

Riyan Hidayatullah



PEDAGOGI MUSIK TRADISIONAL LAMPUNG

**TEORI DAN PRAKTIS
PEMBELAJARAN INFORMAL**



PEDAGOGI MUSIK TRADISIONAL LAMPUNG

TEORI DAN PRAKTIS PEMBELAJARAN INFORMAL



Buku ini tidak diperjualbelikan

Diterbitkan pertama pada 2026 oleh Penerbit BRIN

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



Buku ini di bawah lisensi Creative Commons Attribution-NonCommercial Share Alike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

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/>

Riyan Hidayatullah



PEDAGOGI MUSIK TRADISIONAL LAMPUNG

**TEORI DAN PRAKTIS
PEMBELAJARAN INFORMAL**

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan

© 2026 Riyan Hidayatullah

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Pedagogi Musik Tradisional Lampung Teori dan Praktis Pembelajaran Informal / Riyan Hidayatullah –Jakarta: Penerbit BRIN, 2026

xvi + 202 hlm.; 14,8 × 21 cm

ISBN 978-634-7933-08-9 (*e-book*)

1. Pedagogi musik
3. Pembelajaran musik informa

2. Musik tradisional Lampung

780.71

Editor Akuisisi	: Prapti Sasiwi
<i>Copy editor</i>	: Meilany
<i>Proofreader</i>	: Meilany dan Utami Dwi Astuti
Penata isi	: M. Isnaini
Desainer sampul	: M. Isnaini
Edisi pertama	: September 2026



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

DAFTAR ISI

DAFTAR ISI	v
DAFTAR GAMBAR	vii
DAFTAR TABEL	ix
PENGANTAR PENERBIT	xi
PRAKATA	xiii
 BAB I	
DEFINISI UMUM PEDAGOGI DAN KAITAN MUSIK TRADISIONAL	1
A. Pedagogi dan Nilai Praktik Musik	1
B. Pedagogi di Ruang Formal dan Informal	16
C. Latar Belakang Pedagogi Musik Tradisional Lampung	22
 BAB II	
ASUMSI DASAR	31
A. Asumsi Dasar Pedagogi dalam Musik Tradisional ...	31
B. Mendengar sebagai Modal Utama	36
C. Belajar dengan Mempertunjukkan Musik	38
D. Pembelajaran Individu dan Kelompok	40
E. Pembelajaran Musik Berbasis <i>Tabuhan</i> (Komposisi)	45
F. Pembelajaran Multikultural	47
 BAB III	
PEDAGOGI MUSIK	53
A. Pedagogi Kritis	53
B. Konsep Pedagogi dalam Pendidikan Musik	66
C. Komponen Utama Pedagogi	72
D. Pendekatan Pedagogis	78
E. Indigenisasi	87

BAB IV	PEMBELAJARAN <i>GAMOLAN PEKHING</i>	89
A.	Pengenalan Sejarah dan Kebudayaan	89
B.	Demonstrasi Pengajar	91
C.	Demonstrasi Individu	94
D.	Demonstrasi Kelompok (Siswa)	97
E.	Pembelajaran Informal	107
F.	Pembagian Fungsi	111
G.	Komposisi	115
H.	Kolaborasi dengan Tarian	118
BAB V	PEMBELAJARAN ALAT MUSIK DAWAI LAMPUNG	121
A.	Pengenalan Sejarah dan Kebudayaan	121
B.	Gambus Tunggal	125
C.	Gitar Tunggal	127
BAB VI	PEMBELAJARAN MUSIK PERUNGGU	141
A.	Pengenalan Sejarah dan Kebudayaan	141
B.	Musik Perunggu di Lampung (<i>Talo Balak</i>)	145
C.	Pembelajaran Alat Musik Perunggu Lampung	149
BAB VII	PEMBELAJARAN MUSIK <i>BUTABUH</i>	159
A.	<i>Butabuh</i> sebagai Instrumen Musik dan Konsep	159
B.	Eksistensi Musik <i>Butabuh</i>	164
C.	Pola Pembelajaran Musik <i>Butabuh</i> , Struktur, dan Notasi	167
D.	Demonstrasi Kelompok (di Kelas)	170
BAB VIII	PEDAGOGI KRITIS DI ERA GLOBALISASI DAN TEKNOLOGI	175
A.	Rekonseptualisasi	175
B.	Dekolonisasi	180
C.	Idiosinkratik	181
	DAFTAR ISTILAH	183
	DAFTAR PUSTAKA	187
	LAMPIRAN	195
	BIODATA PENULIS	199
	INDEKS	201

DAFTAR GAMBAR

Gambar 2.1	Pembelajaran Talo Balak Lampung	49
Gambar 4.1	Pembelajaran gamolan menggunakan gambar sebagai simulasi.	92
Gambar 4.2	Model Rotasi Kelompok Kecil dalam Pembelajaran Gamolan	97
Gambar 4.3	Model Pembelajaran Inkuiri-Spiral	101
Gambar 4.4	Aplikasi “Musik Tradisional Lampung” sebagai Media Pembelajaran Berbasis Teknologi	103
Gambar 4.5	Pembelajaran gamolan menggunakan pendekatan pembelajaran campuran.	104
Gambar 4.6	Video Pembelajaran Gamolan yang Terdapat di Kanal YouTube “Mamak Lil”	105
Gambar 4.7	Syapril Yamin, seorang seniman lokal gamolan sedang mengajarkan pola tabuhan kepada anak-anak.	108
Gambar 4.8	Pembagian Permainan antara Melodi Utama dan Gelitik pada Gamolan	110
Gambar 4.9	Pola Pembagian Peran Permainan Alat Musik Gamolan dan Talo Balak	112
Gambar 5.1	Pola Permainan Bas Gitar Tunggal pada Lagu <i>Bukhubah Cakha</i>	122
Gambar 5.2	Ritmik Inti pada Gambus dan Gitar Tunggal Lampung	122
Gambar 5.3	Gambus Lunik	124
Gambar 5.4	Model Pewarisan Gitar Tunggal Lampung Bergaya Pesisir	128

Gambar 6.1	Notasi Tabuh Tari Sigeh Penguten	154
Gambar 7.1	Pembagian Pola 1 dan 2 dalam Musik Butabuh	165
Gambar 7.2	Pembagian Wilayah Pukul untuk Musik Butabuh pada Rebana	166
Gambar 7.4	Syair dalam Musik Butabuh Rudat	168

DAFTAR TABEL

Tabel 3.1 Model Perencanaan Pedagogi Kritis 61

Tabel 3.2 Karakteristik Pembelajaran yang Bersumber pada Guru .. 78

Tabel 3.3 Karakteristik Pembelajaran yang Berpusat pada Siswa 81

Tabel 6.1 Instrumen atau Seperangkat Talo Balak pada Program Studi Pendidikan Tari FKIP Universitas Lampung 149

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.

Pedagogi musik tradisional adalah pendekatan pengajaran dan pembelajaran musik yang diwariskan secara turun-temurun melalui praktik budaya, bukan sekadar transfer keterampilan teknis. Di Lampung, praktik ini berlangsung secara informal di komunitas, sanggar, dan lingkungan sosial—jauh dari ruang kelas formal—melalui proses mendengar, meniru, demonstrasi, dan pertunjukan. Sayangnya, kekayaan pedagogis ini hampir luput dari perhatian dunia pendidikan formal yang masih mendominasi dengan perspektif teori musik Barat, sehingga potensi besar musik tradisional Lampung sebagai sumber pengetahuan pedagogis belum sepenuhnya diakui dan dikembangkan.

Pedagogi Musik Tradisional Lampung: Teori dan Praktis Pembelajaran Informal hadir untuk menjawab kesenjangan tersebut. Buku ini menyajikan studi mendalam berbasis etnografi hibrid selama lima tahun tentang praktik pembelajaran empat jenis musik tradisional Lampung—*Gamolan Pekhing*, *Gitar Tunggal*, *Talo Balak*, dan *Butabuh*—sekaligus mengajukan kerangka pedagogi kritis yang mendorong guru dan siswa merefleksikan pembelajaran musik dalam konteks sosial dan budaya lokal. Buku ini ditujukan bagi pengajar musik, praktisi seni, peneliti etnomusikologi, mahasiswa pendidikan

Buku ini tidak diperjualbelikan

musik, serta siapa pun yang ingin mengembangkan pedagogi musik berbasis kearifan lokal yang dapat direplikasi di berbagai daerah di Indonesia.

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.

PRAKATA

Assalamualaikum Wr. Wb.

Puji syukur ke hadirat Allah subhanahuwataala penulis panjatkan atas limpahan rahmat yang begitu besar. Karena berkat karunia-Nya penulis mampu menyelesaikan buku yang berjudul *Pedagogi Musik Tradisional Lampung*. Salawat serta salam penulis curahkan kepada Nabi Muhammad *sallallahu alaihi wasallam* atas segala jasanya dan syafaatnya yang selalu kita nantikan di hari akhir. Buku ini ditulis berdasarkan hasil penelitian yang dilakukan di wilayah Lampung selama lima tahun terakhir. Penulis mengumpulkan berbagai dokumen penting, berupa catatan observasi, hasil wawancara, gambar, video, dan *file* penting yang berkaitan dengan praktik pembelajaran musik tradisional di Lampung. Gambar yang digunakan sebagai ilustrasi buku ini telah mendapat persetujuan dari orang yang bersangkutan.

Praktik pembelajaran musik tradisional di Lampung memiliki keragaman metodologi dan karakteristik pedagoginya sendiri. Misalnya, dalam pembelajaran *Gamolan Pekhing*, terdapat pola pembelajaran lisan dan penotasian. Selain itu, ada perbedaan yang cukup besar antara praktik pembelajaran klasikal (berkelompok) dan praktik pembelajaran individual. Hal-hal semacam ini hampir luput dari perhatian para guru dan pendidik musik yang ada di Lampung. Selama ini, praktik pembelajaran musik—bahkan secara instruksional—masih mengikuti sudut pandang teori-teori pedagogi musik Barat. Padahal, ruang pendidikan musik secara informal terjadi di masyarakat jauh lebih kompleks.

Praktik musik lokal atau tradisional yang berkembang di masyarakat Lampung (juga masyarakat lokal lainnya) bukan sekadar ekspresi budaya, tetapi mengandung nilai-nilai pedagogis yang signifikan untuk pendidikan musik formal. Musik tradisional yang diturunkan dari generasi ke generasi membawa serta metode pembelajaran yang secara alami mengintegrasikan keterampilan teknis, pemahaman budaya, dan nilai-nilai sosial. Buku ini akan mengeksplorasi bagaimana elemen-elemen yang ada dalam praktik musik masyarakat Lampung—seperti kolaborasi, improvisasi, pembelajaran kontekstual, dan transfer pengetahuan antargenerasi—dapat diterapkan dalam kerangka pendidikan musik formal. Melalui pendekatan yang berpusat pada siswa dan berbasis pada partisipasi aktif, praktik musik tradisional dapat memberikan pengalaman belajar yang holistik, menggabungkan keterampilan teknis dengan pengembangan karakter dan pemahaman budaya. Dengan mengintegrasikan praktik musik masyarakat ke dalam kurikulum pendidikan musik formal, sekolah dapat memperkaya pengalaman belajar siswa, menjembatani kesenjangan antara pendidikan akademis dan kehidupan nyata, serta mempromosikan penghargaan terhadap keragaman budaya. Pembahasan dalam buku ini akan menunjukkan bahwa musik lokal dalam suatu masyarakat bukan hanya sebuah artefak budaya, melainkan juga merupakan sumber pedagogis yang berharga untuk membentuk pembelajaran musik yang lebih dinamis dan kontekstual.

Selain sebagai bahan bacaan umum, buku ini juga memiliki keunggulan sebagai referensi bagi praktisi dan pengajar musik tradisional Lampung, baik di lingkungan formal, nonformal, maupun informal. Buku ini berusaha untuk menangkap lanskap pembelajaran musik tradisional Lampung yang memiliki spektrum luas. Sudut pandang pedagogi dalam buku ini berguna sebagai landasan para pengajar musik, khususnya yang berhubungan dengan pengetahuan musik lokal. Pedagogi secara esensial dalam buku ini dimaknai sebagai “identitas pembelajaran dan pengajaran musik Lampung dengan karakteristik kelokalannya yang sangat kuat”. Meskipun buku ini secara spesifik membahas musik Lampung dan praktik pembelajarannya,

tetapi gaya narasi dan poin-poin penting di dalamnya dapat direplikasi untuk musik tradisional sejenis. Artinya, buku ini bukan hanya menawarkan informasi melalui konten pembelajarannya, melainkan juga menghadirkan gaya narasi penulisan musik-musik lokal. Pembaca buku ini adalah orang yang aktif bergerak di bidang musik, baik sebagai pengajar, praktisi, maupun peneliti di bidang musik, khususnya bidang musik lokal atau tradisional.

Wawasan dan narasi yang disajikan dalam buku ini bertujuan membuka wacana diskusi tentang pedagogi musik lokal (tradisional) Lampung. Harapannya, metode penulisan dalam buku ini juga mampu direplikasi oleh penulis-penulis lain yang ingin menguraikan pedagogi musik di daerah mereka. Diskusi mengenai pedagogi musik tradisional ini sangat penting untuk diinisiasi mengingat praktik pembelajaran musik di sekolah-sekolah formal masih menggunakan materi musik kelokalan. Selain itu, arah kurikulum pendidikan musik ke depan tampaknya akan lebih memfokuskan jenis musik tradisional. Melihat tantangan dan peluang itu, penulis memiliki ekspektasi tentang diskursus pedagogi dalam pembelajaran musik lokal ini.

Materi dalam buku ini akan menyajikan studi kasus tentang praktik pembelajaran musik tradisional di Lampung. Tidak hanya itu, penulis juga menyajikan gagasan-gagasan pedagogis yang dapat diimplementasikan dalam pembelajaran musik tradisional, baik di lembaga formal maupun nonformal. Seluruhnya disajikan berdasarkan pengalaman penulis dan informan. Buku ini fokus pada sudut pandang pedagogi dalam melihat wacana pembelajaran musik tradisional di Lampung.

Penulis mengucapkan terima kasih kepada seluruh pihak yang telah mendukung penyelesaian buku ini, termasuk dalam melengkapi data yang dikaji. Buku ini ditulis dengan harapan yang sangat besar dalam memberikan kontribusi positif terhadap bahan kajian yang berfokus pada praktik musik lokal. Selama ini, pedagogi kerap dipandang selalu mengarah pada praktik pendidikan formal, padahal terdapat ruang diskusi yang jauh lebih besar di luar ruang kelas. Buku ini memiliki sejumlah limitasi, yang paling menonjol adalah ruang

lingkup dan wilayah kajian yang belum tersebar merata ke seluruh daerah. Hal ini merupakan pekerjaan yang terus berproses seiring riset yang berkelanjutan.

Bandar Lampung, 20 April 2025

Penulis

Buku ini tidak diperjualbelikan

BAB I

DEFINISI UMUM PEDAGOGI DAN KAITAN MUSIK TRADISIONAL

A. Pedagogi dan Nilai Praktik Musik

Pedagogi secara umum dipahami sebagai pendekatan pengajaran, teori, dan praktik pembelajaran. Pedagogi juga berhubungan dengan praktik pembelajaran dan pengajaran memengaruhi dan dipengaruhi oleh perkembangan sosial, politik, dan psikologis peserta didik. Pedagogi lebih memberikan fokus pada penggunaan metodologi pengajaran pada bidang khusus. Misalnya, dalam bidang musik, pedagogi dapat dikhususkan pada materi dan domain yang lebih spesifik.

Dalam konteks pembelajaran instrumen musik, pedagogi dapat dibagi menjadi kategori yang lebih khusus, seperti pedagogi gitar, pedagogi piano, pedagogi drum, dan sebagainya. Dalam konteks kajian genre musik, pedagogi dikategorikan atas: pedagogi musik populer, pedagogi blues, pedagogi musik klasik, pedagogi musik etnik, dan sebagainya. Melalui kategorisasi tersebut dapat dipahami bahwa pedagogi musik melekat pada praktik pembelajaran musik secara khusus dan paling esensial. Hal itu karena pedagogi melihat pendidikan musik sebagai bidang yang sangat luas. Praktik pembelajaran musik

bersifat spesifik dan khas, sehingga tidak dapat digeneralisasi. Di sinilah peran pedagogi dalam menguraikan praktik-praktik dan elemen-elemen yang paling esensial dari pembelajaran musik.

Istilah "pedagogi" berasal dari istilah Yunani kuno *paidagogos*, kombinasi dari *paidos* (anak) dan *agogos* (pemimpin atau pemandu). Secara historis, istilah ini sebenarnya berakar pada praktik seorang mentor atau guru yang membimbing anak (umumnya usia sekolah) dan merupakan aspek mendasar dari pendidikan. Dalam konteks pendidikan (formal dan informal), pedagogi erat kaitannya dengan kurikulum, tetapi, meskipun terkait, pedagogi berbeda dari kurikulum. Kurikulum merupakan konten atau materi pelajaran yang diajarkan, sedangkan pedagogi adalah cara guru menyampaikan konten tersebut. Jika materi yang diajarkan adalah menyanyi, pedagogi akan menguraikan dan mengaplikasikan tahapan-tahapan rinci dalam mengajarkannya.

Pedagogi menggabungkan kerangka teoritis yang mendukung pengajaran dengan tindakan praktis yang diambil pendidik atau pengajar di kelas. Seorang guru atau mentor yang memahami apa itu pedagogi tentu akan secara fasih menguasai teknik instruksional khusus, seperti menyampaikan pelajaran, melakukan penilaian, dan memberikan umpan balik, yang disesuaikan dengan kelompok usia dan mata pelajaran yang berbeda. Meskipun secara definisi terlihat sederhana, pedagogi sebenarnya sangat kompleks. Hal ini merupakan seni dan ilmu dalam mengajar, yang bukan hanya berfokus pada bagaimana pengetahuan disampaikan, melainkan juga ikut memikirkan bagaimana pembelajaran secara efektif berlangsung.

Seorang guru perlu mengetahui perbedaan antara seni mengajar dan ilmu mengajar yang titik beratnya terletak pada kreativitas, intuisi, metode, dan sistematika. Seni mengajar berlandaskan kreativitas dan intuisi, sedangkan ilmu mengajar berpegangan pada metodologi dan hal-hal yang bersifat sistematis. Keduanya saling melengkapi, dan guru yang efektif biasanya memadukan keduanya dalam praktik mengajar. Tentu, setiap pengajar atau guru memiliki gaya kreatifnya masing-masing dalam mengajar.

Guru yang menikmati pengajarannya, lebih memiliki empati, peka terhadap suasana kelas, dan tahu kapan harus memotivasi, memberi jeda, atau mengubah pendekatan mengajarnya. Mengajar adalah sebuah seni. Oleh karena itu, mengajar tidak harus selalu formal, tetapi dapat saja lebih menyesuaikan metode dengan karakter peserta didik, situasi, dan dinamika pembelajaran.

Seorang guru musik yang kreatif, mengetahui dengan pasti bagaimana mengajarkan ritmik kepada siswanya. Ia dapat saja menggunakan metode alternatif dengan mengajar menggunakan pola bermain, atau gerakan tubuh yang lebih menekankan motorik. Di saat yang bersamaan, siswa menguasai konsep sekaligus mendapat pengalaman belajar yang menyenangkan.

Ilmu mengajar lebih bersifat sistematis dan berbasis teori, serta berlandaskan pada penelitian pendidikan, psikologi belajar, dan teori pedagogi yang ada. Ilmu mengajar selalu berpegangan pada struktur yang baku, yakni menggunakan metode yang ada. Pembelajaran selalu dimulai dengan perencanaan pembelajaran, strategi instruksional, serta evaluasi hasil belajar yang tertulis.

Ilmu mengajar, atau dapat juga disebut mengajar sebagai sebuah sains, selalu melihat pembelajaran sebagai proses yang terukur, memiliki indikator keberhasilan, instrumen penilaian, dan prosedur yang jelas. Dalam kelas musik, guru yang mengajarkan teori musik harus membuat seperangkat instrumen yang jelas dan mengerjakan sesuai dengan apa yang tertulis pada perencanaan.

Para guru atau pengajar pemula umumnya hanya berpegangan pada ilmu mengajar saja, tetapi guru-guru senior biasanya memegang ilmu mengajar sekaligus seni mengajar. Ilmu mengajar memberi kerangka dan metode untuk memastikan pembelajaran mempunyai arah dan tujuan. Sementara itu, seni mengajar memberi jiwa dan daya tarik yang membuat pembelajaran hidup, menyenangkan, dan bermakna bagi siswanya. Guru tidak boleh melupakan bahwa belajar juga merupakan aktivitas sosial yang sifatnya harus timbal balik.

Dalam aktivitas pembelajaran musik, terjadi proses sosial berupa interaksi antara guru dan siswa, atau sesama siswa. Pembelajaran

musik juga mengisyaratkan praktik sosial dan tindakan sosial yang membentuk iklim sosial dalam suatu lingkungan belajar. Sudut pandang ini juga akan ditawarkan dalam buku ini, yakni bahwa praktik musik dan situasi sosial sangat berkaitan, terutama dalam konteks pembelajaran musik secara informal di masyarakat. Buku ini akan mencoba membawa perspektif pendidikan musik informal yang berguna untuk konteks pendidikan formal.

Selama ini, anggapan bahwa pembelajaran informal itu hanya terjadi di luar ruang kelas formal adalah pemikiran yang tidak lagi relevan. Pada kenyataannya, belajar secara informal juga banyak terjadi di ruang kelas formal. Pembelajaran informal di sini tidak hanya dibatasi oleh konsep ruangan, tetapi juga melibatkan banyak elemen, misalnya situasi belajar, gaya belajar, kepemilikan, dan faktor kesengajaan atau niat (Folkestad, 2006).

Praktik musik secara esensial mengandung aktivitas budaya yang mencerminkan pola pikir masyarakatnya. Melalui musik, karakteristik masyarakat tertentu dapat dianalisis dan dikategorikan dalam domain tertentu. Praktik musik juga terkoneksi dengan praktik belajar musik atau penularan musik yang berlangsung secara informal di masyarakat lokal. Sebelum diajarkan di kampus-kampus, *gamelan* lebih dahulu diajarkan di keraton secara informal; belum ada kurikulum terstruktur, tetapi pada kenyataannya banyak yang (pada akhirnya) menguasai keterampilan alat itu.

Pedagogi dalam konteks buku ini berusaha untuk melihat aktivitas musik sebagai proses transmisi yang dapat diadopsi polanya, meskipun terjadi di luar lingkungan formal. Dalam praktik musik masyarakat Lampung, konsep falsafah hidup dapat saja melebur di dalamnya. Orang Lampung yang dikenal memiliki falsafah hidup *pi'il pesenggiri* memiliki cara khas dalam mentransmisikan musiknya (Hidayatullah, 2022). Masyarakat Lampung memiliki karakteristik yang kuat dalam memandang musik dan melakukan kegiatan bermusik. Karakteristik itu muncul dalam tindakan sosial dan cara bermusik. Intinya, nilai kelokalan yang mereka pegang selalu berusaha menekankan keterikatan sosial dari semua aktivitas, termasuk dalam pembelajaran

musik. Sebagai contoh, dalam mengimitasi dan mendokumentasikan cara bermain alat musik, orang Lampung memiliki cara unik dalam menulis notasinya (Hidayatullah, 2021).

Musik tradisional Lampung merupakan ekspresi budaya yang kaya akan nilai-nilai, sejarah, dan identitas masyarakat setempat. Dalam konteks pedagogi, praktik musik lokal ini menawarkan kesempatan unik untuk mengajarkan siswa atau pembelajar tentang pentingnya menghargai dan melestarikan warisan budaya. Dengan melibatkan musik Lampung dalam kurikulum, siswa atau peserta didik dapat belajar untuk menghargai keragaman budaya dan memahami bagaimana musik berfungsi sebagai sarana untuk mengekspresikan identitas kolektif.

Pedagogi melihat bahwa musik lokal itu bukan sekadar dimainkan, melainkan mengandung pengetahuan untuk ditransmisikan, dipelajari, dan dimaknai oleh generasi penerusnya. Relevansi berikutnya dari kajian pedagogi musik dalam konteks musik tradisional Lampung adalah pengalaman dan lingkungan siswa. Musik tradisional Lampung memberikan konteks lokal yang kuat, memungkinkan siswa untuk terhubung dengan materi pelajaran secara lebih personal dan bermakna. Penggunaan musik tradisional dalam pembelajaran mengajarkan siswa tidak hanya keterampilan musik, tetapi juga pemahaman tentang konteks sosial, sejarah, dan nilai-nilai yang melekat dalam praktik budaya tersebut.

Dalam lanskap pendidikan, praktik musik tradisional Lampung menawarkan praktik belajar dalam komunitas, pembelajaran secara lisan (mendengar, meniru, merepetisi), dan praktik magang. Konsep-konsep ini yang mungkin dapat diadopsi dalam praktik pendidikan formal sebagaimana sejalan dengan isu dekolonisasi yang saat ini mulai ramai dibicarakan.

Nilai-nilai yang terkandung dalam praktik musik tradisional Lampung menawarkan sebuah gagasan penting untuk dunia pendidikan formal. Pertama, sebagai wadah mengembangkan keterampilan kolaboratif. Musik tradisional Lampung, seperti banyak bentuk musik tradisional lainnya, sering kali melibatkan kolaborasi dalam kelompok,

baik dalam konteks ansambel instrumen maupun vokal. Pedagogi yang melibatkan musik ini dapat mendorong pengembangan keterampilan kolaboratif, komunikasi, dan kerja tim di antara siswa, karena mereka belajar untuk bekerja sama dalam menciptakan harmoni dan ritme yang serasi dalam kelompoknya. Musik *Talo Balak* misalnya, diajarkan secara berkelompok sekaligus dimainkan berkelompok. Kedua, nilai yang menekankan partisipasi, yaitu dengan mengajarkan musik tradisional Lampung di kelas formal, siswa dapat didorong untuk secara aktif berpartisipasi dalam praktik budaya mereka sendiri. Ini tidak hanya memberikan kesempatan bagi siswa untuk belajar musik, tetapi juga memperkuat hubungan mereka dengan komunitas dan budaya lokal. Keterlibatan dalam musik tradisional memungkinkan mereka merasakan makna budaya dari dalam, bukan hanya sebagai pengamat, melainkan juga sebagai pelaku aktif dalam tradisi tersebut. Ketiga, nilai kreativitas dan inovasi. Meskipun berakar pada tradisi, musik tradisional Lampung menawarkan peluang untuk inovasi. Siswa atau individu dapat didorong untuk mengembangkan komposisi mereka sendiri, menggabungkan elemen-elemen tradisional dengan gaya atau instrumen modern. Hal ini mengajarkan mereka untuk menghormati tradisi sambil juga mempromosikan kreativitas dan inovasi.

Di beberapa situasi, musik tradisional Lampung memiliki “pakem” yang sudah baku, tetapi juga kerap dikembangkan dalam konteks kreasi musik lain. Dalam festival musik atau kompetisi musik tradisional misalnya, setiap individu justru dituntut mengembangkan ide-ide kreatifnya melalui alat musik tradisional Lampung.

Pengetahuan lokal masyarakat Lampung merupakan modal kuat dan warisan budaya yang kaya akan nilai-nilai pedagogis. Nilai-nilai itu relevan untuk pengembangan metode dan strategi pembelajaran musik formal. Tradisi musik Lampung, yang mencakup berbagai aspek, seperti instrumen, vokal, tarian, dan ritual, mengandung prinsip-prinsip pendidikan yang secara alami terintegrasi dalam praktik sehari-hari. Buku ini menguraikan bagaimana pengetahuan lokal tersebut, termasuk proses belajar melalui observasi, partisipasi, dan pengalaman

langsung, dapat ditransformasikan ke dalam pendekatan pedagogis yang inovatif dalam pendidikan musik formal. Dengan mengkaji praktik-praktik musik semacam ini, ditemukan bahwa banyak nilai pendidikan (seperti kolaborasi, disiplin, ketekunan, dan penghargaan terhadap budaya) dapat diadaptasi menjadi metode pengajaran yang kontekstual dan relevan. Transformasi nilai-nilai ini ke dalam kurikulum musik formal tidak hanya berguna untuk meningkatkan keterampilan teknis, tetapi juga memperkaya pemahaman mereka tentang makna sosial dan budaya dari musik Lampung itu sendiri. Buku ini menegaskan bahwa pengetahuan lokal masyarakat Lampung adalah sumber daya pedagogis yang penting dan berpotensi besar untuk diterapkan dalam pendidikan musik.

Dalam perspektif akademik, praktik musik tradisional juga merupakan manifestasi lain dari kegiatan penulisan. Hal ini karena seseorang akan terlibat dalam sebuah proyek yang melibatkan observasi dan presentasi musik Lampung. Saat melakukan praktik musik, seorang individu sebenarnya sedang mengkaji berbagai aspek musik tradisional, seperti instrumen, komposisi, dan tarian yang menyertainya. Cara praktik musik semacam ini digunakan dalam kehidupan sehari-hari sebagaimana seorang penulis yang sedang melakukan riset. Selanjutnya, setelah sebuah karya berhasil dibuat, karya tersebut dipresentasikan dalam bentuk pertunjukan atau pameran sehingga mendorong pembelajaran yang aktif dan kreatif serta merangsang apresiasi setiap orang untuk menganalisisnya.

Bab I buku ini membahas tujuan dan dasar pemikiran dibuatnya buku dalam perspektif pedagogi. Pedagogi musik tradisional berangkat dari pemikiran pembelajaran informal yang dilakukan di luar lembaga formal. Pengetahuan lokal yang bersumber dari masyarakat lokal juga menawarkan gagasan yang dapat diakuisisi dalam konteks pembelajaran formal. Di samping itu, bagian pendahuluan buku ini akan membahas metode pengambilan data dalam buku ini. Informasi yang disajikan dalam buku ini merupakan hasil penelitian.

Bab II buku ini menguraikan asumsi dasar dalam pembelajaran musik tradisional di Lampung. Secara umum, pembelajaran musik

tradisional di Lampung menerapkan konsep pembelajaran mendengar (*listening*), pertunjukan (*performance*), pembelajaran individu dan kelompok, pembelajaran berdasarkan *tabuhan*, dan pembelajaran multikultural. Pembelajaran musik di masyarakat lokal Lampung berakar pada proses sosial dan budaya yang bersifat kolektif dan partisipatif. Musik dipelajari melalui observasi, imitasi, dan keterlibatan langsung dalam praktik budaya sehari-hari, bukan hanya sebagai seni, melainkan juga sebagai bagian dari kehidupan sosial, ritual, dan identitas komunitas. Asumsi dasar ini mencakup pandangan bahwa pengetahuan musik ditransmisikan antargenerasi secara informal, dengan penekanan pada pengalaman praktis, kolaborasi komunitas, dan penghargaan terhadap kearifan lokal. Proses pembelajaran ini dianggap efektif dalam mempertahankan dan menghidupkan warisan budaya musik, serta membentuk keterampilan musikal yang autentik dan relevan dengan konteks lokal.

Bab III buku ini akan mengungkap konsep pedagogi musik. Pedagogi musik berlandaskan pada keyakinan bahwa musik adalah alat penting untuk pengembangan intelektual, emosional, sosial, dan kultural individu. Pembelajaran musik tidak hanya difokuskan pada penguasaan keterampilan teknis, tetapi juga pada pemahaman mendalam tentang makna dan nilai musik. Pedagogi musik menekankan pentingnya pengalaman langsung, kreativitas, dan refleksi kritis, serta mengintegrasikan berbagai metode yang responsif terhadap gaya belajar dan latar belakang budaya siswa.

Proses pembelajaran musik dianggap sebagai cara untuk mengembangkan apresiasi terhadap seni, keterampilan komunikasi, dan identitas diri, serta untuk membangun kepekaan terhadap keragaman budaya di dalam dan luar kelas. Komponen utama dalam pedagogi juga dibahas, meliputi metode pengajaran, desain kurikulum, penilaian dan evaluasi, manajemen kelas, psikologi, praktik reflektif, dan pendekatan yang lazim digunakan. Pada Bab I, II, dan III, pembahasan mengenai latar belakang ilmu pedagogi, nilai praktik belajar musik, asumsi dasar pedagogi, dan pandangan kritis yang menjadi bahan bakar buku ini.

Bab IV buku ini menjelaskan secara khusus alat musik *Gamolan Pekhing* dari aspek sejarah, demonstrasi pengajar dan individu, pembelajaran informal, hingga pembagian fungsi dalam bermain alat musik ini. *Gamolan Pekhing* adalah alat musik tradisional khas Lampung yang memiliki sejarah panjang sebagai bagian dari warisan budaya suku Lampung. Alat musik ini terbuat dari bambu dan memiliki bilah-bilah yang dipukul untuk menghasilkan nada.

Dalam proses pembelajaran *Gamolan Pekhing*, demonstrasi oleh pengajar memainkan peran kunci. Pengajar biasanya menunjukkan teknik dasar memukul, pola ritme, dan cara menghasilkan melodi yang khas dari alat musik ini. Demonstrasi ini mencakup penjelasan tentang cara memegang alat, posisi tubuh yang tepat, dan teknik memukul yang benar untuk menghasilkan suara yang diinginkan. Pembelajaran *Gamolan Pekhing* sering kali terjadi secara informal di komunitas dengan pengetahuan dan keterampilan diturunkan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Dalam sebuah ansambel *Gamolan Pekhing*, terdapat pembagian fungsi yang jelas di antara para pemain. Biasanya, satu atau dua pemain bertanggung jawab memainkan pola ritme dasar yang berfungsi sebagai fondasi.

Bab V buku ini akan menguraikan pembelajaran alat musik dawai Lampung, meliputi *Gambus Tunggal* dan *Gitar Tunggal*. Aspek yang dibahas meliputi elemen kompositoris, sistem transmisi musik, konteks sekolah formal, tahapan fundamental, posisi jari, teknik, pola latihan, teori, interpretasi, dan pertunjukannya.

Sistem transmisi musik dawai Lampung dalam masyarakat merupakan proses dengan pengetahuan dan keterampilan musikal diturunkan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Proses ini biasanya terjadi secara informal, melalui berbagai mekanisme sosial dan budaya yang mendalam. Transmisi musik dawai tidak hanya melibatkan pengajaran teknis, tetapi juga penghayatan nilai-nilai budaya, identitas komunitas, dan makna spiritual yang terkandung dalam musik.

Bab VI buku ini akan menjelaskan pembelajaran alat musik perunggu Lampung. Penjelasan awal akan dibuka dengan sejarah

dan perkembangan musik perunggu di Indonesia hingga memasuki wilayah Lampung secara singkat. Selanjutnya, eksistensi alat musik perunggu Lampung yang dikenal dengan *Talo Balak* atau *kulintang* perunggu. Dalam konteks wilayah formal, bab ini juga menguraikan pembelajaran alat musik, latihan teknik dasar, latihan ansambel, sinkronisasi dan koordinasi, struktur notasi, dan pengembangan keterampilan lanjutan.

Bab VII buku ini akan membahas eksistensi musik *butabuh* dan pembelajarannya. Konteks budaya musik ini memiliki peristilahan yang beragam, juga pemaknaan yang ganda tentang jenis musik yang mirip satu sama lain. Dalam konteks pembelajaran di kelas formal, pengenalan dan pemahaman dasar menjadi penting untuk dibahas di awal sesi pertemuan. Selanjutnya, teknik dasar dalam memainkan alat musik rebana sebagai alat utama juga dibahas. Tahapan berikutnya adalah melatih repertoar, pedagogi pertunjukan, refleksi, dan evaluasi. Pada Bab IV, V, VI, dan VII, pembahasan berisi studi kasus permainan instrumen musik tradisional Lampung dalam perspektif praksis.

Bab VIII buku ini berisi penutup. Dalam pembahasannya, model transmisi musik lokal Lampung yang ideal untuk pendidikan musik di masa depan harus mengintegrasikan elemen tradisional dengan pendekatan pedagogis modern, sambil tetap menjaga inti dari nilai-nilai budaya dan spiritual yang terkandung dalam musik tersebut. Musik tradisional Lampung dapat dimasukkan secara formal ke dalam kurikulum pendidikan, mulai dari tingkat dasar hingga perguruan tinggi. Mata pelajaran musik yang mencakup teori, praktik, dan sejarah musik Lampung akan memungkinkan siswa untuk mempelajari musik ini secara mendalam.

Penyusunan buku ini merupakan hasil dari studi empiris yang dilakukan dari tahun 2019 hingga 2023. Penulis mengambil peran sebagai etnografer yang setiap saat mencatat fenomena musikal yang terjadi. Penulis melibatkan lebih dari 30 informan yang terdiri atas praktisi musik, budayawan, penulis, pengamat, produser, pemain musik, dan pendidik musik. Keterlibatan penulis diposisikan sebagai observer yang terus melakukan pencarian data baru, atau sekadar

melengkapi informasi yang sebelumnya didapatkan. Setiap temuan yang didapatkan menjadi refleksi atas pengetahuan dan informasi baru yang menarik untuk didiskusikan. Penulis melibatkan keterlibatan praktisi musik dari sanggar-sanggar, komunitas, institusi, lembaga pemerintah, organisasi, hingga lembaga pendidikan tinggi.

Data empiris juga didapat berdasarkan informasi umum mengenai kegiatan pembelajaran musik di sekolah. Data tentang keterlibatannya guru dan siswa secara khusus disajikan dalam sudut pandang pembelajaran musik yang menekankan praktik artistik-sosial. Penulis juga mengumpulkan data kuantitatif dan kualitatif dari sekolah, lembaga pendidikan musik (formal, nonformal, informal), juga pihak-pihak yang terlibat dalam proyek penulisan buku ini. Program studi Pendidikan Musik Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan Universitas Lampung juga menjadi laboratorium utama dalam melakukan pengamatan pembelajaran musik. Penulis mengambil sampel kelas di beberapa angkatan, mulai dari angkatan 2018, 2019, 2020, 2021, dan 2022. Tiap-tiap angkatan memiliki karakteristiknya tersendiri dalam pembelajaran musik. Mahasiswa Program Studi Pendidikan Musik Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan Universitas juga merupakan representasi dari masyarakat Lampung, karena mereka berasal dari berbagai kabupaten dan kota di Lampung.

Metode pengumpulan data yang digunakan meliputi observasi partisipan tidak terstruktur terhadap murid-murid dan pengajar musik tradisional. Mereka bekerja sama dalam kelompok-kelompok kecil di dalam pelajaran musik di kelas; observasi terhadap pelajaran atau sesi pelajaran di dalam kelas kecil; data rekaman audio dari kerja kelompok musik; rekaman audio dan video dari pertunjukan dan kegiatan kelas lainnya.

Observasi juga dilakukan pada praktik pembelajaran musik di luar lembaga formal. Selanjutnya, wawancara semiterstruktur yang direkam secara berkala dengan para siswa dan guru, pelaku musik atau praktisi musik yang mengajar musik; dan rekaman pertemuan tim antarguru musik. Selain itu, sejumlah percakapan terjadi secara informal juga menjadi data penulisan. Dalam menerapkan jenis

penulisan etnografi, penulis tidak selalu menggunakan instrumen pengumpulan data konvensional. Wawancara juga dapat terjadi sambil minum kopi di sanggar, kafe, kelas, atau ruang staf di lembaga pendidikan musik.

Banyak kasus yang dilaporkan, direkam, dan ditranskrip atau ditulis dalam catatan lapangan. Temuan-temuan atau fakta-fakta lapangan direfleksikan menjadi temuan penulisan buku ini. Selain di lembaga formal, keberadaan penulis di Dewan Kesenian Lampung juga menjadi faktor penentu yang membawa keuntungan dalam penulisan buku ini. Penulis tergabung dalam Komite Musik di Dewan Kesenian Lampung sejak tahun 2020. Hal ini membawa dampak pada penulisan, karena penulis mudah dalam mengakses informasi melalui informan-informan yang sebagian juga tergabung di Dewan Kesenian Lampung. Hasil transkrip wawancara yang dikumpulkan bukan hanya berasal dari penulisan yang terhitung sejak 2019, melainkan juga dari penggalian data lama yang menunjang informasi terbaru yang didapatkan.

Selain data primer yang didapatkan dengan cara observasi dan wawancara langsung, data digital yang tersebar di internet juga memberikan kontribusi besar pada penulisan buku ini. Platform digital, seperti blog, situs berita, YouTube, Facebook, dan Instagram menjadi sumber data berikutnya (lihat Barendregt, 2021; Hine, 2015; Kozinets, 2015). Selama beberapa tahun terakhir, beberapa aktivitas musik dan yang berhubungan dengan kependidikan musik terunggah di ruang virtual. Penulis memfokuskan pencarian dengan menyusun kata-kata kunci. Penulisan buku ini dilakukan dengan mempertimbangkan lanskap penulisan saat ini memerlukan serangkaian keterampilan analitis terbaru untuk menceritakan kisah tentang interaksi dan memahami budaya kontemporer yang akhir-akhir ini makin marak terjadi.

Penulis memanfaatkan data penelitian dengan mengolahnya melalui proses etnografi hibrida (Przybylski, 2020). Caranya dengan melakukan proses konkret dan berbasis teori untuk menggabungkan metode penulisan *online* dan *offline* untuk menceritakan kisah tentang

bagaimana dan mengapa masyarakat berinteraksi dengan budaya ekspresif.

Interaksi yang menghasilkan ekspresi musikal itu juga menjadi catatan refleksi untuk pedagogi musik. Menggunakan metode ini, penulisan buku ini berusaha memberikan peta jalan untuk menggabungkan penulisan etnografi *online* dan tatap muka secara eksplisit untuk mendukung realitas penulisan lapangan kontemporer. Harapannya, metode dapat disebarluaskan dan direplikasi bagi para penulis dan akademisi pemula.

Para informan yang diwawancarai dalam kelompok-kelompok kecil meliputi praktisi musik muda, guru, budayawan, pemusik, dosen, dan pengamat. Proses penyusunan buku ini tidak selalu menggunakan data hasil wawancara di lingkungan formal, tetapi lebih banyak secara informal. Para guru atau pengajar musik telah diwawancarai secara individu, dan juga memberikan pandangan mereka dalam diskusi kelompok (musik).

Semua wawancara dan diskusi direkam menggunakan perekam audio dan ditranskrip setelahnya. Diskusi formal dan informal lainnya dicatat dalam catatan lapangan. Wawancara dilakukan secara semiterstruktur. Setiap wawancara terdiri atas pertanyaan yang diajukan dengan cara yang berbeda kepada semua responden (atau sedekat mungkin dengan cara yang sama, sesuai dengan konteks pembicaraan sebelumnya). Pertanyaan yang sering diajukan berhubungan dengan aktivitas pembelajaran musik, tahapan belajar, dan metodologi mengajar. Pertanyaan yang menjadi inti pedagogi dalam buku ini, misalnya: “Bagaimana cara Anda belajar musik tradisional Lampung?”.

Penulis sangat berhati-hati agar tidak memberikan saran secara langsung atau mengajukan pertanyaan yang cenderung menggiring responden atau informan. Semua ide dan konsep substantif berasal dari responden atau informan sendiri. Dalam pertanyaan lanjutan, penulis mencoba menggali makna, tetapi sekali lagi berupaya menghindari pemberian saran. Ada beberapa kelemahan dalam mewawancarai orang sebagai bagian dari penulisan, terutama ketika

pewawancara sebelumnya telah bekerja bersama informan tersebut sebagai pengamat partisipan. Baik penulis maupun informan ingin menghindari mengatakan hal-hal negatif yang dapat membuat informan tidak nyaman. Beberapa informan tertentu, terutama yang berasal dari etnis Lampung asli, memiliki tingkat kepercayaan diri yang cukup tinggi. Oleh karena itu, penulis menggunakan metode triangulasi yang cukup ketat dalam mendalami informasi.

Pengamatan menjadi metode pengumpulan data berikutnya yang tidak kalah penting. Melalui pengamatan mingguan atau yang secara rutin dilakukan, penulis melakukan investigasi secara mendalam. Misalnya, di dalam kelas yang berisi mahasiswa yang bekerja dalam kelompok-kelompok kecil, pengamatan dilakukan tidak terstruktur dan partisipatif. Penulis menggunakan catatan selama pengamatan, tetapi secara keseluruhan hal ini dilakukan selama dan setelah pelajaran berlangsung. Penulis menggunakan perekam. Selama pengamatan berlangsung, penulis banyak menangkap beberapa peristiwa yang penting yang berkaitan dengan pembelajaran musik tradisional. Praktik pengamatan itu tidak hanya dilakukan di dalam kelas, tetapi juga di berbagai lingkungan informal. Contohnya, ketika para praktisi musik dan mahasiswa sedang melakukan latihan untuk sebuah pertunjukan musik. Penulis mengamati bagaimana interaksi terjadi selama latihan, bagaimana tahapan-tahapan belajar atau transfer ilmu terjadi, bagaimana setiap orang mengartikulasikan kemampuannya di dalam kelompok, dan sebagainya.

Di dalam sebuah latihan musik, terdapat peristiwa pedagogi yang ditandai oleh lingkungan belajar yang informal, sehingga menciptakan kenyamanan dalam belajar musik. Dalam bahasa teoretis, itu disebut sebagai praktik konstruktivisme sosial (*social constructivism*) yang menjadi elemen penting dalam pengalaman belajar musik seseorang. Lev Vygotsky, seorang psikolog asal Rusia, berpandangan bahwa pengalaman belajar terbaik seseorang adalah ketika mereka mampu berinteraksi untuk memecahkan masalah. Dalam konteks latihan musik, ada persoalan yang ingin dipecahkan, misalnya seperti menghafalkan bagian-bagian sulit dalam suatu bagian komposisi

musik, menarik teknik khusus untuk dieksekusi dalam instrumen musik, melakukan sinkronisasi antarpemain, dan lain-lain. Masing-masing dari permasalahan itu menjadi tantangan dalam latihan musik atau disebut juga sebagai lingkungan belajar musik informal.

Dalam mendeskripsikan temuan, penulis sering kali harus membuat generalisasi. Misalnya, pernyataan yang secara khusus dilontarkan para informan. Sedapat mungkin, pernyataan itu didukung dan diilustrasikan dengan contoh yang representatif dari kata-kata yang sebenarnya diucapkan. Penulis selalu berusaha untuk memperjelas mana pernyataan yang menggambarkan pandangan umum, dan mana yang bersifat khusus.

Data kualitatif memberikan pemeriksaan alternatif yang lebih objektif, meskipun tidak terlalu kaya, terhadap interpretasi. Jumlah data yang dikumpulkan cukup banyak, karena ada berbagai transkripsi dan catatan lapangan, rekaman audio, yang sebagian besar berdurasi lebih dari satu jam. Secara keseluruhan, karena banyaknya data, serta beragamnya alat penulisan yang digunakan, penulis mencoba menjelaskan apa yang telah dilakukan dan bagaimana hal itu dilakukan sambil berjalan. Penulisan laporan dilakukan dengan sistematis, menyeluruh, dan objektif dalam analisis dan penyajian semua data yang mungkin dilakukan. Namun pada akhirnya, penulis menyajikan analisis kualitatif dari satu orang ke orang berikutnya. Analisis tersebut disadari cukup rentan terhadap beberapa bias dan kesalahan, dan itu menjadi keterbatasan dari penulisan buku ini.

Metode penulisan buku ini selanjutnya menggunakan pendekatan analisis dokumen yang melibatkan pengumpulan dan pengolahan data dari berbagai sumber dokumen, baik fisik maupun daring. Analisis dokumen adalah teknik penulisan kualitatif yang bertujuan untuk mengekstrak informasi dan pengetahuan dari teks tertulis yang sudah ada, seperti buku, artikel, laporan, arsip, dan sumber-sumber digital.

Berbagai dokumen yang terkumpul akan diidentifikasi dan dipilih sesuai dengan kebutuhan. Dokumen yang digunakan bukan hanya asli, melainkan juga kredibel untuk digunakan sebagai sumber pengetahuan. Misalnya, dokumen berupa manuskrip catatan seniman atau musisi

lokal Lampung. Melalui manuskrip yang didapatkan, terdapat banyak sumber informasi yang dapat diungkap dan diinterpretasikan secara logis.

Mengorganisir dokumen yang telah dikumpulkan untuk memudahkan proses analisis dan mengidentifikasi tema, pola, konsep, atau kategori yang muncul dari teks merupakan langkah penting dalam analisis dokumen ini. Membaca dan memahami isi dokumen dengan saksama, mencari informasi yang relevan dengan pertanyaan penulisan, dan menyusun data yang ditemukan dalam bentuk yang terstruktur, seperti ringkasan, tabel, atau peta konsep adalah tahapan penting berikutnya.

Pengodean, kategorisasi, dan interpretasi merupakan tahap berikutnya dalam menyimpulkan hasil temuan untuk dijadikan sebuah laporan. Teknik pengodean digunakan untuk menandai informasi penting dalam dokumen. Pengodean ini membantu dalam mengidentifikasi dan mengelompokkan data berdasarkan tema atau kategori tertentu. Kategori ini kemudian dianalisis untuk mengidentifikasi pola, hubungan, atau kesenjangan dalam literatur. Selanjutnya, menafsirkan data yang telah dikodekan dan dikategorikan untuk menjawab pertanyaan penulisan adalah langkah krusial yang tidak dapat dilewatkan. Kemudian, tahapan berikutnya adalah mengelompokkan temuan dengan teori yang ada atau mengembangkan teori baru berdasarkan analisis dokumen.

B. Pedagogi di Ruang Formal dan Informal

Meskipun pedagogi menjadi istilah yang kerap disebutkan di kalangan pendidik, istilah ini tampaknya belum terlalu populer, terlebih jika dikaitkan dengan pemahaman banyak pendidik atau pengajar yang belum sepenuhnya memahami istilah ini. Pedagogi melibatkan kajian tentang cara seseorang belajar yang kemudian memengaruhi tujuan, materi, dan cara pengajaran.

Dua orang pendidik atau pedagog musik paling berpengaruh di abad ke-20 adalah Zoltán Kodály (1882–1967) dan Carl Orff (1895–

1982). Mereka mengubah cara berpikir banyak musisi tentang cara mengajar dan ide mereka membuka pintu bagi pendekatan baru terhadap pendidikan musik. Baik Kodály maupun Orff memiliki banyak pengikut, mereka telah menginspirasi banyak musisi untuk mempertanyakan pendekatan tradisional dalam mempelajari musik dan mengembangkan cara mengajar mereka sendiri.

Pendekatan tradisional di sini adalah pendekatan yang cenderung monoton, tidak mendorong siswa mengembangkan nalar kritis, dan sebagainya. Namun, dalam buku ini juga akan dibahas tentang pedagogi musik tradisional yang menonjolkan metode pembelajaran musik secara informal. Pengertian informal di sini tidak sama dengan pengertian “tradisional” yang sebelumnya dijelaskan. Informal pada pengertian buku ini didasari oleh pemikiran Lucy Green dan Göran Folkestad yang juga merupakan antitesis dari paradigma berpikir formal yang terinstitusionalisasi.

Berbagai literatur menjelaskan apa itu pedagogi musik, tetapi dalam pengertian sederhana, prinsip pedagogi musik sekurang-kurangnya terpaut pada tiga hal: (1) memperluas kesadaran pembelajar (siswa) terhadap musik; (2) melakukan pembelajaran dan pengajaran dengan cara yang mudah dan akurat; dan (3) selalu berusaha menikmati proses (dalam belajar). Tidak ada yang mewah dari ide-ide ini, dan pendekatan itu cukup mendasar. Namun, konsep ini mudah dilupakan atau dianggap remeh. Jadi, ada baiknya setiap pendidik yang membaca buku ini juga mempelajarinya lebih dalam; terutama yang berkaitan dengan konsep pedagogi musik.

Tujuan utama penulis menyebarkan ilmu pedagogi musik ini untuk membantu semua orang merasakan kegembiraan dalam belajar dan membuat musik, serta bagaimana menampilkannya di level yang lebih tinggi. Jika para pengajar musik tetap mengingat prinsip ini, peserta didik juga akan mendapat manfaatnya.

Dalam sudut pandang Lucy Green, belajar musik secara informal melibatkan setidaknya lima hal. Pertama, pembelajar yang memilih musik mereka sendiri sesuai dengan apa yang disukai dan mereka ketahui. Kedua, belajar menggunakan telinga atau pendengaran

sekaligus melakukan transkripsi. Ketiga, belajar secara mandiri dan bersama temannya; pada titik ini seseorang akan merasa sangat nyaman saat bermain sendiri atau didampingi teman dekatnya. Keempat, bersifat idiosinkratik, artinya sesuai dengan kemauan pembelajar, dan cenderung tidak terpola. Kelima, pembelajar umumnya mengintegrasikan beberapa keterampilan dasar bermusik, meliputi mendengar, mencipta, mempertunjukkan, dan berimprovisasi (Green, 2002; 2005; 2008; 2017).

Buku ini berisi tulisan hasil penelitian selama lima tahun terakhir dalam mendalami praktik musik lokal atau tradisional di Lampung. Penulis bertemu, berdiskusi, melihat, mengamati, dan menyerap berbagai informasi yang datang tentang praktik musik di Lampung. Penulis telah mengembangkan dan menyempurnakan pedagogi di halaman-halaman ini selama lima tahun berkarier dalam belajar, tampil secara profesional, dan mengajar musik di Provinsi Lampung. Penulis mempunyai banyak kesempatan untuk bekerja dengan beberapa musisi hebat, belajar dari pertunjukan musik, serta berbicara dengan mereka. Selain itu, penulis mengenal banyak pendidik dan telah berdiskusi panjang dengan beberapa tokoh sentral tentang cara mengajar musik tradisional dengan lebih efektif. Pengalaman penulis sebagai seorang pendidik musik memungkinkan penulis bekerja dengan siswa dari segala usia dan kemampuan, serta melihat mana yang efektif dan mana yang tidak.

Buku ini akan membahas bagaimana pedagogi di ruang formal dan informal saling berkaitan dan menyumbangkan pemikiran kritis tentang praktik pembelajaran dan pengajaran musik lokal, khususnya di Lampung. Penulis melihat, musik dapat memanfaatkan dunia praktik pembelajaran musik tradisional yang bersifat informal di luar sekolah, untuk mengenali, membina, dan memberi penghargaan pada berbagai keterampilan dan pengetahuan musik yang sebelumnya tidak ditekankan dalam pendidikan musik. Banyak pihak menganggap bahwa praktik pembelajaran musik secara informal dan terjadi di masyarakat itu tidak memiliki kurikulum dan struktur yang jelas. Padahal, di dalamnya juga terkandung aspek nilai yang mendalam,

tergantung pada sudut pandang melihat fenomena yang terjadi di lapangan. Buku ini berusaha memotret fenomena itu menjadi sumber pengetahuan yang menawarkan “kebaruan”.

Penyusunan buku ini berangkat dari penulisan yang bertujuan untuk mengetahui bagaimana praktik pembelajaran musik informal dapat memengaruhi proses perolehan keterampilan dan pengetahuan, serta bagaimana praktik tersebut dapat menyumbangkan pemikiran tentang cara siswa mendengarkan, memahami, dan mengapresiasi musik di dalam dan di luar kelas. Penulisan buku ini mengangkat pertanyaan tentang motivasi siswa, pendidik, dan para pelaku musik terhadap pendidikan musik. Buku ini berusaha mengungkap otonomi pemain musik sebagai pembelajar, dan kapasitas mereka untuk bekerja sama secara kooperatif tanpa bimbingan instruksional dari guru. Praktik belajar musik di lingkungan informal jauh lebih menarik karena terjadi secara natural. Dengan demikian, tulisan ini mempertimbangkan bagaimana praktik informal dapat memengaruhi pendekatan dan perspektif guru sebagai pendidik musik. Pada akhirnya, membawa praktik pembelajaran informal ke dalam lingkungan formal merupakan tantangan tersendiri bagi para guru. Hal ini dapat menimbulkan konflik dengan pandangan profesionalisme mereka yang sudah ada, dan terkadang tampak bertentangan dengan wacana pendidikan resmi, metode pedagogis, dan persyaratan kurikuler. Praktik pembelajaran musik secara informal dapat memperkenalkan cara baru yang konstruktif bagi para guru musik untuk memahami dan mendekati pekerjaan mereka, dan perspektif baru yang bermanfaat tentang kapasitas dan kebutuhan siswa.

Tahapan pertama dari proyek penulisan buku ini dimulai dengan diskusi kelas dengan mahasiswa, siswa, dosen, guru, praktisi, budayawan, dan para informan kunci lainnya. Penulis melontarkan sejumlah pertanyaan tentang bagaimana menurut mereka para musisi tradisional Lampung memperoleh keterampilan dan pengetahuan musik mereka. Jawaban yang didapat tidak sepenuhnya menjawab pertanyaan secara langsung, tetapi penulis masih perlu mencerna dan menterjemahkan jawaban mereka ke dalam kalimat teknis atau

yang lebih teoretis, terutama yang berkaitan dengan pembelajaran musik atau pedagogi musik. Meskipun para informan mengemukakan berbagai macam ide, banyak di antaranya yang akurat. Hampir seluruhnya menjawab bahwa praktik belajar musik dimulai dengan cara berlatih, mendapatkan pelajaran (dari guru mereka), mengulang materi, memainkan alat musik, mendengar, dan sebagainya. Mendengar jawaban yang bervariasi itu, justru membuat penulis makin tertarik mengungkap peristiwa pedagogis apa saja yang terjadi di dalam praktik musik secara informal. Penulis merasa tertarik dengan fakta bahwa para pemusik (baik siswa, mahasiswa, praktisi, maupun pengajar musik) kurang menyadari, atau tidak mampu menggambarkan pendekatan informal apa yang digunakan untuk belajar musik secara konkret. Padahal, hampir seluruhnya menjawab dengan pola yang sama, bahwa rata-rata pemusik Lampung secara informal belajar melalui peniruan *aural* dari rekaman musik atau melihat secara langsung.

Tujuan utama yang diharapkan dari penulisan buku ini adalah sebuah ilustrasi mengenai tanggapan dan refleksi para pelaku musik tradisional Lampung terhadap praktik pembelajaran musik secara informal. Metode atau praktik pembelajaran musik dapat saja terjadi di lingkungan informal, tetapi juga terjadi di ruang kelas formal. Meskipun pada dasarnya sudah ada sejak zaman dahulu kala, praktik pembelajaran musik ini dilakukan dengan cara yang baru, oleh sebagian kecil kaum muda, di luar sekolah, setelah ditemukannya teknologi perekaman suara pada masa sekarang. Tentu temuan ini menjadi menarik untuk didiskusikan dalam penulisan buku ini. Harapannya, pembaca mendapat seperangkat pengetahuan baru yang dapat menyegarkan pemahaman dan persepsinya tentang pembelajaran musik.

Praktik pembelajaran musik ini merupakan praktik pembelajaran yang dapat digunakan dan (pada akhirnya) direplikasi oleh anak muda di masa mendatang tanpa memerlukan sumber daya yang rumit dan mahal atau biaya pendidikan khusus. Hal yang paling penting, menurut temuan penulis, mempelajari pedagogi musik melalui praktik pembelajaran dapat membangkitkan kesadaran banyak orang akan

musikalitas mereka sendiri, terutama mereka yang mungkin tidak terjangkau oleh pendidikan musik. Manfaat berikutnya, banyak pembelajar musik akan mampu menempatkan potensi pengembangan dan partisipasi musik ke dalam tangan mereka sendiri, membuka telinga mereka, dan meningkatkan apresiasi serta pemahaman mereka terhadap musik; tidak hanya dalam kaitannya dengan apa yang telah mereka ketahui, tetapi juga membawa mereka melampaui dari sekadar menjadi pendengar yang kritis dan berpikiran terbuka.

Di samping itu, penulis berharap dapat menawarkan sebuah pedagogi alternatif untuk musik tradisional Lampung sekaligus menjadi pelengkap bagi referensi pedagogi musik yang selama ini menggunakan pendekatan konvensional. Pada akhirnya, pembelajaran musik formal juga akan menerapkan metode tradisional (informal) di kelas. Jika ada kekuatan dalam pendekatan ini, pasti terletak pada strategi yang dikembangkan oleh para mahasiswa atau praktisi musik, melalui pembelajaran, bukan oleh guru melalui pengajaran. Sebab, itulah yang dinamakan dengan pembelajaran informal.

Pusat metodologi terkadang ditemukan dan dimaknai oleh pembelajar sendiri, bukan oleh guru. Strategi tersebut berasal bukan hanya dari teori pembelajaran musik yang diambil dari situasi eksperimental atau pendidikan formal, atau dari analisis hasil musik, melainkan juga dari pengamatan dan analisis praktik pembelajaran kehidupan nyata oleh para musisi lokal di dunia di luar pendidikan formal. Hal inilah yang mendorong penulis mulai memberikan perhatian pada pendidikan musik informal, terutama dalam aspek pedagogi.

Dalam buku ini, penulis ingin mengeksplorasi keterampilan dan perolehan pengetahuan para pelaku musik, tanggapan dan pandangan mereka, serta menempatkan mereka sebagai perspektif pembanding lingkungan formal, sehingga dapat menumbuhkan ide dan diskusi tentang cara untuk memajukan pendidikan musik di kelas formal.

C. Latar Belakang Pedagogi Musik Tradisional Lampung

Mempelajari musik tradisional memiliki arti penting secara budaya, pendidikan, dan personal. Indonesia terkenal dengan tradisi musiknya yang kaya dan beragam di seluruh Nusantara, terutama musik tradisional Lampung yang merepresentasikan latar belakang suku.

Di Lampung, masyarakat Lampung asli, Jawa, Bali, Sunda, dan etnis lain memiliki musik tradisionalnya sendiri. Setiap latar belakang etnis itu saling mempertahankan musik dan di beberapa kondisi menciptakan narasi hibriditas musiknya sendiri. Dapat dikatakan, interaksi antarbudaya itu, di dalam musik, saling melebur dan memengaruhi satu sama lain.

Mempromosikan musik tradisional Lampung melalui sudut pandang pendidikan memiliki urgensi yang cukup tinggi. Hubungan timbal balik antara pendidikan dan kebudayaan saling memengaruhi. Kebudayaan secara signifikan membentuk sistem pendidikan, dan pada gilirannya, pendidikan menjadi sarana penting yang melaluinya kebudayaan disebarkan, dilestarikan, dan diubah. Ada beberapa hal yang dapat disoroti dalam melihat musik tradisional dalam perspektif pelestarian atau transmisi kebudayaan, di antaranya: (1) sebagai identitas budaya; (2) sebagai bentuk transmisi lisan; (3) sebagai sarana melakukan koneksi ke komunitas lokal; (4) sebagai sarana mengartikulasikan pendidikan berbasis budaya; (5) sebagai sarana mempromosikan keberagaman etnis dan masyarakat multikultur; (6) sebagai bentuk ekspresi kreatif-artistik; (7) sebagai sarana pertukaran pariwisata dan budaya; (8) sebagai sarana mengekspresikan makna spiritual dan ritual; (9) sebagai sarana meningkatkan kapasitas diri; dan (10) sebagai sarana melakukan dialog budaya secara global.

Ketika seseorang melihat para musisi Lampung memainkan alat musik *Talo Balak* atau *kulintang*, ia dapat dengan mudah mengidentifikasi bahwa musik yang dimainkannya itu mirip seperti gamelan yang ada di Jawa atau Bali. Padahal, jika diperdengarkan secara lebih mendalam, karakteristik bunyi, struktur komposisi,

dan elemen musik yang dimainkan sama sekali berbeda. Musik *Talo Balak* yang dimainkan dengan dinamika yang cukup keras dan stabil kerap diidentikkan dengan karakteristik masyarakat Lampung. Cara pemusik Lampung memperoleh keterampilan dan pengetahuan mereka berbeda-beda di antara berbagai subgaya musik, konteks sosial dan budaya yang berbeda, dan dari satu individu ke individu lainnya. Makin banyak individu saat ini yang memanfaatkan jalur pendidikan formal, seperti pelajaran instrumental gitar elektrik, drum, dan instrumen lain yang penggunaannya hampir sepenuhnya terkait dengan musik populer. Di sisi lain, makin sedikit individu atau guru formal yang mahir dan fasih memainkan musik tradisional Lampung. Kebutuhan akan pendidikan musik tradisional atau kelokalan Lampung makin meningkat, tetapi ketersediaan tenaga pengajar yang memahami persoalan ini tidaklah banyak.

Beberapa musisi atau pemusik di Lampung saat ini juga mengambil kualifikasi nasional, mulai dari ujian sekolah dasar hingga gelar pascasarjana di bidang musik populer. Namun, ketersediaan pengajar musik masih sangat kurang. Meskipun ada beberapa etnomusikologis yang berasal dari berbagai kampus ternama juga kembali ke Lampung, mereka tampaknya tidak terlalu memberikan fokus pada persoalan transmisi musik, tetapi lebih mengutamakan pola eksistensialnya. Selain itu, ada juga pendidikan musik yang berkembang pesat melalui jaringan musik komunitas dan berbagai organisasi lain di luar pendidikan formal, yang sering disebut sebagai pendidikan musik nonformal atau di sanggar-sanggar. Namun demikian, pendidikan formal dan nonformal ini masih berfungsi sebagai pelengkap atau perluasan dari praktik informal para musisi nonakademis. Secara keseluruhan, terlepas dari perbedaan antara subgaya musik masing-masing, konteks, ketentuan, dan individu musisi, praktik pembelajaran musik tradisional Lampung secara informal dilakukan oleh hampir semua musisi nonakademis dengan cara yang dapat dicirikan dan ciri yang dapat digeneralisasikan.

Mempelajari musik tradisional Lampung lebih dari sekadar perolehan keterampilan musikal. Dengan mengedepankan aspek

pedagogi musik, pendidikan musik memainkan peran penting dalam melestarikan warisan budaya, membina ikatan komunitas, mempromosikan keragaman, dan berkontribusi terhadap pengembangan pribadi dan artistik, sekaligus meningkatkan apresiasi global terhadap identitas budaya unik Lampung.

Buku ini merupakan lanjutan dari kajian tentang “Tradisi Musik Orang Lampung” yang sebelumnya sudah ditulis (Hidayatullah, 2022). Pada buku sebelumnya dijelaskan bahwa praktik bermusik masyarakat Lampung lebih banyak terjadi di luar ruang kelas formal, yakni di komunitas atau kelompok-kelompok kecil yang tersebar di seluruh wilayah Lampung. Pembelajaran musik secara informal lebih banyak dilakukan di lingkungan keluarga, pertemanan, kompetisi, hingga media sosial. Pola penulisan musik (orang Lampung) yang dominan cenderung mengarah pada tradisi lisan dan demonstrasi, pembelajaran panggung, magang, imitasi, hingga memanfaatkan notasi.

Dalam hal penggunaan notasi misalnya, beberapa praktisi musik menggunakan pola penulisan angka-angka yang mudah dipahami di komunitasnya (Lampiran 1 dan 2). Notasi dalam konteks musik tradisional Lampung memang hanya berupa deret angka sederhana yang konfigurasiannya berbeda dengan sistem notasi Barat. Notasi Barat memiliki presisi yang sangat tinggi, kompleks, dan dapat digunakan untuk permainan solo maupun ansambel besar. Sementara itu, sistem notasi pada *gamolan*, misalnya, memiliki keterbatasan dalam rentang melodi, tidak ada keterangan panjang-pendek not, dan banyak unsur yang ditentukan berdasarkan kesepakatan (bukan informasi yang bersifat universal). Namun di tengah banyak hal-hal yang dinilai “terbatas” itu, notasi lebih mudah diaplikasikan, memiliki ruang interpretasi luas, serta memiliki nilai kehadiran dan kebersamaan yang kuat.

Praktik pembelajaran musik tradisional yang bersifat informal lebih banyak menggunakan proses enkulturasi. Green (2008) berpandangan bahwa enkulturasi atau *immersion* (mencelupkan diri) dalam musik dan praktik musik di lingkungan seseorang, merupakan faktor fundamental yang umum terjadi pada semua aspek pembelajaran musik, baik formal maupun informal. Namun,

enkulturasi memainkan peran yang lebih menonjol dalam beberapa praktik pembelajaran dan dalam kaitannya dengan beberapa jenis musik dibandingkan dengan yang lain.

Dalam musik tradisional di banyak negara, para anak kecil dilibatkan ke dalam kegiatan pembuatan musik kelompok setiap hari, baik di dalam maupun di luar rumah, hampir sejak mereka lahir. Dengan diikutsertakan dalam pembuatan musik oleh orang dewasa dan anak-anak yang lebih tua di sekitar mereka, keterampilan bermusik diperoleh dengan cara yang mirip dengan perolehan keterampilan berbahasa (lihat: Blacking, 2000; Merriam, 1964; Nettl, 1956). Keterampilan-keterampilan ini mencakup ketiga cara utama yang digunakan untuk terlibat dengan musik: (1) bermain (baik bermain atau bernyanyi, bahkan pada tingkat dasar); (2) menciptakan (baik mengarang maupun berimprovisasi); dan (3) mendengarkan (baik untuk diri kita sendiri maupun orang lain) (Green, 2008).

Sebagian besar musik lokal dan tradisional di Lampung dipelajari melalui enkulturasi dan perendaman yang lama dalam mendengarkan, menonton, dan meniru musik dan praktik pembuatan musik dari masyarakat sekitar. Dalam beberapa musik rakyat dan tradisional Lampung, dikenal “pola magang” dengan musisi muda diperkenalkan dan dilatih secara eksplisit atau secara umum dibantu oleh orang dewasa atau komunitas yang menawarkan keahlian (lihat Hidayatullah, 2022). Dalam lingkungan seperti itu, musisi yang lebih tua dapat memberikan bimbingan khusus, seperti dalam hubungan “guru-magang” atau mereka dapat mengizinkan para peserta didik untuk “duduk” dalam sebuah kelompok musisi yang lebih tua, seperti yang terjadi dalam jazz atau drum di Afrika. Hal yang perlu digarisbawahi, musisi yang lebih tua bertindak sebagai “model musik ahli” yang dapat diajak bicara, didengarkan, dilihat, dan ditiru oleh siswa. Pola-pola interaksi sosial musik semacam ini terjadi di Lampung dalam konteks yang luas dan secara general selalu ditemui.

Musisi alam atau musisi tradisional (nonakademis) Lampung cenderung memperoleh keterampilan dan pengetahuan musik melalui pembudayaan, dan bereksperimen dengan musik yang mereka kenal,

yang mereka sukai, dan yang mereka dengar di sekitar mereka. Hal ini umumnya melibatkan eksperimen awal dengan alat musik atau suara, dan menemukan suara-suara yang berbeda yang dapat mereka hasilkan melalui uji coba, sebelum merangkai suara-suara tersebut menjadi frasa, ritmik, atau harmoni musik yang khas. Namun, ada beberapa perbedaan penting antara bagaimana sebagian besar musik rakyat dan tradisional diwariskan, dan bagaimana sebagian besar musik lokal Lampung diwariskan. Perbedaan ini mungkin sering diabaikan, namun sangat penting untuk pendidikan musik. Perbedaan tersebut meliputi, pertama, fakta bahwa, tidak seperti kebanyakan musik lokal atau tradisional Lampung, sebagian besar musisi lokal Lampung muda hari ini lebih banyak terjebak dalam budaya musik Barat atau kebarat-baratan. Mereka tidak lagi dikelilingi oleh komunitas orang lokal yang mempraktikkan musik asli yang dapat mereka ajak bicara, dengarkan, tonton, dan tiru, atau yang menginisiasi mereka ke dalam keterampilan dan pengetahuan yang relevan. Oleh karena itu, musisi muda Lampung hari ini cenderung terlibat dalam sejumlah besar pembelajaran secara mandiri.

Kedua, komunitas latihan tersedia bagi musisi-musisi muda di Lampung, namun mereka cenderung berinteraksi dengan sesama komunitas teman sebaya daripada “musisi ahli” (*indigenous*) atau musisi senior yang telah memiliki keahlian dan nama besar. Hal ini sangat penting dicatat, karena memengaruhi seluruh cara keterampilan dan pengetahuan ditransmisikan di bidang musik lokal Lampung.

Generasi muda hari ini atau yang mereka yang menyelami bidang musik tradisional Lampung, perlu mengambil tanggung jawab sebagai agen yang mentransmisikan musik tradisi mereka. Dengan begitu, eksistensi musik tradisional Lampung tidak lagi bergantung pada otoritas figur tertentu, ahli atau anggota keluarga atau komunitas musik tertentu, dan misi mentransmisikan musik tradisional dapat ditempatkan ke tangan kelompok-kelompok anak muda yang lebih memiliki ide-ide kreatif.

Musik masuk ke dalam pikiran orang Lampung yang hampir seluruhnya melalui enkulturasi yang tidak disadari. Pengertian orang

Lampung di sini (baca: *ulun Lappung*) tidak hanya masyarakat asli keturunan Lampung (*Saibatin* dan *Pepadun*), tetapi juga etnis-etnis lain yang juga telah lama hidup, berdomisili, dan memiliki aktivitas kebudayaan di Lampung. Setiap kali orang Lampung mendengarkan musik, mereka tidak hanya mendengarkan secara sengaja, tetapi juga mendengarkan secara teralihkan yang terus berlanjut melampaui tahap-tahap pembelajaran awal hingga ke ranah profesional.

Menyalin atau melakukan transkripsi rekaman lagu, misalnya, hampir selalu merupakan kegiatan yang dilakukan setiap pemusik Lampung, namun sebagaimana yang telah disebutkan sebelumnya, aktivitas itu tidak selalu dilakukan secara mandiri. Sebaliknya, kegiatan kelompok atau bersama yang terjadi tanpa adanya pengawasan atau bimbingan guru atau mentor justru yang menjadi kunci pembelajaran musik di kalangan masyarakat Lampung dan di situlah letak pedagoginya.

Di lingkungan masyarakat secara informal, kegiatan belajar musik didominasi pembelajaran pada teman atau lebih dikenal pembelajaran teman sebaya (*peer learning*). Pembelajaran musik oleh teman sebaya umumnya melibatkan pembagian pengetahuan dan keterampilan secara sadar, atau bahkan pengajaran teman sebaya secara eksplisit. Misalnya, demonstrasi ritmik atau akor (*chord*) oleh salah satu anggota kelompok untuk kepentingan anggota lainnya. Karakteristik pembelajaran musik lainnya adalah pembelajaran kelompok, yaitu tidak ada demonstrasi atau pengajaran yang disadari seperti itu, tetapi pembelajaran terjadi melalui pengamatan dan peniruan selama penciptaan musik. Pembelajaran jenis ini umumnya terjadi di panggung, serta berbicara tentang musik selama dan di luar latihan. Kelompok musik dibentuk pada tahap yang sangat awal, bahkan jika para pemain hanya memiliki sedikit kontrol atas instrumen mereka dan hampir tidak memiliki pengetahuan tentang progresi akor, struktur, atau lagu; atau bahkan jika mereka tidak memiliki instrumen musik untuk dimainkan. Sering kali mereka memulai sebuah latihan musik dalam waktu beberapa bulan setelah mulai memainkan alat musik mereka.

Di sekolah, alat musik tradisional Lampung yang paling umum ditemui adalah *Gamolan Pekhing* dan *Talo Balak (kulintang)*. Kedua jenis alat musik itu dirasa paling merepresentasikan tradisi musik orang Lampung. Hal itulah yang kemudian membuat alat musik itu menjadi begitu populer di kalangan sekolah hingga para praktisi musik tradisional Lampung. Hampir di setiap perlombaan musik tradisional, alat-alat itu selalu ditampilkan sebagai representasi budaya Lampung.

Sekolah adalah lembaga sosial yang penting untuk pembentukan dan pengenalan identitas musik tradisional Lampung. Meskipun banyak program latihan musik tradisional yang memulai tanpa bantuan guru, untuk sumber daya sekolah, alat musik atau ruang latihan yang dapat disediakan, dan yang lebih penting lagi, siswa siap sedia menjadi pelaku musiknya. Namun, meskipun kelompok-kelompok musik awal hampir selalu dibentuk oleh guru atau pelatih di sekolah, standarisasi kemampuan musik menjadi sangat diperhitungkan.

Sebagian besar siswa di sekolah melibatkan diri mereka dalam berbagai praktik memainkan lagu-lagu atau *tabuhan-tabuhan* khas Lampung yang mereka ketahui dan sukai. Hal itu dapat menjadi modal untuk membuat musik mereka sendiri.

Pembelajaran yang dilakukan antarsiswa secara sadar dan tidak sadar terjadi dalam kelompok. Para anggota musik yang berbeda akan mendemonstrasikan ide-ide musik yang telah dipelajari atau yang orisinal kepada satu sama lain. Para pemain akan terlibat dalam komposisi bersama yang sering kali melibatkan setiap anggotanya untuk memasukkan ide-ide mereka sendiri. Oleh karena itu, kemampuan bermain, komposisi, dan improvisasi diperoleh, tidak hanya secara individu, tetapi juga yang terpenting, sebagai anggota kelompok. Melalui pembelajaran musik informal yang diarahkan oleh orang lain dan pembelajaran kelompok dapat memberikan kepemimpinan atau memberikan pengalaman musik yang lebih besar.

Telah diketahui bahwa notasi hampir tidak berperan dalam dunia musik tradisional Lampung. Meskipun begitu, penggunaan notasi bukan berarti ditiadakan. Terkadang, para pengajar musik masih menggunakan simbol-simbol angka untuk mempermudah permainan

mereka. Meskipun notasi yang digunakan dalam beberapa kasus hanya digunakan pada situasi yang sangat profesional, seperti ketika seorang musisi menuliskan melodi yang dimainkan untuk kepentingan bermain di panggung, atau dalam kampus dan sekolah ketika belajar musik. Penggunaan notasi saat ini hanya untuk kebutuhan komunikasi (lihat Hidayatullah et al., 2021). Akan tetapi, cara utama untuk belajar dan mewariskan musik adalah melalui rekaman, baik rekaman komersial maupun yang dapat secara mudah diunggah di platform digital dan media sosial.

Praktik pembelajaran musik tradisional yang umum terjadi di masyarakat selalu dimulai dengan musik yang dipilih sendiri oleh pembelajarnya. Entah pembelajar adalah masyarakat umum atau siswa yang ada di sekolah, yang pasti, musik yang dipilih cenderung musik yang sudah mereka kenal dan pahami, sukai, nikmati, dan kenali. Hal ini berbeda dengan kebanyakan lingkungan pendidikan formal, yaitu ide utamanya adalah memperkenalkan siswa pada musik yang belum mereka kenal dan biasanya dipilih oleh guru.

Metode utama untuk memperoleh keterampilan di ranah pembelajaran musik informal adalah dengan menyalin rekaman dengan telinga (transkripsi). Di beberapa lingkungan musik, tradisi ini dikenal juga dengan *ngulik*. Hal ini tentu sangat berbeda dengan belajar musik melalui notasi, atau bentuk lain dari instruksi dan latihan tertulis atau lisan yang berada di luar musik itu sendiri.

Pembelajaran musik tradisional Lampung secara informal berlangsung sendiri maupun bersama teman, melalui pembelajaran mandiri, pembelajaran yang diarahkan oleh teman sebaya, dan pembelajaran kelompok. Hal ini juga melibatkan akuisisi dan pertukaran keterampilan dan pengetahuan secara sadar maupun tidak sadar dengan mendengarkan, menonton, meniru, dan berbicara. Tidak seperti hubungan murid-guru dalam pendidikan formal, di sini tidak ada pengawasan dan bimbingan dari instruktur atau pengajar. Di sisi lain, pertemanan dan identifikasi dengan kelompok sosial seperti sub-budaya tertentu atau penanda identitas sosial lainnya menjadi bagian penting dalam pemilihan musik yang akan dimainkan. Faktor-faktor

ini juga menjadi pusat negosiasi dalam pembuatan musik dan praktik belajar musik di antara para anggota kelompok musik lokal.

Keterampilan dan pengetahuan di ranah pembelajaran musik tradisional secara informal cenderung diasimilasikan dengan cara yang serampangan, dimulai dari karya musik yang “utuh” dan “nyata”. Sebaliknya, di ranah formal, siswa cenderung mengikuti perkembangan yang terencana dari yang sederhana hingga yang kompleks, sering kali melibatkan musik yang dikomposisikan secara khusus, latihan, kurikulum atau silabus bertingkat, di bawah arahan seorang guru atau dosen. Pendekatan secara informal biasanya melibatkan integrasi yang mendalam antara aktivitas mendengarkan, melakukan, berimprovisasi, dan menciptakan selama proses pembelajaran musik dengan penekanan pada kreativitas pribadi.

Di dalam dunia pendidikan formal, sering kali, pembelajaran musik lebih menekankan reproduksi daripada kreativitas. Pada saat yang sama, Lucy Green mengakui perbedaan antara dunia pembelajaran musik informal dan formal dalam kaitannya dengan strategi pembelajaran. Green berargumen dan mengakui bahwa ada juga kesamaan yang mendalam dan luar biasa dalam banyak sikap dan nilai yang dimiliki oleh musisi populer dan pendidik formal (lihat Green, 2002, 2005, 2008). Hal ini termasuk juga dalam (1) menempatkan nilai yang tinggi pada “rasa” di atas teknik; (2) menuntut dan menghargai kerja sama kelompok agar pembuatan musik dapat berjalan dengan baik; (3) menyadari banyaknya kenikmatan yang dapat diperoleh dari pembuatan musik; (4) percaya bahwa membuat musik dapat meningkatkan harga diri; dan (5) menghargai dan menghormati berbagai macam musik, yang sering kali masuk ke dunia yang jauh dari yang sudah dikenal (Green, 2008).

BAB II

ASUMSI DASAR

A. Asumsi Dasar Pedagogi dalam Musik Tradisional

Penggunaan istilah dalam musik tradisional perlu dibahas untuk mengawali perbincangan dalam buku ini. Selama ini, pemberian istilah “tradisional” belum terdefinisikan dengan baik dalam bahasa Indonesia. Dalam bahasa Inggris, istilah untuk menyebutkan musik “lokal” cukup beragam, di antaranya *indigenous music* (musik pribumi), *folk music* (musik rakyat), *world music* (musik dunia), atau *ethnic music* (musik etnik). Istilah-istilah itu kerap digunakan untuk memberi label pada jenis musik non-Barat (pop, blues, jazz, rock, dan sebagainya). Sebagai contoh, *indigenous music* yang dalam bahasa Indonesia disebut musik “pribumi” atau masyarakat setempat masih menimbulkan perdebatan. Jika dikatakan untuk masyarakat pribumi, pribumi yang mana? Sementara itu, untuk konteks Indonesia terdapat ribuan kelompok etnis atau suku. Dalam pengertian Barat, *indigenous music* berhubungan dengan musik dari kelompok etnis “asli” yang mendiami wilayah geografis tertentu. Kenyataannya saat ini kelompok etnis mana pun sudah banyak bercampur dan menjadi imigran di daerah-daerah lain. Oleh karena itu, makin sulit untuk mencocokkan pengertian itu dalam kondisi sosial-geografis Indonesia saat ini. Belum lagi kriteria-kriteria khusus yang mengikat definisi *indigenous music* seperti wilayah, ras, sejarah, gaya hidup,

dan sebagainya. Seluruh kriteria itu menjadi acuan dasar bagi para penulis untuk mendefinisikan masyarakat adat tertentu lengkap dengan musiknya. Jika ingin dibedah lebih dalam lagi, istilah musik tradisional akan sangat kompleks karena akan berhubungan dengan: (1) transmisinya, (2) identitas komposer, (3) alat musik tradisional yang khas, (4) fungsinya sebagai simbol masyarakat, (5) pewarisan yang konsisten antargenerasi, (6) memiliki pakem, dan (7) berumur ratusan hingga ribuan tahun (Hidayatullah, 2022).

Istilah musik “tradisional” memang sulit untuk didefinisikan dalam kosakata atau vokabular yang lebih beragam, karena masyarakat Indonesia masih senang menggunakan istilah tunggal untuk menyebutkan berbagai jenis musik berbeda. Kosakata bahasa Indonesia sangat terbatas untuk menyebutkan jenis musik tradisional yang ada di Nusantara. Sejauh ini, yang dapat digunakan sebagai pegangan hanya acuan teori-teori Barat. Oleh karena itu, penggunaan istilah “musik tradisional” dalam buku ini lebih dikhususkan pada jenis musik lokal yang ada di Lampung, terlepas dari subgenre atau klasterisasi musiknya. Intinya, praktik musik lokal yang lebih banyak didiskusikan berkaitan dengan sosio-kultur masyarakatnya, bukan hanya fokus pada alat musik atau jenis komposisinya, melainkan juga pada konteks sosial dan budaya yang melingkupinya. Hal ini karena tidak semua musik lokal Lampung memiliki atribut definisi yang sama, misalnya untuk musik *Gitar Tunggal* Lampung yang masuk ke dalam jenis musik pop daerah Lampung.

Musik *Gitar Tunggal* disebarkan melalui ruang budaya massa, menggunakan alat musik konvensional gitar (alat musik non-tradisional), memiliki fungsi utama sebagai hiburan, dan memiliki audiens. Dengan berbagai karakteristik tersebut, musik *Gitar Tunggal* jelas tidak secara khusus masuk dalam musik “tradisional” Lampung. Namun, karena keberadaannya telah menjadi bagian representasi musik lokal (Lampung), dalam hal ini pembahasan buku ini tetap didiskusikan. Selain itu, perspektif pedagogi musik yang digunakan untuk melihat pembelajaran jenis musik tersebut juga melekat pada aspek sosio-kulturnya. Atas pertimbangan itu, seluruh musik lokal

Lampung (termasuk *Gitar Tunggal*) dalam pembahasan buku ini tetap dimasukkan.

Berbagai praktik musik yang ada di masyarakat Lampung menawarkan gagasan-gagasan pedagogi yang menarik. Karena, pedagogi musik lokal atau tradisional Lampung sangat dipengaruhi oleh karakteristik dan nilai-nilai yang dianut oleh masyarakatnya. Misalnya, masyarakat Lampung yang dikenal memegang erat falsafah *pi'il pesenggiri* (harga diri) akan menunjukkan perilaku musikal yang menginduk pada konsep tersebut.

Sebagian orang Lampung merasa bangga telah belajar pada musisi tertentu, karena ikut membawa nama besar guru-gurunya. Sebaliknya, ada sebagian lagi justru lebih menonjolkan sikap individualis dan enggan untuk mengakui dari mana ilmu musik mereka dapatkan. Kedua fenomena itu lazim ditemui pada masyarakat Lampung dan merupakan perbedaan penafsiran atas konsep *pi'il pesenggiri*. Contoh lainnya, misalnya dalam mengimitasi pola permainan alat musik tertentu. Musisi tradisional Lampung cenderung lebih menonjolkan kreativitasnya dalam pola-pola pembelajaran musik improvisatoris (Hidayatullah, 2022, hlm. 65). Dalam mengolah kreativitas dan pola belajar improvisatoris itu, *ulun Lappung* (orang Lampung asli) memiliki gaya yang berbeda; meskipun kedua konsep itu konsisten ditemukan secara umum pada setiap praktik pembelajaran musik tradisional Lampung. Fenomena-fenomena atau contoh-contoh semacam itulah yang menjadi karakteristik pedagogi musik tradisional Lampung.

Buku ini akan membahas musik tradisional dan lokal Lampung sebagai budaya musik. Budaya musik setidaknya mencakup konsep, nilai, dan kepercayaan yang tertanam praktik musik atau budayanya (Peters, 2014). Vita dan Campbell (2021) telah menunjukkan dalam artikel mereka bahwa konsep budaya musik (musik lokal tertentu) mampu ditarik ke ruang-ruang pendidikan formal.

Praktik musik tradisional yang selama ini terjadi di masyarakat justru menawarkan isu masalah keragaman, kesetaraan, dan inklusi dalam diskusi pendidik-pendidik di seluruh dunia. Berbagai praktik musik tradisional atau lokal sebenarnya mampu disistematiskan,

diformalisasi, atau diadopsi ke dalam konteks pembelajaran di kelas formal. Misalnya, praktik pembelajaran *Gitar Tunggal* Lampung yang secara mandiri dilakukan oleh para musisi lokal. Dengan melakukan wawancara dan observasi mendalam, tentu para akademisi dan pakar kurikulum mampu merumuskan elemen-elemen apa saja yang terdapat dalam praktik pembelajaran gitarnya. Kenyataannya, para musisi lokal itu telah berhasil mencapai keterampilan dan kompetensi musikal tertentu (dalam porsi mereka). Pedagogi musik bertugas melihat dan menguraikan hal-hal yang tersembunyi dan belum dijelaskan. Tujuannya agar para pembelajar musik mengetahui dengan pasti peristiwa khas apa saja yang terjadi di dalam sebuah proses belajar dan mengajar musik.

Di wilayah Lampung yang terdiri atas beberapa jenis musik lokal terdapat berbagai praktik dan gaya belajar. Prinsip uraian pedagogi musik untuk musik tradisional dan lokal Lampung berkenaan dengan keterampilan dan pengetahuan budaya. Prinsip-prinsip pembelajaran dilihat dari kajian lintas ilmu, misalnya etnomusikologi yang berlandaskan teori antropologi. Sebagai contoh salah satu aktivitas musikal yang selalu ditemui adalah mendengarkan dan mempertunjukkan musik. Akan tetapi, dalam konteks pedagogi musik, cara mendengar dan mempertunjukkan musik (orang Lampung) tentu akan berbeda dengan wilayah lain di Indonesia. Pedagogi musik lokal Lampung mencakup kegiatan mengenal musik untuk konteks dan makna budayanya, dan mengembangkan keterampilan yang mengarah pada kemungkinan lain. Kegiatan belajar musik lainnya minimal melibatkan praktik musik dan menciptakan musik, di sisi lain, musik terhubung dengan makna sonik dan sosialnya.

Penting untuk dicatat bahwa praktik pembelajaran atau transmisi musik tradisional Lampung sangat bervariasi di berbagai budaya dan tradisi musik yang berbeda, termasuk di wilayah Lampung. Beberapa aspek pedagogi musik tradisional mungkin menekankan informalitas dan kurangnya dokumentasi tertulis (misalnya notasi), tetapi ada juga yang menggabungkan pendekatan belajar yang lebih terstruktur. Selain itu, istilah “tradisional” tidak selalu menyiratkan

stagnasi. Istilah ini kerap dianggap “primitif” atau “kuno”, padahal sesungguhnya praktik musik tradisional menyimpan nilai-nilai yang cukup dalam jika diungkap secara rinci. Musik tradisional adalah bentuk seni yang hidup dan terus berkembang. Musik tradisional beradaptasi dengan konteks ruang dan waktu yang berubah, serta dengan tetap mempertahankan esensi budayanya.

Pedagogi musik tradisional mengacu pada metode dan pendekatan yang digunakan untuk mengajarkan musik. Metode itu umumnya telah diwariskan dari generasi ke generasi dan berakar pada praktik-praktik budaya yang telah berlangsung lama. Pedagogi musik tradisional mencakup strategi, teknik, dan prinsip-prinsip pendidikan musik yang digunakan untuk mengajar individu dalam bentuk-bentuk musik tradisional, yang sering kali dikaitkan dengan budaya, komunitas, atau wilayah tertentu. Namun, dalam memaknai pedagogi musik tradisional tidak selalu menggunakan kacamata teori pedagogi secara formal. Misalnya dalam hal kurikulum, pedagogi musik tradisional bersifat tidak terstruktur, berbeda dengan pedagogi pada umumnya di lingkungan formal. Kata kunci lain yang umumnya melibatkan praktik pedagogi musik tradisional meliputi (1) transmisi atau pewarisannya yang dilakukan secara lisan atau oral; (2) pembelajaran pola magang; (3) penekanan pada keterampilan aural; (4) keterlibatan masyarakat; (5) konteks budaya yang kuat; serta (6) lingkungannya terjadi secara informal.

Di Lampung, praktik-praktik musik yang memiliki ciri tersebut juga terjadi, tetapi memiliki karakteristik atau ciri yang lebih khusus. Misalnya, cara menularkan musik secara lisannya orang Lampung bukan menggunakan metode lisan yang umumnya masyarakat lain gunakan. Orang Lampung mentransmisikan musik mereka dengan sedikit melakukan komunikasi verbal, tetapi lebih banyak melalui demonstrasi langsung, pengulangan, dan peniruan, serta bukan melalui notasi tertulis. Bahasa verbal dianggap tidak terlalu penting dalam menularkan keterampilan musik mereka, sehingga ketika seseorang ingin mempelajari alat musik, ia perlu datang langsung kepada pemusik atau praktisinya. Di sana, mereka akan diperkenalkan

secara lisan, kemudian langsung mempraktikkan permainan alat musiknya.

B. Mendengar sebagai Modal Utama

Jika para praktisi musik (nonakademis) tradisional Lampung (umumnya) sama sekali tidak memiliki pengetahuan teori musik, lalu apa yang menjadikan mereka sangat musikal? Atau membuat mereka memiliki rasa ritmis, melodis, dan harmoni? Jawabannya adalah kemampuan dalam mendengar. Mendengarkan adalah dasar untuk mempelajari musik, khususnya pada keterampilan pertunjukan dan kreasi (Howard & Kelley, 2018).

Para praktisi musik lokal atau siswa sekolah menengah mungkin memiliki banyak pengalaman mendengarkan musik daerahnya, tetapi bimbingan guru sangat penting untuk memperkenalkan mereka ke wilayah musik baru dan cukup asing. Howard dan Kelley (2018) melanjutkan bahwa mendengar masih memiliki klasterisasinya lagi, di antaranya (1) mendengar dengan penuh perhatian (*attentive listening*); (2) mendengar dengan keterlibatan (*engaged listening*); dan (3) mendengarkan secara aktif (*enactive listening*).

Mendengarkan dengan penuh perhatian adalah langkah pertama yang mendasar dalam musik. Langkah ini merupakan titik masuk untuk memahami konten dan fitur musik lebih jauh, sekaligus menjadi dasar sosio-kultural dalam mengenal sebuah karya musik. Mendengarkan dengan penuh perhatian akan mengantarkan seseorang pada penemuan materi sonik dari musik, serta makna tentang arti musiknya. Mendengarkan dengan penuh perhatian dalam konteks di dalam kelas ditandai dengan banyak pertanyaan atau tanggapan. Namun, para praktisi musik lokal Lampung memang sudah mendengarkan musik-musik di daerahnya sejak kecil. Dapat dikatakan ini merupakan peristiwa pembelajaran yang dilakukan dalam kurun waktu yang lama. Herskovits (1948) menyebut peristiwa belajar semacam ini dengan “enkulturasi”, maknanya adalah proses mempelajari budaya bagi seorang individu sejak lahir

hingga sepanjang rentang kehidupan selanjutnya (Merriam, 1964). Sebelum masuk ke tahap aktivitas berikutnya dalam pembelajaran musik, misalnya pertunjukan, bernyanyi, dan sebagainya, dimensi yang paling penting dipelajari saat mendengarkan musik adalah pengenalan elemen-elemen dasar musik. Elemen-elemen dasar itu di antaranya ritmis, melodi, timbre, tekstur, dan lainnya. Elemen-elemen dasar itu diperkenalkan, bahkan sebelum seseorang mulai mengenal teori musik. Itulah sebabnya, para musisi nonakademis sekalipun tetap memiliki musikalitas selama mereka memaksimalkan fungsi pendengaran mereka di dalam musik.

Belajar melalui mendengar, itulah modal utama setiap musisi. Langkah pertama menuju pemahaman musik membutuhkan kemampuan mendengar dan kesadaran akan sifat multifaset musik sebagai pengalaman sonifikasi. Ada berbagai warna suara yang didengar dalam permainan alat musik tradisional. Misalnya ketika alat musik dimainkan secara perlahan atau titik pemukulan yang berbeda, semuanya akan menghasilkan suara yang berbeda pula. Salah satu aspek yang membentuk kesadaran bermusik para musisi tradisional adalah ketelitian pendengaran tentang bagaimana bunyi musik dihasilkan, alat musik apa yang digunakan, bahan apa yang digunakan untuk membuat alat musik tersebut, bagaimana alat musik tersebut dimainkan, dan seperti apa kualitas *timbre* bunyi tersebut. Dalam satu kegiatan mendengarkan musik, terdapat begitu banyak spektrum. Ketika mendengarkan musik, para musisi sebenarnya sedang menambah pemahaman musik berkaitan dengan fitur struktural, bentuk musik, nada, dan bahkan tangga nada yang terdiri atas melodi dan harmoni.

Melalui kegiatan mendengarkan, musisi juga sedang mengembangkan pengetahuan tentang konteks musik yang menawarkan pencerahan lebih lanjut. Mereka (para musisi) akan menyadari bahwa musik dapat dipelajari dengan membayangkan, menemukan, bertanya, dan menjawab pertanyaan, memainkan, hingga menyanyikannya. Dalam proses belajar, pernah terlintas pertanyaan mengapa musik itu penting, bagaimana musik itu sesuai dengan tradisi, bagaimana

musik itu dipelajari dan ditransmisikan, serta bagaimana hal itu memengaruhi pemain dan pendengar.

Proses mendengarkan musik para musisi lokal Lampung melalui berbagai media. Semua menyesuaikan kondisi zaman dan teknologi yang sedang berlangsung. Beberapa tahun yang lalu, para musisi mendengar melalui mempelajari secara langsung pertunjukan (*live*), atau mendengar kerabat terdekat mendemonstrasikan musik di hadapan mereka. Ini berlaku untuk jenis musik tradisional yang memang belum direkam. Sementara itu, untuk jenis musik lokal lain, seperti *Gitar Tunggal* dan *Gambus tunggal* yang telah direkam, proses mendengarkan dapat dilakukan melalui kaset *tape* (pita), melalui radio, televisi lokal, atau VCD.

C. Belajar dengan Mempertunjukkan Musik

Prinsip dasar dalam mempelajari musik adalah “mereka yang dapat bermain alat musik belum tentu dapat menampilkan kemampuan mereka di depan umum.” Menampilkan atau mempertunjukkan (*performance*) musik melibatkan keterampilan khusus dan membutuhkan latihan. Seorang penyaji atau penampil harus memiliki ide artistik yang jelas, persiapan, dan pengelolaan stres sebelum mempertunjukkan musiknya. Bagi seorang musisi atau penampil musik, sangat penting untuk berlatih mempertunjukkan kemampuannya di depan orang sesering mungkin. Dengan begitu, ia akan menggunakan setiap pertunjukan sebagai pengalaman belajar untuk penampilan selanjutnya.

Bagi setiap musisi tradisional, setiap situasi adalah “panggung pertunjukan”. Sejak pertama mempelajari musik, para musisi lokal itu sudah terpapar peristiwa pertunjukan atau mungkin bagian dari pertunjukan itu sendiri. Panggung pertunjukan tidak selalu berbentuk sebuah prosenium, tetapi dapat pula muncul dalam konteks pesta rakyat, acara resepsi pernikahan, khitanan, ritual adat, dan sebagainya. Dalam aktivitas pertunjukan musik, performa optimal seorang pemusik diuji dengan perasaan keterlibatan yang

positif, kenikmatan, dan rasa fokus yang berpusat pada peristiwa itu. Pertunjukan musik secara inheren mendorong perasaan “mengalir” karena perpaduan unik dari unsur-unsur sensorik, ekspresif, kognitif, dan spiritual menyatu dalam momentum. Selama mempertunjukkan kemampuannya, seorang pemusik biasanya akan masuk ke dalam interaksi musikal yang bersifat emosional. Ada banyak faktor yang menyebabkan perasaan mental berubah, baik itu bersifat menguatkan atau menghancurkan. Seorang pemusik dapat saja terhanyut oleh keindahan musik yang dimainkannya, atau malah terganggu oleh elemen. Unsur-unsur yang dapat mengalihkan perhatian pemusik dari esensi pertunjukan itu sendiri, dapat berupa daya saing, egoisme, atau kesadaran diri yang berlebihan, dan cara mengatur perasaan. Saat musisi merasakan hubungan yang mendalam dengan musik, sesama pemain, dan penonton, mereka dapat mulai merasakan transformasi dan kegembiraan yang mengalir.

Para musisi tradisional Lampung umumnya tidak memiliki banyak waktu latihan. Oleh karena itu, poin kunci bagi mereka untuk mencapai keadaan penampilan yang optimal adalah fokus yang berpusat pada keberhasilan pertunjukan.

Pertunjukan musik bagi sebagian musisi lokal sudah menjadi rutinitas yang selalu berulang. Dengan memperlakukan aktivitas bermusik sebagai rutinitas, pembawaan mereka juga menghasilkan energi yang positif untuk proses berikutnya. Pada titik ini, proses mental sudah hampir terbentuk. Mereka tidak lagi merasa canggung atau khawatir berlebihan dengan materi yang akan dipertunjukkan. Seluruh proses bermusik (maupun sosial) telah mengalir dengan sendirinya. Mempertunjukkan musik adalah bagian dari aktivitas musik harian. Bahkan, latihan kerap dilakukan di atas panggung, karena itu merupakan bagian dari proses belajar musik.

Konsep belajar melalui mempertunjukkan atau sering disebut “ilmu panggung” sebenarnya praktik yang umum dalam setiap musik lokal atau tradisional. Hal yang juga sangat esensial dalam pembelajaran berbasis pertunjukan itu adalah interaksi sosial yang terjadi. Dalam sebuah permainan musik tradisional, misalnya *Talo*

Balak, ada berbagai interaksi yang terjadi. Seorang musisi harus memahami karakteristik antarpemain, melihat kebiasaan-kebiasaan mereka ketika bermain musik, dan mulai memperhatikan teknik permainan yang belum mereka kuasai dari musisi lain. Selama bertemu, mereka dapat saling berdiskusi, tanya-jawab, berdebat, dan saling membelajarkan. Biasanya, lingkaran pertemanan antarsesama musisi lokal cukup sempit, ini membuat mereka saling mengenal satu sama lain. Untuk satu kelompok musik tertentu, biasanya menggunakan anggota tetap. Jika ada pergantian, mungkin terjadi pada satu hingga dua orang saja. Dengan lingkaran pertemanan semacam itu, banyak hal dapat dibicarakan dan didiskusikan. Di sinilah titik terpenting dari pembelajaran musik yang berlandaskan pertunjukan. Para musisi justru mendapatkan ilmu karena sering berinteraksi dalam lingkaran sosial yang sama dalam kurun waktu tertentu.

D. Pembelajaran Individu dan Kelompok

Pada situasi tertentu, orang Lampung senang bermain musik tradisional bersama-sama. Bagi mereka, belajar memainkan instrumen apa pun merupakan pencapaian yang baik. Saat mereka mempelajari musik secara mandiri, momentum itu sangat penting untuk eksplorasi diri, menguasai aspek teknis, dan menemukan ide-ide kreatifnya. Namun, mereka juga perlu memiliki pengalaman bermain dalam bentuk ansambel untuk memahami nuansa dinamika kelompok. Oleh karena itu, bagi banyak orang (termasuk *ulun Lappung*), berlatih alat musik solo dan ansambel adalah dua pengalaman yang sama sekali berbeda.

Secara umum, musik lokal atau tradisional disajikan dengan dua format (bentuk), yakni tunggal (solo) dan ansambel (berkelompok). Bentuk penyajian musik ansambel dapat berlaku untuk semua jenis alat musik, tetapi ada juga yang harus dibawakan secara khusus. Misalnya musik *Gitar Tunggal* atau *gitar klasik* Lampung yang—bagaimanapun—harus disajikan oleh satu orang pemain gitar. Namun, ada juga musik tradisional Lampung yang harus dibawakan dalam bentuk ansambel, seperti *Talo Balak* (sejenis alat musik perunggu menyerupai gamelan Jawa) Lampung. Melihat begitu kompleksnya bentuk penyajian musik

tradisional Lampung, diperlukan metode dan pendekatan khusus (pedagogi) dalam pengajarannya. Contoh lainnya, ada juga jenis alat musik yang dapat disajikan secara fleksibel tanpa ada batasan khusus, seperti *Gamolan Pekhing*. Alat musik itu dapat disajikan dalam bentuk tunggal maupun berkelompok. Mempelajari *Gamolan Pekhing* dapat dilakukan oleh individu. Saat belajar, konsekuensi materi, proses belajar, dan latihan tentu dipegang penuh oleh satu orang. Namun, jika alat musik itu akan disajikan dalam bentuk ansambel atau kelompok, perlu pendekatan lain. Mempelajari alat musik *Gamolan Pekhing* secara berkelompok akan membutuhkan durasi yang cukup lama, karena kemampuan setiap orang atau individu berbeda-beda. Ketika lima orang siswa telah menguasai satu jenis *tabuhan* (sejenis lagu) *gamolan* dan sisanya memerlukan waktu lebih lama, kelima orang tersebut harus menunggu dan menyesuaikan pada kondisi yang ada. Masalah-masalah semacam ini akan muncul dan membutuhkan penanganan khusus oleh fasilitator atau tutor (guru) secara cermat. Peran tutor atau guru harus dapat menguraikan masalah yang muncul dalam pembelajaran musik tradisional Lampung dan menemukan metode yang tepat bagi siswa-siswanya.

Rangkaian pembelajaran musik tradisional oleh individu tidak memerlukan konsekuensi yang panjang, karena hanya melibatkan individu dengan pengajarnya. Sementara itu, pembelajaran ansambel membutuhkan pengaturan khusus. Misalnya, guru perlu melihat kemampuan atau potensi siswa secara umum, sekaligus melihat kelemahan-kelemahannya. Ini bagian penting yang harus dilakukan untuk menghemat waktu, biaya, dan pikiran semua pihak (guru dan siswa). Di sekolah formal, umumnya guru-guru seni mengajarkan musik ansambel karena efisiensi waktu. Jumlah siswa yang terlalu banyak memaksa semua guru menerapkan pola pembelajaran ansambel di sekolah (termasuk musik tradisional). Persoalan selanjutnya kemudian muncul berikut ini.

1. Jika guru akan mengajarkan jenis alat musik ansambel (misalnya *Talo Balak*), apakah guru menguasai semua bagian alat musik itu dan mampu mencontohkan di depan siswa?

2. Apakah guru telah memikirkan seberapa efektif hasil belajar tersebut?
3. Apakah guru memiliki kemampuan untuk membaca kelebihan dan kelemahan siswa dalam memainkan alat musik?
4. Apakah pembagian porsi alat musik sudah dibagi rata durasinya?
5. Apakah setiap siswa memiliki kesempatan untuk memegang setiap bagian dari alat musik *Talo Balak*?
6. Bagaimana strategi guru untuk memastikan setiap siswa memainkan perannya?
7. Apa yang dilakukan guru jika ternyata terjadi kesalahan tempo yang tidak sesuai, atau kesalahan dalam memainkan melodi pada tiap-tiap alat musik?

*) contoh kasus diambil dalam pembelajaran *Talo Balak* di sekolah

Persoalan tersebut kerap muncul dalam setiap pembelajaran musik ansambel, tidak hanya *Talo Balak*, tetapi juga jenis musik ansambel tradisional lainnya. Jika setiap guru berpikir dengan melakukan pembelajaran ansambel tugas mereka lebih ringan, mereka telah memiliki pemikiran yang keliru. Pembelajaran musik tradisional dalam bentuk ansambel justru lebih kompleks dan membutuhkan perhatian lebih.

Ansambel didefinisikan sebagai sekelompok orang atau musisi yang memainkan alat musik dan tampil bersama. Memainkan musik dengan orang lain sangat berbeda dengan bermain sendiri. Ansambel memungkinkan para pemain untuk bereksperimen dengan suara yang berbeda, teknik bermain, dan pelatihan improvisasi.

Dalam konteks musik tradisional Lampung, improvisasi tidak selalu dapat dilakukan, misalnya untuk beberapa posisi alat musik dalam *Talo Balak*, jika ada bagian melodi yang ditambahkan, hal itu akan mengubah struktur komposisi. Namun, jika improvisasi yang dimaksud adalah mengganti melodi-melodi yang umumnya sudah tertulis atau digunakan dengan melodi lain, hal semacam itu diperbolehkan, sejauh tidak menimbulkan penambahan bar atau birama. Di samping itu, penerapan pembelajaran musik tradisional

Lampung dengan bentuk ansambel menawarkan keragaman instrumen. Setiap alat musik berbeda yang dimainkan bersama dapat terdengar lebih indah hanya karena perbedaan yang melekat pada karakter dan suaranya. Jika dalam musik klasik, mendengarkan biola atau selo secara tunggal akan berbeda dengan bentuk orkestra. Kedua bentuk sajian itu memiliki estetika dan koneksi berbeda pada setiap orang yang mendengarkan. Pengalaman musik yang terbangun antarpemain alat musik ansambel akan jauh berbeda dengan mereka yang bermain secara tunggal.

Latihan solo atau bermain tunggal dilakukan sendiri, sedangkan latihan ansambel dilakukan dalam grup atau kelompok. Setiap musisi yang bermain musik dengan ansambel harus menghabiskan waktu berlatih musik secara mandiri setiap minggu untuk memastikan bahwa mereka siap untuk ansambel. Akan tetapi, untuk benar-benar menguasai keterampilan, latihan teratur dengan ansambel mendukung pertumbuhan keterampilan musisi, serta memberikan jalan untuk memanfaatkan keterampilan yang dikembangkan dalam latihan solo.

Dalam konteks latihan musik ansambel pada musisi-musisi lokal Lampung, kondisinya jauh berbeda. Rata-rata pembelajaran musik yang berbentuk ansambel dilakukan secara serentak. Artinya, tidak ada ruang yang disediakan untuk siswa berlatih secara mandiri. Ini merupakan salah satu karakteristik pembelajaran musik tradisional lokal Lampung yang hampir selalu ditemui.

Dalam konteks mempelajari musik Barat, latihan musik adalah waktu untuk benar-benar mengeksplorasi instrumennya sendiri. Sementara itu, dalam konteks musik tradisional, paradigmanya sama sekali berbeda. Dalam teori pembelajaran musik Barat, menjelajahi, meninjau ulang, dan menyempurnakan (kemampuan alat musik) membuat latihan seseorang lebih produktif, mudah, dan menyenangkan. Para musisi tradisional Lampung memiliki kesadaran penuh bahwa musik tradisional seolah “tidak perlu dilatih secara mandiri”. Menggunakan metode yang ada, jenis musik tradisional Lampung apa pun dapat dipelajari. Hal ini merupakan pandangan sebagian musisi tradisional Lampung.

Dalam pembelajaran alat musik Barat, berlatih tangga nada dan *arpeggio* akan membantu individu membangun fondasi teknik yang kuat. Latihan alat musik melodis (seperti gitar, piano, bas, dan lain-lain) akan selalu dimulai dengan melatih kedua belas kunci untuk sepenuhnya memahami nuansa instrumen. Proses itu akan menghabiskan sekitar 15–20 menit untuk latihan-latihan dasar.

Dalam praktik pembelajaran musik tradisional Lampung, latihan individu tidak secara spesifik dibagi sebagaimana berlatih alat musik konvensional Barat. Umumnya, latihan para musisi lokal Lampung dimulai dengan memperkenalkan lagu secara langsung. Jadi, yang mereka lakukan saat mempelajari alat musik adalah menghafalkan lagu-lagunya. Tidak ada latihan tangga nada, tempo (menggunakan metronom), kromatik, atau teknik-teknik yang kompleks. Setiap pembelajaran selalu menekankan penguasaan berbagai *tabuhan* atau jenis lagu tertentu.

Latihan ansambel musik tradisional lebih menyatukan sekelompok musisi lokal atau para siswa yang belajar di satu kelas musik. Musik memiliki komponen sosial yang kuat. Meskipun pada bagian struktur musik tertentu ada melodi atau ritmis yang dimainkan solo, pada bagian lain ada juga yang hanya dapat dimainkan dalam grup.

Latihan ansambel musik tradisional juga merupakan bagian penting dari perjalanan musik para pelaku untuk mempelajari cara berlatih dan bermain bersama orang lain. Dapat dikatakan, pada titik ini, sisi sosial dari musik sangat kuat. Latihan solo atau mandiri adalah momentum latihan pribadi yang bersifat kritis karena setiap siswa dapat belajar sendiri. Selama waktu ini, siswa akan membangun fondasi musiknya, melatih teknik, dan melatih bagian komposisinya. Sementara itu, latihan ansambel memberikan gambaran utuh tentang sebuah lagu atau komposisi yang akan dibawakan bersama orang lain, mengembangkan keterampilan mendengarkan, dan membantu menavigasi elemen sosial musik. Keduanya penting untuk pertumbuhan musik tradisional Lampung.

Di antara berbagai format pertunjukan musik tradisional yang terjadi dalam pembelajaran di kelas formal, pembelajaran berbasis

pertunjukan selalu menjadi fokus utama para pengajar. Misalnya, praktik pembelajaran dalam perkuliahan musik Nusantara di Program Studi Pendidikan Musik FKIP Universitas Lampung. Dalam mata kuliah ini, penyajian alat musik kulcapi menjadi fokus dosen. Tangga nada yang berbeda karena bentuk dan struktur organologi alat musik dan warna suara. Sikap dalam memainkan alat musik dan teknik yang digunakan untuk memberikan gambaran tentang rasa “lokal” (Hidayatullah, 2023).

Penyajian berbagai jenis alat musik memberikan pengalaman belajar, terutama dari perspektif multikultural. Di satu sisi, identitas musik tradisional Lampung ditonjolkan oleh para mahasiswa yang memainkan musik tradisional Lampung; di sisi lain, mahasiswa juga disuguhkan dengan pendalaman keberagaman budaya Nusantara. Namun, dosen memiliki cara pandang yang berbeda dalam melihat konsep diri (*self concept*) mahasiswa. Berbekal alat musik yang dikuasai dan berasal dari daerahnya, kesadaran budaya, khususnya terhadap musiknya, diharapkan muncul.

Kegiatan pertunjukan dalam pembelajaran musik tradisional ini mendorong terjadinya interaksi, legitimasi kemampuan komposer dan penyaji, serta peran dosen dalam mengkurasi. Gagasan ini berarti bahwa dalam pertunjukan musik, mahasiswa mengetahui pentingnya keterlibatan dan kolaborasi. Keterbatasan perbendaharaan bentuk-bentuk musik (ritmik, ornamentasi, kalimat improvisasi, dan lain-lain) menjadi kendala dalam menciptakan karya. Di fase inilah peran interaksi dan kerja sama antarsiswa dalam kelompok.

E. Pembelajaran Musik berbasis *Tabuhan* (Komposisi)

Salah satu karakteristik yang menjadi ciri khas musik tradisional (termasuk Lampung), adalah gaya belajar yang menggunakan tabuhan (komposisi; lagu) sebagai materi utama. Misalnya, dalam mempelajari alat musik *Gamolan Pekhing*, tidak ada latihan khusus untuk memperdalam teknik pemukul; seperti teknik *sticking* yang

dilakukan pada alat musik drum. Meskipun demikian, pembelajaran alat musik tradisional Lampung seperti *Gamolan Pekhing* tetap memiliki tahapan-tahapan khusus. Misalnya, mengetahui jumlah bilah-bilah nadanya dan membiasakan posisi pemukul agar tepat mengenai bilah-bilah nada.

Bilah-bilah nada *Gamolan Pekhing* terbilang kecil, sehingga membutuhkan akurasi yang cukup tinggi untuk memukul dan membunyikan setiap nadanya. Akurasi ini khususnya dibutuhkan pada lagu atau *tabuhan* yang memiliki tempo cepat.

Dalam mempelajari berbagai *tabuhan* atau lagu pada alat musik *Gamolan Pekhing*, ada keterampilan dasar lain yang ikut dikembangkan. Misalnya, mendengar, membaca notasi angka, dan menggunakan kedua alat pemukul. Sebelum mulai memainkan alat musik *gamolan*, para pembelajar umumnya akan melalui tahap mendengar dan melihat mentor atau gurunya mendemostrasikannya. Selanjutnya, para pengajar atau mentor akan menyajikan notasi angka sederhana sebagai bahan pembelajaran. Notasi itu umumnya ditulis dalam angka (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, i) yang sama dengan jumlah bilah nada pada *Gamolan Pekhing*.

Para pengrajin alat musik *Gamolan Pekhing* umumnya menuliskan nama-nama nada di setiap bilah. Hal itu dilakukan untuk memudahkan pengguna alat musik mengidentifikasi tiap-tiap nadanya.

Pada alat musik *Gamolan Pekhing*, sistem tangga nada yang digunakan adalah tangga nada diatonis tanpa menyertakan nada ke-4 (fa). Saat ini, para pengrajin *Gamolan Pekhing* juga sudah menggunakan alat penala (*tuning*) konvensional agar nada-nada pada setiap bilah memiliki kesamaan dengan sistem penalaan Barat (baca: *equal temperament*) (Hasyimkan & Hidayatullah, 2020).

Berbeda dengan sistem tangga nada pada alat musik konvensional, musik tradisional Lampung tidak menggunakan relasi teori-teori tonal dalam mempelajari setiap alat musik. Misalnya, musik *Gamolan Pekhing* dan *Gitar Tunggal* sama-sama menggunakan alat musik Barat, serta masih menggunakan sistem penalaan (frekuensi; sonifikasi) Barat. Akan tetapi, pengetahuan tentang harmoni tonal atau sistem

tangga nada diatonis itu sama sekali tidak memiliki hubungan yang saling menguatkan satu sama lain.

Para pemain *Gitar Tunggal* Lampung tidak otomatis mengetahui fungsi dari tiap-tiap akor atau *chord*, begitu pun dengan siswa yang mempelajari *Gamolan Pekhing*, tidak secara otomatis memahami hubungan tangga nada dan *chordnya*. Ada jarak pemisah antara sistem pengetahuan teori musik tonal dengan praktik musik di dalam komposisi di tiap-tiap alat musik.

Di musik Barat, seseorang yang mempelajari gitar klasik secara otomatis juga mempelajari teori dasar musik secara lengkap, sehingga seorang pemain gitar minimal memahami hubungan akor dan tonalitas yang harus diketahui dan dilatih. Hal itu berlaku di semua musik Barat, terlepas dari apa pun instrumennya. Dengan mempelajari pembacaan notasi secara langsung (*sight-reading*), teori musik, dan lokasi not pada setiap instrumen serta hubungan fisiknya satu sama lain, seseorang memiliki gagasan kuat tentang not dan akor. Karakteristik inilah yang membedakan musik tradisional Lampung dengan musik konvensional Barat.

Sistem pengetahuan dan teori musik tradisional Lampung belum dibangun secara rinci dengan acuan yang bersifat baku. Semua sistem pengetahuan dan teori masih berpegang pada memori para pemain musik serta kreativitas mereka. Seluruh sistem pengetahuan bersifat tidak tertulis dan sering tersampaikan dalam ruang-ruang informal. Para pemain musik tradisional Lampung juga tidak memiliki sistem pengetahuan tentang pentingnya melatih otot tangan, kemampuan mata dalam membaca. Para praktisi sama sekali tidak memiliki pandangan secara neurologis tentang pentingnya melatih saraf dan bagian otak yang bertugas mengarahkan otot-otot tersebut untuk mengirimkan sinyal tertentu pada waktu tertentu.

F. Pembelajaran Multikultural

Konsep pendidikan multikultural ini salah satunya dipopulerkan oleh James A Banks. Pendekatan pendidikan semacam ini bertujuan

dan berlaku untuk menciptakan lingkungan belajar yang inklusif dan menghargai keragaman budaya. Lampung yang merupakan representasi keberagaman etnis yang ada sangat relevan dengan konsep pendidikan multikultural ini. Menurut Banks, pembelajaran multikultural tidak hanya tentang menambahkan konten budaya minoritas ke dalam kurikulum, tetapi juga tentang mengubah keseluruhan proses pendidikan agar lebih responsif terhadap kebutuhan semua siswa, tanpa memandang latar belakang budaya mereka (Banks, 1995, 2008; Banks & Banks, 2009, 2016).

Pendidikan multikultural adalah seperangkat strategi pendidikan yang dikembangkan untuk memberikan pengetahuan kepada siswa tentang sejarah, budaya, dan kontribusi ilmu pengetahuan dan pengalaman dari berbagai kelompok. Pendidikan sejenis ini mengacu pada wawasan dari berbagai bidang, termasuk studi etnis dan studi tentang gender, serta berusaha menafsirkan ulang konten-konten lain dari disiplin ilmu yang berkaitan.

Dalam pengertian sederhana, banyak orang yang salah menafsirkan bahwa pendidikan multikultural adalah “pendidikan yang menerapkan keberagaman”. Pemahaman ini tidak sepenuhnya salah, namun belum lengkap. Dalam pengertian yang lebih luas, pendidikan multikultural mengacu pada segala bentuk pendidikan yang terkoneksi dengan berbagai elemen. Bahkan, di antara elemen-elemen itu dapat bersinggungan dengan aspek sejarah, teks, nilai, kepercayaan, dan perspektif orang-orang dari latar belakang budaya yang berbeda. Di dalam kelas, misalnya, guru atau dosen dapat memodifikasi atau menggabungkan pelajaran untuk mencerminkan keragaman budaya siswa atau mahasiswa di kelas tertentu. Dalam banyak kasus, “budaya” didefinisikan dalam arti yang seluas-luasnya, mencakup ras, etnis, kebangsaan, bahasa, agama, kelas, jenis kelamin, orientasi seksual, dan siswa yang memiliki kebutuhan khusus atau disabilitas.

Sebagai contoh, pembelajaran musik tradisional yang berlangsung di Program Studi Pendidikan Musik Universitas Lampung. Dalam perkuliahan “Musik Perunggu”, mahasiswa secara tidak sadar ditawarkan konsep pembelajaran multikultural. Konsep pembelajaran

ini kerap muncul untuk memberikan pengetahuan komprehensif bagi siswa, terutama yang berhubungan dengan narasi keberagaman di tengah kebudayaan lokal. Erizal Barnawi, sebagai dosen pengampu mata kuliah telah menyusun skenario tentang bagaimana menyatukan latar belakang budaya mahasiswa yang berbeda-beda (meskipun masih dalam satu provinsi). Dalam mata kuliah “Musik Perunggu” setidaknya mahasiswa diajarkan tentang empati dan penerimaan terhadap keberagaman etnis dan latar belakang tradisi adatnya. Hal ini tidak selalu mudah, karena upaya untuk menyeragamkan bukan menjadi tujuan utama. Luaran yang ingin dicapai oleh dosen adalah kesadaran budaya dan penerimaan terhadap iklim sosial yang lebih terbuka dalam kelompok kecil di kelas (lihat Gambar 2.1).



Foto: Barnawi (2022)

Gambar 2.1 Pembelajaran Talo Balak Lampung

Secara umum, pendidikan multikultural yang berlangsung dalam pembelajaran musik tradisional didasarkan pada prinsip kesetaraan pendidikan untuk semua mahasiswa. Mereka diajarkan menghargai satu sama lain tanpa membedakan latar belakang budaya, serta berusaha untuk menghilangkan hambatan-hambatan yang mungkin muncul.

Misalnya, hambatan terhadap peluang pendidikan dan kesuksesan bagi mahasiswa dari latar belakang budaya yang berbeda. Dalam praktiknya, pendidik atau dosen dapat memodifikasi atau menghilangkan kebijakan pendidikan, program, materi, pelajaran, dan praktik instruksional yang bersifat diskriminatif atau tidak cukup inklusif terhadap perspektif budaya yang beragam. Inilah yang sebenarnya ingin dikedepankan dalam konsep pendidikan musik multikultural.

Pendidikan musik multikultural yang muncul sebagai narasi kelokalan Lampung juga mengasumsikan bahwa cara siswa belajar dan berpikir sangat dipengaruhi oleh identitas dan warisan budaya mereka. Hal ini akan memberikan pemahaman bagi para pendidik untuk mengajar siswa yang beragam sesuai budayanya secara efektif. Pendekatan semacam ini terkadang membutuhkan sikap saling menghargai dan mengakui latar belakang budaya siswa. Dengan demikian, pendidikan multikultural yang selama ini telah berjalan di Program Studi Pendidikan Musik FKIP Universitas Lampung maupun di dalam struktur masyarakat umum bertujuan untuk meningkatkan pembelajaran dan keberhasilan semua siswa. Keberhasilan itu terutama diharapkan bagi siswa dari kelompok budaya yang secara historis kurang terwakili atau memiliki prestasi dan pencapaian pendidikan yang lebih rendah.

Secara instruksional, pendidikan musik multikultural yang berlangsung di Lampung, terutama di lembaga formal seperti Program Studi Pendidikan Musik FKIP Universitas Lampung mungkin memerlukan seperangkat media-media, seperti teks, materi, referensi, dan contoh-contoh sejarah musik dan budaya Lampung yang dapat dimengerti oleh mahasiswa dari latar belakang budaya yang berbeda. Di sisi lain, sekolah-sekolah di Lampung secara tradisional masih menggunakan metode tradisional dalam mengajarkan musik tradisional. Pembelajaran tidak selalu menggunakan teks dan materi pembelajaran yang terstruktur. Para guru atau seniman yang umumnya mengajarkan musik tradisional Lampung sering menggunakan metode improvisatoris. Artinya, metode mengajar yang menyesuaikan keadaan siswa. Dalam praktiknya, kurikulum dapat saja mengalami

perubahan dan penyesuaian, karena situasi kelas yang dinamis dan membutuhkan penanganan-penanganan khusus. Perspektif atau sudut pandang budaya Lampung sangat kuat di sini. Tidak jarang, beberapa siswa atau individu dari suku lain berada pada posisi yang kurang menguntungkan. Maksudnya, dapat saja pembelajaran musik tradisional yang berlangsung itu tidak memenuhi kebutuhan tiap-tiap siswa, tetapi hanya segelintir saja, yakni siswa yang berasal lahir dan besar di Lampung dengan muatan budaya lokalnya yang sangat kuat. Hambatan lainnya muncul dalam hal komunikasi. Umumnya, siswa yang berasal dari luar Lampung mengalami kesulitan berinteraksi dengan teman-temannya, terutama pada masa awal pembelajaran. Masalah ini kerap diabaikan oleh guru, padahal kemampuan berinteraksi tersebut sangat krusial untuk memunculkan pembelajaran yang berbasis multikultural.

Buku ini tidak diperjualbelikan

BAB III

PEDAGOGI MUSIK

A. Pedagogi Kritis

Pedagogi atau ilmu dan seni mendidik sebenarnya memiliki peran penting dalam membentuk kesadaran manusia terhadap lingkungan. Pendidikan lingkungan melalui pendekatan pedagogis dapat meningkatkan pemahaman, keterlibatan, dan tindakan individu dalam menjaga dan melestarikan alam. Buku ini secara umum memaparkan fenomenologi dan studi kasus dari pendekatan kritis dalam mempelajari musik tradisional Lampung. Akan tetapi, jauh di luar pemikiran yang sekadar berfokus pada langkah-langkah teknis atau praktis, sebenarnya ada ide besar yang ingin ditawarkan dalam buku ini. Ide besar itu menyentuh aspek paling humanis dari manusia, yakni munculnya suatu kesadaran kritis untuk melihat berbagai persoalan yang terjadi di sekitar kita. Jika pendidikan hanya mengupayakan terbentuknya suatu proses keterampilan atau pengetahuan, tentu saja itu terlalu kerdil. Pendidikan selalu mengusahakan untuk membentuk karakter, penanaman nilai, dan sejenisnya. Oleh karena itu, peralatan untuk mencapai kondisi tersebut adalah munculnya suatu kesadaran yang utuh dari diri manusia itu sendiri.

Disadari atau tidak, melalui pendidikan atau pembelajaran musik, individu dapat dibekali dengan nilai-nilai dan sikap positif terhadap lingkungan. Pembelajaran yang mengintegrasikan prinsip-prinsip etika lingkungan membantu siswa mengembangkan rasa tanggung

Buku ini tidak diperjualbelikan

jawab dan kepedulian terhadap alam. Aktivitas seperti praktik bermain musik lokal Lampung justru seharusnya mendorong para siswa peka terhadap lingkungan dengan melakukan observasi, atau proyek konservasi yang memberikan pengalaman langsung kepada siswa, yang dapat meningkatkan kesadaran dan kepedulian mereka terhadap lingkungan. Peristiwa musikal yang terjadi di sekeliling masyarakat Lampung mengajarkan keterampilan praktis seperti berkomunikasi, konservasi, dan pengelolaan sumber daya manusia. Keterampilan ini memungkinkan siswa untuk mengambil tindakan nyata dalam kehidupan sehari-hari untuk menjaga pelestarian budaya Lampung. Hampir setiap waktu banyak kegiatan musik yang diadakan di wilayah Lampung. Hal ini seharusnya menginspirasi para pembelajar musik, khususnya kaum generasi muda, mulai melakukan proyek-proyek kecil berbasis lingkungan. Siswa dapat terlibat langsung dalam kegiatan musik yang berdampak positif pada lingkungan, seperti mengadakan latihan musik serta berperan aktif pada program-program musik yang ada di masyarakat.

Inti dari pengajaran itu sendiri adalah membawa seseorang (siswa) memahami atau mengkritisi struktur sosial, politik, ekonomi, dan berbagai persoalan yang terhubung dengan pembelajaran musik. Pada akhirnya, para siswa diharapkan menjadi agen perubahan di masyarakat. Seorang guru pasti memiliki ekspektasi yang sangat besar terhadap muridnya manakala mereka mampu berkarya serta menghasilkan pemikiran kritis di masa depan. Guru tentu mengharapkan siswanya menjadi agen budaya yang mendorong orang lain berbuat untuk daerahnya. Jika hanya keterampilan musik yang dituju, tentu tidak perlu repot untuk mempersiapkan hal-hal besar di masa depan. Pedagogi kritis menekankan pentingnya praktik pendidikan musik di Lampung pada kesadaran kritis masyarakat, yang dalam hal ini ditujukan kepada siswa. Pedagogi kritis berusaha merangkul keyakinan bahwa seorang pendidik harus mendorong peserta didiknya untuk memeriksa struktur kekuasaan dan pola ketidaksetaraan melalui kebangkitan kesadaran kritis dalam mengejar emansipasi dari penindasan.

Ide besar tentang pedagogi kritis yang ditawarkan Abrahams (2005) meliputi prinsip-prinsip (1) pendidikan musik adalah sebuah percakapan. Siswa dan guru dapat mengajukan masalah dan memecahkan masalah bersama-sama. Di dalam kelas musik, guru dapat menyelenggarakan model pembelajaran musik dengan menyusun dan mengimprovisasi musik. Tentu saja, proses dan materi musiknya sesuai dengan gaya siswa dan konteks tempat mereka tinggal. (2) Pendidikan musik dapat memperluas pandangan siswa tentang realitas. Bagi sudut pandang kajian pedagogi kritis, tujuan dari pengajaran musik dan pembelajaran musik adalah untuk memengaruhi perubahan cara pandang siswa dan guru terhadap dunia. Dalam model ini, siswa dan guru perlu melihat dunia melalui lensa pengalaman masing-masing, kemudian musik yang mendefinisikan pengalaman tersebut. (3) Pendidikan musik bersifat memberdayakan. Siswa dan guru harus memegang prinsip “tahu bahwa mereka tahu”. Penyadaran (lihat Freire, 1970) menyiratkan suatu pengetahuan yang memiliki kedalaman dan melampaui ingatan akan informasi siswa, serta mencakup pemahaman dan kemampuan untuk bertindak atas pembelajaran tersebut sedemikian rupa sehingga dapat memengaruhi suatu perubahan. Dalam pandangan ini, musik dipahami sebagai sebuah kata kerja yang memiliki kekuatan (Schmidt, 2002). Musik membangkitkan tindakan kritis (Regelski, 2004) dan perasaan kritis dengan melibatkan siswa dalam kegiatan musik yang signifikan dan konsisten dengan apa yang dilakukan musisi ketika mereka membuat musik. (4) Pendidikan musik juga bersifat transformatif. Bagi mereka yang mengajarkan pendekatan pedagogi kritis, pembelajaran musik terjadi ketika guru dan siswa dapat mengakui adanya perubahan persepsi. Perubahan atau transformasi inilah yang dapat dinilai oleh para guru. (5) Pendidikan musik juga bersifat politis. Ada isu-isu kekuasaan dan kontrol di dalam ruang kelas musik, di dalam gedung sekolah, dan di dalam masyarakat. Mereka yang berkuasa membuat keputusan tentang apa yang diajarkan, seberapa sering kelas bertemu, berapa banyak uang yang dialokasikan untuk setiap mata pelajaran atau program sekolah, dan lain sebagainya (lihat Abrahams, 2007).

Setiap orang yang mengajarkan dan memegang model pedagogi kritis pasti akan menolak batasan yang diberikan oleh pihak yang berkuasa kepada mereka. Mereka melakukan hal-hal kreatif di kelas, dan mengakui bahwa anak-anak datang ke kelas dengan membawa pengetahuan dari dunia luar. Oleh karena itu, pengetahuan tersebut perlu dihormati dan dihargai. Sebagaimana pedagogi kritis untuk pendidikan musik berkaitan dengan hubungan antara siswa dan realitas mereka, perspektif kritis memungkinkan guru untuk melihat peran mereka di dalam konteks realitas mereka sendiri. Prinsip pedagogi kritis ini bukan hanya berlaku untuk wilayah pendidikan formal, melainkan juga perlu dikembangkan dan disebarluaskan ke wilayah informal. Pendidikan musik harus bebas dari belenggu atau batasan yang membuat siswa atau pembelajarnya kurang kreatif karena banyak “tembok-tembok penghalang.” Dengan memikirkan kembali bahwa pembelajaran musik apa pun selalu berfokus pada siswa sebagai pembelajar, nalar kritis akan mampu dibangun, dan bukan tidak mungkin akan menghasilkan ide-ide musikal yang besar di masa depan. Para penulis musik dan pendidikan musik di Lampung bertugas merekam dan mengkaji aspek-aspek pedagogis musik, kemudian mereka mengajarkannya kepada mahasiswanya. Selanjutnya, ajaran itu berkembang menjadi sebuah ideologi baru dalam praktik pendidikan musik sehingga cara atau strategi baru dalam belajar musik perlu diajarkan. Sebagai contoh, banyak praktik musik atau pewarisan musik tradisional di Lampung yang memiliki konsep pedagogi yang unik. Namun, konsep itu terkadang belum tersosialisasikan dan terangkat sebagai kerangka berpikir untuk pendidikan musik di Lampung. Masyarakat Lampung masih banyak belum menyadari bahwa praktik pendidikan musik yang selama ini terjadi di luar wilayah formal justru jauh lebih mapan dan memiliki identitas yang unik. Di sinilah, peran akademisi dalam memberikan ruang dan jembatan pengetahuan bagi pengajar dan pembelajar musik di wilayah Lampung.

Persoalan musikal dapat menjadi bahan kajian pedagogi kritis di masa depan yang merepresentasikan berbagai persoalan dasar masyarakat Lampung. Misalnya, dalam mengkaji *pi'il pesenggiri*,

ternyata masih banyak praktik sosial musik yang juga terkait dengan isu tersebut. Dalam hal menggunakan istilah-istilah atau penyebutan musik yang berbeda misalnya. Persoalan ini seolah menjadi persoalan klasik yang terus bergulir di masyarakat. Bagi mereka yang mengetahui inti dari persoalan itu, tentu akan langsung menyadari bahwa masalah itu muncul dari karakterisasi ego yang dilestarikan. Orang-orang yang memiliki kesadaran penuh terhadap munculnya persoalan sosial semacam ini akan memberikan pemahaman kritisnya, melihat perspektif berbeda, bahkan hingga dapat memberikan kontribusi pemikirannya. Mereka tidak perlu menyelesaikan persoalan semacam ini, tetapi cukup memberikan pandangan kritisnya terhadap isu yang ada.

Secara kritis, beberapa elemen kunci yang mendasari domain pedagogi mengarah pada terciptanya lingkungan pendidikan yang memberdayakan manusia (dalam hal ini siswa) untuk berpikir kritis dan bertindak. Elemen-elemen itu meliputi beberapa konsep yang terdiri atas kesadaran kritis, dialogis, refleksi, pemberdayaan, transformasi sosial, partisipasi aktif, kontekstualisasi, dan humanisasi.

Pertama, siswa diajak untuk memahami dan mengkritisi struktur sosial, ekonomi, dan politik yang ada. Mereka belajar untuk mengidentifikasi bagaimana kekuasaan dan penindasan bekerja dalam masyarakat dan bagaimana hal itu memengaruhi kehidupan mereka dan orang lain. Dalam konteks pendidikan musik, pedagogi kritis dalam pendidikan musik melibatkan pendekatan yang mendorong siswa untuk tidak hanya belajar tentang musik, tetapi juga memahami konteks sosial, budaya, dan politik yang memengaruhi dan dipengaruhi oleh musik. Misalnya, di dalam aktivitas pembelajarannya, siswa diminta untuk memilih lagu pop daerah Lampung yang memiliki lirik yang kuat dan bermakna. Kemudian, mereka menganalisis pesan sosial, politik, atau budaya yang terkandung dalam lirik tersebut. Hal itu dilakukan dengan tujuan membantu siswa memahami bagaimana musik dapat menjadi alat untuk menyampaikan pesan-pesan kritis dan memperjuangkan perubahan sosial. Dengan menganalisis beberapa lirik lagu-lagu Lampung, siswa mungkin akan memahami bagaimana cara orang Lampung bekerja, berpikir, bertindak, dan menyelesaikan masalah.

Kedua, pembelajaran musik dilakukan melalui dialog antara guru dan siswa serta antarsiswa. Dialog ini bersifat terbuka dan egaliter karena semua peserta didik memiliki kesempatan yang sama untuk berkontribusi dan mendengarkan. Dialog bertujuan untuk mengembangkan pemahaman kolektif dan solusi untuk masalah yang dihadapi. Karena sistem pendidikan di Indonesia merupakan warisan kolonialisme, pendekatan yang bersifat egaliter semacam ini tidak terlalu populer. Pada pembelajaran musik, terutama yang berkelompok, guru dapat menerapkan konsep belajar yang interaktif dan mengutamakan komunikasi. Siswa akan belajar bahwa belajar musik bukan hanya soal keterampilan teknis atau menyajikan karya, melainkan juga proses dialog di dalamnya menjadi proses yang penting.

Ketiga, pembelajaran tidak hanya fokus pada teori, tetapi juga pada tindakan. Siswa didorong untuk menerapkan apa yang mereka pelajari dalam konteks nyata untuk memengaruhi perubahan sosial. Proses ini sering disebut “praxis,” yaitu integrasi antara refleksi kritis dan tindakan praktis. Dalam pendidikan musik, praxis atau integrasi antara refleksi kritis dan tindakan praktis dapat diterapkan dengan berbagai cara untuk memengaruhi perubahan sosial. Contoh kegiatan yang mungkin dilakukan adalah siswa yang lebih tua atau lebih berpengalaman menjadi mentor bagi siswa pemula; mereka membantu adik-adiknya belajar bermain musik dan mengembangkan keterampilan musik adik-adiknya tersebut. Di sini telah terjadi diskusi reflektif tentang bagaimana musik dapat menjadi sarana untuk mengatasi tantangan pribadi dan sosial. Tantangan sosial dalam hal ini adalah kesenjangan pengetahuan dan keterampilan di kalangan siswa atau generasi muda. Di dalam lingkungan kelas saja misalnya, jumlah siswa yang menguasai musik pasti lebih sedikit daripada mereka yang menguasai.

Keempat, pedagogi kritis juga bertujuan untuk memberdayakan siswa dengan memberikan mereka pengetahuan dan keterampilan yang mereka butuhkan untuk menjadi agen perubahan dalam masyarakat. Pemberdayaan ini melibatkan pengembangan kepercayaan diri dan kemampuan untuk bertindak secara efektif terhadap ketidakadilan.

Dengan memiliki kemampuan tersebut, siswa akan menjadi manusia yang responsif di masa depan, mereka tidak hanya menjadi mentor, tetapi juga mampu menghasilkan solusi-solusi praktis dalam menjawab persoalan melalui musik.

Kelima, tujuan akhir dari pedagogi kritis adalah untuk mempromosikan transformasi sosial. Ini berarti bahwa pendidikan musik dilihat sebagai alat untuk mengubah struktur sosial yang tidak adil dan menciptakan masyarakat yang lebih adil dan setara. Menciptakan masyarakat yang adil dan setara melalui pendidikan musik dapat dicapai dengan mengintegrasikan prinsip-prinsip pedagogi kritis ke dalam kurikulum dan praktik pendidikan musik. Hal itu dapat dilakukan dengan menyusun kurikulum musik yang responsif terhadap kebutuhan dan minat siswa, serta relevan dengan isu-isu sosial saat ini. Siswa dapat mengadopsi pendekatan berbasis proyek dengan memilih topik-topik yang mereka anggap penting dan menciptakan karya musik yang mengeksplorasi topik tersebut.

Keenam, siswa diharapkan berpartisipasi aktif dalam proses pembelajaran musik. Mereka tidak hanya menjadi penerima pasif dari informasi, tetapi juga kontributor aktif dalam penciptaan pengetahuan. Ini melibatkan keterlibatan dalam diskusi, proyek, dan kegiatan yang relevan dengan kehidupan mereka. Kegiatan mandiri atau latihan yang lebih banyak mereka (siswa) lakukan di luar kelas tentu akan membentuk proses partisipasi ini secara natural.

Ketujuh, pembelajaran musik disesuaikan dengan konteks sosial dan budaya siswa. Materi dan metode pengajaran harus relevan dengan pengalaman hidup siswa, sehingga mereka dapat melihat hubungan antara apa yang mereka pelajari dan realitas mereka sehari-hari. Misalnya, ketika di daerah siswa terdapat alat musik *gamolan* atau gitar, sebaiknya pembelajaran musik dilaksanakan dengan menggunakan medium tersebut. Tujuannya untuk mendekatkan siswa pada materi serta melatih pola pikir yang bersifat kontekstual. Suatu saat nanti, jika mereka menjadi pengajar, mereka akan melakukan cara yang sama kepada para siswanya.

Kedelapan, pendidikan musik juga dianggap sebagai proses humanisasi karena setiap individu dihargai dan dihormati. Pedagogi kritis menolak dehumanisasi yang sering terjadi dalam sistem pendidikan yang opresif dan berusaha untuk menciptakan lingkungan belajar yang inklusif dan menghormati martabat setiap siswa. Dengan mengintegrasikan elemen-elemen ini, pedagogi kritis berusaha untuk menciptakan pengalaman pendidikan yang lebih bermakna, relevan, dan memberdayakan bagi semua siswa. Hingga saat ini masih ditemukan kesenjangan antarsiswa di kelas, bahkan di kelas musik. Banyak siswa yang merasa minder terhadap siswa yang memiliki kecakapan musik di kelasnya. Jika menerapkan prinsip pedagogi kritis, tentu hal-hal semacam ini tidak perlu terjadi lagi.

Abrahams (2005) menulis makalah yang mengedepankan sudut pandang Paulo Freire tentang pedagogi kritis. Ia percaya bahwa mengajar adalah sebuah percakapan atau dialog antara guru dan murid. Freire kemudian memberikan masalah kepada siswa-siswanya yang membuat mereka mengambil apa yang telah mereka ketahui dan pahami di luar kelas dan menghubungkannya dengan tujuan-tujuan literasi, yaitu kemampuan membaca dan menulis bahasa. Dengan kata lain, tujuannya adalah menggunakan pengetahuan tersebut sebagai jembatan menuju pembelajaran yang baru. Pedagogi kritis untuk pendidikan musik mengakui bahwa pengajaran dan pembelajaran musik dikonstruksi secara sosial dan politik. Pedagogi ini menganjurkan pergeseran dalam hubungan kekuasaan di dalam ruang kelas musik dengan menyarankan agar guru dan murid saling mengajar satu sama lain. Metode ini tidak hanya melibatkan siswa dalam berpikir kritis melalui pengajuan masalah, pemecahan masalah, dan dialog, tetapi juga melibatkan siswa dan guru dalam tindakan kritis saat siswa membuat komposisi musik orisinal. Pedagogi kritis dalam pendidikan musik harus mendorong serta memupuk perasaan kritis dalam tindakan mereproduksi budaya (Bourdieu, 1977) dengan mengekspresikan musik melalui komposisi, improvisasi, dan pertunjukan, serta dalam menganalisis dan mengevaluasi musik dan pertunjukan musik.

Pedagogi kritis untuk pendidikan musik menghasilkan pengalaman transformatif bagi siswa dan guru mereka. Strategi ini mendorong pengajuan dan pemecahan masalah melalui dialog yang bersifat musikal dan dialog interaktif. Secara keseluruhan, strategi ini menyarankan berbagai kemungkinan dan meruntuhkan tembok antara musik “kita” dan musik “mereka” yang menggerakkan semua orang dari apa yang ada menjadi apa yang seharusnya. Jika melihat kondisi perkembangan musik lokal di Lampung saat ini, eksistensinya akan terus berkembang seiring dengan tingginya kebutuhan untuk melestarikan budaya lokal.

Hampir seluruh elemen, terutama yang berasal dari pemerintah berlomba untuk menjual “narasi tradisi” atau “kebudayaan” dalam setiap programnya. Hal ini dapat dilihat sebagai peluang bagi pelaku industri musik tradisional Lampung, tetapi juga menjadi ancaman bagi keberlangsungan musik-musik itu sendiri. Syarat agar eksistensi musik tradisional Lampung terus berjaya adalah terpenuhinya kebutuhan musik itu sebagai sarana konservasi. Selanjutnya, musik tradisional itu juga harus mampu berasimilasi dengan perubahan zaman agar tidak tereduksi arus globalisasi. Dalam hal ini, sekolah atau lembaga pendidikan musik lainnya perlu menyuarakan pentingnya penerapan pedagogi kritis ini terhadap keberlangsungan pendidikan musik itu sendiri di Lampung.

Ketika merencanakan pengajaran atau kegiatan instruksional, para pendidik, guru, dosen, dan instruktur yang kritis seharusnya perlu mempertanyakan empat hal dasar pada diri mereka sendiri (1) siapakah aku? (*Who am I?*), (2) siapa murid-murid saya? (*Who are my students?*), (3) akan jadi apa mereka kelak? (*What might they become?*), dan (4) akan menjadi apa kita bersama? (*What might we become together?*) Tentunya, tidak ada jawaban yang pasti untuk pertanyaan-pertanyaan itu.

Dalam konteks atau situasi pengajaran mereka masing-masing, para guru tentu akan menjawabnya dengan cara yang berbeda. Pertanyaan-pertanyaan ini menginformasikan dan memandu para guru dan siswa, serta membantu mereka untuk bergerak dari kondisi

yang ada sekarang, menjadi kondisi ideal atau yang seharusnya. Sebagaimana diketahui bersama, masih banyak praktik pendidikan musik yang belum terjadi secara ideal, meskipun gurunya berlatar belakang yang sangat mumpuni dalam bidang musik. Hal itu tentu tidak selalu dijadikan jaminan atas keberhasilan pembelajaran musik.

Abrahams (2005, 2007) mengembangkan konsep tentang bagaimana menuangkan pedagogi kritis ke dalam sebuah model perencanaan pembelajaran musik yang terukur (lihat Tabel 3.1). Konsep ini dimulai dengan pertanyaan dasar yang sangat reflektif bagi guru tentang pedagogi kritis (*critical pedagogy*), cara pemberdayaannya (*empowering musicians*), tahapan pelajaran (*lesson steps*), korelasi tahapan itu terhadap standar kurikulum nasional (*national standards*), bentuk pelajaran (*lesson form*), jenis taksonomi (*taxonomy*), dan basis penulisan yang mendasarinya (*research base*).

Tabel 3.1 Model Perencanaan Pedagogi Kritis

Pedagogi Kritis	Pemberdayaan Musisi	Langkah Pelajaran	Standar Nasional	Bentuk Pelajaran	Taksonomi	Basis Penulisan
<i>Who we are</i>	Melibatkan imajinasi musik	1. Menghormati dunia mereka (pembelajar): Guru melibatkan siswa dalam pemecahan masalah dengan menciptakan pengalaman berbasis rasa ingin tahu dan kebutuhan untuk mengetahui.	Mengalami musik (Standar Nasional 6 dan 7) Catatan: ini disesuaikan dengan level KKNi di Indonesia	Eksposisi	1. Marzano: Sistem Kognitif Tingkat 1; 2. Bloom: Tingkat 1, 2, 3, dan 4	Freire (1970); Gardner (1983; 1999); McLaren (2003); (Hor (1992)
		2. Berbagi pengalaman: Siswa dan guru memproses pengalaman tersebut. Mereka berbagi perasaan dan merefleksikannya.			1. Marzano: Sistem Kognitif Tingkat 1, 2, dan 3; 2. Bloom: Tingkat 1, 2, 3, dan 4	Vygotsky (1978); Hooks (1994); Darling-Hammond (1997)

Pedagogi Kritis	Pemberdayaan Musisi	Langkah Pelajaran	Standar Nasional	Bentuk Pelajaran	Taksonomi	Basis Penulisan
<i>Who students may become</i>	Melibatkan kecerdasan musik	3. Menghubungkan dunia mereka (siswa) dengan kelas musik: Guru menghubungkan pengalaman dengan menggunakan konsep-konsep yang sebanding dengan seni, budaya, atau pengalaman siswa di luar sekolah.	Menghubungkan musik (Standar Nasional 8, dan 9)	Pengembangan	1. Marzano: Sistem Kognitif Tingkat 3 dan 4; 2. Bloom Tingkat 1, 2, dan 3	Gardner (1983; 1999); Freire (1970); Giroux (1997); Bourdieu (1984, 1987)
		4. Berdialog bersama: Guru menyajikan materi pelajaran. Siswa mengumpulkan bukti yang mereka butuhkan untuk memecahkan masalah.			1. Marzano: Sistem Kognitif Tingkat 1; 2. Bloom: Tingkat 1	Freire (1970); Saranson (1996); McNeil (2000)
		5. Mempraktikkan materi: Guru memberikan kesempatan kepada siswa untuk mempraktikkan materi pelajaran. Tugas pekerjaan rumah atau kuis dapat disertakan pada langkah ini.			1. Marzano: Sistem Kognitif Tingkat 3 dan 4; 2. Bloom: Tingkat 5	McNeill (2000); Freire (1970); Giroux (1997); McLaren (2003)

Pedagogi Kritis	Pemberdayaan Musisi	Langkah Pelajaran	Standar Nasional	Bentuk Pelajaran	Taksonomi	Basis Penulisan
<i>Who we might become together</i>	Melibatkan kreativitas musik	6. Menghubungkan musik sekolah dengan dunia siswa: Guru mengajak siswa untuk menemukan solusi alternatif dan cara baru untuk menggunakan informasi yang disajikan. Siswa memiliki kesempatan untuk menciptakan sesuatu yang baru.	Menciptakan musik (Standar Nasional 3, 4, 5, 6, dan 7)	Improvisasi	1. Marzano: Metakognisi Tingkat 5 dan 6; 2. Bloom: Tingkat 3, 4, dan 6	Freire (1970); Habermas (1982); Bourdieu (1984; 1987); Vygotsky (1978); Apple (1982)
		7. Menilai transformasi: Siswa dan guru merefleksikan dan mengevaluasi pekerjaan yang telah diselesaikan. Rubrik penilaian dapat diterapkan pada langkah ini.			1. Marzano: Metakognisi Tingkat 5 dan <i>Self-system</i> Tingkat 6; 2. Bloom: Tingkat 6	Darling-Hammond (1997); Saranson (1996)
	Melibatkan selebrasi/ perayaan musik melalui pertunjukan	8. Mengakui perubahan: Siswa dan guru merayakan pembelajaran baru melalui presentasi, pameran, atau bentuk demonstrasi lainnya.	mempertunjukkan musik (Standar Nasional 1 dan 2)	Rekapitulasi	1. Marzano: <i>Self-system</i> Tingkat 6; 2. Bloom: Tingkat 1, 2, 3, 4, 5, and 6	Freire (1970); Saranson (1996); McLaren (2003); Giroux (1997)

(Sumber: Dimodifikasi dari Abrahams, 2005, 2007)

Buku ini tidak diperjualbelikan

Berdasarkan tabel tersebut, hal yang perlu dijadikan perhatian guru atau pengajar adalah kurikulum yang mengacu pada standar nasional dan harus disesuaikan dengan kondisi pembelajaran musik. Misalnya, guru dapat saja menggunakan kurikulum Merdeka atau K13 di dalam pembelajarannya, sehingga standar acuan tujuan pembelajarannya juga harus disesuaikan. Selanjutnya, setiap guru yang akan menggunakan konsep tersebut harus mengetahui terlebih dahulu teori kognitif dan metakognitif yang dikembangkan oleh Benjamin Bloom (taksonomi Bloom) dan Robert J. Marzano. Selain itu, basis riset yang sebelumnya dilakukan juga mendasari pemikiran Abrahams selanjutnya. Model ini dapat digunakan oleh setiap pengajar musik dengan mempertimbangkan tingkat penguasaan siswa dan ketersediaan kurikulum. Akan tetapi, terlepas dari berbagai batasan yang diberikan, guru memiliki akses dan keleluasaan untuk mengembangkan pembelajarannya.

B. Konsep Pedagogi dalam Pendidikan Musik

Istilah pedagogi merupakan istilah yang mencakup teori-teori dan praktik pendidikan. Pedagogi berkaitan dengan metode, strategi, dan prinsip-prinsip pengajaran dan pembelajaran. Secara etimologi, istilah "pedagogi" berakar dari bahasa Yunani, *paidagōgía*, yaitu "paid" yang berarti anak, dan "agogos" yang berarti pemimpin atau pembimbing. Oleh karena itu, pedagogi pada awalnya mengacu pada seni dan ilmu mengajar anak-anak. Pedagogi juga dipahami sebagai pendekatan dalam mengajar. Pedagogi yang berkaitan dengan teori dan praktik pembelajaran, serta berhubungan dengan bagaimana proses belajar memengaruhi, dan dipengaruhi oleh, perkembangan sosial, politik, dan psikologis peserta didik. Pedagogi dianggap sebagai disiplin akademis yang spesifik tentang hal tertentu. Ini adalah studi tentang bagaimana pengetahuan dan keterampilan diberikan dalam konteks pendidikan, serta melibatkan interaksi (guru-siswa) yang terjadi selama pembelajaran. Teori dan praktik pedagogi sangat bervariasi karena mencerminkan konteks sosial, politik, dan budaya yang berbeda. Pedagogi lebih dari sekadar teknik mengajar, tetapi

ini adalah konsep yang luas yang melampaui tindakan-tindakan sederhana dalam mengajar. Pedagogi terhubung dengan pemahaman tentang bagaimana individu belajar, strategi, dan metode yang digunakan untuk memfasilitasi pembelajaran yang efektif. Pedagogi mencakup hubungan guru-siswa, desain instruksional, pengembangan kurikulum, penilaian, dan lingkungan pendidikan secara keseluruhan. Jadi, membahas pedagogi berarti membahas praktik belajar-mengajar secara spesifik, terutama dikaitkan dengan metodologi dalam mengajar secara khusus.

Pedagogi dianggap sebagai metode dan praktik pengajaran, bukan sekadar subjek akademis atau konsep teoretis pengajaran semata. Intinya, pedagogi menggambarkan perilaku atau tindakan yang lebih khusus dalam mengajar. Pedagogi yang diadopsi dan digunakan oleh guru membentuk tindakan, penilaian, dan strategi pengajaran mereka dengan mempertimbangkan teori-teori pembelajaran, pemahaman tentang siswa dan kebutuhannya, serta latar belakang dan minat masing-masing siswa (Shulman, 1987). Pedagogi memiliki tujuan—antara memajukan pendidikan umum, yakni pengembangan potensi manusia secara umum, hingga pendidikan kejuruan yang lebih sempit, seperti pemberian dan perolehan keterampilan khusus. Pandangan pedagogi Barat konvensional memandang guru sebagai pemegang pengetahuan dan siswa sebagai penerima pengetahuan, digambarkan oleh Paulo Freire sebagai “*banking methods*” (Freire, 2018). Teori pedagogi lebih mengidentifikasi siswa sebagai agen dan guru sebagai fasilitator.

Sifat pedagogi sebagai ilmu terus berkembang, artinya tidaklah selalu statis. Pedagogi berkembang seiring dengan kemajuan dalam literatur pendidikan, teknologi, dan perubahan masyarakat. Pedagogi kontemporer yang hari ini sering kali dihubungkan dengan integrasi alat digital, fokus pada keterlibatan siswa, dan penekanan pada persiapan siswa untuk menghadapi tantangan abad ke-21. Pedagogi kontemporer di abad ke-21 mencerminkan pendekatan yang dinamis dan berpusat pada peserta didik yang menggabungkan teknologi, menghargai kolaborasi, mendorong pemikiran kritis,

dan mempersiapkan peserta didik untuk menghadapi tantangan dan peluang dari dunia yang berubah dengan cepat. Pedagogi ini berupaya menciptakan pengalaman belajar yang menarik dan bermakna yang melampaui metode pengajaran tradisional. Beberapa karakteristik utama mendefinisikan pedagogi kontemporer di antaranya (1) pembelajaran yang berpusat pada siswa; (2) integrasi teknologi; (3) pembelajaran aktif yang berbasis pada pengalaman siswa; (4) pembelajaran kolaboratif; (5) pembelajaran sepanjang hayat (*lifelong learning*); (6) menerapkan konsep penilaian sebagai bagian dari pembelajaran (*assessment as learning*); (7) bersifat inklusi dan berdiferensiasi; dan (8) memiliki karakteristik tanggung jawab pada lingkungan dan sosial. Pedagogi mencakup seluruh spektrum pengajaran dan pembelajaran, mulai dari teori-teori yang mendasari pendidikan, hingga strategi praktis yang digunakan di kelas. Pedagogi merupakan bidang dinamis yang terus beradaptasi untuk memenuhi kebutuhan siswa yang beragam dan lanskap pendidikan yang terus berubah.

Secara umum, pedagogi juga berkenaan dengan strategi instruksional yang secara khusus dibuat untuk tujuan pembelajaran tertentu. Strategi instruksional diatur oleh latar belakang pengetahuan dan pengalaman siswa, situasi dan lingkungan, serta tujuan pembelajaran yang ditetapkan oleh siswa dan guru. Salah satu contoh strategi pembelajaran yang paling populer sepanjang sejarah hingga hari ini adalah pembelajaran Socrates.

Metode Socrates atau *socratic method* juga dikenal sebagai metode *elenchus*, metode *elenctic*, atau metode debat Socrates. Ini merupakan suatu bentuk metode yang berlandaskan dialog argumentatif antara individu, yakni metode yang berdasarkan pada pengajuan dan jawaban atas pertanyaan. Metode ini pertama kali dinamai dari filsuf Yunani Klasik, Socrates. Metode ini awalnya digunakan untuk membantu lawan bicaranya mengembangkan pemahamannya sendiri di dalam forum atau kelas. Lebih jauh lagi, metode Socrates berupaya mencari kebenaran umum yang dipegang yang membentuk pemikiran dan menelitinya untuk menentukan konsistensinya dengan sudut

pandang lain. Bentuk dasarnya adalah serangkaian pertanyaan yang diformulasikan sebagai tes logika dan fakta yang dimaksudkan untuk membantu seseorang atau kelompok menemukan keyakinan mereka tentang suatu topik, mengeksplorasi definisi, dan mengidentifikasi ciri-ciri umum yang dimiliki oleh berbagai contoh tertentu. Nelson (1980) membahas dalam makalahnya, metode Socrates bukan hanya digunakan untuk mengungkapkan argumen induktif dan mendefinisikan, melainkan juga bertujuan untuk mendorong untuk mencari pengetahuan yang kuat dan memperoleh ilmu yang kurang dari salah satu orang (atau peserta didik).

Tina Frühauf, Editor eksekutif di Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) menjelaskan sejarah dan evolusi pedagogi musik. Ia memiliki pandangan bahwa metode pembelajaran musik sama tuanya dengan pembuatan musik itu sendiri, yang dapat ditelusuri kembali ke masa-masa awal peradaban, yaitu prasejarah. Sebelum manusia mengetahui bagaimana caranya belajar musik, sebetulnya mereka sudah menerapkan cara mentransfer pengetahuan musik dan mereplikasi musik itu sendiri kepada orang lain. Sejak saat itu, berbagai budaya di dunia telah mengembangkan sistem pengajaran dan pembelajaran (musik) yang berbeda. Di Bali dikenal sebuah metode pembelajaran musik bernama *maguru panggul*. Metode yang juga dikenal di daerah Jawa ini sejatinya merupakan metode belajar gamelan Bali dengan cara membaca arah gerakan dari guru atau pelatih. Sementara itu, di Afrika Selatan ada sebuah sistem bernama *xhosa in ngqoko*. Metode ini didasarkan pada dorongan perkembangan dari lagu, teknik, hingga istilah.

Pendekatan pembelajaran musik yang sangat khas dan bernarasi kelokalan itu telah menjadi hal yang umum di banyak budaya di seluruh dunia dan sepanjang sejarah. Namun, sebagai bidang studi, pendidikan musik baru terbentuk pada masa modernitas, tepatnya pada abad ke-20. Pendidikan musik telah berangsur bergerak menjadi sebuah disiplin ilmu tersendiri yang dikenal dengan pedagogi musik.

Dalam pengertian yang lebih luas, pedagogi musik mengacu pada semua upaya praktis, berorientasi pada aplikasi, serta upaya ilmiah yang

ditujukan untuk pengajaran dan instruksional. Tugas pedagogi musik berfokus pada kemampuan, pengetahuan, pengalaman, pemahaman, dan interpretasi di semua bidang musik. Dengan demikian, pedagogi musik mencakup konsep-konsep terkait pendidikan musik, didaktik, pengajaran, dan instruksi dalam musik, meskipun perbedaannya tidak jelas dan tidak dapat disatukan. Dalam arti yang lebih sempit, pedagogi musik telah merujuk pada refleksi ilmiah dan pembentukan teori dalam semua bidangnya. Pedagogi musik yang sistematis dengan demikian memberikan dasar teoretis bagi bidang-bidang praktis dan terapan untuk tindakan mereka dan merefleksikan pertanyaan-pertanyaan estetika, psikologis, dan sosiologis tentang makna dan efek musik serta penerimaan seni dalam bentuk musik yang paling beragam. Dengan demikian, pedagogi musik juga melayani praktik artistik, ilmiah, dan didaktik.

Pedagogi musik mengacu pada studi dan praktik pengajaran dan pembelajaran musik, mencakup metode, teknik, dan pendekatan yang digunakan dalam pendidikan musik untuk mengembangkan keterampilan, pengetahuan, dan pemahaman musik pada siswa dari segala usia dan tingkatan. Pedagogi musik melibatkan penerapan teori, prinsip, dan strategi pendidikan yang secara khusus disesuaikan dengan konteks pembelajaran musik. Ini membahas berbagai aspek musik dalam pendidikan musik, termasuk teknik instrumental atau vokal, teori musik, sejarah musik, komposisi, improvisasi, keterampilan pertunjukan, dan apresiasi musik. Pendidik musik, seperti guru musik, instruktur, atau profesor, memainkan peran penting dalam membimbing perkembangan musik siswa dan menumbuhkan kecintaan dan apresiasi mereka terhadap musik. Mereka merancang dan mengimplementasikan rencana pelajaran, mengembangkan kurikulum, memilih repertoar yang sesuai, memberikan instruksi pada individu (siswa) atau kelompok, dan menilai kemajuan mereka. Mereka (guru) juga menggunakan berbagai metode pengajaran, sumber daya, dan teknologi untuk melibatkan siswa dan memfasilitasi pengalaman belajar musik yang efektif. Pedagogi musik yang efektif mempertimbangkan kebutuhan, minat, dan gaya belajar individu siswa.

Aspek yang paling diperhatikan dalam pedagogi musik meliputi keterlibatan aktif, kreativitas, pemikiran kritis, dan ekspresi diri dalam pembelajaran musik. Ini mungkin juga melibatkan pemaduan instruksional terstruktur, latihan terbimbing, kegiatan kolaboratif, kesempatan tampil, dan strategi penilaian untuk mendukung pertumbuhan dan perkembangan musik siswanya. Pedagogi musik dapat melampaui praktik pembelajaran musik yang umumnya terjadi di pendidikan formal dan dapat mencakup pelajaran musik yang sangat bersifat personal atau privat, program musik komunitas, terapi musik, dan lingkungan pembelajaran informal lainnya. Pedagogi musik mencakup berbagai pendekatan dan metodologi, termasuk metode tradisional, metode Suzuki, pendekatan Orff, metode Kodály, Dalcroze (*Eurhythmics*), dan banyak lagi, masing-masing memiliki penekanan dan filosofi tersendiri. Para pendidik musik seharusnya mengenali nama-nama besar tersebut dan metode apa yang digunakan. Itu merupakan standar umum dalam mengajarkan musik. Dalam memahami lebih jauh maksud dari pedagogi musik, berikut akan dijelaskan beberapa contoh metode dalam pengajaran musik yang selama beberapa tahun terakhir menjadi metode yang populer di kalangan para pendidik musik di seluruh dunia. Pemaparan contoh-contoh ini dimaksudkan untuk memberikan pemahaman komprehensif tentang ruang lingkup pedagogi musik.

Zoltán Kodály merupakan komposer asal Hungaria yang juga bertindak sebagai etnomusikologis dan pendidik musik. Pada tahun 1940-an hingga 1950-an, Kodály mengembangkan metode Kodály. Ia mengembangkan metode ini karena percaya bahwa setiap anak mampu bernyanyi dan belajar musik. Pertama, filosofi pendidikan musik Kodály adalah semua orang mampu belajar musik dan memahami literasi musik pada kapasitasnya sendiri. Setiap orang atau anak mampu membaca musik dan menghasilkan musik dari kebiasaan lingkungannya. Musik merupakan aktivitas alamiah manusia yang diserap sejak mereka lahir. Oleh karena itu, Kodály memiliki pandangan bahwa seseorang yang hidup di suatu budaya pasti memiliki persepsi alami terhadap musik budayanya sendiri.

Bernyanyi merupakan pondasi terbaik dalam mengembangkan kemampuan musikal. Kedua, metode paling baik mengajarkan musik menurutnya adalah dimulai sedini mungkin, karena pada usia dini otak anak-anak masing sangat rentan sekaligus mampu menyerap informasi musik paling baik. Ketiga, mengajarkan musik terbaik (menyanyi) adalah menggunakan bahasa ibu atau bahasa sehari-hari tempat mereka hidup dan berkembang. Metode ini kerap dikaitkan dengan kearifan lokal karena sangat berhubungan dengan lingkungan tempat seseorang tinggal, budaya, dan warisannya. Keempat, metode Kodály menekankan musik harus menjadi pusat utama pembentukan kurikulum di sekolah. Musik sebaiknya menjadi subjek inti dari seluruh mata pelajaran yang diajarkan di sekolah.

C. Komponen Utama Pedagogi

Pedagogi musik memiliki cakupan yang kompleks, melibatkan berbagai komponen utama untuk menciptakan pengalaman belajar yang efektif dan bermakna. Pengajaran musik tidak hanya tentang mengajarkan keterampilan teknis bermain instrumen atau teori musik, tetapi juga tentang menanamkan pemahaman mendalam, apresiasi seni, dan kemampuan berpikir kritis. Untuk mencapai tujuan ini, diperlukan pendekatan pedagogis yang menyeluruh dan berfokus pada pengembangan pengetahuan secara holistik. Beberapa komponen utama dalam pedagogi musik meliputi (1) metode pengajaran; (2) desain kurikulum; (3) penilaian dan evaluasi; (4) manajemen kelas; (5) psikologi pendidikan; dan (6) praktik reflektif.

1. Metode Pengajaran

Pedagogi selalu berhubungan dengan studi dan penerapan berbagai metode pengajaran mencakup beberapa penggunaan metode termasuk ceramah, diskusi, kegiatan kelompok, pengalaman langsung, dan integrasi teknologi dalam proses pembelajaran. Guru harus selalu berupaya menciptakan interkoneksi, dasar dan prinsip panduan untuk mengajar yang memengaruhi pilihan metode pengajaran. Pemilihan metode harus selaras dengan filosofi pendidikan yang

lebih luas dan tujuan yang diuraikan oleh pendekatan pedagogi. Jika metode pembelajaran musik, misalnya, lebih menekankan prinsip kreativitas kelompok, tahapan-tahapan khusus yang disediakan juga harus menyesuaikan dengan konsep itu. Selanjutnya, metode pengajaran dapat diadaptasi berdasarkan beberapa faktor, seperti materi, kebutuhan siswa, dan lingkungan belajar. Pengajaran yang efektif melibatkan interaksi dinamis antara pedagogi dan metode yang digunakan. Pendidik atau guru terus merefleksikan keyakinan pedagogisnya dan menyesuaikan metode pengajaran mereka untuk meningkatkan keterlibatan siswa dan hasil belajar. Singkatnya, pedagogi berfungsi sebagai kerangka kerja menyeluruh yang memandu praktik pendidikan (musik), sementara metode pengajaran melibatkan teknik dan strategi khusus yang digunakan untuk memfasilitasi pembelajaran dalam kerangka kerja tersebut. Keduanya saling terkait dan bekerja sama untuk menciptakan pengalaman belajar yang efektif dan bermakna.

2. Desain Kurikulum

Di dalam konteks pendidikan formal maupun informal, pedagogi memainkan peran penting dalam merancang kurikulum. Kurikulum di sini tidak selalu dimaknai kurikulum formal, tetapi dapat juga berlaku pada lingkungan informal. Sebagaimana diketahui bersama, kurikulum selalu melibatkan penentuan konten pembelajaran apa yang harus diajarkan, bagaimana konten tersebut harus diurutkan, dan metode apa yang paling cocok untuk menyampaikan materinya. Desain kurikulum didefinisikan sebagai totalitas pengalaman siswa yang terjadi dalam proses pendidikan atau pembelajaran. Kurikulum ini juga sering merujuk secara khusus pada urutan instruksional yang direncanakan, atau pandangan tentang pengalaman siswa dalam hal tujuan instruksional pengajar atau sekolah. Ada tiga elemen penting hubungan antara pedagogi dan kurikulum, yaitu: (1) saling ketergantungan (*interdependence*); (2) penyelarasan (*alignment*); dan (3) fleksibilitas (*flexibility*).

Kurikulum dan pedagogi saling bergantung dan saling memengaruhi satu sama lain. Konten pembelajaran dan tujuan yang diuraikan dalam kurikulum membentuk metode instruksional yang dipilih oleh para pendidik atau guru. Di sisi lain, pendekatan pedagogi dapat memengaruhi bagaimana kurikulum ditafsirkan dan diimplementasikan di dalam kelas. Dapat dikatakan, desain kurikulum yang akan ditawarkan akan menentukan tahapan pedagogi, begitu pun sebaliknya.

Pendidikan yang efektif membutuhkan keselarasan antara kurikulum dan pedagogi. Ketika ada keselarasan antara apa yang diajarkan (kurikulum) dan bagaimana cara mengajarkannya (pedagogi), hal ini meningkatkan pengalaman belajar secara keseluruhan bagi para siswa. Baik kurikulum maupun pedagogi harus fleksibel untuk memenuhi beragam kebutuhan siswa. Pendidik yang efektif mengadaptasi pendekatan pedagogi mereka berdasarkan konten dan tujuan kurikulum serta karakteristik unik dari para siswanya. Sebagai contoh, jika kurikulum menekankan pembelajaran berbasis proyek, pendekatan pedagogis dapat melibatkan kegiatan kolaboratif dan praktik langsung. Di sisi lain, jika kurikulum berfokus pada konsep teoritis, pedagogi mungkin melibatkan lebih banyak ceramah, diskusi, dan latihan reflektif. Singkatnya, kurikulum dan pedagogi adalah komponen integral dari proses pendidikan. Kurikulum menyediakan konten dan tujuan, sementara pedagogi memandu bagaimana konten tersebut disampaikan, bagaimana siswa terlibat dengan konten tersebut, dan bagaimana hasil pembelajaran dicapai. Hubungan antara kurikulum dan pedagogi bersifat dinamis dan membutuhkan pertimbangan yang matang untuk menciptakan makna.

3. Penilaian dan Evaluasi

Penilaian dalam pembelajaran mengacu pada proses pengumpulan dan evaluasi informasi tentang kinerja, pemahaman, keterampilan, atau pengetahuan siswa untuk membuat keputusan pendidikan yang tepat. Penilaian dan evaluasi memainkan peran penting dalam siklus belajar mengajar, memberikan umpan balik yang berharga bagi pendidik dan

siswa. Penilaian memiliki berbagai tujuan dan dapat dilakukan dalam berbagai bentuk, tergantung pada tujuan dan konteks lingkungan pendidikan. Pedagogi yang efektif akan berusaha menggabungkan metode untuk menilai dan mengevaluasi pembelajaran siswa. Penilaian yang adil dan bermakna, serta memberikan umpan balik yang konstruktif kepada siswa merupakan hal yang sangat esensial dalam konteks pedagogi pembelajaran.

4. Manajemen Kelas

Selain mempelajari bagaimana tahapan dalam mengajarkan pengetahuan kepada siswa, pedagogi juga bersinggungan dengan manajemen kelas. Seorang pedagogi mengetahui dengan pasti strategi untuk mempertahankan lingkungan kelas yang positif dan proses membelajarkan secara inklusif. Pedagogi dalam konteks manajemen kelas meliputi pengelolaan perilaku siswa, cara menumbuhkan rasa kebersamaan, dan pemenuhan kebutuhan belajar individu, yang kemudian dikaitkan dengan pembelajaran berdiferensiasi di era sekarang.

Hubungan antara pedagogi dan manajemen pembelajaran menawarkan beberapa poin-poin yang bersifat esensial. Pertama, sistem manajemen pembelajaran memang dirancang untuk mendukung berbagai strategi pedagogi. Pendidik atau guru akan menggunakan tahapan strategi khusus untuk menerapkan teknik instruksional yang selaras dengan pendekatan pedagogi mereka. Misalnya, jika seorang guru mengadopsi pedagogi yang berpusat pada siswa, sistem manajemen pembelajarannya kemudian lebih memfasilitasi kegiatan kolaboratif dan diskusi pada siswa. Kedua, sistem manajemen pembelajaran menyediakan alat untuk mengatur dan menyampaikan konten pendidikan, membuat tugas, melakukan penilaian, dan memfasilitasi komunikasi. Fungsi-fungsi ini selaras dengan tujuan pedagogis untuk menciptakan pengalaman belajar yang menarik dan efektif. Dalam konteks ini, pedagogi berfungsi sebagai fasilitas aktivitas pembelajaran di kelas. Ketiga, pedagogi berfungsi sebagai data untuk wawasan pedagogis. Sistem manajemen

pembelajaran di kelas pasti akan menghasilkan data tentang partisipasi, kemajuan, dan kinerja siswa. Pendidik dapat menggunakan data ini untuk mendapatkan wawasan tentang keefektifan strategi pedagogis mereka. Misalnya, menganalisis metrik keterlibatan siswa dapat menginformasikan penyesuaian metode pembelajarannya. Keempat, pedagogi difungsikan sebagai sistem untuk efisiensi dan organisasi pembelajaran. Sistem manajemen pembelajaran berkontribusi pada pengorganisasian sumber daya pendidikan yang efisien. Struktur organisasi ini dapat mendukung implementasi rencana pedagogis dengan menyediakan kerangka kerja yang jelas untuk penyampaian konten, penyerahan tugas, dan penilaian. Kelima, sistem manajemen pembelajaran digunakan untuk meningkatkan aksesibilitas dan fleksibilitas materi yang dapat diselaraskan dengan pendekatan pedagogis yang menekankan pembelajaran yang dipersonalisasi. Siswa dapat mengakses sumber daya sesuai dengan kecepatan mereka sendiri, dan pendidik dapat memasukkan berbagai elemen multimedia untuk mendukung gaya belajar yang beragam. Hubungan antara pedagogi dan manajemen pembelajaran adalah hubungan yang saling mendukung dan selaras. Sementara itu, pedagogi difungsikan untuk memandu pendekatan instruksional dan filosofi pengajaran, sistem manajemen pembelajaran juga menyediakan alat dan infrastruktur untuk mengimplementasikan dan mendukung strategi pedagogi ini dalam lingkungan tertentu. Integrasi yang efektif antara pedagogi dan manajemen pembelajaran berkontribusi pada pengalaman pendidikan yang lebih menarik, terorganisir, dan responsif bagi para pendidik dan siswa.

5. Psikologi

Memahami aspek psikologis pembelajaran adalah aspek kunci dari pedagogi. Ruang lingkup psikologi dalam pedagogi meliputi pengetahuan tentang perkembangan kognitif, motivasi, dan perbedaan individu di antara siswa. Jika pedagogi berfokus pada seni dan ilmu pengajaran dan pembelajaran, psikologi menyumbangkan pemahaman ilmiah tentang bagaimana individu belajar dan berkembang.

Hubungan antara pedagogi dan psikologi bersifat simbiosis, dengan wawasan psikologis yang menginformasikan praktik pedagogi untuk menciptakan pengalaman belajar yang efektif dan berpusat pada siswa. Hampir tidak mungkin memisahkan aspek psikologi dalam pembelajaran apa pun. Hal itu karena seorang pendidik atau guru harus mengetahui dengan pasti kondisi perkembangan siswanya, di situlah psikologi digunakan.

Psikologi memberikan wawasan tentang proses kognitif dan emosional siswa. Pedagogi menggabungkan pengetahuan ini untuk menginformasikan praktik pengajaran. Sebagai contoh, dengan memahami bagaimana memori (otak) bekerja, pemahaman ini dapat memengaruhi strategi pengajaran yang meningkatkan retensi dan daya ingat informasi kepada siswa.

Psikologi dalam pembelajaran juga membantu para pendidik untuk mengenali keragaman peserta didik dan kebutuhan unik mereka. Pedagogi (termasuk psikologi di dalamnya) mendorong pendekatan pengajaran adaptif yang mempertimbangkan perbedaan individu dalam gaya belajar, kemampuan, dan faktor sosio-emosional.

Selanjutnya, psikologi juga memainkan peran penting dalam memahami motivasi dan keterlibatan dalam pembelajaran. Pedagogi menggabungkan teori dan strategi motivasi untuk menciptakan lingkungan belajar yang positif dan menarik yang menumbuhkan motivasi intrinsik dan keingintahuan siswa. Terakhir, psikologi juga ikut membahas tahapan perkembangan kognitif dan emosional pada siswa. Pedagogi, yang dipengaruhi oleh psikologi perkembangan, menyesuaikan metode pengajaran agar selaras dengan kemampuan kognitif dan emosional siswa pada berbagai tahap perkembangan.

6. Praktik Reflektif

Di era sekarang, guru didorong menjadi fasilitator dan siswa sebagai subjek dalam pembelajaran. Sebetulnya, sejak awal pendidikan memang seharusnya demikian. Namun, narasi pendidikan yang bersifat feodal, kapitalis, dan kolonis, menjadikan pendidikan (terutama di Indonesia) tidak terarah. Pengajaran yang sesungguhnya harus

mendorong guru untuk terlibat dalam praktik reflektif, yaitu pendidik secara kritis menganalisis dan mengevaluasi metode pengajaran mereka dan membuat penyesuaian berdasarkan pengamatan dan pengalaman mereka. Tugas guru tidak hanya membuat materi ajar, menyelenggarakan pembelajaran, membagi kelompok, dan melakukan penilaian, tetapi juga melakukan refleksi kritis terhadap praktik pengajaran mereka sendiri.

Guru adalah aktor dalam pembelajaran, ia harus melakukan rekayasa dan skenario pembelajaran yang matang kepada siswanya. Dengan melakukan praktik yang reflektif, guru selalu dapat mengukur sejauh mana aktivitas belajar dapat dilakukan dan sejauh mana efektivitasnya. Praktik reflektif di sini dimaknai juga sebagai instrumen penilaian (*assessment*) sehingga informasi hasilnya menjadi penting sebagai data bagi guru untuk melakukan perbaikan dan tindak lanjut.

D. Pendekatan Pedagogis

Pendekatan mengajar dalam pembelajaran musik memainkan peran krusial dalam membentuk pengalaman belajar yang efektif, bermakna, dan holistik. Berbeda dari pendekatan konvensional yang cenderung fokus pada keterampilan teknis semata, pendekatan pembelajaran musik yang komprehensif mengintegrasikan aspek-aspek kognitif, afektif, dan psikomotorik, sehingga mendorong perkembangan musikal yang lebih seimbang. Dalam pembelajaran musik, metode yang beragam—seperti pembelajaran aktif, berbasis proyek, berbasis diferensiasi, dan reflektif—memberikan peluang bagi individu untuk mengembangkan kreativitas, kemampuan berpikir kritis, dan kolaborasi dalam konteks musik. Selain itu, pendekatan yang memperhatikan perbedaan kemampuan dan gaya belajar siswa memungkinkan pembelajaran yang lebih inklusif dan adaptif. Dengan pendekatan yang tepat, pembelajaran musik tidak hanya mengasah keterampilan musikal seseorang, tetapi juga membantu mereka memahami nilai budaya, sosial, dan emosional yang terkandung dalam musik. Pendekatan dalam bahasan ini meliputi pendekatan yang

berpusat pada guru, berpusat pada siswa, pembelajaran kolaboratif, dan pembelajaran berdasarkan pengalaman.

1. Pendekatan yang Berpusat pada Guru

Metode tradisional menempatkan guru sebagai sumber utama informasi dan mengarahkan proses pembelajaran. Pendekatan ini dikenal juga dengan *teacher-centered learning* yang menempatkan pembelajaran berpusat pada guru. Pendekatan ini telah menjadi pendekatan tradisional. Sementara itu, di era modern sekarang, praktik pendidikan kontemporer sering kali menekankan pendekatan yang lebih berpusat pada siswa (*student-centered learning*) dan interaktif untuk mendorong pemahaman yang lebih dalam dan pengembangan keterampilan.

Pembelajaran yang berpusat pada guru, juga dikenal sebagai pembelajaran tradisional atau pendekatan instruksional, yakni guru mengambil peran sentral dan aktif dalam proses belajar mengajar. Dalam pendekatan ini, guru adalah sumber informasi utama dan mengarahkan pengalaman belajar, sementara siswa memainkan peran yang lebih pasif dalam menerima dan menyerap pengetahuan. Banyak pendidik berusaha menyeimbangkan antara metode yang berpusat pada guru dan metode yang berpusat pada siswa berdasarkan tujuan pelajaran dan kebutuhan siswa. Meskipun *teacher-centered learning* saat ini lebih diutamakan, tidak berarti *student-centered learning* sama sekali tidak lagi digunakan. Pada kondisi tertentu, guru tetap memiliki kendali, kekuasaan, dan wewenang penuh terhadap siswanya bilamana diperlukan. Berikut adalah gambaran karakteristik pembelajaran yang berpusat pada guru.

Tabel 3.2 Karakteristik Pembelajaran yang Bersumber pada Guru

No.	Elemen Kunci	Karakteristik	
1.	Peran guru	Guru sebagai sumber pengetahuan. Guru adalah otoritas utama dan sumber pengetahuan. Mereka menyampaikan informasi melalui ceramah, presentasi, dan demonstrasi.	Kontrol penuh. Guru memiliki peran penting dalam menentukan kecepatan, struktur, dan isi dari pengalaman belajar.
2.	Peran siswa	Penerima materi ajar yang pasif. Siswa sering kali dipandang sebagai penerima informasi yang pasif. Peran mereka adalah mendengarkan, mengamati, dan membuat catatan selama pengajaran yang dipimpin oleh guru.	Otonomi terbatas. Siswa memiliki otonomi dan kekuatan pengambilan keputusan yang terbatas terkait jalur pembelajaran mereka. Mereka mengikuti bimbingan dan instruksi guru.
3.	Metode instruksional	Ceramah. Ini merupakan metode instruksional tradisional yang umum digunakan dalam pembelajaran yang berpusat pada guru. Guru menyajikan informasi secara lisan, dan siswa mendengarkan dan mencatat.	Demonstrasi. Guru dapat menggunakan demonstrasi atau contoh untuk mengilustrasikan konsep, dan siswa mengamati dan belajar melalui contoh-contoh tersebut.
4.	Penilaian	Penilaian Formal. Metode penilaian sering kali mencakup ujian formal, kuis, dan tes standar yang dirancang untuk mengukur pemahaman siswa tentang materi yang disajikan oleh guru.	Penilaian pada hasil belajar saja.

No.	Elemen Kunci	Karakteristik	
5.	Dinamika kelas	Lingkungan yang Terstruktur. Lingkungan kelas biasanya terstruktur, dengan guru di bagian depan ruangan dan siswa diatur dalam barisan.	Interaksi yang terjadi lebih banyak antara guru dan siswa daripada siswa dan siswa.
6.	Fokus pada penguasaan konten	Berpusat pada konten. Tujuan utama sering kali adalah penguasaan konten, dan penilaian digunakan untuk mengukur seberapa baik siswa menyerap dan mempertahankan informasi yang disajikan oleh guru.	
7.	Keuntungan	Efisiensi. Pembelajaran yang berpusat pada guru dapat menjadi efisien dalam menyampaikan informasi dalam jumlah besar kepada sekelompok besar siswa.	Kejelasan Instruksi. Bimbingan guru memberikan kejelasan dan struktur, terutama dalam mata pelajaran yang membutuhkan pengetahuan dasar.
8.	Kritik dan limitasi	Keterlibatan terbatas. Siswa mungkin memiliki keterlibatan yang terbatas dan mungkin kesulitan untuk tetap terlibat secara aktif dalam proses pembelajaran.	Pengembangan Keterampilan tingkat tinggi yang terbatas. Pendekatan yang berpusat pada guru mungkin lebih berfokus pada hafalan daripada pengembangan keterampilan berpikir kritis, pemecahan masalah, dan komunikasi.

2. Pendekatan yang Berpusat pada Siswa

Pendekatan ini menekankan partisipasi aktif siswa, pemikiran kritis, dan pengalaman belajar langsung. Pembelajaran yang berpusat pada siswa adalah pendekatan instruksional yang menempatkan siswa sebagai pusat dari proses pembelajaran. Dalam pendekatan ini, fokusnya adalah pada kebutuhan, minat, dan kemampuan siswa secara individu, dan guru berperan sebagai fasilitator atau pemandu, bukan sebagai sumber informasi utama. Pembelajaran yang berpusat pada siswa menekankan keterlibatan aktif, kolaborasi, dan pengembangan keterampilan berpikir kritis. Pembelajaran yang berpusat pada siswa telah didefinisikan secara sederhana sebagai pendekatan pembelajaran yang memberi peserta didik kebebasan memilih tidak hanya apa yang akan dipelajari, tetapi juga bagaimana dan mengapa topik tersebut menarik (Rogers, 1983). Dengan kata lain, lingkungan belajar memiliki tanggung jawab dan aktivitas peserta didik sebagai intinya, berbeda dengan penekanan pada kontrol instruktur dan cakupan konten akademis yang ditemukan dalam banyak pengajaran konvensional dan didaktik (Cannon, 2000). Selain itu, dalam pembelajaran ini, para peserta didik merasa proses pembelajaran lebih bermakna ketika topik relevan dengan kehidupan, kebutuhan, dan minat mereka, dan ketika mereka secara aktif terlibat dalam menciptakan, memahami, dan menghubungkannya dengan pengetahuan (McCombs & Whistler, 1997).

Dalam konteks pembelajaran musik, Green (2008) berpandangan bahwa peran guru selama pembelajaran (baik berbasis proyek maupun yang lainnya) berlangsung adalah menetapkan aturan dasar untuk perilaku, menetapkan tugas di awal setiap tahap, kemudian berdiri di belakang dan mengamati apa yang dilakukan siswa. Selama beberapa waktu, guru diminta untuk mencoba mengambil dan berempati pada perspektif siswa dan tujuan yang ditetapkan siswa untuk diri mereka sendiri, kemudian mulai mendiagnosa kebutuhan mereka terkait dengan tujuan tersebut. Setelah itu, guru menawarkan saran dan bertindak sebagai “model musik” melalui demonstrasi, untuk membantu siswa mencapai tujuan yang telah mereka tetapkan. Peran guru dengan demikian agak berbeda dari peran pendidikan formal

yang biasa, dan sangat menantang bagi semua guru yang terlibat dalam pembelajaran yang bersifat aktif. Pada Tabel 3.2 akan dijelaskan karakteristik pembelajaran yang berpusat pada siswa.

Tabel 3.3 Karakteristik Pembelajaran yang Berpusat pada Siswa

No.	Elemen Kunci	Karakteristik	
1.	Peran guru	Fasilitator atau Pemandu. Peran guru adalah memfasilitasi pembelajaran, memberikan dukungan, dan membimbing siswa melalui proses pembelajaran. Guru membantu menciptakan lingkungan belajar yang kondusif.	Personalisasi. Guru bekerja untuk memahami kebutuhan individu dan gaya belajar setiap siswa, serta menyesuaikan instruksi untuk mengakomodasi perbedaan-perbedaan.
2	Peran siswa	Peserta didik aktif. Siswa mengambil peran aktif dalam pembelajaran mereka sendiri. Mereka didorong untuk mengajukan pertanyaan, mengeksplorasi topik yang diminati, dan bertanggung jawab atas hasil pembelajaran mereka.	Siswa memiliki pilihan dan otonomi. Siswa diberi pilihan tentang bagaimana mereka mendekati tugas pembelajaran dan dapat memiliki suara dalam topik yang mereka pelajari, proyek yang mereka kerjakan, atau metode yang mereka gunakan untuk menunjukkan pemahaman mereka.

No.	Elemen Kunci	Karakteristik	
3.	Metode instruksional	Pembelajaran bersifat Kolaboratif. Pembelajaran yang berpusat pada siswa sering kali melibatkan kegiatan kolaboratif, yakni siswa bekerja sama dalam proyek, diskusi, atau tugas pemecahan masalah.	Pembelajaran berbasis Inkuiri. Siswa terlibat dalam kegiatan berbasis inkuiri yang mendorong mereka untuk mengajukan pertanyaan, menyelidiki topik, dan menemukan pengetahuan secara mandiri.
4.	Penilaian	Penilaian Formatif. Penilaian dilakukan secara berkelanjutan dan sering kali bersifat formatif, memberikan umpan balik kepada siswa selama proses pembelajaran. Umpan balik ini menginformasikan kepada siswa tentang kemajuan mereka dan membantu memandu pembelajaran lebih lanjut.	Metode penilaian yang beragam. Berbagai metode penilaian, seperti proyek, presentasi, portofolio, dan penilaian diri, digunakan untuk mengukur pemahaman di luar ujian tradisional.
5.	Dinamika kelas	Pengaturan ruang kelas yang fleksibel. Lingkungan kelas sering kali fleksibel, memungkinkan konfigurasi pembelajaran yang berbeda, kerja kelompok, dan pergerakan.	Diskusi yang dipimpin siswa. Siswa dapat memimpin diskusi, berbagi perspektif, mengajukan pertanyaan, dan berkontribusi pada komunitas belajar.

No.	Elemen Kunci	Karakteristik	
6.	Fokus pada pengembangan keterampilan	Berpikir kritis dan pemecahan masalah. Pembelajaran yang berpusat pada siswa menekankan pengembangan keterampilan berpikir kritis, kemampuan memecahkan masalah, dan keterampilan kognitif tingkat tinggi lainnya.	Komunikasi dan kolaborasi. Siswa sering terlibat dalam kegiatan yang mendorong komunikasi dan kolaborasi yang efektif, serta mempersiapkan mereka untuk berinteraksi di dunia nyata.
7.	Keuntungan	Peningkatan keterlibatan. Siswa akan lebih terlibat ketika mereka memiliki suara dalam pembelajaran mereka dan dapat menghubungkannya dengan minat dan pengalaman mereka.	Pemahaman yang lebih dalam. Pendekatan yang berpusat pada siswa sering kali menghasilkan pemahaman yang lebih dalam tentang konsep karena siswa secara aktif mengeksplorasi dan menerapkan pengetahuan.
8.	Tantangan	Membutuhkan perencanaan dan sumber daya. Menerapkan pembelajaran yang berpusat pada siswa secara efektif mungkin membutuhkan perencanaan yang matang, sumber daya, dan dukungan yang berkelanjutan bagi guru dan siswa.	Tantangan individualisasi. Memenuhi kebutuhan siswa yang beragam dan memastikan bahwa setiap siswa menerima dukungan yang memadai dapat menjadi tantangan tersendiri.

3. Pendekatan Pembelajaran Kolaboratif

Pedagogi mempromosikan pembelajaran kolaboratif, yaitu siswa bekerja sama untuk mencapai tujuan pembelajaran bersama. Pembelajaran kolaboratif adalah pendekatan instruksional yang menempatkan siswa bekerja sama dalam kelompok untuk mencapai tujuan pembelajaran bersama. Pembelajaran kolaboratif mendorong interaksi, kerja sama, dan pemecahan masalah bersama di antara para siswa. Pendekatan ini mengakui sifat sosial dari pembelajaran dan manfaat dari siswa yang secara aktif terlibat dengan teman sebayanya. Bruffee (1999) menganjurkan perubahan besar dalam hubungan yang kita asumsikan antara yang mengajar dan yang belajar. Bruffee berpendapat bahwa jika pendidik terus mengajar secara eksklusif dengan cara berdiri dan mendikte, siswa akan kehilangan kesempatan untuk belajar saling ketergantungan yang matang dan efektif—dan ini, menurut Bruffee, adalah pelajaran terpenting yang diharapkan dapat dipelajari para siswa. Guru di masa kini harus merevisi asumsi yang telah lama ada tentang sifat dan otoritas pengetahuan dan tentang otoritas kelas. Untuk mencapai hal ini, guru dan siswa harus belajar secara kolaboratif.

4. Pembelajaran Berdasarkan Pengalaman

Belajar dengan melakukan adalah pendekatan pedagogi yang mendorong siswa untuk terlibat dalam pengalaman dunia nyata untuk memperdalam pemahaman mereka tentang konsep. Andersen, Boud, dan Cohen (1999) berargumen bahwa pembelajaran berbasis pengalaman adalah bidang teori dan praktik pendidikan yang berbeda. Sikap normatif terhadap seluruh proses pendidikan yang selama ini selalu menjadi pembiaran, implikasinya signifikan dalam membentuk transformasi sosial dan pembaruan pendidikan global.

Ciri khas dari pembelajaran berbasis pengalaman adalah bahwa pengalaman pelajar menempati tempat sentral dalam semua pertimbangan pengajaran dan pembelajaran. Implementasi pembelajaran berbasis pengalaman melibatkan upaya sadar untuk membangun situasi yang memberikan pembelajaran dalam konteks

nyata atau dalam situasi yang sedekat mungkin dengan beberapa aspek dari konteks nyata yang dapat dirancang.

E. Indigenisasi

Sebelum masuk ke bab berikutnya yang lebih bersifat praksis, bagian ini akan menghubungkan teori-teori yang sebelumnya dibahas. Pada akhirnya, serangkaian metodologi yang dipelajari dalam kelas teori pembelajaran (termasuk pedagogi) itu akan digunakan untuk melihat praktik bermusik musisi lokal Lampung. Para pembaca sebaiknya tidak melewatkan bagian ini karena ini akan mempertegas konteks bahasan buku ini secara keseluruhan.

Bab IV, V, VI, dan VII akan menjelaskan metode pembelajaran instrumen musik tradisional Lampung berdasarkan studi yang sudah dilakukan penulis. Idiom-idiom teoretis yang digunakan tentu bersumber dari pengetahuan yang sebagaimana lazim digunakan dalam konteks pendidikan formal. Namun, tahapan-tahapan, penggunaan istilah, dan beberapa aspek penting lainnya yang lebih khas memang ditulis berdasarkan studi kasus atau fakta lapangan yang umumnya ditemui. Dalam hal ini, penulis ingin memberikan interpretasi dan perspektif yang digunakan tetap bersumber pada pengetahuan formal.

Metode praktik belajar musik tradisional Lampung yang ditulis dalam buku ini berasal dari sudut pandang etnografi yang melihat segala sesuatu mengandung nilai didaktis. Formulasi metode belajar yang ditawarkan mungkin saja relevan digunakan dalam konteks pembelajaran formal di kelas, tetapi ada nilai-nilai yang tetap dipertahankan. Metode yang berusaha disesuaikan dengan lingkungan formal ini disebut penulis sebagai upaya “indigenisasi”, yakni tindakan mengadopsi, menyesuaikan, dan mengimplementasikan cara belajar orang Lampung agar terbebas dari dominasi kurikulum yang ada. Dapat dikatakan, upaya ini merupakan proses meminjam teori-teori Barat yang dikontekstualisasikan dengan lanskap lokal. Dengan kata lain, masuknya pengetahuan lokal (dalam praktik belajar musik tradisional Lampung) dalam kurikulum formal nantinya akan menjadi

transposisi ilmu “lapangan” yang akan diajarkan di kelas. Hal yang perlu digarisbawahi di sini adalah—proses verifikasinya masih terus berjalan—untuk itu memerlukan partisipasi pihak lain untuk melengkapi hasil studi ini.

BAB IV

PEMBELAJARAN *GAMOLAN PEKHING*

A. Pengenalan Sejarah dan Kebudayaan

Pembelajaran musik pasti berhubungan dengan teori, dan teori musik akan berkorelasi dengan informasi lainnya di dalam musik. Dalam mempelajari alat musik *Gamolan Pekhing*, materi yang diajarkan tidak dimulai dengan membahas cara memainkan alat musik tersebut, tetapi dimulai dari hal yang paling dasar untuk diketahui. Seorang pengajar atau guru musik harus memberikan informasi terlebih dahulu mengenai struktur atau organologi dari alat musik *gamolan*. Siswa juga perlu diajarkan tentang sejarah dan kaitan alat musik dengan kebudayaan Lampung. Hal ini sangat penting untuk dilakukan untuk memahami konteks dalam belajar musik *Gamolan Pekhing*. Mempelajari sejarah musik berarti berusaha memahami konteks musik di daerah Lampung. Para siswa perlu mengetahui bahwa musik *Gamolan Pekhing* memiliki karakteristiknya sendiri. Jika selama ini siswa telah terpapar musik Barat, seorang guru harus dapat membelajarkan dan menjelaskan musik tradisional yang diajarkannya.

Gamolan Pekhing memiliki warna suara yang khas, gaya memainkan, dan bentuk penyajiannya sendiri. Ketika memainkan alat musik *Gamolan Pekhing*, siswa juga diberi pemahaman tentang pentingnya apresiasi dalam sebuah pertunjukan musik. Selain itu,

mereka juga diajarkan untuk menganalisis sajian dan bentuk musik *Gamolan Pekhing*. Hal ini penting untuk diajarkan karena *Gamolan Pekhing* sebagai salah satu representasi pengetahuan lokal yang ada di Lampung.

Mengajarkan sejarah musik *Gamolan Pekhing* kepada siswa juga akan membentuk kesadaran untuk menelusuri pengaruh musik dan melacak pengaruh gaya dan tradisi musik yang berbeda di berbagai periode waktu dan wilayah geografis. Periode sepuluh tahun lalu tentu berbeda dengan periode saat ini. Sebelumnya, *gamolan* mungkin hanya diajarkan secara langsung, saat ini materi musik *gamolan* sudah disajikan dalam berbagai platform. Periode sebelumnya, musik *gamolan* hanya digunakan untuk hiburan dan disajikan secara tunggal. Saat ini, musik itu telah dikolaborasikan dan dikreasikan ke berbagai bentuk. Ini membuktikan bahwa musik *Gamolan Pekhing* mengalami transformasi dan pengaruh dari budaya-budaya yang eksis di masanya.

Kegiatan pembelajaran musik *gamolan* di dalam kelas maupun luar kelas harus dapat menelaah pengaruh budaya dan masyarakatnya. Musik sering kali merupakan cerminan dari nilai-nilai budaya dan masyarakat pada waktu dan tempat musik itu diciptakan. Dengan mempelajari sejarah musik *gamolan*, siswa dapat memperoleh wawasan tentang kepercayaan, sikap, dan praktik budaya dan masyarakat yang berbeda.

Musik *Gamolan Pekhing* juga mengalami kreasi atau pengembangan. Melalui pengajaran tentang sejarah musik *gamolan*, siswa juga diajarkan tentang inovasi dalam bermusik. Kreasi dan pengembangan musik *gamolan* di berbagai periode penuh dengan contoh-contoh kreasi musisi. Musik *Gamolan Pekhing* saat ini sudah jauh berkembang dan perlu untuk diajarkan kepada siswa. Mereka (siswa) akan memahami bahwa musik dapat berkembang dan menerima berbagai budaya kekinian yang masuk. Melalui kreasi musik dan pengembangannya, siswa juga belajar bagaimana mengembangkan ide-ide kreasi musik baru. Hal ini akan menimbulkan ketertarikan dan kesenangan dalam bermain musik. Dengan mempelajari sejarah musik *Gamolan Pekhing*, siswa juga memperoleh pemahaman yang lebih

dalam tentang cara musik membentuk dan dibentuk oleh masyarakat Lampung. Musik telah memainkan peran penting dalam masyarakat Lampung sepanjang sejarahnya, berfungsi sebagai sarana komunikasi, hiburan, dan ekspresi budaya.

B. Demonstrasi Pengajar

Hal pertama yang ingin dilihat oleh siswa adalah kemampuan guru atau instruktur musik dalam mendemonstrasikan keterampilannya dalam bermain musik. Meskipun guru tidak selalu harus mendemonstrasikan permainan alat musik, tahap ini sangat penting dalam membangun motivasi dan kepercayaan kepada gurunya. Mendemonstrasikan *Gamolan Pekhing* di depan siswa dapat meningkatkan pembelajaran dan pemahaman siswa tentang konsep musik. Ketika siswa melihat dan mendengar musik *gamolan* yang sedang dimainkan, mereka dapat lebih memahami teknik dan keterampilan yang dibutuhkan untuk menciptakan musik. Mendemonstrasikan alat musik di depan siswa juga dapat memberikan inspirasi kepada siswa. Dengan melihat musik *gamolan* yang didemonstrasikan dapat menginspirasi siswa untuk ingin belajar lebih banyak tentang musik dan mengeksplorasi kemampuan musik mereka sendiri.

Mendemonstrasikan musik *gamolan* dapat meningkatkan keterlibatan siswa di dalam kelas. Sebagaimana diketahui bersama, musik adalah bahasa universal yang dapat terhubung dengan siswa pada tingkat emosional. Kegiatan belajar musik yang menyenangkan dapat membuat siswa lebih tertarik pada pengalaman belajar. Selama guru mendemonstrasikan alat musik *gamolan*, siswa sebenarnya sedang mengembangkan keterampilan mendengarkan. Mendengarkan adalah keterampilan penting dalam musik, dan mendemonstrasikan musik di dalam kelas dapat membantu mengembangkan keterampilan mendengarkan siswa. Siswa dapat belajar mengidentifikasi instrumen, ritmis, dan melodi yang berbeda, yang dapat membantu mereka mengapresiasi musik dengan lebih baik. Mengajarkan musik juga berarti mencurahkan segala pengetahuan maupun keterampilan agar

dapat dimengerti dan dikuasai oleh siswanya. Dalam mengajarkan *gamolan*, banyak instruktur lokal yang melakukannya dengan dedikasi yang tinggi.

Mendemonstrasikan atau memeragakan alat musik *gamolan* di depan siswa dapat menjadi pengalaman yang menarik dan mendidik. Hal pertama sebagai inisiasi di awal, guru atau instruktur dapat mempersiapkan alat musik *gamolan*. Guru harus memastikan alat musik yang akan didemonstrasikan dalam kondisi baik dan siap digunakan. Guru perlu memeriksa apakah alat musik tersebut terdengar dengan jelas dan tidak mengalami kerusakan yang mengganggu.

Sebelum memulai demonstrasi, guru sebaiknya memberikan penjelasan singkat kepada siswa tentang alat musik yang akan dipertunjukkan. Menggambarkan asal-usul alat musik, bahan pembuatannya, dan cara memainkannya merupakan kegiatan awal yang efektif. Tahapan berikutnya adalah melakukan demonstrasi teknik bermain *gamolan*. Guru perlu menunjukkan kepada siswa teknik dasar dalam memainkan alat musik tersebut, termasuk posisi tangan dan tubuh yang benar, serta teknik khusus, seperti teknik memukul dengan satu tangan dan dua tangan, serta pola *tabuhan* yang mungkin digunakan.

Aktivitas selanjutnya yang dapat dilakukan oleh guru adalah memberikan contoh penggunaan *gamolan* dalam pertunjukan atau dalam kelompok musik. Setelah siswa memiliki pemahaman dasar tentang cara memainkan alat musik *gamolan*, guru memberikan contoh penggunaan alat musik tersebut dalam konteks musik tradisional Lampung secara umum. Guru dapat memutar rekaman musik tradisional yang melibatkan alat musik *gamolan* atau, jika memungkinkan, berkolaborasi dengan siswa lain untuk melakukan pertunjukan langsung menggunakan alat musik tersebut. Hal ini akan memberikan pengalaman baru dalam belajar musik tradisional sekaligus memberi kesempatan kepada siswa untuk mencoba memainkan alat musik tersebut secara langsung. Di sela-sela waktu, guru dapat memberikan waktu bagi siswa untuk bereksperimen

dengan alat musik tersebut, mengikuti instruksi sederhana, atau membentuk kelompok kecil untuk bermain bersama.

Setelah berbagai aktivitas praktik selesai dilakukan, guru perlu memberikan ruang bagi siswa untuk bertanya dan berdiskusi. Guru dapat mengajukan pertanyaan kepada siswa tentang apa yang mereka pelajari selama demonstrasi, apa yang menarik bagi mereka, dan bagaimana pengalaman tersebut memengaruhi pemahaman mereka tentang musik tradisional, khususnya *gamolan*. Tahapan ini sangat berguna untuk membantu melakukan refleksi kepada guru dan siswa. Setelahnya, guru dapat melakukan evaluasi terhadap demonstrasi yang telah dilakukan. Guru meminta umpan balik dari siswa tentang apa yang mereka suka dan tidak sukai, serta saran untuk perbaikan di masa mendatang. Dengan mengikuti langkah-langkah tersebut, guru atau pengajar musik dapat melakukan demonstrasi *gamolan* di depan siswa dengan cara yang informatif, interaktif, dan atraktif. Hal ini dapat membantu siswa untuk mengembangkan pemahaman yang lebih dalam tentang warisan budaya mereka serta meningkatkan apresiasi terhadap *gamolan*.

Demonstrasi *gamolan* di dalam kelas formal tidak selalu berjalan dengan lancar. Terkadang kendala teknis muncul, misalnya keterbatasan alat musik, baik di sekolah maupun siswa yang belum mampu membawa alat musik ke dalam kelas. Bagi guru yang kreatif, pembelajaran *gamolan* di kelas justru memunculkan tantangan baru. Misalnya, guru dapat melakukan simulasi menggunakan kertas yang di atasnya terdapat gambar alat musik *gamolan* (gambar 4.1). Guru memberikan pola *tabuhan* terlebih dahulu, misalnya dengan pola notasi (nada): 1-2-3-5-6-6-6 dan seterusnya. Guru dapat menyiapkan gambar dan membagikannya kepada siswa yang tidak memegang *gamolan* secara langsung. Sebagai pemukulnya, siswa menggunakan kayu kecil untuk melakukan simulasi. Guru memberikan instruksi memainkan nada-nada sederhana yang diikuti oleh seluruh siswa. Guru membagi kelompok siswa menjadi beberapa bagian, dan di setiap kelompok itu terdiri atas siswa yang memainkan *gamolan* yang asli dengan *gamolan* di atas kertas. Tujuannya agar siswa yang

tidak memainkan *gamolan* asli juga ikut mendengar bunyi nada yang dihasilkan. Dengan demikian, semua siswa dalam kelompok memiliki pengalaman auditif yang sama.



Foto: Deki (2022)

Gambar 4.1 Pembelajaran *gamolan* menggunakan gambar sebagai simulasi.

C. Demonstrasi Individu

Musik tradisional *gamolan* memiliki potensi besar untuk memengaruhi individu dalam berbagai cara saat mereka bermain atau terlibat dalam musik tersebut. Bermain *gamolan* memerlukan keterampilan teknis dalam memainkan instrumen dan koordinasi antara anggota ansambel. Proses belajar dan menguasai keterampilan bermain *gamolan* dapat meningkatkan kemampuan motorik, koordinasi tangan dan mata, serta konsentrasi. Bermain dalam ansambel *gamolan* memerlukan kerja tim yang kuat dan kolaborasi antaranggota. Individu harus belajar untuk mendengarkan satu sama lain, berinteraksi dengan baik, dan mengambil peran yang sesuai dalam ansambel. Hal ini dapat mengembangkan keterampilan kerja tim, komunikasi, dan kepercayaan diri.

Tangan memainkan peran penting dalam mendemonstrasikan keterampilan musik individu karena tangan merupakan alat utama untuk memainkan instrumen musik dan menghasilkan bunyi. Tangan dapat menunjukkan teknik yang terampil dan presisi dalam memainkan instrumen musik *gamolan*. Misalnya, saat alat musik tersebut dimainkan, koordinasi tangan kiri dan kanan dapat menunjukkan kecepatan, kehalusan, dan kekuatan dalam memukul bilah-bilah nada pada *gamolan* dengan tepat. Tangan memerlukan koordinasi motorik halus yang baik untuk memainkan *gamolan* dengan baik. Memainkan satu melodi menggunakan tangan kanan saja jauh lebih mudah daripada menggunakan dua tangan, karena tangan kiri dan kanan memiliki cara memainkan melodi yang berbeda. Teknik permainan kedua tangan juga dapat mengekspresikan dinamika musik, seperti volume, ritmik, dan ekspresi melalui gerakan yang tepat. Tanpa konsentrasi dan fokus, memukul bilah-bilah *gamolan* dapat menjadi sulit karena pukulan yang meleset atau ketidaksinkronan pola melodi tangan kiri dan kanan.

Belajar atau memainkan *gamolan* bukan sekadar memainkan keterampilan praktis, tetapi juga memerlukan proses mental melalui kognisi yang baik. Kognisi atau proses mental yang terlibat dalam pemahaman, pemikiran, dan pembelajaran, memiliki peran yang sangat penting dalam belajar *gamolan*. Kognisi musik bergantung pada keberadaan dan penerapan proses untuk mendeteksi, menyimpan, dan mengatur materi musik sesuai dengan fitur struktural yang mendasarinya (Sloboda, 2000). Pengalaman budaya umum mengembangkan proses ini sampai tingkat tertentu, tetapi lingkungan belajar yang dirancang dan didukung secara khusus diperlukan untuk mencapai tingkat keahlian yang diperlukan untuk menampilkan musik. Oleh karena itu, faktor motivasi dan sosial tertentu terlibat dalam pemeliharaan aktivitas yang mendorong perolehan keterampilan, seperti praktik.

Menurut pemikiran Sloboda, mempertunjukkan musik *gamolan* bukan hanya soal keterampilan motorik teknis, melainkan juga memerlukan kemampuan untuk menghasilkan pertunjukan yang

berbeda secara ekspresif dari karya musik yang sama sesuai dengan sifat komunikasi struktural dan emosional yang dimaksudkan. Sloboda menambahkan bahwa belajar musik memiliki hubungan yang sah dengan parameter musikal dan ekstramusikal yang objektif.

Pada level yang lebih jauh, secara kognitif, akuisisi keterampilan bermusik *gamolan* terletak pada kemampuan menyatukan melodi kompleks tangan kiri dan kanan. Di sinilah diperlukan kemampuan kognisi khusus agar siswa atau pembelajar yang memainkan *gamolan* dapat mengatur kemampuannya dengan baik. Drake dan Palmer (2000) menyebut kemampuan ini dalam ruang lingkup akuisisi keterampilan (*skill acquisition*) yang menekankan peran batasan temporal, dan hubungannya dengan bagaimana pemain merencanakan, atau mempersiapkan rangkaian produksi (pertunjukan). Kemampuan mengontrol temporal dalam belajar musik berhubungan dengan kemampuan untuk mengontrol “apa” yang mereka mainkan dan “kapan” mereka memainkannya. Secara sederhana, kemampuan temporal yang baik akan menuntun seseorang pada perencanaan yang baik pula. Di sinilah pentingnya memahami bagaimana kinerja kognitif itu berjalan atau bagaimana cara kerja otak manusia. Seorang pengajar musik setidaknya memiliki insting mengendalikan pembelajaran musiknya, sehingga ia mampu menyusun tahapan-tahapan belajar yang jelas untuk diterapkan. Pada seniman otodidak, belajar musik merupakan proses kognitif yang terstruktur. Mereka mengetahui dengan pasti apa yang perlu disiapkan dan bagaimana cara mencapai keterampilan musik tertentu.

Dalam konteks pembelajaran *gamolan*, kemampuan praktik memainkan alat musik di setiap individu merupakan kunci utama. Hal itu karena sering kali guru atau pengajar menyamaratakan perlakuan terhadap semua siswa. Misalnya, ketika guru mengajarkan *gamolan* kepada 40 orang siswa, semuanya diperlakukan sama dalam kegiatan pembelajaran serentak. Guru tidak pernah mengetahui apakah tiap-tiap siswa itu memiliki pijakan pengetahuan dan keterampilan yang matang. Karena umumnya, jika siswa memainkan *gamolan* secara serentak, semuanya hampir terlihat baik. Namun, jika setiap siswa

diminta memainkan alat musik secara mandiri (solo), akan terlihat jelas perbedaan antara siswa yang menguasai dan yang tidak menguasai permainan alat musik tersebut. Di sinilah pentingnya melakukan demonstrasi mandiri oleh setiap individu dalam memainkan *gamolan*. Indikator keberhasilan pembelajaran *gamolan* jangan hanya diukur pada keberhasilan memainkannya secara serentak, karena semuanya akan terlihat baik-baik saja. Namun, perlu ada perhatian lebih pada kemampuan individu menguasai *gamolan* secara lebih dalam. Mewujudkan hal ini memang tidak mudah; diperlukan seperangkat sistem belajar yang terpola agar siswa mampu menyelenggarakan latihan atau pembelajaran mandiri di luar kelas.

D. Demonstrasi Kelompok (Siswa)

Pembelajaran musik di sekolah dapat disesuaikan dengan kondisi siswa, ketersediaan alat musik, dan sarana lainnya. Misalnya, ketika pembelajaran harus menghadirkan kelengkapan alat musik, tetapi jumlah siswa lebih banyak, guru harus mencari cara lain agar pembelajaran tetap terlaksana. Alat musik *Gamolan Pekhing* merupakan alat yang mudah untuk digunakan, selain bentuknya yang portabel, alat ini juga memiliki harga yang cukup terjangkau. Meskipun begitu, tidak banyak sekolah atau lembaga yang menyiapkan *gamolan* di sekolahnya secara lengkap. Oleh karena itu, guru harus mengatur strategi pembelajaran yang kreatif mungkin agar pembelajaran di sekolah atau ruang formal menjadi lebih menarik bagi siswa.

Menghadapi situasi ketika jumlah siswa melebihi jumlah alat musik yang tersedia di sekolah dapat menjadi tantangan, tetapi pembelajaran alat musik tetap dapat dilakukan secara efektif. Berikut adalah beberapa strategi yang dapat diterapkan dalam situasi tersebut.

1. Rotasi Kelompok Kecil (*Small Group Rotation*)

Guru membagi siswa ke dalam kelompok kecil dan mengatur rotasi sehingga setiap kelompok memiliki kesempatan bergantian untuk menggunakan alat musik. Misalnya, jika terdapat 20 siswa

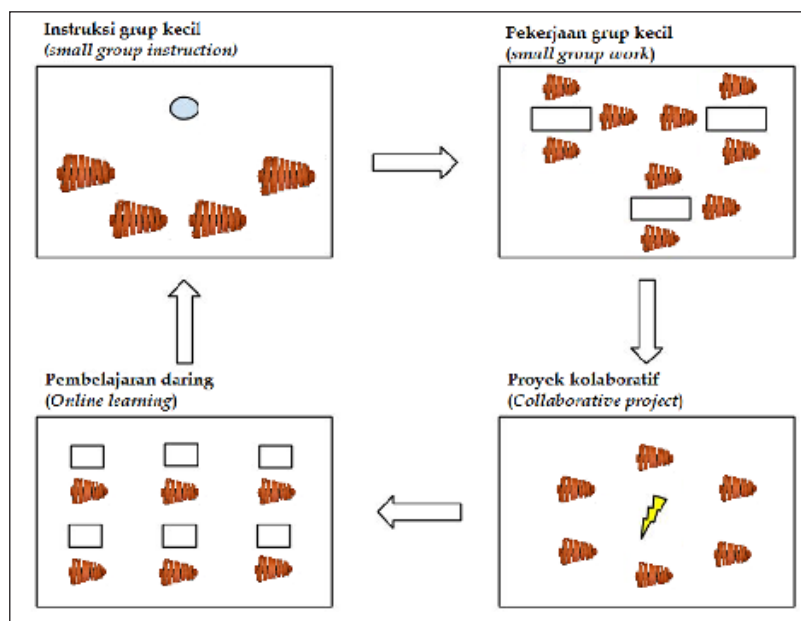
dan hanya ada 10 alat musik *gamolan*, bagi siswa menjadi dua atau empat kelompok dengan setiap kelompok menggunakan alat musik selama setengah waktu pelajaran, kemudian bergantian setelahnya. Pembelajaran rotasi kelompok kecil sebenarnya merupakan bentuk dari pembelajaran campuran (*blended learning*). Model ini juga lebih menekankan komunitas belajar (*learning communities*) yang lebih kecil dalam konteks ruang kelas yang lebih besar. Di era modern seperti sekarang, banyak pendidik meyakini bahwa komunitas pembelajaran yang paling efektif adalah komunitas yang memungkinkan guru menghabiskan lebih banyak waktu untuk bekerja secara individu atau dalam kelompok kecil bersama siswanya untuk menyesuaikan dan mempersonalisasi pengajaran, termasuk pembelajaran *gamolan*.

Komunitas belajar yang lebih kecil juga memberikan siswa lebih banyak kesempatan untuk bekerja secara kolaboratif dan terlibat dalam berbagai kegiatan yang sesuai dengan modalitas belajar yang berbeda (pendengaran, visual, sentuhan, dan kinestetik). Siswa berinteraksi dengan dunia secara beragam. Oleh karena itu, penting untuk menjaga aktivitas dan tugas tetap bervariasi guna memastikan setiap siswa dapat menerima dan memproses informasi dengan cara yang sesuai bagi mereka.

Ketertarikan para guru pada pembelajaran campuran dan menyatukan media pembelajaran didorong oleh keinginan untuk menciptakan komunitas pembelajaran yang lebih kecil yang berpusat pada siswa di kelas. Tentu pembelajaran semacam ini menggabungkan pembelajaran fisik di kelas dengan pembelajaran daring di luar kelas.

Selama ini, pembelajaran *gamolan* banyak dilakukan dengan metode “tradisional” yang dimulai dengan mendemonstrasikan permainan menggunakan *tabuhan* dan teknik tertentu, siswa memperhatikan, kemudian mereka meniru, serta guru mengoreksi jika siswanya salah. Dengan model rotasi kelompok kecil ini, guru memiliki keleluasaan untuk mengembangkan sistem pembelajaran. Pembelajaran *gamolan* dapat dimulai dengan memberikan instruksi terlebih dahulu kepada semua siswa. Kemudian, siswa mulai bekerja dalam kelompok kecil dan berlatih bersama-sama. Setelah semua

siswa mampu memainkan *gamolan* secara mandiri, siswa didorong untuk melakukan proyek kolaboratif. Setelah kelas formal selesai dilakukan, guru memberikan tugas terstruktur berupa latihan di rumah masing-masing menggunakan sumber belajar mandiri yang diakses melalui internet. Saat ini, tutorial pembelajaran *gamolan* sudah banyak diunggah oleh para pembuat konten (lihat Gambar 4.2). Setiap siswa dapat mengakses tutorial pembelajaran *gamolan* melalui kanal YouTube.



Gambar 4.2 Model Rotasi Kelompok Kecil dalam Pembelajaran Gamolan

2. Pendekatan Kooperatif

Organisasi adalah kunci keberhasilan dalam pembelajaran kooperatif. Gunakan pendekatan kooperatif sehingga siswa bekerja sama dalam kelompok untuk belajar dan berlatih menggunakan alat musik. Dalam pendekatan ini, siswa dapat berbagi peran, seperti memainkan bagian yang berbeda dari lagu (*tabuhan*) yang sama atau bertukar alat musik

dengan teman satu kelompok. Pembelajaran kooperatif dilakukan bukan hanya dengan instruksi, melainkan juga dengan memastikan siswa mengetahui bagaimana mengatur diri mereka sendiri dan akan secara mandiri mengambil dan menyimpan material dan peralatan yang dibutuhkan dalam belajar musik (Huffman, 2012).

Pembelajaran ini dapat dimulai dengan membuat daftar kelas untuk setiap ruang kelas dengan kolom yang menampilkan nomor dan pengelompokan huruf. Holloway (2004) menekankan pendekatan kooperatif yang melibatkan siswa secara aktif melalui keterlibatan kelompok kecil dapat menjadi metode yang efektif dalam mengajarkan keterampilan mendengarkan. Pembelajaran kooperatif mendorong siswa bekerja sama dalam tim untuk mengonstruksi pengetahuan melalui pemecahan masalah dan pengambilan keputusan. Siswa membangun hubungan antara perasaan dan pemikiran melalui proses reflektif yang menciptakan makna konseptual dari pengalaman. Dalam pembelajaran kooperatif, siswa mengonstruksi pembelajaran mereka sendiri dan menumbuhkan rasa percaya diri. Praktik pembelajaran *gamolan* menggunakan pendekatan kolaboratif lebih kuat untuk pemecahan masalah dan pengambilan keputusan daripada kerja individual.

Kaplan dan Stauffer (1994) juga memberikan gagasan mereka tentang pembelajaran kooperatif yang berbasis pada formasi kelompok (*group formation*). Formasi kelompok menjadi tidak sederhana, karena tergantung pada susunan kelas, pengalaman para siswa dengan pembelajaran kooperatif, dan jumlah individu yang memiliki kesulitan berhubungan atau berinteraksi dengan orang lain, dengan kata lain keterampilan interpersonal yang rendah. Pembelajaran kooperatif dalam kelas *gamolan* akan efektif jika terdapat sekitar empat atau lima siswa dalam satu kelompok. Guru harus menghindari menciptakan kelompok kecil yang jumlah siswanya sedikit. Hal itu akan berpengaruh pada sudut pandang yang berbeda, dan lebih dapat memunculkan kohesi kelompok. Siswa yang kemampuannya berbeda harus didistribusikan secara merata di setiap kelompok. Guru harus menunjuk siswa yang memiliki kemampuan lebih, selanjutnya mereka

harus mengatur anggotanya untuk berlatih *gamolan* bersama-sama. Pemimpin kelompok harus memiliki strategi yang matang agar proyek pengerjaan tugas memainkan *gamolan* selesai tepat pada waktunya.

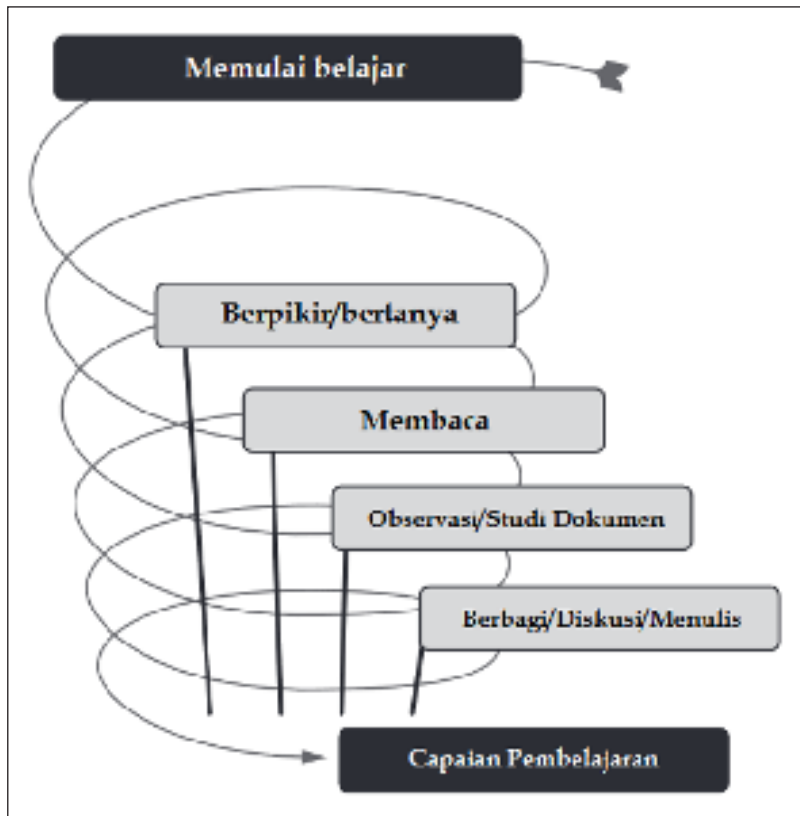
Di sisi lain, Kassner (2002) memiliki sudut pandang yang berbeda dengan Kaplan dan Stauffer tentang melimpahkan tugas kepada pemimpin kelompok. Menurutnya, grup harus berfungsi sebagai tim kerja yang memiliki fungsi berbeda. Setiap siswa harus memberikan kontribusi yang berbeda di dalam kelompok. Selama ini, pembelajaran *gamolan* hanya berisi praktik bermain bersama dan penyeragaman tugas. Dalam kacamata Kassner, dalam kelompok harus ada kerja sama yang solid. Misalnya, ketika satu siswa bermain *tabuhan gamolan*, siswa lain mencatat notasi atau nada-nada yang dimainkan. Siswa berikutnya dapat mengidentifikasi di mana letak bagian yang paling sulit dan paling sering terjadi kesalahan, di situlah bagian sulit itu diulang terus-menerus. Relasi semacam ini harus dibangun dalam pembelajaran *gamolan*, bahkan dalam pembelajaran musik tradisional mana pun.

3. Pendekatan Inkuiri dan Penemuan (*Inquiry and Discovery*)

Banyak pakar pendidikan musik menganjurkan penambahan aktivitas intelektual di kelas musik, terutama yang paling menonjol adalah pemikiran kritis melalui penyelidikan (Costes-Onishi & Kwek, 2023). Pembelajaran berbasis inkuiri telah diakui sebagai metode yang baik untuk pengajaran dan pembelajaran dalam meningkatkan keterampilan dan disposisi berpikir kritis. Hasil penulisan Costers-Onishi dan Kwek mendorong setiap pendidik agar (1) mengkaji dan mengembangkan praktik pembelajaran berbasis inkuiri dalam pelajaran musik; (2) mengarahkan tujuan pendidikan musik ke arah pengembangan keterampilan musik dan konstruksi pengetahuan yang seimbang; (3) mengembangkan musikalitas kritis dan kemandirian bermusik di kalangan siswa; dan (4) memberikan langkah-langkah konkret bagi penulis untuk merancang intervensi dalam bidang pembelajaran guru di pengajaran berbasis inkuiri. Jika dikaitkan dengan pembelajaran

gamolan, temuan ini sangat relevan. Guru dapat memberikan siswa ruang untuk bereksperimen dengan alat musik secara bergiliran. Setelahnya, guru memberikan waktu bagi para siswa untuk melakukan eksplorasi alat musik *gamolan*, menemukan suara-suaranya sendiri, dan mencoba-coba teknik bermain yang berbeda. Meskipun mungkin tidak semua siswa dapat menggunakan alat musik pada saat yang sama, mereka masih dapat belajar dari pengalaman yang diamati saat rekan-rekan mereka bermain. Belajar *gamolan* tidak selamanya harus mengikuti pola tabuhan yang ada, tetapi dapat dimulai dengan melakukan eksplorasi bunyi menggunakan alat tersebut. Selanjutnya, belajar *gamolan* juga tidak harus selalu berbasis praktik, tetapi dapat juga mengkaji hal-hal lain, seperti pengetahuan tentang material alat musik, sejarah *gamolan*, sebaran *gamolan* di Lampung, dan sebagainya. Tahapan semacam ini akan membawa siswa ke level pengetahuan yang lebih matang dan mendalam. Para siswa dapat menemukan sendiri pengetahuan mereka tanpa banyak intervensi dari guru.

Pembelajaran inkuiri dapat divisualisasikan dalam bentuk spiral (Gambar 4.3). Tindakan dan tahapan pada Gambar 4.3 menunjukkan sistem atau bentuk paling dasar. Pembelajaran harus dimulai dengan menunjukkan adanya penulisan, dan harus dimulai dengan kekhawatiran dan pengalaman profesional yang mendesak (Froehlich & Frierson-Campbell, 2022). Belajar secara inkuiri berarti menjalani keteraturan dalam berpikir, membaca, mengamati, dan berbagi secara terus-menerus dengan orang lain tentang apa yang mereka pikirkan, baca, dan amati bersama. Setiap siswa pasti terlibat dalam aktivitas berpikir, membaca, mengamati, dan berbagi setiap hari, meskipun di luar kegiatan bermusik. Tahapan inkuiri semacam ini, jika diterapkan dalam pembelajaran *gamolan*, akan memunculkan dampak yang sangat signifikan terhadap kemampuan berpikir kritis setiap siswa.



Sumber: Froehlich dan Frierson-Campbell (2022)

Gambar 4.3 Model Pembelajaran Inkuiri-Spiral

4. Pembelajaran Diferensiasi

Hal yang harus dipahami oleh setiap pendidik atau pengajar musik adalah kemampuan siswa yang berbeda-beda. Guru dapat membuat beberapa kelompok dengan tingkat keterampilan yang berbeda-beda sesuai kapasitas muridnya. Misalnya, kelompok yang lebih mahir dapat bertanggung jawab untuk memberikan bantuan dan dukungan kepada siswa yang baru belajar *gamolan*. Hal ini memungkinkan siswa untuk saling membantu dan belajar satu sama lain.

Pembelajaran *gamolan* tidak harus selalu berpusat pada guru, artinya guru selalu melakukan instruksi yang rinci tahap demi tahap. Martin dan Pickett (2013) melaporkan dalam penelitian mereka bahwa intervensi guru untuk meningkatkan motivasi belajar siswa dapat dimulai dengan mengelompokkan siswa. Intervensi yang diterapkan untuk meningkatkan motivasi dan keterlibatan mencakup pengajaran yang berdiferensiasi berdasarkan pengelompokan yang fleksibel dan pemberian pilihan. Intervensi yang dipilih adalah kelompok terbimbing yang dibedakan dengan menu pilihan siswa, karena penelitian mereka menyatakan bahwa strategi pengajaran ini memberikan manfaat positif bagi motivasi dan keterlibatan siswa. Setelah intervensi, makin banyak siswa yang merasa mendapat tantangan yang tepat dan memiliki pilihan dalam menentukan tugas mereka di kelas. Nilai, pemilihan proyek, perasaan tertantang, keaslian, dan kepedulian guru merupakan faktor yang paling memotivasi siswa. Berdasarkan hasil survei siswa, para peneliti menyimpulkan bahwa intervensi tersebut berdampak positif terhadap perubahan persepsi siswa tentang keterlibatan dan motivasi mereka. Para peneliti mengaitkan hasil ini dengan peningkatan pengajaran yang terdiferensiasi di kelas dan perluasan pilihan terbuka selama waktu nonpengajaran. Ketika siswa diberi makin banyak pilihan di kelas, mereka menganggap tugas sekolah mereka makin menantang. Para peneliti berpendapat bahwa peningkatan ini disebabkan oleh terciptanya lingkungan kelas yang lebih berpusat pada siswa.

5. Pendekatan Teknologi

Menggunakan teknologi dengan memanfaatkan aplikasi atau perangkat lunak musik yang memungkinkan beberapa siswa untuk berlatih secara bersamaan dengan perangkat mereka masing-masing. Ini dapat memperluas akses siswa terhadap latihan dan pengalaman musik, bahkan jika jumlah alat musik terbatas. Saat ini, aplikasi “Musik Tradisional Lampung” sudah dikembangkan oleh Johan Rosianta. Aplikasi ini dapat diunduh secara gratis melalui *smartphone*.



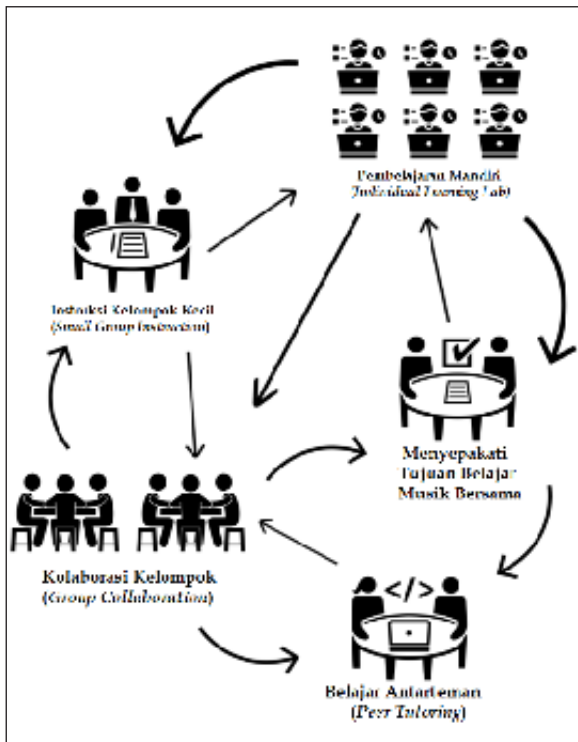
Keterangan: Tangkapan Layar "Musik Tradisional Lampung"

Gambar 4.4 Aplikasi "Musik Tradisional Lampung" sebagai Media Pembelajaran Berbasis Teknologi

6. Pembelajaran Campuran (*Blended Learning*)

Pembelajaran campuran merupakan metode yang menjadi alternatif guru dalam mengajarkan *gamolan*. Metode ini makin dipilih terutama setelah masa pandemi COVID-19. Banyak guru dan siswa yang tidak lagi merasa "canggung" terhadap pembelajaran daring. Baik guru maupun siswa sudah sama-sama memahami cara mengoperasikan peralatan pembelajaran daring, seperti penggunaan laptop, *smartphone*, aplikasi *Zoom meeting*, dan beberapa perangkat lainnya. Pembelajaran *gamolan* menggunakan metode campuran dapat dimulai dengan memberikan instruksi kepada siswa, membagi kelompok, dan menjelaskan bagaimana mereka bekerja. Untuk melengkapi aktivitas belajar di luar kelas, guru juga merancang aktivitas belajar mandiri di rumah agar siswa terus terhubung dengan materi pembelajaran *gamolan* (Gambar 4.5). Saat siswa berada di rumah atau di kelas, mereka dapat berdiskusi tentang materi belajar *gamolan*, mengatur jadwal latihan, dan menentukan durasi waktu yang dibutuhkan untuk mencapai keterampilan musik. Aktivitas belajar antartema akan terjadi, inilah yang disebut dengan *peer tutoring* atau *peer teaching*.

Setelah siswa merasa cukup menguasai materi lagu-lagu pada *gamolan*, mereka mulai melakukan kolaborasi antarkelompok.

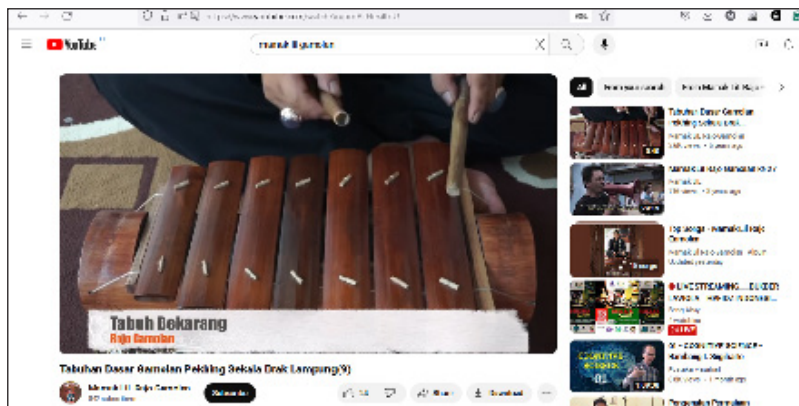


Sumber: The PL Toolbox (2024)

Gambar 4.5 Pembelajaran gamolan menggunakan pendekatan pembelajaran campuran.

Guru dapat menggabungkan pembelajaran langsung dengan sumber belajar lainnya, seperti video tutorial, literatur musik, atau perangkat pembelajaran *online*. Siswa dapat menggunakan waktu mereka secara efisien untuk memperdalam pemahaman mereka tentang alat musik dan teknik bermain *gamolan*, bahkan jika tidak semua siswa dapat berlatih secara langsung pada saat yang sama. Saat ini, pembuatan kanal YouTube pembelajaran *gamolan* sudah banyak dibuat dan diunggah (Gambar 4.6). Dengan memasukkan kata kunci “pembelajaran *gamolan* “ setiap orang dapat mengakses konten

tabuhan pembelajaran *gamolan* secara mandiri. Konten pembelajaran ini dapat digunakan sebagai media atau sumber belajar siswa, terutama bagi siswa yang aktivitasnya lebih banyak dilakukan di media sosial seperti sekarang.



Sumber: Mamak Lil Raju Gamolan (2018)

Gambar 4.6 Video Pembelajaran Gamolan yang Terdapat di Kanal YouTube “Mamak Lil”

Setelah membahas keenam strategi pembelajaran *gamolan*, diharapkan guru dapat lebih meningkatkan kreativitasnya dalam mengajar musik. Dengan menerapkan strategi ini, guru juga dapat mengoptimalkan penggunaan alat musik yang terbatas di sekolah dan memastikan bahwa setiap siswa mendapatkan kesempatan yang layak untuk belajar dan berlatih musik *gamolan*.

E. Pembelajaran Informal

Lucy Green, seorang pendidik musik yang dikenal karena kontribusinya dalam bidang pendidikan musik modern, memiliki gagasan teoretis yang sangat terkenal. Karyanya bahkan telah dirujuk oleh puluhan ribu penulis musik di seluruh dunia. Green menitikberatkan pemikiran utamanya mengenai pendekatan informal dalam pembelajaran musik (lihat Green, 2002, 2005, 2008, 2017). Pendekatan pembelajaran informalnya selalu berupaya berpusat pada siswa. Green menekankan

pentingnya membangun pembelajaran musik yang berpusat pada siswa. Dalam pendekatannya, siswa dianggap sebagai agen aktif dalam proses pembelajaran mereka sendiri. Ini berarti memberi mereka kesempatan untuk mengembangkan minat dan pengetahuan mereka sendiri tentang musik, serta mengembangkan keterampilan musik melalui eksplorasi dan pengalaman langsung. Selanjutnya, Green juga mengembangkan sebuah konsep pembelajaran berbasis praktik yang menjadi inti dari pembelajaran musik di kelas. Green menekankan pentingnya pembelajaran musik yang berbasis praktik, yaitu siswa belajar melalui melakukan dan berpartisipasi aktif dalam aktivitas musik. Ini dapat meliputi praktik bermain alat musik, bernyanyi, menari, atau berkolaborasi dengan sesama siswa dalam situasi musik yang nyata. Meskipun *gamolan* merupakan instrumen yang memiliki keterbatasan nada (hanya terdiri atas 7 nada), tetapi siswa juga masih berpeluang untuk melakukan eksplorasi yang matang.

Pendekatan informal Green juga menekankan fleksibilitas dalam pembelajaran musik, memperhitungkan berbagai kepentingan dan latar belakang serta budaya siswa. Ini berarti pendekatan pembelajaran musiknya berusaha mengakui dan menghargai beragam bentuk musik dan tradisi musik yang mungkin ada di antara siswa, serta memungkinkan mereka untuk mengambil bagian dalam pembelajaran musik dengan cara yang paling relevan dan bermakna bagi mereka. Setiap siswa mungkin berangkat dari latar belakang berbeda. Namun, di sini justru menjadi kekuatan dalam pendekatan pembelajaran ini. Green juga berusaha mendekatkan diri dengan siswanya melalui musik populer. Salah satu aspek yang mencolok dari pendekatan informal Green adalah pengakuan dan integrasi musik populer dalam pembelajaran musik. Green mengamati bahwa banyak siswa memiliki minat yang besar dalam musik populer, dan ia melihat nilai dalam menggunakan musik populer sebagai titik awal untuk pembelajaran musik yang lebih luas. Dengan memperkenalkan siswa pada musik populer yang mereka kenal dan sukai, Green berharap dapat membangun jembatan menuju pemahaman yang lebih dalam tentang konsep musik yang lebih kompleks. Konsep kedekatan ini

juga dapat diadopsi oleh seluruh pengajar dan pembelajaran *gamolan* Lampung. Selama ini, hal yang menjadi hambatan utama dalam belajar musik *gamolan* adalah kesenjangan (*gap*) antara minat siswa dan keterampilan bermain musik. Jika belajar dimulai dari apa yang siswa sukai, setidaknya tugas guru satu langkah lebih maju.

Terakhir, improvisasi dimasukkan ke dalam pendekatan informal Green sebagai alat penting dalam pembelajaran musik. Improvisasi memungkinkan siswa untuk bereksperimen dengan berbagai ide musik, mengembangkan kreativitas, dan menemukan suara dan gaya musik mereka sendiri. Pendekatan informal Green dalam pembelajaran musik menekankan pentingnya memberikan kebebasan kepada siswa untuk mengeksplorasi musik, membangun koneksi dengan minat dan pengalaman mereka sendiri, serta memungkinkan mereka untuk belajar melalui pengalaman praktik dan partisipasi aktif dalam musik. Ini menciptakan lingkungan belajar yang dinamis, inklusif, dan memperhitungkan keunikan individu siswa.

Sebagai bagian dalam menciptakan “suasana informal”, banyak pengajar atau guru musik melakukan aktivitas mengajarnya di luar kelas. Misalnya, salah seorang seniman alam bernama Syapril Yamin (Mamak Lil) yang mengajarkan musik di teras rumahnya (lihat Gambar 4.7). Yamin tentu tidak pernah membaca teori-teorinya Green, tetapi ia memperagakan secara langsung pendekatan informal yang dimaksud Green. Yamin berusaha membangun kedekatan dan menyampaikan materi dan praktik dengan cara yang “santai” dan tidak terlalu formal.

Dalam suasana pembelajaran informal, pengajar musik mampu mendorong siswanya untuk menciptakan atau memproduksi musik menggunakan *gamolan*. Green (2008) memiliki gagasan bahwa beberapa praktik musik (biasanya) melibatkan produksi suara, karya musik, atau peristiwa musik. Di sisi lain, Green berpandangan bahwa praktik musik bukan hanya mementingkan produksi (suara), melainkan juga penerimaan, yaitu mendengarkan musik, dan penggunaan musik dalam berbagai konteks. Aktivitas resepsi yang paling utama dan umum adalah mendengarkan (*listening*), baik dilakukan sambil duduk di kursi atau auditorium, mengendarai mobil, menari maupun apa

pun. Aktivitas memproduksi musik dan mendengarkan musik tentu saja berkaitan erat. Produksi musik selalu mencakup mendengarkan, meskipun mendengarkan tidak selalu mencakup produksi musik. Oleh karena itu, dalam banyak hal, memisahkan konsep produksi musik dari konsep mendengarkan musik adalah keliru.

Dalam suasana informal, memproduksi (atau memainkan alat musik *gamolan*) musik dan mendengarkan dapat dilakukan dalam waktu yang bersamaan. Ketika siswa melihat guru atau instruktornya mendemonstrasikan cara memainkan *gamolan*, di saat yang sama, mereka ikut mencoba-coba sekaligus mendengarkan nada apa saja yang dimainkan atau dibunyikan.



Foto: Syapril Yamin (2020)

Gambar 4.7 Syapril Yamin, seorang seniman lokal *gamolan* sedang mengajarkan pola tabuhan kepada anak-anak.

Pelajaran penting yang didapatkan dari praktik pembelajaran yang bersifat informal adalah kebebasan untuk mengeksplorasi minat siswa sendiri. Pembelajaran *gamolan* secara informal dapat membantu mengembangkan kemandirian belajar. Siswa belajar untuk mengambil inisiatif dalam mencari pengetahuan, mengatasi tantangan, dan mengembangkan keterampilan yang diperlukan untuk belajar. Selain itu, praktik pembelajaran informal memungkinkan siswa untuk terlibat secara aktif dalam proses pembelajaran mereka. Para siswa memiliki kebebasan untuk mengeksplorasi minat dan keinginan mereka sendiri, yang dapat mendorong rasa tanggung jawab terhadap pembelajaran dan meningkatkan motivasi intrinsik. Pembelajaran informal juga sering kali melibatkan interaksi antarsiswa dan kolaborasi dalam konteks nyata. Ini membantu siswa untuk mengembangkan keterampilan kolaboratif, seperti komunikasi efektif, kerja sama tim, dan penghargaan terhadap kontribusi individu dalam mencapai tujuan bersama.

Gamolan memang alat yang dapat dimainkan secara mandiri oleh individu, tetapi alat musik ini juga membuka peluang kerja sama melalui praktik bermain ansambel. Dengan demikian, pembelajaran *gamolan* yang dilakukan secara informal dapat memberikan pelajaran penting yang melampaui sekadar pengetahuan akademis, seperti pengembangan keterampilan sosial, kolaboratif, kreatif, dan kemandirian belajar yang sangat berharga bagi perkembangan siswa secara menyeluruh.

F. Pembagian Fungsi

Kegiatan mengajarkan musik tradisional Lampung dengan membagi fungsi dan peran siswa dalam aktivitas belajar di kelas dapat menciptakan pengalaman pembelajaran yang lebih berarti dan melibatkan siswa secara aktif. Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya bahwa alat musik *gamolan* merupakan alat musik yang mudah diajarkan, baik secara individu maupun kelompok. Oleh

Buku ini tidak diperjualbelikan

Tempo: 130-140
Do = G

Melodi Utama

Galitik

Melodi Utama

Galitik

Gambar 4.8 menjelaskan pola permainan tabuh *sermendung serlia* yang dimainkan oleh dua pola melodi. Penerapan pembelajaran ini dapat dilakukan oleh dua orang saja, atau lebih dari dua orang dengan pembagian fungsi yang berbeda. Pada tahap ini, tentu saja guru harus menguasai terlebih dahulu *tabuh* tersebut sebelum mengajarkannya kepada siswa. Guru harus mendemonstrasikan terlebih dahulu di depan siswa. Sebagai bahan latihan, guru dapat memberikan catatan berupa notasi sederhana bertuliskan deret angka-angka. Angka tersebut akan menunjukkan nada mana yang akan dibunyikan menggunakan pemukul. Berikut susunan nada-nada berupa angka untuk siswa.

Gelitik: 1 i 7 i 7 i 7 i 7 i 7 i i 7 i 7 i 7 i i 7 i 7 i 7 i i 7 i 7 i 7 i

Dalam format yang lebih lengkap, permainan alat musik *gamolan* juga dapat dipadukan dengan permainan alat musik lain, misalnya seperti *Talo Balak* (alat musik perunggu sejenis gamelan). Pola permainan *gamolan* tidak hanya sebatas melodi, tetapi juga sudah melibatkan instrumen musik ritmis, seperti rebana, *khujih*, *tawa-tawa*, dan *goong* (lihat Gambar 4.9). *Gamolan* pada tahap ini juga difungsikan sebagai orkestra karena menyajikan seni bermain musik secara berkelompok dalam jumlah yang besar. Keanekaragaman instrumen yang dipadukan ini akan memungkinkan *gamolan* untuk menciptakan berbagai warna suara dan tekstur musik yang kompleks.

Seperti orkestra Barat, *gamolan* dapat memiliki struktur ansambel yang terorganisir dengan baik. Setiap jenis instrumen memiliki peran yang unik dalam membentuk pola musik dan menciptakan komposisi yang harmonis. Keseimbangan antara berbagai instrumen juga penting untuk menciptakan suara yang seimbang dan harmonis.

Praktik ansambel musik *gamolan* juga melibatkan banyak pemain. *Gamolan* dapat dimainkan oleh sekelompok siswa yang bekerja sama untuk menghasilkan musik. Jumlah pemain dalam *gamolan* bervariasi, tergantung pada jenis dan ukuran ansambelnya. Seperti orkestra Barat, *gamolan* melibatkan banyak pemain dengan peran yang berbeda.

Gamolan juga memerlukan kerja sama dan sinkronisasi antara pemain untuk menciptakan musik yang koheren. Aspek orkestrasi selanjutnya adalah pengaturan dan direksi. *Gamolan* seperti orkestra Barat, juga membutuhkan pengaturan dan direksi. Biasanya, ada seorang pemimpin ansambel atau “pembimbing” yang memberikan arahan kepada para pemain, mengatur tempo, dan memimpin pertunjukan. Hal ini penting untuk memastikan koherensi dan kohesi dalam penampilan musik *gamolan*. Dengan demikian, meskipun *gamolan* adalah bentuk musik tradisional Lampung yang khas, alat musik ini tetap menunjukkan bahwa konsep orkestra tidak terbatas pada musik Barat, tetapi juga mencakup bentuk musik lain yang memiliki karakteristik serupa dalam organisasi dan aktivitas bermusiknya.

The image displays a musical score for a Gamelan ensemble and Talo Balak. It is divided into two sections, each starting with a 'Pola Dasar' (Basic Pattern) and followed by a 'Pola Kembangan/Variasi' (Development/Variation). The instruments and their parts are as follows:

- Pola Dasar:** The first section's basic pattern is in 4/4 time, featuring a melody on the Saron (Pola Dasar) and a rhythmic accompaniment on the Gong (Goong).
- Pola Kembangan/Variasi:** The second section's development pattern is in 4/4 time, featuring a melody on the Saron (Pola Kembangan/Variasi) and a rhythmic accompaniment on the Gong (Goong).
- Gamelan Instruments:**
 - Saron (Pola Dasar):** Melody line in 4/4 time.
 - Saron (Pola Kembangan/Variasi):** Melody line in 4/4 time.
 - Gong (Goong):** Rhythmic accompaniment in 4/4 time.
 - Rebana (pola 1):** Rhythmic accompaniment in 4/4 time.
 - Rebana (pola 2):** Rhythmic accompaniment in 4/4 time.
 - Kluhij:** Rhythmic accompaniment in 4/4 time.
 - Tawa-tawa:** Rhythmic accompaniment in 4/4 time.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with a key signature of one sharp (F#).

Sumber: Hidayatullah (2017)

Gambar 4.9 Pola Pembagian Peran Permainan Alat Musik *Gamelan* dan Talo Balak

G. Komposisi

Alat musik *gamolan* kerap juga dimainkan bersama dengan instrumen musik konvensional Barat (gitar, *keyboard*, drum, bas) dalam pementasan tertentu. Hal ini menggambarkan penerimaan yang berangsur meningkat terhadap musik lokal. Pengaruh musik Barat terhadap musik tradisional Lampung, termasuk *gamolan*, dapat terjadi melalui berbagai cara, baik melalui interaksi langsung antarbudaya musik, globalisasi, maupun perkembangan teknologi. *Gamolan* sering dikaitkan dengan pengadopsian gaya dan teknik musik lain di Jawa atau semacam *xylophone*. Beberapa musik tradisional lain mungkin mengadopsi gaya atau teknik musik Barat dalam pengembangan komposisi mereka. Misalnya, unsur seperti harmoni tonal, polifoni, atau bentuk musik, seperti sonata atau simfoni dapat menjadi bagian dari karya musik tradisional setelah diadaptasi atau diadopsi.

Hal yang paling menonjol dari instrumen musik *gamolan* adalah struktur tangga nadanya yang menyerupai skala diatonis (dikurangi nada Fa atau keempat). Selain itu, penalaan (*tuning*) alat musik yang disamakan dengan sistem tonal di Barat (misalnya Do = G) juga memperkuat keterikatan antara budaya Barat dan Timur di Lampung.

Dalam penulisannya, Becker (1980) menjelaskan bahwa ada pengaruh yang kuat antara idiom musik Barat pada musik tradisional *gamelan* di Jawa. Misalnya, dalam hal penulisan notasi musik yang dipengaruhi budaya Barat. Masuknya tradisi tulis melalui notasi musik Barat justru mengubah sistem budaya masyarakat lokal. Pengenalan sistem notasi Barat sangat berdampak terhadap musisi lokal (*gamelan*) dalam menampilkan dan menciptakan karya musik. Dalam tradisi oral, pertunjukan dan penciptaan dapat terjadi secara bersamaan. Sistem notasi Barat berusaha untuk membakukan ke dalam formula yang tetap, padahal ini mengubah hakikat pertunjukan dan penciptaan musik *gamelan* seutuhnya.

Jing (1991) melaporkan sejak tahun 1949-an, musik tradisional Tiongkok juga telah mengadopsi gaya musik Barat. Sambil mengeksplorasi musik Barat kontemporer dan musik tradisional

Tiongkok, mereka mencoba memanfaatkan teknik kontemporer Barat dalam mengekspresikan semangat dan konsep tradisi Tiongkok, untuk membangun jembatan antara budaya musik Timur dan Barat, dan untuk membawa musik Tiongkok ke dunia. Saat itu, ekspresi individualitas komposer dianggap sah. Pentingnya menguasai teknik penulisan kontemporer sudah diakui secara luas. Pada saat yang sama, studi musik tradisional Tiongkok mengalami kemajuan yang baik. Semua faktor ini sangat mendorong para komposer Tiongkok. Situasinya lebih baik dibandingkan periode mana pun dalam beberapa dekade terakhir. Perlu dicatat secara khusus bahwa sekelompok komposer muda yang inovatif telah menjadi andalan komposisi kontemporer Tiongkok saat itu. Mereka mencoba membuka pandangan baru dalam pemikiran musik.

Penyertaan alat musik Barat pada komposisi musik tradisional bukan hal baru. Musisi tradisional mungkin mulai menggunakan alat musik Barat dalam penampilan mereka. Misalnya, sebuah ansambel *gamolan* mungkin memasukkan instrumen Barat, seperti biola atau selo (*cello*), untuk menambah warna dan tekstur musiknya. Terkadang, musik tradisional juga mengalami perubahan dalam elemen-elemen musiknya sebagai hasil dari pengaruh musik Barat. Misalnya, ritmik, melodi, atau bentuk komposisi dapat mengalami modifikasi untuk menyesuaikan atau mencampurkan elemen-elemen Barat ke dalam musik tradisional. Pengaruh musik Barat juga dapat memicu inovasi dan kreativitas dalam musik tradisional. Misalnya, beberapa musisi tradisional dapat terinspirasi oleh gaya atau teknik Barat untuk menciptakan karya-karya baru yang menggabungkan elemen-elemen tradisional dan modern.

Melalui kolaborasi dengan musisi Barat atau dalam lingkungan musik yang multikultural, musik tradisional Lampung (termasuk *gamolan*) dapat terpengaruh oleh ide dan praktik baru dari budaya musik Barat. Ini dapat menciptakan pengalaman baru bagi musisi tradisional dan menghasilkan karya-karya musik yang unik dalam konteks interaksi antarbudaya. Globalisasi dan kemajuan teknologi memungkinkan akses lebih luas terhadap musik Barat melalui media

digital dan platform *online*. Hal ini dapat memengaruhi preferensi musik dan praktik musik di berbagai belahan dunia, termasuk dalam lingkungan musik tradisional.

Aktivitas pembelajaran musik *gamolan* juga memiliki peran penting dalam memperkenalkan konsep komposisi kepada siswa. Penggunaan musik sebagai contoh untuk menganalisis struktur komposisi adalah cara yang efektif untuk memberi pemahaman kepada siswa tentang konsep komposisi. Guru dapat memilih berbagai jenis musik dari berbagai tabuhan dan gaya pada karya *gamolan* untuk dianalisis bersama dengan siswa. Ini termasuk memperhatikan elemen-elemen musik, seperti bentuk, struktur harmonis, pola ritmik, dan penggunaan motif-motifnya.

Pembelajaran *gamolan* memang secara natural selalu menekankan pembelajaran berbasis karya. Para seniman atau praktisi musik yang mengajarkan *gamolan* umumnya secara langsung mengajarkan lagu pada *gamolan* untuk materi ajarnya. Dalam konteks yang lebih formal, meminta siswa untuk menciptakan karya musik sendiri adalah cara praktis untuk mengajarkan komposisi. Guru dapat memberikan tugas untuk membuat melodi sederhana, menciptakan irama, atau menulis lagu. Melalui praktik langsung ini, siswa dapat mengaplikasikan pengetahuan mereka tentang konsep musik yang mereka pelajari dan memahami proses penciptaan musik secara lebih mendalam. Konsep ini tidak banyak dipraktikkan oleh guru atau instruktur musik yang mengajarkan *gamolan* Lampung.

Materi karya atau komposisi musik *gamolan* sangat beragam. Bagi pembelajar atau masyarakat Lampung yang terbiasa mendengarkan *gamolan*, *tabuh-tabuhan* seperti *layang kasiwan*, *alau-alau*, *khapot*, *sermendung serlia*, *hiwang*, *sanak miwang diijan*, dan *tabuh tari* adalah sejumlah karya yang sering diperdengarkan.

Beberapa karya komposisi itu memiliki struktur, melodi, dan karakteristik yang berbeda. Seorang pengajar sebaiknya memperkenalkan terlebih dahulu hubungan antara komposisi dan interpretasinya melalui pemberian informasi yang mendukung keterampilan dan pengetahuan musik siswa. Melihat perkembangan musik *gamolan*

dari waktu ke waktu dapat memberikan wawasan tentang berbagai pendekatan dalam komposisi musik. Guru dapat menyelidiki berbagai periode dalam sejarah musik *gamolan*, siapa yang menciptakannya, dan di mana karya itu diciptakan.

H. Kolaborasi dengan Tarian

Hagen dan Bryant (2003) menjelaskan bahwa musik dan tari mungkin telah berkembang sebagai sistem sinyal koalisi yang dapat mengomunikasikan kualitas koalisi secara kredibel, sehingga memungkinkan adanya hubungan kerja sama yang bermakna antarkelompok. Seeger (2003, p. 687) menekankan musik dan tari terlibat secara tidak terpisahkan dalam proses sosial manusia. Musik dan tari mengambil makna dari, dan memberi makna pada, waktu, ruang, tubuh dan bagiannya, artefak manusia, pengalaman pribadi, identitas sosial, hubungan produksi, dan status sosial. Menurut Seeger, musik dan tarian adalah objek yang layak untuk diperhatikan secara antropologis. Keduanya juga dapat memberikan perspektif tentang masyarakat manusia yang sering kali tidak ada dalam analisis konvensional tentang organisasi sosial dan sistem kepercayaan. Produksi suara dan gerakan yang disengaja dan terstruktur bukanlah hal yang unik bagi manusia. Panggilan burung memiliki nada, banyak spesies hewan melakukan gerakan yang rumit selama pacaran dan untuk membangun wilayah. Namun, sejauh yang kita ketahui, manusia memiliki keunikan dalam hal variasi makna yang mereka berikan pada suara dan gerakan yang berpola, dan dalam variasi gaya yang bahkan dapat dilakukan oleh satu komunitas. Musik dan tarian berbeda dengan kebanyakan hal yang dipelajari oleh para antropolog, karena keduanya tidak bersifat verbal maupun material.

Di dalam konteks pembelajaran, hubungan antara musik dan tari dijadikan sebagai media intervensi siswa dengan disabilitas intelektual (Surujlal, 2013). Anak-anak dengan disabilitas intelektual mengalami kesulitan untuk melakukan berbagai fungsi, seperti berkomunikasi dan bersosialisasi dengan orang lain, bahkan dalam banyak situasi

merawat diri mereka sendiri. Mereka sangat rentan terhadap depresi, citra diri yang buruk, dan kurangnya rasa percaya diri. Kecepatan mereka dalam belajar dan memahami sesuatu jauh lebih lambat dibandingkan dengan anak-anak tanpa disabilitas intelektual. Oleh karena itu, intervensi yang tepat diperlukan agar mereka dapat berfungsi pada tingkat yang dapat diterima di sekolah.

Di antara intervensi tersebut adalah integrasi musik dan tari ke dalam pelajaran formal untuk memfasilitasi pembelajaran mereka. Tari dan musik merupakan media positif yang berkontribusi secara signifikan terhadap pengalaman belajar anak-anak dengan disabilitas intelektual.

Status tari dalam kurikulum sekolah telah memicu banyak perdebatan dalam beberapa dekade terakhir. Banyak pendidik telah mengkritik lokasinya di departemen pendidikan jasmani sekolah karena tari cenderung disajikan sebagai “aktivitas yang terisolasi dan terbatas pada penguasaan keterampilan gerak yang terpisah.” Selain itu, banyak orang berpendapat bahwa tari cenderung tidak mendapat perhatian dalam program pendidikan di sekolah umum dibandingkan dengan mata pelajaran lain atau olahraga. McCarthy (1996) menggambarkan fakta bahwa tarian dapat berbaur dengan musik dan bentuk seni dalam konteks budaya. Hal itu memberikan banyak kesempatan untuk menggunakan tarian sebagai bagian integral dan proses alami dari kurikulum musik. Guru dapat memperkenalkan berbagai tarian Lampung yang dipadukan dengan pembelajaran *gamolan*. Tarian tersebut memberikan pengetahuan kinestetik dan keterampilan menari dalam hitungan atau *beat*.

Dalam pembelajaran musik, tarian juga memberikan pengalaman visual dan pengalaman bergerak dari bentuk musik. Ketika siswa mempelajari tarian sebagai bagian dari pembelajaran gaya musik, mereka berada dalam posisi yang menguntungkan untuk terlibat dalam aktivitas musik kreatif yang meniru gaya tersebut.

Sebagai contoh, siswa yang dapat menampilkan tarian Bedana Lampung, misalnya, selain mempelajari permainan musik, juga berfokus pada gerakan tari yang disesuaikan dengan iramanya (lihat

Hidayatullah, 2017a). Selain itu, para pemain *gamolan* secara aktif mendengarkan komposisi musik dan diperkenalkan dengan estetika unik tarian. Jika konsep pembelajaran ini diterapkan kepada siswa, mereka dapat membuat komposisi musik berdasarkan gerakan tari sekaligus menggabungkan pola gerakan yang telah mereka pelajari.

Sebagaimana pembelajaran musik yang kerap disandingkan dengan tari, musik *gamolan* juga biasa dikolaborasikan dengan tarian. *Gamolan* sebagai instrumen musik tradisional Lampung tidak terdapat vokal dan bagian penting lainnya. Jadi, alat musik ini sepenuhnya hanya dinikmati komposisi musiknya atau difungsikan sebagai musik pengiring tari-tarian. Hubungan *gamolan* dengan tarian juga makin diperbesar dengan eksistensi sanggar dan lembaga pendidikan formal. Misalnya, di dalam kurikulum Program Studi Pendidikan Musik dan Tari FKIP Universitas Lampung, pembelajaran *gamolan* juga dipadukan dengan tarian. Musik *gamolan* memang bukan termasuk jenis musik iringan tari sepenuhnya. Namun, sebagai musik pengiring tari, terdapat pola ritmik dan irama yang secara khusus dimainkan untuk tarian, misalnya tabuhan tari pada *gamolan* (lihat Hidayatullah, 2017).

BAB V

PEMBELAJARAN ALAT MUSIK DAWAI LAMPUNG

A. Pengenalan Sejarah dan Kebudayaan

Masyarakat Lampung juga mengenal alat musik dawai (*string instrument*) yang dihadirkan melalui musik *gambus* dan *Gitar Tunggal*. Musik *gambus* erat kaitannya dengan masyarakat pesisir, sedangkan *Gitar Tunggal* terdapat di masyarakat *pesisir* dan *pepadun*.

Masyarakat pesisir dikenal juga masyarakat *peminggir* atau *saibatin* yang berdomisili di wilayah pantai Timur, Selatan, dan Barat Provinsi Lampung (Hidayatullah, 2022; Syahrial, 2019). Sementara itu, masyarakat *pepadun* yang pada awalnya menempati wilayah Abung, Way Kanan, dan Way Seputih (*pubian*), kemudian tersebar di beberapa wilayah di Lampung.

Sejarah masuknya *gambus* dan *Gitar Tunggal* ke wilayah Lampung tidak terlepas dari sejarah perdagangan, migrasi, dan pengaruh budaya dari wilayah tersebut ke Nusantara. *Gambus* adalah alat musik dawai yang berasal dari Timur Tengah, khususnya dari wilayah Arab dan Persia.

Sejak berabad-abad yang lalu, perdagangan maritim telah menghubungkan wilayah Timur Tengah dengan wilayah-wilayah di Asia Tenggara, termasuk Indonesia. Melalui jalur perdagangan ini, alat

musik dan budaya dari Timur Tengah, termasuk *gambus*, dapat masuk ke kepulauan Indonesia. Sementara itu, sejarah masuknya gitar ke Indonesia merupakan cerminan dari perjalanan panjang alat musik tersebut dari asalnya di dunia Barat hingga menjadi bagian integral dari musik Indonesia.

Gitar pertama kali masuk ke Indonesia pada masa penjajahan Belanda. Para penjajah Belanda membawa gitar sebagai bagian dari budaya musik Eropa yang mereka bawa ke wilayah Nusantara. Gitar awalnya diperkenalkan sebagai alat musik Eropa yang digunakan untuk hiburan di kalangan penjajah dan juga di kalangan pribumi yang terpengaruh oleh budaya Barat. Selama masa penjajahan Belanda, gitar mulai menjadi populer di kalangan masyarakat Indonesia, terutama di kalangan kelas atas dan menengah yang terpengaruh oleh budaya kolonial. Penggunaan gitar di Indonesia pada awalnya terbatas pada lingkungan kolonial dan kaum elit, sementara masyarakat tradisional masih menggunakan alat musik tradisional mereka sendiri.

Seiring dengan berkembangnya industri hiburan dan musik populer di Indonesia pada abad ke-20, popularitas gitar makin meningkat di kalangan masyarakat. Gitar menjadi makin terjangkau dan mudah diakses, dan digunakan dalam berbagai genre musik, termasuk pop, rock, dangdut, dan musik tradisional yang diaransemen ulang. Gitar menjadi bagian penting dalam perkembangan genre musik lokal di Indonesia, seperti keroncong, campursari, dan dangdut. Gitar memberikan warna dan ritmik yang khas dalam musik-musik ini, dan menjadi alat musik utama yang menonjol dalam pertunjukan musik populer di seluruh negeri.

Gitar merupakan bentuk representasi pengaruh dan peninggalan budaya Portugis, Belanda, dan Melayu Islam yang masuk ke wilayah Lampung (Hidayatullah, 2024). Gitar dikenal oleh masyarakat *saibatin* maupun *pepadun*. Kedua etnis tersebut merupakan masyarakat asli Lampung yang diidentifikasi sebagai masyarakat pribumi; masyarakat lokal kerap menyebut dengan istilah *ulun Lappung* (Hadikusuma, 1990; Hidayatullah, 2022).

Gambus dan *Gitar Tunggal* sama-sama menggunakan alat musik konvensional, artinya bukan merupakan alat musik baru yang mereka (*ulun Lapping*) ciptakan. Masyarakat Lampung hanya menyerap gaya permainan dan mengembangkannya dengan idiom-idiom lokal sehingga dapat diidentifikasi sebagai kebudayaan Lampung. Musik *gambus* sering disebut juga dengan *Petting Gambus* atau *Petting Tunggal*, demikian juga dengan *Gitar Tunggal* yang kerap disebut sebagai *Petting Tunggal* atau *Gitar Klasik Lampung* (Barnawi & Irawan, 2020; Hidayatullah, 2024; Irawan, 2013).

Alat musik *gambus* dan gitar memiliki pedagogi yang hampir sama, yakni pada aspek keterampilan teknis penguasaan teknik petikan. Perbedaannya, *gambus* memiliki karakteristik organologi yang berbeda karena tidak memiliki fret (*fretless*). Karakteristik itu juga ikut memengaruhi struktur dan sistem penalaan, skala nada, repertoar, penjarian, teknik pemilihan senar, pengolahan intonasi, ornamentasi, dan lain-lain.

Teknik intonasi dan ornamentasi dalam bermain *gambus* dapat melibatkan *glissando*, *vibrato*, dan bentuk-bentuk ornamentasi yang khas dalam musik Arab. Sementara itu, teknik bermain gitar mencakup teknik-teknik, seperti *bending*, *slides*, *hammer-ons*, dan *pull-offs*, yang digunakan untuk menambahkan ekspresi dan warna musik.

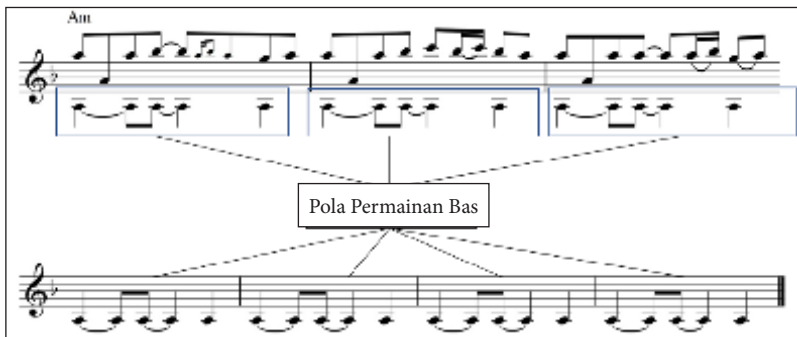
Skala musik (tangga nada) yang digunakan dalam bermain *gambus* biasanya berbeda dengan gitar. Skala Arab yang digunakan dalam bermain *gambus* memiliki interval-interval yang khas atau sering dikaitkan dengan tangga nada *minor zigana*. Gitar biasanya dimainkan dalam konteks musik Barat dan menggunakan skala musik Barat yang umum, seperti skala mayor dan minor, dan sebagainya.

Berikut susunan tangga nada minor *zigana*:

Misal jika dimulai dari nada A:	A	B	C	D#(Eb)	E	F#(Gb)	G#(Ab)	A
Interval		6	7	1	2#(3b)	3	4#(5b)	5# (6b) 6

Meskipun ada perbedaan dalam teknik bermain *gambus* dan gitar, kedua instrumen tersebut memiliki kemungkinan untuk menghasilkan musik yang indah dan ekspresif, dan kedua instrumen tersebut memiliki keunikan serta keindahan tersendiri dalam gaya dan teknik bermainnya.

Dilihat dari struktur musiknya, *gambus* maupun *Gitar Tunggal* memiliki pola ritmik dan permainan melodi yang khas. Inilah yang oleh kemudian disebut sebagai *deep melody* dan *deep structure* (Hood, 1972; Hughes, 1988; Irawan, 2013; Irawan R, 2016). Lagu *Bukhubah Cakha* karya Hila Hambala setidaknya menggambarkan pola permainan bas yang konsisten (Gambar 5.1). Pola ini kerap muncul juga di dalam lagu-lagu *Gitar Tunggal* lainnya. Inilah yang disebut sebagai *deep structure*.



Sumber: Hidayatullah (2024)

Gambar 5.1 Pola Permainan Bas Gitar Tunggal pada Lagu *Bukhubah Cakha*

Kemudian, Irawan (2016) menganalisis pola ritmik lain pada permainan *gambus tunggal* atau *petting gambus* Lampung sebagai berikut.



Sumber: Irawan R (2016)

Gambar 5.2 Ritmik Inti pada Gambus dan Gitar Tunggal Lampung

B. Gambus Tunggal

Musik *gambus* sebenarnya merupakan rumpun musik populer yang mengusung tema musik Islami karena memiliki pengaruh Arab; nama alat musik yang awalnya digunakan untuk mengiringi lagu ini kemudian digunakan sebagai format pertunjukan (Nettl & Rommen, 2017). Di Indonesia, salah satu musik yang berhasil melakukan hal ini dan juga memberikan kenikmatan bagi penikmatnya adalah *Gambus*, sebuah genre yang dinamai dari nama alat musik Arab dan menandakan keterkaitan dengan budaya Islam. Saat ini, *Gambus* mungkin hadir hanya karena telah meminjamkan namanya kepada genre ini, sementara instrumen itu sendiri telah digantikan oleh “*ud*”.

Di Lampung, permainan *gambus* dan *Gitar Tunggal* juga diidentikkan dengan musik Timur Tengah. Musik gitar tunggal yang lebih dekat dengan nuansa Arab adalah *Gitar Tunggal* bergaya *pesisir*. Musik *gambus* kerap juga dianggap memengaruhi eksistensi musik *Gitar Tunggal* bergaya *pesisir* (Hidayatullah, 2024). Musik *gambus* (termasuk di Lampung) setidaknya memiliki tiga pemaknaan, yakni 1) sebagai alat musik; 2) format musik; dan 3) gaya musik (Irawan, 2020). Penyebutan istilah *gambus tunggal* dan *Orkes Gambus* memiliki pemaknaan berbeda.

Gambus tunggal merupakan permainan *gambus* yang dimainkan oleh seseorang sambil bernyanyi atau didampingi seorang penyanyi. Di sisi lain, *Orkes Gambus* merupakan format pertunjukan musik dengan kelompok yang besar dan lengkap. *Orkes Gambus* masih dapat ditemui di wilayah Lampung Barat (Tejapermana & Hernanda, 2021; Tejapermana & Hidayatullah, 2020). Masyarakat Lampung menganggap musik *Gambus Tunggal* dan *Orkes Gambus* sebagai musik tradisional, padahal musik ini masuk dalam genre musik populer (lihat Hidayatullah, 2022).

Menurut data sejarah, alat musik *gambus* berasal dari daerah Hadramaut, yang pada saat itu dikenal sebagai ‘*Oud*’ (Attan, 2012, p. 88). Saat ini, wilayah tersebut merupakan bagian dari negara Republik Yaman di Timur Tengah. Di beberapa daerah di Timur Tengah, *gambus*

memiliki sebutan yang sedikit berbeda. Misalnya, masyarakat Saudi Arabia menyebutnya dengan istilah *qanbus*, sementara di Oman dan Zazinbar dikenal dengan *gabbus*. Di Comoro, alat musik ini dikenal dengan sebutan *gabusi* atau *gambusi* (Harahap, 2005). Di wilayah Lampung, khususnya di antara masyarakat *saibatin* atau *peminggir* yang mayoritas tinggal di wilayah pesisir, *gambus* telah dikenal sejak lama. Hal ini dipengaruhi oleh warisan budaya Timur Tengah yang masih berlangsung hingga kini (Hidayatullah, 2024).

Ciri khas musik di Lampung pesisir adalah penggunaan alat musik dawai seperti *gambus*, yang juga dikenal sebagai alat musik yang khas bagi masyarakat setempat. Musik *gambus* merujuk pada jenis nyanyian solo yang didukung oleh alat musik *Al-'ud* atau *Oud* Arab (Barnawi & Irawan, 2020; Tejapermana & Hidayatullah, 2020). Di kalangan komunitas Lampung pesisir, terdapat beberapa variasi *gambus* yang lazim digunakan, termasuk *Gambus Lunik* (kecil) dan *Gambus Albar* atau *Balak* (besar). Ukuran *Gambus Lunik* yang relatif kecil dan panjang membuatnya mudah untuk dibawa (Gambar 5.3). Pada masa lalu, alat musik ini sering dibawa dalam perjalanan sebagai hiburan. Selain itu, *gambus* juga memiliki peran penting dalam musik tari, yaitu menciptakan suasana yang sesuai dengan gerakan tari yang dilakukan.



Sumber: Tejapermana & Hidayatullah (2020)

Gambar 5.3 Gambus Lunik

Pola memainkan *Gambus Lunik* tidak jauh berbeda dengan gambus pada umumnya. Seorang pemain *Gambus Lunik* Lampung di era sebelumnya umumnya juga menguasai sastra lisan sebagai pengisi atau pelengkap permainan musik atau *gambus* yang difungsikan sebagai alat pengiring (Hidayatullah, 2017). Penyebutan istilah *Gambus Tunggal* bukan sekadar mendeskripsikan sajian permainan *gambus* yang dimainkan oleh satu orang, tetapi berusaha mempertunjukkan keahlian yang mumpuni dari seorang seniman atau musisi Lampung. Dibutuhkan keterampilan yang baik bagi seseorang agar dapat memainkan *gambus* sekaligus melantunkan syair-syair atau sastra lisan.

Musik *Gambus Tunggal* juga pernah digunakan sebagai hiburan muda-mudi Lampung sebelum era teknologi seperti sekarang. Alat musik *gambus* dianggap mampu mengatasi kebosanan di rumah atau selama dalam perjalanan. Di daerah Kedondong, tersebar cerita tentang hubungan para muda-mudi Lampung yang berinteraksi antarkampung atau desa, bahkan antarkabupaten. Saat itu ketika seorang pemuda berusaha mengunjungi kekasihnya, mereka membawa *gambus* sebagai hiburan dalam perjalanannya. Perjalanan antardesa hanya dapat dilakukan dengan berjalan kaki. Aktivitas memainkan *gambus* sambil menyanyikan syair-syair berbahasa Lampung mampu membuat perjalanan tersebut menjadi lebih menyenangkan dan berkesan.

C. Gitar Tunggal

Gitar Tunggal Lampung memiliki karakteristik tersendiri dalam memainkan petikannya. Melalui karakteristik inilah, penyebaran atau transmisinya juga menjadi perhatian dalam buku ini. Sistem transmisi musik, konteks sekolah formal, dan tahapan fundamental merupakan aspek penting yang perlu dipelajari manakala mengkaji musik ini.

1. Sistem Transmisi Musik

Hingga saat ini, masyarakat Lampung masih menggunakan sistem pewarisan secara lisan dalam menularkan *Gitar Tunggal*. Berbeda dengan notasi musik pada musik *gamolan* misalnya, penulisan notasi

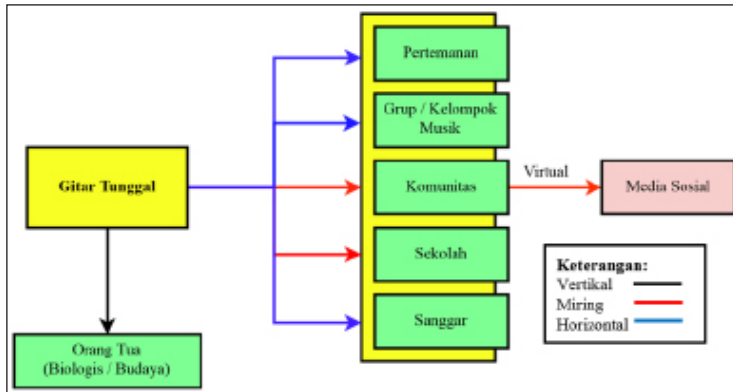
gitar begitu kompleks, sehingga hampir sulit untuk menuliskan simbol-simbol khusus berbentuk seperti musik Barat. Di sisi lain, ada seorang seniman *Gitar Tunggal* yang berhasil mengembangkan sistem notasi di Lampung Selatan bernama Imam Rozali (Hidayatullah et al., 2021). Imam menciptakan sistem notasi untuk permainan *Gitar Tunggal*nya sendiri. Setelah ditelaah, sistem itu ternyata belum dapat digunakan secara masif karena belum memiliki kerangka acuan yang jelas (Hidayatullah, 2024). Notasi musik Imam Rozali hanya digunakan sebagai pengingat bagi dirinya sendiri. Sistem pewarisan *Gitar Tunggal* menggunakan pola pembelajaran *ilmu nyambang* dan *tilu-tilu badak* (Hidayatullah, 2022, 2023; Irawan, 2021). Model pewarisan semacam ini menggunakan pola tidak terstruktur, terjadi secara informal, dan tanpa tahapan yang konsisten. Para praktisi musik *Gitar Tunggal* mempelajari musik dengan berimprovisasi dan mengembangkan gaya musiknya masing-masing. Mereka belajar musik secara otodidak dengan mengamati, meniru, dan mengembangkan. Merriam (1964) memandang pola belajar semacam ini dengan perilaku yang merepresentasikan nilai kelokalan.

Teknik bermain *Gitar Tunggal* bergaya *pesisir* banyak terinspirasi oleh gaya bermain gitar *Batanghari Sembilan*, kemudian dikombinasikan dengan petikan *gambus* oleh beberapa pemain. Hal ini bertujuan untuk menghasilkan nuansa “pribumi” atau “lokal”, dengan lirik lagu disesuaikan ke dalam bahasa daerah setempat, yaitu bahasa Lampung. Instrumen musik *Gitar Tunggal* tidak menjadi ciptaan orisinal para pemain gitar, begitu juga dengan gaya ornamentasi petikan yang sudah ada sebelumnya. Konsep “gaya pribumi” menekankan sikap bermusik yang melekat pada identitas musikal para pemainnya. Sementara itu, teknik *Gitar Tunggal* bergaya *pepadun* lebih sering dikaitkan dengan gaya permainan gitar pada musik Keroncong (lihat Misthohizzaman, 2006). Misalnya, kehadiran *Gitar Tunggal* Tulang Bawang menjadi salah satu bukti sejarah kehadiran Portugis dan Belanda di daerah tersebut (Barnawi, 2017). Instrumen gitar dan *cuk* masih menunjukkan ciri-ciri (*petting*) klasik yang kuat.

Pengaruh dari Portugis dan Belanda dalam penyebaran gitar di Lampung lebih condong ke arah proses penyebaran *Gitar Tunggal Lampung pepadun*. Argumentasi ini terlihat dari variasi dalam penggunaan instrumen, serta sistem penalaan yang serupa dan memiliki nama yang hampir identik. Sementara itu, *Gitar Tunggal Lampung bergaya pesisir* memiliki sejarah yang tidak lebih lama dibandingkan gaya *pepadun*. Pendapat bahwa *Gitar Tunggal Lampung bergaya pesisir* merupakan hasil perpaduan dari gaya *batanghari sembilan* dan *gambus Lampung* didasarkan pada jejak digital yang tersebar di internet, observasi, dan wawancara pada beberapa tokoh musik Lampung (Hidayatullah, 2024). Beberapa lagu dari teknik *batanghari sembilan* memang menunjukkan kemiripan dalam penalaan, pola dan teknik petikan, serta progresi akor yang digunakan. Hila Hambala pernah menyatakan bahwa *Gitar Tunggal Lampung bergaya pesisir* memang dibuat dengan tujuan mempertahankan musik tradisional pesisir (Melayu-Arab) seperti *Gambus Lampung* (Hila Hambala, sebagaimana dikutip dalam Irawan, 2021). Jadi, dapat disimpulkan bahwa *Gitar Tunggal Lampung bergaya pesisir* adalah hasil perpaduan antara musik *batanghari sembilan* dan *Gambus Tunggal Lampung*.

Cavalli-Sforza dan Feldman (1981) menggambarkan tiga bentuk pewarisan kultural yang bersifat vertikal (*vertical*), miring (*oblique*), dan horizontal. Sistem pewarisan atau transmisi vertikal biasanya dapat berbentuk penularan nilai-nilai dari orang tua (*biologis*) kepada anaknya. Pola pewarisan miring dapat digambarkan dengan pembelajaran dari guru dan orang tua (*nonbiologis*). Sementara itu, sistem pewarisan horizontal merupakan penularan ilmu melalui teman (satu generasi).

Pola pewarisan vertikal bukan hanya berlaku antara anak dan orang tua biologis, melainkan juga dapat terjadi dengan kakek dan paman. Selanjutnya, pewarisan dari sudut pandang biologis cukup sulit dibedakan dengan sistem pewarisan yang bersifat kultural (Gambar 5.4). Pengertian sistem pewarisan vertikal dari orang tua juga dapat dimaknai orang tua biologis maupun bukan orang tua biologis, contohnya guru mengaji.



Sumber: Hidayatullah (2024)

Gambar 5.4 Model Pewarisan Gitar Tunggol Lampung Bergaya Pesisir

Sistem pewarisan atau transmisi secara vertikal banyak terjadi sebelum periode digital, atau periode awal populernya *Gitar Tunggol*. Di masa itu, keluarga seperti orang tua, paman, kakak, dan kakek menjadi sumber pengetahuan utama. Pilihan lainnya, belajar dapat dilakukan langsung kepada maestro *Gitar Tunggol* sebagai gurunya. Saat ini, pola pewarisan vertikal itu mulai berkurang, terlebih setelah berkembangnya teknologi dan perluasan media sosial. Selanjutnya, model pewarisan horizontal umumnya terjadi pada lingkungan pertemanan. Pola semacam ini mirip dengan proses sosialisasi karena aktivitas belajar biasanya terjadi di lingkungan tempat mereka tumbuh dan berkembang. Pewarisan atau transmisi ini dapat terjadi di sekitar area atau lingkungan pertemanan, grup, atau kelompok musik di tempat tinggal, atau semacam lingkungan sanggar. Sistem pewarisan selanjutnya adalah pewarisan berbentuk miring, yaitu seseorang mempelajari *Gitar Tunggol* di lingkungan nonbiologis. Proses belajar dapat terjadi di lingkungan sekolah, lembaga atau tempat kursus, atau lingkungan lainnya dalam suasana informal.

Sejauh ini *Gitar Tunggol* tidak terlalu banyak diajarkan di sekolah, karena guru yang menguasai alat musik ini tidak terlalu banyak. Di samping itu, teknik petikan gitar yang cukup sulit dianggap kurang sesuai untuk pembelajaran musik di sekolah, terlebih jika sasarannya

adalah siswa. Umumnya, pembelajaran musik di sekolah formal hanya menggunakan kegiatan pembelajaran klasikal atau yang berbentuk sejenis ansambel.

Berdasarkan pemaparan ketiga model pewarisan tersebut, model yang paling berkontribusi terhadap transmisi musik *Gitar Tunggal* adalah model horizontal dan miring. Umumnya, generasi muda atau siswa saat ini banyak mempelajari *Gitar Tunggal* pada lingkungan pertemanan atau komunitasnya. Selain itu, siswa yang terpapar media sosial juga makin banyak menggunakan platform itu sebagai bahan pembelajaran secara virtual. Pewarisan horizontal pada *Gitar Tunggal* terjadi secara alami mengikuti pola interaksi sosial di zaman ini.

2. Pembelajaran dalam Konteks Sekolah Formal

Program pengajaran kelas gitar tidak selalu efektif dilakukan di sekolah formal, terutama *Gitar Tunggal* Lampung yang pola permainannya berbeda-beda bagi setiap pemain. Akhirnya, pembelajaran *Gitar Tunggal* di sekolah tidak terlalu populer dilakukan di berbagai sekolah di Lampung.

Gitar tunggal Lampung (baik *pesisir* maupun *pepadun*) memiliki tingkat kesulitan tersendiri dalam mengajarkannya di kelas. Terutama setiap gaya musik memiliki karakternya sendiri. Jika ada guru yang bertanya: “Mengapa tidak disederhanakan saja materi pengajaran *Gitar Tunggal* di sekolah?” Hal itu terdengar mudah, tetapi sulit untuk dilakukan. Karena, sebelum diajarkan menggunakan metode yang siap diterapkan, perlu dilakukan penelitian yang cukup panjang untuk menganalisis pola permainan lengkap dengan teknik yang dapat direplikasi oleh para siswa. Persoalannya, ornamen dan teknik variasi dalam permainan *Gitar Tunggal* ada yang dapat ditiru dan ada yang sangat sulit untuk diimitasi. Hal inilah yang membuat metode pengajaran *Gitar Tunggal* di sekolah formal sulit untuk diajarkan secara masif. Alasan lainnya, karena waktu yang dibutuhkan lebih lama, jumlah siswa yang terlalu banyak, kesesuaian dengan kurikulum sekolah, kurangnya sumber daya manusia (guru), kesulitan teknik, dan kemampuan pedagogi guru dalam menguasai *Gitar Tunggal*.

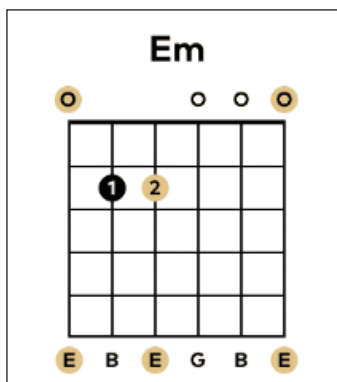
Seperti diketahui bersama, aktivitas mengajar (gitar) dan melakukan (bermain gitar) adalah dua keterampilan yang terpisah dan tidak selalu saling inklusif. Seorang yang bermain *Gitar Tunggal* dengan terampil belum tentu menjadi guru yang baik saat mengajar. Hal itu karena dibutuhkan kesesuaian antara keterampilan bermain gitar dan kecakapan dalam mengajarkannya. Idealnya jika seorang pemain *Gitar Tunggal* mampu mengembangkan keterampilannya, seharusnya ia juga belajar bagaimana mengajarkannya kepada orang lain. Sering kali, guru tidak begitu jelas memaparkan harapan mereka terhadap siswa. Banyak guru yang demikian berurusan dengan siswa dari berbagai tingkat kemampuan dan motivasi. Untuk mengembangkan sepenuhnya para guru gitar bagi siswa, mereka perlu memeriksa dan meningkatkan keterampilan dan pengetahuan yang dimiliki.

Banyak kota dan desa di seluruh dunia memiliki pemain gitar otodidak atau yang terlahir di komunitas. Komunitas yang terdiri atas musisi belajar bermain musik selama masa muda mereka. Mereka bukanlah musisi profesional, tetapi pemain gitar yang bermain dengan baik dan mampu belajar musik tanpa bantuan guru. Hal ini umumnya tidak berlaku untuk pemain gitar klasik amatir.

3. Tahapan Fundamental (*Pemula*)

Meskipun *Gitar Tunggal* berasal dari praktik pembelajaran yang dilakukan secara otodidak, dari sudut pandang pedagogi musik, keterampilan itu perlu untuk ditelaah dan diajarkan. Untuk memulai sesuatu yang kompleks, pembelajaran selalu dimulai dengan tahapan yang paling sederhana atau fundamental. Tujuan dari tahap fundamental adalah untuk membangun rasa musikal yang kuat dan landasan teknis untuk pembelajaran di masa depan. Dalam tahap ini, ada enam kategori yang perlu ditangani, di antaranya teknik (*technique*), ritmik (*rhythm*), latihan harian (*daily practice*), teori (*theory*), interpretasi (*interpretation*), dan pertunjukan (*performance*). Peran guru selalu penting, tetapi tahap ini memerlukan peran guru yang jauh lebih besar. Penting bagi guru untuk memiliki metodologi yang jelas dan dikembangkan dengan baik. Peran siswa dalam tahap

ini adalah berlatih setiap hari dan mengikuti arahan guru. Jika diterjemahkan ke dalam persentase, tanggung jawab guru kira-kira 90% dan siswa, 10%. Kosakata dan instruksi yang digunakan guru juga penting. Pernyataan dan perintah yang disampaikan harus jelas dan langsung. Kalimat-kalimat yang mungkin dikatakan guru sebaiknya sebagai berikut.



Misalnya, ketika guru akan mengajarkan cara memainkan akor E minor:

- Silakan Anda memegang fret ke-2 pada senar gitar ke-5 menggunakan jari telunjuk (1), dan pada senar ke-4 menggunakan jari tengah (2).
- Senar yang tidak ditekan juga ikut dibunyikan dengan tangan kanan (baca: *strumming*).
- Posisi ibu jari tangan kiri menahan *neck* gitar dari belakang.
- Kedua nada B ditekan pada senar ke-5, fret ke-2, dan nada E pada senar ke-4 fret, ke-2 itu dengan kuat untuk memastikan bunyinya jernih saat dimainkan.

Catatan: Pemberian instruksi memainkan gitar harus rinci dan detail sehingga tidak menimbulkan kebingungan di antara siswa.

Belajar *Gitar Tunggal* Lampung memiliki nilai penting dalam upaya melestarikan warisan budaya musik daerah sekaligus mengembangkan keterampilan musik individu. Untuk memaksimalkan pembelajaran *Gitar Tunggal* Lampung, beberapa aspek penting harus diperhatikan, mulai dari posisi tubuh hingga teknik dan interpretasi dalam pertunjukan.

Pertama, posisi tubuh yang benar sangat penting dalam memainkan *Gitar Tunggal* Lampung karena memungkinkan pemain mengontrol instrumen dengan optimal dan mencegah cedera fisik, terutama saat berlatih dalam waktu lama. Kedua, teknik yang baik adalah dasar untuk mengeksekusi elemen musik khas Lampung, seperti ornamentasi dan ritme yang rumit, yang menjadi ciri khas dalam lagu-lagu lokal Lampung. Penguasaan teknik ini memungkinkan pemain menghasilkan bunyi yang autentik dan sesuai dengan gaya musik Lampung. Ketiga, latihan harian juga diperlukan untuk memperkuat ingatan otot, meningkatkan ketangkasan, dan mengembangkan kepekaan terhadap nada dan dinamika yang menjadi ciri khas *Gitar Tunggal* Lampung. Latihan teratur membantu pemain meningkatkan keterampilan secara bertahap dan membentuk kebiasaan bermusik yang positif. Keempat, pemahaman teori musik juga ikut mendukung kemampuan pemain dalam membaca, menganalisis, dan menciptakan variasi dalam lagu. Kelima, interpretasi merupakan cara pemain mengekspresikan perasaannya melalui musik, menjadikan permainan lebih bermakna dan autentik. Keenam, pertunjukan adalah kesempatan bagi pemain untuk mengekspresikan keahlian mereka, serta memperkenalkan dan mempromosikan musik Lampung ke audiens yang lebih luas. Hal ini tidak hanya penting untuk apresiasi individu, tetapi juga untuk pelestarian dan penyebaran budaya Lampung.

a. Posisi tubuh

Siswa pada tahap ini perlu memperoleh keterampilan dan kemampuan dasar yang baik sebagai berikut:

- 1) duduk dan memegang gitar;
- 2) posisi dasar tangan;

- 3) teknik tangan kanan (*rest-stroke technique*);
- 4) teknik tangan kiri (*left-hand technique*);
- 5) teknik petikan bebas atau *free strokes* (*arpeggio* dan akor, pim, pima, pmi, pami);
- 6) keterampilan dasar membaca (pilihan);
- 7) mendengarkan (diri sendiri);
- 8) menetapkan repertoar yang sesuai;
- 9) mengintegrasikan dan mengembangkan keterampilan ritmis.

Tahapan atau materi di atas dibahas pada tingkat yang berbeda-beda di semua permulaan metode. Namun, ada beberapa area yang sering diabaikan mengajar dari metode ini. Misalnya, duduk dan memegang gitar adalah keterampilan yang harus didapat siswa. Guru perlu terus-menerus memperbaiki dan mempertegas prinsip dasar posisi duduk. Ini bukanlah persoalan yang mudah, terutama ketika bekerja dengan anak-anak usia praremaja dan pelajar remaja.

Posisi dasar tangan, seperti halnya posisi duduk, membutuhkan waktu dikembangkan. Beberapa siswa membutuhkan waktu lebih lama untuk mengembangkan posisi tangan daripada yang lain. Bahkan, jika siswa pertama kali memegang senar gitar, mereka kemungkinan mengeluh karena jari kirinya terasa sakit. Jika dirasa siswa belum menguasai lagu atau repertoar yang diinginkan, guru merasa penting untuk tidak memaksakan perkembangan repertoar dengan mengorbankan pembentukan posisi tangan yang baik.

Posisi teknik tangan kanan pada *Gitar Tunggal* adalah penggunaan ibu jari dan jari telunjuk. Posisi jari *Gitar Tunggal* memang jauh berbeda dengan teknik pada gitar klasik Barat/Eropa. Penting bagi guru untuk memberikan informasi penjarian yang diperlukan untuk mengembangkan teknik ini.

Bagi sebagian siswa, pergantian mungkin terlihat sesederhana saat guru menunjukkan sesekali pengulangan jari. Bagi yang lain, mungkin semua jari tangan kanan harus digunakan tertulis dalam notasi atau catatan musik. Meskipun mungkin sulit bagi sebagian siswa, hal ini akan membangun kebiasaan tertib dalam bermain *Gitar Tunggal*. Jika seorang guru percaya bahwa teknik jari yang baik adalah suatu

keharusan untuk masa depan pertumbuhan dan perkembangan musik *Gitar Tunggal*, itu harus dipelajari secara mendasar.

Aktivitas membangun teknik tangan kiri yang baik memiliki kesulitan yang sama seperti mengembangkan tangan kanan. Siswa harus didorong untuk memainkan jari kiri yang ditentukan. Hal yang perlu diingat guru, lebih mudah mengajar yang baik dari awal menggunakan teknik penjarian yang benar daripada memperbaiki kebiasaan (penjarian) buruk pada tingkat yang lebih lanjut. Perlu diingat, *Gitar Tunggal* memang menggunakan dua jari kanan, tetapi teknik pada gitar klasik Barat-Eropa dapat juga digunakan sebagai wujud teknik petikan bebas. Keterampilan membaca notasi tidak terlalu dibutuhkan, terutama bagi siswa di sekolah formal.

Selanjutnya, mendengarkan diri sendiri adalah salah satu tahapan yang lebih sulit untuk diajarkan dalam pembelajaran *Gitar Tunggal*. Aktivitas mendengar ini merupakan upaya untuk meningkatkan respons dan kemampuan berpikir kritis siswa.

Setiap melakukan latihan, sebaiknya direkam dan mintalah siswa mendengarkan rekaman tersebut dan menunjukkannya. Tanyakan kepada siswa bagaimana mereka berlatih bermain di tingkat tertentu. Menetapkan repertoar yang sesuai menjadi pekerjaan guru selanjutnya. Guru harus memilih lagu-lagu yang mudah untuk dimainkan oleh siswa. Pendekatan lain adalah dengan membekali siswa dengan merekam potongan-potongan lagu yang mereka pelajari. Rekaman yang berisi potongan itu dimainkan pada beberapa jenis tempo yang memungkinkan siswa untuk berlatih dengan rekaman saat bermain, dan dengarkan bunyinya. Hal ini dilakukan untuk mengintegrasikan dan mengembangkan kemampuan ritmis.

b. Teknik

Hal yang paling banyak diabaikan dalam belajar musik, termasuk alat musik dawai seperti gitar adalah teknik. Teknik yang baik membantu memastikan bahwa suara yang dihasilkan dari gitar terdengar jelas, bersih, dan enak. Ini mencakup kontrol yang baik atas nada, volume, dan kualitas bunyi yang dihasilkan.

Teknik yang tepat membantu mengurangi ketegangan dan kelelahan pada tubuh, terutama pada tangan dan pergelangan tangan. Dengan menguasai teknik yang benar, pemain dapat bermain dengan lebih nyaman dan tanpa risiko cedera. Meskipun teknik kadang-kadang dianggap sebagai hal yang kaku, sebenarnya teknik yang baik memberi pemain landasan yang kuat untuk mengeksplorasi dan mengekspresikan kreativitas mereka dalam musik. Dengan memahami prinsip dasar teknik bermain gitar, pemain dapat lebih leluasa dalam bereksperimen dengan ide baru dan menciptakan musik yang orisinal.

Sejak awal, banyak siswa dan guru yang begitu sibuk mempelajari sejumlah keterampilan bermain gitar, seperti posisi duduk, posisi tangan, pembacaan not, penggunaan jari, dan sebagainya. Hal tersebut membuat banyak orang melupakan hal dasar seperti ritmik. Tambah lagi, sebagian besar permainan gitar yang dilakukan bersifat solo. Hal semacam ini mudah dilakukan guru, tetapi sekaligus mudah diabaikan.

Ketidakakuratan pada ritmik memungkinkan seorang siswa atau pembelajar musik membangun kemampuannya dengan tidak maksimal. Dalam program musik di sekolah, siswa harus diajarkan berhitung dan menyadari pola ritmik dengan keras. Guru dapat menghitung atau mengetuk irama saat siswa bermain gitar, tetapi siswa gitar sering kali menolak menghitung. Cara lainnya adalah dengan bermain duet (antara guru dan siswa).

c. Latihan Harian

Karena semua bagian atau pembelajaran musik pada tahap dasar bersifat singkat, pengulangan menjadi dasar latihan. Namun, guru harus mengambil peran untuk memudahkan siswanya belajar. Guru dapat menunjukkan bagian yang harus diulang siswa pada tahap tertentu atau bagian yang lebih efisien daripada mengulang keseluruhan bagian. Momen ini juga dapat dimanfaatkan guru untuk menunjukkan kepada siswa cara mengatasi masalah teknis tertentu dalam setiap latihan yang dilakukan.

Perbedaan pembelajaran musik formal di sekolah dengan informal di luar sekolah terletak pada porsi latihan dan sejauh mana latihan

itu dioptimalkan. Di sekolah, siswa memiliki keterbatasan waktu dan harus membagi porsi materi dengan siswa lainnya. Di luar sana, para praktisi musik (termasuk pemain gitar tunggal) mempelajari teknik tahap demi tahap dengan konsisten. Inilah rahasia yang membuat banyak musisi otodidak sukses dalam penguasaan berbagai teknik.

d. Teori

Teori adalah bagian lain yang sering diabaikan dalam memulai pengajaran dan pembelajaran, termasuk musik. Guru yang mengajarkan siswanya teori musik sebenarnya sedang meletakkan dasar atau fondasi bagi siswanya di masa yang akan datang. Makin cepat siswa melihat hubungan antara musik dan teori, makin baik ia bermain.

Memperkenalkan konsep teori sangat baik jika dilakukan saat siswa mulai merasa nyaman dengan keterampilan teknis dasar. Jika materi yang diajarkan fungsional dan sering diperkuat oleh teori, siswa akan merasa nyaman dengan teori bermain musik.

Menyanyikan melodi misalnya, akan membantu mengembangkan telinga seseorang dalam memperkuat kepekaan terhadap bunyi dan nada. Seorang pemain *Gitar Tunggal* atau *gambus* yang belajar secara otodidak sebenarnya tidak memahami definisi teori, tetapi mereka (nyatanya) mengimplementasikan penggunaan teori dalam setiap tahapan belajar musik.

e. Interpretasi

Setelah mempelajari bagian dasar teknik bermain *Gitar Tunggal* atau *gambus* Lampung, tahap selanjutnya adalah berusaha menafsirkan atau melakukan interpretasi dari sebuah karya. Interpretasi dalam musik umumnya mengacu pada bagaimana seorang pemain atau musisi memahami dan menyajikan sebuah karya musik. Hal ini melibatkan penerjemahan emosi, gambaran, dan makna komposisi musik ke dalam suara musik, serta memungkinkan audiens untuk lebih memahami dan merasakan karya tersebut. Banyak para pemain *Gitar Tunggal* dan *gambus* Lampung mahir dalam memainkan teknik, tetapi tidak semuanya mampu menginterpretasikan setiap karya. Ada yang pintar

sebagai peniru, dan ada juga yang fokus pada pengembangan teknik. Tidak ada yang benar-benar memahami bagaimana sesungguhnya interpretasi sebuah karya musik (lagu) itu disajikan ke ranah publik.

f. Pertunjukan

Tidak ada kata terlalu dini untuk belajar mempertunjukkan sebuah karya musik di depan umum. Kebanyakan guru sering berpikir bahwa siswa harus bermain selama beberapa tahun dahulu sebelum mempertimbangkan naik ke atas panggung pertunjukan. Perlu dipahami, bahwa pertunjukan juga bagian dari pembelajaran musik, bahkan ini sangat krusial.

Pertunjukan di sini dipahami dalam konteks pembelajaran, bukan dalam situasi industri musik profesional. Karena pertunjukan sama pentingnya dengan keterampilan membaca not, hal ini penting untuk dilakukan pengembangannya dengan kecepatan dan waktu yang sama dengan keterampilan dasar lainnya. Dalam mengembangkan keterampilan, siswa atau pembelajar harus ingat bahwa pertunjukan pada tahap fundamental artinya memberikan penguatan positif bagi mereka (siswa). Berikut ini adalah beberapa hal yang dapat meningkatkan kualitas pembelajaran alat musik (siswa) melalui pertunjukan.

- 1) Siswa harus selalu siap untuk tampil.
- 2) Siswa harus memiliki kendali teknis yang diperlukan untuk memainkan karya tertentu.
- 3) Pertunjukan musik harus bersifat informal yang disaksikan oleh siswa atau orang tua dan teman siswa.
- 4) Karya musik yang akan dipertunjukan harus pendek, atau minimal berdurasi satu hingga tiga menit.
- 5) Siswa perlu merasa yakin sepenuhnya dengan apa yang akan ia lakukan.

Setelah melakukan pembelajaran musik di dalam kelas, guru sebaiknya langsung mendiskusikan penampilan siswa dalam pelajaran segera setelah pertunjukan. Penting untuk membahas berbagai

aspek yang mencakup hal positif dan negatif. Guru musik yang baik akan mendiskusikan bagaimana menggunakan pengetahuan yang telah dipelajari siswa melalui pertunjukan untuk meningkatkan permainannya. Siswa yang mempertunjukkan *Gitar Tunggal* Lampung di kelas, misalnya, membutuhkan masukan yang baik tentang permainan dan tekniknya. Pertunjukan adalah keterampilan yang membutuhkan waktu untuk diperoleh.

Seorang siswa yang dipersiapkan untuk tampil pada sebuah sajian pertunjukan musik di dalam kelas dapat saja sekadar menampilkan musik. Namun, guru bertanggung jawab untuk menempatkan penampilan tersebut dalam perspektif yang tepat.

Seiring kemajuan siswa, durasi pelajaran perlu ditingkatkan. Lamanya pelajaran didasarkan pada tingkat kemampuan dan keterampilan siswa yang ada. Untuk siswa pemula, pelajaran 30 menit sudah cukup, tetapi seiring kemajuan siswa, waktu pelajaran perlu ditingkatkan menjadi 45 menit dan akhirnya menjadi satu jam.

Mengajarkan musik kepada siswa dalam bidang dasar terkadang membosankan dan membuat frustrasi. Ada yang ingin belajar, tetapi ada juga yang tidak selalu mau mengikuti instruksi guru.

Dalam beberapa situasi, guru perlu bijaksana untuk menunda atau memberikan keleluasaan yang lebih besar dalam teknik atau keterampilan tertentu bagi siswanya. Pengajaran dapat disesuaikan dengan tahap perkembangan siswa. Keputusan ini harus selalu diambil demi kepentingan terbaik siswa, bukan karena frustrasi semata.

BAB VI

PEMBELAJARAN MUSIK PERUNGGU

A. Pengenalan Sejarah dan Kebudayaan

Perkembangan dan masuknya alat musik perunggu di Indonesia merupakan bagian dari sejarah panjang Nusantara, khususnya wilayah yang mendapat pengaruh budaya dan perdagangan di Asia Tenggara. Alat musik perunggu diyakini masuk ke Indonesia melalui pengaruh budaya *Dong Son* di Vietnam sekitar abad ke-3 SM. Budaya *Dong Son* terkenal dengan kemampuannya dalam mengolah ilmu metalurgi, terutama dalam pembuatan peralatan dari perunggu, termasuk alat musik seperti nekara (sejenis alat musik menyerupai drum perunggu). *Dong Son* telah menjadi simbol Vietnam dan dipajang di banyak tempat umum.

Selama lebih dari 100 tahun sejak pertama kali ditampilkan di pameran di Eropa, drum-drum ini menjadi misteri. Tidak ada yang tahu tempat asalnya, apakah dari Eropa, Amerika, Timur Tengah, atau Asia. Akhirnya, pada tahun 1902, sebuah buku yang ditulis oleh Franz Heger menyebutkan bahwa drum-drum tersebut berasal dari Asia Tenggara (Solheim, 1988). Drum yang pertama kali digali berasal dari situs *Dong Son*, di Provinsi Thanh Hoa di selatan Hanoi, yang digali oleh M. Pajot pada tahun 1924 dan dilaporkan oleh V. Goloubew pada tahun 1929. Setelah diketahui dari mana asalnya, sejumlah drum

Buku ini tidak diperjualbelikan

perunggu *Dong Son* dilaporkan dari Cina Selatan, Thailand, Laos, Malaysia Barat, dan Indonesia hingga ke timur sampai ke Irian Jaya bagian barat.

Konsentrasi terbesar dari drum-drum tersebut berasal dari Vietnam Utara (Kempers, 1988; Loofs-Wissowa, 1991). Drum *Dong Son* adalah drum ketel besar yang didekorasi dengan rumit yang terbuat dari perunggu, dengan tinggi dan diameter hingga satu meter, yang tidak diketahui tanggalnya dan dibuat untuk tujuan yang tidak diketahui, meskipun secara umum dianggap berusia sekitar 2000 tahun dan memiliki makna ritual. *Dong Son* (atau *Dongson*) adalah nama sebuah situs pemakaman dan tempat tinggal di Vietnam Utara, di tepi barat daya delta Sungai Merah, tempat drum-drum ini ditemukan untuk pertama kalinya dalam konteks arkeologi selama penggalian pada tahun 1920-an (Loofs-Wissowa, 1991).

Budaya *Dong Son* merupakan budaya prasejarah yang penting di kawasan Indocina, dinamai sesuai dengan nama sebuah desa di Vietnam Utara tempat banyak peninggalannya ditemukan. Indocina sendiri merupakan penyebutan wilayah pada kawasan semenanjung di antara Cina dan India.

Dong Son tidak hanya dikenal dengan budaya perunggu, tetapi juga masyarakatnya memiliki peralatan besi dan artefak budaya Tiongkok. Namun demikian, karya perunggu mereka, terutama produksi berupa drum ketel perunggu ritual, memiliki kualitas yang tinggi.

Orang *Dong Son* adalah bangsa pelaut yang tampaknya melakukan perjalanan dan berdagang di seluruh Asia Tenggara. Mereka juga membudidayakan padi dan dianggap sebagai pencetus proses perubahan daerah penghasil beras yang besar.

Budaya *Dong Son*, yang ditransformasikan oleh pengaruh Tiongkok dan kemudian India, menjadi dasar peradaban umum di wilayah tersebut. Sisa-sisa budaya tersebut telah ditemukan sejak abad ke-16, meskipun sebagian besar menghilang setelah wilayah tersebut ditaklukkan oleh Tiongkok pada abad ke-2 SM. Kebudayaan *Dong Son* menggambarkan sebuah bentuk pemerintahan independen yang

kepemimpinan pusatnya menggunakan simbol material dan barang prestise yang serupa untuk memperluas pengaruhnya (Yao, 2017). Perkembangan politik mereka dalam konteks perdagangan regional, organisasi metalurgi perunggu, dan sejarah permukiman seolah menonjolkan cara pemaksaan, ritual, dan ideologi mengonfigurasi kekuasaan elit selama Zaman Perunggu.

Posisi Indonesia saat itu berada di jalur perdagangan laut yang penting. Jalur itu kemudian menghubungkan wilayah Asia Tenggara dengan India dan Cina. Para pedagang dari berbagai wilayah kemudian membawa teknologi dan barang-barangnya, termasuk alat musik perunggu. Penduduk asli dan pendatang dari berbagai wilayah seperti India dan Tiongkok juga membawa serta pengetahuan dan keterampilan dalam pembuatan alat musik perunggu tersebut. Hal ini menyebabkan penyebaran dan adaptasi teknologi perunggu di Nusantara. Secara singkat, dapat dikatakan bahwa penyebaran alat musik perunggu di wilayah Nusantara disebabkan oleh migrasi dan akulturasi budaya para pelaku perdagangan saat itu.

Setelah teknologi pembuatan alat perunggu diperkenalkan, masyarakat setempat mulai membuat alat musik perunggu versi mereka sendiri. Nekara dan *moko* merupakan contoh alat musik perunggu yang dibuat secara lokal dan memiliki fungsi seremonial pada tahun-tahun awal kemunculannya. Seiring berjalannya waktu, alat musik perunggu diadaptasi sesuai dengan budaya dan tradisi lokalnya. Misalnya, bentuk dan dekorasi nekara sering kali mencerminkan motif-motif lokal dan digunakan dalam upacara keagamaan atau adat.

Pengaruh budaya lokal kemudian berperan sangat kuat sehingga mendorong masyarakat lokal juga memproduksi alat musik perunggu yang diaktualisasikan lewat ide-idenya. Pada masa kerajaan-kerajaan Hindu-Buddha seperti Majapahit dan Sriwijaya, alat musik perunggu makin berkembang. Gamelan merupakan salah satu alat musik ansambel perunggu yang berkembang di kalangan masyarakat Jawa dan Bali. Gamelan mulai muncul dan menggunakan berbagai instrumen perunggu, seperti *Gong* dan *Bonang*.

Kedatangan Islam dan pengaruh kolonial Eropa juga membawa perubahan dalam musik tradisional di Nusantara. Namun, alat musik perunggu tetap bertahan dan berasimilasi dengan unsur budaya baru, dan menciptakan bentuk musik yang unik. Alat musik perunggu sering digunakan dalam upacara keagamaan dan ritual adat. Misalnya, nekara digunakan dalam upacara pemanggilan hujan atau ritual kesuburan. Alat musik perunggu menjadi bagian penting dalam berbagai kesenian tradisional. Misalnya, gamelan di Jawa dan Bali dimainkan dalam upacara keagamaan, pernikahan, dan pertunjukan seni secara khusus.

Hingga saat ini, alat musik perunggu seperti gamelan masih aktif dimainkan dan diajarkan sebagai bagian dari pelestarian warisan budaya (lihat Hood, 1972). Banyak institusi pendidikan dan kelompok seni yang berusaha melestarikan dan mengembangkan musik tradisional ini. Saat ini, alat musik perunggu dari Indonesia, terutama gamelan, telah diakui dan dihargai di seluruh dunia. Gamelan sering dipelajari dan dimainkan di berbagai negara sebagai bentuk apresiasi terhadap budaya Indonesia. Warisan ini terus dilestarikan dan dihargai, baik di tingkat lokal maupun internasional.

Keberadaan alat musik perunggu seperti gamelan sebagian besar selalu dikaitkan dengan seperangkat alat musik ansambel atau alat musik orkestra (versi Indonesia). Orkestra gamelan pertama kali digunakan pada tahun 1954 untuk membantu para mahasiswa menemukan keunikan budaya masyarakat. (Hood, 2000). Gamelan tersebut berasal dari Jawa, Indonesia. Setelah itu, ansambel serupa datang dari berbagai wilayah di Asia Tenggara dan Filipina dan digunakan di berbagai universitas di seluruh dunia sebagai sumber daya utama di bidang etnomusikologi.

Alat musik gamelan menjelma menjadi suatu bentuk musik ansambel tradisional yang berasal dari Jawa, Indonesia. Alat musik ini memegang peran sentral dalam memperkenalkan musik perunggu dan orkestrasi paling lengkap di seluruh dunia. Rincian struktur alat musik gamelan yang rumit, keterlibatan banyak instrumen dalam satu paket, perannya, dan sistem penyyeteman unik yang menentukan suaranya menjadikan alat ini sebagai daya tarik bagi wisatawan mancanegara.

Musik gamelan terjalin dalam suatu tatanan sosial dalam kultur masyarakat Jawa. Gamelan menonjolkan fungsinya dalam berbagai upacara sosial dan keagamaan, termasuk pernikahan, pemakaman, dan tarian tradisional. Becker (1980) menjelaskan bahwa perkembangan gamelan sebagai alat musik perunggu hari ini telah banyak mengalami pergeseran. Ia menganalisis dampak modernisasi pada musik gamelan. Becker mengeksplorasi bagaimana urbanisasi, globalisasi, dan kemajuan teknologi telah memengaruhi praktik dan persepsi gamelan di Jawa kontemporer. Ia juga membahas ketegangan antara melestarikan bentuk tradisional dan beradaptasi dengan pengaruh-pengaruh baru, serta mencatat bagaimana beberapa elemen tradisional dipertahankan sementara yang lain dimodifikasi atau ditinggalkan. Sebagai contoh, budaya tulis yang berasal dari Barat yang kemudian memengaruhi para praktisi gamelan merevolusi cara baru mentransmisikan musik tersebut.

B. Musik Perunggu di Lampung (*Talo Balak*)

Perkembangan alat musik perunggu di Lampung memiliki perjalanan yang cukup panjang. Meskipun hari ini, musik perunggu Lampung dapat dengan mudah dinikmati oleh berbagai kalangan karena kemudahan akses, misalnya di berbagai platform digital dan media sosial (Barnawi & Hasyimkan, 2019). Musik perunggu Lampung hari ini juga diajarkan di lembaga formal, misalnya pada lingkungan Prodi Pendidikan Musik FKIP Universitas Lampung. Penerapan pembelajaran musik perunggu dilakukan dengan metode demonstrasi, latihan mandiri dan kelompok, serta proses yang menekankan paradigma belajar konstruktivistik (lihat Barnawi, 2022). Meskipun demikian, alat musik perunggu atau yang lebih dikenal dengan *Talo Balak* atau *Kulintang* ini tidak begitu saja muncul. Dilihat dari segi organologi, alat musik ini memang mirip dengan gamelan Jawa pada umumnya, serta cara memainkannya yang mengadopsi beberapa teknik dalam *Reyong* Bali (Hidayatullah, 2022). Hal ini disebabkan (di dalam perjalanannya) oleh berbagai proses akulturasi budaya yang terjadi. Banyak seniman yang saat ini berdomisili di Lampung tidak

sepenuhnya berasal dari suku Lampung asli. Beberapa di antaranya juga berasal dari Jawa, Bali, dan wilayah lain. Inilah yang menyebabkan hibriditas musik yang ada di Lampung sangat kuat dan menonjol, termasuk pada musik perunggu Lampung. Jadi, jika dikatakan musik perunggu Lampung itu murni milik masyarakat Lampung, tentu perlu ada eviden yang mendukung pernyataan tersebut.

Di berbagai wilayah di Lampung, penyebutan alat musik perunggu juga berbeda-beda. Ada yang menyebutkan musik *Talo Balak* sebagai *Kulintang*, *Gamolan Perunggu*, *Kerumungan*, dan sebagainya. Tentu saja, kondisi ini alami manakala masyarakat Lampung sendiri lebih nyaman menyebutkan istilah-istilah lokal yang dianggap dekat dengan tradisi mereka. Hal ini sekaligus mendeskripsikan masyarakat Lampung sendiri memiliki dorongan untuk mempertahankan tradisi kelompoknya.

Sebagaimana diketahui bahwa di Lampung terdapat ragam suku. Bahkan, masyarakat Lampung sendiri terbagi atas beberapa jenis adat. Tentu ini menjadi faktor utama yang menyebabkan banyak istilah atau penyebutan di antara mereka. Terlebih lagi, jika penyebutan istilah itu diasosiasikan dengan konflik sosial yang telah lama terjadi. Sebagai wujud kehormatan (*pi'il*) masyarakat Lampung sendiri senang menggunakan istilah adat sebagai modal budaya dan strategi identitas masyarakatnya (Hidayatullah, 2022; Irianto & Margaretha, 2011).

Selain di wilayah formal, upaya untuk meneruskan perkembangan musik perunggu Lampung juga dilakukan secara informal, misalnya di sanggar-sanggar seni yang ada di Lampung. Sebagai contoh, Sanggar Kherti Buana Bandar Lampung yang telah puluhan tahun mendedikasikan eksistensinya untuk perkembangan musik perunggu Lampung. Sanggar ini tidak hanya mengajarkan teknik bermain, tetapi juga menularkan nilai budaya Lampung di dalamnya (Setiadi, Widodo, & Suharto, 2023). Langkah sanggar untuk mempertahankan nilai budaya masyarakat Lampung adalah melalui pembelajaran musik *Talo Balak*. Hal ini bertujuan untuk mengenalkan musik tradisional warisan nenek moyang, serta nilai-nilai budaya yang terkandung dalam musik ini kepada generasi muda.

Sanggar Kherti Buana merupakan salah satu sanggar musik yang masih memberikan pelajaran musik *Talo Balak*. Pemilik sanggar, Bapak I Gusti Nyoman Arsana S.Ag., M.Si. menerapkan pembelajaran musik *Talo Balak* dengan tujuan menanamkan nilai-nilai budaya kepada generasi muda. Musik *Talo Balak* selama ini digunakan dalam upacara adat Lampung, sehingga diharapkan nilai-nilai budaya dapat diwariskan dengan baik kepada penerusnya. Karena fungsi musik *Talo Balak* yang digunakan dalam ritual adat serta banyak juga digunakan dalam sajian tari tradisional Lampung, urgensi untuk mengajarkan musik sangat tinggi. Hal inilah yang juga diperkuat oleh Barnawi, Hasyimkan, Saputra, Azzahra, dan Dewi, (2021) tentang kebutuhan keterampilan memainkan *Talo Balak* sebagai bagian dari elemen penting ritual adat.

Mempelajari musik *Talo Balak* sebagai bagian musik perunggu Lampung tidak hanya berguna untuk keberlangsungan adat istiadat itu sendiri, tetapi juga memunculkan manfaat lain bagi masyarakat dan individunya. Secara rasional, musik *Talo Balak* sebagai musik pengiring tarian adat Lampung merupakan bagian integral dari warisan budaya suatu masyarakat. Dengan mempelajari dan melestarikannya, masyarakat akan membantu mempertahankan identitas budaya yang unik dan memastikan tradisi ini tidak punah di tengah arus modernisasi. Mempelajari musik pengiring tari melalui alat musik *Talo Balak* juga mendorong tersimpannya pengetahuan tentang sejarah, nilai-nilai, dan cerita-cerita yang terkait dengan budaya tersebut dapat diteruskan ke generasi berikutnya. Selain itu, musik *Talo Balak* juga dapat menjadi daya tarik bagi wisatawan, yang pada akhirnya dapat memberikan manfaat ekonomi bagi masyarakat lokal melalui pariwisata budaya. Peningkatan minat dan apresiasi terhadap budaya lokal dapat membuka peluang usaha, seperti pertunjukan seni, pendidikan budaya, dan produksi alat musik tradisional. Saat ini, banyak anak muda Lampung yang menguasai alat musik *Talo Balak*. Mereka kerap menerima pekerjaan dari berbagai penyelenggara acara untuk melengkapi sajian tari maupun pengiring dalam ritual adat Lampung. Di sisi lain, mempelajari musik perunggu seperti *Talo Balak*

ini juga mendorong praktik bersama dalam belajar dan menampilkan musik dan tarian adat. Hal ini dapat memperkuat ikatan sosial di antara anggota komunitas, serta menciptakan rasa kebersamaan dan solidaritas.

Musik perunggu seperti *Talo Balak* Lampung umumnya dimainkan secara berkelompok atau dalam format ansambel. Alat musik *Talo Balak* terdiri atas *pepetuk*, *kulintang*, *gelitak*, *gujih*, *gindir*, *canang*, *tawa-tawa*, *talo*, *kempyang*, dan *gindang* (Barnawi et al., 2021). Jenis *tabuhan* atau komposisi yang biasa dimainkan misalnya *tabuh gupek* dan *tabuh tari* (iringin tari *Sigeh Penguten*). *Tabuhan* atau motif lainnya adalah beberapa pola *tabuhan gindang* yang berfungsi sebagai pemegang ritmik atau ketukan di dalam sebuah ansambel *Talo Balak*.

Metode awal dalam mengajarkan *Talo Balak* beragam. Umumnya, pengajar atau instruktur (seniman) menjelaskan terlebih dahulu melalui ceramah tentang alat musik *Talo Balak* dan sejarahnya. Selanjutnya, pengajar akan menjelaskan manfaat memiliki kemampuan bermain *Talo Balak*, hingga mampu menyebutkan bagian-bagian di dalamnya.

Mempelajari alat musik *Talo Balak* hampir sama dengan tahapan mempelajari gamelan Jawa dan Bali. Alat musik ini memang dimainkan dengan cara berkelompok, tetapi setiap individu harus mengetahui teknik dan pola melodi dalam setiap instrumennya. Misalnya, jika terdapat 10 instrumen dalam sebuah ansambel *Talo Balak*, setiap orang harus mampu menguasai seluruhnya. Hal ini merupakan standar dalam menguasai alat musik ansambel seperti *Talo Balak*. Sebab, di dalam penerapannya di sebuah pertunjukan tari atau ritual adat, setiap pemain memiliki peranan penting dalam menghidupkan sajian seninya. Belum lagi, jika terdapat salah satu dari pemain yang berhalangan hadir atau terkendala dalam memainkan salah satu alat musiknya. Oleh karena itu, pemain lain harus mengisi kekosongan alat musik itu secara cepat.

Pemain yang sudah berkecimpung dalam pertunjukan *Talo Balak* pada akhirnya akan menularkan ilmunya kepada orang lain. Jika ia harus mengajar 10–20 orang sementara pengajarnya satu orang, ia harus mendemonstrasikan seluruh alat musik itu satu per satu. Inilah

sebab utama mengapa setiap orang yang menguasai alat musik ini perlu memiliki pengetahuan dan keterampilan menyeluruh tentang alat ini.

C. Pembelajaran Alat Musik Perunggu Lampung

Gamelan dan *Talo Balak*, sebagai bentuk ansambel musik tradisional dari Jawa dan Lampung, memiliki kesamaan lebih dari sekadar ekspresi musikal. Alat musik ini tidak hanya merupakan simbol dari praktik budaya yang tertanam kuat, tetapi juga memainkan peran penting dalam kehidupan sosial dan keagamaan di Jawa maupun Lampung. Bahkan di wilayah Lampung, keberadaan gamelan Jawa lengkap dengan penyebutan istilah dan komposisinya masih dipertahankan.

Dilihat dari perspektif pendidikan, alat musik gamelan maupun *Talo Balak* memiliki kekuatan bagi terbentuknya kohesi sosial yang kuat. *Talo Balak* misalnya, secara tradisional dibawakan oleh sekelompok musisi atau oleh siswa (jika di sekolah). Aktivitas itu sebenarnya mampu menumbuhkan rasa kebersamaan dan kerja tim yang kuat. Sifat kooperatif dari ansambel *Talo Balak* ini mencerminkan nilai-nilai masyarakat Lampung, di antaranya *nengah nyappur* (saling berbaur) dan *sakai sambayan* (bergotong-royong) yang harmonis dan saling menghormati. Pertunjukan *Talo Balak* Lampung sering kali menjadi pusat acara pertemuan sosial, seperti pernikahan, festival desa, dan acara komunal lainnya. Pertunjukan ini memberikan peluang interaksi sosial dan penguatan ikatan dan rasa komunitas.

Di dalam konteks pembelajaran di kelas, pembelajaran *Talo Balak* menghadirkan rasa kebersamaan yang tinggi. Setiap siswa yang terlibat dalam kegiatan pembelajaran *Talo Balak* minimal terlibat dalam aktivitas kelompok yang interaktif. Siswa yang memegang *gong* pasti akan berinteraksi dengan pemegang *gujih* dan *tawa-tawa*. Setiap kalimat musik yang dibangun pasti membutuhkan keselarasan atau harmonisasi antarpemain. Dengan demikian, hampir tidak mungkin seorang yang mempelajari *Talo Balak* tidak peka terhadap

lingkungannya karena kepekaan terhadap lingkungan melalui bunyi selalu dilatih.

Musik *Talo Balak* mengikuti aturan dan teknik yang tepat mengenai penyeteman (*tuning*), tata letak, pola ritmik dan metrik, serta pertunjukan. Misalnya, melodi dimainkan secara bersamaan oleh sekelompok instrumen dan beberapa instrumen dapat memainkan bagian-bagian yang saling bertautan untuk membentuk satu pola ritmik yang teratur.

Belajar memainkan musik *Talo Balak* merupakan salah satu kegembiraan, tantangan, dan keistimewaan terbesar bagi pembelajar, khususnya siswa. *Talo Balak* adalah ansambel yang sebagian besar terdiri atas *gong* dan instrumen perkusi perunggu. Teknik memainkan banyak instrumen bahkan dapat secara langsung diakses oleh pemula, termasuk orang yang tidak memiliki pengalaman musik sebelumnya. Meskipun terdapat beberapa instrumen sangatlah sulit, misalnya bagi pemain yang memainkan *pencon* sebagai melodi utama, permainannya sangat dinamis. Sebagai bentuk musik ansambel, berlatih bersama kelompok adalah suatu keharusan. Meskipun siswa telah menghabiskan banyak waktu berlatih sendiri, dibutuhkan bermain dengan orang lain untuk benar-benar memahami bagaimana bagian yang setiap individu mainkan cocok dengan keseluruhannya, bagaimana menyesuaikan diri dengan perubahan dalam musik, dan bagaimana berinteraksi dengan sesama musisi. Sebagaimana musik gamelan di Jawa, alat musik *Talo Balak* juga sangat dihormati di Lampung karena berbagai alasan.

Rangkaian pembelajaran musik perunggu, seperti *Talo Balak*, memiliki tahapan yang sama dengan gamelan di Jawa dan Bali. Pengetahuan itu bahkan muncul dari cara belajar praktisi atau para seniman alam yang ada di masyarakat. Metode belajar itu bahkan masih diadopsi dalam pembelajaran alat musik perunggu hingga hari ini. Pembelajaran dimulai dengan pengenalan alat, pelatihan teknik dasar, pelatihan ansambel, pemahaman struktur dan notasi, dan pengembangan keterampilan musikal.

1. Pengenalan Alat Musik

Alat musik perunggu seperti *Talo Balak* Lampung memiliki beberapa bagian instrumen, di antaranya *gindang*, *kulintang*, *pepetuk*, *gelitak*, *kempyang*, *gujih*, *tawa-tawa*, *gender*, *canang*, *talo lunik*, dan *Talo Balak* (lihat Barnawi et al., 2021). Tidak semua sanggar, sekolah, kampus, atau lembaga tertentu memiliki kelengkapannya. Kelengkapan alat musik *Talo Balak* tergantung pada tempat dan pemesan *Talo Balak* itu. Misalnya, *Talo Balak* yang terdapat pada Program Studi Pendidikan Tari FKIP Universitas Lampung pada tahun 2017 berikut ini.

Tabel 6.1 Instrumen atau Seperangkat Talo Balak pada Program Studi Pendidikan Tari FKIP Universitas Lampung



Kulintang (melodi)

Berfungsi sebagai alat musik yang memberikan melodi utama pada komposisi atau *tabuhan*



Gujih

Berfungsi memberikan keragaman ketukan atau pola permainan, terutama mengisi pola ritmik yang saling bersahutan



Kendang (K) dan Rebana (R)

Berfungsi menjaga ketukan, tempo, dan dinamika pada setiap komposisi atau *tabuhan*



Gender

Berfungsi sama seperti gong, terutama dalam memberikan keragaman ketukan atau *tabuhan*



Gong Besar (Gb), Gong Kecil (Gk), Tawa-tawa (T)

Berfungsi memberikan ketukan, tempo, dan penanda akhir frasa atau bagian *tabuhan*

Sumber: Hidayatullah (2017)

2. Pelatihan Teknik Dasar

Teknik utama dalam permainan *Talo Balak* atau alat musik perunggu Lampung hampir sama dengan teknik permainan pada gamelan Bali, terutama pada teknik *damping* atau di dalam gamelan Sunda disebut *tengkep*. Teknik ini berusaha menahan getaran bilah logam atau perunggu setelah dipukul untuk mengontrol durasi suara. Ini dilakukan dengan tangan kiri yang menahan bilah setelah dipukul. Teknik ini tidak berlaku pada kulingtang melodi, tetapi berlaku untuk alat musik lain, seperti *gong*, *gender*, dan *gujih*. Hal ini karena pola permainan ketiganya tidak terlalu padat dan cepat. Pola melodi *Talo Balak* yang sangat dinamis dengan tempo yang cukup cepat dan padat menjadikan teknik *damping* sulit untuk diterapkan. Selanjutnya, untuk pukulan dasar permainan *Talo Balak* pada *kulintang* utama (melodi) dilakukan dengan dua tangan yang saling beriringan.

Selain alat utama yang hampir seluruhnya terbuat dari perunggu, *Talo Balak* juga menggunakan alat musik yang terbuat dari kayu, misalnya pemukul *talo* dan kendang. Pemukul *talo* ada yang dilapisi kain untuk meredam bunyi perunggu, dan ada juga yang tidak. Pada alat musik kendang, fungsi utamanya adalah sebagai pemegangan tabuh, menjaga tempo, dinamika, serta ketukan. Keterampilan bermain kendang memang membutuhkan porsi belajar tersendiri. Di dalam pembelajaran *Talo Balak*, pengajar dapat menunjukkan cara memegang *tabuh* atau pemukul kayu dengan benar agar pukulan stabil dan suara tidak terdistorsi.

Penguasaan teknik dalam permainan *Talo Balak* Lampung juga kerap dikaitkan dengan beragam tabuhan. Setiap tabuhan memiliki tingkat kesulitannya masing-masing. Kompleksitas bunyi yang dihasilkan dari setiap *tabuhan* mencirikan dari mana dan untuk apa *tabuhan* itu dibuat.

Di dalam permainan gamelan Jawa, setiap pembelajar pasti berlatih pola dasar, seperti *lancaran*, *ketawang*, dan *ladrang*. Siswa memulai dengan tempo lambat, lalu meningkat secara bertahap. Namun pada gamelan Bali, pola ritmik yang lebih cepat dan rumit seperti *kotekan*, yaitu dua pemain atau lebih memainkan pola yang saling mengisi

(*interlocking*) untuk menciptakan ritmik yang kompleks. Sementara itu, dalam *Talo Balak*, pola yang umumnya sering dipelajari dan dimainkan adalah *tabuhan gupek* dan *tabuhan tari* dalam tari *Sigeh Penguten*.

3. Latihan Ansambel

Bermain *Talo Balak* tidak dapat dilakukan seorang diri, tetapi harus bersama-sama dengan beberapa orang tertentu. Oleh karena itu, prinsip latihan dalam berkelompok perlu dimunculkan. Latihan berkelompok menyimpan sejumlah tantangan, di antaranya komunikasi antarpemain, kekompakan, koordinasi dan sinkronisasi, serta cara menyajikan *tabuhan* atau karya komposisi dengan baik.

a. Sinkronisasi dan Koordinasi

Latihan ansambel dalam belajar musik, termasuk *Talo Balak* sama seperti melatih kepekaan terhadap bunyi-bunyian yang dimainkan, baik oleh diri sendiri maupun orang lain. Siswa yang bermain bersama dalam kelompok kecil dalam ansambel *Talo Balak* belajar untuk mendengarkan dan berkoordinasi dengan pemain lain. Fokus pada menjaga tempo dan dinamika yang konsisten.

Permainan ansambel *Talo Balak* tidak dipimpin oleh dirijen secara khusus yang berdiri di depan, tetapi semua pemain melebur dalam kelompok. Peran pemimpin dapat diambil alih oleh salah satu alat, seperti kendang yang mengatur tempo atau dinamika permainan. Pada posisi tertentu, salah satu alat dapat memberikan isyarat yang menandakan permainan selesai, diulang, atau masuk ke bagian lain. Isyarat-isyarat khusus dalam permainan harus disepakati dan dipahami bersama.

Tantangan utama berlatih dalam ansambel *Talo Balak* adalah sinkronisasi dan koordinasi antarpemain. Sinkronisasi berhubungan dengan pengaturan permainan diri dengan pola permainan orang lain. Sementara itu, koordinasi berhubungan dengan komunikasi yang terjadi antarpemain. Tantangan utama lainnya adalah menjaga tempo dan ritmik secara konsisten di antara semua pemain. Sementara itu, tidak semua pemain memiliki kecakapan musikal dalam menjaga

tempo, terutama jika praktik *Talo Balak* dilakukan di lingkungan sekolah umum dengan latar belakang siswa berbeda-beda.

Selanjutnya, mengikuti isyarat dari pemimpin ansambel atau pengendang atau kulintang dengan tepat menjadi tantangan berikutnya. Hal itu disebabkan kurangnya perhatian atau mendengarkan secara aktif saat bermain bersama. Praktik terbaik untuk mengatasi persoalan ini biasanya menggunakan metronom selama latihan untuk membantu pemain menjaga tempo yang konsisten. Meskipun metronom lazim digunakan untuk latihan alat musik Barat (piano, gitar, drum, *keyborad*), tetapi cara ini dapat tetap dilakukan. Berlatih dalam subkelompok untuk fokus pada sinkronisasi bagian tertentu sebelum menggabungkannya ke dalam ansambel penuh merupakan cara lain yang juga dapat dilakukan. Berikutnya pembelajar dapat melakukan latihan mendengarkan secara aktif dengan setiap pemain fokus pada instrumen tertentu atau isyarat dari pemimpinnya.

b. Latihan *Tabuhan* Sederhana

Selain *tabuh gupek* dan *tabuh tari*, tabuhan-tabuhan yang umum dimainkan dan dilatih oleh setiap pembelajar pemula adalah *tabuh sanak miwang di ijan* dan *tabuh kelicak ruwa* (Sungkai, Lampung Utara), *tabuh mighul mulang* dan *ujan tuyun* (Lampung Utara), *tabuh hujan angin* (Sungkai Bunga Mayang Lampung Utara), *tabuh rajo menggalo* (Tulang Bawang), *tabuh dakhak* (Lampung Timur), *tabuh cangget*, *tabuh mighul bukekes* (Terbanggi, Lampung Tengah), *tabuh sirlihat dak dah* (Bumi Tinggi, Bumi Agung, Lampung Timur), *tabuh jarang mulei* (Tiyuh Gunung Raya, Sekampung Udik, Lampung Timur), *tabuh nyambai/lakkai* (Lampung Tengah), *tabuh arus balik*, *tabuh camang ngembub* (Lampung Timur), *tabuh ghisek* (Bumi Tinggi, Lampung Timur), dan lain-lain. Setiap *tabuhan* memiliki tingkat kesulitannya masing-masing.

4. Struktur dan Notasi

Meskipun masyarakat Lampung bukan pelestari budaya tulis, tetapi kesadaran untuk menuliskan simbol-simbol musik sebagai pengingat

dan alat komunikasi mereka juga dilakukan. Para seniman atau musisi lokal Lampung umumnya menuliskan permainannya melalui tanda-tanda sederhana, misalnya dengan menuliskan deretan angka-angka. Namun, para akademisi musik umumnya menuliskannya dalam bentuk not balok atau notasi Barat meskipun keduanya —baik notasi angka maupun Barat — tidak dapat merepresentasikan ekspresi musik *Talo Balak* yang sebenarnya secara akurat. Peran guru atau instruktur masih sangat diperlukan di sini agar detail atau rincian permainan serta teknik-tekniknya tetap terjaga keasliannya.

Berikut contoh penulisan notasi *Talo Balak* menggunakan deretan angka-angka.

Kulintang | 66 63 66 36 | 36 52 35 . || 2555 2555 2555 12 | | 3 1333 1333 1333
| 1 33 . 1333 | 1333 1333 1 33 | | 1356 66 3 66 | 36 3i ii 5i | ii 5i 5i
6356 | | 3666 3666 3666 36 | 5

Gujih/Bende/Tawa-tawa: x||: xx .x .x x |. x x x :||

Gung Bery/Gender: ||: X X X X |X X X X :||

Talo: T ||: x x x G |x x x T :||

Pepetuk : |a eo ea eo ||: ea eo ea eo :||

Gelitik dan kempyang: ||: ou oe ou oe :||

Gindang : ||T T D D||: -T T--T -T --|DD -D D D :||2x

Variasi 1.: ||-T T--T -T --|D--T -D D D :||1x

Catatan: Setelah 6x putaran (dasar dan variasi 1) maka variasi 2.

Variasi 2. : ||: -T T--T -T T-|DD -D D D :||

Sumber: Barnawi et al. (2021)

Berikut contoh penulisan notasi *Talo Balak* menggunakan notasi balok.

Tabuh Tari Sigh Penguten

Gujih, Bende, Gong, Canang

Transkrip Not Balok
Muhammad Randi Dimas Prayoga

$\text{♩} = 120$

Sumber: Barnawi et al. (2021)

Gambar 6.1 Notasi Tabuh Tari Sigh Penguten

5. Pengembangan Keterampilan Musikal

Setelah menguasai konsep dan prinsip dasar dalam bermain *Talo Balak*, hal berikutnya yang perlu dilakukan untuk meningkatkan interpretasi pada karya adalah melatih dinamika, ekspresi, improvisasi, dan variasi. Hal ini mungkin terdengar janggal mengingat musik tradisional umumnya diidentikkan dengan pakem yang ketat demi menjaga keasliannya. Namun, dinamika, ekspresi, improvisasi, dan variasi yang dimaksud di sini tetap dalam batasan musikal yang ketat.

Dinamika berhubungan dengan kekuatan pukulan. Pada tahap awal, tentu sulit mengajarkan siswa cara memukul alat musik yang baik, atau mengatur tingkat kekerasan dalam memukul. Mengajarkan siswa cara mengatur kekuatan pukulan untuk menghasilkan berbagai tingkat volume dan intensitas suara merupakan tahap lanjutan dari pembelajaran *Talo Balak*. Oleh karena itu, tahap ini sebaiknya tidak diajarkan di materi awal.

Ekspresi berhubungan dengan tempo, gaya permainan, serta karakteristik suara. Jika seorang siswa sudah mampu memunculkan beberapa hal tersebut, ia dapat dikatakan memiliki tingkatan bermain *Talo Balak* yang menengah hingga mahir.

Tahap berikutnya adalah melakukan improvisasi pada pola tabuhan *Talo Balak*. Hal ini tentu tidak dimaksudkan untuk mengubah keseluruhan pola-pola melodi atau *tabuhan*, tetapi pada melodi atau ritmik tertentu saja. Jika dimungkinkan melodi atau ritmik itu dikembangkan dengan pola mikro yang sederhana tanpa mengubah struktur besarnya. Variasi dinamika, atau teknik memukul juga dapat dikombinasikan di beberapa bagian *tabuhan* atau komposisi.

BAB VII

PEMBELAJARAN MUSIK *BUTABUH*

A. *Butabuh* sebagai Instrumen Musik dan Konsep

Butabuh telah dipengaruhi oleh berbagai periode sejarah, mulai dari prasejarah hingga zaman modern. Pengaruh tersebut meliputi berbagai aspek kebudayaan atau kultural, seperti tradisi oral, penggunaan bahan baku seperti batu, kayu, dan bambu, serta kepercayaan seperti animisme, dinamisme, Hindu-Buddha, Islam, dan Melayu. Selain itu, pengaruh tersebut juga berasal dari berbagai bangsa seperti Afrika, Arab, India, Cina, dan Eropa. Berdasarkan beragam pengaruh tersebut, terbentuklah *butabuh* sebagai instrumen musik tradisional khas Lampung.

Alat musik yang biasa digunakan dalam *butabuh* merupakan alat musik yang terbuat dari kulit sapi. Dalam konteks ini, *butabuh* dianggap sebagai sebuah instrumen musik yang mewakili warisan budaya Lampung sekaligus memiliki nilai penting secara global. Tradisi *butabuh* telah menjadi warisan seni yang diwariskan secara turun-temurun sejak zaman prasejarah, melewati masa kemerdekaan, hingga saat ini. Musik ini secara khusus lazim ditemui dalam setiap upacara adat Lampung bagian pesisir. Wilayah pesisir Lampung

memang memiliki latar belakang dan keterikatan sejarah yang berperan dalam penyebaran agama Islam Lampung. Musik *butabuh* telah menjadi bagian integral (tidak terpisahkan) dari tradisi Lampung sejak zaman dahulu, dan keberadaannya masih dipertahankan hingga kini.

Musik *butabuh* juga memiliki hubungan erat dengan beberapa musik tradisional lainnya di Lampung, beberapa di antaranya kerap digunakan dalam pelaksanaan upacara adat, misalnya *Rudat*, tari *Kesekeh*, tari dan pincak *Khakod*, serta sastra lisan, seperti pantun dan syair. Keterkaitan antara berbagai seni ini membentuk satu kesatuan, dengan musik ini (*butabuh*) berperan sebagai musik pengiring bagi musik-musik itu. Musik atau tradisi ini terus mengalami perkembangan dan menjadi modal sosial bagi masyarakat Lampung di sekitarnya. Selain berfungsi sebagai wadah pertemuan dan silaturahmi bagi para pemuda, musik ini juga memiliki nilai strategis bagi pemerintahan desa. *Butabuh* secara konsisten menjadi bagian penting dari kehidupan masyarakat desa, terutama dalam menjalin kerukunan kelompok adat di kalangan masyarakat adat *saibatin*. Pada tahun 1980-an, kelompok musik *butabuh* hanya dikenal dan memiliki aktivitas di kalangan masyarakat *saibatin*. Namun, saat ini situasinya berubah drastis karena kelompok adat dan pemuda bergabung dalam berbagai acara bertema seni budaya. Keberadaan tradisi *butabuh* mempererat ikatan persaudaraan di antara masyarakat Lampung, baik secara individual maupun kelompok. Mereka memiliki tujuan yang sama dalam melestarikan adat, seni, dan budaya melalui seni *butabuh*.

Butabuh juga dikenal sebagai "seni berzikir" yang juga merupakan seni vokal. Seni berzikir ini juga disebut sebagai *bedikekh* oleh masyarakat Lampung. *Bedikekh* merupakan aktivitas menyanyi atau melantunkan syair-syair Islami sambil memukul rebana bersama-sama. Umumnya, terdapat tiga orang yang memimpin *bedikekh* dan diikuti oleh peserta lain secara bersama-sama.

Para pelantun *bedikekh* umumnya menggunakan pakaian rapih, seperti jas, peci, dan sarung. Peserta *bedikekh* merupakan perwakilan dari setiap marga yang hadir pada satu waktu. Tradisi *bedikekh* ini

telah didaftarkan (No registrasi: 201900898) pada pusat data Warisan Budaya Tak Benda (WBTB) pada tahun 2019 sebagai bentuk tradisi dan ekspresi lisan masyarakat Lampung.

Pada permainan *butabuh*, sering disertai irama *gendang* atau sejenis *rebana*. Seni ini memiliki nuansa keagamaan Islam yang kuat karena permainan perkusif dipadukan dengan nyanyian vokal yang khas. Seni atau musik *butabuh* setidaknya melibatkan beberapa elemen, seperti lokasi pertunjukan, anggota grup, instrumen musik, lirik, dan lagu-lagu.

Sebagai musik yang memiliki kekuatan ritmis atau perkusif, *butabuh* lebih umum ditemukan di daerah pesisir Lampung. Hal ini berkaitan dengan sejarah dan evolusinya sebagai salah satu media penyebaran agama Islam di wilayah Lampung.

Musik *butabuh* menggunakan instrumen utama sejenis *kerengeng* atau menyerupai *rebana*, serta menyajikan lantunan lagu syair zikir dalam agama Islam. Sebagaimana diketahui bersama, masyarakat Lampung umumnya beragama Islam. Oleh karena itu, *butabuh* juga dianggap sebagai musik yang memiliki dimensi spiritual tinggi.

Syair atau lirik-liriknya disampaikan dalam bahasa Arab juga disertai dengan salawat yang diambil dari kitab *Diwan Hadrah*. *Butabuh* telah menjadi bagian dari warisan tradisi serta adat budaya Lampung yang eksis secara turun-temurun, terutama dalam pelaksanaan upacara adat pesisir Lampung.

Tradisi atau musik *butabuh* telah ada dalam waktu yang sangat lama dalam budaya Lampung. Keberadaannya masih dijaga hingga saat ini, terutama di beberapa wilayah masyarakat *peminggir* (pesisir). Istilah “*butabuh*” secara harfiah memiliki arti memukul (alat musik). Saat ini, *butabuh* lebih sering dikaitkan sebagai sajian pertunjukan kolektif (baca: ansambel) dalam memukul *rebana*. Aktivitas bermusik itu dilakukan oleh sejumlah individu dengan irama yang teratur sesuai dengan tradisi yang ada.

Tradisi memainkan musik *butabuh* biasanya dilakukan dalam acara adat istiadat *saibatin* atau masyarakat pesisir Lampung. Tradisi

butabuh merupakan nama yang diberikan oleh masyarakat Lampung terhadap musik tradisional mereka. Istilah "*butabuh*" yang berasal dari kata dasar "tabuh", yang berarti memukul, dengan awalan "bu" (ada juga yang menyebutnya "be"). Istilah itu menunjukkan aktivitas memukul alat musik *terbang* atau *rebana* dengan tata cara sesuai dengan tradisi musik tradisional Lampung itu sendiri.

Musik ini tidak hanya diidentifikasi sebagai musik Islami masyarakat Lampung, tetapi juga memiliki unsur budaya yang mengekspresikan kesenian lama dan asli. Kesenian atau musik itu telah menjadi bagian dari tradisi masyarakat Lampung. *Butabuh* salah satunya terdapat di Kecamatan Way Lima. Musik itu diintegrasikan sebagai bagian penting dari upacara adat mereka.

Dalam proses pembelajaran musik ini, terlihat jelas nilai-nilai sosial budaya yang tercermin dari para anggotanya. Kelompok musik *butabuh* selalu berkumpul untuk berlatih, dengan tujuan untuk mempertahankan keberlanjutan seni tersebut dan mencapai hasil yang optimal dalam penyajiannya. Rasa kekeluargaan yang kuat hampir selalu terlihat dalam setiap upaya kerja sama antara anggota musik ini. Selama proses latihan, suasana kekerabatan dan silaturahmi lebih diutamakan. Tidak banyak yang mengetahui, bahwa musik *butabuh* berperan sebagai media untuk menyampaikan pesan kepada masyarakat, baik melalui pelatih seni atau musik yang memberikan arahan langsung maupun melalui lirik-lirik lagunya yang mudah dipahami dalam bahasa daerah (Lampung) dan bahasa Indonesia.

Karena bagian dari tradisi adat dalam bentuk musik tabuhan yang disertai dengan lantunan syair-syair dan pantun, *butabuh* juga sering digunakan dalam prosesi *buharak* atau *arak-arakan*. *Arak-arakan* merupakan ritual atau aktivitas iring-iringan atau pawai yang dalam adat istiadat Lampung. Kegiatan ini biasa dilakukan untuk mengiringi pengantin Lampung.

Di Desa Padang Cermin, Pesawaran, acara *butabuh* merupakan salah satu tradisi terkenal yang berhubungan dengan penyambutan tamu kehormatan, atau prosesi dalam pernikahan Islam. Dalam tradisi pernikahan masyarakat adat Lampung pesisir, terdapat istilah *ngarak*

maju. Istilah "*ngarak*" merujuk pada *arak-arakan*, sementara "*maju*" mengacu pada pasangan pengantin. Jadi, *ngarak maju* memiliki makna *arak-arakan* pengantin Lampung yang dilakukan di tempat pengantin pria. Hal itu menandakan bahwa pernikahan antara pria dan wanita sudah resmi dilaksanakan. Dalam tradisi *ngarak* ini, unsur-unsur yang dipengaruhi oleh budaya Islam meliputi penggunaan alat musik *rebana* sebagai pengiring *arak-arakan*. Selanjutnya, penyampaian salawat dan syair-syair berbahasa Arab yang dikenal sebagai zikir (zikir lama dan zikir baru). Zikir lama atau kerap dikaitkan dengan *hadrah* bertransformasi menjadi zikir baru dengan menyematkan musik *butabuh* (Hidayatullah, 2022). Ketika pengantin tiba di rumah pengantin pria setelah prosesi *arak-arakan*, keluarga pengantin pria menyambut rombongan dengan melantunkan syair Arab "*lail*" (Website Portal Informasi Kecamatan Way Khilau, 2019).

Acara *butabuh* kerap diadakan tokoh adat dan para pemuda di Desa Padang Cermin, Kecamatan Way Khilau. Terdapat enam desa yang pernah mengikuti kegiatan tersebut, seperti Desa Padang Cermin, Penengahan, Kubu Batu, Suka Jaya, Tanjung Kerta, dan Kota Jawa. Keenam desa ini rata-rata terdiri atas suku adat Lampung, sementara empat desa lainnya berasal dari suku atau etnis lain, seperti Jawa, Sunda, dan Lampung, di antara sepuluh desa di Kecamatan Way Khilau. Suku Lampung yang hidup di Kecamatan Way Khilau merupakan keluarga dari Kesatuan Adat Marga Way Lima.

Berdasarkan cerita masyarakat secara turun-temurun, nenek moyang orang Lampung pesisir sebelumnya berasal dari Lemasa Kepampang Tanoh Unggak (hari ini lebih dikenal dengan Kerajaan Sekala Brak) yang berlokasi di lereng Gunung Pesagi. Setelah runtuhnya kerajaan tersebut, masyarakat kemudian menyebar mencari tempat tinggal yang layak untuk kelangsungan keturunan mereka. Masyarakat atau penduduk lebih memilih daerah muara (*muakha*) sungai di tepi laut sebagai tempat tinggal baru, dengan mendirikan permukiman baru dan membentuk sistem pemerintahan adat. Sistem itu kemudian dikenal sebagai *bandar* (*bandakh*).

B. Eksistensi Musik *Butabuh*

Musik *butabuh* menjadi bagian kebutuhan masyarakat Lampung karena kerap ditampilkan dalam ritual adat atau upacara adat bertema khusus. Kebutuhan itu melahirkan eksistensi beberapa kelompok atau komunitas melalui pendirian sanggar-sanggar budaya. Sanggar-sanggar itu biasa mengisi acara adat di Lampung, seperti Sanggar Butabuh Cahaya Purnama (Kecamatan Kedondong), Sanggar Waya Diwangga (Tanggamus), Sanggar Khanggom Gawi (Pringsewu), Sanggar Butabuh Tuah Midang (Pesawaran), Sanggar Seni Budaya Keratuan Lampung (Bandarlampung), dan sebagainya. Berkembangnya eksistensi sanggar budaya tersebut sebagai respons terhadap meningkatnya minat dan kesadaran akan pentingnya melestarikan dan mengembangkan warisan budaya tradisional dalam masyarakat Lampung. Karena seni dan budaya merupakan bagian integral dari kehidupan masyarakat Lampung, pendirian sanggar-sanggar itu mendapat dukungan dari berbagai pihak.

Hal itu mengindikasikan masyarakat Lampung makin sadar akan pentingnya melestarikan dan mempromosikan budaya lokal mereka. Sanggar budaya menjadi wadah untuk mempelajari, merawat, dan mengembangkan warisan budaya tradisional Lampung (Hidayatullah, 2024). Hingga saat ini, banyak individu (umumnya anak muda) yang tertarik untuk belajar dan berpartisipasi dalam kegiatan seni tradisional di sanggar-sanggar. Kegiatan itu meliputi tarian, musik, teater, dan lainnya yang diselenggarakan di sanggar budaya. Musik *butabuh* hanya satu dari serangkaian aktivitas pembelajaran seni yang ditawarkan sanggar-sanggar itu. Keberadaan sanggar budaya itu memberikan kesempatan bagi generasi, khususnya *ulun Lappung* untuk belajar dan terlibat dalam seni dan budaya tradisional. Hal ini membantu dalam meneruskan tradisi dan memastikan warisan budaya tersebut tidak punah.

Selain sebagai alat pelestari budaya, sanggar juga berfungsi sebagai sarana pendidikan informal bagi masyarakat untuk belajar tentang budaya, sejarah, dan nilai-nilai tradisional melalui berbagai kegiatan seni dan budaya yang diselenggarakan. Sanggar budaya juga menjadi

daya tarik pariwisata Lampung. Aktivitas latihan musik di sanggar cenderung meningkat menjelang terselenggaranya suatu acara resmi atau acara adat. Pengelola sanggar biasanya menerima tawaran dan dibayar secara profesional oleh penyelenggara suatu kegiatan. Anggota sanggar umumnya terdiri atas pelajar, mahasiswa, dan pemuda di suatu daerah di Lampung.

Penunjukan sanggar-sanggar budaya dalam kegiatan resmi di Lampung sudah menjadi hal yang umum dilakukan. Penyelenggara acara umumnya memilih sanggar-sanggar yang telah memiliki kedekatan agar mudah berkomunikasi. Sanggar-sanggar budaya, termasuk yang menyajikan musik *butabuh*, memiliki kesadaran yang lebih besar tentang pentingnya menciptakan pengalaman yang berkesan bagi tamu-tamu. Mereka dapat merancang dan mengelola setiap aspek musikal dengan memperhatikan detail untuk memastikan bahwa tamu merasa puas akan pertunjukannya.

Butabuh dapat dimaknai bukan hanya sebagai suatu kesenian (musik), melainkan juga sebagai sajian pertunjukan utuh yang berfungsi dalam ritual adat Lampung. Secara umum, musik *butabuh* disertai lantunan syair dan salawat yang salah satunya bersumber dari kitab Diwan Hadrah.

Musik ini diwariskan dari satu generasi ke generasi lainnya, dan banyak terdapat di wilayah Pesisir Lampung. Konten musik yang kuat dengan ajaran Islam menjadikan musik ini juga terkait dengan latar belakang sejarah di awal perkembangannya. Banyak pihak yang menginterpretasikan musik ini merupakan salah satu media penyebaran ajaran Islam. Musik ini tidak hanya menggunakan rebana, tetapi juga kerap dikombinasikan dengan *klenongan* di wilayah tertentu. Namun, persepsi masyarakat Lampung sering mengaitkan *butabuh* dengan musik rebana, padahal pemahaman ini tidak sepenuhnya tepat.

Butabuh telah bertransformasi menjadi salah satu bentuk tradisi yang melekat pada masyarakat Lampung, khususnya *saibatin*. *Betabuh* atau *butabuh* memiliki kata dasar “tabuh” yang disertai awalan “be” atau “bu” yang berarti memukul. Dengan demikian, pemaknaan musik

butabuh telah mengakar sebagai pengetahuan kolektif masyarakat bahwa musik ini memiliki tata cara, aturan, dan ketentuan tersendiri dalam memainkannya.

Kecamatan Way Lima merupakan salah satu wilayah di mana musik ini masih dipertahankan dan berkembang. Musik ini masih dijadikan sebagai salah satu perangkat dalam upacara adat Lampung. Nilai-nilai yang terdapat pada musik ini sangatlah jelas, misalnya nilai kolaborasi karena musik ini selalu dimainkan secara berkelompok. Nilai selanjutnya adalah disiplin dan kekompakan. Setiap anggota yang memegang alat musik rebana memiliki peran masing-masing. Pola ritmik yang dimainkan dalam musik ini setidaknya terbagi atas beberapa bagian (baca: *layer*). Jadi, jika antarpemain tidak melaksanakan perannya dengan baik, dipastikan musik ini akan menjadi tidak selaras atau harmonis. Rasa kekeluargaan yang dibangun antarpemain dan kekeluargaan yang terjalin menjadikan musik ini juga sebagai alat pemersatu masyarakat. Musik ini juga kerap dijadikan sebagai sarana penyampaian pesan kepada masyarakat. Syair-syair yang terdapat pada musik ini biasanya disampaikan dalam bahasa Lampung.

Penyajian musik *butabuh* tidak hanya bersifat statis, yakni diam di satu tempat atau panggung, tetapi juga bersifat dinamis. Musik ini dapat disajikan secara bergerak dalam buharak atau arak-arakan.

Salah satu bentuk musik *butabuh* disebut juga dengan *hadrah*. *Hadrah* kerap juga dikaitkan dengan fungsinya sebagai media ritual dan dakwah, meskipun juga saat ini berkembang menjadi sarana hiburan masyarakat (Iswanto, 2015). *Hadrah* sering diasosiasikan sebagai bentuk *zikir lama*. Sementara itu, *zikir baru* kerap diasosiasikan dengan pantun daerah atau Melayu, atau bentuk kreasi lain dari aspek musikalnya.

Ada juga bentuk musik sejenis yang sudah dikombinasikan dengan tarian atau gerakan-gerakan yang disebut *rudat*. Jadi dapat disimpulkan, rudat merupakan perpaduan antara seni suara dan seni gerak.

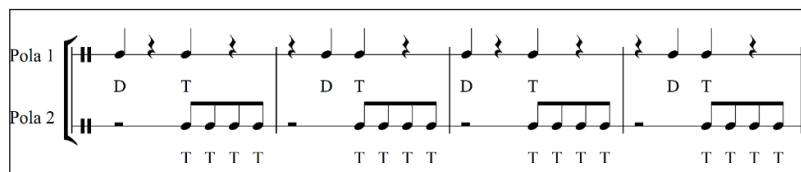
Musik *rudat* menggunakan alat musik rebana dan melantunkan syair-syair Islam (Hidayatullah, 2017). *Rudat* juga digunakan sebagai sebuah nama tarian Lampung yang biasanya dimainkan secara berkelompok.

Di sisi lain, musik *butabuh* kini juga telah banyak dikreasikan dengan gerakan. Definisi-definisi itu menjadi kabur ketika terdapat praktik musik yang pertunjukannya saling meminjam istilah dan kreasi gerakan satu sama lain—seperti tarian Hadrah yang diekspresikan sebagai perpaduan sastra lisan, musik, dan gerakan (lihat Shervina & Nugraheni, 2019).

C. Pola Pembelajaran Musik *Butabuh*, Struktur, dan Notasi

Pola tabuhan yang kerap ditemui dalam musik *butabuh*, misalnya *rudat*, di antaranya *tikol*, *kelabai*, *yahum*, *kiccak*, dan *gidug* (Hidayatullah, 2017) (lihat Gambar 7.3). Pola *tabuh* ini ada yang berbentuk ritmik yang menjadi karakteristik *tabuhan* itu sendiri, ada juga yang dikaitkan dengan pola yang secara khusus digunakan untuk mengiringi tarian *Rudat*.

Dalam memainkan musik *butabuh*, setidaknya terdapat dua pola yang saling bersahutan (baca: *interlocking*). Pola 1 dan 2 itu saling membentuk pola yang terpadu dan menghasilkan keteraturan ritmik (lihat Gambar 7.1). Pola 1 (*kelabai*) menyajikan nilai ritmik yang lebih lebar dengan nilai not yang sedikit panjang, sedangkan pola 2 (*sikhang*) memiliki nilai not yang lebih pendek dan rapat. Kedua pola ini biasanya dimainkan dalam tempo yang cukup cepat untuk menghasilkan kompleksitas dari permainan ritmik antara kedua pola.



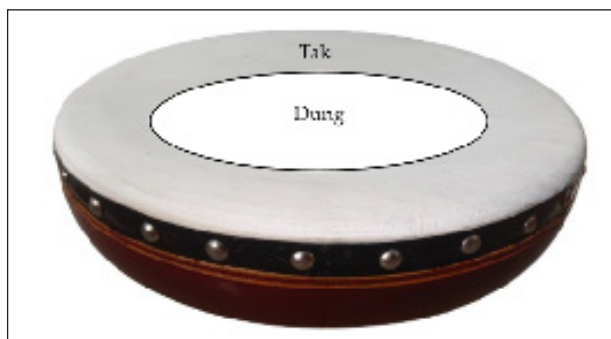
Gambar 7.1 Pembagian pola 1 dan 2 dalam Musik Butabuh

Keterangan:

D: Dung

T: Tak

Istilah “Dung” dan “Tak” sebagai bentuk dari onomatope masyarakat Lampung dalam mengekspresikan bunyi-bunyian musik *butabuh*. Wilayah yang disebut sebagai “Dung” biasanya dipukul secara terbuka sehingga menghasilkan suara yang panjang dan terbuka. Sementara itu, wilayah pinggir dari rebana yang diberi keterangan sebagai “Tak” biasanya dipukul lebih keras dan sedikit ditahan. Posisi tangan sangat menentukan dalam menghasilkan bunyi-bunyian yang sesuai. Di antara posisi “Dung” dan “Tak”, yakni posisi tangan yang tertutup juga dapat menghasilkan suara “Tak”.

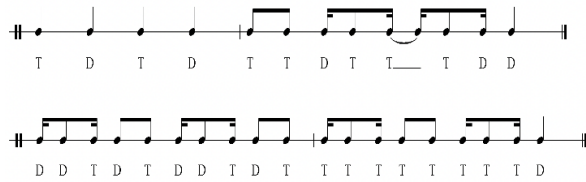


Gambar 7.2 Pembagian Wilayah Pukul untuk Musik Butabuh pada Rebana

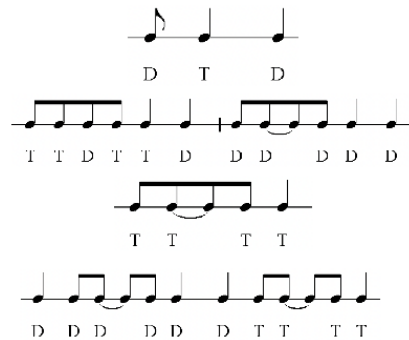
Tabuh kelabai:



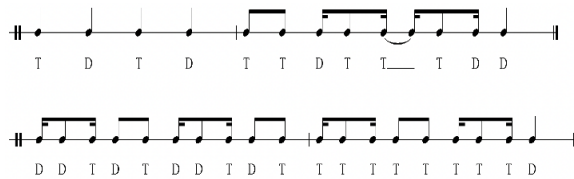
Tabuh sikhang:



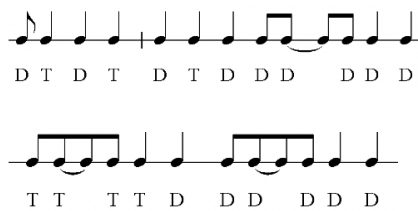
Yahum:



Kiccat:



Gidug:



Sumber: Hidayatullah (2017)

Gambar 7.3 Pola-Pola Tabuhan dalam Musik Rudat

Musik tradisional Lampung atau sajian pertunjukan *rudat* juga menggunakan syair Islami. Syair berisi pujian kepada Allah Swt. dan Rasulullah saw. (Hidayatullah, 2017). Syair-syair itu sekaligus menjadi penanda peralihan dari satu bagian ke bagian selanjutnya. Berikut adalah contoh syair yang biasa dilantunkan.

Asshalatu 'alannabii wa shalami 'ala rasul...
wal habibul abtokhi.. wal habibul arrabii...

Allahu ... Allahu... Allah ... (3x)
Wani'mal wali walihaa...

Sumber: Hidayatullah (2017)

Gambar 7.4 Syair dalam Musik Butabuh Rudat

D. Demonstrasi Kelompok (di Kelas)

1. Pengenalan dan Pemahaman Dasar

Mengajarkan musik *butabuh* kepada siswa dapat dilakukan dengan memperkenalkan sejarah dan akar budayanya terlebih dahulu. Tahap berikutnya adalah memperkenalkan alat musik apa saja yang biasa digunakan dalam musik tersebut. Tentu saja, alat musik yang digunakan adalah alat musik yang sudah tersedia dan mudah ditemui di sekolah. Mata pelajaran musik *butabuh* mungkin tidak banyak diajarkan di sekolah di Lampung. Namun, jika mata pelajaran ini diajarkan, tentu dirancang untuk memberikan pemahaman mendalam kepada siswa tentang sejarah, perkembangan, dan peran budaya musik *tabuhan*, khususnya dalam konteks masyarakat Lampung.

Musik rebana, yang dikenal juga sebagai musik *butabuh* atau *hadrah*, merupakan bagian integral dari tradisi Islam dan budaya masyarakat di berbagai daerah di Indonesia. Dengan mengajarkan musik ini di kelas, siswa setidaknya akan mengeksplorasi akar sejarah di mana musik ini berasal yang dikaitkan dengan budaya Timur

Tengah dan proses akulturasinya di Lampung. Siswa juga akan mempelajari bagaimana musik *butabuh* digunakan dalam berbagai upacara keagamaan, ritual adat, dan kegiatan sosial, serta bagaimana musik ini berfungsi sebagai media dakwah, penguatan identitas komunitas, dan sarana mempererat ikatan sosial di Lampung. Selain itu, mata pelajaran ini juga akan membahas peran musik *butabuh* dalam dinamika budaya lokal, termasuk perubahan dan tantangan yang dihadapi musik tradisional ini di era modern (untuk tingkat lanjut di perguruan tinggi).

Mengajarkan musik *butabuh* di kelas formal berarti memperkenalkan siswa pada sejarah dan asal-usul rebana (alat musik), aspek apa saja yang ada dalam musik *butabuh*, serta peranannya dalam musik tradisional dan budaya Islam di Indonesia. Aktivitas diskusi tentang sejarah rebana dan musik *butabuh* di Indonesia khususnya di Lampung, dapat dilakukan dengan melakukan pemutaran video dokumentasi pertunjukan musik *butabuh* yang ada di YouTube.

Pengenalan terhadap alat musik rebana sebagai salah satu alat utama musik *butabuh* juga perlu dilakukan guru. Guru dapat mengenalkan bagian dan beberapa jenis rebana, serta cara memegang, memukul, dan merawat alat musik ini. Aktivitas yang mungkin dilakukan adalah melakukan demonstrasi oleh guru atau musisi *butabuh*, kemudian siswa diperlihatkan berbagai jenis rebana dan diperkenalkan pada teknik dasar memegang alatnya.

2. Teknik Dasar Memainkan Rebana

Meskipun terlihat mudah untuk memainkan alat musik rebana, siswa tetap perlu diajarkan cara memainkan alat musik itu dengan baik dan benar. Setidaknya tentang cara memukul yang baik sehingga menghasilkan suara terbaik. Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, pola memukul “Tak” dan “Dung” menjadi bentuk komunikasi yang dapat dilakukan. Penggunaan atau penempatan posisi tangan perlu disesuaikan dengan detail agar bunyi yang dihasilkan tepat. Aktivitas yang dapat dilakukan adalah latihan individu dan kelompok dengan siswa mempraktikkan pukulan dasar rebana, dimulai dengan tempo

lambat dan meningkat secara bertahap. Penekanan teknik memukul terletak pada posisi tangan terbuka dan tertutup.

Selanjutnya, permainan pola irama atau ritmik dasar dapat diajarkan sesuai dengan pola yang mudah diajarkan. Aktivitas yang dapat dilakukan adalah berlatih memainkan pola irama dasar secara bersama-sama, dengan guru sebagai pemimpin irama untuk menjaga konsistensi tempo. Perlu diperhatikan bahwa memainkan alat musik setidaknya mampu memainkannya secara individu dan berkelompok. Sebagai permainan individu, siswa mungkin saja dapat memainkan alat musiknya secara lancar. Namun, ketika dipadukan dengan teman-temannya, siswa harus belajar mendengarkan dan menyimak, sehingga pola permainan menjadi selaras.

Belajar musik *butabuh* di kelas juga mengembangkan keterampilan bermain dalam kelompok. Tujuannya adalah agar siswa mengetahui pentingnya kolaborasi dan keselarasan dalam bermain musik secara kelompok. Aktivitas yang dapat dilakukan adalah latihan berkelompok dengan siswa memainkan irama yang berbeda secara bersamaan, untuk memahami harmoni atau sinkronisasi dalam ansambel rebana.

3. Melatih Repertoar

Memainkan repertoar atau lagu-lagu sederhana bagi siswa adalah pengalaman belajar yang menyenangkan. Tujuannya adalah untuk mengajarkan siswa dapat memainkan lagu tradisional atau pola *tabuhan* yang umum dimainkan dengan rebana. Selain itu, pelantunan syair Islam seperti salawat nabi juga mendukung pembelajaran yang berbasis *tabuhan* dan musik vokal.

Aktivitas latihan yang dapat dilakukan adalah memainkan musik berkelompok. Siswa mempelajari dan menghafal lagu-lagu atau pola *tabuhan* tersebut, mulai dari irama dasar hingga lirik jika diperlukan. Dalam melatih pola *tabuhan* atau repertoar, siswa juga belajar menyeimbangkan musik secara dinamis. Siswa berlatih mengatur kekuatan pukulan dan dinamika suara dalam kelompok sehingga menghasilkan bunyi yang harmonis.

Di sini, mereka akan memiliki kesadaran bahwa memainkan musik secara bersama-sama harus mengedepankan kebersamaan dan tidak boleh egois. Aktivitas belajar yang mungkin dapat dilakukan adalah latihan memainkan pola irama dengan variasi dinamika (keras-lembut) dan kecepatan, untuk meningkatkan kesadaran akan peran setiap siswa dalam grup.

Aspek penting selanjutnya dari memainkan repertoar adalah mengembangkan teknik dan ekspresi. Siswa perlu diajarkan mengekspresikan emosi dan makna melalui permainan rebana. Aktivitasnya dilakukan dengan latihan fokus pada interpretasi *tabuhan*, termasuk bagaimana mengatur dinamika dan tempo untuk menyampaikan makna syair Islam secara lebih mendalam.

4. Pedagogi Pertunjukan

Bermain musik adalah proses yang panjang, sehingga ketika guru mengajarkan siswanya untuk berlatih secara terstruktur, mereka sedang melatih dirinya berpikir kritis dan kreatif. Setiap repertoar yang dipelajari pasti akan dipertunjukkan, dan proses itu memerlukan persiapan. Belajar musik *butabuh* secara tidak langsung juga mengajarkan mereka untuk siap secara mental dan keterampilan. Tujuan belajarnya adalah mempersiapkan siswa untuk tampil dalam pertunjukan secara berkelompok, serta melibatkan mereka dalam latihan intensif dan penyusunan gerakan-gerakan tertentu jika diperlukan. Aktivitas yang dapat dilakukan melatih siswa memainkan *tabuhan* dengan mempertimbangkan aspek teknik dan artistik, meliputi pengaturan posisi, gerakan, dan dinamika kelompok.

Pengalaman lainnya dari pembelajaran musik *butabuh* adalah mempertunjukkan karya musik di depan penonton. Hal ini tidak mudah, karena tidak semua siswa akan terbiasa dengan suasana baru yang cukup menegangkan bagi mereka. Memberikan pengalaman tampil di depan audiens untuk meningkatkan kepercayaan diri dan kemampuan adalah target capaian pembelajaran musik. Siswa menampilkan hasil latihan mereka dalam pertunjukan di sekolah atau acara komunitas, dengan penilaian berdasarkan keterampilan teknis, kolaborasi, dan ekspresi artistik.

5. Refleksi dan Evaluasi

Setiap pembelajaran musik seharusnya melakukan tahapan ini di awal dan di akhir pembelajarannya. Refleksi bertujuan mendorong siswa untuk memikirkan ulang pengalaman belajar mereka, termasuk tantangan yang dihadapi dan pencapaian yang diperoleh. Aktivitas yang dapat dilakukan adalah diskusi reflektif, yaitu siswa berbagi pengalaman mereka dan mendiskusikan area yang perlu ditingkatkan. Selanjutnya, evaluasi, bertujuan menilai kemajuan siswa dalam keterampilan memainkan alat musik *butabuh*, kolaborasi grup, dan kemampuan tampil. Aktivitas yang mungkin dilakukan adalah guru memberikan umpan balik individual dan kelompok, serta merancang rencana pembelajaran lanjutan berdasarkan hasil evaluasi. Refleksi dan evaluasi ini penting dilakukan untuk menumbuhkan rasa penghargaan terhadap seni. Jika mereka menyadari bahwa memainkan musik itu sulit, mereka tidak akan mudah meremehkan dan akan lebih menghargai penampilan orang lain.

BAB VIII

PEDAGOGI KRITIS DI ERA GLOBALISASI DAN TEKNOLOGI

A. Rekonseptualisasi

Setelah menguraikan secara umum praktik musik tradisional Lampung, model penurunan, serta berbagai aspek yang melingkupinya, pada akhirnya pengajar, pendidik, pembelajar, atau praktisi musik perlu mempertimbangkan tingkat pembelajaran yang keluar dari kebiasaan umum masyarakat lokal. Salah satu konsep yang pernah ditawarkan oleh Paulo Freire (1921–1997) bahwa pendidikan adalah suatu tindakan menyimpan. Selama ini, pendidikan tidak menyentuh aspek terdalam dari pembelajar, bahkan siswa tidak berpartisipasi aktif dalam pembelajaran. Siswa dalam pembelajaran musik hanya diposisikan untuk menerima, menghafal, dan mengulang informasi. Pendekatan ini telah berlangsung sangat lama hingga hari ini, serta mempunyai efek melemahkan peserta didik dan dapat menimbulkan penyalahgunaan kekuasaan di dunia pendidikan. Dalam skenario pemikiran Freire, guru bersifat maha tahu, “baik hati” melimpahkan ilmunya kepada orang yang dianggap bodoh (siswa). Oleh karena itu, pada akhir buku ini dimunculkan sebuah pemikiran yang menggunakan kerangka

Buku ini tidak diperjualbelikan

pedagogi kritis. Tujuannya mendorong partisipasi aktif guru dan siswa dalam pembelajaran apa pun, termasuk musik (lihat Freire, 1970).

Freire memiliki perhatian terhadap dunia pendidikan bahwa guru dan siswa sama-sama pembelajar. Freire menekankan sifat kolaboratif dan sosial dalam pembelajaran. Ia berusaha menggambarkan serta memberikan pertimbangan hati-hati terhadap dinamika kekuasaan antara guru dan pelajar, sehingga pembelajaran merupakan usaha bersama dan bukan sesuatu tindakan (guru) yang lebih otoriter. Selanjutnya, siswa harus berpikir kritis tentang hal yang mereka baca, lihat, dan dengar agar mereka dapat mengidentifikasi ketidaksetaraan atau ketidakadilan.

Seorang siswa dengan kesadaran kritis dapat menyusun pertanyaan seputar permasalahan dan mencari kemungkinan jawaban karena ia memiliki bahasa yang kuat untuk mempertanyakan hal inti, misalnya: Apakah ini adil? Apakah itu adil? Apakah ada kesetaraan? Apakah pembelajaran itu berguna untuk saya? Apakah saya diperbolehkan memilih cara belajar? Rumusan pertanyaan itulah yang didorong untuk muncul dalam pendidikan hari ini. Freire juga sangat percaya bahwa dengan mencegah siswa berperan aktif di kelas, guru sebenarnya sedang menghilangkan peluang siswa untuk tumbuh menjadi orang yang matang dan mandiri secara kritis, serta mampu merefleksikan dunia mereka untuk menjadikannya tempat yang lebih baik.

Praktik pembelajaran musik tradisional mungkin terjadi di ruang formal dan informal, tetapi esensi dari pembelajaran itu sendiri harus membela kepentingan pembelajar. Di dalam praktik musik tradisional, tidak banyak upaya revolusioner ditawarkan oleh pengajarnya, baik di ruang formal maupun informal. Tentu saja, kondisi ini memerlukan pembenahan untuk mencapai kualitas pendidikan musik yang mumpuni dan bersifat holistik.

Melihat gencarnya arus globalisasi saat ini, perlu dirancang konseptualisasi pemikiran baru tentang keberlangsungan musik dan pendidikan musik tradisional hari ini. Konsep pemikiran itu berupa rekomendasi untuk pendidikan musik abad ke-21 dan menyoroti pentingnya pendidikan musik bagi generasi muda yang berisiko

mengalami eksklusi pendidikan hari ini. Kemitraan menjadi kunci utama dalam membangun ekologi pendidikan musik yang kuat di suatu daerah, termasuk di Lampung.

Pandangan yang hingga kini masih dominan adalah bahwa sekolah musik bertujuan melahirkan musisi yang terampil. Seolah aspek penting lainnya dari pendidikan musik itu sendiri diabaikan. Setiap elemen pendidik perlu mengevaluasi kembali apa artinya menjadi musisi dan seberapa penting? Terutama jika pertanyaan itu dikaitkan dengan musisi alam (nonakademis) yang belajar secara otodidak.

Jawaban atas pertanyaan itu dimulai dari langkah awal mengeksplorasi pemahaman baru tentang apa yang dimaksud dengan pengetahuan musik. Apakah pengetahuan musik diukur berdasarkan standar musik, kesuksesan, atau tingkat keterampilan? Apakah pengetahuan musik juga mempertimbangkan praktik musik dan komunikasi yang lebih etis dan demokratis? Oleh karena itu, setiap orang yang membaca buku ini perlu mendefinisikan dan melakukan refleksi kembali tentang apa yang dimaksud dengan pengetahuan musik.

Pendidikan musik, industri musik, dan musik itu sendiri merupakan inti dari pengetahuan musik. Jika dikaitkan dengan karier bermusik, semuanya menjadi penting. Lembaga formal seperti sekolah dan perguruan tinggi dapat menawarkan kurikulum musik inspiratif yang lebih mendukung kesejahteraan sosial dan emosional. Dengan begitu, saluran bakat industri musik tumbuh dan lebih beragam, dan kehidupan anak muda dalam dunia musik sepenuhnya terhubung (baik di dalam maupun di luar sekolah).

Setiap pihak yang memiliki otoritas dalam pelaksanaan pendidikan musik di wilayah formal harus memastikan musik berbasis kependidikan disampaikan dengan standar tinggi yang konsisten untuk semua anak dan remaja di wilayah Lampung. Hal itu memerlukan fokus baru pada inovasi dan kemitraan di seluruh sektor, sekaligus dengan pendekatan yang ketat dan berbasis bukti untuk mewujudkan kekuatan musik dalam kehidupan generasi muda saat ini.

Di sisi lain, perubahan besar dalam cara pendanaan dan pengelolaan sekolah formal, pembentukan lembaga musik, dan penciptaan kondisi baru bagi sekolah berbasis musik adalah hal utama yang juga perlu dilakukan. Terdapat ruang untuk memperbaiki struktur dan sistem tersebut, dan untuk mengusulkan cara berbeda untuk menghubungkan unsur ekosistem musik. Kerangka pendidikan musik yang sedang dikembangkan saat ini memiliki banyak rekomendasi. Tantangannya sekarang adalah berpikir secara radikal tentang bagaimana menghubungkan berbagai elemen yang sangat kuat dalam ekosistem musik lokal menjadi satu kesatuan dinamis yang paling efektif.

Sektor musik tradisional adalah wilayah yang jarang disentuh masyarakat karena tidak memiliki dampak yang signifikan terhadap keberlangsungan ekonomi. Oleh sebab itu, peran pengajaran musik tradisional banyak diambil alih oleh pemerintah dan lembaga formal (kampus). Namun, itu pun masih menuai sejumlah persoalan yang kompleks.

Para pengambil keputusan perlu lebih mendengarkan generasi muda (musisi muda) dengan cara yang terstruktur, sistematis, dan penuh rasa hormat. Konsultasi aktif di sekolah, daerah, dan nasional mengenai pengembangan dan penerapan riset musik beserta kurikulumnya. Ada kebutuhan mendesak untuk melakukan perubahan signifikan terhadap strategi dan penyediaan pendidikan musik, baik di tingkat dasar maupun menengah. Hal ini penting untuk mengatasi permasalahan serius mengenai kerangka kerja, sumber daya, dan infrastruktur yang menghambat pencapaian tujuan besar kependidikan musik. Hal ini juga harus menjadi fokus yang jelas untuk lobi lintas sektoral dan kegiatan pembangunan strategis.

Penggunaan teknologi seluler dan teknologi digital lainnya perlu diterapkan di ruang kelas musik di seluruh wilayah Lampung, berdasarkan upaya perintisan yang dilakukan di tingkat lokal. Koneksi yang lebih kuat harus dibuat bagi kaum muda antara pembuatan musik di sekolah dan di luar sekolah (termasuk sanggar) dengan menggunakan teknologi. Hal ini harus dapat dicapai melalui kemitraan

terfokus antarsekolah, perguruan tinggi, lembaga adat, Dewan Kesenian, Taman Budaya, dan pihak-pihak lain yang juga terkait. Sektor musik dan pendidikan musik harus secara murni dilepaskan dari kepentingan politik apa pun sehingga menjadi independen dalam menjalankan misi-misinya.

Keterlibatan generasi muda, khususnya anak-anak usia dini juga menjadi sangat penting dalam setiap kegiatan musikal. Selama ini, setiap aktivitas pembelajaran musik hanya diidentikkan dengan kelas musik secara formal. Padahal, pendidikan musik yang paling baik adalah belajar melalui lingkungan. Misalnya saja, anak-anak usia dini selalu dilibatkan dalam acara musik di tingkat sekolah dan perguruan tinggi. Se jauh kontennya aman bagi anak-anak, hal itu diperbolehkan. Selain anak-anak usia dini, pendidikan musik lokal juga perlu memberikan perhatian khusus kepada guru-guru seni budaya, karena tidak sepenuhnya memahami apa itu pendidikan musik, bahkan bagi para sarjana pendidikan seni dan musik. Artinya, fokus perhatian kependidikan musik lokal di Lampung juga harus satu paket, yakni pada anak-anak dan gurunya. Ho dan Bautista (2024) juga ikut menegaskan pendidikan musik bagi anak-anak yang perlu berorientasi pada guru juga, mengingat guru memainkan peran penting dalam memfasilitasi pendidikan musik yang berkualitas.

Pedagogi kritis sebagai model, kajian, atau paradigma pendidikan musik merupakan “obat” bagi segala praktik pembelajaran musik lama yang tidak mengedepankan siswa sebagai subjeknya. Pedagogi kritis juga merupakan suatu kerangka kerja yang tepat untuk pendidikan musik di mana pun, termasuk di Lampung. Misinya adalah menggunakan pengetahuan untuk memengaruhi perubahan persepsi, baik bagi siswa maupun guru. Untuk pendidikan musik, pendekatan pedagogi kritis berguna bagi perencanaan pelajaran dan kurikulum, sekaligus memberdayakan identitas pengajaran guru terutama bagi mereka yang menolak praktik hegemonik pendidikan musik di sekolah. Pada akhirnya, pedagogi kritis difungsikan sebagai praktik pengajaran terbaik (*best practice*) yang menumbuhkan pengalaman transformasional dan menggerakkan setiap orang menuju perubahan.

B. Dekolonisasi

Pendidikan musik formal dan informal dipersepsikan sebagai dikotomi yang tidak saling terkait. Hal yang berhubungan dengan pembelajaran formal hanya dikaitkan dengan kurikulum, perencanaan, dan evaluasi tertulis. Sementara itu, pembicaraan tentang pembelajaran informal berarti berdiskusi tentang antitesis praktik belajar formal. Musik tradisional dilabeli memiliki fondasi kuat pada praktik pendidikan informal. Di sisi lain, muncul suatu kesadaran global melalui gerakan dekolonisasi pendidikan yang berkembang di berbagai belahan dunia, dipicu oleh tuntutan keadilan sosial, pengakuan budaya lokal, dan kritik terhadap dominasi perspektif Barat dalam ilmu pengetahuan. Dekolonisasi pendidikan musik banyak dilakukan, salah satunya dengan menempatkan tradisi lokal sebagai landasan pendidikan musik (Sinaga et al., 2025). Pada konteks yang lebih luas, dekolonisasi pendidikan musik menguji dan mengkaji bagaimana kurikulum musik harus dapat merepresentasikan tradisi lokal. Dengan makin terbukanya kesadaran global, akses terhadap informasi, serta arah kebijakan pendidikan yang makin menekankan peserta didik, isu dekolonisasi makin diperhitungkan saat ini.

Dekolonisasi juga menjadi suatu gerakan global yang sudah banyak diadaptasi dalam berbagai kebijakan pendidikan, termasuk pendidikan musik. Dengan demikian, banyak pihak yang mulai menyadari bahwa identitas budaya itu begitu penting, terutama jika disematkan dan terejawantahkan melalui musik.

Ekspresi musik tradisional yang umumnya dipresentasikan dengan cara konservatif, kini dapat diperluas dengan menggabungkan unsur modern. Namun, hal ini perlu dipahami bukan sekadar menggabungkan dua gaya bermusik, tetapi mempertemukan dua paradigma berpikir yang selama ini memiliki kesenjangan yang jauh. Gaya konservatif musik yang dipresentasikan dengan cara lama, saat ini mungkin untuk dibawa dengan konfigurasi paling mutakhir dengan mempertimbangkan kenyamanan, akses, komunikasi, dan representasi estetis yang relevan dengan zamannya.

Meskipun musik tradisional melekat dengan kebiasaan masyarakat lokal, tetapi bukan tidak mungkin epistemologinya bergeser, misalnya dalam cara memproduksi, melakukan validasi, dan menyebarkan pengetahuan musik itu sendiri. Jika teknologi hanya dipersepsikan sempit, tentu tidak banyak yang dapat dikembangkan dari musik lokal. Generasi hari ini sangat mungkin melakukan perbaikan, perluasan, dan revitalisasi metode pengajaran lama dengan memanfaatkan cara algoritma bekerja. Bagi generasi muda yang umumnya masyarakat terliterasi digital, tidak sulit melakukan penyesuaian itu. Dengan kemudahan akses dan kemudahan menyerap materi, musik tradisional tidak lagi eksklusif atau dikonsumsi beberapa kalangan. Jika makin banyak masyarakat dan generasi muda terpapar budaya algoritma musik ini, hal itu akan meningkatkan semangat dan literasi musik itu sendiri.

Paradigma Barat yang selama ini memosisikan musiknya superior, perlu dinormalisasi kembali agar makin banyak yang menyadari bahwa merawat identitas musik lokal jauh lebih bermakna dan bernilai. Masyarakat lokal, terutama generasi muda, perlu mengetahui jika pengetahuan lokal yang selama ini diabaikan itu justru memiliki nilai yang sangat tinggi di mata global. Pengetahuan lokal yang selama ini dilegitimasi oleh masyarakat setempat kini mulai diminati dan diperhatikan karena menawarkan gagasan hidup masyarakat setempat. Letak nilai pengetahuan lokal itu justru bukan pada seberapa sulit musik dimainkan, atau seberapa kompleks pengetahuan itu dirumuskan, tetapi pada autentisitas ide yang dihasilkan. Gagasan atau ide musikal yang sederhana, tetapi jika bersumber dari pengetahuan lokal masyarakat setempat, dipandang sangat berharga.

C. Idiosinkratik

Sifat manasuka, khas, dan unik dari pembelajaran musik tradisional yang dilakukan secara informal memiliki karakteristik tersendiri. Dari sudut pandang pembelajaran formal, pembelajaran informal mungkin terlihat tidak terstruktur, tetapi sebenarnya hal itu justru

menjadi kekuatan karena ruang-ruang belajar seperti ini tidak mampu dijangkau oleh pendidikan formal. Dalam konteks belajar musik formal di sekolah, peserta didik mungkin memilih belajar dengan teman-temannya di kantin daripada di ruang kelas. Hal yang perlu dipahami dalam teori belajaran bahwa setiap siswa adalah unik, memiliki cara khas dalam belajar yang dipengaruhi minat, kebutuhan, dan gaya belajarnya. Jika dalam terminologi yang hari ini ditawarkan adalah “pembelajaran berdiferensiasi,” pengajar perlu mengatur cara mengajar dalam memenuhi kebutuhan berbeda dari setiap siswa, ditambah penekanan terhadap perbedaan tiap-tiap orang dalam belajar. Proses belajar musik itu memiliki tujuan yang dapat dicapai melalui jalan yang berbeda-beda. Ada siswa yang memiliki kenyamanan belajar dengan mendengar, ada juga yang lebih efektif jika melihat, dan ada juga yang lebih dominan pada aspek kinestetik. Jika pembelajaran musik hanya diorientasikan dengan metodologi tunggal, potensi dari siswa yang berbeda itu tidak mungkin muncul.

Melihat lanskap aktivitas belajar saat ini, secara umum, pembelajaran musik tradisional yang dilakukan secara informal tidak selalu harus berlangsung dalam struktur formal yang terikat banyak batasan. Sebaliknya, fleksibilitas, pengalaman belajar yang autentik, serta pengakuan terhadap keberagaman cara belajar peserta didik menjadi kekuatan utama yang memungkinkan setiap individu mengembangkan potensi musikalnya sesuai karakteristik, minat, dan kebutuhan masing-masing. Keceragaman metode dalam belajar musik tidak selalu mendorong terbentuknya kreativitas. Dengan ruang belajar yang adaptif, kontekstual, dan berpusat pada pengalaman belajar peserta didik, pendidikan musik alternatif yang berkualitas dapat dikembangkan.

DAFTAR ISTILAH

Arpeggio	Memainkan tangga nada atau <i>chord</i> satu per satu sesuai urutan
Chord	Akor; Susunan nada yang terdiri atas tiga nada; triad; trinada
<i>Bedikekh</i>	Lantunan syair zikir Islam yang dipadukan dengan musik dan gerakan (tari) pada masyarakat Lampung
Bending	Teknik menaikkan nada dengan cara menekan dawai ke atas (umumnya pada alat musik dawai)
Bonang	Bagian dari alat musik gamelan
<i>Butabuh</i>	Musik lokal Lampung yang dimainkan dengan cara ditabuh atau dipukul. Menjelaskan juga kategorisasi musik <i>tabuhan</i> yang terasosiasi dengan tradisi budaya Timur Tengah dan syair Islam
<i>Damping</i>	Tengkep; teknik alam memainkan alat musik perunggu (seperti gamelan) dengan cara memegang alat musik agar bunyinya tidak terlalu panjang
<i>Deep melody</i>	<i>Deep structure</i> ; suatu struktur melodi, ritmik, atau elemen musik lainnya yang memiliki ciri khas sehingga dapat diidentifikasi sebagai pola yang muncul berulang dalam sebuah karya musik
Dong Son	Sebuah nama tempat penulisan kebudayaan logam prasejarah, Vietnam; rumpun kebudayaan perunggu yang bersumber di Vietnam

<i>Eurhythmics</i>	Dikenal juga sebagai metode Dalcroze yang mempelajari musik menggunakan gerakan
Kerumungan	Istilah lain dari <i>Talo Balak</i> Lampung atau disebut <i>gamolan</i> perunggu
Ketawang	Pola tabuhan dasar dalam musik karawitan Jawa
<i>Khujih (gujih)</i>	Alat musik perunggu yang merupakan bagian dari <i>Talo Balak</i>
<i>Kotekan</i>	Pola ritmik dalam musik gamelan Bali dengan irama yang kompleks
Ladrang	Pola tabuhan dasar dalam musik karawitan Jawa
Lancaran	Pola tabuhan dasar dalam musik karawitan Jawa
Layang kasiwan	Salah satu tabuhan dalam alat musik <i>Gamolan pekhing</i>
<i>Gambus tunggal</i>	Salah satu musik dawai Lampung yang disajikan solo sambil melantunan syair-syair Lampung
<i>Gamolan Pekhing</i>	<i>gamolan</i> ; alat musik tradisional Lampung terbuat dari bambu menyerupai saron pada gamelan Jawa; disebut juga dengan <i>cetik</i>
<i>Gelitak</i>	Pola tabuhan pengiring dalam musik <i>Gamolan Pekhing</i>
<i>Gitar Tunggal</i>	Musik dawai Lampung yang disajikan menggunakan gitar konvensional sambil menyanyikan syair-syair khusus; kerap dikenal juga dengan <i>petting gambus</i>
<i>Glissando</i>	Teknik memainkan alat musik dengan menggeser dari satu not ke not lainnya
Gong	Gong; Alat musik perunggu yang merupakan bagian dari <i>Talo Balak</i>
<i>Hammer-on</i>	Teknik pada gitar untuk membunyikan nada dengan cara memukul dawai tanpa memetikinya
Ilmu nyambang	Ilmu mengintip dalam kajian etnografi musik Lampung
Kulintang	Penyebutan lain dari alat musik <i>Talo Balak</i>

<i>Maguru panggul</i>	Metode belajar yang dikenal di daerah Bali dan Jawa dengan cara membaca arah gerakan dari guru atau pelatih
<i>Minor zigana</i>	Tangga nada minor yang kerap diidentikkan dengan musik Timur Tengah dengan formula interval: 1 ½ 1 ½ ½ ½ 1 ½ ½
Pepadun	Salah satu suku Lampung asli; pasangannya adalah suku Saibatin
Pi'il pesenggiri	Falsafah hidup orang Lampung yang berarti menjaga kehormatan atau harga diri. Falsafah ini terdiri atas: 1) <i>nemui nyimah</i> (ramah); 2) <i>juluk adok</i> (menjaga nama atau kehormatan); 3) <i>nengah nyappur</i> (mudah berbaur); dan 4) <i>sakai sambayan</i> (bergotong-royong)
Petting	Petikan dalam konteks musik dawai Lampung
Pubian	Salah satu suku asli yang ada di wilayah Lampung
<i>Pull-off</i>	Teknik pada gitar untuk membunyikan nada dengan menarik dawai
Rudat	Bagian dari ragam musik <i>butabuh</i> Lampung yang memadukan aspek nyanyian dan gerak
Orkes gambus	Sajian musik gambus yang dibawakan secara lengkap dengan gitar, bas, tam-tam, dan alat musik pendukung lain
Pincak <i>khakod</i>	Khakot; bagian dari seni bela diri Lampung yang sering juga dijadikan sebagai tarian dalam seni pertunjukan
Sanak mewang diijan	Salah satu tabuhan dalam alat musik <i>Gamolan Pekhing</i>
Sermendung serlia	Salah satu <i>tabuhan</i> dalam musik <i>Gamolan Pekhing</i>
<i>Tabuhan</i>	Pola permainan tertentu dalam musik <i>butabuh</i> , <i>Talo Balak</i> , dan <i>Gamolan Pekhing</i>
<i>Tabuh gupek</i>	Salah satu tabuhan dalam musik <i>Gamolan Pekhing</i> dan <i>Talo Balak</i>

<i>Tabuh tari</i>	Salah satu tabuhan dalam alat musik <i>Gamolan Pekhing</i> yang dibuat khusus untuk mengiringi tari tradisional Lampung
<i>Talo Balak</i>	Alat musik perunggu Lampung menyerupai <i>reyong</i> Bali dan <i>Gamelan degung</i> sunda dengan pola permainan khas Lampung <i>Talo Balak</i> terdiri atas <i>pepetuk, kulintang, gelitak, gujih, gindir, canang, tawa-tawa, talo, kempyang, dan gindang</i>
<i>Tari Ksekh</i>	Tarian tradisional Lampung
<i>Tawa-tawa</i>	Alat musik perunggu yang merupakan bagian dari <i>Talo Balak</i>
<i>Tilu-tilu badak</i>	Salah satu karakteristik pembelajaran musik masyarakat Lampung dengan konsep improvisasi dan pengembangan
Saibatin	Salah satu suku asli Lampung yang hidup di sekitar wilayah Pesisir; pasangannya adalah suku Pepadun
Sigeh Penguten	Tarian tradisional Lampung yang disajikan untuk menyambut tamu kehormatan
Slides	Teknik dalam gitar dengan cara memindahkan satu not ke not lain menggunakan pipa atau gelas sebagai mediumnya
Ulun Lapping	Orang Lampung asli

DAFTAR PUSTAKA

- Attan, M. N. (2012). Gambus: Tinjauan awal berasaskan gaya permainan di Johor. *Malaysian Journal of Music*, 1(2), 87–104.
- Abrahams, F. (2005). The Application of Critical Pedagogy to Music Teaching and Learning: A Literature Review. *Update: Applications of Research in Music Education*, 23(2), 12–22. <https://doi.org/10.1177/87551233050230020103>
- Abrahams, F. (2007). Critical pedagogy for music education: A best practice to prepare future music educators. *Visions of Research in Music Education*, 7(1). <https://digitalcommons.lib.uconn.edu/vrme/vol7/iss1/10>
- Andersen, L., Boud, D., & Cohen, R. (1999). Experience-based learning. In *Understanding adult education and training* (2nd ed., p. 15). Routledge.
- Apple, M. (1982). *Education and power*. Routledge.
- Banks, J. A. (1995). Multicultural education and curriculum transformation. *The Journal of Negro Education*, 64(4), 390–400. <https://doi.org/10.2307/2967262>
- Banks, J. A. (2008). *An introduction to multicultural education* (6th edition). Pearson.
- Banks, J. A., & Banks, C. A. M. (2009). *Multicultural education: Issues and perspectives* (7th ed.). John Wiley & Sons.
- Banks, J. A., & Banks, C. A. M. (Eds.). (2016). *Multicultural Education: Issues and Perspectives* (9th ed.). John Wiley & Sons, Inc.
- Barendregt, B. (2021). Digital ethnography, or ‘deep hanging out’ in the age of big data. In *Audiovisual and digital ethnography: A practical and theoretical guide*. Routledge.
- Barnawi, E. (2017). Eksistensi gitar klasik Lampung tulang bawang dan pengembangannya. In N. Y. Ariyanti, E. S. Agustina, S. R. Sulistyanti,

- Hartoyo, E. Suroso, & Sumaryo (Eds.), *Prosiding kegiatan ilmiah tingkat nasional kearifan lokal dalam dinamika masyarakat multikultural* (pp. 267–279). LPPM Universitas Lampung.
- Barnawi, E., & Irawan, R. (2020). *Gambus Lampung Pesisir dan sistem musiknya*. Graha Ilmu.
- Barnawi, E. (2022). *Penerapan metode konstruktivistik dalam mata kuliah musik perunggu Lampung di Prodi Pendidikan Musik Universitas Lampung* (Laporan penelitian). Universitas Lampung.
- Barnawi, E., & Hasyimkan. (2019). *Alat musik perunggu Lampung*. Graha Ilmu.
- Barnawi, E., Hasyimkan, Saputra, A., Azzahra, M. F., & Dewi, R. A. (2021). Pelatihan alat musik talo balak Lampung pada Forum Karang Taruna Palapa Tiyuh Panaragan untuk mengiringi tarian Sigeh Penguten sebagai prosesi penyambutan tamu-tamu agung di Tiyuh Panaragan Kabupaten Tulang Bawang Barat. *Sumbangsih: Jurnal Penulisan dan Pengabdian Universitas Lampung*, 2(1), 126–137. <https://doi.org/10.23960/jsh.v2i1.41>
- Batin, M., Hidayatullah, R., Barnawi, E., A, I. G. N., Nugroho, W., Saputra Nugraha, R. aditya, Diantori, Sambera, R., Darmawan, R., Wijaya, A., Octavian, A., Yudha, S., & Zopi, M. (2018). *Notasi pembelajaran musik tradisional gamolan pekhing Sekala Brak Lampung*. CV. Anugrah Utama Raharja.
- Becker, J. (1980). *Traditional music in modern Java: Gamelan in a changing society*. University of Hawaii Press.
- Blacking, J. (2000). *How musical is man?* (6th ed.). University of Washington Press.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A sociological critique of the judgement of taste*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1987). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood Press.
- Bruffee, K. A. (1999). *Collaborative Learning*. United States of America: Johns Hopkins University Press. Retrieved 25 December 2023 from <https://doi.org/10.56021/9780801859731>

- Cannon, R. (2000). *Guide to support the implementation of the Learning and teaching plan year 2000*. The University of Adelaide.
- Cavalli-Sforza, L. L., & Feldman, M. W. (1981). *Cultural transmission and evolution: A quantitative approach* (Vol. 16). Princeton University Press.
- Costes-Onishi, P., & Kwek, D. (2023). Inquiry-based learning in music: Indicators and relationships between key pedagogical practices and the quality of critical thinking. *Research Studies in Music Education*, 45(2), 362–378. <https://doi.org/10.1177/1321103X211057457>
- Darling-Hammond, L. (1997). *The right to learn: A blueprint for creating schools that work*. Jossey-Bass.
- Drake, C., & Palmer, C. (2000). Skill acquisition in music performance: Relations between planning and temporal control. *Cognition*, 74(1), 1–32. [https://doi.org/10.1016/S0010-0277\(99\)00061-X](https://doi.org/10.1016/S0010-0277(99)00061-X)
- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed*. Continuum.
- Freire, P. (2018). *Pedagogy of the Oppressed* (50th Anniversary Edition). Bloomsbury Publishing USA.
- Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135–145. <https://doi.org/10.1017/S0265051706006887>
- Froehlich, H., & Frierson-Campbell, C. (2022). *Inquiry in music education* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203806517>
- Gardner, H. (1983). *Frames of mind*. Basic Books.
- Gardner, Howard. (1999). *Intelligence reframed: Multiple intelligences for the 21st century*. Basic Books.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Ashgate.
- Green, L. (2005). The music curriculum as lived experience: Children's "natural" music-learning processes. *Music Educators Journal*, 91(4), 27–32. <https://doi.org/10.2307/3400155>
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. Ashgate.
- Green, L. (2017). *Music education as critical theory and practice* (1st ed.). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/9781351557443>
- Giroux, H. A. (1997). *Pedagogy and the politics of hope: Theory, culture, and schooling: A critical reader*. Westview Press.

- Habermas, J. (1982). *Lifeworld and system: A critique of functionalist reason*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Hadikusuma, H. (1990). *Masyarakat dan adat budaya Lampung*. Mandar Maju.
- Hagen, E. H., & Bryant, G. A. (2003). Music and dance as a coalition signaling system. *Human Nature*, 14(1), 21–51. <https://doi.org/10.1007/s12110-003-1015-z>
- Harahap, I. (2005). *Alat musik dawai* (E. Suanda, Ed.). Lembaga Pendidikan Seni Nusantara.
- Hasyimkan, & Hidayatullah, R. (2020). *Gamolan dan hadrah*. Graha Ilmu.
- Herskovits, M. J. (1948). *Man and his works: The science of cultural anthropology*. Alfred A. Knopf.
- Hidayatullah, R. (2023). Perspectives on music pedagogy in informal, performance-based learning. *Virtuoso: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Musik*, 6(1), Article 1. <https://doi.org/10.26740/vt.v6n1.p57-67>
- Hidayatullah, R. (2023). Gitar tunggal Lampung: Enculturation and ethnopedagogy in advancing formal music education. *Jurnal Seni Musik*, 12(1), Article 1. <https://doi.org/10.15294/jsm.v12i1.70097>
- Hidayatullah, R. (2022). Tradisi musik orang Lampung. In *Penerbit BRIN*. Penerbit BRIN. <https://metatags.io/>
- Hidayatullah, R., Jazuli, M., & Syarif, M. I. (2021). The identity construction through music notation of the indigenous style of gitar tunggal Lampung Pesisir. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 303–317. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.30253>
- Hidayatullah, R. (2021). Gamolan pekhing musical notation: Denoting musical sound in local style. In M. U. Wafa (Ed.), *Proceeding Book of International Conference On Music and Culture (ICOMAC)* (pp. 62–76). Jurusan Sendratasik Fakultas Bahasa dan Seni UNNES. sendratasik.unnes.ac.id
- Hidayatullah, R. (2017). *Pengantar seni pertunjukan Lampung*. Arttex.
- Hidayatullah, R. (2024). *Gitar Tunggal Lampung Pesisir: Eksistensi, enkulturasi, dan pewarisan musik informal dalam perspektif etnopedagogi*. BRIN.
- Holloway, M. S. (2004). The use of cooperative action learning to increase music appreciation students' listening skills. *College Music Symposium*, 4, 83–93.
- Huffman, C. (2012). *Making music cooperatively*. GIA Publications.

- Hine, C. (2015). *Ethnography for the internet*. Bloomsbury Academic.
- Ho, Y. L., & Bautista, A. (2024). Quality assessors' feedback and recommendations on music education in Hong Kong kindergartens. *Education Sciences*, 14(5), 466. <https://doi.org/10.3390/educsci14050466>
- Hood, K. M. (2000). Ethnomusicology's bronze age in Y2K. *Ethnomusicology*, 44(3), 365–375. <https://doi.org/10.2307/852490>
- Hood, M. (1972). Music of Indonesia. In *Music* (pp. 1–27). Brill. Retrieved 31 March 2024 https://doi.org/10.1163/9789004482906_002
- Hooks, B. (1994). *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. Routledge.
- Howard, K., & Kelley, J. (2018). *World music pedagogy: Secondary school innovations*. Routledge.
- Hughes, D. W. (1988). Deep structure and surface structure in Javanese music: A grammar of gendhing lampah. *Journal of the Society for Ethnomusicology*, 32(1), 23–74. <https://doi.org/10.2307/852225>
- Irianto, S., & Margaretha, R. (2011). Piil pesenggiri: Modal budaya dan strategi identitas ulun Lampung. *Makara, Sosial Humaniora*, 15(2), 140–150. <https://doi.org/10.7454/mssh.v15i2.1420>
- Irawan, R. (2013). *Deep structure pada peting Gambus dan gitar Lampung Pesisir* [Master Thesis]. Pasca Sarjana Kajian Musik Nusantara, Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Irawan, R. (2020). Terminologi gambus dalam spektrum musik di Indonesia. *Journal of Music Science, Technology, and Industry*, 3(1), 25–41. <https://doi.org/10.31091/jomsti.v3i1>
- Irawan, R. (2021, December 16). *Aktor lokal, industri rekaman musik, dan musik populer daerah Lampung: Peran dan kontribusi Hila Hambala pada lanskap musik populer daerah Lampung* [Presentation]. The International Conference and Cultural Event of Lampung Indonesia, Monash University. <https://www.youtube.com/watch?v=425zxAJWCmk>
- Irawan, R. (2016). Ritme inti pada gambus dan gitar Lampung Pesisir: Sebuah kajian transformasi musikal. In M. Widodo, U. Suparman, Sumarti, & E. S. Agustina (Eds.), *Prodising Konferensi Internasional VI, Bahasa, Sastra, dan Budaya Daerah Indonesia* (pp. 461–472). Program Studi Magister Pendidikan Bahasa, Sastra, dan Daerah (MPBSD) Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan Universitas Lampung.

- Iswanto, A. (2015). Fungsi seni hadrah pada masyarakat Lampung. *Jurnal Bimas Islam*, 8(2), 321–350.
- Jing, J. (1991). The influence of traditional Chinese music on professional instrumental composition. *Asian Music*, 22(2), 83. <https://doi.org/10.2307/834308>
- Kaplan, P. R., & Stauffer, S. L. (1994). *Cooperative learning in music*. Music Education National Conference.
- Kassner, K. (2002). Cooperative learning revisited: A way to address the standards. *Music Educators Journal*, 88, 17–22.
- Kempers, A. J. B. (1988). *The kettledrums of Southeast Asia: A bronze age world and its aftermath*. MQRSEA 10.
- Kozinets, R. V. (2015). *Netnography: Redefined* (M. Steele, Ed.; 2nd Ed). SAGE Publications Ltd.
- Loofs-Wissowa, H. (1991). Dong Son drums in Viet Nam. *Asian Folklore Studies*, 50(2), 374. <https://doi.org/10.2307/1178405>
- Mamak LiL Rajo Gamolan. (2018, May 8). *Tabuhan Dasar Gamolan Pekhing Sekala Brak Lampung*(9) [YouTube Channel]. Mamak LiL Rajo Gamolan. <https://www.youtube.com/watch?v=pmPhHer4tpU>
- Martin, M. R., & Pickett, M. T. (2013). The effects of differentiated instruction on motivation and engagement in fifth-grade gifted math and music students [Thesis, Saint Xavier University]. In *Online Submission*. <https://eric.ed.gov/?id=ED541341>
- McCarthy, M. (1996). Dance in the music curriculum: Music and dance are natural partners in a general music curriculum with a multicultural focus. *Music Educators Journal*, 82(6), 17–21. <https://doi.org/10.2307/3398946>
- McCombs, B., & Whistler, J. (1997). *The learner-centered classroom and school: Strategies for increasing student motivation and achievement*. Jossey-Bass Publishers.
- McLaren, P. (2003). *Life in schools: An introduction to critical pedagogy in the foundations of education* (4th ed). Allyn and Bacon.
- McNeil, L. M. (2000). *Contradictions of school reform: Educational costs of standardized testing*. Routledge.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Misthohizzaman. (2006). *Gitar klasik Lampung: Musik dan identitas masyarakat Tulang Bawang* [Tesis]. Universitas Gadjah Mada.

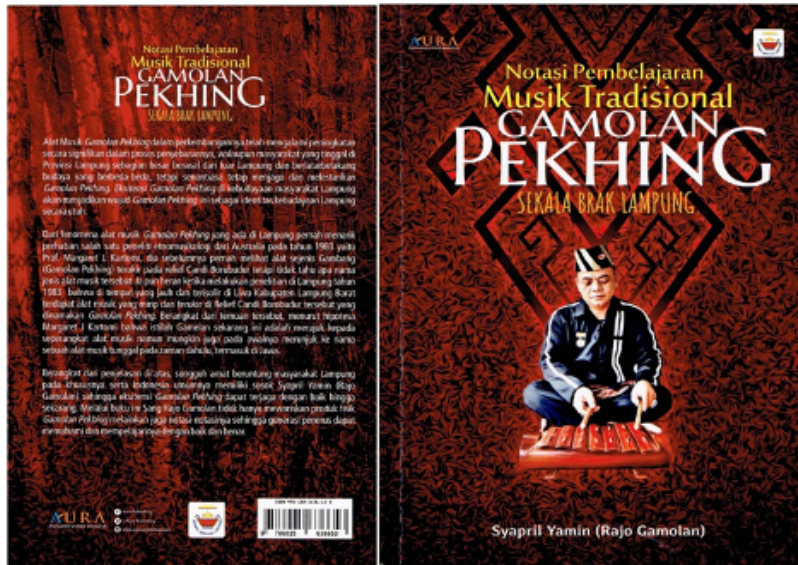
- Nelson, L. (1980). The socratic method. *Thinking: The Journal of Philosophy for Children*, 2(2), 34–38.
- Nettl, B. (1956). Music in primitive culture. In *Music in primitive culture*. Harvard University Press.
- Nettl, B., & Rommen, T. (Eds.). (2017). *Excursions in World Music*, (Seventh Edition). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315619378>
- Peters, V. R. (2014). Framing approaches to world music pedagogy in a local music culture. In J. R. Barrett & P. R. Webster (Eds.), *The Musical Experience: Rethinking Music Teaching and Learning* (p. 0). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199363032.003.0008>
- Przybylski, L. (2020). *Hybrid ethnography: Online, offline, and in between* (Vol. 58). SAGE Publications, Inc.
- Rahman, N. (Ed.). (2023). Gamolan pekhing: Alat tradisional Lampung Syapril Yamin (Mamak Lil Rajo Gamolan). Aura Publisher.
- Regelski, T. A. (2004). *Teaching general music in grades 4-8: A musicianship approach*. Oxford University Press.
- Rogers, C. (1983). As a teacher, can I be myself? In C. E. Merrill (Ed.), *Freedom to learn for the 80s*. Publishing Company.
- Saranson, S. B. (1996). *Barometers of change: Individual, education, and social transformation*. Jossey-Bass.
- Schmidt, Patrick (2002). Looking for a broader road: College music education curriculum through social lenses. Presented at the Mayday Group, Columbus, OH.
- Setiadi, I. G. P. A. E. W., Widodo, W., & Suharto, S. (2023). Cultural values in traditional Talo Balak music at Sanggar Kerthi Buana, Bandar Lampung. *Edumaspul: Jurnal Pendidikan*, 7(2), 3588–3593. m <https://doi.org/10.33487/edumaspul.v7i2.6984>
- Seeger, A. (2003). Music and dance. In T. Ingold (Ed.), *Companion encyclopedia of Anthropology* (pp. 686–705). Routledge.
- Shervina, G., & Nugraheni, T. (2019). *Educational value within Lampung's Hadrah dance*. 41–44. <https://doi.org/10.2991/icade-18.2019.9>
- Shor, I. (1992). *Empowering education*. University of Chicago Press.
- Shulman, L. (1987). Knowledge and teaching: Foundations of the new reform. *Harvard Educational Review*, 57(1), 1–23.
- Sinaga, F. S. S., Sunarto, Sinaga, S. S., Cahyono, A., Utomo, U., & Suwito. (2025). Trunthung music as an informal educational model for decolonizing

- music education: A case study in cultural context. *Korean Journal of Research in Music Education*, 54(2), 161–182.
- Sloboda, J. A. (2000). Individual differences in music performance. *Trends in Cognitive Sciences*, 4(10), 397–403. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01531-X](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01531-X)
- Solheim, W. G. (1988). A brief history of the dongson concept. *Asian Perspectives*, 28(1), 23–30.
- Surujlal, J. (2013). Music and dance as learning interventions for children with intellectual disabilities. *Mediterranean Journal of Social Science*, 4(10), 68–75.
- Syahrial. (2019). *Kias tradisi lisan orang Lampung*. Wedatama Widya Sastra.
- Tejapermana, P., & Hernanda, A. H. (2021). Eksistensi pertunjukkan orkes gambus di Kenali Lampung Barat. *Journal of Music Education And Performing Arts*, 1(2), 1–13.
- Tejapermana, P., & Hidayatullah, R. (2020). Critical view on the existence of gambus tunggal Lampung: Promoting collaborative working between artists and stakeholders. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(2), 176–182. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i2.25144>
- The PL Toolbox. (2024). *Individual rotation progression* [Situs Web]. The PL Toolbox. <https://www.theplttoolbox.com/individualrotation.html>
- Vita, J. C., & Campbell, P. S. (2021). World music pedagogy: Gateway to global citizenship and children's creative impulses. *Malaysian Journal of Music*, 10(2), 45–53. <https://doi.org/10.37134/mjm.vol10.2.4.2021>
- Vygotsky, L. (1978). *Mind in society: The development of the higher psychological processes*. Cambridge University Press.
- Website Portal Informasi Kecamatan Way Khilau. (2019, January 14). *Kegiatan butabuh di Desa Padang Cermin* [Situs Web]. Kecamatan Way Khilau. <https://www.kec-waykhilau.pesawarankab.go.id/post/kegiatan-betabuh-di-desa-padang-cermin>
- Yao, A. (2017). The dian and dong son cultures. In J. Habu, P. V. Lape, & J. W. Olsen (Eds.), *Handbook of East and Southeast Asian Archaeology* (pp. 503–512). Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4939-6521-2_30

LAMPIRAN

Lampiran 1

Buku *Notasi Pembelajaran Musik Tradisional Gamelan Pekhing*, terbit tahun 2018

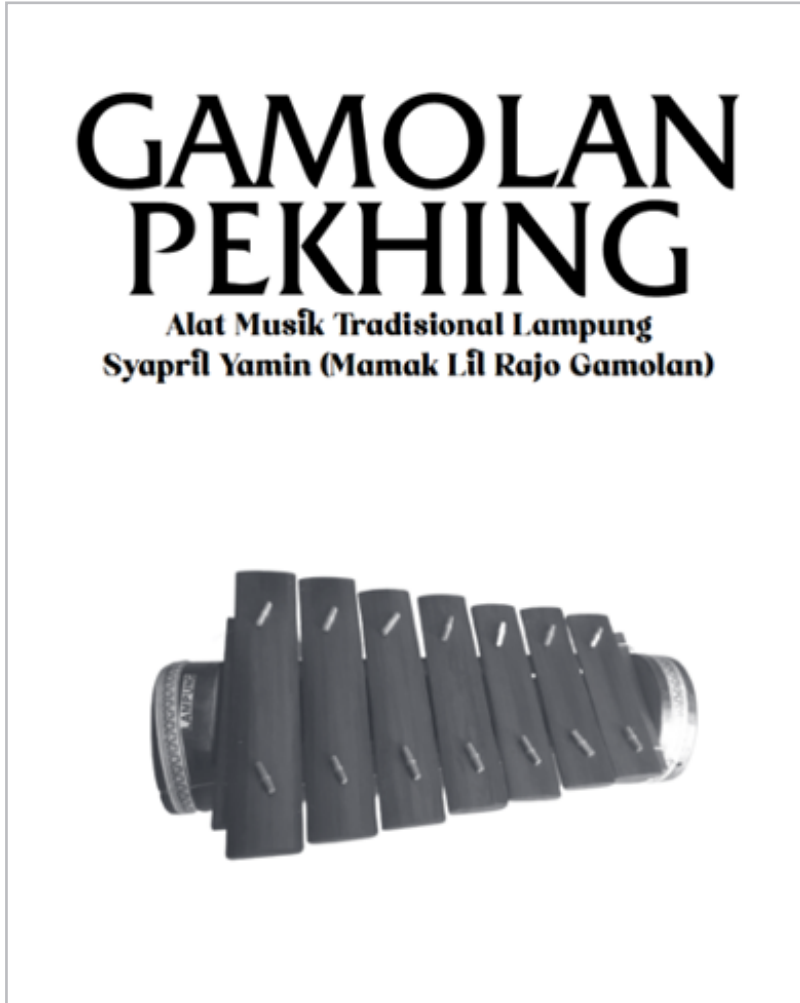


Sumber: Batin et al. (2018)

Buku ini tidak diperjualbelikan

Lampiran 2

Buku *Gamolan Pekhing: Alat Musik Tradisional Lampung (Edisi Revisi)*, terbit tahun 2023



Sumber: Rahman (2023)

Buku ini tidak diperjualbelikan

4. TABUH TARI

M = 110

CIPTAAN : SYAPRIL YAMIN

SUMBER : SYAPRIL YAMIN (RAJO GAMOLAN)

$\begin{array}{c} \bar{.} \bar{2} \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \mid \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \mid 2 \bar{.} \bar{2} \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \mid \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \mid \\ 2 \bar{.} \bar{2} \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{6} \mid \bar{6} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \bar{6} \bar{5} \bar{1} \mid 2 \bar{.} \bar{2} \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{6} \mid \bar{6} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \mid \\ 6 \bar{.} \bar{6} \bar{7} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \mid \bar{7} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \bar{7} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \mid 6 \bar{.} \bar{6} \bar{7} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \mid \bar{7} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \bar{7} \bar{6} \bar{5} \bar{6} \mid \\ 6 \bar{.} \bar{6} \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{3} \mid \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{3} \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{3} \mid \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{3} \mid \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{1} \bar{2} \mid \\ 2 \bar{.} \bar{5} \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{3} \mid \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{3} \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{3} \mid \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{5} \bar{5} \bar{3} \mid \bar{3} \bar{2} \bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{1} \bar{2} \mid 2 \end{array}$

Fungsi : Hiburan, Pengiring Tari, Referensi musik kreasi, Pengiring Sastra, Dan Nyanyian

Bentuk : Delapan bagian pola ritme, tiga kalimat Tanya lima kalimat jawab

Makna : Kelembutan, Keluwesan, Kekompakkan

Filosofi : Gerak Tari

Sejarah : Tari Muli Bekipas

Sumber: Rahman (2023)

BIODATA PENULIS

Riyan Hidayatullah yang memiliki gelar Sarjana Pendidikan Musik dan Master di bidang Pendidikan Seni adalah seorang dosen di Program Studi Pendidikan Musik Jurusan Pendidikan Bahasa dan Seni Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan Universitas Lampung. Spesialisasi alat musik yang dikuasai adalah gitar listrik dan kontrabas. Pengalaman bermusik di antaranya menjadi pemain gitar di beberapa grup band, tergabung dalam orkestra Gita Bahana Nusantara pada tahun 2009 dan beberapa orkestra di kota Bandung dan Jakarta.



Riyan merupakan anak pertama dari tiga bersaudara dan kedua orang tuanya berprofesi sebagai guru. Kehidupan bermusiknya dimulai saat berusia 13 tahun mengikuti berbagai festival band dan kemudian memutuskan untuk menempuh pendidikan musik formal di Universitas Pendidikan Indonesia di Bandung. Program S1 dan S2 diselesaikan dalam waktu tujuh tahun. Kehidupan bermusiknya tidak pernah lepas dengan pendidikan. Riyan pernah mengajar mulai jenjang pendidikan Taman Kanak-kanak sampai Sekolah Menengah Atas. Selain menjadi staf pengajar di Universitas Lampung, Riyan aktif menulis buku dan meneliti.

Beberapa buku yang pernah disusun di antaranya: *Dasar-dasar Musik dan Estetika Seni* tahun 2016, *Lanskap Musik Nonteks dan Pengantar Seni Pertunjukan Lampung* tahun 2017, *Pendidikan Musik di Era Digital (Book Chapter)* pada tahun 2020, *Sistem Komunikasi Musikal dalam Gitar Tunggal Lampung Pesisir (Book Chapter)*, *Metode Pembelajaran PISAan Lampung*, dan *Solfeggio* tahun 2021, *Tradisi Musik Orang Lampung dan Pendidikan Musik (Edisi Revisi)* pada tahun 2022, *Pembelajaran Musik secara Daring* pada tahun 2023, *Gitar Tunggal Lampung Pesisir: Eksistensi, Enkulturas, dan Pewarisan Musik Informal dalam Perspektif Etnopedagogi dan Teori-Teori Pembelajaran Musik* di tahun 2024. Email: riyan.1002@fkip.unila.ac.id

Buku ini tidak diperjualbelikan

INDEKS

A

arak-arakan 162, 163
artefak xviii, 118

B

budaya xviii, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 45, 48, 49, 50, 54, 57, 59, 60, 61, 64, 66, 69, 71, 90, 93, 95, 108, 115, 116, 119, 121, 122, 126, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 155, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 170, 171, 179, 183, 190, 191
butabuh 10, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 185, 194

D

Dalcroze 71, 184

E

enkulturasi 24, 25, 26, 36, 190, 201
etnografi 12, 184

F

Freire 55, 60, 63, 64, 65, 67, 175, 176, 189

G

gambus tunggal 9, 38, 124, 125, 127, 129, 194
gamolan xvii, 9, 28, 41, 45, 46, 59, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 127, 146, 184, 185, 186
gamolan pekhing xvii, 9, 28, 41, 45, 46, 89, 90, 91, 97, 184, 185, 186
gitar tunggal 9, 32, 34, 38, 40, 46, 121, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 132, 135, 136, 138, 140, 190
Globalisasi 116
Green 24, 30, 82, 107, 108, 109, 189

H

hibriditas 22, 146

I

identitas xviii, 5, 8, 9, 22, 24, 28, 29, 32, 45, 56, 118, 128, 146, 147, 171, 191, 192
indigenous 26, 31, 190
informal xvii, xviii, 4, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24,

27, 28, 29, 30, 35, 47, 56, 71,
73, 107, 108, 109, 111, 128, 130,
137, 139, 146, 164, 176, 189,
190, 201
instruksional xvii, 19, 50, 61, 67, 68,
70, 71, 73, 74, 75, 79, 80, 82,
84, 86
interaksi 3, 12, 14, 22, 25, 39, 45, 66,
73, 85, 86, 111, 115, 116, 131, 149

J

jazz 25, 31

K

kelokalan xvii
kemampuan temporal 96
Kodály 16, 71
komunikasi 6, 8, 29, 35, 58, 75, 81,
85, 91, 94, 96, 111, 154, 156, 171
kulintang 10, 22, 28, 146, 148, 151,
153, 155, 186

M

minor zigana 123
Muhammad xvii
multikultural 45, 47, 49, 50, 116, 188

N

Nyoman 147

O

online 12, 15, 106, 117
Orff 16, 71
oud 125

P

pedagogi xvii, xviii, xix, 1, 5, 7, 8, 10,
13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 24, 32,

33, 34, 35, 41, 54, 55, 56, 57,
58, 59, 60, 61, 62, 66, 67, 68,
69, 71, 73, 74, 75, 76, 86, 123,
131, 132, 176, 179
pedagogis xviii, xix, 6, 10, 19, 20, 53,
56, 73, 74, 75
peer teaching 105
pencon 150
performance 38, 132, 189, 190, 194
pertunjukan 201
Pesisir 201
pi'il pesenggiri 33, 56
populer 1, 16, 23, 28, 30, 58, 68, 71,
108, 122, 125, 131
psikologis 1, 66, 70, 76

T

tabuhan-tabuhan 28, 155
talo balak 6, 10, 22, 28, 40, 41, 42,
113, 114, 145, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 153, 154, 156, 157, 158,
184, 185, 186, 188
teknologi 20, 38, 67, 70, 72, 104, 105,
115, 116, 127, 130, 143, 145, 178

U

ulun Lappung 27, 33, 40, 122, 164

V

Variasi 156, 158
Vygotsky 14, 63, 65, 194

Pedagogi musik tradisional adalah pendekatan pengajaran dan pembelajaran musik yang diwariskan secara turun-temurun melalui praktik budaya, bukan sekadar transfer keterampilan teknis. Di Lampung, praktik ini berlangsung secara informal di komunitas, sanggar, dan lingkungan sosial—jauh dari ruang kelas formal—melalui proses mendengar, meniru, demonstrasi, dan pertunjukan. Sayangnya, kekayaan pedagogis ini hampir luput dari perhatian dunia pendidikan formal yang masih mendominasi dengan perspektif teori musik Barat, sehingga potensi besar musik tradisional Lampung sebagai sumber pengetahuan pedagogis belum sepenuhnya diakui dan dikembangkan.

Pedagogi Musik Tradisional Lampung: Teori dan Praktis Pembelajaran Informal hadir untuk menjawab kesenjangan tersebut. Buku ini menyajikan studi mendalam berbasis etnografi hibrid selama lima tahun tentang praktik pembelajaran empat jenis musik tradisional Lampung—*Gamolan Pekhing*, *Gitar Tunggal*, *Talo Balak*, dan *Butabuh*—sekaligus mengajukan kerangka pedagogi kritis yang mendorong guru dan siswa merefleksikan pembelajaran musik dalam konteks sosial dan budaya lokal. Buku ini ditujukan bagi pengajar musik, praktisi seni, peneliti etnomusikologi, mahasiswa pendidikan musik, serta siapa pun yang ingin mengembangkan pedagogi musik berbasis kearifan lokal yang dapat direplikasi di berbagai daerah di Indonesia.

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.1367



ISBN 978-634-7933-08-9



9 786347 933089