ดนตรีแจ๊สในประเทศไทย: ข้อถกเถียงว่าด้วยบริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา

Jazz in Thailand: The Controversy of Historical Context and Development

กุลธีร์ บรรจุแก้ว*[1] วริณาฐ พิทักษ์วงศ์วาน[2]
Kunthee Banjukeaw*[1] Warinart Pitukwongwan[2]

กมลธรรม เกื้อบุตร. “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย.” *วารสารดนตรีและการแสดง* 6, 2 (2563): 95-110.

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้เป็นข้อถกเถียงที่เกิดขึ้นจากชุดข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับพลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย โดยนำเสนอเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์และบริบทแวดล้อมที่เกิดขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ แต่กลับไม่ได้ถูกล่าวถึงในบทความวิจัยของผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร เรื่อง แจ๊สในประเทศไทย: บริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา เผยแพร่ ในวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ถือได้ว่าเป็นงานทางวิชาการในห้วงเวลาร่วมสมัยที่นำเสนอองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และความเป็นมาของดนตรีแจ๊สในประเทศไทยได้ครอบคลุมช่วงระยะเวลามากที่สุด โดยผู้เขียนมีประเด็นที่เป็นคำถามสำคัญต่องานเขียนชิ้นดังกล่าว 2 ประเด็น ได้แก่ 1) ข้อถกเถียงต่อช่วงแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสานของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย และ 2) ข้อถกเถียงต่อช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อน นำไปสู่การนำเสนอให้เห็นช่องว่างของการเสนอองค์ความรู้ดังกล่าวนี้ในมิติที่เกี่ยวข้องกับดนตรี และปัจจัยเกี่ยวกับการพัฒนา

คำสำคัญ: ข้อถกเถียง / พลวัตดนตรีแจ๊สในประเทศไทย / กมลธรรม เกื้อบุตร

* Corresponding author, email: p.warinart@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

[1] Instructor, Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

[2] อาจารย์ประจำแขนงวิชาไทยคดีศึกษา สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

[2] Instructor, School of Liberal Arts, Sukhothai Thammathirat Open University

Received: September 7, 2021 / Revised: September 30, 2021 / Accepted: September 30, 2021

Abstract

This article examines how academic information about the dynamics of jazz in Thai culture led to controversies by represented the historical conditions that have been significant but not addressed. The important questions through Assistant Professor Dr. Kamontham Kuabutr's research article "Jazz in Thailand: Historical Context and Development" published in Music and Performing Arts, an academic journal of Faculty of Music and Performing Arts Burapha University, Thailand The arguments in this article concerning controversial issues including of 1)The spread, acceptance, and integration of Jazz music in Thai culture; and 2) The development and movement phases were described in the research article, and simultaneously revealed the gaps in the dimensions of music and development factor.

Keywords: Controversy / Dynamics of Jazz Music in Thailand / Kamontham Kuabutr

ผู้เขียนเห็นถึงคุณูปการของงานศึกษาของกมลธรรม เกื้อบุตรผ่านบทความวิจัยของเขา ที่เปิดพื้นที่การศึกษาประวัติศาสตร์ทางดนตรีและความเป็นมาของดนตรีแจ๊สในประเทศไทย สำหรับในแวดวงวิชาการด้านดนตรีวิทยาถือได้ว่าเป็นงานวิชาการในประเทศไทยที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สที่ครอบคลุมช่วงระยะเวลามากที่สุด จากวัฒนธรรมดนตรีที่มาจากชนชั้นนำสู่การเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมความบันเทิงในยามค่ำคืน จนกระทั่งเข้าสู่ระบบการจัดการศึกษา กล่าวคือเป็นการนำเสนอข้อมูลตั้งแต่ในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวมาจนถึงในบริบทร่วมสมัย โดยแสดงให้เห็นถึงสัมพันธ์กับบริบทสังคม การเมือง รวมถึงวัฒนธรรมทั้งในและต่างประเทศที่มีมาอย่างต่อเนื่อง โดยจะนำมาเป็นตัวบทหลักในการสร้างข้อถกเถียงและนำเสนอมุมมองหรือข้อคิดเห็นที่มีต่องานวิชาการชิ้นนี้

ข้อถกเถียงต่อช่วงแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสานของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย

ในบทความวิจัยของ กมลธรรม เกื้อบุตร เริ่มต้นด้วยการอธิบายพลวัตดนตรีแจ๊สยุคเริ่มแรกจากปัจจัยด้านบุคคล และปัจจัยด้านหน่วยงาน สำหรับ**ปัจจัยด้านบุคคล**นั้นได้เริ่มจากการ

อธิบายเกี่ยวกับการเข้ามาของดนตรีแจ๊สจากกลุ่มบุคคล 2 กลุ่ม ประกอบด้วย 1) ชนชั้นนำในสังคมไทย ตั้งแต่ปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยให้ความสำคัญกับ หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์[3] (พ.ศ. 2447-2510) ในฐานะที่เป็นผู้ก่อตั้งวงดนตรีที่มีชื่อว่า “เรนโบว์คลับ” และอ้างถึงข้อมูลจากนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล[4] ที่แสดงให้เห็นว่าในช่วงเวลาเดียวกันนั้นเองยังมีวงดนตรีหญิงล้วนของเรือโทมานิต เสนะวีณิน ที่ใช้ชื่อว่า “มานิตแจ๊สแบนด์” โดยทั้งสองวงเป็นวงแจ๊สแนวดิ๊กซี่แลนด์ (Dixieland Jazz) นอกจากนี้แล้วยังได้กล่าวถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านดนตรีของพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอุดลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จากการที่ทรงมีผลงานเพลงพระราชนิพนธ์ ซึ่งมีวงดนตรีลายครามบรรเลงดนตรีออกอากาศทางสถานีวิทยุ อ.ส.ในทุกวันศุกร์ 2) กลุ่มบุคคลชาวต่างชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักดนตรีชาวฟิลิปปินส์ ที่กมลธรรมได้กล่าวถึง ได้แก่ ภิญโญ สุรวาท, ปิยะ วาติตาคม, คีติ คีตากร (หรือชื่อภาษาอังกฤษ Billy Flores) และเรนัลโด ซีเกร่า นักดนตรีชาวโปรตุเกส ผู้ซึ่งเป็นบิดาของเรืออากาศตรี แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ คนเหล่านี้ได้เข้ามาในประเทศไทยในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 นอกจากนี้แล้วมีรายนามของนักดนตรีที่ได้มีการกล่าวถึงอีกจำนวนหนึ่ง โดยผู้เขียนไม่ขอกล่าวถึง ณ ที่นี้

สำหรับในส่วนของ**ปัจจัยด้านหน่วยงาน**ที่ส่งผลต่อการก่อตัวขึ้นของดนตรีแจ๊สในสังคมไทย ข้อมูลที่ปรากฏในงานศึกษาชิ้นนี้ ได้แสดงให้เห็นว่า การสถาปนากรมโฆษณาการ ที่ต่อมาคือ กรมประชาสัมพันธ์[5] หน่วยงานดังกล่าวถือว่าเป็นจุดกำเนิดของวงสุนทราภรณ์ (เป็นชื่อวงที่ตั้งขึ้นสำหรับการรับงานนอกเวลาราชการ) ซึ่งเป็นที่มาของความนิยมในการบริโภคความบันเทิงที่อยู่ในรูปแบบของดนตรีแจ๊สที่ใช้ในกิจกรรมการเต้นรำ และในเวลาเดียวกันนั้นเอง กองดุริยางค์ทหารบก กระทรวงกลาโหม ก็ได้มีการจัดตั้งวงดนตรีแจ๊สชื่อว่าวงดนตรี ดุริยะโยธินด้วย ต่อมาในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 กลุ่มบุคคลที่อยู่ในสังกัดหน่วยงานรัฐบาลนี้เองก็ได้มีส่วนสำคัญในการขับเคลื่อนดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะอย่างยิ่ง นายบุญเอื้อ สุนทรสนาน หรือครูเอื้อ แห่งวงสุนทราภรณ์ ซึ่งท่านมีภูมิหลังเติบโตมาจากโรงเรียนพรานหลวงในตำแหน่งเครื่องสายฝรั่งหลวง เป็นศิษย์คนสำคัญของพระเจนดุริยางค์ในช่วงเวลากลางวัน ส่วนในช่วงกลางคืนครูเอื้อออกหา

---

[3] อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมนัยประดิษฐ อ้างถึงใน กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” *วารสารดนตรีและการแสดง* 6, 2 (2563): 99.

[4] พูนพิศ อมาตยกุล อ้างถึงใน กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 99.

[5] สมาน นภายน อ้างถึงใน กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 102.

ประสบการณ์ดนตรีแจ๊สกับครูนารถ ถาวรบุตร ในงานชิ้นนี้ระบุว่าครูเอื้อในฐานะศิษย์คนสำคัญของพระเจนดุริยางค์ทำสิ่งต้องห้ามที่ท่านกำชับไม่ให้ลูกศิษย์ในโรงเรียนพรานหลวงฝึกดนตรีแจ๊ส[6]

จากข้อมูลโดยสังเขปที่ผู้เขียนได้นำเสนอไปในข้างต้นนี้ ผู้เขียนบทความได้ให้ชี้ให้เห็นถึงบทบาทสำคัญที่มาจากกลุ่มบุคคลและองค์กรในการขับเคลื่อนดนตรีแจ๊สในสังคมไทยยุคบุกเบิก โดยอ้างถึงจาก 3 แหล่งข้อมูลสำคัญ ได้แก่ 1) หนังสืออนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ 2) นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล และ 3) สมาน นภายน ถือได้ว่าเป็นแหล่งข้อมูลที่ให้ความสำคัญและแสดงให้เห็นถึงปัจจัยการกำเนิดขึ้นของดนตรีแจ๊สภายในประเทศไทย ที่ส่งผลกระทบต่อวงการดนตรีในเวลาต่อมา แต่ในส่วนดังกล่าวผู้เขียนบทความมิได้กล่าวถึงเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส รวมถึงบริบทแวดล้อมในโลกตะวันตกที่เกิดขึ้นร่วมสมัย อันถือได้ว่าเป็นอีกแหล่งข้อมูลสำคัญที่สามารถนำมาอ้างอิงเทียบเคียงและเชื่อมโยงร้อยรัดข้อมูล เพื่อเป็นการตรวจสอบความหมายและพลวัตรของดนตรีแจ๊สในห้วงเวลานั้น อีกทั้งเป็นสิ่งที่จะนำพาไปสู่ความเข้าใจต่อความสัมพันธ์ การปะทะประสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกที่ส่งผลกระทบต่อพลวัตรทางดนตรีในประเทศไทย ณ เวลานั้นได้เป็นอย่างดี เช่น การเข้าใจถึงเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ทางดนตรีในโลกตะวักตก ณ เวลานั้น ที่มีอิทธิพลต่อวงการดนตรีทั่วโลก มีลักษณะหรือกลไกอะไรที่ทำให้กลุ่มชนชั้นนำไทยที่อยู่ในต่างประเทศเลือกรับดนตรีบางประเภทเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย เหตุปัจจัยใดที่ทำให้ดนตรีแจ๊สหรือดนตรีเต้นรำเป็นที่นิยมในอเมริกาเป็นเป็นอย่าง และประเด็นสำคัญที่ควรตั้งคำถามถึงที่มาของดนตรีบางประเภทถูกรับเลือกเข้ามาปรากฏในแวดวงดนตรีประเทศไทยได้อย่างไร

ในประเด็นดังกล่าวหากย้อนกลับไปสำรวจบริบททางประวัติศาสตร์ดนตรีในโลกตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งปรากฏการทางดนตรีในประเทศสหรัฐอเมริกา ณ ช่วงปลายคริสต์ทศวรรษที่ 1920 ในช่วงเวลาเดียวกันกับที่หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยบอสตัน (Boston University) พบว่าศิลปินที่ท่านกล่าวถึงอย่างชื่นชมคือ พอล ไวนท์แมน (Paul Whiteman, ค.ศ. 1890-1967) และ อิสแฮม โจนส์ (Isham Jones, ค.ศ. 1894-1956) ทั้งสองคนเป็นหัวหน้าวงดนตรีเต้นรำที่มีรูปแบบขนาดใหญ่หรือบิ๊กแบนด์ โดยท่านมองว่าวงมีรายได้มาจากการแสดงดนตรีและการขายแผ่นเสียงเป็นหลัก[7] ซึ่งในจุดนี้หากมองย้อนกลับไปยังมีบริบททางเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อชื่อเสียงและความนิยมของวงดนตรีดังกล่าวเป็นวงกว้างได้ด้วยวิทยุ

[6] กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 99.

[7] *งานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมนัยประดิษฐ* (พระนคร: กองการพิมพ์สลากกินแบ่งรัฐบาล, 2510), 119-120.

ในช่วงต้นคริสต์ทศวรรษที่ 1920 เริ่มมีการริเริ่มดำเนินการสถานีวิทยุในแบบเชิงพาณิชย์ ณ พิตต์สเบิร์ก รัฐเพนซิลเวเนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา แน่นอนว่าในยุคแรกเริ่มยังไม่ได้รับความนิยมวงกว้างในทันที จนกระทั่งช่วงต้นคริสต์ทศวรรษที่ 1930 ทุกบ้านมีวิทยุเป็นศูนย์กลางความบันเทิงของครอบครัว[8] ดังนั้นรูปแบบของเทคโนโลยีการการผลิตซ้ำทางดนตรีด้วยวิทยุ จึงได้ส่งผลกระทบเป็นวงกว้างต่อความนิยมชมชอบวงดนตรี และเป็นระบบธุรกิจดนตรีที่มีกลไกซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะพัฒนาการจากแผ่นเสียงสู่วิทยุที่สามารถทำให้ผู้คนสามารถเข้าถึงได้ง่ายยิ่งขึ้น โดยที่ไม่ต้องถือครอบครองแผ่นเสียงหรือซื้อบัตรเข้าชมการแสดงสดแต่เพียงอย่างเดียว หากเทียบเคียงรูปแบบการนำเสนอบทเพลงของวงสุนทราภรณ์ ที่มีกลไกการสร้างความนิยมในวงกว้างโดยใช้วิทยุเป็นส่วนสำคัญในการกระจายเสียงบทเพลง อีกทั้งรูปแบบทางดนตรียังมีลักษณะคล้ายกับวงที่ได้กล่าวมาทั้งสองวง โดยมีทั้งการสร้างทำนองคล้ายกับสิ่งที่คุ้นเคยในบทเพลงไทยที่มีมาแต่เดิม แต่กลับใช้รูปแบบการเรียบเรียงบรรเลงที่เป็นแบบนิยมในสหรัฐอเมริกาดังที่กล่าวมา

ในด้านที่เกี่ยวข้องกับบุคคล ผู้เขียนบทความได้ให้ข้อสังเกตจากชื่อบทเพลงที่อาจทำให้เกิดความเข้าใจได้ว่าเป็นเพลงบลูส์เป็นส่วนมาก แต่ไม่ได้อธิบายลักษณะของบทเพลงที่เป็นพระราชนิยมของในหลวงรัชกาลที่ 9 ที่อาจจะบ่งชี้ได้ว่าเป็นดนตรีแบบดิ๊กซี่แลนด์แจ๊สหรือนิวออร์ลีนส์แจ๊ส ซึ่งเป็นรูปแบบดนตรีแจ๊สในยุคแรกเริ่ม ด้วยรูปแบบลักษณะการบรรเลงและองค์ประกอบทางดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากการบรรเลงคีตปฏิภาณของวง อ.ส.วันศุกร์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะการบรรเลงแบบดนตรีแจ๊สในยุคแรกเริ่มที่ปรากกฏอย่างชัดเจน อ้างอิงจากสิ่งที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ให้ข้อมูลแก่ ดับเบิ้ลยู รอยัล สต็อกซ์ (W. Royal Stokes, ค.ศ. 1930-2021) นักเขียนข่าวดนตรีชาวอเมริกันที่เดินทางเข้ามาในประเทศไทยในช่วงปลาย พ.ศ. 2529 โดยแมนรัตน์ได้กล่าวถึง ในหลวงรัชกาลที่ 9 ว่าพระองค์ทรงร่วมบรรเลงคีตปฏิภาณในแบบดนตรีแจ๊สในยุคเริ่มต้น (A Traditional-Style Jam Session) เป็นประจำทุกสัปดาห์ในช่วงคำของวันศุกร์ โดยแมนรัตน์เองเป็นผู้ร่วมบรรเลงเปียโนมากว่า 3 ทศวรรษ[9]

[8] Ted Gioia, *The History of Jazz* (New York: Oxford University Press, 2021), 162.

[9] W. Royal Stokes, *The Jazz Scene: An Informal History from New Orleans to 1990* (New York: Oxford University Press, 1991), 186-187.

ข้อถกเถียงต่อช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อน

ผู้เขียนบทความได้อธิบายพลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทยช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อน ในช่วงหลังจาก พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา โดยแบ่งการนำเสนอปัจจัยส่งผลต่อพลวัตดังกล่าวออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1) ปัจจัยด้านบุคลากรทางดนตรี และ 2) ปัจจัยด้านหน่วยงานและสถาบันการศึกษา

1) ปัจจัยด้านบุคลากรทางดนตรี เป็นการนำเสนอข้อมูลตั้งแต่ช่วงหลังพ.ศ. 2500 โดยอ้างถึงการไหลเข้ามาของวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันจนก่อให้เกิดเพลงลูกทุ่ง ที่แยกประเภทออกจากเพลงไทยสากลเดิม ส่งผลให้เกิดการบัญญัติ เพลงลูกกรุงแทนเพลงไทยสากลที่ใช้มาแต่เดิม ผู้เขียนบทความกล่าวว่าดนตรีทั้ง 2 รูปแบบนี้อยู่ในรูปแบบวงดนตรีบิ๊กแบนด์ และปัจจัยประการต่อมาคือในช่วง พ.ศ. 2510 เกิดนักดนตรีแจ๊สขึ้นในประเทศไทย ซึ่งเป็นอิทธิพลมาจากแผ่นเสียงและมีนักดนตรีจากประเทศไทยไปศึกษาต่อประเทศสหรัฐ โดยเฉพาะที่วิทยาลัยดนตรี Berklee College of Music บุคลากรทางดนตรีที่ไปสำเร็จการศึกษากลับมาเผยแพร่ความรู้ในไทย เช่น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ, สำราญ ทองตัน, สิราภรณ์ มันตาภรณ์ [10] โดยมีการจำแนกบุคลากรทางดนตรีอีกกลุ่มคือกลุ่มของนักดนตรีแจ๊สอาชีพที่เล่นกลางคืนในลักษณะบลูส์แจ๊สเป็นหลัก เช่น วิชัย อึ้งอัมพร, สมเจตน์ จุลณะโกเศศ, มังกร ปี่แก้ว, สุทัศน์ ณ อยุธยา[11] ทั้งยังได้มีการไล่เรียงชื่อนักดนตรีรุ่นต่อมาที่มีโอกาสไปศึกษาดนตรีแจ๊สจากมหาวิทยาลัยในต่างประเทศและกลับมาขับเคลื่อนดนตรีแจ๊สในสถาบันอุดมศึกษาอย่างเข้มข้น เช่น เด่น อยู่ประเสริฐ, พลวิทย์ โอภาพันธุ์, ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา, รวมถึงนักดนตรีมีฝีมือที่อยู่ในระบบอุดมศึกษาที่ไม่ได้สำเร็จการศึกษาดนตรีอย่าง กฤษดิ์ บูรณวิทยวุฒิ, ดริน พันธุมโกมล, นพดล ถิรธราดล นุ วุฒิวิชัย ทั้งนี้ผู้เขียนบทความใช้วิธีจำแนกบุคลากรด้วยวิธีการใช้ดนตรีแจ๊สมาผสมกับดนตรีชนิดอื่นไม่ว่าจะเป็นนครินทร์ ธีระภินันท์, เศกพล อุ่นสำราญ จักรวาล เสาธงยุติธรรม และได้กล่าวถึงวงดนตรีฟิวชั่นแจ๊สวงแรกของไทยเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2529 คือ วงดนตรีอินฟินิตี้ โดยมีสมาชิกรุ่นก่อตั้งวงคือ ศรายุทธ สุปัญโญ และ เทวัญ ทรัพย์แสนยากร[12] ซึ่งทั้งสองคนเป็นอดีตสมาชิกวง ดิ โอเรียนทัล ฟังค์ ที่มีนักร้องนำอย่าง เรวัติ พุทธินันท์

[10] กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 102.

[11] กิตติธัช สาเภาทอง อ้างถึงใน กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 102.

[12] กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 103.

ในส่วนของการพัฒนาการดนตรีแจ๊สผู้เขียนบทความนำข้อมูลจากมาบทสัมภาษณ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์เด่น อยู่ประเสริฐ เพื่อนำมาใช้อธิบายพลวัตดนตรีแจ๊ส โดยกล่าวว่าหมุดหมายของการเรียนการสอนดนตรีในประเทศไทยนั้นเริ่มต้นตั้งแต่ พ.ศ. 2535 เป็นปีที่เด่นได้รับปริญญาตรีทางด้านดนตรีแจ๊สกลับมาจากประเทศสหรัฐอเมริกา เด่นได้ให้เหตุผลถึงดนตรีแจ๊สที่ไม่ค่อยเติบโตในสังคมไทยเนื่องจากค่านิยมในการฟังเพลงในสังคมไทยยังไม่เปิดกว้าง ส่งผลให้เมื่อศิลปินแจ๊สต้องทำงานกับค่ายเพลงจึงต้องลดทอนความเข้มข้น โดยผสมผสานกับดนตรีสมัยนิยมในช่วงเวลานั้นเพื่อสร้างจุดขายให้กับบทเพลง และยังเป็นเพลงที่ผู้ฟังสามารถหาฟังได้จากสถานบันเทิงที่มีนักดนตรีแจ๊สอาชีพบรรเลง เช่น แซกโซโฟนผับ บราวน์ ชูการ์[13] ในประเด็นดังกล่าวเหตุใดผู้เขียนบทความจึงเลือกตั้งหมุดหมายจากช่วงเวลาที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรีเพื่อจะนำไปสู่ประเด็นการเกิดขึ้นของปัจจัยด้านหน่วยงานและสถาบันการศึกษา

จากข้างต้นนี้ผู้เขียนมีคิดเห็นว่าบุคลากรที่มีโอกาสไปศึกษาต่อต่างประเทศในช่วงหลัง พ.ศ. 2510-2535 ตามที่ผู้เขียนบทความได้กล่าวไว้ ราวกับว่าไม่มีการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านดนตรีแจ๊สในสังคมไทย กล่าวคือได้มีการพัฒนาองค์ความรู้ด้านดนตรีแจ๊สหรือไม่ในระยะเวลาดังกล่าว ผู้เขียนสนใจในประเด็นที่ว่ายังมีบุคลากรก่อนหน้าเด่นที่มีบทบาทต่อวงการศึกษาดนตรีแจ๊สอีกหรือไม่ พบว่า แมนรัตน์ ศรีกรานนท์[14] หลังกลับมาจากการศึกษา ณ สถาบันดนตรี Berklee College of Music ได้จัดอบรมวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานและการประพันธ์เพลงโดยการจัดของบริษัทสยามกลการ และถือเป็นผู้ร่วมก่อตั้งโรงเรียนดนตรีสยามกลการอีกด้วย โดยลูกศิษย์รุ่นแรกประกอบด้วยนักเรียบเรียงเสียงประสานคนสำคัญในประเทศอย่าง นายประสิทธิ์ พะยอมยงค์, นายนริศร์ ทรัพยะประภา, นายชัยยุทธ เวชสวรรค์ และนายประภาส อมรพันธ์ ต่อมามีการจัดตั้งวงบิ๊กแบนด์ โดยมีนายวิชัย อึ้งอัมภรณ์ เป็นหนึ่งในสมาชิกคนสำคัญ โดยวงมีชื่อว่า ม.ศ. มาจากชื่อย่อของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ โดยเล่นออกสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 มีนายธรรมรัตน์ นาคสุริยะ เป็นพิธีกร ซึ่งวงบรรเลงเพลงแจ๊สเป็นส่วนใหญ่[15] หรืออย่างในส่วนของบทบาทของ ประทักษ์ ใฝ่ศุภการที่มีต่อวงการศึกษาดนตรีแจ๊ส อย่างมากซึ่งเป็นการดำเนินงานโดยโรงเรียนเอกชน ที่มีชื่อเสียงในด้านการเรียนการสอนดนตรีแจ๊สย่านสามเสน อีกทั้งมีบทบาทสำคัญต่อข้อมูลดนตรีแจ๊สภาษาไทยผ่าน

[13] เรื่องเดียวกัน.

[14] สิชณน์เศก ย่านเดิม, “ศิลปินผู้อยู่เบื้องหลังเพลงภูมิแผ่นดินนวมินทร์มหาราชา (ตอนจบ),” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ* 11, 2 (2546): 17-24.

[15] เรื่องเดียวกัน, 21.

งานเขียนเรื่อง ฤๅจะอ่อนหวานปานแจ๊ส นอกจากนี้แล้วยังมี สำราญ ทองตัน คอลัมนิสต์ชื่อดังที่เปิดสถาบันดนตรีไตรโทน ณ จังหวัดภูเก็ต หรืออย่างในหัวเมืองภาคเหนืออย่าง อิทธินันท์ อินทรนันท์ เจ้าของโรงเรียนดนตรีวรนันท์ ที่ถือได้ว่าเป็นสำนักตักศิลาทางดนตรีแจ๊สแห่งสำคัญของภาคเหนือ

ในประเด็นนี้ที่ผู้เขียนบทความได้สรุปว่าดนตรีแจ๊สกระจุกตัวอยู่แต่เพียงกรุงเทพฯ และปริมณฑล ผู้เขียนมองว่าเป็นอีกประเด็นที่ควรมีการริเริ่มศึกษาใหม่ถึงการกระจายตัวขององค์ความรู้แจ๊สในประเทศไทย ดังเห็นได้จากมีบุคคลากรทางดนตรีแจ๊สอยู่หัวเมืองดังที่ได้กล่าวไป เป็นสิ่งซึ่งแสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะขยายขอบเขตการศึกษาดนตรีแจ๊สให้กระจายออกไปนอกเหนือออกไปจากจุดศูนย์กลางของความเจริญโดยเฉพาะกรุงเทพฯ กลุ่มบุคลากรทางดนตรีใดบ้างที่มีบทบาทในการขับเคลื่อนในแวดวงดนตรีแจ๊สอยู่ก่อนการเกิดขึ้นของดนตรีในสถาบันอุดมศึกษา กล่าวคือดนตรีแจ๊สที่เกิดขึ้นในสังคมไทยก่อนการเกิดขึ้นของดนตรีแจ๊สในสถาบันอุดมศึกษามีลักษณะเป็นอย่างไร

2) ปัจจัยด้านหน่วยงานและสถาบันการศึกษา ผู้เขียนบทความได้นำเสนอข้อมูลว่าสถาบันดนตรีในประเทศไทยที่มีการเรียนการสอนระดับปริญญาตรีในสาขาดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นแห่งแรกใน พ.ศ. 2541 คือ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ซึ่งในยุคก่อตั้งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ เป็นหัวหน้าภาควิชาแจ๊ส และต่อมาปี พ.ศ. 2543 คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เปิดหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส และใน พ.ศ. 2547 [2546] มหาวิทยาลัยรังสิต ถือเป็นสถาบันการศึกษาเอกชนแห่งแรกที่เปิดสอนดนตรีแจ๊ส ทั้ง 3 สถาบันทางดนตรีแจ๊สในประเทศไทยได้จัดกิจกรรมส่งเสริมการเข้าถึงและการเรียนรู้ทางดนตรีแจ๊สมาอย่างต่อเนื่อง[16]

แม้ผู้เขียนบทความได้พยายามแสดงให้เห็นพัฒนาการของการเกิดขึ้นของดนตรีแจ๊สในไทยตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2500 จนนำไปสู่สถาบันอุดมศึกษาที่ให้การศึกษาด้านดนตรีแจ๊สอย่างเป็นทางการในช่วงพุทธทศวรรษที่ 2540 เป็นต้นมา นั้น พบว่าการจัดจำแนกข้อมูลและตีความออกมาสามารถทำให้เกิดความชัดเจน ได้มากกว่านี้ ผู้เขียนบทความได้พยายามที่จะอธิบายพัฒนาการตามเส้นตรงของเวลาทางประวัติศาสตร์แต่ยังขาดข้อมูลที่น่าจะเติมเต็มองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น ในประเด็น แม้เด่น อยู่ประเสริฐ เป็นผู้บุกเบิกการเรียนการสอนดนตรีแจ๊สในระดับอุดมศึกษาคนแรก แต่มหาวิทยาลัยมหิดลกลับไม่ใช่สถาบันแห่งแรกที่ประสิทธิ์ประสาท

[16] กมลธรรม เกื้อบุตร, “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย,” 105.

สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส ทว่า มหาวิทยาลัยศิลปากรโดยการขับเคลื่อนของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กลับเป็นสถาบันอุดมศึกษาแห่งแรกในประเทศไทยที่ให้วุฒิปริญญาสาขาดนตรีแจ๊ส ในประเด็นนี้อาจกล่าวได้ว่าในประเทศไทยยังมีคณาจารย์รวมถึงบุคลากรทางดนตรีที่อยู่ในหน่วยงานภาครัฐและเอกชนที่มีความรู้ความสามารถในการถ่ายทอดดนตรีแจ๊ส โดยอยู่นอกเหนือหรือเกิดขึ้นก่อนการดำเนินกิจกรรมทางความรู้ที่ให้โดยสถาบันอุดมศึกษาทั้ง 3 แห่ง

ช่องว่างจากการนำเสนอองค์ความรู้ฯ

การนำเสนอผลการวิจัยของผู้เขียนบทความในบทความเรื่อง แจ๊สในประเทศไทย: บริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา นอกจากข้อถกเถียงและการตั้งคำถามต่อประเด็นการนำเสนอข้อมูลทั้งในส่วนของช่วงการแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสานของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย และช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อนแล้ว ผู้เขียนมีข้อคิดสรุปต่อการนำเสนอองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สในประเทศไทย ผ่านข้อถกเถียงเพื่อปิดช่องว่างและร่วมกันพัฒนาองค์ความรู้นี้ได้ก้าวหน้ามากยิ่งขึ้น โดยประเด็นแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นดังนี้

1) ด้านดนตรี

มุมมองที่ผู้เขียนบทความมักกล่าวอ้างว่ารูปแบบวงบิ๊กแบนด์คือการสะท้อนรูปแบบดนตรีแจ๊สที่เกิดขึ้นอย่างเฟื่องฟูและต่อเนื่องทั้งในดนตรีลูกกรุงและลูกทุ่ง ในประเด็นดังกล่าวอาจมองได้ว่าเป็นลักษณะของการผสมผสานกลืนกลาย แลกเปลี่ยน หรือผนวกรวมสองวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน (Acculturation) คือรูปแบบหนึ่งที่สามารถตีความได้ แต่ในอีกมุมหนึ่งหากย้อนกลับไปสู่เงื่อนไขของประเภทดนตรีแจ๊สนั้น ต้องมีการบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นรากฐานในการแสดงดนตรีแจ๊ส ที่มีการควบคุมอย่างเข้มงวดผ่านโครงสร้างที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อเตรียมไว้ให้กับผู้เล่น ซึ่งเปรียบเสมือนการจัดเตรียมกติกาไว้สำหรับนักดนตรี[17] แม้ว่าวงดนตรีจะมีรูปแบบการในการจัดวงดนตรีที่เป็นวงบิ๊กแบนด์ แต่เงื่อนไขสำคัญของรูปแบบเพลงแจ๊ส ต้องคำนึงองค์ประกอบสำคัญอีก 2 ประการคือ 1) รูปแบบการเรียบเรียงเสียงประสาน และการบรรเลงคีตปฏิภาณในฐานะที่เป็นนิยามสำคัญของดนตรีแจ๊ส หากกล่าวถึงรูปแบบวงดนตรีขนาดใหญ่ที่เรียกว่าบิ๊กแบนด์ที่ถือกำเนิดขึ้นมาตั้งแต่กรมโฆษณาการ ตลอดจนกลายมาเป็นวงดนตรีนอกเวลาราชการอย่างสุนทราภรณ์ จนถึงการเกิดขึ้นของวงเอกชนในยุคหลังมากมาย สามารถนิยามได้อย่างมั่นใจว่าเป็นวงดนตรีแจ๊สได้หรือไม่ ด้วยเหตุนี้เองการนิยามวัฒนธรรมดนตรีเต้นรำกับนิยามของดนตรีแจ๊ส จึงได้เข้ามาปะทะประสานกับ

[17] เด่น อยู่ประเสริฐ, “โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส,” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 1 (2553): 31.

วัฒนธรรมทางดนตรีในสังคมไทยมาโดยตลอด ส่งผลต่อบริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนาดนตรีแจ๊สในประเทศไทยอย่างมากด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้แล้วผู้เขียนยังเห็นว่าการอธิบายเรื่องวัฒนธรรมดนตรีจากสหรัฐอเมริกานั้นยังไม่มีความชัดเจน เพราะดนตรีแจ๊สก็ถือเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมที่เบ่งบานในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1930 ดนตรีแจ๊สหรือดนตรีสำหรับประกอบการเต้นรำก่อนที่จะพัฒนามาสู่วัฒนธรรมดนตรีแบบเน้นทักษะการบรรเลงคีตปฏิภาณของผู้บรรเลงนั้น เป็นสิ่งที่ต้องมีข้อมูลที่เป็นข้อถกเถียงว่าอะไรกันที่เรียกว่าดนตรีแจ๊ส เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางในแวดวงดนตรีวิทยาตะวันตกที่ให้ความสนใจกับจุดกำเนิดและนิยามของดนตรีแจ๊ส ดังจะเห็นได้ว่า ฮิวโก้ ไรน์เซนฟิวด์ (Hugo Riesenfeld, 1879-1939) นักประพันธ์เพลงประกอบหนังเงียบในช่วงปีค.ศ.1917 ได้กล่าวว่าดนตรีเพื่อการเต้นรำที่ประกอบด้วยจังหวะขัด (Syncopated Music) ในช่วงทศวรรษที่ 1920 ไม่ถือว่าเป็นดนตรีแจ๊สเสียด้วยซ้ำ ในมุมมองของไรน์เซนฟิวด์มองว่า แจ๊สต้องมีองค์ประกอบสำคัญคือการบรรเลงคีตปฏิภาณ เช่น เสียงของสไลด์ทรอมโบน คาวเบล เสียงร้องตะโกนของคนผิวสี และการเกิดขึ้นทันทีของเสียงที่ประดิษฐ์ขึ้น ณ เวลานั้น ถึงสมควรเรียกว่าดนตรีแจ๊สที่แท้จริง ในขณะที่ดนตรีที่เกิดขึ้นอย่างดาษดื่นในช่วงนั้นอันประกอบด้วยจังหวะขัด และมีลักษณะของการกำหนดตายตัวของโครงสร้างที่มีจังหวะแบบฟอกซ์ทรอท (Fox Trot) หรือมีจังหวะเดินมาร์ชแบบช้าเป็นองค์ประกอบหลักไม่สมควรเรียกว่าดนตรีแจ๊ส[18] แต่อย่างไรก็ตามนิยามดนตรีแจ๊สมีความซับซ้อนและไม่สามารถอธิบายให้สิ้นสุดกระแสความในบทความชิ้นนี้ได้

ทว่างานของผู้เขียนบทความกลับแสดงให้เห็นถึงดนตรีแจ๊สในลักษณะที่บางครั้งก็เกิดขึ้นราวกับไม่ใช่ดนตรีที่รับอิทธิพลรวมถึงการคงอยู่ของวัฒนธรรมอเมริกันในสังคมไทยด้วย กล่าวคืองานศึกษาชิ้นนี้ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงปัญหาและพัฒนาการของอุตสาหกรรมดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีสมัยนิยมในสหรัฐอเมริกา ที่เป็นเหตุปัจจัยและเงื่อนไขสำคัญต่อการเสื่อมคลายของลักษณะวงดนตรีบิ๊กแบนด์ตามนิยามความหมายของผู้เขียนบทความที่มักจะเหมารวมว่าลักษณะการจัดวงดังกล่าวเป็นดนตรีแจ๊ส ส่งผลให้คำอธิบายที่เกี่ยวข้องกับสถานะดนตรีแจ๊สในสังคมไทยหลัง พ.ศ. 2500 กับความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นจริงในโลกอุตสาหกรรมดนตรียังขาดความชัดเจนอีกด้วย

[18] Mary Herron Dupree, “Jazz, the Critics, and American Art Music in the 1920s," *American Music* 4, 3 (1986): 287-301.

2) ปัจจัยเกี่ยวกับการพัฒนา

สงครามเวียดนามและพระราชนิยมส่วนพระองค์ของรัชกาลที่ 9 เป็นปัจจัยสำคัญที่ผู้เขียนบทความใช้เป็นข้อสรุปว่าเป็นเงื่อนไขที่ส่งผลให้บทเพลงแจ๊สเป็นที่ยอมรับในสังคมไทย และการยอมรับวัฒนธรรมอเมริกันหลังสงครามโลก ในช่วงที่เกิดสงครามเวียดนามก่อให้เกิดสภาวะค่านิยมกระแสดนตรีชนิดใหม่ที่มาจากฝั่งสหรัฐอเมริกามากกว่าฝั่งยุโรปตามอย่างชนชั้นนำรุ่นก่อน พระราชนิยมส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ในรัชกาลที่ 9 ต่อปรากฏการณ์ของดนตรีแจ๊สที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายพุทธทศวรรษที่ 2490 ในช่วงเวลาที่ทรงผลิตรายการวิทยุ อ.ส.วันศุกร์ จนกระทั่งทรงดนตรีในงานพระราชพิธีพระราชทานปริญญาบัตรให้กับสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ เป็นหมุดหมายและปรากฏการณ์สำคัญต่อการรู้จำดนตรีแจ๊สในสังคมไทย สิ่งที่ผู้เขียนบทความเลือกนำมาเล่านั้นก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญ

ผู้เขียนมีข้อคิดเห็นว่า หากขยายมุมมองไปยังประเด็นที่เกี่ยวข้องกับบริบททางการเมืองระหว่างประเทศในช่วงสงครามเย็น ที่ประเทศสหรัฐอเมริกาเข้ามามีบทบาทสำคัญในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเข้ามาสนับสนุนสื่อ เพื่อเป็นเครื่องมือต่อต้านอุดมการณ์แบบคอมมิวนิสต์ผ่านองค์กรที่มีชื่อว่า ยูไนเต็ด สเตจ อินฟอร์เมชั่น เอเจนซี่ (United States Information Agency) หรือชื่อย่อ (USIA) ซึ่งมีหน้าที่นำเสนออุดมการณ์สมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นประชาธิปไตย ทุนนิยม เทคโนโลยี ไปจนถึงประเด็นเรื่องการบริโภค โดยในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1960 ยูเอสไอเอ ได้ส่งเสริมการแพร่กระจายของโทรทัศน์ชุมชน อีกทั้งยังมีบทบาทในการสร้างภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ โดยจะเห็นได้ว่าหน่วยงานที่ตั้งอยู่ในเมียนมา ฟิลิปปินส์ และไทยสร้างภาพยนตร์เพื่อสื่อสารแนวคิดพื้นฐานเกี่ยวกับการเป็นพลเมืองและประชาธิปไตยอย่างแข็งขัน[19] ในช่วงเวลานั้นดนตรีแจ๊สได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือทางการทูต ความสำเร็จของการแสดงคอนเสิร์ตของเบนนี่ กู๊ดแมน (Benny Goodman, ค.ศ. 1909 - 1986) นักคลาริเน็ตแจ๊สชาวอเมริกัน ที่เผยแพร่ในเดอะ นิวยอร์ค ไทม์ (The New York Times) เป็นการสนับสนุนความสัมพันธ์ระหว่างสหรัฐอเมริกา และไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อวงดนตรีแสดงในวังของในหลวงรัชกาลที่ 9 ที่ทรงขอให้นักดนตรีแสดงดนตรีถึงสี่ครั้ง นอกจากนี้แล้ววงดนตรีดังกล่าวยังได้ไปแสดงในบ้านของนักดนตรีและแฟนเพลงชาวไทยอีกด้วย ในเวลาต่อมาเขากลับมาเล่นดนตรีร่วมกับในหลวงรัชกาลที่ 9 จนได้

[19] Nicholas John Cull. *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 152, 207.

กลายเป็นแขกคนสำคัญของราชวงศ์[20] ดังนั้นการเข้ามาของดนตรีอเมริกันในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมสมัยนิยม ผสมผสานไปกับภาพลักษณ์ของความเป็นเสรีนิยมผ่านดนตรีที่รัฐบาลอเมริกัน จึงเป็นความพยายามที่จะส่งมอบคุณค่าทางความเชื่อหนึ่งเพื่อทำหน้าที่ต่อต้านอุดมการณ์คอมมิวนิสต์

ข้อเขียนที่ผู้เขียนนำเสนอมาทั้งหมดในข้างต้นนี้ เป็นข้อคิดเห็นต่อประเด็นการแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสาน ไปจนถึงการพัฒนาและการขับเคลื่อนของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย รวมถึงการชี้ให้เห็นช่องว่างจากการนำเสนอองค์ความรู้ฯ ในด้านดนตรี และปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาที่สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าข้อมูลเกี่ยวกับบริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนาโดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2500 จนถึงช่วงก่อนการเกิดขึ้นของสถาบันอุดมศึกษา ยังคงต้องมีการศึกษาเพื่อเติมเต็มช่องว่าง และเพื่อพัฒนาวงการดนตรีวิทยาที่ศึกษามิติทางประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สในประเทศไทยให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

[20] Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2009): 56, 67, 78.

บรรณานุกรม

กมลธรรม เกื้อบุตร. “พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย.” *วารสารดนตรีและการแสดง* 6, 2 (2563): 95-110.

กองดุริยางค์ทหารอากาศ. “โรงเรียนดุริยางค์ทหารอากาศ.” เข้าถึงเมื่อ 15 เมษายน 2564. http://rtafband.com/new/index.php?mode=maincontent&group=54&id=50&date_start=&date_end=.

งานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมนัยประดิษฐ. พระนคร: กองการพิมพ์สลากกินแบ่งรัฐบาล, 2510.

เด่น อยู่ประเสริฐ. “โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส.” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 1 (2553): 31-42.

ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ. *ฤๅจะอ่อนหวานปานแจ๊ส.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สามัญชน, 2545.

สิชณน์เศก ย่านเดิม. “ศิลปินผู้อยู่เบื้องหลังเพลงภูมิแผ่นดินนวมินทร์มหาราชา (ตอนจบ).” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ* 11, 2 (2546): 17-24.

Cull, Nicholas John. *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Davenport, Lisa E. *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2009.

Dupree, Mary Herron. “Jazz, the Critics, and American Art Music in the 1920s.” *American Music* 4, 3 (1986): 287-301.

Gioia, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2021.

Rattanasengchanh, P. Michael. “U.S.-Thai Public Diplomacy: The Beginnings of a Military- Monarchical-Anti-Communist State, 1957-1963.” *The Journal of American-East Asian Relations* 23, 1 (2016): 56-87.

Stokes, W. Royal. *The Jazz Scene: An Informal History from New Orleans to 1990.* New York: Oxford University Press, 1991.