

KOMPLEKSITAS TABUH KREASI BARU GONG KEBYAR SANG NYOMAN PUTRA ARSA WIJAYA

I Komang Kusuma Adi

Jurusan Pengkajian Seni Musik, Prodi Penciptaan dan Pengkajian Seni
Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta, Indonesia.
Email : Kusumaadi16@gmail.com

ABSTRACT

Complexity is one of the characteristics of karawitan (gamelan music) which is reflected in the origin of the word, “rawit”, which means smooth or complex. Realizing a complex musicality in the making of Tabuh Kreasi Baru of Gong Kebyar gamelan music, requires sufficient knowledge about gamelan, its musical elements, and its technical strategies to actualize ideas into a form of musical composition. Sang Nyoman Putra Arsa Wijaya is a music composer from Bali who has this ability. This research was conducted to reveal the things that build up the complexity of the Tabuh Kreasi Baru music from the creations of the Sang Nyoman with a textual ethnomusicology approach reinforced by garap (theoretical framework). The results showed that; (1) The complexity of Sang Nyoman’s music in Tabuh Kreasi Baru is motivated by his artistic experience. (2) all forms and structures, application of game techniques and instrument of work systems are designed by the concept of stimulating the appreciators to “think”. (3) Some musical materials take elements of Gong Kebyar music which are rarely used by musicians in general. (4) Several work tools are the result of hybride Balinese Karawitan and Western musical style compositions. (5) Sang Nyoman consciously made music with complex characters to provide new insights and invite the appreciators to develop their imagination and intellectual powers.

Keywords: Complexity, Sang Nyoman, Tabuh Kreasi Baru, Gong Kebyar

ABSTRAK

Kompleksitas memang salah satu ciri seni karawitan, sebagaimana tercermin dalam akar katanya, “rawit”, yang berarti halus atau rumit. Mencipta musicalitas yang kompleks pada garap karawitan *Tabuh Kreasi Baru* Gong Kebyar, tentu perlu pengetahuan cukup tentang gamelan, unsur-unsur musikalnya serta strategi teknis mengaktualisasikan gagasan ke dalam wujud karya. Sang Nyoman Putra Arsa Wijaya adalah salah satu komposer dari Bali yang memiliki kemampuan tersebut. Penelitian ini hadir guna mengungkap hal-hal yang mengkonstruksi kompleksitas musical *Tabuh Kreasi Baru* dari Sang Nyoman dengan pendekatan textual etnomusikologi dan diperkuat dengan Teori Garap. Hasil penelitian memperlihatkan bahwa; (1) kompleksitas *Tabuh Kreasi Baru* Sang Nyoman di latar belakangi oleh perjalanan pembentukan kesenimanannya. (2) segala bentuk struktur, capaian teknik permianan dan sistem kerja instrumen didesain dengan konsep merangsang apresiator untuk “berpikir”. (3) sebagian materi musical mengambil unsur-unsur musical Gong Kebyar yang jarang digunakan oleh seniman kebanyakan. (4) beberapa prabot garap merupakan hasil *hybride* gaya komposisi Karawitan Bali dan Musik Barat. (5) Sang Nyoman dengan sadar membuat musik dengan nafas kompleksitas untuk memberi wawasan baru dan mengajak apresiator mengembangkan imajinasi dan daya intelektualitasnya.

Kata kunci: Kompleksitas, Sang Nyoman, *Tabuh Kreasi Baru*, Gong Kebyar.

1. PENDAHULUAN

Festival Gong Kebyar (FGK) yang berlangsung sejak tahun 1970-an merupakan serangkaian Pesta Kesenian Bali (PKB). Ajang kreasi ini telah banyak merangsang kreativitas para seniman untuk menciptakan komposisi-komposisi baru dengan konsep garap yang tipikal. Setiap tahunnya komposisi-komposisi baru dipertunjukkan dalam format *mabarung*. *Mabarung* diikuti oleh kelompok-kelompok *sekaa* (grup gamelan) dari 9 duta kabupaten/kota se-Bali. Mereka beradu garap di panggung Ardha Candra, *Art Center* Denpasar.

Spirit kompetisi *mabarung* mudah terbaca lewat *motto ‘jengah’* di balik semangat penciptaan musiknya. *Jengah* tidak lain sikap pantang menyerah antar seniman (Chaya 2013, 6). *Jengah* dilandasi dari *rasa wirang* (membela) terhadap identitas kultural atau fanatisme daerah. Hal itu menjelma sebagai spirit internal yang mendorong para seniman berupaya keras menunjukkan kreativitas musik terbaiknya (Sudirga 2017, 18).

“...As far back as history recalls, there has been great competition in Balinese arts, reflecting a cultural attitude of *jengah*, a strong instinct of “not wanting to lose,” which motivates the accepted practice of taking the accomplishment of a rival and changing it in one’s own way while improving on it. In kebyar’s early days, groups might send a spy to climb a tree within hearing and hopefully sight-range of a rival village’s rehearsal in order to memorize their latest innovations in preparation for an upcoming competition (Herbst 2015).

Secara jelas Herbst mengkisahkan tentang sejarah perlombaan seni di Bali yang berangkat dari spirit kompetisi, *jengah*. *Jengah* mendorong praktik yang telah menjadi rahasia umum untuk dapat menggunakan hasil karya tandingannya, mengubah dan mengolahnya sehingga menjadi hasil karya (baru) milik sendiri. Bahkan di masa lalu kompotisi kebyar, kelompok-kelompok kesenian tersebut sengaja mengirim mata-mata. Teliksandi

musik ini ditugaskan “mencuri” garap sajian dengan mendengar dan melihat latihan kelompok lawan. Cara ini membuat sebuah kelompok *kebyar* bisa mengetahui ciptaan terbaru yang dipersiapkan lawan dalam perlombaan.

Spirit *jengah* sedikit banyak pun mempengaruhi *Tabuh Kreasi Baru*. Namun hal ini pula yang membuat komposisi instrumental Gong Kebyar itu selalu menarik perhatian di FGK. Pasalnya penciptaan *Tabuh Kreasi Baru* secara prinsip menawarkan alternatif-alternatif kebaruan garap komposisi, atas hasil; (1) eksplorasi bunyi gamelan Gong Kebyar (2) pemaksimalan fungsi instrumen, (3) proses capain teknik permainan baru, dan (4) renungan mendalam pada wilayah intramusikal dan ekstramusikal.

Melihat perkembangan *Tabuh Kreasi Baru*, sampai juga pada sosok komposer Bali yang belakangan hangat diperbincangkan. Ia adalah Sang Nyoman Putra Arsa Wijaya atau lebih akrab dipanggil Sang Nyoman. Sang Nyoman adalah komposer dari karya-karya *Tabuh Kreasi Baru* duta dari Kodya Denpasar. Sajianya membawa perkembangan musical *Tabuh Kreasi Baru* ke arah yang lebih kompleks dari sebelumnya.

I Wayan Gde Yudane pun menilai jika wujud kompleksitas musical *Tabuh Kreasi Baru* Sang Nyoman terkesan belum terpikirkan oleh komposer-komposer seangkatannya. Terdapat ragam olahan teknik permainan yang tidak biasa, dan seolah terselip keinginan kuat untuk merombak konvensi komposisi *Tabuh Kreasi Baru* Gong Kebyar yang terlanjur mapan (Wawancara, 19 Agustus 2018). Tidak heran apabila banyak penikmat seni merasa bersebrangan dengan Sang Nyoman. Kompleksitas musicalnya dianggap terlalu sulit dinikmati, apalagi dipelajari dan dikembangkan di masyarakat.

I Wayan Murda memberi pandangan tersendiri kepada karya Sang Nyoman ini. Menurutnya, bentuk artikulasi baru, berikut capaian teknik permainan dan sistem kerja antar instrumen yang ditawarkan, tiada lain gambaran keberaniannya menyikapi sesuatu yang sudah baku. Kehadiran *Tabuh-tabuh Kreasi Baru* Sang Nyoman justru menjadi positif karena dapat menjadi tantangan tersendiri bagi komposer lain, penabuh, dan bahkan

apresiator. Diharapkan komposer lain terdorong mampu menciptakan kreativitas tandingan. Bagi para pendukung *penabuh* karya Sang Nyoman sendiri dituntut mampu berkonsentrasi penuh sepanjang penyajian, karena frase-frase musical tersusun dengan aturan yang ketat dan sistematis. Sementara bagi para apresiator pun perlu benar-benar jeli ketika menikmati (Wawancara, tanggal 30 Maret 2018).

Bericara kompleksitas sesungguhnya bukanlah hal yang baru dalam dunia karawitan. Kompleksitas telah menjadi ciri karawitan seperti tertuang dalam kata “rawit” sebagai akar kata karawitan itu sendiri, yang berarti halus, lembut dan/ atau rumit. Artinya, ketika Sang Nyoman berkuat dengan konsep sajian musik yang kompleks adalah sesuatu yang wajar.

Perlu dipahami, mencipta kompleksitas tidaklah mudah, sebab perlu memiliki kesungguhan, disiplin dan pengetahuan yang cukup. Sekurang-kurangnya seniman membutuhkan waktu cukup untuk memahami gamelan atau gending terkait dengan unsur-unsur musicalnya. Seniman juga butuh waktu untuk memahami cara mengaktualisasikan gagasan, intelektualitas, interpretasi, kreativitas, imajinasi, dan emosi ke dalam bentuk komposisi musik.

Untuk itulah sebelum seseorang menentukan jalannya sebagai komposer, minimal telah melewati fase sebagai apresiator yang telah banyak mendengarkan *genre* musik. Perjalanan panjang atas hal itu akan membuat seniman memiliki pengalaman estetik dengan kandungan pengetahuan luas dari yang ia dapatkan melalui aktivitas melihat, mendengarkan, mempelajari, menyajikan musik. Secara tidak langsung pengalaman estetik telah memperkaya pengetahuan terkait teknik, media serta gagasan-gagasan di balik karya-karya seniman pendahulu. Pengalaman estetik yang kemudian dijadikan sebagai landasan mencipta komposisi, menunjukkan pengalaman artistik dengan kedalaman tertentu yang sesuai dengan tingkat apresiasi karya (E. Setiawan 2015, 38). Dengan demikian, karakter musical yang cenderung mengarah pada karakter yang kompleks dalam karya komposisi musik dari Sang Nyoman, sesungguhnya adalah bagian dari

perjalanan proses panjangnya mendapatkan kompetensi keseniman.

Dalam kajian etnomusikologi sendiri terdapat pandangan bahwa di balik kompleksitas suatu musik terdapat sistem suara yang selalu mempunyai struktur dan seyogyanya dipandang sebagai produk tingkah laku yang menghasilkan. Tingkah laku yang dimaksud, termasuk aspek-aspek fisik, sosial, verbal dan aspek belajar yang muncul dari konseptualisasi yang mendasarinya. Oleh karna tanpa konsep tentang musik, tingkah laku tidak akan ada, dan tanpa tingkah laku, suara musik tidak akan bisa dihasilkan (Merriam and Merriam 1964, 33). Konsep sendiri sebenarnya adalah,

“...gagasan abstrak, definisi atau formulasi ide untuk dimanifestasikan ke dalam bentuk karya. Konsep juga merupakan rancangan sistem artistik terdiri atas konsepsi tentang (1) rancang bangun struktur fisik musical, dan (2) rancang bangun struktur batin musical. Rancangan struktur batin musical kurang lebih berkenaan dengan (1) makna atau sense musical. Dalam konteks makna, musicalitas memiliki kaitan instrinsik tanda dengan makna. Oleh karena itu, komposer selalu menuangkan makna di balik karyanya. Rancangan struktur batin juga berkenaan dengan (2) rasa atau feeling, yaitu sikap komposer terhadap musicalitas dan makna musical karyanya. Kedalaman pengungkapan makna dan musicalitasnya tidak bergantung pada kemampuan komposer dalam kuantitas, kualitas, dan intensitas pemanfaatan vokabuler garap sebagai sarana penyampaian gagasan musical, sarana memanifestasikan ekspresi, tetapi juga ditentukan oleh wawasan, pengetahuan, pengalaman, dan kepribadian yang terbentuk oleh latar belakang sosio-psikologisnya. Rancangan struktur batin juga tidak dapat dipisahkan dari (3) amanat, maksud dan tujuan sadar seorang komposer terdorong untuk menyusun komposisi (Sunarto 2010, 301–304).

Pandangan-pandangan tersebut semakin menegaskan jika di balik kuatnya kompleksitas *Tabuh Kreasi Baru* dari Sang Nyoman, pasti terdapat konsep kuat yang melandasinya. Tulisan ini pun mencoba menelusuri kompleksitas *Tabuh Kreasi Baru* dari Sang Nyoman tersebut. Hal ini penting karena selain sebagai pencataan perjalanan keseniman seorang komposer, juga sekaligus menjadi literasi rangkuman fenomena menarik seputar perkembangan dunia penciptaan musik dalam seni *Tabuh Kreasi Baru* di Karawitan Bali.

2. TINJAUAN PUSTAKA

Fokus tulisan ini kepada objek kajian musical berupa fenomena kompleksitas Tabuhan Kreasi Baru Gong Kebyar dari seorang komposer Sang Nyoman Putra Arsa Wijaya. Terkait dengan objek kajian tersebut ditemukan beberapa tulisan lain yang cukup selaras, seperti pada artikel “The World of Music Composition in Bali” (Harnish 2000). Pembahasannya menyenggung seputar kreativitas seniman dalam penciptaan musik kreasi baru yang banyak dipengaruhi perubahan sosio politik abad ke-20. Tiga tahun kemudian, muncul disertasi berjudul “Automatic Characterization of Music Complexity: a multi-faceted approach” karangan Streich (2005). Pembahasannya banyak menjabarkan soal aplikasi praktis pembentukan kompleksitas musik. Tulisan berjudul “Kebhinnekaan dan Kompleksitas Gamelan Bali” (Asnawa 2007), membahas demokrasi penciptaan seni di Bali yang semakin terbuka, hingga muncul karya-karya dengan tatanan musik yang terlihat fleksibel, variatif dan kontekstual. Pada tahun yang sama muncul publikasi tesis berjudul “Innovative Approaches To Melodic Elaboration In Contemporary *Tabuh Kreasi Baru*” (Steele 2007), yang berfokus pada cara I Wayan Gde Yudane, I Dewa Ketut Alit, I Wayan Beratha dan I Wayan Sudirana memanfaatkan dan/atau mendistorsi teknik-teknik standar dalam komposisi karawitan Bali. Menggunakan metodelogi analisis *hybrid*, Steele berbicara seputar evaluasi kritis terhadap fungsi musical Barat seperti *polyphony* dan *heterophony* pada *Tabuh-tabuh Kreasi Baru* dari empat komposer tersebut.

Setahun kemudian muncul tesis berjudul “Recent Structural Development in Tabuh Kreasi Gong Kebyar” (Sandino 2008). Penelitian ini menggunakan analisis garis waktu yang dikembangkan Tenzer dengan hasil berupa data perbandingan struktur formal *Tabuh Kreasi Baru* era seniman Pak Beratha (alm) dengan karya-karya komposer yang berlatar belakang akademisi seni. Muncul pula disertasi berjudul “Kreativitas Musik Bali Garapan Baru di Kota Denpasar” (Sugiarta 2012), yang berbicara soal ideologi penciptaan yang melatar belakangi seniman penggiat musik eksperimental yang menuntut “hak hidup” di tengah keperkasaan tradisi musik. Chaya (2013) menulis disertasi “*Mabarung Seni Pertunjukan di Kabupaten Buleleng*”, dengan ciri mendasar berupa sistem representasi yang terbingkai dengan semangat kompetitif. Implementasinya tercermin melalui kehadiran karya-karya kreatif-inovatif yang mengusung nilai-nilai kebaruan (inovasi). Melirik lebih jauh tiga tahun setelah Chaya, maka Sukerta (2016) menulis buku, “Gong Kebyar yang Tidak Ngebyar”. Tulisan ini mempertanyakan Gong Kebyar yang mengalami fase ‘tidak ngebyar’ lagi, baik dari segi spirit, fisik, reportoar, garap dan estetika tabuhan. Penyebabnya akibat pengaruh timbal-balik gamelan ini dengan gamelan lainnya, seperti penggunaan repertoar, *tungguhan* dan teknik tabuhan.

Penjajagan terhadap beberapa pustaka sebagaimana tersebut menunjukkan jika belum ada penelitian yang proporsional mengungkap kompleksitas *Tabuh Kreasi Baru* Sang Nyoman. Dengan sendirinya tulisan ini pun menjadi orisinil sehingga terhindar plagiarisme. Akhirnya ragam informasi leterat yang telah dirangkum tersebut selanjutnya menjadi dasar melakukan penelitian mendalam tentang komposisi *Tabuh Kreasi Baru* Gong Kebyar, karya Sang Nyoman.

3. METODE PENELITIAN

Penelitian ini berbentuk kualitatif yang dibangun dengan pendekatan tekstual etnomusikologi dan pendalamannya menggunakan teori

Garap dari Rahayu Supanggah. Pengumpulan data melibatkan empat unsur penting, yakni (a) materi, (b) teknik, (c) instrumen, dan (d) langkah-langkah penelitian (Kaelan 2005, 54–225). Materi penelitian terdiri dari data musical dan verbal. Data musical berupa *Tabuh Kreasi Baru* karya Sang Nyoman yang diciptakan sejak tahun 2005 hingga 2015, khususnya yang disajikan oleh kelompok *sekaa* (grup gamelan) pria dewasa. Materi penelitian dikumpulkan dari data kepustakaan, dan pandangan tokoh yang *expert* pada karya *Tabuh Kreasi Baru* Sang Nyoman. Pengumpulan data dilakukan dengan penelitian lapangan, *laboratory studi* dan (3) studi pustaka. Penelitian lapangan dan *laboratory study* dilakukan agar dapat mengkaji secara mendalam tentang materi, sarana, perabot garap musical, serta gagasan Sang Nyoman. Instrumen pendukung dalam pelaksanaan penelitian ini adalah kamera audio-visual untuk merekam penyajian karya dan proses penciptaan dan alat rekam audio untuk merekam pementasan maupun hasil wawancara. Selain itu, *audio-visual* dan *audio player* diperlukan untuk kegiatan *laboratory studi*.

Langkah penelitian dimulai dari lapangan dengan menerapkan observasi langsung dan partisipatoris. Setelah itu melakukan studi ‘pustaka’ untuk mengkaji literatur sesuai objek material dan formal penelitian. Guna efektivitas waktu maka studi pustaka dilakukan beriringan dengan kegiatan penelitian lapangan dan *laboratory study*. Informasi yang lebih lengkap digali melalui wawancara. Narasumber utama wawancara adalah Sang Nyoman, sementara sebagai pendukung informasi, keterangan dihimpun pula melalui informan yang diketahui sering dekat dan/atau mengamati proses kekaryaan Sang Nyoman. Informan dipilih selektif dari para ahli *tabuh* kreasi dan juga dipandang ahli dalam bidang komposisi musik. Beberapa informan tersebut yaitui: I Wayan Gde Yudane, (2) I Wayan Murda, (3) I Ketut Gde Asnawa, (4) I Komang Astita dan (5) I Wayan Madra Aryasa. Pengolahan dan pengorganisasian data dilakukan melalui tiga cara yaitu: reduksi, klasifikasi dan *display* data. Penarikan kesimpulan dilakukan dengan metode: Interpretasi, analisis garap, dan metode Induktif.

4. PEMBAHASAN

4.1 Terminologi Tabuh Kreasi Baru Gong Kebyar

Mengenal terminologi untuk “Tabuh Kreasi Baru Gong Kebyar”, bisa dimulai dengan memahami istilah “tabuh”. Istilah “*tabuh*” secara etimologi berasal dari *sabuh* yang berarti jatuhnya titik-titik air dari langit ke bumi (Madra Aryasa, wawancara, 22 Mei 2018). Umat Hindu memaknai *sabuh* sebagai benih-benih kehidupan. *Sabuh* dalam konteks upacara keagamaan dimanifestasikan pada tiga jenis cairan dengan warna berbeda yaitu arak (putih), darah (merah) dan berem (hitam).

Sabuh arak, darah, dan berem dalam praktiknya dinamakan *petabuh* atau *tabuh-tabuhan*. Inti dari pelaksanaan *tabuh-tabuhan* itu adalah untuk menetralisir (*nyomia*) unsur-unsur negatif (*buta*) selama prosesi upacara berlangsung. Selain itu juga sebagai bentuk wujud sembah bhakti kepada Sang Maha Pencipta (Ida Sang Hyang Widhi Wasa), serta upaya menciptakan harmonisasi kehidupan antar manusia dan alam semesta. Pada titik ini kata *tabuh* dapat dipahami sebagai sebuah persembahan dalam rangka membangun harmonisasi kehidupan.

Tabuh-tabuhan dalam prosesinya melibatkan lima jenis bunyi-bunyian (*panca gita*), yaitu gamelan, kidung, genta, kulkul, dan puja mantra. Terkait dengan bunyi gamelan, biasanya seseorang yang telah dipilih secara sah dalam *paruman adat/ awig-awig*, yang pada gilirannya tergabung dalam sebuah kelompok yang disebut *sekaa gong*, akan mempersembahkan gending-gending yang disesuaikan dengan kemampuan, waktu, dan kebutuhan upacara. Pada titik ini *tabuh* merambah pada bentuk struktur dan juga capaian teknik permainan *penabuh*. Senada dengan Sukerta (2009, 372–373), istilah *tabuh* dalam gamelan pun akhirnya terkait dengan tiga pengertian yakni; hasil kemampuan seniman memainkan atau menyajikan *tungguhan*, menunjuk ukuran bentuk gending dan *tabuh* dalam pengertian gending seperti misalnya *Tabuh Kreasi Baru* yang berarti gending Kreasi Baru atau *Tabuh Kekunaan* yang artinya gending *Kekunaan*.

Menginjak pada arti kata “kreasi”, maka dalam KBBI berarti hasil daya cipta atau sesuatu yang disusun berdasarkan kecerdasan akal manusia. Wujud kreasi tergantung pada tingkat kecerdasan atau kemampuan berpikir kreatif seseorang. Berpikir kreatif adalah menciptakan hipotesis dengan menggunakan pengetahuan dan inspirasi; berpikir kritis yang mencakup penerapan penalaran yang logis, dan *problem solving* (Wilcox 1995, 44). Guilford menyebut ciri kemampuan berpikir kreatif ada lima, (1) kelancaran yaitu kemampuan untuk menghasilkan banyak gagasan. (2) Fleksibilitas, yaitu kemampuan untuk menggunakan bermacam-macam pendekatan dalam mengatasi persoalan. (3) Originalitas, yaitu kemampuan mencetuskan gagasan-gagasan asli. (4) Elaborasi, yaitu kemampuan untuk melakukan hal-hal secara terinci; (5) Redefinisi, yaitu kemampuan untuk merumuskan batasan-batasan dengan melihat dari sudut lain daripada cara-cara yang lazim (dalam Gandadiputra 1983, 54). Demikian kata kreasi merupakan hasil kreativitas seorang dan/atau seniman yang dengan kepribadian kreatifnya sehingga dapat mengelola segala kemungkinan-kemungkinan material musik yang ada. Kreasi memuat ide dan gagasan musical yang original, atau sekurang-kurangnya mempunyai perbedaan signifikan dengan yang sudah adas.

Kata “baru” dalam KBBI diartikan sesuatu yang belum pernah ada (dilihat dan didenger) sebelumnya. Menurut Harjana (dalam Sugiarta 2012, 32), kata baru dalam dunia seni digunakan sebagai penanda batas deviasi atau “penyimpangan” (perubahan, perbedaan) antara dua kutub yang dianggap masa lalu dengan masa yang sedang berlangsung. Wacana lama dan baru kendatipun batas-batasnya sangat kabur, memang sering dipasangkan dan dipertentangkan secara dikotomis. Namun sangat disadari bahwa sesuatu yang baru merupakan kelanjutan dari yang lama. Yudane pun berpendapat bahwa sesuatu yang baru tidak lahir begitu saja tanpa adanya ketersinggungan dengan yang lama (Wawancara 22 Agustus 2018). Sementara itu terkait dengan musik baru, Sunarto secara jelas menyebutkan,

“...musik baru juga berarti eksplorasi permainan musik yang mendobrak batasan menuju wilayah suara baru, pengaruh baru, teknik baru, bentuk struktural baru, dan cara baru untuk menjabarkan dan memahami dunia tempat kita hidup sekarang ini. Musik baru juga memiliki kecenderungan untuk memprioritaskan unsur kejutan, mengandung unsur tak terduga, dan mengungkapkan pikiran pada nilai-nilai kekinian. Elemen tak terduga seperti manifestasi dari pikiran-pikiran tertentu bisa eksis dalam berbagai bentuk: melalui bahan ekspresi, media ekspresi, dan cara berekspresi yang belum pernah terjadi dalam budaya musik” (Sunarto 2010, 65).

Selanjutnya, kata “Gong Kebyar” terdiri dari dua kata berbeda, yaitu “gong” dan “kebyar”. *Gong* merujuk pada arti *barongan* atau seperangkat gamelan, sedangkan *kebyar* merujuk pada sebutan dari suatu fenomena yang terjadi secara tiba-tiba (Sukerta 2009, 185). Begeg mengungkapkan *kebyar* pertama kali digunakan oleh seniman-seniman dari Desa Pangkung pada tahun 1920, yang mengacu pada suara gemuruh dan kilatan petir yang disebut ‘*krébek*’ (Herbst 2015). Implementasi *krebek* dalam gamelan adalah pukulan nada dengan intensitas bunyi yang keras dan dilakukan secara serantak. Apabila diimplementasikan pada pengertian *kebyar* dalam *tabuh* maka berupa kejutan-kejutan irama, perpindahan tempo, penghentian yang tiba-tiba dan perubahan tema yang silih berganti. Kehidupan Gong Kebyar pada akhirnya lekat dengan *gong-mabarung* yang sering digelar oleh masyarakat Bali Utara.

Beranjak dari uraian tersebut maka dapat dipahami bahwa, “*Tabuh Kreasi Baru Gong Kebyar*” berarti sebagai bentuk komposisi yang terbentuk dari sekumpulan ide dan gagasan musical baru, berikut capaian-capaihan teknik permainan *penabuh* yang belum pernah dilihat dan dilakukan sebelumnya. Penciptaannya sendiri memprioritaskan unsur kejutan yang tidak terduga, serta mengungkapkan pikiran pada nilai-nilai kekinian

yang merepresentasikan spirit kebebasan berekspresi dan kebanggaan berkompetisi antar seniman.

4.2 Biografi dan Karya *Tabuh Kreasi Baru Sang Nyoman*

Mengenal Sang Nyoman Putra Arsa Wijaya atau yang akrab di panggil Sang Nyoman, adalah pria kelahiran Kodya Denpasar pada 2 Agustus tahun 1980. Ia anak ketiga dari pasangan Sang Putu Arsa Wijaya dan Ni Ketut Winarsih. Nama depan “Sang”, menegaskan gelarnya sebagai kasta *Ksatriya*.

Pendidikan formal mulai ditempuh dari Sekolah Dasar (SD) Negeri 8 Dangin Puri (1994), Sekolah Menengah Pertama (SMP) Negeri 10 Denpasar (1997), Sekolah Menengah Atas (SMA) Negeri 1 Denpasar (2001), dan S-1 Seni Karawitan di Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar (2005). Sang Nyoman sekarang bekerja di Perusahaan Daerah (PD) Parkir Kota Denpasar, yang mencakup tepi jalan umum, gedung dan peralatan khususnya di wilayah Denpasar Barat, Timur, Selatan dan Utara. Sosok Sang Nyoman tersebut dapat dilihat pada gambar ke-1.



Gambar.1 Wawancara dengan Sang Nyoman di Sanggar Werdhi Cwaram.

(Foto: I Komang Kusuma Adi, 2020)

Jejak keseniman Sang Nyoman mulai dilihat oleh khal layak sejak tahun 2004. Ia cukup produktif berkarya dan mencatatkan namanya dalam daftar jajaran komposer-komposer andalan Kodya Denpasar, khususnya berkaitan dengan ajang FGK. Sang Nyoman juga aktif membina kelompok-

kelompok *sekaa* yang mempelajari berbagai *tabuh* gamelan. Aktivitas tersebut di samping juga ia yang seringkali tampil sebagai pengamat seni atau juri untuk lomba kreativitas seni seperti *baleganjur*, *makendang* tunggal dan sejenisnya. Pada tahun 2018, Sang Nyoman menggagas lomba “Baleganjur Baru”, yang perdana digelar di Desa Sumerta Kaja, Denpasar.

Persentuhannya dengan dunia gamelan dan tabuh karawitan Gaya Bali sudah di awali sejak ia kecil. Sang Nyoman memang terlahir dalam keluarga dan lingkungan seni yang kondusif. Ayahnya seorang *undagi pelawah* atau pembuat *pelawah* (badan instrumen) gamelan. Sementara pamannya, Astita dan Asnawa, merupakan seniman karawitan kondang di Bali. Mereka semua tinggal di Banjar Kaliungu yang juga salah satu lingkungan seni potensial di Kodya Denpasar.

Sang Nyoman mengawali belajar gamelan dengan mencoba-coba memainkan beberapa alat gamelan yang ada bersama teman-teman sebaya sepulang sekolah. Dari sekian banyak instrumen yang ada, ia cenderung tertarik memainkan kendang. Awalnya ia memainkan kendang dengan pola-pola permainan yang sembarang. Maksudnya sebatas hasil interpretasi pribadi dari bunyi kendang yang berhasil ia dengar pada waktu upacara-upacara keagamaan dan kemudian mencoba diperaktikannya kembali. Rutinas latihan sebagaimana demikian terus berlanjut hingga akhirnya ia direkrut untuk bergabung dalam sebuah kelompok gamelan (*sekaa gong*) anak-anak di Banjar Kaliungu. Sepanjang prosesnya itu, Sang Nyoman dilatih penuh disiplin oleh seniman-seniman (senior). Untuk itu wajar apabila setelah menginjak usia setingkat kelas 6 SD, Sang Nyoman telah mampu memainkan beberapa gending.

Kompetensi keseniman Sang Nyoman semakin mantap ketika diberi kesempatan oleh pamannya untuk ikut melatih (*ngurukang*) di perkumpulan gamelan Bali (*sekaa-secaa*) yang ada di Banjar Kaliungu. Kesempatan yang diberikan pamannya itulah yang membuatnya menjadi lebih memahami cara bermain gamelan dengan baik. Selain itu Sang Nyoman semakin banyak menguasai

repertoar gending, termasuk di dalamnya gending-gending yang tergolong memiliki kompleksitas garap tinggi

Sang Nyoman pada waktu itu memang secara otodidak meniru dan menyajikan bagian gending yang menurutnya mudah. Bakat bakat seninya yang tergolong tinggi, pun akhirnya berhasil menarik perhatian pamannya. Kesadaran pamannya atas anugrah bakat seni keponakannya menjadikan Sang Nyoman lebih sering diberi kesempatan untuk terus mengasahnya. Caranya dengan melibatkannya dalam tabuhan untuk memberi tugas mengisi tempat *tungguhan* yang kebetulan kosong, baik karena ada penabuh yang terlambat datang atau tidak bisa hadir.

Apa yang dilakukan pamannya tersebut sesungguhnya adalah sebuah pancingan agar kompetensi seni Sang Nyoman semakin terasah. Aris Setiawan menyitir pendapat Djohan menyebutkan bahwa, memang seseorang yang diberi stimulan dengan wujud asupan musical secara terus menerus, lambat laun ia akan menjadi hafal dan pada akhirnya dapat melagukan persis dengan apa yang didengarnya. Bahkan seorang anak yang dapat memainkan instrument musik dengan terampil dan terlebih dengan pamahaman akan ekspresinya yang mendalam, sebelumnya pun karena telah dilandasi oleh kepekaan musical yang tinggi dengan jalan mendengar, memahami dan kemudian mengaplikasikannya (A. Setiawan 2012, 26).

Artinya, ketika Sang Nyoman terlibat dalam proses pengenalan gamelan, maka sesungguhnya ia pun sedang melakukan proses pengasahan bakat, peningkatan intelektualitas, proses peningkatan keterampilan teknik menabuh dan sekaligus menabungkan memori pemahaman tentang beragam repertoar gending. Hasilnya seperti dapat dilihat ketika Sang Nyoman setelah dewasa tumbuh dengan virtuositas unggul. Virtuositas yang semakin terasah ketika ia memperdalam Seni Karawitan Gaya Bali di ISI Denpasar. Seakrang, Sang Nyoman pun menjadi seniman yang dikenal luas sebagai salah satu penabuh mumpuni asal Banjar Kaliungu.

4.2.1 Persentuhan Dengan New Music for Gamelan

Pengalaman Sang Nyoman tentang seni (musik) gamelan semakin luas, tidak hanya menyentuh ranah musik tradisi, namun juga merambah wilayah musik baru (kontemporer). Hal ini dimulai ketika Sang Nyoman terlibat menjadi salah satu musisi untuk karya-karya komposisi dari komposer I Wayan Gde Yudane. Sang Nyoman menuturkan bahwa persinggungannya dengan Yudane membuatnya menjadi tahu lebih dalam tentang *genre* musik gamelan non konvensional. Apa yang ditangkap dari karya-karya Yudane adalah bahwa menurutnya komposisi Yudane lebih banyak mengadopsi pola-pola musik Barat. Pola-pola ini merupakan hasil dari pergaulan Yudane dengan komponis-komponis Barat seperti Wayne Vitale, Michael Tenzer, Diter Mark, dan Jack Body. Memang pergaulan antar musisi lintas negara di era globalisasi seperti ini memang telah menjadi kewajaran, khususnya dalam ranah musik eksperimental. Sebagaimana Nocolas mencatat bahwa, “*As part of the globalisation drive in thecultural and musical scene, many artists havecollaborated with other musicians from aroundtheworld to produce experimental musical forms* (Nicolas 2019, 55).

Komposisi Yudane adalah apa yang kemudian ia sebut dengan *New Music for Gamelan*. *New Music for Gamelan* sendiri adalah *genre* musik gamelan dengan konsep yang berangkat dari tujuan untuk melahirkan sudut pandang baru terkait dengan tata racik komposisi gamelan. Cara pandang baru tersebut bermuara pada lahirnya pengetahuan dan perbendaharaan teknis baru. Muatan kebaruan yang ditawarkan dalam *New Music for Gamelan* tercermin pengolahan instrumentasi, pelarasian, orkestrasi, warna suara dan sebagainya. Kebaruan juga terwakili oleh capaian teknik permainan, berikut struktur dan sistem kerja antar instrumen (Wawancara, tanggal 22 Sepetember 2018).

Sepanjang berproses bersama Yudane, Sang Nyoman belajar banyak mengenai komposisi musik. Lambat-laun perspektifnya tentang karya musik gamelan pun terpengaruh oleh cara pandang

Yudane. Hal ini termasuk perspektif Yudane mengenai pribadi seorang komposer. Sang Nyoman pun menanamkan dalam-dalam tentang apa yang pernah dikatakan Yudane kepadanya, seperti, “*yen demen ken tantangan, gae ane baru. Nak biin sangetan keweh ngae ane baru ketimbang nyalanang ne sube ade*”. Maksudnya, jika suka tantangan buatlah sesuatu yang baru, karena jauh lebih susah membuat yang baru daripada menjalankan yang sudah ada. Pesan Yudane tentang pentingnya penguasaan notasi untuk komposer pun masih ia ingat.

“....*yen dadi komposer harus bise nulis lan mace notasi, karana notasi ento sube madan musik. Sesuatu ade karena ento ditulis, karena rage bise nulis rage nawang, men sing rage bise nulis, kudiang nawang to?. Men sampe rage nawang harmonis, karena rage bise nulis. Masak rage nawang tapi sing bise nulis?, kan sing masuk akal to!*”

Artinya,

Jika menjadi komposer, hendaknya sudah bisa menulis dan membaca notasi musik. Sebab, musik adalah notasi. Sesuatu itu ada karena ditulis. Dengan menulis kita bisa menjadi tahu, apabila tidak bisa menulis bagaimana kita tahu? Sampai akhirnya kita sampai tahu harmonis itu, karena bisa nulis. Masa kita tahu tapi tidak bisa nulis?, itu kan tidak masuk akal.

4.2.2 Mencipta Musiknya Sendiri

Sang Nyoman pada tahun 2005 mencipta komposisi yang cukup mengejutkan, paling tidak bagi masyarakat di Bali. Ia dengan berani menciptakan komposisi berjudul, “Gerauch” yang ditampilkan dalam rangka ujian Tugas Akhir S-1 Penciptaan Seni Karawitan di ISI Denpasar. Karya ini mengangkat penataan suara-suara yang secara konvensional dianggap berkategori “jelek”, *noise*, atau tidak enak. Suara-suara yang seringkali dihindari dalam garap sajian gamelan secara konvensional

tersebut kemudian disusun menjadi karya musik dengan pendekatan *concept art* dari John Cage. Penampilannya dalam “Gerauch” seperti terlihat pada gambar ke-2.



Gambar.2 Sang Nyoman tampil dalam Karya Gerausch di gedung Natya Mandala ISI Denpasar. (Foto: Koleksi Sang Nyoman, 2005).

Dalam tahun yang sama, Sang Nyoman mulai diberikan kesempatan untuk menciptakan *Tabuh Kreasi Baru* untuk keperluan kompetisi FGK kategori dewasa. Garapan *Tabuh Kreasi Baru* dari Sang Nyoman dapat dikatakan bercorak kontemporer. Kontemporer sendiri adalah pendekatan penciptaan musik yang awalnya muncul di Barat, yang berkembang antara abad ke-7 hingga munculnya aliran filsafat pencerahan yang menjatuhkan budaya feodal di abad ke-19 (Mack 2001, 2). Selaras dengan karakter spirit musik kontemporer, maka *Tabuh Kreasi Baru* yang bercorak kontemporer pun memiliki maksud sebagai penyikapan baru dan/atau upaya-upaya ‘mendobrak’ konsep kemapanan tradisi.

Berlandaskan daya kreativitas tinggi, para komposer berupaya untuk mengaktualisasikan dan memberikan sentuhan baru pada *Tabuh Kreasi Baru* yang mereka ciptakan. Prinsip dasar hasil sajian adalah mampu menuju wilayah suara baru, memberi pengaruh baru, memperlihatkan teknik baru bentuk struktur baru, dan menawarkan cara baru dalam membuat komposisi musik. Sugiarta mencatat bahwa ada beberapa faktor pendorong untuk hal tersebut, yakni; (1) dorongan ideologi

seniman; (2) semangat baru dalam memaknai konsep pelestarian musik tradisi dan (3) pandangan terhadap musik Bali dalam konstelasi global (Sugiartha, 2012:5). Berangkat dari konsep tersebut itulah maka Sang Nyoman pun telah berhasil menciptakan beberapa karyanya seperti: "Waskita" yang diciptakan oleh Sang Nyoman bersama I Gede Arsana (2005), "Canda Klang" (2007), "Pinara Tunggah" (2009) dan "Noktah" (2015).

4.2.3 Zona Kepala Sebagai Dasar Konsep Penciptaan

Sang Nyoman mengungkapkan bahwa, penciptaan *Tabuh Kreasi Baru*-nya beranekaragam, 'yen ngae gending apang keweh anake nebak, pas miring penontone bareng milu berpikir'. Maksudnya, ketika membuat komposisi gending buatlah yang sukar ditebak dan ketika diperdengarkan para penonton ikut berpikir. Ungkapan Sang Nyoman tersebut sesungguhnya adalah landasan konseptualnya yang senantiasa dipegang ketika melakukan proses penciptaan. Landasan ini membawa corak tersendiri pada karya-karya garapannya. Melalui konsep tersebut, terlihat jelas bahwa Sang Nyoman berkeinginan mengajak para seniman maupun penikmat seni untuk berpindah dari "zona hati" (rasa) ke "zona kepala" (pikir). Tujuannya agar para seniman dan penikmat seni ketika mendengar, menyaksikan dan berapresiasi seni tidak berdasarkan fanatisme daerah maupun idealisme komposer tertentu. Selain itu untuk apresiator tidak sekedar pasif, melainkan dapat mengembangkan lebih jauh kemampuan imajinasi dan intelektualitas mereka sendiri.

Menurut (Sunarto 2010, 268), setiap komposer hakikatnya mempunyai kekuatan generatif yang menjadi keyakinan dirinya dalam berkarya. Kekuatan ini berupa nilai-nilai, baik nilai-nilai etik, nilai-nilai personal dan kultural, maupun nilai-nilai maknawi. Terkait dengan hal tersebut maka kekuatan generatif Sang Nyoman dalam penciptaan *Tabuh Kreasi Baru* terlihat lebih menonjol pada nilai etik. Sebuah nilai yang berupa keyakinan mengenai pandangan dalam konteks perilaku menurut ukuran kebaikan tertentu yang diyakini individu, komunitas

atau masyarakat tertentu. Nilai etik juga merupakan suatu perspektif terhadap objek dilihat dari sisi baik-buruk. Kekuatan nilai etik Sang Nyoman ini pun sesungguhnya telah tersirat pada Pupuh Ginada dasar yang berbunyi;

Eda ngaden awak bisa,
depang anake ngadanin,
geginane buka nyampat,
anak sai tumbuh luhu
ilang luhu buke katah,
yadin ririh liu enu paplajahan

Makna *Pupuh Ginada* tersebut sesuai konteks ini adalah bahwa sebagai seorang komposer sebaiknya tidak merasa paling pandai. Hidup menjadi seniman ibarat menyapu debu yang tak ada habisnya. Inspirasi selalu muncul, begitu juga dengan fenomena-fenomena sekitar yang terus menggaruk badan untuk berbuat sesuatu terhadap gamelan yang juga tidak pernah habis untuk dieksplor. Jika pun telah mempunyai segudang bekal teknik komposisi, tetapi saja masih banyak pengetahuan yang perlu dicari, dipelajari, diasah dan dikembangkan. Begitu juga bagi penikmat seni. Jangan berkata sompong, mengatakan diri pintar, dan serba tahu atas apa yang terjadi dipanggung. Biarlah para pengamat dan juri yang memberi nilai dan pandangan terhadap karya-karya yang ditampilkan.

Eri Setiawan (2015, 32) menyinggung bahwa sebuah kesenian jika dianggap sebagai alat pendidikan, maka ia akan mengusahakan peningkatan hidup manusia dari bodoh menjadi pandai. Apabila kesenian dianggap berperan sebagai alat komunikasi maka akan memberi informasi kepada masyarakat agar mereka mengetahui hal-hal yang relevan dengan kehidupan masyarakat lainnya. Kesenian apabila digunakan sebagai terapi, maka akan berusaha menyembuhkan yang sakit jiwa menjadi manusia normal.

4.3 Kompleksitas Musikal

Bertolak dari upaya mewujudkan konsep kekarayaan yang sulit ditebak dan membuat berpikir,

Sang Nyoman melakukan perombakan pada bentuk struktur konvensional *Tabuh Kreasi Baru*. Analogi penciptaannya tidak lagi sama dengan bentuk struktur konvensional yang mengacu pada struktur tubuh manusia (kepala, badan dan kaki) sebagaimana yang tertuang pada konsep *tri angga* (*kawitan*, *pengawak*, *pengecet*) dalam konvensi karawitan Gaya Bali. Hal ini diakui oleh Sang Nyoman sendiri,

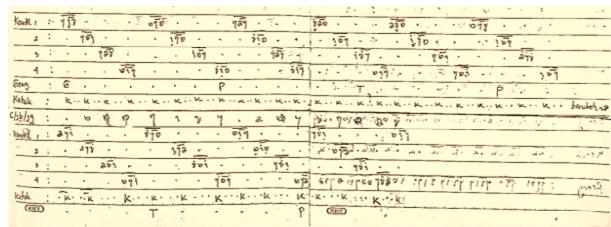
“...konsep *tri angga* tidak ada dalam bentuk karya yang saya bangun. Walaupun dalam struktur yang menjadikannya bentuk, terdapat pembagian tertentu yang saya katakan cukup sebagai bagian satu, dua, tiga dan seterusnya. Masing-masing bagian memiliki korelasi atau saling mengisi, bukan semata sekedar ditumpuk begitu saja. Bahkan konsep tentang apa yang akan terjadi atau yang saya inginkan saya tulis dengan rapi dari awal sampai detail-detailnya, sesuai dengan keinginan saya. Jadi secara tertulis bentuk itu sudah jadi. Di dalamnya terdapat aturan-aturan tertentu yang saya buat, yang nantinya harus dilakukan oleh pemain yang bertanggung jawab pada instrumennya masing-masing dalam proses penuangan” (Wawancara 27 Nopember 2016).

Bentuk struktur komposisi *Tabuh Kreasi Baru* Sang Nyoman pun terlihat memiliki susunan yang berubah-ubah menyesuaikan tema, ruang dan waktu. Ia juga berusaha merangkai sistem kerja instrumen menurut versinya sendiri. Untuk membangun sistem yang diinginkan, Sang Nyoman melakukan pergeseran fungsi dari beberapa instrumen seperti berikut.

4.4.1. Kajar

Kajar merupakan instrumen pencon yang secara konvensional berfungsi sebagai *penandah* dengan pola-pola pemainan yang ajeg, untuk merangkul semua *tungguhan* sehingga tetap pada ritmenya. Namun dalam dalam sistem kerja

instrumentasi komposisi Sang Nyoman, kajar seolah menjadi individualistik atau independen. Pola tabuhanannya bergerak sendiri dalam sebuah kalimat lagu dengan memainkan ketukan tidak lazim (*nyeleneh*) menurut konvensi, seperti menampilkan pola ketukan $2/3$, $3/4$, $5/8$ dan lainnya. Pola sajian instrumen Kajar garapan Nyoman, seperti dapat dilihat pada gambar ke-3 sebagaimana berikut.



Gambar. 3 Ketukan (k) Birama $2/3$ Kajar, *Tabuh Kreasi Baru Noktah*
(Arsip notasi : Sang Nyoman)

4.4.2 Gong, Kempur, dan Kemong

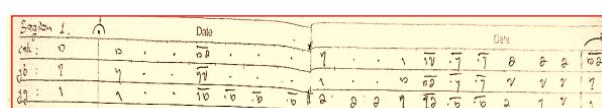
Gong, Kempur dan Kemong merupakan instrumen pencon, dan seringkali difungsikan untuk mempertegas ukuran suatu gending sebagaimana pada komposisi *Tabuh Lelambatan* dan sejenisnya. Namun oleh Sang Nyoman, ketiga instrumen tersebut dibuat memainkan pola-pola musical dengan tata letak yang tidak lazim. Bentuk kolotominya tidak lagi beraturan layaknya susunan tabuhan yang bergantian, “Gong-Kempur-Kemong-Kempur-Gong”. Instrumen-instrumen tersebut terlihat lebih bebas menyesuaikan tabuhan menurut kebutuhan musical. Dapat dilihat contoh sajinya dalam notasi, gambar ke-4.



Gambar 4. Pukulan Gong, Kempur, dan Kemong pada potongan Notasi bagian ketiga *Tabuh Kreasi Baru Noktah*.
(Arsip notasi : Sang Nyoman)

4.4.3 Penyacah, Jublag, dan Jegog

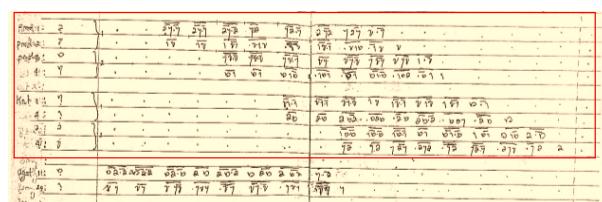
Penyacah, Jublag dan Jegog merupakan *tungguhan* bilah yang biasanya memainkan melodi pokok atau *bantang gending*. Dalam sistem kerja instrumentasi komposisi Sang Nyoman, instrumen tersebut juga memainkan pola-pola melodi yang independen dan atau polifoni. Penyacah, Jublag dan Jegogan seringkali difungsikan sebagai *pepayasan*. Contoh notasi permainannya seperti pada gambar ke-5.



Gambar 5. Pukulan Penyacah, Jublag, dan Jegog pada potongan bagian ke-1 notasi *Tabuh Kreasi Baru Noktah*
(Arsip Notasi : Sang Nyoman)

4.4.4 Gangsa dan Kantilan

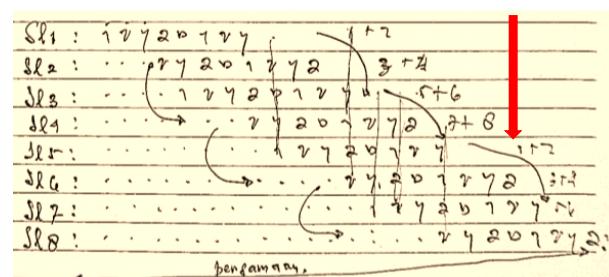
Gangsa dan Kantilan merupakan *tungguhan* bilah dan seringkali memainkan pola-pola *pepayasan* berupa *kotekan* atau *cecandetan sasih* dan *polos*. Namun dalam sistem kerja instrumentasi komposisi Sang Nyoman, *tungguhan* Gangsa dan Kantilan permainannya tidak lagi berkiblat pada satu pokok melodi dan bahkan keduanya tidak memainkan pola *cecandetan* yang sama. Maksudnya adalah *penabuh* gangsa *polos* memainkan pola *cecandetan* berbeda dengan *penabuh* kantilan *polos*. Begitu juga dengan *penabuh sangsih*. Lihat gambar ke-6.



Gambar 6. Pukulan Gangsa, dan Kalitan pada potongan bagian 1 notasi *Tabuh Kreasi Baru Noktah*
(Arsip Notasi : Sang Nyoman)

4.4.5 Suling

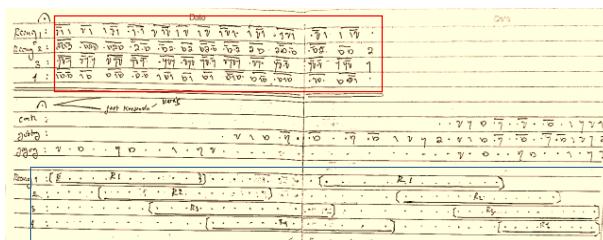
Suling merupakan instrumen bambu yang biasanya memainkan melodi pokok seperti *tungguhan* Penyacah dan Jublag. Dengan suara bambu yang khas, suling dianggap memberi nilai tambah pada permainan melodi pokok. Oleh sebabnya suling dianggap sebagai instrumen “pemanis”. Kata “pemanis” merupakan refleksi dari rasa kegembiraan para *penabuh*. Dalam sistem kerja antar instrumentasi komposisi Sang Nyoman, pada bagian-bagian tertentu pola permainan Suling memainkan pola-pola *pepayasan* dan sesekali menggunakan nada-nada, *ngempyung* maupun *pemero*. Sebagaimana contoh notasi pada gambar ke-7 berikut.



Gambar 7. Tiupan nada *ngempyung* pada instrument Suling pada *Tabuh Kreasi Baru Pinara Tuggah*
(Arsip notasi; Sang Nyoman.)

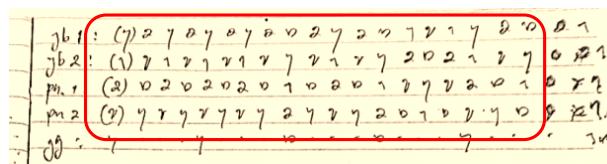
4.4.6 Reyong

Reyong memiliki bentuk fisik instrument pencon yang seringkali memainkan pola *ubit-ubitinan*, *norot* dan juga ritme-ritme *agogik kebyang-kebyong*. Dalam sistem kerja instrumentasi komposisi Sang Nyoman, pemain Reyong *penyorog*, *penyelah*, *ponggang* dan *pemetit* tidak hanya memainkan pola jalinan konvensional, tetapi pada beberapa bagian jalinan *ubit-ubitannya* dibuat *polos-sangsih-sangsih-sangsih*. Seperti contoh notasi dalam gambar ke-8 berikut.



Gambar 8. Sistem kerja Instrumen Reyong pada
Tabuh Kreasi Baru Noktah
(Arsip notasi : Sang Nyoman)

Selain beberapa garap pola tabuhan yang telah diungkapkan di atas, Sang Nyoman juga menggunakan materi garap yang didapatkan dari aktivitas eksplorasi bunyi gamelan Gong Kebyar dan juga pengamatan pola-pola permainan gamelan di luar Gong Kebyar. Terkait aktivitas- eksplorasi bunyi, Sang Nyoman menemukan ketertarikan untuk mengolah harmoni *ngempuyung* dan *ngembyung*. *Ngempuyung* sendiri dihasilkan dari benturan nada 1 dan 3 secara berurutan seperti 4 dan 7 ataupun kelipatannya. Sedangkan bunyi *ngembyung* dapat dihasilkan dari benturan nada 1 dan 2 secara berurutan seperti 4 dan 5 ataupun kelipatannya. *Ngempuyung* dan *ngembyung* sendiri jarang digunakan sebagai materi komposisi oleh seniman-seniman kebanyakan, apalagi diberi porsi khusus untuk muncul pada bagian tertentu. *Ngempuyung* dan *ngembyung* kurang begitu familiar dan tak jarang dipandang sebagai suara sumbang yang tak nyaman di telinga (*disonan*). Namun Sang Nyoman mengolahnya secara rapi sebagaimana beberapa contoh notasi yang terlihat pada gambar ke-9 berikut.

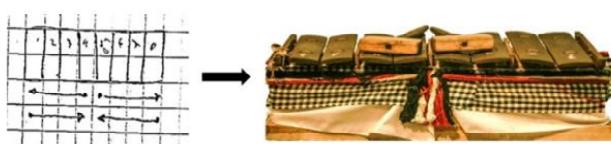


Gambar.9 Potongan Notasi *Tabuh Kreasi Baru*
Pinara Tuggah dan Penggunaan *Ngempuyung*
pada Jublag, Penyacah dan Jegog.
(Arsip notasi : Sang Nyoman.)

Pada bagian ini Sang Nyoman lebih dahulu mengubah sistem kerja instrumen *bantang gending*. Secara konvensional sistem kerja garapnya adalah dua kali pukulan Penyacah sama dengan satu kali pukulan Jublag dan dua kali pukulan Jublag sama dengan satu kali pukulan Jegog. Namun Sang Nyoman membuat semua *tungguhan* memiliki porsi permainan yang sama, hanya Jegog saja yang mempertegas pukulan Jublag ke-1 pada kelipatan ke-4. Garap semacam ini, sudah barang tentu membuat para penikmat kesulitan dan dibuat bermacam pikiran, terkait pencocokan antara mana kalimat melodi yang mempunyai kerkaitan dengan pola *kotekan* Pemade Gangsa dan Kantilan. Karena pengetahuan umumnya adalah kalimat melodi menentukan arah dan atau jenis *kotekan* yang dipakai para *penabuh* Pemade, Gangsa dan Kantilan. Bahasa konsepnya “Nyujuh”, yang mempunyai pengertian jika segala sesuatu yang digunakan harus memiliki tujuan yang jelas. Artinya jenis *kotekan* yang dipakai harus mengikuti atau mengejar nada (*seleh*) berat dari pola permainan melodi *tungguhan* Jublag, Penyacah dan Jegogan.

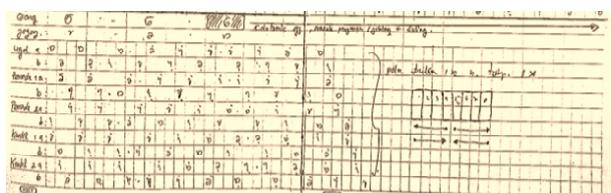
Namun uniknya, Sang Nyoman justru membuat sistem kerja tersendiri. Jika diperhatikan lebih seksama sebenarnya garap penciptaannya cukup “sederhana”. Komposer hanya menyusun satu buah kalimat musical induknya saja. Berangkat dari kalimat musical induk ini kemudian dikembangkan menjadi anak-anak kalimat musical sehingga menjadi banyak. Caranya dengan masing-masing nada dibuat turunan nada *ngempuyung*-nya.

Terkait dengan pengamatan terhadap pola-pola permainan di luar kebiasaan gamelan Gong Kebyar, Sang Nyoman tertarik pula dengan permainan yang ditunjukkan oleh *penabuh* gamelan Slonding. Hal ini terutama pada pola permainannya yang memiliki kebiasaan sekema gerakan pukulan-pukulan bilah nada yang bergerak secara horizontal ke kanan dan ke kiri, lalu ke tengah, bergantian antara tangan kanan dan kiri. Sang Nyoman menggambarkannya sebagaimana dalam gambar ke-10 berikut.



Gambar 10. *Tungguhan Nyong-nyong Ageng*
Gamelan Slonding dan simulasi ritme permainan.
(Dokumentasi foto : I Komang Kusuma Adi)

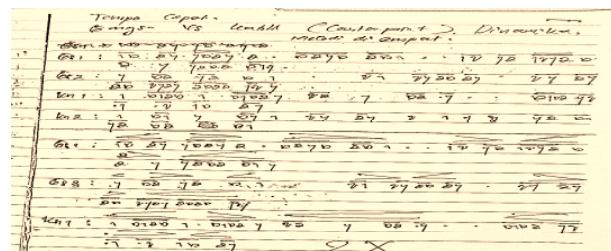
Berangkat dari kebiasaan dalam sajian Slonding maka Sang Nyoman mengembangkannya secara khusus pada bagian ketiga *Tabuh Kreasi Baru Noktah*. Teknik pengembangan ini sekilas seperti cara melihat lukisan dengan teknik pointilisme. Kenyataan tersebut sebagaimana dinotasikan pada gambar ke-11.



Gambar 11. Potongan Notasi bagian ketiga *Tabuh Kreasi Baru Noktah*
(Arsip notasi; Sang Nyoman).

Kompleksitas musikal *Tabuh Kreasi Baru* Sang Nyoman juga dibangun oleh penggunaan teknik-teknik komposisi dari budaya musik Barat, seperti *canon*, dan *counterpoint*. *Canon* adalah sebuah istilah atau teknik permainan dalam musik Barat, di mana melodi yang sama dimainkan dalam titik waktu tolak yang berbeda sehingga akan menghasilkan melodi yang sambung-menyambung atau saling mengisi (Apel 1972, 125). Sedangkan *Counter Point* berupa nada melawan nada atau melodi melawan melodi, di mana sajiananya terdiri lebih dari satu garis melodi atau susunan nada yang dibunyikan secara serentak, sehingga terjadi perbedaan tekanan suara dari masing-masing melodi (Apel 1972, 10). Fenomena musikal pada *Tabuh Kreasi Baru Pinara Tunggah*, Sang Nyoman membuat beberapa garis susunan bunyi atau melodi dengan pola dan tekanan yang berbeda dalam jumlah ketukan yang sama dan dimainkan atau dibunyikan

secara bersama-sama. Lihat notasi pada gambar ke-12, berikut.



Gambar 12. Penggunaan Counter Point pada
Tabuh Kreasi Baru Pinara Tunggah.
(Arsip Notasi: Sang Nyoman)

5. SIMPULAN

Tabuh Kreasi Baru pada dasarnya didesain sebagai bentuk komposisi yang terdiri dari sekumpulan ide, gagasan musikal, juga capaian-capaihan teknik permainan yang belum pernah dilihat, didengar dan dilakukan sebelumnya pada medium ekspresi gamelan Gong Kebyar. Sang Nyoman yang memiliki latar genetika seniman, pendidikan, fasilitas dan lingkungan seni yang kondusif, dengan pengetahuannya berusaha “mendobrak” kemapanan musik tradisi. Melalui konsep garapan karya musik yang menuntut apresiator hingga pendukung sajian untuk lebih keras berpikir, ia menciptakan kary-karyanya. Semua itu tercermin lewat dasar penciptaannya yang tersirat dalam kalimat, ‘yen ngae gending apang keweh anake nebak, pas miring penontone bareng milu berpikir’.

Berangkat dari konsep terebut maka hadirlah kompleksitas musikal *Tabuh Kreasi Baru* dengan bentuk struktur, capaian teknik permainan dan sistem kerja antar instrumen yang inkonvensional. Bentuk inkonvensional ini terbaca ketika karya ciptaannya memang: (1) tidak mengacu pada bentuk-bentuk komposisi popular di masyarakat Bali. (2) memunculkan pergeseran fungsi instrumen sebagai sistem kerja garap tipikal Sang Nyoman. (3) pola-pola permainan instrumen yang cenderung dibebaskan dari beban tradisi kulturnya seperti pada penyimpangan garap tempo, irama, dan unsur-unsur musical yang lain. (4) Memunculkan alternatif garap

musik *hybride*. Meskipun sering kali garapan musiknya cukup sulit dipahami oleh penghayat awam, namun Sang Nyoman memang sudah meniatkankannya. Hal itu untuk menciptakan kompleksitas *Tabuh kreasi Baru* sebagai strategi membangun modernisasi kesenian yang menciptakan apresiator sehingga berada di garis tengah, tidak ekstrim ke kanan dan tidak ekstrim ke kiri, serta dapat menerima perbedaan sebagai keniscayaan.

6. DAFTAR ACUAN

- Apel, Willi. 1972. "Program Music." *Harvard Dictionary of Music*. 2nd ed., (Cambridge, Mass.: The Belnap Press of Harvard University Press, 1970), 696–98.
- Asnawa, I Ketut Gede. 2007. "Kebhinnekaan Dan Kompleksitas Gamelan Bali." *Bheri/ : Jurnal Ilmiah Musik Nusantara* 6 (1).
- Chaya, I Nyoman. 2013. *Mabarung, Seni Pertunjukan Di Daerah Bali Utara*. ISI Press Surakarta bekerja sama dengan Pascasarjana ISI Surakarta.
- Gandadiputra, Mulyono. 1983. "Kreativitas Dalam Kreativitas." *Jakarta: Dian Rakyat*.
- Harnish, David. 2000. "The World of Music Composition in Bali." *Journal of Musicological Research* 20 (1): 1–40.
- Herbst, Edward. 2015. "Bali 1928 – Volume III: Lotring and the Sources of Gamelan Tradition." *Arbiter*. 2015. <https://arbiterrecords.org/catalog/bali-1928-volume-iii-lotring-and-the-sources-of-gamelan-tradition/>.
- Kaelan, M S. 2005. "Metode Penelitian Kualitatif Bidang Filsafat." *Yogyakarta: Paradigma*.
- Mack, Dieter. 2001. *Musik Kontemporer Dan Persoalan Interkultural*. Artline.
- Merriam, Alan P, and Valerie Merriam. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Nicolas, Arsenio. 2019. "Traditional Music And Contemporary Trends: Music In Asean Communities." *Sorai: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik* 12 (1): 54–56. <https://doi.org/10.33153/sorai.v12i1.2623>.
- Sandino, Joseph Paddy. 2008. "Recent Structural Developments in Tabuh Kreasi Gong Kebyar." University of British Columbia.
- Setiawan, Aris. 2012. "Diyat Sariredjo: Pandangan Dan Konsep Pemikirannya." *Dewa Ruci: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Seni* 8 (1).
- Setiawan, Erie. 2015. "Serba-Serbi Intuisi Musikal Dan Yang Alamiah Dari Peristiwa Musik." *Yogyakarta: Art Music Today*.
- Steele, Peter Michael. 2007. "Innovative Approaches to Melodic Elaboration in Contemporary Tabuh Kreasi Baru." University of British Columbia.
- Streich, Sebastian. 2005. "Automatic Characterization of Music Complexity: A Multifaceted Approach." Citeseer.
- Sudirga, I Komang. 2017. "Pesantaian Sebagai Sumber Inpirasi Riset Dan Kreativitas." *Mudra Jurnal Seni Budaya* 32 (1): 9–20. <https://doi.org/10.31091/mudra.v32i1.66>.
- Sugiarkha, I Gede Arya. 2012. "Kreativitas Musik Bali Garapan Baru; Perspektif Culture Studies." Denpasar: ISI Denpasar.
- Sukerta, Pande Made. 2009. *Ensiklopedi Karawitan Bali*. ISI Press Solo.

———. 2016. *Gong Kebyar Yang Tidak Ngebyar*. Surakarta: ISI Press.

Sunarto, Bambang. 2010. "Epistemologi Karawitan Kontemporer Aloysius Suwardi." *Disertasi Pada S3 Fakultas Filsafat, UGM*.

Wilcox, Rand R. 1995. "Simulation Results on Solutions to the Multivariate Behrens-Fisher Problem Via Trimmed Means." *Journal of the Royal Statistical Society: Series D (The Statistician)* 44 (2): 213–25.

Narasumber:

Sang Nyoman Putra Arsa Wijaya (40 tahun), komposer musik Tabuh Kreasi Baru Gamelan Gong Kebyar. Desa Angantaka, Abiansemal, Bali.

I Wayan Murda (39 tahun), seniman, pegawai Dinas Kebudayaan Kodya Denpasar. Banjar Ceramcam, Desa Kesiman, Denpasar, Bali.

I Wayan Gde Yudane (60 tahun), seniman, dosen terbang di New Zealand. Desa Lod Tunduh, Ubud, Gianyar, Bali.

I Wayan Madra Aryasa (68 tahun), budayawan, pegawai Listibya Provinsi Bali. Tabanan, Bali.