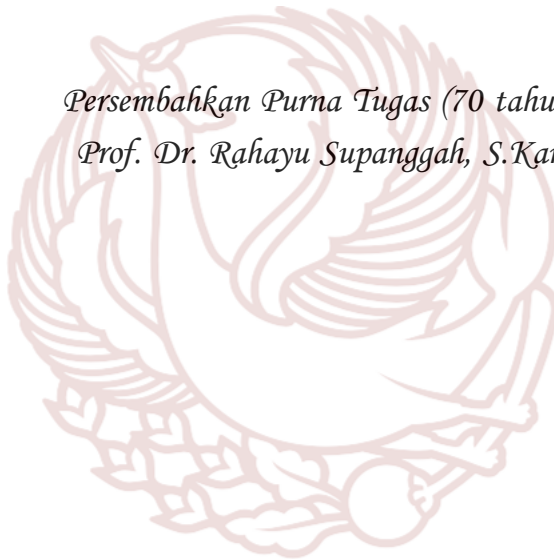


PISUNGSUNG

BUNGA RAMPAI

Persembahkan Purna Tugas (70 tahun)

Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar.



**Penerbit:
ISI PRESS**

PISUNGSUNG

BUNGA RAMPAI

*Mangayubagya Purna Tugas
Prof. Dr. Rahayu Supanggah S.Kar.*

*Masa pengabdian sebagai ASN
(dari ASKI hingga ISI Surakarta) selama 43 tahun
01 Maret 1976 s.d. 31 Agustus 2019)*

ISI Press bekerja sama dengan Pascasarjana
Institut Seni Indonesia Surakarta

All rights reserved

©2019, Hak Cipta dilindungi Undang-Undang.

Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau
memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa
izin tertulis dari penulis.

Sanksi pelanggaran pasal 72 Undang-undang Hak Cipta (UU No. 19 Tahun 2002)

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksudkan dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana diumumkan dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

PISUNGSUNG

BUNGA RAMPAI

Cetakan I, 2019. ISI Press

xiv+ 186 Halaman

Ukuran: 15,5 X 23 cm

Penulis

Peni Candra Rini

Rustopo

Bambang Sunarto

Rustopo

Sugeng Nugroho

Soetarno

Sri Rochana Widyastutieningrum

I Nyoman Sukerna

Bondet Wrahatnala

Wisnu Mintargo

Editor

Rustopo

Desain Cover

Nur Rokhim

Layout

Nila Aryawati

ISBN:

978-602-5573-52-1

Anggota APPTI

No: 003.043.1.05.2018

Penerbit

ISI Press

Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Kertingan, Jebres,

Surakarta 57126

Telp (0271) 647658, Fax. (0271) 646175

PENGANTAR EDITOR

Buku ini berisi artikel-artikel yang dipersembahkan kepada Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar., untuk memperingati ulang tahunnya yang ke-70 yang jatuh pada 29 Agustus 2019 yang lalu, sekaligus menandai masa purna tugasnya sebagai Guru Besar pada Jurusan Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Surakarta. Artikel-artikel ini (ada satu karya komposisi gending dan tujuh artikel) dipersembahkan oleh para kolega yang juga mantan mahasiswa Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar., dengan topik yang beragam tetapi dalam tema yang sama, yaitu tentang pengkajian dan penciptaan seni pertunjukan.

Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar., adalah Guru Besar keempat di ISI Surakarta yang harus purna tugas karena usia. Beliau memulai pendidikan kesenian di Konservatori Karawitan Indonesia (KOKAR) di Surakarta, kemudian kuliah di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta dan lulus pendadaran sebagai Seniman Karawitan (S.Kar) pada tahun 1978. Akan tetapi kariernya sebagai pendidik sudah dimulai sejak tahun 1975, yaitu sejak beliau diangkat menjadi CPNS golongan II/b di ASKI Surakarta, dengan tugas sebagai asisten dosen di Jurusan Karawitan. Selain mengajar di ASKI Surakarta, beliau juga pernah menjadi guru di Konservatori Karawitan Indonesia (KOKAR) di Surakarta. Pada tahun 1980 beliau menempuh studi lanjut S2 bidang Etnologi di Universitas Paris VII, dan lulus pada tahun 1983. Kemudian dilanjutkan studi S3 di universitas yang sama, dan lulus pada tahun 1985.

Selain mengajar di KOKAR dan ASKI Surakarta, beliau juga pernah bertugas mengajar kesenian, khususnya gamelan, di beberapa sekolah, perguruan tinggi, dan lembaga swasta di luar negeri seperti di: Canberra, Perancis, Geneva, Belanda, Cambridge University di Inggris, San Diego State University di Amerika, dan lain-lainnya.

Selama bertugas sebagai seorang dosen di ASKI, STSI, dan ISI Surakarta, pengabdianya tidak hanya terbatas pada bidang akademik, penelitian, dan pengabdian kepada masyarakat. Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar sepanjang tugasnya sebagai PNS juga pernah menempati posisi-posisi strategis sebagai pejabat, di antaranya: Ketua Seksi Karawitan Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) (1974 -1977); Ketua Jurusan Karawitan STSI Surakarta (1974 -1981 dan 1986-1987); Kepala Studio Karawitan ASKI Surakarta (1985-1986); Pembantu Ketua I (Bidang Akademik) STSI Surakarta (1987-1991); Ketua STSI Surakarta (1998-2002); dan Direktur Pascasarjana STSI Surakarta (2002- ...)

Artikel-artikel dalam buku ini ditulis sebagai *pisungsung* yang dipersembahkan kepada Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar. atas dedikasinya terhadap ISI Surakarta sejak lembaga ini masih bertatus sebagai Akademi, yaitu Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta. Meskipun jumlah artikelnya tidak banyak, tetapi isinya mengandung wawasan yang luas. Untuk itu, editor buku ini, sekaligus mewakili Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar., mengucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada para penulis. Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada Direktur Pascasarjana ISI Surakarta beserta staf yang memfasilitasi penerbitan buku ini.

Sebagai penutup disampaikan sebuah harapan, semoga hadirnya buku ini selain sebagai *pisungsung* yang dipersembahkan sebagai kado ulang tahun Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar., yang ke-70, juga akan memberi manfaat yang sangat berharga bagi pengembangan ilmu dan seni pertunjukan kita. Selamat Ulang Tahun ke-70 Prof, semoga selalu dianugerahi kesehatan dalam umur yang panjang.

Surakarta, September 2019

Rustopo

DAFTAR ISI

PENGANTAR EDITOR	iv
DAFTAR ISI	vi
 PISUNGSUNG, Bunga Rampai	
❖ Rustopo	viii
 Ati Sadu, Wujud Sungkem Marang Sang Ati	
❖ Peni Candra Rini	1
 Profesor Doktor Rahayu Supanggah, Anak Desa Yang Menjadi Komponis Dunia	
❖ Rustopo	9
 Dasar Pengetahuan dalam Studi Penciptaan Seni	
❖ Bambang Sunarto	28
 Karya Seni 'Baru' Yang Bernuansa Etnik (Lokal) dan Berdaya Jangkau Global	
❖ Rustopo	56
 <i>Garap: Dari 'Konsep' Menjadi 'Teori' (Sebuah Pemikiran Akademis Rahayu Supanggah)</i>	
❖ Sugeng Nugroho	69
 Seni Pewayangan Dari Perspektif Etika Jawa	
❖ Soetarno	81
 Peran Pendidikan Tari Jawa Dalam Pembentukan Karakter dan Budi Pekerti Luhur	
❖ Sri Rochana Widyastutieningrum	99
 Instrumentasi dan Fungsi Gamelan Jegog Bali	
❖ I Nyoman Sukerna	111

Organologi Instrumen <i>Trebang</i> dalam Kesenian Kentrung di Jepara	
❖ Bondet Wrahatnala	148
Dangdut Musik Pan Indonesia	
❖ Wisnu Mintargo	166
SENERAI PARA PENULIS	178



PISUNGSUNG

Bunga Rampai

Oleh: Rustopo (editor)

Pisungsung merupakan kosakata Bahasa Jawa (*ngoko*), yang dalam Bausastra Jawa (Poerwadarminta, 1939) dimaknai sebagai *patwèwèh (marang dhèdhuwuran) minangka tandhaning pakurmatan* [persembahan (kepada atasan atau orang yang dihormati) sebagai tanda penghormatan]. Kata ini dipakai sebagai judul buku ini, karena memang maksudnya seperti yang tersurat dalam Bausastra Jawa di atas, yaitu bahwa buku ini dibuat khusus sebagai persembahan kepada tokoh yang sangat dihormati, yaitu Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar. Judul *Pisungsung* ini memang tidak ada hubungan secara substansial dengan tujuh artikel/tulisan dalam buku ini. Tulisan-tulisan yang dimuat dalam buku ini, oleh para penulisnya dimaksudkan sebagai *Pisungsung* kepada Sang Mahaguru, yang telah mendidik, memintarkan, dan membimbing mereka menjadi insan berilmu seni yang terhormat dan bermartabat.

Buku ini dibuka dengan *pisungsung* dari Peni Candra Rini berupa komposisi gending yang diberi judul “*Ati Sadu, Wujud Sungkem Marang Sang Ati*”. Komposisi gending susunan Peni ini mengungkapkan penghormatan dia terhadap Sang Yogi (Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar.), yang berdarma menjadi seniman dan ilmuwan sebagai laku ibadahnya. Peni menghayati perilaku Sang Yogi sebagai perilaku seorang sufi, yang memperlakukan gamelan dan karawitan Jawa sebagai jalan ibadahnya. Kehidupannya menyatu, *manunggal*, lebur menjadi satu dengan gamelan. Sehingga menjadi bias mana yang Rahayu Supanggah, dan mana yang karawitan itu sendiri. Gending ini berbentuk “*ketawang gending*”, yang diawali dengan “*pathetan*” kemudian “*buka*” dan masuk ke inti gending dalam bentuk *lagon bedhayan*.

Pisungsung yang kedua adalah dari Prof. Dr. Rustopo berupa biografi singkat Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar. yang bertajuk “Profesor Doktor Rahayu Supanggah Anak Desa Yang Menjadi Komponis Dunia”. Tulisan ini sedikit bercerita tentang riwayat hidup Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar. Selebihnya adalah menyampaikan data karya-karya beliau, baik karya tulis maupun karya seni.

Pisungsung yang ketiga adalah dari Dr. Bambang Sunarto berupa artikel dengan tajuk: “Dasar Pengetahuan dalam Studi Penciptaan Seni”. Sunarto menjelaskan, bahwa studi penciptaan seni ditopang oleh tiga pilar eksistensi, yaitu: aktivitas, metode, dan pengetahuan. Pengetahuan dalam studi penciptaan seni ada yang bersifat praktis, ada yang produktif, dan ada yang teoretis, yang dapat diarahkan pada pemahaman terhadap objek-objek tertentu. Studi penciptaan seni untuk objek-objek tertentu memerlukan konsep-konsep yang saling berhubungan secara logis, dan didukung oleh model penalaran yang bervariasi, yang isinya meliputi: keyakinan, kehendak berkarya, konsep, metode penerapan konsep, dan karya seni. Penguasaan atas penalaran merupakan masalah penting dalam pengembangan *adeg-adeg* penciptaan karya seni.

Pisungsung yang keempat, masih nyambung dengan tulisan Dr. Bambang Sunarto, adalah dari Prof. Dr. Rustopo lagi, berupa artikel yang berisi gagasan atau konsep penciptaan karya seni yang bertajuk: “Karya Seni ‘Baru’ Yang Bernuansa Etnik (Lokal) dan Berdaya Jangkau Global”. Rustopo menjelaskan bahwa kekayaan seni-budaya bangsa kita yang tak ternilai harganya belum sepenuhnya diberdayakan dan dimanfaatkan untuk kepentingan bangsa yang berwawasan nasional dan dunia. Itu sangat beralasan seiring dengan adanya dorongan semangat ‘baru’ abad ke-21 dari bangsa-bangsa Timur (seperti Jepang, China, Taiwan) yang menggeser pusat orientasi kebudayaan dari Barat ke Timur. Maka, sebagai bangsa Timur, kita semestinya juga tergerak untuk bersama dalam semangat ‘baru’ itu, yaitu gerakan untuk berkarya seni yang bernuansa etnik Nusantara dan berdaya jangkau global. Gerakan berkarya seni baru ini

adalah suatu keniscayaan, karena telah dilakukan oleh Prof. Dr. Rahayu Supanggah. Hampir semua karya-karya baru beliau yang sudah mendunia adalah bernuansa lokal (Nusantara). Akan tetapi ke depan, gerakan berkarya seni baru ini perlu dukungan berbagai pihak, antara lain Pemerintah Daerah (Pemda), Kementerian Negara Kebudayaan dan Pariwisata, Direktorat Jenderal Kebudayaan, serta Kementerian Luar Negeri, yang diharapkan dapat mendukung baik secara politis maupun finansial. Selain itu, juga harus diupayakan bekerja sama kemitraan dengan yayasan-yayasan atau lembaga-lembaga internasional yang mau membantu upaya penguatan (pelestarian dan pengembangan) seni-budaya etnik.

Pisungsung yang kelima adalah dari Dr. Sugeng Nugroho berupa artikel berjudul “GARAP: Dari ‘Konsep’ Menjadi ‘Teori’ (Sebuah Pemikiran Akademis Rahayu Supanggah)”. Artikel ini merepresantasikan pandangan penulisnya, bahwa Prof. Dr. Rahayu Supanggah itu tidak saja seorang seniman maestro, tetapi juga ilmuwan atau teoritikus di bidang seni. Teori *GARAP* yang dirumuskan Prof. Dr. Rahayu Supanggah sangat khas; tidak seperti teori-reori yang diciptakan oleh ilmuwan-ilmuwan Barat, maupun Asia lainnya seperti dari India, China, maupun Jepang, yang umumnya memperlakukan seni Nusantara sebagai objek, dimana seni dipandang dari perspektif ilmu lain seperti histori, sosiologi, antropologi, ekonomi, dan sebagainya. Oleh karena itu, apa yang sudah dilakukan oleh Prof. Dr. Rahayu Supanggah sebaiknya dilanjutkan, yaitu memposisikan seni Nusantara sebagai subjek kajian. Subjek kajiannya bersumber dari pengalaman empirik para empu seni di setiap daerah dan lingkungan sosial-budaya yang berbeda-beda. Oleh karena itu bangunan estetika seni yang ditemukan tidak dapat distandarisasikan karena didasarkan atas konsep emik yang berbeda. Dalam ilmu pengetahuan (*science*) yang dicari adalah kebenaran (*correctness*), tetapi di dalam disiplin seni tidak ada ukuran ‘benar’ atau ‘salah’, yang ada adalah ‘mantap’ dan ‘tidak mantap’, ‘ekspresif’ dan ‘tidak ekspresif’, ‘pantas’ dan ‘tidak pantas’ (*appropriateness*).

Pisungsung yang keenam dari Prof. Dr. Soetarno, berupa artikel tentang seni pewayangan dengan judul “Seni Pewayangan Dari Perspektif Etika Jawa”. Seni pewayangan atau pertunjukan wayang kulit bagi masyarakat Jawa telah diperlakukan untuk beraneka ragam fungsi. Selain sebagai sarana untuk hiburan, juga difungsikan sebagai sarana untuk pendidikan, informasi, propaganda, apresiasi estetis, dan sebagai acuan untuk nilai kebijaksanaan hidup. Sebuah pertunjukan wayang kulit tidak hanya mengandung nilai luhur seperti yang diajarkan oleh sistem etika Barat, tetapi juga mengandung nilai kearifan lokal dari budaya Jawa. Nilai budaya Jawa ini dapat diamati dalam banyak cerita yang dibawakan oleh dalang. Seni pewayangan, memiliki dua dimensi, yaitu dimensi spiritual kreatif dan dimensi sosial. Dimensi spiritual kreatif berhubungan dengan ekspresi dari ide-ide penting dan pandangan hidup. Dimensi sosial berhubungan dengan fungsinya dalam masyarakat, seperti untuk hiburan, ekonomi, informasi, dan politik. Dalam kenyataannya seni pewayangan tetap hidup sampai sekarang, karena merupakan bagian integral dari kehidupan masyarakat Jawa, yang multifungsi, dan menjadi sumber dari nilai-nilai hidup penting yang digunakan sebagai pedoman hidup bagi masyarakat serta warga negara Indonesia.

Pisungsung yang ketujuh dari Prof. Dr. Sri Rochana Widayastutieningrum berupa artikel dengan judul “Peran Pendidikan Tari Jawa Dalam Pembentukan Karakter dan Budi Pekerti Luhur”. Tari tradisi Jawa yang tumbuh dan berkembang di masyarakat Indonesia sekarang, bersumber dari keraton, yaitu keraton-keraton Surakarta dan Yogyakarta. Dulu, pada zaman kerajaan, pendidikan tari Jawa diberikan kepada putera-puteri raja dan keluarga bangsawan dalam rangka untuk memperhalus perilaku dan kehalusan budi pekerti. Ketika tari tradisi Jawa ini menyebar luas ke luar lingkungan keraton, masyarakat antusias mempelajarinya agar dapat menari dengan baik. Bahkan pada tahun 1950-an pemerintah mulai mendirikan beberapa lembaga pendidikan seni formal di Yogyakarta dan Surakarta, yang setara dengan jenjang pendidikan menengah dan perguruan tinggi. Tujuan

penyelenggaraan pendidikan seni formal tersebut, baik yang tersurat maupun yang tersirat, adalah untuk melestarikan dan mengembangkan seni tradisi Jawa yang berasal dari keraton, termasuk tari. Jadi, baik di lembaga-lembaga pendidikan formal maupun non-formal (seperti sanggar-sanggar), tidak pernah ada kurikulum atau strategi pembelajaran yang khusus untuk mengarahkan pendidikan tari sebagai sarana pembentukan karakter dan budi pekerti yang luhur. Padahal menurut Sri Rochana, pendidikan dan penghayatan tari Jawa dapat menjadi sarana pembentukan karakter dan budi pekerti yang luhur, dan dapat menjadi identitas budaya dan jati diri masyarakat. Juga dapat berimbas pada penguatan seni tradisi dan sekaligus penguatan budaya bangsa, yang berguna untuk menangkal atau memfilter pengaruh negatif dari budaya-budaya asing. Intinya, pendidikan atau pembelajaran tari tradisi Jawa dapat diarahkan untuk membentuk karakter dan budi pekerti yang baik, untuk menciptakan keharmonisan kehidupan bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara, karena di dalamnya terkandung nilai-nilai luhur.

Pisungsung yang kedelapan dari Dr. I Nyoman Sukerna berupa artikel bertajuk “Instrumentasi dan Fungsi Gamelan Jegog Bali”. Dalam artikel ini Sukerna memperkenalkan ensambel gamelan Jegog yang khas dari Kabupaten Jembrana. Kehidupannya tidak statis. Instrumentasi gamelan Jegog yang pada awal bilahnya terbuat dari bahan kayu dengan resonator bambu, sekarang bilahnya dibuat dari bahan bambu. Demikian juga cacah instrument yang mula-mula terdiri dari 3 buah *barangan*, 3 buah *kancilan*, 2 buah *undir*, dan 1 buah *jegogan*, sekarang dilengkapi dengan 3 buah *suwir* dan 2 buah *celuluk*; bahkan juga *kendang*, *cengceng*, *suling*, dan *tawa-tawa* bila digunakan untuk mengiringi tari. Fungsinya dalam masyarakat juga mengalami perkembangan. Pada awalnya Gamelan Jegog disajikan sebagai sarana mengumpulkan warga masyarakat dalam rangka melakukan kegiatan *nyucuk*, yaitu membuat atap rumah dari ijuk, sekarang telah berkembang untuk mengiringi pencak silat, dan tari-tarian.

Pisungsung yang kesembilan dari Dr. Bondet Wrahatnala, berupa artikel yang temanya mirip dengan I Nyoman Sukerna tentang organologi, yang bertajuk “Organologi Instrumen *Trebang* dalam Kesenian Kentrung di Jepara”. Organologi instrumen *trebang* yang dibahas dalam artikelnya adalah *trebang* yang dalam pertunjukan Kentrung di Jepara. *Trebang* adalah alat musik jenis *membranophone*, yang menggunakan selaput tipis sebagai sumber bunyi. Bahan selaput tipis yang digunakan untuk *trebang* Kentrung di Jepara adalah kulit kambing jantan. Pembahasan dalam artikelnya meliputi dua hal, yaitu tentang organologi instrumen *trebang*, dan tentang warna bunyi serta teknik pembunyian. Secara organologis, instrumen *trebang* Kentrung Jepara menggunakan tiga bahan baku, yaitu kayu nangka untuk *wangkisan*; dan plat kuningan dan perunggu untuk *kecrek*. Ada dua buah *trebang* yang digunakan dalam pertunjukan Kentrung, yaitu *trebang pangarep* dan *trebang anut* yang memiliki ukuran berbeda. *Trebang pangarep* memiliki ukuran diameter membran yang lebih kecil dari *trebang anut*, sehingga frekuensi dan warna bunyi yang dihasilkan juga berbeda. Frekuensi bunyi *trebang pangarep* lebih tinggi daripada *trebang anut*, dan warna bunyinya juga berbeda.

Pisungsung yang kesepuluh adalah dari Dr. Wisnu Mintargo berupa artikel yang diberi tajuk “Dangdut Musik Pan Indonesia”. Wisnu Mintargo mulai menjelaskan dari asal-muasal musik Dangdut yang berasal dari musik Melayu. Setelah melalui perjalanan yang panjang dan termarginalkan, muncul Rhoma Irama yang berjuang mengangkat musik Dangdut sebagai musik hiburan yang sejajar dengan musik Pop Indonesia. Langkah yang ditempuh Rhoma Irama antara lain dapat memasukkan aspek da’wah agama Islam dalam karya musiknya. Kalau sekarang musik Dangdut dihargai dan disukai oleh masyarakat penonton Indonesia, maka sesungguhnya merupakan hasil jerih payah Rhoma Irama. Rhoma Irama berhasil mengangkat musik Dangdut dari comberan atau tong sampah menjadi musik yang dihormati dan disegani di dalam negeri maupun di manca Negara.

Demikian intisari isi *PISUNGSUNG* yang dipersembahkan oleh satu komponis dan tujuh penulis di atas, sebagai kado ulang tahun Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar yang ke 70, sekaligus untuk mengantarkan dan *mangayubagya* beliau memasuki masa purna tugasnya. Terima kasih.

Surakarta, September 2019



ATI SADU

Wujud Sungkem Marang Sang Ati

Oleh: Peni Candra Rini

A. Rahayu Supanggah Di Mata Peni Candra Rini

Musik Karawitan telah berhasil merambah ke berbagai belahan dunia. Musik kontenplatif yang mengandung banyak nilai kehidupan itu, kini bukan hanya milik masyarakat Jawa, tetapi sudah menjadi milik masyarakat dunia. Musik yang tumbuh dan matang di dalam tembok kraton, merembes keluar tembok dan merambah di setiap relung kehidupan umat manusia. Banyak seniman empu yang punya andil dalam penyebaran dan pengembangan karawitan di luar tembok kraton, bahkan di luar Indonesia, di antaranya adalah Rahayu Supanggah. Namanya sering disebutkan di berbagai panggung kehormatan; karya-karyanya menggaung bersama keabadian, ikut menjunjung tinggi derajat dan martabat bangsa Indonesia.

Mengenal dan dapat dekat dengan Rahayu Supanggah, terlibat sebagai bagian dari karya-karya komposisinya, adalah sebuah anugerah dalam kehidupan saya. Beliau telah mengajarkan saya banyak hal, salah satunya adalah bahwa eksistensi gamelan bukan sebatas dalam pesta *nggantung gong* dalam tradisi masyarakat Jawa, ataupun sebagai kelengkapan sarana ritual siklus hidup. Akan tetapi gamelan sudah menjadi bagian dari kehidupan manusia; gamelan ibarat nafas yang membuat manusia itu hidup, dalam keadaan dan kondisi apapun.

Rahayu Supanggah, mengenalkan kepada saya cara pandang baru dalam mengelola sebuah pementasan musik. Gamelan yang di kraton diperlakukan sebagai musik agung yang keramat, dan hanya dinikmati oleh kalangan aristokrat saja, di tangan Rahayu Supanggah dikelola sebagai media untuk mengungkapkan cinta bagi siapapun, termasuk untuk orang yang baru saja mengenalnya.

Rahayu Supanggah memberi kebebasan kepada tim musisi pendukungnya untuk melakukan tafsir terhadap desain komposisi yang diciptakannya. Bukan sekedar tafsir garap, juga bukan sekedar bagaimana memainkan setiap alat musik menjadi terasa harmonis. Tetapi lebih dari itu, Supanggah memberikan kesempatan seluas-luasnya untuk mengenal lebih dekat karya-karyanya, melalui perenungan-perenungan yang dalam. Tujuannya adalah agar cinta itu tumbuh di hati kami terlebih dahulu, merasuk dalam setiap hembusan nafas, sehingga apa yang akan kami sajikan, bukan sekedar bahan yang dipahami karena proses hafalan, tetapi merupakan ekspresi perasaan cinta, yang keluar dari hati kami masing-masing. Dan itulah yang membuat karya-karya Supanggah selalu berhasil menjadi karya-karya monumental.

Supanggah lebih nyaman menyebut dirinya sebagai pengrawit, meski beliau adalah seorang guru besar yang umumnya dipanggil dengan sebutan Prof. Hal tersebut diungkapkan dalam bukunya "Dunia Pedalangan di Hati Seorang Pengrawit" yang diterbitkan pada tahun 2011 lalu. Bagi saya, itu adalah sebuah pelajaran tentang kerendahan hati yang perlu diteladani. Dengan kata lain, Supanggah benar-benar sadar, setinggi apapun embel-embel namanya, sebanyak apapun titel akademisnya, ia tidak akan pernah melupakan dunia panggung gamelan, yang telah melahirkannya, dan membuat namanya menjadi besar hingga saat ini.

Mngikuti perjalanan Rahayu Supanggah bagi saya seperti nonton sebuah konser musik klasik, yang membutuhkan sebuah perenungan panjang, untuk dapat menghayati alunan nada yang disajikan. Supanggah telah memberikan sebuah pelajaran hidup, yang memerankan karawitan sebagai guru sekaligus kehidupan. Ia bukan lagi seorang guru besar ilmu karawitan, tetapi ia adalah karawitan itu sendiri. Supanggah mengekspresikan kemarahannya, kekagumannya, rasa cintanya, dan patah hati lewat karawitan.

Supanggah rela kehilangan eksistensi dirinya, untuk melebur menjadi satu dengan apa yang ia cintai. Ia bukan

orang yang membesarkan karawitan, meskipun lewat karya-karyanya karawitan menjadi dikenal di seluruh dunia. Supanggah adalah orang biasa, pengrawit yang telah dibesarkan oleh dunia karawitan. Setidaknya itulah kesan yang saya tangkap selama menjadi cantrik Supanggah dalam belajar mengarungi semesta bunyi bersama kearifan-kearifan hidup seorang Rahayu Supanggah.

Momen purna tugas beliau sebagai seorang pengajar di ISI Surakarta, merupakan momen yang penting bagi kami, anak-anak Rahayu Supanggah. Untuk itu kami merayakan kebebasan Supanggah dari beban akademis yang mungkin sangat berat, dan mengantarkan beliau membangun sebuah pertapaan di ujung pegunungan yang rindang, yang jauh dari hiruk pikuk jalan raya ilmu pengetahuan, dan menikmati ketenangan di masa tuanya.

Sebagai seorang anak yang pernah dibesarkan Supanggah dalam berkarya karawitan, pada kesempatan ini saya ingin mempersembahkan sebuah karya sederhana saya, untuk mengantarkan beliau ke masa purna tugas yang mungkin lebih menyenangkan.

B. Ati Sadu Karya Peni Candra Rini

1. Puisi Ati Sadu Persembahkan Untuk Sang Guru

Ati sadu ati yogi rama
Weninging ludira welas asih kinasih
Karya tangguh mrantasi satuhu sang dwija

Lembah ing manah seba rama
Ati sadu yogi rama
Weninging ludira rasa
Welas asih lan kinasih nenggih
Karya tangguh hamrantasi

Satuhu sang dwija
Lintang lintang kang seba Kurmat marang sang ati
Lembah manah satuhu rama

Welas asih kinasih
Karya tangguh mrantasi satuhu sang dwija

(Hati sang sadu, yogi oh Bapak,
Darahmu bening, mengalir cinta kasih,
Bahumu kuat memikul segala beban, oh Guruku.

Hatiku tertunduk, datang kepadamu.
Wahai bapak berhati sadu,
Dari bening darah rasamu,
Dan cinta kasihmu itu,
Segala beban terpikul ringan,

Oh Sang guru,
Bintang-bintang datang memujamu,
Memuja kerendahan hatimu.

Cinta kasihmu itu,
Memikul segala beban menjadi ringan, oh Bapak)

Rahayu Supanggah adalah seorang guru, sekaligus *yogi* bagi saya. Sebagaimana seseorang yang mengabdikan dirinya pada jalan spiritual, Supanggah merupakan salah seorang yang khusus beribadah dalam jalan kesenian. Tiap-tiap karyanya, adalah darma, sehingga Rahayu Supanggah, lebih nyaman dihargai sebagai seorang seniman, daripada praktisi industri musik yang terbelenggu oleh nominal mata uang. Karena sepanjang pengetahuan saya, upah memang bukan dunia Pak Panggah.

Sikap rendah hati Supanggah, merupakan cerminan dari sikap *wira'i* dalam bahasa arab, atau *wirang'i* dalam bahasa Jawa. Sebagaimana yang terdapat pada Serat Wulang Reh, ciptaan Pakubuwana IV. Yang menulis kaidah dalam memilih seorang guru, dalam pupuh Dhandanggula yakni: *lamun sira anggeguru kaki, amiliha manungsa kang nyata, ingkang becik martabate, sarta kang wruh ing ukum, kang ngibadah lan kang wirangi, sukur entuk wong tapa, ingkang wus amungkur, tan mikir pawewehing liyan, iku pantes sira guwonana kaki, sartane kawruhana* (Jika engkau hendak berguru, pilihlah manusia yang memiliki kejelasan, yang bermartabat baik, dan mengerti akan hukum, yang beribadah, dan bersifat *wara'*

(*Wira'i*), beruntung jika mendapat pertapa, yang rendah hati, tidak memikirkan pemberian orang lain, itu pantas engkau jadikan guru, dan pahamiilah) (Wulangreh Pakubuwana IV).

Wira'i adalah sikap kehati-hatian, untuk menjaga diri, dan hatinya agar tidak melukai siapapun, Pak Panggah adalah kepasrahan, terhadap segala kodrat kehidupannya bersama gamelan. Bagi saya beliau adalah seorang sufi, yang menempuh jalan tasawuf melalui gamelan dan karawitan Jawa, sehingga dalam hidupnya kini telah *manunggal* bersama apa yang dicintainya sepanjang hidup, lebur menjadi satu, melampaui batas, hingga menjadi bias mana Rahayu Supanggah, dan Mana Karawitan itu sendiri.

2. Atisadu, Ketawang Gendhing Kethuk 2 Kerep Laras Pelog Pathet Barang¹

Pathetan A

5.67 7.6765 56 54.323.3 , 5.67 2̇3̇ 6 7 5.6 6

A - ti- sa- du a- ti yo-gi ra- ma

7 i 2̇.3̇ 67.5 2 3 , 3 3 3 3 3 4 2

We -ning ing lu- di- ra we- las a- sih ki- na- sih

7.2 2 23 6 , 7.2 23 7 , 3 3 3 2 23 3.6̇

Kar- ya tang- guh mran-ta- si sa- tu- hu sang dwi- ja

Buka

3 3 2 23 3 67 5 65 (3)

Lem-bah ing ma- nah se- ba ra- ma

¹ Untuk dapat mendengarkan gending ini dapat membuka <https://youtu.be/kn07GxRZLB8>

Bedayan

. 5 7 6

. 7 6 5 3 3 5 6 7 7 . . 2 3 2 [^]7
 . 6 7 5 . 6 7 7 . . 7 2̇3̇ . . 67 7
 A - ti sa- du yo- gi ra- ma

6 5 . 3 2 7 2 3 2 7 6 5 . 6 5 (3)
.6 5 . . 2 7 .2 3 .2 2 35 5 . 3 23 3
 We- ning ing lu- di- ra ra- sa

. . 3 . . 5 6 7 2 4 2 3 6 5 6 [^]7
 4 5 6 7 6 4 2 3 . . 67 7
 We- las a- sih lan ki- na- sih neng- gih

. . 7 2 . 3 2 . 3 2 3 4 2 3 4 (3)
. . . 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ 4̇ 2̇ 3̇ 4̇ 3̇
 Kar- ya tang- guh ha- mran- ta- si

. 4 . 3 . 2 . 7 . 6 . 7 . 6 . [^]5
 2̇ . 7 . 6 . 7 . 6 . 5
 Sa- tu- hu sang dwi- ja

. . 5 . 3 5 6 7 . . 7 . 6 5 7 [^]6
 56 56 56 7 56 57 65 6

Lintang lintang kang seba Kurmat marang sang ati

. . 6 . 2 3 2 7 2 7 6 5 . 2 4 (3)
 56 56 56 7 2 7 6 5 . 42 34 3
 Lembah manah satu-hu ra- ma

Instrumental

5 6 5 3 5 2 3 5 2 2 . 5 2 3 5 6
 2 5 2 3 6 5 3 2 3 5 . 2 3 7 6 (5)

Pathetan B

3 3 3 3 3 4 2

We- las a- sih ki- na- sih

7.2 2 23 6 , 7.2 23 7 , 3 3 3 2 23 3.6,
 Kar- ya tang- guh mran-ta- si sa- tu- hu sang dwi- ja

7.65.653

°

Keterangan Jalannya Sajian :

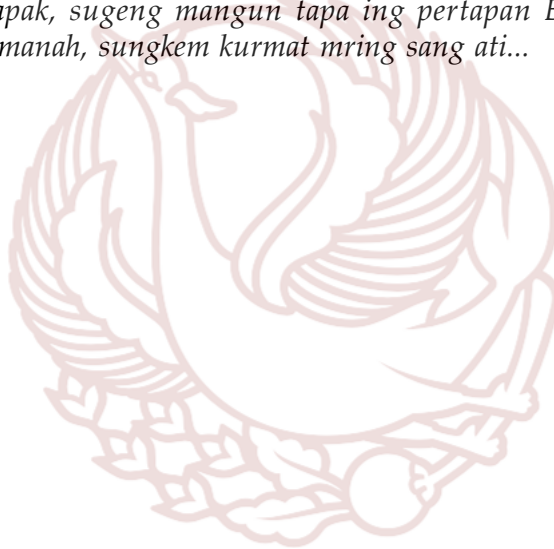
Pathetan A – Buka – Bedayan (1x) – Instrumental (1x) –
 kembali Bedayan (1x) Suwuk – Pathetan B.

Pemilihan bentuk *ketawang gendhing*, dan garap *bedhayan* dalam karya ini, bukan tanpa alasan. Secara etimologi *ketawang* memiliki kata dasar *tawang*, yang berarti langit. Sebagaimana alunan nada-nada dalam karya ini, adalah sebuah upaya untuk melangitkan doa, bagi guru sekaligus bapak saya Rahayu Supanggah. Sedangkan garap *bedhayan*, merujuk kepada kebiasaan Kraton Jawa, dalam setiap momentum kehidupan seorang raja, selalu menampilkan tarian *bedhayan* sebagai sesuatu yang sakral.

Rahayu Supanggah, adalah sosok yang harus saya hormati secara lahir dan batin. Supanggah adalah seorang yang pantas mendapatkan sebuah penghormatan dengan *bedhaya* yang sakral. Momentum ini adalah perayaan siklus

hidup yang tidak pernah terulang kembali seumur hidupnya. Yakni naiknya sebuah siklus hidup, dari seorang guru menjadi seorang *yogi*. Tataran tertinggi bagi perilaku batin, manunggal antara *kawula* dan *Gusti-nya*.

Pengembaraanya dalam dunia musik Jawa, menghantarkan beliau pada tataran makrifat, sebagai sang sadu budi, atau orang yang sudah tidak memiliki sifat kemelekatan terhadap apapun. Karena pada kenyataanya, eksistensi sebagai Rahayu Supanggah, sudah tidak lagi ada, kecuali suara dan bunyi gamelan yang pernah diciptakanya. Supanggah adalah seorang pertapa, yang keheningan jiwanya, disalami dari riuh suara-suara gamelan. *Sugeng napaki wanci pensiun bapak, sugeng mangun tapa ing pertapan Benawa, lembahing manah, sungkem kurmat mring sang ati...*





PROFESOR DOKTOR RAHAYU SUPANGGAH ANAK DESA YANG MENJADI KOMPONIS DUNIA

Oleh: Rustopo

A. Pengantar

Para seniman besar dunia, berasal dari lingkungan keluarga yang bermacam-macam. Akan tetapi bukan merupakan monopoli keluarga dari kelas sosial yang tinggi di pusat-pusat kerajaan atau kota. Ada di antara mereka juga yang berasal dari keluarga buruh atau petani dari desa. Leo Tolstoy (1828-1910), adalah seniman besar yang memang berasal dari keluarga terpandang, keluarga pangeran, tetapi sejak usia 9 tahun telah yatim piatu dan seterusnya diasuh oleh Bibi Tania, salah seorang keluarganya yang tidak begitu dekat.¹ Ludwig van Beethoven (1770-1827), meskipun bukan

¹ Soedarsono, R.M. 2003, "Mengenal Mutiara-Mutiara Budaya, Sekilas Liku-Liku Hidup Mereka." Pidoto dies Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, 1 Maret 2003, hlm.33-34.

dari keluarga pangeran, tetapi ayahnya adalah *priyayi*, seorang *Kapellmeister* di istana Elector of Bonn yang mengajari *clavier* dan biola sejak Beethoven masih berumur 4 tahun.² William Shakespeare (1564-1616), berbeda dengan kedua seniman tersebut, orang tuanya hanyalah seorang buruh yang buta huruf. Pada usia 14 tahun Shakespeare buruh pemotong daging, dan pada usia 17 tahun menjadi tukang gerobag di kota Stratford.³

Kita juga punya seniman-seniman besar (meskipun belum dapat disebut mendunia) seperti Ki Martopangrawit, Ki Nartosabdo, Ki Wasitodiningrat, I Nyoman Mario, dan masih banyak lagi. Ki Martopangrawit (1914-1986), seperti halnya Beethoven, adalah putra dari keluarga *priyayi* atau *abdi dalem*. Ayahnya, Raden Ngabei Wirawiyaga II, adalah seorang *mantri niyaga* Kadipaten bagian *tengen*. Ibunya juga *abdi dalem niyaga* Kasepuhan. Kakek dari pihak ayah, Raden Ngabei Wirawiyaga I, adalah seorang *mantri niyaga* Kadipaten bagian *tengen*. Kakek dari pihak Ibu, Raden Ngabei Poerwopangrawit, adalah seorang *abdi dalem niyaga* Kasepuhan. Akan tetapi nasibnya mirip Leo Tolstoy, pada usia yang ke-4 ayahnya meninggal dan pada usia yang ke-13 tahun Martopangrawit sudah menjadi yatim piatu. Sejak usia 4 tahun Martopangrawit diasuh oleh kakeknya, Poerwopangrawit.⁴

Ki Nartosabdo (1925-1985), putra bungsu (kedelapan) bapak Partotinoyo dan ibu Kencur dari dusun Krangkungan, desa Pandes, kecamatan Wedi, Klaten. Ayahnya adalah seorang pembuat rangka keris, yang trampil memainkan gender dan kendang, serta *nembang*. Berkat ikut ayahnya setiap kali *peyel tanggapan*, sejak masih kanak-kanak Nartosabdo sudah trampil memainkan semua instrumen

² *Ibid.*, hlm. 17-18.

³ *Ibid.*, hlm. 3-4.

⁴ Waridi, 2001, *Martopangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Mahavhira, h. 27-28.

gamelan. Semenjak ayahnya meninggal dunia (1942), Soenarto kabur dari kampung halaman, bergabung dengan *tobong-tobong* ketoprak, dan atau wayang wong yang ia cocoki untuk 'sesuap nasi'. Sampai akhirnya terdampar di wayang wong "Ngesti Pandawa" sejak 1945, dan ditetapkan sebagai pimpinan karawitan wayang wong tersebut pada tahun 1950.

⁵

Ki Wasitodiningrat (1909-) seperti Martopangrawit, berasal dari keluarga *priyayi*. Kakek *canggah*, kakek *buyut*, kakek, dan ayahnya adalah seniman abdi dalem kraton Pakualaman dan Mangkunegaran (khususnya buyut). Ayahnya, Raden Wedana Padmowinangun, adalah *abdi dalem niyaga* Pakualaman. Ibunya penari dan pesinden pada masa pemerintahan Paku Alam V (1878-1900).⁶

Penjelasan tentang asal-usul seniman besar dan atau para empu di atas kiranya cukup untuk memberikan gambaran sekilas, bahwa asal-usul seniman besar itu tidak selalu dari kalangan *priyayi*. Gambaran sekilas di atas tentu tidak dapat dipakai untuk mengatakan bahwa seniman yang berasal dari kalangan *priyayi* lebih banyak ketimbang yang bukan *priyayi*, karena pengambilannya tidak menyeluruh. Gambaran di atas hanya sebagai pengetahuan kita bahwa asal-usul seniman besar itu berasal dari kalangan keluarga yang beragam.

Judul tulisan ini, "Profesor Doktor Rahayu Supanggah Anak Desa Yang Menjadi Komponis Dunia", pada dasarnya adalah profil seorang anak yang dilahirkan di suatu desa, yang dalam perjalanan kareir kesenimanannya menjadi komponis dunia. Penyebutan komponis dunia ini berasal dari penulis yang didasarkan atas aktivitas dan atau jaringan kekaryaan

⁵ Sumanto, 1990, "*Nartosabdo, Kehadirannya dalam Dunia Pedalangan, Sebuah Biografi.*" tesis S-2 program studi Sejarah Universitas Gadjah Mada, 1990, h.21-22.

⁶ Soedarsono, R.M. *Loc-cit.* hlm. 46-47.

dan pertunjukan karya-karya komposisi musiknya di berbagai belahan dunia.⁷ Tulisan ini sekedar memperkenalkan secara sepintas, siapa Profesor Doktor Rahayu Supanggah, dan karya-karya (terutama komposisi musik) yang telah diciptakan, tanpa analisis.

B. Riwayat Hidup Profesor Doktor Rahayu Supanggah, Karya-Karya, dan Pengabdianya

Profesor Dr. Rahayu Supanggah⁸ yang lebih akrab dengan nama Panggah⁹ (Mas Panggah atau Pak Panggah), lahir pada tanggal 29 Agustus 1949 di desa Klego, Kecamatan Simo, Kabupaten Boyolali. Ia adalah anak satu-satunya dari keluarga seniman. Ayahnya, Ki Gondosaroyo adalah seorang *dalang pakeliran wayang kulit purwo*, dan Ibunya, Jami, adalah seorang pemain gender (gamelan) yang mumpuni. Meskipun kedua orang tuanya seniman, dan sejak kecil juga sudah trampil memainkan kendang (gamelan) dan wayang, tetapi

⁷ Mungkin masih ada anak-anak desa lain yang nasibnya seperti ketiga komponis dimaksud, tetapi pada kesempatan ini dibatasi pada ketiga orang tersebut karena ada hubungannya dengan konteks dan maksud tulisan ini diterbitkan, yaitu mengenang 20 tahun meninggalnya Bapak Gendon Humardani.

⁸ Intermezo. Bagi yang belum kenal dengan Pak Panggah, ketika ditulis dengan “R. Supanggah”, banyak yang mengira bahwa “R” itu kependekan dari “Raden”. Karena itu sering dikira bahwa Pak Panggah itu keturunan priyayi keraton. Pada peristiwa lain, ketika ditulis lengkap “Rahayu Supanggah”, banyak orang mengira bahwa beliau seorang perempuan. Karena itu, sering ada surat resmi dengan alamat yang ditulis begini: “Kepada Yth. Ibu Dr. Rahayu Supanggah”. Bukan hanya itu, ketika beliau mengikuti pertemuan atau rapat kerja, tidak jarang panitia penyelenggaranya menyediakan akomodasi, atau penginapan bersama (satu kamar) dengan peserta lain yang Ibu atau perempuan. Tentu saja batal ketika panitia tahu bahwa Rahayu Supanggah yang sesungguhnya adalah seorang laki-laki.

⁹ *Panggah* sesungguhnya adalah kosakata dalam Bahasa Jawa, yang berarti: kokoh; kuat; tidak berubah (<https://kamuslengkap.com/kamus/jawa-indonesia>); dalam bahasa Quran disebut *istiqomah*.

Panggah tidak pernah bercita-cita menjadi seniman. Tahun 1960-an, karena keadaan ekonomi orang tuanya telah membuat Panggah sebagai salah seorang yang kurang beruntung. Ketika harus sekolah di kota (SMP), ia mengabdikan kepada Ki Nyotocarito di Kartasura, dalang kondang saat itu yang masih ada tali hubungan darah dengan keluarga Gondosaroyo. Di sana mental dan fisik Panggah tergembleng dan teruji. Ia harus mengerjakan apa saja.¹⁰ Setelah lulus dari SMP, meskipun cita-citanya tidak menjadi seniman tetapi terpaksa masuk sekolah kesenian, karena pertimbangan biayanya murah. Sekolah kesenian yang dimaksud adalah Konservatori Karawitan Indonesia (Kokar) di Surakarta.

Di Kokar, anak dari desa Klego itu sudah terlihat bahwa kemampuan penalaran (kognisi) dan skilnya (psikomotor) di atas rata-rata teman sesekolahnya. Tahun 1965, ia menjadi orang termuda dan terkecil yang terpilih menjadi rombongan duta seni kepresidenan RI ke negara-negara sahabat waktu itu, yaitu: Korea, Republik Rakyat China (RRC), dan Jepang. Ketika dia dipasang sebagai penabuh kenong, tangannya tidak dapat menjangkau seluruh *pencon* kenong yang jumlahnya sekitar 10 buah. Dan karena itu harus dibuatkan *dingklik* (tempat duduk berkaki pendek setinggi 20 cm) untuk mengganjal pantatnya agar posisi duduknya lebih tinggi, dan dengan demikian tangannya dapat menjangkau seluruh *pencon* kenong. Pikirannya tentang seni sering berbenturan dengan guru-gurunya yang berderajat Empu. Karena itu sering terjadi debat di kelas antara dia dengan gurunya. Eksesnya, nilai ujiannya tidak pernah baik atau bahkan tidak pernah lulus karena tidak sejalan dengan pikiran gurunya, termasuk nilai ujian “Teori Karawitan” yang diampu Sang Empu Martopangrawit.

¹⁰ Tampaknya apa yang pernah dilakukan oleh Pak Panggah pada waktu itu menjadi kenangan yang sangat berharga secara pribadi, karena itu tidak setiap orang dapat memperoleh ceritanya. Kalaupun cerita, biasanya sepenggal-sepenggal sesuai dengan konteks pembicaraan. Antara lain, Pak Panggah pada saat itu pernah bekerja sebagai pengayuh becak, dan pekerjaan-pekerjaan kasar lainnya.

Setelah lulus Kokar, melanjutkan kuliah di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta. Waktu itu kredibilitas ASKI sebagai perguruan tinggi seni belum patut dibanggakan. Supanggah beserta rekan-rekan pengurus dewan mahasiswa lainnya melakukan gerakan untuk menggantikan pimpinan 'sementara' ASKI waktu itu, dan melamar Gendon Humardani agar bersedia menjadi pengganti. Meskipun prosesnya tidak mulus dan berjalan lama, tetapi beberapa tahun kemudian (sekitar 4 tahun), Gendon Humardani baru ditetapkan sebagai Ketua ASKI Surakarta (1974).

Potensi dan sifat dasar Supanggah yang kritis dan progresif bertambah subur ketika kuliah di ASKI Surakarta. Tidak jarang pikirannya berbenturan dan atau bertolak belakang dengan Gendon Humardani, dan hanya dia yang berani dengan lantang menjawab bahkan membantah Gendon Humardani. Tetapi dengan demikian Gendon tidak membencinya melainkan mempercayainya. Karena itu, meskipun ia masih berstatus mahasiswa, tetapi ia selalu menjadi dan dijadikan *leader* atau juga *bumper*, baik oleh pimpinan perguruan tinggi (Gendon Humardani), dosen-dosen, dan teman-temannya. Itu terjadi, karena pemikirannya, kreativitas seninya, yang mula-mula dianggap kontroversi akhirnya terbukti menjadi kebenaran.

Pikirannya makin berkembang dan kaya setelah menjelajahi dunia kesenian dan budaya di 4 (empat) benua, termasuk melanjutkan studi 'etnomusikologi' di jenjang pascasarjana S2 dan S3 di Paris VII, Perancis, hingga meraih gelar DEA (Doktor lulusan Perancis) pada tahun 1985. Sebagai etnomusikolog tampak sekali dalam penelitian musik etnik yang pernah dilakukan di Nusantara dan sesekali di Asia Tenggara, seperti terlihat dalam daftar penelitian berikut ini.

NO	OBJEK PENELITIAN	TAHUN
1.	Musik Bali	1974
2.	Sejarah Lisan Karawitan Zaman PB X, Surakarta	1974
3.	Musik Igorot, Phillippines	1974
4.	Musik Banyumas	1975, 1981, 1987.
5.	Musik Sulawesi Selatan	1990
6.	Musik Banyuwangi	1992
7.	Musik Flores	1993
8.	Musik Dayak Benuaq (Kalimantan Timur)	1994 - 1995
9.	Musik Wayang Banjar (kalimantan Selatan)	1996
10.	Botheakan I	
11.	Botheakan II	

Meskipun bidang keahliannya musik karawitan dan etnomusikologi, tetapi dia tidak mengenakan kacamata kuda. Wawasannya cukup luas tentang dunia seni dan kehidupan sosial-budaya lain, seperti seni rupa, teater, tari, wayang, sastra, serta fenomena kehidupan masa kini. Ini ditunjukkan dalam tulisan-tulisannya yang setiap minggu hadir di halaman pertama koran "Solo Pos", dalam kolom "Lincak" maupun kolom "Rahayu Supanggah" (tahun 1998 – 2000). Berikut ini adalah sebagian karya tulisnya yang dipublikasikan dalam "Solo Pos".

NO	JUDUL	TANGGAL TERBIT
I. Dalam Kolom "Lincak" <i>SOLO POS</i>		
1.	"Rubung-rubung"	20 September 1998
2.	"Gedheg-gedheg"	25 Oktober 1998
3.	"Ngambra-ambra"	6 Desember 1998
4.	"Baju baru"	27 Desember 1998
5.	"Same-same"	24 Januari 1999
6.	"Timur, atau apapun namanya"	11 April 1999
7.	"Loap-laop"	23 Mei 1999
8.	"Isah-isah"	18 Juni 1999
9.	"Kopi tubruk"	5 September 1999
10.	"Nyadran"	28 November 1999

II. Dalam Kolom “Rahayu Supanggah” <i>SOLO POS</i>		
11.	“Membudayakan (kembali) Solo”	2 Pebruari 2000
12.	“Ngebel”	9 Pebruari 2000
13.	“Campur-baur”	16 Pebruari 2000
14.	“Dirga yuswa”	23 Pebruari 2000
15.	“Kentut”	1 Maret 2000
16.	“Demam Panggung”	8 Maret 2000
17.	“Cawu Satu”	15 Maret 2000
18.	“Dunia transportasi, refleksi kerasnya kehidupan”	22 Maret 2000
19.	“Polikultur”	29 Maret 2000
20.	“Bibit, bobot, bebet”	5 April 2000
21.	“Mumpung”	12 April 2000
22.	“G(h)uru”	9 April 2000
23.	“Children Abusement”	26 April 2000
24.	“Pasar Gedhe”	3 Mei 2000
25.	“Taman Sriwedari”	10 Mei 2000

Beliau selalu berpikir ke depan dalam upaya membangun Seni sebagai disiplin (ilmu) agar sejajar dengan ilmu-ilmu lain. Dalam dunia kekarya seni beliau selalu mengajukan konsep-konsep pembaharuan: bentuk baru yang digubah dari bahan-bahan tradisi setempat atau tradisi musik-musik etnik nusantara/dunia; dan isinya selalu kontemporer (mengkini), aktual, kontekstual dengan lingkungan, situasi, dan kondisi sosial – budaya zamannya. Fenomena-fenomena sosial, budaya, politik, ekonomi masa kini menjadi acuan bagi karya-karya tulisnya dan juga karya-karya komposisinya.

Pikirannya, konsep-konsepnya, beliau tindaklanjuti secara konsisten. Ini terlihat nyata dalam tulisan-tulisannya dan juga dalam karya-karya komposisinya. Karya-karya tulisnya, karya-karya komposisinya, menjadi acuan bagi pemikir dan atau menjadi inspirasi bagi karya-karya para komponis lain, para koreografer, dan para sutradara film. Berikut ini adalah karya-karya tulisnya dan karya-karya komposisinya (baik untuk konser mandiri, untuk tari, untuk teater, ataupun untuk film)

I. Karya-karya tulis yang dipublikasikan, antara lain:

NO	JUDUL	PUBLIKASI
1.	“Musik Gandrung Banyuwangi”	<i>Seni</i> , Jurnal Pengetahuan & Seni, No. 1/ 02-Juli1991
2.	“Bamboo Music: Angklung and Calung Banyumas”	<i>Indonesian Heritage, Performing Arts</i> , Vol.8 thn 1998
3.	“The Gamelan Sekaten and Garebeg”	<i>Indonesian Heritage, Performing Arts</i> , Vol.8 tahun 1998
4.	“Ketika Gong itu telah ...”	<i>Wawasan dan Majalah Gong</i> , edisi 4-09-1999
5.	“Gatra, Inti dari Konsep”	<i>Wiled</i> , jurnal Seni STSI Surakarta, Th. I (Juli 1994)
6.	“Menuju Etnomusikologi Indonesia”	buku <i>Koentjaraningrat dan Antropologi di Indonesia</i> , 1997
7.	“Musik Rakyat, Tradisional, Etnik, Daerah, diantara batas Maya”	<i>Eksponen</i> , Minggu III April 1998

II. Karya-karya tulis dalam bentuk makalah untuk seminar, antara lain:

NO	JUDUL	EVEN
1.	“Cerita Sekitar Kolaborasi Seni” (<i>A Story of Art Collaboration</i>)	Seminar Internasional Millene Art, yang diselenggarakan oleh MSPI dan ATL di Tirtagangga, Bali 9-09-1999
2.	“Dewa Ruci : Menguak Berbagai Permasalahan Pendidikan Seni Tradisi” (<i>Dewa Ruci : Looking at a Number of Problems in Traditional Art Education</i>)	Seminar dan Festival Internasional Tradisi Lisan, yang diselenggarakan oleh ATL di TIM, Jakarta 30-09 s/d 4-10-1999
3.	“Dibalik Penjamakan Pakeliran”	Sarasehan Dalang-Dalang se Jawa Timur di Surabaya 15-02-1998

4.	“Dinamika Seni Tradisi Dalam Konteks Perubahan Budaya”	Seminar Kebudayaan di Universitas Kristen Duta Wacana Yogyakarta, 16-03-1996
5.	“Figur Lulusan Perguruan Tinggi Kesenian Yang Mampu Berkompetisi di Masyarakat”	Seminar Nasional dalam rangka Festival Kesenian Indonesia I di Yogyakarta, 6-03-1999
6.	“Ilmu Karawitan Macet: Permasalahan, Alasan, Permasalahan, atau Pemaafan”	Seminar Karawitan di STSI Surakarta, 20-09-1999
7.	“In Memoriam 10 tahun Ki Martopangrawit, pelopor ‘Akademisasi’ Karawitan Indonesia”	Diskusi Komposisi di STSI Surakarta, 15-03-1997
8.	“Jembatan Emas”	Lokakarya Pertelevisian yang diselenggarakan oleh PUSKAT Yogyakarta dan The Ford Foundation, 17-10-1999
9.	“Kesenian Dalam Tahun Krisis; antara Subyek dan Obyek”	Diskusi Budaya di Ford Foundation, Jakarta 1-09-1998
10.	“Ketika Kotak Wayang Menjadi Kotak...; Suatu Pertanda Jaman ?”	Sarasehan Dalang se Indonesia, di TMII Jakarta 1997
11.	“New Music Indonesia”	Asean Cultural Traditional Media Festival, Surakarta Agustus 1995
12.	“Komposisi (Baru) Karawitan”	Sarasehan Komposisi Musik di ISI Yogyakarta, April 1996
13.	“Mencari-cari Karakter Etnomusikolog(i) Indonesia”	Seminar “Membangun Disiplin Etnomusikologi Indonesia (1)”, STSI Surakarta 27-09-1999
14.	“Perkembangan Studi Kesenian Indone-sia di Inggris dan Amerika Serikat; Kasus Studi Kesenian Jawa”	Pekan Orientasi Mahasiswa Dharmasiswa, di Wisma PGRI Jakarta 22-01-1992

15.	“Education in Traditional Indonesian Music (Javanese Karawitan)”	Seminar on Asian Traditional Performing Arts, Chulalongkorn University, Bangkok
16.	“Pengembangan Iringan Pergelaran Wayang”	Temu Pakar Pewayangan Indonesia (Senawangi) di Wisma Pewayangan Kautaman, TMII Jakarta 18 s/d 19-12-1999
17.	“Peran Pendidikan (Perguruan Tinggi) Kesenian dalam Pembangunan Seni Budaya di Jawa Tengah”	Diskusi Kebudayaan diselenggarakan oleh BAPPEDA Jawa Tengah di Semarang 22-04-1998
18.	“Sekitar Kekaryaannya Seni”	Evaluasi Kekaryaannya STSI Surakarta di STSI Surakarta 22-10-1999
19.	“Seni Tradisi Yang Modern”,	Penataran Penilik Kebudayaan Se Propinsi Jawa Timur di Pare, Kediri diselenggarakan oleh Kantor Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Propinsi Jawa Timur, 25-09-1994
20.	“Seni Tradisi, bagaimana ia berbicara?”,	Penataran Tenaga Peneliti Madya Dosen STSI Surakarta, 29-06-1996
21.	“Seni, Siklus dan Tanda Jaman; Sebuah Monolog”	Sarasehan Dalang Jawa Timur di Surabaya, Agustus 1998
22.	“Kondisi Obyektif Seni Budaya Di Jawa Tengah dalam Perspektif Sejarah Seni Pertunjukan”	Seminar “Prospek Seni Budaya Jawa Tengah Menghadapi Pasar Bebas” Semarang, 27-03-2000
23.	“Campur Sari :Sebuah Refleksi”	Seminar Internasional Kebudayaan, yang diselenggarakan oleh Pusat Kebudayaan Perancis, 4 sd 7-05-2000

III. Karya-karya komposisinya (baik untuk konser mandiri, untuk tari, untuk teater, ataupun untuk film), antara lain:

NO	JUDUL	EVEN
1.	<i>Wayang Budha</i> , musik untuk tari	Festival Penata Tari Indonesia I, Jakarta 1977
2.	<i>Gambuh</i>	Festival Komponis Muda I, Jakarta 1978
3.	<i>Joged</i> , musik untuk tari (Koreografi Sunarno)	Festival Penata Tari Indonesia II, Jakarta 1979
4.	<i>Gilgamesh</i> , musik untuk teater boneka, produksi Franco Indonesia (kolaborasi dengan Alain Recoing, theatre aux mains nues Paris)	Indonesia 1987
5.	<i>SRI</i> , musik film garapan Marselli Sumarno	1999
6.	<i>Bagus Burhan (Ronggowarsito)</i> , musik untuk sinetron 26 episode, Sutradara Jun Saptohadi,	1999

Kepeloporan Supanggah di masyarakat juga di dunia kesenian, terutama aktivitasnya dalam dunia musik/ karawitan, dengan gaya kekaryaan seninya, sangat besar andilnya dalam mengangkat dunia karawitan dan atau musik etnik Indonesia/ Negara Timur pada umumnya dari statusnya sebagai kesenian kelas *lesehan* menjadi kelas panggung internasional. Bahkan karya-karya kontemporeranya telah dihargai dan disejajarkan dengan karya-karya komponis besar dunia lainnya, dan diberi kesempatan untuk tampil di tempat-tempat bergengsi antara lain seperti: *Bunkamura* – Tokyo; *Carnegie Hall* – New York; *Royal Albert Hall* – London; *Theatre des Beaux Arts* - Bruxelles; *Theatre de Paris* - Paris; *Elizabeth Theatre* – Perth; dan lain-lainnya. Inilah sebagian besar dari karya-karya komposisi yang telah diciptakan dan telah melanglang dunia.

NO	JUDUL	EVEN
1.	<i>Dialogue</i> , komposisi musik untuk kendang dan komputer (kolaborasi dengan Warner Kaegi)	disajikan di Utrecht dan Geneva, tahun 1983
2.	<i>Paragraph, By Accident, Subway</i> , dalam komposer residensi bersama <i>Son of Lion and Downtown ansamble</i>	disajikan di New York, tahun 1991
3.	<i>Jayaningsih</i> , musik untuk tari Bedhaya	the Ogaki Festival di Gifu-Jepang, tahun 1992
4.	<i>Main Kayu</i>	"1 st ASEAN Composers Forum" di Solo, tahun 1994
5.	<i>Karawitan New Waves</i> , kolaborasi musikal dengan Toshi Tsuchitori	disajikan di Tokyo, tahun 1992
6.	<i>Kidung Mardiko</i>	Indonesia Arts Summit'95 di Jakarta, tahun 1995
7.	<i>Tunugan</i>	karya untuk the 18 th Asian Composers League Festival di Manila, tahun 1997
8.	<i>Ranggalawe</i> , musik drama tari	pertama digelar di Istana Mangkunegaran (1976), kemudian sering ditampilkan di beberapa event penting di dalam dan di luar negeri antara lain: Belgia (1982), Perancis (<i>festifal de Indonesie</i> 1982) dan Inggris (<i>Island to Island festival</i> 1988), <i>Asean Dance festival</i> (1990), <i>Ogaki Arts Festival</i> (1992)
9.	<i>Sesaji Raja Suyu</i> , musik drama tari	<i>Island to Island Festival</i> , South Bank Centre London, tahun 1988
10.	<i>Keli</i>	Festival of Indonesia in America, Berkeley, La Fayette, Iowa, New Jersey, Philadelphia, Vancouver, tahun 1991
11.	<i>Passage Through the Gong</i> , musik tari garapan Sardono W Kusumo	Next Waves Festival, BAM, New York, 1993, Festival of Asia Singapore, 1995, Hongkong Festival of Arts and Tans-96 Viena, 1996
12.	<i>Realizing Rama</i> , musik tari kolaborasi ASEAN	dipentaskan di 10 negara Asean, tahun 1998
13.	<i>Drum Extravaganza</i>	BEAT Festival di Wellington Selandia Baru, tahun 1999
14.	<i>King Lear</i> . Musik untuk teater modern, kolaborasi dengan Theatre Works, Singapura, sutradara Ong Keng Sen	dipentaskan di Singapura, Tokyo, Fukuoka, Hiroshima, Jakarta, Perth, tahun 1999-2000
15.	<i>Unravelling the Maya</i> , musik untuk Ballet, kolaborasi dengan Sutra Dance Company dan Ballet Phillippines, koreografi Denisa G Reyes dan Ramli Ibrahim	dipentaskan di Kualalumpur, tahun 1997

16.	<i>Sapa</i> , komposisi musik perkusi	Taipei International Percussion Convention (TIPC), di Taipei, tahun 2002
17.	<i>BBC Proms Concert</i>	London, 1998
18.	<i>IKAI (another world)</i>	Gifu, Tokyo, Nagami, 1998
19.	Musik untuk film “Opera Jawa” garapan Garin Nugroho	
20.	Musik untuk “I La Galigo”, garapan sutradara kenamaan Robert Wilson	
21.	Musik kolaborasi dengan Kronos	
22.	Musik untuk film bisu “Setan Jawa” garapan sutradara Garin Nugroho	
23.	Dan lain-lainnya	

Karya-karya komposisi musiknya, sepintas terasa tradisional, yaitu menggunakan bahan-bahan baku musik Nusantara. Tetapi isi dan maknanya selalu kontemporer: aktual, kontekstual, dan bahkan memberi imaji masa depan. Meskipun beliau seorang modernis, tetapi tetap berpenampilan sederhana, tradisional, sangat santun dalam hubungan antar manusia.

Dalam dunia seni tradisional, beliau setara dengan “Empu” seperti halnya Almarhun Martopangrawit. Pikirannya cemerlang dan terus-menerus mencari untuk menguak misteri, serta kemampuan skill (seni) nya sangat spesifik, karakteristik, dan terdepan. Jadi sesungguhnya Rahayu Supanggah adalah seorang “Empu”, seorang “Mae-stro”, tetapi tidak atau belum suka disebut begitu. Beliau gamang dengan sebutan itu, mungkin karena hal itu dapat menjadikan dirinya eksklusif, yang dapat menjauhkan jarak dengan teman-temannya, lingkungannya, dan masyarakatnya. Sama halnya dengan sebutan Professor (Guru Besar) yang resminya telah diterima bulan Mei 2002, beliau ‘risih’ disapa begini: “*sugeng enjang professor Supanggah*”.

Semua ahli, peneliti musik timur, terutama tentang tradisi musik (Indonesia) gamelan, juga komunitas gamelan Amerika Serikat, Inggris Raya, Perancis, Belanda, Jerman, New Zealand, Jepang, Malaysia, Singapura, Thailand, Philipina, sangat respek terhadap Rahayu Supanggah. Dalam pandangan mereka, Rahayu Supanggah adalah orang nomor satu untuk musik gamelan di Indonesia. Dari dulu sampai

sekarang, masyarakat musik gamelan di Indonesia khususnya, serta masyarakat seni pertunjukan Indonesia umumnya, menganggap Rahayu Supanggah menjadi *leader* dalam pemikiran, dalam kreatifitas seni, maupun dalam hubungan persaudaraan. Mengapa juga dalam hubungan persaudaraan, karena Supanggah, oleh para koleganya di masyarakat seni pertunjukan Indonesia maupun dunia, dianggap tidak pernah mempunyai ‘musuh’. Beliau dapat menjembatani beberapa seniman atau golongan yang ekstrim.

Banyak sekali penghargaan yang diberikan kepada Rahayu Supanggah, baik dari pemerintah pusat, daerah, kota di Indonesia, maupun dari lembaga-lembaga prestisius di luar negeri, di antaranya adalah sebagai berikut.

NO	NAMA PENGHARGAAN	DARI	TAHUN
1.	Bintang Budaya Parama Dharma	Presiden RI Susilo Bambang Yudhoyono	2010
2.	Best Composer	SACEM Film Festival Nantes di Perancis	2006
3.	Best Composer	Film Festival Asia di Hongkong	2007
4.	Best Composer	Festival Film Indonesia di Jakarta	2007
5.	Best Composer	World Master on Music and Culture di Seoul, Korea	2008
6.	Best Composer dalam Film Opera Jawa	Festival Film Asia Pasific; Festival Film Indonesia;	
7.	Best Composer dalam Film Opera Jawa	Hong Kong International Film Festival	2007
8.	Nomine Best Original Score Helpmann Awards untuk music “Setan Jawa”	Helpmann Awards	

Sebagai penutup dan untuk lebih lengkapnya, Rahayu Supanggah, anak desa Klego-Boyolali itu, selain sebagai pemikir dan komponis yang mendunia, juga pernah memimpin organisasi kemasyarakatan, kesenian, dan struktural birokrasi. Inilah daftar sebagian besar dari jabatan yang pernah disandang Pak Panggah.

NO	JABATAN	TAHUN
1.	Ketua Harian Yayasan Seni Budaya Indonesia (YASBI)	1969-1972
2.	Ketua Seksi Karawitan Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT)	1974 -1977
3.	Ketua Jurusan Karawitan ASKI Surakarta	1974 -1981
4.	Ketua Bidang Kebudayaan Perhimpunan Pelajar Indonesia (PPI) Paris	1981-1985
5.	Kepala Studio Karawitan ASKI Surakarta	1985-1986
6.	Ketua Jurusan Karawitan ASKI Surakarta	1986-1987
7.	Pembantu Ketua bidang (I) Akademik STSI Surakarta	1987-1991
8.	Anggota Dewan Redaksi Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia (MMI)	1991-1993
9.	Ketua Dewan Redaksi Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI)	1993-1997
10.	Ketua II Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI),	1996-1997
11.	Anggota Streering Committe Rhythm of Harmony, Jakarta	1992
12.	Anggota Dewan Artistik Indonesia Arts Summit'98, Jakarta	1997
13.	Anggota Steering Committe The 19 th Asian Composers Forum, Indonesia,	1997, 1999
14.	Ketua II Festival dan Seminar Asian Composers League (ACL), Jakarta	1999
15.	Anggota Dewan Artistik Arts Summit	2001
16.	Ketua STSI Surakarta,	1998-2002
17.	Direktur Pascasarjana STSI Surakarta, sejak 200	2002- 2006

Figur Supanggah termasuk yang disayangi Pak Gendon. Mungkin karena selain Supanggah memiliki potensi kecerdasan akal-pikiran, perasaan, dan bakat yang luar biasa, juga beliau berani berdebat dengan Pak Gendon. Suatu keberanian yang jarang dimiliki oleh para cantrik Gendon pada umumnya. Kata Supanggah: "Saya memang sering berbeda pendapat, tetapi menurut saya beliau adalah orang yang paling tahu tentang orang. Beliau tahu dengan siapa atau orang macam apa serta dalam kondisi yang bagaimana beliau berhadapan. Beliau selalu menemukan kiat memperlakukan orang dan dapat menempatkan diri dan sekaligus juga menghormatinya".¹¹

Supanggah sering diberi tugas oleh Pak Gendon untuk membaca buku, atau artikel yang menurut anggapannya sama sekali tidak ada hubungannya dengan bidang yang ditekuni. Misalnya buku-buku filsafat, sosiologi, musik rock, The Beatles, futurisme, dan lain-lain. Sesudah selesai membaca, ditambah lagi tugasnya: ceramah tentang isi buku-buku itu di depan mahasiswa dan asisten lain. Supanggah juga sering dikirim untuk mengikuti seminar, diskusi atau lokakarya, atas biaya pribadi Pak Gendon. Bagi Supanggah, "manfaatnya baru terasa setelah berselang beberapa bulan/tahun kemudian."¹²

¹¹ Rahayu Supanggah, 1994, "Pak Gendhon, Sang Penyemai, Sebuah Memoar" dalam Rustopo dan Budi Bayek: *Kata Hati Keluarga, Sahabat, dan Cantrik Gendhon Humardani*. Surakarta: STSI Press. Halaman 28)

¹² *Ibid.*

PENUTUP

Panggah, anak desa yang berkembang menjadi tokoh atau komponis dunia. Empat benua telah dijelajahi, artinya, jaringan kemitraannya sudah mendunia. Persahabatan dengan perorangan, kelompok orang, lembaga, adalah hal yang diprioritaskan, karena dengan hubungan persahabatan ini, jaringan kemitraan itu dapat hidup dan langgeng. Segala konsekuensi yang berkenaan dengan hubungan itu, dipenuhinya, meskipun kadang-kadang harus banyak berkorban, dan itu tidak menjadi soal. Berkorban untuk persahabatan. *Wong nandur mesti ngunduh*, orang yang menanam amal kebajikan akan memperoleh imbalan pahala yang lebih dari Tuhan Yang Maha Kuasa. Saya kira ini merupakan prinsip yang dipegang teguh oleh Panggah yang anak desa ini. Oleh karena itu, meskipun sudah menjadi tokoh yang mendunia, beliau tetap bersahaja, tidak *neko-neko* seperti orang 'kota' (baca: selebriti). Dia tetap saja 'orang desa', yang bersahaja, tidak sombong, banyak teman, suka gotong-royong, ikut siskamling, *jagongan bayen*, *seven-scop*, dan lain-lainnya. Karena itu memilih rumah tinggal juga di desa.

Kita percaya bahwa Panggah memang diberi Tuhan kemampuan yang lebih daripada orang lain. Dengan kata lain, eksistensi beliau sekarang sebagai komponis dunia karena kecerdasan dan talenta pemberian Tuhan, kemudian diupayakan dengan kerja keras. Akan tetapi saya ingin mengatakan bahwa peran orang tua, lingkungan, sekolahan, dan lain-lain juga memberikan andil meski sekecil apapun. Bagaimanapun, Panggah adalah alumni ASKI Surakarta, alumni Sasonomulyo, cantriknya Pak Gendon Humardani. Saya tidak tahu seberapa besar andil Gendon Humardani, dengan Sasonomulyo dan ASKI nya, tetapi saya kira ada, dan yang paling mengetahui adalah Pak Panggah sendiri.

Yang terakhir saya mohon maaf kepada Pak Panggah, karena saya menulis tentang beliau hanya berdasarkan atas data-data yang tersimpan dalam direktori "data pribadi", yang ditransfer dari Web-Site STSI, data kepegawaian, dan lainnya. Jadi, tentang Pak Panggah didasarkan atas data keras, yang

belum dilengkapi dengan hasil wawancara secara khusus. Sekali lagi mohon maaf.

KEPUSTAKAAN

- Soedarsono, R.M. 2003, "Mengenal Mutiara-Mutiara Budaya, Sekilas Liku-Liku Hidup Mereka." Pidoto dies Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, 1 Maret 2003, hlm.33-34.
- Sumanto, 1990, "*Nartosabdo, Kehadirannya dalam Dunia Pedalangan, Sebuah Biografi.*" tesis S-2 program studi Sejarah Universitas Gadjah Mada, 1990, h.21-22.
- Supanggah, Rahayu, 1994, "Pak Gendhon, Sang Penyemai, Sebuah Memoar" dalam Rustopo dan Budi Bayek: *Kata Hati Keluarga, Sahabat, dan Cantrik Gendhon Humardani*. Surakarta: STSI Press. Halaman 28)
- Waridi, 2001, *Martopangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Mahavhira, h. 27-28

DASAR PENGETAHUAN DALAM STUDI PENCIPTAAN SENI

Oleh: Bambang Sunarto

Abstrak

Studi penciptaan seni dapat dipahami sebagai ilmu sekaligus juga seni. Keduanya itu disangga oleh tiga pilar eksistensi, yaitu (1) aktivitas, (2) metode, dan (3) pengetahuan. Pengetahuan dalam studi penciptaan seni terdiri dari pengetahuan praktis, pengetahuan produktif, dan pengetahuan teoretis, yang ketiganya dapat diarahkan pada pemahaman terhadap objek-objek tertentu. Studi penciptaan seni dalam mengarahkan perhatiannya pada objek sebagai sasaran studi menggunakan seperangkat konsep yang saling berhubungan secara logis, didukung penalaran dengan model penalaran yang bervariasi. Materi atau isi penalaran terdiri dari beberapa unsur, yaitu keyakinan, kehendak berkarya, model, konsep, metode penerapan konsep, dan karya seni. Penguasaan penalaran dan unsur-unsur materi dari penalaran adalah masalah penting dalam pengembangan adeg-adeg penciptaan karya seni.

Keyword: penciptaan seni, pengetahuan, pendidikan akademik, objek, penalaran

A. Pengantar

Hakikat ilmu adalah kesatuan tak terpisahkan dari tiga hal yang saling berhubungan. Tiga hal itu adalah (1) proses suatu aktivitas (Warfield, 1976: 42), (2) yang dilaksanakan menggunakan metode (Kemeny, 1961:175), (3) untuk menghasilkan kumpulan pengetahuan sistematis (Lachman, 1969: 13). Di sisi lain, hakikat seni tidak jauh berbeda dengan hakikat ilmu. Seni adalah kesatuan tak terpisahkan dari aktivitas, metode, dan pengetahuan. Tidak pernah ada karya seni yang dicipta tanpa didukung aktivitas, metode, dan

pengetahuan. Ilmu juga demikian, karena tidak pernah ada ilmu yang dirumuskan oleh ilmuwan tanpa didukung oleh aktivitas, metode, dan pengetahuan. Ini menunjukkan bahwa antara ilmu dan seni memiliki kesamaan pilar penyangga.

Ilmu dan seni dalam menegakkan realitas struktural, sebagai ciri atau sifat khas eksistensialnya disangga oleh tiga entitas yang sama. Jadi, ilmu dan seni sesungguhnya adalah organisme¹ yang serupa. Oleh karena itu, disiplin penciptaan seni sebagai bidang studi dapat berupa disiplin ilmu sekaligus juga disiplin seni. Keduanya, baik disiplin ilmu maupun disiplin seni memiliki keteraturan dan kandungan elemen berupa aktivitas yang harus ditentukan (*prescribed conduct*).

Artikel ini tidak mempersoalkan apakah penciptaan seni merupakan disiplin ilmu atau disiplin seni. Kedua hal itu tidak dipertentangkan, karena baik penciptaan seni sebagai disiplin ilmu maupun sebagai disiplin seni sama-sama didukung pilar eksistensi yang sama, yaitu aktivitas, metode, dan pengetahuan. Artikel ini akan difokuskan untuk mengelaborasi pilar pengetahuan dalam penciptaan seni. Keterbatasan ruang dan waktu tidak memungkinkan artikel ini mengelaborasi lebih dalam mengenai pilar aktivitas dan metode yang menjadi penopang disiplin penciptaan seni, baik sebagai disiplin ilmu atau disiplin seni.

Pembahasan mengenai pilar pengetahuan ini sangat penting. Sebab, disiplin penciptaan seni bukan disiplin yang steril dari pengetahuan. Justru pengetahuan adalah pilar paling dasar yang mengantarkan pencipta seni dapat mencipta karya. Pengetahuan menjadi dasar untuk melakukan aktivitas dan memilih metode hingga dapat menyelesaikan kehendak dalam mencipta karya seni.

¹ Disebut organisme karena eksistensi keduanya merupakan susunan berbagai unsur yang membentuk struktur kompleks dan unsur-unsur yang ada saling tergantung satu sama lain menurut fungsi dan posisi masing-masing.

B. Pengetahuan dalam Penciptaan Seni

Aristoteles menyatakan bahwa pengetahuan dapat dibedakan menjadi tiga jenis, yaitu (1) pengetahuan praktis (*praktike*), (2) pengetahuan produktif (*poiteike*), dan (3) pengetahuan teoretis (*theoretike*) (Peter, 1970: 60). Pada bidang-bidang tertentu, terutama pada ilmu-ilmu formal, ilmu hanya berurusan dengan pengetahuan teoretis saja. Pada ilmu-ilmu humaniora, ilmu-ilmu sosial, ilmu alam, dan ilmu agama, urusannya tidak dapat dilepaskan dari tiga jenis pengetahuan tersebut. Disiplin penciptaan seni sebagai ilmu maupun sebagai seni juga tidak lepas dari ketiga jenis pengetahuan itu. Artinya, pilar pengetahuan bagi tegaknya eksistensi penciptaan seni adalah pengetahuan praktis, pengetahuan produktif, dan pengetahuan teoretis.

Penciptaan seni sebagai disiplin ilmu dapat dibayangkan sebagai akumulasi pengetahuan yang saling terhubung secara logis, rasional, koheren, sistematis dan general. Pengetahuan itu berisi prinsip-prinsip, kaidah-kaidah, konsep-konsep dan/atau teori-teori penciptaan seni. Isi pengetahuan seperti itulah yang menyebabkan ilmu penciptaan seni dikatakan berisi pengetahuan teoretis mengenai penciptaan seni.

Akumulasi pengetahuan itu dapat berupa akumulasi pengetahuan praktis saja, pengetahuan produktif saja, atau pengetahuan teoretis saja. Namun, boleh jadi akumulasi itu terdiri atas gabungan dari dua atau tiga jenis pengetahuan tersebut. Ini menunjukkan bahwa ilmu penciptaan seni juga merupakan kumpulan fakta-fakta dan berbagai proposisi yang integral, yang aplikasinya mengantarkan pengetahuan teoretik menjadi keterampilan penciptaan seni. Keterampilan penciptaan seni pun dapat terdiri dari keterampilan praktis, keterampilan produktif, dan keterampilan berfikir teoretis.

Penciptaan seni sebagai disiplin seni, sisi lain dari ilmu penciptaan seni, adalah kreativitas dan hasil bekerjanya ilmu penciptaan seni. Penciptaan seni, yang merupakan hasil kreativitas terwujud berdasarkan kompetensi pencipta seni, yaitu penguasaan pencipta seni terhadap ilmu penciptaan seni.

Kompetensi elementer yang harus dipenuhi bagi pencipta seni dalam melaksanakan kreativitas penciptaan seni adalah keterampilan praktis. Keterampilan itu diperlukan agar pencipta seni dapat mengungkapkan nilai-nilai yang diyakini dan dirasa penting untuk di-*share* ke publik. Sebab, hakikat penciptaan seni adalah aktivitas untuk mengungkapkan nilai-nilai, untuk *sharing* berbagai prinsip dan cita-rasa keindahan, kebaikan, dan kebenaran menggunakan struktur kompleks dengan unsur yang saling tergantung satu sama lain. Namun, untuk penciptaan seni yang paripurna tidak cukup seorang pencipta seni hanya berbekal keterampilan praktis semata. Penciptaan seni yang paripurna selalu memerlukan dukungan penguasaan pengetahuan dan keterampilan praktis dan/atau pengetahuan dan keterampilan produktif, yang boleh jadi juga didukung oleh pengetahuan teoretis.

Pengetahuan yang harus dikuasai oleh pencipta seni dalam aktivitas penciptaan seni adalah pengetahuan praktis dan pengetahuan teoretis. Pengetahuan praktis akan lengkap kalau disertai keterampilan praktis untuk mendukung aktivitas penciptaan seni. Pengetahuan praktis adalah pengetahuan yang bersifat preskriptif, wujudnya adalah penguasaan melakukan aktivitas untuk tujuan dalam rangka mencapai makna tertentu. Pengetahuan teoretis adalah pengetahuan hasil pemikiran kontemplatif, rasional, abstrak, analisis hubungan antar unsur dalam suatu fakta, atau hubungan antar fakta pada sekumpulan fakta-fakta (Peter, 1970: 60).

Pengetahuan penciptaan seni bagi pencipta seni dapat terdiri dari (1) pengetahuan eksplisit, (2) pengetahuan tacit, dan (3) pengetahuan implicit. Pengetahuan eksplisit adalah pengetahuan yang berbentuk deklaratif. Pengetahuan tacit adalah pengetahuan yang didapat dari pengalaman, tidak dalam bentuk deklaratif. Pengetahuan implicit adalah pengetahuan yang belum dalam bentuk deklaratif, namun dapat diubah menjadi bentuk deklaratif (Griffith, 2003: 267). Penciptaan seni sebagai disiplin ilmu maupun sebagai disiplin seni memerlukan penguasaan terhadap jenis-jenis pengetahuan itu.

Penciptaan seni memerlukan pengetahuan berupa objek-objek, metodologi, bentuk proposisi, dan isi proposisi yang digunakan dalam studi penciptaan seni. Penguasaan pengetahuan terhadap itu semua akan menjadi sarana studi yang terfokus pada usaha dalam pengolahan objek. Untuk itu, berikut ini akan didiskusikan objek-objek yang niscaya ada dalam disiplin penciptaan seni, baik sebagai disiplin seni maupun sebagai disiplin ilmu.

C. Syarat dan Sarana Studi Penciptaan Seni

Studi penciptaan seni dapat dilakukan jika syarat-syarat dasarnya terpenuhi. Studi penciptaan seni, baik dalam disiplin ilmu maupun disiplin seni, sangat mutlak diperlukan adanya penalaran, yaitu proses penerapan logika dan/atau pola pemikiran abstrak dalam memecahkan masalah atau dalam menentukan tindakan-tindakan yang terencana. Kehadiran penalaran dalam bingkai disiplin ilmu pada studi penciptaan seni adalah dominan. Kehadiran penalaran dalam bingkai disiplin seni pada studi penciptaan seni adalah tidak dominan, karena penciptaan seni dimungkinkan didominasi oleh intuisi dan imajinasi. Namun, penalaran dalam bingkai disiplin seni pada studi penciptaan seni bukan tidak perlu ada. Penalaran tetap penting, terutama dalam studi penciptaan seni yang bersifat akademik.

Pemahaman penalaran yang dapat digunakan untuk studi penciptaan seni dapat mengacu pada pemikiran Gazalba (1977: 147). Pengacuan terhadap pemikiran Gazalba itu diperlukan untuk membentuk pengetahuan yang benar. Penalaran adalah hukum berfikir benar disertai kaidah dan syarat pemikiran. Pengetahuan yang benar diperlukan bagi dunia penciptaan seni. Tanpa pengetahuan yang benar, niscaya sulit menghasilkan karya ilmiah maupun karya seni yang bermakna.

Penalaran adalah logika. Logika ada dua macam. Pertama adalah logika formal, yaitu kaidah berfikir yang mensyaratkan adanya tiga tahap bentuk pemikiran yang

harus dilewati, yaitu (a) pengertian, (b) putusan, dan (c) penuturan. Kedua adalah logika material. Logika yang kedua ini adalah kaidah berfikir yang memusatkan perhatian pada materi atau isi pemikiran terhadap suatu bentuk pemikiran. Untuk melihat berlakunya hukum berfikir benar, Sunarto (2010: 42) menyatakan bahwa ada peristiwa yang niscaya terjadi, yaitu bertemunya subjek pencipta atau subjek peneliti dengan objek-objek tertentu. Peristiwa itu ada dalam proses penciptaan seni maupun dalam proses pelaksanaan penelitian ilmiah. Hubungan subjek objek adalah pijakan untuk menghasilkan karya ilmiah atau karya seni, sebagai hasil aktivitas, yang dilakukan menggunakan metode. Pembentukan pengertian, putusan dan penuturan sebagai manifestasi kaidah berfikir yang harus dilewati oleh peneliti dan pencipta seni melalui bertemunya subjek dengan objek tertentu, yang unsur-unsurnya seperti berikut.

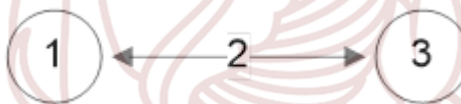


Diagram 1
Unsur Dasar Kelahiran Karya Ilmiah/Karya Seni

Keterangan:

1. Objek 2. Pertemuan objek dengan subjek 3. Subjek
(Dikutip dari Sunarto, 2010: 42)

Tiga unsur itu adalah sumber, sarana, dan tatacara dalam penelitian ilmiah dan penciptaan karya seni. Objek dan subjek adalah sumber sekaligus sarana bagi terjadinya penelitian dan penciptaan seni. Pertemuan objek dan subjek adalah tatacara kelahiran karya. Hubungan antara objek dengan subjek, menimbulkan proses berfikir dalam diri subjek. Objek adalah sumber dan sarana utama lahirnya karya ilmiah dan karya seni. Tanpa objek yang menjadi sasaran intensi subjek, tidak akan pernah lahir karya ilmiah maupun karya seni.

Berdasarkan pertemuan atau hubungan itulah timbul proses berfikir di dalam diri subjek. Proses berfikir adalah suatu kegiatan mental subjek dalam menggerakkan nalar untuk mencapai suatu kebenaran ilmiah atau kemantapan artistik melalui identifikasi, kategorisasi, pengembangan definisi, analisis, sintesis, dan interpretasi. Proses berfikir adalah suatu dialog batin yang menggunakan ide-ide abstrak yang realitas idenya tidak fiktif. Proses berfikir adalah jenis kegiatan nalar dalam mencipta putusan-putusan dan pernyataan-pernyataan sebagai manifestasi upaya tindakan perencanaan. Proses berfikir dalam diri subjek peneliti atau pencipta seni dapat diandaikan seperti tampak pada gambar berikut ini.

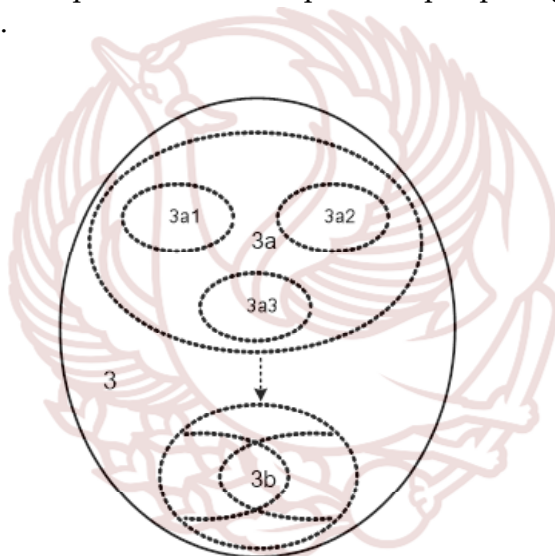


Diagram 2
Aktivitas Berfikir Subjek

Keterangan:

3. Subjek Peneliti/Pencipta Seni

3a. Pengertian _____ = inderawi/empiris

3a1. Penafsiran

3a2. Pengolahan — — — — = nalar/abstrak

3a3. Pertimbangan

3b. Temuan/Putusan (Dikutip dari Sunarto, 2010: 42)

Pada dasarnya objek, subjek, dan pertemuan antar keduanya adalah prasyarat utama terjadinya aktivitas penelitian atau penciptaan karya seni. Pengertian objek dalam konteks ini adalah segala sesuatu, baik yang bersifat konkrit maupun yang abstrak, yang tersaji bagi indera dan/atau bagi kesadaran subjek peneliti atau pencipta seni. Objek dalam penelitian maupun dalam penciptaan seni dapat berupa berbagai benda atau peristiwa yang ada di luar diri subjek atau yang dianggap berada di luar diri subjek, yang menstimulir kesadaran subjek. Objek juga dapat berupa isi pikiran di dalam diri subjek peneliti atau pencipta seni yang membangkitkan kesadaran tertentu.

Pengertian yang berkembang di dalam diri subjek adalah eksistensi diri subjek, yang berisi segala macam gagasan yang diafirmasikan atau disangkal oleh kualitas, relasi, ciri, dan sifat. Jadi, pengertian yang berkembang di dalam diri subjek peneliti atau pencipta seni tidak lain adalah eksistensi diri peneliti atau pencipta seni yang menjadi wadah melekatnya sesuatu, baik berupa kesadaran maupun kualitas, relasi, ciri, dan sifat-sifat tertentu. Semua itu ada dan hadir di dalam diri subjek sebagai pengetahuan.

Pertemuan antara subjek dan objeknya adalah bertemunya berbagai hal, baik benda atau peristiwa abstrak maupun benda atau peristiwa konkrit, yang ada di luar diri subjek maupun di dalam diri subjek, yang menstimulasi subjek untuk sadar atas eksistensi keduanya. Pertemuan itu menimbulkan pengalaman batin dalam diri subjek. Pengalaman batin bagi subjek peneliti menimbulkan keinginan untuk melakukan pencerapan dan representasi terhadap objek lebih mendalam. Pengalaman batin menstimulir berkembangnya pemikiran, perasaan, emosi dan hasrat-hasrat semiotik tertentu terhadap eksistensi objek. Jadi hubungan antara objek dan subjek dalam penelitian ilmiah maupun dalam penciptaan seni adalah peristiwa atau momentum munculnya gejala semiotik di dalam diri subjek. Gejala semiotik dalam penelitian ilmiah adalah upaya pemahaman terhadap simbol-simbol artistik beserta konsep-konsep yang terkandung di dalamnya. Gejala semiotik dalam

penciptaan seni adalah indikasi adanya usaha pengembangan simbol artistik beserta konsepsinya, untuk memenuhi fungsi *sharing* nilai-nilai yang mempresentasikan pemikiran, perasaan, emosi, dan hasrat-hasrat artistik subjek.

Jadi adanya objek, subjek, dan pertemuan antar keduanya adalah prasyarat bagi penelitian ilmiah maupun bagi terjadinya aktivitas penciptaan seni. Oleh karena itu, ketiganya harus selalu ada dalam setiap aktivitas penelitian ilmiah dan penciptaan karya seni. Apabila salah satu dari ketiganya tidak ada, maka aktivitas penelitian ilmiah atau aktivitas penciptaan karya seni tidak akan pernah ada.

D. Objek Material dan Objek Formal

Menurut Friedel (1943: 16) dan Houde (1960: 31-33) setiap ilmu selalu memiliki kelengkapan unsur dasar berupa (1) objek material, dan (2) objek formal. Hakikat seni seperti telah disinggung di atas tidak berbeda dengan hakikat ilmu. Oleh karena itu, seni juga memiliki kelengkapan unsur dasar yang sama, yaitu berupa (1) objek material, dan (2) objek formal pula.

Objek material bagi ilmu adalah bahan atau materi yang ditelaah, dikaji, dan dipelajari oleh ilmuwan dalam mencari ilmu (Turner, 2004: 17). Objek material bagi seni adalah bahan atau materi yang ditelaah, dikaji, diinterpretasi, dan digarap oleh seniman dalam mencipta karya seni. Objek formal bagi ilmu adalah pusat perhatian terhadap sentral masalah atau sasaran telaah ilmuwan dalam mencari ilmu (Turner, 2004: 17), yang mewujudkan dalam proses berfikir subjek peneliti. Objek formal bagi seni adalah sasaran interpretasi dan sasaran garapan seni terhadap fenomena dunia yang menjadi objek material dalam penciptaan seni yang mewujudkan dalam proses berfikir subjek pencipta seni.

1. Objek Material dalam Studi Penciptaan Seni

Objek material dalam studi penciptaan seni adalah bahan atau materi yang ditelaah, dikaji, dipelajari atau digarap dalam penelitian atau dalam aktivitas penciptaan seni. Objek material dalam ilmu penciptaan seni adalah fenomena dunia yang berkenaan dengan aktivitas artistik dalam penciptaan karya-karya seni. Objek material dalam aktivitas penciptaan seni adalah berbagai macam nilai intrinsik maupun nilai ekstrinsik yang ada di balik fenomena dunia dalam arti yang seluas-luasnya, baik yang konkrit maupun abstrak, yang tergelar di hadapan kesadaran para pencipta seni.

Bahan atau materi yang dapat menjadi sasaran penelitian adalah terbatas pada fenomena tentang penciptaan seni yang dilakukan oleh para pencipta seni. Namun, sasaran garap dalam penciptaan seni adalah fenomena dunia dalam arti seluas-luasnya, baik yang konkrit maupun abstrak, yang dapat menjadi tanda suatu makna. Jadi, bahan atau materi penciptaan seni adalah berbagai fenomena yang menstimulir timbulnya keinginan untuk merepresentasikan pemikiran, perasaan, emosi dan hasrat-hasrat semiotik tertentu atas objek. Utamanya hasrat semiotik dalam rangka menghasilkan makna-makna filosofis dari sistem tanda yang diproduksi pencipta seni.

Sekali lagi, materi ilmu penciptaan seni adalah fenomena kreativitas pencipta seni dalam menghasilkan karya seni. Fenomena kreativitas dalam penciptaan seni adalah bagaimana pencipta menghasilkan karya seni dalam menggarap sistem tanda. Tanda adalah segala hal yang menyiratkan hubungan antara simbol, sinyal, ikon, dan indeks dengan objeknya (Jab³oński, 2010: 36). Oleh karena itu, objek material ilmu penciptaan seni adalah fenomena kreativitas pencipta seni dalam menghasilkan sistem tanda yang berkenaan dengan produksi dan ekspresi karya seni. Materi seni adalah realitas yang menjadi sasaran, pusat perhatian, dan arah intensionalitas kekuatan jiwa pencipta seni. Objek material penciptaan karya seni adalah berbagai fenomena mengenai realitas dunia luar dari diri pencipta seni,

atau realitas di dalam diri pencipta seni sendiri yang diposisikan sebagai sesuatu yang berada di luar dirinya. Fenomena itu mencakup berbagai hal, baik yang konkret maupun yang abstrak, yang material maupun yang immaterial, yang berupa benda-benda alamiah dan benda-benda produk artistik, atau benda-benda abstrak seperti konsep, teori, metode, teknik, dan imaji-imaji tentang sesuatu.

Objek material adalah pokok persoalan ilmu, terkait dengan proposisi yang harus dibuat tentangnya (Klubertanz, 1955: 4). Tentu, objek material dalam seni adalah pokok persoalan seni. Eksistensinya selalu terkait dengan proposisi artistik yang dibuat oleh pencipta seni dalam suatu karya seni.

2. Objek Formal dalam Studi Penciptaan Seni

2a. Objek Formal Penciptaan Seni dalam Disiplin Ilmu

Objek formal dalam ilmu penciptaan seni adalah sarana pikir bagi pengembangan ilmu penciptaan seni, yang memerlukan seperangkat konsep yang saling berhubungan secara logis. Seperangkat konsep itu diproyeksikan peneliti untuk membentuk kerangka pemikiran yang berfungsi untuk memahami, menafsirkan, dan menjelaskan kenyataan atau masalah yang dihadapi peneliti terhadap karya seni maupun aktivitas penciptaan seni yang ditelaah, dikaji, dan dipelajari. Kenyataan atau masalah yang perlu dipahami, ditafsirkan, dan dijelaskan itu adalah objek material, yang wujudnya berupa hal-hal yang eksis sebagai esensi dan aksidensi karya seni. Cakupannya antara lain adalah benda-benda produk artistik atau berupa konsep, teori, metode, teknik, dan imaji-imaji tentang sesuatu yang tergelar di hadapan kesadaran para pencipta seni.

Seperangkat konsep terdiri dari beberapa unsur, yang menurut Ahimsa-Putra (2009: 2) disebut paradigma. Paradigma adalah cakupan unsur-unsur pemikiran ilmuwan dalam memahami, menjelaskan dan mencari kebenaran terhadap kenyataan atau masalah dalam objek material. Unsur-unsur itu meliputi (1) asumsi dasar, (2) nilai-nilai, (3)

model, (4) pertanyaan atau persoalan yang hendak dijawab/diungkap, (5) konsep-konsep, (6) metode, (7) metode analisis, (8) hasil analisis (teori), (9) karya ilmiah/etnografi (Ahimsa-Putra, 2008: 7).

Di dalam suatu penelitian ilmiah, model, asumsi dasar, dan nilai-nilai boleh dinyatakan secara eksplisit, tetapi boleh juga tidak dinyatakan secara eksplisit. Pertanyaan atau persoalan, konsep-konsep, metode penelitian, metode analisis, hasil analisis, serta karakter dan struktur keilmuan yang dihasilkan harus dinyatakan secara eksplisit. Semua unsur dalam konstruksi pemikiran berikut hubungan fungsional antar unsur di atas dapat digunakan untuk membangun konstruksi ilmu penciptaan seni. Konstruksi pemikiran dan gambaran hubungan fungsional antar unsur yang ada, dapat dilihat pada diagram berikut ini.

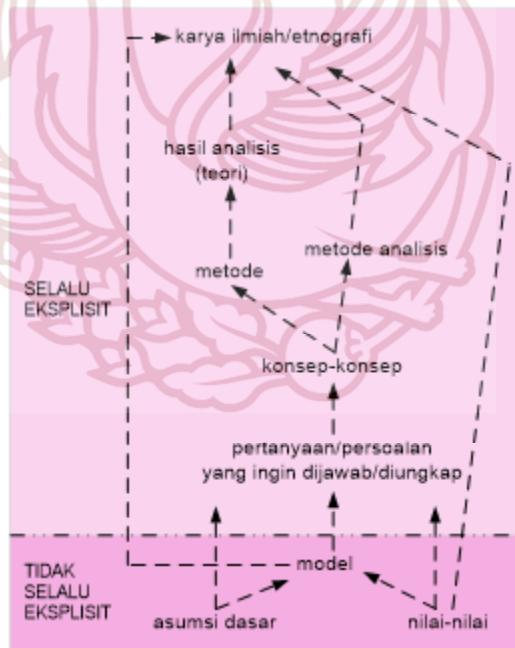


Diagram 3

Unsur-unsur Paradigma

Dikutip dari unsur-unsur paradigma dalam ilmu sosial budaya
(Ahimsa-Putra, 2008: 7)

2b. Objek Formal Penciptaan Seni dalam Disiplin Seni

Dalam disiplin seni, fokus perhatian penciptaan seni adalah hal-hal faktual dan internal mengenai masalah-masalah praktis dalam produksi dan ekspresi seni. Penciptaan seni dalam disiplin seni menaruh perhatian pada bagaimana seharusnya pencipta seni mengolah sistem tanda untuk menyatakan makna ekspresi seni. Penciptaan seni dalam disiplin seni adalah disiplin yang berisi pengetahuan-pengetahuan praktis, tacit, dan implicit. Pengetahuan praktis adalah pengetahuan preskriptif berupa penguasaan dalam melakukan aktivitas untuk tujuan mencapai makna tertentu. Pengetahuan tacit adalah pengetahuan yang didapat dari pengalaman dan tidak dalam bentuk deklaratif. Pengetahuan implisit adalah pengetahuan yang dapat diubah menjadi deklaratif.

Penciptaan seni selalu berpijak pada *adeg-adeg* atau prinsip yang diidealkan penciptanya sendiri. Wujud *adeg-adeg* adalah “idealisme” pencipta seni untuk menyatakan ekspresi seni yang dikreasi. Berdasarkan *adeg-adeg* yang diyakininya, setiap pencipta seni mengatasi berbagai alternatif pilihan nilai dan pilihan artistik dalam proses penciptaan yang dilakukannya sendiri.

Adeg-adeg sebagai dasar kinerja pencipta seni dalam berkarya eksis dengan unsur-unsur, sebagai satu kesatuan tak terpisahkan antara penalaran dan perasaan. Sekurangnya terdapat tujuh unsur yang eksis ketika pencipta seni membangun *adeg-adeg* dalam berkarya. Unsur-unsur itu di antaranya adalah (1) keyakinan, (2) kehendak berkarya, (3) model, (4) konsep, (5) metode penerapan konsep, (6) karya seni (Sunarto, 2010: 35). Apabila digambarkan, kesatuan unsur-unsur paradigma atau *adeg-adeg* dalam penciptaan seni adalah seperti berikut.



Diagram 4

Unsur-unsur dan Penalaran dalam Adeg-adeg Penciptaan Seni

Pertama, pencipta seni menyadari bahwa ia memiliki keyakinan tertentu, yang diperankan sebagai dasar atau pijakan dalam berkarya. Keyakinan adalah persetujuan intelektual maupun emosional bahwa objek yang tergelar di depan kesadarannya dapat merepresentasikan keindahan, kebaikan, atau kebenaran. Di dalam keyakinan termuat pengetahuan nilai-nilai intrinsik dan ekstrinsik suatu objek. Persetujuan itu adalah potensi ide yang memiliki daya pragmatis untuk mencipta karya seni (Sunarto, 2010: 35-53).

Setelah menyadari keyakinan yang dimiliki, pencipta seni mulai mengembangkan kehendak berkarya. Ini adalah suatu maksud atau keinginan untuk menyajikan konsepsi artistik untuk menyajikan nilai-nilai dalam objek yang tergelar di hadapan kesadaran. Setelah itu, ia kemudian

mengembangkan model karya untuk diwujudkan. Model adalah bentuk-bentuk yang terimajinasikan. Wujudnya adalah gambaran imajinatif mengenai bentuk atau konstruksi artistik, embrio karya. Setelah model dikembangkan secara imajinatif, pencipta seni mengembangkan konsep berdasarkan model yang telah diimajinasikan. Hakikat konsep adalah penjelasan atau penegasan terhadap eksistensi model, manifestasi kesadaran nilai artistik dan kesadaran intelektual pencipta seni.

Metode atau cara mewujudkan karya dalam penciptaan seni dikembangkan setelah model dan konsep yang diidealkan telah terbentuk. Metode harus tunduk terhadap keyakinan, kehendak berkarya, model, dan konsep. Keyakinan yang mendasari pencipta seni dalam berkarya adalah *habit of mind*, hal-hal yang telah berkembang di dalam pikiran, yang membuat pencipta seni memiliki perasaan *confidence* untuk berbuat sesuatu. Oleh karena itu, keyakinan dasar adalah latar belakang dari usaha penciptaan karya seni. Adapun unsur *adeg-adeg* yang lain, yaitu model dan konsep adalah realitas imajinatif yang menjadi arah dan tujuan penciptaan seni.

Metode sebagai prosedur atau proses untuk mencapai suatu tujuan penciptaan seni meliputi (1) metode pengembangan konsep dan (2) metode mewujudkan konsep. Tujuan penciptaan seni adalah untuk mewujudkan model dan konsep yang bersifat abstrak, idealistik dan semiotik menjadi realitas nyata yang bersifat empiris dan semiotik.

Unsur terakhir *adeg-adeg* penciptaan seni adalah karya seni. Unsur ini adalah realitas simbolik yang bersifat empiris, yang dapat dipahami sebagai sebuah eksistensi yang setara dengan etnografi atau karya-karya produk pemikiran lainnya, seperti karya ilmiah. Dikatakan setara karena di dalam karya seni terkandung relasi-relasi logis antar variabel, antar unsur, dan antar gejala yang menjadi koncern pencipta seni untuk diungkapkan secara empiris, simbolis, dan semiotis. Perbedaannya, karya seni berupa konstruksi artistik sedangkan etnografi atau karya ilmiah berupa elaborasi

tekstual suatu objek. Namun keduanya sama-sama memiliki penjelasan dan potensi penjelasan mengenai relasi-relasi antar variabel, antar unsur dan antar gejala.

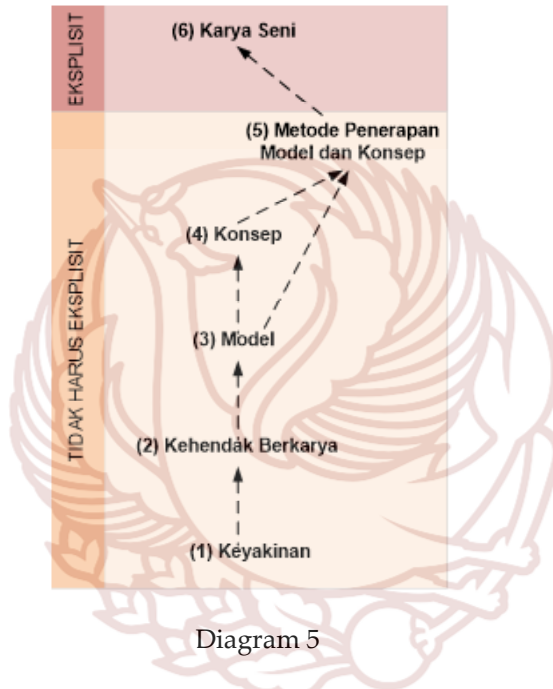
E. Kesadaran terhadap *Adeg-Adeg* dalam Studi Penciptaan Seni

Idealnya, studi penciptaan seni untuk pengembangan disiplin seni harus menumbuhkan setiap orang yang melakukan studi memiliki kesadaran diri terhadap setiap *adeg-adeg* yang dikembangkannya sendiri. Ini berarti sama dengan menumbuhkan kemampuan subjek untuk menjadi objek bagi dirinya sendiri. Maknanya kurang lebih sama dengan menjadi objektif terhadap dirinya sendiri, utamanya dalam mengembangkan prinsip-prinsip ideal dalam penciptaan seni yang digagasnya sendiri. Kesadaran diri adalah kemampuan melihat diri sendiri sebagaimana orang lain dapat melihat keadaan dirinya sendiri. Utamanya dalam mengarungi pengalaman ketika menjelajahi proses artistik, proses pencerapan, representasi, pengembangan pemikiran, perasaan, emosi, intuisi, dan hasrat dalam proses penalaran yang digunakan untuk mencipta karya seni.

Kesadaran diri itu penting karena penalaran dalam penciptaan seni tidak bersifat tunggal. Artinya penalaran sebagaimana tergambar pada diagram 4 di atas bukanlah satu-satunya alur berfikir bagi pencipta seni. Proses penalaran pencipta seni dalam berkarya dapat terdiri dari beberapa alternatif kemungkinan. Namun, unsur *adeg-adeg* yang terlibat dalam proses berfikir setiap pencipta seni dalam berkarya seni adalah unsur-unsur yang telah disebut di atas, yaitu (1) keyakinan, (2) kehendak berkarya, (3) model, (4) konsep, (5) metode penerapan konsep, (6) karya seni.

F. Kesadaran Diri dalam Mengembangkan Penalaran

Seorang pencipta seni dapat mengembangkan penalaran dalam beberapa alternatif kemungkinan. Penalaran pertama yang dapat dikembangkan pencipta seni boleh jadi seperti tergambar pada diagram 4 di atas. Penalaran kedua dapat dilihat dalam diagram di bawah ini.



Kemungkinan Pertama Penalaran dalam Adeg-adeg Penciptaan Seni

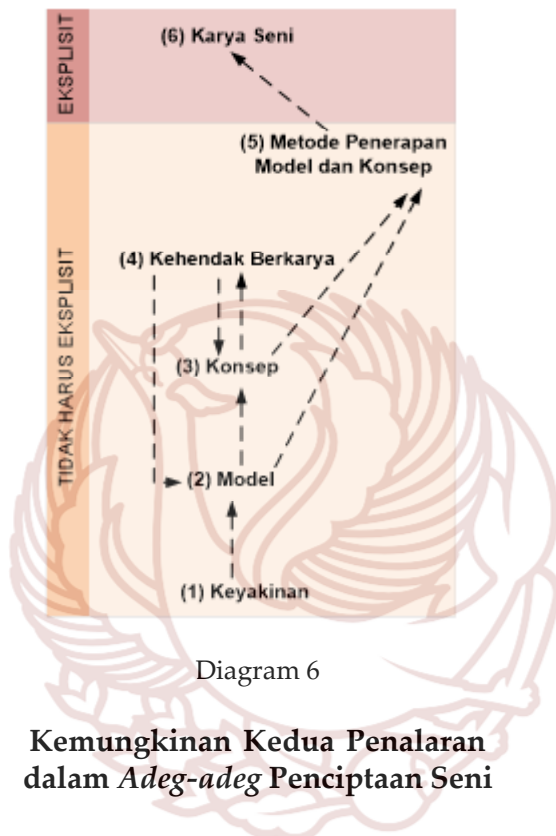
Penalaran dalam kemungkinan kedua dimulai dari suatu keyakinan pencipta seni tentang nilai-nilai yang luas. Keyakinan itu dapat berupa (1) nilai-nilai instrumental, (2) nilai utilitarian, maupun (3) nilai wigati yang menjadi orientasi manusiawi. Nilai instrumental adalah nilai yang dimiliki oleh suatu hal dalam menghasilkan akibat-akibat atau hasil-hasil yang diinginkan (Bagus, 2005: 717). Nilai utilitarian adalah nilai yang dimiliki oleh suatu hal yang berguna bagi

pemenuhan suatu tujuan, atau berguna dalam memajukan kebaikan-kebaikan besar (Bagus, 2005: 719). Nilai wigati yang menjadi orientasi manusiawi adalah nilai yang dianggap bermakna atau signifikan bagi kelangsungan kehidupan, yang dikejar oleh semua orang atau dikejar oleh individu-individu tertentu. Ketiga entitas nilai itu adalah keyakinan yang menjadi dasar untuk mengembangkan kehendak untuk berkarya. Di tahap ini, pencipta seni telah memiliki pengetahuan dasar untuk berkarya, yaitu pengetahuan tentang nilai-nilai yang dianggap (1) dapat menjadi sarana untuk menghasilkan karya, (2) berguna bagi pemenuhan tumbuhnya kebaikan dan/atau kebenaran, dan (3) penting dalam kehidupan, melalui ekspresi bentuk-bentuk indah.

Setelah itu, terjadi proses penalaran yang intensif dalam diri pencipta seni, yaitu usaha mengembangkan model karya yang hendak dicipta. Model seperti telah dijelaskan adalah bentuk-bentuk artistik yang diimajinasikan oleh pencipta seni, yang wujudnya adalah gambaran imajinatif mengenai bentuk atau konstruksi artistik sebagai embrio sebuah karya seni. Berpijak dari model inilah, pencipta seni membangun konsep, yaitu penjelasan atau penegasan terhadap eksistensi model, manifestasi kesadaran artistik dan kesadaran intelektual pencipta seni.

Pencipta seni mengembangkan metode penerapan model dan konsep untuk mewujudkan karya yang diimajinasikannya. Pengembangan metode itu dilakukan setelah ia memiliki pengetahuan signifikan tentang model dan konsep yang akan dicipta. Metode itu terdiri dari cara-cara praktis bagaimana agar model dan konsep yang diidealkan dalam imajinasinya dapat terwujud secara empiris. Realitas empiris persujudan model dan konsep itu adalah karya seni, yang memiliki sifat semiotik dan/atau simbolik. Di dalam penciptaan seni pada umumnya, elemen-elemen keyakinan, kehendak berkarya, model, konsep dan metode yang berkembang di dalam pikiran pencipta seni tidak pernah dinyatakan secara eksplisit. Pencipta seni menyatakan secara eksplisit hanyalah karya seninya saja, sebagai muara terakhir dari proses penalaran yang digelutinya.

Penalaran ketiga, yang tentu berbeda dengan penalaran pertama dan kedua di atas, dapat dikembangkan pencipta seni seperti tergambar di dalam diagram berikut ini.



Kemungkinan Kedua Penalaran dalam Adeg-adeg Penciptaan Seni

Sama dengan penalaran dalam kemungkinan pertama (diagram 4) dan kedua (diagram5), kemungkinan penalaran ketiga juga dimulai dari suatu keyakinan pencipta seni tentang nilai-nilai. Bedanya, setelah memiliki keyakinan, pencipta seni tidak lantas berkehendak untuk berkarya. Kehendak itu muncul setelah pencipta seni mengembangkan imajinasi sehingga menemukan model dan konsep. Konsep pun dirumuskan setelah model yang diimajinasikan hadir di dalam pikirannya. Oleh karena itu, kehendak berkarya muncul secara kuat dengan dukungan keyakinan, model dan konsep. Di tahap ini, ketika pencipta seni memiliki kehendak berkarya

ia telah memiliki pengetahuan memadai tentang berbagai macam segi peradigmatik atas karya seni yang hendak diciptakannya sendiri.

Pengembangan metode dilakukan berorientasi pada upaya penerapan model dan konsep untuk mewujudkan karya yang telah diimajinasikannya. Metode selalu dikembangkan setelah pencipta seni memiliki pengetahuan signifikan mengenai model dan konsep karya yang akan dicipta. Akhirnya, karya seni terwujud setelah metode yang dikembangkan diterapkan sesuai dengan konsep dan model yang dibayangkan.

Banyak kemungkinan penalaran yang dapat dikembangkan dalam membangun *adeg-adeg* bagi pencipta seni ketika mencipta karya seni. Semua kemungkinan penalaran itu tidak dapat dipaparkan dalam artikel ini, karena keterbatasan ruang untuk mengelaborasinya. Namun, ada dua jenis penalaran yang sering digunakan dalam membangun *adeg-adeg*, yaitu (1) penalaran konvensional dalam penciptaan seni tradisi, dan (2) penalaran kontemporer dalam penciptaan karya seni kontemporer.

1. Penalaran Konvensional dalam Penciptaan Seni Tradisi

Penalaran dalam pengembangan *adeg-adeg* bagi penciptaan seni tradisi selalu berpijak dan berorientasi pada wacana-wacana artistik yang telah membudaya. Penalaran itu berlaku umum di kalangan seniman tradisional ketika mencipta karya seni. Penalaran ini berbeda secara ekstrim dengan penalaran dalam penciptaan karya seni kontemporer. Namun, meskipun berbeda, unsur-unsur yang ada di dalam *adeg-adeg* dari keduanya adalah sama, yaitu keyakinan, model, konsep, metode, kehendak berkarya, karya seni.

Penalaran bagi seniman tradisi dalam menegaskan *adeg-adeg* ketika berkarya selalu diawali oleh keyakinan terhadap tiga hal secara simultan. Pertama adalah keyakinan terhadap nilai instrumental, nilai utilitarian, dan nilai wigati suatu objek artistik yang telah terwacanakan dalam kebudayaan. Kedua adalah keyakinan terhadap pengetahuan

yang dimiliki, yang berupa model dan konsep yang hendak digarap dan diungkapkan, yang wujudnya adalah wacana dan bentuk-bentuk artistik yang telah membudaya. Ketiga adalah keyakinan terhadap nilai instrumental metode untuk mewujudkan karya seni yang telah berkembang menjadi wacana-wacana artistik yang membudaya. Penalaran itu sangat sederhana, sehingga kalau digambarkan alurnya adalah seperti berikut.

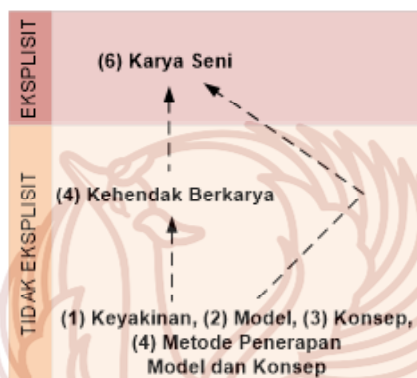


Diagram 7

Kecenderungan Penalaran dalam *Adeg-adeg* Penciptaan Seni Tradisi

Keyakinan, model, konsep, serta metode penerapan, model dan konsep bagi seniman tradisi selalu hadir simultan mendahului kehendak berkarya. Seniman tradisi tidak akan mengembangkan kehendak berkarya manakala tidak memiliki pengetahuan cukup tentang model, konsep, dan metode penerapan model dan konsep secara meyakinkan. Kehendak berkarya bagi seniman tradisi tidak lepas dari semua unsur *adeg-adeg* sebagai pijakan dalam berkarya. Semua unsur *adeg-adeg* itu telah menjadi kekayaan pengetahuan yang *kasariro* di dalam diri seniman tradisi. Semua unsur itu telah mewujudkan menjadi materi pengetahuan praktis dan pengetahuan teoretis yang dikuasai secara kognitif maupun secara psikomotorik.

2. Penalaran Kontemporer dalam Penciptaan Karya Seni Kontemporer

Karya seni kontemporer diciptakan oleh para seniman kontemporer. Seniman kontemporer adalah seniman yang menuntut dirinya bersikap dan menghasilkan karya yang bersifat orisinal, unik, dan tipikal dalam mencipta karya. Seniman kontemporer tak ingin karya yang diciptakan sama atau memiliki unsur-unsur sama dengan karya seniman lain yang telah ada. Orisinalitas, keunikan, dan tipikalitas adalah target yang senantiasa diperjuangkan. Ketiga hal itu dikembangkan dalam wujud maupun dalam isi karya seni sehingga mencapai hasil positif dari kontak pemikiran seniman pencipta secara mantap dengan fenomena dunia ketika mengembangkan model dan konsep karya. Kontak pemikiran yang mantap itu kemudian melahirkan metode yang juga mantap, yang akhirnya mampu memfasilitasi penggarapan model dan konsep untuk hadir dalam realitas empiris dan bermakna simbolik dalam wujud suatu karya seni.

Membangun *adeg-adeg* dalam suatu karya seni yang memiliki konstruksi artistik orisinal, unik, dan tipikal bukan pekerjaan mudah. Itulah sebabnya banyak seniman kontemporer memulai berkarya dengan menggunakan penalaran dari titik nol. Artinya, seniman kontemporer memulai berkarya diawali dengan kehendak berkarya. Ketika ia berkehendak untuk mencipta karya seni, ia sengaja mengosongkan dirinya dari berbagai macam hal yang berhubungan dengan pengalaman-pengalaman dan vokabuler-vokabuler artistik yang telah dikuasai di masa lalu.

Sayangnya, *ex nihilo nihil fit*, dari ketiadaan tidak terjadi apa-apa. Jadi, mencipta karya berangkat dari titik nol pada hakikatnya adalah kemustahilan. Kondisi seperti itu pun disadari oleh seniman kontemporer. Namun anehnya, meskipun ada kesadaran bahwa itu adalah kemustahilan, namun kembali ke titik nol itu selalu diperjuangkannya. Oleh karena itu, upaya pengosongan diri itu akhirnya dimaknai sebagai ruang bebas yang menstimulir kemungkinan seluas-

luasnya terhadap kehadiran elemen-elemen paradigmatic. Ruang bebas itu adalah ruang kemungkinan untuk masuk dan menjelajah pengalaman-pengalaman baru. Biasanya, memasuki ruang kemungkinan itu dilakukan oleh seniman pencipta dengan penerarahan nalar dan intuisi untuk melakukan pencerapan dan mengolah persepsi, reaksi-reaksi intelektual dan reaksi-reaksi intuitif terhadap berbagai fenomena terkini. Itu diperlukan untuk menemukan substansi-substansi istimewa yang dihadapi di balik fenomena terkini.

Penalaran bermula dari kehendak untuk berkarya. Kemudian disusul dengan memberi ruang kemungkinan dalam diri sendiri untuk melakukan penjelajahan seluas-luasnya dengan mengarahkan nalar dan intuisi. Penjelajahan itulah yang memungkinkan ditemukannya substansi-substansi istimewa. Itulah sebabnya, penalaran kontemporer ini juga dapat disebut dengan penalaran ruang kemungkinan atau penalaran dari titik nol. Penalaran sebagaimana dimaksud, apa bila digambarkan adalah seperti berikut ini.

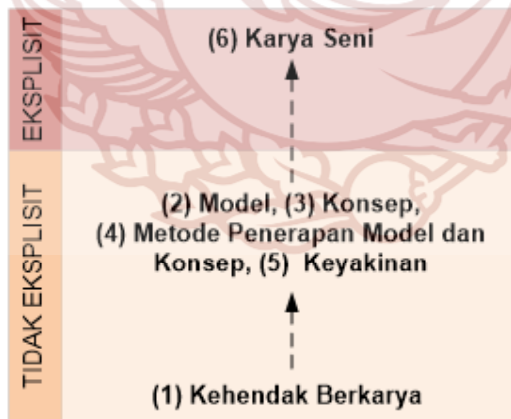


Diagram 8

Kecenderungan Penalaran dalam *Adeg-adeg* Penciptaan Seni Kontemporer

Target utama penalaran ini adalah pengerahan daya untuk menemukan substansi istimewa. Melalui upaya penjelajahan dengan pengerahan daya nalar dan intuisi, substansi istimewa diceraup dan dipersepsi sebagai model dan konsep. Melalui itu semua, substansi istimewa direaksi menjadi metode untuk menerapkan model dan konsep nilai rohani yang wigati.

Substansi istimewa dalam penciptaan karya seni kontemporer adalah sumber bagi pengembangan model dan konsep dalam imajinasi. Substansi istimewa adalah sarana dan tatacara pengembangan metode dalam berkarya. Metode penerapan model dan konsep adalah pencarian fakta-fakta artistik yang terimajinasikan menjadi aksidensi yang akan dilekatkan pada berbagai substansi. Pilihan realitas aksidensi dilakukan berdasarkan argumen-argumen yang bergerak secara dialektis menuju keutamaan nilai-nilai rohani yang wigati. Karya seni dalam bentuk dan makna simbolis apapun adalah wujud empiris, sekaligus realitas aksidensi yang secara sengaja dilekatkan oleh pencipta seni pada substansi dan makna-makna yang dipandang memiliki fungsi.

G. Penutup

Studi penciptaan seni, baik dalam konteks pengembangan ilmu maupun pengembangan seni, disangga oleh tiga pilar eksistensi yang sama, yaitu (1) proses suatu aktivitas, (2) aktivitas yang berproses dengan menggunakan metode, dan (3) pelaksanaan aktivitas dan metode yang diarahkan untuk menghasilkan dan mengekspresikan pengetahuan yang sistematis. Pengetahuan dalam studi penciptaan seni terdiri dari pengetahuan praktis, pengetahuan produktif, dan pengetahuan teoretis. Masing-masing eksis dalam proposisi yang saling berhubungan dan dikenali melalui deskripsi. Proposisi adalah penentu kepastian

kebenaran dan kemustahilan kekeliruan. Proposisi-proposisi itu adalah manifestasi sejumlah ide yang bersifat *given* sebagai basis sekaligus produk pengetahuan.

Studi penciptaan seni menggunakan sarana pikir, penalaran tertib, dan seperangkat konsep yang saling berhubungan secara logis dalam bentuk koneksionisme. Ini adalah salah satu cara atau model bagi proses-proses kognitif yang terbentuk melalui cara-cara pendistribusian unsur-unsur dialektika nalar. Seperangkat konsep adalah kerangka pemikiran yang berfungsi untuk memahami, menafsirkan, dan menjelaskan kenyataan atau menggarap nilai-nilai untuk diwujudkan di dalam karya ilmiah atau karya seni. Seperangkat konsep dalam penelitian disebut paradigma, sedangkan dalam penciptaan seni disebut *adeg-adeg*.

Studi penciptaan seni dalam konteks pengembangan ilmu adalah usaha pengembangan kemampuan penelitian untuk menerapkan dan melakukan tinjauan kritis terhadap paradigma ilmu penciptaan seni, dengan objek material aktivitas penciptaan seni. Kompetensi yang diperlukan adalah kemampuan penciptaan seni untuk menerapkan dan melakukan tinjauan kritis terhadap *adeg-adeg* penciptaan seni. Kemampuan itu dapat terwujud jika didukung kemampuan penalaran yang tercermin dalam penguasaan dan pemahaman literature.

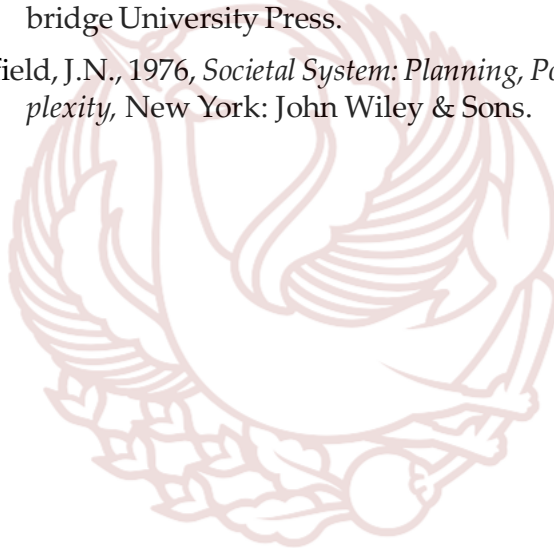
Penalaran pada studi penciptaan seni dalam disiplin seni menggunakan berbagai penalaran yang bervariasi. Penalaran ini berorientasi pada pembentukan dan penjabaran konsep, lewat suatu proposisi artistik. Seniman berkarya selalu memiliki konsep, yang artinya sanggup melontarkan suatu pernyataan dan mengekspresikan maksud artistik. Penalaran dalam disiplin ini tidak lepas dari pembayangan mental subjektif. Oleh karena itu, subjektivisme menjadi sentral penalaran dalam studi penciptaan seni pada disiplin seni. Ini merupakan kutub dominan yang menjadi dasar bagi keyakinan, kehendak berkarya, model, konsep, dan metode yang membenbentuk focus.

KEPUSTAKAAN

- Ahimsa-Putra, H. S. 2008. "Paradigma dan Revolusi Ilmu dalam Antropologi Budaya: Sketsa Beberapa Episode". Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, 10 Nopember 2008.
- Ahimsa-Putra, H. S. 2009. "Paradigma Ilmu Sosial-Budaya: Sebuah Pandangan". Makalah disampaikan pada Kuliah Umum "Paradigma Penelitian Ilmu-Ilmu Humaniora" diselenggarakan oleh Program Studi Linguistik, Sekolah Pascasarjana, Universitas Pendidikan Indonesia, di Bandung, 7 Desember 2009
- Bagus, L. 2005. *Kamus Filsafat*. PT Gramedia Pustaka Utama. Jakarta.
- Butts, R.E. 1989. *William Whewell's Theory of Scientific Method*. Indianapolis: Hackett.
- Coffey, P. 2009. *Ontology, The Theory of Being; An Introduction to General Metaphysics*. Terbitan ulang dari terbitan tahun 1938. New York: Dover Publication.
- Danto, A. 1964. "The Artworld". *Journal of Philosophy*, Edisi Oktober 61 (19): 571–584.
- Dickie, G. 1974. *Art and the Aesthetic : An Institutional Analysis*. Ithaca, N.Y. : Cornell
- Ellis, B. 2001. *Scientific Essentialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Friedel, F.J. 1943. "The Formal Object of the Social Sciences", *The American Catholic Sociological Review*. Vol. 4, No. 1 (Mar), Published by Oxford University Press.
- Gazalba, S. 1977. *Sistematika Filsafat: Pengantar Kepada Dunia Filsafat, Teori pengetahuan, Metafisika, Teori Nilai*, 3 Buku. Buku I, II dan III. Cetakan ke-2. Bulan Bintang. Jakarta.

- Gie, T. L. 1991. "Konsepsi Tentang Ilmu". Yayasan Studi Ilmu dan Teknologi. Yogyakarta.
- Glaserfeld, E. 1989. *Constructivism in Education*. Oxford England: Pergamon Press.
- Griffith, T.L. (et.all) 2003. "Virtualness and Knowledge in Teams: Managing the Love Triangle of Organizations, Individuals and Information Technology" dalam *MIS Quarterly*. Vol. 27 No.2. hal. 265-287.
- Heidegger, M. 2008. "The Origin of the Work of Art". *Martin Heidegger: The Basic Writings*. Trans. David Farrell Krell. New York: HarperCollins.
- Houde, R. & Michael-Mullally, J.P. 1960. *Philosophy of Knowledge: Selected Readings*. Boston: Lippincott.
- Jab³oniski, M. 2010. *Music as Sign*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2010.
- Jevons, W.S. 2003. *The Principles of Science : A Treatise on Logic and Scientific Method*. Cetakan ulang dari terbitan tahun 1973 & 1958. Honolulu: University Press of the Pacific.
- Kemeny, J.G., 1961, *A Philosopher Look at Science*, New York: Van Nostrand Reinhold.
- Klubertanz. G.P. 1955. *Introduction to the Philosophy of Being*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Lachman, S.J., 1969, *The Foundation of Science*, Edisi Revisi Tahun 1960. Cetakan ke-4. New York: Vantage Press.
- Leech, J. n.d. "Formal Objects and the Argument from Knowledge". Sine loco (Tanpa tempat publikasi): Sine nomine (Tanpa nama publisher).
- Mullarkey, J. & B.Lord (Eds.). 2009. *The Continuum Companion to Continental Philosophy*. London: Continuum.
- Peter, F.E. 1970. *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*. Cetakan kedua. Cetaan pertama Th. 1967. New York: New York University Press.

- Smith, P. 2003. *An Introduction to Formal Logic*. Cambridge, UK; New York : Cambridge University Press.
- Sunarto, B, 2010, *Epistemologi Karawitan Kontemporer Aloysius Suwardi*, Disertasi, Fakultas Filsafat, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Sunarto, B. 2013. "Konsepsi Studi Ilmu Penciptaan Seni". Diskusi Forum Diskusi Pencipta seni dan Budayawan Surakarta di Sanggar Plesungan Surakarta. 7 September 2013.
- Turner, D. 2004. *Faith, Reason, and the Existence of God*. Cambridge, New York, Port Melbourne, Cape Town: Cambridge University Press.
- Warfield, J.N., 1976, *Societal System: Planning, Policy and Complexity*, New York: John Wiley & Sons.



KARYA SENI 'BARU' YANG BERNUANSIA ETNIK (LOKAL) DAN BERDAYA JANGKAU GLOBAL

Oleh: Rustopo

I

Proses perubahan dari kebudayaan agraris menuju kebudayaan industrial, meskipun belum selesai, telah membawa banyak korban. Sudah tak terbilang hasil-hasil kebudayaan masyarakat Nusantara yang lenyap begitu saja, dan tinggal kenangan di benak para orang tua yang sedang menunggu ajal. Anak-anak mereka, apalagi cucu-cucu mereka, hampir sama sekali tidak mengenalnya. Mereka umumnya adalah generasi yang lebih mengenal produk kebudayaan massa yang diekspose lewat media televisi, radio, tulis, internet, dan lainnya. Ditambah lagi generasi milenial dengan teknologi informasi dan *gadgetnya*. Mereka bahkan tidak hanya mengenal, tetapi merasa memiliki, sehingga mentalitasnya juga terbawa oleh pengaruh kebudayaan massa tersebut. Pemilikan kebudayaan massa seolah-olah menjadi prasyarat sebagai masyarakat 'modern'. Sebaliknya memiliki, memelihara, atau hidup dengan produk kebudayaan (warisan nenek-moyangnya) sendiri, merasa risih, merasa malu, kurang *pe-de*, merasa jijik, merasa tidak 'modern', dan segala macam perasaan tidak bersahabat lainnya.

Jauh sebelum proses perubahan budaya itu belum berdampak dahsyat seperti sekarang ini, konon bangsa kita memiliki produk kebudayaan yang sangat luar biasa anekaragamnya. Bangsa kita memiliki kultur yang multi: multi genre; multi bentuk dan isi; multi makna; multi fungsi; multi guna; pendeknya *all of that are* multidimensional. Namun kita patut bersyukur, karena meskipun dampak proses perubahan kebudayaan sangat terasa, tetapi, dari sisa-

sisanya yang masih hidup dan berkembang, kita juga masih merasakan betapa multidimensionalnya produk kultur kita ini.

Salah satu produk kebudayaan yang terkena musibah di atas, dan akan dijadikan tema dalam tulisan ini adalah kesenian masyarakat Nusantara, utamanya seni pertunjukan. Masyarakat atau suku-suku di Papua, Maluku, Flores, NTT, NTB, Sulawesi, Kalimantan, Sumatra, Jawa, Bali, Madura, dan gugusan pulau-pulau kecil yang tersebar di Laut Jawa dan Lautan Hindia, dan Lautan Indonesia lainnya, memiliki keseniannya sendiri yang berbeda dalam bentuk, isi, fungsi, dan maknanya.

Untuk masyarakat yang masih memegang komitmen bahwa keseniannya merupakan salah satu sarana penting dalam menjaga dan melestarikan kehidupan duniawi dan ukhrawi, dapat dipastikan bahwa keseniannya tetap terpelihara. Akan tetapi bagi masyarakat yang langsung atau tidak langsung terkena dan termakan oleh arus kebudayaan kota (urban) yang bersifat massal, hampir dapat dipastikan bahwa mereka tidak mendukung kelestarian keseniannya sendiri. Masyarakat yang terakhir ini sifatnya sudah berubah dari asalnya yang petani pedesaan menjadi masyarakat urban atau semi urban. Mereka kebanyakan apatis terhadap keseniannya sendiri, atau mungkin terhadap kesenian apa pun. Mereka lebih mengutamakan kebutuhan hidup duniawi. Kesenian kadang-kadang dibutuhkan untuk sekedar relaksasi; penghibur; dan bukan kebutuhan utama. Para pelaku seni, akhirnya harus menyesuaikan dengan situasi itu. Banyak diantara mereka yang berasal dari komunitas kesenian etnik, tetapi kemudian menggubah nuansa keseniannya menjadi berbau kota, (ngetrend, ngepop, seragam) untuk memberikan hiburan kepada masyarakat yang butuh hiburan, relaksasi, dan atau rekreasi. Karena dengan demikian mereka dapat berkesenian sekaligus bekerja untuk memperoleh nafkah.

Apabila keadaan seperti itu menjalar ke wilayah-wilayah kebudayaan yang masyarakatnya masih punya

komitmen kuat untuk melestarikan keseniannya sendiri, dikhawatirkan, lambat laun, warna kesenian etnik akan berubah menjadi warna perkotaan yang seragam. Kesenian kita yang multikultur itu akan berubah menjadi seni 'kota' yang monokultur. Dari semula kaya akan ragam seni-budaya menjadi satu ragam saja. Dengan kata lain terjadi pemiskinan budaya.

II

Sejak zaman renesans, bahkan sebelumnya, hingga abad ke- 20, kebudayaan Barat menjadi referensi dunia. Para saintis, pemikir, teknokrat, seniman dari seluruh penjuru dunia perhatiannya tertuju ke sana. Demikian juga di Indonesia; teori-teori, konsep-konsep, buku-buku referensi yang digunakan adalah produk kebudayaan Barat. Sekolah-sekolah dan perguruan tinggi seni di Indonesia juga mengisi kurikulumnya sebagian besar dengan teori-teori, konsep-konsep, teknik-teknik, dari Barat. Itulah sebabnya kita selalu ketinggalan dari mereka (Barat).

Dalam dunia kehidupan kesenian, ada gejala kejenuhan untuk menjadikan Barat sebagai referensi. Beberapa dasawarsa terakhir abad ke-20 terjadi peningkatan jumlah orang-orang dari Eropa dan Amerika yang belajar dan atau meneliti seni budaya Timur (termasuk Indonesia). Perguruan tinggi seni di Jepang dan Taiwan menggali kebudayaannya sendiri sedalam-dalamnya, dan menambah wawasan kebudayaan Timur lain seluas-luasnya. Jepang malah berkeyakinan bahwa dalam abad XXI pusat kebudayaan dunia akan bergeser dari Barat menuju Timur, dan Jepang menjadi pusatnya.

Para koreografer dan komposer dari Asia, termasuk Asia Tenggara, dalam dua dasawarsa terakhir abad ke-20, telah menunjukkan karya-karyanya yang bercitra etnik "Asia" ke seluruh penjuru dunia. Dan mendapat perhatian besar dari seniman, pemikir, kritikus Barat. Beberapa koreografer dan atau komposer Barat kemudian dengan antusias bekerja sama

(berkolaborasi) dengan seniman, komposer, dan atau koreografer dari Asia.

Mengapa akhir-akhir ini perhatian dunia tertuju ke Timur? Mungkin masyarakat dunia, juga masyarakat Barat, sudah jenuh dengan 'model' Barat. Masyarakat Barat sudah terlalu sangat lama kehilangan kebudayaan etniknya sendiri. Ada kerinduan akan kebudayaan yang bernuansa etnik, yang di kawasan Asia masih cukup hidup dan berlimpah. Gejala ini harus kita tangkap sebagai peluang untuk mengangkat seni-budaya etnik Nusantara sebagai sumber atau bahan untuk karya seni baru. Bahwa masyarakat (massa) pada umumnya cenderung mengkonsumsi (seni) kebudayaan ('pop') kota ala Amerika, untuk sementara waktu tidak perlu diperhatikan dulu.

III

Karya seni 'baru' yang bernuansa etnik dan berdaya jangkau global barangkali merupakan solusi untuk menjawab tantangan sekarang dan yang akan datang. Dalam benak saya, karya seni 'baru' itu, secara fisik dapat menunjukkan identitas etniknya, isinya tentang masalah-masalah kemanusiaan dunia masa kini, dan pengemasan serta penggelarannya secara 'modern' (baca: ditunjang oleh sarana teknologi modern atau teknologi informasi yang merupakan bagian dari revolusi industri 4.0).

Siapa pun, kreator, dapat dengan bebas memberdayakan seni etnik menjadi karya sendiri. Akan tetapi perlu diingat, bahwa potensi-potensi yang terkandung dalam seni-seni etnik kita: teknologi penggelarannya, teknologi pengemasannya, kandungan maknanya, isi dan atau isuenya kebanyakan berdaya jangkau lokal, dan berorientasi kepada masa lampau. Mungkin idiom atau bentuk-bentuk fisik seni etnik itu dapat dipertahankan ataupun dikembangkan sebagai penciri etnik tertentu, tetapi teknologi penggelaran, teknologi pengemasan, issue atau isi dan misinya perlu disesuaikan dengan kondisi dan situasi zaman sekarang. Jadi,

dalam pemilihan seni etnik sebagai acuan kreativitas memerlukan seleksi yang arif dan cermat.

Seleksi semacam itu perlu karena tidak semua seni etnik yang masih bertahan hidup memiliki potensi atau kualitas yang bila diolah, berdaya menarik penghargaan publik dunia. Mungkin keunikan bentuk fisik/estetik dapat dijadikan dasar pemilihan. Sesuatu yang unik itu akan menarik karena tidak ada duanya. Jadi para kreator harus memiliki referensi yang luas untuk dapat menetapkan bahwa seni etnik masyarakat tertentu itu unik atau tidak unik. Selain unik dalam bentuk fisik/estetik, adakah seni etnik yang mengandung makna, isi atau issue yang dapat dikaitkan dengan konteks global? Mungkin, seni etnik yang mengandung issue lokal “gender”, dan atau issue-issue lokal lain yang dapat dikaitkan dengan trend global abad ke-21, atau revolusi industri 4.0, memiliki peluang untuk diangkat sebagai bahan olahan. Setidaknya kalau kita dapat merespons gejala penguatan (kebudayaan) Asia dalam konteks global, barangkali dapat menyeleksi dengan arif dan cermat seni-budaya etnik Nusantara yang mana yang berpeluang berdaya jangka global.

Disamping syarat di atas, sarana-sarana pembentuk kualitas global merupakan syarat penting lain. Di atas sudah disinggung tentang teknologi pengemasan dan teknologi panggungan, yang bermuara pada penggunaan perangkat teknologi modern atau teknologi informasi (revolusi industri 4.0). Sebut saja seperti, *lighting system* dan *sound system* sebagai bagian dari panggung panggungan karya di samping properti dan atau dekorasi; serta teknologi multimedia elektronik sebagai sarana untuk panggungan di panggung ataupun untuk pengemasan bentuk lainnya.¹ Artinya, untuk

¹ Salah satu contoh konkrit misalnya karya Eko Supriyanto untuk pembukaan pesta olah raga Asia “Asian Games” di stadion GBK Jakarta beberapa waktu yang lalu. Karyanya tidak sebatas koreografi tari dengan iringan musik, tetapi didukung dengan teknologi panggungan yang serba elektronik dan digital. Dengan melibatkan banyak unsur ini maka diperlukan sistem manajemen modern yang profesional. Hasilnya, masyarakat dunia berdecak kagum.

menghasilkan karya seni etnik yang berdaya jangkau global diperlukan pemikiran, perencanaan, riset ... sekali lagi riset, ketrampilan, proses eksplorasi dan percobaan, latihan, manajemen organisasi, manajemen produksi, manajemen pergelaran, dan tim kerja (*team work*) yang solid, serta pendanaan tentunya. Tampaknya banyak, tetapi sebuah tim kerja yang solid sesungguhnya bisa terdiri dari hanya beberapa orang saja.

IV

Setiap perguruan tinggi seni di Indonesia dapat dipastikan memiliki visi dan misinya masing-masing. Menurut hemat saya, perguruan tinggi seni harus dapat memerankan dirinya sebagai “pusat pengkajian”, dan “pusat pelestarian sekaligus pengembangan seni”. Kedua fungsi ini, yang satu berkenaan dengan kegiatan penelitian (inventarisasi, identifikasi, analisis, verifikasi, dan pembentukan teori), dan yang lain berkenaan dengan kegiatan karya (riset, penggalan bahan/sumber, eksplorasi, eksperimen, pembentukan kembali (rekonstruksi) dan atau pembentukan baru [kreasi]). Kedua hal tersebut dapat berdiri sendiri-sendiri, tetapi dapat juga dikaitkan. Kegiatan pengkajian itu bukan semata-mata menghasilkan laporan ilmiah, pembentukan (perumusan) teori, akan tetapi juga dapat ditetapkan sebagai dasar untuk pelestarian sekaligus pengembangan. Atau, suatu kegiatan “pelestarian dan atau pengembangan” sebaiknya diawali dengan kegiatan penelitian (riset) dan atau pengkajian. Dengan kata lain, suatu kegiatan penelitian (riset) atau pengkajian itu tidak semata-mata untuk menghasilkan laporan ilmiah, tetapi untuk tujuan menghasilkan karya seni.

Bagi perguruan tinggi seni di Indonesia, berkarya seni yang bernuansa etnik bukan hal yang baru. Sejak akhir tahun 1970-an sudah dibuktikan dalam Pekan Penata Tari Muda dan Komponis Muda Dewan Kesenian Jakarta. Juga dibuktikan dalam festival-festival seni tahunan yang diselenggarakan oleh Proyek Institut Kesenian Indonesia

(IKI) sejak tahun 1980- 1985. Di samping itu masing-masing perguruan tinggi seni, secara mandiri ikut andil dalam festival-festival seni internasional. Belum lagi sivitas akademiknya; dosennya, mahasiswanya, yang secara perorangan ataupun berkelompok mengambil bagian dalam forum-forum seni di tingkat lokal, nasional, dan internasional.

Jadi sekali lagi, penciptaan seni yang bernuansa etnik bukan hal baru bagi sivitas akademika perguruan tinggi seni. Akan tetapi, barangkali kita belum semuanya siap untuk menjawab tantangan ke depan, seperti apa karya seni 'baru' yang bernuansa etnik dan berdaya jangkau global itu?. Mungkin jalan yang perlu ditempuh cukup rumit dan panjang. Katakan saja, untuk memilih seni etnik mana yang memiliki potensi kualitas global, bahan-bahannya masih sangat terbatas. Bahan-bahan (referensi) seni etnik yang sudah kita miliki itu tidak sebanding dengan kekayaan seni etnik Nusantara yang terhampar dari Sabang sampai Merauke. Padahal kekayaan seni etnik Nusantara tersebut akan mengantarkan kepada pemilihan yang arif dan cermat, di samping bahan-bahan itu sendiri dapat menjadi sumber ide, memberikan inspirasi dan atau ilham penciptaan yang sangat kaya. Seorang komposer atau koreografer yang hanya memiliki bahan sumber seni etnik Jawa, tidak akan ada pilihan lain kecuali "Jawa", sehingga warna karyanya juga hanya akan bernuansa "Jawa". Diharapkan mereka ini dapat keluar dari lingkungan etniknya sendiri, belajar, menyerap, menghayati, mencoba memiliki, dan mencoba berkarya seni yang bernuansa etnik Nusantara lainnya selain Jawa, atau bernuansa campuran beberapa etnik yang menunjukkan multikultur (baca: kesatuan yang bineka, atau kebinekaan dalam kesatuan). Makin banyak seni etnik yang diakrabi, dimiliki, maka makin kaya sumber inspirasinya, semakin banyak akal nya, semakin kreatif, dan akhirnya semakin menarik karya seninya. Tentu saja, untuk menjadikan karya seninya menarik di zaman sekarang, mau tidak mau harus melibatkan sarana yang dapat mengantarkannya ke dalam kualitas global, yaitu teknologi modern. Seorang komposer, koreografer,

atau sutradara teater, yang sama sekali tidak paham akan sarana atau teknologi untuk pengemasan, pemanggungan, akan ditinggalkan oleh zamannya. Tidak harus trampil tetapi tahu, syukur mengerti.

Idealnya, seorang koreografer atau komposer, siapa pun, apakah itu dosen atau mahasiswa, alumni, atau orang diluar itu, harus belajar, menyerap, menghayati, mencoba memiliki seni etnik tertentu untuk waktu yang relatif lama. Tentu tidak banyak dosen ataupun mahasiswa yang mau karena banyak konsekuensi yang harus ditanggung, antara lain: meninggalkan tugas untuk memberi nafkah, membimbing keluarga (bagi dosen); memerlukan biaya yang banyak; dll. Untuk pembiayaan, perguruan tinggi harus membantu atau memperjuangkan mendapatkan biaya dari donatur-donatur baik pemerintah maupun swasta. Para pimpinan perguruan tinggi seni yang tergabung dalam Badan Kerjasama Perguruan Tinggi Seni (BKS-PTS), hendaknya memperjuangkan kepada pemerintah adanya "*sabatical programm*" bagi dosen, semacam mendapatkan biaya yang cukup dan cuti beberapa bulan untuk melakukan penelitian sekaligus berkarya seni.

V

Hambatan atau kendala untuk mencapai sesuatu yang mulia itu pasti ada. Beberapa akan dicoba untuk dielaborasi berikut ini.

Untuk membentuk iklim penciptaan karya seni yang bernuansa etnik ini memerlukan dukungan politis, baik dari kalangan eksekutif dan legislatif di pusat maupun di daerah. Sebab dukungan politis ini akan berpengaruh pada faktor-faktor lain, seperti kebijaksanaan penyelenggaraan pendidikan, penelitian, pengabdian masyarakat beserta penganggarnya. Kalau program penciptaan ini akan dimasukkan ke dalam "*sabatical programm*" sebagai bagian dari kegiatan penelitian, maka harus ada kepastian 'hukum' yang dikeluarkan oleh eksekutif dan atau legislatif. Kalau tidak

ada, atau kalau mereka tidak memperhatikan, maka program ini tidak akan berjalan. Kalau sudah begini, perguruan tinggi seni harus bersatu-bersepakat, untuk bersama-sama memperjuangkan agar program ini dapat dilaksanakan.

Setiap daerah memiliki seni etniknya masing-masing. Oleh karena itu otonomi daerah (Otda) mungkin dapat menghambat, tetapi mungkin juga dapat mendukung. Otda dapat menghambat apabila pemerintah daerah secara ambisius akan menguasai segala macam miliknya, termasuk seni dan kebudayaannya. Dengan itu daerah akan melegitimasi seni pertunjukan miliknya yang tidak boleh diutak-utik, karena berhubungan dengan identitas daerahnya. Otda dapat mendukung apabila berangkat dari pemahaman bahwa meskipun otonom tetapi pemerintah daerah itu merupakan bagian dari negara kesatuan. Kompetisi yang sehat antar daerah-daerah otonom perlu ditumbuhkan diantaranya lewat kaya-karya seni 'baru' yang berakar dari seni etnik daerahnya. Apabila pemahaman akan daerah sudah berkembang seperti ini, dan keadaan ekonominya sudah membaik, dapat dipastikan pemerintah daerah akan dengan senang hati membantu segala upaya untuk mengangkat seni etniknya dalam percaturan seni yang lebih luas (nasional atau internasional). Beberapa daerah sudah memulai melalui kerjasama dengan perguruan tinggi seni. Misalnya yang sudah dilakukan oleh ISI Surakarta lewat Eko Supriyanto dengan masyarakat Halmahera Barat (Cry Jailolo) dan yang terbaru dengan Morotai.

Keadaan ekonomi makro memang kurang kondusif untuk mendukung program semacam ini. Kalangan birokrat keuangan pasti akan menganggap sebagai kegiatan menghambur-hamburkan uang. Oleh karena itu pasti tidak akan diberi peluang untuk berjalan. Tetapi kiranya masih ada jalan untuk memperoleh dukungan finansial, yaitu dari yayasan-yayasan yang biasanya membantu program-program kebudayaan. Misalnya The Ford Foundation, Asian Council, Toyota Foundation, Kelola, Unesco juga menyediakan bantuan untuk program 'pelestarian'. Kita dapat bermitra untuk bersama-sama mencari dukungan misalnya dengan

Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI), dengan Asosiasi Tradisi Lisan (ATL), dan lain-lain.

Adanya Direktorat Jenderal Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan serta Kementerian Negara Kebudayaan dan Pariwisata (dulu Departemen Kebudayaan dan Pariwisata), diharapkan akan dapat menyokong upaya-upaya penciptaan seni yang bernuansa etnik dan berdaya jangkau global. Karena kedua lembaga ini, yang satu punya kepentingan untuk melestarikan seni-budaya, dan yang lain punya kepentingan untuk ‘menjual seni budaya’ ke pasar global. Akan tetapi kita belum tahu apa yang akan dilakukan oleh kedua Kementerian tersebut. Kalau orientasi program dan kegiatannya lebih mengutamakan “pasar”, maka akan menjadi hambatan. Akan tetapi jika kementerian ini mengutamakan program dan kegiatannya pada penciptaan paket-paket atau karya-karya seni “ideal” untuk menarik pasar, maka artinya gayung kita disambut oleh mereka. Mudah-mudahan demikian.

Rangkuman dan Saran

Pertama, di depan sudah dijelaskan bahwa bangsa kita memiliki kekayaan seni-budaya yang tak ternilai harganya. Akan tetapi, kekayaan tersebut belum sepenuhnya diberdayakan dan dimanfaatkan untuk kepentingan bangsa yang berwawasan nasional dan dunia. Bahkan kekayaan seni-budaya kita itu, sebagian besar tidak berdaya, sebagian tinggal nama yang dikenang ataupun tidak dikenang, dan sebagian lainnya dikemas secara seragam sesuai dengan selera massa (pasar). Inilah kelebihan dan kekurangan yang ada dalam seni-budaya (etnik) nusantara.

Kedua, adanya dorongan semangat ‘baru’ dari bangsa-bangsa Timur (Jepang, China, Taiwan) untuk menggeser pusat orientasi kebudayaan dari Barat ke Timur pada abad ke-21 ini. Sesama bangsa Timur, apalagi golongan pandit – cendekia, semestinya juga tergerak untuk bersama dalam semangat ‘baru’ itu. Gejala kejenuhan terhadap kebudayaan Barat, antara lain oleh masyarakat Barat sendiri, semestinya juga menjadi pendorong semangat ‘baru’.

Ketiga, solusi untuk persoalan pertama dan kedua adalah suatu gerakan untuk berkarya seni yang bernuansa etnik Nusantara dan berdaya jangkau global, sekaligus menjawab pertanyaan “bagaimana kreativitas dalam multikultural”, yaitu menghasilkan karya seni baru, yang memiliki penciri etnik Nusantara tertentu tetapi dikemas dan digelarkan dalam kualitas ‘global’.

Keempat, ke depan, otonomi daerah dan atau pariwisata akan menjadi kenyataan yang dapat menghambat atau sebaliknya dapat mendukung upaya penciptaan seni yang bernuansa etnik. Oleh karena itu, bagaimanapun harus diupayakan agar hambatan itu menjadi peluang dan atau tantangan, yang apabila dapat diwujudkan dengan baik akan mendapatkan dukungan dari Pemerintah Daerah (Pemda) dan atau Kementerian Negara Kebudayaan dan Pariwisata. Dengan demikian Pemda (otonomi daerah) akan mendukung baik secara politis maupun finansial, demikian juga Kementerian Negara Kebudayaan dan Pariwisata.

Kelima, keadaan ekonomi di Indonesia yang belum mapan akan mempengaruhi kebijakan penganggaran untuk bidang-bidang tertentu. Ini akan menjadi hambatan laju perkembangan semua bidang, dan apalagi bidang seni-budaya. Akan tetapi kita punya mitra yayasan-yayasan atau lembaga-lembaga internasional yang mau membantu upaya penguatan (pelestarian dan pengembangan) seni-budaya etnik. Apabila kita berhasil bekerjasama dengan dan atau memperoleh bantuan dari mereka, maka keadaan ekonomi di Indonesia, baik ataupun buruk, itu kurang berpengaruh terhadap dunia penciptaan karya seni ‘baru’ ini.

Keenam, Perguruan Tinggi Seni dengan segenap sivitas akademiknya, termasuk para alumni, dalam persoalan ini harus berada di depan, sebagai pelopor dalam setiap kesempatan. Festival Kesenian Indonesia (FKI) yang setiap dua tahun sekali diselenggarakan oleh Perguruan Tinggi Seni se Indonesia, diharapkan senantiasa dapat menunjukkan hasil karya-karya seni ‘baru’ yang bernuansa etnik dan berdaya jangkau global. Semoga.

KEPUSTAKAAN

- Hardjana, Suka. *Enam Tahun Pekan Komponis Muda Dewan Kesenian Jakarta, 1979-1985*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1986.
- Humardani. S.D. *Masalah-Masalah Dasar Pengembangan Seni Tradisi*. Surakarta: Sub Proyek ASKI. 1979/1980.
- Kayam, Umar. *Seni Tradisi Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.
- _____. "Transformasi Budaya Kita". Pidato pengukuhan jabatan Guru Besar pada Fakultas sastra Universitas Gadjah Mada. Dalam Kedaulatan Rakyat, 22-23 Mei 1989, 1989.
- Kuntowojoyo, *Budaya dan Masyarakat*. Yogyakarta: Tiara Wacana, 1987.
- Lindsay, Jenifer. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991.
- Mack, Dieter. *Sejarah Musik. Jilid 4*. Yogyakarta: Pusat Liturgi Musik. 1994.
- Murgiyanto, Sal . *Segi Kata dari Festival Penata Tari Muda II*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1979.
- _____. *Penata tari Muda*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1984.
- Rustopo. *Gendhon Humardani Sang Gladiator Arsitek Kehidupan Seni Tradisi Modern*. Yogyakarta: Yayasan Mahavhira, 2001.
- _____. *Gamelan Kontemporer di Surakarta, Pembentukan dan Perkembangannya (1970-1990)*. Surakarta: ISI Press, 2010.
- Sedyawati, Edi. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.

Soedarsono, R.M. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*.
Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002.

Sumardjo, Jakob. *Perkembangan Teater Modern Indonesia*.
Bandung: STSI Press, 1997.



GARAP: DARI 'KONSEP' MENJADI 'TEORI' **(Sebuah Pemikiran Akademis Rahayu Supanggah)**

Oleh: Sugeng Nugroho

I. PENGANTAR

'Konsep seni' dan 'teori seni' pada dasarnya merupakan dua 'pisau analisis ilmiah' yang mempunyai definisi (baca: pengertian) dan cara kerja yang berbeda tetapi dapat saling mendukung dalam rangka menjawab permasalahan-permasalahan penelitian seni. Konsep dapat didefinisikan sebagai "ide atau pengertian yang diabstrakkan dari peristiwa konkret" (Tim Penyusun, 1989:456). Konsep pada umumnya dinyatakan dengan suatu istilah atau kata. Adapun teori adalah "(1) pendapat yang dikemukakan sebagai keterangan mengenai suatu peristiwa atau kejadian; (2) azas dan hukum umum yang menjadi dasar suatu kesenian atau ilmu pengetahuan; (3) pendapat, cara, dan aturan untuk melakukan sesuatu" (Tim Penyusun, 1989:932). Teori biasanya menjelaskan hubungan antarvariabel sehingga pandangan yang sistematis dari fenomena yang diterangkan oleh variabel-variabel saling berhubungan.

Istilah atau kata yang dapat digunakan sebagai konsep untuk menganalisis permasalahan-permasalahan seni sesungguhnya bertebaran di sekitar kita, tetapi kita sering tidak menyadarinya. Jika kita jeli mendengarkan pernyataan-pernyataan para seniman dan pengamat seni ketika menikmati sebuah karya seni, maka di situlah kita akan mendapatkan sesuatu bahkan beberapa istilah yang sesungguhnya merupakan konsep, baik berupa konsep artistik maupun konsep estetik.

Konsep artistik biasanya bersembunyi di balik istilah teknik karya seni, sedangkan konsep estetik biasanya bersembunyi di balik ungkapan kekaguman masyarakat 'pengamat seni' ketika mengamati sebuah pementasan atau

pameran seni. Baik konsep artistik maupun konsep estetik ini memiliki ciri yang khas dan istilah yang digunakan bersifat lokal, yakni hanya dimiliki oleh masyarakat ‘pemilik budaya’ tersebut. Oleh karena itu, teknik artistik yang digunakan bisa saja serupa, atau nuansa estetik yang diamati bisa juga sama, tetapi karena ‘pemilik’ karya seninya berbeda, maka konsep artistik dan konsep estetik yang muncul kepada kita (baca: peneliti) dapat berbeda, karena istilah yang digunakan untuk mengungkapkannya berbeda.

Garap, merupakan istilah yang sering kita jumpai di dalam perbincangan para seniman karawitan Jawa, misalnya: “*Gendhing Gambirsawit sing dienggo wayangan ‘ki garapé béda karo sing dienggo klenèngan’*” (*Gendhing Gambirsawit* yang digunakan untuk mengiringi pertunjukan wayang itu mempunyai *garap* berbeda dengan yang digunakan untuk konser karawitan). Istilah *garap* dalam konteks tersebut dapat diartikan sebagai proses kreatif para *pengrawit* di dalam menyajikan *Gendhing Gambirsawit* secara keseluruhan, mulai dari awal (Jawa: *buka*) sampai dengan akhir (Jawa: *suwuk*) sebuah sajian gending. Di dalam konteks ini, *garap* dipahami sebagai cara kerja setiap *pengrawit* di dalam menabuh masing-masing instrumen (Jawa: *ricikan*) gamelan—yang sudah barang tentu masing-masing *ricikan* memiliki cara kerjanya tersendiri—yang dipadukan ke dalam kerja tim atau grup untuk menghasilkan nuansa estetik tertentu yang dikehendaki; untuk mengiringi pertunjukan wayang (Jawa: *gendhing wayangan*) ataupun untuk konser karawitan (Jawa: *gendhing klenèngan*). Perlu diketahui bahwa nuansa estetik *Gendhing Gambirsawit* untuk keperluan pertunjukan wayang berbeda dengan untuk konser karawitan.

Istilah *garap* di dalam konteks tersebut memiliki dua pengertian. **Pertama**, sebagai proses kreatif yang bersifat individual, yakni cara kerja setiap *pengrawit* di dalam menabuh *ricikan* gamelan sesuai dengan karakteristik *ricikan* yang ditabuh. Sama-sama *ricikan* bilah yang digantung dengan sebuah tali (Jawa: *pluntur*), antara *gendèr barung*, *gendèr penerus*, dan *slenthem*, mempunyai teknik dan kreativitas tabuhan yang berbeda; terlebih jika dibandingkan dengan

tabuhan pada *ricikan demung*, *saron barung*, dan *saron penerus*. **Kedua**, sebagai proses kreatif yang bersifat komunal, yakni interaksi musikal yang dibangun oleh semua *pengrawit* untuk mencapai nuansa estetik tertentu. Di dalam konteks yang kedua ini, setiap *pengrawit* biasanya telah memahami perbedaan tabuhan antara gending untuk keperluan mengiringi pertunjukan wayang dan gending untuk konser karawitan.¹

Rahayu Supanggah di dalam buku monumentalnya yang berjudul *Bothèkan Karawitan II: Garap*, yang diterbitkan oleh Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta (2009), menjelaskan pengertian dan cara kerja tentang *garap* dengan sangat detail dan berbobot yang disertai berbagai contoh kasus di lapangan. *Garap* yang ditulis tidak hanya berhenti sebagai ‘konsep artistik’ tetapi bahkan sebagai ‘teori’ yang dapat digunakan untuk acuan baik bagi para ‘pencipta seni pertunjukan’ maupun para ‘pengkaji seni pertunjukan’. Teori yang dicetuskan oleh Rahayu Supanggah tersebut sama sekali tidak berangkat dari teori-teori seni yang dikemukakan para teoritis sebelumnya, tetapi berangkat dari pengalamannya yang luar biasa sebagai *pengrawit* dan komposer kaliber internasional.

II. PEMBAHASAN

A. Dari ‘Emik’ menjadi ‘Etik’

Di dalam kajian seni, baik seni pertunjukan maupun seni rupa, konsep pada umumnya digunakan sebagai perangkat analisis bagi rumusan masalah penelitian yang bersifat tekstual, yakni ketika peneliti hendak memaknai fenomena-fenomena seni sebagai sebuah subjek penelitian.

¹ Oleh karena penulis berlatar belakang seni pedalangan, sehingga mohon maaf apabila di dalam konteks ini tidak menguraikan secara detail tentang perbedaan *garap* tabuhan masing-masing *ricikan* gamelan antara *gendhing wayangan* dan *gendhing klenèngan*.

Dalam hal ini, seni dipandang sebagai 'teks', yang dapat dibaca, diberi makna, ataupun dideskripsikan strukturnya (Ahimsa-Putra, 2000:35).

Konsep dalam keilmuan adalah gagasan yang di-lambangkan dengan suatu istilah untuk menyatakan batas-batas dari ide yang bersangkutan serta bersifat mengarahkan dan membatasi perhatian pada aspek/unsur tertentu dari suatu gejala. Menurut Harsja W. Bachtiar, tidak semua konsep yang digunakan dalam kajian yang bersifat ilmiah adalah konsep ilmiah, tetapi dapat juga konsep budaya, yakni suatu konsep yang hanya berlaku di lingkungan budaya tertentu, yang mungkin tidak berlaku, tidak sama atau bahkan mempunyai pengertian berbeda dengan konsep budaya yang lain (Bachtiar, 1984:9-10).

Sebuah konsep muncul karena adanya fenomena. Misalnya ada fenomena sebuah tari yang menggambarkan peperangan antartokoh yang diperankan oleh dua penari laki-laki bertubuh kekar, dengan gerak cekatan penuh energi dan bersifat 'patah-patah', pandangan matanya tajam, mimiknya tampak seram menegangkan. Sementara itu, alunan gending yang mengiringi bersifat tegas, dengan tabuhan relatif keras dan irama relatif cepat. Kemudian, penonton yang menyaksikan fenomena tari tersebut memberikan pernyataan: "*Wah, sing njogèd cakrak, perangané sereng.*" Istilah '*cakrak*' dan '*sereng*' yang diucapkan oleh penonton itulah konsep; '*cakrak*' merupakan konsep artistik, sedangkan '*sereng*' merupakan konsep estetik. Meskipun demikian, dua istilah tersebut baru berada pada tataran 'emik', yakni sistem atau perangkat pengetahuan yang dimiliki oleh masyarakat 'pemilik budaya', tidak dimiliki oleh masyarakat etnik yang lain.

Konsep emik baru dapat digunakan sebagai perangkat analisis penelitian tekstual apabila telah diterjemahkan dengan bahasa peneliti (disebut 'etik'). Terdapat dua langkah kerja yang harus dilakukan oleh peneliti di dalam menerjemahkan kata '*cakrak*' dan '*greget*' agar menjadi konsep untuk menganalisis persoalan artistik dan estetika karya tari.

Pertama, peneliti menerjemahkan secara bebas kata '*cakrak*' dan '*greget*'. Misalnya:

- a. *Cakrak* adalah kesan tegas dan tajam yang ditimbulkan oleh sikap tubuh dan pandangan mata.
- b. *Greget* adalah kesan bersemangat, tegang, tergesa-gesa, kaku, kasar, polos, marah, ber-nafsu, atau menakutkan, yang ditimbulkan oleh gerak tari dan gending yang mengiringi.

Kedua, peneliti menjelaskan indikator-indikator yang membentuk konsep '*cakrak*' dan '*greget*'. Misalnya:

- a. Seorang penari dapat terkesan *cakrak* apabila memenuhi kriteria: postur tubuh tegap, badan ramping tetapi berisi, energik, sikap (kepala) tegas, pandangan mata tajam, dan percaya diri. Jika indikator-indikator tersebut tidak terpenuhi, maka penari itu tidak dapat disebut *cakrak*.
- b. Sebuah karya tari dapat terkesan *greget* apabila memenuhi kriteria: gerak tarinya bertempo relatif cepat atau bersemangat, gerak-geriknya tegas dan cenderung bersifat patah-patah (tidak lentur atau lemah gemulai), roman muka tegas, pandangan mata tajam. Sementara itu, alunan gending yang mengiringi bersifat tegas, dengan tabuhan relatif keras, dan irama gendingnya relatif cepat. Gending yang mengiringi biasanya berbentuk *lancaran*, *gangsaran*, *srepeg*, dan/atau *sampak*, atau bisa juga berbentuk *ladrang* dengan *garap irama lancar*.

Contoh kasus emik yang dijabarkan di atas itulah yang disebut 'konsep'; konsep artistik bagi istilah *cakrak*, dan konsep estetik bagi istilah *greget*. Kedua istilah itu disebut konsep emik karena hanya berlaku untuk menganalisis kasus tari Jawa, tidak dapat digunakan untuk menganalisis kasus tari daerah lain. Juga yang perlu dipahami, bahwa istilah-istilah teknik yang bersifat emik dapat dijadikan konsep artistik dan/atau konsep estetik apabila maksud dari kata atau istilah itu dipahami secara komunal, bukan hanya oleh orang per orang atau secara individual.

Terkait dengan persoalan konsep emik, terdapat dua contoh kasus yang menarik—kalau tidak boleh dikatakan lucu—di kalangan pedalangan. Kasus pertama terjadi pada seseorang yang berasal dari luar budaya Jawa belajar seni pedalangan secara akademis di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta. Di dalam proses pembelajaran, seseorang tersebut mendapat materi ajar “Pengetahuan Pedalangan” yang membahas tentang konsep-konsep estetik pedalangan Jawa, meliputi: *regu*, *greget*, *sem*, dan *nges* (Nojowirongko, 1960:I:57), dengan penjelasan sebagai berikut.

- a. *Regu*, adalah kesan sakral, agung, berwibawa, khidmat, tenang, atau mantap di dalam *pakeliran*,² yang ditimbulkan oleh *garap catur*,³ *sabet*,⁴ gending, atau *sulukan*.⁵
- b. *Greget*, adalah kesan bersemangat, tegang, tergesa-gesa, kaku, kasar, polos, marah, ber-nafsu, atau menakutkan di dalam *pakeliran*, yang ditimbulkan oleh *garap catur*, *sabet*, gending, atau *sulukan*.
- c. *Sem*, adalah kesan menyenangkan, birahi, nakal, dibuat-buat agar menarik, lincah, tidak tenang, genit, cair, santai, atau asmara di dalam *pakeliran*, yang ditimbulkan oleh *garap catur*, *sabet*, gending, atau *sulukan*.
- d. *Nges*, adalah kesan haru, kasihan, sesal, sedih, bingung, gundah, dingin, atau sepi di dalam *pakeliran*, yang ditimbulkan oleh *garap catur*, *sabet*, gending, atau *sulukan*.

² *Pakeliran* adalah istilah untuk menyebut pertunjukan wayang kulit atau golek.

³ *Catur* adalah wacana dalang di dalam pertunjukan wayang, meliputi narasi dalang (Jawa: *janturan* dan *pocapan*) dan dialog atau monolog tokoh wayang (Jawa: *ginem*).

⁴ *Sabet* adalah gerak-gerik wayang di dalam pertunjukan, termasuk teknik dalang di dalam memegang figur-figur wayang.

⁵ *Sulukan* adalah vokal dalang untuk membangun suasana tertentu di dalam peristiwa *pakeliran*. *Sulukan* untuk *pakeliran* gaya Surakarta terbagi atas tiga jenis: *pathetan* (untuk membangun suasana agung dan /atau lega), *sendhon* (untuk membangun suasana susah, atau dapat juga untuk menciptakan suasana romantis), dan *ada-ada* (untuk membangun suasana tegang, marah, terkejut, tergesa-gesa).

Istilah *regu*, *greget*, *sem*, dan *nges* tersebut merupakan konsep emik, yang hanya dipahami oleh kalangan pedalangan Jawa, itu pun terbatas pada mereka yang pernah belajar mendalang di lembaga kursus pedalangan karaton, baik PADASUKA di Karaton Kasunanan Surakarta maupun PDMN di Pura Mangkunegaran Surakarta. Adapun para dalang rakyat yang tidak pernah mengenyam pendidikan dalang di PADASUKA dan PDMN, memiliki konsep estetik berbeda-beda. Puspattjarita dari Klaten, misalnya, memiliki konsepsi estetik: *nges*, *mungguh*, *wijang*, dan *mentes* (Suratno, dkk., 1995:30–32). Demikian juga Darman Gandadarsana dari Tambakboyo – Ngawi, memiliki konsepsi estetik: *semu*, *ramé*, dan *lucu* (wawancara 10 Oktober 1993). Yang menjadi persoalan dalam konteks ini adalah, bahwa konsep estetika pedalangan karaton (*regu*, *greget*, *sem*, dan *nges*) tersebut dibawa ke luar daerah asalnya (di luar Jawa Tengah), kemudian digunakan sebagai konsep estetik pedalangan gaya non-Surakarta. Lucunya lagi, terdapat salah satu konsep emik yang berubah pelafalannya; seharusnya *nges*, dilafalkan menjadi *ngès*.

Kasus kedua terjadi pada seorang peneliti yang menganalisis permasalahan estetika pertunjukan wayang tetapi konsep analisisnya—sesungguhnya—belum dapat disebut konsep, tetapi baru bersifat konsepsi, yakni pandangan pribadi seseorang di dalam menilai sebuah karya seni. Terbukti, hampir semua dalang di daerah budaya Surakarta tidak mengenal istilah yang digunakan oleh peneliti tersebut.⁶ Selain itu, penjelasan atas istilah yang digunakan sebagai ‘konsep’ juga kurang tepat atau tidak seratus persen benar. Juga istilah yang digunakan tersebut sesungguhnya lebih tepat disebut ‘konsepsi artistik’, bukan ‘konsep estetik’, karena lebih terkait dengan teknik pengungkapan dalang di dalam *pakeliran*.

⁶ Untuk menghindari konflik atarpribadi, dalam tulisan ini sengaja tidak disebut nama personal dan konsepsi yang digunakan.

Dari dua kasus tersebut, ada dua hal tentang emik yang perlu dipahami. Pertama, tidak setiap konsep estetik selalu cocok untuk digunakan sebagai 'pisau analisis' kajian seni yang bersifat tekstual. Setiap seni tradisi yang ada di seluruh pelosok nusantara pada dasarnya memiliki konsep emiknya masing-masing. Kedua, tidak semua istilah lokal dapat diangkat sebagai konsep emik, terlebih untuk 'pisau analisis' kajian estetik. Suatu istilah dapat disebut konsep emik apabila istilah tersebut 'dimiliki' dan 'dipahami' oleh masyarakat pemilik budayanya.

B. Dari 'Konsep' menjadi 'Teori'

Berbeda dengan contoh-contoh kasus yang telah dipaparkan di atas, Rahayu Supanggah mengangkat persoalan *garap* tidak sekedar sebagai konsep, tetapi lebih sebagai teori. Sebelum lebih jauh kita membahas *garap* sebagai teori, perlu dikemukakan terlebih dahulu tentang asal-usul kata *garap*. *Garap* berasal dari bahasa Jawa, yang berarti kerja, olah, atau penyelesaian (Prawiroatmodjo, 1985:I:131; Tim Penyusun 1989:255). Rahayu Supanggah mendefinisikan *garap* dalam dunia karawitan sebagai berikut.

Garap merupakan rangkaian kerja kreatif dari (seorang atau sekelompok) *pengrawit* dalam menyajikan sebuah *gendhing* atau komposisi karawitan untuk dapat menghasilkan wujud (bunyi), dengan kualitas atau hasil tertentu sesuai dengan maksud, keperluan atau tujuan dari suatu karya atau penyajian karawitan dilakukan. *Garap* adalah kreativitas dalam (kesenian) tradisi. Dalam dunia pedalangan, *garap* sering disebut dengan istilah *sanggit* (2009:4).

Berdasarkan definisi tersebut, jelas bahwa *garap* merupakan konsep emik yang terkait dengan proses artistik. Istilah *garap* dapat disebut konsep karena pengertiannya telah dipahami oleh pemilik budayanya, yakni para seniman karawitan Jawa. Baik proses kreatif yang bersifat individu (terkait dengan tabuhan masing-masing *ricikan* gamelan)

maupun kelompok (terkait dengan interaksi musikal antar-*pengrawit*), di dalam karawitan Jawa disebut dengan istilah *garap*.

Rahayu Supanggah di dalam bukunya yang berjudul *Bothèkan Karawitan II: Garap* (2009) tidak hanya mengangkat *garap* sebagai konsep artistik, tetapi bahkan menjadikannya sebuah teori karawitan. Dijelaskan oleh Supanggah bahwa di dalam proses pertunjukan karawitan, terdapat enam unsur yang saling terkait dan saling mendukung, yaitu: (1) materi *garap* atau ajang *garap*, (2) penggarap, (3) sarana *garap*, (4) perabot atau piranti *garap*, (5) penentu *garap*, dan (6) pertimbangan *garap*. Artinya, suatu karya karawitan dapat mewujudkan menjadi sebuah pertunjukan, sangat bergantung pada: materi yang *digarap*, seniman *penggarapnya* (meliputi: faktor genetik, faktor pendidikan, dan faktor lingkungan si seniman), sarana *garap* (meliputi perabot fisik pertunjukannya), perabot atau piranti *garapnya* (meliputi: teknik, pola, irama, konvensi, dan sebagainya), penentu *garapnya* (meliputi: otoritas, fungsi sosial, dan format pertunjukannya), dan pertimbangan *garap* (meliputi: kondisi internal seniman, kondisi eksternal atau penontonnya, dan tujuan seniman di dalam berkesenian).

Jika dicermati, keenam unsur *garap* yang dikemukakan oleh Supanggah tersebut tidak hanya cocok untuk dipakai sebagai 'pisau analisis' kajian karawitan, tetapi juga bagi kajian pedalangan, tari, dan teater tradisi. Lebih dari itu, juga dapat digunakan untuk landasan konseptual penciptaan seni pertunjukan, apa pun. Sebagai bukti bahwa teori *garap* yang dikemukakan Supanggah dapat digunakan untuk menganalisis persoalan pertunjukan non-karawitan, antara lain dapat dibaca pada disertasi doctoral Sugeng Nugroho tentang *lakon banjaran* (2012).

Sugeng Nugroho di dalam mengkaji secara tekstual terhadap permasalahan *lakon banjaran*, salah satunya menggunakan teori *garap* tulisan Supanggah. Meskipun demikian, terdapat perbedaan istilah yang digunakan sebagai konsep emik antara tulisan Sugeng Nugroho dan Rahayu

Supanggah. Di dalam disertasinya, Sugeng Nugroho membedakan antara *sanggit* dan *garap*. *Sanggit* berasal dari kata dasar Jawa *anggit*, yang berarti karang, gubah, atau reka (Prawiroatmodjo, 1985:I:12,141). Berdasarkan etimologi itu maka *sanggit* merupakan proses kreatif seseorang (baca: dalang) untuk menciptakan sesuatu yang bersifat 'baru', atau untuk menafsir kembali terhadap sesuatu yang telah ada sebelumnya sehingga menjadi 'format baru'. Proses *sanggit* terutama terjadi pada aspek penggarapan lakon, karena garapan lakon pada dasarnya merupakan hak prerogatif dalang. Selain itu, *sanggit* juga terjadi pada penggarapan unsur-unsur *pakeliran* yang bersifat individual (yang dilakukan oleh dalang), meliputi: *catur*, *sabet*, dan *sulukan*. Meskipun demikian, ketika *catur*, *sabet*, dan *sulukan* yang disajikan memerlukan dukungan karawitan sebagai musik pengiringnya, maka ketiga unsur *pakeliran* tersebut berpindah posisi ke ranah *garap*. Adapun gending *pakeliran*, yang oleh karena proses kreatifnya bersifat komunal, maka berada pada ranah *garap* (Nugroho, 2012a:48–51).

Keenam unsur *garap* yang dicetuskan oleh Supanggah pun dapat dipakai untuk menganalisis permasalahan kontekstual pertunjukan wayang. Eksis tidaknya pertunjukan wayang sangat bergantung pada: (1) materi yang digarap (lakon dengan *sanggit-sanggitnya*); (2) seniman penggarap (sosok dan kemampuan dalangnya); (3) sarana *garap* (perabot fisik pertunjukan wayang, meliputi *gawang-kelir*, wayang, gamelan, *sound system*, dan sebagainya); (4) perabot atau piranti *garapnya* (konvensi *pakelirannya*; gaya Surakarta, Yogyakarta, Banyumasan, Jawatimuran, dan sebagainya); (5) penentu *garapnya* (pemegang otoritas di dalam gelaran pertunjukan wayang, masyarakat penonton, dan format pertunjukannya [*pakeliran* tradisi, *pakeliran padat*, ataukah *pakeliran* kontemporer]); dan (6) pertimbangan *garap* (kondisi internal dalang yang menyajikan, kondisi penontonnya, dan maksud diadakannya pertunjukan wayang).

III. PENUTUP

Senada dengan pemikiran Rahayu Supanggah, etnomusikolog Sri Hastanto menyatakan bahwa teori-teori seni yang datang dari Barat dalam kadar tertentu belum tentu sesuai dengan budaya kita. Teori-teori dari India, China, maupun Jepang juga tidak semuanya sesuai dengan estetika nusantara.

Studi tentang seni sering memposisikan seni sebagai objek kajian, yakni seni dipandang dari perspektif tertentu: histori, sosiologi, antropologi, ekonomi, dan sebagainya. Oleh karena itu, kita sebagai 'pemilik' seni tradisi, sudah waktunya untuk mendudukan seni sebagai subjek kajian. Seni itulah yang kita dorong untuk menjelaskan dirinya melalui seniman yang mumpuni (baca: empu seni) di bidangnya. Pengalaman empirik para empu seni di setiap daerah, selain berbeda-beda juga tergantung pada budayanya masing-masing, sehingga konsep emik yang menuju pada estetika seni tidak dapat distandarisasikan. Di dalam ilmu pengetahuan (disiplin ilmu) yang dicari adalah kebenaran (*correctness*), tetapi di dalam disiplin seni tidak ada ukuran 'benar' atau 'salah', yang ada yakni 'mantap' dan 'tidak mantap', 'ekspresif' dan 'tidak ekspresif', 'pantas' dan 'tidak pantas' (*appropriateness*).

Semoga tulisan yang sangat sederhana ini layak dipersembahkan kepada Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar. yang secara kedinasan telah purna tugas dari pengabdianya di ISI Surakarta. Lebih dari itu, semoga ada manfaatnya bagi para pencipta dan pengkaji seni, terutama sebagai acuan dalam rangka menggali konsep-konsep emik nusantara. Sekian, terima kasih.

KEPUSTAKAAN

Ahimsa-Putra, Heddy Shri. 2000. *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press dan Yayasan Adhi Karya untuk Pusat Penelitian Kebudayaan dan Perubahan Sosial Universitas Gadjah Mada.

- Bachtiar, Harsja W. 1984. *Metode Penelitian Kebudayaan*. Ed. Parsudi Suparlan. Jakarta: Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional Ditjen Kebudayaan Depdikbud.
- Emerson, Kathryn Anne. 2017. *Pembaharuan Wayang untuk Penonton Terkini; Gaya Pakeliran Garap Semalam Sajian Dramatik Ki Purbo Asmoro, 1989–2017*. Surakarta: ISI Press.
- Nojowirongko, M.Ng. al. Atmotjendono. 1960. *Serat Tuntunan Pe-dalang-an Tjaking Pakeliran Lampahan Irawan Rabi, Djilid I*. Jogja-karta: Tjabang Bagian Bahasa, Djawatan Ke-budajaan Departemen P.P. dan K.
- Nugroho, Sugeng. 2012a. "Sanggit dan Garap Lakon Banjaran Pertunjukan Wayang Kulit Purwa Gaya Surakarta." Disertasi Doktoral Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- _____. 2012b. *Lakon Banjaran Tabir dan Lika-likunya Wayang Kulit Purwa Gaya Surakarta*. Surakarta: ISI Press.
- Prawiroatmodjo, S. 1985. *Bausastra Jawa–Indonesia*, Jilid I. Jakarta: Gunung Agung.
- Supanggah, Rahayu. 2009. *Bothèkan Karawitan II: Garap*. Sura-karta: Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press.
- Suratno, dkk. 1995. "Pengertian Elemen-elemen Estetika Pedalangan Kaitannya dengan Pernilaian dalam Sajian Wayang." Laporan Penelitian kepada Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.
- Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. 1989. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.

SENI PEWAYANGAN DARI PERSPEKTIF ETIKA JAWA

Oleh: Soetarno

Seni Pewayangan atau pakeliran wayang kulit adalah bentuk seni tradisional yang telah merambah hati masyarakat Jawa, khususnya masyarakat wayang, tidak hanya sebagai sarana hiburan, tetapi lebih dari itu, yaitu sebagai sarana pembelajaran atau bimbingan yang bernilai. Nilai-nilai ini terrepresentasikan dalam pakeliran wayang kulit semalam suntuk, baik secara implisit ataupun eksplisit, yakni kearifan lokal yang berbasis pada budaya Jawa. Meskipun cerita-cerita yang disajikan diambil dari epos Mahabharata atau Ramayana awalnya berasal dari India, tetapi oleh para ahli seni budaya Jawa masa lalu dengan kearifan lokalnya telah digubah dengan menyesuaikan cerita tersebut dengan budaya Jawa, sehingga cerita tidak tampak lagi berasal dari India, dan bahkan orang India sendiri tidak mampu memahami cerita-cerita gubahan seniman Jawa tersebut. Nilai budaya Jawa hadir dalam setiap pementasan yang mengisahkan tentang keluarga Pandawa ataupun Rama. Penonton wayang juga sangat akrab dengan karakter yang muncul dalam cerita ini, terutama karakter Pandawa dan Korawa, yang dari sudut pandang filosofis mewakili kebaikan dan kejahatan.

Bagi masyarakat Jawa, pertunjukan wayang kulit adalah multi fungsi yang tidak hanya berfungsi sebagai sarana untuk hiburan, tetapi juga sebagai sarana untuk pendidikan, informasi, propaganda, apresiasi estetis, dan sebagai acuan untuk nilai kebijaksanaan hidup. Sebuah pertunjukan wayang kulit tidak hanya mengandung nilai luhur seperti yang diajarkan oleh sistem etika Barat, tetapi juga mengandung nilai kearifan lokal dari budaya Jawa. Nilai budaya Jawa ini dapat diamati dalam banyak cerita yang dibawakan oleh dalang, salah satunya adalah kisah Kumbakarna gugur seperti yang pernah dipertunjukkan oleh

Ki Anom Suroto, yang menjadi topik pembahasan di bawah ini.

Dari sudut pandang Jawa, Ontologi, Epistemologi, dan Aksiologi adalah bidang-bidang yang sangat kompleks yang tidak dapat dipisahkan satu sama lain, tidak seperti di Barat, di mana terdapat batasan yang jelas di antara satu bidang dan bidang lainnya. Menurut Magnis Suseno dalam bukunya yang bertajuk *Etika Jawa* (2003), esensi dari konsep ontologi Jawa terletak di belakang peristiwa yang terjadi di dunia empiris, di mana ada jenis lain dari realitas yang merupakan realitas kehidupan yang sejati. Dalam bukunya, dia menjelaskan sebagai berikut.

“..... esensi dari konsep Jawa tentang dunia terdiri dari keyakinan bahwa di balik semua karakteristik fisik atau tanda, ada kekuatan kosmik numinus yang merupakan realitas sejati dari semua, dan bahwa realitas sejati manusia adalah jiwanya, yang berakar di dunia numinus ini “ (Suseno, 2003:138).

Sepanjang hidupnya, manusia harus mempertahankan keharmonisan antara realitas fisik dan rohaninya, melalui sikap spiritual yang layak, tindakan yang pantas, dan dengan menjaga tempat yang layak. Dalam budaya Jawa, ini dikenal sebagai: *empan-papan*, *angon-tinon*, *uda-negara*, dan *andhap-asor*. Menurut pendapat Magnis Suseno, konsep ini merupakan koordinat utama etika Jawa.

Dalam masyarakat Jawa, sikap spiritual yang benar dicapai melalui tindakan yang mulia, yaitu dengan merangkul semua yang dianggap bijak dalam masyarakat Jawa. Menurut Magnis Suseno, tindakan mulia itu berarti memiliki pengertian yang benar tentang bagaimana bertindak terhadap orang lain, dan mengetahui apa harus dan tidak harus dikatakan atau dilakukan (Magnis Suseno, 2003:144). Jenis sikap bahwa orang Jawa harus berusaha itu meliputi: kejujuran, kesederhanaan, kerendahan hati, dan perhatian, mengendalikan keinginan, menerima semua yang terjadi secara ikhlas, menghindari sikap menyimpan dendam, kecemburuan, keburukan, menuduh orang lain, bertindak

tidak pantas, dan seterusnya. Dalam kaitan dengan hal ini, orang Jawa tidak hanya melihat pertunjukan wayang sebagai bentuk hiburan tetapi juga sebagai sarana pendidikan tentang nilai manusia, meskipun nilai-nilai yang terkandung dalam pertunjukan wayang disajikan secara samar-samar bukan dalam wujud yang *wantah* atau konkrit. Hal ini dapat diamati dalam setiap pertunjukan wayang, termasuk pertunjukan wayang dengan cerita Kumbakarna gugur, di mana pelajaran moral yang disajikan sangat kompleks. Suseno juga menyatakan bahwa nilai-nilai moral yang terkandung dalam pertunjukan wayang tidak konkret, karena nilainya memang sangat kompleks. Dalam pertunjukan wayang, kepada penonton disuguhkan berbagai kemungkinan tindakan manusia, yang untuk itu diperlukan interpretasi dari mereka sendiri atas peristiwa yang disajikan. Moral pertunjukan wayang memberikan pemahaman tentang dinamika kehidupan manusia beserta tanggung-jawabnya yang berat dalam pengambilan setiap keputusan, tetapi pertunjukan wayang tidak membuat keputusan bagi penonton (Suseno, 1991:5).

Ada banyak isu-isu moral yang disajikan dalam pertunjukan wayang kulit. Ada cerita wayang berdimensi moral, khususnya dilema moral yang dialami oleh dua karakter utama, yaitu Kumbakarna dan Adipati Karna yang dikisahkan dalam Serat Tripama oleh Mangkunegara IV. Ini merupakan contoh yang baik bagi para penonton untuk diteladani, karena karakter mereka mulia dan berbudi luhur (*nuhoni trahing utama*). Dilema moral yang dihadapi oleh Kumbakarna disebabkan oleh konflik batinnya yang terpecah antara tugasnya sebagai ksatria atau panglima tertinggi. Sebagai panglima tertinggi ia harus mengikuti perintah atasannya, tetapi hati nuraninya menentang tindakan tersebut karena sebagai seorang ksatria. Perilaku seorang ksatria harus selalu berupaya mencari kesempurnaan hidup di dunia dan akhirat. Sikap moral Kumbakarna ini tercermin di dalam dialog antara dia dengan adiknya, Gunawan Wibisana, sebagai berikut.

Wibisana: *Namung kakangmas kedah emut, bilih lelampahan menika ingkang leres dumunung ing Prabu Rama lo Kakang. [Akan tetapi kakanda harus ingat, bahwa dalam kasus ini kebenaran ada di pihak Prabu Rama].*

Kumbakarna: *Bener apa luput kuwi dudu perkarane Kumbakarna, nanging kuwi perkarane Prabu Rama lan kakang Rahwana. Tumrape Kumbakarna aku kudu nglungakake sapa wae kang gawe rusaking bumi klahiranku, lan gawe sengsarane kawula ing Ngalengka yayi. [Soal benar-salah bukan urusanku; itu urusan Prabu Rama dan Kakanda Rahwana. Sebagai panglima tertinggi (Kumbokarno), saya harus mengusir/melawan siapapun yang membuat rusak negeri klahiranku, dan siapapun yang membuat sengsara rakyat Alengka].*

Motif Kumbakarna dalam berperang melawan Rama adalah, pertama untuk melaksanakan tugasnya sebagai abdi raja yang tetap setia kepada rakyatnya dan negaranya (*melu angrungkebi lan melu andarbeni*); kedua, karena ia ingin mencapai kesempurnaan hidup, seperti yang tercermin dalam dialog berikut.

Kumbakarna: *Luwih-luwih Prabu Rama piniji ngrurah angkaraning jagad, iki dadi pancatan nggonku ngudi marang ilanging rereget yayi. Mula yen aku kinodrat gugur ana ing palagan, aku njaluk supaya diuntapake sinuwun Prabu Rama ingkang tetela dadi panjalmaning Bathara Wisnu dewaning kabagyan. Aku percaya Gunawan, lamun aku mati saka astane Prabu Rama, suwarga kang cinadhangake marang pun Kakang. [Lebih-lebih karena tugas Rama adalah membasmi semua kejahatan di dunia, maka bagi saya adalah cara untuk mendapatkan jalan untuk menghapus dosa saya. Oleh karena itu, jika saya kalah dalam peperangan, saya akan memohon agar Prabu Rama sendiri menjadi orang yang membunuh saya, karena saya percaya jika saya mati di tangan Rama, saya akan masuk surga].*

Wibisana: *Dados Kakangmas meksa magut palagan boten kersa kondur. [Jadi Anda tetap akan pergi ke medan perang dan tidak kembali?].*

Kumbakarna: *Mendah bangering jenengku yen ta, ana senapati ngadani pupuh kok tinggal glanggang colong playu . Wis ayo dhi padha netepi darmane dhewe-dhewe, kanthi metu dalane sowang-sowang. Pamujimu kang tak jaluk muga-muga aku ora salah dalanku, Gunawan. [Betapa jelek namaku jika sebagai panglima tertinggi, aku melarikan diri dari pertempuran. Marilah kita melakukan tugas kita masing-masing dengan baik, menurut keyakinan dan cara masing-masing. Mohon doamu, mudah-mudahan pilihan saya tidak salah].*

Berdasarkan dialog antara Kumbakarna dan Wibisana dalam cerita **Kumbakarna Gugur** seperti yang dilakukan oleh Anom Suroto di atas, dapat dipahami bahwa motivasi dan tujuan Kumbakarna untuk pergi ke pertempuran, selain ingin mencapai kesempurnaan hidup, ia juga berharap agar semua kejahatan di muka bumi harus diberantas sesegera mungkin, meskipun pelaku kejahatan itu adalah kakak kandungnya sendiri. Motifnya hampir sama dengan motif dan harapan Adipati Karna dalam pertempurannya melawan Arjuna dalam cerita Karna Tanding.

Karna dan Kumbakarna adalah dua ksatria yang memiliki keinginan untuk mencari kehidupan yang sempurna dengan memasuki pertempuran sebagai panglima dan gugur di medan perang. Untuk seorang ksatria, pertempuran adalah tempat untuk mengaktualisasikan diri di dunia dan jalan menuju surga di akhirat. Kemenangan berarti kemuliaan di dunia, sementara kematian berarti kemuliaan dalam kehidupan di akhirat, atau di surga (Gandi dalam Sumadi, 2008:297). Motivasi Karna berperang melawan Arjuna dalam perang **Baratayuda** dapat disimak dalam dialognya dengan Kunti berikut ini.

Karna: *Kanjeng Ibu sesembahan kula, nyuwun pangapunten tetepipun kula nyuwun duka, boten saged minangkani pamundhutipun Kanjeng Ibu. Sebab menapa, wangkal kula ingkang makaten kala wau namung labet*

anggen kula kepingin badhe ngluhuraken asmanipun Kanjeng Ibu. Yekti badhe thethel kasatriyanipun tuwin kautaman kula , menawi kula badhe malik tinggal tumut Pandhawa, namung labet melik kamukten ingkang boten wonten ajinipun. Ibu, kula tetep kedah tetandangan kaliyan adhi kula pun Pandhawa. Kula kedah labet yuda kaliyan kadang kula Janaka Ibu. Patembayaning manah kula, kula purun pejah wonten palagan kengge nyembuh dhateng kautamanipun kadang kula para Pandhawa. [Ibunda sesembahanku, mohon maaf beribu maaf saya tidak bisa memenuhi keinginan Ibunda. Sebab, meskipun bertentangan dengan keinginan ibunda, tetapi sesungguhnya apa yang akan saya lakukan itu untuk menjunjung tinggi nama Ibunda. Dapat dipastikan sifat kesatria saya akan hilang bila saya berbalik berpihak ke Pandawa, hanya sekedar untuk mendapatkan kedudukan yang tidak seberapa nilainya. Ibunda, saya harus tetap berperang dengan adik-dik saya Pandawa. Ibunda, saya harus berhadapan langsung dengan adik saya Janaka. Niat dalam hati saya, saya siap mati di medan perang demi menjunjung keutamaan adik-adik saya Pandawa].

Dua ksatria, Kumbakarna dan Karna, berusaha untuk memenuhi kewajiban atau tugas mereka. Kewajiban seorang ksatria adalah untuk memperjuangkan kebenaran dan keadilan. Dalam Bhagavadgita dinyatakan bahwa satu-satunya kekuatan ksatria adalah tindakannya, bukan hasil dari tindakan itu. Menurut Gandhi, hasil tindakan itu tidak digunakan oleh ksatria sebagai motivasi (Gandhi dalam Sumadi, 2008:298). Dalam cerita Kumbakarna gugur, sosok Kumbakarna bersedia mengorbankan nyawanya sendiri untuk tanah kelahirannya yang diserang oleh tentara Rama, sementara Karna bersedia mati di medan perang untuk menepati janjinya. Hal ini dapat diamati dalam dialog antara Karna dan Surtikanti (itrinya) dalam kisah Karna Tanding, sebagai berikut.

Karna: *Surtikanthi, senadyan ing kayekten tanpa paseksen, nanging aku percaya ing kanyatan Bathara iku Maha Wikan. Ingsun rila dadi bebanten waton kadang-kadangkmu Pandhawa bisa manggih kamulyan lan ora*

bakal ninggalake marang kautaman. [Adinda Surtikanthi, meskipun sesungguhnya tidak ada yang menjadi saksi, tetapi saya percaya bahwa Tuhan Maha Segalanya. Saya ikhlas menjadi kurban asalkan adik-adikku Pandawa memperoleh kemuliaan hidup dan tidak akan meninggalkan nilai-nilai keutamaan].

Kesetiaan Kumbakarna kepada tanah airnya, dan ambisinya untuk menggapai kesempurnaan hidup, dapat diamati ketika ia dibunuh oleh Rama, seperti dapat disimak dalam dialog antara Rama dan Gunawan Wibisana, sebagai berikut.

Ramawijaya: *Yayi Gunawan, pun kakang ora maido mungguh kaya ngapa gempaling atimu labet kelangan kadang wredha. Mara gage sawangen Dhimas Gunawan ing ngantariksa wus katon para hapsari kang dampyak-dampyak padha methuk marang aluse Raden Kumbakarna, tumuli binayang mlebu korining kasuwargan. Kang mangkono lelakon kang tumanduk keng raka Kumbakarna pantes dadya patuladhaning para satriya ingkang labuh nagara. Wus trep yen ta asmane keng raka dadi kekidungane para prajurit ingkang padha ngudi marang memanising darma.* [Yayi Gunawan, saya tidak menyangkal betapa sedih hatimu kehilangan kakak kandung. Dimas Gunawan, coba lihatlah di angkasa tampak para bidadari yang beramai-ramai menyambut arwah Raden Kumbakarna; lalu dibimbing masuk ke pintu sorga. Karena itulah, tindakan yang dilakukan oleh kakanda Kumbakarna pantas dijadikan sebagai tauladan bagi para ksatriya yang membela negara. Maka sudah sepantasnya apabila nama kakanda Kumbakarna selalu dilantunkan dalam doa-doa para prajurit yang mendambakan keberhasilan dalam berdarma].

Pertunjukan wayang kulit klasik Jawa memiliki nilai moral yang tidak hanya relevan dengan budaya Jawa, tetapi juga bersifat universal. Nilai moral ini tidak hanya direpresentasikan melalui karakter para tokoh yang disajikan tetapi juga dalam semua aspek lain dari cerita. Nilai-nilai moral Jawa yang ditemukan dalam cerita-cerita Kumbakarna Gugur dan Karna Tanding dapat diamati dalam sikap dan tindakan

dari Kumbakarna dan Karna. Tindakan mereka menunjukkan bahwa mereka selalu mendahulukan orang lain sebelum diri mereka sendiri, merupakan bukti bahwa mereka telah mempraktekkan aspek penting dalam sistem etika Jawa, melalui sikap *sepi ing pamrih* dan *rame ing gawe*. *Sepi ing pamrih* berarti tindakan seseorang yang mendahulukan kepentingan orang lain daripada kepentingan pribadinya sendiri, sementara *rame ing gawe* berarti bahwa tindakan seseorang yang tidak semata-mata mementingkan kepentingan ekonomi tetapi juga tindakan yang bermakna sosial dan kosmik. Kata *gawe* berarti seseorang yang memenuhi kewajiban sesuai dengan posisi dan tugasnya. Masyarakat dapat tetap hidup harmonis dengan alam apabila masing-masing pihak memainkan perannya dengan baik, dan menerima peran tersebut dengan hati dan jiwa yang ikhlas.

Keberadaan Seni Pewayangan di Masyarakat

Indonesia memiliki banyak jenis wayang. Menurut laporan yang ditulis oleh Sekretariat Pewayangan Indonesia (Senawangi), ada 100 jenis wayang yang diketahui keberadaannya di Indonesia. Namun demikian, jenis-jenis wayang yang masih eksis di tengah masyarakat saat ini dapat dihitung dengan jari tangan. Ini termasuk wayang kulit purwa (dari Jawa Tengah, DIY, dan Jawa Timur), wayang golek (dari Jawa Barat dan Jawa Tengah), wayang Sasak (dari Nusa Tenggara Barat), wayang Bali. Wayang jenis lainnya saat ini jarang muncul, bahkan beberapa dalam keadaan hampir punah, termasuk wayang madya, wayang gedog, wayang klitik, wayang beber, dan sebagainya.

Sebelum masa kemerdekaan Republik Indonesia, kehidupan pakeliran wayang kulit purwa di Surakarta didukung oleh Istana Kerajaan atau Keraton, terbukti dari adanya sekolah untuk para calon dalang yang disebut Pasinaon Dhalang Surakarta (Padhasuka), yang didirikan pada tahun 1923 oleh Paku Buwana X (1893-1939). Para dalang lulusan Padhasuka tanpa diminta telah ikut menyebarkan bentuk

pakeliran wayang kulit gaya keraton Surakarta. Salah satu di antaranya adalah Ki Pujasumarta, yang dengan gaya pakeliran keratonnya mempengaruhi dalang-dalang lainnya di wilayah Jawa Tengah dan Jawa Timur. Di bawah pemerintahan Mangkunegara VII, pada tahun 1931 Istana Mangkunegaran juga mendirikan sekolah untuk dalang yang disebut Pasinaon Dalang Mangkunegaran (PDMN). Salah satu lulusan yang kemudian terkenal adalah Ki Wignyasutarna, yang berperan dalam menyebarkan pakeliran wayang kulit gaya Mangkunegaran ke seluruh Jawa Tengah dan Jawa Timur. Kedua dalang tersebut (Ki Pujasumarta dan Ki Wignyasutarna) merupakan dua dalang terbaik dan terpopuler pada era 1940-1960, dan menjadi dalang favorit dari Presiden pertama Republik Indonesia, Soekarno. Gaya pakeliran mereka diikuti oleh dalang-dalang muda lainnya, seperti Nyatacarita, Arjacarita, Warsina, dan Panut Darmoko, yang juga ikut mengembangkan dan menyebarkan pakeliran wayang kulit gaya Surakarta. Dengan demikian, pakeliran wayang kulit klasik gaya Surakarta dapat tersebar luas berkat para alumni Padhasuka dan PDMN, yang kemudian ditiru oleh dalang-dalang muda dari Surakarta dan daerah lain.

Keraton Yogyakarta juga membuka sekolah formal untuk dalang yang disebut Hambiwarakake Rancangan Andhalang (Habhirandha), yang didirikan pada tahun 1925 oleh Hamengkubuwana VIII (1912-1939). Salah satu alumni Habhirandha yang kemudian menjadi dalang terkenal dan sangat populer adalah Ki Timbul Hadiprayitno. Ki Timbul Hadiprayitno inilah yang berperan besar dalam penyebarluasan pakeliran wayang kulit klasik gaya Yogyakarta atau gaya Mataram ke seluruh Jawa Tengah, Daerah Istimewa Yogyakarta, dan ibu kota Jakarta. Dua dalang muda yang kemudian mengikuti gaya Ki Timbul adalah Ki Suparman dan Ki Hadi Sugita. Seperti kita ketahui bersama, bahwa perkembangan pakeliran wayang kulit klasik Jawa itu didominasi oleh dua gaya, yaitu gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta, yang menyebar ke seluruh Indonesia bahkan ke luar negeri. Dengan kata lain, pakeliran wayang kulit klasik

gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta telah menyebarluas baik secara nasional maupun internasional.

Antara tahun 1950 dan 1960, pakeliran wayang kulit gaya keraton Surakarta dan Yogyakarta mengalami perkembangan luas baik yang bersifat kualitatif dan kuantitatif, dan menjadi gaya yang sangat populer di kalangan dalang-dalang muda. Selain pakeliran wayang kulit, pakeliran wayang golek (menggunakan kayu tiga dimensi) juga dilakukan secara teratur di masyarakat Jawa, terutama di daerah Sentolo Yogyakarta, Kabupaten Kebumen, dan pesisir utara seperti Tegal dan Pekalongan. Wayang madya (yang menggambarkan cerita dari periode “tengah”) kadangkala juga masih dilakukan di keraton Surakarta. Selama periode tersebut, beberapa dalang terkenal yang bisa disebutkan adalah Pujasumarta, Nyatacarita, Arjacarita, Wignyasutarna, dan Warsina Gunasukasna. Keberadaan wayang selain dipentaskan dalam berbagai upacara ritus, juga terhubung dengan berbagai fungsi lainnya, misalnya upacara-upacara seremonial seperti pembukaan gedung baru atau jembatan, atau berbagai ritual desa, seperti pemurnian ritual, upacara penghormatan kepada leluhur roh, larung sesaji ke laut, dan ritual eksorsisme. Popularitas dalang-dalang tersebut mengalami penurunan ketika Nartasabda mulai meningkat popularitasnya (sekitar 1957/1958). Nartasabda tampil dengan gaya ‘baru’ yang berbeda dengan gaya keraton, meskipun ia penganut gaya keraton Surakarta dan banyak dipengaruhi oleh beberapa dalang yang bergaya keraton, baik Keraton Surakarta maupun Mangkunegaran, seperti Pujasumarta dan Wignyasutarna. Nartasabda menggabungkan gaya dari beberapa dalang terkenal untuk merumuskan gayanya sendiri. Sebagai contoh, humornya meniru Nyatacarita, sabet wayangnya mirip dengan Arjacarita, serta narasi dan dramatisasinya mengikuti gaya Pujasumarta dan Wignyasutarna.

Munculnya Nartasabda di jagat pakeliran wayang kulit membawa warna baru dalam berbagai aspek karena gayanya yang unik pertunjukan wayang, misalnya dalam mendeskripsikan karakter (*janturan*), dialog (*ginem*), narasi

(*pocapan*), humor (*banyol*), garapan musik (*gendhing*), nyanyian yang ber-rasa (*sulukan*), dan kreativitas mengubah cerita (*sanggit*), yang berbeda dengan pertunjukan wayang pada umumnya. Menurut Nartasabda, apa yang ia lakukan disesuaikan dengan perkembangan dan perubahan dalam masyarakat pada zamannya, maka gaya pakelirannya telah dirujuk sebagai pedhalangan atau pakeliran gaya baru. Ia adalah dalang pertama yang menggabungkan gaya pakeliran Surakarta dan Mataram, juga mencampurkan garap iringan pakeliran gaya Surakarta Yogyakarta, antara lain memasukkan gending-gending, dhodhogan dan keprakan gaya Yogyakarta, terutama dalam adegan gara-gara. Gaya pakeliran Nartasabda sering mendapat komentar dari anggota masyarakat wayang. Beberapa menyanjung bahwa ia telah memelopori gaya baru yang besar dalam jagat pakeliran wayang kulit. Sementara orang lain menyebutkan rasa humor sudah muncul sejak awal pertunjukan. Meskipun gaya pakeliran Nartasabda tidak selalu mendapat tanggapan positif di kalangan wayang, tetapi ia tetap amat populer di kalangan masyarakat Jawa pada umumnya, dan gayanya menjadi rujukan bagi dalang-dalang muda generasi berikutnya.

Kurun waktu antara 1960 sampai 1986 merupakan masa Nartasabda mencapai puncak karirnya; popularitasnya telah membawa jagat wayang ke dalam kehidupan baru, khususnya pakeliran wayang kulit yang menyajikan kisah Mahabharata. Pada era populer ini, pertunjukan wayang tidak hanya menyampaikan pesan-pesan yang bernilai spiritual, tapi juga menyampaikan pesan-pesan politik dari pemerintah, khususnya tentang kebijakan-kebijakan pemerintah atau propaganda yang ditujukan untuk masyarakat. Perkembangan baru ini membuat dunia wayang lebih hidup. Pertunjukan wayang tidak lagi hanya sebagai tuntunan atau santapan rohani, tetapi juga sebagai tontonan atau hiburan, media untuk menyampaikan informasi (penyuluhan), propaganda politik, pendidikan, dan bahkan dakwah agama. Sementara bentuk-bentuk wayang Jawa lainnya, seperti wayang golek (cerita menak), wayang madya (cerita pasca Baratayuda), wayang gedhog (cerita Panji) dan wayang klitik

(cerita Damarwulan), menjadi semakin tidak populer atau ditinggalkan karena dianggap tidak fleksibel. Juga karena masyarakat tidak kenal dengan sumber-sumber cerita yang digunakan oleh wayang-wayang tersebut, seperti Serat Pustaka Raja Purwa untuk wayang madya, Serat Panji untuk wayang gedog, Serat Menak untuk wayang golek, dan Serat Damarwulan untuk wayang klitik. Cerita-cerita tersebut tidak sepopuler cerita-cerita yang digunakan dalam pakeliran wayang kulit purwa, yaitu Mahabharata dan Ramayana. Masyarakat Jawa sangat akrab, khususnya dengan keluarga Pandawa dan Korawa dalam Mahabarata.

Pada tahun 1990, pakeliran wayang kulit mulai mengalami perubahan yang mendasar dengan menampilkan dua sampai tiga dalang yang menyajikan satu cerita bersama-sama dalam satu layar yang ukurannya jauh lebih besar dari biasanya. Penyanyi wanita, pesindhen, duduk di tengah dan instrumen musik yang digunakan untuk mengiringi pertunjukan wayang tidak hanya satu set gamelan slendro dan pelog lengkap, tetapi ditambah instrumen non-gamelan seperti *drum* dan *keyboard*. Model pertunjukan wayang tersebut dirintis oleh Ganasidi Jawa Tengah, yang kemudian dikenal sebagai 'Wayang Pantap'. Kemudian banyak pakeliran wayang kulit yang mulai memasukkan biduan, pelawak, dan bahkan penari. Dengan demikian, perkembangan wayang kulit Jawa menjadi lebih semarak daripada sebelumnya, terutama dengan fungsi hedonistiknya sebagai hiburan murni. Model pertunjukan wayang kulit yang baru ini terus berkembang dan diikuti oleh dalang-dalang muda, dan menjadi model yang paling populer saat ini. Sekarang, hampir semua pertunjukan wayang kulit oleh dalang terkenal dan dalang-dalang muda yang kurang terkenal, baik yang berlangsung di pedesaan maupun perkotaan, selalu melibatkan musik non-gamelan, lawak, dan penyanyi/biduan, serta ensambel musik campur sari.

Ketika seni pertunjukan didukung oleh raja atau pemerintah kerajaan, muncul gaya tradisional keraton yang diperkuat oleh institusi pendidikan formal untuk dalang seperti Padhasuka dan Habhirandha. Seiring dengan

perubahan sosial yang telah terjadi selama bertahun-tahun, pertunjukan wayang saat ini didukung oleh masyarakat, yang memperlakukan pertunjukan wayang kulit untuk berbagai keperluan, seperti pernikahan, sunatan, ulang tahun, dan pesta-pesta atau perayaan lainnya. Pakeliran wayang kulit yang didukung oleh masyarakat akan menyajikan gaya pakeliran yang sesuai dengan selera masyarakat. Dalam bukunya berjudul Sosiologi Seni (1974), Arnold Hauser menyatakan bahwa seni adalah produk dari masyarakat dan dengan demikian, pandangan masyarakat tertentu akan mempengaruhi bentuk atau gaya seni yang diproduksi oleh masyarakat. Sehubungan dengan pernyataan Hauser itu, pertunjukan wayang kulit Jawa klasik telah mengalami perubahan, baik dalam teknik pertunjukan maupun dalam respon penonton terhadap pertunjukan. Hal ini disebabkan oleh kenyataan bahwa sebagai bagian dari budaya Jawa, wayang tidak dapat lari dari pengaruh budaya modern, dan ini berlaku untuk bentuk seni apapun, termasuk wayang, yang digubah untuk tujuan praktis, dengan mengakomodasi selera pasar dan cenderung mengabaikan nilai-nilai estetis.

Fenomena yang terjadi di jagat pakeliran wayang kulit hari ini menunjukkan adanya pergeseran dalam pandangan masyarakat, yang mencakup cara sang dalang dan penonton merasakan pertunjukan wayang. Bentuk wayang pertunjukan hari ini dirancang untuk selera pasar dan telah dipaksa untuk mengikuti perubahan selera penonton, mengubah pertunjukan wayang dengan menggabungkan antara selera penonton dan rasa estetis sang dalang. Sebagai akibat dari perubahan yang telah terjadi dalam pertunjukan wayang hari ini, nilai-nilai yang terkandung dalam wayang telah menjadi lebih *wantah* (vulgar). Nilai-nilai lama telah ditinggalkan dan nilai-nilai baru yang mulai muncul masih berusaha untuk menemukan fungsinya, seperti yang tercermin dalam semua pertunjukan wayang hari ini. Berdasarkan pengamatan di lapangan, dapat dikatakan bahwa pertunjukan wayang hari ini cenderung untuk hiburan semata atau menjadi komoditas komersial. Untuk kenyataan ini, perkembangan jumlah pertunjukan wayang hari ini bukan kasus yang penting

perhatian, meskipun masuknya modernisasi dan kemajuan dalam teknologi, informasi, dan komunikasi. Pertunjukan wayang terus ada dalam masyarakat dan terus memiliki komunitas pendukung yang kuat, meskipun terjadi penurunan mencolok dalam penghayatan nilai-nilai sakral, magis dan simbolis, serta nilai-nilai agama, seni, budaya, dan moral.

Pakeliran wayang kulit tradisional klasik gaya Surakarta dan Yogyakarta masih eksis sampai hari ini di masyarakat budaya Jawa, yang eksistensinya didukung oleh faktor internal dan eksternal. Faktor internal adalah upaya dalang dan atau seniman pewayangan untuk beradaptasi dengan tuntutan jaman sekarang dengan mengembangkan ide-ide baru dan menciptakan cara-cara baru untuk mengkreasi pertunjukan wayang. Ini dibuktikan dengan adanya bentuk-bentuk pakeliran baru yang telah muncul, seperti pakeliran padat, pakeliran layar lebar (*sinemascope*), wayang sandosa (penampilan menggunakan bahasa Indonesia), wayang multimedia, dan wayang kemasan (*kitsch* penampilan yang dikemas khusus untuk memenuhi selera pasar). Eksistensi wayang juga didukung dengan adanya lembaga pendidikan formal untuk dalang, yaitu Institut Seni Indonesia yang memiliki program studi seni pedalangan. Faktor-faktor eksternal berasal dari penonton atau masyarakat wayang yang percaya bahwa pertunjukan wayang mengandung nilai sejarah, filsafat, pendidikan, makna simbolis, dan bahkan menganggap wayang sebagai cerminan pandangan hidup masyarakat Jawa, terutama dalam kisah-kisah yang menceritakan tentang keluarga Pandawa dan Korawa. Menurut peneliti B. Anderson, mitologi wayang berkaitan dengan eksistensialitas orang Jawa. Faktor eksternal lainnya adalah politisi dan pejabat pemerintah, yang memperlakukan pertunjukan wayang sebagai media untuk menyampaikan ide-ide tentang pengembangan pemerintah dan untuk mempengaruhi aspirasi politik masyarakat untuk keuntungan partai politik tertentu.

Berdasarkan fenomena ini, kita dapat melihat bahwa karya seni, termasuk seni pewayangan, mengandung dua

aspek, yaitu aspek spiritualitas kreatif dan aspek kehidupan sosial. Aspek spiritualitas kreatif dari pertunjukan wayang terletak pada ekspresi dari ide-ide penting dan pandangan hidup. Dengan kata lain, pertunjukan wayang itu mengandung nilai-nilai filosofis, sejarah, dan makna simbolis. Aspek kehidupan sosial dari pertunjukan wayang berhubungan dengan akar yang kuat dalam kehidupan kolektif masyarakat, untuk ekonomi, informasi, politik, sosial, dan hiburan. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa seni pewayangan terus eksis dalam era global ini karena fakta, bahwa pertunjukan wayang merupakan bagian integral dari kehidupan masyarakat Jawa, yang multi-fungsional, dan merupakan sumber dari nilai-nilai hidup yang penting. Nilai-nilai yang terkandung dalam pertunjukan wayang sering digunakan sebagai pedoman bagi seseorang dalam menjalani hidup sebagai anggota masyarakat serta warga negara Indonesia.

KEPUSTAKAAN

- Adhikara SP, 1984. *Unio Mistica Bima*. Bandung: ITB.
- Anderson, B.R.G., 1965, *Mythology and The Tolerance of Javanese*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ariani, Iva, 2009 . "Etika dalam Lakon Kumbakarna Gugur Oleh Anom Suroto Relevasinya Bagi Pengembangan Bela Negara di Indonesia" Doctoral Dissertation, Philosophy Study Program UGM Yogyakarta.
- Becker, A.L., 1979, "Text-Building, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theatre", in A.L. Becker and Aram A. Yengoyan (eds.), *The Imagination and Reality: Essays on Southeast Asian Coherence System*. Norwood, New Jersey: Ablex Publications.
- Brandon, James R., 1970, *On Thrones of Gold Three Javanese Shadow Plays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- _____, 1976, *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gronendaal, Victoria M. Clara van, 1983, *The Dalang Behind The Wayang: The Role of The Surakarta and Yogyakarta Dalang In Indonesian Javanese Society*. Dordrecht: Foris Publications.
- Hauser, Arnold, 1974. *The Sociology of Art* (translated by Kenneth), Chicago: Univ. Of Chicago.
- Hazeu, G.A.J. , 1979, *Kawruh Asalipun Ringgit Sarta Gegepokanipun Kaliyan Agama Ing Jaman Kina*. Jakarta: Department of Education and Culture, Project for Indonesian and Regional Books and Literature.
- Holt, Claire., 1967, *Art in Indonesia. Continuity and Change*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kasidi, 2009. “Estetika Suluk Wayang Gaya Yogyakarta: Relevansinya Bagi Etika Moralitas Bangsa” Doctoral Dissertation Philosophy Study Program UGM, Yogyakarta.
- Kats, J. *Het Javaansche Tonell*. Vols. I – II. Weltevreden: Commissie Voor Volk – leetuur.
- Kusumadilaga, K.P.A, 1981, *Serat Sastramiruda*. Translated by Kamajaya and transcribed by Sudibyo Z. Hadisutjipto. Jakarta: Department of Education and Culture, Project for Indonesian and Regional Books and Literature.
- Mangkunegoro III, 1986, K.G.P.A.A. *Serat Centhini (Suluk Tambangraras)*, vol. II. Kalatinaken Miturut Aslinipun dening Kamajaya. Yogyakarta: Yayasan Centhini.
- Mangkunegoro VII, K.G.P.A.A, 1957, *On the Wajang Kulit (Poerwa) and its Symbolic and Mystical Elements*. Translated from Dutch by Claire Holt. New York: Cornell University Press.
- Nojowirongko, M.Ng. al. Atmotjendono. *Serat Tuntunan Pedalangan*. Vols. I-IV. Djogjakarta: Tjabang Bagian

Bahasa, Djawatan Kebudayaan, Department of Education and Culture.

Rassers, W.H., 1959, "Pandji The Culture Hero:" A Structural Study of Religion in Java. The Hague: Martinus Nijhoff.

Riyosudibyaprana, 1954. "Gegebengan", in *Panjangmas*. April. p.4-5.

Senawangi. 2000. *Ensiklopedia Wayang Indonesia*. Jakarta: Sekretarian Nasional Pewayangan Indonesia.

Seno Sastraamidjojo, 1961, *Renungan Tentang Pertunjukan Wayang Kulit*. Jakarta: Kinta.

_____, 1966, *Dewaruci*. Jakarta: Kinta

Simmen, Rene, 1972, *Le Monde des Marionnettes*, Zurich: Silvia.

Soemadi B, 2008. "Nilai Moral Lakon Karna Tanding; Relevansinya Bagi Pembinaan Aparatur Negara". Doctoral Dissertation Philosophy Study Program UGM, Yogyakarta.

Soetarno, 2002. *Pakeliran Pujosumarto Nartosabdo dan Pakeliran Dekade 1996-2001*. Surakarta STSI Press Surakarta.

Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, 2007. *Sejarah Pedalangan*. Surakarta: ISI Press Solo.

Soetarno, Sudarsono, Sunardi, 2007. *Estetika Pedalangan*. Surakarta: ISI Press Solo.

Soetarno, Sarwanto. 2010. *Wayang Kulit dan Perkembangannya*. Surakarta: ISI Press.

Soetarno, 2010. *Teater Wayang Asia*. Surakarta: ISI Press Solo

Suyanto, 2008. "Metafisika dalam Lakon Wahyu Makutharama: Relevansinya Bagi Kepemimpinan". Doctoral Dissertation Philosophy Study Program UGM, Yogyakarta.

Sumastuti, 1988, "Analisis Semar", M.A Thesis, University of Hawaii (Translation).

Suseno, F. Magnis, 1991. *Kita dan Wayang* . Jakarta: Lepannas.

_____, 2003, *Etika Jawa*. Jakarta: Gramedia.



PERAN PENDIDIKAN TARI JAWA DALAM PEMBENTUKAN KARAKTER DAN BUDI PEKERTI LUHUR

Oleh: Sri Rochana Widyastutieningrum

A. Pengantar

Tari Jawa atau tari tradisi yang tumbuh dan berkembang di keraton Jawapada awalnya dilestarikan di dalam keraton, baik keraton Surakarta maupun Yogyakarta. Keraton Surakarta memiliki tari tradisi gaya Surakarta, sedangkan keraton Yogyakarta memiliki tari tradisi gaya Yogyakarta. Tari tradisi gaya Surakarta memiliki bentuk yang berbeda dengan tari tradisi gaya Yogyakarta. Tari tradisi gaya Surakarta memiliki bentuk cenderung romantis, sedangkan tari tradisi gaya Yogyakarta memiliki bentuk cenderung klasik. Kedua gaya tari itu berkembang di wilayah masing-masing. Selain kedua gaya itu, berkembang pula tari gaya Mangkunegaran di Pura Mangkunegaran dan tari gaya Pakualaman di Pura Pakualaman.

Selama ini pendidikan tari Jawa diberikan kepada peserta didik, baik anak-anak, remaja, maupun dewasa untuk tujuan tertentu. Pada zaman kerajaan, pendidikan tari Jawa diberikan kepada putera - puteri raja dan para keluarga bangsawan bertujuan untuk memperhalus perilaku dan kehalusan budi pekerti. Di samping itu, juga untuk mengenal *unggah-ungguh* atau sopan santun yang berlaku pada kehidupan budayanya. Sekaligus untuk melestarikan tari serta lebih memahami karya budayanya. Putera dan puteri raja mempelajari dengan tekun tari tradisi yang dimiliki oleh kerajaan atau keraton. Apalagi tari tradisi itu menjadi atribut yang dapat berfungsi pula sebagai legitimasi raja. Setiap kerajaan memiliki tari tradisi yang dipelajari dan dikembangkan sebagai bagian dari budaya yang

dibanggakan, sebagai bentuk pertunjukan yang indah dan menjadi bagian dari upacara ritual di dalam keraton.

Tari tradisi Jawa telah mengalami perjalanan yang panjang sebagai warisan budaya yang masih dilestarikan dan dikembangkan. Tari ini dilestarikan dan dikembangkan oleh masyarakat pendukungnya, karena memiliki nilai estetika dan etika, serta mempunyai nilai historis, simbolis, mistis, dan esoteris. Tari yang pada awalnya tumbuh di keraton ini, selanjutnya berkembang di luar keraton dan meluas di seluruh Jawa. Tari tradisi Jawa dikembangkan di luar keraton oleh para *empu* tari. Dalam perkembangannya, tari Jawa dikreasi oleh para *empu* tari dan melahirkan karya-karya tari tradisi yang menambah perbendaharaan tari serta memperkaya keragaman tari. Bahkan untuk menjaga pelestarian tari dan mendorong perkembangan yang lebih baik, tari itu dipelajari oleh berbagai kalangan, baik di dalam pendidikan formal maupun non formal. Pada tahun 1950 didirikan beberapa lembaga pendidikan formal, baik di Yogyakarta maupun di Surakarta, misalnya : Sekolah Menengah Kejuruan (Seni) maupun Perguruan Tinggi Seni. Sementara itu, dalam pendidikan non formal, tari Jawa dipelajari di sanggar-sanggar tari yang tersebar di berbagai daerah di Jawa.

Meskipun upaya pelestarian dan pengembangan tari tradisi Jawa telah dilakukan oleh berbagai pihak, namun hasil yang dicapai belum maksimal. Apalagi pendidikan tari secara formal tidak dilakukan sejak usia dini. Di lain pihak pengaruh budaya luar yang menjadi bagian dari globalisasi telah menggerus budaya Jawa. Sebagai akibatnya nilai-nilai budaya, terutama dalam tari Jawa yang universal, di antaranya: kebenaran, kejujuran, kesetiaan, kedisiplinan, kebebasan, gotong royong, dan keselarasan semakin kurang dihayati masyarakat. Oleh karena itu, pembahasan mengenai “Peran Pendidikan Tari Jawa dalam Pembentukan Karakter dan Budi Pekerti Luhur” perlu dilakukan.

B. Tari Jawa sebagai Kearifan Lokal

Tari Jawa merupakan bagian dari seni tradisi yang mempunyai nilai-nilai budaya luhur, yang disebut pula sebagai kearifan lokal. Kearifan lokal merupakan bagian dari kebudayaan yang bernilai tinggi atau mengandung nilai-nilai yang luhur. Terkait dengan nilai-nilai luhur, Edi Sedyawati menyatakan bahwa nilai-nilai luhur itu tidak hanya terkandung di dalam sastra dalam segala modusnya, tetapi juga di dalam musik, tari, busana, tata pergaulan, teknologi tradisional dan lain-lain (2014:59).

Nilai terpenting dari kearifan lokal adalah kebenaran yang telah mentradisi dalam kehidupan masyarakat. Secara konseptual, kearifan lokal dan keunggulan lokal merupakan kebijaksanaan manusia yang bersandar pada nilai-nilai filosofi, etika, cara-cara, dan perilaku yang melembaga secara tradisional. Kearifan lokal dapat memperkaya budaya dan pengalaman hidup, di antaranya pengalaman religius, pengalaman sosial, dan pengalaman estetis (keindahan).

Tari Jawa adalah seni yang memiliki nilai-nilai adiluhung (*wigati*) yang telah mengalami masa kehidupan yang panjang. Tari Jawa tertanam dan berakar pada budaya masyarakat, yang merupakan kristalisasi nilai-nilai yang melekat pada kehidupan masyarakat Jawa. Dalam tari Jawa terkandung nilai-nilai kearifan lokal yang terkait dengan identitas budaya, jati diri, dan mempunyai makna filosofis yang sangat diperlukan bagi kehidupan manusia. Esensi dan hakekat tari Jawa terkait dengan nilai-nilai estetika, etika, nilai luhur, dan spiritual. Kehadiran tari Jawa dapat memperkaya pengalaman jiwa. Tari Jawa memiliki perbendaharaan gerak indah yang terkandung nilai-nilai *wigati* yang bersifat batin, yang pada hakekatnya merupakan perwujudan dari ajaran-ajaran hidup atau laku hidup untuk mencapai sikap budi luhur, keselamatan, dan kewibawaan. Tari Jawa merupakan unsur paling esensial dan paling estetis dari budaya Jawa (Widyastutieningrum, 2012:2).

Dalam tari Jawa terkandung nilai-nilai yang mencerminkan tentang kehalusan budi pekerti luhur, yaitu: perjuangan, pengorbanan, kesetiaan, kesabaran, kejujuran, dan kehalusan. Dalam pelaksanaan pola-pola gerakannya mengandung kerumitan, sehingga pelakunya dituntut memiliki kesabaran, keseriusan, ketelitian, ketelatenan, ketepatan, kejelian, dan keteguhan.

Tari Jawa berkembang seiring dengan perkembangan zaman dan masyarakat pendukungnya. Tari ini mengalami perubahan sesuai dengan kreativitas para seniman dan masyarakat. Selain itu, tari Jawa berkembang sesuai dengan lingkungan alam, dan sosial budaya masyarakatnya. Tari Jawa dipelihara, dilestarikan, dan dikembangkan oleh masyarakat, karena memiliki nilai-nilai budaya, sosial, dan estetik.

C. Pendidikan Tari Jawa

Pendidikan tari Jawa di keraton Surakarta dan Yogyakarta pada mulanya dilakukan untuk kalangan lebih terbatas, yaitu *abdi dalem langentaya*, *abdi dalem bedhayan*, dan *abdi dalem srimpi*. Selain itu, pendidikan tari diperuntukkan bagi keluarga raja dan para bangsawan. Pendidikan tari pada masa itu dilakukan untuk memperhalus budi pekerti dan perilaku sesuai dengan tata aturan yang berlaku di keraton. Para pelaku tari harus memahami tata krama, sopan santun, dan budaya, serta adat istiadat yang berlaku di keraton. Seorang penari harus halus dalam perilaku dan tutur kata bahasanya. Hal itu harus diimplementasikan dalam kehidupan sehari-hari. Hasil pembelajaran tari harus pula dicerminkan dalam setiap perilakunya. Dalam hal ini terdapat hubungan yang signifikan antara belajar menari dengan perilaku sehari-hari, semakin dalam pembelajaran tari Jawa, semakin halus pula perilaku, tutur kata, dan hatinya.

Materi tari tradisi yang disampaikan kepada peserta didik di keraton biasanya dipilihkan yang sesuai dengan kemampuan dan jiwa dari penarinya. Maka materi tari yang

dipelajari cenderung khusus atau spesialis. Sebagai contoh para *abdi dalem bedhayan*, belajar tari *bedhaya* dan *abdi dalem srimpi* belajar tari *srimpi*, sedangkan *abdi dalem langentaya* mempelajari tari *wireng*, sehingga hasil pembelajaran yang dicapai lebih dalam pada aspek teknik, gerak, dan hayatan tarinya. Pengajar tari biasanya para *empu* tari yang memiliki kemampuan kepenarian yang unggul, jiwa pengabdian, serta mempunyai pengalaman yang panjang. Hal ini sangat memudahkan dalam proses pembelajaran, apalagi waktu pembelajaran tidak dibatasi secara ketat.

Peserta didik terbatas jumlahnya, sehingga para guru tari (*empu tari*) dapat mencermati perkembangan kemampuan peserta didiknya. Sebagian *empu* tari mempunyai tempat pembelajaran tari yang berkembang, sebagai contoh di Surakarta berkembang aliran-aliran tari, di antaranya : aliran Wirabratanan, aliran Sindu Hardiman, aliran Wignyahambeksan, aliran Kusumakesawan, dan sebagainya (Widyastutieningrum, 2012:2).

Dalam perkembangannya pendidikan tari Jawa di Surakarta dilakukan di lembaga pendidikan formal, yang diawali dengan berdirinya Sekolah Konservatori Karawitan pada tahun 1950 di Surakarta. Perkembangan tari Jawa, khususnya gaya Surakarta didukung pula dengan berdirinya Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta pada tahun 1964, yang mulai memiliki program studi tari pada tahun 1977. Lembaga-lembaga ini menjadi tempat untuk mempelajari seni tradisi, termasuk tari tradisi gaya Surakarta. Dengan adanya sekolah ini, maka para *empu* tari berkumpul, dan berkarya tari yang berpijak pada tari keraton Surakarta. Sejak itu perkembangan karya tari tumbuh dengan subur, ditandai dengan semakin maraknya penciptaan tari gaya Surakarta. Para *empu* tari yang produktif dalam menciptakan tari, di antaranya: KRT Kusumakesawa, S. Ngaliman, S. Maridi, Sunarno, Wahyu Santoso Prabowo.

Perkembangan tari gaya Surakarta juga ditandai dengan munculnya gaya Sasonomulyo pada tahun akhir 1970-an dan awal 1980-an. Penciptaan tari tradisi semakin berkembang dengan beragamnya karya tari yang diciptakan.

Tari tradisi gaya Surakarta semakin berkembang secara kuantitas dan kualitasnya. Pendidikan tari gaya Surakarta juga dilakukan diberbagai sanggar tari yang tersebar di Surakarta dan sekitarnya. Meskipun sanggar-sanggar tari itu hanya memberikan pembelajaran tari pada anak-anak dan remaja, tetapi semua mempunyai kontribusi terhadap berkembangnya tari gaya Surakarta.

D. Nilai Estetik Tari Jawa

Nilai estetik tari Jawa ditentukan oleh keharmonisan dan keselarasan antara *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa* yang dapat dilakukan oleh penarinya. Tari Jawa menuntut para penarinya dapat melakukan tari sesuai konsep *Joged Mataram* dan *Hasthasawanda*. Konsep *Joged Mataram* terdiri dari empat prinsip, yaitu : (1) *Sewiji* atau *Sawiji* adalah konsentrasi total tanpa menimbulkan ketegangan jiwa, artinya seluruh sanubari penari dipusatkan pada satu peran yang dibawakan untuk menari sebaik mungkin dalam batas kemampuannya, dengan menggunakan potensi yang dimilikinya. Konsentrasi adalah kesanggupan untuk mengarahkan semua kekuatan rohani dan pikiran ke arah satu sasaran yang jelas dan dilakukan terus menerus selama dikehendaki; (2) *Greget* adalah dinamik, semangat dalam jiwa seseorang untuk mengekspresikan kedalaman jiwa dalam gerak dengan pengendalian yang sempurna; (3) *Sungguh*, adalah percaya pada kemampuan sendiri, tanpa mengarah pada kesombongan. Percaya diri ini menumbuhkan sikap pasti dan tidak ragu-ragu; (4) *Ora mingkuh*, adalah sikap pantang mundur dalam menjalankan kewajiban sebagai penari, berarti tidak takut menghadapi kesulitan dan melakukan kesanggupan dengan penuh tanggung jawab serta keteguhan hati (Widyastutieningrum, 2009:135, lihat juga Dewan Ahli, 1981: 14).

Konsep *Joged Mataram* ini diterapkan dalam tari Jawa dengan tujuan untuk mendapatkan keseimbangan lahir dan batin. Ekspresi lahir dapat diisi dan dikontrol oleh jiwa, yang

diarahkan sikap disiplin, identifikasi pribadi agar tercapai keyakinan dan pengendalian yang dalam.

Sementara itu, konsep *Hashtasawanda* terdiri dari delapan prinsip, yaitu: (1) *Pacak*, menunjuk pada kemampuan fisik penari yang sesuai dengan bentuk dasar (pola dasar dan kualitas gerak sesuai dengan karakter yang dibawakan, yaitu pada sikap dasar, posisi tubuh, posisi lengan, tangan, dan kepala); (2) *Pancat*, menunjuk pada gerak peralihan yang diperhitungkan secara matang, sehingga enak dilakukan; (3) *Ulat*, menunjuk pada pandangan mata dan ekspresi wajah sesuai dengan kualitas, karakter peran, serta suasana yang diinginkan; (4) *Lulut*, menunjuk pada gerak yang menyatu dengan penarinya, sehingga yang hadir dalam penyajian tari adalah keutuhan tari yang merupakan perpaduan antara gerak, karawitan tari, dan karakter tari yang diwujudkan; (5) *Luwes*, menunjuk pada kualitas gerak yang sesuai dengan bentuk dan karakter tari yang dibawakan, rapi, tenang, dan terampil bergerak secara sempurna serta menyentuh bagi penonton; (6) *Wiled*, menunjuk pada garap variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan bawaan penarinya dan berdasarkan gerak yang sudah ada; (7) *Wirama*, menunjuk pada hubungan gerak dengan karawitan tari dan alur tari secara keseluruhan; dan (8) *Gendhing*, menunjuk pada penguasaan karawitan tari, meliputi: bentuk-bentuk *gendhing*, pola tabuhan, rasa lagu, irama, tempo, rasa seleh, kalimat lagu, dan penguasaan tembang serta vokal yang lain (Widyastutieningrum, 2011:85-86).

E. Peran Pendidikan Tari Jawa dalam Pembentukan Karakter

Pembentukan karakter atau pendidikan karakter bagi generasi muda perlu diupayakan agar terbentuk karakter yang baik yang dapat mendukung terbentuknya keserasian, keselarasan, dan keseimbangan antara kehidupan pribadi dengan masyarakat. Karakter merupakan nilai-nilai perilaku

manusia yang berhubungan dengan Tuhan Yang Maha Esa, diri sendiri, sesama manusia, lingkungan, dan kebangsaan yang terwujud dalam pikiran, sikap, perasaan, perkataan, dan perbuatan berdasarkan norma-norma agama, hukum, tata karma, budaya, dan adat istiadat.

Menurut Lickona, karakter berkaitan dengan konsep moral (*moral knowing*), sikap moral (*moral feeling*), dan perilaku moral (*moral behavior*). Karakter yang baik perlu didukung pengetahuan tentang kebaikan, keinginan berbuat baik, dan melakukan perbuatan baik. Pendidikan karakter adalah suatu jenis pendidikan yang terwujud dalam sistem penanaman nilai-nilai karakter kepada generasi muda yang meliputi pengetahuan, kesadaran atau kemauan, dan tindakan untuk melaksanakan nilai-nilai itu terhadap Tuhan Yang Maha Esa, (YME), diri sendiri, sesama manusia, lingkungan, maupun kebangsaan sehingga menjadi insan yang kamil.

Dalam mempelajari tari, seorang penari diharuskan terlibat dalam olah raga, olah pikir, olah rasa, dan olah jiwa. Sebuah pembelajaran yang sangat lengkap bagi seseorang penari. Belajar tari bagi para pemula lebih didominasi pada kemampuan yang terkait dengan olah raga. Dalam hal ini pemahaman teknik bergerak yang bermuara pada ketrampilan gerak atau kemampuan fisik menjadi bagian awal yang harus dipelajari. Latihan selanjutnya lebih menekankan pada olah pikir, yang terkait dengan urutan pola-pola gerak yang harus dilakukan serta bagaimana melakukannya dengan selaras, serasi, dan harmonis dengan karawitan tari yang digunakan sebagai pendukung dalam tari. Tahap latihan selanjutnya terkait dengan olah rasa dan olah jiwa, yaitu suatu proses penghayatan rasa tari yang dilakukan untuk menjiwai tari yang dilakukan. Proses ini menjadikan seorang penari terlatih karakternya.

Melalui latihan menari, seorang penari dilatih untuk memiliki kesabaran, pengendalian diri, kecermatan, ketelitian, ketekunan, dan kerumitan. Di samping itu, seorang penari terlatih dalam keluwesan, keprigelan, kegemulaian gerak. Juga kebersamaan, kerjasama, saling menghargai, saling mengisi, saling membantu, saling mendukung, dan saling

menjaga keserasian dan keselarasan. Belajar tari berarti belajar mengenai budaya yang berlaku di lingkungan budaya itu, oleh karena itu pemahaman terhadap budaya dengan berbagai hal yang terkait diperlukan untuk bekal dalam menjiwai tari yang dipelajari. Belajar tari gaya Surakarta yang lengkap, diperlukan pula mempelajari konsep-konsep estetika tari Jawa.

Bentuk tari tradisi Jawa mempunyai ciri pada nilai-nilai halus, memiliki bentuk yang rumit, dan terukur. Bentuk tari Jawa gaya Surakarta yang berkembang di Jawa Tengah, di antaranya tari Bedhaya, Srimpi, Gambyong, Wireng, Pethilan, dan sebagainya. Berbagai bentuk seni tradisi itu memiliki nilai filosofis, nilai etis, dan nilai estetika.

Kehidupan tari Jawa ditentukan oleh para pendukungnya, yaitu seniman dan penghayat atau penikmatnya. Untuk itu, agar tari gaya Surakarta tetap hidup dan berkembang diperlukan kreativitas para seniman dalam menciptakan karya tari, dan di sisi lain didukung para penghayat yang menikmati karya tari itu.

Adanya lembaga-lembaga pendidikan, baik formal maupun non formal itu mempunyai tujuan mendidik para seniman dan penghayat. Akan tetapi jumlah lembaga pendidikan yang ada jumlahnya masih terbatas, sehingga masih banyak masyarakat yang tidak mengapresiasi tari Jawa. Upaya menjadikan tari Jawa sebagai muatan lokal daerah pada beberapa daerah di sekolah-sekolah dasar dan menengah pertama belum mampu untuk menanamkan kecintaan anak-anak pada tari Jawa. Upaya melestarikan tari Jawa di lingkungan budaya masing-masing menghadapi banyak kendala, terutama belum adanya penghargaan dan kebanggaan pada tari Jawa sebagai warisan budaya bangsa.

Pendidikan karakter pada masyarakat, terutama generasi muda diarahkan untuk membentuk mereka memiliki pemahaman yang menyeluruh tentang nilai-nilai kehidupan yang mewajibkan manusia harus bertingkah laku yang baik, etis, dan bermoral untuk menjaga serta mengembangkan peradaban. Pendidikan karakter yang dikembangkan adalah nilai-nilai yang selaras dengan nilai-

nilai Pancasila, yaitu : nilai ketuhanan, nilai kemanusiaan, nilai persatuan, nilai kerakyatan, dan nilai keadilan. Nilai-nilai itu dapat dikembangkan lagi menjadi nilai taqwa, nilai kecerdasan, nilai kejujuran, nilai ketangguhan, nilai kepedulian, nilai kesalehan, dan nilai-nilai lain yang relevan. Tari Jawa mengandung nilai-nilai yang dapat dikembangkan dalam pendidikan karakter, antara lain: nilai religius, jujur, toleransi, disiplin, kerja keras, kreatif, mandiri, peduli lingkungan, peduli sosial, dan tanggungjawab. Media ungkap penari adalah tubuh yang digunakan sebagai alat untuk berkomunikasi. Kemampuan seorang penari untuk menggunakan tubuhnya serta ketrampilan teknik dalam memanfaatkan tubuh berbeda-beda karena tuntutan gaya tari tertentu. Untuk penguasaan itu, diperlukan kemampuan yang sesuai dengan konsep *Joged Mataram*, yaitu : *sawiji, greget, sengguh*, dan *ora mingkuh*. Penerapan konsep ini dalam proses menari berarti membentuk karakter yang mandiri, konsentrasi, pengendalian diri, sikap yang terjaga, dan rendah hati.

Terkait dengan tari Jawa adalah seni kolektif, yang dalam bentuknya melibatkan sekelompok orang yang saling mendukung untuk menghasilkan karya tari. Maka seorang penari dituntut dapat bekerjasama, saling menghargai, saling membantu, saling mendukung, dan dapat mempelajari berbagai sikap dan karakter yang baik. Dalam hal ini sangat penting ditanamkan nilai-nilai kebersamaan yang dapat mengikat anggota masyarakat untuk saling mendukung dan memberikan penghargaan kepada anggota masyarakat yang lain.

Pada proses pembelajaran tari Jawa diperlukan berbagai upaya yang menekankan pada ketekunan, kesabaran, ketulusan, kejujuran, kemandirian, dan kerja keras. Proses belajar itu dapat membentuk seseorang memiliki karakter yang halus, dengan sikap yang terkendali. Di samping itu, dalam belajar tari Jawa, seorang penari juga belajar kesantunan, etika, dan budaya yang terkait dengan tari yang disajikan. Dalam bentuk ungkap, seorang penari harus memahami makna yang terkandung dalam tari Jawa yang

berkaitan dengan nilai-nilai kehidupan yang wigati atau penting, di antaranya: nilai kesetiaan, perjuangan, kejujuran, pengabdian, keadilan, kesatuan, dan sebagainya.

F. Penutup

Pendidikan dan penghayatan tari Jawa menjadi sarana pembentukan karakter dan budi pekerti yang luhur. Penghayatan tari Jawa dalam kehidupan dapat menjadi identitas budaya dan jati diri masyarakat. Di sisi lain, dapat pula sebagai upaya penguatan seni tradisi yang berarti penguatan budaya bangsa, sehingga dapat menangkal dan atau memfilter budaya-budaya asing yang mempengaruhi budaya Indonesia. Sekaligus, mampu menangkal pengaruh-pengaruh negatif dan mengolah kebudayaan asing sesuai dengan watak dan kemampuan sendiri. Penguatan kecintaan dan penghayatan masyarakat terhadap tari Jawa mampu membentuk karakter dan budi pekerti yang baik, untuk menciptakan keharmonisan kehidupan bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara. Nilai-nilai luhur yang tertanam pada tari Jawa mampu mewujudkan keharmonisan, keselarasan, dan kesejahteraan kehidupan bermasyarakat, untuk tercapainya tujuan pembangunan bangsa.

KEPUSTAKAAN

- Ahimsa Putra, Heddy Shri. "Revitalisasi Kearifan Lokal dan Jatidiri Bangsa" dalam *Bacaan Budaya Bende*. Vol VI No.2 Juni 2011
- Ayatrohaedi (Penyunting). 1986. *Kepribadian Budaya Bangsa (Local Genius)*. Jakarta: Dunia Pustaka Jaya.
- Tim Penyusun, 2010. *Menuju Sarjana Sujaning Budi: Pendidikan Karakter di Institut Seni Indonesia Surakarta*. Surakarta: ISI Surakarta.

- Munandar, Agus Aris. "Jatidiri dan Kearifan Lokal" dalam *Bacaan Budaya Bende*. Vo.VI No.2 Juni 2011.
- Rahyono, FX. "Kearifan Budaya yang Mencerdaskan" dalam *Bacaan Budaya Bende*. Vo.VI No.2 Juni 2011.
- Sedyawati, Edi. 2007. *Keindonesiaan dalam Budaya Buku 1 Kebutuhan Membangun Bangsa yang Kuat*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- _____, 2008. *Keindonesiaan dalam Budaya Buku 2 Dialog Budaya: Nasional dan Etnik, Peranan Industri Budaya dan Media Massa, Warisan Budaya, dan Pelestarian Dinamis*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- _____, *Kebudayaan di Nusantara, Dari Keris, Tor-Tor sampai Industri Budaya*. Depok: Komunitas Bambu, 2014.
- Soedarsono, Nani. "Pembudayaan Pancasila Melalui Kearifan Lokal" dalam *Bacaan Budaya Bende*, Vol VI No,2, Juni 2011.
- Widyastutieningrum, Sri Rochana. "Gladhen dalam Seni Pertunjukan Tari Tradisional Jawa" dalam *Bulletin of Academic Frontier Project*. Japan: TOYO University, 2009.
- _____. *Sejarah tari Gambyong: Seni Rakyat Menuju Istana*. Cetakan Kedua. Surakarta: ISI Press, 2011.
- _____. *Revitalisasi Tari Gaya Surakarta*. Surakarta: ISI Press, 2012.
- Widyastutieningrum, Sri Rochana dan Dwi Wahyudiarto. *Pengantar Koreografi*. Surakarta: ISI Press, 2014.

INSTRUMENTASI DAN FUNGSI GAMELAN JEGOG BALI

Oleh: I Nyoman Sukerna

Intisari

Gamelan Jegog merupakan salah satu jenis dari sekian banyak perangkat gamelan Bali, yang menjadi ciri khas kabupaten Jembrana. Pada awalnya gamelan Jegog bilahnya terbuat dari kayu dan beresonator bambu. Dalam satu perangkat instrumennya terdiri dari 3 buah *barangan*, 3 buah *kancilan*, 2 buah *undir*, dan 1 buah *jegogan*. Dalam perkembangannya, *bilah* gamelan Jegog diganti dengan bambu dan instrumennya ditambah 3 buah *suwir* dan 2 buah *celuluk*. Untuk mengiringi tari, perangkat gamelan ini dilengkapi dengan *kendang*, *cengceng*, *suling*, dan *tawa-tawa*.

Instrumen gamelan Jegog terdiri dari 2 bagian, yaitu *bilah* dan *pelawah*. Dalam setiap instrumen menggunakan delapan buah *bilah* yang berlaras 'pelog empat nada' dengan urutan nada *ndong-ndeng-ndung-ndaing*. *Pelawah* adalah tempat menggantungkan bilah terbuat dari kayu berbentuk bingkai trapesium dengan bidang yang letaknya miring ke depan-atas bertumpu pada empat buah kaki.

Pada awalnya Gamelan Jegog disajikan sebagai sarana mengumpulkan warga masyarakat dalam rangka melakukan kegiatan *nyucuk*, yaitu membuat atap rumah dari ijuk. Dalam perkembangan berikutnya Jegog dipergunakan untuk mengiringi pencak silat, dan selanjutnya kesenian ini dilengkapi dengan tari-tarian. Pada pelaksanaan upacara keagamaan di Bali, Jegog termasuk dalam kelompok *Balih-balihan*, yaitu sebagai hiburan (profan).

Pengantar

Pulau Bali yang terkenal dengan berbagai julukan seperti “pulau dewata”, “pulau seribu pura”, “pulau surga”, dan lain sebagainya, terdiri dari delapan kabupaten dan satu kota madya. Jembrana merupakan salah satu kabupaten yang terletak di belahan bagian barat propinsi Bali. Kabupaten Jembrana yang terbagi menjadi empat kecamatan ini merupakan daerah jalur lintas penghubung bagi masyarakat Bali yang mau menyebrang ke pulau Jawa. Karena wilayah daerah ini terletak di pinggiran pulau Bali sebelah barat dan berdekatan dengan daratan yang ada di sebelahnya, maka secara tidak langsung penghuni wilayah ini sedikit banyak akan terpengaruh oleh lingkungan budaya yang berlaku pada wilayah yang mengitarinya. Secara geografis Jembrana merupakan daerah silang budaya (*cross culture*), yang menjadikan warganya hidup dalam berbagai lingkungan budaya yang membentuknya. Hal inilah yang menjadikan salah satu penyebab masyarakat Jembrana memiliki karakter tersendiri yang agak berbeda dengan masyarakat penghuni pulau Bali pada umumnya.

Selain itu barangkali karena berdekatan dengan Madura yang memiliki tradisi perlombaan balap sapi yang disebut ‘karapan’, di Jembrana juga terdapat hal yang sama, hanya hewan yang digunakan untuk adu kecepatan ini adalah kerbau yang disebut *makepung*. Di Banyuwangi terkenal dengan adanya Angklung Caruk, yaitu semacam kompetisi kesenian (musik) Angklung, di daerah Jembrana juga terdapat kompetisi kesenian sejenis, yaitu yang disebut *Jegog Mabarung*.

Di daerah Bali bagian barat yang sebagian besar wilayahnya terdiri dari hutan ini, banyak tumbuh berbagai jenis pepohonan terutama bambu. Seperti yang disampaikan oleh Michael Tenzer, bahwa di kawasan Bali bagian barat ini tumbuh bambu yang mencapai ukuran yang sangat besar dan tidak ditemukan di tempat lain pulau Bali. Keajaiban alam ini telah dimanfaatkan oleh para seniman setempat untuk menciptakan gamelan

Jegog.¹ Hal ini menunjukkan bahwa kehadiran perangkat gamelan Jegog di daerah ini karena untuk mendapatkan bahannya sangat mudah dan dalam proses pembuatannya tidak memerlukan waktu yang terlalu lama serta dengan cara yang sangat sederhana.

Dalam perkembangannya, gamelan Jegog juga mengalami suatu perubahan, bahwa sebelum gamelan Jegog memiliki ukuran seperti sekarang, ukuran *bilah* yang digunakan dalam instrumen *jegogan* tidak sebesar jenis *bilah* yang digunakan pada saat ini. Dengan demikian dapat diperkirakan bahwa sangat memungkinkan jenis bambu berukuran besar yang digunakan sebagai *bilah* instrumen dalam perangkat gamelan Jegog itu menggunakan jenis-jenis bambu yang tumbuh di kawasan daerah Jembrana. Karena sifat kompetisi warga Jembrana yang tinggi, agar bisa tampil yang melebihi dari yang lainnya, serta untuk dapat memenuhi selera senimannya, maka pembuatan *bilah* instrumen jegogan menggunakan jenis bambu yang memiliki ukuran paling besar (*petung*) yang didatangkan dari kabupaten Tabanan.

Seperti telah diketahui, di Bali terdapat kurang lebih 30 jenis *barungan* atau perangkat (*ensambel*) gamelan yang memiliki *garap*, bentuk *gending*, warna suara, fungsi, instrumentasi, karakter, dan repertoire *gending* yang berbeda-beda. Dari sekian banyak jenis *barungan* gamelan tersebut hingga kini masih aktif dimainkan oleh masyarakat Bali.

Gamelan Jegog adalah suatu bentuk kesenian (musik) yang hampir seluruh instrumennya menggunakan bahan dari bambu *petung* (jenis bambu yang paling besar). Gamelan ini terdiri dari beberapa instrumen dengan berbagai ukuran dan menggunakan teknik permainan serta memiliki repertoire tersendiri (khusus).

¹ Michael Tenzer. *Balinese Music*. Singapore: Periplus Editions Inc., 1991, P. 91.

A. Perkembangan Gamelan Jegog

Hingga saat ini terasa sulit untuk mengetahui dengan pasti sejak kapan sebenarnya gamelan Jegog itu mulai ada. Hal ini disebabkan oleh kurangnya data, terutama data tertulis. Setiap informan (sumber lisan) memberikan informasi sekitar apa yang pernah didengarnya dari cerita-cerita yang diwarisi oleh pendahulunya. Karena cerita itu bersifat oral, maka dari itu dapat dipastikan bahwa kalau pembicaraan sudah sampai pada permasalahan angka tahun tentu akan berbeda-beda. Meskipun terdapat perbedaan dari sekian banyak pendapat tentang angka tahun munculnya gamelan Jegog ini, satu hal yang menarik yang berhasil dikumpulkan dari wawancara dengan para seniman, pakar seni, dan pemuka masyarakat, adalah tentang pencipta dari gamelan Jegog. Tampaknya semua pihak setuju bahwa Kyang Geliduh adalah orang yang pertama kali menciptakan gamelan Jegog pada sekitar tahun 1912.²

Dalam perkembangannya, gamelan Jegog mengalami suatu perubahan dalam hal bahan yang digunakan sebagai *bilah* gamelan, jumlah instrument, dan repertoire serta fungsinya dalam kehidupan masyarakat Jembrana.

1. Instrumentasi

Pada awalnya gamelan Jegog ini *bilahnya* dibuat dari kayu dan menggunakan bambu sebagai resonatornya. Adapun jenis kayu yang digunakan untuk *bilah* gamelan Jegog adalah kayu *pungal buaya* dan kayu *bayur*. Dalam satu perangkat gamelan Jegog instrumennya terdiri dari 3 buah *barangan*, 3 buah *kancilan*, 2 buah *undir*, dan 1 buah *jegogan*. Dalam perkembangannya gamelan Jegog pernah mengalami masa suram, tetapi sekitar tahun 1930-an muncul kembali dengan penampilannya yang baru, yaitu semula *bilahnya* terbuat dari bambu. Hal ini dikarenakan kayu sebagai bahan

² I Wayan Rai S. *Beberapa Catatan Tentang Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Palawasari, 1998, HLM..22.

bilah jegog sulit untuk didapat dan populasi jenis kayu itu sudah berkurang (langka). Dalam kenyataannya bunyi Jegog yang *bilahnya* terbuat dari bambu suaranya lebih nyaring dan menggema dari yang bahannya dari kayu.³ Jenis bambu untuk pembuatan *bilah* instrumen Jegogan adalah bambu *petung*, yang memiliki ukuran sangat besar. Hal ini juga menunjukkan bahwa maksud dalam pembuatan gamelan ini agar tidak tersaingi oleh jenis kesenian yang lainnya.

Instrumen dalam satu perangkat gamelan Jegog pada awalnya terdiri dari 3 buah *barangan*, 3 buah *kancilan*, 2 buah *undir* dan 1 buah *jegogan*, namun dalam perkembangan berikutnya perangkat gamelan Jegog instrumennya ditambah dengan 2 buah *suir* dan 2 buah *celuluk*. Kalau dilihat dari pola tabuhannya, *suwir* melakukan pola tabuhan yang sama dengan apa yang disajikan oleh instrumen *kancilan*, sedangkan *celuluk* pola tabuhannya sama dengan *undir*.

Apabila gamelan Jegog digunakan untuk mengiringi tari-tarian, maka instrumennya ditambah dengan *kendang*, *cengceng*, *suling* dan *tawa-tawa*. Kehadiran instrumen-instrumen tambahan ini berfungsi untuk memberikan aksentuasi garapan yang dapat mendukung gerakan tari. Hal ini karena secara musical, *gending* yang disajikan dalam gamelan Jegog sebelum menggunakan instrumen-instrumen tambahan ini tidak terdapat aksent-aksent yang jelas untuk dapat memberi dukungan terhadap gerakan tari. Instrumen tambahan seperti *tawa-tawa*, dengan pola tabuhannya dapat memberikan metris yang jelas dalam pengaturan irama, hal semacam ini sangat diperlukan oleh seorang penari untuk dapat menjalin ikatan irama dengan gamelan yang mengiringinya. Begitu juga dengan instrumen *kendang* dan *cengceng*, yang pola tabuhannya dapat memperjelas aksent-aksent dan memberi dukungan terhadap segala bentuk gerak yang diperagakan oleh penari. Sedangkan instrumen *suling* dapat memberi variasi garapan melodi sekaligus sebagai 'pemanis' lagu dalam gamelan Jegog.

³ Wawancara dengan I Ketut Suwentra, Tokoh dan Seniman Jegog.

a. Instrumen

Selain gamelan Jegog, perangkat gamelan Bali lainnya, yang instrumennya terbuat dari bambu adalah: 1) gamelan Gambuh (Pegambuhan), yang terdiri dari beberapa buah suling dengan ukuran besar sebagai pembawa melodi, termasuk gamelan golongan madya yang digunakan untuk mengiringi tari gambuh. 2) Gamelan Guntang (geguntangan), perangkat yang digunakan untuk mengiringi dramatari Arja termasuk gamelan golongan baru. 3) Gamelan Gandrung, perangkat gamelan golongan madya yang digunakan untuk mengiringi tari gandrung. 4) Gamelan Joged Bumbung, perangkat gamelan golongan baru yang dipergunakan untuk mengiringi tari Joged Bumbung. 5) Gamelan Rindik, perangkat gamelan golongan madya yang digunakan untuk mengiringi tari Joged Pingitan. 6) Gong Suling, perangkat gamelan golongan baru yang terdiri dari lebih kurang 20 buah suling menirukan orkestrasi dari gamelan Gong Kebyar. 7) Tektakan, perangkat gamelan yang terdiri dari beberapa buah okokan, yaitu genta sapi sangat besar yang dibuat dari kayu dan beberapa buah potongan (bumbung) bambu yang telah dilobangi yang biasa disebut tektakan. 8) Gamelan Jegog.

Perangkat gamelan Jegog terdiri dari beberapa buah instrumen, yaitu instrumen *barangan*, *kancilan*, *celuluk*, *suwir*, *undir*, dan *jegogan* terbuat dari bambu, sedangkan perangkat gamelan Jegog yang digunakan untuk mengiringi tari instrumennya dilengkapi dengan *kendang*, *cengceng*, *suling*, dan *tawa-tawa*.

b. Bilah

Setiap instrumen dalam gamelan Jegog terdiri dari dua bagian, yaitu bagian *bilah* dan bagian *pelawah*. *Bilah* adalah bagian dari instrumen yang dapat mengeluarkan bunyi karena *ditabuh* (dipukul). Dalam perangkat gamelan Bali ada beberapa jenis *bilah* yang digunakan, yaitu: 1) *bilah* belahan bambu atau kayu seperti yang digunakan dalam perangkat gamelan Gambang, Rindik, dan Gandrung. 2) *bilah* besi atau perunggu yang digunakan dalam perangkat gamelan Slonding, Saron, Gong Gede, Gong Kebyar, Gender Wayang,

Semar Pagulingan, Angklung, dan lain sebagainya. 3) *bilah* bumbung bambu yang digunakan dalam perangkat gamelan Joged Bumbung dan gamelan Jegog.

Untuk dapat menghasilkan suara yang lebih merdu, biasanya *bilah* dalam instrumen gamelan itu dilengkapi dengan resonator yang terbuat dari bumbung bambu, seng, dan bahkan ada yang menggunakan pipa (pralon plastik). Resonator ini pada umumnya ditempatkan dibawah *bilah*, hasil suara pantulan dari resonator dapat menghasilkan suara yang lebih lembut, panjang, bergelombang, dan indah.

Seperti telah disinggung di atas bahwa *bilah* instrumen gamelan Jegog terbuat dari bumbung bambu yang *bilah* dan resonatornya menjadi satu. Masing-masing instrumen *bilahnya* dibuat dengan menggunakan jenis dan ukuran bambu tertentu. Untuk *bilah* instrumen *jegogan* dibuat dari bambu *petung*, instrumen *undir* dibuat dari bambu *petung* yang berukuran lebih kecil dari *jegogan*, instrumen *celuluk* dibuat dari bambu *santong*, instrumen *barangan* dibuat dari bambu *santong*, instrumen *kancilan* dibuat dari bambu *santong* untuk *bilah* sebelah kiri (*gembyang* rendah) dan bambu *jajang* untuk *bilah* sebelah kanan (*gembyang* tinggi), dan instrumen *suir* dibuat dari bambu *ampel*.

Untuk bisa mendapatkan bahan bambu yang baik, tahan lama, bebas dari hama, dan tidak gampang pecah, maka saat pemotongan bambu di kebun (hutan) dan waktu pembuatan instrumen gamelan Jegog itu digunakan perhitungan *ala ayuning dewasa*, yaitu baik dan buruknya hari. Masyarakat Jembrana (Bali) sangat meyakini, bahwa hari yang menjadi pantangan untuk menebang bambu adalah *saptawara Redite* dan *triwara Kajeng*. *Saptawara* adalah nama sistem mingguan di Bali yang dalam satu minggu berlangsung selama tujuh hari, yaitu *Redite* (Ahad/Minggu), *Coma* (Senin), *Anggara* (Selasa), *Buda* (Rabu), *Wraspati* (Kamis), *Sukra* (Jum'at), dan *Saniscara* (Sabtu). *Triwara* adalah sistem mingguan yang dalam satu minggunya berlangsung selama tiga hari, terdiri dari *Pasah*, *Beteng*, dan *Kajeng*.

Kalau diperhatikan apa yang menjadi keyakinan masyarakat Jembrana ini, merupakan hal yang sudah menjadi

keyakinan masyarakat Bali pada umumnya. *Redite* (hari minggu) adalah merupakan hari yang tidak baik atau pantangan untuk menebang pepohonan terutama yang ber-*buku* (beruas), termasuk bambu. Kalau penebangan dilakukan pada hari itu, mereka sangat percaya bahwa hasilnya (bambu) kalau digunakan sebagai bahan bangunan atau digunakan untuk yang lainnya tidak akan baik (cepat rusak, gampang dimakan hama dan lain sebagainya). Ini suatu kebetulan saja, atau pandangan mereka itu sudah terbentuk karena warisan kepercayaan. *Kajeng* adalah merupakan salah satu bagian *Triwara* yang sangat dikeramatkan, apalagi pada saat *Kajeng* itu bertepatan dengan *Kliwon* yang merupakan salah satu bagian dari *Pancawara*, yaitu sistem mingguan yang dalam satu minggunya berlangsung lima hari terdiri dari *Umanis*, *Pahing*, *Pon*, *Wage*, dan *Kliwon*. Hari yang bertepatan dengan *Kajeng Kliwon* adalah merupakan hari yang baik untuk menyelenggarakan upacara-upacara keagamaan dan dianggap hari yang sangat keramat dan berbahaya. Oleh karenanya pada hari ini masyarakat biasanya menyiapkan berbagai sesaji dan berdoa untuk keselamatan. Maka dari itu *Kajeng* adalah hari yang tidak baik untuk melakukan pekerjaan penting yang bersifat untuk keperluan manusia, karena hari itu digunakan khusus untuk menyiapkan dan mempersembahkan sesaji serta mengadakan pemujaan kepada Yang Maha Kuasa.

Di samping pemilihan hari baik dalam penebangan bambu agar mendapatkan bahan Jegog yang baik, pemilihan jenis bambu yang digunakan untuk bahan instrumen tertentu juga sangat penting. Pemilihan jenis bambu ini dengan mempertimbangkan ukuran (besar-kecilnya), tebal-tipisnya, umur, bagian, dan kualitas dari bambu, sehingga dengan demikian bisa terbentuk instrumen yang sesuai dengan karakternya masing-masing. Adapun ketentuan pemilihan jenis bambu yang biasanya digunakan untuk membuat instrumen adalah seperti yang telah disampaikan di atas.

Dari semua jenis bambu yang digunakan untuk bahan *bilah* gamelan Jegog, biasanya dipilhkan bagian yang paling baik dari bambu yang sudah cukup tua, yaitu kira-kira satu

meter dari *bongkol* (pangkal bambu), dan hanya kira-kira tiga meter ruas bambu yang bisa dimanfaatkan.

Di samping itu untuk mengawetkan bambu biasanya dengan cara merendam potongan-potongan bambu selama kurang lebih satu bulan, lalu dikeringkan dengan cara menyandarkan pada tempat yang tidak kena sinar matahari. Setelah potongan-potongan bambu ini kering, baru proses pembuatan *gerantang* dimulai.

Pembuatan *gerantang* dimulai setelah proses pengeringan, bambu dipotong sesuai dengan ukuran panjang bambu atau nada yang diperlukan. Bumbung yang bersuara lebih tinggi yang dibuat menjadi *bilah*, dan suaranya yang rendah (besar) dijadikan resonator. Mulai dari satu tempat sekitar tiga-perempat panjangnya dari bambu yang suaranya tinggi, bambu di-*temos* (dipotong memanjang), sehingga bagian itu lengkungnya tinggal kira-kira setengah. Dengan pemotongan ini maka didapati bagian *bilah* yang tinggal separuh dan bumbung yang utuh menjadi resonatornya. Untuk bisa mendapat suara yang bagus atau nyaring, maka antara nada *bilah* dan resonator seharusnya sama, dengan cara memanjangkan *bilah* (mengurangi panjang resonator) dan memendekkan *bilah* (dengan memotong panjang *bilah*). Setelah *gerantang* dilaras, lalu dibuat dua lobang untuk menggantungkan pada *pelawah*. Proses pembuatan *gerantang* yang sama dilakukan untuk semua jenis *gerantang* yang digunakan pada tiap instrumen yang terdapat dalam gamelan Jegog.



Gambar 1. Bilah Gerantang (Foto I Nyoman Sukerna)

Gerantang yang pertama kali dibuat adalah *gerantang* yang bernada '*ndong*' *gembyang* rendah pada instrumen *barangan pengumbang*, yang disebut *Penggede*. Untuk pembuatan nada-nada berikutnya dengan memperpanjang atau memperpendek *bilah* untuk mendapatkan nada yang tepat, yang disebut *mamatus*.

Dalam setiap instrumen gamelan Jegog terdapat delapan buah *bilah*. Dari kedelapan *bilah* itu berlaras pelog empat nada, dengan urutan nadanya adalah *ndong-ndeng-ndung-ndaing-ndong-ndeng-ndung-ndaing* dalam sistem notasi Dong-ding (Bali) atau dalam penulisan notasi Kapatihan (Jawa) *ro-lu-mo-pi-ro-lu-mo-pi* (2-3-5-7-2-3-5-7). Dengan melihat urutan nada yang digunakan dalam perangkat gamelan Jegog ini dalam karawitan Bali disebut dengan *Ngelangkahin Gunung*.⁴

Dari kedelapan *bilah* atau nada dalam satu instrumen itu, ada yang terdiri dari dua *gembyang* (oktaf) dan ada yang hanya menggunakan satu *gembyang*. Instrumen yang menggunakan nada satu *gembyang* adalah *jegogan*, *undir*, dan *celuluk*, dari kedelapan *bilahnya* terdiri dari empat nada *pengumbang* dan empat nada *pengisep*. Instrumen *barangan*, *kancilan*, dan *suwir* menggunakan nada dua *gembyang*, dari kedelapan *bilahnya* bernada *pengumbang* atau *pengisep*.⁵

Adapun *teba* (wilayah) *gembyangan* nada dari instrumen-instrumen dalam perangkat gamelan Jegog mulai dari nada yang terendah sampai dengan *gembyang* tinggi adalah sebagai berikut.

⁴ Wawancara dengan Pande Made Sukerta, Seniman Bali

⁵ Nada *pengumbang* adalah nada yang berlaras sedikit lebih besar/rendah dari nada *pengisep*, dan nada *pengisep* adalah nada yang larasannya sedikit lebih tinggi dari nada *pengumbang*. Sehingga apabila nada *pengumbang* dan *pengisep* dibunyikan bersamaan, maka akan dapat menimbulkan getaran bunyi bergelombang.

Gembyang:	I	II	III	IV	V	VI
Instrumen <i>Suwir</i>					_____	
Instrumen <i>Kancilan</i>				_____		
Instrumen <i>Barangan</i>			_____			
Instrumen <i>Celuluk</i>			_____			
Instrumen <i>Undir</i>		_____				
Instrumen <i>Jegogan</i>	_____					

c. Pelawah

Pelawah adalah tempat untuk menggantungkan *bilah* yang berbentuk bingkai trapesium dengan bidang yang letaknya miring ke depan-atas dibuat dari kayu. *Pelawah* bertumpu pada empat buah kaki, dua kaki depan lebih tinggi dari kaki belakang, dengan selisih ketinggian ini yang menyebabkan dataran bingkai menjadi miring ke depan-atas.

Dari keempat kaki pada ujung atasnya dihubungkan oleh suatu penghubung, sehingga berbentuk bingkai trapesium. Pada kaki depan dan belakang sisi kiri dan kanan dihubungkan oleh penghubung berbentuk lengkung-gunung yang rendah disebut *tabeh*. Antara *tabeh* sisi kiri dan *tabeh* sisi kanan bagian depan dan belakangnya dihubungkan dengan *sunduk*, yang pada ujung-ujungnya masuk dalam lubang pada ujung atas kaki-kaki.

Sunduk pada bagian belakang dibuat secara permanen (kuat), sedangkan untuk *sunduk* pada bagian depan dibuat agak longgar, sehingga kedua kaki bagian depan ini dapat diputar dan dilipat ke belakang, untuk memudahkan dalam pengangkutan instrumen ini. Di bagian atas *sunduk* depan dihiasi dengan *tabeh* berbentuk segitiga yang disebut *tabeng*.

Bentuk *pelawah* dari semua instrumen pada gamelan Jegog adalah sama, hanya karena ukuran *bilahnya* yang berlainan (panjang-pendek, besar-kecil), maka ukuran *pelawah* menyesuaikan dengan keadaan *bilah* dari tiap-tiap instrumen.

Suatu keistimewaan yang terdapat dalam gamelan Jegog yang berhubungan dengan *pelawah* adalah pada instrumen *undir* dan *jegogan*, oleh karena menggunakan *bilah*

dengan ukuran yang sangat besar, menyebabkan penabuh harus duduk di atas bingkai instrumen agar dapat memainkannya.

Hal lain yang menarik sehubungan dengan pembicaraan tentang *pelawah* dari instrumen gamelan Jegog adalah penggunaan hiasan naga, pepohonan, dan *tabeng* yang berbentuk gunung. Karena hiasan seperti ini tidak lazim digunakan pada *pelawah* instrumen gamelan Bali lainnya. Diduga, karena perangkat gamelan Jegog ini terlahir di daerah Jembrana yang sebagian besar wilayahnya terdiri dari hutan dan merupakan daerah pegunungan, maka binatang ular (naga) yang banyak dan sebagai penghuni hutan, bentuknya yang memanjang dirasakan sangat cocok oleh para seniman Jegog kalau diserasikan dengan bentuk *pelawah* instrumen gamelan Jegog. Di samping itu juga dipandang serasi dengan instrumen yang ber-*bilah* dari bambu. *Tabeng* yang berbentuk gunung, di samping untuk menyesuaikan dengan bentuk *pelawah* yang digunakan juga sebagai representasi dari daerah keberadaan gamelan Jegog ini, yaitu di daratannya terdapat banyak pegunungan. Tetapi terlepas dari dugaan di atas, yang jelas keberadaan dan pemilihan bentuk hiasan yang terdapat dalam instrumen gamelan Jegog itu adalah sesuatu yang dirasakan cocok dan serasi oleh seniman penciptanya.



Gambar 2. Pelawah tempat menggantungkan bilah
(Foto I Nyoman Sukerna)

Hal lain yang tidak kalah menariknya yang perlu diungkap sehubungan dengan *pelawah* instrumen gamelan Jegog adalah masalah *penabuh* atau orang yang memainkan gamelan ini. Pada umumnya gamelan Bali itu dimainkan oleh *penabuh* dengan posisi duduk *bersila*, tetapi lain halnya dengan yang biasa terjadi dalam gamelan Jegog. Perangkat gamelan ini dimainkan oleh *penabuh* dengan posisi duduk di atas *dingklik*, yaitu sejenis kursi berkaki tiga terbuat dari kayu, dan kadang-kala untuk lebih mendukung ungkapan ekspresi estetikanya dan dalam semangat yang tinggi, maka dalam bermain para *penabuh* biasanya dengan posisi berdiri.



Gambar 3. Posisi Penabuh dalam Instrumen Jegogan
(Foto I Nyoman Sukerna)

Teristimewa untuk *penabuh* instrumen *undir* dan *jegogan*, karena menggunakan *bilah* yang berukuran sangat besar, sudah barang tentu membutuhkan *pelawah* yang tinggi dan luas. Maka untuk dapat memainkan instrumen ini dengan baik *penabuhnya* harus dengan cara duduk di atas *pelawahnya*. Suatu peristiwa dan hal yang tidak terdapat pada perangkat gamelan Bali lainnya.

d. Penataan Instrumen

Dalam perangkat gamelan Jegog menggunakan jenis dan jumlah instrumen tertentu, kumpulan dari instrumen-instrumen itu dapat membentuk suatu kesatuan perangkat dan yang menjadikan ciri khas dari perangkat gamelan Jegog.

Adapun jenis instrumen yang digunakan dalam perangkat gamelan Jegog adalah seperti yang akan diuraikan berikut.

d.1 Instrumen Barangan

Dalam satu perangkat gamelan Jegog terdapat tiga buah instrumen *Barangan*. Biasanya dalam pengaturan penataan instrumen gamelan Jegog, posisi instrumen yang menggunakan nada-nada *pengumbang* atau *pengisep* ini berada pada deretan paling depan.

Instrumen *Barangan* yang paling tengah disebut *Patus* dan yang di sebelah kanan dan kirinya disebut *Barangan Pengapit*. *Patus* adalah instrumen *Barangan* yang menggunakan nada-nada *pengumbang*, sedangkan *Barangan Pengapit* menggunakan nada-nada *pengisep*.

Dalam setiap instrumen terdapat delapan *bilah* dengan urutan nadanya *ndong–ndeng–ndung–ndaing–ndong–ndeng–ndung – ndaing* terdiri dari dua *gembyang*. Nada-nada *gembyang* rendah terdapat pada empat *bilah* sebelah kiri dan *gembyang* tinggi pada empat *bilah* di sebelah kanan.

Wilayah nada *gembyang* bawah adalah sama dengan *gembyang* nada instrumen *Celuluk*, dan wilayah nada *gembyang* atas sama dengan nada *gembyang* bawah instrumen *Kacilan*.

Untuk lebih jelasnya lihat wilayah nada yang digunakan dalam instrumen *Barangan* seperti berikut.

N A M A INSTRUMEN	SUSUNAN NADA											
	2	3	5	7	2	3	5	7	2	3	5	7
CELULUK	X	X	X	X								
BARANGAN	X	X	X	X	X	X	X	X				
KANCILAN					X	X	X	X	X	X	X	X

Instrumen *Barangan* yang digunakan pada perangkat gamelan Jegog milik Yayasan Suar Agung, desa Sangkaragung, kecamatan Negara, kabupaten Jembrana, masing-masing *bilahnya* mempunyai ukuran panjang dan garis tengah sebagai berikut.

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
BARANGAN PATUS	PANJANG	165 cm	135 cm	122 cm	110 cm	100 cm	94 cm	79 cm	75 cm
	DIAMETER	13 cm	12 cm	10 cm	10 cm	10 cm	10 cm	9 cm	8,5 cm

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
BARANGAN PENGAPIT KANAN	PANJANG	145 cm	13 cm	123 cm	109 cm	102 cm	91 cm	79 cm	71 cm
	DIAMETER	12 cm	11 cm	10 cm	9,5 cm	9,5 cm	9 cm	9 cm	8 cm

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
BARANGAN PENGAPIT KIRI	PANJANG	150 cm	135 cm	125 cm	114 cm	102 cm	95 cm	84 cm	75 cm
	DIAMETER	13 cm	12 cm	10 cm	9 cm	8,5 cm	8,5 cm	9 cm	9 cm

Tiap-tiap instrumen *Barangan* dimainkan oleh seorang *penabuh* dengan menggunakan sepasang *panggul* (dua buah alat pemukul). *Panggul* instrumen *Barangan* untuk *bilah* bagian kiri menggunakan bahan dari karet (ban luar mobil) berbentuk bundar dengan ukuran diameter 7 cm dan tebal 1 cm dengan tangkainya menggunakan bahan dari bambu dengan ukuran panjang 38 cm. Sedangkan *panggul* untuk *bilah* bagian kanan menggunakan bahan dari kayu *dadap* berbentuk bundar berdiameter 8 cm dan tebal 4 cm dengan tangkai bambu yang panjangnya 38 cm.

Dalam perangkat gamelan Jegog, instrumen *Barangan* bertugas untuk menggarap *gending* dengan berbagai ragam pola tabuhan yang membentuk jalinan. Instrumen *Barangan Patus* selain menggarap *gending* dengan pola-pola tabuhannya, juga bertugas menyajikan bagian *kawitan* (*introduction*) serta memberikan *angkaban* yaitu tanda-tanda lewat gerakan tangan atau badannya kepada

pemain lainnya untuk *kenyat lemu gending*.⁶ Dengan melihat tugas-tugas yang diemban oleh instrumen *Barangan* dan terkait dengan fungsinya dalam perangkat gamelan Jegog, maka instrumen ini ditempatkan paling depan.

d.2 Instrumen Kancilan

Selain *Kancilan* instrumen ini ada juga yang menyebutnya dengan *Kancil* atau *Kantil*, dalam satu perangkat gamelan Jegog terdapat tiga buah instrumen. Dalam pengaturan penataan instrumen dalam perangkat gamelan Jegog, posisi instrumen ini berada di belakang instrumen *Barangan*. Instrumen *Kancilan* yang paling tengah disebut *Patus* dan yang di sebelah kanan dan kiri disebut *Kancilan Pengapit*. *Patus* adalah instrumen *Kancilan* menggunakan nada-nada *pengumbang*, dan *Kancilan Pengapit* nadanya adalah *pengisep*.

Dalam setiap instrumen terdapat delapan *bilah* dengan urutan nadanya *ndong–ndeng–ndung–ndaing–ndong–ndeng–ndung – ndaing* terdiri dari dua *gembyang*. Nada-nada *gembyang* rendah terdapat pada empat *bilah* sebelah kiri dan *gembyang* tinggi pada nada empat *bilah* di sebelah kanan. Wilayah nada *gembyang* bawah adalah sama dengan nada *gembyang* atas dari instrumen *Barangan*, dan wilayah nada *gembyang* atas sama dengan nada *gembyang* bawah instrumen *Surwir*.

Tiap-tiap instrumen *Kancilan* dimainkan oleh seorang *penabuh* dengan menggunakan sepasang *panggul*. *Panggul* instrumen *Kancilan* untuk *bilah* bagian kiri menggunakan bahan dari kayu *bayur* dan *panggul* untuk *bilah* bagian kanan menggunakan bahan dari kayu *sabo*. Kedua *Panggul* ini berbentuk bundar dengan ukuran diameter 6 cm dan tebal 3 cm dengan tangkai dari bambu dengan ukuran panjang 36 cm.

⁶ Suatu istilah yang biasa dipergunakan dalam komunitas Jegog untuk menunjuk pada keadaan tempo (cepat-lambat) dan volume (keras-lirih) *gending*.

Wilayah nada yang digunakan dalam instrumen *Kancilan* adalah seperti berikut.

NAMA INSTRUMEN	SUSUNAN NADA															
	2	3	5	7	2	3	5	7	2	3	5	7	2	3	5	7
BARANGAN	X	X	X	X	X	X	X	X								
KANCILAN					X	X	X	X	X	X	X	X				
SUWIR									X	X	X	X	X	X	X	X

Ukuran panjang dan garis tengah instrumen *Kancilan* sebagai berikut.

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
KANCILAN PATUS	PANJANG (cm)	93 cm	82 cm	75 cm	69 cm	63,5 cm	58,5 cm	54 cm	47 cm
	DIAMETER (cm)	9 cm	8,5 cm	8,5 cm	8,5 cm	7,5 cm	7 cm	7 cm	7 cm

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
KANCILAN PENGAPIT KANAN	PANJANG	89 cm	87 cm	75,5 cm	70 cm	62 cm	57,5 cm	52,5 cm	45 cm
	DIAMETER	7,5 cm	7,5 cm	9 cm	8,5 cm	8 cm	7 cm	7 cm	7,5 cm

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
KANCILAN PENGAPIT KIRI	PANJANG	87 cm	78 cm	70,5 cm	68 cm	62 cm	57 cm	53 cm	46 cm
	DIAMETER	9 cm	9 cm	8 cm	8 cm	8 cm	7,5 cm	8 cm	7 cm

Dalam perangkat gamelan Jegog, instrumen *Kancilan* bertugas untuk menggarap *gending* dengan berbagai ragam pola tabuhannya yang membentuk jalinan. Instrumen *Kancilan Patus* menggarap *gending* dengan pola-pola tabuhannya dengan garap *pemolos (on beat)* dan *Kancilan Pengapit* menggarap *gending* dengan pola tabuhan *penyangsih (off beat)*.

Dengan melihat tugas-tugas dari instrumen *Kancilan* dan terkait dengan fungsinya sebagai penggarap *gending* dalam perangkat gamelan Jegog, maka instrumen ini ditempatkan di belakang instrumen *Barangan*.

d.3 Instrumen Suwir

Dalam satu perangkat gamelan Jegog menggunakan tiga buah instrumen *Suwir*. Biasanya dalam pengaturan penataan instrumen posisinya berada di belakang instrumen *Kancilan*.

Instrumen *Suwir* yang paling tengah disebut *Patus* dan yang di sebelah kanan dan kiri disebut *Suwir Pengapit*. *Patus* adalah instrumen *Suwir* menggunakan nada *pengumbang* dan *Suwir Pengapit* nadanya adalah *pengisep*.

Dalam setiap instrumen terdapat delapan *bilah* dengan urutan nadanya *ndong-ndeng-ndung-ndaing-ndong-ndeng-ndung-ndaing* terdiri dari dua *gembyang*. Nada-nada *gembyang* rendah terdapat pada empat *bilah* sebelah kiri dan *gembyang* tinggi pada nada empat *bilah* di sebelah kanan.

Wilayah nada *gembyang* bawah adalah sama dengan nada *gembyang* atas dari instrumen *Kancilan*, dan wilayah nada *gembyang* atas adalah satu *gembyang* di atasnya yang merupakan *gembyang* tertinggi dalam perangkat gamelan Jegog.

Ukuran panjang dan garis tengah instrumen *Suwir* sebagai berikut.

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
SUWIR PATUS	PANJANG	62 cm	55 cm	49 cm	46 cm	40 cm	36 cm	33 cm	31 cm
	DIAMETER	7,5 cm	7 cm	7 cm	7 cm	7 cm	7 cm	6 cm	5,5 cm

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
SUWIR PENGAPIT KANAN	PANJANG	65 cm	56 cm	48 cm	47 cm	41 cm	37,5 cm	30,5 cm	28,5 cm
	DIAMETER	7 cm	7 cm	7 cm	7 cm	6,5 cm	6,5 cm	5 cm	5 cm

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
SUWIR PENGAPIT KIRI	PANJANG	59 cm	55 cm	50 cm	46 cm	40 cm	36 cm	33 cm	29 cm
	DIAMETER	7,5 cm	7,5 cm	6 cm	7 cm	6 cm	6,5 cm	7 cm	6 cm

Wilayah nada yang digunakan dalam instrumen *Suwir* adalah seperti berikut.

NAMA INSTRUMEN	SUSUNAN NADA											
	2	3	5	7	2	3	5	7	2	3	5	7
BARANGAN	X	X	X	X	X	X	X	X				
KANCILAN					X	X	X	X	X	X	X	X
SUWIR									X	X	X	X

Tiap-tiap instrumen *Suwir* dimainkan oleh seorang *penabuh* dengan menggunakan sepasang *panggul*. *Panggul* instrumen *Suwir* untuk *bilah* bagian kanan dan kiri menggunakan bahan dari kayu *sabo* berbentuk bundar dengan ukuran diameter 5,5 cm dan tebal 1 cm dengan tangkai dari bambu yang panjangnya 35 cm.

Dalam perangkat gamelan Jegog, instrumen *Suwir* bertugas untuk menggarap *gending* dengan berbagai ragam pola tabuhannya. Instrumen *Suwir Patus* menggarap *gending* dengan pola tabuhan *pemolos* dan *Suwir Pengapit* menggarap *gending* dengan pola tabuhan *penyangsih*.

Dengan melihat tugas-tugas dari instrumen *Suwir* dan terkait dengan fungsinya sebagai penggarap *gending* dalam perangkat gamelan Jegog, maka instrumen ini ditempatkan di belakang instrumen *Kancilan*.

d.4 Instrumen Celuluk

Instrumen *Celuluk* ada juga yang menyebutnya dengan nama *Kuntung*, dalam satu perangkat gamelan Jegog terdapat dua buah. Biasanya dalam pengaturan penataan instrumen gamelan Jegog, posisi instrumen ini berada pada deretan ketiga dan mengapit (di sebelah kanan dan kiri) instrumen *Suwir*. Kedua instrumen *Celuluk* ini masing-masing dalam

satu instrumennya menggunakan nada-nada *pengumbang* dan *pengisep*.

Dalam setiap instrumen terdapat delapan *bilah* dengan urutan nadanya *ndong–ndeng–ndung–ndaing–ndong–ndeng–ndung–ndaing* yang terdiri dari satu *gembyang*. Empat nada di sebelah kiri, merupakan *gembyang* nada-nada *pengisep* dan empat nada di sebelah kanan terdiri dari nada-nada *pengumbang*.

Wilayah nada-nada dari instrumen *Celuluk* adalah sama dengan nada *gembyang* bawah dari instrumen *Barangan* dan berada pada satu *gembyang* di atas wilayah *gembyang* nada-nada instrumen *Undir*.

Untuk lebih jelasnya lihat wilayah nada yang digunakan dalam instrumen *Celuluk* seperti berikut.

N A M A INSTRUMEN	SUSUNAN NADA											
	2	3	5	7	2	3	5	7	2	3	5	7
UNDIR	X	X	X	X								
CELULUK					X	X	X	X				
BARANGAN					X	X	X	X	X	X	X	X

Tiap-tiap instrumen *Celuluk* ditabuh oleh seorang *penabuh* dengan menggunakan sepasang *panggul*. *Panggul* yang digunakan dalam instrumen *Celuluk* sama dengan *panggul* yang digunakan untuk *bilah* bagian kanan pada instrumen *Barangan*.

Ukuran panjang dan garis tengah instrumen *Celuluk* sebagai berikut.

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
CELULUK KANAN	PANJANG	98 cm	82 cm	79 cm	73 cm	104 cm	95 cm	82 cm	72 cm
	DIAMETER	11 cm	11 cm	9 cm	11,5 cm	11 cm	10 cm	10 cm	9 cm

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
CELULUK KIRI	PANJANG	95 cm	90 cm	75 cm	67 cm	104 cm	92 cm	81,5 cm	70 cm
	DIAMETER	10 cm	14 cm	9 cm	11,5 cm	10 cm	10,5 cm	9 cm	10 cm

Dalam perangkat gamelan Jegog, instrumen *Celuluk* bertugas sebagai ‘pemanis’ *gending* dengan memainkan bagian pokok lagu (melodi inti) dari suatu *gending*. Adapun pola tabuhan yang digunakan untuk menggarap *gending* adalah memainkan lagu pokok dengan cara menyajikan nada yang sama antara pukulan tangan kanan dan tangan kiri secara bergantian.

d.5 Instrumen Undir

Instrumen *Undir* ada juga yang menyebutnya dengan nama *Pemade*, dalam satu perangkat gamelan Jegog terdapat dua buah instrumen. Biasanya dalam pengaturan penataan instrumen gamelan Jegog, posisi instrumen ini berada pada deretan paling belakang mengapit (di sebelah kanan dan kiri) instrumen *Jegogan*. Kedua instrumen *Undir* ini masing-masing dalam satu instrumennya menggunakan nada-nada *pengumbang* dan *pengisep*.

Dalam setiap instrumen terdapat delapan *bilah* dengan urutan nadanya *ndong–ndeng–ndung–ndaing–ndong–ndeng–ndung–ndaing* yang terdiri dari satu *gembyangan*. Empat nada di sebelah kiri, merupakan *gembyang* dengan nada-nada *pengisep* dan empat nada di sebelah kanan terdiri dari nada-nada *pengumbang*.

Wilayah nada-nada dari instrumen *Undir* adalah berada pada satu *gembyang* di bawah wilayah *gembyang* nada instrumen *Celuluk* dan satu *gembyang* di atas wilayah nada-nada instrumen *Jegogan*.

Untuk lebih jelasnya lihat wilayah nada yang digunakan dalam instrumen *Undir* seperti berikut.

N A M A INSTRUMEN	SUSUNAN NADA											
	2	3	5	7	2	3	5	7	2	3	5	7
JEGOGAN	X	X	X	X								
UNDIR					X	X	X	X				
CELULUK									X	X	X	X

Ukuran panjang dan garis tengah instrumen *Undir* sebagai berikut.

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
UNDIR KANAN	PANJANG	167 cm	155 cm	137 cm	119 cm	171 cm	162 cm	142 cm	123 cm
	DIAMETER	15 cm	15 cm	14,5 cm	13 cm	15 cm	16,5 cm	14 cm	13 cm

INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
UNDIR KIRI	PANJANG	177 cm	160 cm	133 cm	117 cm	176 cm	162 cm	145 cm	125 cm
	DIAMETER	14 cm	15 cm	14 cm	13 cm	15 cm	15 cm	13 cm	12 cm

Tiap-tiap instrumen *Undir* dimainkan oleh seorang *penabuh* dengan menggunakan sepasang *panggul*. *Panggul* instrumen *Undir* menggunakan bahan dari karet (ban luar mobil) berbentuk bundar berdiameter 10 cm dan tebal 4 cm serta menggunakan tangkai bambu yang panjangnya 25 cm.

Dalam perangkat gamelan Jegog, instrumen *Undir* bertugas sebagai ‘pemanis’ *gending* dengan memainkan bagian pokok lagu (melodi inti) dari suatu *gending*. Adapun pola tabuhan yang digunakan untuk menggarap *gending* adalah memainkan lagu pokok dengan cara yang sama seperti pola garap instrumen *Celuluk*.

d.6 Instrumen Jegogan

Instrumen *Jegogan* dalam satu perangkat gamelan Jegog menggunakan satu buah instrumen. Biasanya dalam pengaturan penataan instrumen gamelan Jegog, posisi instrumen ini berada di tengah pada deretan paling belakang, di sebelah kiri dan kanannya (diapit) oleh instrumen *Undir*.

Instrumen *Jegogan* ini menggunakan delapan *bilah* yang urutan nadanya *ndong-ndeng-ndung-ndaing-ndong-ndeng-ndung-ndaing* yang terdiri dari satu *gembyangan* dan menggunakan nada-nada *pengumbang* dan *pengisep*.

Empat nada di sebelah kiri, merupakan *gembyang* dengan nada-nada *pengisep* dan empat nada di sebelah kanan terdiri dari nada-nada *pengumbang*.

Wilayah nada *gembyang* instrumen *Jegogan* adalah berada pada satu *gembyang* di bawah wilayah *gembyang* nada instrumen *Undir*. Nada-nada dalam *gembyangan* yang digunakan dalam instrumen *Jegogan* merupakan *gembyangan* terbesar (rendah) dalam perangkat gamelan *Jegog*.

Untuk lebih jelasnya lihat wilayah nada yang digunakan dalam instrumen *Jegogan* seperti berikut.

N A M A INSTRUMEN	SUSUNAN NADA											
	2	3	5	7	2	3	5	7	2	3	5	7
JEGOGAN	X	X	X	X								
UNDIR					X	X	X	X				
CELULUK									X	X	X	X

Ukuran panjang dan garis tengah instrumen *Jegogan* sebagai berikut.

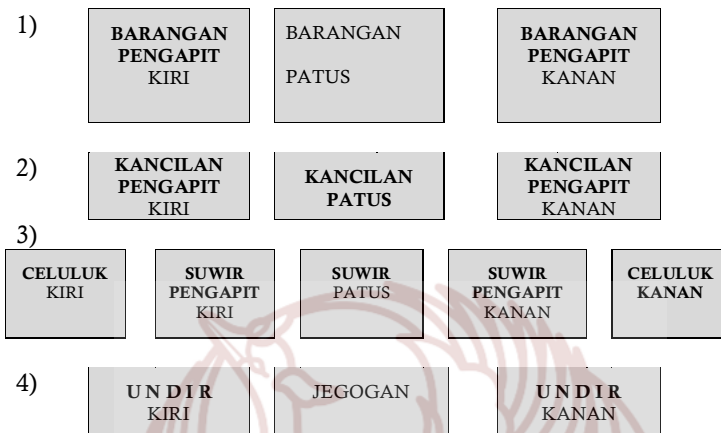
INSTRUMEN	UKURAN	B I L A H (N A D A)							
		2	3	5	7	2	3	5	7
JEGOGAN	PANJANG	316 cm	274 cm	216 cm	209 cm	333 cm	292 cm	244 cm	220 cm
	DIAMETER	16 cm	17 cm	16 cm	15 cm	17 cm	16 cm	15 cm	16 cm

Instrumen *Jegogan* dimainkan oleh dua orang *penabuh* dengan masing-masing menggunakan satu *panggul*. *Panggul* instrumen *Jegogan* menggunakan bahan dari getah karet yang masih mentah berbentuk bundar berdiameter 10 cm dan tebal 10 cm dan menggunakan bambu sebagai tangkai dengan panjang 30 cm.

Dalam perangkat gamelan *Jegog*, instrumen *Jegogan* bertugas sebagai pembawa pokok *gending* dengan memberikan tekanan-tekanan garap pada bagian tertentu. Adapun pola tabuhan yang digunakan untuk menggarap *gending* adalah memainkan melodi pokok *gending* dengan cara menyajikan nada yang sama antara kedua *penabuh* dengan secara bergantian.

Denah Penataan Instrumen Gamelan Jegog

depan



Keterangan:

- 1) Deretan paling depan adalah instrumen *Barangan* yang terdiri dari tiga buah, yaitu yang di tengah disebut *Patus*, di samping kiri dan kanannya disebut *Barangan Pengapit*. Dalam tiap instrumen ini terdapat delapan *bilah* (2 *gembyang*), empat *bilah* sebelah kiri bernada satu *gembyang* lebih rendah (besar) dari empat *bilah* sebelah kanan.
- 2) Deretan kedua adalah instrumen *Kancilan* (*Kancil/Kantil*) yang terdiri dari tiga buah, yang di tengah *Patus* dan yang kanan dan kiri adalah *Kancilan Pengapit*. Empat *bilah* sebelah kiri nadanya sama dengan *gembyang* atas (empat *bilah* sebelah kanan) dari instrumen *Barangan*. Sedangkan empat *bilah* sebelah kanannya bernada satu *gembyang* di atasnya.
- 3) Deretan ketiga adalah instrumen *Suwir* dan *Celuluk* (*Kuntung*). *Suwir* terdiri dari tiga buah, yaitu *Suwir* yang di tengah adalah *Patus* dengan nada-nada *pengumbang*, sedangkan di sebelah kanan dan kirinya adalah *Suwir*

Pengapit dengan nada-nada *pengisep*. Empat *bilah* sebelah kiri instrumen *Suwir* bernada sama dengan *gembyang* atas dari instrumen *Kancilan*, sedangkan empat *bilah* sebelah kanannya bernada satu *gembyang* di atasnya. Di sebelah sisi kanan dan kiri *Suwir* adalah instrumen *Celuluk* yang terdiri dari dua buah. Dalam masing-masing instrumen *Celuluk* menggunakan nada-nada *Pengumbang* dan *Pengisep*. Empat *bilah* sebelah kiri bernada *pengisep* dan empat *bilah* sebelah kanan menggunakan nada *pengumbang*. Dari kedelapan *bilah* yang terdapat dalam instrumen *Celuluk* ini nadanya sama dengan *gembyang* bawah (rendah) dari instrumen *Barangan*.

- 4) Deretan keempat terdapat tiga buah instrumen yaitu, satu buah instrumen *Jegogan* yang terletak di tengah, instrumen ini menggunakan nada *pengumbang* dan *pengisep*. Dari kedelapan *bilah* yang terdapat dalam instrumen ini nadanya satu *gembyang* di bawah (lebih besar) dari nada-nada instrumen *Undir*. Di sebelah kanan dan kiri *Jegogan* adalah instrumen *Undir* (*Pemade*) sebanyak dua buah, masing-masing instrumennya menggunakan nada *pengumbang* dan *pengisep*. Dari kedelapan *bilahnya* bernada satu *gembyang* lebih rendah dari instrumen *Celuluk*.

Untuk lebih jelasnya penggunaan nada dalam perangkat gamelan Jegog bisa digambarkan seperti berikut.

<i>Suwir</i>	:	2 3 5 7 2 3 5 7
<i>Kancilan</i>	:	2 3 5 7 2 3 5 7
<i>Barangan</i>	:	2 3 5 7 2 3 5 7
<i>Celuluk</i>	:	2 3 5 7
<i>Undir</i>	:	2 3 5 7
<i>Jegogan</i>	:	2 3 5 7

e. Laras

Laras adalah merupakan rangkaian atau urutan nada-nada dalam satu *gembyang* yang telah memiliki jarak nada tertentu. Di Bali secara garis besar dikenal adanya dua macam laras, yaitu laras pelog dan laras slendro. Laras slendro

merupakan urutan nada-nada dalam satu *gembyang* dengan jarak nada yang hampir sama, sedangkan laras Pelog adalah nada-nada dalam satu *gembyang* dimana padantara atau srutinya tidak sama.⁷

Kalau kita memperhatikan laras dalam perangkat gamelan Jegog, akan didapat suatu hal yang sangat menarik. Karena nada-nada dalam gamelan Jegog terdiri dari empat nada dengan laras pelog. Pada umumnya dalam perangkat gamelan Bali menggunakan lima nada baik dalam laras pelog maupun slendro, kecuali perangkat gamelan Angklung Klentang menggunakan empat nada dengan laras slendro.

Masalah laras yang digunakan dalam perangkat gamelan Jegog, masih menjadi pembicaraan yang belum tuntas diantara para seniman dan para pemerhati seni khususnya gamelan Jegog. Karena diantara mereka ada yang mengatakan bahwa gamelan Jegog itu berlaras pelog, dan ada juga yang mengatakan bahwa gamelan Jegog berlaras slendro.

Namun berdasar hasil pembicaraan para seniman praktisi, pengamat seni dan para ahli seni wakil dari seluruh kabupaten Jembrana pada seminar sehari tentang laras Jegog yang diprakarsai Yayasan Suar Agung Bali, yang diselenggarakan di Puri Gamelan Suar Agung, Kelurahan Sangkaragung, Kecamatan Negara, Kabupaten DATI II Jembrana pada tanggal 15 Desember 1994, diputuskan bahwa gamelan Jegog adalah berlaras 'pelog empat nada' dengan cara pengucapan berturut-turut adalah *ndong-ndeng-ndung-ndaing*.

Kalau kita memperhatikan rangkaian atau urutan nada dalam satu *gembyang* dari keempat nada dalam gamelan Jegog yaitu *ndong-ndeng-ndung-ndaing*, maka kita dapatkan sesuatu yang sangat unik terutama dalam hal jarak nada. Dengan urutan nada-nada seperti itu, apabila kita bertitik tolak dari laras pelog, maka akan didapatkan jarak nada sebagai berikut.

⁷ I Wayan Rai S. *Beberapa Catatan Tentang Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Pelawasari, 1998, hlm. 25.

Dari nada *ndong* ke *ndeng* memiliki jarak nada pendek, dari nada *ndeng* ke *ndung* adalah panjang karena melewati satu nada *pemero* yaitu nada *ndeung*, dari nada *ndung* ke *ndaing* berjarak panjang karena melewati nada *ndang*. Dengan melihat *sruti* yang terdapat dalam urutan nada-nada diatas, maka laras yang digunakan dalam gamelan Jegog lebih mendekati pelog. Penggunaan empat nada dalam gamelan Jegog kiranya juga mengacu pada Swara Catur Loka Pala dari Prakempa no 30 dan 31.⁸ Dalam Swara Catur Loka Pala terdapat nada-nada seperti *ndung-ndang-nding-ndong*, sedangkan urutan nada dalam gamelan Jegog adalah *ndong-ndeng-ndung-ndaing*. Dengan urutan nada seperti ini menjadikan gamelan Jegog memiliki laras yang sangat unik, karena tidak terdapat dalam gamelan Bali lainnya. Karena ada keunikan tersebut, kami juga sependapat bahwa gamelan Jegog berlaras pelog empat nada dan dengan kekhasannya itu kita lebih cenderung untuk menyebut laras yang digunakan dalam gamelan Jegog itu adalah laras 'pelog jegog'.

Berdasarkan atas apa yang telah diuraikan di atas khususnya mengenai hal-hal yang berhubungan dengan instrumentasi gamelan Jegog, maka dapat kami katakan bahwa dalam gamelan Jegog memiliki bentuk instrumentasi tersendiri yang lain dari pada yang lain, artinya tidak digunakan dalam instrumentasi gamelan Bali yang lainnya. Hal ini terjadi mengingat jenis, bentuk dan penataan instrumen dalam gamelan Jegog mempunyai ciri khas tersendiri. Jenis instrumen yang terdapat dalam gamelan Jegog seperti *barangan*, *kancilan*, *suwir*, *celuluk*, *undir*, dan *jegogan*, suatu kesatuan jenis instrumen seperti ini hanya digunakan dalam perangkat gamelan Jegog.

Di samping itu, dalam hal instrumentasi gamelan Jegog memiliki keunikan yang lain seperti instrumen yang digunakan dalam perangkat ini hanya terdiri dari instrumen yang hanya memainkan melodi, tidak ada instrumen sebagai

⁸ I Made Bandem. *Prakempa: Sebuah Lontar Gambelan Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia, 1986, hlm.56.

pemurba lagu, pemegang tempo, instrumen sebagai finalis seperti layaknya pada instrumen yang digunakan dalam perangkat gamelan Bali lainnya.

B. Pengukuran Nada-nada Gamelan Jegog

Pengukuran nada gamelan milik kelompok Jegog Suar Agung, desa Sangkaragung, kecamatan Negara, kabupaten Jembrana dengan menggunakan alat pengukur KORG Auto Chromatic Tuner AT-12.

Instrumen Barangan Patus	Pengapit Kiri	Pengapit Kanan
Ndong = $G\#_2 + 20$	= $A_2 + 10$	= $A_2 + 5$
Ndeng = $B_2 - 20$	= $B_2 + 45$	= $C_1 - 40$
Ndung = $D\#_1 + 20$	= $E_1 + 10$	= $E_1 - 10$
Ndaing = $G_1 - 15$	= $G_1 + 35$	= $G_1 + 40$
Ndong = $A\#_1 - 10$	= $A\#_1 + 30$	= $A\#_1 + 40$
Ndeng = $C + 20$	= $C\# - 30$	= $C\# - 30$
Ndung = $F + 15$	= $F + 10$	= $F - 40$
Ndaing = $G + 30$	= $G\# - 40$	= $G\# - 50$

Instrumen Kancilan Patus	Pengapit Kiri	Pengapit Kanan
Ndong = $A\#_1 - 15$	= $A\#_1 + 20$	= $A\#_1 + 20$
Ndeng = $C + 15$	= $C\# - 40$	= $C\# - 40$
Ndung = $E + 30$	= $F - 25$	= $F - 35$
Ndaing = $G + 25$	= $G\# - 45$	= $G\# + 50$
Ndong = $A\# + 25$	= $B - 40$	= $A\# + 45$
Ndeng = $C^1 + 30$	= $C^1 - 45$	= $C^1 + 50$
Ndung = $E^1 + 10$	= $E^1 + 30$	= $E^1 + 20$
Ndaing = $G^1 + 10$	= $G^1 + 15$	= $G^1 + 50$

Instrumen Suwir Patus	Pengapit Kiri	Pengapit Kanan
Ndong = $A\# + 40$	= $A\# + 25$	= $B + 45$
Ndeng = $C^1 + 40$	= $C\#^1 - 25$	= $C^1 + 45$
Ndung = $E^1 + 20$	= $E^1 + 30$	= $E^1 + 10$
Ndaing = $G^1 + 0$	= $G^1 + 20$	= $G^1 - 10$
Ndong = $A\#^1 - 20$	= $A\#^1 - 40$	= $A\#^1 - 0$
Ndeng = $C^2 - 10$	= $C^2 + 5$	= $C^2 + 10$

$$\begin{array}{lll} \text{Ndung} = E^2-5 & = C^2-5 & = E^2+10 \\ \text{Ndaing} = G^2+15 & = G^1-5 & = G^2-10 \end{array}$$

Instrumen Celuluk Kiri	Celuluk Kanan
Ndong = $A\#_1+35$	= $A\#_1+25$
Ndeng = $C\#-40$	= $C-40$
Ndung = $E+50$	= $F-40$
Ndaing = $G+30$	= $G+50$
Ndong = $A\#_1-10$	= $A\#_1-20$
Ndeng = $C+20$	= $C+15$
Ndung = $E+35$	= $E+35$
Ndaing = $G+15$	= $G+15$

Instrumen Undir Kiri	Undir Kanan
Ndong = A_2+20	= A_2+40
Ndeng = C_1-25	= C_1-25
Ndung = E_1+15	= E_1+15
Ndaing = G_1+45	= G_1+40
Ndong = $G\#_2-10$	= $G\#_2+25$
Ndeng = B_2-25	= B_2-40
Ndung = $D\#+30$	= $D\#_1+40$
Ndaing = G_1-10	= G_1-20

Instrumen Jegogan

$$\begin{array}{l} \text{Ndong} = A_3+20 \\ \text{Ndeng} = C\#_2-45 \\ \text{Ndung} = E_2+40 \\ \text{Ndaing} = G_2+10 \\ \text{Ndong} = G_3+10 \\ \text{Ndeng} = B_3 \ 0 \\ \text{Ndung} = D\#_2+10 \\ \text{Ndaing} = F\#_2-10 \end{array}$$

Keterangan:

Susunan nada dalam laras pelog : 1 2 3 4 5 6 7

Urut-urutan nada dalam gamelan Jegog adalah : 2 3 5 7

Cara membunyikan nada:

- 7 (*ndaing*)
- 6 (*ndang*)
- 5 (*ndung*)
- 4 (*ndeung*)
- 3 (*ndeng*)
- 2 (*ndong*)
- 1(*nding*)

C. Fungsi Gamelan Jegog

Apabila kita cermati dengan seksama, ternyata seni pertunjukan memiliki fungsi yang sangat kompleks dalam kehidupan masyarakat Bali. Dalam tata kehidupan masyarakat Bali yang berbudaya agraris memanfaatkan dan melibatkan seni pertunjukan dalam berbagai kegiatan upacara. Pertunjukan kesenian ini biasanya di samping dapat kita saksikan pada upacara yang berkenaan dengan peristiwa daur hidup manusia yang dianggap penting seperti kelahiran, pernikahan, kematian dan sebagainya, juga pada pelaksanaan upacara *piodalan*, yaitu upacara perayaan hari peringatan suatu tempat suci (Pura atau Sanggah).

Seni pertunjukan sebagai sarana ritual ini dikelompokkan dalam fungsi seni sebagai *Wali*, yaitu pertunjukan sangat sakral yang hadir sebagai ‘upakara’ dalam pelaksanaan suatu upacara. Berdasarkan keputusan Seminar Seni Sakral dan Profan Bidang Tari tahun 1971 di Denpasar, secara umum seni pertunjukan Bali dapat dibagi menjadi dua kelompok besar, yaitu Seni Upacara atau Seni *Wali* dan *Babali*, dan Seni Tontonan (hiburan) atau *Balih-balihan*.⁹

Pertunjukan Seni *Wali* dan *Babali* meliputi jenis-jenis kesenian yang pada umumnya memiliki nilai-nilai religius dan sangat sakral (dikeramatkan). Pementasan jenis kesenian

⁹ I Wayan Dibia. *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999, hlm. 3.

ini tidak boleh sembarangan melainkan harus pada waktu dan tempat tertentu dan berkaitan dengan pelaksanaan upacara ritual. Pergelaran kesenian ini lebih ditujukan untuk kepentingan upacara dari pada maksud untuk menghibur penonton. Jenis kesenian sakral ini penikmatnya adalah para penguasa 'dunia atas' dan 'dunia bawah', sedangkan manusia sendiri lebih mementingkan tujuan dari upacara itu dari pada menikmati bentuknya. Seni pertunjukan semacam ini bukan disajikan bagi manusia akan tetapi harus dilibati (*art of participation*).¹⁰ Seni yang dikelompokkan dalam *Balih-balihan* (hiburan) meliputi jenis-jenis kesenian yang lebih menonjolkan nilai-nilai entertainmen dan estetis, pertunjukannya lebih bersifat dan bersuasana sekuler.¹¹ Kesenian ini dapat dipentaskan kapan dan dimana saja tanpa ada batasan waktu, tempat, serta peristiwa-peristiwa yang terlalu mengikat.

Gamelan Jegog pada awalnya hanya untuk menyajikan konser. Pada waktu itu fungsinya adalah untuk memanggil warga masyarakat agar berkumpul untuk melakukan kegiatan *nyucuk*, yaitu pekerjaan gotong royong untuk membangun atap rumah dari ijuk. Perkembangan berikutnya gamelan Jegog dipergunakan untuk mengiringi tari pencak silat. Suatu atraksi yang diadakan sebagai pelepas lelah, hiburan dan juga sebagai pengisi acara pada waktu istirahat atau setelah selesai mengadakan kegiatan gotong royong.

Seperti telah diuraikan sebelumnya, bahwa keterlibatan kesenian dalam pelaksanaan upacara keagamaan dan adat di Bali, dikelompokkan menjadi 3 jenis, yaitu *Wali*, *Bebali*, dan *Balih-balihan*. Gamelan Jegog termasuk dalam kelompok *Balih-balihan* yaitu peran Jegog sebagai hiburan (profan). Begitu juga dalam acara-acara resmi yang diadakan oleh pemerintah daerah gamelan Jegog selalu ikut ambil bagian di dalamnya.

¹⁰ R.M. Soedarsono. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Jakarta: Dirjen Dikti, Depdikbud, 1998, hlm. 57.

¹¹ I Wayan Dibia. *Selayang Pandang*. hlm. 4.

Dalam pelaksanaan upacara agama Hindu Dharma yang sangat banyak jenis dan bentuknya itu dapat dikelompokkan menjadi lima macam yang disebut '*Panca Yadnya*'. *Panca* artinya lima dan *Yadnya* berarti korban suci, jadi *Panca Yadnya* merupakan lima jenis korban suci yang dilakukan oleh umat Hindu Bali. Kelima *yadnya* itu meliputi *Dewa Yadnya*, *Pitra Yadnya*, *Rsi Yadnya*, *Manusa Yadnya* dan *Buta Yadnya*.¹² Tingkatan pelaksanaan dalam tiap upacara dari *Panca Yadnya* dikenal adanya *utama*, *madya* dan *nista*. '*Utama*' merupakan pelaksanaan upacara yang dilaksanakan dalam tingkat yang paling tinggi (lengkap, mewah), '*Madya*' yaitu tingkatan pelaksanaan upacara yang dilakukan dengan cara yang sedang-sedang saja, dan '*Nista*' adalah tingkatan pelaksanaan upacara yang dilaksanakan dengan cara yang paling sederhana.

Keterlibatan kesenian dalam setiap pelaksanaan suatu upacara, biasanya tergantung dari tingkatan upacara yang dilakukan. Semakin tinggi tingkatan pelaksanaan suatu upacara, maka semakin banyak dan beraneka ragam jenis kesenian yang terlibat di dalamnya. Sebaliknya pelaksanaan upacara yang dilakukan dengan cara *nista*, karena pelaksanaan upacara itu sangat sederhana, maka tidak banyak melibatkan kesenian dan memungkinkan untuk tidak menggunakan kesenian sama sekali.

Dalam pelaksanaan upacara-upacara keagamaan tersebut di atas, bagi masyarakat Jembrana melaksanakannya dengan adakalanya melibatkan gamelan Jegog. Kehadiran gamelan Jegog dalam pelaksanaan setiap upacara itu sebatas untuk memeriahkan suasana. Misalnya dalam pelaksanaan upacara *masakapan* (perkawinan), penyajian repertoire gamelan Jegog untuk menyambut kedatangan para tamu yang menghadiri upacara perkawinan tersebut. Dalam upacara *otonan* (hari kelahiran) dan upacara *masangih* (potong gigi), biasanya menghadirkan gamelan Jegog untuk dapat

¹² Parisada Hindu Dharma. *UPADESA: Tentang Ajaran-ajaran Agama Hindu*. 1978, hlm. 52-53.

membuat suasana menjadi lebih meriah dan ramai. Begitu juga dalam pelaksanaan jenis upacara-upacara yang lainnya, kehadiran gamelan Jegog akan selalu menjadikan suasana semakin meriah.

Kemeriahan suasana yang didukung oleh sajian gamelan Jegog sangat terlihat dalam pelaksanaan acara *makepung*.¹³ Kehadiran Jegog dalam acara ini untuk memberi semangat dan dukungan kepada para peserta lomba serta meramaikan suasana. Penyajian *gending-gending* gamelan Jegog sangat berperan menjelang dan saat pelepasan peserta lomba dari garis start. Hentakan pola ritme dan gemuruh suara yang dihasilkan gamelan Jegog dapat menambah semangat pada kerbau sebagai peserta dalam lomba itu untuk berjuang dalam memenangkan perlombaan. Begitu pula dalam akhir perlombaan sajian *gending* Jegog dapat memberikan kesan yang sangat mendalam kepada peserta pemenang maupun para peserta lainnya yang belum mujur dalam perlombaan itu, yang dapat dijadikan pengalaman yang sangat bermanfaat sebagai acuan dalam peristiwa sejenis di hari mendatang.¹⁴

D. Mabarung

Masyarakat Bali tampaknya sudah sejak lama mengenal pola bercocok tanam yang cukup maju. Mereka sudah mengenal sawah ber-irigasi (*subak*) dan sawah kering, serta memiliki kebun. Sawah-sawah mereka telah dirawat dengan baik, ada masa membajak (*mluku*), masa menanam (*atanem*) dan menyiangi (*amantun*), sehingga padi dapat tumbuh dengan subur.¹⁵

¹³ Makepung berasal dari kata *kepung* yang artinya kejar. Suatu tradisi yang terdapat di kabupaten Jembrana untuk menyebut suatu pacuan atau balapan kerbau, di Bali acara seperti ini hanya terdapat di daerah Jembrana.

¹⁴ Wawancara dengan I Nyoman Ridia, Seniman Jegog

¹⁵ Ketut Wiana dan Raka S. *Kasta dalam Hindu: Kesalahpahaman Berabad-abad*. Denpasar: Yayasan Dharma Naradha, 1993, hlm. 78.

Di Jembrana dalam menggarap sawah khususnya pada musim tanam padi, mulai dari kegiatan membajak sampai dengan pekerjaan akhir yaitu proses pemerataan lahan hingga siap untuk ditanami, para petani biasanya menggunakan jasa binatang kerbau. Kegiatan ini dilakukan secara bersama-sama dan saling bergantian. Penggarapan sawah dengan cara kerja seperti ini sangat memungkinkan pada saat yang bersamaan dalam satu petak sawah terdapat beberapa pasang kerbau yang membantu petani bekerja. Karena bidang sawahnya yang luas, maka petani menggunakan lebih dari satu pasang kerbau yang mengerjakannya, diselingi senda gurau untuk menghibur diri dan menghalau rasa letih, lalu timbul rasa ingin bersaing untuk lebih cepat selesai dan dapat menghasilkan pekerjaan yang lebih rapi, sehingga dalam mengerjakan sawah ini para petani berusaha untuk menunjukkan ketangkasan dan keahliannya dalam bekerja agar bisa menghasilkan suatu pekerjaan yang rapi, lebih baik dan cepat selesai.

Kebiasaan adu ketangkasan untuk bisa lebih cepat selesai dalam mengerjakan sawah seperti ini lalu diangkat menjadi suatu perlombaan yang diadakan dalam suatu arena yang telah ditentukan. Kalau dalam menggarap sawah menggunakan bajak yang ditarik oleh kerbau, sedangkan dalam perlombaan ini menggunakan alat cikar yang dihiasi dengan bendera berwarna mencolok dengan gambar yang melukiskan kekuatan dan ketangkasan untuk memberi motivasi kepada pemiliknya. Cikar yang ditarik dengan menggunakan dua ekor kerbau ini dikemudikan satu orang. Dalam perlombaan ini yang menjadi pemenang adalah kerbau yang duluan sampai pada garis finish. Adu kecepatan dan ketangkasan ini oleh masyarakat Jembrana menyebutnya dengan *makepung*. Di Bali jenis perlombaan seperti ini hanya terdapat di daerah Jembrana.

Makepung sangat diminati oleh masyarakat Jembrana, setiap ada kegiatan *makepung* masyarakat sangat antusias dengan berduyun-duyun mendatangi arena perlombaan untuk ingin menyaksikan peristiwa tersebut. Bahkan dalam rangka melestarikan kegiatan *makepung* ini, saat ini

pemerintah daerah dan para pengusaha yang ada di daerah Jembrana menjadi sponsor penyelenggara. Kegiatan perlombaan ini diadakan sebanyak tiga kali dalam setahun, yaitu pada bulan Agustus untuk memperebutkan *Bupati Cup*, perebutan *Perancak Cup* dilaksanakan pada bulan September dan puncaknya pada bulan Oktober kegiatan ini diadakan untuk memperebutkan *Gubernur Cup*.

Pelaksanaan kegiatan *makepung* diadakan pada pagi hari, sebelum matahari terbit para peserta dengan kedua ekor kerbaunya sudah berdatangan hadir di tempat yang telah ditentukan serta mempersiapkan diri. Dalam arena yang berbentuk 'U' dengan panjang kira-kira 800 meter, para peserta berusaha dengan sekuat tenaga untuk bisa menunjukkan kemampuannya sehingga lebih duluan sampai pada garis finish sebagai pemenang. Setelah kira-kira jam 10 pagi hari, para peserta lomba meninggalkan arena sebagai pertanda acara ini telah selesai.

Model yang terjadi dalam *makepung* ini lalu di angkat ke dalam beberapa peristiwa yang lain, seperti dalam kesenian khususnya pada gamelan Jegog. Semangat yang terjadi dalam peserta *makepung* juga terdapat dalam para penabuh gamelan Jegog, kalau dalam *makepung* semangat untuk bisa lebih duluan sampai pada tujuan sebagai motivatornya, sedangkan dalam gamelan Jegog semangat untuk tampil lebih baik yang menjadi suatu kebanggaannya. Peristiwa perlombaan seperti *makepung* yang terjadi dalam kegiatan berkesenian khususnya pada gamelan Jegog masyarakat Jembrana menyebutnya dengan *mabarung*. Dengan demikian dapat kiranya dikatakan bahwa *mabarung* merupakan perkembangan dari *makepung*. I Wayan Dibia mengatakan bahwa kemungkinan model dari *makepung* diterapkan pada jenis kegiatan yang lain seperti dalam berkesenian sehingga terdapat *Jegog Mabarung*, *Kendang Mabarung* dan sebagainya.¹⁶

¹⁶ Wawancara dengan I Wayan Dibia, Seniman dan Budayawan Bali



Gambar 4. Penampilan para penabuh dalam Jegog Mabarung
(Foto I Nyoman Sukerna)

Mabarung berasal dari kata *barung* yang artinya perangkat atau ansambel gamelan, mendapat awalan 'ma', yang berarti pertandingan gamelan. Misalnya *Jegog Mabarung* berarti pertandingan gamelan Jegog. Di daerah Jembrana kata *Mabarung* dikenal selain digunakan untuk menyebut *Jegog Mabarung* juga untuk menyebut jenis suatu bentuk kesenian yaitu *Kendang Mabarung*, yaitu instrumen kendang yang memiliki ukuran sangar besar.

Seperti dijelaskan di atas bahwa *Jegog Mabarung* merupakan suatu kegiatan pertandingan atau kompetisi gamelan Jegog, adapun dalam pertandingan itu ada beberapa kriteria yang harus dipenuhi oleh peserta untuk bisa menjadi pemenang. Ada banyak aspek yang terkait dalam kegiatan itu, seperti yang sampaikan oleh I Ketut Suwentra bahwa dalam kegiatan *Jegog Mabarung* melibatkan unsur sport, seni, supranatural, beladiri dan teknik.¹⁷

Bagaikan seorang *babotoh* atau pejudi yang akan mengadu nasib dalam suatu arena perjudian, semangat yang menyertai para *penabuh* gamelan Jegog ketika akan mengikuti acara *Jegog Mabarung*. Hanya ada dua pilihan pada akhir dari

¹⁷Wawancara dengan I Ketut Suwentra. Tokoh dan Seniman Jegog.

pertandingan yang akan diikuti, yaitu kalau tidak kalah tentu menjadi pemenang. Hal semacam ini tentu sangat berdampak dan menjadi beban mental dari setiap anggota peserta pertandingan, karena di samping kebanggaan dan harga diri yang tinggi ketika dapat memenangkan pertandingan itu, sudah barang tentu rasa kecewa, malu dan kepedihan yang akan menyelimuti hati kalau ternyata tidak dapat memenangkan pertandingan.

KEPUSTAKAAN

- Bandem, I Made. *Prakempa: Sebuah Lontar Gambelan Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia, 1986.
- Dibia, I Wayan. *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.
- Jayus, I Nyoman. "Laras Jegog", Makalah disampaikan pada Seminar Sehari Tentang Laras Jegog di Desa Sangkaragung Jembrana, 1994.
- Ketut Wiana dan Raka S. *Kasta dalam Hindu: Kesalahpahaman Berabad-abad*. Denpasar: Yayasan Dharma Naradha, 1993, P. 78.
- McPhee, Colin. *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven: Yale University Press, 1966.
- Parisada Hindu Dharma. *UPADESA: Tentang Ajaran-ajaran Agama Hindu*. 1978, P. 52-53.
- Rai S., I Wayan. *Beberapa Catatan Tentang Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Pelawasari, 1998.
- Soedarsono, R.M. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Jakarta: Direktorat Jendral Pendidikan Tinggi, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1998.
- Tenzer, Michael. *Balinese Music*. Singapore: Periplus Editions Inc., 1991.

ORGANOLOGI INSTRUMEN *TREBANG* DALAM KESENIAN KENTRUNG DI JEPARA¹

Oleh: Bondet Wrahatnala

A. Pendahuluan

Pada penyajian pertunjukan kentrung, instrumen musik yang digunakan adalah dua buah *trebang*. *Trebang* dalam klasifikasi instrumen musik, termasuk dalam rumpun yang disebut dengan *membranophone*, yakni alat musik yang menggunakan selaput tipis sebagai sumber bunyi. Selaput tipis yang dimaksudkan sebagai instrumen *membranophone* berupa kulit hewan –lembu, kerbau, atau kambing. Selaput ini menempel pada bingkai kayu, dan cara memainkannya dipukul langsung dengan menggunakan tangan, tanpa alat bantu. Agar dapat melihat lebih jauh mengenai spesifikasi instrumen *trebang* yang digunakan dalam pertunjukan kentrung, perlu ada pembahasan mengenai (1) organologi instrumen *trebang*, dan (2) warna bunyi serta teknik pembunyian.

B. Pembahasan

Organologi merupakan sebuah ilmu tentang alat musik yang meliputi pengetahuan tentang (1) bahan-bahan yang digunakan dalam membuat instrumen, (2) bagian dan ukuran spesifik pada instrumen, dan (3) pengaruh anatomi

¹ Tulisan ini merupakan kumpulan dari hal-hal yang tidak dipergunakan dalam penulisan disertasi berjudul “Kebertahanan Kentrung dalam Kehidupan Masyarakat Jepara” yang disusun penulis sampai pada tahun 2017. Dalam istilah umum, tulisan ini merupakan hal yang “dibuang sayang”.

fisik instrumen terhadap citra bunyi yang dihasilkan sebuah alat musik (Banoe, 1984:17). Pembahasan organologi *trebang* yang digunakan dalam pertunjukan kentrung ini bertujuan untuk mengetahui dengan jelas spesifikasi karakteristik bunyi yang dihasilkan dari instrumen tersebut. Dalam tulisan ini ada dua hal yang akan dijelaskan, yaitu: (1) tentang bahan-bahan yang digunakan untuk pembuatan instrumen *trebang*, dan (2) tentang anatomi fisik dan ukuran spesifik instrumen *trebang*.

1. Bahan-Bahan yang Digunakan Pembuatan Instrumen *Trebang*

Bahan-bahan yang digunakan dalam pembuatan instrumen *trebang* pada kesenian kentrung ini terdiri dari (a) kayu nangka, (b) kulit kambing jantan, dan (c) plat kuningan.

a. Kayu Nangka

Kayu nangka –nama latin *Artocarpus heterophyllus lamk*, dianggap memiliki keunggulan untuk membuat mebel, konstruksi bangunan, pembubutan, tiang kapal, dayung, perkakas, dan alat musik. Kayu nangka memiliki sifat (1) akustik, dan (2) resonansi, oleh karenanya sangat baik jika digunakan sebagai bahan pembuat alat musik. Sifat akustik yang dimaksudkan adalah kemampuan untuk meneruskan suara berkaitan erat dengan elastisitas kayu dan sifat resonansi, yakni turut bergetarnya kayu akibat adanya gelombang suara.

Berpijak dari data tersebut, penggunaan kayu pada sebagian besar alat musik dikarenakan kualitas nada yang dikeluarkan oleh kayu sangat baik, sehingga kayu banyak digunakan sebagai bahan pembuatan alat musik. Kualitas nada tersebut, dapat dihasilkan karena tingkat kerapatan serat pada kayu yang tinggi –dalam bahasa Jawa disebut dengan istilah *ulet*. Akan tetapi, jika tingkat kerapatan serat itu terlalu tinggi, juga akan menimbulkan kualitas suara yang kurang bagus, salah satu contohnya adalah kayu jati.

Kayu nangka dengan serat yang cukup rapat dapat menyerap dan memantulkan suara secara proporsional.

Dengan kata lain, sebagai sebuah resonator, melihat tingkat kerapatan serat yang dimiliki akan menghasilkan suara yang bagus. Salah seorang praktisi dan pemain musik *membranophone* di Surakarta, Christoper Tendean mengatakan bahwa kualitas suara yang ditimbulkan ketika menggunakan kayu nangka sebagai bahan pembuat alat musik, sangat bagus. Hal ini salah satunya dipengaruhi oleh tingkat kerapatan serat kayu nangka. Kayu nangka memiliki kerapatan yang cukup, dalam artian ada rongga yang berfungsi menyerap suara yang dihasilkan oleh membran, dan sebagian dipantulkan. Dengan demikian, bunyi atau nada yang dihasilkan lebih proporsional.

Bahan alat musik yang sifatnya *membranophone*, kayu nangka tergolong kayu yang tidak mudah pecah dan berwarna kuning pada *galih* –bagian kayu sebelah dalam yang warnanya lebih tua dari bagian kayu di sebelah luarnya. *Galih* dalam istilah biologi disebut sebagai lingkaran tahun yang terdapat dalam *stele* atau silinder pusat atau bagian terdalam pada batang sebuah pohon. Banyaknya *galih* ini juga menandakan usia dari pohon tersebut.

Kayu nangka, memiliki spesifikasi yang berbeda dengan kayu jati. Di samping kayunya tergolong lebih ringan, kayu nangka juga memiliki tingkat keawetan yang baik. Hal ini disebabkan kayu nangka juga tahan terhadap serangan rayap dan bakteri, karena di dalam batang kayu nangka terdapat kristal *silica* – semacam getah yang dimiliki oleh kayu, yang berfungsi untuk menetralsir kelembaban kayu. Dengan begitu, bakteri atau rayap tidak akan dapat mengonsumsi kayu nangka.

Sebagai instrumen musik, terkait dengan suara yang dihasilkan, Ahmadi –salah seorang dalang kentrung, menuturkan bahwa kayu nangka ini memiliki karakter suara yang bening, gagah, dan *sigrak* –membangun suasana penuh semangat, serta dengan menggunakan kayu nangka suara yang dihasilkan mengandung gema yang bagus. Hal ini menurutnya dipengaruhi oleh *galih* yang dimiliki oleh kayu nangka. Suara yang dihasilkan kayu nangka dibandingkan dengan kayu lain seperti walikukun dan jati.

Senada dengan pernyataan-pernyataan yang diungkapkan praktisi musik perkusi lainnya, bahwa kayu nangka lebih tepat digunakan sebagai bahan untuk alat musik yang bersifat *membranophone*. Di samping kayunya tidak terlampau keras dan mudah dalam pengolahannya. Kualitas suara yang dihasilkan juga bagus. Hal ini disebabkan karena tingkat kerapatan serat yang tidak terlalu tinggi, sehingga masih ada rongga yang berfungsi untuk memantulkan suara dari membran yang ditempel di bingkai kayu. Dengan demikian, suara yang dihasilkan mengandung gema yang cukup baik atau dapat dikatakan ada *sustain* atau pantulan bunyi.



Gambar 1. Instrumen *trebang* yang digunakan dalam kesenian kentrung. Bingkainya terbuat dari bahan kayu nangka
(Foto: Levy)

b. Kulit Kambing

Selaput membran yang digunakan sebagai sumber bunyi pada instrumen *trebang* adalah kulit dari hewan kambing –nama latin *Capra aegagrus hircus*. Alasan pokok, dipakainya kulit kambing sebagai membran sumber bunyi karena lebih tipis dan akan menghasilkan suara yang lebih nyaring atau dengan kata lain suara yang frekuensinya tinggi. Menurut Ahmadi, kulit kambing itupun tidak sembarang memilih, untuk dapat sesuai dengan karakter suara kentrung yang diharapkan. Untuk membran yang digunakan untuk *trebang* lebih baik menggunakan kulit kambing jantan.

Pilihan kulit kambing sebagaimana diungkapkan oleh Ahmadi sangat berpijak pada hasil suara atau bunyi yang dihasilkan. Melihat pemaparan Ahmadi tersebut, bukan tidak mungkin para dalang kentrung telah melakukan uji coba terhadap jenis-jenis kulit yang pernah digunakan, dan akhirnya mereka menggunakan ilmu *titèn* atau mengingat, dan menghasilkan sebuah kesimpulan bahwa, kulit kambing jantan berwarna putih sesuai dengan karakter suara kentrung yang diinginkan.

Terkait dengan pilihan kulit kambing jantan yang digunakan sebagai sumber bunyi pada instrumen *trebang*, salah seorang pengrajin *trebang* di wilayah Surakarta, Santosa menyatakan bahwa untuk karakter bunyi pada instrumen *trebang* dibutuhkan jenis kulit yang dapat menghasilkan suara yang *high frequency* atau frekuensi tinggi. Kulit kambing jantan memiliki tingkat kelenturan yang tidak tinggi dan tidak mengandung banyak lemak, sehingga dapat menghasilkan suara dengan frekuensi yang tinggi.

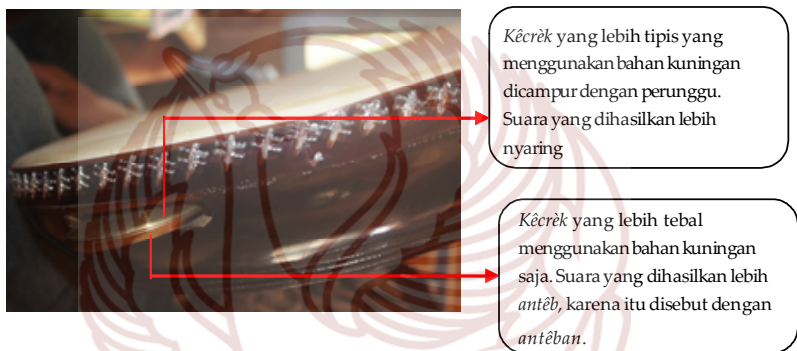
Penjelasan dari Santosa tersebut, menegaskan pandangan Ahmadi mengenai pilihan kulit untuk instrumen *trêbang* yang digunakan dalam kentrung. Pilihan ini sama sekali jauh dari unsur mitis, hanya berpijak dari bagaimana para dalang melakukan penjelajahan atau uji coba dari berbagai jenis kulit, sehingga menemukan karakter suara yang khusus sebagaimana diinginkan dalam kentrung.

c. Plat Kuningan dan Perunggu

Plat digunakan sebagai penghias atau asesoris bunyi pada instrumen *trebang* yang disebut dengan *kecrèk*. *Kecrèk* biasanya dibuat bersusun dua atau ditumpuk, untuk tujuan ketika kedua plat itu beradu akan menimbulkan efek suara yang menjadi penghias bunyi. Plat atau *kecrèk* pada instrumen *trebang* menggunakan bahan kuningan dan perunggu. Dalam ilmu kimia, perunggu dan kuningan merupakan unsur paduan dengan kata lain, kedua plat tersebut

merupakan campuran logam dari dua elemen atau lebih. Kuningan merupakan campuran dari logam tembaga dan seng, sedangkan perunggu merupakan campuran dari tembaga dan timah.

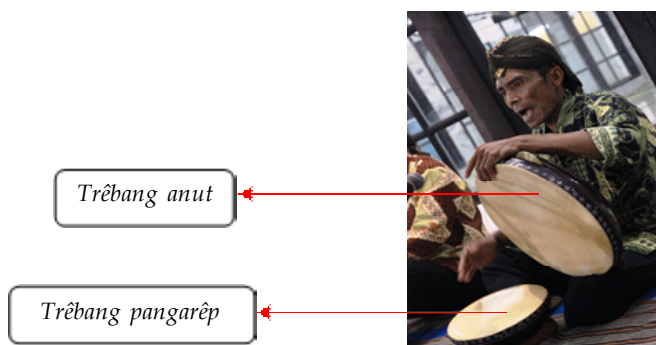
Menurut penuturan Ahmadi, *kecrèk* dibuat dalam dua ukuran ketebalan yang berbeda. Yang lebih tebal dibuat dari unsur kuningan ini suaranya lebih tebal atau *anteb*, karena itu ini disebut sebagai *anteban* dan diletakkan di bawah, sedangkan yang tipis terbuat dari kuningan yang dicampur perunggu letaknya di atas.



Gambar 2. Posisi *kecrèk* pada instrumen *trebang*, beserta penjelasannya (Foto: Yoga Dwi Aji).

2. Anatomi Fisik dan Ukuran Spesifik Instrumen *Trêbang*

Instrumen *trebang* yang digunakan dalam kesenian kentrung, ada dua ukuran. Ukuran kecil yang disebut dengan *trebang pangarep* dan *trebang* dengan ukuran yang lebih besar yang disebut *trebang anut*. *Trebang pangarep* berfungsi sebagai pengatur irama dan menentukan jalannya irama, sedangkan *trebang anut* berfungsi untuk mengatur tempo.



Gambar 3. Instrumen *trebang* yang digunakan pada pertunjukan kentrung (Foto: Levy Christoper).

Instrumen *trebang* memiliki anatomi fisik atau bagian tertentu, dan masing-masing memiliki ukuran spesifik. Hal tersebut yang menjadi pembahasan pada bagian ini. Instrumen *trebang* memiliki anatomi fisik (1) *awakan* atau badan instrumen, (2) membran; dan (3) asesoris bunyi. Ukuran *trebang* nantinya akan mempengaruhi karakteristik suara atau bunyi yang dihasilkan. Berikut ini akan disajikan sebuah skema yang berisikan anatomi fisik instrumen, bahan dan ukuran spesifik yang ada pada instrumen *trebang pangarep* (Wrahatnala, 2017:180-181).



Anatomi fisik	<i>awakan</i> atau badan	<i>kecrek</i>	membran
Bahan	Kayu nangka	Plat kuningan dan campuran perunggu	Kulit Kambing jantan
Ukuran	Muka atas (bingkai membran): Lingkar luar 25 cm, Lingkar dalam 23 cm Muka bawah: Lingkar luar 21 cm, Lingkar dalam 19 cm Ketebalan kayu 3 cm, Ketebalan badan 9 cm	Diameter lingkar 7 cm	Diameter lingkar 25 cm ditambah 2 cm untuk kuncian kulit pada bingkai.

Gambar 4. Bagian dan ukuran spesifik *trebang pangarep* yang digunakan pada pertunjukan kentrung (Foto: Yoga Dwi Aji).

Skema berikutnya adalah bagian dari instrumen *trebang anut* yang digunakan dalam pertunjukan kentrung. Semua bahan sama dengan *trebang pangarep*, hanya ukuran spesifiknya lebih besar. Untuk lebih jelasnya akan disajikan sebagai berikut.



Anatomi fisik	<i>kecrèk</i>	<i>awakan</i> atau badan	membran
Bahan	Plat kuningan dan campuran perunggu	Kayu nangka	Kulit Kambing jantan
Ukuran	Diameter lingkaran 9 cm	Muka atas (bingkai membran): Lingkaran luar 45 cm, Lingkaran dalam 43 cm Muka bawah: Lingkaran luar 41 cm, Lingkaran dalam 39 cm Ketebalan kayu 3 cm, Ketebalan badan 10 cm	Diameter lingkaran 45 cm ditambah 2 cm untuk kuncian kulit pada bingkai.

Gambar 5. Bagian dan ukuran spesifik *trebang anut* yang digunakan pada pertunjukan kentrung (Foto: Mzar Wisudayatno).

Dari gambaran skema di atas, tampak sekali perbedaan ukuran antara *trebang pangarep* dan *trebang anut*. Perbedaan ukuran dalam skala *centimetre* –cm, pada alat musik berjenis *membranophone* sangat mempengaruhi karakter bunyi yang dihasilkan. Pono Banoe mengategorikan karakter atau citra bunyi alat musik secara umum ada tiga macam, yakni (1) citra bunyi *low*, adalah citra bunyi alat musik yang menghasilkan karakter suara frekuensi rendah, (2) citra bunyi *middle*, adalah citra bunyi alat musik yang menghasilkan

karakter suara dengan frekuensi sedang, dan (3) citra bunyi *high*, adalah citra bunyi alat musik yang menghasilkan karakter suara dengan frekuensi tinggi (Manggala, 2011:105).

Instrumen *trebang anut* dengan ukuran diameter membran dan resonator –*awakan* atau badan instrumen– 25 cm, dipahami memiliki citra bunyi kategori *high*, yakni menghasilkan karakter suara berfrekuensi tinggi. Di sisi lain, instrumen *trebang pangarep* dengan ukuran diameter membran dan dan resonator –*awakan* atau badan instrumen– 45 cm, memiliki citra bunyi *middle*, yakni menghasilkan karakter suara berfrekuensi sedang.

Di samping ukuran membran, citra bunyi dari sebuah instrumen juga dipengaruhi oleh tingkat kekencangan dari perentangan selaput membran. Hal ini terjadi pula pada instrumen *trêbang* yang digunakan dalam pertunjukan kentrung.

Perentangan selaput membran merupakan salah satu hal yang dapat mempengaruhi perubahan citra bunyi yang dihasilkan. Ternyata hal ini juga dipahami oleh para dalang kentrung di Jepara, terkait dengan kebutuhan karakter suara atau bunyi yang diinginkan dalam sebuah pertunjukan. Di samping itu, pengaturan perentangan membran bertujuan untuk membuat awet kulit pada kedua instrumen *trêbang* tersebut.

Perbedaan kategori citra bunyi yang menghasilkan frekuensi yang beragam, pada akhirnya juga mempengaruhi ragam warna bunyi yang dihasilkan oleh instrumen *trebang pangarep* dan *anut*. Pada bagian ini, akan dipaparkan ragam warna bunyi yang dihasilkan dua instrumen tersebut. Di samping itu, akan dipaparkan pula teknik pembunyian instrumen yang dapat menghasilkan ragam warna bunyi.

Kemunculan ragam warna bunyi dapat dipengaruhi oleh dua hal yakni (1) wilayah membran yang dipukul, dan (2) teknik pukulan tangan pada membran. Dengan kata lain, berbagai ragam warna bunyi ini sangat bergantung pada kemampuan dari para dalang untuk memainkan kentrung dalam teknik pukulan tangan. Oleh karena itu, dalam pembahasan pada bagian ini termasuk juga akan ditunjukkan

wilayah frekuensi yang dihasilkan oleh ragam warna bunyi yang muncul dari kedua instrumen *trebang*.

a. Warna Bunyi, Teknik Pembunyian, dan Pengukuran Frekuensi terhadap Warna Bunyi pada Instrumen *Trebang Pangarep*²

Instrumen *trebang pangarep* memiliki wilayah membran yang lebih kecil dibandingkan dengan *trebang anut*. Dengan wilayah membran yang lebih kecil, akan menghasilkan bunyi-bunyi bernada tinggi atau frekuensi yang diperoleh juga lebih tinggi dibandingkan *trebang anut*. Berdasarkan pengamatan yang telah dilakukan, pada instrumen *trebang pangarep* memiliki warna bunyi yang tidak begitu beragam yakni (1) *tak*, dan (2) *thung*.

Warna bunyi *thung* muncul di tepi *trebang*, tepatnya di bagian bingkai atau *awakan trebang* di bagian atas atau yang tertutup oleh selaput membran. Teknik pembunyian *thung*, dengan menggunakan ujung tiga jari tangan kanan yakni jari (1) telunjuk, (2) tengah, dan (3) manis pada wilayah bunyi tersebut. Posisi tangan setelah memukul ditarik menjauh dari *trebang*, supaya ada rambatan getaran tanpa ditahan dan menghasilkan suara yang lebih menggema.

Dari hasil pengukuran frekuensi yang dilakukan, bunyi *thung* menghasilkan nada F-4 dengan jangkah nada atau *cent* -3,5. Hasil pengukuran tersebut menunjukkan bahwa nada F-4 memiliki frekuensi 349,23 *hertz* --Hz--, sedangkan jangkah nadanya memiliki batas toleransi frekuensi ke bawah sampai dengan 3,5 Hz. Artinya, warna bunyi *thung* ini memiliki jangkah frekuensi antara 345,73 sampai 349,23 Hz.

² Pada bagian ini, sebagian tulisan memang masih digunakan dalam Disertasi yang berjudul "Kebertahanan Kentrung dalam Kehidupan Masyarakat Jepara" tepatnya dari halaman 183-189.



Gambar 6. Wilayah pembunyian dan teknik menghasilkan warna bunyi *thung* pada instrumen *trebang pangarep* (Foto: Yoga Dwi Aji).

Warna bunyi kedua yang dihasilkan oleh *trêbang pangarêp* adalah warna bunyi *tak*. Bunyi *tak* ini muncul dengan teknik menghempaskan telapak tangan kanan dalam posisi menelungkup di wilayah bunyi. Wilayah bunyi *tak* tepatnya agak menjorok ke dalam sampai dengan seperempat *trebang*. Posisi tangan tetap menempel pada membran setelah melakukan hempasan. Tujuannya untuk menahan bunyi agar tidak menghasilkan rambatan getaran membran.

Berdasarkan pengukuran frekuensi yang dilakukan, bunyi *tak* menghasilkan nada E-4 dengan jangkah nada atau *cent* -0,5. Hasil pengukuran tersebut menunjukkan bahwa nada E-4 memiliki frekuensi 329,63 Hz, sedangkan jangkah nadanya memiliki batas toleransi frekuensi ke bawah sampai dengan 0,5 Hz. Artinya, warna bunyi *tak* ini memiliki jangkah frekuensi antara 329,13 sampai 329,63 Hz.



Gambar 7. Wilayah pembunyian dan teknik menghasilkan warna bunyi *tak* pada instrumen *trebang pangarep* (Foto: Yoga Dwi Aji).

Di samping dua warna bunyi yang dihasilkan oleh *trebang pangarep*, muncul juga warna bunyi *ket*. Warna bunyi *ket* diperoleh dari teknik pembunyian dengan cara menyentuhkan ujung jari telunjuk pada bagian tepi membran, atau dengan kata lain bagian membran yang menempel pada *awakan trebang*. Setelah menyentuh membran, posisi jari tetap menempel atau menekan membran. Warna bunyi ini dapat muncul karena sentuhan – bukan pukulan, dan redaman getaran dari jari yang menempel pada membran. Warna bunyi *ket* menjadi salah satu penentu tempo dalam permainan kentrung.

b. Warna Bunyi, Teknik Pembunyian, dan Pengukuran Frekuensi terhadap Warna Bunyi pada Instrumen *Trebang Anut*

Instrumen *trebang anut*, secara kuantitas menghasilkan ragam warna bunyi lebih banyak. Hal ini disebabkan wilayah membran yang lebih luas dibandingkan dengan *trebang pangarep*. Namun demikian, dilihat dari luas membran pada *trebang anut*, warna bunyi yang dihasilkan lebih rendah frekuensinya dibandingkan dengan *trebang pangarep*. Dari amatan yang telah dilakukan, warna bunyi yang dihasilkan *trebang anut* adalah (1) *dhing*, (2) *thing*, dan (3) *tong*.

Warna bunyi *dhing* muncul di bagian yang agak menjorok ke tengah pada instrumen *trebang anut*. Teknik pembunyiannya dengan menggunakan ujung dua ujung jari tangan kanan yakni jari tengah dan jari manis pada wilayah bunyi tersebut. Posisi jari setelah membunyikan ditarik menjauh dari *trebang* untuk menghasilkan suara yang lebih menggema.

Berdasarkan hasil pengukuran frekuensi bunyi yang dilakukan, warna suara *dhing* menghasilkan nada F-3 dengan jangkah +2,5. Hasil pengukuran tersebut menunjukkan bahwa nada F-3 memiliki frekuensi 174,61 Hz, sedangkan jangkah nadanya memiliki batas toleransi frekuensi ke atas sampai dengan 2,5 Hz. Artinya, warna bunyi *dhing* memiliki jangkah frekuensi antara 174,61 sampai 177,11 Hz. Warna bunyi *dhing* menurut Ahmadi merupakan nada *anteban* atau

nada yang paling berat, dan biasanya digunakan untuk ketukan terakhir atau *gong* sebagai nada *sèlèh* dalam kentrung.



Gambar 8. Wilayah pembunyian dan teknik menghasilkan warna bunyi *dhing* pada instrumen *trebang anut* (Foto: Yoga Dwi Aji).

Warna bunyi kedua pada instrumen *trebang anut* adalah *thing*. Bunyi ini dihasilkan dengan cara menghempaskan empat jari tangan kanan ke bagian tepi *trebang*. Posisi jari setelah memukul juga diupayakan untuk tidak terus menempel pada *trebang*, untuk menghasilkan suara yang agak berat dan menggema.

Dari hasil pengukuran frekuensi yang dilakukan, warna suara *thing* menghasilkan nada E-3 dengan jangkah - 1,5. Hasil pengukuran tersebut menunjukkan bahwa nada E-3 memiliki frekuensi 164,81 Hz, sedangkan jangkah nadanya memiliki batas toleransi frekuensi ke bawah sampai dengan 0,5 Hz. Artinya, warna bunyi *thing* ini memiliki jangkah frekuensi antara 164,31 sampai 164,81 Hz.



Gambar 9. Wilayah pembunyian dan teknik menghasilkan warna bunyi *thing* pada instrumen *trêbang anut* (Foto: Levy Christoper).

Warna bunyi *tong* pada instrumen *trêbang anut* memiliki karakter bunyi yang agak berbeda dengan *dhing* dan *thing*. Bunyi *tong* yang dihasilkan oleh *trêbang anut* merupakan pengatur tempo permainan kentrung yang disajikan oleh dalang. Wilayah nada *tong* berada pada bagian tepi *trêbang anut*. Teknik pembunyiannya oleh Ahmadi dikatakan sebagai teknik *ngawil* atau menyentuh bagian tepi *trêbang* dengan menggunakan tiga ujung jari tangan kiri yakni (1) jari tengah, (2) jari manis, dan (3) jari kelingking. Ibu jari menempel pada *kêcrèk* dan sesekali menyentuhnya untuk menimbulkan efek bunyi yang berupa asesoris atau pemanis suara. Pada teknik *ngawil*, tangan tidak menempel pada *trêbang*, namun setelah memukul tangan diangkat sehingga dapat menimbulkan efek gema pada suara yang dihasilkan. Ujung jari telunjuk, secara tidak langsung juga menimbulkan efek bunyi lainnya yakni bunyi *kêt*. Efek bunyi yang dihasilkan bergantian dengan *tong*.

Berdasarkan pengukuran frekuensi yang dilakukan, warna suara *tong* menghasilkan nada E-3 dengan jangkah +0,5. Hasil pengukuran tersebut menunjukkan bahwa nada

E-3 memiliki frekuensi 164,81 Hz, sedangkan jangkah nadanya memiliki batas toleransi frekuensi ke atas sampai dengan 0,5 Hz. Artinya, warna bunyi *tong* memiliki jangkah frekuensi antara 164,81 sampai 165,31 Hz.



Gambar 10. Wilayah pembunyian dan teknik menghasilkan warna bunyi *tong* pada instrumen *trebang anut* (Foto: Levy Christoper).

Secara ringkas penjelasan tentang perbedaan frekuensi dari kedua *trebang* ini akan disajikan dalam dua tabel 1 dan tabel 2 di bawah ini.

Tabel 1. Warna bunyi dan frekuensi yang dihasilkan dari instrumen *trebang pangarep*.

Warna bunyi	<i>Tak</i>	<i>thung</i>
Frekuensi (Hz)	329,63	349,23
Jangkah (Cent)	329,13	345,73

Tabel 2. Warna bunyi dan frekuensi yang dihasilkan dari instrumen *trebang anut*.

Warna bunyi	<i>thing</i>	<i>tong</i>	<i>dhing</i>
Frekuensi (Hz)	164,81		174,61
Jangkah (Cent)	164,31	165,31	177,11

Pada penjelasan dan tabel frekuensi tersebut di atas, dapat dikatakan bahwa instrumen *trebang anut* cenderung memiliki frekuensi yang lebih rendah dibandingkan *trebang pangarep*. Frekuensi terendah adalah warna bunyi *thing* dan *tong* yakni 164,81 Hz. Jika dilihat sampai detail jangkah nadanya, warna bunyi *thing* yang memiliki frekuensi 164,31 Hz. Frekuensi ini hanya berselisih tipis dengan warna bunyi *tong* yang memiliki jangkah frekuensi tertinggi 165,31 Hz. Meskipun frekuensi dan jangkah nada yang hampir sama, namun dilihat dari hasil bunyi dan wilayah pembunyian nada tersebut memiliki perbedaan yang signifikan. Begitu pula, frekuensi tertinggi pada instrumen *trebang anut* direpresentasikan pada warna bunyi *dhing*. Warna bunyi *dhing* memiliki teba frekuensi antara 174,61 sampai 177,11 Hz. Dilihat dari jarak nada berdasarkan frekuensi yang dihasilkan terlihat sangat dekat, namun secara bunyi karakternya sangat berbeda. Mengacu dari hal tersebut, maka meskipun jarak nada berdasarkan frekuensi tidak terlalu jauh, namun karakter nada yang muncul sangat berbeda.

Pada instrumen *trebang pangarep*, berdasarkan tabel frekuensi yang telah disampaikan, memiliki tingkat frekuensi yang lebih tinggi. Warna bunyi yang dihasilkan oleh *trebang pangarep* adalah *tak* dan *thung*. Warna bunyi *tak* memiliki tingkat frekuensi yang lebih rendah dibandingkan bunyi *thung*. Bunyi *tak* dengan teba frekuensi 329,13 sampai 329,63 Hz, sedangkan bunyi *thung* memiliki teba frekuensi antara 345,73 sampai 349,23 Hz. Jarak nada berdasarkan frekuensi tersebut, cukup jauh yakni lebih kurang 20 Hz. Oleh karena itu, karakter nada yang muncul tampak perbedaan yang sangat signifikan.

C. Penutup

Instrumen *trebang* yang digunakan dalam kesenian kentrung di Jepara, menggunakan bahan baku dari kayuangka untuk *wangkisan*nya. Sebagai membran, dipilih kulit kambing jantan, dengan pertimbangan fisik dari kulit, dan estetika bunyi yang dihasilkan lebih baik dibandingkan

dengan jenis kulit yang lain. Plat kuningan dan perunggu, digunakan untuk *kecrek* sebagai asesoris bunyi yang dimunculkan dalam instrumen *trebang*.

Ragam warna bunyi yang dihasilkan dua instrumen *trebang* dalam pertunjukan kentrung, berdasarkan pengukuran frekuensi yang dilakukan tampak membagi wilayah frekuensi yang berbeda. Hal ini dimaksudkan, tingkat frekuensi yang dihasilkan oleh instrumen *trebang pangarep* dan *trebang anut*. Instrumen *trebang pangarep* cenderung menghasilkan warna bunyi yang lebih tinggi frekuensinya. Hal ini disebabkan karena secara spesifik ukuran *trebang pangarep* lebih kecil dan diameter membrannya juga lebih kecil dibandingkan *trebang anut*. Termasuk tingkat kekencangan membran yang dipasang pada *awakan trebang*. *Trebang anut* memiliki ukuran yang lebih besar dan diameter membran yang lebih luas. Oleh karena itu, warna bunyi yang dihasilkan cenderung memiliki frekuensi yang rendah.

KEPUSTAKAAN

- Hastanto, Sri, 2009. *Konsep Pathêt dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pasca Sarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta.
- Manggala, Bondan Aji. 2011. "Seni Orang Kuna/*Suker* Jepara (Ekspresi Kehidupan Orang-Orang Kuna/*Suker* Jepara dalam Kesenian Kentrung). Laporan Penelitian Hibah Kompetisi, Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Raharjo, Eko. 2005. "Musik dalam Pertunjukan Kentrung di Kabupaten Jepara: Kontinuitas dan Perubahannya". Tesis Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Jurusan Ilmu Humaniora, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Ritzer, George & Goodman, Douglas J. 2009. *Teori Sosiologi dari Teori Sosiologi Klasik sampai Perkembangan*

Mutakhir Teori Sosial Postmodern terj. Nurhadi.
Yogyakarta: Kreasi Wacana.

Wrahatnala, Bondet. 2017. "Kebertahanan Kentrung dalam Kehidupan Masyarakat Jepara". Disertasi Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni, Program Pascasarjana ISI Surakarta.

_____, 2014. "Kentrung and Mhyts of Syeh Jondang in The Jondang Purpose Life's in Jepara" makalah dipresentasikan dalam *The 1st International Conference of Arts and Arts Education* yang diselenggarakan oleh Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta 5-6 April 2014.

_____, 2013a. "Elemen-Elemen Kebertahanan Kentrung dalam Kehidupan Orang-Orang *Sukêr* di Jepara" makalah dipresentasikan dalam *The 1st International Conference of Performing Arts* yang diselenggarakan oleh Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta 11-12 Desember 2013.

_____, 2013b. "Seni Kentrung dan Masyarakat (Pandangan dan Prinsip Hidup Masyarakat yang Terekspresikan dalam Seni Kentrung)" dalam *Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Seni TEROB* ISSN 2087-341X, Volume IV Nomor 6, April 2013 hal. 34-59.

DANGDUT MUSIK PAN INDONESIA

Oleh: Wisnu Mintargo

Abstrak

Revolusi musik dari melayu ke dangdut tahun 1970-an, terjadi karena pada saat itu di Indonesia dibanjiri musik Rock. Musik Rock menjadi trend saat itu mempengaruhi karya lagu-lagu Rhoma Irama. Tetapi ia berusaha tetap mempertahankan nuansa melayu agar tidak ditinggalkan oleh penggemarnya. Karya-karya inilah yang kemudian disebut sebagai musik Dangdut. Dari analisis perkembangan ini dapat disimpulkan bahwa Rhoma Irama identik dengan musik Dangdut, yang merupakan gabungan unsur budaya musik barat dan timur, dan tetap eksis sebagai musik masa kini.

A. Latar Belakang Orkes Melayu Ke Dangdut

Diawali zaman purba, bahwa musik yang saat ini kita kenal sebagai seni pertunjukan, pada awalnya adalah sebagai sarana komunikasi antara manusia dengan pencipta yang bersifat magis. Maka tidaklah salah jika bentuk musik yang sekarang dianggap sebagai media untuk melahirkan isi hati guna memuja kebesaran Tuhan, serta cinta adalah untuk memuja yang dihormati dan yang dicintai. Demikian pula Orkes Melayu yang berkembang menjadi musik Dangdut sampai saat ini, tetap berfungsi sebagai media untuk berkomunikasi.

Perkembangan musik Orkes melayu di Indonesia diawali pada tahun 1950, atau setelah perang kemerdekaan. Ketika itu bersamaan dengan membanjirnya film Malaysia dan film India di tanah air Indonesia. Dalam hal ini, musik dan lagu yang digunakan dalam film-film tersebut merupakan daya tarik tersendiri bagi sebagian besar masyarakat Indonesia. Misalnya musik, lagu, dan tari-tarian dalam film India sungguh memukau penonton, yang kemudian melahirkan

irama joged melayu yang dilakukan oleh komunitas penonton pada panggung pertunjukan. Irama jogged yang dimaksud seperti tari serampang dua belas, kaparinyo, yang merupakan gerak spontanitas dari para penonton. Dalam perkembangannya, pada tahun 1955 sampai tahun 1960, dalam kehidupan orkes melayu ditengarai munculnya komunitas penggemar orkes melayu. Kemudian disusul dengan lahirnya kelompok musik melayu yang menggunakan peralatan instrumen musik elektronik yang saat itu sedang trend. Pelopornya adalah seorang musisi, penyanyi, sekaligus penulis lagu, yang dikenal dengan Rhoma Irama. Pada awalnya disebut orkes melayu, tetapi dalam perkembangannya, karena bunyi gendang ostinato (teknik Drone) semacam ketipung (tabla) musik India yang sangat dominan, maka namanya berubah menjadi musik Dangdut, yang diambil dari bunyi gendang tersebut.

Menurut peneliti Prof. William Frederick di Athena, Ohio Amerika Serikat, musik Dangdut di Indonesia pada saat ini telah mengalami perubahan dari akar musik Melayu yang asli. Perbedaan yang signifikan ialah adanya era pembaharuan oleh Rhoma Irama yang meletakkan dasar perkembangan musik Dangdut di Indonesia pada dekade tahun 1970-an.



Gambar 1. Rhoma Irama (1946) Tokoh Dangdut
(Foto Dok:Wisnu.M)

Revolusi musik dari melayu ke dangdut tahun 1970-an, terjadi karena pada saat itu di Indonesia dibanjiri musik Rock. Musik Rock menjadi trend saat itu mempengaruhi karya lagu-lagu Rhoma Irama. Tetapi ia berusaha tetap mempertahankan nuansa melayu agar tidak ditinggalkan oleh penggemarnya. Karya-karya inilah yang kemudian disebut sebagai musik Dangdut. Dari analisis perkembangan ini dapat disimpulkan bahwa Rhoma Irama identik dengan musik Dangdut, yang merupakan gabungan unsur budaya musik barat dan timur, dan tetap eksis sebagai musik masa kini.

Perubahan-perubahan menyolok pada karya Rhoma Irama adalah mengambil idiom Rock and Roll yang berkembang di kalangan Eropa dengan irama Melayu yang berorientasi pada kebudayaan timur. Keberhasilan musik Dangdut Rhoma Irama mengalami kemajuan yang sangat pesat hingga mencapai prestasi yang sangat tinggi pada kalangan masyarakat tertentu. Keistimewaan musik Dangdut terutama pada kemampuannya menjangkau lapisan masyarakat paling bawah sampai pada lapisan menengah. Aspek yang paling penting pada musik Dangdut adalah sebagai media komunikasi yang merupakan perpaduan musik dan syair yang sederhana, mudah dicerna masyarakat penggemarnya sehingga kompetisi popularitas dan loyalitas berhasil dicapai.

B. Akulturasi Budaya Musik Asia

Orkes melayu asal mulanya sebenarnya tidak menggunakan instrumen elektronik seperti sekarang ini. Melihat letak wilayahnya adalah titik pertemuan berbagai harus kebudayaan di masa lampau, terutama pada masa era pra sejarah. Wilayah itu merupakan suatu tempat tujuan imigrasi para pendatang dari benua Asia, khususnya wilayah Asia Tenggara meliputi Birma, Vietnam, Laos dan Thailand. Sebelum mendapat pengaruh religius dari India, mereka telah mengenal tradisi Shamanism, suatu tradisi religius kuno Asiatic. Suatu studi yang mendalam tentang Shamanism

menunjukkan bahwa tradisi religius asiatic kuno menggunakan musik sebagai bagian upacara ritualnya. Musik ritual menggunakan gendang, kecrek dan gong.¹ Pola ritme tradisional melayu memiliki akar tradisi musik Shamanism, terutama pada instrumen gendang berperan sangat penting didalam kegiatan upacara-upacara Shamanism. Simbolnya rumit, fungsi magisnya sangat banyak dan bermacam ragam. Gendang harus ada dalam melaksanakan ritual shamanism, suatu upaya dilakukan oleh para spiritualis atau shaman dalam berkomunikasi dengan alam gaib.²

Selanjutnya, linehan menulis tentang Nobat dan Nekara atau instrumen gendang yang dipandang sakti sebagai pusaka kerajaan. Tradisi penghargaan tinggi pada instrumen gendang ini selanjutnya oleh pengaruh Persia yaitu Nobat sebagai pusaka terpenting diantara sembilan benda yang menjadi pusaka Persia.³ Legenda dari India kadang-kadang bercerita mengenai asal-usul spiritual keagamaan dari bunyi instrumen gendang.⁴ Oleh karena itulah dalam upacara perkawinan seorang pelacur suci (*Secret Prostitute*) di kuil kuno India selalu digunakan sebuah gendang sebagi simbol suami.⁵ Rangsangan dari musik Dangdut ada kesamaan fantasi kehidupan kuil kuno di India. Selain itu chandhuri menyatakan bahwa dengan datangnya pengaruh kebudayaan India diberbagai tempat di Asia dan Nusantara sesudah tarikh masehi, semenanjung melayu tidak terlepas dari arus pengaruh kebudayaan itu.⁶ Instrumen musik tabla yaitu gendang bermuka satu dapat dilaras, gendang Midranggaki

¹ Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy (2nd Prinying)*. (Princeton: Hollingen Series LXVI, Princeton University, 1974), hlm. 179.

² *ibid*, hlm. 169.

³ Linehan. *Dalam gendang Gendut*. (Kualalumpur: Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan. Malaysia, 1980), hlm. 167.

⁴ Eliade, Mircea, op.cit, hlm. 420.

⁵ Gennep, Arnold van. *The Rit3es of Passage*. (Chicago: The University of Chicago, 1975), hlm. 100.

⁶ Chanduri, Nirad C. *Hindism*. (Oxford: Oxford University, 1979), hlm. 120.

dua muka dan gendang keling merupakan pengaruh musik India. Permainan musik tradisional melayu dipengaruhi oleh unsur tradisi musik India, yaitu Kharaja atau drone sebagai konsep bunyi yang di ulang-ulang. Teknik ostinato atau drone ini banyak dijumpai dalam tradisi musik di asia tenggara.⁷

Kharaja atau *drone* sesuatu yang berbunyi atau dengung dalam teknik permainan gendang yaitu, dengan menahan pusat nada berperan sebagai suatu irama bagi musik yang dimainkan dalam nyanyian-nyanyian pada laras *pitch* yang tepat bagi nada yang dibunyikan. Unsur lain yang berasal dari musik India adalah teknik permainan Mikrotonal atau penggunaan tiga tekanan dalam pitch sehingga terjadi alunan bunyi. Himne dalam kitab Rigveda, kitab tertua di antara empat kitab suci Hindu (1500 S.M-1200 S.M), digunakan permainan microtonal.⁸

Abdul Fatah Karim dalam pernyataannya bahwa lagu melayu asli di ciptakan dalam struktur terdiri dari dua bagian. Tiap bagian pertama digunakan untuk menyatakan maksud pantun yang dinyanyikan, suasana klimaks diharapkan dari struktur kalimat ini adalah penggunaan lirik berasal dari pantun melayu. Tiap-tiap lagu Melayu asli diciptakan semata-mata untuk nyanyian.⁹ Musik India tidak selamanya murni, musik itu ternyata telah menyerap pengaruh Islam, ini terjadi pada awal abad 13. Mula-mula orang Islam di India tidak menyukai musik, karena dianggap sebagai kegiatan keduniawian. Tetapi akhirnya kaum sufi mengangkatnya dan para penguasa Islam mulai bertindak sebagai pelindung dari sejak berkuasanya Al Tanash. Kemudian beberapa selang kemudian musik ini dikembangkan di istana-istana Moghul

⁷ Maseda, Jose. *A Manual of Field Music Reasearc with Special Refer-ence to Southeas Asia*. (Quezon City: University of The Philippines, 1975), hlm. 14

⁸ Holland, Peters-Crossley, dalam *Alec Robertson and dennis Steven. The Pelican History of Music I: Ancient Form to Polyphony*. (Harmontsworth: Penguin Books, 1978), hlm. 25.

⁹ Abdul Fatah Karim. *Dalam Gendang Gendut*. (Kualalumpur: Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan. Malaysia, 1980), hlm. 6.

India abad ke 16 dan puncaknya tertinggi pada masa pemerintahan Raja Akbar (1556-1605) dengan musikus andalannya Tansen di India Utara.¹⁰ Di masa pemerintahan kemaharajaan Moghul musik mengalami kemunduran sesudah tahun 1700, musik klasik India sudah menunjukkan tanda-tanda perubahan ketika musik lebih banyak dikembangkan dibawah dukungan para bangsawan dari kalangan rakyat biasa. Musik vokal dan instrumental menjadi semakin banyak membutuhkan pelaku-pelaku seni hingga tahun 1600 India memasuki babak era baru.

Selama penjajahan Inggris di India dari tahun 1757-1947, feodalisme secara berangsur-angsur menjadi pudar sehingga kedudukan musik sedikit demi sedikit kehilangan pendukungnya. Musik klasik India telah menurun status sosialnya dan mulai kehilangan kekuatan dan keartistikannya mulai abad ke 20.¹¹

Penjelasan secara kronologis seperti tersebut diatas sangat penting bagi kita semua bahwa pengaruh musik India terhadap musik melayu atau Musik Dangdut pada umumnya dikenal masyarakat Indonesia saat ini, tentu telah mengalami perubahan. Dengan demikian jiwa kerakyatan yang mewarnai musik Dangdut lebih mengarah musik yang bersifat hiburan dan mudah diterima, dan dicerna oleh masyarakat pada umumnya.

C. Musik Pan Indonesia

Di Indonesia kita mengenal musik pop, musik gamelan, musik keroncong dan sebagainya. Nama jenis musik ini menunjukkan pula wilayah geografis para pendukungnya atau berhubungan dengan dengan tingkat sosialnya para pendukungnya. Secara geografis orkes melayu jenis musik

¹⁰ Holland, Peters-Crosley, op.cit, 37.

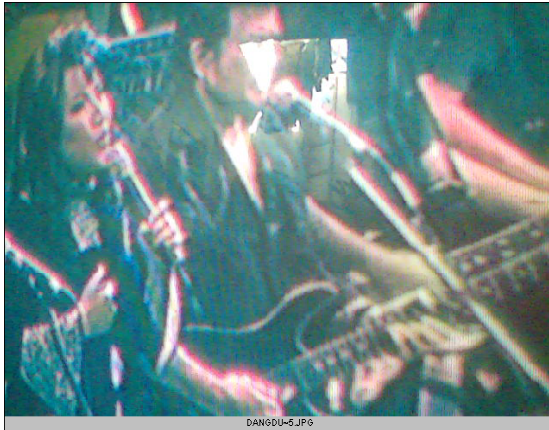
¹¹ *Ibid*, hlm. 63.

Dangdut ini memiliki pendukung mayoritas diwilayah dimana bahasa melayu menjadi salah satu bahasa tertentu Wilayah geografis jenis musik ini perkembangannya dimulai dari pantai timur pulau Sumatera bagian utara, berdekatan dengan Semenanjung Malaka. Wilayah ini pernah menjadi akar bagi tradisi sastra Melayu yang cukup kaya, dimana kedudukan fungsi sastra dan musik melayu kesatuan yang tak dapat dipisahkan bagi perkembangan seni pertunjukan diwilayah itu. Awalnya kira-kira pada awal tahun 1950-an instrumen digunakan masih sangat sederhana seperti alat peti dengan senar karet ban bekas, seruling bambu, gendang atau ketipung, harmonika dan instrumen gitar berfungsi sebagai alat musik pengiring. Pada waktu yang sama perubahan orkes melayu makin digemari oleh kalangan masyarakat terutama adanya perubahan instrumen yang canggih didukung gerak irama joged melayu yang melibatkan penonton, sebagai kegiatan alternatif yang meluas dan membangkitkan selera dikalangan masyarakat Indonesia yang sangat populer pada masa itu Group orkes melayu terkenal ialah Chandralela pimpinan Mahasbi, O.M. Bukit Siguntang pimpinan Abdul Chalik, O.M. Sinar Kemala pimpinan A. Kadir, O.M. Kenangan Pimpinan Husein Aidit dan sebagainya. Irama dangdut baru muncul dan dikenal sekitar tahun 1960-an dengan penyanyi terkenal Ellya Khadam dengan lagunya 'Boneka Cantik Dari India. Genre Dangdut erat kaitannya dengan musik irama melayu, namun secara spesifik istilah dangdut diciptakan oleh seorang penyanyi, gitaris dan kritikus Billy Chung dari Bandung yang mengamati corak alat tabla India terutama dalam lagu Ellya Khadam. Istilah Dangdut diambil dari bunyi khas instrumen tabla itulah yang paling tepat, maka disebut musik Dangdut.¹² Sejak awal tahun 1970 terjadi perubahan yang drastis bagi perkembangan orkes melayu dari Sumatera dengan lagunya

¹² Mack, Diter. *Sejarah Musik Jilid 4*. (Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 1995), hlm. 585.

'Injit-injit semut' merupakan contoh musik irama melayu yang melegenda. Pada saat itu muncul seorang tokoh musik dangdut Rhoma Irama memelopori gerakan musik Dangdut mutakhir dengan album-albumnya di tahun 1970-an. Selanjutnya pada tahun 1974, Rhoma Irama memberi sebuah pernyataan bahwa warna musik ciptaannya tetap memakai akar tradisi sejarah perkembangan orkes melayu di Indonesia sebagai warisan budaya. Sejak itu Rhoma Irama si Raja Dangdut aktif menggerakkan para remaja agar mencintai musik Dangdut. Agar warna musik tidak ketinggalan zaman maka pada karya-karyanya diciptakan dengan sentuhan artistik musik Rock seperti Led Zeppelin, Deep Purple dan jenis musik lainnya untuk mengangkat martabat musik dangdut sejajar dengan musik lainnya seperti lagu 'Begadeang', dengan group Sonetanya, yang berasal dari kata Soneta nama prosa sastra Indonesia A-B terdiri 14 baris. Selain itu ia menawarkan suatu versi tentang pemahaman demokrasi lewat musik, tanpa konotasi memprotes. Rhoma Irama dengan kemampuannya ia bisa disejajarkan dengan musisi dunia dengan lagunya 'Pemilu' misalnya mengandung makna yang kritis tentang kondisi demokrasi di Indonesia lewat lirik lagunya.

Senyawa hasil perjuangan Rhoma Irama menimbulkan sebuah revolusi musikal yang berusia cukup panjang. Kegandrungan masyarakat makin meningkat drastis sehingga musik Dangdut mencapai prestasi yang cukup baik ditengah-masyarakat Indonesia. Kesatria bergitar dapat mempresentasikan da'wah Islam dalam musik dangdut. Rhoma Irama bahkan begitu berani dan berwibawa berdakwah hampir dalam setiap lagu ciptaannya dengan mengangkat unsur-unsur nilai keagamaan yang berkembang dalam kehidupan masyarakat secara realitas baik dalam tour konser pertunjukannya, lewat rekaman album maupun dalam film yang dibintanginya. Sementara para pemusik dangdut lainnya tidak sekedar berperan sebagai pemabuk dalam keasyikan bermusik, tetapi juga mengkaitkannya dengan sistim nilai kehidupan duniawi, termasuk kepekaan masyarakat kita terhadap dimensi moralitas.



Gambar 2. Duet Rhoma Irama dan Rita Sugiarto (Foto
Dok:Wisnu.M)

Pada tahun 1980 puncak pembaharuan musik dangdut dengan Soneta group mampu mengekspresikan lagu-lagu cinta yang telah mencapai keberhasilan dengan penyanyi Elvy Sukaesih, Rita Sugiarto, Camelia Malik masing-masing memiliki kelebihan mampu berduet dengan Rhoma Irama. Elvy Sukesih sosok lain menyanyikan lagu tentang remaja yang masih menganggur dalam syairnya 'siang dijadikan malam, malam dijadikan siang'. Si remaja cuma bisa menghitung bintang di malam minggu, lantaran untuk pacaran tak sesenpun duit ada dikantong. Lirik yang sederhana sehari-hari tidak norak dan tidak kearah pornografi. Lirik nyanyian Elvy Sukesih tadi lebih pantas, lebih komunikatif dan edukatif. Seperti halnya Rhoma Irama musik Dangdut pada prinsipnya mencoba mencari pengakuan dari sana. Namun dengan tetap menghargai hak azasi manusia yang cenderung menyebut musik Dangdut sebagai musik yang universal.

D. Dangdut Sebagai Media Interaksi Sosial

Kehadiran Orkes Melayu berbaur antar budaya Semenanjung Melayu dengan unsur budaya Melayu Sumatera, budaya India, dan budaya Arab mampu membawakan pantun-pantun penuh dengan sanjungan cinta. Secara melodis ciri khas musik ini adalah campuran antara laras diatonis dan pentatonis yang dikaitkan dengan kerangka harmoni tonal sederhana.. Musik ini semakin populer diseluruh Indonesia dan selalu mendapat nuansa lokal seperti Dangdut Jawa, Dangdut Minang, Dangdut Bali dan sebagainya, hanya bahasa daerah menjadi nuansa lokal tersebut. Musik Dangdut adalah sebuah akulturasi antara ritme tabla dari India dengan irama joded asli melayu.

Dalam sebuah penelitian Sutardjo Wiramiharja, dosen Psikologi Unpad Bandung dalam tulisan tahun 1975, menulis dalam majalah Top, bahwa berdasarkan perbandingan responden bahwa 84% pendengar Dangdut adalah dari kalangan underdog, slum, dan kompleks pelacuran. Disisi lain Dangdut juga diangkat menjadi musik hiburan terutama melalui perjuangan Rhoma Irama yang antara lain dapat memasukan aspek da'wah agama Islam dalam karya musiknya. Sudah barang tentu semua dampak negatif bukan hanya tanggung jawab Rhoma Irama. Ia sekedar seorang pelaku yang menyelamatkan musik Dangdut yang dimarginalkan menjadi musik yang harus dihargai oleh seluruh masyarakat Indonesia. Jika benar formula musik Dangdut Rhoma Irama berfungsi sebagai modus dari eskapisme psikologis masyarakat luas, maka sesungguhnya pemerintah harus memberikan penghargaan kepada Rhoma Irama karena dari hasil jerih payahnya, ia berjuang mengangkat musik Dangdut dari comberan, dan sampah menjadi musik yang dihormati dan disegani didalam negeri maupun dimanca negara hingga saat ini.

Begadang

Lagu Dangdut

Moderato

Rhuma Irama

be ga dang ja ngan be ga dang..... ka
lau ti a da ar ti nya..... be ga dang
bo leh sa ja..... ka lau a da per lu
nya ja ngan ter la lu ba nyak be ga
ji ka ka lau ke na a ngin ma
dang mu ka pu cat ka re na da rah ber ku
lam se ga la pe nya kit a kan mu dah da
rahg da ni lah tu sa yang i ta dan
tang
ja ngan be ga dang se ti ap ma lam

KEPUSTAKAAN

- Abdul Fatah Karim. *Dalam Gendang Gendut*. (Kualalumpur: Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan. Malaysia, 1980).
- Chanduri, Nirad C. *Hindism*. (Oxford: Oxford University, 1979)
- Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy (2nd Prinying)*. (Princeton: Hollingen Series LXVI, Princeton University, 1974)
- Gennep, Arnold van. *The Rit3es of Passage*. (Chicago: The University of Chicago, 1975).
- Holland, Peters-Crossley, dalam Alec Robertson and dennis Steven. *The Pelican History of Music I: Ancient Form to Polyphony*. (Harmontsworth: Penguian Books, 1978).
- Linehan. *Dalam gendang Gendut*. (Kualalumpur: Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan. Malaysia, 1980).
- Mack, Diter. *Sejarah Musik Jilid 4*. (Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 1995).
- Maseda, Jose. *A Manual of Field Music Reasearc with Special Reference to Southeas Asia*. (Quezon City: University of The Philippines, 1975).

SENERAI PARA PENULIS

1. Peni Candra Rini, S.Sn. M.Sn.

Dosen pada Jurusan Karawitan ISI Surakarta, yang juga *pesindhen*, komponis, dan penulis puisi. Sekarang sedang studi lanjut S3 di Pacasarjana ISI Surakarta. Sebagai komponis, karya-karya yang sudah diciptakan Peni Candra Rini antara lain adalah: *Ayom* (2019), *Timur* (2018), *Agni* (2017), *Mahabharata – Kurusetra War* (2016), *Daughter of the Ocean* (2016), *Bhumi* (2015), *Sekar* (2012), *Bramara* (2010). Dia juga pernah dipercaya sebagai musik director, komposer, sekaligus vokalis dalam 30 panggung musik berikut ini: (1) “*Maduswara*” (12 October 2019, Bali); (2) “*Pekan Kebudayaan Nasional 2019*” (Oktober 7, 2019, Jakarta); (3) “*Gelung*” dalam *Post Festival 2019* (31 Agustus, 2019, Surakarta); (4) “*Mosaic*” (Found Sound Nation New York); (4) Found Sound Nation Presents *The Hands Free*, (Brooklyn New York, 2019); (5) “*Wulan Sabit*” dalam *Grand Opening Ayom Java Village* (2019); (6) “*The Sound of Shadow: Sugar Coated*” (Melbourne Recital Centre, Australia 2018); (7) “*Caraka Lontara*” dalam *Opening Ceremony of the World Convergence on Creative Economy*, (Bali 6-8 November 2018); (8) “*Ludiro*” dalam *Opening Ceremony of Art Bali*; (9) “*Timur*” untuk 50 tahun ATMI Solo (29 September 2018), dan *Ciputra Jakarta* (16 December 2018); (10) “*Bhumi*” dalam *International Gamelan Festival* (Surakarta 13 August 2018); (11) “*Harmoni Pasar Klewer*” bersama Dwiki Dharmawan (Solo 2018); (12) “*Shadow of Java*” dalam *The Hague Tong Tong Festival* (17 May- 3 June, 2018); (13) “*Ontosoroh*” dalam *the Australian Performing Arts Market* (Brisbane 2014) dan *WOMADelaide Festival* (Adelaide 2014), *Ubud Writers and Readers Festival* (2014), *Cinnars Biennale* (Montreal Canada 2014), *Makassar International Writers Festival* (2016), *Europalia Festival 2017* di De Centrale Gent Brussels, *Kingsplace London*, dan *Triangle Sank Vith Belgium*; (14) “*Breve*” dalam *Workz Musical Arts Singapore* (8-18 November 2017); (15) “*PANCHAs-When*

the flames blaze the caged body, I surrender my soul, I Am” (Singapura 1-2 Juni 2017); (16) “Mahabharata Part 3” (Societet Jogjakarta, Graha Bhakti Budaya Jakarta, 2016); (17) “Sesaji Segoro - Daughter of the Ocean” by lion and the moon lady dalam Setouchi Triennial Japan (2016), dan Aliwal Festival Singapore 2017; (18) “Mahaswara” dalam Solo International Performing Arts (September 2016); (19) “Butterfly” dalam Jazz Gunung Bromo (20 Agustus 2016); (20) “Shadow Ballads” dalam Tour in the USA (April 2016); (21) “Bhumi – Giri Bahari” Bentara Budaya Jakarta (2015); (22) “Sing With Your Body and Dance With Your Voice” dalam Ringling International Arts Festival in Florida USA (2015); (23) “After Dream” dalam Tembi Jogjakarta (19 Januari 2014) dan 50th Asian Cultural Council Anniversary in New York City (18 November 2014); (24) “Among Rasa” Bentara Budaya Jakarta 6 Pebruari 2014); (25) “Persahabatan Project” dalam the Betel Nut Ubud (17 Mei 2014);. (26) “Balung & Sekar” dalam Pekan Komponis Indonesia (2013); (27) “Ratu Kalinyamat – dalam Ziarah Bulan Purnama” Yogyakarta 18-19 Oktober 2013); (28) “Manik Jejantung Live concert of Gamelan Pacifica” di Poncho Concert Hall, Cornish College of the Arts, Seattle, Washington (3 Desember 2011); (29) “Kembang Kapas” di Teater Kecil ISI Surakarta, dan Bentara Budaya Jakarta (2011); (30) “Bramara” di Benowo (10 Juli 2008), JakArt (2008), dan World Gamelan Festival Trengganu Malaysia (2010).

2. Prof.Dr. Rustopo, S.Kar., M.S.

Lahir 30 Nopember 1952 di Brebes (Jawa Tengah). Pendidikan: SD Buaran (1963); SMP Negeri I Brebes (1967); Sekolah Pendidikan Guru (SPG) Negeri Tegal (1970); Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta (1981); S-2 program studi sejarah Universitas Gadjah Mada (1990); S-3 program studi sejarah Universitas Gadjah Mada (2006). Sejak tahun 2007 menjadi Guru Besar Sejarah Seni pada Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta sampai sekarang. Di samping mengampu mata kuliah Sejarah Seni, juga mata kuliah Sejarah

Karawitan, Sejarah Musik Nusantara, Metodologi Penelitian, Metodologi Kajian Seni, Seminar Karawitan, Seni Pertunjukan Indonesia pada jenjang S-1, S-2, dan S-3. Dulu pernah aktif sebagai komponis gamelan kontemporer, yang karya-karya ciptanya telah dipentaskan di berbagai festival nasional dan internasional di antaranya: *Durodasih Onde-Onde Balen* (1980), *Ngalor Ngidul* (1982), *musik untuk Tempest in Borobudur* (Jepang 1992), *Jaidul* (1993), *Gerondang* (1995), *Rajamusuweo* (Philipina 1997), *Istighfar* (Uzbekistan 1997), dan *Membaca Bisikan* (1999, *musik untuk film Bagus Burhan episode IV Sutradara Jun Saptahadi*).

Buku-buku yang pernah ditulis baik sebagai penulis utama maupun sebagai editor, antara lain: *Gendhon Humardani Pemikiran dan Kritiknya* (1991); *Kata Hati Keluarga, Sahabat, dan Cantrik Gendhon Humardani* (1994); *Gendhon Humardani Sang Gladiator* (2001); *Mencermati Seni Pertunjukan I: Perspektif Kebudayaan, Ritual, Hukum* (2003); *Panuntun: Bibliografi Seni Karawitan Beranotasi* (2003); *Mencermati Seni Pertunjukan III, Perspektif Pendidikan, Ekonomi Manajemen, dan Media* (2005); *Menjadi Jawa, Orang-orang Tionghwa dan Kebudayaan Jawa di Surakarta 1895-1998* (2007); *Kehidupan Karawitan pada masa Pemerintahan Pakubuwana X* (2007); *Jawa Sejati, Biografi Panembahan Hardjonagoro Go Tik Swan* (2008); *Krisis Kritik* (2008); *Gamelan Kontemporer di Surakarta, Pembentukan dan Perkembangannya (1970-1990)* (2010); *Seni Pewayangan Kita, Dulu, Kini, dan Esok* (2012); *Sejarah Kebudayaan Indonesia* (2014); *Perkembangan Gending-Gending Gaya Surakarta 1950-2000-an* (2014); *Seni Pertunjukan Indonesia* (2016); dan *Biografi: Yati Pesek Seniman Populer Serba Bisa* (2017). Selain buku juga banyak menulis artikel untuk koran, majalah, jurnal, dan buku bunga rampai, serta menulis makalah untuk seminar.

3. Dr. Bambang Sunarto, S.Kar., M.Sn.

Lulus S1 dari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, dan S2 dari Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

Memperoleh gelar doktor dalam bidang ilmu filsafat dari Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Selain ilmuwan juga komponis kontemporer yang berbasis gamelan, yang karya-karya ciptanya telah dipentaskan di berbagai venue, seperti di India, Thailand, Philippines, dan Jerman. Karya-karya ilmiahnya yang terkait dengan musik Nusantara juga telah dipublikasikan di berbagai jurnal nasional dan internasional, diantaranya di: *Asian Musicology*, *Panggung, Dewa Ruci*, *Keteg*, *Sineris Revista de Musica*, and *Open Journal of Philosophy*. Indira Gandhi National Centre for the Arts (IGNCA) telah mempublikasikan bukunya yang berjudul *Between Sangeet and Karawitan: Comparative Study on India and Indonesian Music*. Buku-buku yang dipublikasikan di Indonesia berjudul *Epistemologi Penciptaan Seni*, berkenaan dengan metodologi penciptaan seni, utamanya berkenaan dengan sumber, sarana, dan tata cara penciptaan seni, yang diberinya. IGNCA juga telah membiayai risetnya yang dilakukan di India, untuk membandingkan konsep-konsep estetik antara musik India dan musik Indonesia, utamanya musik gamelan Jawa. Dia juga pernah mengikuti *workshop* mengenai *gugak* (musik etnik Korea) di *National Gugak Centre*, Korea. *Deutscher Akademischer Austausch Dienst* (DAAD) Jerman, juga pernah memfasilitasi dengan dana cukup untuk melaksanakan riset di *Musikhochschule Lübeck* (University Music of Lubeck), tentang epistemologi penciptaan musik. Sekarang, dia adalah lektor kepala pada jurusan etnomusikologi ISI Surakarta. Pada tahun 2014 sampai dengan 31 Oktober 2017 menjabat Wakil Rektor bidang Kemahasiswaan dan Kerjasama Institut Seni Indonesia Surakarta. Sejak November 2017 ditugasi sebagai Direktur Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta.

4. Dr. Sugeng Nugroho, S.Kar., M.Hum.

Lahir di Wonogiri, 14 September 1965. Lulus S-1 ASKI Surakarta tahun 1988, S-2 Pengkajian Seni Program Pascasarjana STSI Surakarta tahun 2003 (dengan predikat *cumlaude*), dan S-3 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni

Rupa Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada tahun 2012 (dengan predikat *cumlaude*). Sejak 1998 sampai sekarang bekerja sebagai dosen Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta untuk Program Studi S-1 Seni Pedalangan dan S-1 Seni Teater; 2013 sampai sekarang mengajar S-2 Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni Program Pascasarjana ISI Surakarta; dan 2015 sampai sekarang juga mengajar S-2 Pendidikan Seni Program Pascasarjana Universitas Sebelas Maret Surakarta. Di samping menjabat sebagai Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta (periode 2017–2021), juga aktif di berbagai kegiatan profesi, antara lain sebagai Sekretaris Paguyuban Dhalang Surakarta (2004–sekarang); Seksi Pendidikan dan Hubungan Masyarakat pada Persatuan Pedalangan Indonesia (PEPADI) Komda Jawa Tengah (2013–2018); dan Sekretaris Dewan Penasihat Persatuan Pedalangan Indonesia (PEPADI) Pusat (2015–2020). Aktif melakukan penelitian tentang pertunjukan wayang, menulis artikel ilmiah di berbagai jurnal dan bunga rampai, serta menulis buku. Ia juga sering menjadi pembicara di berbagai seminar seni pertunjukan, juri lomba pedalangan, dan pengamat festival pedalangan.

5. Prof. Dr. Soetarno, D.E.A.

Lahir di Sukoharjo, 7 Maret 1944. Lulus S3 dari Universite Paris VII, Perancis dengan disertasi *“Le Role dela Musique dans Les Arts du Spectacles A Java”* (Peranan Musik/ Karawitan dalam seni pertunjukan di Jawa). Guru Besar (emeritus) di beberapa perguruan tinggi negeri, antara lain: Program Pascasarjana ISI Surakarta, Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM, dan Prodi Pendidikan Seni UNS Sebelas Maret Surakarta. Beberapa bukunya yang telah diterbitkan antara lain: *Sejarah Pedalangan* (2007), *Estetika Pedalangan* (2007), *Perkembangan Pertunjukan Wayang* (2010), *Teater Wayang Asia* (2010), dan *Teater Nusantara* (2011). Beberapa penelitian yang telah dilakukan antara lain tentang: “Peranan Wayang dalam Menunjang Jati Diri Bangsa” (2011), “Ruwatan dalam Era Globalisasi” (2017), dan “Pertunjukan

Wayang Kulit Lakon Sudamala sebagai Tradisi Ritual dalam Kehidupan Masyarakat Jawa” (2017). Selain mengajar, menulis buku, dan melakukan penelitian, sampai sekarang masih aktif sebagai: (1) Anggota Tim Penilai Angka Kredit Jabatan Akademik Dosen, Kemenritek Dikti; (2) Anggota Majelis Prodi S3 Ditjen Kelembagaan, Kemenristek Dikti; dan (3) Anggota Dewan Pertimbangan ISI Surakarta.

6. Prof. Dr. Sri Rochana Wiyastutieningrum, S.Kar. M.Hum.

Lahir di Surakarta, 11 April 1957. Pendidikan tinggi diawali dari kuliah di Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta, dan pada tahun 1984 lulus sebagai Seniman Karawitan di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta. Tahun 1994 lulus S2 di Program Pengkajian Seni Pertunjukan Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Tahun 2006 lulus S3 Program Pengkajian Seni Pertunjukan Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Aktivitas menari dimulai sejak kecil dengan belajar di Pura Mangkunegaran dan berlanjut studi di Pendidikan Tinggi Seni. Beberapa karya tarinya di antaranya: Tari Srimpi Menak Lare, Tari Rama Sinta, dan Tari Gambyong Sekar Arum (2018). Beberapa karya tulis yang telah diterbitkan berupa buku di antaranya: *Sejarah Tari Gambyong: Seni Rakyat Menuju Istana* (2004, cetakan 1), *Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya* (2004), *Tayub di Blora Jawa Tengah: Pertunjukan Ritual Kerakyatan* (2007), Penulisan Kritik Tari, ditulis bersama R.M Pramutomo, *Pengantar Koreografi* (2011), ditulis bersama Dwi Wahyudiarto, *Sejarah Tari Gambyong: Seni Rakyat Menuju Istana* (2004, cetakan 2), *Revitalisasi Tari Gaya Surakarta* (2012), dan *Suyati Tarwo Sumosutargio: Maestro Tari Gaya Mangkunegaran* (2018). Penelitian tentang tari dilakukan sejak tahun 1980 sampai sekarang. Karya Ilmiah yang dihasilkan dimuat dalam berbagai jurnal, baik nasional maupun internasional dan sering menjadi pemakalah dalam berbagai seminar, baik

nasional maupun internasional. Selain sebagai pemakalah, juga sering sebagai narasumber dalam berbagai aktivitas pengembangan seni, terutama seni tari tradisi. Sekarang menjadi Guru Besar di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, mengajar dan membimbing mahasiswa di Program S1, S2, dan S3, sering menguji di berbagai perguruan tinggi serta aktif dalam berbagai kegiatan seni dan budaya.

7. Dr. I Nyoman Sukerna, S.Kar. M.Hum

I Nyoman Sukerna, lahir di Denpasar Bali, 6 Maret 1962. Menyelesaikan pendidikan di Konservatori Karawitan (KOKAR) Denpasar tahun 1982. Pendidikan tingkat sarjana (S1) di Jurusan Karawitan Akademi Seni Karawitan Indonseia (ASKI) Surakarta lulus tahun 1986. Studi S2 pada Program Pascasarjana Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa lulus tahun 2001. Menyelesaikan Program Doktorat tahun 2016 di Universitas Udayana Denpasar. Mulai tahun 1987 diangkat sebagai dosen di Jurusan Karawitan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta sekarang berubah status menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

Sering terlibat dalam berbagai pertunjukan karawitan dan workshop gamelan baik di dalam maupun di luar negeri. Negara yang pernah dikunjungi adalah Inggris, Spanyol, Skotlandia, Jepang, Queensland, Philipina, Thailand, Jerman, Francis, Singapore, Amerika, Australia dan Belanda. Telah menciptakan beberapa karya seni, baik berupa konser, musik tari, maupun musik pakeliran dalam tingkat nasional dan internasional. Beberapa penelitian pernah dilakukan, baik perorangan maupun kelompok dan menulis artikel untuk jurnal.

8. Dr. Bondet Wrahatnala, S.Sos. M.Sn.

Lahir di Surakarta, 2 Desember 1979. Lulus S1 dari Program Studi Ilmu Sosiatri, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta (2002),

dan S2 dari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta (2005). Memperoleh gelar Doktor dalam bidang pengkajian seni musik dari Program Pascasarjana, Institut Seni Indonesia Surakarta (2017). Sejak tahun 2006 hingga sekarang, bekerja sebagai dosen Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta untuk Program Studi S-1 Etnomusikologi; sejak tahun 2018 dipercaya untuk mengajar S-2 Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni Program Pascasarjana ISI Surakarta. Saat ini dipercaya sebagai Wakil Dekan Bidang Kemahasiswaan dan Kerjasama Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta (2017-2021). Aktif melakukan penelitian tentang musik dan masyarakat, menulis artikel, bunga rampai, dan proseding seminar baik di tingkat nasional maupun internasional, serta menulis buku.

9. Dr. Wisnu Mintargo, M.Hum.

Wisnu Mintargo lahir di Makassar. Kuliah Akademi Musik Indonesia (ISI Yogyakarta) tahun 1979 dengan mayor gitar dibawah bimbingan Yose Bredie. Belajar trombone dengan Bambang Riyadi. Sambil kuliah tahun 1980–1983 mengajar di Yayasan Musik Indonesia (YMI) dibawah Instruktur Dani Tumiwa dan mendapat sertifikat mengajar tahun 1983 untuk wilayah Magelang dan Temanggung (Jawa-Tengah) serta menyelesaikan studi S-1 di ISI Yogyakarta tahun 1989. Tahun 1990 bekerja dosen di Jurusan Musik ISI Padangpanjang, dan sejak tahun 2005 mutasi dan pindah mengajar di ISI Surakarta. Pendidikan S-2 diselesaikan pada tahun 2001 di Pascasarjana Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM Yogyakarta. Pendidikan S-3 diselesaikan pada tahun 2016 di Pascasarjana Pengkajian Seni pertunjukan dan Seni Rupa UGM Yogyakarta.

Pengalaman organisasi sebagai anggota pemain instrumen Trombone dalam Indonesia Wind Orchestra Yogyakarta (IWO), Pengurus Ikatan Keluarga Agung Alumni Musik ISI Yogyakarta (IKAAMISI); Conductor Paduan Suara Gelora Bahana Patria Yogyakarta (GBP). Pengalaman menulis, tahun 2008 menulis buku “Musik Revolusi Indonesia” oleh

penerbit Ombak. Menulis Buku “Pancasila, Lagu Perjuangan dan Kedaulatan Rakyat” Surono, Hadri Pasaribu (editor). Penerbit Pusat Studi Pancasila UGM Yogyakarta 2016. Pada tahun 2017 menulis buku “Praktek Instrumen Tunggal (PIT) Gitar” penerbit ISI Press. Pada Tahun 2018 menulis buku “Budaya Musik Indonesia” Penerbit PT.Kanisius Yogyakarta.

