

KALANGWAN

JURNAL SENI PERTUNJUKAN

Kompromitas Atas Keterlibatan Wanita Dalam Aktivitas Berkesenian Di Minangkabau Wardizal, Hendra Santosa	71
Tata Rias Wajah Pada Tari Oleg Tamulilingan Persefektif Kajian Seni Ni Made Liza Anggara Dewi	80
Gandrung Marsan: Eksistensi Tari Gandrung Lanang Di Banyuwangi Heni Widya Santi, Ni Made Arshiniwati, Suminto	87
Cak Ganjur: Sebuah Komposisi Musik Vokal Gabungan Cak Dan Balaganjur I Made Agus Bayu Antara, I Komang Sudirga, Hendra Santosa	96
Perlindungan Hukum Terhadap Alat Musik Tradisional Bali Ni Wayan Masyuni Sujayanthi, Agus Ngurah Arya Putraka	105
Tari Rejang Pusung Di Desa Pakraman Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem Ni Luh Ayu Sekar Arini, Ni Made Arshiniwati, Suminto	112
<i>Calungpangkung</i> : Musik Dari Dan Untuk Alam I Wayan Mulyadi, I Komang Sudirga, I Kt.Suteja	122
Gamelan Kakelembungan Di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan Baturiti Tabanan: Kontinuitas Dan Perkembangannya Kadek Agung Sari Wiguna, I Gede Arya Sugiarta, I Komang Sudirga	127
Problematik Notasi Ding Dong Pada Era <i>Information Technology</i> (IT) I Putu Arya Deva Suryanegara	137



Penanggung Jawab

I Gede Arya Sugiarta

Redaktur

Ni Luh Desi In Diana Sari

Penyunting

I Gusti Ngurah Seramasara

I Kt. Suteja

Kadek Suartaya

Wayan Paramartha

Ni Made Arshiniwati

Desain dan Layout

I Wayan Nuriarta

Agus Eka Aprianta

Sekretariat

I Gusti Ngurah Ardika

I Putu Agus Junianto

Ni Putu Nuri Astini

Ni Putu Ari Aprilia

Ni Wayan Sri Wahyuni

Alamat Penyunting dan Tata Usaha

Pusat Penerbitan LP2MPP

Institut Seni Indonesia Denpasar, Jalan Nusa Indah Den-

pasar 80235, Telepon (0361) 227316, Fax (0361) 236100

E-mail: penerbitan@isi-dps.ac.id,

Web: jurnal.isi-dps.ac.id

Dicetak di Percetakan

Percetakan Swasta Nulus, Jl. Batanghari VI B/9

Telp. (0361) 7892788

NPWP : 083831230-901000

Jurnal Seni Pertunjukan Kalangwan merangkum berbagai topik seni pertunjukkan, baik yang menyangkut konsepsi, gagasan, fenomena maupun kajian. Kalangwan memang diniatkan sebagai penyebar informasi seni pertunjukan sebab itu dari jurnal ini kita memperoleh dan memetik banyak hal tentang seni pertunjukan dan permasalahannya

Penyunting menerima sumbangan tulisan yang belum pernah diterbitkan dalam media lain. Persyaratan seperti yang tercantum pada halaman belakang (Petunjuk untuk Penulis). Naskah yang masuk dievaluasi dan disunting untuk keseragaman format, istilah dan tata cara lainnya

Mengutip ringkasan dan pernyataan atau mencetak ulang gambar atau label dari jurnal ini harus mendapat izin langsung dari penulis. Produksi ulang dalam bentuk kumpulan cetakan ulang atau untuk kepentingan periklanan atau promosi atau publikasi ulang dalam bentuk apapun harus seizin salah satu penulis dan mendapat lisensi dari penerbit. Jurnal ini diedarkan sebagai tukaran untuk perguruan tinggi, lembaga penelitian dan perpustakaan di dalam dan luar negeri. Hanya iklan menyangkut sains dan produk yang berhubungan dengannya yang dapat dimuat pada jurnal ini.

Kompromitas Atas Keterlibatan Wanita Dalam Aktivitas Berkesenian Di Minangkabau

Wardizal¹, Hendra Santosa²

Program Studi Seni Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

²*hendrasnts@gmail.com*

Artikel ini merupakan bagian dari hasil penelitian yang berjudul “Resistensi dan Kompromitas Terhadap Keterlibatan Wanita dalam Seni Pertunjukan di Minangkabau. Secara umum tulisan ini menguraikan tentang adanya praktik kompromi terhadap keterlibatan wanita dalam seni pertunjukan di Minangkabau. Kompromi sebagai salah satu usaha untuk meredam konflik secara kultural yang terjadi akibat keterlibatan wanita dalam seni pertunjukan tradisional Minangkabau. Pada masa sekarang telah terjadi proses demokratisasi proses berkesenian di tengah kehidupan sosio-kultural masyarakat Minangkabau. Penelitian ini dikonstruksikan berdasarkan metode kualitatif didasarkan pada filsafat rasionalisme. Filsafat Rasionalisme bukan karena mengingkari nilai pengalaman, melainkan pengalaman dipandang sebagai sejenis perangsang bagi pikiran. Penelitian rasionalisme mensyaratkan digunakannya pendekatan yang holistik yang menggunakan konstruksi pemaknaan atas realitas, tidak saja secara empirik sensual tetapi juga secara logis-teoritik dan etik. Pengumpulan data penelitian dilakukan dengan beberapa tahapan, seperti studi kepustakaan, untuk mendapatkan berbagai informasi dari sumber tertulis. Observasi dan wawancara, untuk mengamati berbagai fenomena dan peristiwa yang berkembang di tengah masyarakat. Kontribusi wanita terhadap perkembangan dan pelestarian kesenian tradisional Minangkabau, secara kualitatif telah melahirkan beberapa seniman yang melegenda di tengah masyarakat.

Kata kunci: Seni Pertunjukan, Minangkabau, Kompromitas, Konflik

This article is part of the results of a study entitled “Resistance and Compromise to the Involvement of Women in the Performing Arts in Minangkabau. This article generally describes the practice of compromising the involvement of women in performing arts in Minangkabau. Compromise is one of the efforts to reduce cultural conflicts that occur as a result of women’s involvement in traditional Minangkabau performing arts. At the present time there has been a process of democratization of the artistic process in the midst of the socio-cultural life of the Minangkabau people. This research was constructed based on qualitative methods based on the philosophy of rationalism. Rationalism philosophy is not due to denying the value of experience, but experience is seen as a kind of stimulus for the mind. Rationalism research requires the use of a holistic approach that uses construction of meaning for reality, not only sensually empirical but also logically-theoretical and ethical. Research data collection was conducted in several stages, such as literature study, to obtain various information from written sources. Observations and interviews, to observe various phenomena and events that develop in the community. The contribution of women to the development and preservation of traditional Minangkabau art has qualitatively produced several legendary artists in the community.

Keyword: Performing Arts, Minangkabau, compromise, conflict

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Sosok wanita selalu menarik untuk diperbincangkan dan dikaji dalam berbagai perspektif. Disadari, bahwa wanita telah berkiprah dalam berbagai lini kehidupan masyarakat, baik untuk eksistensi dirinya, eksistensi keluarganya, maupun demi kesinambungan dari pada bangsa dan negara. Tidak sedikit dilihat bahwa wanita banyak yang menjadi pejuang dan pahlawan nasional baik dalam bidang pendidikan, politik, sosial, dan pemerintahan. Namun demikian, realitas yang berkembang di tengah masyarakat menunjukkan bahwa ambiguitas dan bias gender merupakan dua kata yang cukup tepat digunakan untuk menggambarkan situasi sosial kaum wanita dewasa ini. Pada satu sisi wanita dianggap sebagai sosok dan figur yang berjasa dalam membentuk watak dan karakter generasi penerus bangsa.

Keterlibatan wanita dalam aktifitas berkesenian di tengah kehidupan sosiokultural masyarakat Minangkabau, merupakan realitas yang sesungguhnya mengandung unsur paradoks. Pada satu sisi, kaum wanita Minangkabau adalah *bundo kandung*, yaitu sosok ibu sejati yang mempunyai sifat kepemimpinan, menjadi suri teladan, contoh dan panutan bagi keluarga, *nagari* dan kaum pesukuan. Dengan status yang demikian, setiap wanita Minangkabau diharapkan selalu berada dalam koridor budaya ideal, yaitu selalu berpayung kepada norma adat dan ajaran agama dalam bertindak dan berperilaku. Pada sisi lain, melibatkan diri dalam aktifitas berkesenian akan dihadapkan kepada adanya pandang miring dan negatif bagi sebagian anggota masyarakat tentang dunia berkesenian. Bagi masyarakat Minangkabau yang mayoritas beragama Islam, kesenian bukan bagian dari ajaran Islam, akan tetapi bagian dari upacara adat.

Konflik bagi masyarakat Minangkabau bukan merupakan sesuatu yang tabu. Hal ini dapat dilihat dari dinamika dan perubahan yang terjadi dalam masyarakat Minangkabau. Perubahan tersebut disebabkan terjadinya konflik-konflik sosial dan kebudayaan misalnya, antar kelompok-kelompok sosial, kelompok sosial dengan individu, dan individu dengan individu lainnya. Dalam budaya Minangkabau, konflik adalah faktor penting dalam rangka perkembangan budaya. Dimensi konflik ini mencakup seluruh aspek sosial dan budaya mereka. Kebudayaan Minangkabau itu tersusun berdasarkan konflik-konflik sosial yang dapat dilihat pada (1) wilayah budaya (2) agama dan (3) struktur masyarakat. Namun demikian, keseluruhan konflik tersebut bermuara pada kepentingan bersama, yaitu membentuk Minangkabau secara utuh.

Konflik karena keterlibatan wanita dalam aktivitas berkesenian di Minangkabau juga tidak bisa dilepas-



Gambar 1. Talempong uwaik-uwaik (emak-emak) Dalam acara menyambut tamu Pada 2017

(Sumber: dokumentasi Maswir)

kan dari berbagai perubahan yang terjadi dalam struktur kekerabatan di Minangkabau. Perubahan yang dimaksud adalah melemahnya peranan keluarga luas dan menguatnya peranan keluarga. Tangung jawab rumah tangga lebih banyak ke atas pundak suami (ayah) dari pada *mamak*. Sebagai pengaruh rumah tangga modern, kedudukan *urang sumando* (suami) bukan lagi sebagai orang yang datang (tamu), akan tetapi sudah menjadi faktor penentu dimana keluarga batih dapat berdiri sendiri. Suami bertanggung jawab penuh mencari nafkah, sedangkan istri bertanggung jawab menyelenggarakan rumah tangga, mendidik dan membesarkan anak. Perubahan ini menyebabkan makin dekatnya anak kepada bapaknya dan makin kurangnya pengaruh *mamak* terhadap kemenakannya (Suwondo, 1978: 102).

Menguatnya peran ayah dalam struktur kekerabatan di Minangkabau merupakan tonggak sejarah dan angin pembaharuan dalam proses kehidupan kaum wanita, khususnya dalam aktivitas berkesenian. Pada masa dahulu keputusan *mamak* bagaikan 'titah' sang raja yang sulit dibantah dan harus dituruti. Oleh karena itu, pemicu konflik banyak mencuat kepemukaan dikarenakan sulitnya proses kompromi. Pada masa sekarang, dimana peran *mamak* sudah melemah, larangan atau resistensi terhadap keterlibatan wanita dalam aktivitas berkesenian sangat jarang terjadi. Kedekatan hubungan bathin antara seorang anak dengan bapak (ayah) tampaknya lebih banyak menghasilkan proses kompromi dari pada konflik. Realitas yang berkembang dewasa ini menunjukkan, kaum wanita di Minangkabau lebih bebas menentukan pilihan hidup, tanpa harus dihindangi perasaan takut akan mendapat resistensi (perlawanan) dari ayahnya. Melibatkan diri dalam aktivitas berkesenian bagi kaum wanita bukan lagi dianggap sebagai perbuatan sumbang yang dapat memberi malu pada kaum kerabat pesukuan. Banyak kaum wanita di Minangkabau yang secara sadar menentukan pilihan hidupnya sebagai seniman, baik dilingkungan formal maupun non formal. Peran wanita dalam berbagai bentuk ekspresi berkesenian yang pada masa dahulu dimainkan oleh laki-laki yang di rias

menyerupai wanita, pada saat ini sudah diperankan secara langsung oleh kaum wanita. Hal ini menunjukkan proses keterbukaan yang terjadi dalam kehidupan sosiokultural masyarakat Minangkabau.

METODE PENELITIAN

Penelitian ini pada hakekatnya merupakan penelitian kualitatif, yaitu suatu cara yang digunakan dalam rangka pengamatan berpartisipasi (*participant observation*). Data utama berupa data-data yang diperoleh dari hasil wawancara dengan informan dan narasumber terpilih. Data pelengkap (sekunder) berupa data-data yang diperoleh melalui sumber-sumber tertulis, juga pengamatan langsung dan wawancara. Wawancara dilakukan dengan struktur pertanyaan yang tidak ketat, pertanyaan terbuka dan semakin memfokus sehingga informasi yang diperoleh semakin lengkap dan mendalam. Analisis dilakukan berupa pengolahan dan analisis data, baik berupa data-data tertulis maupun data lisan. Analisis data dilakukan secara induktif, yaitu suatu metode analisis untuk mendapatkan data dari kenyataan-kenyataan yang ada di lapangan. Data yang berhasil dikumpulkan diorganisasikan menurut pokok dan sub masalahnya. Untuk menghasilkan data yang teruji, setiap sumber data (dari manapun datangnya) diseleksi dengan jalan membandingkan satu sama lain, sehingga terjadi fakta-fakta yang dapat dipertanggungjawabkan kebenarannya. Penyeleksian dan hasil analisis data merupakan data-data yang akan digunakan untuk menulis laporan hasil penelitian (Wardizal, 2018: 64).

ANALISIS DAN PEMBAHASAN

Perubahan Kebudayaan di Tengah Masyarakat Kebudayaan akan selalu berubah sesuai dengan perkembangan peradaban manusia. Perubahan kebudayaan tersebut setidaknya disebabkan oleh dua faktor, yaitu faktor lingkungan dan kontak dengan kebudayaan asing. Kemampuan berubah merupakan sifat yang penting dalam kebudayaan manusia (Haviland, 1988: 251). Kebudayaan haruslah dipandang sebagai sesuatu yang lebih dinamis, bukan sesuatu yang kaku atau statis. Adat istiadat pada hakekatnya adalah sebuah tradisi, dan tradisi tersebut bukanlah sesuatu yang tidak dapat diubah. Tradisi justru diperpadukan dengan aneka ragam perbuatan manusia. Manusia-lah yang membuat sesuatu dengan tradisi; ia menerimanya, menolaknya atau mengubahnya (Peursen, 1984: 11).

Konflik merupakan fenomena yang secara kultural telah menjadi bagian dalam proses perkembangan kebudayaan Minangkabau. Hal ini diungkapkan dalam pepatah adat Minangkabau seperti bersilang kayu dalam tungku, disitu api makanya hidup. Maksudn-



Gambar 2. Talempong uwaik-uwaik (emak-emak) dalam acara *baralek* (pernikahan) pada 2001

(Sumber: Dokumentasi Maswir)

ya adalah, persilangan merupakan syarat mutlak untuk mencapai suatu konsensus yang diharapkan dari berbagai bentuk pertentangan. Dengan perkataan lain, dalam kehidupan masyarakat konflik niscaya dan bisa terjadi agar konsensus-konsensus sebagai wujud sintesis-sintesis ideal dapat dihasilkan. Konflik dan konsensus merupakan pencerminan kehidupan yang dinamik. Suatu tesis dikehendaki diiringi oleh antitesis-antitesis, sehingga ditemukan sintesis-sintesis.

Dalam perjalanan sejarahnya, berbagai bentuk konflik telah ikut mewarnai perkembangan kebudayaan Minangkabau. Adanya konflik-konflik tersebut diantaranya dapat dilihat dalam hubungannya dengan dua wilayah alam Minangkabau yaitu (1) *darek* (darat) dan *pasisia* (pesisir) atau rantau, (2) pada sistem pemerintahan yang disebut dengan sistem kelarasan. Salah satu tonggak sejarah dalam rangka perubahan kebudayaan Minangkabau adalah masuknya agama Islam ke Minangkabau. Ajaran-ajaran Islam moden dibawa ke Minangkabau oleh para haji serta para pelajar Indonesia dari Mekah (Hamka, 1967: 230). Semua orang Minangkabau menekankan pentingnya mengambil hukum Islam dari Al-Quran dan Sunah Nabi (Pelly, 1994: 34). Gerakan-gerakan pembaharuan yang dilakukan oleh ulama-ulama Islam mendapat tantangan yang sangat keras dari kaum adat. Baik kaum adat maupun kaum ulama sama-sama berkepentingan mempertahankan kedudukan mereka dimuka pengikut mereka masing-masing. Pertentangan yang sangat tajam antara kaum adat dengan kaum agama mencapai puncaknya dengan meletusnya perang Paderi di Minangkabau (1803-1838). Konflik tersebut akhirnya dapat dinetralisir dengan ditanda tangannya perjanjian *Bukik Marapalam* pada tahun 1837 (Navis, 1984: 87). Diterimanya perjanjian Bukik Marapalam sebagai konsensus melahirkan falsafah, adat bersendi syarak (agama), syarak bersendi kitabullah (al-quran). Maksudnya, sumber dasar dari adat adalah hukum Islam, hukum Islam dasarnya al-quran (Navis, 1984: 33). Konsekwensi logis dari perjanjian Bukik Marapalam tersebut adalah, segala laku perbuatan orang Minangkabau harus dilandasi oleh aturan-aturan yang dibe-



Gambar 3. Pertunjukan Talempong Uwaik-Uwaik Pada Gelar Budaya Nusantara TMII 2012
(Sumber: Dokumentasi Maswir)

narkan oleh agama Islam dan posisi hukum adat harus menyesuaikan dan tidak boleh bertentangan dengan hukum Islam.

Pembicaraan tentang kaum wanita di Minangkabau tidak bisa dilepaskan dari ajaran Islam. Dalam realitasnya, masyarakat Minangkabau adalah pemeluk agama Islam yang taat. Adalah sesuatu yang mengherankan, kalau ada masyarakat Minangkabau yang tidak beragama Islam. Mereka hanya percaya kepada Tuhan sebagaimana diajarkan agama Islam (Koentjaraningrat, 1982: 254). Falsafah adat bersendi syarak (agama), syarak bersendi kitabullah (Al-Quran). Maksudnya, sumber dasar dari adat adalah hukum Islam, hukum Islam dasarnya Al-Quran (Navis, 1984: 88). Rumusan ini jelas menegaskan supremasi Islam di atas adat dan inilah yang berlaku sampai sekarang. Dengan demikian, segala laku perbuatan orang Minangkabau harus dilandasi oleh aturan-aturan yang dibenarkan oleh agama Islam, dan posisi hukum adat harus menyesuaikan dan tidak boleh bertentangan dengan hukum Islam. Dalam praktek kehidupan bermasyarakat, ajaran-ajaran Islam juga memberikan rambu-rambu dan pembatasan-pembatasan terhadap kaum wanita. Situasi dan kondisi semacam ini, secara langsung maupun tidak langsung akan semakin “membelenggu” kaum wanita untuk melibatkan diri dalam aktivitas berkesenian (seni pertunjukan). Apalagi kebanyakan penyajian seni pertunjukan di Minangkabau dilaksanakan pada malam hari, jam 21.00 Wib sampai tengah malam bahkan sampai pagi menjelang subuh.

Ajaran agama Islam mewajibkan perpaduan antara keindahan dan kebaikan. Keindahan menimbulkan kesenangan, dan setiap kesenangan belum tentu bersifat baik. Begitu banyak hal-hal yang menimbulkan kesenangan, tapi mendatangkan kerusakan. Melihat aurat perempuan menyenangkan, tapi ia melahirkan pemikiran yang tidak bersih, mungkin juga tindakan

keji. Zina memberikan kenikmatan, tapi ia merusak individu dan sosial. Betapa banyak laku perbuatan yang menimbulkan kesenangan, tapi ia mendatangkan kerusakan. Kesenangan akan berbahaya, jika ia berdiri sendiri. Oleh karena itu, Islam memperpadukan kesenangan tersebut dengan kebaikan. Sifat baik akan mendatangkan keselamatan. Allah yang maha pengasih dan maha penyayang memberi petunjuk kepada manusia bagaimana membina keselamatan dan kesenangan, yang keduanya mencakup pengertian salam. Islam menggariskan syariat sebagai jalan untuk mencapai salam. Oleh karena itu, kesenangan pada umumnya dan kesenangan yang ditimbulkan oleh estetika khususnya mestilah bersifat baik. Kalau tidak bersifat baik, ditolak oleh Islam. Konsekwensinya, kesenian yang hanya berasaskan estetika saja, ditolak oleh Islam. Kalau indah tidak baik, tidak diakui oleh Islam. Dalam berkesenian, Islam memperimbangkan antara estetika dan etika, yaitu antara keindahan dan kebaikan. Mempertimbangkan faktor keindahan saja seperti falsafah “seni untuk seni” dengan tidak menghiraukan nilai baik dan buruknya, bermakna berlebih-lebihan dalam kesenian. Hal tersebut tidak disukai oleh Allah yang berarti tidak disukai oleh Islam.

Dari uraian di atas dapat disimpulkan, bahwa konsepsi kesenian Islam berazaskan perpaduan antara keindahan dan kebaikan atau perpaduan antara estetika dan etika. Keindahan menimbulkan rasa senang dan selama keindahan tersebut tidak mendatangkan mudarat, ia dibenarkan oleh Islam. Kesenangan yang tidak mendatangkan kerusakan adalah kesenangan yang baik, dan kesenangan yang baik adalah halal. Kesenian memberikan kesenangan, dan selama kesenangan tersebut tidak diharamkan, maka ia halal. Kalau ada kesenangan estetika menimbulkan kerusakan, maka karya yang mengandung kesenangan tersebut menjadi haram.

Dalam realitas masyarakat Minangkabau sekarang, kesenian boleh saja disajikan asal tidak bertentangan dengan ajaran Islam. Berdirinya lembaga pendidikan kesenian seperti Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Padang dan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI dan kini ISI) di Padang Panjang, menunjukkan bahwa kaum ulama dan masyarakat Minangkabau dalam konteks yang lebih luas bisa menerima kesenian.

Adat istiadat matrilineal (mengikuti garis keturunan ibu), akan tetap menempatkan suku bangsa Minangkabau sebagai suku bangsa yang cukup unik di Indonesia. Bahkan sifat kemasyarakatan soko ibu yang dipilih oleh nenek moyang orang Minang, kendatipun langka nyaris sempurna dan jarang tandangnya di dunia (Amir, 1999: 119). Sejalan dengan pe-



Gambar 4. *Randai* (Teater Tradisional Minangkabau) Dengan Keterlibatan Wanita dalam Pertunjukannya pada 2016

(Sumber: Dokumentasi Maswir)

rubahan dan perkembangan yang terjadi di tengah sosio kultural masyarakat Minangkabau, sejak tahun 1980 telah terjadi proses demokratisasi dalam aktivitas seni terutama yang melibatkan kaum wanita. Hal ini ditandai dengan mulai dibukanya peluang bagi semua kelompok dan golongan di masyarakat, baik pria maupun wanita untuk bersama-sama ikut berperan di dalam berbagai aktivitas seni pertunjukan. Kini kaum wanita di Minangkabau semakin berani dan secara terbuka menunjukkan kemampuannya di berbagai bidang seni pertunjukan. Dewasa ini, hampir semua genre seni pertunjukan yang semula didominasi oleh kaum pria, mulai dibuka bagi kaum wanita. Perubahan seperti ini suatu pertanda bahwa telah terjadi berbagai pergeseran dikalangan masyarakat Minangkabau dalam hal memperlakukan kaum wanita dalam aktivitas berkesenian.

Berdirinya Lembaga Pendidikan Tinggi Kesenian ISI Padang Panjang

Secara historis, hadirnya Institut Seni Indonesia (ISI) Padang Panjang sebagai satu-satunya perguruan tinggi seni di luar Jawa dan Bali, merupakan realisasi dari perkembangan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI), Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) dan Konservatori Karawitan (KOKAR). Berdirinya KOKAR sesuai menurut Surat Keputusan Menteri Pendidikan Dasar dan Kebudayaan tanggal 7 Juli 1965 No. 84/1965 tentang berdirinya Konservatori Karawitan jurusan Minangkabau di Padang Panjang, yang terdiri dari dua program studi, yaitu: (1) program studi KOKAR A, menerima siswa tamatan SMP yang bertujuan untuk menghasilkan tenaga kesenian tingkat dasar, dan (2) program studi KOKAR B, menerima siswa tamatan SMA guna untuk menghasilkan tenaga kesenian yang terampil dalam taraf yang lebih mahir. Kemudian pada tanggal 22 Desember 1965, terbitlah Surat Keputusan Menteri Pendidikan Dasar dan Kebudayaan tentang peningkatan status KOKAR B menjadi Akademi

Seni Karawitan Indonesia (ASKI) jurusan Minangkabau di Padang Panjang. Pada awalnya, Keberadaan ASKI Padang Panjang ini merupakan filial dari ASKI Surakarta yang pada waktu itu sebagian tenaga pengajarnya didatangkan dari IKIP Padang dan ASKI Surakarta. Pada periode awal berdirinya, kehadiran lembaga pendidikan tinggi kesenian ASKI (kini ISI) di Padang Panjang, sesungguhnya bermakna ganda dan sesuatu yang paradoks. Pada satu sisi, keberadaan lembaga pendidikan kesenian tersebut diposisikan sebagai pusat penggalian, pembinaan, pelestarian dan pengembangan seni budaya Minangkabau, dengan menghasilkan lulusan yang terampil dan profesional di bidang kesenian. Pada sisi lain, lingkungan etik kultural masyarakat Padang Panjang adalah cerminan dari suatu masyarakat dengan nilai-nilai religiusitas yang sangat tinggi. Padang Panjang adalah sebuah daerah yang semenjak dahulu dijuluki sebagai kota Serambi Mekah. Di Daerah ini berdiri dua buah lembaga pendidikan menengah yang memusatkan pendidikan dan pengajarannya pada Agama (Islam), yaitu Diniyah Putri yang mengkhususkan siswanya pada remaja putri dan Thawalib untuk siswa putra. ASKI (ISI) Padang Panjang adalah suatu tempat untuk berolah dan berkreativitas seni yang diidentikkan dengan budaya sekuler (keduniawian), sedangkan Diniyah Putri dan Thawalib adalah tempat untuk menumbuhkembangkan nilai-nilai spiritual dan religiusitas. Realitas yang paradoks tersebut akan berimplikasi secara langsung maupun tidak langsung, khususnya terhadap eksistensi ASKI/STSI/ISI Padang Panjang maupun lingkungan sosio kultural masyarakat.

Dalam realitasnya sekarang tampaknya telah terjadi keterbukaan dan demokratisasi dalam proses berkesenian dan rasa keberterimaan masyarakat terhadap keberadaan kampus ASKI/STSI/ISI Padang Panjang. Presentasi dari estetika dan etika berkesenian, sudah menjadi bagian dari kebutuhan sosio kultural masyarakat terutama dalam kaitannya dengan upacara adat. Jumlah siswa yang melanjutkan studinya ke ASKI/STSI/ISI Padang panjang (termasuk didalamnya wanita) cukup mengembirakan, walaupun secara kuantitatif mengalami fluktuatif.

Kemajuan Ilmu Pengetahuan dan Teknologi

Di samping struktur kekerabatan yang berubah, kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi tidak dapat dipungkiri ikut mewarnai perubahan kebudayaan yang terjadi dalam masyarakat Minangkabau. Sebagaimana diyakini banyak orang, teknologi dan budaya merupakan dua hal yang saling mengkait, bahkan terdapat hubungan yang timbal balik. Kemajuan pemikiran manusia dalam bentuk kemajuan kebudayaan mendorong majunya ilmu pengetahuan dan teknologi, dan sebaliknya kemajuan dalam bidang ilmu pengetahuan dan teknologi menjadi pemacu kemajuan kebudayaan. Bagaimanapun juga, kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi cepat atau lambat

akan mempengaruhi kaidah-kaidah kebudayaan, lembaga-lembaga sosial budaya dan (dari segi sosial politik) pola-pola pengambilan keputusan kebijakan pemerintah (Sudarsono, 1992: 4).

Sekarang ini, luas dan kecepatan penemuan baru di bidang teknologi (termasuk teknologi informasi) telah sedmikian cepatnya, dan merupakan sesuatu yang tidak dapat dibendung dan ditolak. Oleh karena itu, masyarakat dengan kebudayaannya harus bisa mencermati dan mempersiapkan diri menghadapi fenomena tersebut. Kesiapan itu bukan hanya dalam aspek ekonomi dan keuangan, tetapi juga kesiapan mental dan budaya. Pengalaman sesama ini menunjukkan, bahwa penerapan dan perkembangan teknologi selalu akan membawa perubahan pola hidup, cara berfikir dan dengan sendirinya juga juga budaya manusia. Realitas yang ada menunjukkan, betapa kehadiran radio dan kemudian televisi telah mengubah pola pikir, gaya hidup dan budaya masyarakat. Betapa perubahan semua itu telah menimbulkan konflik-konflik baik dalam individu maupun dalam masyarakat. Ada kelompok yang mudah berubah, meskipun sebenarnya mereka belum siap. Ada yang cenderung menolak dan ingin bertahan meskipun untuk mempertahankan pendiriannya, mereka juga mempergunakan teknologi yang dipakainya. Bagi banyak negara berkembang (seperti Indonesia) masalah ini memang dilematis. Disatu sisi pemanfaatan teknologi baru merupakan bagian dari pembangunan menuju kemajuan. Disisi lain, teknologi baru selalu dianggap sebagai perusak budaya bangsa. Kehadiran televisi telah mengubah perilaku, pola hidup dan komunikasi dalam keluarga. Banyak waktu yang kemudian dihabiskan untuk duduk di depan televisi, sehingga waktu yang tersedia untuk berkomunikasi diantara sesama anggota keluarga akan berkurang. Juga mungkin tidak banyak yang menyadari bahwa kehadiran iklan di media masa terutama televisi, telah memicu liberalisasi dan demokratisasi dalam keluarga. Iklan mengajari orang untuk memilih segala hal yang sesuai dengan kebutuhan hidupnya. Internalisasi dari pola pikir yang demikian selanjutnya akan diterapkan juga dalam kehidupan lainnya, termasuk dalam memenuhi kebutuhan akan seni atau keindahan. Maka tumbuhlah budaya "saga berhak menentukan pilihan untuk diri saya". Telekomunikasi juga telah mengubah pola hubungan diantara manusia. Orang tidak perlu bertatap muka untuk dapat berkomunikasi antar mereka. Disinipun muncul elemen yang secara berangsur akan mengikis budaya feodal dan budaya paternalisme.

Wacana globalisasi sebagai sebuah proses ditandai dengan pesatnya perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi, sehingga is mampu mengubah dunia secara mendasar. Komunikasi dan transportasi

internasional telah menghilangkan batas-batas budaya setiap bangsa. Kebudayaan setiap bangsa yang semula terbatas pada wilayah sendiri, kini cenderung mengarah pada ideologi baru yang bernama globalisasi yang melibatkan umat manusia secara menyeluruh (Soebadio dalam Said, 2000:151). Salah satu gejala yang paling menonjol sebagai dampak dari globalisasi adalah terjadinya perubahan budaya dalam masyarakat tradisional, yakni perubahan dari masyarakat tertutup menjadi masyarakat yang lebih terbuka; dari nilai-nilai yang bersifat homogen menuju pluralisme nilai dan norms sosial (Said, 2000: 151-152).

Dalam masyarakat yang sedang mengalami perubahan, seperti halnya yang sedang dialami masyarakat Minangkabau dewasa ini, selalu terjadi dualisme antara keinginan untuk tetap mempertahankan nilai-nilai lama yang bertalian dengan identitas diri atau mempertahankan budaya tradisi, sedangkan pada pihak lain ingin menerima modernisasi sebagai tuntutan zaman akibat kemajuan ilmu pengetahuan dan teknologi. Dalam kondisi masyarakat Minangkabau yang sedang mengalami perubahan dari masyarakat agraris ke masyarakat pasca agraris atau sering juga dikatakan dikotomi dari masyarakat tradisional ke masyarakat yang lebih maju atau modern, terjadi perubahan sosial yang sangat kompleks, menyangkut perubahan segala aktivitas manusia dari masa lampau sampai ke masa sekarang, termasuk juga perubahan pengertian dan kesadaran perilaku (Garne, 1977: 3). Dalam mengamati perubahan sosial tersebut, Talcott Parson seorang sosiolog asal Amerika melalui pendekatannya yang terkenal yaitu *structural Functional/Approach*, mengatakan bahwa pada dasarnya perubahan-perubahan sosial itu timbul atau terjadi melalui tiga macam kemungkinan. Pertama, penyesuaian-penyesuaian yang dilakukan oleh sistem sosial tersebut terhadap perubahan-perubahan yang datang dari luar. Kedua, pertumbuhan melalui proses diferensiasi struktural dan fungsional, dan Ketiga, penemuan-penemuan baru oleh anggota-anggota masyarakat (Nasikun, 1974; 17).

Perkembangan Industri Pariwisata

Fenomena lain yang muncul dizaman global ini adalah berkembang pesatnya industri pariwisata. Menurut World Travel and Tourism Council (1992), industri pariwisata telah menghasilkan *gross out put* 3.5 trilyun USD atau lebih dari 12 persen dari seluruh pengeluaran konsumen. Pariwisata dan travel juga memasok hampir 130 juta lapangan pekerjaan atau menyerap 7 persen dari seluruh tenaga kerja. Oleh karena itu, kepariwisataan merupakan *leading industrie contributor* terhadap GNP, yakni lebih dari 6 % dengan investasi melebihi 422 milyar USD. Kontribusi pariwisata dan travel tersebut, baik secara langsung atau tidak langsung atau melalui pajak perseorangan, secara

kuantitatif mencapai 400 milyar USD setiap tahun (Theobald dalam Hasanudin, 1994:3-4).

Pertumbuhan industri pariwisata begitu spektakuler, pada tahun 1992 tercatat 476 juta kunjungan wisatawan internasional ke berbagai negara di dunia. Hal itu menunjukkan tingkat pertumbuhan 4.6 % dengan total penerimaan devisa 279 milyar USD. Pada tahun berikutnya (1993) arus kunjungan wisatawan Internasional mencapai 0.5 milyar dengan tingkat pertumbuhan 5.04 % dan total penerimaan devisa 304 milyar USD. Apabila diasumsikan bahwa rata-rata pertumbuhan kepariwisataan Internasional 3-4,5 %. Sekretariat Jenderal WTO (*World Tourism Organisation*) memprediksikan kedatangan wisatawan pada tahun 2000 tidak kurang dari 650 juta orang (WTO dalam Hasanudin, 1992:2).

Perkembangan yang begitu pesat dalam dunia kepariwisataan memaksa masyarakat dunia dan kebudayaan *go internasional*, serta mengharuskan masyarakat mau tidak mau harus menjadi warga dunia yang multi budaya dan menjadi *tourist societies* (Pitana, 1999: 5). Dalam konteks ini, masing-masing negara di dunia sekarang ini berlomba dan bersaing untuk menciptakan daerah kunjungan wisatawan (*tourist destination*) dan produk unggulan. Industri pariwisata diyakini mampu memberikan sumbangan terbesar bagi penerimaan devisa negara. Walaupun industri pariwisata membawa dampak negatif dan menimbulkan berbagai tipe konsekuensi terhadap lingkungan dan sosio-kultural, dalam perspektif ekonomis pariwisata (internasional atau domestik) adalah industri yang sangat potensial sebagai penghasil devisa dan juga mendorong pertumbuhan ekonomi, meningkatkan pendapatan daerah, memperluas lapangan kerja dan kesempatan berusaha, dan memberdayakan serta meningkatkan taraf perekonomian masyarakat daerah tujuan wisata setempat.

Tuntutan Kesetaraan Gender

Berbicara tentang gender berarti berbicara tentang laki-laki dan perempuan terutama dalam konteks sifat, pembagian kerja dan tanggung jawab laki-laki dan perempuan yang dikonstruksi secara sosial budaya (Arjani, 2008: 131). Secara historis, isu tentang gender telah mengalami beberapa fase sejarah bahkan sudah muncul semenjak nabi Adam dan Hawa dimuka bumi ini. Hanya saja, pada jaman masyarakat liar (*savagery*) dan masyarakat barbar (*barbarism*), belum ada perhatian bahkan yang mempersoalkan tentang gender sebagai suatu permasalahan yang penting untuk dibahas. Hal ini disebabkan pada jaman itu belum muncul sistem kekuasaan atas saia satu jenis kelamin, sehingga masyarakat menilai pembagian kerja seksual yang telah dibentuknya merupakan sesuatu yang wajar dan sah-sah saja. Pada jaman masyarakat beradab (*civilized society*), pengumpulan kekayaan mulai dilakukan, kekuasaan atas orang lain dan pembentukan akan

milik pribadi pun mulai tumbuh serta ideologi patriarki mulai muncul dan berkembang. Ideologi patriarki merupakan ideologi yang menempatkan laki-laki/bapak (*patriarch*) pada posisi yang superior sebagai pemegang kekuasaan dan pengambil keputusan yang utama (Arjani, 2008: 131).

Ideologi patriarki ini kemudian tersosialisasikan dari generasi ke generasi melalui pendidikan, baik di dalam keluarga maupun masyarakat sehingga mengakar dan mempengaruhi cara berpikir, cara pandang, pola bersikap dan berperilaku semua individu di masyarakat. Oleh karena itu, pada budaya patriarki ini kekuasaan laki-laki atas perempuan tidak saja terjadi dalam kehidupan keluarga, tetapi juga dalam kehidupan masyarakat yang lebih luas. Pada intinya budaya patriarki ini menekankan pada pengutamaan laki-laki dalam banyak hal. Misalnya sebagaimana dikutip Arjani mengatakan, bahwa budaya patriarki mengkondisikan perempuan harus tunduk kepada laki-laki, baik dilingkungan keluarganya maupun dilingkungan komunitasnya. Situasi ini menyebabkan perempuan tidak mempunyai otoritas dalam berbagai hal, baik yang menyangkut kehidupan keluarganya maupun kehidupan pribadinya. Ketidakadilan gender ini termanifestasi dalam berbagai bentuk perlakuan seperti: subordinasi, marginalisasi, diskriminasi dan pemiskinan bagi perempuan (Arjani, 2008: 132).

Tuntutan kesetaraan gender tampaknya ikut jadi pemicu dan pemacu keterlibatan kaum wanita dalam aktivitas berkesenian di Minangkabau. Secara mendasar dan anggapan yang berkembang luas di tengah masyarakat, terjadinya perbedaan fungsi dan peran antara laki-laki dan perempuan lebih didasarkan kepada faktor psikologis. Fenomena ini secara fungsional sengaja dikembangkan oleh para penganut teori *nature* dimana perbedaan antara laki-laki dan perempuan, baik secara sosial budaya maupun biologis adalah kodrat dan harus diterima. Atas dasar pemikiran yang demikian, mereka yang sepaham dengan aliran ini akan sulit menerima upaya perubahan kondisi sosial budaya yang sudah mereka terima sejak lahir, karena hal ini dianggap sebagai pemberian Tuhan yang tidak perlu diganggu gugat. Para pengikut dan penganut teori *nature* beranggapan bahwa perbedaan psikologis antara laki-laki dan perempuan, pada hakekatnya adalah hasil konstruksi sosial budaya. Konstruksi ini telah menempatkan perempuan dan laki-laki pada perbedaan kelas, dimana laki-laki diidentikan dengan kelas *bourgeois* dengan posisi superior dan perempuan sebagai kelas *proletar* dengan posisi inferior. Terkait dengan pembagian peran gender, konstruksi budaya menempatkan perempuan pada ranah domestik, sementara laki-laki pada ranah publik (Arjani, 2008: 133). Norma dan peran Gender yang pada hakikatnya merupakan 'kepantasan' bagi laki-laki dan perempuan bukanlah

bawaan sejak lahir (kodrat), melainkan berupa bentuk masyarakat atau konstruksi sosial.

Proses rekonstruksi sosial tentang perbedaan fungsi dan peran antara laki-laki dan perempuan yang berdampak pada diskriminasi dan marginalisasi kehidupan kaum perempuan telah melahirkan gerakan-gerakan feminisme. Feminisme pada dasarnya adalah suatu gerakan wanita yang bertujuan untuk menuntut persamaan hak sepenuhnya antara kaum pria dengan kaum wanita di masyarakat. Dengan kata lain feminisme adalah gerakan wanita yang menolak setiap perbedaan antar manusia yang dibuat atas dasar perbedaan jenis kelamin (Wiratini, 2006: 16-17). Dalam perkembangannya kemudian telah melahirkan gerakangerakan post-feminisme yang menempatkan laki-laki dan wanita pada derajat yang sama. Perbedaannya hanya terletak pada sesuatu yang bersifat kodrati, dimana kaum wanita melahirkan dan menyusui, sedangkan kaum laki-laki tidak. Pola pikir dan Cara pandang baru tersebut telah melahirkan bentuk-bentuk tindakan dan perilaku dikalangan kaum wanita yang sebelumnya mungkin dianggap tabu.

SIMPULAN

Peristiwa masa lampau yang terkait erat dengan dunia berkesenian telah melahirkan resistensi terhadap wanita dalam berkesenian. Resistensi ini terjadi juga pada masyarakat yang lain dalam berbagai hal bahkan tidak mengindahkan ajaran adat dan agama dan melahirkan golongan masyarakat *parewa* atau golongan yang selalu memakai pakaian hitam atau memakai destar di kepalanya, gemar berjudi dan menyambung ayam. Trauma sejarah terkait fungsi kesenian dimasa lalu ikut menjadi pemicu antipati masyarakat terhadap dunia berkesenian secara umum. Beberapa bentuk seni pertunjukan rakyat tradisional sangat erat kaitannya dengan dunia mistik, magis dan difungsikan untuk hal-hal negatif.

Adat Minangkabau kurang memberikan peluang bagi kaum wanita untuk terlibat dalam aktifitas berkesenian. Resistensi terutama datang dari pihak *mamak* (saudara ibu yang laki-laki). Melibatkan diri dalam beraktifitas kesenian bagi wanita di Minangkabau dianggap sebagai perbuatan sumbang dan perilaku menyimpang yang memberi malu pada kaum kerabat pesukuan. Secara struktural mengharuskan pihak *mamak* meresistensi keponakannya karena sistem kekerabatan matrilineal yang berkuasa adalah *mamak*, dan hal ini tentunya berlaku pula dalam keterlibatan ponakan wanita dalam berkesenian.

Proses kompromitas atas keterlibatan kaum wanita dalam aktifitas berkesenian di Minangkabau disebabkan oleh berbagai faktor. Faktor utama yang

berinflikasi sangat luas adalah terjadinya perubahan dalam struktur kekerabatan di Minangkabau. Perubahan yang dimaksud adalah melemahnya peranan keluarga luas (*extended family*) dan menguatnya peranan keluarga *batih* (*nucleus family*). Perubahan ini mendekatkan peran ayah pada anak perempuannya dibanding dengan *mamak* (saudara laki-laki dari ibu). Hal ini dimungkinkan karena keluarga *batih* dapat berdiri sendiri. Maka dengan demikian dimana secara struktural resistensi terhadap keterlibatan wanita dalam seni pertunjukan tradisional Minangkabau dapat dilakukan oleh seorang *mamak*, selanjutnya karena memudarnya peran *mamak* dan digantikan oleh peran ayah, melahirkan proses kompromi untuk menghindari konflik karena hubungan batin antara anak dan ayah. Saat ini banyak kaum wanita yang secara sadar menentukan pilihan hidupnya sebagai seniman.

DAFTAR RUJUKAN

- Amir, MS. 1999. *Adat Minangkabau: Pola Dan Tujuan Hidup Orang Minang*. Jakarta: PT. Mutiara Sumber Jaya.
- Arjani, Ni Luh. 2008. "Gender Dalam Pendidikan Ditinjau Dari Perspektif Budaya." In *Kumpulan Makalah Kongres Kebudayaan Bali 14-16 Juni 2008*, Denpasar: Panitia Pelaksana Kongres Kebudayaan Bali I.
- Garne, Roberta Ash. 1977. *Social Change*. Chicago: Rand Mc. Nally Collage Publishing Company.
- Hamka. 1967. *Haji Abdul Malik Karim Amarullah, Ayahku: Riwayat Hidup Dr. H. Abdul Karim Amarullah Dan Perjuangan Kaum Agama Di Sumatera*. Jakarta: Djayamurni.
- Haviland, William A. 1988. *Antropologi Jilid II*. Terjemahan. Jakarta: Erlangga.
- Koentjaraningrat. 1982. *Manusia Dan Kebudayaan Di Indonesia*. Jakarta: Jambatan.
- Nasikun. 1974. *Sebuah Pendekatan Untuk Mempejalari Sistem Sosial Indonesia*. Yogyakarta: Fakultas Sosial Politik UGM.
- Navis, Ali Akbar. 1984. *Alam Berkembang Jadi Guru*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Pelly, Usman. 1994. *Urbanisasi Dan Adaptasi: Peranan Misi Budaya Minangkabau Dan Mandailing*. Jakarta: PT Pustaka.

Peursen, CA Van. 1984. *Strategi Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.

Pitana, I Gede. 1999. *Internasiomalisasi Dan Tradisionalisasi Pariwisata Dan Dinamika Sosial Budaya Masyarakat Bali*. Denpasar.

Said, Nur. 2000. "Pasang Surut Beberapa Kesenian Jawa Tradisional Dalam Perspektif Globalisasi." *MUDRA Jurnal Seni Budaya* VIII(9).

Sudarsono, Juwono. 1992. *Ilmu, Teknologi Dan Etika Berprofesi: Pandangan Sosial Politik Dalam Masyarakat (Jurnal Sosiolog)*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Suwondo, Bambang. 1978. *Adat Perkawinan Daerah Sumatera Barat*. Jakarta: Depdikbud: Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah.

Wardizal, Hendra Santosa; 2018. "Peran Wanita Dalam Seni Pertunjukan Tradisional Minangkabau Di Tengah Perubahan Kehidupan Sosio Kultural Masyarakatnya." *Kalangwan* 4(1): 63–70. <http://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/kalangwan/article/view/338/236>.

Wiratini, Ni Made. 2006. "Peranan Wanita Dalam Seni Pertunjukan Bali Di Kota Denpasar: Perspektif Kajian Budaya." Universitas Udayana Denpasar.

Tata Rias Wajah Pada Tari Oleg Tamulilingan Persepektif Kajian Seni

Ni Made Liza Anggara Dewi

Program Studi Pendidikan Seni Tari Drama dan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan,
Institut Seni Indonesia Denpasar

nimadelizaanggaradewi@gmail.com

Tata rias wajah pada tari Oleg Tamulilingan menarik untuk diteliti karena tata rias ini mampu menyajikan karakter halus pada wajah penarinya. Penelitian yang dilakukan melalui ilmu kajian seni ini difokuskan pada bentuk, konsep estetika dan fungsinya dengan tujuan agar dapat bermanfaat bagi praktisi dan akademisi di bidang Seni tari. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan mengaplikasikan Teori Bentuk, Teori estetika, dan Teori fungsi. Berdasarkan hasil penelitian dapat dijelaskan bahwa bentuk tata rias wajah pada tari oleg tamulilingan dapat dilihat dari delapan tipe anatomi wajah dan karakteristik garis dan warna yang sesuai dengan penari oleg tamulilingan. Konsep estetis yang terdapat pada tata rias pada tari oleg tamulilingan dipengaruhi oleh penata rias itu sendiri yang mengalami perubahan dari tahun 1952 hingga sekarang. Dari segi fungsi tata rias wajah pada tari Oleg tamulilingan meliputi fungsi personal seni, sosial seni, dan fisik seni yang memiliki makna tertentu pada setiap simbolnya.

Kata kunci: *kajian seni, oleg, rias*

The make up on Oleg Tamulilingan Dance study to interesting because can Submitting Fine characters face dancer. This research with study of art focus on form, aesthetic konsep, and function to useful for academics and practitioners dance. This study use the qualitative method by using form theory, Aesthetic theory, Functional theory. The study result turne out make up on Oleg Tamulilingan dance from perspective of art study from the shape, the are eight types of facial anatomy and shape characteristic of lines and colors make the corresponding character on oleg tamulilingan Dancer. The aesthetic look of a make up artist and dancer oleg tamulilingan experiencing changes in 1952 until now. Has the function of personal art, social art, and physical art, and there is a specific meaning to each symbol that is on make up in oleg tamulilingan dance.

Keywords: *Oleg, Make up, Study of art*

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Tata rias wajah digunakan untuk mendukung suatu penampilan baik sehari-hari maupun di atas pentas. Tata rias wajah sehari-hari digunakan untuk kebutuhan di tempat kerja, kuliah, ataupun hanya untuk jalan-jalan. Tata rias di atas pentas digunakan untuk mendukung suatu penampilan. Hal ini disebabkan karena terbatasnya pandangan penonton dalam menjangkau obyek (penari) yang jauh. Oleh karena itu seorang yang tampil di atas pentas perlu mendapatkan bantuan dari peralatan kosmetik agar wajahnya tetap dapat dilihat jelas. Penelitian ini dikhususkan pada tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan perspektif kajian seni.

Tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan memiliki keunikan-keunikan yang dapat dilihat dari kelengkapan rias penari yang dapat dilihat dari rias dahi, alis, mata, hidung, pipi, hingga bibir menjadi satu kesatuan yang utuh membentuk karakter pada seorang penari. Kemudian keserasian antara tata rias wajah dengan riasan kepala memiliki teknik tersendiri pada setiap bentuk wajah penari yang berbeda. Seorang penari dan penata rias harus mampu memahami secara benar karakter seorang penari Oleg Tamulilingan untuk mendapatkan penampilan yang diinginkan.

Proses dalam merias wajah seorang penari Oleg Tamulilingan jika diperhatikan secara lebih khusus sangat menarik. Teknik rias pada bentuk wajah yang berbeda, menjadi daya tarik untuk dipahami lebih dalam terkait dengan ilmu kajian seni. Selain itu perpaduan antara panggung, tarian, dan busana menjadikan Tari Oleg Tamulilingan memiliki tata rias wajah yang khas akan identitasnya. Tata rias wajah yang khas inilah yang menjadi tantangan bagi seorang penari dan penata rias harus mampu untuk menciptakan penari di atas pentas sesuai dengan karakter dari Tari Oleg Tamulilingan.

Tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan dilihat dari bentuk komposisi ruang, garis, dan warna menunjang terciptanya ekspresi wajah pada gerakan dari seluruh anggota badan seorang penari di atas pentas. Berpijak pada pandangan di atas, merupakan alasan-alasan untuk meneliti dan memahami lebih dalam tentang tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan perspektif kajian seni. Tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan merupakan sumber ide atau gagasan kreatif yang nantinya dapat digunakan sebagai inspirasi dalam menciptakan tarian kreasi baru. Berdasarkan uraian di atas, dapat dikatakan bahwa tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan perspektif kajian seni sampai saat ini belum ada yang meneliti secara mendalam.

Begitu banyaknya fenomena yang terkait dengan tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan, menjadi daya tarik untuk memahami dan mengkaji lebih dalam tentang tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan perspektif kajian seni. Aspek yang dikaji meliputi bentuk, konsep-konsep estetika, dan fungsi tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan.

METODE PENELITIAN

Rancangan Penelitian

Rancangan penelitian ini menggunakan metode kualitatif, karena itu penekanannya pada upaya untuk membongkar dan memahami lebih dalam ide-ide, gagasan, pikiran-pikiran dan atau kebenaran di balik tindakan, baik berupa pandangan maupun perilaku yang ditampilkan oleh masyarakat, yang terlibat dalam proses tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan.

Jenis dan Sumber Data

Sesuai dengan rancangan penelitian jenis data ini adalah data kualitatif. Sumber data yang dipergunakan dalam penelitian ini diperoleh dari data primer dan sekunder. Yudistira (2000:228) mengatakan bahwa data primer berupa informasi dari para informan dan data sekunder berupa buku-buku penunjang. Terkait dengan hal tersebut data primer terkait tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan, diperoleh di lokasi penelitian yaitu pada penata rias yang sudah ahli dibidangnya dan dosen tata rias yang memahami tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan dan mengetahui tentang seluk beluk tata rias wajah tersebut. Data Sekunder diperoleh melalui buku-buku hasil penelitian, sumber pustaka dan media masa baik cetak maupun elektronik yang berkaitan dengan tata rias, dan kajian seni.

Instrumen Penelitian

Instrumen yang digunakan antara lain pedoman wawancara (*interview guide*) sebagai alat bantu dalam wawancara, alat perekam gambar (foto dan *audio visual*), perekam suara (*tape recorder*), dan alat-alat tulis. Alat perekam gambar digunakan untuk merekam cara atau teknik perias dalam mengaplikasikan warna untuk menciptakan suatu karakter baru pada wajah penari dan alat perekam suara digunakan untuk merekam pertanyaan-pertanyaan yang diajukan dalam wawancara agar hasil wawancara itu tidak terlupakan. Disamping itu alat-alat tulis juga diperlukan untuk mencatat data-data yang didapatkan melalui wawancara, observasi, maupun studi kepustakaan. Pertanyaan-pertanyaan yang disusun dalam wawancara didasarkan atas permasalahan mengenai bentuk, konsep-konsep estetika, dan fungsi tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan.

Teknik Penentuan Informan

Teknik penentuan informan dalam penelitian ini penting, karena informan merupakan sumber informasi. Berdasarkan karakteristik data dan lokasi penelitian, maka teknik penentuan informan penelitian ditentukan secara *purposive sampling*. Informan yang pilih didasari atas pertimbangan-pertimbangan yang mewakili kelompok tertentu, serta kreadibilitas dan pengaruhnya dalam bidang seni Tari khususnya tatarias wajah serta tari oleg tamulilingan itu sendiri. Informan yang dipilih bertujuan betul-betul dapat merepleksikan karakteristik tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan sehingga tujuan dari penelitian ini dapat terwujud.

Teknik Pengumpulan Data

Pengumpulan data dan informasi penelitian ini mempergunakan 2 cara, yaitu dengan teknik pengumpulan data sekunder dan teknik pengumpulan data primer. Data sekunder dipergunakan untuk memperdalam pengetahuan dan penguasaan materi tentang segala sesuatu yang terkait dengan tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan yang diperoleh dengan membaca beberapa literatur, jurnal dan beberapa hasil penelitian, terutama tentang seni pertunjukan. Data primer adalah data yang diperoleh dengan mengumpulkan data langsung di lapangan. Dalam mengoprasionalkan data primer ini digunakan serangkaian metode pengumpulan data yaitu; observasi, wawancara, dan studi kepustakaan.

Analisis Data

Dalam penelitian ini, analisis data dilakukan secara deskriptif kualitatif. Analisis data bertujuan untuk menyederhanakan seluruh data yang terkumpul, menyajikan secara sistematis, kemudian mengolah, menafsirkan, dan memaknai data tersebut. Analisis data dalam penelitian ini dilakukan secara deskriptif dengan menggunakan teori-teori yang relevan dilakukan analisis kualitatif-interpretatif.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Bentuk Tatarias Wajah Tari Oleg Tamulilingan

Untuk menghasilkan rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan perlu pemahaman terhadap anatomi wajah penarinya. Memiliki riasan yang tegas dan cukup tebal seperti tata rias wajah panggung pada umumnya, berpengaruh terhadap sorotan cahaya lampu yang membantu dalam memperkuat atau mengangkat suasana di atas pentas. Maka perlunya mengimbangi efek-efek jarak antara penonton dan penari mengenai jelas terangnya muka diperlukan riasan yang tegas dan cukup tebal. Tata rias wajah yang utama adalah penguasaan teknik riasnya. Karena setiap goresan pada hakikatnya terjadi dari melihat berbagai bentuk wajah seseorang. Tanpa penguasaan kemampuan



Gambar 1. Ragam Bentuk wajah Penari

(Sumber: Foto dokumen Liza Anggara Dewi, 2013)

teknik merias yang baik gagasan kreatif apapun yang hendak disampaikan akan memperoleh hambatan. Bentuk wajah merupakan salah satu unsur penting dalam tata rias wajah, karena setiap orang memiliki bentuk wajah yang unik dan berbeda. Pemahaman terhadap anatomi wajah sangat mempengaruhi terwujudnya tata rias wajah yang sesuai pada karakter yang diinginkan. Berikut adalah delapan bentuk wajah beserta hasil riasannya, yaitu:

Bentuk Wajah Oval

Bentuk wajah oval dikategorikan sebagai bentuk wajah yang paling ideal. Bentuk wajah oval biasanya memiliki struktur wajah panjang dengan tulang rahang yang tidak terlalu menonjol. Karena bentuk wajah ini ideal, maka tidak diperlukan banyak koreksi dalam riasannya.

Bentuk Wajah Bulat

Bentuk wajah bulat lebih pendek dari wajah oval. Cara mengoreksi wajah bulat adalah dengan membuat *Shading* dipelipis, sekitar telinga, tulang pipi dan rahang. Buat *Highlight* pada dahi, pangkal hidung, bawah mata dan pada ujung dagu. Terakhir aplikasikan *blush on* di sekitar tulang pipi.

Bentuk Wajah Buah Pir

Bentuk wajah buah pir ini memiliki tulang pelipis yang lebih sempit dari tulang rahang. Agar tampak sempurna, buatlah *Shading* di daerah samping sudut luar mata, samping telinga serta daerah rahang dengan tarikan secara mendatar. Buat *Shading* lagi di daerah pipi yang sejajar dengan telinga. Aplikasikan *Highlight* di sekitar dahi, pangkal hidung, bawah mata, dan ujung dagu, untuk mempertajam tulang pipi. Bubuhkan *blush on* pada atas atau puncak pipi agar tampak lebih menonjol.

Bentuk Wajah Persegi

Bentuk wajah persegi terkesan berbentuk kotak. Mengoreksi wajah persegi, yakni dengan membuat *Shading* di sekitar garis pertumbuhan rambut di wajah, pelipis kiri dan kanan, samping telinga, dan seki-



Gambar 2. Ilustrasi bentuk wajah bagian alis

(Sumber: Foto dokumen Liza Anggara Dewi, 2013)

tar rahang. Untuk mendapatkan tulang pipi sempurna, berikan *Shading* di sekitar cuping hidung. Buat *Highlight* di sekitar dahi, pangkal hidung, bawah mata dan ujung dagu. Aplikasikan *blush on* di antara *Highlight* dan *Shading*.

Bentuk Wajah Lonjong

Bentuk wajah lonjong memiliki tulang rahang yang tidak terlalu menonjol, namun memiliki tulang dagu yang lonjong dan menonjol. *Shading* diaplikasikan di sekitar garis pertumbuhan rambut dan ujung dagu, samping cuping hidung, dan tulang pipi. Berikan *Highlight* pada daerah tengah dahi, pelipis, pangkal hidung dan rahang untuk mendapatkan bentuk pipi ideal. Terakhir bubuhkan *blush on* di bawah *Highlight* dan sekitar *Shading* untuk lebih mempertegas tulang pipi.

Bentuk Wajah Segitiga

Bentuk wajah segitiga memiliki pelipis yang lebih lebar dibanding rahang, dengan dagu yang cukup panjang. Untuk mengoreksinya adalah dengan membuat *Shading* di sekitar pelipis, sekitar garis pertumbuhan rambut, samping sudut luar mata, sekitar tulang pipi, dan ujung dagu. Baurkan *Shading* di daerah pelipis menuju ke arah tengah. Berikan *Highlight* pada pangkal hidung, samping batang hidung dan di sekitar rahang. Aplikasikan *blush on* untuk menyempurnakan bentuk tulang pipi.

Bentuk Wajah Diamond

Bentuk wajah diamond atau wajik memiliki dahi yang sempit, pelipis serta daerah pipi lebih lebar dari ukuran idealnya. Maka akan diperlukan koreksi bentuk wajah dalam tata rias wajah. Koreksi wajah dengan membuat *Shading* di daerah pelipis yang sejajar dengan mata, tulang pipi, dan di bawah rahang. Untuk membentuk tulang pipi, berikan *Shading* di samping cuping hidung dan berikan *Highlight* pada daerah tengah dahi, pangkal hidung dan rahang. Bubuhkan *blush on* untuk menyempurnakan tulang pipi, di bawah *Highlight* dan sekitar *Shading* tulang pipi.



Gambar 3. Jenis bentuk wajah bagian bibir

(Sumber: *Make-up Bibir* oleh Chenny Han, 2010)

Bentuk Wajah Persegi Panjang

Bentuk wajah persegi panjang terkesan berbentuk kotak dan panjang. Bentuk wajah ini memiliki lebar pelipis dan rahang yang kurang lebih sama. Dagu lebih dan tidak begitu lancip, dan biasanya memiliki tulang rahang yang kuat dan menonjol. Mengoreksi wajah persegi panjang, yakni dengan membuat *Shading* di sekitar garis pertumbuhan rambut di wajah, pelipis kiri dan kanan, samping telinga, dan sekitar rahang. Untuk mendapatkan tulang pipi sempurna, berikan *Shading* di sekitar cuping hidung. Buat *Highlight* di sekitar dahi, pangkal hidung, bawah mata dan ujung dagu. Aplikasikan *blush on* di antara *Highlight* dan *Shading*.

Macam-macam bentuk wajah ini perlu diketahui untuk dijadikan dasar dalam teknik tata rias. Semua teknik tata rias wajah ini bisa dilakukan untuk mendapatkan hasil rias wajah yang memberikan kesan untuk tampil lebih cantik dan sempurna. Berdasarkan uraian di atas tentang tipe bentuk wajah, maka perlu diperhatikan bagian-bagian yang membentuknya, seperti bagian mata, hidung, dan bibir. Keserasian antara bentuk wajah dengan bentuk mata, hidung dan bibir sangat mendukung dalam menciptakan tata rias wajah yang sesuai dengan karakter Tari Oleg Tamulilingan.

Bentuk Mata

Tata rias pada mata hendaknya memperhatikan bentuk mata dan alis, karena pengaplikasian riasan di area sekitar mata dapat menunjang penampilan. Mata yang pada awalnya berbentuk sipit pun dapat terlihat memiliki mata yang lebih lebar hanya dengan sentuhan kosmetik. Namun, sebelum mengaplikasikan riasan pada mata, perlu mengetahui cara-cara pengaplikasian riasan mata yang sesuai dengan bentuk mata agar hasil yang didapat lebih maksimal. Tata rias wajah pada bagian mata dengan pemakaian *eye shadow* yang baik, dapat dipastikan akan membuat mata terlihat lebih indah dan "hidup".

Bentuk Alis

Alis merupakan bagian wajah yang amat penting dalam tata rias wajah, baik bentuk maupun posisinya sangat mempengaruhi ekspresi wajah. Cara membuat alis pada tata rias wajah Tari Oleg Tamulilingan dapat dilakukan dengan dua cara yaitu, pertama dengan cara menghapus alis asli, menutupnya dengan menggunakan lem bulu mata. Kedua merapikan alis dengan mencabut atau mencukur bulu-bulunya. Sisakan bagian pangkal alis dan cabut bagian ujungnya saja. Bila alis tipis, gunakan pensil alis untuk mengarsir bagian yang jarang ditumbuhi rambut.

Agar alis terkesan harmonis dapat dilakukan dengan menentukan titik pangkal alis. Gunakan pensil alis dan pegang secara vertikal di samping cuping hidung, perhatikan bagian atau pencil tersebut, disitulah pangkal alis sebaiknya berawal. Untuk menentukan titik puncak alis, pegang pensil secara vertical di samping lingkaran luar mata, disitulah letak puncak alis. Untuk menentukan ujung alis, pegang pensil alis secara diagonal, posisikan ujung bawah pensil alis pada bagian cuping hidung. Sedangkan ujung atas pensil berada di bagian ujung luar mata. Perhatikan bagian atas pensil tersebut, disitulah letak ujung alis. Mulailah melukis alis, caranya dengan mengarsir alis mulai dari tengah sampai ke ujung alis. Kemudian gunakan ujung bawah pensil alis untuk membaurkan ke pangkal alis, sehingga terkesan natural. Berikut cara koreksi alis dengan cara mencabut rambutnya sesuai dengan lima tipe bentuk alis yang berbeda, yaitu:

Bentuk Hidung

Bentuk hidung itu cukup beragam pada setiap wajah. Bentuk hidung tidak hanya dilihat dari mancung atau tidaknya saja. Ada beberapa macam bentuk hidung pada wajah yang perlu diketahui.

Penyempurnaan bentuk hidung dengan kosmetik, maka harus dibubuhkan *Shading* atau bayangan yang cocok dan sesuai. Sebenarnya teknik pemakaian kosmetik hampir sama dengan melukis di kanvas. Hanya berbeda media saja. Tata rias wajah memanipulasi warna tua dan muda untuk mendapatkan riasan yang *real* atau tidak kaku, dan membuatnya lebih hidup.

Bentuk Bibir

Bibir merupakan bagian dari wajah yang perlu mendapat perhatian khusus. Pemilihan jenis dan warna lipstick serta proporsi yang tepat dalam membentuk bibir akan dapat menyempurnakan penampilan wajah secara keseluruhan. Bentuk bibir yang perlu mendapatkan bantuan kosmetik adalah dengan cara memberi warna dengan cara yang berbeda pada bibir sehingga tercipta kesan yang diinginkan. Ada 7

jenis bentuk bibir:

Konsep-Konsep Estetika Tata Rias Wajah Pada Tari Oleg Tamulilingan

Keindahan dalam tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan merupakan bagian dari pengalaman estetis seseorang penata rias dalam mengekspresikan perasaan dan pikirannya melalui garis dan warna yang dituangkan pada setiap goresannya. Teori ekspresi Tolstoy (Marcia, 32:2009) menjelaskan ekspresi artistik dapat dilihat dari dua aspek, yaitu, estetika dalam yaitu dalam pengertian perasaan seniman, dan estetika luar dalam pengertian perasaan penikmat. Masing-masing sudut pandang dapat digunakan terpisah untuk menjelaskan ekspresi estetis yang dialami. Berdasarkan uraian diatas, tata rias wajah dalam tari Oleg Tamulilingan terkait konsep-konsep estetika yang akan dipaparkan sebagai berikut.

Estetika Dalam (*Internal*)

Konsep estetika dalam (*internal*) pada tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan adalah senimannya itu sendiri yaitu, penata rias wajah yang mengungkapkan ekspresinya dalam menciptakan ekspresi Oleg Tamulilingan pada suatu rias wajah dan seorang penari Oleg Tamulilingan yang mampu merias wajahnya sendiri.

Menurut John Dewey dalam Marcia, (19:2009), tidak akan ada seni tanpa seniman. Ia percaya bahwa jika sesuatu itu adalah produk alam, maka tidak akan dimasukkan ke sebuah museum seni. Bahkan, meskipun sesuatu itu indah, jika tidak ada seniman yang menciptakannya, maka bukanlah seni. Dewey yakin bahwa seni adalah hasil dari proses kreatif suatu proses yang melibatkan tindakan dan keinginan yang merupakan keharusan jika sesuatu akan disebut sebagai karya seni. Jika tindakan dan keinginan itu tidak ada, maka tidak akan ada karya seni. Tata rias wajah merupakan karya seni yang diciptakan oleh senimannya untuk mendukung sebuah seni pertunjukan Tari Oleg Tamulilingan di atas pentas. Tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan diekspresikan kedalam sebuah ekspresi seni yang mendukung seorang penari Oleg Tamulilingan ber ekspresi di atas pentas.

Estetika Luar (*Eksternal*)

Konsep-konsep estetika luar (*eksternal*) pada tata rias wajah Tari Oleg Tamulilingan adalah adanya pengaruh gaya hidup, globalisasi, modernisasi, dan perkembangan zaman. Fenomena yang berkembang memunculkan berbagai masalah-masalah dari kehidupan masyarakat pendukungnya.

Dalam memahami seni pertunjukan di Bali khususnya mengenai seni tata rias wajah pada Tari Oleg

Tamulilingan dapat dilihat sebagai sebuah fenomena yang selalu mengalami perubahan sesuai dengan perubahan masyarakatnya. Berkembangnya pendidikan modern sebagai salah satu bentuk pengaruh Barat yang diterapkan, menyebabkan pergeseran pandangan tradisional menuju pada pandangan modern yang rasional. Tetapi setelah adanya pengaruh modern atau modernisasi perkembangan seni tata rias wajah tradisipun mengalami perkembangan yang sangat pesat, misalnya pada alat dan bahan serta konsep yang digunakan semakin luas dan bebas. Sehingga konsep tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan mencapai tahap idealis tertentu sesuai dengan kemampuan dari sudut pandang yang dimiliki oleh si penata rias tersebut.

Terlepas dari perkembangan konsep tradisi di modernisasi sekarang ini memberikan dampak pada perkembangan seni tata rias wajah yang ada. Perubahan yang terjadi dapat dilihat dari segi bentuk dan fungsi yang mengakibatkan kita untuk menelusuri perkembangan yang terjadi sampai saat ini. Perubahan zaman memang dapat memberikan dampak yang positif ataupun negative.

Fungsi Tata Rias Wajah Pada Tari Oleg Tamulilingan Fungsi tata rias wajah pada tari oleg tamulilingan dapat dilihat dari tiga sudut pandang, yaitu fungsi personal seni, fungsi sosial seni, dan fungsi fisik seni. Dari sudut pandang Fungsi personal seni dalam tata Rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan merupakan wujud eksistensi pribadi seorang penata rias yang tidak dimiliki oleh orang lain. Dalam pementasan Tari Oleg Tamulilingan membutuhkan seni tata Rias wajah sebagai alat untuk berkomunikasi dalam ekspresi wajah melalui garis-garis yang membentuknya. Karya seni ini merupakan perwujudan perasaan dan emosi penata rias dalam meekspresikannya di atas wajah penari sesuai dengan karakter Tari Oleg Tamulilingan.

Dari sudut pandang Fungsi sosial seni dalam tata Rias wajah Tari Oleg Tamulilingan dapat dilihat bahwa seorang penata rias disamping mempunyai tanggung jawab atas kreativitasnya dalam menciptakan tata Rias wajah yang sesuai, semua yang terkait dengannya juga akan bersifat sosial, karena karya seni diciptakan sebagai usaha untuk mempengaruhi tingkah laku terhadap lingkungannya. Oleh karena itu seorang petata Rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan harus mengikuti permintaan dari selera penari yang akan dirias. Seperti seorang penata rias A memiliki ciri khas pada bauran pada kelopak mata yang tajam, akan tetapi ia harus mengikuti permintaan penari yang tidak ingin dirias dengan bauran kelopak mata tajam dan begitu juga sebaliknya.

Sementara dari sudut pandang Fungsi fisik seni dalam tata rias wajah Tari Oleg Tamulilingan merupakan wujud fisik tata rias itu sendiri. Tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan dapat membantu memberikan dandan atau perubahan-perubahan pada penari sehingga terbentuk pada karakter Oleg Tamulilingan yang sesuai. Tari Oleg Tamulilingan merupakan suatu tarian yang menggambarkan sepasang kumbang yang sedang bermain dan berbesraan dengan lemah gemulainya berterbangan ditaman bunga. Tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan berfungsi sebagai penunjang ekspresi penari dalam mewujudkan karakter yang sesuai di atas pentas.

SIMPULAN

Tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan dari perspektif kajian seni meliputi bentuk tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan yang terdapat tujuh bentuk tipe anatomi wajah, dengan sepuluh tipe bentuk mata, lima tipe bentuk alis, enam tipe bentuk hidung dan tujuh tipe bentuk bibir. Karakteristik garis dan warna pada Tari Oleg Tamulilingan terbentuk untuk menciptakan karakter yang sesuai dan dapat membantu penari berekspresi di atas pentas. Tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan memiliki varian bentuk tata rias wajah sesuai dengan kreativitas senimannya itu sendiri dengan dua proses yang berbeda tergantung kemampuan dari penata rias dalam mengolah alat dan bahan.

Konsep estetika pada Tari Oleg Tamulilingan meliputi Konsep estetika dalam perasaan dan kreativitas penata rias Tari Oleg Tamulilingan merupakan daya estetis seorang penata rias yang memiliki ciri dan identitas dalam setiap goresannya. Estetika luar yang meliputi pengaruh modernisasi yang terjadi membawa dampak positif dan negative terhadap perkembangan tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan. Fungsi tata rias wajah pada Tari Oleg Tamulilingan dapat dilihat dari tiga sudut pandang, yaitu fungsi personal seni, fungsi social seni, dan fungsi fisik seni. Fungsi personal seni adalah bagaimana tata rias wajah tersebut dapat difungsikan dalam mendukung karakter Tari Oleg Tamulilingan diatas pentas. Fungsi sosial seni adalah bagaimana seniman tari dapat memposisikan dirinya terhadap karya yang diciptakannya sebagai pendukung karakter dalam sebuah seni pertunjukan tari. Selanjutnya fungsi fisik seni adalah untuk menyempurnakan penampilan wajah, menggambarkan karakter halus, lembut dan cantik, membantu efek gerak pada ekspresi penari di atas pentas, menegaskan dan menghasilkan garis-garis wajah sesuai dengan karakter tari oleg yang cantik dan lemah gemulai.

DAFTAR RUJUKAN

- Aprilia, Ade. 2012. *Korea Fever Make Up and Hair-do*. PT Gramedia Pustaka Utama. Jakarta.
- , 2012. *Lets Go Party Make Up Hair Do and Fashion*. PT Gramedia Pustaka Utama. Jakarta.
- Arikunto, Suharsimi. 2002. *Prosedur Penelitian Sebuah Pendekatan Praktek (Edisi Revisi V)*. Jakarta. PT Rineka Cipta.
- Bandem, I Made. 1983. *Ensiklopedi Tari Bali*. Akademi Seni Tari Indonesia. Denpasar.
- Bandem, I Made, & Fredrik Eugene de Boer, 2004, *Kaja dan Kelod Tarian Bali dalam Transisi*, terjemahan : I Made Marlowe Makaradhawaja, di bawah lisensi Oxford University Press, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Cosmetics, Viva. 2012. *Inspirasi Kecantikan Tropis*. PT Vitapharm. Surabaya.
- Djelantik, A.A.M. 1990. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika*. Sekolah Tinggi Seni Indonesia (ASTI) Denpasar.
- , 1996. *Apakah Ada Pergeseran dalam Estetika Bali*. Dalam MUDRA Jurnal Seni Budaya STSI Denpasar.
- , 1999, *Estetika Sebuah Pengantar*, Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia
- Eaton, Marcia Muelder. 2009. *Persolalan-persoalan Dasar Estetika*. Salemba Humanika. Jakarta.
- Endraswara, Suwardi. 2003. *Metodologi Penelitian Kebudayaan*. Yogyakarta : Gajahmada University press.
- Gie, The Liang. 1999. *Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna.
- , 1996. *Filsafat Seni*. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna.
- , 1976. *Garis-garis Besar Estetika (Filsafat Keindahan)*. Karya. Yogyakarta.
- Gusnaldi. 2013. *The Masterpiece Make-up of Gusnaldi*. PT Gramedia Pustaka Utama. Jakarta.
- Hadi, Sutrisno. 1984. *Metodologi Penelitian*. Jakarta : Balai Pustaka.
- Kayarm, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.
- , HJ Sunarmi. 2007. *Estetika Seni Rupa Nusantara*. 2007. ISI Press Surakarta.
- Khoigider, Daday. 2013. *The Perpection Make Up Of Daday Khoigider Menggali Kesempurnaan Tata Rias Terbaik*. PT Gramedia Pustaka Utama. Jakarta.
- Koentjaraningrat. 1980. *Sejarah Teori Antropologi I*, Jakarta : Universitas Indonesia Press.
- Maryana. 2012. *Ultimate Artistic Make Up*. M6 Publishing-Bright Idea Club.
- Nini Towok, Didik. 2012. *Stage Make-up By Didik Nini Thowok Untuk Teater, Tari, dan Film*. PT. Gramedia Pustaka Utama Anggota IKAPI. Yogyakarta.
- Padmordaya, Pramana. 1988. *Tata dan Teknik Pentas*. Balai Pustaka. Jakarta.
- Puspa, Camerina. 2012. *Broadcast Make Up*. PT Gramedia Pustaka Utama. Jakarta.
- Putra, Heddy Shri Ahimsa. 2002. *Ketika Orang Jawa Nyeni*, Yogyakarta : Galang Press.

Gandrung Marsan: Eksistensi Tari Gandrung Lanang Di Banyuwangi

Heni Widya Santi¹, Ni Made Arshiniwati², Suminto²

Program Studi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

¹heniws1996@yahoo.com

Tari Gandrung Marsan merupakan objek yang dijadikan penelitian. Tujuan dari penelitian ini sebagai artikel penunjang untuk mendapatkan gelar S-1 Seni Tari di Institut Seni Indonesia Denpasar. Tujuan lainnya adalah untuk mengungkapkan dan mendeskripsikan keberadaan, bentuk dan keunikan dari tari Gandrung Marsan. Metode yang digunakan pada penelitian adalah kualitatif dengan sumber data berupa primer dan sekunder yang dikumpulkan berdasarkan hasil observasi, wawancara, studi pustaka dan studi dokumentasi. Keseluruhan data tersebut dianalisis secara deskriptif kualitatif dan dibagi dalam 3 tahap, yakni: (1) data yang berhubungan dengan keberadaan tari; (2) data yang berhubungan dengan bentuk tari; (3) data yang berhubungan dengan keunikan tari; dan (4) data yang berhubungan dengan fungsi tari. Hasil yang diperoleh dari penelitian menyatakan, bahwa: (1) Gandrung Marsan merupakan satu-satunya tari Gandrung *lanang* kreasi yang diciptakan setelah sekian lama tenggelamnya era Gandrung *lanang* pada tahun 1914 di Banyuwangi; (2) inspirasi penciptaan tari adalah kehidupan seorang Marsan, yang pada tahun 1890 adalah penari Gandrung *lanang* yang paling terkenal; (3) tari Gandrung Marsan dibawakan oleh 9 orang penari laki-laki memakai kostum gandrung perempuan dengan gerak yang lincah dan kemayu. Salah satu keunikan pada tarian terdapat di akhir pertunjukan, yaitu ketika karakter penari yang awalnya perempuan berubah menjadi laki-laki gagah berpakaian wanita dan berkumis.

Kata kunci : *gandrung marsan, eksistensi tari gandrung lanang*

Gandrung Marsan Dance is the object of research. The purpose of this research as a supporting article to get the degree of S-1 of Dance at Institut Seni Indonesia Denpasar. Another purpose is to express and describe the existence, form and uniqueness of Gandrung Marsan dance. The method used in this research is qualitative with the result of primary and secondary data collected based on observation, interview, literature study and documentation study. The entire data is analyzed descriptively qualitative and divided into 4 parts, namely: (1) data relating to the existence of dance; (2) data related to the form of dance; (3) data related to the uniqueness of dance; and (4) data related to function of dance. The results obtained from the study states that: (1) Gandrung Marsan is the only one Gandrung *Lanang* creations dance were created after the long sinking of the Gandrung *Lanang* era in 1914 in Banyuwangi; (2) inspiration for the creation of dance is the life of a Marsan, who in 1890 was the most famous Gandrung *Lanang* dancer; (3) Gandrung Marsan dance performed by 9 male dancers wearing gandrung women's costume with agility and wood. One of the uniqueness of the dance is at the end of the show, that is when the of the dancer who was originally a female turned into a handsome man dressed in a woman and a mustache.

Keywords: *Gandrung Marsan Dance, Gandrung Lanang, Marsan figure, uniqueness, existence of dance.*

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Banyuwangi merupakan salah satu kabupaten di Jawa Timur yang memiliki banyak kesenian tradisional. Masyarakat Banyuwangi sangat menjaga dan menyayangi kesenian yang diwariskan oleh leluhur mereka, terutama suku Osing, yaitu penduduk asli Banyuwangi atau juga disebut sebagai “Wong Blambangan” dan merupakan penduduk mayoritas di beberapa kecamatan di Kabupaten Banyuwangi (Wedakarna, 2014:04). Kesenian-kesenian tersebut selalu diikutsertakan dalam kegiatan seperti upacara, tradisi, maupun acara-acara besar seperti hari jadi Kota Banyuwangi dan festival tahunan. Dari banyaknya kesenian tersebut tari Gandrung merupakan salah satu kesenian khas Banyuwangi sekaligus *icon* kabupaten tersebut.

Gandrung merupakan salah satu kesenian khas Kabupaten Banyuwangi sekaligus *icon* Kabupaten. Kesenian Gandrung adalah salah satu lambang dan bukti dari sisa perkembangan seni budaya dari kehidupan jaman kerajaan Blambangan. Sebagai kesenian yang hidup dan berkembang mulai jaman kerajaan, masa penjajahan sampai dengan sekarang, maka tidaklah sedikit peranan kesenian Gandrung pada masa perjuangan. Gandrung dijadikan sebagai ajang berkumpulnya para pejuang sekaligus pusat informasi dan pembangkit semangat para pejuang, hal tersebut disampaikan melalui *gendhing-gendhing* yang diawakannya. *Gendhing* pada kesenian Gandrung digunakan untuk berbagai informasi yang merupakan kata sandi dan disampaikan kepada para pejuang, itulah andil dari kesenian Gandrung pada masa perjuangan (Dariharto, 2009:10).

Gandrung adalah kesenian yang awalnya ditarikan oleh *lanang* (laki-laki), akan tetapi berganti menjadi perempuan seiring dengan berjalannya waktu dan faktor-faktor tertentu (Juanda dkk, 2007: 36). Bahkan hingga saat ini, yang terjadi di masyarakat Banyuwangi adalah banyak dari mereka tidak mengetahui asal mula kesenian Gandrung. Hal ini mungkin dipengaruhi oleh kurangnya pengetahuan akan tari Gandrung yang awalnya ditarikan *lanang* dan maraknya ciptaan tari *gandrung* kreasi lama maupun baru yang ditarikan oleh perempuan. Akan tetapi pada tahun 2009, seorang seniman Banyuwangi, yakni Subhari Sufyan berinisiatif untuk menciptakan Gandrung *lanang* dan diberi nama Tari Gandrung Marsan.

Gandrung Marsan adalah satu-satunya tari Gandrung kreasi laki-laki (*lanang*) di Banyuwangi yang berkembang di antara banyaknya tari Gandrung kreasi perempuan (*wadon*). Diciptakannya Gandrung Marsan setelah sekian lama lenyapnya era

Gandrung *lanang*, mendapat prestasi luar biasa yang dapat menyamai Gandrung kreasi perempuan, salah satunya menjadi juara umum Festival Tari Tingkat Dunia tahun 2012 di Paris, Perancis. Hal ini sangat mengagumkan, mengingat banyaknya tari Gandrung kreasi perempuan yang lebih dulu diciptakan belum tentu memiliki prestasi hingga ke luar negeri. Penciptaan Gandrung Marsan, selain dari prestasi yang membanggakan juga diharapkan dapat memberikan sedikit pengenalan bagi masyarakat Banyuwangi, bahwa Gandrung yang menjadi *icon* kabupaten, mulanya memang ditarikan oleh *lanang* sebelum berganti menjadi perempuan.

Gandrung Marsan memiliki keunikan dan dirasa peneliti berbeda dengan Gandrung yang berkembang saat ini, seperti yang ditarikan oleh perempuan. Salah satunya ada pada akhir pementasan terdapat hal yang lucu, yakni para penari Gandrung Marsan menggunakan kumis palsu. Hal ini menarik, karena penari yang menggunakan kostum perempuan, tiba-tiba berubah menjadi *lanang* berkumis dan mengumandangkan sorakan-sorakan khas *lanang*.

Berdasarkan uraian di atas alasan pemilihan tari Gandrung Marsan sebagai objek penelitian ini adalah kekaguman peneliti terhadap prestasi yang dicapai Gandrung Marsan, yang membuatnya tidak kalah dengan Gandrung perempuan. Peran Gandrung Marsan di masyarakat dalam segi pengenalan mengenai Gandrung *lanang*, ketertarikan peneliti terhadap keunikan dan ciri khas yang dimilikinya, serta awal mula pencipta menciptakan tari Gandrung Marsan. Hasil penelitian ini hanya mencakup pada bagian eksistensi/ keberadaan, bentuk, keunikan, dan fungsi dari tari Gandrung Marsan yang nantinya diharapkan akan sangat bermanfaat bagi diri peneliti sendiri sebagai tolak ukur kemampuan dalam mengkaji suatu tari, penelitian selanjutnya untuk dijadikan referensi dan masyarakat Banyuwangi khususnya agar lebih mengenal tari Gandrung *lanang*. Penelitian Tari Gandrung Marsan menggunakan rujukan dari beberapa buku yang telah diterbitkan dan sebuah skripsi, diantaranya buku *Kesenian Gandrung Banyuwangi* oleh Dariharto terbitan tahun 2009, yang didalamnya membahas mengenai asal mula tari Gandrung, kostum hingga *gendhing-gendhing* yang digunakan pada pertunjukannya. Buku *Ufuk Kebudayaan Banyuwangi Sejumlah Tulisan*, 2007 karya Ilham Juanda dkk yang memaparkan tentang sedikit asal usul tari Gandrung dan perkembangannya, upaya pelestarian kesenian Banyuwangi dan salah satu Skripsi dengan judul “Kreativitas Subari Sufyan Dalam Karya Tari Gandrung Marsan” oleh Julia Maharani Lutfie tahun 2016 yang membahas proses kreativitas pencipta dalam menciptakan Gandrung Marsan. Pembahasan dalam buku-buku yang dijad-

ikan kajian pustaka di atas sangat bermanfaat untuk dijadikan sumber acuan maupun pembanding dalam penelitian dan penulisan artikel ini.

METODE PENELITIAN

Metode yang digunakan dalam penelitian tari Gandrung Marsan adalah metode kualitatif, yakni penelitian yang bermaksud untuk memahami fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian misalnya perilaku, persepsi, motivasi, tindakan, dll., secara rapi dan dengan cara deskripsi dalam bentuk kata-kata dan bahasa, pada suatu konteks khusus yang alamiah dan dengan memanfaatkan berbagai metode alamiah (Moleong, 2011:6). Dalam penelitian dilakukan beberapa tahapan, diantaranya adalah menentukan lokasi, jenis dan sumber data, penentuan informan, instrumen penelitian, pengumpulan data, dan analisis data.

Pada bagian pertama adalah penentuan lokasi, yaitu terletak di Sanggar Sayu Gringsing yang berada di Jalan Sayu Gringsing No. 24, RT.01/Rw.02, Kelurahan Kampung Melayu, Kecamatan Banyuwangi dan Wisma Atlit Gelora di Jalan Simpang Gajah Mada, Kelurahan Mojopanggung, Kecamatan Giri, Kabupaten Banyuwangi. Pada bagian kedua setelah menentukan lokasi dilanjutkan dengan menentukan jenis dan sumber data berupa data primer yang didapatkan dari keterangan para informan mengenai objek penelitian, pertunjukan tari, video rekaman pertunjukan, dan pengambilan gambar dan data sekunder diperoleh dari dokumen-dokumen baik berupa arsip maupun buku yang didapatkan dari pemilik Sanggar Sayu Gringsing selaku pencipta tari. Bagian ketiga adalah menentukan informan secara *purposive sampling* dengan mengambil orang-orang yang terpilih betul oleh peneliti menurut ciri-ciri spesifik yang dimiliki oleh sampel itu (Nasution, 2011: 98), penentuan informan dimulai dari Subhari Sufyan selaku informan kunci, karena beliau adalah pencipta tari Gandrung Marsan dan pemilik Sanggar Sayu Gringsing yang mengetahui secara jelas keberadaan tari, bentuk pertunjukan dan keunikannya. Pelaku atau penari tari Gandrung Marsan, penata musik iringan, dan masyarakat yang tahu mengenai tari tari Gandrung Marsan sebagai informan tambahan.

Pada bagian keempat adalah beberapa instrumen penelitian yang digunakan sebagai media pengumpulan data di lapangan, seperti handphone yang digunakan untuk merekam atau mengambil gambar saat melakukan wawancara maupun gambar tari Gandrung Marsan, buku catatan dan alat tulis, guna mencatat hal-hal yang perlu ditulis pada saat wawancara maupun yang berkaitan dengan tari.

Berikutnya adalah pengumpulan data penelitian yang diperoleh melalui observasi ke lapangan langsung secara sistematis, artinya pencatatannya dilakukan menurut prosedur dan aturan-aturan tertentu sehingga dapat diulangi kembali oleh peneliti lain (Nasution, 2011: 107), studi kepustakaan untuk mencari data sekunder dari buku-buku yang berkaitan dengan objek, wawancara secara terstruktur yang terencana dan berdasarkan dengan daftar pertanyaan yang telah ditulis sebelumnya dan studi dokumentasi untuk mendapatkan data primer berupa foto dan video yang didapatkan langsung melalui dokumentasi latihan tari Gandrung Marsan, sementara sekunder diperoleh dari foto dan video hasil dokumentasi pencipta maupun penari. Terakhir adalah melakukan analisis data secara terstruktur terhadap data-data yang telah diperoleh melalui observasi, wawancara, studi pustaka dan dokumentasi di atas. Analisis data dilakukan secara deskriptif kualitatif dengan 3 tahapan, yakni data yang berhubungan dengan keberadaan tari, data yang berhubungan dengan bentuk tari dan data yang berhubungan dengan keunikan tari.

Eksistensi

Gandrung Marsan adalah tari Gandrung kreasi baru yang dibawakan oleh penari lanang dengan menggunakan busana atau kostum tari Gandrung perempuan. Awal mula diciptakannya Gandrung Marsan adalah keinginan pencipta untuk diangkatnya kembali kesenian Gandrung *Lanang* yang telah lama menghilang digantikan oleh Gandrung perempuan. Subari Sufyan selaku pencipta tari dan pemilik Sanggar Sayu Gringsing di Banyuwangi mengatakan bahwa, penciptaan tari Gandrung Marsan terinspirasi dari kesenian Gandrung pada masa Marsan yang berlatar belakang sebagai pejuang seni, pejuang kemerdekaan rakyat Banyuwangi, serta bermisi memberantas tindakan asusila antar sesama penari Gandrung yang kala itu marak terjadi. (Sufyan, wawancara 14 Maret 2018). Marsan sendiri adalah seorang penari Gandrung *lanang* yang pada tahun 1890 adalah penari Gandrung paling mashur. Jika penari Gandrung lanang lain hanya mampu bertahan sampai usia sekitar 16 tahun, maka Marsan dapat bertahan sampai umur 40 tahun dan tetap sebagai penari Gandrung lanang sampai pada akhir hidupnya (Dariharto, 2009: 06).

Gandrung Marsan yang diciptakan Subhari Sufyan merupakan satu-satunya tari Gandrung kreasi laki-laki yang ada saat ini. Maraknya ciptaan tari Gandrung perempuan atau *wadon* di Banyuwangi tidak menyurutkan semangat Subhari Sufyan untuk mengangkat kembali kesenian Gandrung lanang. Apalagi didukung oleh motivasi dari *empu-empu* tari di Banyuwangi mengenai sosok Marsan yang memiliki karakter mirip dengan Subhari Sufyan. Hingga se-



Gambar 1. Pementasan tari Gandrung Marsan
(Dok. Sanggar Sayu Gringsing, 2016)

karang keberadaan tari Gandrung Marsan semakin eksis di Banyuwangi, hal ini dapat dibuktikan dengan sudah banyak postingan mengenai Gandrung Marsan di media sosial. Meski pada awal penciptaan Gandrung Marsan, Subari Sufyan banyak mengalami tekanan dari masyarakat. Masyarakat Banyuwangi yang tahu tentang tari Gandrung Marsan, bahkan seolah menganggap tarian tersebut adalah sesuatu yang kurang bisa diterima. Hal itu terjadi karena penari laki-laki yang menggunakan kostum perempuan dianggap kurang sopan, banyak terjadi pro kontra dalam masyarakat.

Perjuangan Subari Sufyan mengangkat tari Gandrung Marsan agar diterima di masyarakat justru dimulai ketika ciptaan tari tersebut dibawa ke Parade Tari Nusantara di Jakarta. Keberaniannya membawa Gandrung Marsan ke tingkat nasional didapatkan sebelum terciptanya Gandrung Marsan. Saat itu, beliau pernah bekerja sama dengan Dedi Lutan dari Universitas Seni di Jakarta dan diajak untuk bergabung menimba ilmu bersama tentang seni otodidak dan akademis. Setelah Gandrung Marsan mendapatkan juara umum di tingkat nasional, masyarakat Banyuwangi tidak lagi mencemooh ataupun menolak keberadaan tari Gandrung Marsan. Keadaan tersebut membuat Subari Sufyan bernapas lega, tari ciptaannya yang bertujuan untuk memberikan pemahaman bagi pemuda-pemudi dan masyarakat Banyuwangi khususnya, akhirnya dapat diterima.

Gandrung Marsan menjadi salah satu tarian yang terkenal di Banyuwangi. Mulai dari tahun 2011 hingga 2018 saat ini Gandrung Marsan banyak dipelajari anak-anak, pemuda pemudi, dan sanggar lain di Banyuwangi, bahkan hingga dilombakan. Keberadaan tari ini membuat masyarakat menyadari, bahwa penari laki-laki yang menggunakan kostum perempuan dalam tari tidak bermaksud untuk merusak tatanan atau kodrat laki-laki. Ketika mereka menari berlempak-lempok seperti perempuan pun bukan bermaksud untuk hal itu, akan tetapi tujuan



Gambar 2. Penari memasang omprok setelah berdoa

tari tersebut yang harus menjadi penilaian di masyarakat.

Selain dari prestasi yang telah disebutkan di atas, adanya tari Gandrung Marsan dapat dijadikan media pengenalan kepada masyarakat Banyuwangi yang belum mengetahui bahwa asal-usul Gandrung awalnya memang ditarikan oleh laki-laki sebelum tenggelam dan digantikan oleh perempuan. Tari Gandrung Marsan adalah tari hiburan yang dipentaskan pada acara-acara seperti festival tari dan hari jadi kota.

Bentuk

Bentuk tari merupakan visualisasi dari ide dan konsep yang dituangkan oleh seorang koreografer dalam suatu karya tari dan dapat dinikmati oleh penonton dengan baik. Bentuk tari memiliki beberapa aspek penting di dalamnya yang saling berhubungan satu sama lainnya, di antaranya adalah struktur pertunjukan, penari, tata rias dan tata busana, musik iringan serta tempat pementasan. Keseluruhan aspek tersebut dapat dilihat dalam bentuk pertunjukan tari Gandrung Marsan.

Struktur Pertunjukan

Pada pertunjukan tari Gandrung Marsan, Subhari Sufyan membagi 5 bagian dalam tari, yakni (1) Marsan ketika sedang berdoa yang bagian awal digambarkan sosok Marsan yang sedang berdoa dan akan memulai misi memberantas tindakan asusila penari Gandrung laki-laki terdahulu yang ditandai dengan pemakaian *omprok*. Bagian ini penari tokoh Marsan sedang bersimpuh di pojok kanan bergerak dengan gerakan-gerakan seperti memanjatkan sebuah doa dan penari lainnya berada di belakang; (2) Marsan berkumpul dengan para pemuda yang digambarkan ketika Marsan dan pemuda-pemuda sedang bersiap latihan bela diri dan mempersiapkan diri untuk melawan penjajah; (3) Marsan dan pemuda-pemuda belajar bela diri untuk melawan penjajah; (4) Marsan ketika mengatur strategi perang, digambarkan sosok Marsan bersama pegandrung lainnya yang tenggah



Gambar 3. Penari Gandrung Marsan
(Dok. Sanggar Tari Sayu Gringsing, 2017)

mempersiapkan diri untuk menyusun strategi dalam melawan penjajahan Belanda; (5) Bagian terakhir ini sosok Marsan dan penari Gandrung lainnya menunjukkan jati diri mereka bahwa sebenarnya mereka adalah seorang laki-laki yang tengah berjuang untuk bangsa Indonesia dari tangan penjajah Belanda dengan menjadi penari Gandrung *lanang* dengan kostum Gandrung *wadon*. (Sufyan, wawancara 14 Maret 2018).

Penari

Penari merupakan orang yang memvisualisasikan ide, konsep maupun gerak dari suatu tarian yang telah di tata oleh pencipta tari. Dalam pertunjukannya tari Gandrung Marsan dibawakan oleh 9 orang penari laki-laki. Subari Sufyan memiliki kriteria sendiri dalam pemilihan 9 penari tersebut. Para penari harus dapat membawakan karakter gagah saat membawakan gerak laki-laki, sedangkan saat melakukan gerak perempuan haruslah luwes layaknya perempuan yang menarik. Menurut beliau ketika karakter tersebut berhasil dibawakan oleh kesembilan penari, berarti tari Gandrung Marsan tersebut telah berhasil dibawakan dan sesuai dengan karakter dari tokoh Marsan yang diangkat.

Tata Rias dan Busana

Tata rias dan busana merupakan aspek penting dalam tari yang sangat mendukung tersampainya maksud penciptaan tari tersebut. Pada Gandrung Marsan rias yang dipilih oleh Subhari Sufyan dalam mendukung karya tarinya yakni rias yang mampu memunculkan kriteria atau karakter perempuan. Para penari laki-laki menggunakan rias Perempuan (korektif), rias tersebut bertujuan untuk mempertegas dan mempertajam agar karakter perempuannya lebih terlihat pada pertunjukan bagian awal tersebut. Di bagian akhir pemakaian kumis pada bagian adegan visualisasi berangkat perang juga berguna untuk memperlihatkan kegagahan, kekuatan, dan sifat seorang Marsan sebagai seorang yang bekerja keras lebih tampak. Berikut ini tata busana dalam tari Gandrung marsan yang dibagi menjadi 3 bagian, yakni:



Gambar 4. Omprok
(Dok. Heni Widya, 2018)

Pada bagian kepala

Kepala dipasangi hiasan berupa mahkota yang disebut *omprok*, terbuat dari kulit kerbau yang *disamak* dengan ornamen berwarna emas, diberi hiasan merah dan diberi ornamen tokoh Antasena, putra Bima yang berkepala manusia raksasa namun berbadan ular serta menutupi seluruh rambut penari gandrung. Selanjutnya pada mahkota tersebut diberi ornamen berwarna perak yang berfungsi membuat wajah sang penari seolah bulat telur, serta ada tambahan ornamen bunga yang disebut *cundhuk mentul* di atasnya (Gambar 4).

Pada bagian badan

Kemben yang merupakan penutup bagian dada sampai pinggang dan terbuat dari kain beludru berwarna hitam. Bagian depan dihias dengan ornamen kuning emas, serta manik-manik yang mengkilat dan berbentuk leher botol yang melilit leher hingga dada. Bagian pundak dan separuh punggung dibiarkan terbuka.

Ilat-ilatan atau hiasan kain berbentuk persegi panjang dari leher hingga pinggang yang terbuat dari kain beludru dengan ornamen manik-manik warna yang menghiasi hampir seluruh bagian kain.

Pada bagian lengan dihias masing-masing dengan satu buah *kelat bahu* (kain yang dibuat melingkar membentuk gelang) yang terbuat dari kain hitam yang diberikan ornamen benang yang disulam dan mote berwarna merah.

Bagian pinggang dihias dengan ikat pinggang atau *pending* dalam dan luar yang terbuat dari kain beludru berukuran lebih kurang 4 cm biasanya berwarna hitam yang diberikan ornamen mote berwarna merah, emas, dan hitam yang ditata sedemikian rupa.

Sembong yang terbuat dari kain beludru yang dipergunakan sebagai hiasan penutup bagian belakang pinggul dan dihias dengan kain hias yang dirangkai dengan warna kuning, merah, dan hijau serta mote berwarna emas dan merah.



Gambar 5. Jarik motif gajah oling Khas Banyuwangi
(Dok. Heni Widya, 2018)

Rapek depan yang terbuat dari kain beludru yang digunakan sebagai penutup bagian pinggul depan dengan hiasan sama dengan *sembong*.

Pedang-pedangan terbuat dari bludru berwarna hitam dan diberi hiasan kain warna kuning, merah dan putih. Pada bagian tengah hingga bawah terdapat ornamen hias warna emas serta mote warna emas yang digunakan pada bagian kanan dan kiri pinggul.

Sampur yang merupakan kain panjang kurang lebih 3 meter. Biasanya berwarna kuning ataupun merah dengan motif segitiga berjejer di bagian kedua ujung kain. Penggunaannya dikalungkan pada leher penari akan tetapi memasuki akhir bagian kedua ujung sampur ditarik ke belakang dan kedua ujungnya diikat bersama.

Pada bagian bawah

Pada bagian bawah penari Gandrung Marsan menggunakan *jarik* atau kain panjang. Pemakaian *jarik* sedikit tinggi di atas mata kaki dan di bawah lutut, kain yang digunakan adalah khas Banyuwangi yaitu Gajah Oling. Pemakaian kain ini berbeda dengan kostum gandrung pada umumnya, karena penarinya adalah laki-laki maka kain yang di gunakan di bentuk seperti *kamen* tari Panji semirang yang *diwiru* samping kiri agar penari dapat leluasa bergerak dalam volume gerak yang lebih luas (Gambar 5)

Properti

Dalam penyajiannya, Tari Gandrung Marsan menggunakan properti 2 buah kipas, kumis palsu yang digunakan pada adegan visualisasi berangkat perang, dan tidak lupa ditambah pelengkap untuk memunculkan ciri khas kesenian Gandrung yang selalu menggunakan kaos kaki berwarna putih. Pada kesenian Gandrung umumnya kaos kaki sendiri termasuk dalam busana hal ini dikarenakan setiap pertunjukannya selalu menggunakan kaos kaki tetapi pada

tari Gandrung Marsan ini fungsi atau kegunaan kaos kaki tidaklah selalu dipakai.

Musik Iringan

Musik yang digunakan untuk mengiringi Tari Gandrung Marsan menggunakan seperangkat gamelan Banyuwangi yang ditambah dengan biola. Seperangkat gamelan Banyuwangi yang dimaksud adalah instrumen gamelan yang bentuknya menyerupai gamelan Bali, namun yang membedakannya adalah bunyi yang dihasilkan. Dengan *gendhing* dalam iringan yang masih berpijak pada *gendhing-gendhing* tari Gandrung pada umumnya. Penggarapan musik dilakukan oleh Subari Sufyan yang dibantu oleh Sunardiyanto selaku komposer musik di Banyuwangi. Musik dan gerak diselaraskan, diperkuat dengan suasana yang dibangun dan digarap oleh pencipta tari sehingga menjadi bentuk penyajian tari secara utuh.

Musik tari Gandrung Marsan sempat mengalami perubahan setelah dipentaskan pada acara Parade Tari Nusantara di TMII pada tahun 2011, hal ini dikarenakan Subhari Sufyan dan Sunardiyanto mendapat saran oleh para penguji dalam acara tersebut, Subhari Sufyan sendiri juga sempat merasa bahwa musik tersebut kurang meriah dan kurang memunculkan suasana, pada akhirnya digarap ulanglah musik tari Gandrung Marsan tersebut yang tetap bertumpu pada musik tari Gandrung Marsan yang sudah ada, namun diciptakan dengan lebih meriah dari sebelumnya (Sufyan, wawancara 25 Maret 2018). Berikut beberapa alat musik gamelan Banyuwangi yang digunakan dalam pementasan tari Gandrung Marsan. Biola yaitu bentuk instrumen yang berfungsi sebagai pembuat melodi gending yang dibawakannya, teknis penggesekan Biola serta penyajian lagu yang disajikan sesuai dengan tradisi daerah Banyuwangi.

Kethuk berfungsi sebagai pembuat irama dan mempertajam rithme untuk menambah manisnya irama *gendhing-gendhing* yang dibawakan.

Kendang merupakan unsur pokok yang mampu menyatukan ritme serta tempo permainannya agar lebih harmonis, disamping itu juga berfungsi sebagai pengatur irama dan penuntun atau pemantap unsur-unsur gerakan yang dibawakan penari.

Gong digunakan sebagai pengakhir pada komposisi nada atau *gendhing*.

Kluncing alat musik yang berbentuk segitiga ini terbuat dari besi, teknis memainkan menggunakan sebuah besi pendek dan dipukul-pukul pada kedua bagian sisi segitiga tersebut sehingga menghasilkan suatu suara yang berbentuk irama suasana meriah. Biasanya pemain kluncing tersebut juga termasuk

dalam hiburan yang menyenangkan, karena pemainnya selalu menggerakkan badannya mengikuti irama gending.

Saron Bali, instrumen gamelan yang termasuk dari balungan, cepat lambat dan kerasnya penabuhan tergantung pada komando dari kendang.

Angklung, alat musik yang terbuat dari bamboo ini dibunyikan dengan cara digoyangkan sehingga menghasilkan bunyi yang bergetar dalam susunan nada 2, 3, sampai 4 nada dalam setiap ukuran baik besar maupun kecil.

Rebana alat musik terbuat dari kulit bentuk dan suaranya hampir menyerupai gendang berbentuk bundar dan pipih, alat musik ini biasanya hanya digunakan sebagai tambahan jadi peran alat musik ini tidak baku.

Jedor adalah alat musik mirip terbang berbentuk lingkaran dengan diameter besar sekitar 48 cm. Terbuat dari kayu dan kulit yang dibentuk sedemikian rupa. *Jedor* menghasilkan suara besar untuk memberi tanda tekanan pada bagian akhir (Lutfie, 2012: 46).

Gerak Tari

Gerak merupakan media pokok dalam tarian, karena segala ekspresi dari konsep maupun ide pada dasarnya diungkapkan melalui gerak-gerak tari. Gerakan tari Gandrung Marsan banyak mengacu pada gerak tari Banyuwangi lain dan salah satu gerak tari Bali yakni *malpal*. Subari Sufyan menyusun gerak tersebut dengan memasukan beberapa gerak tari Banyuwangi yang sudah ada, memilih dan memilah gerak-gerak tersebut dari awal hingga akhir untuk menjadi suatu rangkaian gerak utuh satu tarian. Gerakan tari Gandrung Marsan mendapat pengaruh besar dari gerakan Gandrung perempuan, hanya saja pada tari Gandrung Marsan ini terlihat beberapa gerakan menjadi berbeda, hal ini dikarenakan gerakan yang dilakukan oleh para penari laki-laki ini mendapat pengaruh juga dari motif busana yang besar dan postur tubuh penari laki-laki yang berbeda dengan postur penari perempuan. Gerakan tari Gandrung Marsan yang mengambil dari gerak tari Gandrung pada umumnya. Gerakan baku tersebut adalah *nyiji*, *ngeber*, *sagah* kanan dan *kiri*, *penthangan*, *cangkah* kanan dan *kiri*, *laku loro*, dan lainnya. Selain dari tari Gandrung inspirasi ragam gerak juga terdapat pada tari Jaran Dawuk, tari Seblang, Kuntulan, tari Podo Nonton (*banjaran*) dan gerak *malpal* (Sufyan, wawancara 18 April 2018).

Tempat Pementasan

Tempat pementasan merupakan tempat para penari

membawakan tarian. Gandrung Marsan bukanlah tari upacara atau sakral sehingga tempat pementasannya dapat dilakukan di tempat-tempat yang memang pantas untuk dijadikan sebuah tempat pementasan tari. Tari ini dapat dipentaskan di panggung atau bahkan halaman untuk keperluan tertentu seperti pengambilan gambar atau video. Akan tetapi pementasan Gandrung Marsan lebih sering dilakukan dalam panggung. Panggung sendiri merupakan tempat yang luas dengan permukaan yang dibuat lebih tinggi dari tempat lain, misal tempat penonton dan dibuat untuk pertunjukan tertentu, khususnya bidang seni.

Keunikan

Keunikan merupakan salah satu aspek penting dalam tari. Dalam tarian keunikan sangat menunjang penilaian seseorang terhadap tari tersebut. Paling tidak terdapat satu unsur keunikan dalam tari yang dapat memberikan kesan berbeda dengan tari yang lain. terkait dengan keunikan, tari Gandrung Marsan memiliki beberapa keunikan yang dapat dilihat, antara lain penggunaan properti kumis palsu di bagian akhir pementasan, hal ini menarik karena pada awalnya penari membawakan tari dengan luwes layaknya perempuan tiba-tiba berubah menjadi gagah dengan sorakan khas laki-laki.

Keunikan yang kedua terdapat pada bagian keempat pementasan, ketika penari Marsan berorasi dalam *gendhing* osing yang berbunyi “sudah saatnya pemuda pemudi bangun dan memberantas para penjajah, pantang pulang rumah sebelum menang”, (Lutfie, 2016: 28), pada saat itu kesan perjuangan sangat terasa. Keunikan ketiga ada pada kata-kata terakhir sebelum penutupan tari yakni ketika salah satu penari menyebutkan kata “isun Marsan” yang artinya adalah saya Marsan dengan lantang, seolah kata tersebut sangat menunjukkan pada penonton bahwa segala hal yang dilakukan dalam tarian tersebut telah dilewati oleh tokoh Marsan sebagai pejuang.

Keunikan keempat terdapat pada unsur pendramaan singkat yang diselipkan oleh Subhari Sufyan yang dapat membangun suasana. Keunikan yang terakhir adalah pemakain kaus kaki, pada tari Gandrung pada umumnya kaos kaki menjadi salah satu ciri khas dan masuk kriteria busana, akan tetapi untuk Gandrung Marsan penggunaan kaos kaki sebagai properti yang tidak wajib digunakan.

FUNGSI

Fungsi tari sendiri menurut Soedarsono membagi fungsi seni pertunjukan menjadi 2 bagian yakni primer dan sekunder. Primer dibagi menjadi 3, yakni sebagai sarana ritual, sarana hiburan pribadi dan sarana presentasi estetis. Sekunder dibagi menjadi 9

bagian, yakni sebagai pengikat solidaritas sekelompok masyarakat, sebagai pembangkit rasa solidaritas bangsa, sebagai media komunikasi massa, sebagai media propaganda keagamaan, sebagai media propaganda politik, sebagai media propaganda program-program pemerintah, sebagai media meditasi, sebagai sarana terapi, sebagai perangsang produktivitas, dsb (Soedarsono, 2001: 170-172).

Berdasarkan teori tersebut tari Gandrung Marsan memiliki fungsi primer sebagai sarana hiburan pribadi dan presentasi estetis, sedangkan fungsi sekunder, sebagai pembangkit solidaritas bangsa dan sebagai perangsang produktivitas. Tidak secara keseluruhan fungsi primer dan sekunder menurut Soedarsono terdapat pada tari Gandrung Marsan. Berikut fungsi tari Gandrung Marsan dilihat dari fungsi primer dan sekunder.

Tari Gandrung Marsan Sebagai Sarana Hiburan Pribadi kaitannya dengan kepuasan penari ketika menarikan Gandrung Marsan. Menurut penuturan Subari Sufyan (wawancara, 18 April 2018), ketika menarikan tari Gandrung Marsan beliau merasa sangat bebas dan tenang. Seolah-olah ia benar-benar menjadi seorang Marsan, jiwanya seakan tergugah dengan atmosfer semangat perjuangan Marsan di masa itu. Subari Sufyan juga menambahkan, ketika menari, tidak hanya untuk tari Gandrung Marsan, rasa lelah sama sekali tidak dirasakan, hanya melihat kepuasan dan senyum para penonton, beliau akan merasa bahagia.

Tari Gandrung Marsan Sebagai Sarana Presentasi Estetis

Sebagai presentasi estetis yang pertunjukannya harus dipresentasikan atau disajikan kepada penonton, maka tari Gandrung Marsan bersifat menghibur. Menghibur dalam artian bersifat bebas dan tidak terikat *kaidah* atau *pakem* tertentu, akan tetapi masih menyesuaikan dengan adat suku Osing. Bagi masyarakat Banyuwangi menyaksikan tari Gandrung menjadi daya tarik tersendiri. Struktur tari yang ditata sedemikian rupa serta adanya unsur lucu yang diselipkan Subari Sufyan selaku pencipta tarinya membuat penonton tanpa sadar tertawa ataupun terbawa suasana. Keadaan tersebut menandakan bahwa mereka sangatlah menikmati menonton pementasan tari Gandrung Marsan.

Tari Gandrung Marsan Sebagai Pembangkit Rasa Solidaritas Bangsa

Gandrung Marsan dapat membangkitkan solidaritas bangsa yang dimaksudkan, bahwa tari Gandrung Marsan yang didalamnya terdapat *gendhing* penyemangat yang dibawakan seakan membuat kita

harus melihat ke masa lalu. Perjuangan orang-orang zaman dulu saling bahu-membahu dalam melawan penjajah sangatlah berat, hingga membuat keadaan bangsa seperti sekarang. Tetapi melihat keadaan sekarang perjuangan mereka seolah akan sia-sia jika para pemuda-pemudi dan masyarakatnya tidak menjaga baik seni dan kebudayaan yang telah ditinggalkan.

Melalui Gandrung Marsan ajakan ataupun dorongan semangat para pemuda pemudi bahkan anak-anak atau generasi saat ini untuk terus berjuang bersama layaknya saudara membangun bangsa yang lebih baik dapat terealisasi.

Tari Gandrung Marsan Sebagai Sarana Terapi

Tari Gandrung Marsan sebagai sarana terapi yang dimaksud adalah dijadikan media penyembuh atau meningkatkan produktivitas maupun kesehatan bagi pelakunya. Bagi sebagian penari Gandrung Marsan yang berusia rata-rata di atas 30 tahun seringnya berlatih ataupun adanya pementasan Gandrung Marsan sangat bermanfaat. Melalui kegiatan tersebut mendorong mereka untuk selalu menjaga kesehatan melalui latihan gerak yang sedikit tidaknya dapat menguatkan otot-otot ataupun saraf yang dapat membantu mengurangi resiko terhadap penyakit akibat penuaan. Bahkan khusus bagi pencipta tari sendiri yang berusia hampir 60 tahun. Seringnya bergerak dan ikut langsung menarikan tari Gandrung Marsan jikalau ada pentas membuat beliau terlihat segar dan awet muda.

Tari Gandrung Marsan Sebagai Pembangkit Produktivitas

Gandrung Marsan sebagai pembangkit produktivitas berarti dengan adanya tarian ini, dapat meningkatkan daya penciptaan para seniman untuk membuat tarian baru yang terinspirasi dari melihat pertunjukan tari Gandrung Marsan. Sejalan dengan hal tersebut prestasi-prestasi tari Gandrung Marsan hingga ke internasional juga menjadi daya pendorong kreativitas seniman-seniman untuk aktif berkarya dan tidak perlu takut untuk menunjukkan karyanya.

SIMPULAN

Tari Gandrung Marsan merupakan tari Gandrung Lanang yang diciptakan oleh Subari Sufyan tahun 2009. Tari Gandrung langang ini berbentuk tari kreasi yang dibawakan oleh laki-laki yang menggunakan pakaian perempuan. Berkembang diantara Gandrung kreasi perempuan, Gandrung Marsan memiliki prestasi luar biasa tak kalah dengan Gandrung perempuan yang ada di Banyuwangi. Gandrung Marsan diiringi dengan seperangkat gamelan dengan

gending-gending khas Jawa timuran. Berdasarkan dari latar belakang dan pembahasan tari Gandrung Marsan memiliki keunikan salah satunya pada bagian akhir pementasan, yakni ketika memasuki akhir pertunjukan keseluruhan penari yang berjumlah 9 orang yang sedang menari dengan luwes, lincah dan *kemayu* layaknya perempuan tiba-tiba menghadap ke belakang dan kembali ke depan dengan sudah memakai sebuah kumis palsu. Diciptakannya Gandrung Marsan diharapkan dapat menjadi pengingat bagi masyarakat khususnya Banyuwangi, bahwa Gandrung dulunya ditarikan oleh *lanang* dan dijadikan sebagai alat untuk melawan penjajahan, sehingga generasi muda saat ini harus lebih menghargai kesenian yang telah susah payah dipertahankan sebagai alat berjuang melawan penjajah oleh pejuang terdahulu, serta akan lebih bagus lagi jika mempelajarinya agar warisan budaya oleh nenek moyang yang dengan susah payah dipertahankan tetap terjaga.

Bagi pencipta tari Gandrung Marsan, yakni Subhari Sufyan untuk tetap menjadikan Gandrung Marsan sebagai kesenian unggul dari Sanggar Sayu Gringsing untuk ditampilkan di *event-event* tertentu agar masyarakat semakin mengenal Gandrung Marsan mengingat tari ini memiliki prestasi yang baik hingga ke luar negeri. Untuk Pemerintah Kabupaten Banyuwangi untuk selalu mendukung keberadaan tari Gandrung Marsan yang akan memberikan pengenalan pada masyarakat mengenai tari Gandrung *Lanang* yang jauh ada sebelum Gandrung *Wadon* berkembang di Banyuwangi melalui tari Gandrung Marsan.

DAFTAR RUJUKAN

Sumber Pustaka

Dariharto. 2009. *Kesenian Gandrung Banyuwangi*. Banyuwangi: Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kabupaten Banyuwangi.

Djelantik, A.A.M. 1990. *Pengantar Pasar Estetika Jilid 1 Estetika Instrumental*. Denpasar: STSI Denpasar.

Emzir. 2016. *Metodologi Penelitian Kualitatif Analisis Data*. Jakarta: PT. RajaGrafindo Persada.

Hikmawati, Fenti. 2017. *Metodologi Penelitian*. Depok: Rajawali Press.

Juanda, Ilham, dkk. 2007. *Ufuk Kebudayaan Banyuwangi Sebuah Tulisan*. Banyuwangi: Yayasan Pusat Dokumentasi Budaya Banyuwangi.

Lutfie, Julia Maharani. 2016. "Kreativitas Subari Sufyan Dalam Karya Tari Gandrung Marsan". Skripsi. Jurusan Tari Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni

Indonesia Surakarta: tidak diterbitkan.

Mandasari, Yunita Agustin. 2012. "Pembelajaran Tari Gandrung Lanang Di Sanggar Sayu Gringsing Banyuwangi". Skripsi. Jurusan Seni dan Desain Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang: tidak diterbitkan.

Moleong, Lexy J. 2011. *Metodologi Penelitian Kualitatif Edisi Revisi*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya. Murgiyanto, Sal M. dan A.M. Munardi. *Seblang dan gandrung*. Jakarta: Proyek Pembinaan Media Kebudayaan Jakarta.

Soedarsono, R.M. 2001. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Sumber Discografi

Video youtube dengan judul Gandrung Marsan Dance by Sanggar Sayu Gringsing, unggahan Rianto August tahun 2016.

Cak Ganjur: Sebuah Komposisi Musik Vokal Gabungan Cak Dan Balaganjur

I Made Agus Bayu Antara¹, I Komang Sudirga², Hendra Santosa³

Program Studi Seni Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

¹hendrasnts@gmail.com

Cak Ganjur adalah sebuah judul komposisi musik vokal yang menggabungkan musik Cak dan Balaganjur. Dalam proses penciptaannya, dilatarbelakangi oleh ketertarikan untuk mengangkat sebuah peristiwa pada ketertarikan pada keunikan yang dimiliki oleh gamelan Balaganjur, dan bagaimana menuangkannya dalam bentuk vokal, gerakan, dan tepukan tangan tanpa menggunakan alat, untuk menimbulkan nuansa baru yang mirip dengan pertunjukan kecak. Tujuan penciptaan komposisi Cak Ganjur adalah untuk mengeksplorasi lebih dalam pengalaman empiris dengan menggabungkan vokal Kecak dengan gamelan Balaganjur. Komposisi Cak Ganjur disusun melalui tiga tahapan penciptaan yaitu tahap penjajagan, dimulai dengan menjajagi berbagai literatur yang berkaitan dengan Kecak dan Balaganjur, dan melakukan pemilihan, analisis, dan pengolahan dari rekaman audio maupun audio visual sangat penting untuk dilakukan demi mencari inspirasi yang akan dikutip kembali dengan warna dan pengolahan secara baru. Penggarapan tidak mengabaikan hasil karya seniman yang sudah ada dan menarik kemungkinan dari segi motif dan pola garap musikal yang sudah ada sebelumnya, baik yang berkaitan dengan bentuk maupun suasana yang diinginkan. Kemudian tahap percobaan yang dimulai dengan cara menuangkan inspirasi gending yang akan digunakan dalam garapan ini secara bertahap dengan cara menuliskannya melalui notasi. Selanjutnya adalah tahap pembentukan yaitu merangkai dan menghubungkan motif-motif untuk selanjutnya dibentuk menjadi suatu keutuhan komposisi.

Kata kunci : *cak ganjur, kecak, balaganjur*

Cak Ganjur is a title of vocal music composition that combines Cak and Balaganjur music. In the process of its creation, it was motivated by an interest to elevate an event to an interest in the uniqueness of Balaganjur gamelan, and how to pour it in vocals, movements, and applause without using tools, to create new nuances similar to kecak performances. The purpose of Cak Ganjur's composition creation is to explore more deeply the empirical experience by combining Kecak vocals with the Balaganjur gamelan. The composition of Cak Ganjur is composed through three stages of creation, namely the assessment stage, beginning with exploring the various literatures related to Kecak and Balaganjur, and performing the selection, analysis and processing of audio and audio recording is very important to do in order to seek inspiration to be cited again with color and processing in a new way. Cultivation does not neglect the work of existing artists and draws possibilities in terms of motives and patterns of musical work that already existed, both related to the shape and the desired atmosphere. Then the experimental stage that begins with how to pour the gending inspiration that will be used in this gradually by way of writing it through notation. Next is the formation stage of assembling and connecting the motifs to be further formed into a whole composition.

Keyword: *cak ganjur, kecak, balaganjur*

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Kecak adalah sebuah istilah onomatope yang muncul berdasarkan jalinan suara “cak” or “cek” yang diucapkan oleh para pemain secara terus menerus dari awal hingga akhir pertunjukan. Untuk menjelaskan makna kata kecak ada dua pandangan menarik yang perlu disimak. Pandangan yang pertama suara “cak” dilihat sebagai ungkapan yang memiliki makna penghormatan khusus. Menurut pandangan ini bunyi “kecak” berasal dari panggilan nama Kicaka, patih andalan kerajaan Wirata yang baru kembali dari medan perang. Menurut pandangan ini, Kicaka dielu-elukan seperti ini karena sang patih yang sangat dicintai dan dihormati oleh segenap rakyat Wirata. Dalam perkembangannya, sambutan dengan kata “Kicaka, Kicaka, Kicaka,” kemudian berubah menjadi “cak, cak, cak” (Dibia, 2017b : 39-40).

Prasasti *Dausa* A.I, tahun caka 857, bertuliskan *tikasan, macadar, mangikat kaicaka, juligara mamukul prakara* (Goris 1954; Santosa, 2017) Abad ke-10 Sampai Awal Abad ke-21 \” , sebagai salah satu syarat untuk maju Ujian Naskah Disertasi pada program studi Ilmu Sastra Konsentrasi Ilmu Sejarah Universitas Padjadjaran (UNPAD, yang artinya perkumpulan pajak-pajak perusahaan mencelup, menenun, perkumpulan *kaicaka*, pembuatan rumah, perkumpulan gamelan. Selanjutnya diberbagai jenis gamelan disebutkan pula prasasti lainnya seperti *Trunyan A I* lembar II a baris pertama dan *Trunyan B* pada lembar I b baris kelima, dibuat oleh Raja Sri Kesari Warmadewa (Goris, 1954: 56-58; Santosa, 2017: 86-87). Pada prasasti *Dausa*, Pura Bukit Indrakila AI pada lembar ke IIa baris ke empat terdapat kata *kaicaka* yang berarti tari *kecak* (Santosa, 2017: 87).

Tari Kecak biasanya disebut sebagai tari “Cak” atau tari api (*Fire Dance*) merupakan tari pertunjukan masal atau hiburan dan cenderung berbentuk dramatis yaitu seni drama dan tari karena seluruhnya menggambarkan seni peran dari “Lakon Pewayangan” seperti *Ramayana* dan tidak secara khusus digunakan dalam ritual Agama Hindu seperti pemujaan, odalan, dan upacara lainnya. Hampir tidak ada alat musik pengiring tari kecak kecuali suara gemerincing serta suara dari para penari yang berbunyi “cak-cak-cak-cak”. Meskipun tidak ada alat musik khusus sebagaimana tarian lain namun justru di sini letak keunikan tari tersebut. Tari Kecak hanya mengandalkan suara penari berbentuk nada sebagai pedoman ritme tarian.

Vokal musik yang digunakan Kecak adalah gabungan dari bentuk vokal tidak beraturan dan bentuk vokal beraturan yang menggunakan laras pelog dan



Gambar 1. Proses latihan Cak Ganjur.

(Sumber: Koleksi I Made Agus Bayu Antara)

slendro. Bentuk-bentuk vokal tidak beraturan, biasanya dinyanyikan hanya satu suara (monophonic), dicirikan oleh praktek frasa dalam nyanyian bersama dengan suara yang meniru suara-suara ekspresif dan alam (angin, hewan, burung). Bentuk-bentuk vokal beraturan yang membuat sebagian besar penggunaan nyanyian vokal bahkan mengalahkan irama berdasarkan pola pendek berulang. Penari Kecak harus tahu empat perbedaan pola ritmis yaitu : sinkopasi cak telu, cak lima, cak nem dan pola simple atau cak ocel dari tiga dan tujuh. Pola ritme sinkopasi masing-masing terdiri dari tiga, lima, dan enam pukulan dalam satu siklus yang ditandai dengan melodi oleh suara gong seperti sirrr (Dibia, 1996 : 10-11).

Penari Kecak dengan posisi duduk melingkar, tangan di atas, tanpa mengenakan busana bagian atas, bertelanjang dada, ditarikan oleh puluhan pria dan menggunakan kain poleng khas Bali yang menyerupai papan catur, menyusun pola nada *Cak* atau *Sir*, dengan tempo dan dinamika yang berbeda. Suara yang bersahut-sahutan dan kadang kala kompak membuat nada-nada unik yang sangat menarik untuk didengarkan seiring gerakan tarian yang dilakukan oleh para penari. Suara gemerincing terdengar dari properti tari yang dikenakan oleh para penari khususnya tokoh utama dalam seni pertunjukan khas Bali tersebut.

Fungsi tari kecak tersebut antara lain sebagai sarana hiburan yaitu mempertunjukkan suatu kesenian khas bali pada masyarakat umum, dan sebagai usaha melestarikan kebudayaan yaitu dengan diangkatnya cerita pewayangan dalam sebuah gerakan tari.

Tahun 1990, I Wayan Dibia (Bali-Indonesia) berkolaborasi dengan Keith Terry (San Fransisco-California) untuk melahirkan sebuah garapan baru, karya seni lintas budaya, yang diberi nama “Body Tjak”. Garapan ini, yang memadukan dua unsur kesenian dari budaya yang berbeda, yaitu Kecak (Bali) dan *Body Music* (Amerika), adalah hasil eksperimen selama hampir puluhan tahun (Dibia, 2017a : 113).

Body tjak sedikitnya menawarkan tiga hal penting, bukan saja untuk kreativitas seni pertunjukan di Bali, tetapi lebih khusus lagi bagi perkembangan Kecak. Pertama, produksi ini membuktikan bahwa Kecak, yang telah memiliki reputasi dunia, memiliki banyak hal untuk ditawarkan kepada dunia. Kecak memiliki unsur yang bersifat universal, yaitu musik ritmis, yang bisa dengan mudah dipertemukan dengan bentuk-bentuk kesenian sejenis dari berbagai belahan dunia. Kedua, Body Tjak menyumbangkan 2 buah temuan baru: format kecak mini dengan 11 orang pemain dengan memadukan pemain pria dan wanita, dan pola orkestrasi suara berlapis-lapis yang disebut dengan cak uwug (Dibia, 2017a : 114). Body Tjak adalah sebuah garapan yang menjadikan Kecak sebagai materi baku. Dalam garapan ini Kecak telah membuktikan dirinya mampu menjadi jembatan (Dibia, 2017a : 115).

Balaganjur merupakan salah satu barungan gamelan yang ada di Bali. Istilah Balaganjur berasal dari kata Bala dan Ganjur. Bala berarti pasukan atau barisan, Ganjur berarti berjalan. "Penggabungan kedua kata tersebut (*bala* dan *ganjur*) kemudian mengalami percepatan penyebutan pada bagian awal (*bala* menjadi *ble*) dan kebiasaan orang Bali menggunakan *e pepet* pada suku akhir kata seperti *bala*, *pura*, dan sebagainya. Percepatan penyebutan balaganjur menjadi bleganjur ini kemudian menjadi lebih populer, hingga sekarang masyarakat Bali masih menyebutnya dengan kata bleganjur, bukan balaganjur" (Sugiartha & Arnawa, 1996 : 19). Jadi Balaganjur yang kemudian menjadi Bleganjur memiliki pengertian suatu pasukan atau barisan yang sedang berjalan, yang kini pengertiannya lebih berhubungan dengan sebuah barungan gamelan.

Gamelan Balaganjur pada awalnya difungsikan sebagai pengiring upacara ngaben atau pawai adat dan agama. Tapi dalam perkembangannya, sekarang peranan gamelan ini makin melebar. Saat ini gamelan balaganjur dipakai untuk mengiringi pawai kesenian, ikut dalam iringan pawai olah raga, mengiringi lomba layang-layang, dan ada juga yang dilombakan. Meluasnya peranan balaganjur dari fungsi semula sebagai pelengkap upacara adat dan agama, atau pawai non ritual, disebabkan oleh tuntutan dan kebutuhan para pendukungnya, dalam dialektikanya dengan perkembangan nilai dan zaman. Tapi fenomena ini memberikan nilai positif bagi perkembangan gamelan balaganjur ini. Tahap perkembangan dan kondisi yang dialami gamelan balaganjur itulah yang dijadikan modal dalam pengembangan gamelan ini untuk meraih kualitas yang lebih baik. Atau dengan adanya modal ini, harapan untuk mencapai tujuan kualitas tentu lebih terbuka.

Berawal dari rutinitas mengikuti lomba Balaganjur yang frekuensinya cukup tinggi sejak dari tingkat SMP, SMA, dan tingkat umum, maka penata memiliki banyak pengalaman bermakna dalam balaganjur dari proses demi proses yang telah dilalui. Mulai dari proses latihan, menangkap gending, sampai pelaksanaan pentas penata ikuti dan penata mencoba memahami semua proses tersebut. Dalam hal ini proses-proses tersebut sangatlah menarik dan menginspirasi. Penata sangat tertarik dengan beberapa keunikan yang muncul dari proses pembentukan gending pada saat latihan. Penata melihat suatu keunikan pada proses latihan, dimana suatu gending balaganjur yang utuh bisa dibawakan tanpa menghilangkan keharmonisan dari balaganjur tersebut hanya dengan menggunakan vokal, gerakan, dan tepukan tangan tanpa menggunakan alat. Selain itu, dengan diseimbangkannya gerakan dan tepukan tangan yang mengikuti alunan gending dari balaganjur tersebut, baik mengikuti pukulan reong, pukulan kendang, maupun pukulan cengceng, sehingga menimbulkan suatu nuansa yang baru yang mirip dengan pertunjukan kecak yang ada di Bali. I Dewa Made Suparta memang pernah membuat garapan yang menjadikan tubuh sebagai media ungkap sebuah gending, tetapi garapan yang penata buat ini berbeda dengan garapan yang dibuat Dewa Suparta tersebut, dalam garapan ini penata lebih menjadikan Kecak sebagai wadah media ungkap sebuah gending Balaganjur. Dilihat dari pengalaman empiris tersebut penata mencoba mengeksplorasi lebih dalam lagi mengenai keunikan dari Kecak dan Balaganjur. Dari keunikan yang didapat dari kedua genre tersebut penata mencoba membuat garapan yang diberi judul "Cak Ganjur". Cak Ganjur diartikan sebagai sebuah karya seni karawitan yang mengakomodir unsur Cak dan Balaganjur.

Tujuan penciptaan komposisi musik vokal Cak Ganjur ini adalah untuk membentuk suatu karya seni yang terlahir dari 2 buah genre yang telah ada agar mampu membuat inovasi baru dan menarik minat masyarakat banyak untuk lebih mengenal atau membudayakan seni yang ada. Diharapkan komposisi ini bermanfaat untuk masyarakat Bali agar lebih mencintai seni budaya lokalnya, memberikan inspirasi penciptaan karya inovatif dengan mentransformasi dari bentuk seni yang telah ada. Kemudian secara akademik dapat memberikan kontribusi pada pengembangan bentuk-bentuk seni baru, sebagai referensi dan menambah pembedahan karya seni yang telah ada.

Berdasarkan hasil penelusuran literatur dan diskografi, penciptaan karawitan vokal yang menggabungkan unsur Kecak dan gamelan Balaganjur dengan judul Cak Ganjur, belumlah penulis temukan,

sehingga dapat disimpulkan bahwa garapan Cak Ganjur belum pernah ada yang membuatnya. Walaupun demikian ada beberapa literatur dan diskografi yang dapat membantu terwujudnya karya ini antara lain: Buku yang berjudul *Kecak The Vocal Chant of Bali*, Oleh I Wayan Dibia, tahun 1996. Dalam buku ini terdapat vokal musik yang digunakan kecak adalah gabungan dari bentuk vokal tidak beraturan dan vokal beraturan yang menggunakan laras pelog dan slendro. Bentuk vokal tidak beraturan dicirikan dengan suara yang meniru suara-suara ekspresif dan alam (angin, hewan, burung). Bentuk vokal beraturan yang membuat sebagian besar penggunaan nyanyian vokal bahkan mengalahkan irama berdasarkan pola pendek berulang. Empat perbedaan pola ritmis yaitu sinkopasi cak telu, cak lima, cak nem dan pola simple atau cak ocel dari tiga dan tujuh. Selanjutnya buku *Kecak Dari Ritual ke Teatral*, Oleh I Wayan Dibia, tahun 2017. Dalam buku ini terdapat Body Tjak yaitu sebuah garapan baru, karya seni lintas budaya karya I Wayan Dibia (Bali-Indonesia) berkolaborasi dengan Keith Terry (San Fransisco-California). Body Tjak menyumbangkan 2 buah temuan baru yaitu format kecak mini dengan 11 orang pemain dengan memadukan pria dan wanita, dan pola orkestrasi suara berlapis-lapis yang disebut dengan *cak uwug*. Body Tjak adalah sebuah garapan yang menjadikan kecak sebagai materi baku.

Sedangkan buku mengenai Balaganjur antara lain: buku *Bleganjur Sebuah Musik Prosesi Bali Continuitas dan Perkembangannya*, Oleh I Gede Arya Sugiarta, M.Hum dan I Made Arnawa, SSkar, STSI Denpasar 1996. Dalam buku ini yang dibahas ialah pengertian dari balaganjur itu sendiri yang kemudian mengalami percepatan pengucapan pada bagian awal dari Bala menjadi Ble. Bleganjur tidak hanya menyangkut barungan secara instrumentatif, tetap juga menyangkut musikalitas, tata penyajian dan fungsi. Kata gending atau lagu balaganjur artinya repertoar lagu yang dimainkan dengan gamelan balaganjur. Karakter musikal gamelan balaganjur berperan keras, karena didominasi oleh alat-alat perkusi dalam bentuk lepas. Hasil penelitian I Gede Yudarta yang berjudul *Gambelan Balaganjur Sebagai Musik Iringan Tari*, membahas tentang gamelan balaganjur dan Balaganjur sebagai musik iringan tari. Seiring perkembangan zaman, di masa yang akan datang komposer-komposer muda ke depannya lebih tertantang menggarapa balaganjur dengan pola variasi gegebug atau pukulan yang baru yang dipadukan dengan keharmonisan gerak. Sehingga memunculkan balaganjur yang lebih atraktif dan lebih muncul kreatifitas baru. Balaganjur berkembang menjadi bentuk seni karawitan yang mempunyai keunikan tersendiri dimana keunikan itu didasarkan pada bentuk garapan kreasi baru dengan pengembangan

pola-pola lama menjadi ciri khasnya yaitu pola gegilakan. Sebuah artikel karya I Wayan Suharta yang berjudul *Makna Balaganjur dalam Aktivitas Sosial Masyarakat Bali dalam Mudra Jurnal Seni Budaya Volume 20 tahun 2007*, membahas makna balaganjur dalam aktivitas sosial masyarakat. Keberadaan balaganjur merupakan proses dialektis budaya, yakni bagaimana suatu komunitas memahami nilai-nilai estetisnya dan bagaimana para pelakunya memanfaatkan secara konstruktif nilai-nilai itu untuk kemajuan adab kemanusiaan dan kebudayaanya.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Proses Kreativitas

Seorang penata dalam beraktivitas harus mampu menghidupkan dan mengaktifkan seluruh potensi dalam diri baik itu wawasan atau ilmu pengetahuan dan kemampuan (*skill*). Pengalaman sebagai pendukung dan ketrampilan dalam *menabuh* termasuk dengan wawasan seni yang penata miliki serta kreativitas yang tinggi merupakan hal-hal yang sangat menunjang dalam penggarapan di samping faktor internal maupun faktor eksternal. Faktor internal yang dimaksudkan adalah kesiapan mental dan fisik penata, sedangkan faktor eksternal kesiapan pendukung dan sarana lainnya, seperti : tempat latihan dan biaya yang digunakan. Tersedianya fasilitas secara maksimal dapat mewujudkan sebuah garapan yang baik seperti yang diharapkan.

Proses kreativitas dalam mewujudkan sebuah karya seni merupakan hal yang tidak mudah, oleh karenanya perlu persiapan yang panjang dan matang. Demikian juga proses yang dilakukan penata dalam mewujudkan *Cak Ganjur*. Selain membutuhkan waktu yang panjang dengan pertimbangan yang matang dalam mengungkapkan ide gagasannya, faktor pendukung juga sangat menentukan di dalam proses kreativitas. Oleh karena itu kesiapan pendukung karya seni *Cak Ganjur* juga sangat dibutuhkan kesanggupannya secara maksimal untuk mewujudkan hasil sesuai apa yang diinginkan. Selain faktor pendukung diatas, proses kreativitas dalam mewujudkan karya ini juga sangat tergantung pada sistematika prosedural dan metode penciptaan. Metode penciptaan setidaknya berintikan tahap penjajagan (*eksplorasi*), tahap percobaan (*improvisasi*) dan tahap pembentukan (*forming*).

Tahap eksplorasi atau biasa disebut penjajagan/pencarian, merupakan langkah awal dalam berproses. Dalam tahap ini, pertama penata melakukan proses berfikir, mencari inspirasi, sampai pada mengimajinasi tentang garapan yang akan dibuat serta pematangan konsep dalam mewujudkan garapan ini. Dalam hal ini kaitannya dengan garapan yang dic-



Gambar 2. Salah satu pola lantai yang digunakan.

(Sumber: Koleksi I Made Agus Bayu Antara)

iptakan penata diperoleh dari hasil penjajagan/pencarian pada saat mengikuti berbagai macam lomba balaganjur dan dari hasil pengamatan/pengetahuan tentang kecak. Dalam tahap ini, selanjutnya penata merenungkan apa yang telah diikuti, dilihat, dan didengar sehingga muncul daya tarik yang dapat diungkapkan melalui perasaan pribadi penata. Akhirnya penata mendapatkan ide dari kecak dan balaganjur tersebut sebagai inspirasi untuk membuat pembaruan melalui garapan ini.

Tahapan ini dimulai dengan menjajagi berbagai literatur yang berkaitan dengan penggarapan komposisi karawitan ini. Melakukan pemilihan, analisis, dan pengolahan dari rekaman audio maupun audio visual sangat penting untuk dilakukan demi mencari inspirasi yang akan dikutip kembali dengan warna dan pengolahan secara baru. Secara penggarapan tidak mengabaikan hasil karya seniman yang sudah ada dan menarik kemungkinan dari segi motif dan pola garap musikal yang sudah ada sebelumnya, baik yang berkaitan dengan bentuk maupun suasana yang diinginkan.

Pada tahap Percobaan dimulai berimajinasi menuangkan inspirasi gending yang akan digunakan dalam garapan ini. Hal yang memudahkan penata untuk mengingat inspirasi gending yang didapatkan melalui cara berimajinasi adalah dengan cara menulis notasi, karena dengan cara ini sangat praktis untuk dilakukan. Dalam tahapan ini setelah selesai mencatat notasi, terkadang penata mencoba untuk mempraktekkan inspirasi yang dicatat dalam bentuk notasi kedalam media ungkap yang dalam garapan ini menggunakan vokal sebagai media ungapnya yang nantinya akan menjadi sebuah gending Balaganjur. Dalam hal tahap percobaan ini penata menemukan kelemahan-kelemahan atau kekurangan-kekurangan dari motif yang telah dicatat, bahkan menemukan ide baru yang muncul secara tiba-tiba dalam pikiran penata. Setelah mempraktekkan semua motif, barulah penata mencoba untuk terjun ke lapangan dengan menuangkan semua motif-motif yang sudah penata rencanakan kepada pendukung. Setelah beberapa

persiapan dianggap cukup, maka selanjutnya dilakukan eksperimen dengan pendukung yang diawali dengan upacara *nuasen* yang dilakukan pada tanggal 22 Maret 2018. *Nuasen* adalah sebuah tradisi ritual untuk memulai suatu kegiatan. Sebagai umat beragama, hal ini dilakukan untuk memohon keselamatan terhadap Ida Sang Hyang Widhi Wasa dengan harapan proses kreativitas ini dapat berjalan lancar tanpa adanya halangan yang berarti dari pembentukan yang mengisyaratkan proses penuangan karya yang masih terpotong-potong. Setelah persembahyangan bersama, diadakan musyawarah dengan pendukung karya untuk menentukan jadwal latihan. Jadwal latihan disepakati tidak pada hari minggu dan jadwal serta waktu akan diumumkan pada grup yang telah dibuat oleh penata, untuk tempat latihan diadakan di Pura Dalem Baturenggong. Pada latihan pertama, diberikan penjelasan tentang konsep karya kepada pendukung agar mereka nantinya lebih memahami, mengerti dan mempunyai pikiran yang sejalan dengan ide penata. Dalam garapan ini penata mencoba menciptakan suatu karya baru yang lebih inovatif dengan menggabungkan kedua genre agar menjadi karya yang lebih menarik.

Tahap pembentukan dari garapan ini yaitu setelah beberapa motif yang diinginkan terwujud, maka dimulailah merangkai dan menghubungkan motif-motif untuk selanjutnya dibentuk menjadi suatu keutuhan komposisi. Tahapan pembentukan ini menjadi sangat penting dalam memilih mempertimbangkan, membedakan dan memadukan ritme-ritme tertentu agar menjadi satu keterpaduan yang utuh. Dimulai dengan memilih, menghubungkan satu motif dengan motif yang lain, baik berupa ritme, melodi, tempo, dinamika dan harmoni. Untuk merangkai motif-motif ini harus banyak dilakukan pertimbangan, karena dalam merangkai dan membuat satu keutuhan komposisi harus dipertimbangkan tempat-tempat materi yang sesuai dengan komposisi dan kebutuhan. Dari pertimbangan tersebut setelah terbentuknya suatu gending melalui proses eksplorasi dan improvisasi pada proses pembentukan gending tersebut bisa dipotong ataupun ditambahkan agar sesuai dengan posisi dan kebutuhan. Perbaikan demi perbaikan terus dilakukan agar komposisi ini menjadi rapi dan indah, sehingga enak untuk didengar serta dapat menimbulkan rasa senang dan rasa kepuasan. Karya ini juga perlu diberikan penekanan aksent-aksent, suasana dan ciri khas tertentu untuk ditonjolkan sebagai suatu identitas agar diperoleh sebuah komposisi karawitan yang berkualitas. Penjiwaan dan kekompakan pendukung yang atraktif terhadap garapan ini sangat dibutuhkan, karena hal tersebut sangat menentukan dalam penyampaian pesan dan kesan yang terkandung dalam garapan ini untuk disampaikan kepada penonton. Dalam garapan ini proses pem-



Gambar 3. Salah satu atraksi yang digunakan.

(Sumber: Koleksi I Made Agus Bayu Antara)

bentukan menjadi suatu gending yang utuh tanpa menggunakan alat melainkan menggunakan vokal tanpa menghilangkan keharmonisan dari baleganjur tersebut. Selain itu, dengan diseimbangkannya gerakan dan tepukan tangan yang mengikuti alunan gending dari balaganjur tersebut, baik mengikuti pukulan reong, pukulan kendang, maupun pukulan cengceng, sehingga menimbulkan suatu nuansa yang baru.

Wujud Garapan

Cak Ganjur merupakan gabungan dari kata kecak dan balaganjur. Kecak merupakan tarian tradisi yang sampai saat ini masih dilestarikan dalam seni pertunjukan yang ada di Bali. Balaganjur merupakan barungan gamelan yang pada saat ini populer karena telah mampu memberikan tontonan yang indah baik secara audio maupun visual di kalangan masyarakat. Cak Ganjur diartikan sebagai sebuah karya karawitan yang mengakomodir unsur Cak dan Balaganjur. Garapan ini merupakan gabungan dari dua genre yaitu Kecak dan Balaganjur tanpa menggunakan instrument, dimana kecak dijadikan wadah dalam garapan ini. Unsur-unsur dari kedua genre tersebut seperti ritme, melodi, tempo, dan harmoni, digabungkan kedalam garapan ini. Masing-masing dari unsur tersebut akan diolah sedemikian rupa, sehingga menjadi beberapa bagian yang nantinya akan menjadi sebuah garapan yang utuh. Unsur-unsur dari kecak seperti ritme dalam bentuk teriakan-teriakan dan unsur Balaganjur seperti melodi, ritme, dan harmoni disilangkan untuk melahirkan sebuah gaya dalam garapan ini. Ketika sebuah gaya itu sudah dicapai dalam menarik unsur dari dua genre tersebut, kemudian diaplikasikan kedalam bentuk ide. Ide ini dimanfaatkan untuk menumbuhkan gaya ini dalam bentuk ramuan dengan takaran yang berbeda. Dengan penyilangan ini gaya itu muncul dari proses eksplorasi dan eksperimen, kemudian tercapai sebuah kebaruan. Kebaruan yang dimaksud adalah daya. Daya dalam artian kekuatan, kekuatan yang ada dalam garapan ini. Selain daya dari kekuatan garapan ini dibuat juga daya tarik dari radar konsumen yang diharapkan mampu membuat garapan

ini terlihat sukses dan berhasil.

Analisa Struktur

Struktur mengandung arti bahwa di dalam karya seni mengisyaratkan suatu pengorganisasian, pengaturan, dan adanya hubungan tertentu antara bagian-bagian secara keseluruhan. Struktur atau susunan suatu karya seni merupakan aspek yang menyangkut tentang keseluruhan bagian-bagian dalam sebuah karya seni. Dalam sebuah karya seni tentunya bagian-bagian tersebut terdiri dari kawitan, pengawak dan pekaad, namun dalam garapan hal yang lebih diutamakan adalah ide gagasan. Walaupun hal yang terpenting tersebut adalah ide gagasan, *tri angga* tetap menjadi pedoman dari struktur garapan ini.

Tri Angga sendiri terdiri dari kepala, badan, dan kaki. Namun dalam garapan ini bukan hanya sebatas kepala, badan, kaki ataupun kawitan, pengawak, dan pekaad. Dalam garapan ini, kepala bukan kawitan, melainkan kepala sebagai ide gagasan (pemikir) yang akan menggerakkan penata dalam pembentukan garapan ini. Badan bukan sebagai pengawak melainkan sebagai wadah, tempat, atau media yang dalam proses penggarapan menjadi sebuah inti dari perpaduan unsur-unsur Cak dan Balaganjur sehingga menjadi sebuah komposisi karya karawitan vokal dan instrument. Kaki disini bukan sebagai pekaad dalam garapan, melainkan sebagai penopang sebuah keutuhan garapan yang sudah diproses dalam badan melalui tahap eksplorasi dan improvisasi sehingga lahirlah sebuah karya seni karawitan yang diberi judul "Cak Ganjur". Selain struktur diatas garapan ini dibagi menjadi 5 bagian yang didalamnya memiliki beberapa jeda yang sudah tertata sehingga bila semua bagian digabungkan akan menjadi satu garapan yang utuh.

Bagian ini pertama terdapat motif yang menyerupai *body cak*, kecak, dan balaganjur yang bertujuan agar terdapat kebaruan dari body cak, kecak dan balaganjur yang telah ada. Bagian kedua terdapat pengembangan motif cak, dan pemasukan motif balaganjur. Bagian ketiga menonjolkan pola balaganjur, namun unsur cak juga sedikit masuk pada bagian sebelum jagul kendang. Selain kedua pola tersebut, bagian ini juga terdapat pola penggabungan melodi balaganjur dengan kilitan cak dan melodi balaganjur dengan melodi/kalimat cak. Bagian keempat terdapat pengembangan motif cak yang dibuat meyerupai gegenjekan, dimana ada 4 motif yang berbeda yang dimainkan oleh 4 kelompok yang komposisi motifnya sudah tertata. Pola balaganjur tetap ada dalam bagian ini, yang dipakai sebagai jembatan untuk menuju gending berikutnya. Ada juga pukulan $\frac{3}{4}$ pada pola baleganjur. Penonjolan nada pelog dan slendro, dan penggabungan nada pelog dengan slendro yang



Gambar 4. Pertunjukan musik dilakukan dengan menari.

(Sumber: Koleksi I Made Agus Bayu Antara)

menjadi tujuh nada terdapat pada bagian ini yang menggunakan tempo lambat. Bagian ini terdapat juga pola hitungan yang terlihat simple (sederhana), tetapi saat dimainkan menjadi terlihat rumit karena adanya hitungan yang berbeda dari setiap kelompoknya. Kemudian pada bagian kelima pola yang ditonjolkan pada pola Balaganjur yaitu: pola kilatan cengceng tunggal (dalam istilah baleganjur), dan motif baleganjur dengan ketukan $\frac{3}{4}$. Pengembangan cak terdapat pada transisi untuk mencari pola kekilitan cak. Bagian ini kilian cak di mainkan seperti halnya pengecak biasa, namun pendukung cewek mengisi pola kilatan cak dengan melodi yang sudah tertata. Pada bagian ini ada juga penggabungan pola cak dan baleganjur. Pola cak dalam bagian ini ada juga menggunakan ketukan $\frac{3}{4}$. Bagian akhir tetap menggunakan pukulan gong sebagai tanda akhir dari garapan ini dengan menggunakan vokal yang ber bunyi Sir.

Analisa Estetik

Setelah mengalami proses yang cukup panjang, akhirnya garapan Cak Ganjur dapat terwujud dan layak disajikan. Cak Ganjur merupakan sebuah garapan yang terlahir dari keunikan yang penata ikuti dalam latihan Balaganjur, dimana sebuah gending balaganjur yang utuh bisa dibawakan tanpa menghilangkan keharmonisan dari balaganjur tersebut hanya dengan menggunakan vokal, gerakan, dan tepukan tangan tanpa menggunakan alat. Selain itu, dengan diseimbangkannya gerakan dan tepukan tangan yang mengikuti alunan gending baleganjur tersebut, sehingga menimbulkan suatu nuansa baru yang mirip dengan pertunjukan Kecak. Disamping hal tersebut, ada juga hal-hal yang bersifat mendasar dan menjadi pertimbangan penata yaitu : kerumitan (*Complexity*), penonjolan (*Dominance*), keutuhan atau kesatuan (*Unity*), dan keseimbangan (*Balance*). Hal ini dilakukan agar garapan ini enak untuk dinikmati serta memiliki bobot seni yang tinggi.

Keutuhan atau Kesatuan

Keutuhan dari garapan ini tercermin dari integritas



Gambar 5. Bagian akhir komposisi.

(Sumber: Koleksi I Made Agus Bayu Antara)

antara ide dan konsep, sehingga pesan yang disampaikan dapat ditangkap melalui garapan yang dihasilkan. Disamping itu, dari bagian satu ke bagian berikutnya didasarkan atas satu bingkai tema secara berkesinambungan. Artinya masing-masing bagian mempunyai kaitan untuk pencapaian penyelesaian yang ada pada akhir garapan ini.

Pada garapan ini unsur keutuhan diungkapkan melalui pengolahan ide yang dikemas melalui struktur yang tercermin melalui kesatuan dari masing-masing bagian. Serta menyatunya unsur kecak dan balaganjur melebur menjadi satu, menghasilkan sebuah karya yang enak untuk didengarkan dan dilihat. Semua hal tersebut dimaksudkan memperkuat kesatuan atau keutuhan garapan Cak Ganjur ini.

Keseimbangan

Mempertahankan keutuhan dalam perpaduan telah menimbulkan dan membawa rasa keseimbangan. Untuk menjamin keseimbangan jangka waktu masing-masing unsur, misalnya ungkapan melodi, pengulangannya, ritme tertentu, suara besar atau kecil, nada tinggi atau rendah dan vokal, semua itu berperan mencari keseimbangan (Aryasa, 1984 : 56). Pada garapan ini keseimbangan diterapkan pada vokal cak serta *gending* balaganjur sebagai ungkapan atas berputarnya kehidupan ini yang tidak selalu terasa indah dan damai, namun dibalik keindahan itu banyak yang tidak diduga seperti apa yang dibayangkan dari luarnya. Keseimbangan tepukan tangan, dan hentakan kaki yang baik akan memberikan kesan yang indah bagi penikmatnya.

Penonjolan

Dilakukan untuk mengarahkan perhatian penikmat karya seni ke suatu hal tertentu, yang dipandang lebih penting dari pada hal-hal yang lain dari karya tersebut (Djelantik, 1999: 44). Dalam garapan ini ada beberapa penonjolan antara lain : permainan dinamika dan tempo yang sedemikian rupa agar menimbulkan kesan menarik bagi penikmat dan penonton, mengolah kalimat melodi cak yang dibawakan dengan nada

ngempyung, pengembangan pola cak, penggabungan melodi balaganjur dengan cak, mengubah nada pelog ke slendro serta menggabungkan nada pelog slendro menjadi tujuh nada. Misalnya dengan mengolah kalimat cak dengan nada *ngempyung*

ckd . .1 75 4

Re 4 . 5 4 5 7 4

. . . . a . ro a ro Ki ja

Pg 1 . 7 1 3 7 1

. . . . a . ro a ro Ki ja

ckd 4 . 5 4 5 7 1

. yg . er yg er yg ar

ckd 1 . 7 1 4 3 1

. yg . er yg er yg ar

Kerumitan

Kerumitan pada garapan ini terlihat dari keragaman pengolahan ritme yang terdapat pada setiap bagiannya yang penuangannya melalui vokal, gerakan dan tepukan tangan tanpa menggunakan alat. Disamping itu untuk memunculkan kilatan cak serta cak uwug, tanpa mengurangi keharmonisan dari gending balaganjur juga menjadi suatu kerumitan tersendiri dalam garapan ini. Menggabungkan timbre (warna suara/ nada) dari masing-masing pendukung agar melebur menjadi satu juga merupakan kerumitan dari garapan ini. Mengembangkan motif cak, adanya hitungan yang terlihat simple tetapi saat dilakukan menjadi rumit karena ada hitungan yang berbeda dari setiap orangnya. Terlihat motif seperti berikut.

br a a i a a i a a i a a i a a i a a i a

ckd a i a a i a a i a a i a a i a a i a a

Pg a i a ia .a i a ia .a i a ia .a i a ia

Re a i a a i a a i a a aa ia . aa ia .

ckd a i a a i a a i a a i a a i a a i aa a

ckd i a a i a a a .

Pg .a i a ia .a i a .

Re aa ia . aa ia . a .

ckd ii i ai ai ai aa a .

Ketika menggarap sebuah garapan musik baru, terdapat materi-materi pokok yang nantinya mem-



Gambar 6. Pendukung garapan.

(Sumber: Koleksi I Made Agus Bayu Antara)

bentuk struktur dari garapan tersebut. Struktur itu sendiri menyangkut masalah bagaimana penyusunan musik secara keseluruhan dalam satu kesatuan garapan musik dengan menggunakan materi-materi yang sudah ditentukan dan dibagi ke dalam beberapa bagian sesuai dengan kebutuhan garapan.

Kaitannya dengan materi yang membentuk struktur musik dalam garapan ini, penata memunculkan pola-pola yang bersifat baru dengan mengembangkan pola-pola permainan yang sudah ada, mengolah unsur-unsur musikal seperti: ritme, melodi, tempo, harmoni, dan dinamika sesuai dengan kebutuhan garapan ini berdasarkan konsep-konsep yang sudah ditentukan. Mengacu pada pembentukan garapan ini tidak terlepas dari materi musik terutama yang terdapat dalam unsur-unsur musik yang melebur menjadi satu kesatuan yang utuh dan memberikan jiwa garapan ini antara lain:

Ritme atau irama merupakan langkah yang teratur atau langkah yang ritmis atau bisa juga disebut kondisi yang menunjukkan kehadiran sesuatu yang terjadi berulang-ulang secara teratur. Pada dasarnya ritme atau irama dapat dibedakan menjadi beberapa bentuk antara lain : irama metris (irama yang ajeg), irama melodis (bentuk irama yang merupakan pengembangan dari pola-pola melodi), dan irama ritmis (bentuk irama yang menekankan pada pola-pola ritme yang menampilkan kesan rumit). Dalam garapan ini lebih menonjolkan suatu bentuk ritme atau irama dengan pola pengembangan dari ritme yang berbeda dan dijalin menjadi satu, sehingga menghasilkan ritme atau irama yang menampilkan kesan rumit.

Melodi dalam garapan ini dapat diartikan sebagai hasil terjalinnya nada-nada yang disusun sedemikian rupa sehingga membentuk suatu pola melodi. Penata mengolah melodi-melodi dengan cara menjalin beberapa pola melodi yang berbeda menjadi satu, sehingga menghasilkan jalinan-jalinan yang menimbulkan kesan seperti adanya komunikasi dengan pola yang satu dengan pola yang lainnya. Dalam garapan ini, melodi digarap cenderung lambat kemudian ce-

pat. Pemilihan pola melodi dalam garapan ini selektif terbatas pada pola-pola yang mendukung konsep dan tema.

Menyangkut masalah cepat lambatnya suatu pola permainan yang dilakukan atau dimainkan, dalam garapan ini penata memakai tempo yang meliputi: tempo lambat, sedang dan cepat. Dari segi pengolahannya, penata mencoba menggarap tempo yang dinamis dengan perubahan tempo drastis pada setiap pola permainan. Pada setiap bagian dari garapan ini memiliki permainan tempo yang berbeda yang berawal dari tempo lambat kemudian sedikit demi sedikit beralih ke tempo sedang, agak cepat sampai mencapai tempo cepat secara maksimal sesuai dengan keinginan yang penata tafsirkan.

Dinamika menjadi salah satu bagian penting dari garapan ini untuk menghindari kesan *monoton*. Panjang pendeknya pola permainan yang dilakukan juga patut diperhitungkan untuk menghasilkan kesan dinamis. Berkaitan dengan dinamika dalam garapan ini setiap bagian memiliki dinamika berbeda sehingga suasana dari garapan ini dapat disajikan lebih menarik. Dengan demikian kesan *boring* atau membosankan dapat dihindarkan.

Penggunaan harmoni dimaksudkan adanya keselarasan antara bagian-bagian yang tersusun menjadi kesatuan. Keharmonisan memperkuat rasa keutuhan karena memberikan rasa tenang, nyaman, enak dan tidak mengganggu penangkapan oleh panca indera. Harmoni timbul akibat adanya perpaduan atau bertemunya beberapa nada yang tidak sama yang bisa saja terjadi baik secara sengaja maupun tidak sengaja dalam garapan ini yang dapat memperkuat rasa keutuhan dan keindahan karya.

SIMPULAN

Cak Ganjur merupakan sebuah garapan yang menggabungkan unsur dari dua genre yaitu Kecak dan Balaganjur. Unsur-unsur dari kedua genre tersebut seperti ritme, melodi, tempo, dinamika, dan harmoni, digabungkan kedalam garapan ini. Karya ini terinspirasi dari pengalaman pribadi penata dalam mengikuti latihan Balaganjur. Dimana pada saat latihan tersebut proses latihan dilakukan tanpa menggunakan alat.

Media ungkap yang digunakan dalam garapan ini ialah vokal seperti halnya yang terdapat dalam Kecak. Penggarapan unsur musikal dalam komposisi musik ini akan difokuskan kepada penggarapan ritme, melodi, tempo, dinamika dan harmoni. Motif-motif ritme yang ada dalam garapan semuanya terinspirasi dari beberapa gending Balaganjur dan

vokal dalam Kecak.

DAFTAR RUJUKAN

Dibia, I Wayan. 1996. *Kecak The Vocal Chant of Bali*. Denpasar: Hartanto Art Books Bali.

———. 2017a. *Kecak Dari Ritual Ke Teatrical*. Yogyakarta: Kepel Press.

———. 2017b. *Tiga Berlian Seni Pertunjukan Wisata Bali Legong, Kecak, Barong*. Denpasar: Pusat Penerbitan LP2MPP.

Djelantik, A. A. M. 1999. *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung: MSPI.

Goris. 1954. "Gamelan Perang Di Bali (Abad Ke 10 Sampai Awal Abad Ke 21)."

Santosa, Hendra. Nina Herlina Lubis., Kunto Sofianto, RM. Mulyadi. 2017. "Seni Pertunjukan Bali Pada Masa Dinasti Warmadewa." *MUDRA Jurnal Seni Budaya* 32, 1: 81–91. <http://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/mudra/article/view/84>.

Sugiarta, I Gede Arya, and I Made Arnawa. 1996. "Bleganjur Sebuah Musik Prosesi Bali Continuitas Dan Perkembangannya." Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar.

Perlindungan Hukum Terhadap Alat Musik Tradisional Bali

Ni Wayan Masyuni Sujayanthi¹, Agus Ngurah Arya Putraka¹

Seni Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

¹*masyuni21@gmail.com*

Keanekaragaman seni dan budaya di Indonesia menjadi salah satu kekayaan yang dimiliki oleh bangsa ini, begitu halnya di Bali dimana seni dan budaya sudah dikenal sampai kemancanegara. Salah satunya adalah seni karawitan dimana alat musik tradisional Bali sudah banyak terdapat di negara lain dan sudah banyak dipelajari oleh bangsa lain, hal ini menimbulkan kekhawatiran terjadinya pengklaiman oleh negara lain sehingga dipandang perlu melalui penelitian ini yang bertujuan untuk menganalisis keurgensian pemberian perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali. Metode penelitian yang digunakan adalah penelitian kualitatif dimana sumber data berupa data primer dan data sekunder. Pengumpulan data dilakukan dengan metode kuisisioner, wawancara, dan studi pustaka kemudian diolah dan disajikan secara deskriptif dengan menarik kesimpulan. Hasil dari penelitian ini memberikan gambaran penting atau tidaknya pemberian perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali menurut para pendapat masyarakat yang berkecimpung di dunia seni karawitan Bali.

Kata kunci : *perlindungan hukum, alat musik, tradisional bali*

The diversity of arts and cultures in Indonesia become one of the wealth owned by this nation, so as in Bali where art and culture have been well-known all over the world. One of them is karawitan art where the traditional Balinese musical instruments have been widely available in other countries and have been studied by other nations, it evokes the occurrence of claims by other countries, therefore it is necessary that through this research which aims at analyzing the urgency of providing legal protection to Balinese traditional musical instruments. The research method applied is qualitative research where the data sources are in the form of primary data and secondary data. The data collection was conducted by questionnaire method, interview, and literature study then processed and presented descriptively by drawing conclusions. The results of this study provide description on whether or not the provision of legal protection to Balinese traditional musical instruments according to the opinions of the people who are engaged in the art world of Balinese karawitan.

Keywords: *legal protection, musical instruments, balinese traditional*

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Negara Indonesia adalah negara yang besar, hal ini dikarenakan Negara Indonesia terdiri dari kepulauan dimana dengan kondisi masyarakat yang heterogen. Hal ini tentunya menjadi suatu keunikan bagi bangsa Indonesia karena perbedaan yang menyatukan masyarakat dan mengikrarkan diri menjadi satu yaitu Negara Kesatuan Republik Indonesia. Kebhinekaan masyarakat Indonesia merupakan modal kekayaan bangsa selain dikarenakan sumber daya alam yang sangat berlimpah, hal ini dikarenakan masing - masing masyarakatnya mempunyai agama, suku, bahasa, adat istiadat, kesenian yang sangat beragam sehingga masing - masing Kepulauan mempunyai suatu kebudayaan yang khas sesuai dengan *local genius* di kepulauan tersebut. Terkait dengan kebudayaan, dimana bangsa Indonesia sudah sangat terkenal dengan berbagai kebudayaan dan keseniannya hingga kemancanegara mulai dari pakaian, tarian, alat musik, dan lagu - lagu daerah yang merupakan hasil daya cipta dari bangsa Indonesia dirasakan perlu untuk mendapatkan suatu perlindungan hukum, karena sebagaimana Pasal 1 ayat 3 UUDNRI 1945 yang menyatakan bahwa “Negara Indonesia adalah Negara Hukum” yang artinya bahwa kekuasaan negara Indonesia dijalankan melalui hukum yang berlaku di Indonesia sehingga semua aspek kehidupan sudah diatur melalui hukum yang sah sehingga mampu memecahkan permasalahan yang terjadi. Begitu halnya, dengan kesenian yang ada di Indonesia yang sangat berpotensi terjadi suatu pengklaiman oleh negara lain, banyak contoh kasus yang telah terjadi misalnya kesenian Reog Ponorogo pada November 2007, berikutnya lagu Rasa Sayange yang berasal dari Maluku pada Desember 2008, dan pada tahun 2009 Tari Pendet yang berasal dari Bali dan kerajinan Batik, lagu Soleram dari Riau, Lagu Injit - injit semut dari Jambi, Tari Kuda Lumping dari Jawa Timur, Tari Piring dari Sumatera Barat, Lagu Kakak Tua dari Maluku, Lagu anak Kambing Saya dari Nusa Tenggara, serta alat musik gamelan jawa dan alat musik angklung (Pengklaiman Budaya Indonesia Oleh Negara Lain ; 2013; 1 Juni 2018). Kasus diatas dapat terjadi dikarenakan tidak adanya perlindungan hukum terhadap seni dan budaya asli Indonesia sehingga negara lain mengakui bahwa seni budaya tersebut berasal dari negara mereka.

Pulau Bali salah satu pulau di Negara Indonesia yang sangat kaya akan keseniannya, salah satunya adalah seni karawitan Bali. Seni Karawitan merupakan suatu seni dengan mengolah bunyi benda atau alat bunyi - bunyian (instrumen) tradisional. Di Bali alat yang digunakan untuk mengolah bunyi yang dihasilkan oleh suatu benda tradisional disebut gamelan dimana di dalam rangkaian gambelan tersebut ter-

dapat beberapa komponen alat musik tabuh, gesek, tiup petik, dan lain sebagainya (Artikel Wayan Ariawan, Karawitan Bali; 2014). Gamelan sudah menjadi bagian dari kehidupan masyarakat di Bali yang biasanya digunakan sebagai pengiring dari upacara - upacara yang ada di Bali baik Upacara Dewa Yadnya, Upacara Manusa Yadnya dan Upacara Pitra Yadnya. Pentingnya kedudukan dari seni karawitan Bali dimana gambelan - gambelan Bali sangat perlu untuk dipelajari sebagai salah satu upaya pelestarian budaya Bali dalam bidang seni karawitan sehingga generasi berikutnya dapat meneruskan dan menciptakan gambelan - gambelan Bali yang lebih kreatif dan inovatif tanpa menghilangkan identitas dari gambelan Bali itu sendiri. Sebagian besar tidak terdapat informasi tentang penemu atau pencipta dari alat - alat musik tradisional Bali dan juga gambelan - gambelan klasik lainnya, sehingga secara hukum tidak ada kejelasan terhadap perlindungan hukumnya sebagaimana bidang hak atas kekayaan intelektual mencakup : (a). hak cipta (*copyrights*); (b). merek (*trademarks*); (c). indikasi geografis (*geographical indication*); (d). desain produk industri (*industrial designs*); (e). paten (*patent*); (f). desain tata letak sirkuit terpadu (*integrated circuit lay-out designs*); dan (g). rahasia dagang (*trade secret*) (Badan Penelitian dan Pengembangan HAM Kementerian Hukum dan HAM RI; 2013;1). Berdasarkan hal tersebut maka dipandang perlu untuk mengadakan suatu penelitian dengan permasalahan mengenai keurgensian perlindungan hukum terhadap gambelan Bali sebagai salah satu upaya pelestarian kesenian tradisional di bidang seni karawitan Bali.

Landasan teori yang digunakan untuk menganalisis keurgensian perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali, maka Penulis menggunakan beberapa konsep perlindungan hukum dimana menurut Satjipto Rahardjo, perlindungan hukum adalah memberikan pengayoman terhadap hak asasi manusia (HAM) yang dirugikan orang lain dan perlindungan itu diberikan kepada masyarakat agar dapat menikmati semua hak - hak yang diberikan oleh hukum (Satjipto Rahardjo; 2000; 69). Sedangkan menurut Philipus M.Hadjon bahwa perlindungan hukum bagi rakyat sebagai tindakan pemerintah yang bersifat preventif dan represif. Perlindungan hukum yang preventif bertujuan untuk mencegah terjadinya sengketa, yang mengarahkan tindakan pemerintah bersikap hati - hati dalam pengambilan keputusan berdasarkan diskresi dan perlindungan yang represif bertujuan untuk mencegah terjadinya sengketa melalui lembaga peradilan (Satjipto Rahardjo; 2000; 54). Menurut Rasjidi dan I.B Wyasa Putra bahwa hukum dapat difungsikan untuk mewujudkan perlindungan yang sifatnya tidak sekedar adaptif dan fleksibel melainkan predektif dan antipa-

tif (Lili Rasjidi, dan I.B Wyasa Putra; 1993; 118). Berdasarkan pendapat para ahli tersebut dapat memberikan suatu pemahaman bahwa perlindungan hukum merupakan suatu perlindungan yang diberikan kepada subjek hukum sesuai dengan aturan hukum, baik yang bersifat preventif maupun represif dalam bentuk tertulis maupun tidak tertulis dalam menegakkan peraturan hukum. Objek penelitian yang dilakukan adalah instrument tradisional Bali yang berada di Pusat Dokumentasi Institut Seni Indonesia Denpasar, khususnya adalah "musik tradisional" yang merupakan musik yang digunakan sebagai perwujudan dan nilai budaya yang sesuai dengan tradisi (Sedyawati;1992;23). Berdasarkan kedua pendapat tersebut maka dapat dibuat suatu kesimpulan bahwa musik tradisional adalah musik milik suatu masyarakat yang diwariskan secara turun temurun dan berkelanjutan pada setiap generasi di masyarakat tersebut.

Musik tradisional yang hidup dalam suatu masyarakat di daerah tertentu mempunyai beberapa fungsi, menurut Alan P. Merriam (1964;218) adalah sebagai berikut : a). Sebagai sarana entertainment, artinya musik berfungsi sebagai sarana hiburan bagi pendengarnya ; b). Sebagai sarana komunikasi, komunikasi ini tidak hanya sekedar komunikasi antar pemain dan penonton, namun dapat berupa komunikasi yang bersifat religi dan kepercayaan, seperti komunikasi antara masyarakat sebagai roh-roh nenek moyang leluhur; c). Sebagai persembahan simbolis artinya musik berfungsi sebagai simbol dari keadaan kebudayaan suatu masyarakat. Dengan demikian kita dapat mengukur dan melihat sejauh mana tingkat kebudayaan suatu masyarakat ; d). Sebagai respon fisik, artinya musik berfungsi sebagai pengiring aktifitas ritmik. Aktifitas ritmik yang dimaksud antara lain tari-tarian, senam, dansa dan lain - lain ; e). Sebagai keseraian norma-norma masyarakat, musik berfungsi sebagai norma sosial atau ikut berperan dalam norma sosial dalam suatu budaya ; f). Sebagai institusis sosial dan ritual keagamaan artinya musik memberikan kontribusi dalam kegiatan social maupun keagamaan seperti misalnya sebagai pengiring dalam peribadatan ; g). Sebagai sarana kelangsungan dan statistik kebudayaan, artinya musik juga berperan dalam pelestarian guna kelanjutan dan stabilitas suatu bangsa ; h). Sebagai wujud integrasi dan identitas masyarakat, artinya musik memberi pengaruh dalam proses pembentukan kelompok social. Musik yang berbeda akan membentuk kelompok yang berbeda pula. Teori diatas mengenai perlindungan hukum dan alat musik tradisional dijadikan suatu acuan atau pedoman oleh Peneliti untuk mencari jawaban atas pertanyaan yang diajukan yaitu mengenai keurgensian dalam memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali.

Tujuan dari penelitian ini dilakukan adalah diharapkan melalui penelitian ini mempunyai tujuan umum yaitu penelitian ini dapat digunakan untuk pengembangan ilmu pengetahuan dan teknologi terkait dengan Hak Kekayaan Intelektual dalam memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali sebagai upaya pelestarian seni budaya tradisional Bali, sedangkan tujuan khususnya adalah a). Menganalisis keurgensian perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali, sehingga sebelum masuk pada bentuk perlindungan hukum dalam penelitian ini terfokus untuk mencari perlu atau tidaknya menurut masyarakat (seniman akademik karawitan) untuk memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali sebagai upaya pelestarian seni budaya Bali ; b). Menganalisis alasan dari keurgensian pemberian perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali untuk melestarikan kesenian tradisional Bali sebagai warisan budaya, sehingga berdasarkan hal ini dapat diketahui untuk perlu atau tidaknya memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali di kalangan masyarakat Bali sendiri.

Metode Penelitian

Penelitian ini dilaksanakan selama enam bulan yaitu dari bulan Mei sampai dengan bulan Oktober 2018 yang dilakukan melalui penelitian empiris. Adapun tahapan penelitian dilakukan dengan : a). Menentukan masalah penelitian, dalam tahapan ini peneliti mengadakan studi pendahuluan berupa pengamatan langsung dilapangan dengan untuk mendapatkan objek penelitian di pusat dokumentasi seni yang bertempat di Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar. Setelah melakukan observasi langsung, maka peneliti menentukan objek penelitian yaitu gambelan - gambelan (instrument) tradisional Bali. Berdasarkan objek penelitian tersebut peneliti menemukan beberapa permasalahan yang terkait dengan perlindungan hukum terhadap instrument tradisional seni karawitan Bali ; b). Pengumpulan Data, untuk dapat menjawab permasalahan mengenai keurgensian pemberian perlindungan hukum terhadap gambelan tradisional Bali sehingga peneliti melakukan wawancara dan penyebaran kuisioner kepada beberapa seniman karawitan (seniman akademik) di Fakultas Seni Pertunjukan Program Studi Seni Karawitan di Institut Seni Indonesia Denpasar (ISI) Denpasar terkait dengan pendapat para ahli dibidang Karawitan Bali mengenai seberapa penting kedudukan instrument tradisional Bali sehingga harus diberikan suatu perlindungan hukum sebagai bentuk usaha pelestarian warisan seni budaya ; c). Analisis dan penyajian data, pada tahapan ini data - data yang diperoleh dilapangan baik yang bersumber pada hasil wawancara dan hasil kuisioner kemudian data tersebut dianalisis sehingga mendapat suatu jawaban dari permasalahan

an yang diajukan dan data tersebut disajikan secara deskriptif dengan menguraikan dan membuat suatu kesimpulan terkait dengan perlindungan hukum terhadap gambelan - gambelan tradisional Bali.

Lokasi penelitian yang dipilih oleh peneliti yaitu Program Seni Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan di Institut Seni Indonesia Denpasar, pemilihan lokasi ini didasari karena peneliti bekerja sebagai dosen muda di Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar, dan lokasi ini dianggap tepat karena banyak seniman akademik dibidang seni karawitan yang dapat memberikan informasi mengenai keurgensian dalam memberikan suatu perlindungan hukum terhadap instrument tradisional. Lokasi selanjutnya Biro Hukum yang bertempat di Kantor Gubernur Provinsi Bali. Berdasarkan saran tersebut, maka pencarian data dilanjutkan pada hari Selasa, tanggal 26 Juni 2018 pada pukul 10.00 wita, berdasarkan informasi dari Bapak Putu Suarta, SH., MH (Kepala Sub Bagian Pemajuan Hak Asasi Manusia) terkait dengan Perlindungan Hukum terhadap instrument tradisional Bali maka diberikan data berupa Peraturan Daerah Provinsi Bali Nomor 4 Tahun 2014 tentang Pelestarian Budaya Bali.

Sumber data penelitian yang diperoleh dari lapangan berupa data primer merupakan data yang diperoleh langsung dari sumbernya. Data yang dimaksud disini adalah tingkat keurgensian menurut para seniman akademik karawitan terhadap pemberian perlindungan hukum bagi dalam hal ini adalah gambelan semar pagulingan. Adapun data ini diperoleh dari para seniman akademik pada Program Studi Seni Karawitan di Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar melalui metode wawancara dan kuisisioner. Serta data sekunder, merupakan sumber data yang sifatnya menunjang dan melengkapi data primer. Data yang dimaksud yaitu keberadaan gambelan - gambelan tradisional Bali yang diperoleh dari literatur - literatur, jurnal - jurnal dan peraturan perundang - undangan dalam hal ini berupa Peraturan Daerah Provinsi Bali yang mendukung untuk melengkapi data utama penelitian. Berkaitan dalam memperoleh data primer dan data sekunder maka dalam penelitian ini terdapat informan yang digunakan sebagai sumber data untuk memperoleh data sebagaimana permasalahan. Adapun sumber infor-

man adalah sebagai berikut :
Informan Data Wawancara

No	Nama Informan	Instansi	Jabatan
1.	I Wayan Suweca, S.Skar.,M.Mus	Institut Seni Indonesia Denpasar	Penasehat Rektor ISI Denpasar / Dosen Karawitan yang diperbantukan di Program Studi Musik
2.	I Ketut Garwa, S.Sn.,M.Sn	Institut Seni Indonesia Denpasar	Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama
3.	I Nyoman Kariasa, S.Sn.,M.Sn	Institut Seni Indonesia Denpasar	Ketua Program Studi Seni Karawitan
4.	I Wayan Diana Putra, S.Sn.,M.Sn	Institut Seni Indonesia Denpasar	Dosen Karawitan yang diperbantukan di Program Studi Seni Drama Tari dan Musik

Informan Data Kuisisioner

Nama Informan	Instansi	Jabatan
Seluruh Dosen di Program Seni Karawitan dengan Keahlian Bidang Ilmu Seni Karawitan Bali	Institut Seni Indonesia Denpasar	Dosen Program Seni Karawitan

Pengumpulan data yang dilakukan dalam penelitian ini menggunakan dua cara, yaitu : a). Studi Lapangan, dalam studi lapangan penulis melakukan pengumpulan data dengan membuat kuisisioner dan beberapa wawancara kepada responden yang telah ditetapkan sebelumnya ; b). Studi Kepustakaan, Penulis menggunakan studi kepustakaan dengan menelaah Peraturan Daerah Provinsi Bali Nomor 4 Tahun 2014 tentang Pelestarian Warisan Budaya dan dokumen-dokumen lain yang berkaitan dengan permasalahan. Teknik pengumpulan data merupakan upaya untuk mengamati variabel yang diteliti melalui metode tertentu. Adapun teknik pengumpulan data menggunakan metode sebagai berikut : a). Metode Angket / Kuisisioner, yang digunakan pada penelitian ini merupakan jenis kuisisioner langsung terbuka karena responden menjawab dengan kalimat sendiri dalam memberikan pendapat sebagaimana pertanyaan yang diajukan dalam kuisisioner tersebut. Responden yang dituju adalah para ahli seni karawitan yaitu dosen pada program seni karawitan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar, sebagaimana sumber data yang telah ditetapkan ter-

dapat 20 orang dosen tetap dan 1 orang dosen honor tetapi tidak semua dosen pada program seni karawitan menjadi responden dalam kuisioner ini karena tidak semua dosen mempunyai bidang ahli di bidang seni karawitan, berdasarkan hal tersebut maka peneliti menetapkan 20 orang dosen seni karawitan; b). Metode Interview / Wawancara, dalam hal ini wawancara dilakukan kepada beberapa seniman akademik yang ahli dalam bidang karawitan di Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar untuk mendapatkan informasi mengenai keurgensi-an alat musik tradisional Bali untuk diberikan suatu perlindungan hukum, selain itu dalam penelitian ini juga mewawancarai para ahli ilmu hukum khususnya ahli dalam Hak Kekayaan Intelektual sebagai bahan perbandingan pendapat mengenai kedudukan alat musik tradisional Bali yang dilakukan melalui wawancara bebas terpimpin; c). Metode dokumentasi, Terkait dengan penelitian ini, peneliti menggunakan metode dokumentasi untuk melengkapi sumber data berupa literatur atau buku yang terkait dengan masalah penelitian, selain itu data yang digunakan adalah peraturan perundang - undangan dalam bentuk Peraturan Daerah Provinsi Bali yang didapatkan pada Biro Hukum untuk mengetahui regulasi yang mengatur tentang kedudukan alat musik tradisional Bali sebagai pelestarian warisan budaya Bali.

Tahapan pengolahan dan analisis data merupakan rangkaian kegiatan terakhir dari penelitian setelah mendapatkan data mentah yang telah didapat dari lapangan sehingga data tersebut harus diolah atau dianalisis untuk mendapatkan informasi yang berisikan jawaban dari permasalahan yang didapatkan. Dalam penelitian ini, yang menjadi pusat perhatian peneliti adalah jawaban para responden berdasarkan hasil wawancara dimana hasil tersebut dirangkum oleh peneliti sehingga memudahkan dalam menuangkan kedalam tulisan sehingga diketahui maksud dari hasil wawancara tersebut, selain itu terdapat data dari hasil kuisioner dengan mengolah dan menganalisis data dari kuisioner terbuka untuk mendapatkan jawaban mengenai penting atau tidaknya memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali yang nantinya mendapatkan jawaban beserta alasan - alasan dari responden yang disajikan secara deskriptif sehingga mendapatkan suatu kesimpulan sehingga dari kesimpulan tersebut Peneliti dapat mengajukan saran terkait dengan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali melalui tahapan yang berupa penyusunan data, klasifikasi data dan analisis data dengan cara memberikan editing dan coding terutama pada data kuisioner.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Keanekaragaman seni dan budaya yang merupakan hasil buah pikir dengan mengolah daya cipta dan rasa untuk menghasilkan suatu seni sesuai dengan keadaan dari masyarakat di suatu tempat. Hasil buah pikir manusia tersebut, tentunya harus diberikan suatu penghargaan oleh Pemerintah Indonesia berupa perlindungan hukum sebagai sarana pelestarian seni budaya sehingga penelitian ini memberikan suatu gambaran bahwa perlu atau tidaknya memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional khususnya alat musik tradisional Bali. Berdasarkan hal tersebut, Peneliti melakukan wawancara terhadap empat narasumber yang ahli di bidang seni karawitan Bali adapun hasil dari wawancara tersebut adalah sebagai berikut: Menurut Bapak I Wayan Suweca, S.Skar.,M.Mus yang ditemui di Denpasar pada hari Rabu tanggal 11 Juli 2018 pada pukul 12.30 wita pada dasarnya menyatakan bahwa “perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali sangat diperlukan, apalagi sudah banyak bangsa lain yang mempelajari alat musik tradisional Bali sehingga jangka panjangnya dikhawatirkan apabila Pemerintah tidak memberikan perlindungan hukum yang menyatakan alat musik tradisional tersebut adalah milik masyarakat Bali akan terjadi pengklaiman terhadap negara lain atas seni dan budaya khususnya pada alat musik tradisional Bali. Mengingat banyak alat musik tradisional Bali yang sangat khas dan unik baik dilihat dari bentuknya ataupun cara memainkannya, apalagi di era sekarang ini perkembangan alat musik tradisional sangat pesat sehingga merangsang generasi muda untuk mempelajari alat musik tradisional Bali. Beliau juga menambahkan selain memberikan perlindungan hukum, sebagai upaya melestarikan seni dan budaya Bali dimana Pemerintah Provinsi Bali telah mengadakan kerjasama dengan Institut Seni Indonesia Denpasar untuk mengusulkan kepada UNESCO bahwa kesenian Bali termasuk gambelannya untuk mendapatkan pengakuan dunia. Narasumber berikutnya adalah Bapak I Ketut Garwa, S.Sn.,M.Sn selaku Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama yang ditemui di Institut Seni Indonesia Denpasar pada hari Selasa, 19 Juni 2018 Pukul 10.00 wita. Menurut pendapat Beliau bahwa alat music tradisional Bali dilihat dari sifatnya merupakan bagian dari Upacara Keagamaan yang sifatnya social (*ngamong*) sehingga dirasakan belum sangat diperlukan untuk memberikan suatu perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali karena nanti dalam prakteknya untuk menggunakan ensambel tersebut mengalami kesulitan karena harus meminta ijin kepada pengamong dari alat musik tersebut. Beliau juga menyatakan bahwa untuk melestarikan seni dan budaya Bali yang lebih diperlukan adalah menguatkan regenerasi untuk ditanamkan

tentang pemahaman *local genius* sehingga generasi selanjutnya dapat bertanggungjawab terhadap alat musik tradisional Bali dengan demikian pelestarian terhadap alat musik tradisional Bali dapat dilakukan. Narasumber yang ketiga adalah Bapak I Nyoman Kariasa, S.Sn.,M.Sn selaku Ketua Program Studi Seni Karawitan mengatakan bahwa memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali sangat diperlukan untuk menjaga eksistensi alat musik tradisional Bali karena negara lain sudah banyak mempelajari alat musik ini sehingga ketakutan kita negara lain akan mengklaim sehingga untuk mengantisipasi hal ini maka diperlukan perlindungan hukum. Menurut beliau bahwa pemerintah lebih memperhatikan kesejahteraan para seniman sehingga dapat membangkitkan minat khususnya kepada generasi muda untuk tetap berkesenian dan pada akhirnya hal ini dapat mempertahankan keeksistensian seni budaya Bali. Dan menurut narasumber yang terakhir yaitu Bapak I Wayan Diana Putra, S.Sn.,M.Sn yang merupakan lulusan dan Dosen di Fakultas Seni Pertunjukan ISI Denpasar di bidang seni karawitan Bali menyatakan pendapatnya bahwa “dalam memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali dalam bentuk Hak Kekayaan Intelektual diibaratkan seperti pisau bermata dua karena Hak Kekayaan Intelektual diperlukan untuk ranah industry dan tidak tepat sasaran jika ditujukan untuk alat musik tradisional Bali yang dalam hal ini merupakan ranah sosial sehingga perlindungan hukum tidak perlu dilakukan terhadap alat musik tradisional Bali.

Hasil wawancara yang telah diuraikan diatas, diperkuat kembali dengan hasil kuisioner yang telah diisi oleh 20 orang dosen seni karawitan di Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar dengan beberapa pertanyaan dimana para responden bebas memberikan pendapatnya terkait dengan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali karena sifat kuisioner adalah kuisioner terbuka. Adapun hasil dari kuisioner tersebut adalah :



Berdasarkan tabel diatas, maka hasil dari kuisioner dari 20 Orang Dosen Seni Karawitan 16 orang menyatakan perlu dan 6 orang menyatakan tidak perlu

untuk memberikan perlindungan hukum sehingga dari hasil data kuisioner dapat dilihat bahwa perlindungan hukum sangat penting dalam upaya pelestarian seni budaya Bali, disamping itu terdapat beberapa alasan mengapa perlindungan hukum sangat penting diberikan kepada alat musik tradisional Bali yaitu untuk menghindari kepunahan karena banyak alat musik tradisional Bali mempunyai keunikan baik dari segi bentuk maupun cara memainkan alat musik tersebut; mencegah klaim atau pengakuan dari negara lain; mencegah hilangnya suatu identitas budaya khususnya budaya tradisional Bali; alat musik tradisional Bali merupakan warisan budaya yang harus dilindungi sesuai amanat UUDNKRI Pasal 32 ayat 1 yang menyatakan “negara memajukan kebudayaan nasional Indonesia di tengah peradaban dunia dengan menjamin kebebasan masyarakat dalam memelihara dan mengembangkan nilai - nilai budayanya. Namun alasan yang paling penting untuk memberikan perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali adalah untuk mempertahankan keeksistensian alat musik tradisional Bali karena alat musik tradisional sudah banyak ada di luar negeri dan dipelajari oleh mahasiswa asing untuk mengantisipasi pengakuan dari negara lain maka diperlukan suatu perlindungan hukum yang menyatakan bahwa alat musik tradisional Bali memang milik Bangsa Indonesia.

SIMPULAN

Berdasarkan uraian pada pembahasan diatas maka dapat dibuat suatu kesimpulan bahwa berdasarkan hasil wawancara dan hasil kuisioner kepada dosen seni karawitan di Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar bahwa perlindungan hukum terhadap alat musik tradisional Bali sangat diperlukan selain sebagai upaya pelestarian seni budaya Bali, alasan yang paling penting adalah untuk melindungi alat musik tradisional Bali dari pengklaiman atau pengakuan negara lain karena alat musik tradisional Bali sudah banyak masuk ke negara lain dan banyak dipelajari oleh negara lain. Perlindungan hukum yang dimaksud tidak hanya dapat berupa hak cipta jika dirasakan oleh masyarakat Bali cukup sulit dalam penerapannya karena sifat dari alat musik tradisional Bali lebih mengara kepada ranah sosial bukan ranah industri sehingga hal yang dapat dilakukan inventaris terhadap alat musik tradisional Bali yang kemudian dituangkan dalam peraturan perundang - undangan sehingga secara hukum alat musik tradisional Bali diakui milik masyarakat Bali sehingga tidak ada kekhawatiran dari masyarakat akan adanya pengakuan dari negara lain.

DAFTAR RUJUKAN

Ariawan, Wayan, 2014, *Karawitan Bali*, Institut Seni Indonesia Denpasar.

Badan Penelitian dan Pengembangan HAM Kementerian Hukum dan HAM RI, 2013, *Perlindungan Kekayaan Intelektual Atas Pengetahuan Tradisional dan Ekspresi Budaya Tradisional Masyarakat Adat*, Alumni, Bandung.

Merriam, Alan.P, 1964, *The Antropology Of Mucis*, Northwestern University Press, Chicago.

Rasjidi, Lili dan I.B Wyasa Putra, 1993, *Hukum Sebagai Suatu Sistem*, Remaja Rusdakarya, Bandung.

Raharjo, Satjipto, 2000, *Ilmu Hukum*, PT. Citra Aditya Bakti, Bandung.

Sedyawati, Edi, 1992, *Budaya Indonesia ; Kajian Arkeologi, Seni dan Sejarah*, Rajawali Pers Citra, Jakarta.

Undang – undang Dasar Negara Republik Indonesia Tahun 1945

<http://pengklaimanbudaya.blogspot.com/2013/03/pengklaiman-budaya-indonesia-oleh.html>

Tari Rejang Pusung Di Desa *Pakraman Geriana Kauh*, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem

Ni Luh Ayu Sekar Arini¹, Ni Made Arshiniwati², Suminto³

Jurusan Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

¹*arinisekar96@gmail.com*

Tari Rejang Pusung merupakan tarian sakral yang ada di Desa *Pakraman Geriana Kauh*, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem. Keunikan yang dimiliki terletak pada pemilihan penari, kesederhanaan gerak dan hiasan kepala yang berbahan dasar kulit jeruk *jeruti*. Melihat keunikan yang dimiliki maka dipandang perlu untuk didokumentasikan dan diteliti. Namun faktanya, tulisan mengenai pentas tari Rejang Pusung yang kaitannya dengan upacara *Ngusaba Goreng* masih sangat minim. Dengan demikian penelitian ini dianggap penting untuk dilakukan. Adapun dua pokok permasalahan yang dikaji, yakni mengenai bentuk dan fungsi tari Rejang Pusung. Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui bentuk dan fungsi tari Rejang Pusung sehingga manfaat dari hasil penelitian ini dapat dijadikan arsip desa yang bisa dibaca oleh generasi penerus agar kelestariannya tetap terjaga. Dalam pembahasannya menggunakan sumber tertulis serta dua buah teori yakni teori estetika dan teori fungsional. Penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif, dengan teknik pengumpulan data yang digunakan yakni observasi, wawancara, studi kepustakaan, studi dokumentasi, sehingga didapat hasil sebagai berikut. Tari Rejang Pusung dibawakan dalam bentuk tari kelompok dengan ciri khas terdapat pada rambut penari yang *dipusung* dan ditarikan oleh gadis yang masih belia. Tari ini dipentaskan di Pura Puseh, Pura Pajenengan, Pura Dalem, dan Pura Dadia yang diiringi oleh kolaborasi *baleganjur*, *kenyong* dan *gambang*. Tari Rejang Pusung memiliki dua fungsi yakni fungsi primer dan sekunder. Fungsi primer yakni sebagai sarana ritual, sebagai hiburan diri dan sebagai presentasi estetis. Untuk fungsi sekundernya adalah sebagai pengikat silidaritas sekelompok masyarakat, sebagai media komunikasi massa, sebagai media terapi, dan sebagai media meditasi.

Kata kunci: *tari rejang pusung, ngusaba goreng, desa pakraman geriana kauh*

Rejang Pusung dance is a sacred dance in *Pakraman Geriana Kauh* village, Selat district, Karangasem regency. Its uniqueness lies in the selection of dancers, the simplicity of motion and headdress based on orange peel of *jeruti*. Seeing the uniqueness that is owned then it is deemed necessary to be documented and researched. But in writing about Rejang Pusung dance performances that are related to the *Ngusaba Goreng* ceremony still very minimal. This research is considered important to do. As for the two subject matter studied, namely about the form and function of Rejang Pusung dance. This research aims to determine the shape and function of Rejang Pusung dance. So that the benefits of the result of this research can be used as village archives that can be read by the next generation to maintain its sustainability. In the discussion using written sources and two theories namely the theory of aesthetics and functional theory. This research uses qualitative research methods with data collection techniques used those are, observation, interview, study bibliography, study documentation, so obtained the following results. Rejang Pusung dance performed in the form of dance group with a characteristic found in the hair of dancers carried and danced by young children. This dance is performed at Puseh temple, Pajenengan temple, Dalem temple, and Dadia temple accompanied by collaboration of *baleganjur*, *kenyong* and *gambang*. Rejang Pusung dance has two function namely primary function and secondary function. The primary function is as a means of ritual, as a self-entertainment and as an aesthetic presentation for its secondary function is as a binder of solidarity of community groups as a medium of mass communication as a medium of therapy and as a medium of meditation.

Keywords: *Shape and function, Rejang Pusung Dance, Ngusaba Goreng, Pakraman Geriana Kauh Village.*

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Hampir setiap pelaksanaan upacara keagamaan di Bali mengikutsertakan kesenian, khususnya seni tari. Keduanya memiliki keterikatan dan tidak dapat dipisahkan. Salah satu tari yang selalu hadir dalam upacara yaitu tari Rejang yang dijadikan sebagai sarana pelengkap upacara. Tarian ini dibawakan oleh sekelompok penari putri dengan gerakannya yang sederhana dan dibawakan dengan penuh rasa ketulusikhlasan. Tari Rejang memiliki nilai religius yang berhubungan dengan kepercayaan, bahkan pementasannya pun tidak dapat dilaksanakan di sembarang tempat, melainkan harus pada tempat dan waktu yang ditentukan sesuai dengan pelaksanaan upacara. Seperti dikatakan oleh Dibia (1999:10) tari Rejang adalah sebuah tarian yang memiliki gerak-gerak tari yang sederhana dan lemah gemulai, dibawakan oleh penari-penari putri (pilihan maupun campuran dari berbagai usia) yang dilakukan secara berkelompok atau masal. Biasanya pementasan tari ini dilakukan di halaman pura pada waktu berlangsungnya suatu upacara, dan dilakukan dengan penuh rasa hikmah, penuh rasa pengabdian kepada *bhatara-bhatari*.

Dikatakan pula oleh Yudabakti dan Watra (2007: 68), tari Rejang adalah sebuah tari sakral yang ditarikan di areal pura atau berdekatan dengan letak sesaji. Ditarikan oleh penari wanita, dengan menggunakan pakaian adat atau upacara yang disesuaikan dengan masing-masing adat setempat. Gerak yang dilakukan sangat sederhana dan tempo gerakannya cenderung pelan dengan kualitas yang mengalun. Seluruh penari akan berbaris melingkar di halaman pura kemudian dilanjutkan dengan mengitari tempat suci.

Mariasa (2015: 3-4) menyebutkan bahwa, hingga saat ini di kecamatan-kecamatan khususnya Kabupaten Karangasem, kecuali Kubu dan Rendang masih banyak dijumpai jenis *rejang*. Di Kecamatan Abang, Karangasem, Selat, Bebandem, Sidemen, dan Manggis, tari Rejang yang merupakan warisan turun-temurun dari leluhur, masih hidup dan berkembang serta difungsikan oleh masyarakat setempat. Semua itu tidak terlepas dari masyarakat yang memiliki peranan sangat penting untuk menjaga kelestarian dari kesenian yang telah diwariskan.

Beberapa jenis tari Rejang yang dapat dijumpai di kecamatan yang berada di Kabupaten Karangasem, yaitu tari Rejang Palak, Rejang Makitut, tari Rejang Mongbongin, Rejang Daha, Rejang Kuningan, Rejang Renteng, Rejang Pingit, serta Rejang Dewa. Dari beberapa jenis Rejang yang telah disebutkan di atas, masih ada tari Rejang yang tidak kalah menarik dan memiliki keunikan dan ciri khas tersendiri, yaitu tari Rejang Pusung.

Tari Rejang Pusung merupakan salah satu tari sakral yang dimiliki oleh masyarakat Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem. Pementasannya dilaksanakan setiap satu tahun sekali, tepatnya di Pura Puseh, Pura Pajenengan, dan Pura Dalem pada saat *Purnamaning Sasih Kelima*, dan merupakan bagian dari upacara *Ngusaba Goreng*. Tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, ditarikan oleh penari yang dipilih berdasarkan *pesu-pesuan* yaitu keturunan dari pengurus desa *pakraman*, seperti *jro mangku*, *bendesa* dan pengurus lainnya. Keunikan tari ini juga terlihat pada kesederhanaan gerak, tata rias kepala penari yang menggunakan bahan dari kulit jeruk jeruti dan menggunakan 2 (dua) buah selendang. Ciri khasnya pun terlihat pada tata rias rambut penari.

Tari Rejang Pusung dengan keunikannya yang terlihat sangat jelas di dibandingkan dengan tari Rejang lainnya, dipandang perlu untuk didokumentasikan dan diteliti khususnya agar desa memiliki arsip ataupun dokumen mengenai tari Rejang Pusung. Dokumentasi tersebut menjadi sesuatu yang penting bagi generasi penerus dan secara tidak langsung tari Rejang Pusung akan terus dikenang bahkan kelestariannya tetap terjaga. Namun faktanya, sampai saat ini tulisan maupun dokumentasi mengenai pementasan tari Rejang Pusung pada saat berlangsungnya upacara *Ngusaba Goreng* masih sangat minim. Dengan demikian penelitian ini dianggap penting untuk dilakukan.

Berdasarkan uraian di atas alasan pemilihan tari Rejang Pusung sebagai objek penelitian ini adalah ketertarikan terhadap keunikan yang dimiliki oleh tari Rejang Pusung dan minimnya dokumentasi ataupun dokumen lainnya mengenai tari Rejang Pusung, hal tersebut juga semakin menambah semangat untuk terus menggali informasi yang mendalam mengenai tari tersebut. Sebab tari Rejang Pusung yang dimiliki oleh Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem perlu dilestarikan agar kearifan lokal yang dimiliki oleh desa tersebut tidak hilang. Dengan adanya hasil penelitian yang dilakukan, diharapkan penelitian ini akan sangat berguna untuk dijadikan arsip desa yang bisa dibaca oleh generasi berikutnya, baik untuk dijadikan referensi ataupun pengetahuan atas kesenian yang dimiliki oleh desa itu sendiri.

Penelitian ini menggunakan tiga buah buku dan satu hasil penelitian yang sangat bermanfaat dan membantu dalam menyelesaikan artikel ini baik sebagai sumber acuan maupun sebagai pembanding.

Buku yang ditulis oleh I Wayan Dibia pada tahun 1999 yang berjudul *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*, 2). Buku yang ditulis oleh I Wayan Dibia

pada tahun 2013 yang berjudul *Puspasari Seni Tari Bali*, 3) Buku yang ditulis oleh I Made Yudabakti dan I Wayan Watra pada tahun 2007 yang berjudul *Filsafat Seni Sakral Dalam Kebudayaan Bali*. Hasil penelitian yang berjudul “Pementasan Tari Rejang Pusung di Pura Puseh Desa Pakraman Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem (Kajian Estetika Hindu)” oleh I Nyoman Linggih dan I Made Gede Anadi tahun 2015.

METODE PENELITIAN

Penelitian tari Rejang Pusung ini menggunakan metode penelitian kualitatif, yakni penelitian yang bermaksud untuk memahami fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian misalnya perilaku, persepsi, motivasi, tindakan, dll., secara holistik, dan dengan cara deskripsi dalam bentuk kata-kata dan bahasa, pada suatu konteks khusus yang alamiah dan dengan memanfaatkan berbagai metode alamiah (Moleong, 2011:6).

Penelitian kualitatif di dalamnya terdiri dari beberapa bagian sebagai berikut. 1) Rancangan Penelitian. 2) Lokasi Penelitian, penelitian mengenai tari Rejang Pusung ini berlokasi di Desa Pakraman Geriana Kauh, Kecamatan Selat Kabupaten Karangasem. 3). Jenis dan Sumber Data, jenis penelitian dibagi menjadi 2 yakni data primer dan data sekunder. Data primer adalah hasil wawancara, pengambilan gambar ataupun video pertunjukan. Untuk data sekunder bisa diperoleh dari perpustakaan, baik berupa buku, jurnal ataupun hasil penelitian. 4). Teknik Penentuan Informan, dalam penelitian tari Rejang Pusung di Desa Pakraman Geriana Kauh teknik yang digunakan adalah *purposive sampling*. Informan yang dipilih adalah orang-orang yang memang mengetahui objek yang diteliti sehingga mampu memberikan informasi yang jelas baik mengenai bentuk begitu juga fungsinya. 5) Instrumen Penelitian, dalam penelitian tari Rejang Pusung di Desa Pakraman Geriana Kauh media yang digunakan, berupa alat tulis, telpon seluler (*handphone*), dan *handycam*. Alat tulis digunakan untuk mencatat lembar pertanyaan yang diajukan ke informan sebelum peneliti terjun ke lapangan dan mencatat hal-hal penting yang ditemukan pada saat melakukan wawancara ataupun hal-hal penting yang berkaitan dengan pertunjukan tari Rejang Pusung. Pada saat wawancara berlangsung seorang peneliti tidak dapat mencatat semua hal yang diutarakan oleh informan. Untuk mengantisipasi kelemahan tersebut maka telpon seluler (*handphone*) sangat dibutuhkan peneliti untuk merekam semua jawaban dari pertanyaan yang diajukan. Sementara *handycam* digunakan untuk mendokumentasikan kegiatan yang dilakukan selama melakukan pengumpulan data di lapangan. Ketiga instrumen tersebut san-

gat berguna dan menentukan hasil dari penelitian yang dilakukan di lapangan. Selain itu juga, perlu diketahui bahwa peneliti juga merupakan instrumen utama dalam sebuah penelitian. 6) Teknik Pengumpulan Data, dalam penelitian tari Rejang Pusung di Desa Pakraman Geriana kauh menggunakan empat teknik pengumpulan data, yakni observasi, wawancara, studi kepustakaan dan studi dokumentasi. 7) Teknik Analisis Data, teknik yang digunakan dalam penelitian ini adalah deskriptif kualitatif. Jadi setelah data diperoleh maka dianalisa dan dipisahkan sesuai bagiannya kemudian disusun kembali.

PEMBAHASAN

Menurut I Nengah Likup (wawancara, 7 April 2018) mengatakan bahwa tari Rejang Pusung, *pusung* berasal dari kata *pusuh*. Istilah *pusuh* itu sendiri diambil berdasarkan penarinya yang masih gadis belia, *pusuh* sama artinya dengan kuncup. Dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia dijelaskan kata kuncup yang berarti belum mekar. Sementara itu, menurut I Wayan Bratha (wawancara, 6 Oktober 2017) mengatakan bahwa kata *pusung* diambil dari *pusung* rambut penari pada saat pementasan berlangsung. *Pusung* yang digunakan itu pula yang menjadi ciri khas yang dimiliki oleh tari Rejang Pusung.

Berdasarkan pernyataan di atas, dapat disimpulkan bahwa tari Rejang Pusung adalah tari sakral yang dimiliki oleh Desa Pakraman Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem dengan ciri khasnya terletak pada rambut penari yang *dipusung* (disanggul) dan penarinya adalah anak-anak yang masih gadis belia.

Pementasan tari Rejang Pusung dilaksanakan setiap upacara *Ngusaba Goreng*, yakni pada *Purnamaning Sasih Kelima* di Pura Puseh, Pura Pajenengan, Pura Dalem dan masing-masing Pura Dadia. Upacara *Ngusaba Goreng* itu sendiri terdiri dari 2 (dua) putaran, dalam masing-masing putaran tersebut terdapat istilah *parejangan*, pada saat *parejangan* itulah tari Rejang Pusung ditarikan dan terakhir pada saat *nyimpen*.

Sesungguhnya di Desa Pakraman Geriana Kauh, Kecamatan Selat Kabupaten Karangasem terdapat dua jenis tari Rejang, yaitu tari Rejang Pusung dan tari Rejang Klukuh yang ditarikan secara bersamaan pada saat upacara *Ngusaba Goreng*, yang membedakan keduanya adalah dari segi penari. Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, bahwa penari tari Rejang Pusung berdasarkan *pesu-pesuan* yaitu keturunan dari pengurus desa *pakraman*, sementara penari tari Rejang Klukuh berdasarkan *pesu-pesuan* yaitu keturunan dari *krama* desa *pakraman*.

Keduanya ditarikan secara bersamaan pada saat *parejangan* di putaran pertama dan putaran kedua. Namun pada saat *nyimpen* tari Rejang Klukuh tidak ditarikan melainkan hanya tari Rejang Pusung saja.

Djelantik (2004: 15), yang menyebutkan bahwa wujud dapat dinikmati oleh penikmat dan mengandung unsur yang mendasar, yang terdiri dari bentuk (*form*). Bentuk merupakan unsur internal yang terdapat dalam sebuah pertunjukan. Bentuk dalam sebuah pertunjukan terdapat beberapa elemen di dalamnya yang dapat dinikmati dan ditangkap oleh panca indera. Beberapa hal yang ada dalam bentuk tari Rejang Pusung, yakni penari, ragam gerak, tata busana dan tata rias, pola lantai, musik pengiring serta tempat pementasan.

Bentuk dari tari Rejang Pusung jika dilihat dari koreografinya maka tari ini tergolong dalam tari kelompok. Berdasarkan jumlah penarinya, tari kelompok dibedakan menjadi kelompok kecil dengan penari 3 sampai 15 orang, dan kelompok besar dengan jumlah penari lebih dari 15 orang bahkan sampai ratusan Dibia (2013: 112).

Dilihat dari pemaparan di atas, tari Rejang Pusung termasuk ke dalam tari kelompok besar mengingat bahwa jumlah penarinya sebanyak 21 orang (1 orang sebagai *pemaret* dan 20 orang penari tari Rejang Pusung).

Penari Tari Rejang Pusung

Seseorang yang menarik atau membawakan sebuah tarian disebut penari. Penari tari Rejang Pusung ini anak-anak yang belum mengalami akhil balik dan sudah *ketus* gigi dan merupakan *pesu-pesuan* yaitu keturunan dari pengurus desa *pakraman*, seperti *jro mangku*, *bendesa*, *kawil*, dan pengurus lainnya.

I Wayan Bratha menuturkan, bahwa sebelum penari menarik tari Rejang Pusung ini terdapat beberapa aturan yang dijalani, yakni penari diharapkan agar tidak berbicara kotor ataupun kasar, pergaulan sementara dibatasi maksudnya untuk sementara penari tidak diperbolehkan berbaur dengan orang-orang yang sedang mengalami cuntaka, dan yang terakhir sebelum menari semua penari *dilukat* dan *muspa* bersama kemudian di bagian hiasan kepalanya diberi dupa. Setelah semua penari diberi dupa barulah penari mulai mengatur barisan untuk menari (wawancara, 17 Desember 2017). Perlu diketahui juga bahwa sebelum tarian ini ditarikan pada saat upacara *Ngusaba Goreng* penari tidak mengadakan latihan, hal tersebut disebabkan karena selain dari gerakannya yang sederhana, pada saat pementasan tarian ini di pandu oleh *pemaret*.

Sebelum pementasan dimulai seluruh penari tari Rejang Pusung berbaris di belakang penari *pemaret* yang diikuti dengan tari Rejang Klukuh. Penari *pemaret* inilah yang memandu jalannya pementasan. Tarian ini dimulai berdasarkan kesepakatan antara penari dan penabuh, ketika sudah siap seluruh penari bergerak sederhana hanya berjalan melingkari *pelinggih* dengan posisi tangan kiri memegang selendang kuning yang ditempelkan di pinggang kiri dan tangan kanan memegang selendang putih sambil diayunkan dalam posisi *ngeed*, setelah itu berjalan namun posisi tangan masih tetap sama, kemudian diulang kembali gerakan tersebut. Seluruh penari bergerak mengikuti arah jarum jam atau disebut dengan *purwa daksina*, berapa banyaknya mengelilingi *pelinggih* ditentukan dengan datangnya *daratan*.

Musik Pengiring Tari Rejang Pusung

Setiap gerak yang dilakukan dalam pementasan tari Bali baik yang melibatkan seluruh tubuh ataupun melakukan gerak-gerak kecil selalu membutuhkan dukungan musik. Dibia (2013: 116) menyebutkan musik (tabuh) adalah salah satu elemen terpenting dalam tari Bali. Selain memberikan landasan bagi struktur koreografi, serta memperkuat identitas suatu tarian, musik memberikan kehidupan bagi tari secara keseluruhan. Musik adalah pegangan sekaligus pedoman bagi penari. Pementasan tari Rejang Pusung diiringi oleh kolaborasi *baleganjur*, *kenyong* dan *gambang* yang dibawakan oleh kurang lebih 17 orang penabuh. Bedanya antara dulu dan sekarang hanya terletak pada perubahan jumlah alat musik yang digunakan, misalkan alat musik *ceng-ceng* jika dulu hanya menggunakan 3 saja namun kini bisa 8 bahkan lebih.

I Nyoman Subrata menuturkan bahwa dari sekian alat musik yang disebutkan di atas, adapun alat musik yang sangat disakralkan oleh masyarakat setempat, yakni *kenyong*. Jika dikaitkan dengan tari Rejang Pusung maka selain tempat dan waktu pementasannya yang selalu berkaitan dengan upacara agama dan dipentaskan di jeroan pura, kesakralan tari tersebut juga bersumber dari salah alat musik yang mengiringinya pada saat pementasan berlangsung yakni *kenyong* itu sendiri.

Kenyong tersebut ditempatkan khusus di Pura Puseh Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem. Sebelum *kenyong* digunakan pada saat pementasan, maka untuk mengeluarkannya pun tidak boleh sembarangan melainkan harus menggunakan sesajen khusus (wawancara, 28 Maret 2018). Pernyataan tersebut juga senada dengan yang diungkapkan oleh Jro Mangku Susila selaku pemangku di Pura Puseh dan I Nengah Sudia selaku mantan penabuh.

Tata Rias dan Busana Tari Rejang Pusung

Tata rias dan busana merupakan satu kesatuan yang saling terkait dalam penyajian sebuah pertunjukan. Biasanya dengan penggunaan baik tata rias, busana, hiasan kepala, aksesoris, properti ataupun atribut lain yang digunakan mampu menunjukkan ciri khas dari tarian itu sendiri. Tata rias dan busana yang digunakan pada saat pementasan tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem tidak menggunakan tata rias wajah dan busana yang khusus, jadi tata rias wajah dan busana yang digunakan disesuaikan dengan apa yang mereka miliki, hanya saja untuk tata rias kepala memang telah diseragamkan.

Tata Busana

Tata busana digunakan untuk menunjukkan identitas *gender*, status sosial, karakter, dan *gender* tarian, selain untuk menambah daya tarik pertunjukan. Dengan melihat tata busana yang digunakan penari, para penonton sudah bisa mengetahui jenis kelamin (pria dan wanita), peran atau kedudukan dari tarian yang mereka saksikan (Dibia, 2013: 81). Busana yang digunakan oleh penari tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman* Geriana Kauh terdiri dari *kamen* berwarna kuning, *kamen* berwarna putih, sabuk *prada*, sabuk *blebed* berwarna ungu dan dua buah selendang yang diikatkan di pinggang penari dengan warna yang senada dengan *kamen* yakni putih dan kuning. Warna putih sebagai simbol kesucian, kebersihan dan kuning sendiri sebagai simbol kelembutan, kemuliaan serta menggunakan dua buah gelang *slake* sebagai aksesoris.

Aksesoris yang tidak diperbolehkan pada saat pementasan adalah aksesoris yang berbahan emas. Hal tersebut disebabkan karena pernah ada kejadian penari yang memakai aksesoris berbahan emas dirampas oleh penari *daratan* dengan menggunakan keris yang dipegangnya. Mengingat bahwa kondisi penari *daratan* pada saat itu dalam keadaan tidak sadarkan diri dan dipercaya bahwa yang merasukinya adalah leluhur, maka untuk mengantisipasi kejadian tersebut terulang kembali, maka masyarakat setempat menyepakati dan memutuskan bahwa siapapun yang menarikan tari Rejang Pusung diperbolehkan menggunakan aksesoris kecuali aksesoris yang berbahan emas.

Tata Rias

Tata rias merupakan salah satu elemen yang penting untuk menunjukkan karakter yang dibawakan dan bertujuan untuk mempercantik penari.

(Dibia, 2013: 66-67) membagi tata rias (*make-up*) tari Bali berdasarkan fungsinya menjadi 2, yakni

rias natural (sehari-hari) dan rias teatrikal (tata rias watak). Rias natural bentuk terlalu jauh berbeda dengan rias sehari-hari, sebab pada dasarnya tidak untuk merubah wajah aslinya melainkan untuk mempercantik hanya saja lebih memberikan aksen bagian muka tertentu saja, seperti alis, bibir, dan garis mata. Sehingga yang menonton masih mampu mengenali wajah si penari. Berbeda halnya dengan rias teatrikal yang bertujuan untuk merubah wajah asli yang disesuaikan dengan karakter yang dibawakan. Sehingga penonton sulit untuk mengenalnya. Dilihat dari penjelasan di atas, maka tata rias yang digunakan penari tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem menggunakan tata rias dengan pemilihan warna *soft*.

Dibia (2013: 85) menjelaskan selain rias muka dan busana, hiasan kepala juga termasuk elemen penting dalam pementasan.

Lebih lanjut dijelaskan bahwa hiasan kepala dibagi menjadi 2 yakni hiasan kepala teatrikal dan hiasan kepala natural. Hiasan kepala teatrikal adalah hiasan kepala yang berbentuk *gelungan* atau mahkota. Sementara, hiasan kepala natural merupakan hiasan kepala yang bentuknya relatif sama dengan hiasan kepala dalam kehidupan sehari-hari termasuk untuk upacara adat dan agama. Untuk hiasan kepala natural juga dibagi menjadi 2 jenis yakni *pusungan* dan *udeng-udengan*. Hiasan kepala yang digunakan pada saat pementasan tari Rejang Pusung adalah hiasan kepala natural karena rambut penari yang di-*pusung*, jenis *pusung* yang digunakan yakni *pusung lungguh*. *Pusung lungguh* adalah tata rambut berbentuk “angka delapan” yang berdiri tegak (Dibia, 2013:88). Alat-alat yang dipersiapkan terdiri dari *antol* dan *cucuk*.

Bagian depan hiasan kepala penari tari Rejang pusung dilengkapi dengan kulit jeruk *jeruti* yang dibuat membentuk setengah lingkaran ini dimaksudkan agar dapat dipasang di kepala penari, kemudian dihias dengan bunga-bunga segar. Bagian paling depan dari kulit jeruk tersebut dihias dengan *janur* yang mengikuti bentuk lingkaran dari kulit jeruk tersebut, masyarakat setempat menyebutnya *lulut*. Bunga-bunga segar yang biasanya digunakan dalam merias kulit jeruk tersebut terdiri dari bunga gemitir, jepun, cempaka, pucuk rejuna, ratna dan sandat.

Dari bunga-bunga yang telah disebutkan di atas bunga yang menjadi daya tarik dan paling disukai oleh *daratan* adalah pucuk rejuna. Jika ada penari yang menggunakan bunga tersebut akan diambil dan beliau sendiri yang akan menghaturkan di *pelinggih* yang ada di Pura Puseh tersebut. Selanjutnya, untuk semua penari setelah selesai menarikan tarian tersebut hiasan kepala yang digunakan diletakkan di seti-



Gambar 1. Pusungan rambut penari tari Rejang Pusung. (Dok. pribadi)

ap *pelinggih* yang ada di Pura Puseh. Sesungguhnya tidak *saklek* harus menggunakan bunga harum atau bunga-bunga seperti yang disebutkan di atas saja, namun memang ada bunga yang tidak boleh digunakan yakni bunga jepun berwarna merah (Ni Nengah Suti, wawancara pada tanggal 7 April 2018).

Ragam Gerak

Ragam gerak adalah motif-motif gerak yang digunakan di dalam sebuah tarian. Gerak yang terdapat dalam tari Rejang Pusung sangat sederhana, kesederhanaan yang dimaksud dalam hal ini adalah hanya terdapat satu motif gerak yang diulang-ulang. Pertama, seluruh penari dalam posisi berdiri, kemudian berjalan melingkari *pelinggih* dengan posisi tangan kiri memegang selendang kuning yang ditempelkan di pinggang kiri dan tangan kanan memegang selendang putih sambil diayunkan dalam posisi *ngeed*, setelah itu berjalan namun posisi tangan masih tetap sama, kemudian diulang kembali gerakan tersebut sampai akhir.

Jika dilihat dari gerak tari Rejang Pusung ini tidak mengutamakan keindahan melainkan ketulusan dalam *ngaturang ngayah*. Masyarakat masih mempertahankan bentuk gerak tari Rejang Pusung yang mereka wariskan dari nenek moyang, bahkan sampai saat ini tari Rejang Pusung masih lestari dan difungsikan dengan baik oleh masyarakat setempat.

Tempat Pementasan

Dibia mengatakan bahwa tempat atau arena pentas, yang lazim disebut dengan *kalangan* merupakan salah satu faktor yang sangat menentukan keberhasilan penyajian tari Bali (2013: 95). Sebagaimana yang telah diketahui bahwa pementasan suatu pertunjukan dapat dilakukan di mana-mana, namun dalam tari upacara *kalangan* yang digunakan pada saat pementasan merupakan sebuah tempat yang khusus, seperti halnya tari Rejang Pusung yang berada di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem. Tempat pementasan tari tersebut ditarikan di *jeroan pura* (halaman utama pura), yakni Pura Puseh, Pura Pajenengan, dan Pura Dalem serta di masing-masing Pura Dadia. Pementasan tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman*



Gambar 2. Hiasan Kepala tari Rejang Pusung (Dok. pribadi)

Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem tidak dirancang layaknya pementasan yang dilakukan di atas panggung. Jadi baik untuk tempat maupun *lighting* pementasannya disesuaikan dengan keadaan yang ada.

Seperti yang telah dijelaskan di halaman sebelumnya bahwa pementasan tari Rejang Pusung dilaksanakan pada saat upacara *Ngusaba Goreng*, yakni tepatnya pada saat *parejangan*. Tarian ini ditarikan sebanyak 3 (tiga) kali, pada saat *parejangan* di *parejangan* putaran pertama, *parejangan* putaran kedua dan yang terakhir pada saat *nyimpen*. Jadi *parejangan* di putaran pertama tari Rejang Pusung ditarikan di Pura Puseh yakni melingkari *pelinggih* dan berapa banyak melingkar ditentukan sampai munculnya *daratan*. *Daratan* merupakan seorang laki-laki yang menari dalam keadaan tidak sadar atau sering disebut dengan *trance*. Selanjutnya penari keluar dan berjalan menuju Pura Pajenengan sesampainya disana kembali menari sambil melingkari *pelinggih*. Selepas itu penari kembali ke Pura Puseh untuk melakukan persembahyangan.

Pada *parejangan* di putaran kedua tari Rejang Pusung hanya ditarikan di Pura Puseh berapa banyak melingkar masih tetap ditentukan oleh munculnya *daratan*. Jadi memang setiap pementasannya tidak dapat dipastikan berapa kali penari tari Rejang Pusung akan berhenti menari. Terakhir pada saat *nyimpen*, tari Rejang Pusung pertama ditarikan di Pura Puseh terlebih dahulu dengan jumlah melingkarnya ditentukan seperti yang telah dijelaskan di halaman sebelumnya, dilanjutkan ke Pura Pajenengan masih dengan gerak yang sama, kemudian dilanjutkan ke masing-masing Pura Dadia, terakhir di Pura Dalem dan kembali ke Pura Puseh. Jadi dalam hal ini penari dibagi disesuaikan dengan jumlah Pura Dadia yang ada dan juga sebagian penari ke Pura Dalem dan kembali ke Pura Puseh.

Soedarsono (2001: 170-172) menjelaskan bahwa fungsi seni pertunjukan dikelompokkan menjadi dua, yakni fungsi primer dan fungsi sekunder. Secara garis besar seni pertunjukan memiliki tiga fungsi primer, yaitu (1) sebagai sarana ritual, (2) sebagai

hiburan pribadi, (3) sebagai presentasi estetis. Sementara fungsi sekunder terdiri dari sembilan, yakni (1) sebagai pengikat solidaritas, (2) sebagai pembangkit rasa solidaritas, (3) sebagai media komunikasi, (4) sebagai media propaganda keagamaan, (5) sebagai media propaganda politik, (6) sebagai propaganda program-program pemerintahan, (7) sebagai media meditasi, (8) sebagai sarana terapi, (9) sebagai perangsang produktifitas.

Fungsi Primer

Terkait mengenai tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan selat Kabupaten Karangasem, dari ketiga fungsi primer yang di telah disebutkan di atas sesungguhnya yang menjadi fungsi pokok dari tari Rejang Pusung adalah sebagai sarana ritual. Hal tersebut dapat dilihat dari tempat pementasan seperti yang telah dijelaskan di halaman sebelumnya dan juga tari Rejang Pusung ini merupakan satu rangkaian dengan upacara *Ngusaba Goreng*. Namun meskipun demikian, selain fungsi pokoknya sebagai sarana ritual tari Rejang Pusung juga berfungsi sebagai hiburan pribadi dan sebagai presentasi estetis. Berikut ketiga fungsi primer dalam hal ini dapat dipaparkan.

Fungsi Tari Rejang Pusung Sebagai Sarana Ritual

Upacara dalam agama Hindu merupakan rangkaian kegiatan manusia dalam usaha menghubungkan diri dengan Hyang Widhi Wasa guna memohon tuntunan hidup dan keselamatan secara lahir dan batin (Arwati, 1996:2). Dalam pelaksanaan upacara-upacara tersebut dilengkapi dengan *upakara*, *banten* atau sesajen yang fungsinya sebagai sarana konsentrasi atau pemusatan pikiran. Selain yang telah disebutkan di atas, Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem melibatkan seni, salah satunya seni tari yakni tari Rejang Pusung sebagai sarana upacara. Upacara agama yang melibatkan tari Rejang Pusung di dalamnya adalah upacara *Ngusaba Goreng*.

Ngusaba Goreng merupakan hari raya besar khususnya di Desa *Pakraman* Geriana Kauh. Dilaksanakannya upacara tersebut adalah sebagai ungkapan rasa terimakasih atas kemakmuran serta hasil panen yang telah diberikan oleh Ida Sang Hyang Widhi Wasa. Adapun ciri khas *ngusaba* tersebut yaitu sesajen yang dipersembahkan sebagian besar menggunakan kue yang diolah dengan cara digoreng serta mempersembahkan hasil dari pertanian masyarakat.

Upacara *Ngusaba Goreng* itu sendiri terdiri dari 13 rangkaian dengan 2 putaran. Putaran pertama yakni dimulai dari *ngetur*, *lunge*, *nyuwung*, *pagambuwan*, *pabantenan*, *pamiosan*, dan *parejangan*. Kemudian putaran kedua kembali diulang dari *nyu-*

wung, *pagambuwan*, *pabantenan*, *pamiosan*, *parejangan* dan *nyimpen*. Dari 13 rangkaian tersebut tari Rejang Pusung ditarikan sebanyak 3 kali pada saat *parejangan* yakni *parejangan* di putaran pertama, *parejangan* putaran kedua, dan yang terakhir pada saat *nyimpen*.

Pada *parejangan* putaran pertama tari Rejang Pusung ini ditarikan bersamaan dengan tari Rejang Klukuh. Jadi, seluruh penari Rejang Pusung berada di belakang *pamaret* yang kemudian diikuti oleh penari Rejang Klukuh. Tarian ini ditarikan di Pura Puseh terlebih dahulu dengan gerakan melingkari *pelinggih*, tarian ini berhenti ketika muncul *daratan*. Selanjutnya penari menuju Pura Pajenengan, di pura tersebut penari juga kembali melakukan gerakan yang sama yakni melingkari *pelinggih* dan berhenti ketika muncul *daratan*. Selepas itu penari kembali ke Pura Puseh dan dilanjutkan dengan persembahyangan.

Pada *parejangan* di putaran kedua tari Rejang Pusung ini juga ditarikan bersamaan dengan tari Rejang Klukuh, namun tarian ini hanya ditarikan di Pura Puseh namun masih dengan gerak yang sama melingkari *pelinggih*, berapa banyaknya ditentukan dengan munculnya *daratan*. Terakhir, pada saat *nyimpen* hanya tari Rejang Pusung saja yang ditarikan. Berhubung *nyimpen* merupakan rangkaian terakhir dari upacara *Ngusaba Goreng* jadi masyarakat setempat menyepakati bahwa tari yang merupakan *pesu-pesuan* dari pengurus saja yang ditarikan.

Maka tidak heran jika setiap pelaksanaan upacara *Ngusaba Goreng* tarian tersebut selalu ditarikan dan merupakan salah satu pelengkap upacara, yang dipersembahkannya untuk yang tidak kasat mata atau yang tidak terlihat yakni untuk para Dewa yang diyakini hadir pada saat itu.

Fungsi Tari Rejang Pusung sebagai hiburan diri

Di samping berfungsi sebagai tari sakral, tari Rejang Pusung juga berfungsi sebagai hiburan diri, dalam hal ini dapat dilihat dari sudut pandang penari, karena menarik tari Rejang Pusung dalam upacara *Ngusaba Goreng* yang merupakan upacara besar bagi masyarakat Desa *Pakraman* Geriana Kauh tentu penari yang terlibat dalam upacara tersebut akan merasa senang. Terlibatnya menjadi seorang penari menandakan bahwa penari tersebut berkesempatan untuk *ngaturang ngayah*. Kesenangan itulah yang membuat penari itu sendiri merasa terhibur. Bahkan tidak hanya penari saja, masih ada penabuh yang juga dengan bangga dan senang dapat mengiringi tari Rejang Pusung tersebut dari awal hingga selesai yang tentunya merasa terhibur.

3) Fungsi Tari Rejang Pusung Sebagai Presentasi Estetis

Selain berfungsi sebagai tari sakral, tari Rejang Pusung juga berfungsi sebagai presentasi estetis artinya pertunjukannya harus dipresentasikan atau disajikan kepada penonton yang pada intinya sifatnya menghibur. Mengingat bahwa pementasan tari Rejang Pusung merupakan satu rangkaian dengan upacara *Ngusaba Goreng*, maka selain tarian tersebut disajikan untuk menghibur kekuatan-kekuatan yang tidak kasat mata, menghibur diri sendiri juga disajikan untuk menghibur penonton. Seperti yang telah dijelaskan di atas, karena masih dalam konteks keagamaan maka penonton yang dimaksud dalam hal ini selain dari masyarakat luar yang bertujuan untuk mendokumentasikan tarian ini ada yang disebut dengan *pemedek*.

Pemedek merupakan masyarakat setempat yang hadir untuk melakukan persembahyangan. Di sela-sela waktu mereka yang sedang menunggu mulainya persembahyangan kemudian dengan adanya penampilan dari tari Rejang Pusung yang diiringi dengan alat musik pengiringnya, mereka merasa senang dan tentunya juga merasa terhibur. Terakhir masyarakat luar, khususnya bagi mereka yang memiliki hobi dan kesenangan dalam pengambilan gambar, maka momen seperti itu tidak mungkin dibiarkan lewat begitu saja. Dengan terpenuhinya hobi tersebut maka menimbulkan rasa senang dan secara tidak langsung masyarakat tersebut telah menghibur dirinya sendiri.

Fungsi Sekunder

Dari 9 (sembilan) fungsi sekunder yang ada, tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem hanya 4 (empat) fungsi sekunder yang dapat dijabarkan yakni sebagai berikut.

Tari Rejang Pusung sebagai Pengikat Solidaritas Kelompok Masyarakat

Tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem selain memiliki fungsi pokok sebagai sarana ritual namun dalam bidang sosial tari Rejang Pusung ini juga berfungsi sebagai pengikat solidaritas antara masyarakat setempat. Mengingat bahwa tarian ini hidup dan berkembang di lingkungan masyarakat. Persiapan segala sesuatu yang dibutuhkan pada saat upacara *Ngusaba Goreng* yang di dalamnya melibatkan pementasan tari Rejang Pusung ini tidak terlepas dari kerjasama yang dilakukan oleh masyarakat.

Rangkaian upacara yang lumayan panjang tidak cukup hanya sebagian masyarakat yang terlibat, jadi seluruh masyarakat setempat baik dari kalangan

anak-anak, dewasa, hingga tua sangat terlihat antusiasnya dalam mempersiapkan upacara *Ngusaba Goreng* begitu juga dengan pementasan tari Rejang Pusung. Pihak orang tua mendapat bagian mengenai persiapan bahan-bahan yang dibutuhkan dalam membuat sesajen yang dipersembahkan. Jika dari bahan-bahan hingga pembuatan sesajen itu dikerjakan oleh pihak orang tua, maka persiapan untuk mengias pura hingga bersih-bersih dikerjakan oleh pihak dewasa. Sementara pihak anak-anak yang menarik tari Rejang Pusung, mereka mempersiapkan diri dan busana serta mempersiapkan bunga-bunga segar yang dipasang pada tata rias kepala. Mereka mempersiapkan hal-hal yang mereka mampu lakukan. Selebihnya, jika masih ada yang kurang tetap dipersiapkan oleh pihak orang tua maupun pihak dewasa. Intinya dalam mempersiapkan segala hal yang dibutuhkan tidak ada saling melimpahkan kewajiban satu sama lain melainkan saling rangkul dan melibatkan diri selama upacara berlangsung. Dalam hal ini bukan bayaran yang menjadi target masyarakat setempat melainkan ketulusan hati dalam *ngaturang ngayah*.

Melihat hal tersebut, kerukunan dan keharmonisan antara masyarakat satu dengan yang lainnya dapat terlihat dengan jelas. Dengan adanya rasa memiliki terhadap kesenian dan tradisi yang dimiliki oleh desa setempat, sehingga tumbuh rasa saling menghargai serta menghormati antara masyarakat yang satu dengan yang lain.

Tari Rejang Pusung Sebagai Media Komunikasi Massa

Tujuan dilaksanakannya upacara *Ngusaba Goreng* setiap tahunnya di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem adalah sebagai bentuk rasa bhakti dan sebagai ungkapan rasa terimakasih atas segala kemakmuran yang telah dilimpahkan kepada masyarakat setempat melalui hasil panen yang mereka peroleh. Pada saat upacara *Ngusaba Goreng* berlangsung banyak hasil-hasil pertanian masyarakat setempat yang dipersembahkan, salah satunya ada palawija. Palawija tersebut dirangkai sedemikian rupa oleh masyarakat setempat untuk dipersembahkan, bahkan sesajen lainnya pun dilengkapi oleh hasil pertanian lainnya.

Selain sesajen yang dibuat sebagai sarana dalam upacara *Ngusaba Goreng*, upacara tersebut juga dilengkapi dengan tarian sakral yang dimiliki oleh masyarakat setempat yakni tari Rejang Pusung. Ditarikannya tari Rejang Pusung adalah untuk menyambut kehadiran para Dewa yang turun ke bumi serta menghiburnya lewat gerak-gerak sederhana dan alunan musik pengiringnya. Jadi masyarakat telah menyediakan sarana dan prasarana yang dibutuhkan

kan pada saat persiapan untuk upacara tersebut dengan adanya kerjasama yang baik antara masyarakat satu dan yang lainnya sehingga selain daripada persiapan sarana upacara dapat dikerjakan secara baik artinya dapat berjalan sesuai dengan waktu yang telah disepakati, persiapan untuk tari Rejang Pusung itu sendiripun dapat dipersiapkan secara maksimal oleh masyarakat setempat hingga waktu pementasan tiba.

Ketika segala sesuatunya telah dipersiapkan maka dibutuhkanlah seseorang *pemangku* dan *jro istri* untuk memimpin jalannya upacara dari awal hingga akhir. Dengan demikian tari Rejang Pusung berfungsi sebagai sarana komunikasi antara manusia atau masyarakat setempat dengan Tuhan. Hal tersebut dapat dilihat dari, dengan ditarikannya tari Rejang Pusung untuk menyambut kehadiran para Dewa yang turun ke bumi untuk menikmati persembahan yang telah dipersiapkan oleh masyarakat setempat sebagai ungkapan terimakasih. Selanjutnya tari Rejang Pusung ini juga sebagai sarana komunikasi antara manusia atau masyarakat satu dengan masyarakat lainnya. Hal tersebut dapat dilihat dari setiap langkah yang dilakukan oleh masyarakat setempat dalam mempersiapkan sarana prasarana yang dibutuhkan tidak hanya untuk upacara *Ngusaba Goreng* namun juga untuk pementasan tari Rejang Pusung itu sendiri.

Tari Rejang Pusung Sebagai Media Terapi

Tari Rejang Pusung dikatakan sebagai media terapi, hal tersebut dapat dilihat baik dari segi penari, penabuh dan bagi mereka yang telah lanjut usia. Dengan adanya pementasan tari Rejang Pusung meskipun kondisi mereka dalam keadaan yang tidak sehat namun ketika sudah membawakan tarian, memainkan alat musik pengiringnya, ataupun menyaksikan pementasan tersebut akan terbawa suasana dan seketika rasa sakit, sedih serta sejenisnya dapat terobati. Semua itu tidak terlepas karena didasari atas rasa senang, sebab bagi mereka yang memang memiliki rasa senang hingga menjadi hobi terhadap sebuah kegiatan, baik menjadi seorang penari maupun penabuh apabila hal tersebut tidak dilakukan justru merasa ada yang kurang bahkan ada yang sampai sakit. Begitupun sebaliknya, seperti yang telah dipaparkan sebelumnya meskipun dalam keadaan tidak sehat, apabila sudah melakukan ataupun menyaksikan kegiatan yang membuat senang hingga menjadi hobi secara spontan kondisi sebelumnya akan terlupakan.

Selain itu, mengingat bahwa penari tari Rejang Pusung adalah anak-anak, maka terapi dalam hal ini dapat dilihat dari ketika anak-anak tersebut menari, maka secara tidak langsung itu merupakan salah satu cara untuk melatih kelenturan badan sejak dini

dan juga melatih mental.

Tari Rejang Pusung Sebagai Media Meditasi

Meditasi merupakan kegiatan yang dilakukan oleh seseorang untuk memusatkan pikiran. Tari Rejang Pusung dikatakan sebagai media meditasi, hal tersebut dapat diketahui lewat rasa. Ketika seorang penari sedang menarikan sebuah tarian maka diperlukan konsentrasi yang kuat, sama halnya yang dilakukan oleh penari tari Rejang Pusung. Meskipun dalam mempersembahkan tariannya tidak dituntut harus indah namun konsentrasinya dalam menari itu tetap ada. Mengingat bahwa menari dalam konteks upacara keagamaan dan termasuk *ngaturang ngayah* kepada Tuhan maka pikiran harus tetap dipusatkan agar konsentrasi tidak buyar. Mempersembahkan tari Rejang Pusung sebagai salah satu bentuk dalam *ngaturang ngayah*, dalam *ngaturang ngayah* tersebut dilakukan dengan pikiran yang khusuk sehingga konsentrasi terpusat terhadap kepada siapa persembahan tersebut disuguhkan.

SIMPULAN

Tari Rejang Pusung merupakan jenis tari sakral. Kesakralannya bersumber dari salah satu alat musik yang mengiringinya yakni *kenyong*, serta dilihat dari tempat dan waktu pementasan. Pementasannya dilakukan setiap setahun sekali pada saat upacara *Dewa Yadnya* yakni *Ngusaba Goreng*, tepatnya pada saat *Purnamaning Sasih Kelima*.

Tari Rejang Pusung termasuk bentuk tari kelompok yang ada di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem. Tarian ini dibawakan oleh 21 orang, 1 orang sebagai *pemaret* yang memandu dan berada di baris paling depan dan 20 orang adalah penari tari Rejang Pusung. Penarinya adalah gadis yang masih belia dan merupakan *pesu-pesuan* yaitu keturunan dari pengurus desa *pakraman*. Ciri khas tari tersebut terletak pada rambut penari yang *dipusung* (disanggul) dengan jenis *pusungan* yang digunakan adalah *pusung lungguh*. Penyajian tari Rejang Pusung sangat terlihat sederhana, hal tersebut dapat dilihat dari kesederhanaan gerak, tata rias, pola lantai dan juga busana yang digunakan. Hiasan kepala yang digunakan oleh penari tari Rejang Pusung sangat unik, dengan bahan dasar kulit jeruk *jeruti* yang dihiasi bunga-bunga segar. Penari tidak diperbolehkan menggunakan bunga jepun berwarna merah serta tidak diperbolehkan menggunakan aksesoris berbahan emas. Tari Rejang Pusung ditarikan sebanyak 3 (tiga) kali, pada saat *parejangan* diputaran pertama, putaran kedua dan yang terakhir pada saat *nyimpen*. *Parejangan* di putaran pertama tari Rejang Pusung ditarikan di Pura Puseh dan Pura Pajenengan. Pada *parejangan* di pu-

taran ke dua tari Rejang Pusung hanya ditarikan di Pura Puseh, terakhir pada saat *nyimpen*, tari Rejang Pusung pertama ditarikan di Pura Puseh selanjutnya ke Pura Pajenengan, kemudian ke masing-masing Pura Dadia, terakhir di Pura Dalem dan kembali ke Pura Puseh. Alat musik yang digunakan untuk mengiringi tari Rejang Pusung adalah kolaborasi *baleganjur*, *kenyong* dan *gambang*.

Fungsi tari Rejang Pusung di Desa *Pakraman* Geriana Kauh, Kecamatan Selat, Kabupaten Karangasem memiliki dua buah fungsi, yakni fungsi primer dan fungsi sekunder. Fungsi primer terdiri dari 3 (tiga bagian), sementara fungsi sekunder tari Rejang Pusung terdiri dari 4 (lima), yakni sebagai pengikat solidaritas sekelompok masyarakat, sebagai media komunikasi massa, sebagai media terapi, serta sebagai sarana meditasi.

DAFTAR RUJUKAN

- Arwati, Ni Made Sri. 1989. *Upacara Upakara Agama Hindu Berdasarkan Pawukon*. Denpasar: PT. Upada Sastra.
- Bandem, I Made. 1982. *Ensiklopedi Tari Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia.
- _____. 1996. *Etnologi Tari Bali*. Yogyakarta. Kanisius.
- Bandem, I Made dan Fredrik Eugene deBoer. 2004. *Kaja and Kelod Balinese Dance in Transision* (diterjemahkan oleh I Made Marlowe Makaradhwaja Bandem *Kaja dan Kelod Tarian Bali Dalam Transisi*). Jogjakarta: Institut Seni Indonesia Jogjakarta.
- Bungin, Burhan. 2003. *Analisis Data Penelitian Kualitatif*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Dibia, I Wayan, dkk. 1999/2000. *Tari Wali Sanghyang*, Rejang, *Baris*. Denpasar: Perc. Bali.
- Dibia, I Wayan. 1999. *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia dan Arti.line.
- _____. 2012. *Ilen-Ilen Seni Pertunjukan*. Denpasar: Yayasan Wayan Geria.
- _____. 2013. *Puspasari Seni Tari Bali*. Denpasar: UPT. Penerbitan ISI Denpasar.
- Djelantik, A.A.M. 1990. *Pengantar Pasar Estetika Jilid 1 Estetika Instrumental*. Denpasar: STSI Denpasar.
- Eliade, Mircea. 2002. *Sakral dan Profan*. Yogyakarta: Fajar Pustaka Baru.
- Hadi, Y Sumandiyo. 2000. *Seni Dalam Ritual Agama*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.
- Hikmawati, Fenti. 2017. *Metodologi Penelitian*. Depok: Rajawali Press.
- Koentjaraningrat. 1990. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: PT Rineka Cipta.
- Mariasa, I Nengah. 2015. "Rejang Kuningan Kecamatan Abang Kabupaten Karangasem, Bali: Aspek Bentuk, Fungsi, dan Makna" (Disertasi). Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana. Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Moleong, Lexy J. 2011. *Metodologi Penelitian Kualitatif Edisi Revisi*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Nazir, M. 1988. *Metode Penelitian*. Jakarta: Ghalia Indonesia.
- Putri, Luh Putu Maylandari. 2015. "Tari Rejang Pingit di Desa Adat Geriana Kangin, Karangasem" (Skripsi). Program Studi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan. Institut Seni Indonesia Denpasar.
- Soedarsono, R.M. 2002. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Triguna, Ida Bagus Gede Yudha. 2000. *Teori Tentang Simbol*. Jakarta: Widya Dharma.
- Yudabakti, I Made dan I Wayan Watra. 2007. *Filsafat Seni Sakral Dalam Kebudayaan Bali*. Surabaya: Paramita.

Calungpangkung: Musik Dari Dan Untuk Alam

I Wayan Mulyadi¹, I KomangSudirga², I Kt.Suteja³

Program Studi Penciptaan Seni, Program Pascasarjana, Institut Seni Indonesia Denpasar
Jl. Nusa Indah Denpasar Kode Pos: 80235, Indonesia

¹*wayanmul86@gmail.com*

Karya musik *Calung Pangkung* merupakan karya musik yang memanfaatkan alam khususnya *pangkung* sebagai sumber penciptaan karya. Pertunjukan dilakukan secara berpindah-pindah mulai dari bagian atas *pangkung* sampai pada bagian bawah. Hasil penciptaan karya *Calung Pangkung* merupakan karya seni musik lingkungan yang terlahir dari eksplorasi fenomena yang terjadi pada alam, khususnya *pangkung*. Pembentukan karya ini pencipta menggunakan pendekatan kontemporer dengan menggunakan benda-benda yang ada di sekitar areal *pangkung* sebagai instrumen atau media ungkap dalam karya. Karya musik *Calung Pangkung* secara struktur dibagi menjadi empat bagian, yaitu *bakti raga*, *mabraya*, *adharna*, dan *santhi swara*. Bagian *bakti raga* menggambarkan bakti manusia terhadap alam, bagian *mabraya* merupakan wujud dari keharmonisan alam dan manusia, bagian *adharna* menggambarkan keserakahan manusia terhadap alam, serta bagian *santhi swara* sebagai wujud suara perdamaian yang hening dan tenang. Karya musik *Calung Pangkung* secara langsung dipentaskan di areal *pangkung* Gua Peteng Desa Darmasaba, Kecamatan Abiansemal, Kabupaten Badung.

Kata kunci: *pelestarian, eksplorasi, dan musik lingkungan*

Calung Pangkung's musical work is a musical work that utilizes nature, especially the lap as a work. Performances are carried out in a move starting from the top of the *pangkung* to the bottom. The result of the work of Calung Pangkung is a musical work of art that was born from the exploration of phenomena that occur in nature, especially the lap. The supervisor of this work uses a contemporary approach using objects that are around the lap area as instruments or express media in the work. *Calung Pangkung's* musical works generally become four parts, namely *bakti raga*, *mabraya*, *adharna*, and *santhi swara*. The *bakti raga* part of human devotion to nature, part of the *mabraya* is a manifestation of the harmony of nature and people, the part of natural *adharna* of human greed towards nature, and the part of *santhi swara* as a peaceful and calm form of peace. *Calung Pangkung's* musical work was directly staged in the *pangkung* Gua Peteng area of Darmasaba Village, Abiansemal District, Badung Regency.

Keywords: *preservation, exploration, and environmental music*

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Keberadaan *pangkung* sebagai salah satu tempat aliran air diapit oleh dua buah tebing yang tinggi dan curam semakin memprihatinkan. Seiring perkembangan waktu, tebing atau *pangkung* menjadi tempat eksklusif untuk kepentingan pariwisata dan juga tempat hunian yang jauh dari kebisingan kota. Ketika dilihat dari segi fungsi sesungguhnya, *pangkung* di Bali merupakan sebuah tempat penampungan aliran air pada saat musim hujan, sehingga bisa mencegah terjadinya banjir. Namun melihat fenomena masa kini, *pangkung* sering disalah fungsikan oleh masyarakat, misalnya sebagai tempat untuk membuang sampah dan tempat pembuangan limbah. Bahkan, juga dieksploitasi (dikeruk atau digali) hingga menghilangkan karakteristik alami *pangkung* (*landscape* dan *soundscape*) yang begitu istimewa dan penuh warna.

Eksplorasi tersebut mengakibatkan terjadinya perubahan bentang alam, meningkatnya frekuensi tanah longsor, terbentuknya terowongan, kolam atau genangan air yang tidak dikehendaki, serta gangguan terhadap kehidupan satwa liar. Pengangkutan bahan yang dieksploitasi mengakibatkan kerusakan jalan dan proses lebih lanjut juga mencemari tanah, air, dan udara (Manik, 2016: 57). Realita tersebut sangat mengusik pikiran pencipta karya, sehingga menjadi tergugah untuk mengangkat hal tersebut ke dalam sebuah karya seni agar dapat menyampaikan isu sosial tersebut guna mendapat tanggapan dan membuka kesadaran masyarakat akan pentingnya perlakuan yang layak terhadap alam, khususnya *pangkung*.

Manusia mau tidak mau hidup dari alam dunia ini. Alam ini sudah ada sebelum manusia ada. Seperti manusia bersifat, alam juga bersifat. Sifat-sifat itu dualistik adanya (Sumardjo, 2010:18). Manusia seharusnya memiliki kesadaran akan adanya ketergantungan kehidupannya dengan alam di dunia ini. Ketika manusia memelihara alam dengan baik, maka alam akan memberikan sumber kehidupan yang berlimpah bagi manusia. Disharmonis kehidupan antara manusia dan alam mendorong emosional hasrat pencipta untuk menciptakan karya seni musik yang menjalin keharmonisan antara manusia dan alam semesta dengan mengimplementasikan konsep *Tri Hita Karana*. Di dalam masyarakat Hindu Bali, *Tri Hita Karana* berasal dari *Tri* yang berarti tiga, *Hita* berarti kebahagiaan, dan *Karana* yang berarti penyebab. Dengan demikian, *Tri Hita Karana* berarti tiga penyebab terciptanya kebahagiaan dan keharmonisan (Suhardana, 2007: 62). Kebahagiaan tercipta ketika adanya saling menghormati antar sesama, menjaga kelestarian alam, serta memuja alam beserta isinya adalah sebagai wujud nyata dari implementasi kon-

sep *Tri Hita Karana* dalam gagasan karya seni musik yang menunjukkan keharmonisan manusia dengan alam.

Menciptakan musik lingkungan yang terinspirasi dari fenomena yang terjadi pada *pangkung* adalah untuk mengungkapkan salah satu teknik berproses dan berkarya seni musik dengan memanfaatkan lingkungan sebagai sumber ide penciptaan. Musik mencerminkan pikiran dan cara hidup orang. Pernyataan itu sekaligus menyiratkan betapa musik akan selalu berubah, berbeda, dan tidak selalu sama pada rentang waktu, tempat, kelompok, dan individu. Alam, bakat pribadi, kesadaran tentang keindahan, dan pengaruh bentuk lingkungan serta budaya, ternyata berpengaruh besar atas sikap dan tanggapan orang terhadap musik (Hardjana, 2003: 37). Eksploitasi lingkungan berpengaruh terhadap perubahan bentuk dan laku masyarakat terhadap lingkungan. Hal ini memberikan pengaruh yang begitu besar pada sikap pencipta untuk membuat sebuah karya musik lingkungan, dimana pencipta akan berinteraksi langsung dengan alam lewat sentuhan musikal guna menumbuhkan kesadaran masyarakat akan keindahan *pangkung*. Karya musik yang mengangkat isu lingkungan ini, oleh pencipta diberi judul *Calung Pangkung*.

Calung Pangkung sebagai judul dalam karya ini terdiri dari dua suku kata, yaitu *Calung* dan *Pangkung*. Dalam karya ini, *calung* merupakan sebuah cekungan atau lubang-lubang besar yang terdapat di pinggir tebing dan bebatuan sebagai aliran air yang mampu sebagai resonator bunyi dan bahkan menghasilkan gema suara. Sedangkan *pangkung* dalam kamus Bahasa Bali adalah jurang yang tidak berair, merupakan saluran air yang diapit oleh dua tebing yang tinggi dan biasanya dialiri air pada saat musim hujan atau sebagai tempat penampung air dikala musim penghujan. Jadi, pada karya ini judul *Calung Pangkung* berarti bunyi atau suara yang muncul dari lubang dan tebing yang tinggi. Cekungan dan lubang-lubang bebatuan, begitu juga dinding *pangkungan* mampu memantulkan suara permainan instrumen, sehingga nanti dapat menghasilkan nilai baru dalam sebuah identitas karya musik. Berdasarkan pengertian ini pencipta mencoba menginterpretasikan hal tersebut ke dalam bentuk karya seni musik lingkungan dengan merangkai aneka ragam bunyi yang dapat dihasilkan oleh alam, khususnya yang terdapat di areal *pangkung*, seperti air, batu, dan tumbuhan, yang dirangkai dalam sebuah bentuk karya musik yang bertujuan untuk merajut keharmonisan manusia dengan lingkungan.

Karya seni musik *Calung Pangkung* merupakan karya seni *eco art* yang mengangkat isu lingkungan sebagai ide penciptaan. *Eco art* adalah suatu kerja

atau disiplin artistik yang mengajukan cara pandang, pemikiran, dan kepedulian atas berbagai bentuk dan sumber kehidupan dari planet bumi yang kita diami. Tujuannya untuk membangkitkan kesadaran, merangsang dialog, mengubah pola laku dan sikap hormat terhadap spesies lain, serta mendorong rasa dan sikap menghargai sistem-sistem alami yang dengan apa kita hidup berdampingan (Marianto, 20017: 70). Melalui karya musik, pencipta karya ingin mengingatkan masyarakat akan pentingnya menjaga lingkungan sebagai sumber kehidupan di dunia. Karya musik *Calung Pangkung* yang menggunakan *pangkung* sebagai media ungkap karya memiliki nilai pelestarian yang sangat besar, mengingat pentingnya keberadaannya bagi kelangsungan kehidupan manusia dan merupakan salah satu dari sebuah kritikan pencipta kepada masyarakat, begitu pula para pengusaha yang melakukan pemerkosaan pada alam, khususnya *pangkung*, demi sebuah kepentingan pribadi yang bersifat materialistis.

Melalui karya musik diharapkan masyarakat untuk mencintai alam dan lebih melihat *pangkung* sebagai sebuah tempat yang indah dengan aneka kehidupan, baik yang terlihat secara nyata ataupun tidak dengan ciri khas suara *pangkung* yang bergema.

Bentuk Karya Musik *Calung Pangkung*

Sebagai karya musik baru, *Calung Pangkung* dalam proses penciptaan lebih memilih jalan kebebasan dalam pencapaian bentuk karya. Kebebasan yang dimaksud merupakan tidak terikatnya pencipta dengan aturan-aturan musik tradisi, melainkan seolah-olah membalikkan pola pikir bermusik masa lalu menuju masa depan. *Calung Pangkung* menggunakan pendekatan musik masa kini yaitu musik kontemporer sehingga dalam proses penciptaannya musik *Calung Pangkung* menggunakan instrumen non musik sebagai media ungkap karya. Secara umum karya musik kontemporer *Calung Pangkung* memanfaatkan alam sekitar dalam penyajiannya sehingga karya tersebut hanya dapat dinikmati di tempat tersebut dan alur yang ditampilkan juga akan mengikuti topografi dari tempat pertunjukan yang diolah sedemikian rupa sesuai dengan kebutuhan pertunjukan sehingga pertunjukan tersebut mampu menampilkan pesan yang diinginkan Waktu pertunjukan juga dipilih untuk mendukung konsep dari garapan ini, dipilihnya yaitu jam 6 sore. Waktu ini merupakan peralihan dari terang ke gelap sehingga tercipta perubahan suasana dalam garapan ini yang didukung dengan tata cahaya.

STRUKTUR KARYA

Menciptakan karya seni musik lingkungan yang disajikan langsung di areal *Pangkung*. Karya ini akan di-



Gambar 1. Calung Pangkung – karya seni musik yang mengusung konsep *eco art*.
(Dok. I Wayan Mulyadi, 2018)

awali oleh langkah pengujian pada saat memasuki areal *pangkung*, suara yang dihasilkan oleh langkah kaki pengujian sebagai opening karya. Konsep karya musik *Calung Pangkung* adalah berpindah-pindah mengikuti alur tempat yang tinggi menuju ke bagian bawah *pangkung*. Secara struktur karya akan dibagi menjadi empat bagian, yaitu :

Bakti raga

Bakti dalam kamus besar bahasa Indonesia berarti perbuatan yang menyatakan setia, kasih, hormat dan tunduk, sedangkan raga yang dimaksud oleh pencipta dalam hal ini adalah dirinya sendiri dan manusia itu sendiri. Jadi *bakti raga* yang dimaksud pada bagian ini adalah komposisi musik yang menunjukkan rasa setia, kasih, dan hormat manusia terhadap keberadaan alam, khususnya *pangkung* yang diekspresikan lewat sentuhan musik yang dilakukan pencipta pada batang pohon bambu yang telah ditebang. Bagian ini dimainkan oleh 8 orang pemusik di atas tebing (*tegalan*) dengan mengolah batang bambu yang telah terpotong, ranting pohon kering, daun kelapa kering, buah kelapa, untuk mengekspresikan kepercayaan pencipta tentang pentingnya alam sebagai sumber kehidupan.

Mebraya

Masyarakat Bali menggunakan istilah *mabraya* sebagai konsep dalam kehidupan sehari-harinya. *Mabraya* itu sendiri mengandung makna hidup saling tolong-menolong, saling membantu, yang mengikat hubungan antara satu orang dengan orang lain dan memiliki kesetaraan dalam sebuah kelompok masyarakat tertentu. *Mabraya* yang dimaksud pada bagian ini merupakan perwujudan dari bentuk komposisi musik yang menunjukkan hubungan saling membutuhkan antara manusia dengan alam, dengan merajut hubungan yang harmonis dalam penyajian musik memanfaatkan segala bentuk perilaku manusia dengan alam yang hidup berdampingan dan saling mengisi. Hal ini akan diwujudkan oleh pencipta dengan mengolah areal *pangkung* bagian tengah sampai bagian bawah, dengan memainkan daun, dinding tebing, tumbuhan yang masih hidup, dan beberapa

benda lainya yang mendukung konsep *mabraya* ini. Pada bagian ini pencipta juga akan menunjukkan teatrical kegiatan masyarakat terdahulu dalam memfungsikan *pangkung* bagi kesehariannya, yang diekspresikan dalam bentuk musik teater sebagai penegasan suasana dan kegiatan yang dilakukan oleh masyarakat di areal *pangkung* sebagai perwujudan keharmonisan manusia dengan lingkungan dalam konsep *mabraya*.

Adharma

Dalam ajaran agama Hindu, *adharma* mengandung arti perbuatan yang tidak baik, perbuatan yang tidak sepatutnya dan perbuatan yang berlawanan dengan kebenaran. *Adharma* dalam karya musik *Calung Pangkung* merupakan sebuah tindakan pengerusakan alam yang dilakukan oleh manusia, kesewenang-wenangan memperlakukan *pangkung* seakan memperkosakan alam dengan mengeksploitasi, membuang sampah dan menjadikan *pangkung* sebagai tempat hunian seperti villa, restoran dan juga hotel berbintang. Hal ini akan diekspresikan lewat lantunan ritme musik yang keras dan dinamis yang akan dilakukan pencipta di bagian bawah *pangkung* dengan menggunakan instrumen batu, air, bambu dan juga batang dari pelepah kelapa (*papah*) sebagai media ungkap mempresentasikan kemarahan dengan perlakuan manusia yang semena-mena terhadap *pangkung*. Musik yang diciptakan pada bagian ini bernuansa gemuruh guna membangun aura kemarahan alam yang seakan-akan mencekam kehidupan manusia, yang dimainkan dari seluruh areal *pangkung* secara acak.

Santhi Swara

Santhi dalam ajaran agama Hindu mengandung arti damai, sedangkan *swara* yang dimaksud disini adalah lantunan bunyi yang dihasilkan oleh *pangkung* itu sendiri. Jadi *santhiswara* yang dimaksud pada bagian ini merupakan perwujudan perdamaian yang dilakukan lewat musik atau komposisi musik *Calung Pangkung* yang diharapkan mampu membentuk kehidupan yang damai, tenang, hening dan harmonis antara manusia dengan *pangkung*. Kedamaian yang dimaksud merupakan kesimpulan dari karya musik *Calung Pangkung*, yang berharap manusia mampu memposisikan diri dengan alam dan mampu berperilaku yang baik terhadap lingkungan khususnya *pangkung*. Adapun media ungkap yang digunakan untuk mengekspresikan kedamaian dan keheningan pada bagian ini adalah pengolah air yang dipadukan dengan suara murni dari *pangkung* itu sendiri, karena sipat air yang mampu memberikan pengelukan atau pembersihan dari segala wujud kekotoran yang ada dalam diri ataupun benda. Bagian *santhiswara* ini merupakan bagian terakhir dari karya *Calung Pangkung* untuk menyadarkan manusia betapa in-

dahnya dan pentingnya keberadaan *pangkung* bagi kehidupan.

INSTRUMEN

Karya Musik *Calung Pangkung* sebagai karya musik lingkungan menggunakan instrumen yang bersumber dari benda-benda yang ada di sekitar areal *pangkung* seperti :

1. Daun kering
2. Batang bambu (masih menempel pada pohonnya)
3. Bambu yang masih hidup
4. Pelapah kelapa
5. Buah kelapa tua
6. *Pompongan* (buah kelapa tua yang berlubang)
7. Bumbang 6 pasang
8. Daun Hijau (masih hidup)
9. Daun timbul kering
10. Klopekan bambu
11. Ranting bambu kering
12. Pohon pisang (masih hidup)
13. Batu
14. Potongan kelapa muda
15. Air
16. Titi maya (bambu besar yang dilubangi)

Instrument musik *Titi Maya* adalah instrumen musik baru yang terbuat dari bambu yang berukuran panjang sampai 4 meter dengan diameter 15 cm sampai 20 cm. Instrumen ini diberi namatiti maya karena bentuknya seperti *titi* (jembatan bambu) dan maya yang dimaksud adalah nadanya tidak jelas namun tetap bernada. Penemuan instrumen ini adalah hasil pengembangan dari instrumen batang bambu yang dipotong kemudian dikembangkan menjadi bumbang, dengan ukuran semakin membesar.

SIMPULAN

Sebuah karya seni merupakan sebuah ungkapan dari pelaku seni kepada penikmatnya. Bentuk karya tersebut bisa diungkap melalui berbagai media dan ini musik merupakan salah satunya. Pada karya ini pencipta mencoba membuat sebuah karya seni musik yang menggunakan konsep lingkungan dengan pendekatan musik kontemporer. Penggunaan konsep lingkungan menjadikan garapan ini murni hanya bisa dilakukan di areal *pangkung* Goa Peteng, Desa Darmasaba Kecamatan Abiansemal, Kabupaten Badung, karena instrumen yang dipakai adalah benda-benda yang ada di areal *pangkung* tersebut.

Penciptaan karya seni tidak hanya mengedepankan bentuk dan estetika dari garapan tersebut namun juga pesan yang ingin disampaikan. Pada karya musik *Calung Pangkung*, pencipta ingin menyam-

paikan fenomena di masyarakat dalam hal pemanfaatan alam khususnya *pangkung*. Adanya perubahan pola pikir masyarakat menjadikan manusia semena-mena terhadap alam dengan mengeksploitasi alam secara berlebihan sehingga keharmonisan alam dengan manusia menjadi terganggu. Melalui karya ini pencipta berharap mampu menggugah rasa kepedulian manusia terhadap alam dan pentingnya menjaga kelestarian alam serta lingkungan demi terciptanya keharmonisan manusia dengan alam sesuai dengan konsep *TriHitaKarana*.

Berdasarkan konsep, bentuk dan instrumen yang digunakan dalam karya musik calung pangkung, maka dapat disimpulkan bahwa karya musik ini adalah karya musik yang dari alam dan untuk alam.

DAFTAR RUJUKAN

- Ardana, I Ketut. "Metode Penciptaan Karya-Karya Baru Seni Karawitan Bali". dalam *Karya Cipta Seni Pertunjukan*. Yogyakarta : JB Publiser, 2017.
- Djelantik, A.A.M. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika Jilid I Estetika Instrumen*. Denpasar Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, 1990.
- Djelantik. *Estetika : Sebuah Pengantar*. Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001
- Gie, The Liang. *Filsafat Keindahan*. Yogyakarta : Pusat Belajar Ilmu Berguna, 1996.
- Hardjana, Suka. *Corat-Coret Musik Kontemporer Dulu Dan Kini*. Jakarta. Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2003.
- Koentjaraningrat. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta : PT Rineka Cipta, 2000.
- Langer, Suzanne K. *Problematika Seni*. Bandung : STSI Bandung, 2006.
- Manik. *Pengelolaan Lingkungan Hidup*. Jakarta : Prenada media Group, 2016.
- Mariato, M. Dwi. "Ecoart dalam Seni Rupa". *Daya Seni : Bunga Rampai 25 Tahun Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM*. Yogyakarta : Sekolah Pascasarjana Universitas Gajah Mada, 2017.
- Sahman, Humar. *Estetika Telaah Sistemik dan Historik*. Semarang : IKIP Semarang Press, 1993.
- Soedarso, Sp. *Trilogi Seni Penciptaan, Eksistensi, dan Kegunaan Seni*. Yogyakarta : Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2006.
- Sugiarta, I Gede Arya. *Kreativitas Musik Bali Garapan Baru : Perspektif Cultural Studies*. Denpasar : UPT Penerbitan Institut Seni Indonesia Denpasar, 2012.
- Suhardana. *Tri Kaya Parisudha: Bahan Kajian Untuk Berpikir Baik, Berkata Baik, dan Berbuat Baik*. Surabaya : Paramita, 2007.
- Sukerta, Pande Made. "Di Sekitar Karya Baru". dalam *Karya cipta Seni Pertunjukan*. Yogyakarta : JB Publiser, 2017.
- Sumardjo, Jacob. *Estetika Paradoks*. Bandung : Sunan Ambu Press. STSI Bandung, 2010.
- Tedjoworo, H. *Imaji dan Imajinasi. Suatu Telaah Filsafat Postmodern*. Yogyakarta : Kanisius, 2001.
- Waesberghe, Smits Van. *Estetika Musik*. Sunarto. Yogyakarta. Thafa Media, 2016.

Gamelan Kakelentingan Di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan Baturiti Tabanan: Kontinuitas Dan Perkembangannya

Kadek Agung Sari Wiguna¹, I Gede Arya Sugiarta², I Komang Sudirga³

Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni, Institut Seni Indonesia Denpasar

dek.gunk@yahoo.com

Kakelentingan berasal dari akar kata *kelen* atau *badjra* kecil, jika dibunyikan menghasilkan suara *ting* menjadi *kelenting* dan mendapat awalan *ka-* dan akhiran *-an* menjadi kakelentingan. Kakelentingan adalah sebuah barungan gamelan baik menyangkut fisik, musikalitas, maupun fungsi. Gamelan Kakelentingan diperkirakan sudah ada di atas abad ke XVIII Masehi, berawal dari dua buah instrumen dan berkembang menjadi sembilan instrumen. *Gending* tradisi yang pada awalnya hanya ada satu, kini sudah bertambah sembilan *gending*. Hal yang membuat peneliti tertarik meneliti gamelan Kakelentingan dikarenakan, gamelan ini bersifat sakral dan harus ada di setiap prosesi upacara (*medal, melancaran, dan nyineb*). Adapun rumusan masalahnya adalah bagaimana wujud, fungsi, kontinuitas dan perkembangan gamelan Kakelentingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. Tujuannya untuk mengetahui wujud, fungsi, kontinuitas dan perkembangan gamelan Kakelentingan. Manfaatnya untuk menambah wawasan, sebagai bahan apresiasi bagi peneliti dan masyarakat luas, serta pihak pemerintah setempat. Metode yang digunakan yaitu metode kualitatif, sedangkan landasan teori yang digunakan adalah teori struktural fungsional, teori religi, dan teori estetika. Berdasarkan hasil kajian ini menunjukkan bahwa gamelan Kakelentingan berbentuk barungan kelompok kecil, mempunyai musikalitas, struktur komposisi *gending*, tata penyajian, dan hiasan. Gamelan Kakelentingan mempunyai tiga fungsi yaitu fungsi religi (*pawintenan*), fungsi sosial (*ngayah*), dan fungsi budaya (*ngiring*). Secara kontinuitas, gamelan Kakelentingan yang berawal dari dua buah instrumen dengan menghasilkan motif pukulan (*batel*) yang khas dalam fungsinya mengiringi *Ida Seseunan Dewata Nawa Sanga melancaran* dan perkembangan gamelan Kakelentingan terlihat dari adanya penambahan jumlah instrumen, perkembangan pola garapan, dan perkembangan reportoar di dalamnya.

Kata kunci : *gamelan kakelentingan, wujud, fungsi, kontinuitas dan perkembangannya*

Kakelentingan derives from the root words of *kelen* or *badjra*, if sounded will produce *ting* to become *kelenting* and get a prefix *ka-* and suffix *-an* become *kakelentingan*. *Kakelentingan* is a group of gamelan which is related to physicality, musicality and function. Gamelan Kakelentingan is about existed over XVIII century AD, starting from two instruments and developing into nine instruments. *Gending* tradition, which at first only had one, now has nine *gending*. This makes researcher interested in researching the *Gamelan Kakelentingan* because, this *gamelan* is sacred and must be in every ceremony procession (*medal, melancaran, and nyineb*). The formulation is how the form, function, continuity and development of the *gamelan*. At the Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. The aim is to find out the form, function, continuity and development of the *Gamelan Kakelentingan*. The benefits are to add perception, as material for researcher and the wider community, as well as the local government. The method used is a qualitative method, namely the theory used namely structural theory, religious theory, and aesthetic theory. The results of this study indicate that the *Gamelan Kakelentingan* forms a small group, has musicality, composition structure of *gending*, presentation system, and decoration. *Gamelan Kakelentingan* has three functions, namely religious function (*pawintenan*), social function (*ngayah*), and cultural function (*ngiring*). Continuously, the *Gamelan Kakelentingan* originates from two instruments by producing a characteristic beat (*batel*) in its function to accompany *Ida Seseunan Dewata Nawa Sangamelancaran* and developing the *Gamelan Kakelentingan* seen from the number of instruments, the development of patterns of cultivation, and the development of reports in it.

Keywords: *gamelan kakelentingan, form, function, continuity and development*

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Gamelan adalah sebuah orkestra yang terdiri atas bermacam-macam instrumen yang sangat penting dalam kehidupan masyarakat Bali, terutama dalam kehidupan keagamaan. Kehidupan keagamaan di Bali terdapat berbagai kegiatan ritual upacara yang menggunakan gamelan sebagai pengiring yang dilaksanakan, baik di pura, lingkungan desa, maupun *banjar*. Dengan kata lain, sebuah gamelan memiliki peranan penting sebagai kelengkapan di dalam proses ritual keagamaan itu sendiri. Singkatnya, tidak ada ritual atau upacara keagamaan Hindu yang dilaksanakan tanpa menggunakan gamelan (Donder, 2005:3). Salah satu gamelan Bali yang memiliki peranan penting sebagai kelengkapan proses ritual keagamaan adalah gamelan Kakelentingan yang ada di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, Desa Apuan, Kecamatan Baturiti, Kabupaten Tabanan.

Gamelan Kakelentingan merupakan salah satu peninggalan historis dari kegiatan berkesenian nenek moyang pada masa silam, terutama dalam kelengkapannya sebagai pengiring proses upacara keagamaan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. Diperkirakan gamelan Kakelentingan sudah ada pada abad XVIII Masehi. Selain itu, adanya buku *Purana* yang menyebutkan *Artha Padruwen* Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan diperkirakan sudah ada pada abad XVIII Masehi berupa *tapakan* atau *tapel*, *lingga*, *keris*, *tombak*, *tulup*, *bandrang*, *lelontekan*, *bajra*, *sangku*, *dulang*, dan gamelan Kakelentingan (Sudarsana, 2002: 37).

Kakelentingan yaitu seperangkat barungan gamelan yang ada di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, Apuan, Baturiti, Tabanan. Dari hasil wawancara dengan Jro Mangku Gede I Ketut Mastrum, 17 Februari 2018, beliau mengatakan bahwa sebutan *Kakelentingan* yang berakar kata dari *kelen* atau *badjra* kecil, jika dibunyikan akan menghasilkan suara *ting* dan menjadi *kelenting*. Di samping itu, juga kata *kelenting* mendapat awalan ka- dan akhiran -an menjadi *Kakelentingan*, yang dapat diartikan salah satu instrumen musik *genta* (*badjra*) yang wajib ada dalam mengiringi upacara *piodalan* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari

Kakelentingan adalah sebutan seperangkat nama barungan gamelan, baik menyangkut fisik, musikalitas, maupun fungsi. Semuanya terangkum dalam satu kesatuan gamelan Kakelentingan yang berfungsi untuk mengiringi *Ida Sesusunan Dewata Nawa Sanga* dalam upacara *dewa yadnya* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari.

Sebelum menyambut upacara *Dewa Yadnya*, diha-

ruskan melakukan prosesi *melancaran* atau *memarigi* dan konon dahulu hanya diiringi dengan dua buah instrumen gamelan, yaitu *klenang* dan *kempur*, (wawancara dengan Jro Mangku Gede I Ketut Mastrum, 17 Februari 2018). Seiring berjalannya waktu, terjadi penambahan beberapa instrumen seperti *kendang* (sepasang), *gangsang* (sepasang), *jublag* (sepasang), dan *ceng-ceng ricik*. Dengan adanya penambahan instrumen, disebutlah gamelan Kakelentingan. Menurut hasil wawancara dengan *pemangku gede* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan, yaitu I Ketut Mastrum, dahulu beliau sempat bertanya kepada *pengelingsir* pura mengenai alasan adanya penambahan beberapa instrumen pada gamelan Kakelentingan yaitu keinginan *pengempon* pura untuk menyamakan jumlah instrumen gamelan dengan *Ida Sesusunan Dewata Nawa Sanga* yang berjumlah sembilan. Bukan hanya penambahan instrumen, kini dalam perkembangannya, *gending* tradisi dalam gamelan Kakelentingan perlahan mulai dikembangkan, berawal dari satu buah *gending* dan sekarang berjumlah sembilan jenis *gending batel* yang juga berpijak pada jumlah *Ida Sesusunan Dewata Nawa Sanga* yang beristana di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari.

Hal yang menginspirasi niat peneliti untuk menggali lebih dalam mengenai gamelan Kakelentingan, yaitu terdapat sebuah keunikan yang terletak pada instrumen yang berjumlah sembilan mengikuti jumlah *Ida Sesusunan Dewata Nawa Sanga* yang beristana di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. Akan tetapi, di balik keunikan yang dimiliki, peneliti mempunyai rasa kekhawatiran terhadap perkembangan *gending* yang secara perlahan *gending* tradisi jarang digunakan dalam setiap upacara. Keunikan dan rasa kekhawatiran terhadap perkembangannya, peneliti menjadi tergugah dan tertarik untuk meneliti lebih lanjut tentang gamelan Kakelentingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, Desa Apuan, Kecamatan Baturiti, Kabupaten Tabanan”.

METODE PENELITIAN

Penelitian ini termasuk ke dalam kategori jenis *observasional eksploratif*, disusun berdasarkan hasil observasi, wawancara dan studi pustaka mengenai tanggapan masyarakat terhadap gamelan Kakelentingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, Apuan, Baturiti, Tabanan. Penelitian ini merupakan penelitian lapangan didukung dengan data kepustakaan untuk menganalisa wujud, fungsi, kontinuitas dan perkembangan gamelan Kakelentingan.

Jenis data dalam penelitian kajian gamelan Kakelentingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari merupakan data kualitatif. Menurut Arikunto

(2002: 11), pengumpulan data selalu harus dilakukan oleh peneliti secara sistematis. Penelitian kualitatif memiliki tujuan utama untuk mengumpulkan data deskriptif yang mendeskripsikan objek penelitian secara terperinci dan mendalam dengan maksud mengembangkan konsep atau pemahaman suatu gejala (Sandjaja, 2015:178). Menurut Sangadji, penelitian kualitatif adalah penelitian yang datanya dinyatakan dalam bentuk verbal dan dianalisis tanpa menggunakan teknik statistik. Penelitian yang sering menggunakan cara ini adalah studi kasus dan *historical*. Menurut R.M. Soedarsono (1999:39), penelitian kualitatif diibaratkan sebagai secuil dunia yang harus dicermati daripada mendapatkan seperangkat ukuran. Dalam hal ini peneliti harus memperhatikan bahan itu dengan cermat dan menganalisisnya. Bahan atau data itu dapat terdiri atas tulisan, ceramah yang terekam, data dari observasi, berita surat kabar, dan sebagainya. Data itu diperoleh melalui hasil rekaman wawancara kemudian dideskripsikan dalam bentuk narasi tulisan. Data wawancara biasanya langsung diperoleh di lokasi penelitian. Jenis data penelitian ini berwujud informasi dengan bentuk verbal, yaitu dalam susunan kata yang berbeda, tetapi masih memiliki arti yang sama sehingga perlu dilakukan pengolahan data sebelum dianalisis lebih mendalam. Berdasarkan uraian di atas, dapat dikatakan bahwa jenis data kualitatif dipilih dan digunakan untuk menguraikan gamelan Kakelentingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. Dikatakan demikian karena jenis data kualitatif yang dikumpulkan hanya berupa data yang dideskripsikan secara sistematis dalam kaitannya dengan gamelan Kakelentingan.

Sumber data dalam penelitian ini terdiri atas sumber data primer dan sekunder. Sumber data primer merupakan sumber data penelitian yang diperoleh secara langsung dari sumber asli (tidak melalui perantara) (Sangadji, 2010:44). Sumber data primer ini diperoleh langsung di lapangan melalui observasi, rekaman *gending*, foto atau video aktivitas, pencatatan hasil wawancara salah seorang *pemangku* atau Jro Mangku Gede di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, yaitu I Ketut Mastrum. Sumber data sekunder merupakan sumber data penelitian yang diperoleh peneliti secara tidak langsung, tetapi melalui media perantara (diperoleh dan dicatat oleh pihak lain). Data sekunder umumnya berupa bukti, catatan, atau laporan historis yang tersusun dalam arsip, baik yang dipublikasikan maupun didokumentasikan. Dalam hal ini sumber data sekunder diperoleh melalui hasil pencatatan kepustakaan dan dokumentasi, misalnya data tentang foto-foto dan buku-buku, yang mempunyai kaitan dengan objek penelitian. Sumber data, baik primer maupun sekunder, digunakan karena dapat membantu penulis mencari sumber data penelitian secara langsung dan tidak langsung dalam

kaitannya dengan gamelan Kakelentingan.

Wujud Gamelan Kakelentingan Di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan, Baturiti, Tabanan

Wujud atau bentuk merupakan organisasi atau satu kesatuan atau komposisi dari unsur-unsur karya seni (Hardjana, 1983:56). Adapun bentuk yang dimaksud adalah bentuk gamelan Kakelentingan yang memiliki organisasi atau satu kesatuan. Dalam konteks seni karawitan Bali disebutkan bahwa dalam barungan gamelan, tiap-tiap instrumen dapat dibagi menjadi empat bagian, yaitu (1) pembawa lagu atau *penandan gending* (yang memainkan melodi), (2) *pemangku lagu* (yang menyangga melodi dengan sistem *pacaparing* dengan pukulan *keklenyongan* atau *paniti*), (3) *pemangku irama*, sekelompok instrumen sebagai *penyangga* irama, pemberi aksentuasi pada ruas-ruas lagu, atau kolotomik seperti instrumen gong, kempur, *klentong*, *kajar*, dan (4) *pemurba irama*, instrumen yang mengatur dan menandakan cepat lambatnya lagu (Bandem, 2013:166). Adapun kelompok yang berperan sebagai pembawa lagu atau *penandan gending* adalah *gangsra*. Kelompok instrumen *pemangku lagu* adalah instrumen *jublag*. *Pemangku irama* adalah instrumen *kempur* dan *klenang*, sedangkan instrumen *pemurba irama* adalah *kendang* dan *ceng-ceng ricik*.

Gamelan Kakelentingan memiliki sembilan instrumen. Adapun instrumennya sebagai berikut. *Kempur* merupakan jenis instrumen *ber-pencon* atau ideofon yang berukuran menengah, lebih kecil dari pada instrumen gong. Instrumen *kempur* berdiameter 40 cm, tinggi *moncol* 3 cm, diameter *moncol* 12 cm, lebar *usuk* 15 cm, lebar *pejunggut* 10 cm, panjang *pengilat* 20 cm. *Panggul* atau pemukul instrumen *kempur* terbuat dari kayu cemara dan dibalut dengan karet berbentuk bulat dan pada ujungnya dibungkus dengan kain. Diameter pada bulatan *panggul kempur* adalah 12--14 cm dan panjangnya 35 cm. *Klenang* merupakan jenis instrumen *ber-pencon* atau ideofon yang berukuran lebih kecil daripada instrumen *kajar*. Ukuran instrumen *klenang* dan gamelan Kakelentingan berdiameter 20 cm, tinggi *moncol* 2 cm, diameter *moncol* 2,5 cm, lebar *usuk* 3 cm, lebar *pejunggut* 2,8 cm, panjang *pengilat* 32 cm. *Panggul* atau pemukul instrumen *klenang* berbentuk *stick* dengan panjang 25 cm dan berdiameter bulatan *panggul* 3 cm. *Ceng-ceng* dalam bahasa Inggris disebut *cymbal*.

Ceng-ceng ini memiliki ukuran yang berbeda-beda, seperti *ceng-ceng* besar, menengah dan kecil (Bandem, 2013:125). Instrumen *ceng-ceng* yang digunakan dalam gamelan Kakelentingan adalah instrumen *ceng-ceng* yang berukuran kecil, berbentuk

bulat menyerupai gula aren, berjumlah delapan pasang, daunnya ditempelkan pada sebuah resonator yang dibuat dari kayu. Bahan yang digunakan untuk membuat *ceng-ceng ricik* ini adalah kerawang dengan ukuran diameternya masing-masing 10 cm, sedangkan panjang tangkai *panggul* 18 cm. *Ceng-ceng ricik* biasanya ditata berjejer untuk mendapatkan suara lebih ramai. *Gangsa* merupakan jenis instrumen *berbilah* atau metalofon yang termasuk kelompok kecil dalam gamelan Kakelentingan dengan jumlah dua buah instrumen atau sepasang (*ngumbang* dan *ngisep*), menggunakan lima buah nada berlaraskan *pelog* (tinggi). *Gangsa* memiliki panjang 35 cm dan lebar 20 cm. *Panggul* atau pemukul instrumen *gangs* biasanya berbentuk runcing dengan panjang 25 cm dan berdiameter bulatan *panggul* 3 cm. *Jublag* merupakan jenis instrumen *berbilah* atau metalofon yang termasuk kelompok besar dalam gamelan Kakelentingan dengan jumlah dua buah instrumen atau sepasang (*ngumbang* dan *ngisep*), menggunakan lima buah nada berlaraskan *pelog* (rendah).

Jublag memiliki panjang 50 cm dan lebar 45 cm. *Panggul* untuk instrumen *jublag* sama dengan pemukul instrumen *gangs* yang biasanya berbentuk runcing dengan panjang 25 cm dan berdiameter bulatan *panggul* 3 cm. *Kendang* merupakan instrumen membranofon yang bentuknya bulat panjang, memakai *pakelit* di dalamnya, bahannya menggunakan kayu nangka yang dibungkus dengan kulit di kedua ujungnya dan *di cencang* dengan *jangat* (tali kulit), *pakelit* dan *cencangan jangat* itu menentukan bunyi kendang, yaitu rendah atau tinggi (Bandem, 2013:128). Dalam karawitan Bali terdapat beraneka jenis *kendang*, salah satu *kendang* yang digunakan dalam gamelan Kakelentingan adalah *kendang* yang berukuran kecil sama dengan instrumen *kendang* pada gamelan angklung Bali yang berjumlah sepasang (*lanang* dan *wadon*). *Kendang lanang* dan *wadon* mempunyai panjang 30 cm, lebar muka depan berdiameter 15 cm, muka belakang 13 cm, dan panjang *panggul* 20 cm.

Musikalitas dalam gamelan Kakelentingan dipilih menjadi empat bagian yaitu sebagai berikut. Melodi adalah rangkaian beberapa nada atau sejumlah nada yang berbunyi atau dibunyikan secara berurutan, (Hardjana, 1983:57). Melodi yang disampaikan dalam susunan *gending* tradisi dalam gamelan Kakelentingan seperti telah disampaikan, yaitu dengan alunan dari *pangawit*, *pangawak*, dan *pangecet*. Pengolahan melodi dalam *gending* tradisi tidak terlalu rumit dan lebih mudah ditebak. Hal itu berbeda dengan perkembangan melodi sekarang dalam gamelan Kakelentingan lebih banyak jenisnya dan lebih rumit. Adapun alasannya adalah ingin mengembangkan melodi *gending* tradisi dalam gamelan Ka-



Gambar 1. Barungan Gamelan Kakelentingan
(sumber: Kadek Agung Sari Wiguna)

kelentingan dan membuat *gending-gending* baru mengikuti zaman sekarang. Harmoni adalah paduan nada-nada. Artinya apabila dibunyikan secara bersama-sama, akan dihasilkan keselarasan bunyi yang harmonis (Hardjana, 1983:58). Harmoni *gending* tradisi dan perkembangannya dalam gamelan Kakelentingan dilihat dari sistem permainan yang tidak terlepas dari istilah karawitan Bali, yaitu *kekotekan telu* dan *kekotekan ngepat*. Selain itu, juga pada setiap pukulan *sangsih* dan *polos* jika dibunyikan bersamaan akan menjadi harmoni. Dinamika adalah tanda untuk volume bunyi keras dan lembut dalam cara memainkan musik (Hardjana, 1983:47). Dinamika yang paling tampak pada *gending* tradisi dalam gamelan Kakelentingan adalah pada bagian *pengawit* dan *pengecet* yang terlihat dari aksentuasi keras kemudian mendapat sentuhan lirih dan lembut. Pemain *kendang* berperan sangat penting di dalam tugasnya memberikan aba-aba dan memimpin dalam memberikan aksentuasi tertentu pada setiap pergantian bagian *gending* dalam gamelan Kakelentingan. Seni karawitan Bali memiliki dua laras, yaitu laras *pelog* dan laras *slendro*. *Laras* merupakan urutan atau nada dalam satu oktaf yang sudah ditentukan tinggi rendah dan *srutinya* atau jarak nada (Bandem, 1983:33). *Laras* yang digunakan pada gamelan Kakelentingan adalah *laras pelog* lima nada disebut Panca Tirta yang merupakan manifestasi dari *Bhatara Semara* (laki-laki). (*ding, dong, deng, dung, dang*).

Gending tradisi dalam gamelan Kakelentingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari menggunakan konsep *tri angga* dan menggunakan *pakem* tradisi yang sudah ada. Pada bagian awal *gending* gamelan Kakelentingan adalah *pangawit* dengan awal mula permainan instrumen *klenang* dan *kempur* yang sejenis dengan pukulan *batel*, *pengawak* dalam gamelan Kakelentingan disebut *gending parwa*. Perbedaan bagian *pengawak* dengan *pangawit* terletak pada tempo, melodi, ritme, dan irama. Bagian terakhir adalah *pengecet* yang diawali dengan instrumen *klenang* dan *kempur* yang sejenis dengan pukulan *batel*. Perkembangan yang terjadi sekarang, terlihat dari struktur komposisi *gendingnya* lebih



Gambar 2. Kostum Gamelan Kakelelntingan
(sumber: Kadek Agung Sari Wiguna)

menggunakan jenis *batel* dan perubahan melodi dalam setiap *gendingnya*. Perkembangan *gending* ini sudah berjumlah sembilan jenis *gending batel*. Pada setiap perpindahan *gending batel* satu sampai sembilan, diawali bunyi dari motif pukulan instrumen *klenang* dan *kempur (batel)*.

Tata penyajian dalam gamelan Kakelelntingan dipilah menjadi dua bagian yaitu sebagai berikut. Kostum yang digunakan saat memainkan gamelan Kakelelntingan yaitu *Kamen*, *saput*, *selendang*, baju atau kemeja berwarna putih dan *udeng* berwarna putih. Selain itu, dalam bermain gamelan Kakelelntingan diharuskan menggunakan baju atau kemeja berwarna putih dan *udeng* berwarna putih, karena putih mengandung makna suci atau bersih.

Tata letak instrumen pada gamelan Kakelelntingan, baik pada saat prosesi *ngiring* maupun saat memainkan gamelan Kakelelntingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari sama. Adapun peletakan instrumennya, yaitu pertama dua buah instrumen *kendang* dan di tengah-tengah instrumen *ceng-ceng ricik*, kedua instrumen *gangsa* yang berjumlah dua buah, ketiga instrumen *jublag* yang berjumlah dua buah, dan terakhir instrumen *klenang* dan *kempur* yang saling berdampingan. Adapun alasan dan maknanya adalah supaya para *penabuh* lebih mudah berkomunikasi saat memainkan sebuah *gending* dalam gamelan Kakelelntingan

Hiasan gamelan Kakelelntingan berdasarkan teori estetika menurut pandangan Djelantik (1999-15), dalam sebuah karya seni terdapat unsur estetika atau keindahan yang meliputi wujud atau rupa (bentuk), bobot atau isi (pesan), dan penampilan (keharmonisan ide dan bentuk). Bentuk fisik *Trampa* yang *di-ukir* berisi ornamen atau hiasan motif *patra* seperti *patra samblung*, *patra sari*, *batun timun*, *taluh kakul* dan menggunakan warna dasar merah yang dikombinasikan warna kuning keemasan (*prada*). Bobot atau isi (pesan), ukiran atau hiasan pada instrumen *gangsa* selalu dimulai dari pangkalnya, karena pangkal merupakan sumber pijak dalam menentukan langkah berikutnya, ibarat pohon bisa bercabang dan berkembang sampai menemukan ujungnya. Dengan kata lain, sumber pangkal atau

kawitan tidak boleh ditinggalkan dan dilupakan, karena merupakan cikal bakal kehidupan yang ada sekarang. Penampilan, Penampilan lokal (berbentuk sederhana yang bertempat di seputaran desa Apuan dan Penampilan umum (penyajian lebih serius dan tertata). Maksudnya saat *Ida Bhatara Nawa Sanga melancaran* atau *memargi* ke pura-pura di luar Desa Apuan. Tempat yang digunakan untuk memainkan gamelan Kakelelntingan mengikuti situasi dan kondisi (*Desa Kala Patra*) setempat. Manfaat yang bisa diambil adalah *ida sesuunan* telah menuntun umatnya untuk menyatu terhadap masyarakat luas, sehingga hubungan keharmonisan bisa tetap terjaga dan berkesinambungan.

Fungsi Gamelan Kakelelntingan Di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan, Baturiti, Tabanan

Fungsi yang dimaksud dalam penelitian ini adalah bagaimana gamelan Kakelelntingan memiliki fungsi khususnya di dalam upacara *piodalan* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, Apuan, Baturiti, Tabanan. Dengan adanya upacara *piodalan*, gamelan Kakelelntingan memiliki peran yang sangat penting dan sangat berfungsi di dalam mengiringi sebuah upacara *piodalan* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. Selain fungsi tersebut juga terdapat fungsi lainnya, di antaranya fungsi religi, fungsi sosial, dan fungsi budaya.

Religi adalah suatu sistem kepercayaan yang dianut oleh masyarakat. Selain itu, religi juga merupakan segala sistem keyakinan manusia untuk mencapai suatu maksud dengan menyadarkan diri kepada kemauan dan kekuasaan makhluk-makhluk halus, seperti *roh-roh*, *dewa-dewa*, yang menempati alam semesta (Koentjaraninggrat, 2009:293). Fungsi religi membuat gamelan Kakelelntingan memiliki kedudukan strategis karena termasuk salah satu seni sakral. Seni sakral adalah seni yang disucikan atau dikeramatkan dipentaskan pada waktu tertentu saja (Yudabakti, 2007:34). Alasan gamelan Kakelelntingan termasuk salah satu seni sakral karena hanya dapat dimainkan atau dibunyikan pada saat *piodalan* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari yang dilaksanakan pada *rahina Saniscara Kliwon*, *Wuku Krulut (Tumpek Krulut)*. Upacara *piodalan* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari tidak akan berjalan tanpa kehadiran gamelan Kakelelntingan. Bunyi gamelan yang digunakan untuk mengiringi ritual keagamaan adalah untuk membimbing pikiran agar terkonsentrasi pada kesucian, sehingga pada saat persembahyangan pikiran dapat diarahkan atau dipusatkan kepada Tuhan. Bunyi gamelan secara psikologis dipandang mampu menciptakan suasana religius secara sakral (Yudarta, 2016:28). Begitu pula gamelan Kakelelntingan dipandang mampu



Gambar 3. Ukiran Instrumen Gangsa.
(sumber: Kadek Agung Sari Wiguna)

menciptakan suasana religius sehingga dapat membimbing pikiran masyarakat terkonsentrasi pada kesucian dan terpusat pada Tuhan dalam manifestasinya sebagai *Ida Sesuunan Dewata Nawa Sanga*. Sebelum dipentaskan, baik instrumen maupun pemainnya harus melaksanakan beberapa tahapan prosesi ritual yaitu: a) Pembersihan atau perbaikan jika ada yang mengalami kerusakan (*banten pejati*). b) Persembahyangan bersama untuk meminta ijin dan memohon keselamatan. c) Pembersihan spiritual atau menyucikan diri (*mewinten*) pemain dari gamelan Kakelentingan. d) Pemain diharuskan memakan sedikit dari isian banten *penglebar* yang telah dihaturkan kepada Tuhan atau sesuhunan (*nunas lungsuran*), agar pemain selalu diberkahi Taksu dari gamelan Kakelentingan tersebut. (*banten pemuput gong*)

Adapun rangkaian upacara *Piodalan* yang diiringi dengan gamelan Kakelentingan yaitu: a) Mengiringi *Ida Ratu Sakti Nawa Sanga Mejaba Kuta (melancaran)* selama 42 hari (*abulan pitung dina*). b) *Ngiring mesucian* ke pantai Batu Bolong Desa Cangu setelah selesai melakukan prosesi *Mejaba Kuta (melancaran)*. c) *Ngiring mesucian* ke *Beji*. d) Mengiringi upacara *Napak Pertiwi (Meyasa Kerti) Ida Ratu Sakti Nawa Sanga* saat puncak *Piodalan*. e) Mengiringi ritual *Nyineb Ida Ratu Sakti Nawa Sanga*

Menurut Aristoteles (Sunarta, 1986:17), manusia adalah “*zoon politikon*”. *Zoon* berarti makhluk dan *politikon* berarti bermasyarakat. Secara harfiah “*zoon politikon*” berarti makhluk yang dikodratkan untuk hidup bermasyarakat dan berinteraksi satu sama lain. Jadi, manusia merupakan makhluk sosial yang tidak dapat hidup sendiri tanpa bantuan orang lain sehingga sikap gotong royong, tolong-menolong dan kesetiakawanan sangat dibutuhkan hidup di dunia ini. Hal ini menunjukkan bahwa setiap individu tidak akan mampu hidup sendiri tanpa bantuan orang lain. Artinya manusia harus bersosialisasi dengan lingkungannya, seperti gotong royong. Dalam agama Hindu hal ini dijelaskan dalam konsep *tat twan asi* yang berarti adalah “engkau adalah aku”. Dari ajaran inilah sebagai makhluk individu akan memiliki rasa keterkaitan dengan individu lainnya yang diperkuat dengan rasa tulus ikhlas dan solidaritas yang menim-



Gambar 4. Interaksi Sosial Antar Para Pemain Gamelan Kakelentingan (sumber: Kadek Agung Sari Wiguna)

bulkan kebersamaan dalam pelaksanaan ritual dan upacara yang dilaksanakan di tempat suci. Menurut Merriam, terdapat beberapa definisi tentang fungsi musik dalam masyarakat. Adapun fungsi musik, antara lain sebagai sarana hiburan, sarana komunikasi bersifat kepercayaan atau religi, persembahan simbolis, respons fisik, keserasian norma-norma masyarakat, ritual keagamaan, sarana kelangsungan dan stabilitas, wujud integrasi dan identitas masyarakat, (Marriam, 1964:218). Sesuai dengan fakta sosial, gamelan Kakelentingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan memiliki fungsi dan struktur yang tidak hanya terkait dengan dirinya sendiri, tetapi juga terkait dengan masyarakat di lingkungannya.

Berdasarkan teori di atas, diketahui bahwa gamelan Kakelentingan memiliki bagian-bagian yang saling berhubungan dan menjadi suatu bagian dari sebuah sistem yaitu upacara *piodalan* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan. Struktur fungsional dalam kaitannya dengan gamelan Kakelentingan dapat dianalogikan dengan struktur masyarakat seperti instrumen *kendang* sebagai *pemurba* irama (pemimpin dalam masyarakat yang mengatur dinamika dari cepat lambatnya lagu). Begitu juga instrumen *gangsa* sebagai pengendali melodi yang mengatur jalannya lagu. Instrumen kempur sebagai finalis seperti halnya pinisepuh dalam masyarakat yang berperan sebagai penasehat, sedikit bicara tetapi sangat menentukan. Jadi, kaitan instrumen dalam satu barung ibarat sebagai kesatuan sosial dalam masyarakat yang mana masing-masing instrumen memiliki fungsinya tersendiri secara sistematis untuk mewujudkan keharmonisan dalam satu tatanannya. Satu sama lain tidak boleh egois, melainkan harus terbingkai dalam satu aturan irama, tempo, dinamika, serta harus saling mendengarkan untuk mencapai tujuan bersama.

Manusia sebagai anggota masyarakat akan diikat oleh ikatan adat, kebiasaan, tingkah laku, dan kebudayaannya. Kata budaya berasal dari bahasa *Sanskerta*, yaitu *buddhayah* yang merupakan bentuk jamak dari *buddhi* yang berarti budi atau akal. Dengan demikian, budaya adalah suatu cara hidup yang berkembang dan dimiliki bersama oleh sebuah



Gambar 5. Prosesi Ngiring
(sumber: Kadek Agung Sari Wiguna)

kelompok orang di suatu lingkungan yang diwariskan dari generasi ke generasi (Koentjaraningrat, 2009:139).

Dari hasil wawancara dengan salah satu budayawan yaitu I Wayan Madra Aryasa, tanggal 2 Agustus 2018, beliau menyebutkan budaya merupakan benteng terbuka bagi Bali. Benteng yang dimaksud adalah batasan yang digunakan sebagai pertahanan dalam kemajuan teknologi di era globalisasi. Terbuka berarti bisa menjadi konsumsi umum tetapi harus memperhatikan ketentuan yang ada. Setiap daerah memiliki budayanya masing-masing, seperti Desa Apuan memiliki gamelan Kakelentingan sebagai warisan budaya lokal yang tetap eksis hingga sekarang. Gamelan Kakelentingan memiliki fungsi budaya yang adiluhung, seperti kesenian, dan pelestarian budaya di Desa Apuan. Gamelan Kakelentingan merupakan budaya lokal masyarakat di Desa Apuan yang terbukti dengan selalu dipentaskannya gamelan Kakelentingan pada saat upacara *piodalan* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. Gamelan Kakelentingan selalu dimainkan pada saat *Ida Bhatara Dewata Nawa Sanga* saat *medal*, *melancaran*, hingga *nyineb*.

Kontinuitas Dan Perkembangan Gamelan Kakelentingan Di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, Apuan, Baturiti, Tabanan

Berdasarkan cerita orang tua atau *pengelingsir* pura secara turun temurun sebelum terbentuk gamelan Kakelentingan, dahulu saat *Ida Sesusunan Dewata Nawa Sanga melancaran*, selalu diiringi dengan dua buah instrumen saja yaitu *klenang* dan *kempur*. Berdasarkan wawancara dengan *pemangku* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, yaitu I Ketut Mastrum, 17 Februari 2018, diketahui bahwa instrumen *klenang* dan *kempur* terinspirasi dari sebuah bunyi atau suara binatang kecil yang disebut "*cengoret*" *cereret*, atau *nongcret*, yang saling bersahutan. Setelah itu diinterpretasikan ke dalam bentuk gamelan dengan menggunakan dua instrumen, yaitu *klenang* dan *kempur*. Instrumen *klenang* mewakili suara *nong* dan instrumen *kempur* mewakili suara *cret*. Kedua instrumen tersebut dipukul secara bergantian sehingga terdengar suara bersahutan, seperti *nongcret* atau *nongpur*. Bersamaan dengan itu, juga

terdengar suara *klinging genta* yang dibunyikan oleh seorang *pemangku*. Suara *klinging* tersebut menjadi salah satu alasan pemberian sebutan gamelan Kakelentingan. Dari hasil wawancara dengan I Wayan Mastra, tanggal 1 Juni 2018, beliau mengatakan, adanya sebuah kepercayaan masyarakat setempat terhadap bunyi dari sebuah motif pukulan *klenang* dan *kempur* yang memiliki *roh-roh* di dalamnya sehingga membangun kesan sakral, baik pada upacara maupun saat *ngiring* atau *melancaran*.

Terkait dengan teori religi yang digunakan, adanya sistem kepercayaan dan keyakinan masyarakat setempat terhadap aktivitas ritual *melancaran* yang dari dahulu hingga sekarang tetap dilaksanakan. Terlebih lagi diiringi dengan motif pukulan dari instrumen *klenang* dan *kempur* yang dipercaya memiliki roh atau spirit sehingga pada saat para *panjak* atau penabuh *ngiring* *Ida Sesusunan Dewata Nawa Sanga melancaran* dari satu pura ke pura yang lain dengan diiringi motif pukulan instrumen *klenang* dan *kempur*, para *panjak* tidak merasa lelah. Jadi, sampai saat ini kontinuitas instrumen *klenang* dan *kempur* serta motifnya tetap digunakan dalam mengiringi *Ida Sesusunan Dewata Nawa Sanga melancaran* atau *ngelawang*. Disamping itu, alasan kontinuitas gamelan Kakelentingan tetap terjaga sampai sekarang, karena tercantum dalam *Artha Padruwen* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari Apuan. Adapun *Artha Padruwen* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari berupa *tapakan* atau *tapel*, *lingga*, *keris*, *tombak*, *tulup*, *bandrang*, *lelontekan*, *bajra*, *sangku*, *dulang*, dan gamelan Kakelentingan, (Sudarsana, 2002: 37). Jadi gamelan Kakelentingan adalah salah satu *Artha Padruwen* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari.

Kesenian sebagai unsur kebudayaan selalu berkembang seiring dengan perkembangan masyarakat. Menurut Edy Sedyawati dalam buku *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (1981), menjelaskan tentang perkembangan yang mempunyai arti secara kualitatif dan kuantitatif. Perkembangan dalam arti kualitatif berarti mengolah dan memperbaharui wajah pertunjukan itu, serta meningkatkan kualitas estetis dari bentuk pertunjukan itu. Perkembangan dalam arti kuantitatif berarti membesarkan volume penyajian meluaskan wilayah pengenalannya. Begitupula gamelan Kakelentingan juga mengalami perkembangan secara kualitatif dan kuantitatif. Perkembangan dalam gamelan Kakelentingan terjadi pada tiga aspek, yaitu perkembangan instrumen, perkembangan pola garapan, dan perkembangan Repertoar. Adapun penjelasannya sebagai berikut.

Seiring dengan berjalannya waktu, gamelan Kakelentingan mengalami perkembangan secara kuan-

titas yang ditandai dengan penambahan instrumen yang digunakan baik untuk mengiringi pelaksanaan upacara maupun *melancaran* Ida Sesuunan Dewata Nawa Sanga yang beristana di Pura Luhur Natar Sari. Dari hasil wawancara dengan generasi pertama yang memainkan gamelan Kakelentingan atau praktisi, yaitu I Wayan Mastra pada 1 Juni 2018, diketahui instrumen *klenang*, *kempur*, dan penambahan instrumen lainnya dalam gamelan Kakelentingan diperkirakan sudah ada di atas abad XVIII Masehi. Adapun penambahan instrumennya, yaitu sepasang *kendang*, sepasang *gangsa*, sepasang *jublag*, dan *ceng-ceng ricik*. Dengan adanya penambahan instrumen, gamelan Kakelentingan berjumlah sembilan instrumen. Alasan penambahan instrumen ini karena adanya keinginan pihak *pengempon* pura untuk menyesuaikan jumlah instrumen gamelan dengan jumlah *sesuunan* Dewata Nawa Sanga yang beristana di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari (wawancara dengan I Ketut Mastrum, 20 Mei 2018). Selain untuk menyesuaikan dengan jumlah *sesuunan* Dewata Nawa Sanga, secara kualitatif juga dapat menambah nilai estetis dari gamelan Kakelentingan dengan merangkai alunan nada-nada dari setiap instrumen sehingga terwujud satu gending utuh.

Kaitan gamelan Kakelentingan dengan *Asta Dikpalaka* atau *Dewata Nawa Sanga* atau *pengider-ider Ida Bhatara* di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, yaitu karakter dari tiap-tiap *sesuunan* atau kesembilan dewa di atas yang disesuaikan dengan karakter dan fungsi instrumen pada gamelan Kakelentingan (Wawancara dengan I Ketut Mastrum, 20 Mei 2018). Adapun keterangannya sebagai berikut; a) Instrumen *kempur* sebagai simbol Ratu Ngruh Sakti Ngawa Rat (Rahwana). Karakternya keras, kuat dan berwibawa (Badra, 2013:128). Sama halnya dengan instrumen *kempur* dalam gamelan Kakelentingan. Artinya, ketika dipukul instrumen *kempur* dapat menghasilkan suara yang keras dan bergema sehingga dapat didengar oleh semua orang. Instrumen *kempur* dalam gamelan Kakelentingan berfungsi untuk menyangga irama dan memberikan tekanan yang disebut sebagai *colotomic punctuation* (pemangku irama) dan sebagai finalis. b) Instrumen *klenang* sebagai simbol Ratu Ngruh Ketut (Sangut). Karakternya mengikuti atau *nututin* (Badra, 2013:144). Sama halnya dengan instrumen *klenang* dalam gamelan Kakelentingan. Artinya, karakter instrumen *klenang* selalu mengikuti (*nututin*). Instrumen *kempur* dan *klenang* baru dipukul setelah bunyi *kempur* sehingga terdengar saling bersahutan. Bunyi *klenang* jatuh pada hitungan *up beat* (*penyelag*). Instrumen *klenang* dalam gamelan Kakelentingan berfungsi untuk mengisi ruas-ruas *gending* atau sebagai pemangku irama. c) Instrumen *ceng-ceng ricik* sebagai simbol Ratu Ngruh Made (Delem). Karakternya

sombong dan dinamis (Badra, 2013:46). Sama halnya dengan instrumen *ceng-ceng ricik* dalam gamelan Kakelentingan. Artinya, ketika dimainkan instrumen *ceng-ceng ricik* sangat lincah atau dinamis. Instrumen *ceng-ceng ricik* dalam gamelan Kakelentingan berfungsi sebagai pemurba irama atau pengatur irama. d) Instrumen kendang *lanang* sebagai simbol Ratu Sakti Sampati dan instrumen kendang *wadon* sebagai simbol Ratu Sakti Singanana. Keduanya disimbolkan dengan instrumen kendang karena sama-sama berwujud binatang, Ratu Sakti Sampati berwujud macan, sedangkan Ratu Sakti Singanana berwujud singa. Keduanya memiliki karakter yang kuat, keras, dan buas. Selain itu juga, memiliki jiwa bersaing (Badra, 2013:168). Sama halnya dengan instrumen kendang *lanang* dan *wadon* dalam gamelan Kakelentingan. Instrumen kendang *lanang* ketika dimainkan menghasilkan karakter bunyi yang keras dan saling bersahutan dengan kendang *wadon*. Instrumen kendang dalam gamelan Kakelentingan berfungsi sebagai pemurba irama atau pengatur irama. e) Instrumen *jublag pengisep* sebagai simbol Ratu Sakti Sugriwa dan instrumen *jublag pengumbang* sebagai simbol Ratu Sakti Anoman. Sugriwa dan Anoman disimbolkan dengan satu jenis instrumen, yaitu *jublag* karena keduanya berasal dari spesies yang sama, yaitu *wanara*. Sugriwa disimbolkan dengan instrumen *jublag pengisep* karena dilihat dari segi umur lebih tua dan kedudukannya lebih tinggi, yaitu sebagai paman Anoman. *Jublag pengisep* dibuat dengan nada lebih tinggi, sedangkan *jublag pengumbang* dibuat dengan nada lebih rendah. Keduanya sama-sama memiliki karakter yang kuat, tegas, pemberani, dan pemimpin (Badra, 2013:166). Sama dengan karakter instrumen *jublag* dalam gamelan Kakelentingan. Hal itu terlihat dari cara memainkan instrumen *jublag* menggunakan *panggul* yang sama dengan *panggul* instrumen *gangsa* sehingga menghasilkan suara yang kuat (keras), mempunyai karakter tegas, pemberani, lincah, dan menjadi pemimpin saat dibunyikan. Instrumen *jublag* dalam gamelan Kakelentingan berfungsi untuk menjalankan melodi pada *gending* yang sudah ditentukan atau pemangku lagu. f) Instrumen *gangsa pengisep* sebagai simbol Ratu Sakti Anggada dan instrumen *gangsa pengumbang* sebagai simbol Ratu Sakti Anila. Anggada dan Anila disimbolkan dengan satu jenis instrumen yang sama, yaitu *gangsa* karena keduanya berasal dari satu spesies yang sama, yaitu *wanara*. Anggada disimbolkan dengan *gangsa pengisep* karena lebih tua umurnya dari pada Anila yang disimbolkan dengan *gangsa pengumbang*. *Gangsa pengisep* dibuat dengan nada yang lebih tinggi dari pada *gangsa pengumbang*. Keduanya memiliki karakter tegas, berani, lincah dan kuat (Badra, 2013:5). Sesuai dengan karakter suara yang dihasilkan oleh *gangsa*. Karakter suara *gangsa* lebih nyaring dan lincah

dibandingkan dengan karakter suara *jublag*. Hal itu terlihat dari teknik permainannya *ngotek* dengan lincahnya mengikuti melodi *jublag* yang berfungsi untuk mengisi ruas-ruas *gending* atau sebagai *pendandan gending*

Kini dalam perkembangannya gamelan Kakelelntingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari memiliki sembilan *gending* baru yang digarap oleh para seniman di Desa Apuan, baik seniman alam maupun seniman akademik. Kesembilan *gending* tersebut menggunakan pola garapan tradisi jenis *batel*. *Batel* merupakan suatu istilah yang dipakai dalam gamelan *pegongan* yaitu menyebut jenis lagu yang temponya paling cepat. Di dalam gong terdiri atas empat atau dua ketukan kajar (Bandem, 1983:36). Jenis *batel* yang digunakan pada gamelan Kakelelntingan, yaitu dua ketukan *kajar* atau tempo dalam satu gong dan yang membedakan kesembilan *gending* tersebut adalah dari segi melodinya. Alasan perubahan pola garapan dari *Tri Angga* (*pengawit, pengawak, pengecet*) menjadi *batel* yaitu karena tempo *batel* yang cepat identik dengan peperangan. Hal tersebut berhubungan dengan adanya *sesolahan sesuunan* Dewata Nawa Sanga yang menggambarkan peperangan antara Rahwana dan Wanara baik saat *medal, melancaran* maupun *nyineb*

Berawal dari *gending* tradisi dan seiring berjalannya waktu adanya penambahan *gending* yang berjumlah sembilan. Perkembangan yang dibuat di sini tetap berpijak pada *gending* tradisi yang sudah ada, hanya saja dikembangkan dari segi permainan melodinya. Adapun seniman yang pernah terlibat dan berpartisipasi dalam mengembangkan *gending* pada gamelan Kakelelntingan, yaitu sebagai berikut: 1) I Wayan Danta (Pak Subrata), beliau pertama kali mempunyai inisiatif untuk mengembangkan *gending* dalam gamelan Kakelelntingan yang berjumlah dua buah *gending* yaitu *batel* satu dan dua pada tahun 1980. 2) I Wayan Sumantra, beliau mengembangkan lagi *gending* dalam gamelan Kakelelntingan yang berjumlah dua buah *gending* yaitu *batel* tiga dan empat pada tahun 2002 dan tahun 2004. 3) I Made Gunawan, beliau mengembangkan lagi *gending* dalam gamelan Kakelelntingan yang berjumlah dua buah *gending* yaitu *batel* lima dan enam pada tahun 2007. 4) I Putu Mertanaya, beliau mengembangkan lagi *gending* dalam gamelan Kakelelntingan yang berjumlah tiga buah *gending* yaitu *batel* tujuh, delapan, dan sembilan pada tahun 2011 dan tahun 2012.

Dari hasil wawancara dengan salah seorang yang mengembangkan *gending* dalam gamelan Kakelelntingan, yaitu I Wayan Sumantra, 3 Juli 2018, diperoleh informasi bahwa awalnya beliau mendapatkan ide dari mencoba memainkan beberapa nada dan

mengikuti suasana hati. Terkait dengan itu, dalam makalah pada Seminar Nasional Seni Pertunjukan ISI Denpasar pada 27 Oktober 2014 yang berjudul "Pergulatan Ideologi dalam Penciptaan Musik Bali" oleh I Gede Arya Sugiarta, tepatnya dalam salah satu bagian yang berjudul "Ideologi Penciptaan Musik Tradisional" dijelaskan bahwa nada-nada gamelan Bali dianggap memiliki kekuatan untuk mempengaruhi suasana hati. Nada *ding*, misalnya memiliki karakter romantis, nada *dong* memiliki karakter lucu, nada *deng* memiliki karakter magis, nada *dung* memiliki karakter manis dan lembut, serta nada *dang* memiliki karakter lincah dan dinamis. Berdasarkan konsep ini, kemungkinan I Wayan Sumantra, salah seorang yang mengembangkan *gending* dalam gamelan Kakelelntingan, ingin membuat nuansa manis dan lembut. Oleh karena itu, permainan melodi lebih didominasi dan diakhiri dengan nada *dung*. Hal yang sama berlaku juga pada bagian selanjutnya.

Salah seorang seniman akademisi dalam bidang seni karawitan Bali yang berada di Kabupaten Tabanan, yaitu I Wayan Tusti Adnyana, mengatakan bahwa *gending* dalam gamelan Kakelelntingan harus dikembangkan, supaya tidak monoton. Namun, juga harus diimbangi dengan kemampuan masyarakat di sekitar supaya tidak terlalu rumit, tetap berpijak pada pola-pola tradisi yang ada dan jangan meninggalkan *gending* tradisi yang sudah ada dalam gamelan Kakelelntingan.

Berdasarkan pemaparan di atas dapat disimpulkan bahwa gamelan Kakelelntingan tetap eksis sampai sekarang dan keberlangsungannya tetap terjaga di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. Hal itu terlihat dari ciri khas motif pukulan disamping instrumen *klenang* dan *kempur* yang tetap digunakan dalam gamelan Kakelelntingan. Walaupun ada penambahan instrumen, perkembangan pola garapan, dan perkembangan reportoar, tidak meninggalkan tradisi, yaitu salah satu di antaranya motif pukulan instrumen *klenang* dan *kempur* kini sudah menjadi satu kesatuan dalam gamelan Kakelelntingan. Terlebih lagi fungsi gamelan Kakelelntingan sebagai seni sakral yang harus ada untuk mengiringi pelaksanaan upacara keagamaan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari. Selain itu, adanya *gending* tradisi dan perkembangan *gending* dalam gamelan Kakelelntingan, mau tidak mau para generasi penerus harus mempelajarinya.

SIMPULAN

Berdasarkan hasil kajian tentang gamelan Kakelelntingan di Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari, menunjukkan bahwa gamelan Kakelelntingan mempunyai wujud dengan adanya jumlah sembilan instru-

men di dalamnya, mempunyai musikalitas, struktur komposisi *gending*, tata penyajian, dan hiasan. Gamelan Kakelentingan mempunyai tiga fungsi yaitu fungsi religi (*pewintenan*), fungsi sosial (bergotong royong atau *ngayah*), dan fungsi budaya (*ngiring*). Secara kontinuitas gamelan Kakelentingan yang berawal dari dua buah instrumen dengan menghasilkan sebuah motif pukulan (*batel*) yang khas menjadi identitas gamelan Kakelentingan itu sendiri di dalam fungsinya mengiringi *Ida Sesuunan Dewata Nawa Sanga melancaran* dan perkembangan gamelan Kakelentingan terlihat dari adanya penambahan jumlah instrumen, perkembangan pola garapan, dan perkembangan repertoar di dalamnya. Hal tersebut dibuktikan dengan masih eksisnya gamelan Kakelentingan dikalangan masyarakat Desa Apuan dan diwariskan kepada generasi sekarang.

DAFTAR RUJUKAN

- Arikunto, Suharsimi. *Prosedur Penelitian Suatu Pendekatan Praktek (Edisi Revisi V)*. Jakarta: PT Rineka Cipta, 2012.
- Badra, I Nyoman. *100 Watak Wayang Bali*. RRI Denpasar : Sampurna Printing, 2013.
- Bandem, I Made. *Ensiklopedi Tari Bali*. Denpasar : Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI), 1983.
- Bandem, I Made. *Gamelan Bali Di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar : BP Stikom Bali, 2013.
- Djelantik, A.A.M. *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.
- Donder, I Ketut. *Esensi Bunyi Gamelan Dalam Ritual Hindu*. Denpasar : Paramita, 2005.
- Hardjana, Suka. *Estetika Musik*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jenderal Pendidikan Dasar dan Menengah, 1983.
- Koentjaraningrat. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta:Rineka Cipta, 2009.
- Merriam, A.P. *The Antropologi of Music*. Chicago : North Western University Press, 1964.
- Sandjaja, Bernardus. *Pengantar Pembangun Teori Penelitian*. Jakarta: Prestasi Pustaka, 2015.
- Sangadji, Etta Mamang. *Metodologi Penelitian Pendekatan Praktis dalam Penelitian*. Yogyakarta: C.V Andi, 2010.
- Sedyawati, Edi. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta : Sinar Harapan, 1981.
- Soedarsono, R.M. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.
- Sudarsana, I Ketut. *Pura Kahyangan Jagat Luhur Natar Sari*. Tabanan, 2002.
- Sugiarta, I Gede Arya. *Pergulatan Idiologi Dalam Penciptaan Musik Bali*. Denpasar : Makalah Seminar Nasional Seni Pertunjukan ISI Denpasar, 2002.
- Sunarta. I Gede. *Belajar Menabuh Di Sanggar Siw-er Nadi Sware (Kajian Pendidikan Agama Hindu)*. Denpasar : UNHI, 1986.
- Yudabakti, I Made. *Filsafat Seni Sakral dalam Kebudayaan Bali*. Surabaya :Paramita, 2007.
- Yudarta, I Gede. *Kalangan Jurnal Seni Pertunjukan Volume 2 Nomor 1 Juni 2016*. Denpasar : LPPM ISI Denpasar, 2016.

Problematic Notasi Ding Dong Pada Era *Information Technology (It)*

I Putu Arya Deva Suryanegara

Program Studi Seni Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

aryadeva95@gmail.com

Sistem notasi *ding-dong* pada Gamelan Bali pertama kali dibuat pada tahun 1939 oleh I Wayan Djirna dan I Wayan Ruma, dan disempurnakan kembali oleh guru Kokar Bali (Konservatori Karawitan Bali) pada tahun 1960 untuk tujuan pedagogis. Meskipun sistem ini cukup membantu untuk mentransmisikan karawitan tradisional terdahulu, namun untuk keperluan komposer maupun musisi Bali saat ini masih mengalami keterbatasan. Alasannya pada era *information technology (IT)* saat ini, notasi Ding Dong masih belum memiliki sarana untuk menotasikan *gending* gamelan secara digital yang memadai, seperti yang digunakan untuk notasi Barat telah memiliki berbagai jenis aplikasi digital. Sehingga perbaharuan dan perkembangan sangat diperlukan oleh para musisi dan komposer gamelan Bali, karena selain untuk keperluan pribadi, juga untuk keperluan akademis. Bahwasanya kini sering terdapat tuntutan tugas untuk menotasi *gending* gamelan Bali secara konkrit dan digital.

Kata kunci: *gamelan bali, notasi ding dong, teknologi*

The Ding-Dong notation system of Balinese Gamelan was first developed in 1939 by I Wayan Djirna and I Wayan Ruma, and refined by Kokar (Conservatory Karawitan) Balinese teachers in 1960 for pedagogical purposes. Although this system is highly efficient for transmitting traditional Karawitan, it can be insufficient for the demands of contemporary Balinese composers. Furthermore, in our digital age of information technology (IT), Ding-dong notation still lacks an effective means of digital annotation, such as those used for Western Standard Notation. This is highly problematic for students, who are required in Bali to provide digital scores of Gending, and for professional working musicians and composers.

Keywords: *balinese gamelan, ding dong notation, information technology (it).*

Proses review: 2 - 30 september 2018, dinyatakan lolos 4 oktober 2018

PENDAHULUAN

Musik adalah fenomena aneh. Itu disebabkan karena ia merupakan bentuk seni yang paling “abstrak” (memiliki bentuk yang tak kasat mata), namun efeknya paling langsung dan konkret. Hanya musik yang bisa mengkondisikan perasaan setiap orang melalui bebunyian, tanpa peduli ras, suku, maupun agama. (Sugiharto, 2013:302). Dunia musik adalah dunia yang tidak kasat mata, tapi bisa didengar melalui telinga. Oleh sebab itu musik sulit untuk didefinisikan dan dijelaskan melalui kata-kata, karena sifatnya sangat objektif untuk dipahami. Apalagi jika dibicarakan melalui sebuah tulisan, tentu akan ada perbedaan persepsi dari masing-masing orang. Oleh sebab itu untuk menjelaskan apalagi untuk memahami sebuah lagu tidaklah cukup dengan sebuah kata-kata saja, namun sebaiknya disertakan dengan notasi lagu (pencatatan lagu) untuk membuat semuanya lebih jelas dan terwujud. Mulanya dari yang hanya bisa didengar menjadi bisa dilihat juga.

Notasi lagu adalah sebuah benda yang melambangkan nada-nada, dan komposisi lagu secara visualitas. Benda tersebut nantinya bisa digunakan sebagai otak kedua oleh musisinya. Musisi tersebut akan bermain musik dengan kerefleksinya dalam membaca sambil bermain musik. Untuk membaca sebuah notasi dari sebuah lagu memiliki tata cara atau sistem penotasian yang berbeda di masing-masing daerah dan jenis musiknya.

Sistem penotasian merupakan sebuah cara yang digunakan oleh komponis, dan musisi untuk mencatat lagu, membuat lagu, hingga untuk menganalisa sebuah lagu. Cara ini sangat berguna untuk menjadikan “cadangan otak” bagi para komposer dan musisi dalam lagu-lagu yang telah ada maupun yang akan terwujud. Dengan itu mereka bisa memainkan lagu dengan mudah, tanpa bersusah payah untuk mengingatnya, dan sejalan dengan itu mereka telah membuat sebuah lagu yang dinotasikan atau dicatat akan abadi jika ditinggal oleh komposernya.

Sistem penotasian di Indonesia mulai berkembang sejak 1921 melalui diluncurkan sebuah lomba untuk menyusun suatu sistem notasi bagi musik lokal, sehingga dari lomba tersebut notasi angga kepatihan Jawa. Hal itu melalui pertemuan musik Indonesia dengan musik Belanda dan mengubah lanskap musik Indonesia dalam hal pengajaran. Pada mulanya, dengan cara lisan, kini sudah menggunakan notasi. (Barendregt, 2016:15-16). Dengan demikian dapat dikatakan notasi musik di Indonesia mulai berkembang semenjak adanya pengaruh dari budaya Barat yang berkembang di Indonesia. Budaya tersebut mulai masuk secara perlahan melalui sebuah pertun-

jukan seni, pertukaran perspektif budaya Barat dan Indonesia, interaksi musikal atau kolaborasi musik, maupun adanya pengaruh budaya pada zaman kolonial. Budaya tersebut salah satunya adalah dalam hal tulis menulis, karena pada mulanya, sejarah lisan dan tradisi lisan merupakan suara bagi mereka yang tidak mengenal tulisan, dan baru akhir-akhir ini saja kebanyakan umat manusia menjadi “melek huruf”. (Vansina, 2014:vii). Minimnya kepedulian masyarakat dalam menulis segala ide, peristiwa, dan agendanya pada sebuah tulisan menjadi aspek kelemahan pada pembuktian dari originalitas buah pikiran yang ada di Indonesia. Oleh sebab itu tulisan tersebut akan berguna sepanjang waktu dan akan menjadi sejarah bagi dirinya sendiri, maupun orang lain.

Tulis menulis dalam budaya Indonesia saat ini sudah sangat berkembang dan telah banyak para penulis yang handal dalam bidangnya masing-masing. Mulai dari penulis majalah, koran, artikel, kritik, buku ilmiah maupun non ilmiah. Tulisan tersebut telah banyak mendapatkan apresiasi dari masyarakat, hal itu dapat dilihat dari larisnya karangan atau tulisan di dunia industri Indonesia.

Pengaruhnya kini, para musisi Indonesia mencatat lagu menggunakan beberapa simbol-simbol yang dibuatnya sendiri, maupun beberapa sudah menjadi kesepakatan dari musisi di setiap geografisnya. Kesepakatan tersebut mulai berkembang semenjak adanya lembaga-lembaga yang khusus pada pemikir seni Indonesia. Adanya lembaga ini telah menyusun tata cara, dan simbol-simbol yang akan digunakan, salah satunya adalah sebagai mendokumentasikan musik, hingga untuk memenuhi karya tulis untuk tugas para siswa atau mahasiswanya.

Selain untuk mendokumentasikan musik dan menulis musik, penulis sempat melihat seorang musisi kecil yang begitu ahli dalam sebuah pementasan musik. Musisi itu dengan tenang dan lincah memainkan instrumen piano dengan *score* (notasi) di depannya. Situasi yang biasa saja jika musisi piano memainkan musik dengan sebuah *score*, dan tidak ada keanehan dari musisi itu. Selesai pementasan tersebut, penulis terkejut ketika MC (Master Of Ceremony) menyebutkan bahwa musisi tersebut tuli (tidak bisa mendengar). Setelah itu terlintas dipikiran penulis, bahwa bagaimana seorang musisi yang tuli bisa memainkan piano dengan baik?. Rasa kagum dalam diri ini untuk musisi tersebut, dan juga pada gurunya yang bisa mengajarkan musik kepada orang yang tidak bisa merasakan hal terpenting dalam musik, yaitu bunyi. Bagi penulis gurunya pasti telah menggunakan metode yang jitu dalam mengajarkan musisi kecil itu. Sehingga hal tersebut menambah pemaha-

man penulis bahwa lagu dapat dilihat dengan mata juga, walaupun yang menghasilkan bunyi adalah instrumennya. Adanya sebuah notasi dengan berbagai simbol, cara penotasian, dan cara membacanya adalah jalan keluar dari masalah tersebut.

Penggunaan notasi dari seorang pianis, jika dibandingkan dengan musik tradisi Indonesia (baca: Bali) akan memiliki fungsional yang berbeda. Karakteristik dan budaya dari musisi atau penabuh pada gamelan Bali memiliki kebiasaan virtuositas bermain gamelan tanpa notasi. Salah satu sebabnya adalah karakter musikalnya sebagian besar dinamis dan tidak memungkinkan membaca notasi secara cepat. Apabila mereka mengandalkan notasi untuk memainkan sebuah karya musik, justru akan ketinggalan jauh antara matanya membaca notasi, ketimbang tangannya dalam memainkan instrumen. Misalnya dalam memainkan teknik *kotekan* (*interlocking*) diperlukan kecepatan, serta kelugasan yang akan menentukan kematangan seseorang penabuh gamelan Bali dalam bermain (Dibia, 2017:29).

Notasi pada gamelan Bali disebut dengan "*titi laras*". Fungsi notasi pada gamelan Bali yakni sebagai sistem pencatatan musik (gamelan) yang setidaknya mengandung dua persyaratan bunyi, diantaranya *pich* (nada) dan *duration* (jarak nada). (Bandem, 2013:144). Pernyataan di atas dapat diartikan, bahwa syarat notasi Bali adalah hanya nada dan jarak nada saja. Dapat diartikan notasi "Ding Dong" yang ada di Bali cenderung hanya mencatat melodi pokok saja dari sebuah lagu.

Sistem notasi *tetabuhan* (sebutan lagu pada gamelan) memiliki sistem notasi yang sifatnya deskriptif, yakni sistem pencatatan yang mencatat pokok-pokok melodi lagunya saja untuk tidak lupa, dan bukan untuk penyajian pementasan. (Aryasa, 1984/1985:28). Notasi Ding Dong digunakan hanya untuk mencatat melodi pokoknya saja. Telah termuat dalam buku bapak Aryasa, di dalamnya dilengkapi contoh-contoh notasi Ding Dong. Selain itu juga terdapat dalam buku I Nyoman Rembang, yang terdapat di dalamnya puluhan notasi *gending-gending lelamatan* dengan sistem pencatatan, yakni menulis melodi pokoknya saja. Sistem penotasian yang dilakukan oleh kedua buku tersebut menggunakan "tulisan tangan" untuk menulis simbol-simbol notasi Ding Dong. Melihat pada saat itu, belum berkembangnya teknologi untuk penulisan simbol-simbol untuk notasi Ding Dong.

Melihat perkembangan zaman dan tuntutan akademisi, simbol-simbol untuk notasi Ding Dong telah bisa digunakan pada dunia IT (*Information Technology*), misalnya komputer dan laptop. Penggunaan notasi Ding Dong bisa digunakan melalui *font Balinese*

pada Microsoft Office. Hal itu mulai *trand* digunakan hingga saat ini, dan masih menjadi satu-satunya jalan untuk mencatat notasi Ding Dong di komputer. Sarana untuk notasi Ding Dong di komputer (IT) yang ada saat ini kurang memadai, dan susah untuk digunakan. Seperti yang dikatakan Ketut Gede Asnawa, bahwa dalam proses mengajar gamelannya untuk orang asing saat ini membutuhkan sebuah notasi untuk sebatas alat pembantu *learning process*. Sehingga saat ini saya harus menggunakan notasi angka (Sol Mi Sa Si) untuk proses mengajarnya. Itu disebabkan karena kurangnya sarana penotasian untuk notasi Ding Dong di dunia IT, menjadi implementasi proses mengajarnya. (wawancara, 8 maret 2017). Maka untuk ke depannya perlu adanya verifikasi dan pembenahan untuk penotasian notasi Ding Dong di dunia IT khususnya, serta untuk memenuhi tuntutan akademik yang selalu menugaskan menotasi sebuah lagu secara konkrit dan digital.

Kekurangan mendasar pada notasi "Ding Dong" Jenis notasi musik yang ada di dunia tidak hanya notasi Ding Dong saja, namun ada beraneka ragam jenis-jenis notasi di masing-masing geografisnya. Seperti notasi yang ada di Barat biasa disebut dengan *western notation* atau "not balok", dan notasi "Do Re Mi" yang memiliki kompleksitas dalam menotasikan musik, banyak menjadi acuan dari notasi yang berkembang di Indonesia. Namun menariknya musisi Indonesia terdahulu tidak secara mentah untuk *copy-paste* cara penotasian musik dari Barat, tapi para musisi Indonesia mengelaborasi dengan caranya sendiri dan membuat simbol-simbol baru. Sehingga perbedaan terlihat jelas pada simbol-simbol yang digunakan untuk mencatat lagu tradisi Indonesia.

Simbol-simbol yang digunakan di Indonesia untuk musiknya mengalami perbedaan menurut yang menulisnya, jenis instrumennya atau alat musiknya. Perbedaan itu menjadi *local genius* dari masing-masing daerahnya, dan menjadi identitas tersendiri. Perbedaan dari identitas sistem penotasian antara musik Barat dengan musik Indonesia menjadi sangat unik, karena kayanya musik-musik dunia dalam musikologinya masing-masing.

Salah satu contohnya adalah sistem penotasian untuk gamelan Jawa. Sistem yang digunakan bernama notasi *kepatihan*. Notasi *kepatihan* ini menggunakan simbol angka seperti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 untuk menyimbolkan nada-nada dalam gamelan yang memiliki 7 (tujuh) nada. Sama seperti notasi pada musik Barat yaitu "Do Re Mi" juga menggunakan simbol angka untuk nada-nadanya. Namun pada notasi *kepatihan* menyebutkan simbol tersebut dengan sepel "*Ji, Ro, Lu, Pat, Ma, Nem, Pi*". Sedangkan notasi "Do Re Mi" menyebutkan simbol angka itu dengan sepel "Do, Re,

Mi, Fa, Sol, La, Si". Sehingga walaupun adanya kesamaan dari simbol notasi *kepatihan* yang ada di Indonesia dengan notasi "Do Re Mi" dalam musik Barat, tapi mengalami perbedaan pada ejaannya.

Berbeda halnya dengan notasi Ding Dong, simbol yang digunakan diadopsi dari *Aksara Bali* (Tulisan Bali) yang disebut dengan *Penganggening Aksara Bali* (penggunaan simbol dalam tulisan Bali untuk huruf hidup atau vokal). Sehingga hal tersebut menjadi cirikhas dari notasi Ding Dong.

Sebelum masuk pada notasi Ding Dong yang kita ketahui saat ini, perlu diketahui bahwa sistem penotasian di Bali telah ada sebelumnya sudah berkembang di Bali, yakni notasi yang ditulis pada daun lontar. Notasi tersebut berisi tentang notasi Gamelan Gambang dan notasi Gamelan Selonding. Setelah itu pada tahun 1939 notasi berikutnya disusun oleh bapak I Wayan Djirna dan I Wayan Ruma, kemudian dituangkan ke dalam sebuah buku yang berjudul "Taman Sari". Dari buku tersebut, kemudian menjadi landasan guru Kokar Bali (Konsevtori Karawitan Bali) untuk memperbaikinya lagi pada tahun 1960. Dengan demikian lahirlah notasi Ding Dong yang ada pada saat ini, karena adanya tuntutan mendesak dari kurikulum atau metode pengajaran untuk sekolah menengah atas Kokar Bali. (Tantra,dkk, 1985:8-16). Jika dilihat dari pernyataan di atas, tentu dapat dijadikan interpretasi jika notasi ini belum maksimal adanya. Notasi ini dibuat cara urgensi, tentu saja tidak banyak waktu untuk merancang secara maksimum. Akibatnya saat ini banyak kesenjangan yang terjadi dalam penggunaan notasi Ding Dong. Seperti yang dikatakan I Gusti Ngurah Padang sebagai berikut. "*Ini menjadi masalah yang belum ada orang yang bisa membuat notasi secara universal (Bali), dan hanya bisa dibaca oleh penulisnya sendiri. Perlu kiranya ada pertemuan para pemikir seni di lembaga seni seperti Institut Seni Indonesia, SMK N 3 Sukawati, dan lembaga seni lainnya, dalam upaya untuk menyeragamkan notasi kita di Bali.*" (wawancara, 7 Maret 2017).

Dari pernyataan tersebut, Padang menyarankan adanya standarisasi atau penyeragaman dari notasi Ding Dong saat ini yang masih belum berfungsi secara maksimal. Notasi yang saat ini memang diartinya sebagai alat untuk mendokumentasikan dan mengingat sebuah lagu, justru menjadi benda yang tidak bisa dibaca selain oleh penulisnya sendiri. Apakah hal tersebut sebuah masalah besar? Jawabannya tergantung konteks. Artinya jika si pembaca sudah pernah mendengar atau tahu lagunya, tentu tidak akan mendapatkan masalah besar dalam membacanya. Sebab menurut I Nyoman Windha, "dalam membaca notasi bali, pembaca bisa menafsirkan

gaya atau jalanan melodi menurut estetikanya masing-masing. Itulah salah satu keindahan notasi Bali." (wawancara, 8 Maret 2017).

Namun masalah akan didapatkan ketika pembaca sama sekali tidak mengetahui lagu yang tercatat pada sebuah notas. Mereka tidak akan tahu kemana dan bagaimana jalannya melodi, dinamika, tempo, dan pukulan instrumen lainnya. Notasi Ding Dong tidak sepenuhnya bisa mencatat hal tersebut. Seperti contohnya sebuah buku penotasian "*gending-gending lelabatan* klasik *pagongan* daerah Bali" oleh Nyoman Rembang.

Buku tersebut mencatat kurang lebih 36 (tiga puluh enam) buah lagu berukuran panjang dan 7 (tujuh) buah tabuh telu yang berukuran lebih pendek (Rembang, 1984/1985 : xi). Buku tersebut sebagian besar hanya mencatat pukulan jublag, penyacah, jegog, gong, dan kempul saja, tapi bagaimana jalan melodinya pembaca harus menafsirkannya sendiri. Sehingga kini penulis mengalami kesulitan untuk membaca dan memahami maksud musikal dari notasi tersebut. Bukan bermaksud menghilangkan estetika bermain gamelan bali, tapi untuk menjadikan parameter penotasian dan merespon fenomena di dunia akademik karawitan yang sering menuntut penotasian secara detail, lengkap, dan digital. Maka kini sudah mulai ada pergeseran tata cara penotasian Bali, yang mulanya hanya untuk mencatat melodi pokoknya saja, tapi sekarang sudah memerlukan penotasian yang detail. Alhasil perlu adanya perbaharuan atau pengembangan dari notasi Ding Dong saat ini, karena melodi pokok sangat susah untuk dibaca, menganalisa, mengetahui unsur-unsur musikal lainnya, maupun untuk menuliskannya secara digital.

Keberadaan notasi Ding Dong dalam *Information Technology* (IT)

Information Technology (IT) atau teknologi dan informasi memiliki peran penting dalam era globalisasi. Itu dikarenakan saat ini manusia memiliki ketergantungan terhadap teknologi. Kita sekarang dikendalikan oleh benda-benda teknologi yang terus berkembang. Terkadang perkembangan pola pikir dan hidup manusia selalu didahului dengan adanya perkembangan teknologi.

Saat ini, perkembangan teknologi tersebut dan sangat berpengaruh pula dalam dunia musik khususnya gamelan Bali, sehingga lahirlah sebuah sistem atau aplikasi berupa *font* yang digunakan pada komputer yakni *font Balinese*. *Balinese* ini merupakan satu-satunya *font* yang digunakan untuk menulis notasi Ding Dong pada komputer. *Font* ini digunakan pada Microsoft Office khususnya Microsoft World. Cara mudah untuk memilih *font* pada Microsoft World

menjadi kemudahan para musisi atau penotasi karena tidak memerlukan *size* atau ruang penyimpanan besar pada komputer. Hanya dengan 53,2 KB (54,532 bytes) sudah bisa simpan *font* ini dan meng-*instal*-nya di komputer.

Fungsi *font* untuk memilih jenis-jenis dan bentuk huruf yang akan digunakan untuk menulis sesuatu pada komputer atau laptop. Adanya *font Balinese* pada Microsoft World tentu saja memiliki kesamaan fungsi dengan *font* lainnya, yaitu sebagai jenis huruf yang akan digunakan untuk menulis sesuatu. Fungsi untuk bisa membawa huruf atau tulisan tradisional ke dunia digital memudahkan para penulis untuk mengkombinasikannya dengan huruf alfabet yang telah tersedia. Oleh dari itu sebagian besar caranya adalah menjadikan *font* untuk Microsoft World, karena Microsoft World sering digunakan sebagai sarana tulis menulis untuk segala jenis bahasa. Berbeda dengan Microsoft Exel yang lebih cenderung memiliki fungsi dalam hitung menghitung atau mencetak angka-angka. Biasanya ini digunakan untuk menulis laporan keuangan, dan lain-lain.

Melihat dari fungsi Microsoft World tersebut, sangat tidak relevan jika digunakan secara maksimal untuk menulis notasi musik. Notasi musik memiliki banyak simbol untuk menulis peristiwa yang terjadi dalam sebuah karya musik. Mulai dari simbol nada (*note*), tempo, dinamika, harmoni, dan lain sebagainya. Oleh sebab itu akan sangat sulit jika hanya mengandalkan sarana yang ada pada Microsoft World, karena itu bukan fungsi aslinya. Maka aplikasi penotasian untuk gamelan Bali perlu diperbaharui, seperti layaknya *western notation* (notasi Barat).

Notasi Barat saat ini memiliki aplikasi yang salah satunya bernama *Silebius*. Aplikasi ini merupakan aplikasi khusus digunakan untuk menulis notasi not balok pada komputer. Maka *Sibelius* berbeda dengan aplikasi yang termuat pada jenis *font* untuk notasi Ding Dong yaitu masih “menumpang” di aplikasi lainnya. Keperluan dari aplikasi untuk notasi Barat tersebut sudah begitu sempurna, dan segala jenis simbol-simbol dan keperluannya sudah disediakan di dalam aplikasi tersebut. Tidak diherankan lagi, bahwa saat ini *Silebius* sudah beberapa kali direvisi dan sudah ada berbagai jenisnya, yakni mulai dari *Silebius 1* hingga *Silebius 8*. Selain *Sibelius*, juga terdapat aplikasi serupa yang bernama *Finale*.

Membuat notasi Barat di komputer tidak selalu diawali dengan membuat notasinya dulu, namun juga bisa diawali dengan membuat musik elektronik dan midi, lalu menjadikan berbentuk not Balok. Misalnya aplikasi *Cubase*, *Logic Pro*, dan *Ableton*. Seorang yang menyukai dan biasa membuat musik midi, pasti

sering melakukan *export* musiknya ke dalam notasi. Proses tersebut sangat mudah, yakni contohnya pada *Cubase* hanya dengan memilih *opsien “notation”* lalu “*export*”, maka secara otomatis akan menampilkan notasi dari musik yang telah dibuat. Adanya cara ini menjadi alternatif bagi para musisi maupun komposeryang senang membuat musik midi sebagai awal dari terciptanya sebuah karya musik.

Sehingga salah satu komposer gamelan yang bernama I Wayan Sudirana mengatakan, bahwa sistem penotasian kita di Bali memiliki banyak kekurangan jika dibandingkan notasi Barat (not balok). Sudirana menggunakan notasi Barat dalam proses berkomposisinya karena notasi Ding Dong tidak bisa mewakili secara visual karyanya. Artinya Sudirana tidak mau ambil pusing untuk menggunakan notasi Ding Dong ini, dan justru memilih notasi Barat karena itu sudah dianggap bisa mewakili karyanya. Hal lain pula Sudirana mengatakan sudah bisa dan biasa menggunakan notasi Barat, baik dalam tulisan maupun dalam bentuk aplikasi (IT). (wawancara, 8 Maret 2017). Asumsi tersebut menjadikan indikator, bahwa notasi kita dalam dunia IT masih kurang dan perlu ditingkatkan lagi untuk mencegah larinya musisi maupun komposer Bali ke notasi Barat.

Problematik dan tawaran alternatif notasi Ding Dong Teknologi informasi pada aplikasi penotasian musik tradisional Indonesia memerlukan banyak perbaikan untuk mempermudah penggunaannya. Sehingga penggunaannya lebih efisien waktu dan hasilnya dari pembuatannya lebih baik dari sebelumnya. Sebagai contoh, penulis akan ambil dan merumuskan beberapa kekurangan pada notasi Ding Dong saat ini yang nantinya bisa menjadi parameter penulisan ke depannya. Hal tersebut penulis dapatkan dari pengalaman penulis, fenomena musik, dan saran-saran dari para komposer maupun musisi Bali. Walaupun tentu rumusan ini masih sangat kurang, namun lambat laun semua kekurangan dan segala solusinya bisa terkumpulkan. Maka mohon adanya masukan, dalam upaya menambah *opsien* yang kurang. Semoga dari hasil rumusan ini nantinya bisa dijadikan sebagai indikator dan bahan dalam pembuatan aplikasi baru khusus notasi Ding Dong. Adapun rancangan yang telah dikumpulkan, sebagai berikut.

Simbol-simbol dan warna suara instrumen Menggunakan simbol *Penganggening Aksara Bali* sebagai dasar not atau nada Dalam hal ini tentu saja mewarisi simbol yang telah dibuat mulai dari 1960 oleh guru Kokar Bali, dan tentu mengembangkannya lagi di dalam dunia IT.

Misalnya;

- o : Simbol nada *ding*
- o : Simbol nada *dong*
- o : Simbol nada *deng*
- o : Simbol nada *deung*
- o : Simbol nada *dung*
- o : Simbol nada *dang*
- o : Simbol nada *daing*

Menggunakan Simbol-simbol pada instrumen Simbol yang digunakan berpedoman pada gamelan Gong Kebyar, karena gamelan tersebut memiliki kompleksitas warna suara yang paling banyak, jika dibandingkan ansambel lainnya. Simbol-simbol yang sebaiknya digunakan, yakni simbol-simbol yang telah menjadi hasil bahasan seniman Bali dahulu pada buku I Wm Aryasa. (1984/1985:29-31), dan sebaiknya membuat simbol seperti di bawah ini supaya tersedia pada aplikasi IT yang akan datang.

(Berupa photo scan, karena simbol tersebut sulit direalisasikan di komputer)

Menotasi instrumen secara detail Sebaiknya menyediakan tempat dan ruang untuk menotasi instrumen secara berurutan di bawahnya, maupun yang terletak di atas salah satu nada. Menyediakan parameter simbol yang mencerminkan semua instrumen. Semuanya diatur dalam sebuah parameter pada sebuah aplikasi, sehingga pembaca tidak akan kebingungan lagi jenis instrumen apa yang sedang dinotasikan.

Membuat simbol untuk nada yang lebih tinggi dan rendah

Problem yang terjadi saat ini untuk menotasikan notasi Ding Dong di komputer, yakni tidak bisa membuat simbol untuk nada yang lebih tinggi atau nada yang lebih rendah. Hal tersebut bisa dibayangkan (maaf karena tidak bisa atau susah dibuat di komputer), yakni adanya “.” (titik) di atas nada untuk nada yang lebih tinggi, maupun nadanya “.” (titik) di bawah nada untuk nada yang lebih rendah.

Simbol pada nada panjang, pendek, dan *tetekes* Adanyakekurangansimboluntukmenyimbolkannada panjang dan pendek merupakan salah satu kekurangan dari sistem penotasian kita di komputer. Sarana

untuk membuatnya sangatlah susah dan membutuhkan waktu lama. Contohnya; untuk nada pendek, memerlukan waktu banyak untuk menggabungkan antara simbol dan garis tersebut. Semua itu dilakukan secara manual dan tidak otomatis. Namun untuk nada panjang dan *tetekes* (sebuah teknik penutup nada secara cepat/sesuai keinginan setelah dipukul) saat ini masih menjadi kekurangan pada notasi Ding Dong. Walaupun ada, namun tidak digunakan dan dipahami oleh banyak orang.

Simbol memukul nada lebih dari satu secara cepat pada satu buah instrumen Memukul nada lebih dari satu ini artinya teknik pada instrumen gangsa, kantil, dan ugal dalam memainkan teknik seperti membuat coretan dalam kertas secara cepat. Contohnya bisa didengar pada karya musik tari yang berjudul Tari Teruna Jaya, Tari Wiranjaya, pada akhir pola *kebyar* (Kebyar: pola yang dinamis dan hampir semua instrumen bermain motif dan ritme yang sama). Hal itu saat ini masih mengalami kebingungan untuk menotasikannya, karena belum adanya parameter untuk hal tersebut.

Penulisan *angsel* pada sebuah instrumen *Angsel* adalah sebuah motif atau tanda musikal yang digunakan sebagai aksentuasi, dinamika maupun transisi dari sebuah lagu. Jadi dalam sistem penulisan secara manual maupun dalam komputer, mengalami kesulitan untuk memilih simbol apa yang akan digunakan. Sebab masih kurangnya sistem pada notasi Ding Dong yang bisa dijadikan parameter untuk direalisasikan pada komputer.

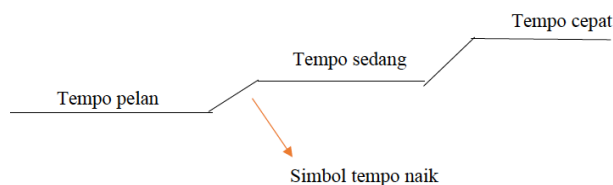
Penulisan ritme Penulisan nilai ketukan dari sebuah nada Dalam penulisan ritme atau nilai ketukan dari sebuah nada, perlu adanya alternatif baru yang bisa diaplikasikan di komputer. Hal itu dikarenakan cara penulisan notasi Ding Dong yang ada saat ini masih sangat susah untuk membuat nilai ketukan atau biasa disebut dengan “garis nilai”. Berbeda halnya dengan perkembangan aplikasi notasi Barat di komputer (IT), sudah disediakan pilihan untuk menentukan ritme yang akan digunakan. Penulis tinggal memilih opsi ritme yang akan digunakan, lalu menyusun nada-nadanya sesuai keinginan.

Penulisan *gatra* atau *bar* Penulisan untuk menentukan *gatra* (pembagian ketukan) pada IT mengalami kesulitan. Kesulitannya terletak pada membuat keselarasan dan kerapian dari notasi tersebut. Sebab untuk setiap penulisannya tentu akan mengalami revisi, sehingga pengaturan *gatra* yang melalui sebuah spasi akan berubah juga. Maka perlu adanya penyediaan untuk menentukan dan membuat *gatra* seperti yang ada pada aplikasi

notasi Barat. Jadi tinggal memilih berapa ketukan yang akan digunakan dalam satu *gatra*. Misalnya 3/4, 4/4, 4/8, 4/16, dan seterusnya.

Penulisan tempo berdasarkan sistem tradisi
 Dalam penulisan notasi, tempo adalah indikator yang sangat berpengaruh dalam mengetahui seberapa cepat ketukan dalam sebuah lagu. Pada memainkan sebuah lagu secara tradisi Bali, tempo sangat berkaitan dengan “rasa”. Berbeda halnya dengan musik Barat yang notabena tergantung pada sebuah *metronome* untuk menentukan tempo dari sebuah lagu. Namun di Bali tempo tidak bersifat baku, tapi dalam konteks sebuah parameter tempo diperlukan untuk mengetahui kapan bagian-bagian dari sebuah lagu cepat dan pelan. Problem ini didapatkan penulis bersama teman-teman diskusi ketika ingin membaca sebuah notasi lagu, namun mengalami kesulitan dalam menafsirkan sebuah tempo. Pada notasi tersebut hanya terdapat kode “tempo turun”, “tempo sedang”, “tempo cepat”, “tempo pelan”, dsb.

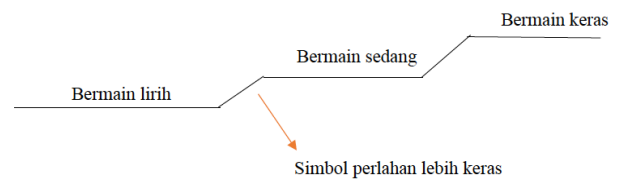
Jadi masalahnya seberapa cepat?, seberapa pelan?, turunnya kapan?, seketika atau pelan?, dan jika temponya naik maupun turun seketika bagaimana?. Dari masalah tersebut, sekiranya bisa digunakan sebagai salah satu alternatif, misalnya seperti berikut.



Menurut Saptono, Dalam simbol tersebut juga memerlukan perkiraan BPM (*Bar Per Minute*) untuk memperjelas seberapa tempo yang terdapat pada sebuah notasi. Dengan catatan tidak bisa mutlak, dan bersifat perkiraan. Itu dikarekan musik tradisi Bali masih berpatokan pada rasa. (wawancara, 9 Maret 2017).

Penulisan dinamika

Menurut Saptono, bahwa dalam penulisan dinamika dalam penotasian Ding Dong hampir tidak ada yang menggunakan. Itu dikarenakan gamelan Bali sangat ketergantungan dengan “rasa”. Namun dalam konteks kompleksitas dalam penotasian Bali, tentu memerlukan simbol sebagai parameter atau alternatif dalam menentukan dinamikanya. Walaupun hal tersebut kembali kepada musisi yang memainkannya. (wawancara, 9 Maret 2017). Alternatif yang mungkin bisa digunakan, yakni:



Penulisan Keterangan (*laras, modulasi, dan simbol-simbol lainnya*)

Berbicara pada sistem penulisan keterangan simbol sudah menjadi kebiasaan musisi Bali, dan hal tersebut berakibat positif dalam upaya mempermudah dalam memahami simbol-simbol yang diluar jangkauan nada pada notasi Ding Dong (biasanya musik eksperimental atau kontemporer). Misalnya sebagai berikut.

Simbol Notasi	Dibaca
-O	Kong
-T	Tong
-R	Reng
-C	Cis, dsb.

Dalam penulisan yang menunjukkan jenis *laras* maupun jenis *patutan* (jenis tangga nada), serta *modulasi* (perpindahan tangga nada) yang terdapat pada sebuah notasi, biasanya disertakan dengan keterangan di awal notasi. Seperti ; “*Laras Pelog* atau *Laras Selendro*”, “*Patet Selisir, Patet Tembung, dsb*”.

Simpulan

Notasi Ding Dong merupakan notasi pada gamelan Bali yang saat ini berkembang di kalangan musisi Bali. Notasi tersebut hanya mencatat melodi pokok saja, dan hal tersebut menjadi fungsi dari notasi Ding Dong semenjak dibuat oleh I Wayan Jirna dan I Wayan Ruma (1939), I Wayan Kaler, I Nyoman Rembang, beserta guru Kokar Bali (1960). Namun kini untuk menjawab kebutuhan saat ini yang ditugaskan di Perguruan Tinggi Seni di Bali khususnya Karawitan, yang selalu menugaskan siswanya untuk mencatat sebuah lagu dengan notasi secara lengkap dan kompleks, namun kini kesulitan selalu dialami siswanya dalam memenuhi tugas tersebut. Kebingungan dalam menentukan simbol dan cara menulisnya menjadi salah satu penghambatnya. Kesulitan dan kekurangan dari pemikiran penotasian tersebut membuat kurang berkembangnya notasi untuk gamelan Bali.

Notasi Ding Dong dalam dunia IT telah ketinggalan jauh dengan sistem penotasian yang ada di Barat,

yakni not balok. Notasi Barat tersebut telah memiliki banyak versi aplikasi untuk notasinya di komputer, diantaranya *Sibelius*, *Finale*, *Cubase*, dsb, namun notasi Ding Dong hanya tersedia hanya berbentuk *font* yang sering digunakan pada Microsoft Office.

Jadi untuk memperbaiki dan membuat sebuah *software* aplikasi untuk notasi Ding Dong, perlu adanya rancangan dalam merumuskan masalah-masalah yang terdapat dalam notasi ini. Mulai dari fenomena musik (penotasian), riset, hingga adanya masukan dari teman-teman musisi lainnya. Apa-apa saja yang dialaminya selama menotasikan notasi Ding Dong di dalam IT. Setelah itu diharapkan hal ini bisa dijadikan parameter dan alternatif dalam memperbaharui dan merancang aplikasi baru untuk notasi Ding Dong pada era teknologi dan informasi saat ini.

DAFTAR RUJUKAN

Aryasa, I WM,dkk. 1984/1985. *Pengetahuan Karawitan Bali*. Denpasar : Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Sugiharto, Bambang. 2013. *Untuk Apa Seni?*. Bandung : Matahari

Barendregt, Bart,dkk. 2016. *Merenungkan Gema: Menyimak Warisan Musik Indonesia- Belanda*. Jakarta: KITLV dan Yayasan Pustaka Obor Indonesia.

Dibia, I Wayan. 2017. *Kotekan Dalam Musik dan Kehidupan Bali*. Denpasar: Balimangsi Foundation dan Institut Seni Indonesia Denpasar.

Rembang, I Nyoman. 1984/1985. *Hasil Pendokumentasian Notasi Gending-gending Lelambatan Klasik Pagongan Daerah Bali*. Bali : Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Tantra, I Nyoman,dkk. 1985. "Notasi Karawitan Bali". Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar.

Vansina, Jan. 2014. *Tradisi Lisan Sebagai Sejarah*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.

**INDEKS PENGARANG
VOLUME 4, NOMOR 2, DESEMBER 2018**

Heni Widya Santi, Ni Made Arshiniwati, Suminto	87	
I Made Agus Bayu Antara, I Komang Sudirga, Hendra Santosa		96
I Putu Arya Deva Suryanegara	137	
I Wayan Mulyadi, I KomangSudirga, I Kt.Suteja	122	
Kadek Agung Sari Wiguna, I Gede Arya Sugiarta, I Komang Sudirga		127
Ni Luh Ayu Sekar Arini, Ni Made Arshiniwati, Suminto	112	
Ni Made Liza Anggara Dewi	80	
Ni Wayan Masyuni Sujayanthi, Agus Ngurah Arya Putraka		105
Wardizal, Hendra Santosa	71	

Judul Naskah **(Singkat, Jelas, Informatif Tidak Melebihi 20 Kata)**

(Font Times New Roman, Title Case, 16pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

Penulis Pertama¹, Penulis Kedua², dan Penulis Ketiga³
(Font Times New Roman, Title Case, 12pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

1. Nama Jurusan, Nama Fakultas, Nama Universitas, Alamat, Kota Kode Pos, Negara
(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

2. Kelompok Penelitian, Nama Lembaga, Alamat, Kota, Kode Pos, Negara
(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

E-mail : penulis@adress.com
(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Italic, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

Abstrak

Abstrak harus dibuat dalam bahasa Indonesia dan dalam bahasa Inggris. Abstrak bahasa Indonesia ditulis terlebih dahulu lalu diikuti abstrak dalam bahasa Inggris. Abstrak sebaiknya meringkas isi yang mencakup tujuan penelitian, metode penelitian, serta hasil analisis. Panjang abstrak tidak lebih dari 250 kata. (Font Times New Roman, 10pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Kata kunci : Maximum empat kata (Font Times New Roman, 10pt, italic)

Abstract should be written in Indonesian and English. An English abstract comes after an Indonesian abstract. Please translate the abstract of manuscript written in English into Indonesian. The abstract should summarize the content including the aim of the research, research method, and the result in no more than 250 words (Font Times New Roman, 10pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Keywords : Maximum of 4 words in English (Font Times New Roman, 10pt, italic)

PENDAHULUAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Pada bagian pendahuluan terdiri dari latar belakang, tujuan penelitian, teori dan kontribusi hasil penelitian yang dilakukan.

Naskah ditulis dengan huruf *Times New Roman*, Ukuran 11pt, Spasi Tunggal, dan tidak ditulis bolak balik pada satu halaman. Naskah ditulis pada kertas ukuran A4 (210mm x 297mm) dengan margin atas 3,5cm, bawah 2,5cm, kiri dan kanan masing – masing 2 cm.

Panjang naskah hendaknya tidak melebihi 20 halaman termasuk gambar dan tabel.

Jika naskah jauh melebihi jumlah tersebut dianjurkan untuk menjadikannya dua naskah terpisah. Naskah ditulis dalam bahasa Indonesia atau bahasa Inggris. Jika ditulis dalam bahasa Inggris sebaiknya telah memenuhi standar tata bahasa Inggris baku.

Penulisan *heading* dan *subheading* diawali huruf besar dan diberi nomor dengan angka Arab.

Heading dalam bahasa Inggris disusun sebagai berikut: Introduction, Method, Result and or Discussion, Conclusion, Acknowledgement (jika ada) diletakkan setelah simpulan dan Sebelum Daftar Rujukan (Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri, Spasi Tunggal)

Sebaiknya penggunaan subsubheading dihindari. Jika diperlukan, gunakan numbered out-line yang terdiri dari angka Arab. (Jarak antara paragraph satu spasi tunggal)

Kutipan dalam naskah menggunakan sistem kutipan langsung. Penggunaan catatan kaki (footnote) sedapat mungkin dihindari. Kutipan yang tidak lebih dari 4 (empat) baris diintegrasikan dalam teks, diapit tanda kutip, sedangkan kutipan yang lebih dari 4 (empat) baris diletakkan terpisah dari teks dengan jarak 1,5 spasi tunggal, ukuran font 10pt, serta diapit

oleh tanda kutip.

Setiap kutipan harus disertai dengan nama keluarga/nama belakang penulis. Jika penulis lebih dari satu orang, yang dicantumkan hanya nama keluarga penulis pertama diikuti dengan dkk. Nama keluarga atau nama belakang penulis dapat ditulis sebelum atau setelah kutipan. Ada beberapa cara penulisan kutipan. Kutipan langsung dari halaman tertentu ditulis sebagai berikut (Grimes, 2001:157). Jika yang diacu adalah pokok pikiran dari beberapa halaman, cara penulisannya adalah sebagai berikut (Grimes, 2001:98-157), atau jika yang diacu adalah pokok pikiran dan keseluruhan naskah, cara penulisannya sebagai berikut (Grimes, 2001)

METODE PENELITIAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan huruf *Times New Roman*, Ukuran 11pt, Spasi Tunggal, dan tidak ditulis bolak balik pada satu halaman.

ANALISIS DAN INTEPRETASI DATA

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan huruf *Times New Roman*, Ukuran 11pt, Spasi Tunggal, dan tidak ditulis bolak balik pada satu halaman.

SIMPULAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan huruf *Times New Roman*, Ukuran 11pt, Spasi Tunggal, dan tidak ditulis bolak balik pada satu halaman.

DAFTAR RUJUKAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Satu Spasi). Penulisan daftar rujukan mengikuti format APA (*American Psychological Association*). Daftar acuan harus menggunakan naskah yang diterbitkan dalam jurnal MUDRA edisi sebelumnya. Daftar acuan diurutkan secara alfabetis berdasarkan nama keluarga/nama belakang penulis. Secara umum urutan penulisan acuan adalah nama penulis, tanda titik, judul acuan, tempat terbit, tanda titik dua, nama penerbit. Nama penulis yang dicantumkan paling banyak tiga orang. Jika lebih dari empat orang, tuliskan nama penulis utama dilanjutkan dengan dkk. Nama keluarga Tionghoa dan Korea tidak perlu dibalik karena nama keluarga telah terletak di awal. Tahun terbit langsung diterakan setelah nama penulis agar memudahkan penelusuran kemutakhiran bahan acuan.

Judul buku ditulis dengan huruf *italic*. Judul naskah jurnal atau majalah ditulis dengan huruf *regular*, diikuti dengan nama jurnal atau majalah dengan huruf *italic*. Jika penulis yang diacu menulis dua atau lebih karya dalam setahun, penulisan tahun terbit dibubuhi huruf a, b, dan seterusnya agar tidak membingungkan pembaca tentang karya yang diacu, misalnya: Miner, J.B. (2004a), Miner, J.B. (2004b). Contoh penulisan daftar acuan adalah sebagai berikut:

Acuan dari buku dengan satu, dua, dan tiga pengarang

Anderson, Benedict R.O.G. (1965), *Mythology and the Tolerance of the Javanese*, Southeast Asia Program, Departement of Studies, Cornell University, Ithaca, New York.

Bandem, I Made & Frederik Eugene DeBoer. (1995), *Balinese Dance in Transition, Kaja and Kelod*, Oxford University Press, Kuala Lumpur.

Kartodirjo, Sartono, Mawarti Djoened Poesponegoro & Nugroho Notosusanto. (1997), *Sejarah Nasional Indonesia, Jilid I*, Balai Pustaka, Jakarta.

Acuan bab dalam buku

Markus, H.R., Kitayama, S., & Heiman, R.J. (1996). Culture and basic psychological principles. Dalam E.T. Higgins & A.W. Kruglanski (Eds.); *Social psychology: Handbook of basic principles*. The Guilford Press, New York.

Buku Terjemahan

Holt, Claire. (1967), *Art in Indonesia: Continuities and Change* atau *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, terjemahan R.M. Soedarsono. (2000), MSPI, Bandung.

Read, Herber. (1959), *The Meaning of Art* atau *Seni Rupa Arti dan Problematikanya*, terjemahan Soedarso Sp. (2000), Duta Wacana Press, Yogyakarta. **Beberapa buku dengan pengarang sama dalam tahun yang sama.**

Dalam hal ini nama pengarang untuk sumber kedua cukup diganti dengan garis bawah sepanjang namanya, dan pada tahun penerbitan ditambah huruf latin kecil sebagai penanda urutan penerbitan.

Greenberg, Joseph H. (1957), *Essays in Linguistics*, University of Chicago Press, Chicago
_____. (1966a), *Language of Africa*, Indiana University Press, Bloomington.

_____. (1966b), "Language Universals", *Current Trends in Linguistics* (Thomas A. Sebeok, ed.), Mouton, The Hague

Artikel dalam Ensiklopedi dan Kamus Milton, Rugoff. (tt), "Pop Art", *The Britannica Encyclopedia of American Art*, Encyclopedia Britannica Educational Corporation, Chicago.

Hamer, Frank & Janet Hamer. (1991), "Terracotta", *The potter's Dictionary of Material and Technique*, 3 Edition, A & B Black, London.

Artikel dalam Ensiklopedi dan Kamus

Milton, Rugoff. (tt), "Pop Art", *The Britannica Encyclopedia of American Art*, Encyclopedia Britannica Educational Corporation, Chicago.

Hamer, Frank & Janet Hamer. (1991), "Terracotta", *The potter's Dictionary of Material and Technique*, 3 Edition, A & B Black, London.

Acuan naskah dalam jurnal, koran, dan naskah seminar

Hotomo, Suripan Sandi. (April 1994), "Transformasi Seni Kendrung ke Wayang Krucil", dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, IV/02, BP ISI Yogyakarta, Yogyakarta.

Kwi Kian Gie. (4 Agustus 2004), "KKN Akar Semua Permasalahan Bangsa" *Kompas*.

Buchori Z., Imam. (2-3 Mei 1990), "Aspek Desain dalam Produk Kriya", dalam *Seminar Kriya 1990 ISI Yogyakarta*, di Hotel Ambarukmo

Acuan dari dokumen online (website/internet)

Goltz, Pat. (1 Mei 2004), *Sinichi Suzuki had a Good Idea*, But... <http://www.Seghea.com/homescool/Suzuki.html>

Wood, Enid. (1 Mei 2004), *Sinichi Suzuki 1889-1998: Violinist, Educator, Philosopher and Humanitarian, Founder of the Suzuki Method*, Sinichi Suzuki Association. <http://www.Internationalsuzuki.html>

Acuan dari jurnal

Jenet, B.L. (2006). A meta-analysis on online social behavior. *Journal of Internet Psychology*, 4. Diunduh 16 November 2006 dari <http://www.Journalofinternetpsychology.com/archives/volume4/3924.htm1>

Naskah dari Database

Henriques, J.B., & Davidson, R.J. (1991) Left frontal hypoactivation in depression. *Journal of Abnormal Psychology*, 100, 535-545. Diunduh 16 November 2006 dari PsychINFO database

Acuan dari tugas akhir, skripsi, tesis dan disertasi

Santoso, G.A. (1993). *Faktor-faktor sosial psikologis yang berpengaruh terhadap tindakan orang tua untuk melanjutkan pendidikan anak ke sekolah lanjutan tingkat pertama (Studi lapangan di pedesaan Jawa Barat dengan analisis model persamaan struktural)*. Disertasi Doktor Program Pascasarjana Universitas Indonesia, Jakarta.

Acuan dari laporan penelitian

Villegas, M., & Tinsley, J. (2003). *Does education play a role in body image dissatisfaction?*. Laporan Penelitian, Buena Vista University.

Pusat Penelitian Kesehatan Universitas Indonesia. (2006). *Survei nasional penyalahgunaan dan peredaran gelap narkoba pada kelompok rumah tangga di Indonesia, 2005*. Depok: Pusat Penelitian UI dan Badan Narkotika Nasional.

Daftar Nara Sumber/Informan

Dalam hal ini yang harus disajikan adalah nama dan tahun kelahiran/usia, profesi, tempat dan tanggal diadakan wawancara. Susunan data narasumber diurutkan secara alfabetik menurut nama tokoh yang diwawancarai.

Erawan, I Nyoman (56th.), Pelukis, wawancara tanggal 21 Juni 2008 di rumahnya, Banjar Babakan, Sukawati, Gianyar, Bali.

Rudana, I Nyoman (60 th.), pemilik Museum Rudana, wawancara tanggal 30 Juni 2008 di Museum Rudana, Ubud, Bali.

Lampiran

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Spasi Tunggal)

Lampiran/Appendices hanya digunakan jika benar-benar sangat diperlukan untuk mendukung naskah, misalnya kuesioner, kutipan undang-undang, transliterasi naskah, transkripsi rekaman yang dianalisis, peta, gambar, tabel/bagian hasil perhitungan analisis, atau rumus-rumus perhitungan.

Lampiran diletakkan setelah Daftar Acuan/Reference. Apabila memerlukan lebih dari satu lampiran, hendaknya diberi nomor urut dengan angka Arab.

UCAPAN TERIMAKASIH / PENGHARGAAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

(Jika ada) diletakkan setelah simpulan dan Sebelum Daftar Rujukan

Singkatan/Istilah/Notasi/Symbol

Penggunaan singkatan diperbolehkan, tetapi harus dituliskan secara lengkap pada saat pertama kali disebutkan, lalu dibubuhkan singkatannya dalam

tanda kurung.

Istilah/kata asing atau daerah ditulis dengan huruf italic. Notasi sebaiknya ringkas dan jelas serta konsisten dengan cara penulisan yang baku. Simbol/lambang ditulis dengan jelas dan dapat dibedakan, seperti penggunaan angka 1 dan huruf l (juga angka o dan huruf O)

Tabel

(Font Times New Roman, 10pt, Spasi Tunggal). Judul Tabel (Font Times New Roman, 9pt, Bold, Spasi Tunggal) dan ditempatkan di atas tabel dengan format seperti terlihat pada contoh. Penomoran tabel menggunakan angka Arab. Tabel diletakkan segera setelah perujukannya dalam teks. Kerangka tabel menggunakan garis setebal 1pt. Jika judul pada setiap kolom tabel cukup panjang dan rumit, maka kolom diberi nomor dan keterangannya diberikan dibagian bawah tabel.

Tabel 1. Wacana Estetika (sumber: Agus Sochari, 2002: 9)

Wacana Estetika Pramodern	Wacana Estetika Modern	Wacana Estetika Postmodern
Idealisme	Rasionalisme	Poststrukturalisme
Mitologi	Realisme	Global-Lokal
Mimesis	Humanisme Universal	Intertekstual
Imitasi	Simbolisme	Postpositivisme
Katarsis	Strukturalisme	Hiperrealita
Transeden	Semiotik	Postkolonial
Estetika Pencerahan	Fenomenologi	Oposisi biner
Teologisme	Ekoestetik	Dekonstruksi
Relativisme	Kompleksitas	Pluralisme
Subjektivisme	Etnosentris	Lintas Budaya
Positivisme	Budaya Komoditas	Chaos

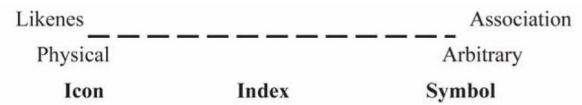
Gambar

Gambar diletakkan simetris dalam kolom halaman, berjarak satu spasi tunggal dari paragraf. Gambar diletakkan segera setelah penunjukannya dalam teks. Gambar diberi nomor urut dengan angka Arab. Keterangan gambar diletakkan di bawah gambar dan berjarak satu spasi tunggal dari gambar.

Penulisan keterangan gambar menggunakan font Times New Roman ukuran 9 pt, bold dan diletakkan seperti pada contoh. Jarak keterangan gambar dengan paragraph adalah dua spasi tunggal.

Gambar yang telah dipublikasikan oleh penulis lain harus mendapat ijin tertulis penulis dan penerbitnya. Sertakan gambar dalam format {nama file}.eps, {nama file}. jpeg atau {nama file}.tiff. resolusi 300 DPI terpisah dari artikel. Jika gambar dalam format foto, sertakan satu foto asli. Font yang digunakan dalam pembuatan gambar atau grafik, sebaiknya, yang umum dimiliki setiap pengolah kata dan sistem operasi seperti Simbol, Times New Romans dan Arial dengan ukuran tidak kurang dari 9 pt. File gambar

dari aplikasi seperti Corel Draw, Adobe Illustrator dan Adobe Freehand dapat memberikan hasil yang lebih baik dan dapat diperkecil tanpa mengubah resolusinya.



Gambar 1. Hubungan antara Icon, Index dan Symbol (sumber: Sign, Symbol and Architecture).



Gambar 2. Motif ornamen hias topeng Malang



Gambar 3. Karang hanti tanpa daun telinga (sumber: survey, 2009)



Gambar 4. Karang hanti dengan belalai diangkat (sumber: survey, 2009)



Gambar 5. Berbagai contoh perempuan sebagai objek tanda dalam iklan dalam berbagai produk. (sumber: Femina, Edisi Januari 2005-Januari 2006)

Naskah Hasil Penciptaan

**Judul Naskah
(Singkat, Jelas, Informatif
Tidak Melebihi 20 Kata)**

(Font Times New Roman, Title Case, 16pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

Penulis Pertama¹, Penulis Kedua², dan Penulis Ketiga³

(Font Times New Roman, Title Case, 12pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

1. Nama Jurusan, Nama Fakultas, Nama Universitas, Alamat, Kota Kode Pos, Negara
(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)
2. Kelompok Penelitian, Nama Lembaga, Alamat, Kota, Kode Pos, Negara

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

E-mail : penulis@adress.com

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Italic, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

Abstrak

Abstrak harus dibuat dalam bahasa Indonesia dan dalam bahasa Inggris. Abstrak bahasa Indonesia ditulis terlebih dahulu lalu diikuti abstrak dalam bahasa Inggris. Abstrak sebaiknya meringkas isi yang mencakup tujuan penelitian, metode penelitian, serta hasil analisis. Panjang abstrak tidak lebih dari 250 kata. (Font Times New Roman, 10pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Kata kunci : Maximum empat kata (Font Times New Roman, 10pt, italic)

Judul Dalam Bahasa Inggris

(Font Times New Roman, Title Case, 12pt, Italic, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

Abstract should be written in Indonesian and English. An English abstract comes after an Indonesian abstract. Please translate the abstract of manuscript written in English into Indonesian. The abstract should summarize the content including the aim of the research, research method, and the result in no more than 250 words (Font Times New Roman, 10pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Keywords : Maximum of 4 words in English (Font Times New Roman, 10pt, italic)

PENDAHULUAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman. Naskah ditulis pada kertas berukuran A4 (210 mm x 297 mm) dengan margin atas 3,5 cm, bawah 2,5 cm, kiri dan kanan masing-masing 2 cm. Panjang naskah hendaknya tidak melebihi 20 halaman termasuk gambar dan tabel.

Penulisan *heading* dan *subheading* diawali huruf besar dan diberi nomor dengan angka Arab.

METODE PENCIPTAAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt,

spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman.

PROSES PERWUJUDAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman.

WUJUD KARYA

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman.

SIMPULAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman.

DAFTAR RUJUKAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Satu Spasi). Penulisan daftar rujukan mengikuti format APA (*American Psychological Association*).

UCAPAN TERIMAKASIH / PENGHARGAAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Satu Spasi).

(jika ada) diletakkan setelah Kesimpulan dan sebelum Daftar Acuan