

**KOLONIALISASI, NASIONALISME DALAM MUSIK GAMELAN,
DAN PERUBAHAN ESTETIKA DARI *FELT TIME* KE *CLOCK TIME***

LAPORAN PENELITIAN PERCEPATAN LEKTOR KEPALA



**DR. ARIS SETIAWAN, M.SN.
198510102010121004**

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
NOVEMBER 2022**

KOLONIALISASI, NASIONALISME DALAM MUSIK GAMELAN, DAN PERUBAHAN ESTETIKA DARI *FELT TIME* KE *CLOCK TIME*

Abstrak

Kolonialisasi oleh Belanda di Jawa membawa impian agar gamelan -musik tradisi- mampu berposisi sejajar musik klasik Eropa. Kaum pribumi (terjajah) memandang musik klasik barat memiliki puncak pencapaian estetika tertinggi karena tertulis, formal, berhasil dirumuskan, dihitung (metronomik), dan mengandalkan logika. Sementara musik gamelan sebaliknya, berkembang secara informal, tidak tertulis, tidak terumuskan, dan mengandalkan perasaan terdalam musisinya. Upaya mensejajarkan gamelan dan musik barat sarat dengan kepentingan politik, agar secara budaya -musik- Indonesia tidak ikut terjajah oleh Belanda. Puncaknya adalah pendirian sekolah formal gamelan (meniru gaya serupa -sekolah musik- di Eropa). Tetapi hal itu membawa persoalan lain, sekolah gamelan itu mengakibatkan musik gamelan harus dituliskan, dirumuskan, dihitung, dan menjadi formal. Hal ini membawa perubahan karakter musik gamelan bercitarasa Eropa, dari musik yang dirasakan (*felt time*) menjadi musik yang dilogikakan (*clock time*). Pada musik gamelan, lahir pula apa yang disebut "seni akademis" dengan kesan rapi, kompleks, dan konon berciri modern. Penelitian ini menggunakan pendekatan sejarah untuk membaca peristiwa masa lalu sebagai data yang dirajut dan dimaknai di masa kini. Pendekatan sejarah itu dipadukan dengan pendekatan etnomusikologi, untuk melihat bagaimana musik memiliki kontekstualisasi dengan polemik kebudayaan, intrik politik, dan sarana perlawanan terhadap kolonialisme. Hasil akhirnya adalah catatan-catatan kritis, tentang upaya mengeropakan musik gamelan ternyata menyisakan banyak persoalan hingga kini.

Kata kunci: musik, gamelan, eropanisasi, seni akademis, *felt time*, *clock time*, formal, informal.

KATA PENGANTAR

Syukur Alhamdulillah, penelitian Percepatan Lektor Kepala dapat terselesaikan dengan baik dan tepat waktu. Ucapan terimakasih kepada Allah S.WT. atas rahmat dan hidayahnya berupa kesehatan sehingga penulis dapat melakukan penelitian ini tanpa halangan suatu apapun. Tidak lupa penulis juga mengucapkan terimakasih kepada beberapa pihak yang mendukung dan mensupervisi penelitian ini. Beberapa di antaranya adalah

1. Rektor Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
2. Ketua LPPMPPPM ISI Surakarta
3. Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta
4. Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta
5. Nara sumber penelitian

Penulis menyadari bahwa dalam penelitian ini masih banyak dijumpai kekurangan di sana-sini, dan oleh karena itu kritik dan saran pembaca akan sangat berguna untuk perbaikan ke depannya.

Surakarta, 09 November 2022

Dr. Aris Setiawan, M.Sn.
NIP. 1988510102010121004

DAFTAR ISI

Halaman Sampul	1
Halaman Pengesahan	ii
Abstrak	iii
KATA PENGANTAR	iv
DAFTAR ISI	v
BAB I. PENDAHULUAN	1
BAB II. METODE	3
BAB III. DISKUSI DAN PEMBAHASAN	4
BAB IV. KESIMPULAN	37
DAFTAR PUSTAKA	39
Lampiran 1. Justifikasi Anggaran Penelitian	44
Lampiran 2. Biodata Peneliti	45
Lampiran 3. Naskah jurnal dan bukti Submitted	51

BAB I. PENDAHULUAN

Eran Guter dan Innbal Guter lewat artikelnya berjudul "Susanne Langer on Music and Time" (Guter & Guter, 2021), mencoba mengkritisi pandangan Langer (1953) terkait penampakan utama musik yang melibatkan dikotomi antara dua jenis temporalitas yakni "waktu yang dirasakan" dan "waktu yang ditentukan". Dalil Langer tentang "tesis suspensi yang kuat" bahwa sejatinya lewat musik ada upaya menelan "waktu jam" menjadi "waktu yang dirasakan". Tesis suspensi yang kuat itu bagi Eran dan Innbal Guter terlalu berlebihan dan salah arah, mengingat menikmati musik tidak senantiasa berfokus pada urusan waktu yang dirasakan, namun terdapat materi, bahan, dan elemen lain yang seringkali menjadi fokus perhatian. Penelitian ini tidak berupaya untuk meneruskan polemik tersebut, namun dari pandangan Langer dan catatan kritis yang diberikan oleh Eran Guter dan Innbal Guter, memantik peneliti untuk melakukan penyelidikan lebih jauh terhadap fenomena musik di Indonesia, terkhusus gamelan, yang pada sejarah perkembangannya sangat terpengaruh (atau dipengaruhi) oleh gaya Eropa, sehingga mengubah watak dan karakternya, dari "felt time ke clock time".

Tesis suspensi yang kuat dari Langer menjelaskan bahwa musik adalah waktu virtual, di mana terjadi perubahan dari realitas nyata (atau waktu jam) menjadi realitas perasaan (felt time). Namun demikian, dalam konteks ini, saya mengambil kata "clock time" dan "felt time" keluar dari batas pengertian umum yang digunakan oleh Langer maupun Eran dan Innbal Guter di atas. Agar tidak melebar, saya mengategorikan jenis musik menjadi dua episentrum penting. Pertama musik yang mendasarkan pencapaian estetika musikalnya pada "waktu yang ditentukan" sebagaimana musik Klasik Barat, lewat notasi dan formalitas pertunjukan yang dimilikinya. Dalam konteks itu, saya menggunakan kata "clock time",

atau musik metronomik, di mana ukuran-ukuran keindahannya telah berhasil dirumuskan, dituliskan, atau dibaca. Kedua, musik yang mendasarkan pencapaian estetika musikalnya pada “waktu yang dirasakan”, yakni musik-musik yang pada awalnya tidak mengenal sistem notasi, cara memainkannya mengandalkan komunikasi dan interaksi musikal, bertaut dengan perasaan terdalam musisinya. Puncak keindahan musik jenis demikian justru disajikan dalam kerangka informalitas pertunjukan. Dalam kasus ini saya menggunakan kata “felt time”, musik yang mengandalkan “inner melody” dari musisinya (Sumarsam, 1975), sehingga seringkali estetika musikal tidak terumuskan dan tidak dapat diukur secara kalkulatif.

Saya mengambil studi kasus musik gamelan (atau karawitan) di Jawa-Indonesia. Karya gamelan di Jawa, pada awalnya menjadi jenis musik “felt time”. Namun, akibat pengaruh dari kebudayaan Eropa -terutama Belanda-, lewat penjajahan dan misionaris, musik gamelan mulai mengenal sistem notasi, serta didirikannya sekolah formal musik gamelan. Hal tersebut berpengaruh pada upaya untuk membuat; “yang tidak ilmiah menjadi ilmiah”, “yang tidak terumuskan menjadi terumuskan”, “yang tidak terteorikan menjadi terteorikan”, dan “yang tak tertuliskan menjadi tertuliskan”. Terlebih upaya itu didasari oleh kepentingan politis yang kuat, untuk menunjukkan pada bangsa Belanda yang menjajah Indonesia kala itu, bahwa musik tradisi di Jawa juga dapat berdiri sejajar dengan musik Klasik Eropa. Dengan menotasikan dan membangun sekolah musik karawitan, maka ada pergeseran estetika yang terjadi, memunculkan satu gaya varian baru yakni “seni akademis” yang rapi, terukur, dan kalkulatif. Akibatnya karya gamelan berubah dari “waktu yang dirasakan” (felt time), menjadi waktu yang ditentukan, dirumuskan, dan diukur (clock time).

BAB II. METODE

Penelitian ini, karena mengaitkan peristiwa masa lalu, maka pendekatan sejarah digunakan (Grassby, 2005), dengan melakukan pembacaan mendalam terhadap berbagai referensi yang ada. Referensi-referensi itu dirangkai dan analisis, dicari keterhubungannya, kemudian dijabarkan dalam satu pemikiran utuh. Selain itu, pembacaan kritis dilakukan dengan melakukan verifikasi ketat, agar referensi yang ada tidak diterima sebagai sebuah kebenaran absolut, namun masih memungkinkan terbukanya wacana-wacana baru bahkan kritik (Klecun & Cornford, 2005). Pendekatan etnomusikologi juga dipakai, untuk mengetahui bagaimana peristiwa musik dipakai, dimaknai, dan dihidupi oleh masyarakat pemiliknya. Hal itu berpijak pada pandangan bahwa musik adalah jembatan dalam melihat peristiwa kebudayaan yang lebih kompleks, termasuk politik (Titon, 2015).

Pengamatan secara intens dilakukan (Ciesielska, Boström, & Öhlander, 2018), untuk melihat bagaimana kecenderungan musik (dalam konteks ini gamelan) berkembang, dan lebih penting lagi melembaga dalam bentuk sekolah seni formal. Untuk menguatkan data yang didapat, wawancara dilakukan pada sosok yang dianggap kompeten (Mathers, Fox, & Hunn, 2000). Pengamatan dan wawancara itu adalah bagian penting dalam upaya *check and balances* agar informasi yang didapat berimbang dan dapat dipertanggungjawabkan (Baker, 2006). Hasil akhirnya adalah catatan-catatan kritis yang dilakukan oleh peneliti. Catatan kritis itu sebetulnya evaluasi, rekomendasi, menjadi tolok ukur, dan koreksi dari serangkaian peristiwa sejarah dalam membangun tonggak keilmuan musik (gamelan) di Indonesia, dan Jawa pada khususnya agar terlihat setara dengan musik klasik barat.

BAB III. DISKUSI DAN PEMBAHASAN

A. Meng-Eropakan Karya Gamelan

Pada tahun 1913, Soewardi Soerjaningrat atau yang kemudian lebih dikenal dengan Ki Hadjar Dewantara, seorang intelektual Jawa (yang kemudian menjadi menteri pendidikan pertama setelah Indonesia merdeka) menulis artikel berjudul “Als ik een Nederlander was” (terjemahan: andai saya orang Belanda) pada surat kabar *De Express*, 13 Juli 1913 (Ferary, 2021). Artikel itu berisi kritikan kepada pemerintah Belanda yang sedang menjajah Indonesia, terkait keharusan agar negeri jajahan turut merayakan seratus tahun kemerdekaan Belanda. Ki Hadjar mempertanyakan, bagaimana mungkin perayaan kemerdekaan dirayakan sementara mereka (Belanda) masih menjajah negara lain (Notosudirdjo, 2014: 133). Ironisnya, perayaan dan pesta itu harus dibiayai dari uang hasil menjajah Indonesia. Ki Hadjar menganggapnya tidak pantas, penghinaan yang memalukan. Dari artikel itu, Ki Hadjar meminta agar Belanda membebaskan negaranya dari keterjajahan, atau memerdekakan dari kolonialisme. Namun, dari artikel itu pula Ki Hadjar dianggap sebagai sosok yang berbahaya oleh Belanda. Artikel itu adalah sebetulnya tantangan terbuka dan serangan politik yang keras, mengancam eksistensi Belanda di Indonesia (Radcliffe, 1971).

Akibat dari artikel itu, Ki Hadjar pada tahun yang sama mendapat hukuman dari penjajah. Ia dibuang dan diasingkan ke negeri Belanda (Kelch, 2014: 16). Ia masih berusia 24 tahun kala itu. Dari pengasingannya itu, Ki Hadjar menyadari bahwa perjuangan melawan kolonialisme terlalu sulit apabila dilakukan lewat politik langsung. Hal itu disebabkan karena pengaruh dan kekuasaan Belanda yang besar. Ia pun beralih, dari gerakan politik praktis, kemudian berjuang lewat kebudayaan, terutama musik (Notosudirdjo, 2014: 134). Di negeri pengasingan, tahun 1916, Ki Hadjar

menciptakan satu karya musik berjudul *Kinanthi Sandoong* (Nurhayati, 2019). sebuah karya yang cukup menarik untuk tidak sekadar dilihat dalam konteks bunyi semata, namun juga wacana dan polemik di baliknya. Nama *Kinanthi* sendiri adalah tembang (nyanyian) dalam gamelan yang diciptakan oleh Pakubuwana (Raja Mataram Islam di Jawa) (Wangsa, Suyanto, & Sulisty, 2019). Oleh Ki Hadjar, karya musik itu dibuat dengan tujuan politis yang kuat. Ki Hadjar mempercayai untuk melawan penjajahan Belanda, dalam konteks kebudayaan, maka harus mampu menunjukkan bahwa kebudayaan (musik) pribumi adalah setara dengan kebudayaan Belanda dan Eropa pada umumnya (Irwin, 2021). Sejak awal, intelektual pribumi meyakini bahwa bangsa Belanda, yang menjadi bagian dari Eropa, memiliki derajat kebudayaan yang maju dan modern, dan hal tersebut dicapai lewat eksistensi musik Klasik (Hatch, 1980: 39).

Musik Klasik dianggap sebagai puncak kebudayaan musik tertinggi, karena dibawakan dengan balutan formalitas dan dapat dijelaskan bagian-bagiannya secara komprehensif, terutama dengan adanya notasi yang mapan (Strayer, 2013). Agar kebudayaan pribumi, terutama Jawa, dapat dipandang serupa dengan Musik Klasik Eropa, Ki Hadjar mencoba membuat transformasi musikal lewat karya *Kinanthi Sandoong*, bersumber dari musik tradisi gamelan -biasa disebut gending- (Sutton, 1987), menjadi karya yang lebih baru, unik, dan lebih penting lagi; modern. Karya itu dibuat untuk soprano dan piano. Uniknya, pola-pola piano didasarkan pada permainan instrumen gamelan Jawa yakni gender (instrumen *metallophone*, cara memainkannya dengan menggunakan dua tangan memegang stick yang dibalut kain), dengan nada pentatonik (Nuzul & Mitrayana, 2017). Gender termasuk kategori instrumen dengan tingkat kesulitan tinggi (Mustika & Purwanto, 2021), di satu sisi patuh pada melodi pokok, namun di sisi lain penuh dengan improvisasi). Dalam menyajikan karya itu, Ki Hadjar juga menggunakan notasi balok serta konsep harmoni

dengan kaidah musikal ala musik Eropa (F. S. Notosudirdjo, 2003). Sementara vokalis -dalam musik tradisi gamelan disebut sindhen (Susilo, Sumarsam, & Becker, 1987)- tetap memegang teguh pada konsep tradisi musikal Jawa.

Kinanthi Sandoong menjadi pematik bagi perlawanan terhadap kolonialisme lewat musik. Memadukan citra Barat dan pribumi secara harmonis, dan secara langsung hendak mengungkapkan bahwa musik tradisi Jawa juga mampu bersaing di tingkat global, berkarakter modern, dan tentu saja tidak kalah dengan karya musik dari bangsa penjajah. Karya *Kinanthi Sandoong* bukannya tanpa catatan. Pada majalah *Wederophbouw* ⁽¹⁹²⁰⁾, oleh seorang penulis anomin, mengkritik karya *Kinanthi Sandoong* sebagai karya yang terlalu kuat pengaruh musik Eropa (terutama penggunaan piano), sehingga menggalahkan karakter asli musik Jawa. Disebutkan juga bahwa Ki Hadjar terlalu jauh membawa persoalan politis pada karya musik, sehingga kesan yang muncul adalah upaya untuk mengEropakan musik tradisi Jawa, dan hal ini dirasa sangat memprihatinkan. *Kinanthi Sandoong* memang menjadi perbincangan hangat, bahkan partiturnya secara khusus diterbitkan oleh *Nederlandsch Indië oud en Nieuw* (R. F. S. Notosudirdjo, 2014: 134). Sambutan yang besar pada *Kinanthi Sandoong* (baik kritik maupun pujian) memompa semangat Ki Hadjar untuk membuat gerakan serupa sekembali dari pengasingannya di Belanda pada tahun 1919.

Di Indonesia, tepatnya di Yogyakarta, Ki Hadjar membangun sekolah formal bernama Taman Siswa pada 3 Juli 1922 (Towaf, 2017). Taman Siswa adalah sekolah yang dikhususkan untuk kaum pribumi, dan menjadikan pelajaran musik Jawa (gamelan) sebagai salah satu kurikulum penting (Dewantara, 1967). Taman Siswa memadukan gaya pendidikan ala Eropa dengan Jawa. Pada konteks yang demikian, nampak ada upaya untuk menjadikan gamelan berdialog dengan dunia akademis, sehingga

memungkinkan terjadinya gerakan-gerakan untuk “mengilmiahkan” musik gamelan (Irwin, 2021). Sekembalinya dari pengasingannya di Belanda, semangat memperjuangkan musik tradisi Jawa agar setara dengan musik bangsa Eropa semakin menggebu dan menjadi-jadi. Ki Hadjar banyak menuliskan gagasannya tentang pentingnya menjadikan gamelan sebagai musik kebanggaan bangsa Indonesia. Pada satu bukunya berjudul *Wewaton Kawruh Gendhing Jawi Jawi* (1936b), Ki Hadjar menjelaskan tentang kesepadanan atau persamaan bermain gamelan dengan musik gereja di Eropa, yakni sama-sama membentuk daya spiritual yang tinggi.

Lindsay (1991: 25-26) mencatat gerakan Ki Hadjar untuk mengangkat derajat musik gamelan sebagai bentuk rasa hormat darinya terhadap pendidikan gaya Eropa yang mapan. Terlebih dalam dunia keraton Jawa, gamelan diperlakukan secara terhormat, dan apresiasi juga muncul dari penjajah Belanda yang menganggap gamelan (karya-karya di lingkungan keraton) merupakan musik yang indah dan “adi luhung” (Pranoto, 2013). Pandangan yang menempatkan gamelan sebagai musik adi luhung adalah dasar yang digunakan oleh Ki Hadjar untuk menunjukkan bahwa musik itu sama tinggi dan indahnya dengan musik bangsa Eropa (Becker, 1980: 27). Selanjutnya, ada upaya untuk meneorikan gamelan, yang ironisnya, Ki Hadjar justru menggunakan konsep dan cara pandang musik Barat (contoh dalam menentukan nada dasar karya gamelan yang disamakan dengan konsep tonika pada musik Eropa). Kenyataan yang demikian mendulang kritik dari banyak intelektual musik pribumi, beberapa di antaranya adalah Purbacaraka, Najawirangka serta nasionalis seperti Armijn Pane dan Tan Malaka (Sumarsam, 2003: 169-170). Mereka menganggap Ki Hadjar tidak memiliki pengetahuan memadai tentang gamelan, sehingga terkesan memaksakan gamelan agar terlihat seperti musik Eropa. Ambisi politik yang demikian dipandang terlalu jauh menyimpang.

Kritikan-kritikan itu tidak menyurutkan semangat Ki Hadjar dalam “mengEropakan” musik gamelan. Dengan menggunakan kaidah musik Barat dalam membaca gamelan, Ki Hadjar meyakini bahwa bangsa Indonesia tidak akan inferior dalam percaturan kebudayaan musik di dunia, karena menggunakan sistem musik yang sama. Ki Hadjar menekankan bahwa musik gamelan dapat menjadi “busana bangsa” yang hebat (Dewantara, 1936a: 42). Langkah-langkah Ki Hadjar mematik peristiwa serupa pada kesenian tradisi Jawa lain seperti tari dan wayang kulit. Wacana musik gamelan sebagai seni adi luhung sebenarnya telah berlangsung lama, terutama dalam kehidupan keraton Jawa, karya gamelan dipercayai sebagai musik yang mampu memunculkan perasaan indah, halus, elitis, sehingga layak disajikan dalam acara-acara formal yang penting (Kartomi, 1990). Kultus keadiluhungan gamelan merupakan simbolisasi manusia Jawa dalam memposisikan dirinya sebagai pemilik kebudayaan yang luhur dan tinggi (Florida, 1987: 3). Ki Hadjar hanya berupaya meneruskan simbolisasi karya gamelan menjadi lebih terbuka, dengan wacana dan polemik yang dibuatnya.

Oleh karena posisinya sebagai seseorang yang penting dalam percaturan politik di Indonesia, pandangan-pandangan Ki Hadjar Dewantara senantiasa didengar dan diperdebatkan (Dyangga Pradeta, 2018). Salah satu yang cukup fenomenal adalah gagasannya tentang “kebudayaan nasional bangsa Indonesia adalah berasal dari puncak-puncak kebudayaan daerah” (Vickers & Fisher, 1999), dan tentu saja yang dianggap sebagai puncak kebudayaan daerah adalah Jawa dengan karya-karya musik gamelannya (Dewantara, 1967a). Bahkan, Ki Hadjar mematik sebuah usulan yang konfliktual agar musik gamelan digunakan sebagai musik nasionalis bangsa Indonesia, mengiringi lagu kenegaraan (Dungga & Manik, 1952: 32, 87). Tentu saja usulan itu banyak menuai kritik dari intelektual pribumi lainnya, karena menganggap Ki Hadjar terlalu

etnosentris terhadap Jawa tanpa mempertimbangan ratusan bahkan ribuan kebudayaan musik lain di Indonesia.

Walaupun banyak mendapat pertentangan, namun pandangan Ki Hadjar tersebut juga mendapat respon positif dari para intelektual dan pemikir musik lain. Beberapa di antaranya adalah; G.J. Resink (1941), Brandts Buys-van Zijp (1941), dan Mr. Dajoh (1948). Mereka secara kompak menyatakan bahwa gamelan adalah musik yang paling dihormati di Indonesia, didengarkan oleh mayoritas orang Indonesia, dengan kualitas yang setara musik Barat. Oleh karena itu wajar jika gamelan disebut sebagai musik kolektif bangsa Indonesia. Terlepas kemudian tidak digunakannya musik gamelan sebagai musik kebangsaan Indonesia, namun wacana untuk mengangkat derajat gamelan agar mampu bersaing dengan musik Eropa sudah terlanjur mengemuka dan mendapat perhatian banyak intelektual pribumi. Hal tersebut memantik upaya untuk mendirikan sekolah khusus belajar musik gamelan, yang kemudian lahir Konservatori Karawitan (KOKAR) Indonesia di Surakarta pada tahun 1950. Sekolah itu setingkat sekolah menengah atas, para gurunya adalah para maestro (musisi) gamelan yang didatangkan dari Keraton Kasunanan Surakarta. Gerakan mendirikan sekolah khusus gamelan di Solo juga terjadi di beberapa daerah di Indonesia seperti Surabaya, Makassar, Denpasar, dan Yogyakarta.

Apa yang terjadi kemudian menjadi menarik untuk diulas, dengan adanya sekolah formal khusus gamelan, maka ada upaya untuk membuat karya-karya gamelan menjadi “ilmu pengetahuan”, sehingga ada upaya untuk meneorikannya, menuliskannya, dan tentunya “mengilmiahkannya”. Kodrat dunia pendidikan adalah: segala sesuatunya harus dapat diukur, dihitung, dan dipertanggungjawabkan (Gödek, 2004). Pada konteks yang demikian telah terjadi alih wahana musik gamelan, dari yang tidak tertulis menjadi tertulis, dari yang tak ternotasikan menjadi

ternotasikan, dari yang tak terumuskan menjadi terumuskan, dari yang tidak terukur menjadi terukur. Sebagaimana penjelasan sebelumnya, upaya itu banyak dipengaruhi oleh gaya pendidikan ala Barat. Salah satunya, pandangan yang mengetengahkan bahwa budaya tinggi senantiasa mengenal dan mengandalkan sistem tulis, termasuk dalam piranti musiknya.

Dalam penelitian ini ditekankan bahwa musik Eropa -walaupun tidak semua- bergerak secara *clock time*, yakni waktu yang ditentukan (metronomik, dihitung). Sementara musik gamelan sebaliknya, *felt time*, yakni waktu yang dirasakan. Musik Barat mengandalkan karakternya yang metronimik (Bonus, 2010), di mana tempo dan irama menjadi acuan utamanya, keluar dari batas-batas itu dianggap salah atau keliru. Sementara dalam karya gamelan, keras-lirih, cepat-lambat, menjadi sangat personal, sepenuhnya mengandalkan perasaan musisinya, tergantung sejauh mana musisi (disebut pengrawit) mampu mengolahnya. Antara satu musisi dengan lainnya bisa sangat berbeda, berdasar kemampuan dan kedalaman sisi musikal yang dimiliki (Animawan & Koentjoro, 2021). Artinya, apabila musik Barat berupaya untuk menjadi sebuah karya yang benar (baik secara permainan, teknik, musikalitas, kalkulasi tempo), maka musik gamelan lebih menuju pada keindahan, di mana benar dan salah menjadi relatif.

Dalam terminologi musik Barat, tentu saja hal yang demikian dipandang salah. Karena tak sesuai dengan kaidah apa yang ditulis dan dibaca. Tapi kebenaran yang kalkulatif itu menjadi sumir atau abu-abu dalam karya-karya gamelan. Notasi musik yang tertulis tidak mampu melukiskan peristiwa itu secara presisi atau tepat. Panjang dan pendeknya tabuhan gong misalnya, tidak dapat dimatematikakan (dihitung dengan konsep metronom), semua kembali lagi, sepenuhnya mengandalkan perasaan musikal terdalam musisinya. Rumus-rumus dan teorisasi dalam

memainkan karya gamelan, harus diakui berperan membawa peristiwa *felt time* ke *clock time*. Hari ini, banyak anak muda memainkan gamelan sepenuhnya berdasar dari apa yang mereka baca, yakni notasi yang ada di depannya, bukan pada olah rasa musikal yang dibangun antar pemain (Rusdiyantoro, 2018). Saat gamelan melembaga dalam bentuk sekolah formal, akhirnya memainkan gamelan harus memiliki parameter-parameter yang terumuskan (kata lain termatematikakan-terbakukan). Hal itu penting untuk melakukan penjurian sejauh mana para siswa mampu memainkan karya gamelan, ukuran penilaiannya adalah tentang salah dan benar. Semakin banyak ia melakukan kesalahan dalam memainkan instrumen gamelan, maka nilai yang didapatnya rendah, bahkan bisa jadi tidak lulus. Kesalahan itu dihitung, untuk kemudian dijumlah (*clock time*). Perkara apakah dalam kesatuan karya itu memunculkan keindahan yang puncak (*felt time*), itu urusan lain.

B. Pengaruh Javanolog Belanda pada Dokumentasi Karya Gamelan Jawa

Jauh sebelum institusi pendidikan formal gamelan berdiri, keraton di Jawa sudah terlebih dahulu meginisiasi cara belajar gamelan dengan menggunakan notasi, yang mana peristiwa itu sebelumnya tidak pernah terjadi. Penggunaan notasi, terutama karawitan, belum semasif ketika institusi pendidikan karawitan berdiri. Penjajahan Belanda di Indonesia dan Jawa pada khususnya, tidak selalu berlangsung secara antagonistik. Lewat sejarah yang panjang, terutama dalam konteks pergantian kekuasaan raja yang berlangsung lewat pemberontakan dan perang, Belanda memiliki peran dalam upaya menstabilkan kekuasaan dalam tembok keraton (Sudardi & Istadiyantha, 2020). Akibat perannya tersebut, Belanda dalam kurun waktu tertentu memiliki hubungan yang harmonis dengan raja dan penghuni keraton Jawa. Hubungan harmonis itu

menempatkan beberapa orang Belanda memiliki perhatian lebih pada kebudayaan Jawa, mereka itu disebut sebagai Javanolog Belanda, umumnya menjalin hubungan harmonis dengan intelektual pribumi dalam upaya melakukan seminar, penelitian, penerbitan, dan menggelar pertunjukan-pertunjukan tradisi yang, salah satu di antaranya adalah gamelan atau karawitan (Kraemer, 1932).

Javanolog Belanda itu tertlibat aktif pula dalam perkumpulan intelektual yang memusatkan perhatiannya pada kebudayaan Jawa, yakni Java Instituut dan Cultuur-Wijsgeerigen Studikring. Hubungan spesial itu oleh Furnivall (1939) disebut sebagai bagian dari upaya masyarakat Eropa memperluas ketertarikan mereka pada kebudayaan di luar dirinya. Lebih jauh lagi, terdapat gerakan dari pemerintah Belanda agar para pejabatnya di Jawa mampu berkomunikasi dengan menggunakan bahasa Jawa serta mengetahui lebih jauh kebudayaan Jawa. (Sumarsam, 2003: 149) Hal tersebut penting sebagai bagian dari strategi mengambil kebijakan, agar tidak memunculkan penolakan dari kaum pribumi yang dijajahnya. Akibat dari anjuran itu, mereka mencoba membangun hubungan akrab dengan intelektual pribumi yang memiliki pengetahuan memadai tentang Jawa. Titik picunya diawali dengan lahirnya Het Instituut voor de Javaansch Tall te Soerakarta (semacam institut atau sekolah bahasa Jawa di Surakarta). Di sekolah itu para calon pejabat Belanda tidak sekadar belajar bahasa Jawa, namun juga berbagai aspek kebudayaan lainnya seperti kesenian, dan gamelan adalah salah satu materi pentingnya. Beberapa pejabat (yang juga sarjana) lulusan dari sekolah itu adalah J.F. Gerick, T. Roorda, Cornets de Groot, F.W. Winter, dan J.A. Wilken.

Lewat Javanolog itu muncul upaya untuk mendokumentasikan atau mencatat karya-karya gamelan. Kegiatan itu dipelopori oleh C.F. Winter (anak dari F.W. Winter) yang mendokumentasikan nyanyian-nyanyian (disebut tembang) Jawa dengan menggunakan notasi balok Barat. Ia juga

mengeditori sebuah buku karya ayahnya berjudul *Tembang Jawa Nganggo Musik: Kanggon ing Pamulangan* (F. W. Winter, 1883). Penggunaan notasi balok yang idealnya dipertunjukkan bagi musik Barat dilakukan karena belum ditemukannya formulasi pencatatan ideal terhadap musik gamelan (Perlman, 1991: 36–68). Namun demikian, dengan adanya kerja-kerja dokumentasi karya musik gamelan tersebut, memicu munculnya prasangka bahwa karya musik dari kasta kebudayaan tinggi harus bisa dicatat dan dituliskan, padahal hampir sebagian permainan karya gamelan (terutama di luar tembok keraton) dilakukan secara lisan, tanpa notasi. Sumarsam (2003: 151). menjelaskan bahwa pada pertengahan abad ke-19 sampai awal abad ke-20 adalah periode perkembangan pesat kekuasaan kebudayaan kolonial dan pengenalan aspek kehidupan Eropa, seperti pendidikan ala Eropa, ilmu kesarjanaan modern, penelitian, pendokumentasian, dan lain sebagainya.

Pengenalan tulis menulis, tidak terkecuali untuk notasi musik gamelan diperlukan sebagai bagian penting dari upaya merawat karya-karya gamelan agar tidak hilang. Belanda menempatkan para sarjananya untuk tidak sekadar melakukan dokumentasi, namun juga mengetahui lebih dalam tentang seluk-beluk konsep dan cara kerja musikal karya gamelan, yang kemudian hari menuntun lahirnya teori-teori tentang karya gamelan seperti penentuan *pathet* (modus, atau nada terkuat), *balungan gendhing* (nada-nada yang menjadi acuan utama), dan lain sebagainya. Notasi balok dipandang tidak mampu “memotret” karya gamelan secara komprehensif. Oleh karena itu muncul upaya-upaya untuk melahirkan jenis-jenis notasi baru, yang dalam hal ini membutuhkan waktu dan proses lama. Rusdiantoro (Rusdiantoro, 2018: 136–147) menghitung setidaknya terdapat delapan sistem notasi yang ditemukan untuk mencatat karya gamelan. Adapun notasi tersebut adalah; *Kadipaten*, *Andha*, *Soerya Poetran*, *Jayadipuran*, *Sariswara*, *Rante*, *notasi Angka Sulardi*, dan *Kepatihan*. Dalam

konteks ini tidak akan dijelaskan mengenai bagaimana kronologis notasi-notasi itu ditemukan, mengingat akan membutuhkan uraian yang panjang. Akan tetapi, poin penting yang hendak disampaikan adalah, bahwa munculnya notasi-notasi itu karena dipengaruhi oleh gaya pendidikan ala Barat, yang menempatkan notasi sebagai aspek penting dalam kekaryaan musik. Selain itu, sekali lagi, pandangan yang muncul dari para intelektual pribumi, adanya notasi gamelan adalah untuk melegitimasi status gamelan sebagai “high art” yang setara dengan musiknya orang Eropa.

Dari semua notasi di atas, yang masih bertahan dan digunakan hingga kini adalah *Kepatihan*. Kemunculan notasi itu dipicu dari usaha untuk mengidentifikasi “lagu pokok” (nada-nada utama, disebut *balungan gendhing*) untuk dicatat dan dimainkan (Supanggah, 1990). Peristiwa itu terjadi pada awal abad-20, ketika kehidupan kebudayaan Jawa menemukan puncaknya, ditandai dengan banyaknya penelitian tentang gamelan, wayang, tari, dan berbagai hal menyangkut Jawa (terutama di dalam tembok keraton). Notasi *kepatihan* berbentuk angka, yakni 1,2,3,4,5,6,7. Setiap angka itu menandakan nada, semakin rendah angkanya semakin rendah pula nadanya, begitu juga sebaliknya. Gamelan terdiri dari dua laras, yakni pelog dan slendro (Widodo, 2015). Untuk pelog, nada-nada yang digunakan adalah 1,2,3,4,5,6,7; sementara untuk slendro adalah 1,2,3,5,6,i (awalnya nada i ditulis 7, namun karena satu oktaf dengan nada 1 rendah, maka angka 1 dengan titik atas digunakan, dan sekaligus membedakan dengan nada 7 di laras pelog). Dalam konteks ini tidak akan diulas materi musikal (warna suara, timbre, perbedaan laras) dari penulisan notasi tersebut. Dengan adanya notasi *kepatihan* menunjukkan upaya untuk membuat karya gamelan bisa dibaca boleh dikata berhasil, hal ini sejalan dengan misi yang digulirkan agar gamelan dapat dimaknai kedudukannya seperti musik Barat.

Walaupun notasi *kepatihan* lahir di dalam keraton, namun segera notasi tersebut menyebar ke masyarakat secara masif. Sindusawarno (1960: 61) menyatakan bahwa notasi *kepatihan* diciptakan pada tahun 1890, dengan gaya penulisan selayaknya notasi angka dalam musik Barat (salah satunya menekankan pola nada berat pada ketukan pertama). Lambat laun, notasi *kepatihan* mengalami penyempurnaan, dengan adanya pembagian kalimat lagu (disebut *gatra*). Tetapi, sistem solfege ala notasi musik Barat masih digunakan seperti penggunaan tanda titik di atas nada yang menunjukkan nada tinggi (satu oktaf dari nada sama yang lebih rendah), dan titik di bawah nada yang menunjukkan nada rendah. Di sela-sela nada terdapat tanda titik (atau seperti huruf o) yang menunjukkan jeda antar nada. Di satu sisi, penggunaan notasi *kepatihan* dirasa sangat membantu dalam proses belajar gamelan, memainkan karya gamelan, melakukan dokumentasi, dan melestarikan karya gamelan. Namun di sisi lain, sejak digunakannya notasi, terdapat perubahan yang signifikan pada estetika karya-karya gamelan terbaru. Alih wahana dari lisan ke tertulis membawa konsekuensi bagi karya gamelan, yang awalnya disajikan dengan mengandalkan “komunikasi dan interaksi musikal” antar pemainnya atau mengedepankan perasaan (saya sebut *felt time*, waktu musikal yang dirasakan), kemudian menjadi serba logis dan terukur (saya sebut *colck time*, waktu yang ditentukan).

C. Seni Akademik dan Estetika Yang Berubah

Berdirinya Konservatori Karawitan (KOKAR) Indonesia tahun 1950, dan disusul Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) pada tahun 1964 di Surakarta, menunjukkan usaha serius dari kalangan intelektual pribumi agar gamelan melembaga, diajarkan, dan “dicari” kandungan konsep dan teori-teori musikal di dalamnya. Konservatori berasal dari kata “konser”, adalah sebuah ikhtiar untuk membuat gamelan selayaknya musik Barat,

dapat tampil secara mandiri atau konser, yang mana hal tersebut tidak pernah dijumpai dalam jejak sejarah gamelan sebelumnya. Dengan demikian, salah satu poin pentingnya adalah membentuk kurikulum cara belajar gamelan ala budaya Eropa. Dalam dunia akademis, cara belajar apapun harus dapat diukur dan dipertanggungjawabkan. Oleh karena itu cara belajar memainkan gamelan dengan tradisi lisan (biasa disebut *kupingan*, atau *getok tular*) tidak dapat dilakukan. Cara belajar tanpa teks atau tulisan memungkinkan terjadinya persepsi yang berbeda antara satu musisi dengan musisi lainnya. Dengan demikian, cara belajar gamelan harus menggunakan notasi, yang dapat dibaca, dipahami secara sama, dan meminimalisir kesalahan tafsir terhadap karya gamelan.

Tidak hanya lewat notasi yang dianggap ideal dalam belajar gamelan, konstruksi teknis memainkan gamelan juga diubah. Rahayu Supanggah (2002) dalam *Bothekan Karawitan* mengisahkan cukup detail bahwa, pengrawit (musisi gamelan) dilarang meletakkan instrumen gamelan di lantai, namun harus di atas panggung. Posisi pemain gamelan kemudian setara (atau sama tinggi) dengan tamu dan penonton yang duduk di kursi. Apabila itu adalah pertunjukan tari, maka posisi gamelan tidak boleh lebih rendah dari panggung untuk penari. Ki Hadjar bahkan menyarankan agar gamelan dimainkan ala musik klasik Eropa, dibuat lebih tinggi, pemainnya tidak lagi duduk bersila, namun menggunakan kursi selayaknya musik Klasik Barat lengkap dengan *music stand book* (tempat menaruh partitur). Tidak tanggung-tanggung, kostum atau pakaian pemain gamelan yang selama ini identik dengan beskap dan blangkon harus diganti dengan jas, dasi, rambut disisir klimis, dan bersepatu mengkilat (Setiawan, 2021c). Semua dilakukan demi mengangkat derajat gamelan agar mampu menjadi kodratnya yang “adi luhung” (terjemahan dari kata klasik, Barat).

Nama karawitan pada dasarnya tidak secara spesifik menyebut gamelan, namun juga tari, bahkan seni wayang kulit (pedalangan). Begitu juga saat Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) lahir di kota yang sama (Surakarta), lulusan jurusan seni tari dan pewayangan menyandang gelar “S.Kar” yang berarti Sarjana Karawitan. Penggunaan nama karawitan memang tergolong baru kala itu, kendatipun di beberapa referensi lama sempat sesekali menyebutnya. Tondhakusuma misalnya, lewat tulisannya berjudul *Serat Gulang Rarya* (1870) telah menggunakan istilah karawitan. Begitu juga dengan Sumanagara dalam bukunya *Serat Karawitan* (1935), dan Wirawiyaga dalam *Serat Lagu Jawi* (1935). Nama karawitan telah ada, tapi tidak menjadi perhatian lebih. Ada indikasi kuat bahwa nama karawitan cenderung diidentikkan dengan gamelan karena tidak terlepas dari pengaruh politis Eropa, dalam upaya mengangkat citra gamelan menjadi lebih “modern”.

Sumarsam (2003: 180) menjelaskan, untuk meraih posisi keklasikan musik gamelan, civitas KOKAR berusaha menghilangkan istilah-istilah tradisional yang dipandang kuno, diganti dengan istilah baru. Kata *niyaga* (musisi), *pesindhen* (vokalis perempuan), *penggerong* (vokalis pria) dianggap membawa imajinasi status rendahan. Kata “pangrawit” diajukan untuk menggantikan *niyaga*, *swara wati* untuk menggantikan *pesindhen*, dan *wira swara* untuk menggantikan *penggerong*. Pangrawit berarti orang-orang yang memainkan (musik) karawitan (gamelan). Panggilan itu lebih berwibawa dibanding *niyaga*, sebuah kata yang seringkali dipelesetkan menjadi *niyeg-niyeg nggawa sega* (terseok-seok membawa nasi). Dalam pandangan Sumarsam, hal itu tidak terlepas dari imajinasi seorang musisi desa yang membawa nasi pemberian penanggap sesuai pertunjukan. Lahir pula anekdot *disegani*, yakni pementasan yang hanya mendapat upah nasi (*sega*), alias tidak dibayar layak.

Sebutan pangrawit dan karawitan menjadi lebih populer karena dirasa lebih modern. Uniknya, kata karawitan juga digunakan sebagai nama jurusan pada KOKAR atau sekolah musik di luar Jawa yang lahir berikutnya, sebutlah misal di Makassar dan Padang Panjang. Walaupun musik yang diajarkan bukan gamelan, namun penggunaan nama karawitan masih dipertahankan hingga kini. Muncul anggapan bahwa nama karawitan sebetulnya glorifikasi kebudayaan (musik) Jawa (Setiawan, 2021b). Memainkan karya gamelan kemudian diikuti dengan aturan-aturan yang menuntut keformalitasan. Sekolah gamelan berperan besar dalam upaya membawa karya gamelan dari “milik masyarakat” menjadi “milik sekolahan”. Hal tersebut memunculkan jarak yang cukup lebar antara karya yang dihasilkan oleh lulusan sekolah gamelan, dengan publik pada umumnya. Karya-karya yang dihasilkan dari bangku sekolah gamelan biasa disebut dengan “seni sekolahan”, sementara yang dihasilkan oleh publik umumnya disebut sebagai “seni rakyat”-tentang seni rakyat dapat dibaca pada artikel Anna Haratyk and Bożena Czerwińska-Górz (2017). Terdapat perubahan estetika saat karya gamelan disajikan oleh kalangan para sarjana, dengan kecenderungan karya musik yang lebih terstruktur, serius, formal, dan tentu saja kaku dan monoton.

Pendirian sekolah seni gamelan berada dalam dualisme posisi yang berlawanan. Pertama, keinginan untuk mengangungkan warisan masa lalu sebagai bagian dari masa sekarang terkesan dipaksakan, ditandai dengan belum siapnya piranti konseptual yang menempatkan gamelan sebagai musik klasik atau kebudayaan tinggi. Hadirnya sekolah gamelan lebih berbau politis dibanding usaha sesungguhnya mengangkat derajat gamelan sebagai musik klasik. Kedua, wacana-wacana yang dimunculkan senantiasa mengkontekstualisasikan gamelan sebagai citra kebudayaan nasional dibanding dengan penelitian pada materi-materi musik gamelan. Dengan kata lain, lahirnya konsep dan teori-teori musikal karya gamelan

jauh tertinggal dibanding dengan wacana politis yang diletupkannya. Hal ini terlihat misalnya pada tulisan karya Soekanto berjudul “Konservatori Karawitan dan Kebudayaan Nasional” (1953). Soekanto memimpikan lewat sekolah gamelan itu akan banyak dilakukan eksperimen-eksperimen musikal sehingga apa yang disebut sebagai “kebudayaan musik nasional” dapat ditemukan. Begitu juga dengan Soerjoatmadja (1957) yang berharap lulusan sekolah gamelan dapat menyebar ke berbagai daerah di Indonesia, kemudian mengajarkan tentang kesenian lokal di daerah itu. Angan-angan itu problematis, mengingat lulusan sekolah gamelan hanya mendapatkan ilmu pengetahuan tentang gamelan, sementara di luar itu, budaya musik di Indonesia sangat beragam dan jauh berbeda dengan sajian musikal gamelan.

Kembali pada persoalan pengajaran gamelan di sekolah seni. Penggunaan notasi menyebabkan alih wahana yang berlangsung secara masif. Oleh karena mewarisi perspektif gamelan sebagai warisan adi luhung, klasikal, dan budaya tinggi, maka ada upaya-upaya (lewat notasi) untuk membekukan karya-karya gamelan menjadi seragam alias sama. Noriko Ishida (2008) membuat kategori estetika permainan gamelan yakni pra-notasi dan setelah adanya notasi. Pra-notasi berarti cara belajar dan memainkan gamelan dilakukan melalui budaya lisan. Hal itu mematikan munculnya karya-karya baru yang unik walaupun untuk kategori karya (gending) yang sama. Keunikan itu tergantung dari kemampuan musisi, serta kekuatan lokalitas daerah di mana karya itu hidup dan berkembang. Pada zaman pra-notasi, konsep-konsep dan teori musikal gamelan tidak terwacanakan. Sebaliknya, zaman notasi memungkinkan munculnya analisis-analisis tentang teori musikal gamelan. Notasi sangat membantu dalam kegiatan penelitian untuk menemukan formulasi-formulasi musikal pembentuk karya gamelan, seperti konsep *pathet*, *balungan gendhing*,

tekstur-kontur melodi, *garap* (elaborasi dan ornamentasi musikal), jangkauan nada, kedalaman musikal (*inner melody*) dan lain sebagainya.

Namun demikian, harus diakui notasi berperan besar membuat keragaman dan perbedaan karya gamelan menjadi hilang, estetika yang terdistorsi karena semua terlihat sama. Seeger (1977: 66) memperingatkan bahwa penggunaan gaya belajar ala Eropa pada musik gamelan adalah pemaksaan suatu sistem musik tertentu pada musik yang lain. Sumarsam (2003: 189) juga memberi catatan penting bahwa, saat studi silang budaya tentang teori musik masih dalam tahap pertumbuhan, penerapan sistem analisa musik yang satu ke yang lain harus selalu dikaji. Dengan meorikan musik, pada hakikatnya ada usaha mengalihkan sistem komunikasi satu ke kemunikasi yang lain, yaitu dari musik sebagai nada menjadi musik sebagai tulisan. Hal itu berimplikasi, memainkan karya musik harus didasarkan pada apa yang tertulis, sementara yang tertulis tidak selalu berhasil merangkum keseluruhan karya musik. Pada konteks karya gamelan hal tersebut terjadi. Memainkan karya gamelan akan dipandang salah apabila tidak sesuai dengan notasi yang dibacanya, sementara notasi tidak secara presisi mampu merangkum keutuhan karya gamelan. Ironisnya, notasi itu digunakan untuk membongkar “karya musik gamelan” menjadi sederetan angka-angka, yang seringkali mengesampingkan faktor-faktor lain seperti; tingkat kreativitas musisi, daya improvisasi, dan pengalaman musikal.

D. Dari Felt Time ke Clock Time

Dalam sebuah cerita tentang para maestro yang memainkan gending gamelan, terdapat narasi yang cukup menarik untuk disimak. Pada karawitan Jawa, sekumpulan maestro (musisi) gamelan berkumpul untuk memainkan gending (karya gamelan). Gending itu dimulai dengan introduksi yang dibuat oleh salah satu instrumen *garap* (instrumen gamelan

yang memiliki tingkat kesulitan tinggi, letaknya paling depan, dan bertugas memberi elaborasi melodi pada gending, instrumen tersebut adalah gender, rebab, kendang, dan bonang). Apabila introduksi dilakukan oleh rebab maka disebut sebagai *buka rebab*, apabila instrumen gender maka disebut *buka gender*, kendang dengan *buka kendang*, bonang dengan *buka bonang*. Pemilihan jenis gending yang akan dibawakan sangat tergantung dari siapa yang memegang introduksi untuk memulai. Ada ribuan gending di Jawa, dan kepakaran seorang musisi ditentukan dari seberapa banyak ia mampu menghafalkan atau memainkan gending-gending itu, tanpa adanya notasi tentunya (Ishida, 2008).

Menariknya, dalam sajian karya gamelan itu, mereka tidak memiliki kesepakatan akan memainkan gending apa. Semua sangat tergantung dari pemain yang melakukan introduksi. Para musisi itu juga tidak saling bertanya terkait gending apa saja yang harus dibawakan. Seorang pemain yang melakukan introduksi berkayakinan bahwa ia akan membawakan gending yang memiliki tingkat kesulitan tinggi, dan mengharap musisi lain tidak mengetahui bentuk dan jenis gending tersebut. Dan benar saja, ketika introduksi dilakukan, ditandai dengan bunyi gong, maka semua musisi harus memainkan gending yang tidak diketahuinya itu. Jalan satu-satunya agar gending itu dapat disajikan adalah dengan mendengar sebaik-baiknya kontur dan alur melodi pada musisi yang hafal (tentu saja ia adalah musisi yang melakukan introduksi di awal tadi). Gending di Jawa adalah sebuah siklus, awal dan akhir ditandai dengan bunyi gong, terus berputar dan diulang-ulang. Kapan gending itu berhenti, melambat, mencepat adalah sepenuhnya tergantung dari musisinya. Oleh karena itu komunikasi dan interaksi musikal menjadi sangat penting.

Dalam peristiwa para empu di atas, selama tiga siklus putaran (gong), mereka masih terseok-seok dalam membawakan gending itu. Akibatnya, banyak terjadi kesalahan dalam membunyikan gending,

kadang jatuh di nada yang salah, menggunakan *cengkok* (pola permainan) yang tidak sesuai, dan terlalu sering melakukan improvisasi. Kata yang paling cocok pada peristiwa itu adalah “chaos musikal”.

Setelah tiga putaran, mereka mulai mengetahui struktur, bentuk, dan jenis gending. Akibatnya, permainan gending itu menjadi lebih tertata, terstruktur, tidak ada lagi kesalahan-kesalahan musikal yang dilakukan. Hingga selesai, gending itu berhasil dibunyikan dengan struktur yang lebih mapan dari yang di awal. Peristiwa itu direkam, dan rekaman itu diperdengarkan pada para maestro lain, yang tidak ikut menyajikan gending itu. Ada pertanyaan sederhana namun menarik, di bagian mana puncak estetika musik pada gending itu? Idealnya, jawaban yang dimunculkan adalah setelah putaran ketiga, karena bentuk, struktur, dan jenis gending sudah diketahui, sehingga tidak ada kesalahan dalam memainkan karya itu. Tetapi jawaban dari para maestro itu sungguh di luar dugaan, hampir semua menjawab bahwa puncak estetika tertinggi pada karya itu adalah pada tiga putaran pertama.

Bukankah tiga putaran pertama gending itu banyak dijumpai kesalahan-kesalahan musikal? Bukankah tiga putaran pertama itu para musisi masih belum mengetahui rangkaian nada-nada yang dimainkannya? Bukankah di momen itu para musisi sibuk mendengar dan mencoba membangun komunikasi dan interaksi musikal antara satu dengan lainnya, kendatipun dalam nuansa yang sama-sama saling mencari “kebenaran musikal”? Pada konteks itulah kekuatan karya gamelan, bukan tentang bagaimana ketepatan musikal itu dimainkan, namun bagaimana keindahan itu dibentuk. Dalam konteks musik Barat, apa yang terjadi pada tiga putran pertama gending itu tentulah dianggap kesalahan yang fatal, karena mereka memainkan musik tidak sesuai dengan apa yang “dicatat” atau disepakati. Namun dalam gamelan, kesalahan dan kebenaran itu menjadi “abu-abu”, karena yang dicari bukanlah kesempurnaan, namun

keindahan musikal yang dibalut dari kuatnya perasaan untuk mendengar dan memahami jalinan musikal musisi lain (Setiawan, 2021a). Ada adagium yang cukup terkenal, bahwa gending gamelan itu 40 persennya kebenaran, dan 60 persennya adalah hal-hal yang tidak terduga. Dengan demikian pada satu gending yang sama, akan menjadi berbeda ketika dimainkan dalam konteks waktu dan tempat yang tidak sama (Rusdiyantoro, 2018).

Ketidakformalan adalah kekuatan sesungguhnya dalam memainkan karya-karya gamelan. Ada perbedaan yang menonjol antara musik klasik Barat yang menjadi rujukan gamelan untuk menjadi musik adi luhung yang unggul (a standart of excellence). Pertunjukan musik klasik Barat digelar dengan segala kekhususannya, sengaja dinikmati oleh penonton yang sudah tersegmentasi. Dengan kata lain konser musik klasik Barat disajikan secara formal, menuntut para pemain untuk menyiapkan materi-materi yang khusus dipersembahkan pada penonton (Chiat, 2009). Tetapi gamelan tidak demikian, sebelum adanya sekolah seni, konser gamelan secara khusus tidak ada. Karya-karya gamelan disajikan untuk saling bertaut dengan peristiwa lainnya, seperti menyambut tamu yang datang pada pesta ulang tahun raja, mengiringi pertunjukan wayang kulit dan tari, untuk mengiringi prosesi peristiwa sakral di Jawa seperti pernikahan, kithanan, dan lain sebagainya. Intinya, penyajian konser gamelan yang disajikan secara khusus untuk dinikmati selayaknya musik klasik Barat sebelumnya tidak pernah terjadi.

Pada konteks yang demikian, tujuan dimainkannya karya gamelan tidak untuk dinikmati secara utuh dan terfokus (Pemberton, 1987: 16–29). bahkan menjelaskan bahwa hadirnya gending gamelan pada sebuah peristiwa budaya, seperti pernikahan di Jawa, ditujukan untuk “menjinakkan” tamu yang datang agar tidak bosan mengikuti ritual yang berjam-jam itu. Karya gamelan dibunyikan, pada momentum tertentu terdapat gending-gending tradisi yang secara khusus dibunyikan sebagai

syarat berlangsungnya ritual agar lancar (misal momentum pertemuan antara pengantin pria dan perempuan), namun bunyi itu tidak secara khusus didengarkan. Penonton atau tamu undangan yang hadir justru sibuk mengamati peristiwa ritual yang dapat dilihat di depannya. Karya gamelan menjadi *soundscape*, dibunyikan namun tidak secara khusus didengarkan. Walaupun “tidak didengarkan”, justru bunyi yang dikeluarkan mampu “mengontrol” tingkah laku para tamu undangan dalam batas-batas keformalan, duduk berjam-jam tanpa resistensi. Hal itu seperti bunyi musik di toko buku, yang diputar tidak secara khusus untuk dinikmati, namun mampu menimbulkan rasa nyaman bagi pengunjung dalam membaca buku (Hutomo, 2011). Artinya, hampir semua karya gamelan disajikan secara informal.

Suasana informal menyebabkan kualitas sajian musikal menumbuhkan komunikasi dan interaksi yang masif, baik antar musisi, maupun musisi dengan penonton. Pada satu momen, penonton atau tamu undangan dapat meminta gending tertentu pada musisi, bahkan apabila penonton itu mampu bermain gamelan, tidak jarang ia akan diminta naik ke atas panggung untuk bergabung dengan musisi lainnya. Berdasar sumber tertulis dari abad-19 dan awal abad-20, seperti *Serat Centhini* dan *Titi Asri*, menjelaskan bahwa kualitas spiritual dan keindahan karya gamelan hanya dapat dicapai apabila pertunjukan diselenggarakan dalam suasana informal dan akrab (Sumarsam 2003, 186). Makna konser atau pertunjukan gamelan (disebut *klenengan*) juga berbeda. Apabila konser musik Barat menekankan fokus penikmatan pada sebuah karya musik yang disajikan, sementara *klenengan* dimaknai sebagai pertemuan informal antara musisi dan pendengar. Suasana akrab itu menimbulkan terciptanya karya gamelan yang “komunikatif dan interaktif”, bukan saja dalam konteks harfiah (semisal bercanda dengan melontarkan kata-kata senda gurau), namun juga dalam konteks musikal yang seringkali antara satu

musisi dengan yang lain saling memberi umpan dan respon musikal. Dengan kata lain, secara musikal, karya gamelan tidak memiliki kebakuan yang dapat diukur, karya gamelan itu akan terus baru saat disajikan dalam konteks yang berbeda, karena aspek ketidakterdugaan dan improvisasi yang kuat.

Hal tersebut menjadi masalah saat peristiwa informal gamelan kemudian diformalkan lewat pendidikan sekolah-sekolah gamelan - karawitan-. Ada upaya membawa karya-karya gamelan dari peristiwa *felt time* (yang sepenuhnya mengandalkan perasaan) ke peristiwa *clock time* (ditentukan, terukur, dan tertulis). Pada konteks ini pula konsep Susanne Langer (1953) tentang waktu dan musik menjadi cukup menarik untuk dipertautkan. Di atas telah dijelaskan bagaimana karya-karya gamelan disajikan dalam suasana informal yang sepenuhnya mengandalkan kekuatan perasaan musikal musisinya, sementara kodrat dunia pendidikan adalah sebaliknya, meminimalisir “rasa” tetapi mengedepankan “logika”. Adanya sekolah seni karawitan seperti KOKAR dan ASKI pada dasarnya dihadapkan pada serangkaian persoalan tersebut. Karya-karya yang berkembang di masyarakat kemudian “dibedah” (kata lain dianalisis) di “laboratorium pendidikan musik” untuk diketahui kecenderungan-kecenderungan musikal, konsep, dan gagasan. Karya gamelan yang sejatinya “bergerak” dan senantiasa berubah itu harus “dibekukan” untuk sementara demi tindakan “pembedahan” tersebut.

Hasilnya, lahirlah rumus-rumus musikal cara memainkan sebuah karya gamelan. Rumus-rumus itu dituliskan, dipatenkan, digunakan sebagai bahan ajar serta buku panduan, dan lambat laun menjadi “kamus” yang diacu dan dianggap benar. Sebagaimana semangat awal dalam upaya meng-Eropakan karya gamelan, tulisan-tulisan tentang karya gamelan bermunculan, baik dalam konteks dokumentasi semata atau disertai analisis-analisis musikalnya. Lembaga pendidikan musik itu kemudian

juga membuat standart baru, dengan melakukan evaluasi terhadap karya-karya yang berkembang di masyarakat. Hasil dari evaluasi itu serupa penghakiman, bukan tentang baik dan buruknya sebuah karya, namun salah dan benar. Sekali lagi, itu sesuai dengan kaidah dunia pendidikan yang melakukan penilaian terukur yang matematis, dengan hasil akhirnya adalah “salah dan benar”.

Peristiwa itu misalnya dapat diketahui dari upaya melakukan penilaian pada vokal dalam karya gamelan (disebut *gerong* dan *tembang*) yang berkembang di masyarakat. Di Jurusan Karawitan, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta -dulu bernama ASKI Surakarta-, terdapat matakuliah bernama *Sastra Gending*, yang berisi analisis pada lirik vokal yang dilantunkan pada karya gamelan. Matakuliah *Sastra Gending* mencopot “lirik musik” untuk dibaca sebagai “karya sastra”. Sebelumnya harus diketahui bahwa lirik vokal dalam karya gamelan adalah berupa karya sastra Jawa klasik, dengan tingkat bahasa yang rumit dan sulit dimengerti (Pamuji, Nugroho, & Supriyadi, 2020). Matakuliah itu berupaya menerjemahkan dan memberi makna bagi lirik-lirik tersebut. Hasilnya dapat diketahui bahwa ada banyak lirik yang dianggap salah secara sastra dan bahasa namun justru banyak dipraktikkan oleh musisi kebanyakan. Sebagai contoh, berikut adalah lirik tersebut.

Gerongan Ldr. Wilujeng Pelog Barang:

. . . .	6 6 <u>67</u> 5 . 6 7 2 . <u>23</u> <u>27</u> 6
	Pa- ra be- san ma - ra ba- ngun
. . . .	3 3 <u>32</u> 7 . <u>23</u> <u>67</u> 5 . <u>56</u> <u>53</u> 2
	Se-pat dom- ba ka- li O - ya
. . . .	6 6 <u>67</u> 5 . 6 7 2 . <u>23</u> <u>27</u> 6
	A- ja do- lan lan wong pri- ya
. . <u>56</u> 7 <u>65</u> <u>76</u> <u>53</u> 2 . . <u>72</u> 3 . <u>2</u> <u>23</u> <u>27</u> ⑥	
	Ge- ra- meh no- ra pra- sa- ja

Figure 1. Lirik vokal (*gerongan*) dalam karya gamelan yang banyak dilagunakan oleh musisi kebanyakan.

Nada-nada dalam lirik di atas ditulis dalam notasi *kepatihan* dengan konsep musikal selayaknya musik Barat (pembagian birama, titik atas dan bawah pada nada). Dalam kelas *Sastra Gending*, lirik tersebut dianalisis, dan hasilnya dapat diketahui bahwa terdapat beberapa kata yang salah. Dalam transkripsi di atas, lirik-lirik yang dianggap salah ditandai dengan warna merah. Adapun lirik yang dianggap benar adalah sebagai berikut.

Parabe Sang Smara bangun
Sepat domba kali Oya
Aja dolan lan wong priya
Geng remeh nora prasaja

Rekomendasi dari kelas *Sastra Gending* yakni menuntut agar mahasiswa melagukan lirik dengan versi yang benar, bukan versi yang salah. Persoalan nampaknya selesai, tetapi harus diketahui bahwa ada perbedaan mendasar antara karya sastra sebagai lirik musik dan karya sastra itu sendiri (Langer, 1953: 152). menjelaskan bahwa ketika kata-kata menyatu dalam lagu, musik menelan (*swallows*) kata-kata. Bukan hanya kata-kata dan kalimat literal, tetapi bahkan struktur karya sastra itu sendiri. Lebih jauh Langer menekankan bahwa lagu bukanlah sebatas ruang kompromistis antara karya sastra dan musik, meskipun teks yang diambil dari musik dengan sendirinya menjadi karya sastra yang hebat. Penjelasan itu mengartikan bahwa lirik lagu adalah musik. Pada konteks yang demikian, Benamou (2018) menekankan terjadi pemisahan antara teks lirik sebagai bahasa yang dikomunikasikan pada penonton, atau telah menyatu dengan musik itu sendiri, sehingga arti dan makna dari teks lirik itu tidak dianggap penting.

Pada kasus vokal *gerongan* (figure 1) di atas, berpijak dari pandangan Lenger dan Benamou, bahwa karya sastra itu tidak lagi menjadi “karya sastra” saat menyatu bersama musik. Karya sastra adalah bagian dari musik, sehingga yang dipentingkan bukan lagi pada aspek kebahasaannya, namun kekuatan kontur dan alur melodi yang dimiliki. Terlebih pada vokal *gerongan* tersebut, tidak diketahui secara presisi apa arti dari kata-kata yang dirangkai, bahkan oleh penyanyinya sendiri (disebut *pesinden* dan *penggerong*). Bagaimana mungkin mereka harus menyanyikan teks yang benar, sementara mereka tidak mengetahui arti harfiah dari teks tersebut? Pendengar seringkali tidak mempermasalahkan benar salahnya lirik, namun sangat memperdulikan kontur melodi (rangkai nada-nada) dari lirik itu. Penggambaran sederhananya, kita sering menikmati musik yang menggunakan lirik bahasa asing, kita tidak mengetahui arti dan bahasa itu, namun kita menikmati musik itu.

Dengan kata lain, arti dari lirik itu tidak dianggap penting. Kelas *Sastra Gending* menjadi cukup problematis apabila meminta mahasiswa untuk menyuarakan-menyanyikan teks yang dianggap benar, karena benar secara karya sastra belum tentu benar sebagai lirik lagu. Kelas *Sastra Gending* mengacu pada kebenaran yang dapat diukur dan dinilai (*clock time*), sementara dalam realitasnya vokal itu dinyanyikan untuk dirasakan esensi dan keutuhan musikalnya (*felt time*). Harus diketahui pula, bahwa upaya meng-Eropakan musik gamelan cukup problematis saat harus membandingkan gamelan dengan instrumen musik Barat. Karya gamelan mengandalkan keutuhan musikal, tidak dinikmati secara parsial atau terpisah-pisah. Sementara dalam musik Barat, penonton dapat menikmati sajian piano saja, atau biola, atau saxophone, atau instrumen lainnya dalam sebuah konser. Oleh karena itu dalam gamelan tidak dijumpai instrumen yang konser solo atau sendiri, karena satu instrumen akan bertaut dengan instrumen lainnya.

Artinya, seorang vokalis dalam gamelan bukanlah penyanyi selayaknya dalam musik Barat. Vokalis dalam karya gamelan adalah “instrumen musik yang cara pembunyiannya dengan suara vokal”. Kedudukannya setara dengan instrumen gamelan lainnya, tidak dianggap paling penting ataupun sebaliknya. Bahkan apabila vokalis itu tidak ada juga tidak masalah, karena pendengar tidak terfokus menikmati alunan vokal, namun keutuhan atau kebulatan bunyi dari semua instrumen yang ada. Benamou (2018: 4) memberi batasan, bahwa vokalis dalam gamelan itu “menyuarakan lirik musik”, sementara penyanyi pada umumnya adalah “menyampaikan lirik musik”. Menyuarakan adalah membuat lirik itu berbunyi sebagai bagian dari musik, sementara menyampaikan adalah upaya agar pesan dari lirik itu sampai pada penonton atau pendengar.

Berikutnya, setelah institusi pendidikan formal karawitan didirikan, melahirkan satu jenis varian karya seni yang disebut “seni akademis”. Sebagaimana telah sedikit disinggung di atas, seni akademis itu terukur, teruliskan, dan baku. Sementara seni di luar itu justru penuh variasi, spontanitas, dan senantiasa mengalami pembaruan-pembaruan. Sebagai contoh, berikut adalah perbedaan pola *genderan* (instrumen gender) akademis, dan di luar itu atau oleh publik kebanyakan.

Genderan Cengkok Dualolo

Academic art style

right hand	56..	5653	6563	656i
left hand	..61	2.2.	653.	6261

Musicians in general

right hand	5652	5653	5.5.	5.6i
left hand	..61	6561	612.	321.

Figure 2. Perbedaan pola genderan akademis dan yang dilakukan oleh musisi pada umumnya.

Pola yang dilakukan oleh musisi kebanyakan dapat berubah tergantung konteksnya (seperti siapa yang menyajikan), sementara pola akademis cenderung sama karena pola itu tertulis, dibaca, dan dibuat sebagai acuan. Pembakuan, perumusan, pengukuran, dan penulisan adalah se bentuk upaya yang sejak awal dilakukan agar seni karawitan atau karya gamelan lebih bermartabat, memiliki kedudukannya sebagai musik dari kebudayaan tinggi, sebagai upaya politis melawan dominasi musik Barat yang klasik. Tidak hanya sampai di situ, dalam kelas-kelas akademis, selayaknya pendidikan ala Barat, terjadi pemisahan-pemisahan yang kompleks terkait dengan apa-apa yang dapat dimasukkan sebagai bagian dari karawitan atau karya gamelan dan mana yang tidak. Seni tari dan pewayangan pada awalnya disebut sebagai “seni karawitan”, namun di wilayah akademis semua itu dipisah, karawitan hanya menyangkut persoalan bunyi, sementara tari adalah gerak tubuh, dan pewayangan adalah permainan boneka. Pada awal-awal pendirian KOKAR dan ASKI, mahasiswa karawitan juga mendapat pelajaran khusus menari dan bermain wayang. Hal itu penting karena (telah disinggung di atas), seni karawitan tidak dapat berdiri sendiri, namun senantiasa tertaut dengan peristiwa seni lain seperti tari dan wayang kulit.

Lambat laun karena dalam seni akademis mengupayakan adanya “konser mandiri”(sebagaimana nama sekolahnya yakni konservatori), maka ada upaya untuk mengerucutkan bahwa karawitan hanya fokus pada persoalan musik atau bunyi. Hal itu sepenuhnya meniru konsep konser dalam musik Barat. Akibatnya, terdapat jarak yang cukup lebar antara karawitan pada zaman dahulu dengan zaman sesudah adanya sekolah seni. Perbedaan tersebut nampak misalnya, dahulu hampir sebagian besar musisi karawitan dapat menari dan mendalang, sekarang musisi hanya mampu memainkan gamelan saja. Perbedaan lain, adanya pembakuan-

pembakuan pola musikal, mana yang untuk konser dan mana yang untuk mengiringi tari atau wayang. Lebih jelasnya, berikut adalah pembakuan pola tersebut pada instrumen kendang (drum).

Kendhangan Sekaran I (Batangan)

Pattern for concert

p b p t k̄ b • t k p p p p p t p b

Pattern for the dance performance

p̄ l d d t k̄ b • t k p̄ p̄ p̄ p̄ p̄ p̄ l t p b

Figure 3. Pola permainan instrumen kendang untuk konser dan pertunjukan tari

Keterangan bunyi; p: tung, b: dhe, k: ket, o: tong, l: lung, d: dhang, t: tak

Selain pertunjukan tari, juga ada pembakuan-pembakuan pola musikal untuk pertunjukan lain yakni wayang kulit. Semua pola musikal tersebut secara spesifik dikumpulkan, dituliskan didasarkan pada tiap kategori, kemudian menjadi buku panduan belajar bagi murid dan mahasiswa. Apabila murid menyajikan pola musikal di luar dari apa yang tercatat maka besar kemungkinan dianggap salah, dan hal tersebut akan mempengaruhi nilainya. Mekanisme penilaian pada ujian-ujian kelas gamelan yang dilakukan secara konser seringkali mengacu pada apa yang tertulis, sehingga hal tersebut membawa arus pergerakan karya gamelan dari informal menjadi formal. Akan sulit menjumpai komunikasi dan interaksi musikal selayaknya para maestro di atas, di mana salah dan benar bukan tujuan utama memainkan gamelan tetapi lebih pada ruang olah perasaan, mendengar, dan merespon segala gejala musikal yang muncul. Langer (1953), 27. menekankan bahwa dalam musik tersimpan berbagai bentuk pertumbuhan dan pelemahan perasaan manusia, tidak

terkecuali konflik dan sekaligus resolusinya. Perasaan dan musik adalah bentuk logis, yang oleh Langer disebut sebagai — kehidupan emotif (emotive life). Dengan memindah dan membakukannya, maka kita kehilangan semua itu.

E. Kelemahan-Kelemahan Elementer, Sebuah Kritik

Kendatipun perumusan-perumusan, terutama dalam konteks musikal, dilakukan dan diinisiasi oleh lembaga pendidikan seni musik gamelan, namun upaya tersebut tidak sepenuhnya berhasil “memotret” peristiwa pertunjukan secara nyata dan utuh. Sebutlah notasi *kepatihan* misalnya, digunakan sebagai sarana pencatatan, namun tidak dapat digunakan sebagai acuan dalam menyajikan karya gamelan, terutama dalam konteks karya berbasis tradisi. Notasi *kepatihan* berisi nada-nada yang ditata selayaknya notasi musik Barat; terdapat birama, kalimat lagu, penggunaan tanda titik, dan lain sebagainya. Tetapi, notasi *kepatihan* tidak mampu mendeskripsikan tentang tempo (cepat dan lambatnya) sajian karya karawitan. Dalam sajian karya karawitan, cepat dan lambatnya tempo sepenuhnya tergantung dari perasaan musikal seorang musisi (terutama pemain instrumen kendang). Pada satu momentum tertentu kadang diperlambat secara mendadak karena memberi kesempatan instrumen lain untuk memainkan orkestrasi improvisatoris musikalnya. Sementara pada momentum lain, dapat mempercepat seketika ketika karya gamelan mau selesai, atau memasuki bentuk pola baru.

Hanggar (2010) memandang peristiwa estetik musisi itu sebagai “*ngeng*”. *Ngeng* adalah rasa musikal seorang musisi gamelan. Rasa musikal itu dibentuk melalui pengalaman yang panjang, dengan mengetahui karakter musikal tiap karya gamelan. Bagaimana menuliskan *ngeng* dalam notasi? Atau menjabarkannya menjadi kalimat deskripsi dalam bentuk buku panduan cara memainkan karya gamelan? Hingga penelitian ini dilakukan,

kedua hal tersebut belum ada. *Ngeng* senantiasa berhubungan dengan perasaan musikal terdalam (*inner melody*) musisinya (Benamou, 2010). Satu orang musisi dengan yang lain memiliki *ngeng* berbeda, sehingga sajian karya gamelan yang dipertunjukkan juga memiliki kualitas estetika berbeda. Seorang musisi yang memiliki pengalaman panjang dalam bermain karya gamelan misalnya, akan nampak memiliki *ngeng* yang lebih mapan dibanding dengan musisi yang baru belajar. Notasi *kepatihan* hanya mampu menampilkan pola permainan nada-nada elementer, dan tidak sepenuhnya mampu menjadi acuan. Hal ini bertentangan dengan konsep notasi dalam musik Barat, karena sedapat mungkin mampu menerangkan dan mendeskripsikan segala gejala musikal yang muncul dalam sebuah petunjukan musik, semakin jelas semakin baik (Strayer, 2013).

Upaya untuk menjelaskan segala sesuatu yang berkaitan dengan fenomena musikal berkembang cukup pesat sejak awal abad ke-20 hingga kini. Uniknya, pengungkapan fenomena musikal itu justru menggunakan notasi *kepatihan*. Di satu sisi, notasi *kepatihan* dianggap paling representatif dalam menggambarkan fenomena musikal musik gamelan. Tetapi di sisi lain, notasi *kepatihan* pada saat yang bersamaan menunjukkan kelemahan-kelemahannya yang elementar. Oleh karena itu banyak fenomena musikal yang dirasa gagal diungkapkan, sebagaimana bahasan tentang *pathet* dan *balungan gending* yang tidak pernah tuntas hingga kini. Notasi *kepatihan* hanya mampu membahasakan gejala-gejala musikalnya, namun tidak mampu mengungkap hal-hal yang berkaitan dengan urusan “rasa” atau (dalam kacamata Hanggar) “*ngeng*”. Dengan kata lain, musisi karawitan bukanlah robot, yang bermain berdasarkan buku petunjuk. Musisi karawitan adalah seseorang yang memiliki kuasa penuh atas permainan musikal yang dilakukannya. Mereka tidak terikat dan tidak dapat diikat dengan buku panduan, yang dalam konteks ini adalah notasi.

Contoh lain yang cukup menarik adalah pola permainan instrumen gong yang disebut sebagai *nggandul* dan instrumen kenong yang disebut *mleset*. *Nggandul* adalah cara memainkan instrumen gong yang tidak sesuai dengan *beatnya*, atau terlambat dari ketukan seharusnya. Instrumen gong adalah penanda dari siklus putaran karya gamelan. Gong menandai bahwa karya gamelan itu telah masuk pada nada terakhir, dan selanjutnya kembali ke nada-nada awal. Dalam konteks yang demikian musisi memainkan pola *nggandul*. Pertanyaannya, seberapa lama toleransi *nggandul* dilakukan? Misal apabila terlalu lambat, atau jauh dari beat yang seharusnya, maka dianggap salah karena akan beresiko berbenturan dengan nada pertama di putaran awal. Namun apabila presisi dengan nada *beatnya*, atau *nggandul* yang terlalu dekat dengan *beatnya*, maka juga dirasa tidak pas. Lalu seberapa idealnya seorang musisi melakukan pola *nggandul*? Jawabannya: tidak ada ukuran bakunya, semua kembali lagi pada perasaan musikal tertinggi musisinya. Tetapi dalam konteks penulisan notasi, pola tabuhan gong itu ditulis tepat di *beatnya*, padahal kenyataannya tidak demikian.

Begitu juga dengan kenong *mleset*, yakni pola permainan instrumen kenong yang membunyikan nada di luar ketentuan yang tertulis (Prasetya & Susanto, 2010). Kenapa demikian? Karena musisi memandang bahwa nada lain di luar nada yang tertulis itu memiliki konsekuensi musikal yang indah. Pandangan demikian hanya dapat dimunculkan oleh seorang musisi yang benar-benar mengerti tentang karakter karya gamelan. Sementara bagi musisi awam, atau lulusan sekolah seni, seringkali membunyikan nada yang tertulis dalam notasi *kepatihan*. Sekali lagi, pada kasus ini persoalan *ngeng* menjadi acuan utamanya. Sementara dalam kelas-kelas gamelan di sekolah seni, guru seringkali memberitahu secara verbal kepada muridnya terkait apa-apa yang harus dilakukan pada fenomena yang tidak terdapat dalam notasi. Dengan kata lain, notasi hanya sebagai alat bantu memainkan karya gamelan, namun tidak dapat

digunakan sebagai rujukan sumber yang total. Persoalannya menjadi semakin kompleks ketika dunia pendidikan senantiasa menuntut pada kejelasan, keterukuran, dan semua harus bisa dikalkulasikan. Bagaimana merumuskan dan menuliskan perasaan? Bagaimana mengukur pada sesuatu yang tidak dapat diukur?

Jika demikian, bagaimana para guru gamelan melakukan penilaian pada muridnya yang memainkan karya-karya gamelan? Darno dan Kamso (komunikasi personal, 24 Agustus 2021), guru gamelan di ISI Surakarta, menjelaskan bahwa, kadang kala setiap guru memiliki pertimbangan berbeda dalam memahami estetika karya gamelan, sehingga hal tersebut membawa perbedaan pula dalam melakukan penilaian. Satu guru dapat meyakini kualitas karya gamelan itu baik, sementara yang lain tidak. Itu terjadi karena penilaian mengandalkan perasaan masing-masing (*ngeng*). Untuk meminimalisir kesalahpahaman antara satu guru dengan yang lain, seringkali penilaian justru mengacu pada apa yang ditulis atau dibaca. Misal, setiap permainan instrumen gamelan dituliskan dalam bentuk notasi *kepatihan*, apabila murid memainkan sesuai dengan notasi itu, maka dianggap berhasil. Sebaliknya, apabila seorang murid memainkan di luar apa yang tertulis, maka dianggap salah. Semakin sering mereka melakukan kesalahan maka semakin rendah pula nilainya. Padahal berdasar cerita tentang para maestro di atas, mereka bermain gamelan dengan terlebih dahulu melakukan kesalahan-kesalahan, dapat dimungkinkan bahwa kesalahan itu menstimuli terbentuknya karakter dan *ngeng* pada karya gamelan. Di mana *ngeng* yang berbasis perasaan itu (*felt time*) adalah puncak estetika tertinggi dalam memainkan karya gamelan, bukan pada notasi yang berbasis logika (*clock time*).

Pengaruh Eropanisasi pada musik gamelan, selain penggunaan notasi yang hari ini semakin masif, juga tumbuhnya pertunjukan-pertunjukan konser musik gamelan yang tidak terikat dengan pertunjukan

lainnya (misal tari dan wayang). Banyak festival karya gamelan yang digelar. Uniknya, konser tersebut tidak dilakukan di pendopo (rumah adat Jawa, tempat dimainkannya gamelan), namun lewat panggung-panggung pertunjukan yang megah selayaknya musik pop-rock, dengan tata lampu berwarna-warni, dan pengeras suara yang banyak. Saya pernah menuliskan kritik terhadap fenomena itu di *Koran Kompas* (Setiawan, 2016), di mana perlakuan terhap gamelan pada hari ini serupa dengan para musisi Barat memperlakukan musik Klasik. Di sajikan dipanggung yang megah, semua musisinya berhadapan dengan notasi yang ditata pada stand book musik. Musisi memakai baju formal, atau di luar busana tradisi dalam memainkan gamelan (disebut *beskap*). Terdapat adanya seorang konduktor yang memimpin jalannya konser. Hampir semua musisinya adalah lulusan sekolah gamelan seperti KOKAR dan ASKI (sekarang ISI Surakarta). Mereka harus memainkan karya gamelan pada apa yang telah ditulis oleh komposernya, tidak diperkenankan melakukan elaborasi dan improvisasi musikal berdasar atas *ngeng* yang dimiliki. Jika demikian, peristiwa pertunjukan gamelan telah bergerak dari, sekali lagi, apa yang dirasakan (*felt time*) menjadi apa yang dibaca (*clock time*)

BAB IV. KESIMPULAN

Polemik untuk mengEropakan musik gamelan dimulai dari upaya-upaya melawan dominasi musik Barat, dan hal tersebut berlangsung secara masif. Perlawanan terhadap kolonialisme, penjajah Belanda, di Indonesia tidak hanya dilangsungkan dengan perang, namun juga musik. Hal tersebut dipelopori dari pergerakan kaum bumi putera, terutama Ki Hajdar Dewantara, yang menganggap bahwa karya gamelan sejajar dengan musik klasik Barat. Gamelan adalah produk dari budaya tinggi, sehingga layak menyandang gelar “adi luhung” (klasikal). Sejak saat itu wacana gamelan agar digunakan sebagai musik nasional yang mewakili citra bangsa Indonesia dicetuskan. Walaupun mendapat pertentangan dari kalangan akadmi seni musik lain, namun peristiwa itu sudah terlanjur menyedot perhatian. Puncaknya adalah pendirian-pendirian sekolah formal belajar gamelan seperti Konservatori Karawitan (KOKAR) tahun 1950, dan Akademis Seni Karawitan Indonesia (ASKI) tahun 1964.

Pendirian institusi formal itu sebagai respon dari adalah sekolah yang sama di Eropa (konservatorium musik). Namun demikian, pendirian institusi pendidikan gamelan tersebut kemudian membawa dampak yang cukup signifikan, seperti penggunaan notasi yang masif, mencatat dan mentranskripsikan karya gamelan, dan merumuskan fenomena musikal. Dengan kata lain institusi pendidikan tersebut harus menuliskan pada peristiwa musik yang sebelumnya tidak tertuliskan, harus merumuskan pada sesuatu yang tidak terumuskan, harus mengukur pada sesuatu yang sebelumnya tidak terukur. Akibatnya, muncul seni karawitan gaya baru, yang disebut sebagai “seni akademis” dengan fenomena kekaryaan yang rapi, tercatat, kompleks, tertulis, terukur, dan formal. Seni akademis cukup berjarak dengan seni karawitan pada umumnya yang lebih mengangandalkan aspek informal, tak tercatat, dan spontan. Seni akademis itu adalah hasil dari upaya mengErtopakan musik gamelan. Dalam

pandangan Susane Lenger, ada pergerakan yang cukup sistematis, dari peristiwa musikal yang dirasakan atau dihayati (*felt time*), menjadi peristiwa musikal yang mengacu sepenuhnya pada logika (*clock time*).



REFERENCES

- Animawan, A., & Koentjoro, K. (2021). Ngemong Raos: Aesthetic Leadership Role of Panjak Juru Kendhang in Javanese Gamelan. *Malaysian Journal Of Music*, 10(2), 1–12.
<https://doi.org/https://doi.org/10.37134/mjm.vol10.2.1.2021>
- Anonymous. (1920). Toonkunst in de toekomst. *Wederopbouw*, 3(4).
- Baker, L. (2006). Observation: A Complex Research Method. *Library Trends*, 55(1), 171–189. <https://doi.org/10.1353/lib.2006.0045>
- Becker, J. (1980). *Traditional music in modern Java*. Honolulu: University Press of Hawaii. Retrieved from
<https://books.google.co.id/books?id=JJ4wAQAAIAAJ>
- Benamou, M. (2010). *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Benamou, M. (2018). Apakah ada “Tentangnya”? Renungan-renungan bab Cakepan Karawitan Jawa. Surakarta: Paper for International Conference Gamelan Culture: Roots, Expression, and Worldview. 11 Agustus.
- Bonus, A. E. (2010). *The Metronomic Performance Practice: A History Of Rhythm, Metronomes, And The Mechanization Of Musicality*. Case Western Reserve University.
- Chiat, L. (2009). A case study of the audience at three art music concerts in Malaysia. *Pertanika Journal of Social Science and Humanities*, 17(2), 79–92. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/153797768.pdf>
- Ciesielska, M., Boström, K. W., & Öhlander, M. (2018). Observation Methods. In *Qualitative Methodologies in Organization Studies* (pp. 33–52). Cham: Springer International Publishing.
https://doi.org/10.1007/978-3-319-65442-3_2
- Dajoh, M. R. (1948). Lagu Nasional: Krontjong atau Gamelan. *Poedjangga Baroe*, 10(1/2), 26–29.
- Dewantara, K. H. (1936). *Wewaton Kawruh Gendhing Jawi*. Yogyakarta: Wasita.
- Dewantara, K. H. (1967). Some Aspects of National Education and the Taman Siswa Institute of Jogjakarta. *Indonesia*, 4, 150–168.
<https://doi.org/10.2307/3350909>
- Dungga, J. A., & Manik, L. (1952). *Musik di Indonesia* (1st ed.). Djakarta: Balai Pustaka.
- Dyangga Pradeta, F. (2018). Thinking Concept Of Ki Hajar Dewantara “Among System” As A Karater Education Climate Development Efforts Based On Local Functional Value. *JOSAR (Journal of Students Academic Research)*, 3(2), 114–127.
<https://doi.org/10.35457/josar.v1i02.612>
- Ferary, D. (2021). On Ki Hadjar Dewantara’s Philosophy of Education. *Nordic Journal of Comparative and International Education (NJCIE)*, 5(2),

- 65–78. <https://doi.org/10.7577/njie.4156>
- Florida, N. K. (1987). Reading the Unread in Traditional Javanese Literature. *Indonesia*, 44, 1–15. <https://doi.org/10.2307/3351218>
- Furnivall, J. S. (1939). *Netherlands India: A Study of Plural Economy*. London: Cambridge University Press.
- Gödek, Y. (2004). The Development of Science Education in Developing Countries. *Journal of Kirsehir Education Faculty*, 5(1), 1–10.
- Grassby, R. (2005). Material Culture and Cultural History. *The Journal of Interdisciplinary History*, 35(4), 591–603. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3656360>
- Guter, E., & Guter, I. (2021). Susanne Langer on Music and Time. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, LVIII/XIV(1), 35–56. <https://doi.org/10.33134/eeja.195>
- Haratyk, A., & Czerwińska-Górz, B. (2017). Folk Art and Culture in the Historical and Educational Context. *Czech-Polish Historical and Pedagogical Journal*, 9(2), 31–45. <https://doi.org/10.5817/cphpj-2017-0011>
- Hatch, M. F. (1980). *Lagu, laras, layang : rethinking melody in Javanese music*. Cornell: Cornell University.
- Hutomo, S. B. (2011). *Fungsi Musik Di Toko Buku Gramedia Pandanaran Semarang*. Universitas Negeri Semarang. Retrieved from <http://lib.unnes.ac.id/6504/>
- Irwin, G. (2021). Decolonization in “Wild Schools”: Local Music Pedagogies in Indonesia’s Taman Siswa School System. *Intersections*, 39(1), 93–104. <https://doi.org/10.7202/1075344ar>
- Ishida, N. (2008). The textures of Central Javanese gamelan music: Pre-notation and its discontents. *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, 164(4), 475–499. <https://doi.org/10.1163/22134379-90003652>
- Kartomi, M. J. (1990). Music in Nineteenth Century Java: A Precursor to the Twentieth Century. *Journal of Southeast Asian Studies*, 21(1), 1–34. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20071129>
- Kelch, K. (2014). *Becoming history. Taman Siswa and its influence on the Indonesian national education*. Leiden University. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/29534>
- Klecun, E., & Cornford, T. (2005). A critical approach to evaluation. *European Journal of Information Systems*, 14(3), 229–243. <https://doi.org/10.1057/palgrave.ejis.3000540>
- Kraemer, H. (1932). *Het Instituut voor Javaansche Taal te Soerakarta. Djawa*, 12(6), 261–275.
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- Lindsay, J. (1991). *Klasik, kitsch, kontemporer: sebuah studi tentang seni pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

- Retrieved from
<https://books.google.co.id/books?id=5BUuAAAAMAAJ>
- Mathers, N., Fox, N., & Hunn, A. (2000). Using Interviews in a Research Project (pp. 113–134).
- Mustika, E. M., & Purwanto, D. (2021). Garap Gembyang Dan Kempyung Dalam Gendèran Gendhing Gaya Surakarta. *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran Dan Kajian Tentang Bunyi*, 20(2), 106–119.
<https://doi.org/10.33153/keteg.v20i2.3545>
- Notosudirdjo, F. S. (2003). Kyai Kanjeng: Islam and the Search for National Music in Indonesia. *The World of Music*, 45(2), 39–52. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41700059>
- Notosudirdjo, R. F. S. (2014). Musical Modernism In The Twentieth Century. In B. Barendregt & E. Bogaerts (Eds.), *Recollecting Resonances: Indonesian-Dutch Musical Encounters* (pp. 129–150). Leiden: Brill.
- Nurhayati, D. U. (2019). Gagasan Ki Hajar Dewantara Tentang Kesenian dan Pendidikan Musik di Tamansiswa Yogyakarta. *PROMUSIKA*, 7(1), 11–19. <https://doi.org/10.24821/promusika.v7i1.3165>
- Nuzul, S. N., & Mitrayana, M. (2017). Pengukuran Frekuensi Gender Barung Laras Slendro Menggunakan Perangkat Lunak SpectraPlus. *Jurnal Fisika Indonesia*, 20(1), 14–18. <https://doi.org/10.22146/jfi.28359>
- Pamuji, I. A., Nugroho, S., & Supriyadi, S. (2020). The Rule of Macapat Songs in Karawitan. In *Proceedings of the 4th International Conference on Arts Language and Culture (ICALC 2019)* (pp. 42–47). Paris, France: Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200323.006>
- Pemberton, J. (1987). Musical Politics in Central Java (Or How Not to Listen to a Javanese Gamelan). *Indonesia*, 44, 16–29.
<https://doi.org/10.2307/3351219>
- Perlman, M. (1991). Asal-usul Notasi Gendhing Jawa di Surakarta: Suatu Rumusan Sejarah Nut Ranté. *Seni Pertunjukan Indonesia. Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia*, II(2), 36–68.
- Pranoto, H. S. (2013). Sacrilegious Aspect Of Javanese Gamelan: Past And Future. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 13(1), 55–68.
- Prasetya, H. B., & Susanto, A. (2010). Mleset Dalam Karawitan: Kasus Pada Gending Pangkur. *Gelar: Jurnal Seni Budaya*, 8(2), 168–178.
<https://doi.org/10.33153/glr.v8i2.1327>
- Radcliffe, D. (1971). Ki Hadjar Dewantara and the Taman Siswa Schools; Notes on an Extra-Colonial Theory of Education. *Comparative Education Review*, 15(2), 219–226. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1186731>
- Resink, G. J. (1941). Indonesische teekomstmuziek. *Kritiek En Opbouw*, 4(5), 74–77.
- Rusdiyantoro. (2018). Kebertahanan Notasi Kapatihan Sebagai Sistem Notasi Karawitan Jawa. *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran Dan Kajian Tentang Bunyi*, 18(2), 136–147.

- <https://doi.org/10.33153/keteg.v18i2.2402>
- Seeger, C. (1977). On the Moods of a Music Logic. In *Studies in Musicology 1935-1975* (pp. 64-101). Berkeley: University of California Press.
- Setiawan, A. (2016, July 16). Konser Gamelan Tanpa Gamelan. *Koran Kompas*, p. 11.
- Setiawan, A. (2021a, August 11). Gamelan: Kesayuan Gending, Ruang Kosong, dan Kebebasan Imajinasi. *Nusantara Institute*, p. 1. Retrieved from <https://www.nusantarainstitute.com/gamelan-kesayuan-gending-ruang-kosong-dan-kebebasan-imajinasi/>
- Setiawan, A. (2021b, September 1). Karawitan dan Polemik Nama Musik Tradisi Indonesia. *Kompas*, p. 7.
- Setiawan, A. (2021c, December 25). Gamelan dan Upaya Meneorikannya. *Jawa Pos*, p. 5.
- Sindusawarno. (1960). Radyapustaka dan Noot-Angka. In *Nawasindu Radyapustaka*. Surakarta: Paheman Radyapustaka.
- Soekanto. (1953). Konservatori Karawitan dan Kebudayaan Nasional. *Sana Budaya*, 2, 21-25.
- Soerjoatmadja. (1957). Konservatori Karawitan Indonesia. *Sana Budaya*, 1(5), 207-215.
- Strayer, H. (2013). From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation. *Musical Offerings*, 4(1), 1-14. <https://doi.org/10.15385/jmo.2013.4.1.1>
- Sudardi, B., & Istadiyantha, I. (2020). The Javanese War: Prince Diponegoro and the Legendary Rebellion Movement against the Dutch Colonial Regime. *Budapest International Research and Critics Institute (BIRCI-Journal) : Humanities and Social Sciences*, 3(4), 3170-3178. <https://doi.org/https://doi.org/10.33258/birci.v3i4.1350>
- Sumanagara. (1935). *Serat Karawitan*. Sragen: publisher unknown.
- Sumarsam. (1975). Inner Melody in Javanese Gamelan Music. *Asian Music*, 7(1), 3-13. <https://doi.org/10.2307/833922>
- Sumarsam. (2003). *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Supanggah, R. (1990). Balungan. In *Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Masyarakat Musikologi Indonesia Bekerjasama dengan Duta Wacana University Press Yogyakarta.
- Supanggah, R. (2002). Bothèkan Karawitan I. In *buku*.
- Susilo, H., Sumarsam, & Becker, A. L. (1987). *Karawitan Source Readings In Javanese Gamelan And Vocal Music*. (J. Becker, Ed.). Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies The University of Michigan.
- Sutton, R. A. (1987). Variation and Composition in Java. *Yearbook for Traditional Music*, 19. <https://doi.org/10.2307/767878>
- Titon, J. T. (2015). Ethnomusicology as the Study of People Making Music. *Musicological Annual*, 51(2), 175-185. <https://doi.org/10.4312/mz.51.2.175-185>

- Tondhokusuma, R. M. H. (1870). *Serat Gulang Yarya*. Surakarta: MS., SMP MN 80/3.
- Towaf, S. M. (2017). The National Heritage Of Ki Hadjar Dewantara In Taman Siswa About Culture-Based Education And Learning. *KnE Social Sciences*, 1(3), 455–471. <https://doi.org/10.18502/kss.v1i3.768>
- Vickers, A., & Fisher, L. (1999). Asian Values in Indonesia? National and Regional Identities. *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia*, 14(2), 382–401. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41057002>
- Wangsa, B. S., Suyanto, & Sulisty, E. T. (2019). A Study on Noble Values of Tembang Macapat Kinanthi in Serat Wulangreh by Pakubuwono IV. In *Proceedings of the Third International Conference of Arts, Language and Culture (ICALC 2018)*. Paris, France: Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icalc-18.2019.24>
- Widodo. (2015). Laras In Gamelan Music's Plurality. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 15(1), 34–45. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15294/harmonia.v15i1.3695>
- Winter, F. W. (1883). *Tembang Jawa Nganggo Musik: Kanggo ing Pamulangan*. (F. L. Winter, Ed.). Batavia: Landsdrukkerij.
- Wirawiyaga, M. N. (1935). *Serat Lagu Jawi*. Surakarta: N.V Sie Dhiam Ho.
- Zijp, A. B. B.-V. (1941). De Eenheidmuziek. *Poedjangga Baroe*, 9(5), 137–139.

Lampiran 1

Rekapitulasi Anggaran Penelitian

No	Jenis Pengeluaran	Volume	Biaya Yang Realisasikan
1.	Honor		
	Asisten Peneliti	2 orang @Rp. 500.000	Rp. 1.000.000
	Nara Sumber	2 orang @Rp. 500.000	Rp. 1.000.000
	Jumlah		Rp. 2.000.000
2.	Bahan Habis		
	ATK (Alat Tulis Kantor)		
	Kertas HVS	10 rim @Rp. 42.000	Rp. 420.000
	Blocknote	20 buah @Rp. 7.000	Rp. 140.000
	Stopmap	20 buah @Rp. 5.000	Rp. 100.000
	Tinta refill (hitam)	6 buah @Rp. 65.000	Rp. 390.000
	Tinta refill (warna)	6 buah @Rp. 75.000	Rp. 450.000
	CD Blank	50 buah @Rp. 3.000	Rp. 150.000
	Pulpen	10 buah @ Rp. 5.000	Rp. 50.000
	Doubletape	2 buah @ Rp. 7.500	Rp. 15.000
	Lakban bening	1 buah @Rp. 10.000	Rp. 10.000
	Stabilo	5 buah @Rp. 15.000	Rp. 75.000
	Hardisk Eksternal: 500 GB	2 buah @Rp. 600.000	Rp. 1.200.000
	Kuota Internet Peneliti	1 paket Simpati	Rp. 500.000
	Kuota Internet Asisten Peneliti	1 paket Simpati	Rp. 500.000
	Jumlah		Rp. 4.000.000
3.	Lain-lain		
	Proofreading dan penerjemahan Jurnal	1 Paket	Rp. 8.500.000
	Penyusunan Laporan	5 Jilid laporan @ 100.000	Rp. 500.000
	Jumlah		Rp. 9.000.000
	TOTAL		Rp. 15.000.000

Lampiran 2

Biodata Peneliti

1.	Nama	Dr. Aris Setiawan, M.Sn.
2.	Jabatan Fungsional	Lektor Kepala
3.	Jabatan Struktural	III/c
4.	NIP	1985101085121004
5.	Akun Sinta	6707380
6.	Tempat, Tanggal Lahir	Surabaya, 10 Oktober 1985
7.	Alamat Rumah	Ngablak, RT.3, RW.11, Joho, Kec. Mojolaban, Kab. Sukoharjo, Jawa Tengah
8.	Tepon/Hp	082137985386
9.	Alamat Kantor	Jl. Ki Hadjar Dewantara no.19, Kentingan, Jebres, Surakarta
10.	Telpon/Faks	0271 647658
11.	Alamae e-mail	Segelas.kopi.manis@gmail.com
12.	Jumlah Lulusan yang Telah Dihasilkan	15 Orang
13.	Mata Kuliah yang Diampu	1. Kritik Musik
		2. Jurnalisme Musik
		3. Budaya Musik Pan Indonesia
		4. Kritik Karawitan
		5. Karawitan Jawatimuran
		6. Studi Lapangan
		7. Pengantar Etnomusikologi
		8. Kuratorial

A. Riwayat Pendidikan

Pendidikan	S2	S3
Nama Perguruan Tinggi	Pascasarjana ISI Surakarta	Universitas Gadjah Mada
Bidang Ilmu	Kajian Musik	Kajian Seni Pertunjukan
Tahun masuk-Lulus	2008-2010	2016-2020
Judul Tesis/Disertasi	Diyat Sariredjo: Kekaryaan dan Konsep Pemikirannya	Jula-juli Pandalungan dan Jula-juli Surabayan: Ambivalensi dan Garap Karawitan Jawatimuran
Nama Pembimbing	Prof. Sri Hastanto	Dr. Wisma Nugara, M.Hum

B. Pengalaman Penelitian dalam 5 Tahun Terakhir

No	Tahun	Judul	Pendanaan	
			Sumber dana	Jumlah Dana (Rp)
1.	2019	Jula-juli dan Liminalitas	LPDP	50.000.000
2.	2018	Arkeologi Gamelan Sumenep	Kemendikbud	20.000.000
3.	2016	Membangun Kritik Musik: Analisis Penulisan Musik di Media Cetal	DIPA ISI Suralarta	10.000.000

C. Pengabdian Masyarakat dalam 5 Tahun Terakhir

No	Tahun	Judul	Pendanaan	
			Sumber dana	Jumlah Dana (Rp)

D. Pengalaman Penulisan Artikel Ilmiah dalam Jurnal dalam 5 Tahun Terakhir

No	Tahun	Judul	Volume	Nama Jurnal
1.	2021	The Concept of the Pathet and Avoided Tones in Jawatimuran Karawitan	1 2021	Music Scholarship (Q2, Scopus)
2	2021	<i>Kidungan Jawa-juli</i> In East Java: Media of Criticism and Propaganda (From The Japanese Occupation Era To The Reform Order In Indonesia)	Vol 21	Harmonia (Sinta 1, Scopus)
3.	2017	Jula-Juli Pandalungan dan Surabayan Ekspresi Budaya Jawa-Madura dan Jawa Kota	Vol. 18	Resital (Sinta 2)
4.	2017	Perkembangan Etnomusikologi di Indonesia: Review Tiga Disertasi	Vol.2	Pelataran Seni

**E. Pengalaman Penyampaian Makalah Secara Oral pada Pertemuan/
Seminar Ilmiah dalam 5 tahun Terakhir**

No	Nama pertemuan Ilmiah/Seminar	Judul Artikel Ilmiah	Waktu dan Tempat
1.	Kumpulan Periset Karavan Cendikia, "Music Pollution: Pencemaran Suara Dalam Pemutaran Musik di Ruang Publik, Sebuah Respon PP56/2021"	Menyoal peliknya Royalti Musik	17 April 2021 (Daring)
2.	Pengelolaan Wisata Tradisi dan Seni Budaya di Jawa Timur	Pariwisata, Seni, dan Bingkai	7 Januari 2021, Malang, Jawa Timur
3.	Eksistensi Perpustakaan: Masa Silam, Era Kekinian & Masa Depan	Perpustakaan, Kampus, dan Pembajakan Buku	27 September 2019, ISI Surakarta
4.	Festival Seni Kawasan Selatan	Bercengkrama dengan Spot Light Efek Seni	14 Agustus 2019, Malang
5.	Festival Budaya Agraris	Seni, Akar Rumput, dan Estetika	28 Maret 2019, Ngawi
6.	International Gamelan Festival	Jula-juli pandalungan dan Budaya di Selingkarnya	9 Agustus 2018, ISI Surakarta
7.	Festival Desa Budaya	Kampung Kota Kita	14 April 2018, Banyuwangi
8.	Festival Budaya Agraris	Seni yang Sederhana namun Memikat	14 Maret 2018, Jombang
9.	Bincang Budaya TVRI Jawatimur	Seni dan Festival	Maret 2018, Surabaya

F. Pengalaman Penulisan Buku dalam 5 tahun Terakhir

No	Judul Buku	Tahun	Jumlah Halaman	Penerbit
1.	Para Maestro Gamelan	2018	198	Gading
2.	Orkestra Kata-kata	2021	197	Art Musik Today

G. Pengalaman Perolehan HKI dalam 5 tahun Terakhir

No	Judul/Tema HKI	Tahun	Jenis	Nomor P/ID



H. Pengalaman Merumuskan Kebijakan Publik/Rekayasa Sosial Lainnya dalam 5 tahun Terakhir

No	Judul/Tema/Jenis Rekayasa Sosial Lainnya yang telah Diterapkan	Tahun	Tempat Penerapan	Respon Masyarakat

I. Penghargaan yang Pernah Diraih dalam 10 tahun Terakhir (dari pemerintah, asosiasi atau institusi lainnya)

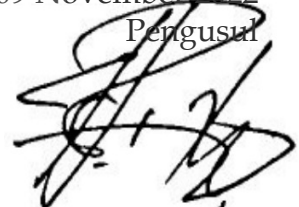
No	Jenis Penghargaan	Institusi Pemberi penghargaan	Tahun
1.	Dosen Berprestasi III	ISI Surakarta	2016

Semua data yang saya isikan dan tercantum dalam biodata ini adalah benar dan dapat dipertanggungjawabkan secara hukum. Apabila di kemudian hari ternyata dijumpai ketidaksesuaian dengan kenyataan, saya sanggup menerima risikonya.

Demikian biodata ini saya buat dengan sebenarnya untuk memenuhi salah satu persyaratan dalam pengajuan Penelitian Percepatan Lektor Kepala.

Surakarta, 09 November 2022

Pengusul



Dr. Aris Setiawan, M.Sn.
NIP. 198510102020121004

Lampiran 3.

Naskah Jurnal dan Bukti Submitted di Jurnal Ethnomusicology Forum (Scopus, Q2)



Colonialism, Nationalism in Traditional Javanese Gamelan Music, and Changing Musical Aesthetics

Aris Setiawan

Ethnomusicology Departement, Indonesia Institute of The Arts, Surakarta-Indonesia

Jl. Ki Hadjar Dewantara, 19, Kentingan-Jebres, Surakarta Indonesia

Email: arissetiawan@isi-ska.ac.id

Orcid: 0000-0003-2866-7061

Abstract

Colonialization by the Dutch in Java (Indonesia) brought a dream for the natives so that gamelan -traditional music- could be positioned on a par with European classical music. The natives (colonized) view Western classical music as having the highest peak of aesthetic achievement because it is written, formal, successfully formulated, calculated (metronomic), and relies on logic. Meanwhile, gamelan music, on the other hand, develops informally, unwritten, undefined, and depends on the deepest feelings of the musicians. Efforts to equate gamelan with Western music are full of political interests so that Indonesia is not colonized through its culture. The culmination was establishing a formal gamelan school (imitating a similar style -music school- in Europe). But this brought another problem, and the gamelan school resulted in gamelan music having to be written, formulated, calculated, and formalized. This has changed the aesthetics and character of European-style gamelan music, from the felt piece (felt time) to the logical piece (clock time). As a result, in gamelan music, "academic art" was born with a neat, complex impression and supposedly modern characteristics. This study uses a historical approach to read past events as data that is woven and interpreted in the present. This historical approach is combined with an ethnomusicological approach to see how music is contextualized with cultural polemics, political intrigue, and means of resistance to colonialism. The result is that critical notes regarding the efforts to Europeanize gamelan music have left many problems until now.

Keywords: traditional music, gamelan, colonialism, academic arts, felt time, clock time, formal, informal.

1. Introduction

Eran Guter and Innbal Guter, through their article entitled "Susanne Langer on Music and Time" (Guter and Guter 2021), try to criticize Susanne Langer's (1953) view regarding the main appearance of music involves a dichotomy between two kinds of temporality: 'felt time' and 'clock time.' Langer's proposition about the "strong suspension thesis" is that, in fact, through music, there is an attempt to swallow "clock time" into "felt time." The thesis of a strong suspension for Eran and Innbal Guter is too exaggerated and misguided, considering that enjoying music is not always focused on the perceived issue of time. Still, materials and other elements are often the focus of attention. This research does not attempt to continue the polemic. Still, based on Langer's views and the critical notes provided by Eran Guter and Innbal Guter, it motivates researchers to conduct further investigations of the phenomenon of music in Indonesia, especially gamelan, which in its history of development has significantly been influenced by European style, thus changing its character, from "felt time to clock time."

Langer's strong suspension thesis explains that music is virtual time, in which there is a change from actual reality (or clock time) to feeling reality (felt time). However, in this context, I take the words "clock time" and "felt time" out of the general sense used by Langer and Eran, and Innbal Guter above. To not widen, I categorize the type of music into two important epicenters. The first is music that bases its musical aesthetic achievement on a "clock time" like Western Classical music through its notation and performance formality. In that context, I use the word "clock time," or metronomic music, where the aesthetic measures have been successfully formulated, written down, or read. Second, music that bases its musical aesthetic achievement on "perceived time," namely music that initially did not recognize the notation system. The way of playing it relied on musical communication and interaction, linked to the deepest feelings of the musicians. The pinnacle of the beauty of this type of music is presented within the framework of the informality of the performance. In this case, I use the word "felt time," music that relies on the "inner melody" of the musicians (Sumarsam 1975), so that musical aesthetics are often undefined and cannot be measured calculative.

I took a case study of gamelan (or karawitan) music in Java-Indonesia. Gamelan works (called *gending*) in Java initially became a type of "felt time" music. However, due to the influence of European culture, especially the Netherlands through colonialism, gamelan music began to recognize the notation system and the establishment of a formal school of gamelan music. This affects the effort to make; "the unscientific become scientific," "the unwritten becomes formulated," "the untheorized becomes theorized," and "the unwritten becomes written." Moreover, this effort was based on vital political interests to show the Dutch who colonized Indonesia

at that time that traditional music in Java could also stand on a par with European classical music. By notating and building a musical school, an aesthetic shift occurs, giving rise to a new variant style, namely "academic art," which is neat, measured, and calculative. As a result, gamelan works change from "felt time" to a time that is determined, formulated and measured (clock time).

2. Method

Because it is related to the past, this research uses a historical approach (Grassby 2005) by reading in-depth the various existing references. The references are compiled and analyzed, then searched for their connection in one whole mind. In addition, critical reading is carried out by conducting strict verification so that existing references are not accepted as absolute truths but still allow the opening of new discourses and even criticism (Klecun and Cornford 2005). An ethnomusicological approach is also used to determine how musical events are used, interpreted, and lived by the community that owns them. It is based on the view that music is a bridge to seeing more complex cultural events, including politics (Titon 2015).

Intense observations were made (Ciesielska, Boström, and Öhlander 2018) to see how musical tendencies (in this context gamelan) developed and, more importantly, institutionalized in the form of formal art schools. To strengthen the data obtained, interviews were conducted with people considered competent (Mathers, Fox, and Hunn 2000). Observations and interviews are an essential part of efforts to check and balance so that the information obtained is balanced and can be accounted for (Baker 2006). The result is critical notes made by the researcher. The critical note is a form of evaluation, recommendation, benchmark, and correction of a series of historical events in building the milestones of musical science (gamelan) in Indonesia, and Java, in particular, so that it looks equal to Western classical music.

3. Results And Discussion

Colonialism and Europeanization Gamelan Music

In 1913, Soewardi Soerjaningrat or later known as Ki Hadjar Dewantara, a Javanese intellectual (who later became the first education minister after Indonesia's independence), wrote an article entitled "Als ik een Nederlander was" (translation: if I was a Dutchman) in *De Express* newspaper, July 13, 1913 (Ferary 2021). The article contained criticism of the Dutch government, which colonized Indonesia, regarding the necessity that

the colonized country should participate in celebrating the centenary of Dutch independence. Ki Hadjar questioned how it was possible to celebrate independence while they (the Netherlands) were still colonizing other countries (Notosudirdjo, 2014: 133). Ironically, the celebrations and parties had to be financed from the money from colonizing Indonesia. Ki Hadjar considered it inappropriate, a disgraceful insult. Ki Hadjar asked the Netherlands to liberate its country from colonialism. However, from that article, Ki Hadjar was also considered a dangerous figure by the Dutch. The article was a form of open political challenge and attack, threatening the existence of the Dutch in Indonesia (Radcliffe 1971).

As a result of the article, Ki Hadjar received a sentence from the invaders in the same year. He was exiled to the Netherlands (Kelch, 2014: 16). He was 24 years old at the time. From his exile, Ki Hadjar realized that the struggle against colonialism was too difficult to be carried out through direct politics. This was due to the significant influence and power of the Dutch. He also switched from a practical political movement to fighting through culture, especially music (Notosudirdjo, 2014: 134). In exile, in 1916, Ki Hadjar created a musical work entitled *Kinanthi Sandoong* (Nurhayati 2019). This work is quite interesting, not only to be seen in the context of sound alone and the discourse and polemics behind it. The name *Kinanthi* itself is a song (singing) in gamelan which Pakubuwana created, King of Islamic Mataram in Java) (Wangsa, Suyanto, and Sulistyono 2019). By Ki Hadjar, the musical work was created with a definite political purpose. Ki Hadjar believes that to fight Dutch colonialism, especially in the context of culture, one must show that indigenous culture (music) is equivalent to Dutch and European culture in general (Irwin 2021). From the start, indigenous intellectuals believed that the Dutch, who were part of Europe, had an advanced degree of culture and modernity, which was achieved through classical music (Hatch, 1980: 39).

Western classical music is considered the highest peak of musical culture because it is performed with a formality and can be explained comprehensively, especially with an established notation (Strayer 2013). So that indigenous culture, especially Javanese, can be seen as similar to European classical music, Ki Hadjar tried to make a musical transformation through the work of *Kinanthi Sandoong*, originating from traditional gamelan music (Sutton 1987), into a newer, unique, creative, and more importantly; modern. The piece was made for soprano and piano. Uniquely, the piano patterns are based on the playing of Javanese gamelan instruments, namely gender (metallophone instruments, how to play it using two hands holding sticks wrapped in cloth), with pentatonic tones (Nuzul and Mitrayana 2017). Gender belongs to the category of instruments with a high level of difficulty (Mustika and Purwanto 2021); on the one hand, it is obedient to the main melody, but on the other hand, it is full of improvisation. In presenting the work, Ki Hadjar also uses beam notation

and the concept of harmony with musical rules in the style of European music (Notosudirdjo 2003). Meanwhile, the vocalist - in traditional gamelan music called *sindhen* (Susilo, Sumarsam, and Becker 1987) still adheres to the concept of Javanese musical tradition.

Kinanthi Sandoong became the trigger for resistance to colonialism through music. This work combines Western and indigenous images in harmony, directly intending to reveal that traditional Javanese music can compete at a global level, has a modern character, and is not inferior to the music of the colonial nation. *Kinanthi Sandoong's* piece is not without notes. In *Wederophbouw* magazine (1920), an anonymous writer criticized *Kinanthi Sandoong* as a piece that was too strongly influenced by European music (especially the use of the piano), thus destroying the original character of Javanese music. It was also mentioned that Ki Hadjar had taken political issues in his musical works too far. The impression that emerged was an attempt to Europeanize traditional Javanese music, considered very concerning. *Kinanthi Sandoong* has become a hot topic of discussion, and even *Nederlandsch Indië oud en Nieuw* specifically published the sheet music or notation (R. F. S. Notosudirdjo, 2014: 134). The incredible response to *Kinanthi Sandoong* (both criticism and praise) encouraged Ki Hadjar to make a similar move after returning from exile in 1919.

In Indonesia, specifically in Yogyakarta, Ki Hadjar built a formal school called Taman Siswa on July 3, 1922 (Towaf 2017). Taman Siswa is a school devoted to indigenous people and makes Javanese music lessons (gamelan) an essential part of the curriculum (Dewantara 1967b). Taman Siswa combines European and Javanese educational styles. In such a context, there is an effort to make gamelan dialogue with the academic world, thus enabling movements to study gamelan music scientifically (Irwin 2021). Upon his return from exile in the Netherlands, the spirit of fighting for traditional Javanese music to be on par with European music became more intense. Ki Hadjar wrote a lot of his ideas about the importance of making gamelan the national music of Indonesia. In one of his books entitled *Wewaton Kawruh Gendhing Jawi* (1936b), Ki Hadjar explained the equivalence or similarity of playing gamelan with church music in Europe; together form a high spiritual power.

Lindsay (Lindsay, 1991: 25-26) notes Ki Hadjar's movement to elevate the level of gamelan music as a form of his respect for established European-style education. Especially in the world of the Javanese palace, the gamelan was treated with respect, and appreciation also emerged from the Dutch colonialists who considered gamelan (works in the palace environment) to be beautiful and "*adi luhung* (noble/honorable)" music (Pranoto 2013). The view that places gamelan as "noble music" is the basis used by Ki Hadjar to show that music is as high and beautiful as European music (Becker, 1980: 27). Furthermore, there is an attempt to theorize gamelan. Ironically, Ki Hadjar uses the concept and perspective of Western

music (for example, in determining the fundamental tone of gamelan works that are equated with the concept of tonic in European music). This fact drew criticism from many indigenous musical intellectuals, some of whom were Purbacaraka, Najawirangka, and nationalists such as Armijn Pane and Tan Malaka (Sumarsam, 2003: 169–170). They thought that Ki Hadjar did not have adequate knowledge of gamelan, so it seemed that he was forcing gamelan to look like European music. Such political ambitions are seen as too far-fetched.

These criticisms did not decrease Ki Hadjar's enthusiasm for "Europeanizing" gamelan music. By using the rules of Western music in reading gamelan, Ki Hadjar believes that the Indonesian people will not be inferior in the arena of musical culture in the world because they use the same musical system. Ki Hadjar emphasized that gamelan music could be a great "nation's dress" (Dewantara, 1936a: 42). Ki Hadjar's steps trigger similar events in other Javanese traditional arts such as dance and wayang kulit (shadow puppet). The discourse of gamelan music as a noble art has been going on for a long time, especially in the life of the Javanese court; gamelan works are believed to be music that can give rise to beautiful, refined, elitist feelings so that they deserve to be presented in important formal events (Kartomi 1990). The cult of the dignified gamelan is a symbol of the Javanese in positioning himself as the owner of a noble and high culture (Florida, 1987: 3). Ki Hadjar only tried to continue the symbolization of gamelan works to be more open with the discourses and polemics he created.

Because of his position as an essential person in the political arena in Indonesia, Ki Hadjar Dewantara's views are always heard and debated (Dyangga Pradeta 2018). One that is quite phenomenal is his idea that "*kebudayaan nasional bangsa Indonesia adalah berasal dari puncak-puncak kebudayaan daerah* (the national culture of the Indonesian nation is derived from the peaks of regional culture)" (Vickers and Fisher 1999), and of course, what has considered the pinnacle of regional culture is Java with its gamelan music works (Dewantara 1967a). Ki Hadjar made a conflicting proposal for gamelan music to be used as Indonesian nationalist music, accompanying the state anthem (Dungga & Manik, 1952: 32,87). Of course, this proposal drew a lot of criticism from other indigenous intellectuals because they considered Ki Hadjar too ethnocentric to Java without considering hundreds or even thousands of different musical cultures in Indonesia.

Although there were many oppositions, Ki Hadjar's views also received a positive response from other musical intellectuals and thinkers. Some of them are; G.J. Resink (1941), Brandts Buys-van Zijp (1941), and Mr. Dajoh (1948). They unanimously state that gamelan is the most respected music in Indonesia, listened to by most Indonesians, with the same quality as Western music. Therefore, it is natural for gamelan to be called the

collective music of the Indonesian people. Despite the discontinuance of gamelan music as Indonesian national music, the discourse to raise the level of gamelan to compete with European music has already surfaced and received the attention of many indigenous intellectuals. This triggered the effort to establish a particular school for learning gamelan music, which later gave birth to the *Konservatori Karawitan Indonesia* (KOKAR) [Indonesian Karawitan Conservatory] in Surakarta in 1950. The school was at the high school level; the teachers were gamelan maestro (musicians) brought in from the Surakarta Kasunanan Palace. The movement to establish a gamelan school in Solo also occurred in several areas in Indonesia, such as Surabaya, Makassar, Denpasar, and Yogyakarta.

What happened then becomes interesting to review; with a formal school specifically for gamelan, there is an effort to make gamelan work as "science." As a result, there is an attempt to theorize it, write it down, and make it scientific. The nature of the world of education is: everything must be measurable, calculated, and accounted for (Gödek 2004). In such a context, there has been a transfer of the vehicle for gamelan music, from the unwritten to the written, from the annotated to the notated, from the undefined to the formulated, from the unmeasured to the measurable. This study emphasizes that European music - although not all - moves according to clock time, that is, a determined time (metronomic, calculated). Meanwhile, gamelan music is the opposite, it is "felt time" or the time that is felt. Western music relies on its metronymic character (Bonus 2010), in which tempo and rhythm are the primary references; going out of bounds is considered wrong. Meanwhile, in gamelan music, loudly and slowly, it becomes very personal, entirely relying on the musician's feelings, depending on the extent to which the musician (called *pengrawit*) can process it. Between one musician and another can be very different, based on the ability and depth of the musical side they have (Animawan and Koentjoro 2021). That is, if Western music strives to become a true/right work (both in terms of playing, technique, musicality, tempo calculation), then gamelan music is more towards beauty, where right and wrong are relative.

In the terminology of Western music, of course, this is considered wrong. Because it is not following the rules of what is written and read. But that calculative truth becomes "gray" in gamelan works. The written musical notation cannot describe the event with precision or accuracy. For example, the length and the shortness of the beat of the gong cannot be mathematically calculated (calculated by the concept of a metronome), all of which come back again, relying entirely on the musician's deepest musical feelings. It must be acknowledged that the formulas and theorizations in playing gamelan works play a role in bringing the events of the felt time to clock time. Today, many young people play gamelan based entirely on what they read, namely the notation in front of them, not

on the musical sense built between players (Rusdiyantoro 2018). When gamelan is institutionalized in the form of formal schools, finally playing gamelan must have defined parameters (in other words, standardized-mathematical). It is essential to judge the extent to which students can play gamelan works; the assessment measure is about right and wrong. The more they make mistakes in playing the gamelan instrument, the lower the score he gets; they might even fail. The mistakes are calculated and then added up (clock time). Whether the unity of the piece brings out the beauty (felt time) is another matter.

The Influence of the Dutch Javanologist on the Documentation of Javanese Gamelan Music

Before establishing formal gamelan educational institutions, the Javanese court had already initiated a way of learning gamelan using notation, which had never happened before. The use of notation has not been as massive as when the musical institution was established. The Dutch colonization of Indonesia and Java, in particular, did not always proceed in an antagonistic manner. Through a long history, especially in the context of the change of king's power through rebellion and war, the Netherlands has a role in stabilizing power within the palace walls (Sudardi and Istadiyantha 2020). As a result of this role, the Netherlands had a harmonious relationship with the king and the inhabitants of the Javanese palace for a certain period. This harmonious relationship placed several Dutch people who paid more attention to Javanese culture. They were referred to as Dutch Javanologists, generally maintaining compatible relations with indigenous intellectuals to conduct seminars, research, publishing, and holding traditional performances, one of which is gamelan or karawitan (Kraemer 1932).

The Dutch Javanologist was also actively involved in intellectual associations focused on Javanese culture, namely the *Java Institute* and *Cultuur-Wijsgeerigen Studikring*. This unique relationship by Furnivall (1939) is part of the European community's efforts to expand their interest in cultures outside of themselves. Furthermore, there was a movement by the Dutch government so that its officials in Java would be able to communicate using the Javanese language and learn more about Javanese culture (Sumarsam, 2003: 49). This is important as part of a policy-making strategy not to create rejection from the natives they colonized. As a result of this suggestion, they tried to build close relations with indigenous intellectuals who had adequate knowledge of Java. The trigger point began with the birth of the *Het Instituut voor de Javaansch Tall te Soerakarta* (a kind of institute or Javanese language school in Surakarta). At that school, the prospective Dutch officials did not only learn Javanese but also various other aspects of culture such as art, and gamelan was one of the essential

materials. Several officials (scholars) graduated from the school, namely J.F. Gerick, T. Roorda, Cornets de Groot, F.W. Winter, and J.A. Wilken.

Through the Javanologist, an attempt was made to document or record gamelan works. The activity was spearheaded by C.F. Winter (son of F.W. Winter), who documented Javanese songs (called *tembang*) using Western beam notation. He also edited a book by his father entitled *Tembang Jawa Nganggo Musik: Kanggon ing Pamulangan* (Winter 1883). Beam notation is used because the ideal notes formulation for gamelan music has not yet been found (Perlman 1991). However, the documentation of gamelan music triggers a prejudice that musical works from high cultural castes should be recorded and written down, even though most of the gamelan plays (especially outside the palace walls) are performed orally, without notation. Sumarsam (2003: 151) explains that the mid-19th century to the early 20th century was a period of rapid development of colonial cultural power and the introduction of aspects of European life, such as European-style education, modern scholarship, research, documentation, and so on.

The introduction of writing, including gamelan music notation, is needed as an essential part of efforts to take care of gamelan works not to be lost. The Netherlands put its scholars not only to do documentation but also to know more about the intricacies of the concept and workings of gamelan musical works, which later led to the birth of theories about gamelan works such as determining the *pathet* (modus, or strongest tone), *balungan gendhing* (tones that are the main reference), and so on. Beam notation is seen as incapable of "taking a picture" of gamelan works. Therefore, there have been attempts to produce new types of notation, which in this case requires a long time and process. Rusdiantoro (2018) calculates at least eight notation systems found for recording gamelan works. The notations are; *Kadipaten*, *Andha*, *Soerya Poetran*, *Jayadipuran*, *Sariswara*, *Rante*, *Sulardi's* figure notation, and *Kepatihan*. In this context, it will not be explained how chronologically the notations were found, considering that it will require a long description. However, the important point to be conveyed is that the emergence of these notations was influenced by the Western style of education, which places notation as an essential aspect in musical works. In addition, once again, the view that emerged from indigenous intellectuals, the existence of gamelan notation is to legitimize the status of gamelan as "high art," which is equivalent to European music.

Of all the notations above, the one that still survives and is used today is *Kepatihan*. The emergence of the notation was triggered by an attempt to identify the "main song" (the primary tones, called *balungan gendhing*) to be recorded and played (Supanggah 1990). This event occurred at the beginning of the 20th century when Javanese cultural life reached its culmination, marked by research on gamelan, wayang, dance, and various things related to Java (especially within the palace walls). The *kepatihan*

notation is in the form of numbers, namely 1,2,3,4,5,6,7. Each number indicates a tone; the lower the number, the lower the tone, and vice versa. Gamelan consists of two barrels, namely *pelog* and *slendro* (Widodo 2015). For *pelog*, the tones used are 1,2,3,4,5,6,7; while for *slendro*, it is 1,2,3,5,6, i (initially, i tone is written as 7, but because it is an octave with a low 1 note, the 1 with the top dot is used, and at the same time distinguishes it from the 7 in the *pelog* barrel). In this context, the notation's musical material (tone of voice, timbre, difference in tuning) will not be reviewed. The *kepatihan* notation shows that efforts to make gamelan works can be read and written can be said to be successful. This aligns with the mission that was launched so that gamelan can be interpreted as having a position like Western music.

Although the *kepatihan* notation was born in the palace, the notation soon spread to the community massively. Sindusawarno (1960: 61) states that *kepatihan* notation was invented in 1890, with a writing style similar to the number notation in Western music (one of which emphasizes the heavy tone pattern on the first beat). Gradually, the *kepatihan* notation was perfected, with the division of song sentences (called *gatra*). However, the solfege system in Western musical notation is still used, such as using a dot above a note that indicates a high note (one octave of the same tone that is lower) and a dot below a that indicates a low tone. There is a dot between tones (or like the letter o) that indicates the pause between tones. On the one hand, the use of *kepatihan* notation is considered very helpful in learning gamelan, playing gamelan works, doing documentation, and preserving gamelan works. But on the other hand, since the use of the notation, there has been a significant change in the perception of the latest gamelan works. The shift from spoken to written means has consequences for gamelan works, which are initially presented by relying on "musical communication and interaction" between players or promoting feelings (I call felt time, musical time that is felt), then becomes wholly logical and measurable (I call clock time, specified time).

Academic Arts and A Changing Musical Aesthetics

The establishment of the Konservatori Karawitan Indonesia (KOKAR) in 1950, followed by the Akademi Seni Karawitan Indonesia or ASKI (Indonesian Karawitan Art Academy) in 1964 in Surakarta, showed a serious effort by indigenous intellectuals to make gamelan institutionalized, taught, and "looking for" the content of musical concepts and theories in it. Conservatory comes from the word "concert," which is an effort to make gamelan like Western music, able to perform independently or in concert, which has never been found before in the history of gamelan. Thus, one of the essential points is to form a curriculum on learning gamelan in a European style. In academia, any way of learning must be

accounted for and measured. Therefore, learning to play the gamelan with oral tradition (commonly called *kupingan*, or *getok tular*) cannot be done. Learning without text or writing allows for different perceptions from one musician to another. Thus, how to learn gamelan must use notation, which can be read, understood equally, and minimizes misinterpretations of gamelan works.

Not only through the notation that is considered ideal in learning gamelan, but the technical construction of playing gamelan is also changed. Rahayu Supanggah (Supanggah 2002) says that *pengrawit* (gamelan musicians) are prohibited from placing gamelan instruments on the floor but must be on the stage. The position of the gamelan player is then equal (or equal in height) to the guests and spectators sitting on chairs. If it is a dance performance, the position of the gamelan cannot be lower than the stage for dancers. Ki Hadjar even suggested that the gamelan be played in the style of European classical music, made higher. The players no longer sit cross-legged but use chairs like Western classical music, complete with a music stand book (a place to put scores). Unmitigated, the costumes or clothes of gamelan players that have been identical to *beskap* and *blangkon* (traditional costumes) must be replaced with suits, ties, combed hair, and shiny shoes (Setiawan, 2021: 6). Everything is done to elevate the level of gamelan to become its "*adi luhung*" character (translation of the word classic, Western).

The name *karawitan* does not explicitly mention gamelan, but dance, even the art of wayang kulit (shadow puppet). Likewise, when the Akademi Seni Karawitan (ASKI) was born in the same city (Surakarta), a graduate majoring in dance and puppetry was awarded the title "S.Kar," which means *Sarjana Karawitan* (Bachelor of Karawitan). The use of the name *karawitan* was relatively new, although some old references sometimes mention it. Tondhakusuma for example, through his writing entitled *Serat Gulang Rarya* (1870) has used the term *karawitan*. Likewise Sumanagara in his book *Serat Karawitan* (1935) and Wirawiyaga in *Serat Lagu Jawi* (1935). The name *karawitan* already exists, but it doesn't get much attention. There is a strong indication that the name *karawitan* tends to be identified with gamelan because it is inseparable from European political influences to raise the image of gamelan to be more "modern."

Sumarsam (Sumarsam, 2003: 180) explains that to achieve classical-noble gamelan music, the KOKAR academics try to eliminate traditional terms that are considered old-fashioned and replace them with new terms. The words *niyaga* (musician), *pesindhen* (female vocalist), *penggerong* (male vocalist) are deemed to carry the imagination of low status. The term "*pangrawit*" was proposed to replace *niyaga*, *swara wati* to replace *pesindhen*, and *wira swara* to replace *penggerong*. *Pangrawit* means people who play (music) *karawitan* (gamelan). The call is more authoritative than *niyaga*, a word that is often slurred into *niyeg-niyeg gawa sega* (stumbling around

carrying rice). In Sumarsam's view, this cannot be separated from the imagination of a village musician who brought rice as a gift from the stakeholders after the performance. The *disegani* anecdote was also born, namely performances that only received rice as wages (*sega*), aka they were not paid properly.

The terms *pangrawit* and *karawitan* are becoming more popular because they are considered more modern. Uniquely, the word *karawitan* is also used as the department's name at KOKAR or music schools outside Java born next, for example, in Makassar and Padang Panjang. Although the music taught is not gamelan, the use of the name *karawitan* is still maintained today. There is an assumption that the name *karawitan* is a form of glorification of Javanese culture/music (Setiawan 2021c). Playing gamelan works is then followed by rules that demand formality. Gamelan schools play a significant role in efforts to bring gamelan works from "public property" to "college property." This creates a wide gap between the work produced by gamelan school graduates and the general public. The works produced by gamelan schools are commonly referred to as "academic art." In contrast, those produced by the public are generally referred to as "folk art"-about folk art can be read in the article Haratyk and Czerwińska-Górz (2017). There is a change in aesthetics when gamelan works are presented by scholars, with the tendency for musical works to be more structured, serious, formal, and of course stiff and monotonous.

The establishment of gamelan schools is in the dualism of the opposite position. First, the desire to glorify the legacy of the past as part of the present seems forced, marked by the unprepared conceptual tools that place gamelan as classical music or high culture. The presence of a gamelan school is more political than an actual attempt to elevate the level of gamelan as classical music. Second, the discourses that arise always contextualize gamelan as an image of national culture compared to research on gamelan music materials. In other words, the birth of musical concepts and theories by gamelan is far behind compared to the political discourse created. This can be seen, for example, in Soekanto's writing entitled "Konservatori Karawitan dan Kebudayaan Nasional" (1953). Soekanto dreamed that many musical experiments would be carried out through the gamelan school so that what he called "national music culture" could be found. Likewise, Soerjoatmadja (1957: 211) hoped that gamelan school graduates could spread to various regions in Indonesia and then teach about local arts in that area. This wishful thinking is problematic, considering that gamelan school graduates only get knowledge about gamelan. At the same time, outside of that, the musical culture in Indonesia is very diverse and far different from the musical presentation of gamelan.

Back to the problem of teaching gamelan in formal schools. The use of notation causes massive transfer of rides. Due to inheriting the perspective of gamelan as a noble, classical, and high cultural heritage,

there are efforts (through notation) to freeze gamelan works into uniform or the same. Noriko Ishida (2008) created a gamelan game aesthetic category, namely pre-notation and after the notation. Pre-notation means how to learn and playing gamelan through oral culture. This triggers the emergence of new unique works even for the same category of works (*gending*). The uniqueness depends on the ability of the musician, as well as the strength of the locality of the area where the *gending* lives and develops. In pre-notational times, the concepts and theories of gamelan musicals have not been discoursed. On the other hand, the era of notation allowed the emergence of analyzes of gamelan musical theory. Notation is very helpful in research activities to find musical formulations forming gamelan works, such as the concept of *pathet*, *balungan gendhing*, melodic textures, *garap* (musical elaboration and ornamentation), tone range, musical depth (inner melody), and so on.

However, it must be admitted that notation plays a significant role in making the diversity and differences of gamelan works disappear; aesthetics are distorted because they all look the same. Charles Seeger (1977: 66) warns that European-style learning styles in gamelan music impair a specific musical system on other music. Sumarsam (2003: 189) also notes that, while the study of cross-culture on music theory is still in its infancy, the application of one system of music analysis to another must continually be reviewed. By theorizing music, there is an attempt to shift the communication system from one communication system to another, namely from music as tone to music as writing. This implies that playing a piece of music must be based on what is written, while what is written does not always succeed in summarizing the whole piece of music. In the context of gamelan works, this happens. Playing a gamelan work will be considered wrong if it does not match the read's notation. In contrast, the notation cannot accurately summarize the integrity of the gamelan work. Ironically, this notation is used to break down "gamelan music" into a series of numbers, which often excludes other factors such as; the musician's level of creativity, improvisational power, and musical experience.

From Felt Time to Clock Time

In a story about a maestro who plays gamelan music, a narrative is quite interesting to listen to. In Javanese karawitan, gamelan maestros (musicians) gather to play *gending*. The *gending* begins with a musical introduction made by one of the *garap* instruments (a gamelan instrument that has a high level of difficulty is located at the front, and is tasked with elaborating the melody on the *gending*, the instruments being *gender*, *rebab* [fiddle], *kendang* [drums], and *bonang*). If the musical introduction is performed by a *rebab*, it is called *Buka Rebab*, and if the instrument is *gender*, it is called *Buka Gender*, *Kendang* with *Buka Kendang*, *Bonang* with *Buka Bonang*. The type of *gending* that will be performed depends on who

is holding the introduction, to begin with. There are thousands of *gendings* in Java, and a musician's expertise is determined by how much they can memorize or play them without any notation (Ishida 2008).

Interestingly, in the presentation of the gamelan, they do not have an agreement as to what *gending* will be played. It all depends on the player doing the musical introduction. The musicians also did not ask each other what kind of music should be performed. A player who does the introduction believes that he will bring a song that has a high level of difficulty and hopes that other musicians don't know the form and type of the *gending*. And sure enough, when the introduction was made, marked by the sound of a gong, then all musicians had to play the unknown *gending*. The only way for the *gending* to be presented is to hear as well as possible the contours and grooves of the melody to the musicians who memorized it (of course, he was the musician who did the introduction earlier). *Gending* in Java is a cycle, the beginning, and end of which are marked by the sound of a gong, continuously turning and repeating. When the song stops, slows down, speeds up is entirely up to the musicians. Therefore communication and musical interaction become essential. In the case of the masters above, for three cycles of round (gong), they still "stumbled" in bringing the *gending*. As a result, there are many mistakes in sounding the song, sometimes falling on the wrong tone, using inappropriate *cengkok* (playing patterns), and improvising too often. The word that best fits the event is "musical chaos."

After three cycles of rounds, they begin to know the structure, shape, and type of *gending*. As a result, the music playing becomes more organized, structured, there are no more musical mistakes made. Until it was finished, the *gending* was successfully sounded with a more established structure than the one at the beginning. The incident was recorded, and the tape was played to other maestros, who did not participate in presenting the *gending*. There is a simple but interesting question, where is the peak of the musical aesthetic in the *gending*? Ideally, the answer appears after the third cycle because the song's form, structure, and type are already known, so there are no mistakes in playing the piece. But the answer from the maestro was unexpected; almost all answered that the highest aesthetic peak in work was in the first three cycles.

Aren't there many musical mistakes in the first three cycles of the *gending*? Aren't the musicians' first three cycles still don't know the series of tones they play? Wasn't at that moment the musicians were busy listening and trying to build musical communication and interaction with each other, even though in the same nuance they were looking for "musical truth"? In this context, the strength of gamelan works is not about how the musical accuracy is played but how the beauty is formed. In Western music, what happened in the first three cycles of the *gending* is undoubtedly considered a fatal mistake because they played music that was not

following what was "written-recorded" or agreed upon. But in gamelan, mistakes and truth become "grey" because what is sought is not perfection but musical beauty wrapped in strong feelings to hear and understand the musical structure of other musicians (Setiawan, 2021a: 1). There is a well-known adage that gamelan music is 40 percent of the truth, and 60 percent of it is unexpected. Thus, on the same gending, it will be different when played in other times and places (Rusdiyantoro 2018).

Informality is the real strength in playing gamelan works. Western classical music performances are held in all specialties, deliberately enjoyed by a segmented audience. In other words, Western classical music concerts are presented formally, requiring the performers to prepare materials presented explicitly to the audience (Chiat 2009). But gamelan music is not like that; before the existence of art schools, gamelan concerts, in particular, did not exist. Gamelan works are presented to interact with other events, such as welcoming guests who come to the king's birthday party, accompanying wayang kulit and dance performances, to attend the procession of sacred events in Java such as weddings, kithanan, and so on. In essence, the presentation of gamelan concerts that were specially presented to be enjoyed like Western classical music had never happened before.

In such a context, the purpose of playing gamelan works is not to be enjoyed as a whole and focused. Pemberton (1987) even explained that the presence of gending at a cultural event, such as a wedding in Java, was intended to "tame" guests who came so as not to get bored following the hour-long ritual. Gamelan works are sounded; at certain moments, there are traditional songs that specifically sound like a condition for the ceremony to run smoothly (e.g., the momentum of the meeting between the groom and the bride), but the sound is not explicitly heard. The audience or guests who were present were busy observing the ritual events that could be seen before them. Gamelan's works become a soundscape, played but not listened to explicitly. Even though they are "not listened to," the sound that is issued can "control" the guests' behavior within the limits of formality, sitting for hours without resistance. It is like the sound of music in a bookstore, which is played not specifically to be enjoyed but can create a sense of comfort for visitors in reading books (Hutomo 2011). This means that almost all gamelan works are presented informally.

The informal atmosphere causes the quality of musical presentations to foster massive communication and interaction, both between musicians and musicians with the audience. At one point, the audience or guests can ask the musicians for certain music, even if the audience can play the gamelan, often he will be asked to go on stage to join other musicians. Based on written sources from the 19th and early 20th centuries, such as *Serat Centhini* and *Titi Asri*, it is explained that the spiritual quality and beauty of gamelan works can only be achieved if the performance is held in an

informal and intimate atmosphere (Sumarsam, 2003: 186). The meaning of a gamelan concert or performance (called *klenengan*) is also different. In comparison, Western music concerts emphasize the focus of enjoyment on a piece of music that is presented, while *klenengan* is interpreted as an informal meeting between musicians and listeners. This intimate atmosphere has led to the creation of "communicative and interactive" gamelan works, not only in a literal context (such as joking with joking words) but also in a musical context where one musician often gives feedback and musical responses to each other. In other words, musically, gamelan works do not have measurable standards, gamelan works will continue to be new when presented in different contexts, because of the unexpected and robust improvisation aspects.

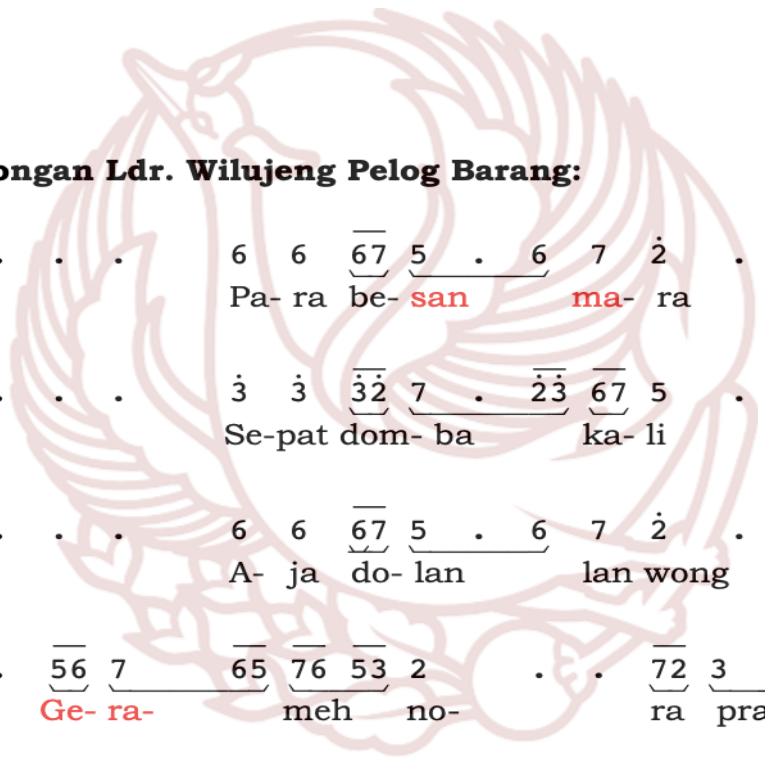
This becomes a problem when informal events must then be formalized through education in gamelan schools -karawitan-. There are efforts to bring gamelan works from felt time events (which rely entirely on feelings) to clock time events (determined, measured, and written). In this context, Susanne Langer's (1953: 152) concept of time and music becomes quite interesting to link. It has been explained above how gamelan works are presented in an informal atmosphere that entirely relies on the strength of the musicians' musical feelings, while the nature of the world of education is the opposite, minimizing "feel" but prioritizing "logic." The existence of karawitan arts schools such as KOKAR and ASKI is faced with a series of problems. The works that developed in the community were then "dissected" (another word analyzed) in the "music education laboratory" to find out musical tendencies, concepts, and ideas. Gamelan works that are actually "moving" and constantly changing must be "frozen" temporarily for the sake of the "surgery/analysis" action.

As a result, musical formulas for how to play a gamelan were born. These formulas were written down, patented, used as teaching materials and guidebooks, and gradually became a "dictionary" that was referred to and considered correct. As with the initial enthusiasm for the Europeanization of gamelan works, writings about gamelan works have sprung up, either in the context of documentation alone or accompanied by musical analyses. The music education institution then also made a new standard by evaluating the works that developed in the community. The evaluation results are similar to judgments, not about the good or bad, but wrong and right. Once again, this is following the rules of the world of education, which carry out mathematically measured assessments, with the result being "wrong and right."

This case, for example, can be seen from the efforts to evaluate vocals in gamelan works (called *gerong* and *tembang*) that developed in the community. In the Karawitan Department, Indonesian Institute of the Art (Institut Seni Indonesia -ISI-) Surakarta -formerly ASKI Surakarta- there is a course called *Sastra Gending* (literature of vocal lyrics), which contains an

analysis of the vocal lyrics sung in gamelan works. The *Sastra Gending* class removes "music lyrics" to be read as "literary works." Previously, it should be noted that the vocal lyrics in gamelan works are in the form of classical Javanese literature, with a level of language that is complicated and difficult to understand (Pamuji, Nugroho, and Supriyadi 2020). The *Sastra Gending* class seeks to translate and give meaning to the lyrics. The result is that many vocal lyrics are wrong when read in the context of literary and linguistic works. However, it is practiced by most musicians. For example, here are the lyrics.

Gerongan Ldr. Wilujeng Pelog Barang:



. . . . 6 6 $\overline{67}$ 5 . 6 7 $\dot{2}$. $\overline{2\dot{3}}$ $\overline{27}$ 6
 Pa- ra be- **san** **ma**- ra ba- ngun

 $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\overline{3\dot{2}}$ 7 . $\overline{2\dot{3}}$ $\overline{67}$ 5 . $\overline{56}$ $\overline{53}$ 2
 Se-pat dom- ba ka- li O - ya

 6 6 $\overline{67}$ 5 . 6 7 $\dot{2}$. $\overline{2\dot{3}}$ $\overline{27}$ 6
 A- ja do- lan lan wong pri- ya

 . . $\overline{56}$ 7 $\overline{65}$ $\overline{76}$ $\overline{53}$ 2 . . $\overline{72}$ 3 . $\overline{2}$ $\overline{23}$ $\overline{27}$ $\textcircled{6}$
Ge- ra- meh no- ra pra- sa- ja

The tones in the lyrics above are written in kepatihan notation with a musical concept similar to Western music (the division of bars, the top and bottom points on the tone). In the *Sastra Gending* class, the lyrics were analyzed, and the results showed that there were some wrong words. In the transcription above, the lyrics that are considered wrong are marked in red. The lyrics that are considered correct are as follows.

*Parabe Sang Smara bangun
 Sepat domba kali Oya
 Aja dolan lan wong priya*

The recommendation from the Sastra Gending class is to demand that students sing the correct version of the lyrics, not the wrong version. The problem seems to be solved, but it must be recognized that there is a fundamental difference between literary works such as music lyrics and literary works themselves. Langer (1953: 152) explains that when words come together in a song, the music swallows the words. Not only literal terms and sentences but even the structure of the literary work itself. Langer further emphasized that song is not a form of compromising space between literature and music, although texts taken from music by themselves become great literary works. That explanation means that the lyrics of the song are music. In such a context, Benamou (2018: 5). emphasizes the separation between the lyric text as a language that is communicated to the audience or integrated with the music itself. The meaning and significance of the lyrical text are not considered necessary.

In the case of *gerongan* vocals (figure 1) above, it is based on the views of Lenger and Benamou that literary works are no longer "literary works" when they are combined with music. Literary works are a part of music, so what is essential is no longer the linguistic aspect but the strength of the contours and melodic grooves. Especially in the *gerongan* vowel, it is not known precisely what the meaning of the words strung together, even by the singer himself (called the *sinden* and *penggerong*). How can they possibly sing the correct lyrics when they don't know the literal meaning of the lyrics? Listeners often don't care about whether the lyrics are right or wrong, but they care about the lyrics' melodic contours (series of tones). The simple description, we often enjoy music that uses foreign language lyrics, we don't know the meaning and language, but we enjoy the music.

In other words, the meaning of the lyrics is not considered important. The Sastra Gending class becomes quite problematic when it asks students to voice-sing a text that is deemed to be correct. Because it is true in language and literature, it is not necessarily true as song lyrics. *Sastra Gending* class refers to the truth that can be measured and assessed (clock time), while in reality, the vocals are sung to feel the essence and musical unity (felt time). It should also be noted that the attempt to Europeanize gamelan music is quite problematic when it comes to comparing gamelan with Western musical instruments. Gamelan's music relies on musical unity, not enjoyed partially or separately. While in Western music, the audience can enjoy playing the piano alone, or the violin, the saxophone, or other instruments in a concert. Therefore, there are no solo or solo concert instruments in the gamelan because one instrument will be linked to another.

A vocalist in gamelan is not a singer like in Western music. The vocalist in a gamelan work is "a musical instrument that is played with a

vocal sound." Its position is equal to other gamelan instruments, not considered the most important or vice versa. Even if the vocalist is not there, it doesn't matter because the listener is not focused on enjoying the vocal strains but on the wholeness or unanimity of the sound of all existing instruments. Benamou (2018: 4) gives a limitation, that the vocalist in the gamelan "voices the music lyrics," while the singer, in general, is "delivers the music lyrics." Voicing is making the lyrics sound as part of the music while delivering is an attempt to get the message from the lyrics to reach the audience or listener. Next, after the formal karawitan educational institution was established, it gave birth to a variant type of artwork called "academic art." As has been briefly mentioned above, academic art is measured, written, and standardized. Meanwhile, art outside the academic walls is full of variety, spontaneity and is constantly undergoing updates. For example, here are the differences in *genderan* patterns (gender instruments) academically and by the general public.

Genderan Cengkok Dualolo				
Academic art style				
right hand	56..	5653	6563	656i
left hand	..6i	2.2.	653.	626i
Musicians in general				
right hand	5652	5653	5.5.	5.6i
left hand	..6i	656i	6i2.	32i.

Figure 2. Differences in the pattern of academic gender and that of musicians in general.

The patterns performed by musicians mostly change depending on the context (such as who is presenting), while the academic patterns tend to be the same because the patterns are written, read, and made as a reference. Standardization, formulation, measurement, and writing are a form of effort that has been made since the beginning so that the art of karawitan or gamelan works is more dignified, has its position as music from high culture, as a political effort to fight the dominance of classical Western music. In academic classes, as in Western-style education, there are complex divisions regarding what can be included as part of karawitan or gamelan works and what cannot. The art of dance and shadow puppets was initially

referred to as the "art of karawitan," but in the academic area, they are separated. Karawitan is only concerned with the issue of sound, while dance is gestures, and shadow puppet is a puppet performance. In the early days of the establishment of KOKAR and ASKI, musical students also received special lessons in dancing and playing puppets. This is important because (as mentioned above) musical art cannot stand alone but is always linked to other artistic events.

Gradually, because the academic arts strive for "independent concerts" (as the name of the school is conservatory), there are efforts to narrow down that karawitan only focuses on issues of music or sound. It completely imitates the concept of concerts in Western music. As a result, there is a fairly wide gap between karawitan in ancient times and the era after the art school. This difference can be seen; for example, most musical musicians could dance and perform; now, musicians can only play gamelan. Another difference is the standardization of musical patterns, which ones are for concerts and which ones are for accompanying dance or puppets. More specifically, the following is the standardization of the pattern on the kendang (drum) instrument.

Kendhangan Sekaran I (Batangan)

Pattern for concert

p b p t k̄ b • t k p p p p p t p b

Pattern for the dance performance

p̄ t̄ d d t k̄ b • t k p̄ p̄ p̄ p̄ p̄ t̄ t p b

Figure 3. Patterns of playing drums for concerts and dance performances. Sound description; p: tung, b: dhe, k: ket, o: tong, l: lung, d: dhang, t: tak

Apart from dance performances, there are also standardizations of musical patterns for other versions, namely shadow puppets. These musical patterns are specifically collected, written down based on each category, then become a study guide book for students. If a student presents a musical pattern outside of what is recorded, it is likely to be considered incorrect, affecting his grades. The scoring mechanism for gamelan class exams conducted in concert often refers to what is written to bring the flow of gamelan work from informal to formal. It will be challenging to find communication and musical interaction like the maestro above, where right and wrong are not the game's primary goal but rather a space for feeling, listening and responding to all musical symptoms. Langer (1953: 27)

emphasizes that music stored various forms of growth and weakening of human feelings, including conflict and, at the same time, its resolution. Feelings and music are logical forms, which Langer calls the 'emotive life.' By standardizing, then we lose all that.

Elementary Weaknesses, A Critic

Although the formulations, especially in the musical context, were carried out and initiated by gamelan music educational institutions, these efforts were not entirely successful in the "record" of the actual and complete performance events. For example, the *kepatihan* notation is used as a means of recording. Still, it cannot be used as a reference in presenting gamelan works, especially in tradition-based works. *Kepatihan* notation cannot describe the tempo (fast and slow) of the presentation of musical works. In the production of *karawitan* works, the fast and slow tempo entirely depends on the musical feeling (especially a drum instrument player). It is sometimes suddenly slowed down at one particular moment because it allows other instruments to play their improvisational musical orchestra. Meanwhile, at different times, it can accelerate immediately when a gamelan work is about to be completed or enters a new pattern.

Prasetya, Haryono, and Simatupang (2011) view the aesthetic event of the musician as a "*ngeng*." *Ngeng* is the musical taste of a gamelan musician. The musical taste is formed through long experience, by knowing the musical character of each gamelan work. How to write *ngeng* in notation? Or translate it into a descriptive sentence in the form of a guidebook on how to play gamelan works? Until this research was conducted, these two things did not exist. *Ngeng* is constantly in touch with his musicians' inner melody (Benamou 2010). One musician with another has a different *ngeng*, so the gamelan works presented also have other aesthetic qualities. A musician who has a long experience in playing gamelan, for example, will appear to have a more established *gang* than a musician who is just learning. The *kepatihan* notation can only display the pattern of playing elementary tones and is not fully capable of being a reference. This is contrary to the concept of notation in Western music because it can explain and describe all musical phenomena that appear in a musical performance, the more precise, the better (Strayer 2013).

Efforts to explain everything related to musical phenomena have grown quite rapidly since the early 20th century until now. Uniquely, the disclosure of the musical phenomenon uses *kepatihan* notation. On the one hand, the *kepatihan* notation is considered the most representative in describing the musical phenomenon of gamelan music. But on the other hand, the notation of *kepatihan* at the same time shows its elementary weaknesses. Therefore, many musical phenomena are deemed to have

failed to be expressed, such as the discussion about *pathet* and *balungan* *gending*, which has never been completed until now. The *kepatihan* notation is only able to describe the musical symptoms but is unable to reveal things related to "taste" or (in Hangar's perspective) "ngeng." In other words, musical musicians are not robots who play according to the manual books. A musical musician has complete power over the musical playing he does. They are unbound with the notation.

Another quite exciting example is the pattern of playing the gong instrument called *nggandul* and the kenong instrument called *mleset*. *Nggandul* is a way of playing a gong instrument that is not following the beat or is later than the beat. The gong instrument is a marker of the cycle of gamelan work. The gong indicates that the gamelan has entered the final tones and returns to the initial tones. In such a context, musicians play a *nggandul* pattern. The question is, how long does the *nggandul* tolerance take? For example, if it is too slow or far from the beat it should be, it is considered wrong because it will risk colliding with the first tones in the early cycle. However, if *nggandul* is precise with the tone of the beat or even too close to the beat, then it doesn't feel right. Then how ideal is a musician to make a *nggandul* pattern? The answer: there is no standard size; it all comes back to the highest musical feeling of the musician. But in the context of notation writing, the gong's beat pattern is written right on the beat, even though this is not the case in reality.

Likewise, with the *kenong mleset*, the pattern of playing the kenong instrument sounds a tone outside the written provisions (Prasetya and Susanto 2010). Why is that? Because musicians perceive that tones other than those written [noted] have beautiful musical consequences. Such a view can only be raised by a musician who understands the character of gamelan works. Meanwhile, ordinary musicians, or art school graduates, often sound the tones written in *kepatihan* notation. Once again, in this case, the *ngeng* problem becomes the primary reference. Meanwhile, in gamelan classes at art schools, teachers often verbally tell their students what to do with phenomena not contained in the notation. In other words, notation is only a tool for playing gamelan works but cannot be used as a complete source reference. The problem becomes more complex when the world of education always demands clarity, measurability, and everything must be calculated. How to formulate and write down feelings? How to measure something that cannot be measured?

If so, how do gamelan teachers evaluate their students who play gamelan works? Darno and Kamso (personal communication, August 24, 2021), gamelan teachers at ISI Surakarta, explained that sometimes every teacher has different considerations in understanding the aesthetics of gamelan works, which also brings differences in making assessments. One teacher believes the quality of the gamelan work is good, while the other is not. That happens because the evaluation relies on each other's feelings

(ngeng). To minimize misunderstandings between one teacher and another, the assessment often refers to what is written or read. For example, every gamelan instrument is written in kepatihan notation; if the student plays according to that notation, it is considered successful. On the other hand, it is considered wrong if a student plays outside of what is written. The more often they make mistakes, the lower the score. Even though, based on the story about the maestros above, they play gamelan by making mistakes. First, these mistakes may stimulate the formation of characters and *ngeng* in gamelan works. The feeling-based *ngeng* (felt time) is the highest aesthetic peak in playing gamelan works, not on logic-based notation (clock time).

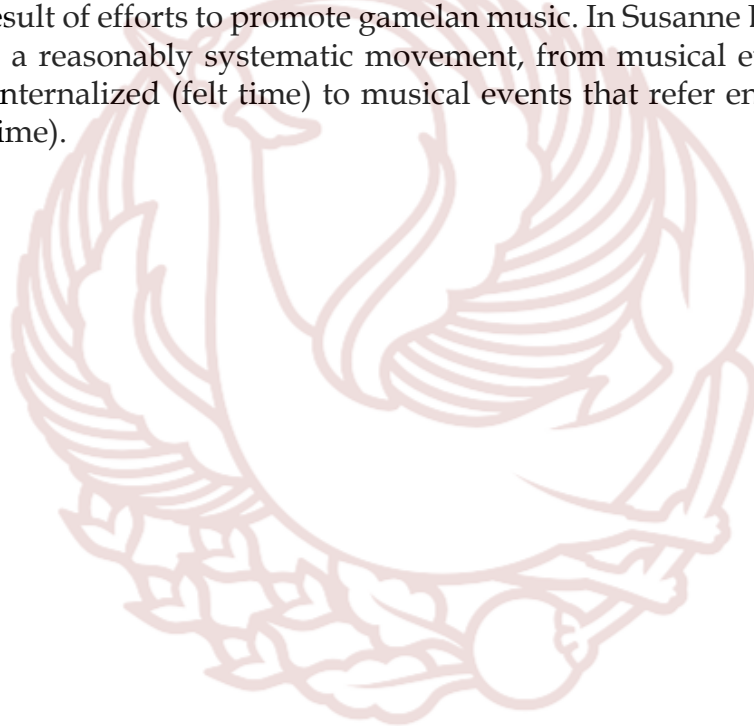
The influence of Europeanization on gamelan music and the increasingly massive use of notation today are also the growth of gamelan music concert performances that are not tied to other performances (e.g., dance and puppets). Many gamelan festivals are held. The concert was not born in a pendopo (a traditional Javanese house, where gamelan is played) but through majestic stages like pop-rock music, with colorful lighting and lots of loudspeakers. I once wrote a critique of this phenomenon in the *Kompas* newspaper (Setiawan, 2016: 12), where the treatment of gamelan today is similar to how Western musicians treat classical music. Presented on a majestic stage, all the musicians face the notation arranged on the music book stand. There is a conductor who leads the concert. Almost all musicians graduated from gamelan schools such as KOKAR and ASKI (now ISI Surakarta). They must play gamelan works on what has been written by the composer, not allowed to do musical elaboration and improvisation based on the *ngeng* they have. If so, the events of gamelan performances have moved from, once again, what is felt (felt time) to what is read (clock time).

4. Conclusion

The polemic for the Europeanization of gamelan music began with efforts to fight the domination of Western music, and it took place massively. Resistance to colonialism, the Dutch colonialists in Indonesia, was not only carried out with war but also with music. This was pioneered by the movement of the indigenous movement, especially Ki Hajdar Dewantara, who considered that gamelan works were parallel to Western classical music. Gamelan is a product of high culture, so it deserves the title “*adi luhung*” (classical). Since then, the discourse of gamelan to be used as national music representing the Indonesian nation's image was sparked. Even though there was opposition from other music academics, the incident had already drawn attention. The culmination was the establishment of formal schools for learning gamelan, such as the Conservatory Karawitan

(KOKAR) in 1950 and the Indonesian Karawitan Art Academy (ASKI) in 1964.

The establishment of the formal institution was in response to the same school in Europe (the music conservatory). However, the establishment of the gamelan educational institution later had a significant impact, such as the massive use of notation, recording and transcribing gamelan works, and formulating musical phenomena. In other words, the educational institution must write about musical events that were previously unwritten, must formulate on something that is not defined, must measure something that was previously unmeasured. As a result, a new style of musical art emerged, which is referred to as "academic art," with the phenomenon of neat, recorded, complex, written, measured, and formal works of art. Academic art is quite far from musical art, which relies more on informal, unrecorded, and spontaneous aspects. This academic art is the result of efforts to promote gamelan music. In Susanne Langer's view, there is a reasonably systematic movement, from musical events that are felt or internalized (felt time) to musical events that refer entirely to logic (clock time).



References

- Animawan, Afriza, and Koentjoro Koentjoro. 2021. "Ngemong Raos: Aesthetic Leadership Role of Panjak Juru Kendhang in Javanese Gamelan." *Malaysian Journal Of Music* 10(2):1-12. doi: <https://doi.org/10.37134/mjm.vol10.2.1.2021>.
- Anonymous. 1920. "Toonkunst in de Toekomst." *Wederopbouw* 3(4).
- Baker, Lynda. 2006. "Observation: A Complex Research Method." *Library Trends* 55(1):171-89. doi: 10.1353/lib.2006.0045.
- Becker, Judith. 1980. *Traditional Music in Modern Java*. Honolulu: University Press of Hawaii.
- Benamou, Marc. 2010. *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Benamou, Marc. 2018. "Apakah Ada 'Tentangnya'? Renungan-Renungan Bab Cakepan Karawitan Jawa." Surakarta: Paper for International Conference Gamelan Culture: Roots, Expression, and Worldview. 11 Agustus.
- Bonus, Alexander Evan. 2010. "The Metronomic Performance Practice: A History Of Rhythm, Metronomes, And The Mechanization Of Musicality." Case Western Reserve University.
- Chiat, Loo. 2009. "A Case Study of the Audience at Three Art Music Concerts in Malaysia." *Pertanika Journal of Social Science and Humanities* 17(2):79-92.
- Ciesielska, Malgorzata, Katarzyna W. Boström, and Magnus Öhlander. 2018. "Observation Methods." Pp. 33-52 in *Qualitative Methodologies in Organization Studies*. Cham: Springer International Publishing.
- Dajoh, M. R. 1948. "Lagu Nasional: Krontjong Atau Gamelan." *Poedjangga Baroe* 10(1/2):26-29.
- Dewantara, Ki Hadjar. 1936. *Wewaton Kawruh Gendhing Jawi*. Yogyakarta: Wasita.
- Dewantara, Ki Hadjar. 1967a. *Kebudajaan*. Yogyakarta: Taman Siswa.
- Dewantara, Ki Hadjar. 1967b. "Some Aspects of National Education and the Taman Siswa Institute of Jogjakarta." *Indonesia* 4:150-68. doi: 10.2307/3350909.
- Dungga, J. A., and L. Manik. 1952. *Musik Di Indonesia*. 1st ed. Djakarta: Balai Pustaka.
- Dyanga Pradeta, Fandu. 2018. "Thinking Concept Of Ki Hajar Dewantara "Among System" As A Karater Education Climate Development Efforts Based On Local Functional Value." *JOSAR (Journal of Students Academic Research)* 3(2):114-27. doi: 10.35457/josar.v1i02.612.
- Ferary, Dorothy. 2021. "On Ki Hadjar Dewantara's Philosophy of Education." *Nordic Journal of Comparative and International Education (NJCIE)* 5(2):65-78. doi: 10.7577/njie.4156.
- Florida, Nancy K. 1987. "Reading the Unread in Traditional Javanese Literature." *Indonesia* 44:1-15. doi: 10.2307/3351218.
- Furnivall, J. S. 1939. *Netherlands India: A Study of Plural Economy*. London:

- Cambridge University Press.
- Gödek, Yasemin. 2004. "The Development of Science Education in Developing Countries." *Journal of Kirsehir Education Faculty* 5(1):1-10.
- Grassby, Richard. 2005. "Material Culture and Cultural History." *The Journal of Interdisciplinary History* 35(4):591-603.
- Guter, Eran, and Inbal Guter. 2021. "Susanne Langer on Music and Time." *Estetika: The European Journal of Aesthetics* LVIII/XIV(1):35-56. doi: 10.33134/eeja.195.
- Haratyk, Anna, and Bożena Czerwińska-Górz. 2017. "Folk Art and Culture in the Historical and Educational Context." *Czech-Polish Historical and Pedagogical Journal* 9(2):31-45. doi: 10.5817/cphpj-2017-0011.
- Hatch, Martin Fellows. 1980. *Lagu, Laras, Layang : Rethinking Melody in Javanese Music*. Cornell: Cornell University.
- Hutomo, Setyo Budi. 2011. "Fungsi Musik Di Toko Buku Gramedia Pandanaran Semarang." Universitas Negeri Semarang.
- Irwin, Gillian. 2021. "Decolonization in 'Wild Schools': Local Music Pedagogies in Indonesia's Taman Siswa School System." *Intersections* 39(1):93-104. doi: 10.7202/1075344ar.
- Ishida, Noriko. 2008. "The Textures of Central Javanese Gamelan Music: Pre-Notation and Its Discontents." *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* 164(4):475-99. doi: 10.1163/22134379-90003652.
- Kartomi, Margaret J. 1990. "Music in Nineteenth Century Java: A Precursor to the Twentieth Century." *Journal of Southeast Asian Studies* 21(1):1-34.
- Kelch, Kristina. 2014. "Becoming History. Taman Siswa and Its Influence on the Indonesian National Education." Leiden University.
- Klecun, Ela, and Tony Cornford. 2005. "A Critical Approach to Evaluation." *European Journal of Information Systems* 14(3):229-43. doi: 10.1057/palgrave.ejis.3000540.
- Kraemer, H. 1932. "Het Instituut Voor Javaansche Taal Te Soerakarta." *Djawa* 12(6):261-75.
- Langer, Sussane. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Lindsay, J. 1991. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Mathers, Nigel, Nick Fox, and Amanda Hunn. 2000. "Using Interviews in a Research Project." Pp. 113-34 in.
- Mustika, Ema Mega, and Djoko Purwanto. 2021. "Garap Gembyang Dan Kempyung Dalam Gendèran Gendhing Gaya Surakarta." *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran Dan Kajian Tentang Bunyi* 20(2):106-19. doi: 10.33153/keteg.v20i2.3545.
- Notosudirdjo, Franki S. 2003. "Kyai Kanjeng: Islam and the Search for

- National Music in Indonesia." *The World of Music* 45(2):39-52.
- Notosudirdjo, R. Franki S. 2014. "Musical Modernism In The Twentieth Century." Pp. 129-50 in *Recollecting Resonances: Indonesian-Dutch Musical Encounters*, edited by B. Barendregt and E. Bogaerts. Leiden: Brill.
- Nurhayati, Diah Uswatun. 2019. "Gagasan Ki Hajar Dewantara Tentang Kesenian Dan Pendidikan Musik Di Tamansiswa Yogyakarta." *PROMUSIKA* 7(1):11-19. doi: 10.24821/promusika.v7i1.3165.
- Nuzul, Santi Nurmalia, and Mitrayana Mitrayana. 2017. "Pengukuran Frekuensi Gender Barung Laras Slendro Menggunakan Perangkat Lunak SpectraPlus." *Jurnal Fisika Indonesia* 20(1):14-18. doi: 10.22146/jfi.28359.
- Pamuji, Iska Aditya, Sugeng Nugroho, and Slamet Supriyadi. 2020. "The Rule of Macapat Songs in Karawitan." Pp. 42-47 in *Proceedings of the 4th International Conference on Arts Language and Culture (ICALC 2019)*. Paris, France: Atlantis Press.
- Pemberton, John. 1987. "Musical Politics in Central Java (Or How Not to Listen to a Javanese Gamelan)." *Indonesia* 44:16-29. doi: 10.2307/3351219.
- Perlman, Marc. 1991. "Asal-Usul Notasi Gendhing Jawa Di Surakarta: Suatu Rumusan Sejarah Nut Ranté." *Seni Pertunjukan Indonesia. Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia* II(2):36-68.
- Pranoto, Henry Susanto. 2013. "Sacrilegious Aspect Of Javanese Gamelan: Past And Future." *Harmonia: Journal of Arts Research and Education* 13(1):55-68.
- Prasetya, Hanggar Budi, Timbul Haryono, and Lono L. Simatupang. 2011. "Habitus, Ngêng, Dan Estetika Bunyi Mlèsèt Dan Nggandhul Pada Karawitan." *Paradigma, Jurnal Kajian Budaya* 1(2):152-67. doi: 10.17510/paradigma.v1i2.11.
- Prasetya, Hanggar Budi, and Adhi Susanto. 2010. "Mleset Dalam Karawitan: Kasus Pada Gending Pangkur." *Gelar: Jurnal Seni Budaya* 8(2):168-78. doi: <https://doi.org/10.33153/glr.v8i2.1327>.
- Radcliffe, David. 1971. "Ki Hadjar Dewantara and the Taman Siswa Schools; Notes on an Extra-Colonial Theory of Education." *Comparative Education Review* 15(2):219-26.
- Resink, G. J. 1941. "Indonesische Teekomstmuziek." *Kritiek En Opbouw* 4(5):74-77.
- Rusdiantoro. 2018. "Kebertahanan Notasi Kapatihan Sebagai Sistem Notasi Karawitan Jawa." *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran Dan Kajian Tentang Bunyi* 18(2):136-47. doi: 10.33153/keleg.v18i2.2402.
- Seeger, Charles. 1977. "On the Moods of a Music Logic." Pp. 64-101 in *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Setiawan, Aris. 2016. "Konser Gamelan Tanpa Gamelan." *Koran Kompas*,

- July 16, 11.
- Setiawan, Aris. 2021a. "Gamelan: Kesayuan Gending, Ruang Kosong, Dan Kebebasan Imajinasi." *Nusantara Institute*, August 11, 1.
- Setiawan, Aris. 2021b. "Gamelan Dan Upaya Meneorikannya." *Jawa Pos*, December 25, 5.
- Setiawan, Aris. 2021c. "Karawitan Dan Polemik Nama Musik Tradisi Indonesia." *Kompas*, September 1, 7.
- Sindusawarno. 1960. "Radyapustaka Dan Noot-Angka." in *Nawasindu Radyapustaka*. Surakarta: Paheman Radyapustaka.
- Soekanto. 1953. "Konservatori Karawitan Dan Kebudajaan Nasional." *Sana Budaja* 2:21-25.
- Soerjoatmadja. 1957. "Konservatori Karawitan Indonesia." *Sana Budaja* 1(5):207-15.
- Strayer, Hope. 2013. "From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation." *Musical Offerings* 4(1):1-14. doi: 10.15385/jmo.2013.4.1.1.
- Sudardi, Bani, and Istadiyantha Istadiyantha. 2020. "The Javanese War: Prince Diponegoro and the Legendary Rebellion Movement against the Dutch Colonial Regime." *Budapest International Research and Critics Institute (BIRCI-Journal) : Humanities and Social Sciences* 3(4):3170-78. doi: <https://doi.org/10.33258/birci.v3i4.1350>.
- Sumanagara. 1935. *Serat Karawitan*. Sragen: publisher unknown.
- Sumarsam. 1975. "Inner Melody in Javanese Gamelan Music." *Asian Music* 7(1):3-13. doi: 10.2307/833922.
- Sumarsam. 2003. *Gamelan: Interaksi Budaya Dan Perkembangan Musikal Di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Supanggah, R. 2002. *Bothekan Karawitan I*. Surakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Supanggah, Rahayu. 1990. "Balungan." in *Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Masyarakat Musikologi Indonesia Bekerjasama dengan Duta Wacana University Press Yogyakarta.
- Susilo, Hardja, Sumarsam, and A. L. Becker. 1987. *Karawitan Source Readings In Javanese Gamelan And Vocal Music*. edited by J. Becker. Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies The University of Michigan.
- Sutton, R. Anderson. 1987. "Variation and Composition in Java." *Yearbook for Traditional Music* 19. doi: 10.2307/767878.
- Titon, Jeff Todd. 2015. "Ethnomusicology as the Study of People Making Music." *Musicological Annual* 51(2):175-85. doi: 10.4312/mz.51.2.175-185.
- Tondhakusuma, Raden Mas Harya. 1870. *Serat Gulang Yarya*. Surakarta: MS., SMP MN 80/3.
- Towaf, Siti Malikhah. 2017. "The National Heritage Of Ki Hadjar Dewantara In Taman Siswa About Culture-Based Education And Learning." *KnE Social Sciences* 1(3):455-71. doi: 10.18502/kss.v1i3.768.

- Vickers, Adrian, and Lyn Fisher. 1999. "Asian Values in Indonesia? National and Regional Identities." *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia* 14(2):382-401.
- Wangsa, Bremara Sekar, Suyanto, and Edy Tri Sulistyono. 2019. "A Study on Noble Values of Tembang Macapat Kinanthi in Serat Wulangreh by Pakubuwono IV." in *Proceedings of the Third International Conference of Arts, Language and Culture (ICALC 2018)*. Paris, France: Atlantis Press.
- Widodo. 2015. "Laras In Gamelan Music's Plurality." *Harmonia: Journal of Arts Research and Education* 15(1):34-45. doi: <http://dx.doi.org/10.15294/harmonia.v15i1.3695>.
- Winter, F. W. 1883. *Tembang Jawa Nganggo Musik: Kanggo Ing Pamulangan*. edited by F. L. Winter. Batavia: Landsdrukkerij.
- Wirawiyaga, Mas Ngabehi. 1935. *Serat Lagu Jawi*. Surakarta: N.V Sie Dhiam Ho.
- Zijp, Anna Brandts Buys-Van. 1941. "De Eenheidmuziek." *Poedjangga Baroe* 9(5):137-39.

