

PENGETAHUAN EKSPRESI KARYA MUSIK

Wisnu Mintargo

Abstract

Expression in music is a movement in feeling that is formed through the media of sound. This means that music comes out of the soul's creator through hearing, experienced and felt by a human being who gave his whole soul and feelings to enjoy the music. A form of musical statement comes from the nature of thought, imagination and the artis's feelings are influenced by the power outside of him as inspiration. Either than that, the creative process is always in line with music knowledge

Keywords: knowledge, musical expression

A. Pengantar

Seniman memiliki potensi mewujudkan daya ciptanya merupakan bentuk pernyataan dirinya dalam sebuah ekspresi seni. Ia mewujudkan ekspresi itu dapat melalui gerak tubuh seperti dalam seni tari, melalui mulut dalam bentuk lagu-lagu atau puisi, dan lewat tangan seperti karya seni rupa. Menurut pakar seni manusia menampilkan kehendaknya, pikirannya, rasa dan sebagainya. Jika gairah dilakukan melalui media bunyi, yaitu nada, irama dan ilmu harmoni, kemudian diolah menjadi satu, karya ini disebut sebuah komposisi musik¹. Jikalau seorang seniman yang mendapat ilham, ia dapat menghayati perasaan senang, berupa gairah menemukan bentuk nuansa keindahan yang berwujud hasil karya seni. Tujuannya ialah untuk dipersembahkan kepada masyarakat agar masyarakat itu sendiri dapat menikmatinya, karena fungsi seni itu sendiri adalah makanan jiwa yang diperlukan umat manusia². Sebagai santapan rohani proses terbentuknya seni sebagai kebutuhan umat manusia, hal ini disebabkan seniman tergerak hatinya untuk memberikan pernyataan emosi dan perasaan yang menguasai dirinya untuk mendapat gema sosial dilingkungan kehidupan masyarakat sekitarnya secara jujur. Inspirasi yang menjadi tolak ukur sebuah ide dalam pikirannya berguna bagi orang lain agar dapat merasakan gema sosial itu lewat penghayatan dan pengalaman seniman yang diaktualisasikan lewat ekspresi dalam seni pertunjukan. Kesimpulan dari kedua pendapat diatas dapat dijadikan landasan pemikiran sebagai dasar motivasi pada pembahasan berikut ini.

¹ Muji Sutrisno, *Estetika Filsafat Keindahan* (Yogyakarta: Kanisius, 1992), hlm. 5.

² Sidi gazalba, *Pandangan Islam Tentang Kesenian* (Jakarta: Bulan Bintang, 1977), hlm. 23.

Ekspresi dalam musik adalah gerak perasaan diwujudkan lewat media bunyi. Artinya musik keluar dari jiwa penciptanya melalui pendengaran, dialami dan diresapi manusia yang menyediakan seluruh jiwa dan perasaannya menikmati musik. Bentuk pernyataan musikal bersumber pada alam pikiran, angan-angan serta perasaan seniman dipengaruhi kekuatan dari luar dirinya sebagai inspirasi. Selain itu proses penciptaan selalu disertai pengetahuan ilmu musik. Untuk itu proses penciptaan harus menitik beratkan pada penguasaan yang bersifat ilmiah, sehingga keinginan mencipta tidak perlu menunggu datangnya bulan purnama tiba. Cukup dengan pengetahuan *Ilmu Harmoni*, *Ilmu Kontrapunk*, *Ilmu Orkestrasi*, dan *Ilmu Bentuk Analisa Musik* dalam ilmu komposisi musik, pencipta musik yang dibekali kemampuan penguasaan instrumen musik, tidak perlu pergi jauh ke gunung, atau ke pantai, cukup dalam satu ruangan saja ia dapat mengekspresikan karya ciptaannya.

B. Lembaga Pendidikan Musik

Untuk menjaga dan mengembangkan nilai karya musik, baik karya para pemain, maupun karya penciptanya maka perlu didirikan lembaga pendidikan musik. Karena itu sejak tahun 1951 pemerintah Indonesia telah mendirikan Sekolah Menengah Musik (SMM) yang pertama di Yogyakarta, disusul dengan pembukaan Akademi Musik Indonesia (sekarang ISI Yogyakarta). Kedua lembaga pendidikan ini, yang memberi pendidikan musik yang bersistem diatonis. Sedangkan keperluan pendidikan musik bersistem *slendro-pelog* telah didirikan pula KOKAR yang kemudian menjadi Akademi Seni Karawitan di pusat perkembangan musik *slendro-pelog* seperti yang kita kenal sekarang ISI Surakarta, STSI Bandung STSI Padangpanjang, dan ISI Denpasar. Kemudian menyusul pula dengan lembaga pendidikan yang memiliki jurusan musik diatonis di Padangpanjang, Medan, Pekanbaru, Jakarta, Bandung, Semarang, Surabaya, Denpasar, dan sebagainya baik yang berstatus milik pemerintah maupun swasta yang dianggap daerah memerlukannya.

Pada dasarnya, tujuan mendirikan lembaga pendidikan musik yaitu untuk memberi pendidikan kepada calon pemusik profesional. Calon-calon inilah nantinya diharapkan akan menjadi pendorong utama kelangsungan kehidupan musik di Indonesia. Tujuan ini tentu saja tidak melepaskan kemungkinan, bahwa lulusan lembaga pendidikan musik baik setingkat Sekolah Menengah Musik (SMM) maupun pendidikan tinggi seni tidak memilih musik sebagai mata pencarian utamanya dikemudian hari karena menjadi karyawan di suatu perusahaan swasta,

sebagai PNS atau TNI/POLRI. Pada kenyataannya, bahwa lulusan pendidikan musik yang tidak menjadi profesional tadi pun, menduduki fungsi yang tidak kalah penting oleh lulusan yang menjadi profesional. Fungsi yang dimaksud ialah membimbing kehidupan musik apakah menjadi peneliti musik, kritikus atau pengamat musik, birokrat atau penyelenggara pertunjukan musik seperti impresario dan sebagainya. Semuanya dapat memperbesar jumlah penggemar musik dalam masyarakat Indonesia.

Selain itu sudah menjadi suatu kenyataan, bahwa golongan nonprofesional memiliki keakhlian musik ini, ada yang meneruskan keakhlian serta kepandaiannya kepada para penggemar musik dalam masyarakat. Mereka membuka kursus belajar memainkan alat musik yang tersebar diseluruh Indonesia seperti Yayasan Musik Indonesia (YMI), dan sanggar musik lainnya yang membuka kursus maupun privat piano, gitar, perkusi, biola, Vokal dan sebagainya.

C. Diatonis dan Pentatonis

Hampir semua remaja yang pernah sekolah, sedikit banyak dapat membaca notasi musik diatonis ketika saat menyanyikan lagu-lagu nasional dalam paduan suara disekolah maupun saat upacara. Sebenarnya membaca notasi musik angka sama sukarnya atau sama mudahnya dengan membaca notasi balok, masalahnya adalah kebiasaan. Untuk memainkan alat musik umumnya lebih mudah melakukannya kalau notasi dibuat dengan para nada. Karena dengan para nada secara teknis lebih banyak membantu pemain musik menggunakan nada yang dibaca untuk dimainkan.

Istilah diatonis pertamakali diambil dari bahasa latin, *diatonicus* yaitu nada-nada yang terdiri dari tujuh nada *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*. Oleh karena tangga nada diatonis berasal dari Eropa maka segala perhitungan teori musik ditentukan oleh penemunya yaitu bangsa Eropa. Orang pertama yang menemukan tangga nada diatonis ialah Guido Aretinus d'Arezzo seorang pastor katolik dari Mazhab Benedikus. Ia lahir di Perancis pada abad IX selain sebagai guru, ia menetap di Italia sampai akhir hayatnya. Jasa Guido menemukan aturan diatonis itu menyebabkan orang menyebut *Skala Guidonis*. Adapun nada-nadanya berasal dari rentetan kata-kata pujaan kepada sancta Loannis, murid termuda Yesus Kristus artinya memohon kepadanya agar suara penyanyi yang memuji Tuhan tetap merdu tidak parau dan susunan nadanya seperti berikut ini.

Ut queant laxis Sebagai nada *Ut 1 (do)* Dominus artinya Tuhan

Renonare fibris Sebagai nada *Re 2*

Mira gestorum Sebagai nada *Mi 3*

Famuli tuorum Sebagai nada *Fa 4*

Solve polluti Sebagai nada *Sol 5*

Labii reatum Sebagai nada *La 6*

Sancta Ioannis Sebagai nada *Si 7*

Demikian dengan tujuh nada di atas terciptalah berjuta-juta lagu. Sistem notasi musik barat digunakan sangkar nada, garis birama berfungsi untuk membedakan tinggi dan rendah nada, maka disebut tangga nada dalam notasi absolut. Karena notasi balok dipergunakan secara internasional, maka selayaknya masyarakat Indonesia pada umumnya dengan mudah menerimanya. Musik diatonis sudah menggunakan standarisasi dalam menentukan tinggi (*pitch*) digunakan sistem penalaan *Equal temperament* yaitu berjarak $1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1 - \frac{1}{2}$. Dengan contoh tersebut dibuktikan antara nada satu dengan memiliki jarak tertentu dan disepakati nada A memiliki 440 Hertz. Akibatnya penggunaan tangganada dasar G merasa terlalu tinggi maka dapat diturunkan sesuai kemampuannya misalnya nada dasar F. Penurunan tinggi rendah nada dasar (modulasi) hanya dapat dilakukan pada tangganada diatonis³.

Musik Karawitan Indonesia telah mengenal notasi kepatihan, biasanya yang ditulis hanya balungannya atau tema pokoknya saja, dan tidak seluruh melodinya. Tulisan itu biasanya dikerjakan sebagai pencatatan mengenai dasar-dasar melodi yang sudah ada. Notasi biasanya dipergunakan untuk mengingat-ingat perkembangan melodinya, jadi bersifat deskriptif. Akan tetapi tidak jarang pula, notasi demikian digunakan untuk menyajikan musik. Titinada yang dicatat sesuai dengan tema pokok lagu tetap harus diikuti, akan tetapi penyaji mempunyai kebebasan terbatas untuk menggarap melodinya dengan hiasan-hiasan, yang merupakan kreatif pemain atau penyanyi itu sendiri. Terbukti Pada gamelan Bali antara pukulan *pemulos* dan *penyangsih* gaya, jalinan permainan ekspresi interaksi sesama pemain terlihat indah tanpa menggunakan notasi. Di Bali tidak umum bila pengrawit membaca notasi semua harus dihafal sebagai khas gamelan Bali, karena kecepatan tangan memainkan instrumen gamelan tidak

³ Edi Susilo, "Asimilasi Tangganada Musik Barat Diatonis Dengan Tangganada Musik Karawitan", di sajikan dalam rangka ceramah Jurusan Musik Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. (Yogyakarta: ISI, 1993), hlm. 7

mungkin dibarengi dengan kecepatan membaca notasi. Selain teknik permainan cukup rumit gamelan Bali irama serta temponya sering tidak stabil, untuk itu diperlukan daya ingat yang tinggi dan membaca notasi perlu dihindari.

Pada tangga nada pentatonis karawitan Indonesia khususnya di Jawa terbagi dua yaitu pelog urutan nadanya Bem (1), Gulu (2), Dadha (3), Lima (5), Nem (6), dan Barang (7). Sedang slendro, Barang (1), Gulu (2), Dadha (3), Lima (5), dan Nem (6). Notasi yang digunakan adalah notasi angka (relatif) atau juga disebut dengan istilah notasi kepatihan⁴.

D. Bidang Garapan Musik

Dalam bidang garapan musik istilah mencipta adanya suatu tindakan yang dapat menghasilkan suatu bentuk pernyataan musikal dilakukan oleh semua orang. Tetapi selain itu ada pula bidang-bidang lain seperti istilah karya arransemen dan orkestrasi dalam pembahasan berikut ini masing-masing memiliki perbedaan. Untuk mendekati permasalahan tersebut sebagai wacana apresiasi masyarakat pemahaman bidang karya musik sebagai berikut.

1. Komposisi

Pada karya komposisi musik, komposer berangkat dari pengetahuan ilmu komposisi musik yang belum diciptakan oleh orang lain. Artinya didalam proses penciptaan komposer mencari identitas dirinya dengan menciptakan melodi sebagai tema musiknya yang belum diciptakan oleh komponis-komponis sebelumnya. Dalam sebuah komposisi musik ide garapan karyanya dicurahkan sepenuhnya melalui frase hingga menjadi sebuah rangkaian melodi yang konstruktif dan dinamis dalam bentuk mikro maupun makro, dari melodi pertama hingga pada akhir lagu⁵.

Komposisi dalam bentuk tulisan seperti dalam bentuk notasi musik merupakan ciptaan abadi bersifat absolut, bagaimanapun karya itu dituliskan begitu pula dibaca untuk selamanya. Orisinalitas suatu bentuk komposisi sangat diperlukan dalam sebuah karya, agar jangan sampai karya ciptaannya merupakan plagiat karya orang lain seperti berikut ini.

⁴ Wisnu Mintargo, Musik Keroncong, Akulturasi Budaya Timur dan Barat", dalam *Jurnal Keteg* Vol. 7 No.2 (Surakarta: Jurusan Karawitan ISI, 2007), hlm.107

⁵ Slade, Carole. *Form & Style. Tenth Edition*. (New York: Houghton Mifflin Company, 1990), hlm. 231



Gambar 1. Komposisi Gitar *Entrée*. Cipt. John W. Duarte

Selain karya komposisi musik yang tertulis, kemudian ada pula bentuk ciptaan komposisi yang tidak tertulis yang hanya dimainkan pada saat itu saja. Ciptaan komposisi musik ini dapat kita jumpai pada karya komposisi musik daerah dalam tradisi lisan. Lalu bagaimana proses komposisi tertulis menjadi sebuah ekspresi kesenian yang mengagumkan, tentu tidak terlepas dari unsur-unsur pendukung lainnya. Di dalam musik unsur-unsur musikal disebutkan komposer sebagai konseptor, melalui dorongan kreatifnya nada-nada berhasil diciptakan. Dengan melibatkan banyak pemain musik orkestra, saat itu diperlukan seorang *konduktor* (*dirigen*) yang mampu menterjemahkan dan menjembatani antara pencipta dengan pemain musik untuk mendapat kesatuan ekspresi bermain musik dan komunikasi sesuai dengan konsep keinginan penciptanya⁶. Sedang unsur pemain musik adalah menginterpretasikan atau juru bicara yang ditulis penciptanya untuk disajikan kepada pendengar atau publik. Penciptanya sendiri adakalanya sudah wafat beberapa tahun yang lalu, namun tugas konduktor dan pemain musik berguna dalam pelestarian yang dapat mengagumkan nama penciptanya tanpa mengurangi artistik karya komponisnya, atau sebaliknya dapat juga menjatuhkan nama harum komponisnya didepan publik akibat kesalahan pemain dan konduktor yang jelek.

Pada pembahasan bidang garapan komposisi musik dalam sebuah orkestra, pemain utama sangat diperlukan bagi pemain musik orkestra lainnya guna membimbing teknis permainan biola misalnya, pada bagian-bagian yang sulit. Kemampuan *Concert master* atau pemain utama ini dianggap sebagai juru bicara utama dari komponisnya sebagai asisten konduktor yang dapat dipercaya mengatasi kesulitan sesuai interpretasi keinginan penciptanya dalam sebuah pertunjukan musik, dibantu para *principle* pemain string, tiup dan pemain perkusi. Landasan

⁶ Sumaryo. L.E. *Komponis, Pemain dan Publik*. (Jakarta:Pustaka Jaya, 1978), hlm. 19.

teori yang dipakai dalam proses pembuatan komposisi musik ialah *ilmu harmoni*, yaitu ilmu yang mempelajari tentang perpaduan nada-nada yang harmonis. Ilmu *kontrapunk*, membahas tentang perlawanan diantara nada-nada melodi. *Ilmu bentuk analisa musik*, membahas tentang bentuk makro maupun mikro pada lagu. *Ilmu orkestrasi*, membahas tentang berbagai macam instrumen musik seperti dalam susunan formasi orkes simponi. Bentuk komposisi tertulis kita kenal seperti karya *Sonata* untuk piano, *Suita* untuk biola, *Concerto* atau *Simponi* untuk orkestra, dan sebagainya.

2. Improvisasi

Improvisasi adalah jenis ciptaan yang tidak bersifat abadi artinya hanya berlangsung sekali saja, sebab improvisasi tidak tertulis. Pemain musik tidak dapat mengulangi kembali dalam bentuk serta intesitas yang sama, seperti ketika untuk pertamakali dihadirkan dan sekaligus diciptakan. Pada kesempatan lain kalau ingin menghadirkan lagu itu kembali persis seperti semula tentunya perasaan serta angan-angan musiknya sudah tentu nuansanya sudah berubah karena tidak sama dengan yang dulu lagi

Pada penyajian seni tradisi lisan improvisasi sangat diperlukan dalam membangun komunikasi antara penyaji dengan penonton. Misalnya dengan syair, pantun atau nasehat yang membawa pendengar kearah yang bersifat spontanitas, seperti dendang Minangkabau atau seni tradisi daerah lain yang berlaku saat itu saja

Improvisasi dalam musik merupakan ciptaan langsung sebagai ekspresi dari pola-pola musik yang diberikan terlebih dahulu. Pola ini biasanya diambil dari lagu yang sudah ada sebelumnya. Improvisasi seperti ini kita dapatkan permainan dalam musik Jazz atau musik *undeground* seperti musik *Rock*, untuk memberi kesempatan pemain musik memperagakan kemampuannya didepan publik. Hanya pemain-pemain yang berbakat mampu melakukan improvisasi, terutama pada permainan yang sulit dengan teknik yang tinggi disajikan kepada publik pendengar. Namun pada bagian-bagian tersebut telah ditentukan sebelumnya oleh penciptanya agar ada terkaitan hubungan antara pencipta dan pemain musik. Bentuk improvisasi dapat kita dengar pada lagu „Fell like Jazz“ yang dimainkan oleh seorang pemain Flute terkenal Dave Valentin.

3. Aransemen

Aransemen artinya gubahan, penyusunan, menata gubah membubuhi suatu iringan pada lagu yang berangkat dari melodi yang telah ada sebelumnya. Aransemen adalah produk kedua dari karya penciptanya, dimana kebebasan *arranger* dalam mengekspresikan kemampuannya berpeluang mengubah pada bagian *intro*, *interlude* dan pada bagian akhir disebut *coda*. Aransemen dalam arti luas ialah mengubah dan memberi nuansa baru pada suatu lagu terdengar lebih baik dan lebih indah tanpa mengurangi daya tarik lagu ciptaan aslinya. Selain itu aransemen adalah penyegaran lagu-lagu yang dianggap usang atau sudah lama supaya lagu itu tidak membosankan, maka aransemen diperlukan untuk menyegarkan suasana serta memperbarui lagu supaya terasa seperti lagu baru. Aransemen dapat dilakukan dengan menggunakan notasi atau tanpa notasi. Sifatnya relatif tidak harus sama antara pembuat aransemen yang satu dengan lainnya, tergantung kemampuan dari masing-masing *arranger* itu sendiri. Jika aransemen dibuat secara tertulis, maka *arranger* harus membubuhkan nama dirinya sebagai tanggung jawabnya terhadap hasil karyanya yang ditulis setelah pencipta aslinya. Beberapa bentuk ekspresi aransemen yang sering dilakukan sebagai berikut.

a. Memberikan akor iringan aransemen dengan berbagai instrumen yang banyak melibatkan para pemain musik orkestra, diperlukan seorang konduktor (*dirigen*) yang mampu menjembatani antar pencipta lagu dengan pemain, untuk mendapat kesatuan ekspresi bermain musik sesuai dengan konsep keinginan seorang *arranger*.

b. memberikan akor iringan dengan mempergunakan instrumen piano atau gitar secara perorangan dalam bentuk group band yang melibatkan beberapa orang pemain, namun tidak mengurangi kualitas lagu yang telah di arransir tersebut.

c. Menambah suara dua, atau tiga atau empat suara dalam bentuk paduan suara atau vokal group yang banyak melibatkan suara manusia dari jenis sopran, alto, tenor, bariton dan bass. Dalam bentuk paduan suara diperlukan seorang *dirigen* sebagai pemimpin pertunjukan untuk mengendalikan kesatuan ekspresi bernyanyi bersama⁷. Selain itu tata cara perlu diperhatikan dalam membuat karya aransemen agar mudah terjangkau secara teknis para pemain musik yaitu sebagai berikut.

⁷ Kawakami, Genichi. *Arranging Populer Musical a Practical Guide*. (Zen-On:Foundation Musical Yamaha, 1970), hlm. 239

1) Dapat menentukan proyeksi akor yang sesuai dalam menyusun melodi yang harmonis, indah sesuai dengan tingkat kemampuan para pemain dan penyanyi secara teknis. Ketentuan lain yang harus dihindari adalah kesulitan-kesulitan yang dapat menjatuhkan nama baik komponis maupun arranger-nya sendiri, karena kualitas pemain yang tidak baik.

2) Menentukan nada dasar yang tepat bagi wilayah register suara vokal maupun instrumen musik yang dipergunakan. Untuk itu arranger perlu mengetahui dan menguasai sedikit tentang vokal suara manusia atau sifat-sifat instrumen musik dipergunakan, agar ekspresi arranger benar-benar terwakili sesuai dengan keinginan dan kepuasan pemain sampai kepada publik pendengar.

3) Memadukan berbagai macam teknis komposisi dalam bentuk variasi, seperti menambah melodi selingan disela-sela melodi aslinya dengan mempergunakan *filler harmonik*, *filler melodik* dan *filler ritmik* dengan menambah nada sisipan didalam kalimat lagu. Memadukan berbagai macam nada melodi yang berlawanan berperan sebagai *counter melodi*. Penguasaan teknik komposisi ini merupakan permainan variasi agar musik tidak monoton, mengakibatkan kualitas pemain meningkat dan publik pendengar merasa puas. Berikut ini adalah contoh karya vokal dengan instrumen piano atau organ dari arransemen lagu karya The Beatles.



**Gambar 2. Arr. Lagu Here There and Everywhere
Ciptaan. John Lennon**

4. Orkestrasi

Membuat karya orkestrasi sangat berbeda dengan membuat karya arransemen dan karya komposisi. Sebuah karya orkestrasi berangkat dari piano *score* yang sudah ada. Pemberian

ideologi pada orkestrasi terbatas pada perpaduan instrumen alat musik gesek, alat musik tiup dan perkusi dalam formasi orkes simponi. Sebaliknya pemberian ideologi pada arransemen sangat luas dibandingkan karya orkestrasi, oleh karena arransemen hampir seluruhnya dapat diubah oleh arranger mulai dari *intro*, *interlude* maupun *coda*.

Landasan teori ilmu orkestrasi banyak buku yang memperbincangkan tentang teknik orkestrasi. Hal ini disebabkan antara buku satu dengan lainnya memiliki cara tersendiri pendekatan dan pembahasannya. Buku orkestrasi karya Kent Wheeler Keenan *The Tehnique of Orchestration* tidak ditemukan bagaimana menyelesaikan tentang perpaduan warna bunyi alat musik. Sebaliknya konsep yang dikembangkan dalam buku ini banyak membahas persoalan konsep *tutti*⁸. Buku orkestrasi karya Nikolay Rimsky Korsakof *Principle of Orchestration* yaitu konsep yang diterapkan membahas secara terperinci perpaduan warna alat-alat musik⁹. Buku orkestrasi karya Gordon Yakob fokus pembahasan mengenai peran instrumen menggarap harmoni, melodi dengan bermacam instrumen mulai string, tiup kayu, tiup logam dan perkusi. Sedangkan buku karya Samuel Adler *The Study of Orchestration* fokus pembahasannya menekankan dasar-dasar orkestrasi dan instrumentasi tentang register suara dari alat-alat musik¹⁰.

Sebuah karya orkestrasi berangkat dari sebuah piano score yang sudah ada diciptakan oleh para komponis sebelumnya. Pada umumnya piano score milik penciptanya bukan milik orkestrator. Penambahan ide pada orkestrator sangat tertutup kemungkinannya untuk dapat dikembangkan. Ilmu orkestrasi adalah suatu cara memindahkan sebuah komposisi untuk piano kedalam bentuk susunan alat musik dalam format orkes simponi besar (*Grant Orchestra*) atau dalam format kecil ansambbel trio atau kuartet. Meskipun orkestrasi tidak begitu asli dibanding komposisi musik namun masalah karakter alat musik yang bermacam-macam diperlukan keahlian musikalitas dan imajinasi yang baik untuk menterjemahkan nuansa lagunya dengan menggunakan perpaduan warna bunyi instrumen yang di orkestrasi. Contoh adalah karya untuk piano Quartet in G minor op. 25 ciptaan Brams yang diorkestrasi oleh Arnold Schonberg untuk orkes simponi. Adapun kualifikasi untuk menjadi orkestrator yang baik sebagai berikut.

- a. Seorang orkestrator memiliki kemampuan dalam menganalisa karakter *pianistik style*, dimana teknik orkestrasi dipergunakan sesuai karakter musik yang

⁸ Keenan, Kent Weeler. *The Tehnique of Orchestration*. (New York:W.W. Norton and Company, 1964), hlm. 83

⁹ Korsakof, Nikolay Rimsky. *Principle of Orchestration with Musical Example Drawn from his awn Work*. (New York:Maxmillan Stinberg, 1964), hlm. 127

¹⁰ Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. (New York: W.W. Norton & Company, 1982), hlm. 16.

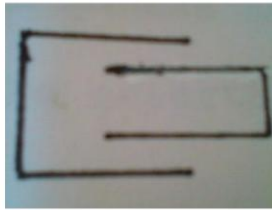
sebenarnya. Memahami sifat-sifat alat musik digunakan seideal mungkin sesuai warna suara yang dibutuhkan.

- b. *Piano score* dan *konduktor score* harus mempunyai timbal balik. Pertama kita harus mengenal gaya komponisnya, kemudian kenalilah zamannya, negaranya dimana ia hidup dan alat musik yang digunakan. Misalnya pada zaman barok instrumen musik Saxophone belum ada, jadi tidak perlu instrumen itu digunakan karena menimbulkan nuansa musik yang berbeda tidak sesuai dengan latar belakang komponisnya dan zamannya.
- c. Seorang orkestrator mempunyai kemampuan imajinasi pendengaran dapat mengenal jenis warna bunyi alat musik sesuai partitur orkes. Mengenai desain struktur dan konstruksi lagu seluruhnya tetap mempertahankan agar semangat lagu sesuai keinginan komponisnya
- d. Notasi musik sebelum digarap sebagai karya orkestrasi lebih dahulu dipertimbangkan guna dianalisa setiap bagian. Agar balans dan kontras suara pada desain orkestrasi pada *open position* cenderung suara menjadi terang, *close position* cenderung suara semua alat musik menjadi gelap. Hindari pemborosan ide yang dapat mengacaukan warna musiknya, seperti memakai semua alat musik berbunyi terus menerus dan sebaliknya dipakai secara bergantian. Misalnya mencoba menggarap bergantian yaitu string dan tiup kayu berbunyi. kemudian pada bagian yang lain tiup kayu istirahat, diganti tiup logam berbunyi dengan string demikian seterusnya. Karena orkestrasi adalah bagian dari karya musik sebagai rasa tanggung jawab maka nama orkestrator yg menggarap dicantumkan setelah nama komponisnya.

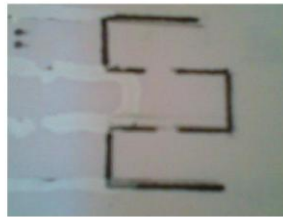
Berikut adalah contoh diagram teknik orkestrasi yang dipakai dalam formasi orkes simponi contohnya adalah sebagai berikut.



Gambar 3. Teknik Orkestrasi Interlocking



Gambar 4. Teknik Orkestrasi Enclosure



Gambar 5. Teknik Orkestrasi Overlapping



Gambar 6. Teknik Orkestrasi Super Imposed



Gambar 7. Piano Score lagu Jesu, meine Freude Cipt. J.S. Bach



Gambar 8. Konduktor score Teknik Super Imposed Jesu, meine Freud Cipt. J.S Bach di orkestrasi untuk String, biola I, biola II, biola alto, Celo dan Kontra Bass.

5. Transkripsi

Apabila suatu lagu ditulis dari suatu alat musik lalu dipindahkan ke alat musik yang lain istilah ini disebut transkripsi. Selain itu transkripsi banyak dipergunakan pada lagu tradisi yang berkembang secara lisan terutama pada lagu-lagu daerah di nusantara. Alih tulis dari lagu tradisi secara oral yang dipindahkan dalam bentuk penulisan notasi banyak dilakukan oleh para peneliti etnomusikologi. Bila transkripsi ditulis dan didokumentasikan dalam bentuk notasi, maka

seorang transkriptor harus membubuhkan namanya sebagai penulis atas jasa dan tanggungjawabnya terhadap kepunahan lagu itu dalam rangka melestarikan budaya nasional¹¹.^u

E. Penutup

Syarat-syarat adanya kehidupan musik ialah adanya penciptanya, pemain musik dan publik pendengar. Ketergantungan ketiga unsur tersebut sangat besar dalam kelangsungan kehidupan musik. Misalnya tidak terdapat publik pendengar, yang ada hanyalah pencipta dan pemain musik. Praktis kegiatan musik tidak akan berlangsung lama karena tidak ada pengunjung yang menonton konser tersebut. Praktek musik demikian hanya dapat dinikmati oleh segolongan kecil manusia yang terbatas jumlahnya. Gedung pertunjukan dalam masyarakat seperti itu tidak memiliki arti, sebab tidak ada publik yang datang mengunjungi gedung pertunjukan, dan kehidupan musik seperti ini tidak mungkin bisa berkembang.

Publik pendengar merupakan pendorong kegiatan para pemusik baik moril maupun materil. Dalam bentuk materil yaitu bantuan dalam bentuk honorarium atau bentuk yang terkumpul dari hasil penjualan tiket para pengunjung konser guna merubah kesejahteraan hidup para pencipta dan pemain musik.

¹¹ Wisnu Mintargo. *Pengetahuan Musik*. (Padang Panjang:ASKI, 1995), hlm. 120

DAFTAR PUSTAKA

- Adler, Samuel. 1982. *The Study of Orchestration*, New York: W.W. Norton & company
- Gazalba, Sidi. 1977. *Pandangan Islam Tentang Kesenian*. Jakarta: Bulan Bintang.
- Genichi, Kawakami. 1970. *Arranging Popular Musical & Practical Guide*. Zen-On: Foundation Musical Yamaha.
- Keenan, Kent Weeler. 1964. *The Technique of Orchestration*. New York: W.W. Norton and Company
- Korsakof, Nikolay Rimsky. 1964. *Principle of Orchestration with Musical Example Drawn from his own Work*. New York: Maxmillan Stinberg.
- Mintargo, Wisnu. 1995. *Pengetahuan Musik*. Padangpanjang: ASKI.
- 2007. "Musik Kroncong Akulturasi Budaya Timur dan Barat", dalam *Jurnal Keteg, Volume VII, No. 2*. Jurusan Karawitan. ISI Surakarta.
- Slade, Carole. 1990. *Form & Style Tenth Edition*. New York: Houghton Mifflin Company.
- Sumaryo, L.E. 1978. *Komponis Pemain dan Publik*. Jakarta: Pustaka Jaya
- Susilo, Edhi. 1993. "Asimilasi Tangganada Musik Barat Diatonis dengan Tangganada Musik Karawitan/Tradisional, di sajikan dalam rangka ceramah Jurusan Musik Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.
- Sutrisno, Muji. 1992. *Estetika Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Kanisius

SEMAR PAGULINGAN

Kajian Aspek Kultural

I Ketut Yasa

Abstract

Ever since the spread of Semar Pagulingan to the countryside in Bali (out of the palace walls), it has experienced a significant change in form and function. This change is supposedly caused by an existing influence from non-aesthetic factors such as politics, religion and social issues.

On the other hand, this change is also unavoidable from the views and behaviours of the Semar Pagulingan artists who, only depend on one side, which is only to stay alive.

With this view and attitude of conservation, sometimes without the artist realizing it, the Semar Pagulingan loses its soul. Referring to this, this study expresses various factors which trigger the change of the form and function of Semar Pagulingan.

Keywords: Semar Pagulingan, change, factors

I Pendahuluan

Sebagaimana diketahui, bahwa di Bali terdapat sekitar 26 jenis perangkat gamelan Bali yang memiliki pola garap, bentuk lagu, warna suara, fungsi instrumen dan repertoar gending yang berbeda-beda. Salah satu diantaranya adalah gamelan Semar Pagulingan. Perangkat gamelan ini terdiri dari instrumen-instrumen melodis berupa *setungguh trompong*, sepasang *gender rambat*, sepasang *gender barangan*, dua pasang *pemade*, dua pasang *kantil*, sepasang *jublag*, dua buah *suling*, dan sebuah *rebab*; instrumen ritmis yaitu, sepasang kendang *krumpungan*, sebuah *kajar*, *sepancer genta-orag*, dan *sepankon rincik*; instrumen pengatur matra berupa sepasang *jegongan*, sebuah

kempul, sebuah *klenang*, dan sepasang *gumanak*.

Pada mulanya Semar Pagulingan hanya terdapat di Puri-puri, dimainkan ketika mengiringi raja-raja ke peraduan dan untuk keperluan upacara. Memudarnya kekuasaan raja-raja sekitar tahun 1909 (Ida Anak Agung Gede Agung, 1989: 673), mengakibatkan berkurangnya perhatian puri (keraton) terhadap kelangsungan hidup kesenian termasuk Semar Pagulingan. Atas pengayoman (pura, *banjar* [desa adat] dan *sekaa* [organisasi kesenian]), maka kesenian termasuk Semar Pagulingan dapat dilestarikan.

Dengan adanya *pengayoman* ini, maka Semar Pagulingan tidak lagi dimainkan di dalam puri, namun mulai menyebar ke desa-desa di Bali. Penyebaran ini mengakibatkan fungsi Semar Pagulingan menjadi lebih beragam. Setelah berada di luar puri, dan dengan berbagai usaha dalam pengembangannya, sekarang ini gamelan tersebut digunakan untuk mengiringi tari-tarian seperti (*pegambuhan*, *bebarongan*, *petopengan*, *rerejangan*, *pelegongan*, dan *kekebyaran*) yang lebih bersifat hiburan atau seni tontonan. Keberagaman ini menunjukkan, bahwa fungsi gamelan tersebut tidak hanya berkembang, melainkan juga mulai bergeser bahkan berubah. Begitu pula *event-event* yang didukung juga semakin beragam.

Hal ini tidak dapat dilepaskan dari faktor-faktor non-estetis yang mempengaruhinya. Di sisi lain, strategi pengembangannya barangkali juga kurang tepat. Artinya di dalam pengembangannya, yang diperhitungkan hanya dari satu sisi yaitu agar Semar Pagulingan tetap hidup (lestari). Tanpa memperhitungkan, bahwa kelestariannya itu apakah masih mempunyai “roh” atau tidak. Misalnya Semar Pagulingan sekarang ini digunakan untuk menyajikan repertoar *kebyar*¹ dan *petopengan* yang memerlukan suara keras

¹ The Balinese Ensemble from Peliatan Tirta Sari, The Best of Legong Part 3, Maharani, R 02.

dan agresivitas. Pada hal secara musikal Semar Pagulingan merupakan *soft sounding ensemble* (musik yang berperangai lembut). Oleh karenanya, cara pengembangan seperti ini jelas merupakan sesuatu yang dipaksakan atau terjadi suatu distorsi terhadap alat musik gamelan Semar Pagulingan.

Persoalan dalam aspek kultural, bahwa fungsi dan *event-event* yang didukung oleh Semar Pagulingan semakin beragam. Bertitik tolak dari pernyataan ini muncul pertanyaan yang kemudian diangkat menjadi permasalahan dalam tulisan ini yakni (1) Mengapa fungsi dan *event-event* Semar Pagulingan semakin beragam?, (2) Faktor apa saja yang mempengaruhinya?, dan (3) Bagaimana usaha pengembangannya dalam kerangka pelestarian, namun tanpa kehilangan rohnya?

Terjadi pengembangan bentuk dan fungsi terhadap karawitan Semar Pagulingan, tidak bisa lepas oleh perubahan yang bersifat sosial. Sebagaimana diungkapkan oleh Soedarsono, bahwa perkembangan seni (termasuk Semar Pagulingan) banyak dipengaruhi oleh faktor non-estetis seperti politik, religi, ekonomi, sosial, dan sebagainya (R.M. Soedarsono, 1998: 82, dan Popo Iskandar, 1999: 113). Pernyataan ini akan digunakan untuk mengungkap sejauh mana pengaruh perubahan non-estetis terhadap fungsi dan bentuk Semar Pagulingan dewasa ini.

II. Aspek Kultural

Dalam aspek kultural karawitan Semar Pagulingan akan dikaji

mengenai fungsi dalam masyarakat, situasi even yang didukung, dan usaha pengembangan. Pada subbagian usaha pengembangan ini akan disoroti kembali, apakah usaha tersebut telah tepat sasaran dan atau memenuhi harapan bagi sebagian besar masyarakat pendukung karawitan Semar Pagulingan itu sendiri.

A. Fungsi dalam Masyarakat

Arti fungsi di sini dititik beratkan pada kegunaan dan kesempatan/keperluan. Fungsi/kegunaan karawitan Semar Pagulingan tidak jauh berbeda dengan fungsi karawitan Jawa pada umumnya. Fungsi karawitan Jawa menurut Rahayu Supanggah dapat dikelompokkan menjadi dua golongan yaitu (1) fungsi sosial dan (2) fungsi musikal. Fungsi sosial menyangkut penyajian karawitan yang berkaitan dengan penggunaannya untuk kegiatan sosial, seperti berbagai macam upacara keagamaan, kenegaraan, keluarga dan masyarakat. Fungsi musikal menyangkut hubungan penyajian karawitan dalam kaitannya dengan peristiwa kesenian yang lain, seperti karawitan konser, karawitan tari, karawitan pedalangan, dan lain sebagainya (Rahayu Supanggah, 1990: 119).

Demikian pula halnya fungsi karawitan Semar Pagulingan. Dalam fungsi sosial digunakan untuk beberapa jenis keperluan seperti upacara adat dan keagamaan antara lain: *dewa yadnya*, *manusa yadnya*, dan *pitra yadnya*. Adapun dalam fungsi musikal, karawitan Semar Pagulingan digunakan untuk konser, karawitan tari, dan pedalangan khususnya *perkeliran wayang tantri*.

Dalam *dewa yadnya*, karawitan Semar Pagulingan disajikan ketika ada

upacara *piodalan* di Pura. Lagu-lagu Semar Pagulingan biasanya disajikan sebelum upacara persembahyangan dimulai. Seperti yang dilakukan oleh kelompok Semar Pagulingan dari Banjar Sengguan, Tonja Denpasar pada tahun 1970-an, di Pura Bale Agung di kawasan Banjar Sengguan.² Lagu-lagu Semar Pagulingan disajikan pada saat *Pedanda* atau *Sri Mpu* (pendeta Hindu) sedang menghaturkan puja wali. Ketika upacara persembahyangan bersama dimulai, sajian karawitan Semar Pagulingan dihentikan sementara. Kemudian karawitan Semar Pagulingan disajikan lagi untuk mengiringi acara *maecan-ecan*. Hal sama juga dilakukan oleh kelompok atau komunitas yang menamakan dirinya karawitan putri (STSI, kini ISI Surakarta) di pura Bhuana Agung Saraswati UNS Surakarta tahun 2007 dan 2008, serta di pura Kopassus di Kartasura tahun 2007. Khusus untuk upacara *piodalan* di Solo tidak dilanjutkan dengan *maecan-ecan*. Demikian pula pada upacara *piodalan* di Pura Desa Peliatan, lagu-lagu Semar Pagulingan disajikan ketika sedang tidak ada upacara persembahyangan bersama. Jadi, lagu-lagu Semar Pagulingan disajikan ketika terjadi kekosongan, agar suasana tetap meriah dan religius. Pada upacara *piodalan* tersebut, selain sajian karawitan Semar Pagulingan juga ada karawitan Gong Kebyar. Karena kedua karawitan tersebut ditempatkan hampir berdekatan, maka menabuhnya (menyajikan lagu-lagu) secara bergantian.

Dalam upacara *manusa yadnya*, karawitan Semar Pagulingan disajikan ketika dilangsungkan upacara pernikahan dan upacara potong gigi. Dalam upacara pernikahan disajikan lagu-lagu yang bersifat instrumental (tanpa dikaitkan dengan kesenian lainnya seperti tari, wayang dan lain sebagainya). Seperti yang terjadi dalam sebuah puri di Gianyar (tahun 1990-an), bahwa

² Sekarang ini pura Bale Agung bertempat di kawasan Banjar Kedaton (berdampingan dengan pura Desa).

karawitan Semar Pagulingan yang disajikan di depan pintu gerbang (masuk) ke puri. Dengan demikian sajian Semar Pagulingan tidak hanya untuk memeriahkan suasana pernikahan, namun sekaligus juga sebagai penyambut tamu undangan yang hadir. Demikian pula pada upacara pernikahan dan upacara potong gigi yang diselenggarakan oleh I Putu Netra di rumahnya, *Banjar* Tangguntiti. Dalam upacara tersebut selain disajikan lagu-lagu Semar Pagulingan, juga disajikan repertoar lagu-lagu dengan menggunakan perangkat lain seperti Gong Kebyar, dan Gender Wayang. Lagu-lagu Semar Pagulingan disajikan oleh *sekaa* Semar Pagulingan *Banjar* Tangguntiti yang ditempatkan di halaman rumah yang punya hajat. Pada saat itu lagu-lagu yang disajikan selain bersifat intrumentalia, juga lagu-lagu untuk tari topeng.³ Dengan demikian suasananya cukup hiruk pikuk, lebih-lebih sajian dilakukan secara bersamaan dari ketiga perangkat tersebut.

Sementara dalam upacara *pitra yadnya* karawitan Semar Pagulingan disajikan ketika masyarakat melaksanakan upacara *ngaben* dan *nyekah*. Dalam upacara *ngaben*, seperti yang dilakukan oleh Putu Netra ketika mengabenkan ayahnya di kawasan *Banjar* Tangguntiti. Dalam upacara tersebut lagu-lagu Semar Pagulingan yang disajikan oleh *sekaa* setempat hanya bersifat intrumentalia.⁴ Sementara dalam upacara *nyekah* (yang merupakan upacara lanjutan dari *ngaben*), lagu-lagu Semar Pagulingan disajikan ketika acara *ngangget don bingin* (memotong daun beringin). Seperti yang dilakukan oleh *sekaa* Semar Pagulingan “Gunung Jati” Teges Peliatan dalam upacara *nyekah* di Puri Pemecutan. Denpasar (I Wayan Sudera, wawancara, 9 Juli 1997).

Adapun dalam fungsi musikal seperti konser, misalnya ketika

³ Berdasarkan pengamatan dari CD milik Putu Netra khusus mengenai upacara pernikahan dan potong gigi.

⁴ Berdasarkan pengamatan dari CD milik Putu Netra, khusus mengenai upacara *ngaben*.

pementasan tari belum dimulai, biasanya diawali dengan lagu instrumentalia sebagai lagu pembukaan. Sebagai karawitan tari, Semar Pagulingan khususnya *saih pitu* dapat digunakan mengiringi tari-tarian *Pegambuhan*, dan Semar Pagulingan *saih lima* digunakan untuk tari *Pelegongan*. Seiring dengan perkembangan dunia wisata di Bali dan dengan adanya usaha pengembangan yang dilakukan dalam karawitan Semar Pagulingan, maka sekarang ini karawitan tersebut juga digunakan untuk berbagai macam tarian (lihat penjelasan subbagian usaha pengembangan).

Sebagai karawitan perkeliran, Semar Pagulingan khususnya *saih lima* pernah digunakan untuk mengiringi perkeliran wayang Tantri, oleh mahasiswa dan dosen Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Denpasar, ketika mengikuti festival Institut Kesenian Indonesia (IKI) di Bandung pada tahun 1981. Pertunjukannya menggunakan bahasa Indonesia dengan lakon Pedanda Baka.

B. Suasana Event yang Didukung

Dengan memperhatikan uraian fungsi karawitan Semar Pagulingan di atas, maka suasana event yang didukung antara lain; suasana religius dalam *piodalan*, suasana gembira dalam upacara pernikahan, suasana haru dan bangga dalam upacara potong gigi, suasana sedih dalam *ngaben* dan *nyekah*, suasana lincah dalam musik tari, serta suasana kocak dalam musik *perkeliran*.

C. Usaha Pengembangan

Dalam pendahuluan telah disinggung, bahwa dengan adanya

berbagai usaha pengembangan, kini Semar Pagulingan khususnya sebagai iringan tari digunakan untuk mengiringi berbagai jenis tari antara lain: tari *rerejangan*,⁵ *bebarongan*, *petopengan*,⁶ bahkan *kekebyaran* yang lebih bersifat hiburan atau seni totonan komersial. Sebagai contoh, seperti yang terjadi terhadap *sekaa* Semar Pagulingan Tirta Sari Peliatan. Konsep dasar dari pengembangan *sekaa* ini diawali oleh adanya komitmen masyarakat pendukungnya untuk melestarikan Semar Pagulingan yang kalah populer dengan perkembangan gong kebyar yang ada di Peliatan saat itu.

Menurut Oka Dalem selaku ketua *sekaa*, sesungguhnya prioritas utama adalah mempelajari lagu-lagu klasik. di antaranya repertoar *pelegongan*.⁷ Seiring dengan perkembangan, dan banyaknya permintaan sajian repertoar di luar lagu-lagu konvensional (bukan repertoar Semar Pagulingan), maka permintaan tersebut dengan senang hati dipenuhi, dalam artian masih layak untuk didengar dan dimainkan. Dengan demikian tidak ada masalah apabila dalam Semar Pagulingan disajikan repertoar Gong Kebyar, mengingat di Peliatan ada tokoh seni berlatar belakang Gong Kebyar seperti Anak Agung Gede Mandera dan I Made Lebah (Anak Agung Gede Oka Dalem, wawancara 23 Agustus 2002).

Ketika difungsikan untuk mengiringi tari-tarian kebyar termasuk tari kebyar terompong, terjadi penambahan dan penggeseran fungsi dari beberapa instrumen dalam perangkat Semar Pagulingan, misalnya ditambah dengan trompong besar, sedangkan trompong aslinya difungsikan sebagai reyong. Juga ditambah dengan gong besar, menjadi dua buah (*lanang dan*

5 Seperti iringan tari Puspa Mekar, dalam kaset komersial "Puspa Mekar Kreasi & Tari Tirta Sari Peliatan Ubud" Aneka Record, 990.

6 Seperti iringan tari Jauk dan Baris dalam kaset komersial "The Balinese Ensemble from Peliatan Tirta Sari, The Best of Legong, Part 3, Maharani

7 Seperti lagu-lagu yang terdapat dalam kaset komersial "Legong Keraton Klasik Br. Teges Peliatan, Bali Stereo Music Cassette, B. 254

wadon), agar mendukung nuansa kebyar. Kendang *krumpungan* diganti dengan kendang *gupekan*; gender *rambat* difungsikan sebagai giying dan sebagainya.

Diakui oleh Oka Dalem pengembangan seperti ini banyak mendapat kritikan, namun karena di lain pihak ada suatu tuntutan dan kebutuhan untuk berkreaitivitas, maka pengembangan tetap jalan.. Di sisi lain, khusus untuk repertoar Semar Pagulingan setiap tahun selalu mempelajari lagu-lagu yang bersifat konvensional.⁸ Seperti tahun 2003 ditargetkan mampu menampilkan lagu iringan tari *pelegongan* (pelayon). Sementara repertoar tari rejang, baris gede, dan topeng, disajikan dalam kerangka konsep *ngayah*. Jadi ketiga repertoar di luar lagu Semar Pagulingan itu, disajikan di Pura dalam upacara keagamaan (*piodalan*). Untuk itu, tidak mungkin menukar dari Semar Pagulingan ke alat kebyar maupun gong gede. Akhirnya alat Semar Pagulingan dicoba menyajikan ketiga repertoar tersebut dengan kekurangan dan kelebihan. Yang jelas tidak ada niat untuk melecehkan arti dari alat Semar Pagulingan.

Ditambahkan oleh Oka Dalem, bahwa agar repertoar secara konvensional tetap jalan, maka selain repertoar *pelegongan*, juga dirintis sejak tahun 2000 untuk menciptakan repertoar Semar Pagulingan. Sekarang ini baru tercipta tiga buah lagu masing-masing (1) Gending Tirta Sari oleh I Wayan Darya, (2), Gending Sekar Gadung oleh Komang Astita, dan (3) Gending Nusantara oleh I Wayan Rai. Dari pihak *sekaa* sangat ingin dan berkepentingan untuk menambah repertoar Semar Pagulingan yang bobotnya relatif sama dengan dulu. Kalau lancar mungkin sudah beberapa

⁸ Seperti lagu Sinom dalam kaset komersial "Semar Pagulingan Br. Teges, Peliatan, Gianyar. Bali Record Indonesia, B. 253. Juga seperti lagu Tabuh Gari dan Sekar Mas dalam kaset komersial "Semar Pagulingan Br. Teges Peliatan, Vol 4, Bali Record Indonesia, B. 706

lagu telah tercipta. Namun para komponis merasa sangat kesulitan menciptakan lagu-lagu Semar Pagulingan, dibanding dengan lagu-lagu kebyar (Anak Agung Gede Oka Dalem, wawancara 23 Agustus 2003).

Menyimak usaha pengembangan yang dilakukan oleh salah satu *sekaa* Semar Pagulingan (selaku contoh) di atas menunjukkan, bahwa di dalam usaha pengembangannya memang terjadi pertimbangan–pertimbangan non estetik. Misalnya pertimbangan adanya permintaan dari masyarakat; berkaitan dengan sajian dalam rangka upacara keagamaan, pertimbangan dunia wisatawan, dan pertimbangan untuk mensejajarkan eksistensi Semar Pagulingan dengan kebyar. Usaha pengembangan seperti itu bisa terjadi, karena perhatian pihak *puri* mulai (telah) berkurang, sehingga atas pengayoman masyarakat, Semar Pagulingan keluar dari *puri* dan menyebar ke desa-desa di Bali. Perlu diingat, bahwa ketika masih di *puri-puri* gamelan tersebut khususnya untuk iringan tari hanya digunakan untuk iringan tari (legong & gambuh). Namun sekarang ini, sudah berkembang untuk iringan tari *bebarongan*, *rerejangan*, *petopengan*, bahkan *kekebyaran*. Hal ini sesuai dengan konsep yang dikemukakan oleh Soedarsono, bahwa perkembangan seni (termasuk Semar Pagulingan) banyak dipengaruhi oleh faktor non-estetis seperti politik, religi, ekonomi, sosial, dan sebagainya (RM Soedarsono, 1988, 82)

Khusus pengembangan dengan pertimbangan yang menyangkut faktor ekonomi (keperluan wisatawan), menurut Oka Dalem sangat diandalkan untuk membantu dari segi pendanaan dalam usaha mengaktifkan *sekaa* bersangkutan. Mengingat bantuan berupa pendanaan dari pihak luar (pemerintah dan atau yayasan-yayasan swasta), boleh dikatakan sangat sedikit, kalau tidak dikatakan sama sekali tidak ada

bantuan dana (Anak Agung Gde Oka Dalem, wawancara 23 Agustus 2003). Sangat berbeda dengan di negara-negara maju, oleh karena masyarakat di sana menyadari bahwa seni pertunjukan sangat diperlukan sebagai sarana rekreasi, maka pemerintah serta yayasan-yayasan swasta banyak yang membantu kelangsungan hidupnya komuni-komuni seni pertunjukan yang baik. Di Amerika misalnya, The Ford Foundation, The New York State Council on the Arts, The National Endowment for the arts (Soedarsono, 1998: 83).

Demikian pula yang dilakukan oleh *sekaa* Semar Pagulingan Perinting Mas, Abyankapas Denpasar, sebagaimana dikemukakan Suardana (salah seorang pengrawit), bahwa pada dasarnya yang diutamakan adalah sajian lagu-lagu *petegak* antara lain selisir dalam acara pernikahan. Namun karena juga menggunakan tarian seperti topeng dan kadang-kadang tarian kebyar, maka untuk peraktisnya gamelan juga digunakan untuk tarian topeng maupun kebyar tanpa memperhitungkan hal itu cocok atau tidak. Semenjak gamelan Semar Pagulingan diambil oleh pemiliknya yaitu I Gusti Sumarsa, maka masyarakat penanggap sekarang ini menggunakan jasa Gong Kebyar (I Wayan Suardana, wawancara 19 Agustus 2003).

Sedikit berbeda dengan yang dilakukan oleh *sekaa* Semar Pagulingan Kartika Santi Swara, milik Kartika Plasa. Sebagaimana dikemukakan oleh Surata (salaku salah seorang pengrawit), bahwa pemilihan repertoar berdasarkan garap yang simpel dan waktu yang diperlukan tidak terlalu lama (I Ketut Surata, wawancara 21 Agustus 2003).

Sementara *sekaa* Semar Pagulingan Gunung Jati, Teges Peliatan, seperti yang dikemukakan oleh Dana (salaku pengrawit), bahwa dalam usaha pengembangannya selain berdasarkan pesanan, juga disesuaikan dengan

event. Misalnya untuk tarian ucapan selamat datang dalam pementasan turistik, ditampilkan tari pendet, sedangkan tarian selamat datang dalam pementasan di Pura digunakan tarian rejang. Repertoar yang pokok adalah tari legong keraton dan lagu-lagu *petegak* seperti, *Tabuh Gari*, *Sekar Mas*, *Sekar Eled*, *Sekar Gendot*, *Liar Samas*, *Gambang Kuta*, *Solo* dan lain sebagainya. Ditampilkannya tarian diluar pakem Semar Pagulingan seperti baris, itu hanya sebagai selingan (I Wayan Dana, wawancara 21 Agustus 2003).

Sekaa Semar Pagulingan Purwa Dharma Jati, menampilkan tarian topeng (topeng tua) lewat Semar Pagulingan menurut Warsa (selaku pengrawit) bahwa tarian tersebut masih dalam ketagori lembut (sesuai dengan karakter Semar Pagulingan). Itupun hanya sebagai repertoar tambahan. Sebab repertoar pokok yang disajikan sebulan dua kali di Hotel Aman Nusa Denpasar adalah tari legong dan cak (I Nyoman Warsa, wawancara 21 Agustus 2003).

III. Penutup

Dari pengungkapan dan pembahasan di atas, terdapat beberapa hal yang patut digaris bawahi seperti berikut.

Semenjak memudarnya kekuasaan keraton, dan Semar Pagulingan tidak lagi mendapat pembinaan secara khusus dari pihak keraton atau Puri, maka atas pengayoman masyarakat di luar Puri, Semar Pegulingan menyebar ke desa-desa di Bali. Penyebaran ini mengakibatkan semakin beragamnya fungsi dan event yang didukung oleh sajian Semar Pagulingan. Kendatipun demikian, dampak dari kepopuleran Gong Kebyar di Bali mengakibatkan Semar Pagulingan semakin terdesak. Oleh karena itu

muncul inisiatif untuk menyelamatkannya. Penyelamatan ini dilakukan dengan usaha pengembangan-pengembangan yang tidak hanya dengan pertimbangan estetis, namun juga dengan dasar pertimbangan ekonomi, religi, sosial, dan politik. Seperti yang dilakukan oleh lima *sekaa* Semar Pagulingan (1) Tirta Sari Peliatan, (2) Gunung Jati Teges Peliatan, (3) Purwa Dharma Jati Peliatan, (4) Perinting Mas Denpasar, dan (5) Santi Swara. Khusus pengembangan yang dilakukan *sekaa* Semar Pagulingan Tirta Sari secara mendasar diawali oleh adanya komitmen masyarakat pendukungnya untuk melestarikan Semar Pagulingan yang kalah populer dengan gongg kebyar di Peliatan. Berangkat dari komitmen itu timbul usaha untuk mengembangkan dengan memasukkan repertoar lain (bukan repertoar Semar Pagulingan) seperti repertoar dari gender wayang, *rerejangan*, *bebarongan*, *petopengan*, *pegambuhan*, bahkan *kekebyaran*.

Sementara ke empat *sekaa* lainnya, pengembangan dilakukan atas dasar kebutuhan di lapangan. Mereka tidak menolak jika ada permintaan dari masyarakat (penanggap) terhadap repertoar di luar Semar Pagulingan, yang memang dibutuhkan pada acara tersebut. Seperti yang dilakukan oleh *sekaa* Gunung Jati Teges Peliatan, dalam satu paket pertunjukan selain terdapat repertoar Semar Pagulingan, terdapat pula repertoar dari perangkat lainnya misalnya iringan tari Baris dan iringan tari Pendet. Demikian pula *Sekaa* Santi Swara, selain repertoar Semar Pagulingan, juga menyajikan repertoar kekebyaran misalnya iringan tari Oleg Tamulilingan. Hal sama juga dilakukan oleh *sekaa* Perinting Mas, mereka selain menyajikan repertoar Semar Pagulingan, juga mengiringi tari topeng dalam sebuah hajatan.

Khusus untuk repertoar *petopengan* dan *kekebyaran*, hal ini memerlukan suara keras dan agresivitas. Pada hal secara musikal, Semar

Pagulingan merupakan *soft sounding ensemble*, (musik yang berperangai lembut). Oleh karena itu, cara pengembangan seperti ini dapat dikatakan suatu yang dipaksakan atau distorsi terhadap instrumen-instrumen perangkat Semar Pagulingan. Di sisi lain bagi masyarakat yang pro menilai, bahwa memasukkan repertoar di luar Semar Pagulingan termasuk repertoar kekebyaran ke dalam Semar Pagulingan, menjadikan Semar Pagulingan memiliki pola garap yang lebih dinamis dan kaya akan repertoar. Hal itu oleh masyarakat terutama generasi muda dirasa Semar Pagulingan tidak ketinggalan zaman (pasif). Apalagi pengembangan yang dilakukan mereka dengan memasukkan repertoar lain, diminati dan mendapat sambutan hangat oleh sebagian masyarakat pendukung Semar Pagulingan utamanya oleh wisatawan. Kenyataan di atas semakin menambah niat dan semangat mereka di dalam mengembangkan Semar Pagulingan.

Kendati adanya usaha-usaha pengembangan seperti yang dijabarkan di atas, namun repertoar yang bersifat konvensional sesungguhnya tetap mendapat perhatian, dengan maksud agar identitas Semar Pagulingan tidak terlupakan. Dengan demikian arah usaha pengembangan Semar Pagulingan Tirta Sari selama ini dapat dikatakan bagaikan pisau bermata dua, yaitu antara yang konvensional dengan yang dikembangkan berjalan seiring. Juga, di dalam usaha pengembangannya, tidak ada maksud untuk melecehkan arti dari Semar Pagulingan itu sendiri. Justru sebaliknya, ada harapan dan keyakinan agar karawitan Semar Pagulingan dapat disajikan kapanpun dan di manapun.

DAFTAR ACUAN

Kepustakaan

Fakultas Sastra Universitas Gajah Mada, 1998, "Makalah Simposium International Ilmu-Ilmu Humaniora V".

Ida Anak Agung Gede Agung , 1989, *Bali Pada Abad XIX*. Gajah Mada

- University Press.
- 2000, "Semar Pagulingan *Sekaa* Tirta Sari di Tengah-Tengah
Kepopuleran Gong Kebyar" *Tesis S-2*. Yogyakarta: Universitas Gajah
Mada.
- I Nengah Muliana, 1991, "Gending-Gending Semar Pagulingan Banjar Teges
Gianyar" *Laporan Penelitian*. Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia
Surakarta.
- I Wayan Rai, S, 1996, "Balinese Gamelan Semar Pagulingan *Saih Pitu* The
Modal System" *Dissertation* submitted to the Faculty of the Graduate
School of Universty of Maryland in partial fulfillment of the
requirements for the Degree of Doctor of Philosophy.
- McPhee, Colin, 1966, *Music in Bali: A Study in form and Intrumental
Organization In Balinese Orchestral Music*. New Haven and London:
Yale University Press.
- Popo Iskandar, 1999. *Alam Pikiran Seniman*. Bandung: Yayasan Popo
Iskandar.
- Rahayu Supanggah, 1990. "Balungan" dalam Seni pertunjukan Indonesia,
Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia Tahun I No. 1. Surakarta:
Yayasan Masyarakat Musikologi Indonesia.
- Soedarsono, 1992, "Penelitian Ilmiah Tentang Seni" dalam "Bunga Rampai
Metode Penelitian". Jakarta: Direktorat Pembinaan Penelitian dan
Pengabdian Masyarakat Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Nara Sumber

- Anak Agung Gede Oka Dalem, (51 th), Gianyar, penari, ketua *sekaa* S P

- ☐ I Ketut Surata, (52 th), Denpasar, pengrawit
- ☐ I Nyoman Warsa, (38 th), Gianyar, pengrawit
- ☐ I Wayan Suardana, (40 th), Denpasar, pengrawit

Kaset Audio

- ☐ Legong Keraton Klasik, Br. Teges Peliatan, Bali Rekord B. 254
- ☐ Semar Pagulingan, Br. Teges Peliatan Gianyar, Bali Rekord Indonesia, Vol. 3 B. 253
- ☐ I Made Bandem, "Tabuh Klasik Semar Pagulingan Saih Pitu" Vol. 14 ASTI Denpasar, Aneka Record, 761.
- ☐, "Tabuh Semar Pagulingan Saih Pitu" vol. 13, Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Denpasar, Bali Record Indonesia, B. 760
- ☐ A.A. Gd. Oka Dalem, "Gong Semar Pagulingan Tirta Sari Peliatan Ubud" Vol. 3 Aneka Record, 1135.
- ☐ Semar Pagulingan Br. Teges Peliatan, vol. 4, Bali Rekord Indonesia, B. 706.
- ☐ The Balinese Ensemble from Peliatan, Tirta Sari, The Best of Legong, Maharani, R 02.
- ☐ Legong Keraton Klasik Br Teges Peliatan. Stereo Music Cassette. B. 254
- ☐ Puspa Mekar Kreasi & Tari Tirta Sari Peliatan Ubud, Aneka Record, 990

Compact Disc (CD)

- ☐ "Upacara Ngaben", koleksi I Putu Netra, Banjar Tangguntiti, Tonja, Denpasar.

- “Upacara Perkawinan dan Potong Gigi,” koleksi I Putu Netra, Banjar Tangguntiti, Tonja, Denpasar.