้า เน้นการแสดงบนเวที ใส่ใจรายละเอียดการแสดงอย่างมาก และเครื่องเสียงต้องดี เพื่อให้เสียงออกมาฟังได้อย่างดี จริงจังเรื่องรายละเอียดของการแสดง และต้องเก็บรายละเอียดของผู้ชม และปรับตัวหน้างานได้ตลอดเวลา” (พงศ์พันธ์ เพชรทอง, สัมภาษณ์, 2566)

วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) แม้จะเป็นวงดนตรีที่เริ่มปรากฏผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบของการจัดตั้งวงดนตรีอย่างเป็นทางการที่ได้มีการประชาสัมพันธ์ทางระบบการสื่อสารต่างๆ ในวงกว้างเมื่อไม่นานมานี้ แต่รูปแบบของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในแบบฉบับของดนตรีไทยร่วมสมัยของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร ได้มีการสร้างสรรค์และนำเสนอมาอยู่ก่อนหน้าแล้ว โดยเฉพาะการนำเสนอผลงานจากนักดนตรีฝ่ายดนตรีไทยที่นักดนตรีแต่ละคนต่างล้วนมีความสามารถทั้งในด้านดนตรีไทยซึ่งเป็นพื้นฐานแต่เดิม ผนวกกับความรู้ด้านดนตรีประเภทอื่นๆ ที่เป็นปัจจัยเกื้อหนุนนำไปสู่การสร้างสรรค์ของผู้อำนวยเพลง และการนำเสนอโดยนักดนตรีได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ ตลอดจนโครงสร้างของหน่วยงานที่เปิดโอกาสให้มีการจ้างบุคลากรที่มีความจำเป็นในการเข้าร่วมมาเป็นสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครได้อย่างอิสระ ดังนั้น จุดแข็งดังกล่าวของการเป็นศิลปินมืออาชีพที่มีอาชีพโดยตรงในด้านการสร้างสรรค์เสียงดนตรี ทั้งในการตอบสนองต่อองค์กรที่ตนเองสังกัด และการจัดการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ในงานต่างๆ จึงทำให้วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร ถือเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีพัฒนาการอย่างก้าวหน้ามาโดยตลอด

ประเภทของวงดนตรีที่วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครนำไปแสดงในงานต่างๆ หรือสามารถตอบสนองต่อความต้องการทั้งต่อองค์กรที่ตนสังกัด และกิจกรรมต่างๆ นั้น สามารถจัดแบ่งประเภทของวงดนตรีได้แก่ 1) วงดนตรีไทยตามแบบขนบเดิมหรือวงดนตรีไทยเดิมตามความรู้สึกนึกคิดของคนทั่วไป ที่จะบรรเลงบทเพลงต่างๆ ตามแบบฉบับที่มีการผลิตซ้ำมาอย่างยาวนาน และถือเป็นกระแสหลักภายใต้คำนิยามของคำว่าความเป็นไทย ประกอบด้วย วงปี่พาทย์ สำหรับประกอบพิธีกรรม และบรรเลงในงานต่างๆ วงมโหรี วงเครื่องสาย 2) วงดนตรี

พื้นบ้านพื้นเมือง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นการบรรเลงด้วยวงโปงลาง ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมาก และ 3) วงดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งจะเป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง รวมถึงเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่จะทำให้เกิดเสียงดนตรีที่เข้ากับงานต่างๆ ที่วงได้มีโอกาสไปจัดแสดง ทั้งนี้ ในแต่ละครั้งที่วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครจะไปจัดการแสดงหรือบรรเลงดนตรีในงานต่างๆ นั้น จะเป็นที่รับทราบหรือธรรมเนียมของวงกันโดยปกติวิสัยว่า จะมีการใช้เพลงเปิดการแสดงหรือในทางดนตรีไทยอาจจะเรียกว่าเป็นเพลงโหมโรง เพื่อเป็นการเปิดวงให้คนที่ไปได้รับทราบว่าจะมีการแสดงขึ้น และบทเพลงดังกล่าวนี้ทางวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครก็มีความพยายามที่จะทำให้กลายเป็นเอกลักษณ์ของวง เพื่อทำให้คนที่ได้ยินได้ฟังรู้จักและรับรู้ว่าวงดนตรีไทยร่วมของกรุงเทพมหานครได้จัดการแสดงขึ้น นอกจากนั้นแล้ว จะมีการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงต่างๆ ที่มีลักษณะคล้ายกับการเป็นเพลงเปิดวง ที่มีนัยยะสำคัญในการสื่อสารกับผู้รับชมผลงานว่าในการแสดงแต่ละครั้งของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครนั้น จะมีการแสดงอะไรบ้าง ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งคือ ความพยายามของวงที่ต้องการสร้างความสนใจให้กับผู้ฟัง ดังนั้น เสียง ดนตรี หรือบทเพลงที่วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครสร้างสรรค์ขึ้นในแต่ละเพลงนั้น จะต้องสามารถสื่อสารกับผู้ฟังได้อย่างเข้าใจ มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในการดึงดูดใจผู้ฟัง หรือเป็นเพลงที่ผู้ฟังรู้จัก คุ้นหู หรือเป็นเพลงใหม่ที่กำลังได้รับความนิยมในสังคมในขณะนั้น หรืออาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ผลงานทางดนตรีของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1) กลุ่มเพลงบรรเลง 2) กลุ่มเพลงประกอบการแสดง และ 3) กลุ่มเพลงที่บรรเลงประกอบการขับร้อง

> “ที่วงจะมีเพลงเปิดวงที่จะเป็นการดึงดูดใจคนฟังในแต่ละงาน และทำให้รู้ว่าในการแสดงครั้งนั้นๆ จะมีการแสดงอะไรบ้าง นอกจากนั้นก็จะมีเพลงใหม่ๆ ที่นำมาใช้ โดยวงจะทำเพลงที่คนเข้าถึงได้ง่าย ไม่ใช้เพลงที่เข้าถึงได้ยาก อาจจะมีลักษณะเหมือนเพลงแนวแจ๊ส บลูส์ ใส่นิดๆ หน่อยๆ ไม่มาก ต้องเป็นเพลงใหม่ที่กำลังนิยม หรือเพลงเดิมในเพลงไทยแล้วนำมาสร้างสรรค์ใหม่ ซึ่งอาจจะสรุปได้ว่า วงดนตรีของ กทม. จะแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มเพลง คือเพลงบรรเลง เพลงประกอบการแสดง เพลงขับร้อง” (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, สัมภาษณ์, 2566)

วงเก่งธชย มีผลงานการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีความหลากหลาย นับว่าเป็นศิลปินที่นำเสนอความเป็นไทยที่มีชื่อเสียงในสังคมวงกว้างอย่างมาก โดยเฉพาะในวงการบันเทิง ผลงานของเก่งนับตั้งแต่การประกวดและได้รับรางวัลจากรายการเดอะวอยซ์ไทยแลนด์ ในการนำเสนอเอกลักษณ์ของการขับร้องตลอดจนลีลาท่าทางบนเวทีที่มีความแตกต่างจากศิลปินคนอื่นที่อยู่ภายในกระแสประชานิยม ด้วยความโดดเด่นของการแสดงตัวตนในการขายความเป็นไทย ผลงานของเก่งในการแสดงภาพลักษณ์ของความเป็นไทยสะท้อนผ่านผลงานจำนวนมากทั้งในรูปแบบของอัลบัมเพลงภายใต้สังกัดค่ายเพลงที่ตนเองดูแล ได้แก่ ค่าย Whiteline Music การนำเสนอผลงานของเก่งธชยหลากหลายรูปแบบทั้งผลงานเพลงในอัลบัมต่างๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2554 กระทั่งปัจจุบัน ผลงานเพลงประกอบซีรีส์ ผลงานเพลงประกอบละคร ผลงานเพลงประกอบละครเฉลิมพระเกียรติ ผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ โฆษณา และผลงานพิเศษในวาระต่างๆ ที่เก่งได้มีส่วนร่วม โดยเฉพาะในกิจกรรมทางดนตรีทั้งของภาครัฐและเอกชน ที่มีความต้องการในการนำเสนอภาพความเป็นไทย โดยความเป็นไทยในที่นี้คือความเป็นไทยในแบบฉบับที่คนส่วนใหญ่ในสังคมเข้าถึง สัมผัสหรือเสพได้ง่าย ดังนั้น การนำเสนอความเป็นไทยร่วมสมัยในแบบฉบับของเก่งจึงนับว่ามีอิทธพลหรือเป็นพลวัตที่สำคัญในการนำเสนอผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่ควรพิจารณาถึงจุดยืนที่สำคัญในการนำเสนอผลงาน จากการสัมภาษณ์ปกรณ์ หนูยี่ ได้ให้ข้อมูลที่สำคัญในการนำเสนอผลงานต่างๆ ของเก่งธชย โดยเฉพาะการที่เก่งธชยนับว่าเป็นศิลปินโดยอาชีพ ดังนั้น กระบวนการต่างๆ ในการนำเสนอผลงานของเก่งธชย จะต้องเป็นสิ่งที่ตามมาด้วยกระแสความนิยม หรือเป็นที่รู้จักในสังคมวงกว้าง หรือคนทั่วไปสามารถเข้าถึงได้โดยง่าย ดังจะเห็นว่า ผลงานที่เป็นผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่เก่งนำเสนอ ไม่ว่าจะเป็นผลงานเพลงในอัลบัม หรืองานต่างๆ ที่เป็นรายกาแสดงสดบนเวที เก่งธชยจะนำความเป็นไทยมานำเสนอเฉพาะบางส่วนเท่านั้น จะไม่ได้นำความเป็นไทยที่สัมผัสหรือเข้าถึงได้ยากสำหรับคนทั่วไปมาสร้างสรรค์และนำเสนอ ดังจะเห็นได้จากวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงอื่นๆ ที่มีหลักการหรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่หลากหลายผลงานเน้นหนักไปในด้านเนื้อหาทางดนตรีหรือหลักปรัชญาที่ยากแก่การเข้าถึงสำหรับคนทั่วไป หรือเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเฉพาะให้คนบางกลุ่มสัมผัสหรือเข้าถึงเท่านั้น ดังนั้น ผลงานหรือความนิยมในผลงานเหล่านั้นจึงอาจจะได้รับความนิยมเฉพาะกับกลุ่มคนบางกลุ่ม แต่สำหรับเก่งธชยจะไม่ได้มีแนวคิดดังกล่าวนั้น เพราะเก่งธชยมีแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานที่คนทั่วไปเข้าถึง ซึ่งในการนำเสนอผลงานหรือการที่จะกล่าวได้ดังนี้นั้น เก่งธชยได้ทำการทดลองตลาดความต้องการของคน

ส่วนใหญ่ในสังคมแล้ว จึงได้มีการปรับเปลี่ยนกระบวนการนำเสนอผลงานให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงได้ โดยไม่ต้องมีความสลับซับซ้อนใดๆ (สัมภาษณ์,2566)

จากที่นำเสนอข้อมูลในเบื้องต้นสามารถสรุปได้ว่า ประเภทของบทเพลงและประเภทของวงดนตรีไทยร่วมสมัยสมัย สามารถเรียกชื่อประเภทของบทเพลงหรือรูปแบบ (Style) ของบทเพลงที่เกิดจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่แตกต่างและหลากหลาย ได้แก่ ดนตรีไทยเดิม ดนตรีไทยสากล ดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊ส ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเล่าเรื่อง ดนตรีทดลอง ดนตรีก้าวหน้า ดนตรีผสมผสาน ดนตรี Progressive ดนตรี New age ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งการสร้างสรรค์บทเพลงหรือแนวทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากวงดนตรีไทยร่วมสมัย มีทั้งการปรับระดับเสียงตะวันตกให้เข้ากับระบบเสียงของดนตรีไทย การปรับระดับเสียงจากดนตรีไทยให้เข้ากับดนตรีตะวันตก ตลอดจนการสร้างสรรค์เสียงขึ้นใหม่โดยใช้สื่ออิเลกทรอนิก รวมถึงผลงานทางดนตรีใหม่ๆ ที่ไม่สามารถนิยามความหมายหรือสามารถหาภาษามาใช้ในการนิยามได้ รวมทั้งรูปแบบในการนำเสนอที่มีความแตกต่างจากวงดนตรีไทยตามขนบดั้งเดิมอย่างเห็นได้ชัด นอกจากนั้นแล้วภายในพื้นที่ของวงดนตรีไทยร่วมสมัยด้วยกันเอง ก็มีรูปแบบของการนำเสนอผลงานที่มีความแตกต่างหลากหลายจนไม่สามารถที่จะกำหนดหรือนิยามได้ อาทิ การยืนบรรเลง การเคลื่อนที่หรือเคลื่อนย้ายร่างกาย การแสดงสีหน้าเพื่อสร้างการมีส่วนร่วมระหว่างศิลปินกับผู้ชมผลงาน ตลอดจนการสร้างเอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์ใหม่ๆ ที่ถือเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวของวงดนตรีไทยร่วมสมัยของตนเอง อาทิ การสร้างสรรค์ผลงานเพลงสำหรับเปิดวง การใช้เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย หรือการที่สมาชิกของวงจะต้องเป็นเพศใดเพศหนึ่ง เป็นต้น

2.6 **การถ่ายทอดความรู้หรือการฝึกปฏิบัติทักษะดนตรีไทยร่วมสมัย** สามารถกล่าวได้ว่าจากขนบเดิมในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ทั้งระบบการฝึกปฏิบัติและกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยตามแบบขนบนั้น เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นภายใต้ระบบบ้านหรือสำนักดนตรี วัด และวัง ซึ่งเป็นรากฐานในการถ่ายทอด ฝึกปฏิบัติ และสร้างสรรค์ผลงานทางด้านวัฒนธรรมดนตรีไทย กระทั่งด้วยกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจและการเมืองของโลกและประเทศไทยที่เปลี่ยนไปจากเดิม ซึ่งถึงแม้กระบวนการในการฝึกปฏิบัติและถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีบางส่วนจะยังคงดำรงวิถีในแบบฉบับดั้งเดิมอย่างที่เคยดำเนินมา แต่ภายใต้บริบทของสังคมวัฒนธรรมใหม่นี้ กลับได้มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการส่งเสริมหรือสนับสนุนศักยภาพให้แก่การสร้างสรรค์ผลงาน ตลอดจนการฝึกซ้อมเพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่แตกต่างและหลากหลาย หรืออาจกล่าวได้ว่า มีทางเลือกใหม่ของแนวทางการฝึกซ้อมและการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทย โดยเฉพาะในที่นี้คือดนตรีไทย

ร่วมสมัย ทั้งนี้ จากการเก็บรวบรวมข้อมูลพบว่า วงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ จะมีรูปแบบของการถ่ายทอดความรู้และการฝึกซ้อมในพื้นที่ที่แม้จะมีความแตกต่างกันในลักษณะของการเป็นเจ้าของสถานที่ แต่โดยภาพรวมแล้วนั้น วงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ เหล่านี้จะมีรูปแบบของการใช้สถานที่ฝึกซ้อมที่เป็นไปในลักษณะเดียวกัน ภายใต้ปัจจัย ดังนี้ 1) ต้องมีพื้นที่ในทางกายภาพ และ 2) มีระบบเทคโนโลยีหรือสิ่งเอื้ออำนวยความสะดวก โดยพื้นที่ทางกายภาพนั้นคือการมีพื้นที่ในการจัดวางเครื่องดนตรี ทั้งการฝึกซ้อมที่เป็นการฝึกซ้อมเดี่ยวหรือการฝึกซ้อมด้วยตนเองคนเดียว หรือการฝึกซ้อมในลักษณะของการเป็นวงดนตรีขนาดที่มีความแตกต่างกันออกไป

จากการศึกษาพบว่า วงฟองน้ำจะมีการใช้สถานที่ในการฝึกซ้อม ได้แก่ โรงเรียน มหาวิทยาลัย ออฟฟิส ห้องซ้อม บ้านของสมาชิกในวงดนตรี รวมถึงห้องบันทึกเสียง วงกอไผ่จะมีการประชุมวางแผนโดยมีอานันท์ นาคคง เป็นสมาชิกคนสำคัญในการออกแบบและวางแผนการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี และจะมีชัยภัค ภัทรจินดา เป็นผู้ทำหน้าที่ในการออกแบบเสียง หรือเรียบเรียงเสียงประสานของผลงานที่ได้มีการนำเสนอในพื้นที่ต่างๆ โดยจะมีการฝึกซ้อมที่แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบตามผลงานที่ต้องการสร้างสรรค์และนำไปแสดงคือ 1) หากเป็นการบรรเลงดนตรีในงานต่างๆ ที่เป็นเพียงแค่การบรรเลงผลงานทางดนตรีไทยหรือดนตรีไทยร่วมสมัยในแบบฉบับที่ไม่มีความสลับซับซ้อนใดๆ ก็จะไม่ต้องมีการนัดหมายเพื่อฝึกซ้อมอย่างเป็นทางการ เพียงแต่เป็นการนัดหมายวันเวลาและสถานที่ที่จะทำการแสดงผลงานทางดนตรีเท่านั้น 2) หากเป็นงานที่จะต้องสร้างสรรค์หรือนำเสนอผลงานที่มีความสลับซับซ้อนทางด้านเนื้อหาของผลงาน วงกอไผ่ก็จะใช้พื้นที่ของมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นสถานที่สำหรับฝึกซ้อม โดยก่อนหน้าที่จะมีการฝึกซ้อมจะมีการประชุมเพื่อออกแบบและวางแผนงาน จากนั้นได้มีการจัดส่งข้อมูลต่างๆ ให้กับสมาชิกของวงได้ศึกษาและทำความเข้าใจ และเมื่อมาทำการฝึกซ้อมร่วมกันแล้วนั้นก็จะเป็นการปรับแต่งผลงานนั้นๆ ให้เกิดความสมบูรณ์พร้อมที่จะนำเสนอผลงานในงานต่างๆ ต่อไป (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 2566)

วงสไลและวงโจงกระเบน จะมีการฝึกซ้อมและถ่ายทอดองค์ความรู้ตามบริบทที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละงานที่จะไปแสดง โดยหลังจากที่สมนึก แสงอรุณ ได้รับความไว้วางใจในการจัดผลงานไปแสดงในที่ต่างๆ แล้วนั้น สมนึกจะพิจารณาว่างานนั้นๆ มีความเข้มงวดมากน้อยเพียงใด โดยหากเป็นงานที่ไม่มีความเข้มงวด คืองานที่สามารถวงดนตรีสามารถนำวงดนตรีไปแสดงได้ ก็จะมีการนำผลงานจากบทเพลงต่างๆ ที่มีการบรรเลงหรือจัดเป็นชุดเพลงอยู่แล้วไปแสดงได้ แต่บางงานที่มีความเข้มงวดในการแสดงผลงานหรือต้องการผลงานเพลงหรือผลงานทางดนตรีใหม่ๆ ที่มีความสลับซับซ้อนมากขึ้น หลังจากที่สมนึก แสงอรุณ ได้ออกแบบและสร้างสรรค์

ผลงานขึ้นแล้วนั้น สมนึกจะจัดส่งตัวอย่างเสียงหรือทำนองทางดนตรีในแต่ละเครื่องดนตรีไปให้กับสมาชิกในวง เพื่อให้สมาชิกแต่ละคนฟังและทำความเข้าใจกับผลงานนั้นๆ โดยสมาชิกแต่ละคนจะฟัง ทบทวนหรือฝึกซ้อมได้ด้วยตนเองจากที่ห้องพักหรือบ้านของแต่ละคน จากนั้นก็จะมีการรวมตัวกันเพื่อฝึกซ้อมก่อนวันแสดงจริง เพื่อตรวจสอบความถูกต้องและปรับวงให้มีความกลมกลืนมากขึ้น โดยสถานที่ที่วงสไบและวงโจงกระเบนใช้ในการฝึกซ้อมและถ่ายทอดความรู้ นอกจากใช้ระบบคอมพิวเตอร์และระบบออนไลน์แล้วนั้น ที่บ้านของสมนึก แสงอรุณ และสถานที่อื่นๆ ได้แก่ โรงเรียน สโมสรในหมู่บ้าน ฯลฯ ก็ถือเป็นพื้นที่ที่สามารถใช้ในการฝึกซ้อมการแสดงของวงดนตรีไทยร่วมสมัยของตนได้อย่างดีอีกด้วย

วงเพชรจรัสแสง นำโดยพงศ์พันธ์ เพชรทอง ซึ่งเมื่อได้รับความไว้วางใจจากผู้ที่มีความประสงค์ให้นำผลงานไปแสดงแล้วนั้น พงศ์พันธ์ จะทำหน้าที่ในการออกแบบและวางแผนการจัดชุดการแสดง โดยในการออกแบบและวางแผนการสร้างสรรค์ผลงานต่างๆ นั้น พงศ์พันธ์จะทำหน้าที่ในการวางแผนชุดการแสดงว่าในแต่ละงานในแต่ละโอกาสที่จะนำผลงานไปจัดแสดงหรือบรรเลงนั้น ควรจะใช้ชุดการในรูปแบบใด หรือขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างว่าต้องการรูปแบบของการแสดงในลักษณะใดหรือรูปแบบใด จากนั้นหลังจากที่พงศ์พันธ์ออกแบบและวางแผนชุดการแสดงเรียบร้อยแล้ว หากเป็นรูปแบบการนำเสนอผลงานแบบที่เจ้าของของงานไม่ได้ระบุเจาะจงว่าต้องการการนำเสนอผลงานในรูปแบบใด การฝึกซ้อมด้านการแสดงก็จะไม่ได้มีการฝึกซ้อมอย่างเคร่งครัด เนื่องจากวงเพชรจรัสแสงมีชุดการแสดงและบทเพลงที่เป็นรูปแบบตายตัวอยู่บ้างแล้ว เช่น การใช้บทเพลงที่ได้รับความนิยมในขณะนั้น ที่ผู้ชมผลงานสามารถเข้าถึงได้ หรือบทเพลงต่างๆ ที่ผู้ชมทุกคนมีส่วนร่วมได้อย่างทั่วถึง โดยการนำเสนองานในลักษณะนี้จะมีการใช้พื้นที่และเวลาในการฝึกซ้อมและทำความเข้าใจกับสมาชิกของวงในระยะเวลาสั้นก่อนงาน หรือจะมีการนัดหมายและชี้แจงเพื่อทำความเข้าใจในการนำเสนอผลงานให้ตรงกันแบบไม่เคร่งครัด หรือสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบของการแสดงได้เฉพาะหน้าบนเวทีการแสดง นอกจากนี้การแสดงในรูปแบบที่มีขอบเขตของงานที่เคร่งครัดหรือเป็นความต้องการของเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างที่จะต้องมีการจัดการแสดงที่มีความใหญ่โตหรือมีรายละเอียดค่อนข้างสูง หลังจากที่พงศ์พันธ์ได้ออกแบบและวางแผนชุดการแสดงแล้วนั้น จะมีการส่งตัวอย่างเสียงหรือข้อมูลเบื้องต้นของการนำเสนอผลงานในแต่ละครั้งให้กับสมาชิกของวงดนตรี จากนั้นสมาชิกแต่ละคนจะทำความเข้าใจและจะมีการใช้พื้นที่ต่างๆ ที่สะดวกในการฝึกซ้อม เช่น สถานที่จริง บ้าน หรือพื้นที่ที่เอื้ออำนวยต่อการฝึกซ้อม ซึ่งจะเป็นพื้นที่ภายใต้การกำหนดหรือนำเสนอจากสมาชิกที่มีพื้นที่ที่เหมาะสมกับการแสดงชุดต่างๆ (พงศ์พันธ์ เพชรทอง, สัมภาษณ์, 2566)

ธีรวัฒน์ นพเสาร์ ผู้อำนวยเพลงและควบคุมการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีของวงดนตรีไทยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการฝึกซ้อมและกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ตนเองทำหน้าที่รับผิดชอบ โดยสรุปความได้ว่า กระบวนการฝึกซ้อมและถ่ายทอดความรู้ของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครนั้น จะมีข้อได้เปรียบกว่าวงอื่นๆ เนื่องจากด้วยสมาชิกทุกคนของวงมีอาชีพหลักในการเป็นนักดนตรี ดังนั้น วิถีชีวิตประจำวันของสมาชิกแต่ละคนของวงดนตรีก็จะต้องฝึกซ้อมทักษะทางด้านดนตรีที่ตนเองมีความเชี่ยวชาญ ถึงกระนั้นแล้ว เมื่อวงดนตรีที่รับผิดชอบได้รับหน้าที่ในการนำวงดนตรีไทยร่วมสมัยไปแสดงในงานต่างๆ ธีรวัฒน์ก็จะทำหน้าที่ในการออกแบบและวางแผนชุดการแสดง ซึ่งถ้าเป็นงานทั่วไปไม่เคร่งครัดหรือไม่ได้มีการระบุว่าจะต้องมีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ธีรวัฒน์ก็จะเพียงแค่ส่งข้อมูลสื่อสารกับสมาชิกในวงว่าจะมีงานเมื่อไร รูปแบบของงานเป็นอย่างไร ชุดการแสดงจะเป็นอย่างไร เท่านั้น เนื่องจากสมาชิกของวงมีความเป็นมืออาชีพและมีประสบการณ์สูงในด้านการบรรเลงและแสดงผลงาน แต่สำหรับงานที่มีความเคร่งครัดหรือต้องมีการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นใหม่ หลังจากที่ธีรวัฒน์ออกแบบและวางแผนผลงานที่จะสร้างสรรค์และนำเสนอเสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้วนั้น ธีรวัฒน์จะใช้โปรแกรมดนตรีจากคอมพิวเตอร์ในการสร้างเสียงดนตรีหรือบทเพลงตัวอย่าง และส่งด้วยระบบออนไลน์ให้กับสมาชิกในวงแต่ละคน เพื่อจดจำและนำไปฝึกซ้อมด้วยตนเอง จากนั้นจะมีการนัดหมายเพื่อฝึกซ้อมอย่างจริงจังที่หน่วยงานกองการสังคีตแห่งกรุงเทพมหานคร สำหรับการปรับแต่งและแก้ไขผลงานให้มีความสมบูรณ์ และป้องกันการผิดพลาดต่างๆ ที่อาจจะเกิดขึ้นในการนำเสนอผลงานจริง นอกจากนั้นแล้ว บทเพลงต่างๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้น ทั้งที่เป็นบทเพลงเดิมที่เคยบรรเลงอยู่อย่างสม่ำเสมอ และบทเพลงใหม่ๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้นและได้รับความนิยมจากผู้ชมนั้น วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานครจะมีการฝึกซ้อมและทบทวนอยู่ตลอดเวลา หรืออาจกล่าวได้ว่า ฝึกซ้อมกระทั่งนักดนตรีจำได้ขึ้นใจ ทั้งนี้ เหตุผลดังกล่าวเนื่องด้วยเป็นการทำให้นักดนตรีทุกคนมีความเป็นศิลปินและมีความเชี่ยวชาญ ที่จะลดความเสี่ยงเกี่ยวกับความผิดพลาดที่จะเกิดขึ้นในการแสดง นอกจากนั้นยังมีผลต่อการเปลี่ยนตัวนักดนตรีในบางโอกาสที่นักดนตรีหรือสมาชิกของวงไม่สะดวกหรือติดภารกิจส่วนตัวต่างๆ สมาชิกคนอื่นของวงก็จะสามารถทำหน้าที่แทนได้อย่างไม่มีปัญหา นอกจากนั้นแล้ว กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร ยังจะมีการบันทึกเสียงของบทเพลงต่างๆ ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อสามารถที่จะเตือนความจำให้กับสมาชิกของวง ที่จะสามารถนำมาเปิดฟังเพื่อทบทวนได้อย่างรวดเร็ว โดยบทเพลงต่างๆ ของวงสามารถแบ่งออกเป็น 1) เพลงใหม่ที่สร้างสรรค์ขึ้นเป็นวาระ 2)

เพลงที่บรรเลงอยู่เป็นประจำ และ 3) เพลงอมตะหรือเป็นบทเพลงที่สมาชิกทุกคนในวงดนตรีจดจำได้โดยไม่ต้องมีการทบทวนหรือฝึกซ้อม (ธีรวัฒน์ นพเสาร์, สัมภาษณ์, 2566)

สำหรับวงดนตรีไทยร่วมสมัยของเก่งธชย จะใช้สตูดิโอที่ตนเป็นเจ้าของในการออกแบบและฝึกซ้อมการแสดงและการนำเสนอ ทั้งนี้ ในการนำเสนอผลงานแต่ละครั้งของเก่งธชยจะมีการเตรียมตัวล่วงหน้าอย่างเคร่งครัด ทั้งนี้ เพื่อเป็นการป้องกันความผิดพลาดที่อาจจะเกิดขึ้นในการแสดง และอีกส่วนหนึ่งเพื่อเป็นการสร้างความมั่นใจให้กับผู้แสดง โดยหลังจากที่เก่งธชยได้รับความไว้วางจากผู้ว่าจ้างหรือผู้ที่มีความประสงค์ให้เก่งธชยจัดการแสดงแล้วนั้น เก่งธชยจะต้องทราบถึงรายละเอียดต่างๆ เช่น กลุ่มผู้ชมผลงาน รูปแบบของงาน ความต้องการที่เจ้าภาพต้องการ จากนั้นจะนำไปสู่การออกแบบและวางแผนและฝึกซ้อมอย่างเข้มข้น หรืออาจกล่าวได้ว่าในการแสดงผลงานของเก่งธชยนั้น ล้วนได้มีการกำหนด (set up) องค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงหรือนำเสนอผลงานไว้ทั้งหมดแล้ว โดยสถานที่ในการออกแบบและฝึกซ้อมรวมทั้งการประชุมหารือคือสตูดิโอ (ปกรณ์ หนูยี่, สัมภาษณ์, 2566)

จากที่ได้นำเสนอข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า รูปแบบหรือกระบวนการในการถ่ายทอดองค์ความรู้และการฝึกซ้อมวงดนตรีไทยร่วมสมัยในปัจจุบันนั้น มีการใช้พื้นที่ที่แต่ละวงมีความสะดวกในการฝึกซ้อม ทั้งการฝึกซ้อมด้วยตนเองและการฝึกซ้อมรวมวงก่อนที่จะมีการจัดการแสดงผลงานจริง โดยผู้อำนวยการสร้างสรรค์ผลงานหรือหัวหน้าวงได้นำระบบเทคโนโลยีโดยเฉพาะโปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรีมาใช้ในการออกแบบและการเรียบเรียงเสียงประสานผลงานที่จะนำเสนอ จากนั้นได้ใช้ระบบเทคโนโลยี โดยเฉพาะระบบออนไลน์ในการจัดส่งเสียงหรือบทเพลงตัวอย่างให้แก่สมาชิกที่กระจายอยู่ในพื้นที่ต่างๆ ได้รับฟังและฝึกซ้อม ก่อนที่จะมาทำการรวมวงเพื่อปรับแก้ผลงานให้เกิดความสมบูรณ์แบบมากที่สุด

2.7 **ช่องทางการเผยแพร่ของวงดนตรีไทยร่วมสมัย** ถือว่ามีความหลากหลายสอดคล้องและมีการปรับตัวไปกับบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง และโดยเฉพาะระบบเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงไป จากการศึกษาข้อมูลจากวงฟองน้ำ พบว่ามีการระบุข้อมูลเกี่ยวกับพื้นที่หรือช่องทางในการเผยแพร่ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ การแสดงดนตรีสดในพื้นที่ต่างๆ เช่น งานคอนเสิร์ตที่จัดขึ้นเป็นการเฉพาะและได้รับเชิญให้ไปจัดการแสดงทั้งภายในประเทศไทยและต่างประเทศ อาทิ คอนเสิร์ต 10 ปีฟองน้ำ คอนเสิร์ต 33 ปีวงฟองน้ำ คอนเสิร์ตรำลึก 74 ปีบรูซ แกสตัน ฯลฯ บรรเลงดนตรีในสถาบันบันเทิง (โรงเบียร์เยอรมันตะวันแดง) บันทึกเสียงผลงานในรูปแบบของเทปคลาสเซ็ท (Tape Cassette) อาทิ อัลบัมชุดฟองน้ำ 1 อัลบัมดาวดึงส์ อัลบัมฟองน้ำ 2 อัลบัมเมืองไทยเมืองทอง อัลบัมฟองน้ำ 3 สุดถนนคอนกรีต อัลบัม

ฟองน้ำ 4 ดนตรีแก้ว ฯลฯ การบันทึกเสียงแผ่นซีดี (Compact Disk) อาทิ แผ่นซีดีชุดบัณเฑาะว์ของพระศิวะ แผ่นซีดีชุดดนตรีในพระราชสำนัก แผ่นซีดีชุดดนตรีประกอบพิธี แผ่นซีดีชุดเทพบรรทม แผ่นซีดีชุดเพลงนางหงส์ออกภาษา แผ่นซีดีชุดดนตรีสำหรับวงปี่พาทย์ในยุคก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา แผ่นซีดีชุดชลมารค แผ่นซีดีชุดช้าง (ดนตรีประกอบภาพยนตร์เงียบ) แผ่นซีดีชุดฟองน้ำ 1.358 ฯลฯ ผลงานวีดีโอและรายการโทรทัศน์ อาทิ การเสนอความรู้ด้านดนตรีในรายการมรดกใหม่ ผลงานดนตรีประกอบภาพยนตร์และสารคดี อาทิ ภาพยนตร์เรื่องไผ่แดง สารคดีช้างเพื่อนผู้ถูกลืม ดนตรีประกอบในรายการย้อนรอยอดีตมวยไทย ฯลฯ ผลงานดนตรีประกอบละคร อาทิ ละครเรื่องพลายน้ำ พระสังข์-อิฟิเกนีย์ อิติปุสจอมราชันย์ คนดีที่เสฉวน ลูกโป่งแตก ระนาดเอก ฯลฯ ผลงานละครเพลง อาทิ เรื่องชูชก เรื่องสุดถนนคอนกรีต เรื่องบ้าน เป็นต้น

ช่องทางการเผยแพร่ของวงกอไผ่ อาทิ การแสดงผลงานสดบนเวทีในงานต่างๆ เป็นจำนวนมาก การบันทึกเสียงเป็นอัลบัม ทั้งหมด 13 ชุด ประกอบด้วย การบันทึกเสียงด้วยแผ่นซีดี จำนวน 12 ชุด และวีดีโอซีดี (DVD) จำนวน 1 ชุด อาทิ แผ่นซีดีชุดราตรีประดับดาว แผ่นซีดีชุดขอมดำดิน แผ่นซีดีชุดแขกขาว แผ่นซีดีชุดช้างกินใบไผ่ แผ่นซีดีชุดครวญหา แผ่นซีดีชุดพระอาทิตย์ชิงดวง แผ่นซีดีชุดโหมโรงโหมรัก 1 และ 2 ฯลฯ งานแสดงดนตรีในงานต่างๆ เผยแพร่ในกิจกรรมดนตรีสู่เยาวชน งานดนตรีสร้างสรรค์ เพลงประกอบละครเวที เพลงประกอบภาพยนตร์ เพลงประกอบสารคดี งานโฆษณา ผลงานทางวิชาการในรูปแบบของเอกสารในรูปแบบต่างๆ อาทิ หนังสือ บทความ สูจิบัตร ฯลฯ ตลอดรวมถึงเว็ปไซต์ และยูทูป เป็นต้น

วงโจงกระเบนและวงสไบ ได้แก่ การแสดงสดในงานคอนเสิร์ต งานเลี้ยง งานเปิดตัวสินค้า งานการแสดงดนตรีทั้งในและต่างประเทศ สื่อออนไลน์ อาทิ เฟซบุ๊ค ยูทูป รายโทรทัศน์ เช่น รายการคุณพระช่วย

วงเพชรจรัสแสง ได้แก่ การแสดงสดในงานต่างๆ ทั้งไทยและต่างประเทศ อาทิ การประชุมนานาชาติ การประชุมระดับชาติ การประชุมระดับอาเซียน สื่อออนไลน์ อาทิ เฟซบุ๊ค ยูทูป แอพพิเคชั่น Ticktock

วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) ได้แก่ การแสดงดนตรีสดในสถานที่จริง งานการแสดงดนตรีต่างๆ ภายใต้สังกัดกรุงเทพมหานคร และงานอื่นๆ ที่มีผู้ว่าจ้าง

วงเก่งธชย สามารถจัดแบ่งช่องทางการเผยแพร่ผลงาน ได้แก่ งานการแสดงสดตามที่เจ้าภาพหรือผู้จัดงานต้องการ งานขับเสภาเปิดงานต่างๆ งานการแสดงที่ตนเองให้ความสนใจโดยส่วนตัว งานการแสดงละคร งานโฆษณา งานนำเสนอหรือขายผลิตภัณฑ์ ซึ่งนำเสนอ

ผลงานผ่านช่องทางต่างๆ อาทิ ผลงานบันทึกเสียงและเผยแพร่ผ่านยูทูปหรือสื่อออนไลน์อื่นๆ เช่น เฟซบุ๊ค เว็ปไซต์ เป็นต้น

จากที่กล่าวในเบื้องต้นสามารถสรุปได้ว่า รูปแบบของช่องทางการเผยแพร่ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยมีการเผยแพร่ในรูปแบบที่แตกต่างหลากหลาย โดยมีปัจจัยสำคัญคือความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี โดยผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นมีการเผยแพร่ทั้งในรูปแบบของงานมหรสพ กิจกรรมต่างๆ ของหลวงและราษฎร์ในอดีตและปัจจุบัน ด้วยการแสดงสดบนเวที ได้แก่ สถานบันเทิง ร้านอาหาร งานเฉพาะกิจ งานอีเว้นท์ สร้างสรรค์บทเพลงประอบละครภาพยนตร์ โฆษณา สารคดี ที่มีการว่าจ้างจากเจ้าภาพ เจ้าของงานหรือตัวแทนผู้จัดหางานกิจกรรมต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ตลอดรวมถึงการบันทึกเสียงในรูปแบบของอัลบัมต่างๆ ในเทป ซีดี วิดิทัศน์ และโดยเฉพาะในปัจจุบันผ่านระบบสื่อออนไลน์ ได้แก่ เว็ปไซต์ เฟซบุ๊ค เพจ และยูทูป ซึ่งช่องทางการเผยแพร่ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยต่างๆ โดยเฉพาะในปัจจุบันได้กลายเป็นทางเลือกหรือมีช่องทางที่สะดวกและรวดเร็วในการสื่อสารและนำเสนอผลงานให้แก่ผู้เสพผลงาน

2.8 **ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยร่วมสมัย** ถือเป็นภาพสะท้อนที่สำคัญประการหนึ่งที่ได้สะท้อนให้เห็นว่าดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นไม่ได้เกิดขึ้นมาลอยๆ แต่ล้วนมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงทั้งในเนื้อหาสาระทางด้านดนตรี และเกี่ยวข้องกับศาสตร์อื่นๆ อย่างมาก ดังที่พบเห็นได้ในปัจจุบัน ทั้งนี้หากพิจารณาจากการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานในแต่ละครั้งของวงดนตรีไทยร่วมสมัย โดยเฉพาะภาพที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือการแสดงสดในงานต่างๆ พบว่า วงดนตรีไทยร่วมสมัยจะมีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับบริบทต่างๆ อย่างที่ไม่สามารถจะแยกออกจากกันได้ หรือบริบทที่เกี่ยวข้องเหล่านั้นต่างล้วนเป็นปัจจัยสำคัญในการส่งเสริมและถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย หรือสามารถกล่าวโดยสรุปความได้ว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นมีคนอื่นที่เข้ามาเกี่ยวข้องสัมพันธ์อยู่ด้วย ทั้งเป็นปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก ได้แก่ 1) ปัจจัยภายในในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย ที่นอกจากจะมีสมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ทำหน้าที่ในการบรรเลงเครื่องดนตรี ขับร้อง และผู้ทำหน้าที่ในการออกแบบ วางแผน เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ แล้วนั้น ผู้ที่เข้ามาเกี่ยวข้องยังประกอบด้วยผู้ออกแบบท่าทางในการแสดง ทั้งการแสดงดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์ ดังจะพบได้ว่า วงสไบมีรูปแบบของการเคลื่อนย้ายร่างกายหรือการแสดงท่าทางต่างๆ ที่ผิดแผกแตกต่างไปจากขนบเดิมของการบรรเลง เช่นเดียวกันกับเก่งธชยในการนำเสนอผลงานแสดงแต่ละครั้ง จะต้องมีคณะทำงานที่มีความเชี่ยวชาญในด้านอื่นๆ เข้ามา

เกี่ยวข้องด้วยเสมอ เช่น ผู้ออกแบบท่าเต้น ผู้ออกแบบเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย ผู้ทำหน้าที่เป็นช่างแต่งหน้า ผู้ทำหน้าที่สร้างสรรค์เสียงจากโปรแกรมคอมพิวเตอร์ รวมไปถึงที่ปรึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมที่จะมีส่วนสำคัญในการให้คำปรึกษาด้านความเหมาะสมและความถูกต้องตามกาลเทศะของการแสดงผลงาน 2) ปัจจัยภายนอกที่มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ได้แก่ ผู้ว่าจ้าง ผู้จัดหางาน ผู้บริหารค่ายเพลง ซึ่งคนกลุ่มนี้ถือว่ามีอิทธิพลสำคัญต่อการนำไปสู่การสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ โดยเฉพาะวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีสมาชิกหลักของวงดนตรีในการประกอบอาชีพด้านการแสดงโดยตรง ดังนั้น ในการสร้างสรรค์ผลงานแม้ส่วนหนึ่งจะเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นจากความต้องการของนักดนตรีหรือผู้อำนวยการวงดนตรีไทยร่วมสมัยเอง แต่ผลงานต่างๆ จำนวนหนึ่งและอาจจะเป็นผลงานจำนวนมากที่วงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ สร้างสรรค์ขึ้นนั้น ถือว่าเป็นผลงานที่ถูกสร้างสรรค์และนำเสนอภายใต้กรอบความคิดหรือความต้องการจากผู้ว่าจ้างหรือผู้จัดหางาน ซึ่งมีความจำเป็นที่จะต้องสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานภายใต้แนวคิดหลักหรือเป็นไปตามความต้องการของงานนั้นๆ ต้องการ นอกจากนั้นแล้ว ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ยังเชื่อมโยงไปถึงกลุ่มบุคคลอื่นๆ ที่มีอิทธพลต่อการสร้างกระแสสังคมในวงกว้าง อาทิ สื่อสารมวลชน ซึ่งจะมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการสื่อสารข้อมูลของวงดนตรีต่างๆ ให้กับผู้คนในสังคมวงกว้างได้รับรู้และเข้าใจ ซึ่งมีผลต่อสังคมนักดนตรีไทยร่วมสมัยโดยตรงในการสร้างชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักแก่คนในวงกว้าง และกลุ่มคนอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการนำเสนอผลงานด้านการแสดงดนตรีไทยร่วมสมัย เช่น ผู้ทำหน้าที่ในการควบคุมเสียง สี เสียง พิธีกร ผู้ดำเนินรายการ ฯลฯ เป็นต้น

จากที่กล่าวในตอนต้นสามารถสรุปได้ว่า ผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย โดยเฉพาะจากวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่สร้างสรรค์และนำเสนอผลงานอยู่ในปัจจุบันนี้นั้น ไม่ได้อยู่อย่างโดดเดี่ยวเฉพาะนักดนตรีที่เป็นผู้ถ่ายทอดเสียงจากบทเพลงต่างๆ ที่ถูกเรียบเรียงขึ้นเท่านั้น แต่ในการเป็นผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในแต่ละผลงานนั้น จะมีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับผู้คนในแขนงต่างๆ อีกเป็นจำนวนมาก ซึ่งล้วนแต่เป็นปัจจัยและมูลเหตุสำคัญในการส่งผลให้การสร้างสรรค์และการนเสนอผลงานเป็นไปในรูปแบบใด ทั้งจากปัจจัยภายในที่เป็นความต้องการในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยเอง และปัจจัยภายนอกที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยให้อยู่ภายใต้ความต้องการของเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง ตลอดรวมถึงผู้คนในสังคมที่ต้องการเสพผลงาน

จากที่นำเสนอข้อมูลจากการสังเคราะห์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยเบื้องต้น สามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตาราง 2 ตารางการสรุปผลการสังเคราะห์บริบททางวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัย

บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย	**ข้อมูลบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย**
1. แนวคิดในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัย	1. ความต้องการในการทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่หรือแนวคิดใหม่ของการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี 2. จัดตั้งวงตามวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีการจัดตั้งวงอยู่ก่อนหน้า 3. คำสั่งจากผู้มีอำนาจ/หัวหน้า/หน่วยงาน 4. ประกอบอาชีพหลัก
2. สมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัย	มีความหลากหลายทั้งที่เป็นนักดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีอื่นๆ ตลอดรวมถึงสมาชิกที่ประกอบอาชีพในศาสตร์อื่น แต่มีความสนใจและมีความสามารถด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย หรือเป็นผู้ที่มีความเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในแต่ละวาระ

ตาราง 2 (ต่อ)

บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย	ข้อมูลบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย
3. เครื่องดนตรีหรือวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย	1. เครื่องดนตรีไทย 2. เครื่องดนตรีตะวันตก 3. เครื่องดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง 4. เครื่องดนตรีอื่นๆ อาทิ เครื่องดนตรีโลก เครื่องดนตรีอาเซียน เครื่องดนตรีไฟฟ้า โปรแกรมออกแบบเสียงดนตรี โปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี เครื่องดนตรีอิเลกทรอนิกส์ 5. การขับร้องไทยและการขับร้องภาษาไทยในรูปแบบตะวันตก 6. เครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 7. วัตถุดิบอื่นๆ ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีแต่นำมาใช้เป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์เสียงในผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย

ตาราง 2 (ต่อ)

บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย	ข้อมูลบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย
4. หลักการหรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย	1. การทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่โดยการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกและดนตรีอื่นๆ 2. การใช้หลักปรัชญาและแนวคิดจากโลกตะวันตกและโลกตะวันออกมาใช้เป็นฐานคิดของการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย 3. นำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน 4. ผสมผสานระหว่างศาสตร์ทางดนตรีกับศาสตร์ในแขนงอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง 5. สร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่ เร้าใจ สร้างการมีส่วนร่วมระหว่างวงดนตรีกับผู้ชมผลงาน 6. สร้างสรรค์ผลงานตามความต้องการของผู้ว่าจ้างหรือตามแนวคิดหลักของงาน 7. นำบางส่วนของความเป็นไทยมาใช้ในการนำเสนอ
5. รูปแบบการนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย	1. วงดนตรีไทยตามขนบหรือวงดนตรีไทยเดิม 2. วงดนตรีไทยประยุกต์ 3. วงดนตรีเชิงทดลอง 4. วงดนตรีผสมผสานกับนาฏศิลป์และศาสตร์อื่น

ตาราง 2 (ต่อ)

บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย	ข้อมูลบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย
6. การถ่ายทอดความรู้และการฝึกปฏิบัติทักษะของวงดนตรีไทยร่วมสมัย	การถ่ายทอดความรู้เป็นการถ่ายทอดโดยใช้ประสบการณ์ตรงของผู้บรรเลง โดยมีหัวหน้าวงดนตรีเป็นผู้ออกแบบ วางแผน และถ่ายทอดความรู้ต่างๆ ให้กับสมาชิกของวงดนตรี โดยใช้สถานที่ในการฝึกสร้างสรรค์และฝึกซ้อม ทั้งในโลกออนไลน์และพื้นที่จริง เพื่อความรวดเร็วในการฝึกซ้อมและปรับปรุงผลงานให้มีความสมบูรณ์มากที่สุด
7. ช่องทางการเผยแพร่ของวงดนตรีไทยร่วมสมัย	เทป ซีดี เพลงประกอบโฆษณา สารคดี ละครเวที ละครทีวี สถานบันเทิง ร้านอาหาร งานคอนเสิร์ต งานประชุมและงานอีเว้นท์ทั้งภาครัฐและเอกชน ทั้งในและต่างประเทศ เอกสาร ระบบออนไลน์ เช่น เว็ปไซต์ ยูทูป
ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีไทยร่วมสมัย	1. ปัจจัยภายใน ได้แก่ นักดนตรี นักแสดง ผู้ออกแบบเสื้อผ้า ผู้ออกแบบลีลาท่าทางในการแสดง ผู้ออกแบบแสงสีเสียง 2. ปัจจัยภายนอก ได้แก่ ผู้ว่าจ้าง เจ้าภาพ ค่ายเพลง ผู้เสพผลงาน

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย” ในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาการนิยามความหมาย สถานภาพ และบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย โดยผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย โดยนำเสนอข้อมูลให้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ ได้แก่

1) แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม (Popular Culture) นำมาใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ ตีความ และนำเสนอข้อมูล เนื่องจากดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยแบบประเพณีนิยมผนวกเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีอื่นโดยเฉพาะดนตรีตะวันตก และได้ถูกเผยแพร่ผ่านช่องทางการสื่อสารมวลชน กระทั่งได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไป ซึ่งแนวคิดดังกล่าวจะได้สะท้อนให้เห็นถึงระบบโครงสร้างทางสังคมวัฒนธรรมไทย ตลอดจนประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องในวิธีวิทยาตามแนวคิดในยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern)

2) วิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นการนำเสนอเนื้อหาที่แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) งานวิจัยดนตรีร่วมสมัยที่ได้มีผู้วิจัยอยู่ก่อนในเบื้องต้น และ 2) งานวิจัยและงานศึกษาอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัยโดยใช้แนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยม และตัวอย่างงานวิชาการอื่นๆ ที่สามารถนำมาใช้ในการเป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย เพื่อให้การวิจัยดนตรีไทยร่วมสมัยในครั้งนี้สำเร็จลุล่วง เติมเต็มเนื้อหา และอภิปรายผลที่เชื่อมโยงไปสู่ประเด็นสำคัญทางสังคมให้เกิดความสมบูรณ์ที่สุด

3) นิยามความหมายและสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นการนำเสนอข้อมูลจากการสัมภาษณ์และทบทวนวรรณกรรมที่ได้มีผู้นิยามความหมายและสถานภาพของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยถือเป็นคำสำคัญในวัฒนธรรมดนตรีไทยและสังคมนักวิชาการดนตรีในสังคมไทย ที่มีการนิยามความหมายอย่างหลากหลาย และความหมายที่ถูกนิยามขึ้นโดยเฉพาะจากกลุ่มผู้มีอำนาจหรือบทบาทสำคัญในการเผยแพร่หรือผลิตซ้ำชุดความรู้ (วาทกรรม) ของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏผ่านสถาบันและเครื่องมือต่างๆ ในสังคมต่างล้วนถูกนำไปใช้ผลิตซ้ำหรือนำเสนออย่างต่อเนื่อง เช่น สถาบันการศึกษา ที่ถูกผลิตซ้ำความรู้ผ่านการจัดการเรียนการสอน เอกสารทางวิชาการ หนังสือ ตำรา เป็นต้น ดังนั้นประเด็นในการนิยามความหมายและคำอธิบายที่อยู่ภายใต้นิยามความหมายของกลุ่มตัวอย่างที่นำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ จึงนำมาสู่การกำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัย

4) บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นการสังเคราะห์และนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบต่างๆ ที่อุดมอยู่ในผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย จากการเก็บข้อมูลวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

โดยงานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ที่มีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและสัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง โดยมีวิธีดำเนินการวิจัยตามลำดับ ได้แก่

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ประวัติและพัฒนาการดนตรีในสังคมไทย แนวคิดวัฒนธรรมสมัยนิยม และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดผู้ให้ข้อมูล (Key Informants) 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มนักวิชาการดนตรี และ 2) กลุ่มตัวแทนศิลปินและนักดนตรีผู้สร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย โดยมีวิธีการคัดเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลจากการสนทนากลุ่ม (Focus Group) จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 ท่าน เพื่อคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 19 คน

ขั้นตอนที่ 3 สร้างเครื่องมือการวิจัย ได้แก่ 1) การวิเคราะห์เอกสาร โดยการอ่าน วิเคราะห์ ตีความ และจัดหมวดหมู่ข้อมูล 2) แบบสัมภาษณ์ กำหนดโครงสร้างคำถามที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ และ 3) ตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือและการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิก่อนนำไปใช้

ขั้นตอนที่ 4 เก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ 1) จากเอกสาร และ 2) จากการสัมภาษณ์

ขั้นตอนที่ 5 วิเคราะห์ข้อมูลจากเนื้อหา (Content analysis) ด้วยการวิเคราะห์ ตีความ และสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ในประเด็นที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์

ขั้นตอนที่ 6 สรุปและนำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analytics) และอภิปรายผลการวิจัย

1. สรุป

1.1 การนิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย ไม่ได้มีความหมายเพียงแค่หนึ่งเดียว แต่ความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยนั้น มีความหมายที่แบ่งออกเป็น 6 นิยามความหมาย ที่ผู้มีอำนาจในการกำหนดความรู้ความจริงในสังคมดนตรีของไทยให้การนิยามความหมาย และส่งผ่านความรู้ความจริงเหล่านั้นสู่สังคมในวงกว้าง ได้แก่

1) ดนตรีไทยร่วมสมัยในความหมายของการสร้างสรรค์หรือผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยที่เป็นดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก ซึ่งแนวความคิดดังกล่าวนี้ถือเป็นแนวคิดหลักที่สำคัญของคนในสังคมไทยและคนในสังคมดนตรีของประเทศไทย นอกจากการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตกที่ถือว่าเป็นการนิยามความหมายของการเป็นภาพลักษณ์ของการเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยแล้วนั้น ยังพบว่าการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีไทยแต่มีการนำเสนอในรูปแบบใหม่หรือมีจารีตการปฏิบัติและนำเสนอที่ผิดแผกจะไปเดิมก็ถือได้ว่ามีลักษณะของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ตลอดจนการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีตะวันตก เช่น เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เครื่องดนตรีพื้นเมือง เครื่องดนตรีอาเซียน เครื่องดนตรีโลก หรือรวมไปถึงวัตถุดิบบางชนิดที่ไม่ใช่เครื่องดนตรี แต่ทำหน้าที่ในการสร้างสรรค์เสียงให้กับการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ก็ถือได้ว่าจัดอยู่ภายใต้การนิยามของการเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยด้วยเช่นกัน และนอกจาการนิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีหรือวัตถุดิบอื่นๆ ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีแต่มีบทบาทและหน้าที่ในการสร้างสรรค์เสียงแล้วนั้น การผสมผสานระหว่างแนวความคิดในเรื่องความเป็นไทยที่มีนัยยะสอดแทรกอยู่ในความเป็นดนตรีไทยนั้น ก็ถือเป็นการนิยามที่สำคัญของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ การนิยามความหมายในลักษณะนี้ไม่ได้มุ่งเน้นในการพิจารณาเฉพาะรูปลักษณ์ภายนอกที่ปรากฏผ่านเครื่องดนตรี ผู้เล่น หรือท่วงทำนองต่างๆ จากวงดนตรีเท่านั้น แต่การนิยามความหมายของคำว่าดนตรีไทยในมิติดังกล่าวนี้ จะมุ่งเน้นการพิจารณาลักษณะหรือคุณสมบัติอันลุ่มลึกที่ต่างล้วนผ่านกระบวนการคิด ปรับปรุง และตกผลึกจนกระทั่งผลงานทางดนตรีนั้นมีลักษณะของการแสดงออกถึงภูมิปัญญาและเอกลักษณ์ความเป็นไทยที่แฝงอยู่ภายใน หรือมีลักษณะของความเป็นไทยแบบฝังรากลึกอยู่ในผลงานทางดนตรีและองค์ประกอบต่างๆ ที่ประกอบขึ้นเป็นดนตรีไทย และเป็นวัฒนธรรมไทย ที่มีความแตกต่างจากวัฒนธรรมอื่นๆ และคุณสมบัติหรือความเป็นเอกลักษณ์ดังกล่าวนั้นก็ได้ไปผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีอื่นๆ ที่มีลักษณะของความไม่เป็นไทยกระทั่งเกิดเป็นผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ที่มีนัยยะในการส่งเสริมให้เอกลักษณ์ความเป็นไทยที่อุดมอยู่ในผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัย ได้นำเสนอภาพของความเป็นไทยท่ามกลางความเป็นอื่นได้อย่างมีศักยภาพ

2) ดนตรีไทยร่วมสมัยในความหมายเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการ จะเป็นการนิยามความหมายที่อ้างอิงหรือเชื่อมโยงไปถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ของดนตรีในบริบทสังคมไทย โดยมีการกล่าวถึงการปะทะสังสรรค์กันทางวัฒนธรรมระหว่างความเป็นไทยและความ

เป็นอื่นที่ไม่ใช่ความเป็นไทย โดยเฉพาะในที่นี้คือ การกล่าวถึงความเป็นอื่นในบริบทของความเป็นตะวันตกเป็นสำคัญ ที่มีอิทธิพลสำคัญอย่างยิ่งต่อการกำหนดและเอื้อให้สังคมไทยในอดีตมีการปรับตัวหรือเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย โดยเฉพาะกับกลุ่มชนชั้นปกครองที่มีบทบาทสำคัญในการกำหนดค่านิยมและรสนิยมใหม่ให้แก่ผู้คนในสังคม กระทั่งส่งผลสำคัญในการทำให้เกิดผลงานทางดนตรีที่มีลักษณะของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก ทั้งการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีและแนวคิดสมัยใหม่ ภายใต้บริบทและปัจจัยที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์คือบริบททางสังคมวัฒนธรรม และเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคสมัย

3) ดนตรีไทยร่วมสมัยในนิยามความหมายของการเป็นดนตรีที่ปรากฏในปัจจุบัน โดยเป็นการยกตัวอย่างให้เห็นถึงสภาพความเป็นจริงของสภาวะทางดนตรีในบริบทสังคมไทย ที่ในปัจจุบันนั้นได้ปรากฏดนตรีในลักษณะหรือรูปแบบที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป ซึ่งดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้นิยามความหมายนี้นอกจากการให้พิจารณาถึงสภาพความเป็นจริงของการปรากฏตัวของรูปลักษณ์หรือรูปแบบทางดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบันแล้วนั้น ยังจะสามารถพิจารณาไปถึงลักษณะหรือรูปแบบแบบทางดนตรีที่มีลักษณะที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป เช่น จะพบว่าในปัจจุบันนั้นมีการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีความหลากหลายทั้งรูปแบบ วิธีการนำเสนอแนวเพลง ขนบธรรมเนียมการบรรเลงและนำเสนอที่แตกต่างไปจากเดิม ตลอดรวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในปัจจุบันที่มีทั้งการนำวัฒนธรรมดนตรีจากอดีตมาผสมผสานกับดนตรีในปัจจุบัน การทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่ และอื่นๆ ดังที่ผู้คนในสังคมไทยปัจจุบันต่างได้รับรู้รับฟังและเสพผลงานทางด้านดนตรีอยู่ทุกขณะ

4) ดนตรีไทยร่วมสมัยในนิยามความหมายจากมุมมองแนวคิดตะวันตก เป็นการนิยามความหมายภายใต้กรอบคิดที่อิงกับองค์ความรู้ของการกำหนดรูปแบบของผลงานทางด้านศิลปะในแขนงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 โดยแนวคิดดังกล่าวนี้เป็นแนวคิดที่ถูกนำเสนออย่างเบ็ดเสร็จจากนักวิชาการตะวันตก ที่ได้กำหนดว่าผลงานทางศิลปะและดนตรีต่างๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 และหลังจากนั้น คือผลงานศิลปะที่เรียกว่าศิลปะร่วมสมัย เช่นเดียวกันกับการนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการอธิบายผลงานทางดนตรีทั้งที่เกิดขึ้นในดินแดนตะวันตก และดินแดนอื่นทั่วโลก ซึ่งมีลักษณะของผลงานทางดนตรีที่มีช่วงเวลาในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นตัวกำหนด และการนิยามความหมายของผลงานที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 จะหลังจากนั้นว่าเป็นผลงานที่มีการสร้างสรรค์และนำเสนอในรูปแบบที่ผิดแผกแตกต่างไปจากขนบธรรมเนียมเดิมของการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงาน

5) ดนตรีไทยร่วมสมัยในนิยามของการใช้เป็นคำเรียกแทนคำว่าดนตรีไทยประยุกต์ ซึ่งก่อนหน้าที่จะมีการนำคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยหรือคำว่า “ร่วมสมัย” มาใช้ต่อท้ายคำว่าดนตรีในบริบทสังคมไทยนั้น ไม่อาจที่จะปฏิเสธได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในสังคมวัฒนธรรมไทยได้เคยมีการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะของการผสมผสานระหว่างความเป็นไทยที่สะท้อนผ่านองค์ประกอบทางดนตรีไทยอยู่ก่อนหน้าแล้ว โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของคำว่าดนตรีไทยประยุกต์หรือสังคีตสัมพันธ์จากกรมโฆษณาการหรือกรมประชาสัมพันธ์ ในช่วงการขับเคลื่อนชาติไทยด้วยนโยบายชาตินิยม ดังนั้น เมื่อในภายหลังที่มีการแพร่กระจายแนวคิดหรือวลีของคำว่าร่วมสมัยที่เชื่อมโยงหรืออ้างอิงไปถึงผลงานทางดนตรีที่มีลักษณะของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะการสร้างแรงกระเพื่อมหรือหมุดหมายที่สำคัญในให้กับวงการดนตรีไทยหรือวงการดนตรีไทยร่วมสมัยจากวงฟองน้ำในปี พ.ศ.2523 ที่ได้กลายเป็นการกำหนดลักษณะทางดนตรีทั้งที่มีอยู่ก่อนหน้าและขณะนั้น ที่มีลักษณะของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกให้กลายเป็นคำเรียกใหม่ว่า ดนตรีไทยร่วมสมัย ดังนั้น วลีดังกล่าวของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยจึงได้กลายเป็นวลีที่ถูกนำมาใช้เรียกแทนรูปแบบทางดนตรีที่มีลักษณะของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกเป็นสำคัญมาถึงปัจจุบัน

6) ดนตรีไทยร่วมสมัยในนิยามความหมายที่ไม่อาจจะนิยามความหมายได้ เป็นการนำเสนอเพื่อให้พิจารณาถึงรูปแบบทางดนตรีไทยที่มีมูลเหตุและปัจจัยที่มีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับลักษณะของการนิยามความหมายในแบบฉบับของดนตรีหรือผลงานทางด้านศิลปะในแบบฉบับตะวันตก เนื่องจากคุณลักษณะสำคัญของดนตรีไทยมีการเปลี่ยนแปลง และมีลักษณะพื้นฐานทางวัฒนธรรมในการส่งเสริมให้ผู้บรรเลงหรือนักดนตรีไทยมีการพัฒนาหรือสร้างสรรค์แนวทางการบรรเลงและนำเสนอผลงานทางดนตรีที่ไม่สามารถที่จะกำหนดหรือมีความเป็นอิสระทางด้านความคิด ดังนั้น ในการที่จะกำหนดว่าอะไรคือแบบฉบับที่ตายตัวของการเป็นวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีแบบฉบับชัดเจน หรือหยุดนิ่ง และจะนิยามความหมายว่าวัฒนธรรมดนตรีไทยที่หยุดนิ่งนั้นคือวัฒนธรรมประชานิยมหรือเป็นแบบฉบับที่มีความชัดเจน หรือเป็นภาพสะท้อนของยุคสมัย จึงเป็นเรื่องที่ไม่สามารถกำหนดได้ ดังนั้น การนิยมความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยในนิยามดังกล่าว จึงถือเป็นสิ่งที่ไม่อาจที่จะนิยามความหมายได้ ในทางตรงกันข้าม เมื่อไม่สามารถที่จะกำหนดหรือนิยามความหมายของความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยได้อย่างเบ็ดเสร็จ จึงส่งผลให้ดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยสามารถมีการนิยามความหมายได้อย่างหลากหลายและไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งถือเป็นความพิเศษของวัฒนธรรมดนตรีไทย

1.2 **สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัย** สามารถจำแนกได้ตามบทบาทและหน้าที่ของทั้งการปรากฏตัวของดนตรีไทยร่วมสมัยและการนำดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏตัวขึ้นนั้นไปใช้ภายใต้วัตถุประสงค์หรือจุดมุ่งหมายที่แตกต่างหลากหลายกันออกไปตามยุคสมัย ภายใต้มูลเหตุและปัจจัยเงื่อนไขของบริบททางสังคมวัฒนธรรม ทั้งนี้ จากการศึกษาพบว่า สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยสามารถจำแนกออกเป็น 3 สถานภาพ ได้แก่

1) สถานภาพของการเป็นภาพสะท้อนความเป็นอารยะ ความเจริญก้าวหน้า หรือความทันสมัยของอาณาจักร ซึ่งสถานภาพดังกล่าวของดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏขึ้นนี้ อยู่ภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมของสยามภายใต้การได้รับอิทธิพลทางศิลปวิทยาการจากโลกตะวันตกในยุคล่าอาณานิยมในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ด้วยมูลเหตุและปัจจัยที่ส่งผลให้ชนชั้นปกครองจำเป็นต้องสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในลักษณะใหม่ ทั้งที่เป็นความตั้งใจในการแสดงถึงความเป็นอารยะ และผลงานอีกหลายส่วนที่เป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมจากการปะทะสังสรรค์กันระหว่างวัฒนธรรมอันเป็นรากฐานเดิมของความเป็นไทยหรือสยามในขณะนั้น กับศิลปวิทยาการใหม่ ทั้งที่ได้รับจากการไปศึกษาเล่าเรียนในดินแดนตะวันตก หรือการได้รับอิทธิพลทางความคิดจากการแพร่กระจายวัฒนธรรมชนิดใหม่ จากการเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติอาณานิคมที่ยกพลเข้ามาในอาณาจักรสยาม และส่งผลให้เกิดผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ที่มีความเป็นร่วมสมัย ทั้งเป็นกระแสความนิยมแก่ประชาชนทั่วไปและเป็นพระราชนิยมของสถาบันชนชั้นปกครองสยามในขณะนั้น

2) สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง ที่ดนตรีไทยร่วมสมัยนอกจากจะทำหน้าที่ในการเป็นมหรสพสร้างความบันเทิงให้กับผู้คนกลุ่มต่างๆ แล้วนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยยังได้ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองให้กับทั้งรัฐ ผู้คนและกลุ่มประชาสังคมกลุ่มต่างๆ ที่มีความแตกต่างหลากหลายของวิธีคิดและอุดมการณ์ทางการเมือง ดังที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา เก็บรวบรวมข้อมูล และตีความรูปแบบทางดนตรีไทยที่มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปจากขนบธรรมเนียมเดิม หรือเป็นผลงานดนตรีไทยที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบใหม่ เช่น การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีไทยในรูปแบบของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับแนวคิดจากตะวันตก ในรูปแบบของดนตรีไทยประยุกต์หรือสังคีตประยุกต์ หรือการนำดนตรีไทยไปผนวกเข้ากับระบบการศึกษา การนำเสนอผ่านสื่อ การสอดแทรกเนื้อหาการสร้างความเป็นพลเมือง หรือการสร้างประวัติศาสตร์ในแบบฉบับใหม่ให้แก่คนในชาติ ซึ่งล้วนแต่เป็นสถานภาพหรือบทบาทใหม่ของดนตรีไทยที่มีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนและส่งผ่านนโยบายของรัฐชาตินิยม ตลอดจนสถานภาพหรือบทบาทของดนตรีไทยในการนำไปใช้เป็นเครื่องมือของ

กลุ่มขับเคลื่อนทางการเมือง ของผู้คนกลุ่มต่างๆ ที่มีความต้องการในการตอบโต้หรือปะทะกับอำนาจของภาครัฐ ที่ตนเองหรือกลุ่มของตนเองมีความคิดเห็นที่แตกต่างหลากหลายกันออกไปตามอุดมการณ์ทางการเมืองของตน ซึ่งได้ปรากฏผ่านการนำดนตรีไทยไปใช้บนเวทีทางการเมืองของกลุ่มนิสิต นักศึกษาในยุคแห่งการเรียกร้องความเท่าเทียมและประชาธิปไตย ตลอดจนการนำดนตรีไทยไปใช้เป็นเครื่องมือในการรื้อสร้างหรือตั้งคำถามกับชุดความรู้ที่ถูกสร้างขึ้นอย่างเบ็ดเสร็จในแวดวงวิชาการ โดยนักวิชาการปัญญาชน

3) สถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นภายหลังจากการคลี่คลายของระบบทางการเมืองการปกครองและการขับเคลื่อนนโยบายรัฐชาตินิยม ไปสู่ความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยที่แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของการเข้าสู่แวดวงธุรกิจบันเทิง การแสดงตัวตนของความเป็นไทยในโลกสากล หรือการนำเสนอความทันสมัยที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีได้เช่นเดียวกันกับผลงานดนตรีในลักษณะร่วมสมัยจากต่างประเทศ ตลอดจนการนำเทคโนโลยีและความเจริญก้าวหน้าของสื่อและวัสดุอุปกรณ์ต่างๆ ที่สามารถนำมาใช้ทั้งในส่วนของการสร้างสรรค์ผลงานและการนำเสนอผลงาน ในแบบฉบับที่หลากหลายด้วยความเป็นปัจเจกชน ตลอดจนการปรากฏตัวในพื้นที่ของระบบการศึกษา ซึ่งถือว่าเป็นพื้นที่ที่สำคัญในการสร้างสรรค์ ผลิตซ้ำหรือส่งต่อความรู้ความคิดและข้อมูลต่างๆ เกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน ซึ่งดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นนี้ล้วนแต่ทำให้เกิดสีสันที่หลากหลายของผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย ที่มีพลวัตและเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

1.3 **บริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยร่วมสมัย** หรือองค์ประกอบต่างๆ ที่อุดมอยู่ในดนตรีไทยร่วมสมัย จากการสังเคราะห์ข้อมูลจากตัวแทนวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ยังคงสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่เป็นที่ประจักษ์ในพื้นที่สาธารณะนั้น พบว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยไม่ได้เป็นเพียงแค่วัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นอย่างฉาบฉวยหรือเป็นแค่กระแสความนิยมเพียงชั่วครู่ชั่วยามเท่านั้น ซึ่งตามแนวคิดประชานิยมที่นำมาใช้เป็นเข็มทิศนำทางในการศึกษานั้น ได้นิยามวัฒนธรรมประชานิยมหรือปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นนั้นว่า เป็นพื้นที่ของการศึกษาและนักวัฒนธรรมหรือนักวิชาการควรที่จะให้ความสำคัญในการพิจารณา เพื่อทำความเข้าใจและเข้าถึงปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งจากการนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย พบว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่ทำการศึกษานี้มีประวัติศาสตร์หรือมีข้อมูลที่อุดมอยู่ภายใน ไม่ใช่เป็นเพียงแค่วัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเพียงชั่วครู่ชั่วยามแล้วหายไปเท่านั้น แต่ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นนวัตกรรมทางดนตรีที่มีเนื้อหาสาระทั้งในด้านการสร้างสรรค์และ

นำเสนอที่มีคุณค่า อันจะนำไปสู่การจัดการความรู้เพื่อใช้เป็นแนวทางของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะประเภทอื่นๆ ต่อไป ทั้งนี้ดนตรีไทยร่วมสมัยประกอบด้วย

1) แนวคิดหรือที่มาในการจัดตั้งวงดนตรี ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น การจัดตั้งวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากความต้องการในการทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่ การจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการใช้วงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ประสบความสำเร็จอยู่ก่อนหน้าเป็นแนวทางหรือต้นแบบในการจัดตั้งและต่อยอดผลงานสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยของตนเอง การจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยภายใต้คำสั่งหรือความต้องการของผู้เสพผลงานภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมและค่านิยมของผู้คนในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และความต้องการในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัยเพื่อการเป็นช่องทางหารายได้ เนื่องจากดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมที่สามารถตอบสนองต่อความต้องการของผู้คนในสังคมปัจจุบัน ในด้านการเสพสุนทรียรสทางด้านดนตรี

2) สมาชิกของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ประกอบด้วยผู้คนที่มีความหลากหลายทั้งทางด้านความรู้ความสามารถในทางดนตรีประเภทต่างๆ และการประกอบอาชีพที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป อาทิ การเป็นผู้ประกอบอาชีพหลักในการเป็นศิลปินหรือนักดนตรีที่สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก หรือดนตรีร่วมสมัยโดยเฉพาะ ตลอดจนผู้คนที่มีความรู้ความสามารถและมีอาชีพในสาขาวิชาอื่น แต่มีความเกี่ยวข้องการกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ ซึ่งมีความแตกต่างหลากหลายกันออกไปตามแต่ละวงดนตรี

3) เครื่องดนตรีหรือวัตถุดิบในการนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย โดยสามารถจัดแบ่งเครื่องดนตรีหรือวัตถุในการสร้างสรรค์เสียงหรือบทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัยออกเป็นกลุ่มต่างๆ ที่สำคัญ ได้แก่ เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เครื่องดนตรีพื้นเมือง เครื่องดนตรีชาติพันธุ์ เครื่องดนตรีอาเซียน เครื่องดนตรีโลก วัตถุดิบที่ไม่ใช้เครื่องดนตรีแต่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์เสียง เครื่องดนตรีชนิดใหม่ที่สร้างขึ้นเป็นการเฉพาะ รวมถึงระบบเทคโนโลยี คอมพิวเตอร์ โปรแกรมสร้างสรรค์เสียงดนตรี ตลอดจนแนวคิดต่างๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย

4) หลักการหรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย มีความแตกต่างหลากหลายกันออกไปตามแนวทางของผู้สร้างสรรค์หรือผู้อำนวยการสร้างสรรค์ผลงานของแต่ละวง โดยหลักการหรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น มีทั้งความกล้าในการทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่หรือผลงานทางดนตรีในแบบฉบับใหม่

โดยการอิงจากแนวคิดทฤษฎีทางดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก หลักปรัชญาตะวันตกและตะวันออก การสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดความแปลกใหม่ด้วยศาสตร์ในแขนงต่างๆ ที่คาดเดาได้ยาก การนำเสนออัตลักษณ์หรือจุดเด่นของวงผ่านผู้บรรเลงหรือนักแสดง และองค์ประกอบต่างๆ ของชุดการแสดง เช่น เพศ ลีลาท่าทาง ขนบ จารีตใหม่ ที่แตกต่างไปจากเดิม หรือการสร้างความแปลกใหม่ที่เกินจากความคาดคิดของคนในสังคมไทย เพื่อให้กลายเป็นจุดขายของวงดนตรี

5) รูปแบบของการนำเสนอผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ถือเป็นจุดขายหรือจุดเด่นในการสร้างอัตลักษณ์หรือเอกลักษณ์ของวงดนตรีไทยร่วมสมัยแต่ละวงที่มีการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานอยู่ในสังคมปัจจุบัน พบว่า วงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ จะมีการนำเสนอผลงานที่แบ่งออกเป็น ผลงานทางดนตรีที่เป็นดนตรีไทยในแบบฉบับเดิมและดนตรีไทยในแบบฉบับของดนตรีไทยร่วมสมัย ที่อาจจะมีความแตกต่างกันในเนื้อหาสาระทางดนตรีในการนำเสนอที่อาจจะตีความได้ยากง่ายของผู้เสพผลงานที่แตกต่างกัน โดยบางวงดนตรีจะเป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่บางส่วนเป็นการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้อำนวยการสร้างสรรค์ผลงาน แต่บางส่วนก็จะเป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่อิงอยู่กับความต้องการของผู้เสพหรือความต้องการของตลาดที่ต้องการ ตลอดจนผลงานการนำเสนอที่ไม่ใช้เพียงแค่การนำเสนอผลงานทางดนตรี แต่เป็นองค์ประกอบอื่นๆ ที่นำมาใช้เป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน อาทิ การบรรเลงในพื้นที่ใหม่ที่ไม่ใช่อิงอยู่กับประเพณีพิธีกรรม การสร้างสรรค์ผลงานภายใต้ความต้องการของผู้ว่าจ้าง หรือในวาระโอกาสต่างๆ ที่เข้ามามีส่วนสำคัญในการกำหนดความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

6) กระบวนการถ่ายทอดและการฝึกปฏิบัติทักษะของดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นสิ่งที่มีการปรับตัวให้สอดคล้องไปกับยุคสมัย โดยเฉพาะการนำระบบเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาเป็นส่วนประกอบหลัก ทั้งในด้านการทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์และการสื่อสารเพื่อฝึกฝนทักษะ เพื่อการนำเสนอผลงานที่มีประสิทธิภาพ ดังเช่น การนำระบบเทคโนโลยีมาใช้ในการติดต่อประสานงาน หรือออกแบบวางแผน และสร้างสรรค์เสียงดนตรีไทยร่วมสมัย กระทั่งการสื่อสารให้กับสมาชิกของวงดนตรีเพื่อฝึกซ้อมและนัดหมาย ซึ่งจะเป็นการลดระยะเวลาในการฝึกซ้อมและทำความเข้าใจระหว่างสมาชิกในวงดนตรี และทำให้เกิดประสิทธิภาพในการบริหารจัดการวงดนตรีไทยร่วมสมัยได้ดียิ่งขึ้น

7) ช่องทางการเผยแพร่ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัย มีความแตกต่างหลากหลายกันออกไปในแต่ละยุค ซึ่งมีความสอดคล้องกับความเจริญก้าวหน้าของระบบเทคโนโลยี ในการส่งผลให้เกิดพื้นที่ที่แตกต่างกันออกไปในการเผยแพร่ อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า พื้นที่หรือช่องทางใน

การเผยแพร่ผลงานของวงดนตรีไทยร่วมสมัยมีลักษณะเช่นเดียวกันกับวงดนตรีอื่นๆ ทั่วไป เพียงแค่ผลงานทางดนตรีเท่านั้นที่มีลักษณะของการเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ทั้งการเผยแพร่ผ่านพื้นที่ของการแสดงสดในงานคอนเสิร์ต สถานบันเทิง งานและกิจกรรมต่างๆ ที่มีการว่าจ้าง ซึ่งเป็นงานที่มีระดับแตกต่างกันออกไปทั้งระดับภายในประเทศและต่างประเทศ ตลอดรวมถึงการเผยแพร่ผ่านเทป ซีดี วิดิทัศน์ หรือสื่อสาธารณะเช่น โทรทัศน์ วิทยุ และระบบสื่อสารออนไลน์ เช่น เว็ปไซต์ และแอพิเคชั่นต่างๆ ในปัจจุบัน

8) ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าดนตรีไทยร่วมสมัยไม่ได้เกิดขึ้นและตั้งอยู่อย่างโดดเดี่ยว แต่ตลอดกระบวนการตั้งแต่เริ่มต้นในการสร้างสรรค์ กระทั่งการนำเสนอผลงานนั้น ต่างล้วนมีผู้คนกลุ่มต่างๆ เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องทั้งสิ้น ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นผู้มีส่วนเกี่ยวข้องจากภายในหรือในการสร้างสรรค์ผลงาน และปัจจัยภายนอกที่ต่างเข้ามาเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงต่างๆ อย่างที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ อาทิ สมาชิกในวง ผู้ออกแบบเสื้อผ้า ช่างแต่งหน้า เจ้าของค่ายเพลง เจ้าของงาน ผู้ว่าจ้าง ช่างไฟหรือระบบเครื่องเสียง ผู้ออกเบบท่าทางการเต้นหรือการเคลื่อนไหว ตลอดรวมถึงผู้คนกลุ่มต่างๆ ที่ต่างล้วนเกี่ยวข้องและมีส่วนสำคัญกับการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่ไม่อาจจะตัดขาดออกจากกัน หรือถือเป็นองค์รวมของวงดนตรีไทยร่วมสมัยก็ว่าได้

2. อภิปรายผล

“ดนตรีไทยร่วมสมัย” นวัตกรรมทางดนตรีที่ถูกสร้างสรรค์โดยศิลปิน นักดนตรี และนำเสนอหรือสื่อสารผลงานเหล่านั้นผ่านรูปแบบหรือช่องทางต่างๆ ให้กับผู้คนในสังคม กระทั่งได้รับความนิยมและการยอมรับโดยเฉพาะจากผู้คนส่วนใหญ่ในสังคม ว่าเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมหรือเป็นวัฒนธรรมของประชานิยมหรือเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยม (Popular culture) ในปัจจุบัน แต่เมื่อพิจารณาถึงประวัติและพัฒนาการของการก่อร่างสร้างตัวตนของดนตรีไทยร่วมสมัย ก่อนที่จะได้รับความนิยมจากคนส่วนใหญ่ในสังคมอย่างเช่นในปัจจุบันนั้น วิถีการเดินทางของดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นไม่ได้มีความราบรื่นหรือเกิดขึ้นได้โดยง่ายดายอย่างเช่นที่พบเห็นในปัจจุบัน แต่ดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคเริ่มต้นกลับต้องพบกับแรงเสียดทานและการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักจากผู้ที่มีความคิดเห็นแตกต่างกับการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีชนิดใหม่นี้ขึ้น รวมทั้งอาจกล่าวได้ว่าในปัจจุบันนั้น แม้ในด้านหนึ่งจะปรากฏรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นจำนวนมาก แต่ก็ยังคงปรากฏชุดของวาทกรรมจากบุคคลรวมทั้งกลุ่มของบุคคลในการสร้างชุดวาทกรรมขึ้นเพื่อปะทะ ต่อต้าน หรือทำหน้าที่ในการควบคุมผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย จากมิติหรือมุมมองของการนิยามว่าดนตรีไทยร่วมสมัยคือความเป็นอื่น

ที่แตกต่างไปจากขนบหรือจารีตของดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมที่เคยมีมา หรืออาจเป็นต้นเหตุของการทำลายรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของชาติ

ประเด็นสำคัญจากการศึกษาครั้งนี้พบว่า การนิยามความเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยและปัญหาที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนผ่านหรือความคลี่คลายจากรูปแบบของวัฒนธรรมดนตรีในแบบฉบับเดิม มาสู่รูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยตามความรู้สึกนึกคิดของคนในปัจจุบันนั้น พบว่ารูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะที่สำคัญ ซึ่งทั้งสองลักษณะดังกล่าวนี้มีนัยยะที่สำคัญซึ่งควรค่าแก่การศึกษาและให้ความสนใจ ตรงตามแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่ได้ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมย่อย ในการพิจารณาให้เป็นพื้นที่ของการศึกษาอย่างแท้จริง ซึ่งจากการศึกษาพบว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยในนิยามของไทยหรือจากข้อค้นพบในหัวข้อสถานภาพของดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในสถานภาพดังกล่าว ที่มีสถานภาพในการแสดงถึงความเป็นอารยะของสยามในยุคล่าอาณานิคม ที่ผลิตขึ้นจากชนชั้นปกครอง เป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมาตรฐานทางด้านดนตรีไทย ที่ถึงแม้จะถูกนำเข้าสู่กระบวนการปรับเปลี่ยนไปจากรูปแบบของวัฒนธรรมไทยในแบบดั้งเดิม ไปสู่รูปแบบทางวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ แต่กลับได้รับความนิยมหรือได้รับการยอมรับทั้งจากชนชั้นปกครองด้วยกัน และชนชั้นต่างๆ ในสังคม กระทั่งถูกนำเข้าสู่กระบวนการสร้างให้กลายเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นรากฐานที่บ่งบอกถึงความเป็นไทย ซึ่งมีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคหลัง โดยเฉพาะรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีกรผสมผสานระหว่างองค์ประกอบของดนตรีไทย ดังที่พบเห็นได้อย่างชัดเจนคือเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีตะวันตก และนำเสนอเสียงใหม่เกิดขึ้นนั้น กับทำให้พบว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในรูปแบบดังกล่าวต้องพบกับแรงปะทะ การต่อต้าน และการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักและใช้ระยะเวลาที่ยาวนานกว่าสามทศวรรษ กว่าที่จะเกิดความคลี่คลายของทัศนคติที่มีต่อรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยดังที่พบเห็นอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งจากปรากฏการณ์ดังที่กล่าวมานี้เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงมรดกทางความคิดที่สำคัญในการประกอบสร้างมโนทัศน์ของคนในชาติในเรื่องของความเป็นไทย ที่ภายใต้มโนทัศน์ดังกล่าวได้อุดมไปด้วยชุดความรู้ความคิดและความจริงที่ถูกประกอบสร้าง และส่งผ่านมายังคนในสังคมไทยว่าอะไรคือความเป็นไทย ซึ่งชุดความคิดดังกล่าวนี้ได้ถูกผลิตซ้ำแล้วซ้ำเล่าผ่านเครื่องมือจากสถาบันหลักของสังคม ซึ่งมีรูปแบบในการสื่อสารและส่งผ่านชุดความคิดดังกล่าวในรูปแบบที่หลากหลาย กระทั่งได้กลายเป็นความจริงที่ถูกสถาปนาขึ้นให้มีอำนาจสูงสุด ซึ่งความเป็นไทยที่ถูกสร้างขึ้นนี้ผ่านกระบวนการสร้างที่คู่ขนานไปกับการสร้างชาติของรัฐไทย ที่สืบทอดมาตั้งแต่ตั้งยุคล่าอาณานิคมจากจักรวรรดินิยมตะวันตก ที่ส่งผลให้กลุ่ม

ชนชั้นปกครองจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องปฏิวัติสังคมและวัฒนธรรมภายในชาติให้มีอัตลักษณ์หนึ่งเดียว โดยความพยายามในการใช้กระบวนการเบียดขับวัฒนธรรมที่มีลักษณะของความเป็นอื่นหรือเป็นนัยยะที่จะไม่ได้แสดงเอกลักษณ์หรือลักษณะของความเป็นไทย ให้จำต้องจำกัดพื้นที่ของการแสดงตัวตน หรือหลายส่วนของกีดกันออกจากปริมณฑลของความเป็นไทยในแบบฉบับภาคกลาง ในขณะเดียวกันอานิสงค์ของการสถาปนาวัฒนธรรมหลักบางประการที่มีลักษณะของความเป็นไทย ก็ได้รับการสถาปนาให้กลายเป็นของสูงค่า มีความศักดิ์สิทธิ์ และเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงความเป็นเนื้อแท้ของความเป็นไทย และส่งผลให้รูปแบบทางวัฒนธรรมดังกล่าวจำเป็นต้องได้รับการอนุรักษ์หรือเอาใจใส่ดูแลจากหน่วยงานรัฐและองค์กรหลักของสังคม กระทั่งกรอบคิดดังกล่าวได้กลายเป็นมรดกทางความคิดไปสู่ผู้คนในสังคม ที่จำเป็นต้องปกป้องรากฐานทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงไปถึงความมั่นคงของชาติ ดังที่ปรากฏในรูปแบบของดนตรีไทย

แม้ในด้านหนึ่งดนตรีไทยจะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ได้รับการสถาปนาให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมประจำชาติ ภายใต้กระบวนการประกอบสร้างดังที่กล่าวมาในข้างต้น แต่ในทางตรงกันข้ามนั้น ลักษณะสำคัญของกระบวนการประกอบสร้างศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทยให้ได้กลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมประจำชาติ ได้ส่งผลสำคัญในการทำให้ดนตรีไทยมีสภาพของความแช่แข็ง หรือไม่ความเป็นอิสระในการปรับเปลี่ยนรูปลักษณ์ได้ยาก หรือหากมีการปรับเปลี่ยนหรือนำเสนอในรูปแบบอื่นใดที่อยู่นอกเหนือขอบเขตความคิดหรือชุดของคำอธิบายตามหลักดุริยางคศิลป์ที่ระบุไว้ รูปแบบของการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทยที่เกิดขึ้นนั้นก็จะได้รับการปะทะต่อต้าน หรือได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักจากผู้คนและสถาบันหลักในการอนุรักษ์และธำรงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมประจำชาติ ดังตัวอย่างของวงดนตรีไทยที่มีลักษณะของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยในรูปแบบดั้งเดิมกับวัฒนธรรมใหม่ ทั้งที่เกิดขึ้นในดนตรีไทยด้วยกันเอง อาทิ การเกิดขึ้นใหม่ของบทเพลง การผสมผสานวงดนตรี กลวิธีการบรรเลง ฯลฯ รวมถึงการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีในวัฒนธรรมอื่น ที่กระบวนการดังกล่าวเกิดขึ้นอยู่ตลอดระยะเวลาทางประวัติศาสตร์และพัฒนาการของดนตรีไทย กระทั่งดนตรีไทยได้ตกผลึกและถูกจัดรูปแบบให้มีความเป็นมาตรฐานตามหลักดุริยางคศิลป์ที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ และการเกิดขึ้นของวงดนตรีไทยประยุกต์ วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ และวงดนตรีผสมในรูปแบบอื่นๆ ในยุคเริ่มแรก ที่ถึงแม้ผลงานต่างๆ เหล่านั้นจะถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากครูดนตรีที่มีชื่อเสียง แต่ผลงานต่างๆ เหล่านั้นที่มีลักษณะของความเป็นอื่น หรือแตกต่างไปจากชุดความรู้ความคิดและความจริงที่ถูกแช่แข็งไว้ในลักษณะเดิม ก็ได้รับการปะทะต่อต้านอย่างหนักทั้งจากสังคมไทยดนตรีและสังคมในวงกว้าง

กระทั่งในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมา ด้วยระบบเทคโนโลยีและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วและรุนแรงภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมือง ได้ส่งผลสำคัญที่นอกจากจะนำไปสู่การเกิดขึ้นของวัตถุดิบในการเอื้ออำนวยต่อวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในมิติต่างๆ แล้วนั้น บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรงและรวดเร็วดังกล่าวภายใต้ระบบโลกาภิวัต ได้ส่งผลสำคัญในการทำให้ผู้คนในสังคมเกิดรสนิยมในรูปแบบใหม่ของการเสพผลงานที่มีความแตกต่างหลากหลายกันออกไป จนยากที่จะคาดการณ์ได้โดยง่าย และในขณะเดียวกัน ชุดของวาทกรรมความเป็นไทยที่ถูกสร้างและแช่แข็งรูปแบบทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะในที่นี้คือดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิม กลายเป็นเป้าหมายหลักในการถูกตั้งคำถามวิพากษ์ วิจารณ์ และรื้อสร้างโดยเฉพาะจากคนในวัฒนธรรมดนตรีไทย และคนนอกวัฒนธรรมที่มีความกล้าในการที่จะต่อรองต่ออำนาจความเป็นไทยกระแสหลัก ให้เกิดเป็นผลงานทางวัฒนธรรมดนตรีในรูปแบบใหม่ที่เรียกว่าดนตรีไทยร่วมสมัย ให้กลายเป็นทางเลือกของการเสพผลงานทางสุนทรียศาสตร์ของการฟังจากคนทั่วไปในสังคม ที่ไม่อาจจะต้านทานหรือแช่แข็งวัฒนธรรมดนตรีเอาไว้กับเฉพาะในบางบทบาทและหน้าที่ของดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมหรือเฉพาะกับผู้คนบางกลุ่มในวัฒนธรรมดนตรีไทยเท่านั้น

ประชา สุวีรานนท์ (2558) ได้กล่าวไปในทำนองเดียวกันว่า ในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมาความเป็นไทยกระแสหลักที่มีประวัติศาสตร์ในการประกอบสร้างอย่างเข้มแข็ง และมั่นคงจากสถาบันและชนชั้นนำของสังคมกำลังเสื่อมอำนาจลง ส่วนหนึ่งในการเสื่อมอำนานลงนั้นเป็นส่วนที่เกิดขึ้นจากปัจจัยภายในวัฒนธรรมความเป็นไทยกระแสหลักเอง เนื่องด้วยการผูกขาดอำนาจของวัฒนธรรมที่อิงอยู่กับสถาบันหลักทางการเมืองและหน่วยงานของราชการ ได้กลายเป็นสิ่งที่กำลังทำลายตัวของวัฒนธรรมเอง เช่น การนำความเป็นไทยไปใช้อย่างฟุ่มเฟือย เป็นการเน้นหนักเพียงแต่รูปแบบและพิธีกรรม จำกัดเสรีภาพในการปรับหรือประยุกต์ใช้ให้มีความสอดคล้องกับสำนึกใหม่ในกระแสของความเปลี่ยนแปลงของผู้คนและสังคม กระทั่งในที่สุดวัฒนธรรมไทยกระแสหลักก็ไม่อาจที่จะทัดทานต่อความต้องการหรือกระบวนการเปลี่ยนแปลงของผู้คนและสังคมวัฒนธรรม ที่ถือเป็นปัจจัยหลักในการส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะอื่นที่เป็นทางเลือกของการสร้างสรรค์และเสพผลงาน และผลงานที่เกิดขึ้นใหม่นี้ได้กลายเป็นกระแสที่ได้รับความนิยม หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ที่นำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบใหม่ที่เข้าถึงวัฒนธรรมประชานิยมหรือคนทั่วไปในสังคมเข้าถึงได้มากกว่าวัฒนธรรมความเป็นไทยกระแสหลัก ดังที่ปรากฏในที่นี้คือดนตรีไทยร่วมสมัย

นอกจากนั้นเมื่อนำผลที่ได้จากการดำเนินการวิจัยมาพิจารณาตามแนวคิดในการนิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยในฐานะของการเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยม ซึ่งเป็นผลิตผลจากการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในแบบฉบับของการนำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบใหม่ ที่ดนตรีไทยร่วมสมัยซึ่งเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมนั้นจะต้องมีองค์ประกอบสำคัญ 6 ประการ ดังที่พัฒนา กิติอาษา (2546) ได้นำเสนอความหมายของวัฒนธรรมสมัยนิยม ได้แก่ 1) เป็นวัฒนธรรมที่เป็นที่ยอมรับและชื่นชอบของคนจำนวนมาก 2) เป็นวัฒนธรรมที่หลงเหลืออยู่จากการให้คำนิยามวัฒนธรรมของชนชั้นนำหรือวัฒนธรรมของชนชั้นสูง หรือเป็นวัฒนธรรมของชนชั้นส่วนใหญ่ในสังคม 3) เป็นวัฒนธรรมของมวลชนหรือเป็นวัฒนธรรมที่ถูกผลิต เผยแพร่และโฆษณาในระบบการตลาด 4) เป็นวัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประชาชน 5) เป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายหลังการพัฒนาอุตสาหกรรมและการขยายตัวของชุมชนเมือง และ 6) เป็นพื้นที่หรือปริมณฑลของการต่อสู้ ระหว่างพลังของกลุ่มคนที่ถูกเอารัดเอาเปรียบกับกลุ่มคนผู้ที่มีอำนาจในการครอบงำสังคม

จากการนำผลการวิจัยปรากฏการณ์ดนตรีไทยร่วมสมัยที่ค้นพบและนำเสนอมาใช้ในการอภิปรายเพื่อเชื่อมโยงกับนิยามความหมายของวัฒนธรรมประชานิยมในแต่ละประเด็น พบว่าดนตรีไทยร่วมสมัยมีทั้งประเด็นที่มีความสอดคล้อง และประเด็นที่มีความแตกต่างไปจากความหมายที่พัฒนา กิติอาษาได้นิยามไว้ในเบื้องต้น ซึ่งผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่าคุณลักษณะที่จะกล่าวต่อไปนี้คือรูปแบบของวัฒนธรรมสมัยนิยมในแบบฉบับเฉพาะของไทย ซึ่งมีความแตกต่างหลากหลายและเป็นการเฉพาะของแต่ละบริบททางสังคม หรือมีความแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบของวัฒนธรรมสมัยนิยม ที่ใช้เป็นวัตถุดิบในการศึกษา โดยมีรายละเอียดในแต่ละประเด็นดังนี้

1) วัฒนธรรมสมัยนิยมจะต้องเป็นวัฒนธรรมที่เป็นที่ยอมรับและชื่นชอบของคนจำนวนมาก ซึ่งดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นเป็นวัฒนธรรมที่นับได้ว่าเป็นที่ยอมรับและชื่นชอบของผู้คนจำนวนมาก ซึ่งความชื่นชอบและการยอมรับจากผู้คนจำนวนมากนั้น ถือว่าเป็นสิ่งที่ยากแก่การที่จะปฏิเสธได้ เนื่องจากผลการศึกษาพบว่า การเกิดขึ้นของวงดนตรีไทยร่วมสมัยและการสร้างสรรค์ตลอดจนการนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยจากวงดนตรีไทยวงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงยุคสมัยนั้น แม้ส่วนหนึ่งจะเกิดขึ้นจากความต้องการของศิลปินหรือนักดนตรีที่ต้องการจะสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ ที่มีความแตกต่างไปจากรูปแบบของวงดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมที่มีอยู่ก่อนหน้า แต่ปัจจัยหรือมูลเหตุสำคัญในการส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์และนำเสนอดนตรีไทยในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น เกิดขึ้นจากความต้องการของผู้เสพผลงานที่เป็นคนส่วนใหญ่ในสังคม ที่มีความต้องการหรือโหยหาความแปลกใหม่ หรือต้องการทางเลือกใหม่ของการฟังและ

รูปแบบทางดนตรี ดังจะพบว่า วงดนตรีไทยร่วมสมัยโดยเฉพาะที่มีอยู่ในปัจจุบัน อาทิ วงดนตรีไทยร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร (BTC) แม้แต่เดิมจะเป็นวงดนตรีที่มีสมาชิกของวงเป็นนักดนตรีฝ่ายดนตรีไทย แต่ด้วยความต้องการของผู้ฟังในปัจจุบันหรือตามงานต่างๆ ที่ต้องการเสพผลงานประเภทดนตรีไทยร่วมสมัย ดังนั้น วงดนตรีดังกล่าวจึงจำเป็นที่จะต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบในการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่เป็นวงดนตรีไทย ให้มีผลงานการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยรวมอยู่ด้วย และนับว่าผลงานดังกล่าวได้กลายเป็นที่ต้องการและเป็นที่ยอมรับของผู้คนส่วนใหญ่ในสังคม

2) วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมที่หลงเหลืออยู่จากการให้คำนิยามวัฒนธรรมของชนชั้นนำหรือวัฒนธรรมของชนชั้นสูง ซึ่งดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมที่หลงเหลืออยู่จากการให้คำนิยามวัฒนธรรมของชนชั้นนำหรือวัฒนธรรมของชนชั้นสูง หรือเป็นวัฒนธรรมของชนชั้นส่วนใหญ่ในสังคม ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้นว่า รูปแบบของดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมหรือดนตรีไทยที่เป็นกระแสหลัก ซึ่งถูกควบคุมและดูแลด้วยการอนุรักษ์ว่าเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมประจำชาตินั้น ถือเป็นวัฒนธรรมที่อ้างอิงหรือเชื่อมโยงอยู่กับกลุ่มชนชั้นสูงหรือสถาบันหลักในสังคม ซึ่งมีคุณสมบัติที่สำคัญในการแช่แข็งหรือเปลี่ยนแปลงได้ยาก ทั้งนี้เมื่อพิจารณาถึงบทบาทและหน้าที่ของดนตรีไทยตามขนบ จะสังเกตได้ว่า วัฒนธรรมดังกล่าวแม้จะเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้รากฐานของความเป็นไทยกระแสหลัก และมีความวิจิตรถึงขั้นของการเป็นศิลปะชั้นสูงที่ถูกจัดอยู่ในประเภทผลงานศิลปะระดับคลาสสิกแล้วนั้น สภาพความเป็นจริงของดนตรีไทยตามขนบหรือประเพณีนิยมได้กระจุกตัวอยู่เฉพาะกับกลุ่มคนหรือรูปแบบทางขนบธรรมเนียมประเพณีหรือจารีตบางประการ ที่แสดงออกหรือเชื่อมโยงกับลักษณะของความเป็นไทยกระแสหลักเท่านั้น หรือถูกนำไปใช้ในบางวาระและโอกาสที่มีความเกี่ยวข้องกับลักษณะของความเป็นไทย แต่ในขณะเดียวกันนั้น ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นนี้ได้กลายเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมที่แทรกซึมเข้าสู่วิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในรูปแบบต่างๆ ได้โดยง่าย เนื่องด้วยความอิสระทั้งรูปแบบและวิธีการนำไปใช้ที่ไม่ได้มีการอิงหรือเชื่อมโยงกับพื้นที่และเวลาที่ไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้ แต่ในทางตรงกันข้าม ดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นนี้ มีคุณสมบัติในการปรับ เปลี่ยนและประยุกต์ให้เข้ากับความต้องการและความหลากหลายของวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมได้โดยง่าย

3) วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมของมวลชนหรือเป็นวัฒนธรรมที่ถูกผลิต เผยแพร่และโฆษณาในระบบการตลาด ซึ่งจะพิจารณาได้ว่าดนตรีไทยร่วมสมัยนั้นเป็นวัฒนธรรมของมวลชนหรือเป็นวัฒนธรรมที่ถูกผลิต เผยแพร่และโฆษณาในระบบการตลาด โดยเฉพาะ

วัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ด้วยระบบของเทคโนโลยีและสภาวะทางเศรษฐกิจ ที่มีระบบของการสื่อสารเป็นปัจจัยหลักในการขับเคลื่อนวัฒนธรรม ดังนั้น จะพบเห็นได้บ่อยครั้งว่า ผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัย ได้เข้ามามีส่วนสำคัญในระบบเชิงธุรกิจประเภทความบันเทิง หรือเรียกว่า ธุรกิจบันเทิง ดังจะเห็นได้ว่า ผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากศิลปินหรือนักดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น มีปัจจัยในการผลิตที่อยู่ภายใต้ระบบธุรกิจหรือการสร้างสรรค์ผลงานตามคำสั่งของผู้ว่าจ้าง หรือเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของตลาดและระบบทุนนิยม ดังจะเห็นได้จากแนวคิดหรือหลักการในการจัดตั้งวงดนตรีไทยร่วมสมัย ที่คงไม่อาจจะปฏิเสธได้ว่า มีความจำเป็นที่จะต้องสร้างสรรค์ผลงานที่มีความแตกต่างหรือมีความโดดเด่นในผลงาน เพื่อที่จะนำไปสู่การสร้างแรงดึงดูดหรือจุดสนใจให้กับผู้ว่าจ้างหรือผู้เสพผลงาน ทั้งนี้ ปัจจัยดังกล่าวกลายเป็นกลไกของระบบการตลาด และระบบธุรกิจในการทำให้วงดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นที่รู้จักของผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมวงกว้าง

4) วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประชาชน ซึ่งจากการพิจารณาถึงข้อค้นพบจากการดำเนินการวิจัยครั้งนี้พบว่า แม้ในด้านหนึ่งดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นวัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประชาชนโดยเฉพาะวงดนตรีและผลงานการสร้างสรรค์และนำเสนอทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในปัจจุบัน และอาจจะสามารถย้อนกลับไปได้ถึงวงฟองน้ำที่ได้มีการสร้างสรรค์เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยเมื่อปี พ.ศ.2523 ที่ถือกำเนิดขึ้นภายใต้สภาวะของการเปลี่ยนแปลงได้ยากของวัฒนธรรมดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิม ที่ถือเป็นอุปสรรคที่สำคัญในการนำไปสู่การสร้างสรรค์หรือความกล้าที่จะทดลองให้เกิดผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ หรือดนตรีไทยร่วมสมัย โดยเฉพาะผลงานทางดนตรีไทยร่วมสมัยที่จะเกิดขึ้นจากสถาบันหลักในสังคม โดยเฉพาะในยุคแรกเริ่มของการเกิดขึ้นของดนตรีไทยร่วมสมัย จะพบว่าดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้น ซึ่งมีรูปแบบทางดนตรีผิดแผกหรือแตกต่างไปจากแบบฉบับทางดนตรีในวัฒนธรรมเดิมนั้น ไม่ได้ก่อกำเนิดขึ้นจากหน่วยงานหรือสถาบันหลักของรัฐในแบบฉบับเดิมที่ต้องการธำรงไว้ซึ่งลักษณะของความเป็นไทย แต่ผลงานที่เกิดขึ้นในแบบฉบับของดนตรีไทยร่วมสมัย ได้เกิดขึ้นภายใต้ความต้องการของประชาชนที่ต้องการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ หรือกลุ่มของคนหัวก้าวหน้าที่มีความกล้าในการที่จะทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่ทางดนตรีให้เกิดขึ้นในสังคมไทย กระทั่งในภายหลังแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยได้แพร่กระจายไปสู่นักดนตรีในวงกว้าง ในการทดลองสร้างสรรค์เสียงใหม่ และต่างได้รับความนิยมและการยอมรับจากคนส่วนใหญ่ในสังคม หรือกลายเป็นทางเลือกของการสร้างสรรค์และการฟัง ซึ่งนอกจากวัฒนธรรมดนตรีไทยร่วมสมัยที่พัฒนา กิติอาษา ได้กล่าวในข้างต้นเกี่ยวกับวัฒนธรรม

สมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากประชาชนส่วนใหญ่ในสังคมแล้วนั้น ในบริบทของดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยนั้น พบว่า ผลงานที่เกิดขึ้นที่มีลักษณะหรือการนิยามว่าเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น ไม่ได้เกิดขึ้นจากประชาชนแต่เพียงเท่านั้น โดยเฉพาะผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคแรกเริ่มเมื่อครั้งมีการปกครองแผ่นดินโดยระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ที่ได้ปรากฏรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยในแบบฉบับที่เกิดขึ้นจากพระราชนิยมของสถาบันกษัตริย์ ในการผสมผสานแนวความคิดระหว่างดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมกับแนวคิดตะวันตก ที่มีสถานภาพในการแสดงถึงความเป็นอารยะของสยาม ตลอดจนการปรากฏตัวของรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคหลังเปลี่ยนแปลงระบอบการเมืองการปกครอง ที่เนื้อหาทางประวัติศาสตร์ล้วนนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับการกำเนิดของวงสังคีตสัมพันธ์ จากฝีมือการสร้างสรรค์โดยศิลปินกรมโฆษณาการ ซึ่งผลงานดังกล่าวก็นับได้ว่าเป็นผลงานในรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีจุดกำเนิด แม้ผู้สร้างสรรค์จะเป็นประชาชนทั่วไปที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีทั้งไทยและตะวันตก แต่ในด้านบทบาทหรือสถานภาพของศิลปินต่างๆ เหล่านั้น คือตัวแทนของรัฐในการส่งต่อและขับเคลื่อนนโยบายของรัฐชาตินิยม ซึ่งประเด็นในการให้กำเนิดผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยดังกล่าวนี้ถือเป็นความแตกต่างที่วัฒนธรรมสมัยนิยมในสังคมไทยปรากฏขึ้น

5) วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายหลังการพัฒนาอุตสาหกรรมและการขยายตัวของชุมชนเมือง ซึ่งจากการวิเคราะห์ถึงผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น พบว่า ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายหลังการพัฒนอุตสาหกรรมและการขยายตัวของชุมชนเมือง ทั้งนี้การขยายตัวของชุมชนเมืองและการพัฒนาทางด้านอุตสาหกรรมเป็นผลที่สืบเนื่องมาจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ระบบเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง ที่ส่งผลให้รูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนมีการเปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบเดิม ไปสู่ระบบการผลิตวัตถุดิบในจำนวนมาก อันเป็นผลมาจากความต้องการของผู้คนหรือท้องตลาดที่มีความต้องการในการจับจ่ายใช้สอยสูง ดังนั้น เมื่อวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนที่เปลี่ยนแปลงไปภายใต้สภาวะการเปลี่ยนแปลงของระบบกลไกการตลาด และการบริโภคสินค้าในรูปแบบของอุตสาหกรรม ตลอดจนการขยายตัวของชุมชนเมือง ให้เกิดขึ้นโดยทั่วไป โดยเฉพาะในหัวเมืองใหญ่ทั่วประเทศ จึงส่งผลให้การสร้างสรรค์ผลงานโดยเฉพาะในที่นี้คือ ดนตรีไทยร่วมสมัยได้เข้าสู่กระบวนการผลิตหรือกลไกของการตลาด ที่จะนำมาซึ่งรายได้ของผู้สร้างสรรค์ผลงาน โดยการประชาสัมพันธ์ผ่านระบบการสื่อสารที่มีอิทธิพลหลักในครัวเรือน อาทิ วิทยุ โทรทัศน์ ตลอดจนระบบเครือข่ายอินเตอร์เน็ต และช่องทางต่างๆ ที่ผู้คนในปัจจุบันสามารถเลือกที่จะมีวิถีการดำเนินชีวิตในแบบฉบับของตนเองได้อย่างอิสระ

6) วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นพื้นที่หรือปริมณฑลของการต่อสู้ ระหว่างพลังของกลุ่มคนที่ถูกเอารัดเอาเปรียบกับกลุ่มคนผู้ที่มีอำนาจในการครอบงำสังคม ซึ่งดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น เปรียบเสมือนการเป็นพื้นที่หรือปริมณฑลของการต่อสู้ ระหว่างพลังของกลุ่มคนที่ถูกเอารัดเอาเปรียบกับกลุ่มคนผู้ที่มีอำนาจในการครอบงำสังคม ซึ่งในประเด็นของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยนั้น อาจจะไม่ได้มีการเอารัดเอาเปรียบที่เด่นชัด แต่มีนัยยะที่แฝงไว้ด้วยการอยู่ภายใต้อำนาจหรือการครอบงำตามมโนทัศน์ของความเป็นไทย ดังที่กล่าวถึงในตอนต้นว่า มโนทัศน์ดังกล่าวนั้นเป็นผลิตผลที่เกิดขึ้นมาอย่างยาวนานและทรงพลังอย่างมากในการกำหนดมโนทัศน์ของคนในสังคมไทย ให้ตกอยู่ภายใต้วิธีหรือระบบคิดที่ว่าด้วยความเป็นไทยในแบบฉบับภาคกลาง หรือความเป็นไทยในแบบฉบับที่เปลี่ยนแปลงได้ยาก ดังนั้น จะสังเกตได้ว่าผลิตผลทางวัฒนธรรมที่ถูกผลิตและนำเสนอโดยเฉพาะในพื้นที่สาธารณะ หากย้อนเวลากลับไปในช่วงสามทศวรรษก่อนหน้า หรืออาจรวมถึงปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน นับว่าประเด็นในเรื่องของการปะทะกันระหว่างสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นโดยมีนัยยะที่สะท้อนไปถึงการทำลายวัฒนธรรมอันดีงามที่เป็นกระแสหลัก มักจะเป็นประเด็นสำคัญในการนำมาใช้ในการถกเถียงกันอยู่บ่อยครั้ง ว่าสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นใหม่นั้นเป็นสิ่งที่ทำลายวัฒนธรรมหรือไม่ โดยเฉพาะในวัฒนธรรมดนตรีไทย ก็ถือได้ว่าเป็นอีกพื้นที่ที่สำคัญในการเป็นพื้นที่แห่งการปะทะหรือถกเถียงระหว่างผู้คนกลุ่มต่างๆ ที่ได้มีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทย ทั้งดนตรีไทยในแบบฉบับเดิมและดนตรีไทยในแบบฉบับร่วมสมัย

จากที่ได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมประชานิยมหรือเปรียบได้กับการเป็นพื้นที่ที่สำคัญสำหรับการศึกษาและนำเสนอข้อมูลความรู้ต่างๆ ตามแนวคิดวัฒนธรรมประชานิยม ที่ไม่ละเลยที่จะให้ความสนใจกับวัฒนธรรมย่อย (Sub Culture) ที่ปรากฏตัวเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมในบริบทสังคมไทย กระทั่งสามารถเชื่อมโยงไปถึงการทำความเข้าใจระบบของโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมในเรื่องความเป็นไทย ที่เป็นวัฒนธรรมกระแสหลัก หรือเป็นโครงสร้างหลักในการขับเคลื่อนสังคมไทยในเบื้องต้นนั้น เมื่อนำแนวความคิดในการนิยามความหมายและกำหนดคุณสมบัติของคำว่าวัฒนธรรมโดยยศ สันตสมบัติ (2556: 11) มาใช้ในการพิจารณารูปแบบทางวัฒนธรรม ในที่นี้คือดนตรีไทยร่วมสมัย จะสามารถสรุปหรือตั้งข้อสังเกตบางประการได้ว่า ความหมายหรือคุณสมบัติบางประการของคำว่าวัฒนธรรม ที่นับว่าเป็นหนึ่งในต้นเหตุหรือมูลเหตุปัจจัยในการทำให้ดนตรีไทยร่วมสมัยกลายเป็นพื้นที่ของการปะทะต่อต้านหรือต่อรองกันทางวัฒนธรรมจากผู้คนกลุ่มต่างๆ โดยเฉพาะกลุ่มอนุรักษ์นิยม และกลุ่มที่อาจจะนิยามว่าเป็นกลุ่มก้าวหน้านั้น เป็นผลมาจากการนิยามความหมายของคำว่าวัฒนธรรมใน

มิติหรือมุมมองของความเป็นไทย ที่ความหมายของวัฒนธรรมจะต้องจำกัดเฉพาะสิ่งที่ดีงาม สูงส่ง หรือมีคุณค่า แต่เพียงเท่านั้น โดยเฉพาะวัฒนธรรมไทยซึ่งมีแบบฉบับหรือลักษณะบางประการที่ยากแก่การเปลี่ยนแปลงได้ ดังนั้น เมื่อวัฒนธรรมไทยที่ปรากฏอยู่ในรูปลักษณ์ของดนตรีไทยตามแบบฉบับนั้น เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นที่ไม่ใช่ไทย จึงส่งผลให้ผลิตผลทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นนั้นจำต้องถูกปะทะหรือต่อต้าน

ปรากฏการณ์ในลักษณะเช่นนี้ผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่าเป็นการอธิบายหรือนำเสนอกรอบคิดของคำว่าวัฒนธรรมในนิยามที่ไม่อาจที่จะเปลี่ยนแปลงได้ หรือเป็นการสถาปนาระบบความคิดในเรื่องวัฒนธรรมตามทฤษฎีวิวัฒนาการ (Evolutionism) ที่ได้มีการเปรียบเทียบวิวัฒนาการทางสังคมให้เป็นไปในลักษณะเช่นเดียวกันกับสิ่งมีชีวิตชนิดต่างๆ ที่มีการพัฒนาจากความเรียบง่ายไปสู่ความสลับซับซ้อน หรือการอธิบายสังคมวัฒนธรรมในแบบเส้นตรง (Unilineal Evolution) ในลักษณะของพัฒนาการหรือวิวัฒนาการที่เมื่อมีสิ่งใหม่เกิดขึ้น สิ่งนั้นจะถือเป็นวิวัฒนาการใหม่ทางสังคม และจะกลายเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาทดแทนสิ่งเดิมที่เคยมีอยู่ หรือทำให้สิ่งเดิมที่เคยมีอยู่ในสังคมจำต้องสูญสลายไปในที่สุด ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่าชุดความคิดหรือทฤษฎีดังกล่าวนี้ แม้จะมีอิทธิพลอย่างมากในการกำหนดระบบความคิดของผู้คนในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 กระทั่งชุดความคิดดังกล่าวเสื่อมอำนาจและมีชุดความคิดใหม่เกิดขึ้นมาแทนที่แล้วนั้น แต่เมื่อเปรียบเทียบกับสภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคมไทย โดยเฉพาะปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับดนตรีไทยร่วมสมัย ที่ทั้งเคยและอาจจะถูกนิยามว่าเป็นผลิตผลใหม่ทางวัฒนธรรมที่กำเนิดขึ้นในลักษณะของวิวัฒนาการของวงดนตรีไทย ซึ่งจะส่งผลให้ดนตรีไทยในแบบฉบับดั้งเดิมนั้นถูกลดบทบาทหรือสูญสลายไปในที่สุด จึงทำให้เกิดการปะทะต่อต้านจากกลุ่มต่างๆ ในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีแนวความคิดว่า หากเปลี่ยนกระบวนการคิดหรือมโนทัศน์ในเรื่องวิวัฒนาการ ว่าสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นจะเป็นสิ่งที่ทำลายหรือส่งผลให้สิ่งเก่าที่เกิดขึ้นก่อนนั้นถูกทำลายให้สูญสลายไป ไปสู่กระบวนการคิดใหม่ในการเรื่องของวัฒนธรรมใหม่ที่เกิดขึ้นหรือในที่นี้คือดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นเพียงแค่วัฒนธรรมทางเลือกหรือวัฒนธรรมย่อย ที่ถูกสร้างสรรค์และนำเสนอให้กับผู้คนที่มีวิถีชีวิตที่มีความแตกต่างหลากหลาย ได้เสพผลงานในแบบฉบับที่ตนเองมีความสนใจ ในขณะเดียวกันผลงานต่างๆ ที่ถูกผลิตอยู่ก่อนหน้าก็ไม่ได้เป็นสิ่งที่ถูกทำลายให้สูญสลายไป แต่ทุกรูปแบบวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นนั้น ล้วนมีคุณค่า ความหมาย และมีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างหลากหลายกันออกไปในสังคมที่หลากหลายและร่วมสมัยแห่งนี้

3. ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาครั้งนี้พบว่าวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน นอกจากจะอยู่ในขอบเขตของการศึกษาครั้งนี้แล้วนั้น ยังปรากฏวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงอื่นๆ ตลอดรวมถึงบุคคลและกลุ่มบุคคลทั้งที่สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบดนตรีไทยร่วมสมัยโดยตรง และเป็นผู้ที่เคยมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบต่างๆ เป็นจำนวนมาก ซึ่งควรมีการจัดตั้งเป็นเครือข่ายของผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัย เพื่อการศึกษาแลกเปลี่ยน นำเสนอ ตลอดจนการจัดการความรู้ (Knowledge Management) อย่างเป็นรูปธรรม เพื่อการพัฒนา ต่อยอด และสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยร่วมสมัยในมิติต่างๆ อันจะนำไปสู่การสร้างความเข้มแข้งในด้านดนตรีไทยร่วมสมัย และส่งเสริมการสร้างความเข้มแข็งให้แก่วัฒนธรรมดนตรีของไทยต่อไป โดยในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1) การศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยโดยการนำแนวคิดหรือทฤษฎีทางสังคมวิทยามานุษยวิทยา รวมทั้งแนวคิดอื่นๆ มาใช้ในการศึกษาเพื่อสะท้อนและนำเสนอข้อมูลที่มีความหลากหลาย อาทิ เรื่องเพศสภาพ ความเป็นหญิง/ชาย อำนาจ อัตลักษณ์ การประกอบสร้างความจริง ฯลฯ เป็นต้น

2) การศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยโดยใช้แนวคิดทางดนตรีวิทยามาใช้ในการศึกษาเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทเพลงหรือท่วงทำนองทางดนตรี อันจะนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งจะได้เป็นทางเลือกให้แก่ผู้สร้างสรรค์และผู้เสพผลงานต่อไป

3) การศึกษาพลวัตหรือการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมดนตรีไทยในช่วงเวลาห้าทศวรรษที่ผ่านมา อันจะนำไปสู่การนำเสนอข้อมูลทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทยในมิติต่างๆ ที่มีความเป็นปัจจุบัน ภายใต้การเปลี่ยนแปลงและมูลเหตุปัจจัยของบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง และเทคโนโลยี

บรรณานุกรม

Kanniyapha Kongka. (2020). **ตามรอยนักแต่งเพลง บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ กับนิยามการแต่งเพลงที่ไม่ต้องรอแรงบันดาลใจ**. สืบค้น 13 เมษายน 2566, จาก https://www2 .rsu.ac.th/sarn rangsit-online-detail/Interview_Aj_Boonrat#.

MGR Online. (2555). **ทฤษฎี ณ พัทลุง อัจฉริยะรุ่นใหม่แห่งดนตรีคลาสสิก**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://mgronline.com/celebonline/detail/9550000130178.

MGR Online. (2562). **ASIA7 วงดนตรีหัวใจไทยกับการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีที่ลงตัว**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://mgronline.com/entertainment /detail/962 0000054907.

MUSIC SCHOOL. (2018). **นักประพันธ์เพลงคลาสิกชาวไทย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://www.desymphony.org.

Saisawan Khayanying. (2558). **Lightning Talk กับ สายสวรรค์ ขยันยิ่ง ตอน มโหระทึก ดนตรีลีลา วงดนตรีจิตอาสาเพื่อสังคม**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://www. youtube .com/watch?v=WVr9Z3Ub5zI.

Sawasdee. (2022). **Sawasdee Show**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก http://www.sawasdeesh ow.com/index.php.

SOS. (2018). **วง The Sound of Siam**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://www.facebook. com/thesoundofsiam/posts/2032658693656245/?locale=th_TH.

ThaiTemMusic. (2012). **ThaiTem: สีนวล (Sri-nuan)**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https:// www.bloggang.com/viewdiary.php?id=chusaengsri&month=04-2012&date= 15&group=848&gblog=276.

กนกพร โชคจรัสกุล. (2564). **'ฟีโน่ ระนาดเอก' เพลงแดนซ์สำเรียงดนตรีไทย**. สืบค้น 17 เมษายน 2566, จาก https://www.bangkokbiznews.com/lifestyle/923566.

กรมประชาสัมพันธ์. (2526). **พิธีไหว้ครูวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์**. กรุงเทพฯ: ศักดิ์โสภาการพิมพ์.

กรมศิลปากร. (2506). **ชุมนุมบทละคอนและคอนเสิร์ต พระนิพนธ์ สมเด็จพระบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์**. ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์.

กวินทิพย์ บรรยายกิจ. (2540). **วงเครื่องสายผสมออร์แกน: กรณีศึกษาวงวัชรบรรเลง**. ศศ.ม.

(วัฒนธรรมศึกษา). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

กัณณพนต์ โยธินชัชวาล. (2544). **ดนตรีผสม "สังคีตสัมพันธ์": กรณีศึกษาวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์**. ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เขียน ยิ้มศิริ. (2512). **การอภิปรายเรื่อง "ศิลปร่วมสมัย"**. พระนคร: กรมศิลปากร.

คมคาย กลิ่นภักดี. (2554). เพลงละครร้อง 7 เรื่องพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. ใน**เอกสารประกอบการประชุมวิชาการดนตรีวิทยา เรื่อง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี เฉลิมพระเกียรติในวโรกาสครบรอบ 100 ปี บรมราชาภิเษกสมโภช 24-25 กุมภาพันธ์ 2554 ณ หอแสดงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล**. พูนพิศ อมาตยกุล. หน้า 100 - 121. นครปฐม: หจก.หยินหยางการพิมพ์.

คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร. (2557). **ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

จันทิมา นิลทองคำ. (2540). **การศึกษาวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำ**. ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์. (2544). นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป.พิบูลสงคราม: ลัทธิชาตินิยมกับผลกระทบทางสุนทรียทัศน์. ใน **จอมพล ป.พิบูลย์สงครามกับการเมืองไทยสมัยใหม่**. ชาญวิทย์ เกษตรศิริ ธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์ และวิกัลย์ พงศ์พนิตานนท์. หน้า 229 – 302. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. (2544). **ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชัยภัค ภัทรจินดา. (2540). สัพเพเหระเรื่องดนตรีไทยร่วมสมัย. ใน **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 28**. หน้า 127 – 154. นครราชสีมา: บริษัท สมบูรณ์การพิมพ์ จำกัด.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2544). **จอมพล ป. พิบูลสงครามกับการเมืองไทยสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2551). **จาก 14 ตุลาคม ถึง 6 ตุลาคม และทองปาน**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์.

ฐิรวุฒิ เสนาคำ. (2549). **เหลียวหน้าแลหลังวัฒนธรรมป๊อป**. กรุเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร องค์การมหาชน.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 5, กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์.(2550). **ดนตรีคลาสสิก: ศัพท์สำคัญ**. กรุงเทพฯ: บริษัท ธรรมดาเพรส จำกัด.

ณัฐชยา นัจจนาวากุล. (2554). ครูสอนดนตรีฝรั่งในสมัยรัชกาลที่ 6. ใน**เอกสารประกอบการประชุมวิชาการดนตรีวิทยา เรื่อง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี เฉลิมพระเกียรติในวโรกาสครบรอบ 100 ปี บรมราชาภิเษกสมโภช 24-25 กุมภาพันธ์ 2554 ณ หอแสดงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล**.พูนพิศ อมาตยกุล. หน้า 121 - 131. นครปฐม: หจก.หยินหยางการพิมพ์.

ดนตรีกวีศิลป์. (2555). **วง Thaitem**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://www.thaipbs.or.th/program/Dontri/episodes/33000.

โดม สุขวงศ์. (2525, มิถุนายน). 85 ปีภาพยนตร์ในประเทศไทย. **ศิลปวัฒนธรรม**, 3(8): 13 – 14.

โดม สุขวงศ์. (2533). **ประวัติภาพยนตร์ไทย**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

โดม สุขวงศ์. (2555). **สยามภาพยนตร์**. นครปฐม: โรงพิมพ์ ลินคอร์น โปรโมชั่น.

เดวิด เค.วัยอาจ (เขียน). กาญจนี ละอองศรี (บรรณาธิการ). (2557). **ประวัติศาสตร์ไทยฉบับสังเขป** Thailand: A Short History. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (2473). **ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (2486). **หนังสือตำนานละครดึกดำบรรพ์**. ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. และ นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (2515). **สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 2**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

ทีปกร. (2530). **ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน**. กรุงเทพฯ: สารมวลชน จำกัด.

ทีมข่าวหน้าสตรี. (2560). **ตัวโน้ตที่หายไปของสมเถา สุจริตกุล**. สืบค้น 13 เมษายน 2566, จาก https://www.thairath.co.th/lifestyle/life/939968.

ไทยโพสต์. (2561). **“เหมือนผมถูกสร้างให้เป็นแบบนี้” ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร นักแต่งเพลงไทยให้เป็นดนตรีคลาสสิก**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://www.thaipost. net/main/detail /16698.

ธวัฒน์ชัย ศรีสังข์. (2563). **การศึกษาเพลงไทยเนื้อเต็มที่มีแนวคิดชาตินิยมของศาสตราจารย์**

ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์. ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธัญญาภรณ์ จันทรเวช. (2549). **ชีวิตข้ามแดนกับโครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม: โลกาภิวัตน์ในประสบการณ์ของเยาวชน**. สส.ม. (สังคมวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า กรมพระยา. (2514). **เรื่องไปชวา ลายพระหัตถ์และบันทึกของสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เมื่อคราวเสด็จชวา**. ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมเจ้าหญิง ประโลมจิตร ไชยันต์ ณ วัดเทพศิรินทราวาส 8 กุมภาพันธ์ 2514. ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์.

นาฐคุณ ถาวรปิยกุล และรุจี ศรีสมบัติ. (2563). บทบาทดนตรีไทยเพื่อชีวิตวงต้นกล้าหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516. **วารสารสุทธิปริทัศน์**. ปีที่ 34 ฉบับที่ 112 (ตุลาคม - ธันวาคม 2563). 110 – 125.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2544).**ประวัติศาสตร์แห่งชาติ "ซ่อม"ฉบับเก่า "สร้าง"ฉบับใหม่**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

เบนจามิน เอ บัทสัน. (2547). **อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม**. (กาญจนี ละอองศรี, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล, และคณะ. (2548). **โครงการวิจัยและสังเคราะห์ความรู้เรื่อง ความรุนแรงในมิติวัฒนธรรม เพื่อจัดประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา ครั้งที่ 4: บทความย่อย (เล่มที่ 1-2) และรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์**. กรุเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

ประจักษ์ สังเกต. (2540). **เพลงปลุกใจของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ**. ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประชา สุวีรานนท์. (2558). **อัตลักษณ์ไทย : จากไทยสู่ไทย ๆ**. พิมพ์ครั้งที่ 3. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน.

ประอรรัตน์ บูรณมาตร์. (2528). **หลวงวิจิตรวาทการกับบทละครประวัติศาสตร์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. (2551). **พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ชมนาด.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2556). **สังคีตสมัย**. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระเจนดุริยางค์. (2523). **หลักวิชาการดนตรีและการขับร้อง เล่ม 1 – 3**.

ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์.

พระเจนดุริยางค์. (2527). **แบบเรียนดุริยางค์ศาสตร์สากล ฉบับทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย**. ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์.

พัฒนา กิติอาษา. (2546). **คนพันธุ์ป๊อป: ตัวตนคนไทยในวัฒนธรรมสมัยนิยม**. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร องค์การมหาชน.

พีรพันธุ์ กาญจนโหติทัศและขำคม พรประสิทธิ์. (2563, กรกฎาคม - ธันวาคม). การสืบทอดดนตรีไทยของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์. **วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน**. 11(2). 155 – 179.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). **สยามสังคีต**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). **ลำนำแห่งสยาม**. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). **เพลงดนตรี: จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึงพระยาอนุมานราชธน**. นครปฐม: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ไพบูลย์ สำราญภูติ. (2550). **เพลงลูกกรุง**. กรุงเทพฯ: สำนักงานอุทยานการเรียนรู้.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2550). **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: มติชน.

มธุริน เริ่มรุจน์. (2550). **ดนตรีไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษาวงกอไผ่**. ศศ.ม. (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร.

มนตรี ตราโมท (2497) . **การละเล่นของไทย**. กรุงเทพฯ: พระจันทร์.

มนตรี ตราโมท. (2516). เรื่องพระเจนดุริยางค์ (ปีติ วาทยะกร). ใน **ประวัติครู** ฉบับวันที่ 16 มกราคม 2516.

มนตรี ตราโมท. (2534) “ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์” ใน**ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติ 100 ปี ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป.

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย: ภาควิชาการ**. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนะรรม.

มูลนิธิมนตรี ตราโมท ในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2563). **มนตรี ตราโมท ปรมาจารย์ดุริยางคศิลป์แห่งแผ่นดินสยาม: ประวัติและผลงาน**. กรุงเทพฯ: บริษัทพริกหวานกราฟฟิค จำกัด.

มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). (2529). ที่**ระลึก 80 ปี ดร.คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเนศ.

ยศ สันตสมบัติ. (2554). **มนุษย์กับวัฒนธรรม**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รณชัย รัตนเศรษฐ์. (2554). **อิทธิพลตะวันตกที่มีบทบาทต่อการดนตรีในประเทศไทย**. ปร.ด. (ดนตรี). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

รตวรรณ พฤกษาโรจนกุล. (2554). วงเครื่องสายเปียโนฝ่ายในแห่งรัชกาลที่ 6. ใน**เอกสารประกอบการประชุมวิชาการดนตรีวิทยา เรื่อง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี เฉลิมพระเกียรติในวโรกาสครบรอบ 100 ปี บรมราชาภิเษกสมโภช 24-25 กุมภาพันธ์ 2554 ณ หอแสดงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล**. พูนพิศ อมาตยกุล. หน้า 79 -86. นครปฐม: หจก.หยินหยางการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). **ศัพท์ดนตรีสากล**. กรุงเทพฯ: หจก.อรุณการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554**. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์.

ลักษณาวดี จตุรภัทร์. (2544). **งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดีของครูมนตรี ตราโมท**. ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วริสร เจริญพงศ์. (2552). **การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลงลำนำเจ้าพระยาของชัยภัค ภัทรจินดา**. ศศ.ม. (ดนตรี). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิภา อุดมฉันท์. (2560,กรกฎาคม-มิถุนายน). มารู้จักกับ “สื่อโลกาภิวัตน์”. BU ACADEMIC REVIEW. 16(1): 120-128.

วิสุทธิ์ ไพเราะ. (2557, มกราคม-มิถุนายน). การบริหารจัดการดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงโจงกระเบน. **กระแสวัฒนธรรม**. 15(27): 16-27.

วีณา วีสเพ็ญ. (2549). **วรรณคดีการละคร**. มหาสารคาม: ห้างหุ้นส่วนจำกัดอภิชาตการพิมพ์.

วีรชาติ เปรมานนท์. (2536). **ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีระศักดิ์ สุนทรศรี. (2551). **ที่อยู่ที่ยืนของเพื่อชีวิต**. กรุงเทพฯ: นาคร.

วัฒน์ เกิดสว่าง และคณะ. **110 ปี ศาสตราจารย์ พระเจนดุริยางค์ ผู้วางรากฐานดนตรีสากลของไทย**. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด เอราวัณการพิมพ์.

วุฒิชัย กฤษณะประกรกิจ. (2549). **การวิเคราะห์ลักษณะบุคคล ของผู้เป็นแบบปกนิตยสาร GM ในช่วงปี 2528-2548**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ศรัณย์ ส่งทวน และวีระ พันธุ์เสือ. (2564, กรกฎาคม-ธันวาคม). การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย

กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์. **พิฆเณศวร์สาร**, 17(2). หน้า 79 – 98).

ศรีสุดา รัชตะวรรณ. (2534). “ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูผู้สร้างสรรค์งานเพลงสังคีตสัมพันธ์”. ใน**ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติ 100 ปี ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์**. หน้า 14 – 15. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป.

ศิลปะ-บันเทิง. (2558). **วงดนตรีสีหยดเชื่อมสัมพันธ์อาเซียนผ่านบทเพลงพื้นบ้าน**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://www.thaipbs.or.th/news/content/6008.

ศุภเมธ เพชรอุดม. (2561). **การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์**. ศศ.ม. (ศิลปกรรม). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สธน โรจนตระกูล. (2559). **แตรวง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สมชาย ปรีชาเจริญ. (2523). **ชีวิตและศิลป**ะ. กรุงเทพฯ: ชัยวัฒน์การพิมพ์.

สมาน นภายน. (2532). **สุนทราภรณ์ครึ่งศตวรรษ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เพื่อนชีวิต บริษัทวรรณมิตร จำกัด.

สายชล สัตยานุรักษ์. (2557). **10 ปัญญาชนสยาม**. กรุงเทพฯ: พิมพ์ลักษณ์.

สุกรี เจริญสุข. (2564). **อาศรมมิวสิก: ศิลปินใหญ่เสียชีวิตจากโควิด อาจารย์แนบ โสตถิพันธุ์**. สืบค้น 13 เมษายน 2566, จาก https://www.matichon.co.th/prachachuen/news _2845 575.

สุกรี เจริญสุข. (2564**). อาศรมมิวสิก: ลาวดวงเดือนเปลี่ยนชีวิตพันเอก ดร.ประทีป สุพรรณโรจน์**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://www.matichon.co.th/prachachuen/news _287 1134.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเกศ.

สุจิตต์ วงษ์เทศ.(2549). **“พลังลาว” ชาวอีสานมาจากไหน?**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สุเทพ สุนทรเภสัช.(2548).**มานุษยวิทยากับประวัติศาสตร์: ความเรียงว่าด้วยการประยุกต์ใช้แนวความคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาในการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุธี คุณาวิชายานนท์. (2561). **ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ J Print.

สุริชัย หวันแก้ว. (2547). **เผชิญหน้าโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม: นโยบายในบริบทใหม่**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

สุริชัย หวันแก้ว และกนกพรรณ อยู่ชา. (2552). **ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยบนความหลากหลายและสับสน**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. (2560). **งานเสวนาเล่าเรื่อง "การสร้างสรรค์งานดนตรีของพงศ์พรหม สนิทวงศ์ ณ อยุธยา" ศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรี ประจำปี 2560**. สืบค้น 13 เมษายน 2566, จาก https://www.ocac.go.th/news.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. (2555). **ดนตรีไทย 12 เสียง**. สืบค้น 15 เมษายน 2566, จาก https://www.oknation.net/post/detail/634f671b1f6ba78ff15f7dfc.

อรนุช ยันตะกนก. (2548). **การศึกษาเพลงระบำประเภทขับร้อง ประพันธ์โดยมนตรีตราโมท**. ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อรรถจักร สัตยานุรักษ์. (2555). **การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 8 ถึงพุทธศักราช 2475**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ต.จ. ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร. (2534). วันอาทิตย์ที่ 10 มีนาคม พ.ศ.2534. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). **พินิจดนตรีไทย เล่ม 1 "ชุดประวัติศาสตร์ดนตรีไทย"**. กรุงเทพ. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อานันท์ นาคคง. (2556). **การศึกษาวงดนตรีร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน : รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์** = Thai contemporary music bands and works in present Thai society. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก. (2549). **งานช้างเพื่อแผ่นดิน ครูชิ้น 100 ปี, ที่ระลึก 100 ปี คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง (ศิลปินแห่งชาติ) 25 ปี แห่งการก่อตั้งมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 6 สิงหาคม 2549**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ปิ่นเกล้าการพิมพ์.

อุดม อรุณรัตน์. (2538). **เพลงฝรั่งอังกฤษ. บทความจากหนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เกษตรศาสตร์.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2517). **กรมพระนราฯ กับละครร้อง**. เอกสารประกอบการอภิปรายเรื่องละครร้องของกรมพระนราธิปฯ ณ หอสมุดแห่งชาติ วันที่ 2 ตุลาคม 2517. (เอกสารอัดสำเนา).

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2522, มกราคม). การเผยแพร่ดนตรีไทยในสายตาของข้าพเจ้า. **วารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์**, 1(1): 33-36.

อุทิศ นาคสวัสดิ์, (2526). **48 ปีของข้าพเจ้าและบทความบางเรื่อง: อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์**. กรุงเทพฯ.

การสัมภาษณ์

โกวิทย์ ขันธศิริ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านพักส่วนบุคคล ตำบลบางใหญ่ อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน 2564.

ขำคม พรประสิทธิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2564.

เจตนา นาควัชระ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2565.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 25 ตุลาคม 2564.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ระบบ zoom cloud meeting เมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม 2565.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ระบบ zoom cloud meeting เมื่อวันที่ 2 เมษายน 2564.

ณัชชา พันธุ์เจริญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ระบบ zoom cloud meeting เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2566.

ธีรวัฒน์ นพเสาร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ ศาลาว่าการกรุงเทพมหานคร แขวงดินแดง เขตดินแดง กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2566.

บวรพงศ์ ศุภโสภณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ระบบ zoom cloud meeting เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2565

บุษกร บิณฑสัณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ระบบ zoom cloud meeting เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2565.

ปกรณ์ หนูยี่ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 26 เมษายน 2566.

ปัญญา รุ่งเรือง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี แขวงทวีวัฒนา เขตทวีวัฒนา กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 15 ธันวาคม 2565.

พงษ์พันธุ์ เพชรทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2566.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านพักส่วนบุคคล ตำบลบางกร่าง อำเภอเมืองนนทบุรี จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 5 เมษายน 2564.

พิชิต ชัยเสรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ระบบ zoom cloud meeting เมื่อ 13 มิถุนายน 2565

พูนพิศ อมาตยกุล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2565.

วีรชาติ เปรมานนท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 17 มีนาคม 2564.

สมนึก แสงอรุณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านพักส่วนบุคคล ตำบลคลองสาม อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี เมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ 2566.

อานันท์ นาคคง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เชาวน์มนัส ประภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านพักส่วนบุคคล แขวงบางยี่ขัน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 10 เมษายน 2565.

ประวัติผู้เขียน