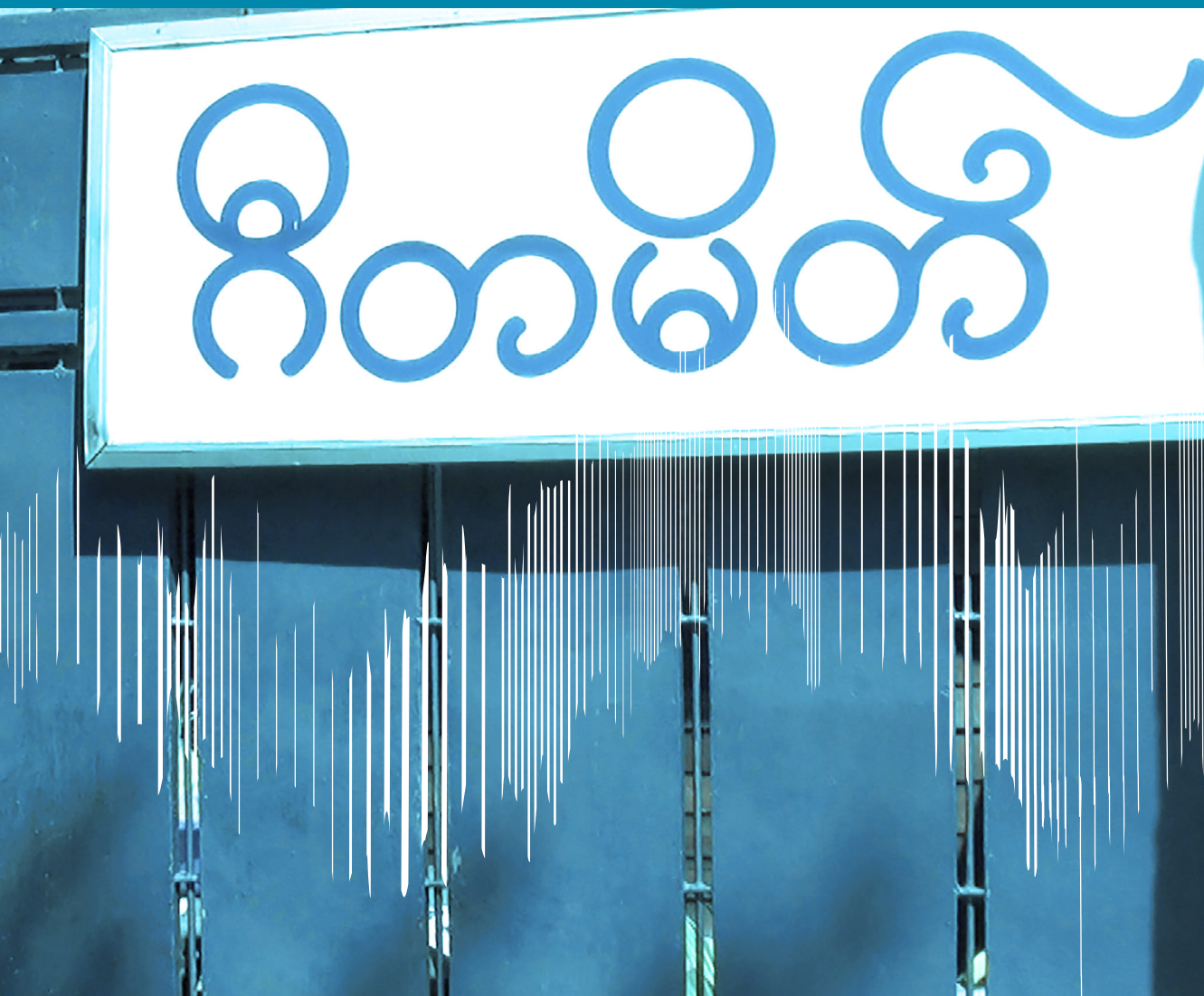
สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
PRINCESS GALYANI VADHANA INSTITUTE OF MUSIC

ISSN 2821-9279 (Online)

Pulse

Journal for Music
and Interdisciplinary Practices

Vol.5 No.2
August 2024 - January 2025



About

Pulse is a contemporary music journal. We provide a platform for researchers working on topics related to all aspects of musical expressions to engage with one another and to share their work with a global audience.

Pulse is published by PGVIM, an institute dedicated to the development of music and the arts within Southeast Asia. Through the promotion of musical diversity and innovation, the institute is paving the way for sustainable paths for the development of Southeast Asian creative practices in the world today.

Pulse endeavours to further support the development of musical culture here in Thailand and throughout the Southeast Asian region. To this end, Pulse is a blind peer-reviewed, non-profit, open-access journal. We encourage submissions from emerging artists and scholars, graduate students, and early-career professionals.

Publication Frequency: two times per year

Issue 1: February - July

Issue 2: August - January

Aims and Scope: We aim to enliven scholarly debate and discussion on topics related to contemporary musical life, and to share with a global audience the distinct voices and perspectives of Southeast Asian musicians and scholars.

The journal invites submissions across a broad spectrum of music-related research topics, including: Performance Practice, Creative Practice, Innovation and Design, Interdisciplinary Studies, Learning and Teaching, Music and Society, Cultures, and Aesthetics.

Contact Information

Princess Galyani Vadhana Institute of Music

2010 Arun Amarin 36, Bang Yi Khan, Bang Phlat

Bangkok, Thailand 10700

Telephone: +66 (0) 2447 8594-7 **Fax:** +66 (0) 2447 8598

E-mail: pulse@pgvim.ac.th www.pulse.pgvim.ac.th

Peer Review

Peer Review Process

All manuscripts submitted to Pulse are initially assessed by our editors to determine their suitability for the journal. Those deemed suitable progress to the peer-review stage.

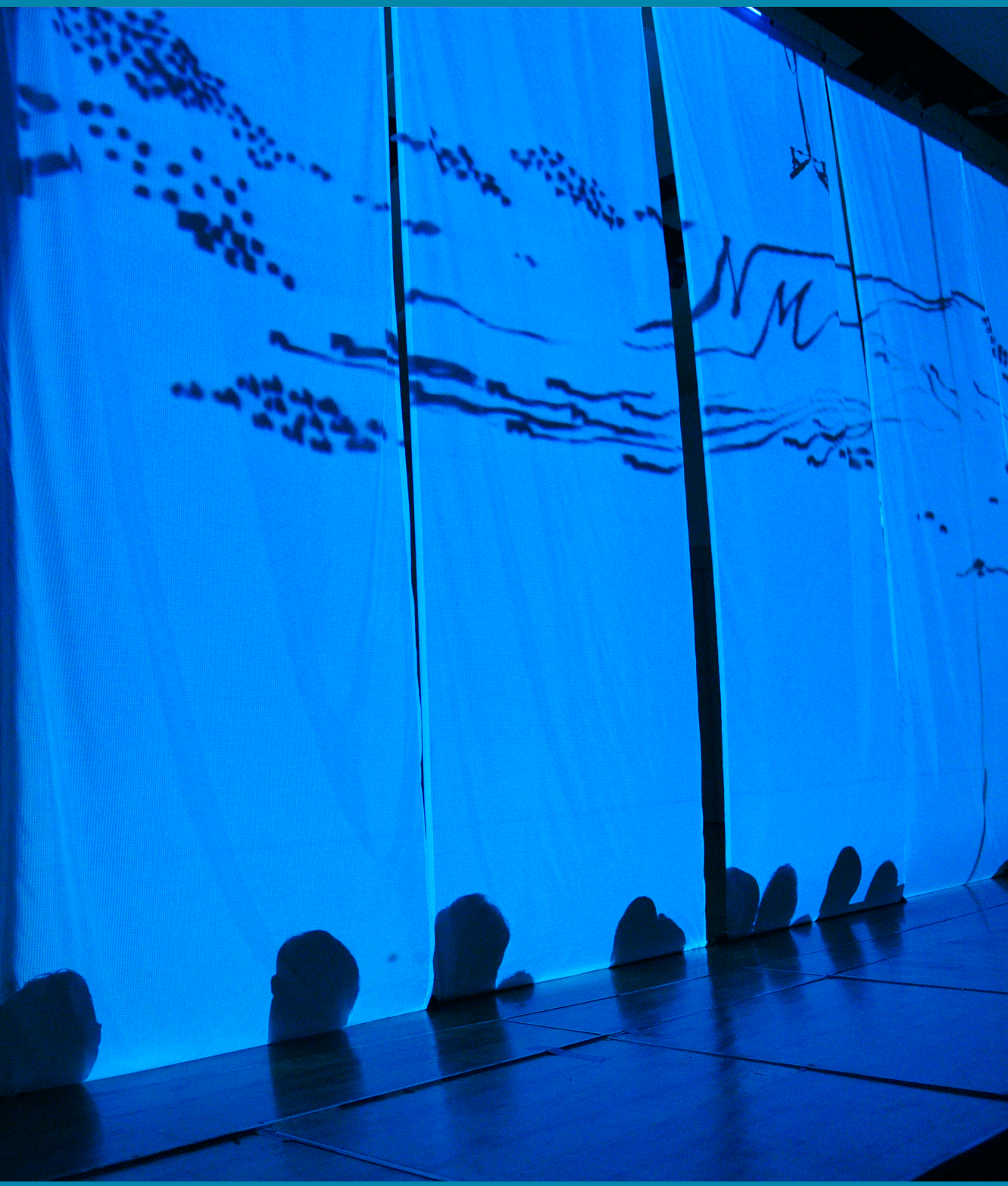
Please note that manuscripts that do not conform to our submission guidelines will be returned to authors. They may be revised according to the guidelines and resubmitted for our consideration.

Double-blind reviews

Pulse uses a double-blind peer review process. This means that the identities of authors and reviewers are concealed from one another. Manuscripts accepted for review are anonymously evaluated by a minimum of three peer-reviewers. A member of our editorial team manages the process. He or she forwards comments from reviewers to authors, assess the validity of the reviews, the response of the author to feedback, and the quality of the revised paper, should any revisions be made. The final decision as to whether to accept or reject the manuscript rests solely with the editor. The editor reserves the right to request further revisions or to submit the revised paper for a second round of peer reviews if they deem it necessary.

Editorial Info

Editor in Chief	Asst. Prof. Dr.Suppabhorn Suwanpakdee
Editor	Dr.Jean-David Caillouët
Editorial Board	Professor Dr.Narongrit Dhamabutra
	Asst. Prof. Dr.Veerawat Sirivesmas
	Anant Narkkong
	Rassami Paoluengtong
Coordinator	Chamamas Kaewbuadee



Foreword

We would like to wish a wonderful new year to all of our readers as we present another collection of engaging articles, each offering unique insights into the vibrant musical life of Southeast Asia.

We begin, appropriately, with a historical reflection spanning nearly a quarter of a century. In the early 2000s, the founders of Gitameit Music Institute in Yangon, Myanmar, set out to foster community and build confidence among young Burmese through a blend of creative music and art education. Societal isolation due to a repressive military dictatorship hindered connections with peers in other countries and advanced music studies. The founders faced critical questions about how to teach creatively, engage with outsiders, and build local audiences under constant surveillance, while also navigating the dominance of Western music over Myanmar's indigenous traditions. Nay Win Htun, Ne Myo Aung, and Kit Young celebrate Gitameit's 21st anniversary by reflecting on the unique development of this pioneering music school, highlighting key events and individuals, and exploring both the educational growth and emotional challenges faced during these formative years while considering how this growth may shape Myanmar's uncertain future.

Pusit Suwanmanee et al., investigate how The Southern Thailand Wind Band Conference, held from the 17th to the 22nd of June 2024 at Songkhla Rajabhat University, fosters musical growth and knowledge exchange through lectures,

workshops, and performances while enhancing skills and inspiring creativity among local musicians. This well-planned event, with targeted training and expert guidance, ensures effectiveness, with post-conference evaluations identifying opportunities for improvement.

Percussionist Nithi Rujikajorndej's research focuses on producing high-quality concert snare drums from three types of Thai wood—Plum Mango, Jackfruit, and Padauk—demonstrating their potential to rival international snare drums. The study explores the origins and history of snare drums, collaborating with WASANA Drum Factory to create the drums and analysing expert feedback on their sound quality. The research found that each type of Thai wood produced distinct tonal qualities, making them suitable for different musical contexts.

Andrew Filmer, Yeoh Pei Ann, Maslisa Zainuddin, and Mohd. Firdaus Mohd. Anuar from Malaysia reflect on a collaborative project blending music and painting. Evolving from Bach's solo works to improvisational music and live videography, it expanded from pandemic restrictions to a three-day event with exhibitions and workshops. The project investigates how cross-disciplinary collaboration fosters creativity and audience interaction, creating a model for future interdisciplinary engagements.

Thatchatham Silsupan's paper examines sound-based art practice in Chiang Mai from the 2010s to the present, focusing

on its socio-political aspects and shift from centralized aesthetics. Central to this is "lateral practice," which prioritizes experimentation, collaboration, and adaptability over technical proficiency. The paper analyzes works by local artists such as Anusorn Tunyapalit, Anurak Tunyapalit, and Arnont Nongyao, exploring how lateral practice challenges traditional norms and fosters cultural resistance. Developed from Silsupan's panel at the PGVIM International Symposium 2024, the paper highlights Chiang Mai's sound art as a framework for addressing power dynamics and promoting collective agency.

Alex Dea reflects on his long-term study of Javanese classical music and performing arts, noting the unique blend of European, Chinese, and Muslim influences that initially appeared as a "mishmash." Despite not fully understanding how Javanese artists effortlessly combine such diverse elements, he appreciates their creativity and flexibility. Through his observations, Dea aims to offer insight into a distinct approach to music and art-making, one that challenges conventional methods while celebrating the underlying depth of Javanese cultural practices.

We hope you enjoy exploring the pages of our journal and, as always, we encourage you to share your work with us. If you have an ongoing project or research article that aligns with the scope of our journal, we would be delighted to consider it for publication!

The Pulse Editorial Team

อาคารคีตราชนครินทร์
Gita Rajanagarindra

PGVIM

The Princess Galyani Vadhana Institute of Music, Thailand takes a contemporary approach to classical music education, scholarship and performance. The institute was initiated in 2007 as a royal project celebrating the occasion of the 84th birthday of Her Royal Highness Princess Galyani Vadhana Krom Luang Naradhiwas Rajanagarindra. The Princess graciously gave her name to the new endeavour, and thus the Princess Galyani Vadhana Institute of Music (PGVIM) was born.

PGVIM aims to be a leading international institute of music, with the following missions: 1) to support young Thai talents in their pursuit of musical excellence, 2) to promote a better understanding of music among the general public and expand the role of music within society, and 3) to develop new knowledge in music and through interdisciplinary research. Our undergraduate and master curricula and Music for Society programs provide opportunities for students and the general public to learn the skills of music-making while developing their ability to use music as a tool for advancement of humankind, both within their local communities and on the world stage.

The publication of Pulse is a logical step towards the consolidation of a process which started in 2014. Through its annual international Symposiums, regular workshops, concerts and continuous activities, PGVIM has gradually established itself as one of the most active centers for research and creation in music within the Southeast Asian area. Our growing and vibrant network includes an extensive list of active researchers and scholars, practitioners, creators and educators all over Southeast Asia and around the world.

Contents

- GITAMEIT AT 21 BIRTHING AND RAISING A COMMUNITY MUSIC SCHOOL IN MYANMAR REFLECtIONS AND HIGHLIGHTS FROM NAY WIN, NE MYO AUNG AND KIT YOUNG 14

  Nay Win Htun, Ne Myo Aung, Kit Young

- HARMONIZING COLLABRRATION: THE ROLE OF ACADEMIC CONFERENCES IN THE WIND BAND COMMUNITY OF SOUTHERN THAILAND 31

  Pusit Suwanmanee, Sahaphat Aksornteang, Atipon Anukool

- CONCERT SNARE DRUM MADE BY THAI WOOD 41

  Nithi Rujikajorndej

- LATERAL PRACTICE AND DECENTRALIZED SOUND: REFLECTIONS ON CHIANG MAI'S SONIC ART SCENE FROM THE 2010S TO THE PRESENT 65

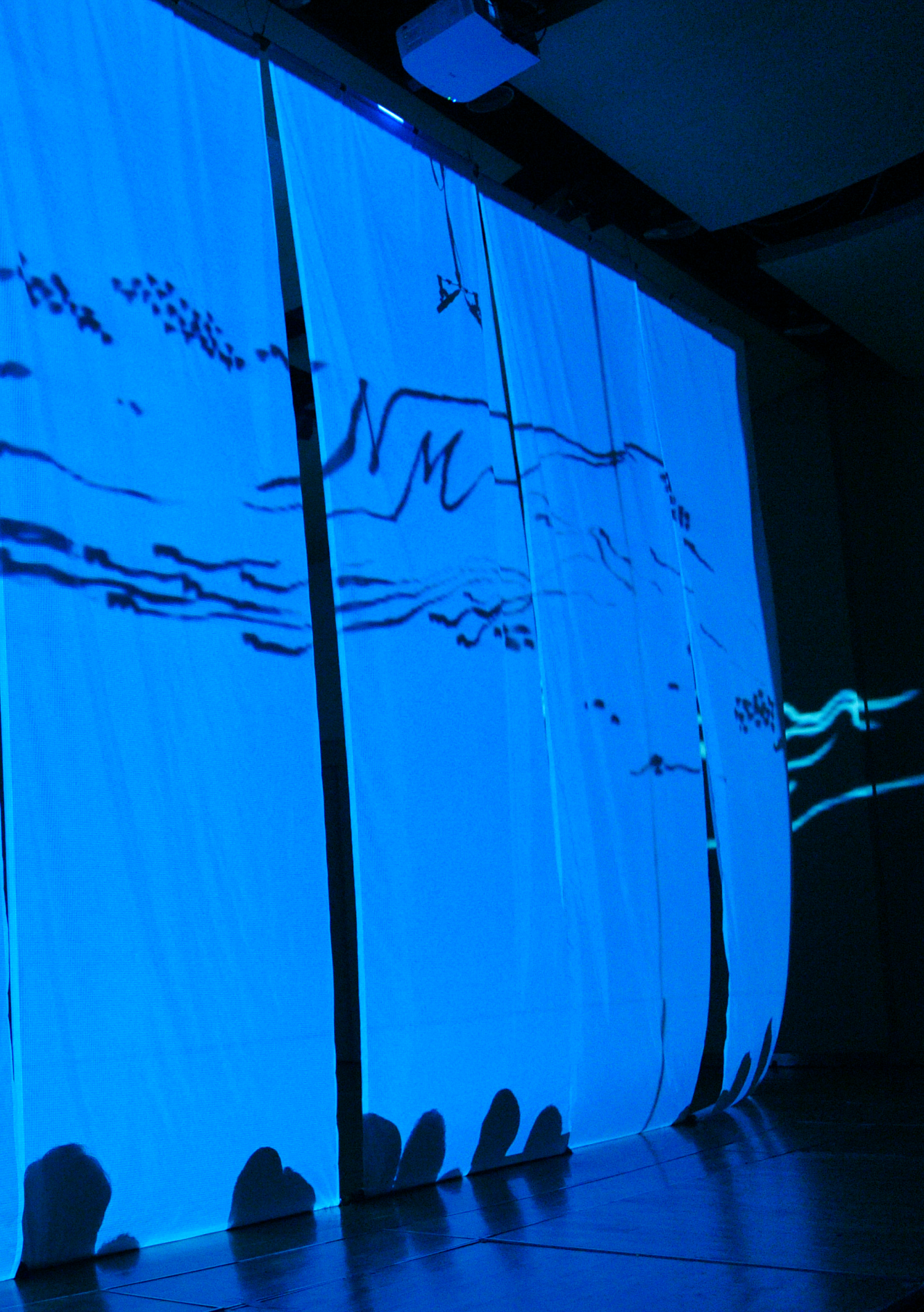
  Thatchatham Silsupan

- PLAY AND INTERPLAY: MODELLING PARAMETERS OF INTERDISCIPLINARY COLLABORATION OF MUSIC AND VISUAL ARTS 79

  Andrew Filmer, Yeoh Pei Ann, Maslisa Zainuddin, Mohd Firdaus

- THE WONDERFUL MISHMASH OF CENTRAL JAVANESE DANCE AND MUSIC 105

  Alex Dea



PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.2 ISSN (Online): 2821-9279

GITAMEIT AT 21 BIRTHING AND RAISING A COMMUNITY MUSIC SCHOOL IN MYANMAR REFLECTIONS AND HIGHLIGHTS FROM NAY WIN, NE MYO AUNG AND KIT YOUNG

Nay Win Htun [1]
Ne Myo Aung [2]
Kit Young [3]

[1] Teacher, Gitameit Music Institute-Yangon
[2] Dean, Gitameit Music Institute-Yangon
[3] Lecturer, Howard University-Washington

Corresponding author:
Kit Young
gjameit@gmail.com

Received: 16 December 2024
Revised: 23 January 2025
Accepted: 24 January 2025
Published: 31 January 2025

Citation:
Htun W. Nay., Aung M. Ne., Young, Kit. (2025). GITAMEIT AT 21 BIRTHING AND RAISING A COMMUNITY MUSIC SCHOOL IN MYANMAR REFLECTIONS AND HIGHLIGHTS FROM NAY WIN, NE MYO AUNG AND KIT YOUNG. *PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices*, 5 (2), 14-30.
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/vol5no2_1/naywinhtun

Abstract

In the early 2000s, the founders of Gitameit Music Institute in Yangon, Myanmar sought ways to build community and confidence for young Burmese with synergies of learning creatively through music and art. Years of societal isolation - enforced by a repressive military dictatorship - prevented contact with their peers in other countries pursuing advanced music studies in higher-level institutions. The founders grappled with seminal questions: how to teach creatively, initiate new ideas in performance with outsiders, and build new local audiences within the confines of constant military surveillance; examine why, yet respect that western music cultures were valued over those of Myanmar's indigenous groups and traditional Burmese music; how to convince donors and sponsors of why developing higher level musical aspirations for young people in Myanmar is fundamental to growing a healthy society.

These conversational reflections celebrating the 21st anniversary of Gitameit glance at specific events and people in Gitameit's community history. These are pivotal stages as the participants assess not only educational growth but emotional valences of both danger and joy and how this growth will be cultivated in Myanmar's uncertain future.

Keyword: Gitameit Music Institute, Community Music Education, Music and Social Change, Burmese Traditional Music, Western Music in Myanmar

Introduction

Gitameit Music Institute began life in Yangon in 2003. Its gestation evolved from many conversations about Myanmar's educational lack in secular settings to rigorous training in western music skills. Myanmar musicians U Moe Naing, Nay Win Htun, Violinist U Tin Yi with American pianist/composer Kit Young planned a program which included instrumental lessons, rudimentary theory with sight-singing, and a choir along with learning skills in Burmese traditional music. The musicians were offered a large space in a former bookstore where Myanmar traditional musicians were invited to come to perform and teach tayaw (violin), classical singing, Myanmar slide guitar and sandaya (piano), patala (xylophone) and pat waing (drum circle). Myanmar and visiting international teachers of Western music (including jazz, classical and pop genres) gave classes at Gitameit in piano, guitar, drums, flute, violin, and voice, sight -singing and elemental music theory classes. Centering holistic concepts of music-making, developing experiences that encouraged self-confidence among the musicians and building community cooperation became the hallmarks of Gitameit (Burmese/Pali gita for music, meit for friendship).

These reflections explore Gitameit's history as its musician-developers respond to various larger frameworks - first the challenging: stymied learning opportunities under fifty years of an isolated and repressive government, lack of communication or exchange with developing music institutions in Southeast Asia, and extreme difficulties in funding such an endeavor. Second, the pioneering: creating a way out of no way; overcoming bias with the participation of many ethnic and religious groups from multi-cultural Myanmar; musicians' developing entrepreneurial, networking, and performance/production skills with foreign embassies and companies leading to performing tours to Thailand, Singapore, Philippines, Japan and the United States; musicians undertaking bachelors and masters degrees in other countries and returning to teach at Gitameit.

The following conversation presents reflections by musicians Nay Win Htun, Ne Myo Aung and Kit Young exchanged on Zoom calls in December, 2024 when Gitameit celebrated its 21st birthday. Welcome to this celebration!

Nay Win Htun: You know, the a cappella songs composed by Gita Lulin U Ko Ko (internationally-known Burmese composer and sandaya performer) for our beginning Gitapella group became so well known in Myanmar. We performed them here and abroad with our choir, Gitameit Voices. Ajarn Anant Narkkong from Silpakorn University in Bangkok introduced U Ko Ko's song "Inle" to "Khun Nat" (Chartchai Ketnust) Director of "From Bangkok to Mandalay" used in the movie.

That was a highlight in our history. It was U Ko Ko's idea to compose for a cappella voices after he heard Gitapella sing. This was a new form- to use a cappella voices with Burmese flavors in our Myanmar music circles. We also mentioned about this at our "Tribute to the Legacy of U Ko Ko" conference in 2011 sponsored by Gitameit and Goethe Institute[1].

[1] From Bangkok to Mandalay (Burmese: ဘန်ကောက် မှ မန္တလေး သို့ ; Thai: ถึงคน..ไม่คิดถึง), Directed by Chartchai Ketnust, Magenta Studios, 2016 https://www.youtube.com/watch?v=CNyMVu70XHY
Gitapella audio excerpt singing "Inle" by Gitalulin U Ko Ko

Figure 1 Building of Birth: 2003, Taumwe township Yangon

Figure 2 As Adolescent: 2017 Gift of Hedda Foundation, Norway

Figure 3 Kit Young, Gitameit Co-founder

Another thing is our participation in Khun Nat's movie From Bangkok to Mandalay eight years ago. We had worked with Ajarn Anant Narkkong for many years. Before coming to visit Gitameit in Yankin Township in Yangon, Khun Nat had no specific story for a movie about Thai/Burmese relationships in a historical setting. But hearing this song inspired him to create the story. He used Gitameit as the context and setting for the characters in his fictional love story. I also acted in the movie! In the beginning years of Gitameit, we had no real connection to the Myanmar government. They were suspicious of all our activities and watched us carefully. They asked us to register all foreigners who visited Gitameit. We had to report to the authorities everyday. They asked us why so many foreigners wanted to visit Gitameit. Even currently in this post-coup time, we negotiate with local authorities but the most dangerous time with fear of being shut down was from our Yangon center opening in 2003 to 2006.

Kit Young: Ah, that awful night at Inya Lake Hotel in 2006 with Gitameit Voices and the visiting Yale Spizzwinks suddenly forbidden by authorities from performing. The concert was saved by careful and patient behind-the-scenes negotiating by Conductor U Moe Naing[2].

Nay Win Htun: Our strength was to connect internationally through embassies. Sayama Kit -with her contacts in the diplomatic community - invited many embassies to host our concerts. These developing connections meant that authorities would lose face among embassy officials if they denied us these cultural contacts with Alliance Française, Goethe Institute, Thai Embassy, British Council, American Center, Israeli, Japanese and Korean, and other embassies.

[2] https://www.youtube.com/watch?v=J7F8Y91NwF8
(2013 return trip by Yale Spizzwinks to Gitameit, rehearsing a water festival song with Gitameit Voices)

Figure 4 U Moe Naing with Gitameit Voices in 2005

You know? It's funny how things repeat. Last week I had a call from the Japanese Embassy. They wanted to do a cultural activity but not involve the current military government. "We want to work with community networks like Gitameit" they said. So, we have a Japanese Karaoke project coming up in 2025 that advertises dual sponsorship by Gitameit and the Japanese Embassy and will take place in our performance hall!

Kit Young: Can you bring us up to date in 2024, Htun Htun for what you do? I know you were living in your home town Mogok, Northern Shan State after the '21 coup and organized singing and recorder programs for internally displaced young adults and children in orphanages.

Nay Win Htun: I am teaching voice, recorder, saxophone, sight-singing,full time at Gitameit now and helping to organize with Ne Myo Aung and our faculty executive council team. Some of our former students and teachers are back. Half of the students from before the Coup have left the country, but we now called back some old students who taught before.. We still use our buildings on our Yangon/ Yankin compound (Hedda Hall).

Kit Young: I want to acknowledge here the incredible work of U Moe Naing in co-founding Gitameit. U Moe Naing was studying western music in classes organized by violinist (Myanmar tayaw player and teacher of Western violin techniques) U Tin Yi in the 1990's. In those days, I was coming frequently from Bangkok to Yangon to work with Sandaya U Yi Nwe and Gitalulin U Ko Ko on Burmese sandaya techniques and repertoire. U Tin Yi and I gave several concerts together which U Moe Naing helped to arrange at the popular Yangon restaurant Oriental House - where he played in a band. Any event organized by a Burmese citizen with a foreigner at this time was rare and needed prior permissions(which could be rescinded arbitrarily at any moment) from authorities. U Moe Naing, through his careful cultivation of contacts that were sympathetic, built a small circle of trust among businessmen and some military officers which enabled the founding of Gitameit to become reality. We are incredibly grateful to him for his stewardship with Nay Win Htun and evolving Gitameit Voices into a nationally and internationally known choir. Moe Naing conducted Gitameit Voices on tour in Japan and the United States collaborated with many visiting international choirs and vocal ensembles to Yangon from 2004 - 2016. Members of Gitameit Voices choir also joined Berkshire Choral Festival (USA), Southeast Asian Music Exchange (SEAMEX - Malaysia), and Asian Youth Choir for One (Korea).

Figure 5 U Yi Nwe Tribute Concert: Nay Win Htun, Ne Myo Aung with Dr. U Yi Nwe in January, 2020

U Moe Naing started Gitameit Voices assisted by Nay Win Htun and taught sight-singing classes based on what he learned from his choir experiences at Payap University in Chiang Mai, where he studied for a year on scholarship in 2001 -2002. The choir formed the core and bond among the musicians at Gitameit. Meeting three times a week, young adults were able to form relationships that integrated differing educational, ethnic, religious and linguistic backgrounds.

Figure 6 U Yi Nwe Tribute Concert: Nay Win Htun, Ne Myo Aung with Dr. U Yi Nwe in January, 2020

I would also like to mention here composer Parami Shoon and his initiative in establishing a Gitameit Music Center in Mandalay. Our Mandalay students and others who were scholarship students in Yangon helped to become the Mandalay Center's first teachers. Goesta Mueller frequently visited to coach small ensembles there.

Figure 7 At Inya Lake Hotel with bass player Ko Myo In 2006, Goesta established a Baroque orchestra for which he returned twice a year as a volunteer to conduct and also teach Jazz

From the beginning, we invited local and international musicians and artists to create and share in collaborative and mixed-media performances, offer master classes, and give workshops, lectures, and poetry recitations. In addition to inviting U Ko Ko, we were so honored to work with world-class dancers Shwe Man Win Maung and Shwe Man Chan Thar, Director Manuel Lutgenhorst, Baritone Thomas Buckner, Dancer Kamala Caesar and others in "Nya La Ka" in 2005, "The Monsters of Inya Lake" in 2010 along with legendary hsaing waing performers and leaders Thiri Maung Maung and Myanmar Pyi Kyauk Sein and Myanmar banjo player U Maung Maung and slide guitarist U Tin[3].

Master slide guitarist in Burmese style, U Tin, (1932 - 2019) was an enduring presence at Gitameit and inspired those who sought out his deep knowledge of both classical and folk Burmese repertoire. However, in their thirst to learn "systematic" skills of western music, often guitar and other students would ignore U Tin's great talent, his generosity and willingness to share with them local Burman musical culture. After the American label Shanachie released an album of Burmese music with his performances, he gained an enthusiastic international following. He was invited with a hsaing waing ensemble to perform at New York's Asia Society. While appreciative of outside recognition for U Tin, the younger musicians still kept their distance from his music[4].

[3]"Nya La Ka" (Night, Moon, Dance) Multi-Media collaborative piece based on poetry by Nyein Way. Excerpt "Crows" by Kit Young with Gitameit Voices and Shwe Man Chan Thar. https://youtu.be/aY_W7U3pQgg

[4]Myanmar slide guitar by master U Tin - si ne wa -
https://www.youtube.com/watch?v=R4aZNNF2T-M
U Tin performs "Pazin Taun Than Kyo" "Sound of Dragonfly Wings" the first of the Kyo teaching songs in the Mahagita Royal Court compendium of Burmese classical songs

Figure 8 U Tin, right, at his home in an undated photo with U Ne Myo Aung of Gitameit Music Institute in Yangon, Myanmar. Mr. Tin was a master of the slide guitar and adapted it to the music of his country. Credit...Patricia Campbell for NY Times obituary of U Tin, Feb 17, 2019

Figure 9 Visiting Scholar from University of Washington, Dr. Christopher Mena

Not only did short-term, Embassy-sponsored guest teaching workshops occur, but longer-term mentoring built Gitameit members' musicianship by flutist and ethnomusicologist Daphne Wolf, Goesta Mueller, conductor and bassist, Gabriela Rendl, violinist, acclaimed choral conductor Jane Ring Frank, Norwegian composer Geir Johnson, and the Norwegian Trondheim ensemble, ethnomusicologist and music education specialist Dr. Patricia Campbell and world music educator Dr. Christopher Mena - as advisors for a collaborative Teaching Artist Program in 2018 with the University of Washington - along with many others who freely shared their gifts and insights over these twenty-one years.[5]

[5]Hearing Burma: Teaching Artistry in Rangoon
https://www.irrawaddy.com/culture/hearing-burma-teaching-artistry-rangoon.htm

Figure 10 Visiting Violinist Gabriele Rendle from Innsbruck Conservatory, Austria

Figure 11 Foreground: Nay Win Htun, Ne Myo Aung Directly walking behind them: Thai Universities PGVIM, Silpakorn Professors Jean David Caillouët, Anant Narkkong.

Ne Myo Aung: I learned about Gitameit in 2003 from my first piano teacher, U Moe Naing and that I could apply for a scholarship.

My passion was learning to play piano - I was 20 and new to Yangon. After joining, I learned that music is not just about playing an instrument or singing but also about sharing what you love, learning to be in community, helping to grow together as a holistic-thinking group.

Kit Young: What stands out to you from your first two or three years at Gitameit?

Ne Myo Aung: Ah! So many struggles! Organizational problems. We started with a small group. Obstacles. Disappointments. But among all this, I learned so many kinds of music I had never known about or listened to in my past. Unfamiliar to

me because I grew up in a small town on the Indian border. We heard music from religious communities and pop/traditional Burmese music on radio or cassettes, only.

For the first six years at Gitameit everything was surprising, and amazing. So many adventurous projects, joining with international musicians and traditional musicians from Myanmar (this was too difficult to do in remote areas). We learned so much and how to collaborate frequently on new concerts and projects, and build networks. It so enriched my musical experience and built my musicianship through encounters with these artists.

Kit Young: As the primary participant in an American Embassy/Gitameit grant to digitize '78 rpm Myanmar music in 2007 with help from recording archivist Christopher Miller, and a Fullbright recipient completing a master's degree in ethnomusicology from the University of Washington (2014), can you share with us how you began your path to learning Burmese Sandaya, delving deeply into Myanmar traditional song, instrumental music, theater and Nat Pwe?

Ne Myo Aung: Even in high school I wanted to study Burmese music. I hadn't ever heard Western classical music as I mentioned before. In Yangon, there was so much more opportunity to do both. But the majority view is that western music is great, systematic and that notated music is sophisticated but oral/aural traditions - like folk and traditional Myanmar musics are not. I understood though that different musical cultures have equally different learning paths and listening. Sayama Kit recorded all her lessons with Myanmar sandaya players U Ko Ko, Dr. U Yi Nwe and U Ni Ni, as well as singers and pat waing players Thiri Maung Maung and Myanmar Pyi Kyauk Sein. This helped me to understand the value of traditional music. So I wanted to study Burmese sandaya in addition to western classical piano. But was this the time to split my learning? It was hard to do this in the early Gitameit days. When we moved to the Yankin compound in 2006, I began learning Sandaya. Now

I feel so comfortable with this tradition, its preservation and connection with its players.

Kit Young: Ne Myo! You just pulled the tail of the HUGE but invisible "elephant in the room" that affects all of us in the 21st Century: the topic of listening bias that seeps through but is rarely confronted during conversations in emerging aspiring "Western"- influenced musical cultures and educational/commercial circles.

Because I came to Myanmar via a passion for Burmese sandaya, music, and language study, not to specifically teach western music or open a music school, I imagined a holistic musical community to serve musicians in all cultural genres. Gitameit was a place to receive, not to condemn. So if students who had no access to European classical music, or American jazz and pop wanted to study skills that further developed their talents and direction for a career, I wanted to honor that yet also encourage a structure of inclusivity. We tried to navigate a path that announced traditional Burmese musicians on the faculty roster, giving honoraria to perform and teach, always inviting collaboration with them, as they gave lessons in Myanmar tayaw, sandaya, slide guitar, patala and voice. We also looked for ways to explore opportunities to sing minority musics and languages. Our community of avid older generation audiences for and performers of Burmese music was always present for the young adult students who would be slightly curious,
but in the end, not interested in pursuing serious study of Burmese or other musical practices in Myanmar. There are so many reasons for this avoidance, which I won't go into here.[6]

But I digress. Ne Myo, how have been these years since Covid at Gitameit?

Ne Myo Aung: Such difficulties. We had never faced anything like Covid. Even dealing with Cyclone Nargis in 2008 was terrible, but we recovered in two months.

Covid? Helpless! No help from anyone but ourselves, and we all endured the same problems. So many of our friends and relatives passed. Traditional elderly music teachers passed away, as well. We closed school and met online. I didn't like this at the start - our internet connections were frequently so bad for online classes. In Myanmar, our road to recovery was much slower than in other countries. We decided to re-open the school from Covid - the same day in February 2021 that the military staged its coup and seized power from the democratically elected government. So, immediately we closed the school again - for three years except online until mid 2024. During closure, and more recently, so many teachers left the country or went back to their home towns in this traumatic time. Formerly dedicated students stayed home or helped their parents with family businesses as most schools were closed.

Kit Young: What lies ahead for Gitameit?

Ne Myo Aung: All depends on the political situation. Whether we can expand or not, now things in Yangon seem normal. Conflict is happening elsewhere in Myanmar. It is difficult to connect to other areas for performances, workshops. But we keep working. Our teachers are earning a living, we hold recitals for students at our compound in Yankin. Our costs keep increasing, along with inflation - utility bills, taxes, registration fees - all present challenges.

[6]In addition to her many visits before and since, Kit Young lived in Myanmar from 2003 to 2008, when her husband, a member of the US Foreign Service, worked at the American Embassy

We can do some small local community projects that don't need permission - a small performance or teaching workshop here and there. Right now we are offering the second Gitameit Teaching Artist Program (the first was in 2017) to eighteen students who passed entry with their music skills and some familiarity with English. It is a certificate course of six months with many visiting professors giving online sessions, musicians meeting together to read, listen to music, talk about music, learn and choose individual projects to prepare for the final week.

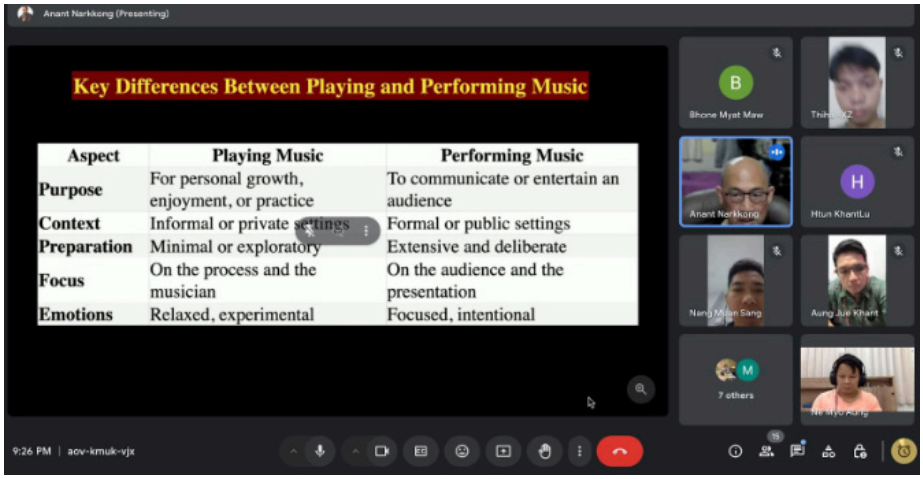


Figure 12 Gitameit Teaching Artist Program participants.
A session on Zoom with Ajarn Anant Nakkorng from Silpakorn University, December 2024

It is difficult for the younger generation to stay in Myanmar these days because of the mandatory military conscription laws from last March, and the general dismal situation for higher education.

Wealthier people can leave. Others have no way out. Two weeks ago, I was visiting Rangsit University International College in Bangkok where my wife teaches. 90% of the students are rich Burmese. But this is not an option for millions of Myanmar young people. They have no hope. By opening our Teaching Artist Program, maybe we can offer some of them a way to follow their passion. To help them get out of this misery, this struggle. They can gain skills to teach, do more.

Conclusion:

Gitameit was extremely lucky in its primary years to be the recipient of major funding grants from international organizations. This allowed us to grow while the musicians learned the skills of management, administration, and, later, trust in professional outsiders to handle accounts with transparency so the musicians could return to teaching, developing their networking and entrepreneurial performing skills. With more available internet in Myanmar, these skills became easier to take on. Gitameit has evolved into a less donor-dependent, more self-reliant organization earning income from student tuition, performances, and renting out their space. The musicians are meeting Myanmar's considerable challenges of the current moment with ingenuity and independence.

Through Gitameit, we have had twenty-plus students receive scholarships from different entities to attend festivals, and summer programs or undertake degrees at universities in Bangkok, Singapore, Tokyo, Innsbruck, Seattle, Dekalb, Illinois, New York, Apple Hill, Westminster, New Jersey, cities in Germany and France, some of whom returned to teach at Gitameit or who still coach students online. We are so proud of their development and contributions returned to those less fortunate in Myanmar. Exchanges with so many friends from abroad have bolstered Gitameit and given the musicians confidence in their capacities to grow.

May Gitameit musicians - teachers and students - continue to discover and wonder at the array of incredible indigenous and hybrid musical traditions found in Myanmar and around its porous borders. May Gitameit be as blessed into its middle age by those seeking the great "perhaps" of community understanding, acceptance, support, and hope.

References:

Glauert, Rik (2017) ‘ Hearing Burma: Teaching Artistry in Rangoon’
https://www.irrawaddy.com/culture/hearing-burma-teaching-artistry-rangoon.htm

Personel Interiew

Nay Win Htun, December 2024 (online)

Ne Myo Aung, December 2024 (online)

Online exchanges and dialogues with Kit young, December 2024 (online)

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.2 ISSN (Online): 2821-9279

เสียงแห่งความร่วมมือ: บทบาทของการประชุมวิชาการในวงการดนตรีเครื่องลมภาคใต้

HARMONIZING COLLABRRATION: THE ROLE OF ACADEMIC CONFERENCES IN THE WIND BAND COMMUNITY OF SOUTHERN THAILAND

ภูษิต สุวรรณมณี[1]
สหภัส อักษรถึง[2]
อติพล อนุกูล[3]
Pusit Suwanmanee
Sahaphat Aksornteang
Atipon Anukool

[1,2,3] อาจารย์ประจำสาขาคุริยางคศิลป์ตะวันตก
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

Corresponding author:
ภูษิต สุวรรณมณี
pusit.su@skru.ac.th

Received: 19 November 2024
Revised: 6 January 2025
Accepted: 17 January 2025
Published: 31 January 2025

Citation:
Suwanmanee, P., Aksornteang, S., Anukool, A. (2025) HARMONIZING COLLABRRATION: THE ROLE OF ACADEMIC CONFERENCES IN THE WIND BAND COMMUNITY OF SOUTHERN THAILAND. *PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices*, 7(2): 31-40. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/vol5no2_2/pusitsuw

บทคัดย่อ

การประชุมสัมมนาทางวิชาการด้านดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้แห่งประเทศไทยเป็นกิจกรรมที่มุ่งเน้นการพัฒนาศักยภาพด้านดนตรีและเสริมสร้างความรู้แก่ผู้เข้าร่วมในระดับท้องถิ่น การจัดประชุมครั้งนี้มีเป้าหมายเพื่อสร้างเวทีสำหรับการแลกเปลี่ยนความรู้ ประสบการณ์ และแนวทางการพัฒนาด้านดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมโดยครอบคลุมถึงการบรรยาย การฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการและการแสดงดนตรี การประชุมที่มีประสิทธิภาพจะต้องมีการวางแผนที่ชัดเจน เช่น การกำหนดหัวข้อที่ตอบสนองความต้องการของผู้เข้าร่วม การเลือกวิทยากรผู้เชี่ยวชาญ และการจัดกิจกรรมที่ส่งเสริมการมีส่วนร่วมของผู้เข้าร่วม นอกจากนี้ การประชุมยังสร้างประโยชน์สำคัญแก่ผู้เข้าร่วม เช่น การพัฒนาความสามารถทางดนตรี การสร้างเครือข่ายในวงการดนตรี และการสร้างแรงบันดาลใจในการพัฒนาผลงานดนตรีเพื่อให้บรรลุผลสำเร็จการประชุมนี้มุ่งเน้นการส่งเสริมศักยภาพของนักดนตรีในระดับท้องถิ่นผ่าน

การฝึกอบรมที่เหมาะสมและการถ่ายทอดความรู้ที่เป็นประโยชน์ อาทิ เทคนิคการเล่นเครื่องดนตรี การจัดการ วงดุริยางค์เครื่องลมและการสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ หลังสิ้นสุดการประชุม การประเมินผลจะดำเนินการผ่านแบบสอบถามและการวิเคราะห์ความคิดเห็นของผู้เข้าร่วม เพื่อตรวจสอบความสำเร็จของการประชุมและเพื่อหา

คำสำคัญ: วงดุริยางค์เครื่องลม, การประชุมวิชาการดนตรี

Abstract

The Southern Thailand Wind Band Conference is designed to cultivate musical potential and enhance the knowledge of participants at the local level. The conference served as a platform for exchanging insights, experiences, and development strategies in wind orchestral music through a series of lectures, workshops, and performances. For the conference to be effective, it is essential to have a well-defined plan that includes selecting a relevant topic that meet participants' needs, choosing expert speakers, and organizing activities that encourage active engagement.

Furthermore, the conference offers significant benefits to attendees, such as improving their musical skills, establishing connections within the music industry, and inspiring the creation of musical works.

The conference aims to enhance the potential of local musicians by providing targeted training and sharing valuable knowledge in areas such as instrument playing techniques, orchestra management, and new music creation. Following the event, an evaluation will be conducted through a questionnaire and an analysis of participants' feedback to access the conference's success and identify opportunities for improving the organization of future events.

Keywords: Wind Band, Music Conference

บทนำ

ปัจจุบันการจัดประชุมสัมมนาทางวิชาการมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาองค์ความรู้และการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในหลากหลายสาขาวิชาโดยเฉพาะอย่างยิ่งสาขาวิชาดนตรี ซึ่งเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ การสื่อสารและการเชื่อมโยงทางวัฒนธรรม การประชุมสัมมนาด้านดนตรีเป็นเวทีสำคัญสำหรับนักดนตรี นักวิจัย และนักวิชาการในการนำเสนอผลงาน สร้างเครือข่าย และพัฒนาศักยภาพทางวิชาการผ่านการแลกเปลี่ยนความรู้ นวัตกรรม และแนวคิดใหม่ ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาและการปฏิบัติทางดนตรี

ดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม การสัมมนาที่เน้นการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม มักจะมีการวิเคราะห์เชิงลึกเกี่ยวกับโครงสร้างเพลง เทคนิคการประพันธ์ และวิธีการตีความในการแสดง ซึ่งงานสัมมนาเหล่านี้มีส่วนสำคัญในการพัฒนาการเรียนรู้ของนักดนตรีและผู้สอนการประชุมสัมมนาวิชาการทางด้านดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้แห่งประเทศไทยนับเป็นหนึ่งในกิจกรรมทางวิชาการที่ได้รับการยอมรับและเป็นที่สนใจของผู้ที่ทำงานในแวดวงดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมโดยเฉพาะ ซึ่งงานนี้เป็นการรวมตัวของนักดนตรีมืออาชีพ นักศึกษา และผู้เชี่ยวชาญทางวงดุริยางค์เครื่องลมจากภูมิภาคใต้ของประเทศไทย การสัมมนานี้ไม่เพียงแต่มุ่งเน้นการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการและการวิจัยเกี่ยวกับวงดุริยางค์เครื่องลมเท่านั้น แต่ยังเป็นเวทีที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้พัฒนาทักษะการแสดงดนตรี และการเสวนาเกี่ยวกับการจัดการวงดุริยางค์เครื่องลมในบริบทต่าง ๆ นอกจากนี้ การประชุมสัมมนาดังกล่าวยังสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของวงดุริยางค์เครื่องลมในการส่งเสริมวัฒนธรรมและสังคมในภาคใต้ของประเทศไทย ซึ่งเป็นภูมิภาคที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและมีความสัมพันธ์อันลึกซึ้งกับดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมไม่เพียงเป็นส่วนหนึ่งของงานดนตรีในงานพิธีและกิจกรรมในชุมชน แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของการพัฒนาการศึกษาด้านดนตรีในระดับภูมิภาคและการเสริมสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคม

การจัดการประชุมสัมมนาประเภทนี้จึงต้องอาศัยการวางแผนที่ดี เพื่อให้สามารถรองรับผู้เข้าร่วมจากหลากหลายภาคส่วน ทั้งนักดนตรี นักวิชาการและผู้สนใจทั่วไป นอกจากนี้ยังต้องมีการประสานงานและการจัดการทรัพยากรอย่างรอบคอบ ตั้งแต่การเลือกสถานที่จัดงาน การคัดเลือกเนื้อหาวิชาการที่เกี่ยวข้อง ไปจนถึงการนำเสนอผลงานดนตรีในรูปแบบที่มีคุณภาพ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถได้รับประสบการณ์ที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาตนเองและวงการดนตรี มีงานสัมมนาหลายครั้งมีการเสนอหัวข้อที่เกี่ยวกับการใช้วงดุริยางค์เครื่องลมในการศึกษาดนตรี โดยเฉพาะในระดับโรงเรียนและมหาวิทยาลัย การนำวงดุริยางค์เครื่องลมมาส่งเสริมทักษะทางดนตรี เช่น การเล่นเป็นกลุ่ม การอ่านโน้ต และการประสานเสียง

การศึกษากรณีของการประชุมสัมมนาวงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้แห่งประเทศไทยจะช่วยให้เราเข้าใจแนวทางในการจัดการประชุมสัมมนาที่มีประสิทธิภาพ รวมถึงแนวทางการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับภูมิภาคของประเทศไทย ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาวงการดนตรีในภาพรวม

1. การวางแผนและการเตรียมการจัดการประชุม

1.1 การกำหนดวัตถุประสงค์ของการประชุม

ถือเป็นขั้นตอนแรกที่มีความสำคัญ เนื่องจากเป็นการกำหนดทิศทางและเป้าหมายของการประชุม สำหรับการประชุมสัมมนาทางวิชาการด้านดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้แห่งประเทศไทย วัตถุประสงค์หลัก คือ การสร้างพื้นที่สำหรับการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทางด้านดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลม การนำเสนอผลงานวิจัยด้านดนตรีและการเสริมสร้างทักษะการเล่นเครื่องดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลม รวมถึงการพัฒนาความร่วมมือระหว่างนักดนตรี นักวิจัย และนักวิชาการในพื้นที่ภาคใต้และทั่วประเทศ สำหรับหัวข้อของการประชุมจะถูกกำหนดให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ดังกล่าว โดยมีเนื้อหาที่ครอบคลุมถึงการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลม การพัฒนาทางด้านเทคนิคการเล่นเครื่องดนตรี และการส่งเสริมศิลปะการดนตรีในพื้นที่ภาคใต้ หัวข้อเหล่านี้จะถูกคัดเลือกและจัดเตรียมให้เหมาะสมกับกลุ่มผู้เข้าร่วมที่หลากหลาย ตั้งแต่นักศึกษา นักวิจัย นักดนตรีมืออาชีพ ครูผู้ควบคุมวงโยธวาทิต ไปจนถึงผู้สนใจทั่วไป

1.2 การเลือกสถานที่และเวลา

เป็นอีกหนึ่งปัจจัยสำคัญในการวางแผนการประชุม ซึ่งมีความสำคัญอย่างมากในการสร้างบรรยากาศ ที่เหมาะสมแก่การแลกเปลี่ยนความรู้และการแสดงผลงานดนตรี ในกรณีศึกษานี้จัดที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา โดยใช้พื้นที่ห้องประชุมขนาดใหญ่และขนาดเล็ก ที่มีความพร้อมด้านโครงสร้างพื้นฐานในการรองรับการแสดงดนตรี การจัดกิจกรรมทางวิชาการที่มีคุณภาพความสามารถในการรองรับผู้เข้าร่วมและการสนับสนุนการแสดงดนตรีสด ในกรณีของการประชุมสัมมนาเกี่ยวกับวงดุริยางค์เครื่องลม สถานที่ควรมีระบบเสียง ระบบภาพที่ดี เพื่อให้การแสดงดนตรีสดและการนำเสนอผลงานทางวิชาการเป็นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ (ภาพที่1, 2) การเลือกเวลาจัดประชุมควรพิจารณาตามความเหมาะสมของปฏิทินการศึกษาหรือช่วงเวลาที่ผู้เข้าร่วมงานมีความสะดวกในการเข้าร่วม สำหรับการประชุมสัมมนาในครั้งนี้จัดขึ้นระหว่างวันที่ 17 – 22 มิถุนายน 2567

ภาพที่ 1 ห้องประชุมชั้น 3 อาคาร Student Complex มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ที่มา: ภูษิต สุวรรณมณี (2566)

ภาพที่ 2 ห้องประชุมนิวัต กลิ่นงาม ชั้น 5 อาคารคณะเทคโนโลยีอุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ที่มา: ภูษิต สุวรรณมณี (2566)

2. การจัดการเนื้อหาทางวิชาการ

2.1 การคัดเลือกเนื้อหาและผลงานวิจัย

การประชุมสัมมนาฯ วงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้ ให้ความสำคัญกับการคัดเลือกเนื้อหาและหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับวงดุริยางค์เครื่องลมโดยเฉพาะผลงานวิจัยและบทความวิชาการที่มีคุณภาพ โดยผ่านกระบวนการ peer review จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านวงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งช่วยรับประกันว่าผลงานที่ถูกนำเสนอมีความเข้มข้นทางวิชาการและสร้างประโยชน์ให้กับผู้เข้าร่วมประชุมอย่างแท้จริง สำหรับการประชุมสัมมนาครั้งนี้ระยะเวลารวม 6 วันจึงทำให้การคัดเลือกเนื้อหาแบ่งออกดังนี้

วันที่ 1 หัวข้อเกี่ยวกับการบำรุงรักษาเครื่องดนตรี

วันที่ 2 หัวข้อเกี่ยวกับการสร้างเสียงสำหรับเครื่องดนตรี

วันที่ 3 และ 4 หัวข้อเกี่ยวกับการนำเสนอผลงานวิจัยและผลงานวิชาการที่เกี่ยวข้องกับวงดุริยางค์เครื่องลม วิทยากร โดยอาจารย์ในระดับมหาวิทยาลัย

วันที่ 5 หัวข้อเกี่ยวกับการบริหารจัดการวงดุริยางค์เครื่องลม

วันที่ 6 หัวข้อเกี่ยวกับการถอดรหัสสกอร์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

2.2 การนำเสนอผลงานดนตรี

นอกจากผลงานวิจัยแล้ว การประชุมครั้งนี้ยังมีการแสดงดนตรีสดจากวงดุริยางค์เครื่องลมทั้งในระดับมืออาชีพและนักศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ การจัดเตรียมเวทีและอุปกรณ์การแสดงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการนำเสนอที่มีคุณภาพ โดยเฉพาะการใช้ระบบเสียงที่ดีเพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถสัมผัสประสบการณ์ดนตรีได้อย่างเต็มที่ (ภาพที่ 3,4)

ภาพที่ 3 ภาพบรรยากาศการนำเสนอผลงานวิชาการดนตรี
หัวข้อ The Importance of intonation in a musical ensemble: Trombone Thailand
ที่มา: ภูษิต สุวรรณมณี (2566)

ภาพที่ 4 ภาพบรรยากาศการนำเสนอผลงานดนตรี หัวข้อ Band Clinic by Songkhla Youth Winds
ที่มา: ภูษิต สุวรรณมณี (2566)

3. การคัดเลือกผู้บรรยายและวิทยากร

การคัดเลือกวิทยากรและผู้บรรยายถือเป็นอีกหนึ่งขั้นตอนที่สำคัญในกระบวนการวางแผนการประชุม การประชุมสัมมนาฯ วงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้ ต้องการวิทยากรที่มีความเชี่ยวชาญในด้านวงดุริยางค์เครื่องลมทั้งในระดับประเทศและนานาชาติ วิทยากรเหล่านี้ควรมีความรู้ความสามารถในด้านเทคนิคการเล่นเครื่องลม การจัดการวงดุริยางค์ การสอนดนตรี หรือการวิจัยทางด้านเครื่องลม เพื่อเสริมสร้างคุณภาพให้กับเนื้อหาที่นำเสนอในงานประชุม

การคัดเลือกผู้บรรยายอาจดำเนินการผ่านกระบวนการเชิญโดยตรงหรือเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจส่งผลงานวิจัยและบทความเข้าร่วม โดยมีคณะกรรมการที่มีความเชี่ยวชาญทำการคัดกรองและพิจารณาผลงานที่เหมาะสม ขั้นตอนนี้ช่วยรับประกันว่าผลงานและผู้บรรยายที่เข้าร่วมการประชุมมีคุณภาพและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการประชุม

4. การวางแผนกิจกรรมภายในงาน

กิจกรรมในงานประชุมสัมมนาดนตรีควรมีความหลากหลายเพื่อดึงดูดผู้เข้าร่วมจากหลากหลายกลุ่ม ในกรณีของการประชุมสัมมนาฯ วงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้ กิจกรรมภายในงานประกอบด้วยการบรรยายทางวิชาการ การอภิปรายกลุ่มเกี่ยวกับการพัฒนาดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลม การฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ (workshop) ที่เกี่ยวกับการเล่นเครื่องลมและการแสดงดนตรีสดจากวงดุริยางค์เครื่องลมทั้งในระดับมืออาชีพและนักศึกษา กิจกรรมเหล่านี้ควรได้รับการวางแผนอย่างเป็นระบบ โดยจัดตารางเวลาอย่างเหมาะสมเพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถมีส่วนร่วมได้อย่างเต็มที่ นอกจากนี้มีการจัดการแสดงเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้อง บูธสินค้า (ภาพที่ 5) เพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถ

เรียนรู้และสำรวจนวัตกรรมทางดนตรีได้ในบริบทที่หลากหลาย การวางแผนที่ดีจะช่วยให้กิจกรรมทั้งหมดเป็นไปอย่างราบรื่นและสร้างประสบการณ์ที่เป็นประโยชน์แก่ผู้เข้าร่วม

ภาพที่ 5 บูธสินค้าในงานประชุมสัมมนาวิชาการ ที่มา: ภูษิต สุวรรณมณี (2566)

5. การประสานงานและการจัดการผู้เข้าร่วม

การประสานงานระหว่างผู้จัดงาน ผู้เข้าร่วม และวิทยากรเป็นสิ่งสำคัญในการทำให้การประชุมสัมมนาเป็นไปอย่างราบรื่นและมีประสิทธิภาพ การลงทะเบียนล่วงหน้าของผู้เข้าร่วม การจัดทำข้อมูลสรุปเกี่ยวกับตารางกิจกรรม และการให้คำแนะนำเกี่ยวกับสถานที่จัดงานและการเดินทางเป็นสิ่งที่ช่วยอำนวยความสะดวกและลดความซับซ้อนในการเข้าร่วมงาน ในกรณีของการประชุมสัมมนาฯ วงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้ การประชุมมีการวางแผนล่วงหน้าเป็นระยะเวลา 1 เดือน เพื่อจัดการกับผู้เข้าร่วมจากหลากหลายสถาบันทั้งในภาคใต้ กระบวนการลงทะเบียนโดยใช้ Google Form

สำหรับการประสานงานกับภาคีเครือข่าย หนึ่งในปัจจัยสำคัญของการประชุมสัมมนาฯ วงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้ คือ การสร้างความร่วมมือระหว่างภาคีเครือข่ายในพื้นที่ ทั้งภาครัฐ เอกชน สถาบันการศึกษา และชุมชน เพื่อสนับสนุนด้านทรัพยากร บุคลากรและการประชาสัมพันธ์ ช่วยให้การจัดงานเป็นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ

นอกจากนี้ การให้บริการด้านที่พัก อาหาร และการเดินทางสำหรับวิทยากรและผู้เข้าร่วมจากจังหวัดอื่น ๆ ควรได้รับการพิจารณาอย่างรอบคอบ โดยเฉพาะหากการประชุมสัมมนาจัดขึ้นในสถานที่ที่อยู่ไกล การเตรียมการเรื่องนี้ช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการเข้าร่วมประชุมและสร้างประสบการณ์ที่ดีให้กับผู้เข้าร่วม

6. การเตรียมเทคโนโลยีและอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้อง

การประชุมสัมมนาทางวิชาการด้านดนตรีที่มีการแสดงดนตรีสดและการบรรยายทางวิชาการจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์เทคโนโลยีที่เหมาะสม ไม่ว่าจะเป็นระบบเสียง ระบบภาพ และอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงดนตรีสด โดยเฉพาะในกรณีของวงดุริยางค์เครื่องลมที่ต้องการคุณภาพเสียงสูงสุดเพื่อให้ผู้ฟังสามารถสัมผัสประสบการณ์ดนตรีที่สมบูรณ์แบบ

ในบางกรณี การจัดประชุมอาจจำเป็นต้องใช้เทคโนโลยีเพื่อสนับสนุนการประชุมแบบ Hybrid หรือการประชุมออนไลน์ ซึ่งจะเปิดโอกาสให้ผู้ที่ไม่สามารถเข้าร่วมในสถานที่จริงสามารถเข้าร่วมผ่านแพลตฟอร์มออนไลน์ การเตรียมการเกี่ยวกับอุปกรณ์เทคโนโลยีที่เหมาะสมตั้งแต่ขั้นตอนการวางแผนจึงเป็นเรื่องที่ต้องให้ความสำคัญอย่างยิ่ง

7. การประเมินผลและติดตามผล

7.1 การประเมินความสำเร็จของการประชุม

หลังจากการประชุมสิ้นสุด ควรมีการประเมินผลความสำเร็จของการจัดงาน โดยอาศัยแบบสอบถามจากผู้เข้าร่วมเกี่ยวกับความพึงพอใจต่อการจัดการ เนื้อหาวิชาการ และประสบการณ์การเข้าร่วมหลังจากการประชุมสิ้นสุด ควรมีการประเมินผลความสำเร็จของการจัดงาน โดยอาศัยแบบสอบถามจากผู้เข้าร่วมเกี่ยวกับความพึงพอใจต่อการจัดการ เนื้อหาวิชาการ และประสบการณ์การเข้าร่วมการจัดงานสัมมนาด้านดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมภาคใต้ประสบความสำเร็จอย่างสูง โดยการจัดงานได้รับคะแนนความพึงพอใจเฉลี่ย 4.7 จาก 5 ด้วยการตอบรับที่ดีจากผู้เข้าร่วมทั้งในด้านเนื้อหาการบรรยายและกิจกรรมเชิงปฏิบัติการ ผู้เข้าร่วมแสดงความพึงพอใจต่อการบริหารจัดการที่เป็นระเบียบ การเลือกหัวข้อที่สอดคล้องกับความต้องการ และความเชี่ยวชาญของวิทยากร งานนี้ยังเปิดโอกาสให้ผู้เข้าร่วมได้แลกเปลี่ยนประสบการณ์และสร้างเครือข่ายใหม่ในวงการดนตรี ทักษะและความรู้ที่ได้รับส่งเสริมการพัฒนาศักยภาพในระดับท้องถิ่นอย่างมีนัยสำคัญ การประเมินผลชี้ให้เห็นว่า การจัดงานครั้งนี้ได้สร้างแรงบันดาลใจและยกระดับคุณภาพด้านดนตรีในภูมิภาคได้อย่างชัดเจน

7.2 การติดตามผลงานหลังการประชุม

การจัดทำรายงานสรุปการประชุม รวมถึงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการในรูปแบบบทความตีพิมพ์ในวารสาร จะช่วยสร้างความยั่งยืนให้กับผลลัพธ์ของการประชุม และส่งเสริมการนำองค์ความรู้ที่ได้ไปใช้ในการวิจัยและการพัฒนาต่อไป

8. ข้อเสนอแนะในการจัดการประชุมสัมมนาครั้งต่อไป

จากกรณีศึกษานี้ สามารถสรุปข้อเสนอแนะในการจัดการประชุมสัมมนาทางดนตรีครั้งต่อไปได้ว่า การวางแผนที่ดี การประสานงานที่มีประสิทธิภาพ และการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ในการสนับสนุนการจัดงานจะช่วยให้การประชุมสัมมนาสามารถบรรลุเป้าหมายทางวิชาการและสร้างเครือข่ายทางดนตรีได้อย่างยั่งยืน

อ้างอิง

Camphouse, M. (Ed.). (2004). *Composers on Composing for Band.* GIA Publications.

Miles, R. (1997). Teaching Music through Performance in Band. GIA Publications.

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.2 ISSN (Online): 2821-9279

กลองสแนร์คอนเสิร์ตที่ผลิตจากพรรณไม้ในไทย

CONCERT SNARE DRUM MADE BY THAI WOOD

นิธิศ รุจิขจรเดช[1]

Nithi Rujikajorndej

[1] นักศึกษาระดับดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

Corresponding author:
Nithi Rujikajorndej
Nithitruji1998@gmail.com

Received: 28 June 2024
Revised: 12 July 2024
Accepted: 12 July 2024
Published: 31 January 2025

Citation:
Rujikajorndej Nithi. (2025). CONCERT SNARE DRUM MADE BY THAI WOOD. *PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices*, 5(2), 41-64. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/vol5no2_3/nithiruj

บทคัดย่อ

การศึกษาในครั้งนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการผลิตกลองไทยและกรรมวิธีวิถีชาวบ้าน โดยมีวัตถุประสงค์ในการผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตที่ผลิตจากพรรณไม้ในประเทศไทย จำนวนสามชนิด ได้แก่ ไม้แก่นปริง ไม้ขนุน และไม้ประดู่ โดยเล็งเห็นถึงไม้ไทยที่สามารถนำมาผลิตเป็นกลองสแนร์คอนเสิร์ตที่มีคุณภาพที่ใกล้เคียงกับต่างประเทศได้ ในการศึกษาผู้วิจัยได้ศึกษาถึงที่มาและประวัติศาสตร์ของกลองสแนร์ ข้อมูลของกลองสแนร์คอนเสิร์ตจากต่างประเทศ และดำเนินการผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตจากพรรณไม้ในไทยร่วมกับผู้ประกอบการโรงงานผลิตกลอง WASANA Drum Factory ที่มีความเชี่ยวชาญในการผลิตกลอง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ เพื่อที่จะนำข้อมูลต่าง ๆ มาวิเคราะห์ นำไปสู่ทางเลือกในการเลือกใช้กลองสแนร์คอนเสิร์ตและเข้าใจถึงความแตกต่างของเสียงจากพรรณไม้ที่แตกต่างกันของไทย จากการศึกษาพบว่า พรรณไม้ในประเทศไทยทั้งสามชนิดเมื่อนำมาผลิตเป็นกลองสแนร์นั้นพบว่ามีโทนเสียงที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนและนำมาใช้งานได้จริง ซึ่งขึ้นอยู่กับบริบทในการเลือกใช้ในการบรรเลงบทเพลงที่แตกต่างกัน ประสิทธิภาพในการเผยแพร่ความรู้ ผู้วิจัยได้การจัดทำวิดีทัศน์เพื่ออธิบายถึงที่มาและความสำคัญกับการแสดงบรรเลงบทเพลงเดี่ยวโดยผู้วิจัย เพื่อให้บุคคลที่มีความสนใจได้เข้าถึงเนื้อหาได้และเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่สนใจต่อไปในอนาคต

งานวิจัยฉบับนี้ ได้รับทุนสนับสนุนเพื่อการวิจัยของนักศึกษา ระดับบัณฑิตศึกษา จากงบประมาณเงินรายได้ของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

คำสำคัญ: กลองสแนร์, กลองสแนร์คอนเสิร์ต, กลองไทย

Abstract

This Research is inspired by the production of traditional Thai drums and local craftsmanship, aiming to produce Concert snare drums made from three types of wood in Thailand Plum Mango wood, Jackfruit wood and Padauk wood. The objective is to demonstrate that Thai wood can be used to produce high-quality concert snare drums comparable to Concert snare drum from other countries. In this research, the origins and history of the Snare drum are studied, along with information on Concert snare drums from other countries. The researcher collaborated with WASANA Drum Factory, a manufacturer with expertise in drum production, to create the Snare drums from Thai wood. Furthermore, feedback and suggestions from experts were gathered to analysed, providing options for choosing Concert snare drums andunderstanding the differences in sound produced by different types of Thai wood. The study found that the three types of Thai wood produced distinctly different tones when used to make Snare drums, each suitable for various musical contexts. To disseminate the findings, the researcher created a video explaining the background and significance of the project, accompanied by a solo musical performance, making the content accessible to interested individuals and serving as a guide for future enthusiasts.

This research was funded by Princess Galyani Vadhana Institute of Music Graduate Student Research Fund, 2024 Fiscal Year.

Keywords: Snare drum, Concert snare drum, Thai drum

บทนำ

กลองสแนร์ (Snare drum) นั้นมีบทบาทสำคัญในวงออร์เคสตรามาอย่างยาวนาน ดังปรากฏเด่นชัดในบทประพันธ์ *Overture to La Gazza Ladra* ของ จิโออัคคิโน รอสซินี (Gioachino Rossini, 1792 - 1868) เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม 1817[1] ในปัจจุบันกลองสแนร์นั้นได้รับความนิยมในดนตรีหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีคลาสสิก ดนตรีร็อค ดนตรีแจ๊ส ก็จะมีกลองสแนร์ที่มีบทบาทเด่นชัดอยู่เสมอ ในประเทศไทยปัจจุบันมีความนิยมในการใช้กลองสแนร์อยู่ 3 ประเภท ได้แก่ กลองสแนร์กลองชุด (Drum set snare drum) กลองสแนร์คอนเสิร์ต (Concert snare drum) และกลองสแนร์เดินแถว (Marching snare drum) กลองสแนร์นั้นมีส่วนประกอบไปด้วย หนังกลอง (Drum head) แส้กลอง (Snare wires) ตัวปลดแส้ (Snare strainer) ขอบกลอง (Hoop) ตัวถังกลอง (Drum shell) และหลักกลอง (Lug) โดยปัจจุบัน ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ ได้มีการผลิตกลองสแนร์ที่มีวัสดุแต่ละชนิดและส่วนประกอบที่แตกต่างกันออกไป ส่งผลต่อเสียงที่ทำให้เสียงความกังวานที่มีความแตกต่างกันไปด้วย นักดนตรีจะเป็นผู้เลือกใช้ตามแต่คุณลักษณะและสถานการณ์ของการแสดงดนตรีที่หลากหลายรูปแบบ

“กลองสแนร์คอนเสิร์ต” (Concert snare drum) เป็นกลองสแนร์ที่ถูกออกแบบมาเพื่อใช้สำหรับการบรรเลงในวงซิมโฟนีออร์เคสตรา (Symphony orchestra) หรือวงดุริยางค์เครื่องลม (Wind band) นอกจากนี้ยังเหมาะที่จะใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว (Solo) ด้วยการออกแบบเสียงกลองที่มีความคมชัดมากกว่ากลองสแนร์กลองชุด จากแส้กลองที่ใช้ลักษณะเส้นลวดตรงเลียนแบบมาจากแส้กลองในอดีตที่ผลิตจากไส้สัตว์ที่มีลักษณะเป็นเส้นตรง ทำให้มีเสียงที่คมชัดและหนังกลองที่เลียนแบบลักษณะเสียงของหนังสัตว์ ที่เสียงจะมีความอุ่น นุ่ม ไม่กระแทกจนเกินไป ปัจจัยนี้ทำให้ราคาของกลองสแนร์คอนเสิร์ตมีราคาสูงกว่ากลองสแนร์กลองชุด ส่งผลให้นักดนตรีในกลุ่มเครื่องกระทบมักเลือกซื้อกลองสแนร์กลองชุดมาใช้ในการบรรเลงแทน เนื่องจากมีราคาที่ย่อมเยากว่าและหาซื้อได้ง่ายกว่า นอกจากนี้ยังมีเครื่องอื่นที่ถูกใช้แทน เช่น กลองใหญ่คอนเสิร์ต (Concert bass drum) และฉาบคอนเสิร์ต (Orchestral cymbals)

ในประเทศไทยนั้น ผู้เล่นเครื่องกระทบคลาสสิก ในระดับมัธยมศึกษาและอุดมศึกษายังไม่ค่อยให้ความสำคัญในการเลือกใช้เครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับประเภทของดนตรีที่บรรเลง ผู้วิจัยนั้นได้สังเกตเห็นว่าผู้เล่นเครื่องกระทบคลาสสิกจะเลือกใช้เครื่องดนตรีเท่าที่มีในที่นั้น ๆ เช่น โรงเรียน มหาวิทยาลัย วงดนตรีอาชีพที่มีเครื่องดนตรีส่วนกลาง แต่เมื่อต้องบรรเลงเพลง

[1] Brensilver David A, “History of the Snare Drum.” DRUM! Magazine. October 6, 2020. https://drummagazine.com/history-of-the-snare-drum-2/.

ที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีที่ชัดเจนขึ้น เช่น ให้ใช้กลองสแนร์ขนาดใหญ่ (Field drum) หรือกลองสแนร์ขนาดเล็ก (Piccolo snare drum) หาก ณ ที่วงดนตรีนั้นมีให้ใช้ก็สามารถนำมาใช้บรรเลงได้ แต่ถ้าหากไม่มีให้ใช้บรรเลงก็จำเป็นต้องใช้เท่าทรัพยากรที่มีอยู่ จึงทำให้เกิดเหตุการณ์ที่นักดนตรีต้องแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าในการปรับจูนเสียงกลอง (Tuning) ที่มีอยู่นั้นให้มีความใกล้เคียงกับเสียงที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

จากหนังสือ “เครื่องเคาะตี” ของสมศักดิ์ สร้อยระย้า ได้มีการเรียกกลองสแนร์ว่า “กลองเล็ก” โดยเป็นชื่อเรียกภาษาไทยมาตั้งแต่อดีต อาจจะเป็นเพราะว่ารูปร่างลักษณะกลองมีขนาดเล็กกว่ากลองอื่น ๆ เมื่อเทียบกับกลองใหญ่หรือกลองทิมปานี ในภาษาไทยเรียกกลองเล็กว่า “กลองแทร็ก” นิยมเขียนกันว่า “กลองแต๊ก” เนื่องจากมีแส้ที่ขึงไว้บริเวณหนังกลองด้านล่าง และเมื่อบรรเลงออกมาจะมีเสียง “แทร็ก ๆ” โดยในประเทศไทยนั้นกลองชนิดนี้จะเห็นได้ทั่วไปจากวงโยธวาทิต วงดุริยางค์เครื่องลม วงซิมโฟนีออร์เคสตรา และยังอยู่ในกลองชุดอีกด้วย โดยมีรูปร่างลักษณะกลองสแนร์มีความคล้ายคลึงกับกลองใหญ่ แต่ขนาดเล็กกว่ามาก ด้านบนและด้านล่างกลมแบน ในอดีตนั้นจะใช้หนังสัตว์ทั้งสองด้าน ต่อมานิยมใช้หนังสังเคราะห์แทน เพราะมีความทนทานต่อสภาพอากาศมากกว่าหนังสัตว์ หนังล่างนั้นจะมีสายแส้มาขึงเพื่อให้มีเสียงที่เกิดจากการกระทบ นักประพันธ์เพลง ที่นำกลองสแนร์มาใช้เป็นครั้งแรกในวงออร์เคสตรา โดย จอร์จ ฟริดริก แฮนเดิล (George Frederick Handel 1685 - 1759) จากการบรรเลงบทประพันธ์เพลง *Royal Fireworks Music* เมื่อปี ค.ศ. 1749[2]

จากการศึกษาประวัติกลองสแนร์ รวมไปถึงการปรึกษาผู้เชี่ยวชาญด้านการผลิตกลองทั้งในประเทศและต่างประเทศ ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงแนวทางปฏิบัติของผู้เชี่ยวชาญว่า การนำไม้ไทยมาผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตนั้นยังไม่เคยมีการผลิตในลักษณะกลองคอนเสิร์ต เนื่องจากกลองสแนร์คอนเสิร์ตนิยมใช้ไม้เป็นมีถิ่นกำเนิดจากต่างประเทศ เช่น ไม้เมเปิ้ล (Maple) ไม้เบิร์ช (Birch) เป็นต้น ซึ่งเป็นที่นิยมในการใช้ผลิตกลองที่ยังรวมถึงกลองชุด กลองใหญ่ กลองทอม เป็นต้น

ในด้านต้นทุนการผลิตที่มีราคาค่อนข้างสูง จึงมีความจำเป็นต้องผลิตในจำนวนที่มากหากต้องการที่จะสามารถลดค่าใช้จ่ายลงได้ ผู้วิจัยจึงได้เลือกทดสอบการผลิตกับโรงงาน WASANA Drum Factory เพื่อผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตในด้านการผลิตตัวถังกลองในรูปแบบการทำมือตามจำนวนที่ผู้วิจัยต้องการได้

[2] สมศักดิ์ สร้อยระย้า, “เครื่องเคาะตี Percussion.” (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2538) 6-7.

เนื้อหา

จากการสัมภาษณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฆนัท ธาตุทอง เจ้าของโรงงาน เกี่ยวกับกรรมวิธีการผลิตโดยจากที่ได้สอบถามผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้เลือกผลิตตัวถังกลอง 3 ชนิด ได้แก่ ไม้แก่นปริง ไม้ขนุน และไม้ประดู่ โดยเรียงลำดับจากประเภทไม้เนื้ออ่อน ไม้เนื้อปานกลาง และไม้เนื้อแข็ง ซึ่งสาเหตุที่เลือกไม้ 3 ชนิดนี้ เพราะว่าเป็นไม้ที่นิยมใช้ผลิตเครื่องดนตรีไทยในปัจจุบัน เช่น ซออู้ พิณ กลอง ขิม ขลุ่ย เป็นต้น อีกทั้งยังเป็นไม้ที่สามารถหาได้ทั่วไปในประเทศไทย[3] ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกเป็นขอบเขตของพรรณไม้ไทยที่เลือกใช้ในการทดลองในการวิจัยครั้งนี้

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์เจ้าของโรงงานถึงขั้นตอนการผลิตของโรงงานแห่งนี้ โดยได้ทำการบันทึกวิดีโอการสัมภาษณ์ และนำมาจัดทำเป็นวิดีทัศน์ในภายหลัง

ทางโรงงานได้ผลิตรูปแบบลักษณะ Stave Shell ที่มีลักษณะการผลิตโดยการนำท่อนไม้มาเรียงต่อกันเป็นตัวถังกลอง (รูปที่ 1) วิธีนี้มีความคล้ายคลึงกับการถังเก็บไวน์ วิธีการนี้ไม่เหมาะสำหรับท่อนไม้ที่มีความบางเพราะมีโอกาสที่จะแตกออกจากกันได้ง่าย จึงนิยมใช้ท่อนไม้ที่มีความหนาและมีราคาการผลิตที่แพงกว่าวิธีการผลิตแบบ Ply ที่เป็นนำแผ่นไม้ที่มีความบางมาประกอบเข้าด้วยกันโดยใช้กาวยึดและขึ้นรูปเป็นตัวถังกลอง ซึ่งสามารถผลิตได้ในจำนวนที่มากและมีราคาถูก[4] และมีการทำจุดตัวถังที่สัมผัสกับหนังกลอง (Bearing edge) ซึ่งเป็นวิธีการมาตรฐานโดยมีการเอียงองศาของตัวถังกลองเข้ามาด้านใน 45 องศา มีทั้งการเริ่มเอียงองศาจากด้านนอกสุดของตัวถังหรือเว้นระยะห่างจากด้านนอก ทำให้หนังกลองนั้นมีจุดสัมผัสกับตัวถังกลองได้น้อยที่สุด โดยจะมีลักษณะของหัวเสียงที่คมชัด[5] และเป็นวิธีการที่โรงงานแห่งนี้ใช้ผลิตกลอง มีขนาดหน้ากว้าง 14 นิ้ว และความสูงของตัวถังที่ 5.5 นิ้ว โดยมีความหนาของตัวถังกลองอยู่ที่ 20 มิลลิเมตร และจะใช้วัสดุต่าง ๆ เหมือนกันในกลองทั้ง 3 ใบ เพื่อให้สามารถเปรียบเทียบกันที่ชนิดของตัวถังกลองดังรูปที่ 2

รูปที่ 1 ตัวถังกลองรูปแบบ Stave Shell
ที่มา : https://www.wikiaudio.org/drum-shells/.

[3] ฆนัท ธาตุทอง, การสื่อสารบุคคล, 23 เมษายน 2567.

[4] Noble & Cooley, “Solid vs Ply the Pros and Cons of Ply and Solid Shells.” Accessed May 1, 2024. https://www.noblecooley.com/solid-shell-vs-ply-shells.

[5] Thomann. Bearing Edge. Accessed June 7, 2024. https://www.thomannmusic.com/onlineexpert_page_drum_shells_bearing_edge.html.

รูปที่ 2 ตัวถังกลองสแนร์ที่ผลิตขึ้นมาจากพรรณไม้ในประเทศไทยทั้ง 3 ชนิด
ที่มา : ผู้วิจัย

การเลือกใช้วัสดุ

ผู้วิจัยได้เลือกใช้หนังกลองยี่ห้อ Remo สำหรับด้านตี (Batter head) ผู้วิจัยเลือกใช้รุ่น Diplomat Renaissance มีความหนาที่ 7.5 mm (0.75 มิลลิเมตร) ดังรูปที่ 3 และด้านล่าง (Snare side) รุ่น Diplomat Hazy Snare Side มีความหนาที่ 2 mm (0.2 มิลลิเมตร) ดังรูปที่ 4 เนื่องจากหนังกลองถูกออกแบบมาสำหรับกลองสแนร์คอนเสิร์ตโดยเฉพาะและมีความบางมากกว่าหนังกลองที่ผลิตมาสำหรับกลองสแนร์กลองชุดเพื่อให้ได้เสียงที่คมชัดและตอบสนองต่อแส้ได้ดี อีกทั้งยังเป็นหนังกลองที่ผู้ผลิตกลองหลายยี่ห้อเลือกนำมาใส่กับกลองสแนร์คอนเสิร์ตเพื่อวางจำหน่าย

รูปที่ 3 หนังกลองสแนร์คอนเสิร์ต (ด้านบน) Remo Diplomat Renaissance
ที่มา : ผู้วิจัย

รูปที่ 4 หนังกลองสแนร์คอนเสิร์ต (ด้านล่าง) Remo Diplomat Hazy Snare Side
ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้เลือกใช้แส้ลวดเส้นตรง (รูปที่ 5) โดยมีตัวอย่างต้นแบบของแส้ลวดตรงจากยี่ห้อ Black Swamp Percussion รุ่น Stainless Steel Cable Snare Wires เนื่องจากแส้ชนิดนี้เป็นที่นิยมใช้กับซึ่งกลองสแนร์คอนเสิร์ตที่นิยมใช้ในกลองหลากหลายยี่ห้อ ดังรูปที่ 5

ความยาวของแส้ที่ผู้วิจัยเลือกใช้นั้นจะมีความยาวกว่าตัวถังกลอง (Wrap-around) มีความยาวประมาณ 16 นิ้ว คุณสมบัติของแส้ชนิดนี้มีความไวต่อเสียงและคมชัดมากขึ้น ซึ่งมีความแตกต่างจากแส้ที่สั้นกว่าตัวถังกลอง แบบมาตรฐานทั่วไปโดยมีความยาวประมาณ 13 นิ้ว จะทำให้ได้เสียงจากตัวถังกลองมากกว่าแส้[7] โดยแส้นั้นมีความหนาอยู่ที่ 1 มิลลิเมตร

รูปที่ 5 แส้กลองสแนร์คอนเสิร์ต Stainless Steel Cable ที่ผลิตโดยผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

รูปที่ 6 แส้กลองสแนร์คอนเสิร์ต Black Swamp Percussion รุ่น Stainless Steel Cable
ที่มา: ผู้วิจัย

[7] Black Swamp Percussion. “Cable Snare Units.” Accessed May 1, 2024.
https://www.blackswamp.com/cable-snare-retrofit-

[8] Freer Tom, “Basic Snare Drum Tuning.” Pearl Drum. Accessed
May 1, 2024. https://pearldrum.com/sites/default/files/2019-10/basic-snare-drum-tuning.pdf.

หลังจากที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกวัสดุอุปกรณ์เรียบร้อยแล้วนั้น ผู้วิจัยจึงได้เดินทางยังโรงงาน WASANA Drum Factory จังหวัดสตูล เพื่อกำกับการผลิตกลองของโรงงานแห่งนี้

รูปที่ 7 กลองสแนร์คอนเสิร์ตที่ผลิตจากพรรณไม้ในไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

หลังจากผ่านกรรมวิธีการผลิตกลองออกมาเรียบร้อยแล้วนั้น ดังรูปที่ 7 ผู้วิจัยได้ปรับตั้งเสียงของกลองทั้ง 3 ใบ โดยใช้เครื่องจูนเสียงกลอง (Drum Dial) สำหรับการจูนหนังกลอง โดยอยู่ในระดับความตึงที่ 86 สำหรับหนังบน และ 70 สำหรับหนังล่าง และใช้เครื่องจูนเสียง (Tuner) ปรับจูนระดับเสียง โดยผู้วิจัยได้ปรับหนังกลองด้านตีอยู่ที่ระดับเสียง บีแฟล็ต (Bb) และหนังล่างอยู่ที่ระดับเสียง เอฟ (F) ในความถี่ A=442[8]

บทประพันธ์ที่ใช้ทดสอบกลอง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงแบบฝึกหัด (Etudes) โดยเป็นบทประพันธ์เพลง Etude no.1 for Snare drum ประพันธ์โดย ฌัก เดอเลคลูเซ่ (Jacques Delécluse, 1933 - 2015) ซึ่งเป็นที่นิยมใช้และเป็นที่รู้จักในการเรียนการสอนในระดับมหาวิทยาลัย และบทประพันธ์เพลงที่นักเรียนใช้ในการทดสอบเข้าวงซิมโฟนีออร์เคสตราในประเทศไทยมาใช้ในการทดสอบกลองดังกล่าว โดยมีประวัติบทประพันธ์เพลงโดยสังเขปดังนี้

ในปี ค.ศ. 1964 ได้ประพันธ์ผลงานที่มีชื่อเสียง 12 Etudes for Snare Drum โดยผลงานชิ้นนี้ของเขาได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทประพันธ์เพลงในวงออร์เคสตรา บทประพันธ์เพลงของเดอเลคลูเซ่นั้นเป็นบทประพันธ์ดนตรีโดยสมบูรณ์ ไม่มีรูปแบบทางเทคนิคที่ไร้เหตุผล ไม่มีการวัดผลที่ปราศจากความรู้สึกทางศิลปะ มีไดนามิกในแต่ละช่วงของบทประพันธ์ เป็นรากฐานที่เป็นประโยชน์ในการพัฒนาเครื่องดนตรีและเป็นแหล่งข้อมูลที่ยอดเยี่ยมสำหรับ การสอบ การออดิชั่น และการแสดง บทประพันธ์นี้ถือได้ว่าเป็นผลงานการประพันธ์ที่ประสบความสำเร็จอีกชิ้นหนึ่งของเดอเลคลูเซ่[9]

[9] Macarez Frederic, “PAS Hall of Fame Jacques Delécluse.” Percussive Arts Society. April 29, 2024. https://www.pas.org/about/hall-of-fame/jacques-delecluse.

การบันทึกภาพและเสียงในการทดสอบกลอง

ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกภาพและเสียง ณ ห้องศูนย์การเรียนรู้ไทย – อาเซียน สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา โดยเป็นห้องจัดแสดงคอนเสิร์ตและจัดการเรียนการสอนสำหรับนักศึกษา ผู้วิจัยได้จัดตำแหน่งการวางไมโครโฟน โดยได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา และ นายพลัฏฐ์ ปวราธิสันต์ นักวิชาการโสตทัศนูปกรณ์ของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา โดยผู้วิจัยได้จัดวางตำแหน่งไมโครโฟน ตัวที่ 1 ให้มีระยะห่างจากกลอง 10 นิ้ว ในแนว 45 องศา เพื่อบันทึกเสียงกลองในระยะใกล้ ไมโครโฟนตัวที่ 2 ในระยะห่าง 60 นิ้ว ในแนว 45 องศา เพื่อบันทึกเสียงกลองในระยะไกล และตั้งกล้องวิดีโอในระยะที่สามารถมองเห็นทั้งกลองและไมโครโฟนที่ใช้บันทึกเสียง ดังรูปที่ 8

รูปที่ 8 ตัวอย่างการบันทึกภาพและเสียงเพื่อทดสอบกลอง
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยแบ่งออกเป็นผลที่ได้จากแบบสอบถามข้อเสนอแนะและผลจากการบรรเลงเดี่ยว โดยผู้วิจัยสามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเด็นสำคัญ ได้แก่ 1) ผลจากแบบสอบถามข้อเสนอแนะและความคิดเห็น และ 2) ผลจากการบรรเลงเดี่ยวโดยผู้วิจัย โดยมีผลการวิจัยในแต่ละประเด็นดังต่อไปนี้

1. ผลจากแบบสอบถามข้อเสนอแนะและความคิดเห็น

ผู้วิจัยได้จัดทำแบบสอบถามผ่านระบบแบบสอบถาม โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับกลองทั้ง 4 ใบ และแบบสอบถามเกี่ยวกับผลงานการวิจัย ผู้วิจัยได้ทำการเลือกเชี่ยวชาญโดยมีเกณฑ์การคัดเลือก 3 เกณฑ์ ดังนี้

เกณฑ์ที่ 1 เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการสอนเครื่องกระทบในระดับมหาวิทยาลัย ได้แก่ ดร.วรรณภา ญาณวุฒิ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และอาจารย์ธนสิทธิ์ ศิริพานิชวัฒนา อาจารย์ประจำสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

เกณฑ์ที่ 2 ผู้ที่มีประสบการณ์ในการเป็นนักดนตรีประจำวงออร์เคสตราอาชีพในประเทศไทย ได้แก่ นายชินบุตร แก้วโกมินทร์ นักดนตรีประจำวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) และนายคุณนิธิ

โบจรัส นักดนตรีประจำวงกลุ่มงานดุริยางค์ซิมโฟนี กรุงเทพมหานคร (Bangkok Metropolitan Orchestra)

เกณฑ์ที่ 3 เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการสอนเครื่องกระทบในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา ได้แก่ นายกฤศภณ พูลเพิ่ม วิทยากรประจำเครื่องกระทบโรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี และนายวรัตม์ ก่อคามเขต อาจารย์ประจำโรงเรียนสารสาสน์พิทยา กรุงเทพฯ

ผู้วิจัยได้ให้ผู้เชี่ยวชาญรับฟังบันทึกเสียงการทดสอบกลองของผู้วิจัย 3 ใบ และกลองสแนร์คอนเสิร์ตจากต่างประเทศ 1 ใบ โดยที่ไม่ได้เรียงลำดับและไม่ระบุชนิดของไม้ เพื่อให้กรรมการให้ฟังโดยปราศจากข้อมูลเกี่ยวกับชนิดของตัวถังกลอง โดยได้รับข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญดังนี้

2. ผลจากแบบสอบถามเกี่ยวกับผลงานการวิจัย

จากแบบสอบถามเกี่ยวกับผลงานการวิจัย ผู้วิจัยได้ทำการสรุปใจความจากผู้เชี่ยวชาญจากแบบสอบถามของผู้วิจัยได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงความคิดเห็นของกลองแต่ละชนิด

ลำดับที่	ชนิดกลอง	ข้อเสนอแนะและความคิดเห็น
1	กลองที่ผลิตจากไม้แก่นปริง	ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นตรงกันว่า กลองมีโทนเสียงที่ค่อนข้างนุ่ม.มีความกังวาน มีเสียงโทนเดียวในทุกไดนามิค (Dynamic) แส้สแนร์มีความคมชัดและตอบสนองได้ดี แต่นายคุณนิธิ มีความเห็นในเรื่องของระดับโทนเสียงของตัวถังกลองว่า “มีเสียงโทนเดียว เป็นเสียงโทนดาร์ค” แต่ในขณะที่นายวรัตม์ มีความเห็นที่แตกต่างกันออกไปว่า “โทนเสียงหนาและลึกทั้งในช่วงระดับเสียงดังและเบา”
2	กลองสแนร์คอนเสิร์ต	สำหรับกลองใบนี้นั้นมีผู้เชี่ยวชาญให้ความคิดเห็นที่แตกต่างกันในเรื่องของโทนเสียงของตัวถังกลอง โดยดร.วรรณภา ให้ความเห็นว่า “โทนเสียงค่อนข้างสูงและค่อนข้างแห้ง เนื้อเสียงค่อนข้างแน่น” ในขณะที่นายชินบุตร มีความเห็นที่ต่างออกไปว่า “เสียงมีความทุ้ม ๆ หนา ๆ ฟังดูลึก ๆ” ในส่วนอื่นนั้นผู้เชี่ยวชาญทุกคนมีความเห็นตรงกันว่า หัวเสียงในการบรรเลงนั้นมีความชัดเจนเมื่อบรรเลงไดนามิคที่ดัง แต่เมื่อบรรเลงเบาเสียงแส้นั้นกลับได้ยินน้อยลง

ตารางที่ 1 ตารางแสดงความคิดเห็นของกลองแต่ละชนิด

ลำดับที่	ชนิดกลอง	ข้อเสนอแนะและความคิดเห็น
3	กลองที่ผลิตจากไม้ขนุน	ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นตรงกันว่า กลองมีโทนเสียงที่สูงและสว่างมีเสียงแส้สแนร์ที่คมชัดในทุกไดนามิค โดยอาจารย์ธนสิทธิ์ ให้ความเห็นว่า “เสียงกลองและแส้ค่อนข้างคมชัด แถมยังมีเสียงตัวถังกลองที่ค่อนข้างเก็บตัวเร็วอีกด้วย โน้ตเบา ๆ ยังสามารถผลิตเสียงแส้ได้ดีอีกด้วย ส่วนตัวแล้วผมชอบเลย สามารถเล่นได้หลายโอกาสเลยไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงเดี่ยว หรือ เล่นในวงประเภทต่าง ๆ”
4	กลองที่ผลิตจากไม้ประดู่	ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นตรงกันว่า กลองมีโทนเสียงที่ต่ำ มีความกังวานน้อยกว่ากลองใบอื่น ๆ และมีความคมชัดของเสียงที่ชัดเจนในไดมานิคที่เบา โดยอาจารย์ธนสิทธิ์ ให้ความเห็นว่า “กลองใบนี้มีเสียงความนุ่มชัดที่ค่อนข้างดีและมีเสียงที่คมชัด พอใช้ได้เลย แต่เวลาตีเบาเสียงจะต่ำลงมาก ๆ อาจจะเป็นที่กลองหนามาก การเลือกสายแส้หรือด้านการจูนเสียงกลองใบนี้น่าจะใช้ได้หลายโอกาสอยู่ครับ ไม่ว่าจะเป็นในวงหรือการบรรเลงเดี่ยว แต่อาจจะต้องมีการปรับแต่งอีกเล็กน้อย”

1) การผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตจากพรรณไม้ในไทยนั้น มีความน่าสนใจหรือไม่ อย่างไร?

ผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นไปในทางทิศเดียวกันว่ามีความน่าสนใจ เพราะสามารถที่จะพัฒนาและผลักดันให้เกิดเป็นทางเลือกใหม่ในการเลือกใช้พรรณไม้ในไทยจากการค้นหาเสียง ๆ ที่จะนำมาใช้ในการบรรเลงบทประพันธ์เพลงต่าง ๆ ซึ่งสามารถช่วยส่งเสริมและสร้างความน่าสนใจให้กับไม้ของประเทศไทย อาจจะทำให้สามารถผลิตและจำหน่ายได้ในราคาที่ไม่แพงได้ และทำให้ผู้คนทั่วไปที่มีความสนใจสามารถทดลองได้

2) ท่านมีความคิดว่ากลองที่ผลิตเพื่องานวิจัยในครั้งนี้ สามารถนำไปใช้งานจริงได้หรือไม่ อย่างไร?

ผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นไปในทางทิศเดียวกันว่าสามารถนำไปใช้ได้จริง โดยการปรับใช้ให้มีปัจจัยหลายอย่างครอบคลุมและใช้งานได้จริงในบริบทต่าง ๆ กลองทั้งสามใบที่ผลิตขึ้นเพื่องานวิจัยครั้งนี้มีลักษณะเสียงเฉพาะที่ต่างกัน สามารถสร้างเสียงที่มีคุณภาพและใช้ในการแสดงจริงได้เมื่ออยู่ในสถานการณ์ที่เหมาะสมสำหรับกลองใบนั้น ๆ

3) หากมีการพัฒนาต่อยอดเป็นแบรนด์ใหม่ ที่จะผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตจากพรรณไม้ในไทยนั้น ควรจะเจาะตลาดไปที่กลุ่มใด เพราะอะไร?

ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นโดยรวมว่าสามารถเจาะตลาดไปได้ทุกกลุ่มผู้ใช้งาน ตั้งแต่นักเรียนนักศึกษา จนถึงนักดนตรีอาชีพ รวมถึงสามารถไปยังกลุ่มดนตรีประเภทอื่น ๆ เช่นผู้เล่นกลองชุดที่สามารถผลิตกลองสแนร์ให้มีหลายรูปแบบ เพื่อเพิ่มกลุ่มผู้ที่มีความสนใจที่ไม่ใช่เพียงดนตรีคลาสสิกเท่านั้น

4) ท่านเห็นว่าจากการวิจัยครั้งนี้ คิดว่าจะมีประโยชน์ต่อวงการเครื่องกระทบคลาสสิกในประเทศไทยหรือไม่ อย่างไร

ผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นไปในทางทิศเดียวกันว่ามีประโยชน์ จากไม้แต่ละชนิดที่มีคุณสมบัติที่แตกต่างกัน การนำไม้ใหม่ ๆ มาทดลองผลิตกลองสแนร์ที่มีโทนเสียงใหม่ ๆ ทำให้นักดนตรีมีตัวเลือกในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น สามารถเพิ่มตัวเลือกเครื่องดนตรีที่ดีในประเทศไทยได้และสามารถผลิตเพื่อส่งออกไปยังต่างประเทศ เพื่อเป็นการสร้างอาชีพทั้งในวงการอุตสาหกรรมการผลิตเครื่องดนตรีอีกด้วย

การบันทึกภาพและเสียงในการแสดงบรรเลงเดี่ยวโดยผู้วิจัย

หลังจากที่ได้รับข้อเสนอแนะและความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกภาพและเสียงการแสดงบรรเลงเดี่ยว ณ ห้องสังคีตวัฒนา (Sangita Vadhana Hall) สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ซึ่งเป็นห้องที่ใช้สำหรับจัดการแสดงได้ทั้งการแสดงบรรเลงเดี่ยว วงแชมเบอร์ขนาดเล็ก ไปจนถึงขนาดวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่[10] เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของการบรรเลงในห้องที่ใช้สำหรับการจัดแสดงคอนเสิร์ตโดยเฉพาะซึ่งจะมีเสียงที่แตกต่างกับห้องที่ใช้สำหรับบันทึกเสียงก่อนหน้า

โดยผู้วิจัยได้ทำการเลือกบทประพันธ์เพลงบรรเลงเดี่ยวกลองสแนร์คอนเสิร์ต 2 บทประพันธ์เพลงดังนี้

1) Asventuras ประพันธ์โดย Alexej Gerassimez (1987 -)

2) Meditation no.1 ประพันธ์โดย Casey Cangelosi (1982 -)

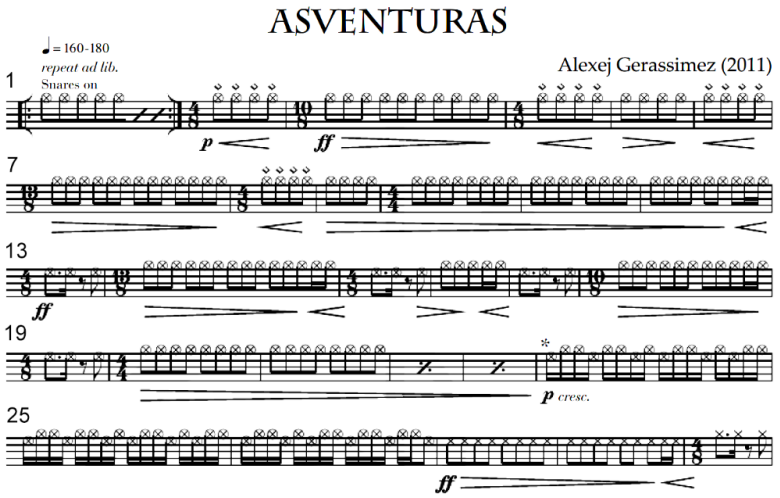
โดยมีเหตุผลในการเลือกเพลงที่นำมาใช้ในการแสดงร่วมกับผลงานสร้างสรรค์ดังนี้

Alexej Gerassimez: Asventuras

บทประพันธ์เพลง Asventuras ผลงานของ Alexej Gerassimez (1987 -) ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ทำการซ้อมเพลงบรรเลงกลองสแนร์ และมีความรู้สึกว่าขาดสีสันต์ในการบรรเลง จึงได้ทดลองจากการนำไม้บรัช (Brush) และไม้กลองทิมปานี (Timpani mallet) มาใช้บรรเลงร่วมกับไม้กลองสแนร์ และได้มีการประพันธ์ตอนต้นของบทประพันธ์เพลง ที่บรรเลงด้วยไม้กลองคู่เดียว จนมาถึงการบรรเลงบนขอบกลอง และเข้าสู่ช่วงการบรรเลงบนหนังกลองที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดจุดตีต่าง ๆ บนหนังกลอง และการที่ใช้ไม้ 3 ชนิดบรรเลงพร้อมกัน ทำให้ผู้ประพันธ์ได้ทำการตั้งชื่อเพลงว่า “Asventuras” ที่มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า “Adventure” (การผจญภัย) เพื่อให้ผู้บรรเลงนั้นรู้สึกถึงความตื่นเต้น น่าค้นหาในการบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้[11]

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และแบ่งท่อนของเพลงออกเป็น 5 ช่วง โดยช่วงที่ 1 (รูปที่ 9) นั้นเป็นการเริ่มบรรเลงบทประพันธ์เพลงด้วยการเคาะไม้ 1 ตามด้วยการบรรเลงบนขอบและหนังกลองในตอนท้ายเพื่อส่งเข้าช่วงที่ 2 (รูปที่ 10) ที่เป็นการบรรเลงบนหนังกลองโดยมีการกำหนดจุดตีจากผู้ประพันธ์อย่างชัดเจน ช่วงที่ 3 เป็นการบรรเลงจากโน้ตรูดิเม้นท์ (Rudiment) และการรัว (Roll)

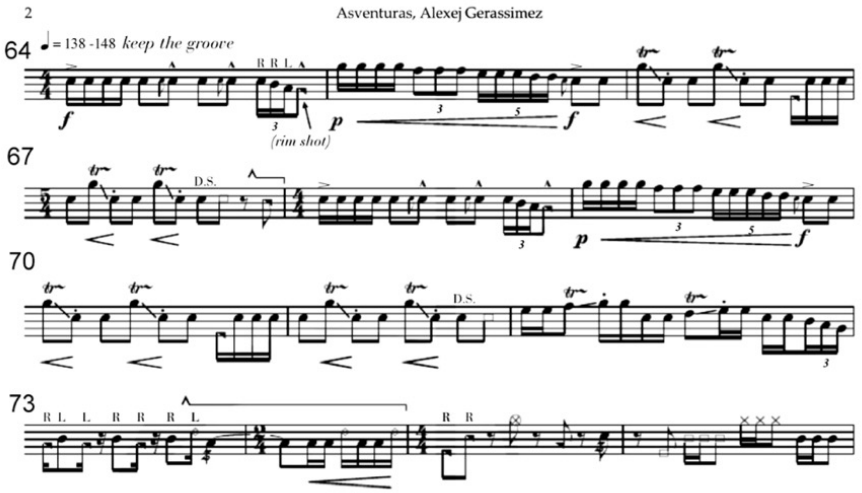
[10] สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา. ห้องสังคีตวัฒนา. สืบค้นเมื่อ 19 พฤษภาคม 2567. https://www.pgvim.ac.th/th/school/hall.php.

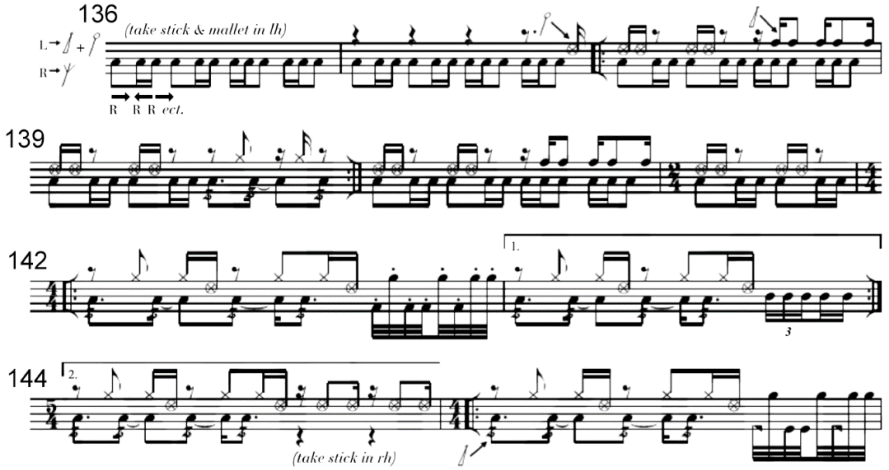
[11] Gerassimez Alexej, “Aventuras for solo Snare Drum.” Copenhagen: Edition Svitzer. 2011.

รูปที่ 9 ตัวอย่างบทประพันธ์เพลง Asventuras ช่วงที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

ที่มีจังหวะเร็วและมีความละเอียด ช่วงที่ 4 (รูปที่ 11) เป็นการใช้มือในการบรรเลงบนหนังกลอง โดยเป็นการสร้างเสียงจากต่างๆจากมือและเปลี่ยนไปใช้ไม้กลองสแนร์ ไม้บรัชและไม้กลองทิมปานีมาบรรเลงร่วมกัน และช่วงสุดท้ายจะมีความคล้ายคลึงกับช่วงที่ 3

เพลงนั้นรวมถึงจากที่ได้ทำการบันทึกเสียงทดสอบและแบบสอบถามความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยจึงได้เลือกกลองที่มีความเหมาะสมในแต่ละช่วงได้ดังนี้

- ช่วงที่ 1 (ห้องที่ 1 - 95) กลองที่ผลิตจากไม้แก่นปริง
- ช่วงที่ 2 (ห้องที่ 96 - 123) กลองที่ผลิตจากไม้ขนุน



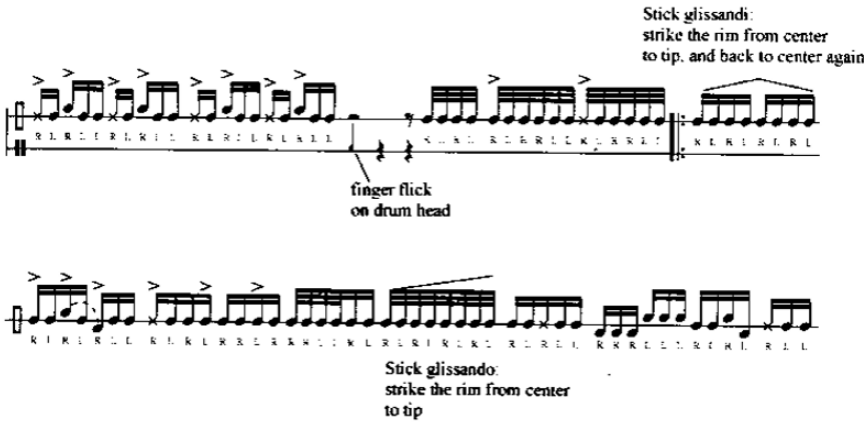
รูปที่ 10 ตัวอย่างบทประพันธ์เพลง Asventuras ช่วงที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

รูปที่ 11 ตัวอย่างบทประพันธ์เพลง Asventuras ช่วงที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย

- ช่วงที่ 3 (ห้องที่ 124 - 158) กลองที่ผลิตจากไม้ประดู่
- ช่วงที่ 4 (ห้องที่ 158 - จนจบเพลง) กลองที่ผลิตจากไม้แก่นปริง

Casey Cangelosi: Meditation no.1

ผู้วิจัยได้เลือกบทประพันธ์เพลงนี้มาใช้บรรเลงเนื่องจากบทประพันธ์เพลง Meditation no.1 ประพันธ์โดย Casey Cangelosi (1982 -) ซึ่งประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 2011 โดยผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์การบรรเลงไว้หลายรูปแบบในบทประพันธ์เพลง เช่น การบรรเลงบนขอบกลอง หรือการใช้นิ้วบรรเลงร่วมกับไม้บนหนังกลองที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวทางไว้ว่าต้องบรรเลงอย่างไร ดังรูปที่ 12 รวมถึงยังคงสร้างสรรค์การบรรเลงจากโน้ตรูดิเม้นท์ที่แสดงให้เห็นถึงการใช้วิธีการหลากหลายรูปแบบมาประพันธ์เป็นบทประพันธ์เพลง เพื่อแสดงถึงศักยภาพของกลองที่สามารถสร้างเสียงได้หลายรูปแบบ

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และแบ่งท่อนของเพลงออกเป็น 5 ช่วง โดยช่วงที่ 1 (รูปที่ 13) เป็นการบรรเลงโน้ตรูดิเม้นส์บนขอบกลอง ช่วงที่ 2 เป็นบรรเลงโดยใช้มือในการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ ร่วมกับใช้ไม้กลอง เช่น การใช้นิ้วดีดลงบนหนังกลองหรือการใช้นิ้วรัวบนหนังกลอง เป็นต้น ช่วงที่ 3 เป็นการบรรเลงโน้ตรูดิเม้นส์บนหนังกลองคล้ายคลึงกับช่วงที่ 1 และมีการเปลี่ยนจังหวะที่เร็วขึ้น

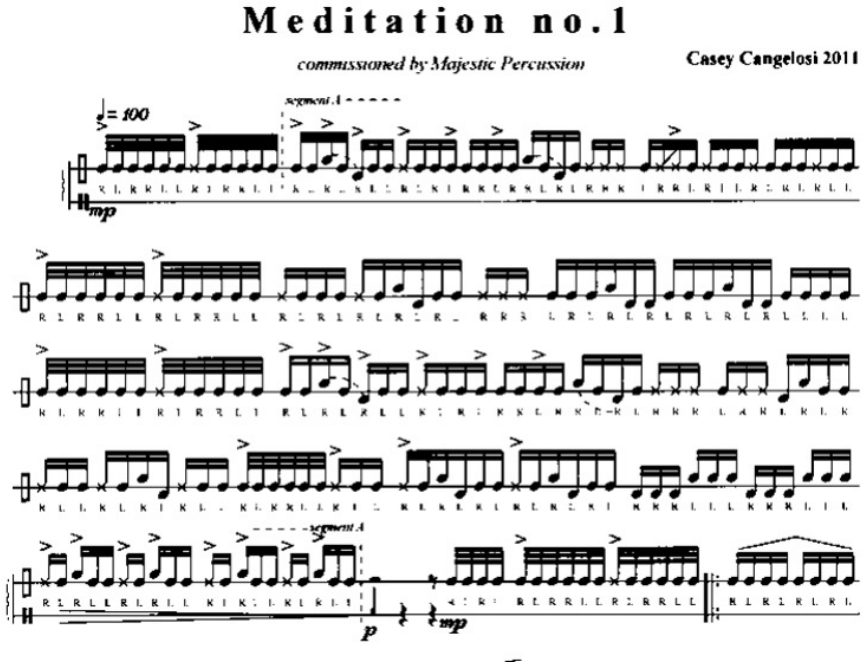


รูปที่ 12 วิธีการบรรเลงบทประพันธ์เพลง Meditation no.1
ที่มา : ผู้วิจัย

จนมาถึงช่วงที่ 4 ที่นำรูปแบบการบรรเลงทั้ง 3 ช่วง ก่อนหน้ามาบรรเลงรวมกัน คล้ายกับเป็นการสรุปของการบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้

จากการที่ได้ทำการบันทึกเสียงทดสอบบนกลองแต่ละใบก่อนหน้านี้แล้วนั้น ผู้วิจัยได้เลือกกลองที่ผลิตจากไม้แก่นปริง เนื่องจากมีเสียงโดยรวมที่คมชัดในการบรรเลงและมีความคิดเห็นว่ามีความเหมาะสมกับบทประพันธ์เพลงนี้

สำหรับการแสดงในครั้งนี้ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นว่า เพลงในลักษณะการเดี่ยวกลองสแนร์



รูปที่ 13 ตัวอย่างบทประพันธ์เพลง Meditation no.1
ที่มา : ผู้วิจัย

นั้นมีลักษณะเป็นอย่างไร รวมถึงแสดงให้เห็นถึงเทคนิคต่าง ๆ ของการบรรเลงกลองสแนร์ที่ไม่ได้ใช้เพียงแค่นำไม้กลองมาบรรเลงบนหนังกลองเท่านั้น เพื่อให้ผู้รับชมได้เห็นได้ยินถึงความหลากหลายและความแตกต่างของเสียงที่บรรเลงออกมาจากกลองสแนร์

การจัดทำบันทึกวิดีทัศน์เพื่อเผยแพร่

การจัดทำบันทึกวิดีทัศน์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายถึงที่มาและแบ่งปันความรู้กับประสบการณ์การผลิตกลองสแนร์ รวมถึงเผยแพร่การบันทึกภาพและเสียงในการทดสอบกลองและการแสดงบรรเลงเดี่ยวโดยผู้วิจัยซึ่งได้ทำการแบ่งเนื้อหาของวิดีทัศน์เป็น 2 ส่วน ดังนี้

ที่มาของกลองสแนร์คอนเสิร์ตที่ผลิตจากพรรณไม้ในไทย

ผู้วิจัยได้ก่อตั้งเพจ Facebook และช่องยูทูบ “JJ Percussion & Repair” เพื่อเผยแพร่เนื้อหาถึงวิธีการดูแลรักษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ รวมถึงการจัดทำวิดีโอเพื่อแพร่เกี่ยวกับกลองสแนร์ที่ผู้วิจัยมีความสนใจในการอธิบายถึงประวัติและกลไกต่าง ๆ ของกลองใบนั้น ซึ่งเป็นที่มาที่ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่อยากจะทดลองผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตขึ้นมา

ศึกษาดูงานที่บ้านกลองลุงเหลี่ยม

เมื่อปี พ.ศ. 2565 ผู้วิจัยได้มีโอกาสเดินทางไปยังบ้านกลองลุงเหลี่ยม และได้สัมภาษณ์พูดคุยกับนายสนั่น บัวคลี่ เจ้าของโรงงาน ถึงประวัติของโรงงานและสินค้าที่ได้ผลิต ซึ่งเป็นเครื่องกระทบของดนตรีไทยทั้งสิ้น อีกทั้ง ยังได้สอบถามถึงการเลือกใช้ไม้ที่มีนำผลิตและได้คำตอบว่าเป็นไม้ที่มีถิ่นกำเนิดในประเทศไทยทั้งสิ้น ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะทดลองนำพรรณไม้ในไทยมาใช้ผลิตเป็นกลองสแนร์คอนเสิร์ต

ศึกษาดูงานที่โรงงาน Aural Drum

เมื่อปี พ.ศ. 2565 – 2566 ผู้วิจัยได้มีโอกาสไปศึกษาแลกเปลี่ยนที่ University of Music and Performing Arts Vienna ณ กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย และได้พบกับกลองสแนร์คอนเสิร์ต Aural Drum ซึ่งเป็นยี่ห้อกลองที่นิยมมากในประเทศออสเตรีย จึงได้เดินทางไปยังเมือง Taxenbach รัฐซาลซ์บูร์ก ประเทศออสเตรีย ซึ่งเป็นที่ตั้งของโรงงาน Aural Drum เพื่อสอบถามและพูดคุยกับเจ้าของโรงงานถึงวิธีการผลิต การเลือกใช้ไม้ ซึ่งพบว่าเป็นโรงงานประเภททำมือ (Handmade) ไม่ได้เป็นโรงงานอุตสาหกรรม เมื่อผู้วิจัยได้เดินทางกลับประเทศไทย จึงค้นหาโรงงานที่เป็นประเภททำมือเช่นกัน จึงได้พบกับโรงงาน WASANA Drum Factory เพื่อที่จะผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตจากพรรณไม้ในไทยต่อไป

การสัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฆนัท ธาตุทอง

ผู้วิจัยได้จัดทำบันทึกวิดีทัศน์การสัมภาษณ์ถึงกรรมวิธีการผลิตกลองสแนร์ของโรงงาน WASANA Drum Factory โดยได้รับความอนุเคราะห์จากเจ้าของโรงงาน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฆนัท ธาตุทอง เพื่ออธิบายในแต่ละขั้นตอนอย่างละเอียดพร้อมสาธิตวิธีการและพาชมในจุด

ต่าง ๆ ของโรงงาน เพื่อบอกเล่าและอธิบายกรรมวิธีการผลิตของโรงงานแห่งนี้

บันทึกการทดสอบกลองและการแสดงบรรเลงเดี่ยวโดยผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้เผยแพร่การบันทึกภาพและเสียงการทดลองเปรียบเทียบกลองสแนร์ที่ผลิตขึ้นมาจากพรรณไม้ไทยและกลองสแนร์คอนเสิร์ต Aural Drum เพื่อให้ผู้รับชมได้เห็นถึงความแตกต่างของกลองแต่ละใบผ่าน บทประพันธ์เพลง Etude no.1 for Snare Drum ประพันธ์โดย ฌัก เดอเลคลูเซ่ (Jacques Delécluse) ณ ห้องศูนย์การเรียนรู้ไทย – อาเซียน (Wood Box) สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

รวมทั้งถึงการเผยแพร่บันทึกการแสดงบรรเลงเดี่ยวโดยผู้วิจัย 2 บทประพันธ์เพลง ได้แก่ Asventuras ประพันธ์โดย Alexej Gerassimez และ Meditation no. 1 ประพันธ์โดย Casey Cangelosi โดยการบรรเลงบนกลอง สแนร์ที่ผลิตขึ้นมาจากพรรณไม้ไทย ผู้วิจัยทำคัดเลือกกลองที่มีความเหมาะสมกับบทประพันธ์เพลงจากความคิดเห็นของผู้วิจัยเพื่อแสดงให้เห็นว่าสามารถที่จะนำมาใช้ในการบรรเลงบทประพันธ์เพลงได้จริง โดยผู้วิจัยได้ทำการบันทึกภาพและเสียงที่ห้องสังคีตวัฒนา (Sangita Vadhana Hall) สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ซึ่งผู้รับชมจะได้ยินถึงความแตกต่างของที่เสียงบันทึกจากห้องที่มีความแตกต่างกัน

ประมวลผลการนำเสนอผ่านทางช่อง YouTube

ผู้วิจัยได้เผยแพร่วิดีทัศน์ผ่านช่องยูทูบ (YouTube) “JJ Percussion & Repair” เพื่อให้ผู้ที่มีความสนใจในวิทยาพนธ์ฉบับนี้หรือผู้รับชมทั่วไปได้เห็นถึงที่มาและความสำคัญ กรรมวิธีการผลิตกลอง รวมถึงบันทึกการแสดงบรรเลงเดี่ยวโดยผู้วิจัย อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่เพื่อให้บุคคลทั่วไปสามารถเข้าถึงได้ง่ายขึ้น เพราะเป็นช่องทางออนไลน์ที่มีความนิยมอย่างมากในปัจจุบัน

สามารถรับชมบันทึกวิดีทัศน์จากลิ้งค์และคิวอาร์โค้ด

1. ที่มาของกลองสแนร์คอนเสิร์ตที่ผลิตจากพรรณไม้ในไทย

ลิ้งค์ผลงาน: https://youtu.be/8aD59BKoTu8?si=lQN8-DhgQXYSH8Xs

2. บันทึกการทดสอบกลองและการแสดงบรรเลงเดี่ยวโดยผู้วิจัย

ลิ้งค์ผลงาน: https://youtu.be/XKqEEm1axbo

อภิปรายผล

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของกลองสแนร์ ศึกษาวิธีการผลิตจากผู้เชี่ยวชาญโดยใกล้ชิด ทำให้ผู้วิจัยได้คำตอบจากคำถามการวิจัยว่า วัสดุที่ใช้ผลิตเครื่องดนตรีไทย สามารถนำมาใช้ในการผลิตกลองสแนร์คอนเสิร์ตได้ และยังได้เห็นถึงแนวทางของการนำไม้ชนิดอื่น ๆ ในประเทศไทยที่ใช้ผลิตเครื่องดนตรีไทยอีกหลายชนิดมาผลิตเป็นกลองสแนร์ได้ รวมถึงวัสดุแต่ละชนิดที่ใช้ผลิตตัวถังกลอง ให้ลักษณะของเสียงแตกต่างกันอย่างไรนั้น จากการที่ผู้วิจัยได้เลือกไม้แก่นปริง ไม้ขนุน ไม้ประดู่ มาใช้ในการทดลองผลิตกลองสนร์คอนเสิร์ตนั้น พบว่ามีลักษณะของเสียงที่แตกต่างกันออกไป โดยกลองที่ผู้วิจัยได้ทำการทดลองผลิตร่วมกับโรงงาน WASANA Drums Factory ที่มีตัวถังกลองที่ค่อนข้างหนาและไม้ที่เลือกใช้มีทั้งเนื้ออ่อน เนื้อปานกลางและเนื้อแข็ง ทำให้มีลักษณะของเสียงของกลองที่แตกต่างกันออกไป ในขณะที่กลองสแนร์คอนเสิร์ตที่ผลิตตัวถังในรูปแบบอื่น ๆ นั้นมีความหนาของตัวถังกลองที่บางกว่าหรือผลิตวิธีเดียวกัน แต่มีความหนาที่บางกว่าหรือใช้ประเภทของไม้ที่มีเนื้ออ่อนกว่า ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลง ไม่ว่าจะเป็นการตีน้ำหนักที่น้อยลง เพราะเสียงของกลองนั้นมีความหนาของตัวถัง ในขณะเดียวกันก็ต้องเลือกใช้ไม้กลองที่มีน้ำหนักเพิ่มขึ้น เพื่อให้เหมาะกับกับตัวถังกลองที่หนาเช่นกัน ทำให้ได้เห็นถึงความแตกต่างของเสียงกลองละใบได้อย่างชัดเจน โดยผู้วิจัยมีความคิดที่สอดคล้องกับข้อเสนอแนะและความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ ว่ากลองที่ผลิตออกมานั้นสามารถนำมาใช้งานไปจริงและต่อยอดได้ อีกทั้งยังสอดคล้องจากการบรรเลงเดี่ยว ที่ผู้วิจัยได้เลือกบทประพันธ์ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะของเสียงต่าง ๆ บนกลองสแนร์คอนเสิร์ต ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าหากกลองมีเสียงที่ไม่มีคุณภาพนั้น จะไม่สามารถบรรเลงบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยเลือกออกมาได้ดี เพราะต้องอาศัยศักยภาพของกลองที่มีคุณภาพเสียงที่ดีในการบรรเลงโน้ตต่าง ๆ ในบทประพันธ์ ให้ออกมาครบทุกโน้ตอย่างชัดเจนทั้งแก่ผู้บรรเลงและผู้ฟัง ซึ่งกลองทั้ง 3 ใบที่ผลิตขึ้นมานั้นล้วนมีลักษณะของเสียงที่แตกต่างกัน แต่สามารถนำมาใช้งานได้จริงในบริบทต่าง ๆ ของการบรรเลงดนตรีที่แตกต่างกันออกไป

บทสรุป

จากการศึกษาพบว่ากลองสแนร์คอนเสิร์ตที่ผลิตจากพรรณไม้ในไทย ทั้ง 3 ชนิด ได้แก่ ไม้แก่นปริง ไม้ขนุนและไม้ประดู่ สามารถนำมาใช้งานได้จริง จากการทดสอบร่วมกับกลองสแนร์คอนเสิร์ตจากต่างประเทศ รวมถึงข้อเสนอแนะและความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ และนำมาใช้ในการแสดงบรรเลงเดี่ยวโดยผู้วิจัย อีกทั้งยังสามารถพัฒนาต่อยอดผลงานจากตัวแปรที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้ เช่น หนังกลอง แส้ ขอบกลองและขนาดของกลองที่สามารถปรับเปลี่ยนเพื่อให้มีความเหมาะสมและและดึงศักยภาพของตัวถังกลองที่ผลิตจากวัสดุต่าง ๆ ตามความชอบของแต่ละบุคคลที่มีแนวคิดของเสียงกลองสแนร์ที่ต่างกันออกไป รวมถึงนักดนตรีประเภทอื่นที่ใช้กลองสแนร์ในบริบทต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยมองว่าเป็นทดลองที่ไม่มีที่สิ้นสุด เพราะความชอบในเสียงกลองของแต่ละบุคคลนั้น ล้วนมีปัจจัยที่แตกต่างกันออกไปอย่างมาก เช่นจากประสบการณ์การบรรเลง ลักษณะกลไกของกลองมีความชอบตัวถังกลองที่ทำจากโลหะหรือไม้ เช่นเดียวกับการผลิตกลองไทยกรรมวิธีแบบชาวบ้านที่ได้คัดเลือกไม้ชนิดต่าง ๆ ในประเทศไทย มาสร้างสรรค์เป็นกลองไทยชนิดเดียวกันหรือต่างกันออกไปในแต่ละภูมิภาค เป็นต้น จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาถึงประวัติศาสตร์ของกลองสแนร์ วิธีการผลิตในแบบต่าง ๆ เพื่อนำมาประกอบผลในการวิจัยครั้งนี้ ร่วมกับการบันทึกเสียงเพื่อทดสอบกลองและแบบสอบถามความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ อีกทั้งจากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจากการทำงานร่วมกับโรงงาน WASANA Drum Factory ผู้วิจัยได้เห็นถึงพัฒนาการของกลองสแนร์ตั้งแต่อดีตและวิธีการต่าง ๆ ที่สำคัญ เพราะว่าทำให้ได้เข้าใจถึงส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลองนั้น ที่มีผลต่อเสียงอย่างไร ควรจะปรับตัวอย่างไร ซึ่งเป็นรายละเอียดที่ผู้บรรเลงทั่วไปนั้นอาจจะไม่ได้เข้าถึงหรือให้ความสนใจ เพราะขั้นตอนการผลิตส่วนใหญ่ล้วนเป็นขั้นตอนที่สงวนไว้เฉพาะในโรงงานเนื่องจากเป็นข้อมูลทางธุรกิจ อย่างไรก็ดีทางโรงงาน WASANA Drum Factory นั้นไม่ได้ปิดบังวิธีการผลิตใด ๆ รวมถึงยังให้ความรู้แก่ผู้ที่สนใจและมีการแลกเปลี่ยนข้อมูลต่าง ๆ กับผู้วิจัยตลอดการทดลอง เพื่อพัฒนาการผลิตของโรงงานให้มีคุณภาพยิ่งที่ดีขึ้น ถึงแม้ว่าอาจจะเป็นกรรมวิธีการผลิตที่ไม่เหมือนกับในโรงงานอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ แต่ก็สามารถที่จะเป็นแหล่งศึกษาหาความรู้ในรูปแบบหนึ่งเพื่อต่อยอดให้แก่ผู้ที่สนใจในการผลิตกลองได้

ผู้วิจัยคาดหวังว่าผู้ผลิตทั้งรายใหญ่และรายเล็กในประเทศไทย หรือผู้ที่สนใจต้องการผลิตกลองนั้นได้เล็งเห็นถึงคุณสมบัติพรรณไม้ในไทยอีกหลากหลายชนิดที่นิยมใช้ผลิตเครื่องดนตรีไทยก็ดีหรือใช้ผลิตอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เพื่อนำมาพัฒนาจนเกิดเป็นผลิตภัณฑ์กลองที่ไม่ใช่แค่กลองสแนร์คอนเสิร์ตเพียงอย่างเดียว อาจจะนำมาผลิตเป็นกลองชุด กลองใหญ่คอนเสิร์ต กลองทอมคอนเสิร์ต หรือกลองอีกหลากหลายชนิดในโลกที่สามารถผลิตจากพรรณไม้ในไทยได้

บรรณานุกรม

สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา. *ห้องสังคีตวัฒนา*. สืบค้นเมื่อ 19 พฤษภาคม 2567. https://www.pgvim.ac.th/th/school/hall.php.

สมศักดิ์ สร้อยระย้า, *“เครื่องเคาะตี Percussion”.* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2538) 6-7.

Black Swamp Percussion. *“Cable Snare Units.”* Accessed May 1, 2024. https://www.blackswamp.com/cable-snare-retrofit-units.

Brensilver David A, *“History of the Snare Drum.”* DRUM! Magazine. October 6, 2020. https://drummagazine.com/history-of-the-snare-drum-2/.

Freer Tom, *“Basic Snare Drum Tuning.”* Pearl Drum. Accessed May 1, 2024. https://pearldrum.com/sites/default/files/2019-10/basic-snare-drum-tuning.pdf

Gerassimez Alexej, *“Aventuras for solo snare drum.”* Copenhagen: Edition Svitzer, 2011.

Macarez Frederic, *“PAS Hall of Fame Jacques Delécluse.”* Percussive Art Society. Accessed April 25, 2024. https://pas.org/jacques-delecluse-2/.

Noble & Cooley, *“Solid vs Ply the Pros and Cons of Ply and Solid Shells.”* Accessed May 1, 2024. https://www.noblecooley.com/solid-shell-vs-ply-shells.

Remo. *Diplomat Renaissance*. Accessed May 1, 2024. https://remo.com/product/diplomat-renaissance.

Thomann. *Bearing Edge.* Accessed June 7, 2024. https://www.thomannmusic.com/onlineexpert_page_drum_shells_bearing_edge.html.

การสื่อสารบุคคล:

ฆนัท ธาตุทอง. วันที่ 23 เมษายน, 2567.

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.2 ISSN (Online): 2821-9279

LATERAL PRACTICE AND DECENTRALIZED SOUND: REFLECTIONS ON CHIANG MAI'S SONIC ART SCENE FROM THE 2010S TO THE PRESENT

Thatchatham Silsupan [1]

[1] Assistant Professor,
Department of Media Arts and Design,
Faculty of Fine Arts,
Chiang Mai University

Corresponding author:
Thatchatham Silsupan
thatchatham.big@gmail.com

Received: 25 November 2024
Revised: 6 January 2025
Accepted: 17 January 2025
Published: 31 January 2025

Citation:
Silsupan, Thatchatham. (2025) LATERAL PRACTICE AND DECENTRALIZED SOUND:REFLECTIONS ON CHIANG MAI'S SONIC ART SCENE FROM THE 2010S TO THE PRESENT. *PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices*, 5(2), 65-78. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/vol5no2_4/thatchathamsil

Abstract

This paper briefly examines sound-based art practice in Chiang Mai from the 2010s to the present, focusing on its socio-political dimension and departure from centralized, institutional aesthetics. Central to this discussion is the concept of what I refer to as "lateral practice," an approach where aesthetico-localized experimentation, collaboration, and adaptability take precedence over traditional methods that prioritize technical proficiency and, more importantly, strict adherence to established disciplines. Through examining key works by Chiang Mai local sound artists such as Anusorn Tunyapalit, Anurak Tunyapalit, and Arnont Nongyao, I reflect on how lateral practice could challenge centralized aesthetics, provide spaces for cultural resistance, and create dialogue through socially engaged commentary. This paper, developed from my panel discussion "Sound and Singularity" at PGVIM International Symposium 2024, also positions sound-based art practice in Chiang Mai as a vital framework for rethinking sonic art's role in addressing power dynamics and promoting collective agency in a localized context.

Keywords: lateral practice, sound/sonic art, Chiang Mai's sound artist

Introduction

A few years back, I had a chance to attend a concert called "October Sound," curated by *Superimposition*–a local artist-run initiative who refers to themselves on the Facebook page as "Biotechnology Company." At first, it seemed to me like it was just another evening event in a familiar subcultural space–a lively blend of noise music, experimental sounds, harsh beats, EDM, dancing, drinking, smoking, karaoke, and live VJing. It appeared nonetheless to be nothing more than an annually carefree celebration of the local youths. However, as I stood there absorbing the atmosphere, I soon began to realize there was much more to the event than a typical jam session. The flashing lights, visceral beats, and chaos were not merely for entertainment but a powerful outlet for these young people to express themselves, be heard, and resist the challenging circumstances they had encountered over the past decade. Besides, it is important to note that these were young individuals who had, for years, endured the consequence of centralized politics, a monopolized economy, and a militaristic culture deeply ingrained in Thai society. If you have followed the turmoil of Thai politics in recent years, you would recognize these youths as those whose voices have been consistently suppressed and often muted by the authorities.[1]

To some extent, the event, for me, eventually became a temporal enclave in which these young people could come together to share and release their frustrations though whatever creative means they had at their disposal. Notably, I recall one particular moment: thick smoke covered the stage as fire erupted spectacularly, almost consuming the audience whole. As I felt the heat and its energy, I could sense the anger and urgency that was being released. Consequently, the stage literally turned into a battleground where the suppressive voices and oppression clashed.

Context

In a larger context, the aforementioned concert can be a starting point for understanding how art, especially sound-based art practice, has developed in Chiang Mai over recent years. Unlike Bangkok's centralized, institution-driven creative sector, Chiang Mai's art community is often characterized by informality and self-organization- traits that reflect broader efforts across Thailand to decentralize cultural production and challenge Bangkok's dominance as the nation's cultural hub.[2] Thus, experimental and independent spaces play a crucial role in shaping the artistic landscape in this community. These makeshifts, often socially engaged, artist-run networks promote a more fluid, organic, and locally driven sound-based art practice, moving away from the mainstream, Eurocentric approach. Furthermore, as sound artists in Chiang Mai do not often rely on centralized institutional support and its inclination toward institutionalization, their practices have been developed into what I would refer to as "lateral practice"–an approach in which aesthetico-localized experimentation, collaboration, and adaptability take precedence over traditional methods that prioritize technical proficiency and, more importantly, strict adherence to established disciplines. This lateral practice, as I propose, also resonates with Pedro J. S. Vieira de Oliveira's concept of decolonizing sound art, which advocates situating sound practice within political, social, and historical contexts, rather than treating it as an abstract phenomenon.[3] It also emphasizes the need to move away from Western-dominated narratives in sound by engaging with marginalized voices and their unique sonic allowing them to secure a presence within a predominantly centralized field, while fostering resistance and reclaiming agency.

To better understand the current artistic landscape, it is important to discuss and contextualize Chiang Mai's art scene by tracing its origins. In the 1990s, the Chiang Mai Social Installation (CMSI) movement emerged as a transformative force, laying

[1] For further context, see: Nutcha Tantivitayapitak and Sudarat Musikawong, "Artn't: Thailand's Rebel Artists," Arts Equator, 18 January 2023, https://artsequator.com/artnt-thailand/.

[2] Gridthiya Gaweewong, "Decentralizing the Bangkok-centric Art Scene," The Guggenheim Museums and Foundation, 16 October 2012, https://www.guggenheim.org/articles/map/decentralizing-the-bangkok-centric-art-scene.

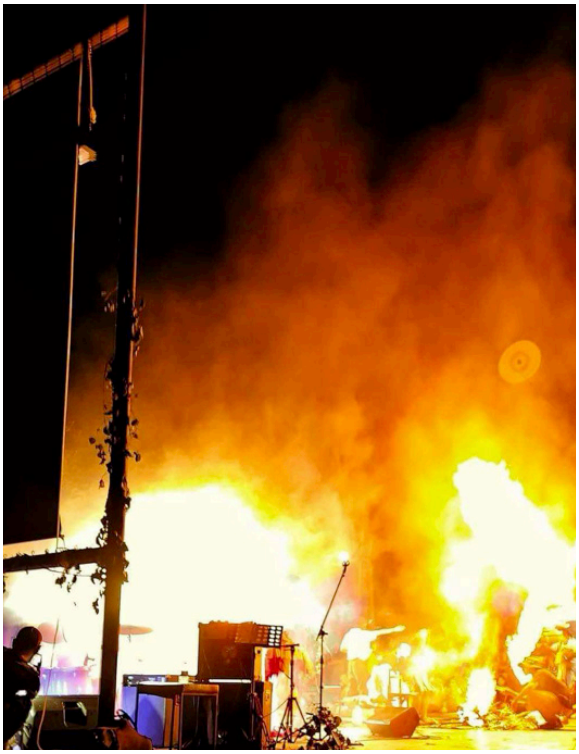


Figure 1: October Sound, 3 December 2022

the groundwork for socially engaged art practice that emphasize the aesthetico-localized qualities of art in the area and the region. Driven by a group of artists and art students, CMSI sought to bring art and creative practices into the public sphere by employing social, participatory art as both strategy and tactic. Consequently, they turned public spaces–such as temples, markets, streets, schools, courtyards, and abandoned buildings–into impromptu stages where ordinary people could apply creative thinking in their area of specialization, somewhat akin to Joseph Beuys' concept of "social sculpture."[4] Thus, this creates a space for negotiating and challenging the rigidity of the creative class and their monopolized artistic practice. The spirit and legacy of CMSI remains a strong testament to today's Chiang Mai contemporary art landscape albeit in, though expressed in different forms and sometimes even contested.[5] From my own experience, I have observed that CMSI's emphasis on making art accessible and advocating for social justice, equality, and

[3] Pedro J.S. Vieira de Oliveira, "Dealing with Disaster: Notes toward a Decolonizing, Aesthetico-Relational Sound Art." In The Bloomsbury Handbook of Sound Art, ed. Sanne Krogh Groth and Holder Schulze (Bloomsbury Academic, 2020), 71-88.

freedom has clearly influenced several local artists and art students. Their artistic legacy is evident in how local artists approach their medium, extending beyond mere aesthetic expression to serve as a powerful tool for social critique and commentary. Simply, put CMSI's influence has encouraged local artists to think about art not merely as visual or auditory spectacle, but also as a tool for driving social change.

Local artists and their artworks

Historically, sound has evolved into a powerful medium. For example, noise, field recordings, sonic archives, and DIY electronics have become tools that sound artists frequently employ to challenge established norms, traditional practices, and centralized aesthetics. Similarly, for Chiang Mai's sound artists, coinciding with the influence from the CMSI and lateral practice sound-approach, this notion transcends artistic goals; it becomes an act of reclaiming spaces for marginalized voices. Everyday sounds and noises are transformed into socio-political statements or inquiries. From this perspective, I aim to discuss and reflect on the works of the local artists who, in my view, exemplify the most compelling sound-based art practices in recent years.

[4] Thasnai Sethaseree, "The Po-Mo Artistic Movement in Thailand: Overlapping Tactics and Practices." Asian Culture and History 3, no. 1 (2011): 36-38.

[5] For further context, see: Simon Soon, "Images Without Bodies: Chiang Mai Social Installation and the Art History of Cooperative Suffering," Afterall, 20 September 2016, https://www.afterall.org/articles/images-without-bodies-chiang-mai-social-installation-and-the-art-history-of-co-operative-suffering/. Here is my thought: Although the CMSI was instrumental in decentralizing Thai contemporary art, challenging Bangkok's dominance as the cultural hub and positioning Chiang Mai as a critical space for alternative art practices through socio-political commentary, its emphasis on critical regionalism and resisting global trends might unintentionally create its own form of exclusivity. A recent panel discussion at Synthopia: Symposium on Media Arts and Design 2024 attempted to revisit CMSI's legacy. Titled "1990s: A Critical Re-examination of the Golden Era of Art," the panel invited key figures from CMSI to reflect–or perhaps lament–the so-called "golden era." The discussion focused on one dimension of art practice: its role as socio-political instrument, raising questions among current local practitioners and students who advocate for more open-minded and diverse approaches. These newer approaches often integrate technology and engage with global trends, highlighting a potential tension between past and present paradigms of art practice. During the Q&A, an online audience member questioned the authority of a panelist who criticized the current state of local art practices as lacking in comparison to those of CMSI artists. The audience member asked whether he had sufficiently engaged with current practices and whether his critique implied an attempt to dominate aesthetics.

The first work is a sound installation by Anusorn Tunyapalit titled "ทน345bkk_7116," created in 2018.[6] In this work, Anusorn transformed a letter written by Nuamthong Paiwan–a taxi driver who took his own life in protest against the 2006 military coup in Thailand–into a sound installation. The letter was, in fact, a suicide note, written after Mr. Paiwan was mocked by the authorities who claimed no one would die for their principles, especially for freedom and democracy. This statement came in response to Mr. Paiwan's act of crashing his taxi into a military tank during the coup d'état. Reflecting on this tragic event, Anusorn carefully transcribed the letter into Braille and sonified it using his DIY music box. This artistic choice highlights the use of auditory and tactile media to critique the state's silencing and abuse of power. According to the artist, Braille serves as a metaphor for the blindness imposed by the Thai government, where dissenting voices are often deliberately erased from public discourse. Additionally, the mechanical sound of the music box, filled with grinding noise, reinforces the harsh reality of suppressed voices struggling to break free from the layers of power relations. Consequently, the interplay of these elements offers a new form of narrative, where sound sound, as a central character, seeks to reclaim its place, turning deeply personal acts of dissent into shared, collective experiences. From my direct encounter with the work, as the sound installation echoed through the hall, I couldn't help but notice how the piece persistently drew listeners into engaging with intricate layers of sound, visuals, and meaning. As a result, it transformed the act of listening into a confrontation, where memory and resistance converge, amplifying the voices of the silenced and urging a contemplation of contemporary Thai politics.

[6] Anusorn Tunyapalit, ทน345bkk_7116, 2018, sound installation, https://shu22moo.wixsite.com/artwork/345b-

Figure 2: Anusorn Tunyapalit's "ทน345bkk_7116"
] [Video 1: https://vimeo.com/user38715077

Next is a sound installation by Anusorn's twin brother, Anurak Tunyapalit, titled 'ยีโดะระ' (pronounced: Yi-Do-Ra), which was created in 2022.[7] The title of this piece translates literally to 'far away' in the Karen language, conveying an ironic narrative about the proximity and distance imposed by modern nation-states along borders. These borders disrupt shared cultural and historical ties, highlighting the paradox of being simultaneously near and distant. Recognizing sound's inherent ability to transcend physical and political barriers, Anurak uses sound to explore themes of distance, borders, and the limitations of communication. He then modified a radio to capture hidden frequencies, tuning into the voices, sounds, and music transmitted by ethnic communities communicating across the borders of Thailand, Myanmar, Laos, and Southern China. As a result, the radio waves carrying these sounds effortlessly transcend boundaries, challenging state-imposed restrictions and symbolizing the permeability of communication and relationships. This disruption of rigid nation-state borders creates a new form of connection, highlighting the fluidity and nuance of human interaction. Experiencing the piece firsthand too,

[7] Anurak Tunyapalit, ยีโดะระ, 2022, sound installation, https://plus.thairath.co.th/topic/subculture/104141.

I was fascinated by how it navigated sensitive political terrain, the "*Zomia*", with a unique sense of poetry, especially at a time of unresolved ethnic tensions and the expansion of the controversial Belt and Road Initiative (BRI). Additionally, it encourages listeners to reflect on how political borders fragment communities, despite their shared histories and cultures. Yet, "*Yi-Do-Ra*" exemplifies the politics of listening by transforming the act of tuning into distant voices into a profound gesture of harmony, challenging the state's tight control over transmitted communication.

Figure 3: Anurak Tunyapalit's "ยิโดะระ" (Yi-Do-Ra)

Last but not least is a work by Arnont Nongyao, a media artist with whom I have collaborated on various socio-political art projects through an artist-initiative, "Chiang Mai Collective. From his pinky, mobile instrument "*Bicycle Soundy* (2015-16),"to the looped soundscape of local flea markets *"Opera of Kard* (2019-21), or the collaborative DIY electronic wastes-sonic sculpture *"a Weirdo the Last Music Box* (2023), Arnont's sound-based art practice directly embodies the notion of lateral practice by employing sonic experimentation and the holistic creation of artwork from locally sourced electronic parts and materials, his work challenges the Euro-centric practice of sound-based art.

Figure 4: Arnont Nongyao's "Pinky Soundy Bicycle Roaming in Yokohama"

Figure 5: Arnont Nongyao's "a Weirdo the Last Music Box"

One of Arnont's notable work, "*Drink Sky On Rabbit's Field (Funeral Song for Nothing),*" created in 2015[8] , explores the contradiction of life and death through the interplay of sound and light. The audiovisual performance, which combines experimental sound and moving images, features Christmas-like light–objects that hold significant meaning in Thai culture, used in both celebratory and funerary contexts. These objects create an atmosphere that disorients and challenges the distinction between festivity and mourning. The piece unfolds by revealing layers of sound from a traditional Thai funeral, punctuated by bursts of gunfire and various mechanical noises. Hence, it confronts the audience with the unsettling persistence of violence and taboo within socio-political systems. As the artist stated in his charmingly broken English: "*When the time we will drink sky coming we will listen to a funeral song composed by bullet's sound and repeat* [redacted] *round that for nothing and after that we will compose a new song together. We will look at the sky inside our body and share to each other for the public song*"[9]
Additionally, his mastery in juxtaposing joyful lights with melancholic sounds creates an unsettling experience, compelling listeners to confront the paradox inherent in societal rituals. The sound of gunfire further critiques state-sanctioned violence and serves as a reaction to the oppressive mechanisms through which the state maintains control. In this sense, Arnont's work transcends a mere reflection on mortality, evolving into a powerful commentary on institutionalized oppression.

In my conversation with the artist, he explained how the piece reconfigures the performance space into a site where personal grief intersects with the collective struggle, engaging with the notion of art's transformative social function. Reflecting on this, much like the concert I attended earlier, the stage becomes a space of resistance, demonstrating how sound and light can extend beyond aesthetic invention to deeply engage with the socio-political fabric of Thai society. Through

[8] Arnont Nongyao, Drink Sky On Rabbit's Field (Funeral Song for Nothing), 2015, sound and moving images performance, http://www.arnont-nongyao.com/Tokyo_wonder_site_Funeral_song_for_nothing.html.
[9] Tokyo Arts and Space, 17 November 2024, https://www.tokyoartsandspace.jp/en/archive/exhibition/2015/20151204-5889.html.

this performance, Arnont invites the audience to reflect critically on rituals and structures of power that avoid our daily lived experience.

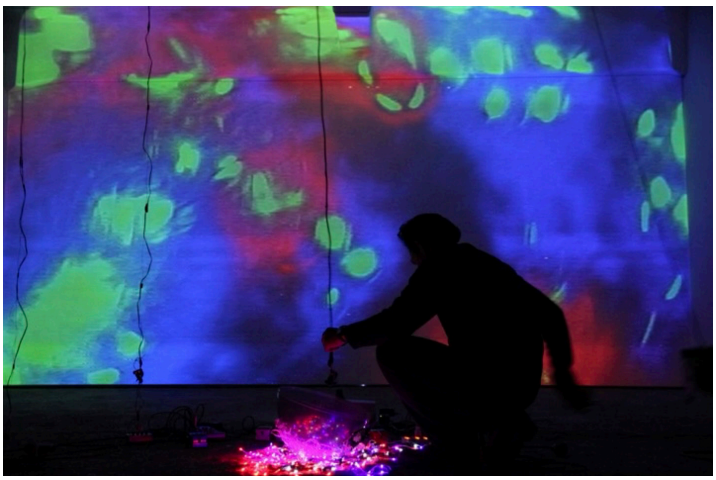


Figure 6: Arnont Nongyao's "Drink Sky On Rabbit's Field (Funeral Song for Nothing)"
Video 2: https://www.youtube.com/watch?v=5P2tLdac0R0

Since I mentioned Arnont, I would also like to briefly discuss my recent work, *A Gift–from Arnont for Tacet(i)* (2023), which is deeply connected to his ideas and influences on my practice. Similarly, this work embodies the concept of lateral practice found in Arnont's works and those of the previously discussed artists. In this piece, I revitalized Arnont's DIY mobile instrument, which was once a performative tool, transforming it into an installation in the same room where it was struck and plucked ten years ago. Additionally, I combined the instrument with live digital projection and Gerald P. Dyck's forgotten sonic archive of traditional Lanna Song. In this sense, it invited the listener to reflect not just on the interplay between sound and visuals but also on the layered meaning tied to cultural memory and collaboration. This approach opened a dialogue around the relational and intertextual dimensions of artistic practice, although not directly serving as a socio-political commentary. Finally, by presenting the piece with a fixed duration and without the notational composition typical of concert-based New Music settings, I challenged the conventional hierarchical aesthetics of Euro-centric practice by integrating localized narrative and temporal, collaborative processes. "Dedicating

this piece to Tacet(i), a renowned Thai contemporary music ensemble, further underscores its communal essence, shifting the focus from individual authorship to a shared, holistic artistic experience.

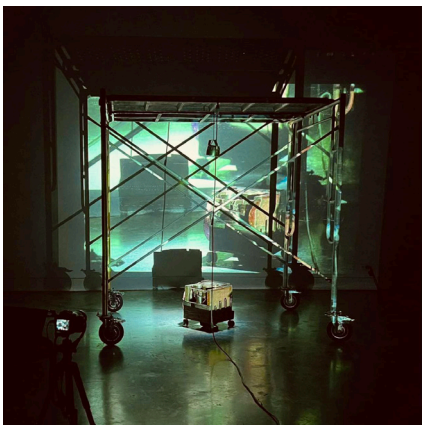


Figure 7: Thatchatham Silsupan's "A Gift—from Arnont for Tacet(i)"

Conclusion

The concept of lateral practice is vital to sound-based art practice of Chiang Mai's local artists. It emphasizes aesthetic-localized experimentation, collaboration, and adaptability, focusing on sound-based art as a practice rooted in context rather than the abstract materiality of sound. As an approach, lateral practice highlights the potential of sound to emerge through direct interaction with the local socio-political landscape. Thus, the inherent resistance of sound to containment aligns perfectly with this ethnos, allowing artists to create works that challenge aesthetic and social conventions––as shown and discussed in Anusorn, Anurak, and Arnont's works. This also not only helps dismantle existing hierarchies and centralized aesthetics but also fosters spaces for new dialogues and communal engagement. Another concept that also strongly resonates within me regarding this issue is Deleuze and Guattari's idea of "deterritorialization and reterritorialization." Deterritorialization–the process of breaking free from established norms–is evident in how Chiang Mai local artists reinterpret Euro-centric, Western-dominated definition of sound-based art practice. They incorporate these definitions into their own cultural and political contexts, reframing them in ways that challenge their

original meanings. Notably, none of the aforementioned artists have attended formal sound art or music programs, underscoring their departure from institutional norms. Following this, reterritorialization occurs as these fragmented elements are reassembled to reflect the unique socio-political realities of Thailand. The result is a hybrid form of expression that is both deeply rooted in local experiences and broadly relevant in global discourse. Moreover, the decentralized nature of Chiang Mai's art scene, with its focus on sound-based art practice and lateral modes of engagement, offers a powerful model for how contemporary art can thrive outside of institutionalized and centralized aesthetics. The artists mentioned utilize sound as a transformative medium, demonstrating art's profound capacity to drive social and political change. They actively engage with and challenge the socio-political issues imposed upon them. Their work amplifies voices that are often silenced by dominant structures and forms dialogue that rejects exclusionary norms. In a country where cultural politics remain largely centralized in Bangkok, the practice of Chiang Mai's local artists perhaps could represent a nuanced and effective form of resistance.

To conclude, I want to end this writing with an excerpt from a Facebook post. This post possibly says everything about art and artists in Chiang Mai, albeit in a very cynical way: "Art exhibition in Bangkok: Adorable, heartwarming illustrations, Instagram-worthy. Art exhibition in Chiang Mai: Politics, activism, radical resistance. Chiang Mai is truly intense!"

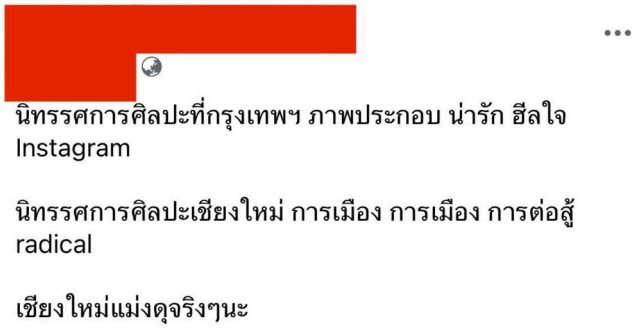


Figure 8: A random Facebook post compairing art exhibitions between Bangkok and Chiang Mai

References

Gaweewong, Gridthiya. "Decentralizing the Bangkok-centric Art Scene." The Guggenheim Museums and Foundation. 16 October 2012. https://www.guggenheim.org/articles/map/decentralizing-the-bangkok-centric-art-scene.

J.S. Vieira de Oliveira, Pedro. "Dealing with Disaster: Notes toward a Decolonizing, Aesthetico-Relational Sound Art." In The Bloomsbury Handbook of Sound Art, edited by Sanne Krogh Groth and Holder Schulze, 71-88. Bloomsbury Academic, 2020.

Nongyao, Arnont. Drink Sky On Rabbit's Field (Funeral Song for Nothing). 2015. sound and moving images performance. http://www.arnontnongyao.com/Tokyo_wonder_site_Funeral_song_for_nothing.html.

Sethaseree, Thasnai. "The Po-Mo Artistic Movement in Thailand: Overlapping Tactics and Practices." Asian Culture and History 3, no. 1 (2011): 36-38.

Soon, Simon. "Images Without Bodies: Chiang Mai Social Installation and the Art History of Cooperative Suffering." Afterall. 20 September 2016. https://www.afterall.org/articles/images-without-bodies-chiang-mai-social-installation-and-the-art-history-of-cooperative-suffering/.

Tantivitayapitak, Nutcha, and Sudarat Musikawong. "Artn'T: Thailand'S Rebel Artists." Arts Equator. 18 January 2023. https://artsequator.com/artnt-thailand.

Tokyo Arts and Space. 17 November 2024. https://www.tokyoartsandspace.jp/en/archiveexhibition/2015/20151204-5889.html.

Tunyapalit, Anurak. ยีโดะระ. 2022. sound installation. https://plus.thairath.co.th/topic/subculture/104141.

Tunyapalit, Anusorn. ทน345bkk_7116. 2018, sound installation. https://shu22moo.wixsite.com/artwork/345bkk-7116.

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.2 ISSN (Online): 2821-9279

PLAY AND INTERPLAY: MODELLING PARAMETERS OF INTERDISCIPLINARY COLLABORATION OF MUSIC AND VISUAL ARTS

Andrew Filmer[1]
Yeoh Pei Ann[2]
Maslisa Zainuddin[3]
Mohd Firdaus [4]

[1] Associate Professor, UCSI University
[2] Senior Lecturer, Universiti Teknologi MARA.
[3] Senior Lecturer, Sunway University
[4] Lecturer, Sunway University

Corresponding author:
Andrew Filmer
andrewfilmer@gmail.com

Received: 19 November 2024
Revised: 7 January 2025
Accepted: 17 July 2025
Published: 31 January 2025

Citation:
Filmer, A. et al. (2025) PLAY AND INTERPLAY: MODELLING PARAMETERS OF INTERDISCIPLINARY COLLABORATION OF MUSIC AND VISUAL ARTS. *PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices*, 5(2), 79-104. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/vol5no2_5/andrewfilmer

Abstract

This collaborative project brings together artistic expression of musical performance with painting, building both one-way and two-way connections between the art forms, with video recordings emerging not just as documentation, but creative products in its own right.

The project has had three iterations, or “episodes”, thus far; each expands the parameters of the collaboration. Music began as half preset with solo works of J.S. Bach and eventually became purely improvised interplay between two musicians. Videography began with the intent of recording the event and eventually became live projection and an active element in the performance. The first episode was under pandemic

restrictions, the second included an audience, and the third was a three-day event comprising exhibition, workshop, and performance — and the expansion of the team to include a new musician and an assistant to the videographer.

Throughout this experimental engagement now in its third year, our mission was to explore interdisciplinary crossroads: how do people from different art forms collaborate? Does this collaboration bring out creativity or expressiveness or both that would not be the case with each art form in isolation? How does the performative element and the inclusion of audiences influence the painting or the music or the way these interact?

In some ways, we find more questions than answers, but even so there is value in knowing which new questions to explore. In other ways, we create a model of interdisciplinary engagements of this nature, to visualise some parameters within which artists, performers, and audiences find play and interplay: as the title of the project suggests, a Garden of Sight, Sound, and Surprise.

Keywords: cross-disciplinary collaboration, musical interplay, improvisation, music and visualisation.

Background and Approach

A project that provided foundational influence on this project was that of Ayse Guler and Valerie Ross, as presented at the Centre for Intercultural Musicology at Churchill College, University of Cambridge in 2019, and published in 2021[1]. This project involved the production of some 63 watercolour paintings by Guler inspired by Symbolic Gestures, an electroacoustic piece by Ross.

Both projects shared some similar aims and conclusions, particularly in discovering the nature of creativity in artistic intersections[2]. Where our projects differ is the way in which we approach the development of intuition and creativity. Guler looked into the translation of music, while the present project also looks to some two-way connection between both art forms. Additionally, Guler's approach involved a stage of "listening to the composition repetitively with full concentration", noting that "repetitive listening then is essential to allow the painter to hear the composer's musical insights."[3] The present project relied on synchronous, real-time musical performance and painting, a pre-requisite of the two-way project and live exhibition, with the 'limited resource' of aural content – put plainly as "not being able to rewind" when asked by the audience – being a component of the experience, and the experiment.

Miguel Jerónimo's AffectiveWall project has a peripheral impact on the present study[4]. Similar to Guler and Ross, it seeks to have a reliable translation of music and painting – though in this case, both art forms are translations of gestures. It is helpful insofar as understanding how music performed in settings other than in recordings encompass more than sound – where body language plays a role, whether consciously or unconsciously.

[1] Alyse Guler and Valerie Ross, "Exploring Musical Intersections in Visual Arts: Visualising Electroacoustic Sounds via A/r/tographic Inquiry", Musical Intersections in Practice 2021, http://cimacc.org/musical-intersections-in-practice-2021/ (pages 49-58).
[2] Ibid, 57.
[3] Ibid., 53.
[4] Miguel Jerónimo et al. "AffectiveWall: An intermedia instrument for affective generation of music and paintings through gestural expressivity" https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395143161273/resumo.pdf

Informative to a wider understanding of the connection of music and visual arts is "Visual Music" by Maura McDonnell and the Transformative Reflections project of Nikolaj Hess. McDonnell provides an expansive exploration of the history of connecting music to visual arts and media, dating back to the first half of the last century. Experiments often looked for logical correlations between sound and sight, with references as far back as Isaac Newton's theories of colour and pitches. Dissonance in atonal music was, early on, "comparable to the freedom and creative energy in abstract painting" by the likes of Wassily Kandinsky, and the advent of film allowed for the concepts of motion in music to be mirrored by movement in the visual arts. The presence of "non-representational graphics" was deemed crucial to connecting to the feelings of observers, and practitioners went as far as to create instruments like Alexander Rimington's "colour organ" to bring visual arts into the performative, "composing" domain.

Hess explores "visual art as a spatial concrete expression, and the possible translations to compositional and improvisational music, as an ephemeral temporal expression." The process is described as alternating between "translation, reflection, interpretation, and transformative reflection". This project brings out concepts we deal with in our own: intuition, inspiration and dialogue, with some others that were not: the idea of the concrete and aspects of analytical thinking.

The Episodes

Episode 1 was held in early 2022 when public performances were still restricted due to the pandemic — the artist and musician began the exploration of two converging art forms, with the videographer to document the event. Half of the music was pre-set (unaccompanied works of J.S. Bach, chosen by the artist), and the other half was improvised.

Figure 1
Episode 1 unaccompanied works of J.S. Bach with musician away from the canvas.

Figure 2
Episode 1 Solo improvisation (musician having just left the platform). Live Arts Space, Sunway University, Kuala Lumpur, Malaysia, February 2022

Illustration 1a. Episode 1. Left: unaccompanied works of J.S. Bach with musician away from the canvas. Right: solo improvisation (musician having just left the platform). Live Arts Space, Sunway University, Kuala Lumpur, Malaysia, February 2022.

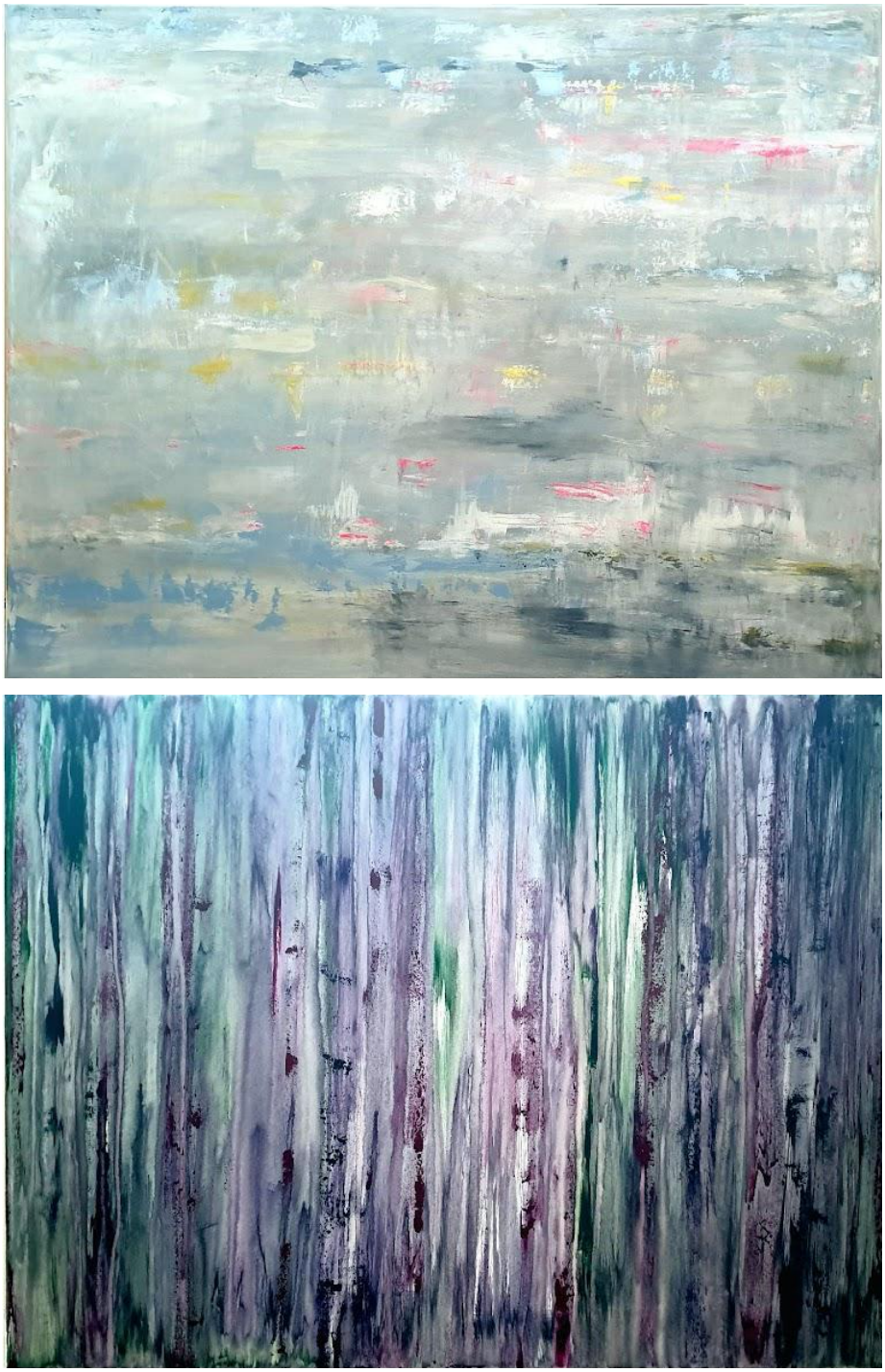


Figure 3: Episode 1 Scorresponding paintings

The video outcome of the Garden of Sight, Sound and Surprise, Episode 1 is available here:

https://youtu.be/VGWUMJBF_J0

Episode 2, held a few months later, brought in a public audience. This event provided an exhibition of the outcomes of the previous collaboration: not only the two paintings, but also a projected video. It was over this backdrop that the second experiment took place, using the same personnel with the added influences of audience and exhibition. Half the event was the music and painting, while the other half was an intellectual discussion with members of the audience, largely from the university community.

Figure 4: Episode 2 Painter's point of view with musician and projection mapping in view. School of Arts Gallery, Sunway University, Kuala Lumpur, Malaysia, May 2022.

The video outcome of the Garden of Sight, Sound and Surprise, Episode 2 is available here:

https://www.youtube.com/watch?v=XtLApZy54zc

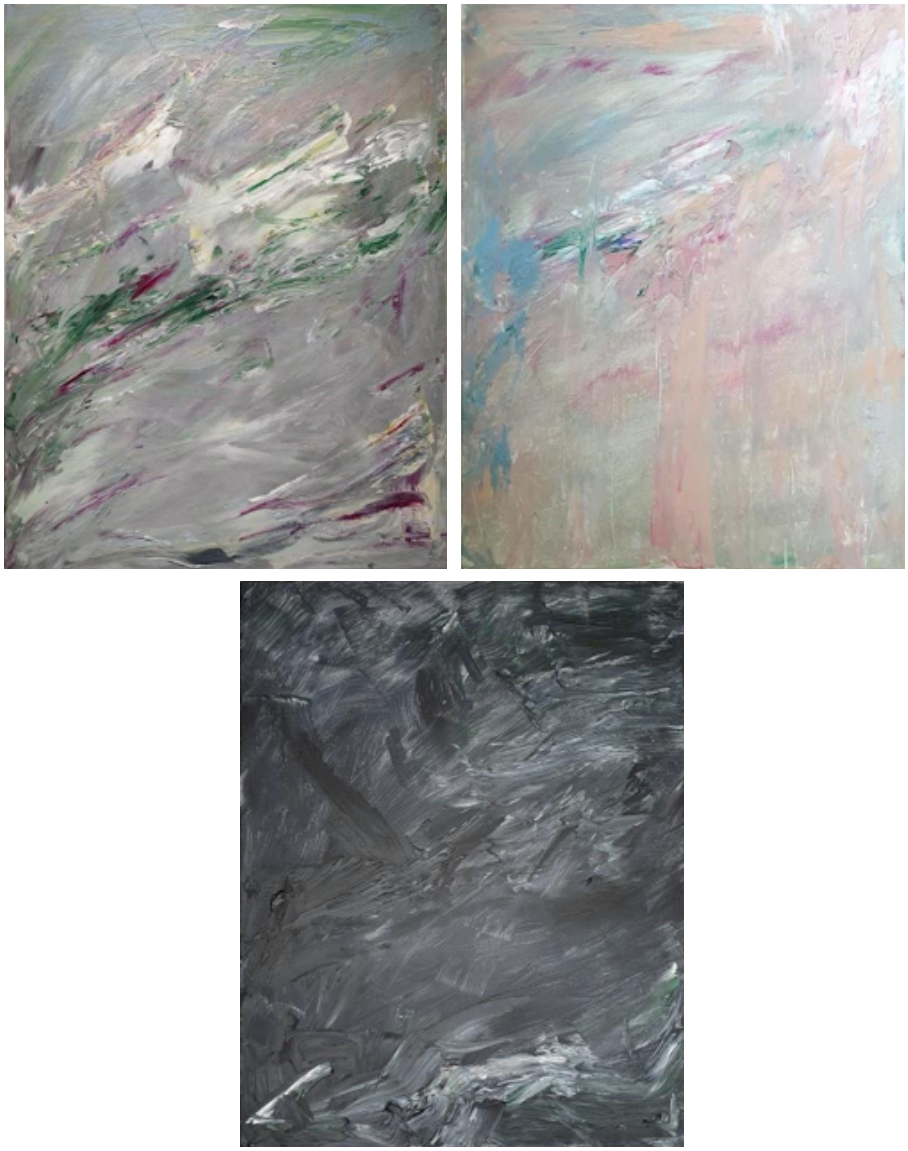


Figure 5: Episode 2 Three resulting paintings

Episode 3 took place in late 2024, expanding the team to include a second musician, and with the event spanning three days covering exhibition, workshop, and finally the performance. Interaction with the audience varied in that some conversations began at the launch of the exhibition and concluded two days later after the music and painting had concluded. In addition to the inclusion of musical partnership, the technology was expanded as well to include live projection of the event.

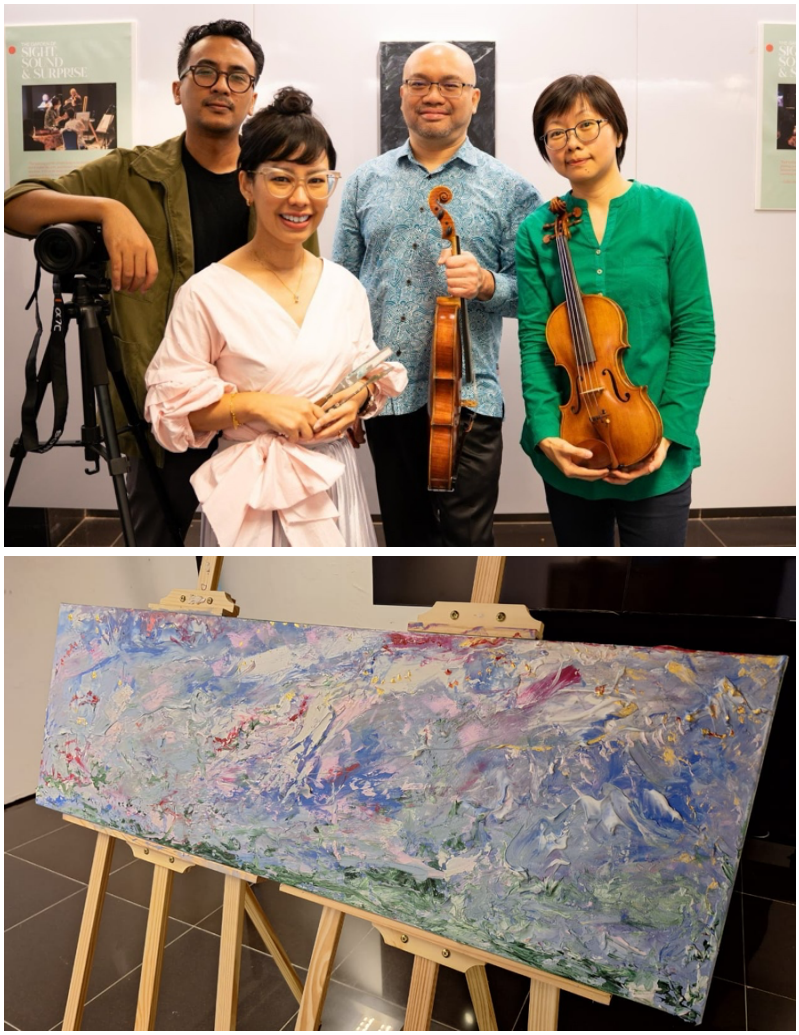


Figure 6: Episode 3 The expanded team of Episode 3, and the resulting painting. UiTM University,Selangor, Malaysia, October 2024

The video outcome of the Garden of Sight, Sound and Surprise, Episode 3 is available here:

https://www.youtube.com/watch?v=MhOp4aIE1Yc

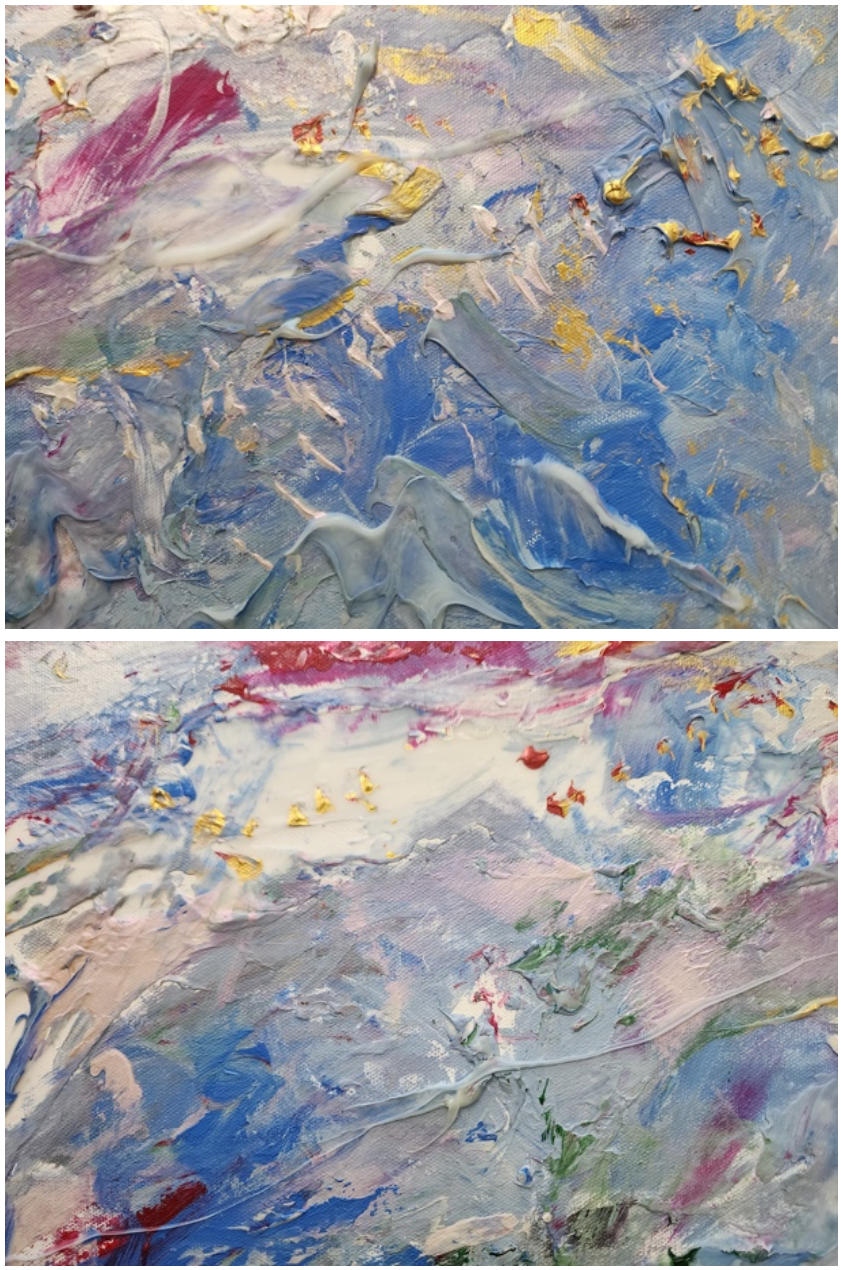


Figure 7: Close-up excerpts of the painting.

Evolutions of Interplay

Episode 1's original experimental collaboration — or, perhaps, collaborative experiment — explored the crossroads of music and visual arts. In doing so it explored several facets of this artistic endeavour:

- Painting in reaction to pre-set music, contrasted to painting vis-a-vis improvised music
- Videography intended as an inert element of image capture
- Pre-conceived ideas of how music would be conceptualised on a canvas

There were surprises at this stage, with classical music emerging not in the dark hues one might think of music of a bygone era, with the artist reflecting, "The painting ended up looking like a lively little garden scene on a cool summer's day – it felt like it had energy." This led to the title of the project, both in imagery of the garden and the central figure of surprise.

The videographer's role was meant to be behind the scenes, but the absence of an audience made his movements an influence on the improvisation. The musician noted: "There are some times when he walked quite fast to build the panned shots. If it matches what I'm playing at the time, I build it into the playing." Additionally, "In the improvisational parts as well... he's the active ingredient in the room: even when he's behind you, you can see his shadow. It was quite interesting to work with that."

A key area was how there was pressure to build synchrony of bow strokes and brush strokes — overtly intentional rather than two random artistic events happening in tandem and with no relation to each other. This created a sense of unease with the artist, resulting in one-way brush strokes and darker hues. This facet would be

explored further in the following episodes.

In Episode 2, there were a new elements for exploration:

- The inclusion of an audience and its effects on the artist, musician, and videographer
- The choice to limit direct synchrony to produce a more organic effect
- The expansion of the event to include a small exhibition and extensive public conversation

The prominence of the performative element literally took centre stage here. The artist, who felt that she was "stalked" in Episode 1's contrived synchrony no longer had this element — but this seemed to be transferred to the audience. At the post-performance conversation, dean and musician Matthew Marshall commented:

> "It almost felt uncomfortable to me in that I'm observing something that I normally wouldn't or would be excluded from. Almost like I was a voyeur watching you paint; I felt like I had to keep looking away. How did you feel about having the audience here – did it make a difference?"

The painter responded: "Honestly, I forgot that you were here."

The musician added that it was strange to have the attention of the audience on something else in the room. "I'm used to having an audience, but I'm not used to the audience not paying attention to me. Then I felt really independent – it doesn't matter what I do." The initial reaction seemed to parallel the well-known experiment of famed violinist Joshua Bell busking in a subway.

The videographer's role as the editor later in the process helped him to further develop the flow of the Episode 2. In terms of camera movement and planning, the

videographer was no longer shackled with the assumption to produce something that was deemed "elegant". This realization resulted in experimentation with a Dutch canted angle to evoke a sense of unease for the viewer.

If there was a jump from Episode 1 to 2, then there was a leap to 3: the expansion of the project to include another musician from a different university, and an extension of the event to three days, covering exhibition, workshop, and performance — not to mention the two-year gap in between. In Episode 3, new horizons included:

- The effect of musical conversation with two improvisers, and no pre-set music
- The development of the performative element, with the videographer's live projection
- The audience as influence not just in post-performance reflection, but in preceding conversations

A stark contrast was seen in the videographer's role — while in Episode 1, he reflected that "I was self-aware that I shouldn't be too near to either of you because I think that would tamper with your process in a way." In Episode 3, he bumped into the musician while in performance, and was not surprised that this happened. "I know we are going to touch and something will happen. I know I'm extremely close to you because I want to get your shoulder shot and I think the movement of the bow is very interesting and I know at some point I'm going to be touching."

The three-day span, with the exhibition of five completed paintings, allowed for reflections of the project as a whole through conversations with visitors, as well as small trials both of musical improvisation and painting, and conversations on approaches and interpretations. A wider discussion emerged on how to define the project (as event versus process, or performance versus production, creativity versus expressivity) and how we dealt with the urge to find that which was different without simply resorting to complexity.

The improvisatory process was brought to greater focus not just through the absence of pre-composed music. The videographer reflected that his role became improvisatory as he weaved through the new performance space: "Improvising through these spontaneous moments felt much like folding a fitted sheet—an initially chaotic process that, once you find the right edges, folds into something beautifully aligned."

The artist, now with performative experience and in the transformation of the traditional isolated experience of painting, reflected: "Knowing that the process was being documented and projected live, created an awareness of both the art being made and the story of its creation. It felt like a 'performance of process'—a shared experience."

II. Discussion: In Between Phases

This section considers the challenges of interdisciplinary work which transforms artistic conventions into meaningful collaborations. It interrogates the nature of interdisciplinary collaboration through a developing understanding of ensemble roles. Part of the challenge may lie in the articulation of artistic form and method. That is, how we articulate our creative roles influence the interdisciplinary practice and subsequently, the research value of interdisciplinary work. In this way, we establish how artistic research emerges from our creative practice. We also consider how artistic research functions as our theoretical framework and also as a metaphor for interdisciplinary encounters. As the third iteration of the project, some changes were implemented, not least the addition of one more musician, the change of location, and the extended period of production over three days which allowed all members to recall, reflect, and reimagine their roles within the creative process.

The use of improvisation as the main tool of expression had its basis in drawing out creative interactions to engender new artistic responses. Initially, it generated

some anxiety for the practitioners – especially in the first two episodes where there were many unknown outcomes. What was improvisation for artists who generally rely on external influences to inspire their pieces? What about videography whose role was primarily 'to document' the event? How can a videographer influence the liveness of the improvisation? Should it? Improvisation may be clearer for a musician, but there was also a desire to relate or 'to make reference' to the artwork which could potentially inhibit the improvisatory spirit. The multiplicity of our roles (as musicians, painter, and videographer) was challenged in the process of creating the work.

Along with our anxieties about using improvisation as our creative approach, our primary concern was to establish a creative outcome. But in an interdisciplinary encounter, this became a fundamental problem. Was it a single work that was produced? Yet, if there were multiple works being created, how is the artistic work heard, shared, and validated – particularly in a scholarly context? How do we perceive our artistic roles when we use music, art, and media to collaboratively develop a creative work? Quite simply, what are our creative positions in an interdisciplinary context? Inadvertently, developing an understanding of interdisciplinary collaboration became our research purpose. While the project was not designed with an intention for research inquiry, issues in interdisciplinary work emerged from within our practice.

Here, we considered artistic research as our model for interrogating interdisciplinary work. In the context of how our project developed into a research inquiry, it can be thought of as 'practice-led research'. As often the case with artistic research, issues or problems emerges from the creative practice, with the creative process seen as a way to examine the research questions. In a fit of irony, the creative practice both reveals our research objective and is the methodological tool from which we attempt to derive new knowledge. This juncture is sometimes seen as

'practice-based research'. However, going even further into the paradigm of artistic research, the creative work is then both the research process and the research outcome. This might even be considered 'practice-as-research'. Problematic as these positions may present, the nuance of artistic research stems from the diversity of creative practice and contextual richness of the material. Mapping this onto our interdisciplinary project, artistic research as a framework offers a theoretical approach to articulate the project as a research inquiry and a practical frame to interdisciplinary practice. After all, artistic research outlines an interdisciplinary relationship between artistic practice and scholarly work. It becomes both the framework and metaphor we adopt for our project.

Henk Borgdorff suggests that if artistic practice is contingent on research, it is possible to perceive the converse: artistic research as contingent on artistic practice (2012). In part it is to manage the parallelisms between creating artistic work and conducting academic research. Where the articulation of research question generally assumes primacy in shaping the outcome of research; in artistic research, it is the creative practice which initiates the field of interest and 'not only precipitates the research process but informs it and is shaped within it' (Burke & Onsman, 2017:10). In other words, articulating one's artistic practice is as essential in developing it, as it is crucial in defining the scope and method of research. This kind of 'discipline formation' through language which was outlined by Darla Crispin may lead to other anxieties regarding artistic research, framed as 'me-search' rather than new insights (2019). Thus, the balance of subjectivities, that is, the way we identify and represent our artistic roles, returns us to our initial position when establishing our interdisciplinary project.

One of the first points of reflection was identifying what 'The Garden of Sound, Sight, and Surprise, Episode 3' was. Was it a performance or a production? The space was set up with the intention of creating a performance space where the musicians will

take to stage, facing rows of chairs. Yet, there were several cameras for wide static frames and close-ups akin to a production setup. In the middle of it all was an art studio, a blank canvas set up with a volume of paints and brushes. The labels may not be important to us as practitioners, but interdisciplinary collaboration demands clarity of perspectives so that creative value can be assigned in recognition of how interdisciplinary impact has taken place. Similar demands are made of artistic research too as it establishes research value to the project. As practitioners, it is our reflexive interaction which develops the creative process. As researchers, the reflections represent critical research data of the creative process.

Each discipline – the music, art, and media can stand independent of each other, separate from the performance or production, with its own creative value that is particular to the nature of the artistic practice. However, the artwork, music, or videography in and of itself cannot represent interdisciplinary work. What draws it together in interdisciplinary form is actually the writing, the textual expression of that interdisciplinary process. In other words, it may be an interdisciplinary practice as far as we can observe it, but it is not interdisciplinary work until we write about it. But what are we really writing about when we write about interdisciplinary work? Parallel to that, what are we writing about when we write about artistic research? As artistic researchers, these phases between knowledge and practice are essential to deepening our perspective between creative practice and research work.

Robin Nelson suggests that one way to dissolve the binary between theory and practice is to mobilize an interplay between conceptual thinking through critical reflection and practical doing-thinking (2013:29). In other words, a heuristic analysis is necessary to deliver critical research data – partnering both the artist's reflection with a reflexive interaction with the research material to continually formulate and develop the artistic work. Artistic research becomes a recurring cycle between research practice and creative practice, with the practitioner-researcher modulating

between reflective and reflexive approaches throughout the project. This was precisely the interplay which we modelled in our interdisciplinary interactions with each other – at once reflecting the artistic moment and reflexively engaging with each other.

Interplay: Aural, Textual, Visual

This manner of interplay is applied in our approach to interdisciplinary practice. Reflecting on our project, we discovered the interconnectivity between each discipline through the perspectives of each other, blurring the initial roles we had established for the project. Our perspectives were opened to other possibilities of looking at artwork as musical score or listening to music as a visual spectacle. The interplay between art and music lends itself to a creative relationship that is relatively common in interdisciplinary practice. This correlation between art and music can also be found in a cognitive condition known as synaesthesia where an inter-sensory experience with taste, sight, sound can be activated simultaneously. The earlier episodes (Vol.1 and Vol.2) explored this relationship between sight and sound in an almost linear direction. It was when videography entered this space, the project engaged with a new dimension of interdisciplinary practice. We consider this to be the 'surprise' element, enhancing what we had first established as the primary creative source in art and music. The post-production aspect fed into our creative consciousness which we reflexively engaged with.

The initial motivation of having videography was for documentation purposes. However, post-production outcomes revealed new particularities of the creative process that had taken place between art and music which required further reflections in developing the next project. In other words, new creative perspectives that were being presented from the singularity of video capture and edit shaped how the next project was structured – from Episode 1 to Episode

3. As a reflexive interaction, recognizing the influence of post-production output through videography allowed new interdisciplinary settings to take shape, creating space for interdisciplinary encounters to emerge from within. The growing influence of videography in this process is testament to an interdisciplinary practice that is inclusive, provocative, and generative. In Episode 3, the reflections from our videographer included terms such as 'rhythm' and 'composition' – quintessentially musical ideas, common also to art and videography, but here, our interdisciplinary perspectives were expanded to enrich the intertextuality of our artistic practice.

In the performance-production of 'The Garden of Sound, Sight, and Surprise, Episode 3', the reflections brought out other underlying perspectives of the experience shifting between expressing (music), translating (art), and representing (video). How interchangeable were the three positions in the moment of creative work – and crucially, have we begun to be influenced by each other beyond our disciplines? That is, might we now be performing for the piece/artwork/creative output? This intertextuality began to emerge in our reflections. The music, which was our expressive element initially, gradually engaged with translation and representation of the process. One musician moved around the canvas midway of the performance to observe the painter – changing the dynamics of engagement from one who was expressing to one who is representing and translating the visual elements. Conversely, the artwork which began as a form of musical translation also had expressive elements to offer the other practitioners. Each stroke of the brush was being projected live, akin to a performance which the musicians could observe. Our videographer may be representing the entirety of the project in a post-production clip, but he also expresses and translates the performance he captures as he moves in and around the space – influencing the live elements.

While we retained our original roles as musician, painter, and videographer in practice, we have transcended our perspectives to conceive of the creative work

as a collective. The painter's reflection echoes this through the lack of fear she felt and the trust that was built throughout the 3-day exhibition. Aside from thinking of the artwork as a form of translation of the music she heard, there was an expressive aesthetic that was singular to the painter. The artwork was also representative of the improvisation and the improvised settings that were in place. The same can be said about the musicians. Aside from improvising to an internal expression, they were simultaneously translating and representing the context of the performance-production through music.

This suggests that interdisciplinary practice, when nurtured, can develop into an interplay of all the elements together. The connotation of 'play' as opposed to 'discipline' is pertinent here as it exemplifies the intuitive nature of creative work as opposed to the intentional practice of artistic craft. Where 'discipline' might be considered a more rigid practice, 'play' transcends that discipline and allows creative practice to flourish. The idea of 'play' was also evident in our videographer's reflections of finding 'rhythm' from his response to framing the artists and their movements. There was greater overlap between performance and production spaces that was bridged by videography, sharing in the creative roles and enriching the interdisciplinary experience. This simultaneous process between expressing, translating, and representing through the different disciplines offers us a framework for understanding the various experiences that can occur during collaborative experimentation. It is representative of artistic research framework which utilizes both reflective and reflexive positions to develop simultaneously the creative and research work.

Sustainability of The Creative Process

There is a general reliance on disciplines to establish boundaries on which to prop our excellence. This is both a necessity and a liability. There are great benefits to perpetual engagement within the discipline to elevate the craft from an artistic

account. However, it runs the risk of isolating the creative practice and descending into farcical imitation within the discipline. Furthermore, the subjectivity of artistic quality means that some limitations will naturally inhibit (or even, prohibit) the practitioner from further exploration within the discipline. Interdisciplinary practice, however, invites us to consider new ways of producing creative work outside the confines of the discipline.

Beyond the conventions of artistic practice, interdisciplinary collaboration calls on us to radically alter our mode of expression, production, and performance. It enlarges our perspective from a singular form into a multi-layered texture, challenging us to view authorship from a collective standpoint. While the musician may not have wielded the brush that painted the strokes, the music was nevertheless an essential part in the creation of the artwork. Similarly, while the videographer may have played no part in laying bow to string, the act of capturing a live session indirectly assigned musical and artistic values to what was displayed. This shows the interaction between 'discipline' of each member against the 'play' of the creative process as a complementary whole.

Crucially, interdisciplinary collaboration requires greater textual articulation for a broader engagement within its neighbouring practices. While the strength of the creative work lies in the artistic capabilities of its practitioners, the value of interdisciplinary work lies in the creative relationships built over a few episodes. The singularity of artistic work is iterative of itself and runs the risk of repetition. Interdisciplinary work, on the other hand, is generative in spite of the repetition that occurs because of a creative interaction that is beyond artistic material. This, and other intangibles offer an opportunity for artists to consider new and sustainable ways of expressing, engaging, and encountering the world.

III. Modelling (Inter)Play: Framing Collaboration

In reflecting on our collective endeavour, we attempt in this section to visualise some of the axes or parameters that helped create artistic meaning within our multi-faceted collaborations.

The first, perhaps most fundamental of interplay principles is the question of direction, as seen in this first diagram:

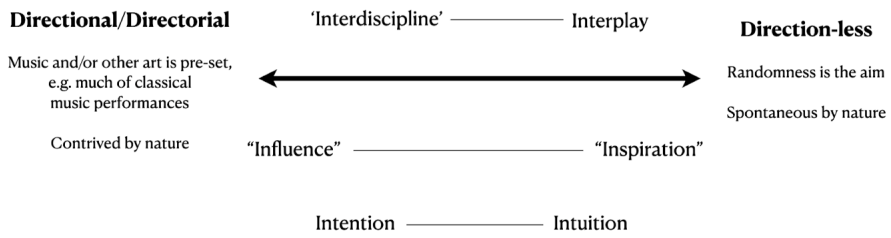


Figure 8: Visualising direction in improvisatory collaborations

On the far left we have familiar territory of pre-determining the course of interaction — this is certainly common in music: playing precisely to sheet music at the baton of a conductor (in some languages, literally "director"), composers putting in specific instructions, including precise metronome markings, recordings following a click track. On the far right we have some aleatoric music or perhaps pure soundscapes: birdsong being presumably oblivious to flowing streams and rustling leaves. These parameters provide certainty on one end, where being contrived is an asset or even a necessity, and spontaneity on the other, where capriciousness is a virtue.

We find ourselves in the middle. Interplay reminds us that there is indeed the spontaneity of play; meanwhile, interdisciplinary efforts suggest to us that there is discipline. Even in improvisation there is a sense of intention, especially in responding to another person: do I play to the camera? Do I imitate a brushstroke? When responding quickly to impulses of others within a performative setting, the premeditated nature of intention can give way to intuition — the common parlance

of being "in the moment". The final two "in"s were proposed by a member of the audience, Danial Nawfal, who wrote: "Influence here, in this space, did seem to carry the implication of something more directive in force, a subtle shaping of the painter's response based on specific melodies and movements." This in turn "established a sense of reassurance, a cohesiveness in which both artists seemed to be voicing a common message." Contrastingly, "inspiration in collaborative settings differs from influence in that it allows a less prescriptive, more open-ended prompt for creativity. Where influence might have elicited in a particular direction the response of the painter, the musician's gestures and facial expressions sparked interpretations that allowed him to bring in unique layers into the work. These visual cues reduced uncertainty and created an atmosphere in which each artist could trust his message was both shared and understood."

Within the larger arena of determining the very nature of the collaboration, we felt that there were certainly tangible outcomes (recordings, videos, exhibitions, paintings), as well as what could be generally seen as "experiences" — not just the interactions or the process in which we were engaged in one particular moment, but the effect of a three-day production, or, more broadly, the three-year engagement.

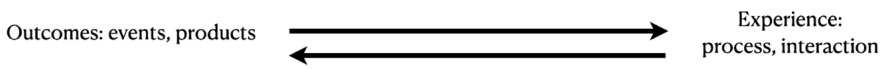


Figure 9: Interlinked nature of outcomes and experiences

Putting this all together provides us a framework for understanding the various experiences that are "in play" with our collaborative experimentation. One important factor to note, particularly in the first of our diagrams, is that we can dance along the spectrum of direction and spontaneity, and that a performance as a whole can include elements of both.

This can be visually displayed in the following diagram, indicating how different elements are in play — the further from the centre, the more prominent the effect of one element. This one, representing Episode 3, indicates that there was a small degree of premeditated direction, and a more prominent role of spontaneity. One can argue that this is a summative approach to a performance as a whole, while at any one moment the lines and dots — and the shape it produces — evolves. This model is based on whisky tasting wheels; the newcomer sees the shape as abstract, while the veteran finds more meaning in the shape, armed with memories of past experiences. The same exists, we argue, for interdisciplinary experiments, and therefore why a visual model may be communicatively effective.

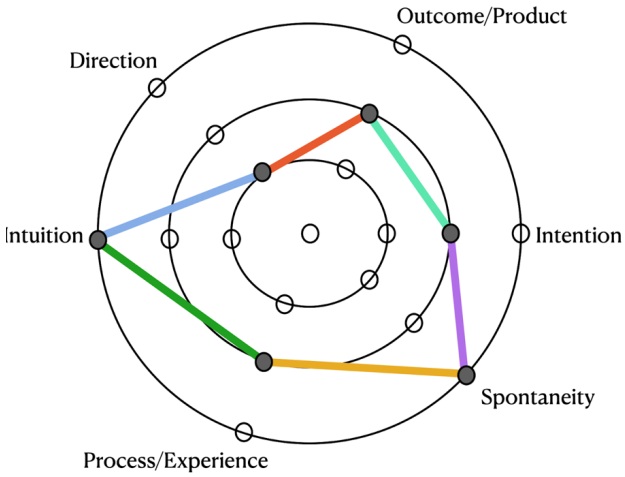


Figure 10: Model for improvisatory interdisciplinary collaborations

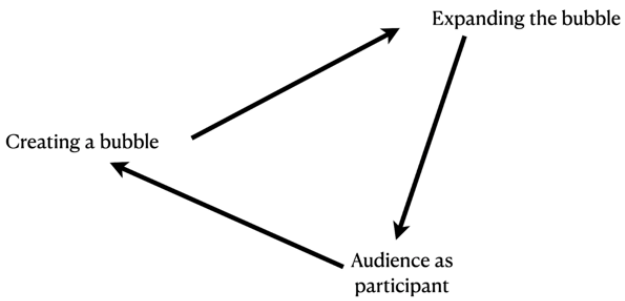


Figure 11: Evolving levels of interaction and interplay

Finally, another set of parameters to consider is how the performative nature plays a role, as seen below. The painter has the smallest bubble — by default, her art form is done in isolation. Expanding the bubble for her now encases a musician, then a videographer, then another musician. For musicians, the original bubble may be larger, at least with another performer, and in many cases, with videography. The expansion is to include interaction with another art form — here, the visual art of painting.

The further inclusion of an audience, even when not directly interactive, creates a new participant, and has the pull of the performative nature — not just the adrenaline of a live performance that all musicians experience, but the complication of doing this within a purely improvised setting, and dealing with the earlier interplay of moving along the spectrum of intention and intuition. The effect of the audience can push one unintentionally towards being more contrived, to present to the audience patterns of logic and order. The newest member of our team decided to intentionally not follow the other musician at times, in order to prevent the predictable — in not following the fellow musician in moving closer to the painting, as well as in not picking up two triangles that were brought in for contrasting sonic effect. One could say, then, that she created a new bubble, within the wider one.

We end this discussion by returning to our earlier description of whether this is experimental collaboration or a collaborative experiment. In the spirit of our circular model, we can say that it is both, and it is in that adventure and growth from one episode to the next that we play, with discipline, in The Garden of Sight, Sound, and Surprise.

References

Burke, R. & Onsman, A. (2017) Perspectives on Artistic Research in Music, Maryland: Lexington Books.

Crispin, D. *'Artistic Research as a Process of Unfolding'*, Norwegian Academy of Music, 3 (2019) https://www.researchcatalogue.net/view/503395/503396

Guler, A. and Ross, V., *"Exploring Musical Intersections in Visual Arts: Visualising Electroacoustic Sounds via A/r/tographic Inquiry"*, Musical Intersections in Practice 2021, http://cimacc.org/musical-intersections-in-practice-2021/ (pages 49-58).

Jerónimo, M. et al. *"AffectiveWall: An intermedia instrument for affective generation of music and paintings through gestural expressivity"* https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395143161273/resumo.pdf

McDonnell, M. *"Visual Music"* eContact! 15:4, Canadian Electroacoustic Community, 2014. https://www.econtact.ca/15_4/mcdonnell_visualmusic.html

Nelson, R. (2013) *Practice as Research in the Arts*, New York: Palgrave Macmillan.

Nikolaj Hess, *"Transformative Reflections"*, Rhythmic Music Conservatory, Copenhagen, 2023. https://www.researchcatalogue.net/view/882976/2089352

PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices
https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal
Vol. 5 No.2 ISSN (Online): 2821-9279

THE WONDERFUL MISHMASH OF CENTRAL JAVANESE DANCE AND MUSIC

Alex Dea[1]

[1] Independent Researcher, Ethnomusicologist

Corresponding author:
Alex Dea
badjra@gmail.com

Received : 18 November 2024
Revised : 6 January 2025
Accepted : 17 January 2025
Published : 28 January 2025

Citation :
Dea, Alex. (2025). THE WONDERFUL MISHMASH OF CENTRAL JAVANESE DANCE AND MUSIC. *PULSE: Journal for Music and Interdisciplinary Practices*, 5(2), 105-130. https://so18.tci-thaijo.org/index.php/pulsejournal/article/view/vol5no2_6/alexdea

Abstract

By 2010, I had been studying Javanese classical music and performing arts fulltime since 1992 (with two years of Ph D research in 1976-77).

I found a plethora of European, Chinese and Muslim costumes, music, objects, and word play in delightful and confounding mixture of elements which seemed arbitrary.

So, I presented my observations as “mishmash”—completely with tongue-in-cheek—with full respect that underlying is something serious.

Here, in 2024, I find that things change but the foundations remain.

I still do not understand how and why the Javanese easily accept, use, and combine elements in their arts. It doesn’t match my way of doing or creating music or art, but I love it, and am certain their creativity is strong and flexible as ever.
I hope my observations can give some insight about a different way of doing.

Keywords: Intercultural Creativity, Cultural Appropriation, Southeast Asian Performing Arts, Tradition and Modernity in Arts, Javanese Classical Music

Introduction

I am someone who is always interested in the longitudinal view of things, taking time to observe over long periods of time, to see if things are what I thought, and to see if things have changed, and how that affects my view of things.

In 2010, I wrote about my observations of what appeared to be a 'mishmash' of unconnected events, aspects, or cultural elements that seemed to lack cohesion. My thesis was that within this mishmash of Javanese culture lay an underlying sense and intention.

I noted ambiguities present in the interactions of Chinese, Muslim, and European influences. I observed how the Javanese exhibit a versatile and flexible approach to incorporating outside cultural elements, and wondered if it represented exaggerated appropriation for flash and general effect. These elements were everywhere including in the malleability of language.

Now, in 2024, a considerable time since 2010, given the rapid pace of the 21st century—I wish to revisit my findings from that year.[1]

For instance, back in 2010, there was much wordplay with the word 'De'. I no longer find much of that in 2024, but I observe that Western music has expanded in the Yogyakarta Palace, which now often hosts Yogyakarta Royal Orchestra concerts, recently featuring a Puccini repertoire.

[1] This revised article was originally presented at Asia Pacific International Dance, APIDC 2011 Conference, Kuala Lumpur, September 2011, and subsequently published as "Dancing Mosaic: Issues on Dance Hybridity" Cultural Centre University of Malaya & National Department for Culture and Arts, Ministry of Information Communication and Culture, Malaysia.

Certainly, there have been many changes in society, economy, and culture in Southeast Asia over the past 15 years. The artists now in their 30s were barely young adults back then. Their views and reflections are different now. They have moved beyond Facebook, racing through Instagram and TikTok.

I invite you to reflect on my observations from 2010. Many of the elements I noted remain active today, reaffirming that the creativity, agility, and inventiveness of Javanese artists are as vibrant as ever, if not more so. I have included images to enhance and celebrate the wonder of this eclectic mishmash.

MY FIRST VIEW

In the early 1970s, the Yogyakarta Palace resumed its dance rehearsals after a hiatus of many years. When I arrived in Yogyakarta (also known as Jogja or Jogjakarta) in 1976, I could only delight in the stories recounted by Bapak Sastrapustaka, a leading abdi dalem (palace courtier), about the wonders of three days and nights of continuous wayang wong (opera/dance) performances.

Not only were there splendid costumes and mythic characters performed by the most renowned and skilled dancers, but what most titillated me was what Bapak Sastrapustaka called the 'Big Bird.' He described a dancer dressed as a full-body Garuda, a mythic bird with large eyes, a beak, feathers, and, most impressively, wings that could flap. Atop this 'Big Bird,' a warrior dancer would sit and engage in battle.

It was only after the palace performances were revived, and I spent more time there in the 1990s, that I finally saw the 'Big Bird'—in fact, there were two. It was a magnificent sight. Two warrior women, each perched atop their own large bird, circled one another. They dismounted to continue their battle on foot until the end or until they remounted and exited. I learned that the warrior women were Kelaswara and Andaninggar. Kelaswara was adorned in traditional Javanese attire, topped with a feathered crown.

Figure 1 Two women warriors riding two Big Birds - 1994

The other figure, Andaninggar, was dressed in Chinese costume (Figure 2), which sparked my inquiry into the characters' identities, their possible region of origin in China, and their place within the context of President Suharto's New Order (1966–1998), a period when Chinese culture, language, publications, and all associations with China were banned in Indonesia.

Figure 2 Comparing Chinese costume on the left with Javanese costume on the right

Subsequently, I discovered more Chinese dancers. In 1998, after many years, the Bedhaya Sinom was reconstructed. (The Bedhaya is a central element of the Jogja Palace's dance repertoire, symbolising the king's mystic power.) In this reconstruction, the 'Chinese' woman reappeared, but this time without the large bird, and there were three of them! More recently, in 2011, during another dance reconstruction, the Serimpi[2] Tejo featured two of its four dancers dressed similarly to those in the Bedhaya Sinom.

In the other palace city of Surakarta (also known as Solo), at the Mangkunegaran Palace, there are two related dances featuring Chinese characters. In the Serimpi Muncar[3], two of the four dancers are depicted as Chinese. In the Putri Cina, the performance consists of only two dancers: one dressed in Javanese costume and the other in Chinese attire.

It turns out that Serimpi Muncar was brought to this palace from the Jogja Palace when the Prince Mangkunegara VII took as queen, Ratu Timur, a daughter from the Jogja palace. What is intriguing however, is that the costumes of the Chinese dancers in Solo are not exactly the same as those in Jogja.

The Chinese costumes in Jogja are likely from Central Asia, while those in Solo resemble Chinese Han attire (Figure 3-5), as seen often in Indonesian TV series and films from China or Hong Kong.[4] Since the Surakarta dances originate from Jogja, why are the costumes stylistically different? Beyond the question of these costume variations, why are there Chinese characters in the first place? Some dancers in Jogja have told me that these dances are part of the Amir Hamza stories.

[2] Serimpi is a royal dance genre closely related to bedhaya but with only four dancers.
[3] In a photo annotated by the famous batik designer and documenter Iwan Tirtaamidjaya, what appears to be a Serimpi Muncar performance in Jogja, danced by a Jogjanese dancer, is labeled 'Putri Cina' (young Chinese girl or lady).
[4] A Chinese ethnomusicologist suggests that the Mangkunegaran costumes resemble those worn by Southwestern Chinese ethnic groups, such as the Miao and Zhuang. On the other hand, the headdresses of the Yogyakarta dancers appear to be influenced by styles from west of China, possibly Persia.

Figure 3 Central Asian costume at the Jogja Palace-1

Figure 4 Central Asian costume at the Jogja Palace-2

Figure 5 Putri Cina at Mangkunegaran Palace

CHINESE CHARACTERS IN ARABIC/PERSIAN STORIES

A closer look at the text sung in Serimpi Tejo reveals a reference to the Tartars, suggesting that these Chinese figures might be from the era of Genghis or Kublai Khan. One of my interviewees mentioned that the name Kublai Khan is well-known in general society. Additionally, the famous Chinese emissary Admiral Cheng Ho (a Muslim) is honored at a Chinese temple in Semarang on the Java coast.
The Hamza stories (Dastan-e Amir Hamza), which originated in Persia, have seen several translations or adaptations in Indonesia, the most renowned being by the Javanese writer Yosodipuro I. If the Chinese costumes depicted are indeed Central Asian or Mongolian, why, then, do the costumes differ in Surakarta? Moreover, why does the Chinese dancer in Surakarta shuffle her feet and bob her head in a distinctly Chinese manner, while in Jogja, the Chinese dancers' movements closely resemble those of their Javanese counterparts? Could it be that the depictions in Surakarta are meant to represent non-Islamic Chinese figures?

In the Javanese Hamza story, the Javanese woman warrior always defeats the Chinese one. Does this symbolize Javanese hegemony over the Chinese? But these Chinese characters are Muslim, so why is the Muslim dancer conquered? Some have suggested that, in the late 1800s, when the Dutch had already established political control over Java, the characters —anyone except the Javanese, with the Chinese being acceptable—may have actually represented the Dutch. In the dance, the Javanese triumph over the Dutch, perhaps as a subtle, secretive form of resistance or joke. If there is an identification, it is not that the Chinese are the enemy. Although politically and economically controlled by the European Dutch, the focus is on strengthening the Javanese identity. The authenticity of the Arabic, Persian, or Chinese elements is not as important. The kings will always be Javanese sovereigns, not subjects of the Europeans. And all the while, the Javanese will laugh when serving dinner and entertainment to the Dutch.

It seems that the Chinese costumes exist because of the Hamza stories, and the Hamza stories exist due to their identification with Islam. Then, a twist occurs when the Chinese characters, in the Javanese mind, transform sardonically into the Dutch—the bitterly accepted colonizers.[5]

Does this answer the question of Chinese dancers in the proud cultural element of bedhaya? Throughout the last centuries of the current Central Javanese dynasties in Jogja and Solo, the Javanese royalty, the Dutch, and the Chinese intermixed socially, politically, and in business. As early as the late 1800s, at a royal wedding featuring special performances by the Chinese community in the Mangkunegaran Palace, a parade was led by Chinese performers. Two clues emerge: 'They marched in the form of a big eagle. Riding [the lead jenggi dancer] was a beautiful lady with light skin' (Sumarsam, 1995, p. 87). Could it be that the big eagle became the big bird in the Yogyakarta wayang wong? Or perhaps it was the other way around? It's clear that the 'beautiful lady' was Chinese, but what's intriguing is the mention of her light skin. Light skin is often considered the ideal of beauty by many Javanese. Most Javanese women are dark-skinned and are referred to as 'manis' (sweet), but the more desirable light-skinned women (whether Javanese or Chinese) are called 'kuning' (yellow). This ties into a gamelan melody called 'ayu kuning,' which features the words 'maya maya,' referring to the blush of pink on white flower petals—symbolizing a beautiful light-skinned lady with blushed cheeks. This connects to a popular gamelan coquettish dance called Gambiyong Pancerono,[6] sometimes referred to as Pacar Cina (Chinese girlfriend), which might reflect the romantic fantasies of Javanese men toward Chinese women.

[5] "The independence of gamelan and European music can also be seen as a reflection of the general colonial experience. This general pattern concerns the nature of the relationship between the colonizer and the colonized: the ruled must recognize the ruler as both ally and enemy." (Sumarsam, 1995, p. 75)

[6] Pancerono in Javanese language is pancer and ana (spelled ono). Pancer is a musical technique where an ostinato note is alternated between the composition's basic melody. "Ana" or ono means "to be". Therefore, since there are several variations of Gambirsawit compositions, this Gambirsawit Pancerono composition is the one with ostinato alternating notes.

EUROPEAN INFLUENCE

Bedhaya Sinom's Chinese costuming is not the only example of the combining of external elements. The Dutch also play a role in this mix. One of the proud symbols of the Jogjanese palace's individuality, showing that they are not second to their Surakartan counterparts, is their own distinct style of dance, theatre, and music.

While the dances between these two palaces[7] may appear the same to outsiders—and possibly to the Javanese common citizen as well—there are subtle but distinct differences. The small differences of just a few centimeters in the height and angle of the arms, the precision of turning, and the timing of movements are all very clear to the cognoscenti – perhaps too subtle for the untrained eye. To emphasize Jogja's uniqueness, the entrances and exits of the Jogja bedhaya[8] are often accompanied by the addition of European military drums (Figure 6), enhancing the gamelan's already martial tempo and sound[9]. Recently, trumpets have been added (Figure 7), and I've been told that in the past, clarinets and violins were also part of the accompaniment.

[7] Actually there are four palaces. There is one high and one lower palace in each of Surakarta and Yogyakarta.

[8] Surakarta also considers bedhaya as a prime power and mystical accoutrement.

[9] The Surakarta bedhaya entrances and exits are by a much more refined, ethereal texture of small gamelan ensemble and male chorus.

Figure 6 Recently, Jogja Palace has added more Western drums

Figure 7 Jogja Palace has added many Western instruments

The titles of these pieces are usually preceded by the word “Mars” (also “Marès”), meaning march. While the drums roll militarily, I am sorry to say that the quality of the trumpets is currently below high school level, with many notes out of tune, and tones cracking. It is known that in the early 1920s, the famous German painter Walter Spies, who was also a musician, trained the Javanese courtiers in Western music. In the main yard of the palace, a gazebo still stands, decorated with colored glass depicting guitars, violins, saxophones, and trumpets (Figure 8-10). Apparently, Spies’s students did not carry his lessons into the future. Nevertheless, the grand mars marches onward. Certainly, to listeners, the palace still holds something special, offering a unique experience that endures beyond its history. The sound is militaristic, unusual, and foreign to Java. As Sumarsam (1995, p. 78) notes, ‘One of the consequences of this rivalry was the different ways each royal house integrated European elements.’

Figure 8 Gazebo at the Jogja Palace

Figure 9 Gazebo at the Jogja Palace - details-1

Figure 10 Gazebo at the Jogja Palace - details -2

But is it really that simple? Does the military music signal to the Javanese citizens that their king dominates over the Dutch, or does it serve to appease the Dutch, suggesting that these once-irascible Javanese royals have finally embraced European customs, ways, and subordination? Alternatively, could the Dutch be the unsuspecting targets of a subtle yet unmistakably loud joke?

Another example of the competition between the Yogyakarta and Surakarta palaces is the numerous European statues scattered throughout the Surakarta palace (Figure 11-13). Winged cherubs, semi-naked figures, winged women praying, likely Catholic) are depicted in the peripheral areas of the main yard. Some of these figures, wearing diaphanous see-through robes– some topless– are placed not only around the periphery but also directly on the main pendhopo (pavilion), the most sacred and formal public space in the palace. Additionally, similar imagery is found around the adjacent Andrawina guest/dining room, where the glass doors are designed in a European style. Both spaces are resplendent with large crystal chandeliers. Next to these European accoutrements are Chinese ceramic urn-stands here and there, carved stones of Hindu/Buddhist statues, and a Thai hero (possibly a Buddha figure), with his hand in mudra position, placed next to a topless bronze European woman. Once again, much like the Dutch march music, are these statues–symbols of the Javanese king's 'own' identity and power–an ironic appropriation of the colonizer's symbols? The king (and by connection, the Javanese people) appears as the noble owner of the colonizer's power.[10]

[10] In the Surakarta palace, on top of the main big doors entering the palace proper, is a carving symbolizing the palace. In the centerpiece is the well-known kingdom's emblem with sun, moon, and star. Radiating from that are weaponry including cutlasses, swords, and kris: three of Javanese and three of European-styled. There are two cannon, one on each side. Although cannon may have come from Europe, the Javanese may have manufactured their own. Notably, there are musical instruments: the European military drum balanced by a Javanese gamelan instrument (too small to be a gong ageng – the big gong, but either a kempul or bonang.) Atop the whole array is a crown – seemingly European! Does this carving mean that the Javanese kings encompass the European/Dutch power? Does the crown mean that even though it is European, the Javanese is wearing it as their own; the king showing it that the enemy's head is "owned"? Or is the balance of European symbols an obeisance (seemingly) to the colonizer?

Figure 11 Western statue during Surakarta Palace ceremony

Figure 12 Chinese urn at Surakarta Palace

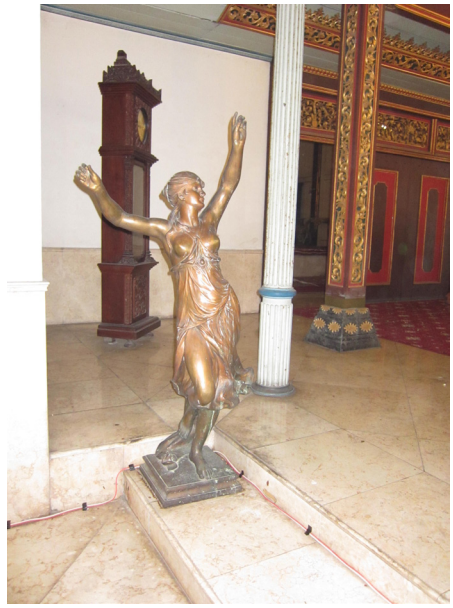


Figure 13 European statute at Surakarta Palace

USE WHATEVER YOU CAN

So far, I have focused on the Chinese costumes and European music, looking at them as something from 'the past', allowing for a safe distance to conjecture about someone else's art. But what about the mishmash apparently in today's popular culture? I am often pleasantly teased by the combinations of costumes. A few years ago, on TV, there was a show of popular music. I can't quite remember whether it was Western or Indonesian music, but the dozen or more dancers pranced about in American Indian face makeup, dark bronzed bodies, feather headdresses and colorful loin cloths. Moccasins were de rigueur. The dancers resembled a tribe from the Lone Ranger's sidekick, Tonto. For an annual New Year bash, the Amanjiwo hotel—a luxury resort in the 'Aman' chain, where it's proudly noted that Lady Di once stayed—hosted several synchronized percussion groups as entertainment for its diners. These men, scantily clad in loincloths, performed dances that seemed to evoke images of 'primitive' cultures or perhaps asli (authentic or original), set near the famous Borobudur, the world's largest Buddhist stupa. Again, more aggressively, American Indian face makeup. Full feather headdresses in evidence. But. It turns out – they say – not American but Dayak, an Indonesian non-Islamic ethnic group from Kalimantan and Borneo, all the while calling their percussion Islamic. Other types of costumed performers strut in parades too. Surely, one of my favorites is marching groups in military formations wearing European military uniforms, with shakos or various Javanese headdresses, but shined up in sequins and colorful satin (Figure 14-15); these young women in alluring makeup.

Figure 14 Women in military costumes-1

Figure 15 Women in military costumes-2

COSTUMING IS BIG

We may expect all kinds of fantasy costumes in kethoprak, a popular folk opera/ theatre, full of comedic scenes, romance, and exotic stories suggesting the Middle East or Egypt. The characters wore satin, colorful baggy pants and blazingly sequined sleeveless vests. Each costume was in a different shade—blush blue, creamy green, or hot pink—and topped with oversized, matching turbans. It was, after all, a comedy romance. (Note that turbans are not ordinary headdresses in Java.)"
However, I am confused when a family photo of the very serious sunatan, a boy's coming of age circumcision, shows the two cousins' ceremonial costumes to be in traditional batik kain, a traditional skirt as may be expected since it is Javanese, but dressed in black velvet jackets with beaded fringe – the same jackets worn by the classical women's dancers of the Yogyakarta palace. Are the boys wearing women clothing, or are the women wearing something martial, suggesting male power? Most strikingly are the cousins wearing black velvet turbans, not quite as large but the same as the kethoprak. Is this turban pointing to Arabia, taking on the importance and authenticity by identification with the roots of Islam?[11]

My confusion continues over Javanese and Islamic clothing. During a whole-day wedding ceremony, a woman who I know in the wedding party wore modest down-to-ankle clothing in the current Islamic "acceptable" style with a jilbab (head covering) during the morning. However, in the evening, she wore a traditional tight Javanese batik kain (skirt) with the traditional kebaya (a lace skin-tight blouse usually exposing some cleavage). As if to conciliate Java and Islam, her kebaya was unusually high buttoned to the neck. But, below the neck-level collar was a diamond-shaped cut plunging precipitously down an expanse of cleavage.

[11] In the museum in the Yogyakarta palace, there is a photo of king HB-9 during his circumcision ceremony wearing the same type of turban.

AN INTERPOLATION WHICH MAY HELP

There is an amazing amount of tantalizing and delicious evidence that in Java, everything and anything can be used. Because Javanese language is highly flexible, ambiguous, and humorous, examining word usage may provide insights into the Chinese-inspired costumes of dancers and the use of European elements with gamelan music.

Recently, the trend has been to add the prefix D, often with an apostrophe, even when the following word does not start with a vowel (similar to usage in French). In Jogja, for instance, there is a D' Cokro Hotel. However, the use of 'De' without the apostrophe remains common. An example is the De Djava restaurant, where the spelling 'Djava' evokes a sense of nostalgia for the old way of writing 'Java.'. And just in case, there is also the De' Solo restaurant, combining 'De' with an apostrophe. One of my favourites is Pasta de Waraku,[12] a restaurant with an Italian and French-inspired name that offers Japanese cuisine—not just noodles, but a variety of dishes.

I wonder if Javanese customers even know if De originates from French. Perhaps it's enough that 'De' conveys a sense of refinement, an air of sophistication tinged with a vague sense of something forgotten—not a nostalgia for their own past,[13] but for a distant time or place, or perhaps even future aspirations, inspired by the current improvements in the Indonesian economy and the emergence of a rising middle class. This reflects acceptance, if not assimilation, of something out of nowhere. Historically, there is no significant French presence in Java. This incorporation of French elements represents a form of modernization—through a French lens.

[12] Waraku is a Japanese word meaning peace and harmony. This restaurant chain Waraku Holdings Pte Ltd is based in Singapore although there is Waraku Japan Co. Ltd on the organization chart. This company's vision of "...bringing authentic Japanese cuisine from Kyoto prefecture in Japan ..." doesn't necessarily mean that the company comes from Kyoto!

[13] Such as the oft used old spelling of Tempo Doeloe, and not the current Dulu, meaning Times Ago.

There are many facets to the flexibility of the Javanese language, starting with the Javanese script itself. Although now rarely used, it still appears on street signs and tourist signage in Java. Unlike other alphabets that follow a linear order, the Javanese script is arranged to tell a story. The story 'hana caraka, data sawala, padha jayanya, maga bathangan'was once widely known and is now still taught to children during brief lessons as a device to learn the alphabet.

With over 300 years of Dutch rule and the introduction of Latinisation, the spelling of Javanese letters underwent changes. The Dutch were meticulous in distinguishing between the dental and reflexive 'd' sounds, using a regular 'd' and a 'd' with a dot underneath. The same applied to the dental and reflexive 't.' But as the printing technology advanced, rendering those special markings became more challenging. As a result, the dot under the letters was replaced with an 'h' added after the letter to indicate the reflexive sounds. For instance, a shadow master is spelled dhalang. Over time, the 'h' was often dropped in print, possibly due to publishing simplifications or editorial oversight, resulting in spellings like dalang and bedaya.. However, this has not caused confusion. Native speakers are familiar with the language and intuitively understand which word is intended, correctly pronouncing the reflexive sound even when only the dental form is printed.

Before Indonesian Independence, the Dutch spelled the modern Indonesian 'u' as 'oe,' so the word 'dulu' was written as 'doeloe.' There is a restaurant with modern glass decor, offering a menu that features traditional Indonesian and Chinese dishes like noodles, fried rice, and local shaved ice sweets. Alongside these, 'modern' options like banana splits, sundaes, and frappuccinos are also available. The name of the restaurant is Roemah Mirota. Mirota is a famous Chinese family whose businesses are bakery, food, clothing, and batik goods. Roemah is the old-fashioned spelling of rumah meaning "house". So, this is the Mirota House. Fair enough. But why is the spelling in the old Dutch "oe" while the current Indonesian spelling is rumah?

It is to give customers the feeling that this restaurant still touches on the "good old days" (which probably never existed for most Indonesians), ensuring customers that the food is dependable and not too modern.[14] But the prize is on the menu. To ensure that the food is not just any old food, their offerings are titled as Roemi This or Roemi That: Roemi noodles, Roemi fried rice and so on. Roemi is a word made up of Roemah and Mirota, but somehow sounds and seems like a real word. As more foreign words were introduced in the last twenty or so years, words like photocopy were Indonesianized into fotokopi or foto kopi. Kopi means coffee, so perhaps some stores began to spell it foto copy. But a "c" in Indonesian is sounded equivalently to "ch" in English. Therefore, a photocopy could be pronounced a foto chopi. But it is not! People know which way to read and speak.

Probably the height of word flexibility is the government's own inviting and legitimizing new words which may (or not) be close to or resemble "real" words. Puskesmas is a paste-up of syllables for Pusat Kesehatan Masyarakat, Public Health Center. For words made only of initials, a recent one reminding drivers to only turn left on the green light is called APILL, Alat Peraturan Ikut Lalu Lintas[15]. It could be Alat Polisi Ikut Lalu Lintas. No one, not even taxi drivers who roam the roads everywhere and anytime, know exactly the acronym's derivation or meaning. But everyone knows that they better beware not to turn left on a red light.[16] When asked where these new words come from, a friend said orang pintar, smart people. The ability to make up words is respected.

Public word HUT, Hari Ulang Tahun (day of repeated year, meaning birthday) has been replaced with Ultah, Ulang Tahun. A Javanese friend notices wryly that the replacement may be because HUT is too short, suggesting that someone may be short-lived whereas Ultah has a longer spelling, therefore suggesting something (more) eternal.

[14] Many of my older Javanese friends are afraid to try new foods.
[15] Lalu Lintas means traffic. Alat means tool. Peraturan means rules. Polisi means police.
[16] In Jogja (and most of Indonesia), drivers are notorious for driving wherever and whenever they wish.

Well-known but probably not government words are WIL and PIL, Wanita Idaman Lain, and Pria Idaman Lain: Woman Desirable Another and Man Desirable Another, meaning the lover woman or man in an extra-marital affair. Usually, WIL and PIL are mentioned jokingly or sardonically.

Smart and humor go together or in parallel with the general society's enjoyment of made-up words. "Nasgithel" is tea which is especially delicious: paNas, leGi, kenThel meaning hot, sweet, thick. Not enough to have just one word, there is also a resequenced Ginasthel, leGi, paNas, kenThel, and an extended Ginaspethel meaning leGi, paNas, sePet, kenThel meaning sweet, hot, dryly tart, and thick. These words are usually said with a smiling knowing wink.
"Èmbèr" is a pail or bucket, but everyone was going around saying everything "èmbèr", meaning Sure! Of Course! What Else? Coming from "memang benar" meaning "certainly correct" or "memang begitu" meaning "surely like that". Always said with a smile and a laugh.

Besides this wonderful mixture of word creation, some of which are readily understood, I wonder that the same initial-word can have two different derivations and meanings. BBM generally means petrol or gasoline. But in a recent public scandal where someone was accused or proved of guilt, BBM means the text messages sent via a Blackberry.[17]

The love of pun, mlèsèd (slipping), and jokes helps people lighten up their travails. After the eruption of Merapi Volcano near Jogja where hundreds of people died, most of those whose homes were destroyed moved into government-built refugee quickly-built wooden houses. Although the government clearly stated that there would be no aid for those living within the danger perimeter, one village nearest to the top of the Merapi chose to return and rebuild their homes. These resilient

[17] Bakar is burning. Bahan is something. Minyak is oil. For the other BBM: BB is Blackberry. M is message (English word!)

hardy people are enterprising. Because local tourists came in busloads to see the disaster, this village created a gate and started an entrance fee. Inside, a rough stage was set for local performances. A makeshift restaurant sold food. The menu included Nasi Goreng Vulkanik (Volcanic Fried Rice), Nasi Goreng Kendit (Fried Rice of Persons Who Escape Danger), and Soto Awan Panas (White Volcanic Cloud Chicken Soup). While they are joking about their plight, they are also either thumbing their noses at – or giving respect – to the universe. Just for an extra hit, they added to the menu list, Tante and Pakté which are normal words meaning Auntie and Older Uncle. What they really mean is a plèsèdan (a slip) for tanpa telor (without egg in the noodle) or pakai telor (with egg).

Word-play in Java shows agility and easy acceptance of something outside of the norm. This word-play is one example that outright and outrageous hybridity is pervasive and natural. Note that it is not the blame nor praise for any one culture or time either.[18] It just happens.

SO, WHAT ABOUT THIS JAVANESE MISHMASH?

A brief glance at long human history reveals a period in the late 19th and early 20th centuries marked by heightened Orientalism and an interest in non-European dance in the West. For example, in France, there were practitioners of Japanese, Javanese, Indian, Cambodian, Latin American, American Indian, African and other dances. Notable dancers included Uday Shankar, Ram Gopal, and La Argentina (who inspired Ohno Kazuo the Japanese Butoh pioneer).

However, this fascination with the exotic was not one-sided. Many western dancers also performed non-western styles. Matahari (née Margaretha Zelle) is the

[18] James Clifford in "Routes" notes "My approach to museums – and to all sites of cultural performance and display – questions those visions of global, transnational, or postmodern culture which assume a singular and homogenizing process. "Question" here suggests a genuine uncertainty, an ambiguity sustained."

most well-known, but there were many others including Ragini Devi, born Esther Sherman in Michigan USA, and Nadja, born Beatrice Wanger in California. One of the most well-known today is Ruth St. Denis (née Ruth Dennis). She created her first non-western dance inspired by an Egyptian goddess featured in a cigarette advertisement.

Is there a difference between the incorporation of non-Javanese Chinese and European elements into the sacred bedhaya repertoire and Ruth St. Denis's later Indian dance and costuming? St. Denis was not trying to reproduce Indian dance but was working with its inspiration and essence, using external elements to access something deeper–her own mystical muse (Rossen, 2010). Are Javanese choreographers and dancers, past or present, approaching this differently?[19]
I have been discussing classical Javanese dance, but my fascination with this wonderful mishmash also extends to contemporary and modern choreographers. It all forms part of the whole. After all, in Central Java, nearly all dancers who dare to innovate with something new and contemporary are primarily trained in classical dance.

As the evidence of St. Denis' success in that there was a generation (or more) of dancers who sprung from her work into what became "modern dance", I am supremely confident in speculating that the Javanese future with whatever generated non-Javanese elements they use will (eventually) produce something interesting and enduring, and most importantly, they will have fun – sometimes with a hidden relaxed humor. Although the palaces' older bedhaya have already proved themselves, current experimental dance in Jogja and Solo is still struggling. However, while not all of the recent or contemporary experimental dances hold interest, there is sufficient and positive evidence that such as the Bedhaya Hagoromo[20]

[19] For whatever reason there may be for incorporating the "other's" elements, it is interesting to note a difference. Ruth St. Denis came to Indian dance movement, costuming, and concepts from the outside while the Javanese bedhaya comes from within, drawing on external influences. While St. Denis was seeking her own center of dance, the bedhaya was already rooted in the center.
[20] By the well-known and popular cross-gender dancer Didik Nini Thowok in Yogyakarta.

(which integrates with the well-known Japanese noh piece) and Bedhaya Layar Cheng Ho[21] (the story of the mentioned Chinese Muslim emissary) which mixes with high levels of non-Javanese elements are on the right track.[22]

Perhaps it is not so important that most Javanese dancers do not know some detail as simple as that Jayarengga, the main character in the Hamza story, might actually be the Prophet Muhammad's uncle. Likewise, it may not be important that one of the best dance drummers does not know that Pacar Cina is another name for the Pancerono dance (Hartono, personal communication 2011). The Javanese choreographers and composers whom I know have a different attitude and approach. Fidelity to accurate historical facts or truth in precise details is not of paramount importance.[23] The evidence is that their creations which incorporated Chinese costume or European march music continue to hold interest in the repertoire and style. After many years and performances, this cannot be considered superficial elements although it may have started that way.

Where the march music of the sacred bedhaya may or not have been a paean to the Dutch masters, the easy assimilation of non-Javanese music also suggests flexibility and acceptance of something new or different. The Westminster bells in the classical-styled Ladrang Westminster (or also spelled Westmester) melody is clearly understood by all – sometimes with a solo cadenza of the ticking of a clock with a cuckoo's warble. This humorous interjection sits well with the bell melody which itself could be a tickle of a joke. Whether it started as a joke when a European ballroom dance melody was incorporated into the repertoire of the sacred sekatèn gamelan celebrating Muhammad the Prophet's birthday, certainly the musicians now always have a chortle of pleasure. I do not think they are laughing

[21] By Bambang Besur Suryono, one of the top classical dancers (and a primary dancer of the modern choreographer Sardono) in Surakarta.
[22] Recently, on November 2, 2024, after its premiere 24 years ago, Bedhaya Hagoromo was reperformed to great applause and appreciation in Jakarta, to open the Indonesian Dance Festival's 32nd year.
[23] In the Surakarta palace and outside, a Manipuri dance is performed. A different paper is needed to discern how close (other than the name and some vague borrowing) this dance relates to Manipuri, one of India's recognized classical dances from the state of Manipur

at Islam or Muhammad's birthday. They are just a normally good-humored lot. What is clear is that the Javanese artists are resilient, and full of creativity, agility, and invention. Whether something is original or borrowed is not of primary importance to their creations. Whatever is used is subsumed by what they feel in their heart. It is perasaan: feeling and intuition. The creative impulse and emphasis is not on the Apollonian, but on the Dionysian. The Javanese artistic temperament and history proves their independent originality.

Along the way, the use of details such as colored ostrich feathers fitted into the classical serimpi headdress which might show off that the king has something which no one has – possibly given as tribute (or advertised at least to the Javanese populace) by the Dutch – or the use of pistols instead of the Javanese kris (dagger) in the bedhaya or serimpi showing power and possibly reminding the Dutch that Java had high-tech weaponry too, may symbolize or represent to the Javanese public the king's identity of his sovereignty from the Dutch. At the same time, there may be a secret joke that the Dutch had better be careful that the pistols are not pointed towards them. The Javanese artistic temperament and history shows that they are no one's colonized. They will be no one's second fiddle.

References

Banes, S. (1977, 1978, 1979,1987). *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.

Boon, J. A. (1991). *Verging on extra-vagance*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Clifford, J. (1997). *Routes:Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.

De Mille, A. (1963). *The Book of the dance.* New York: Golden Press.

Décoret-Ahiha, A (2004). *Les danses exotiques en France 1880-1940*. Pantin: Centre National de la Danse.

Dirks, N. B. (Ed.). (1998). *In near ruins: Cultural theory at the end of the century.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Duncan, I. (1968). *The autobiography of Isadora Duncan: Originally published as "My Life"*. New York: Award Books.

Errington, S. (1998). *The death of authentic primitive art: And other tales of progress.* Berkeley: UC Press.

Jameson, F., & Miyoshi, M. (Eds.). (1998). *The cultures of globalization.* Durham: Duke University Press.

Martin, J. (1946). *The dance: The story of the dance told in pictures and text.* New York: Tudor Publishing Company.

Mloyodidodo, S. (1977). *Gending-Gending Jawa gaya Surakarta, Jilid II*. Surakarta: Akademi Seni Karawitan

Rossen, R. (2010). *Ruth St. Denis & Ted Shawn: Modern dance pioneers.* Dance Teacher. Retrieved from http://www.dance-teacher.com/content/ruth-st-denis-ted-shawn

Rustopo. (2006). *Menjadi Jawa: Orang-orang Cina dan kebudayaan Jawa di Surakarta*, 1895-1998. [No publisher Indicated]. Surakarta, Indonesia.

Shelton, S. (1990). *Ruth St. Denis: A biography of the divine dancer (AmericanStudies Ser., No. 21).* University of Texas.

Sumarsam. (1995). *Gamelan: Cultural interaction and musical development in Central Java.* Chicago: The University of Chicago Press.

Biographies

Nay Win Htun

Singer, Music Teacher, Poet, and Songwriter, Born: 22nd September 1973, Htun Htun began his music career as a singer in 2000 and became a music teacher at Gitameit Music Institute in 2004 after studying under its founder, Professor Kit Young. He teaches singing, music theory, sight-singing, and choir, while also organising annual youth music camps in rural areas like Myint Kyi Na and Mogok since 2005. As a songwriter, he contributed to the movie The Only Mom and the Thai TV series From Kyauk Phaya to Ayeyarwaddy. In 2019, he trained headmasters from the Ministry of Education and managed a music-teaching program in Yangon primary schools.

Htun Htun also writes poems for government educational texts and develops music and poetry curricula for Dhamma schools, focusing on Buddhist education for children. His music articles, reflecting his studies and experiences, have been published in Irrawaddy Journal.

Ne Myo Aung

Ne Myo Aung, a Myanmar Sandaya player and Fulbright recipient with an MA in Ethnomusicology from the University of Washington, currently serves as Dean of Gitameit Music Institute in Yangon. Hailing from Tamu in Sagaing Division, he began piano studies in 2003 with U Moe Naing, U Thet Oo, and Kit Young.

Ne Myo Aung has coordinated the digitization of Burmese 78 rpm records through a grant from the American Embassy and serves as the Myanmar representative for Thailand's annual C-ASEAN music festival. As an arranger and composer, he has adapted Burmese music for various ensembles.

From 2016 to 2018, he facilitated an exchange Teaching Artist Program with the University of Washington's School of Music. In 2020, alongside Kit Young, he led a collaborative project between Gitameit and SUNY New Paltz, USA, exploring Nat spirit worship and tolerance, funded by the Asian Cultural Council.

Kit Young

Kit Young, a pianist and educator, has explored diverse musical traditions across Southeast Asia. As a child in Bangkok, she studied the Thai ranat and saw-u at Silpakorn University. Since 1987, she has specialised in the Burmese sandaya, interpreting traditional Burmese music on the piano. From 1992 to 2012, she lived in Thailand, Malaysia, Burma, and China, teaching at Thai universities and founding the Lanna Chamber Music Festival in Chiang Mai. In 2003, she co-founded Gitameit Music Center, a community music school with campuses in Yangon and Mandalay. Young's collaborations include recordings like TRI with Nora-ath Chanklum and Akhanee Kita with Nop Sotthibhandu. She also worked with Wu Na, a gu qin virtuoso, on numerous concerts in China. Her theatrical compositions, such as Sandaya: Burmese Lessons, have been performed internationally. Young holds advanced degrees in piano performance from Bennington College, the New England Conservatory, and other institutions.

Pusit Suwanmanee

Pusit Suwanmanee holds a Bachelor of Music in Performance from the Faculty of Music, Silpakorn University, and a Master's degree in Creative Music. He has been a member of the Thai Youth Orchestra, Bangkok Symphony Orchestra, and Thailand Philharmonic Orchestra. Pusit was invited to attend the International Music Academic Conference in Chicago, Illinois, USA, and has produced numerous creative works in music. Recently, he received a scholarship from Songkhla Rajabhat University to present his creative works at the European Arts Academic Conference in London, England. Currently, Pusit serves as the Chairman of the Western Music Department in the Faculty of Fine Arts at Songkhla Rajabhat University and is the Manager of the Songkhla Philharmonic Orchestra, "In Memory of General Prem Tinsulanonda." He is also pursuing a doctorate in music at Chulalongkorn University.

Nithi Rujikajorndej

Nithi Rujikajorndej, a Bangkok-based percussionist born in 1998, developed an early interest in percussion instruments. He began his studies at Suankularb Wittayalai Nonthaburi School under the guidance of Mr. Montien Kunviseth and Mr. Phitsanu Yudee. As an orchestral musician, Nithi has performed with many prominent ensembles in Thailand, including the Thailand Philharmonic Orchestra, Royal Bangkok Symphony Orchestra, Bangkok Metropolitan Orchestra (where he served as Principal Timpanist), and the Maitai Orchestra. Currently, Nithi is a member of the Bangkok Bach Players, Million Wind Philharmonic, and Time Soul Percussion Group. In addition to performing, Nithi is passionate about teaching. He is a part-time instructor at Suankularb Wittayalai Nonthaburi School and serves as an Assistant Teacher at Chulalongkorn University.

Sahaphat Aksornteang

Sahaphat Aksornteang holds a Bachelor's Degree in Western Music from Songkhla Rajabhat University and a Master's Degree in Music Education from the College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University. He has received training in Speech Level Singing (SLS) under Kru Nammon and Mr. Tim Johnson at Mifa Music School (Hat Yai Branch) and further vocal technique training under Kru Jay Witawat Weerayano, Managing Director and Master Teacher at Grammy Vocal Studio. Additionally, he is certified in early childhood music education under an international curriculum. Notable achievements include performing royal compositions in the presence of King Rama X of Thailand and serving as a guest lecturer for the Yala Municipality Youth Orchestra. Currently, he is a Lecturer in the Bachelor of Music Program in Western Music at the Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University.

Atipon Anukool

Atipon Anukool holds a Bachelor's Degree in Western Music from Songkhla Rajabhat University and a Master of Arts from the College of Music, Mahidol University. He is a Lecturer in the Bachelor of Music Program in Western Music at the Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University. His teaching publications include Theory of Music and Arranging for Chamber Orchestra and Orchestra

Andrew Filmer

Andrew Filmer is an associate professor at the Institute of Music at UCSI University, and a Senior Fellow of the Higher Education Academy of the United Kingdom. He performs frequently as a violist, narrator, orchestra conductor and concerto soloist, and combines his artistic activities with his academic endeavours. He has performed

and presented at five International Viola Congresses and his research has been presented twice at the University of Cambridge, where he was a scholar-in-residence in early 2023. Outside of classical music, he was a member of the New Zealand jazz band The Troubles, whose inaugural recording was released by Rattle Records. He holds a PhD from the University of Otago, and a MMus from Indiana University.

Pei Ann Yeoh

Pei Ann Yeoh is a musician from Kuala Lumpur, Malaysia. She has received degrees from Queensland Conservatorium (Australia), Royal Birmingham Conservatoire (UK), and a doctorate from King's College London. As a leader and ensemble member, she has released albums on FMR Records (UK), Sluchaj (Poland), and Boomslang Records (Austria). She was a One Beat fellow in 2023 as part of a residency by Found Sound Nation and U.S. State Department. In 2024, she was the finalist for the British Council Study UK Alumni Award in the 'Culture and Creativity' category. She is an Associate of King's College London and currently a senior lecturer at the College of Creative Arts, Universiti Teknologi MARA (UiTM).

Maslisa Zainuddin

Lisa Zainuddin is a Senior Lecturer with the Department for Art, Design & Media at the School of Arts, Sunway University by day, and is a designer and maker by night, and every other weekend. Heritage preservation through visual communication and functional art are one and the same in her mind. Lisa strives for the pursuit of sustainable design through adaptive reuse by making, remaking, creating, and recreating all things beautiful from unwanted objects.

Firdaus Mohd

Mohd Firdaus bin Mohd Anuar, SFHEA, is a lecturer in the Department of Art, Design, and Media at Sunway University and a graphic and multimedia designer whose expertise extends into film, television, and design education. Since 2021, he has collaborated with Andrew Filmer and Lisa Zainuddin, contributing to the development and evolution of interdisciplinary work involving music and the visual arts. With a deep interest in AI, design education, music, architecture, and interactive installations, Firdaus leverages experimental storytelling to explore complex narratives and innovative creative expressions.

Thatchatham Silsupan

Thatchatham Silsupan is a composer and sound artist/research based in Chiang Mai, Thailand. His main artistic research focuses on sounds that exist outside the conventional sonic paradigm of beauty. Recently, he has become interested in the notion of decentralized and lateral practices in new music and sonic art within the Southeast Asian region. Currently, Thatchatham is leading a sound and time-based media lab and an Assistant Professor at the Department of Media Arts and Design, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University. He holds a Ph.D. in music from the University of California at Berkeley.

Alex Dea

Alex Dea, an American-born Chinese ethnomusicologist, specialises in Javanese gamelan music and avant-garde composition. He earned his Ph.D. in Ethnomusicology from Wesleyan University, studying with luminaries La Monte Young, Terry Riley, and Robert Ashley, and trained in Hindustani vocal music under Pandit Pran Nath. As a member of Young's Theatre of Eternal Music, Dea served as the first tuning assistant for The Well-Tuned Piano.

Since 1992, Dea has lived in Java, Indonesia, studying under renowned pre-Independence masters like Cokro Wasitodiningrat and Bu Bei Mardusari. As an ethnographer-performer, he has documented over 1,000 hours of video and is uniquely recognised as the only non-Javanese regularly singing in the Surakarta Palace, holding the title K.R.A.T. Candradiningrat.

Blending traditional and avant-garde methods, Dea creates intercultural works and has collaborated with artists such as Didik Nini Thowok and Ramli Ibrahim. His works, including Angst Angel: Returns, explore harmonic overtones and imagined histories.

Author Guidelines

Language

Pulse publishes papers in English and Thai.

Length

Articles should be between 3,500 and 4,000 words excluding endnotes and bibliography, or 15 to 20 pages.

Supporting Media

We stronlgy encourage authors to take advantage of Pulse's online format by incorporating audio recordings, videos, and images in their papers.

When submitting your manuscript, you should upload pictures directly to the journal's server. Each picture must be uploaded separately and clearly labelled. For larger format files (audio & video), we recommend providing links to streamable locations such as Soundcloud, Vimeo or YouTube. (those links will be embedded within the text for the online version of the journal)

To ensure the proper placement of media within your paper, please name each file according to the order in which it appears. For example, "figure 1," "audio sample 1," etc. The manuscript should include captions that clearly indicate the proper placement of these files.

Note that tables, unlike other forms of media, should be embedded directly in your manuscript.

Please note that you must obtain written permission to use any media that does not belong to you, unless it is in the public domain.
All media that is not yours must be properly attributed. Please see Copyright Hub for more information.

Captions

Captions for all tables, pictures, video and audio links must be provided.

For example: "Audio recording 1. A seven-note scale used in Thai classical music played by the author on the saw duang."

Abstract

Papers must include an abstract of 150-300 words.

Language Use

Italicize transliterations of all foreign words (*ex. saw duang*)

In English papers, please write the names of specific music genres and instruments in both the local and English or Thai alphabet the first time. Thereafter, use the English or Thai transliteration only (For example: "The saw duang (ซอด้วง) is a two-stringed instrument with a clear, high sound. In a traditional Thai string ensemble, the saw duang player leads.")

Quotations

Quotations that are shorter than five lines should appear in double quotation marks within the main body of the text.

Quotations that are longer than five lines should be blocked and appear without quotation marks. The entire block quote should be indented 0.5 inches and be the same size as the main text.

Citation Style: Chicago Manual of Style 17th Edition.

Please footnotes. See the Chicago Manual of Style website for more information.

The submission has not been previously published, nor is it before another journal for consideration.

Review Guidelines

The quality and assessment of Pulse: Journal for Music and Interdisciplinary is determined through a double-blind peer review, ensuring that the anonymity of both the author(s) and reviewers is maintained during the evaluation process.

1. The process of reviewing the submitted article is divided into three parts as aspects:

• **Quality and Format:** The editorial board will initially consider the article's quality and format of the article.

• **Contents:** The peer reviewers will assess the correctness of the language used and the content presentation of the content, including the references and bibliography. They will evaluate whether the content benefits the academic community.

• **Ethics:** The peer reviewers will assess the article's qualification by examining whether it is plagiartism-free and adheres to research ethics that respect human, animal, environmental right, the ecosystem, and copyrights.

2. The peer reviewer is encouraged to freely express specific suggestions to improve any part of the article and specify and recommend these improvements clearly.

3. If the peer reviewers would like to provide feedback to the author(s) beyond what is indicated in the assessment form, please write this feedback in the "additional comments" section attached to this form.

4. Once the assessment has been finalised, kindly return the documents to the editorial team through your Thaijo account.

5. The editorial team will gather and consolidate the feedback and suggestions provided by the peer reviewers and then communicate the collective information to the author(s).

6. If the peer reviewers encounter any issues or have questions about evaluating the article, please contact the editorial team at 0 2447 8597 ext. 3401 or pulse@pgvim.ac.th.

Quotations

Quotations that are shorter than five lines should appear in double quotation marks within the main body of the text.

Quotations that are longer than five lines should be blocked and appear without quotation marks. The entire block quote should be indented 0.5 inches and be the same size as the main text.

Citation Style: Chicago Manual of Style 17th Edition.

Please footnotes. See the Chicago Manual of Style website for more information.

The submission has not been previously published, nor is it before another journal for consideration (or an explanation has been provided in Comments)

Call for Papers

Pulse welcomes your manuscripts.
We are always open for submissions and publish two times per year:
Issue 1: February - July,
Issue 2: August - January

Submissions can be made in English or Thai. We publish work related to any area of musical scholarship, including but not limited to musicology, composition, performance, pedagogy, music cognition, and interdisciplinary arts.

For more information, including submission guidelines and details of our peer review process, please visit www.pulse.pgvim.ac.th

Princess Galyani Vadhana Institute of Music

2010, Arun Amarin36, Bang Yi Khan
Bang Phlat Bangkok, Thailand 10700

www.pgvim.ac.th