



BRIN

BADAN RISET
DAN INOVASI NASIONAL



Aris Setiawan

MENEROKA MUSISI, MENGARSIP MEMORI



Buku tidak diperjualbelikan

MENEROKA MUSISI, MENGARSIP MEMORI



Buku ini tidak diperjualbelikan.

Diterbitkan pertama pada 2023 oleh Penerbit BRIN
Tersedia untuk diunduh secara gratis: penerbit.brin.go.id



Buku ini di bawah lisensi Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 4.0 International license (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/>

Aris Setiawan

MENEROKA MUSISI, MENGARSIP MEMORI



Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.

© 2023 Aris Setiawan

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Meneroka Musisi, Mengarsip Memori/Aris Setiawan–Jakarta: Penerbit BRIN, 2023.

xx hlm. + 192 hlm.; 14,8 × 21 cm

ISBN 978-623-8372-00-3 (*e-book*)

- | | |
|--------------------|------------------|
| 1. Biografi Musisi | 2. Kisah Musik |
| 3. Pemusik | 4. Tubuh Musikal |
| 5. Obituarium | |

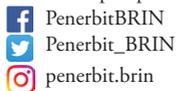
927.8

Copy editor : Sonny Heru Kusuma
Proofreader : Apriwi Zulfitri & Novia Stuti Putri Indrasari
Penata isi : Donna Ayu Savanti
Desainer sampul : Donna Ayu Savanti
Ilustrator : Mohammad Agam Dozan

Cetakan pertama : Agustus 2023



Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN, Anggota Ikapi
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah
Gedung B.J. Habibie, Lantai 8
Jl. M.H. Thamrin No. 8, Kebon Sirih,
Menteng, Jakarta Pusat,
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: <https://penerbit.brin.go.id/>





DAFTAR ISI

PENGANTAR PENERBIT	ix
KATA PENGANTAR:	
ESAI-ESAI MUSIK SETELAH MUSIK	xi
PRAKATA	xix
 Suara dari Bunyi yang Sunyi	 1
TUBUH MUSIKAL	7
1. Politik '65 dan "Mari Bersuka Ria" Ala Soekarno	9
2. Soekarno, Gamelan, dan Wayang	13
3. Keroncong dan 102 Tahun Gesang	17
4. Rahayu Supanggah Pensiun	21
5. Merayakan Patah Hati Bersama <i>Lord Didi</i>	25
6. Ahmad Dhani, Musik, dan Kaum Langitan.....	29
7. Sumpah Pemuda, Indonesia Raya, dan 80 Tahun W.R. Soepratman.....	33
8. Ki Hadjar dan Nasionalisme Musik.....	37

Buku ini tidak diperjualbelikan.

9. Ki Hadjar Dewantara dan Musik Jawa.....	40
10. Pram, Mahabharata, dan Gamelan.....	44
11. Joey, Jaz, dan Bakat.....	48
12. Kartini, Gamelan, dan Jawa.....	52
13. 65 Tahun Rahayu Supanggah.....	56
14. <i>Kidungan</i> Kartoloan.....	61
15. Rhoma, Dangdut, dan Kisah Indonesia	66
OBITUARIUM	71
16. Rahayu Supanggah dan Karya Musik Monumentalnya	73
17. Empat Karya Monumental Rahayu Supanggah	77
18. Sapardi dan Puisi yang Bernyanyi	82
19. Karena Didi adalah Kita	86
20. Mengaduk Warisan Djaduk.....	89
21. Djaduk dan Karya Musiknya.....	92
22. Arifin Ilham, Zikir, dan Musik	96
23. Buaya Keroncong Berpulang.....	100
24. Legenda Kritikus Musik.....	104
25. Ikhtiar Pengamen Jalanan.....	108
26. Nyanyian yang Melintas Zaman	111
27. Yon Koeswoyo, Sang Legenda Telah Berpulang.....	115
28. Basofi, Dangdut, dan Tidak Semua Laki-Laki	119
29. Leo Kristi dan Bunyi yang Berkelana	122
30. Tentrem dan Nasib Pembuat Gamelan	125
31. Slamet Abdul Sjukur dan Bunyi yang Berkisah	129
32. Mas Slamet dan Pembebasan Musik	134
33. Mengenang Rinto Harahap	137
34. Denny Sakrie Mengisahkan Musik	140
35. Idris Sardi, Tuntasnya Laku Hidup Bermusik.....	143
36. Kontroversi Idris Sardi.....	148
37. Hajar Satoto Bergamelan Pamor.....	151
38. Siapa Bisa Menggantikan Bubi	156
39. Sadra, Sang Dekonstruktork Bunyi Itu, Kini Tiada	161

DAFTAR PUSTAKA	167
RISALAH PEMUATAN	171
INDEKS.....	175
GLOSARIUM	179
TENTANG PENULIS	191

Buku ini tidak diperjualbelikan.

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.

Buku ini merupakan kumpulan esai tentang musik yang telah dimuat di beberapa media nasional, di antaranya *Kompas*, *Koran Tempo*, *Jawa Pos*, dan *Solopos*. Buku ini mengulas tentang pemikiran dan perjuangan para maestro seni ataupun tokoh-tokoh yang bersentuhan dengan musik. Para seniman dan musisi yang telah membesarkan musik di Indonesia, di antaranya Rahayu Supanggah, Kartini, Didi Kempot, Ahmad Dhani, dan Rhoma Irama.

Buku ini diterbitkan melalui Program Akuisisi Pengetahuan Lokal dengan skema akses terbuka yang diharapkan dapat menjadi salah satu referensi bagi pembaca untuk mengetahui pemikiran, gagasan, dan imajinasi seorang musisi, tokoh musik, atau sosok tertentu.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Akhir kata, kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu proses penerbitan buku ini.

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.



KATA PENGANTAR



ESAI-ESAI MUSIK SETELAH MUSIK

Telah sekian lama penulisan tentang musik dipertanyakan geloranya di medan literasi seni-budaya. Miskin penulis, menyebabkan kelangkaan buku dan artikel tentangnya. Di media massa pun senyap. Jikapun ada, kehadirannya tetap terpinggirkan, kecuali ditemukan di laman-laman blog atau media sosial yang dimiliki oleh penulis-penulis yang mempunyai interes menonjol di bidang musik. Tulisan-tulisannya sangat personal, mewakili subjektivitas yang kadang cenderung menciptakan fanatisme sempit.

Banyak orang bilang, musik itu “kasat telinga” dan tidak “kasat mata”. Jadi, cukuplah didengarkan saja. Memang, sebagaimana sifat-sifatnya, musik hanya bisa dihayati lewat pendengaran (*audible*); hanya bisa terjadi karena ada waktu/tempo (*based on time*); tidak terikat pada ruang (*no space*); hanya momen lewat, sekali dengar langsung lenyap (*einmalig*); tidak berwujud sehingga tidak tampak (*intangible*); dan musik juga tidak berbau (*odorless*). Oleh karena itu, benar juga

Buku ini tidak diperjualbelikan.

jika masyarakat umum menganjurkan musik lebih amboi untuk didengarkan daripada dibicarakan atau dituliskan.

Sejauh bersangkutan dengan “rasa”, bolehlah berpendapat seperti itu. Namun, jangan lupa, musik bukan sekadar mengudar “rasa” semata. Ia menyorongkan berderet nilai yang membutuhkan “nalar” atau “logika” yang cerdas untuk dapat menyerapnya. Di dalam musik terdapat kompleks nilai yang bukan sekadar menyangkut aspek fungsional pemuas dahaga hiburan. Dengan kata lain, musik itu berbicara banyak hal untuk khalayak. Hanya saja, banyak pula yang tersembunyi di balik narasi bunyi yang dikumandangkan. Tanpa kecerdasan nalar berpikir, *pandemen* (pencinta) musik tidak kuasa menangkap setiap pesan yang disuguhkan. Penulisan musik dengan demikian adalah ikhtiar untuk menemukan sesuatu yang tidak tersampaikan oleh bunyi dan irama dalam musik. Kata-kata dan tulisan adalah medium untuk mengantarkan logika musikal bagi khalayak pendengar. Logika musikal memungkinkan pendengar untuk dapat menempatkan “logika” dan pe-“rasa”-an pada koordinat yang seimbang. Inilah yang kemudian disebut sebagai logika intuitif.

Dari dunia filsafat dikatakan bahwa logika berasal dari kata Yunani Kuno, “*logos*”, yang berarti ‘kata’. Kata menunjuk pada suatu hal “yang mengungkapkan”. Ketika seseorang mengucapkan sebuah kata, berarti ia sedang mengungkapkan suatu hal, yang membuat teman bicaranya memasuki suatu ruang untuk menangkap maksudnya. Kata merupakan penanda kebenaran (*aletheia*). Kata-kata membangun relasi setiap apa yang diungkapkan. Kata-kata serupa tali-temali yang saling bertaut, mengikat satu sama lainnya, menjadi serangkaian kalimat yang memiliki arti khusus. Kata-kata atau kalimat akan “menghidupkan” setiap apa yang disebutkan. Mengapa, misalnya, musik *rock* disebut keras, cadas, metal, tak lain karena sebutan-sebutan tersebut mampu menghidupkan musik tersebut sebagai sesuatu yang menggelegar keras. Kata-kata dalam hal ini juga membentuk identitas.

Menuliskan musik dengan kata-kata, dengan demikian, adalah upaya mengungkap apa yang tidak bisa dihantarkan oleh bunyi. Memasuki sebuah ruang untuk menangkap pesan yang tersembunyi (*beyond*) di balik nada, harmoni, tempo, pola ritme, dan setiap material

musik lainnya. Melalui logika musikal, pencinta musik akan “berdialog” dengan musik yang didengarnya, dengan pemusiknya, juga dengan pendengarnya. Relasi dialektis ini memungkinkan perbincangan, misalnya tentang sistem pengetahuan dan praksis bermusik yang lebih dalam; seluk beluk penciptaan; sejarah pemikiran komponisnya; apresiasi pendengar atau audiens; juga respons atau perspektif media dalam penulisan musik.

Dari proses dialektika tersebut, lahirlah bentuk-bentuk penulisan musik mulai dari sekadar informasi pertunjukan (*reportage*) hingga bentuk resensi, kritik, artikel ilmiah, profil pemusik, atau narasi prosais mengenai fenomena musik dalam bentuk esai. Jika ditelusuri, perkembangan penulisan tentang musik sudah ada sejak abad ke-18, ditandai dengan diterbitkannya naskah berjudul *An Essay on Musical Expression* karya komponis dari Inggris, Charles Avison (1709–1770). Nama-nama penulis berikutnya yang sangat berpengaruh dalam penulisan musik adalah E.T.A. Hofman, komponis sekaligus kritikus dari Jerman yang banyak menganalisis musik-musik instrumental abad ke-19; Robert Schumann (1810–1856), komposer era Klasik-Romantik yang sekaligus kritikus dan memelopori terbitnya jurnal *Neue Zeitchrift fur Musik*. Di Indonesia, El Manik, Suka Hadjana, Slamet Abdul Sjukur, Bens Leo, dan Theodore KS adalah beberapa nama yang memiliki komitmen kuat pada penulisan musik.

Buku *Meneroka Musisi, Mengarsip Memori* yang sedang Anda pegang ini adalah sekumpulan esai yang mengudar kisah-kisah musik dan pemusiknya. Naskah-naskah tersebut telah terbit di media nasional maupun lokal. Dari 39 naskah yang dihimpun, kemudian dibingkai dalam dua kategori: “Tubuh Musikal” dan “Obituarium”. “Kategorisasi ini sekadar untuk menandai perspektif yang berbeda antara keduanya,” kata penulis buku ini.

Sebagaimana bentuk esai, hampir seluruh naskah yang digelar dalam buku ini berupa naskah “tentang” musik dan pemusiknya, bukan naskah “peristiwa” pertunjukan atau presentasi musik itu sen-

diri. Dengan kata lain, buku ini melihat musik bukan dari peristiwa musik itu sendiri, melainkan dari fenomena, kisah-kisah, cerita-cerita, sejarah, dan pemikiran para pemusiknya. Di sini, jejak peristiwa musiknya menyisip, menggurat, dan lekat dalam kisah-kisah atau referensi yang menjadi rujukan penulisan.

Menulis musik tanpa hadir di dalam peristiwanya—atau menulis ketokohan komponis tanpa mengenal dekat dan intim kepadanya—sungguh membutuhkan “kerja meja” (*desk work*) yang tekun dan terampil. Memerlukan keluasan data dan referensi yang komplet, cermat dalam mengorganisasi sumber-sumber informasi dan referensi yang tepat, serta yang paling menantang adalah canggih dalam menempatkan konteks penulisan. Ini semua akan melahirkan naskah yang utuh dan mengaburkan keberjarakan relasi penulis dengan objeknya.

Umberto Eco pernah mengingatkan, “Topik tulisan seharusnya mencerminkan studi dan pengalaman penulis.” Adagium Eco bukan tidak dijalankan dengan patuh oleh penulis buku ini. Penulis berlatar belakang studi Etnomusikologi, namun tidak memiliki pengalaman musik seluas yang dituliskan. Namun, ini justru menjadi tantangan untuk menunjukkan bahwa berkisah melalui sumber-sumber sekunder mampu menghasilkan teks praksis (ber)musik yang elok, cermat dalam mengungkapkan sejarah pemikiran komponis, dan penempatan konteks yang pas dengan ruang-waktunya.

Esai-esai dalam buku ini dapat disebut sebagai naskah “musik setelah musik”, di mana dasar penulisannya, seperti dijelaskan sebelumnya, tidak berangkat dari peristiwa musik, tetapi melalui laku sejarah. Sejarah yang kuat dalam menelusuri artefak dan historiografi musik yang dituliskan. Riset sejarah yang cemerlang bukan hanya membangkitkan kenangan, juga bukan sekadar untuk mengulang, melainkan melahirkan teks yang penuh hasrat untuk menjadikan sejarah sebagai cara pandang. Esai-esai dalam buku ini mencoba menempatkan sejarah sebagai perspektif untuk membangun konteks penulisan yang berdimensi lampau, kini, dan yang akan datang.

Meskipun dikelompokkan dalam dua kategori, sejatinya buku ini berbicara hal yang sama: musik dan pemusiknya. Hanya saja, pada “Tubuh Musikal” tidak selalu menyoal individu pemusik yang sohor, tetapi juga sosok-sosok yang bahkan bukan dari kalangan pemusik. Ia juga mengudar tokoh-tokoh hebat nonmusik, namun bergelora dalam pemajuan musik di Indonesia. Gairah Presiden Soekarno pada musik lenso atau lembutnya cara pandang pahlawan kesetaraan gender, Kartini, dalam mengimajinasikan musik gamelan adalah esai-esai unik dalam buku ini.

Kategori “Obituarium” juga mengudar kiprah dan sejarah pemikiran tokoh atau empu/maestro musik. Hanya momen penulisannya yang berbeda. Pada “Tubuh Pemusik”, ketokohan dan kiprah bermusik ditulis pada saat sang tokoh masih hidup, sementara “Obituarium” ditulis sesaat setelah tokoh meninggal. Yang tidak boleh dilupakan pada “Obituarium” adalah aspek *legacy*: apa yang diwariskan oleh sang empu bagi musik dan kemaslahatan lainnya bagi masyarakat.

“Obituarium” menjadi jalan penganan sekaligus penghormatan untuk apa yang telah diwariskan oleh tokoh musik. Atas alasan yang terakhir ini, “Obituarium” tidak hanya tentang tokoh musik kondang, tetapi juga, misalnya, seorang pengkhotbah yang memberi pengaruh bagi dunia musik. “Nada-nadanya akan selalu dikenang. Warna suaranya yang khas itu terus menggema dan menyadarkan kita tentang arti penting Islam dan kehidupan lewat zikir,” tulis buku ini untuk Obituari Ustaz Arifin Ilham (hlm. 96).

Galibnya Obituari akan lebih menyentuh jika penulis memiliki relasi yang intim dengan pemusiknya. Naskah akan lebih memiliki jiwa. Namun, pernyataan ini rupanya sudah tak laku untuk adab sekarang. Revolusi industri informasi dan komunikasi telah memangkas jarak (*proximity*) ketidak-dekatan—bahkan ketidak-kenalan—penulis dengan yang ditulis—menjadi sedekat layar sentuh gawai atau papan kunci laptop. Di sana, mesin pencari akan menemukan semua informasi yang terkait material musik (intrinsik, teks). Bukan hanya itu, ia juga dengan sigap mendapatkan referensi seputar faktor-faktor eksternalnya (ekstrinsik, konteks, *extraordinary*), termasuk *personality*

sang tokoh. Seluruh informasi dan referensi ini mendekatkan penulis pada *profiling* tokoh hingga terlahir naskah yang *cetar*. Ah, jadi teringat disertai Arief Budiman yang telah dibukukan, *Jalan Demokratis ke Sosialisme: Pengalaman Chili di Bawah Allende*. Dari kampus Harvard, Amerika, Arief menulis Chile tanpa pernah berkunjung ke negara komunis tersebut.

Menulis musik pada akhirnya semudah menulis status pada akun-akun media sosial kita. Kemudahan ini didukung piranti yang semakin *cemepak* dan canggih. Hal yang sulit adalah meneropong momentum dan menempatkan konteks yang sesuai dengan ruang dan waktu pembacaan. Audiens hari ini adalah masyarakat pembaca yang saban saat dibanjiri informasi dan pengetahuan. Tidak peduli itu hoaks atau faktual. Karena itu perlu momentum yang pas untuk membidiknya. Pada poin ini, esai-esai dalam *Meneroka Musisi, Mengarsip Memori* ini menemukan pembacanya. Ia menemukan momentum dan konteks yang tepat ketika naskah-naskah tersebut diterbitkan oleh media massa. Momentumnya pas lantaran sesuai peristiwa di mana isu tentangnya sedang menjadi gandrungan masyarakat. Konteks yang tepat karena ruang penulisannya (media massa) memiliki karakter distribusi informasi yang cepat dan mudah dipahami pesannya.

Pemilihan media massa sebagai diseminasi esai musik ini tentu telah sangat dipahami oleh penulis buku ini. Hal ini merupakan bagian dari sensibilitas yang dimiliki olehnya: momen jurnalistik! Gaya bahasa yang efektif dan komunikatif membuat “bahasa musik” yang semula sulit dan tidak terdefinisikan, berubah menjadi bangunan kata-kata yang memikat dan mudah dipahami. Misalnya ketika menyebut, “Musiknya menjadi lintas batas, enak didengarkan oleh generasi kiwari, namun tidak terkesan kacang” (hlm. 94), pembaca dituntun untuk memahami kompleksitas musik lintas batas secara mudah dan menyenangkan, sembari membayangkan rumitnya permainan alat musik yang didemonstrasikan pemusik. Di sini muncul kesadaran pemaknaan yang menumbuhkan pengetahuan musik pada masyarakat pendengar.

Memang ada kesan artifisial, tergesa-gesa, dan reduktif untuk naskah seperti itu. Namun, memang begitulah watak media massa:

esai-esai bertema berat sekalipun harus dibahasakan dengan sangat ringan. Sebaliknya, esai musik akan menjadi amat sukar dituliskan jika kita terlalu terbebani oleh seabrek teori musik dan seni. Media massa adalah katalisatornya dan esai-esai pada buku ini adalah jembatan menuju apresiasi musik yang lebih elegan pada masyarakatnya. Di sisi lain, diterbitkannya esai-esai musik dalam buku ini adalah ikhtiar merawat penganan para tokoh “Tubuh Musikal”, pun tokoh yang telah berpulang berikut warisan penting yang diberikannya.

Dr. Joko S. Gombloh

Akademisi, Jurnalis, dan Pengamat Musik

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



PRAKATA



Buku *Meneroka Musisi, Mengarsip Memori* ini berisi tentang pembacaan kritis pemikiran para maestro atau tokoh yang (secara tak langsung) bersentuhan dengan musik. Terdapat dua kategori atau klasifikasi dalam buku ini. Pertama adalah **Tubuh Musikal**, mengisahkan tentang sumbangan besar sosok tertentu pada bidang musik serta kehadirannya dalam wacana polemik musik di zamannya. Kedua, **Obituarium**, adalah esai-esai musik yang mengkaji peran penting maestro (atau tokoh) sebagai penghormatan atas kematiannya. Kajian itu dilakukan untuk mengetahui posisinya dalam blantika musik mutakhir, peran, warisan karya, serta kegaduhan musik yang dibuat semasa ia hidup. Semua dibaca secara kritis sehingga tidak semata berisi puja-puja, tetapi juga mengulik lebih dalam tentang sisi antagonistis sosok di hadapan publik pencinta musik.

Buku ini merupakan kumpulan esai musik yang termuat di beberapa media massa, seperti *Kompas*, *Koran Tempo*, *Jawa Pos*, *Suara Merdeka*, *Kedaulatan Rakyat*, *Solopos*, *detik*, serta *Majalah Basis*. Esai

Buku ini tidak diperjualbelikan.

yang berserakan itu sengaja dikumpulkan agar dapat dicermati ulang sebagai upaya melihat lebih detail peta perkembangan (industri) musik Indonesia dari tubuh, pemikiran, gagasan, dan imajinasi seorang musisi, tokoh musik, atau sosok tertentu. Buku ini ditulis dengan pendekatan ilmiah populer sehingga memudahkan siapa pun untuk membacanya. Buku ini sekaligus dapat menjadi “buku referensi” bagi mahasiswa jurusan musik, musikologi, etnomusikologi, studi kebudayaan, dan terutama seni pada umumnya.

Berdasarkan diskusi bersama para redaktur media massa (tempat artikel-artikel ini dimuat), disarankan agar naskah yang ada dalam buku ini tetap diambil dari naskah aslinya atau yang serupa terbit di media massa terkait. Hal itu berkaitan dengan jejak data atau jejak telusur yang memudahkan pembaca terkait sumber naskah. Akan cukup aneh apabila naskah dalam buku ini berbeda, padahal disebutkan sumber naskahnya diambil dari media massa tertentu. Apabila berbeda, hal tersebut dipandang kurang etis oleh redaktur tempat naskah-naskah dalam buku ini terbit. Selebihnya adalah revisi-revisi kebahasaan mengikuti ejaan terbaru, tanpa mengubah substansi dari artikel.

Selain itu, artikel ini juga dilengkapi gambar atau sketsa dari tokoh-tokoh yang dibahas. Sketsa secara khusus dibuat oleh Mohammad Agam Dozan, atau biasa saya panggil Mas Agam, alumnus Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Atas diizinkan sketsa yang dia buat untuk buku ini, saya mengucapkan banyak terima kasih.

Selama lebih dari 15 tahun terakhir, saya mencoba konsisten menulis tentang kebudayaan, terutama musik, di berbagai media massa. Alhamdulillah, tulisan-tulisan saya dapat diterima dengan baik, bahkan tidak jarang secara khusus beberapa redaktur menghubungi agar saya bersedia menulis tentang tema musik yang sedang *trending* atau hangat diperbincangkan publik. Dengan terbitnya buku ini, saya mengucapkan terima kasih kepada para redaktur media massa, Penerbit BRIN, dan pembaca yang budiman.

Penulis



SUARA DARI BUNYI YANG SUNYI



Saya selalu meyakini adagium lawas ini bahwa musik itu enak untuk dinikmati dan dimainkan, tetapi tak enak untuk dipikirkan. Pemikir musik, barangkali, adalah profesi paling pinggir dalam ekosistem dunia bunyi. Ia adalah orang yang sering kali tidak punya kawan, bergerak dalam sunyi, dan bercengkerama dalam kesendirian. Namun, sering kali dari pemikir musik itu kita menemukan keunikan tentang bunyi, bukan sekadar serangkaian suara yang ditata lalu diletupkan oleh seorang musisi, melainkan bentangan cakrawala pemikiran, gagasan, bahkan konsep. Terkesan hiperbolis memang. Namun, bayangkan apa jadinya jika musik tanpa pemikir musik. Lebih khusus lagi, tanpa kritikus musik.

Sekolah-sekolah musik bermunculan. Semua memiliki tujuan sama, mencetak para pemain musik. Akibatnya, jumlah pemain musik melimpah, namun sedikit pemikir. Terlebih, pemikir musik tidak pernah seterkenal pemain atau pencipta musik. Atas kesadaran itulah, hasil karya pemikir musik selalu hidup di ruang yang terbatas. Apabila itu adalah skripsi, tesis, dan disertasi, mereka akan menjadi penghuni

perpustakaan yang usang, lapuk, lembap, dan sesekali termakan rayap. Penelitian tentang musik itu semata menjadi syarat kelulusan, tidak lebih. Akses dalam mendapatkan informasi pemikiran terbaru tentang musik dari para intelektual dengan demikian putus di tengah jalan. Apalagi, pada sebuah zaman yang mendamba fleksibilitas dan kecepatan, kajian-kajian tentang musik yang ditulis dengan bahasa langitan itu tentulah tak mendapat ruang sedikit pun di hadapan masyarakat yang melek digital.

Dalam riuhnya zaman, yang bisa bertahan dan mendapat atensi lebih adalah segala sesuatu yang serba konfliktual. Berita-berita ditulis dengan senantiasa berbau antagonis, berisi gosip, tuduhan, bahkan mengarah fitnah. Jika tak seperti itu, dapat dijamin tak laku untuk dibaca (atau ditonton). Bagaimana dengan nasib dunia kepenulisan musik? Media massa, di laman seni yang dimilikinya banyak menampilkan sosok artis dengan segala sensasinya. Namun, kita masih patut bersyukur bahwa ada banyak media yang memberi ruang bagi kepenulisan, katakanlah, kritik musik, dan media yang demikian bukannya tidak sadar dengan risikonya, yakni tak mendapat atensi pembaca, tetapi jalan itu diambil demi sedikit memberi peran dan sumbangan bagi denyut hidup musik yang berkualitas.

Hal tersebut menunjukkan bahwa oleh sebagian orang dan kalangan, musik dengan pelbagai persoalannya masih dipandang penting dan menjadi daya tarik tersendiri. Tentunya upaya menuliskan musik hanya akan menjadi kesia-siaan apabila dilakukan dengan jalan “menggurui”, menggunakan bahasa langitan (kata lain dari rumus-rumus ilmiah) yang sama sekali sulit dipahami publik. Betapa berlikunya jalan dalam menulis musik. Pertama, mendengarkan musik lebih dianggap menarik dibandingkan membaca musik. Kedua, sekalinya ia dituliskan, bahasa yang digunakan adalah bahasa langitan pula. Hal itu menandai semakin jauhnya dunia keilmuan musik dengan masyarakat pada umumnya. Agar jembatan itu mampu terbangun dengan baik, hal mutlak yang harus dilalui adalah kemampuan untuk menulis lewat gaya populer. Tidak semata agar tulisan mampu menyampaikan informasi dengan jelas, tetapi juga karena enak dibaca. Banyak para intelektual musik gagal mengomunikasikan pemikirannya hanya karena

tidak memiliki kecakapan dalam menulis populer, sementara mereka langgeng sebagai penulis jurnal dan buku-buku ilmiah pengajaran.

Kemampuan dalam mengomunikasikan pemikiran lewat media massa menjadi jalan tersendiri bagi saya untuk terus bercengkerama dengan masyarakat lewat wacana tentang musik atau bunyi. Buku ini merupakan kumpulan tulisan saya di media massa yang mengulas tentang musik dan sosok di baliknya. Sebagaimana kita yakini, musik tidak akan tercipta, tidak akan eksis, dan tidak akan digunjingkan jika tidak ada sosok-sosok fenomenal di baliknya. Musik itu sering kali hanya peristiwa biasa, namun berubah menjadi luar biasa karena bertaut dengan pribadi-pribadi fenomenal (atau mungkin konflikual). Barangkali mereka bukanlah musisi atau pemain musik, namun musik itu menemukan kebermaknaannya saat bersinggungan dengan mereka, dan artikel-artikel dalam buku ini mencoba merangkum itu. Terbagi dalam dua kategori utama, yakni “Tubuh Musikal” dan “Obituarium”. Pemisahan kategori ini tidak bermaksud mendudukan satu lebih penting dari yang lain, hanya sekedar batas dan tanda bahwa keduanya memiliki perspektif yang berbeda.

Tubuh Musikal, adalah sebuah kategori yang mengetengahkan persentuhan musik dengan pribadi-pribadi yang dipandang unik bahkan tidak jarang absurd. Tentang Soekarno, Presiden pertama Indonesia, yang tidak banyak diketahui publik bahwa ia sangat menyukai musik lenso, ia bernyanyi, berpantun, dan tentu saja mengharamkan musik Barat. Atau, tentang Kartini, sosok pejuang emansipasi yang hanyut secara imajinatif saat mendengarkan *Gending Gionjing*. Karena gending itu, ia bisa menuliskan “puisi” tentang keindahan gamelan yang begitu memesona. Atau Ki Hadjar Dewantara, bahwa perjuangan itu tidak semata dilakukan lewat letusan senjata, darah, keringat, dan otot, tetapi juga lewat musik gamelan. Semua sosok dalam bab ini dipilih karena isu dan wacana yang dihembuskan membawa dampak bagi perkembangan musik di zamannya. Tubuh Musikal juga berupaya mengontekstualisasikan musik pada peristiwa dan hari tertentu. Saat memperingati “Bulan Soekarno” misalnya, penulis mencoba menghubungkan musik dengan sisi lain kehidupan presiden pertama itu. Begitupun dengan Kartini. Bahkan, peringatan kematian sang

penyair fenomenal, Pramoedya Ananta Toer, juga tak luput dibaca dalam perspektif musik. Semua kisah itu tidak banyak diketahui oleh publik dan pada Tubuh Musikal di buku ini, pembacaan dilakukan secara lebih terbuka.

Berikutnya adalah Obituarium. Esai-esai dalam bab ini ditulis sesaat setelah sosok (empu, maestro, tokoh) di bidang musik (atau setidaknya bersentuhan dengan musik) meninggal dunia. Apabila pembaca melihat, kenapa Rahayu Supanggah ditaruh dalam dua kategori itu (Tubuh Musikal dan Obituarium), jawabannya juga sederhana, esai dalam bab Tubuh Musikal ditulis saat ia masih sehat dan merayakan pensiun sebagai dosen musik, sementara Obituarium adalah esai penghargaan atas dedikasinya selama ia hidup, dan sekali lagi, esai dalam bab ini ditulis sesaat setelah ia meninggal. Pengklasifikasiannya tidak lebih dari itu. Bab Obituarium juga tidak sepenuhnya memotret musisi *an sich*, ada juga politikus semacam Basofi Soedirman, yang hanya karena pernah menyanyikan lagu “Tidak Semua Laki-Laki” menjadi perbincangan hangat di kancah musik. Lagu itu menjadi penanda bahwa tidak semua laki-laki itu jahat, contohnya ia yang penuh cinta dan kasih sayang. Oh

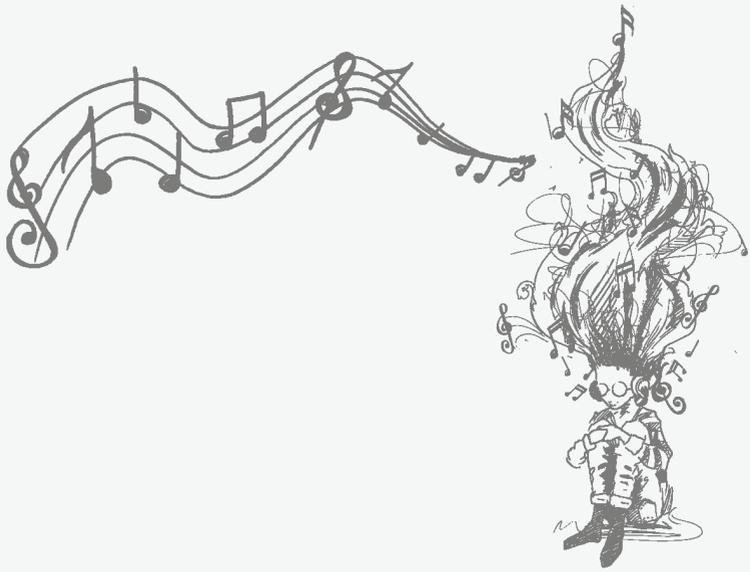
Begitu juga dengan Arifin Ilham, pendakwah yang menjadikan zikir sebagai penciri aktivitas keagamaannya. Zikir memang lantunan ayat suci, namun tentu saja itu juga bagian dari musik. Zikir yang dilantunkannya tidak semata mengandung makna-makna sufistik, tetapi juga dinamika, tempo, dan melodi. Arifin Ilham mampu merangkai zikir dengan bangunan musikal yang khas dan oleh karena itu, zikirnya enak untuk didengarkan (atau bahkan dinikmati). Artikel tentang Arifin Ilham menemukan momentumnya saat yang bersangkutan meninggal dunia dan saya membaca sosoknya dalam perspektif musik. Sekali lagi, hal itu menjadi sebuah peristiwa yang tidak banyak diketahui oleh publik, dan semoga tulisan tentangnya sedikit memberi sumbangan, tentang bagaimana musik mampu berkelindan di mana pun dan hinggap pada sosok siapa pun.

Tulisan-tulisan dalam buku ini disajikan sebagaimana saat tulisan itu terbit di media massa. Sebagaimana lazimnya, tidak ada upaya mengubah atau menulis ulang dengan kalimat berbeda. Hal tersebut

menjadi penting bahwa buku ini adalah capaian dari kumpulan esai yang berserakan, disatukan, dan membawa kisah berupa jejak pemuatan yang bisa diakses oleh siapa pun.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

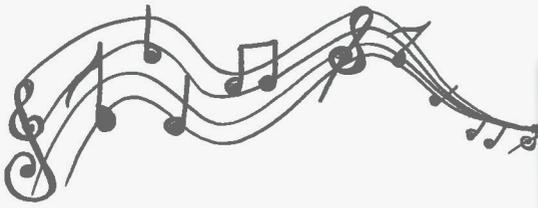
Buku ini tidak diperjualbelikan.



TUBUH MUSIKAL

Buku ini tidak diperjualbelikan

Buku ini tidak diperjualbelikan.



1|

POLITIK '65 DAN “MARI BERSUKA RIA” ALA SOEKARNO



*Siapa bilang bapak dari Blitar, bapak kita dari Prambanan
Siapa bilang rakyat kita lapar, Indonesia banyak makanan*

Lirik lagu itu berjudul “Mari Bersuka Ria”. Diciptakan oleh Soekarno, dibawakan dalam irama lenso. Diedarkan pada 14 April 1965, beberapa bulan sebelum tragedi besar di negeri ini terjadi. “Mari Bersuka Ria” adalah satu dari sekian lagu yang tergabung dalam album di bawah label Irama yang digawangi oleh Jack Lesmana bersama Bing Slamet. Beberapa penyanyi terkenal di zamannya terlibat dalam lagu itu, seperti Rita Zhara, Nien Lesmana, Titiok Puspa, dan Bing Slamet. Peruntukan album sekaligus untuk menandai 10 tahun Konferensi Asia Afrika. Uniknya, pada sampul belakang bagian atas terdapat tanda tangan dan tulisan: “Saya restui. Setudjuj diedarkan. Soekarno 14/4 ‘65”. Kalimat itu tampak sederhana, namun sejatinya mengandung konsekuensi yang cukup besar. Maklum di zaman itu, perlawanan terhadap musik Barat (terutama *rock and roll*) berlangsung secara masif. Soekarno tak segan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

menghukum siapa pun yang membawakan-menyanyikan musik Barat, seperti Beatles dan Elvis Presley.

Untuk itu, Soekarno merasa penting memberi teladan dengan menghadirkan satu jenis varian musik yang menurutnya mampu mewakili citra dan adab ketimuran, yakni Irama Lenso. Sebuah gaya musikal yang digunakan untuk mengiringi tarian lenso (dengan ciri khas menggunakan sapu tangan) dari Maluku. Tempo dan iramanya konstan lewat bunyi perkusif yang cenderung menonjol. Musik itu cukup nyaman diikuti gerakan tubuh secara serempak, selayaknya *Poco-Poco*. Kata “Saya restui” pada sampul album sekaligus melegitimasi lagu itu agar dapat dinyanyikan oleh segenap rakyat Indonesia. Menjadi dendang pelipur lara di kala kondisi ekonomi rakyat berbalut kemelaratan. Lihatlah sepenggal teks lirik di atas. Rakyat boleh kelaparan, tetapi dalam bernyanyi, “Mari Bersuka Ria” menawarkan mimpi tentang makanan melimpah.

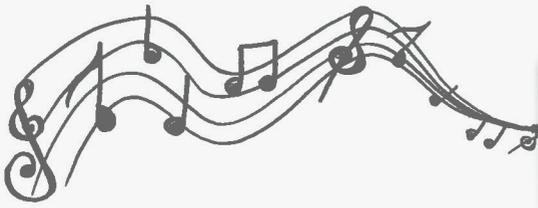
“Mari Bersuka Ria” adalah lagu yang mendamba imajinasi bahagia. Namun, tentu saja berlagu tak mengenyangkan perut. Kondisi lapar membuat gairah berjoget dan bermusik menjadi hilang. Lagu itu sesekali didengarkan, namun tak lekas untuk dikenang. Setidaknya lewat lagu itu kita dapat membaca jejak perjalanan Soekarno, yang tak semata membekukan ingatan tentangnya lewat pidato-pidato, wanita, tulisan, gedung, dan patung-patung, tetapi juga musik. Tidak banyak presiden yang memiliki gelora mendalam pada musik, hingga terlibat aktif mengatur dan melarang apa-apa yang boleh didengar dan yang tidak. Negara menunjukkan kuasanya lewat asupan bunyi dan suara bagi rakyatnya. Soekarno berkeyakinan bahwa apa yang kita dengar akan memengaruhi apa yang akan kita perbuat. Ia hendak berbicara bahwa musik dapat merusak hidup, tetapi juga sebaliknya. Soekarno mencoba menjadikan dirinya sebagai cermin ideal manusia Indonesia. Ia menyukai gamelan dan musik tradisi Indonesia, jadilah ia pemimpin yang tangguh dan disegani. Ia berharap rakyat, dan terutama generasi muda, dapat menjadi Soekarno-Soekarno baru lewat “Mari Bersuka Ria”.

Pantun

“Mari Bersuka Ria” dibawakan dengan lirik yang bertema pantun. Terdapat *sampiran* dan *isi* atau sejenis pertanyaan dan jawaban. Gaya semacam itu sebenarnya jamak dijumpai dalam musik, terutama yang bertema balada. Sebagaimana tradisi musik di negeri ini, lirik berpantun memberikan pelbagai kemungkinan untuk diubah menjadi tema baru sesuai dengan kebutuhan. Pada Musyawarah Nasional Teknik (Munastek) di Istora Senayan pada 30 September 1965, Soekarno memulai pidatonya dengan menyanyikan *Mari Bersuka Ria*. Lirik berpantun itu ia ubah menurut tema acara. Ia pun berdentang: *Siapa bilang saya suka opor bebek/ kan bebek sama saja dengan itik. Siapa bilang saya tidak senang kepada Munastek/ (hanya) karena saya seorang orang teknik*. Para hadirin yang datang ikut menyanyi bersama dengan mengulang bagian *refrain*: *Mari kita bergembira sukaria bersama hilangkan sedih dan duka/ mari nyanyi bersama lenyapkan duka lara/ bergembira semua la..la..la..laa mari bersuka ria*. Tanpa pernah disadari bahwa “Mari Bersuka Ria” pada malam itu menjadi dendang lagu terakhir yang dinyanyikan Soekarno dengan penuh suka cita. Tepat setelahnya, tragedi besar bernama Gerakan 30 September atau lebih dikenal G30S/PKI meletus. Mengubah arah dan peta kekuasaan yang tentu saja mengandung konsekuensi bagi nasib “Mari Bersuka Ria”. Bahkan sehari sebelum peristiwa itu terjadi, 29 September 1965, di acara Kongres Gerakan Mahasiswa Indonesia di Jakarta, Soekarno masih dengan merdunya menggunakan “Mari Bersuka Ria” sebelum memulai pidatonya.

“Mari Bersuka Ria” menjadi sebetuk musik yang lentur dalam penggarapan liriknya. Soekarno memberi contoh, bahwa siapa pun dapat mengubah sesuai keinginan hati dan perasaan. Tema “Mari Bersuka Ria” menjadi bebas, tak melulu berkisah tentang keindonesiaan, tetapi lagu itu segera tenggelam setelah Orde Baru berkuasa. Terlebih dalam album yang sama terdapat lagu berjudul “Gendjer-Gendjer”, yang diidentikkan sebagai bagian erat dari PKI. “Mari Bersuka Ria” mengalami kebangkrutan eksistensi dan sayup-sayup berpamit mati. Tidak ada satu pun yang berani mendengar dan mendendangkan “Mari

Bersuka Ria”. Lagu itu menjadi keramat dan ditakuti. “Mari Bersuka Ria” menjadi satu-satunya peninggalan Soekarno dalam bidang musik. Bulan ini kita mengenang tragedi G30S dan kita patut mengingatnya tidak saja dalam konteks perang, darah, dan air mata, tetapi juga musik. Pun tidak ada salahnya kemudian bila kita mengingatnya dengan kembali mendengarkan “Mari Bersuka Ria”, tanpa beban serta rasa ketakutan berlebih. Bebaskan musik dari belenggu-belenggu politis yang mengukungnya. Saat mendengarkan “Mari Bersuka Ria”, jangan lupa dibarengi dengan lenggak-lenggok tarian atau goyangan. Mari!



2|

SOEKARNO, GAMELAN, DAN WAYANG



Tanggal 26 Agustus 1965, lewat pidato bertajuk “Bangunkan Kebudayaan Rakyat” di Istana Negara, Soekarno berkata: “Saya menghendaki agar setiap desa mempunyai gamelan, yang bukan rongsokan, *tang-ting-tong*, tetapi gamelan (laras) slendro-pelog yang bagus”. Soekarno memandang kebudayaan Indonesia sedang tertidur pulas, terninabobokan oleh pengaruh budaya Barat yang disebutnya sebagai *ngak-ngik-ngok* itu. Ia merasa penting untuk membangunkan kebudayaan negeri ini lewat gamelan, berkehendak agar setiap desa memiliki gamelan bagus. Gamelan tidak saja dianggap sebagai alat musik, tetapi katalisator yang menarasikan kebahagiaan bagi segenap jiwa masyarakat Indonesia. Ia menambahkan “Saudara-Saudara, kita ingin mendirikan kebudayaan yang benar-benar kerakyatan, yang membawa kebahagiaan rakyat, yang mengangkat jiwa rakyat”. Gamelan menjadi simbol perlawanan, agar Indonesia tak menjadi negeri yang terjajah secara kultural.

Soekarno dibesarkan dalam kultur Jawa. Ia mencintai tradisi dan khatam bahwa bergamelan membawa pada kearifan dan kehalusan budi.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Ia senantiasa mengabarkan bahwa gamelan adalah harta berharga yang sudah sepantasnya dijaga, dipelajari, dan terus digali nilai filosofisnya. Gelora itu bersambut dengan munculnya upaya menjadikan gamelan sebagai musik nasionalis, kendatipun harus kandas karena dipandang terlalu Jawa sentris (Sumarsam, 2003). Telinga Soekarno tak menerima suara musik Barat yang baginya terlalu sumbang karena miskin adab dan etika-estetika ala timur. Oleh karena itu, ia dengan begitu percaya diri menyebut musik Barat lewat berbagai umpatan dan cacian, sementara gamelan dengan penuh puja-puji. Ia tak tanggung-tanggung “menggebuk” manakala terdapat sekelompok anak muda yang mendengarkan lagu-lagu Barat (baca: Koesplus). Sementara di Istana Negara, selain lukisan, gamelan juga menjadi benda yang paling disayangi oleh Soekarno.

Aryono (2015) mengisahkan, seorang dalang kesayangan Soekarno, Ki Gitosewoko, menggadaikan salah satu kempul yang ada di Istana Negara demi mencukupi kebutuhan hidup. Maklum, di zaman itu, perekonomian sedang kembang kempis. Bahkan tak jarang, Soekarno sendiri harus membeli karya seni (semisal lukisan Affandi) secara kredit, yang konon beberapa di antaranya hingga detik ini belum terlunasi. Kempul adalah serangkaian instrumen gamelan yang jumlahnya relatif banyak, karena itu, bila hilang salah satunya, kemungkinan besar tidak disadari. Namun, tidak demikian halnya dengan Soekarno. Pada suatu waktu saat memeriksa gamelan, secara sepintas mata, Soekarno menyadari bila salah satu instrumen kempul telah hilang. Segera ia menyuruh pegawai istana untuk menelisik di mana kempul itu berada. Ia mendapat laporan bahwa kempul itu digadaikan oleh Ki Gitosewoko. Soekarno menebusnya, mengembalikan kempul itu ke tempat asal. Uniknya, ia tak marah pada Ki Gitosewoko, dan berlagak seolah-olah tak terjadi apa-apa.

Tidak diketahui gending-gending apa saja yang disukai oleh Soekarno. Namun, konon ia sangat menggemari “Palaran” dan “Pangkur”. Ia mendengarkan gamelan ditemani asap rokok yang mengepul dari mulutnya. Selayaknya orang Jawa tulen mendengarkan kicauan burung perkutut di pagi hari yang sejuk dan asri. Ia larut dengan gamelan. Pidato Soekarno senantiasa berapi-api penuh gelora

dan semangat menggebu, suaranya keras-lantang, tetapi ditunggu dan dirindukan. Capai dan lelah, tentu saja. Mendengarkan gamelan kemudian adalah detoksikasi dari ruwetnya berpolitik di negeri ini. Gamelan bagi Soekarno adalah rumah yang memberinya keteduhan batin-jiwa serta ingatan-ingatan imajinatif tentang kampung halaman bernama Jawa. Ditabuh dengan sayup, matanya terkantuk, namun tak hendak tidur. Di situlah puncak terindah menikmati gamelan. Suara antarinstrumen saling bersahutan membentuk harmoni, ada “kehidupan” yang mencoba dirajut.

Jantan

Selain gamelan, Soekarno juga penggemar berat wayang. Megawati Soekarno Putri, lewat pidatonya saat memperingati ulang tahun Partai Demokrasi Indonesia Perjuangan (PDIP) ke-45 di Jakarta pada 27 Januari 2018 lalu, menyinggung bila ayahnya itu rutin menggelar pertunjukan wayang setiap 2 bulan sekali di Istana Negara. Dalang-dalang didatangkan dari daerah-daerah di Jawa secara bergilir. Pertunjukan itu dibuka untuk umum, gratis, dan selalu penuh sesak oleh penonton yang mayoritas masyarakat akar rumput. Di situlah kedekatan antara Soekarno dan rakyat terbentuk. Ia adalah presiden yang tidak saja memberi harapan, mimpi, dan cita-cita bagi kemajuan Indonesia, tetapi juga tontonan dan hiburan lewat wayang kulit. Tidak sekadar menyaksikan, Soekarno sering kali turut terlibat dalam memberikan kritik dan saran sebelum pementasan wayang dimulai.

Soekarno beberapa kali menyarankan agar suara Arjuna jangan terlalu lembek atau feminin dalam berbicara. Arjuna adalah laki-laki tiada tanding, penakluk hati wanita, kesatria yang sakti di medan laga, namun gaya bicaranya terlalu *klemar-klemer* alias lebih mirip perempuan (banci?). Soekarno tidak suka! Laki-laki yang demikian haruslah jantan dan lantang tutur katanya, kurang lebih mirip dirinya. Oleh sebab itu, ia menggemari tokoh wayang yang *blak-blakan* dalam berbicara, yakni Bima dan Gatotkaca. Agus Dermawan T (2004), mengisahkan, saking kagumnya pada kedua sosok wayang itu, Soekarno pada tahun 1950-an menawarkan ide pada Basoeeki Abdullah untuk membuat lukisan

tentang kisah Bima atau Gatotkaca. Pada akhirnya, gagasan melukis Gatotkaca dengan kedua istri kembarnya, Pergiwa dan Pergiwati, dijabarkan lewat lukisan dengan ukuran yang tidak normal, yakni 150x100 cm.

Pada 6 Juni 2020, kita memperingati ulang tahun Soekarno ke-119. Berbagai pengingatan muncul tentangnya, tetapi semua hampir berkisah politik, luput menelisik, dan memotret hubungan mesra Soekarno dengan kesenian, terutama gamelan dan wayang. Oleh karena itu, tak ada salahnya kita mengenang Soekarno lewat alunan merdu gamelan dan lakon-lakon wayang, kendatipun keduanya kini sayup-sayup mulai mengalami kebangkrutan eksistensi di tengah pandemi.



3|

KERONCONG DAN 102 TAHUN GESANG



Saban tahun, Pemerintah Kota Solo menyelenggarakan gelaran keroncong dengan tajuk *Panggung Gesang*. Forum itu didedikasikan untuk mengenang Gesang, sang maestro keroncong. Peringatan itu dilakukan dengan menggelar berbagai acara, seperti pameran, pemutaran film tentang Gesang, pentas musik, dan seminar. Gesang tidak hanya berjasa dalam konteks pengembangan musik keroncong, tetapi ia telah menjadi akar yang memberi penguatan bagi karakter dan identitas musik di negeri ini. Karya-karyanya tidak berhenti dalam persoalan musik, tetapi juga berisi kuasa wacana, gagasan ide, dan nalar historis tentang perjuangan kultural bangsa ini.

Gesang adalah musisi yang dihinggapi dengan berbagai keberuntungan. Ia menciptakan lagu-lagu keroncong saat bangsa ini sedang berjuang melepaskan belenggu keterjajahan. Karya-karyanya menjadi lagu pelipur lara masyarakat akar rumput dari lapar dan dahaga hidup bahagia. Lirik lagunya juga tak berasa puitis dan romantis, tetapi sederhana, mudah dipahami, dan penuh kesantunan. Lihatlah lagu “Bengawan Solo” (1940), “Sapu Tangan” (1941), “Jembatan Merah”

Buku ini tidak diperjualbelikan.

(1943), dan “Caping Gunung” (1973), hingga saat ini lagu-lagu itu masih terus didengarkan dan selalu selaras dengan zaman.

Akar Rumput

Gesang lahir pada bulan Oktober tahun 1917 di Kampung Singosaren, Surakarta, dari pasangan Martodiharjo dan Soemidah. Bulan ini kita memperingati hari lahirnya yang ke-102 tahun. Bakat menyanyi Gesang telah terasah sejak kecil, walaupun ayahnya tak menginginkan ia menjadi seniman karena identik dengan hidup melarat alias miskin harta. Meskipun demikian, pemain keroncong di zaman itu cukup perlente, dipandang bergensi karena memainkan alat musik Barat, tidak memakai baju tradisi Jawa sebagaimana memainkan gamelan. Kisah informasi perjalanan kesenimanan Gesang tersebut dapat dengan mudah kita jumpai di berbagai media daring. Akan tetapi, satu hal yang cukup menarik untuk dibaca adalah nalar historis penciptaan lagu di zaman itu, zaman ketika Gesang hidup melintasi dua babak penjajahan, Belanda dan Jepang. Dengan sadar ia tak menciptakan lagu-lagu yang berpotensi menimbulkan konflik dan kekerasan. Ia justru menciptakan dendang-dendang yang menyejukkan hati. Gesang percaya bahwa perjuangan lewat musik tak berarti harus membuat teks lirik berbau nasionalis yang agitatif. Kesederhanaan liriknya justru menjadi pemicu dalam mengobati rasa lelah dan letih masyarakat dari keterhimpitan ekonomi.

Gesang menciptakan lagu-lagunya untuk masyarakat kelas sosial bawah. Mendengarkan lagunya serasa memberi kebahagiaan tersendiri, bersanding mesra dengan kicauan burung perkutut di pagi hari sembari *nyruput* kopi dan makan ketela hasil bumi. Gesang seolah menegaskan tentang citra dan karakter musiknya. Mendengarkan musik ciptaannya mendekonstruksi wacana kelas sosial yang begitu pekat di zaman itu. Mendengarkan dan memainkan musik berimplikasi pada anggapan dan kecurigaan. Terlebih pertarungan kultural antara Barat dan Timur saat itu begitu sengit terjadi. Ki Hadjar Dewantara misalnya, berjuang mengangkat pamor gamelan agar setara dengan musik Klasik Barat (baca karya *Kinanthie Sandoong*, 1916). Ada anggapan-anggapan dan

penilaian sepihak bahwa musik tradisi adalah cerminan dari masyarakat tak beradab, primitif, tak terdidik, kolot, dan bodoh. Dengan kata lain, musik tradisi berada dalam ruang yang “kalah” atau subordinat (baca sejarah Etnomusikologi Indonesia).

Namun, pada titik ambang (liminal) itulah Gesang berada. Ia menggunakan musik Barat sebagai bentuk fisik berciri modern dan maju, sementara pola-pola musikal tradisi sebagai letupan musikal bercita rasa pribumi yang lokal. Keroncong, kendatipun dalam banyak pendapat berasal luar Indonesia, utamanya dari Portugis, namun telah mengendap dan berakulturasi dengan kebudayaan negeri ini. Lantunan melodi yang diproduksi serasa mendengarkan gending-gending gamelan dalam wujud lain yang lebih baru dan segar. Wajar kemudian jika keroncong menjadi musik populer Indonesia di zaman itu. Bagi masyarakat akar rumput, mendengarkan keroncong mengangkat citra mereka menjadi lebih modern dan terhormat. Sementara bagi kaum borjuis dan kolonial, keroncong adalah sebetuk karya musik pribumi yang berhasil menjinakkan naluri egosentris mereka. Artinya, keroncong telah menjadi katalisator yang menghubungkan berbagai dimensi kelas dan golongan sosial negeri ini dan Gesang adalah sosok penting di baliknya.

Seabad Lebih

Suara Gesang telah membeku dalam kaset-kaset rekaman yang masih dapat kita nikmati hingga kini. Adapun studio rekaman yang pernah mengabadikan karyanya adalah Borobudur Recording, Kusuma Recording, Pusaka Record, Ira Puspita Record, Dasa Record, Lokananta Recording, Musica Studio, dan PT Gema Nada Pertiwi Recording. Uniknya, Gesang tidak semata berkisah tentang cinta dan asmara dalam lagunya, tetapi ia juga melukiskan tempat publik sebagai situs pengekalan imajinasi, seperti lagu “Bengawan Solo” dan “Jembatan Merah”. Mendengarkan lagu itu membawa ingatan-ingatan pada masa lalu tentang sungai dan kota. Selanjutnya, lagu tersebut akan menjadi penanda dan monumen pengekalan ingatan, sekaligus menjadi koreksi sejauh mana alam dan lingkungan kita telah berubah.

Gesang dan musiknya mengilhami lahirnya karya-karya baru bagi generasi sesudahnya. Kini musik keroncong menjadi lebih cair dan tak kaku. Ia bisa berkolaborasi dengan musik rap, pop, bahkan dangdut sekalipun. Keroncong dan Gesang adalah dua entitas yang tak dapat dipisahkan.

Seratus tahun atau seabad lebih kelahiran Gesang adalah sebuah anugerah. Memperingatinya tak cukup dengan hanya mengenang dan bernyanyi, tetapi juga membacanya sebagai sebuah kuasa wacana tentang jejak perjalanan historis keterkaitan musik dengan dimensi kultural, politik, dan kolonialisme. Pembacaan itu di hari ini menjadi sangat berguna mengingat musik sering kali ditempatkan sebagai sebuah diskursus kapitalis, tak lebih. Musik di era Gesang adalah pengisahan tentang perjuangan, doa, dan cita-cita. Selamat merayakan kelahiran Gesang dengan kembali bernyanyi dan mendengarkan keroncong.



4|

RAHAYU SUPANGGAH PENSIUN



Banyak alasan ketika seorang mahasiswa memutuskan berkuliah di kampus seni, salah satunya karena terdapat sosok yang begitu di-idolakan. Namanya sering kali menjadi pikat dan sekaligus garansi bagi lahirnya karya seni unggul dan lulusan yang cerdas. Di kampus seni semacam Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, nama Rahayu Supanggah adalah bagian dari sosok itu. Selain dikenal sebagai seorang komposer dunia, ilmuwan gamelan, ia juga seorang guru-dosen karawitan yang disegani. Persentuhannya dengan dunia gamelan justru timbul karena keterpaksaan. Ia terpaksa masuk di Konservatori Karawitan (Kokar) Surakarta, setara sekolah menengah kejuruan saat ini karena sekolah itu dipandang paling murah bagi murid melarat seperti Rahayu Supanggah.

Kala itu usianya masih 14 tahun. Di tahun 1965, sebelum meletus G30S-PKI, ia adalah bocah termuda yang dipilih dari sekolahnya untuk mengikuti misi kesenian ke Tiongkok. Sejak di bangku Kokar, ia dibenci dan tak disukai oleh guru-gurunya, kendatipun mereka adalah seorang empu andal. Penyebabnya karena Panggah dianggap

Buku ini tidak diperjualbelikan.

merusak tatanan tradisi gamelan—pakem—lewat kreativitasnya yang tak terkendali. Ia hampir saja tidak lulus, saban hari mengajak guru-gurunya berdebat tentang konsep bergamelan. Bagi Panggah, pakem, pada satu sisi adalah upaya dalam mengangkat derajat musik gamelan agar tak lekas “rusak” atau hilang, tetapi di sisi lain adalah sebetuk pembekuan (kata lain, keterkungkungan) dari kreativitas. Ada ketakutan bila seseorang berkarya menabrak batas-batas tradisi. Oleh karena itu, Panggah selalu berontak dengan risiko besar di depan mata, dikeluarkan!

Bahkan di bangku kuliah, nilai tabuh gamelannya juga tak ada yang bagus. Penyebabnya sama, ia dianggap mendekonstruksi tradisi karena mencari berbagai kemungkinan formulasi musikal yang lebih baru, segar dan unik. Oleh dosennya, hal itu dipandang sebagai wujud pembangkangan. Beruntung kenakalannya itu dilirik oleh Gendhon Humardani, ketua-rector kampus di mana ia kuliah. Anak yang nakal itu justru dibaiat menjadi Ketua Jurusan Karawitan di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta. Aneh bukan? begitulah kampus seni kala itu, mahasiswa dengan pemikiran dan gagasannya yang cemerlang diminta memimpin sebuah departemen. Kenyataan yang demikian menunjukkan bahwa sisi intelektual dan kreativitasnya telah melampaui anak sebayanya. Di kemudian hari, Panggah menjadi komponis gamelan paling hangat diperbincangkan. Ia menjadi penata musik-tari-film, berkolaborasi dengan berbagai musisi terkenal dunia, menjadi peneliti, etnomusikolog, dan tentu saja dosen yang dipuja mahasiswanya.

Dampak

Terlebih saat ia merampungkan studi master dan doktoralnya di Universite de Paris VII (Prancis), namanya semakin moncer dan pergaulannya kian lintas batas. Karya-karyanya ditampilkan di banyak benua, ceramahnya dinanti, buku-bukunya menjadi rujukan penting dalam ranah kekaryaannya musik dan gamelan. Karya Rahayu Supanggah, bahkan dari yang paling awal, telah mampu memberi inspirasi yang luar biasa bagi para pelaku musik. Kenakalan kreativitasnya yang

tidak terbendung sejak belajar karawitan secara formal di konservatori banyak sekali menawarkan perspektif kebaruan dalam dunia musik karawitan (gamelan), baik secara teori maupun praktik.

Secara teori, ia, misalnya, telah membongkar konsep tentang “gatra” yang dipandang secara keliru oleh sebagian peneliti Barat. Ia juga banyak menulis buku, makalah, dan artikel tentang gamelan secara visioner. Kehadirannya sebagai pembicara di berbagai forum ilmiah di universitas-universitas ternama, seperti University of California Berkley, UC Riverside, Yale University, SOAS London, TNUA Taipei, Chulalongkorn, University of Michigan, Oberlin College, Victoria University Wellington, dan seterusnya, jelas memberi dampak yang luar biasa bagi ranah keilmuan gamelan dan musik tradisi pada umumnya, bahkan pengalaman praktik bermusiknya yang eksploratif dan eksperimental. Baik secara teknik, cara, hingga metodenya untuk penciptaan komposisi musik “baru” yang telah dilakukannya selama ini, ia tuangkan dalam dua serial buku berjudul *Bothekan Karawitan I* (2002) dan *Bothekan Karawitan II* (2009). Buku ini tentu berkontribusi nyata bagi para pemusik, juga peneliti, dan akademisi, terutama sebagai referensi untuk melihat perspektif baru dunia musik tradisi (gamelan).

Karya musiknya banyak diapresiasi dan berulang kali mendapatkan penghargaan—di antaranya Best Composer dalam SACEM Film Festival Nantes (2006) di Prancis, Best Composer dalam Film Festival Asia di Hong Kong, Best Composer dalam Festival Film Indonesia di Jakarta 2007, dan World Master on Music and Culture (2008) di Seoul-Korea—menjadi referensi penting bagi para kreator musik film, tari, dan teater. Ia juga mendapat Anugerah Kekayaan Intelektual Luar Biasa Bidang Seni Pertunjukan (2014). Belum lagi untuk karya-karya kolaboratifnya yang melibatkan pemusik ternama, sebutlah misalnya Kronos Quartet (salah satu kelompok musik Barat yang paling disegani di dunia). Suka Hardjana (kritikus musik) memberi catatan penting bahwa kolaborasi itu menjadi karya paling monumental yang pernah diciptakan komponis Indonesia dan mendapat pengakuan internasional. Karya itu menjadi tonggak bagi perkembangan musik kontemporer di abad XXI. Bersama kelompok Kronos Quartet, Panggah menandai sebuah peristiwa langka dan paling bergengsi

sehingga mendapat sambutan luar biasa dan menjadi titik penting bagi tonggak perkembangan musik dunia (*world music*).

Pada momen-momen tersebut terlihat sekali kontribusi Supanggah, berimbas pada fenomena industri kreatif yang potensial dan kondusif bagi perkembangan industri musik dunia. Melalui poin-poin itu pula karya-karya Supanggah memberikan pengaruh yang besar terhadap perkembangan seni pertunjukan di tingkat lokal, nasional, maupun global. Namun, di balik itu semua, ia tetaplah seorang dosen. Guru yang *humble*, sederhana, dan penuh canda bagi para mahasiswanya. Akhir tahun ini, ia paripurna sebagai pengajar, pensiun, setidaknya tidak lagi menyangang status pegawai negeri aktif. Meskipun demikian, tentulah ia akan tetap berkarya. Gamelan adalah napasnya, karawitan menjadi nyawa yang menghidupinya. Usia boleh saja senja, tetapi kreativitas tentulah tak akan pernah sirna. Rahayu Supanggah mengakhiri karier dosennya dengan gemilang, meninggalkan berbagai warisan yang membanggakan, tidak saja untuk kampusnya, tetapi untuk Indonesia dan dunia. Selamat paripurna Prof. Rahayu Supanggah.



5|

MERAYAKAN PATAH HATI BERSAMA LORD DIDI



“Monggo bareng-bareng ngrasakno perih ati, kanthi njoget lan ngguyangguyu karo Lord Didi Kempot”. Kalimat itu tertuang jelas dalam sebaran poster hari lahir Partai Kebangkitan Bangsa (PKB) pada 23 Juli 2019. Unik, partai dengan napas Islam yang kuat itu justru menghadirkan lagu-lagu patah hati berbahasa Jawa ala Didi Kempot dibanding dengan tadarus dan selawatan. Nama Didi Kempot akhir-akhir ini menjadi *trending topic* di media sosial lewat julukan baru yang disematkan padanya: *The Godfather of Broken Heart* atau Bapak Patah Hati. Lord Didi, begitulah anak-anak muda milenial memanggilnya. Hampir semua lagunya berkisah tentang asmara, terutama pengkhianatan kekasih, tak mampu melupakan mantan, tak dapat *move on*, tak rela berpisah, rindu tak berbalas, dan lain sebagainya. Sebagaimana dalam seruan poster tersebut, patah hati yang sering kali berujung pada tangis dan air mata justru diubah menjadi nyanyian yang enak untuk dijogeti sambil tertawa. Lagu-lagu Didi Kempot menjelaskan tentang arti kebersamaan dalam kesedihan, menertawakan kepiluan hati, dan berjoget dalam kegalauan. Dengan kata lain, patah hati yang lekat ber-

Buku ini tidak diperjualbelikan.

akhir kesendirian dan kemurungan haruslah dirayakan secara kompak dan serempak.

Campursari

Lagu-lagu Didi Kempot pada awalnya banyak dibawakan dalam format campursari, sebuah genre musik akar rumput yang hidup dan berkembang di sudut-sudut kampung. Salah satu ciri khasnya adalah “membenturkan” dua wilayah musikal yang berbeda, musik pentatonik (gamelan) dan diatonik (musik Barat). Kemunculan campursari menimbulkan polemik, tidak sedikit yang mencibir dan menyebutnya sebagai musik tak berkelas. Rahayu Supanggah lewat tulisannya berjudul “Campursari: A reflection” (2003), menyindir tentang ketidakjelasan campursari karena berisi saduran-duplikasi berbagai macam jenis musik, dari gending gamelan, pop, *rock*, keroncong, hingga dangdut. Terlebih bagi telinga kalangan intelektual musik, akumulasi bunyi yang dihasilkan dari campursari dipandang sangat timpang (*falsch*), ditandai dengan tidak ada persamaan ukuran frekuensi antara bunyi gamelan dan musik Barat. Namun, nyatanya campursari justru tumbuh subur, digemari, dan menjadi musik idola kaum muda.

Lirik berbahasa Jawa pada mulanya juga membikin resah, dengan meniadakan struktur baku dalam bercakap, alias gado-gado, bahkan tidak jarang dicampur aduk dengan bahasa Indonesia dan Inggris dalam satu kalimat lagu. Namun, apa mau dikata, peristiwa itu justru menjadi satu kenyataan yang *genuine*, temuan monumental, berupaya membebaskan bahasa Jawa dari beban-beban kulturalnya. Lirik-lirik berbahasa Jawa ala Didi Kempot mudah dicerna, tak butuh tafsir yang membikin dahi mengerut selayaknya karya sastra (*serat*) dalam tembang-tembang lama. Wening Widyowati lewat “Citraan Personifikasi Lirik Lagu Campursari dalam Album Emas Didi Kempot” (2013) menjelaskan bahwa gaya bahasa Didi Kempot memiliki efek imajinatif yang tinggi. Kesederhanaan bahasa mendekatkan makna-arti lirik lagu kepada publik, kemudian memancing terjadinya keterlibatan emosional yang intens sehingga pendengar merasa tidak berjarak atau

tanpa sekat dengan lagu-lagu itu. Artinya, lagu-lagu Didi Kempot adalah cerminan suara hati yang sesungguhnya, lahir tanpa tendensi berlebih, mewakili rintihan batin kaum milenial yang mendamba kegalauan sebagai lakon hidup.

Apabila kesedihan dan kemurungan hanya dapat dinikmati lewat kesendirian, dengan menyanyikan dan mendengarkan lagu-lagu Didi Kempot, ada keinginan untuk “merayakan” duka lara dan lebih jauh sebetuk “ruang detoksikasi” berujung penguatan pada batin yang remuk-redam karena cinta. Di hadapan lagu-lagu Didi Kempot, generasi masa kini mengidentifikasi dirinya dengan sebutan-sebutan yang melankolis, di antaranya “Sobat Ambyar”, “Sad Boys”, “Sad Girls”, dan “Pencecap Rindu Peternak Luka”. Hal itu menunjukkan bahwa kekuatan lirik musik Didi Kempot mampu membentuk subkultur kategori baru di balik begitu gandrungnya generasi masa kini pada budaya pop ala Korea. Kembali meroketnya lagu-lagu Didi Kempot yang boleh dikata lawas menjadi penanda sebuah siklus, bahwa ada upaya untuk “mendaur ulang” masa lalu, merindukan kenangan, dan kembali pada habitus tradisi.

Musik ibarat sebuah lintasan rel kereta api. Pada satu titik ia akan terlewati dan ditinggalkan, tetapi pada titik yang lain akan kembali dilalui, begitu seterusnya. Beberapa waktu lalu karya Didi Kempot tak ubahnya lagu-lagu campursari kebanyakan, namun belakangan menemukan momentumnya, menjadi begitu bergemuruh untuk didengarkan. Lewat Lord Didi, patah hati adalah sebuah keniscayaan yang harus diluapkan lewat nyanyian, membentuk dunia baru, dengan lembut menampung dan menyatukan kembali gejolak hati kaum muda militan yang hancur berkeping-keping (*ambyar*). Terlebi saat lagu-lagu itu berafiliasi dengan dangdut koplo, kesedihan itu tak akan bermakna tanpa gerakan. Air mata boleh menetes, tetapi tubuh harus tetap bergoyang.

Sedikit demi sedikit, format campursari yang lekat dengan karya-karya Didi Kempot mulai ditinggalkan, berganti menjadi versi tunggal bernama “dangdutan”. Peristiwa itu juga menjadi kritik bagi mandeknya kreativitas berdangdut, dengan tak munculnya lagu-lagu baru yang segar hari ini. Lagu-lagu dangdut kini lebih khusyuk

memoles karya-karya lampau, namun berujung monoton sehingga membosankan. Pada akhirnya, karya-karya Didi Kempot hadir sebagai oase, tidak saja bagi denyut kehidupan musik (dangdut) bernuansa Jawa, tetapi juga berupaya memberi pelukan hangat dengan membasuh air mata dari tangis tersedu sedan kaum kiwari. Sebagaimana lirik lagu “Sewu Kuto” (1998), *wes tak coba nglalekake jenengmu saka atiku, sak tenane aku ora ngapusi, iseh tresno slirahmu*. Aduh, ambyar!



6 |

AHMAD DHANI, MUSIK, DAN KAUM LANGITAN

U
J
A
R
A
N
K
E
D
A
N
I
D
H
A
N

Terlalu sulit untuk menjelaskan kerumitan bunyi (harmoni, pilihan akor, dan sejenisnya) dalam karya-karya Ahmad Dhani agar mudah dimengerti oleh pembaca. Bahasa musik sering kali menjadi bahasa “langitan” yang hanya mudah dimengerti oleh komunitas di dalamnya. Sementara di luar itu, publik tak begitu peduli dengan kerumitan bunyi dalam musik, yang terpenting adalah enak untuk didengar dan didengarkan. Lagu “Kangen” (1992) misalnya, mudah untuk disenandungkan, tetapi sulit dimainkan. Pilihan akornya cukup kompleks—ribet—di zamannya, menjadi hal yang tak lazim, dan sekaligus menunjukkan tingkat kecerdasan penciptanya. Harus diakui, karya-karya Ahmad Dhani banyak terpengaruh oleh kelompok musik Queen, terutama sang vokalis bernama Freddie Mercury, lewat karya berjudul “Bohemian Rhapsody” (1975).

Pada karya itu, untuk pertama kalinya, Queen menerobos kebekuan waktu. “Bohemian Rhapsody” berdurasi lebih dari 6 menit, sementara kebanyakan karya di industri musik hanya berdurasi tiga sampai empat menit. Pun di karya tersebut, diawali semacam paduan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

suara, *ballad*, atau opera yang sangat tidak lazim. Coba bandingkan dengan karya-karya Ahmad Dhani yang hampir memiliki kesan sama. Pada komposisi “Sembilan Hari & Liberti” (1994) atau “Air Mata” (2002) berdurasi lebih dari tujuh menit. Sementara pada karya berjudul “Emotional Love Song” (2007) diawali oleh lantunan vokal, bukan instrumental sebagaimana lazimnya. Dhani mampu meramu musik dengan indah, cenderung puitis, tetapi tidak kacangan. Dhani berada dalam dua dunia, industri musik yang pop dan karya musik berat yang berbobot. Ia memadukan di antara keduanya.

Karena itu karya-karya yang dimainkan oleh Dewa 19 adalah tolok ukur musik bermutu di eranya. Dhani menjadi serupa kaum pencerah, yang mampu menerjemahkan bahasa (ide) musik yang kompleks menjadi deretan bunyi sederhana dan enak didengar. Tidak banyak musisi yang memiliki kemampuan demikian. Kebanyakan hanya mengejar pangsa pasar tanpa diimbangi dengan kualitas musik bermutu. Akibatnya musik terkesan remeh-temeh, dengan pola melodi sederhana yang diulang terus-menerus, teks lirik mendayu yang cenderung picisan (baca: *alay*, *lebay*, dan sejenisnya). Dhani hadir memberi penyegaran. Karya-karyanya mampu bertahan melintasi zaman. Saat Ari Lasso, sang vokalis, terlibat masalah narkoba pada tahun 1997, menyebabkannya keluar dari Dewa 19, banyak yang memprediksi bahwa *band* itu akan turut mati. Namun, justru sebaliknya, di tangan Dhani, Dewa 19 mampu kembali merajai industri musik tanah air bersama sang vokalis baru, Once Mekel.

Tahun 2000, lewat album kelima berjudul *Bintang Lima*, karya Dhani berhasil merebut hati generasi muda kala itu. *Bintang Lima* menjadi album tersukses sepanjang sejarah karier Dhani lewat kelompok musiknya Dewa (19). Beberapa lagu yang familier adalah “Roman Picisan”, “Dua Sejoli”, “Risalah Hati”, “Separuh Nafas”, “Cemburu” dan “Lagu Cinta”. Radio-radio tanah air kewalahan melayani permintaan untuk memutar lagu-lagu tersebut. Karya Ahmad Dhani yang begitu romantis itu menjadi senjata ampuh bagi kaum jomlo yang hendak menyatakan cinta pada pasangannya. Generasi muda begitu gandrung, lagu-lagu Dhani dinyanyikan dari pengapnya kamar mandi hingga sepetak panggung tujuh belasan. Anak-anak muda

menggurat asa menjadi musisi selayaknya Ahmad Dhani, dipuja dan dipuji tiada habis. Mimpi-mimpi itu diwujudkan dengan membentuk kelompok *band* di pelosok kampung, membuat album rekaman, dan berjibaku ke ibu kota mencari produser rekaman.

Kaum Langitan

Sejatinya, musisi selayaknya Dhani adalah orang-orang yang diberkati—manusia-manusia pilihan. Bagaimana tidak, ia mampu meramu bunyi menjadi bahasa yang enak untuk didengar dan didengarkan. Bunyi itu adalah kegaiban, abstrak, serupa wahyu dari langit atau *pulung* dalam khazanah Jawa. Bunyi itu serupa pula dengan udara, bisa dirasakan tetapi tak mampu dilihat, bisa didengarkan tetapi terlalu sulit dijelaskan. Dhani mengais-ngais kerumitan bunyi dalam imajinasinya untuk dirangkai dan disederhanakan sedemikian rupa agar publik mampu mendengar, menghayati, dan menikmati. Sayangnya, kemampuan yang demikian itu sering kali harus kalah oleh kepentingan-kepentingan sesaat yang banal. Dhani seolah tak sadar bahwa kemampuannya dalam mengonstruksi musik itu adalah sebuah anugerah yang sulit dijumpai pada manusia lain. Sejatinya, tanpa harus menjadi politikus atau terlibat dalam kepentingan politik, ia dapat menyuarakan kegelisahan hatinya lewat musik.

Bukankah musik adalah bahasa yang paling universal? Musik dapat menjadi katalisator yang mampu berbicara tentang apa pun. Perjuangan-perjuangan dilangsungkan dengan musik. Bahkan musik menjadi penanda sebuah pergerakan. Dhani nampaknya lupa bahwa karya musiknya telah melampaui narasi-narasi politik remeh-temeh yang dilakukannya. Sayup-sayup musiknya semakin menepi, kalah dengan bising dan gaduh kontroversi yang dibuatnya. Bila sebelumnya melihat Dhani adalah membaca gumpalan ide-ide musikal maka di hari ini, melihat Dhani sering kali berujung pada kebencian, caci maki, dan umpatan. Tanpa harus menjadi politisi, sejatinya ia adalah politikus di musiknya. Tanpa harus bersuara lantang lewat orasi dan pidato-pidato, ia dapat leluasa menyampaikannya lewat dentuman nada, lirik, dan bunyi-bunyi.

Dahulukala, Dhani adalah musisi idola yang menginspirasi pemuda-pemuda di pelosok desa. Karya musiknya menjadi acuan, membangun imajinasi dan mimpi. Dunia musik kehilangan Dhani, bukan dalam konteks tubuh, melainkan dalam konteks pemikiran tentang lahirnya karya-karya musik bermutu. Dhani pergi meninggalkan musik, namun musik itu akan abadi untuk didengar walaupun tanpanya. Pada 2019, ia divonis 1,5 tahun penjara, dianggap bersalah karena cuitan berbaur sarkastis di media sosialnya. Dengan demikian, ia pun tak hadir dalam reuni konser Dewa 19 yang sempat diselenggarakan di Malaysia. Sebagaimana dalam salah satu lirik lagunya *hadapi dengan senyuman/ semua yang terjadi biar terjadi*. Semoga begitu juga dengan Dhani saat ini.



7|

SUMPAH PEMUDA, INDONESIA RAYA, DAN 80 TAHUN W.R. SOEPRATMAN



Selama ini kita mengenal Hari Sumpah Pemuda (28 Oktober) sebatas dalam ikhtiar semangat kepemudaan. Rumusan Sumpah Pemuda semata dihitung dengan kalkulasi upaya melepaskan diri dari jerat penjajahan atau kolonialisme. Telisik Sumpah Pemuda kemudian menandai rumusan-rumusan pembentukan Indonesia dengan menjunjung tiga pilar utama: bertanah air, berbangsa, dan berbahasa satu. Padahal lebih dari itu, momentum Sumpah Pemuda juga menjadi saksi dalam rintisan lagu kenegaraan “Indonesia Raya”. Otomatis, merayakan momentum Hari Sumpah Pemuda idealnya tidak cukup dengan sekadar membacanya dalam konteks nasionalisme politis yang parsial, tetapi juga memaknainya dalam konteks kultural, di mana musik dapat menjadi ruang katalisator akan hal itu.

Kehadiran W.R. Soepratman di kongres tertanggal 28 Oktober 1928 itu bukan semata sebagai tokoh pergerakan nasional, melainkan juga menjadi satu-satunya perwakilan dari seniman musik (musisi-komponis) negeri ini. Di saat peserta lain membakar semangat dengan pekik orasi dan pidato, W.R. Soepratman menggerakkan imajinasi

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dengan dentingan nada-nada yang puitis. Di kongres itu, “Indonesia Raya” pertama kali dilagukan secara instrumental, menggunakan instrumen biola. Nada-nadanya bukan sekadar bunyi, melainkan juga ikhtiar doa, cita-cita, dan harapan untuk menjadi negeri yang tak terjajah, merdeka, atau tak tertindas. Lagu itu menjadi pelipur lara sekaligus menjelma sebagai pemompa semangat juang bagi kaum bumiputra.

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

Lahirnya “Indonesia Raya” dengan demikian memutus polemik yang berkembang tentang musik. Kala itu, para tokoh nasional seperti Ki Hadjar Dewantara berusaha keras agar warna musik kebangsaan kita dilandasi dengan bunyi-bunyian tradisi (baca: puncak-puncak kebudayaan nasional). Ia mengusulkan gamelan dapat ditampilkan sebagai warna utama lagu nasionalisme-kenegaraan negeri ini. Usul itu ditolak keras karena dianggap terlalu Jawasentris, sementara Indonesia adalah gugusan pulau-pulau dengan ekspresi tradisinya yang beragam. Pada konteks inilah tarik-menarik wacana tentang lagu kebangsaan didengungkan. Di satu sisi, ada semangat untuk menolak apapun yang berbau Barat, termasuk musik, agar tidak dianggap sebagai agen kolonialisme, sebagaimana pandangan Soekarno tentang musik *ngak-ngik-ngok*. Namun, di sisi lain, kebutuhan untuk membuat lagu kebangsaan semakin mendesak, sebagai ruang penyatuan tanpa membedakan. Memilih musik tradisi sebagaimana usul Ki Hadjar

Dewantara dapat dinilai sebagai keberpihakan pada satu etnis tertentu yang cenderung mencerminkan sikap etnosentrisme.

80 Tahun

W.R. Soepratman, seorang wartawan muda pada surat kabar *Sin Po* dan pemain biola amatir, tergerak hatinya kala membaca *Majalah Timboel* terbitan Solo, berisi tantangan bagi komponis bumiputra yang mampu menciptakan lagu kebangsaan yang dapat membangkitkan semangat dalam perjuangan (Winarno, 2003). Terlebih, tersiar kabar dari Indonesische Studieclub di bawah Soekarno bahwa lagu nasional diperlukan segera dalam upaya menggerakkan ambisi persatuan.

Pada perayaan Sumpah Pemuda, Soepratman dengan berani menampilkan “Indonesia Raya” di hadapan para pemuda dan tokoh-tokoh penting negeri ini. Tak ada resistensi, yang ada kemudian resonansi yang saling bersahutan, lagu itu berdendang dari satu mulut ke mulut yang lain, menerobos batas-batas kewilayahan, menyatukan berbagai lapisan sosial dan golongan masyarakat (Hutabarat, 2001). Sumpah Pemuda memberi jiwa sekaligus nyawa bagi lagu “Indonesia Raya”. Di kongres itu, ia ditasbihkan sebagai episentrum penting dari momentum mengangkat kemerdekaan negeri ini lewat musik. Kita kemudian mengenang Sumpah Pemuda dengan nada-nada.

Sayangnya, W.R. Soepratman tak pernah menikmati momentum kemerdekaan negeri ini sebagaimana yang didamba lewat ikhtiar doa pada lirik-lirik dalam lagunya. Ia hidup dalam tekanan pemerintah kolonial Belanda dan meninggal pada 17 Agustus 1938 di Surabaya. Tahun 2018, hampir seabad ia pergi, dengan mewariskan kisah yang paling berharga dan monumental lewat musik, yang akan terus menggema dan selalu dikenang abadi untuk selamanya. “Indonesia Raya” menjadi seremoni wajib dalam setiap ritual kenegaraan. Menemani anak-anak kita saban hari Senin, kala upacara pengibaran bendera dilangsungkan di sekolah-sekolah. Ia diajarkan dan ditularkan lewat bangku-bangku pendidikan dengan harapan semangat dan kisah perjuangan dapat terus tersalurkan.

Setiap tahun, kita merayakan Hari Sumpah Pemuda. “Indonesia Raya” didengungkan. Harus diakui, di zaman milenial ini, semangat dan gejolak jiwa pemuda telah berubah. Sumpah Pemuda kemudian hanya menjadi selebrasi yang ditandai berupa peringatan angka lewat kalender-kalender di rumah. Kita tak lagi mampu merunutnya dalam kisah dan narasi perjuangan, doa, cita-cita, terutama pengorbanan besar yang dilakukan oleh W.R. Soepratman lewat (nasionalisme) musik. Tidak terasa, 80 tahun sudah kepergiannya. Walaupun sayup-sayup, kita berhasrat membekukan segala kisah tentangnya lewat “Indonesia Raya” di hari ini, Hari Sumpah Pemuda.



8 |

KI HADJAR DAN NASIONALISME MUSIK



Hari Pendidikan Nasional yang diperingati setiap 2 Mei sering kali menempatkan Ki Hadjar hanya dalam bingkai persoalan pendidikan. Kita lupa menelisik kisah-kisah lain tentang sosoknya, terutama dalam episentrum kebudayaan (dan musik pada khususnya). Tahun 1913 menjadi titik kulminasi kegeraman Ki Hadjar Dewantara terhadap penjajahan Belanda di negeri ini. Ia menulis artikel berjudul “Ask ik een Nederlander was” (Andai Saya Orang Belanda), sebagai bentuk kritik atas kebijakan yang mengharuskan orang-orang pribumi turut merayakan 100 tahun kemerdekaan Belanda. Bagi Ki Hadjar, hal tersebut memalukan dan wujud penghinaan. Bagaimana mungkin perayaan hari kemerdekaan digelar di atas penderitaan kaum terjajah lainnya, bahkan pesta itu harus dibiayai oleh masyarakat bumiputra. Karena artikel tersebut, Ki Hadjar di usianya yang ke-24 tahun harus dipenjara dan kemudian diasingkan di Belanda (Notosudirdjo, 2016).

Menyadari bahwa perjuangan dengan mengkritik pemerintah kolonial secara langsung dinilai terlalu berisiko, Ki Hadjar beralih pada aspek kebudayaan dan seni, terutama musik. Pada kurun itu,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

masyarakat kolonial dan Eropa menganggap musik dari bangsa terjajah sebagai kebudayaan rendah alias “tak beradab”. Ki Hadjar merasa perlu memberi perlawanan dalam konteks ini. Apabila musik klasik Barat dipandang sebagai musik mutakhir-tercanggih, ia mencoba mengadopsi konsep-konsep di baliknya untuk diaplikasikan pada musik Jawa, gamelan. Ki Hadjar mulai intens mengungkap dan mengomunikasikan nilai-nilai filosofis dalam musik gamelan. Ia memandang bahwa musik gamelan adalah cerminan jati diri masyarakat yang halus budi pekertinya (Dewantara, 1967). Karena itu, ia kemudian mengubah format tampilan gamelan menjadi lebih “modern”, eksklusif, dan perlente. Para pemain gamelan mulai menggunakan jas, dasi, sepatu, layaknya pemain musik Barat. Lewat musik tradisi, Ki Hadjar hendak berbicara tentang kesetaraan.

Nada-nada dalam musik berbalut dengan perjuangan yang cenderung politis. Musik tak lagi dimaknai sebagai bunyi, namun lebih dari itu. Uniknya, Ki Hadjar tidak semata meniru konsep dan cara kerja musik Barat, tetapi juga memberi guratan kritik. Ia menyatakan bahwa notasi atau partitur dalam musik Barat sejatinya sering kali membuat musisi kehilangan “rasa” dalam bermain musik. Idealnya, notasi hanya menjadi acuan dasar dan tidak mengikat. Ia mencontohkan permainan gamelan di Jawa, yang walaupun terikat oleh bentuk gending, musisi dapat melakukan improvisasi dalam batas-batasnya yang wajar. Sementara dalam musik Barat, sedikit saja musisi bermain tidak sesuai dengan notasi maka dianggap salah atau keliru.

Musik adalah ruang di mana nilai-nilai kemanusiaan atau humanisme ditorehkan. Namun, perjuangan Ki Hadjar dalam hal ini juga banyak dikritik karena ia dianggap tak lagi netral dalam melihat musik. Musik terlalu riuh dan sesak dengan kepentingan atau agenda politis. Ki Hadjar terlihat seolah berusaha meng-Eropa-kan musik gamelan, yang kemudian kehilangan sifat-sifat kealamiannya, semata demi mendekonstruksi pandangan kolonial tentang kebudayaan “tak beradab”. Apa yang dilakukan Ki Hadjar adalah sebetuk upaya dalam mendudukkan musik pada bingkai nasionalisme. Sebuah usaha yang patut diapresiasi.

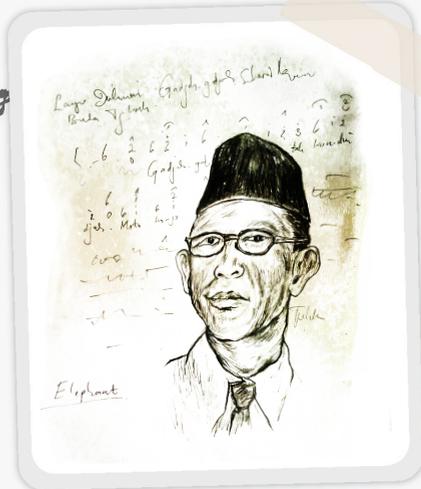
Pertanyaannya kenapa gamelan yang harus dipilih? Selain karena Ki Hadjar lahir dari kebudayaan Jawa dan berdarah ningrat, gamelan dibaca sebagai instrumen perkusif terbesar di dunia, yang di dalamnya memiliki seperangkat ilmu pengetahuan yang kala itu belum banyak terkuak. Karena kerja Ki Hadjar tersebut, ilmu dan teori tentang gamelan semakin tumbuh. Kajian konsep gamelan (*pathet*, embat, laras, kontur melodi) satu per satu dituliskan dan mulai muncul ilmuwan-ilmuwan gamelan dalam negeri. Titik terpentingnya, tahun 1950 kemudian lahir sekolah gamelan yang bernama Konservatori Karawitan Indonesia (Kokari) di Surakarta. Musik gamelan tidak lagi dipandang sebelah mata. Perjuangan Ki Hadjar Dewantara dalam konteks ini dapat dikatakan berhasil. Ia tidak memilih perjuangan di jalur “keras” yang frontal dalam menentang penindasan dan kolonialisme, tetapi memanfaatkan kebudayaan yang cenderung halus, namun memiliki efek yang besar.

Karena itu, apabila saat ini kita dapat membaca buku-buku tentang musik gamelan, mendengar, dan bermain gamelan, tidak lain salah satunya karena jasa dari Ki Hadjar Dewantara. Di satu sisi, perjuangan dalam mengangkat martabat musik tradisi kala itu membutuhkan perjalanan panjang dan pengorbanan yang tidak sedikit. Namun, di sisi lain, hari ini kita melihat satu kenyataan bahwa musik (gamelan) semakin kehilangan eksistensi. Generasi milenial menganggap gamelan dan musik tradisi lainnya sebagai barang usang, kuno, ketinggalan zaman alias udik. Jika di zaman Ki Hadjar perjuangan terbesar musik adalah melawan hegemoni Belanda dan Eropa, kini perjuangan terberatnya adalah misi penyadaran bagi generasi penerus negeri ini.



9 |

KI HADJAR DEWANTARA DAN MUSIK JAWA



Kita baru saja melangsungkan peringatan Hari Pendidikan Nasional (2 Mei). Peringatan itu diisi dengan berbagai selebrasi bertajuk pendidikan dan upacara bendera. Puja-puji hari pendidikan diilhami dari kisah perjuangan besar Ki Hadjar Dewantara. Namun sayang, selama ini kita membaca Ki Hadjar dalam konteksnya yang jamak, kita luput memotretnya dalam satu episentrum kejawaan, tentang sumbangan-sumbangan pemikiran dan pergerakannya untuk musik Jawa. Sumarsam (2003) menceritakan dengan cukup detail bahwa sekembalinya dari Belanda tahun 1919, Ki Hadjar (saat itu bernama Soewardi) lebih mencurahkan perhatiannya dalam bidang pendidikan dan kebudayaan dengan mendirikan Taman Siswa (1922), serta pelan-pelan meninggalkan ingar bingar dunia politik tanah air.

Ia membuat gebrakan baru yang frontal namun monumental, yakni memasukkan seni tontonan Jawa (gamelan) sebagai kurikulum wajib di sekolah Taman Siswa. Jejak pendidikan Ki Hadjar yang bercita rasa Eropa (pernah belajar di sekolah Belanda) tak lekas menjadikannya abai pada tradisi. Tentang gamelan, Ki Hadjar lewat tulisannya

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Wewaton Kawruh Gending Jawi (1936) berjar, pelajaran gending tidak hanya diperlukan untuk mencari pengetahuan serta kemampuan memainkan, tetapi juga mengandung tiga poin utama, yakni rasa berirama, rasa keindahan, dan rasa kesusilaan. Dalam konteks inilah istilah “adi luhung” mulai banyak didengung-dengungkan dan bahkan menjadi semacam “provokasi” untuk kemudian membandingkan dan menyejajarkan musik gamelan dengan musik klasik di Barat. Bahkan, Ki Hadjar mengusulkan gamelan sebagai musik nasional Indonesia. Hal yang kemudian banyak menimbulkan kritik dan pertentangan dari pelaku kebudayaan musik tradisi daerah lain karena menganggap gamelan sebagai imperialisme kejawaan.

Tan Malaka adalah sosok yang dengan keras mengkritik usul dan pandangan Ki Hadjar Dewantara tersebut. Tan Malaka memandang bahwa kebudayaan Jawa telah terpengaruh (terjangkiti) oleh kebudayaan Eropa, dengan demikian ia tidak lagi netral dalam mewakili atau mengatasnamakan Indonesia (Mrázek, 1972). Namun, kesungguhan Ki Hadjar dalam memperjuangkan nasib hidup gamelan mampu memicu dan menginspirasi berdirinya sekolah gamelan dengan nama Konservatori Karawitan (Kokar) Indonesia di Solo (1950). Gamelan menjadi “ilmu” yang dipelajari sekaligus mencoba untuk dikembangkan. Berdirinya sekolah itu memelopori hal serupa di daerah lain, seperti Surabaya, Bandung, Banyumas, Makassar, Minang, dan Denpasar. Ki Hadjar juga meletakkan fondasi penting dengan lahirnya teori-teori tentang gamelan. Kita bisa membaca lewat bukunya yang berjudul *Sari Swara* (1930), mengulas dan menjelaskan *pathet* pada karawitan sama seperti tonika dalam musik Barat.

Akan tetapi, Ki Hadjar memang tampak “memaksakan” kehendaknya untuk menyama-nyamakan gamelan dengan musik Barat. Hal ini terlihat misalnya, para penabuh gamelan yang tak lagi memakai beskap-blangkon dan jarik, namun jas berdas, celana, dan sepatu kulit. Di depan gamelan disediakan *music stand* untuk menaruh notasi yang akan dimainkan. Bahkan beberapa istilah gamelan mulai diganti (atau disamaratakan) dengan terminologi musik Barat, misal *wirama—lampah*—menjadi ‘birama’, *laya* menjadi ‘tempo’, *gatra* menjadi ‘baris’, dan lain sebagainya. Hal ini kembali menimbulkan

kritik keras dari intelektual gamelan Jawa lain, seperti Poerbatjaraka (1941), yang menganggap bahwa Ki Hadjar telah melakukan kesalahan besar. Poerbatjaraka memandang setiap musik memiliki keunikan dan terminologi yang tak sama alias spesifik, dan tak dapat disamakan.

Ki Hadjar dapat dikatakan sebagai salah satu pelopor intelektual pribumi yang menulis gamelan. Maklum saja, gamelan sering kali banyak ditulis oleh sarjana dari Barat. Dengan hadirnya Ki Hadjar Dewantara sekaligus memberi napas baru dalam menunjukkan eksistensi intelektual Jawa. Walaupun pandangan dan gagasannya tentang gamelan banyak dianggap salah dan melenceng, justru di kemudian hari memicu atau memantik munculnya intelektual-intelektual Jawa lain untuk mengoreksi dan turut terlibat dalam arus polemik kebudayaan musik yang sedang berkembang. Ki Hadjar dengan demikian adalah sosok yang memperjuangkan Jawa lewat musik gamelan untuk diakui eksistensi dan kadar kemanfaatannya.

Cita-citanya tidak muluk. Hanya ingin melihat gamelan bersanding mesra dengan musik klasik Eropa. Mendapat legitimasi dan derajat yang sama. Kini cita-cita itu telah terwujud, dalam beberapa dekade terakhir gamelan menjadi musik yang cukup populer di dunia. Hampir semua universitas besar di segala penjuru benua memiliki gamelan. Banyak masyarakat dan seniman internasional yang datang ke Jawa untuk belajar gamelan. Festival-festival gamelan dilangsungkan. Bahkan, Prancis pernah menetapkan Hari Gamelan untuk menghormati hadirnya gamelan di negara itu. Di Singapura dan Malaysia, gamelan menjadi kurikulum wajib di sebagian besar sekolah-sekolah dasar. Di Inggris terdapat yayasan Good Vibrations yang bergerak di bidang kemanusiaan, menjadikan gamelan sebagai musik terapi. Karya-karya baru gamelan lahir, bahkan Joss Wibisono (2012) menyatakan jika seorang komponis dunia akan dianggap ketinggalan zaman apabila tidak memasukkan unsur-unsur gamelan dalam karyanya.

Peringatan Hari Pendidikan Nasional tentu tak semata melihat peran Ki Hadjar Dewantara dalam dunia pendidikan secara umum (nasional), namun juga wacana dan pandangannya bagi kebudayaan daerah, terutama musik tradisi. Kisah persentuhan Ki Hadjar dan

gamelan kiranya memberi teladan berharga sekaligus kritik bagi pemimpin negeri ini yang sering kali abai dan tak melakukan pembelaan bagi denyut hidup musik tradisi di Indonesia. Upaya menjadikan gamelan sebagai musik nasional, walaupun pada akhirnya gagal karena “Indonesia Raya” menggunakan nada dan kaidah musik Barat, menunjukkan betapa besar rasa cinta dan kepedulian Ki Hadjar Dewantara pada tanah kelahirannya (Jawa) melalui gamelan. Tak berlebihan kiranya jika peringatan-peringatan Hari Pendidikan Nasional berikutnya dapat diisi dengan lalu-lalang karya-karya baru gamelan, sebagai penghormatan sekaligus ucapan terima kasih atas jasa-jasa dan perjuangan Ki Hadjar Dewantara bagi negeri ini, dan khususnya Jawa dengan musiknya.



10|

PRAM, MAHABHARATA, DAN GAMELAN



Tahun ini, tepat 10 tahun Pramoedya Ananta Toer pergi untuk selamanya (30 April 2006). Pembicaraan tentang sosoknya tiada tuntas hingga kini, baik kontroversi akan pandangan-pandangannya maupun kepiawaiannya dalam menuangkan abstraksi ide dalam bentuk novel-novel yang menggoda. Buku-buku, artikel, penelitian-penelitian dalam tembok kampus susul-menyusul lahir dengan menjadikan Pram sebagai objek-subjek kajian. Pram pun bukan sosok yang mempribadi, ia kemudian menjadi semesta sumber, tempat di mana gagasan dan wacana tak pernah kering. Kita dapat dengan mudah membaca informasi tentang Pram beserta jejak perjalanan hidupnya di berbagai buku dan situs daring. Namun, kita jarang melihat bagaimana hubungan Pram dalam konteks dirinya yang Jawa. Bagaimana kebudayaan sebagai lokus keasalannya memengaruhi dan memberi lanskap (bingkai) terhadap pandangan-pandangannya.

Dalam buku karya August Hans den Boef yang berjudul *Saya Ingin Lihat Semua Ini Berakhir: Esai dan Wawancara dengan Pramoedya Ananta Toer* (2008), kita dapat melihat bagaimana penolakan dan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

ketidaksukaan Pram terhadap epos Mahabharata, sebuah epik yang memberi akar bagi terbentuknya kebudayaan di Jawa. Bagi Pram, kisah-kisah dalam Mahabharata berasa memilukan karena harus diakhiri dengan tragedi Bharatayudha, perang antarsaudara. Persoalannya kemudian bukan siapa yang benar dan siapa yang salah, atau mana yang patut dimenangkan dan mana yang harus dikalahkan. Lebih dalam, Pram memandang bahwa saudara sedarah bukan semata ikatan daging dan tulang, lebih dari itu, saudara adalah representasi diri kita yang lain. Artinya, membunuhnya berarti menghilangkan bagian lain dari diri kita.

Dari pandangannya itu, kita kemudian dapat menarik garis demarkasi yang jelas tentang biografi Pram. Sebagai manusia yang lahir dan dibesarkan di Jawa (Indonesia), ia harus menghadapi kepahitan hidup dengan “disakiti” oleh manusia sebangsanya. Bagi Pram, sebagaimana pandangan Soekarno, perang yang paling ia benci adalah perang melawan bangsa dan saudaranya sendiri. Ia menerima takdir sebagai yang “dikutuk” karena buku dan cara pandangannya dalam memandang dunia. Ia dianggap sebagai representasi dari apa yang disebut “kiri”, sementara kebenaran kala itu menjadi hak sepenuhnya bagi kaum “kanan”. Kendatipun demikian, Pram mengakui jika Mahabharata adalah sebuah kisah yang dengan akurat memotret kebudayaan Jawa dan Indonesia pada umumnya, dengan gamblang atau akurat. Lihatlah kemudian hampir semua perebutan kekuasaan (suksesi) di kerajaan Jawa senantiasa diisi dengan pertikaian dan pertempuran saudara sedarah.

Hal ini menimbulkan apa yang disebut sebagai “dendam”. Sebagaimana kodrat dendam, jalan akhirnya pasti akan terbalaskan. Artinya, tragedi itu tak akan pernah berhenti dan akan berulang karena yang kalah akan membalas hingga kemenangan diraihinya, begitu seterusnya. Oleh karena itu, perang saudara yang direpresentasikan lewat epos Mahabharata cukup mengerikan dan menakutkan bagi Pram. Pandangan dan pernyataannya itu menjadi kenyataan bagi lakon hidupnya. Apa yang dibencinya berubah menjadi kenyataan dalam kisah hidupnya. Membaca Mahabharata seolah menjadi prediksi, semacam primbon atau ramalan, bagi masa depan bangsa Indonesia dan

Jawa khususnya. Mahabharata adalah karya monumental, bahkan tak sedikit yang memercayai kisahnya sebagai sebuah realitas, benar-benar terjadi di masa lampau. Begitu kuatnya kisah fiksi itu yang menyublim mengisi memori dan imajinasi orang Jawa. Pram melihat Mahabharata bukan semata sebuah kisah dan cerita usang, namun pegangan dan tolok ukur mikroskopis dalam melihat belantara kehidupan manusia di Jawa. Karenanya, intrik-intrik politik, perebutan kekuasaan, tragedi perang dan kematian bisa terilhami dari kisah dan cerita Mahabharata.

Sementara sebaliknya, kekaguman Pram justru timbul pada alat musik pengiring kisah Mahabharata yang dipentaskan dalam lakon-lakon wayang kulit di Jawa, yakni gamelan. Kita bisa melacaknya dalam *Panggil Aku Kartini Saja* (2007) dan *Bumi Manusia* (1983), Pram tak sedikit pun mendudukan gamelan sebagai bagian subordinat dalam konteks musik di dunia. Pram dengan berani menyanjung gamelan sebagai musik yang kudus bahkan pastoral, membawa kesan bagi terciptanya ketenangan jiwa dan batin. Alunan suara gamelan menjadi detak yang menghidupkan ruang-ruang imaji tentang Jawa yang sesungguhnya. Pram membandingkan dengan musik Barat, di mana pemainnya terlihat seperti robotik yang memainkan musik berdasar atas kalkulasi angka-angka (notasi) yang dibacanya. Bermain dan mendengarkan gamelan bukan semata kebutuhan estetis, namun juga kebutuhan jiwa. Pandangan Pram tentang gamelan dalam konteks ini memang berasa platonik, menempatkan seni (gamelan) sebagai pengasah dan pemenuhan kebutuhan jiwa.

Dengan kata lain, gamelan memberi sugesti ke dalam tubuh, dari luar (bunyi gamelan) ke dalam (batin). Hal ini berbeda dengan wacana aristokratik, yang menempatkan seni (gamelan) semata sebagai pengungkap gejolak jiwa, tidak lebih. Artinya, gamelan hanya menjadi sebuah medium atau alat dan jembatan yang menjabarkan ide dan gagasan dalam pikiran. Dari dalam pikiran (ide) menjadi karya gamelan (gending). Sebagaimana orang Jawa, Pram memandang gamelan bukan sebatas karya musik, melainkan juga obat atau suplemen yang menyehatkan jiwa-jiwa manusia Jawa yang berlarat-larat karena ketertindasan. Kekagumannya itu diwujudkan dalam kata-kata puitis dalam novel-novelnya. Pram melakukan keberpihakan terhadap musik

Jawa, menyanjung dan memujanya tiada usai. Pada 2016, sepuluh tahun sudah Pram pergi. Bukanlah waktu yang singkat, melainkan pandangan, pemikiran, dan keberpihakannya senantiasa hidup dan *up to date* hingga kini.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



111

JOEY, JAZ, DAN BAKAT



Komposisi musik berjudul “Freedom Jazz Dance” karya Eddie Harris menjadi catatan penting bagi sejarah musik Indonesia. Komposisi itu dimainkan oleh seorang pianis cilik kelahiran Bali bernama Joey Alexander (12 Tahun) di Microsoft Theater, Los Angeles, Amerika Serikat, tempat Grammy Awards Premiere Ceremony digelar (15/2/2016). Sebelumnya, nama Joey tak banyak dikenal publik Indonesia. Maklum, sebagai anak-anak, ia telah meminjam istilah Andre P, memilih “jalan sunyi” dalam bermain musik. Ia tak menjatuhkan pilihan musiknya pada genre pop atau dangdut yang saat ini sedang digandrungi di tanah air, namun jaz. Ia tak memiliki penggemar *alay* yang menjerit di tepi panggung sambil membawa foto-fotonya, seperti di acara-acara musik saban hari di televisi kita. Ia justru hanya tekun menatap deretan tuts piano. Joey memang tak mengumbar kehadiran fisik dalam bermusik, tak melempar senyum, apalagi membuka baju sambil disertai gerakan sensasional. Ia tak berniat menjadi idola, apalagi menjadi artis dengan mengikuti ajang “idol-idolan” dan “*talent-talent-an*”, ia bermain musik semata karena ia suka, tidak lebih.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Jaz memang bukan musik arus utama di negeri ini. Kehadiran Joey pada awalnya tak pernah diperhitungkan. Ia pernah tampil di Java Jazz dengan musisi-musisi ulung negeri ini, namun segera ia dilupakan. Kalah oleh gosip artis yang lebih heboh, kalah oleh kontroversi musisi yang terjun ke dunia politik, kalah oleh kisah perceraian artis, kalah oleh kasus-kasus korupsi negeri ini. Bagi Joey, jaz adalah musik anak-anak, tempat di mana ia bisa bebas berimprovisasi dan berimajinasi. Ia bisa mencurahkan segala kegundahan hati dan keriangank akal lewat permainan nada dan harmoni. Jaz adalah musik yang mempribadi, sangat personal dengan memberi ruang seluas-luasnya bagi musisi untuk mengekspresikan dirinya secara bebas dan terbuka. Tak terpaksa dengan belenggu berwujud pakem-pakem tradisi yang mengikat kuat. Di situlah Joey menemukan dunianya. Dunia yang bagi sebagian orang dianggap aneh dan asing. Maklum, jaz adalah musik yang sulit dimainkan, sulit dimengerti, dan sulit dinikmati, bahkan sering kali membingungkan.

Mendengarkannya kadang tak cukup dengan hanya berbekal telinga, namun juga rasa dan terutama otak untuk berpikir. Musik jaz tak ubahnya lingkaran labirin atau sama seperti bermain *puzzle*, banyak kejutan dan temuan-temuan baru yang tak terduga. Memainkan komposisi musik jaz berarti bersiap menemui segala kemungkinan. Seperti seorang detektif yang mengungkap sebuah kasus, kadang berhasil dan kadang juga tidak. Begitupun saat seseorang bermain jaz, kadang ia begitu bagus (berhasil) dalam melakukan improvisasi, namun kadang ia menemui jalan buntu alias tak bisa berbuat apa-apa, monoton, dan hambar. Karena itu, jika ada seorang yang mampu memainkan musik jaz dengan “memukau”, bahkan mendekati “sempurna”, berarti ia merupakan salah satu orang jenius yang pernah ada. Begitulah yang terjadi pada Joey. *The New York Times* (12/5/2015) menyebutnya sebagai bocah ajaib dan Majalah *Down Beat* (5/5/2015) mengatakan “jika kata jenius memiliki arti, maka anak inilah (Joey) wujudnya”.

Dengan demikian, menikmati jaz tentu tidak sama dengan menikmati pop atau dangdut koplo yang semata mengandalkan goyang dan lirik sensual. Jaz umumnya dikenal sebagai musik orang tua, kuno,

dan tak laku di pasaran industri musik kita. Banyak forum-forum musik jaz digelar di negeri ini, namun jumlah penonton dapat dihitung dengan jari. Jikalau ada forum musik jaz besar layaknya Java Jazz (Jakarta), kadang semata hanya mengandalkan sensasi, mendatangkan artis-artis yang tak memiliki dasar musik jaz, namun terkenal karena kontroversinya. Lihatlah kemudian artis musik pop, dangdut, bahkan campursari sering kali diundang dalam forum musik jaz hanya karena dianggap lebih menjual dan mendatangkan keuntungan, sementara musisi-musisi yang dengan teguh mengabdikan hidup dan kariernya dalam musik jaz kebanyakan tak terpengaruh dengan ingar bingar dunia hiburan. Ia tetap berkelana dalam nada-nada sunyi yang ditekuninya. Ia tak terbawa *mainstream* dengan menjual idealismenya demi segenggam upah.

Oleh karena itu, musik jaz adalah musik yang baik dalam mendewasakan arah berpikir seseorang. Joey dengan sadar mengambil jalan itu. Ia terkenal bukan karena sensasi ketampanan fisik yang mampu membuat gadis-gadis menjerit histeris, melainkan karena bakat besar yang dimilikinya. Kita bisa membaca awal mula persentuhan Joey dengan musik jaz lewat biografi singkat yang kini banyak tersebar di media daring, terutama Wikipedia. Joey belajar bermain piano dengan *keyboard* listrik kecil pemberian ayahnya. Jari-jarinya yang masih mungil tak menghalangi kelincahannya. Ia sering mendengar komposisi musik jaz tahun 90-an koleksi ayahnya. Bakat itu pun semakin tumbuh dan terus tumbuh. Karena tidak ada kursus jaz formal di tempatnya tinggal (Bali), Joey mulai bermain dalam *jam session* bersama musisi-musisi jaz Bali dan Jakarta. Hingga pada akhirnya ia berkesempatan bermain untuk Herbie Hancock, duta UNESCO, di Jakarta, saat usianya 8 tahun.

Bakatnya semakin terasah dan dibuktikan dengan meraih *Grand Prix* dalam Master-Jam Fest 2013, kompetisi musik jaz untuk segala usia di Odessa, Ukraina, yang diikuti 43 musisi dari 17 negara. Puncaknya pada tahun 2016, ia masuk sebagai nominasi Grammy Awards dalam kategori Improvisasi Jazz Solo Terbaik lewat karya *Giant Steps* dan Album Instrumental Jazz terbaik lewat karya *My Favorite Things*. Di kategori Best Jazz Instrumental Album, Joey dikalahkan

musisi jaz senior John Scofield, sementara musisi Christian McBride mengalahkannya di kategori Best Improvised Jazz Solo. Walaupun ia tak menggondol penghargaan itu, masuk dalam nominasi adalah sebuah pencapaian yang monumental. Bahkan, secara khusus, ia menjadi tamu kehormatan untuk mempertontonkan kebolehnya dalam Grammy Awards Premiere Ceremony. Semua pengunjung terkesima dan langsung mendapat *standing ovation*. Di kala artis-artis negeri ini sekadar bermimpi untuk dapat berjalan di karpet merah Grammy Awards, anak 12 tahun itu telah melakukannya. Ia menjadi yang pertama, sekaligus mungkin juga satu-satunya.

Semua kerja kerasnya dibayar dengan lunas pada hari itu. Joey harus rela tak mencicipi belajar di gedung sekolah layaknya anak-anak lain sebagai akibat dari pilihannya menekuni dunia musik jaz. Setiap hari dihabiskan untuk berlatih dan bermain jaz keliling dunia. Berikutnya, Joey tampil di Newport Jazz Festival yang bergengsi pada Agustus 2016. Begitulah bakat itu diasah dan diasuh, di saat pendidikan di tanah air berusaha menghambat dan mengekangnya. Saya yakin, prestasi itu tak akan tercapai jika Joey harus disibukkan dengan agenda-agenda pelajaran sekolah yang menyita waktu. Bakat anak di negeri ini semata ditentukan saat ia berhasil menyelesaikan soal Ujian Nasional. Selebihnya, bakat-bakat bermutu itu terkubur bersama mimpi dalam tumpukan buku-buku pelajaran yang menjemukan. Saya pun yakin, musik yang terbebas dari agenda komersialisme, kapitalisme, dan politik adalah sarana pendidikan ideal bagi seorang anak, dan jaz adalah musik itu.



12|

KARTINI, GAMELAN, DAN JAWA



“Gamelan tidak pernah bersorak-sorai; sekalipun di dalam pesta yang paling gila pun, dia terdengar sayu dalam nyanyiannya, mungkin begitulah seharusnya. Kesayuan itulah hidup, bukan nyanyi bersorak-sorai!” (Surat Kartini, 15 Agustus 1902 kepada E.C. Abendanon).

Kekaguman Kartini pada gamelan terlukiskan lewat suratnya di atas. Kartini tak semata mengurus emansipasi, tetapi juga adab budaya. Narasi tentang musik Jawa itu begitu membekas. Surat Kartini menggerakkan doa atas keberlangsungan hidup gamelan. Gamelan menjadi simbol yang mempertautkan dirinya atas memori serta imajinasi wanita dengan nalar kejawaan. Batinnya mampu luruh kala denting gamelan berbunyi. Apa yang diungkapkan Kartini menjadi satir pedas bagi manusia di abad mutakhir. Manusia yang lebih khuyuk mengonsumsi kelindan bunyi populis cepat saji, tanpa kedalaman makna dan arti. Gamelan pun semakin terpinggirkan, sayup-sayup semakin jarang terdengar.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Pramoedya Ananta Toer dalam bukunya *Panggil Aku Kartini Saja* (1962) menggoreskan kemesraan antara Kartini dan gamelan. Kartini pun berujar, “Betapa indahnya, suatu impian yang mengalun dalam suara-suara gamelan yang indah, kudus, jernih, dan bening yang mengangkat roh kami yang menggeletar ke atas ke dalam kerajaan makhluk-makhluk berbahagia”. Gamelan bagi Kartini menjadi bunyi surgawi yang mampu membawa imajinasi manusia menapaki dunia yang indah, seolah tak ada sedih dan tangis. Catatan kartini itu mengingatkan kita pada kasus serupa yang dialami oleh Claude Debussy (1862–1918). Lewat catatannya, Komponis kenamaan itu juga mengetengahkan bahwa “gamelan menjadi guru abadi yang mampu memunculkan desir ombak lautan tiada batas”. Kartini dan Debussy mengalami gejolak batin yang sama terhadap gamelan, tak sekadar urusan nada dan harmoni, tetapi juga “rasa”.

Kartini, gadis Jawa polos itu, ternyata menyimpan sejuta kisah tentang bunyi gamelan. Dalam suratnya yang lain, tertanggal 29 Agustus 1902 kepada Nyonya Nelly van Kol, Kartini bahkan berkata, “Gamelan mampu menuangkan arus api ke dalam denyut nadinya”. Kartini berpesta imajinasi dengan gamelan. Mendengarkan gamelan mampu menjadikan hidupnya lebih bersemangat. Walaupun terlahir dalam kuasa budaya Jawa, di mana jejak sejarah hanya menjadikan wanita sebagai teman tidur dan dapur (*kanca wingking*), tak membuat Kartini “miskin estetika”. Ia mampu mengolah bunyi gamelan sebagai ritus hidup, yang membangkitkan gairah untuk memberontak, memperjuangkan nasib perempuan yang merasa berada di ketiak Adam.

Kartini yakin gamelan mampu mengingatkan serta menyadarkan tentang siapa dan dari mana kita berasal. Kartini, wanita di pelosok desa berpikir melebihi pemikiran paling mutakhir di wilayah kota. Ia menjadi simbol wanita Jawa yang mencintai budaya dan tradisi. Batinnya mengagumi Jawa lewat gamelan, namun di sisi lain ingin menggugat kuasa budayanya. Baginya, wanita Jawa tak semata teman di kamar dan dapur. Ia adalah sebuah diri, tempat bergumulnya segala cita-cita dan pengharapan hidup merdeka.

Surat-surat Kartini juga menjadi kritik atas keengganan wanita berdekatan dengan gamelan. Wanita Jawa masa kini telah mengalami kebangkrutan eksistensi dalam jagat musik tradisi, terutama gamelan. Urusan gamelan, tak lain perkara perkusif, *nabuh* alias ‘pukul memukul’, wilayah maskulinitas yang hanya dimiliki oleh pihak lelaki. Gamelan kemudian seolah hanya menjadi simbol kejantanan. Dari berpuluh pemain gamelan itu, hanya menyisakan satu ruang untuk wanita, yakni pesinden (vokalis). Namun sayang, jejak cerita pahit wanita pernah terlukiskan lewat sosoknya sebagai seorang sinden, yang awalnya dianggap wanita tak baik. Keluar malam, berbaur dengan banyak lelaki, pulang pagi. Namun, atas nama emansipasi yang ditorehkan Kartini, stereotipe negatif itu pun runtuh, kendatipun banyak wanita yang hingga kini masih tetap mengambil jarak dengan gamelan.

Bukan Urusan Bunyi

Kuntowijoyo (1985) menganggap gamelan tak semata urusan bunyi, tetapi medan kontemplasi untuk “bertemu” Tuhan. Begitulah kala orang Jawa menghadap sang pemberi kehidupan dengan melantunkan gending-gending gamelan. Kartini merasakan hal ini. Kartini mendengarkan gamelan tak semata memakai telinga, namun hati dan rasa. Kala orang tertunduk kantuk, Kartini justru meniti bahagia dengan gending gamelan. Namun sayang, kini era Kartini telah menandai putusnya catatan tantang gamelan yang digoreskan oleh wanita Jawa. Wanita masa kini lebih disibukkan dengan urusan emansipasi. Mereka bangga menjadi dokter, politikus, pejabat, polwan, namun malu menjadi pemain gamelan. Wanita menyukai aneka ragam musik mutakhir, namun melupakan denting bunyi gamelan. Seperti yang dilukiskan Pramoedya, tersebutkan oleh Kartini bahwa kala wanita Jawa telah mencintai bunyi di luar kebudayaannya, sejatinya ia telah menjadi manusia “yatim piatu kebudayaan”, tak berayah dan beribu.

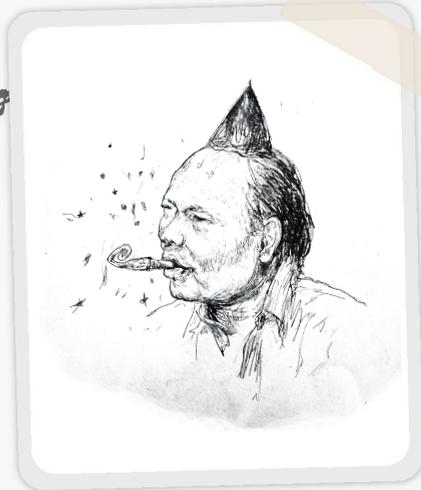
Kartini, lewat kecintaannya pada gamelan menjadi tolok ukur objektif dalam melihat sejauh mana wanita Jawa telah berproses dengan zaman. Kartini mungkin telah tiada, namun kehadirannya

mampu membawa aroma harum bagi denyut hidup gamelan. Memandang Kartini kemudian tak cukup dengan hanya meletakkan status gender yang dimilikinya. Namun, lebih dari itu, semangat yang ditorehkannya patut untuk menjadi perenungan di hari ini. Perayaan hari Kartini tak menafikan selebrasi dengan berdandan ala wanita Jawa, memakai kebaya dan bergelung rambut, tetapi juga menyusuri jejak-jejak pandangannya terhadap kebudayaan terutama gamelan. Menjadi ironis kemudian kala gamelan mengalun merdu di antero dunia, sementara di negeri sendiri tak terdengar. Wanita Jawa melenakan diri dari urusan bunyi yang penuh makna itu. Cerita Kartini dan gamelan kemudian hanya menjadi mitos semata.



13|

65 TAHUN RAHAYU SUPANGGAH



Mustahil untuk tak menyebut namanya dalam setiap karya, penelitian, dan penulisan tentang gamelan di Jawa, Indonesia, bahkan dunia. Ia dianugerahi dua talenta, sebagai ilmuwan andal dan komponis ulung. Tahun 1965 adalah titik penting bagi perjalanan kesenimanannya. Ia mengikuti misi kesenian sebagai pengrawit ke Tiongkok. Menjadi anak termuda yang terselip di antara para empu tua. Usianya belum genap 15 tahun. Ia terpilih karena bakat dan kemampuannya yang luar biasa. Panggah, begitulah ia dipanggil. Kala itu, ia baru duduk di bangku Konservatori Karawitan (Kokar) Surakarta, setara dengan sekolah menengah kejuruan saat ini. Rahayu Supanggah lahir pada 29 Agustus 1949 di Boyolali. Semua silsilah garis keluarganya adalah seorang dalang, mulai dari bapak, kakek, nenek, buyut, cicit, dan seterusnya. Namun, ia sama sekali tak memiliki cita-cita sebagai seorang dalang, apalagi pengrawit. Menurutnyanya, menjadi seniman berarti hidup kekurangan, miskin alias melarat. Nasib! Karena kemelaratannya itulah, ia disekolahkan di konservatori yang tergolong paling murah biayanya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sejak duduk di bangku sekolah seni itu, Rahayu Supanggah terkenal sebagai *trouble maker* alias pembuat masalah. Ia senantiasa mendapat nilai merah dari para gurunya, yang juga seorang empu karawitan, karena kenakalannya dalam melanggar batas-batas pakem bermain gamelan. Bahkan, tak jarang ia dikeluarkan dari kelas sebab membelot dengan menantang gurunya untuk berdebat. Begitupun ketika ia melanjutkan studi karawitan di kampus Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI)—kini Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, nilai nabuh gamelan gaya Solo tidak ada yang bagus. Ia bukannya bodoh, justru sebaliknya, mencoba untuk menemukan kemungkinan-kemungkinan lain yang tersembunyi dalam gamelan. Tak jarang salah satu caranya dengan mendekonstruksi tradisi. Rupanya, hal itu dianggap merusak oleh para gurunya. Bahkan setelah ia dibaiat sebagai asisten dosen, Panggah tak diperkenankan mengajar karawitan gaya Solo, tetapi Sunda dan Bali. Khawatir, jika kenakalannya menjadi virus yang menjangkiti mahasiswa dan teman sejawatnya.

Di kampus ASKI, Panggah semakin moncer. Ia menjadi musisi andal. Pandangan dan gagasannya tentang gamelan melampaui batas pemikiran yang dimiliki anak sebayanya. Karena itu pula, selama menjadi mahasiswa, ia dipercaya sebagai Ketua Jurusan Karawitan, sungguh satu hal yang sangat aneh. Rahayu Supanggah membuka diri menjadi komponis, penata musik tari-teater-film, peneliti (etnomusikolog), kritikus musik, guru, manajer, dan budayawan. Kini ia menjadi salah satu bagian terpenting dari jaringan seni pertunjukan global. Pada tahun 1980, ia mendapat kesempatan untuk melanjutkan studi ke Universite de Paris VII dan mendapat gelar doktor bidang Etnomusikologi. Selama kuliah, ia juga memanfaatkan untuk membangun hubungan dengan banyak seniman terkenal lintas disiplin. Hasilnya, Panggah berkolaborasi dengan sutradara Peter Brook sebagai penata musik untuk mementaskan cerita Mahabharata. Bersama Robert Wilson mementaskan *I La Galego*, naskah epik masyarakat Bugis. Di waktu yang lain bekerja sama dengan sutradara Ong Keng Sen untuk mementaskan *King Lear*, naskah dari Shakespeare. Satu tahun yang lalu, ia berkolaborasi dengan Garin Nugroho untuk menggarap serial drama musik *Opera Jawa*. Karena kesibukan inilah, ia jarang dapat

dijumpai di Solo (Indonesia). Ia banyak menginjakkan kakinya di pelbagai negara dan benua.

Suka Hardjana memberi catatan penting terkait prestasi Profesor bidang Komposisi Musik dan Etnomuskologi itu. Kolaborasi Rahayu Supanggah dengan Kronos Quartet tahun 2009 lalu di San Fransisco dianggap sebagai sebuah peristiwa langka dan paling bergengsi. Kronos adalah grup kuartet yang diperhitungkan dan paling fenomenal saat ini. Dalam literatur musik dunia, belum pernah ada komposisi musik yang ditulis untuk kuartet gesek dengan gender, kendang, dan gong. Karya itu mendapat sambutan luar biasa dan menjadi titik penting bagi tonggak perkembangan musik dunia (*world music*). Satu karya Rahayu Supanggah dapat bertahan selama sepuluh tahun lebih. Karya *King Lear* misalnya yang dibuat pada tahun 1999, hingga saat ini masih dipentaskan keliling ke pelbagai negara. Begitupun dengan *Opera Jawa* (2006) dan *I La Galigo* (2004). Panggah juga sering terlibat kerjasama dengan Sardono W. Kusuma, I Wayan Sadra (alm), Suka Hardjana, Dwiki Dharmawan, Suprpto Suryadarmo, Warner Kaegl, Barbara Benary, Phillip Corner, Jody Diamond, Toshi Tsuchori, Katsura Kan, Jun Saptohadi, dan banyak lagi.

Tak hanya berkarya, musisi yang menguncir rambut layaknya gadis desa lugu ini banyak menulis buku, makalah, dan artikel tentang gamelan. Beberapa bukunya yang banyak menjadi rujukan adalah *Etnomuskologi* (1995), *Bothekan Karawitan I* (2002), *Bothekan Karawitan II* (2009), *Dunia Pewayangan di Hati Seorang Pengrawit* (2011), dan *Mutar-Muter* (2014). Rahayu Supanggah juga menjadi pembicara tentang gamelan di beberapa universitas ternama, seperti University of California Berkley, UC Riverside, Yale University, SOAS London, TNUA Taipei, Chulalongkorn, University of Michigan, Oberlin College, dan Victoria University Wellington. Karya musiknya banyak diapresiasi dan berulang kali mendapatkan penghargaan. Beberapa di antaranya Best Composer dalam SACEM Film Festival Nantes tahun 2006 di Prancis, Best Composer dalam Film Festival Asia di Hong Kong, Best Composer dalam Festival Film Indonesia di Jakarta tahun 2007, World Master on Music and Culture tahun 2008 di Seoul-Korea, Bintang Budaya Parama Darma dari Presiden RI

tahun 2010, terakhir ia mendapatkan Akademi Jakarta Award tahun 2011 atas dedikasi dan produktivitas dalam berkesenian, terutama lewat gamelan.

Senja

Kini usianya telah menginjak 65 tahun. Mantan Rektor dan Direktur Pascasarjana ISI Surakarta itu tetap berkarya. Ia mengaku sakit-sakitan jika hanya berdiam diri di rumah. Panggah senantiasa menemukan kehidupan dan semangat baru lewat persentuhannya dengan gamelan, untuk tetap berkarya, berpikir, bereksperimen, dan berkolaborasi seni. Ia juga menyibukkan diri dengan menjadi Direktur Artistik untuk Internasional Gamelan Festival, Flores Art Festival, English Gamelan Festival, Solo International Ethnic Music, World Gamelan Festival, dan Festival Musik Melayu, selain tetap mengajar di jurusan karawitan, etnomusikologi, dan Pascasarjana ISI Surakarta. Rahayu Supanggah adalah generasi emas yang dimiliki Indonesia. Ia memopulerkan gamelan ke penjuru dunia. Bahkan, karena dedikasinya, gamelan hendak menjadi bidang ilmu mandiri dengan nama “Karawitanologi”.

Panggah, anak nakal yang kreatif itu, kini membuka horizon pemikiran kita tentang gamelan. Alat musik yang oleh sebagian generasi muda dianggap kuno serta ketinggalan zaman, berkat jasanya mulai dipergunakan sebagai kurikulum wajib di beberapa universitas Eropa dan Asia (Singapura-Malaysia). Bahkan, gamelan menjadi musik terapi untuk narapidana dan pembentukan sel motorik janin bayi dalam kandungan di Inggris dan Prancis. Pelan-pelan gamelan berupaya menjadi orkestra terbesar setelah musik Klasik Barat. Jangan sesekali menyebut gamelan sebagai “iringan” (tari, teater, film, dan wayang) di dekat Rahayu Supanggah jika tak ingin kena semprot. Gamelan bukanlah pengiring, yang hanya bertugas sebagai pelengkap (mengiringi) suatu pertunjukan. Ia menjadi bagian yang utuh, senyawa yang tak dapat dilepaskan. Kedudukannya tak lebih rendah atau tinggi daripada seni pertunjukan lain. Karena itu, di kampusnya, ia mengubah beberapa nama mata kuliah yang selama ini dianggap melenceng, seperti “karawitan iringan tari” dan “karawitan iringan wayang”, menjadi “karawitan tari” dan “karawitan pakeliran”.

Bergamelan atau berkarawitan adalah bentuk indahny kehidupan yang dimiliki Rahayu Supanggah. Setengah abad lebih ia berkarya, memberi warna bagi musik dunia dengan membawa nama Indonesia. Ialah sang empu dan maestro gamelan. Kita patut mengapresiasi dan berterima kasih atas segala usaha, jasa, dan pengorbanannya. Semoga usia tak mengalahkan semangat dan ketekunannya dalam berkarya musik, melahirkan gagasan-gagasan baru seputar gamelan. Selamat ulang tahun Rahayu Supanggah, semoga *panggih rahayu* (tetap sehat).



14|

KIDUNGAN KARTOLOAN



Bagi masyarakat pencinta karawitan Jawa timuran tentu sudah tak asing lagi mendengar kata *Jula-juli*, sejenis musik dengan menggunakan gamelan laras slendro yang biasanya dibawakan lewat pertunjukan ludruk. Terdapat vokal yang disebut sebagai *Kidungan*. Jika kita sering menyaksikan pertunjukan lawak (dagelan) Cak Kartolo di Jawapos Media Televisi (JTV), sebelum acara inti dimulai, pasti diawali dengan lantunan vokal *Kidungan*. Biasanya berisi tentang kritik sosial, humor, nasihat, pesan, dan harapan. *Kidungan* dalam jejak sejarahnya juga dimanfaatkan sebagai medan perjuangan oleh para seniman ludruk di Jawa Timur. Durasim adalah salah satunya. Ia gugur karena melantunkan lirik *Kidungan* yang pedas bagi penjajah Jepang kala itu (1940-an). *Bekupon omahé dara, melok nipon awak tambah sara* (bekupon rumah burung dara, ikut jepang tambah sengsara). Kini, nasib *Kidungan* semakin sulit menampakkan wujudnya secara lebih terbuka. Era ludruk telah mengalami kebangkrutan eksistensi, tergantikan dengan media digital yang lebih menghibur. Terlebih di Surabaya, telah berpacu dengan begitu cepat dalam mengafirmasi

Buku ini tidak diperjualbelikan.

segala perubahan. Habitus akar tradisi semakin tak dapat dilacak. Namun beruntung, masih ada Cak Kartolo. Sosok seniman ludruk yang dengan teguh mendedikasikan hidupnya demi keberlangsungan hidup *Kidungan Jula-juli* dan Ludruk. Beberapa waktu lalu, ia menerima penghargaan untuk kategori tokoh inspiratif pelestari seni tradisi pilihan para pelajar Jawa Timur 2013. Apa yang dapat kita baca dari Kartolo dan karya (*Kidungan*) yang Kartoloan itu?

Media

Nama Kartoloan tak serta merta menunjuk sesosok maestro ludruk bernama Kartolo, yang lahir 2 Juli 1957 di Pasuruan. Namun, sebutan itu merujuk pada sebuah kesan, karakter, dan ciri khas dari wujud seni suara berupa *kidungan*. Ya! Biasanya masyarakat lebih akrab menyebutnya dengan “Gaya Kartoloan”. *Kidungan* Kartolo telah begitu terkenal di masyarakat Jawa Timur, terlebih di tahun 80-an. Kaset-kaset analog hasil rekaman olah suaranya laris manis di pasaran. Namanya terangkat dan disejajarkan dengan para maestro, empu seni tradisi karawitan Jawa timuran. *Kidungan*-nya unik, tak bertele-tele, dan bahasanya mudah dimengerti. Ia juga yang mendobrak kebekuan *kidungan* dengan menawarkan bentuk lirik baru yang tak harus mengacu dari pantun. *Kidungan* Kartoloan kadang kala meniadakan unsur *sampir* (kiasan), hanya berbentuk *isi* (jawaban). Hal yang awalnya dianggap aneh, namun kemudian diikuti oleh banyak pengidung dan pelawak ludruk di Jawa Timur. Tak lagi penting apakah liriknya termasuk pantun, syair, gurindam, puisi, atau lain sebagainya, yang terpenting pesan dapat sampai ke nurani pendengar.

Kartolo tak memiliki profesi lain selain sebagai pengidung *Jula-juli* dan pemain ludruk. Profesi itu masih dipertahankannya hingga kini. Banyak lirik-lirik *kidungan* menggoda telah diciptakannya, mulai dari berbau asmara atau cinta-cintaan, petuah, pitutur, hingga banyol. Mendengarkan *kidungan*-nya seolah membawa kita manapaki jejak-jejak kebesaran ludruk di Nusantara dan khususnya di Jawa Timur. Titik kulminasi terjadi kala pergolakan antara Partai Komunis Indonesia (PKI) dan Partai Nasionalis Indonesia (PNI) di tahun 60-an. Kedua

partai itu menggunakan *Kidungan Jula-juli* di gelaran ludruk sebagai corong dalam “dakwah” penyebaran ideologi politik. Banyak seniman dihidupi dan dicukupi kebutuhannya oleh kedua partai itu. Maklum saja, ludruk adalah hiburan yang cukup digemari oleh masyarakat Jawa Timur. *Kidungan* adalah salah satu babak sajian yang paling ditunggu-tunggu. Lirikya berkisah tentang keunggulan masing-masing partai itu. Sudarsono (2002) menuturkan, terjadi persaingan antarseniman dalam menciptakan bentuk *Kidungan Jula-juli*. Tidak jarang ada semacam “telik sandi” atau mata-mata yang secara khusus ditugaskan untuk mengamati, mengintai, dan menganalisis kedalaman *Kidungan Jula-juli* di masing-masing kelompok yang berseberangan.

Uniknya, Kartolo tidak ikut ambil bagian dalam ruang kontestasi itu. Walaupun namanya belum membumi, ia turut merasakan panasnya ideologi politik dalam ludruk kala itu. Setelah PKI kalah dan “diharamkan”, banyak seniman ludruk yang “dihilangkan” keberadaannya. Bahkan kontrol ketat dari pemerintah di rezim Orde Baru masih dapat dirasakan hingga dekade tahun 90-an. Tak jarang, Kartolo dan seniman pengidung *Jula-juli* lainnya mendapat surat kaleng yang isinya mengingatkan agar tak mengkritik pemerintah jika tak ingin dianggap komunis. *Kidungan Jula-juli* masih dianggap sebagai media kritik yang ampuh, setara dengan lagu-lagu Iwan Fals dan Bob Marley. Di sisi lain, Kartolo justru berbeda dengan para pengidung kebanyakan. Ia mengambil jalan menyimpang, tak menggunakan *Jula-juli* sebagai media berpolitik, apalagi propaganda. Ia dengan tegas memanfaatkan *Jula-juli* hanya untuk kepentingan pembangunan karakter, menghibur, dan mendidik. Ia anti memasukkan pemahaman politik dalam lirik *Kidungan*-nya. Ia selalu berkisah tentang semangat bekerja, nasihat hidup untuk rukun berumah tangga, dan banyol yang mencerdaskan. Terkesan *ndeso* memang, namun itulah *Kidungan* ala kartolo yang apa adanya dan tanpa tendensi apa pun.

Kartolo bukanlah politikus, apalagi birokrat. Karenanya *Kidungan Jula-juli* gaya Kartoloan lebih diterima oleh masyarakat di Jawa Timur karena kepolosan dan kesederhanaannya. Sutowo lewat tulisannya *Gending Jula-juli Suroboyo Gaya Kartolo* (1994) menyebut Kartolo sebagai pelopor dalam mengembalikan kodrat *Jula-juli* pada

kedudukan yang semestinya, seni yang tak lagi terinvensi oleh berbagai kepentingan banal. Ia pun mengambil pilihan hidup di jantung Jawa Timur, Surabaya, di mana tradisi setiap hari semakin tergerus oleh kepentingan kapitalis. Kartolo menjadi oase menyegarkan di belantara kota metropolis. Ia menjadi simpul yang mengikat kencang agar Surabaya tak lepas dari habitus akar tradisinya.

Popularitas

Titik puncak kejayaan Kartolo terjadi pada tahun 1980. Ia mendapat tawaran rekaman (audio) *Jula-juli* dan lawakan di bawah perusahaan rekam Nirwana Record. Bersama Nelwan S. Wongsokadi dengan kelompok Karawitan Sawunggaling Surabaya, Kartolo melahirkan lakon-lakon cerita banyolan yang meledak di pasaran, bahkan *Peking Wasiat* dan *Welut Ndas Ireng* mencapai angka penjualan fantastis hingga 10 ribu *copy*. Hal yang jarang dijumpai pada seni tradisi. Ia didukung oleh para pemain ludruk yang andal, seperti Munawar, Sapari, Yakin, Basman, Sokran, Markeso, Umi Kalsum, dan sebagainya. Membaca *Kidungan Jula-juli* dan ludrukan ala Kartolo berarti menelisik sejarah peradaban kebudayaan akar rumput di Jawa Timur. Kisahnya senantiasa mengguratkan narasi tentang kampung, mulai dari masalah ronda (siskamling), rebutan nasi tumpeng, sepeda ontel, pencurian jarak, jalan becek, keluarga berencana, tanam padi, mahalnya garam dan gula, hingga fenomena dukun palsu. Melihat *kidungan* ala Kartolo tak cukup dengan hanya didengarkan lalu tertawa, tetapi ada pesan positif yang mencoba disampaikan. *Kidungan* Kartoloan menjadi bahan hiburan masyarakat yang merindukan nilai-nilai kedamaian, kebersamaan, persatuan, dan toleransi.

Kidungan tak sekadar menyanyi atau nembang, ia tak terikat dengan hukum dan pakem. *Kidungan* hari ini bisa berbeda dengan sebelum atau sesudahnya. Kartolo senantiasa menggunakan tema baru agar tampak lebih segar dan kekinian. Tak jarang sebelum membuat *kidungan*, ia mewawancarai si penanggap seputar bisnis, isu, dan kejadian lucu. Tema seputar itulah yang akan tertuang dalam lantunan *kidungannya*. Dengan demikian, penonton dapat tertawa terpingkal-

pingkal karena lirik *Kidungan* begitu dekat dan mengena. Ribuan lirik telah Kartolo ciptakan, bahkan mungkin mampu menjadi “kitab” sastra Jawa timuran dewasa ini. Ia adalah seniman yang menjadi legenda hidup di Surabaya dan Jawa Timur pada umumnya. *Kidungan* gaya Kartoloan telah menyebar dan menjadi “virus” dalam dunia seni pertunjukan ludruk. Ia menjadi pahlawan di tengah gersangnya kecintaan generasi masa kini pada tradisi.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



15|

RHOMA, DANGDUT, DAN KISAH INDONESIA



Dangdut tak semata musik yang mengisahkan goyang, apalagi lirik yang berbau sensual. Dangdut lebih dari sekadar urusan raga dan erotika. Sejarah mencatat, gema dangdut lewat tangan Rhoma Irama menjadi denting bunyi yang tak semata urusan asmara, tetapi juga titian doa, nasionalitas, luapan agama, penghormatan, pengorbanan, dan juga kritik sosial. Tak ada dendang di antero panggung dangdut di negeri ini yang alpa menggunakan jasa lagu ciptaannya. Dalam lirik itu, Rhoma banyak berkisah tentang Indonesia. Otomatis, membicarakan dangdut Rhoma berarti membicarakan pula jejak peradaban bangsa Indonesia. Bekal itulah yang konon dianggap layak oleh sebagian kalangan untuk mencalonkan *Satria Bergitar* itu sebagai Presiden Republik Indonesia. Rhoma dianggap mengerti akan seluk beluk masalah Indonesia yang tecermin lewat ziarah lirik lagunya (*Jawa Pos*, 11/11/2012).

Namun, dalam konteks ini penulis tak hendak membicarakan Rhoma dengan pernak-pernik urusan politik. Impresinya justru lebih pada hubungan Rhoma dengan dangdut dalam menarasikan Indonesia. Sejauh mana laju lagu dangdut ala Rhoma dan dangdut

Buku ini tidak diperjualbelikan.

masa kini mampu berbicara banyak akan Indonesia? Apakah dominasi Rhoma masih begitu besar? Atau sebaliknya, Rhoma hanya menjadi kerikil kecil dari ingar bingar perkembangan dangdut mutakhir, karena telah mengalami kebangkrutan dalam eksistensi dan narasi penciptaan warna baru. Hal ini menjadi penting untuk diungkap agar kita dapat dengan bijak mendudukan sosok Rhoma dalam konstelasi keindonesiaan masa kini.

Akar Rumput

Kehadiran Rhoma dalam jelajah musik dangdut tanah air di tahun 70-an boleh dikata terjadi dalam momentum yang pas. Suka Hardjana (2004a) mencatat, Rhoma muncul dengan lagunya di kala masyarakat Indonesia pada masa itu merindukan terjadinya pembalikan *antiphonal* yang drastis dari impian-impian politis masa lalu ke impian-impian realistik yang lebih mampu memberikan harapan. Lagu-lagunya berada dalam poros putaran arus masyarakat kelas bawah. Tampilan lagunya dibentuk dari etalase masyarakat kampung, perdesaan, kerabat rakyat kecil yang menjadi mayoritas penduduk Indonesia kala itu. Rhoma mampu mengakomodasi citra lagu yang menggambarkan harapan dan cita-cita masyarakat dengan lebih realistis dan tak muluk-muluk. Lewat dangdut Rhoma, masyarakat seolah menemukan oase yang menyegarkan dalam mengisahkan pelik dan susahnyanya himpitan kehidupan. Jangan heran kemudian jika “Begadeang” (1978), “Perjuangan dan Doa” (1980) adalah beberapa lagu yang begitu populer bagi masyarakat Indonesia.

Kisah Rhoma adalah kisah dangdut. Tak ada yang menarik dalam sisi kehidupan Rhoma selain keterkaitannya dengan jenis musik ini. Dangdut yang awalnya disebut sebagai musik kampung kemudian menjadi selebrasi cita-cita. Jejak sejarah dangdut tak lebih dari “musik kumuh” yang sesak dengan citra negatif, namun begitu beruntung saat dielaborasi oleh Rhoma Irama. Lewat kuasa dalam bermain musik *rock*, Rhoma dengan serta merta mengonversi musik rakyat yang paling terbelakang (dangdut) dengan ramuan selera zaman yang paling kekinian (*rock*). Terobosan Rhoma ini boleh dikata frontal karena

tak terjadi dalam musik-musik lain pada zamannya. Begitu harum namanya hingga masyarakat menyematkan nama Raja Dangdut.

Masyarakat kelas bawah yang awalnya hanya menjadi saksi kelahiran sebuah musik kemudian harus menjadi lakon dalam kisah lagu Rhoma. “Gelandangan”, “Kiamat”, dan “Gali Lubang Tutup Lubang” adalah beberapa di antaranya. Dangdut menjadi kendaraan imajinasi dalam usaha meraih supremasi kehidupan yang lebih baik. Dangdut ala Rhoma juga mengisahkan Islam. Banyak dari liriknya yang berkisah doa (*voice of Moslem*). Hal ini yang menyebabkan banyak dari kalangan ulama yang merangkulnya. Dakwah lewat lagu dirasa lebih mengena daripada orasi seratus ulama. Oleh karenanya, kultur musik dangdut yang begitu kuat itu bahkan berpengaruh terhadap visi dan misi Rhoma sebagai calon presiden. Rhoma menyatakan, visi dan misinya sebagai capres nantinya tidak akan jauh berbeda dari lirik-lirik lagu dangdut yang selama ini dibawakannya (*Tempo*, 12/11/2012).

Kisah Indonesia

Sayangnya, ritus pengharapan dalam lirik dangdut ala Rhoma kadang tak seutuhnya berjalan dalam realitas kehidupan nyata. Kuasa dalam pesan lirik dangdutnya seolah tak serta merta mempresentasikan siapa penciptanya. Rhoma berlirik merdu dalam kisah keragaman Indonesia, namun tak juga menghendaki perbedaan sepenuhnya. Fenomena yang dapat kita lihat saat isu SARA dihembuskan kala pemilihan gubernur Jakarta lalu. Indonesia menjadi begitu manis dalam setiap jengkal liriknya namun masih terasa pahit dalam senyatanya. Narasi lirik dangdut Rhoma terlihat hanya menjadi angan-angan dan doa semata.

Terlebih bagi perjalanan musik dangdut sekarang yang justru tak mampu dikontrol dalam kuasa ideal seperti yang diharapkan Rhoma. Persentuhan dangdut mutakhir adalah kisah tubuh dan sensualitas semata, tak lebih dari itu. Perdebatan sengit dengan Inul beberapa waktu silam menjadi masa yang justru mengawali gerak eksploitasi tubuh itu untuk semakin tumbuh subur di musik dangdut. Panggung-panggung dangdut tanah air begitu banyak menciptakan ragam goyangan daripada memproduksi lagu dengan judul yang baru. Era

Rhoma dengan gapaian cipta lagu (685 judul) yang monumental pun telah mengalami kebangkrutan. Rhoma kini seolah mengalami kemandulan dalam mengisahkan Indonesia lewat lagu-lagunya. Jejak-jejak perjalanan sejarah Indonesia masa kini telah banyak yang terbuang dalam musik dangdut. Tak begitu menarik lagi sebagai sebuah titian ide dan rangsangan cipta. Rhoma justru disibukkan dengan kisah pelik politik yang berusaha melenakan dirinya dari dunia musik dangdut mutakhir.

Kini tak ada lagi dentum keragaman Indonesia, ritus doa, kritik sosial dalam musik dangdut. Hal yang ada kemudian adalah selebrasi kedangkalan tema. Tak dijumpai lagi “Gelandangan”, “Begadang”, “135 Juta”, “Judi”, “Monas” masa kini, yang tampak kemudian hanya “Belah Duren”, “Cinta Satu Malam”, “Keong Racun”, “Hamil Dulu”, “Pengen Dibolongin”, dan lagu sejenis lainnya. Dangdut mutakhir diwujudkan sebagai perayaan goyang, bukan lagi cita-cita Indonesia. Keadaan yang harusnya menjadi kesempatan bagi Rhoma untuk kembali meluruskan musik ini, sejalan dengan kisah sejarah yang pernah dibuatnya dulu kala. Artinya, dalam musik dangdut sendiri masih membutuhkan sentuhan perjuangan Rhoma Irama. Sebagai seorang “raja” tentunya ia memiliki kuasa dalam legitimasi jalur dangdut masa kini. Sayangnya, hal itu tak terjadi. Politik telah melenakannya, politik mengalihkan pandangannya, politik memang cenderung menggiurkan.

Dangdut dalam mengisahkan Indonesia semakin sayup-sayup tak terdengar seperti sedia kala, sementara Rhoma lebih memilih lepas tangan dengan mencari gapaian dunia lain yang dirasa lebih menggairahkan. Keagungan sejarah musik dangdut sebagaimana dikisahkan oleh Philip Yampolsky lewat *Smithsonian Folksways* (Miksic, 1997) yang menyatakan dengan jelas bahwa dangdut adalah “musik nasional” Indonesia semakin tak bisa dilacak lagi. Lajur Rhoma dalam musik dangdut seolah hanya menjadi mitos yang pernah tergores panjang.

Rhoma tak harus menjadi presiden Indonesia karena tanpa disadari ia sejatinya sudah menjadi “presiden” di dunianya sendiri. Dunia yang justru mampu mengisahkan Indonesia dengan lebih indah, yang belum

tentu dapat diwujudkannya dalam realitas kehidupan nyata. Dunia Rhoma bukanlah dunia politik, dunia Rhoma adalah dunia dangdut.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



OBITUARIUM

Buku ini tidak diperjualbelikan

Buku ini tidak diperjualbelikan.



16|

RAHAYU SUPANGGAH DAN KARYA MUSIK MONUMENTALNYA



Rahayu Supanggah adalah salah satu maestro bidang seni musik, terutama gamelan Jawa. Ia telah malang melintang berpentas di pelbagai belahan dunia, menapaki laku profesi sebagai komposer yang disegani. Hampir mustahil untuk tak menyebut namanya dalam kajian-kajian gamelan mutakhir. Terlebih, selain sebagai komposer, ia juga seorang intelektual yang menerbitkan beberapa buku tentang musik. Terlepas dari itu, publik mengenal Rahayu Supanggah sebagai penata musik film dan teater. Ia kerap bekerja sama dengan sutradara jempolan seperti Garin Nugroho, Peter Brook, Ong Keng Sen, dan Robert Wilson. Kita jarang membaca Supanggah dalam koteks kekaryaan musiknya, yang tak bertaut dengan episentrum seni lain semacam film, teater, dan tari. Dari semua karya musik mandiri yang diciptakannya, “Purnati” adalah yang paling fenomenal. Suka Hardjana (kritikus musik) memberi catatan penting bahwa “Purnati” menjadi karya paling prestisius yang pernah diciptakan oleh komponis Indonesia dan mendapat pengakuan internasional. Berikut adalah hasil ulasan (paparan) analisis tentang karya “Purnati”, dikuatkan dengan hasil wawancara penulis dengan Rahayu Supanggah pada tahun 2014.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Purnati

Karya musik “Purnati” merupakan salah satu karya Rahayu Supanggah yang dimainkan oleh kelompok Kronos Quartet (kelompok musik Barat yang paling disegani di dunia). Karena kemaestroannya, Supanggah diminta secara khusus untuk membuat komposisi musik yang dapat dimainkan secara bersama. Hingga saat ini, Supanggah masih menjadi satu-satunya musisi Indonesia yang mendapat kehormatan tersebut. Kronos yang kerap memainkan musik Barat *an sich*, tiba-tiba dihadapkan dengan karya yang pekat berbau Jawa lewat nada-nada pelog dan slendro. Rahayu Supanggah membawa instrumen gender dan kempul untuk disandingkan dengan *string quartet*. Perbedaan *ambitus* dan warna nada justru menimbulkan keunikan tersendiri. Karya ini mendapat perhatian khusus dari kritikus dunia, dipandang sebagai tonggak awal lahirnya musik-musik kontemporer dunia berbau gamelan setelah era Claude Debussy.

Sejak awal, Supanggah tidak ingin terjebak untuk mengikuti alur penciptaan musik Barat dengan membuat komposisi cenderung matematis. Hal ini memungkinkan agar “Purnati” menemukan kebaruan dan berbeda dari karya-karya yang pernah dimainkan Kronos, baik dari segi karakter maupun suasana. Perbedaan mendasar antara dua kutub musik (Barat dan Timur) ada pada pencapaian rasa estetis musikal. Musik Barat lebih mengandalkan logika, sementara di Jawa mengandalkan “rasa”. Otomatis, penggunaan notasi menjadi perbedaan yang mencolok. Di Barat, notasi menjadi sangat penting untuk diacu oleh musisi, sementara di Jawa lebih mengandalkan kedalaman hayatan.

Kronos memahami akan hal ini. Pada komposisi “Purnati”, interaksi musikal menjadi hal yang sangat menonjol. Supanggah melakukan pembacaan terhadap *unicum* musik Jawa, namun tidak sepenuhnya Jawa sentris. Ia menyadari bahwa setiap karya membawa nama dan sisi kreatif musisi yang memainkannya. Ia pun mendasarkan riset komposisinya pada musik jaz. Hal ini memberi kesempatan dan ruang eksplorasi musikal (improvisasi). Riset yang dilakukan Supanggah berhasil menyatukan dua elemen musikal dengan indah dan monumental.

Suara

Di awal sajian, komposisi dibuka dengan permainan string yang digesek hanya dalam satu nada. Hal ini mengacu dari konsep *drone*, layaknya jika seseorang mendengarkan suara getar lampu neon di atas tempat tidur. Terlihat mengganggu dan menggelisahkan. Semakin lama komposisi menjadi semakin kompleks dan *rigid*. Di beberapa bagian, penonton dibuat kaget oleh hentakan bunyi yang tiba-tiba keras dan cepat, lalu kembali pelan dan lirih. *Mad sinamadan*, mungkin itulah kata yang cocok, di mana kebersamaan dan kekompakan menjadi hal utama yang hendak ditonjolkan. Tidak ada peran instrumen yang terlalu menonjol, semua setara dan seimbang.

Kesan unik, baru, dan menyegarkan timbul karena instrumen gender dimainkan di tengah-tengah orkestrasi *string quartet* yang sedang memuncak. Gender yang dalam karawitan Jawa termasuk instrumen garap tiba-tiba memainkan melodi di luar alur musikal *string quartet*. Tampak berbeda, namun perbedaan itulah yang menyatukan. Sebuah komposisi yang membutuhkan kreativitas yang tinggi. Supanggah membawa idiom musik Jawa, di mana orkestrasi permainan lebih mengandalkan kemampuan untuk saling merespons dan memahami. Tidak ada pemimpin atau kode-kode musikal yang dituliskan dengan detail. Kode musikal justru timbul dari tatapan mata, goyangan kepala, dan lambaian tangan. Kesan *njawani*, itulah yang muncul. Penonton yang awalnya terbiasa melihat Kronos dengan sajian komposisi musik Barat, kemudian menjadi keheranan sekaligus takjub ketika menyaksikan karya “Purnati”. Rahayu Supanggah berhasil mementaskan karya yang mampu membawa perbedaan, unik, dan penuh sisi kreativitas.

Biji Kacang

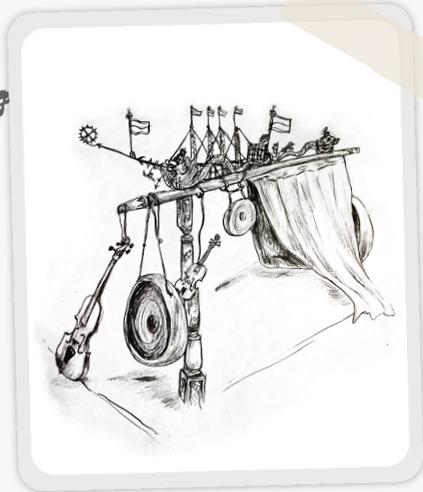
Karya “Purnati” dipentaskan di Ann Hamilton’s Tower Oliver Rench, Geyserville, California pada 24 Oktober 2009. Di gelaran pada hari itu, gedung pertunjukan penuh sesak oleh penonton. Karya ini memiliki kebaruan dalam konsep dan teknik. Membawa dampak besar bagi perkembangan musik kontemporer terkini. Di akhir pentastasan,

Kronos Quartet memberi hadiah biji kacang pada Rahayu Supanggah. Biji tersebut disusun hingga membentuk kata “tumbuh”, yang artinya karya-karya demikian akan senantiasa tumbuh dan berkembang memenuhi kehidupan musik mutakhir. Biji kacang itu sebetulnya representasi bahwa karya Rahayu Supanggah memiliki “napas” untuk terus bergerak menemui kebaruan-keliaran ide. Tidak melulu tentang suara dan bunyi, tetapi juga kehalusan budi dan penyegaran batin. Namun, Rahayu Supanggah kini telah berpamit untuk selamanya (Solo, 10 November 2020), meninggal dunia di usia ke-71 tahun karena sakit yang dideranya. Secara fisik tubuhnya boleh hilang dan pergi, tetapi lewat karyanya, suara dan bunyi itu akan senantiasa mengalun sampai kapan pun. Selamat jalan, Prof. Rahayu Supanggah.



17|

EMPAT KARYA MONUMENTAL RAHAYU SUPANGGAH



Tahun 2014, beberapa karya monumental Rahayu Supanggah mendapatkan Anugerah Kekayaan Intelektual Luar Biasa (Kategori Seni Pertunjukan) dari pemerintah. Saya dipercaya menyusun ulang konsep kekaryaannya karya-karya itu sebagai salah satu persyaratannya. Barangkali tidak banyak dari kita yang mengetahui karya-karya bermutu dari Rahayu Supanggah. Maklum, selama ini sosoknya lebih sering berkarya di luar negeri, berkolaborasi dengan banyak seniman andal lintas bidang di pelbagai penjuru dunia. Apabila ada pertanyaan, apa karya-karya terbaik dari Rahayu Supanggah sehingga dirinya layak disebut sebagai seorang komposer kelas dunia? Berikut adalah empat karya terpilih itu.

I La Galigo

Pada 24–25 April 2011, untuk pertama kalinya teater tari berjudul *I La Galigo* dipentaskan di Benteng Rotterdam, Makassar, Sulawesi Selatan. Teater itu karya sutradara kelas dunia, Robert Wilson. *I La Galigo* merupakan adaptasi dari manuskrip *Sureg Galigo* yang berisi

Buku ini tidak diperjualbelikan.

tentang hikayat asal-usul orang Bugis, Sulawesi Selatan. Karya ini merupakan karya penting sastra dunia. Di dalamnya terdapat beberapa episode, banyak lokasi, dan ratusan karakter. Rhoda Grauer, yang mengadaptasikan ke dalam naskah drama, menyebut, di setiap episode dari serat kuno tersebut kaya akan tokoh hebat; hubungan sosial yang mengharukan, lucu, dan inventif; kelakar heroik; adegan cinta yang luar biasa; serta sihir dan tindakan heroik para tokohnya. Pementasan teater itu sukses besar. Selain karena narasi penyutradaraannya yang bagus, musik ternyata digarap dengan cukup epik dan Rahayu Supanggah adalah orang di balik keberhasilan musik itu. Ia menjadi komposer, melakukan penelitian panjang terkait budaya suku Bugis. Karyanya menghasilkan suara eksploratif yang sarat lapis-lapis makna.

Selanjutnya, teater ini tampil di Explanade Theatres on The Bay, Singapura; Tour Eropa, *Het Muziek Theatre*, Amsterdam, Belanda; *Forum Universal de Les Cultures*, Teatro Liure, Madrid, Spanyol; *Les Nuits de Fourviere Rhone*, Lyon, Prancis; dan *Ravena Festival Teatro Alighieri*, Ravenna, Italia. Selain itu, *I La Galigo* juga dipentaskan di *Lincoln Centre Festival*, New York, Amerika; Teater Tanah Air, Jakarta, Indonesia; *Melbourne International Art Festival*, Australia; *Teatro de Archimboldi*, Milano, Italia; serta di *Taipei International Festival*, Taiwan. Pada setiap pertunjukan, dengan tiket yang dijual 3,5 juta rupiah, selalu dibanjiri penonton.

Opera Jawa

Opera Jawa (2006) adalah film musikal yang disutradarai oleh Garin Nugroho dengan mengambil episode lakon *Sinta Obong* (epos Ramayana). Rahayu Supanggah terlibat sebagai penata musiknya. Dalam film berdurasi sekitar dua jam ini terdapat 70 komposisi musik yang diciptakan oleh Supanggah, dengan variasi yang berbeda sesuai konteks adegan. Banyak di antaranya berupa komposisi pendek berdurasi sekitar 1 hingga 3 menit dengan karakter yang berbeda-beda. Komposisi musiknya murni menggunakan gamelan, dengan karya berbingkai tradisi yang pekat. Sebelum membuat musik, Supanggah melakukan riset tentang opera ataupun film-film musikal, seperti

Opera Barat, Opera Peking, ataupun jenis-jenis seni pertunjukan Jawa yang bergaya operatik seperti *Langendriyan*, *Langen Mandrawanara*, *Langen Mandra Rini*, dan bentuk-bentuk musik tari atau drama musikal lainnya.

Film *Opera Jawa* memberikan porsi musik sangat besar, terutama dalam pengembangan tradisi karya gamelan. Kerja keras Supanggah mengantarkan musik film *Opera Jawa* banyak diapresiasi. Bahkan, *Opera Jawa* dalam format seni pertunjukan dipentaskan keliling dunia. *Opera Jawa* memberi satu kejutan bahwa detak film atau gelaran yang mengambil *setting* kebudayaan tradisi masih diminati oleh pasar. Puncaknya, lewat karya *Opera Jawa*, Rahayu Supanggah mendapat penghargaan sebagai komposer terbaik dalam gelaran Festival Film Indonesia (2006) dan juga mendapat penghargaan sebagai *Best Composer*, Asian Film Festival, Hong Kong, tahun 2008.

“Sakti”

Rahayu Supanggah terpilih mewakili komponis musik Indonesia untuk mengikat tema lima perupa (Albert Yonatan, Eko Nugroho, Entang Wiharso, Sari Astari, dan Titarubi) yang melangsungkan pameran di Biennale Venesia Ke-55 di Italia (November 2013). Ia menjadi komponis pertama Indonesia yang berpentas di gelaran seni rupa kelas dunia. Komposisi musiknya berjudul “Sakti”, sesuai dengan tema Paviliun Indonesia di pameran tersebut. Musik “Sakti” melepaskan diri dari dikotomi bunyi dan rupa. Otomatis, musik tersebut tidak menjadi bagian yang asing dari pameran tersebut. Sebaliknya, musik “Sakti” justru mampu memberi “roh” dan “senyawa” agar bentuk dan (seni) rupa yang ditampilkan memiliki kesan kuat tentang bingkai keindonesiaan. Apabila para perupa menerjemahkan makna “Sakti” dalam karya rupa mereka, Rahayu Supanggah tidak sadar melakukan hal serupa. Musik “Sakti” adalah hasil interpretasi mendalam, menemukan satu titik temu, merajut karya rupa menjadi satu karya bunyi.

Pada forum tersebut, tidak henti-hentinya Rahayu Supanggah mendapat ucapan selamat atas penampilannya yang memukau. Efek dari karya “Sakti”, paviliun Indonesia saat itu “kebanjiran” penonton

yang berupaya menikmati dan memadukan dua episentrum seni yang berbeda (bunyi dan gambar). Harga tiket untuk dapat menyaksikan pameran dan musik “Sakti” saat itu adalah Rp450.000,00. Karya “Sakti” diproses ulang untuk pementasan mandiri di beberapa gelaran seni internasional. Karya musik “Sakti” dipentaskan di Esplanade Concert Hall Singapura pada 29 Agustus 2014, serta dipentaskan juga di Turki dan Inggris.

“Purnati”

Karya Musik “Purnati” merupakan salah satu karya Rahayu Supanggah yang dimainkan oleh kelompok Kronos Quartet tahun 2009. “Purnati” menjadi tonggak karya musik Rahayu Supanggah semakin mendunia, terutama dalam konteks musik mandiri (konser, tanpa bertaut dengan seni lain seperti teater, film, maupun tari). Rahayu Supanggah menjadi satu-satunya komponis dari Indonesia yang mendapatkan kesempatan karyanya dibawakan oleh salah satu kelompok musik paling berpengaruh di dunia. Ia sadar bahwa Kronos Quartet berangkat dari budaya musik Barat yang kuat. Dan, karena kesadaran itu pula, Supanggah mencoba memberi warna lain dengan menghadirkan karya yang justru lekat bercita rasa gamelan (lewat instrumen gender dan kempul).

Ia membuat “Purnati” bukannya tanpa risiko. Kronos Quartet pada awalnya kesulitan membawakan karya Supanggah karena yang diacu bukan lagi pada ketat notasi, melainkan pada komunikasi musikal ala pengrawit Jawa. Akibatnya, “Purnati” memunculkan kejutan-kejutan yang senantiasa tak terduga dalam setiap pementasannya. Karena karya ini pula nama Rahayu Supanggah dicatatkan sebagai musisi Indonesia yang mampu menembus dunia musik (kontemporer) yang diakui dunia. Karya “Purnati” dipentaskan di Ann Hamilton’s Tower Oliver Rench, Geyserville, California, pada 24 Oktober 2009. Pada gelaran itu, gedung pertunjukan penuh sesak oleh penonton.

Tentu masih banyak karya-karya Rahayu Supanggah lainnya, terutama dalam musik gamelan Jawa. Empat karya tersebut adalah gambaran singkat tentang beberapa karyanya yang mendapatkan apresiasi luar biasa dari dunia. Namun, Rahayu Supanggah kini telah

pergi untuk selamanya (10 November 2020), di usia ke-71 tahun, karena sakit yang dideranya. Dunia musik berduka. Rahayu Supanggah meninggalkan sejengkal kenangan, tentang anak desa yang berhasil menaklukkan dunia lewat karya-karya musiknya. Selamat jalan, Prof. Rahayu Supanggah.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



18|

SAPARDI DAN PUISI YANG BERNYANYI



*Aku ingin mencintaimu dengan sederhana:
dengan kata yang tak sempat diucapkan
kayu kepada api yang menjadikannya abu*

--

*Aku ingin mencintaimu dengan sederhana:
dengan isyarat yang tak sempat disampaikan
awan kepada hujan yang menjadikannya tiada*

Tiada puisi yang begitu banyak dinyanyikan selain sajak Sapardi berjudul "Aku Ingin". Puisi itu menjelma selayaknya lirik yang merindukan nada. Puisi dan musik adalah dua entitas yang berbeda, namun keduanya berada dalam satu rumah yang sama, yakni bunyi. Bagi sebuah generasi yang mendamba kekasih pujaan hati, puisi tersebut dinyanyikan dengan penuh penghayatan, menjadi sebetuk rayuan, jurus ampuh agar dianggap pria romantis dan melankolis. Apabila kebanyakan puisi bermain akrobat kata, puisi Sapardi justru sederhana,

semata hendak bermain-main di “wilayah hati”. Menderasnya membuat jiwa berdesir. Cobalah baca *Hujan di Bulan Juni*, tanpa harus kita nyanyikan, puisi itu dengan sendirinya telah mampu bernyanyi dalam sanubari. Puisi senantiasa membebaskan diri dari bunyi, tak harus terucap, kadang hanya dibaca dalam sunyi dan diam. Namun, bukankah kesunyian dan diam adalah puncak dari kesempurnaan musik, sebagaimana karya Cage berjudul *Silence* (1952), sebuah suara yang tak berbunyi. Puisi Sapardi menjadi sebuah kata yang tak harus terucap.

Sohib dkk. (2018) mengartikan puisi “Aku Ingin” sebagai sebuah perjalanan nilai kesufian. Sebuah tingkatan puncak dari proses peniadaan diri, melepaskan, dan ritus keikhlasan. Dalam tradisi menjemput kematian di Jawa, puisi Sapardi berkisah tentang kemoksaan atau moksa. Lihatlah hampir semua puisinya berisi tentang kehilangan dengan bahagia, cinta sempurna yang tak tersampaikan, dan sakit yang tak mendamba obat. Sapardi adalah manusia unik, ia berhasil memungut kata-kata, membuatnya menjadi serentetan bunyi yang apabila disuarakan membentuk sebuah dinamika alunan melodi. Sapardi bukan musisi, namun ia berhasil mencipta orkestra musik yang tak melulu bermodal nada, tetapi kata-kata. Lewat kata-kata itu kita tersadarkan, bahwa puisi, walaupun tak lekas dinyanyikan untuk menjadi “musikalisasi”, sebenarnya dengan sendirinya telah bernyanyi. Justru nyanyian itulah paling sakral dan imajinatif. Setiap orang dapat membacanya tanpa harus terikat dengan hukum-hukum kepastian nada, sebagaimana kita mengenal sosok karakter dalam cerpen atau novel tanpa pernah melihat pemeran di filmnya. Ada kebebasan yang mengejutkan.

Dinyanyikan

Puisi indah Sapardi memancing siapa pun untuk bernyanyi. *Aku Ingin* dimusikkan cukup memukau oleh Dwiki Dharmawan. Melalui vokalis perempuan, puisi itu disenandungkan dengan anggun, tetapi feminin. Puisi itu seolah berisi rintihan dan kepedihan. Di kala syair musik pada lagu pop mutakhir cenderung picisan, kita mendengar

selarik puisi Sapardi menjadi oase. Musik dewasa ini memang sering kali kehilangan kata-kata, monoton, dan menjemukan. Kisah asmara dan cinta-cintaan masih menjadi pikat, tetapi berisi deretan lirik yang dangkal, jika tak boleh dibilang banal. Tak mengherankan bila lagu “Aku Ingin” menjadi idola untuk dinyanyikan di pelbagai gelaran, dari musik kamar mandi, kafe, hingga panggung pertunjukan. Banyak puisi dinyanyikan, tetapi puisi Sapardi menjadi kata yang paling akomodatif menerima nada. Namun, bukankah selama ini puisi senantiasa “bertarung” dengan nada dan harmoni?

Bob Dylan, musisi dan pencipta lagu dari Amerika, menerima penghargaan nobel bidang sastra tahun 2016. Bagaimana mungkin hal itu terjadi, padahal Dylan bukanlah sastrawan. Tidak lain karena kekuatan kata dalam musiknya yang melampaui kodrat sebagai sebuah lirik. Namun, selalu ada persoalan tarik-menarik, mana yang lebih dipentingkan antara nada (melodi) dan kata (lirik)? Pertanyaan itu membawa konsekuensi lain. Apabila nada atau melodi yang lebih diutamakan, lirik akan terkalahkan, kata tak lagi bebas menyuarakan, akan selalu ada keterpenggalan dan keterbatasan ruang. Begitu juga sebaliknya, apabila kata yang menjadi acuan, nada hanya sekadar hadir memberi penguatan sehingga sering kali tak menjadi bunyi musik yang indah. Namun, lihatlah musik dalam puisi-puisi Sapardi, antara nada dan kata berdiri sama indahnya, tidak ada yang terkalahkan, sama-sama memberi kekuatan.

Bagi musisi, puisi Sapardi serupa deretan titik, menunggu untuk dibentangkan menjadi sebuah gambar. Puisi itu tak menuntut pembacaan yang cepat dan keras. Seolah memberi ruang kosong bagi munculnya tafsir-tafsir yang lain, termasuk nada. Coba baca semua puisinya termasuk *Aku Ingin* dan *Hujan di Bulan Juni*, terlalu indah bila dibawakan dengan pelan dan syahdu bukan? Ada romantisme puncak yang tercapai dari ketidaktergesaan. Sebagaimana pertunjukan bertajuk *Hujan Bulan Juni* di Graha Bakti Budaya, Taman Ismail Marzuki (27/6/1996). Gelaran itu diisi dengan musik yang mengambil sajak-sajak Sapardi sebagai liriknya. *Kompas* (29/6/1996) memberitakan: “Hampir semua hadirin malam itu menyukainya. Sebagai nyanyian, dengan dukungan vokalis yang tidak ada kurangnya, lagu yang

diperdengarkan memang manis: menggemaskan, meninabobokan mungkin”. Lirik-lirik musik bersajak –puisi Sapardi ternyata memiliki kekuatan, luluh dan menghanyutkan, jauh dari kesan bising. Bahkan Sapardi mengaku iri dengan kemampuan interpretasi para musisi terhadap sajak-sajaknya. Jika demikian, barangkali musik berisi lirik puisi itu sejalan dengan maksud yang hendak diungkapkan kata-kata.

Di penghujung waktu, kita diingatkan untuk kembali membaca puisinya berjudul “Pada Suatu Hari Nanti”. Sebuah puisi yang berbunyi; *pada suatu hari nanti/jasadku tak akan ada lagi/tapi dalam bait-bait sajak ini/kau takkan kurelakan sendiri. Pada suatu hari nanti/suaraku tak terdengar lagi/tapi di antara larik-larik sajak ini/kau akan tetap kusiasati. Pada suatu hari nanti/impianku pun tak dikenal lagi. Namun di sela-sela huruf sajak ini/kau takkan letih-letihnya kucari.* Ya, Sapardi Djoko Damono telah pergi untuk selamanya di usia ke-80 tahun (19/7/2020). Jasad, suara, dan mimpinya barangkali tak lagi kita kenal kelak, namun sajak-sajaknya akan tetap abadi, mengalun dan membunyi serupa musik yang kekal dalam imajinasi pada setiap generasi. Selamat jalan Sapardi Djoko Damono, terima kasih atas orkestra puisimu.



19|

KARENA DIDI ADALAH KITA



Didi Kempot menghancurkan sebuah mitos bahwa kita hidup di sebuah zaman dengan generasi yang bernama milenial. Sebuah generasi yang konon lebih mengandalkan logika, ketepatan, keringkasan, efektivitas, kecepatan waktu, dan tak memberi tempat sedikit pun untuk urusan perasaan apalagi masalah remeh-temeh, seperti asmara dan cinta-cintaan. Oleh karena itu, narasi-narasi yang dimunculkan selalu seputar kesuksesan berbisnis, ekonomi, politik, dan temuan-temuan baru yang membanggakan. Namun, kita melupakan satu hal bahwa mereka adalah generasi mutakhir yang juga butuh kasih sayang, butuh merasakan sakitnya luka karena putus cinta. Di titik itulah lagu-lagu Didi Kempot menemukan momentumnya.

Putus cinta atau ditinggal kekasih adalah tragedi menyakitkan dan juga memalukan. Sebisa mungkin dipendam jauh di relung hati, tak layak diungkap karena berbuah cibiran. Lagu-lagu pop arus utama semata didengar di pojok kamar sambil sayup-sayup mengingat kekasih pujaan yang kini pergi entah ke mana. Kita dibesarkan dalam kultur yang malu mengakui kekalahan dan kehilangan. Kita lirik mendengarkan lagu

Buku ini tidak diperjualbelikan.

melankolis demi mengingat mantan. Tak sanggup menyanyikannya dengan lantang apalagi penuh kebanggaan. Namun, Didi Kempot mendekonstruksi itu semua. Lewat lagunya, putus cinta adalah bagian tadarus kehidupan yang indah untuk dibagikan dan dimaknai. Ada kerelaan untuk melepaskan, ada keikhlasan untuk menerima keadaan. Sebagaimana sajak Chairil Anwar, bahwa *hidup hanyalah menunda kekalahan*. Bukankah lagu Didi Kempot menyiratkan sebuah pesan penting serupa bahwa; “kita semua akan ambyar pada saatnya”.

Di sisi inilah keunggulan karya-karya Didi Kempot. Ia berhasil memotret sebuah kisah yang hampir mustahil untuk tidak dialami oleh segenap manusia, drama asmara. Lagu-lagunya berlirik kesedihan. Tidak jarang dengan gamblang ia menunjukkan lewat liriknya, tentang laki-laki gondrong berwajah *macho*, tetapi cengeng sebagaimana *netes eluh ning pipiku* dalam lagu “Stasiun Balapan”. Ia mempertontonkan dengan vulgar bahwa air mata tidak hanya milik kuasa kaum hawa yang identik dengan slogan “wanita dijajah pria” yang diakhiri “menangis karena tersakiti”. Laki-laki tak ada bedanya. Dengan sedikit menutup kelopak mata, atau sesekali membuka setengah tangannya, menadah ke atas, diakhiri kedua tangan menyentuh dada, Didi Kempot hendak menunjukkan kesedihan berlarat karena cinta. Ekspresi tersebut yang sedemikian langka untuk dijumpai. Namun, kini kita dengan mudahnya melihat para Sobat Ambyar melakukan gerakan serupa, sambil bernyanyi lagu “Kalung Emas” lewat lirik: *lara atiku, atiku kelara-lara*. Disertai air mata deras menetes. Menandakan sakit hati yang meletup-letup.

Didi Kempot, maestro yang tidak hanya berhasil mengolah lirik menggoda, tetapi juga monumen pengekalan tentang duka lara. Ia menjadi *The Godfather of Broken Heart*, sebuah julukan yang menandakan bahwa kepedihan sudah selayaknya dikekalkan dan Didi Kempot adalah muara atau pusat akan hal itu. Bila monumen, patung, dan julukan serta gelar selalu disematkan dengan dalih pengingatan atas kemenangan, kegagahan, kekuatan dan keagungan, Didi Kempot sebaliknya. Didi, lewat julukan itu, menyadarkan bahwa selama ini kita terlalu pongah dan jemawa atas hal-hal yang menyangkut kehidupan. Ukuran-ukuran ideal selalu ditentukan lewat kebahagiaan, tawa, dan

suka cita. Namun, kita melupakan bahwa manusia adalah tubuh yang sejatinya sarat akan luka, tangis, dan air mata. Karena itu, *Lord Didi* (begitulah dia disebut), seolah mampu menjadi raja dengan segenap rakyatnya yang kompak luka, sakit, dan susah karena asmara.

Didi menjadi monumen. Tempat di mana segala kenangan atas kesedihan dapat kita rayakan lewat lirik-liriknya. Musik yang selama ini dinikmati sebagai sebuah bunyi, menyumblim, berpendar melintas batas-batas diktumnya. Mendengarkan lagu Didi Kempot tidak semata menikmati nada, tetapi juga ikhtiar dalam laku sembuh atas sakit, sebagaimana *umpamane kowe uwis mulya, lila aku lila* dalam lirik lagu “Sewu Kutho”. Bahasa tak mampu menjadi pembatas. Lirik-lirik lagunya dinikmati oleh orang yang tak mengerti bahasa Jawa sekalipun. Dalam konteks inilah yang berperan adalah sisi estetika musik, susunan bunyi, dan kekuatan alur melodinya.

Terlebih sejak upaya merestorasi lagu-lagu lawas Didi dikolaborasi dengan musik lain yang lebih dinamis semacam dangdut koplo. Semakin menegaskan bila kesedihan tak dilarang sambil bergoyang. Pentas-pentas Didi Kempot selalu penuh sesak penonton, dihadiri lintas generasi. Hal itu menandakan bahwa Didi adalah simpul pengikat, menjadi ruang pertemuan berbagai lapis sosial yang selama ini berjarak karena berbagai hal dan persoalan. Ia pergi untuk selamanya (5/5/2020) pada usia yang relatif muda, 53 tahun. Ia pergi sebagai pemenang. Saat berada di puncak, di mana dalam rentang waktu itu tak seorang pun sanggup mengalahkannya. Dialah sang juara. Bermusik untuk merangkul manusia-manusia yang kalah dari pertarungan cinta. Didi Kempot, sang maestro itu, namanya akan selalu abadi. Mengajarkan pada kita arti sebuah kemalangan. Karena Didi adalah Kita. Selamat jalan, Didi Kempot.



20|

MENGADUK WARISAN DJADUK



Banyak komposer musik terkenal negeri ini tak mewariskan apa pun bagi generasi sesudahnya. Mereka berkarya semata demi eksistensi diri, bukan untuk perkembangan dan daya tahan musik yang digelutinya. Karena itu, namanya akan segera hilang, terlupakan oleh publik. Berbeda dengan Djaduk Ferianto, ia mewariskan perjalanan berharga lewat Ngayogjazz. Lebih dari satu dekade forum itu berjalan, senantiasa berkembang dan tumbuh semakin besar. Laku hidup yang dijalani Djaduk sejalan dengan keyakinan yang ditempuh oleh seniornya, almarhum I Wayan Sadra, bahwa seorang komposer yang baik mampu melahirkan satu gerakan musik bagi lintas generasi. Sadra lewat forum Bukan Musik Biasa, yang saban dua bulan sekali digelar di Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta hingga kini, menampilkan gaya alternatif dalam bermusik, menolak arus utama, dan lebih menitikberatkan pada kebebasan ekspresi tanpa takut terkekang oleh hukum-hukum atau pakem tradisi.

Djaduk juga demikian. Ngayogjazz selama ini dikerjakannya dengan serius. Forum tahunan itu telah melewati banyak fase penting

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dinamika musik tanah air, namun tetap hadir dan menyapa publik hingga kini. Djaduk membekukan ingatan tentang sosoknya lewat gelaran itu. Ia adalah contoh ideal bagi komposer yang tak hanya memburu pamrih pasar untuk hidup, tetapi juga menghidupi musik. Ia rela merugi agar forum musik yang didirikannya tetap eksis. Djaduk tetap memilih tinggal di Yogyakarta, kendatipun ia banyak berpentas di Jakarta. Tidak sedikit yang menyarankan agar ia pindah ke Jakarta, dengan akses yang lebih terbuka sehingga namanya lebih dikenal, dan dengan demikian ritme berpentas menjadi lebih sering. Namun, ia menolak. Alasannya sederhana, biarlah ia menjadi musisi lokal, dengan jangkauan yang nasional, bahkan internasional.

Lebih dari itu, dengan tetap tinggal di Yogyakarta adalah sebuah ikhtiar menjaga kampung halaman, tradisi, dan sejarah, tempat ia besar dan dilahirkan. Mengenang Djaduk berarti membaca sebuah kota. Banyak yang menyayangkan keputusannya itu. Namun, Djaduk berhasil membuktikan bahwa tak harus tinggal di Ibu Kota untuk menjadi musisi besar. Gayanya sederhana, begitu gembira melihat musisi-musisi muda penuh talenta. Djaduk membuka diri, ia tak memilih-milih teman dalam bergaul. Generasi kiwari begitu menikmati ketika mengobrol dengannya, penuh canda dan tawa. Kesederhanaan itulah yang membuat namanya disanjung sebagai sosok musisi idola. Karena itu pula, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan dalam beberapa tahun terakhir menjadikan Djaduk sebagai salah satu mentor dalam program Belajar Bersama Maestro. Diikuti oleh anak-anak muda di tingkat Sekolah Menengah Atas (SMA) dari berbagai penjuru Indonesia.

Uniknya, Djaduk justru tidak memiliki sejarah pendidikan formal musik. Ia adalah musisi yang ditempa oleh seleksi alam, terutama berkat persentuhannya dengan sang ayah, Bagong Kussudiardja, seniman tari paling fenomenal di zamannya. Belajar dengan Djaduk dengan demikian tidak menggunakan metode-metode akademis seperti di sekolah dan kampus seni. Ia lebih mengandalkan intuisi dalam berkarya, bukan rumus-rumus. Djaduk berhasil menjadi teladan, untuk menjadi musisi besar yang diperlukan adalah konsistensi, bukan semata selebar sertifikat atau ijazah bergelar sarjana seni. Ia teguh menjaga

marwahnya dalam bermusik. Ia tak main-main dalam berproses. Ia sempat marah dalam sebuah gelaran jaz di sebuah kota di Jawa Timur karena jam manggungnya dipotong hanya untuk menyesuaikan jadwal artis dangdut dari Ibu Kota. Lebih baik tidak berpentas daripada diperlakukan dengan tidak semestinya. Menghargai karyanya berarti menghargai Djaduk, pun sebaliknya.

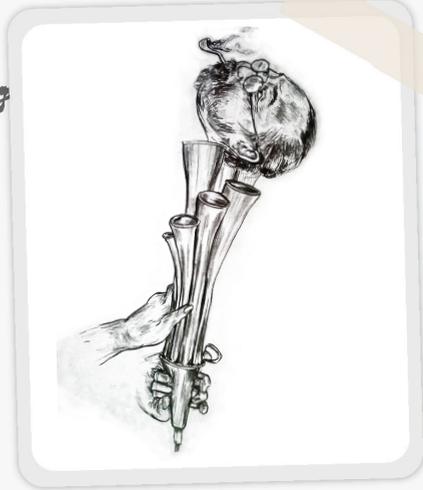
Ia begitu dicintai. Saat kabar bahwa Djaduk meninggal dunia karena sakit jantung pada 13 November 2019 lalu, lini masa media sosial sesak dengan ucapan berbela sungkawa. Tidak saja dari kalangan seniman, tetapi juga masyarakat secara luas. Hal itu menunjukkan bahwa Djaduk lewat karya-karyanya telah diapresiasi dengan begitu masif oleh publik. Namun, warisan tentang Djaduk masih dapat kita baca dengan jelas lewat karya-karya, forum musik yang dirintis, serta teladan dan keseriusannya dalam berkarya. Djaduk memang bergelut di jalan sunyi. Ia memilih hidup di dunia musik kontemporer dengan kelompoknya Kua Etnika dan Orkes Sinten Remen (keroncong alternatif). Sebuah jalan yang sering kali tak membawa keuntungan pamrih berlebih, sementara banyak musisi yang memilih hidup di jalur musik yang lebih populis, semata karena kalkulasi keuntungan. Namun, dengan demikian, kita patut bersyukur bahwa dunia musik kontemporer masih berdenyut berkat Djaduk. Alternatif bermusik pun terbuka lebar.

Pada 2019, di usianya yang ke-55 tahun, Djaduk mengakhiri sebuah perjalanan hidup, tetapi ia mewariskan banyak hal tentang musik yang akan tetap kekal. Djaduk adalah musisi yang menghargai tradisi, memilih hidup di Kota Yogyakarta, dan memegang teguh prinsip berempati pada sesama. Selamat jalan Djaduk Ferianto, semoga damai selalu di surga-Nya. Amin!



21|

DJADUK DAN KARYA MUSIKNYA



Djaduk Ferianto dan Butet Kertarajasa adalah paket komplet, musikus andal dan pemain teater mumpuni. Lewat musiknya, Djaduk selalu berhasil menghidupkan suasana dalam pertunjukan Teater Gandrik, serta komedi satire *Sentilan-Sentilun* yang diperankan oleh Butet dan Slamet Raharjo di salah satu stasiun televisi swasta nasional. Djaduk mengandalkan kekuatan musik dengan basis etnisitas yang kuat. Maklum, ia lahir dan dibesarkan di Yogyakarta, dari ayah seorang seniman jempolan bernama Bagong Kussardiardja. Djaduk menjadi contoh ideal tentang musisi sukses yang tidak memiliki latar belakang pendidikan seni musik formal. Ia musisi autodidak, bersentuhan dengan dunia musik lebih pada persoalan bakat. Oleh karena itu, karya-karyanya sering kali mengejutkan, keluar dari apa yang disebut “pakem” atau aturan-aturan musikal yang selama ini dipegang teguh oleh musisi tradisi.

Karya-karya Djaduk, terutama lewat kelompok Kua Etnika, sering kali terlihat “main-main”, dengan menekankan aksent-aksent bunyi yang kuat, keras, cepat, dan menghentak. Disuguhkan dengan suasana

Buku ini tidak diperjualbelikan.

riang gembira, tidak jarang juga terkesan lucu atau *mbanyol*. Namun, dari yang main-main itu sejatinya dilandasi dengan proses yang serius. Kekompakan musikal menjadi harga mati yang tak dapat ditawar. Bayangkan saja, semua musisi memainkan satu pola melodi yang sama dengan tempo yang sangat rapat. Satu saja salah, akan terlihat di mata dan telinga penonton. Melodi itu sering kali di luar kelaziman, iramanya berubah-ubah, temponya tak konstan, dan banyak pukulan-pukulan yang *offbeat*. Hal itu menyebabkan terbentuknya pola yang bernuansa sinkopasi, sangat sulit untuk dilakukan musisi kebanyakan tanpa proses latihan yang ketat dan lama.

Oleh karena itu, karya-karya musik Kua Etnika terlalu sulit untuk ditiru. Semua karya-karya baru yang dihasilkan itu bersumber pada tradisi sebagai pijakan. Djaduk meyakini adanya “ruang kosong” atau “ruang ketiga” dalam musik tradisi. Ruang kosong itu adalah interpretasi atau tafsir baru. Tradisi hanya menjadi katalisator, menghubungkan pada temuan-temuan nada anyar yang liyan. Sebuah peristiwa yang bagi Homi Bhabha, pemikir postmoderisme, disebut sebagai “ambang liminalitas”. Bukankah, tradisi selama ini selalu dipertentangkan dengan apa yang disebut modern. Musik pun demikian, selalu ada dikotomi hitam dan putih, yang tradisi dan yang populer (kata lain dari modern). Djaduk berupaya menolak kebakuan dikotomi tersebut. Baginya ada “titik antara” yang belum tersentuh dari tradisi dan yang modern itu. Titik antara itu adalah hibriditas, perpaduan antara keduanya. Dengan demikian, walaupun karya-karya yang disuguhkan mengais-ngais tradisi sebagai sumber, selalu menghasilkan sajian baru yang segar, kekinian, dan tentu saja monumental. Bahkan tidak jarang terasa lebih “nge-pop” dibandingkan musik pop saat ini.

Kemudian, dalam kategori apa musiknya dapat didefinisikan; pop, kontemporer, *rock*, *jaz*, atau *blues*? Pada konteks inilah membaca karya-karya Djaduk menjadi menarik. Definisi musik yang selama ini menjadi acuan penting bagi akademisi di kampus seni tak menemukan ruangnya bagi karya-karya Djaduk. Dalam gelaran-gelaran musik *jaz*, Djaduk lewat karyanya dapat tampil dengan memesonakan. Sementara dalam kancah musik pop, karyanya juga bersaing ketat. Demikian halnya dalam kancah musik kontemporer, Djaduk adalah salah satu

komposer yang patut diperhitungkan. Musiknya menjadi lintas batas, enak didengarkan oleh generasi kiwari, namun tidak terkesan kacangan. Diterima pasar dengan mudah, tetapi mengandung jejak wacana musikal yang boleh dikata berat. Dengan demikian, menikmati karya Djaduk tak cukup dengan hanya didengar, tetapi juga dipikirkan. Karya-karya demikian menjadi kritik bagi perkembangan musik terkini, yang sering kali hanya mengandalkan sensasi berupa tema asmara dan cinta picisan, tetapi dangkal dalam mengembangkan sisi musikalitas lebih jauh. Djaduk adalah garansi bagi musik Indonesia bermutu.

Uniknya, temuan ide-ide kekaryaannya tidak terjadi dalam sebuah laboratorium formal di kelas-kelas musik, tetapi lewat pengembaraan hidup. Sebagaimana dikisahkan oleh Butet Kertarajasa lewat status Facebook-nya sesaat setelah adik bungsunya itu meninggal dunia karena sakit jantung pada 13 November 2019, Djaduk begitu gembira karena berhasil menemukan melodi untuk karya terbarunya. Temuan itu terjadi di puncak Table Montain, Afrika Selatan, 30 September lalu. Segera ia bersiul dan bersenandung, kemudian direkam lewat *smartphone* miliknya. Temuan melodi melebihi segalanya, puncak kebahagiaan bagi seorang komposer. Peristiwa ini terjadi secara tak terduga, di tempat yang tak terduga pula. Djaduk memandang bahwa alam-dunia adalah sebuah “ikhtiar laku berproses” untuk mencari dan menemukan sesuatu hal penting dalam musiknya.

Kebanyakan karya-karya Djaduk berangkat dari fenomena musikal. Satu melodi pokok sederhana, dikembangkan lagi menjadi lebih kompleks dan *rigid*, begitu seterusnya. Ia sedikit banyak melawan kecenderungan arus penciptaan musik (kontemporer) mutakhir, yang mencoba menghubungkan-hubungkan karya dengan fenomena kehidupan sebagai konsep, alih-alih menjadi koreksi dan kritik sosial, tetapi melupakan kekayaan-kekuatan garap musikal sehingga terkesan monoton, datar, dan menjemukan. Kesimpulannya, Djaduk memberikan kebebasan tafsir seluas-luasnya bagi publik. Ia tak hendak mengekang lewat dalih-dalih apa pun tentang karyanya. Karya itu seperti cawan kosong, yang dapat diisi dengan imajinasi apa pun oleh pendengarnya. Djaduk membuka kemungkinan yang tak terbatas itu,

dan kita patut berduka atas kematiannya di usia yang ke-55 tahun. Kita kehilangan salah satu komposer paling fenomenal di negeri ini. Selamat jalan, Djaduk.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



22|

ARIFIN ILHAM, ZIKIR, DAN MUSIK



Musik adalah serupa getaran-getaran (*vibrations*) yang menyentuh jiwa. Ia tidak saja berwujud nada, tetapi juga jembatan yang menghubungkan manusia dengan penciptanya. Bagi kalangan kaum sufi, musik tak ubahnya gejala yang mendorong hati untuk terus mencari Tuhan (Nicholson, 1995). Mereka berpandangan bahwa musik dapat menjadi sarana yang memurnikan hati (*as-sama*) dari kebencian dan kedengkian. Terlebih apabila musik itu berisi senandung puja dan puji bagi Allah. Dalam konteks yang demikian, kita memahami bahwa zikir yang dilantunkan oleh Arifin Ilham tidak saja menjadi sebuah kekaguman bagi kebesaran nama Allah, tetapi juga menempatkan musik dalam kuasa religius, di mana manusia terlibat, larut, dan hanyut di dalamnya. Dalam zikir yang dilakukan Arifin Ilham dan jemaahnya, gelombang musik saling bersahutan, menggaung membentuk gugusan suara yang ramai, namun sejatinya mereka sedang bertafakur dalam keheningan diri yang sunyi.

Di kala para ustaz lain berlomba-lomba meneguhkan diri sebagai penceramah yang penuh retorik di depan umat, Arifin Ilham memilih

Buku ini tidak diperjualbelikan.

zikir sebagai jalan dakwahnya. Jalan dakwah yang demikian menihilkan batas antara ustaz dan umat, mereka menyatu dalam senandung yang sama. Dalam bunyi zikir itulah Arifin menjadi pemantik dengan membawa ketenangan dan kesyahduan tentang keindahan dan kebesaran Allah. Berzikir menjadi lorong penyerahan diri sepenuhnya, mendamba ampunan atas segala dosa. Puncak dari zikir adalah apa yang disebut sebagai “ekstase”, senandung itu membawa kesadaran umat memasuki alam lain, seolah ia berada dalam sebuah titik penyatuan diri dengan tuhan. Karena itu, kemudian air mata mengalir, merasa diri sangat kecil dan lemah di hadapan Ilahi. Siapa pun dapat melakukan zikir, namun tidak semua dapat meraih kuasa kesakralan sebagaimana yang dilakukan oleh Arifin Ilham.

Suaranya parau, namun lembut, serak-serak yang menggetarkan. Dengan mata yang terpejam, zikir dilantunkan secara pelan dan khusyuk. Suara itu sayup-sayup hadir menyentuh perasaan terdalam umat. Dalam sebuah ceramahnya, ia berkata bahwa zikir adalah makanan yang paling bergizi bagi hati dan iman. Zikir selayaknya embusan napas, ada diktum waktu, tentang tempo, dan keindahan nada. Sapardi Djoko Damono dalam *Dimensi Mistik Islam* (1986) menjelaskan bahwa pencapaian tertinggi dari lantunan doa adalah saat urusan keduniawian telah dilupakan, yang ada hanya diri dan tuhan. Pandangan yang demikian menjadi keutamaan zikir dengan melanggengkan konsep “duplikasi”, mengulang-ulang bacaan secara terus-menerus. Dalam ilmu musik, pengulangan yang berlangsung lama menyebabkan trans, adanya peristiwa “kehadiran” (*kerawuhan*) Tuhan dalam diri. Oleh karena itu, manusia tidak lagi memiliki kuasa atas tubuhnya, segala yang dilakukan dan diucapkan semata karena Allah.

Margareth Smith dalam *Reading from the Mystics of Islam* (1994) mengungkapkan, kendatipun musik sering kali menjadi perdebatan yang tiada tuntas di kalangan ilmuwan Islam (halal-haram), namun tanpa sadar bahwa sejatinya musik telah menyatu dalam setiap pelafalan doa dan puji-pujian, tidak terkecuali zikir. Dalam bahasa Margareth, lewat musik, Tuhan menampakkan dirinya tanpa “cadar”. Dengan kata lain, berzikir adalah sebetuk upaya menghapus batas atau sekat

yang menghalangi manusia berjumpa dengan tuhan. Karena itu, para wali dalam menyebarkan agama Islam menggunakan musik untuk mendamba karunia dan anugerah, lewat penciptaan senandung lirik (baca: Jawa) yang menenteramkan hati. Di kalangan Nahdlatul Ulama, selepas azan terdapat “puji-pujian”, mengultuskan tentang keagungan Tuhan lewat keindahan nada dan suara. Bermusik, dengan demikian adalah bertujuan.

Muhammad Yusra Nuryazmi (2015) melihat zikir sebagai strategi dakwah dari Arifin Ilham. Sering kali dakwah tidak harus dilakukan dengan memproduksi wacana-wacana verbal berupa nasihat-nasihat tentang kehidupan. Adakalanya yang dibutuhkan umat bukanlah sebetuk teguran, kritikan tentang hidup, dan seruan untuk terus mempertebal iman. Namun, terlibat langsung dalam pusaran peristiwa yang secara nyata menempatkan diri mereka sebagai subjek, bukan semata objek yang mendengar. Dengan berzikir bersama, mereka turut menjadi aktor atau pelaku dalam pusaran peristiwa religius itu. Bersenandung zikir melampaui rentetan kalimat bijak berisi teguran dan nasihat. Mereka mengalami langsung untuk mengerti dan memahami, ingatan-ingatan tentang salah dan dosa, dengan titik kulminasi berupa keinsafan diri.

Dalam rentang yang demikian, Arifin Ilham hadir memberi warna baru dalam berdakwah, membawa semangat keimanan paling total lewat zikir. Namun, ia ditakdirkan untuk pergi terlebih dahulu, menghadap Allah Swt. dengan penuh senyum dan damai pada 22 Mei 2019. Di usia yang ke-49 tahun, ia kalah bergelut dengan sakit kanker kelenjar getah bening yang selama ini diderita. Nada-nadanya akan selalu dikenang. Warna suaranya yang khas itu terus menggema dan menyadarkan kita tentang arti penting Islam dan kehidupan lewat zikir. Berzikir tidak saja menderas ayat dan nama Allah Swt. dengan khusyuk, tetapi juga memujanya lewat serangkaian nada-nada yang indah. Keindahan musik itu menjelaskan tentang keindahan dari sebuah keagungan Sang Pencipta. Nada-nada yang membingkai zikir menjadikan suara dari Arifin Ilham serupa bunyi yang dinanti dan dirindukan. Suara itu pun kini menjadi kenangan. Lewat senandung zikir kepergian Arifin Ilham diiringi dan ditangisi karena lewat zikir

pula pertemuan dengan Allah dilangsungkan, bukan lagi di dunia, melainkan di alam baru yang lebih hakiki. Selamat jalan, Ustaz.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



23|

BUAYA KERONCONG BERPULANG



Zaman ketika perkembangan musik tidak secepat hari ini, di kala lalu-lalang bunyi dari berbagai penjuru dunia dapat kita nikmati dalam sentuhan layar gawai, keroncong pernah mengalami panggung keemasan, menemani manusia Indonesia dalam upaya menentukan identitasnya. Senandung yang mendayu, keunikan warna bunyi, serta penyanyi yang tak hendak heboh dengan berbagai tuntutan visual adalah wujud kesederhanaan dari keroncong. Masyarakat Indonesia lebih berupaya menikmati kualitas vokal yang membentuk kenyamanan jiwa dibanding dengan rupa penyanyi yang berwajah desa dan lusuh. Mus Mulyadi adalah satu dari sekian banyak seniman (vokalis) keroncong yang mampu memikat lewat kualitas suara yang dimilikinya. Coba dengarkan lagunya berjudul “Kota Solo” atau “Dinda Bestari” di YouTube, perhatikan cengkok vokal yang dilantunkan, ada sebetuk karakter kuat yang berupaya memberi “ruang batin”, keteduhan bagi pendengarnya. Ia bernyanyi dengan santainya, dengan damai dan indahnya, tidak tergesa-gesa, pengaturan nafasnya ideal. Kontur melodi vokalnya seolah terpisah dari pola permainan instrumen yang

Buku ini tidak diperjualbelikan.

ada, tetapi pada beberapa titik justru terlihat menyatu. Mus Mulyadi berupaya melepas dan menarik, pada satu sisi ikut mengalir terbawa tempo dan irama musik, namun pada sisi lain ia tampak berimprovisasi dengan memberi kemungkinan-kemungkinan lain agar musiknya tak terasa monoton.

Ada semacam komunikasi musikal, vokal, dan instrumen, ber-cengkerama dalam perbedaan, berinteraksi membentuk kesatuan. Namun, gaya vokal Mus Mulyadi barangkali tidak dipandang laku atau menjual di hari ini, di saat gegap gempita musik begitu merajalela. Musik dewasa ini begitu gaduh, dengan berbagai pertemuan saling-silang bunyi. Apalagi ada semacam anekdot, bila bernyanyi tanpa digoyangi serupa menanak sayur tanpa garam, berujung pada ketersia-siaan. Generasi muda menggemari nyanyian yang energik, berteriak, dan bila perlu dengan berjingkrak-jingkrak. Keroncong tak mampu menampung gejolak musikal yang demikian dan memang tak berniat untuk ikut terbawa arus utama. Keroncong adalah musik yang tidak sekadar memberi kenyamanan pada telinga, tetapi juga keteduhan bagi pikiran dan batin. Keroncong serupa gending-gending dalam gamelan. Puncak kenikmatannya berada dalam batas liminal, antara terkantuk dan terjaga, kepala tertunduk, namun tak berhasrat tidur. Di titik itulah keroncong hidup dan berpendar.

Mus Mulyadi berhasil bermain-main di wilayah itu. Mendengarkan suaranya membuat mata kita sayu, larut dalam kenikmatan. Ia dijuluki Buaya Keroncong, sebuah pencapaian tertinggi bagi musisi keroncong. Lagu-lagunya menjadi monumen pengekalan, mengingatkan kita tentang sebuah musik yang begitu memesona, menemani generasi awal Indonesia meniti mimpi serta berkisah tentang asmara. Lagu-lagu keroncong dinyanyikan di kamar mandi, dilantunkan kepada sang gadis pujaan agar hatinya luluh bersimpuh cinta. Bersenandung keroncong berarti menyanyikan tentang kisah-kisah kehidupan. Dengan mendengarkan lagu Mus Mulyadi, masyarakat Indonesia kala itu merasa dirinya menjadi aktor utama yang dinyanyikan. Keroncong memotret berbagai pengisahan, dari asmara hingga hal-hal remeh-temeh yang berujung pada kenangan yang dirindukan. Sebutlah

misalnya “Bengawan Solo”, “Sapu Tangan”, “Jembatan Merah”, “Bunga Sakura”, bahkan “Sapu Lidi” pun tak luput untuk dinarasikan.

Berpulang

Tampang desa, tampilan perlente dengan rambut ikalnya yang gondrong tak menjamin ia dikaruniai kesehatan berlimpah. Sejak tahun 2009 lalu, ia mengalami kebutaan akibat penyakit diabetes yang dideritanya dari tahun 1984. Penyakit itu turunan dari kedua orang tuanya. Mus hidup dan berjuang melawan sakit dengan tak berpamer penderitaan. Ia hendak dikenang sebagai penyanyi keroncong yang fenomenal dibandingkan lelaki yang bergelut dengan luka. Biografi tentangnya dapat dengan mudah dibaca dan ditemukan di berbagai referensi (terutama situs daring), karena itu, akan menjadi sia-sia bila hal tersebut dituliskan ulang dalam konteks ini. Kita lebih dapat melihat sosok Mus Mulyadi sebagai generasi yang berkelana di ruang bunyi-sunyi bernama “keroncong”. Ia menghidupi kenangan-kenangan lewat senandung vokalnya. Kenangan itu tidak saja membuncahkan ingatan-ingatan masa lalu, tetapi juga menjadi semacam detoksikasi bagi bisingnya musik di zaman ini.

Barangkali Mus Mulyadi hanya bernyanyi dengan lugu, terkesan polos, tidak menonjolkan teknik vokal yang berliuk, tetapi justru dengan kesederhanaan itulah ia mampu menarasikan kesungguhan diri yang total. Ia mampu menahan untuk tidak terlihat menonjol demi menunjukkan satu hal bahwa keroncong bukan sekadar persoalan suara-vokal, melainkan juga kesatuan menyeluruh dari setiap elemen musikal yang ada di dalamnya. Selayaknya senandung sinden dalam gamelan, ia bernyanyi dengan sayup-sayup, tetapi dapat didengar dengan jelas. Mus hendak bersuara tentang keroncong secara utuh, dengan pola permainan *cakuk* yang rancak, *flute*, dan biola yang melodis, serta *cello* yang menggema. Vokal memang penting, tetapi tidak akan berarti tanpa kehadiran instrumen musik yang menyertainya. Lihatlah lagu-lagu keroncong, ada sebetuk jalinan harmoni yang digapai.

Mus Mulyadi meninggal dunia karena diabetes pada 11 April 2019 di usianya yang ke-73 tahun. Musik keroncong memang tetap

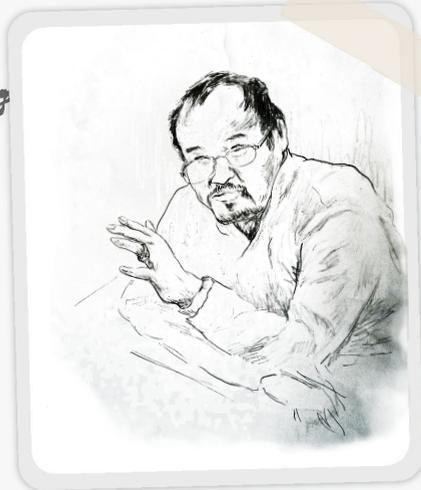
berdenting tanpanya, tetapi gaya vokal yang dibawakan Mus Mulyadi selanjutnya akan menjadi tolok ukur ideal tentang bagaimana musik keroncong itu harus didengarkan. Wajah dan suaranya mungkin semakin terasing di persimpangan bunyi, atau di sebuah era, di mana generasi muda saat ini lebih bersuka lewat kebisingan-kegaduhan bunyi dibanding dengan suara yang mendamba ketenteraman batin-jiwa-hati. Keroncong pun menjadi bunyi dari benturan suara yang kalah. Aduh! Selamat jalan, Mus Mulyadi.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



24|

LEGENDA KRITIKUS MUSIK



Jika ada pertanyaan, siapa kritikus musik paling berpengaruh di Indonesia? Jawabannya pastilah Suka Hardjana. Ia menjadi katalisator yang menempatkan musik tidak saja enak untuk didengar, tetapi juga dibaca. Dengan membaca musik, Suka mengajak kita untuk bermain-main dalam tataran ide, konsep, gagasan, dan wacana-wacana, bahkan sering kali tulisannya lebih memukau dibandingkan karya musik yang ditulisnya. Pada dekade tahun 1980–1990-an, Suka adalah kolumnis musik yang paling produktif, tetapi diperhitungkan. Kendatipun demikian, ia tak memilih untuk berada dalam dimensi musik populer yang bernuansa kapitalistik, ia justru lebih khusyuk menulis musik-musik kontemporer dan akar rumput yang kala itu sedang mencoba untuk tumbuh. Dengan rajin, ia menuliskan semangat generasi muda bermusik lewat Pekan Komponis Muda awal tahun 80-an di Jakarta. Dalam tulisannya itu, Suka tidak semata memberikan kritik bagi musisi yang tampil, tetapi juga memberi bekal berupa penguatan-penguatan dan semangat dalam bermusik. Hasil ulasannya setiap pekan terbit di beberapa koran nasional Ibu Kota, yang kemudian dibukukan dengan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

judul *Antara Kritik dan Apresiasi* (2004) serta *Esai dan Kritik Musik* (2004).

Membela yang Muda

Saat saya berjumpa dengan Suka Hardjana tahun 2007, di antara kesibukannya mengajar program Pascasarjana di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, saya bertanya, kenapa dalam esai-esainya di tahun 80–90an lebih banyak berisi puja-puji musik kontemporer karya generasi muda? Jawabannya sungguh membuat tertegun. Ia menjelaskan dengan arif dan santun bahwa fungsi kritik musik tidak saja mencari kelemahan, tetapi ada misi yang lebih besar, yakni memberi empati dan kesempatan bagi generasi muda agar terus membangun semangat dan jiwa bermusik. Dengan mengkritiknya secara pedas, Suka khawatir semangat mereka akan padam, padahal musik kontemporer kala itu masih berjalan tertatih-tatih untuk hidup. Sebagaimana diketahui, musik kontemporer adalah episentrum seni yang tak membawa pamrih kalkulasi keuntungan materi bagi musisi. Mereka bermusik semata demi letupan-letupan kreatif yang tak terbendung. Bisa dibayangkan jika karya-karya musisi muda kala itu ia tulis tanpa memperhatikan sisi humanis yang bijak, pastilah saat ini kita tidak mengenal Rahayu Supanggah, Pande Made Sukerta, Sri Hastanto, Ben Pasaribu, AL Suwardi, Otto Sidarta, dan masih banyak lagi.

Suka Hardjana menjadi dosen favorit yang paling dinanti oleh mahasiswa jurusan penciptaan musik di kampus-kampus seni. Sekali mengajar dapat berlangsung delapan hingga sepuluh jam, dari pagi hingga menjelang malam. Gaya komunikasi verbalnya sama seperti gayanya menulis: enak diikuti, jelas, dan tandas. Di kelasnya, mahasiswa dikenalkan dengan berbagai karya-karya musisi besar dunia dari era megalitikum hingga kuantum, kemudian didiskusikan. Ia senantiasa menekankan bahwa musik harus diobrolkan agar tidak membeku semata dalam bunyi. Semakin banyak diobrolkan, akan semakin membuka temuan-temuan baru yang tak terduga, sebagaimana kala Suka membicarakan karya-karya Rahayu Supanggah yang disebutnya sayu, sederhana, namun penuh polemik dan mencerdaskan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Suka bersahabat karib dengan Rahayu Supanggah, komposer (gamelan) paling berpengaruh di dunia saat itu. Saat karya monumental Rahayu Supanggah bersama Kronos Quartet (2009) hendak ditampilkan ulang oleh beberapa musisi terkenal di negeri ini, Suka Hardjana adalah orang yang pertama kali dimintai pertimbangan. Pada akhirnya, Suka Hardjana tidak memberikan rekomendasi karya itu dipentaskan ulang dengan melihat dan membaca kemungkinan jika karya tersebut akan jauh lebih jelek jika dipentaskan oleh musisi-musisi yang tak memiliki bekal musik tradisi secara khatam, terutama gamelan. Saat Rahayu Supanggah menjadi Rektor dan Direktur Program Pascasarjana ISI Surakarta, ia meminta Suka untuk membantunya mengajar di kelas penciptaan musik, tanpa imbalan. Persahabatan lebih mulia dari sekadar urusan uang, begitulah prinsip keduanya. Setelahnya, karena kesehatan yang terus memburuk, Suka memutuskan untuk berhenti mengajar.

Warisan

Kita terlalu sulit menjumpai generasi kritikus musik setelah era Suka Hardjana. Menulis adalah ikhtiar yang memberi teladan, bukan semata cercaan. Suka adalah contoh konkret ketika kedewasaan dalam menjadi kritikus musik dibentuk. Dewasa ini, kita sering kali melihat ulasan-ulasan kritik musik yang semata berisi hujatan dan umpatan, tetapi melupakan satu hal penting, kebajikan. Selayaknya Sal Murgiyanto dalam dunia tari, Suka Hardjana adalah begawan yang karya-karyanya diacu sebagai “kitab referensi” utama pada kelas-kelas kritik musik di kampus-kampus seni hingga saat ini. Pada titik itulah Suka memberi contoh berharga bahwa kritik adalah sebetulnya jembatan pemahaman bagi masyarakat, bukan sekadar berisi apologi dan pameran teori-teori. Wajar ia berucap demikian karena saat ini banyak guru besar kritik seni, tetapi tak pernah melahirkan karya-karya kritik yang dapat dibaca dan diacu.

Jika kita membaca karya-karya mereka semata berisi pajangan teori-teori tentang bagaimana menulis kritik yang baik. Teori-teori itu didapat dari menganalisis kecenderungan karya Suka Hardjana.

Akibatnya, kita lebih khusyuk membicarakan teori-teori dalam penulisan kritik dibanding dengan menulis kritik itu sendiri. Kelas kritik sesak dengan penjelasan-penjelasan seputar semiotik, hermeneutik, etnografi, praksis, sosiologi, antropologi, pedagogik, holistik, dan seabrek persoalan teknis-teknis lainnya. Mahasiswa kelas kritik fasih saat berbicara tentang teori kritik, namun gagal dalam menulis kritik. Menulis kritik musik menghadapi jalan terjal. Kampus sering kali mencetak ilmuwan “teori kritik”, namun bukan kritikus. Tubuh kritik menjadi renta. Dibongkar dan diulas, tetapi tak lekas menjadi picu bagi lahirnya kritikus-kritikus anyar.

Dengan demikian, Suka Hardjana menjadi generasi paling akhir bagi kehidupan kritik musik yang berkualitas di negeri ini. Ia telah berpulang untuk selamanya pada 7 April 2018 di usia ke-78 tahun karena sakit yang dideranya. Ia pergi dengan meninggalkan warisan berupa esai-esai dan tulisan tentang musik, berisi pemikiran dan sekaligus perenungan yang berharga. Di penghujung waktunya, ia telah menerbitkan buku berjudul *Estetika Musik* (2018). Pada detik terakhir itu pun ia masih memikirkan tentang perkembangan dunia keilmuan (kritik) musik di negeri ini. Saya yakin, Suka Hardjana pergi dengan senyum, melihat musisi-musisi muda yang kala itu dituliskannya, kini telah menjadi tokoh-tokoh dan maestro musik di bidangnya. Selamat jalan, Suka Hardjana.



25|

IKHTIAR PENGAMEN JALANAN



Menjadi pengamen tentu bukanlah profesi yang menyenangkan, sering kali muncul dari tekanan hidup dan keputusasaan. Namun, tidak demikian halnya dengan Sujud Sutrisno. Menurutnya, mengamen adalah sebuah ikhtiar yang suci dan wigati karena mampu membuncahkan kebahagiaan dan tawa bagi orang lain. Dengan bekal kendang ketipung, ia melahirkan lirik-lirik musik yang lucu dan segar. Mendengarkan lirik-lirik lagu dari Sujud, kita dapat melihat gambaran hidupnya yang sederhana dan polos. Bondet Wrehatnala (2006) menjelaskan bahwa awal pertama kali Sujud meneguhkan hidup sebagai pengamen keliling dimulai pada tahun 1967. Sujud lahir dari ayah seorang seniman karawitan, Wirosumito, yang bekerja sebagai pengamen *cokek*, dan ibunya yang bernama Ruminten adalah seorang pesinden. Sujud sejak kecil sudah terbiasa ikut orang tuanya mencari nafkah dengan bermain musik karawitan (*cokekan*).

Karena itu, saat ia memutuskan untuk mengamen, hal tersebut dilakukannya dengan ikhlas dan tanpa beban. Kelebihan Sujud adalah mampu mengolah lirik-lirik dengan cerdas, kreatif, dan tak

Buku ini tidak diperjualbelikan.

terduga. Dengan gayanya yang spontan, ia mengolah kejadian hidup sehari-hari menjadi banyolan. Lambat laun, nama Sujud semakin dikenal. Ia pernah mendapat tawaran bermain dalam film berjudul *Pelajaran Cinta* (1979), berperan sebagai pengamen dengan bintang utamanya Rano Karno dan Lydia Kandau. Wahyu Hidayat (1997) menceritakan bahwa lewat perannya tersebut, Sujud mendapat honor Rp60.000,00. Jumlah yang cukup banyak bagi Sujud di zaman itu. Sebagai pengamen, ia menjalani laku hidup dengan penuh kesahajaan. Kendatipun namanya semakin dikenal, Sujud tak pernah besar kepala, ia masih melayani permintaan bermusik bagi masyarakat dari pintu rumah satu ke pintu rumah yang lain.

Bahkan, saat dirinya terlibat dalam acara bertajuk *The First International Drum Festival* (1992), sebuah forum internasional yang cukup bergengsi, kehadirannya justru mampu memukau penonton dengan kepolosan-keluguannya bernyanyi dan kelincahannya bermain kendang. Permainan kendang Sujud, jika didengar secara sekilas memang tampak asal, namun jika dicermati lebih dalam, ternyata memiliki pola dan hentakan-hentakan yang khas dan unik. Lantunan vokal disertai dengan aksentuasi bunyi kendang, keduanya saling melengkapi dan mengisi. Barangkali Sujud adalah satu-satunya pengamen yang memiliki zaman keemasan, dikenal dan diingat sebagai musisi jalanan yang tak lekang oleh waktu. Kehadirannya memberi arti bagi kehidupan masyarakat Yogyakarta. Sujud adalah katalisator yang mengingatkan kita tentang arti kesederhanaan hidup, ia mencerminkan karakter dan ciri orang Yogya yang egaliter dan santun.

Kendatipun berprofesi sebagai seniman jalanan, Sujud beberapa kali mencicipi berbagai forum musik bergengsi tingkat internasional. Salah satu di antaranya adalah forum Asian Composer League di Yogyakarta (1998–1999). Dalam forum itu, Sujud bersanding dengan komposer dan musisi-musisi Asia. Sujud bersama Sapto Raharjo juga pernah tampil dalam gelaran bertajuk Spektakuler Elektro Orchestra Multi Media Amazing Gray (2002). Karena ketekunan dan konsistensinya terhadap profesi, Sujud mendapatkan beberapa penghargaan, seperti penghargaan untuk pengabdian pada Peringatan 10 Windu Tumbuk Ageng Sri Paduka Pakualam VIII tahun 1988,

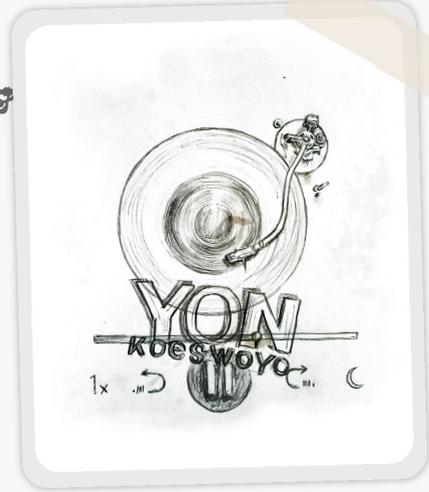
penghargaan pengabdian profesi yang disematkan oleh Keluarga Artis Muda Yogyakarta (Kampayo) pada tahun 2001, serta pada pertengahan Juli 2002, Blass Record Yogyakarta secara independen meluncurkan album perdana Sujud yang bertajuk *Kendang Tunggal Sujud Sutrisno* yang berisi 23 lagu *non-stop*.

Pada 2018, Sang Pengamen itu telah pergi untuk selamanya pada usia ke-65 tahun karena penyakit yang didera. Kepergian Sujud adalah duka bagi dunia musik tanah air. Bagaimana tidak, di kala kehidupan kita disesaki dengan berita-berita seputar gosip musisi dan artis Ibu Kota, sujud memberi penyegaran dan ruang berkontemplasi. Bahwa di antara sudut Kota Yogyakarta yang semakin sempit dan padat, lewat lirik dan permainan kendangnya, Sujud telah menjadi “monumen pengekalan”. Kreativitasnya sebagai seniman telah melampaui batas-batas kewilayahan, dari pengamen jalanan hingga menjadi musisi yang dikenal dan diperhitungkan. Tubuh boleh tiada, namun karya-karyanya akan abadi, tak lekang oleh waktu untuk didengar dan dinikmati. Selamat jalan, Sujud Sutrisno. Bahagia dan damai lah di sisi-Nya. Amin!



26|

NYANYIAN YANG MELINTAS ZAMAN



Yon Koeswoyo adalah musisi (vokalis) lintas zaman. Ia hidup dalam tiga babak penting: era Orde Lama, Orde Baru, dan Reformasi. Oleh karena itu, asam garam dalam dunia musik tanah air telah khatam dirasakannya. Yon menjadi vokalis dari kelompok musik paling legendaris di negeri ini, Koes Plus. Warna suaranya sangat khas dan tipikal, tidak banyak menggunakan teknik muluk, sederhana namun fenomenal. Bersama Koes Bersaudara dan Koes Plus, ia menyanyikan suara hati masyarakat akar rumput. Ia dan beberapa personel Koes Bersaudara pernah dipenjara selama tiga bulan pada tahun 1965 karena dianggap menyebarkan paham neoliberal di negeri ini dengan menyanyikan lagu-lagu milik The Beatles (baca: Soekarno dan musik *ngak-ngik-ngok*). Namun, siapa sangka, lagu-lagu milik Beatles justru memicu Yon bersama Koes Plus membuat karya-karya baru berbasis musik etnis yang kental.

Lewat lirik *tul jaenak jaejatul jaeji, kuntul jare banyak ndoge bajul kari siji* pada lagu berjudul “Tul Jaenak” misalnya, mampu menjadi senandung favorit manusia Jawa dan Indonesia pada umumnya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Lirik itu enak disenandungkan sambil mencuci, memong anak, dan menyapu halaman rumah. Lagu yang berbasis akar kultural Jawa yang kuat itu di tangan Yon dan Koes Plus menerobos sekat-sekat etnisitas. Masyarakat di luar suku Jawa dengan riang gembira menyanyikannya tanpa pernah mengetahui arti dan makna teks liriknya. Begitupun saat Yon mendendangkan karakter suara Melayu, Inggris, dan keroncong. Musik adalah bahasa universal yang mampu menyatukan dalam setiap perbedaan. Yon lewat Koes Bersaudara dan Koes Plus adalah katalisator yang menghubungkan manusia Indonesia lintas ragam kultural.

Pada satu sisi, kita dihadapkan pada lirik sederhana khas budaya Jawa di atas, namun pada sisi yang berbeda kita disuguhkan dengan lirik lagu yang puitis selayaknya “Bunga di Tepi Jalan”, “Why Do You Love Me”, “Kisah Sedih di Hari Minggu”, “Mawar Bunga”, serta “Andaikan Kau Datang”. Menariknya, walaupun membawakan tema lagu yang sangat variatif, dari persoalan sepele, keseharian, hingga masalah cinta-cintaan dan asmara, suara Yon Koeswoyo tetaplah menyatu dan pas dengan dentuman bunyi musiknya. Yon merupakan vokalis yang tak tergantikan. Ia bersama Koes Plus menjadi idola, ditiru oleh banyak generasi sezaman dan sesudahnya. Bahkan, hingga kini, lahir kelompok-kelompok Koes Plus mania di berbagai penjuru daerah, dengan gaya meniru penampilan personel Koes Plus secara total, baik aspek musik, pembawaan, maupun kostum yang dikenakannya.

Kendatipun telah menjadi legenda tokoh musik tanah air, Yon Koeswoyo tetaplah pribadi yang sederhana dan bersahaja. Beberapa kali ia bertemu musisi muda untuk berdiskusi, memberikan nasihat, dan selalu terbuka terhadap siapa pun. Ia dan Koes Plus menggores warna bagi jejak perkembangan musik di Indonesia. Membicarakan musik berarti membaca Koes Plus. Yon memberi pelajaran berharga tentang konsistensi dan keteguhan hati pada profesi. Di kala saudaranya, Nomo dan Koesroyo (Yok), memutuskan keluar dari Koes Bersaudara karena kebimbangan menjalani profesi sebagai musisi yang dianggap tak memiliki masa depan bergelimang harta, Yon tetap teguh di jalan bermusik. Menjadi musisi di zamannya adalah hidup dalam “dunia ketidakpastian”. Apa yang tampak di atas panggung sering kali berbanding terbalik dengan realitas yang terjadi dalam kehidupan

nyata. Mereka harus dihadapkan dengan pemerintah-penguasa yang otoriter dan mengekang, sementara dalam konteks ekonomi tidak menjanjikan apa pun untuk hidup berkecukupan.

Bahkan, di saat Koes (Bersaudara dan Plus) melakukan bongkar-pasang pemain, Yon Koeswoyo tetaplah konsisten di jalannya, tak tergantikan hingga kini. Suara-suaranya membeku dalam ingatan masyarakat Indonesia dari satu generasi ke generasi lain. Yon Koeswoyo menganggap bahwa jalan bermusik bukanlah sebatas hobi, melainkan panggilan jiwa. Bermusik tidak sekadar melantunkan bunyi dan nada-nada, tetapi juga berkisah tentang doa dan air mata. Karena itu, suaranya mampu memberi nyawa dan arti bagi musik yang digelutinya. Yon Koeswoyo barangkali menjadi satu dari sekian banyak legenda vokalis yang menyadari bahwa bermusik berarti mengekalkan ingatan dan pengisahan tentang laku hidup manusia. Lewat lirik-lirik yang dinyanyikan oleh Yon, kita dapat membaca Indonesia dari satu babak ke babak yang lain. Lirik-liriknya menunjukkan karakter, ciri, dan warna dari manusia Indonesia. Oleh karena itu, lewat lirik-liriknya pula, Yon telah menjadikan musik sebagai jembatan sejarah dalam melihat peta kultural negeri ini.

Yon Koeswoyo telah berpulang untuk selamanya pada 5 Januari 2018 di usia ke-77 karena sakit yang dideranya selama ini. Walaupun demikian, hingga akhir hayatnya, kita mengenal Yon sebagai seorang musisi dan vokalis, tidak lebih. Jalan sunyi yang dipilihnya sebagai seorang musisi menyadarkan kita tentang arti penghargaan terhadap musik. Bermusik bukan jalan dalam meraih ambisi berpamrih berupa uang dan popularitas, bermusik adalah ikhtiar dalam menyampaikan kisah tentang peradaban. Suara-suara nyanyian Yon akan menjadi bunyi yang kekal dan abadi. Jasad dan tubuh boleh saja telah tiada dan pergi, namun karya yang dihasilkan adalah warisan berharga yang tak lekang oleh waktu. Eksistensi nyanyian Yon yang melintasi tiga zaman membuktikan bahwa musiknya mampu bertahan, menemani manusia Indonesia dalam menghadapi berbagai persoalan hidup. Karena itu, kepergian Yon Koeswoyo tidak saja membawa duka bagi kita, tetapi juga untaian ungkapan terima kasih yang sedalam-dalamnya atas

sumbangsih dan konsistensinya selama ini dalam bermusik lewat Koes Bersaudara dan Koes Plus. Selamat jalan, Yon Koeswoyo.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



27|

YON KOESWOYO, SANG LEGENDA TELAH BERPULANG



Yon Koeswoyo, sang vokalis Koes Plus itu telah berpulang untuk selamanya di usia ke-77 tahun pada 5 Januari 2018 karena sakit yang dideranya. Lewat Yon, Koes Plus menjadi The Beatles-nya Indonesia. Karakter warna vokalnya begitu digandrungi oleh segala lapis generasi, dari masyarakat akar rumput hingga kalangan aristokrat. Yon Koeswoyo banyak menggores kisah, terutama bagi perkembangan dan sejarah musik pop di Indonesia.

Bukan Vokalis Biasa

Yon Koeswoyo adalah jiwa Koes Plus. *Band* idola itu berjaya saat Orde Baru berkuasa, kala saling-silang budaya (terutama Barat) dibuka lebar. Maklum saja, Orde Lama di bawah rezim Soekarno melarang keras masuknya kebudayaan beraroma Barat (baca: *ngak-ngik-ngok*). Musik-musik Barat dianggap sebagai representasi bunyi yang tak mampu memberi pencerahan bagi kultur dan adab ketimuran. Bahkan, Yon dan personel Koes Bersaudara sempat dibui pada 1 Juli 1965 karena dianggap menyebarkan paham kapitalis dengan seringnya menyanyikan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

lagu-lagu Barat terutama The Beatles. Koes Bersaudara tak bertahan lama karena keluarnya Koesnomo (Nomo). Murry serta Totok A.R. kemudian menjadi personel baru. Kehadiran Murry dan Totok A.R. mengharuskan penambahan nama “Plus” (setelah kata Koes) pada tahun 1969. Tak sekadar beralih nama dari Koes Bersaudara menjadi “Koes Plus”, *band* baru itu kemudian bermetamorfosis, lebih berani dengan menggarap lagu-lagu beraroma Jawa, seperti “Tul Jaenak” dan “Ojo Nelongso”, serta berwarna Melayu seperti “Mengapa” dan “Cinta Mulia”. Tak ketinggalan pula rasa keroncongnya yang berjudul “Penyanyi Tua”.

Walaupun berciri lintas etnik, Yon dengan suara vokalnya justru mampu memberi penguatan dan ciri yang tipikal. Saat bernyanyi dalam etnis Jawa, ia terasa Jawa sekali, begitupun kala bersenandung dalam tema Melayu dan keroncong. Perjalanan Yon bersama Koes Plus tak semanis yang dibayangkan. Ia sempat gusar gara-gara album piringan hitam pertama berjudul *Kelelawar* tak laris di pasaran dan ditolak oleh banyak toko kaset. Namun, setelah Radio Republik Indonesia (RRI) memutar lagu tersebut, barulah banyak masyarakat terpesona dan memburu kasetnya. Terlebih karya-karya Koes Plus berikutnya, seperti “Derita”, “Kembali ke Jakarta”, “Malam Ini”, “Bunga di Tepi Jalan”, hingga lagu “Cinta Buta”, mendominasi tangga lagu musik Indonesia waktu itu. Nama Yon Koeswoyo semakin melambung. Warna suaranya cukup unik, menjadi panutan generasi muda di zamannya. Aksentuasi vokalnya tidak banyak berpamer teknik, terkesan sederhana, namun memiliki ciri dan karakter yang kuat.

Ambri Rahayu lewat tulisannya *Perjalanan Karir Koes Plus 1969–1987* (2004) menjelaskan, karakter suara Yon Koeswoyo menjadikan gaya musikal Koes Plus lebih kaya dan variatif. Tak hanya mengacu pada Beatles, tetapi lebih akulturatif dengan memasukkan unsur dangdut, keroncong, dan pop Jawa. Yon Koeswoyo adalah musisi lintas batas yang mampu menangkap fenomena zaman. Ia menyadari bahwa tradisi (etnik) tidaklah beku oleh waktu. Tradisi memberi pilihan untuk diornamentasi dan diaransemen ulang. Tradisi adalah sumber olah kreatif. Oleh karena itu, lagu dan gaya bermusik Koes Plus menjadi berciri Indonesia, lokal, unik, dan tipikal. Karya-

karyanya mampu menarik simpati publik, baik tukang becak maupun para petani. Yon Koeswoyo menjadikan masyarakat Indonesia tak semata sebagai pendengar, tetapi seolah menjadi tokoh utama dalam setiap lagunya. Lihatlah “Pak Tani”, “Bujangan”, “Mobil Tua”, “Cubit-cubitan”. Mendengarkan lantunan vokal Yon kala itu seolah menarasikan tentang realitas kehidupan masyarakat Indonesia. Tema lagunya sederhana, namun mengena. Liriknyanya tidak muluk apalagi puitis, tetapi juga tak terkesan kacangan.

Yon Koeswoyo lewat Koes Plus memberi variasi agar musik tak selalu berkisah tentang cinta-cintaan dan asmara semata, tetapi juga perjuangan hidup, doa, dan cinta tanah air. Suara vokalnya menjadi hal penting yang memberi “nyawa” dan karakter bagi Koes Plus. Pada zamannya, radio-radio tiada habis menyuluh musik Koes Plus. *Band* itu menjadi acuan garap bagi kelompok musik lain. Koes Plus tak ubahnya virus yang mengharuskan banyak produser rekaman musik tanah air menjadikan *band-band* baru menirunya. Lihatlah Favourites, Panbers, Mercy’s, dan D’Lloyd yang selalu meniru apa yang dilakukan Koes Plus, terutama membuat album musik berwarna pop Jawa, Melayu, dan keroncong. Menjadikan musik etnik sebagai sumber penciptaan bukannya tanpa ketakutan. Banyak kelompok musik dan perusahaan rekam yang takut merugi alias bangkrut kala bersentuhan dengan tradisi. Dengan alasan tak begitu digemari, kuno, dan tak laku di pasaran, musik etnik dianggap telah membasi. Yon Koeswoyo dan Koes Plus berusaha mendekonstruksi anggapan itu. Album-albumnya yang mengambil musik etnik sebagai pijakan justru laris manis di pasaran seperti kacang goreng, renyah dan disukai.

Yon Koeswoyo bersama Koes Plus meraih puncak popularitas pada tahun 1972 hingga 1976. Koes Plus menjadi *band* terbaik dalam Jambore Band di Senayan tahun 1972. Mereka menjadi satu-satunya *band* yang berani menyanyikan lagu-lagu karyanya sendiri dengan bahasa Indonesia, sementara *band-band* peserta lain justru malu dan menggunakan lagu-lagu berbahasa Inggris agar lebih dianggap modern (Ilunk, 2009). Pada akhirnya, Koes Plus dinobatkan sebagai kelompok *band* legendaris dengan mendapatkan tanda penghargaan berupa Legend Bas Award di tahun 1992 atas jasanya dalam bidang

musik. Yon bersama Koes Plus telah menghasilkan 121 album, sebuah pencapaian yang monumental. Sayang, di balik banyaknya album tercipta, Koes Plus di eranya tak mengenal arti royalti atas penjualan album-albumnya. Karena itulah, konon ketika masa jayanya berakhir, salah satu personel Koes Plus sempat berjualan batu akik demi mencukupi kebutuhan hidupnya.

Abadi

Dendang suara Yon Koeswoyo telah membeku alias abadi dalam belantika musik Indonesia, tak lekang oleh waktu. Banyak forum-forum musik digelar dengan mengambil lagu Koes Plus sebagai materi utama. Di pelbagai daerah Indonesia lahir Koes Plus Mania, yang melangsungkan acara Koes Plus-an dengan menghadirkan *band-band* masa kini yang membawakan lagu-lagu Koes Plus.

Namun, di balik itu semua, Yon Koeswoyo dan Koes Plus memberi pelajaran penting akan arti bermusik. Ia menggurat satire bagi musisi dan karya musik masa kini yang cenderung glamor, namun dangkal kreativitas dan makna. Lagu-lagu baru di era mutakhir hanya menjadi “etalase kapitalis” yang didengar kemudian ditinggalkan, tak mampu membekas dan memberi goresan penting bagi pembabakan sejarah musik di Indonesia. Yon Koeswoyo telah tiada, namun suara dan kisahnya akan senantiasa dapat kita dengar. Dirinya dan Koes Plus melegenda, menjadi “pilar” yang pernah menyangga denyut hidup musik pop tanah air. Kita pantas berduka atas kepergiannya. Selamat jalan, Yon Koeswoyo.



28|

BASOFI, DANGDUT, DAN TIDAK SEMUA LAKI-LAKI



*Tidak semua laki-laki bersalah padamu
Contohnya aku, mau mencintaimu
Tapi mengapa engkau masih ragu*

Jauh sebelum Susilo Bambang Yudhoyono (SBY) merilis album musiknya saat aktif menjadi presiden negeri ini, Basofi Sudirman sudah lebih dulu melakukannya. Ia menelurkan satu *single* berjudul “Tidak Semua Laki-Laki” di penghujung kariernya sebagai Wakil Gubernur Jakarta, Maret 1992. Tidak seperti SBY dengan lirik-lirik musiknya yang berbau nasionalis dan kebangsaan, Basofi justru menyanyikan lagu cinta melankolis-romantis bergenre dangdut, sebagaimana dalam penggalan lirik di atas. “Tidak Semua Laki-Laki” diciptakan oleh Leo Waldi. Lagu itu meledak dan digemari masyarakat, hilir mudik di televisi (terutama TVRI). Bayangan masyarakat tentang sosok tentara (apalagi berpangkat jenderal) yang gagah, keras, kaku, dan pongah menjadi cair saat melihat sosok Basofi menyanyikan lagu itu. Ia tak

Buku ini tidak diperjualbelikan.

ubahnya penyanyi dangdut lain yang mendayu-dayu dan merintih pilu karena menyanyikan dendang lagu patah hati dan cinta-cintaan.

Lagu itu tidak saja mengangkat pamornya di mata publik, tetapi juga menjadikannya laki-laki pujaan wanita. Bagaimana tidak, dalam teks lirik lagunya, ia berkisah tentang dirinya sebagai satu-satunya laki-laki yang rela mencintai wanita sepenuh hati, di saat laki-laki lain bertabiat buruk dan salah. Basofi memberi imajinasi tentang kasih sayang bagi kaum hawa. Ia menyodorkan tentang pembelaan dan cinta yang sempurna lewat lagu. Pilihan bermusik Basofi tergolong cukup berani. Maklum, di kala itu, Orde Baru begitu ketat dalam kuasa kontrol-mengontrol perilaku pejabat. Soeharto, sang Presiden, sebagaimana dicatat majalah *Tempo* edisi 22 September 1992, pernah memberi komentar terkait pilihan Basofi terjun sebagai penyanyi dangdut. Soeharto memberi respons positif, dan berkata “rakyatmu suka dangdut, pemudamu juga suka dangdut. Jadi, ya pantas saja kalau kamu juga nyanyi dangdut”.

Komentar itu melegakan. Dengan kata lain, restu dari pucuk pimpinan tertinggi telah didapat. Berdangdut adalah usaha mendekatkan diri dengan rakyat. Pilihan profesi sebagai penyanyi dangdut bukannya tanpa hambatan. Dangdut kala itu masih dianggap sebagai musik kampung, dengan berbagai persepsi yang cenderung negatif dan merendahkan. Basofi juga sering dicibir karena bernyanyi dangdut, dianggap sebagai artis murahan menumpang tenar, terlebih belum ada sejarah pemimpin daerah di negeri ini berprofesi sebagai penyanyi dangdut sebelumnya. Namun, sayup-sayup lagunya dinyanyikan, dari sempitnya kamar mandi hingga lorong jalan perkampungan. Dari masyarakat desa hingga kota hafal lagu berjudul “Tidak Semua Laki-Laki”. Bagi laki-laki yang hendak menyatakan cinta pada pasangannya, tentu akan menyanyikan lagu itu. Menganggap dirinya adalah satu-satunya laki-laki yang berbeda, yang mengayomi dan mencintai wanita terkasih apa adanya. Bahkan, term “tidak semua laki-laki” sering kali menjadi dalil pembelaan saat banyaknya wanita mengutuk perilaku bejat kaum Adam.

Basofi berdangdut, masyarakat bergoyang. Musik saat itu dianggap sebagai episentrum seni yang membutuhkan pengawasan. Pemerintah

dapat serta-merta melarang, memberedel, bahkan menangkap musisi jika dianggap menyimpang atau tidak sesuai keinginan penguasa. Basofi tampil memberi penyegaran bahwa bermusik tak harus melulu tegang, namun sebaliknya, merayakan goyang dengan lirik asmara yang sederhana. “Tidak Semua Laki-Laki” terus menggema dan melintas batas generasi. Hingga saat ini lirik itu dinyanyikan, walau sering kali tak tahu siapa penyanyi aslinya. Musiknya berlari jauh meninggalkan penyanyinya. Basofi tidak semata mewariskan kisah-kisah politik dan kemiliteran, tetapi juga kisah berdangdut. Membuat rakyat mengengangnya sebagai pengelana profesi.

Lagu “Tidak Semua Laki-Laki” muncul ke permukaan mengalahkan lagu-lagu sejenis kala itu. Memberi alternatif pilihan dalam berdangdut di kala demam lagu ala Rhoma Irama, Meggy Z, Mansyur S., begitu merajai. Basofi hadir menjadi perbincangan dan perdebatan. Membuat masyarakat bergosip tentangnya sambil bergoyang. Kaum Adam harusnya banyak mengucapkan terima kasih pada Basofi karena lagunya itu mewakili seribu kata ungkapan cinta bagi wanita. Tak harus menjelaskan panjang lebar siapa Anda sebagai laki-laki, cukup nyanyikan lagu itu, pasangan Anda pasti mengerti. Kadang siapa dan bagaimana kita ditentukan oleh lagu apa yang kita nyanyikan. Basofi lewat lagunya berupaya menunjukkan sisi lain dalam dirinya, yang romantik dan *mellow*. Sebagaimana artis-artis Korea di zaman ini, badannya kekar, namun wajahnya manis dan menggemaskan. Basofi, sang tentara yang terlihat galak, tetapi lembut penuh kasih lewat dangdut. Kini, kita pun jarang melihat pejabat bernyanyi dangdut seperti Basofi.

Basofi telah pergi untuk selamanya pada Senin (7 Agustus 2017) di usia ke-76 tahun karena sakit yang dideranya. Namun, dendang “Tidak Semua Laki-Laki” akan terus abadi, dikenang dan dinyanyikan. Tak ada salahnya pada perayaan kemerdekaan tahun ini kita serentak lantunkan “Tidak Semua Laki-Laki” sebagai penghormatan atas dirinya.



29|

LEO KRISTI DAN BUNYI YANG BERKELANA



Ia disebut sebagai musisi pengelana (*troubadour*). Bukan semata karena ia gemar mengarungi jalanan, berpindah dari satu tempat ke tempat lain, melainkan juga karena lirik-liriknya yang mengandung keberpihakan pada masyarakat akar rumput yang hidup di persimpangan jalan. Leo Kristi bukanlah Iwan Fals, Franky Sahilatua, Doel Sumbang, ataupun musisi balada lain yang telah berdamai dengan pasar. Leo teguh menziarahkan musiknya bagi kemanusiaan, alam, dan cinta kasih sesama. Barangkali generasi milenial tak begitu akrab dengan namanya. Namun, pada dekade tahun 70–80-an, Leo adalah musisi yang pasti disebut namanya jika berbicara tentang musik Indonesia progresif. Sosok dan biografinya dapat dengan mudah kita jumpai di situs-situs daring. Hanya saja, penting untuk kita renungkan kembali tentang radikalisme kekaryaan yang telah ditorehkannya. Bukan semata musik yang hendak menghibur telinga, melainkan juga mencerdaskan otak dan pemikiran.

Lirik-lirik dalam lagu Leo Kristi sering kali tak mudah untuk dipahami. Liriknya penuh dengan kejutan, dan beberapa di antaranya

Buku ini tidak diperjualbelikan.

memiliki makna berlapis. Satu orang kemudian dapat menafsirkannya secara personal dan berbeda antara satu dan yang lain. Ia bukan musisi kacangan yang mencipta lirik semata berbau romantisme dan cinta-cintaan picisan. Lirik dalam lagu Leo adalah palang pintu dalam membongkar gugusan wacana dan karakter tentang dirinya. Leo barangkali satu dari sedikit musisi yang sadar bahwa bermusik bukan untuk berpamrih harta, melainkan bermisi pesan tentang nilai-nilai kehidupan. Ia menolak berdamai dengan industri musik yang sering kali mengebiri ide dan kreativitas musisi. Bagi Leo, musik tak ubahnya detak hidup, ia tak dapat diatur oleh siapa pun selain dirinya dan Sang Pencipta. Karena itu, musiknya begitu unik dan eksentrik.

Ia tak menghamba pada kapitalisme semu. Segala hal tentang musiknya sering kali diproduksi secara *indie*, bahkan di beberapa album diterbitkan secara gotong royong oleh para penggemar setianya (LKers: Komunitas Pencinta Konser Rakyat Leo Kristi). Gerakan yang dilakukan Leo memberi inspirasi pada musisi setelahnya, yakni Ary Juliant, *folksinger* asal Bandung yang kini menetap di Lombok. Di satu waktu, berbekal gitar, ia pergi ke hutan atau gunung sendiri. Ia melakukan konser pada pohon-pohon dan alam. Baginya, pohon-pohon di hutan itu hidup dan mampu mendengar musiknya. Alam adalah penggemar setianya. Persembahan musiknya menembus sekat-sekat wacana usang yang sering kali diukur dengan untung rugi materi. Ada kepuasan batin yang terlupa. Bermusik berarti berbahagia, musik adalah perayaan atas kehidupan dan potret dari segala kisah. Leo memberi inspirasi berharga dalam menghargai setiap bunyi. Dalam karyanya, tak sedikit yang melibatkan musik tradisional, deru suara klakson, mesin kendaraan, bunyi kereta api, dan lain sebagainya.

Leo Kristi setidaknya meninggalkan warisan berharga tentang eksistensi dan fungsi musik sesungguhnya. Ia bergerak di ruang yang sunyi, tak tersentuh gemerlap sorot lampu, apalagi hilir mudik di layar televisi. Musiknya melintas batas. Bukan semata tubuh Leo yang berkelana mendatangi berbagai tempat, musiknya juga demikian. Karya-karya Leo barangkali tak semua enak didengar, tetapi indah untuk dipikirkan. Sama seperti puisi-puisi yang menunggu untuk dibaca, kemudian dikontemplasikan. Karena hal inilah lirik-liriknya

menarik untuk diteliti, seperti karya Triwuryantoro berjudul *Lirik Lagu Leo Kristi dalam Empat Kumpulan Lagunya: Tinjauan Stilistik dan Tematik* (2015). Lewat penelitian itu diketahui bahwa lirik-lirik dalam lagu Leo Kristi cenderung tipikal, bahkan terkesan aneh (di luar *mainstream*). Namun, keanehan itulah ciri utama dan kekuatannya.

Leo dan musiknya menjadi cermin atas kesahajaan hidup. Lihatlah Leo Kristi, lewat kesederhanaannya, kegigihannya, dan cinta kasihnya yang tinggi pada sesama, ia menamakan musiknya adalah musik rakyat (*folksong*), tidak berarti musik tradisional, namun musik yang tumbuh dan bersumber dari kisah-kisah hidup rakyat (jelata) kebanyakan. Melihat konsernya tak cukup dengan hanya berteriak dan menggoyangkan tubuh mengikuti irama musik yang energik. Namun, selayaknya kampanye dalam pemilihan umum, ada agenda untuk “menggerakkan” agar mengubah diri menjadi lebih baik. Bedanya, musik Leo tak berpolitik dan berpartai. Di kala kondisi Indonesia diambang ketidakpastian hukum, ekonomi, sosial, dan politik, musik Leo Kristi tak ubahnya detoksifikasi, menjadikan hidup lebih bermakna dan bermartabat.

Leo Kristi telah tiada. Pada 21 Mei 2017, ia meninggal karena sakit yang dideranya pada usia 67 tahun di Bandung. Ia telah memberi jejak penting bagi perkembangan musik di Indonesia. Tugasnya telah paripurna, tinggal karya-karyanya yang akan berkelana abadi, menemani telinga manusia Indonesia dalam meniti hidup. Selamat jalan, Leo Kristi. Damailah selalu di sisi-Nya.



30|

TENTREM DAN NASIB PEMBUAT GAMELAN



Minggu pagi, 18 Oktober 2015, saya membaca status Facebook milik Danis Sugiyanto (musisi keroncong, pengajar, dan komponis gamelan) bahwa Tentrem telah meninggal dunia. Tentrem adalah empu gamelan, bukan sebagai pemain atau musikus, melainkan pembuat dan pencetak gamelan berkualitas. Mungkin namanya jarang kita dengar dalam dunia karawitan, namun bisa jadi gamelan yang kita mainkan saat ini adalah buah dari hasil karyanya. Dunia gamelan selama ini disibukkan dengan ingar bingar kekayaan musik (gending-gending) oleh para komponis-komponis kenamaan. Namun, kita sering kali luput dalam memotret gamelan sebagai sebuah karya fisik yang monumental. Tak ada penghargaan bagi para pembuat gamelan padahal lewat jasa merekalah gamelan bertahan dan mengalir indah hingga kini. Musik gamelan menjadi terbesar kedua di dunia setelah musik klasik Eropa. Ia telah menyebar ke berbagai penjuru dunia. Pada konteks inilah jasa besar empu pembuat gamelan tak bisa dianggap remeh dan Tentrem menjadi bagian penting di dalamnya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Laku

Jika saja I Wayan Sadra masih hidup, barangkali ia akan menyajikan sebuah karya besar untuk tugas akhir doktoralnya di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta dengan judul *Otot Kawat Balung Wesi*. Karya itu sejatinya telah ia persiapkan dengan cukup lama dan matang. Berkisah tentang kepedihan dan kepiluan para pembuat gong gamelan di besalen (tempat membuat gamelan). Bagi Sadra, pembuat gamelan adalah makhluk yang mulia. Setiap hari mereka harus berjibaku dengan panasnya bara api. Setiap saat nyawa bisa terancam dan tubuh dapat terbakar karena percikan api. Mereka mempertaruhkan hidup demi terciptanya gong gamelan yang indah dan merdu. Membuat gamelan bukanlah pekerjaan yang mudah. Sebelumnya, para empu itu melakukan tirakat dan laku sakral yang wigati, seperti bertapa, menyepi, puasa, dan lain sebagainya. Hal itu diperuntukkan agar dalam membuat gamelan dapat berjalan lancar dan tiada halangan apa pun. Hingga saat ini, tak sedikit dari mereka yang masih melakukan tradisi itu. Keselamatan mereka tidak semata ditentukan oleh fisik dan tenaga, tetapi juga kuatnya olah rasa dan batin.

Namun sayangnya, Sadra memandang jika jerih payah mereka sering kali dilupakan dan dipandang sebelah mata. Gamelan hadir dalam berbagai prosesi dan seremonial penting kenegaraan. Bahkan, gong kini digunakan sebagai penanda sebuah kegiatan dan hajat besar. Dengan ditabuhnya gong, menandai peristiwa penting akan berlangsung. Gong juga dikultuskan sebagai instrumen atau alat yang menyimbolkan perdamaian. Lihatlah monumen “gong perdamaian” yang banyak tersebar di berbagai negara. Namun, coba sesekali tengoklah nasib para pembuat gong gamelan itu. Capaian hasil karyanya tak berbanding lurus dengan derajat kemuliaan hidupnya. Mereka masih berjuang dengan himpitan ekonomi dan kisah pilu ketertindasan hidup di negeri ini. Lakon hidup pembuat gamelan tak terbaca oleh publik.

Tentrem dengan ikhlas mendedikasikan hidupnya sebagai pembuat gamelan. Ia memilih berperan “di balik layar” untuk menjaga dan melestarikan gamelan dengan caranya sendiri. Membuat

gamelan bukan semata sebuah pekerjaan. Gamelan adalah ruang yang memberinya semangat untuk hidup, lewat harapan dan mimpi besar agar gamelan dapat senantiasa bercengkerama lintas generasi. Ia terus membuat gamelan hingga ajal menjemput. Kisah Tentrem dan gamelan menjadi narasi indah tentang kehidupan gamelan di masa kini. Namun, kepergiannya juga menyisakan sebuah pertanyaan besar tentang keberlanjutan dan penerusnya sebagai pembuat gamelan. Maklum, profesi ini tak banyak dilirik oleh generasi masa kini. Profesi ini dianggap terlalu berbahaya, mengurus tenaga dengan hasil yang tak seberapa. Membuat gamelan menghamburkan waktu dan pertaruhan nyawa.

Sosok

Kita bisa melihat jejak kehidupan Tentrem lewat tulisan Dunung Sadono berjudul “Proses Pembuatan Gender Barung oleh Tentrem” (2015). Tentrem lahir di Surakarta, 17 Januari 1942, dari pasangan Kamijo Karto Pandoyo dan Kasiyem. Kakeknya adalah abdi dalem Keraton Yogyakarta. Kamijoyo Karto Pandoyo pindah ke Surakarta pada tahun 1912 dan mendirikan besalen. Hal inilah yang menyebabkan Tentrem sejak dini bersentuhan dengan kehidupan dunia gamelan. Menginjak dewasa, Tentrem belajar memainkan gamelan dari para empu kenamaan Keraton Surakarta saat itu, seperti Mloyo Widodo dan Guno Pangrawit. Bagi Tentrem, seorang pembuat gamelan tak cukup hanya mampu membuat gamelan. Ia dituntut untuk mampu memainkannya sekaligus. Hal ini penting agar kepekaan nada, rasa, dan batinnya dapat menyatu. Ia dengan segera dapat melakukan koreksi apabila hasil gamelan buaatannya *falsch*, sumbang, atau salah.

Lebih dari itu, kenyamanan bermain gamelan juga penting untuk diperhatikan. Sangat sedikit pembuat gamelan yang melakukan analisis ini. Maklum tak banyak para pembuat gamelan yang juga mampu memainkan gamelan dengan baik. Bagaimana tingkat kenyamanan penjarian saat memainkan rebab dan gender misalnya, patut digunakan sebagai landasan dalam membuat gamelan yang unggul. Dengan demikian, membuat gamelan tidaklah asal berbunyi,

tetapi mampu memberi ruang nyaman bagi pemainnya. Hal inilah yang melatarbelakangi Tentrem belajar memainkan, bukan semata membuatnya. Besalen Tentrem berada di Kampung Semanggi, Pasar Kliwon, Surakarta. Ia menghidupi 12 orang tenaga kerja. Hasil gamelan buatannya banyak dipesan oleh lembaga dan institusi di luar negeri. Hampir 50% keberadaan gamelan di perguruan tinggi di luar negeri adalah hasil karyanya.

Nama Tentrem mulai diperhitungkan sebagai empu (pembuat) gamelan diawali tahun 70-an, ia diundang oleh Gendhon Humardani untuk berdiskusi tentang *embat* dalam gamelan. Diskusi itu dihadiri oleh tokoh-tokoh gamelan, seperti Mloyo Widodo, Marto Pangrawit, dan Podo Projo Pangrawit. Dari hasil diskusi itulah kemampuan dan kredibilitas Tentrem tidak diragukan lagi. Setelahnya, Gendhon Humardani beberapa kali mengundangnya untuk memberikan *workshop* pembuatan gamelan di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta kala itu (sekarang ISI Surakarta). Keberhasilan lain, Tentrem secara khusus diminta membuat gender bagi Marto Pangrawit, dan hasilnya sangatlah memuaskan. Nama Tentrem pun kian melambung dan permintaan atau pesanan membuat gamelan silih berganti datang.

Kini sang empu itu telah pergi. Kisah hidupnya akan senantiasa abadi lewat gamelan yang diciptakannya. Kita dapat menelisik tentang kesungguhan diri terhadap profesi yang dijalani lewat kualitas dari hasil karyanya. Gaung gamelan telah menerobos sekat-sekat musikal di dunia. Menjadi instrumen musik yang menarik minat dan perhatian. Hampir semua kedutaan besar Indonesia menjadikan gamelan sebagai katalisator dalam melihat dan memperkenalkan Indonesia. Beberapa negara kini secara intens dan keberlanjutan melangsungkan Festival Gamelan Dunia (Malaysia, 10–13 September 2015). Sumbangsih ingar bingar bunyi gamelan di dunia tak luput dari jasa Tentrem, empu dan pemilik besalen kecil di Surakarta. Selamat jalan, Mbah Tentrem. Semoga tenteram.



31|

SLAMET ABDUL SJUKUR DAN BUNYI YANG BERKISAH



Dunia musik kontemporer Indonesia berduka. Salah satu komponis terbaiknya, Slamet Abdul Sjukur, telah meninggal dunia di usia ke-80 tahun pada 24 Maret 2015. Slamet mengisi perkembangan musik Indonesia dengan karya-karyanya yang oleh kebanyakan orang disebut eksentrik, aneh, dan *njlimet*. Mendengarkan karyanya membuat dahai berkerut, kepala pusing, badan meriang, dan bercokol segudang pertanyaan. Namun, tidak ada yang pernah menyangka jika karya-karya itu dibuat dalam kurun waktu yang sangat lama. Satu karya bisa memakan waktu proses hingga tiga tahun lebih. Setiap hari, tidak kurang 17 jam dihabiskan untuk menuliskan karya, menemukan, berlatih, dan memolesnya. Tidak ada yang instan bagi Slamet. Karya bermutu tidak lahir dalam semalam. Karena itu, jika hendak menikmati karya terbaru Slamet dalam forum musik, paling tidak undangan harus sampai tiga tahun sebelumnya. Karyanya menyimpan segudang makna. Seperti labirin, menuntun pendengar untuk terus terlibat. Semakin dalam dan tak jarang membuat pendengar tersesat, tak menemukan jalan keluar. Karya Slamet sering kali tak bertitik, alias tak *happy ending* layaknya

Buku ini tidak diperjualbelikan.

karya-karya musik pada umumnya. Memandang karyanya seperti melihat matahari, semakin dilihat semakin kabur (*blurred*) dan tak jelas bentuk serta strukturnya.

Ketidakjelasan itulah puncak estetika, melahirkan banyak pertanyaan dan keingintahuan. Seribu penonton akan membawa seribu pesan yang berbeda kala menyaksikan karya Slamet. Setiap orang akan membawa “oleh-oleh” yang sangat personal. Karya Slamet berusaha menyentuh batin terdalam bagi setiap penikmatnya. Slamet dengan demikian telah khatam dalam memandang musik sebagai sebuah nada dan bunyi. Musik lebih dari itu. Musik adalah pencapaian rasa batin tertinggi manusia. Kita digerakkan oleh musik. Denyut nadi, detak jantung, langkah kaki, dan gerakan tubuh adalah musik. Bahkan, bagi Slamet, perputaran planet dan bintang-bintang semesta adalah musik yang indah. Jika suara atau bunyi dari setiap pergerakan itu dimunculkan lebih keras sehingga mampu ditangkap telinga, itu semua akan menjadi orkestra musikal yang memukau.

Sejak kecil, Slamet menemukan pembebasan lewat musik. Ia sering kali dihina oleh teman-teman sebaya karena satu kakinya terserang polio saat berusia enam bulan. Namun, sejak ayahnya membelikan piano, Slamet menemukan dunia yang baru. Hari-harinya dihabiskan dengan “teman” setianya itu. Bermain musik membuatnya memahami tentang arti kehidupan. Bermusik tak hendak membentuk seseorang sebagai pemusik. Sama seperti belajar matematika, tak hendak membentuk anak menjadi matematikawan. Lewat musik, kita diperkenalkan tentang semangat menghargai sesama, kejujuran, keiklasan, dan kesabaran. Hal inilah yang mencoba disuarakan Slamet. Lihatlah gamelan, bermain gamelan mengandalkan kepekaan rasa terhadap sesama. Saling merespons dan memberi umpan musikal dengan damai dan indah. Demokrasi diajarkan lewat musik. Karena itu, Slamet lebih percaya musik daripada agama. Pernah suatu ketika ia harus bertengkar dan berdebat sengit dengan petugas kelurahan karena bersikeras menuliskan “musik” pada kolom agama di KTP-nya.

Slamet Abdul Sjukur adalah aktivis yang menyuarakan kesehatan bagi telinga. Ia adalah anggota Masyarakat Bebas Bising. Banyak bunyi berkelindan, namun tak sedikit yang merusak telinga kita.

Polusi suara selama ini masih dianggap remeh bagi kebanyakan orang. Dengan bentuknya yang tak kasat mata (*intangible*), bunyi sering kali dinomorduakan dari apa-apa yang terlihat dan dapat disentuh (*tangible*). Karena itu, kita sering kali mendahulukan pembangunan fisik daripada nonfisik. Gedung-gedung menjulang, bandara, dan stasiun yang kokoh, namun tak diimbangi dengan akustik bunyi yang memadai. Lihatlah saat di bandara, informasi yang disampaikan lewat pengeras suara menjadi tak jelas karena bunyi yang saling tumpang-tindih. Atau, saat kita ke stasiun kereta, dengan jarak yang tak lebih dari setengah meter, dibutuhkan pengeras suara antara pembeli dan petugas penjual tiket.

Artinya, bunyi masih belum menjadi persoalan penting dalam kehidupan. Karena itu, Slamet beberapa kali menggelar seminar tentang bahaya dan efek bunyi. Kita harus meletakkan bunyi dalam konteksnya. Tidak semua bunyi adalah musik dan tidak semua musik harus berbunyi. Karya John Cage (1952) yang berjudul “Silence” misalnya adalah musik yang sama sekali tidak berbunyi, tanpa suara dan nada. Kesunyian dan kehampaan itulah musik yang sesungguhnya. Diam dan hening mengajak penonton untuk bergelut dengan se-gudang pertanyaan dalam otak kala menyaksikan karya itu. Sepi dalam panggung pertunjukan, namun gaduh dan bising dalam pikiran penonton. Musik bagi Slamet tak dapat didefinisikan dengan pasti dan baku. Definisi tentang musik sama halnya mengurung musik itu sendiri. Biarkan musik itu bebas, berpendar dalam berbagai wujudnya. Biarkan setiap manusia menemukan definisinya yang personal.

Dengan demikian, apa yang dianggap indah bagi satu orang belum tentu indah bagi orang lain. Apa yang kita kira tidak musikal saat ini, bisa menjadi sangat musikal di kemudian hari. Apa yang kita anggap tradisi di hari ini, bisa jadi kontemporer di masa mendatang, atau sebaliknya. Tidak ada yang pasti. Semua seperti roda yang berputar. Musik tak memiliki sisi dan sudut. Di perputaran musik itulah Slamet berdiri di tengah-tengah. Ia menjadi pusat yang memberi virus dan dogma-dogma musik. Ia memberi penyadaran tentang musik. Oleh karena itu, ia memberi judul *Virus Setan* pada bukunya tahun 2012 lalu. Ia adalah virus, yang menjangkiti dan menularkan musik bagi

sesama. Musik menyimpan begitu banyak rahasia yang belum terkuak. Slamet adalah pembongkar dan pencari rahasia yang belum ditemukan itu. Wajar jika banyak musisi lain menganggapnya tak waras, edan, dan gila. Hidupnya untuk musik, walaupun musik tak sepenuhnya mampu menghidupinya.

Lewat karya dan gagasannya dalam musik, Slamet dianggap sebagai bapak musik kontemporer Indonesia. Sebutan itu tak membahagiakan dan cenderung ditolakinya. Bagi Slamet, setiap orang adalah bapak dari musik yang mereka sukai dan ciptakan. Tidak ada satu karya lebih baik dari yang lain. Setiap musik memiliki segmentasi yang berbeda. Perbedaan itu adalah berkah. Musik kemudian menjadi sangat kaya dan majemuk. Slamet memilih berada di jalur musik kontemporer. Sebuah musik yang paling miskin penonton dan penikmat. Ia pun sadar dengan risiko melarat alias tak berharta melimpah. Namun, ia teguh di jalan itu. Tak sedikit pun goyah, apalagi berlari meninggalkannya. Slamet dan musik kontemporer adalah dua unsur yang tak dapat dipisahkan. Bahkan, hingga ajal menjemput, ia masih memendam semangat membara untuk mencipta karya-karya baru.

Slamet Abdul Sjukur menorehkan kenangan manis bagi musik kontemporer Indonesia. Namanya akan tercatat abadi lewat karya dan pemikirannya. Beruntung kita bisa menikmati gagasan dan ide-ide nakalnya melalui dua buku yang ditulisnya menjelang ajal menjemput. Buku yang pertama *Virus Setan* (2012) dan berikutnya *Sluman Sluman Slamet* (2014). Pada buku-buku itu, kita bisa melihat dan merasakan bagaimana jeniusnya Slamet Abdul Sjukur. Karya-karya musiknya menjadi timbunan bunyi yang berkisah. Ia adalah maestro musik yang melahirkan forum Pertemuan Musik Surabaya (PMS) sejak tahun 1957. Berbagai penghargaan telah diraihnya, seperti Piringan Emas dari Academie Charles Cros (Prancis 1975), Medaille Commemorative Zoltan Kodali (Hongaria 1983), Pionir Musik Alternatif (Majalah Gatra-Indonesia 1996), Millenium Hall of Fame (Amerika 1998), serta Officier de L'ordre des Arts (Prancis 2000).

Slamet Abdul Sjukur telah pergi dan paripurna dalam menyelesaikan tugasnya sebagai musikus dan pemikir musik. Tak banyak makhluk yang sepertinya, mengingat regenerasi dalam

jenis musik yang digelutinya tak begitu berjalan baik di Indonesia. Sekolah musik selama ini hanya mencetak sarjana musik dan pemain musik, tidak lebih. Karena itu, kepergian Slamet meninggalkan duka mendalam. Selamat jalan, Mas Slamet. Semoga “selamet” sampai tujuan. Seperti judul bukumu, *Sluman Slumun Slamet!*

Buku ini tidak diperjualbelikan.



32|

MAS SLAMET DAN PEMBEBASAN MUSIK



Apa yang menarik dari sosok Slamet Abdul Sjukur? Suatu saat perdebatan sengit terjadi antara dirinya dan petugas kelurahan. Komponis nyentrik itu bersikeras menuliskan “musik” sebagai nama agamanya di formulir pembuatan KTP baru. Bagi Slamet, musik lebih dari sekadar urusan nada dan dinamika, musik adalah sumber dari segala kehidupan. Tak ada sesuatu yang tak musikal, bahkan detak jantung kita tak lebih dari ritme musik. Slamet menemukan pembebasan lewat musik, lewat lirik-liriknnya, alunan nada, dan harmoninya. Ia pun lebih percaya musik daripada semua agama yang ada. Agama membuat manusia menjauh dari keburukan, namun banyak keburukan yang dibuat atas nama agama.

Slamet percaya satu bunyi bisa berbicara seribu kata yang penuh makna. Musik membuat manusia tanggap akan sesama. Ironisnya, musik adalah sejenis zat yang tak kasat mata (*intangible*), tak terlihat, tak mampu diraba, hanya mampu didengar dan dirasakan. Karena bentuknya yang demikian, masyarakat sering kali menempatkan derajatnya sebagai yang kedua setelah “apa-apa” yang terlihat (*tangible*).

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Lewat bukunya *Virus Setan* (2012), Slamet mengkritik Bandar Udara Sultan Hassanudin, Makassar, yang bentuknya bagus, mentereng, sampai-sampai wakil presiden saat itu (Jusuf Kalla) memuji habis-habisan. Namun sayang, betapa pun hebatnya bangunan itu, ternyata miskin dalam perencanaan akustik musikalnya. Dari plafon, dinding, lantai, hingga tembok serta bentuk, ukuran, maupun bahannya, semua memantulkan bertubi-tubi bunyi. Saat pengeras suara mengumumkan keberangkatan pesawat, yang terdengar hanya gaung yang tumpang tindih, menenggelamkan informasi penting yang justru ditunggu-tunggu. Akibatnya, banyak yang ketinggalan pesawat.

Apa beda musik dan bunyi? Bagi Slamet, bedanya hanya terletak pada kemampuan kita untuk mencernanya sebagai sebuah musik atau bukan. Bisa saja bunyi dibiarkan sebagai bunyi kalau tidak memiliki kemampuan budaya untuk mendengarkannya. Bahkan, kadang yang sudah bernama musik pun tidak lebih dianggap sebagai sebuah bunyi. Dengan demikian, Slamet melegalkan pembebasan musik dari segala ikatan budayanya. Apa pun sah, semua bunyi itu adalah musik. Kepekaan merasakan suara dari yang paling tak bersuara, merasakan bunyi dari yang tak berbunyi adalah puncak estetika musik yang paling indah. Diam pun adalah musik. John Cage (1952) pernah menjadi perbincangan panas saat melangsungkan konser musik tanpa suara dan bunyi, *silence*, alias diam. Dihujat pada zamannya, namun dipuja setelahnya.

Slamet adalah bagian dari orang-orang yang “tak normal itu”. Baginya, keberadaan institusi pendidikan seni di Indonesia justru semakin membodohkan masyarakat. Peserta didik hanya diajarkan bagaimana bermain musik yang baik, menuruti kaidah dan pakem yang berlaku. Secara tak langsung garis batas antara yang indah dan tak indah, yang benar dan salah, yang baik dan buruk, yang boleh dan tak boleh dalam sebuah musik telah dihukum paten “halal-haramkan”. Untuk melakukan tugas akhir penciptaan musik misalnya, mahasiswa atau calon musikus dituntut mencipta karya minimal 25 sampai 45 menit, standar mutu yang luar biasa tinggi bagi sekolah musik di Indonesia. Hingga John Cage dan Anton Webern pun seandainya masih hidup dan belajar di Indonesia, dapat dipastikan mereka tak-

kan lulus untuk selamanya. Penolakan Slamet pada hukum-hukum pembakuan musik menyebabkan dirinya sebagai “dosen pecatan”. Di perguruan tinggi seni Indonesia mana pun ia mengajar, selalu berakhir dengan pemecatan karena kefrontalan pemikirannya. IKJ (Jakarta), STSI Surakarta, dan UPI Bandung adalah contohnya.

Beberapa waktu belakangan, ia selalu mendengung-dengungkan konsep *minimax* dalam musik. *Mini* berarti ‘kecil’, dan *max* berarti ‘maksimal’. Artinya, bagaimana dari hal kecil dan sepele, namun mampu menelurkan karya yang maksimal, kalau tak boleh dikata besar dan monumental. Musik wajib menemukan pembebasannya. Hukum dan pakem adalah kekangan kreativitas yang harus dirobahkan. Singkatnya, musik bukan untuk dikotak-kotakkan, melainkan dilahirkan dari kedalaman batin yang mampu memberi pengalaman berharga melebihi dogma agama mana pun. Kini, dunia musik kontemporer Indonesia berduka. Slamet Abdul Sjukur telah pergi untuk selamanya di usia ke-80 tahun pada 24 Maret 2015. Ia meninggalkan begitu banyak kenangan tentang musik kontemporer di Indonesia. Tak hanya kekaryaannya, tetapi juga pemikiran dan gagasannya. Selamat jalan, Mas Slamet. Semoga “selamat” sampai tujuan, *Sluman Slumun Slamet*.



33 |

MENGENANG RINTO HARAHAAP



Di tahun 1980-an, nama Rinto Harahap menjadi jaminan bagi popularitas seorang penyanyi. Ia adalah pencipta lagu yang ulung. Dengan segera lagu ciptaannya meledak di pasaran. Penyanyi yang melantungkannya menjadi terkenal. Kita bisa melihat Nia Daniati, Betharia Sonata, Christine Panjaitan, Iis Sugianto, Emilia Contessa, dan Eddy Silitonga. Rinto berperan besar dalam memberi warna bagi kehidupan musik pop Indonesia kala itu. Lagu-lagunya romantis dan terkadang melankolis. Tak jarang pula berisi nasihat, ratapan, kemarahan, dan kepedihan hidup. Ia tak melulu menciptakan lagu yang berkisah asmara dan cinta-cintaan. Rinto sangat produktif dalam berkarya. Lebih dari seratusan judul ia ciptakan, dan hampir semuanya mampu diterima pasar dengan baik.

Kala itu, pembajakan tidak semarak seperti saat ini. Keberhasilan sebuah lagu atau album dapat diukur dari seberapa banyak kaset yang terjual. Dan, nama Rinto menjadi langganan, lagu-lagunya menjadi idola yang diburu dan dinanti. Kasetnya terjual habis di pasaran. Selain sebagai pencipta lagu, Rinto juga pernah mendirikan kelompok *band*

Buku ini tidak diperjualbelikan.

The Mercy's. Seturut dengan lagu-lagu ciptaannya, *band* bentukannya juga meraih kejayaan pada tahun 70-an dengan mengeluarkan lagu yang menjadi hits di zaman itu. Beberapa di antaranya bahkan masih melegenda hingga saat ini, seperti "Semua Bisa Bilang". Boleh dikata, The Mercy's adalah satu-satunya grup *band* yang mampu menyaingi popularitas Koes Plus saat itu. Rinto Harahap dengan kelompoknya menjadi alternatif yang menyegarkan kala demam Koes Plus melanda negeri ini.

Puncaknya, Rinto Harahap mendapat Anugerah Seni dari Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen P&K pada bulan Maret 1982, sebagai pencipta lagu sekaligus penyanyi yang berprestasi. Perusahaan rekaman Filipina, WEA Record, juga pernah memberikan kepercayaan kepada Rinto untuk mengeksport lagu-lagunya. Hal ini membuktikan bahwa lagu ciptaan Rinto digandrungi hingga ke mancanegara. Bahkan, di Tiongkok banyak dijumpai lagu-lagu yang dijiplak dari karya Rinto. Saat itu perlindungan terhadap hak cipta masih lemah sehingga tidak ada tindakan hukum berarti yang dapat dilakukan. Namun, dengan dibajak, itu membuktikan karyanya disukai. Rinto adalah orang kreatif yang mampu melihat kesempatan dan kemauan pasar musik di negeri ini.

Lagu-lagunya abadi, menjadi inspirasi bagi penyanyi saat ini untuk diolah dan diaransemen ulang. Lihatlah Andy /Rif yang merilis ulang lagu "Jangan Sakiti Hatinya", yang sebelumnya dipopulerkan Iis Sugianto. Sementara itu, Peterpan dan Candil juga sempat menyanyikan lagu "Ayah", ciptaan Rinto yang dipopulerkan Eddy Silitonga. Lagu-lagu itu tak semata menjadi kisah yang berisi kenangan masa silam, tetapi juga masih mampu menyuarakan cita rasa kekinian. Kita kemudian mengingat Rinto Harahap lewat lagu-lagunya yang khas. Lagu itu adalah warisan berharga yang akan senantiasa dikenang dan terus hidup dalam belantika musik kita.

Karya-karyanya menjadi serangkaian sejarah penting bagi perkembangan musik Indonesia, sekaligus menjadi satire bagi karya musik masa kini yang terlalu sibuk berkisah tentang kemonotonan tema, asmara dan cinta-cintaan. Semua seolah seragam dan setipe. Kita pun rindu dengan lahirnya musisi seperti Rinto dengan kekayaan tema

dari karyanya. Namun, kini Rinto Harahap telah berpulang untuk selamanya di usia ke-65 tahun pada 9 Februari 2015 karena penyakit kanker tulang yang dideranya. Dunia musik Indonesia kehilangan salah satu putra terbaiknya. Kepergiannya mengingatkan kita pada salah satu judul lagunya, “Seandainya Aku Punya Sayap”. Ia pun berpamit dengan lirik: *seandainya dapat kau rasakan/kejam... kejamnya dunia/ tiada lagi kehadiran/untuk apa aku di sini*. Dunia memang kejam, dan ia telah terbebas darinya. Selamat jalan, Rinto Harahap.



34|

DENNY SAKRIE MENGISAHKAN MUSIK



Cobalah pergi ke toko buku, kemudian amati, berapa banyak buku tentang musik tersedia? Selain hanya berisi kiat-kiat menjadi seorang pemain (*performer*) musik andal, kita tak akan menjumpai ulasan tentang perkembangan musik dalam konteks wacana dan keilmuannya. Begitu banyak musik dipentaskan, namun sangat sedikit musik itu dituliskan. Tidak banyak orang mengambil posisi sebagai penulis dan pengamat musik. Namun, Denny Sakrie menjadi segelintir orang yang mengabdikan hidupnya di wilayah itu. Ia menjadi pengamat musik populer dengan kemampuan menulis yang andal. Tulisannya menjadi “bank data” sejarah perkembangan musik Indonesia. Kita pun bisa mengetahui sejauh mana musik tanah air telah memberi kontribusi penting bagi kehidupan lewat catatan-catatan yang telah dibuatnya.

Dunia musik kita berkembang dengan begitu pesat. Setiap saat berubah dan beralih wujud baru. Kita kemudian sering kali melupakan peristiwa penting dalam musik, semata karena tiadanya jejak yang dapat dibaca dan direnungkan. Akibatnya, dokumentasi dan analisis tentang perjalanan karya musik tanah air tidak tersip dengan baik. Denny

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sakrie memandang musik tak sebatas fenomena suara dan bunyi. Lebih dari itu, ada kisah yang tersembunyi, seperti latar belakang, konsep, ide, dan proses penciptaan yang menyertainya. Dengan menuliskannya, berarti ada usaha untuk memahami apa-apa yang tak ter jelaskan oleh bunyi dari karya musik. Denny Sakrie mengawali karier sebagai penulis musik sejak duduk di bangku sekolah menengah pertama (SMP). Pertama kali artikelnya dimuat di media *Pedoman Rakyat* yang terbit di Makassar (1979). Hal itu kemudian mengantarkannya menjadi penulis musik ulung di beberapa media besar, seperti *Sinar Harapan*, *Suara Pembaruan*, *Tempo*, *Kompas*, dan *Rollingstone Indonesia*. Ia pun kerap muncul di layar kaca untuk mengulas dan mengomentari perkembangan industri musik Indonesia terkini.

Artikel yang ditulisnya cukup mencerahkan. Ia pandai dalam mengisahkan dunia musik dari berbagai sudut, terutama sejarah. Selain itu, ia juga menjadi kolektor kaset, buku, dan majalah musik lawas. Hal ini membuktikan bahwa Denny adalah penulis yang sadar data. Lihatlah bagaimana kuatnya referensi itu digunakan saat ia mengulas musik lewat blognya, <https://dennysakrie63.wordpress.com/>. Membacanya, seolah kita menemukan sesuatu yang selama ini telah hilang atau terlupakan. Sesuatu itu berupa sumbangan besar musik bagi kehidupan kita. Dalam setiap artikelnya, Denny tidak hanya sebatas pamer data, tetapi juga analisisnya kuat hingga mampu mengambil kesimpulan yang dalam dan mencerahkan. Ia juga tak segan melontarkan kritik pedas bagi musisi dan kelompok (*band*) musik tanah air. Apalah artinya jika musik tak memiliki kritikus? Musik akan berkembang tanpa kontrol dan kreativitas seniman akan mandek. Sayangnya, selama ini musik justru menjadi salah satu dunia seni pertunjukan yang miskin kritikus. Dengan demikian, Denny Sakrie adalah orang langka, kehadirannya sangat dibutuhkan. Kepergiannya semakin menambah kemandulan dunia kritik musik tanah air.

Di usia 51 tahun, Denny pergi meninggalkan timbunan tulisan tentang musik. Itu adalah satu-satunya warisan yang paling berharga, tempat generasi masa kini dan yang akan datang melihat dan membaca, kemudian mengenang siapa sosoknya. Denny Sakrie memberi inspirasi kreatif tentang dunia kekaryaannya dan terutama wacana keilmuan musik

di Indonesia. Kita patut khawatir siapa penggantinya setelah ia pergi? Maklum, bekerja sebagai pengamat-kritikus musik berarti bersiap untuk hidup tak berkecukupan harta. Komentarnya diburu dan menjadi rujukan banyak media, membesarkan nama artis dan kelompok musik, sementara ia masih setia berkubang dalam kesederhanaan hidup. Namun, Denny Sakrie, dengan segala kesederhanaan itu telah mampu memberi sumbangan besar demi kemajuan dunia musik Indonesia. Kita patut berucap terima kasih atas segala jasa-jasanya.



35|

IDRIS SARDI, TUNTASNYA LAKU HIDUP BERMUSIK



Dua puluh tahun silam, salah satu koran Ibu Kota melangsungkan perayaan Hari Ulang Tahun ke-49 Negara Republik Indonesia dengan menggelar *Konser Perjalanan Pengabdian Idris Sardi di Bidang Musik*. Banyak tamu yang datang, di antaranya Emil Salim, Suka Hardjana, Rendra, dan Wismoyo Arismunandar. Konser musik yang berlangsung meriah dan menyenangkan itu kemudian juga menjadi alegori, ajang pamitan Idris Sardi untuk mundur dari ingar bingar dunia musik tanah air. Keputusan itu membuat penonton, teman dekat, sahabat, dan kolega terhenyak. Bagaimana mungkin seorang seniman yang selama hidupnya menjadikan musik laksana agama tiba-tiba harus menjadi “murtad”.

Pengunduran Idris Sardi memancing diskusi dan pemberitaan berantai. Wacana yang berkembang kemudian tak hanya sekadar menyayangkan keputusan yang diambil Idris, tetapi mengerucut untuk melihat kembali posisi musik Indonesia. Dunia musik yang telah beralih menjadi ajang kontestasi bisnis saat masyarakat begitu dimanjakan dengan sajian musik yang tak lagi memiliki kadar profesionalitas mutu

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dan tuntunan. Hal ini mengharuskan Idris Sardi memilih: terlibat atau mundur!

Idris memproduksi kontroversi wacana dan perdebatan baru tentang musik. Namun, belakangan, kita pun baru sadar, keputusan mundur itu hanyalah pancingan Idris Sardi untuk memberi umpan “polemik” bagi musik tanah air yang saat itu dirasa tak berkembang, monoton dan cenderung berhaluan romantisme cengeng. Pernyataan Idris tak lain adalah wujud kritik terhadap iklim bermusik di Indonesia kala itu.

Mundur

Suka Hardjana (2004b) mengulas cukup panjang tentang keputusan mundur Idris Sardi. Seniman besar ibarat pejuang di medan perang yang tak mengenal kata mundur, apalagi menyerah. Van Gogh melukis sampai mati walaupun telah memotong telinganya. Beethoven menciptakan karya terindah “Simfoni IX” di kala telinganya sudah tuli. Dalam kepungan penyakit, Affandi tetap melukis hingga denyut terakhir nadinya. Bagaimana mungkin Idris Sardi di puncak kejayaannya tiba-tiba harus berpamitan untuk mundur dari dunia musik? Bukankah itu keputusan yang konyol. Namun, jangan sebut “provokator musik” bila Idris Sardi tak mampu memainkan “orquestra” polemik yang di buatnya. Ia seolah mengajak kita untuk merenung ulang tentang arti penting musik bagi kehidupan. Akankah kita merasa kehilangan jika Idris tak lagi mau memainkan biolanya? Akankah kita rindu dengan karya-karya musik yang dilantunkannya? Benar saja, masyarakat seni pertunjukan menggugat. Mereka tak rela jika Idris pensiun bermusik. Mereka haus dengan karya dan gesekan-gesekan maut biolanya. Idris kemudian bukan sekadar seniman musik yang memproduksi nada dan lagu, ia adalah pemikir yang memproduksi wacana dan polemik kebudayaan.

Karya-karya Idris Sardi yang terkenal berhaluan serius itu menjadi medan perlawanan bagi musik-musik *mainstream*. Mendengarkan musik Idris Sardi membutuhkan kepekaan dan rasa. Tak jarang kita akan dibuat kagum dengan kelincahan jemarinya di atas dawai-dawai

biola, atau kadang kita dibuatnya tak bisa tertidur nyenyak. Karya itu masih mengaung di telinga, bahkan mulai menghantui pikiran dan daya imajinasi kita. Sekali waktu kita menerka-nerka tentang maksud, pesan, dan makna karya yang hendak disampaikan, membuat kita mengerutkan dahi dan menggeleng-gelengkan kepala. Memandang karya Idris Sardi berarti menyibak hutan belantara yang belum terjamah, penuh temuan-temuan dan eksplorasi baru yang menyegarkan. Ia seolah memiliki kebebasan dalam berkarya. Ia tak takut tergugat oleh hukum-hukum tradisi bermusik. Ia dengan “lancang” beralih haluan dari musik klasik ke musik keroncong, *night club*, jazz, dan ilustrasi film. Banyak orang menilainya sebagai musisi yang tak memiliki *adeg-adeg* dalam bermusik. Tak memiliki visi musikal yang jelas.

Namun, Idris membuktikan dirinya mampu menjadi musisi lintas batas yang multitalenta. Semua jenis musik yang digarapnya menjadi lebih hidup, segar, dan bercita rasa baru. Layaknya kitab *Kama Sutra*, ditentang, namun menjadi buku terbest seller paling laris di dunia. Begitupun Idris Sardi, awalnya dikritik, namun kemudian dipuja. Ia bermusik dengan mengedepankan keseriusan dan kesungguhan. Idris adalah tipe manusia bertanggung jawab yang sangat menghargai proses. Karya bermutu tidak lahir dari kerja instan di atas meja atau semalam jadi. Karya semacam itu membutuhkan perjalanan panjang. Hal ini menjadi satire bagi dunia musik tanah air dewasa ini, di mana karya-karya musik seolah seragam dan cuma begitu-begitu saja. Setiap pagi, siang, sore, dan malam, kita dihadapkan dengan sajian musik di layar kaca yang tak jelas wujudnya, antara acara musik atau dagelan. Panggung-panggung megah dihadirkan dengan dana miliaran rupiah hanya untuk pemain musik tidak terlatih, penyanyi yang tak siap menyanyi alias *lipsync*. Panggung musik hanya menjadi ajang pamer wajah dan kemolekan tubuh.

Inspirasi

Melihat sejarah musik di Indonesia berarti menghadirkan nama Idris Sardi di dalamnya. Ia menjadi kampiun di zamannya. Idris meretas babak baru dalam dunia bunyi, terutama ilustrasi musik film. Tak

kurang dari 200 lebih ilustrasi musik film telah digarapnya. Ia pun langganan mendapat penghargaan sebagai penata musik terbaik. Sebut saja di film *Pengantin Remaja* (1971), *Perkawinan* (1973), *Cinta Pertama* (1974), dan *Doea Tanda Mata* (1985). Idris mendobrak kebekuan musik film yang kurang begitu dianggap penting oleh pelaku film tanah air. Musik seolah hanya menjadi barang tempelan yang kehadirannya bisa dibuat sekenanya.

Banyak film yang tak menggunakan “karya musik rill” yang khusus dibuat untuk film tersebut. Sebatas memanfaatkan bahan-bahan musik yang sudah ada untuk kemudian ditempel pada bagian-bagian tertentu sekenanya. Padahal musik tak sebatas *soundtrack* yang dihadirkan sebagai pembuka saat film diputar. Musik adalah bagian utuh dari sebuah pertunjukan film. Hal terkecil apa pun yang terkait dengan bunyi dalam film berarti harus dipertimbangkan sebagai sebuah musik. Kehadirannya kemudian mampu menguatkan unsur dramatika dan karakter film. Namun sayang, banyak produser dan sutradara film yang cenderung asal memercayakan penataan musik pada orang-orang yang tak mengerti musik. Tidak semua musisi musik adalah musisi musik dalam film. Akibatnya, musik kadang tak mampu membantu menyampaikan pesan film pada penonton. Idris Sardi berusaha mengubah paradigma tersebut. Film ibarat panggung pertunjukan wayang yang membutuhkan musik dalam setiap babak dan adegan. Ia pun dengan khusus membuat ramuan komposisi musik untuk film-film yang dipercayakan padanya. Prosesnya tak sekali jadi, namun membutuhkan waktu dan pengamatan serius tiap babak dan bagian film hingga hal yang terkecil sekalipun.

Oleh karenanya, di saat film Indonesia di zaman itu mendapat banyak kritikan, Idris Sardi justru banjir penghargaan. Ia menjadi inspirasi kreatif dalam dunia musik. Keseriusan dan kesungguhannya memberi warna baru dunia musik Indonesia. Kepakarannya dalam dunia musik layak mendapat apresiasi. Dua puluh tahun silam, ia “pamit” untuk memproduksi polemik musik di tanah air menjadi lebih ramai. Namun, kali ini ia telah pamit dalam arti sesungguhnya. Ia telah pergi untuk selamanya (28/4/2014). Idris Sardi mengembuskan napas terakhirnya di usia 75 tahun karena sakit lambung dan liver

yang selama ini dideranya. Kita pun mengenang keindahan musik-musiknya. Rindu dengan kelincahan jemari biolanya. Idris Sardi memberi pelajaran berharga tentang proses kreatif tanpa batas. Kita menyadari bahwa kala ajal menjemput, Idris masih menjadikan musik sebagai ziarah laku hidup. Tak ubahnya takdir serupa bagi seniman besar, seperti Van Gogh, Beethoven, dan Affandi. Berkesenian hingga ajal datang. Selamat jalan, Idris Sardi.



36|

KONTROVERSI IDRIS SARDI



Dunia musik Indonesia berduka. Maestro biola, komponis ulung, dan pakar ilustrator musik film telah pergi untuk selamanya (28/4/2014). Idris Sardi mengembuskan napas terakhirnya pada usia 75 tahun karena sakit lambung dan liver yang selama ini dideritanya. Seluruh hidupnya telah didedikasikan untuk musik. Ia adalah musisi musik yang kontroversial. Idris tak sepenuhnya berpegang pada musik klasik Barat (romantik) *an sich*. Ia melintas batas kala bermain musik bercita rasa jaz, keroncong, *night club*, hingga musik film. Kemampuannya yang dapat dengan lentur “menyeberang” ke haluan musik lain itu membuatnya dicibir, namun kemudian dipuja. Idris Sardi musisi multitalenta. Selama beberapa tahun belakangan, ia menyepi, mengundurkan diri dari ingar bingar musik tanah air, di saat musik semata hanya berisi tentang romantisme cengeng. Perubahan zaman yang membentuk orientasi musik tak semata mengedepankan estetika dan rasa, namun juga nilai komersial dan hitung-hitungan untung-rugi, mengakibatkan Idris Sardi harus memilih: terlibat atau berhenti!

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Perkembangan musik Indonesia dewasa ini telah mengacu ke pasar dan bisnis. Hal yang justru unik adalah dinamika masyarakat yang dengan lentur dapat menerima musik-musik tanpa kadar profesionalitas mutu dan tuntunan. Musik-musik baru menyeruak menghasilkan jenis atau kelas masyarakat baru, yang dalam terminologi budaya populis adalah galau dan alay. Hal ini mengharuskan Idris Sardi pensiun dini dari musik seriusnya. Meskipun demikian, jika mencermati jejak perjalanannya, ia justru telah mengenyam pahit manis berpetualang dengan musik di saat masyarakat Indonesia masih meyakini dan menghargai nilai-nilai kreatif dengan tidak menjadikan uang sebagai rujukan. Di saat musik masih memiliki kuasanya untuk memberi pesan dan renungan kreatif, musik Idris Sardi mengalun merdu menghibur tipe masyarakat yang demikian.

Sejak usianya yang masih belia, ia dianggap sebagai “anak ajaib”. Ia mampu melenggak-lenggokkan jemari tangannya dengan piawai di atas dawai-dawai biola menuruti alur melodi musik klasik Barat. Idris yang masih ingusan telah banyak dibebani dengan tanggung jawab berat. Pagi hari, pukul setengah lima, ia harus bangun, kemudian berangkat ke Radio Republik Indonesia Yogyakarta untuk membuka siaran *tuning-in* pertama radio bersama pamannya, Martono (pendidik musik), dengan memainkan lagu “Humorisque” karya Antonin Dvorak (Hardjana, 2004b). Bahkan, saat usianya 12 tahun, ia mendapat kesempatan menjadi “mahasiswa luar biasa” di Sekolah Musik Indonesia Yogyakarta. Ia tak dapat bersentuhan dengan dunia anak-anak yang sewajarnya. Di saat anak-anak seusianya bermain petak-umpet, ia dengan tekun dan keras melatih kreativitas bermusiknya. Kemampuan bermusik (biola) Idris Sardi semakin mumpuni kala ia mendapat bimbingan dari guru-guru musik profesional, seperti Hendriek Tordasi, George Setet, Nicolai Varfolomijeff, Henk te Strake, Renata Vanos, Hans Botmmer, dan Gerald Kenny.

Idris Sardi mendapat caci dan hujatan kala kenekatannya mengubah haluan dan arah musiknya. Pada dekade tahun 1960-an, masyarakat musik Indonesia dibuat terhenyak dengan kemampuannya memainkan biola dengan gaya musik klasik Jascha Heifetz ke gaya komersial Helmuth Zackratias. Dikisahkan oleh Suka Hardjana lewat

Catatan Perjalanan Seorang Seniman, Idris Sardi juga melakukan kenekatan saat berafiliasi dengan musik keroncong (kelompok Orkes Keroncong Tetap Segar). Ia dimaki oleh banyak musikus musik klasik Barat. Ia dianggap tak memiliki *adeg-adeg* musikal yang jelas, tak fokus pada satu genre musik. Pro dan kontra yang diarahkan kepadanya menunjukkan bahwa sejatinya Idris Sardi adalah seniman yang diperhitungkan. Segala gerak-gerik olah kreatifnya memantik perdebatan dalam dunia musik kala itu. Semakin ia dihujat, seolah semakin nekat.

Titik kulminasinya terjadi kala Idris Sardi menggarap serius musik film. Di kala produksi film-film Indonesia mengalami kemerosotan dan kritikan tajam, Idris Sardi justru mampu mendapat pengakuan dan penghargaan. Tak kurang dari 189 ilustrasi musik film digarapnya. Tak sembarang film dibuatkan ilustrasi musik. Ia memilih film-film yang dianggapnya bermutu dan membawa pesan perubahan. Musik-musiknya mampu memberi penguatan pada karakter dan dramatika film, membuat lebih hidup dan bermakna. Ia legenda ilustrator musik film di Indonesia. Idris Sardi merengkuh penghargaan sebagai penata musik terbaik untuk film *Pengantin Remaja* (1971), *Perkawinan* (1973), *Cinta Pertama* (1974), dan *Doea Tanda Mata* (1985). Hingga detik ini belum ada musisi yang mampu menyamai prestasinya itu. Kini, ia telah tiada, meninggalkan kisah manis dalam jagat musik di Indonesia. Ia bukan lagi seorang maestro semata, melainkan juga bapak musik kita. Selamat jalan, Idris Sardi.



37|

HAJAR SATOTO BERGAMELAN PAMOR



Hajar Satoto, seniman dan perupa serbabisa asal Solo, telah meninggal dunia di usia ke-62 tahun pada 26 Agustus 2013 karena sakit strok dan diabetes yang telah lama dideritanya. Membicarakan sosoknya tak senantiasa pekat bersentuhan dengan dunia kesenirupaan Indonesia, tetapi juga seni musik, terutama gamelan. Ia adalah tokoh yang memelopori terciptanya gamelan pamor. Gamelan yang tak semata logam, namun berhiaskan guratan-guratan semacam akar pada muka *wilayahan* layaknya keris. Walaupun demikian, suara gamelan itu tak kalah dengan gamelan pada umumnya, merdu dan jernih mengalun. Sumbangan besarnya yang mungkin masih dapat kita nikmati hingga saat ini. Hajar adalah seniman yang mendedikasikan hidupnya untuk keberlangsungan seni rupa dan seni pertunjukan Indonesia. Ia juga seorang penari yang ulung. Kemampuan yang multitalenta ini membuatnya dijuluki sebagai seniman lintas batas. Tak hanya masyarakat seni rupa Indonesia yang berduka, tetapi juga jagat seni pertunjukan. Menuliskan sosoknya tak berarti nostalgia, tetapi mencoba mendudukan kembali sumbangan besar dan jasanya dalam kebudayaan dan terutama kesenian Indonesia.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Multitalenta

Fadjar Sutardi lewat tulisannya *Seni Rupa Solo: Ada Apa Kemarin, Hari Ini dan Esok* (2012) menjelaskan bahwa Hajar Satoto mulai dikenal oleh kalangan seniman pada tahun 1960-an sebagai penari bersama Sal Murgianto, Sardono W. Kusumo, Marsudi, Reto Maruti, Rusini, dan sebagainya. Tahun 1970-an, ia hijrah ke Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta untuk kuliah dan mendalami seni patung serta lukis. Namanya semakin mencuat kala bersama Suprpto Suryo Darmo membuat seni multimedia di Mendut dalam pergelaran Wayang Buddha yang diciptakannya sekitar 30 tahun silam. Bagi kebanyakan seniman sebayanya, karya-karya Hajar dianggap berkarakter Jawa “priyayi”, berasa aristokrat. Ia senantiasa menempatkan tradisi sebagai pijakan dan sumber utama dalam setiap karyanya. Lihatlah wayang wanda anyar, patung musikal, rebab sungging, dan gamelan pamor. Semua hasil karya itu selain bisa di-“operasionalkan” atau “dimainkan” sebagaimana lazimnya, juga mampu menjadi benda koleksi yang indah.

Tak banyak seniman yang memiliki kemampuan komplet seperti dirinya. Ia mampu memunculkan kekayaan pada seni tradisi untuk kepentingan seni kontemporer masa kini. Tradisi menjembatani dirinya dengan dunia *avant garde*. Hal ini sekaligus mendekonstruksi anggapan bahwa tradisi telah membasi. Di tangannya, tradisi justru tampak lentur, baru, dan bergairah. Hajar Satoto menjadi magnet bagi dunia seni rupa dan seni pertunjukan Indonesia. Beberapa koleksinya ia sumbangkan ke kantung-kantung kebudayaan semacam Museum Radya Pustaka dan Ranggawarsito. Ia hanya berharap karyanya dapat dirawat dan dinikmati dari satu generasi ke generasi yang lain. Mengapresiasi karyanya berarti menjelajah dunia kejawaan, yang begitu penuh nilai dan sesak simbol.

Hajar Satoto atau biasa dipanggil Totok adalah pribadi yang sahaja. Ia lahir dari seorang dalang bernama Soesiloatmodjo, yang juga seniman sungging serta guru seni. Bakat itulah yang telah ia warisi. Ia membuat karyanya dengan penuh perhitungan. Tidak asal, apalagi yang penting laku. Lihatlah Wayang Buddha, ukurannya cukup besar, sepuluh kali lipat dari bentuk wayang kulit biasa. Jika pada gamelan

dapat disetarakan dengan gamelan Sekaten. Walaupun bentuknya yang raksasa, detail sungging serta ornamentasinya tampak begitu jelas dan nyata, bahkan tak kalah dengan sungging wayang pada ukuran lazim. Wayang Buddha menjadi cikal bakal lahirnya pertunjukan Wayang Sandosa yang kala itu dikomposeri oleh Martapangrawit. Dunia kekaryaannya bukannya dilalui dengan lancar. Sinisme dan cibiran sempat menyertai perjalanannya. Karya-karya baru yang berpijak tradisi sering kali dianggap sebagai pengingkaran pakem. Namun, zaman membuktikan bahwa Totok mampu bertahan dan membuktikan keunggulan karyanya, yang di kemudian hari menjadi panutan dan kiblat bagi generasi sesudahnya.

Dunia wayang telah habis diolahnya, gamelan menjadi sasaran selanjutnya. Ia menciptakan gamelan berpamor. Lagi-lagi ia membuat sensasi. Gamelan itu tampak begitu indah, layaknya luk keris yang mempunyai arti dan makna mendalam. Sekilas memang tak ada beda antara gamelan pamor dan gamelan biasa. Namun, coba gosoklah muka gamelan itu maka urat-uratnya akan terlihat jelas. Uniknyanya, gamelan berpamor yang dibuatnya justru tahan lebih lama. Konon kualitas bunyinya tidak mudah goyang, sumbang, atau *falsch*. Tidak harus sering dilaras seperti gamelan biasa. Tempaan dalam membentuk pamor mengakibatkan kepadatan logam semakin teruji. Hal inilah yang menyebabkan gamelan berpamor Hajar Satoto bisa dikata lebih unggul dibandingkan yang lain.

Tak hanya dalam hal kekaryaannya. Hajar juga dikenal sebagai perintis kantung kebudayaan bernama Bentara Budaya di Yogyakarta bersama Sindhunata, GM. Sudarta, Ardu M. Sawega, Rustam Affandi, dan YB Kristianto. Ia adalah salah satu kurator yang diperhitungkan. Pemikiran-pemikirannya tentang kebudayaan ditumpahkan lewat lembaga itu, walaupun tak berselang lama ia keluar dan lebih memilih berkarya seni. Namun, pengalaman di lembaga nonpelat merah itu menunjukkan sosoknya sebagai seniman yang *ngayomi*, peduli terhadap nasib sesama seniman atau masyarakat pencinta seni yang kala itu membutuhkan ruang serta wadah sebagai ajang kreatif dan eksperimentatif.

Gamelan

Harian *Tempo* pada 2 Agustus 2006 secara eksklusif meliput karya Hajar Satoto dengan judul “Gamelan Pamor Hajar Satoto”. Dijelaskan bahwa kala itu, penonton yang menyaksikan pementasan gamelan berbondong-bondong mendekat. Bukan untuk menyalami para pemain yang telah melantunkan beberapa gending, melainkan melihat “keanehan” pada muka gamelan. Gamelan itu penuh guratan alias pamor. Sebuah hal langka yang jarang dijumpai. Pamor itu tak semata visual, tetapi membuat penonton berimajinasi. Gamelan pamor tak ubahnya senjata, keris, parang, maupun pedang. Ia tergores penuh kisah. Gamelan karya Hajar Satoto menjadi cerita manis dalam sejarah perjalanan gamelan di Nusantara.

Terlebih kini isu semakin menduniannya gamelan tak dapat dihindarkan. Banyak gamelan-gamelan baru tercipta, diekspor dan dimainkan oleh masyarakat musik di berbagai benua. Namun, sedikit yang memiliki keunikan dan kelebihan. Di sinilah posisi tawar Gamelan Pamor karya Hajar dibandingkan yang lain. Ia menyemarakkan dunia kekaryaannya dalam gamelan. Sama halnya ketika AL Suwardi menciptakan Gamelan Genta dan Rahayu Supanggah dengan Gamelan Mr. Black. Ia secara tak langsung menginspirasi kreator musik kontemporer masa kini untuk berkarya meneruskan apa yang telah ia tekuni. Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta hingga saat ini juga masih menyimpan gamelan pamor karya Hajar Satoto. Terdapat gong kemedong, gender barung, kempul, saron, dan demung yang tersimpan rapi. Gamelan itu tidak lagi dibunyikan, baik oleh mahasiswa maupun pengajar karawitan (dosen), tetapi disimpan untuk dipamerkan dan dinikmati keindahan visualnya.

Terlebih kala Hajar kini telah tiada, koleksinya akan menjadi benda peninggalan yang berharga. Jika rusak, tak ada lagi lainnya. Tak banyak memang sosok yang dengan tekun mendedikasikan hidupnya bagi dunia organologi eksperimentatif (metalurgi) gamelan. Hajar termasuk salah satunya dan telah mengenyam kesuksesan. Kita bisa melihat kepribadian lewat guratan karyanya. Jika kesenian adalah representasi dari karakter, sikap, dan sifat dari pengkaryanya, karya

Hajar yang *njawani* itu sejatinya adalah dirinya. Hajar menjadikan bilah-bilah gender dan gamelan itu layaknya kanvas, yang dengan indah dilukiskan sebuah cerita tentang dirinya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



38 |

SIAPA BISA MENGANTIKAN BUBI



Semberbak mekarnya musik jaz Indonesia dewasa ini terasa pahit saat sang maestro pergi untuk selamanya. Bubi Chen, sosok yang menjadi legenda musik jaz Indonesia telah mengembuskan napas terakhirnya satu pekan setelah usianya genap 74 tahun di Rumah Sakit Telogerejo, Semarang (16/2/2012), karena sakit diabetes melitus yang menjangkitinya. Indonesia kehilangan pianis jaz andal. Bubi menjadi satu tokoh yang mengantarkan jaz ke peraduan dan singgasana indah bagi generasi muda Nusantara. Karenanya pula, geliat jaz berlari kencang hingga menjadi *mainstream* musik yang dikenal luas, menjadi bintang yang memelopori munculnya berbagai varian festival jaz. Bubi adalah sumber inspirasi, sosok idola bagi kaum jaz masa kini.

Darinya berbagai pelajaran dapat dipetik, akan arti profesionalitas, semangat menghidupi musik, kesahajaan hidup, dan tentu saja kreativitas puncak yang dimilikinya. Bahkan, dentum duka tak hanya dirasakan oleh musisi musik jaz Indonesia, Surabaya sebagai sebuah kota sudah sepatutnya berkibar bendera setengah tiang. Lewat sosoknya, Surabaya dikenal luas melampaui batas-batas domain lain,

Buku ini tidak diperjualbelikan.

seperti ekonomi, kegenitan politik, dan ekstase kemacetan. Surabaya dikenal dunia karena Bubi Chen lahir dan besar lewat kota itu. Tak tanggung-tanggung karena jasanya bagi Surabaya, Bubi Chen mendapatkan penghargaan Life Achievement Award dari Gubernur Jawa Timur. Sosoknya dinilai telah memperkenalkan Surabaya ke dunia internasional melalui musik jaz. Penghargaan tersebut diberikan pada gelaran Wismilak The Legend of Jazz yang diadakan pada awal tahun 2010.

Sahaja

Tak perlu bercerita panjang tentang sejarah persentuhan Bubi Chen dengan musik jaz. Masyarakat pasti sudah sangat mafhum bahwa dengan melihat kreativitas yang dimilikinya tentu tersadarkan bahwa ia telah ditempa dengan militansi proses yang panjang dalam belajar musik. Berbagai buku dan situs musik jaz pun telah mengulas habis sosoknya. Namun, satu hal yang dapat dipetik dalam semangat hidup bermusiknya adalah kesahajaan.

Di balik kreativitas puncak yang dimilikinya, Bubi tetaplah pribadi yang santun dan sederhana, jauh dari kesan glamor. Baginya, musik jaz adalah “guru” yang membuatnya belajar akan arti hidup untuk saling menghargai, menerima, dan menguatkan peran kebersamaan. Musik jaz adalah bunyi terunik bagi Bubi. Lewat jaz, ia mampu meluapkan gejala emosi musikal dengan bebas tanpa harus terusut oleh bias-bias ketatnya aturan akan tonika, harmoni, skala, dan warna nada. Letupan jiwa improvisasi dalam musik jaz memberi ruang untuk menunjukkan siapa dia dan kita. Di situlah siapa Bubi yang sebenarnya dapat dilihat. Kelincahan jari-jemarinya kadang membuat kita berdegup kagum, melotot heran, bahkan miris karena kesakralan hipnotis musikalnya yang tidak biasa dilakukan oleh orang normal kebanyakan.

Insting musikal yang dimilikinya setaraf dengan empu musik tradisi di Jawa. Jaz telah menyatu dengan jiwanya. Berbicara jaz Indonesia berarti berbicara Bubi Chen, begitu pula sebaliknya. Segala daya tentang hidupnya telah disumbangkan pada musik ini. Bahkan, hingga denyut hidup di usia yang senja, ia masih bersua lantang

bahwa tubuh yang tak lagi bersama dua kaki itu (amputasi karena penyakitnya) masih mampu menekan tuts-tuts piano dengan kokoh. Terbukti, ia masih mengamini untuk tampil dalam Java Jazz Festival 2012 yang digelar awal Maret. Rencananya, ia tampil dengan sederet musisi jaz kenamaan, seperti Al Jarreau dan George Duke Trio, Erykah Badu, Herbie Hancock, Pat Metheny, hingga sang legenda jaz dunia Stevie Wonder.

Bubi Chen dan jaz adalah sebuah senyawa yang memberi warna baru dalam sejarah serta perkembangan musik jaz Indonesia. Membuncahnya virus jaz menjadikan namanya makin masyhur. Forum-forum yang mengatasnamakan musik jaz digelar di mana-mana dari sejuaknya gunung hingga bisingnya kota. Lihatlah Jakjazz (Jakarta), Jazz Gunung (Magelang), Bandung World Jazz Festival (Bandung), Jazz Traffic Festival (Surabaya), Jazz Mben Senen-Ngayogjazz (Yogyakarta), Parkiran Jazz-Solo City Jazz (Solo), Ambon Jazz Plus Festival (Ambon), dan banyak lagi forum musik jaz bertebaran lainnya. Karakter permainan piano dan kelihaiannya dalam mengaduk akor menjadikannya sebagai sebuah mazhab “gaya” musikal. Gaya Bubi, begitulah kebanyakan orang menyebut pemain piano yang mencoba meniru dan mengaplikasikan pola permainannya, menjadi satu ciri musikal yang unik layaknya gaya Nartosabdoan, Martopangrawit, dan Rahayu Supanggah pada musik gamelan Jawa.

Jaz dan Jazzy

Gaung akbar aneka rasa forum musik jaz di Nusantara semakin menandakan bahwa musik ini bukan lagi golongan bunyi minor, sebagaimana hangat diperbincangkan pada era tahun 1970 hingga 1990-an. Dalam dekade terakhir, jaz mampu merestorasi wujudnya menjadi satu genre musik paling digemari di samping musik pop. Jika penonton dapat digunakan sebagai tolok ukur keberhasilan sebuah forum musik jaz, dengan berjubelnya masyarakat yang datang dan memesan habis tiket jauh hari sebelum *event* itu berlangsung, adalah bukti akan tajamnya bunyi jaz menyerang telinga masyarakat Indonesia masa kini. Begitulah musik jaz yang telah mampu menunjukkan

taringnya. Dan, sosok Bubi Chen menjadi katalisator penting yang tak dapat ditiadakan atas jasa-jasa besarnya dalam memperkenalkan bising jaz ke publik.

Begitu kencangnya perkembangan jaz masa kini hingga tidak lagi mampu membuncahkan warnanya yang Ragtime, New Orleans, Swing, Bebop, Dixieland, Cool Jazz, Hard Bop, Jazz Funk, namun menjadi senyawa “warna Indonesia”. Jangan heran jika kemudian dalam gelaran musik jaz akan kita jumpai rebab, erhu, suling, ketipung dangdut, sasando, kendang jaipong, atau gamelan lengkap. Apakah sah? Bagi Bubi Chen, segalanya sah sejauh mampu menampung gejolak dan letupan musikal para musisinya.

Menurut Bubi, jaz adalah musik pembebasan kreativitas. Ia tersenyum manis saat melihat banyak forum musik yang mengatasmakan jaz dipertontonkan, walaupun kadang konstruksi bangunan musikalnya tidak lagi jaz, hanya sekadar *jazzy* atau bahkan sok *ngejazz* saja. Dedikasinya dalam musik jaz membuat decak haru dan kagum. Berbagai penghargaan pun didapatnya. Pada tahun 2004, Bubi Chen menerima penghargaan Satya Lencana pengabdian seni dari mantan Presiden Megawati. Setahun kemudian, pada tahun 2005, Peter F. Gontha pada gelaran Java Jazz Festival yang pertama memberikan penghargaan sebagai musisi Jazz Living Legend. Ziarah hidup dalam musik jaz bagi pemimpin Indonesian All Stars Band dan Circle Band itu memang luar biasa.

Kini Bubi Chen memang telah tiada, namun gaung merdu lentikan jari di atas tuts-tuts pianonya akan senantiasa bergema. Tak kurang dari 35 album musik jaz telah dibuatnya dalam kurun tahun 1959 sampai 2007. Sepeninggalnya, patut untuk kita pertanyakan pula siapa yang mampu menggantikan sosoknya dalam bermusik jaz? Sosok yang begitu sahaja, namun tak juga arogan dalam memploklamasikan kreativitas kemaestroannya. Namanya telah menjadi mazhab yang mungkin tak akan lekang ditelan zaman dalam narasi sejarah musik jaz ke depan.

Duka dan sedih akan kepergiannya tentu pasti, namun sudah selayaknya semangat dan militansi perjuangannya dalam musik jaz

dapat diapresiasi secara mendalam. Kita patut menempatkan derajat karya serta kreativitasnya dalam ruang penghargaan tertinggi dalam khazanah musik jaz. Ia telah memberi pengaruh, virus, racun kreatif bagi perkembangan musik jaz saat ini. Oleh karena itu, berkaca lewat Bubi Chen sang pemberi virus itu, sudah *ngejazz* kah musik Anda hari ini? Atau masih sekadar *jazzy* atau sok jaz saja?



39|

SADRA, SANG DEKONSTRUKTOR BUNYI ITU, KINI TIADA



Gong yang begitu agung dalam budaya gamelan di Jawa itu tiba-tiba harus diperlakukan dengan tidak sewajarnya. Di atas panggung, ia tidak lagi dibunyikan dengan lembut dan penuh perasaan seperti biasanya. Ia harus ditarik (diseret) seenaknya dengan menggunakan tali *pluntur* tanpa alas. Atau, dipukuli dengan menggunakan tangan kosong, menimbulkan bunyi ritmik yang ramai layaknya instrumen jimbe dari Afrika. Padahal, konon, gong bagi masyarakat Jawa tidak hanya sekadar alat musik semata, tetapi sesak akan bingkai pemaknaan kultural. Ia merestorasi dirinya sebagai puncak dari simbol yang transendental, menjelma menjadi sang Nyai atau Kyai. Mitos akan sesuatu yang besar, berkuasa, dan kuat. Lihatlah (gong) Kyai Mahesa, Kyai Sima di Keraton Yogyakarta atau Kyai Macan Putih di RRI Surabaya yang pada waktu tertentu kehadirannya harus senantiasa disertai dengan sesaji, dianggap keramat.

Kendati demikian, bagi I Wayan Sadra, gong sama dengan lainnya, ia adalah instrumen yang bebas akan tafsir musikal, apalagi kebudayaan. Sadra mencoba memperlakukan gong dengan melepaskan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

beban-beban belunggu kulturalnya (Suranto, 2009). Ia dengan leluasa menyeret beberapa gong mengitari panggung Art Summit 2004 di Gedung Kesenian Jakarta kala itu, menimbulkan bunyi *noise* yang memekakkan telinga. Anehnya lagi, Sadra juga melemparkan banyak telur busuk ke papan bejana panas yang menyerap pecahan telur-telur itu sehingga menimbulkan suara yang unik. Bau dari telur-telur busuk yang pecah itu sampai ke penonton. Tak sedikit di antaranya yang mau muntah.

Hal tersebut kemudian menimbulkan perdebatan menarik bagi kalangan musisi (gamelan) di Jawa. Banyak para empu gamelan yang tidak terima akan perlakuannya terhadap gong, membencinya, mengumpatnya, menganggapnya abnormal, lancang, atau bahkan gila (edan). Namun, siapa sangka setelah beberapa hari pementasan itu diberlangsungkan, Harian *Kompas* (15 September 2004) dengan tegas menuliskan, “Musiknya sebenarnya sudah menjadi nirmusik, sebagaimana ritus-ritus menginjak atau memecahkan telur di Jawa dan Bali. Musiknya tidak terdengar, tetapi efek dari musik itu merasuk ke hal-hal spiritual”.

Bunyi bagi Suara yang Kalah

Sayangnya, dunia musik kini sedang berduka. Komponis kelahiran Bali yang begitu fenomenal itu kini telah tiada. Ya! Di usianya yang ke-58 tahun, I Wayan Sadra telah berpulang untuk selamanya. Ia mengembuskan napas terakhir di RS Moewardi Solo pukul 00.05 (14 April 2011). Ia kalah bergelut dengan sakit jantung yang dideritanya. Komponis kontemporer yang sehari-harinya mengajar di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta itu telah meninggalkan begitu banyak torehan karya-karya musik yang monumental. Ia adalah pelopor musik kontemporer di Indonesia. Ia adalah teman seperjuangan bagi Slamet Abdul Syukur, Supto Raharjo, Hari Roesly, Rahayu Supanggah, Franki Raden, serta Djaduk Ferianto.

Oleh I Wayan Sadra, musik bukan hanya sekumpulan bunyi yang dirangkai hingga menjadi sebuah keajaiban untuk indrawi, melainkan musik juga sebuah “diri”. Bunyi juga memiliki berbagai sisi sosial yang

melingkupinya. Di sinilah berbagai pergulatan untuk menempatkan bunyi diberlangsungkan. Mengenai ikatan-ikatan, makna, nilai, kriteria indah dan tidaknya, serta bagaimana ia harus digunakan, dicintai, atau bahkan dibuang.

Sadra sadar akan hal itu. Dengan pemaknaannya yang personal, ia banyak melakukan dekonstruksi bunyi dari kungkungan kultural yang selama ini membelenggunya. Ia banyak berpihak pada bunyi-bunyi yang selama ini telah dianggap kalah (tak populis). Lihatlah bagaimana kenekatannya membawa sapi di atas panggung kala pentas musik di Taman Budaya Solo (1994). Sapi yang bagi kebanyakan orang tak lebih dari hanya sekadar hewan ternak itu ternyata memiliki respons musikal yang tajam. Dengan dipicu oleh bunyi-bunyian yang aneh, *noise, falsch*, sapi tersebut mengeluarkan kotorannya yang cair (maaf, menceret). Sebaliknya, ketika melodi musik yang dihasilkan tersebut terstruktur dengan akor yang indah, tempo yang konstan, sapi tersebut menunjukkan ekspresinya yang tenang sehingga mengeluarkan kotoran yang padat. Bayangkan, oleh Sadra, bagaimana penonton hanya disuguhi pertunjukan kotoran sapi di atas panggung dan tentu dengan berbagai cita rasa aromanya yang menusuk hidung. Hal yang terlampaui jauh berani.

Namun, jangan salah, jalur musik “aneh” yang diambil Sadra itu bukannya dibentuk secara instan. Justru ia telah digladi dari pergulatan musik tradisi Bali yang pekat. Bahkan, ia tergolong sebagai salah satu musisi tradisi yang andal dan disegani di seantero Jawa maupun Bali. Sejak umur lima tahun, Sadra sudah piawai dalam memainkan semua instrumen gamelan, melampaui batas kemampuan teman-teman sebayanya. Rustopo, dalam salah satu tulisannya “Sadra Anak Desa yang Menjadi Komponis Dunia” (2003), mengisahkan, Sadra menjadi pelatih gending-gending tradisi termuda kala itu bagi banyak Sekehe Gong di Bali.

Walaupun mahir dalam memainkan gending-gending tradisi, ada rasa kejenuhan yang dalam akan bunyi-bunyian yang monoton dan itu-itu saja. Baginya, (meminjam istilah Suka Hardjana) tradisi jika dibiarkan itu-itu saja, semakin lama juga akan semakin “membasi”. Sadra ingin mendekonstruksinya. Ia ingin menata kembali bunyi-

bunyian lama sehingga menjadi lebih segar, walaupun banyak di antaranya yang mengais-ngais medium tradisi yang sudah ada sebelumnya.

Bukan Musik Biasa

Berkat kemampuan musikalnya itu, Sadra telah berhasil mengarungi lebih dari 20 negara dalam tiga benua. Ia menjelajah lewat pentas musik eksperimental yang diciptakannya. Ia pun memperoleh penghargaan Leonardo New Horizon Award, diperuntukkan bagi seseorang yang telah berhasil membuat inovasi dengan media baru (baca: pentas dengan telur dan sapi) dari International Society for Art, Sciences, and Technology (ISAST) USA tahun 1991. Penghargaan itu menjadi begitu prestisius karena Sadra menjadi musisi musik kontemporer pertama Indonesia yang berhasil mendapatkannya. Dalam catatan sejarah, hingga kini nama Sadra masih belum tergantikan, ia masih menjadi satu-satunya musisi Indonesia yang pernah meraih penghargaan bergengsi itu.

Dalam empat tahun terakhir, Sadra telah sukses membentuk forum pentas musik bernama Bukan Musik Biasa. Forum itu diselenggarakan setiap dua bulan sekali di Taman Budaya Surakarta. Mengacu pada temanya “Bukan Musik Biasa”, musik-musik yang dihadirkan bukanlah musik yang biasa kita dengar (populis). Ia adalah akumulasi bunyi dari suara yang selama ini terpinggirkan (kontemporer).

Uniknya, forum gagasannya tersebut bersifat nonprofit, musisi yang tampil tidak dibayar, namun yang antre untuk ikut berpartisipasi jumlahnya tak terbendung, baik dari dalam maupun luar negeri. Walaupun bunyi-bunyi yang diproduksi cenderung aneh atau bahkan *noise* dan distorsi, animo masyarakat untuk menyaksikannya cukup tinggi. Indikasinya, setiap pementasan selalu disesaki dengan penonton, baik dari masyarakat luas, seniman, budayawan, maupun mahasiswa. Boleh dikata, forum pentas musik peninggalan Sadra itu menjadi satu-satunya tempat dan muara untuk pentas musik kontemporer dewasa ini. Sebuah kritik terhadap forum-forum musik kontemporer lainnya yang selama ini sedang kembang kempis, kalau bukannya telah mati.

Sadra memang telah tiada, namun semoga semangat dan militansi perjuangannya dalam dunia musik kontemporer Indonesia dapat diapresiasi secara lebih dalam. Kita perlu menempatkan namanya sebagai tokoh pelopor musik kontemporer Indonesia, tonggak panutan bagi generasi musisi musik saat ini dan yang akan datang. Selamat jalan, Bli Sadra. Sambutlah kini kehidupan baru lewat gemerincing merdu bunyi-bunyian surgawimu.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



DAFTAR PUSTAKA



- Aryono. (2015, 3 Desember). Cerita Sukarno dengan dalang wayang kulit kesayangannya. *Historia*. <https://historia.id/kultur/articles/cerita-sukarno-dengan-dalang-wayang-kulit-kesayangannya-DAlxb>
- den Boef, A. H., & Snoek, K. (2008). *Saya ingin lihat semua ini berakhir: Esai dan wawancara dengan Pramoedya Ananta Toer*. Komunitas Bambu. <https://books.google.co.id/books?id=mXadOwAACAAJ>
- Dermawan, A. (2004). *Bukit-bukit perhatian: Dari seniman politik, lukisan palsu sampai kosmologi seni Bung Karno*. Gramedia Pustaka Utama. https://books.google.co.id/books?id=seHpvDcWg_wC
- Dewantara, K. H. (1930). *Serat sari swara: Kanggé mulangngaken sesekarran Jawi ing griya tuwin ing pamulangngan mawi titiswara aksara*. Wolters. <https://books.google.co.id/books?id=0CBQswEACAAJ>
- Dewantara, K. H. (1936). *Wewaton kawruh gendhing Jawi*. Wasita.
- Dewantara, K. H. (1967). *Kebudajaan*. Taman Siswa.
- Hardjana, S. (2004a). *Esai dan kritik musik*. Galang Press.
- Hardjana, S. (2004b). *Musik antara kritik dan apresiasi*. Kompas. <https://books.google.co.id/books?id=T4ifAAAAMAAJ>

- Hardjana, S. (2018). *Eстетika musik: Sebuah pengantar*. Art Music Today. <https://books.google.co.id/books?id=H1QJvgEACAAJ>
- Hidayat, W. (1997). Keluar-masuk kampung Sujud membawa kendhang. *Bulanan Sosial Budaya (BUSOS)*, 250. Yayasan Kesejahteraan Masyarakat Surabaya.
- Hutabarat, A. C. (2001). *Meluruskan sejarah dan riwayat hidup Wage Rudolf Soepratman: Pencipta lagu kebangsaan Republik Indonesia "Indonesia Raya" dan pahlawan nasional*. BPK Gunung Mulia. <https://books.google.co.id/books?id=m3cI0iBIDEMC>
- Ilunk. (2009, 2 Juli). Koes Plus. *Ilunk-Alone*. <http://ilunk-alone.blogspot.com/2009/07/koes-plus.html>
- Kuntowijoyo. (1985). *Agama dan seni: Beberapa masalah pengkajian interdisipliner budaya Islam di Jawa, dalam pengaruh India, Islam, dan Barat dalam proses pembentukan kebudayaan Jawa*. Proyek Javanologi.
- Miksic, J. (1997). Music of Indonesia. Edited by Philip Yampolsky. Volume 1: "Songs Before Dawn: Gandrung Banyuwangi", Volume 2: "Indonesian Popular Music: Kroncong, Dangdut, & Langgam Jawa", Volume 3: "Music from the Outskirts of Jakarta: Gambang Kromong", Volume 4: "Music of Nias & North Sumatra: Hoho, Gendang Karo, Gondang Toba". *Journal of Southeast Asian Studies*, 28(1), 209–210. <https://doi.org/10.1017/S0022463400015435>
- Mrázek, R. (1972). Tan Malaka: A political personality's structure of experience. *Indonesia*, 14, 1–48. <https://doi.org/10.2307/3350731>
- Nicholson, R. A. (1995). *Aspek rohaniyah peribadatan Islam: Di dalam mencari keridhaan Allah*. Raja Grafindo Persada.
- Notosudirdjo, R. F. S. (2016). Modernisme musik dalam abad kedua puluh. Dalam B. Barendregt, & E. Bogaerts (Ed.), *Merenungkan gema: Perjumpaan musikal Indonesia-Belanda* (L. Simatupang, Penerj.) (145–168). KITLV-Jakarta Bekerja sama dengan Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Nuryazmi, M. Y. (2015). *Strategi dakwah ustadz Muhammad Arifin Ilham di kalangan masyarakat perkotaan*. [Skripsi, UIN Syarif Hidayatullah Jakarta]. Institutional Repository UIN Syarif Hidayatullah Jakarta. <https://repository.uinjkt.ac.id/dspace/bitstream/123456789/26722/1/MUHAMMAD%20YUSRA%20R-FDK.pdf>

- Poerbatjaraka, R. M. N. (1941). Metode “Sari-Swara” dan bedanja dengan kepatihanschrift. *Poedjanga Baroe*, 8(11).
- Rahayu, A. (2004). *Perjalanan karir Koes Plus 1969–1987*. [Skripsi tidak diterbitkan]. Universitas Indonesia.
- Rustopo. (2003). Pangah dan Sadra anak desa yang menjadi komponis dunia. Dalam *Seni dalam Berbagai Wacana: Mengenang 20 Tahun Kepergian Gendhon Humardani* (107–142). Program Pascasarjana STSI Surakarta.
- Sadono, D. (2015). *Proses pembuatan gender barung oleh Tentrem*. [Skripsi, Institut Seni Indonesia Surakarta]. Institutional Repository ISI Surakarta. <http://repository.isi-ska.ac.id/173/1/Dunung%20Sadono.PDF>
- Schimmel, A. (1986). *Dimensi mistik dalam Islam* (S.D. Damono, Penerj.). Pustaka Firdaus.
- Sjukur, S.A. (2012). *Virus setan: Risalah pemikiran musik*. Art Music Today.
- Sjukur, S.A. (2014). *Sluman slumun slamet: Esai-esai Slamet Abdul Sjukur (1976-2013)*. Art Music Today.
- Smith, M. (1994). *Readings from the mystics of Islam: Translations from the Arabic and Persian, together with a short account of the history and doctrines of sufism and brief biographical notes on each sufi writer*. Pir Publications. <https://books.google.co.id/books?id=bfSPAAAAMAAJ>
- Sohib, Pratiwi, D., & Priyanto, A. (2018). Nilai-nilai kesufian pada puisi “Aku Ingin” karya Sapardi Djoko Damono. *Parole (Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia)*, 1(5), 829–838.
- Sudarsono. (2002). *Seni pertunjukan Indonesia di era globalisasi*. Gadjah Mada University Press.
- Sumarsam. (2003). *Gamelan: Interaksi budaya dan perkembangan musikal di Jawa*. Pustaka Pelajar.
- Supanggah, R. (2002). *Bothekan karawitan* (Volume 1). Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. <https://books.google.co.id/books?id=wnOfAAAAMAAJ>
- Supanggah, R. (2003). Campur sari: A reflection. *Asian Music*, 34(2), 1–20. <http://www.jstor.org/stable/4098455>

- Supanggih, R. (2009). *Bothekan Karawitan II: Garap*. Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta.
- Suranto, J. (2009). *Mendengarkan suara purba di tengah budaya: Telaah semiotik atas musik "Daily" karya I Wayan Sadra*. [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Sanata Dharma.
- Sutowo. (1994). *Kidungan jula-juli Surabaya gaya Kartolo dan Sidik Wibisono: Studi komparatif antara Kartolo dan Sidik Wibisono pada segi cengkok, wiledan, luk, dan gregel*. STKW Surabaya.
- Toer, P. A. (1983). *Bumi manusia*. Wira Karya. <https://books.google.co.id/books?id=l1-kOwAACAAJ>
- Toer, P. A. (2007). *Panggil aku Kartini saja*. Lentera Dipantara. <https://books.google.co.id/books?id=p1iXuAAACAAJ>
- Triwuryantoro, A. (2015). *Lirik lagu Leo Kristi dalam empat kumpulan lagunya: Tinjauan stilistik dan tematik*. [Skripsi tidak diterbitkan]. Universitas Indonesia.
- Wibisono, J. (2012). *Saling silang Indonesia-Eropa: Dari diktator, musik, hingga bahasa*. Marjin Kiri. https://books.google.co.id/books?id=JV5_MwEACAAJ
- Widyowati, W. (2013). *Citraan personifikasi lirik lagu campursari dalam album emas Didi Kempot*. [Skripsi, Universitas Negeri Yogyakarta]. Lumbung pustaka UNY. <https://eprints.uny.ac.id/25794/>
- Winarno, B. (2003). *Lagu kebangsaan Indonesia Raya*. TSA Komunika.
- Wrahatnala, B. (2006). Ngamen kreatif Sujud Sutrisno. *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran, dan Kajian Tentang Bunyi*, 6(2), 3–23.



RISALAH PEMUATAN



Tubuh Musikal

1. Politik '65 dan "Mari Bersuka Ria" Ala Soekarno, *Solopos*, 1 Oktober 2020
2. Soekarno, Gamelan, dan Wayang, *Kedaulatan Rayat*, 6 Juni 2020
3. Keroncong dan 102 Tahun Gesang, *etnis.id*, 15 Oktober 2019
4. Rahayu Supanggah Pensiun, *Solopos*, 3 Oktober 2019
5. Merayakan Patah Hati Bersama Lord Didi, *Jawa Pos*, 28 Juli 2019
6. Ahmad Dhani, Musik, dan Kaum Langitan, *detik.com*, 15 Januari 2019
7. Sumpah Pemuda, Indonesia Raya, dan 80 Tahun W.R. Soepratman, *Jawa Pos*, 28 Oktober 2018
8. Ki Hadjar dan Nasionalisme Musik, *Kedaulatan Rakyat*, 3 Mei 2018
9. Ki Hadjar Dewantara dan Musik Jawa, *Suara Merdeka*, 15 Mei 2016
10. Pram, Mahabharata dan Gamelan, *Jawa Pos*, 1 Mei 2016
11. Joey, Jaz, dan Bakat, *Solopos*, 22 februari 2016

12. Kartini, Gamelan, dan Jawa, *Suara Merdeka*, 19 April 2015
13. 65 Tahun Rahayu Supanggah, *Solopos*, 7 September 2014
14. *Kidungan* Kartoloan, *Jawa Pos*, 30 September 2013
15. Rhoma, Dangdut, dan Kisah Indonesia, *Jawa Pos*, 24 November 2012

Obituarium

16. Rahayu Supanggah dan Karya Musik Monumentalnya, *Jawa Pos*, 15 November 2020
17. Empat Karya Monumental Rahayu Supanggah, *detik.com*, 13 November 2020
18. Sapardi dan Puisi yang Bernyanyi, *Kompas*, 19 Juli 2020
19. Karena Didi adalah Kita, *Kedaulatan Rakyat*, 6 Mei 2020
20. Mengaduk Warisan Djaduk, *Kedaulatan Rakyat*, 15 November 2019
21. Djaduk dan Karya Musiknya, *detik.com*, 27 Mei 2019
22. Arifin Ilham, Zikir, dan Musik, *detik.com*, 26 Mei 2019
23. Buaya Keroncong Berpulang, *Jawa Pos*, 14 April 2019
24. Legenda Kritikus Musik, *Solopos*, 9 April 2018
25. Ikhtiar Pengamen Jalanan, *Kedaulatan Rakyat*, 17 Januari 2018
26. Nyanyian yang Melintas Zaman, *Jawa Pos*, 7 Januari 2018
27. Yon Koeswoyo, Sang Legenda Telah Berpulang, *detik.com*, 5 Januari 2018
28. Basofi, Dangdut dan Tidak Semua Laki-laki, *Jawa Pos*, 9 Agustus 2017
29. Leo Kristi dan Bunyi yang Berkelana, *Jawa Pos*, 22 Mei 2017
30. Tentrem dan Nasib Pembuat Gamelan, *Solopos*, 21 Oktober 2015
31. Slamet Abdul Sjukur dan Bunyi yang Berkisah, *Jawa Pos*, 29 Maret 2015
32. Mas Slamet dan Pembebasan Musik, *Koran Tempo*, 25 Maret 2015

33. Mengenang Rinto Harahap, *Koran Tempo*, 12 Februari 2015
34. Denny Sakrie Mengisahkan Musik, *Koran Tempo*, 7 Januari 2015
35. Idris Sardi, Tuntasnya Laku Hidup Bermusik, *Majalah Basis*, September 2014
36. Kontroversi Idris Sardi, *Koran Tempo*, 29 April 2019
37. Hajar Satoto Bergamelan Pamor, *Majalah Basis*, Desember 2013
38. Siapa Bisa Menggantikan Bubi, *Jawa Pos*, 26 Februari 2012
39. Sadra, Sang Dekonstruktorkun Bunyi Itu, Kini Tiada, *Koran Kompas*, 17 April 2011

Buku ini tidak diperjualbelikan.



INDEKS



A

Ahmad Dhani 29, 30, 31, 171
antagonistis 2
Arifin Ilham 4, 96, 97, 98, 168, 172

B

Basofi 4, 119, 120, 121, 172
berkisah 11, 16, 19, 25, 63, 66, 68,
83, 101, 113, 117, 120, 132,
137, 138
bernyanyi 3, 10, 20, 83, 87, 100,
101, 102, 109, 116, 120, 121
berpulang 107, 113, 115, 139, 162
buaya 101
Bubi 156, 157, 158, 159, 160, 173
bunyi 1, 3, 10, 26, 29, 30, 31, 34,
38, 46, 52, 53, 54, 55, 66,
75, 76, 79, 80, 82, 83, 84,

88, 92, 97, 98, 100, 101,
102, 103, 105, 109, 112,
113, 115, 123, 128, 130,
131, 132, 134, 135, 141,
145, 146, 157, 158, 161,
162, 163, 164, 165

D

dangdut 20, 26, 27, 28, 48, 49, 50,
66, 67, 68, 69, 70, 88, 91,
116, 119, 120, 121, 159
Dekonstruktur 161, 173
Denny Sakrie 140, 141, 142, 173
detik 14, 32, 81, 95, 99, 107, 118,
150, 171, 172, 191
Didi 25, 26, 27, 28, 86, 87, 88, 170,
171, 172
Djaduk 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
172

E

etnomusikologi 59, 187

G

gamelan 3, 10, 13, 14, 15, 16, 18,
19, 21, 22, 23, 26, 34, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 46, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 73, 74, 78, 79, 80,
101, 102, 106, 125, 126,
127, 128, 130, 151, 152,
153, 154, 155, 158, 159,
161, 162, 163, 182, 183, 187

Gesang 17, 18, 19, 20, 171

H

Hajar Satoto 151, 152, 153, 154,
173

hidup 1, 2, 4, 10, 14, 17, 18, 26,
27, 35, 41, 43, 45, 47, 50,
52, 53, 55, 56, 62, 63, 64,
65, 86, 87, 89, 90, 91, 94,
98, 101, 102, 105, 108, 109,
111, 112, 113, 117, 118,
122, 123, 124, 126, 127,
135, 137, 138, 142, 145,
147, 150, 156, 157, 158,
159, 168, 188

I

Idris Sardi 143, 144, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 173

ilmiah 2, 3, 23, 187, 191

industri 24, 29, 30, 50, 123, 141,
180, 187

J

jalanan 109, 110, 122

Jawa 13, 14, 15, 18, 25, 26, 28, 31,
36, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 52, 53, 54,
55, 56, 57, 58, 61, 62, 63,
64, 65, 66, 70, 73, 74, 75,
76, 78, 79, 80, 83, 88, 89,
91, 98, 103, 111, 112, 114,
116, 117, 121, 124, 133,
152, 157, 158, 160, 161,
162, 163, 168, 169, 171,
172, 173, 181, 182, 183,
185, 191

Jawa Pos 28, 36, 47, 65, 66, 70, 76,
103, 114, 121, 124, 133,
160, 171, 172, 173, 191

K

Kartolo 61, 62, 63, 64, 65, 169

Kaum Langitan 29, 31, 171

Kedaulatan Rakyat 16, 39, 88, 91,
110, 171, 172, 191

keroncong 17, 18, 19, 20, 26, 91,
100, 101, 102, 112, 116,
125, 145, 148, 150

Kidungan 61, 62, 63, 64, 65, 169,
172, 183

Ki Hadjar Dewantara 3, 18, 34, 37,
39, 40, 42, 43, 171

Kompas 84, 85, 141, 162, 165, 167,
172, 173, 191

kontroversi 31, 44, 49, 144

kritikus 1, 23, 57, 73, 74, 104, 106,
107, 141, 142

L

laku 2, 50, 73, 88, 94, 101, 109,
113, 117, 126, 147, 152
legenda 65, 112, 113, 150, 156, 158
Leo Kristi 122, 123, 124, 170, 172

M

maestro 4, 17, 60, 62, 73, 87, 88,
107, 132, 150, 156, 185
Majalah Basis 147, 155, 173, 191
melintas 88, 113, 121, 123, 148
monumental 23, 26, 35, 40, 46, 51,
69, 74, 77, 93, 106, 118,
125, 136, 162

musik 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12, 13,
14, 17, 18, 19, 20, 22, 23,
24, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 46, 48,
49, 50, 51, 52, 54, 57, 58,
59, 60, 61, 66, 67, 68, 69,
73, 74, 75, 76, 78, 79, 80,
82, 83, 84, 85, 88, 89, 90,
91, 92, 93, 94, 96, 97, 98,
100, 101, 102, 104, 105,
106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 115, 116,
117, 118, 120, 122, 123,
124, 125, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 140,
141, 142, 143, 144, 145,
146, 147, 148, 149, 150,
151, 154, 156, 157, 158,
159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 167, 168, 169,
170, 179, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187,
188, 189, 190, 191

musikologi 187

musisi 1, 3, 4, 17, 22, 30, 31, 32,
33, 38, 49, 50, 51, 57, 58,
74, 80, 83, 84, 85, 90, 91,
92, 93, 101, 104, 105, 106,
107, 109, 110, 111, 112,
113, 116, 118, 121, 122,
123, 125, 132, 138, 141,
145, 146, 148, 150, 156,
158, 159, 162, 163, 164,
165, 180, 183, 187

N

nasib 2, 11, 41, 53, 61, 126, 153
nasionalisme 33, 34, 36, 38
nyanyian 25, 27, 83, 84, 101, 113

O

Obituarium 3, 4, 172

P

pembebasan 130, 134, 135, 159,
181
pengamen 108, 109, 110
peta 11, 113
politik 16, 20, 31, 40, 46, 49, 51,
63, 66, 69, 70, 86, 121, 124,
157, 167, 181, 182, 183,
184, 188
populer 2, 3, 19, 42, 67, 93, 104,
140
puisi 3, 62, 82, 83, 84, 85, 123,
169, 185

R

Rahayu Supanggah 4, 21, 22, 24,
26, 56, 57, 58, 59, 60, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80,

- 81, 105, 106, 154, 158, 162,
171, 172
referensi 23, 102, 106, 141
Rhoma 66, 67, 68, 69, 70, 121, 172
Rinto Harahap 137, 138, 139, 172
- S**
Sadra 58, 89, 126, 161, 162, 163,
164, 165, 168, 173
Sapardi 82, 83, 84, 85, 97, 169, 172
Slamet Abdul Sjukur 129, 130, 132,
134, 136, 169, 172
Soekarno 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 34, 35, 45, 111, 115,
171
Solopos 12, 24, 51, 60, 107, 128,
171, 172, 191
Suara Merdeka 43, 55, 171, 172,
191
Sumpah Pemuda 33, 34, 35, 36, 171
- T**
tahun 9, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 24,
30, 32, 36, 37, 39, 40, 44,
47, 50, 51, 56, 57, 58, 59,
60, 62, 63, 64, 67, 73, 76,
79, 80, 84, 85, 88, 90, 91,
95, 98, 102, 104, 105, 107,
108, 109, 110, 111, 115,
116, 117, 121, 122, 124,
127, 128, 129, 131, 132,
136, 137, 138, 139, 141,
143, 146, 148, 149, 151,
152, 156, 157, 158, 159,
162, 163, 164, 181, 186, 192
Tempo 10, 68, 120, 139, 141, 142,
150, 154, 172, 173, 189, 191
Tentrem 125, 126, 127, 128, 169,
172
Tidak Semua Laki-laki 119, 120,
121, 172
tokoh 4, 15, 33, 34, 35, 62, 78, 107,
112, 117, 128, 151, 156,
165, 186
- W**
warisan 24, 91, 107, 113, 123, 138,
141
wayang 15, 16, 46, 59, 146, 152,
153, 167
W.R. Soepratman 33, 35, 36, 171
- Y**
Yon Koeswoyo 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 172
- Z**
zaman 2, 9, 14, 18, 19, 30, 34, 36,
39, 42, 55, 59, 67, 86, 102,
109, 111, 113, 116, 121,
138, 146, 148, 153, 159, 184
zikir 4, 96, 97, 98, 190



GLOSARIUM



- agitatif : kata sifat yang berasal dari kata kerja *agitate*, yang artinya ‘merangsang’ atau ‘membangkitkan kegelisahan, ketegangan, atau emosi’. Kata sifat *agitatif* merujuk pada sesuatu yang memprovokasi atau membangkitkan emosi atau reaksi yang kuat dari orang-orang yang terlibat.
- akor : istilah dalam musik yang merujuk pada kombinasi dari tiga atau lebih nada yang dimainkan bersama-sama sebagai satu kesatuan harmoni. Nada-nada ini biasanya dimainkan pada saat yang sama dan membentuk harmoni yang menyatu. Akor merupakan dasar dari banyak jenis musik, termasuk musik pop, *rock*, *jaz*, dan klasik. Akor dapat dimainkan pada berbagai alat musik, seperti gitar, piano, *keyboard*, dan sebagainya, dan menjadi dasar bagi pembentukan melodi dan harmoni dalam sebuah lagu.
- antagonistik : kata sifat yang merujuk pada perilaku atau sikap yang bermusuhan, bertentangan, atau menentang.

Kata ini digunakan untuk menggambarkan orang atau hal-hal yang memiliki sifat konfrontatif atau menimbulkan konflik

- aristokrat : merujuk pada orang yang berasal dari golongan bangsawan atau elite sosial yang memiliki kekayaan, kekuasaan, dan pengaruh yang tinggi dalam masyarakat. Aristokrat biasanya mewarisi kekayaan dan jabatan dari keluarga mereka, dan sering kali memiliki status sosial yang tinggi tanpa perlu berjuang untuk memperolehnya.
- artefak : istilah yang digunakan untuk menggambarkan objek buatan manusia yang memiliki nilai sejarah, arkeologis, atau budaya. Artefak dapat berupa benda seni, peralatan, arsitektur, atau benda-benda lain yang dibuat oleh manusia dan menjadi saksi sejarah peradaban manusia. Artefak sering kali ditemukan dalam penggalian arkeologis atau penelitian sejarah, dan dapat memberikan petunjuk tentang cara hidup manusia pada masa lalu, seperti kebiasaan, kepercayaan, dan teknologi yang digunakan. Artefak dapat juga dihasilkan dari proses produksi atau reproduksi benda-benda seni atau kerajinan tangan modern yang mengekspresikan nilai budaya dan artistik suatu masyarakat atau bangsa.
- audiens : merujuk pada khalayak atau orang-orang yang hadir untuk mendengarkan pidato, presentasi, pertunjukan, atau acara lainnya.
- Bharatayudha : perang saudara antara Kerajaan Kurawa dan Pandawa.
- blantika : istilah yang merujuk pada dunia musik atau industri musik yang meliputi segala jenis genre musik, musisi, penulis lagu, produser musik, label rekaman, dan sebagainya. Blantika musik mencakup semua jenis musik, dari musik pop, *rock*, *hip-hop*, *jaz*, *blues*, *country*, dan banyak lagi. Blantika musik juga mencakup

sejarah musik, perkembangan musik, dan berbagai tren dan gaya musik yang berkembang dari waktu ke waktu.

- blog : singkatan dari *weblog*, yang merupakan sebuah situs web atau platform yang digunakan untuk menulis dan membagikan konten secara teratur, seperti tulisan, gambar, atau video.
- bunyi : getaran atau gelombang mekanis yang merambat melalui medium, seperti udara, air, atau benda padat. Bunyi terjadi ketika suatu objek bergetar dan menyebabkan perubahan tekanan di sekitarnya, yang kemudian merambat sebagai gelombang suara.
- cadas : genre musik yang berasal dari Inggris pada tahun 1960-an dan 1970-an. Musik cadas ditandai dengan suara yang keras, tempo yang cepat, *riff* gitar yang kompleks, dan vokal yang menggelegar. Lirik dalam musik cadas umumnya membahas tentang tema yang gelap atau kontroversial, seperti kematian, kekerasan, politik, agama, atau sosial. Beberapa contoh *band* musik cadas yang terkenal antara lain Metallica, Iron Maiden, Black Sabbath, Slayer, dan Judas Priest.
- campursari : genre musik yang berasal dari Jawa, Indonesia. Musik ini merupakan hasil perpaduan antara musik Jawa dengan unsur-unsur (instrumen) musik Barat. Kata “campursari” sendiri berasal dari kata Jawa yang berarti ‘campuran’ atau ‘gabungan’.
- emansipasi : suatu proses pembebasan individu atau kelompok dari keterbelengguan atau penindasan yang menghalangi kebebasan dan kesetaraan mereka. Istilah ini sering digunakan dalam konteks gerakan sosial yang memperjuangkan hak-hak individu atau kelompok tertentu yang telah lama direndahkan atau diabaikan oleh masyarakat atau pemerintah.

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

- hiperbolis : melebih-lebihkan
- improvisasi : suatu teknik atau cara bermain musik di mana musisi menciptakan atau memainkan suara secara spontan dan tidak direncanakan sebelumnya. Dalam improvisasi, musisi dapat mengimprovisasi melodi, harmoni, ritme, atau gaya bermain sesuai dengan keinginan atau improvisasi dari musisi lain dalam kelompok musik.
- irama : melibatkan pengaturan durasi dan penekanan pada setiap ketukan dalam lagu atau karya musik, dan memberikan pola dan struktur yang teratur pada musik tersebut.
- kapitalisme : suatu sistem ekonomi di mana sumber daya ekonomi seperti tanah, modal, dan tenaga kerja dimiliki secara pribadi dan dioperasikan untuk mencapai tujuan keuntungan. Dalam sistem kapitalisme, keputusan mengenai produksi, investasi, dan distribusi barang dan jasa diambil oleh individu atau perusahaan swasta, berdasarkan pada mekanisme pasar yang terdiri dari permintaan dan penawaran.
- karawitan : Seni gamelan dan seni suara yang bertangga nada slendro dan pelog. Kesenian ini terkenal di Jawa dan Bali. Istilah karawitan berasal dari bahasa Jawa yaitu kata “rawit” yang berarti halus dan lembut.
- kidungan* : vokal dalam *Gending Julia-juli*
- kolonialisme : sistem politik dan ekonomi di mana satu negara atau kebudayaan mengeksploitasi, menguasai, dan memerintah negara atau kebudayaan lain secara militer, politik, ekonomi, dan budaya. Dalam sistem kolonial, negara kolonial mencaplok wilayah atau negara lain untuk menguasai sumber daya alam dan ekonomi, dan memaksa penduduknya untuk mengikuti nilai-nilai, norma, dan budaya yang dianut oleh negara kolonial.

- komersial : berkaitan dengan kegiatan bisnis atau perdagangan dengan tujuan memperoleh keuntungan atau profit. Segala hal yang berkaitan dengan penjualan barang atau jasa di pasar atau kepada konsumen dapat dikategorikan sebagai kegiatan komersial.
- komposer : orang yang menciptakan atau menulis musik, baik itu untuk instrumen solo, ansambel, ataupun orkestra. Komposer menciptakan musik dengan menggabungkan berbagai elemen musikal seperti melodi, harmoni, ritme, dan dinamika.
- konferensi : pertemuan formal yang diadakan antara sejumlah orang untuk membahas topik atau isu tertentu. Konferensi dapat diadakan dalam berbagai konteks, termasuk dalam bidang bisnis, akademis, politik, atau organisasi masyarakat.
- konflikual : merujuk pada situasi atau hubungan yang ditandai oleh konflik atau pertentangan antara pihak-pihak yang terlibat. Konflik dapat terjadi di berbagai konteks, seperti dalam hubungan antar individu, organisasi, kelompok sosial, maupun negara.
- kongres : pertemuan besar yang diadakan oleh organisasi atau badan tertentu yang terdiri dari anggota atau perwakilan dari berbagai bagian atau wilayah. Kongres biasanya diadakan untuk membahas dan menetapkan kebijakan, strategi, atau rencana kerja dari organisasi tersebut.
- kontemporer : sesuatu yang berkaitan dengan atau terjadi pada masa sekarang, terutama dalam seni, budaya, atau mode. Dalam seni, istilah ini digunakan untuk menggambarkan karya seni yang dibuat pada zaman modern atau masa kini dan cenderung mengekspresikan gaya atau pandangan yang inovatif atau kontemporer.
- kritikus : seseorang yang secara profesional atau amatir mengulas dan mengevaluasi karya seni, sastra, film, musik,

dan bidang lainnya. Kritikus dapat menulis ulasan, artikel, atau esai yang memberikan pandangan mereka tentang karya seni yang telah mereka tinjau atau tonton.

- laman : halaman atau lembaran dalam sebuah buku, majalah, jurnal, atau situs web. Laman dalam buku atau majalah biasanya diberi nomor urut untuk memudahkan pembaca mencari informasi yang mereka butuhkan. Sementara dalam situs web, laman sering kali diakses melalui tautan atau *hyperlink* yang terdapat pada menu navigasi atau di bagian konten situs.
- laras : konsep dalam musik Jawa yang mengacu pada keseluruhan nada atau nada dasar dalam sebuah lagu atau gending. Konsep laras mengandung makna penting dalam musik Jawa, karena memengaruhi jenis nada, interval, dan harmoni yang digunakan dalam sebuah lagu atau gending.
- liminal : istilah yang digunakan untuk menggambarkan suatu kondisi atau tempat antara dua keadaan atau tahap yang berbeda. Istilah ini sering digunakan dalam bidang antropologi, psikologi, dan seni. Dalam seni, liminal juga dapat digunakan untuk menggambarkan suatu bentuk ekspresi yang berada di antara batas-batas genre atau konvensi seni yang sudah ada.
- lirik : teks atau kata-kata yang digunakan dalam sebuah lagu atau karya musik untuk menyampaikan pesan atau cerita kepada pendengar. Lirik juga dapat merujuk pada bentuk puisi yang ditulis dengan irama dan melodi tertentu.
- maestro : istilah yang digunakan untuk merujuk pada seorang ahli atau master di bidang tertentu, terutama dalam bidang seni seperti musik, seni lukis, dan tari. Seorang maestro adalah orang yang telah mencapai tingkat keahlian yang sangat tinggi dan memiliki pengalaman yang luas dalam bidangnya.

- melodi : serangkaian nada yang diatur sedemikian rupa sehingga menghasilkan sebuah lagu atau irama. Melodi biasanya ditentukan oleh beberapa faktor, seperti nada dasar, rentang suara, tempo, dan irama. Melodi juga dapat dipengaruhi oleh budaya dan tradisi musik di suatu daerah atau negara. Melodi yang baik dapat menciptakan suasana emosional dan menghasilkan perasaan tertentu pada pendengar sehingga menjadi sangat penting dalam keseluruhan pengalaman musik.
- metal : genre musik yang paling dikenal dengan suara gitar listrik yang keras dan vokal yang sering kali di-*growling* atau diteriakkan. Musik metal biasanya memiliki tempo yang cepat dan ritme yang kompleks serta sering kali diiringi oleh drum dan bas yang kuat.
- milenial : kelompok generasi yang lahir antara tahun 1981 hingga 1996. Istilah “milenial” digunakan untuk menggambarkan generasi yang tumbuh dewasa pada era digital dan teknologi informasi yang semakin berkembang.
- momentum : merujuk pada kekuatan atau kecepatan gerak suatu benda yang bergerak dalam arah tertentu. Dalam fisika, momentum didefinisikan sebagai massa suatu benda dikalikan dengan kecepatannya. Dalam konteks lain, momentum juga dapat merujuk pada sebuah peristiwa atau situasi yang sedang berkembang dengan cepat dan menghasilkan perubahan besar atau signifikan.
- monumen : bangunan atau struktur besar yang dibangun sebagai simbol atau peringatan untuk mengenang peristiwa penting atau tokoh terkenal. Monumen sering kali dibangun dengan tujuan untuk memperlihatkan penghormatan atau penghargaan kepada seseorang atau suatu peristiwa yang penting dalam sejarah.

- musikologi : studi ilmiah tentang musik, termasuk aspek historis, teoritis, sosial, budaya, dan psikologis. Seorang musikolog biasanya mempelajari berbagai aspek musik, seperti sejarah musik, struktur musik, teori musik, etnomusikologi, dan psikologi musik. Studi musikologi dapat membahas berbagai topik, seperti pengaruh budaya terhadap perkembangan musik, peran musik dalam masyarakat, dan bagaimana musik dipengaruhi oleh teknologi. Para musikolog juga dapat mengkaji komposisi musik, analisis musik, serta kehidupan dan karya para komponis dan musisi terkenal.
- musisi : seseorang yang memainkan atau menciptakan musik
- notasi : sistem penulisan yang digunakan untuk merekam informasi musik dalam bentuk simbol-simbol atau tanda-tanda sehingga dapat dibaca dan dimainkan oleh para musisi. Notasi musik digunakan untuk merekam melodi, harmoni, irama, dinamika, dan lain-lain, memberikan petunjuk bagi para musisi dalam memainkan musik dengan tepat.
- obituari : artikel yang membahas kehidupan dan kematian seseorang yang baru saja meninggal dunia. Artikel ini berisi informasi tentang latar belakang, karier, dan pencapaian sang individu, serta pengaruhnya terhadap masyarakat atau industri tempat ia bernaung.
- opera : sebuah genre seni pertunjukan yang menggabungkan musik vokal dan instrumental, tari, dan drama. Opera biasanya ditampilkan di atas panggung dengan para penyanyi yang memerankan karakter-karakter dalam cerita, sambil diiringi oleh musik yang dimainkan oleh sebuah orkestra.
- pathet* : jangkauan wilayah nada-nada pokok pada gending gamelan
- pengrawit : musisi atau pemain gamelan

- perkusi : kelompok alat musik yang dimainkan dengan cara dipukul untuk menghasilkan suara ritmis dan efek suara lainnya.
- perspektif : sudut pandang atau cara melihat sesuatu yang didasarkan pada pemahaman dan pengalaman individu. Perspektif mencakup cara seseorang memahami dan menafsirkan informasi atau situasi tertentu, dan dapat dipengaruhi oleh faktor seperti latar belakang, nilai, keyakinan, dan pengalaman hidup seseorang.
- praksis : kegiatan atau tindakan yang dilakukan secara teratur dan sistematis untuk mencapai tujuan tertentu. Istilah praksis dapat merujuk pada kegiatan yang dilakukan dalam berbagai bidang, seperti pendidikan, kesehatan, bisnis, atau keagamaan. Dalam konteks akademik, praksis mengacu pada pengalaman dan kegiatan praktis yang terkait dengan bidang studi tertentu, seperti praktik klinis dalam bidang kesehatan, atau praktik laboratorium dalam bidang ilmu pengetahuan. Praksis juga dapat merujuk pada praktik atau kegiatan sosial, seperti praktik keagamaan atau kegiatan kebudayaan. Praksis juga dapat dikaitkan dengan teori, di mana praksis digunakan untuk menguji atau mengaplikasikan teori dalam kehidupan nyata. Dalam banyak bidang, praksis yang baik didasarkan pada pengetahuan dan pengalaman yang kuat, serta keterampilan dan kemampuan untuk beradaptasi dengan situasi yang berbeda.
- propaganda : upaya yang dilakukan untuk memengaruhi pandangan, perilaku, atau sikap orang lain terhadap suatu topik atau isu tertentu. Propaganda sering kali digunakan dalam konteks politik atau sosial, dan sering kali digunakan untuk mempromosikan suatu ideologi atau kepentingan politik tertentu.
- reduktif : sebuah pendekatan atau pemikiran yang mencoba untuk mengurangi kompleksitas suatu masalah atau

konsep menjadi sesuatu yang lebih sederhana atau dasar. Pendekatan reduktif cenderung memfokuskan perhatian pada bagian-bagian yang lebih kecil atau komponen dasar sehingga mengabaikan kompleksitas keseluruhan sistem atau konsep yang lebih besar.

- resensi : tinjauan tentang sebuah karya, seperti buku, film, atau acara televisi. Resensi biasanya berisi ringkasan singkat tentang isi karya tersebut dan kemudian dilanjutkan dengan analisis dan penilaian dari penulis resensi itu sendiri. Tujuan utama dari resensi adalah untuk memberikan pandangan yang jujur dan objektif tentang karya tersebut, termasuk kelebihan dan kekurangannya. Resensi juga dapat membantu pembaca untuk memutuskan apakah mereka ingin membaca atau menonton karya tersebut atau tidak.
- ritme : dihasilkan melalui pengulangan irama atau pola ketukan tertentu yang dapat diukur dalam unit waktu seperti ketukan per menit atau *beats per minute* (BPM).
- sensibilitas : merujuk pada kemampuan untuk merasakan dan memahami perasaan, emosi, dan pengalaman orang lain, serta untuk merespons mereka dengan cara yang tepat dan empati. Ini juga dapat merujuk pada kepekaan dan perhatian yang lebih tinggi terhadap perasaan dan persepsi orang lain.
- subjektif : merujuk pada pandangan, opini, atau penilaian yang dipengaruhi oleh pengalaman pribadi, keyakinan, atau preferensi individu. Hal ini dapat berbeda antara individu yang satu dan yang lainnya, tergantung pada latar belakang, pengalaman, dan perspektif yang berbeda-beda.
- tempo : merujuk pada kecepatan dalam musik. Ini mengacu pada kecepatan perubahan dalam ritme atau pola irama dalam sebuah komposisi musik. Tempo

dapat ditentukan dalam satuan ketukan per menit (BPM—*beats per minute*) dan biasanya dicantumkan pada partitur musik.

- tonika : nada dasar dalam sebuah karya musik
- zikir : praktik atau ritual doa dalam agama Islam yang melibatkan pengulangan nama-nama Allah atau doa-doa tertentu dengan tujuan memperkuat hubungan seseorang dengan Allah Swt. dan mencapai kedamaian batin. Dalam Bahasa Arab, kata *zikir* berarti ‘mengingat’ atau ‘mengingat-ingat Allah’.



TENTANG PENULIS



Aris Setiawan adalah seorang etnomusikolog yang rajin melakukan pencatatan peristiwa musik untuk dipublikasikan di media massa. Beberapa karya tulisnya rutin terbit di *Harian Kompas*, *Koran Tempo*, *Majalah Tempo*, *Jawa Pos*, *detik.com*, *Kedaulatan Rakyat*, *Suara Merdeka*, *Solopos*, *Majalah Basis*, *Republika*, *Basa-basi.co*, *Koran Jakarta*, *Koran Kontan*, dan *Etnis.id*. Ia juga aktif menulis di jurnal ilmiah, seperti *Dewa Ruci*, *Sorai*, *Gelar*, *Terob*, *Resital*, *Music Scholarship*, *Pelataran Seni*, *Harmonia*, dan *Abdi Seni*. Aris tercatat sebagai penulis pada buku *Pendidikan Budi Pekerti dalam Pertunjukan Wayang* (2011), *Para Maestro Gamelan* (2018), dan *Semesta Bunyi Kata* (2021). Saat ini, Aris sebagai pengajar di Jurusan Etnomusikologi, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Beberapa mata kuliah penting diampunya, seperti Studi Lapangan, Analisis Musik, Survei Musik, Budaya Musik Nusantara, Kritik Musik, dan Jurnalistik Musik. Pada Jurusan Karawitan ISI Surakarta, Aris mengajar mata kuliah Kritik Karawitan, Kapita Selektta Karawitan, dan Praktik Karawitan Jawa timuran.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sejak tahun 2020, Aris juga diminta mengajar pada Program Pascasarjana ISI Surakarta untuk mata kuliah Kuratorial, Manajemen Publikasi, dan Seni-Keindonesiaan. Terkait riwayat pendidikan, tahun 2008, Aris mendapat gelar sarjananya pada Program Studi Etnomusikologi ISI Surakarta dengan predikat *cumlaude*, tahun 2010 pada Minat Kajian Musik di Program Pascasarjana ISI Surakarta dengan predikat *cumlaude*. Puncaknya, tahun 2020 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa (PSPSR), Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, juga dengan predikat *cumlaude*. Aris Setiawan aktif menjadi narasumber di berbagai seminar nasional dan internasional. Saat ini, ia juga aktif dalam komunitas dan yayasan Arjasura, sebuah organisasi yang memfokuskan minat kajian dan praktik kesenian tradisi Jawa timuran. Aris Setiawan dapat dihubungi melalui surel: segelas.kopi.manis@gmail.com.

MENEROKA MUSISI, MENGARSIP MEMORI

Buku ini merupakan kumpulan esai yang menceritakan pemikiran dan perjuangan para maestro seni ataupun tokoh-tokoh yang bersentuhan dengan musik. Buku ini melihat musik bukan dari peristiwa musik itu sendiri, melainkan dari fenomena, kisah-kisah, cerita-cerita, sejarah, dan pemikiran para pemusiknya.

Esai-esai dalam buku ini mencoba menempatkan sejarah sebagai perspektif untuk membangun konteks penulisan yang berdimensi lampau, kini, dan yang akan datang. Terdapat dua kategori yang dibahas dalam buku ini, yaitu Tubuh Musikal dan Obituarium. Pada "Tubuh Musikal", ketokohan dan kiprah bermusik ditulis pada saat sang tokoh masih hidup, sementara "Obituarium" ditulis sesaat setelah sang tokoh meninggal.

Buku ini ditulis dengan pendekatan ilmiah populer untuk memudahkan siapa pun dalam membacanya. Hadirnya buku ini selain diharapkan dapat menjadi buku referensi bagi mahasiswa jurusan musik, musikologi, etnomusikologi, dan studi kebudayaan, juga dapat menjadi bahan bacaan masyarakat umum untuk mengenal para tokoh dan hasil karyanya.



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

DOI: 10.55981/brin.718



ISBN 978-623-8372-00-3



9 786238 372003