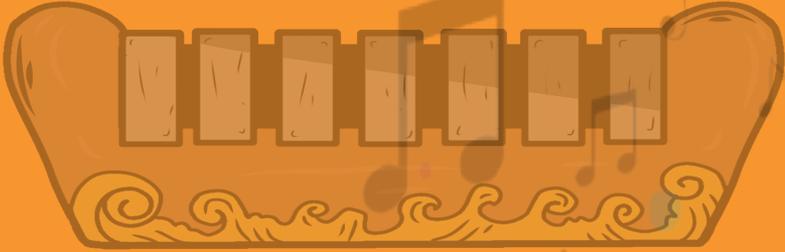


Aris Setiawan



SEMESTA BUNYI KATA

Esai-Esai Musik dan Gamelan



buku ini tidak diperjualbelikan

SEMESTA BUNYI KATA

Esai-Esai Musik dan Gamelan



buku ini tidak diperjualbelikan

Tersedia untuk diunduh secara gratis: penerbit.brin.go.id



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International. Lisensi ini mengizinkan Anda untuk berbagi, mengopi, mendistribusikan, dan mentransmisi karya untuk penggunaan personal dan bukan tujuan komersial, dengan memberikan atribusi sesuai ketentuan. Karya turunan dan modifikasi harus menggunakan lisensi yang sama.

Informasi detail terkait lisensi CC BY-NC-SA 4.0 tersedia melalui tautan: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Aris Setiawan



SEMESTA BUNYI KATA

Esai-Esai Musik dan Gamelan

Penerbit BRIN

buku ini tidak diperjualbelikan

© 2024 Aris Setiawan

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Semesta Bunyi Kata: Esai-Esai Musik dan Gamelan/Aris Setiawan–Jakarta: Penerbit BRIN, 2024.

xiv hlm. + 197 hlm.; 14,8 × 21 cm

ISBN 978-602-6303-40-0 (PDF)

- | | |
|---------------------------|------------|
| 1. Riset Penelitian Musik | 2. Esai |
| 3. Musik | 4. Gamelan |

780,7

Editor Akuisisi	: Risma Wahyu Hartiningsih
Copy editor	: Emsa Ayudia Putri
Proofreader	: Anton Surahmat & Martinus Helmiawan
Penata isi	: Utami Dwi Astuti
Desainer sampul	: Utami Dwi Astuti

Edisi Pertama: Desember 2024



Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN, Anggota Ikapi
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah
Gedung B.J. Habibie, Jl. M.H. Thamrin No.8,
Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340
Whatsapp: +62 811-1064-6770
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id

 PenerbitBRIN
 @Penerbit_BRIN
 @penerbit.brin

buku ini tidak diperjualbelikan

DAFTAR ISI

PENGANTAR PENERBIT	ix
PRAKATA	xi
BAB I MENGATA BUNYI	1
BAB II GAMELAN (Esai dan Ulasan Pertunjukan)	7
A. Pengrawit dan Pentingnya Lembaga Advokasi.....	8
B. Gamelan yang Melintas Batas	14
C. Sekaten, Mengantar pada yang Tak Terdengar	18
D. Belajar dari sekaten	21
E. Solo dan Polemik Gamelan Elektronik.....	24
F. Kontestasi Bergending dan Bergamelan	28
G. Rindu Karya Empu Gamelan	31
H. Polemik Soal Pesinden Asing.....	35
I. 20 Tahun Yogyakarta Gamelan Festival.....	39
J. Gamelan dan Kemanusiaan	43
K. Karawitan Jawa di Gereja.....	46
L. “Mad Sinamadan”	49
M. Notasi dan Komponis Gamelan.....	52
N. Kisah Gong Gamelan.....	56

buku ini tidak diperjualbelikan

O. Nada-Nada dalam <i>Kalatidba</i>	59
P. Dramatika Bunyi	62
Q. Altajaru, Bunyi, dan Ruang Bermusik.....	65
R.Nada-Nada yang Berkisah	68
S.Setan Jawa dan Kebekuan Bergamelan	71
T.Suara Semesta dalam Nada A.L. Suwardi	74
U. Konser Gamelan Tanpa Gamelan	78
BAB III Musik dan Interrelasi	81
A. Musik, Industri, dan Hukum.....	82
1. Menyoal Royalti Karya Musik.....	83
2. Problematika Musik Indonesia Mutakhir	87
3. Ironi Pembatalan RUU Permusikan	90
4. Kondisi Aktual Industri Musik Kita	97
5. Ironi Gelaran Jazz di Indonesia.....	101
B. Musik, Politik, Sosial, dan Budaya	105
1. Terpesona, Musik, dan Militer.....	106
2. Indonesia Raya dalam Tiga Stanza.....	110
3. “Genjer-Genjer” dan Politik 65.....	114
4. Beban Sejarah “Genjer-Genjer”	118
5. Dangdut Menggoyang Politik	122
6. Musik, Jogja Istimewa, dan Nilai-Nilai.....	126
7. Museum(kan) Musik Indonesia	129
8. Jawa, Musik, dan Al-Qur’an.....	137
9. Latah Tembang Jawa di Film Horor	140
10. Dilema Perempuan Bermusik.....	144
11. Nada-Nada untuk Palestina.....	147
12. Lagu “Januari”	150
C. Kritik Musik.....	153
1. Apa Kabar Kritik(us) Musik?.....	154
2. Matinya Kritikus Musik	158
BAB IV Membunyi Kata.....	169

LAMPIRAN	171
GLOSARIUM	175
DAFTAR PUSTAKA.....	189
TENTANG PENULIS	193
INDEKS	195

buku ini tidak diperjualbelikan

PENGANTAR PENERBIT

Sebagai penerbit ilmiah, Penerbit BRIN mempunyai tanggung jawab untuk terus berupaya menyediakan terbitan ilmiah yang berkualitas. Upaya tersebut merupakan salah satu perwujudan tugas Penerbit BRIN untuk turut serta membangun sumber daya manusia unggul dan mencerdaskan kehidupan bangsa sebagaimana yang diamanatkan dalam pembukaan UUD 1945.

Gamelan bukan hanya sekadar kumpulan alat musik tradisional yang dimainkan secara bersama-sama hingga menghasilkan suara yang indah, melainkan juga memiliki makna filosofis yang mendalam. Tiap-tiap alat musik gamelan mempunyai peran dan makna tersendiri sehingga tercipta keselarasan dan kerja sama yang baik antarpemain. Hal ini mencerminkan nilai-nilai persatuan yang mendalam dari kohesi masyarakat Indonesia, khususnya di Pulau Jawa.

Buku Semesta *Bunyi Kata: Esai-Esai Musik dan Gamelan* hadir untuk membuka, menginformasikan, dan memberikan wawasan masyarakat mengenai musik, khususnya gamelan. Buku ini berisi esai-esai yang mengeksplorasi isu-isu mutakhir terkait gamelan, seperti ulasan pertunjukan gamelan (termasuk di dalamnya dibahas mengenai senimannya serta polemik-polemik yang dihadapi), interelasi antara musik-industri, politik, sosial, budaya, serta hukum.

buku ini tidak diperjualbelikan

Buku ini dapat dimanfaatkan sebagai sumber referensi bagi peneliti atau akademisi serta masyarakat luas untuk pembelajaran terkait gamelan.

Kami berharap hadirnya buku ini dapat menjadi referensi bacaan untuk menambah wawasan dan pengetahuan bagi seluruh pembaca. Akhir kata, kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu proses penerbitan buku ini.

Penerbit BRIN

buku ini tidak diperjualbelikan

PRAKATA

Saya tidak mengetahui apakah gejala ini hanya ada pada saya ataukah juga orang lain, terutama penulis. Hidup saya sering kali gelisah, mengerjakan apa pun menjadi tidak nyaman, tidur kurang nyenyak. Semua itu terjadi karena tiba-tiba muncul ide tentang sesuatu, terutama aspek musik dan kebudayaan. Ide itu berubah menjadi hantu, yang akan terus menghantui saya sampai kapanpun. Saya mengetahui dengan pasti bahwa agar ide itu tidak lagi mengganggu maka saya harus mewujudkannya menjadi tulisan. Dengan kata lain, menulis adalah ruang detoksikasi psikologi bagi saya. Menulis bukan lagi sekadar hobi, melainkan ritus penting yang kehadirannya serupa makan, minum, momong anak, berwisata, bahkan tidur.

Beberapa hasil dari menuliskan ide itu (termasuk juga opini, gagasan, kritikan, dan lain sebagainya) saya kirimkan ke media massa, sementara lainnya saya simpan begitu saja dalam laptop. Di kelas-kelas perkuliahan yang saya ampu, baik jenjang sarjana maupun pascasarjana, hampir semua mahasiswa mendorong agar saya menerbitkan buku yang berasal dari kumpulan esai. Setidaknya hal itu akan berguna sebagai contoh ideal dalam mata kuliah “Kuratorial” di Pascasarjana serta Jurnalistik Musik dan Kritik Musik di Jurusan Etnomusikologi, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta yang sejak lama saya gawangi. Begitu banyaknya naskah saya tulis dan terbit di media massa (setidaknya sejak tahun 2008 hingga saat ini) membuat kebingungan tersendiri. Saya

tidak mengetahui mana naskah-naskah yang dianggap layak dan mana yang tidak untuk dirangkai menjadi buku. Kebingungan itu berbuntut satu hal, tidak melakukan apa pun!

Tiba-tiba Mas Ngadiyo, pemilik penerbitan Diomedia, berulang kali menyarankan saya agar melakukan klasifikasi tema dalam esai-esai saya. Ia akan menerbitkan lewat perusahaan penerbitan miliknya. Di sela-sela aktivitas memomong anak, mengajar, menulis, dan membaca cerpen, saya sempatkan membaca ulang esai-esai lama saya, terutama untuk bidang musik. Terkumpul, kurang lebih 163 naskah, tetapi saya tidak menghendaki jika semua naskah itu menjadi buku, biarlah beberapa di antaranya tetap menjadi esai lepas. Akhirnya, saya melakukan seleksi ulang dan hasilnya ada tiga buku tentang musik (serta dua buku tentang seni budaya), dan buku yang Anda baca ini adalah salah satunya. Saya ingat bahwa Mas Erie Setiawan juga memiliki penerbitan bernama Art Music Today, yang khusus menerbitkan naskah-naskah musik. Dengan izin Mas Ngadiyo, satu naskah saya ambil dan kirimkan ke Mas Erie Setiawan. Mas Erie dengan cepat menyeleksi naskah-naskah itu, membuat kategori, dan melangsungkan diskusi sebelum eksekusi. Akhirnya, buku ini diterbitkan oleh Penerbit Art Music Today di Yogyakarta pada 2021. Kemudian, untuk memperluas pengetahuan musik dan gamelan pada masyarakat, buku ini diterbitkan ulang oleh Penerbit BRIN dengan penambahan dan beberapa penyesuaian, khususnya pada perujukan tahun setiap esai untuk mendekatkan informasi kepada pembaca.

Menulis peristiwa musik menjadi kerja langka. Detik ini mungkin seratus karya musik tercipta. Akan tetapi, satu tulisan saja yang lahir dari peristiwa itu belum tentu muncul. Oleh karena itu, setiap ada pertunjukan musik yang disaksikan ribuan penonton, saya yakin tidak lebih dari lima orang saja yang berniat menulis. Artinya, kepenulisan musik selalu berjalan jauh di belakang aspek kekaryaannya musik. Ada adagium lawas, *musik memang enaknya hanya didengarkan atau dimainkan, tidak enak untuk dituliskan*. Akan tetapi, hingga kini saya masih meyakini bahwa dengan menuliskan musik, kita akan mendapatkan sesuatu yang tidak dimiliki oleh bunyi atau suara dalam musik itu. Sesuatu itu adalah berupa ide, wacana, gagasan, konsep, bahkan teori. Lewat penulisan musik, ada sebetuk upaya untuk

terlibat lebih jauh dalam memahami musik dan bukan semata nada, tetapi kompleksitas tentang nilai-nilai manusianya. Menuliskan musik adalah jembatan dalam membongkar keterkaitan antara musik dengan konteks di selingkarnya, yakni kebudayaan, politik, hukum, ekonomi, bahkan kehidupan.

Menuliskan musik, dengan demikian, berada dalam dua kategori kerja yang berlawanan. Di satu sisi, penulis musik adalah orang-orang terpilih yang mampu mengungkap fakta sosial di balik fakta musikal. Kerja itu serupa dengan para pujangga Jawa klasik yang adiluhung tetapi transenden, menangkap wahyu-wahyu keilahian untuk diwujudkan dalam bentuk untaian karya sastra yang memikat. Oleh karena itu, karya mereka tidak saja memiliki keindahan dalam pembunyian atau pembacaannya (baca: guru lagu), tetapi juga menjadi semacam *kitab ramalan* tentang masa depan manusianya (baca *Kalatidha* karya Ranggawarsita). Bukankah kerja menuliskan musik adalah semacam itu? Seorang penulis menangkap fenomena bunyi yang abstrak (terlebih jika itu adalah musik kontemporer atau sejenis *avant garde*), untuk tidak semata dinikmati, tetapi terus direnungkan, dipikirkan, dimaknai, dan terakhir dituliskan. Hasil tulisan itu melalui pergulatan panjang, bahkan sangat riskan berjarak dengan fakta musikal dari pertunjukan musik yang didengarnya. Jika demikian, tulisan tentang musik itu hanya hadir sekadar mengisi kekosongan kajian, jauh dari ambisi menambah cakrawala pengetahuan.

Saya sadar, tidak menutup kemungkinan esai-esai saya tentang musik jatuh di kubang itu. Tambahan pula, banyak esai saya buat justru karena pesanan redaktur sehingga sering kali menerobos batas proses nikmatnya perenungan. Walaupun demikian, biarlah esai itu hadir sebagai sebuah dokumentasi atas peristiwa musik semata, sambil berdoa agar menemukan momentumnya pada pembaca yang layak. Di sisi lain, menuliskan musik menuntut kerja intelektualitas, berhubungan dengan kemampuan membahasakan peristiwa bunyi. Pada konteks inilah menulis musik tidak semata didasari atas perenungan, tetapi juga pembacaan. Seberapa pun abstrak atau tak berbahasanya bunyi musik itu, penulis haruslah mampu membahasakannya agar mampu dimengerti oleh publik pada umumnya. Dengan kata lain, tugas penulis musik adalah membahasakan pada apa yang tak berbahasa. Apakah

esai musik saya sudah memenuhi kaidah itu? Jika boleh jujur, saya jawab belum! Akan tetapi, dengan hadirnya esai saya di media massa, logika pembahasaan atas musik itu telah dianggap layak, setidaknya oleh redaktur media terkait sekaligus mewakili publik pada umumnya. Kesimpulannya, menuliskan musik mengandalkan kerja transendental (sufistik) dan logika (ilmu pengetahuan, keilmiah).

Dalam buku ini, karena bukanlah hasil kerja penelitian selayaknya tesis atau disertasi, pembaca tidak harus membacanya secara runtut, dari bab ke bab atau halaman awal ke halaman akhir. Silakan lihat daftar isi, dan cari judul yang menurut Anda menarik, lalu bacalah pada halaman yang tertera. Saya juga menyadari bahwa esai-esai dibuat dalam rentang waktu berbeda dalam corong pemikiran penulis yang sama, maka banyak kata atau bahkan kalimat yang memiliki kemiripan antara satu esai dan esai yang lain (sekali lagi karena ini adalah kumpulan esai, yang dibuat tidak secara kronologistik). Terakhir, saya ucapkan terima kasih kepada para redaktur media, kepada Mas Ngadiyo dan Erie Setiawan, istriku Wiwin Prismawati dan anakku Saujana Doa Ekalaya. Esai-esai dalam buku ini dihimpun dalam rentang kurang lebih satu dekade, yakni 2011–2021. Otomatis banyak hal yang mungkin telah dilupakan dan tidak lagi kontekstual pada hari ini. Oleh karena itu, kepada pembaca yang budiman, terima kasih sudah bersedia membaca buku ini.

Terakhir, penulis ingin menyatakan rasa terima kasih kepada pembaca yang telah menyempatkan waktu untuk membaca buku ini. Keterlibatan pembaca adalah salah satu faktor penting dalam proses penulisan dan penyebaran pengetahuan. Dengan demikian, semangat berbagi dan belajar bersama diharapkan dapat terus diperkuat untuk menciptakan komunitas yang lebih berpengetahuan dan terhubung dalam bidang musik. Semoga buku ini tidak hanya menjadi titik akhir, tetapi juga awal dari petualangan yang lebih menyenangkan dalam mengapresiasi keindahan dunia musik.

Surakarta, 15 Mei 2021

Penulis

buku ini tidak diperjualbelikan



BAB I

MENGATA BUNYI

buku ini tidak diperjualbelikan

Harus diakui bahwa kumpulan esai dalam buku ini sejatinya memfokuskan gamelan sebagai bagian utama pembahasan. Bagi penulis, gamelan kini telah menjadi salah satu musik paling unik dan berpengaruh di dunia. Gamelan tidak sekadar kumpulan instrumen yang dimainkan bersamaan untuk menghasilkan suara memukau, tetapi juga memiliki makna filosofis mendalam. Setiap instrumen dalam gamelan memiliki peran dan arti tersendiri yang menciptakan kesatuan dan kerja sama harmonis antara pemain. Ini mencerminkan nilai-nilai mendalam dari kohesi masyarakat Indonesia, khususnya Jawa. Dalam buku ini, esai-esai gamelan berupaya mengajak pembaca mengeksplorasi isu-isu mutakhir tentangnya. Penulis juga menekankan pentingnya advokasi bagi pengrawit (musisi) gamelan, bagaimana gamelan dieksplorasi menjadi karya baru, serta bagaimana teknik permainan dan eksistensi gamelan yang terus berubah seiring waktu. Sebanyak 22 esai gamelan dalam buku ini juga bertujuan untuk memberikan pandangan komprehensif tentang gamelan dari multi perspektif, terutama estetika dan kritik. Melalui esai-esai ini, penulis berharap dapat memberikan wawasan baru dan menarik tentang musik gamelan, serta menginspirasi lebih banyak orang untuk menyukai dan menghargainya.

Selanjutnya pada bab “Musik dan Interelasi” terdapat tiga sub bab. Pertama, “Musik, Industri, dan Hukum”, terdiri enam esai, salah satunya membahas tentang isu-isu kompleks terkait dengan hak kekayaan intelektual, industri musik, dan regulasi yang memengaruhi pengembangan dan distribusi musik, khususnya di Indonesia. Dalam era digital, isu royalti musik menjadi makin penting karena peningkatan penggunaan musik di media sosial. Hak cipta dan royalti menjadi kunci untuk memastikan bahwa musisi dan pencipta mendapatkan manfaat adil dari penggunaan karya mereka. Namun, dalam praktiknya, banyak musisi dan pencipta menghadapi kesulitan mendapatkan pembayaran adil, terutama pada era *streaming*. Ini menciptakan kesenjangan antara hak kekayaan intelektual yang dijamin hukum dan realitas nyata di mana banyak pihak belum mendapatkan pengakuan dan kompensasi sesuai atas karya mereka.

Selain itu, industri musik populer di Indonesia mengalami dinamika, terutama dengan kedatangan platform *streaming*, seperti Spotify, YouTube, dan TikTok, memberikan peluang baru bagi musisi untuk mencapai audiens lebih luas. Namun, isu royalti makin krusial. Dalam konteks ini, isu-isu hukum dan regulasi terkait industri musik juga menjadi fokus penting. Dengan peningkatan penggunaan media digital dan *streaming platform*, diperlukan kerja sama antara pemerintah, industri, dan komunitas musisi untuk mengembangkan kerangka kerja adil dan inovatif. Ini termasuk peningkatan pemahaman tentang hak cipta, royalti, dan penggunaan musik dalam konteks digital, serta untuk memastikan bahwa musisi mendapatkan kompensasi adil atas karya mereka. Dengan demikian, subbab “Musik, Industri, dan Hukum” dalam buku ini sedikit berupaya untuk mengeksplorasi dan mengungkap isu-isu kompleks ini dengan tujuan untuk memberikan wawasan dan solusi inovatif bagi masa depan industri musik Indonesia.

Kedua, subbab berjudul “Musik, Politik, Sosial, dan Budaya”, menggali koneksi antara musik dan peristiwa-peristiwa politik, sosial, dan budaya yang sedang hangat dibicarakan publik. Salah satunya adalah lagu “Indonesia Raya” yang dibawakan dalam tiga stanza “Indonesia Raya” merupakan contoh klasik perubahan dalam struktur lagu yang mencerminkan dinamika politik yang sedang berlangsung. Dengan menambahkan stanza, lagu ini tidak hanya menjadi simbol nasional, tetapi juga sebuah pernyataan politik yang mengandung harapan dan ambisi bagi bangsa Indonesia. Musik juga memiliki hubungan erat dengan dunia militer, terutama dalam membentuk disiplin dan karakter diri. Ada pula esai tentang lagu “Genjer-Genjer”, mencerminkan dinamika politik dan sosial. Misalnya, dalam konteks politik pada tahun 60-an, lagu itu menjadi alat propaganda yang digunakan untuk memengaruhi opini publik.

Ada pula esai tentang lagu-lagu yang diciptakan untuk kemerdekaan Palestina. Dalam konteks internasional, lagu-lagu tersebut mencerminkan bagaimana musik dapat menjadi platform ekspresi untuk isu-isu politik dan perdamaian secara global. Musik juga menjadi media dalam menyebarkan pesan dan menggugah sisi kemanusiaan. Dengan kemudahan dalam mengakses dan berbagi



musik, lagu-lagu dapat menjadi alat efektif untuk memperjuangkan keadilan, kebebasan, dan kesatuan. Ini menunjukkan bagaimana musik dapat menjadi simbol dan alat untuk mengupayakan perubahan sosial-politik. Melalui pembahasan tentang lagu-lagu yang mencerminkan perubahan politik, dinamika sosial, dan nilai-nilai budaya, subbab ini diharapkan dapat memberikan wawasan lebih mendalam tentang bagaimana musik berperan dalam membentuk (dan dipengaruhi) oleh peristiwa-peristiwa besar di dunia, baik dalam konteks sejarah masa lalu, masa kini, dan masa yang akan datang.

Ketiga, dan terakhir, terdapat subbab berjudul “Kritik Musik”, terdiri dari empat esai. Subbab ini secara garis besar berupaya mengulas dinamika kritik musik, mencakup analisis mendalam tentang bagaimana kritik musik telah berkembang seiring waktu. Kritik musik memiliki peran penting dalam mengevaluasi dan memahami karya musik, memberikan umpan balik, serta membantu musisi untuk terus meningkatkan kualitas karya mereka. Matinya kritikus musik pada zaman kini juga menjadi fokus penting. Meskipun ada lebih banyak kanal untuk mengungkapkan opini tentang musik, keberadaan kritikus musik profesional makin terdesak oleh opini pengguna biasa di media sosial dan platform *streaming*. Hal ini mengarah pada kevakuman dalam kritik musik. Kritik jurnalistik secara keseluruhan juga menghadapi tantangan. Dalam era tatkala perhatian masyarakat sering kali terpecah oleh banyak hal, kritik musik cenderung tertekan di antara konten hiburan lain. Sebagai hasilnya, ada penurunan dalam perhatian dan sumber daya yang dialokasikan untuk jenis kritik ini. Hal ini berdampak pada kualitas dan keberagaman perspektif yang ditawarkan kepada publik. Meskipun tantangan-tantangan ini nyata, subbab ini juga memberikan wawasan tentang kemungkinan masa depan kritik musik.

Kendatipun kritik musik menghadapi tantangan signifikan, ada ruang untuk perubahan dan adaptasi. Dengan memanfaatkan teknologi dan mengubah pendekatan, kritik musik masih dapat memainkan peran penting dalam memperkaya pengalaman mendengar musik dan memahami perannya dalam masyarakat. Selain tantangan yang telah dibahas sebelumnya, sub bab “Kritik Musik” juga menyoroti

pentingnya representasi dalam dunia kritik musik. Ada upaya untuk makin memperluas cakupan kritik musik dengan menghadirkan beragam perspektif dan pengalaman ke dalam diskusi. Perspektif ini tidak hanya mencakup pengakuan terhadap musisi dari berbagai latar belakang budaya dan geografis, tetapi juga memperhitungkan sudut pandang kritikus yang beragam.

Dengan demikian, penulis berharap buku ini mampu menawarkan pandangan luas dan cermat tentang beragam aspek dalam dunia musik lewat serangkaian esai yang informatif. Melalui pembahasan tentang sejarah, perkembangan, tantangan, dan prospek masa depan kritik musik, pembaca diberi wawasan lebih baik tentang kompleksitas dan relevansi musik dalam budaya kontemporer. Buku ini bukan hanya menjadi sumber pengetahuan berharga bagi para pecinta musik dan kritikus, melainkan juga menantang pembaca untuk mempertimbangkan ulang pandangan mereka tentang peran musik dalam masyarakat dan bagaimana kita dapat mengapresiasi dan memahaminya lebih baik. Dengan membaca buku ini, pembaca diharapkan dapat mengembangkan pemahaman lebih komprehensif yang menyangkut kompleksitas dan signifikansi musik dalam menyampaikan pesan, memengaruhi emosi, dan membentuk identitas individu serta kolektif.



buku ini tidak diperjualbelikan



BAB II

GAMELAN

(ESAI DAN ULASAN PERTUNJUKAN)

buku ini tidak diperjualbelikan

A. Pengrawit dan Pentingnya Lembaga Advokasi

Beberapa waktu lalu (tepatnya September 2016), masyarakat pecinta seni di Solo dan sekitarnya dikagetkan dengan berita pesinden dari Sragen, yang harus rela meninggalkan rumahnya, digusur karena terlilit utang. Berutang adalah sebuah pilihan untuk bertahan hidup. Hanya saja kisah tentang pesinden tua itu kemudian berkembang tidak hanya sebatas ironi tentang kehilangan rumah, tetapi bagaimana riskan dan rentannya profesi yang disandangnya (sebagai seorang pesinden) untuk digunakan sebagai sebuah pegangan dan laku hidup. Sudah sejak lama, pada berbagai kesempatan, baik dalam kelas—Jurusan Karawitan—yang saya ampu di kampus maupun di forum-forum diskusi, saya menekankan bahwa pengrawit (musisi gamelan, termasuk pesinden) di Jawa adalah sebuah profesi yang sangat *riskan*. Bermain gamelan senantiasa menuntut dan mengandalkan kemampuan fisik. Saya sering memberikan ilustrasi bagaimana jadinya jika para pesinden itu menjadi tua alias tak lagi cantik dan seorang pengendang dan pengrebab tangannya terkilir, apa yang harus mereka perbuat? Bukankah dengan seketika mereka akan kehilangan mata pencaharian? Ke mana pengrawit harus mengadu saat ia dibayar murah oleh seorang dalang? Ke mana mereka harus meratap saat rumahnya digusur karena tak mampu membayar utang? Oleh karena itu, sebagai sebuah profesi, pengrawit idealnya dinaungi oleh sebuah lembaga advokasi atau asosiasi keseniman.

1. Sebatas Jargon

Kita sering kali melihat kampanye atau seruan menjaga tradisi dengan jargon-jargon bombastis. Gamelan pun digaung-gaungkan sebagai musik tradisi yang mendunia. Dengan jumawa berbagai lomba dan festival gamelan digelar. Bahkan, pada sebuah acara di salah satu stasiun televisi swasta nasional, seorang penyiar mencoba memainkan instrumen saron sambil duduk jongkok. Tangan kanannya memukul bilah-bilah nada sekenanya, tangan kirinya memegang mikrofon.

Kata-kata yang diungkapkannya berusaha menggugah hati: “Kita wajib melestarikan gamelan jika bukan kita, terus siapa lagi”. Begitulah isi pesannya, walaupun tak sebanding dengan perilakunya dalam memainkan gamelan (duduk jongkok dan memukul tanpa aturan).

Kisah tentang kemelaratan hidup pengrawit kemudian berbanding terbalik dengan jargon-jargon politis yang terkesan bijaksana dan memukau itu. Laku hidup yang dihadapi pengrawit di Jawa menjadi rentetan panjang tentang problematika kehidupan musisi-seniman kita. Menjadi musisi dan seniman adalah pilihan yang mulia walaupun pilihan itu sering kali tak diimbangi dengan kalkulasi pamrih materi. Bergamelan konon adalah keikhlasan menziarahkan diri dengan kesederhanaan. Namun, bukankah zaman telah berubah, hal ini menuntut perubahan pula bagi lakon hidup seniman dan musisi tradisi (gamelan) di negeri ini. Dari sekian banyak profesi, pengrawit atau seniman gamelan adalah salah satu profesi yang tak memiliki organisasi atau aliansi secara resmi. Jauh sebelumnya, sekitar 40 tahun lalu, dalang-dalang telah berorganisasi dengan membentuk Persatuan Pedalangan Indonesia (Pepadi) dan Senawangi. Organisasi itu bertahan hingga hari ini, bahkan cabangnya terdapat di hampir semua kabupaten-kota di Jawa dan Indonesia.

Pepadi dan Senawangi menjadi ruang bagi dalang untuk berkeluh kesah, menyampaikan segala persoalan yang dihadapi dalam dunia pedalangan. Secara rutin organisasi itu menggelar seminar dan membiayai penelitian tentang wayang. Hal serupa belum muncul dalam dunia pengrawit (musisi gamelan) di negeri ini. Saya membayangkan jika ada, persoalan yang dihadapi seorang pengrawit misalnya, dapat diadakan pada asosiasi pengrawit musisi gamelan. Asosiasi itu dapat melakukan advokasi atau pembelaan serta pendampingan, dan merumuskan jalan keluar yang ideal. Persoalan atau permasalahan yang selama ini ada dan dialami para musisi gamelan dapat dibicarakan dan didiskusikan bersama untuk kemudian ditemukan solusi-solusi yang baik dan bijak. Terlebih karawitan-gamelan telah menjadi bidang ilmu yang diajarkan di kampus-kampus dan sekolah-sekolah seni. Hal ini juga sekaligus menjadi kritik terhadap institusi pendidikan yang bukanlah selama ini terlalu banyak menghasilkan musisi gamelan,



tetapi tak diimbangi dengan pemikir dan perumus kebijakan tentang nasib hidup gamelan dan musisinya.

Banyak seniman karawitan dilahirkan, banyak pesinden dimunculkan, tetapi tak ada ikatan dan kontrol bagi mereka. Hari ini kita melihat kisah pesinden dengan penuh ratap. Pengrawit adalah profesi yang mengandalkan kekuatan fisik. Tak ada yang terusik saat fisik sedemikian cepat berubah menua. Tubuh semata menjadi penanda eksistensi. Pengrawit dan pesinden menua, barangkali terlalu riskan untuk kembali eksis dan dicintai dalam panggung-panggung gamelan. Ia semata dikenang karena masa lalunya yang memukau, kala muda dan energik. Kini di usianya yang telah senja, kenangan itu menjadi penanda kepahitan. Pesinden di zaman ini tak ubahnya penyanyi dangdut. Ia sering kali dituntut untuk memoles wajahnya dengan menor, tak jarang juga bergoyang dan berjoget di atas panggung pertunjukan wayang. Hal itu hanya dapat dilakukan oleh generasi yang lebih muda, dengan fisik yang lebih kuat dan cantik tentunya.

Di dalam tembok kampus-kampus seni, jurusan karawitan telah melembaga puluhan tahun lamanya. Misi utamanya mencetak pengrawit yang unggul, mampu memainkan gending-gending Jawa dengan bernas. Lulusan perguruan tinggi itu bergelar sarjana seni (S.Sn.), sebuah pencapaian yang monumental. Akan tetapi, hal itu tidak diikuti dengan kesadaran pentingnya memperjuangkan derajat keprofesiannya. Tak ada salahnya, beranjak dari fenomena itu dapat dibentuk sebuah asosiasi pengrawit. Bukankah pengrawit adalah salah satu penjaga benteng terakhir bagi keadaban budaya tradisi di negeri ini? *Ah*, jangan-jangan kata-kata itu juga terlihat layaknya jargon kampanye. *Aduh!*

2. Gamelan Pulang Kampung

Tahun 1889, untuk memperingati 100 tahun revolusi Prancis digelar pameran bertajuk “*l’Exposition Universelle*” di Paris. Di pameran tersebut terdapat paviliun Belanda yang memamerkan kebudayaan negeri jajahannya (kolonialisme) bernama *le village javanais* (desa Jawa). Dalam keramaian pengunjung, gamelan *Sari Oneng* dari Desa Parakan Salak, Sukabumi, ditabuh untuk mengiringi empat penari

jelita dari Keraton Mangkunegaran Solo. Bagaimana mungkin gamelan Sunda digunakan untuk mengiringi tari Jawa? Namun, begitulah kenyataannya. Suara gamelan ternyata menarik minat Claude Debussy (1862–1918), komponis dunia paling berpengaruh kala itu untuk berlama-lama mendengarkannya. Sesudah peristiwa itu, lahirlah karya berjudul *Pagodes* (1903), sebuah komposisi piano, yang entah mengapa terasa aneh, nyentrik, unik, dan janggal. Dalam komposisi itu alur melodi yang digunakan seolah tak pernah mencapai kata klimaks, berputar seperti siklus yang tidak pernah usai. Ternyata Debussy bermain-main di wilayah lima nada, sama seperti konsep *pentatonik* dalam gamelan. Karya itu menjadi perbincangan paling gaduh, memicu loncatan-loncatan baru yang menginspirasi. Berawal dari Debussy, gamelan menjadi sumber dan ide penciptaan karya-karya musik anyar di dunia. Wibisono dalam bukunya berjudul *Salang-Silang Indonesia-Eropa* (2012) bahkan mengungkapkan bahwa jika tak mau dicap ketinggalan zaman, komponis abad ke-21 wajib memasukkan unsur-unsur gamelan dalam karyanya.

Sementara itu, tahun 1919, Jaap Kunst, seorang pengacara muda berusia 28 tahun, menginjakkan kaki pertama kali di tanah Hindia Belanda. Ia seorang pemain biola amatir yang bersama dua temannya berpentas keliling dari satu tempat ke tempat lain di Jawa dan Kalimantan. Desember 1919, ia pertama kali mendengar gamelan Jawa di Istana Kasultanan Yogyakarta. Ia terpesona dan memutuskan untuk tak ikut kembali ke Belanda bersama teman-temannya pada Mei 1920. Tinggal di Jawa dan menikmati gamelan baginya adalah sebuah anugerah. Djajadiningrat dan Brinkgreve (2016), mencatat kekaguman mendalam Kunst dengan gamelan yang diwujudkan lewat surat-suratnya kepada Mangkunegara VII. Setelah kembali ke Belanda, Kunst menjadi seorang ilmuwan musik (gamelan) atau etnomusikolog yang berpengaruh pada zamannya. Ia melahirkan buku fenomenal berjudul *De toonkunst van Java* (1934) yang diterjemahkan menjadi *Music in Java* (1973). Tulisannya tentang gamelan dipandang paling lengkap dan bernas kala itu. Ia pun membimbing mahasiswa doctoral di University of Amsterdam bernama Mantle Hood. Tema disertasinya adalah *Pathet pada Gamelan Jawa* (1954). Hood kemudian hari menjadi



pemicu tumbuh kembangnya keilmuan gamelan di tanah Amerika Serikat hingga kini.

Lewat Kunst dan Hood gamelan menjadi perbincangan, baik di Eropa maupun Amerika. Setelahnya, penelitian-penelitian tentang gamelan berlangsung secara masif. Kampus-kampus besar di dunia (terutama jurusan musik dan etnomusikologi) merasa penting menghadirkan gamelan sebagai sarana pembelajaran. Pada akhirnya, Suka Hardjana (2004a) menduga bahwa gamelan telah menyebar di lima benua dan saat ini terdapat lebih dari 100 gamelan yang terbentang dari pantai barat sampai timur Amerika, baik gamelan Jawa, Bali, maupun Sunda. Gamelan bukan lagi menjadi milik Indonesia—dan Jawa khususnya—tetapi telah berlari melampaui batas-batas administratif kewilayahan. Festival-festival gamelan dunia hilir mudik di gelar di berbagai negara. Bahkan, Trengganu, Malaysia, rutin menyelenggarakannya setiap tahun.

3. Pulang Kampung

Namun, musisi-musisi Indonesia selama ini masih sebatas menjadi tamu yang berkunjung dari satu negara ke negara lain untuk bermain gamelan. Oleh karena itu, ide untuk membuat gamelan *pulang kampung* ke tanah asalnya menjadi penting digulirkan. International Gamelan Festival (IGF) yang digelar di Surakarta pada 9–16 Agustus 2018 menjadikan *homecoming* atau *pulang kampung* sebagai tajuk dan tema utama. IGF dihelat dengan berbagai macam acara, dari pementasan, lokakarya (*workshop*), penerbitan buku, pameran hingga seminar. Semua bertema gamelan, dari yang tradisi hingga kontemporer. Kisah gamelan sebagai alat musik megalitik berubah menjadi gagasan dan wacana kuantum di zaman ini.

Gamelan bukan sekadar alat, melainkan gugusan ide dan konsep yang tidak semata berkisah tentang persoalan musik, tetapi juga kebudayaan dan kemanusiaan. Akibatnya, pada abad ke-21, gamelan menjadi perbincangan yang paling menarik. Banyak musisi-musisi gamelan dikenal lewat karya-karyanya, banyak pula peneliti yang berupaya mencetuskan kajian keilmuan gamelan yang disebut “karawitanologi”. IGF menjadi palang pintu pertama gamelan dilihat

dan dibaca dalam berbagai episentrum. Forum tersebut diikuti dengan pementasan para empu gamelan yang selama ini karyanya memberikan pengaruh besar dalam dunia kekaryaannya musik. Juga terdapat penerbitan buku tentang pemikiran dan isu gamelan mutakhir. Yang lebih penting lagi, IGF berupaya *memanggil kembali* kelompok-kelompok karawitan dan ilmuwan gamelan di berbagai penjuru dunia untuk menziarahi kampung halaman. IGF diikuti oleh 19 kelompok karawitan dari mancanegara dan 40 kelompok dari Indonesia.

Agar tak putus dengan konteks kesejarahan, terdapat pameran yang menghadirkan berbagai situs dan prasasti tentang jejak gamelan. Forum ini digelar dengan misi penyadaran, setidaknya bagi generasi milenial negeri ini, alih-alih untuk menumbuhkan kembali kecintaan pada gamelan pada kala hal-hal yang berbau fisik yang telah berganti menjadi era digital. Bermain gamelan tidak semata membutuhkan kemampuan bermusik, tetapi juga empati untuk mendengarkan, mengerti, dan memahami. Sebuah proses yang tak mungkin didapatkan dari sekadar bermain gawai. IGF berhasrat menjadi forum berkala. Ruang pengingat tentang *rumah* dan kampung halaman yang mampu membuncahkan kerinduan mendalam dan klängenan untuk mengunjunginya kembali pada kemudian hari. Akan tetapi, ini menjadi ironi jika di IGF, gamelan begitu gaduh diperbincangkan, sayup-sayup ini tak memberi efek berarti bagi kehidupan gamelan di negeri ini sesudahnya. *Aduh!*



B. Gamelan yang Melintas Batas

International Gamelan Festival (IGF) berlangsung di Solo tanggal 9–16 Agustus 2018. Forum terbesar dalam sejarah perkembangan gamelan di Indonesia itu diikuti kurang lebih 19 kelompok gamelan dari mancanegara dan 40 dari Indonesia. IGF juga diisi dengan pameran, *workshop*, pementasan, penerbitan buku, dan diskusi. Gamelan dirayakan bukan sekadar aspek kebendaannya, melainkan juga menguap menjadi ide, gagasan, dan konsep-konsep tentang hidup dan kemanusiaan. Gamelan adalah ekspresi wujud instrumen musik megalitik dengan wacana baru yang kuantum. Hal ini ditandai sejak hampir setengah abad lampau. Gending gamelan dianggap sebagai salah satu musik paling mutakhir yang mampu mewakili sebuah ekspresi peradaban manusia di muka bumi. Gending tersebut bernama “puspawarna”, dalam IGF nanti menjadi gending pembuka yang ditambah bertalu-talu.

1. Mengangkasa

Sejak awal, manusia berpandangan bahwa ia tidak hidup sendiri di alam semesta ini. Ada makhluk-makhluk lain di luar sana yang setiap saat dapat datang dan pergi mengunjungi bumi. Film-film tentang alien dan sejenisnya diproduksi dan menambah imajinasi kita tentang karakter dan bentuk makhluk asing itu. Namun, hingga saat ini senyatanya kehadiran alien tersebut tidak pernah benar-benar kita rasakan dan terbukti ada. Barangkali alien masih belum menjangkau bumi, atau melihat bumi masih sebatas kita melihat bintang-bintang di langit saat malam hari. Oleh karena itu, diperlukan jembatan penghubung antara manusia dan alien dan misi itu pun dimulai 40 tahun lalu (1977). National Aeronautics and Space Administration (NASA) atau Badan Antariksa Amerika Serikat menyiapkan dua wahana antariksa bernama Voyager 1 dan Voyager 2. Misi awal keduanya adalah untuk mempelajari struktur planet Saturnus, Uranus, dan Jupiter.

buku ini tidak diperjualbelikan



Dengan daya jelajah yang jauh, Voyager sangat dimungkinkan adalah jembatan pertama terjadinya kontak antara manusia dan kehidupan makhluk lain di luar bumi. Sembilan bulan menjelang keberangkatan, Carl Sagan, seorang astronom didapuk membentuk tim yang secara khusus menyiapkan Voyager sebagai jembatan komunikasi alias pembawa pesan dari bumi pada para alien. Oleh karena itu, tim memutuskan membawa galeri foto, suara-suara kehidupan di bumi (termasuk ucapan salam), serta musik-musik terbaik yang pernah ada. Semua dirangkum dalam piringan suara bernama Voyager Golden Record (*sounds of earth*) yang terbuat dari emas. Dalam buku *Murmurs of Earth: The Voyager Interstellar Record* (1978), dijelaskan bahwa tim yang terlibat telah menyeleksi dengan begitu ketat musik-musik yang ada di dunia ini. Hasilnya terpilih 27 musik dengan total durasi 90 menit dan Indonesia khususnya Jawa mewakili satu karya musiknya berjudul “Gending Puspawarna”. Karya tersebut berada di urutan kedua setelah karya ciptaan Johan Sebastian Bach berjudul *Bradenburg Concerto no. 2 in F*.

2. Puspawarna dan Alien

Robert E. Brown, Etnomusikolog kenamaan asal Amerika, pada 10 Januari 1971 merekam “Gending Puspawarna” secara langsung di Keraton Paku Alaman Yogyakarta. Uniknya, rekaman tersebut tidak digarap layaknya rekaman komersial lainnya dengan menghilangkan bunyi-bunyi *tidak penting* di luar suara gamelan. Robert justru memasukkan suara *ambient* (suasana) pendopo, bahkan kicau burung pipit yang bersarang di dekatnya pun turut terekam. Hasilnya, rekaman tersebut terasa natural, membangun imajinasi tentang alam dan musik. Setahun kemudian, hasil rekaman itu masuk dalam nominasi *Grammy Award* untuk “Best Ethnic or Traditional Folk Recording”. Tambahan pula gamelan yang dimainkan adalah gamelan pusaka dibuat pada tahun 1755 untuk Paku Alaman I. Selazimnya benda pusaka di tanah Jawa senantiasa disematkan nama Kiai atau Nyai, gamelan tersebut dinamakan *Kiai Penggawe Sari* untuk laras slendro dan *Kiai Telaga Muntjar* untuk laras pelog. Tidak main-main, kelompok gamelan ini dipimpin oleh Ki Cokrowasito, seorang empu karawitan paling mashyur di Yogyakarta kala itu.



Gending yang berdurasi 4 menit 43 detik tersebut liriknya dibuat oleh Pengeran Adipati Arya Mangkunegara IV (1853—1881) di Surakarta. Gending itu tercipta untuk menghormati istri dan para selirnya yang diidentikkan dengan bunga (*puspa*) yang beraneka ragam (*warna*). Gending itu dibunyikan untuk menyambut kedatangan Sang Pangeran ke istana atau sebelum duduk di kursi singgasananya. Sementara itu, dalam proyek Voyager di atas, “Gending Puspawarna” yang berarti “warna-warni bunga”, dianggap sebagai representasi dari keragaman planet dan perbintangan di tata surya ini. Secara musikalitas, gending tersebut mewakili manusia dalam lintas zaman, dari era megalitik hingga kuantum, dari era purbawi ke medium terkini. Gamelan lahir bukan semata berkisah tentang persoalan musikal, melainkan juga humanisme, politik, dan kebudayaan. Gending-gendingnya lahir sebagai legitimasi politis seorang raja yang berkuasa, judul dan teks liriknya adalah rajutan karya sastra tingkat tinggi, sedangkan memainkannya wajib berbekal kepekaan rasa dan toleransi pada sesama (*mad-sinamadan*).

Oleh karena itu, “Gending Puspawarna” terpilih dan bersanding dengan karya komponis besar dunia lainnya, seperti Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, dan Ludwig van Beethoven. Voyager Golden Record mengangkasa pada 5 September 1977. Kita kemudian dapat berimajinasi para alien mendengarkan “Gending Puspawarna” dan kelak akan melakukan pendaratan pertama di tanah Jawa. Yang jelas misi gamelan bersama musik lain ke luar angkasa adalah sebuah usaha yang bukan saja terkesan mengada-ada pada zaman itu, melainkan juga membuncahkan hasrat bagi cerahnya masa depan pada hari ini. “Gending Puspawarna” dalam Voyager Golden Record menjadi “kapsul waktu”, yang entah berapa ratus tahun kemudian akan kembali ditemukan oleh anak cucu kita dalam misi lain di luar angkasa. Saat peradaban musik gamelan dan musik lain di dunia telah hilang atau punah, saat kebudayaan kita hari ini dirindukan pada masa depan, di sanalah misi menemukan Voyager Golden Record digelar.

Begitu fenomenal dan berharganya karya gamelan, pada tahun 1983 NASA memberikan penghargaan pada Ki Cokrowasito. Nama Wasitodiningrat (nama lain dari Cokrowasito) diabadikan dalam

International Star Registry dan tercatat di Library of Congress sebagai nama sebuah bintang yang terletak di rasi bintang Andromeda. Kini tidak saja karya gamelan yang telah mengangkasa, tetepi juga nama empu karawitan juga abadi sebagai nama bintang yang setiap saat mengingatkan kita tentang arti penting menghargai kebudayaan dan musik tradisi yang kita miliki. IGF lewat “Gending Puspawarna” berpeluang memunculkan tawaran-tawaran alternatif baru dalam melihat dan membaca gamelan. Oleh karena itu, hasrat besar agar forum tersebut menjadi palang pintu bagi kehidupan gamelan di negeri ini menjadi lebih baik di tengah generasi milenial yang telah berlomba-lomba melipat wujud fisik menjadi ruang digital. IGF digelar di Solo. Hal ini sekaligus menunjukkan sebuah *kampung halaman*, tempat gamelan dan gending-gendingnya dilahirkan. Dengan demikian gamelan telah melintas batas kewilayahan, tak hanya di Jawa, Indonesia dan dunia, tetapi juga jauh meninggalkan bumi. Gamelan dan gendingnya adalah ekspresi yang megalitik (lampau) dengan kuasanya yang tak lekang oleh ruang dan waktu.



C. Sekaten, Mengantar pada yang Tak Terdengar

Maulid Nabi tidak semata diwujudkan dalam doa-doa, tetapi juga pada nada-nada. Pada masyarakat Solo, Yogyakarta, Cirebon, gamelan sekaten dibunyikan sejak seminggu menjelang hari lahir Nabi Muhammad (24 November–1 Desember 2017). Gamelan sekaten memiliki ukuran jumbo, lima kali lebih besar dibandingkan dengan gamelan biasa (*ageng*) karena itu disebut instrumen musik *pakurmatan* (yang dihormati). Peringatan Maulid Nabi dalam tembok keraton menjelma dalam berbagai ritus dan upacara yang sakral dan sarat akan nilai-nilai kultural. Jejak perjalanan Islam dan Jawa berlangsung secara harmonis dan damai tanpa kekerasan dan kekakuan. Konon, Sunan Kalijaga menginisiasi pembuatan gamelan sekaten untuk menarik minat masyarakat agar melihat dan mendekat.

Gamelan sekaten dibuat dengan ukuran besar agar menghasilkan bunyi yang keras-bising dan dapat didengar oleh masyarakat dari radius terjauh sekalipun. Gamelan itu ditempatkan di samping masjid agung keraton, dibunyikan bertalu-talu, masyarakat penasaran, dan mendekat. Akan tetapi, untuk melihat dan menikmati gending-gending yang ada, mereka diwajibkan untuk berwudu dan membaca dua kalimat syahadat terlebih dahulu. Otomatis gamelan sekaten adalah katalisator yang mengantarkan masyarakat Jawa menjadi Islam. Karena itu, nama gamelan itu adalah sekaten yang diambil dari kata *syahadatain* yang tak lain adalah ‘kalimat syahadat’.

Hingga saat ini gamelan tersebut masih dibunyikan. Uniknyanya, dari peristiwa itu kita dapat memetik nilai dan tafsir-tafsir baru. Sekaten tidak saja mengantar telinga pada apa yang didengar, tetapi juga menemani pada sesuatu yang tak terbatas. Darinya kita dapat membaca tauladan berharga tentang akulturasi Islam-Jawa atau Jawa-Islam. Darinya kita dapat melihat tentang kisah-kisah berharga yang menjadi penting untuk dimaknai kembali pada hari ini. Pada saat kekerasan atas nama agama sering kali terjadi, pada kala agama telah menjelma sebagai alat politik dan adu domba, kisah tentang sekaten adalah oase yang

memberi penyegaran dan penyadaran. Hadirnya sekaten menunjukkan bahwa Islam adalah agama yang *rahmatan lil'alam*, pembawa rahmat bagi semuanya.

Maulid Nabi berpondar menjadi rupa-rupa selebrasi, dari perayaan makanan, baju, perilaku, hingga lagu-lagu. Dalam konteks sekaten, agama Islam memberi warna bagi terbentuknya kehidupan religiusitas yang humanis. Ketika datang menyaksikan sekaten, kita tidak semata menikmati bunyi, tetapi juga tingkah laku budaya. Orang-orang mengunyah sirih, membeli telur asin, dan mengusap instrumen gong dengan segala doa-doa yang mereka hafal. Dalam bayangan mereka, nabi bukan semata berkisah tentang persoalan agama, melainkan juga laku hidup dan cinta kasih pada sesama. Merayakan kelahirannya adalah dengan bermusik yang mengiringi ikhtiar berkontemplasi atau perenungan diri. Bunyi gending itu (*rambu-rangkung*) membawa ingatan-ingatan tentang tauladan kenabian.

Pada zaman ketika agama menjadi alat politik, permusuhan dan kekerasan, kiranya upaya menengok adab kultural religius menjadi penting. Hal itu tentang bagaimana kebudayaan menjadi lorong bagi terbentuknya Islam khas Nusantara dengan berbagai kearifan dan kekuatan yang dimilikinya. Hal ini setidaknya mendekonstruksi perilaku anarkis dan kesewenang-wenangan dalam menempatkan agama sebagai sesuatu yang banal. Armstrong dalam bukunya *Sejarah Tuhan* (2014) memandang bahwa saat ini kata *agama* telah berpondar menjadi tafsir yang semena-mena. Kita kemudian menganggap Tuhan sebagai pecandu perang yang akut, suka kekerasan, pembenci, dan dendam. Agama dan Tuhan menjadi semacam *pelegalan* bagi tindakan-tindakan yang brutal dan salah.

Oleh karena itu, kebudayaan memiliki caranya dalam memandang dan menempatkan agama. Kebudayaan adalah rumah bagi tumbuh dan berkembangnya agama, tak terkecuali Islam. Pada peristiwa sekaten kita dapat melihat akan hal tersebut. Gending gamelan seolah membunyikan suara-suara keilahian. Mendengarkan gamelan tak cukup dengan hanya berbekal estetika ala Jawa, tetapi juga pengetahuan tentang Islam. Begitu juga sebaliknya, bekal agama saja tak cukup, harus diimbangi dengan ilmu budaya. Merayakan Maulid Nabi tak harus dengan menderas ayat-



ayat suci, tak pula dengan ritus-ritus puasa, tetapi dengan bermusik. Sekaten menjadi alat legitimasi yang menghubungkan manusia Jawa dengan akar kosmis-religiusnya. Mereka masih menempatkan keraton, sebagai pusat kebudayaan dengan menganggapnya jagat kecil (kosmis), tempat di mana sejarah tentang mereka ditorehkan. Sementara itu, warna keislamaan (religius) masih dapat dijumpai dan menjadi acuan bagi terbentuknya karakter dan perilaku manusia Jawa yang ideal.

Hadirnya sekaten untuk merayakan kelahiran Nabi Muhammad menjadi sebetulnya *ruang publik* yang menyatukan. Mereka mendatangi sekaten, bertegur sapa dengan sesama, dan berkomunikasi. Sekaten meluruskan sikap soliter, tatkala setiap orang sibuk menyendiri dengan berbagai gadget di tangannya. Kehadiran fisik atau tubuh menjadi penting untuk melihat dan menikmati sekaten. Pertunjukan itu (katakanlah demikian) tidak digelar dalam panggung yang megah dengan sorot lampu dan kamera. Sekaten dipertontonkan pada ruang terbuka yang dapat dinikmati dan dilihat dari berbagai arah. Egalitarian atau kesetaraan adalah kuncinya. Setiap orang —tidak peduli kaya-miskin ataupun tua-muda— dapat menikmati sekaten tanpa beda. Mereka datang dengan misi religius sekaligus kultural. Untuk mengingatkan tentang jati diri, tentang siapa dan dari mana mereka berasal. Sekaten adalah simpul yang menggenggam erat agar manusia Jawa tak keluar dari batas-batas kodratnya. Namun, sayang hari ini generasi milenial sering kali menganggap sekaten sebagai hiburan yang eksotik, atau bahkan arkais (jika tak boleh dibilang purbawi) dengan menganggapnya ketinggalan zaman dan tak lagi menghibur. Sekaten kemudian menjelma sebagai peristiwa musik tahunan yang semata didengar, tak membawa pada gumpalan makna dan nilai luhur di baliknya. *Aduh!*

buku ini tidak diperjualbelikan



D. Belajar dari Sekaten

Di balik suhu politik negeri ini yang makin memanas menjelang pemilihan kepala daerah yang disertai dengan aksi-aksi atas nama keagamaan, serta berbagai intoleransi yang makin berkembang, marilah kita kembali menelisik dan belajar dari kearifan lokal yang ada. Perayaan sekatenan di Keraton Solo, Jogja, dan Cirebon kembali hadir pada tanggal 5–12 Desember 2016. Peristiwa itu tidak saja hadir sebagai sebuah ritus sakral atas kelahiran Nabi Muhammad (maulid nabi), tetapi juga sekaligus membawa pesan-pesan kultural tentang kedamaian dan kemanusiaan. Datanglah ke sekaten kita akan disuguhi keramaian pasar malam dan lantunan indah nada-nada gamelan. Sekaten kemudian menjadi ruang publik, tempat masyarakat bertemu untuk bercengkrama dan berdialog. Tubuh-tubuh yang selama ini terpisah dan tergantikan oleh berbagai perangkat elektronik, kembali disatukan untuk saling melihat dan sekadar menyapa. Sekaten memberi penguatan terhadap eksistensi budaya manusia Jawa yang dewasa ini makin hilang terkikis oleh berbagai kepentingan. Di wilayah itu kita dapat kembali menelisik kekuatan lokal, tentang permainan, dan tontonan tradisional, makanan khas, serta ritus-ritus tradisi yang masih bertahan.

1. Pelajaran

Gending rambu rangkung mengalun dari gamelan sekaten guntur sari dan guntur madu. Sebuah karya klasik yang setiap tahun ditunggu sekaligus dibawakan untuk menyambut datangnya hari besar bagi umat Islam. Surakarta yang mengkultuskan dirinya sebagai “the spirit of Java”, secara periodik menggelar hajatan sekatenan dengan khidmat dan glamor. Kelahiran Nabi Muhammad tidak saja dibawakan dalam kuasa doa-doa, tetapi juga musik, dan pasar malam. Kelahiran (nabi) adalah peristiwa yang membanggakan, tonggak awal sejarah Islam diguratkan. Dari peristiwa itu kita dapat belajar tentang nilai-nilai kearifan yang selama ini makin hilang. Sekatenan mengajarkan bagaimana manusia belajar dari masa lalu, memperlakukan sesama dengan adil di masa



kini, dan menghargai sebuah perbedaan. Sejarah kelahiran sekaten adalah pematik kehidupan yang harmonis, saat Islam datang dengan damai tanpa kekerasan yang anarkis. Gamelan sekaten adalah bukti bagaimana para misionaris Islam (wali) berhasil mengislamkan Jawa lewat pendekatan kultur (musik), bukan pedang, dan apalagi hujatan.

Jejak sejarahnya adalah suara keras gamelan sekaten di samping masjid agung keraton mengundang decak kagum masyarakat untuk melihat. Namun, sebelum melihat dan menikmati sajian gending-gending sekaten—oleh Sunan Kali Jaga—masyarakat diharuskan membaca dua kalimat syahadat, sebagai syarat awal masuk Islam. Tak ada resistansi, publik datang dengan hati senang dan bangga menjadi Islam. Narasi yang demikian idealnya dapat menjadi pelajaran berharga pada hari ini, saat sering kali kekerasan timbul atas nama agama dan kepercayaan. Sekaten juga menjadi medan bertemunya tubuh-tubuh manusia. Di wilayah yang demikian, mereka datang dengan tawa dan senyum. Mereka mendatangi sekaten sekaligus melepaskan beban-beban hidup yang selama ini bergayut. Mereka menikmati semangkok dawet, membeli belangkon, mengunyah sirih (*nginang*), menonton pertunjukan tong setan, membeli telur asin. Kegiatan yang barangkali menjadi peristiwa langka dalam laku hidup sehari-hari. Sekaten adalah *ruang penyadaran* agar manusia Jawa tak lepas dari simpul-simpul kultur yang selama ini membentuknya.

Jika keramaian diidentikkan dengan kegaduhan (*chaos*), sekaten adalah dekonstruksi akan hal tersebut. Akhir-akhir ini, manusia Indonesia berusaha memaknai ulang akan arti *keramaian*. Keramaian sengaja dibentuk untuk memberi kesan tentang sebuah kekuatan (politis) yang besar. Ribuan orang—atas nama aksi tertentu—turun ke jalan dengan berbagai alasan. Makin ramai dan banyak dianggap makin besar dan penting. Jumlah tersebut kemudian menjadi tolok ukur. Lebih banyak, lebih gaduh, dan otomatis lebih menyedot perhatian. Berbeda pada peristiwa sekatenan, keramaian diciptakan bukan untuk kepentingan-kepentingan politik praktis, tetapi untuk satu tujuan, yaitu menyatukan perbedaan dan perayaan syukur yang membahagiakan.

Oleh karena itu, tak ada salahnya di hari ini kita memaknai kembali arti penting kehadiran sekaten. Setidaknya, kita dapat

menemukan siapa diri kita yang mungkin akhir-akhir telah tercerai-berai oleh berbagai kepentingan. Tidak hanya bersukacita lewat sajian makanan dan tontonan di pasar malam, di wilayah keramaian itu doa-doa religius juga masih dapat dipanjatkan. Masyarakat Surakarta biasanya mendekat ke sisi gong gamelan sekaten, mengusapnya sambil melantunkan kidung doa-doa. Sekaten kemudian menjadi katalisator atau jembatan yang menghubungkan manusia Jawa dengan Tuhannya. Kisah-kisah tentang Islam dan Jawa berbaur mesra untuk saling memberi penguatan. Satu dan yang lain (Islam-Jawa) tidak ada yang merasa terkalahkan. Sekaten mencerminkan bagaimana warna Islam di Jawa atau sebaliknya, warna Jawa yang Islam. Warna itulah yang saat ini makin luntur dan pudar, tergantikan dengan berbagai ekspresi berbau paksaan, kekerasan, dan intimidasi.

Dengan demikian, ayo berbondong-bondong melihat sekatenan! Bukan saja sebagai upaya menelisik masa lalu dan membaca kekuatan kearifan lokal, melainkan juga untuk membuat diri mengerti akan arti penting hadirnya (ritus) tradisi di tengah-tengah kehidupan kita yang katanya serba modern ini. Tanpa tradisi sekaten barangkali kita tidak lagi mengenal jati diri kita. Karena itu, apa pun dan seberapa pun jauh zaman telah berkembang dan berubah, semoga sekatenan akan senantiasa hadir menemani manusia Indonesia dan Jawa (Surakarta) pada khususnya. Mari menonton sekaten!.



E. Solo dan Polemik Gamelan Elektronik

Perdebatan tentang gamelan elektronik kembali mencuat ke permukaan. Sebelumnya, Pemerintah Kota Surakarta menolak gamelan digital atau elektronik (e-gamelan) yang merupakan inovasi Badan Penelitian dan Pengembangan (Balitbang) Provinsi Jawa Tengah. Penolakan ini disampaikan langsung oleh Wali Kota Surakarta, FX Hadi Rudyatmo setelah mengetahui produk inovasi dari Balitbang Jawa Tengah yang membuat e-gamelan di Solo (Kompas, 2016). Selain itu, hari ini di internet kita juga dapat menjumpai banyak situs yang menawarkan aplikasi pilihan bunyi gamelan untuk dirangkai dan didengarkan.

Lagi pula, Hadi Rudyatmo memandang bahwa inovasi tentang gamelan elektronik sudah kebablasan. Alasannya gamelan bukan sekadar bunyi musik, melainkan juga seperangkat konsep estetika tentang keJawaan. Membunyikan gamelan berarti mengenali keadaban kultur Jawa, seperti bagaimana cara duduk, cara berpakaian, serta cara membunyikannya. Tambahan pula, dalam beberapa tahun terakhir, Pemerintah Kota (pemkot) Surakarta secara periodik terus menambah jumlah gamelan dan dihibahkan ke berbagai kecamatan. Setiap tahun pula Pemkot rajin menyelenggarakan hajatan bertajuk Konser Gamelan Akbar, yang digelar di Benteng Vastenburg (terbaru, Juni 2016). Dengan demikian, e-gamelan dianggap sebagai temuan yang kontraproduktif dengan semangat pemkot melestarikan dan memperkenalkan instrumen gamelan secara fisik pada masyarakat.

Sejujurnya, gamelan, walaupun dianggap orkestra terbesar kedua dunia setelah musik klasik, hingga detik ini toh masih menemukan banyak persoalan tentang dinamika perkembangan dan keilmuannya. Dengan instrumen yang cukup banyak disertai dengan bobot yang tak ringan, gamelan sulit untuk berpindah dari satu tempat pertunjukan ke tempat pertunjukan lain secara fleksibel layaknya orkestra musik Barat. Oleh karena itu, muncul fenomena e-gamelan sebagai upaya menyadur pandangan Yasraf Amir Piliang, “Melipat dunia”. Menjadikan gamelan



lebih praktis dan efisien. Namun, apa pun dan seberapa pun simulakra itu dihadirkan, pastilah akan tetap berjarak dari sebuah kesempurnaan.

1. Jarak

Pada periode tahun 2009–2010, teman-teman dari Universitas Dian Nuswantoro (Udinus) Semarang telah melahirkan sebetuk perangkat lunak bernama e-Gamelan. Karya e-Gamelan tersebut telah memenangi Lomba Muhibah Seni Ditjen Dikti 2010 serta pernah dimainkan di Chung Yuan Christian University Taiwan, Universitas Kebangsaan Malaysia, dan Pekan Indonesia di Orchard Road Singapura. E-gamelan juga telah dimainkan pada Hari Kebangkitan Teknologi Nasional (Harteknas) tanggal 29 Agustus 2013 lalu di Jakarta, di hadapan Presiden Susilo Bambang Yudhoyono. Pertanyaannya kemudian adalah sejauh mana e-gamelan itu mampu menggantikan kehadiran gamelan secara fisik?

Jauh sebelumnya, pada dekade tahun 90-an, beberapa pengajar di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta telah mencoba menghadirkan suara gamelan dalam perangkat alat musik *keyboard*. Namun, usaha itu menemukan ujung jawaban yang sama, yaitu sebuah *kesia-siaan*. Bagaimana tidak, gamelan yang mengandalkan kepekaan intuisi dan olah rasa kemudian digantikan oleh mesin robotik yang membuatnya baku dan kalkulatif. Kita tentu sulit membayangkan bagaimana gamelan dimainkan dengan tombol-tombol elektrik. Sebagaimana juga cukup sulit menikmati kicauan burung perkutut di pagi hari melalui kaset rekaman. Ada yang hilang, apalagi kalau bukan *rasa*. Gamelan mengharuskan persentuhan batin yang lekat antara pemain, bunyi, dan pendengarnya. Hakekat “keadiluhungan” gamelan bukan berarti instrumen ini besar dalam tembok keraton sehingga memuat nilai-nilai religius yang wigati, bukan pula wujudnya sebagai peninggalan besar—harta karun—nenek moyang kita, melainkan semata karena gamelan telah teruji melintas waktu. Ia bertahan bukan sebagai alat musik, melainkan sebagai katalisator atau jembatan yang mempresentasikan bangunan ide kultural masyarakat Jawa. Lewat gamelan kita bisa melihat belantara konsep serta wacana orang Jawa bergaul dan hidup. Lewat gamelan pula kita dapat melacak karakter sebuah peradaban.



Artinya, gamelan bukan semata bunyi dan suara, melainkan juga tolok ukur kultural (Merriam, 1964).

Kemudian, menjadi cukup ironis jika peristiwa gamelan disederhanakan dalam konsepsi bunyi-suara semata. Siapa pun tentu diperbolehkan membuat simulakra bunyi gamelan. Bahkan, sebelum gamelan berpendar dalam bentuk elektronik, mulut manusia adalah representasi simulakra paling tua terhadap gamelan (baca Jemblung dan Akapela Mataraman). Oleh karena itu, e-gamelan bisa saja dipersepsikan sebagai sebuah era baru persentuhan gamelan dan teknologi. Akan tetapi, ini juga dapat dimaknai sebuah kegagalan kita dalam memaknai keberadaan fisik gamelan. Peristiwa gamelan digital adalah bagian dari apa yang disebut “spekta”. Wujud perayaan revolusi industri (diawali abad ke-19), tatkala temuan-temuan baru menjadi barang industri yang lebih ringkas-praktis dan instan untuk diperjual-belikan serta mampu mengubah tatanan-struktur kehidupan dan kebudayaan.

2. Keilmuan

Perdebatan tentang gamelan digital menjelaskan jika selama ini gamelan belum sepenuhnya tuntas membuka diri terhadap segala kemungkinan baru, lebih-lebih dalam konteks keilmuan. Hingga detik ini keinginan untuk mewujudkan gamelan sebagai sebuah disiplin ilmu yang disebut “karawitanologi” hanya menjadi utopia tak berujung. Gamelan melembaga dalam bentuk jurusan (karawitan) di sekolah-sekolah kesenian. Namun, sekolah seni itu hanya menjadi pabrik yang mencipta seniman, tanpa mampu mencetak pemikir serta perumus teori dan konsep tentang gamelan. Kekayaan dan keilmuan gamelan berjalan timpang. Ratusan karya dicipta setiap tahun tetapi satu teori tentang gamelan belum tentu lahir. Akibatnya, kita akan senantiasa gagap dalam menyikapi segala fenomena baru tentang gamelan, seperti halnya munculnya e-gamelan. Ke depan mungkin kita juga akan terkaget-kaget saat muncul gamelan lipat, gamelan cor, gamelan plastik, gamelan air, gamelan virtual, atau bahkan gamelan tak bergamelan.

Kekagetan dan kegagapan itu terjadi semata karena bangunan fondasi ilmu gamelan yang belum terbangun kokoh. Segala fenomena baru tentang gamelan—sebagaimana elektronik gamelan—kemudian

bisa saja diatasmamakan sebagai wujud perkembangan dan dinamika zaman (industri dan teknologi). Namun, jika pilar-pilar keilmuan gamelan telah mapan, hal itu semata sebagai wujud dialektika yang biasa dan tak istimewa. Keinginan untuk “melipat dunia” menjadikan gamelan lebih praktis dan mudah dihadirkan bukanlah jawaban dari revolusi teknologi atau industri. Justru sebaliknya, revolusi memungkinkan gamelan dengan wujud dan fisiknya dapat hadir bukan dengan proses simulakra atau peniruan, tetapi secara nyata. Karena gamelan bukan sekadar bunyi, gamelan juga bukan semata musik melainkan ada “ruang persentuhan” yang wajib dihadirkan antara pemain, gending, dan penonton. Jika demikian, apa yang istimewa dari e-gamelan? Ah, tetapi sebagaimana kata musisi dari Bali, Yudane, siapa tahu dengan hadirnya e-gamelan, gamelan orisinal menjadi makin dicari dan diminati. Ketika itu terjadi, Solo akan menjadi tujuannya. Amin!



F. Kontestasi Bergending dan Bergamelan

Universitas Sebelas Maret (UNS) Surakarta telah menggelar Festival Karawitan Gadhon Internasional pada 12–13 Agustus 2016. Pada tahun-tahun sebelumnya, Universitas Negeri Semarang (Unes) juga menggelar Sindhen Idol. Begitu pula dengan Pemerintah Kabupaten Sragen yang mengadakan lomba Cokekan (10 Agustus 2016). Tak luput juga Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta yang beberapa kali telah melangsungkan festival karawitan (*klenengan*). Gamelan kini tak cukup dengan hanya dimainkan untuk mengisi kepuasan estetika batin, tetapi juga dilombakan. Gagasan kontestasi dalam bermain gamelan ditujukan untuk memetakan sejauh mana gamelan telah berkembang dan diapresiasi oleh publik. Selain itu, ini menjadi upaya untuk membuka kemungkinan munculnya karya-karya baru yang monumental, serta hadirnya kelompok-kelompok pemain gamelan yang lebih segar, terutama wajah-wajah baru generasi muda.

Apabila hari ini kita menemukan benda purbakala berupa situs atau lempengan batu yang berusia ratusan bahkan ribuan tahun lamanya, ia akan memiliki harga jual yang tinggi. Namun, tidak demikian halnya dengan seni tradisi, makin lama usianya maka makin murah harganya. Gending-gending gamelan tidak lagi mendapat tempat yang istimewa. Gamelan mahal secara fisik tetapi murah secara kekaryaannya. Terlalu banyak gending diciptakan, tetapi sangat sedikit untuk diapresiasi. *Saban* tahun puluhan karya karawitan lahir sebagai bagian tugas akhir keserjanaan di sekolah-sekolah ataupun kampus-kampus seni. Namun, karya itu hanya hadir untuk mengisi syarat kelulusan, setelahnya akan hilang tertelan waktu. Pertanyaan pentingnya adalah siapa penonton pertunjukan gamelan? Jawabannya adalah para pemain gamelan itu sendiri. Mereka sering kali membuat forum (lomba) gamelan untuk dinikmati sendiri, dibiayai sendiri, dan diapresiasi sendiri pula.

Sebenarnya, pekerjaan rumah terbesar bagi institusi pendidikan seni gamelan tidak semata melahirkan seniman yang andal, tetapi juga berupaya mencetak dan melahirkan masyarakat penikmat gamelan. Akan tetapi, kampus seni hari ini tak ubahnya pabrik yang memproduksi

seniman, tanpa diimbangi dengan pemetaan tentang siapa pengguna jasa (*stake holders*) bagi karya-karya gamelan. Hingga saat ini kita tak pernah menjumpai satu penelitian berupa data-data kalkulatif jumlah penikmat gamelan di beberapa forum yang ada. Kita terlalu melankolis dan terlalu bangga tentang kisah gamelan yang telah mendunia, tetapi kita luput dalam memotret sebuah realitas miris yang terjadi di negeri ini. Barangkali kontestasi bermain gamelan dengan iming-iming hadiah dapat melecut minat untuk kembali menggumuli gamelan.

Pemain gamelan, pengrawit, hari ini bukan lagi sebuah profesi yang menjanjikan. Belum pernah dalam sejarahnya terdapat pemain gamelan yang hidup berkecukupan, bahkan sering kali sebaliknya, harus hidup di garis kemelaratan. Artinya, bermain gamelan melepaskan ikatan-ikatan keduniawian, bermain gamelan adalah media dalam pengasahan budi dan rasa. Seorang pengrawit rela untuk tak dibayar asalkan dapat bersentuhan dengan gending gamelan. Sama seperti seorang pemuda yang rela melakukan apa pun demi mendapat cinta sang pujaan hati. Gamelan adalah urusan rasa, bukan semata hitung-hitungan untung rugi materi. Oleh karena itu, seorang musisi gamelan haruslah siap dengan segala konsekuensi yang ada. Dengan demikian, wajar jika ia tak menjadi idola dalam pilihan cita-cita anak-anak kita.

Dalam jejak sejarahnya, tanpa harus dikontestasikan secara leksikal, gamelan sebenarnya adalah medan kontestasi musikal bagi para musisi. Seorang pemain gender dan rebab, misalnya, dapat beradu ketangkasan dengan saling memberi kode musikal yang menyulitkan satu dengan yang lain. Seorang pemain gender atau rebab tidak memberi tahu gending apa yang hendak ia bawakan kala komposisi hendak dimainkan (*buka*). Hal ini sama seperti tendangan penalti. Seorang kiper diharapkan dapat menebak arah tendangan bola. Seorang pemain gamelan diharapkan dapat mengerti umpan musikal yang diberikan pemain gamelan yang lain. Di situlah pertarungan yang sesungguhnya terjadi sehingga apabila terdapat seorang musisi yang tak memiliki bekal kemampuan mumpuni dengan segera akan mengeluarkan keringat dingin, gemetar, dan kemudian meminta maaf karena kalah dalam *bermain*.



Sayangnya, ruang-ruang kontestasi seperti itu kini sangat jarang dijumpai. Terlebih dengan hadirnya partitur yang mengharuskan musisi mengikuti arah dan pergerakan nada sesuai dengan apa yang dituliskan. Mereka menjadi manusia-manusia robotik yang seragam. Karya gamelan kemudian menjadi beku dan kaku. Tidak ada improvisasi dan ruang pertarungan imajiner musikal yang memesona. Nilai sebuah perlombaan (dan ujian tugas akhir kekaryaan gamelan pada mahasiswa seni karawitan) lebih didasarkan pada kekompakan, keseragaman, kekerasan, dan keramaian. Bukan pada kenakalan-kenakalan dan spontanitas yang terjadi selama pertunjukan berlangsung. Tidak ada lagi keringat dingin mengucur di jidat seorang pengrawit karena gagal merespons komunikasi musikal dari pengrawit yang lain. Tak ada lagi tawa dan senyum jumawa seorang pemain gamelan karena berhasil mengalahkan dan mengecoh pengrawit lain secara musikal.

Kini, seberapa tinggi tangan harus diangkat saat memukul gamelan pun harus diatur sebisa mungkin di antara sesama pengrawit agar tak dinilai buruk oleh dewan juri. Gamelan harus dibuat sejernih mungkin, jangan sampai ada suara “geter” atau salah satu yang sumbang (*falsch*). Gamelan kini tak lagi memiliki nilai-nilai yang manusiawi dan humanis. Kesalahan adalah kegagalan. Bermain gamelan tak ubahnya mengerjakan soal matematika, *rijit*, dan pasti, padahal lewat kesalahan, kesumbangan, kekeliruan itulah sejatinya proses pembentukan jati diri dipahatkan. Lewat kesalahan itulah kontestasi yang sesungguhnya telah dilangsungkan. Dengan demikian, bermain gamelan tak melulu harus dihitung dengan kepastian angka-angka.



G. Rindu Karya Empu Gamelan

Karya pertunjukan gamelan mutakhir senantiasa keras, menghentak, ribet, dan cepat. Semua serba mewah dan bombastis. Gamelan kemudian dipertontonkan lewat tata panggung, lampu, dan tata suara (*sound system*) yang megah dan mewah layaknya dalam pertunjukan musik rok (*rock*) dan pop masa kini. Otomatis karya yang digelar seolah harus mampu menghipnotis penonton dengan sajian yang *garang*. Kita kemudian melupakan kelembutan dan eksotisme gamelan di pendapa dan pura-pura, sayup-sayup membuat hati damai dan tenteram seperti mendengarkan kicauan burung perkutut di pagi hari. Menikmati karya baru gamelan kemudian harus dengan jingkrak-jingkrak layaknya musik rok. Karya-karya baru dihadirkan layaknya mi instan, cepat disajikan, dan dilahap, tetapi tak mampu mengenyangkan perut dan menyehatkan otak. Gamelan kemudian menjadi alat musik yang terbebas dari konstruksi beban budayanya. Ia semata hanya menjadi alat musik, bukan perangkat budaya untuk menyampaikan dan berbicara tentang keadaban.

Karya-karya baru dalam dunia gamelan berlalu-lalang, tetapi tidak banyak yang bisa disebut monumental. Karya baru diciptakan untuk memenuhi kebutuhan “dalam rangka”. Gamelan dihadirkan untuk hiburan dan tontonan komersial sehingga ujung-ujungnya hitung-hitungan untung dan rugi materi. Karya dibuat semalam jadi, lalu dilupakan begitu saja setelah digelar. Kita enggan menelisik jejak proses pembuatan karya para empu yang membutuhkan perenungan, penelitian, dan diskusi panjang. Karya yang demikian menjadi eksperimentatif, senantiasa berkembang, dan tak lenyap “dimakan waktu”. Dengan demikian, karya-karya baru dalam dunia gamelan



di masa kini terlihat makin jauh berlari meninggalkan simpul-simpul tradisi dan akar budayanya.

1. Jejak

Di Jawa—dalam jejak sejarahnya—karya-karya gamelan dipersembahkan bagi sang raja yang saat itu berkuasa pada prosesi acara-acara tertentu yang sakral dalam tembok keraton. Oleh karena itu, gending-gending yang disajikan sarat akan bobot makna dan penuh ruang kontemplatif. Jenis gending yang demikian tidak begitu mengandalkan pencapaian teknik musikal tinggi seperti dinamika dan pola permainan yang rumit (*njlimer*). Hal yang lebih diutamakan adalah bagaimana gending itu mampu memberi penghayatan estetika musikal terdalam bagi pendengarnya. Beberapa pemikir (musikolog dan etnomusikolog) dan budayawan kemudian menyebutnya sebagai karya yang adiluhung, klasikal, dan monumental. Sebuah pencapaian karya seni yang telah melalui perjalanan panjang, kita pun telah menamakannya sebagai *tradisi*.

Tradisi bukan semata wujud karyanya, melainkan juga proses dan pesan yang dikandungnya. Ia telah teruji waktu dan berkehendak menggapai kesempurnaan. Kesempurnaan bukan dalam arti bahwa karya itu telah paripurna alias selesai. Sebaliknya, karya itu dianggap sempurna jika ia tidak berhenti pada sebuah titik pencapaian tertentu. Sebuah karya yang mampu memberi pemahaman musikal yang personal terhadap pelaku dan penghayatnya. Jika dimainkan pada waktu dan tempat yang berbeda, karya itu akan mampu memunculkan varian rasa musikal yang juga berbeda dari sebelumnya. Dengan demikian, karya musik yang bagus adalah yang multi interpretasi, mampu memberi gejolak batin yang selalu tumbuh dan berkembang dalam upaya pencarian sesuatu yang baru. Begitulah tradisi dimaknai.

Namun, kini permainan gamelan harus sesuai dengan notasi jika tak ingin disebut salah atau keliru. Begitu ketat dan terukur. Tidak ada kebebasan tafsir atau interpretasi terhadap alur musikal yang disajikan. Musisi kemudian tampak seperti robot-robot yang memainkan musik berdasar atas perintah dalam buku panduan. Sekolah dan perguruan tinggi seni juga belum menemukan format dan



metodologi pembelajaran yang baik dalam gamelan, ukuran penilaian, dan kelulusan yang masih mengacu dalam angka-angka atau ukuran yang matematis. Sesungguhnya belajar gamelan bukanlah semata mengandalkan kalkulasi logika, melainkan lebih penting lagi rasa dan batin. Kita pun merindukan karya monumental dari para empu gamelan.

Tahun 2016 masyarakat Solo memperingati 271 tahun perpindahan Keraton Kasunanan dari Kartasura ke Surakarta. Acara perpindahan itu diiringi dengan alunan musik gamelan, dibarengi gemuruh terompet dan tambur, serta dentuman meriam bertalutalu khas kompeni. Gending-gending baru diciptakan sebagai ritus penghormatan. Setiap raja memiliki legitimasi keagungannya lewat gending gamelan. Namun, saat ini kita terlalu sulit untuk kembali melacak dan menelisik lantunan gending-gending itu. Penghormatan terhadap sejarah besar pembentukan keraton tak lagi dapat dibaca dalam karya musik gamelan. Dengan demikian, kita dalam konteks ini telah kehilangan tali yang menghubungkan kisah masa kini dengan masa lalu lewat musik tradisi. Kita mengenal sejarah semata lewat kata berbuku dan dongeng pengantar tidur. Tidak lagi lewat gending, sebagaimana masyarakat Jawa dahulu kala.

Perguruan tinggi seni semacam Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta dan Yogyakarta yang idealnya mewarisi semangat konservasi gamelan justru sering kali disibukkan dengan urusan-urusan birokratif dan administrasi pemerintahan, lebih-lebih sejak pergantian kementerian, dari Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan (Kemendikbud) menjadi Kementerian Riset dan Teknologi (Kemenristek). Awalnya perguruan tinggi seni itu dapat bergantung dalam domain kebudayaan, tetapi kini harus ikut-ikutan mengemban misi berbasis teknologi. Dengan demikian, harapan untuk menjaga (dan terlebih melahirkan) kualitas kekaryaannya para empu seolah makin tertutup.

Akan tetapi—syukurlah—agaknya persoalan krusial tersebut mencoba didekonstruksi oleh beberapa kampus seni terutama ISI Surakarta. Setiap tahun terdapat agenda pemberian “Gelar Empu” bagi seniman-seniman yang dianggap kompeten. ISI berniat menghadirkan kembali karya-karya empu untuk dipentaskan, ditonton, diapresiasi,



kemudian didiskusikan ulang arti kehadirannya. Program rekonstruksi karya-karya para maestro akan diadakan setiap tahun, dimulai pada 15 Februari 2016 di pendopo besar kampus, diiringi ucapan terima kasih atas semua sumbangan besarnya bagi kehidupan gamelan. Bukankah selalu ada harapan dalam setiap persoalan?

buku ini tidak diperjualbelikan



H. Polemik Soal Pesinden Asing

Beberapa sinden bercerita kepada saya tentang polemik dunia persindenan mutakhir, terutama dalam kehidupan wayang kulit di Jawa. Sinden itu menyesalkan perlakuan dalang yang cenderung meng-anak-emaskan atau menomorsatukan sinden dari luar negeri (untuk berikutnya saya sebut saja *sinden asing* jika kata bule dianggap cenderung merendahkan atau rasis). Tak hanya sinden pribumi, jauh sebelumnya beberapa kalangan pengrawit gamelan juga merasa jengah dengan tingkah polah sinden asing itu karena berbagai alasan, seperti mengeksklusifkan diri serta masalah besaran gaji yang tak imbang. Poin terakhir itu yang agaknya penting untuk diulas. Sebagaimana kita ketahui bersama, banyak sinden asing yang tak dibekali kemampuan menyinden dengan baik. Ironisnya, dalang-dalang saat ini menggunakannya bukan sebagai sinden asing, melainkan justru sebagai strategi dalam menaikkan pasar, citra dan mendulang nama besar. Seorang dalang dapat berbangga jika salah satu sindennya adalah wanita nonpribumi. Di atas panggung ia memuja dan memujinya tiada habis. Berkisah tentang bagaimana orang asing yang tekun belajar seni darinya. Penonton pun bertepuk tangan riuh. Dalang itu tak ubahnya pahlawan yang mengenalkan kesenian gamelan ke luar negeri. Tentu saja sinden asing itu tak dibayar sebagaimana sinden pada umumnya. Besaran gajinya dapat dua kali lipat bahkan lebih dari sinden-sinden pribumi. Walaupun di atas panggung pementasan ia sering kali hanya menjadi sekadar pajangan.

1. Polemik

Sinden adalah vokalis, bukan penyanyi. Kedudukannya setara dengan instrumen gamelan lain, tak lebih tinggi, dan rendah. Dengan demikian, jika sinden tak ada, orkestrasi gamelan masih dapat digelar. Penyanyi (dalam musik pop atau dangdut misalnya) adalah pusat dari pertunjukan. Kehadirannya cukup penting sebagai tema utama sajian. Instrumen musik yang lain hanya berfungsi sebagai pengiring dari penyanyi itu. Penyanyi justru bintang pertunjukan, sedangkan



instrumen musik lainnya dapat berada di balik panggung, tak terlihat publik alias tak begitu dianggap penting.

Berbeda dalam gamelan, tak ada pemain yang menjadi bintang utama apalagi mendominasi pemain lain. Suara sinden haruslah setara dengan instrumen gamelan, baik dalam konteks keras liris atau dinamikanya. Kehadiran sinden harus satu panggung dengan pemain gamelan lain. Memang ada beberapa sinden yang cukup terkenal di Jawa, tetapi jangan lupakan juga bahwa tak sedikit pemain gamelan yang ulung. Kita kemudian mengenal pengendang, pengrebab, penggender yang piawai, seperti Martopangrawit, Mloyowidodo, dan Cokrowasito. Dalam pertunjukan wayang kulit juga demikian, sinden awalnya berada di belakang sang dalang, di antara pemain gamelan. Tak ada perlakuan istimewa kepadanya.

Namun, dalam beberapa dekade belakangan sinden menjadi bintang pertunjukan gamelan, terutama dalam wayang kulit di Jawa. Ia duduk di samping kanan dalang menghadap penonton. Tak hanya kemampuannya menyinden, kecantikan kemudian menjadi modal penting dalam menyedot antusias publik. Hal inilah yang melatarbelakangi dalang-dalang saat ini lebih banyak memajang sinden-sinden dengan paras cantik dan centil daripada sinden tua, tetapi kaya pengalaman. Tak hanya itu, sering kali sinden berubah fungsi menjadi penyanyi. Ia berdiri, berjoget, dan menari membelakangi para sinden yang lain. Tugas sinden tak hanya bervokal, tetapi juga bergerak dan berakting. Kesempatan inilah yang sering kali dimanfaatkan para dalang untuk memperkerjakan sinden asing. Tentu demi mengharap simpati masyarakat, menjadi pemandangan yang berbeda dan unik. Tak penting kemampuan vokal dan cengkoknya, tetapi wajah dan asal-usulnya. Suara sumbang (*falsch*) mendapat pemakluman, bahkan tepuk tangan lucu dan haru.

Sebaliknya, jika kesalahan itu terjadi pada sinden pribumi, hujatan dan cibiran berdatangan tiada henti. Risiko terbesarnya tidak lagi diajak pentas oleh sang dalang. Lebih ironis lagi, seberapa pun memukaunya sinden pribumi itu, bayaran yang diterimanya jauh dari sinden asing yang ada. Sinden asing menjadi artis dengan tugas sederhana berbayar mahal. Menurut salah seorang sinden dari Solo (alumnus kampus seni)



kepada saya, ada beberapa dalang yang menyesuaikan waktu pentasnya demi mendapat jasa sinden asing itu. Sangat memprihatinkan bukan? Sinden asing berubah menjadi artis dadakan, diburu, dan ditunggu. Akibatnya, ada sekat dan perbedaan perlakuan antara dirinya dengan sinden pribumi. Hal inilah yang sering kali membuatnya jumawa. Bahkan sinden asing berani menentukan harga dan bayaran sekali pentas untuknya. Tentu saja tidak semua sinden asing demikian, ada beberapa di antaranya yang dengan teguh menziarahkan hidupnya untuk berkesenian gamelan, tak mengharap perlakuan khusus, serta menghargai dan menghormati rekan seprofesi lainnya. Mereka dengan serius terus belajar menyinden dan bermain instrumen gamelan hingga piawai. Namun, tak sedikit pula yang memanfaatkan kesempatan karena peluang seperti di atas.

2. Bekerja?

Apakah sinden sebuah profesi atau pekerjaan? Jawabannya adalah ya. Karena dengan sinden, mereka mendapatkan penghargaan jasa berupa uang. Namun, apakah para sinden asing itu juga menggunakan visa kerja? Jawabannya belum tentu. Kebanyakan mereka datang ke Jawa sebagai mahasiswa, peneliti, serta kunjungan wisata, atau bahkan izin tinggal sementara waktu dengan berbagai alasan. Menjadi sinden untuk para dalang adalah alasan logis agar belajar gamelan dapat menjadi lebih cepat dan langsung bersentuhan dengan masyarakat. Artinya, di atas panggung itulah mereka belajar. Hal yang kemudian menjadi bias, di atas panggung itu apakah mereka bekerja atau belajar?

Lebih jauh, muara persoalan terletak pada dalang. Dalanglah yang memanfaatkan jasa mereka dengan kategori imbalan yang tak berimbang. Dalang seolah raja yang dapat mengatur pemusik sesuai dengan kehendaknya. Sudah bukan rahasia lagi jika dalang adalah pribadi yang sering kali menganggap pengrawit sebagai sebuah entitas terpisah dari wayang. Pengrawit dapat dibayar murah. Dalang boleh kaya, tetapi pengrawit tetaplh miskin. Tak ubahnya buruh dengan gaji dan pendapatan yang sepenuhnya diatur oleh sang dalang. Lebih jauh, keharusan merengkuh popularitas dengan instan menjadikan segala jalan ditempuh, termasuk dengan “jualan sinden”. Sinden asing memang patut dihargai, tetapi tanpa membedakan satu dengan yang



lain. Kemampuan dan kelihaihan adalah tolok ukur utama bukan paras dan asal-usulnya.

Alangkah indahnya jika kritik ini menjadi bahan kontemplasi dan perenungan demi kehidupan gamelan, sinden, dan wayang ke depan. Bukankah polemik tentang wayang dan dunia kepengrawitan selama ini beku dan berhenti dalam tembok kampus berwujud skripsi, tesis, dan disertasi tanpa pernah terkomunikasikan dengan luas pada publik? Tulisan ini—setidaknya—semoga dapat mengawali komunikasi itu.



I. 20 Tahun Yogyakarta Gamelan Festival

Yogyakarta Gamelan Festival (YGF) yang dihelat 15—17 Agustus 2015 kemarin telah memasuki usia ke-20 tahun. Sebuah perjalanan panjang untuk ukuran festival musik berbasis tradisi. Selama itu pula YGF telah memberi warna dan arti penting sumbangan gamelan bagi dunia. Lahirnya YGF berawal dari misi sederhana, membuat manusia lebih akrab dengan gamelan, memanfaatkan gamelan, serta mengulik nilai-nilai yang ada dalam gamelan. Dengan demikian, cakupan YGF tak hanya menysasar masyarakat Indonesia, tetapi juga dunia. Peserta atau penampil adalah musisi-musisi yang secara sadar menjadikan gamelan sebagai medium karya. Gamelan dalam konteks ini kemudian tak hanya dimaknai secara bendawi berupa instrumen musik, tetapi juga laku musikal, wacana, gagasan, nilai, dan konsep. Peserta dapat saja bermain piano atau membawakan medium instrumen nongamelan seperti musik barat—bahkan di luar itu— sejauh masih menggunakan kaidah dan prinsip musikal gamelan (karawitan) maka karya itu dengan sendirinya dianggap bagian dari gamelan. Oleh karena itu, bergamelan tak harus bermain gamelan.

1. Sapto Raharjo

Lahirnya YGF tak dapat dilepaskan dari peran almarhum Sapto Raharjo. Ia bersama komunitas Gayam 16 mencetuskan ide mengadakan festival gamelan tahunan berskala internasional. Kurniawan dalam tulisannya berjudul *Peran Sapto Raharjo dalam Mempopulerkan Gamelan* (2013) menjelaskan jika landasan terciptanya YGF diawali dari keprihatinan Sapto Raharjo terhadap popularitas gamelan yang dirasa makin bangkrut eksistensi, terutama bagi generasi muda di Indonesia. Pelaksanaan YGF merupakan tindak lanjut dari Festival Kesenian Yogyakarta tahun 1993. Kala itu, konser gamelan menghadirkan komposisi *Jaya Manggala Gita* karya Ki Cokrowasito (maestro gamelan dari Yogyakarta) serta *Gending Komputer* oleh Wasitodiningrat dan *Komputer Gamelan* oleh Sapto Raharjo.



Setahun setelahnya (2 Juli 1994) digelar Festival Komposisi Gamelan Kontemporer yang juga dimotori oleh Supto Raharjo. Festival itu menghadirkan empat komposer kenamaan, seperti Ben Pasaribu (Medan), Slamet Abdul Sjukur (Surabaya), Djaduk Ferianto, dan Supto Raharjo (Yogyakarta). Dua gelaran gamelan di atas menjadi ruang uji coba bagi Supto untuk menggodog sebuah festival gamelan yang berkelanjutan atau jangka panjang. Lahirlah YGF di tahun 1995. Supto Raharjo merumuskan empat poin utama tujuan diadakannya YGF. Pertama, menjadikan Yogyakarta—Jawa dan Indonesia pada umumnya sebagai kampung halaman gamelan. Dengan demikian, peserta dari luar negeri yang selama ini intens bermusik gamelan dapat merasa mengunjungi tanah kelahiran gamelan, menziarahi jejak-jejak eksistensi, dan akar historisnya.

Kedua, memperkenalkan gamelan tidak semata sebagai instrumen musik, tetapi juga sebagai sesuatu yang sarat akan nilai-nilai kemanusiaan. Hal ini mengingatkan saya tentang lembaga swadaya bernama Good Vibrations di London Inggris. Lembaga itu bergerak di bidang kemanusiaan dengan menghadirkan musik gamelan di rumah sakit dan penjara sejak 13 tahun lalu. Saat ini terdapat 14 dari sekitar 100 penjara di Inggris, antara lain, Brixton, Cookham Wood, Hull, Nottingham, Peterborough, Wakefield, Wandsworth, Whatton, Wolds, Feltham, Glen Parva, dan Huntercombe yang telah memanfaatkan gamelan Jawa sebagai sarana terapis bagi para napi, sebentar lagi lima penjara akan menyusul. Selain itu, dua rumah sakit di Rampton London dan State Scotland, serta lebih dari 1000 orang telah ikut program Good Vibrations. Para napi dan pasien rumah sakit (terutama yang bosan hidup) diperkenalkan untuk bermain gamelan. Mereka belajar mendengar sesama lewat pola musikal gamelan yang mewajibkan kerja sama (*mad-sinamadan*) demi terbentuknya sebuah gending yang utuh. Setelahnya, mereka dapat lebih toleran, menghargai hidup dan saling mengasahi antarsesama. Misi kemanusiaan itulah yang juga hendak diperkenalkan oleh Supto Raharjo lewat YGF dengan dibukanya kelas khusus (*workshop*) bermain gamelan bersama-sama lalu mendiskusikannya.

buku ini tidak diperjualbelikan

Ketiga, YGF membuka katup dialogis tentang gamelan. YGF mempertemukan berbagai pengamat, kritikus, budayawan, peneliti, dan musisi lintas negara. Di forum itu kemudian dialog diberlangsungkan, bertukar pandangan sekaligus merumuskan peta dan manfaat besar gamelan bagi manusia. Maklum saja, selama ini gaung gamelan terasa begitu nyaring di dunia luar, tetapi sayup-sayup di negeri sendiri. Oleh karena itu, YGF setidaknya menjadi tolok ukur jika denyut gamelan masih berdetak di tanah kelahirannya. YGF membuka cakrawala dan horizon pemikiran baru dalam memaknai gamelan. Keempat, YGF sekaligus menjadi *duta kebudayaan* dalam memperkenalkan Yogyakarta—Jawa dan Indonesia pada dunia. Terkait hal ini, Merriam (1964) menekankan jika musik dapat digunakan sebagai penanda karakter suatu budaya. Artinya, dengan melihat musik (tradisi) yang dimiliki suatu bangsa, kita dapat mengenal karakter, nilai, dan perilaku dari manusianya. Musik adalah “lorong mikroskopis” dalam melihat belantara kebudayaan dan peradaban manusia pemiliknya. Gamelan di YGF dalam konteks ini mengemban misi tersebut.

Dengan bertahannya YGF selama 20 tahun ini menunjukkan jika semangat luhur yang digagas oleh Supto Raharjo telah mampu memberi arti penting bagi kehidupan kebudayaan musik di Indonesia. Melalui YGF, sumbangan besarnya dapat kita rasakan hingga kini. Setiap tahun kita dapat menyaksikan wajah-wajah baru yang tampil di forum itu. Artinya, YGF telah mengakar dan diterima publik. Uniknyanya, peserta yang tampil tidak dibayar alias gratis. Mereka datang dari berbagai penjuru dunia atas inisiatif dan pembiayaan sendiri. Pada titik ini, YGF tak sekadar festival musik, tetapi kebutuhan untuk bersosialisasi dan bertemu. Kehausan untuk bercengkrama dan menyaksikan karya-karya gamelan baru di YGF adalah puncak kepuasan dari sekadar pengorbanan materi.

2. Bertahan

Sebagai sebuah forum tahunan, YGF memasuki usia yang tak lagi muda. Tak berlebihan kiranya jika kita berharap detak dan nafas hidupnya akan tetap bertahan di tahun-tahun yang akan datang. YGF Menjadi katalisator yang menghubungkan manusia lintas generasi dengan gamelan sebagai bagian dari akar kulturalnya. YGF mengingatkan



posisi dan kedudukan penting gamelan dalam episentrum kebudayaan kita. Kebertahanan YGF akan senantiasa terjaga selama kehadirannya mampu memberi nilai baru bagi masyarakat. Oleh sebab itu, YGF bukan semata festival yang ditonton, melainkan juga dimaknai dalam konteksnya yang lebih luas. YGF terbukti mampu mengisahkan gamelan dengan indah di saat forum-forum lain berbondong-bondong menggarap materi musik arus utama berdasar kalkulasi bisnis dan pamrih untung-rugi. YGF berangkat dari cita-cita dan mimpi yang tak muluk, menjadikan gamelan lebih berarti. Selamat ulang tahun yang ke-20 YGF, dan semoga abadi selalu.

buku ini tidak diperjualbelikan



J. Gamelan dan Kemanusiaan

Pada tahun 2015, Good Vibrations, sebagai lembaga swadaya masyarakat telah merayakan ulang tahunnya yang ke-12 di London, Inggris. Lembaga itu bergerak di bidang kemanusiaan dengan mengadirkan musik gamelan Jawa sebagai media (Henley, 2012). Cathy Eastburn adalah seorang relawan yang memperkenalkan gamelan di rumah sakit dan penjara di Inggris. Awalnya ide memainkan gamelan oleh para pasien rumah sakit yang enggan untuk hidup karena depresi dan stres serta bagi narapidana dianggap gila. Mana mungkin dengan bermain gamelan mereka dapat menjadi lebih humanis, sembuh, dan hidup normal? Namun, dengan perjuangan yang berat dan berliku, Cathy akhirnya berhasil meyakinkan para pengambil kebijakan. Gamelan pun hadir di sebagian besar rumah sakit dan penjara di Inggris.

Rahayu Supanggah, seorang komponis, mengisahkan saat ini terdapat 14 dari sekitar 100 penjara di Inggris. antara lain Brixton, Cookham Wood, Hull, Nottingham, Peterborough, Wakefield, Wandsworth, Whatton, Wolds, Feltham, Glen Parva, dan Huntercombe yang telah memanfaatkan kehadiran lembaga Good Vibrations dengan menggunakan gamelan Jawa sebagai sarana terapis bagi para napi dan sebentar lagi lima penjara akan menyusul. Tambahan lagi, dua rumah sakit di Rampton London dan State Scotland serta lebih dari 1000 orang telah ikut program Good Vibrations. Awalnya—bagi para napi—bermain gamelan bukannya tanpa kendala. Mereka saling ribut dan bertengkar. Terlebih ada anggapan dari para pejabat terkait bahwa penjara adalah tempat untuk menghukum, mengurung, dan menyiksa agar jera, bukan untuk bermain-main musik. Namun, setelah beberapa kali kelas gamelan digelar, ada dampak positif yang mengubah pandangan bahwa penjara adalah juga sarana untuk proses mendidik dan membentuk moral serta karakter yang humanis dan positif.

Bermain gamelan sangatlah berbeda dengan musik klasik Barat. Gamelan tidak sepenuhnya mengandalkan logika dan intuisi, tetapi rasa dan imajinasi. Terdapat interaksi musikal yang terjalin antarsatu



pemain dengan yang lain. Interaksi musikal itu dapat berlangsung secara tak terduga sehingga saling merespons dan mengamati menjadi hal yang tak dapat terelakkan. Otomatis, bermain gamelan tidak terpaku pada notasi layaknya dalam musik Barat. Kepekaan rasa menjadi hal yang ditonjolkan. Setiap instrumen memiliki kedudukan yang setara, tidak lebih tinggi atau rendah (Suara Merdeka, 2014). Dinamika yang dihasilkan haruslah seimbang, tidak timpang dengan menonjolkan salah satu instrumen. Saling menghargai dan mengerti pemain yang lain adalah visi utama yang dimunculkan saat bermain gamelan. Mereka terikat oleh “keadaban estetika” yang menghaluskan budi dan mengikis ego.

Kisah humanis yang terkandung dalam gamelan itulah yang mendasari jika alat musik ini pantas dan layak menjadi media terapi bagi psikologi manusia. Sayangnya, ide tersebut justru lahir tidak di tanah air. Seniman musik luar negeri yang pernah belajar gamelan di Jawa justru mampu memetik manfaat besarnya dengan lebih gamblang. Saat pertama kali memainkan gamelan, para musisi (yang berbekal pendidikan musik Barat) tidak sedikit yang menangis dan terharu karena getaran-getaran musikal yang ditimbulkan mampu menyentuh aspek jiwa terdalam. Setelahnya, mereka konon lebih humanis dengan saling mengenal dan lebih dekat pada sesama. Getaran jiwa itulah yang menjadi ide terbentuknya lembaga swadaya Good Vibrations yang berarti getaran-getaran positif.

Demikian juga para napi dan pasien (yang bosan hidup) saat bermain gamelan, mereka mau mendengar permainan instrumen lain. Melatih diri untuk tidak egois dan bertanggung jawab bersama demi terciptanya satu rangkaian karya (gending) yang utuh. Uniknyanya mereka para napi dan pasien juga diperkenankan untuk membuat karya musik lewat gamelan yang dimainkan bersama-sama. Mereka kemudian saling mengenal dengan bertukar pandangan serta pemikiran, saling memberi saran, dan masukan sesama napi atau pasien terkait karya yang hendak dilatih dan mainkan. Mereka yang awalnya tidak saling mengenal kemudian menjadi sahabat yang menyenangkan, tempat berbagi kisah, dan curhat. Menyadari bahwa hidup di dunia ini tidak sendiri, masih ada orang yang membutuhkan dan menghargainya. Mereka

dipersatukan lewat gamelan. Perilaku keseharian pun menjadi berubah dengan lebih ceria, membuka diri, dan toleran. Harapannya, setelah bebas, mereka dapat kembali hidup normal, percaya diri, dan mampu membaur dengan masyarakat luas. Hal yang lebih penting, tentunya adalah tidak lagi melakukan kejahatan yang melanggar hukum.

Berangkat dari kisah itu, Singapura mulai menerapkan wajib bergamelan bagi anak-anak sekolah dasar dalam membentuk karakter dan moral generasi muda calon pemimpin bangsa mereka. Hal ini diikuti oleh Prancis dan beberapa negara di Eropa. Tentu saja tujuannya agar getaran positif (*good vibrations*) itu mampu menular. Namun, sayangnya, hingga kini gamelan di negeri sendiri masih terlupakan. Di ruang pendidikan (sekolah-sekolah), kehadirannya kalah bersaing dengan instrumen musik Barat (kebanyakan format combo band) yang konon oleh generasi muda kita dianggap lebih modern dan maju. Merekapun tak lagi dapat menikmati dan merasakan getaran positif (*good vibrations*) dari gamelan.



K. Karawitan Jawa di Gereja

Saat perayaan Natal, upacara yang dilangsungkan di banyak gereja di Jawa menggunakan gamelan sebagai sarana peribadatan. Di gereja Jawa, dandang nyanyian yang selama ini identik dengan musik diatonis (gregorian), berubah menjadi nada pentatonis ala slendro dan pelog. Susanti (2013) mengidentifikasi bahwa kedudukan gamelan dalam konteks sarana peribadatan merupakan fungsi primer. Karawitan dalam hal ini mampu memberi kesan wigati dan religus. Sementara itu fungsi sekunder berusaha menempatkan gamelan sebagai sarana hiburan, seperti untuk pertunjukan tari dan teater. Hadirnya gamelan di banyak gereja di Jawa merupakan perwujudan dari Konsili Vatikan II. Seperti dijelaskan oleh Riberu (1983), di beberapa wilayah persebaran agama Nasrani, terdapat bangsa-bangsa yang memiliki tradisi musik sendiri dan kehadirannya penting bagi kehidupan sosial religius mereka. Musik yang demikian harus dihormati dan mendapatkan tempat yang sesuai baik dalam membentuk perasaan keagamaan maupun untuk penyesuaian ibadat.

Dengan demikian, gamelan dapat lentur bersinergi menjadi salah satu sarana peribadatan gereja di Jawa. Kehadiran gamelan di Gereja tidak dapat dilepaskan dari peran C. Hardjosubroto, pelopor lagu-lagu gereja bercorak Jawa. E. Udayana lewat tulisannya *Bentuk dan Fungsi Karawitan Jawa dalam Liturgi Gereja di Yogyakarta dan Surakarta* (1995) mengisahkan pada tahun 1925, Hardjosubroto mendapat tugas untuk menyusun panembrama berjudul *Tarupala* yang disiapkan untuk menyambut pesta perak bagi pastur Peter H. Van Driesce. Pentas berlangsung memukau. Seorang bruder Belanda bernama Climentius yang kebetulan saat itu hadir merekomendasikan Hardjosubroto untuk mengembangkan gereja yang berbasis pada kebudayaan Jawa. Hal ini ditindaklanjuti pada awal bulan Januari 1926, secara resmi Climentius mengirim surat pada Hardjosubroto yang isinya perintah untuk menyusun lagu-lagu gereja versi Jawa.

buku ini tidak diperjualbelikan



Hardjosubroto akhirnya berhasil menciptakan tiga lagu gereja versi Jawa. Lagu-lagu tersebut berjudul “Atur Roncen”, “Sri Yesus Mustikeng Manis”, serta “O Kawula Punika”. Semua bernada pelog dan berbentuk ladrang. Puncaknya, lagu-lagu itu dibawakan pada pertemuan para imam (pastur) se-Jawa pada 31 Januari 1926. Para peserta merespons kagum, meminta lagu itu untuk diluang sekali lagi. Namun demikian, terdapat beberapa pastur yang menolak hadirnya lagu-lagu baru bernuansa Jawa itu karena dianggap bertentangan dengan tradisi yang ada di gereja Roma. Medio tahun 1950-an, Hardjosubroto pindah ke Surakarta dan mengajar di Bruderan Surakarta. Dengan demikian, lagu-lagu versi Jawa itu juga digunakan pada gereja di Surakarta. Beberapa di antaranya, gereja Santo Petrus (Purwasari), Santo Antonius (Purbayan), Santo Innigo (Dirjopuran).

Tanggal 6 November 1940, untuk pertama kalinya orang bersuku Jawa terpilih sebagai uskup agung yang berpusat di Semarang. Dia adalah Abertus Sugiyapranata. Dengan segera uskup mengeluarkan surat keputusan yang ditujukan pada para seniman karawitan agar menyusun lagu-lagu gereja versi Jawa. Lebih jauh, Ernes lewat tulisannya di atas menjelaskan beberapa seniman yang dimaksud adalah Atmadarsana (seniman), Harjawardaya (komponis), Sastrapustaka (tokoh sastra Jawa), Sould Mulder (imam dan budayawan), Marsudi dan Sukodi (seniman karawitan). Dengan demikian, Hardjosubroto mendapat teman dalam membuat lagu-lagu baru bercorak Jawa. Akibatnya, jumlah lagu menjadi makin banyak. Hal ini mengharuskan beberapa gereja untuk melengkapi sarana yang ada, salah satunya menghadirkan gamelan. Lagu-lagu kemudian tidak semata hanya dinyanyikan, tetapi disertai dengan bunyi denting gamelan yang mengalun merdu. Hal ini menambah suasana gereja berasa sangat Jawa. Tidak berhenti sampai di situ, drama tari yang berkisah tentang kelahiran Kristus diciptakan. Begitu juga dengan lahirnya Wayang Wahyu yang berkisah tentang kesengsaraan kehidupan Kristus semasa di dunia. Semua menggunakan medium gamelan sebagai faktor penguat karakter dan suasana adegan. Para jemaah kemudian menjadi familiar dengan kehadiran gamelan, mereka dapat melantunkan tembang-tembang gamelan dengan indah.



Begitu banyaknya lagu-lagu gereja versi Jawa (gamelan) mengharuskan Sugiyapranata mendirikan badan sensor musik gereja pada 22 Oktober 1955 di Semarang yang diketuai oleh Harjawardaya (seorang imam dan ahli musik lulusan konservatori di Italia). Badan sensor ini bertugas memilih dan mengedit lagu-lagu yang disusun oleh para seniman karawitan. Gamelan dalam konteks ini telah menemukan wujudnya yang baru. Hal ini mengingatkan kita tentang kisah awal Sunan Kali Jaga dalam menyebarkan agama Islam dengan menggunakan gamelan sekaten dan wayang kulit. Gamelan berperan besar tak hanya dalam konteks kehidupan sosial dan kebudayaan, tetapi juga ritual dan keagamaan di Jawa.

1.



L. “Mad Sinamadan”

Suatu ketika seorang komponis Jawa, Rahayu Supanggah bercerita bahwa beberapa sahabatnya dari Eropa menangis saat memainkan gamelan. Bukan karena teks lirik tembangnya mengharukan. Bukan pula karena bentuknya yang unik. Namun, mereka baru menyadari bahwa orkestra Gamelan Ageng Jawa mengandung kekuatan besar yang tersembunyi. Kekuatan itu adalah “mad sinamadan”, yang berarti ‘unsur saling menghargai dan memahami antarsesama’. Bermain gamelan tak cukup dengan hanya memiliki bekal kemampuan musikal tinggi. Para pemain (pengrawit) diharuskan untuk saling mengenal dan mengerti karakter pemain lainnya. Hal ini penting karena konsep bermain gamelan berbeda dengan musik Barat. Bermain gending gamelan tidak membutuhkan partitur atau notasi. Gamelanpun tidak membutuhkan dirigen layaknya musik klasik. Kuasa musikal sepenuhnya diserahkan pada masing-masing pemain. Mereka harus tanggap terhadap umpan-umpan musikal yang dicituskan oleh pemain lain dengan merespons, atau memberi “tanggapan musikal”.

Banyak yang mempertanyakan, terutama para musikolog, kenapa musik gamelan kurang begitu menghargai arti penting kehadiran notasi seperti musik Barat, padahal notasi bisa membantu dan mempermudah dalam bermain gamelan. Notasi juga dapat membekukan (mengabadikan) karya-karya bermutu dalam gamelan. Namun, bagi musisi gamelan, notasi hanya akan berusaha menyederhanakan kompleksitas permainan dalam gamelan. Dengan membaca notasi, konsentrasi pemain semata terfokus pada not-not yang dibacanya sehingga “rasa” dan estetika musikal tidak tercapai dengan maksimal. Di lain pihak, musisi yang khatam atau hafal di luar kepala lebih mampu memfokuskan pada pencapaian estetika musikal yang tinggi. Oleh karena itu, saat seorang empu tua memainkan instrumen gender sambil terkantuk-kantuk dalam pertunjukan wayang kulit ternyata lebih mampu memunculkan rasa dan kesan musikal indah jika dibanding sarjana karawitan yang masih sibuk membaca notasi. Oleh karena itu, wajar kemudian jika

buku ini tidak diperjualbelikan



notasi dalam budaya karawitan di Jawa tidak begitu dianggap penting. Walaupun demikian, sebagai sarana pendidikan atau pembelajaran, notasi masih tetap digunakan, itupun tidak secara *rigid* dan ketat.

Bermain gamelan melahirkan kisah-kisah kohesi sosial yang positif. Oleh karena itu, Ki Hadjar Dewantara bahkan bersikeras menjadikannya sebagai musik nasional kita (Sumarsam, 2003). Bermain gamelan mengajarkan arti kesetaraan. Pemain gamelan dilarang membunyikan instrumennya lebih keras atau lirih dibanding instrumen yang lain. Dinamika yang dihasilkan haruslah seimbang (*rampak-rempeg*). Tidak ada yang saling menonjol, mencolok atau pamer diri. Mereka harus *mad sinamadan* dengan sesama. Di Prancis dan Inggris gamelan mulai digunakan sebagai sarana terapi bagi para narapidana. Hasilnya, hingga saat ini terdapat perubahan perilaku yang cenderung positif pada diri napi yang sebelumnya individualis menjadi lebih sosialis. Di Singapura gamelan menjadi menu mata pelajaran wajib bagi sekolah dasar setempat. Promosi gamelan sebagai sarana pembentukan karakterpun sedang banyak digalakkan di pelbagai belahan dunia. Gamelan pelan-pelan menjadi orkestra terbesar kedua setelah musik klasik Barat yang mampu meraih simpati masyarakat dunia internasional. Festival Gamelan Dunia bahkan telah memasuki usia lebih dari seabad. Ironisnya festival tersebut tak sekalipun pernah dilangsungkan di Indonesia atau Jawa sebagai kampung kelahirannya. Terakhir, Festival Gamelan Dunia justru diselenggarakan di Trengganu, Malaysia tahun lalu.

Kini banyak sekolah di Indonesia yang berlomba-lomba mendatangkan instrumen musik ala Barat dalam format *combo band*. Sebaliknya, gamelan, justru dianggap sebagai alat musik usang yang ketinggalan zaman. Anak-anak kita tak lagi mau bermain gamelan karena malu dan minder. Wajar kemudian jika banyak dari mereka yang tak lagi memiliki sisi kohesi sosial terhadap sesama. Mereka kehilangan rasa untuk *mad sinamadan*, menghargai-berbagi, dan menghormati. Bahkan, adakalanya tidak sedikit yang cenderung bertindak anarkis dengan bertikai dan saling memusuhi. Salah satu sebabnya mungkin mereka tak pernah bersentuhan dengan dunia gamelan. Oleh karena itu, mari perkenalkan kembali dunia gamelan bagi anak-anak.

Bagaimanapun juga, gamelan tak semata berkisah tentang Jawa dan kebudayaannya, tetapi juga karakter, rasa, dan tuntunan hidup di balik alunan musikal yang dikandungnya.

buku ini tidak diperjualbelikan



M. Notasi dan Komponis Gamelan

Jalan untuk menjadi komponis di Indonesia, terutama yang berbasis pada musik tradisi semacam karawitan, tentulah berbeda dengan musik (klasik) Barat, termasuk berbagai piranti yang menyertainya. Otomatis penyebutan komponis memang tidak serta merta dapat disamakan atau bahkan disejajarkan begitu saja. Hingga saat ini, saya belum pernah menjumpai lulusan perguruan tinggi seni di Indonesia jurusan karawitan menyebut dirinya sebagai komponis. Mereka lebih nyaman dengan sebutan “penata musik”, “pencipta musik”, atau “pengkarya musik”. Sejak masih mengenyam pendidikan musik karawitan, mereka telah diberi pemahaman mendasar bahwa cara kerja penciptaan musik karawitan berbeda dengan Barat. Seorang penata musik karawitan, misalnya, bukanlah murni seorang komponis yang membuat notasi, temuan bunyi, harmoni, tempo, irama, ritme, garap secara pribadi. Ia lebih mengandalkan cara kerja kolektif dengan memanfaatkan kemampuan musikal pada pemain masing-masing. Tugas penata musik kemudian menyeleksi saran-saran musikal yang dicetuskan oleh para pemain musiknya. Banyak yang menyebutnya sebagai karya keroyokan. Namun, tugas penata musik tetaplah memiliki posisi penting untuk menentukan, mengarahkan, memutuskan, menata, menggabungkan antarsatu elemen musikal dengan yang lain. Cara kerja semacam ini jarang dijumpai pada musik Barat karena komponis sepenuhnya mengambil alih wilayah musikal. Pemain hanya dilibatkan sebagai pelaku musik yang bermain sesuai dengan notasi yang dibacanya, sedikit saja menyimpang maka akan dianggap salah.

1. Notasi

Begitu pun dengan piranti (gramatika musikal) yang menyertai seorang komponis gamelan semacam notasi. Agus Bing menyebutnya dengan notasi *pelog-slendro*. Barangkali yang dimaksud adalah notasi *kepatihan* karena pelog dan slendro adalah nama laras dalam gamelan (semacam mayor-minor), bukanlah nama notasi. Terkait pertanyaan

mengapa notasi kepatihan tidak dapat berkembang baik, seperti notasi musik Barat, padahal sejarah awal keduanya hampir sama dengan memiliki tangga nada yang terbatas. Dengan agak tergesa-gesa Bingung menyimpulkan bahwa persoalan tersebut disebabkan oleh lembaga pendidikan (seni) kita yang tidak bisa menjadi laboratorium pengembangan ilmu musik seperti halnya Eropa. Perlu diketahui, notasi dalam pembelajaran musik gamelan bukanlah sebuah hal yang penting, bukan berarti pula tidak berguna. Notasi kepatihan bukannya tak berkembang, tetapi memang *sengaja* tidak dikembangkan lebih jauh oleh institusi pendidikan seni di Indonesia, terutama Jawa. Notasi dalam musik gamelan hanya berfungsi sebagai alat pengingat (*mnemonic devices*) saat memainkan gamelan, bukan lantas sepenuhnya menjadi acuan.

Seorang musisi karawitan biasanya menyimpan catatan kecil di sobekan kertas rokok berujud notasi dalam saku mereka ketika hendak memainkan gamelan. Notasi tersebut berupa angka-angka dengan tanda-tanda tertentu. Unikny, angka dan tanda tersebut hanya dimengerti oleh pemain yang bersangkutan (pembuat). Notasi tersebut bisa saja tak bermakna jika dibaca oleh musisi karawitan lainnya. Peran notasi sangatlah personal, tergantung siapa dan untuk apa dibuat. Tidak semua permainan instrumen dituliskan dalam bentuk notasi kepatihan. Hanya melodi pokok (*balungan*), atau bahkan wilayah permainan instrumen tertentu saja. Musisi karawitan yang memegang instrumen *gender* atau *rebab* misalnya, dapat menuliskan notasi sesuai dengan alur melodi gender atau rebab yang dimainkannya sebagai sarana pengingat. Itupun tidak ditulis secara utuh dengan jelas, bisa saja berupa coretan-coretan, rumus-rumus, huruf-huruf, angka-angka yang terbatas dan terlihat acak. Walaupun membaca notasi yang terbatas bahkan terkesan abstrak, sejatinya dalam benak dan imajinasi seorang musisi karawitan sedang membayangkan permainan orkestra gamelan lengkap secara keseluruhan.

Di Jawa seorang musisi karawitan dianggap piawai apabila mampu memainkan berbagai gending tanpa melihat notasi, *alias* hafal di luar kepala. Dengan demikian, notasi hanya berfungsi sebagai jembatan yang mempermudah musisi karawitan untuk menghafal



gending, tidak lebih. Seorang empu memainkan instrumen gender sambil terkantuk-kantuk dalam pertunjukan wayang kulit ternyata lebih mampu memunculkan rasa dan kesan musikal yang indah jika dibanding sarjana karawitan yang masih membaca notasi. Seorang empu telah hafal di luar kepala dalam menyajikan gending sehingga fokus utamanya hanya pada pencapaian *rasa*. Sementara itu sarjana karawitan lebih disibukkan dengan urusan membaca sehingga tidak berkonsentrasi dalam memunculkan pencapaian *rasa* musikal yang ideal. Meskipun demikian, cara pembelajaran di kelas-kelas gamelan masih tetap menggunakan notasi kepatihan, baik di perguruan tinggi seni maupun sekolah seni (konservatori). Akan tetapi, sekali lagi, notasi tersebut hanya digunakan sebagai sarana dalam mempermudah penyampaian materi, bukan menjadi acuan utama. Ketika ujian tugas akhir memainkan gending sebagai syarat kelulusan, mahasiswa dan siswa terkait “diharamkan” membaca notasi. Gending harus hafal di luar kepala, dilarang mencontek!

2. Komponis Gamelan

Proses belajar yang demikian menyebabkan pembentukan seorang komponis (jika boleh disebut demikian) gamelan menjadi unik dan tipikal. Mereka tidak mengandalkan notasi sepenuhnya. Jikalau ada hanya sebagai catatan agar alur musikal tidak keluar dari jalur yang telah ditentukan. Dalam berproses, mereka lebih mengandalkan unsur komunikasi antara musisi satu dengan yang lain. Rahayu Supanggah misalnya, saat karyanya dimainkan oleh Kronos Quartet yang notabene adalah sekumpulan musisi ternama dunia dengan kiblat musik Barat, ternyata tidak *rigid* dalam menggunakan notasi. Lihatlah bentuk notasinya! Bisa jadi tidak berupa angka atau huruf, tetapi coretan yang tak beraturan. Dalam berproses, mereka lebih mengandalkan “dialektika musikal” untuk mencari kesepahaman rasa yang diinginkan. Akibatnya, kebanyakan pemain justru hafal dan khatam melodi yang hendak disajikan. Cara kerja yang demikian tidak hanya terjadi pada Rahayu Supanggah, tetapi juga hampir semua komponis gamelan semacam A.L. Suwardi, I Wayan Sadra (alm.), Blacius Subono, Dedek Wahyudi. Coba tanyakan dan mintalah notasi dari karya musik monumental yang telah mereka pentaskan. Kemungkinan mereka tak

dapat menunjukkan atau memberi karena memang pentas tersebut tak bernotasi.

Para komponis gamelan telah dibentuk dari kuatnya tradisi memainkan gamelan. Dalam bermain gamelan, mereka mengandalkan kemampuan untuk saling merespons, berinteraksi, dan berkomunikasi secara musikal. Pemain gamelan dituntut untuk mendengarkan permainan musikal pemain yang lain. Di beberapa bagian yang terduga, seorang pemain gamelan dapat memberikan umpan musikal yang harus direspons pemain lain, Begitu pun sebaliknya. Tentu saja umpan dan respons tersebut tidak dapat dijelaskan lewat notasi karena kejadiannya tentatif tergantung *mood* senimannya.

Bermain gamelan membutuhkan asas kebersamaan (*olah rasa*), maka otomatis hal ini memengaruhi komponis gamelan saat membuat karya. Proses penciptaan dilangsungkan secara intens untuk mencari kemungkinan-kemungkinan yang dapat digali dari interaksi antarpemainnya. Akibatnya, kode-kode musikal dapat wujudkan dalam bentuk kedipan dan lirikan mata, bunyi tertentu, anggukan kepala atau goyangan tangan. Hal ini jarang (atau bahkan tidak) dijumpai dalam musik Klasik Barat, yang kuasa pemain sepenuhnya diatur oleh notasi yang dibacanya. Oleh karena itu, saya kira kita tidak dapat dengan serta merta menuduh musik satu lebih baik daripada musik lain, cara metode pembelajaran musik satu lebih baik daripada musik lain, institusi pendidikan musik di Eropa lebih baik daripada di tanah air tanpa pernah terlebih dahulu melihat jejak dan akar historis yang melingkupinya. Bagaimanapun juga, walaupun sama-sama musik, cara kerja musik Barat sangatlah berbeda dengan musik gamelan. Akibatnya, keduanya melahirkan tipe komponis yang berbeda pula.



N. Kisah Gong Gamelan

Di Jawa, gong dalam perangkat gamelan ageng menjadi instrumen paling besar. Bentuknya bulat berpencu. Gaung suaranya menggema panjang. Gong menjadi penanda orkestrasi sebuah gending untuk dimulai atau diakhiri. Bahkan, masyarakat Jawa meyakini, gong bukanlah sekadar alat musik, melainkan juga sesak dengan pelbagai timbunan mitos. Jika dibandingkan dengan instrumen gamelan yang lain, cara membuat gong tergolong lebih kompleks dan rumit. Sebelum gong dibuat, para penempa (pande) harus melakukan ritual atau laku khusus, seperti puasa, semedi, dan tirakat. Hal itu dilakukan agar mendapatkan hidayah berupa keselamatan selama pembuatan gong, terhindar dari bahaya semacam percikan api di besalen, serta gong buatannya menjadi lebih *beraura*. Gong diyakini membawa peruntungan dan kisah tersendiri bagi masyarakat Jawa. Ia dianggap sebagai “rumah” bagi para dewa dan arwah leluhur. Oleh karena itu, banyak sesaji dupa, kembang tujuh rupa, dan kemenyan senantiasa diletakkan di dekat gong, bukan pada instrumen yang lain. Gong menjadi benda suci yang dikeramatkan. Ia menjelma sebagai sang “kiai” dan “nyai”. Nama prestisius yang hanya diberikan pada makhluk pembawa berkah dan pemberi kutuk. Lihatlah *Kiai Macam Putih, Kiai Surak, Kiai Kumitir, Kiai Gerah Kapat, Kiai Kiai Muncar, Nyai Sepet Madu, dan Kiai Kanyut Mesem*.

Kala perayaan sekaten berlangsung di Solo, ratusan orang *ngalap berkah* lewat gong Kiai Guntur Sari dan Guntur Madu. Mereka memanjatkan doa, harapan, dan membuka nazar kehidupan. Hal ini bukan berarti mereka menyembah gong. Peristiwa itu adalah wujud *negosiasi* manusia Jawa kepada Tuhannya dengan menghadirkan gong sebagai modal. Gong adalah *simbol* dunia kosmis, muara bertemunya bagi hamba dan Gusti. Dalam konteks musikalitas, gong menjadi puncak bunyi yang paling ditunggu. Gending yang dibunyikan senantiasa memiliki beberapa siklus perputaran. Bunyi gong berarti menandakan telah terlewatnya satu rangkaian gending secara utuh. Gong menjadi “instrumen struktural” dalam karawitan Jawa.

Kehadirannya membentuk struktur gending sama seperti kenong, ketuk, dan kempul. Bunyi gong tidak serta merta sesuai dengan ketukan (tempo dan ritme) gending. Sebaliknya, bunyi gong yang indah adalah yang *nggandul* atau terlambat dalam beberapa detik. Hal ini menjadi ciri estetika yang tipikal bagi musik Jawa atau gamelan.

Dalam konteks sosial, gong menjadi penanda bagi sebuah hajatan agung untuk digelar. Lihatlah, sebelum acara besar dimulai, senantiasa ditandai dengan pemukulan gong terlebih dahulu. Pemukul (penabuh) gong bukanlah sebarang orang, melainkan tokoh penting yang diagungkan, seperti pejabat, presiden, gubernur, dan lain sebagainya. Gong mengawali harapan baru untuk kehidupan yang lebih baik. Dentum bunyi gong laksana untaian doa yang menggema. Kehadiran gong menghiasi acara-acara besar di Indonesia. Namun, sayang, hal itu berbanding terbalik dengan nasib para pembuat gong. Pertaruhan nyawa dalam membuat gong tak diimbangi dengan hasil atau pamrih yang disemai. Para *pande* itu tetap hidup dalam kepungan kemiskinan, sementara hasil karyanya telah menggema ke penjuru dunia. Hal ini yang oleh I Wayan Sadra (komponis) dijadikan sebagai salah satu tema karyanya dengan judul “Otot Kawat Balung Wesi” (2007). Sadra mencoba berkisah tentang kepedihan nasib para pembuat gong.

1. Kerukunan

Narasi kerukunan hidup di dunia juga dimonumenkan dan disimbolkan lewat “Gong Perdamaian” yang dimonumenkan di beberapa negara di antaranya Indonesia, Swiss, Tiongkok, dan Hungaria. Bentuknya sama dengan gong yang ada di Jawa, bulat berpencu. Gong kemudian dianggap sebagai alat musik yang tak hanya mempresentasikan Jawa, tetapi juga Nusantara, bahkan dunia. Kisah-kisah tentang gong telah berpendar luas. Lihatlah masyarakat Dayak di Kalimantan! Gong menjadi simbol kehormatan sekaligus legitimasi atas kekuasaan seseorang. Hanya kepala suku dan istri yang diperbolehkan duduk di atas gong. Gong juga menjadi syarat bagi berlangsungnya ritual sakral, seperti upacara kematian pada masyarakat Dayak Banuaq (Gombloh, 2009). Di Bali, penghormatan terhadap gong diabadikan sebagai sebuah nama dari banyak perangkat gamelan, seperti Gong Kebyar, Gong Gede, dan Gong Semar Pagulingan. Di Sumatra Barat gong juga



dikenal dengan sebutan *talempong* untuk upacara dan selebrasi pesta. Bahkan, gong juga ditemukan di banyak negara Asia, seperti Thailand (*Gong Hui*), Vietnam (*Cai Thieu Can*), Tiongkok (*Yun Luo*), Kamboja (*Kong Thom*), Filipina (*Gangsa*), dan Burma (*kye vaing*). Konon, gong dipercaya sebagai instrumen tertua yang pernah dibuat manusia. Hal ini dapat ditelisik dalam pelbagai situs, prasasti, dan relief candi. Kehadiran instrumen berpencu itu terpahat jelas di setiap pembabakan sejarah hidup manusia. Gong menjadi katalisator yang menghubungkan satu kebudayaan dengan yang lain.

Bagi masyarakat di Jawa, dianggap tabu jika dalam setiap pesta dan hajatan tak “*nggantung gong*”, yang berarti ‘ada kewajiban untuk menghadirkan *klenengan* (*gending-gending*) gamelan’. Namun, sayang, kisah-kisah tentang gong itu telah mengalami kebangkrutan eksistensi. Kita lupa menelisik gong sebagai simbol perekat dan pemersatu antaretnis dan suku. Sebaran gong di Jawa dan di Nusantara bahkan dunia menunjukkan bahwa kita sejatinya adalah saudara, berasal dari rumpun budaya yang tak jauh beda, tak ada yang lebih rendah dan tinggi di antaranya. Kehadiran gong menjadi satir atas maraknya kerusuhan berbau rasial yang dewasa ini sering terjadi. Kebertahanan gong hingga saat ini justru mengingatkan kita tentang persentuhan mesra antarkebudayaan. Dengan demikian, tak mengherankan kemudian jika gong dianggap mampu menjadi simbol perdamaian di antara kita.



O. Nada-Nada dalam *Kalatidha*

*Begja-begjane kang lali,
isih begja wong eling lawan waspada.*

(Sebahagia-bahagianya orang yang lupa,
lebih bahagia mereka yang selalu ingat dan waspada)

Serat itu dibuat oleh Ranggawarsita, pujangga Jawa paling fenomenal dan kontroversial pada tahun 1860. *Kalatidha* tak pernah usai digunjungkan bahkan hingga kini, ketika manusia berlomba-lomba menjadi *edan* (gila) untuk mendapatkan pamrih, sementara yang jujur terserak paling pinggir. Selama ini kita menderas Serat *Kalatidha* dalam bait-bait kata. Kita jarang melihat Serat itu dimaknai dalam ruang baru, yakni musik. Wahyu Thoyyib Pambayun malam itu berusaha menyuarakan *Kalatidha* dalam untaian nada-nada yang kudus. Karya musik berjudul *Kalatidha* itu dipentaskan pada 12 Agustus 2018, dalam forum bertajuk International Gamelan Festival di Solo. Sebelumnya, karya itu juga pernah dipentaskan pada 13 April 2018 sebagai tugas akhir Magister Penciptaan Seni di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Karya itu mendapat bimbingan langsung oleh komponis gamelan paling berpengaruh di dunia saat ini, Rahayu Supanggah. Oleh karena itu, karya Thoyyib *kuyup* dengan tradisi, yakni gamelan digunakan sebagai episentrum utama dalam letupan-letupan olah kreatif bermusiknya.

Thoyyib mengawali karyanya dengan permainan empat instrumen gender, dua gender barung dan dua gender penerus. Nada-nada pelog serta slendro dipadukan, kata lain ditabrakkan untuk mendapat kesan *chaos* atau gaduh. Pola-pola *imbal* dan *nginthal* dipertontonkan, sinkopasi pada bagian-bagian tertentu menunjukkan tingkat kerumitan dan teknik yang tinggi. Sesekali dinamika dibuat senyaring mungkin. Pada konteks ini Thoyyib memberi judul “Aruhara”, salah satu bagian dari *Serat Kalatidha*, berkisah tentang karut-marutnya tatanan sosial di



masyarakat, keteladanan, dan kebajikan hidup yang hilang. Instrumen gender dalam terminologi karawitan Jawa disebut sebagai instrumen garap yang halus atau lembut itu didekonstruksi menjadi suara-suara yang beringas, kasar, dan sesekali tampak pongah. Hal itu membolak-balikkan logika kita tentang esensi hidup manusia. Karakter diri kemudian sering kali berlindung dari wajah-wajah yang sok suci. Baik buruk tampak samar. Dunia menjadi panggung sandiwara.

Karya *Kalatidha* membawa kita menapaki alur selayaknya menonton film, penuh polemik, dan problematik. Karya itu terdiri dari lima babak, setiap babak memiliki kisahnya tersendiri. Setelah “Aruhara”, karya kedua berjudul “Kantaka”, berisi permainan tiga instrumen rebab, satu kecapi, dan gender. Nada-nada rebab yang minor saling sahut menyahut, ditimpali dengan kecapi yang memberi aksen pola ritmis, sementara gerimingan gender menambah suasana menjadi lebih sayu dan pastoral. Sekilas, “Kantaka” itu tampak seperti karya *Keli* dari Rahayu Supanggah (1990-an) yang berisi komposisi gesek beberapa instrumen rebab. Bunyi-bunyi yang dikeluarkan dari kawat rebab, pada satu sisi menimbulkan derit yang membuat bulu kuduk berdiri, tetapi di sisi lain melambungkan kita pada ingatan-ingatan tentang ketakutan. “Kantaka” adalah satu dimensi zaman yang menarasikan duka dan kesedihan mendalam, ketika empati mengalami kemerosotan, kebaikan adalah barang langka dan kepura-puraan adalah sebuah niscaya.

Beruntung karya ketiga berjudul “Awignya Angkara” lebih memberi pilihan bagi penonton untuk mengganggu-anggukkan kepala mengikuti irama gamelan yang konstan. Pada karya inilah, Thoyyib menunjukkan kualitasnya sebagai komposer muda yang patut untuk diperhitungkan. Ia menggarap kelucuan-kelucuan dengan memakai topi ala badut, sementara musiknya cukup dinamis dan energik. Vokal wanita menambah gairah karya itu makin hidup dan menarik, nada-nada dalam ambitus tinggi –menjerit- terlihat *pales* dan *ngawur*, tetapi kemudian tampak begitu akademis ketika jatuh pada kalkulasi nada gamelan yang akurat. Ada komunikasi musikal yang dihadirkan. Ketika instrumen bonang penerus memberi pancingan-pancingan nada yang disahut oleh instrumen lain dengan kompak dan elegan. Sayangnya

suara suling terbenam dengan bunyi-bunyian instrumen perkusif. Suling yang idealnya mampu memberi ornamentasi warna baru tampak gagal terlihat, sekadar hadir sebagai etalase.

Kelucuan-kelucuan dalam musik itu mencoba menertawakan hidup. Kala pujian dan ambisi berpamrih menjadi bagian tak terpisahkan dari manusia, mereka tampak begitu lucu, tak lagi menjadi dirinya, selayaknya badut bertopeng yang penuh kepura-puraan. Apabila tiga karya sebelumnya senantiasa mengandalkan kualitas instrumen gamelan, karya berikutnya berjudul “Pamuja Pujastawa” adalah suguhan permainan vokal. Sembilan orang duduk bersila, membentuk formasi setengah lingkaran, selayaknya melantunkan kidung-kidung kematian, bunyi-bunyi yang ada tampak khusyuk tetapi wingit dan wigati. Thoyyib mencoba menciptakan ruang kontemplatif, perenungan atas segala laku yang telah dijalani. Pada konteks itu pula, apa yang disebut sebagai ketuhanan, ketiadaan, dan penyerahan diri dilangsungkan. Beberapa pemain memukul lonceng-lonceng disertai dengan suara *drone*, sementara yang lain tampak menderas nada-nada sakral nan agung. Dalam kultur Jawa, apa yang dilakukan oleh Thoyyib dapat kita temui dalam ikhtiar ritis selawatan, dan kenduri. Puji-pujian dilantunkan sebagai ruang ampunan kepada Tuhannya.

Karya terakhir berjudul “Pramana Prayitna”. Sebagai sebuah karya puncak dari *Kalatidha, Pramana Prayitna* justru tampak anti klimaks. Ketika saksofon dihadapkan dengan seperangkat gamelan perkusif yang terdiri dari penembung, bonang, demung, saron, dan gong. Alih-alih hendak menimbulkan kesan puncak sebagai bunyi-bunyian yang menyeruak rapi, justru terkesan monoton dan menjemukan. Suara gamelan dengan pola-pola, seperti *sekatenan* tidak memberi pilihan bagi terciptanya dinamika yang paripurna kala bunyi saksofon hadir sebagai penghias alur yang justru malah merusak sebuah kesan. Kendatipun demikian, karya-karya Thoyyib dalam *Kalatidha* adalah sebuah kesatuan yang memberi pilihan bagi kita untuk membaca serat itu tidak lagi dalam dimensi kata dan kalimat, tetapi bunyi dan suara.



P. Dramatika Bunyi

Macapat Malangan yang biasanya kudu dan sunyi itu, diikuti dengan gemericik suara saron yang cepat, ramai, dan *rigid*. Sama seperti berdoa dalam keheningan, sendiri dalam keramaian. Musik barangkali hanya sebuah bunyi. Akan tetapi, darinya mampu menghantarkan luapan imajinasi tanpa batas. Begitupula dengan komposisi berjudul “Dedes” karya Noerman Rizky Alfarozki. Dengan basis akar tradisi musik karawitan gaya Malang yang pekat, ia mengutarakan sebuah kisah yang sungguh dramatis tentang pengorbanan, cinta, dan air mata. Noerman membaca tubuh wanita bukan sekadar gumpalan daging dan tulang, ia adalah monumen pengekelan tentang ambisi. Tubuh itu sebetuk pikat bagi laki-laki. Merengkuh tubuh Dedes adalah jalan dalam menguasai dunia. Sebagaimana Sinta yang diperebutkan oleh Rahwana dan Rama, Dedes adalah sebuah kontestasi dari Tunggul Ametung dan Ken Arok dalam upaya legitimasi kekuasaan atas Tumapel.

Dua gamelan laras slendro dan pelog tidak sekadar dibenturkan sehingga timbul bunyi yang asing dan aneh, dengan risiko gagal sebagai sebuah musik yang indah. Namun, penyatuan dua laras itu dirajut dengan memukau, dengan rumus-rumus nada yang kalkulatif, menghasilkan suara yang terukur. Lirik-lirik yang sesekali hanya berisi desahan nafas menunjukkan sebuah kepiluan berlarat-larat. Jika musik sudah dapat berbicara tentang dirinya tanpa harus mencoba dijelaskan lewat sinopsis maka karya Dedes justru sebaliknya, sinopsis itu laksana buku panduan dalam mencerna sketsa bunyi dari satu babak ke babak yang lain. Komposisi itu mengais nilai-nilai tradisi dengan kreativitas yang tak muluk, tetapi mampu berbicara dengan bernas dan tandas.

Karya Noerman itu adalah satu dari delapan komposisi dalam gelaran bertajuk *Parade Musik 2018*, tanggal 5–6 Desember 2018 di Taman Budaya Jawa Timur, Surabaya. Komposisi selanjutnya yang juga cukup menarik adalah “Gurnita” karya Nurul Huda. Komposisi itu menggabungkan antara gamelan dan teknologi digital (*sequencer*).

Nurul berusaha mendekonstruksi kebekuan dalam bermain gamelan dengan tubuh pengrawit yang selama ini kaku dan monoton, alih-alih mengemban amanat budaya Jawa, *adiluhung yang wigati dan keramat*. Nurul menghadap instrumen *keyboard* dan sebuah laptop, sementara sepuluh musisi lain memainkan gamelan berlaras pelog. Musisi gamelan itu menjadi mesin-mesin robotik yang harus berpacu dengan waktu lewat tempo konstan dari metronom yang dilahirkan oleh *sequencer*. Sedikit saja salah dalam menginterpretasi tempo, maka komposisi itu akan menjadi sajian hambar dan kering. Oleh karena itu hampir semua musisi gamelan memakai perangkat tambahan berupa *headset* yang terbenam di telinga masing-masing.

Ekspresi muka warna-warni dengan berbagai riasan wajah dan tatanan rambut di luar kewajaran menambah kesan bahwa komposisi “Gurinta” hendak melepaskan dari beban-beban kultur gamelan. Siapa sangka jika hampir semua musisi yang terlibat adalah pelaku musik tradisi karawitan yang piawai. Oleh karena itu, tampilan dan gaya bermusik mereka pada malam itu sedikit banyak membuat penonton terhenyak. Bagaimana mungkin pemain gambang yang sering kali khusyuk dan sayu dalam bermain kemudian harus bergerak lincah layaknya *disk jockey*. Sementara itu, pada satu sisi yang berbeda, bunyi-bunyi gamelan harus diikat kencang (kata lain dari dikalahkan?) oleh kuasa teknologi yang begitu mendominasi. Ada pesan tersembunyi yang hendak disampaikan tentang eksistensi gamelan yang hari ini makin mengalami kebangkrutan.

Tak kalah seru komposisi musik berjudul “Ilir-ilir” karya Sudarwiyanto. Keseruan itu timbul saat melihat hampir semua instrumen gamelan dimainkan oleh anak-anak sekolah menengah pertama (SMP) dengan tawa dan senyum bahagia. Mereka memandang gamelan seperti permainan dakon dan bola bekel, dibunyikan tanpa ada resistansi, ketakutan tentang kuasa mitos gamelan yang rumit (*rawit*), *adiluhung*, bahkan *klenik*. Bayangkan saja, mereka memainkan gamelan dengan jongkok, berdiri, dan sesekali dengan tertidur. Upaya Sudarwiyanto mengenalkan gamelan pada anak-anak sengaja tak diikuti dengan narasi berbelit. Yang penting mereka mau memainkan gamelan, itu sudah lebih dari cukup, ketika banyak generasi menjauh



dan mencibirnya sebagai benda megalitik yang usang. Beruntung, anak-anak itu memainkan karya yang juga aduhai, alur melodinya tertata rapi, tak berkesan *kacangan* apalagi picisan selayaknya lagu-lagu pop *alay* berbau asmara di zaman ini.

Kita hidup pada sebuah zaman yang mendamba kebisingan dan kegaduhan. Apa pun serba ramai, banyak, bombastis, dan gemerlap. Orang di mana-mana sedang berlomba memecahkan rekor berbau kuantitatif, tentang jumlah peserta reuni keagamaan terbanyak, tumpeng terbesar, bendera terpanjang, tidur terlama, penari terbanyak, dan seterusnya. Gejala yang demikian diejawantahkan lewat komposisi berjudul “Suluk Tangkup” karya Adlin Mustika Alam dari Kabupaten Banyuwangi. Komposisi itu mengambil gandrung sebagai sumber penciptaan. Sebagaimana musik tradisi Banyuwangi yang atraktif, bunyi-bunyi yang diproduksi cukup ramai, rampak, cepat, lincah, dan keras. Dalam sebuah momentum, tiba-tiba suara-suara bising itu berubah menjadi sunyi, yang terdengar hanya suara tembang romantis meliuk merdu, menghantarkan pada kenihilan hidup, bahwa tatkala zaman makin gaduh, justru tubuh menjadi terasing. Adlin berusaha membaca gejala zaman lewat musik karyanya, sebagaimana Ranggawarsita meramal hidup manusia Jawa. Pergelaran Parade Musik 2018 adalah yang kedua. Berhasrat mampu melahirkan komposer-komposer muda kreatif di Jawa Timur, yang bukan saja pandai mencipta musik, tetapi juga arif memandang kehidupan lewat suara dan bunyi.

buku ini tidak diperjualbelikan



Q. Altajaru, Bunyi, dan Ruang Bermusik

Sebanyak 25 musisi datang dari Jakarta ke Solo untuk tampil dalam acara musik bertajuk “Bukan Musik Biasa” (BMB) di Wisma Seni Taman Budaya Jawa Tengah pada 16 Maret 2018. Forum musik dan diskusi yang digelar secara reguler tiap dua bulan sekali tersebut awalnya digagas oleh komponis kontemporer kenamaan Indonesia, I Wayan Sadra, dan sudah lebih dari 15 tahun (tepatnya 2007) bertahan dan tetap eksis hingga kini. Altajaru, sebuah kelompok musik asal ibu kota itu mampu menghipnotis penonton lewat karya-karya yang mereka sajikan. Yang unik kemudian adalah semangat militansi dari kelompok tersebut. Bayangkan saja, forum musik BMB sama sekali tidak memberikan bantuan dana apa pun untuk tampil, *alias* murni kerja sukarela. Dengan jumlah musisi selayaknya pengrawit gamelan lengkap (25 orang), mereka datang dari Jakarta membawa instrumen musik *seabrek*, naik kereta api dengan biaya sendiri. Cendanya, mereka hadir atas sponsor “Bank Mandiri Sekali”, seloroh Anusirwan, pentolan Altajaru yang disambut tawa riuh penonton.

1. Langka

Komposisi dimulai dari senandung bacaan salawat kemudian diikuti permainan perkusi kendang, drum, dan jimbe. Lamat-lamat suara salawat itu tertutup dengan bangunan melodi dan suara instrumen musik yang makin mengeras. Komposisi yang terkesan islami itu justru sejatinya adalah satir dari kehidupan saat ini, ketika ayat-ayat suci sering kali dilantunkan, tetapi semata sebagai jalan bagi terbentuknya sebuah *chaos* atau kegaduhan yang lain. Agama dengan demikian menjadi katalisator, alat dalam melegalkan ambisi penuh pamrih. Musik itu menyuarakan tentang polemik fenomena sosial. Siapa sangka, Altajaru yang kebanyakan berisi anak muda dengan gaya *rock and roll* justru mampu memotret gejolak kehidupan masyarakat negeri ini dengan cukup apik.



Karya-karya yang mereka bawakan sangat menghentak jika tak boleh dibilang gaduh dan bising. Permainan-permainan cepat, keras, *rigid*, dengan sinkopasi bunyi yang intens-rapat dipertontonkan. Suara-suara itu menjadi aura bunyi tidak biasa bagi masyarakat Solo yang cenderung kudu serta khusyuk menikmati lembut dan sayunya bunyi gamelan. Altajaru menyuguhkan satu warna yang barangkali terasa asing di telinga, tetapi tetap enak didengar sebagai sebuah musik progresif. Apabila dibaca lebih jauh, Altajaru menjadi terminal atau titik di mana musisi lintas batas budaya dipertemukan. Dari semua musisi yang terlibat, beberapa di antaranya berasal dari Minang, Aceh, Jakarta, Sunda, Riau, dan beberapa daerah di Indonesia. Mereka diberi kebebasan memainkan instrumen berlatar tradisi asal. Akibatnya, dalam komposisi yang dimainkan, lazim dijumpai tepakan bunyi kendang jaipong, gambang kromong, talempong, petikan gambus dan lain sebagainya. Bunyi menjadi kaya dan saling mengisi satu dengan yang lain.

Pertanyaannya kemudian, bagaimana menyatukan ego dari tiap-tiap musisi dengan kemampuan musikal berbeda dan latar budaya yang juga berbeda. Di titik inilah Altajaru menemukan kedewasaannya sebagai sebuah kelompok musik yang sudah 16 tahun berdiri. Bermusik bukan semata tentang memproduksi bunyi yang indah dan memukau, lebih dari itu. Musik adalah sebuah tempat di mana peleburan etnosentris dan egoisme diri dibentuk. Musik menyatukan dan menghapus batas-batas yang membedakan. Kendatipun demikian, karena persoalan ini pula komposisi-komposisi yang dibawakan menjadi menara gading yang berisi berbagai macam timbunan warna bunyi yang tidak ringkas. Setiap musisi memainkan instrumen dari latar budayanya dengan penuh semangat, tetapi sekali lagi, *bising*. Halim HD, Budayawan Solo, dalam forum diskusi mempertanyakan, kenapa Altajaru seolah tak memberi ruang bagi terbentuknya bunyi-bunyi yang kontemplatif alias penuh perenungan? Karena hampir setiap karya disajikan dengan tempo, irama, dan bunyi yang serba cepat, instan, tetapi ruwet. Intensitas bunyi yang demikian menyerang telinga terus menerus dengan durasi total karya mencapai satu jam lebih.

2. Forum

Altajaru tampil dalam forum yang selama ini menjadi oase bagi terbentuknya alternatif baru dalam bermusik. BMB awalnya digagas I Wayan Sadra untuk mewadahi letupan-letupan kreatif musisi yang tak mendapatkan tempat di panggung utama musik tanah air. Lewat forum tersebut mereka dapat tampil sebebas mungkin, menjadi dirinya sendiri tanpa takut terusik dengan norma-norma dan pakem-pakem bermusik. Wajar kemudian jika dalam forum tersebut dijumpai suara-suara aneh, derit bunyi yang mencekam, alias karya musik yang tak biasa. BMB menjadi wadah yang langka di kala rutinitas kehidupan manusia Indonesia dewasa ini diteror dengan tema musik berbau asmara dan cinta-cintaan ala pop picisan. Jika pun tidak, sedari pagi sampai larut malam, televisi menyuguhkan dangdut yang tak pernah usai. Musik menjadi monoton dan seragam. Sementara forum-forum yang memberi tawaran alternatif dalam melahirkan karya musik makin hilang tak berbekas.

Beruntung, BMB masih terus bertahan hingga saat ini, kendatipun sang pendirinya I Wayan Sadra telah meninggal tahun 2010 lalu. Forum tersebut justru dibangun dari kebersamaan dan swadaya seniman. Sebagaimana kala Altajaru pentas, untuk kelangsungan forum BMB, penonton dapat memberi sumbangan dana seiklasnya untuk suguhan kopi, kacang, pisang goreng, dan keripik saat diskusi dilangsungkan. Musik memang tak seharusnya dibicarakan, lebih baik didengarkan dan dimainkan. Namun, lewat obrolan-obrolan tentang musik itulah kita dapat menemukan sesuatu yang tidak dimiliki oleh bunyi. Sesuatu itu dapat berupa konsep dan kisah-kisah di balik karya. Selayaknya Altajaru, dalam sesi diskusi, penonton dapat mengetahui dengan detail bagaimana perjuangan dan pengorbanan-pengorbanan yang mereka lakoni dalam bermusik, termasuk untuk dapat tampil di BMB malam itu. Semua bukan tentang nada dan bunyi semata, di forum itu yang lebih penting adalah ajang silaturahmi dan bertukar gagasan.



R. Nada-Nada yang Berkisah

Pertemuan antara musik gamelan dengan orkestra musik Barat tidak saja mengisahkan tentang persoalan nada dan bunyi, tetapi juga membawa ingatan-ingatan pada jejak kolonialisme. Komposisi berjudul “Ji Ro Lu Jazz” karya Yoga Prastya Aji sedikit banyak berbicara akan hal tersebut. Yang menarik kemudian adalah cara musisi menyikapi instrumen gamelan dan orkestra musik Barat. Para pemain tidak memakai beskap dan belangkon layaknya pengrawit (pemusik gamelan) pada umumnya, tetapi memakai hem putih, dasi kupu-kupu hitam, celana, dan sepatu formal. *Music Stand* tertata di depan beberapa instrumen. Hal ini mengingatkan kita pada karya-karya musisi gamelan pada awal abad ke-19. Dimulai ketika Ki Hadjar membuat satu karya musik monumental berjudul “Kinanthie Sandoong” yang pertama kali dipergelarkan di Den Haag, Belanda, tahun 1916. Komposisi itu terilhami dari tembang di Jawa (Kinanthie) semasa pemerintahan Mangkunegara IV, tetapi digarap dengan pola dan variasi baru yang unik. Karya “Kinanthie Sandoong” ditulis untuk soprano dan piano. Sementara itu, transkrip pianonya didasarkan pada permainan instrumen gender dalam gamelan Jawa, walaupun tetap menggunakan konsep harmoni ala musik Barat. Begitu juga saat Yoga menggarap musiknya. Gamelan dibawakan ala musik jazz, sesekali menimbulkan harmoni baru di kala *saxophone*, *cello*, dan *contrabass* dibunyikan lirih, sementara demung dan bonang melakukan jalinan komunikasi musikal dalam kisaran nada *pelog*.

Apabila di Surakarta terdapat A.L. Suwardi dengan penciptaan instrumen musik baru, di Surabaya sosok Catur Fredy Wiyoga adalah musisi serupa hanya saja pada generasi yang lebih muda. Lewat karya berjudul “Silir Sultur”, Catur membawa pipa-pipa paralon yang dilaras dan bentuk menjadi instrumen musik anyar, tetapi unik. Pipa-pipa paralon dengan berbagai ukuran menjulur ke atas, di bawahnya terdapat semacam pompa dan resonator, saat ditekan menghasilkan nada-nada yang berderit lucu layaknya bunyi katak di pematang sawah. Paralon juga diberi membran, kemudian terdapat katup yang ditarik

dengan menggunakan tali, menghasilkan bunyi berat sebagaimana suara sendaren pada layang-layang. Bunyi-bunyian aneh, tetapi tertata itu dipadukan dengan instrumen gamelan, seperti *slenthem*, bonang, gambang dan gender. Komposisi yang ditawarkan tidak saja membuat penonton merasa terhibur, tetapi juga penasaran. “*Silir Sular*” akan menjadi sebuah karya yang monumental jika digarap lebih serius dengan seutuhnya mengandalkan paralon sebagai instrumen tanpa harus “dibantu” dengan hadirnya gamelan. Sebagaimana saat A.L. Suwardi berproses, komposisi karya dirangkai belakangan setelah varian instrumen baru ditemukan. Dengan kata lain, totalitas kerja laboratoris adalah yang utama.

Sementara itu, komposisi berjudul “Klimbruk’an” karya Taufiq Hidayatullah dapat dibaca sebagai sesuatu “spektakel”. Komposisi yang mengeksplorasi instrumen perkusif itu menjelaskan bahwa segala hal pada hari ini berlangsung secara cepat, keras, bahkan dramatis. Hentakan jimbe, bonang, dan drum dikolaborasi dengan lalu lalang suara empat vokalis, kendang serta bonang. Hal ini membawa kita pada “ruang kontemplasi”, tentang langkanya bunyi-bunyi yang membawa keteduhan, kedamaian, dan kelembutan. Kita terlalu sulit menjumpai karya musik yang tak melulu harus bising dan gaduh. Bahkan, di hari ini karya-karya baru gamelan pun harus dinikmati dengan teriakan, jingkrak-jingkrak, bahkan goyangan badan. Tak jauh beda kala mendengarkan komposisi musik dangdut berjudul “Semar Mesem”-nya Nella Kharisma atau Via Vallen. Karya “Klimbruk’an” sekaligus menjadi satir dari bising dan gaduhnya karya gamelan mutakhir. Kita seolah melupakan kelembutan dan kesayuan komposisi gending gamelan di pendopo. Mendengarkannya membuat kita terkantuk, tetapi di sisi lain melempar pada kesadaran diri yang utuh. Kenikmatan tertinggi dalam mendengarkan gamelan, berada dalam batas kesadaran, terkantuk, tetapi tidak tidur, seolah tidur, tetapi terjaga. Hal yang langka di hari ini.

Apabila tiga komposisi sebelumnya berasa terlalu liar dalam ruang eksplorasi, komposisi berjudul “Angklung Paglak” karya Sunardianto adalah oase yang menyejukkan di malam itu. Angklung paglak adalah instrumen musik dari bambu (selayaknya calung di Banyumas), berlaras



slendro, digunakan sebagai ritual kesuburan padi pada masyarakat Banyuwangi. Dalam kultur budaya suku Osing, instrumen itu dibunyikan tatkala padi mulai menguning, mengisi waktu luang sambil menjaga padi dari burung dan hama-hama. Sunardianto mengemas instrumen angklung paglak keluar dalam batas-batas kulturnya. Ia berhasil memainkan dinamika, memadukan angklung dengan biola dan suara sinden yang melengking. Di tengah-tengah permainan, gong yang tidak digantung, diletakkan dilantai kemudian dipukul dengan tangan kosong. Hal ini mengingatkan kita pada karya berjudul “Otot Kawat Balung Wesi” (2007) dari I Wayan Sadra, mitos gong-gong yang dianggap keramat oleh kultur (pengrawit) Jawa itu didekonstruksi dan “dihancurkan”.

Karya-karya yang ditampilkan dalam gelaran bertajuk Parade Musik 2017 di Taman Budaya Jawa Timur di Surabaya (15–16 Desember 2017) tersebut adalah sebuah ikhtiar dalam menjaga denyut kehidupan musik kontemporer yang selama ini mulai hilang dan sepi. Pementasan dan perbincangan tentang musik kontemporer tak lagi terbaca, kalah dengan episentrum musik baru yang bernuansa cinta-cintaan dan asmara picisan. Oleh karena itu, forum Parade Musik yang digelar secara reguler tiap tahun tersebut memberi angin segar sekaligus harapan sebagai laboratorium terciptanya musik-musik kontemporer yang tidak hanya bermutu, tetapi juga mencerdaskan.



S. Setan Jawa dan Kebekuan Bergamelan

Film bisu (tanpa suara) dengan format gambar hitam putih berjudul *Setan Jawa* karya sutradara Garin Nugroho yang dipentaskan di gedung Teater Besar, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta pada 14–15 Juni 2017 itu cukup unik. Bagaimana tidak, walaupun tanpa suara, film itu diiringi dengan musik gamelan secara *live* (langsung) di atas panggung. Sebagaimana saat kita menyaksikan film kartun *Tom and Jerry*, segala gerakan dalam film dibarengi dengan derap musik. Dalam *Setan Jawa*, musik gamelan digunakan untuk mengikat nuansa dan karakter film agar tak lepas dari beban-beban budayanya (Jawa). *Setan Jawa* berlatar awal abad ke-20, berkisah tentang penghambaan manusia Jawa pada setan dalam memperjuangkan ambisinya.

Dalam jejak kultur di Jawa, narasi transenden, seperti jampi-jampi, mantra, tenung atau santet, dan pesugihan, sudah menjadi hal yang jamak dikisahkan dalam berbagai epos. Begitu pun dalam film *Setan Jawa*, bercerita tentang seorang laki-laki miskin bernama Setio yang mencintai Asih, seorang perempuan dari kasta ningrat. Suatu ketika, tusuk konde Asih jatuh di keramaian pasar, Setio memungutnya. Ia berniat mengembalikan konde sekaligus melamar sang perempuan pujaannya itu. Namun, apa mau dikata, ia ditolak dengan hina. Konde yang seharusnya menjadi seserahan sakral untuk meminang itu, justru tertancap sakit di telapak tangannya karena ditusukkan oleh ibu dari Asih, yang idealnya menjadi ibu mertuanya.

Sakitnya luka di tubuh tak sebanding dengan lara berlarat-larat dalam hati. Ia memutuskan masuk dalam jalan gaib, memuja setan demi pesugihan. Ritual mistis ia lakukan. Harta melimpah, derajadnya naik menjadi ningrat. Ia berhasil mendapatkan Asih tanpa kesulitan berarti. Harta adalah senjata paling mulia dalam meluluhkan hati dan jiwa-jiwa yang gersang iman. Mereka memadu rumah tangga, memasuki rumah baru, dibarengi dengan senandung dendang asmara. Namun, lambat laun, kejadian-kejadian aneh mulai timbul. Seberapa pun sering diperbaiki, rumah itu selalu rusak. Asih hamil, tetapi sungsang, bahkan



peristiwa-peristiwa nir-nalar mulai menjadi pemandangan lazim. Asih akhirnya mengetahui jika sang suami melakukan pesugihan, dan mengambil keputusan untuk menemui sang setan. Ia meminta ampunan bagi suaminya. Di luar dugaan, setan itu malah menaruh hati pada Asih dan memintanya merelakan tubuh untuk digauli agar suaminya selamat.

1. Bergamelan

Kehadiran musik gamelan Jawa yang dikomposeri oleh Rahayu Supanggah menjadi perhatian tersendiri. Ricikan gamelan lengkap berlaras pelog-slendro ditata di depan (bawah) layar film. Penonton dapat menikmati film sekaligus melihat pertunjukan klenengan gamelan. *Setan Jawa* sebenarnya bukanlah sebuah peristiwa yang baru, apalagi canggih. Film ini menjadi unik karena musik harus dilepaskan dari bingkai film sebagai sebuah kesatuan. Apabila musik itu menyatu dan direkam dalam layar film, sebagaimana kita melihat film pada umumnya, tentulah *Setan Jawa* adalah gelaran yang biasa-biasa saja. Namun, kita dapat menemukan dimensi lain tentang gamelan sebagai sebuah musik tradisi Jawa, yang idealnya memiliki kelenturan (*mulur-mungkret*) dan kebebasan tafsir penyajian, justru terkesan kaku dan matematis.

Karena terikat oleh tiap pembabakan lakon film, musik gamelan harus diukur secara kalkulatif. Bunyi harus diperhatikan setiap detik dan menit, tidak boleh lebih dan kurang. Semua harus pas dan sesuai dengan gerakan tokoh ataupun karakter-nuansa-suasana film. Sekali saja ia melampau dimensi waktu yang ditentukan, musik itu dianggap salah dan keliru. Musik gamelan kemudian serasa begitu robotik, tidak menemukan kebebasan dan keluwesannya jika dipandang sebagai sebuah pertunjukan (baca gamelan dalam kultur Jawa). Kata terakhir, pertunjukan penting untuk ditekankan, mengingat kehadiran gamelan di atas panggung itu adalah murni tontonan atau gelaran yang dilihat dan didengar secara langsung. Sementara itu, film adalah peristiwa *post vactum*, sebuah kejadian yang telah berlalu (alias beku) sehingga menutup kemungkinan munculnya kejutan-kejutan baru di atas panggung. Penonton kemudian berharap banyak pada dimensi



gamelan. Pertanyaannya kemudian, apa bedanya gamelan disajikan secara langsung di atas panggung (*live*) dan tidak (menyatu dalam film)?

Dalam pertunjukan *Setan Jawa*, di mana kata *Jawa* menjadi penekanan, juga terlihat peristiwa bunyi tradisi musik (vokal) Bali, terutama pada adegan-adegan mistis-sakral. Musik Kuntulan Banyuwangi untuk dramatika adegan gaduh dan ramai. Apa hubungan Jawa (Tengah), Bali, dan Banyuwangi dalam konteks kultural? Bagaimana ketiganya dapat menyatu dalam film yang mengambil latar peradaban Jawa awal abad 20-an? Barangkali hal ini yang belum dijelaskan dengan gamblang. Dalam konteks inilah *Setan Jawa* seolah belum dibarengi dengan riset musikal di zaman atau latar di mana film itu dibuat. Dalam *Setan Jawa*, kehadiran gamelan sebagai sebuah pertunjukan mengisyaratkan dikotomi antara menonton film atau melihat gelaran gamelan? Atau bisakah menikmati keduanya, film dan musik terpisah secara parsial alias tidak menjadi satu kesatuan?

Namun, bagaimanapun juga, *Setan Jawa* mengajarkan pada kita tentang arti penting kekayaan kultural di Jawa, yang mampu memberi ide dan guratan tafsir untuk dihadirkan kembali dalam bentuk dan format yang lebih baru dan segar. Pesugihan, yang dianggap sebagai obrolan privat dan sembunyi-sembunyi di zaman ini tampak cair dan bebas tafsir dalam film tersebut. Hal ini penting sebagai upaya penyadaran bagi publik bahwa lewat film dan musik, Jawa bisa lebih dijelaskan dengan gamblang bahkan indah.



T. Suara Semesta dalam Nada A.L. Suwardi

Pada tanggal 5 September 1977, Badan Penerbangan dan Antariksa Amerika Serikat/National Aeronautics and Space Administration (NASA), meluncurkan pesawat antariksa tanpa awak bernama Voyager 1. Misinya untuk “menyapa” penghuni planet Jupiter, Saturnus, Uranus, dan bintang-bintang lain. Pesawat itu membawa cakram padat terbuat dari emas yang memuat berbagai gambar, suara manusia dan musik dari bumi. Tidak kurang 55 bahasa dan 27 rekaman musik dari penjuru dunia terpilih dalam misi itu. Uniknya, Indonesia mengirimkan musiknya, berjudul “Gending (Ketawang) Puspawarna dari Jawa”. Gending itu memiliki lirik yang berkisah tentang bunga-bunga, melambangkan berbagai rasa, suasana, kesan, dan nuansa gejolak batin. Harapannya para penghuni alam semesta lain mengerti tentang renik-renik kehidupan manusia di bumi.

Komunikasi dengan makhluk lain itu dilakukan lewat musik. Sebelumnya, jauh beratus tahun sebelumnya, Pythagoras mengemukakan bahwa pergerakan semesta, termasuk perputaran planet-planet, memiliki dengung suara. Hanya saja telinga manusia tak mampu menjangkaunya. Dengan kata lain, semesta telah memiliki musik dan harmoninya sendiri. A.L. Suwardi, seorang pengrawit Jawa tulen, berusaha menerjemahkan bunyi semesta itu lewat karyanya yang berjudul *Planet Harmonik*. Karya itu dipentaskan pada Sabtu siang, 16 Juli 2016, sebagai ujian doctoral *Penciptaan Seni* di Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

1. Gamelan Gentha

Bermula imajinasi, berakhir di bunyi. Aloysius Suwardi, berada di luar garis demarkasi tradisi, berusaha menemukan formulasi instrumen baru, disertai kejanggalan dalam pembunyian dan teknik penyuaran yang memukau. Komposisi “Planet Harmonik” tidak saja menjadi sajian pertunjukan karya musik, tetapi juga karya instrumen. Artinya, lewat komposisi ini, A.L. Suwardi tidak menyuguhkan bunyi sebagai



satu totalitas kekaryaannya, tetapi juga pengembaraan terhadap pencarian wujud baru instrumen musikal. *Gamelan Genta*, begitulah ia menyebutnya, menjadi puncak dari perjalanan laku kesenimanannya selama ini. Walaupun besar dan lekat bersentuhan dengan kebudayaan Jawa terutama gamelan, tak menjadikannya A.L. Suwardi beku atau statis dalam olah kreativitas. Sejak dekade tahun 70-an hingga saat ini, A.L. Suwardi sudah menggarap ratusan komposisi musik dan telah dipentaskan di berbagai forum, baik nasional maupun internasional.

“Planet Harmonik”, adalah sebuah ruang imajiner saat pengrawit Jawa menuliskan bunyi semesta. Pengembaraan itu tidak saja memicu letupan-letupan musikal berujud suara-bunyi baru, tetapi juga laku spiritual yang panjang. Setidaknya dalam kurun waktu 15 tahun terakhir A.L. Suwardi telah berkutat dengan eksperimentasi laboratoris guna mewujudkan keliaran imajinasinya menjadi nyata. Pemilihan genta (*Klunthung*: kalung sapi) sebagai instrumen utama bukannya tanpa maksud. A.L. Suwardi mendengar kisah dari kedua gurunya, yaitu Mloyowidodo dan Martopangrawit pada dekade tahun 70-an Keraton Surakarta pernah memiliki seperangkat gamelan gentha. Kedua gurunya itu tak menceritakan tentang gending yang disajikan, dan tidak ada lagi yang berhasil mengingat gending dalam gamelan gentha itu. Instrumen yang disimpan di keraton itu tak lagi lengkap, dan tak ada dokumen seperti rekaman yang dapat dirujuk.

Cerita itu memicu A.L. Suwardi melakukan pencarian dan penemuan kembali. Namun, Genta bukan lagi didudukkan sebagai sebuah instrumen yang tak bebas makna. Ia menafsir dan mengolahnya menjadi lebih menggoda, menyandingkannya dengan bunyi-bunyi yang “bergelombang” (*acoustic beat*). A.L. Suwardi pun membuat gentha layaknya angklung, digoyang, dan digetarkan. Tidak cukup sampai di situ, bunyi atau suara lain yang ia bayangkan terwakili oleh batang-batang logam berbentuk as berpenampang bulat serta besi-besi yang selama ini banyak digunakan sebagai bahan bangunan. Untuk menghasilkan suara dan harmonik yang diinginkan, A.L. Suwardi melakukan kerja pelarasan (*tuning system*). Suara yang dihasilkan kemudian dapat berkisar di wilayah nada-nada slendro, pelog, diatonis, dan bahkan di luar itu, aneh dan janggal.



Pelarasan logam yang dilakukan Suwardi juga berpijak pada eksperimen yang sebelumnya telah dilakukan Pythagoras pada abad ke-6 Masehi tentang logam. Sistem getaran pada dawai didasarkan atas porsi kawat yang bergetar. Sebagai ilustrasi, apabila kawat atau besi (memanjang) digetarkan setengah dari panjangnya, dawai ini akan menghasilkan suara satu oktaf lebih tinggi dibanding jika digetarkan secara keseluruhan. Begitu pun seterusnya jika dua per-tiga dari panjang yang bergetar akan menghasilkan nada satu kwint (*perfect fifth*) lebih tinggi. Jika tiga per-empat bagian yang bergetar akan menghasilkan nada kuart (*perfect fourth*) atasnya. Dengan keberaturan perbandingan dan frekuensi yang dihasilkan ini, instrumen karya Suwardi dapat digolongkan sebagai instrumen yang memiliki seri harmonik yang teratur (*hamonics series*).

Setelah selesai mengeksplorasi bunyi logam dengan menghasilkan nada-nada yang diinginkan, Suwardi mulai meramu komposisi musiknya. Kekuatan suara dari logam satu dengan yang lain menjadi pertimbangan penting. Benturan-benturan bunyi tidak saja menghasilkan suara gaduh, tetapi juga kontemplatif. Ia meracik sajian komposisi itu sebagaimana pengrawit bermain gamelan, dengan peran masing-masing instrumen yang lebih mengandalkan fungsi hierarkis perputaran lagu. Temuan nada-nada baru yang unik, aneh, dan nyleneh kemudian muncul memecah kebekuan nada diatonis-pentatonis yang selama ini sering kita dengar.

2. Dua Repertoar

Karya Planet Harmonik terdiri dari dua repertoar. Pertama, berjudul *Pisungung*. Karya ini bermaksud memberi gambaran awal, bagaimana nada-nada asing dalam komposisi itu dibangun dan dibentuk. Suara-suara benturan logam mengesankan bebunyian purbawi yang pastoral atau wigati. Imajinasi kita dibangun dan dibentuk sebagaimana anak bayi mendengarkan suara-suara robotik yang aneh, tetapi menarik. Komposisi *Pisungung* tak sepenuhnya luruh dalam konteks eksperimentasi yang frontal. A.L. Suwardi tak lekas meninggalkan jejak sejarah tradisi yang membesarkan gamelan. Suara vokal dengan nada-nada gamelan (pelog) Jawa hadir untuk memecah keterasingan bunyi.



Keanehan dan keliaran bunyi yang dimunculkan dari getaran logam berusaha diikat dengan bingkai dan kesadaran tradisi yang pekat.

Karya kedua berjudul “Nunggak Semi”. Komposisi ini dibuka dengan permainan instrumen gentha sebagaimana pengrawit Jawa melakukan ornamentasi musikal terhadap bonang pada gamelan sekaten. Dalam karya “Nunggak Semi”, orkestrasi musikal tumbuh dari hanya satu ide kecil, tetapi terus bersemi, berkembang, makin banyak, kompleks dan *rigid* (kaku), bahkan ruwet. Pola-pola nakal dipamerkan. Kadang saling bertautan (*interlocking*) layaknya dalam permainan gamelan sekaten, kadang pula saling bergantian memberi respons dan umpan musikal. Sesekali kualitas suara yang dihasilkan *ngumbang-ngisep*, seperti gamelan Gong Kebyar Bali. Perbedaan laras menimbulkan gejolak menyerupai ombak, berdebur, dan bergemuruh. Karya “Nunggak Semi” menjadi semacam “sketsa harmoni” yang menghadirkan timbunan dan keriuhan kombinasi antarnada.

Dua karya itu menjelaskan keterbukaan dan sekaligus keliaran imajinasi A.L. Suwardi. Ini diharapkan menjadi semacam *blueprint* penciptaan karya seni musik kontemporer dewasa ini dengan basis penciptaan karya instrumen musik baru. Mendengarkan komposisi “Planet Harmonik” berarti membaca gejolak keriuhan ide A.L. Suwardi. Bagaimana tidak, seorang pengrawit melukiskan bunyi semesta, sama saja seperti seorang bocah di pelosok desa bermimpi mengencingi bulan dan bintang-bintang!



U. Konser Gamelan Tanpa Gamelan

Jangan membayangkan sajian karya gamelan malam itu adalah di pendopo. Panggung konser gamelan justru dibuat megah layaknya panggung pertunjukan musik pop, dangdut, dan rok (*rock*) di lapangan terbuka. Sorot tajam lampu-lampu laser menghiasi arena pertunjukan. Pengeras suara juga tak kalah garang, gemanya membuat jantung berdegup kencang. Ribuan kursi disediakan untuk penonton yang datang. Konser Gamelan Akbar (KGA) yang digelar di Benteng Vastenburg, Surakarta, pada Sabtu (4 Juni 2016) itu banyak menyedot animo masyarakat. Apa jadinya jika gamelan dimainkan dan diornamentasi ulang oleh anak-anak muda? Bukankah selama ini gamelan lekat dianggap sebagai musik tradisi yang kolot dan kuno, membuat ngantuk pendengarnya, dengan kata lain membosankan.

Di tangan dua komposer muda, Gondrong Gunarto (Solo) dan Joko Porong (Surabaya), gamelan diinterpretasi ulang menjadi karya-karya baru yang lebih segar, kekinian, rame, bising, keras, dan menghentak. Maklum, walaupun dibesarkan dari garis keturunan seorang pengrawit tulen, mereka telah melalang buana menciptakan komposisi musik kontemporer bersumber dari gamelan. Di KGA ribuan orang datang menikmati karya-karya mereka dengan serius. Karya-karya yang dihadirkan jauh dari kata meditatif, tak lagi lembut, dan anggun. Jiwa anak muda begitu kental. Kita bisa menikmati suguhan karya di malam itu sambil berjingkrak, meloncat berteriak, dan menggeleng-gelengkan kepala layaknya gerakan *moshing* dalam musik rok (*rock*). Gamelan kemudian menjadi jembatan dalam menyalurkan letupan ekspresi musikal mereka.

1. Karya

Hal menarik dari karya-karya yang disajikan oleh kedua komposer malam itu adalah sebuah perubahan besar dalam orientasi musikal gamelan. Karya-karya yang berjudul “Nikadein”, “Kembang Kempis”, “Musi Rawas”, “Jang Ganong” dari Gondrong Gunarto

dan “Gemerecek”, “Ketapang Banyuwangi”, Pungkasan”, “Dalang Karahinan” dari Joko Porong memiliki kesamaan dalam ornamentasi dan segmentasi musikal. Semua menggunakan instrumen musik Barat secara berlebihan. Gamelan seolah tak mampu berdiri secara imanen (intrinsik) sebagai bahasa ungkap musikal, seperti halnya pertunjukan klenengan di pendopo dan pura-pura. Namun, gamelan hanya menjadi gugusan ide sehingga dapat diwujudkan dan diterjemahkan ulang lewat instrumen musik Barat. Akibatnya, kita menyaksikan dominasi biola, saksofon, drum perkusif, gitar, bass, dan seabreg instrumen musik Barat lainnya dibanding dengan kehadiran gamelan secara fisik dalam forum itu. Tak ayal, banyak penonton merasa masygul dan kecewa. Awalnya, KGA bermisi memuliakan gamelan sehingga harapannya, lewat gamelan akan lahir gending-gending baru yang monumental. Oleh karenanya kehadiran gamelan secara fisik menjadi sangat penting, bukan sekadar wacana atau sebetuk ide.

Apa jadinya jika konser gamelan tanpa gamelan? Itulah yang terjadi dalam gelaran KGA kala itu. Gondrong dan Porong bermain-main gamelan hanya dalam takaran imajinasi. Musiknya tetap musik Barat. Barangkali tujuan utamanya adalah memancing minat agar generasi masa kini menyukai dan melirik gamelan dengan jembatan musik yang lebih dekat dengan mereka (musik Barat). Akan tetapi, ide itu justru menjadi blunder karena seolah mengekalkan bahwa kehadiran gamelan secara fisik tidak penting. Dengan kata lain, musik Barat tetap dianggap lebih menjual, mampu mengakomodasi ide musikal apa pun dan dari manapun, termasuk gamelan. Mereka ingin menyuarakan bahwa membunyikan gamelan tak harus secara fisik bersentuhan dengan gamelan. Jika demikian, di pendopo dan pura-pura, keberadaan gamelan dapat saja digantikan oleh instrumen musik Barat semacam gitar, bass, biola, piano, drum, dan lain sebagainya. Hal ini yang menjadi cacatan penting dan sekaligus koreksi bagi terselenggaranya KGA tahun berikutnya.

2. Instan

Dalam perjalanan KGA hingga yang ketiga kalinya di tahun ini, gamelan selalu dipertontonkan lewat tata panggung, lampu, dan perangkat tata suara (*sound system*) yang serba sepektakuler. Otomatis, karya yang



digelar seolah harus mampu menghipnotis penonton (anak muda?) dengan sajian yang *garang*. Kita kemudian melupakan kelembutan dan eksotisme gamelan di pendopo dan pura-pura. Pada konteks ini, lahirlah komposer yang memberi *aturan baru* bagi permainan gamelan. Sebisa mungkin permainan gamelan harus sesuai dengan notasi (sama seperti musik Barat) jika tak ingin disebut salah atau keliru. Begitu ketat dan terukur. Tidak ada kebebasan tafsir atau interpretasi terhadap alur musikal yang disajikan. Musisi kemudian tampak seperti robot-robot yang memainkan musik berdasar atas perintah di buku panduan.

Karya-karya baru dihadirkan layaknya mi instan, cepat disajikan dan dilahap, tetapi tak mampu mengenyangkan perut. Karya-karya baru dalam dunia gamelan berlalu-lalang, tetapi tidak banyak yang bisa disebut monumental. Kita enggan menelisik jejak proses pembuatan karya para empu yang membutuhkan perenungan, penelitian, dan diskusi yang panjang. Karya yang demikian menjadi ruang eksperimentatif, senantiasa berkembang dan tak lenyap dimakan waktu. Dengan demikian, karya-karya baru dalam dunia gamelan pada masa kini terlihat makin jauh berlari meninggalkan simpul-simpul tradisi dan akar budayanya. Ia semata mengandalkan kemeriahan dan keriuhan sesaat. Walaupun demikian, harus diakui bahwa KGA dapat menjadi jembatan awal dalam melakukan diskusi sebagai upaya memetakan perkembangan kekaryaannya dunia gamelan dewasa ini. Malam itu, kita semua disadarkan bahwa laju musikal gamelan telah sedemikian cepat dan keras, bahkan menihilkan kehadiran gamelan sendiri secara fisik. Bisa jadi, beberapa tahun mendatang kita merindukan kemerduan alunan gamelan di pendopo yang lembut dan syahdu itu.





BAB III

MUSIK DAN INTERRELASI

buku ini tidak diperjualbelikan

A. Musik, Industri, dan Hukum

buku ini tidak diperjualbelikan

1. Menyoal Royalti Karya Musik

Industri musik kita sedang ambruk. Bukan saja karena pandemi Covid-19, melainkan juga jauh sebelum itu, di kala pembajakan berlangsung secara masif di dunia digital. Apa yang terjadi kemudian adalah mandegnya kreativitas. Musisi malas berkarya karena percuma. Karya itu hanya menjadi ladang rejeki bagi orang lain yang menyadur, memplagiasi, dan melagukan ulang dengan format yang boleh dibilang lebih segar (baca: kover lagu). Tidak sedikit musisi banting setir, mencari pekerjaan lain yang lebih menjanjikan. Bahkan pada sebuah berita, anggota kelompok grup musik (*band*) terkenal kini harus berjualan siomai keliling untuk menghidupi diri dan keluarganya, atau pencipta dan penyanyi dangdut legendaris tak lagi kuat membayar tunggakan listrik rumahnya.

Sementara di waktu yang sama, lagu-lagunya masih rutin didengarkan di banyak tempat dan peristiwa, seperti radio, hotel, mal, pub, tempat karaoke, kafe, televisi, bahkan hajatan-hajatan kampung. Sadar akan nasib musisi dan industri musik yang tidak sehat, Presiden Joko Widodo pada 30 Maret 2021 menerbitkan Peraturan Pemerintah Nomor 56 Tahun 2021 tentang Pengelolaan Royalti Hak Cipta Lagu dan/atau Musik. Peraturan pemerintah itu mengatur tentang kewajiban pembayaran royalti bagi setiap orang yang menggunakan lagu dan/atau musik secara komersial ataupun layanan publik.

Royalti didistribusikan melalui Lembaga Manajemen Kolektif Nasional (LMKN), diserahkan kepada pencipta atau pemegang hak cipta. Dalam Pasal 3 ayat (2) disebutkan bahwa layanan publik yang bersifat komersial meliputi

- 1) seminar dan konferensi komersial;
- 2) restoran, kafe, pub, bistro, kelab malam, dan diskotek;
- 3) konser musik;
- 4) pesawat udara, bus, kereta api, dan kapal laut;
- 5) pameran dan bazar;
- 6) bioskop;



- 7) nada tunggu telepon;
- 8) bank dan kantor;
- 9) pertokoan;
- 10) pusat rekreasi;
- 11) lembaga penyiaran televisi;
- 12) lembaga penyiaran radio;
- 13) hotel, kamar hotel, dan fasilitas hotel; dan
- 14) usaha karaoke.

Peraturan itu disambut gembira oleh hampir semua pencipta lagu dan musisi (terutama pemegang hak cipta), tetapi menjadi perdebatan gaduh di media sosial. Perdebatan itu seputar bagaimana mekanisme pengawasan dan teknik pengaturannya. Siapa orang yang berkompeten mendata tentang musik-musik apa saja yang dilagukan dalam kafe di pojok kampung misalnya. Peraturan itu tampak ideal namun akan banyak menemui kendala dalam pelaksanaannya. Detik ini, ratusan karya musik dinyanyikan dalam berbagai peristiwa komersial sebagaimana termasuk dalam kategori layanan publik di peraturan itu, sementara berapa jumlah petugas yang akan mendata semuanya? Pemerintah tentu berharap agar “pengguna jasa” atau pemangku kepentingan (*stakeholder*) dari karya musik itu sendiri yang mendata, menyampaikan, dan melaporkan kepada LMKN.

Tetapi dengan demikian hasilnya juga tidak akan maksimal karena bagaimanapun pengusaha (layanan publik komersial) tentu tidak mau rugi dan mengharap keuntungan sebanyak-banyaknya. Sebagai sebuah langkah awal dalam menekan angka penjiplakan dan pembajakan musik, apa yang dilakukan oleh pemerintah memang patut mendapat apresiasi, kendatipun hal itu akan mengubah ekosistem musik tanah air. Peraturan itu menjadi semacam “alat kontrol” (panoptik) bagi musisi yang selama ini hanya mengandalkan karya orang lain dalam bermusik. Namun sayangnya, peraturan itu justru tidak menyentuh pada substansi akar masalah industri musik tanah air, yakni gejala masifnya mendaur ulang lagu di dalam jagat digital, terutama media sosial (YouTube).

a. Daur Ulang

Bayangkan saja, satu lagu dapat ditampilkan ulang (kover) dengan gaya yang lebih baik dari karya aslinya. Hal itu berakibat pada jumlah penonton yang membludak, sementara lagu aslinya hanya ditonton segelintir orang. Kenapa saya sebut lagu kover lebih baik dari karya aslinya? Karena begitu satu lagu diluncurkan oleh penciptanya di laman media sosial (mengingat tidak mungkin lagi lewat kaset atau vcd-dvd) maka dengan seketika memberi berbagai alternatif atau kemungkinan pilihan bagi orang lain untuk mengubah seenaknya. Bagi yang bergerak di wilayah musik dangdut misalnya, karya itu akan dikoplokan, dan menarik perhatian penggemar musik dangdut Koplo untuk menontonnya. Terlebih musik dangdut juga sedang mengalami gejala kemandulan kekaryaannya. Dengan adanya karya baru maka akan disambut gegap gempita. Tidak jarang lagu kover itu menjadi viral (ditentukan dari jumlah penonton atau *viewers*).

Media sosial semacam YouTube itu bersifat privat bagi pemiliknya. Dalam artian, berapa keuntungan yang diperoleh dari iklan, sepenuhnya hanya dapat diketahui oleh pemilik akun dan perusahaan YouTube sendiri. Dalam konteks inilah perlu adanya regulasi atau peraturan yang tegas tentang hukum mengcover lagu karya orang lain. Berapa jumlah royalti yang harus diberikan, dan bagaimana cara mengontrolnya adalah tugas selanjutnya dari pemerintah. Daripada peristiwa layanan publik yang bersifat komersial (sebagaimana diuraikan dalam PP tersebut), saat ini yang lebih mendesak adalah mengontrol-mengatur media sosial kaitannya dengan denyut hidup industri musik Indonesia. Terlebih di musim pandemi seperti sekarang, gelaran-gelaran musik secara langsung (*live*) jarang dihelat, tetapi mengover lagu-lagu di laman media sosial terus dilakukan secara sporadis.

Bahkan tidak sedikit musisi yang mendapat julukan “spesialis kover lagu” karena semua karya yang disajikan di media sosialnya adalah daur ulang dari karya orang lain. Mereka tidak pernah kehabisan bahan karena jumlah karya musik melimpah (apabila dikalkulasi dari rentang sejarah industri musik tanah air), tinggal pilih lalu aransemen ulang. Masalah ini harusnya mendapat perhatian khusus karena pengkarya atau pemegang hak cipta justru paling dirugikan dari kasus



yang demikian. Mengingat ke depan, peta pertunjukan musik kita akan lebih banyak didominasi dalam raung-ruang virtual. Publik berhak mendapat kebebasan memilih karya musik yang diinginkannya, jangan salahkan mereka jika yang dipilih adalah karya musik daur ulang melulu. Di satu sisi, makin menguntungkan tukang kover, tetapi di sisi lain menambah derita pemegang hak cipta. *Aduh!*

buku ini tidak diperjualbelikan

2. Problematika Musik Indonesia Mutakhir

Jauh sebelum pandemi, sebenarnya kondisi musik kita, terutama di kancah industrial sedang tidak baik-baik saja. Harus diakui, media sosial—terutama YouTube—berperan besar dalam hal ini. Siapa pun, tanpa harus melalui proses yang panjang dapat menjadi musisi atau artis musik dengan seketika. Yang dibutuhkan kemudian adalah viral atau mampu menggaet animo penonton dalam jumlah besar. Tidak peduli karya yang ditampilkan berbobot atau sekadar konfliktual. Lebih dari itu, media sosial adalah aktor utama yang menumbangkan bangunan kokoh industri musik tanah air, ditandai dengan bangkrutnya label-label—perusahaan rekam—besar di Ibu kota.

Musisi tanah air takut membuat karya baru. Karena begitu karya baru dibuat, beberapa menit kemudian karya itu sudah terbajak dengan masif. Dinyanyikan ulang (kover) di media sosial oleh penyanyi atau artis lain, tentunya dengan kualitas dan gaya yang lebih baru dan segar. Akibatnya, musisi merugi, hasil karyanya terus dibajak, dan menguntungkan pihak lain, tetapi ia tak mendapat kompensasi apa pun. Oleh karena itu, hari ini kita tidak lagi melihat karya-karya baru yang dikemas secara serius, seperti pembuatan video klip dengan menggandeng sutradara film misalnya. Hal itu dipandang percuma, biaya mahal yang dikeluarkan tak berbanding dengan keuntungan yang didapat. Undang-undang hak cipta hanya galak di wacana, tetapi lembek dalam implementasi praktiknya.

Kondisi yang demikian sebenarnya cukup berbahaya, terutama bagi ekosistem perkembangan musik ke depan. Tak ada lagi laku kreatif dalam menciptakan karya bermutu. Hal ini makin diperparah dengan pandemi. Apabila selama ini musisi mengandalkan pementasan langsung di hadapan penonton sebagai penopang hidupnya, kini hal itu tak lagi dapat dilakukan. Posisi mereka kian problematik. Pada satu sisi, hendak berkarya lewat jejaring media sosial, tetapi risiko dibajak. Di sisi lain, jika tidak berkarya, nama mereka akan segera tenggelam atau tak lagi dikenal publik. Akibatnya, *job manggung* kian sepi dan



tergantikan musisi lain. Sementara itu, di kanal-kanal media sosial, terus muncul artis-artis musik baru yang lebih populer, padahal semata hanya mengandalkan karya kover dari lagu yang sudah ada.

Otomatis dibutuhkan gerakan frontal dalam upaya mengembalikan ekosistem kehidupan musik tanah air. Gerakan itu tidak semata kebijakan berupa peraturan perundang-undangan, tetapi lebih kepada strategi kebudayaan. Pelibatan seluruh episentrum di selingkar kehidupan musik menjadi mutlak diperlukan, baik pelaku, *stake holders*, publik, dan pemerintah. Musisi tidak akan mampu bergerak sendiri dalam upaya melawan pembajakan, tetapi butuh kerja sama dari semua pihak. Publik misalnya, selama ini termanjakan dengan pelbagai suguhan menarik di kanal media sosialnya secara gratis, tetapi tanpa diimbangi pengetahuan memadai tentang pentingnya menghargai karya musik dari pencipta aslinya. Tidak ada kesadaran bahwa perilaku yang demikian akan mematikan sisi kreatif musisi, hingga tidak lahirnya karya musik bermutu, berujung pada rusaknya ekosistem musik di negeri ini. Jauh sebelumnya, gejala yang sama juga terjadi dalam bingkai musik tradisi, hanya saja penyikapannya dilakukan secara berbeda.

a. Musik Tradisi

Sebelum media sosial memporakporandakan bangunan industri musik tanah air, kehidupan musik tradisi kita telah terlebih dahulu mengalami masifnya pembajakan lewat VCD-DVD tak original. Kesenian tradisi dianggap tidak memiliki pilar corak industri yang kokoh maka pembajakan menjadi hal yang sangat biasa. Di pasar-pasar pojok kampung, dengan mudah kita jumpai penjual yang memajang kaset VCD-DVD bajakan, berisi musik campur sari, *klenengan* gamelan, bahkan orkes dangdut di hajatan pernikahan. Akan tetapi, seniman tradisi menyikapinya dengan realistis bahwa ketika musisi pop ibu kota memiliki label rekaman besar dalam memublikasikan karyanya, VCD-DVD bajakan itu bagi musisi desa adalah sarana publikasi yang paling efektif. Makin banyak dibeli, ditonton dan didengarkan makin besar kemungkinan job pentas mereka akan makin banyak.

Hajatan-hajatan di kampung pun tak lengkap jika tidak menghadirkan mereka. Bahkan tidak sedikit artis ibu kota yang dibesarkan

dari VCD-DVD bajakan, sebutlah Inul Daratista, Via Vallen, dan Ayu Ting-ting misalnya. Dalam konteks musik tradisi, ada kesadaran bahwa mendengarkan tanpa menghadirkan adalah sebuah laku kerja yang tak lengkap. Di wilayah Jawa Tengah dan Jawa Timur, mulai kembali bergeliat ritus *nggantung gong*, yakni menggelar konser Klenengan Gamelan dalam pelbagai peristiwa kebudayaan. Tingginya angka pembajakan karya musik berbanding lurus dengan tingginya permintaan pentas. Persoalannya kemudian adalah, ruang-ruang pementasan itu kini tidak lagi ada karena pandemi. Musisi tradisi mengalami gejala hidup yang paling memprihatinkan.

Tidak sedikit dari mereka yang berusaha membawa gerbong pertunjukan dari luring menjadi daring dengan memanfaatkan media sosial, sebagaimana yang terjadi pada musik-musik pop. Akan tetapi harus diakui bahwa ada kegagapan atau ketidaksiapan. Apabila musik pop telah menemukan bentuk dan formatnya untuk tampil di kanal-kanal media sosial, tetapi tidak demikian bagi musik tradisi. Kodrat media sosial yang lebih mengandalkan kuasa visual, tidak berbanding dengan entitas musik tradisi yang lebih mengandalkan kualitas auditif. Bayangkan, konser karawitan tampil di YouTube, dengan posisi tubuh musisi yang terlihat diam dan khusyuk bermain gamelan. Bahkan sesekali terlihat mengantuk. Membosankan bukan? Lalu, bagaimana menyiasati capaian kualitas bunyi musik tradisi dalam media sosial, saat harus mengubah bunyi instrumen, atau suara vokalis musik tradisi, menjadi getaran elektrikal? Kemudian masih pentingkan kita menata instrumen gamelan seperti di pendopo misalnya, saat bunyi instrumen itu saling campur, bertabrakan secara digital? Persoalan musik kemudian tidaklah sesederhana seperti yang kita pikirkan. Yang paling sederhana, hingga kini kita belum memiliki standar operational prosedur (SOP) dalam upaya mendigitalisasi bunyi gamelan.



3. Ironi Pembatalan RUU Permusikan

Rancangan Undang-Undang (RUU) Permusikan akhirnya sepakat untuk dibatalkan. Pembatalan itu disepakati pada sebuah pertemuan yang disebut Konferensi Meja Potlot di markas kelompok musik Slank, 12 Februari 2019. Pertemuan tersebut dihadiri oleh sejumlah musisi yang tergabung dalam Koalisi Nasional Tolak RUU Permusikan (KNTL RUUP), Anang Hermansyah sebagai anggota DPR RI Komisi X, Glenn Fredly mewakili Kami Musik Indonesia (KAMI), serta sejumlah praktisi dan pengamat musik. Menindaklanjuti pertemuan itu, pada 17 Februari 2019, Bambang Soesatyo selaku Ketua DPR RI mengusulkan agar RUU Permusikan segera ditarik dari Program Legislasi Nasional (Prolegnas) tahun 2019. Alasannya, RUU Permusikan telah memicu kegaduhan di tengah masyarakat, terutama di dunia musik. Dengan demikian, besar kemungkinan bahwa pembahasan RUU tersebut dihentikan, dan diharap kegaduhan yang selama ini timbul segera usai. Tetapi, semudah itukah masalah terselesaikan dengan membatalkan RUU?

RUU permusikan yang awalnya digadang-gadang sebagai undang-undang pertama yang mampu menyentuh secara substansial persoalan dunia musik Indonesia akhirnya mandeg. Tentu kita sepakat bahwa banyak pasal yang masih perlu didiskusikan, bahkan harus dihilangkan, tetapi tidak serta-merta menempuh jalan pintas dengan membatalkan RUU begitu saja. Dengan dibatalkannya RUU tersebut, bayangkan berapa anggaran yang terbuang percuma atau berujung kesia-siaan demi merumuskan, membuat atau menyusunnya. Di berbagai forum, suara-suara penolakan ramai diteriakkan dengan berbagai alasan, terutama pada aspek pengekangan kreativitas musisi (baca pasal 5 dan 50). Hal itu memicu polemik dan kegaduhan, kemudian berujung pada pembatalan. Namun sayang, ikhtiar penolakan tersebut berlangsung secara membabi buta, menganggap semua pasal keliru, tanpa melihat lebih jauh betapa pentingnya undang-undang tentang permusikan itu mendesak untuk dihadirkan, berkaca dari berbagai masalah musik yang kompleks di negeri ini.

buku ini tidak diperjualbelikan

a. Kerja Asal-Asalan

Dengan melihat draf RUU Permusikan yang ada, kita kemudian tersadarkan bahwa bagaimana sebuah RUU yang dianggap penting bagi dunia musik Indonesia itu digarap secara tidak serius alias asal-asalan. Mari kita lihat kronologis lahirnya RUU Permusikan ini. Anang Hermansyah pada 6 Februari 2019 menjelaskan bahwa RUU ini sejatinya berawal dari persoalan yang paling elementer dalam dunia musik, yakni pembajakan. Pada Maret 2015 dibentuklah Kaukus Parlemen Anti Pembajakan di DPR. Tugasnya keliling ke berbagai daerah guna menyerap aspirasi dan memetakan persoalan dalam dunia musik Indonesia. Masalah dunia musik ternyata lebih rumit dari sekadar pembajakan, dan karena itu dibutuhkan regulasi yang dapat mengatur ekosistem musik secara menyeluruh. Diskusi digelar untuk menemukan ide-ide baru dan pada akhirnya mengarah pada terbentuknya RUU Tata Kelola Musik.

Seiring berjalannya waktu, pada 7 Juni 2017, beberapa musisi dan praktisi yang tergabung dalam Kami Musik Indonesia (KAMI) mendatangi Badan Legislasi (Baleg) DPR untuk mengusulkan regulasi dalam bidang musik. Kesepakatan tercapai. Sepuluh fraksi di DPR bulat mendukung lahirnya RUU Tata Kelola Musik, kemudian agar lebih spesifik mampu menjangkau semua aspek persoalan, diubahlah namanya menjadi RUU Permusikan. Singkat cerita, setelah melalui perjalanan yang panjang dan melelahkan itu, RUU permusikan diusulkan oleh Baleg pada tahun 2018 melalui Badan Keahlian Dewan (BKD) yang terdiri dari para pakar atau ahli di bidangnya. Sebelum beredar luas di masyarakat, RUU ini konon telah disusun dengan meminta pendapat dari banyak pihak yang berkepentingan. Bayangkan, dengan melalui semua hal itu, RUU lahir justru dengan pasal-pasal yang kebanyakan absurd, tidak jelas tolok ukurnya. Bahkan konon, kajian akademis di baliknyapun juga bersifat serampangan alias tidak mendalam.

Betapa harapan besar itu berujung pada kesia-siaan. Betapa anggaran yang kita percayai jumlahnya tidak sedikit itu kemudian digunakan untuk hal-hal yang sama sekali tidak produktif. RUU Permusikan hadir, seolah menunjukkan sebuah kinerja dewan yang mumpuni, tetapi sayang berakhir pada caci maki dan penolakan secara



masif, gaduh. Kemudian dengan gampang dan mudahnya RUU itu dibatalkan, berhasrat semua masalah dan polemik yang selama ini timbul dapat terselesaikan dengan damai alias kembali kondusif. Kita patut curiga tentang seberapa jauh keseriusan DPR dalam melindungi ekosistem dunia musik di Indonesia. RUU Permusikan adalah sebuah produk yang menjelaskan ketimpangan antara hasil dengan proses panjang yang mahal itu. RUU Permusikan pada awalnya memberi secercah harapan bagi dunia musik tanah air agar kembali bergeliat, mampu memacu loncatan kreativitas musisi, dan terutama menyelesaikan segala masalah yang selama ini muncul. Pembatalan RUU Permusikan menunjukkan sebuah laku kerja yang tak profesional.

Sejatinya, RUU Permusikan adalah wadah yang dapat menampung solusi dari berbagai masalah musik, bila isi atau pasal-pasalnya dirasa tidak relevan, bukankah tinggal diganti dengan merumuskan ulang yang lebih serius dan komprehensif. Karena sifatnya yang masih “rancangan” sehingga memungkinkan segala revisi dapat dilakukan. Sekian puluh tahun berlalu kita belum memiliki undang-undang khusus yang mengatur tentang musik, serta yang dapat memberi kepastian payung hukum, tiba-tiba momentum itu hilang dan berlalu dalam sekejap lewat dibatalkannya RUU Permusikan. Sekali lagi, banyak pasal yang masih prematur, banyak pula pasal karet yang tidak jelas (multitafsir), berakibat muncul penolakan yang idealnya tidak disimpulkan sebagai upaya pembatalan. Bukankah pembatalan RUU Permusikan yang diikuti ikhtiar membuat rumusan wadah baru dengan lebih terbuka dan profesional adalah kerja ulang dari awal, membutuhkan waktu panjang, dengan biaya yang tidak murah, serta kembali disibukkan dengan urusan birokratif parlemen yang cenderung ribet dan melelahkan itu. *Aduh!*

b. Nasib Industri Musik Hari Ini

Ichwan Prasetya lewat esainya pada hari ini (22 Juni 2020) berjudul *Meninggalkan Jejak Digital*, mengulas pementasan kelompok The Mudub di kanal Instagram bertajuk *Cerita di Balik Nama* (14 Juni 2020). Kendatipun tidak dilakukan secara langsung lewat pertemuan tubuh antara musisi dan penonton, pementasan itu bagi Ichwan tetap membawa kesan mendalam, terutama interaksi daring yang tak kalah

seru (tanya jawab penonton-musisi). Dunia digital sebagaimana hari ini, membawa konsekuensi bagi nasib hidup industri musik tanah air. Harus diakui, sebelum dunia virtual-digital lahir dan berkembang seperti sekarang, mendengarkan musik adalah sebuah peristiwa prestisius. Bagi sebuah generasi yang tidak mampu membeli televisi (dan tape pemutar kaset), mendengarkan radio menjadi satu-satunya jalan untuk mengetahui perkembangan terbaru musik tanah air. Lagu-lagu itu ditayangkan, ditunggu dengan sabar, ditiru untuk disenandungkan di kamar mandi. Menjadi musisi adalah impian. Mencipta lirik bertema asmara, merayu pacar agar dibaca sebagai sosok romantis. Anak-anak muda di pelosok kampung berhasrat menjadi musisi dengan menaklukkan ibu kota. Maklum, label-label (perusahaan rekam musik) besar berpusat di Jakarta. Studio-studio rekaman amatir bermunculan di setiap sudut desa, memfasilitasi generasi di zamannya bermain musik. Studio musik pernah menjadi bisnis yang menggiurkan. Disewakan, itu pun harus antri bergiliran saking banyaknya anak muda bermain musik dan melakukan rekaman.

Hasil rekaman musik itu (yang biasa disebut album) dibawa ke ibu kota. Nekat diserahkan ke label-label musik besar. Ditolak sudah menjadi peristiwa biasa, kembali ke desa dengan muka masam, tetapi tidak menyurutkan hasrat bermain musik dengan impian menjadi artis terkenal. Dapat tampil di televisi, menyapa penggemar di panggung-panggung pertunjukan adalah godaan yang tak lekas usai. Sheila On 7 (So7), kelompok musik asal Yogya barangkali menjadi contoh ideal bagaimana perjuangan menjadi artis musik tak semudah membalik telapak tangan. Dalam sebuah konser bertajuk *Sebuah Kisah Klasik* yang disiarkan pada sebuah televisi nasional pada 14 September 2018, Duta (sang vokalis) menceritakan tentang perjuangan Eros dan Adam (pemain bass) menyerahkan demo musik mereka. Eros berpesan pada Adam supaya memasang muka semelas-melasnya, agar produser rekaman menjadi haru atau kasihan. Perjuangan meraih mimpi ternyata tidak hanya berbekal kualitas karya, tetapi juga penampilan. Muka melas adalah jurus lain agar produser rekaman menjadi iba jika demo musik yang mereka berikan ditolak, setidaknya ada wajah yang menjadi pertimbangan kedua. Kita bisa membayangkan wajah-wajah



polos dan lugu mereka. Pemuda kampung menziarahi ibu kota dengan peluh, keringat, dan miskin.

Beruntung album demo mereka diterima, melahirkan berbagai karya yang laris diterima pasar. Kala itu, ukuran keberhasilan kelompok musik didasarkan atas seberapa banyak kaset yang laku terjual. Pembajakan terjadi, tetapi tidak semarak di hari ini. Musisi dan kelompok *band* hadir bertarung lewat karya-karyanya. Ada lapis-lapis pintu untuk sebuah karya dapat diapresiasi. Pintu pertama adalah keinginan membuat karya sebagus mungkin agar mampu memikat dan meluluhkan hati produser ibu kota. Pergi ke ibu kota dengan membawa karya asal-asalan tentu tak sebanding dengan pengorbanan waktu dan ongkos sebagai anak desa miskin. Pintu kedua adalah seleksi dari produser (label) musik. Ia akan memilih bahkan memoles karya terbaik agar diterima pasar. Karya-karya yang dianggap tidak layak, otomatis akan terbuang. Pintu ketiga adalah media (elektronik), sejauh mana intensitas musik itu diputar. Terakhir adalah publik, musik-musik yang dipandang bagus akan bertahan, diikuti dengan hasrat memiliki dan membeli kaset musisi (band) idola.

Tidak sekadar kualitas musiknya, tampilan visual juga sangat diperhitungkan (video klip). Musik tanpa ilustrasi video yang memukau serasa hambar. Musisi selayaknya aktor dan aktris, berperan dalam sebuah kisah “film musik” yang dibuatnya. Ongkos video klip mahal karena itu harus dikerjakan serius, menggandeng sutradara jempolan. Majalah-majalah musik lahir dan diburu, berisi foto serta berita tentang informasi dan gosip musisi idola. Tetapi di hari ini, semua itu terdekonstruksi. Di berbagai kesempatan, saya selalu menekankan, untuk apa membeli majalah musik jika kita sudah mendapat akses “pintu belakang”, langsung terhubung dengan artis musik idola lewat perangkat media sosialnya, seperti Instagram, Facebook, dan Twitter. Untuk apa membeli kaset musiknya jika YouTube sudah menyediakannya secara gratis, dari yang resmi atau legal hingga yang sekadar salin-tempel (*copy-paste*) atau ilegal. Buat apa membuat video klip musik jika biaya pembuatannya melampaui biaya penjualannya? Industri musik mengalami kebangkrutan eksistensi. Berupaya melawan pembajakan yang tak pernah dimenangkan.

c. Akhir

Hari ini musik dibuat, detik itu ia telah terbajak, disebarkan secara berantai lewat dunia virtual. Harapan muncul saat Rancangan Undang-Undang (RUU) Permusikan tahun lalu digulirkan. Akan tetapi, menjadi sangat ironis karena isian RUU itu cenderung bias, dibuat secara serampangan, tanpa kajian mendalam, alih-alih melakukan serapan anggaran negara dengan hasil yang membuat kita prihatin mengelus dada. Lihatlah hari ini, peta musik tanah air tak mampu dibaca dan dipetakan dengan baik. Ada ketakutan membuat karya karena berbagai alasan. Selain pembajakan, kover lagu (aransemen ulang) yang dibawakan oleh orang lain sering kali lebih digandrungi dibanding penyanyi atau musisi aslinya. Di YouTube, saat di mana keuntungan didapatkan dari kalkulasi iklan berdasar jumlah penonton (*viewer*) dan pelanggan (*subscriber*), muncul berbagai macam duplikasi karya musik yang hampir semuanya berlangsung secara ilegal. Membawakan ulang karya orang lain terjadi secara masif dengan risiko lebih disukai karena karya musik yang dianggap selesai oleh penyanyi-musisi aslinya, masih membuka berbagai kemungkinan tafsir cara penyajian baru (semisal dibawakan dengan format akustik, minimalis, alih suara dari laki-laki ke perempuan, serta sebaliknya).

Musisi pengkarya merugi, sementara beberapa oknum mendapat keuntungan berlebih. Akibatnya, musisi atau kelompok *band* tidak lagi menggantungkan hidupnya dari penjualan album (baik manual maupun digital), tetapi lebih mengandalkan undangan-undangan pementasan, baik oleh stasiun televisi maupun di pesta hajatan kampung. Kualitas karya juga tidak sepenuhnya menjadi jaminan, harus ada faktor lain seperti polemik yang menyertai. Akibatnya, banyak musisi-penyanyi yang lebih dikenal karena polemik yang dibuatnya dibanding karya yang diciptakannya. Majalah-majalah musik gulung tikar, label rekaman satu per satu menuju kebangkrutan, studio-studio musik di pojok desa tutup karena sepi peminat. Tidak ada lagi anak desa miskin yang berhasrat menjadi musisi, menaklukkan ibu kota dengan segenap mimpi dan angan menjulang. Kita memperingati Hari Musik Internasional setiap tanggal 21 Juni. Sejatinya, peringatan ini dapat

buku ini tidak diperjualbelikan



menjadi momentum yang baik untuk merefleksikan dan merumuskan arah masa depan industri musik di negeri ini. *Adub!*

buku ini tidak diperjualbelikan



4. Kondisi Aktual Industri Musik Kita

Akhir 2015 lalu secara resmi toko *Compact Disk* (CD) dan kaset musik terbesar di Indonesia, Disc Tarra, gulung tikar. Pada masa keemasannya, Disc Tarra menjadi satu-satunya toko CD dan kaset musik yang memiliki lebih dari 100 gerai, tersebar di berbagai kota di negeri ini. Akhir 2015 menjadi detik-detik menuju kematiannya. Sekitar 40 gerai ditutup karena terus merugi. Kini hanya menyisakan delapan gerai, semua berlokasi di Jakarta. Artinya, saat ini mencari CD atau kaset resmi—bukan bajakan—makin sulit.

Hasrat untuk membeli CD atau kaset musik asli makin tak menemukan pembelaan. Dapat dipastikan pembajakan rekaman musik akan berlangsung besar-besaran di Indonesia. Sebelumnya, pada tahun 2013 silam, Aquarius Mahakam, toko musik yang fenomenal, secara resmi juga menutup diri alias pamit mati. Beberapa tahun belakangan adalah detik-detik kematian industri musik negeri kita. Di televisi, acara-acara musik beralih menjadi sajian komedi. Tangga lagu (*chart*) berisi peringkat terbawah sampai teratas tak memiliki dampak apa pun bagi musisi. Album dan *single* mereka tak laku di pasaran. Harga pembuatan klip video jauh lebih mahal dibanding jumlah kepingan album yang terjual. Dengan demikian, banyak industri rekaman yang gulung tikar alias merugi dan bangkrut. Distro-distro CD atau kaset musik tak lagi dapat dijumpai.

Musik tak lagi mampu menghidupi pelakunya dengan layak. Pembajakan konon adalah penyebab utamanya. Asosiasi Industri Rekaman Indonesia (ASIRI) menaksir kerugian yang diderita pelaku industri musik nasional dewasa ini mencapai Rp5 triliun per tahun, bahkan diperkirakan jumlahnya akan terus bertambah setiap tahun. Katakanlah satu *website* atau blog menyediakan fasilitas mengunduh musik gratis dalam bentuk mp3 atau mp4, setiap hari diunduh sekitar 200 orang, anggaplah satu lagu normalnya dijual dengan harga Rp5.000,00 maka kerugian material mencapai 1 juta rupiah per hari. Itu baru satu situs web (*website*) penyedia musik yang bisa diunduh secara



ilegal. Bayangkan jika terdapat ratusan bahkan ribuan *website* serupa. Kerugian setiap hari bisa mencapai ratusan juta rupiah hingga miliaran rupiah.

Hari ini satu lagu direkam, keesokan harinya dapat diunduh dengan mudah dan gratis via internet. Akibatnya, para artis atau penyanyi tidak lagi mampu mengandalkan royalti dari penjualan album dalam bentuk kaset, CD, atau DVD. Mereka kini mengandalkan pemasukan dari panggung-panggung pementasan atau konser, bintang tamu di acara musik televisi, syukur-syukur dapat menjadi pemain sinetron, film, komedian atau pengusaha karaoke. Industri musik memang sedang lesu. Uniknya, gejala ini justru telah disikapi dengan cerdas oleh Apple yang memunculkan iTunes serta Google lewat Google Play. Mereka menyediakan sarana pembelian musik secara digital. Hasilnya, aplikasi itu telah menjual empat miliar unduhan lagu dan 50 juta film per tahun. Di Indonesia, ide yang hampir sama muncul dengan format *i-ring* (nada tunggu panggilan) *handphone*, tetapi sayang tak berjalan sesuai harapan.

Musik dalam konteks itu tak lagi bisa dinikmati secara utuh, hanya beberapa detik sebelum panggilan telepon diangkat. Keberadaannya pun lebih mirip proyek ambil untung daripada menjual lagu secara profesional. Kini di layar televisi kita jangan harap dapat melihat kelompok musik atau penyanyi dengan karya-karya yang bermutu. Menjadi musisi di Indonesia saat ini tak hanya cukup bermodal suara bagus atau karya yang memukau. Dibutuhkan faktor “x” dari pelakunya, semisal sensasi atau skandal agar mampu menarik simpati masyarakat luas. Dengan demikian, tawaran main dan pentas makin sering, walau disertai hujatan, cibiran, dan gosip.

a. Estetika

Jangan abaikan juga jika karya-karya besutan industri musik di negeri ini kini memang makin menurun kualitasnya. Pada era 1990-an—2000-an, kita bisa menikmati Sheila on 7 dengan lagu-lagu pop yang mendayu romantis. Jika bosan kita bisa beralih ke aliran yang agak garang (*rock*), seperti Jamrud, Boomerang, dan /Rif. Jangan lupa pula begitu puitisnya lagu karya Padi dan Dewa19. Jika jenuh dengan

musik pop dan rok (*rock*), dangdut menawarkan banyak pilihan untuk dinikmati, dari lagunya Mansyur S., Meggy Z., Ashraf, Elvy Sukaesih, Rhoma Irama, hingga Ikke Nurjanah, maupun Evie Tamala.

Semua memiliki perbedaan yang mencolok tentang segmentasi karya hingga estetika musikal. Pilihan dan keragaman karya musik begitu melimpah ruah. Semua memiliki pangsa pasar sendiri dan eksis di zamannya. Kala itu industri rekaman banjir keuntungan. Impian anak muda di pelosok desa untuk menjadi musisi di ibu kota negara menyala terang. Ribuan karya menumpuk di meja produser, menunggu untuk didengar dan diseleksi. Raka Ibrahim lewat tulisannya (*Kenapa Pop Indonesia Dianggap Murah*) (2015) menyebutkan saat itu industri musik di negeri ini memiliki produser-produser yang visioner, seperti Suwandi Wijaya dan Johannes Surjoko di Aquarius.

Merekalah yang menentukan kualitas estetika musik dan pangsa pasarnya. Sayang, generasi penerusnya hanya dibekali ilmu ekonomi tanpa diimbangi ilmu musik. Akibatnya, orientasi musik semata hanya hitung-hitungan untung rugi, tetapi miskin kedalaman estetika. Tak ada lagi keragaman kreativitas musik seperti dulu kala. Semua karya musik tampak sama. Satu *band* sukses dengan tema dendang warna Melayu yang mendayu-dayu, dengan segera akan ditiru kelompok *band* atau penyanyi lain. Begitu seterusnya. Terdapat gejala yang senantiasa menganggap karya musik dari luar lebih baik dibanding karya dalam negeri. Banyak musisi dan penyanyi yang karyanya dianggap menjiplak. Lahirlah *boy band* dan *girl band* ala Korea Selatan dan Jepang di Indonesia.

Lagu-lagu d'Masiv mirip karya Muse, Republik seperti karya Keane, J-Rocks mirip lagu-lagu L'Arc-en-Ciel, dangdutnya keluarga Bahar meniru Meghan Trainor. Semua terjadi karena kebekuan kreativitas seniman musik di negeri ini. Sementara kita senantiasa menyalahkan pembajakan sebagai penyebab lesunya industri musik tanpa pernah mengoreksi kualitas musik kita sendiri. Televisi yang awalnya menjadi sarana penting publikasi karya musik menjadi tak tampak lagi. Dulu kita masih bisa melihat MTV, Delta, Pesta, Asia Bagus, Kustik Plus, VMI dengan karakter dan sajian musik yang layak ditunggu. Kini semua acara musik tak lebih dari panggung komedi dan parodi konyol.



b. Kompetisi

Kompetisi mencari bakat menyanyi juga sering digelar di banyak stasiun televisi. Forum tersebut terlihat hanya sebagai luapan dalam meraih pamrih berupa iklan dan SMS berbayar. Alih-alih memunculkan variasi dan kreativitas baru dalam musik Indonesia, kompetisi musik justru terlihat banal dengan bukti tak lebih dari 1% hasil kontes yang laris di pasaran. Lebih ironis lagi, tak ada karya musik monumental yang dihasilkan. Satu karya muncul kemudian hilang dan berlalu dari pendengaran. Tak berlebihan kiranya jika dentum kematian industri musik di negeri makin berbunyi kencang. Seperti sepak bola Indonesia yang kini beku dan bubar, kita hanya dapat menikmati sajian karya-karya musik dari luar yang lebih menggoda dan kreatif. Kebuntuan industri musik di negeri kita berakibat munculnya media-media baru sebagai ajang promosi dan menarik simpati publik.

Internet terutama, bagi *band* indie, tak hanya menjadi ruang distribusi namun juga ajang promosi secara masif, murah, dan dapat menjangkau segala lapisan. Selain itu, memproduksi album secara Indie menjadi alternatif yang kini mulai bangkit. Kelompok *band* reggae, Samalona di Solo, misalnya, memiliki penggemar berat (*fans*) yang berjumlah sekitar 2.000 orang lebih dan senantiasa hadir saat *band* itu manggung serta royal membeli album yang diproduksi. Bagi kelompok *band* yang demikian, lebih baik memiliki penggemar tetap dengan jumlah yang stabil daripada memiliki nama besar namun tak berdampak secara materi. Pilihan untuk menjadi Indie dengan memiliki *fans* yang loyal adalah kesempatan baru dalam kancah industri musik di negeri kita di hari ini. Tentu saja musisi yang demikian tak memiliki kesempatan tampil di layar kaca karena aliran musik mereka yang dianggap menyimpang dari *mainstream*. Justru karena itulah kadar idealisme serta karakter dapat dijaga dan dipertahankan.

5. Ironi Gelaran Jazz di Indonesia

Indra Lesmana mengkritik banyaknya festival musik di Indonesia yang memakai kata “Jazz” (detik.com, 2019). Nama *Jazz* digunakan semata untuk mengangkat gengsi festival musik terkait. Padahal sajian musiknya ternyata lebih banyak dangdut, Campursari, Pop, Dan Reggae. Begitupula degan Endro Priherdityo lewan tulisannya *Jazz yang Pop, atau Pop yang Jazz?* (2015) mengkritik gelaran jazz di Indonesia yang makin jauh dari rasa jazz. Sebagian besar penampil malah membawakan lagu-lagu di luar jazz. Ironisnya, sering kali musisi pop-dangdut mendapat panggung prestisius, dibanding musisi jazz sesungguhnya. Setali tiga uang dengan gelaran jazz terbesar di negeri ini, yakni Java Jazz Festival di Jakarta. Java Jazz Festival yang digelar pada Maret lalu banyak menyisakan kritik, tidak begitu *ngejazz* karena artis penampilnya banyak yang tidak berlatarbelakang musik jazz, seperti Balawan, TOTO, grup musik H.E.R, bahkan penyanyi Raveena yang ditetapkan sebagai “*special show*” pada gelarantersebut. Tentu kita masih ingat bahkan kelompok JKT48 pun pernah tampil di gelaran Java Jazz beberapa tahun lalu.

Harus diakui, gelaran jazz di negeri ini sering kali banyak diisi oleh artis-artis ibu kota yang justru tak berhaluan musik jazz. Siapa pun seolah dapat tampil, tak peduli berlatar belakang musik jazz atau bukan. Batasan mana musik jazzdan tak jazzmenjadi abu-abu. Jangankan musik pop, rok (*rock*), musik campursari, jaranan, kendang kempul, dangdut koplo pun dapat tampil di panggung musik jazz. Hal ini makin menguatkan wacana jika festival jazz di negeri ini tak memiliki idealisme musik yang jelas.

a. Olah Kreatif

Sebagai hasil olah kreatif, musik membutuhkan berbagai stimulus guna menunjukkan eksistensinya sebagai rekayasa bunyi yang indah. Stimulus dapat datang dari berbagai hal, termasuk dari proses berlatih secara intens, memadukan satu elemen dengan lainnya, begitu pula



dengan persilangan antarsatu jenis musik dengan musik lain. Hal itulah yang tampak dalam berbagai perhelatan musik jazz dewasa ini hingga menjadikannya virus musik yang paling digemari di Indonesia, selain pop tentunya. Jazz tak hanya mencerminkan rasa musikal, tetapi juga citra diri kaum urban yang modern dan kekinian. Karenanya, forum-forum yang mengatasnamakan musik jazz digelar dari pelosok desa, gunung, sawah hingga penjuru kampus dan kota. Sebutlah di antaranya, *Java Jazz Festival* (Jakarta), *Jazz Gunung* (Magelang), *Bandung World Jazz Festival* (Bandung), *Jazz Traffic Festival* (Surabaya), *Jazz Mben Senen-Ngayogjazz* (Jogja), *Parkiran Jazz-Solo City Jazz* (Solo), *Banyuwangi Jazz Festival* (Banyuwangi), adalah forum-forum musik jazz yang selama ini begitu banyak menyedot animo masyarakat luas, tentu tanpa mengesampingkan forum musik jazz di berbagai daerah lainnya di Indonesia.

Ibarat makanan, semua mengguratkan cita rasa yang berbeda. Layaknya soto rasa Lamongan, Madura, dan Betawi. Ada jazz rasa Jawa, Betawi, Melayu, Ambon, dan lain sebagainya. Jazz adalah musik kolaboratif yang dewasa ini dianggap mampu bersinergi cukup lentur dengan musik-musik (tradisi) tanah air. Jangan heran kemudian jika dalam suatu penyelenggaraan musik jazz kita akan jumpai rebab, suling, ketipung dangdut, kendang jaipong, atau gamelan lengkap. Bahkan untuk kasus yang terakhir, gamelan, Adriaan dalam tesisnya *Penggabungan Idiom-Idiom Gamelan dalam Musik Jazz* (2007) memandang dominasi gamelan cukup kental dalam musik jazz di Jawa saat ini. Hal itu dipelopori oleh kelompok Krakatau dan Karimata. Bahkan boleh dikata jazz di Jawa terprediksikan akan menjadi musik “campursari” berikutnya ke depan. Agaknya, prediksi itu telah makin menemukan pembedarannya.

Jazz telah menjelma sebagai musik arus utama di negeri ini. Ironisnya, segala musik digelar mengatasnamakan jazz walau terkadang hanya sekadar *Jazzy*, jazz *beneran*, *sok ngejazz*, atau bahkan sekadar menggunakan nama “jazz” saja. Bahkan yang menarik, David Bayu Danangjaya (vokalis grup musik Naif), salah satu pengisi pada Java Jazz Festival 2016, dengan lantang mengungkapkan tak memiliki lagu-lagu jazz. Ia heran kenapa bisa diundang dalam acara bertajuk jazz. Artinya,

batasan dan ukuran sebuah musik untuk disebut sebagai jazz menjadi bias atau samar. Wajar kemudian jika banyak kritikan muncul jika gelaran musik jazz hanya menjadi “sampah penampungan” bagi genre musik-musik lain. Dengan serta merta seorang musisi menyebut dirinya sebagai pemain musik jazz hanya karena pernah tampil di gelaran musik jazz, walau musik yang dibawanya adalah dangdut koplo atau pop.

Dalih yang kemudian sering digunakan adalah, kemampuan musisi untuk melakukan improvisasi musikal, meliak-liukan suara vokalnya agar lebih terlihat agak *ngejazz*. Atau yang penting ada sedikit bumbu-bumbu rasa jazznya, tidak peduli musisi itu berhaluan musik apa. Terlebih jika musisi atau artis tersebut terkenal atau populis (entah karena kontroversi atau kemampuannya), penonton dipastikan membludak, tiket terjual habis dan panitia mendapat untung berlipat. Bukankah fenomena ini yang terjadi di negeri ini? Keberhasilan suatu pertunjukan musik jazz tak diukur dari seberapa ketat kuratorial, tetapi seberapa banyak penonton yang datang, makin banyak yang datang dianggap pertunjukan sukses jika sedikit dikatakan gagal. Padahal sering kali penonton datang karena ingin melihat artis-artis idola mereka, yang tak lain adalah penyanyi pop dan dangdut itu, bukan menyaksikan gelaran jazz.

Secara musikal jazz cenderung kompleks, terstruktur sehingga butuh kepekaan intuisi yang tinggi untuk memainkannya. Pemain jazz ditempa dengan proses yang lama untuk mampu meraih “daya improvisasi” atau rasa musikal yang *ngejazz*. Bukan sekadar tampilan fisik, melainkan juga mengutamakan kecakapan musikal yang tinggi. Jazz apa pun itu bentuknya, seperti ragtime, new orleans, swing, bebop, dixieland, cool jazz, hard bop, jazz funk, bahkan yang paling populis jazz fusion senantiasa memberikan kesempatan pada tiap musisi untuk mempertontonkan keahliannya berolah musikal secara personal. Mereduksi dan menyederhanakan musik jazz kemudian menjadi hal yang jamak dalam forum-forum musik di negeri ini. Nama *Jazz* dianggap begitu menjual sebagai sebuah barang dagangan. Forum-forum serupa akan lahir di banyak kota dan kampung, mengundang artis-artis ibu kota yang saban hari nongol di layar kaca. Lalu, kita memandang panggung jazz tak lebih dari sekadar ajang musik meraih



pamrih kapitalis, tentang kalkulasi untung dan rugi. Padahal sejatinya, mereka itu *sok ngejazz* saja.

buku ini tidak diperjualbelikan

B. Musik, Politik, Sosial, dan Budaya

buku ini tidak diperjualbelikan

1. Terpesona, Musik, dan Militer

“Terpesona, aku terpesona

Memadang (mandang) wajahmu yang manis

Terpesona, aku terpesona

Menatap (menatap) wajahmu yang manis”

Lagu berjudul “Terpesona” di atas saat ini sedang viral digunakan sebagai yel-yel TNI dan Polri. “Terpesona” sendiri diciptakan Samuel Takatelide pada tahun 1995, dipopulerkan oleh New Nazareth dan diunggah di kanal YouTube Rolly Kampey tahun 2012 lalu. Lagu itu menjadi menarik karena dinyanyikan secara bersama-sama dan serempak. Terlebih yang menyuarakannya adalah TNI dan Polri, sosok yang selama ini dipandang identik dengan mimik muka serius, sikap tegas, disiplin, keras, bahkan tak mudah senyum. Kita sering membaca prajurit dalam konteks ketubuhan, tetapi kita luput membacanya dalam konteks kebudayaan, kaitannya dengan seni, terutama musik.

Hubungan tentara (begitu juga polisi) dengan musik sejatinya telah berlangsung lama. Saat merayakan ulang tahun lembaganya, baik TNI maupun Polri sering kali dimeriahkan dengan pawai, diikuti dentuman bunyi sirine, *marching band*, dan musik vokal dari para prajurit yang didendangkan bertalu-talu. Kehadiran musik tidak semata dinikmati sebagai olah estetika, tetapi juga melatih kedisiplinan serta semangat patriotis. Suka Hardjana dalam esainya berjudul “Musik Tentara atau Tentara Musik” (2004b) mengisahkan jika kehadiran musik dalam dunia kemiliteran telah berusia lampau. Kurang lebih 2400 tahun yang lalu, Plato meletakkan dasar-dasar pertama hubungan antara musik dan tentara. Untuk menjadi prajurit yang baik, disiplin, dan bertanggungjawab hal utama yang harus dipelajari adalah bermain dan mengerti musik. Semua prajurit pada era Plato kala itu diwajibkan belajar musik.

buku ini tidak diperjualbelikan

a. Musik

Sambil menyanyikan yel-yel *Terpesona*, mereka bergerak dan berjoget serempak. Lagu yang dinyanyikan membangkitkan semangat dan menyatukan derap langkah kaki. Amor Seta Gilang (2014) secara khusus mengamati fungsi lagu sebagai kegiatan pembinaan fisik tentara, menjelaskan jika setidaknya terdapat tiga poin sumbangan musik. Pertama, sebagai respons fisik. Setiap orang memiliki respons dalam menangkap bunyi. Seseorang bisa bergoyang, menangis, tertawa saat mendengarkan musik. Bunyi menjadi jembatan di mana tubuh bukan lagi entitas kebendaan, tetapi memiliki ruang hidup berupa; denyut irama, tempo, dan gerak. Dengan demikian, bagi prajurit, musik membangkitkan hasrat untuk direspons menjadi sebuah gerakan yang terpola sebagaimana lagu “Terpesona”.

Kedua, sebagai penyemangat. Terkait hal ini, kita bisa melihat fungsi musik yang membangkitkan rasa patriotik. Musik-musik yang dihadirkan bukanlah musik berirama lambat, tetapi penuh dinamika menghentak dan teks lirik yang mampu dinyanyikan secara serempak. Ketiga, sebagai penanaman kode etik kemiliteran. Oleh karena itu, musik dimanfaatkan sebagai upaya pembentukan pribadi yang tangguh. Dalam konteks ini, musik hadir sebagai ruang yang “menjinakkan” perilaku anarkis dan kesewenang-wenangan. Bermusik—bernyanyi—mengharuskan pelantunnya menghargai sesama. Ia tak boleh terlalu cepat dari yang lain, atau juga terlalu lambat. Ada kesetaraan yang terkandung. Tempo, irama, dan dinamika haruslah sama atau seimbang tanpa menonjolkan satu individu tertentu. Musik mengajarkan arti penting kohesi sosial dan mendekonstruksi sikap individual.

Wajar kemudian jika dunia kemiliteran menempatkan musik sebagai satu aspek yang penting. Santosa (2011) dalam *Legiun Mangkunegaran* (1808–1942) mengisahkan jika terdapat pasukan Mangkunegaran Surakarta yang dibentuk pada tahun 1808 dengan menempatkan 25 orang sebagai pemain (korps) musik. Musik itu menandai dan mengatur jalannya prajurit, baik dalam berbaris maupun berlatih beladiri. Bahkan hingga kini jika kita melihat ritual-ritual di tembok Keraton Mataram Jawa, senantiasa menggunakan musik sebagai bagian integral dalam arak-arakan (prosesi) prajurit keraton.



Musik itu dapat berupa gamelan, tambur, dan terompet. Lambat laun kehadiran musik makin tumbuh dan kompleks. Prajurit masa kini dapat langsung memainkan musik dalam kelompok marching band. Hal itu menandai jika musik telah berkembang dalam dunia kemiliteran. Pada konteks ini musik bukan lagi pengiring, yang kehadirannya dapat dikesampingkan atau ditiadakan. Tidak adanya musik dalam dunia kemiliteran mungkin seperti sayur tanpa garam. Coba bayangkan bagaimana saat mereka beratraksi, pamer kekuatan tanpa bunyi musik. Sama seperti letusan meriam tanpa suara. Pasti akan terasa hambar dan membosankan bukan?

b. Polemik

Polemik musik juga pernah menjadi bagian dari kehidupan militer kala Soekarno menginstruksikan untuk menolak musik berbaur “ngak-ngik-ngok” atau musik Barat. Tentara kemudian menjadi corong yang menyuarakan anti musik Barat dengan manangkap, melakukan kontrol, atau menciduk musisi pribumi yang membandel. Kita juga melihat bagaimana musik mampu mempresentasikan wajah kelandutan dunia kemiliteran kala peristiwa “Gerakan 30 September PKI” meletus. Dalam film propaganda garapan Arifin C. Noer yang berjudul *Penumpasan Penghianatan G-30 S PKI*, kita melihat para jenderal yang diculik itu disiksa dan dibunuh, terdapat ilustrasi musik “genjer-genjer” dari Banyuwangi.

“Genjer-genjer” menjadi catatan kelandutan hubungan antara musik dan militer. Bahkan setelah itu, pada tahun 70-an Soeharto datang ke Muncar, Banyuwangi, kemudian memerintahkan pada bupati setempat untuk melakukan “pemurnian” terhadap musik-musik yang diindikasikan pernah bersentuhan dengan komunis. Musik di Banyuwangi bernuansa baru ala Orde Baru, jauh dari lirik melankolis ala “Genjer-genjer”. Tentara atau militer berperan mengontrol dan membina. Negara dan militer hadir dalam selubung nada dan bunyi musik.

Lewat musik, kita bisa melihat dan merasakan gejolak-gerak patriotik dan nasionalisme. Melihat dunia militer berarti juga mendengar dunia musik mereka. Jika musik untuk militer mampu

menyatukan perbedaan, mengikis individualisme, membangun rasa saling menghargai dan kerja sama, barangkali seperti kata Plato, “para politikus di negeri ini juga perlu belajar musik-musik yang demikian agar tidak lagi gaduh”. *Adub!*

buku ini tidak diperjualbelikan



2. Indonesia Raya dalam Tiga Stanza

Lagu “Indonesia Raya” tiga stanza wajib dinyanyikan bagi seluruh siswa saat hendak memulai pelajaran, sebelum pulang, dan saat upacara bendera. Sebagaimana diungkapkan oleh Direktur Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, Hilmar Farid, Peraturan Mendikbud (Permendikbud) tentang menyanyikan lagu Indonesia Raya dengan tiga stanza diterapkan pada tahun ajaran 2017. Ide tersebut muncul sejak peringatan Sumpah Pemuda 28 Oktober 2016 lalu. Pada acara itu, pertama kali “Indonesia Raya” tiga stanza dinyanyikan. Lebih jauh, Hilmar menurutkan dinyanyikannya lagu “Indonesia Raya” pada stanza kedua dan ketiga justru sangat relevan dengan kehidupan masyarakat sehari-hari, terutama belakangan ini. Terkait dengan bunyi lirik stanza dua dan tiga silakan dapat Anda temukan dengan mudah di internet.

Saat ini pemerintah sedang melakukan perekaman panduan menyanyikan lagu kebangsaan dalam tiga stanza itu di studio Lokananta, Solo. Tiga stanza dianggap penting karena selama ini lagu “Indonesia Raya” hanya dinyanyikan pada bagian prolognya (stanza satu) saja sehingga pesan-pesan penting yang terkandung dalam keutuhan lagu itu tidak tersampaikan dengan lengkap dan tuntas. Banyak yang berpandangan bahwa stanza dua adalah klimaks (inti) dari lagu, dan stanza tiganya adalah epilog atau penutup. Menteri Pendidikan dan Kebudayaan, Muhadjir Effendy, menilai dengan dinyanyikannya Indonesia Raya dalam tiga stanza diharapkan dapat memupuk dan menumbuhkan semangat nasionalisme sejak dini. Pertanyaannya kemudian, sejauh mana lirik tiga stanza tersebut dapat menjadi ruang agitasi bagi pelantun dan pendengarnya di hari ini?

a. Musik dan Nasionalisme

Jejak Indonesia Raya tak dapat dipisahkan dari peristiwa Sumpah Pemuda (28 Oktober 1928). Namun, selama ini kita mengenal hari Sumpah Pemuda sebatas dalam ikhtiar semangat kepemudaan. Rumusan

Sumpah Pemuda semata dihitung dengan kalkulasi upaya melepaskan diri dari jerat penjajahan atau kolonialisme. Telisik Sumpah Pemuda kemudian menandai rumusan-rumusan pembentukan Indonesia dengan menjunjung tiga pilar utama: bertanah air, berbangsa, dan berbahasa satu. Padahal lebih dari itu, momentum Sumpah Pemuda juga menjadi saksi dalam rintisan lagu kenegaraan “Indonesia Raya”.

Kehadiran W.R. Supratman di kongres itu bukan semata sebagai tokoh pergerakan nasional, tetapi juga menjadi satu-satunya perwakilan dari seniman musik (musisi-komponis) negeri ini. Di saat peserta lain membakar semangat dengan orasi dan pidato, W.R. Supratman menggerakkan imajinasi dengan dentingan nada-nada yang puitis. Di kongres itu, “Indonesia Raya” pertama kali dilagukan secara instrumentalis, menggunakan instrumen biola. Nada-nadanya bukan sekadar bunyi, tetapi juga ikhtiar doa, cita-cita dan harapan untuk menjadi negeri yang merdeka atau tak tertindas. Lagu itu menjadi pelipur lara, sekaligus menjelma sebagai pemompa semangat juang bagi kaum bumiputra.

“Indonesia Raya” tidak lahir secara tiba-tiba, tetapi melalui pergulatan proses yang panjang dan berliku. Ia dilantunkan untuk menemani perjuangan para pemuda di negeri ini jauh sebelum secara aklamatif Indonesia memproklamkan kemerdekaannya (17 Agustus 1945). Selama itu, ia menjadi lagu yang “haram” untuk didengarkan. Penjajah tak menginginkan lagu dengan lirik-lirik agitatif itu didengarkan, apalagi dihafalkan secara masif oleh rakyat. “Indonesia Raya” kemudian tidak dinyanyikan, tetapi dideras dalam hati, dilantunkan secara sembunyi-sembunyi. Sumpah Pemuda adalah jembatan di mana musik turut andil dalam memberi sumbangan berharga bagi negeri ini. Mendengarkan “Indonesia Raya” di zaman itu adalah pertarungan nyawa. Menyanyikannya mengundang deru air mata, sekaligus puncak kerinduan atas nama kemerdekaan dan kebebasan.

Lahirnya “Indonesia Raya” dengan demikian memutus polemik yang berkembang tentang musik. Kala itu, para tokoh nasional seperti Ki Hadjar Dewantara berusaha keras agar warna musik kebangsaan kita dilandasi dengan bunyi-bunyian tradisi (baca: puncak-puncak



kebudayaan nasional). Ia mengusulkan gamelan dapat ditampilkan sebagai warna utama lagu nasionalisme-kenegaraan bangsa ini. Usul itu ditolak keras karena dianggap terlalu Jawa-sentris, sementara Indonesia adalah gugusan pulau-pulau dengan ekspresi tradisinya yang beragam. Pada konteks inilah tarik menarik wacana tentang lagu kebangsaan didengungkan. Di satu sisi, ada semangat untuk menolak apa pun yang berbau Barat, termasuk musik. Tetapi di sisi lain, kebutuhan untuk membuat lagu kebangsaan makin mendesak, dan memilih musik tradisi tertentu dapat dinilai sebagai keberpihakan yang cenderung mencerminkan sikap etnosentrisme.

W.R. Supratman dengan berani menampilkan “Indonesia Raya” di hadapan para pemuda dan tokoh-tokoh penting negeri ini. Tak ada resistansi, yang ada kemudian resonansi yang saling bersahutan, lagu itu berdendang dari satu mulut ke mulut yang lain, menerobos batas-batas kewilayahan, menyatukan berbagai lapisan sosial dan golongan masyarakat. Momentum Sumpah Pemuda memberi jiwa sekaligus nyawa bagi lagu Indonesia Raya. Di kongres itu ia ditasbihkan sebagai episentrum penting dari momentum mengangkat kemerdekaan negeri ini lewat musik. Kita kemudian mengenang ikhtiar kemerdekaan negeri ini dengan nada-nada. Pertanyaannya kemudian, masihkah “Indonesia Raya” dengan satu atau tiga stanza dinyanyikan dengan semangat dan ikhtiar yang sama di hari ini?

Lagu itu menjadi seremoni wajib dalam setiap ritual kenegaraan. Menemani anak-anak kita di dalam kelas dan saban hari Senin, kala upacara pengibaran bendera dilangsungkan di sekolah-sekolah. “Indonesia Raya” tiga stanza mulai diajarkan dan ditularkan lewat bangku-bangku pendidikan dengan harapan semangat dan kisah perjuangan dapat tersalurkan. Tetapi menjadi ironis kemudian jika generasi muda (milenial?) di hari ini abai dalam menelisik kisah perjalanan panjang “Indonesia Raya”, Sumpah Pemuda dan narasi panjang perjuangan merebut kemerdekaan. “Indonesia Raya” semata dinyanyikan namun tidak dikenang. Bahkan sering kali didengarkan dengan candaan dan gurauan. Setiap hari “Indonesia Raya” tiga stanza akan didengungkan, tetapi semangat dan gejolak jiwa generasi telah berubah. Mereka tak hidup di zaman ketika “Indonesia Raya”

menemukan titik kulminasinya. Oleh karena itu, jangan sampai “Indonesia Raya” tiga stanza hanya menjadi selebrasi sesaat, dinyanyikan, kemudian kembali dilupakan, atau sekadar pelengkap dalam setiap prosesi dan peringatan hari kemerdekaan negeri ini. *Aduuh!*

buku ini tidak diperjualbelikan



3. “Genjer-Genjer” dan Politik 65

Akhir-akhir ini fobia komunisme muncul kembali. Di berbagai daerah gambar-gambar *palu arit* bermunculan, kemudian memantik polemik dan perdebatan panjang. Terbaru, konser band lokal Mesin Sampink dengan aliran reggae di GOR Majapahit Jalan Gajah Mada, Kota Mojokerto, terpaksa dibubarkan polisi pada 08/05/2016. Sebabnya, band tersebut melantunkan lagu “Genjer-genjer”, lagu yang berasal dari ujung timur pulau Jawa, Banyuwangi. Lagu yang memberi warna pada percaturan politik tanah air. Ingatan tentang lagu itu berdiam dalam film *Penghianatan G-30 September Partai Komunis Indonesia (PKI)*. “Genjer-Genjer”, judul musik yang sama sekali tak berkisah politis namun dianggap sebagai musik yang haram untuk didengar. Lagu itu semata berkisah kemelaratan dan kemiskinan hidup sehingga menjadikan genjer (*limnocharis flava*-sejenis rumput liar) sebagai makanan utama karena rakyat tak mampu membeli beras dan gandum. Orde baru di bawah Soeharto menganggapnya sebagai sebuah penghinaan atas kekuasaan yang mengedepankan pembangunan serta imaji manusia Indonesia yang maju dan modern. Lagu-lagu cengeng, romantik, berkeluh, dan meratap diindikasikan sebagai aral atau batu sandungan yang tak sesuai dengan visi dan mimpi pemerintah.

Dwi Pranoto (2015) lewat penelitiannya tentang syair-syair lagu Banyuwangian mengindikasikan ada perbedaan yang tajam pada segmentasi serta tema lagu sebelum dan sesudah 65. Sesudah gejolak 65, kontrol pemerintah pusat begitu kuat untuk mengatur kreativitas musisi. Lagu-lagu yang dihadirkan wajib bercerita tentang kemakmuran, keindahan alam, tawa, kegembiraan, suka cita, dan tak lagi berisi ratapan dan kesedihan hidup. Negara hadir untuk menunjukkan kuasanya dalam nada dan bunyi. Lagu-lagu menjadi monumen yang mengekalkan imajinasi tentang Soeharto dan Orde Baru. Sementara musisi-musisi yang sebelumnya berkisah ketertindasan hidup lewat lagu sebagaimana “Genjer-Genjer” langsung dianggap sebagai bagian dari PKI. Nasib mereka tak jelas hingga kini, konon dicituk oleh aparat

dan tak pernah kembali. Muhammad Arief, pencipta lagu “Genjer-Genjer” adalah salah satunya.

Mencipta lagu berakibat pada pertaruhan nyawa. Lagu dan musik kemudian tak cukup diterima sebagai deretan nada dan lirik. Ada kekuatan besar di baliknya. Banyuwangi yang dikenal dengan kendang kempulnya adalah representasi dari musik rakyat yang berbicara tentang kejujuran dan kebenaran. Kejujuran dalam bermusik itulah yang dianggap penghianatan oleh Orde Baru. Pelarangan dan pencekalan sudah menjadi hal yang biasa. “Genjer-Genjer” mencoba dipetieskan, kata lain dari dihilangkan. Arps (2009) dengan tegas menyatakan jika di bawah pemerintahan bupati pertama pada masa Orde Baru, genre musik di Jawa Timur terutama Banyuwangi dibangkitkan lagi secara radikal dengan konteks anyar tanpa “Genjer-Genjer”. Pada tahun 70-an, Soeharto juga pernah mengunjungi Muncar, Banyuwangi. Kedatangannya disuguhi dengan kesenian angklung. Dengan seketika penguasa Orde Baru itu bertanya pada Bupati setempat, apakah kesenian itu pernah beraviliasi dengan “Genjer-Genjer” dan digunakan oleh PKI? Bupati mengiyakannya. Soeharto kemudian memberi instruksi khusus agar dilakukan “pemurnian” musik yang diindikasikan pernah bersentuhan dengan PKI. Pemurnian bagi Orde Baru adalah ikhtiar mensucikan kembali hakikat musik yang sebenarnya. Musik-musik yang bersentuhan dengan PKI ditengarai tak murni, penuh dosa alias menipu.

Proyek itu dijalankan oleh Bupati dengan membuat penyuluhan. Musisi-musisi diberi penataran cara membuat musik yang murni dan indah menurut pemerintah. Karya-karya lahir dengan sentuhan baru, lewat regulasi, dan kontrol yang ketat. Musik dan lagu baru “Banyuwangian” diharapkan mampu mendekonstruksi romantisme musik cengeng ala “Genjer-Genjer” Muhammad Arief. Lagu baru harus penuh puja-puji, cita-cita, dan sesak hormat pada penguasa. Dengan demikian, ada garis demarkasi yang jelas antara musik pra-65 dan sesudahnya. Seniman-seniman di bawah Orde Baru dengan segera akan dianggap komunis jika masih berupaya melagukan lagu-lagu sezaman dengan “Genjer-Genjer”. Ada ketakutan yang tak terbendung, bahkan



hingga kini. “Genjer-Genjer” semata dikenang dan dilagukan dalam batin, haram tersuarakan lewat ucapan dan petikan gitar.

Perebutan kekuasaan dan eksistensi antara Orde Baru dengan PKI menjalar tak hanya dalam ruang fisik berwujud peperangan, tetapi juga menyelinap dalam nada dan bunyi. Ia mengintervensi bahkan dalam ruang yang paling privat sekalipun. “Genjer-Genjer” adalah saksi di kala Soeharto menjadi “konduktor” orkestra musik. Suara-suara sumbang mencoba dibungkam. Memoles dan menciptakan warna baru dalam harmoni musik. Setelah Orde Baru runtuh, keberanian untuk mengaransemen ulang lagu-lagu berbau komunis mulai muncul. Namun, negara masih fobia dengan masa lalu. Pelaku musik dan musisi dicekal jika masih melantungkannya. Sebagai sebuah musik, “Genjer-Genjer” tidak hanya membawa beban-beban nada dan harmoni, tetapi stigma-makna komunisme.

Banyuwangi dengan lagu-lagunya memang memiliki ciri dan keunikan sendiri. Ia dibawakan dalam takaran nada-nada minor (diatonis) serta slendro Banyuwangian (pentatonis). Sebagaimana lazimnya lagu-lagu di wilayah nada minor, harmoni dan kekuatan nadanya memiliki kesan romantis, sedih dan ratapan. Menjadi medium yang ideal untuk mengungkapkan gejolak batin dan ketertindasan hidup layaknya “Genjer-Genjer”. “Genjer-Genjer” sebagai sebuah musik tak lagi netral. Ia menyambung ingatan dan kisah tentang masa silam. Ada rasa ketakutan dan kebencian. Musik telah berpendar menemukan makna dan nilainya. Oleh karena itu, siapa diri kita ditentukan pula oleh musik apa yang kita dengar. Namun, apa punseberapa pun “Genjer-Genjer” dilekatkan dengan stereotip komunisme, sejatinya ia hanya sebuah bunyi, tidak lebih. Siapa pun dapat mendengarkan dan menikmatinya tanpa harus repot-repot dicecar dengan pertanyaan apakah ia komunisme atau bukan.

Sama seperti kata-kata dalam puisi, ia bebas menemukan pembacanya. Musik bebas menemukan pendengar dan penikmatnya. Ia kemudian bebas makna, siapa pun dapat melekatkan tafsir untuknya. Menjadi ironis kemudian jika tafsir itu harus diseragamkan atau disamaratakan oleh penguasa. Hari ini mendengar “Genjer-Genjer” dianggap komunisme, padahal satu orang dapat memaknainya sebagai

lagu cinta yang romantis dan melankolis, tak ada urusan dengan PKI. Jika mendengarkannya harus bertaruh nyawa, musik dengan demikian tak lebih dari sekadar alat yang digiring pada satu tujuan tertentu berupa klaim-klaim kebenaran yang dogmatis layaknya agama, tak bisa diganggu gugat.

Kita mengenang lagu “Genjer-Genjer” sebagai sebuah catatan penting sekaligus saksi dari pergolakan politik, di mana kekuasaan melawan estetika, serta arogansi penguasa mendekonstruksi nada. Kita pun membekukan segala kisah tak harus melulu lewat museum, bangunan dan patung, tetapi juga lewat bunyi atau musik seperti halnya “Genjer-Genjer” .



4. Beban Sejarah “Genjer-Genjer”

“Genjer-genjer nong kedokan pating keleler (2x)
Emake thulik teko-teko muputi genjer (2x)
Ulih sak tenong mungkur sedhot sing tulih-tulih
Genjer-genjer saiki wis digowo mulih”

Jika Anda pernah menyaksikan film *Pengkhianatan G 30S/PKI* besutan sutradara Arifin C. Noer tentu tidak asing lagi dengan sepenggal teks lagu di atas. Ya, dalam film itu teks lagu yang berjudul “Genjer-Genjer” di atas dinyanyikan oleh anggota Gerwani dan Pemuda Rakyat ketika beberapa jenderal diculik dan disiksa. Lagu yang diidentikkan dengan Partai Komunis Indonesia tersebut menjadi haram pada era orde baru. Bahkan, penciptanya Muhammad Arief asal Banyuwangi dicurigai meninggal karena dibunuh akibat dianggap sebagai pengikut PKI pada pembantaian tahun 1965–1966.

Setiap momen sejarah perjuangan di negeri ini senantiasa ditandai dengan semangat militansi perjuangan lewat musik. Lagu “Genjer-Genjer” secara lugas mengisahkan bagaimana kondisi ekonomi rakyat saat itu berada dalam titik nadir. Kelaparan dan kemiskinan menyeruak sehingga genjer (*Limnocharis flava*) yang merupakan tanaman gulma dan biasanya dikonsumsi itik menjelma menjadi makanan utama bagi sebagian rakyat Indonesia karena ketidakmampuannya membeli beras dan daging.

Lagu “Genjer-Genjer” menjadi pelipur lara di tengah dahaga akan kemakmuran. Terlebih Partai Komunis Indonesia semasa jayanya menggunakan lagu ini sebagai medan perjuangan dalam menyampaikan paham dan konstruksi nalar ideologinya. Persebaran lagu ini melalui radio-radio yang kala itu cukup populer dengan penyanyi Lilis Suryani dan Bing Slamet. Namun, sejak pemberangusan paham komunis yang ditandai dengan gerakan 30 September, lagu ini menjadi sayup-sayup dan makin tak terdengar lagi. Ibarat Kitab Kamasutra di India yang awalnya dilarang, tetapi kemudian menjadi buku terjual paling laris di dunia, begitu juga “Genjer-Genjer”, menjadi lagu haram, tetapi paling

sering didengarkan walau secara sembunyi-sembunyi. Kekokohnya bergulir secara oral dari mulut ke mulut. Lagu ini menjadi abadi dalam detak sanubari walaupun tak mampu menjulang menunjukkan eksistensinya lewat bunyinya secara verbal.

a. Mistis

Jejak-jejak perjuangan lewat musik senantiasa dapat dilihat dalam menghiasi berbagai peristiwa penting di negeri ini. Wisnu Mintargo dalam bukunya *Musik Revolusi Indonesia* (2008) memandang bahwa peristiwa bunyi juga menjelma sebagai peristiwa sejarah peradaban manusia. Musik bukan semata rentetan nada dalam menggali ungkapan estetika semata. Lebih dari itu, musik pada satu ujudnya yang lain berupaya menjadi medan kritik dan katalisator semangat militansi perjuangan dalam meraih satu impian hidup yang lebih mapan. Musik jenis demikian lahir ketika terjadi ketimpangan dalam struktur kehidupan. John Lennon, Bob Marley, El Pamas, Sex Pistol, Iwan Fals, Koes Plus adalah musisi dan kelompok musik yang dengan teguh menziarahkan konsep bermusiknya sebagai medan perjuangan melawan ketertindasan.

“Genjer-Genjer” pun demikian, kehadirannya menggoreskan dan sekaligus mengingatkan kita akan luka lama sejarah perjuangan anak negeri. Jika tangan tak mampu memanggul senjata, musik adalah medium pilihan utama melawan ketimpangan. “Genjer-Genjer” menjadi tonggak awal dimulainya rentetan lagu perjuangan dan kritik. Pada masa orde baru lagu-lagu jenis tersebut banyak berseliweran. Bimbo lewat lagunya “Tante Sun” yang mengkritik dominasi ibu negara Tien Soeharto, atau Mogi Darusman yang menggegerkan Indonesia lewat lagunya “Rayap-Rayap” yang menyindir koruptor dan secara otomatis lagu ini dipasung oleh Soeharto.

Namun, di luar kebisingan lagu-lagu bertemakan kritik lainnya. *Genjer-genjer* mengguratkan aura mistis dan ketakutan masa silam hingga kini. Doktrin kekejaman PKI oleh Orde Baru membuat “Genjer-Genjer” tidak dapat menampakkan wujud jati dirinya secara lebih terbuka. Hal terbaru yang dapat kita amati ketika kontingen dari Indonesia membawakan lagu tersebut dalam misi kesenian yang



bertajuk Majelis Sastra Asia Tenggara di Brunei Darussalam tanggal 17 September 2011 kemarin. Indonesia yang diwakili beberapa seniman dari Banyuwangi mementaskan teater berjudul *Kidung Senyap Seorang Perempuan Sumirah*. Dalam ceritanya, Sumirah adalah istri dari Muhammad Arief pencipta lagu “Genjer-Genjer”. Namun sayangnya, lagu tersebut tidak diperkenankan untuk dinyanyikan. Panitia berpandangan bahwa lagu “Genjer-Genjer” mampu memantik konflik jika tetap dimunculkan dalam pentas teater itu.

Tak hanya di Indonesia, “Genjer-Genjer” mampu menghipnotis masyarakat dunia. Lagu yang sederhana, tetapi menyimpan banyak sejarah tabir kelam. Tabu untuk dinyanyikan, haram jika didendangkan. Padahal jika dikembalikan pada kodratnya, “Genjer-Genjer” tak lebih dari sekadar peristiwa bunyi yang tak berbeda dengan bunyi lainnya. Strukturnya dengan deretan nada, kontur melodi, konsep harmoni mengguratkan takdirnya sebagai sebuah musik dan tak akan pernah berubah. Peristiwa dan tragedi yang menyertainya menjadikan “Genjer-Genjer” sarat akan mitos. Menjadi begitu sakral melebihi mantra-mantra ritual yang pernah ada.

b. Melepas Beban

Beban-beban sejarah yang menyertainya menjadikan “Genjer-Genjer” terkungkung dalam sangkar yang tak mampu merestorasi ujudnya dengan lebih baik. Ia menjadi monumen dan saksi bisu atas sebuah tragedi pilu. Di kala musik-musik dan lagu perjuangan lainnya mampu mengubah dirinya menyesuaikan zaman dengan ditandai munculnya aransemen-aransemen baru, “Genjer-Genjer” masih terpasung pada wujudnya yang lama. Sejarah menjadikannya bunyi dari benturan suara yang kalah. Ia tetap menjadi musik namun yang paling sayup-sayup terdengar di antara gempuran bunyi yang glamor. “Genjer-Genjer” seolah melukiskan derita sebuah tangisan sejarah suram. Jangan menyanyikannya jika tidak ingin dicap sebagai PKI.

Pada konteks ini kekuatan musik telah melebihi segalanya. Ia mampu menjadi begitu tajam melebihi tajamnya parang dan menjadi panas melebihi bara api. Tak heran jika musik menjadi sarana dan medium yang paling efektif dalam membangkitkan dan memompa

semangat juang. Kehadirannya menjadi kekal karena setiap saat mampu dimunculkan lewat untaian nada-nadanya. Musik menjadi jembatan yang menghubungkan manusia menapaki jalur sejarah yang telah diguratnya. Tak jarang air mata akan menetes ketika mendengar dan menyanyikannya. Namun, terkadang sejarah pula yang memasung sebuah musik layaknya “Genjer-Genjer” untuk berkembang. Ia tak mampu menapaki jalan hidupnya sebagai sebuah karya seni dengan sifatnya yang kinetis, berubah oleh tuntutan zaman. Padahal zaman telah berganti.

Kini era keterbukaan dan kebebasan dalam berekspresi telah digulirkan. Berbagai macam mitos kelam tereliminasi dan sedikit demi sedikit mulai dapat terluruskan. Oleh karena itu, sudah selayaknya dalam masa peringatan G 30S/PKI kini kita mencoba melepas beban-beban kultural dalam lagu tersebut. Mengembalikan kodratnya sebagai sebuah bunyi yang tak lain adalah musik.



5. Dangdut Menggoyang Politik

Setelah perdebatan sengit dalam diskursus erotika dan raga setelah Inul dan Rhoma, apa yang dapat dilihat dari panggung pertunjukan dangdut Nusantara dewasa ini? Masihkah menyisakan wacana menarik untuk diangkat, didiskusikan dan diperdebatkan? dangdut akhir-akhir ini menjadi bunyi musik yang paling berisik. Persentuhannya dengan dunia politik kala musim pemilu menambah warna baru bagi musik ini. Dangdut kemudian menjadi corong dalam penyampaian misi propaganda partai dan caleg. Segala pesan politis tersebut tak hanya disampaikan melalui orasi dan lagu, tetapi juga lewat raga atau tubuh penyanyi. Goyangan membuat mata penonton tak berkedip. makin mengeksploitasi tubuh dianggap makin berhasil dalam menghidupkan suasana kampanye. Dangdut mutakhir kemudian mengguratkan dentum makna yang lebih luas terkait interaksi yang terjadi antara tubuh penyanyi dengan penonton dan partai. Dangdut dengan demikian menjadi medan yang mempertemukan berbagai lapisan.

a. Tak Padam

Dangdut masa kini berusaha memanjakan mata lelaki. Perayaan goyangan dangdut hampir dapat kita amati di setiap panggung hiburan musim kampanye. Ratusan bahkan ribuan penonton bersorak kembang saat penyanyi melakukan atraksi goyang kayang sambil tetap konsisten menyanyikan lagunya. Sesekali berganti goyangan ngebor, patah-patah, itik, ngecor, gergaji dipertontonkan. Suasana tentu makin mencengkrum riuh. Bahkan, tak jarang, penyanyi menawarkan jasanya dalam bergoyang, “mau digoyang apa mas?” Ternyata detak perdebatan erotika tubuh dalam musik dangdut belum sepenuhnya padam. Inul hanya sebuah masa yang justru mengawali gerak eksploitasi tubuh itu untuk makin tumbuh subur dengan pelbagai nama, jenis, dan bentuknya.

Apa yang unik dari panggung-panggung dangdut kerakyatan, seperti di musim kampanye misalnya? Di area panggung itu ekspresi

kenaturalan dapat lentur dipertontonkan, tanpa ada usaha dalam memoles muka dangdut seperti yang sering kita lihat di layar televisi. Dangdut di televisi kita cenderung permisif, santun, dan kadang justru kelihatan menipu. Namun, dangdut dalam layar kaca juga seolah menjadi musik yang termarjinalkan. Kalah bersaing dengan musik-musik pop. Ruang-ruang tampilnya pun hanya dibatasi pada jam-jam yang tidak menguntungkan untuk dilihat mata. Tergilas dengan sajian musik yang lebih populis. Kalau pun ada kontes untuk menyanyi dangdut, tentunya hanya berambisi meraih pamrih lewat iklan dan sms berbayar tanpa disertai dengan kualitas dan penciptaan varian judul dan tema yang lebih menggoda. Akibatnya, lagu-lagu dangdut terkesan mengulang-ulang lagu yang telah ada. Di acara itu, menyanyi bukanlah hal yang utama. Paling penting adalah *guyonan* atau lawakan antara pembawa acara dan para juri. Tak jarang kemudian jika banyak pengamat musik yang menyatakan dangdut dengan segera akan menemui titik nadir kematiannya. Benarkan demikian?

Anggapan tersebut salah besar. Arus perkembangan musik dangdut berbeda dengan musik lain. Jika perkembangan musik-musik lain seperti Pop misalnya terpusat di ibu kota maka dangdut justru lebih bersifat arus bawah. Artinya, musik-musik pop membutuhkan televisi nasional di Jakarta sebagai ruang publikasi agar masyarakat menyukai dan intens mendengarnya. Dangdut berbalik arah, media televisi atau produser ibu kota justru terpengaruh dengan gaya dangdut yang berkembang di pelosok daerah. Lihatlah gaya musikal koplo, kemunculannya di layar kaca terhitung terlambat jika dibanding dengan beberapa daerah di Jawa Timur, Banyuwangi, dan Gresik misalnya. Lihat pula *jem-jem* (hentakan-hentakan) musikal yang di daerah begitu ramai hingga memengaruhi dangdut versi ibu kota. Hal yang paling terbaru adalah penciptaan lagu dangdut yang dewasa ini banyak disadur dari hasil karya cipta anak-anak daerah. “Iwak Peyek”, “Nyanyian Pengamen”, “Bokong Semok”, “Oplosan”, “Seng Penting Njoget” adalah lagu-lagu yang sering kita dengarkan kala naik bus kota atau di terminal yang disajikan oleh para pengamen jalanan. Namun, kemudian lagu-lagu itu diangkat ke permukaan oleh para produser musik dangdut ibu kota, diubah gaya dan penampilannya. Walhasil, masyarakat di segala pelosok negeri pun mendengarkannya.



Jika jujur diakui, di ibu kota (dan layar kaca), dangdut telah mengalami kebangkrutan penciptaan lagu baru. Sebaliknya, daerah-daerah basis musik dangdut di Indonesia terutama Jawa menjadi sumber penciptaan ideal untuk disadur, dipoles, dan diperdagangkan. Begitu pun kala pertunjukan di panggung kampanye. Banyak muncul lagu-lagu baru yang cukup mempesona. Lirik yang baru, gaya musikal lain yang terkadang dipadukan dengan unsur musik tradisi, seperti Jaipongan dan kendang kempul Banyuwangian. Lagu-lagu dangdut di panggung kampanye begitu dirayakan oleh para pengikutnya, tak peduli tua dan muda. Tak canggung mereka untuk bergoyang, menunjukkan kebolehannya dalam berjoget. Tak peduli juga siapa yang menghadirkan dangdut itu, apakah partai atau caleg, yang penting bisa berdendang dan bergoyang, *pokoke njoget!!!*

b. Kerakyatan

Sesedih apa pun lagu dangdut pasti dapat digoyangi. Hal inilah yang menjadikan varian musik ini begitu merakyat. Bukan persoalan prestise dan gaya hidup semata. Namun, masyarakat akar rumput membutuhkan ruang luapan emosional yang mampu mengalihkan perhatian mereka dari rutinitas hidup yang makin tak bersahabat. Dan dangdut mampu mengakomodasi gejolak itu lewat goyang dan gerak tubuh. Tak ada sekat, dari tukang becak hingga pejabat, semua hadir untuk lebur jadi satu. Mereka tak butuh dentum bunyi musik yang melankolis, apalagi mendayu-dayu penuh lirik asmara dan cinta. Sekali lagi, yang dibutuhkan mereka adalah ekstase penumpahan berwujud “goyang”. Tak jarang asupan minuman beralkohol menemani dalam setiap panggung dangdut pemilu. Fenomena itu bukanlah satu hal yang aneh. Bahkan sudah menjadi kelaziman dalam pertunjukan dangdut daerah. Musim pemilu memberi satu pemaknaan baru terkait keberadaan musik dangdut tanah air. Darinya kita bisa membaca detak keadaban masyarakat Indonesia yang menjadikan musik sebagai tumpahan peluh dan kesahnya. Di musim penuh warna partai ini, anggapan yang menganggap musik dangdut segera akan gulung tikar dan kalah bersaing dengan musik pop sudah pasti sulit untuk terbukti.

Dangdut hidup bukan di tangan kapital, tetapi masyarakat akar rumput. Dangdut menjadi tolok ukur objektif dalam melihat

determinasi kebudayaan di Indonesia. Wajar kemudian jika Philip Yampolsky merekam musik dangdut lewat *Smithsonian Folkways* (Miksic 1997) dan menyatakan dengan jelas bahwa dangdut adalah “musik nasional” Indonesia. Dangdut menjadi bunyi yang paling efektif untuk menggalang masa. Karenanya, banyak partai yang memanfaatkan untuk menarik simpatik masyarakat luas. Terlebih, erotika tubuh penyanyi dirayakan dengan bebas. Caleg dan partai dibentuk dari goyangan sensual penyanyi. Ironisnya, setelah mereka terpilih, dengan lantang kemudian menyerukan undang-undang pornografi. Menolak segala goyangan yang dianggap erotis dalam musik dangdut. Mereka lupa kala kampanye, turut bergoyang ria dan bahkan membayar mahal sang ahli goyang yang bertubuh seksi itu. Kampanye dengan menggunakan musik dangdut dan eksploitasi erotika tubuh penyanyi menarasikan bahwa politik di Indonesia adalah politik dangdut. Penuh goyangan. Dangdut bagaimana pun juga telah menjadi bagian penting dari sejarah peradaban manusia Indonesia. Melihat dangdut masa kini berarti melihat rupa dan wujud wajah kita.



6. Musik, Jogja Istimewa, dan Nilai-Nilai

Setiap pergerakan butuh musik. Musik bukan sekadar persoalan bunyi, tetapi lebih dari itu, musik adalah timbunan makna dan nilai-nilai. Oleh karena itu, lewat musik, semangat hidup digelorakan, kritik sosial disampaikan, bahkan pemberontakan pada penguasa dilakukan. Musik menjadi aspek penting yang tak dapat dihilangkan dalam setiap peristiwa. Pun demikian dengan musim kampanye. Pada tahun 2019, lagu “Jogja Istimewa” ciptaan Marzuki Muhammad, atau yang lebih dikenal dengan Kill The DJ, diubah liriknya untuk digunakan sebagai media dukungan bagi Pilpres 2019, pasangan calon presiden dan wakil presiden nomor urut 02, Prabowo Subianto dan Sandiaga Uno. Teks lirik awalnya, “Jogja-jogja tetap istimewa/Istimewa negerinya, istimewa orangnya/Jogja-jogja tetap istimewa/Jogja istimewa untuk Indonesia,” kemudian diubah menjadi, “Jogja, Jogja, Jogja istimewa/Prabowo Sandi pilihan kita/Jogja, Jogja, Jogja istimewa/Adil dan makmur tujuan kita”.

Hal itu memantik reaksi keras dari Marzuki Muhammad, lewat akun Twitternya (15 Januari 2019) ia menyampaikan kekesalannya dan mengancam akan melaporkan peristiwa itu kepada pihak kepolisian. Terlepas apakah gubahan lirik itu melanggar undang-undang hak cipta, tetapi pemakaian musik untuk kepentingan kampanye sejatinya telah berlangsung secara masif. Dalam pemilihan gubernur dan wakil gubernur Jawa Timur tahun 2018, secara khusus, salah satu pasangan kandidat mengontrak penyanyi dangdut Via Vallen dan Nella Kharisma untuk membawakan lagu-lagu dangdut bernuansa politis. Demikian pula panggung-panggung musik digelar untuk mendukung calon tertentu. Yang cukup fenomenal adalah *Konser Dua Jari* pada 5 Juli 2014 di Gelora Bung Karno, diadakan untuk mendukung calon presiden dan wakilnya kala itu, Joko Widodo dan Jusuf Kalla. Konser itu konon dihadiri lebih dari seratusan ribu orang dan dirasa berdampak mendongkrak elektabilitas pasangan terkait. Musik dan panggung politik ibarat dua sisi keping mata uang, berbeda, tetapi menyatu.

a. Monumen Bunyi

Apabila kita telisik lebih jauh ke belakang, pertarungan politik tidak saja dilakukan lewat pidato, debat, dan orasi-orasi, tetapi juga lewat musik. Ricklefs lewat bukunya berjudul *Mengislamkan Jawa* (2013) mengulas dengan cukup bernas tentang persaingan partai-partai peserta pemilu tahun 1955 lewat musik. Beberapa partai yang dengan serius menggunakan musik sebagai alat propaganda adalah Partai Nasional Indonesia (PNI), Partai Komunis Indonesia (PKI), Masyumi dan Nahdlatul Ulama. Bahkan saat terjadi gejolak Gerakan 30 September 1965, musik-musik yang awalnya digunakan sebagai media kampanye oleh PKI menjadi “haram” untuk dibunyikan (baca sejarah “Genjer-genjer”). Banyak musisi, pelaku, dan pencipta musik yang dicituk (kata lain dari dihilangkan) karena dipandang memiliki afiliasi dengan partai terkait. Di medan politik, bermusik dapat berujung pada pertarungan nyawa.

Musik itu mengekalkan tentang ingatan-ingatan dan kenangan. Mendengarkan musik tertentu akan melempar pada peristiwa-peristiwa politik di kala musik itu diciptakan dan dinyanyikan. Lagu “Jogja Istimewa” misalnya, dibuat tahun 2010 pada masa pemerintahan Presiden Susilo Bambang Yudhoyono (SBY) agar mengakui status keistimewaan Yogyakarta terutama berhubungan dengan penetapan gubernur dan wakilnya. Pembekuan ingatan tentang lagu itu kemudian menjadi sakral dan wigati karena berkait peristiwa penting di Yogyakarta, tetapi kemudian oleh beberapa orang justru diubah menjadi ajang kampanye politik praktis. Barangkali yang hilang hanya sebagian kata-liriknnya, tetapi secara musikal justru akan mendekonstruksi makna-makna dan nilai-nilai yang ada.

Beberapa orang barangkali memandang persoalan musik sebagai urusan yang remeh-temeh. Tak lebih dari sekadar bunyi atau suara, di mana setiap orang dapat dengan bebas menyanyikan dan memainkannya. Oleh karena itu, musik dengan semena-mena dapat diubah, diganti bahkan dirusak hanya dalam waktu yang singkat, untuk kepentingan yang cenderung banal. Tetapi kita jarang melihat bahwa penciptaan musik itu justru sering kali harus melalui jalan yang kompleks dan terjal. Para musisi itu serupa “nabi-nabi dan rasul-rasul” yang harus



mengubah bahasa imajinasi menjadi bahasa bunyi, sebagaimana para pujangga Jawa yang membuat serat-serat karya sastra berdasarkan atas wahyu keilahian. Mereka itu orang-orang yang aneh bahkan mungkin unik. Sementara pendengar adalah makhluk-makhluk yang tercerahkan. Lewat musik mereka lebih memahami tentang arti penting kehidupan. Lewat musik mereka dapat menitikkan air mata, tertawa, dan sedih-bahagia berlarat-larat. Mereka cukup mendengarkan, dan kemudian menyanyikannya, yang terjadi kemudian adalah keajaiban-keajaiban.

Kita wajib mengucapkan terima kasih pada para musisi. Mereka bekerja untuk kehidupan. Karya-karya musik yang dihasilkan selayaknya monumen yang berisi tentang berbagai kisah dan cerita. Kisah dan cerita itulah yang berharga, yang akan selalu hadir saat musik itu berdentung. Dengan demikian, musik adalah bingkai kehidupan. Karena itu kehadirannya wajib disyukuri dan dirayakan dengan menghargai dan menjaganya. Musik tak ubahnya jembatan yang menghubungkan manusia dengan batas-batas nalarnya, yang bermain adalah imajinasi dan mimpi-mimpi. Kita dapat meratapi nasib hanya karena mendengarkan lagu “Gelandangan” dari Rhoma Irama, dan menjadi begitu bersemangat hanya karena mendengar lirik-lirik pergerakan dari Iwan Fals, atau menjadi begitu mencintai Jogja saat mendengarkan “Jogja Istimewa”. Dengan mengubah lirik musik secara semena-mena bukan saja salah secara etika-perilaku, melainkan juga merusak capaian estetika –keindahan- yang ada. Di kala persoalan terhadap hak cipta dan penghargaan pada seniman masih menjadi mimpi utopis yang tak pernah pasti di negeri ini, kita kemudian dipertontonkan dengan perusakan-perusakan dan perlakuan semena-mena pada musik. *Aduh!*

7. Museum(kan) Musik Indonesia

Pelaksana tugas Direktur Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, Kacung Marijan, berencana mendirikan Museum Musik Indonesia (MMI) di Lokananta, Solo. Lokananta adalah perusahaan rekam yang menjadi saksi penting pembabakan sejarah musik tanah air. Ironisnya, wacana ”memuseumkan” Lokananta tak berangkat dari urgensi persoalan yang menghantui denyut hidup musik tanah air, tetapi semata karena kondisi perusahaan rekam itu yang kian memprihatinkan. Ketakutan akan rusaknya koleksi berharga Lokananta menyebabkan kebijakan itu diambil. Persoalannya kemudian, bagaimana wujud dan format museum musik itu? Perlukah musik untuk dimuseumkan? Musik-musik seperti apakah yang layak untuk menghuni museum?

a. Museum

Museum adalah kata yang masih cenderung diartikan secara salah kaprah. Kebanyakan masyarakat kita memandang museum sebagai kumpulan benda-benda purbawi, kuno, berdebu, tak terpakai alias bekas. International Council of Museum mendefinisikan museum sebagai institusi permanen dan nirlaba yang melayani kebutuhan publik dengan sifat terbuka, dengan cara melakukan usaha pengoleksian, mengonservasi, meriset, menginformasikan, dan memamerkan benda materi kepada masyarakat untuk kebutuhan studi penelitian, pendidikan, dan kesenangan. Poin terakhir, kesenangan, agaknya yang selama ini belum sepenuhnya terpenuhi. Masyarakat lebih suka menghabiskan waktu liburnya untuk berlama-lama di mal daripada ke museum.

Di sisi lain, museum di Indonesia cenderung “pasif” dengan hanya mengandalkan satu sumber pembiayaan dari pemerintah yang jumlahnya tidak banyak. Tentu kita masih ingat polemik Museum Pusat Dokumentasi Sastra Hans Bague Jassin (HB Jassin) yang kekurangan dana operasional. Museum yang memiliki 50 ribu lebih koleksi karya



sastra itu hanya disokong dengan dana 50 juta rupiah per tahun. Akibatnya, museum-museum di Indonesia kembang-kempis, hanya mampu menjaga dan memamerkan benda koleksinya tanpa berupaya untuk mengembangkan. Di Jakarta sendiri bahkan terdapat 60 lebih museum dan menjadi provinsi dengan jumlah museum terbanyak. Namun, sayang tak banyak yang mengetahuinya, Jakarta justru lebih dikenal sebagai kota *fesyen*, metropolis, industri, megapolitan, daripada kota museum atau sejarah.

Oleh karena itu, mau tak mau wacana untuk mendirikan MMI tak bisa dilepaskan dari persoalan yang selama ini menghantui museum di Indonesia. Terlebih dengan hadirnya Undang-Undang Nomor 11 tahun 2010 pasal 18 yang menyebutkan museum sebagai lembaga penyimpanan benda-benda dengan kategori “cagar budaya”. Hal ini memunculkan kesan benda koleksi yang cenderung tua, monoton, membosankan, dan tak menyenangkan. Mendatangi museum tak jauh beda dengan menziarahi makam. Wajar kemudian jika banyak tontonan di televisi yang menjadikan museum sebagai tempat syuting acara mistis atau horor. Kesan suram dan menakutkan muncul kala mendatangi museum.

Di sisi lain, pertanyaan yang cukup menggelitik, perlukah musik dengan kodratnya sebagai sebuah bunyi atau suara dimuseumkan? Bukankah selama ini musik telah “termuseumkan” dengan sendirinya lewat internet? Berbagai macam bunyi dapat kita jumpai di situ. MMI mungkin hanya mampu mempertontonkan alat-alat rekam, piringan hitam, dan kaset analog. Selebihnya untuk materi musik dapat dengan mudah kita dengar kapan pun dan di manapun. Otomatis, tak harus mengunjungi MMI untuk menemukan lagu-lagu karya Gesang, cukup ketik nama judul lagunya di google, dengan sendirinya kita dapat memilikinya setiap saat.

Sejarah mencatat, era teknologi dunia digital pula yang sejatinya menghentikan denyut hidup Lokananta. Perusahaan yang berdiri tahun 1956 itu tak mampu bercengkerama dengan perubahan zaman. Pembajakan musik terjadi di mana-mana. Hari ini musik direkam, besok sudah dapat diunduh secara gratis dan bebas lewat internet. Tak hanya Lokananta, banyak perusahaan musik yang mengalami

nasib serupa alias bangkrut karena masalah tersebut. Biaya produksi merekam dan mempublikasikan musik tak mampu tertutupi dengan hasil penjualan kaset yang terus menurun. Akibat dari pembajakan besar-besaran, negara dirugikan lebih dari 600 milyar pertahunnya. Tercatat tak kurang dari 117 label rekaman lokal dan nasional telah gulung tikar.

b. Lokananta

Tak banyak yang mengetahui sumbangan besar Lokananta bagi kehidupan musik Indonesia. Lokananta adalah gerbang utama yang memelopori bangkitnya lagu-lagu bercita rasa Indonesia untuk lebih dikenal masyarakat luas termasuk dunia. Keberadaan Lokananta dirasakan dampak besarnya bagi seniman tradisi. Karawitan dan wayang misalnya, di kala perusahaan rekam lain menaruh cemas kebangkrutan karena merekam gamelan (dianggap tak disukai masyarakat), Lokananta dengan gagah mendekonstruksi anggapan itu. Gending-gending gamelan dengan berbagai versi direkam, dipublikasikan, dan secara otomatis membantu denyut hidup gamelan dikenal masyarakat dunia.

Di Lokananta banyak tersimpan rekaman awal dari penyanyi-penyanyi terkenal, seperti Gesang, Waldjinhah, Titiok Puspa, Bing Slamet, Sam Saimun. Bahkan pidato Bung Karno pada 17 Agustus 1945 serta acara KTT Nonblok di Bandung tahun 1955. Jejak sejarah yang dimilikinya menjadikan Lokananta “barang antik” yang langka namun tak lagi terurus. Ide menjadikannya MMI di satu sisi memang harus disambut baik dalam upaya menyelamatkan Lokananta dari kematian. Namun, di sisi lain juga harus disadari persoalan carut-marut permuseuman di Indonesia yang terjadi selama ini, tentu akan berimbas pula pada Lokananta kala dirinya menjadi MMI.

Musik-musik seperti apa yang layak dimuseumkan juga menjadi catatan penting tersendiri. Hal yang tentu dapat kita tebak, musik-musik tradisi Nusantara pastilah menjadi penghuni utama. Alasannya klasik, musik-musik tradisi dianggap sebagai bagian dari peninggalan masa lalu, atau sebut saja sebagai benda antik cagar budaya. Sementara musik-musik yang konon dianggap modern, tak layak untuk menghuni museum musik. Dikotomi antara yang termuseumkan dan yang



tak termuseumkan justru akan makin memperuncing pandangan masyarakat dalam menilai musik tradisi sebagai sesuatu yang kuno, kolot, dan tertinggal. Generasi masa kini pun makin malu untuk menjamahnya.

Perlu diketahui, sebelum Kacung Marijan mewacanakan isu MMI, sebenarnya MMI telah terbentuk di Kota Malang Jawa Timur tahun 2012 yang dikelola oleh teman-teman dari komunitas Galeri Malang Bernyanyi (GMB). MMI versi mereka telah menyimpan lebih dari 7000 kaset, dan berbagai benda yang pernah bersentuhan dengan sejarah dunia musik di Indonesia dan dunia. Bahkan Lokananta telah menjadi salah satu mitra kerja dari museum musik itu. Uniknyanya, MMI nonplat merah itu dihidupi oleh masyarakat dan komunitas pecinta musik tanah air dan dunia. Mereka dengan rela hati memberikan koleksinya untuk dipajang di museum. Pengunjung dapat mendengarkan ribuan koleksi musik dari berbagai zaman dengan gratis. Suasana dibuat semenyenangkan mungkin, birokrasi yang tak ribet dan berbelit. Lebih penting lagi tidak angker dan wingit. Tidak ada batas antara musik tradisi dan baru, semua didudukkan dalam satu ruang yang sama.

Dengan demikian, isu untuk mendirikan MMI sebenarnya bukan barang baru. Alangkah baiknya jika pejabat terkait mengerti dengan peta dan ruang lingkup persoalan yang terjadi wilayah di akar rumput agar tak gagap dalam mengambil serta mewacanakan suatu keputusan. Semangat dalam mendirikan MMI oleh pemerintah seolah mengingatkan kita pada upaya membakukan Hari Musik Nasional beberapa waktu lalu yang tak jelas wujud serta tujuannya. Dibutuhkan dialog dalam menampung pemikiran serta saran dan kritik agar MMI tak semata menyelamatkan hidup Lokananta, tetapi juga musik Indonesia seutuhnya. Semoga saja Lokananta tak sekadar digunakan sebagai ajang proyek yang akan menghamburkan banyak anggaran. Amin!

c. Santet dalam Musik Nusantara

Santet, diksi dan kata sederhana yang sudah akrab bagi telinga masyarakat Indonesia. Santet secara sederhana merupakan sebuah usaha untuk memengaruhi psikologis dan fisik atau memasukkan benda-benda

tertentu pada tubuh seseorang. Santet subur bertebaran di Nusantara. Bahkan, keberadaannya sudah kekal sebelum negeri ini merdeka. Santet tak semata sebuah aktivitas magis, tetapi darinya banyak menarasikan simbol-simbol kultural. Uniknya, isu tentang santet beberapa waktu belakangan ini menyeruak ke permukaan. Indonesia darurat santet. Begitu pentingnya pembahasan tentang Rancangan Undang-Undang Santet, sampai-sampai anggota Dewan Perwakilan Rakyat (DPR) harus melakukan studi banding ke Eropa. Namun, pada konteks ini penulis tak hendak berusaha menjawab legal-formalnya keberadaan santet di Indonesia, terutama dari kacamata hukum. Penulis justru tertarik bagaimana santet sejatinya telah turut mewarnai, merintis, dan membentuk wajah kebudayaan (musik) di Indonesia.

d. Medium Bunyi

Santet di Nusantara memiliki berbagai medium yang menghubungkan antara penyantet (pelaku) dengan orang yang disantetnya (korban), tak terkecuali lewat bunyi. Di daerah Taeh Barueh, Kabupaten Lima Puluh Kota, Sumatra Barat, aktivitas dalam “memengaruhi” seseorang bukanlah menggunakan senjata tajam atau sejenisnya, tetapi dengan Saluang Sirompak, yakni alat musik tiup dari bambu dengan lima lubang. Kala cinta ditolak, sirompak bertindak. Nil Ikhwan lewat tulisannya *Proses Magis Sirompak* (2003) menjelaskan bahwa alat musik ini menjadi medium bagi seorang laki-laki yang dipermalukan oleh wanita karena cintanya ditolak. Dengan membawa syarat-syarat tertentu, laki-laki yang sakit hati itu kemudian mendatangi peniup Saluang Sirompak. Alat musik itupun dibunyikan. Tak lama berselang, si gadis akan tergila-gila pada laki-laki yang awalnya ditolak. Bahkan tak jarang, si gadis menjadi gila dalam arti sesungguhnya, tergantung dari kadar sakit hati yang diderita pihak laki-laki. Aktivitas ritus inipun makin jarang dilakukan, terutama sejak Islam menjadi agama mayoritas masyarakat Sumatra Barat.

Pada suku Dayak di Kalimantan juga begitu lekat dengan garantung (sejenis instrumen gong). Instrumen musik yang tak semata menjadi selebrasi profan, tetapi kental dengan aroma mistisnya. Alat musik berpencu itu menjadi medium yang menghantarkan manusia di bumi untuk menjalin hubungan dengan arwah-arwah leluhur. Garantung



senantiasa menemani para balian (dukun adat atau pemimpin upacara) dalam setiap ritus sakral. Lewat instrumen itu, para arwah leluhur akan melindungi anak keturunannya dari segala marabahaya, termasuk santet. Garantung ada dalam setiap prosesi penyembuhan bahkan bagi kematian seseorang. Garantung menjadi benda berharga sekaligus mistis. Tak semua orang berhak memiliki dan membunyikan. Hanya orang-orang terpilih dan dianggap mempunyai kemampuan kasat mata yang berhak.

Begitu pun di Sulawesi, tepatnya masyarakat Kaili di Kabupaten Donggala dan Poso. Mereka mengenal *lalove*, yakni instrumen tiup yang digunakan oleh para pemimpin upacara untuk memanggil arwah atau roh tertentu. Dengan mendengarkannya, tak jarang seseorang akan kesurupan, marah-marah bahkan hilang kesadaran. Instrumen ini memiliki arti penting dalam menarasikan arti sakral dan magis. *Lalove* juga menjadi medium yang menyembuhkan seseorang dari pengaruh-pengaruh ilmu negatif. Sebelum Islam masuk di Poso pada abad ke-17, aktivitas ritus *lalove* masih begitu lekat dengan kehidupan masyarakat Kaili. Walaupun saat ini, instrumen tersebut telah dianggap sebagai alat musik semata, tetapi darinya mampu mengguratkan kisah-kisah kebudayaan dan sejarah peradaban masyarakatnya.

Di Jawa barangkali lebih banyak lagi. Banyak instrumen musik yang dianggap sakral. Gong sekaten misalnya, dianggap membawa petuah dan menghindarkan seorang pembawa saji dari rentetan marabahaya. Oleh karenanya, nama gong pun tak main-main, disebut *kiai* atau *nyai* (pemberi berkah). Berbagai warna dupa, kemenyan, dan sesaji senantiasa menyertai keberadaannya. Selain itu, ada juga yang disebut sebagai *gending gadhung melati*, *gending sakral* yang konon diciptakan oleh Nyi Roro Kidul. Barang siapa membunyikannya tanpa berpuasa atau memenuhi syarat-syarat yang ditentukan, niscaya akan mengalami nasib sial, sakit bahkan kematian. Kepercayaan ini masih dipelihara hingga kini, terutama bagi masyarakat Jawa yang erat bersentuhan dengan dunia keraton.

e. Narasi Kultural

Santet banyak berbicara akan denyut kebudayaan bangsa Indonesia. Medium yang digunakan kadang tak semata silet, paku dan jarum atau benda-benda tajam yang selama ini kita kenal. Santet justru dengan lantang mengukuhkan jati diri yang mampu menjawab pertanyaan “siapa kita sebenarnya”. Aktivitas mistis ini mampu melukiskan keberadaan musik tradisional, bahasa tradisional, pakaian tradisional, bahkan senjata-senjata tradisional. Bahasa santet adalah bahasa ibu yang hanya dimengerti oleh penganut kepercayaan di daerahnya. Bunyinya pun adalah instrumen musik tradisional (seperti penjelasan di atas), sebagai katalisator yang menghubungkan pelaku dengan ruang imajinasi mistis yang dipujanya. Sementara pakaian dan senjata tradisional adalah dua unsur yang kadang lekat dan tak mampu dipisahkan. Keris, rencong, pedang, tombak justru dapat dengan lentur kita lihat dalam budaya santet di Indonesia, di mana benda-benda itu kini sedikit demi sedikit telah lenyap dari peredaran.

Membicarakan santet berarti mendedah kebudayaan dan peradaban bangsa. Namun, melogikakan sesuatu yang tak logis bukanlah pekerjaan mudah, butuh intensitas perumusan yang panjang. Pertanyaannya kemudian, sudahkah ahli-ahli santet Nusantara diundang untuk turut serta merumuskan rancangan undang-undang persantetan itu. Siapa ahli santet itu? Dukun? Pemain musik sakral? Atau pembawa keris dengan kemenyan? Penaruh dupa di gong? Terminologi santet dan pelaku saja masih belum jelas, bagaimana kemudian hendak membakukannya. Di atas adalah salah satu gambaran singkat, bagaimana aktivitas yang disebut santet itu tak semata melibatkan unsur atau pihak yang salah dan benar, tetapi lebih dari itu, santet telah bersentuhan mesra dengan kebudayaan tradisi di Indonesia, terutama musik.

Sayang, pikiran-pikiran jernih dalam memandang santet dalam sisi yang berbeda belum sepenuhnya muncul. Kita masih melihat santet dalam kisaran untung rugi, belum menelisik lebih jauh sebagai sebuah peristiwa budaya yang pada ruang-ruang tertentu kehadirannya masih sangat dibutuhkan. Kajian tentang santet memang masih jarang dilakukan, tak lain karena aktivitas itu bersentuhan dengan sesuatu yang di luar nalar. Namun melihat medium, alat, dan syarat yang digunakan



adalah simbol-simbol penting kebudayaan yang saat ini sayup-sayup makin tak mampu lagi dijumpai. Santet adalah peristiwa budaya yang harusnya dapat dikaji dan dianalisis dengan mendudukan pelaku sebagai subjek kajian. Lucunya, para pejabat Senayan justru harus belajar mengenal santet di Nusantara dengan berkunjung ke dunia penuh logika (Eropa).

Saran saya, berkunjunglah para pejabat DPR ke daerah-daerah basis ritus itu diberlangsungkan. Maka terminologi santet yang selama ini menghantui kita mungkin akan sedikit memudar. Karena niscaya di balik sisi negatif yang menyeruak, kita akan menemukan Indonesia di dalamnya dan harusnya tak usah repot-repot membuat undang-undang karena urusan santet adalah urusan rasa bukan logika. Menikmati santet, saya justru tertarik dengan kelindan bunyi-bunyian sakral itu, senjata tradisional itu dan tentu saja bahasa tradisionalnya. Menarik kiranya jika simbol-simbol itu kita kaji dan dituangkan dalam analisis akademik yang lebih intelektual. Hal ini tentu akan lebih bermanfaat dari pada mencari sesuatu yang tak dapat digapai.

8. Jawa, Musik, dan Al-Qur'an

Ada yang unik dari perayaan Isra Mikraj di Istana Negara pada 15 Mei 2015 lalu. Pembacaan kitab suci Al-Qur'an tidak dilagukan seperti biasanya. Melodi yang didendangkan bernuansa kejawaan dengan menggunakan nada-nada berlaras pelog dalam gamelan. Hal ini kemudian memantik polemik di masyarakat. Wakil Sekretariat Majelis Ulama Indonesia (MUI) Tengku Zulkarnaen mengungkapkan, membaca Al-Qur'an dengan menggunakan langgam Jawa di Istana Negara adalah hal konyol yang telah mempermalukan Indonesia di kancha internasional. Menurutnya, kitab suci itu diturunkan dengan huruf dan bahasa Arab asli, jadi harus dibaca ala Arab. Sementara Menteri Agama, Lukman Hakim Saifuddin, melalui akun twitternya menyerukan bahwa pembacaan Al-Qur'an dengan nada gamelan hendak memamerkan kekayaan musik Nusantara pada dunia. Sejauh tidak ada kesalahan pada tajwid dan hukum pembacaannya, Al-Qur'an idealnya dapat dibaca menggunakan cita rasa musik apa pun.

Islam telah melalui proses akulturasi yang panjang dengan kebudayaan lokal di Indonesia. Di Jawa, kita masih bisa menjumpai jejak-jejak pekatnya persentuhan Islam dengan kesenian musik. Di Surakarta misalnya, terdapat gamelan sekaten, bentuknya jumbo, sepuluh kali lebih besar dibanding gamelan biasanya. Konon, gamelan itu diciptakan olah Sunan Kalijaga. Diletakkan di pelataran Masjid Agung Keraton. Ditabuh bertalu-talu, suaranya keras, dan mengundang rasa penasaran masyarakat sekitar. Yang hendak melihat diharuskan berwudhu dan membaca dua kalimat syahadat. Musik dalam konteks ini adalah katalisator yang memiliki peran besar dalam upaya mengislamkan masyarakat Jawa.

Islam kemudian hadir dengan kebebasan tafsir dan pemaknaan baru dalam musik. Di Madura, Banyuwangi, Jepara, Probolinggo, Demak, dan beberapa daerah di Jawa, terdapat kesenian *Mamaca*, yakni seni membaca Al-Barzanji dengan cita rasa kebudayaan pribumi. Nada-nada yang dihadirkan menjadi cukup unik khas. Nada-nada itu



adalah kekuatan yang mencerminkan kekhasan dan karakter budaya musik suatu daerah. Kita kemudian juga dipertontonkan lantunan azan di Yogyakarta dan Gresik menggunakan laras gamelan slendro, sementara di pedalaman Jawa Barat bernuansa, seperti tembang Sunda Cianjuran, di Minang berasa dendang Melayu.

Seni membaca Al-Qur'an juga tumbuh subur. Al-Qur'an tak cukup untuk dimengerti arti dan pemaknaannya, tetapi juga teknik dan cara membunyikannya. Kita sering kali disuguhi lomba membaca Al-Qur'an. Lomba diadakan dengan aturan pembacaan berdasarkan atas kesepakatan para Qurra' (pembaca Al-Qur'an) tingkat dunia dengan menggunakan tujuh gaya (*Bayati, Shoba, Nahawand, Hijaz, Rost, Sika, Jiharka*). Namun, berbagai gaya itu tak merangkum dengan jelas tentang habitus (tinggi rendah) nada sehingga antarsatu pembaca dengan yang lain memiliki variasi yang berbeda. Sama seperti azan, hanya merangkum panjang pendek pembunyian, tetapi membebaskan nada-nada apa yang hendak digunakan.

Kita juga sering luput dalam memotret fenomena jika ayat-ayat Al-Qur'an telah berpendar menjadi dendang lagu yang melokal. Simaklah hadrah, puji-pujian, santiswara, terbang gending, kuntulan, dan salawatan. Semua berisi nukilan ayat Al-Qur'an. Ditafsir dengan nada dan melodi baru. Lebih indah, tak monoton, dan tentu saja kreatif. Dengan demikian, sejauh tidak ada hadis yang secara jelas mengatur nada dalam membaca Al-Qur'an, seharusnya tidak ada masalah jika dilantunkan dengan laras gamelan atau lainnya. Bukankah semua akan menjadi keragaman pemandangan suara (*soundscape*) Islami yang berkisah tentang Indonesia, unik, dan indah.

Jika masih harus mempersoalkan pembacaan Al-Qur'an dengan rasa nada Jawa, alangkah idealnya jika yang mempersoalkan tersebut membuat aturan jelas tentang nada wajib yang harus digunakan. Bisa saja mayor, minor, minor, do sama dengan alif, berada di kunci G, phrygian, lydian, dorian, dan lain sebagainya. Selama tidak ada aturan yang baku, alangkah baiknya untuk tidak lagi menyalahkan orang Jawa membaca Al-Qur'an dengan kejawaannya, Sunda dengan kesundaannya, atau Minang dengan kemelayuannya. Bukankah tidak ada pembacaan ayat Al-Qur'an yang tak musikal. Setiap pelantun memiliki keunikan

dan kemampuan yang berbeda. Dengan kebebasan interpretasi nada, justru menambah keunikan dalam keragaman dalam melantunkan Al-Qur'an. Semua menjadi bunyi yang berkisah tentang keindonesiaan dengan rupa-rupa kebudayaan musiknya. Al-Qur'an dengan demikian menjadi lorong atau jembatan dalam melihat pluralitas di negeri ini.

buku ini tidak diperjualbelikan



9. Latah Tembang Jawa di Film Horor

“Ternyata pengertian orang kebanyakan, tembang Jawa itu buat memanggil hantu.

Belum juga mau belajar [tembang], sudah serem duluan.

Dunia yang tak geluti selama ini dianggap klenik, sedih!

Jangan nembang, nanti hantu-hantu pada datang.

Mata kuliah tembang ditiadakan saja, pantes kampus banyak hantunya.”

Di atas adalah beberapa cuitan mahasiswa dan alumnus Jurusan Karawitan ISI Solo di akun media sosialnya setelah menyaksikan film horor *Kembang Kantil* yang saat ini sedang tayang di bioskop. Mereka prihatin banyaknya tembang Jawa yang digunakan sebagai musik pemanggil hantu pada film-film horor mutakhir. Kesan yang timbul kemudian, tembang Jawa (karawitan) adalah musik yang menyeramkan dan menakutkan. Pada posisi ini pula, pengekaln terhadap pandangan atau stereotip yang menempatkan karawitan, tembang Jawa, sebagai ekspresi seni yang menyimpang, musyrik, haram seolah makin menemukan pembenarannya. Tembang tampak erat berhubungan dengan dunia gaib, klenik, dan wigati. Kisah-kisah keadiluhungan dan kebanggaan akan karawitan kemudian luntur dengan pencitraan industrial yang dibangun di abad mutakhir.

a. Tembang

Tembang berarti nyanyian, dalam konteks kebudayaan Jawa berisi lirik-lirik puitis yang didendangkan dalam balutan nada slendro ataupun pelog. Tembang terdiri dari tiga klasifikasi, yakni *gedhe* (besar), *tengahan* (tengah), *alit* (kecil). Pembuatan teks lirik tembang tidaklah sederhana, tetapi sering kali didasarkan atas kaidah kultural yang ketat, seperti “guru gatra” dengan kejelasan jumlah bait dan berisnya, “guru wilangan” berhubungan dengan jumlah suku kata, dan “guru lagu” yang berhubungan jatuhnya vokal pada tiap bait atau

baris. Dengan kata lain, tembang dibuat dengan perenungan dan olah kreatif yang tinggi. Oleh karena itu, teks lirik dalam tembang sering pula dianggap sebagai sebuah karya sastra dari para pujangga. Karya sastra yang diolah sedemikian rupa, tidak saja dideras untuk dibacakan, tetapi didengarkan. Sebagaimana para ibu yang melagukan tembang pengantar tidur bagi anaknya. Kata-kata itu berjumpa dengan bunyi yang bernada.

Memang teks lirik tembang dapat berkisah tentang apa pun, baik persoalan nasehat kehidupan, politik, keagungan penguasa, maupun kisah percintaan. Dalam kultur masyarakat Jawa, tembang adalah ruang bernyanyi yang paling bebas untuk ditafsir. Seseorang dapat *nembang* dengan gaya dan ekspresinya yang personal, kapan pun dan di mana pun. Kisah tembang kemudian mengguratkan jejak-jejak keagungan kultur musik di tanah Jawa. Dalam konteks yang lebih khusus, tembang menjadi jembatan manusia Jawa menelisik narasi asal-muasal tentang dirinya. Lewat balutan teks lirik yang sarat makna, tembang tidak sekadar persoalan nyanyian, tetapi distribusi kekayaan intelektual dari satu generasi ke generasi selanjutnya. Namun, pada hari ini, kita justru menempatkan tembang dalam satu wacana yang cenderung banal. Tembang tidak lebih sebagai sarana pemanggil arwah, hantu, dan sejenisnya. Ini sama misalnya kisah-kisah sakral dalam pertunjukan wayang yang kemudian diparodikan lewat lawakan-lawakan picisan dalam layar kaca.

Atribut-atribut kebudayaan, tak terkecuali tembang, sering kali dicomot begitu saja tanpa pertimbangan yang bijak dan arif. Semua demi kepentingan kalkulasi hitung-hitungan untung rugi ekonomi. Tembang Jawa dianggap sebagai pikat yang mampu menambah citra dan karakter film agar tampak angker dan wigati. Ada pesan yang hendak disampaikan dalam film-film honor tersebut, “Jangan melantunkan tembang Jawa (misal “Lingsir Wengi” dan “Durma”) jika tidak ingin didatangi hantu-roh yang jahat”. Akibatnya, sebagaimana dikeluhkan oleh mahasiswa dan praktisi karawitan, tembang menjadi momok, bagaimana mau belajar kebudayaan Jawa—karawitan—lewat tembang jika sejak awal mereka disuguhi



pandangan dan wacana bahwa tembang tersebut memiliki efek buruk jika dilantunkan.

Pembabakan zaman senantiasa diikuti dengan perkembangan teks lirik tembang. Pada beberapa kasus, dalam tontonan wayang kulit misalnya, teks tembang *macapat* dapat diubah menjadi lirik yang cenderung vulgar demi kepentingan banyol pertunjukan. Bahkan di media sosial semacam YouTube, contoh kasus tersebut dapat kita jumpai dengan mudah, yakni interaksi lirik erotis antara dalang dan sinden lewat tembang-tembang tertentu. Hal ini cukup problematik. Di satu sisi, pelaku seni sering kali abai dalam menjaga dan meneguhkan eksistensi tembang sebagai warisan kultural yang berharga. Namun di sisi lain, upaya mempertahankan eksistensi tembang justru terjadi dalam ruang-ruang anyar seperti film dengan pemaknaan dan tafsir baru yang cenderung salah kaprah. Ironisnya, tafsir itulah yang kemudian menyeruak sebagai pembenaran. Kebudayaan Jawa kemudian menjadi korban industri. Kerugian tentu bukan dalam bentuk materi, tetapi pandangan, wacana, dan stereotip (anggapan-anggapan dan penilaian).

b. Perempuan

Demam film horor memang sedang terjadi di negeri ini. Yang menarik adalah hampir semua tokoh hantu utama adalah perempuan, dan pada peran itu pula tembang Jawa dilantunkan. Dalam film *Kembang Kantil* (2018) Nafa Urbach mendendangkan tembang Jawa, Julie Estelle dalam film *Kuntilanak* (2006) dan Luna Maya dalam film *The Doll 2* (2017) juga melakukan hal yang sama. Identitas keperempuanan dalam film horor juga sering kali menempatkan warisan kultural Jawa tentang mitos dan dongeng-dongeng sosok dan bentuk hantu. Hampir semua film senantiasa menempatkan hantu wanita berambut gondrong berbaju putih, atau dalam terminologi masyarakat Jawa disebut *sundel bolong*, *kuntilanak*, bahkan *wewe gombel*. Hantu-hantu perempuan itu menekankan satu dimensi penting terkait alam bawah sadar manusia Jawa tentang kekuatan sosok perempuan. Banyaknya hantu-hantu perempuan sekaligus menjelaskan tentang sosok tubuh yang banyak disakiti alias teraniaya hingga mati, yang kemudian menuntut balas.

Karena latar yang demikian, pemanggilan sosok-sosok hantu tersebut terasa pas jika dilakukan lewat nyanyian berwujud tembang Jawa. Dan untuk menguatkan simbol tentang “kuasa perempuan” maka perempuanlah yang paling cocok melantungkannya. Dengan suara yang cenderung lirih dan parau, sayup-sayup sebagaimana seorang ibu yang meninabubukan anaknya, tembang itu dinyanyikan. Kita terlalu sulit melacak jejak kultural hubungan antara tembang Jawa dengan ritual pemanggilan hantu. Dalam epos dan dongeng yang ada, tembang Jawa justru hadir sebagai sarana legitimasi politis kekuasaan raja-raja di Jawa. Dalam film hari ini kita melihat dan mendengar tembang Jawa dilantunkan sebagai pemanggil setan, ke depan mungkin gamelan akan dibunyikan sebagai sarana pesugihan serta wayang untuk santet. Idealnya, hadirnya nuansa tradisi suatu kebudayaan tertentu dalam film dapat diikuti dengan riset yang mendalam. Tidak sekadar asal tempel dan berakibat fatal bagi kebudayaan (musik) itu sendiri.



10. Dilema Perempuan Bermusik

Kita memperingati Hari Perempuan Internasional dan Hari Musik Nasional secara berdekatan (8–9 Maret 2020). Dua kata, *perempuan* dan *musik* adalah entitas yang berbeda, tetapi keduanya dapat saling berhubungan. Selama ini perempuan dalam dunia pekerjaan musik tak luput dari pandangan yang secara patriarki cenderung merendahkan. Perempuan masih menjadi objek yang membawakan musik, bukan subjek yang mencipta musik. Akibatnya, sebutlah dalam musik dangdut, seburuk apa pun suara, asalkan modal tubuh dan erotisme, perempuan dapat menguasai panggung-panggung pertunjukan. Dari wilayah itu kita dapat menelisik dalam perspektif yang lebih dalam bahwa musik, walaupun tak berkelamin, tetapi kehadirannya justru dapat menjadi cermin dari dualisme wacana gender dan seksualitas.

Kata “keperempuanan” secara otomatis menggiring masyarakat untuk melekatkan seperangkat nilai dan persepsi. Nilai dan persepsi tersebut juga menentukan perilaku dan tindakan. Dalam konteks musik, perempuan berkarya musik adalah sebuah tantangan yang tidak saja berhubungan dengan pemenuhan estetika, tetapi juga dekonstruksi terhadap kemapanan lelaki. Dalam jejak sejarah musik di dunia ini, supremasi lelaki masih terasa begitu kental. Karya-karya musik klasik hingga kontemporer diisi dengan komponis-komponis kaum Adam. Karena masalah ini, tokoh musik—komponis—perempuan di awal abad ke-18, Clara Schumann (1819) dan Fanny Mendelssohn (1805), mengeluhkan bagaimana karya-karya musik perempuan tidak dibaca eksistensinya dan cenderung dibandingkan dengan karya-karya besar dari komponis laki-laki. Hingga kini kita terlalu sulit melacak karya-karya musik perempuan. Saat bicara pekerjaan musik yang muncul adalah imajinasi tentang sosok lelaki.

Musik tidak semata mengisahkan bunyi, tetapi juga aspek patriarki yang kental. Lebih jauh dalam konteks musik tradisi, gamelan misalnya, akan menjadi berita yang heboh dan ramai jika ada perempuan memainkan musik gamelan (sebagai pengendang, pemain bonang,

demung dan lain sebagainya). Penyesadaran bahwa musik adalah kuasa kaum Adam tertanam jauh dalam jejak pembentukan peradaban negeri ini. Relief-relief candi dengan gamblang melukiskan tentang laki-laki yang bermain musik. Musik menjadi garis demarkasi yang menjelaskan tentang fenomena keadam-hawaan. Secara kondrati, perempuan dan laki-laki teridentifikasi dengan bentuk fisik ketubuhan yang dimilikinya, seperti hidung, telinga, tangan, kaki, dada, kumis, dan lain sebagainya. Namun secara gender, hal itu kadang bias. Pada konteks yang terakhir itu, gender sering kali dimainkan untuk membentuk opini dan menyudutkan pihak lain. Lahirlah kemudian isu-isu tentang gender, bahkan muncul bidang studi kajian gender (*gender studies*) yang secara spesifik menyoroati masalah peralihan peran di antara keduanya.

Dalam segi musik pun demikian. Gender dimainkan. Perempuan berkarya musik akan dilekatkan seperangkat nilai padanya. Misal jika ada perempuan bermain gitar, gamelan, drum, dan instrumen musik lain maka di satu sisi akan memunculkan kekaguman dan keheranan, tetapi di sisi lain akan diikuti dengan kalimat, “untuk ukuran seorang perempuan, bermain instrumen tersebut sudah cukup lumayan”. Sama seperti saat kita melihat unjuk gigi kecepatan pembalap perempuan, atau tendangan pemain sepakbola serta tonjokan petinju perempuan. D. Moernantyo lewat tulisannya *Marjinalisasi Perempuan dalam Musik: Dosa Laki-laki atau Industrinya?* (2015), mengungkapkan jika posisi perempuan senantiasa marginal dalam musik. Kehadiran mereka sengaja diproduksi untuk sekadar melegalkan supremasi tentang laki-laki. Dengan demikian, walaupun di hari ini kita melihat vokalis dan pencipta lagu perempuan (baca Adele, Taylor Swift, Katy Perry, Raisa, Melly Goeslaw, dan lain sebagainya), tetapi kehadirannya justru mengandung pesan kuat bahwa ia adalah bagian kecil dalam pusaran besar kuasa laki-laki. Oleh karena itu, perempuan yang demikian menjadi unik, diberitakan dan dianggap sebagai panutan sebab memang tak ada duanya. Secara tak langsung pula muncullah bias gender karena posisi perempuan tersebut dianggap tak lazim atau dengan kata lain: aneh. Kemudian memproduksi berbagai tafsir dan wacana baru, begitu seterusnya.



Hal tersebut membuktikan bahwa perempuan bermusik adalah sebuah pilihan yang sulit. Pada sekolah-sekolah musik (tradisi), misalnya, jumlah laki-laki begitu mendominasi dibanding perempuan. Menjadi komponis dan seniman perempuan memang bukan pilihan yang menjanjikan, bahkan di beberapa konstruksi kebudayaan dipandang sebagai suatu kodrat yang melenceng. Oleh karena itu, banyak kasus bagaimana kuasa perempuan dimainkan oleh laki-laki (baca pembancian pada kesenian Ludruk dan Sandur di Madura). Perempuan tidak menemukan akses untuk tampil secara terbuka dan menunjukkan kemampuan estetikanya.

Bagi mereka, perempuan berkarya musik adalah sebuah kesalahan. Dunia kemudian dicitrakan sebagai bentukan kaum Adam. Perempuan boleh bermusik, tetapi kuasa sepenuhnya berada dalam genggaman kontrol laki-laki. Boleh saja ada perempuan penyanyi dangdut dengan lagu yang cenderung vulgar dan sikap tubuh molek erotis, tetapi hal itu adalah citra yang sepenuhnya diciptakan oleh laki-laki (hampir semua pencipta lagu dangdut adalah lelaki). Boleh saja seorang penyanyi perempuan bersuara emas, tetapi lirik dan konstruksi lagunya adalah bentukan dari laki-laki. Tak berlebihan kiranya jika Marching (2010) menyindir bagaimana tergerusnya peran perempuan dalam musik. Mereka semata menjadi objek yang dieksploitasi sedemikian rupa demi pemenuhan hasrat laki-laki.

Hari Perempuan Internasional dan Hari Musik Nasional setidaknya dapat membuncahkan wacana-wacana baru tentang keterkaitan-hubungan musik dan perempuan, sebagai upaya mengembalikan kodrat musik sebagai semata “seni bunyi”, tidak lebih. Tidak ada salahnya kita mendengarkan musik dengan melepaskan beban-beban belunggu tentang tubuh “keperempuanan” dan “kelelakian”. Bukan lagi siapa yang memainkan musik, tetapi bagaimana musik itu dimainkan atau disuarakan.

11. Nada-Nada untuk Palestina

Dunia begitu tersentak, Razan Al-Najar, seorang relawan perempuan kesehatan berusia 21 tahun tertembak mati oleh tentara Israel saat ia berlari menuju pagar perbatasan timur Gaza dalam upaya menolong korban. Sehari setelah kejadian itu (Sabtu, 02 Juni 2018), pemakamannya diikuti oleh puluhan ribu rakyat Palestina. Akhir-akhir ini demonstrasi berlangsung secara masif di Gaza sejak Israel memindahkan ibu kotanya di Yerusalem. Pada peristiwa pemakaman Razan, Palestina dan beberapa negara sekutunya, siaran-siaran radio dan televisi secara berulang memutar lagu berjudul “We Will Not Go Down” (2009), diciptakan oleh Michael Heart. “We Will Not Go Down” adalah satu dari banyak musik yang bercerita tentang Palestina. Musik memiliki peranan yang besar dalam menyampaikan peristiwa-peristiwa yang tak tersentuh oleh mata dan logika. Mendengarkan musik tersebut, kita dapat sejenak meratapi, meneteskan air mata dan menderas doa untuk Palestina. Adakalanya, musik justru mampu menyentuh perasaan terdalam dibanding dengan foto-foto dan gambar-gambar.

Kisah pengkultusan Yerusalem sebagai ibu kota dari Israel adalah puncak dari pergolakan-pergolakan yang selama ini terjadi di Palestina. Konflik itu membawa korban, tentang nasib anak-anak yang tak berdosa kehilangan nyawa, kemiskinan, dan harapan hidup yang kian pudar. Perang bukan semata adu fisik dan kekuatan, tetapi ada hal hakiki yang dikorbankan, yakni kemanusiaan dan cinta kasih. Dengan demikian, yang kuat selalu menjadi tirani bagi yang lemah. Masyarakat dunia tergerak dan para musisi pun kembali bernyanyi.

Konflik yang terjadi di Gaza dan Yerusalem berpendar menjadi ide bagi terciptanya lirik-lirik bernada. Lagu-lagu itu berisi curhatan hidup. Mengajak pendengar turut merasakan penderitaan yang dialami masyarakat Palestina. Selain “We Will Not Go Down”, terdapat beberapa lagu dengan tema serupa, seperti “Palestine Will Be Free” oleh Maher Zain, “Song for Palestine” oleh Pink Floyd, “Long Live Palestine” oleh Lowkey, “Children of War” oleh Abdullah Role, “Freedom For



Palestine” oleh One World, dan “Forever Palestine” oleh Sami Yusuf. Lagu-lagu tersebut merupakan potret yang merekam derita Palestina selama ini. Perjuangan para musisi dalam membela Palestina adalah ikhtiar yang sama di kala sastra melawan kesewenang-wenangan lewat puisi dan karya sastra.

Musik menjadi katalisator, mendekonstruksi kemonotonan lagu yang berkisah asmara dan cinta-cintaan ala generasi pencandu drama Korea. Musik untuk Palestina tak semata berharap untuk didengarkan sebagaimana lagu pengantar tidur, tetapi menggerakkan hati untuk turut terlihat lebih jauh. Lagu “We Will Not Go Down” misalnya, dapat diunduh secara gratis, tetapi pengakses diharapkan dapat memberikan donasi lewat United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East (UNRWA). Donasi tersebut diberikan bagi korban perang di Palestina. Lewat musik, gerakan itu dibangun dan terus tumbuh hingga kini. Oleh karena itu, tak ada salahnya jika musik-musik jenis demikian dapat diproduksi dengan semangat yang sama, demi kemanusiaan dan perdamaian dunia.

Selama ini kita melihat Palestina lewat rentetan berita di media cetak dan elektronik, tetapi kita jarang membacanya dalam konteks musik. Di kala pejuang kemerdekaan di Palestina bertarung dengan melempar batu, musisi dengan teks-teks musiknya. Di Indonesia sendiri terdapat sebuah grup musik asal Semarang bernama Nasida Ria. Kelompok musik yang eksis di tahun 90-an itu menciptakan lagu berjudul “Damailah Palestina” (2000). Lirikya menceritakan tentang darah, perang, dan cita-cita perdamaian. Dengan perang dan kekejaman yang terus berlangsung, tidak menutup kemungkinan akan lahir lagu-lagu sejenis dalam waktu dekat atau justru sebaliknya, lagu-lagu dengan tema demikian tidak lagi diminati karena tidak membawa dampak ekonomi dan tak menjual secara finansial. Terlebih bermusik berarti berurusan dengan dunia industri, tempat di mana pamrih ekonomi menjadi hal utama yang tak dapat dikesampingkan. Akankah persoalan Palestina menggugah musisi kita untuk menciptakan musik sebagai pembelaan dan keberpihakan?

Listrik di Gaza berulang kali padam, anak-anak menggigil kedinginan, batu-batu mereka lemparkan, tetapi peluru senapan dan

bom menjadi balasan. Walaupun demikian, musik tetap menemani dan mengalun merdu sepanjang masa. Zaman mungkin berubah dengan cepat melintas waktu, tetapi musik telah membekukan sebuah peristiwa, menjadi saksi penting bahwa tragedi kemanusiaan pernah terjadi. Kita melihatnya bukan lagi dalam berita, foto, dan gambar-gambar, tetapi pada nada-nada serta lirik-lirik bersenandung pilu. Dengan musik, kita menjadi dekat dengan Palestina. Dengan musik kita adalah saudara. Dengan musik, kita mewariskan pengisahan hari ini pada generasi-generasi yang akan datang tentang perjuangan, semangat, doa, dan air mata. Dengan demikian, Palestina adalah alunan nada-nada yang tak pernah padam.



12. Lagu “Januari”

Bulan bukan sekadar deretan angka dalam kalender, tertancap pada paku di kantor atau kamar rumah kita. Bulan bukan pula kumpulan hari. Bulan adalah sebetuk pengisahan kehidupan, tidak terkecuali tentang cinta dan asmara. Bukankah tidak ada musik paling pilu, yang menandai sebuah bulan paling keramat bagi perayaan putus cinta selain Glenn Fredly (44). Januari! Bulan pengingatan bagi luka-lara asmara, “Dengarkan/dengarkan lagu, lagu ini/melodi rintihan hati ini/kisah kita berakhir di Januari/selamat tinggal kisah sejatiku.” Lewat lagu “Januari” (2003), Glenn menerobos batas-batas musik melampaui bunyi. “Januari” adalah setumpuk kisah dan kenangan kesedihan berlarat. Lagu itu disenandungkan oleh segenap kaum muda-mudi Indonesia dengan berlinang air mata, mengingat kekasih yang telah menjadi mantan, berpisah tepat di bulan yang sama, Januari. Aduh!

Glenn Fredly adalah pria yang membuat “Januari” menjadi serangkaian nada yang jauh lebih romantis dan juga melankolis. Lewat lagu itu, suaranya bening, menggambarkan sosok laki-laki lembut yang tak garang, penuh cinta kasih, tetapi terluka karena perpisahan. Lagu “Januari” diciptakan dalam kondisi musik Indonesia belum sengkarut seperti sekarang. Di zaman itu, musik pop Indonesia tumbuh dengan penuh gairah. Ukuran keberhasilan dan kesuksesan musik tidak dilihat dari seberapa kontroversial lirik maupun tingkah polah penyanyinya, tetapi berdasarkan atas pencapaian kualitas karya yang diciptakan. “Januari” menjadi primadona hingga kini, digemari dan disenandungkan bagi generasi yang patah hati. “Januari” menjadi sebuah siklus, akan terus menyapa setiap tahun. Manusia sibuk membekukan kenangan, bulan Januari pun sesak dengan pelbagai narasi tentang kehidupan. Musik menjadikan bulan Januari sebagai monumen pengekal, tidak terkecuali tentang tragedi dan kesedihan.

Jangan lupakan juga “22 Januari” (1981) yang didendangkan sangat merdu oleh Iwan Fals. Dengan petikan gitar akustik yang khas Ia bersenandung, “22 Januari kita berjanji/coba saling mengerti apa

di dalam hati/22 Januari tidak sendiri/aku berteman iblis yang baik hati”. Lirikny sederhana, tetapi begitu sulit untuk menangkap narasi pengisahan di baliknya. Iwan membiarkan pendengar larut dalam tafsirnya masing-masing terhadap lagu itu. Banyak yang menduga bahwa “22 Januari” adalah awal perkenalan Iwan dengan istrinya (*kompas.com*, 2019). Terlepas dari itu, upaya untuk menjadikan hari, tanggal, dan bulan sebagai judul lagu bukannya tanpa risiko. Umumnya, musisi akan menggunakan idiom-idiom dalam bentuk lirik maupun judul yang mampu menampung geliat musikal masyarakat pada umumnya, tanpa harus dibatasi secara spesifik tentang waktu kejadiannya. Hal itu dimungkinkan agar lagunya dapat dinyanyikan kapan pun, mengambil momentum yang senantiasa pas. Sementara lagu dengan spesifik menyebut bulan (apalagi tanggal), hanya dimiliki dan dirasakan oleh orang-orang yang mengalami kisah sama di bulan itu. Selebihnya sekadar menjadi dendang biasa yang barangkali tak bermakna dalam.

Gejala serupa Iwan di atas dilanjutkan oleh kelompok *band* Gigi lewat lagunya yang berjudul “11 Januari” (1997). Apabila “Januari” milik Glenn Fredly berkisah tentang kesedihan maka “11 Januari” milik Gigi berujar tentang kebahagiaan. Lagu itu dinyanyikan oleh Armand Maulana dengan gayanya yang khas, “Sebelas Januari bertemu/menjalani kisah cinta ini/naluri berkata engkaulah milikku/bahagia selalu dimiliki/bertahun menjalani bersamamu/kunyatakan bahwa Engkaulah jiwaku.” Setiap lirik menjadi unik karena warna vokal Armand yang sering kali memberi penekanan untuk suku kata tertentu sehingga pada satu sisi terkesan dibuat-buat dan tidak jelas, tetapi pada sisi lain membentuk citra dirinya yang khas. “11 Januari” enak didengarkan sebagai sebuah musik, tetapi terlalu sulit untuk ikut terlibat dalam pesan yang hendak disampaikan bila tidak memiliki gejala konteks yang serupa. Hanya orang-orang tertentu, kebetulan di tanggal itu sedang menjalani momentum penting bermadukasihlah yang akan mengabadikan “11 Januari” sebagai lagu kenangan dan yang demikian tentu saja tidak banyak.

Jika lagu-lagu di atas berkisah tentang tanggal dan bulan Januari maka Rita Effendy memberi alternatif lain, ada nama tempat yang



disematkan. Lagu berjudul “Januari di Kota Dili” populer di tahun 1998. Lagu itu juga berkisah tentang persoalan asmara, dilantunkan bersama kenangan yang tertinggal pada bulan Januari di Kota Dili, “Januari di Kota Dili/kian hangat dalam ingatan/nantikankah aku kembali/tuk menjemput cintamu.” Lagu itu menghantarkan Rita sebagai penyanyi yang diidolakan. Tidak banyak yang mengetahui di mana dan seperti apa Kota Dili. Tetapi lewat itu, Dili dilukiskan sebagai sebuah kota romantis. Kota dambaan bagi generasi yang sedang memadu kasih. Dili terlukiskan dengan begitu indah. “Januari di Kota Dili” menjadi penanda bahwa tempat atau kota mampu tampil gagah sebagai judul dan tema lagu. Gejala demikian di kemudian hari mengagungkan nama Didi Kempot sebagai penyanyi yang paling banyak berkisah tentang tempat lewat lagunya, diantaranya “Stasiun Balapan”, “Pantai Kelayar”, “Terminal Tirtonadi”, “(Pelabuhan) Tanjung Mas *Ninggal Janji*”.

Januari menjadi primadona sebagai tema dan judul lagu sejak dahulu kala. Setidaknya lagu berjudul “Januari Yang Biru” (1980), bisa dikatakan sebagai karya pertama yang membawa nama Januari dalam belantika musik pop tanah air. Lagu yang disuarakan oleh Andi Meriem Mattalatta itu berkisah tentang kerinduan yang tak terbandung, “Januari-Januari yang biru/asmaramu asmaraku membisu/entah kapan entah kapan hadir di hati/saat-saat yang indah di diriku.” Andi Meriem membawakannya dengan mimik sendu menyiratkan bahwa kenangan indah telah berlalu, dan Januari mengingatkannya kembali. Dalam musik, Januari bukan sekadar bulan. Januari adalah nyanyian, tempat bergumulnya segala peristiwa. Banyak hal yang terjadi di bulan ini, tidak ada salahnya jika kita membekukannya dalam alunan nada, baik tangis maupun bahagia. Januari ... *oh!*

C. Kritik Musik

buku ini tidak diperjualbelikan

1. Apa Kabar Kritik(us) Musik?

Kritik dalam dunia seni pertunjukan telah menjadi senyawa yang tidak terpisahkan. Kehadiran kritik mampu menjembatani pemahaman yang hendak disampaikan dari pengkarya kepada publik lewat karya seni yang diciptakannya. Begitu pun dalam dunia musik. Sebagai sebuah bunyi, musik sering kali tidak enak untuk dibicarakan apalagi dituliskan. Musik idealnya hanya dimainkan, dinikmati, didengarkan dan dirasakan. Namun, kritik musik tetaplah memegang posisi penting sebagai upaya mendapatkan sesuatu yang tidak dimiliki bunyi. Kata dan bahasa kadang justru lebih mampu menyibak dan menemukan pemahaman yang tersembunyi di balik timbunan bunyi dalam musik. Sesuatu itu dapat berupa ide, gagasan, konsep, dan lebih penting lagi evaluasi. Di Indonesia kritik seolah menjadi pemakluman, dunia kritik musik tidak berkembang dengan baik. Kehadiran kritik musik senantiasa tertinggal dari musik itu sendiri. Musik itu akan usai setelah dimainkan, tetapi kritik tentangnya masih berpendar untuk menemukan ruang pembacaan. Sebagaimana kodrat musik adalah sebuah entitas yang terbekukan oleh waktu, sementara kritik terbekukan oleh kata. Kata dalam kritik akan abadi, sementara bunyi dalam musik dapat dimaknai ulang di zaman yang berbeda. Wajar kemudian jika apa yang tampak tidak musikal di zaman tertentu menjadi begitu musikal di zaman setelahnya. Atau, apa yang diulas buruk oleh seorang kritikus musik, tiba-tiba menjadi panutan dan acuan di waktu setelahnya.

a. Kritik(us)

Kritik bagi kebanyakan musisi sering kali dianggap sebagai sebuah penghakiman karya, keburukan-keburukan karya seni sengaja disajikan sebagai sebuah hidangan yang akan dibaca banyak orang. Kritikus kemudian menjadi musuh abadi seniman. Gejala semacam ini bukanlah sesuatu yang baru. Sal Murgiyanto (1993) menjelaskan bahwa kritik sering kali bermuka dua. Di satu sisi, kadang kala penuh pujian. Sementara sisi yang lain penuh dengan penghakiman. Bagi seniman pengkarya, akan tertawa puas jika ulasan kritikus yang mengulas

karyanya berisi pujian. Segera kertas koran atau majalah yang memuat kritik tersebut dikliping dan diabadikan lewat pigura. Sementara jika kritiknya penuh dengan hujatan, segera akan menuduh kritikus tidak cermat dalam melihat karyanya. Kisah terakhir tersebut pernah dialami Rendra yang lebih mempercayai tanggapan penonton atau masyarakat ketimbang kritikus. Begitu juga Peter Brook, sutradara kenamaan asal London, mengamati ulasan seorang kritikus yang senantiasa mengulas buruk tentang karya-karyanya. Ia pun memberitahu pada semua anggota dan pemainnya agar tidak kaget membaca ulasan dari kritikus tersebut karena pasti akan berbeda dan cenderung menjatuhkan. Biasanya kritikus yang demikian punya semacam “pengalaman pribadi” dengan seniman pengkarya, pengalaman pribadi yang cenderung pahit atau buruk. Akibatnya, ulasan kritik seolah menjadi ajang “pembalasan dendam”.

Bagi sebagian seniman seni pertunjukan, muncul anggapan bahwa kritikus merupakan seseorang yang gagal menjadi seniman. Kemampuannya sebagai seniman (musik, tari, teater) cenderung diragukan alias pas-pasan. Oleh karena itu, ia memutuskan menjadi kritikus dengan segala konsekuensinya. Ironisnya, kritikus memang tidak dijalani lewat sekolah formal. Hingga saat ini, di Indonesia, belum pernah saya jumpai jurusan kritik seni pada institusi pendidikan seni atau sejenisnya. Kritik masih menjadi salah satu bagian dari mata kuliah yang ditempuh. Itupun tidak lebih dari satu semester. Di dunia akademis, kehadiran kritik masih belum dianggap penting. Institusi pendidikan seni semacam Institut Seni Indonesia (ISI), Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI), Institut Kesenian (IK), Sekolah Tinggi Kesenian (STK) masih disibukkan dengan urusan mencetak para sarjana keseniman, bukan pemikir atau kritikus. Hal ini juga tidak dapat dinafikkan sebagai salah satu faktor kenapa dunia kritik seni (pertunjukan, terutama musik) belum mampu berkembang dengan baik.

b. Jurnal Musik

Di institusi pendidikan seni, semacam ISI Surakarta, Yogyakarta, Padang, dan Bali, mahasiswa yang mengambil jalur penciptaan musik lebih banyak ketimbang penelitian. Bahkan yang cukup mengejutkan,



di salah satu perguruan tinggi seni di Indonesia selama sepuluh tahun terakhir hanya menghasilkan satu skripsi di antara ratusan penciptaan karya musik baru. Ada semacam credo bahwa mahasiswa yang mengambil jalur penelitian atau kepenulisan dianggap tidak mampu memainkan musik dengan baik. Pada titik ini kita dapat menilai bahwa dunia kepenulisan masih menjadi anak tiri. Sementara itu, ulasan tentang kajian-kajian musik selama ini justru banyak dilakukan di wilayah yang lebih terbatas dengan hadirnya jurnal di beberapa kampus seni tersebut. Jurnal-jurnal diterbitkan oleh jurusan musik dengan maksud menjaga ritme kepenulisan (kritik) dalam konteks musik (tradisi-kontemporer?). Akan tetapi, kebanyakan jurnal justru menjadi ajang administratif para dosen sebagai kelengkapan kenaikan pangkat. Akibatnya, mereka menulis bukan sebagai kebutuhan untuk mencerahkan dan memberi pemahaman bagi masyarakat luas tentang ide, gagasan, konsep atau sesuatu yang tersembunyi di balik bunyi dalam karya musik.

Jurnal yang begitu ketat dan *rigid* dalam menerapkan aturan atau kaidah penulisan ilmiah sering kali membuat para pembaca mengerutkan dahi. Bahasa yang digunakan cenderung intelek dan susah dipahami masyarakat umum. Efeknya, persebaran jurnal musik menjadi sangat terbatas. Dibaca oleh orang-orang tertentu yang seprofesi atau sebidang, sementara di luar itu? Ulasan tentang kritik musik makin tidak terbaca. Bahkan, sudah menjadi rahasia umum bahwa para pengasuh jurnal musik di kampus-kampus seni sering kali kesulitan untuk mencari penulis. Banyak jurnal musik yang terlambat terbit alias molor dengan alasan menunggu penulis masuk. Jurnal-jurnal yang ada biasanya dibagikan secara gratis, itu pun kadang kala masih tersisa cukup banyak. Akibatnya, masyarakat jarang mendengar nama-atau sosok kritikus musik sekolahan. Institusi pendidikan musik menjadi menara gading, menyebarkan karya ulasan musik secara pribadi, didanai pribadi dan dibaca sendiri. Sebaliknya, banyak ulasan-ulasan kritik musik di media massa cenderung dangkal isi. Dilakukan oleh segelintir orang yang semata berbekal kecakapan dalam menulis. Kritikus yang demikian seolah mampu mengkritik semua jenis musik. Padahal, tidak sedikit ulasan kritiknya hanya berisi sajian kata-kata bombastis yang retorik namun miskin pesan. Sering kali hal itu

dilakukan oleh orang-orang yang memiliki minat besar terhadap musik tetapi tidak dibarengi dengan pengetahuan yang mumpuni.

Idealnya, tidak semua kritikus musik dapat mengkritik segala jenis musik. Kritikus musik ibarat “dokter ahli” seperti khusus penyakit dalam, kulit, dan hewan. Begitu pun kritikus, seharusnya memiliki segmentasi khusus terkait musik apa yang hendak menjadi “spesialisasi” bidang kritiknya. Para kritikus yang dididik dan dibesarkan lewat musik Barat misalnya, pasti akan memiliki kelemahan yang mencolok ketika mengulas dan mengevaluasi karya-karya gamelan. Begitu pun sebaliknya, kritikus musik yang ditempa dari kebudayaan musik gamelan (tradisi) akan kesulitan ketika mengevaluasi musik Barat. Tidak jarang, ulasan yang disajikan cenderung membahas persoalan-persoalan yang elementer, tidak mendasar, dan substansial. Bahkan beberapa di antaranya menggunakan konsep musik yang selama ini dimengertinya untuk mengamati musik di luar kebudayaannya, terkesan dipaksakan. Padahal, walaupun sama-sama memiliki kodratnya sebagai sebuah bunyi, tetapi setiap jenis musik tetaplah dibentuk dari ikatan-ikatan yang khas terkait cara kerja, sejarah, konsep, fungsi, gramatika musikal, serta garapnya.

Walau bagaimanapun, seniman musik membutuhkan kritik, tidak semata demi perbaikan atas kualitas karya musiknya, tetapi juga membekukan sebuah peristiwa. Kritik musik abadi dalam kata dan kalimat, sementara musik senantiasa berubah menurut waktu. Hasil ulasan kritik musik dengan demikian menjadi bank data sejarah perjalanan sebuah musik. Hal ini menjadi penting untuk dapat memetakan sejauh mana musik kita telah berkembang dan beralih rupa. Kritik musik makin mendesak untuk dibangun dari tidur panjangnya. Mengingat, pada detik ini seribu lebih karya musik tercipta, tetapi satu ulasan yang membahas dan mengevaluasinya belum tentu ada.



2. Matinya Kritikus Musik

Tenggelamnya kuasa kritikus seni tidak hanya terjadi dalam dunia sastra sebagaimana telah menjadi perdebatan menarik di Kompas (2010). Namun, hampir semua episentrum atau dimensi seni mengalaminya tak terkecuali seni pertunjukan ataupun seni rupa. Semua tidak dibangun dari fondasi kritik yang kuat. Dunia sastra patut bersyukur, setidaknya dengan adanya kolom-kolom khusus untuknya di berbagai media cetak menandakan denyut nadi kehidupannya masih berdetak. Lalu bagaimana untuk spektrum seni lain, musik, misalnya?

Sejak era Suka Hardjana dengan ulasan kritiknya yang menggigit di berbagai media cetak nasional itu, kehidupan dunia musik kini menjadi begitu glamor, eksklusif tanpa pernah tersentuh kritikus. Bahkan boleh dikata, peradaban dunia musik Indonesia kini nihil kritikus. acara-acara besar layaknya Art Summit, Solo International Ethnic Music (SIEM), Temu Komponis, Surabaya Full Music kini hanya menjadi klangenan atau ritual wajib yang tiada lagi meletupkan karya musik monumental apalagi mencengangkan publik. Sebabnya, kritikus sebagai katalisator antara karya itu dengan masyarakat luas mandul dalam perannya.

Terlebih dengan euforia berbagai acara musik populisme yang terlibat dalam hiruk-pikuk pasar di media televisi. Musik-musik yang dibawakan hampir seragam, serupa, setipe, copot sana-copot sini, siapa peduli? Hal ini membuat publik makin teralienasi –kalau bukannya terbodohkan- dari genre musik yang berkualitas dan layak didengar. Musik-musik yang “kacangan” itu makin membunyah. Menjadi santapan publik sehari-hari hingga memengaruhi konstruksi pikir mereka dengan penilaian bahwa musik-musik itulah yang paling bagus walaupun juga di antaranya tidak jelek.

Sah-sah saja memang. Namun, dengan nihilnya kritikus musik, keliaran kreativitas musisi tiada mampu dikontrol oleh sikap pendewasaan berkarya yang baik. Imbasnya, karya-karya yang dibawakan menjadi distorsi, terkesan jalan di tempat, itu-itu saja, bahkan mengalami degradasi nilai. Kritikus harusnya dapat menjadi

pengontrol dengan memberikan percikan kritik yang berbobot. Hal ini bukan semata-mata demi dirinya, tetapi untuk musisi dan rajutan karyanya serta masyarakat dengan bangunan penilaiannya.

Sementara itu, musik-musik berkualitas bagai menara gading yang tiada pernah terkuak. Detak gaungnya makin tak terdengar karena tergerus oleh penetrasi budaya populis. Kalaupun karya-karya berkualitas itu muncul lewat media cetak, tak lebih dari hanya sekadar reportase belaka tanpa pernah disertai upaya analisis kritik yang pekat. Bukan hal baru, fenomena semacam ini setidaknya sudah menjadi perdebatan menarik sejak tahun 70-an, sebagaimana dilansir oleh *Majalah Tempo* (edisi 18 Januari 1975).

a. Bimusikalitas

Penilaian dan kritik terhadap karya musik dapat dilakukan oleh siapa pun. Terlebih ruang pewartannya kini menjadi lebih terbuka dengan lahirnya situs-situs jejaring seperti Facebook dan Twitter. Bahkan Arif Bagus Prasetyo (Kompas, 2010) mengklamasikan era jejaring sosial kini sebagai diktum kematian kritikus seni. Siapa pun dapat menjadi kritikus (amatirisme) dengan melayangkan ulasan akan kritiknya lewat situs jejaring itu. Sesederhana itukah terciptanya kritikus? Tentu saja tidak.

Kritikus setidaknya ditempa dengan pergulatan, pengamatan dan pengalaman yang panjang dalam mencerna fenomena seni bidikan kritiknya sehingga terlihat dalam bobot sayatan setiap kritik yang dimunculkan. Bagi kritikus musik, bekal “bimusikalitas” menjadi penting, menguasai pranata serta gramatika musik yang dikritiknya.

Persoalannya kemudian musik sebagai alam bunyi, tetapi tidak berdiri pada satu wilayahnya yang tunggal. Apabila di dunia sastra kita akan dipertemukan oleh satu kaidah bahasa, yakni Indonesia (melayu) sebagai seutas benang kesepahaman akan lahirnya makna. Sementara dalam musik, bunyi saja tidak cukup. Bunyi bukan bahasa (kata). Apalagi menjadi benang untuk dipintal sebagai kritik. Bunyi penuh akan kompleksitas makna dari konstruk budaya pemilikinya.

Suka Hardjana misalnya dengan leluasa dapat melakukan telaah kritik terhadap bunyi-bunyi yang lahir dalam determinasi budaya



Eropa semacam Mozart, Bach, Bartok, Haydn. Hal itu didasarkan atas perimbangan kemampuan olah musiknya—bimusikal—yang didasari atas musik Eropa, ia adalah seorang klarinet. Sementara untuk masuk pada “rekayasa bunyi” yang lain, gamelan Jawa misalnya, ia tidak memiliki kuasanya dengan bebas. Tidak semua bunyi dapat menjadi bahan kritik oleh kritikus. Layaknya dokter, idealnya kritikus musik memiliki spesialisasi terhadap musik—bunyi—jenis apa yang akan dikritiknya. Pertanyaannya, di mana kritikus musik yang spesialis demikian dapat ditempa?

b. (Etno)musikologi?

Awalnya kelahiran sekolah musik di Yogyakarta serta lahirnya beberapa perguruan tinggi seni diprediksi menjadi barometer munculnya musisi-musisi yang tidak hanya handal dalam praktik, tetapi juga olah kemampuan intelejensia berfikir yang mumpuni. Sehingga ekstase kekaryaannya musik dapat diimbangi dengan letupan kajian kritiknya yang mendalam. Namun, hal itu seolah hanya menjadi mitos belaka.

Bahkan banyak yang berharap, munculnya ilmu baru “kajian musik” seperti etnomusikologi, dapat mencetak kritikus musik. Sayangnya, ilmu ini lebih asik berkuat pada ruangnya dengan hanya mengkaji gejala musik dalam spektrum masa kini dan masa silam. Etnomusikologi masih belum berupaya mengarahkan pisau sasarannya untuk kritik, serta perkembangan musik “yang akan” dan “yang mau” terjadi pada suatu masyarakat.

Hasil ulasannya sering kali harus berhenti di perpustakaan kampus sebagai pajangan akhir. Serta tidak memiliki dampak yang signifikan terhadap musik yang diulasnya. Karena sifat dasar ilmu ini hanya menelaah apa yang ada dan bagaimana kaitan musik itu dengan masyarakat pemiliknya tanpa mampu memberikan semacam ruang restorasi bagi perkembangan musik itu ke depan. Pelakunya, si pengkaji musik (etnomusikolog), berhenti sesudah ia meraih gelar kesarjanaannya di suatu perguruan tinggi. Kemudian menjadi birokrat di institusi pemerintahan atau pamong budaya.

Jika toh ada kritikus muncul darinya, hasil ulasannya kadang terlalu akademis, sok ilmiah dengan bahasa yang njlimet sehingga

hanya mampu mewacanakan kekaryaan musik dalam konteksnya yang terbatas, atau terjerat dengan logika yang terlalu teoritis.

Berkaca pada lalu-lalangnya dunia bunyi saat ini, siapa pun dapat menjadi kritikus musik. Namun, etnomusikologi yang memiliki kuasanya dalam “kaji-mengkaji” musik, sudah selayaknya berbenah. Dengan memandang anomali perkembangan musik mutakhir, harusnya menjadikan dan memasukkan “kritik” sebagai bahan utama sasarannya. Melihat jejak musik yang tak mampu diprediksi apalagi dikontrol langkahnya, tidak cukup dengan hanya menerimanya sebagai suatu keniscayaan. Namun, mau tidak mau dibutuhkan banyak kritikus yang mampu mengimbangi kegaduhan dunia bunyi, berbicara lantang, dan tajam dalam upaya merestorasi musik-musik Indonesia.



3. Kevakuman Musik Kritik

Potret dunia musik Pop Indonesia kini telah berkembang pesat. Hal ini ditandai dengan banyaknya acara dalam layar televisi yang mengusung musik sebagai tema utamanya. Walaupun demikian justru musik dewasa ini telah berubah menjadi begitu glamor. Musik tidak lagi harus merekam jejak momen penting layaknya semangat militansi perjuangan dulu dengan lahirnya lagu-lagu nasionalis. Musik kini menjadi begitu feminim dengan menjajakan “cinta atau asmara” sebagai tema utamanya, terlebih untuk tema “kritik”, kini telah luput dari bidikan.

a. Mandul

Seakan ada yang tertinggal oleh kemarakan dalam dunia bunyi. Musik kritik sebagai musik yang bertema kritik kini tidak lagi menarik perhatian media massa. Musik kritik sebagai suara, tetapi yang paling tak terdengar oleh publik. Ketika berbagai penghargaan musik diberlangsungkan, dari banyaknya kategori, belum ada nominasi yang mengarah pada kategori musik kritik. Semua tema berbau romantisme cinta-cintaan dan asmara semata.

Sebelumnya salah satu pemicu musik kritik Indonesia yang cukup terkenal adalah Iwan Fals. Iwan dengan lagu-lagunya yang khas, seperti “Bento” (1989), “Umar Bakri” (1981), “Tikus-tikus Kantor” (1986) telah berhasil membuat fakta sejarah dengan mengusung musik kritiknya yang dikemudian hari dikenal sebagai “nyanyian suara rakyat”.

Keberhasilan musik kritik tidak hanya pernah terjadi di dalam negeri. Simak saja Bob Marley dengan semangat tema musiknya menentang anti rasis, yang di kemudian hari turut membawa masyarakat Jamaika ke zaman perubahan. Ada juga Sex Pistol lewat syair-syair lagunya yang menyuarakan semangat anti kolonial, aborsi, kekejaman yang dikemudian hari mengharumkan namanya untuk dikenal masyarakat Inggris.

Dalam dunia musik kritik, bunyi tidak lagi memproduksi untaian nada-nada indah, tetapi menjadi segumpal teks yang penuh makna. Dinamika, tempo, orkestrasi, ritme, warna nada, hanyalah bagian kecil dari panorama musikal yang berusaha mendukung narasi teks utama sebagai sebuah tema. Bunyi tidak lagi diproduksi untuk ruangnya yang estetis, tetapi lebih mengedepankan pada sisi etisnya. Etika mengalahkan estetika.

Bunyi dalam musik kritik adalah akumulasi dari rajutan resistansi pada fenomena yang terjadi. Dengan demikian, apa pun dapat menjadi temanya. Politik, budaya, alam, gender, hukum, ekonomi, kekerasan adalah wajah-wajah yang dapat lahir sebagai bidikan tema utama. Sayangnya, selama ini kritik terhadap wajah-wajah itu hanya muncul dalam barisan huruf pada surat kabar, deretan kata, dan gambar dalam media elektronik. Selebihnya dalam untaian nada teks musik, wajah-wajah itu kini menjadi begitu tabu. Kevakuman terjadi setelah era Iwan Fals. Indonesia mandul musik kritik.

b. Sebuah Resistansi

Musik kritik muncul sebagai penolakan terhadap berbagai ketimpangan yang terjadi. Iwan Fals lewat lagunya “Wakil Rakyat” (1987), lahir dari resisten perilaku birokrat yang tidur waktu sidang soal rakyat. Ebiat G. Ade, dengan lagunya “Berita Kepada Kawan” (1995) adalah kritik terhadap perusakan alam dan bencana di Indonesia. Musik kritik lahir bukannya mengada-ada (*superficial*), tetapi didasarkan atas pergulatan panjang dalam mencerna sebuah fenomena.

Musik kritik tidak bermaksud memberikan jawaban yang solutif terhadap apa yang dikritiknya. Tugas kritikus hanyalah mengkritik, begitu pula dalam musik. Pelaku musik kritik bukanlah ekonom, budayawan, politikus, yang dapat memberikan solusi. Pelaku musik kritik hanyalah seniman atau musisi biasa dengan berbagai keterbatasannya. Oleh karena itu, Ebiat G. Ade pun tidak memberikan jalan keluar pada musik kritiknya. Kalaupun ada, hanya “tanyakan pada rumput yang bergoyang”.

Terjun dalam dunia musik kritik membutuhkan keberanian. Hanya orang-orang bernyali yang mampu. Tanyakan seberapa sering



Iwan Fals harus berurusan dengan polisi ketika musik kritiknya menggema di era orde baru dulu. Seberapa sering pula, ia harus dicekal ketika melakukan pementasan. Musik kritiknya dilarang namun dikemudian menjadi musik yang kehadirannya paling dinanti, hingga menjadikannya seorang pahlawan. Bahkan, majalah *Time Asia* (April, 2002) menyebutnya sebagai Pahlawan Asia (*The Asian Heroes*).

Pada sisi keuntungan, musik kritik sama sekali tidak berhubungan dengan perhitungan yang materialis. Bukan hasil finansial yang mencoba digapai. Kalaupun ada, hanyalah efek sampingan semata. Musik kritik mengajarkan pada musisi atau seniman untuk tanggap pada fenomena, lebih toleran terhadap sesama. Tidak penting seberapa laris musik kritiknya, tetapi seberapa besar efek yang disandang dari temanya.

Wajar jika untuk saat ini belum ada (atau bahkan tidak ada) yang berani terjun ke dunia musik ini. Musik-musik pada umumnya kini memburu materi dan popularitas, bukan kebulatan tekad dalam menyampaikan suara hati nurani dalam mewakili kaum-kaum utopia yang tertindas. Dalam kesunyian musik kritik, menjadi ironis, musisi yang awalnya bergelut dengannya kini harus berakhir pula sebagai musisi yang biasa-biasa saja, layaknya Iwan Fals. Ia pun kini tampaknya turut larut dalam romantisme tema cinta-cintaan dan asmara. Atau mungkin musik kritik kini justru telah banyak tercipta, termasuk Iwan, tetapi media yang tak mau menjamahnya.

Oleh karena itu, di balik kondisi negara yang makin tidak menentu ini, ditandai dengan berbagai persoalan layaknya korupsi, kekerasan, hukum, bencana alam, harusnya mampu memicu munculnya banyak musik kritik. Sayang hingga detik ini musik kritik Indonesia masih bisu, di balik berbagai persoalan tersebut ternyata menjadikannya justru makin tak bersuara alias mandul.

4. Kritik Jurnal(istik) dan Akademisi Seni

Saat *Koran Tempo* edisi hari Minggu berhenti terbit (11 Oktober 2015), terjadi kegaduhan di kalangan para seniman, sastrawan, dan juga budayawan. Hal ini dapat dilihat lewat curhatan berupa catatan-catatan dalam grup media sosial. Mereka khawatir bahwa kolom kebudayaan dan seni akan turut gulung tikar. Untunglah kekhawatiran itu tidak terjadi karena kolomkebudayaan dan seni bergeser ke hari Sabtu. Begitu juga saat rubrik “Bentara” di *Harian Kompas* tak lagi tayang, disambut dengan ratapan dan keprihatinan. Barangkali pernyataan Putu Fajar Arcana dalam seminar nasional bertajuk *Kritik dan Kuratorial* di Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta pada tanggal 30 September 2016 dapat menjawab alasan itu. Putu menjelaskan bahwa kondisi rubrik kebudayaan dan seni di media massa selalu berada dalam posisi kritis. Halaman budaya dianggap sebagai halaman tambahan yang sewaktu-waktu dapat digusur. Di beberapa media, seperti *Kompas* dan *Tempo*, halaman itu mampu bertahan karena masih memiliki fondasi ideologis yang kuat.

Sementara itu, banyak kemudian dijumpai ulasan-ulasan seni di media yang jatuh pada persoalan reportase (melaporkan) belaka tanpa memberi pemaknaan dan nilai baru, apalagi kritik. Maklum, banyak anekdot jika pengisi rubrik seni adalah wartawan yang “dibuang” dari rubrik lain atau kumpulan wartawan magang. Akibatnya, kolom ini dianggap paling prematur, ruang uji coba bagi wartawan baru sebelum mereka menyelami kolomlain yang dianggap lebih berbobot. Kondisi ini memang sangat memprihatinkan. Namun bagi media tertentu, seperti *Kompas* dan *Tempo* (sekadar contoh), halaman itu justru dimanfaatkan dengan baik, tidak saja untuk gladi menulis seni, tetapi juga menjadi penulis yang nyeni. Di media itu kemudian banyak melahirkan penulis yang budayawan, sebutlah misalnya Bre Redana, Sindhunata, Goenawan Mohammad, Seno Joko Suyono, Bambang Bujono, Efix Mulyadi, Frans Sartono, dan Putu sendiri. Mereka tidak semata melaporkan peristiwa berkesenian, tetapi juga memberi bingkai

buku ini tidak diperjualbelikan



pada setiap tulisan sehingga pesan, nilai, dan bahkan kritik sering kali dapat kita jumpai dengan jelas.

Lebih jauh, Putu Fajar menambahkan bahwa wartawan yang menulis kritik kemudian menjadi jawaban di kala ruang penulisan itu tidak diambil (dimanfaatkan?) dengan baik oleh para akademisi seni yang idealnya memiliki bekal pendidikan lebih mumpuni. Dengan kata lain, terjadi kekosongan penulisan kritik seni jurnalistik oleh para sarjana seni. Bahkan, menurut Rahayu Supanggah, setelah lulus kuliah, para sarjana seni justru lebih disibukkan dengan urusan birokrasi di kampusnya, seperti menjadi pejabat, rektor, kepala lembaga penelitian, dekan, ketua koperasi, ketua jurusan, dan lainnya. Kampus seni di hari ini dirasa terlalu banyak mencetak seniman dan pejabat dibanding dengan pemikir dan kritikus seni.

Alasan inilah yang melatarbelakangi Pascasarjana ISI Surakarta hendak membuka Program Studi Kritik dan Kuratorial di tahun mendatang. Alih-alih berharap dapat melahirkan kritikus-kritikus seni yang mumpuni, mengambil kembali peran yang selama ini diambil oleh para wartawan di atas. Pertanyaannya kemudian, mungkinkah hal itu bisa terjadi mengingat karena berbagai kepentingan (kapital), ruang-ruang (media) publikasi ulasan kritik makin sedikit? Atau, bagaimana bentuk pertanggungjawaban ulasan kritik sebagai tugas akhir mahasiswa kelak? Apakah dinilai layaknya skripsi, tesis, dan disertasi dengan menempatkan para penguji yang ilmuwan atau profesor yang juga pejabat itu? Padahal, sebagaimana pendapat Putu Fajar di atas, kebanyakan para ilmuwan, profesor, dan pejabat itu tak pernah menulis kritik. Seperti lulusan sarjana sastra yang tak pernah menulis sastra. Hasil tugas akhir itu kemudian beku dan lapuk di perpustakaan kampus tanpa pernah terbaca oleh publik. Tidakkah hal ini bertentangan dengan hakekat kritik, yang harus dapat terkomunikasikan secara luas?

a. Jurnal(istik)

Karya kritik adalah katalisator atau jembatan yang menghubungkan karya seni dengan masyarakat. Idealnya, penguji karya kritik bukanlah ilmuwan, profesor, atau pejabat, tetapi masyarakat. Pertanyaan yang tak kalah menarik, bagaimana dan seperti apa ujud media atau ruang

yang menghubungkan karya kritik akademis itu kepada masyarakat? Jawaban yang paling mudah ditebak adalah; jurnal-jurnal seni ilmiah. Benarkah demikian? Bukan satu hal yang aneh, hampir setiap jurusan di kampus seni memiliki jurnal ilmiah, tempat menulis bagi kaum sarjana. Namun, siapa yang membaca jurnal itu? Bukankah sering kali jurnal-jurnal di kampus seni hanya digunakan sebagai syarat kenaikan pangkat oleh para dosen. Terlebih, membaca jurnal ilmiah sering kali membuat dahi berkerut dan sesekali harus menggelengkan kepala karena bingung, sulit dimengerti, dengan bahasa yang *njlimet* (kata lain dari sok ilmiah), berisi rumus-rumus yang tak membumi. Jika demikian, siapakah pembaca jurnal itu? Kebanyakan jurnal seni ditulis oleh kalangan intelektual, disebarakan di kalangannya sendiri, dan dibaca-baca sendiri.

Sebenarnya, persoalan tersebut dapat terjawab dengan posisi media massa, lewat ulasan kritik jurnalistik. Media massa adalah jembatan yang paling memungkinkan untuk menghubungkan karya seni, kritikus, dan publik. Oleh karena itu, Halim HD (*networker* kebudayaan), menekankan pentingnya menulis kreatif (*creative writing*). Menulis kreatif menjadi upaya memecah kebekuan dan kekakuan dalam tulisan-tulisan ilmiah. Menulis kreatif bukan berisi perkara-perkara dan rumus teknis, tetapi menciptakan ruang imajinasi yang lebih segar. Membaca tulisan yang demikian, pembaca serasa berkomunikasi langsung dengan penulisnya, lewat gaya yang lebih lincah dan akrab. Halim kemudian menyayangkan bagaimana menulis esai kritik di media massa tidak dianggap penting dalam tembok pendidikan—kampus—seni. Tidak ada penghargaan untuk itu, apalagi tak memiliki kontribusi besar untuk kenaikan pangkat. Indikasinya, coba hitung berapa jumlah sarjana atau dosen seni yang menulis kritik di media massa?

Kerja kritik jurnalistik memiliki posisi tawar yang tinggi. Lewat kritik jurnalistik, karya seni dapat terkomunikasikan secara lebih terbuka dibanding menulis di jurnal ilmiah yang cenderung eksklusif. Masalahnya kemudian, rubrik seni dan budaya makin tak mendapat tempat. Kalah oleh berbagai kepentingan dan tirani modal. Kita bisa saja memberi jawaban dengan menghadirkan media sosial (serta blog dan web) sebagai solusi alternatif. Akan tetapi, media sosial tak memiliki



sisi kurasi dan seleksi yang ketat. Pada berbagai titik permasalahan itulah program studi kritik seni hendak didirikan. Di satu sisi serasa menjadi menara gading, tetapi di sisi lain patut untuk diapresiasi guna membuka secercah harapan bagi munculnya kritikus-kritikus seni yang kompeten. Kita tunggu saja lima atau sepuluh tahun lagi, siapa kritikus seni yang dilahirkan di lembaga formal itu? Semoga tidak turut larut, lulus kuliah kemudian menjadi pejabat dan birokrat. *Aduuh!*

buku ini tidak diperjualbelikan



BAB IV

MEMBUNYI KATA

buku ini tidak diperjualbelikan

Buku ini berupaya mengundang pembaca ke dalam alam pikiran yang kompleks tentang musik. Buku yang berisi kumpulan esai ini tidak hanya bertujuan untuk memberikan wawasan tentang kompleksitas musik, tetapi juga untuk merangsang pemikiran kritis lewat polemik yang terjadi, tentang peran musik dalam masyarakat, sejarahnya, dan dampaknya pada kehidupan sehari-hari.

Harapan dari dituliskannya buku ini adalah untuk membuka ruang diskusi lebih luas tentang musik, lebih khusus lagi gamelan, di kalangan masyarakat umum serta di kalangan akademisi dan praktisi seni. Dengan berbagai pandangan dan analisis tentang musik dan gamelan, penulis berharap dapat menggugah minat dan apresiasi serta mendorong pemikiran kritis yang lebih mendalam tentang hubungan antara musik dan masyarakat.

Penulis meyakini peristiwa musik adalah cerminan dari kompleksitas budaya dan identitas suatu masyarakat. Temuan kunci dari proses ini bahwa musik bukan hanya sekadar bentuk seni atau hiburan semata, melainkan juga merupakan medium kuat untuk menyampaikan pesan, mempertahankan tradisi, dan merayakan keberagaman. Melalui analisis terhadap peristiwa musik, penulis juga menyoroti bagaimana musik dapat menjadi sarana untuk membangun hubungan sosial, mengungkapkan konflik, dan merayakan solidaritas. Meskipun penulisan peristiwa musik masih jarang terjadi secara sistematis dan berkelanjutan di media massa, terutama di kalangan media arus utama (*mainstream*). Walaupun demikian, penulis optimis bahwa kebutuhan akan pemahaman yang lebih mendalam tentang musik (dan budaya) akan terus meningkat di masa depan.

Dengan makin berkembangnya teknologi dan aksesibilitas informasi, diharapkan bahwa penulisan tentang peristiwa musik akan menjadi lebih beragam, mencerminkan kekayaan dan keragaman yang makin kontekstual di zamannya. Dengan demikian, penulisan peristiwa musik memiliki potensi besar untuk tetap relevan dan penting dalam mengeksplorasi dan memahami peran musik dalam kehidupan manusia, baik di hari ini, maupun masa yang akan datang.

LAMPIRAN

SUMBER NASKAH

GAMELAN

Esai dan Ulasan Pertunjukan

- 1) Pengrawit dan Pentingnya Lembaga Advokasi. *Etnis.id*, 7 November 2019.
- 2) Gamelan Pulang Kampung. *Kompas*, 11 Agustus 2018.
- 3) Gamelan Yang Melintas Batas. Koran *Solopos*, 28 Juli 2018.
- 4) Sekaten, Mengantar Pada Yang Tak Terdengar. *Detik.com*, 30 November 2017.
- 5) Belajar dari sekaten. Koran *Jawa Pos*, 11 Desember 2016
- 6) Solo dan Polemik Gamelan Elektronik. Koran *Solopos*, 7 November 2016.
- 7) Kontestasi BerGending dan Bergamelan. Koran *Suara Merdeka*, 5 September 2016.
- 8) Rindu Karya Empu Gamelan. Koran *Suara Merdeka*, 14 Februari 2016.
- 9) Polemik Soal Pesinden Asing. Koran *Suara Merdeka*, 3 Januari 2016.
- 10) 20 Tahun YGF. *Kompas*, 23 Agustus 2015.

- 11) Gamelan dan Kemanusiaan. Koran *Suara Merdeka*, 8 Maret 2015.
- 12) Karawitan Jawa di Gereja. Koran *Suara Merdeka*, 28 Desember 2014.
- 13) Mad Sinamadan. Koran *Suara Merdeka*, 2 November 2014.
- 14) Notasi dan Komponis Gamelan. Koran *Tempo*, 2 November 2014.
- 15) Kisah Gong Gamelan. Koran *Suara Merdeka*, 30 Maret 2014
- 16) Nada-Nada dalam Kalatidha. Koran *Jawa Pos*, 19 Agustus 2018.
- 17) Dramatika Bunyi. Koran *Tempo*, 13 Desember 2018.
- 18) Altajaru, Bunyi dan Ruang Bermusik. Koran *Jawa Pos*, 25 Maret 2018.
- 19) Nada-Nada Yang Berkisah. Koran *Jawa Pos*, 17 Desember 2017.
- 20) Setan Jawa dan Kebekuan Bergamelan. Koran *Suara Merdeka*, 6 Agustus 2017.
- 21) Suara Semesta dalam Nada A.L. Suwardi. Koran *Jawa Pos*, 17 Juli 2016.
- 22) Konser Gamelan Tanpa Gamelan. *Kompas*, 16 Juli 2016.

MUSIK DAN INTERRELASI

Musik, Industri, dan Hukum

- 1) Menyoal Royalti Karya Musik. *Detik.com*, 16 April 2021
- 2) Problematika Musik Indonesia Mutakhir. *Kompas*, 13 Maret 2021.
- 3) Ironi Pembatalan RUU Permusikan. Koran *Solopos*, 1 Maret 2019.
- 4) Nasib Industri Musik Hari Ini. Koran *Solopos*, 27 Juli 2020.
- 5) Kondisi Aktual Industri Musik Kita. Koran *Solopos*, 11 Januari 2016.
- 6) Ironi Gelaran Jazz di Indonesia. *Etnis.id*, 31 Januari 2020.

Musik, Politik, Sosial, dan Budaya

- 1) Terpesona, Musik, dan Militer. Koran *Jawa Pos*, 7 Maret 2021.
- 2) Indonesia Raya dalam Tiga Stanza. Koran *Solopos*, 29 Juni 2017.
- 3) Genjer-Genjer dan Politik 65. *Basabasi.co*, 9 Juni 2016.
- 4) Beban Sejarah Genjer-Genjer. Koran *Tempo*, 1 Oktober 2011.
- 5) Dangdut Menggoyang Politik. *Koran Jakarta*, 1 Februari 2014.
- 6) Musik, Jogja Istimewa, dan Nilai-Nilai. Koran *Jawa Pos*, 27 Januari 2019.
- 7) Museum(kan) Musik Indonesia. *Kompas*, 11 Agustus 2013.
- 8) Santet dalam Musik Nusantara. Koran *Jawa Pos*, 23 Maret 2013.
- 9) Jawa, Musik, dan Al-Qur'an. Koran *Tempo*, 23 Mei 2015.
- 10) Latah Tembang Jawa di Film Horor. *Detik.com*, 27 April 2018.
- 11) Dilema Perempuan ber-Musik. Koran *Solopos*, 9 Maret 2020.
- 12) Nada-Nada Untuk Palestina. Koran *Kedaulatan Rakyat*, 25 Juni 2018.
- 13) Lagu Januari. *Kompas*, 18 Januari 2021.



Kritik Musik

- 1) Apa Kabar Kritik(us) Musik? Koran *Solopos*, 21 Desember 2014.
- 2) Matinya Kritikus Musik. Koran *Jawa Pos*, 28 Februari 2011.
- 3) Kevakuman Musik Kritik. Koran *Tempo*, 8 Januari 2011.
- 4) Kritik Jurnal(istik) dan Akademisi Seni. *Kompas*, 10 Desember 2016.

buku ini tidak diperjualbelikan

GLOSARIUM

- agitatif : kata sifat yang berasal dari kata kerja “agitate”, yang artinya merangsang atau membangkitkan kegelisahan, ketegangan, atau emosi. Kata sifat “agitatif” merujuk pada sesuatu yang memprovokasi atau membangkitkan emosi atau reaksi yang kuat dari orang-orang yang terlibat.
- akord : istilah dalam musik yang merujuk pada kombinasi dari tiga atau lebih nada yang dimainkan bersama-sama sebagai satu kesatuan harmoni. Nada-nada ini biasanya dimainkan pada saat yang sama dan membentuk harmoni yang menyatu. Akord merupakan dasar dari banyak jenis musik, termasuk musik pop, rok (*rock*), jazz, dan klasik. Akord dapat dimainkan pada berbagai alat musik, seperti gitar, piano, keyboard, dan sebagainya, serta menjadi dasar bagi pembentukan melodi dan harmoni dalam sebuah lagu.
- audiens : merujuk pada khalayak atau orang-orang yang hadir untuk mendengarkan pidato, presentasi, pertunjukan, atau acara lainnya.

- blantika : istilah yang merujuk pada dunia musik atau industri musik meliputi segala jenis genre musik, musisi, penulis lagu, produser musik, label rekaman, dan sebagainya. Blantika musik mencakup semua jenis musik, dari musik pop, rok (*rock*), hiphop, jazz, blues, *country*, dan banyak lagi. Blantika musik juga mencakup sejarah musik, perkembangan musik, dan berbagai trend dan gaya musik yang berkembang dari waktu ke waktu.
- blog : singkatan dari “weblog”, yang merupakan sebuah situs web atau platform yang digunakan untuk menulis dan membagikan konten secara teratur, seperti tulisan, gambar, atau video.
- bunyi : getaran atau gelombang mekanis yang merambat melalui medium, seperti udara, air, atau benda padat. Bunyi terjadi ketika suatu objek bergetar dan menyebabkan perubahan tekanan di sekitarnya, yang kemudian merambat sebagai gelombang suara.
- campursari : genre musik yang berasal dari Jawa, Indonesia. Musik ini merupakan hasil perpaduan antara musik Jawa dengan unsur-unsur (instrumen) musik Barat. Kata “campursari” sendiri berasal dari kata Jawa yang berarti “campuran” atau “gabungan”.
- esai : suatu bentuk tulisan yang bersifat subjektif dan biasanya membahas sebuah topik tertentu dari sudut pandang penulisnya. Esai dapat berupa tulisan pendek atau panjang dan dapat dibuat dalam berbagai bentuk, seperti narasi, deskripsi, persuasi, atau eksposisi.

- etnomusikologi : suatu disiplin ilmu yang mempelajari musik sebagai suatu fenomena sosial dan budaya. Etnomusikologi membahas hubungan antara musik dengan konteks budaya, sejarah, politik, dan sosial yang melingkupinya. Disiplin ini menggabungkan antropologi, etnografi, teori musik, dan sejarah musik untuk memahami musik sebagai suatu praktik sosial.
- fals : suatu istilah yang merujuk pada nada-nada di luar tangga nada yang digunakan dalam sistem musik tertentu. Pada kasus tertentu, nada-nada sumbang tersebut juga dapat dianggap sebagai variasi atau variasi improvisasi dari nada asli.
- gamelan : suatu ansambel musik tradisional yang berasal dari Indonesia, terutama dari pulau Jawa, Bali, dan Lombok. Ansambel ini terdiri dari seperangkat instrumen musik yang terbuat dari logam, seperti saron, demung, peking, gong, kenong, kempul, bonang, dan instrumen musik lainnya, serta instrumen musik nonlogam, seperti rebab dan suling.
- gending : istilah yang digunakan masyarakat Jawa untuk menyebut bentuk komposisi musik karawitan yang menyajikan seni suara instrumental. Komposisi musik tersebut juga melibatkan vokal sebagai pelengkap dari sajian seni suara yang berasal dari seperangkat gamelan. Gending merupakan bentuk jadi dari susunan balungan gending atau kerangka gending yang digarap oleh pengrawit. Balungan gending masih perlu diolah lagi dengan menggunakan tafsir dan imajinasi untuk menghasilkan suatu sajian gending yang indah.



- improvisasi : suatu teknik atau cara bermain musik di mana musisi menciptakan atau memainkan suara secara spontan dan tidak direncanakan sebelumnya. Dalam improvisasi, musisi dapat mengimprovisasi melodi, harmoni, ritme, atau gaya bermain sesuai dengan keinginan atau improvisasi dari musisi lain dalam kelompok musik.
- irama : melibatkan pengaturan durasi dan penekanan pada setiap ketukan dalam lagu atau karya musik, dan memberikan pola dan struktur yang teratur pada musik tersebut
- kapitalisme : suatu sistem ekonomi di mana sumber daya ekonomi, seperti tanah, modal, dan tenaga kerja dimiliki secara pribadi dan dioperasikan untuk mencapai tujuan keuntungan. Dalam sistem kapitalisme, keputusan mengenai produksi, investasi, dan distribusi barang dan jasa diambil oleh individu atau perusahaan swasta, berdasarkan pada mekanisme pasar yang terdiri dari permintaan dan penawaran.
- karawitan : seni gamelan dan seni suara yang bertangga nada slendro dan pelog. Kesenian ini terkenal di Jawa dan Bali. Istilah karawitan berasal dari bahasa Jawa, yaitu kata “rawit” yang berarti halus dan lembut.

- kidung** : sebuah bentuk puisi atau sastra lisan tradisional yang biasanya diiringi oleh musik. Kidung sering kali merupakan karya sastra lisan yang berbentuk puisi naratif atau deskriptif, sering kali mengisahkan tentang mitos, legenda, atau cerita-cerita epik dari suatu budaya atau masyarakat tertentu. Kidung sering dinyanyikan atau diresitasi dalam bentuk nyanyian atau melodi yang khas, dan sering kali memiliki struktur yang berulang-ulang sehingga mudah diingat dan diwariskan secara lisan dari generasi ke generasi. Kidung dapat menjadi media untuk menyampaikan nilai-nilai, tradisi, dan sejarah suatu bangsa atau kelompok sosial.
- kolonialisme** : sistem politik dan ekonomi di mana satu negara atau kebudayaan mengeksploitasi, menguasai, dan memerintah negara atau kebudayaan lain secara militer, politik, ekonomi, dan budaya. Dalam sistem kolonial, negara kolonial mencaplok wilayah atau negara lain untuk menguasai sumber daya alam dan ekonomi, dan memaksa penduduknya untuk mengikuti nilai-nilai, norma, dan budaya yang dianut oleh negara kolonial.
- komersial** : berkaitan dengan kegiatan bisnis atau perdagangan dengan tujuan memperoleh keuntungan atau profit; Segala hal yang berkaitan dengan penjualan barang atau jasa di pasar atau kepada konsumen dapat dikategorikan sebagai kegiatan komersial.



komposer	: orang yang menciptakan atau menulis musik, baik itu untuk instrumen solo, ansambel, ataupun orkestra. Komposer menciptakan musik dengan menggabungkan berbagai elemen musikal, seperti melodi, harmoni, ritme, dan dinamika
konferensi	: pertemuan formal yang diadakan antara sejumlah orang untuk membahas topik atau isu tertentu. Konferensi dapat diadakan dalam berbagai konteks, termasuk dalam bidang bisnis, akademis, politik, atau organisasi masyarakat.
konflikual	: merujuk pada situasi atau hubungan yang ditandai oleh konflik atau pertentangan antara pihak-pihak yang terlibat; Konflik dapat terjadi di berbagai konteks, seperti dalam hubungan antarindividu, organisasi, kelompok sosial, maupun negara.
kongres	: pertemuan besar yang diadakan oleh organisasi atau badan tertentu yang terdiri dari anggota atau perwakilan dari berbagai bagian atau wilayah. Kongres biasanya diadakan untuk membahas dan menetapkan kebijakan, strategi, atau rencana kerja dari organisasi tersebut.
kontemporer	: sesuatu yang berkaitan dengan atau terjadi pada masa sekarang, terutama dalam seni, budaya, atau mode. Dalam seni, istilah ini digunakan untuk menggambarkan karya seni yang dibuat pada zaman modern atau masa kini, dan cenderung mengekspresikan gaya atau pandangan yang inovatif atau kontemporer.

kritikus	: seseorang yang secara profesional atau amatir mengulas dan mengevaluasi karya seni, sastra, film, musik, dan bidang lainnya. Kritikus dapat menulis ulasan, artikel, atau esai yang memberikan pandangan mereka tentang karya seni yang telah mereka tinjau atau tonton.
laman	: halaman atau lembaran dalam sebuah buku, majalah, jurnal, atau situs web. Laman dalam buku atau majalah biasanya diberi nomor urut untuk memudahkan pembaca mencari informasi yang mereka butuhkan. Sedangkan dalam situs web, laman sering kali diakses melalui tautan (<i>hyperlink</i>) yang terdapat pada menu navigasi atau di bagian konten situs.
laras	: konsep dalam musik Jawa yang mengacu pada keseluruhan nada atau nada dasar dalam sebuah lagu atau gending. Konsep laras mengandung makna penting dalam musik Jawa karena memengaruhi jenis nada, interval, dan harmoni yang digunakan dalam sebuah lagu atau gending.
liminal	: istilah yang digunakan untuk menggambarkan suatu kondisi atau tempat antara dua keadaan atau tahap yang berbeda. Istilah ini sering digunakan dalam bidang antropologi, psikologi, dan seni. Dalam seni, liminal juga dapat digunakan untuk menggambarkan suatu bentuk ekspresi yang berada di antara batas-batas genre atau konvensi seni yang sudah ada.
lirik	: teks atau kata-kata yang digunakan dalam sebuah lagu atau karya musik untuk menyampaikan pesan atau cerita kepada pendengar. Lirik juga dapat merujuk pada bentuk puisi yang ditulis dengan irama dan melodi tertentu.



- maestro : Istilah yang digunakan untuk merujuk pada seorang ahli atau master di bidang tertentu, terutama dalam bidang seni, seperti musik, seni lukis, dan tari. Seorang maestro adalah orang yang telah mencapai tingkat keahlian yang sangat tinggi dan memiliki pengalaman yang luas dalam bidangnya.
- melodi : serangkaian nada yang diatur sedemikian rupa sehingga menghasilkan sebuah lagu atau irama. Melodi biasanya ditentukan oleh beberapa faktor, seperti nada dasar, rentang suara, tempo, dan irama. Melodi juga dapat dipengaruhi oleh budaya dan tradisi musik di suatu daerah atau negara. Melodi yang baik dapat menciptakan suasana emosional dan menghasilkan perasaan tertentu pada pendengar sehingga menjadi sangat penting dalam keseluruhan pengalaman musik.
- metal : genre musik yang paling dikenal dengan suara gitar listrik yang keras dan vokal yang seringkali digrowling atau diteriakkan. Musik metal biasanya memiliki tempo yang cepat dan ritme yang kompleks, serta seringkali diiringi oleh drum dan bass yang kuat.
- milenial : kelompok generasi yang lahir antara tahun 1981–1996. Istilah “milenial” digunakan untuk menggambarkan generasi yang tumbuh dewasa pada era digital dan teknologi informasi yang makin berkembang.

momentum	: merujuk pada kekuatan atau kecepatan gerak suatu benda yang bergerak dalam arah tertentu; Dalam fisika, momentum didefinisikan sebagai massa suatu benda dikalikan dengan kecepatannya. Dalam konteks lain, momentum juga dapat merujuk pada sebuah peristiwa atau situasi yang sedang berkembang dengan cepat dan menghasilkan perubahan besar atau signifikan.
monumen	: bangunan atau struktur besar yang dibangun sebagai simbol atau peringatan untuk mengenang peristiwa penting atau tokoh terkenal. Monumen seringkali dibangun dengan tujuan untuk memperlihatkan penghormatan atau penghargaan kepada seseorang atau suatu peristiwa yang penting dalam sejarah.
musikologi	: studi ilmiah tentang musik, termasuk aspek historis, teoritis, sosial, budaya, dan psikologis. Seorang musikolog biasanya mempelajari berbagai aspek musik, seperti sejarah musik, struktur musik, teori musik, etnomusikologi, dan psikologi musik. Studi musikologi dapat membahas berbagai topik, seperti pengaruh budaya terhadap perkembangan musik, peran musik dalam masyarakat, dan bagaimana musik dipengaruhi oleh teknologi. Para musikolog juga dapat mengkaji komposisi musik, analisis musik, serta kehidupan dan karya para komponis dan musisi terkenal.
musisi	: seseorang yang memainkan atau menciptakan musik



notasi	: sistem penulisan yang digunakan untuk merekam informasi musik dalam bentuk simbol-simbol atau tanda-tanda sehingga dapat dibaca dan dimainkan oleh para musisi. Notasi musik digunakan untuk merekam melodi, harmoni, irama, dinamika, dan lain-lain, dan memberikan petunjuk bagi para musisi dalam memainkan musik dengan tepat.
obituarium	: artikel yang membahas kehidupan dan kematian seseorang yang baru saja meninggal dunia. Artikel ini berisi informasi tentang latar belakang, karir, dan pencapaian sang individu, serta pengaruhnya terhadap masyarakat atau industri tempat ia bernaung.
opera	: sebuah genre seni pertunjukan yang menggabungkan musik vokal dan instrumental, tari, dan drama. Opera biasanya ditampilkan di atas panggung dengan para penyanyi yang memerankan karakter-karakter dalam cerita, sambil diiringi oleh musik yang dimainkan oleh sebuah orkestra.
pathet	: jangkauan wilayah nada-nada pokok pada gending gamelan.
pengrawit	: musisi atau pemain gamelan.
perkusi	: kelompok alat musik yang dimainkan dengan cara dipukul, untuk menghasilkan suara ritmis dan efek suara lainnya.
perspektif	: sudut pandang atau cara melihat sesuatu yang didasarkan pada pemahaman dan pengalaman individu. Perspektif mencakup cara seseorang memahami dan menafsirkan informasi atau situasi tertentu, dan dapat dipengaruhi oleh faktor, seperti latar belakang, nilai, keyakinan, dan pengalaman hidup seseorang.

- praksis** : kegiatan atau tindakan yang dilakukan secara teratur dan sistematis untuk mencapai tujuan tertentu. Istilah praksis dapat merujuk pada kegiatan yang dilakukan dalam berbagai bidang, seperti pendidikan, kesehatan, bisnis, atau keagamaan. Dalam konteks akademik, praksis mengacu pada pengalaman dan kegiatan praktis yang terkait dengan bidang studi tertentu, seperti praktik klinis dalam bidang kesehatan, atau praktik laboratorium dalam bidang ilmu pengetahuan. Praksis juga dapat merujuk pada praktik atau kegiatan sosial, seperti praktik keagamaan atau kegiatan kebudayaan. Praksis juga dapat dikaitkan dengan teori, di mana praksis digunakan untuk menguji atau mengaplikasikan teori dalam kehidupan nyata. Dalam banyak bidang, praksis yang baik didasarkan pada pengetahuan dan pengalaman yang kuat, serta keterampilan dan kemampuan untuk beradaptasi dengan situasi yang berbeda.
- propaganda** : upaya yang dilakukan untuk memengaruhi pandangan, perilaku, atau sikap orang lain terhadap suatu topik atau isu tertentu. Propaganda sering kali digunakan dalam konteks politik atau sosial, dan sering kali digunakan untuk mempromosikan suatu ideologi atau kepentingan politik tertentu.
- reduktif** : sebuah pendekatan atau pemikiran yang mencoba untuk mengurangi kompleksitas suatu masalah atau konsep menjadi sesuatu yang lebih sederhana atau dasar. Pendekatan reduktif cenderung memfokuskan perhatian pada bagian-bagian yang lebih kecil atau komponen dasar sehingga mengabaikan kompleksitas keseluruhan sistem atau konsep yang lebih besar.



- resensi : tinjauan tentang sebuah karya, seperti buku, film, atau acara televisi. Resensi biasanya berisi ringkasan singkat tentang isi karya tersebut dan kemudian dilanjutkan dengan analisis dan penilaian dari penulis resensi itu sendiri. Tujuan utama dari resensi adalah untuk memberikan pandangan yang jujur dan objektif tentang karya tersebut, termasuk kelebihan dan kekurangannya. Resensi juga dapat membantu pembaca untuk memutuskan apakah mereka ingin membaca atau menonton karya tersebut atau tidak.
- ritme : dihasilkan melalui pengulangan irama atau pola ketukan tertentu, yang dapat diukur dalam unit waktu, seperti ketukan per menit atau *beats per minute* (BPM).
- sekaten : festival tahunan yang dirayakan di Yogyakarta, Surakarta (Solo), dan Cirebon untuk memperingati kelahiran Nabi Muhammad saw. Festival ini diselenggarakan selama satu bulan penuh dan merupakan salah satu perayaan dalam agama Islam yang dipadukan dengan tradisi Jawa. Sekaten memiliki banyak rangkaian acara, termasuk pameran budaya, pasar malam, pertunjukan seni tradisional, serta pawai dengan mengarak gamelan (sekaten) dan arak-arakan.
- sensibilitas : merujuk pada kemampuan untuk merasakan dan memahami perasaan, emosi, dan pengalaman orang lain, serta untuk merespons mereka dengan cara yang tepat dan empati. Ini juga dapat merujuk pada kepekaan dan perhatian yang lebih tinggi terhadap perasaan dan persepsi orang lain.

subjektif	: merujuk pada pandangan, opini, atau penilaian yang dipengaruhi oleh pengalaman pribadi, keyakinan, atau preferensi individu. Hal ini dapat berbeda antara individu yang satu dengan yang lainnya, tergantung pada latar belakang, pengalaman, dan perspektif yang berbeda-beda.
tempo	: merujuk pada kecepatan dalam musik; Ini mengacu pada kecepatan perubahan dalam ritme atau pola irama dalam sebuah komposisi musik. Tempo dapat ditentukan dalam satuan ketukan per menit (BPM - beats per minute) dan biasanya dicantumkan pada partitur musik.
tonika	: nada dasar dalam sebuah karya musik
zikir	: praktik atau ritual doa dalam agama Islam yang melibatkan pengulangan nama-nama Allah atau doa-doa tertentu dengan tujuan memperkuat hubungan seseorang dengan Allah dan mencapai kedamaian batin. Dalam Bahasa Arab, kata “zikir” berarti mengingat atau mengingat-ingat Allah.



DAFTAR PUSTAKA

- Adriaan, J. T. (2007). *Penggabungan idiom-idiom gamelan ke dalam musik jazz*. Universitas Gadjah Mada.
- Armstrong, K. (2014). *Sejarah Tuhan: Kisah 4.000 tahun pencarian tuhan dalam agama-agama manusia*. Mizan Pustaka.
- Arps, B. (2009). Osing kids and the banners of Blambangan Ethnolinguistic identity and the regional past as ambient themes in an East Javanese town. *Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia*, 11(1), 1–38.
- Becker, J., Kunst, J., & Heins, E. L. (2006). Music in Java; Its History, Its Theory and Its Technique. *Ethnomusicology*, 19(2), 310. <https://doi.org/10.2307/850365>
- Djajadiningrat, M., & Brinkgreve, C. (2016). Persahabatan musik: Surat menyurat Mangkunegoro VII dengan Etnomusikologi Jaap Kunts, 1919 Sampai 1940. In B. Barendregt & E. Bogaerts (Eds.), *Merenungkan Gema: Perjumpaan Musikal Indonesia-Belanda* (pp. 201–226). Indonesia, KITLV-Jakarta bekerja sama dengan Yayasan Pustaka Obor.
- Hardjana, S. (2004a). *Esai dan kritik musik*. Galang Press.
- Hardjana, S. (2004b). *Musik antara kritik dan apresiasi*. Penerbit Buku Kompas.
- Henley, J. (2012). *Good vibrations: Music and social education for young offenders*.
- Hood, M. (1954). *The nuclear theme as a determinant of patet in Javanese music*. Da Capo Press.

- Ibrahim, R. (2015). (Ken)apa Pop Indonesia Dianggap Murahan. *Disorder Zine*.
- Ikhwan, N. (2003). Proses Magis Sirompak: Unsur-Unsur yang membangunnya. *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran dan Kajian Tentang Bunyi*, 3(1).
- Kunst, J. (1934). *De toonkunst van Java* (Issue v. 2). M. Nijhoff.
- Kurniawan, Z. (2013). *Peran Sapto Raharjo dalam mempopulerkan gamelan*. Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Marching, S. T. (2010, January 29). Kebisuan perempuan komponis. *Koran Kompas*.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Miksic, J. N. (1997). Music of Indonesia. Edited by Philip Yampolsky. Volume 1: “Songs Before Dawn: Gandrung Banyuwangi”, Volume 2: “Indonesian Popular Music: Kroncong, dangdut, & Langgam Jawa”, Volume 3: “Music from the Outskirts of Jakarta: Gambang Kromong”, Volume 4: “M. *Journal of Southeast Asian Studies*, 28(1), 209–210. <https://doi.org/10.1017/S0022463400015435>
- Moernantyo, D. (2015). *Marjinalisasi perempuan dalam musik: Dosa laki-laki atau industrinya?* Diakses pada 1 Maret, 2020,, dari <https://lakilakibaru.or.id/>
- Pranoto, D. (2015). Identitas etno kultural dalam Sastra Using: Pembacaan syair lagu-lagu Banyuwangi sebelum dan sesudah 65. Dalam A. RM (Ed.), *Jagad Osing: Seni, Tradisi, dan Kearifan Lokal Osing*. Rumah Budaya Osing dan Lembaga Adat Osing.
- Pratama, A. S. G. (2014). *Fungsi lagu dalam kegiatan pembinaan fisik siang siswa Skadik 405 Pangkalan TNI AU Adi Soemarmo Solo*. Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Priherdityo, E. (2015, 9 Maret). *Java Jazz Festival: Jazz yang pop atau pop yang jazz?*. CNN. <https://www.cnnindonesia.com/hiburan/20150309053001-227-37685/java-jazz-festival-jazz-yang-pop-atau-pop-yang-jazz>
- Riberu, J. (1983). *Tonggak sejarah pedoman arab. Dokumen Konsili Vatikan II*. Dokpen Mawi.
- Ricklefs, M. C. (2013). *Mengislamkan Jawa*. PT Serambi Ilmu Semesta.

- Sagan, C., Drake, F. D., & Lomborg, J. (1978). *Murmurs of Earth: The Voyager Interstellar Record*. Random House.
- Santosa, I. (2011). *Legiun Mangkunegaran, 1808-1942: Tentara Jawa-Perancis warisan Napoleon Bonaparte*. Penerbit Buku Kompas.
- Sumarsam. (2003). *Gamelan: Interaksi budaya dan perkembangan musikal di Jawa*. Pustaka Pelajar.
- Susanti, D. P. (2013). *Akulturas Kristen dan Jawa dalam tata ibadah gereja injili di Tanah Jawa (Gitj) Genengmulyo Kecamatan Juwana Kabupaten Pati*. Universitas Negeri Semarang.
- Udayana, A. E. (1995). *Bentuk dan fungsi karawitan Jawa dalam Liturgi Gereja Katolik di Yogyakarta dan Surakarta: Suatu tinjauan agama dan seni*. Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.
- Wibisono, J. (2012). *Saling silang Indonesia-Eropa: Dari diktator, musik, hingga bahasa*. Marjin Kiri.



TENTANG PENULIS



Aris Setiawan adalah seorang Etnomusikolog yang rajin melakukan pencatatan peristiwa musik untuk dipublikasikan di media massa. Beberapa karya tulisnya rutin terbit di *Harian Kompas*, *Koran Tempo*, *Majalah Tempo*, *Jawa Pos*, *Detik.com*, *Kedaulatan Rakyat*, *Suara Merdeka*, *Solopos*, *Majalah Basis*, *Nusantara Institute*, *Republika*, *Basa-basi.co*, *Koran Jakarta*, *Koran Kontan*, *Etnis.id*. Ia juga aktif menulis di jurnal ilmiah, seperti *Dewa Ruci*, *Sorai*, *Gelar*,

Terob, *Resital*, *Music Scholarship*, *Pelataran Seni*, *Harmonia*, *Abdi Seni*, *International Journal of Arts and Technology*, *Malaysian Journal of Music* (MJM). Aris tercatat sebagai penulis pada buku *Pendidikan Budi Pekerti dalam Pertunjukan Wayang* (2011), *Para Maestro Gamelan* (2018), *Semesta Bunyi Kata* (2021), *Jurnalistik dan Kritik Musik* (2021), dan *Meneroka Musisi, Mengarsip Memori* (2023). Saat ini Aris sebagai

buku ini tidak diperjualbelikan

pengajar di Jurusan Etnomusikologi, Institut Seni Indonesia (ISI), Surakarta.

Sejak tahun 2020, Aris juga diminta mengajar di Program Pascasarjana ISI Surakarta untuk matakuliah “Kuratorial”, “Manajemen Publikasi”, dan “Seni-Keindonesiaan”. Terkait riwayat pendidikan, tahun 2008 Aris mendapat gelar sarjananya di Program Studi Etnomusikologi ISI Surakarta dengan predikat cum laude, tahun 2010 pada *Minat Kajian Musik* di Program Pascasarjana ISI Surakarta dengan predikat cum laude. Puncaknya, tahun 2020 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa (PSPSR), Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (UGM), Yogyakarta juga dengan predikat cum laude. Aris Setiawan aktif menjadi narasumber di berbagai seminar nasional dan internasional. Saat ini aris tergabung dalam Akademi Ilmuwan Muda Indonesia (ALMI), juga aktif menjadi asesor Jurnal Ilmiah Nasional, Asesor Beban Kinerja Dosen (BKD) Nasional. Aris Setiawan dapat dihubungi melalui e-mail: segelas.kopi.manis@gmail.com

INDEKS

- Adipati Arya Mangkunegara IV 16, 195
Amstrong, Keren 195
Arcana, Putu Fajar 165, 195
Art Summit 158, 195
Ashraf 99, 195
Asosiasi Industri Rekaman
Indonesia (ASIRI) 97, 195
Bach, Johan Sebastian 15, 16, 160, 195
Beethoven, Ludwig van 16, 195
Bing, Agus 52, 118, 131, 195, 201
Brinkgreve, Clara 11, 189, 196
Brown, Robert E 15, 196
Bujono, Bambang 165, 196
Bukan Musik Biasa 65, 196
Debussy, Claude 11, 196
Dewantara, Ki Hajar 50, 111, 196
Djajadiningrat, Madelon 11, 189, 196
Eastburn, Cathy 43, 196
Effendy, Rita 110, 151, 196
Fals, Iwan 177
Fredly, Glen 90, 150, 151, 196
Gamelan Sekaten 18, 21, 22, 23, 48, 77, 137
Gending Rambu Rangkung 196
Genjer-Genjer vi, 3, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 173, 196
Gesang 130, 131, 196
Gombloh, Joko S 57, 197
Gong Kebyar 57, 77, 197
Gong Semar Pagulingan 57, 197
Grammy Award 15, 197
Gunarto 78, 197
Hardjana, Suka 12, 106, 158, 159, 189, 197
Hardjosubroto, C 46, 47, 197
Hari Musik Nasional 132, 144, 146, 197
Hermansyah, Anang 90, 91, 197
Hood, Mantle 11, 12, 189, 197
Industri Musik vi, 92, 97, 173, 197
Institut Seni Indonesia (ISI) xi, 25, 28, 33, 59, 71, 74, 155, 165,

- 194, 197
- International Gamelan Festival 12, 14, 59, 197
- Irama, Rhoma 99, 128
- Java Jazz Festival 101, 102, 190, 198
- Kalatidha v, xiii, 59, 60, 61, 172, 198
- Kami Musik Indonesia (KAMI) 90, 91, 198
- karawitanologi 12, 26
- Kiai Gerah Kapat 56, 198
- Kiai Guntur Sari 56, 198
- Kiai Kanyut Mesem 56, 198
- Kiai Kunitir 56, 198
- Kiai Muncar 56, 198
- Kiai Surak 56, 199
- Ki Cokrowasito 15, 16, 39, 198
- Kinanthie Sandoong 68, 198
- Kritik Musik vi, xi, 4, 153, 174, 193, 198
- Lokananta 110, 129, 130, 131, 132, 199
- macapat 142
- Macapat Malangan 62, 199
- Mad Sinamadan v, 49, 172
- Mangkunegara VII 11, 199
- Mansyur 99, 201
- Merriam, Alan P 26, 41, 190, 199
- Mintargo 119, 199
- Mohammad, Goenawan 165, 199
- Mozart, Wolfgang Amadeus 16, 160, 199
- Muhammad, Marzuki 126
- Mulyadi 165, 199
- Murgiyanto 154, 199
- Musik Nusantara 132, 173, 200
- Nasida Ria 148, 200
- Nugroho, Garin 71, 200
- Nurjanah, Ikke 99, 200
- Nyai Sepet Madu* 56, 200
- Pasaribu, Ben 40, 200
- penciptaan musik 52, 127, 155
- Pengrawit v, 8, 10, 37, 171, 200
- Persatuan Pedalangan Indonesia (Pepadi) 9
- Porong, Joko 78, 79, 200
- Puspa, Titiek, 131, 200
- Puspawarna* 15, 16, 17, 74, 200
- Raharjo, Sapto 39, 40, 41, 190, 200
- Ranggawarsita xiii, 59, 64, 200
- Redana, Bre 165, 200
- Royalti vi, 83, 173, 201
- S., Mansyur 99, 201
- Sadra, I Wayan 54, 57, 65, 67, 70, 201
- Saimun, Sam 131, 201
- Sartono, Frans 165, 201
- Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) 155, 191, 201
- Senawangi 9, 201
- Setan Jawa vi, 71, 72, 73, 172, 201
- sinden 35, 36, 37, 38, 70, 142
- Sindhunata 165, 201
- Sjukur, Slamet A 40, 201
- Slamet, Bing 118, 131
- Solo International Ethnic Music (SIEM) 158, 201
- Subono, Blacius 54, 201
- Sukaesih, Elvy 99, 202
- Sumarsam 50, 191, 202
- Sunan Kalijaga 18, 137, 202
- Supratman, W.R 111, 112, 202
- Suwardi, A. L vi, 54, 68, 69, 74, 75, 76, 77, 172, 202
- Suyono, Seno Joko 165, 202
- Tamala, Evie 99, 202

Voyager Golden Record 15, 16, 202
Wahyudi, Dedek 54, 202
Waldjinah 131, 202
Wibisono, Joss 11, 191, 202
Yampolsky, Phillip 125, 190, 202
Yudane 27, 202
Z., Meggy 99, 202

buku ini tidak diperjualbelikan



Gamelan bukan hanya sekadar kumpulan alat musik tradisional yang dimainkan secara bersama-sama hingga menghasilkan suara yang indah, namun juga memiliki makna filosofis yang mendalam. Masing-masing alat musik gamelan mempunyai peran dan makna tersendiri sehingga tercipta keselarasan dan kerja sama yang baik antarpemain. Hal ini mencerminkan nilai-nilai persatuan yang mendalam dari kohesi masyarakat Indonesia, khususnya di Pulau Jawa.

Buku Semesta Bunyi Kata: Esai-Esai Musik dan Gamelan hadir untuk hadir untuk membuka, menginformasikan, dan memberikan wawasan masyarakat mengenai musik dan khususnya gamelan. Buku ini berisi esai-esai yang mengeksplorasi isu-isu mutakhir terkait gamelan, seperti ulasan pertunjukan gamelan (termasuk di dalamnya dibahas mengenai senimannya serta polemik-polemik yang dihadapi), interrelasi antara musik dan industri, politik, sosial, budaya, serta hukum. Buku ini dapat dimanfaatkan sebagai sumber referensi bagi peneliti atau akademisi serta masyarakat luas untuk pembelajaran terkait gamelan.

buku ini tidak diperjualbelikan

BRIN Publishing
The Legacy of Knowledge

Diterbitkan oleh:
Penerbit **BRIN**, anggota Ikapi
Gedung B.J. Habibie Lt. 8,
Jln. M.H. Thamrin No. 8,
Kota Jakarta Pusat 10340
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id

DOI: 10.55981/brin.1052



ISBN 978-602-6303-40-0



9 786026 303400