

INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
UPT. PENERBITAN 2015



I Gede Arya Sugiarta

LEKESAN

Fenomena Seni Musik Bali

LEKESAN
Fenomena Seni Musik Bali

I Gede Arya Sugiarta



LEKESAN

Fenomena Seni Musik Bali

Sanksi Pelanggaran Pasal 72

Undang-Undang No. 19 Tahun 2002 tentang Hak Cipta

1. Barang siapa dengan sengaja atau tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksud dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (Lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, atau menjual kepada umum satu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta atau Hak Terkait sebagaimana dimaksud pada ayat (1) dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp.500.000.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

I Gede Arya Sugiarta

LEKESAN

Fenomena Seni Musik Bali

Pengantar oleh I Wayan Dibia

Diedit oleh I Wayan Setem



**UPT. Penerbitan
Institut Seni Indonesia Denpasar
2015**

KATALOG DALAM TERBITAN

Arya Sugiarta, I Gede.

Lekesan: Fenomena Seni Musik Bali

Denpasar, UPT Penerbitan ISI Denpasar

xviii + 200 hlm; 15,5 cm x 23 cm

ISBN 978-602-9164-13-8

Lekesan: Fenomena Seni Musik Bali

I Gede Arya Sugiarta

Cetakan pertama : 2015

Penerbit

UPT. Penerbitan ISI Denpasar, Jalan Nusa Indah Denpasar 80235,

Telepon (0361) 227316, Fax. (0361) 236100

Dicetak di Percetakan

PT. Percetakan Bali, Jl. Gajah Mada I/1 Denpasar 80112,

Telp. (0361) 234723, 235221.

NPWP: 01.126.360.5-904.000, Tanggal pengukuhan DKP: 01 Juli 2006.

PENGANTAR

Dinamika kehidupan kesenian Bali adalah ibarat “sumber air yang tak akan pernah kering” untuk digali dan dikaji. Buku *Lekesan: Fenomena Seni Musik Bali* karya Dr. I Gede Arya Sugiarta S.Skar., M.Hum adalah rangkuman hasil kajian selama beberapa tahun dari seorang praktisi sekaligus peneliti seni musik dan karawitan, terhadap berbagai fenomena yang muncul terkait dinamika kehidupan seni pertunjukan Bali. Selain membahas persoalan estetis dan artistik, kreativitas dan profesionalisme seniman, dalam buku ini, ia juga membicarakan berbagai aktivitas dan kreativitas seni yang dikaitkan dengan masalah sosio-kultural serta politik yang dirasakannya ikut mewarnai kehidupan seni musik Bali.

Kesenian adalah salah satu unsur penting dan kekuatan utama pusaka budaya Hindu Bali. Sejumlah sajian kesenian Bali di forum internasional, yang terjadi sejak awal tahun 1930-an, membuktikan bahwa budaya Bali bukan saja telah terbukti mampu memikat perhatian masyarakat dunia untuk datang menyaksikan kiprah kesenian Bali di tanah kelahirannya, melainkan juga ikut mempengaruhi cara pandang dan kesadaran estetik dan artistik tokoh-tokoh seni dunia, khususnya di bidang seni musik, tari, dan teater, terhadap dunia seni yang mereka geluti. Di Bali sendiri,

berkesenian menjadi wadah pengikat rasa kebersamaan warga masyarakat, pendukung ekonomis bagi para aktivisnya, serta sebagai salah satu sarana penting upacara ritual umat Hindu. Semuanya ini menunjukkan betapa vital dan setralnya posisi kesenian dalam kehidupan masyarakat Bali.

Seiring dengan perubahan nilai-nilai spiritual, sosial, dan kultural masyarakat Bali, yang mayoritas beragama Hindu, kesenian Bali terus berkembang secara dinamis. Dinamika perkembangan seni dan budaya Bali terlihat jelas salah satunya dalam karya-karya seni pertunjukan yang dilahirkan oleh para aktivis dan kreator seni di “Pulau Kesenian” di abad ini. Namun di balik wajah serta penampilan yang berbeda dari kesenian-kesenian yang sudah ada, karya-karya seni ciptaan baru, dalam kuantitas yang berbeda-beda masih memiliki ikatan “benang merah” dengan tradisi budaya Hindu Bali. Kehadiran karya-karya seni ciptaan baru, baik di bidang seni tari, karawitan dan teater tidak menjadi ancaman terhadap eksistensi kesenian yang sudah ada melainkan pemer kaya khasanah seni budaya Bali.

Tertarik dengan keunikan, dinamika kehidupan dan perkembangan kesenian Bali, sejumlah peneliti asing memberikan komentar yang pada umumnya sangat kagum. Dalam buku *Music in Bali; A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* (1966), komposer berkebangsaan Amerika Serikat, Colin McPhee, menuturkan pengalaman dirinya, yang semula hanya ingin tinggal beberapa bulan di Bali, namun akhirnya ia memutuskan untuk tinggal selama beberapa tahun di Pulau Dewata ini walaupun tidak secara terus-menerus. Dikatakannya bahwa kehidupan kesenian Bali terutama seni musik, ketika itu sangat semarak sehingga membuatnya ingin tinggal lebih lama lagi. Etnografer asal Basel Swiss, Urs Ramseyer, dalam bukunya yang berjudul *The Art and Culture of Bali* (1977), mengatakan bahwa hal utama yang menjadikan kunjungan singkat wisatawan di Bali menjadi begitu menyenangkan adalah menyaksikan kegiatan kesenian yang tak habis-habisnya. Ramseyer mengakui bahwa limpahan aktivitas kreatif ini sangat bervariasi dikaitkan dengan faktor lingkungan, struktur masyarakat, agama, tata cara pengaturan kegiatan kerja, dan kemajuan ekonomi. Kemudian, dalam buku *Balinese Music* (1991), Michele Tenzer, seorang komposer asal Amerika Serikat, mengatakan bahwa di Bali musik ada di mana-mana, ketiadaan musik merupakan sesuatu di luar proporsi dimensi Pulau Bali. Agama Hindu Bali membutuhkan gamelan demi suksesnya puluhan ribu upacara keagamaan yang diadakan warga umat Hindu setiap tahunnya.

Ungkapan para ahli dan peneliti asing di atas adalah pengakuan jujur mereka terhadap kekayaan pusaka budaya Bali. Dengan bahasa ungkap yang berbeda-beda, mereka juga mengakui betapa kehadiran kesenian Bali sangat dibutuhkan dalam berbagai aspek kehidupan masyarakat Hindu menjadikan kesenian sebagai salah satu unsur persembahan (*yadnya*) kepada Tuhan Yang Maha Esa, Ida Sanghyang Widhi Wasa.

Namun hiruk pikuk kehidupan kesenian Bali belakangan ini belum diimbangi oleh maraknya publikasi seni, atau tumbuhnya diskusi-diskursus seni yang kritis. Para aktivis, pecinta, termasuk pemerhati seni di Bali sepertinya kurang tertarik untuk mewacanakan hasil karya cipta, atau berbagai peristiwa seni pertunjukan Bali, terutama untuk bidang musik, yang terjadi dewasa ini. Akibatnya banyak hasil-hasil olah kreativitas seni, yang diciptakan dengan susah payah oleh para aktivis seni, atau berbagai peristiwa seni menarik, seperti Pesta Kesenian Bali, dan festival-festival lainnya lewat dan berlalu begitu saja tanpa kontribusi yang jelas terhadap dinamika kehidupan seni budaya di daerah ini.

Saya menyambut gembira dan memberikan apresiasi terhadap terbitnya buku *Lekesan: Fenomena Seni Musik Bali* yang di dalamnya membahas berbagai pergeseran dan perubahan penting dalam seni dan budaya Bali yang terjadi dalam kurun waktu satu dekade terakhir ini. Seperti yang disiratkan oleh judulnya yaitu *lekesan*, sebuah kata dalam bahasa Bali yang berarti gulungan sirih. Buku ini berisi kumpulan sejumlah karya tulis yang pernah disajikan I Gede Arya Sugiarta dalam berbagai forum rembug seni. Sajian tulisan ini berisi berbagai fenomena menarik dan aktual terkait kehidupan kesenian Bali yang direkam antara tahun 1993 sampai dengan 2014. Dengan cara ungkap sederhana menggunakan bahasa yang mudah dimengerti, berbagai fenomena kesenian Bali tersaji dalam empat belas artikel yang dipilih secara hati-hati sesuai urgensinya

Dipilihnya judul *lekesan* untuk buku ini perlu diberi catatan tersendiri. Dalam tradisi budaya Hindu Bali, *lekesan* atau gulungan sirih ini adalah satu bagian penting dalam upacara adat dan keagamaan dari masyarakat setempat. Dalam berbagai kegiatan adat, *lekesan* (biasa juga dengan rokok) menjadi salah satu suguhan pertama guna memulai sebuah pembicaraan atau pertemuan adat. Sesungguhnya *lekesan* dan rokok, yang biasa disebut *base rook* dapat dimaknai sebagai wujud suatu keakraban sosial di antara mereka yang akan melakukan pertemuan atau pembicaraan. Dalam sesaji-sesaji upacara agama Hindu, *lekesan* yang terbuat dari daun sirih berwarna hijau, kapur yang berwarna putih, buah pinang yang

berwarna merah, mempresentasikan perpaduan tiga warna yang merupakan simbol warna Sanghyang Tri Murti: Brahma, Wisnu, Siwa. Dengan judul *lekesan*, buku ini menyajikan berbagai fenomena seni musik Bali, suatu pemikiran luhur, untuk dipikirkan oleh para pecinta seni dengan harapan akan muncul pemikiran-pemikiran baru sebagai solusi dalam mengatasi berbagai persoalan yang tengah dihadapi seni pertunjukan Bali di zaman modern.

Secara sepintas, jika melihat dari judul-judul artikel yang terangkum di dalamnya, buku ini terkesan hanya menyorot persoalan seni musik dan karawitan Bali. Namun jika disimak lebih dalam, artikel yang membahas berbagai budaya musik Bali, dari yang tergolong musik vokal hingga musik instrumental, dari musik-musik yang berasal dari Bali timur, barat, utara hingga Bali selatan, sesungguhnya membicarakan berbagai persoalan krusial dan aktual seni dan budaya Bali. Dalam buku ini, I Gede Arya Sugiarta membahas dan membaca fenomena-fenomena seni pertunjukan Bali melalui seni musik atau karawitan yang menjadi wilayah kompetensinya.

Menyajikan artikel-artikel tentang berbagai kegiatan kesenian dari tahun yang berbeda-beda, tulisan ini juga memiliki dimensi sejarah. Oleh sebab itu tulisan ini bisa dijadikan untuk mengetahui bukan saja wujud dan bentuk peristiwa seninya, termasuk seniman dan masyarakat yang terlibat di dalam pelakunya, melainkan juga konteks berkeseniannya, fungsi sajian seni dan sebagainya. Tak kalah pentingnya, artikel-artikel ini juga mencerminkan sebaran wilayah seni musik Bali yang menjadi perhatian penulisnya

Di antara empat belas artikel yang disajikan, saya sangat tertarik dengan butir-butir sejumlah artikel di ketiga bagian dari buku ini. Di bagian pertama, Gema Seni Karawitan Bali, saya tertarik dengan diskusi mengenai *gagendingan* Bali, kontinuitas dan perkembangan *bleganjur*, dan dominasi *gong kebyar* terhadap gamelan Bali lainnya. Ketika berbicara tentang aktualisasi *gagending Bali* yang penuh suasana gembira dan pesan-pesan moral, I Gede Arya Sugiarta melihat adanya kesenjangan cukup besar di kalangan anak-anak Bali di zaman modern ini. Dikatakan bahwa hal ini adalah akibat dari semakin terbatasnya waktu anak-anak untuk bermain dan berinteraksi sesama mereka. Untuk itu diperlukan upaya-upaya reaktualisasi *gagendingan* Bali melalui pendidikan formal, kegiatan kreatif para seniman, dan program-program pemerintah. Reaktualisasi *gagendingan* ini kiranya perlu disikapi secara lebih serius karena seni

vokal yang tergolong *sekar rare* ini dapat berkontribusi positif terhadap pengembangan daya kreatif anak-anak.

Tentang gamelan *bleganjur*, perkembangan fungsi dan pertunjukan musik prosesi ini dibahas cukup komprehensif. Selain bagaimana proses pergeseran fungsi gamelan *bleganjur*, dari yang semula sebagai musik pengiring menjadi sajian panggung berdiri sendiri, juga dibahas pergeseran ekspresi musikalitasnya. Hal ini mengisyaratkan proses “naik pangkat” dari salah satu jenis gamelan yang sangat merakyat (ada di mana-mana) di Bali. Menurut hemat saya, fenomena gamelan *bleganjur* seperti ini patut menjadi perhatian para seniman karawitan dan masyarakat luas agar gamelan yang melahirkan musik-musik energik yang dinamis ini jangan sampai kehilangan karakternya sebagai musik pembangkit semangat.

Diskusi tentang gamelan *gong kebyar*, yang mengisyaratkan semakin perkasanya *gong kebyar* dalam kehidupan seni pertunjukan Bali, mengingatkan kita akan “wabah kebyar” yang melanda seni karawitan Bali di era tahun 1930-an. Seperti telah diungkap oleh para penulis terdahulu, ketika itu banyak warga banjar di berbagai desa di Bali yang melebur *barungan* gamelan mereka menjadi gamelan *gong kebyar*. Peristiwa serupa kembali berulang tiga puluh lima tahun kemudian. Tak lama setelah pelaksanaan festival *gong kebyar* se Bali, yang dikenal dengan *Mredangga Ustawa*, “wabah kebyar” kembali menyerang berbagai jenis pertunjukan Bali. Jika di tahun 1930-an “wabah kebyar” menyerang fisik seni musik Bali, di era tahun 1960-an wabah menyerang kejiwaan dan kedayaan estetis seni pertunjukan Bali yang ditandai dengan munculnya rasa “ngebyar” bukan saja pada beberapa gamelan Bali seperti *angklung*, *gong gede*, *semar pagulingan* dan *jogged bumbung*, namun juga pada seni dramatik seperti *drama gong* yang muncul pada tahun 1966 dan *arja gong* pada awal tahun 1980-an. Belakangan ini, gamelan *selonding* yang selama ini diasosiasikan sebagai musik-musik yang hening kini sudah mulai “ngebyar” karena dimaikan oleh penabuh yang berjiwa *kebyar*. Jika benar demikian adanya, kiranya lembaga-lembaga seni seperti Institut Seni Indonesia Denpasar, bersama Dinas Kebudayaan dan Majelis Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan Bali, perlu mengambil langkah-langkah kongkret untuk menyelamatkan gamelan-gamelan tertentu di Bali agar tidak semuanya dilibas habis oleh semangat *kebyar*.

Kemudian, pada bagian kedua, kedayaan estetis kesenian Bali, saya tertarik dengan topik introspeksi kreatif *sekaa gong* dan masuknya estetika postmodern ke dalam musik kontemporer Bali. Sebagai sebuah

evaluasi diri, I Gede Arya Sugiarta mengingatkan kita bahwa di zaman postmodern ini banyak grup kesenian Bali, terutama *sekaa-sekaa* gong yang pernah berjaya di masa lampau terpaksa harus “gulung tikar”. Selain karena persoalan kreativitas para seniman yang ada di dalamnya, muncul kehidupan *sekaa* gong seperti ini diprediksi erat kaitannya dengan kondisi penikmat seni yang semakin terbebani oleh kebutuhan ekonomis yang sedikit banyak ikut mempengaruhi cara penikmatan estetis mereka. Suatu hal yang ditekankan, jika ingin tetap eksis, *sekaa-sekaa* gong Bali harus terus menerus melakukan pengembangan kreativitas, serta tetap tanggap terhadap berbagai perubahan yang terjadi di masyarakat. Berbekal kekuatan *taksu* dan rasa *jengah* yang dimiliki, sebuah *sekaa* gong akan bisa tetap eksis.

Berbicara tentang masuknya estetika postmodern ke dalam musik kontemporer Bali, I Gede Arya Sugiarta menjadikan dua karya musik kontemporer yaitu “*Mula Keto*” (1985) dan “*Grausch*” (2005) sebagai pijakan diskusi. Di sini disoroti upaya-upaya para kreator muda yang berusaha untuk menemukan jenis suara sumber bunyi yang baru. Dikatakan pula bahwa dalam kedua karya musik kontemporer ini para kreatornya sudah semakin berani dalam mengambil sikap, misalnya melepaskan diri bahkan mendekonstruksi pola-pola garap konvensional. Dalam hal penyajian karya, kreator kedua musik di atas tidak lagi ingin memanjakan penonton, tetapi menggedor sekaligus menguji ketajaman dan kesadaran inteligensinya. Sesungguhnya dengan cara berbeda, pada tahun 1979, dengan karya musik *Gema Eka Dasa Rudra*, komposer Komang Astita juga telah menggedor kesadaran inteligensia penikmat seni musik Bali terhadap peristiwa religius, karya agung Eka Dasa Rudra di Pura Besakih, dengan olahan musik menggunakan gamelan *semar pagulingan saih pitu*. Dengan memanfaatkan rentang nada yang dimiliki gamelan *semar pagulingan* Komang Astita menggemakan kembali berbagai suasana sosial, ritual magis, dan teaterikal, yang dirasakan dari karya tersebut. Ia seolah-olah ingin mengajak penonton mengenang peristiwa keagamaan di Pura Agung Besakih sebagai pura terbesar di Bali.

Pada bagian ketiga, Seni sebagai Warisan Budaya Jenius saya tertarik dengan diskusi tentang profesionalisme dalam seni pertunjukan Bali. Berbicara tentang profesionalisme, I Gede Arya Sugiarta menawarkan pentingnya sikap profesional, memiliki integritas dan rasa pengabdian untuk kemaslatan jagat seni. Satu hal yang kiranya perlu diingat bahwa pemaknaan profesionalisme hendaknya diberikan dalam konteks lokal

(Bali). Menjadikan keahlian berkesenian sebagai sumber kehidupan hendaknya dapat diartikan dengan hidup secara ekonomis segala kebutuhan ekonomis bisa tercukupi, dan hidup secara sosial bisa hidup ditengah-tengah masyarakat. Untuk mencapai yang kedua ini, kepekaan seniman terhadap solidaritas sosial dan rasa pengabdian sosial sangat dibutuhkan.

Buku *Lekesan: Fenomena Seni Musik Bali* menawarkan banyak hal tentang dinamika kehidupan seni pertunjukan Bali. Sidang pembaca, baik yang berasal dari daerah lain, yang mungkin masih kurang akrab dengan seni pertunjukan Bali, maupun para pecinta seni pertunjukan Bali, akan merasa sangat terbantu oleh buku ini dalam memahami berbagai fenomena yang muncul dalam kehidupan kesenian Bali dalam kurun waktu kurang lebih sepuluh tahun terakhir ini.

Mengakhiri uraian ini, sekali lagi saya menyampaikan ucapan selamat atas terbitnya buku ini. Kepada sidang pembaca saya ucapkan selamat menikmati paparan kesenian yang ditawarkan, semoga berbagai fenomena seni pertunjukan Bali yang diangkat dan diungkapkan dalam buku ini dapat membuat kita lebih paham dan sadar akan dinamika kehidupan seni dan budaya Bali dewasa ini.

Denpasar, 2015

Prof. Dr. I Wayan Dibia, SST., MA
Guru Besar Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia Denpasar.

SEKAPUR SIRIH PENULIS

Kesenian Bali dewasa ini tidak hanya dipahami sebagai persembahan estetis yang didominasi hasil olah rasa, melainkan juga merupakan kreativitas kognitif dan sikap hidup manusia dalam memaknai semesta. Dalam rumusan lain kesenian Bali adalah berbagai realitas hidup, suatu gerakan, suatu dinamika, suatu perkembangan yang terus menerus. Dari rekonstruksi masa lampau telah dibuktikan bahwa, perkembangan kesenian Bali selalu melahirkan berbagai wujud baru dari pola-pola yang sudah ada. Claire Holt (1967: 172) menyebutkan bahwa tradisi kesenian di Bali adalah tradisi dalam perubahan yang terus menerus (*in constant flux*). Seniman Bali cepat untuk menangkap, mengambil, serta merespon setiap pembaharuan yang terjadi. Pakar lainnya yang pernah meneliti tentang Bali yaitu Miguel Covarrubias (1972: 163) juga menyimpulkan hal senada bahwa “...*The Balinese are extremely proud of their tradition, but they are also progressive and unconservative, and when a foreign idea strikes their fancy, they adopt it with great enthusiasm as their own*”.

Dinamika kesenian Bali tak dapat dipisahkan dari pandangan hidup orang Bali yang menganggap keberadaan seni sejalan dengan seluruh aspek kehidupan, merefleksikan cita-cita masyarakat. Kesenian tidak hanya

digunakan sebagai hiburan, melainkan juga sebagai sarana ritual, pengikat solidaritas sebuah komunitas, dan penunjang faktor ekonomi sebagian masyarakatnya. Sebagai wahana integrasi, kesenian Bali menunjukkan sifat sebagai bagian dari konfigurasi budaya yang ekspresif, karena dibangun berlandaskan tiga nilai dasar kebudayaan Bali yaitu nilai solidaritas, nilai estetis, dan nilai religius (Mantra, 1993: 12). Unsur-unsur ini dipelihara dan dimantapkan melalui dukungan sistem sosial yang berintikan lembaga-lembaga tradisional seperti desa adat, banjar, subak, dan berbagai jenis organisasi profesi.

Dengan memahami paradigma ini, kesenian Bali tumbuh dan berkembang dari zaman ke zaman dalam bentuk dan varian yang beraneka ragam. Seni Pertunjukan adalah salah satu cabang kesenian Bali yang memiliki peta perkembangan sangat dinamis dan kompleks. Keberadaan seni pertunjukan Bali sangat subur karena dipelihara sebagai sebuah tradisi. Pengolahan konsep dan kreativitas didasarkan atas cita rasa masyarakat, diwarisi dari generasi ke generasi, dikembangkan sesuai dengan dinamika zaman, sehingga menjadi kebudayaan yang sangat dibanggakan. Seniman dengan dukungan masyarakat tiada henti mengolah dan menciptakan karya-karya baru dengan berbagai konsep dan media ungkap. Mencermati begitu luasnya daerah jelajah dan aktualitas seni pertunjukan Bali, saya ingin merangkum beberapa topik dalam sebuah buku. Buku yang diberi judul “*Lekesan, Fenomena Seni Musik Bali*”. *Lekesan* artinya gulungan sirih kapur (Warna, 1978: 341): tulisan yang berisikan sejumlah hal penting menyangkut fenomena seni pertunjukan Bali yang terbaca melalui seni karawitan Bali. Buku ini bertutur tentang dan sekitar seni pertunjukan, sebagian besar berupa fenomena karawitan (musik) Bali, tetapi ada juga fenomena kesenian lainnya, seperti profesionalisme, kebijakan dan pembinaan kesenian, hingga konsep-konsep estetis dalam karya seni.

Penerbitan buku ini selain sebagai sumbangan pemikiran juga salah satu upaya untuk meningkatkan kualitas dan kuantitas publikasi bahan pustaka sebagai sumber pembelajaran bagi mahasiswa ISI Denpasar dan masyarakat umum yang ingin ikut memaknai seni. Bagi ISI Denpasar, bahan pustaka yang diterbitkan ini berpotensi sebagai “tekanan lingkungan” untuk membudayakan penulisan buku sebagai produk wajib bagi para dosen. Setiap hasil penelitian, penciptaan, dan pengabdian kepada masyarakat haruslah diterbitkan menjadi bahan pustaka yang berguna dalam proses pembelajaran. Secara eksternal, penerbitan bahan pustaka bidang seni

dapat dijadikan media pemahaman bahwa seni tidak hanya hasil luapan emosi dan olah rasa, melainkan ia adalah sebuah bidang ilmu. Seni juga dapat digunakan sebagai sarana untuk membaca pertandaan zaman, mengantisipasi apa yang bakal terjadi dan menentukan sikap bagaimana menghadapinya. Hal ini akan menjadi *brain-smart* bagi ISI Denpasar termasuk juga pencapaian pemeringkatan *webometric* dalam konteks *world class university*.

Materi-materi dalam buku ini adalah artikel pilihan yang pernah saya tulis sejak tahun 1993-2014, ketika menempuh pendidikan S2 di Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta dan S3 di Universitas Udayana. Sebagian artikel sudah pernah diterbitkan dalam beberapa jurnal nasional seperti Jurnal Mudra (STSI/ISI Denpasar) dan Jurnal Seni (ISI Yogyakarta), sebagian berupa makalah seminar dan orasi ilmiah. Penyajian buku ini dikelompokkan menjadi tiga bagian, yakni Gema Seni Karawitan Bali, Kedayaan Estetik Kesenian Bali, dan Seni Sebagai Warisan Budaya Jenius. Bagian *pertama*, berisikan lima artikel, yaitu (1) Reaktualisasi Gegendingan Bali, Antisipasi Awal Kesenjangan Karawitan pada Anak-Anak Usia Dini, (2) Bleganjur Sebuah Musik Prosesi Bali: Perkembangan Fungsi dan Tata Penyajiannya, (3) Seni Jegog Jemberana Representasi Masyarakat Kreatif, (4) Pengaruh Gamelan Gong Kebyar Terhadap Gamelan Lainnya di Bali, dan (5) Genjek Sebuah Seni Vokal Bali: Pembentukan dan Perrkembangannya. Bagian *kedua*, berisikan empat artikel dengan judul: (1) Introspeksi Kreatif dalam Pembinaan *Sekaa* Gong, (2) Keterampilan dan Penampilan Dua Aparatus Utama dalam Bermain Gamelan Kebyar di Bali, (3) Estetika Postmodern dalam Musik Kontemporer Bali, dan (4) Kebijakan ISI Denpasar dalam Pemertahanan Gaya Seni Kakebyaran Bali Utara. Bagian *ketiga*, berisi empat artikel, yaitu (1) Pergulatan Ideologi dalam Penciptaan Musik Kontemporer Bali, (2) Profesionalisme dalam Seni Pertunjukan Tradisional Bali Peluang dan Tantangannya, (3) Aktualisasi Taman Budaya Provinsi Bali sebagai Pusat Kreativitas Seni Budaya, (4) Multikultural, Etnisitas, dan Identitas, dan (5) *Natura Artis Magistra*: Alam adalah Gurunya Seni. terselesaikannya buku ini adalah berkat adanya dukungan dan kerja sama dari berbagai pihak. Untuk itu, pada kesempatan yang baik ini, saya menyampaikan ucapan terima kasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada:

1. Bapak Prof. Dr. I Wayan Dibia, SST, MA, atas berbagai saran dan pengantar dalam buku ini.

2. Unit Pelaksana Teknis (UPT) Penerbitan ISI Denpasar, dengan pimpinan I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn, yang telah bekerja keras menangani segala urusan administrasi dan proses pencetakan buku ini;
3. Kepada pihak-pihak lainnya, yang namanya tidak bisa disebutkan satu persatu, yang juga telah memberikan dukungan dalam proses penulisan dan penerbitan buku ini.

Disadari bahwa buku ini masih jauh dari sempurna. Oleh sebab itu kritik dan saran para pengguna dan pembaca sangat diharapkan. Akhirnya, dengan segala kekurangan dan keterbatasannya, buku ini dipersembahkan kepada para pencinta seni dan budaya Bali, semoga bermanfaat adanya.

Denpasar, 2015

Penulis

DAFTAR ISI

PENGANTAR	v
SEKAPUR SIRIH PENULIS	xiii
DAFTAR ISI	xvii
BAGIAN PERTAMA:	
GEMA SENI KARAWITAN BALI	1
1. Reaktualisasi Gegendingan Bali, Antisipasi Awal Kesenjangan Karawitan pada Anak-Anak Usia Dini	3
2. Bleganjur Sebuah Musik Prosesi Bali: Kontinuitas dan Perkembangannya	16
3. Seni Jegog Jemberana Representasi Masyarakat Kreatif	30
4. Pengaruh Gamelan Gong Kebyar Terhadap Gamelan Lainnya di Bali	38
5. Genjek Sebuah Seni Vokal Bali: Pembentukan dan Perkembangannya	48
BAGIAN KEDUA:	
KEDAYAAN ESTETIK KESENIAN BALI	61
6. Introspeksi Kreatif dalam Pembinaan <i>Sekaa</i> Gong	63
7. Keterampilan dan Penampilan Dua Aparatus Utama dalam Bermain Gamelan Kebyar di Bali	75

8. Estetika Postmodern dalam Musik Kontemporer Bali	91
9. Kebijakan ISI Denpasar dalam Pemertahanan Gaya Seni Kakebyaran Bali Utara	105
BAGIAN KETIGA:	
SENI SEBAGAI WARISAN BUDAYA JENIUS	119
10. Pergulatan Ideologi dalam Penciptaan Musik Kontemporer Bali	121
11. Profesionalisme dalam Seni Pertunjukan Tradisional Bali Peluang dan Tantangannya	141
12. Aktualisasi Taman Budaya Provinsi Bali sebagai Pusat Kreativitas Seni Budaya	158
13. Multikultural, Etnisitas, dan Identitas	168
14. <i>Natura Artis Magistra</i> : Alam adalah Gurunya Seniman	177
DAFTAR PUSTAKA	183

Bagian Pertama:

Gema Seni Karawitan Bali

1

REAKTUALISASI GEGENDINGAN BALI ANTISIPASI AWAL KESENJANGAN KARAWITAN PADA ANAK-ANAK USIA DINI

Karawitan vokal (*tembang*) Bali berada pada posisi yang lebih beruntung dibandingkan dengan karawitan instrumental. Selain termasuk katagori seni karawitan, tembang juga merupakan seni sastra. Seorang belajar karawitan dan seorang belajar sastra sama-sama menganggap tembang adalah bagiannya. Berbeda dengan karawitan instrumental, seorang yang belajar sastra tidak menganggapnya sebagai bagian. Demikian juga dengan pemerhati, permasalahan tentang dan sekitar tembang tentu akan mendapat perhatian banyak orang, selain karena urgensinya, juga karena ia memiliki jaringan dan peranan yang sangat penting bagi pengembangan jiwa manusia dan masyarakat. Dalam tembang tidak hanya ada unsur musikal yang artistik dan estetis melainkan juga ada lirik yang mengandung unsur falsafah yang bernilai sosial.

Ada empat kelompok tembang di Bali yaitu Gegendingan (*Sekar Rare*), Macapat (*Sekar Alit*), Kidung (*Sekar Madya*), dan Kekawin (*Sekar Ageng*). Tiga kelompok terakhir telah memiliki pola dan struktur yang baku, sedangkan kelompok pertama (*gegendingan*) memiliki pola dan struktur yang tidak baku, sehingga bentuknya berubah-ubah. Oleh masyarakat Bali

tembang ini dianggap yang paling sederhana sehingga sering disebut dan diidentifikasi sebagai lagu anak-anak, kendatipun tembang ini tidak selalu dinyanyikan oleh anak-anak.

Ditinjau dari karakter musikal, lirik, fungsi, dan penggunaan, sedikitnya ada enam jenis *gegendingan* Bali yaitu sebagai berikut.

1. Nyanyian kelonan (*lullaby*), mempunyai lagu dan irama yang halus, tenang, berulang-ulang, ditambah dengan kata-kata kasih sayang, sehingga terkesan santai, sejahtera, dan akhirnya rasa kantuk bagi anak yang mendengarkan. Contohnya: *Dija Bulane, Nying-nying Manyuling, Sekar Emas, Putri Cening Ayu*.
2. Nyanyian kerja (*working song*), mempunyai irama dan lirik yang bersifat menggugah semangat, sehingga menimbulkan gairah untuk bekerja. Contohnya: *Juru Pencar, Ngalih Capung, Galang Kangin*.
3. Nyanyian permainan (*play song*), memiliki irama gembira, sering lucu, dan selalu dikaitkan dengan permainan (*play*) dan pertandingan (*game*). Contohnya: *Goak Maling Talu, Meong-Meong, Cor-Car-Pit, Poh-pohan*.
4. Nyanyian *Pitutur*, memiliki nuansa musikal tenang, lirik yang sifatnya memberi nasehat, petuah, serta mengandung unsur pengetahuan. Contohnya: *Saking Tuhu Manah Guru, Ede Ngaden Awak Bisa, Putra Sesana*.
5. Nyanyian *Janger*, yaitu *gegendingan* yang digunakan dalam tari *Janger*. Lagu-lagu ini memiliki lirik bertemakan pergaulan mudamudi, ceria dan romantis. Contohnya: *Mula Ubi, Don Dadape, Sesapi Putih, Beli Bagus*.
6. Nyanyian sindiran, biasanya berupa sajak yang dilagukan, dimana ada bagian sampiran dan ada bagian isinya. Fungsinya sebagai alat kendali dan kritik sosial terhadap kejadian-kejadian janggal di masyarakat. Contohnya: *Kaja-kaja Luas ke Gunung, Gadang-Gadang Buah Bonine*.

Mengamati klasifikasi di atas, apa yang disebut dengan lagu anak-anak oleh masyarakat Bali bukanlah berarti lagu tersebut khusus dinyanyikan oleh anak-anak saja. Saya berasumsi, ungkapan "lagu anak-anak" yang dimaksud berkonotasi lagu yang paling sederhana baik lirik maupun musikalitasnya. Sebutan *Sekar Rare* sebagai nama lain dari *gegendingan*, juga memberikan indikasi akan kesederhanaan baik

lirik maupun musikalitas lagu gegendingan. Genre ini termasuk jenis *folksong* (nyanyian rakyat). Identitas folkloritasnya dapat dikenali dari cara penyebarannya secara lisan (*oral transmission*) di antara anggota kolektif tertentu, berbentuk tradisional, serta banyak mempunyai varian. Dua unsur penting dari bentuk nyanyian ini adalah lirik dan lagu, kendatipun dalam kenyataannya dapat terjadi salah satu unsur lebih menonjol dari yang lain. Oleh karenanya ada nyanyian yang lirik jika dibandingkan dengan lagunya lebih menonjol, atau sebaliknya.

Gegendingan Bali selain memiliki kondisi seperti di atas, juga banyak menggunakan kata-kata tanpa makna seperti misalnya lagu-lagu *Cor-car-pit*, *Wang-wang-tut*, *Om pim-pa* dan sebagainya. Oleh Brunvand, nyanyian semacam ini disebut dengan *proto-folksong*, dan di Amerika Serikat disebut dengan *wordless-folksong* (Brunvand, 1991: 145). Identitas lain dari gegendingan adalah kalimat lagu pendek-pendek, menggunakan bahasa Bali lumrah, dan cara melagukannya *paca periring* (*syllabis*).

Kesederhanaan lagu *gegendingan* sangat cocok untuk anak-anak sebagai tahap pemula belajar karawitan Bali. Melalui *gegendingan* anak-anak mulai diperkenalkan dengan tangga nada tradisional Bali (*pelog* dan *selendro*), ritme, dan melodi. Bersandar pada pendapat, konon cara tepat dan terbaik untuk melestarikan dan mengembangkan suatu jenis kesenian, adalah dengan cara mengenalkannya sedini mungkin, dimulai pada anak-anak umur awal. Anak-anak mempunyai dunia tersendiri yaitu "dunia anak-anak". Charlotte Buhler menyebutkan, pada masa berumur 5-11 tahun, anak-anak mulai belajar mengenal dunia secara objektif, mengenal arti prestasi kerja, tugas, dan kewajiban. Pada akhir masa ini, anak mencapai objektivitas tertinggi, masa menyelidik, kegiatan mencoba, dan bereksperimen yang distimulir rasa ingin tahu yang besar (Kartono, 1990: 29). Umumnya anak-anak suka akan ceritera khayal atau fantasi, dan suka menirukan gerak-gerik orang dewasa. Berkembangnya daya fantasi dan masa meniru merupakan saat yang baik untuk memperkenalkan sesuatu kepada anak, lebih-lebih sesuatu yang menarik dan sesuai dengan perkembangan jiwanya. Lagu sederhana, irama dinamis disertai unsur bermain dapat merangsang anak untuk kreatif dan berfantasi. Oleh sebab itu dengan menerapkan *gegendingan* pada masa ini merupakan salah satu usaha yang cukup relevan untuk mendukung perkembangan olah pikir, olah hati, olah rasa, dan olah raga pada anak yang pada gilirannya juga bermanfaat bagi pelestarian dan pengembangan karawitan Bali.

Gambaran Situasi

”Lonceng kematian sastra Bali dari yang tradisional sampai yang modern telah berbunyi nyaring”, begitu Putu Setia menyimpulkan sebuah bab dalam bukunya *Menggugat Bali* (Setia, 1986: 126). Setia menyebutkan, ketika ia duduk di bangku SMP (tahun 1964) tembang Bali masih menjadi mata pelajaran penting. Tahun 1975-1976 ketika ia bekerja di Bali Post, harian tersebut sering menerbitkan tembang-tembang Bali dalam kolom khusus *Edisi Pedesaan*. Ringkas kata, kehidupan tembang Bali pada masa itu masih subur dan akrab dengan kehidupan masyarakat terutama anak-anak.

Pada dekade 1970-an ketika saya duduk di bangku sekolah dasar, juga pernah mengalami masa-masa yang indah bersama *gegendingan*. Lagu-lagu tersebut seolah-olah merupakan bagian dari kehidupan saya sehari-hari, sepulang dari sekolah, bahkan pada malam hari saat bulan purnama. Bersama teman-teman sebaya kami keluar mendengarkan lagu-lagu *Cor-car-pit*, *Meong-meong*, *Mecepat-cepetan*, dan sebagainya. Sedikitnya 30 lagu gegendingan melekat di benak saya pada waktu itu. Mata pelajaran bernyanyi di SD sebagian besar diisi dengan *gegendingan*, demikian juga para guru memiliki segudang lagu *gegendingan* yang siap ditularkan secara oral kepada anak didiknya.

Tahun 1986, Setia melihat kehidupan tembang Bali memprihatinkan. Penggunaan tembang telah memudar karena digusur oleh hasil kemajuan teknologi seperti lagu pop, film, televisi, dan video. Ternyata saya memiliki penilaian yang sama dengan Setia yaitu sama-sama merasa kehilangan. Bedanya, kalau Setia merasa kehilangan lantas ia menggugat, saya merasa kehilangan langsung *jengah*. Hati saya tergelitik, sebagai seorang putra Bali lebih-lebih bergelut dalam bidang ilmu yang mengibarkan bendera seni, peduli tanpa tindak tentu kurang bijaksana. Memudarnya *gegendingan* Bali ternyata tidak hanya dirasakan oleh Setia dan saya, dari tempat lain seorang pemerhati perubahan budaya yaitu Ketut Artadi, juga membawa berita duka tentang *gegendingan* Bali di Kabupaten Badung dan Kota Denpasar, sebagaimana ia tuangkan dalam bukunya berjudul *Manusia Bali*. Artadi sangat prihatin melihat seorang anak kecil bernama Luh Era yang terbungong-bungong menyaksikan adegan permainan dan lagu anak-anak (*gegendingan*) yang ditayangkan TVRI Denpasar. ”Permainan itu ada di mana?” tanya Luh Era dari Br. Babakan Cunggu-Kab. Badung (Artadi, 1993: 50-59).

Harian Bali Post tanggal 17 Desember 1994, juga melaporkan berita yang bernada pasrah, betapa kian jauhnya generasi muda Bali dari lagu *gegendingan* dan permainan anak-anak tradisi (Sawitri, 1994: 8-9). Kendati demikian, I Made Taro, seorang penyair dan pemerhati *gegendingan* menyatakan belum merasa pesimis, sebab *gegendingan* dan permainan anak-anak tradisi belumlah lenyap sama sekali. Taro yang sejak tahun 1979 telah melakukan pendokumentasian, mendirikan teater Kukuruyuk, menganggap bahwa sesungguhnya anak-anak sangat menyukai *gegendingan* dan permainan tradisi. Akan tetapi karena sebagian besar dari mereka belum pernah diperkenalkan, terkesan mereka kurang menyukai. Untuk itulah lagu *gegendingan* dan permainan anak-anak tradisi perlu diperkenalkan secara tersistem agar kesenjangan yang terjadi tidak semakin parah.

Jika pada dekade 1980-an dan 1990-an *gegendingan* Bali dianggap mengalami kesenjangan, bagaimana dengan dewasa ini pada dekade 2000-an. Terutama pada masyarakat urban seperti di Kota Denpasar, *gegendingan* dan permainan anak-anak tradisionil Bali keadaannya semakin parah. Aktivitas keseharian anak-anak kita telah diseting secara ketat dengan kegiatan belajar di sekolah, les mata pelajaran, les bahasa, les komputer, dan jika les kesenian yang diikuti adalah les piano, gitar, atau biola. Waktu anak-anak kita bermain, bernyanyi, bersosialisasi yang sifatnya meningkatkan kemampuan olah rasa menjadi amat terbatas, selain karena tidak tersedianya waktu, juga tidak tersedianya sarana dan prasarana. Hal lain yang juga sangat penting, keterbatasan itu juga disebabkan oleh perubahan cara dan gaya hidup masyarakat urban yang kurang memperhatikan keseimbangan dalam pendidikan anak.

Dari semua "berita duka" di atas saya berkesimpulan, *gegendingan* perlu dicarikan upaya-upaya untuk mendenyutkannya kembali, dalam hal ini saya gunakan istilah reaktualisasi. Namun demikian bukannya maksud saya untuk bernostalgia atau mempertahankan kehidupan masa lampau yang indah, sebab berbicara soal mempertahankan amat sulit. Reaktualisasi yang saya maksud adalah menjadikan aktual kembali atau "ditemukan lagi" (mengenai pengertian "ditemukan lagi" lihat Eric Hobsbawn dan Terence Ranger dalam karyanya "*The Invention of Tradition*"), dimunculkan segi positifnya dan mencarikan format lain yang lebih memungkinkan untuk bisa aktual, relevan dengan faktor situasi dan kondisi dewasa ini. Aktual dalam kaitannya dengan *gegendingan* Bali adalah agar jenis tembang ini tidak punah melainkan menjadi sesuatu yang biasa dinyanyikan terutama

oleh anak-anak usia dini. Mereka dapat menyanyikan, dapat memanfaatkan dalam permainan, sehingga dari pengalamannya mereka memiliki kepekaan terhadap unsur-unsur musikal karawitan Bali seperti tangga nada pelog-selendro, ritme, dan melodi.

Menemukan konsep dan langkah-langkah konservasi serta pengembangan *gegendingan* kepada anak-anak merupakan inti dari tulisan ini. Selain karena tulisan-tulisan yang telah ada pada umumnya berupa keluhan dan gugatan, saya ingin menggunakan kesempatan yang baik ini untuk menawarkan beberapa solusi sebagai konsep dan langkah "reaktualisasi" terhadap *gegendingan* Bali.

Masa Liminalitas sebagai "Kambing Hitam"

Konsep pembangunan daerah Bali adalah pembangunan yang berwawasan budaya dan lingkungan. Melalui konsep ini ingin diwujudkan masyarakat yang maju dan makmur tanpa tercabut dari akarnya (Oka, 1993: 25). Namun tak dapat dipungkiri, dengan peningkatan dan akselerasi yang cukup tinggi, pembangunan telah membawa perubahan yang cukup besar dalam berbagai aspek kehidupan masyarakat. Suatu bentuk perubahan yang amat jelas terjadi adalah perubahan struktur masyarakat dari agraris menjadi industri. Kondisi sekarang ini baru berada pada tahap liminal (peralihan) yang tentu derajat labilitasnya cukup tinggi. Masa liminalitas ditandai dengan pola pemikiran masyarakat yang masih berada pada garis penghubung, tindakannya masih stereotif tanpa mengetahui titik pangkal dan titik tuju yang jelas. Modernisasi sering disalahtafsirkan sebagai westernisasi dengan menganggap semua yang datang dari negara industri maju lebih baik dari apa yang mereka miliki. Tradisi lama dianggap barang afkir, bahkan sering dipertentangkan dengan modernisasi.

Pengaruh sains dan teknologi asing yang dimanfaatkan dalam pembangunan sangat besar membawa perubahan sikap dan gaya hidup masyarakatnya. Konsekwensi dari perubahan sikap dan gaya hidup modern ini sangat berdampak pada kesinambungan seni tradisi. Memang ada benarnya bahwa seni tradisi tanpa menggunakan dan memanfaatkan hasil teknologi selamanya akan ketinggalan. Akan tetapi tidak pernah nyata dalam pengamatan kita bahwa sains dan teknologi memang diprogramkan khusus untuk seni tradisi kita. Urbanisasi semakin meluas. Banyak masyarakat pedesaan meninggalkan tata kehidupannya, mengganti dengan tata kehidupan kota. Tidak sedikit orang desa "meniru-niru" sikap, cara berbicara, cara bertindak seperti masyarakat kota. Bahkan di antara mereka

merasa ketinggalan jaman bila masih menyukai seni tradisional (Supandi, 1978: 2).

Dalam bidang bahasa sebagai salah satu penopang andal kelestarian lagu-lagu tradisi seperti *gegendingan* juga telah mengalami pergeseran. Anak-anak sejak kecil sudah dibiasakan berkomunikasi dengan Bahasa Indonesia, bahkan Bahasa Inggris, baik di sekolah maupun oleh orang tua di rumah, kendatipun ibu dan ayah mereka adalah orang desa juga. Hal ini terutama terjadi di kota-kota yang menyebabkan penggunaan dan penguasaan terhadap Bahasa Bali makin mendangkal dan terbatas, lebih-lebih penguasaan masyarakat terhadap aksara Bali. Kebiasaan orang tua menyanyikan lagu kelonan saat menidurkan bayi tidak lagi digunakan *gegendingan*, melainkan telah diganti dengan lagu *O Nina Bobo* yang berbahasa Indonesia dan bertangga nada diatonis.

Orang tua mendongeng, pengajaran lewat tembang kepada anak sebagai media audio-visual lama, kini telah digantikan peranannya dengan media audio-visual baru yaitu televisi, VCD, DVD. Melalui media televisi, anak-anak lebih sering menyaksikan dan mendengar lagu-lagu modern (non-karawitan) seperti *Susan Kodok*, *Burung Kaka Tua* dan sebagainya. Lebih-lebih lagi semua sajian lagu anak-anak di televisi telah didesain khusus dengan ilustrasi visual, kaya akan tata gerak, tata warna dan bunyi, sehingga tampil lebih menarik, yang ini tentu lebih mengakrabkan lagi lagu-lagu modern dengan dunia anak-anak.

Dalam bidang permainan, dewasa ini anak-anak tidak lagi keluar malam saat bulan purnama atau bermain "meong-meong" dengan teman sebayanya. Selain areal bermain sudah semakin sempit, waktu anak-anak telah diatur sedemikian kaku mulai bangun pagi, sekolah, les bahasa asing, les komputer, mengerjakan tugas sekolah, sehingga memang waktu bermain dan bersosialisasi sangat terbatas. Sebagai pengganti anak-anak diperkenalkan dengan permainan baru yang telah didesain dengan paket pemasaran menarik dan efektif yang sifatnya lebih soliter (sendiri tidak melibatkan banyak teman). Permainan ini mulai dari bentuknya yang paling sederhana seperti gunting tempel, kontraksi kubus, mobil-mobilan, hingga yang sangat kompleks dan canggih seperti video game dan komputer dengan program-programnya yang beraneka ragam. Permainan-permainan jenis ini tentu lebih memacu olah ketrampilan pikir dari pada rasa dan estetika.

Lalu siapa yang dijadikan kambing hitam dalam hal ini, para orang tua, pemerintah, atau seniman tradisi ?. Saya anjurkan, mungkin lebih

tepat kita tuding saja "masa liminalitas" yang menjadi pangkal timbulnya persoalan-persoalan dilematis tersebut di atas. Dengan demikian kita akan terhindar dari hukum saling menyalahkan sehingga disadari bahwa ini adalah kodrat alam yang mesti dipikul bersama. Mencari solusi atau cara terbaik untuk mengaktualkan kembali gegendingan Bali sesuai dengan situasi dan kondisi masa kini adalah pilihan yang mesti dilakukan dengan kerja sama berbagai pihak sesuai kompetensi masing-masing.

Beberapa Langkah Reaktualisasi

1) Pendidikan formal

Salah satu cara untuk mengaktualkan *gegendingan* kepada anak-anak adalah dengan menerapkannya pada pendidikan formal. Bagaimana tidak, pengajaran lewat jalur informal dari orang tua sudah jarang didapatkan, perlu dialihkan dengan harapan timbul "ala bisa karena kewajiban". Hal ini akan terjadi kalau saja pemerintah menempatkan porsi yang seimbang antara pengembangan pendidikan dengan pengembangan kebudayaan. Selain itu dalam pembuatan kurikulum hendaknya dibuat seimbang antara lagu-lagu tradisi dengan lagu-lagu modern (non karawitan). Memasukkan *gegendingan* sebagai salah satu mata pelajaran di TK dan SD hanya memerlukan sepercik modal dan sedikit usaha. Modal yang diperlukan adalah pengetahuan para guru tentang *gegendingan* yang nantinya siap ditularkan kepada anak didik. Mempelajari *gegendingan* bagi guru TK dan SD asalkan ada kemauan tidaklah sesulit mempelajari Matematika dan Fisika. Buku-buku pendokumentasian *gegendingan* yang banyak beredar di setiap sekolah, dapat dipelajari dengan mudah karena penotasiannya yang sederhana, lebih-lebih lagi bagi guru yang pernah mengalami masa kanak-kanak bersama *gegendingan*. Khususnya di TK, karena pelajaran bernyanyi sangat dominan, penularan *gegendingan* tentu dapat dilakukan dalam porsi yang cukup banyak.

Mengenai permainan anak-anak yang di dalamnya juga terdapat *gegendingan*, bisa ditumpangkan pada mata pelajaran olah raga, sebab sebagian besar permainan tersebut mengandung unsur olah raga seperti lari, loncat, dan lempar. Selain itu juga ada unsur kecekatan, ketangkasan, dan taktik yang memerlukan ketrampilan pikir dan rasa. Tentang permainan anak-anak lebih lanjut I Made Taro menyebutkan:

...Permainan anak-anak tradisional itu sifatnya sederhana namun lebih bermutu. Mengapa bermutu, karena dalam permainan tradisional anak-anak akan beradaptasi dengan lingkungannya, sesuai dengan *desa-kala-patra*. Kalau lingkungannya kerikil, kerikil yang akan dijadikan bahan

permainan, kalau lingkungannya banyak terdapat kayu, maka kayu yang akan dijadikan bahan permainan. Jadi anak-anak tumbuh kreatif. Berbeda dengan permainan teknologi, anak-anak terikat dengan alat. Tanpa alat, anak tidak bisa bermain, bahkan bisa jadi batal bermain...(Sawitri, 1994: 8-9).

Langkah memasukkan *gegendingan* dan permainan anak-anak tradisional dalam mata pelajaran di TK dan SD saya ajukan, karena bertolak dari pengalaman. Dengan kewajiban untuk mengenal dan melakukan, akan tumbuh menjadi kebiasaan yang pada gilirannya mampu menghayati sehingga bisa menangkap nilai estetisnya. Tangga nada tradisi akhirnya tidak menjadi asing di telinga saya setelah duduk di sekolah lanjutan, dimana tangga nada tersebut sudah jarang didengar lagi.

Pemerintah melalui lembaga-lembaga pendidikannya tentu telah menyadari akan pentingnya kiat-kiat pendidikan untuk anak. Metode pendidikan yang diterapkan telah berkembang, yang dirancang sesuai dengan kebutuhan fisik dan kejiwaan anak. Sarana pendidikan modern yang diharapkan mampu untuk mengembangkan pengetahuan anak juga telah digunakan oleh lembaga-lembaga pendidikan baik yang dikelola pemerintah maupun swasta. Namun demikian, penggunaan bahan-bahan kuno yang mendukung kiat masa kini dengan "menemukan tradisi" kiranya masih perlu diberi perhatian. Masih banyak kiat-kiat masa lampau yang cukup andal dan mapan, bahkan lebih memperhatikan dampak yang akan ditimbulkan untuk masa depan anak-anak kita.

2) Kreativitas seniman

Reaktualisasi *gegendingan* Bali juga bisa dilakukan oleh seniman melalui kreativitasnya. Seorang seniman dikagumi tidak hanya karena mampu menampilkan sesuatu yang indah dan menarik, tetapi juga dianggap potensial dalam mendenyutkan seni-seni yang kehilangan nafas. Adalah tugas seniman yang secara profesional menciptakan karya-karya yang memikat. Namun demikian seorang seniman bukan saja harus trampil di bidangnya, tetapi juga memiliki kepekaan intuisi dan ketajaman gagasan. Dalam menghadapi fenomena seni, seniman tentunya tak dapat hanya berpangku tangan, seakan menungu datangnya "Wahyu" atau "Sang Ratu Adil" yang akan merubah keadaan (Murgiyanto, 1994: 3-4).

Saya sangat tertarik dengan cara seorang seniman Jawa yaitu Ki Nartosabdo (almarhum) dalam menggarap lagu-lagu *dolanan* Jawa diiringi gamelan, lalu direkam dan diedarkan kepada masyarakat. Sikap profesional

Ki Nartosabdo tercermin dari adanya beberapa kegiatan yaitu: pertama, mereka secara kreatif berkarya dengan mengolah *dolanan* sehingga tampil menarik; kedua, dari hasil karya tersebut Ki Nartosabdo tentu mendapat insentif dari hasil kerjasama dengan produser rekaman; ketiga, secara langsung atau tidak, usaha Ki Nartosabdo telah menyumbangkan sesuatu pada kepentingan yang lebih besar yaitu reaktualisasi *dolanan* Jawa yang konon sebelumnya juga pernah mengalami kesenjangan.

Selain melalui cara seperti Ki Nartosabdo, ada sebuah konsep olah seni yang mungkin dapat diterapkan dalam reaktualisasi *gegendingan* yaitu menumpang popularitas cabang seni lain, misalnya dengan menumpang popularitas gamelan kebyar. Kebyar telah begitu populer dan memasyarakat. Menurut informasi I Made Oka (direktur Aneka Record) kaset kebyar memiliki prosentase penjualan terbanyak dibandingkan kaset-kaset gamelan lainnya. Untuk itulah apabila seniman ingin mengaktualkan kembali *gegendingan*, bisa ditumpangkan pada garapan kebyar terutama garapan-garapan yang memerlukan vokal. Kegiatan ini akan dapat mengenang kembali para orang tua terhadap masa-masa indahya bersama *gegendingan*, yang pada gilirannya akan menarik minat anak karena seringnya mendengar *gegendingan* lewat kaset kebyar yang diganderungi masyarakat.

Bagaimana dengan seniman khususnya seniman karawitan Bali. Saya mengamati seniman Bali lebih banyak yang suka membuka praktek pelatihan dan menjadi penyaji dibandingkan menjadi seniman kreatif seperti Ki Nartosabdo. Sanggar-sanggar tari dan tabuh yang menjamur di setiap kota, seniman-seniman yang manggung di hotel-hotel berbintang setiap malam, hanyalah menyajikan dan mengasuh bentuk-bentuk seni pertunjukan yang sudah ada.

3) Kerjasama pemerintah dan seniman

Pemerintah Republik Indonesia memiliki ratusan karyawan yang berpredikat seniman. Mereka adalah orang-orang yang kini duduk dalam lembaga-lembaga seni seperti ISI, STSI, ASKI, SMKI, dan sebagainya. Keadaan ini cukup menguntungkan bagi peran pemerintah sebagai pelaksana pembangunan terutama dalam bidang seni. Sebuah kerja sama yang cukup baik, kendatipun masih sering dipersoalkan bagaimana "seniman yang juga orang-orang pemerintah" menempatkan dirinya, sebagai pembina dan pengatur, atau sebagai pelaku seni? Umar Kayam dalam pidatonya berjudul *Kebudayaan Nasional, Kebudayaan Baru* menegaskan:

...Pemerintah harus dapat memegang peranan penting dengan menyediakan anggaran dan fasilitas secukupnya untuk membantu perkembangan kesenian. Dalam membantu perkembangan kesenian, seyogyanya peranan pemerintah bukan membina atau mengarahkan dalam pengertiannya sekarang. Kata-kata membina dan mengarahkan sekarang lebih banyak berarti sebagai merencanakan dalam pelaksanaan ketat sehingga perkembangan kesenian itu bukan lagi tampil sebagai pernyataan kesenian yang bebas...(Kayam, 1991: 28).

Dari cuplikan pidato di atas, wujud kerja sama antara pemerintah dan seniman seyogyanya adalah, pemerintah sebagai donatur namun tidak mencampuri secara ketat kreativitas seni, sedangkan seniman adalah pelaku, pembina, sekaligus pengarah dan perencana. Wujud kerja sama seperti ini dapat kita lihat pada Pesta Kesenian Bali (PKB). Pesta seni tahunan yang telah dimulai sejak tahun 1979 ini telah menampakkan keberhasilannya dalam menggali, melestarikan, dan mengembangkan kesenian Bali. Banyak seni yang dulunya kehabisan nafas diaktualkan lagi, seni yang telah menyusut kepopulerannya diusahakan menjadi populer. Gamelan semara pagulingan, pelegongan, dan gong gede adalah contoh-contoh seni yang menjadi lebih populer berkat Pesta Kesenian Bali.

Beranalogi dari hal di atas, usaha mengaktualkan kembali *gegendingan* juga dapat dilakukan melalui Pesta Kesenian Bali, baik dengan menggarap sebagai seni kemasan lalu ditampilkan dalam PKB seperti apa yang telah dilakukan oleh Teater Kukuruyuk, maupun secara tidak langsung dengan menumpangkannya pada mata acara PKB yang lain yang sifatnya lebih besar dan luas. Usaha memasukkan *gegendingan* dalam salah satu materi festival Gong Kebyar Wanita adalah salah satu contoh yang baik dalam mengaktualkan *gegendingan* Bali. Lagu *gegendingan* yang digarap disertai permainan sederhana, gerak, dan koreografi yang sesuai dengan taraf kemampuan anak, kiranya lebih relevan daripada memaksa anak untuk menyajikan materi yang sulit dan kurang menarik bagi anak, seperti misalnya *Sandya Gita*.

Kegiatan ini selain bertujuan untuk reaktualisasi *gegendingan*, juga berguna untuk membentuk format seni yang cocok untuk anak-anak. Kegiatan yang dilakukan secara rutin setiap tahun, sedikit demi sedikit akan menyetak perhatian anak untuk mengenali dan memahami lagu-lagu *gegendingan*. Dari pihak seniman, hal ini juga merupakan ajang kreativitas, karena mereka dituntut untuk mensiasati *gegendingan* tersebut agar mampu tampil menarik sesuai dengan sifatnya sebagai seni pentas, lebih-lebih pada

acara festival. Demikian juga pemerintah yang telah mengeluarkan dana untuk pelaksanaan PKB, dapat mencapai tujuan tidak hanya menciptakan bentuk seni gaya baru, tetapi juga membangkitkan kembali seni yang eksistensinya meredup. Bukankah motto yang didengung-dengungkan dalam PKB adalah menggali, melestarikan, dan mengembangkan kesenian Bali.

Penutup

Masa berlalu, pola tingkah laku berganti, setiap pola meninggalkan memori. Memori yang indah mesti juga ditinggalkan. Kita hanya bisa mengenang dan bila ingin memunculkannya lagi harus disesuaikan dengan situasi dan kondisi masa kini, dan orientasi masa depan yang lebih cemerlang. *Gegendingan* dan permainan anak-anak tradisional Bali adalah salah satu contoh dari sekian banyaknya ungkapan budaya (*cultural expression*) yang terpinggirkan oleh hegemoni kehidupan modern. Tanpa disadari atau mungkin karena belum teramati secara nyata bahwa hilangnya gegendingan dan permainan anak-anak tradisional Bali sebagai ungkapan budaya, akan berdampak pada hilangnya beberapa konsep pendidikan anak terutama dalam menanamkan olah rasa dan sosialisasi. Dengan mengadopsi permainan modern yang sifatnya soliter, individual dan hanya mengedepankan olah pikir, dikhawatirkan perkembangan jiwa anak menjadi insan-insan yang mandiri namun individualis, kurang memperhatikan lingkungan di sekitarnya.

Berangkat dari keprihatinan ini beberapa konsep konservasi dan pengembangan telah saya tawarkan untuk mengaktualkan kembali gegendingan Bali pada anak-anak tentu dalam format tidak seperti masa tahun 1970-an. Hal ini disebabkan karena sarana prasarana seperti halaman luas dan situasi rutinitas anak tidak memungkinkan keindahan masa lampau itu terulang kembali. Mengaktualkan kembali *gegendingan* Bali hanya bisa dilakukan dengan kerjasama semua pihak baik orang tua, pemerintah, seniman, dan masyarakat.

Orang tua mesti menyadari bahwa perlu keseimbangan dalam pendidikan anak yaitu keseimbangan olah pikir, olah rasa, dan olah raga. Dengan demikian anak-anak mesti diberikan kesempatan untuk bersosialisasi, berekspresi secara bebas dalam kesenian. Dengan gegendingan dan permainan anak-anak meskipun dalam kemasan baru, bisa dijadikan salah satu media rekreasi yang pada gilirannya kegiatan ini dapat menjadi sebuah ungkapan budaya.

Pemerintah melalui Dinas Pendidikan hendaknya menyerukan kepada semua pengelola sekolah TK dan SD di Bali untuk memasukkan gegendingan Bali pada kurikulum muatan lokal. Hal ini penting selain karena gegendingan dan permainan anak Bali memiliki keseimbangan olah pikir, olah rasa, dan olah raga, ia juga dapat dijadikan salah satu identitas "Bali" dalam konsep multikultur.

Seniman memiliki peranan penting dalam mengaktualkan gegendingan Bali melalui transfer media. Garapan Dolanan pada setiap Festival Gong Kebyar Anak-Anak se-Bali merupakan sebuah usaha yang sangat tepat untuk mengaktualkan kembali *gegendingan* dan permainan anak-anak Bali. Selain itu, dengan kreativitas seniman *gegendingan* juga bisa ditumpangkan pada popularitas seni lainnya. Lagu pop Bali bisa mengadopsi lagu-lagu *gegendingan*, tentu dengan format yang disesuaikan dengan faktor artistik dan estetis. Jika album kompilasi *gegendingan* Bali bisa terbit secara berkala, dinyanyikan oleh aktor yang terkenal, maka saya yakin kesenjangan dapat teratasi secara perlahan.

BLEGANJUR SEBUAH MUSIK PROSESI PERKEMBANGAN FUNGSI DAN TATA PENYAJIANNYA

Pada dekade 1970-an semasa saya masih kanak-kanak, apabila mendengar deru gelegarnya suara gamelan di jalan raya, perasaan kaget, takut bercampur gembira serempak datang menghantui. Pikiran terfokus pada keingintahuan tentang peristiwa apa gerangan yang terjadi di jalan raya. Bersama anak-anak lainnya kamipun segera menghentikan kegiatan-kegiatan kemudian langsung berlari menuju suara gamelan tersebut. Kami yakin bahwa suara gamelan tersebut adalah Bleganjur yang sedang mengiringi sebuah prosesi ritual adat atau keagamaan yang perlu diikuti dengan tertib dan hidmat. Prosesi tersebut biasanya berupa upacara *melasti* (*melis*), *Barong Ngelawang*, atau mengarak *bade* ke kuburan. Kegiatan prosesi ritual seperti ini mengandung nilai magis sehingga diikuti dengan hidmat, dan setiap orang merasa sebagai jemaat dalam upacara tersebut.

Gamelan Bleganjur memang memiliki karakter yang keras dan berat sehingga sangat tepat digunakan untuk memperkuat suasana hidmat, religius, agung, dan wibawa. Dengan karakter musikalnya demikian, gamelan ini sering dikiaskan sebagai “derap langkah pasukan dewata” yang sedang bergerak. Memang dari berbagai indikasi, Gamelan Bleganjur merupakan sebuah musik prosesi yang kemungkinan berasal dari musik

keprajuritan atau musik yang mengiringi pasukan perang pada masa lampau.

Sumber kuno seperti relief Candi Borobudur (abad VIII) ada memberikan informasi mengenai musik prosesi seperti Bleganjur. Pada relief *Karma Wibanggha* seri O.1 tampak seorang yang sedang menabuh *kendang* yang digantung di leher, dan *kendang* tersebut dimainkan dengan *panggul*. Relief *Gandayuha* seri II.105 melukiskan penabuh *kendang* pendek tambun yang digendong di depan dada dengan selendang dan dibelakangnya ada seseorang yang memegang instrumen berbentuk simbal mangkuk. Kitab *Usana Bali* menyinggung adanya bunyi-bunyian yang dipakai untuk mengiringi prajurit dewata ketika menyerang kerajaan Maya Denawa. Instrumen bunyi-bunyian yang dipakai adalah *gong*, *kendang*, *trompet*, *gerantung*, *dengdengkuk* dan sebagainya. Sumber yang terakhir kendatipun masih perlu dikaji kebenarannya sebagai data yang akurat, minimal dapat diambil maknanya bahwa musik prosesi diyakini telah dikenal setidaknya-tidaknya pada masa penulisan kitab *Usana Bali*.

Gamelan Bleganjur kendatipun mungkin berasal dari musik keprajuritan atau musik iringan perang, hingga akhir dekade 1970-an memiliki fungsi dominan sebagai musik prosesi ritual. Pada masa selanjutnya, gamelan Bleganjur kendatipun masih eksis digunakan pada setiap prosesi ritual, juga tak luput dari hukum perubahan baik bentuk garap, nuansa musikal, yang tentunya disebabkan orientasi fungsi dan penggunaan. Bentuk dan tata penyajian akhirnya juga berkembang, yaitu tidak hanya sebagai musik prosesi melainkan juga untuk penyajian instrumenalia dan iringan seni pertunjukan. Perkembangan tata garap ini bahkan lebih menekankan orientasi pada penciptaan musik yang lebih artistik, baik suara musikal maupun penampilan para pemainnya yang mengutamakan presentasi estetis.

Selain perkembangan fungsi, tata garap, dan bentuk penyajiannya, Gamelan Bleganjur juga mengalami perkembangan kuantitas dan porsi pementasan. Kini kita tidak hanya mendengar Gamelan Bleganjur saat berlangsungnya prosesi ritual. Di daerah-daerah tujuan wisata, hampir setiap hari dipentaskan Gamelan Bleganjur untuk menyambut tamu-tamu yang baru datang. Demikian juga dengan kaum muda Bali dewasa ini sangat menggemari Gamelan Bleganjur, digunakan untuk apa saja yang berkaitan dengan pendukung kemeriahan seperti mengiringi pawai olah raga, gerak jalan, tarik tambang, hingga mengiringi lomba layang-layang. Kedatangan para pejabat pemerintah seperti gubernur, bupati, dalam rangka

kunjungannya ke suatu daerah atau datangnya tim penilai lomba-lomba tertentu juga disambut dengan gamelan Bleganjur.

Satu hal menarik lainnya adalah lomba Bleganjur belakangan ini menjadi pertunjukan yang sangat populer di Bali. Hal ini disebabkan oleh adanya tata garap musikal yang baru, penampilan pemain yang enerjik dan penuh akting, dilengkapi berbagai atribut prosesi lainnya telah mampu menampilkan tontonan yang indah baik secara audio maupun visual. Tak mengherankan jika setiap perayaan baik yang diselenggarakan oleh tingkat kecamatan, kabupaten, provinsi, dan instansi-instansi, dimeriahkan dengan lomba atau parade Bleganjur.

Sekelumit tentang Gamelan Bleganjur

Secara etimologis kata bleganjur terbentuk dari penggabungan dua kata yaitu bala dan ganjur. Bala artinya pasukan atau tentara dan ganjur artinya berjalan atau bergerak. Jadi balaganjur artinya pasukan yang sedang berjalan atau bergerak (Periksa Suartaya, 1993: 129). Penggabungan kedua kata tersebut (bala dan ganjur) kemudian mengalami percepatan penyebutan pada bagian awal (bala menjadi ble) dan kebiasaan orang Bali mengucapkan e pepet pada suku akhir kata-kata seperti bala, pura, dan sebagainya. Percepatan penyebutan balaganjur menjadi bleganjur ini kemudian menjadil lebih populer, hingga sekarang masyarakat Bali masih menyebutnya dengan kata bleganjur, bukannya balaganjur.

Kata “gamelan” menunjuk pada suatu pengertian tertentu yaitu seperangkat alat musik Jawa, Sunda, dan Bali, yang menggunakan sistem pelarasan pentatonik pelog-selendro (KBBI, 1989: 251). Oleh kalangan musikus internasional (Barat), gamelan diartikan tidak semata-mata sebagai alat, melainkan sebagai kesatuan sistem musikal yang diwujudkan dalam berbagai karakter dan bentuk garapan yang kompleks. Bruno Nettl (1985:155) mengartikannya sebagai “... *the chime orchestra and the kinds of relationships among instrumens in an ensemble that characterize its most complex form...*” (suatu orkes sejenis genta dan berbagai macam hubungan antar instrumen dalam satu barungan yang dicirikan dengan bentuk yang sangat kompleks).

Pengertian gamelan dalam konteksnya dengan kata Bleganjur dalam tulisan inipun diartikan lebih luas, tidak hanya menyangkut barungan gamelan secara instrumenatif, tetapi juga yang menyangkut musikalitas, tata penyajian, dan fungsi. Kaitannya dengan musikalitas, dewasa ini kita sering mendengar kata gending atau lagu Bleganjur yang tiada lain artinya

repertoar lagu yang dimainkan dengan gamelan Bleganjur. Kendang Bleganjur artinya instrumen kendang yang digunakan dalam perangkat gamelan Bleganjur, Bleganjur penyambut tamu artinya gamelan Bleganjur yang dimainkan untuk menyambut para tamu.

Karakter musikal Gamelan Bleganjur berperangai keras, karena didominasi oleh alat-alat perkusi dalam bentuk lepas (tanpa *trampa*). Barungan ini terbentuk dari berbagai jenis alat musik dengan warna suara yang beraneka ragam pula. Kendati demikian, semua alat tersebut masih memiliki kesamaan dan cara memainkannya yaitu dengan cara dipukul. Secara fisik, Gamelan Bleganjur didominasi oleh instrumen-instrumen berpencon yang termasuk jenis instrumen keluarga gong. Ada beberapa bagian yang mencirikan instrumen keluarga gong selain bentuk dasarnya yaitu pencon (*moncol*), gelang *moncol*, *lambe* yang terdiri dari dua bagian yaitu *usuk* dan *pejungut*, dan *pengilat*.

Selain instrumen-instrumen keluarga gong, gamelan Bleganjur juga didukung oleh delapan hingga sepuluh set (*cakep*) instrumen yang disebut cengceng kopyak. Instrumen berupa sepasang simbal mangkuk ini dimainkan dengan membenturkan instrumen yang satu dengan yang lainnya. Setiap pemain memegang satu alat pada tangan kiri dan satu alat pada tangan kanan. Dalam gamelan Bleganjur, cengceng kopyak berfungsi untuk memperkaya ritme dengan pola permainannya yang disebut *kotekan* (*interlocking configuration*).

Selain alat-alat musik *idiophone*, Gamelan Bleganjur juga menggunakan sepasang alat dari keluarga *membranophone* yaitu sepasang kendang (*lanang-wadon*). Apabila dilihat dari jenis dan ukurannya, kendang Bleganjur termasuk jenis *kendang cedugan*. Ada beberapa jenis kendang di Bali yang ditentukan berdasarkan ukurannya yaitu kendang *mebarung* (terbesar), *kendang cedugan*, *kendang gupekan*, *kendang joged*, *kendang bebarongan*, *kendang krumpungan*, *kendang pearjaan* dan kendang *angklung* (terkecil). *Kendang cedugan* terbuat dari batang pohon nangka atau juga pohon intaran, diolah sehingga berbentuk tabung *conical* yang di dalamnya dibuat *pakelik* (*hourglass*). Kedua ujungnya ditutup dengan kulit sapi yang telah diparut sehingga relatif tipis. Kulit ini kemudian dicencang dengan tali yang juga terbuat dari kulit sapi yang disebut *jangat*. Untuk menegangkan dan mengendorkan kulit yang dicencang tersebut, diatur dengan menggeser kedudukan *sompe* yaitu semacam cincin yang mengikat tali-tali (*jangat*) tersebut.

Dari pojok sejarah, sampai saat ini saya belum menemukan data akurat yang menyebutkan kapan gamelan *Bleganjur* terbentuk sebagai orkestra di Bali. Di dalam kitab *Usana Bali* ada disebutkan nama-nama alat musik atau bunyi-bunyian yang konon dipergunakan untuk mengiringi pasukan Dewata ketika menyerang kerajaan Mayadenawa. Disebutkan dalam kitab tersebut sebagai berikut.

...Tur aglis lumampah humesat ambara marga, hingiring dc ning bala bala ne dewata kabeh, tandwa srang humung hilen ikang bala clewa, kadi glap sayuta angibek ing akasa, remrem teja fling Sang Hyang Nabastala sedenging hujwala, ikang bala dewa pada atatabuhan maring akasa, tandwa humung gurnita swara fling mrdangga bubar bher, lawan swara ning garantungan mwang deng-deng kuk, makadi suling gempret lawan galempung kalih sangka tinulup, asrang humung awor swara fling bala Dewa... (Lontar Usana Bali (transliterasi) Koleksi gedong Kirtya Singaraja Nomor: Vb. 4439)

Atinya:

...Lalu berangkatlah terbang di angkasa, oleh prajurit dewata, bersorak gegap gempita bagaikan suara guruh berjuta-juta memenuhi angkasa, menjadikan remang-remang terik matahari. Prajurit Dewata memukul bunyi-bunyian di angkasa, seketika bergema suara gong, kendang, gong ben, suara gerantung, dengdengkuk, seruling, trompet, galempung dan trompet yang ditiupkan serempak hiruk pikuk berbaur dengan pekik sorak para prajurit.

Kitab *Usana Bali*, koleksi Gedong Kirtya Singaraja Nomor Vb. 4439 yang penulis kutip di atas, tidak berangka tahun, namun dalam *Usana Bali* (manuskrip) yang diedit oleh Frederich in T.N.I IX, 3 (Batavia 1847) berangka tahun 1335 Caka atau 1413 Masehi (Kunst, 1968: 117). Kalau kita berpatokan pada kitab ini berarti pengarang yang hidup pada tahun caka 1335 menganggap musik prosesi iringan perang telah berkembang setidaknya-tidaknya pada akhir abad IX Masehi. Hal ini disebabkan karena peristiwa peperangan seperti yang dikutip di atas terjadi pada masa akhir pemerintahan raja Maya Denawa. Pemerintahan raja Mayadenawa seperti disebutkan dalam lontar *Purana Bali Dwipa* telah berakhir pada tahun Caka 804 atau tahun 882 Masehi, karena gugur dalam peperangan melawan Dewata.

Mengamati berita dalam kitab *Usana Bali* di atas, ada kemungkinan bunyi-bunyian yang dimainkan oleh pasukan Dewata merupakan awal atau dasar inspirasi dan pembentukan musik-musik prosesi seperti

gamelan Bleganjur. Hal ini diperkuat dengan adanya penggunaan jenis-jenis alat musik yang sama terutama gong dan kendang, kedua alat musik ini merupakan instrumen utama gamelan Bleganjur. Demikian pula apabila diperhatikan karakternya yang keras, fungsi dan penggunaannya sebagai pembakar semangat, serta tata penyajiannya secara prosesi, kedua jenis gamelan tersebut di atas (Bleganjur dan bunyi-bunyian dalam Usana Bali) pada dasarnya sama.

Penyebutan tentang keberadaan jenis-jenis instrumen musik pada lontar *Usana Bali* diperkuat lagi dengan adanya data-data peninggalan sejarah seperti prasasti-prasasti Bali. Dari beberapa prasasti yang dikumpulkan oleh Dr. R. Goris dapat dipetik beberapa istilah tentang instrumen musik dan hal-hal yang berkaitan dengan karawitan. Seperti misalnya prasasti Sukawana (882 M.) menyebut *padaha* (kendang), prasasti Bebetin (896 M) menyebut *gendang* (kendang), *padaha* (kendang), prasasti Sembiran (923 M) menyebut *sarungan* (sejenis reyong/bonang), prasasti Pengotan (925 M) menyebut *padahi* (kendang), prasasti Batunya (933 M) menyebut *padahi* (kendang), dan prasasti Buwahan (995 M) menyebut *padaha* (kendang) (Kunst, 1968: 91-93). Dari istilah-istilah di atas sama sekali belum dijumpai hal-hal yang berhubungan dengan perangkat gamelan, melainkan merupakan instrumen sebagai pendukung gamelan Bleganjur seperti kendang dan *reyong*.

Data pembanding lainnya, terutama yang berkaitan dengan cara memainkan instrumen dan tata penyajian musik prosesi dapat diamati pada relief-relief candi di Jawa. Pada relief candi Borobudur dan permulaan abad IX telah terpahat alat-alat gamelan seperti kendang, *gender*, *siter*, *saron*, *cengceng*, *bonang*, *kenong*, *seruling* dan lain-lainnya, alat-alat ini merupakan instrumen-instrumen gamelan yang digunakan sampai sekarang baik di Jawa maupun di Bali (Soedarsono, 1974: 44). Beberapa instrumen gamelan tersebut yang memiliki kesamaan dengan instrumen-instrumen gamelan Bali khususnya gamelan Bleganjur adalah *kendang* yang berbentuk *conical* dan silindris lurus yang dimainkan dengan *panggul* dan digantung di leher, terpahat pada relief *Lalitawistara* seri Ia. 1. Pada relief Gandayuha seri IV. 7 selain kendang juga terpahat seorang tokoh sedang memainkan instrumen serupa dengan *cengceng kopyak*. Begitu pula pada relief candi Ngrimbi (abad XIV) dilukiskan instrumen *reyong* (*bonang*) yang dimainkan dengan cara diletakkan di atas pangkuan penabuh (Haryono dalam Soedarsono, 1993).

Data-data tersebut di atas memberikan keterangan bahwa cara memainkan instrumen gamelan seperti kendang digantung di leher, cengceng kopyak yang dibenturkan, dan reyong yang dipangku, telah dilakukan setidaknya pada abad IX. Namun apakah cara-cara seperti itu juga telah dilakukan di Bali? Dengan memperhatikan berita pada kitab *Usana Bali* yang dilanjutkan dengan berita tentang adanya hubungan yang sangat akrab sejak masa lampau antara Jawa dan Bali, tidak menutup kemungkinan bahwa cara-cara penyajian instrumen seperti yang terukir dalam relief candi di Jawa juga telah dilakukan di Bali. Cara penyajian gamelan seperti itu hingga kini terwariskan di Bali seperti apa yang dapat dilihat pada cara penyajian gamelan Bleganjur.

Perkembangan Fungsi dan Tata Penyajiannya

Di Bali, meskipun sentuhan dengan budaya luar dengan berbagai corak modernisasinya selalu mengusik, kesinambungan kesenian tradisi sebagian besar masih mampu dipertahankan. Kehidupan adat dan keagamaan yang subur dengan berbagai bentuk manifestasinya seolah-olah memberikan perlindungan terhadap berbagai jenis kesenian tradisional baik yang berfungsi sebagai seni *wali*, seni *bebali*, maupun seni *balih-balihan*. Pembagian ketiga fungsi dan sifat kesenian ini didasarkan atas hasil seminar *Tari Sakral dan Profan* pada tanggal 24 dan 25 Maret 1971 di Bali.

Pengaruh luar dijadikan kerangka acuan atau pedoman untuk mengembangkan khasanah seni yang dimiliki, selektif dalam menentukan pilihan tanpa menunjukkan sifat antitesa. Demikian juga halnya yang terjadi dengan perkembangan Gamelan Bleganjur di Bali, lebih banyak berpijak pada konsep dan kerangka dasar yang telah ada untuk menghasilkan bentuk seni inovatif, mantap, dan mampu dicerna oleh masyarakat pendukungnya. Secara garis besar perkembangan gamelan Bleganjur di Bali dapat diamati melalui dua faktor penyebab yaitu faktor internal dan faktor eksternal.

1) Faktor internal

Faktor internal adalah penyebab perkembangan yang berasal dari lingkungan masyarakat Bali itu sendiri. Seperti misalnya perkembangan kuantitas, terjadi akibat adanya kebutuhan yang meningkat akan gamelan Bleganjur terutama digunakan sebagai sarana upacara baik adat maupun keagamaan. Kehidupan adat dan keagamaan di Bali, seolah-olah “mengharuskan” sekelompok masyarakat memiliki Gamelan Bleganjur.

Kalau sebelumnya mungkin sebuah desa hanya memiliki Gamelan Bleganjur dengan cara mencopot beberapa instrumen Gamelan Kebyar atau Gong Gede, dengan adanya perkembangan pola pikir menuju efektivitas kerja dan untuk memperlancar jalannya sebuah upacara, mereka harus memiliki sebuah perangkat gamelan lagi yaitu Gamelan Bleganjur. Hal ini memberikan dampak yang cukup positif dari segi perkembangan gamelan Bali secara keseluruhan. *Pertama*, gamelan Bleganjur sudah mulai diyakini sebagai kesatuan perangkat alat musik yang berdiri sendiri, memiliki ciri dan gaya tersendiri, berbeda dengan perangkat gamelan lainnya, *kedua*, kuantitas Gamelan Bleganjur akan terus bertambah, dan *ketiga*, dengan adanya penambahan fungsi juga akan memacu perkembangan kreativitas.

Setiap banjar adat atau desa adat di Bali dewasa ini memiliki sedikitnya dua perangkat gamelan yaitu Gamelan Kebyar atau Gong Gede dan Gamelan Bleganjur, karena kedua jenis perangkat gamelan ini mutlak diperlukan terutama dalam melaksanakan upacara baik yang bersifat adat maupun keagamaan. Lebih jauh dari itu beberapa organisasi profesi dan kemasyarakatan seperti *sekaa teruna-teruni* (STT), *sekaa gong*, *sekaa subak*, *sekaa semal*, *warga dadia* (*clan*), dan perorangan juga memiliki gamelan Bleganjur. Semua hal tersebut di atas diakibatkan oleh berkembangnya fungsi Gamelan Bleganjur, yaitu tidak hanya sebagai sarana upacara ritual, tetapi juga digunakan untuk apa saja yang menyangkut perayaan, kemeriahan, bahkan sebagai musik hiburan pribadi menjelang tidur. Fungsi lain yang dapat diberikan dengan berkembang pesatnya gamelan Bleganjur adalah banyaknya muncul organisasi, kelompok-kelompok, atau *sekaa* yang pada gilirannya dapat digunakan untuk mengikat solidaritas.

Perkembangan kuantitas, tata penyajian dan fungsi dengan sendirinya menyebabkan perkembangan kreativitas gaya musik Bleganjur. Perkembangan komposisi dan pola garap kini telah menggunakan konsep-konsep komposisi baru, struktur lagu yang mapan seperti misalnya pengejawantahan dan pemyasyarakatan konsep *Tri Angga*, permainan ornamentasi yang semakin sempurna, perkembangan teknik permainan dan lain sebagainya. Semuanya mengarah pada penyajian sebuah karya musik yang inovatif, memperhatikan dengan cermat unsur keindahan baik audio maupun visual, tetapi tidak meninggalkan fungsi semula. Perkembangan demikian boleh disebut sebagai kreativitas yang tak tercabut dari akarnya, karena sementara perkembangan terjadi dengan pesat continuitas tradisi masih tetap dipertahankan tanpa mengurangi arti dan makna.

Sebab internal lainnya adalah karena sikap masyarakat, khususnya generasi muda sangat menggemari Gamelan Bleganjur. Hal ini apabila dikaitkan antara jiwa generasi muda dengan karakter Gamelan Bleganjur merupakan pasangan yang serasi. Sikap dinamis generasi muda seolah-oleh direfleksikan dalam karakter musikal Gamelan Bleganjur. Bersama-sama dengan kegiatan para pemuda, Gamelan Bleganjur mendapatkan fungsi yang beraneka ragam. Penggunaannya yang dulu hanya sebagai musik sarana ritual, berkembang lebih luas pada fungsi non ritual seperti mengiringi kontingen gerak jalan, mengiringi pawai olah raga, dan mengiringi lomba layang-layang. Semua kegiatan di atas adalah kegiatan-kegiatan para kaum muda dalam berkreativitas. Penyajian Bleganjur dalam kegiatan-kegiatan tersebut tentunya lebih banyak untuk kemeriahan, dan faktor-faktor estetis dan artistik baik secara audio maupun visual juga diperhatikan.

Kiranya penggolongan fungsi seni pertunjukan yang diketengahkan oleh Soedarsono dapat dipinjam untuk mengungkapkan fungsi Gamelan Bleganjur dewasa ini. Ketiga fungsi seni pertunjukan tersebut adalah berfungsi ritual, sebagai hiburan pribadi, dan sebagai seni tontonan (Soedarsono, 1993: 14). Gamelan Bleganjur dapat memenuhi ketiga fungsi tersebut di atas. Sebagai musik ritual, Gamelan Bleganjur masih menunjukkan kontinuitasnya seperti fungsinya terdahulu yaitu mengiringi prosesi-prosesi adat dan keagamaan. Sebagai hiburan pribadi, Bleganjur merupakan musik yang dapat memberikan stimulasi estetik tersendiri bagi para pemainnya. Para pekerja seperti petani, sopir, pegawai negeri, buruh, dan sebagainya setelah seharian bekerja, bermain Bleganjur di balai *banjar* sebagai hiburan sebelum tidur dan menghilangkan kejenuhan rutinitas sehari-hari. Sebagai seni tontonan, Gamelan Bleganjur sering dipentaskan dalam format lomba yang kian merebak akhir-akhir ini. Dalam lomba seperti ini penampilan terbaik sangat diusahakan, mulai dari keterampilan bermain, akting pemain, komposisi lagu, kelengkapan gamelan, suara gamelan terutama gong dan kendang, kostum penabuh yang serasi dan indah.

Kreteria keindahan baik audio maupun visual menempati porsi yang dominan dalam lomba Bleganjur. Bagaimana tidak, karena penampilan Gamelan Bleganjur kali ini bukan hanya dinikmati keindahan dan keagungan suaranya melalui secara auditif, melainkan juga dinikmati penampilan-penampilan visual lewat indra mata. Inilah sebuah kreativitas yang telah terbukti dapat mengangkat popularitas Gamelan Bleganjur. Pementasan Gamelan Bleganjur dalam rangka lomba lebih mengarahkan tujuannya

pada sebuah seni pertunjukan yang dipertontonkan. Adalah sangat benar apa yang sering didengung-dengungkan oleh para ahli karawitan Bali, bahwa gamelan Bali dalam fungsinya sebagai seni tontonan adalah musik yang tidak hanya enak didengar, tetapi musik yang juga enak dilihat¹⁴. Hal ini akan menuntut seorang pemain musik yang tidak hanya terampil dalam penguasaan teknik permainan, akan tetapi harus tampil lihat dengan akting dan gerakan-gerakan yang harmonis.

Pesta Kesenian Bali sebagai ajang kreativitas tahunan dewasa ini telah menampakkan hasil positifnya bagi perkembangan kesenian Bali. Banyak cabang seni yang dulunya kehabisan nafas, dihidupkan kembali, yang statis penyajiannya diusahakan untuk ditumbuhkembangkan, jenis kesenian yang sudah hampir punah direaktualisasikan disesuaikan dengan perkembangan situasi masyarakat masa kini. Begitu juga halnya dengan Gamelan Bleganjur, lewat pawai pembukaan Pesta Kesenian Bali yang setiap kontingen menyertakan gamelan Bleganjur, akhirnya menjadi lebih populer dan berkembang baik fungsi dan tata penyajiannya. Lebih jauh lagi, karena Pesta Kesenian Bali selalu ditayangkan secara luas oleh media-media masa seperti televisi, radio, dan surat kabar, secara tidak langsung akan menyebarkan informasi mengenai jenis-jenis kesenian yang disajikan.

Pengembangan Gamelan Bleganjur dari segi pola garap, komposisi dan penyajiannya sebagai seni tontonan telah dilakukan pada tahun 1982. Dua komposer kakak beradik yaitu I Nyoman Astita, MA. dan I Ketut Gede Asnawa, MA. dapat dipandang sebagai pionir dalam pembaharuan pola garap dan komposisi Gamelan Bleganjur. Dalam rangka memperingati Hari Ulang Tahun Puputan Badung yang ke-76, di Kodya Denpasar (waktu itu masih Kotif Denpasar) diadakan lomba Bleganjur untuk yang pertama kalinya. Saat inilah *sekaa* Bleganjur dari Banjar Kaliungu Kaja menampilkan garapan Bleganjur Kreasi Baru yang dimotori oleh komposer Asnawa dan Astita (Wawancara dengan I Nyoman Astita di STSI Denpasar pada 25 Juli 1996). Pertimbangan-pertimbangan estetis sebagai seni pentas mulai mendapat perhatian, demikian juga konsep keindahan audio yang ditimbulkan oleh suara Bleganjur mendapat perhatian yang seimbang dengan konsep keindahan visual.

Semua keterangan di atas menunjukkan bahwa, dengan lomba Bleganjur babak baru dari momen kreatif gamelan Bali telah terjadi lagi. Momen kreatif yang kemudian menular dengan cepat ini mendapat sambutan yang sangat antusias dari masyarakat. Mulai saat itulah penataan

Gamelan Bleganjur yang lebih artistik menempati proporsi yang dominan. Dewasa ini dalam tata penyajian Bleganjur untuk mengiringi prosesi ritual juga memperhatikan keindahan-keindahan seperti kostum penabuh yang harmonis, komposisi dan penempatan instrumen yang tertata rapi. Begitu pula dengan kemampuan virtuositas pemain lebih dituntut untuk dapat menampilkan suara musik yang mantap. Mulailah dimana-mana terdengar latihan Bleganjur, sebagai persiapan untuk mengikuti acara-acara yang telah ditentukan baik yang bersifat ritual maupun non ritual.

Bagi masyarakat adat dan agama perkembangan yang demikian bukanlah dianggap sebagai pemerkosaan terhadap nilai magis gamelan Bleganjur. Hal yang terjadi malah sebaliknya, dengan banyak munculnya *sekaa* Bleganjur dengan peralatan lengkap, virtuositas mantap, akan lebih memudahkan desa adat untuk melangsungkan acara-acara yang melibatkan gamelan Bleganjur, terutama yang bersifat adat dan keagamaan. Gelegar Bleganjur kini tidak hanya gelegar magis sebagai pendukung suasana, melainkan mengalami penambahan nilai yaitu nilai estetis dan artistik secara ilmiah.

Melihat adanya pola garapan baru dari gamelan Bleganjur, para koreografer tari mulai melirik untuk bisa menggunakan gamelan Bleganjur sebagai musik iringan tari. Pada tahun 1985 muncul sebuah tari kreasi baru yang pertama kali menggunakan gamelan Bleganjur sebagai iringannya yaitu tari Megoak-goakan. Tari ini diciptakan oleh koreografer I Wayan Dibia dengan penata iringannya I Ketut Gede Asnawa, dipentaskan pertama kali di Balai Sidang Senayan Jakarta dalam rangka festival koreografer. Perangkat instrumen yang digunakan adalah Bleganjur lengkap dan lagu-lagunyanapun semua dikembangkan dari lagu-lagu Bleganjur klasik.

Pada tahun 1987, koreografer I Nyoman Cerita dan komposer I Ketut Tama menggarap tari Barongan dengan menggunakan iringan gamelan Bleganjur. I Wayan Stiarya juga menggunakan gamelan Bleganjur sebagai iringan garapan pakeliran (wayang kulit) kreasi baru, sebagai salah satu menempuh Ujian Seniman Setingkat Sarjana STSI Denpasar tahun 1990. Selanjutnya tahun 1991 I Gede Arya Sugiarta juga menggunakan gamelan Bleganjur sebagai iringan tari kreasi baru berjudul Ngelawang yang digarap oleh I Ketut Suteja. Garapan ini dipentaskan dalam rangka Festival Seni Mahasiswa di ASKI Padang Panjang Sumatra Barat.

2) Faktor eksternal

Faktor eksternal yang menyebabkan perkembangan fungsi dan tata penyajian gamelan bleganjur dimaksudkan adalah faktor penyebab yang berasal dari luar lingkungan masyarakat Bali. Faktor ini seperti misalnya akibat sentuhan dan persinggungan dengan budaya asing lewat penjajahan, pariwisata, hubungan kerjasama dalam bidang budaya atau diplomasi kebudayaan, dan pendidikan orang-orang Bali ke luar daerah dan luar negeri.

Telah diyakini bahwa kesenian Bali memang banyak dipengaruhi oleh kebudayaan asing baik dalam hubungan nasional maupun internasional. Kebudayaan Jawa telah banyak memberikan pengaruh terhadap perkembangan gaya seni Bali sejak masa lampau, setidaknya mulai abad IX. Pengaruh asing lainnya secara internasional kendatipun tidak melalui penyebaran atau difusi langsung, minimal ide-ide musikal juga telah banyak mempengaruhi perkembangan gaya musik Bali. Adanya sistem notasi musik, sistem harmoni, dan penyajian, adalah pengaruh dari unsur-unsur musik Barat yang pernah diperkenalkan pada masa penjajahan di Bali.

Kehadiran orang-orang mancanegara ke sebuah sentra seni pertunjukan Indonesia seperti Bali sudah mulai berawal pada permulaan abad XX. Ketika itu para pelancong mancanegara terutama yang berasal dari Barat sudah mulai tertarik pada bentuk-bentuk seni pertunjukan tradisional yang pada umumnya berfungsi sebagai sarana upacara keagamaan. Hal ini menyebabkan muncul tipe perkembangan baru dalam seni pertunjukan tradisional. Muncullah sifat pengaruh yang disebabkan oleh kegiatan-kegiatan orang asing di Bali yang secara tidak langsung dapat mengembangkan gaya dan corak seni pertunjukan. Sifat pengaruh yang demikian dapat dijumpai pada lahirnya bentuk seni yang diakibatkan oleh apa yang sekarang disebut industri pariwisata.

Perkembangan gamelan Bleganjur sebagai seni wisata juga terjadi di Bali, walaupun tidak mengalami perubahan bentuk yang prinsipil secara musikologis. Bleganjur sebagai seni wisata hanyalah mengalami penambahan fungsi dan tata penyajiannya. Lagu-lagu yang dimainkan sama seperti lagu-lagu untuk iringan prosesi ritual, hanya diatur bagian-bagian mana yang perlu ditonjolkan dan bagian-bagian mana yang perlu dikurangi atau sama sekali tidak dimainkan. Sebagai seni wisata Bleganjur tidaklah mengutamakan kepentingan nilai magis, melainkan nilai keindahan suara dan kemeriahan dalam menyambut kedatangan tamu. Penggunaan yang

demikian dapat dijumpai di hotel-hotel berbintang terutama dikawasan wisata Nusa Dua dan Sanur di Bali. Pada hari-hari tertentu pengelola hotel sengaja memberikan sambutan yang lebih meriah kepada para tamunya, lebih-lebih tamu VIP yang akan datang dan menginap di hotel mereka. Gamelan Bleganjur ditempatkan di pintu masuk utama hotel, dengan membuat formasi sesuai dengan areal yang ada.

Perkembangan Gamelan Bleganjur sebagai musik penyambut tamu-tamu penting akhirnya juga merebak ke komunitas desa dan juga di kota-kota. Dalam hal ini Bleganjur juga digunakan untuk menyambut para pejabat pemerintah seperti menteri, gubernur, dan bupati. Tim penilai suatu lomba misalnya lomba desa atau lomba subak yang saat itu dianggap tamu penting sebuah komunitas, juga sering disambut dengan gamelan Bleganjur sebagai musik ucapan selamat datang.

Faktor penyebab perkembangan lainnya secara eksternal adalah adanya pengaruh drumband modern yang tentu datangnya dari negara-negara Barat, berawal dari penjajahan bangsa-bangsa Barat di Indonesia termasuk di Bali. Pengaruh ini sekaligus juga terkait dengan adanya pengalaman-pengalaman beberapa orang Bali yang pernah menekuni gaya musik prosesi asing seperti drumband modern.

Hal yang paling sederhana, pengaruh drumband modern terhadap Bleganjur adalah adanya penataan kostum dan hiasan instrumen yang semakin inovatif. Kendatipun gaya pakaian tradisional Bali masih menjadi pokok, pemilihan motif-motif baru yang selalu berkembang telah mengesankan adanya penataan ke arah pemenuhan penikmatan estetis dan segi visual. Selain itu adanya pengaturan langkah berjalan dalam penampilan pemain Bleganjur merupakan pengaruh dari drumband modern. Pemain kendang sebagai pemimpin, kini telah tampil seperti gaya seorang mayoret dalam drumband modern.

Pengaruh drumband yang paling jelas dilihat pada gamelan Bali adalah pada Gamelan Adi Merdangga. Gamelan ini menggunakan perangkat-perangkat instrumen pokok Gamelan Bleganjur yang dilipatkan jumlahnya, ditata penampilannya, inovatif kostumnya, inovatif gaya dan motif lagunya. Kendatipun telah menjadi sebuah perangkat yang berbeda dengan gamelan Bleganjur, secara konseptual Adi Merdangga tetap dipandang sebagai perkembangan bentuk gamelan Bleganjur.

Adi Merdangga yang kemudian terkenal dengan sebutan Drumband Tradisional Adi Merdangga ini lahir di ASTI Denpasar pada tahun 1984, dan dipentaskan pertama kali pada pawai pembukaan Pesta Kesenian Bali

yang ke-6. Pencetus ide dibentuknya Adi Merdangga adalah gubernur Bali waktu itu yaitu Prof. Dr. Ida Bagus Mantra, beliau menginginkan agar ada sebuah musik pengiring upacara-upacara kenegaraan yang dikembangkan dari berbagai jenis instrumen musik tradisional. Tiga tahun kemudian Adi Merdangga mengalami perkembangan yang prestasius, sempat tampil pada pembukaan Sea Games XIV di Jakarta pada tanggal 9 September 1987 (Suartaya, 1993: 132). Sebelum itu, dalam acara-acara besar dan peristiwa-peristiwa tertentu di Bali juga sering dimeriahkan dengan Adi Merdangga. Misalnya tampil dalam pembukaan parade *drumband* dan *marcing band* Langgam Indonesia pada bulan Juni 1996 di Denpasar, sempat pula dipentaskan pada pembukaan Festival Film Indonesia tahun 1986 yang sebagian besar acara-acaranya dilakukan di Bali. Eksistensi Adi Merdangga ini jelas memiliki arti penting dalam perkembangan gamelan Bleganjur, karena berangkat dan gamelan Bleganjur-lah Adi Merdangga lahir.

Penutup

Demikianlah perkembangan Gamelan Bleganjur hingga dewasa ini. Perkembangan yang terjadi sebagian besar berupa perkembangan fungsi dan tata penyajiannya, tidak merupakan transformasi bentuk musikal. Identitasnya masih jelas dapat dicerna oleh masyarakat, dan adanya penambahan fungsi yang disebabkan oleh faktor-faktor eksternal tidak menjadikan masyarakat tradisional terkejut. Perkembangan yang demikian diterima tanpa mengalami hambatan, dalam artian belum pernah terjadi masyarakat Bali mengeluhkan perkembangan tata garap gamelan Bleganjur, kendatipun gamelan ini juga salah satu sarana ritual yang cukup penting bagi kehidupan masyarakat Bali. Menyikapi tipe perubahan seperti ini Gamelan Bleganjur telah mengalami perkembangan dan ekspresi lokal ke global, mengikuti arus modernisasi yang sarat dengan tantangan dan kreativitas.

JEGOG JEMBRANA REPRESENTASI MASYARAKAT KREATIF

Pada tahun 1988-1999, saya pernah tinggal di Desa Poh Santen, Mendoyo, sebagai “Dharma Pria” ketika istri saya bekerja sebagai pengajar Ilmu Kimia di SMA Negeri Mendoyo, Jembrana. Tinggal di sebuah kawasan baru memberikan pengalaman yang sangat berharga dalam hidup saya khususnya berkaitan dengan dunia musikalitas. Pengalaman musikal yang telah saya geluti sejak kanak-kanak terasa lebih hidup dan bermakna ketika sering kali menyaksikan alunan berbagai jenis batangan bambu yang “disulap” menjadi *ansambel* musik. Suara yang sangat fantastis, yaitu menggelegar, terkadang lembut, lincah, dan dinamis, mengundang kekaguman yang luar biasa. Gaya penabuh dengan berdiri, memukul sambil beraksi, bahkan ada instrumen dimainkan ala menunggang sapi dalam tradisi *makepung*. Saya tidak menganggap hal tersebut sebagai “keangkuhan” melainkan sebuah kejujuran yang menyapa hadirin dengan lugas dan terbuka.

Hal lain yang tidak kalah uniknya adalah ketika disajikan dalam format *mebarung*, tampak ekspresi kegirangan yang luar biasa pada rona wajah para penabuh. Kedua kelompok saling unjuk keterampilan dan kepiawaian yang dilandasi semangat dan penuh persaudaraan. Tidak ada beban dalam bermain menyiratkan seni ini dilakoni dengan ekspresi murni

tanpa campur tangan pihak-pihak lain yang bersifat hegemonis. Dari situ akhirnya saya menyadari, inilah yang disebut kompetisi khas ala seniman, yaitu semangat untuk menumbuhkan karya bermutu, bukan semangat “dalam rangka”, pencitraan artificial, atau menaklukkan dan menjatuhkan lawan. Itulah seni Jegog dalam habitat aslinya, karena sebelumnya saya hanya mengetahui Seni Jegog dari membaca buku dan mendengar cerita para dosen saya di STSI Denpasar.

Dari pojok sejarah, diperkirakan Jegog telah dikenal masyarakat Bali Barat sekitar tahun 1912. Menurut mitos yang berkembang, Jegog konon lahir dari munculnya suara-suara gaib yang diterima oleh seorang seniman bernama Kiyang Geliduh. Suara-suara gaib tersebut berintikan empat nada yang kemudian dijadikan dasar untuk membuat tangga nada gamelan Jegog (Sukerna, 2003:28). Saya memiliki pandangan lebih progresif dalam memaknai mitos tersebut terutama dalam hal peran penting seniman Kiyang Geliduh. Saya lebih suka memposisikan Kiyang Geliduh sebagai seorang seniman kreatif, karena dari olah pikir dan emosionalnya menghasilkan sebuah musik baru dengan tangga nada yang khas. *Pawisik* yang diterima Kiyang Geliduh tidak hanya dimaknai sebagai bisikan gaib, melainkan sebagai hasil atau *pahala* dari kerja kreatif yang tulus dan murni dengan selalu memohon kepada Tuhan.

Pada awal kemunculannya Jegog lebih banyak berfungsi sebagai media komunikasi, seperti mengumpulkan orang untuk gotong royong dan memberi semangat dalam berbagai kegiatan tradisional. Perkembangannya kemudian, Jegog menjadi seni tontonan baik sebagai sajian instrumentalia maupun untuk mengiringi atraksi pencak silat dan seni tari. Sekarang, musik bambu ini dikenal tidak hanya oleh masyarakat Bali Barat, melainkan telah masuk dalam konstelasi jagat pariwisata Bali. Ini artinya komunitas Jegog telah berkembang dan nilai-nilai artistiknya diakui secara universal, sehingga gaungnya tidak hanya dalam tataran lokal melainkan nasional dan internasional.

Hal tersebut di atas adalah sekilas tinjauan wilayah artistik dan budaya Jegog yang dapat dijadikan landasan untuk memasuki ranah atau sisi lain dari kebudayaan dan peradaban masyarakat Jembrana. Dalam tulisan ini saya akan mencoba mengkaji keterkaitan Jegog dengan masyarakatnya, artinya dengan berkaca pada kekuatan estetika Jegog dapat digunakan sebagai petunjuk untuk memahami karakteristik masyarakat Jembrana. Sebagaimana yang terungkap dalam disiplin etnomusikologi *music as culture*, artinya melalui seni musik yang dimiliki dapat dipahami karakteristik masyarakat dan kebudayaan suatu suku bangsa.

Kedayaan Estetik Jegog

Jegog memiliki kedayaan atau kekuatan estetik yang sangat menonjol. Kedayaan estetik yang dimaksud adalah nilai-nilai keindahan yang membumi sehingga menjadikannya bersifat khas, beridentitas, dan memiliki daya tarik. Dalam ilmu estetika kedayaan estetik dapat dicermati dari tiga unsur yaitu intensitas, kerumitan, dan keutuhan (Bearsdley dalam Djelantik, 1992: 67). Intensitas (*intensity*) adalah penonjolan, kekhasan, sesuatu yang berbeda dengan biasa, kerumitan (*complexity*) adalah keanekaragaman untuk memecah monoton menjadi dinamis, sedangkan keutuhan (*unity*) adalah kebersatuan dan kekompakan. Sedikitnya ada empat unsur kedayaan estetik Jegog, yaitu fisik atau instrumentasi, musikalitas (teknik permainan, sistem pelarasan, dan ekspresi musikal), tata penyajian, serta fungsi dan penggunaannya dalam masyarakat.

Perangkat Gamelan Jegog yang umumnya terdiri dari enam jenis instrumen (*barangan, kancilan, swir, celuluk, undir, dan jegogan*) merupakan instrumen-instrumen perkusi (dimainkan dengan dipukul), berbahan bambu, berbentuk bilah yang menyatu dengan tabung resonatornya. *Pelawah*, sebagai tempat menggantung bilah-bilah perkusi ini bentuknya sangat unik, yaitu sebuah bingkai trapesium yang bertumpu pada empat buah kaki yang menyerupai kaki kuda. Ornamenasi yang menghiasi *pelawah* Jegog adalah patung naga, pepohonan, dan *tabeng* berbentuk gunung dengan ornamen topeng boma. Pada instrumen terbesar yaitu *jegogan* juga dipajang dua patung detya raksasa.

Kesatuan perangkat Gamelan Jegog diorganisasikan dalam sebuah struktur fungsi yang sistemik untuk melahirkan suara musik. Tiga instrumen *barangan* yang diletakkan paling depan satu berfungsi sebagai pemberi komando sementara dua yang lainnya memperkaya dengan jalinan-jalinan ritmis (*interlocking figuration*). Tiga instrumen *kancilan* dan tiga instrumen *swir* juga bermain membentuk jalinan, dengan nada-nadanya berada pada oktaf yang lebih tinggi mampu memperkaya dan memperlincah jalinan. Sementara instrumen *celuluk* dan *undir* memainkan melodi-melodi pokok guna mempertegas alur melodi, instrumen terbesar yaitu *jegogan* memberikan tekanan (*colotomik*) untuk mempertegas aksentuasi ruas-ruas melodi.

Gamelan Jegog memiliki sistem pelarasan yang sangat unik dengan empat nada dalam satu oktaf. Banyak pakar setuju menyebutkan sistem pelarasan Jegog sebagai *pelog empat nada* dengan nada-nada *dong, deng, dung, daing*. Saya berpandangan agak berbeda, yaitu tidak memaksakan

sistem pelarasan Gamelan Jegog masuk pada salah satu katagori laras umum gamelan Bali. Saya lebih melihat laras ini sebagai sesuatu yang khas milik Jegog, jadi bukan selendro dan juga bukan pelog. Jika demikian kenapa kita tidak namakan saja laras Jegog atau istilah lain khas Jembrana? Lagu-lagu Jegog telah memiliki struktur dan pola tersendiri yang bagian-bagiannya antara lain *pengawit*, *ngoncang*, *pengalus*, *ngisep*, dan *penyuud*. Dengan karakter musikal yang keras dan lugas, lagu-lagu Jegog sangat cocok untuk memacu semangat baik dalam bekerja maupun berkompetisi.

Jegog dimainkan dalam posisi berdiri (kecuali jegogan) dengan teknik permainan yang cukup rumit karena menggunakan dua tangan dan mengandalkan *kotekan* (*interlocking part*) dalam berbagai pola. Hal ini membutuhkan keterampilan teknik, ketajaman dan kepekaan musikal yang baik untuk dapat membunyikannya dengan sempurna. Kerumitan teknik permainan yang dibingkai oleh pola lagu, diperkaya dengan dinamika dan permainan ritme membentuk sebuah harmoni baru yaitu Jegog yang khas dan unik.

Jegog memiliki fungsi yang berhubungan erat dengan masyarakat pendukungnya. Sebagai sebuah seni komunal, Jegog tidak memosisikan diri sebagai seni *elite* yang serba eksklusif, terpisah, dan terbatas, melainkan justru sebagai seni komunal yang jenial untuk memperkuat kesatuan masyarakatnya. Mencermati fungsi awalnya yaitu sebagai media komunikasi untuk mengumpulkan warga dalam acara gotong royong, mengindikasikan bahwa Jegog murni sebagai seni rakyat. Dalam perkembangan selanjutnya, ketika Jegog masuk pada ranah seni tontonan, sifat kerakyatannya tidak luntur karena justru disinilah ia dapat menunjukkan fleksibilitasnya. Hal yang tak kalah penting untuk dicermati adalah Jegog sebagai sebuah seni tradisi, yaitu diwarisi dari generasi ke generasi namun tidak dipertentangkan dengan inovasi. Belakangan ini gamelan Jegog telah biasa digarap inovatif, instrumennya ditambah dengan beberapa alat gamelan Bali lainnya seperti kendang, cengceng, dan tawa-tawa. Inovasi merupakan sarana adaptasi diri dengan konstelasi dunia seni baru, dan hal ini mampu menjadikan Jegog tetap eksis sepanjang masa.

Masyarakat Kreatif

Kreativitas adalah kemampuan seseorang atau sekelompok orang (masyarakat) untuk melahirkan sesuatu yang baru, baik berupa gagasan, maupun karya nyata, yang relatif berbeda dengan apa yang telah ada sebelumnya. Kreativitas juga ditunjukkan dengan kemampuan untuk

mewujudkan gagasan-gagasan abstrak menjadi realistis, bersifat asli dan tak ada duanya. Masyarakat kreatif selalu memiliki banyak gagasan dan ide, serta mampu menggunakan bermacam-macam pendekatan dalam mengatasi persoalan. Gagasan-gagasannya bersifat original, bukan tiruan atau klise kemudian mampu diuraikan secara terperinci dengan meninjau suatu persoalan berdasarkan perspektif dan cara pandang yang berbeda dengan cara-cara yang lazim.

Kaitannya dengan ideologi berkesenian, Jazuli (2000: 94) mengemukakan ada tiga varian yaitu konservatif, progresif, dan pragmatis. Seniman berideologi konservatif cenderung berorientasi masa lampau dengan tujuan preservasi, sehingga formatnya cenderung konvensional dengan mengakomodasi berbagai kepentingan untuk menghindari konflik. Seniman berideologi progresif berorientasi masa depan, dengan tujuan menawarkan alternatif, sehingga format sajian karyanya lebih bersifat inovatif, spektakuler, substansial, dan terkadang hibrid. Wacana yang dikembangkan adalah sebagaimana adanya, bebas, berani, dan jujur. Sementara seniman berideologi pragmatis berorientasi masa kini, bersifat ambivalen, yaitu lebih melayani kepentingan dan selera massa. Tujuannya adalah komersial sehingga format sajian karyanya cenderung sensasional dan mereproduksi permintaan sehingga cocok menjadi alat propaganda berbagai kepentingan. Seniman kreatif yang selalu mendorong terjadinya pembaharuan biasanya didominasi oleh ideologi progresif dan pragmatis, sementara seniman konservatif lebih bersifat melestarikan budaya-budaya dominan.

Selain sifat-sifat seperti tersebut di atas, masyarakat yang berkepribadian kreatif juga dicirikan dengan sikap kompetitif yaitu naluri berkarya sebagai luapan emosi yang didorong oleh etos kerja untuk menghasilkan karya yang bermutu. Di Bali, dikenal tiga paradigma kompetitif, yaitu *taksu*, *jengah*, dan *ngengah* sebagai konsep yang memberikan stimulasi dan pemacu dinamika kehidupan. Mantra (1989: 9-10) menyebutkan, *taksu* adalah *inner power* yaitu kekuatan dari dalam yang memberikan kecerdasan, keindahan, dan mukjizat. Dalam kaitannya dengan aktivitas budaya Bali, *taksu* juga mempunyai arti sebagai *genuine creativity*, suatu kreativitas budaya murni yang memberi kekuatan spiritual kepada seorang seniman untuk mengungkapkan dirinya "lebih besar" dari kehidupan sehari-hari.

Sementara *jengah* memiliki pengertian *competitive pride* yaitu semangat untuk bersaing guna menumbuhkan karya seni yang bermutu.

Jengah sebagai pola dinamis merupakan kekuatan internal yang dapat memacu terjadinya transformasi budaya secara terus menerus. Tidak terkecuali dalam bidang seni pertunjukan, faktor *jengah* juga selalu memberikan motivasi seniman untuk lebih giat berkarya. Dalam *jengah* ada semangat kompetisi untuk mengungguli karya-karya orang lain, dan jika berhasil seniman mendapatkan kepuasan batin karena eksistensi dirinya menjadi aktual.

Selain *taksu* dan *jengah*, wujud dinamis lain dari paradigma kompetitif adalah aktualisasi diri atau *ngengah* atau "ingin ditonton". Chaney (2006: 16) menyebutkan, pada akhir modernitas semua yang dimiliki manusia akan menjadi budaya tontonan (*a culture of spectacle*). Semua orang ingin menjadi penonton dan sekaligus ditonton, ingin melihat tetapi juga sekaligus dilihat, ingin sama sekaligus berbeda dengan orang lain. Hal ini semuanya bermuara pada keinginan manusia untuk menampilkan diri atau *ngengah* sehingga dengan demikian ia merasa tetap eksis dan aktual.

Sifat-sifat lain dari masyarakat kreatif adalah kritis dan terbuka dalam mengimbangi kekuasaan yang mendominasi. Sikap kritis memandang tradisi sebagai sesuatu yang tidak dipertentangkan dengan inovasi. Tradisi adalah sesuatu yang diwarisi dari masa lalu dan menjadi unsur yang hidup di dalam kehidupan para pendukungnya. Murgiyanto (1993: 2) menyatakan bahwa, tradisi itu berkembang dan berubah. Ia merupakan bagian dari masa lalu yang selalu diadaptasi sampai sekarang sehingga mempunyai kedudukan yang sama dengan inovasi-inovasi baru. Tidak ada masyarakat yang hidup hanya dari produk-produk yang diwarisi oleh generasi sebelumnya. Sebaliknya tak dapat dibayangkan sebuah generasi yang mampu menciptakan segala keperluan hidupnya sama sekali baru tanpa belajar dari pendahulu mereka.

Jegog Representasi Masyarakat Kreatif

Jika dikaitkan kedayaan estetik Jegog dengan sifat-sifat masyarakat kreatif sebagaimana dipaparkan di atas dapat dijelaskan beberapa makna mendasar. *Pertama*, instrumentasi Gamelan Jegog tidak hanya menyiratkan unsur artistik, melainkan mengandung makna adaptasi dengan alam lingkungan. Penggunaan bahan bambu menunjukkan bahwa gamelan ini dicipta dengan mempertimbangan kekayaan alam lokal, yaitu berbagai jenis bambu yang tumbuh subur di daerah Jembrana. Bentuk instrumen yang tinggi dengan penyangga menyerupai kaki kuda, memberi makna kekuatan, kelincahan, dan kerja keras. Hiasan instrumen yang berbentuk

naga dan pepohonan, serta *tabeng* berbentuk gunung terinspirasi dari keberadaan wilayah Jembrana banyak memiliki hutan tempat hidupnya berbagai jenis tumbuhan dan binatang. Semua makna yang terkandung dari instrumentasi gamelan Jegog merupakan representasi dari sikap kreatif, yaitu mengadaptasi dan mengangkat potensi alam lingkungan sebagai sumber inspirasi.

Kedua, musikalitas Jegog yang kaya dinamika dan dimainkan dengan semangat murni (tanpa beban) senimannya sesuai dengan karakter masyarakat Jembrana yaitu dinamis atau progresif. Karakter dinamis dan progresif masyarakat Jembrana disebabkan oleh beberapa faktor seperti, sebagai daerah pertanian, berada pada kawasan silang budaya berdekatan dengan daerah Jawa Timur dan Madura, dan penduduknya yang heterogen baik etnis maupun agama. Kondisi inilah yang menyebabkan pengalaman artistik seniman Jembrana sangat kaya sehingga seni yang dihasilkan berorientasi progresif dan plural.

Ketiga, Jegog memiliki sifat dan fungsi fleksibel. Dari sisi musikal, Jegog sangat terbuka menerima ide-ide baru baik yang datangnya dari tradisi budaya Bali maupun luar Bali. Musikalitas yang diramu dari kekuatan hibrid ini menunjukkan sikap masyarakat yang terbuka dalam memaknai pembaharuan. Dari segi fungsi, Jegog digunakan dalam entitas yang sangat luas, sebagai media hiburan baik dalam upacara ritual maupun sebagai presentasi estetis. Dengan sifat ini seniman memiliki kebebasan untuk menggarap Jegog sesuai dengan ekspresinya. Hal ini merupakan cerminan dari sifat masyarakat Jembrana yang terbuka, mudah bergaul, dan cepat menyesuaikan diri dengan situasi. Masyarakat Jembrana yang heterogen bukannya menjadi halangan melainkan sebagai sebuah kekuatan untuk menunjukkan sebuah dinamisme kebudayaan.

Keempat, tata penyajian Jegog dengan *mebarung* merupakan cerminan dari masyarakat yang memiliki sifat kompetitif. Masyarakat Jembrana memiliki semangat kompetisi yang sangat sportif, sebagaimana tercermin dalam beberapa kegiatan seperti *mabente* (adu kaki), *mejangka* (pancho), *mapentilan* (nyentil dengan jari tangan), dan *makepung*. Dalam bidang seni, sifat-sifat kompetisi juga dikenal dalam penyajian Jaged dan kendang *mebarung*. Masyarakat Jembrana memahami kompetisi bukan untuk saling menjatuhkan melainkan sebuah mekanisme yang mendorong kreativitas dan inovasi yang diaktualisasikan dengan meminjam cara-cara konflik. Kompetisi dalam Jegog telah mewarnai kehidupannya sejak masa lampau. Dalam Jegog *mebarung* suasana penuh dengan semangat

persaingan untuk menunjukkan kemampuan dari segi teknik permainan, penampilan, dan kualitas suara gamelan. Setelah pertunjukan selesai, suasana hangatnya kompetisi tetap menjadi wacana untuk introspeksi diri guna peningkatan mutu ke depan.

Penutup

Dari seluruh paparan di atas dapat disimpulkan bahwa kedayaan estetis Jegog merupakan cerminan dari masyarakat Jembrana yang kreatif. Hal itu dapat diamati kesamaan sifat-sifat Jegog yang identik dengan masyarakat Jembrana yang adaptif, dinamis, terbuka, dan kompetitif. Jegog Jembrana adalah sebuah seni yang murni lahir dari ideologi kerakyatan, oleh rakyat, namun diabdikan untuk entitas yang luas. Jika Jegog kini telah menjadi sarana publik yang sangat penting dan diakui oleh penguasa dan pengusaha, mereka harus sadar bahwa hal ini adalah sumbangan rakyat. Jegog merupakan seni tradisi masyarakat Jembrana, sebagai budaya yang hidup dan berkembang dari zaman ke zaman. Hal yang tak kalah pentingnya untuk dikemukakan Jegog adalah sarana integrasi, karena awal kelahirannya telah menyiratkan unsur kebersamaan yang harmonis, dan dalam perkembangannya kemudian semangatnya mampu menyatukan masyarakat Jembrana dalam sebuah identitas budaya yang menjunjung pluralisme dan multikulturalisme.

Telah menjadi keyakinan umum bahwa dalam akulturasi kebudayaan dan dalam hubungan antar kebudayaan, kebudayaan yang kuat akan selalu menguasai. Kebudayaan yang lemah lama-kelamaan menyesuaikan diri terhadap yang kuat dalam prosesnya memasuki jalur peradaban yang lebih dominan. Cepat atau lambat hukum "pengaruh-mempengaruhi" ini akan menunjukkan dampak bagi perkembangan sebuah sistem budaya. Ada kalanya kontinuitas masih dapat dipertahankan, akan tetapi tidak jarang menjadi terkubur oleh keasyikan budaya jamannya.

Saya mencoba mengungkap sebuah fenomena budaya yang terjadi dalam kehidupan seni pertunjukan Bali dengan mengangkat topik pengaruh Gamelan Gong dengan gaya seni *kakebyaran* terhadap beberapa lainnya di Bali. Gamelan Gong Kebyar yang dimaksudkan di sini mengandung dua pengertian, yaitu tentang fisik atau instrumentasi dan tentang musikalitas, fungsi, serta pendukungnya. Seni *kakebyaran* selain berkaitan dengan fisik, musikalitas, fungsi, dan pendukung, juga berkenaan dengan karakteristik dan tata penyajiannya yang khas. Belakangan ini juga banyak jenis kesenian yang digarap dengan meminjam atau meniru gaya *kakebyaran*, atau seni yang lahir akibat daya kreatif seniman dalam merealisasi karakter Gamelan Gong Kebyar.

Topik ini menjadi menarik diawali dengan semaraknya perkembangan baik kuantitas maupun kualitas yang terjadi dengan seni *kakebyaran*. Pesta Kesenian Bali dalam dua dekade terakhir menjadikan Festival Gong Kebyar sebagai acara unggulan menggeser popularitas Sendratari Mahabharata dan Ramayana yang pernah menjadi unggulan pada dekade awal pesta bergengsi tersebut. Hal lain yang juga tidak kalah menarik dari kiprah seni *kakebyaran* ialah kemampuannya menjadi "penguasa" jagat seni pertunjukan Bali. Kelahiran Gamelan Gong Kebyar konon banyak menyebabkan terbunuhnya gamelan lain, kemudian pada masa perkembangannya berlangsung cepat hanya dalam beberapa dekade ia telah berhasil menjadikan dirinya sebagai "tambang emas" yang selalu dijadikan model dalam penciptaan repertoar gamelan lainnya. Hal yang lebih hebat lagi adalah selain ia mempengaruhi yang lain, dengan menggemakan paradigma fleksibilitas, Gamelan Kebyar mampu mengadopsi repertoar lagu dari berbagai jenis gamelan lainnya. Repertoar lagu yang berhasil diadopsi bahkan dikembangkan sesuai kekhasan karakteristik yang dinamis sehingga seolah-olah menjadi repertoar baru sebagai miliknya.

Studi awal ini akan difokuskan pada pengamatan tentang Gamelan Gong Kebyar dengan penekanan pada pengaruhnya terhadap beberapa gamelan lain. Berkenaan dengan hal tersebut, studi ini juga berharap untuk dapat menguak tabir yang tersimpan di balik kekuasaan Gamelan Gong Kebyar di Bali.

Ada beberapa faktor yang dapat dijadikan asumsi awal dan titik pijak untuk mengungkap tabir yang tersimpan dalam Gamelan Gong Kebyar sehingga ia menjadi sangat populer hingga dewasa ini, yaitu faktor eksternal dan faktor internal. Faktor eksternal dengan mengamati pendukung utama yaitu situasi sosial seniman dan masyarakat Bali, sedangkan faktor internal adalah dengan mengamati nilai estetika Gamelan Gong Kebyar secara holistik baik fisik, instrumentasi, tata penyajian, yang kemudian dikaitkan dengan pemenuhan selera musikal masa kini yang selalu mengikuti situasi zaman.

Untuk membedah asumsi yang saya kemukakan ini diawali dengan mengadakan analisa sejauh mana Gamelan Gong Kebyar mempengaruhi gamelan lainnya. Sebagai pisau analisis dipinjam konsep *kulturkreis* (silang budaya) yang diketengahkan oleh F. Graebner dalam bukunya *Methode der Ethnologie*, (1991). Konsep ini digunakan Graebner untuk menyusun benda-benda kebudayaan di museum berdasarkan persamaan unsur-unsurnya. Sekumpulan tempat dimana ditemukan benda-benda yang

sifatnya sama disebut satu kulturkreis (Koentjaraningrat, 1987: 112-113). Penerapannya dalam studi ini adalah Gamelan Gong Kebyar sebagai titik sentral terlebih dahulu diamati unsur-unsurnya, kemudian dibandingkan dengan unsur-unsur gamelan lainnya guna mencari beberapa unsur yang sama. Untuk mencari hubungan kausalitas, dianalisa lewat beberapa faktor seperti sejarah, kehidupan sosial, tentang Gamelan Gong Kebyar itu sendiri, serta sikap seniman dalam berkesenian. Hal inilah yang akan dijadikan objek studi kendatipun saya akui semua pengamatan ini sifatnya masih belum mendalam, akan tetapi minimal dapat dijadikan studi awal dan bahan diskusi untuk mengadakan penyelidikan yang lebih lanjut.

Gamelan Gong Kebyar

Secara musikal Gamelan Gong Kebyar adalah sebuah orkestra tradisional Bali yang memiliki perangkat keras (*coarse sounding ensemble*). Konstruksi harmonis yang melahirkan kesatuan perangkat Gamelan Gong Kebyar ini didominasi oleh alat-alat perkusi, ditambah dengan beberapa alat tiup dan gesek. Bangun instrumennya ada yang berbentuk bilah perkusi, mangkok perkusi, *cymbals*, *conical drums*, *end blown flute*, dan instrumen keluarga *cordophone* yaitu rebab. Kompleksitas instrumentasi seperti ini menjadikan warna Gamelan Gong Kebyar sangat kompleks, sehingga memberikan ruang gerak yang sangat fleksibel untuk diolah dalam bentuk komposisi lagu. Teknik permainan setiap instrumen juga memberikan ruang gerak yang sangat bervariasi untuk diolah dan dikembangkan guna mendapatkan berbagai jenis, warna, dan motif suara musikal. Dari instrumentasinya yang kompleks dan komplit ini seorang komposer sangat leluasa untuk berimajinasi, melakukan improvisasi guna merealisasi ide yang ingin diungkapkan lewat bahasa musikal Gamelan Gong Kebyar.

Gong Kebyar menggunakan sistem pelarasan pelog lima nada sama dengan sistem pelarasan yang digunakan beberapa jenis gamelan sebelumnya seperti Gong Gede, Pelegongan, dan Bebarongan. Kendatipun demikian dengan adanya instrumen suling dan rebab, Gamelan Gong Kebyar juga mampu diolah untuk mendapatkan sistem nada fungsional seperti halnya *patet*, *tetekep*, *patutan* pada gamelan-gamelan yang berlaras pelog tujuh nada. Permainan modulasi mampu dilakukan dengan mengoptimalkan fungsi instrumen suling dan rebab sementara nada-nada pokok merealisasi dengan penekanan-penekanan dibeberapa ujung kalimat tertentu.

Keunikan lain yang dapat diamati dari sistem pelarasan Gamelan Gong Kebyar adalah adanya variasi dalam *embat*. Tukang laras Gong Kebyar menyebutkan adanya tiga jenis *embat* yang dikenal yaitu *embat begbeg*, *embat sedang*, dan *embat tirus*. *Begbeg* berarti lurus atau sejajar, *tirus* berarti menciut, *convergens* (Andrew Toth, 1993: 120), sedangkan *embat sedang* yaitu antara *begbeg* dan *tirus*. Gamelan dengan *embat begbeg* biasanya lebih cocok untuk menimbulkan nuansa megah, berat, *embat tirus* lebih cocok untuk menimbulkan nuansa manis, romantis, sedangkan *embat sedang* terletak diantaranya.

Untuk mendefinisikan mana lagu-lagu yang termasuk repertoar lagu Gong Kebyar sesungguhnya masih sangat sulit. Hal ini selain disebabkan oleh banyaknya lagu yang biasa dimainkan dengan Gamelan Gong Kebyar, juga disebabkan karena Gamelan Gong Kebyar biasa digunakan untuk memainkan repertoar-repertoar yang secara konvensional dimiliki gamelan lainnya. Sama halnya dengan repertoar, fungsi dan penggunaan Gamelan Gong Kebyar juga sangat banyak. Kendatipun terlahir terutama untuk pemenuhan presentasi estetis, kenyataannya Gamelan Gong Kebyar juga berfungsi sebagai pengiring upacara ritual, dan bagi seniman atau pemainnya sendiri Gamelan Gong Kebyar sering digunakan sebagai sarana hiburan pribadi. Ada kepuasan tersendiri dari *penabuh* jika ia berhasil memainkan Gamelan Gong Kebyar dengan baik. Dengan fleksibilitas fungsi dan penggunaannya inilah menyebabkan pendukung Gamelan Gong Kebyar tidak hanya dimiliki secara organisasi, kini banyak Gamelan Gong Kebyar dimiliki secara pribadi.

Pengaruh Gamelan Gong Kebyar terhadap Gamelan Lainnya

Ada beberapa segi yang bisa diamati untuk melihat pengaruh Gamelan Gong Kebyar terhadap gamelan lainnya, yaitu repertoar, ungkapan musikal, motif lagu, dan tata penyajian. Beberapa jenis gamelan yang akan dijadikan contoh bahan kajian adalah Gamelan Angklung, Joged Bumbang, Gong Gede, dan Semar Pagulingan. Pengamatan dilakukan dengan menggunakan metode komparasi yaitu mengamati adanya kesamaan beberapa unsur antara gamelan Gong Kebyar dengan gamelan yang dipengaruhi.

1) Pengaruh kebyar terhadap Gamelan Angklung.

Pengaruh Gamelan Gong Kebyar terhadap Gamelan Angklung teramati dari beberapa segi seperti, pengadopsian repertoar, ungkapan musikal, tata penyajian, dan fungsi. Kuatnya pengaruh unsur *kakebyaran*

dalam Gamelan Angklung menyebabkan kini Gamelan Angklung memiliki identitas dengan nama baru yaitu Angklung Kebyar. Angklung Kebyar adalah Gamelan Angklung yang dalam penyajiannya memainkan lagu-lagu Gong Kebyar, disajikan dengan gaya ungap dan karakteristik *kakebyaran*, serta fungsinya sama dengan Gong Kebyar yaitu lebih banyak untuk presentasi estetis baik dalam memainkan lagu-lagu instrumental maupun iringan tari.

Pengadopsian lagu-lagu Kebyar menjadikan penyajian Gamelan Angklung lebih semarak. Sebagian besar lagu-lagu Kebyar mampu ditransfer ke Gamelan Angklung kendatipun antara kedua gamelan tersebut terdapat perbedaan yang cukup mendasar terutama sistem pelarasan, karena Gamelan Angklung menggunakan laras *selendro* sementara Gong Kebyar menggunakan laras *pelog*. Untuk mensiasati situasi ini, seniman tidak kekurangan akal. Hal yang bisa diadopsi hampir sempurna adalah ritme dan *pepayasan* lagu, sedangkan melodi mesti dibuat baru dengan struktur kalimat atau frase yang telah dibingkai dalam lagu Kebyar. Dari segi instrumentasi ada beberapa penambahan seperti kendang yang digunakan adalah kendang *gupekan* atau *cedugan* seperti yang lazim digunakan dalam Gamelan Gong Kebyar, instrumen pemegang melodi diambil dari salah satu instrumen gangsa, ada penambahan instrumen gong sementara kempul dan kemong dimainkan seperti kempul dan kemong dalam gamelan Kebyar.

Dengan memainkan repertoar Gong Kebyar, secara langsung ungkapan musikal yang ditimbulkan dalam Angklung Kebyar mesti disesuaikan dengan ungkapan musikal Kebyar. Angklung Klentangan yang dulunya melankolis, dinamika datar, maka dalam Angklung Kebyar menjadi lebih dinamis, dengan hentakan-hentakan yang jelas sesuai dengan karakter lagunya. Pengadopsian repertoar secara langsung juga berdampak pada tata penyajian serta fungsi Gamelan Angklung yang disesuaikan dengan tata penyajian dan fungsi Gamelan Gong Kebyar. Kini Gamelan Angklung Kebyar disajikan lebih banyak sebagai presentasi estetis, mengiringi tarian-tarian Kebyar dan tidak jarang juga ditampilkan dengan *mebarung*.

2) Pengaruh kebyar terhadap Gamelan Gong Gede

Terjadinya penciptaan komposisi baru dengan media ungap Gamelan Gong Gede yang terjadi mulai dekade 1980-an merupakan awal dari sebuah pembaharuan Gamelan Gong Gede. Kendatipun sempat menuai pro dan kontra, kenyataannya hingga saat ini pembaharuan lagu-

lagu Gong Gede telah memberikan sumbangan yang cukup berharga bagi eksistensi Gamelan Gong Gede. Namun tak dapat dipungkiri jika Gamelan Kebyar banyak mengadopsi lagu dari Gamelan Gong Gede, juga terjadi hal sebaliknya, pada lagu-lagu baru Gong Gede banyak dipengaruhi oleh gaya ungu Gong Kebyar.

Pengaruh Gamelan Gong Kebyar terhadap Gamelan Gong Gede dapat diamati dari ungkapan musikal, teknik, komposisi lagu, fungsi dan tata penyajian. Pengadopsian repertoar jarang terjadi karena pada umumnya Gamelan Gong Gede yang dipengaruhi karakter *kakebyaran* lebih terjadi karena adanya penciptaan lagu-lagu kreasi baru. Dalam sebuah lagu kreasi baru sering terjadi vokabuler teknik pukul beberapa instrumen terutama instrumen pemegang melodi seperti gangsa jongkok. Permainan gangsa jongkok dengan teknik kotekan (*interlocking*) merupakan salah satu pengaruh Kebyar, demikian juga permainan kendang dengan menggunakan tangan dengan pola pukulan yang sama dengan pola pukulan kendang *kakebyaran* mengindikasikan akan adanya pengaruh Kebyar.

Komposisi baru Gong Gede diciptakan oleh para seniman akhir-akhir ini terdiri dari dua jenis yaitu ada yang masih berpijak pada ungkapan musikal dan struktur lagu-lagu Gong Gede, namun ada juga yang menggarap lebih bebas dengan sengaja menjauhkan diri dari aturan-aturan konvensional Gong Gede. Komposisi yang masih berpijak pada struktur dan ungkapan musikal konvensional biasanya melakukan pembaharuan dengan sistem lentur. Konsep *Tri Angga* masih dianggap hukum yang membingkai struktur karyanya. Sedangkan dalam karya yang digarap lebih bebas, struktur tidak lagi mengindahkan konsep *Tri Angga* melainkan melakukan eksperimen guna menemukan hal baru sesuai dengan emosional sang pencipta.

3) Pengaruh kebyar terhadap Gamelan Semar Pagulingan.

Gamelan Semar Pagulingan kendatipun usianya lebih tua dari pada gamelan Gong Kebyar, dalam perkembangan dua dekade belakangan ini terlihat juga dipengaruhi oleh Gamelan Gong Kebyar. Repertoar lagu secara konvensional tidak ada dipengaruhi, akan tetapi jika terbentur masalah penggunaan seperti misalnya iringan tari, iringan dramatari, repertoar Kebyar secara langsung diadopsi oleh Gamelan Semar Pagulingan. Pengadopsian ini menyebabkan ungkapan musikal Semar Pagulingan menyesuaikan ungkapan Gong Kebyar sesuai dengan karakter lagu yang dimainkan.

Pengadopsian motif lagu banyak terjadi ketika Semar Pagulingan digunakan sebagai media ungkapan penciptaan lagu-lagu kreasi baru baik sebagai sajian instrumentalia maupun dalam iringan tari atau iringan seni pertunjukan lainnya. Salah satu misalnya motif "*ngebyar*" dalam mengawali lagu baik yang dimainkan seluruh instrumen, maupun sebagian merupakan sebuah motif baru repertoar Semar pagulingan. Repertoar lagu Semar Pagulingan konvensional yang biasanya diawali dengan *gineman* trompong, pada tabuh kreasi tertentu *gineman* awal dimainkan oleh gangsa sama seperti yang lazim dimainkan dalam tabuh kreasi Gong Kebyar.

Pengalihan fungsi instrumen juga kerap terjadi dalam lagu-lagu Semar Pagulingan belakangan ini seperti misalnya instrumen trompong yang difungsikan sebagai reyong, hal ini tentu merupakan salah satu pengaruh Gong Kebyar. Tata penyajian Semara Pagulingan sekarang lebih fleksibel disesuaikan dengan fungsi dan penggunaan. Dengan fleksibilitas ini menyebabkan kini gamelan Semar Pagulingan bangkit kembali dan semakin menunjukkan eksistensinya.

4) Pengaruh kebyar terhadap Gamelan Joged Bumbung

Pengaruh gamelan Gong Kebyar terhadap gamelan Joged Bumbung banyak terjadi di Bali utara dan Barat yaitu di daerah Buleleng, Tabanan, dan Jemberana. Di daerah Bali Timur dan selatan seperti Badung, Gianyar, Klungkung, Karangasem, dan Bangli, pengaruh Gong Kebyar tidak banyak terjadi. Lagu, karakter musikal, serta penyajian gamelan Joged Bumbung di daerah Bali selatan dan timur lebih menyerupai Joged Pingitan yang kemungkinan merupakan awal atau asal muasal Joged Bumbung.

Di Bali Utara misalnya pengaruh Gong Kebyar terjadi dengan pengadopsian lagu, penambahan instrumen reyong dan jublag, gaya ungkap yang dinamis, serta penyajiannya sering *mebarung*. Beberapa lagu iringan tari *kakebyaran* seperti *margapati*, *wiranata*, *panji semirang*, digunakan sebagai lagu pembuka dan *pepeson* Joged Bumbung. Tabuh-Tabuh instrumentalia juga banyak mengadopsi dari lagu-lagu seperti *Kosalya Arini*, *Purwa Pascima*, *Kokar Jaya* dan sebagainya. Penambahan instrumen reyong dan jublag pada Gamelan Joged Bumbung Bali Utara menyebabkan karakter Joged Bumbung menjadi lebih keras menyerupai Gong Kebyar. Dengan penambahan alat ini juga gamelan Joged Bumbung lebih mudah mengadopsi setiap lagu Gong Kebyar. Dari segi tata penyajian, di Bali Utara Joged Bumbung sudah biasa dipentaskan dengan cara *mebarung* seperti halnya Gong Kebyar.

Di daerah Tabanan dan Jemberana pengaruh Gong Kebyar terindikasi dari pengadopsian lagu baik instrumental maupun iringan tari sama seperti pengadopsian di Buleleng. Namun karena di daerah Tabanan dan Jemberana jarang terjadi penambahan instrumen, maka beberapa lagu Kebyar yang diadopsi disesuaikan dengan situasi instrumen yang digunakan.. Mengenai tata penyajian, kalau di Tabanan jarang terjadi Joged *mebarung*, akan tetapi di Jemberana hal ini lazim dilakukan. Bahkan *mebarung* di Jemberana pada bagian tertentu juga dilakukan dengan menabuh bersama kedua *sekaa* untuk menetapkan mana yang lebih mahir dan lihai, dan suara gamelan mana yang lebih keras dan bagus sehingga bisa menguasai yang lain.

Analisis dan Pembahasan

Dari pojok sejarah diakui Gamelan Gong Kebyar lahir dari adanya keinginan untuk mengadakan perubahan guna menghasilkan sesuatu yang baru, sesuai dinamika zaman, fleksibel dalam hal fungsi dan penggunaannya. Kelahirannya di abad XX menjadikan ia sedikit "terbebas" dari unsur fanatisme dan mitos-mitos yang pada umumnya berlaku pada gamelan-gamelan lain, hal demikian biasanya dapat menghambat perkembangannya. Dalam teori *Principle Of Utility* disebutkan unsur-unsur baru akan mudah diterima dan berkembang apabila memiliki nilai guna yang besar bagi masyarakat (Koentjaraningrat, 1958: 450). Kesenian dalam hal ini Gong Kebyar merupakan produk kebudayaan fisik (*overt culture*) yang menurut R. Linton dalam bukunya *Study of Man (1936)* memang sangat mudah berubah dan berkembang. Gamelan Gong Kebyar lahir dengan konsep baru disegala unsurnya seperti fisik, musikalitas, dan fungsi, dirasakan sesuatu yang lahir sesuai dengan dinamika zaman serta fungsi yang fleksibel. Prinsip inilah yang mendasari kenapa pembentukan dan perkembangan Gamelan Gong Kebyar begitu cepat tanpa tantangan dan kemudian diterima dengan antusias oleh masyarakat Bali.

Seniman Bali sebagai aktor utama penyebab perkembangan Gamelan Gong Kebyar adalah manusia-manusia kreatif yang selalu ingin mencari sesuatu yang lebih baru dan bermanfaat guna memenuhi kebutuhan hidupnya. Orang Bali tergolong manusia yang memiliki daya saing dan motif berprestasi (*need for achievement*) tinggi (McClelland, 1961: 23). Daya saing dan *n-ach* ini salah satunya tercermin dalam seni karawitan, berbagai usaha pengembangan dilakukan dengan cara mengadopsi, mengolah, menambah dan sebagainya, sehingga kehidupan karawitan Bali menjadi semarak.

Ada satu hal menarik dari tipe perkembangan yang terjadi di balik pengaruh Gamelan Gong Kebyar terhadap gamelan lainnya adalah pembaharuan secara bertahap. Gregori Bateson menyebutkan perubahan dalam sistem lentur untuk membedakannya dari perubahan radikal yang cenderung mengadakan eksploitasi dan mutasi yang menjolok sehingga masyarakat belum siap menerima (Bateson, 1970: 384-401). Penerimaan masyarakat terhadap pengaruh Gong Kebyar karena perubahan yang terjadi masih mengutamakan “keadaan mantap” yaitu lebih mempertahankan stabilitas dari pada originalitas.

Selain dari sisi eksternal yaitu situasi masyarakat pendukungnya yang berpotensi terhadap perkembangan gamelan Gong Kebyar yang sangat prestasius, pengamatan sisi internal juga dapat dijadikan alasan penting untuk memberikan eksplanasi terhadap pengaruh Gamelan Gong Kebyar terhadap gamelan lainnya. Gamelan Gong Kebyar adalah sebuah orkestra yang memiliki nilai estetika tinggi yang dapat merangkum menjadi satu segala bentuk warna suara, nada, ritme dan unsur-unsur musikal lainnya. Dengan kompleksitas instrumentasi ini ia mampu memenuhi nuansa musikal masa kini yang selalu mengikuti situasi zaman. Dalam *The General Criterion Theory*, Beardsley menyebutkan ada tiga sifat estetika pokok yang menentukan mutu sebuah karya seni yaitu keutuhan (*unity*), kerumitan (*complexity*), dan kekuatan (*intensity*) (Dickie, 1971: 66-71).

Sebagai sebuah karya seni, Gamelan Gong Kebyar terbentuk melalui pengorganisasian secara teratur dari berbagai unsurnya baik secara visual maupun auditif. Wujud visual perangkatnya merupakan perpaduan beberapa jenis alat yang berbeda bentuk, bahan, dan jenisnya, namun saling membutuhkan guna memenuhi kesatuan perangkatnya. Begitu juga secara auditif suara musik yang dihasilkan merupakan perpaduan berbagai jenis suara, warna suara, yang menjadi satu kesatuan yang utuh yaitu suara Gamelan Gong Kebyar. Keutuhan yang dimaksud di sini adalah adanya hubungan yang berarti, bermakna antara semua unsur-unsurnya, yang satu memerlukan kehadiran yang lain dan saling mengisi.

Keragaman instrumen, warna suara, serta aspek musikal lainnya yang seolah-olah melemahkan keutuhan, namun karena masing-masing unsur terdapat kaitan yang berarti, keanekaragaman yang demikian justru membuatnya lebih menarik. Keutuhan dalam keanekaragaman dapat memperkuat keindahan dan dalam teori Beardsley hal inilah disebut dengan *complexity* atau kerumitan. Sedangkan kekuatan atau intensitas yang dimiliki oleh Gamelan Gong Kebyar adalah penonjolan-penonjolan

yang dapat memberikan kesan lebih kuat pada satu arah tertentu. Repertoar lagu Gong Kebyar dengan pola khas “*ngebyar*” adalah salah satu motif baru yang dapat memberikan identitas menonjol. Ungkapan dan karakter musikalnya yang dinamis juga merupakan salah satu kekuatan yang dimiliki oleh Gamelan Gong Kebyar.

Tata penyajian Gamelan Gong Kebyar selalu memadukan dua aparatus utama permainan gamelan Bali, yaitu ketrampilan dan penampilan di atas pentas. Dua hal ini sangat penting dan merupakan salah satu identitas diri penyajian Gamelan Gong Kebyar. Ketrampilan menunjuk pada keahlian untuk dapat menimbulkan suara musik yang sempurna, sedangkan penampilan adalah akting terkait dengan ungkapan terhadap penjiwaan lagu yang dimainkan. Dengan memadukan dua aparatus ini, penampilan Gamelan Gong Kebyar tidak hanya enak di dengar melainkan juga enak dilihat. Hal menarik lainnya yang terjadi dalam penyajian Gamelan Gong Kebyar adalah adanya kebiasaan *mebarung*. Dengan penyajian seperti ini pertunjukan menjadi sangat menarik karena seniman akan bermain dengan maksimal karena selain presentasi estetis juga ada unsur kompetisi.

Penutup

Tak dapat dipungkiri bahwa dengan fleksibilitas dan ungkapan musikal yang selalu berkembang menyesuaikan diri dengan situasi zaman, Gamelan Gong Kebyar mampu menjadi sebuah bentuk seni pertunjukan yang paling populer di Bali. Akibatnya, Gamelan Gong Kebyar yang pada akhirnya memiliki wilayah estetis yang sangat luas tentu akan berdampak pada perkembangan seni karawitan pada umumnya. Seniman secara leluasa dengan kreativitasnya selalu mencari dan mencoba berimprovisasi dengan Gamelan Gong Kebyar, seolah-olah sebuah ‘tambang emas’ tiada akhir.

Pertanyaan yang kemudian muncul adalah apakah dengan sepak terjangnya demikian Gamelan Gong Kebyar akan “mematikan” yang lain, seniman hanya bergelut dengan Gamelan Gong Kebyar, atau justru sebaliknya gamelan Kebyar akan menjadi sebuah figur panutan pengembangan untuk menghidupkan dan lebih menyemarakkan gamelan-gamelan lainnya?. Saya menyadari bahwa pembangunan seni pertunjukan di Bali didasari dan menganut konsep kontinuitas dan perubahan. Dua paradigma ini mesti berjalan bersamaan sesuai konteks. Hal inilah perlu diadakan penelusuran lebih mendalam agar keanekaragaman gamelan Bali tidak hanya mentok pada sisi kuantitas, pelestarian, melainkan terus menerus disertai peningkatan kualitas di segala bidang.

GENJEK SEBUAH SENI VOKAL BALI PEMBENTUKAN DAN PERKEMBANGANNYA

Genjek adalah sebuah garapan seni karawitan Bali yang menggunakan vokal sebagai sumber bunyi utama. Sepuluh hingga dua puluh orang pemain duduk membentuk sebuah atau setengah lingkaran, menyanyi disertai dengan gerakan-gerakan ringan dan rnenghasilkan sebuah paduan bunyi. Satu orang bertindak sebagai pembawa melodi sekaligus komando, satu orang sebagai pemegang ritme, sementara yang lainnya membuat jalinan ritmis suara-suara *sa, pak, sriang, cek, de, tut, ces, jos*, dan sebagainya. Suara-suara tersebut kebanyakan meniru bunyi beberapa instrumen gamelan Bali seperti tawa-tawa, kecek, kendang, gong, dan sebagainya. Jalinan dan perpaduan yang harmonis semua jenis dan warna suara itulah membentuk sebuah musik yang diberi nama Genjek.

Secara etimologi arti kata genjek belum ditemukan dalam bahasa Bali, begitu pula dalam bahasa Jawa Kuno. Dalam buku yang berjudul *Tata Bahasa Bali Ringkes*, Nengah Tinggen menyebutkan kata genjek berasal dan kata gonjak yang artinya bersenda gurau. Memang kata gonjak yang dalam bentuk kata kerjanya menjadi *megonjakan* memiliki sifat yang sama dengan seni Genjek, yaitu bersenda gurau untuk menghibur diri dan sering diselingi nyanyian. Kemungkinan lainnya adalah kata genjek merupakan peniruan bunyi atau onomatopea dari pendengaran sepiantas paduan

berbagai jenis suara tersebut yaitu genjek, gen-jek. ..., dan seterusnya. Hal semacam ini kerap terjadi dalam hal pembenian nama jenis kesenian Bali. Sebagai contoh nama seni Kecak lahir dari suara dominan *cak, cak, cak*, demikian juga nama seni Cakepung lahir karena suara-suara cak dan pung yang mendominasi alunan musiknya.

Selain seni vokal, dalam Genjek juga terkandung seni sastra lewat lirik-lirik lagu yang dinyanyikan. Pengungkapan tema juga diperkuat dengan olahan melodi, laras dan ekspresi. Tema lagu sebagian besar mengenai kegembiraan, ada juga yang bersifat romantis dan sindiran. Tema romantis biasanya mendominasi apabila dalam group Genjek terdapat pemain wanitanya. Dengan fleksibelitas garap dalam tema lagunya, seni Genjek sering digunakan untuk tujuan-tujuan tertentu seperti penerangan, sosialisasi program, dan juga propaganda politik.

Secara musikal Genjek menggunakan lagu-lagu Bali yang sederhana yaitu sejenis *gegendingan*. *Genre* ini termasuk jenis *fölksong*, karena identitas folkloritasnya dapat dikenali dan cara penyebarannya secara lisan (*oral transmission*) diantara anggota kolektif tertentu, berbentuk tradisional serta banyak mempunyai varian (Danandjaja, 1991: 141). Dua unsur penting dari bentuk nyanyian ini adalah lirik dan lagu, kendati dalam kenyataannya dapat terjadi salah satu unsur lebih menonjol dari yang lain. Dalam seni Genjek, lagu lebih dominan dari pada lirik

Vokal Genjek juga banyak menggunakan kata-kata tanpa makna seperti, *sakde, sriang, byos, sapak, jeti*, dan sebagainya, yang dalam bahasa Bali tidak ada artinya. Kata-kata tersebut biasanya dipergunakan untuk mempertegas dan memberikan penonjolan-penonjolan tertentu dari jalinan ritmenya. Oleh Brunvand, hal semacam ini disebut dengan *proto-folk song*, dan di Amerika Serikat disebut dengan *wordless-folk song* (Danandjaja, 1991: 145). Identitas lain dari lagu-lagu Genjek adalah kesederhanaan bentuk baik musikal maupun liriknya. Kalimat lagu pendek-pendek, menggunakan bahasa Bali lumrah, dan cara melagukannya *paca periring* (*syllabis*).

Setiap lagu Genjek dibagi menjadi tiga bagian, diawali dengan lagu berlirik beberapa bait yang dibawakan oleh seorang pemain, dilanjutkan dengan lagu tanpa lirik oleh beberapa orang pemain yang disebut *toreng*. Sementara *toreng* tetap bernyanyi, pemain yang lain menyertai dengan membuat jalinan ritmis sesuai dengan tugas bunyi yang telah ditetapkan. Satu buah lagu biasanya dimainkan sekitar 4-5 menit berulang-ulang, kemudian digantikan dengan lagu-lagu selanjutnya dengan pola yang sama.

Perkembangan selanjutnya ketika Genjek sudah menggunakan beberapa alat instrumental, seperti suling atau mandolin maka untuk mengawali lagu sekaligus berfungsi untuk mengambil nada dasar dimainkan oleh alat instrumental tersebut.

Keunikan dari sajian musik Genjek ini (terutama pada masa awal perkembangannya) adalah adanya kebiasaan minum tuak/arak (minuman keras) sebagai teman akrab sebelum dan selama pertunjukan. Konon minuman beralkohol ini dapat merangsang gairah mereka dalam bernyanyi sehingga sajiannya menjadi lebih semangat. Ada kemungkinan bahwa seni Genjek ini lahir dari kebiasaan berkumpul, ngerumpi disertai minum tuak dan apabila dalam keadaan setengah mabuk, nyanyian Genjek keluar dengan lancar, merekapun bernyanyi bersama membuat jalinan irama dan melodi yang cukup menarik. “Dari pada mabuk disertai berbicara ngawur tak karuan, lebih baik mabuk disalurkan lewat *megenjekan* (Wawancara dengan Nyoman Teler, tokoh Genjek Desa Pujungan, Pupuan, Tabanan Bali, 2 Juli 1999. Hal ini juga dibenarkan Oleh Nang Pahit, tokoh Genjek dan Desa Tianyar, Karangasem, wawancara tanggal 3 Juli 1999 di Denpasar.

Selain Genjek, di Bali juga terdapat sajian seni karawitan vokal seperti *mebebasaan*, *mekidung*, *Rengganis*, dan *Cakepung*. *Mebebasaan* dan *mekidung* adalah sajian karawitan vokal yang telah memiliki fungsi khusus yaitu untuk acara-acara ritual, sedangkan *Rengganis* dan *Cakepung* memiliki sifat hampir sama dengan Genjek, yaitu sebagai hiburan pelepas lelah. *Cakepung* yang dianggap cikal bakal dari seni Genjek memiliki bentuk permainan, pola garap dan sifat yang sangat mirip. Perbedaannya terletak pada penggunaan jenis lagu dan *cakepung* memiliki elemen teater yang lebih lengkap seperti adanya unsur tari, dialog, dan monolog. *Cakepung* menggunakan tembang-tembang macapat yang diambil dan lontar Monyeh, sedangkan Genjek menggunakan tembang yang lebih lugas dan bebas yaitu *gegendingan*. Dari perbedaan ini *Cakepung* kendatipun juga dimainkan dalam suasana santai dan penuh nasa kebersamaan, terkesan lebih konvensional, lebih rumit aturan mainnya, sehingga memerlukan banyak latihan.

Pada mulanya Genjek tidak lebih dari sekedar hiburan pribadi, pelepas lelah, saat kumpul-kumpul dengan teman-teman sehabis bekerja. Kebiasaan kumpul-kumpul seperti ini telah menjadi tradisi pada masyarakat agraris di Bali. Kalau pada sore hari kumpul-kumpul disertai dengan mengelus-elus ayam jago, menjelang malam mereka kumpul-kumpul, minum-minum disertai dengan *megenjekan*. Dari keasyikan bernyanyi,

tidak jarang mereka kelewatan, yaitu *megenjekan* hingga tengah malam. Kebiasaan ini menyebabkan munculnya ungkapan yang menggelitik “Wanita Bali kerja keras, lakinya hanya mengelus-elus ayam jago”

Dari kaca mata pribadi, saya memberanikan diri untuk menyatakan bahwa Genjek adalah sebuah seni rakyat. Genjek lahir, berkembang, dan dipelihara oleh golongan masyarakat pedesaan yang sebagian besar mata pencahariannya sebagai petani, nelayan, dan kaum buruh. Jika sekarang Genjek merebak ke kota-kota seperti Denpasar, Karangasem, dan Singaraja, kemudian dilakukan oleh sebagian masyarakat urban intelek seperti pegawai negeri, tenaga medis dan dokter, itu merupakan perkembangan baru. Bila diamati secara cermat sebagian besar promotor dari Genjek baik di desa maupun di kota-kota adalah warga “Golkar” (Golongan Karangasem). Tahun 1963 terjadi pengungsian besar-besaran warga Karangasem ke seluruh Bali karena meletusnya Gunung Agung, sehingga dewasa ini warga Karangasem ada di mana-mana di Bali.

Gambaran Situasi

Pada dekade 1970-an ketika saya masih kanak-kanak, saya senang bermain-main ke tempat orang kumpul-kumpul minum tuak, yang sering disertai nyanyian-nyanyian yang cukup meriah ketika itu. Kegiatan seperti itu lazim disebut *megenjekan*. Namun hal ini pula yang membuat saya sering dimarahi oleh ibu saya, pertama karena sering keluyuran malam hari, dan kedua karena menonton orang *megenjekan*. Ringkas kata, ketika itu kegiatan *megenjekan* sering mendapat kecaman dari masyarakat.

I Nyoman Teler, sosok seorang peminum, sering mabuk, suka kebut-kebutan (pada masa mudanya), adalah tokoh Genjek di desa saya yang menekuni dunia Genjek. Dulu, dimata kebanyakan orang, Nyoman Teler dan kawan-kawan peminumnya adalah sosok yang perlu dijauhi karena hobinya tersebut. Namun saya sejak kanak-kanak sangat disayang sama Nyoman Teler, lantaran saya dianggap memiliki hobi seni, yaitu menabuh gamelan. Sekarang inipun saya cukup dekat dengan Nyoman Teler, padahal saya sama sekali bukan peminum. Setelah saya sadar, ada kesamaan antara saya dengan Nyoman Teler, yaitu sama-sama suka kesenian (seni karawitan). Bedanya kalau bakat saya langsung saya salurkan ke lembaga formal, Nyoman Teler menyalurkan dengan cara yang berbeda.

Nyoman Teler adalah penyanyi Genjek yang cukup baik olah vokalnya. Beliau memimpin sebuah *sekaa* Genjek yang sangat prestasius di desa saya. Dari empat *sekaa* Genjek yang ada, *sekaa* Genjek pimpinan

Nyoman Teler yang paling terkenal dan paling sering ditanggapi oleh masyarakat. Hal ini juga yang menyebabkan pandangan orang terhadap Nyoman Teler berbalik total. Sebagai tokoh seni Genjek, Nyoman Teler cukup dihormati di masyarakat, sama seperti seniman dan pemerhati seni lainnya.

Cerita ringkas di atas merupakan sebuah fenomena yang cukup menarik untuk diamati, apa yang menyebabkan kegiatan *megenjekan* yang dulu jadi pusat kecaman, sekarang muncul menjadi sebuah *sekaa* kesenian idola yang diminati masyarakat. Selain itu Genjek juga memiliki berbagai fenomena menarik untuk ditelaah, seperti kenapa terjadinya perkembangan habitat, pelaku, fungsi dan penggunaannya.

Genjek memiliki sejarah kelahiran yang cukup unik, ia terlahir dari kebiasaan yang kurang baik yaitu *metuakan* (minum tuak hingga mabuk). Hingga sekarang, kebiasaan Genjek dengan minum tuak masih tetap dilakukan terutama Genjek spontanitas, hanya saja porsinya sudah berkurang. Tidak mengherankan jika kegiatan ini pada mulanya sering mendapat kecaman dari masyarakat lainnya, terutama para ibu-ibu yang ditinggal suaminya *megenjekan* semalam suntuk. Mungkin hal ini juga menyebabkan pada masa awal kelahirannya Genjek seolah-olah tidak diakui sebagai sebuah kegiatan seni, karena unsur minum tuak lebih dominan dibandingkan unsur seninya.

Menurut data kesenian yang dikumpulkan Dinas Kebudayaan Propinsi Bali Tahun 1988/1989, dari 46 jenis kesenian yang ada di Kabupaten Karangasem tidak disebutkan adanya kesenian Genjek. Data ini memberi indikasi bahwa Genjek kendatipun sudah ada, belum terbentuk atau belum diakui sebagai suatu organisasi kesenian. Akan tetapi pada tahun 1997/1998 ketika STSI Denpasar melakukan pemetaan kesenian Bali (saya salah satu anggota tim peneliti), telah ditemukan puluhan *sekaa* Genjek, yang terbanyak di Kabupaten Karangasem dan Buleleng (Bandem, 1998/1999). Pada Pesta Kesenian Bali (PKB) ke-19 tahun 1997 ketika diadakan festival Genjek se-Bali, semua kabupaten mampu menampilkan *sekaa* Genjek dengan baik. Kabupaten Jembrana bahkan dengan bangga mengirim dua *sekaa* Genjek dan salah satunya adalah Genjek dari Rumah Sakit Daerah Jembrana. Hal ini tentu dapat dijadikan salah satu bahan asumsi bahwa Genjek secara kuantitas telah berkembang di seluruh Bali.

Fenomena menarik berkaitan perkembangan Genjek terutama pada akhir dekade 1990-an adalah adanya perkembangan habitat dan pelaku.

Telah terjadi perkembangan habitat dari daerah perdesaan ke daerah perkotaan, dari pelaku-pelaku kaum petani dan buruh menjadi golongan masyarakat intelek seperti pegawai negeri dan bahkan dokter. Di beberapa sudut kota Denpasar, Karangasem, dan Buleleng, dewasa ini sering kita dengar alunan musik Genjek mulai sore hari hingga tengah malam. Di Singaraja, Jembrana, Tabanan, Klungkung, dan Bangli perayaan-perayaan kecil dan besar sering dimeriahkan dengan sajian pertunjukan Genjek.

Perkembangan habitat sudah tentu menyeret adanya perkembangan para pelakunya. Pelaku Genjek di kota-kota selain kaum buruh, sopir, dan pegawai negeri golongan rendah, ada juga dokter. Di kota Negara terdapat sebuah organisasi Genjek yang pelaku-pelakunya adalah para dokter dan tenaga medis Rumah Sakit Daerah Jembrana. Menurut seorang pelakunya konon Genjek merupakan salah satu kegiatan yang dapat menghilangkan stres akibat rutinitas sehari-hari. Beda antara Genjek dokter dengan Genjek petani atau buruh adalah Genjek dokter tidak menyertai minuman keras dalam pertunjukannya.

Perkembangan lainnya, Genjek telah mengalami pelebaran fungsi dan penggunaan. Genjek kini telah memiliki fungsi baru yaitu sebagai sebuah seni tontonan kendatipun unsur improvisasi untuk hiburan pribadi para pelakunya masih tetap mendominasi. Dengan adanya perkembangan fungsi tersebut di atas, Genjek sudah mulai menapak jalan menuju sebuah bentuk kesenian yang lebih terpolakan dengan keteraturan-keteraturan baru. Hal ini tentu merupakan dampak dari perjalanannya menuju sebuah sajian seni tontonan, yang mana unsur-unsur estetika agar bisa dinikmati dengan baik oleh penonton telah menjadi hal yang dipertimbangkan. Sebelumnya seni Genjek hanyalah mengutamakan nilai kebersamaan, kumpul-kumpul sambil minum tuak atau arak, beryanyi, menari tanpa menghiraukan nyanyian dan tariannya baik atau tidak.

Perkembangan Genjek pada pertengahan dekade 1990-an boleh dibilang sebagai suatu perkembangan yang prestasius. Perkembangan tersebut mengarah pada pola garap. Genjek yang semula sumber bunyinya didominasi oleh vokal, kini ditambah dengan alat-alat musik instrumental seperti mandolin, suling, cengceng ricik, kendang, dan gong pulu. Bahkan pada akhir dekade 1990-an Genjek dipadukan dengan Gamelan Gerantang Joged Bumbung, kemudian digunakan untuk mengiringi Tari Joged Bumbung. Di desa saya sendiri ada dua *sekaa* yang kini menamakan dirinya *sekaa* Joged Genjek, artinya Tari Joged Bumbung yang diiringi musik

Genjek. Popularitasnya cukup baik dan mampu menyaingi popularitas kesenian Joged Bumbung. Unsur interaktif dengan penonton merupakan “senjata andalan” Genjek untuk meraih simpati penonton.

Penulisan tentang seni Genjek belum banyak dilakukan orang. Baru ada tulisan-tulisan kecil di koran yang memuat atau melaporkan tentang pertunjukan-pertunjukan Genjek di PKB ke-19 tahun 1997. Tulisan-tulisan tersebut belumlah bersifat kajian atau analisis terutama melihat perkembangan Genjek yang sangat pesat dari berbagai segi. Di satu pihak penulis menganggap perkembangan prestasius seni Genjek merupakan hal yang sangat menarik untuk ditelusuri. Sekarang Genjek menjadi kesenian idola yang terdapat hampir di setiap desa di Bali khususnya di daerah Karangasem, Buleleng, Jembrana, dan Tabanan bagian barat.

Beberapa Sifat Khusus Seni Genjek sebagai Penyebab Perkembangan.

1) Sajiannya yang sederhana.

Dari kelahirannya yang spontanitas mengisyaratkan bahwa Genjek mudah dilakukan oleh siapa saja. Dari segi musikalitas, kendati ada jalinan-jalinan ritme yang *interlock* antara pemain yang satu dengan yang lainnya, itu merupakan jalinan yang sangat umum dan mudah dipahami oleh kebanyakan orang Bali. Jalinan *interlock* sejenis itu juga sudah terdapat pada musik Bali lainnya seperti misalnya kecak dan permainan *cengceng kopyak*. Bedanya adalah kalau kecak dan cengceng kopyak warna suaranya satu, Genjek warna suaranya dibuat beragam sehingga kedengaran lebih dinamis dan hidup.

Dengan kesederhanaan musikalitasnya, berarti untuk membuat sebuah garapan Genjek tidak memerlukan latihan berbulan-bulan seperti musik Bali lainnya. Hal ini cukup beralasan, karena seiring dengan pesatnya perkembangan pekerjaan masyarakat menyebabkan orang tidak memiliki banyak waktu untuk berlatih kesenian. Salah satu kegiatan berkesenian yang tak memerlukan banyak latihan adalah Genjek. Lebih-lebih lagi jika Genjek yang dilakukan hanya untuk menghibur diri, sambil kumpul-kumpul dengan handai taulan, kesenian inipun dapat terbentuk secara spontanitas.

Penambahan beberapa alat musik instrumental belakangan ini, juga merupakan alat-alat musik yang mudah dimainkan yang sifatnya hanya mempertegas aksent-aksent tertentu ritme dari melodi Genjek. Selama ini kendati penambahan alat yang beraneka ragam, belum pernah terjadi

polemik berkaitan dengan perkembangan musikal seni Genjek. Semuanya dianggap sah-sah saja oleh masyarakat, mungkin disebabkan Genjek masih dalam tahap mencari arah menuju pada format yang ideal. Atau besar kemungkinan format yang ideal akan terus dicari, sehingga ciri atau kekhasan dari Genjek ini adalah bukannya kebakuan format melainkan kekekalan perkembangannya.

Terhadap masyarakat penikmat, setelah Genjek luput dari kecaman dan mulai menembus predikat “seni”, ia dapat diterima karena mudah dipahami. Lagu-lagu Genjek tidak terasa asing di telinga masyarakat Bali tradisional. Kemudahan mencerna musikalitas inilah salah satu penyebab Genjek mampu berkembang. Dalam menciptakan sebuah Genjek tidak banyak dibutuhkan biaya produksi. Instrumen utama adalah vokal, kalau ingin menambah instrumen lainnya itu bisa didapat dengan mudah. Kostum sangat sederhana, yang penting ada kain poleng dan destar sederhana, dan inipun kalau Genjek hendak dipertunjukkan sebagai seni tontonan. Kalau Genjek dalam fungsinya sebagai hiburan pribadi penuh, kostum seragam tidak dibutuhkan.

2) Kocak dan menghibur

Kocak dan menghibur, merupakan kecenderungan baru dalam hal penikmatan karya seni di zaman modern ini. Cukup beralasan dan masuk akal, karena pada masa sekarang dimana manusia sangat disibukkan oleh berbagai pekerjaan sehari-hari sangat memerlukan hiburan pelepas lelah, yang bisa dinikmati dengan santai. Dampak dari hal tersebut, pertunjukan yang didominasi oleh adegan kocak dan menghibur akan diminati. Mengenai hal ini Dibia menjelaskan:

“... sementara muatan artistiknya, nilai pendidikannya, kritik sosialnya, dan pesan-pesan penerangannya masih tetap ada, muatan seni pertunjukan Bali dewasa ini semakin didominasi oleh unsur-unsur hiburan berupa adegan-adegan kocak yang menimbulkan gelak tawa. Lelucon, *bebanyolan*, *bebagrigan*, rupanya telah menjadi senjata andalan seniman pentas untuk menahan penonton” (Dibia, 1995: 51).

Salah satu faktor yang menyebabkan terjadinya pergeseran muatan artistik sebagai antisipasi seniman terhadap pergeseran selera penonton, adalah kesibukan pekerjaan sehari-hari. Masyarakat Bali sekarang tidak lagi santai seperti yang pernah digambarkan oleh beberapa pengamat asing seperti Krause (1922), Mabbet (1985), dan Covarrubias (1974). Dibia dengan gumam berkata “Masyarakat Bali yang santai sekarang

hanya tinggal kenangan” (Dibia, 1995: 63). Pendek kata, masyarakat Bali sekarang membutuhkan hiburan, seni yang benar-benar mampu menghibur. Tontonan yang serius, dilakukan dalam waktu yang lama sudah tidak zamannya lagi. Demikian juga apabila mereka ingin berbuat seni, mereka akan memilih seni yang tidak terlalu banyak aturan dan dapat dilakukan dengan santai.

Sekarang ini di Bali ada dua jenis kesenian yang memiliki daya saing tinggi dalam merebut pasar khususnya bagi masyarakat tradisional yaitu Wayang Kulit Cenk-Blonk, Drama Gong, dan Arja Cowok. Tiga jenis seni pertunjukan Bali ini sangat kreatif mencari bentuk-bentuk humor yang baru. Ketiga bentuk teater total ini sangat tergantung dari improvisasi oleh karenanya dagelan yang bertemakan kontemporer harus segera didapat dan yang usang harus dibuang. Genjek juga memiliki sifat improvisasi seperti itu, sehingga setiap produk baru selalu menyiratkan kesan kocak dan pesan yang disampaikan sesuai dengan perkembangan masa kini. Misalnya saat zaman reformasi, mereka sangat pintar mengantisipasi dengan tema lagu reformasi.

3) Fungsi hiburan pribadi dan terapi.

Kelebihan Genjek salah satunya adalah adanya unsur hiburan pribadi bagi para pelakunya dan hiburan segar bagi penontonnya. Dalam hal ini berlaku prinsip “sekali tembak kena dua sasaran”. Dengan sifat ini si pelaku secara tidak langsung telah mendapatkan hasil dari berkesenian yaitu menghibur diri sendiri. Salah satu fungsi kesenian sebagai hiburan pribadi diketengahkan oleh Soedarsono. Soedarsono seorang pakar seni pertunjukan, dalam tulisannya berjudul “*Hand Out Sejarah Seni*” mengemukakan ada tiga fungsi utama seni pertunjukan yaitu untuk ritual, hiburan pribadi, dan presentasi estetis (Soedarsono, 1993: 14). Genjek yang semula sebagai hiburan pribadi, kini mengalami penambahan fungsi yaitu sebagai semi tontonan. Dalam fungsinya sebagai seni tontonan unsur hiburan pribadi masih tetap ada.

Dengan sifat ini pula sangat masuk akal kenapa belum terjadi percaturan bisnis dalam Genjek. Seseorang yang punya kerja seperti *nelubulanin* (perayaan tiga bulan bayi), perkawinan, memasuki rumah baru, dan sebagainya sering *nanggap sekaa* Genjek. Si *penanggap* hanya diharapkan untuk menyiapkan beberapa peralatan sederhana serta makan, minum.

Mengenai fungsi Genjek sebagai terapi penyembuhan, dijelaskan oleh ketua *sekaa* Genjek Rumah Sakit Jembrana, bahwa Genjek sangat baik untuk menghilangkan stres ringan. Hal ini sesuai dengan terapi kesenian Bali sebagaimana diungkapkan oleh Bandem sebagai berikut.

“...seandainya kesenian dianggap sebagai alat pendidikan, maka ia akan mengusahakan peningkatan hidup manusia dari bodoh menjadi pandai, atau dari kurang sopan menjadi sopan. Jika kesenian dianggap berperan sebagai alat komunikasi, maka kesenian akan memberi informasi kepada masyarakat agar mereka mengetahui hal-hal yang relevan dengan kehidupan masyarakat. Demikian pula kalau kesenian digunakan sebagai terapi, maka kesenian akan berusaha menyembuhkan seseorang dan sakit jiwa menjadi manusia normal...”, (Bandem, 1991: 6).

Ungkapan di atas tentu tidak berlebihan karena dengan berkesenian kita akan dapat melupakan sejenak permasalahan-permasalahan pelik yang kita hadapi. Oleh karena itulah sering didengung-dengungkan oleh para pakar bahwa begitu besar fungsi seni terhadap kehidupan manusia, seni perlu dijadikan bagian integral dan kehidupan.

Penutup

Mengamati semua uraian di atas, dapatlah disimpulkan bahwa, ada dua faktor utama yang dapat dijadikan paradigma untuk memahami pesatnya perkembangan Genjek di Bali. Kedua faktor tersebut adalah faktor eksternal dan faktor internal. Faktor eksternal adalah perkembangan yang disebabkan oleh masyarakat pendukungnya yang mulai menerima Genjek sebagai sebuah kegiatan seni yang kehadirannya sangat dibutuhkan. Perubahan pandangan masyarakat umum ini terjadi karena berhasilnya para *agent of change* yaitu para pemerhati Genjek menemukan format yang baru bagi Genjek, dengan lebih mengedepankan unsur seni dan hiburan dari pada hanya sekedar kumpul-kumpul dan minum tuak. Perubahan yang demikian dianggap sebagai perubahan yang diharapkan atau dikehendaki (*inteded-change*), karena telah direncanakan terlebih dahulu oleh pihak-pihak yang menginginkan perubahan tersebut. Cara-cara mempengaruhi masyarakat dilakukan dengan sistem yang teratur, lebih mengarah pada nilai guna untuk kepentingan bersama, serta pengembangan unsur budaya.

Sejak Genjek mulai diperhatikan keberadaannya sebagai sebuah seni, mulai diadakan pengorganisasian, latihan-latihan seperti layaknya latihan kesenian yang lain, adanya pembinaan baik secara artistik maupun

kaitannya dengan Genjek sebagai produk budaya. Hal ini menyebabkan kontrol dapat dilakukan dengan baik.

Perkembangan polarisasi Genjek tentu tak dapat dilepaskan dari adanya usaha beberapa orang sebagai pemerhati (*agent of change*) yang mengusahakan perkembangan seni ke arah yang lebih baik. Para pemerhati ini biasanya terdiri dari orang-orang yang memiliki kepedulian terhadap seni dan masalah-masalah sosial, dan biasanya ia adalah orang-orang yang cukup berpengaruh di masyarakat. Banyak sekaa Genjek telah menemukan identitasnya yang baru sebagai sebuah seni yang pada gilirannya ia akan menemui habitat dan pendukung yang baru pula. Kaum intelektual, orang-orang berduit dapat menjadi sponsor bagi perkembangan Genjek ke arah kemajuan ini.

Agen perubahan lainnya yang dapat diduga memiliki andil bagi perkembangan Genjek adalah lembaga-lembaga kesenian lewat para lulusannya yang tersebar di seluruh Bali dan kegiatan tahunan Pesta Kesenian Bali. Tahun 1995 ketika diadakan ujian tingkat Seniman STSI Denpasar, seorang mahasiswa menyajikan garapan karawitan yang berinspirasi dari Genjek, dan karya itu kemudian diberi judul “*Kembang Genjek*”. Garapan yang ditata cukup apik oleh Dewa Gede Ngurah dapat memberikan warna baru bagi kesenian Genjek. Garapan “*Kembang Genjek*” ini dapat dijadikan salah satu tonggak penting bagi perkembangan pola garap seni Genjek di Bali.

Pesta Kesenian Bali tahun 1997 membuat acara unggulan “Lomba Genjek” yang diikuti sembilan kabupaten/kota, menjadi tontonan yang sangat diminati oleh masyarakat. Semua Genjek yang ditampilkan dalam Pesta Kesenian Bali adalah Genjek yang telah mengalami penataan artistik. Dengan kebebasan dalam hal penataan tersebut, warna Genjek menjadi lebih beragam, karena masing-masing peserta memiliki ciri dan gayanya tersendiri. Dari semua ini dapat ditarik hikmahnya bahwa Genjek berkembang disebabkan oleh faktor masyarakat pendukungnya yang sudah menerima Genjek sebagai sebuah seni.

Faktor kedua adalah faktor internal, berhubungan dengan pelaku-pelaku dan kemungkinan materi Genjek itu sendiri untuk dikembangkan. Kenyataannya pelaku-pelaku Genjek tradisional, tidak merasa keberatan dengan terjadinya pengolahan garap Genjek. Malahan sebaliknya mereka menerima dengan senang hati keterlibatan para *agent of change* tersebut. Saya sendiri sering didatangi oleh pemain Genjek untuk dapat melihat dan memberikan petunjuk-petunjuk kemungkinan adanya garapan baru bagi

Genjek. Minum tuak yang dulunya merupakan teman setia dalam bermain Genjek sekarang tidak lagi merupakan hal pokok. Kalaupun ada sedikit minuman yang beralkohol tinggi saat latihan, itu tidak sampai membuat para pemain mabuk. Kepentingan penataan estetis dan artistik lebih diutamakan dari pada minum. Hal ini kenyataannya mampu menjadikan Genjek lebih hidup, lebih semarak dan diminati masyarakat.

Dari segi materi, Genjek memiliki banyak peluang untuk diolah segi artistiknya. Belum adanya aturan-aturan baku seperti dalam kesenian klasik, membuat berkreaitivitas dengan Genjek tidak terlalu diikat atau dibingkai oleh aturan-aturan tertentu. Asalkan esensi Genjek itu sendiri telah dipenuhi, inovasi dapat dilakukan lebih bebas. Genjek yang digarap dengan pola-pola baru kenyataannya mampu menjadikan dirinya sebagai sebuah seni yang sangat diminati. Selain disebabkan karena sajiannya yang menarik dengan sifat kocak dan segarinya, Genjek juga dapat ditumpangi dengan tema-tema tertentu sesuai kebutuhan. Murahny biaya produksi menyebabkan Genjek lebih merakyat, mudah diproduksi, tidak banyak aturan, dan sangat bersahabat dengan situasi dan kondisi (*desa-kala-patra*).

Bagian Kedua:

Kedayaan Estetik Kesenian Bali

6 | INTROSPEKSI KREATIF DALAM PEMBERDAYAAN SEKAA GONG

Kreativitas dalam kebudayaan merupakan hal yang sangat penting untuk diwacanakan, karena kreativitas dapat memberikan bobot dan makna bagi kehidupan manusia. Dalam bidang seni, kreativitas tidak hanya sebagai jargon melainkan totalitas, karena aktualitas seni dapat mengadakan reaksi terhadap tantangan lama, memberikan respon serta mengorganisasikan situasi baru. Kenapa kreativitas yang konstruktif perlu dikembangkan dalam seni, karena banyak karya kreatif yang pada akhirnya berakibat destruktif bagi manusia sendiri. Penciptaan bom atom, senjata kimia, obat-obatan, sering kali pada akhirnya menciptakan bencana bagi manusia. Jadi, meskipun dalam proses kreativitas bersifat bebas nilai, namun dalam aplikasinya produk kreatif harus menyesuaikan diri dengan nilai-nilai kemanusiaan. Sesuai dengan topik yang diberikan oleh panitia kepada ISI Denpasar yaitu “Pengembangan Kreativitas Sekaa Gong”, saya memandang sangat tepat untuk melakukan evaluasi diri (*self evaluation*) sebagai seniman agar kreativitas yang kita lakukan adalah kreativitas yang konstruktif dan memberi peranan bagi kehidupan.

Kita telah memasuki era baru yang sering disebut postmodern dewasa ini. Banyak hal menarik dan unik terjadi pada era postmodern ini, termasuk dalam bidang seni yang permasalahannya semakin kompleks bahkan

cenderung semakin kabur dan kontradiktif. Konsep-konsep mendasar yang biasa digunakan untuk menilai karya seperti “mutu seni”, “keindahan”, “berkualitas”, “*metaksu*”, “original”, kini sangat kabur maknanya, dan banyak yang telah didekonstruksi. Oleh sebab itu, jika kita terlambat mengantisipasi dan menyesuaikan diri dengan perkembangan wacana baru dalam berkesenian, maka kita hanya akan menjadi “penonton” yang bingung, bukan “seniman yang kreatif”. Ketika masyarakat kita dijejali dengan berbagai media hiburan baru yang lebih mudah didapat dengan harga murah, ketika generasi muda kita beralih ke hiburan seni populer, maka *sekaa* gong mau tak mau harus menyikapi dengan introspeksi kreatif. Munculnya ideologi dan konsep baru dalam seni seperti seni pop, seni kontemporer yang belakangan ini mulai mengemuka, tidak harus disikapi dengan penolakan karena dianggap “bukan tradisi kita”, melainkan disikapi dengan memahaminya secara konseptual, untuk digunakan dalam pengembangan kreativitas.

Banyak organisasi seni tradisi seperti *sekaa* gong yang dulunya populer, berjaya, kreatif, kini gulung tikar. Beberapa yang masih bisa bertahan mencoba bangkit mengaktualkan diri, namun sangat dilematis. Di lain pihak, banyak bermunculan organisasi seni dengan label “baru” seperti sanggar seni, kelompok kreatif, *sekaa demen*, *foundation*, yang mampu mengantisipasi perkembangan zaman sehingga ia menjadi eksis dan populer. Jika kita menengok ke masa lampau, tercatat *sekaa-sekaa* gong dari Jagaraga, Kedis (Kab. Buleleng), Perean, Br. Pangkung, Tunjuk (Kab. Tabanan), Belaluan Sadmerta, Geladag, (Kab. Badung), Pinda, Batubulan (Kab. Gianyar) pernah “berjaya” pada masanya. Apa yang menjadi faktor penyebab eksistensi *sekaa-sekaa* gong ini pada masanya, perlu dicermati secara internal dan eksternal dan membaca situasi dan kondisi masyarakat penikmat dulu dan kini.

Dulu, ketika masyarakat kita masih didominasi oleh aktivitas agraris, kehidupan *sekaa* gong secara organisatoris lebih mudah dikondisikan, dan penikmatan masyarakat terhadap seni menjadi terfokus. Hal itu disebabkan oleh beberapa hal. *Pertama*, adanya kesamaan waktu senggang bagi para seniman dan masyarakat yaitu sore hingga malam hari yang sangat memungkinkan mereka untuk mengisi kegiatan dengan berkesenian. *Kedua*, jenis hiburan yang ada nyaris “tanpa saing”, karena media hiburan baru dan modern seperti televisi dan internet masih belum sebanyak seperti sekarang. *Ketiga*, pandangan masyarakat tradisional tentang penikmatan seni masih berorientasi pada fungsi dan makna, yaitu kesenian sebagai

media persembahkan baik kepada Tuhan maupun untuk kepentingan sosial. Ideologi seni seperti konsep keseimbangan hidup, *kelangenan*, tuntunan, *taksu*, selalu menyertai orientasi penikmatan masyarakat tradisional kita.

Kini, masyarakat kita dihadapkan pada persoalan yang sangat kompleks dari berbagai sisi mulai dari soal mencari nafkah, bersosialisasi, yang pada akhirnya berpengaruh pula pada segi penikmatan estetis. Setiap orang memanfaatkan waktu dengan begitu ketat untuk memenuhi kebutuhan dan tuntutan hidup, hal ini menyebabkan setiap orang memiliki waktu senggang yang berbeda-beda dan sangat terbatas. Akibat dari keterbatasan waktu senggang ini, masyarakat termasuk juga seniman kita membutuhkan media seni yang fleksibel, sifatnya menghibur, tanpa banyak menguras tenaga, pikiran, dan waktu. Akhirnya mereka beralih pada hiburan modern dengan media elektronik dan dapat dilakukan tanpa beranjak dari rumah. Televisi, radio, video, dan yang terbaru internet, adalah media hiburan “pesaing” yang sangat mempengaruhi eksistensi seni tradisional kita dewasa ini.

Beranalogi dari hal tersebut di atas, saya memandang dan sangat yakin bahwa seniman tradisional Bali memiliki kepekaan intelektual yang tinggi dalam membaca pertandaan zaman. Seniman Bali tidak pernah kehabisan akal dalam mengantisipasi perubahan dengan melahirkan produk-produk kreatif. Jika tidak demikian, mustahil ratusan jenis seni pertunjukan dari yang klasik, kreasi baru, hingga kontemporer dapat kita nikmati sampai sekarang. Namun harus diakui, untuk memantapkan dan lebih memberikan arah bagi pengembangan kreativitas seni kita, diskusi dan wacana seperti ini perlu terus menerus dilakukan. Diskusi dan wacana selain sebagai ajang bertukar pikiran untuk memecahkan masalah kesenian, bagi pelakunya sendiri juga untuk memperkaya pengalaman batin sehingga kita terhindar dari sifat egosentris dalam memandang aktualitas seni. Memang seniman pada umumnya lebih banyak berbuat dari pada berbicara, namun dalam rangka mencermati dan memahami perkembangan seni yang semakin kompleks, mau tidak mau seniman juga mesti angkat bicara. Dengan pengalaman, kepekaan imajinasi, dan kekayaan batin yang dimiliki seniman bersama-sama dengan para kritikus seni dan difasilitasi oleh pemerintah akan mampu memberikan pencerahan kepada masyarakat.

Memahami Kreativitas dalam Seni

Sebagai bagian dari kebudayaan, seni terjadi melalui proses kreativitas direncanakan, ada rekayasa objek dengan menggunakan media

ungkap untuk mengaktualkan emosi. Selain emosi, dalam kreativitas seni juga terpadu unsur intelektual dan spiritual, dalam rumusan lain kreativitas dalam karya seni berkaitan dengan tiga unsur kesempurnaan dunia yaitu logika, etika, dan estetika. Susanne Langer (2006: 31) menyebut produk kreatif ini sebagai ciptaan atau kreasi yang dibedakan dengan hasil kerja lainnya yang biasanya disebut produk.

Kreativitas pada umumnya dapat diamati dari tiga dimensi, yaitu person, proses, dan produk. Namun pada intinya kreativitas merupakan kemampuan seseorang atau kelompok orang untuk melahirkan sesuatu yang baru, baik berupa gagasan, maupun karya nyata, yang relatif berbeda dengan apa yang telah ada sebelumnya. Kreativitas adalah kemampuan untuk mewujudkan gagasan-gagasan abstrak menjadi realistik, bersifat asli dan tak ada duanya. Dalam bidang seni, ketiga dimensi kreativitas yaitu person, proses, dan produk tidak dapat dipisahkan, ketiganya saling terkait dalam hubungan kausal dan kontinuitas. Person atau individu yang kreatif akan melakukan proses kreatif yang tersistem dan terstruktur, dan darinya akan melahirkan produk karya atau hasil ciptaan yang bernilai kreatif.

Sebagai person atau individu, seniman sering kali disebut-sebut sebagai orang yang memiliki kepribadian kreatif. Berdasarkan analisis faktor, Guilford (1963) menemukan ada lima sifat kepribadian kreatif yaitu: kelancaran (*fluency*), keluwesan (*flexibility*), keaslian (*originality*), penguraian (*elaboration*), dan perumusan kembali (*redefinition*) (Supriadi, 1994: 7). Seniman kreatif selalu memiliki banyak gagasan, ide, dan sigap serta mampu menggunakan bermacam-macam pendekatan dalam mengatasi persoalan penciptaan karya baru. Gagasan-gagasannya bersifat original, bukan tiruan atau klise kemudian mampu diuraikan secara terperinci dengan meninjau suatu persoalan berdasarkan perspektif dan cara pandang yang berbeda dengan cara-cara yang lazim. Selain kelima sifat seperti tersebut di atas, kepribadian kreatif juga dicirikan dengan sikap kreatif yaitu naluri berkarya sebagai luapan emosi yang didorong oleh etos berkesenian untuk menghasilkan karya yang bermutu.

Proses kreatif adalah seperangkat cara, langkah-langkah, metode, atau tindakan yang dilakukan seniman dalam menciptakan karya seni. Proses penciptaan karya seni yang kreatif selalu dilakukan dengan terstruktur, sistemik, sehingga dapat juga digunakan sebagai proses pembelajaran. Kendatipun dalam proses penciptaan karya seni unsur improvisasi dan ekspresi sangat kuat sehingga memungkinkan bersifat

bebas nilai, namun tetap dikendalikan dengan metode dan setelah disajikan kepada masyarakat ia tetap tidak bebas nilai. Salah satu model proses kreatif dalam penciptaan karya seni dikemukakan oleh Alma H. Hawkins, yaitu eksplorasi, improvisasi, dan forming. Proses ini jika dipahami dengan baik bukanlah aturan baku terlebih yang sifatnya memblenggu ekspresi, melainkan sebagai alat atau sistem untuk memudahkan seniman dalam beraktivitas.

Pada masa lampau proses eksplorasi seniman kita dalam mencipta merupakan pengalaman yang ditempuh sangat panjang. Ada yang dilakukan dengan merenung bahkan semedi untuk mencari inspirasi atau bisikan magis, ada yang dilakukan dengan mengamati setiap peristiwa untuk kemudian dituangkan dalam karya. Dewasa ini cara eksplorasi seniman kita lebih banyak dengan membaca buku, menonton karya, atau mengangkat kisah atau pengalaman yang terpilih sebagai hal yang menarik untuk dijadikan sumber ide. Improvisasi adalah proses pencarian atau transfer media dari ide atau gagasan ke dalam bentuk yang diinginkan, jika bidangnya seni musik berupa rangkaian nada, ritme, harmoni, dan jika seni tari adalah rangkian gerak, pola lantai, desain ruang dan sebagainya. Jika ide atau gagasan dan hasil rekayasa serta transfer media telah didapat, maka selanjutnya adalah penggabungan, strukturisasi untuk mencapai sebuah bentuk. Jika bentuk sudah dicapai maka masih ada langkah tambahan yaitu berupa penghayatan dan ekspresi sesuai dengan gagasan awal.

Produk kreatif dalam seni adalah karya yang memiliki nilai baru, orisinal, dan berbeda dari sesuatu yang telah biasa dinikmati. Selain bernilai baru dan orisinal, karya kreatif juga bisa diamati dari segi mutunya yang menyangkut keutuhan (*unity*), kerumitan (*complexity*), dan kekuatan, daya tarik (*intensity*). Bentuk-bentuk karya kreatif pada awal kelahirannya sering disebut dengan karya seni "kreasi baru", "masa kini" atau "kontemporer", dan ketika ia telah menjadi sebuah tradisi yang dibanggakan, ia disebut "klasik", "tradisi", "adiluhung", dan sebagainya. Khusus dalam hal memahami penggunaan terminologi kontemporer dewasa ini, ada dua sudut pandang yaitu kontemporer sebagai ideologi dan kontemporer sebagai konsep karya. Namun harus diakui pengertian musik kontemporer yang tunggal dan bulat mungkin tidak akan pernah ada, karena itulah salah satu ciri musik kontemporer yaitu bukan kebakuan format melainkan idealisme yang selalu berkembang.

Introspeksi Kreatif untuk Pemberdayaan

1) Komitmen pada kualitas

Untuk bisa selalu eksis dan berdaya, *sekaa* gong haruslah bersikap profesional. Profesional dalam kaitan ini mengandung dua pengertian yang saling berhubungan. *Pertama*, memiliki keterampilan yang berkualitas baik dari segi teknik permainan maupun penampilan di atas pentas. Akan lebih baik lagi jika keterampilan tersebut kemudian didukung oleh hal-hal lainnya seperti gamelan yang berkualitas baik suara maupun bentuknya dan kostum yang elegan. *Kedua*, memiliki komitmen yang selalu mengedepankan kualitas dari pada kuantitas. Terlebih jika sudah menjadi terkenal, kemudian banyak penanggap, memperoleh penghasilan yang menarik, kualitas mesti terus menerus dijaga dan ditingkatkan. Banyak *sekaa* kesenian yang salah mengartikan profesionalisme, yaitu lebih berorientasi materi sehingga terlambat mengantisipasi perubahan akhirnya kehilangan popularitas.

Salah satu contoh seni pertunjukan yang pernah berjaya pada masanya adalah Drama Gong. Pertunjukan Drama Gong yang sangat populer di era 1960-1980-an para senimannya karena memiliki komitmen untuk menampilkan pertunjukan yang berkualitas. Kualitas tidak hanya ditunjukkan lewat akting dan kemampuan dialog para pemain, melainkan juga sarana pendukung seperti dekorasi, layar bergambar, tata lampu, sound sistem, dan teknik sulap yang sangat apik. Bukti nyata dari kualitasnya pertunjukan Drama Gong masa lampau adalah selalu dipadati penonton dan larisnya penjualan karcis setiap pertunjukannya. Zaman berubah, selera masyarakat berganti, seniman Drama Gong terlambat mengantisipasi dan kurangnya komitmen, akhirnya pertunjukan menjadi tidak berkualitas sehingga lama-kelamaan ditinggalkan penontonnya.

Hadirnya pertunjukan-pertunjukan modern seperti musik pop, film masuk desa, hadirnya televisi dengan berbagai programnya yang menarik adalah ancaman yang terlambat diantisipasi oleh seniman Drama Gong. Inilah yang saya maksudkan dengan kurangnya pemahaman dan sikap profesional para seniman. Pertunjukan monoton disertai sikap pasif menunggu "wahyu" bukan ciri seniman profesional. Seniman harus aktif berbuat, cermat membaca situasi, dan mengikuti perkembangan zaman, agar karya seni yang dihasilkan terus menerus aktual. Pengembangan atau inovasi secara terus menerus adalah kunci sukses sebuah karya seni untuk dapat selalu dinikmati oleh penontonnya.

Usaha ke arah mengantisipasi perubahan selera penonton dan dalam menghadapi tantangan membludaknya pertunjukan-pertunjukan modern sesungguhnya telah dilakukan oleh seniman tradisional Bali. Salah satu misalnya adalah dengan melakukan perubahan muatan dramatik (*change of dramatic content*). Dibia menyebutkan muatan seni pertunjukan Bali dewasa ini semakin didominasi oleh unsur-unsur hiburan berupa adegan-adegan kocak yang menimbulkan gelak tawa penonton. Lelucon, *bebanyolan* atau *bebagrigan*, nampaknya telah menjadi suatu senjata handalan seniman pentas untuk menahan penonton (Dibia, 1995: 51). Namun demikian Dibia berharap hal ini agar jangan sampai kebablasan, dalam arti pertunjukan itu akan menjadi kering karena hanya terlalu fokus pada satu hal. Seni pertunjukan harus mengandung dua elemen penting yang saling mendukung yaitu *efficacy* yaitu kemujaraban, nilai-nilai untuk mendukung kualitasnya dan *entertainment*, yaitu mampu memberikan hiburan yang segar bagi penontonnya.

Demikian halnya dengan *sekaa* gong, jika ingin tetap eksis harus mampu mengantisipasi perkembangan zaman, memiliki daya saing dan komitmen pada kualitas. *Sekaa* gong, selain terus menerus memacu diri dengan ketrampilan bermain, secara berkala harus selalu memperbaharui karya-karyanya dengan aktualitas kekinian. *Sekaa* gong hendaknya tidak hanya melakukan aktivitas “dalam rangka”, melainkan selalu siap tampil kapan saja jika diperlukan dalam berbagai situasi. Dalam memaknai “pelestarian tradisi” tidak dipersepsi sebagai mempertahankan, sesuatu yang tidak bisa dirubah kendatipun tradisi tersebut sudah tidak sesuai dengan perkembangan zaman. Pandangan seperti ini tentu akan menyesatkan tradisi itu sendiri, sebab tradisi akan selalu aktual jika ia diterima sebagai unsur yang hidup didalam kehidupan masyarakat pendukungnya.

Tradisi pada dasarnya diartikan segala sesuatu yang diwarisi dari masa lalu. Tradisi adalah hasil cipta dan karya manusia yang berbentuk obyek material, kepercayaan, sistem, khayalan, atau lembaga-lembaga yang diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Sesuatu yang diwariskan tidak berarti harus diterima, dihargai, diasimilasi, atau disimpan sampai mati. Tradisi itu berkembang dan berubah, oleh sebab itu ia tidak lagi dipertentangkan dengan perubahan dan penemuan. Tidak ada masyarakat yang hidup hanya dari produk-produk yang diwarisi dari generasi sebelumnya. Sebaliknya tak dapat pula dibayangkan sebuah generasi yang mampu menciptakan segala keperluan hidupnya sama sekali baru tanpa belajar dari pendahulu mereka.

Tersebut di atas adalah beberapa pandangan yang patut dijadikan paradigma dalam mengembangkan kreativitas *sekaa gong*. Hal ini akan memacu para seniman terus menerus melakukan inovasi terhadap warisan budayanya, sehingga menghasilkan keragaman bentuk dan gaya. Bagi penganut paham ini, melakukan inovasi adalah justru untuk melestarikan tradisi sehingga konsep perubahan yang dilakukan selalu bertumpu pada nilai-nilai yang telah teruji untuk menambah kualitas hidup manusia.

2) Peran organ intelektual, pelatih, dan sponsor

Organ intelektual yang dimaksudkan dalam hal ini diidentifikasi sebagai seorang atau beberapa orang elit tokoh budaya yang mempunyai fungsi memberikan kepemimpinan budaya dan sifat-sifat ideologis bagi pengembangan organisasi seni. Pada umumnya mereka adalah tokoh yang mempunyai perhatian dan komitmen yang sangat kuat dan memiliki pengaruh terhadap anggotanya. Selain memiliki kemampuan intelektual, sering kali organ intelektual sekaligus juga bertindak sebagai sponsor atau maenas yang membiayai organisasi kesenian. Mereka melakukan kiprah berdasarkan sebuah idealisme yaitu motif berprestasi (*need for achievement*), dan dari itu mereka menikmati kepuasan hidupnya. Tokoh demikian ini pada sekaa-sekaa tradisional seperti sekaa gong di Bali akan menjadi figur panutan, disegani, sehingga seluruh arahan dan kepemimpinannya akan diikuti oleh anggotanya. Terlebih lagi jika seorang organ intelektual adalah penggiat seni dan memiliki kemampuan virtuositas tinggi, maka keberhasilan dan kejayaan sebuah sekaa sering diidentikkan dengan nama mereka. Sebagai contoh dapat dikemukakan adalah seniman I Gede Manik identik dengan Gong Jagaraga, I Wayan Berata identik dengan Gong Belaluan, I Wayan Begeg identik dengan Gong Pangkung, Tabanan, dan sebagainya. Para tokoh ini menjadi *icon* dari kejayaan *sekaa-sekaa gong* di mana ia berkiprah.

Satu hal yang tidak kalah menarik untuk dicermati adalah ketokohan seorang pelatih atau penguruk *sekaa gong*. Seorang pelatih yang kreatif akan melahirkan *sekaa* yang kreatif. Pelatih yang kreatif selain teramati dari cara mengajarkan sesuatu sehingga membuat orang "cepat bisa", materi-materi yang diberikan, juga bagaimana ia berinteraksi dengan *sekaa* sebagai hubungan yang saling isi mengisi. Sejak dulu hingga kini, tokoh yang berada dibalik kesuksesan *sekaa gong* adalah organ intelektual dan pelatih. Akan lebih mantap lagi jika hal ini kemudian mendapat dukungan

dari penguasa lokal seperti banjar, desa, atau kelurahan, tentu akan memacu semangat sekaa gong untuk beraktivitas.

Selain organ intelektual dan pelatih, dalam pengembangan kreativitas sekaa gong, sponsorship merupakan hal yang mesti mendapat perhatian. Sponsor adalah sumber energi dalam sebuah organisasi kesenian, yang bentuknya sangat beragam tergantung situasi dan kondisi masyarakat pendukungnya. James R. Bandon membagi seni pertunjukan menjadi tiga berdasarkan dari siapa mendapatkan biaya produksi atau sponsornya yaitu negara/pemerintah (*government support*), penonton (*comercial support*), dan komunitas/masyarakat (*communal support*) (Soedarsono, 1985: 20). Di Bali, pada zaman kerajaan, kehidupan seni dan seniman ditopang oleh raja, bahkan banyak seniman yang diberi gelar kehormatan seperti mpu yang tentu dibarengi dengan penghidupan yang layak. Raja sebagai satu-satunya maecenas dalam bidang seni merasa terhormat apabila mampu memelihara berbagai bentuk seni pertunjukan. Sebagai contoh Raja Watuarenggong yang memerintah di Bali abad XVI, menjadikan seni pertunjukan sebagai alat untuk menambah legitimasinya sebagai penguasa, dan pada jaman inilah dianggap sebagai masa keemasan kesenian Bali.

Ketika raja tidak lagi memiliki kekuasaan politik dan ekonomi, pengayoman seni pertunjukan keluar dari tembok keraton. Seni yang dulunya dipelihara dan dihidupi oleh istana kini dipelihara oleh masyarakat dalam bentuk organisasi-organisasi sosial. Ada yang dipelihara lewat sistem *pengempon pura* terutama seni-seni sakral, dan ada juga dijadikan sebagai simbol tradisi yang ditopang oleh komunitasnya. Dampaknya, terutama seni-seni hiburan mulai mengadakan pementasan-pementasan keliling dengan sistem upah. Dari sinilah awal komersialisme dalam seni pertunjukan Bali

3) Mengikuti festival

Festival adalah sebuah bentuk kegiatan untuk memperbaharui persatuan sebuah komunitas. Persoalan penting yang perlu menjadi perhatian dalam sebuah festival antara lain: diadakan oleh siapa, untuk siapa, dan apa tujuannya. Dalam bentuknya yang konvensional ada festival yang dilakukan oleh masyarakat untuk masyarakat (ritual *pengabenan*, *piodalan*, bersih desa), dari penguasa untuk rakyat (sekatenan), dan dari rakyat untuk penguasa (menyambut kedatangan seorang raja, pejabat, dan sebagainya). Dalam bentuknya yang baru festival ditata untuk mencapai

tujuan tertentu seperti misalnya revitalisasi seni langka, mengangkat budaya pinggiran, memperkenalkan karya-karya seni terbaru, memasyarakatkan teknologi dalam seni, dan sebagainya.

Festival yang dikelola secara profesional memiliki dasar akademis yang kuat. Biasanya didahului dengan penelitian oleh para pakar untuk melihat apa akar permasalahan yang perlu dipecahkan untuk mencapai tujuan festival tersebut. Setelah ditemukan akar permasalahannya barulah disusun konsep untuk menentukan apa saja jenis kegiatan yang dilakukan dalam festival. Untuk sebuah festival yang bertujuan revitalisasi misalnya, kegiatan yang dilakukan bisa berupa pagelaran seni, presentasi naratif oleh para ahli untuk menjelaskan sejarah sosial dan budaya tradisi seni yang difestivalkan, dan yang paling penting adalah setiap seni yang ditampilkan diusahakan sedekat mungkin dengan aslinya.

Pesta Kesenian Bali (PKB) adalah contoh dari sebuah festival yang berfungsi selain memberikan hiburan kepada masyarakat, memberikan kesempatan bagi seniman untuk berkreaitivitas dan menampilkan karya-karya terbaiknya, terutama bagi para pengamat budaya hajatan ini dapat digunakan untuk membaca pertandaan jaman. Berbagai wacana yang muncul dari ajang Pesta Kesenian Bali dapat mengundang minat pengkajian yang menarik bukan saja dari sisi seni budaya, melainkan juga dari sisi sosial, ekonomi, dan politik berkaitan dengan kebijakan pemerintah. Dari segi kreativitas seniman seni pertunjukan dapat kita baca perkembangan instrumentasi, tata rias, konsep garap, tata pentas, orientasi mengikuti trend, yang semua didasari oleh semangat untuk berprestasi seniman Bali. Organisasi kesenian kita yang lazim disebut sekaa, juga telah mengalami perkembangan prestasius baik kuantitas maupun kualitas. Para maesenas dan sponsorship, jika dulu banyak dilakukan oleh puri, pura, banjar adat, desa adat, kini penggeraknya banyak dari kalangan kelompok dan pribadi-pribadi yang memiliki perhatian terhadap seni. Satu hal yang tidak kalah menariknya untuk kita cermati adalah munculnya ruang dialogis berbagai bentuk, gaya, jenis, dan konsep seni baik yang berorientasi masa lampau maupun aktualitas kekinian.

Selain sebagai media untuk membaca perkembangan kuantitas kesenian, Pesta Kesenian Bali juga sudah menunjukkan dampaknya yang sangat positif bagi perkembangan kualitas kesenian di daerah ini. *Pertama*, karena akan mengikuti sebuah ajang cukup bergengsi dan penuh daya saing, kreativitas dan ekspresi seniman menjadi maksimal. Persiapan-persiapan telah dilakukan selama 3-6 bulan secara terstruktur dan tersistem, memberi

dampak yang cukup baik dari kualitas karya yang dihasilkan. *Kedua*, karya seni yang digarap dalam rangka Pesta Kesenian Bali dinikmati oleh penonton yang cukup luas, kemudian banyak yang bisa berkembang ke masyarakat, kendatipun harus diakui banyak juga karya-karya tersebut ibarat sebuah tissue “sekali pakai” habis itu tidak pernah digunakan lagi.

Penutup

Dari seluruh uraian yang telah dipaparkan di atas, dapat disimpulkan bahwa pengembangan kreativitas *sekaa* gong dapat dilakukan secara internal dan eksternal. Secara internal seniman yang tergabung dalam *sekaa* gong selain terus menerus memacu prestasi dengan ketrampilan, juga memiliki sikap profesional, mampu memahami serta memanfaatkan peluang yang ada, sekaligus menghadapi tantangan dan tuntutan perubahan zaman. Sejarah telah mencatat, banyak *sekaa* gong yang memiliki ketrampilan tinggi dan menjadi populer, kemudian karena terlambat mengantisipasi perubahan dan kurang bersikap profesional, pada akhirnya hanya mampu bertahan beberapa tahun saja. Salah satu sikap profesional ditunjukkan dengan kreativitas yang terus menerus, selalu memperbaharui materi, menyesuaikan dengan konsep-konsep seni baik yang lampau maupun yang terkini.

Seniman tradisonil Bali termasuk *sekaa* gong memiliki kelebihan berupa konsep “*taksu*” (*inner power*) dan “*jengah*” (semangat untuk bersaing) guna menumbuhkan karya-karya yang bermutu. Dari *taksu* dan rasa *jengah* ini menjadikan mereka selalu memacu prestasi, mengisi diri dengan meningkatkan ketrampilan. Puluhan *genre* seni pertunjukan yang ada di Bali adalah bukti nyata dari kegigihan seniman Bali dalam berkeaktivitas. Dengan paradigma berfikir kesinambungan dan perubahan, *genre-genre* seni pertunjukan dari yang paling tua hingga yang baru terpelihara dengan subur. Dari sisi seniman inilah peluang yang mereka miliki untuk menjadi seorang profesional, seorang yang menekuni dunia seni secara menyeluruh sehingga mampu menjadikan seni sebagai pedoman dan pegangan hidup. Prinsip “menari hanya untuk sesuap nasi” kiranya sudah perlu ditinggalkan dan dengan sikap profesional mereka harus menyadari bahwa talenta sebagai seniman adalah anugrah yang patut disyukuri, dimantapkan, kemudian dimanfaatkan..

Selain memacu prestasi, dalam dunia modern sekarang ini dimana persaingan terjadi di semua lini kehidupan, senimanpun medapat tantangan yang serius untuk bisa eksis sepanjang hidupnya. Seniman harus mampu

menghadapi tantangan tersebut introspeksi kreatif, mencari alternatif baru, mengembangkan konsep seni sesuai dengan perkembangan zaman. Sikap egosentrisme dan memandang “yang lain” dalam hubungan dikotomis hanya akan memperpanjang pergulatan ideologi, bukan menghasilkan dialektika. Hanya dengan menghadapi tantangan secara arif dan saling memahami, seniman akan mampu bertahan dengan profesinya sepanjang masa.

Namun harus diakui bahwa sekuat apapun usaha seniman tradisional untuk berhadapan dengan jaman modern ini, jika tidak didukung oleh semua pihak tentu tidak akan berhasil. Introspeksi kreatif memerlukan dukungan secara eksternal, melibatkan peranan berbagai unsur seperti organ intelektual, pelatih, sponsor dan terutama adalah pemerintah. Unsur pendukung seperti pemerintah menjadi hal yang sangat penting, karena pemerintah memiliki kuasa dalam menentukan kebijakan, sedangkan sponsor dan simpatisan memiliki kemampuan untuk memberikan dukungan baik moral maupun material. Wujud nyata dari dukungan berbagai pihak terhadap kreativitas seni salah satunya adalah dengan mengadakan event seperti festival yang dirancang secara konstruktif dan bermanfaat.

KETERAMPILAN DAN PENAMPILAN DUA APARATUS UTAMA DALAM BERMAIN GAMELAN KEBYAR DI BALI

Seni adalah kegiatan yang terjadi oleh proses cipta rasa-karsa. Tidak sama tetapi tidak semuanya berbeda dengan sains dan teknologi, maka cipta dalam bidang seni mengandung pengertian terpadu antara kreativitas, penemuan (*invention*), dan inovasi yang sangat dipengaruhi oleh rasa (*emotion, feeling*). Namun demikian logika dan daya nalar mengimbangi emosi dari waktu ke waktu dan kadang-kadang dalam kadar yang cukup tinggi. Rasa timbul karena dorongan yang disebut karsa, dan karsa dapat bersifat personal atau kolektif tergantung dari lingkungan dan budaya masyarakat (Mughtar dan Sudarsono, 1987: 1).

Sebagai bagian dari aktivitas budaya, kesenian direalisasikan dalam berbagai bentuk baik berupa benda-benda kongkret seperti lukisan, patung, grafis, relief, reklame maupun peristiwa-peristiwa seperti tarian, lagu, syair, yang dinikmati melalui indra mata dan telinga. Sepintas lalu memang demikian adanya bahwa kehadiran suatu karya seni tidak lepas dari kedua indra tersebut. Seni musik baik vokal maupun instrumental dinikmati melalui indra telinga secara auditif, sedangkan lukisan, patung, dekorasi, relief dinikmati melalui indra mata secara visual, begitu pula theater, drama, wayang wong, calonarang dinikmati melalui indra telinga

dan mata secara audio visual. Namun perlu disadari bahwa menikmati suatu karya seni tidaklah mutlak hanya mengandalkan peran panca indra semata. Setelah penangkapan dan penerapan oleh indra tersebut, proses berlangsung dalam jiwa manusia yaitu proses psikologis dan spiritual, proses jiwa dan budi (Djelantik, 1987: 44). Aktivitas dari jiwa manusia semacam ini akan melahirkan apresiasi yang dilanjutkan dengan evaluasi atau penilaian.

Musik sebagai salah satu cabang seni yang memiliki wujud ideal, perilaku dan fisik, secara audio dicetuskan lewat keindahan suara yang dipancarkan. Sebagai wujud visual seperti fisik instrumen serta penampilan para musisi, juga merupakan salah satu objek penikmatan seni yang mampu memberikan kesenangan dan kepuasan bagi si pemikat. Michael Jackson seorang super star musik bangsa Amerika yang pada tahun 1984 mampu menyabet delapan buah Grammy Award, adalah terkenal bukan hanya karena suaranya yang nyaring, akan tetapi ia selalu dikenang dengan gaya dan penampilannya yang unik dan memikat (Soeharto, 1992: 58). Begitu pula Si Raja Dangdut Rhoma Irama digemari bukan hanya lantaran suaranya yang merdu, bunyi gitarnya yang nyaring, tetapi akting dan penampilan Rhoma serta para musisinya yang tergabung ke dalam Soneta Group mampu memikat penontonya. Secara auditif musik adalah suara yang merdu dan enak didengar, namun perlu disertai ungkapan bahwa musik enak dilihat terutama dalam fungsinya sebagai seni tontonan (presentasi estetik)

Ilustrasi di atas adalah penyajian musik yang bisa terjadi dalam musik-musik modern/populer, yang dapat menarik ribuan bahkan jutaan penonton. Dalam hal ini insan musik bisa menjadi milioner dengan profesinya tersebut. Bagaimana dengan musik tradisional Indonesia seperti misalnya karawitan Bali ? Dalam hal ini penulis bukan ingin membandingkan keadaan seniman dari sudut ekonomi, tetapi ingin mengambil makna betapa peranan penampilan dan keterampilan dalam pertunjukan musik. Kenyataan menyebutkan bahwa di Bali pertunjukkan musik paling digemari karena penampilannya yang ekspresif, dan dinamis ialah pertunjukan Gong Kebyar. Pertunjukan ini berupa sebuah konser musik instrumental dan juga mengiringi tarian dengan menggunakan seperangkat alat musik yang dinamakan Gamelan Kebyar.

Gamelan Kebyar adalah seperangkat alat musik Bali yang sangat populer karena sifat dan karakternya yang dinamis, ekspresif dan fleksibel (Bandem, 1982: 5) serta memiliki penampilan yang menarik baik bangun

instrumen maupun repertoar lagunya. Nuansa Kebyar dapat membuat menabuh maupun penonton luluh dalam ekspresinya. Lagu-lagu Kebyar memberikan stimulasi bagi para pemain untuk tidak hanya terampil dalam penguasaan teknik, tetapi juga tampil dengan akting dan gerakan-gerakan yang harmonis. Penampilan inilah yang memberikan ciri khas permainan Kebyar dibandingkan dengan karawitan lainnya di Bali. Seperti yang diungkapkan oleh I Made Bandem (1991) dalam sebuah ceramah kesenian, bahwa:

“Ide yang baik tanpa penguasaan teknik dan keterampilan yang mantap, tidak akan menghasilkan komposisi yang baik. Selanjutnya dengan keterampilan yang mantap tanpa disertai penampilan serasi dan harmonis juga tidak akan menghasilkan pertunjukkan yang baik.

Beranologi dari hal tersebut di atas, penulis ingin menelusuri lebih jauh tentang peranan keterampilan dan dengan batasan hanya pada lagu-lagu yang dimainkan dengan *Gamelan Kebyar* terutama yang berpolakan kreasi baru. Dengan demikian permasalahan yang timbul adalah sejauh mana peranan keterampilan dan penampilan dalam permainan kebyar di Bali dan apa hubungan antara keterampilan dan penampilan tersebut ?

Pembahasan mengenai ketrampilan terdiri dari beberapa hal pokok yang mengacu pada pemenuhan untuk dapat mengungkapkan suara musik dengan sempurna sesuai dengan watak dasar yang telah terlegitimasi dalam perangkat alat musiknya. Membicarakan masalah keterampilan, tentu obyek pokok yang disoroti adalah seniman itu sendiri sebagai penyaji atau penabuh. Apa yang mesti mereka kuasai, hal-hal apa yang perlu dipelajari dan dilatih untuk dapat disebut terampil memainkan gamelan Kebyar, karena dalam wujudnya yang baru, Kebyar juga memiliki teknik-teknik baru yang dibedakan dari tehnik-tehnik gamelan sebelumnya. Dalam pembahasan kali ini tidak bermaksud untuk menunjukkan jenis-jenis teknik pukulan secara praktek, namun apabila ada disinggung hal-hal tersebut tentulah sebagai penguat atau pendukung pokok bahasan.

Tinjauan atas penampilan yang tentunya juga mengacu pada faktor seniman sebagai titik sentral, adalah hal-hal yang perlu dikuasai seniman dalam menunjukkan virtuositasnya untuk bisa dinikmati secara estetis dari sudut pandang visual. Hal ini lebih jelas lagi apabila diungkapkan dengan beberapa komparasi sebagai bahan studi yang lebih sistematis agar menjadi lebih jelas dan sempurna duduk persoalannya.

Dengan menguasai kedua unsur pengetahuan di atas, yaitu keterampilan dan penampilan tentu harapan untuk dapat mengungkapkan gaya Kebyar secara lebih komprehensif akan tercapai. Penggabungan yang saling terkait inilah sebagai tujuan akhir dari pembahasan makalah ini.

Sekelumit tentang Gamelan Kebyar

Pada tahun-tahun permulaan abad XX, di beberapa desa di Bali Utara telah terjadi suatu pembaharuan dalam bidang seni karawitan (McPhee, 1996:328). Pembaharuan tersebut ditandai dengan adanya pengalihan atau perubahan bentuk dari Gamelan Gong menjadi bentuk yang baru, yang lebih disesuaikan dengan kebutuhan presentasi estetik dan kreativitas. Instrumen gangsa jongkok yang berbilang besar dan berat dikembangkan menjadi gangsa gantung dan gangsa *pacek* yang lebih kecil dengan perluasan bilah nada dari 5 menjadi 9 sampai 10 bilah. Jumlah instrume *cengeng* dikurangi dan bentuknya diperkecil, demikian juga reyong dikembangkan menjadi 12 pencon. Bentuk barungan yang baru inilah yang dikenal dengan nama Gamelan Kebyar.

Sampai saat ini penulis belum menemukan data yang akurat, yang menyebutkan kapan Gamelan Kebyar lahir di Bali. Anak Agung Made Djelantik yang menjabat sebagai Regent (semacam bupati) di Buleleng pada tahun 1937 pernah menuturkan kepada Colin McPhee, bahwa Gamelan Kebyar pertama kali dipublikasikan di hadapan masyarakat umum, yaitu pada bulan Desember 1915, ketika itu beberapa *sekaa* dan tokoh Gamelan Bali Utara mengadakan suatu parade di Desa Jagaraja (McPhee, 1966: 328). Berdasarkan informasi tersebut dapat dianalogikan bahwa Gamelan Kebyar telah terbentuk setidaknya-tidaknya pada tahun 1915.

Seperti “bunga yang sedang kembang”, seperti “habis gelap terbitlah terang”, begitulah perumpamaan yang kemudian muncul sebagai ungkapan kebanggaan terhadap kehadiran Gamelan Kebyar. Berselang beberapa tahun kemudian bentuk kesenian yang baru ini mengalami perkembangan dramatis mulai dari Buleleng, melalui daerah Tabanan (Kecamatan Pupuan) dan akhirnya menyebar ke Bali selatan. (Chaya, 1990: 101)

Kata Kebyar sesungguhnya sulit diformulasikan secara tepat, karena kenyataannya istilah ini telah mengalami perluasan arti dan makna. Kersten SVD, J dalam bukunya berjudul *Bahasa Bali: Tata Bahasa dan Kamus Bahasa Lumrah* (1984:334) menyebutkan bahwa kata kebyar berarti berbunyi serempak atau menyala serempak. Dilihat dari pembaharuan yang

terjadi, kata kebyar bisa bermakna terang, baru dalam hal *style* dan gaya ungkapannya. Apabila dilihat dari bentuk lagunya pementasan Gong Kebyar biasanya diawali dengan sebuah kalimat bersama yang keras menghentak yang disebut *ngebyar*. Colin McPhee menyebutkan, “*like the bursting open of a flowers*” yang artinya seperti mekarnya sekuntum bunga. Teknik *ngebyar* yang rumit tersebut juga dipergunakan untuk menunjukkan virtuositas para pemainnya.

Dalam bentuknya yang baru Gamelan Kebyar digarap lebih bebas dalam artian tidak begitu terikat pada pola-pola klasik beserta fungsi ritual seperti Gamelan sebelumnya. Berbagai permainan orkestrasi baru, ritme baru, sistem harmoni, semuanya digarap lebih mengutamakan presentasi estetik. Begitu populernya teknik *ngebyar*, sehingga dalam memberikan nama lagu-lagunya pun sering diawali dengan kata kebyar, seperti *kebyar ding*, *kebyar jaya semara*, *kebyar dang*, *kebyar sulendra* dan lain sebagainya. I Made Bandem dalam hal ini berpendapat bahwa, kata-kata kebyar yang sering dipergunakan untuk memberi nama awal tabuh tersebut adalah akibat adanya penafsiran terhadap musik pengiringnya yang bercorak khas itu.

Gamelan yang berlaras pelog panca nada ini didominasi oleh alat-alat perkusif (alat pukul) dan dimainkan oleh 25-30 orang penabuh. Instrument-instrumennya ada yang berbentuk bilah perkusi yang dipasang di atas resonator bamboo (ugal, gangsa, kantil, penyacah, jublag, jegogan), ada yang berbentuk cymbal (cengceng), instrumen berpencon (reyong, trompong, gong, kempur, kemong), kendang dengan dua muka, instrumen tiup (suling), dan instrumen berdawai (rebab). Kecuali kendang, rebab, dan suling, semua instrumen-instrumen Gamelan Kebyar terbuat dari kerawang atau perunggu yang merupakan campuran dari tembaga dan timah dengan perbandingan 10:3 (Rembang, 1984: 8).

Sesuai dengan konsep dualisme dalam kehidupan masyarakat Bali, yaitu percaya dengan adanya dua kekuatan yang maha dahsyat seperti: *kaja-kelod*, *luh-muani*, *lemah-peteng*, *sekali-niskala* dan lain sebagainya (Bandem, 1988: 11), tercermin dalam Gamelan Kebyar yang selalu berpasangan seperti *lanang-wadon*, *pengumbang-pengisep*, *polos-sangsih*, *ngoret-ngerot* dan lain sebagainya. Instrumen gong dan kendang yang terdiri dari dua buah yaitu *lanang* dan *wadon*, merupakan konsep laki perempuan yang selalu memikul tugas saling bergantian dalam kebersamaannya. *Pengumbang pengisep* dalam instrumen berbilah yang menimbulkan suara

berombak (pelayangan), *polos-sangsih* merupakan sistem harmoni dan kadang-kadang juga bermain saling mengisi (*interlocking part*) merupakan konsep kerja sama dalam kehidupan masyarakat Bali.

Gamelan Kebyar dimainkan berkaitan dengan fungsinya. Apabila dimainkan di Pura sebagai pendukung upacara ritual, Gamelan Kebyar memainkan lagu-lagu klasik *pagongan* yang disebut dengan *lelambatan*. Apabila disajikan untuk musik tontonan seperti parade Gong Kebyar, lagu-lagu yang dimainkan adalah lagu-lagu kebyar yang juga lebih dikenal dengan sebutan tabuh kreasi baru. Tidak hanya demikian, dewasa ini Gamelan Kebyar sering digarap untuk memainkan komposisi-komposisi modern yang sama sekali lepas dari pola-pola tradisi yang sering disebut dengan lagu kontemporer.

Hingga akhir tahun 2014 ini Gamelan Kebyar masih tercatat sebagai gamelan yang paling populer di Bali. Gamelan Kebyar telah banyak menjadi koleksi baik oleh desa, banjar, *sekaa*, maupun perorangan. Hal ini disebabkan oleh fleksibilitas dan sifatnya yang multi guna yang sesuai dengan kebutuhan masyarakat akan seni pertunjukan. Gamelan Kebyar lahir dan dikembangkan dari kreativitas seni yang mengacu pada peranan seni tradisi dalam pertumbuhan budaya bangsa. Ia tidak hanya membatasi solidaritasnya pada lingkungan kosmos yang kecil yaitu Bali, tetapi melebar kepada suatu entitas yang luas, Indonesia bahkan lebih luas lagi. Eksistensinya tidak hanya terbatas pada lingkungan etnik tertentu yang diikat oleh adat dan agama, tetapi meluas pada kesatuan yang heterogen, universal, sebagai media ekspresi seni yang bebas dan bertanggung jawab.

Peranan Keterampilan dalam Bermain Kebyar

Membicarakan keterampilan dalam bermain kebyar pada dasarnya menunjuk pada hal-hal prinsip yang mesti dikuasai oleh seorang seniman dalam fungsinya sebagai penyaji. Secara garis besar keterampilan yang dimaksudkan disini adalah kemampuan seorang seniman dalam penguasaan beberapa hal seperti teknik permainan yang di Bali disebut *gegebug*, penguasaan unsur-unsur musikalitas, penguasaan komposisi dan kemampuan menghafalkan lagu-lagu yang dimainkan. Indikator keterampilan adalah keberhasilan seniman atau kelompok seniman untuk dapat mengungkapkannya keindahan suara musik secara sempurna.

Teknik permainan merupakan apparatus utama dalam Gamelan Bali. Teknik mengandung pengertian cara-cara memukul atau memainkan alat

musik sesuai dengan bentuk, sifat, dan karakter yang telah ada dalam alat musik itu sendiri, dan teknik juga dapat dijadikan indikator pokok dalam mempelajari gaya (*style*) masing-masing Gamelan (Bandem, 1991: 1). Di samping itu melalui teknik permainan dapat dibedakan secara audio satu perangkat gamelan dengan perangkat yang lain. Lahirnya Gamelan Kebyar sebagai pembaharuan dari Gamelan Gong juga disertai dengan pembaharuan teknik permainan yang semakin kompleks, sebagai salah satu penunjuk identitasnya.

Dalam *Lontar Prakempa* (sebuah lontar tentang Gamelan Bali) disebutkan ada 4 unsur pokok yang terdapat dalam Gamelan Bali, yaitu filsafat (logika), etika (tata susila), estetika (lango), dan *gegebug* (teknik menabuh). Aspek terakhir ini mendapat sorotan yang cukup tajam dalam *Lontar Prakempa* karena *gegebug* bukan hanya keterampilan memukul dan menutup bilahan gamelan, tetapi mempunyai pengertian lebih dari itu. *Gegebug* berkaitan erat dengan orkestrasi dan menurut *Prakempa* bahwa hampir setiap instrumen mempunyai *gegebug* tersendiri dan mengandung aspek *physical behavior* dari instrumen tersebut. Untuk dapat memahami secara teoritis mengenai teknik permainan yang dinamakan *gegebug*, ada baiknya dikutip uraian *Lontar Prakempa* tersebut sebagai berikut:

“Yaning gegebug gong kaget atangi ngaran bhuh loka nada ngaran. Yaning gegebug trompong sekar tunjung susun ngaran, denya angambat silih asih. I kang mwang gegebug barangan sadpada angraras santun ngaran, mwang bebancangan tadah rasmi araning swara. I kang gegebug reriyanan i gajah mina ngaran. I kang gegebug giying tuntun rasmi ngaran. I kang gegebug pemade mwang kantil, i talutur mwang i sadulur ngaran. I kang gegebug gender rambat, ekatanu aningglas ngaran”.

Artinya:

“Bila *gegebug* gong kaget atangin namanya, bhuh loka nada nama suaranya. Jika *gegebug* trompong sekar tunjung susun namanya, caranya angambat ganti berganti. Begitu juga *gegebug* barangan (reyong) sad pada angraras santun namanya, dan bebancangan suaranya bernama tandak rasmi. *Gegebug* giying tuntun rasmi namanya. *Gegebug* pemade dan kantil I talutur dan I sadulur namanya. Bila *gegebug* gender rambat ekatanu dan aningglas namanya”.

Memeriksa kutipan di atas, akan tergambar dalam pikiran kita betapa kayanya gamelan Bali dengan teknik pukulan dan masing-masing teknik akan memberikan warna gamelannya. Namun jika dibandingkan dengan

kenyataan yang ada dalam teknik permainan Gamelan Kebyar, teknik-teknik yang terdapat dalam *Lontar Prakempa* hanya memberi konsep global. Para seniman Bali telah mengembangkan teknik bermain gamelan yang sangat kompleks. Sebagai contoh *gegebug pemade* dan *kantil* yang dalam prakteknya masih memiliki sub teknik seperti *norek*, *nyolcol*, *nyandet*, *ngempat* dan sebagainya. Demikian juga instrumen-instrumen yang lain seperti ceng-ceng, reyong, trompong, dan giying masih mempunyai sub teknik yang lain.

Instrumen-instrumen yang berbentuk bilah termasuk gangsa, jublag jegogan, giying, penyacah, dimainkan dengan tangan kanan menggunakan *panggul*, kemudian bilah-bilahnya segera ditutup dengan tangan kiri untuk memperoleh durasi yang diinginkan. Pekerjaan memukul yang dirangkaikan dengan menutup inilah merupakan sebuah keterampilan yang perlu dikuasai, sebab kesempurnaan suara yang akan timbul sangat ditentukan oleh kesigapan kedua tangan pemain. Tentu ada pula instrumen-instrumen yang tidak perlu ditutup setelah dipukul. Kelompok ini meliputi gong, kempul dan kemong yang memiliki durasi cukup panjang, karena instrumen-instrumen ini biasanya berfungsi sebagai semi atau finalis. Kendang dipukul dengan tangan dan kadang-kadang juga dengan *panggul*. Memukul pada bagian-bagian muka yang berbeda akan menyebabkan pula variasi bunyi pada kendang itu sendiri. Untuk mendapat variasi bunyi inilah teknik memukul kendang hendaknya dikuasai seperti bagaimana cara menyembunyikan suara *dag*, *dut*, *pung*, *pak*, *peng*, *dug* yang hanya bermodal dua bagian pukul yaitu muka kanan dan muka kiri. Disamping itu karena kendang berfungsi sebagai pemurba irama dalam perangkatnya, penguasaan teknik mengkombinasikan suara-suara serta memberikan tenaga adalah mutlak diperlukan. Instrumen suling dimainkan dengan cara ditiup dengan sistem *ngunjat angkihan* yaitu meniup sambil bernapas dengan tidak memutuskan suara suling tersebut. Instrumen rebab dimainkan dengan cara digesek yang memerlukan latihan dan kebiasaan untuk melakukan agar dapat berbunyi dengan sempurna. Rebab yang digunakan dalam barungan Kebyar biasanya didatangkan dari Jawa khususnya daerah Surakarta. Hal ini disebabkan karena rebab Jawa memiliki suara yang lebih keras dibandingkan dengan rebab Bali (Wawancara dengan I Wayan Beratha tanggal 2 Oktober 1993).

Disamping penguasaan teknik, untuk bisa memainkan Gamelan Kebyar dengan baik juga diperlukan kelihaihan tangan. Seorang pemain kebyar belum dapat dikatakan fasih (*lemes megededig*) apabila bila belum

mampu memukul gamelan dengan cepat, rapi dan teratur (*gegedig tekes*), karena lagu-lagu Kebyar banyak yang bertempo cepat dan rumit terutama dalam memainkan *ubit-ubitan*. Sebuah pertunjukan Gamelan Kebyar memerlukan latihan yang cukup lama, seperti pada persiapan mengikuti festival Gong Kebyar yang setiap tahun diadakan di Bali, para peserta dari masing-masing kabupaten/kota telah mempersiapkan latihan-latihan secara intensif kurang lebih 6 bulan. Tujuannya disamping penguasaan teknik dan menghafal lagu, yang lebih penting adalah untuk kelihaihan tangan sang *penabuh*. Dalam setiap festival Gong Kebyar di Bali, kemampuan teknik (*gegebug*) dan kelihaihan tangan selalu menjadi kriteria utama dalam penilaiannya. Materi yang bagus tanpa dilaksanakan dengan teknik dan kesiapan tangan yang mantap tidak akan menghasilkan sajian yang mantap. Penguasaan teknik dan kelihaihan tangan akan memudahkan penabuh memainkan lagu-lagu yang rumit sekalipun.

Penguasaan tingkat kerumitan (*complexity*) juga merupakan bagian dari penguasaan dari penguasaan keterampilan yang perlu dimiliki oleh seorang *penabuh* Kebyar. Kerumitan dipandang dapat memberikan mutu estetik yang tinggi kepada karya seni bersangkutan. Dalam Ilmu Estetika disebutkan bahwa kerumitan ini disebabkan oleh adanya keutuhan dalam keanekaragaman. Begitu pula dalam permainan Kebyar, beberapa keanekaragaman jenis pukulan dipadukan dalam kesatuan yang utuh tanpa berlebihan, akan menghasilkan kerumitan yang dapat menambah nilai estetik.

Bentuk keterampilan yang lain adalah penguasaan unsur-unsur musikalitas. Memukul alat musik tidaklah seperti memukul batu dengan palu (*hammer*), yang hanya mengandalkan kemampuan fisik semata, tetapi harus disertai dengan olah rasa, ekspresi, dan penghayatan nilai-nilai artistik. Unsur-unsur musik selalu mengandung hal-hal yang berhubungan dengan perasaan dan keteraturan seperti: melodi, yaitu rangkaian nada-nada yang berbeda tinggi rendahnya, berbeda panjang pendeknya dan teratur susunannya. Ritme atau irama menunjukkan kepada kita kehadiran sesuatu yang berulang-ulang secara teratur. Terulangnya sesuatu yang teratur seolah-olah memberi kesan sebagai suatu ikatan karena mengandung hukum yang ditaati. Akan tetapi perlu diperhatikan apabila ritme yang selalu sama hukumnya kalau terus menerus terlalu lama bisa menjemukan, membosankan. Oleh sebab itulah dalam seni musik ritme selalu diolah bervariasi berdasarkan aturan-aturan yang ada. Harmoni dalam seni musik adalah keselarasan paduan beberapa bunyi. Dalam Gamelan Kebyar salah

satu prinsip harmoni ada pada teknik *ngempat* atau *nyangsih*. *Ngempat* atau *nyangsih* dimaksudkan harmoni terjadi dari pukulan bersama nada nomor 1 dengan nomor 3, nada nomor 2 dengan nomor 5 dan seterusnya.

Pengetahuan tentang komposisi juga diperlukan dalam keterampilan bermain kebyar. Komposisi yang dimaksud disini adalah susunan beberapa jenis suara atau bunyi menjadi satu. Dalam *Harvard Dictionary of Music*, istilah komposisi dijelaskan sebagai berikut:

“Composition literally meaning ‘putting together’, the term is particularly suitable for early polyphonic music, in which various voice part are indeed put together. In the more complex music of later periods, this meaning is less obvious, yet an opera by Wagner or Symphony by Tchaikovsky involves the putting together of numerous diver elements just as much as voice part were put together in early music. Moreover, the term is highly appropriate for the twelve-tone technique and even more for more recent methods of creating music by putting together assorted sound on a recording tape (electronic, serial music) (Apel, 1969: 189-190)

Artinya:

“Secara harfiah istilah komposisi berarti ‘menyusun menjadi satu’, istilah ini khususnya cocok untuk menyebutkan awal dari musik poliponi, yang mana didalamnya berjenis-jenis bunyi atau suara benar-benar disusun menjadi satu. Di dalam susunan musik yang lebih kompleks pada periode belakangan, pengertian ini menjadi kurang jelas akhirnya sebuah opera ciptaan Warger atau sebuah simponi ciptaan Tchaikovsky melibatkan penyusunan menjadi satu dalam musik kuno. Lebih dari pada itu, istilah ini lebih cocok untuk menyebutkan teknik musik yang menggunakan 12 nada, bahkan lebih cocok lagi jika digunakan untuk menyebutkan cara yang terakhir dari penciptaan musik dengan cara menyusun bermacam-macam bunyi pada sebuah pita rekaman (musik elektronik, dan musik serial)”

Selain pengertian di atas, dikalangan seniman Bali istilah komposisi juga dipergunakan untuk menunjukkan kerangka sebuah lagu atau yang lebih dikenal istilah *jajar pageh*. Dalam lagu-lagu kebyar, struktur atau jajar pagehnya terdiri dari tiga bagian utama, yaitu *kawitan* (bagian awal), *pengawak* (bagian tengah), dan *pengecet* (bagian akhir). Komposisi tersebut didasari oleh konsep *tri angga*, yaitu tiga bagian pokok dalam tubuh manusia yang terdiri dari kepala, badan dan kaki. *Kawitan* diibaratkan sebagai kepala, *pengawak* diibaratkan sebagai badan, sedangkan *pengecet* diibaratkan sebagai kaki (Astita, 1993: 121). Konsep *tri angga* selalu dipegang dalam komposisi Kebyar begitu juga komposisi

lagu pada perangkat gamelan lainnya di Bali. Konsep tersebut dipandang mengandung nilai keutuhan dalam keaneka ragaman, keutuhan dalam tujuan, dan keutuhan dalam perpaduan.

Peranan Penampilan dalam Bermain Kebyar

Sesuai dengan konsep audio visual dalam pertunjukan karya musik, selain keterampilan untuk pemenuhan keindahan audio juga diperlukan penampilan untuk keindahan visual. Penampilan dalam hal ini diartikan sebagai aspek-aspek keindahan visual yang dapat dipertunjukkan dalam pertunjukan musik melalui seniman maupun alat musiknya. Berbicara masalah visual dalam seni, konsep yang paling sering dipergunakan untuk meninjau adalah seni rupa yang dalam istilah kerennya disebut *visual art*. Namun bukan berarti penulis mengamati penampilan tersebut dari aspek-aspek seni rupa secara detail seperti garis, warna, efek cahaya dan lain sebagainya, akan tetapi memandang secara keseluruhan tanpa mengkategorikannya perbagian. Hal ini disebabkan karena rupa dalam penampilan seni musik sangat terikat dengan aspek keserasiannya dengan suara ditampilkan.

Bentuk perangkat Gamelan Kebyar telah diciptakan melalui pertimbangan-pertimbangan yang disesuaikan dengan kebutuhan baik musikal maupun perwajahan (rupa). Besar kecil serta tinggi rendahnya instrumen didasarkan atas cara memainkannya dan posisi pemain apakah duduk bersila di lantai, memakai tempat duduk, begitu pula apakah instrumen tersebut dipangku seperti misalnya kendang. Pada bagian instrumen yang disebut *trampa* atau *tatakan* gamelan, disamping sebagai tempat resonator, bagian ini juga dihiasi dengan seni ukir, relief, yang mendukung keindahan bentuk instrumen tersebut. *Trampa* dengan ukiran biasanya dicat rapi dengan komposisi warna sesuai dengan kesenangan si pemilik. Jenis cat yang paling sering dipergunakan dalam Gamelan Kebyar adalah cat perada (berwarna kuning keemasan) yang sangat berefek terhadap penyinaran lampu dalam pertunjukannya. Perwajahan instrumen yang dibuat sedemikian itu, tujuannya lebih mengacu pada penampilannya sebagai seni presentasi atau seni tontonan yang mengharapkan dapat memberi kesenangan dan kepuasan si penikmat.

Sebagai wujud fisik, alat-alat musik adalah benda seni rupa yang indah dan tinggi nilainya. Beberapa museum seni, baik di dalam maupun di luar negeri banyak yang mengoleksi alat-alat musik, seperti The Metropolitan Museum of Art, New York, di samping mengoleksi barang-

barang seni rupa seperti kesenian Mesir, kesenian Roma dan Yunani, seni ketimuran, lukisan dan kesenian modern, juga mengoleksi alat-alat musik, koleksi Benjamin Altman, musik konservasi dan research teknik (Munro, 1969: 211). Demikian juga museum Gajah di Jakarta mengorekasi gamelan Jawa dan gamelan Bali. Pada setiap pameran barang-barang seni kriya dalam rangka Pesta Kesenian Bali, beberapan alat musik Bali seperti kemong selalu diikuti sertakan. Bahkan dewasa ini beberapa individu di Bali, banyak yang mengoleksi alat-alat musik yang dipajang sebagai benda hias dalam rumahnya.

Di samping bernilai estetis secara visual, komposisi atau letak instrumen dalam barungan Gamelan Kebyar juga mengandung makna simbolis sebagai refleksi dari kehidupan sosial masyarakat. Instrumen *kendang* diletakkan paling depan karena fungsinya sebagai *pemurba* irama, ibarat seorang pemimpin yang mengatur masyarakatnya. Instrumen *giving/ugal* diberi tempat yang lebih tinggi karena *giving* adalah pemimpin lagu. Begitu pula dengan instrumen lainnya memiliki fungsi-fungsi yang berbeda sesuai dengan fungsi terhadap perangkatnya. Diantaranya ada yang berfungsi sebagai pemegang ritme, pemangku lagu, semi maupun finalis, ornamentatif, pemanis, dan pengramen (membuat rame).

Dalam sebuah pertunjukan Kebyar, selain faktor-faktor pendukung di atas, faktor seniman atau penabuhnya merupakan hal yang perlu mendapat perhatian. Keberhasilan pementasan pertunjukan Kebyar sangat tergantung pada penampilan di samping bakat dan keterampilan yang telah dimiliki oleh penyaji. Penampilan dalam hal ini mencakup beberapa hal seperti: sikap menabuh, mental untuk pentas, gaya (akting), dan penjiwaan terhadap lagu yang dimainkan. Dua kelompok penabuh yang diparadekan, meskipun memainkan lagu yang sama, dengan keterampilan yang sama, kalau penampilannya tidak sama tentu kualitas pertunjukkan tersebut tidak sama. Mereka yang berpenampilan menarik, penuh dengan penjiwaan, sikap yang benar, mental yang baik, akting yang sewajarnya, akan memiliki mutu pertunjukkan yang lebih tinggi.

Sikap seseorang dalam menabuh sangat mempengaruhi penampilannya. Sikap di samping mengandung nilai kesopanan juga mengandung nilai estetis. Beberapa sikap menabuh yang telah diatur dalam bermain kebyar, yaitu duduk bersila bagi penabuh yang duduk di lantai, pemain kendang duduk dengan memangku kendangnya, posisi badan tegak, penuh perhatian dan tidak tegang. Posisi tangan dan siku pada pemain

gangsa, giying, jublag dan jegogan sejajar dengan tingginya instrumen yang dimainkan. Kendang yang dipangku diusahakan agar bagian muka kiri sedikit lebih tinggi dari yang muka kanan, karena hal ini akan memberi kesan gagah dan lihainya pemain kendang. Reyong dan trompong yang dipukul dengan dua buah panggul, posisi tangan dan siku diusahakan sejajar dengan tingginya instrumen. Semua hal yang berhubungan dengan sikap di atas, sangat mempengaruhi lihainya atau tidaknya seseorang dalam menabuh yang dalam bahasa Balinya disebut *elah*. Dengan lihainya menabuh akan berefek pada serasinya penampilan dan juga berefek pada kualitas suara musik yang dihasilkan. Untuk memulai praktek menabuh Gamelan Kebyar, hal yang pertama-tama diajarkan adalah masalah sikap termasuk cara memegang *panggul*. Bagaimana tidak, sesuai dengan keterangan Bapak I Wayan Beratha, seorang pakar Gamelan Bali mengatakan bahwa menabuh yang dalam bahasa Balinya disebut dengan *megambel*, kata *megambel* sendiri berasal dari kata dasar *gambel* yang artinya pegang. Ungkapan tersebut dapat diartikan bahwa peganglah dirimu baik-baik dengan cara bersikap yang benar, dan peganglah isi musik itu sendiri jangan sampai terlupakan (Wawancara dengan I Wayan Beratha, 12 Desember 1993).

Seni musik di samping mempunyai wujud dan perilaku, juga mengandung isi, mengandung makna yang sifatnya ilustratif. Dalam menunjukkan isi atau makna tersebut diperlukan juga penjiwaan bagi para pemainnya. Musik yang bertemakan gembira hendaknya disertai dengan penjiwaan gembira, begitu pula tema-tema yang lainnya.

Dalam ilmu estetika kita sering mendengar istilah bobot, yang pengertiannya adalah aspek-aspek estetis mengenai isi atau makna dari karya seni. Kalau dalam seni rupa isi dan maknanya dapat ditangkap secara langsung maupun tidak langsung oleh si pengamat. Seperti lukisan yang menggambarkan orang-orang sedang pergi ke pasar, dapat diamati secara langsung. Lain halnya dengan suatu lukisan yang allegoris dengan menggunakan simbol-simbol, isinya hanya dapat diketahui setelah mengenal arti dari simbol-simbol tersebut. Dalam seni musik bobot yang terkandung terletak pada suasana yang disampaikan kepada si pengamat. Oleh sebab itu untuk mendukung suasana yang ingin disampaikan, selain yang sudah terkandung dalam musiknya (suara) perlu disertai penjiwaan para pemainnya. Sangatlah tepat seperti apa yang diungkapkan oleh S. Sudjojono bahwa seni adalah ekspresi atau ungkapan jiwa si seniman (Soedarso, 1990: 41). Berdasarkan pendapat di atas, seni musik adalah

pengutaraan isi hati manusia lewat suara, tetapi jangan dilupakan bahwa ekspresi yang bisa divisualkan oleh permainannya akan mampu memberikan dukungan terhadap penyampaian isi hati tersebut.

Dalam bermain kebyar di Bali, hal ini sangatlah tampak terutama dalam lagu-lagu yang bertemakan gembira. Tidak jarang para penabuh menaikkan sebelah tangannya dan berakting sesuai dengan jiwa lagunya. Bahkan dalam parade Kebyar, kemampuan berakting ini seolah-olah menjadi kriteria di kalangan penonton sehingga *sekaa* yang aktingnya bagus selalu mendapat sambutan dan tepuk tangan yang meriah. Penabuh yang kurang bisa berakting biasanya disebut dengan penabuh loyo, *ayem* dan sering mendapat kata-kata ejekan. Tak jarang seorang tukang kendang yang memiliki keterampilan dan teknik yang tinggi, karena kurang bisa menjiwai lagu dan memiliki mental yang kecut terpaksa digantikan dengan yang lainnya. Dalam hal ini peranan mental sangatlah menentukan kepaiawaian dalam keterampilan dan penampilannya.

Hubungan Keterampilan dan Penampilan

Secara umum hubungan yang terjadi antara keterampilan dengan penampilan ialah kebersamaannya dalam membentuk nilai estetis dan artistik pada sebuah pertunjukan musik seperti halnya Kebyar di Bali. Proses awal mempelajari Gamelan Kebyar tentulah berbagai jenis keterampilan yang terlebih dahulu dicermati, agar unsur pokok dari musik, yaitu suara dapat dikuasai sesuai dengan kaedah-kaedah yang berlaku. Namun sebagai seni tontonan, fokus penikmatan tidak mungkin mengandalkan keindahan suara semata. Proses akan disertai oleh penikmatan visual, yang memiliki porsi seimbang dan saling mendukung dengan keindahan audio. Apabila telah sampai pada penyajiannya ini, kedua unsur yaitu keterampilan dan penampilan akan lebur menjadi satu sebagai hasil dari kebersamaan ini.

Dari sudut senimannya, bagi mereka yang memiliki tingkat keterampilan dan penampilan tinggi diberi predikat ahli. Kelahiran Gamelan Kebyar di Bali, disertai dengan lahirnya seniman-seniman ahli yang berdisiplin Kebyar. Dari beberapa ahli yang ada seperti ahli semar Pengulingan, ahli Pelegongan, ahli Pearjaan, ahli Gong Gede dan lain sebagainya, ahli Kebyar secara kuantitas menduduki peringkat yang paling banyak. Seseorang yang dapat dipandang ahli dalam memainkan gamelan Kebyar tentu ada kriteria-kriteria yang telah diyakini dan diterima oleh masyarakat. Kriteria-kriteria tersebut didasarkan pada penguasaan seniman dalam keterampilan dan penampilannya. Dua unsur utama ini selalu

terkait dan tak dapat dipisahkan satu sama lainnya. Seseorang yang ahli dalam keterampilan menabuh, belum dapat dipandang ahli dalam bermain Kebyar. Begitu pula sebaliknya seseorang yang hanya mengandalkan akting, bermental tinggi tanpa cakap dalam keterampilan juga belum dapat dipandang sebagai ahli memainkan kebyar.

Beberapa seniman Kebyar seperti Bapak Almarhum I Gede Manik, yang bersal dari Desa Jagaraga Buleleng, bisa disebut ahli bermain kebyar karena keterampilan dan penampilannya. Keahlian I Gede Manik bermain kendang sampai saat ini boleh dikatakan belum tertandingi (Wawancara dengan I Wayan Beratha, 12 Desember 1993). Penampilannya dalam berakting sangat dikagumi, sehingga kadang-kadang para penonton tidak terpaku mendengarkan musik, tetapi sangat terpaku menyaksikan gaya (akting) dan sikap I Gede Manik dalam memainkan tidak hanya kendang tetapi juga instrumen-instrumen lainnya. Sebagai seniman kebyar, Gede Manik memiliki pengetahuan yang kompleks. Beliau adalah seorang penabuh juga penari dengan ciptaannya tari Taruna Jaya bersama-sama dengan Pan Wandres, yang mana tari dan lagu Taruna Jaya sampai sekarang menjadi pertunjukan kebanggaan di Bali. Lagunya sangat membutuhkan virtuositas pemainnya, karena sangat menonjolkan kerumitan, kekompakan, kecepatan dan kelihaaian tangan. Di samping itu Gede Manik juga seniman pengrawit yang elaborit, kemampuan improvisasinya tinggi, baik dalam hal teknik maupun penguasaan unsur musikal. Begitu terkenal kemampuan beliau dalam bermain kebyar, saat ini dikukuhkan sebagai sebuah karya style (gaya) yang disebut dengan gaya Pak Gede Manik. *Style* tersebut selalu menjadi pedoman bagi pengrawit-pengrawit generasi sekarang.

Sezaman dengan masanya Gede Manik adalah Seniman I Wayan Beratha, yang merupakan partnernya sejak muda. Dewasa ini Seniman I Wayan Beratha sering dijuluki seorang Mpu Karawitan Bali. Beliau adalah seorang komposer ternama yang telah banyak menciptakan lagu-lagu kebyar, memiliki keterampilan tinggi dan penampilan yang menarik. Selain itu I Wayan Beratha juga ahli membuat gamelan dan belakangan ini beliau berhasil membuat dua barungan Gamelan baru yang diberi nama Genta Pinara Pitu dan Semarandana.

Generasi sekarang yang masih aktif dan juga memiliki keterampilan dan penampilan yang baik adalah: I Wayan Suweca, Nyoman Windha, Wayan Rai, S., Made Trip, Ketut Nang (putra Pak Beratha) dan beberapa seniman muda lainnya yang sudah mulai memicu diri dengan berlatih baik dilingkungan formal maupun informal.

Penutup

Beberapa jenis keterampilan yang mesti dimiliki oleh pemain Kebyar di Bali meliputi hal-hal: penguasaan teknik permainan, penguasaan unsur-unsur musikalitas Kebyar, penguasaan komposisi lagu dan juga kemampuan untuk menghafal lagu-lagu yang dimainkan. Dengan penguasaan hal-hal tersebut seorang pemain dapat dikatakan terampil bermain Kebyar. Keterampilan ini sangat berperan untuk dapat mengungkapkan suara gamelan Kebyar secara sempurna yang sesuai dengan aturan-aturannya.

Gamelan Kebyar adalah sebuah alat seni pertunjukan yang sebagian besar sifatnya sebagai seni tontonan, maka dalam presentasi estetik ini diperlukan penampilan yang menarik dan serasi dari para pemainnya. Penampilan tersebut meliputi sikap menabuh, penjiwaan terhadap lagu, akting dan mental.

Dengan demikian hubungan antara kedua tema pokok di atas adalah tanpa ketrampilan yang baik seorang penabuh Kebyar akan sukar atau kurang lihai dalam menampilkan dirinya apalagi berakting. Demikian pula sebaliknya seorang penabuh yang hanya suka berakting, bermental tinggi tanpa disertai dengan keterampilan yang baik tidak akan menghasilkan sajian seni Kebyar yang berkualitas.

8

ESTETIKA POSTMODERN DALAM MUSIK KONTEMPORER BALI

Kesenian sebagai bagian dari kebudayaan terjadi melalui proses yang disebut kreativitas. Hasil kerja kreatif ini oleh Susanne Langer disebut sebagai ciptaan atau kreasi yang dibedakan dari hasil kerja seorang buruh pabrik yang biasanya disebut produk. Perbedaan ini walaupun diprotes oleh beberapa filsuf yang antusias terhadap tegaknya demokrasi seperti John Dewey, pada akhirnya bisa diterima (Langer 2006: 31). Seni berkaitan dengan ekspresi jiwa yang dengan kesadarannya sendiri menciptakan bentuk-bentuk dengan berbagai media ungkapnya. Pada mulanya seniman jarang menjadikan hal tersebut sebagai bahan pembicaraan, walaupun mereka kerap kali memiliki gagasan-gagasan yang baik dan jujur untuk menerangkan apa hakekat atau makna dari yang ia kerjakan. Namun merujuk pada pemahaman yang terus berkembang dan munculnya filsafat ilmu pengetahuan modern sebagai karya intelektual yang paling cemerlang dewasa ini, banyak filsuf profesional maupun seniman berbakat mulai membicarakan arti “seni”, “ekspresi”, “kebenaran artistik”, “bentuk”, “realita”, serta puluhan kata-kata yang mereka dengar dan dipergunakan dalam wacana-wacana seni (Langer: 2006: 3).

Beberapa filsuf Barat yang mengemukakan teori kesenian mulai dari zaman Yunani Klasik (Plato, Plotinus, Aristoteles), hingga abad XX

(Susanne Langer, Collingwood, Clive Bell, Morris Weitz, dan George Dickie). Demikian juga halnya dengan para filsuf Timur dari negara-negara seperti India (Filsuf Bharata, Kapila Malik Vatsayam), dan Indonesia khususnya Bali (Ida Pedanda Made Sidemen, A.A. Djelantik), juga banyak mengemukakan teori keindahan dan kesenian sehingga wacana seni menjadi semakin menarik untuk diperbincangkan. Namun satu hal yang paling mengejutkan adalah betapa sulitnya para filsuf dan seniman membuat batasan-batasan istilah dalam seni, karena ketika menganalisis apa yang mereka maksudkan hasilnya tidaklah konsisten pertautannya, sehingga susah dipertahankan.

Salah satu misalnya wacana tentang seni dan keindahan. Pendapat yang paling bersahaja dan sering kita dengar bahwa semua yang indah adalah seni, atau sebaliknya bahwa semua seni itu indah dan yang tidak indah bukanlah seni; kejelekan berarti ketiadaan seni. Identifikasi seni dan keindahan seperti ini adalah dasar dari kesukaran kita dalam memberikan apresiasi terhadap seni. Bahkan pada orang-orang yang nyata-nyata sensitif terhadap segi-segi estetikpun anggapan ini merupakan sensor yang tidak disadari pada saat berhadapan dengan hasil seni yang kebetulan tidak indah. Baik pandangan historis yang meneliti bagaimana hasil-hasil seni di masa silam maupun pandangan sosiologis dengan memahami bagaimana manifestasi seni sekarang ini di berbagai tempat di dunia ternyata bahwa hasil seni sering merupakan sesuatu yang tidak indah (Read, 1959: 3).

Di Bali, di mana seni berkembang dalam kontinuitas dan perubahannya secara terus menerus (*in constant flux*), fenomena seperti ini juga kerap terjadi. Pada musik kontemporer misalnya, kita sering dihadapkan pada kenyataan bahwa jika kita sepakat pengertian keindahan itu adalah sesuatu yang dapat memberikan rasa nyaman, rasa senang, dan rasa tenang, maka musik kontemporer tidak selalu bisa kita nikmati sebagai sesuatu yang indah. Bahkan sebaliknya banyak karya-karya musik kontemporer membuat penontonnya jengkel, bosan, bahkan marah yang berakhir dengan kecaman. Namun apakah yang demikian itu tidak bisa kita golongkan kedalam sebuah karya seni, inilah pertanyaan yang akan ditelusuri lewat pemikiran baru, lewat paradigma baru sebagai dampak arus perkembangan intelektual manusia masa kini.

Dalam tulisan ini saya mencoba melakukan kajian perbandingan estetika pada dua karya musik yang lahir di Bali yaitu "*Mule Keto*" karya bersama Mahasiswa Jurusan Karawitan Semester VIII Tahun 1987, dan "*Grausch*" karya Sang Nyoman Arsawijaya tahun 2005. Kedua karya ini,

sesuai dengan yang diperkenalkan oleh penciptanya adalah karya musik yang digarap dengan konsep kontemporer. Namun demikian kedua karya ini juga memiliki perbedaan orientasi dalam memaknai dan menerapkan konsep kontemporer, yang satu berubah secara bertahap dalam bingkai yang mengikuti sistem lentur sedangkan yang satu melakukan perubahan radikal, bahkan melampau batas-batas konseptual sebuah karya musik. Komposer karya ini sama-sama dibesarkan dari lingkungan tradisi yang kuat sehingga memiliki virtuositas dan kepekaan artistik yang baik dalam seni musik. Apa yang mempengaruhi kedua gaya cipta musik kontemporer ini berbeda, secara awal dapat kita jawab yaitu karena perbedaan orientasi ekspresif senimannya. Namun kenapa dan apa yang diinginkan seniman dalam menciptakan karya, inilah sesuatu yang perlu ditelusuri. Selain secara internal dari dalam diri seniman, penciptaan sebuah karya seni sering juga dipengaruhi faktor-faktor eksternal seperti misalnya trend dan paradigma baru dalam memandang seni. Dari hasil kajian estetika kedua karya musik kontemporer ini diharapkan dapat dipahami bahwa seni sebagai salah satu produk intelektual manusia memiliki dimensi yang sangat luas.

Estetika Postmodern sebagai Landasan Penciptaan Musik Kontemporer

Sebelum memfokuskan pembahasan mengenai estetika postmodern terlebih dahulu ada baiknya jika akan dirunut perkembangan estetika yang terjadi di Bali. Hal ini penting guna menemukan kronologis perjalanan konsep penciptaan karya seni Bali yang tentu tak bisa dilepaskan dari perkembangan paradigma dan pola pikir masyarakat yang mengikuti arus perkembangan global. Piliang (1998:298, 1999:122) secara sangat bagus menggambarkan perbedaan era dan teks menjadi tiga yaitu: (1) Klasik/Prmodernisme; (2) Modernisme; (3) Postmodernisme, berdasarkan tiga sudut prinsip relasi/pertandaan yang digunakan. Dalam setiap prinsip tersebut akan kelihatan pada entitas apa suatu bentuk tunduk atau tergantung dan dalam setiap relasi/pertandaan atau model semiotik akan tampak bagaimana kaitan penanda didalamnya (Mudana, dalam Mudra 2003:105).

Dalam estetika klasik digunakan prinsip bentuk mengikuti makna (*form follows meaning*), artinya dalam setiap karya seni yang diciptakan lebih mengutamakan makna. Estetika modern menggunakan prinsip bentuk mengikuti fungsi (*form follows function*) yaitu karya seni diciptakan lebih berdasarkan fungsi dan penggunaannya dalam masyarakat. Sedangkan

estetika postmodern dengan prinsip bentuk mengikuti kesenangan (*form follows fun*), karena kehidupan postmodern adalah permainan untuk kesenangan belaka (Mudana, 2003:105).

Namun satu hal yang perlu dicermati dari pembagian estetika menurut Piliang ini, bahwa kendatipun pembagiannya didasarkan pada era atau jaman, dalam penciptaan kesenian Bali tidak tergantung pada era atau jaman. Artinya, pada masa kini dimana disebut zaman postmodern masih sering diciptakan kesenian-kesenian klasik dan modern. Ringkas kata, penciptaan karya seni dengan konsep klasik, modern, dan postmodern terjadi secara bersamaan dalam era postmodern ini.

Dari sudut pandang klasik/pramodern di mana prinsip makna menjadi acuan utama, para ahli dan pakar bidang sastra di Bali mengungkapkan estetika sebagai falsafah tentang hubungan antara manusia dengan alam semesta (*buana alit* dan *buana agung*). Sesuatu disebut indah sebenarnya adalah apa yang disebut dengan istilah Bali "patut", yang "benar". Karya-karya manusia yang dapat disebut indah harus mencerminkan keserasian antara *buana alit* dengan *buana agung*. Dalam bidang seni gamelan Bali ada dua lontar yaitu *Prakempa* dan *Aji Gurnita*, membahas tentang empat unsur pokok gamelan Bali yaitu filsafat, etika, estetika, dan teknik. Khusus dalam hal filsafat, dalam lontar ini disebutkan bahwa gamelan Bali sebagai musik, menganut konsep keseimbangan hidup orang Bali yaitu keseimbangan manusia dengan Tuhan, manusia dengan manusia dan manusia dengan alam sekitarnya.

Ida Pedanda Made Sidemen seorang kawi sastra Bali menekankan bahwa, melakukan kesenian adalah pengabdian, suatu kegiatan kebaktian dan karya yang dihasilkan adalah persembahan kepada Tuhan. Hal ini merupakan suatu jalan untuk mencapai suasana bersatu dengan jiwa universal atau Tuhan Yang Maha Esa yang beliau sebut dengan istilah "manunggal". Karya sastra, karya seni, baik bentuknya kelihatan maupun kedengaran (dibaca dan ditembangkan) dipandang sebagai "wadah bagi Dewa Keindahan". Beliau dihimbau turun dalam wadah itu dan bersemayam di sana bagaikan dalam candinya. Dewa Keindahan terdapat dalam segala keindahan seperti gunung, bunga, gadis, deburan ombak, dan apa saja yang menimbulkan rasa keindahan (*kelangen*) (Djelantik, 1992: 22-23).

Agasthia mengutarakan bahwa estetika Bali mengacu pada tulisan-tulisan kuno dari India, yang telah diolah dan disesuaikan dengan falsafah hidup orang Bali yang sarat dengan simbol-simbol sehingga estetika yang secara rasional dan sistematis hampir tidak ditemukan. Ciri khas dari

estetika Bali klasik nampak dari sikap sang seniman terhadap karyanya yaitu kreativitas seni sebagai pengabdian kepada Sang Hyang Widi dan kepada masyarakat. Akibat dari sikap tersebut tidak ada kecendrungan sang seniman untuk menonjolkan kepribadian dirinya, tetapi cenderung mengikuti pola yang telah ditentukan, hal ini menyebabkan banyak karya-karya yang tidak diketahui penciptanya. Dalam berkarya seniman Bali selalu berusaha mencapai hasil pekerjaan yang sesempurna mungkin. Oleh sebab itu tidak menjadi persoalan jika orang lain meniru karyanya atau cara kerjanya, malahan hal itu merupakan kebanggaan karena dengan itu mereka membuktikan keunggulannya sebagai seniman. Dalam proses pekerjaannya seniman Bali tradisional menikmati rasa indah yang disebut *kelangen*. Tidak ada stress malahan suasana rileks. Kuatnya intensitas *kelangen* itu bertaraf, dan bila mencapai puncak dirasakan sebagai taksu seperti dikuasai oleh kekuatan yang ajaib yang memberi keberhasilan istimewa. Disamping rasa *kelangen*, seniman Bali biasanya merasa diri bersatu (*manunggal*) dengan obyek yang dikerjakan. Hal ini mungkin pengaruh dari filsafat *Tat Twam Asi* yang tanpa disadari menyerap ke dalam kepribadian manusia Bali akibat kebudayaannya yang dialami sehari-hari mulai dari masa kanak-kanak sampai dewasa.

Berkat falsafah ini seniman Bali terbawa oleh prinsip keserasian antara *buana alit* dan *buana agung*, karena dalam buana agung dirasakan ada pengaturan yang pasti oleh Tuhan, maka untuk menjaga keserasian itu jiwa sang seniman berusaha mewujudkan pengaturan penempatan segala-galanya yang berkaitan dengan pekerjaan sesuai peranan dan hirarki. Penyesuaian itu baik mengenai ruang maupun kedudukan (spasial dan hirarki) merupakan salah satu prinsip estetika. Prinsip-prinsip keindahan atau estetika Bali merupakan suatu kegiatan intelektual yang meliputi ilmu maupun falsafah. Estetika tidak bisa disamakan dengan selera atau kecendrungan dari manusia. Selera-selera yang berlainan antara beberapa orang masih bisa tercakup dalam suatu pola estetika yang sama, juga apa yang disebut dengan style atau gaya dalam kesenian tidak sama dengan estetika, ia merupakan salah satu obyek pemikiran dari estetika (Djelantik, 1996:147).

Pada zaman modern pandangan-pandangan tentang seni mendapat sorotan yang cukup tajam karena beberapa rumusan terutama yang menganggap kesenian sebagai "penuangan emosi manusia yang sedalam-dalamnya" dengan ciri yang sangat individualis, tidak cocok lagi dengan selera manusia abad XX. Dirasakan pula bahwa pendirian individualis yang

bersemboyan "seni untuk seni" telah membuat para seniman sombong dan bersikap acuh tak acuh terhadap lingkungannya dan terhadap masyarakat pada umumnya. Mereka mengasingkan diri ke dalam "menara gading" dan cenderung menjauhkan diri dari pergolakan yang berlangsung ditengah masyarakat.

Sebagai reaksi melawan pendirian individualis itu dan kecemasan atas kehancuran dunia yang baru dialami, antara para seniman dan filsuf kesenian banyak yang cenderung ke arah penyederhanaan dan cenderung merumuskan kembali tentang apa yang disebut seni. Morris Weitz (1956) dalam ulasannya tentang teori kesenian menarik kesimpulan bahwa konsep tentang kesenian tidak lagi bisa dibatasi dengan kriteria-kriteria yang lazim dipergunakan dalam definisi hingga saat itu. Menurut Weitz, konsep tentang seni dan kesenian harus tinggal sebagai "konsep terbuka" karena perkembangan dalam dunia kesenian begitu luas dan sangat kompleks. Setiap saat muncul ratusan karya-karya yang beraliran segala macam, yang menyatakan hasil karyanya sebagai karya seni. Tantangan yang dihadapi Weitz dengan konsep ini adalah pertanyaan apakah bisa dibuat kriteria minimal yang harus dipenuhi untuk dapatnya sebuah karya disebut seni. Akhirnya ia mengakui bahwa sebenarnya tidak bisa diadakan kriteria kecuali berdasarkan perasaan masing-masing orang. Setiap orang bisa saja menyebut sesuatu sebagai seni dan terserah kepada yang lain untuk menilainya. Jadi terbukalah peluang bagi seniman masing-masing untuk menentukan sendiri konsep tentang kesenian.

Dalam mencoba menemukan jalan keluar dari kesulitan tersebut di atas, George Dickie (1960) mengungkapkan bahwa kebanyakan antara kita, kalau menyebutkan sesuatu sebagai seni sebenarnya dengan tidak sadar telah mencantumkan dalam sebutan itu suatu "penilaian" yang positif. Penggolongan yang mengandung penilaian disebut dengan penggolongan evaluatif. Menurut Dickie, konsep tentang seni dewasa ini harus melepaskan diri dari penggolongan evaluatif, dan membatasi diri pada penggolongan klasifikatif yang berarti bahwa ada seni dan ada bukan seni, dan antara keduanya tidak ada perbandingan nilai.

Akan tetapi seringkali terjadi bahwa sesuatu yang dikatakan seni oleh seseorang tidak dikatakan seni oleh orang lain. Pertanyaan timbul tentang siapa yang berwenang untuk mempertegas bahwa barang atau aktivitas tertentu bisa digolongkan seni. Dickie menjawab bahwa kita harus realistis dan pragmatis dalam hal ini. Kalau karya seorang seniman dipamerkan dalam museum atau *art gallery* sebagai karya seni, kita

harus anggap bahwa itu adalah karya seni walaupun kita sendiri tidak bisa memahaminya. Dengan adanya lembaga atau institusi yang berani menyajikan karya itu kepada umum, karya itu sudah digolongkan sebagai seni, bukan diangkat sebagai seni. Oleh sebab itulah pandangan Dickie dinamakan "*institutional theory of art*" (Djelantik, 1992: 61-62)

Estetika postmodern tentu tidak seperti estetika modern yang banyak mengandung kebakuan dan standar-standar. Menurut Piliang (1998:151), dari pada "estetika", istilah "antiestetika" tampak jauh lebih cocok digunakan untuk menjelaskan fenomena estetika dalam era postmodern. Estetika posmodern, sebagaimana ditunjukkan oleh Hal Foster dalam *Postmodern Culture* (1983), merupakan bentuk-bentuk subversif dari kaedah-kaedah baku estetika modern. Bentuk-bentuk bahasa estetik posmodernisme yang digunakan sangat aneh di telinga masyarakat umum. Diantaranya adalah *pastiche*, *parodi*, *kitsch*, *camp*, *skizoprenia*. Piliang (1998:306-308) menyebutkan proses produksi dan tanda-tanda dalam masyarakat konsumen dan penerapannya padawacana estetik postmodernisme mencerminkan bahwa tanda dan makna padaestetika postmodern bersifat tidak stabil, mendua, bahkan plural, disebabkan oleh diutamakannya permainan tanda, keterpesonaan pada permukaan dan diferensi, dari pada makna-makna ideologis yang bersifat stabil dan abadi. Hal ini dapat dicerminkan dari beberapa bahasa estetik postmodernisme yang bersifat hipereal dan ironis.

Secara umum, *pastiche* adalah karya seni yang elemen-elemennya diambil dari masa lalu sehingga tampak imitatif tanpa beban dan kurang orisinal. *Parodi* adalah karya seni yang berisi kritik dan kecaman dengan meniru ungkapan khas gaya tertentu dimana kelucuan dan keabsurdan muncul dari distorsi dan plesetan ungkapan yang digunakan di dalamnya. *Kitsch* adalah karya seni berselera rendah (*bad taste*) dan bahkan merupakan seni palsu (*pseudo art*) yang sifatnya murahan. *Camp* adalah suatu model estetisme dalam keartifisialan dan stilisasi sehingga merupakan karya seni yang ingin kelihatan berlebihan, spesial, glamour, dan vulgar. *Schizoprenia* adalah karya seni dimana rantai pertandaan di dalamnya putus sehingga tidak ada pertautan yang membentuk ungkapan atau makna dan tidak ditemukan hubungan yang stabil antara konsep atau petanda dan penandanya.

Kajian Estetika Musik Kontemporer "Mule Keto" dan "Grausch".

Musik kontemporer "Mula Keto" adalah hasil dari tugas kelas mahasiswa semester VIII Jurusan Karawitan STSI Denpasar tahun 1987.

Sebagai sebuah tugas mata kuliah Komposisi Karawitan VI, materi kelas memang diarahkan pada penciptaan musik dengan menggunakan konsep-konsep kekinian. Beberapa konsep baru atau kekinian yang dimaksud adalah terus menerus melakukan eksplorasi untuk menemukan jenis suara dan sumber bunyi yang baru, karya tidak lagi diikat oleh struktur yang baku, penemuan melodi, ritme, dan harmoni yang bernuansa baru, penemuan cara memainkan alat musik yang baru, paham musik tidak hanya dinikmati secara auditif melainkan juga visual. Berbekal dari konsep inilah sang komposer mencoba melakukan eksperimen-eksperimen untuk menghasilkan sebuah karya musik. Diawali dengan pencarian tema yang akan diangkap, kemudian eksplorasi alat atau media bunyi, dilanjutkan dengan improvisasi musikal dan pembentukan hasil dari improvisasi yang didapat, maka lahirlah karya musik yang diberi judul "*Mule Keto*".

Alat musik atau media unangkap karya ini adalah diambil dari sebagian barungan Gamelan Gong Gede. Dengan penggunaan alat yang tidak lazim seperti ini, komposer tidak lagi memandang Gong Gede sebagai kesatuan bentuk ansambel, melainkan hanya sebagai sumber bunyi. Tujuannya adalah untuk mengasilkan suara musikal sesuai dengan tuntutan karya yang diinginkan. Cara membunyikan alat-alat musik inipun berbeda dari kelaziman seperti misalnya dengan cara menggosok, memukul sambil menekan, dan memukul dan membiarkan tanpa ditutup. Alat pukul yang berbentuk hammer tidak dipukulkan pada bagian hammernya, melainkan tangkainya.

Struktur musik "*Mule Keto*" tidak lagi terikat pada struktur konvensional seperti *tri angga*, melainkan dibiarkan mengalir secara bebas. Bingkai pembatas sengaja dibuat sangat lentur sehingga struktur menjadi dinamis dan bahkan tanpa bentuk. Hal ini dapat diamati dari banyaknya bagian-bagian yang digarap dengan improvisasi baik vokal maupun instrumental. Dari segi olahan vokal, tidak terbatas pada bentuk nyanyian atau tembang, melainkan termasuk obrolan, pekikan, desah yang saling mengisi.

Namun satu hal yang masih bisa dikenali unsur tradisi dalam garapan ini adalah pengolahan melodi dan ritme. Hal ini cukup bisa kita pahami karena melodi banyak diadopsi dari lagu-lagu yang sudah ada seperti misalnya lagu "*Goak Maling Taluh*" sebagai *main body* dari karya ini. Namun demikian pengolahan aransemennya cukup memberikan warna baru, diselingi dengan lirik vokal yang menggelitik dan terkadang lucu, membuat olahan melodi dan ritme terasa hidup.

Karya ini disajikan dalam bentuk konser musik sehingga selain penggarapan artistik dari segi visual juga mendapat perhatian. *Setting* gamelan dibagi menjadi dua bagian yang saling berhadapan memberikan kesan komunikasi yang sangat intensif. Selain bahasa musikal lewat alat musik, tepukan tangan, dan hentakan kaki juga mewarnai karya ini, kemudian dipadu dengan gerakan dan akting para pemain. Di luar kebiasaan yang ada, para pemain berpindah-pindah dari satu instrumen ke instrumen lainnya. Kostum digarap sederhana namun memberikan kesan mendalam karena terkait dengan tema yang diusung yaitu "Pande Gamelan" yang sedang melaras gamelan. Ketika si buruh bertanya kepada sang majikan yang tiada lain adalah tukang laras dan pembuat gamelan, mereka diberi jawaban "*mule keto*" (memang begitu). Kata-kata *mule keto* inilah yang digarap, sebenarnya tiada lain sebagai sindiran terhadap seorang guru yang tidak memberi penjelasan memuaskan kepada muridnya.

Sesuai dengan sifat estetika postmodern, semua pengolahan baru dari karya ini bukanlah dalam rangka 'anti kemapanan', melainkan hanya sebagai reaksi dari kemapanan yang sering menimbulkan sesuatu yang monoton. Postmodern tetap memanfaatkan hal-hal yang dianggap baik pada era modern (*re-use*) dan menyusun kembali potongan-potongan (*collage*) dari unsur-unsur tradisional dan modern serta mendaur ulang dalam konteks yang baru. Estetika postmodern dalam mencermati tanda dan makna bersifat tidak stabil, mendua, dan plural. Hal ini disebabkan oleh diutamakannya permainan tanda, keterpesonaan pada permukaan dan diferensi, dari pada makna-makna ideologis yang bersifat stabil dan abadi.

Dari segi judul yaitu "*Mule Keto*", karya ini dapat dikategorikan sebagai sebuah parodi, karena berisikan kritikan dan kecaman dengan meniru ungkapan gaya khas ditambah dengan plesetan-plesetan dan kelucuan. Ciri lainnya, karya ini juga dapat dimasukkan ke dalam pastiche, karena banyak elemen-elemen musikal diambil dari masa lalu, kendatipun diakui kurang orisinal. Namun dengan pengolahan yang baik semua unsur atau elemen masa lalu yang diambil tidak mempengaruhi kualitas karya ini. Hal ini dibuktikan ketika dipentaskan pertama kali pada Pesta Kesenian Bali Tahun 1997, karya ini mendapat sambutan dan membuat penonton sangat menikmati.

Karya Musik berjudul "*Gerausch*" memiliki situasi berbeda dengan "*Mule Keto*" kendatipun sama-sama digarap dengan menggunakan konsep karya kontemporer. Dalam karya ini komposer melakukan eksplorasi

menyeluruh mulai dari instrumen musik, olahan musikal, melakukan vokabuler teknik dan penyajian, bahkan cenderung melampaui batas-batas estetis. Secara terus terang komposer menginginkan sebuah karya eksperimental yang berusaha melepaskan diri dari pola-pola atau kaidah-kaidah karawitan Bali. Dari judulnya saja "Geraus" dalam bahasa Jerman yang artinya kurang lebih sama dengan noise dalam bahasa Inggris yang artinya bunyi yang tidak bernada atau tidak bernada tepat.

Karya ini diilhami oleh adanya karya-karya musik abad XX di Jerman yang disebut dengan "Geraus Music", yaitu karya musik yang bertolak dari suara-suara umum yang dianggap jelek. Suara sumbang atau jelek pada pendirian estetis, oleh para komponis musik abad XX dipakai sebagai unsur untuk mencapai keindahan. Seperti halnya ide *black is beautiful* yang muncul di Amerika Serikat sekitar tahun 1950-an adalah sebuah usaha untuk merubah keyakinan estetis manusia bahwa yang gelap adalah jelek (Arsawijaya, 2005:5). Dalam hal ini estetika musik tidak hanya menyangkut soal rasa, akan tetapi juga masalah kesadaran dan inteligensia manusia dalam menyikapi. Dalam menikmati karya seperti ini penonton tidak dimanjakan dengan suara merdu, mengalun, sehingga mereka terbuai, melainkan diajak mengembangkan imajinasi, melatih kepekaan dan kesabaran, sehingga pada akhirnya setiap penikmat akan memiliki kesan yang berbeda-beda. Mempertanyakan sekaligus menghujat, mencaci maki, atau mungkin ada juga yang berusaha memahami, mencari makna dari apayang mereka saksikan adalah wacana yang memang diinginkan dari karya seperti ini. Disinilah letak kesadaran dan inteligensia manusia diuji.

Dari segi instrumentasi karya ini menggunakan 20 potongan pipa besi (tiang telpon) dengan ukuran berbeda-beda, dengan tiga jenis alat pemukul untuk memunculkan suara-suara yang berbeda. Selain itu urutan bilah besi yang tidak memiliki susunan laras berjumlah sepuluh digantung di atas kayu dan ditambah dengan deretan potongan besi cor ukuran kecil. Ada juga instrumen khusus untuk bermain improvisasi berupa plat besi yang dibentuk menyerupai gong yang tanpa moncol, dimainkan dengan alat pemukul dari paku kayu dan penggunaan mesin gerinda untuk menghasilkan efek suara dan percikan bunga api.

Struktur garapan karya ini kendatipun dibagi menjadi tiga bagian, akan tetapi tidak mengikuti pola-pola tri angka seperti pada struktur garapan karawitan tradisi Bali. Komposer memberikan istilah bagian pertama

adalah pengenalan, yaitu semua instrumen seolah-olah diperkenalkan. Bagian kedua adalah penonjolan berbagai jenis dan pola permainan ritmis yang dilanjutkan dengan improvisasi setiap pemain. Bagian ketiga sebagai klimaksnya diisi dengan penonjolan teknik permainan dengan main bersama, dan karya ini diakhiri dengan pukulan instrumen semakin keras dan semakin gaduh oleh seluruh pemain.

Pengolahan musikalitas seperti melodi, ritme, harmoni, dan unsur lainnya kendatipun telah memperlihatkan sebuah pengorganisasian yang teratur, namun karena didominasi oleh suara-suara noise, gaduh, dan sumbang tentu bagi sebagian besar penonton akan sulit mencerna musik ini. Saya mengamati dari prinsip sederhana sebuah musik yaitu ketika rekayasa bunyi dan ritme telah menyatu maka sudah bisa disebut sebagai musik. Hal lainnya seperti misalnya melodi, dalam garapan ini prinsipnya melodi terjadi dari perjalanan nada-nada yang berbeda tinggi rendahnya dan itu terjadi dari lima potongan pipa besi yang sengaja dibuat bernada. Namun jika kita berpatokan pada keberadaan nada itu adalah seperti yang ada dalam laras pelog, selendero, dan diatonis, maka seolah-olah tidak ada nada dan melodi dalam garapan ini.

Karena kebetulan saya adalah salah seorang penguji karya ini, maka saya sempat mengamati dengan seksama bagaimana situasi ketika pagelaran berlangsung. Hal yang perlu dijelaskan berkaitan dengan penikmatan estetis penonton ketika itu adalah, sejak awal penonton sudah dibuat gelisah. Suara potongan pipa besi yang dipukul dengan hammer yang juga terbuat dari besi sangat memekakkan telinga, sehingga banyak penonton yang keluar. Sementara yang lainnya menggerutu dengan nada kesal, namun ada juga yang mengamati dengan tekun untuk melihat apa yang terjadi kemudian. Satu hal yang menarik adalah ketika mesin gerinda digelontorkan pada lempengan besi dan mengeluarkan api pijar disertai suara mesin dan disambut dengan pukulan pipa besi yang meledak-ledak, penonton bertepuk tangan. Dari hal ini dapat kita cermati bahwa ada unsur keunikan atau sesuatu yang "beda" terjadi dalam garapan ini yang membuat penonton bertepuk tangan.

Jika karya "*Mule Keto*" sejak awal sudah mendapat sambutan penonton tentunya dapat dipahami karena musik ini masih mampu dicerna oleh penonton. Dari segi penggunaan alat saja penonton sudah memiliki *aesthetic experience* terhadap gamelan Gong Gede yang nilai estetisnya telah sering mereka nikmati. Penggunaan lagu cecantungan di bagian awal, penggunaan melodi lagu "*Goak Maling Taluh*" dan beberapa ungkapan-

ungkapan budaya lain yang mewarnai garapan ini tentu sesuatu yang sudah tidak asing lagi bagi penonton. Jika demikian pertanyaannya sekarang adalah dimana letak estetika kontempornya atau kekinian dari karya ini. Unsur kekinian terletak pada dekonstruksinya terhadap hal-hal kemapanan tradisi yang dianggap memblenggu kreativitas. Dekonstruksi yang dimaksud dalam hal ini adalah bukannya membongkar dalam artian kosong, melainkan membongkar sebagai sebuah tindakan merevisi, untuk menemukan hal yang baru yang sesuai dengan alam pemikiran masa kini. Apa yang direvisi oleh komposer dalam karya "Mule Keto" ini adalah segala sesuatu yang menghambat kreativitasnya seperti landasan nilai, legitimasi kebenaran, kebebasan, karena semua hal ini acap kali menimbulkan penindasan dan pemasangan.

Karya musik kontemporer "Geraus" dari sisi penikmatan estetik lebih banyak "dipertanyakan" kalau tidak ditolak. Jika kita cermati, dengan banyaknya pertanyaan terhadap karya ini, dengan semaraknya wacana yang dimunculkan oleh karya ini, sesuai dengan konsep musik kontemporer sebagai sebuah karya intelektual, artinya karya ini cukup berhasil. Sesuai dengan konsep estetika postmodern dimana bentuk mengikuti kesenangan (*form follows fun*) maka permainan petanda dan penanda tidak menimbulkan makna yang tunggal dan bulat melainkan plural. Bagi penonton kebanyakan yang belum memiliki pemahaman dan pengalaman estetik tentang karya-karya seni postmodern pada umumnya belum siap menerima. Hal ini wajar karena ukuran atau standar yang mereka gunakan adalah standar umum yang cenderung mereka anggap sebagai sebuah kebenaran tunggal. Menghadapi kenyataan seni postmodern seperti "Geraus" yang tidak dapat memberikan sebuah kenikmatan, maka seakan-akan seni seperti itu adalah sebuah khaos. Bukan, seni yang demikian bukanlah kekacauan melainkan adalah keteraturan baru. Kebaruannya inilah yang sering tampak sebagai kekacauan, karena tidak cocok dengan norma-norma (lama) yang ada.

Penutup

Dari seluruh uraian di atas, wacana tentang hubungan seni dan keindahan tidak bisa dipahami secara tergesa-gesa, karena keduanya memiliki dimensi yang sangat luas dan kompleks. Mencermati penggunaan kata seni saja misalnya, sejak masa lampau hingga sekarang selalu dalam perubahan. Sebelum abad XV, istilah seni digunakan untuk menyebutkan apa saja yang punya peraturan, sehingga sering kali kita dengar istilah-

istilah seperti seni berperang, seni memasak, seni bercinta, dan dokter yang belum praktek juga sering disebut dengan *semi art*. Perkembangan selanjutnya istilah seni atau *art* dalam bahasa Inggris dimonopoli oleh seni rupa. *Art* atau seni yang dimaksudkan hanyalah seni rupa. Buku-buku yang ada judul *Art*-nya isinya hanya seni rupa saja, demikian juga *Art Departement* pada setiap perguruan tinggi di Barat, yang dikelola hanyalah seni rupa. Hal ini bisa dipahami karena daerah cabang seni lainnya semuanya sudah punya nama seperti *music, dance, theatre, drama, song* dan sebagainya. Mungkin hingga sekarang agak aneh bila kita dengar istilah *dance art*, atau *music art*.

Demikian juga dengan kata keindahan, pada mulanya keindahan hanya dimengerti sebagai sesuatu yang dapat memberikan rasa senang, rasa, nyaman, rasa, tentram, dan damai. Namun dalam perkembangannya kemudian, keindahan sebagai hasil ciptaan atau rekayasa (*cultural beauty*), maka standar untuk mengamati sesuatu yang indahpun bergeser mengikuti perkembangan paradigma berfikir masyarakat. Seperti yang dikutip oleh I Wayan Dibia dalam materi mata kuliah Estetika, kesenian adalah salah satu unsur terpenting dari kebudayaan (Koentjaraningrat, 1974:2), oleh sebab itu seni seharusnya tidak dinilai dari segi karakter estetik dan artistiknya semata, melainkan dari posisi dan kaitannya dengan kebudayaan-seni sebagai tuntutan terhadap dan tentang kebudayaan (Smith-Autrad,1994:35). Merujuk pada pengertian ini, dalam menikmati seni kontemporer kita dihadapkan pada norma, paradigma, dan perilaku yang kompleks. Pada era pra modern/klasik, ketika prinsip estetika bentuk mengikuti makna, maka penilaian karya seni diarahkan pada pencarian makna apa yang mendasari munculnya sebuah kesenian. Pada era modern dengan prinsip bentuk mengikuti fungsi, penikmatan karya seni selain unsur estetisnya jua tertuju pada apakah seni tersebut sudah sesuai dengan fungsi dan tujuan penciptaannya. Sedangkan pada era postmodern pemahaman dan paradigma penikmatan kita juga disesuaikan dengan prinsip bentuk mengikuti kesenangan.

Seni mengandung nilai-nilai estetika (keindahan), etika (moral) dan logika (kaidah berfikir yang benar). Bagi masyarakat Bali, hal ini adalah sebuah tiga kesempurnaan yang selalu dijadikan acuan dalam berkeaktivitas. Konsep ini pula yang menyebabkan perkembangan seni di Bali selalu dalam kesinambungan dan perkembangan. Terkait dengan seringnya terjadi penolakan masyarakat terhadap munculnya seni-seni baru, sesungguhnya bukan berarti masyarakat Bali tidak terbuka terhadap

perubahan, saya mengamati hal itu disebabkan mungkin karena perubahan yang terjadi adalah perubahan sangat radikal, sehingga masyarakat belum siap menerima.

Mengenai hal ini, Gregori Bateson dalam tulisannya berjudul "*Bali the Value System of Steady State*" (1970) menyebutkan, masyarakat Bali yang dia akui mempertahankan suatu keseimbangan dinamik lewat variabel-variabel yang non-maksimasi, dan kelenturan dalam sistemnya (dalam Belo, 1970: 384-401). Dengan demikian konsep pembaharuan yang dilakukan adalah secara bertahap, tidak mengadakan perubahan radikal. Leonard P. Meyer menyebut hal ini dengan suatu "keadaan mantap" (*steady state*) dan menjelaskan tipe perubahan seperti ini lebih mengutamakan masalah mempertahankan stabilitas dari pada originalitas yang radikal (Meyer, 1970: 101). Meyer mempertentangkan proses transformasi yang terjadi di Barat, yaitu pembaharuan cenderung menjadi sifat-sifat yang positif, perubahan yang terjadi sangat pesat dan luas, mengambil bentuk trend-trend dinamika atau mutasi yang menyolok.

9

KEBIJAKAN ISI DENPASAR DALAM PENGAYOMAN GAYA SENI KAKEBYARAN BALI UTARA

Pengkajian tentang gaya atau *style* sebuah *genre* seni pertunjukan merupakan topik yang selalu menarik perhatian. Hal ini disebabkan karena dalam mengkaji gaya selalu terjadi perdebatan tidak hanya dari segi perbedaan paradigma dalam memaknai aktualitas gaya, tetapi juga telah merambah ke permasalahan ideologi dalam berkreaitivitas. Salah satu topik yang selalu menarik untuk dicermati adalah gaya seni *kakebyaran*, sebuah *genre* seni yang lahir pada permulaan abad ke XX di Bali Utara. Seniman dan budayawan Bali Utara (Buleleng) menaruh perhatian besar terhadap eksistensi seni *kakebyaran* yang sangat terkenal dengan ciri, identitas, dan kualitas estetikanya sehingga membuat decak kagum siapapun yang pernah mengapresiasinya. Seringnya diadakan seminar dan pengkajian tentang gaya seni *kakebyaran* Bali Utara mengandung makna betapa masyarakat menginginkan identitas menjadi sesuatu yang penting untuk menunjukkan bahwa mereka memiliki sesuatu yang “berbeda” dan patut dihargai dan dibanggakan. Seiring dengan perjalanan waktu dan persentuhan antar budaya, kini, seni *kakebyaran* gaya Buleleng dianggap mengalami pergeseran, bahkan kesenjangan terutama ketika munculnya gamelan, lagu, dan tarian *kakebyaran* gaya Bali Selatan yang dianggap

“beda”, berkat kreativitas seniman-seniman muda dalam beberapa dekade belakangan ini. Muncul pergulatan wacana yang cenderung oposisi biner, yaitu menganggap yang satu lebih baik dari yang lain. Fenomena inilah yang membuat saya tertarik untuk ikut ambil bagian dalam diskursus gaya seni *kakebyaran* Bali Utara dan Selatan, karena saya sangat tidak setuju adanya anggapan bahwa yang satu lebih baik dari yang lain. Bagi saya, munculnya berbagai gaya harus dipandang sebagai hasil sebuah kerja kreatif yang memiliki alasan dan konsep-konsep seni yang diinginkan para kreator.

Mengawali kepedulian saya untuk ikut ambil bagian dalam diskursus ini, saya ingin “bernostalgia” sejenak mengenang masa lalu saya ketika bersentuhan dengan seni mulai dari masa kanak-kanak hingga saat ini. Sebagai seorang penabuh gamelan Bali, saya telah mengenal seni *kakebyaran* gaya Buleleng sejak saya duduk di bangku SD Kelas III, yaitu tahun 1975. Desa saya (Pujungan, Pupuan, Tabanan) memiliki seperangkat gamelan Gong Kebyar gaya Buleleng (*gangsapacek*) dan sayapun selalu dilatih lagu-lagu seperti *lelongoran*, *pengecet*, *gending Nelayan*, *gending Palawakya*, *Taruna Jaya*, hingga *gending Wiranjaya*. Apresiasi saya ketika mempelajari gending-gending tersebut adalah saya melakukannya dengan senang hati, semangat, *nyantep*, dan selalu berkompetisi dengan teman-teman siapa lebih dulu dapat menangkap gending-gending yang cukup rumit tersebut. Para tetua di desa saya menceritakan bahwa guru gamelan yang mengajarkan gending-gending tersebut adalah Bapak I Wayan Merdana dari desa Kedis, Busungbiu, Buleleng. Ringkas kata, Gamelan Kebyar dan gending-gending gaya Buleleng merupakan sajian utama seni pertunjukan di desa saya baik dalam fungsinya sebagai pengiring upacara keagamaan maupun pertunjukan hiburan.

Pada tahun 1985 setelah saya tamat SMA di Kota Tabanan, betapa terkejutnya saya menyaksikan gamelan Kebyar yang dulunya saya gunakan berlatih dilebur dijadikan gamelan Kebyar (*gangsagantung*) yang konon itu adalah Gong Kebyar gaya Bali Selatan. Alasan para tetua sangat lugu karena setiap Festival Gong Kebyar kejuaraan selalu dimenangkan oleh kabupaten-kabupaten yang berada di Bali Selatan. Waktu itu saya belum paham apa yang namanya gaya, style, identitas, dan kualitas estetik sebuah karya seni. Saya hanyalah seorang pelaku, apa yang diajari oleh sang guru itulah yang kita anggap paling baik. Nah, baru ketika saya kuliah di jurusan Karawitan ASTI Denpasar, berinteraksi dengan teman-teman

dari berbagai daerah, diajari oleh guru-guru gamelan yang sangat hebat seperti Bapak Beratha, Bapak Astita, Bapak Rai, Bapak Windha, Bapak Asnawa, Bapak Gusti Ngruh Padang, Bapak Pande Mustika, Bapak Sudiana, Bapak Suweca, dan lainnya, saya menyadari begitu kompleksnya seni karawitan kita. Terkait dengan keragaman gaya seni karawitan Bali, saya kenal lewat mata kuliah karawitan spesialisasi dan praktek kerja lapangan (PKL), yaitu berguru kepada seniman-seniman di daerah untuk mempelajari gamelan dan gending-gending di daerah tersebut. Saya masih ingat belajar teknik kendang tunggal gaya Buleleng lewat Bapak Sumiasa yang memang berbeda dengan teknik kendang tunggal Bapak Beratha dari Denpasar. Bahkan satu ungkapan Bapak Beratha yang tidak pernah saya lupakan adalah:

“...yen ngendangin gending Kebyar gegedig ane ene anggon, ne adane gaya Buleleng, cedetne agak rentet. Pak nak maan ngidih uli P Gede Manik lan P Sumiasa. Sakewala lamun ngendangin jauk de nganggon gegedig ane ene, anggon pola Bebadungane, kapak teken krumpungane ane rentet”.

Ungkapan-ungkapan lainnya dari para guru saya di ASTI dan STSI adalah tentang gamelan Kebyar Buleleng yang menggunakan gangsa pacek. Jika dicermati dari segi *kesiur* (dengungan), gamelan gangsa pacek memang kurang panjang. Akan tetapi gending-gending Bali Utara yang didesain dengan melodi lebih lincah, tempo lebih cepat, teknik pukul lebih keras, dan masuknya unsur penampilan, tidak memerlukan gamelan yang *kesiurnya* panjang. Para seniman Buleleng masa lampau tentu telah memikirkan estetika ini sehingga melahirkan gamelan Kebyar seperti yang kita warisi saat ini. Munculnya gamelan Kebyar Bali Selatan dengan gangsa gantung bukanlah “sebuah tandingan” karena menganggap gangsa pacek kurang baik, melainkan karena karakter lagu-lagu yang diciptakan seniman Bali Selatan membutuhkan alat yang *kesiurnya* lebih panjang. Itulah antara lain point-point penting yang sering diungkapkan oleh para guru-guru gamelan di ASTI dan STSI. Kini di ISI Denpasar, pembelajaran dan pemahaman tentang perlunya keragaman gaya masih tetap dipertahankan. Sebagai lembaga pendidikan tinggi seni, ISI Denpasar menyadari tugas pokoknya, yaitu sebagai pengemban dan pengembang budaya Bali. Kata pengemban inilah dimaknai sebagai tugas mulia untuk tetap melestarikan karya-karya para pendahulu dalam berbagai bentuk dan aktualitasnya.

Situasi Seni Kakebyaran Kini

Dalam mengkaji sejauh mana seni *kakebyaran* dapat dipertahankan atau diayomi kekhasan gayanya ada dua sisi yang mesti kita perhatikan dengan cermat. Kedua sisi itulah yang akan menuntun kita untuk memahami situasi yang terjadi kini dan masa depan yang kita inginkan. Bagaimanapun juga *genre* seni pertunjukan adalah milik bersama sebuah komunitas yang di dalamnya terdapat seniman, pengkaji, penyaji, dan penikmat. Tidak satupun dari keempat unsur komunitas ini yang dianaktirikan, juga tidak ada yang merasa paling menguasai atau paling menentukan eksistensi sebuah *genre*. Keempat unsur komunitas seni pertunjukan berada dalam sebuah mata rantai yang saling mendukung.

Sisi pertama yang saya maksud adalah ketenaran, keberhasilan, kejayaan, dan perkembangan baik kuantitas maupun kualitas. Namun di sisi lain kita juga harus mengamati sisi lain yaitu kekurangcermatan kita dalam mengantisipasi perkembangan Gong Kebyar, seperti sikap individualistis, etnosentrisme, yang dapat mengganggu perkembangannya. Jika kedua sisi tersebut di atas telah menjadi perhatian kita maka perkembangan Gong Kebyar tidak hanya “ngebyar” di tataran praktikal melainkan juga dari sisi wacana atau diskursus. *Genre* Gong Kebyar memang sangat menarik untuk dinikmati, namun akan lebih menarik lagi jika selalu hangat diperbincangkan dan memberi inspirasi pada perkembangan *genre-genre* musik Bali lainnya.

Sebelum masuk pada pembahasan bagaimana sisi positif dan sisi negatif perkembangan Gong Kebyar dewasa ini, saya ingin melaporkan kepada para pembaca tentang hasil pengamatan saya selama 10 tahun belakangan ini (2004-2014) khususnya tentang karya-karya tabuh kreasi baru Gong Kebyar. Harus diakui tabuh kreasi baru yang setiap tahun lahir ibarat jamur di musim hujan menandakan sebuah perkembangan. Artinya para generasi muda Bali sangat antusias dan selalu mencari alternatif baru dalam berkarya. Perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi juga cukup memberi andil bagi perkembangan kualitas karya-karya kreasi baru Gong Kebyar. Pengaruh asing (musik Barat, musik Mandarin, musik Afrika, musik India) selalu menyambar khayalan para seniman muda Bali. Singkat kata dari sisi kuantitas dan kualitas karya kita patut memberi acungan jempol pada perkembangan Gong Kebyar. Belum lagi ditambah regulasi pemerintah yang seolah “memanjakan” Gong Kebyar sebagai unggulan dalam berbagai event seperti misalnya Pesta Kesenian Bali, telah menambah daftar panjang dari kejayaan *genre* yang satu ini. Berdasarkan

informasi yang saya dapatkan dari para koordinator lapangan tim PKB kabupaten/kota se-Bali, semuanya menyatakan bahwa dari seluruh materi yang diikuti biaya terbesar dialokasikan untuk Festival Gong Kebyar terutama Gong Kebyar dewasa.

Memang harus diakui bahwa sejak dekade 1990-an ketika pamor *genre* Drama Gong dan Sendratari mulai menurun, Gong Kebyarlah menjadi penggantinya. Hal ini dibuktikan dengan banyaknya penonton yang menyaksikan setiap digelarnya festival baik yang mengambil tempat di Taman Budaya Denpasar maupun di daerah-daerah lainnya. Format penyajian Gong Kebyar yang *mebarung* antara dua duta kabupaten/kota menyulut persaingan yang cukup menarik dan simpatik. Sebagai misal, jika dalam pergelaran lainnya pejabat teras kabupaten jarang yang hadir, maka dalam Festival Gong Kebyar mereka diharuskan hadir memberikan dukungan. Banyak ceritera menarik dan asumsi-asumsi yang lahir dari festival Gong Kebyar Dewasa ini. Salah satunya adalah ceritera tentang kaitan antara besarnya anggaran dengan kualitas garapan. Konon kabupaten-kabupaten yang kaya seperti Badung, Denpasar, dan Gianyar selalu dapat tampil memukau karena biaya besar dan perhatian pemda sangat serius. Dalam kaitan ini bupati sering terjun langsung menyaksikan para seniman mulai dari latihan hingga pertunjukan. Sementara kabupaten lainnya yang alokasi biayanya sedikit ditambah dengan bupatinya yang apatis dengan perkembangan seni, kualitas garapan mereka juga terkesan asal jadi. Cerita lainnya adalah unsur peranan komposer. Para komposer tertentu khususnya yang berasal dari Kabupaten Gianyar dan Badung yang sebelumnya getol membela kabupatennya masing-masing, kemudian diminta kabupaten lain untuk menciptakan tabuh kreasi baru. Ceritera inipun akhirnya bermuara pada ranah “bisnis” karya, karena para komposer handal yang sering mendapat juara “dipinang” menciptakan lagu di kabupaten lain. Ini tak ubahnya seperti bisnis di dalam dunia sepak bola, dimana pemain-pemain handal tidak lagi membela negaranya sendiri melainkan telah menjadi profesional yang berkerja untuk finansial.

Masih banyak ceritera menarik seputar Festival Gong Kebyar yang dapat dijadikan objek studi atau bahan kajian tentang kreativitas seni. Salah satunya adalah fenomena berkurangnya apresiasi masyarakat terhadap karya-karya tabuh kreasi baru Gong Kebyar yang lahir selama satu dekade belakangan ini (2004-2014). Pada awalnya saya hanya menganggap atau mengira hal ini hanya merupakan kasus kecil dan terbatas, akan tetapi setelah diamati fenomena ini sudah meluas. Infomasi yang cukup handal

yang dapat dijadikan sebagai bukti kebenaran fenomena ini adalah ketika pada tahun 2011 saya sempat wawancara dengan Direktur perusahaan rekaman Bali Record, yaitu Pak Riki yang menyatakan sebagai berikut.

“...ne meh ada sube lebih teken uling limang tiban sing taen ngerekam Festival Gong Kebyar. Keranane sing laku puk, sing ada nak meli kasetne, gending-gendinge jani sing demenine teken masyarakatate, celolat-celolet sing kene baan ningehang. Rage kan nak bisnis ne, selain masih demen ningehang tabuh masih perlu ngalih untung. Yen hitung-hitung jani rugi ngerekam Gong Kebyar. Coba tegarang ASTIne nake ngeluarang rekaman terbaru cepok pang nyak cara pidan zaman Manuk Rawa, Kebyar Dang, Belibis, lais pesan kasetnya”.

(ini sudah lebih dari lima tahun saya tidak pernah merekam Festival Gong Kebyar. Sebabnya tidak laku, jarang yang membeli kasetnya, lagu-lagu sekarang tidak disukai oleh masyarakat, celolat-celolet tidak bisa orang menikmatinya. Saya ini kan pebisnis, selain suka mendengarkan musik juga perlu mencari untung. Kalau dihitung-hitung sekarang rugi merekam Gong Kebyar. Cobalah sekali-sekali ASTI (kini ISI) mengeluarkan produk-produk terbaru agar bisa seperti dulu zamannya Manuk Rawa, Kebyar Dang, dan Belibis, sangat laku kasetnya).

Ungkapan ini cukup membuat saya menjadi tercengang dan prihatin. Permasalahannya bukan terletak pada Pak Riki yang mungkin dianggap tidak tahu nilai estetika kekikinian, akan tetapi inilah penilaian jujur seorang penikmat dan pebisnis seni. Ungkapannya dapat dianggap mewakili masyarakat berdasarkan data kuantitatif yang disodorkan, yaitu kaset rekaman tidak laku dijual. Lantas sebagai seorang pengkaji seni tentu kita tidak cukup berkata “masalah tidak lakunya kaset bukan urusan saya” seperti apa yang diungkapkan oleh Michael Tenzer dalam seminar kreativitas musik di ISI Denpasar pada bulan Juli 2013 yang lalu. Fakta yang diberikan Bapak Riki harus dicermati dan dapat dijadikan sebagai titik tolak untuk meneliti fenomena tabuh Kreasi Gong Kebyar secara lebih komprehensif. Tidak lakunya kaset memang bukan urusan seniman, akan tetapi itu adalah sebuah tanda yang tentu di dalamnya terdapat makna. Jika makna tersebut positif tentu tidak perlu dikaji lagi, namun jika maknanya negatif, sebagai pemerhati seni kita mesti berbuat.

Fakta lain yang dapat dijadikan pegangan untuk menyatakan bahwa telah terjadi perubahan bentuk dan konsep estetik tabuh kreasi Gong Kebyar 2004-2014 justru datang dari para tim pembina dan pengamat Festival Gong

Kebyar. Tim pembina dan pengamat Gong Kebyar ini dibentuk setiap tahun oleh panitia Pesta Kesenian Bali, tugasnya memberikan masukan tentang arah kreativitas Gong Kebyar agar sesuai dengan karakteristik dan laju perubahan kebudayaan Bali. Harapannya adalah Gong Kebyar berkembang, maju, dan tetap disukai oleh masyarakatnya, bukan sebaliknya. Para tim pembina dan pengamat merasa kewalahan karena tidak berhasil memberi masukan kepada para komposer muda tentang arah perkembangan karya-karya baru Gong Kebyar. I Nyoman Windha, salah seorang tim pembina dan pengamat menyatakan sebagai berikut.

“...kita sesungguhnya rugi datang ke kabupaten/kota dalam rangka pembinaan Gong Kebyar. Kenapa, karena apa yang kita beri masukan tidak pernah digubris oleh para seniman muda kita. Ketika diberi masukan mereka pada umumnya menyatakan setuju, namun kenyataannya setelah pentas semua masukan hanya tinggal kenangan. Hal ini juga menyebabkan kita rugi membuat kriteria sebab sering dilanggar oleh seniman muda kita. Saya (Winda) jadi sering berfikir apakah seniman muda kita yang keablasan atau pengetahuan kita yang ketinggalan dibandingkan mereka”.

Dengan munculnya fenomena-fenomena seperti di atas banyak pihak lantas mempertanyakan lembaga seni seperti ISI Denpasar. Cukup beralasan dan masuk akal, karena apabila dicermati para pembina (pencipta dan pelatih) tabuh yang berkarya dalam rangka Festival Gong Kebyar di seluruh kabupaten/kota di Bali adalah sebagian besar alumni ASTI/STSI maupun ISI Denpasar. Pertanyaan yang sering muncul adalah apakah mahasiswa ISI hanya diberikan pembelajaran mencipta yang baru sehingga melupakan yang telah ada. Apakah di ISI tidak ada pembelajaran tentang konservasi atau pelestarian seni yang telah ada, termasuk melestarikan gaya-gaya seni yang begitu kaya. Jika demikian, maka tugas ISI sebagai pengemban dan pengembang budaya Bali dianggap gagal sehingga perlu pembenahan menyeluruh terhadap struktur kurikulum dan system pembelajarannya. Pertanyaan-pertanyaan inilah yang membuat saya tergelitik, ingin memberikan eksplanasi yang sesungguhnya kepada masyarakat. Bukan bermaksud melakukan pembelaan atau pembenaran, akan tetapi mencermati serta menelisik apa yang telah dilakukan oleh lembaga pendidikan tinggi seni ini, terlepas dari kelebihan dan kekurangannya. Hal ini sekaligus merupakan evaluasi diri, karena saya (penulis) sendiri adalah seorang dosen Jurusan Karawitan ISI Denpasar.

Kebijakan Umum Penyelenggaraan ISI Denpasar

Kebijakan umum penyelenggaraan perguruan tinggi adalah Tri Dharma Perguruan Tinggi, yaitu pendidikan, penelitian, dan pengabdian kepada masyarakat. Sebuah perguruan tinggi tugas utamanya adalah mendidik, mentransfer ilmu, memfasilitasi dan menjadi mediator proses belajar peserta didik. Selain itu perguruan tinggi juga diberi kepercayaan dan tanggung jawab mengembangkan ilmu melalui penelitian, penciptaan, dan pendesainan. Tidak cukup sampai di situ, selain mendidik dan mengembangkan ilmu, perguruan tinggi juga memiliki tanggung jawab mengabdikan ilmu yang telah dikembangkan untuk kesejahteraan masyarakat. ISI Denpasar sebagai sebuah perguruan tinggi menjadikan tri dharma ini sebagai sumber dari segala aktivitasnya.

Secara normatif penyelenggaraan ISI Denpasar bertujuan untuk membentuk individu-individu yang memiliki kesadaran diri, tahu akan martabat, bertanggung jawab, susila, mandiri yang pada akhirnya mampu menjadi manusia yang utuh. Secara praktis penyelenggaraan ISI Denpasar bertujuan melahirkan insan-insan akademik yang berkarakter Indonesia dan/atau professional yang mampu mencipta, membina, mengkaji, dan menyajikan karya seni secara kreatif dan inovatif, sehingga mampu meningkatkan daya saing bangsa dalam percaturan global. Dengan tujuan tersebut ISI Denpasar dikelola menjadi organisasi pembelajaran yang efisien, efektif, berkualitas, dan akuntabel, dengan mengintegrasikan unsur-unsur logika, etika, dan estetika. Dengan logika peserta didik akan diasah daya nalar dan intelektualnya untuk mampu berfikir, berkata, dan berbuat secara kreatif dan konstruktif; dengan etika peserta didik diperkaya dengan budi pekerti dan kesadaran diri sebagai insan yang berada di tengah-tengah masyarakat luas; sedangkan dengan estetika peserta didik diperkaya jiwanya agar mampu memberikan rasa nyaman, ketentraman dan pencerahan kepada umat manusia.

Kiprah ISI Denpasar dalam menempe generasi muda melalui sinergi logika, etika, dan estetika tercermin dalam mottonya yang berbunyi “*Sewaka Guna Widya Satyam, Siwam, Sundaram*”, yang berarti kewajiban untuk mengembangkan ilmu pengetahuan melalui kebenaran, kebaikan, dan keindahan. Berbagai kebijakan, langkah, dan program telah dilakukan sejak tahun 1967, ketika lembaga ini bernama Akademi Seni Indonesia (ASTI) Denpasar, kemudian berkembang menjadi Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Denpasar pada tahun 1988, dan akhirnya menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar pada tahun 2003. Masyarakat Bali dan Indonesia,

pemerintah pusat dan daerah, serta para simpatisan yang ikut dengan gigit mendukung perkembangan ISI Denpasar memaknai kehadiran lembaga pendidikan tinggi seni ini sebagai “*lata mahosadi*” atau obat mujarab untuk menuntun lahirnya generasi emas yang berkarakter Indonesia.

Perjalanan ASTI/STSI/ISI Denpasar selama kurang lebih 46 tahun sejak didirikan telah mengalami berbagai permasalahan di tengah kuatnya pengaruh peradaban modern dan postmodern dewasa ini. Berbagai pujian dan sanjungan telah dilayangkan berbagai pihak kepada ASTI/STSI/ISI, namun banyak juga “tudingan” yang menyatakan lembaga pendidikan seni ini belum berkiprah, bahkan cenderung menggerus nilai-nilai tradisional kesenian Bali. Seorang etnomusikolog bernama Ruby Sue Orstein yang menulis disertasi berjudul “*Gamelan Gong Kebyar: The Development of a Balinese Musical Tradition*”, pernah mengungkapkan dalam sebuah seminar bahwa sebagian besar masyarakat Bali menolak kehadiran SMKI dan ASTI Denpasar. Penolakan ini disebabkan karena masyarakat Bali beranggapan bahwa kedua lembaga ini telah melakukan standarisasi kesenian Bali yang akibatnya dapat membunuh gaya-gaya kesenian yang ada di daerah ini (Bandem, 2001: 5).

Dua puluh tahun setelah itu, yaitu awal tahun 1995 kembali muncul catatan kritis dengan munculnya istilah ASTInisasi, STSInisasi di media masa, baik berupa karikatur maupun surat pembaca. Dalam sebuah seminar Pelegongan di gedung Natya Mandala STSI (kini ISI) Denpasar ketika itu, salah satu pembicara, yaitu Anak Agung Ayu Bulantrisna menyerukan agar “Seniman alam jangan terpesona dan meniru gaya STSI Denpasar (*Bali Post*, dalam Bandem, 2001:5). Pada intinya ada kekhawatiran dari masyarakat bahwa menonjolnya peranan STSI Denpasar dalam dunia kesenian di Bali ditakutkan akan membawa punahnya gaya dan karakter kesenian Bali. Pada tahun 2005 kembali terjadi ungkapan menggelitik terhadap karya-karya ISI Denpasar. Tak kalah serunya, kritikan datang dari seorang Gubernur Bali Dewa Made Berata. Dalam sebuah wawancaranya di media, Gubernur Bali Dewa Made Berata mengungkapkan seniman Bali jangan meniru gaya ISI, namun tetap mempertahankan gaya daerah masing-masing. Ungkapan Pak Dewa Beratha ini sesungguhnya jujur dan beritikad baik untuk menghidupkan gaya-gaya daerah. Namun karena ada ajakan untuk tidak meniru gaya ISI, ada kesan seolah-olah karya-karya ISI kurang bermutu sehingga tidak perlu dicontoh.

Pernyataan-pernyataan seperti tersebut di atas bagi saya bukanlah berarti menyudutkan ISI Denpasar, malahan sebaliknya saya beranggapan

masyarakat telah menjadikan ISI sebagai barometer untuk memahami perkembangan kesenian Bali. Sebagai sebuah lembaga pendidikan tinggi yang cukup maju, ISI Denpasar justru harus berterima kasih kepada mereka yang telah menaruh perhatian terhadap kiprahnya selama ini. Kritikan adalah cambuk untuk berbenah, karena sangat mungkin apa yang ditudingkan tersebut ada benarnya atau mungkin juga ISI Denpasar harus sering memberikan informasi kepada masyarakat apa yang telah dikerjakan khususnya dalam hal pemertahanan gaya seni daerah. Oleh sebab itu, agar kritikan-kritikan tersebut tidak disalahtafsirkan maka perlu diberikan eksplanasi secara lebih eksplisit terhadap kebijakan umum dan upaya-upaya apa saja yang telah dilakukan ISI Denpasar selama ini. Salah satunya adalah sejauh mana ISI Denpasar telah melakukan program-program pelestarian khususnya dalam hal pemertahanan gaya seni daerah.

Program Pemertahanan Gaya

Berbicara mengenai kiprah ISI Denpasar dalam pemertahanan gaya seni daerah, bagi mereka yang pernah bergelut dengan lembaga ini baik sebagai mahasiswa, dosen, pegawai atau partner kerjasama, tentu sangat yakin bahwa ISI Denpasar telah banyak berbuat. Sejak ASTI hingga ISI secara berkala telah dilakukan program-program penggalian (rekonstruksi, revitalisasi, restrukturisasi) seni-seni langka, pelestarian seni-seni yang telah ada, dan pengembangan seni berbasis kearifan lokal lewat program penciptaan. Dalam pergaulan yang lebih luas ISI Denpasar juga memberi ruang yang sangat luas bagi lahirnya seni-seni eksperimental (kontemporer) untuk memperkaya wawasan dan struktur berfikir anak didik. Khusus mengenai gaya atau *style*, sebenarnya gaya ASTI/STSI/ISI itu yang justru tidak ada, karena sebagian besar materi-materi kesenian yang sering ditampilkan ISI Denpasar berasal dari daerah-daerah. Materi-materi tersebut sebagian berasal dari hasil penggalian dan pelestarian, selebihnya merupakan pengembangan yang bertumpu pada materi yang telah ada. Lahirnya bentuk-bentuk kesenian kreasi baru baik tari, karawitan, maupun pedalangan di ISI Denpasar bukanlah gaya yang dipatok dengan standar-standar tertentu, melainkan sebuah upaya kreatif untuk menunjukkan dinamika kesenian Bali yang tidak pernah mandeg. Oleh sebab itu perwujudannya selalu berubah mengikuti arus perkembangan masyarakat dan zaman.

Beberapa contoh kegiatan yang telah dilakukan ISI Denpasar dalam pemertahanan gaya sebagai berikut. Gambuh Pedungan dan Batuan sebagai

materi kuliah wajib tentang pengenalan dasar tari Bali. Penggunaan kedua gaya Gambuh ini sebagai materi wajib diawali dengan mengangkat dua tokoh gambuh setempat, yaitu I Gede Geruh dari Pedungan dan I Nyoman Kakul dari Batuan, sebagai dosen luar biasa ASTI. Dari segi pembelajaran musik gambuh, ASTI Denpasar juga telah mengangkat seniman I Made Lemping dari Pedungan menjadi pegawai laboratorium yang tugasnya membantu pembelajaran gamelan Gambuh, Semara Pagulingan, dan Gambang khususnya gaya Badung. Selain itu, ASTI Denpasar juga telah merekonstruksi beberapa kesenian upacara, seperti Telek, Baris Gede, dan Rejang dari berbagai daerah, kemudian tari-tarian ini dikembangkan lewat program Pengabdian Kepada Masyarakat ke berbagai daerah sejak hingga dewasa ini. Selain disebarkan ke masyarakat kesenian-kesenian ini juga digunakan sebagai materi pokok pertunjukan-pertunjukan seni ritual ASTI hingga ISI Denpasar. Hingga kini ketiga jenis kesenian tersebut yang sebelumnya hampir punah kini eksis kembali bahkan berkembang ke masyarakat lainnya. Lewat kegiatan KKN banyak masyarakat meminta diberikan materi Telek, Baris, dan Rejang (hasil rekonstruksi) untuk dipelajari dan digunakan sebagai materi seni ritual.

Program lainnya adalah ISI Denpasar dalam mata kuliah praktek tradisi mempelajari berbagai jenis tabuh lelembatan dari berbagai gaya daerah, seperti gaya Badung, Gianyar, Batur, dan Tabanan. Cara yang dilakukan, pertama-tama unsur kekhasan setiap tabuh lelembatan dijelaskan kepada mahasiswa, kemudian barulah dipraktikkan sehingga mahasiswa benar-benar paham berbagai kekhasan dan persamaannya. Selain tabuh lelembatan, dalam mata kuliah praktek tradisi juga diberikan materi berbagai genre karawitan Bali seperti pagongan, palegongan, pagambuhan, dan kakebyaran. Melalui *genre-genre* ini mahasiswa akan paham kekhasan, keberagaman, dan kekayaan aktualitas karawitan Bali. Pada tahun 2001 STSI Denpasar juga telah melakukan Pendokumentasian terhadap gending-gending lelongoran Bungkul. Saya ikut sebagai salah satu tim pendokumentasian dengan tugas pokok menganalisis. Hasil analisis menunjukkan terdapat banyak kekhasan gending-gending lelongoran Desa Bungkul, baik dari segi kalimat melodi, tempo, dinamika, dan cara mengaransemen atau mengkomposisikan sebuah lagu. Juga terdapat kekhasan pola tugas dan fungsi instrumen yang menyebabkan gending-gending lelongoran berbeda dengan lelembatan dan juga kakebyaran.

Khusus mengenai program pemertahanan gaya seni kakebyaran Bali Utara, ISI Denpasar telah melakukan beberapa hal. *Pertama* adalah

menjadikan beberapa jenis tari dan tabuh seperti Taruna Jaya, Wirangjaya, Kebyar Legong, Palawakya, dan Nelayan, sejak ASTI hingga kini (ISI) sebagai materi-materi andalan dalam setiap pertunjukan. Para pimpinan, dosen, dan mahasiswa ISI Denpasar sangat menyadari bahwa seni kakebyaran gaya Bali Utara memiliki nilai estetika yang dapat dicerna hingga dewasa ini. Kendatipun setiap tahun telah muncul bentuk-bentuk seni baru sebagai hasil dari proses akademik, rupanya seni kakebyaran tetap dijadikan primadona dalam materi pertunjukan. Dari sisi pengguna atau masyarakatpun sangat menggemari materi seni kakebyaran sehingga setiap pertunjukan selalu mendapat pujian masyarakat. Patut untuk dicatat, komitmen ISI melakukan pertunjukan dengan mengedepankan kualitas merupakan senjata ampuh untuk menarik simpati penonton. Hal ini ditunjukkan dengan adanya latihan-latihan intensif sebelum pertunjukan, briefing, dan evaluasi setelah pertunjukan. Upaya pemertahanan kekhasan gaya menjadi salah satu fokus dalam pelatihan, selain workshop rutin setiap hari Jumat yang memang diperuntukkan bagi mahasiswa belajar berbagai jenis gaya seni tradisi yang sudah ada.

Kedua, dalam mata kuliah Karawitan dan Tari Spesialisasi ISI Denpasar juga sering meminta seniman-seniman Buleleng seperti Ni Luh Menek, Bapak Kranca, Bapak Sumiasa, Bapak Made Trip, dan tokoh-tokoh lainnya untuk memberikan pelatihan tari dan tabuh gaya Bali Utara. Hal ini bertujuan agar mahasiswa dapat menangkap secara detail karakteristik seni kakebyaran dan mendekatkan mahasiswa secara langsung dengan senimannya. Pada gilirannya mahasiswa akan memahami berbagai jenis gaya yang ada di berbagai daerah.

Ketiga, selain program penggalan dan pelestarian, ISI Denpasar juga sangat getol melakukan upaya-upaya pengembangan kesenian Bali. Hal ini dilandaskan oleh paradigma bahwa seni tradisi dilestarikan dan dikembangkan untuk mempertahankan aktualitasnya. Melestarikan tradisi bukan berarti mempertahankan kendatipun sudah tidak sesuai dengan perkembangan zaman, melainkan sebaliknya tradisi akan diterima sebagai sesuatu yang hidup dalam kehidupan masyarakat pendukungnya. Tradisi itu berkembang dan berubah oleh sebab itu tidak perlu dipertentangkan dengan inovasi. Tidak ada masyarakat yang hidup hanya dari produk-produk yang diwarisi dari generasi sebelumnya. Sebaliknya tak dapat pula dibayangkan sebuah generasi yang mampu menciptakan segala keperluan hidupnya sama sekali baru tanpa belajar dari pendahulu mereka. Murgiyanto (1993:3) dengan tegas menyatakan.

“Setiap masyarakat memerlukan tradisi. Tanpa tradisi pergaulan bersama akan kacau dan hidup manusia akan bersifat biadab. Namun demikian, nilainya sebagai pembimbing akan merosot apabila tradisi mulai bersifat absolut. Dalam keadaan serupa itu ia tidak lagi menjadi pembimbing, melainkan menjadi penghalang bagi pertumbuhan pribadi dan pergaulan bersama yang kreatif”

Pernyataan di atas adalah pandangan-pandangan yang dijadikan landasan bagi ISI Denpasar, mengapa seni tradisi harus berkembang dan berinovasi. Melakukan pembaharuan atau inovasi adalah dalam rangka melestarikan tradisi dengan konsep-konsep yang selalu bertumpu pada nilai yang telah diyakini bersama.

Dalam mengembangkan tradisi banyak hal yang telah dilakukan oleh ISI Denpasar, salah satunya adalah kolaborasi silang gaya. Kolaborasi silang gaya adalah memadukan beberapa gaya (kekhasan) seni untuk dikemas menjadi satu garapan baru. Tujuan kolaborasi silang gaya ada dua hal, yaitu menciptakan nuansa baru yang kompleks dan melestarikan kekhasan atau gaya seni dengan format baru. Sebagai contoh dalam penciptaan tabuh kreasi baru, dapat dikolaborasikan beberapa gaya, seperti kawitan menggunakan kakebyaran (gaya kebyar Buleleng), pengawak menggunakan gegenderan gaya Sukawati atau Kayumas, *pengecet* menggunakan gegembangan gaya Tabanan atau Karangasem. Contoh lain dalam bidang seni tari, penciptaan tari prajurit bisa mengkolaborasi gerak-gerak tari Baris dari berbagai gaya, seperti gerak Baris Tombak, gerak Baris Cerkuak, gerak Baris Jangkang, gerak baris Memedi, dan Gerak Baris Panah. Demikian halnya dalam penggarapan pakeliran inovatif (pedalangan) juga dapat dikolaborasi berbagai jenis baik dari segi *tetikesan*, *antawacana*, maupun iringannya.

Penutup

Beragamnya gaya seni daerah adalah pertanda semaraknya kreativitas yang dilakukan oleh para seniman kita sejak dulu. Keragaman gaya juga menunjukkan penguatan identitas sebagai lambang kebanggaan dan jati diri. Oleh sebab itu upaya pemertahanan gaya-gaya seni daerah mutlak harus dilakukan. Kiprah Institut Seni Indonesia Denpasar sejak lembaga ini bernama ASTI kemudian STSI, telah terbukti selalu mempertahankan identitas dan gaya-gaya seni dari berbagai daerah di Bali. Hal ini dilakukan dengan berbagai cara, seperti penggalan seni-seni yang hampir punah melalui program rekonstruksi dan revitalisasi, memasukkan gaya-gaya seni daerah ke dalam mata kuliah wajib, terjun ke masyarakat untuk

berinteraksi dengan senimannya melalui mata kuliah seni spesialisasi, dan program-program pendokumentasian berbagai bentuk gaya seni daerah.

Khusus berkaitan dengan gaya Buleleng, ISI Denpasar selain memiliki beberapa perangkat gamelan (Gong Kebyar dan Angklung) gaya Buleleng, juga menggunakan seni *kakebyaran* sebagai materi-materi gelar seni. Dalam setiap perkuliahan dan latihan seni mahasiswa ditekankan betul agar memahami perbedaan-perbedaan dan kekhasan masing-masing gaya, seperti misalnya gaya Buleleng. Hal ini ditujukan agar dengan memahami gaya-gaya daerah, mahasiswa tidak akan kekurangan sumber inspirasi dalam menciptakan seni-seni garapan baru. Melalui kolaborasi silang gaya, karya-karya baru yang dihasilkan akan menjadi kompleks dan khas.

Bagian Ketiga:

Seni Sebagai

Warisan Budaya Jenius

10 | **PERGULATAN IDEOLOGI DALAM PENCIPTAAN MUSIK KONTEMPORER BALI**

Karya seni yang terlahir melalui proses cipta, rasa, dan karsa oleh sang seniman adalah hasil rekayasa kultural yang memiliki “daya hidup”. Dengan daya hidup, kekuatan karya seni menjadi sangat luas karena ia tidak hanya berfungsi untuk pemenuhan kepuasan estetik, melainkan dapat menciptakan pengaruh pada ranah kehidupan yang lebih besar. Dari pojok sejarah telah terbukti bahwa karya seni sering dijadikan sarana atau “kendaraan tumpangan” untuk tujuan-tujuan tertentu, seperti propaganda politik, ekonomi, sosial, selain untuk kepentingan seni itu sendiri. Seni akhirnya menjadi medan pertempuran makna antara fakta dan fiksi, tradisi dan modern, fungsional dan presentasi estetik, ritual dan tontonan, sakral dan profan, serta seni murni dan terapan. Hal ini tentu disebabkan oleh begitu luasnya daerah jelajah seni dalam upaya menemukan medan makna yang tak terbatas. Masyarakat yang telah memiliki sejarah dan pengalaman artistik yang panjang seperti misalnya masyarakat Bali, menjadikan wacana seni sebagai sesuatu yang sangat penting dan berdimensi universal. Pergulatan wacana dan ideologi tidak dapat dihindari terutama sejak tiga dekade terakhir ini dengan berkembangnya bentuk-bentuk seni baru yang juga ingin mendapat hak hidup dan pengakuan. Salah satu adalah

pergulatan ideologi tentang lahirnya musik kontemporer yang kini sedang berjuang untuk bisa eksis di kawasan tradisional yang sangat kuat.

Pada mulanya persoalan musik kontemporer adalah masalah konsep penciptaan musik yang memiliki kalangan terbatas, yaitu para mahasiswa dan akademisi lembaga-lembaga pendidikan seni. Beberapa calon dan komponis muda berbakat khususnya mereka yang sempat berinteraksi dengan komponis luar daerah dan luar negeri menemukan cara pandang baru dalam memaknai penciptaan musik Bali. Secara tradisional, para komponis Bali dalam menciptakan karya musik diikat oleh berbagai aturan seperti struktur, fungsi, tata penyajian termasuk cara garap, yang oleh beberapa komponis muda dianggap membatasi kreativitas. Muncul upaya-upaya pembaharuan dengan berbagai cara mulai dari memberi variasi hingga ingin melepaskan diri dari aturan-aturan tradisi.

Cara pandang baru yang telah tumbuh di Bali pada tahun 1978 dengan lahirnya musik dari batu karya I Wayan Dibia, kemudian mendapat angin segar ketika diadakannya Pekan Komponis Muda (PKM) I di Jakarta pada tanggal 19-22 Desember 1979. Sesuai dengan visinya, PKM ingin mengajak para seniman dari berbagai daerah di Indonesia untuk menyalurkan bakat kreatifnya lewat sebuah dialog budaya musik. Para komponis muda wakil dari berbagai daerah, seperti Jakarta, Sumatra Barat, Jawa Barat, Jawa Tengah, Daerah Istimewa Yogyakarta, Jawa Timur, dan Bali diajak berkreaitivitas melalui kekuatan budaya tradisi masing-masing kemudian berkumpul di Jakarta untuk mementaskan dan berdialog tentang karya-karya mereka (Harjana, 2004: 37-38). Pada masa selanjutnya forum PKM ini diadakan setiap tahun dan kemudian menjadi ikon pembaharuan musik tradisi. Komponis-komponis muda Bali selalu ikut tampil dengan menyajikan karya-karya terbaru yang saat itu dikenal dengan nama “komposisi baru” untuk berpartisipasi dalam forum tersebut. Dari sinilah wacana kreativitas penciptaan musik baru mulai mengemuka khususnya di kalangan masyarakat akademis.

Namun satu hal yang perlu dicermati, pada masa awal perkembangannya para komponis justru belum berani menggunakan istilah atau label kontemporer pada karya-karya mereka. Pada umumnya mereka menggunakan istilah-istilah lain, seperti komposisi baru, kreasi baru, atau eksperimental. Hal ini cukup beralasan karena batasan tentang terminologi musik kontemporer khususnya di Bali lebih dipahami sebagai “ekstrem kiri”, yaitu sesuatu yang dicipta dengan melakukan “pelanggaran” terhadap aturan-aturan yang berlaku pada musik tradisi. Hal inilah menimbulkan

pergulatan ideologi, di satu pihak seniman muda ingin berkembang untuk lebih “membesarkan” khasanah musik, namun di pihak lain terutama masyarakat tradisi masih memerlukan proses pemahaman untuk dapat mengapresiasi kehadiran musik kontemporer Bali.

Tidak hanya terjadi pada masyarakat umum, di kalangan masyarakat akademik STSI/ISI Denpasar dimana penciptaan seni dijadikan pusat unggulan (*centre of excellence*), kehadiran musik kontemporer juga mengalami pergulatan wacana dan ideologi. Muncul pertanyaan sederhana, mengapa kita perlu membuat musik yang aneh-aneh, susah dipahami, dan tidak menyenangkan, padahal kita telah memiliki musik tradisi yang adiluhung. Mengomentari pertanyaan sederhana ini muncul dua anggapan dikotomis. *Pertama*, seseorang menekuni musik kontemporer adalah karena memiliki ideologi baru dan daya kreatif sehingga karya-karyanya dianggap telah mampu menembus dan melampaui batasan-batasan seni konvensional. Mereka ini adalah para seniman yang selalu memperjuangkan kesetaraan hidup bagi musik-musik baru agar dapat bersanding dengan kebesaran musik tradisi. Oleh sebab itu mereka selalui mencari alternatif-alternatif baru, memberi pemahaman-pemahaman baru bagi pengembangan dunia kreativitas musik. *Kedua*, anggapan sebaliknya yang berupa sindiran, yaitu para penggiat musik kontemporer adalah para seniman yang tidak menguasai musik tradisi yang terkenal rumit, penuh konvensi, sehingga mereka beralih ke musik-musik aneh agar bisa membungkus kelemahannya dengan isu-isu kebebasan dan keleluasaan dalam berekspresi. Pergulatan wacana dan ideologi ini kendatipun terkesan sederhana dan cenderung hanya dianggap sebagai “bahan obrolan di warung kopi”, namun memberikan signal yang dapat membuka jalan bagi sebuah studi lebih lanjut tentang musik kontemporer Bali.

Jika kita menengok kejadian masa lampau, pergulatan wacana dan ideologi dalam memaknai kehadiran bentuk-bentuk kesenian Bali sering terjadi. Umar Kayam (1981:38) menyatakan bahwa pada awal dekade tahun 1970-an terjadi penolakan masyarakat terhadap seni Kecak karya Sardono W Kusumo di Desa Teges, Gianyar. Penolakan disebabkan karena Sardono mencoba menafsirkan Kecak yang tradisional tersebut dengan eksperimen baru yang mungkin kala itu cukup aneh dan dikhawatirkan merusak tatanan yang telah ada. Selama sepuluh tahun Kecak gaya Sardono ini beradaptasi hingga akhirnya diterima oleh masyarakat Bali. Hal lainnya adalah polemik di media masa tentang pementasan seni-seni kontemporer yang dianggap mencoreng citra Pesta Kesenian Bali (PKB) tahun 1995.

Seni pertunjukan kontemporer dianggap telah ke luar dari konsep-konsep estetika Bali, sehingga tidak sesuai dengan tujuan PKB yang ingin menggali, melestarikan, dan mengembangkan kesenian Bali (Bali Post, 17 Juni-1 Juli 1995). Fenomena yang paling aktual dewasa ini adalah lahirnya tabuh-tabuh kreasi baru Gong Kebyar yang dianggap “ngontemporer”. Tabuh kreasi baru Gong Kebyar dewasa ini cenderung rumit dan susah dipahami, sampai-sampai para produser tidak mau merekam karena susah terjual.

Mencermati fenomena ini cukup membuat kita merasa terpanggil untuk menelusuri kemudian menjelaskan kepada masyarakat. Adalah tugas para akademisi seni untuk selalu mencermati fenomena yang terjadi kemudian memberi pencerahan agar seni dapat tampil sesuai dengan fitrahnya, yaitu ekspresi artistik yang mengabdikan untuk kesempurnaan dunia. Apa yang melatarbelakangi para seniman muda kita khususnya penggiat musik kontemporer Bali selalu berjuang menuntut “hak hidup” dan berdampingan dengan keberkasaan musik tradisi, perlu segera dicari jawabannya. Di sisi lain, kenapa sebagian masyarakat Bali menolak kehadiran kontemporer, juga perlu dicari jawabannya. Padahal, dari hasil penelitian para peneliti asing seperti Covarrubias (1972), Claire Holt (1967) menyebutkan bahwa masyarakat Bali selalu terbuka dengan pengaruh asing, bahkan dalam bidang seni pengaruh asing dapat dijadikan bahan untuk diolah agar memberkaya khasanah seni yang telah dimiliki. Pergulatan wacana dan ideolog inilah yang akan dicermati lewat tulisan sederhana ini, tujuannya agar dapat menjembatani pemaknaan dikotomis untuk saling memahami dalam sebuah dialektika.

Tentang Musik Kontemporer Bali

Istilah musik kontemporer dewasa ini sudah sangat sering digunakan oleh para insan musik Indonesia termasuk di Bali. Namun harus diakui bahwa pengertian musik kontemporer yang tunggal dan bulat mungkin tidak akan pernah ada, karena itulah salah satu ciri khas musik kontemporer, yaitu bukan kebakuan format melainkan idealisme yang selalu berkembang. Secara etimologis kata kontemporer menunjuk pada arti “saat sekarang” atau sesuatu yang memiliki sifat kekinian. Kata tersebut tidak berarti sesuatu yang terputus dari tradisi, melainkan sesuatu yang dicipta sebagai hasil perkembangan tradisi sampai saat ini. Pada awal pembentukannya musik kontemporer bukanlah suatu gaya, melainkan sikap seniman yang setiap saat mencipta karya seni yang sarat dengan aktualitas kekinian dan selalu “kontemporer”.

Gendon Humardani seperti yang dikutip Rustopo (1990:22-26) membatasi kontemporer sebagai suatu sikap berkesenian yang sejalan dengan konsep seni modern yang berorientasi pada masalah-masalah kehidupan masa kini. Sikap kontemporer terus menerus mengembangkan kreativitas, mewujudkan yang baru dan yang segar, mengakomodasi masalah kehidupan masa kini. Menurut Edi Sedyawati (1981:122), istilah kontemporer pengertiannya luas, rumusannya mudah dikatakan, tetapi tidak semudah menentukan batas-batasnya, bahkan cenderung kurang memberi manfaat. Sedyawati menawarkan suatu batasan yang bergeser dari arti katanya tetapi lebih mendekati maksud yang dituju, yaitu seni kontemporer adalah seni yang menunjukkan daya cipta yang hidup sesuai dengan kondisi kreatif dari masa terakhir. Sementara pendapat lain seperti Charles Hamm (1975:ix) membatasi bahwa musik kontemporer meliputi berbagai gaya musik yang eksis di dunia abad XX.

Penerapan pengertian kontemporer dari yang semula sangat ideologis menjadi lebih khusus, yaitu mengarah ke sebuah gaya untuk menggolongkan karya-karya yang selalu disemangati pencarian kemungkinan baru, menekankan sifat anti kaidah-kaidah kompositoris, bahkan anti pada bentuk-bentuk penyajian musikal yang baku dan mapan (Mistortofy, 1991: 3). Jadi musik kontemporer dimengerti sebagai musik “baru” yang dicipta dengan konsep, kaidah, dan suasana yang baru. Paham mengenai musik tidak lagi terbingkai pada sesuatu yang enak didengar saja, melainkan berkembang pada gagasan menampilkan proses eksplorasi bunyi sebagai yang utama dan medium ekspresi yang tak terbatas agar dapat mewartakan gagasannya. Dengan konsep ini akan memberikan kebebasan kepada penciptanya berinterpretasi berdasarkan pengalaman batinnya masing-masing. Namun harus juga diakui justru dengan bentuknya yang sangat bebas membuat penikmat sering kehilangan pegangan untuk bisa menikmati musik sekaligus memahami unsur-unsur kebebasan yang ditawarkan sang komponis.

Dalam rumusan lain, tokoh musik Indonesia Suka Harjana (2003:252-253) menyatakan.

“...Musik kontemporer tidak menunjuk kepada sesuatu apapun yang bersifat spesifik kecuali menyiratkan tentang suatu waktu “masa kini” atau sesuatu yang bersifat kekinian yang tidak dibatasi oleh suatu periode waktu tertentu. Sifat-sifat dasar musik kontemporer pada setiap zaman, dulu maupun kini tidak pernah berubah, yaitu menyangkut kebutuhan akan adanya pembaharuan sebagai tuntutan terhadap masa lalu yang dianggap sudah tidak relevan dan usang (*absolescent, obsolete*)”.

Musik kontemporer lahir sebagai dampak dari “transformasi sebuah zaman”. Oleh sebab itu sosoknya bersifat sementara, entitasnya majemuk dan banyak varian. Sangat sulit untuk membuat batasan yang tunggal dalam segala aspeknya, karena terjadi kekaburan antara yang serius dengan yang hiburan, professional dengan amatir, mutu dengan “setengah matang”, *adi luhung* dengan recehan, asli dengan tiruan, bahkan sesungguhnya juga secara paradoks, antara masa lalu dengan masa kini, antara yang nyata dengan yang semu. Berbeda dengan musik masa lalu atau musik tradisi yang telah memiliki “wajah” baku, musik kontemporer sebagai aksi maupun reaksi tumbuh dalam suasana tanpa batas, tak ada satupun tanda-tanda dan ciri-ciri yang mempersatukan wajahnya.

Sifat-sifat musik kontemporer sesuai dengan seni-seni kontemporer pada umumnya. Jiwa Atmaja (1993: 31) menerangkan bahwa seni kontemporer adalah buah hasil kreativitas dan konstalasi kerja keras seniman yang ingin menuntut hak hidup yang sama dan berdampingan dengan seni-seni lainnya. Sementara di pihak yang lain idiom-idiom yang digunakan seniman kontemporer seringkali membawa jarak kerinduan dengan masyarakat; seringkali seni kontemporer menjangkau sesuatu yang jauh ke depan dan ke langit intelektualitas seperti misalnya menukik pada persoalan hidup, sementara masyarakat masih tetap mengupas kulit permukaan sebagai suatu gejala hidup, maka titik temu moralitas hanya akan merupakan impian masyarakat bersangkutan.

Di Bali, wacana tentang musik kontemporer yang diawali dengan lahirnya karya-karya dalam rangka Pekan Komponis Muda (PKM) di Jakarta merebak khususnya pada masyarakat akademik ASTI/STSI (kini ISI) Denpasar dan KOKAR Bali (kini SMK N. 3 Sukawati). Dalam rangka PKM beberapa karya yang lahir, yaitu “Gema Eka Dasa Rudra” karya I Nyoman Astita (1979), “Trompong Beruk” karya I Wayan Rai (1982), “Sangkep” karya I Nyoman Windha (1983), “Kosong” karya I Ketut Gede Asnawa (1984), “Irama Hidup” karya Ni Ketut Suryatini dan I Wayan Suweca (1987), “Bali Age” dan “Sumpah Palapa” karya I Nyoman Windha (1988). Satu hal penting yang dapat dicermati dari konsep karya-karya musik PKM ini adalah terjadinya perubahan cara pandang, cita rasa dan kriteria estetik terhadap konsepsi seni yang terpola, standar, seragam, dan bersifat sentral menjadi lebih bebas dan personal. Hal ini menyebabkan pola garap menjadi beragam terjadinya vokabuler teknik garap dan aturan tradisi sehingga karya-karya terkesan aneh, nakal, bahkan mungkin urakan.

Pada tahun 1987 serangkaian dengan tugas kelas mata kuliah Komposisi Karawitan VI, mahasiswa Jurusan Karawitan Semester VII ASTI Denpasar menggarap musik kontemporer dengan judul “*Mule Keto*”. Sebagai karya musik kontemporer perdana yang dimotori oleh mahasiswa, garapan ini mendapat sambutan antusias oleh para akademisi dibuktikan dengan semaraknya wacana yang menyertai kehadirannya. Selanjutnya ketika karya ini digelar dalam perhelatan Pesta Kesenian Bali 1987, juga mendapat respon yang beragam dari penonton. Setahun kemudian, yaitu tahun 1988 penulis menggarap karya musik kontemporer yang berjudul “*Belabar Agung*” dalam rangka Festival Seni Mahasiswa di Surakarta. Dua karya yang disebutkan terakhir ini menggunakan Gamelan Gong Gede sebagai media ungkap, kehadirannya sempat mendapat kritikan dari beberapa pakar karawitan Bali karena dianggap memperkosakan dan merusak kaidah-kaidah konvensional yang telah menjadi identitas Gamelan Gong Gede.

Dua tahun kemudian, satu garapan musik kontemporer dengan media ungkap *body* dan vokal digarap kolaboratif oleh dua seniman, yaitu I Wayan Dibia dan Keith Terry. Sesuai dengan medianya karya ini disebut “*Body Tjak*”, sebuah seni pertunjukan multikultural hasil kerja sama atau kolaborasi yang memadukan unsur-unsur seni dan budaya Barat (Amerika) dan Timur (Bali-Indonesia). Menurut Dibia (2000:10) Karya *Body Tjak* digarap dengan penggabungan unsur-unsur seni Kecak Bali dengan *Body Music* sebuah musik baru yang menggunakan tubuh manusia sebagai sumber bunyi. Garapan bernuansa seni budaya global ini lahir dengan dua produksinya, yaitu *Body Tjak* 1990 (BT90) dan *Body Tjak* 1999 (BT99). Kedua karya ini memang murni lahir dari keinginan seniman untuk mengekspresikan jiwanya yang telah tergugah oleh dinamisme seni Kecak dan *Body Music*. Dengan berbekal pengalaman estetis masing-masing kemudian diilhami oleh obsesi aktualitas kekinian, kedua seniman sepakat melakukan eksperimen dalam bentuk workshop-workshop sehingga melahirkan musik kontemporer *Body Tjak*.

Kehidupan dan perkembangan musik kontemporer yang diawali event-event gelar seni baik di dalam maupun di luar negeri akhirnya masuk ke ranah akademik. Mahasiswa Jurusan Karawitan STSI/ISI Denpasar telah menaruh simpatik pada konsep-konsep kontemporer, ditandai dengan banyaknya karya-karya mereka diciptakan dengan konsep garapan baru ini. Pada Ujian Seniman tahun 1993, I Wayan Gede Yudana dengan “berani” menyebut karyanya berjudul “*Laya*” sebagai garapan musik

kontemporer, sementara peserta ujian lainnya masih menggunakan konsep kreasi baru. Pada tahun-tahun berikutnya semakin banyak mahasiswa Jurusan Karawitan menggarap musik kontemporer sebagai materi ujian akhirnya. Bahkan mulai dekade tahun 2000-an garapan mahasiswa STSI/ISI didominasi oleh karya-karya kontemporer, hal ini menunjukkan secara kuantitas penciptaan musik kontemporer telah banyak dilakukan, model, jenis, dan media ungkapnyapun sangat beragam. Penggunaan instrumen tidak hanya terpaku pada alat-alat musik tradisional Bali yang sudah ada, melainkan juga menggunakan instrumen musik daerah lain dengan mengkolaborasi, menciptakan alat musik baru, termasuk mengeksplorasi dari benda-benda apa saja yang dianggap bisa mengeluarkan suara yang mendukung ide garapannya.

Salah satu contoh adalah musik kontemporer berjudul “*Gerausch*” karya Sang Nyoman Putra Arsa Wijaya, adalah musik yang digarap untuk mendapatkan gelar Sarjana S1 Seni Karawitan tahun 2005. Karya ini diilhami oleh keinginan sang komposer untuk menata suara-suara yang umumnya dianggap “jelek”, *noise*, tidak enak, menjadi sebuah karya musik. Kontan saja hal ini menimbulkan polemik di kalangan akademik kampus. Berkembang wacana disertai pertanyaan “apakah karya ini tergolong musik atau bukan?” Namun, jika kita berangkat dari paradigma bahwa musik adalah suara yang terorganisir yang aktualitasnya selalu berubah, maka masalah suara sumbang dan tidak enak tergantung dari mana kita menilainya. Titik tolak menilai sebuah karya musik tergantung konsep yang digunakan. Karya-karya tradisi mesti dinilai dengan kacamata tradisi, demikian halnya musik kontemporer yang telah memiliki format penilaian yang berbeda harus ditempatkan pada formulasi yang berbeda dengan musik tradisi. Jika musik tradisi menganggap polemik adalah ciri petaka, musik kontemporer mungkin berbeda, menganggap polemik, kontroversial adalah keberhasilannya.

Ideologi dalam Penciptaan Musik Bali

Definisi kata ideologi secara tepat dan bulat masih terus menerus dicari dan memerlukan studi-studi yang lebih mendalam, hal ini disebabkan karena dalam konteks intelektual kekinian, istilah “ideologi” itu sendiri menjadi sangat ideologis. Geertz (1992:3) menyebutkan bahwa pada awalnya ideologi hanya berarti sekumpulan gagasan dan saran politis, sifatnya agak intelektualistis dan tidak *praksis*. Namun sekarang ini pengertian ideologi berkembang, yaitu penegasan-penegasan, teori-teori,

dan tujuan-tujuan terpadu yang menetapkan sebuah program politico-sosial, sering kali dengan sebuah implikasi propaganda yang dibuat-buat. Semua kelompok sosial memiliki ideologi, oleh sebab itu ia tidak harus dipertentangkan dengan kebenaran, melainkan digunakan sebagai alat untuk memperjuangkan kebenaran dengan pemaknaannya masing-masing. Dalam hal demikian ideologi di sini tidak bisa dilihat hanya sebagai alat dominasi, akan tetapi harus dipahami sebagai wacana-wacana dengan konkuensi-konkuensi tertentu terhadap relasi-relasi kekuasaan di setiap level hubungan sosial (termasuk juga praktek membenaran dan penguatan kelompok-kelompok yang berkuasa).

Dalam tulisan ini ideologi diartikan sebagai suatu gagasan-gagasan yang berhasil diorganisir dan tersistem lalu diberi pengertian dan pemaknaan oleh sekelompok masyarakat tertentu. Misalnya, ketika kita berbicara tentang ideologi seniman, maka sebenarnya yang dimaksud adalah gagasan-gagasan mendasar yang memberi informasi tentang visi dan praktik kelompok seniman tertentu. Dalam bidang seni lukis, munculnya gaya atau *style* terhadap jenis-jenis karya tertentu selalu diawali oleh adanya ideologi yang kemudian berkembang, mendapat simpati dan dukungan, akhirnya menjadi sebuah gaya. Sama halnya seperti dalam bidang politik, ideologi seniman juga sering disosialisasikan lewat propaganda menurut bahasa seni yang mereka gunakan.

Dengan pengertian di atas, maka pergulatan ideologi yang dimaksud dalam tulisan ini adalah adanya ideologi-ideologi atau kelompok-kelompok gagasan tersistem yang belum saling memahami satu sama lain. Kaitannya dengan pergulatan ideologi yang terjadi dalam musik Bali, adalah terjadinya paham-paham yang berseberangan dalam memaknai kelahiran sebuah karya musik. Implikasi dari pergulatan ideologi ini adalah tidak adanya saling mendukung sehingga memunculkan polemik yang berkepanjangan. Dalam situasi ini akan muncul “hukum rimba”, yang lebih kuat dengan pendukung lebih banyak akan menguasai, sementara yang lemah akan mengalami keterpinggiran. Jika para penganut ideologi yang berbeda dapat saling memahami maka akan terjadi dialektika yang justru akan memperkaya aktualitas masing-masing.

Perkembangan dan perubahan situasi zaman telah mempengaruhi ideologi seniman musik Bali dari masa ke masa. Hingga dekade 1970-an kreativitas seniman musik Bali didominasi oleh ideologi yang bersifat konservatif, yaitu mencipta atau berkarya untuk dipersembahkan, baik kepada Tuhan maupun kepentingan sosial kemasyarakatan. Oleh karena

itu, karya-karya yang diciptakan memenuhi kriteria umum, memberi rasa senang, serta sesuai dengan norma dan nilai yang berlaku. Memasuki dekade 1980-an ideologi seniman musik Bali berkembang lebih progresif. Karya-karya baru bermunculan juga di dorong oleh semangat berprestasi dan persaingan dalam rangka aktualisasi diri. Berbagai bentuk penyajian musik sengaja dikemas dalam format kompetisi untuk menunjukkan aktualitas diri baik pencipta maupun penyajinya. Bentuk-bentuk karya pada masa ini lebih bersifat inovatif, spektakuler, substansial, dan hybrid. Mulai dekade 1990-an ideologi seniman musik Bali juga berkembang ke arah pragmatisme, yaitu berorientasi pada masa kini, mengikuti selera pasar sehingga melahirkan karya-karya yang berbentuk seni pesanan. Ideologi yang melandasi proses mencipta bukan hanya untuk persembahan, kelengkapan, dan aktualisasi diri, melainkan juga untuk mendapatkan finansial.

Apabila dicermati dunia penciptaan musik Bali dalam kurun waktu tiga puluh tahun belakangan ini, setidaknya ada tiga ideologi yang melandasi, yaitu pengabdian, aktualisasi diri, dan profesi komersial (Sugiarta, 2012: 146). Ideologi pengabdian banyak melandasi penciptaan musik-musik tradisional, sementara ideologi aktualisasi diri dan profesi komersial banyak melandasi penciptaan musik-musik kontemporer. Dalam perkembangannya para penganut ketiga ideologi ini melakukan pergulatan wacana khususnya antara mereka yang masih kuat menganut paham tradisi dengan mereka yang ingin membongkar paham-paham lama untuk mengikuti trend perkembangan zaman.

1) Ideologi penciptaan musik tradisional

Ideologi penciptaan musik tradisional Bali dapat diamati sedikitnya melalui tiga konsep, yaitu pelestarian tradisi, keseimbangan, dan kelengkapan. Tiga konsep ini yang melandasi seniman musik Bali dalam berkarya dari waktu ke waktu sehingga pada akhirnya menjadi ideologi. Ideologi yang dipraktekkan secara terus menerus dalam kurun waktu yang sangat lama akhirnya menjadi sesuatu yang hidup, diyakini, dan dibanggakan, sehingga untuk melakukan perubahan terhadap prinsip-prinsip yang terkandung dalam ideologi tersebut sangat susah. Demikian halnya ketika muncul ideologi baru sebagai dampak dari perubahan paradigma berkesenian terjadi pergulatan wacana diantara para pencipta maupun penyaji seni. Masyarakat penikmatpun akhirnya disuguhi dengan “pertunjukan” kontestasi ideologi yang tidak jarang memunculkan polemik.

Konsep pelestarian tradisi adalah sebuah narasi besar yang bertujuan sangat mulia, yaitu menjadikan tradisi tetap aktual karena tradisi dipandang banyak mengandung nilai yang berguna bagi kesejahteraan umat manusia. Akan tetapi jika konsep pelestarian tradisi tidak dimaknai dengan baik maka dapat menimbulkan persepsi yang cenderung bersifat kaku. Sebagai contoh jika tradisi dimaknai sebagai “mempertahankan”, atau sesuatu yang tidak bisa dirubah kendatipun tradisi tersebut sudah tidak sesuai dengan situasi zaman. Pandangan bahwa tradisi harus dipertahankan justru akan berdampak menyesatkan tradisi itu sendiri, sebab manusia sebagai pelaku tradisi adalah makhluk hidup, makhluk sosial yang selalu berinteraksi dan berubah. Tradisi juga hendaknya mengikuti perubahan, sebagai sesuatu yang hidup dalam kehidupan masyarakatnya, dengan demikian ia akan menjadi aktual secara terus menerus.

Tradisi adalah hasil cipta dan karya manusia berbentuk obyek material, kepercayaan, sistem, khayalan, atau lembaga-lembaga yang diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Ringkas kata, tradisi adalah segala sesuatu yang diwarisi dari masa lalu. Akan tetapi sesuatu yang diwariskan tidak berarti harus diterima, dihargai, diasimilasi, atau disimpan sampai mati. Tradisi itu berkembang dan berubah, dengan demikian ia tidak lagi dipertentangkan dengan perubahan dan penemuan. Tidak ada masyarakat yang hidup hanya dari produk-produk yang diwarisi dari generasi sebelumnya. Sebaliknya tak dapat pula dibayangkan sebuah generasi yang mampu menciptakan segala keperluan hidupnya sama sekali baru, tanpa belajar dari pendahulunya.

Tersebut di atas adalah cara pandang seniman musik Bali dalam berkeaktivitas. Tradisi dipandang sebagai spirit budaya yang tak akan pernah terbunuh, karena ia selalu tumbuh dalam suatu proses yang terus menerus dalam bentuk konvensi, transformasi, konflik, inovasi, bahkan anarki (Harjana: 2004: 64). Kesenambungan proses inilah yang membuat musik tradisional Bali selalu aktual dan terus menerus menemukan nilai-nilai barunya. Bagi seniman musik Bali, upaya melestarikan musik tradisional adalah bagian dari pengabdian atau *ngayah* yang dipahami sebagai bekerja untuk kepentingan yang lebih luas, yaitu Sang Pencipta, masyarakat, dan pemerintah. Selain itu pengabdian juga ditujukan untuk eksistensi jagat seni, agar kesenian tetap lestari dan aktual. Mencipta musik untuk kepentingan ritual di Pura, menghibur masyarakat, atau membantu pemerintah dalam menjalankan program-program kemanusiaan adalah salah satu bentuk pengabdian sekaligus melestarikan musik tradisi. Upaya

penggalian seni-seni langka melalui kegiatan revitalisasi, rekonstruksi, dan reaktualisasi juga merupakan bentuk pengabdian terhadap jagat seni karena dengan kerja kreatif seniman dapat menghidupkan kembali seni-seni langka.

Selain pelestarian tradisi, ideologi penciptaan musik tradisional Bali juga dapat diamati dari konsep keseimbangan yang dianut oleh seniman dalam berkarya. Dalam lontar Prakempa disebutkan bahwa filsafat atau logika yang melandasi perbuatan manusia Bali terwujud dalam keseimbangan berdimensi tunggal, berdimensi dualitas, berdimensi tiga, berdimensi empat, berdimensi lima, berdimensi enam, berdimensi tujuh, berdimensi delapan, berdimensi sembilan, dan berdimensi sepuluh (Bandem, 1986:11-12). Seniman musik Bali yang kreativitasnya dilandasi oleh agama Hindu menganut konsep keseimbangan dalam beberapa dimensi.

Pertama, keseimbangan berdimensi tunggal tercermin dari adanya instrumen gong yang berfungsi sebagai finalis memberi makna ada kekuatan tunggal dalam musik Bali yang menandai setiap akhir sebuah frase atau kalimat lagu. Tanpa adanya kekuatan tunggal yang memberikan tekanan awal dan akhir, rasa musikal musik Bali dianggap kurang sempurna.

Kedua, keseimbangan berdimensi dualitas mengandung makna ada dua hal yang berlawanan namun harus dipadukan, dalam ilmu estetika instrumental hal demikian disebut *asimetric balance*. Dalam musik tradisional Bali dua hal yang berlawanan terdapat pada konsep baik fisik, musikalitas, dan fungsi seperti *lanang-wadon* (laki-perempuan), *polos-sangsih* (*onbeat-ofbeat*), dan *pengumbang-pengisep* (nada lebih rendah-nada lebih tinggi, dalam nada yang sama). Sebagai contoh instrumen gong dan kendang haruslah berpasangan secara diametral (*lanang-wadon*), artinya unsur yang satu memerlukan kehadiran yang lain guna saling melengkapi, jika tidak akan terjadi kepincangan. Demikian halnya dengan instrumen gangsa terdiri dari yang bernada *pengumbang* (lebih rendah) dan *pengisep* (lebih tinggi) bertujuan mendapatkan suara yang bergetar dan bergema (pelayangan) ketika dipukul bersamaan.

Ketiga, keseimbangan berdimensi tiga tercermin dari struktur musik tradisional Bali yang terdiri dari tiga bagian, yaitu *pengawit*, *pengawak*, dan *pengecet*. Struktur ini berpedoman pada konsep *tri angga*, yaitu tiga bagian utama tubuh manusia seperti kepala, badan, dan kaki. *Pengawit* ibarat kepala dimana wajah berada pada lokasi ini dan dalam musik Bali

bagian awal ini ditandai dengan pengenalan, introduksi untuk mengetahui jati diri sebuah lagu. *Pengawak* ibarat badan (*main body*) yaitu bagian utama tubuh yang didalamnya terdapat organ-organ vital. Dalam struktur karawitan Bali pada pengawak inilah bagian yang paling pokok, biasanya kalimat lagu lebih panjang, dan lengkap. *Pengecet* ibarat kaki manusia yang dapat bergerak lincah dan dinamis, dalam musik Bali bagian *pengecet* selalu dikemas lebih lincah, penuh dinamika sebelum mengakhiri sebuah lagu. Dengan menganut konsep *tri angga*, sebuah lagu akan dirasa kurang lengkap jika dalam strukturnya tidak memasukkan *pengawit*, *pengawak*, dan *pengecet*.

Keempat, keseimbangan berdimensi empat tercermin dalam struktur nada beberapa gamelan Bali seperti angklung, bebonangan, dan jegog yang semuanya berjumlah empat. Selain itu konsep berdimensi empat juga tercermin dalam teknik permainan yang disebut *ngempat* (memukul nada no 1 dan no 4 sekaligus) sebagai sebuah konsep harmonisasi gamelan Bali. *Kelima*, keseimbangan yang berdimensi lima dan tujuh dapat diamati dari struktur nada gamelan Bali yang berjumlah lima (*ding, dong, deng, dung, dang*) sebagaimana terdapat dalam gamelan Gender Wayang, Gong Gede, Kebyar, Palegongan, Babarongan, dan Joged Pingitan dan struktur nada gamelan Bali yang berjumlah tujuh (*ding, dong, deng, deung, dung, dang, daing*) seperti terdapat dalam gamelan Gambang, Selonding, Gong Luang, Semara Pagulingan Saih Pitu, Genta Pinara Pitu, dan Semarandana. Dalam sistem musikal musik Bali sesungguhnya nada pokok terdiri dari lima sebagaimana yang terdapat pada gamelan pelog lima nada. Penambahan dua nada (*deung* dan *daing*) sehingga menjadi tujuh adalah nada-nada yang disebut *pemero*. Namun hal ini bukan berarti dua *pemero* ini hanya sebagai pelengkap, melainkan dengan adanya dua *pemero* inilah nada gamelan Bali dapat diperluas dengan sistem nada fungsional (*patet*) termasuk munculnya nada-nada selendro dalam berbagai karakter.

Konsep selanjutnya yang juga merupakan ciri ideologi penciptaan musik tradisional adalah *kelangenan* atau keindahan Konsep *kelangenan* mencakup pengetahuan bagaimana sebuah musik bisa memberikan kenikmatan baik secara ilmiah maupun falsafi kepada penontonnya. Musik sebagai sebuah karya seni memiliki sifat *transfer offeeling* atau pemindahan rasa. Hal ini berarti jika seorang komposer ingin mengekspresikan rasa senang, sedih, lucu lewat musik, maka keberhasilannya terletak pada jika penikmat juga dapat merasakan senang, sedih, atau lucu. Jika tidak,

misalnya komposer ingin mengekspresikan rasa senang tetapi penikmat merasakan sesuatu yang sedih maka sang komposer dianggap belum berhasil.

Mengenai konsep *kelangenan* dalam musik Bali banyak dimuat dalam lontar *Prakempa* dan *Aji Gurnita*. Menurut falsafah *Prakempa*, bahwa bunyi (suara) diciptakan oleh Bhagawan Wiswakarma dan ciptaan beliau mengambil ide dari bunyi delapan penjuru dunia yang sumbernya berada di dasar bumi. Suara-suara itu dibentuk menjadi sepuluh nada yaitu lima nada yang disebut laras pelog dan lima nada yang disebut laras selendro. Nada-nada tersebut mempunyai kaitan dengan pabca tirta manifestasi Bhatara Semara (pelog) dan panca geni sebagai manifestasi Dewa Ratih (selendro). Mitologi ini akhirnya dijadikan pegangan oleh para komposer Bali dalam berkarya. Jika komposer ingin menciptakan lagu yang berkarakter laki-laki maka orientasinya adalah menggunakan nada-nada dalam laras pelog, begitu sebaliknya untuk menciptakan lagu-lagu berkarakter perempuan maka digunakan laras selendro.

Selain falsafah tentang laras yang sangat diyakini masing-masing memiliki karakter, juga terdapat konsep karakter atau watak nada-nada gamelan Bali yang memiliki kekuatan untuk mempengaruhi suasana hati. Sebagai contoh, nada *deng* memiliki karakter magis, nada *ding* memiliki karakter romantis, nada *dung* memiliki karakter manis dan lembut, nada *dong* memiliki karakter lucu, nada *dang* memiliki karakter lincah dan dinamis. Dengan berpedoman pada konsep ini, jika komposer ingin membuat lagu-lagu yang bernuansa lembut dan manis maka permainan melodi akan lebih didominasi dan diakhiri dengan *dung*. Demikian halnya jika ingin membuat lagu yang berkarakter magis, seram, maka permainan melodi didominasi dan diakhiri dengan nada *deng*. Namun harus diakui pula bahwa watak nada tidaklah berlaku mutlak, masih ada unsur-unsur musikal lainnya yang mendukung pencapaian karakter sebuah lagu, yaitu tempo, dinamika, dan warna suara.

Tersebut di atas telah dipaparkan ideologi dengan berbagai konsep yang digunakan dalam penciptaan musik tradisional Bali. Bagi seorang komposer yang tradisionalis konsep-konsep di atas dipegang teguh dengan sebuah keyakinan bahwa itulah ciri khas musik tradisional Bali. Dengan konsep pelestarian tradisi mereka memandang pembaharuan dan kreativitas sangat diperlukan, dengan konsep keseimbangan mereka meyakini bahwa musik Bali mengandung falsafah sebagaimana kehidupan manusia di dunia ini. Demikian halnya dengan konsep *kelangenan* sebagai falsafah tentang

keindahan tetap mewarnai cara pandang dan perlakuan mereka terhadap unsur-unsur musikal.

2) Ideologi penciptaan musik kontemporer Bali

Sebagaimana telah dipaparkan di atas bahwa penciptaan musik tradisional lebih berorientasi pada pelestarian tradisi, penciptaan musik kontemporer Bali lebih berorientasi pada semangat dan tekad untuk mengembangkan tradisi. Para penggiat musik kontemporer sadar bahwa musik tradisional Bali harus berkembang baik dari segi konsep atau ide, bentuk, maupun tata penyajiannya agar mengikuti perkembangan zaman. Tuntutan zaman dan selera budaya masa kini tampaknya tidak mampu terwadahi oleh konsep-konsep dan teori-teori klasik yang bersifat “kaku”, terutama yang selalu mematok pemahaman budaya “harus ini” dan “harus itu”. Sudah saatnya para komposer Bali menggunakan konsep-konsep penciptaan yang sesuai dengan pemikiran postmodern kendatipun masih menggunakan bahan-bahan atau objek material musik tradisi. Konsep pemikiran postmodern berpendapat bahwa kebenaran tidak pernah terbayangkan, karena ia tidak selalu hadir dari unsur-unsur budaya yang besar. Kebenaran perlu dicari dengan memaknai budaya secara kreatif dan adaptif, jika perlu dengan mendekonstruksi konsep-konsep dan pemikiran sebelumnya guna menemukan kebenaran dalam arti sesungguhnya.

Namun sangat disadari bahwa prinsip pemikiran postmodernis bukan berarti menolak rasionalitas yang telah dibangun oleh kaum interpretif sebelumnya, melainkan lebih pada keinginan untuk mencari makna baru melalui kebenaran aktif kreatif. Logika yang digunakan menemukan kebaruan tanpa standar yang pasti. Bagi kaum postmodernis, kebenaran yang selalu mengandalkan *grand theory* dan *grand naratif* sudah tidak relevan lagi, mereka lebih menghargai perbedaan, pertentangan, paradoks, dan misteri di balik fenomena budaya. Pemahaman seperti tersebut diataslah yang menjadi sandaran bagi para penggiat musik kontemporer Bali berkeaktivitas. Pemikiran ini juga yang pada akhirnya melahirkan bentuk-bentuk musik baru yang berparadigma baru dengan tampilan yang cukup berbeda dengan musik-musik Bali sebelumnya.

Jika dicermati dari latar belakang munculnya musik kontemporer Bali, ia lahir disebabkan oleh kegelisahan seniman-seniman muda terhadap kemapanan konsep, aturan, dan struktur dalam musik tradisi yang dianggap membelenggu kreativitas. Seniman menginginkan kebebasan dalam berekspresi, bereksplorasi, tidak hanya dari tataran musikal atau

mengolah melodi dan ritme, melainkan sampai pada hal-hal detail seperti menemukan instrumen-instrumen baru, menemukan tata penyajian baru yang lebih kreatif dan adaptif. Munculnya musik kontemporer Bali secara perlahan mendapat dukungan dari para seniman muda, dan pada akhirnya berkembang menjadi sebuah genre baru yang ikut meramaikan jagat musik Bali.

Sebagaimana halnya dalam penciptaan musik tradisional, kelahiran musik kontemporer Bali juga dilandasi oleh beberapa konsep pemikiran dan cara pandang. Meminjam prinsip-prinsip dalam etnomusikologi sebagaimana yang dipaparkan oleh Santosa (2009: 2-3), bahwa dalam memandang sebuah musik harus dipahami tiga prinsip, yaitu relativitas, pluralitas, dan identitas. Ketiga prinsip ini sangat sesuai dengan cara pandang penggiat musik kontemporer Bali dan prinsip ini dapat dijadikan konsepsi bahkan ideologi dalam berkreaitivitas. *Pertama* relativitas, para penggiat musik kontemporer Bali berpandangan bahwa kehidupan musik bervariasi atau beragam baik bentuk, penyajian, maupun nilai-nilai budaya yang dikandung. Oleh sebab itu mereka menghindari penilaian sebuah karya musik dengan indikator-indikator seperti jelek, bagus, atau peringkat, karena semuanya memiliki konsep, bentuk, dan cara penyajian yang khas. Musik tradisi yang telah memiliki konsep, bentuk, dan penyajian yang mapan hendaknya tidak dipandang sebagai sesuatu yang dikotomis dengan musik baru termasuk yang “mendobrak” aturan serta konsep-konsep musik tradisi. Musik baru hendaknya dipandang sebagai perkembangan dari musik tradisi guna menawarkan nuansa lain yang tentu dapat memperkaya cakrawala dunia musik. Sebagai contoh musik kontemporer berjudul *Gerausch* karya Sang Nyoman Arsawijaya kualitas estetikanya adalah relatif tergantung sudut pandang kita. Jika karya ini dinikmati melalui kacamata musik tradisi maka kita tidak akan mendapatkan apa yang kita inginkan, melainkan sesuatu yang bertentangan karena dalam karya ini kita disuguhkan sesuatu yang justru tidak enak, tidak nyaman, bahkan cenderung membuat penikmat jengkel. Dalam musik kontemporer *Gerausch* keindahan yang ingin ditawarkan oleh sang komposer bukanlah untuk membuat orang senang dan nyaman, melainkan aktivitas intelektual yang tersimpan dalam karya tersebut yang bagi kebanyakan orang tidak teramati.

Kedua pluralitas, para seniman kreatif memandang keragaman baik fisik, musikalitas, dan penyajian adalah modal yang handal untuk melahirkan komposisi musik yang kreatif. Hal ini sesuai dengan pandangan

Beardsley (Djelantik, 1992: 66) yang menyatakan salah satu hal yang dapat menambah kualitas estetis sebuah karya seni adalah kompleksitas atau keragaman yang dipandang memiliki fungsi yang sama dalam mendukung kualitas. Dalam hal fisik atau instrumentasi misalnya, seorang komposer musik kontemporer mengeksplorasi tidak hanya alat-alat musik tradisional etniknya sendiri melainkan juga lintas etnik, bahkan menciptakan alat-alat musik baru untuk mendukung gagasannya. Seringkali para komposer juga menggunakan alat-alat keseharian, seperti sapu lidi, box triplek, tiang telepon, gergaji, atau apa saja yang bisa mengeluarkan bunyi, diangkat menjadi alat musik. Dari segi musikal, komposer musik kontemporer Bali juga menggunakan tangga nada dari musik-musik lainnya seperti Mandarin, diatonis, India, atau menciptakan tangga nada baru. Cara pengolahannya pun beragam, untuk menghindari kesan monoton mereka menggunakan berbagai tangga nada secara bergantian. Ditambah dengan permainan ritme dan dinamika yang juga lintas etnik menjadikan musik kontemporer Bali bernuansa sangat plural. Dalam hal penyajian, musik kontemporer Bali sangat fleksibel, panggung pertunjukannya disesuaikan dengan tema, sehingga tidak jarang dilakukan di halaman rumah, persawahan, atau pinggir pantai. Pengaturan instrumen juga menyesuaikan dengan tempat pertunjukan, terkadang berpindah-pindah sesuai tema yang dimainkan.

Ketiga identitas, yang dimaksudkan dalam hal ini adalah sebuah karya musik tentu menginginkan adanya identitas baik sifatnya pribadi sang komposer maupun identitas sebuah etnik tertentu. Pencarian identitas selalu menjadi pertimbangan yang cukup penting bagi sang komposer ketika menciptakan musik, karena dengan identitas mereka dapat menunjukkan jati dirinya lebih aktual sebagai seorang komposer. Dari sekian banyak komposer musik kontemporer Bali, seperti I Nyoman Windha, I Gede Yudana, dan Sang Nyoman Arsa Wijaya ketiganya sangat kental dengan identitas pribadinya masing-masing. I Nyoman Windha yang terlahir dari Banjar Kutri, Singapadu, Gianyar, sebuah daerah lingkungan seni tradisi yang kuat, karya-karyanya memiliki ciri khas pada kekuatan permainan melodi. Windha sangat piawai mengolah melodi, bermain nada-nada fungsional, dan menemukan model-model melodi baru. Kegemaran Windha mendengarkan lagu-lagu etnis lain seperti Jawa, Sunda, Mandarin, dan Musik Barat membuat ia memiliki kepekaan dan dengan mudah membuat melodi-melodi bernuansa baru. Jika Windha beridentitas melodi maka Yudana suka bermain ritme. Kesukaan Yudana

berinteraksi dengan komposer-komposer musik Barat menjadikan ia selalu mencoba memasukkan pola-pola permainan seperti *canon*, *call and respon*, *counterpoint* ke dalam karya-karyanya. Berbeda dengan Windha dan Yudana, Sang Nyoman Arsawijaya terkenal dengan “si petualang sejati”. Arsawijaya suka dengan sesuatu yang aneh, tidak biasa, eksentrik, kendatipun banyak karya-karyanya tidak dapat dicerna oleh penikmat. Namun demikian iapun tidak peduli, pencarian demi pencarian itulah yang memberikan ia kenikmatan dalam berkarya dan hal itulah identitasnya.

Selain identitas pribadi, identitas budaya lokal juga sangat banyak mengilhami para komposer dalam berkarya. Pada umumnya komposer musik kontemporer Bali suka mengangkat kearifan budaya lokalnya sebagai materi untuk dikembangkan menjadi musik baru. Identitas budaya lokal yang dimaksud di sini bukan hanya dalam bentuk seni tradisional yang telah ada di daerah asal sang komposer, melainkan juga suasana lingkungan yang berpotensi mempengaruhi ekspresi estetik warganya. Sebagaimana telah disebutkan di atas, Windha yang berasal dari kampung yang kehidupan seninya sangat subur, seperti terkenalnya arja dan calonarang Singapadu menjadikan ia suka menggarap musik dengan mengedepankan melodi dan permainan vokal. Sementara Yudana dan Sang Nyoman Arsawijaya yang tinggal di Banjar Kaliungu Kaja, Kota Denpasar, persentuhannya dengan situasi kota serta banyaknya komposer-komposer asing yang berinteraksi di Kota Denpasar membuat identitas karya-karya kedua komposer ini cenderung bercirikan kolaborasi dengan musik asing. Identitas lokal yang masih ditemui pada musik-musik kontemporer inilah menjadikan karya tersebut menarik dan bisa dicerna oleh penonton lokal. Dari segi musikal hal seperti ini merupakan aktivitas kreatif, namun tidak jarang juga penggunaan unsur-unsur lokalitas menuai kecaman karena dianggap merusak pakem. Dalam hal inilah dituntut kecermatan komposer dalam meramu, memasukkan identitas lokal tidak dengan cara memaksakan akan tetapi justru menjadikannya lebih segar dan lebih mudah diapresiasi.

Penutup

Musik kontemporer yang lahir dari alam pemikiran postmodern memunculkan fenomena kultural, yaitu pergulatan ideologi. Pergulatan ideologi terjadi antara mereka yang memahami musik dengan kacamata tradisi dengan mereka yang memahami musik dengan kacamata kekinian sebagai produk pemikiran kontemporer. Dalam musik kontemporerpun juga terjadi pergulatan ideologi antara mereka yang lebih menyukai

perubahan bertahap dengan mereka yang menyukai perubahan radikal. Bagi komposer yang berideologi perubahan bertahap memandang tidak perlu membongkar struktur, melainkan lebih pada variasi, bertujuan agar penikmat dapat segera mencerna karya-karya tersebut. Namun bagi komposer berideologi perubahan radikal justru sebaliknya, pembongkaran struktur itu perlu agar menghasilkan sesuatu yang baru. Jika struktur dipertahankan hanya akan melahirkan musik yang monoton (begitu-begitu saja) dan tentu hal demikian dianggap kurang kreatif. Situasi ini merupakan tantangan bagi perkembangan musik kontemporer Bali. Memang harus diakui, memperkenalkan sebuah ideologi baru di tengah dominasi tradisi memerlukan perjuangan, kesabaran, dan ketabahan. Itulah yang kini sedang diperjuangkan oleh para penggiat musik kontemporer Bali, tiada henti memacu prestasi dengan melahirkan karya-karya mutakhir.

Apakah yang mendorong perjuangan para penggiat musik kontemporer Bali, tiada lain adalah untuk bisa mensejajarkan karya-karya musik kontemporer dengan kemapanan musik tradisional Bali yang telah mendunia. Namun apabila dicermati dari sisi pribadi para komposernya, perjuangan mereka selain didorong oleh semangat mengekspresikan jiwanya, juga mengandung motif berprestasi, aktualisasi diri untuk menunjukkan bahwa mereka telah mampu berkarya. Dalam teori kepribadian yang mengarah pada prestasi, C. McClelland dalam bukunya berjudul *The Achieving Society* (1961) menyebutkan bahwa salah satu faktor yang mendorong seseorang giat untuk bertingkah laku adalah motif berprestasi atau mendapat “suntikan” *n-Ach* (*need for Achievement*). Motif berprestasi merupakan salah satu ciri kepribadian kreatif yang selalu menginginkan kemajuan dengan berfungsinya pikiran secara tepat. Ciri-ciri manusia seperti ini dijelaskan oleh Kahl sebagai orang yang aktif dan biasanya bersifat individualis. Para penggiat musik kontemporer ideologi radikal cenderung bersikap seperti ini. Terhadap hasil karyanya, umumnya mereka kurang memperdulikan apakah orang lain suka atau tidak yang penting idenya sampai. Jika karya yang dihasilkan menimbulkan polemik, misalnya karena terlalu aneh, nakal, eksentrik maka dengan enteng mereka berkilah “itulah keberhasilannya” karena mereka sengaja membuat sesuatu yang bagi kebanyakan orang tidak biasa, hasilnya haruslah luar biasa.

Sementara para penggiat musik kontemporer yang berideologi perubahan bertahap berpandangan lain, yaitu mempertahankan suatu keseimbangan dinamik lewat *variable-variabel* yang non-maksimasi dan kelenturan dalam sistemnya. Dengan demikian konsep pembaharuan yang

ditawarkan adalah bertahap namun lentur dalam variasinya. Leonard P. Meyer menyebut hal ini dengan suatu “keadaan mantap” (*steady state*) dan menjelaskan tipe perubahan seperti ini lebih mengutamakan masalah mempertahankan stabilitas dari pada originalitas yang radikal. Meyer mempertentangkan proses transformasi yang terjadi di Barat, yaitu pembaharuan cenderung menjadi sifat-sifat yang positif, perubahan yang terjadi sangat pesat dan luas, mengambil bentuk trend-trend dinamika atau mutasi yang menyolok (Meyer, 1970:101). Para penganut paham ini sesungguhnya masih tetap mempertahankan konsep-konsep ideologi klasik, seperti pelestarian tradisi, keseimbangan, dan *kelangenan*. Paham ini menganggap seni yang dihasilkan tidak hanya untuk dinikmati sendiri oleh para komposernya, melainkan yang lebih penting untuk diabdikan kepada yang lebih besar, yaitu masyarakat.

11 | PROFESIONALISME DALAM SENI PERTUNJUKAN TRADISIONAL BALI PELUANG DAN TANTANGANNYA

Seni pertunjukan Indonesia dalam kontinuitas dan perubahannya telah melahirkan berbagai wacana akibatnya munculnya paradigma baru dalam memaknai kesenian. Seniman sebagai pelaku utama seni kini dihadapkan pada berbagai persoalan, karena dewasa ini seni tidak hanya dipahami sebagai ekspresi jiwa, tetapi telah berkembang ke persoalan hakikat dan makna sebagai bagian dari kecerdasan logika dan sikap hidup dalam merespon dunia sekitarnya. Merujuk pada ilmu yang terus berkembang dengan munculnya filsafat pengetahuan modern sebagai karya intelektual yang paling cemerlang dewasa ini, banyak seniman mulai mengkaji dengan mempertanyakan “arti seni”, “mengapa berbuat seni”, “untuk siapa seni diciptakan”, serta “apa manfaat seni bagi seniman”.

Sebelumnya, seniman yang telah mampu mengekspresikan rasa estetis dan artistik lewat karya sudah dianggap cukup untuk membuat mereka puas dan berbesar hati. Jarang terlintas dalam benak mereka mengharapkan penghargaan material, terutama pada seniman tradisional yang pola pikirnya terhegemoni oleh kepentingan-kepentingan kekuasaan dalam kemasan sosial, religius, dan metanarasi lainnya. Tanpa disadari hegemoni seperti ini menjadikan seniman ibarat nyanyian “*Kasih Ibu*” yang

hanya memberi tak harap kembali. Namun sebagai manusia biasa, seniman tidak selamanya mampu meniru fitrah Sang Surya dalam menyinari dunia, karena ia memerlukan energi untuk menunjang kualitas hidupnya. Sadar akan keterbatasannya inilah seniman mulai mencari peluang agar dapat menjadikan seni sebagai penopang hidupnya. Salah satu wacana yang lahir dari paradigma dan pemikiran baru ini adalah apa yang disebut dengan profesionalisme dalam berkesenian.

Istilah profesionalisme berasal dari kata Inggris *professionalism* yang berarti sifat profesional. Kata profesional berarti ahli yang biasanya dikaitkan dengan mendapat bayaran dari keahlian tersebut. Dalam bidang olah raga profesional dipahami sebagai pemain bayaran yang dibedakan dengan pemain pemula atau amatir. Dari pengertian ini ada dua makna mendasar yang terkandung dalam kata profesional, yaitu trampil (ahli) dalam mengerjakan sesuatu dan mendapatkan pengakuan dalam bentuk penghasilan (bayaran) dari keahliannya tersebut. Dalam bidang seni saya ingin menambahkan satu poin penting bahwa seorang profesional selain trampil dan mendapat pengakuan dan penghasilan dari keahliannya, juga diperlukan sikap profesional, yaitu memiliki integritas dan jiwa pengabdian untuk *kemaslahatan* jagat seni. Seniman dapat dikatakan profesional jika memiliki kemampuan artistik, disiplin, mampu mengenali diri sendiri, memiliki integritas, dan dapat menjadikan keahliannya sebagai sumber penghidupan.

Ketrampilan yang berintegritas mengandung kecerdasan kognitif (bakat) dan non-kognitif (minat, sikap, dan kualitas temperamental). Berdasarkan analisis faktor, Guilford (dalam Supriadi, 1994:7) menyebut hal demikian sebagai kemampuan kreatif. Setidaknya ada lima sifat yang menjadi ciri kemampuan kreatif, yaitu kelancaran (*fluency*), keluwesan (*flexibility*), keaslian (*originality*), penguraian (*elaboration*), dan perumusan kembali (*redifinition*). Seniman kreatif selalu memiliki banyak gagasan atau ide, sigap, serta mampu menggunakan bermacam-macam pendekatan dalam mengatasi persoalan penciptaan seni. Gagasan-gagasannya bersifat original, kemudian mampu menguraikannya secara rinci berdasarkan perspektif dan cara pandang yang berbeda dengan cara-cara yang lazim. Baron (dalam Supriadi, 1994: 7) menyatakan kemampuan kreatif adalah “*the ability to bring some thing new into existence*”.

Mencermati pengertian profesional sebagaimana tersebut di atas, seniman seni pertunjukan tradisional Bali sesungguhnya telah banyak yang pantas diberi sebutan profesional khususnya dari sisi ketrampilan,

kreativitas, dan sikap hidup. Jika seniman Bali tidak trampil, sangat mustahil kesenian Bali selalu mendapat pujian dan memiliki daya saing. Demikian halnya jika seniman Bali tidak kreatif, mustahil ratusan bentuk-bentuk seni lahir, terpelihara, dan berkembang sesuai perubahan zaman. Namun jika dikaitkan dengan kriteria kemampuan menghidupi diri dari berkesenian, masih menyimpan sebuah tanda tanya. Artinya, masih sering dipertanyakan “sudahkan seniman seni pertunjukan tradisional Bali professional secara holistik?” Sudahkan kehidupan seniman seni pertunjukan tradisional Bali sukses dari sudut ekonomi, seperti kehidupan para seniman populer seperti Si Raja Dangdut Rhoma Irama, Ratu Ngebor Inul Daratista, atau pedangdut belia Ayu Tingting? Adakah peluang seniman seni pertunjukan tradisional Bali untuk professional dan apa saja tantangan yang dihadapi selama ini?

Sumber Biaya Produksi Seni Pertunjukan Tradisional

Sebelum mencoba untuk menjawab semua pertanyaan tersebut di atas, mari kita telusuri dari mana saja seni pertunjukan tradisional kita mendapatkan biaya produksi. James R. Brandon (dalam Soedarsono, 1985: 20) dalam penelitiannya tentang seni pertunjukan di Asia Tenggara menemukan ada tiga lembaga atau person yang membiayai seni pertunjukan tradisional, yaitu Negara/pemerintah (*government support*), penonton (*commercial support*), dan komunitas atau masyarakat (*communal support*). Biaya produksi yang dimaksud dalam hal ini adalah biaya yang dikeluarkan mulai dari penciptaan, pertunjukan, hingga memberikan kesejahteraan senimannya.

Seni pertunjukan yang mendapat dukungan biaya dari negara atau pemerintah, dahulu terdapat di negara-negara kerajaan, seperti Burma, Thailand, Laos, Cambodia, dan Indonesia (Jawa dan Bali). Khususnya di Jawa dan Bali, setiap kerajaan biasanya memiliki sekelompok seniman yang hidup dan kariernya ditunjang oleh raja. Di Yogyakarta misalnya, sampai sebelum Perang Dunia II, seorang penari yang baik bisa mendapatkan kedudukan sebagai *kanjeng* dengan gaji yang cukup besar, fasilitas mewah berupa rumah besar serta kereta berkuda. Tidak jarang pula seniman-seniman kerajaan diambil mantu atau dinikahkan dengan putra dan putri sultan (Soedarsono, 1985: 21). Di Bali, pada zaman kerajaan kehidupan seni dan senimannya juga ditopang oleh raja. Banyak seniman Bali diberi gelar kehormatan *mpu* yang tentunya dibarengi dengan penghasilan yang layak. Raja sebagai satu-satunya maecenas dalam bidang seni akan merasa terhormat apabila mampu memelihara berbagai bentuk kesenian dan

memberi penghidupan bagi senimannya. Masa keemasan kesenian Bali abad XVI terjadi, karena Raja Waturenggong menjadikan seni sebagai alat pemersatu, seni dianggap memiliki kekuatan magis simpatetis yang dapat menambah legitimasi raja sebagai penguasa Bali yang cemerlang.

Zaman berganti, ketika raja tidak lagi memiliki kekuatan politik dan ekonomi, pengayoman seni pertunjukan ke luar dari tembok istana. Seni yang dulunya dipelihara oleh raja ke luar dari tembok istana kemudian dipelihara oleh masyarakat dalam berbagai bentuk organisasi sosial. Ada yang dipelihara lewat sistem pengempon pura, komunitas adat, dan organisasi atau *sekaa*. Dampak lain dari hilangnya pengayoman raja adalah banyak seni pertunjukan berupaya menghidupi diri dengan mengadakan pementasan keliling dengan sistem upah. Dari sinilah awal lahirnya seni pertunjukan komersial.

Seni pertunjukan komersial adalah seni pertunjukan yang dibiayai oleh penonton atau penikmat seni. Di Bali, seni pertunjukan komersial sudah ada sejak tahun 1920-an. Seperti yang terungkap dalam laporan Kalawarta Bali Adnyana, bahwa pada tahun tanggal 23 dan 25 Mei 1925 di Singaraja dan Denpasar berlangsung pementasan seni pertunjukan Komedi Stambul, Gimnastik, Musik, dan Silat, dalam rangka penggalan dana untuk beasiswa bagi remaja Bali yang tidak mampu untuk melanjutkan sekolah ke Jawa. Penontonnya adalah pegawai birokrasi Belanda, warga keturunan Cina, dan penduduk pribumi. Penonton inilah yang selain dipungut bayaran dalam bentuk karcis juga diminta sumbangan sukarela (Darma Putra, 2000: 26-27).

Jenis seni pertunjukan tradisional Bali yang sejak awal melakukan pertunjukan komersial salah satunya adalah Drama Gong. Drama Gong biasanya melakukan pementasan keliling ke desa-desa di seluruh Bali. Ongkos produksi dibiayai oleh penonton dengan cara penjualan karcis. Ada kerja sama yang saling menguntungkan antara pihak seniman dengan panitia penanggap, karena pihak penanggap juga memperoleh keuntungan finansial dari pementasan Drama Gong. Seringkali pementasan seni pertunjukan komersial ini dijadikan sarana untuk penggalan dana oleh beberapa kelompok masyarakat.

Seni pertunjukan yang dibiayai oleh masyarakat (*communal support*) adalah seni pertunjukan yang lazimnya diselenggarakan oleh masyarakat dalam upacara-upacara ritual seperti kelahiran, perkawinan, dan kematian, serta dalam rangka menyambut hari-hari besar, termasuk untuk membayar kaul. Masyarakat baik secara kelompok maupun pribadi

yang menyelenggarakan pertunjukan bertindak sebagai sponsor, merekalah yang menanggung semua biaya produksi termasuk memberi upah kepada seniman. Masyarakat yang menghadiri pertunjukan hanyalah penikmat yang tidak perlu membayar. Khusus pertunjukan dalam rangka perayaan ritual adat dan keagamaan biaya produksi dan upah seniman kendatipun tetap ada, namun lebih banyak dilandasi oleh sifat “*ngayah*”, artinya sistem pembiayaannya dibungkus dengan istilah “*sesari*” atau “*sarin canang*” yang tentu jumlahnya sangat relatif.

Dari gambaran situasi yang telah dipaparkan di atas, dapat dicermati bahwa sesungguhnya peluang seniman seni pertunjukan tradisional untuk menjadi profesional cukup besar. Jika semua pihak seperti pemerintah, masyarakat (kelompok atau individu), dan lembaga-lembaga sosial mau memahami pentingnya peranan seni dalam kehidupan manusia, niscaya peluang ini bisa menjadi kenyataan. Namun situasi yang terjadi dewasa ini memang sungguh ironis. Seniman seni pertunjukan tradisional Bali yang mampu menyandarkan hidupnya dari kegiatan seni masih dapat dihitung dengan jari. Hal ini tentu disebabkan karena biaya produksi yang diperoleh belum maksimal sehingga kurang mengakomodasi pembiayaan untuk kesejahteraan seniman. Memang sungguh ironis, dengan ketrampilan dan kreativitas tinggi seniman seni pertunjukan tradisional Bali yang telah membuat decak kagum masyarakat dunia, senimannya justru belum sejahtera.

Penghasilan Seniman Seni Pertunjukan Tradisional Bali

Sekarang marilah kita cermati data-data objektif yang berhasil saya kumpulkan terkait dengan profesionalisme seniman seni pertunjukan tradisional Bali khususnya yang berhubungan dengan penghasilan sang seniman. Data ini saya kumpulkan berdasarkan hasil pengamatan, wawancara dengan beberapa seniman, informan dari wakil pemerintah dan masyarakat yang pernah mengelola aktivitas seni pertunjukan dalam berbagai bentuk.

Pertama, adalah seniman Drama Gong. Kesenian Drama Gong mulai menggeliat pada akhir dekade 1960-an setelah meletusnya G 30 S/ PKI. Mulai tahun 1970 hingga 1990-an Drama Gong berkembang pesat dan menjadi pertunjukan hiburan yang sangat populer di Bali. Selain munculnya *sekaa-sekaa* profesional, di banyak tempat juga tumbuh *sekaa-sekaa* amatir yang dibentuk untuk kalangan sendiri dan sifatnya tentatif. *Sekaa* Drama Gong profesional selalu dikelola secara komersial,

penonton diharuskan membeli karcis untuk bisa menyaksikan pertunjukan dengan pemain-pemain yang telah mereka dengar kehebatan dan kelucuannya (Yuliadi, 2005:180). Di sinilah terjadi kerja sama yang saling menguntungkan antara seniman, penikmat, dan juga panitia penyelenggara. Seniman mendapatkan biaya produksi dan upah, penonton mendapatkan kenikmatan hiburan, dan panitia penyelenggara mendapat keuntungan dari sisa biaya produksi.

Dewasa ini, honorarium seorang seniman Drama Gong untuk satu kali pentas adalah Rp. 300.000,- hingga Rp. 400.000,-. Dulu, pada dekade 1980 hingga 1990 Drama Gong dapat dianggap mengalami masa kejayaan, karena kuantitas pementasan mencapai 20 kali dalam sebulan. Memasuki dekade tahun 2000-an, pasaran Drama Gong kian lesu, dan pada tahun 2012 ini seorang seniman paling banyak pentas lima kali dalam sebulan. Dengan honorarium dan kuantitas tersebut di atas, dapat dihitung penghasilan seorang seniman Drama Gong dewasa ini berkisar antara Rp. 1.500.000,- hingga Rp. 2.000.000,-, per bulan. Jumlah ini tentu belum layak disebut profesional dalam arti sesungguhnya, karena jumlah tersebut tentu belum dapat digunakan untuk menopang hidup sang seniman dan keluarganya.

Kedua, seniman Arja, Topeng, dan Primbon. Tiga bentuk kesenian ini kendatipun masing-masing merupakan kesenian yang berdiri sendiri, namun dari sisi senimannya memiliki keterkaitan. Pemain Arja biasanya juga pemain Topeng dan pemain Primbon, demikian juga sebaliknya. Bahkan kesenian Primbon menurut Dibia (1993: 38) dibentuk melalui perpaduan antara Topeng dan Arja. Tokoh-tokoh seperti Penasar, Bondres yang terdapat dalam Topeng dipadukan dengan tokoh Arja seperti Condong, Galuh, dan Mantri Manis untuk melahirkan seni Primbon. Pementasan kesenian Arja, Topeng, dan Primbon biasanya dirangkaikan dengan upacara-upacara yadnya, baik sebagai *wali*, *bebali*, maupun *balih-balihan*. Secara eksplisit pertunjukan tiga jenis kesenian ini memang tidak terkesan komersial, karena penonton yang menikmati merupakan bagian dari upacara itu sendiri. Para seniman dalam melakukan pertunjukan lebih didasari oleh prinsip *ngayah* dari pada *mebayah*. Biaya produksi pertunjukan sepenuhnya dibebankan kepada mereka yang mengadakan upacara termasuk dalam hal memberi upah kepada para seniman. Untuk menghindari kesan komersial upah yang diberikan kepada seniman biasanya dibungkus dengan istilah “*sarin canang*”. Besaran “*sarin canang*” memang relatif, namun masyarakat umumnya sudah mengetahui berapa jumlah rupiah yang mesti mereka berikan kepada seniman.

Mengenai besaran “*sarin canang*” pertunjukan Arja, Topeng, dan *Primbon* berkisar antara Rp 500.000,- hingga Rp. 700.000,- per orang untuk satu kali pentas. Biaya tersebut sudah termasuk transport penari ke lokasi pertunjukan, jika penari dijemput bisa kecil, yaitu Rp. 400.000,- hingga Rp. 600.000,-. Besaran biaya tersebut di atas biasanya berlaku pada pertunjukan dalam rangka upacara adat dan keagamaan, jika untuk hiburan pada perusahaan-perusahaan besar atau hotel upah yang diterima bisa lebih tinggi, yaitu Rp. 700.000,- hingga Rp. 1.000.000,- setiap penari. Khusus untuk Topeng Pajegan karena satu orang penari memainkan berbagai tokoh dan karakter maka “*sarin canang*” juga cukup besar, yaitu sekitar Rp. 1.000.000,-. Khusus untuk pertunjukan dalam rangka upacara keagamaan ada semacam tradisi dikalangan seniman yang dilandasi oleh konsep “*ngayah*”, yaitu sebagian upah yang diberikan biasanya dikembalikan kepada *penanggap*. Seniman merasa mendapat kepuasan batin karena ikut berpartisipasi untuk mensukseskan sebuah ritual.

Mencermati besaran upah seniman Arja, Topeng, dan *Prembon* tersebut di atas, sesungguhnya seniman telah mendapatkan penghasilan yang cukup memadai dari berkesenian. Permasalahannya sekarang tergantung dari kuantitas pementasan. Jika pementasan padat, dengan kata lain seniman laris ditanggap, penghasilannya cukup lumayan. Jika seorang seniman pentas 10 kali saja setiap bulan berarti sudah berpenghasilan lima hingga sepuluh juta rupiah. Perlu juga dipahami bahwa pekerjaan menjadi seniman-seniman seni pertunjukan seperti Drama Gong, Arja, Topeng, dan *Prembon* memerlukan stamina yang prima karena umumnya dilakukan pada malam hari sehingga senimannya harus bebadang. Hal ini menyebabkan jikapun ada, tidak mungkin para seniman melakukan kegiatan terlalu padat.

Ketiga, seniman Wayang Kulit. Kesenian Wayang Kulit situasinya sedikit berbeda dengan Drama Gong, Arja, Topeng, dan *Primbon*, karena tokoh sentral kesenian ini adalah satu orang, yaitu Mangku Dalang. Sementara seniman pendukung lainnya adalah *penabuh* dan dua pembantu teknis yang disebut *ketengkong*. Dengan tokoh sentral Mangku Dalang maka segala aturan manajemen pertunjukan ditentukan oleh Dalang termasuk dalam hal upah.

Sama seperti seni pertunjukan lainnya seperti Arja, Topeng, dan *Prembon*, pertunjukan Wayang Kulit selain berfungsi ritual, juga banyak yang berfungsi sebagai seni tontonan yang sifatnya untuk hiburan. Jika diamati dari sisi biaya produksi pertunjukan Wayang Kulit umumnya

dilakukan oleh masyarakat baik secara pribadi maupun kolektif. Masyarakat yang *menanggap* Wayang Kulit memberikan upah kepada seniman, yang besarnya juga sangat relatif. Jika pertunjukan dilakukan serangkaian dengan upacara adat atau agama pembayaran ongkos produksi dikemas dengan sistem “*sesari*” yang jumlahnya lebih sedikit jika dibandingkan dengan untuk hiburan.

Dewasa ini, biaya pertunjukan Wayang Kulit ritual berkisar antara satu hingga satu setengah juta rupiah dengan peserta seorang dalang, empat *penabuh* dan dua *ketengkong*. Selanjutnya jika untuk pertunjukan hiburan biasanya lebih mahal, yaitu antara empat sampai lima juta rupiah, karena *penabuhnya* lebih banyak dan peralatan pendukung artistik juga lebih banyak. Dewasa ini ada dua orang dalang yang memiliki rating bayaran tertinggi di Bali, yaitu Dalang Joblar dengan delapan hingga sepuluh juta dan Dalang Cenk Blonk dengan bayaran dua belas hingga lima belas juta rupiah untuk satu kali pentas.

Khusus untuk penghasilan Sang Dalang bisa mendapatkan sedikitnya lima puluh persen dari penghasilan, sementara penabuh dan ketengkong dipatok sekitar seratus hingga dua ratus ribu rupiah. Semakin sedikit personal grup yang mendukung pertunjukan maka semakin tinggi penghasilan Sang Dalang. Mencermati hal tersebut di atas, seorang Dalang Wayang Kulit Bali memiliki peluang yang sangat besar untuk bisa profesional. Dari di atas dapat disebutkan bahwa dua dalang yang disebut terakhir, yaitu Joblar dan Cenk Blonk sudah bisa dianggap profesional. Hal ini selain disebabkan bayarannya tinggi, kuantitas pentasnya juga cukup padat. Dalang Cenk Blonk misalnya bisa mendalang semalam dua kali sehingga sebulannya ia melakukan pertunjukan lebih dari tiga puluh kali. Jika dihitung penghasilan bersih pribadi Dalang Cenk Blonk sekitar lima juta per satu kali pentas, maka penghasilannya mencapai angka lebih dari seratus lima puluh juta sebulan. Namun tidaklah semua dalang mampu seperti Joblar dan Cenk Blonk, sebagian besar dalang-dalang di Bali masih berpenghasilan rata-rata satu juta untuk setiap pentas dengan kuantitas lima kali dalam sebulan. Selain itu ada juga dalang yang memang benar-benar mengabdikan dirinya untuk pentas pada upacara-upacara ritual, sehingga “*sarin canang*” yang diterima hanyalah untuk memenuhi syarat upacara. “*niki wenten samatra, wantah mande mewasta puput karyan titiyange puniki*” begitulah umumnya ungkapan para penanggap seni-seni ritual.

Keempat, seniman seni pertunjukan pariwisata. Dengan berkembangnya industri pariwisata di Bali telah melahirkan apa yang

disebut dengan seni pariwisata. Mencermati diagram Wimsatt (dalam Soedarsono, 1999:51-52), seni pariwisata memadukan dua hal, yaitu domain seni tradisional yang mengedepankan nilai estetis dan domain pariwisata yang mengedepankan domain ekonomi. Oleh sebab itu seni pariwisata merupakan pengemasan seni-seni tradisional yang disesuaikan dengan kebutuhan dan cita rasa pariwisata sehingga bentuknya menjadi singkat/padat, penuh variasi, tiruan dari aslinya, dan murah menurut kocek wisatawan. Beberapa seni pertunjukan tradisional Bali yang sering dipentaskan sebagai seni pariwisata antara lain Kecak, Barong dan Kris Dance, Sendratari Ramayana, dan tari lepas. Seni pertunjukan pariwisata biasanya pentas di hotel-hotel, restaurant, atau tempat-tempat khusus yang sengaja disiapkan untuk itu. Penontonnya adalah para wisatawan baik domestik maupun manca negara, ada yang dengan membayar karcis atau sudah menjadi paket wisata mereka.

Ada tiga komponen yang berperan dalam pertunjukan ini, yaitu seniman, pengelola, dan penonton. Dalam kaitan ini, seniman memiliki tugas mengemas pertunjukan tradisional agar singkat, padat, dan penuh variasi sehingga memenuhi selera wisatawan. Untuk dapat mengemas seni dengan baik diperlukan kerja kreatif dan ketrampilan yang memadai. Pengelola memiliki tugas manajemen produksi, menyiapkan tempat, sarana dan prasarana, serta melakukan upaya untuk meraih penonton. Sedangkan penonton menikmati sajian pertunjukan berdasarkan ketentuan-ketentuan yang telah dibuat oleh pengelola terutama berkaitan dengan besaran biaya yang mesti diupah. Picard (2006:214) menyebutkan bahwa pada tahun 1920-an di Kota Denpasar, yaitu di Bali Hotel dan Banjar Kedaton telah dipentaskan seni pertunjukan untuk menghibur tamu-tamu mancanegara. Pihak seniman yang kebanyakan berasal dari Banjar Belaluan dan Kedaton melakukan kerja sama dengan pengelola Bali Hotel untuk mengadakan pertunjukan. Berkaitan dengan upah, Picard menyebutkan bahwa ketika itu seniman mendapatkan penghasilan yang luar biasa selain karena nilai bayaran tinggi dari pengelola juga kuantitas pentas cukup padat.

Dewasa ini, dengan menjamurnya grup-grup seni pertunjukan wisata yang pentas di berbagai tempat di Bali, muncul tantangan bagi para seniman untuk dapat menghidupi diri dari seni pertunjukan. Pendapat Picard (2006:211) yang menyebutkan bahwa “pasar pariwisata menghidupi lebih dari 100-an kelompok, atau sekitar dua atau tiga ribu penabuh dan penari” adalah terlalu bombastis dan kurang sesuai dengan realitas. Jika dua atau tiga ribu seniman dihidupi dari seni pertunjukan wisata,

itu artinya seniman dapat menjadikan seni pertunjukan wisata sebagai penopang utama hidupnya. Kenyataan yang terjadi amatlah berbeda, yang dapat hidup dari seni pertunjukan pariwisata bukan senimannya, melainkan pengelola atau para pebisnisnya. Sebagai contoh, pendapatan sekaa Kecak di kawasan wisata Tanah Lot hanya diupah satu hingga dua juta rupiah sekali pentas. Jika dipotong biaya produksi Rp. 500.000,- maka dengan personil sekaa Kecak yang berjumlah 100 orang artinya setiap seniman hanya mengantongi sekitar Rp. 15.000,- sekali pentas. Demikian halnya dengan tari lepas dengan personil (penari dan penabuh) 25 orang diupah Rp. 750.000,-, dipotong biaya produksi Rp. 250.000,- berarti seniman mendapatkan masing-masing sekitar Rp. 20.000,- sekali pentas. Di kawasan Nusa Dua, Kuta, dan Denpasar kondisinya sedikit lebih baik, sebuah *sekaa* tari lepas dengan personil 25 orang diupah Rp. 1.500.000,-, setelah dipotong biaya produksi Rp. 500.000,- seniman mendapatkan Rp. 40.000,- sekali pentas.

Di kawasan pariwisata Batubulan dan Ubud kondisi upah seniman tergantung jumlah penonton, karena penghasilan didapat dari hasil penjualan karcis. Sebagai misal *sekaa* Barong Batubulan rata-rata pentas 15 kali dalam sebulan. Harga karcis pertunjukan Barong Batubulan tahun 2012 adalah Rp. 100.000,-. Namun jumlah tersebut tidak semuanya diterima oleh seniman maupun pengelola pertunjukan karena sebesar 40 % dari harga karcis mesti diberikan kepada para pemandu wisata yang mengantarkan tamu ke tempat pertunjukan. Oleh sebab itu rata-rata penghasilan seniman mencapai Rp. 40.000,- hingga Rp. 50.000,- untuk satu kali pentas. Demikian halnya pertunjukan-pertunjukan tari lepas di kawasan Ubud juga mengandalkan lakunya penjualan karcis. Namun karena di Ubud praktik “percaloan” pemandu wisata hampir tidak ada maka seniman mendapat bayaran lebih tinggi, yaitu berkisar Rp. 50.000,- hingga Rp. 100.000,- untuk satu kali pentas. Jika tamu yang menghadiri pertunjukan banyak, seperti pada masa-masa liburan sekolah maka penghasilan seniman seni pertunjukan wisata di kedua kawasan wisata ini juga menjadi bertambah.

Peran Seniman, Masyarakat, dan Pemerintah

Dari gambaran situasi yang saya paparkan di atas, dapat dicermati bahwa beberapa seniman seni pertunjukan tradisional Bali telah mencapai kategori professional namun di pihak lain masih cukup banyak yang belum mampu mencapai kategori tersebut. Saya melihat setidaknya ada tiga pihak yang berperan dalam menentukan tercapainya profesionalisme

seniman seni pertunjukan tradisional Bali, yaitu senimannya sendiri, masyarakat atau simpatisan, dan pemerintah. Sinergi dari tiga pihak ini sangat penting. Seniman sebagai pelaku seni tidak akan bisa bertahan tanpa dukungan masyarakat dan pemerintah, demikian sebaliknya masyarakat dan pemerintah membutuhkan seni untuk memperkaya kualitas hidupnya.

1. Peran seniman

Untuk dapat menjadi professional, seorang seniman harus memiliki sikap professional. Ki Dalang Manteb Sudarsono (dalam Murgiyanto 1993: 4) menegaskan:

“sikap pasif menunggu wahyu bukanlah ciri seniman profesional. Takkan ada yang merubah nasib kita kalau kita sendiri tidak mengupayakannya. Wahyu itu buah dari usaha manusia, buah dari orang yang sungguh-sungguh berkeinginan, dengan berusaha dan bathin yang nenuwun (selalu memohon kepada Tuhan). Jadi seniman professional itu selain trampil juga kreatif, disiplin, memiliki keteguhan tekad, ketekunan, kepaiawaian, dan ketajaman gagasan”.

Dalam seni pertunjukan, hadirnya penonton mutlak diperlukan. Penonton akan datang jika sebuah pertunjukan memiliki daya tarik: auditif, visual, naratif, ajaib, sensual, erotis, dan mengandung tuntunan. Ringkas kata, sebuah tontonan harus menghibur, memukau, menyentuh haru, atau memperkaya batin pemirsa. Aspek tontonan yang menarik itu dapat bentuk luarnya, mutu isinya, cara penyajiannya, atau kombinasi dari berbagai aspek. Adalah tugas seniman untuk secara professional menciptakan tontonan yang memikat. Jika ia gagal penonton akan meninggalkannya (Murgiyanto, 1994: 3).

Seni Pertunjukan Drama Gong pernah mengalami masa kejayaan pada dekade 1970-1990-an, kemudian popularitasnya mulai menyusut dan mulai dekade tahun 2000-an hingga dewasa ini dapat dibilang lesu. Hal ini tentu disebabkan oleh beberapa hal. *Pertama*, ketika zaman berubah dan selera penonton berganti, seniman Drama Gong kurang cermat mengantisipasi. Muatan dramatik Drama Gong dewasa ini didominasi oleh suasana lelucon yang porno dan vulgar. Lawakan-lawakan intelek atau yang sering disebut lelucon *mekulit*, yang mengandung tuntunan, makna, dan nilai sudah jarang dilakukan seniman Drama Gong dewasa ini. Demikian halnya adegan-adegan serius yang membuat penonton tenang, diam, sedih, atau tertawa yang penuh penghayatan hampir sudah tidak ada lagi dalam Drama Gong dewasa ini (Dibia, 1995: 60). *Kedua*, dulu

pementasan Drama Gong dilengkapi dengan penggunaan property yang lengkap untuk menunjang setiap adegan pendramaan, iringan yang lengkap dan tertata apik sehingga mendukung suasana. Memang dari segi biaya produksi akan menjadi lebih mahal, namun hal ini akan membuat sebuah pertunjukan menjadi lebih mantap sehingga penonton diberikan berbagai suguhan naratif. *Ketiga*, dulu penyutradaraan Drama Gong disusun dengan cermat, para penari dilatih baik acting, adegan, teknik berbicara, dan pemilihan kata-kata. Dewasa ini seniman Drama Gong lebih banyak improvisasi, penyutradaraan hanya dirundingkan sesaat sebelum pentas. Akibatnya adegan-adegan di atas panggung cenderung monoton, dan cara mengantisipasi agar penonton tidak bosan adalah dengan menampilkan lelucon yang kurang cermat.

Dalang Wayang Kulit Cenk Blonk dewasa ini mungkin dapat dijadikan cermin untuk mengamati mengapa mampu populer dan laris. *Pertama*, Cenk Blonk melakukan pembaharuan iringan dengan menggunakan barungan Gamelan Semarandana sehingga lebih dinamis dan kaya dengan permainan melodi. Secara kompositoris iringan Wayang Kulit Cenk Blonk mampu memberikan ilustrasi yang kompleks guna mendukung setiap adegan. Ditambah dengan penyanyi *gerong* dan *tandak*, pemaknaan setiap adegan juga diperkuat lewat lirik-lirik yang disajikan. *Kedua*, teknik *sabetan* dan vokal Cenk Blonk cukup baik ditambah dengan kekhasan dialek yang cukup unik. Demikian halnya dengan banyol-banyol yang disajikan Cenk Blonk selalu diperbaharui, terkesan kritis, namun menarik untuk dicermati. Topik-topik lelucon yang diungkapkan adalah peristiwa-peristiwa kekinian yang sedang menjadi perhatian masyarakat, sehingga selain kocak juga mengandung unsur tuntunan. *Ketiga*, mengantisipasi persaingan dengan media audio-visual baru, Cenk Blonk melakukan vokabuler teknik garap dengan memanfaatkan teknologi. Suara-suara tambahan ditampilkan dengan memanfaatkan sound efek perangkat elektronik dan komputer. Dari segi tata penyajian, property yang digunakan Cenk Blonk ditata apik, mulai dari layar lebar, hiasan bingkai kelir, *sound system* dan tata cahaya yang kelola oleh petugas khusus.

Seniman seni pertunjukan pariwisata di kawasan Tanah Lot, Sanur, dan Nusa Dua diupah murah dapat dicermati dari dua hubungan kausalitas, yaitu karena kurang kreatif atau karena diupah murah akhirnya menjadi tidak kreatif. Sikap seniman yang “menari hanya untuk sesuap nasi” bukanlah sikap professional. Melakoni seni dengan “terpaksa” karena harus menyesuaikan dengan biaya produksi, mengemas seni tradisi

dengan mengorbankan nilai estetik (kurang trampil, pakaian kumal, penabuh segelintir) mungkin karena dikira tamu tidak paham nilai seni, hanya akan menjatuhkan martabat seniman dan kesenian Bali. Hal ini dapat dibandingkan dengan pertunjukan pariwisata di kawasan Ubud, karena dikemas cukup apik, penari dan penabuh yang trampil, iringan yang lengkap, dan penataan panggung yang meriah, maka para tamu dapat menikmati kesenian dengan baik. Selain itu, di kawasan Ubud materi pertunjukan selalu diperbaharui dan dibuat lebih atraktif, maka hingga saat ini selalu dipadati penonton, dan dengan demikian penghasilan seniman menjadi lebih banyak.

2. Peran masyarakat atau simpatisan

Para simpatisan khususnya masyarakat Bali juga memainkan peranan cukup penting dalam mendukung profesionalisme seniman seni pertunjukan tradisional. Masyarakat Bali memandang kesenian sebagai bagian integral dari hidupnya, karena hampir seluruh aktivitas orang Bali mengandung sentuhan estetis. Oleh sebab kesenian dipelihara, diayomi, dan dibanggakan oleh masyarakatnya. Dalam bidang seni pertunjukan, ketika istana sudah tidak lagi memiliki kekuatan politik masyarakat Bali mengambil alih peran pengayoman bentuk-bentuk kesenian sehingga mampu aktual hingga dewasa ini. Lembaga-lembaga sosial tradisional yang dibentuk berdasarkan konsep *tri hita karana*, telah memberikan landasan yang kuat untuk pelestarian dan berkembangnya seni pertunjukan tradisional Bali. Mencermati dukungan secara sistemik masyarakat Bali terhadap seni pertunjukan tradisional, idealnya sang seniman juga mendapat peluang untuk hidup sejahtera dari berkesenian. Namun yang terjadi dewasa ini masih ada sebagian masyarakat yang belum mampu memaknai kehadiran, fungsi, dan pentingnya nilai-nilai seni.

Dalam kegiatan-kegiatan ritual dimana seni pertunjukan merupakan salah satu aspek penting sering diperlakukan hanya sebagai pelengkap. Mengeluarkan biaya yang besar untuk membeli banten, menyajikan konsumsi mewah, membuat dekorasi dan property yang serba wah, termasuk membeli kartu undangan yang mahal karena mengundang pejabat tidak menjadi beban bagi sebagian masyarakat kita. Namun ketika membiayai sekaa kesenian masih ada sebagian masyarakat kita “memanfaatkan” konsep “*ngayah*”, sehingga memandang cukup diberi “*sarin canang*”. Lima tahun belakangan ini ISI Denpasar sangat sibuk melayani masyarakat yang datang untuk meminta pementasan seni-seni ritual dalam rangka upacara

besar seperti *ngenteg linggih*, *pedudusan agung*, *piodalan*, dan *ngaben* dengan biaya ratusan juta rupiah. Namun yang perlu dicermati adalah masih ada pihak manajemen upacara kurang menyiapkan biaya produksi sehingga dengan ungkapan penuh haru meyakinkan Pak Rektor “*nunas apuputan*”, yang artinya biaya produksi dibebankan kepada senimannya sendiri. Dengan paradigma berfikir seperti ini, masyarakat belum memberi peluang bagi seniman untuk mampu professional.

Namun harus diakui pula cukup banyak masyarakat Bali baik secara individu maupun kelompok yang telah memahami bagaimana memberikan dukungan terhadap profesionalisme seniman. Seperti telah diungkapkan pada bagian awal orasi ini, para seniman Topeng, Wayang, Prembon, dan Arja yang sering mengadakan pementasan untuk kegiatan-kegiatan ritual sudah ada yang dapat disebut professional. Beberapa seniman telah mampu menghidupi diri dan keluarganya hanya dari aktivitas berkesenian, sebagian ada yang mendapat penghasilan sebagai pegawai negeri ditambah dengan menjadi seniman, dan ada juga sebagai seniman pentas ditambah menjadi juru rias dan penata busana. Dukungan masyarakat pada profesi-profesi tersebut di atas, adalah dengan menggunakan jasa ketrampilan mereka baik sebagai penari, penabuh, perias, atau bisnis penyewaan pakaian. Dengan menggunakan jasa-jasa ketrampilan seniman masyarakat sesungguhnya sangat dimudahkan ketika menggelar sebuah hajatan baik ritual maupun pesta dan hiburan.

3. Peran pemerintah

Selain seniman yang mesti bersikap professional, masyarakat yang memberi dukungan dan mendorong profesionalisme seniman, yang tidak kalah pentingnya untuk dicermati adalah dukungan pemerintah. Dalam kebijakan pembangunan daerah Bali, kesenian merupakan salah satu potensi yang dikembangkan untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakatnya. Dalam mengembangkan potensi seni pertunjukan, kebijakan pemerintah dilakukan dengan membangun pusat-pusat kreativitas seperti Taman Budaya, lembaga-lembaga pendidikan seni, panggung-panggung pertunjukan di setiap kabupaten, melaksanakan hajatan seni budaya, hingga memberikan penghargaan terhadap seniman pengabdian seni. Dengan berkembangnya industri pariwisata, pemerintah juga telah mengambil langkah melalui regulasi-regulasi yang tujuannya untuk dapat menggali, melestarikan, mengembangkan seni, serta mensejahterakan

seniman. Namun harus diakui bahwa berbagai regulasi yang dicanangkan pemerintah masih banyak yang tumpul pada tataran pelaksanaannya.

Sebagai misal regulasi tentang *pramana patram budaya* dan besaran upah bagi seniman yang melakukan pertunjukan seni wisata ibarat “macan ompong”, jarang yang mentaati karena lemahnya pengawasan. Sebagaimana saya ungkapkan pada bagian awal orasi ini, upah yang diterima seniman pertunjukan wisata di beberapa kawasan seperti Tanah Lot, Nusa Dua, dan Kuta masih lebih kecil dari upah minimum regional Provinsi Bali. Hal ini berarti, sekelas buruh serabutan saja seniman belum berhasil mencapai apalagi professional. Fenomena ini sesungguhnya dapat diatasi jika pemerintah memiliki kepekaan terhadap nasib seniman. Pengawasan sesungguhnya tidak hanya dilakukan terhadap seniman, melainkan juga terhadap pihak hotel dan restaurant, termasuk terhadap permainan para pebisnis seni wisata yang hanya ingin meraup keuntungan.

Kebijakan regulasi *pramana patram budaya* sebagai upaya kendali mutu seni pariwisata juga menemui kendala karena terjadinya manipulasi kualitas oleh para pebisnis seni. Pada saat penilaian *pramana patram budaya* oleh Tim Listibiya *sekaa-sekaa* kesenian menampilkan penari-penari dan penabuh yang trampil, pakaian yang baru, serta format penyajian yang tertata rapi. Namun ketika pelaksanaannya di hotel atau restaurant muncul penari-penari yang kurang trampil dan format pertunjukan terkesan asal-asalan. Saya pernah mencoba mencermati apa yang menjadi penyebab utama fenomena ini. Jika dikonfirmasi kepada pihak *sekaa* jawabannya adalah karena rendahnya bayaran. Para seniman bahkan “menantang” jika diupah layak mereka pasti mampu tampil berkualitas. Menurut seniman pihak hotel dan restaurant memang kurang peduli terhadap kualitas pertunjukan. “Asal seniman mau pentas, lebih murah bayarannya tentu lebih baik dari sudut bisnis” Hal inilah menyebabkan masalah pelanggaran regulasi *pramana patram budaya* seperti benang kusut. Adalah tugas pemerintah untuk segera menyelesaikan permasalahan ini agar kebijakan yang diambil mampu melindungi hak-hak para seniman

Contoh dari kebijakan pemerintah Provinsi Bali dalam membangun kesenian adalah diadakannya event-event seni budaya baik secara reguler maupun non-reguler. Pemerintah Provinsi Bali menyelenggarakan event tahunan Pesta Kesenian Bali, Pemerintah Kabupaten dan Kota juga kerap menyelenggarakan berbagai event seni budaya. Tujuannya adalah selain untuk membangun seni dan memberi ruang kepada seniman untuk berkeaktivitas, pada gilirannya juga meningkatkan kesejahteraan seniman.

Penyelenggaraan event-even seni budaya yang dibiayai oleh pemerintah ini sesungguhnya merupakan peluang bagi seniman untuk kreatif dan sejahtera, namun dalam banyak hal masih sering kita dengar keluhan-keluhan seniman terutama berkaitan dengan biaya produksi. Masih sering kita dengar berita miring akibat kekurangan biaya atau dana belum cair akibat birokrasi yang ruwet dan nyelimet, sebuah *sekaa* akhirnya “berhutang” pada dagang nasi jingo. Mencermati situasi ini, pemerintah perlu mengadakan peninjauan kembali tentang berapa sesungguhnya biaya produksi sebuah pertunjukan berdasarkan jenis, jumlah personil, waktu yang dibutuhkan untuk latihan, busana dan rias, property, hingga honorarium senimannya. Jika tidak, yang menjadi korban pastilah senimannya. Hal ini disebabkan karena dalam mengelola biaya produksi yang terbatas, seniman pasti mendahulukan kebutuhan-kebutuhan garapan agar tampil maksimal, jika ada lebih barulah untuk kesejahteraan senimannya. Tentunya pemerintah dan masyarakat Bali tidak ingin membuat kesan bahwa “menjadi seniman sama saja dengan MDG (masa depan gelap)”. Jika itu yang terjadi, merupakan ancaman serius terhadap keberlanjutan kesenian Bali.

Penutup

Berdasarkan paparan terkait dengan profesionalisme dalam seni pertunjukan tradisional Bali, dapat dikemukakan beberapa kesimpulan. *Pertama*, seniman Bali memiliki peluang yang besar untuk menjadi profesional. Semangat seniman untuk meningkatkan ketrampilan, kreatif menumbuhkan bentuk-bentuk seni baru telah tumbuh dari dalam. Ungkapan-ungkapan masyarakat luar bahwa “orang Bali itu semuanya seniman” bukan hanya isapan jempol, melainkan fakta bahwa orang Bali memiliki potensi yang kuat untuk berkesenian. Seniman seni pertunjukan Bali melakukan kegiatan dilandasi konsep “*jengah*”, yaitu semangat untuk bersaing guna menumbuhkan karya-karya bermutu. Untuk bisa mewujudkan peluang ini menjadi kenyataan, perlu mendapat dukungan yang serius oleh semua pihak, yaitu seniman, masyarakat, dan pemerintah. Seniman hendaknya terus menerus mamcu prestasi. Prinsip “menari hanya untuk sesuap nasi” perlu ditinggalkan mengganti paradigma dengan sika professional, yaitu kreatif, disiplin, dan tak henti memacu prestasi. Masyarakat harus dapat menjadi simpatisan yang dapat memberikan kesempatan berkembang bagi para seniman. Sedangkan pemerintah, dengan kekuatan politik, ekonomi, dan sosial yang dimiliki diharapkan tiada henti membuat kebijakan

yang dapat mengangkat harkat dan martabat seniman dalam arti yang sesungguhnya.

Kedua, di balik peluang yang mesti dicapai dengan prestasi, seniman tentu dihadapkan pada berbagai tantangan seperti dampak modernitas, persaingan, dan perubahan paradigma masyarakat. Oleh sebab itu kreativitas tidak hanya dimaknai sebagai menciptakan bentuk-bentuk seni baru, melainkan mampu membaca situasi, memiliki ketajaman gagasan, dan memaknai kritikan sebagai hal yang positif. Jika tantangan dapat diatasi dengan keteguhan tekad, ketabahan, dan ketekunan maka seniman seni pertunjukan tradisional Bali akan mampu mencapai professional.

Taman Budaya (*Art Centre*) Provinsi Bali adalah sebuah lembaga yang menjadi pusat aktivitas kebudayaan masyarakat Bali. Melalui Taman Budaya daya saing dan popularitas Bali dipertaruhkan untuk mendongkrak kemajuan sektor lain, seperti misalnya pariwisata. Jika Taman Budaya menjadi kurang aktual atau “kurang bergairah”, apa lagi yang bisa diandalkan Bali dalam menapak persaingan di era global.

Wacana tentang pengembangan strategi pengelolaan Taman Budaya Provinsi Bali tidak bisa lepas dari cara kita memaknai masa lampau, masa kini, dan masa depan. Dewasa ini Taman Budaya Provinsi Bali dipandang perlu mencari strategi atau format baru dalam pengelolaannya. Banyak pihak lantas membandingkannya dengan situasi aktivitas Taman Budaya di masa lampau yang konon aktual, kreatif, dan bergairah. Pertanyaan yang kemudian muncul adalah apa yang menjadi faktor penyebab kurang aktualnya Taman Budaya Provinsi Bali dewasa ini. Melalui tulisan kecil ini saya ingin mengajak kita semua untuk melihat permasalahan Taman Budaya Bali lebih holistik, tidak hanya dengan bernostalgia terhadap masa lampau, melainkan juga menelisik situasi masa kini untuk kemudian merencanakan sebuah masa depan dengan paradigma baru yang lebih kreatif.

Taman Budaya Provinsi Bali adalah sebuah lembaga yang mewadahi kreativitas seni dan budaya dengan tugas pokok dan fungsi melakukan pengolahan seni sebagai unsur budaya, yang meliputi: (1) melaksanakan kegiatan pengolahan dan eksperimentasi karya seni; (2) melaksanakan pergelaran dan pameran seni; (3) melaksanakan ceramah, temu karya, sarasehan, lokakarya, dokumentasi, publikasi, dan informasi seni; dan (4) melaksanakan urusan tata usaha dan rumah tangga.

Untuk menunjang tugas pokok dan fungsi dimaksud, Taman Budaya Provinsi Bali memiliki berbagai fasilitas utama berupa gedung dan peralatan. Dalam bidang seni rupa Taman Budaya Bali memiliki studio patung sebagai tempat peragaan memahat, studio lukis sebagai tempat peragaan melukis, gedung kriya sebagai tempat memamerkan produk-produk kriya seni, dan gedung pameran tempat memajang karya-karya seni rupa. Dalam bidang seni pertunjukan Taman Budaya memiliki wantilan, *kalangan* Ayodya, *kalangan* Angsoka, panggung terbuka Madya Mandala, panggung terbuka Ardha Candra, *kalangan* Ratna Kanda, dan panggung tertutup Ksirarnawa. Selain fasilitas utama, Taman Budaya Provinsi Bali juga dilengkapi fasilitas pendukung, seperti perpustakaan, wisma seniman, rumah pimpinan, ruang perkantoran, tempat suci (pura), dan arena bermain untuk anak-anak.

Secara organisatoris, Taman Budaya Propinsi Bali berbentuk Unit Pelaksana Teknis (UPT) berdasarkan Peraturan Gubernur Bali Nomor 44 tahun 2008. Untuk menjalankan urusan tata kelola, Taman Budaya Provinsi Bali dipimpin oleh seorang kepala, dibantu oleh dua seksi, yaitu seksi penyajian dan pengembangan seni dan seksi dokumentasi dan informasi, serta sub-bagian tata usaha yang masing-masing memiliki sejumlah staf. Pada umumnya pengelola Taman Budaya Bali berstatus pegawai negeri sipil, dengan berbagai latar belakang keilmuan.

Tinjauan Historis Taman Budaya Provinsi Bali

Pendirian Taman Budaya Provinsi Bali, secara historis dapat dirunut dari situasi dan kondisi Bali pada pertengahan dekade tahun 1960-an. Khusus mengenai situasi seni budaya, Merta Sutedja (2001: 1) melaporkan bahwa terjadi dominasi seni, yaitu seni dijadikan kendaraan politik oleh partai-partai besar ketika itu. Selain itu, seni dan seniman Bali juga sering dieksploitasi oleh para calo, sebagaimana yang terjadi pada *sekaa* gong Peliatan yang ditelantarkan oleh John Coast di Eropa. Hal ini menyebabkan aktualitas seni tidak lagi muncul sebagai ekspresi

murni seniman, melainkan telah mengabdikan pada kepentingan-kepentingan politik. Ketika meletusnya G 30 S PKI tahun 1965, banyak seniman Bali yang dibunuh karena dianggap berafiliasi dengan salah satu partai tertentu. Kondisi lainnya adalah sebagian besar para seniman tradisional Bali sudah berusia lanjut. Hal inilah melandasi dibentuknya Majelis Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan (Listibiya) yang salah satu programnya adalah mendirikan ASTI Denpasar pada tahun 1967 untuk menimbangterimakan bakat-bakat para seniman *werdha*/alam kepada para calon seniman muda melalui pendidikan formal.

Dua tahun setelah ASTI berdiri, Direktur Jenderal Kebudayaan Republik Indonesia, yaitu Prof. Dr. Ida Bagus Mantra menggagas sebuah Proyek Pengembangan Pusat Kesenian Bali (PPPKB). Proyek ini dimulai pada tahun 1969 yang dibiayai oleh pemerintah pusat melalui Direktorat Jenderal Kebudayaan Republik Indonesia. Selama satu tahun, yaitu 1969-1970 Proyek ini dipimpin oleh Ni Made Kajeng, yang kegiatannya lebih difokuskan pada perencanaan dan pembangunan fisik. Periode selanjutnya (1970-1978), PPPKB dipimpin oleh I Gusti Putu Raka, SH hingga selesainya pembangunan fisik. Pada masa kepemimpinan Pak Raka selain merampungkan pembangunan fisik, melalui proyek ini juga diadakan kegiatan-kegiatan reaktualisasi seni tradisional dengan pementasan seni-seni klasik seperti gambuh, legong keraton, dan wayang wong baik secara reguler maupun tentatif. Pada tahun 1978 pusat seni budaya yang berlokasi di Jalan Nusa Indah Denpasar ini diresmikan, kemudian diberi nama Taman Budaya Provinsi Bali, berdasarkan dengan Surat Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan RI Nomor 0276/0/1978.

Dioperasikannya secara resmi Taman Budaya Provinsi Bali pada tahun 1978 juga dibarengi dengan pergantian pimpinan dari I Gusti Putu Raka ke I Gusti Bagus Nyoman Pandji. Di bawah kepemimpinan Pak Pandji, aktivitas Taman Budaya diisi dengan pementasan-pementasan secara reguler dan tentatif seni pertunjukan, pameran tetap hasil-hasil karya seni rupa, dan diadakannya berbagai event termasuk diskusi-diskusi budaya.

Pada tahun yang bersamaan dengan selesainya PPPKB, sang penggagas, Ida Bagus Mantra dipercaya sebagai Gubernur Kepala Daerah Tingkat I Bali. Pada tahun kedua kepemimpinan Pak Mantera, sebuah hajatan besar lahir, yaitu Pesta Kesenian Bali (PKB) yang diselenggarakan di Taman Budaya. Jika lebih dicermati, tahun 1979 itu merupakan tahun kebangkitan seni budaya Bali, karena beberapa peristiwa penting

terjadi pada tahun tersebut. *Pertama*, beroperasinya secara resmi Taman Budaya Provinsi Bali, yang mana berita tersebut menyebar dan disambut hangat oleh rakyat Bali. *Kedua*, diangkatnya Ida Bagus Mantra (seorang budayawan) sebagai Gubernur Bali memberikan harapan yang sangat besar bagi perkembangan seni budaya di daerah ini. *Ketiga*, diselenggarakannya Pesta Kesenian Bali I, sebagai pesta rakyat terbesar yang disambut meriah oleh seniman dan seluruh masyarakat Bali. *Keempat*, khusus dalam bidang seni pertunjukan diselenggarakannya Festival Gong Kebyar (sebagai kelanjutan dari *Mredangga Utsawa* Gong Kebyar sejak 1968) dan mulai terjadinya babak baru dari dunia koreografi dan komposisi dengan berkembangnya tari dan musik Bali gaya baru yang disebut eksperimental atau kontemporer.

Pergantian pimpinan Taman Budaya Bali dari I Gusti Bagus Nyoman Pandji ke I Gusti Ngurah Supartha pada tahun 1984 juga membawa babak baru bagi semaraknya Taman Budaya. Selain kegiatan-kegiatan reguler seperti PKB, pementasan kesenian klasik dan pementasan seni pariwisata tetap dipertahankan, Taman Budaya banyak melahirkan tari dan karawitan kreasi baru. Pada tahun 1988 s/d tahun 1997 ketika Taman Budaya dipimpin oleh I Made Seraya, aktivitas juga dilengkapi dengan kegiatan-kegiatan kerja sama baik dengan instansi dalam maupun luar negeri. Seraya (wawancara, 7 Agustus 2012) menyebutkan melalui kerja sama dengan berbagai pihak Taman Budaya banyak mendapat bantuan fasilitas seperti *sound system* dari Jepang dan bantuan dana untuk membiayai beberapa kegiatannya. Melalui kerja sama dan promosi yang gencar dilakukan, Taman Budaya sempat menjadi salah satu objek wisata yang cukup menarik di Kota Denpasar.

Tahun 1997-2004 Taman Budaya dipimpin oleh I Nyoman Nikanaya menggantikan I Made Seraya. Pada era kepemimpinan Pak Nikanaya terjadi perubahan sistem pemerintahan negara dengan diberlakukannya otonomi daerah. Taman Budaya juga tidak luput dari perubahan status tata kelola. Berdasarkan Keputusan Gubernur Bali Nomor 34 tahun 2002, Taman Budaya tidak lagi menjadi tanggung jawab Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, melainkan menjadi bagian dari Pemerintah Provinsi Bali. Pada era otonomi daerah ini, khususnya sejak tahun 2004-2012 ini terjadi empat kali pergantian pimpinan Taman Budaya, yaitu Dewa Made Berata (2004-2006), I Gst. Ngr. Rai Byarnawa Putra (2006-2008), I Dewa Made Nurjana (2008-2011), dan I Wayan Mantara Gandi (2011-sekarang). Status kelembagaan Taman Budaya di bawah naungan Pemda Bali dewasa ini

adalah Unit Pelaksana Teknis Daerah (UPTD) sebagai bagian dari Dinas Kebudayaan Propinsi Bali.

Maesenas Taman Budaya Provinsi Bali

1) Pemerintah

Taman Budaya Provinsi Bali adalah lembaga yang bersifat nirlaba, oleh sebab itu kehidupannya sangat tergantung dari peran para maesenas dalam menunjang aktivitasnya. Sebagai lembaga milik pemerintah, maka maesenas utama Taman Budaya Bali adalah pemerintah, baik pusat maupun daerah. Komitmen yang kuat dari pemerintah (langsung maupun tidak langsung) untuk mengaktualkan Taman Budaya bukan lagi sebagai kewajiban, melainkan sebuah keharusan. Jika berkaca pada masa lampau, dahulu pada zaman kerajaan kehidupan seni budaya Bali ditopang oleh raja. Raja sebagai satu-satunya maesenas dalam bidang seni merasa terhormat apabila mampu memelihara berbagai bentuk seni dan budaya termasuk memberi penghidupan yang layak kepada seniman dan budayawannya. Dari pojok sejarah disebutkan, masa keemasan kesenian Bali abad ke XVI dicapai karena Raja Watuengong menjadikan seni dan budaya sebagai alat pemersatu, seni dan budaya dianggap memiliki kekuatan magi simpatis untuk menambah legitimasi raja sebagai penguasa Bali yang cemerlang (Sugiarta, 2008: 36). Dewasa ini, peran dan sikap pemerintah semestinya juga berlaku sama seperti masa lampau jika tetap ingin mengukuhkan Bali sebagai Pulau Kesenian, Pulau Dewata, dan Sorga Terakhir. Apa yang telah dilakukan Pemda Bali dalam memfasilitasi perkembangan seni budaya sudah tercermin dari konsistensinya menyediakan wadah, sarana prasarana, serta anggaran bagi Taman Budaya. Kita patut berbangga bahwa Pusat Kebudayaan Bali ini benar-benar dirasakan sebagai milik bersama masyarakat Bali, karena sejak berdirinya pemerintah telah melakukan upaya-upaya terbaik untuk menjadikan Taman Budaya sebagai wadahnya kreativitas seni budaya.

Namun demikian, ada beberapa hal yang perlu dicermati terkait peran pemerintah dalam pengembangan Taman Budaya dewasa ini, yaitu bagaimana pemerintah dapat memberikan peran dan kewenangan yang lebih otonom bagi pengelolaan Taman Budaya. Taman Budaya perlu dikelola secara lebih kreatif dengan penyegaran tata kelola dan anggaran. Mencermati tugas pokok dan fungsi Taman Budaya Provinsi Bali yang begitu luas, kurang sesuai dengan kewenangan yang diberikan. Dulu, Taman Budaya dikelola secara lebih otonom melalui Proyek Pengembangan Pusat

Kebudayaan Bali yang bertanggung jawab langsung kepada Direktorat Jenderal Kebudayaan Republik Indonesia. Dengan sistem ini pengelolaan Taman Budaya lebih mandiri, sehingga aktivitas mulai dari perencanaan dan pelaksanaannya dapat berjalan dengan lancar.

Dewasa ini terutama sejak diberlakukannya otonomi daerah, Taman Budaya menjadi bagian dari Pemda Bali di bawah Dinas Kebudayaan dalam wujud Unit Pelaksana Teknis. Ketentuan dan kewenangan sebuah UPT tentu sangat terbatas dan birokratis, hal demikian sering berpotensi menghambat proses kreativitas. Jika tata kelola Taman Budaya dijadikan sebagai Satuan Kerja (satker) dengan kewenangan yang lebih luas dan otonom saya yakin permasalahan birokrasi bisa lebih disederhanakan. Sebagai misal, sistem pengelolaan keuangan Taman Budaya yang mengacu pada sistem konvensional ini sering menimbulkan masalah, seperti kurang cermatnya perencanaan, kurang sesuainya biaya produksi dengan tolok keuangan pemerintah, serta panjangnya birokrasi yang berujung pada keterlambatan pembayaran beberapa aktivitas.

Berkaitan dengan hal tersebut Taman Budaya perlu diberikan otonomi dalam perencanaan dan pengelolaan anggaran, sementara pemerintah perlu meninjau kembali atau membuat kajian tentang besaran biaya sebuah aktivitas seni budaya. Saya sangat menyadari bahwa tata kelola keuangan dan satuan biaya umum (SBU) telah ditetapkan pemerintah. Namun demikian harus diupayakan (misalnya dengan menetapkan satuan biaya khusus atau SBK) biaya kesenian agar menyentuh hal-hal yang prinsip sehingga para seniman bekerja dengan nyaman dan kerja kreatifnya merasa “dihargai”. Saya ambilkan satu contoh misalnya anggaran Pesta Kesenian Bali (PKB). Dengan empat milyar rupiah untuk membiayai hajatan seni budaya yang melibatkan lebih dari tiga ribu seniman dalam jangka waktu satu bulan penuh, hanya bisa sukses dengan dedikasi dan komitmen yang tinggi dari para seniman. Belum pernah diadakan kajian tentang apakah dengan empat milyar rupiah tersebut sudah mencakup untuk kesejahteraan seniman dan pengelolaan PKB, saya sangat yakin hal itu belum.

Jika dibandingkan dengan hajatan-hajatan budaya lainnya seperti misalnya Festival Kesenian Indonesia (FKI), Festival Budaya Melayu, Festival Majapahit, Festival Seni Yogyakarta, tentu sangat berbeda. Sebagai contoh yang kebetulan saya ikut mengelola adalah FKI yang baru selesai kami lakukan di Surakarta. Dengan biaya 4 milyar lebih, FKI dikelola dengan melibatkan paling banyak lima ratus seniman dalam jangka waktu empat hari. Permasalahan rendahnya biaya aktivitas seni

budaya sering menimbulkan hal-hal yang menyudutkan seniman. Untuk biaya produksi saja seniman masih harus pinjam sana-sini, apalagi untuk kesejahteraannya, sangat jauh dari harapan. Tentunya pemerintah Provinsi Bali tidak ingin membuat kesan menjadi seniman atau bekerja sebagai pengelola seni adalah “MDG” (masa depan gelap). Jika itu yang terjadi ini merupakan ancaman yang serius bagi perkembangan kesenian Bali.

2) Organ intelektual

Selain pemerintah, organ penting lainnya yang cukup berperan sebagai maenas Taman Budaya adalah para intelektual, yang diidentifikasi sebagai “orang atau elite tokoh yang memiliki kemampuan memberikan kepemimpinan budaya dengan sifat-sifat ideologis. Merekalah yang memiliki dedikasi termasuk dalam hal membantu membuat perencanaan dan kebijakan untuk mendorong dan memotivasi aktivitas seni budaya. Dalam beberapa kasus ada juga para intelektual yang memberikan kesejahteraan finansial kepada para seniman dan pengelola aktivitas seni budaya. Harus diakui bahwa geliat Taman Budaya pada masa lampau tidak lepas dari sentuhan para organ intelektual. Salah satu misalnya Bapak Ida Bagus Mantra, pantas dianggap sebagai intelektual yang memiliki komitmen kuat terhadap pembangunan seni budaya. Hal ini didasarkan atas beberapa alasan: *pertama*, ketika menjabat Dirjend Kebudayaan almarhum telah memotivasi lahirnya Taman Budaya di seluruh Indonesia; *kedua*, ketika menjabat Gubernur Bali, beliau menghidupkan Taman Budaya dengan cara menggagas diselenggarakannya Pesta Kesenian Bali, termasuk penciptaan beberapa seni kolosal.

Tokoh lainnya yang juga dapat dianggap sebagai organ intelektual dalam pengembangan Taman Budaya Bali antara lain Bapak I Gusti Ngurah Pinda (mantan Wakil Gubernur Bali), Bapak I Gusti Bagus Nyoman Pandji (mantan Direktur Kokar dan Kepala Taman Budaya), dan Bapak I Gusti Putu Raka (mantan Kepala Taman Budaya dan Ketua DPRD Propinsi Bali). Satu hal menarik yang terjadi pada masa berkiprahnya para intelektual ini, adalah terjadinya hubungan yang cukup “harmonis” antara pejabat pemerintah, legislatif dengan para budayawan dan seniman. Hubungan “harmonis” yang saya maksud adalah intensnya komunikasi semua pihak (seniman, budayawan, eksekutif, legislatif) dalam merencanakan pengembangan seni budaya. Dengan komunikasi yang intens, maka persoalan pembangunan seni budaya dapat diselesaikan tanpa birokrasi yang berbelit-belit. Jika dibandingkan dengan situasi dewasa ini, saya mengamati amatlah berbeda.

Seorang kepala Taman Budaya, seorang budayawan dan seniman dewasa ini memiliki keterbatasan akses untuk berkomunikasi dengan tokoh eksekutif maupun legislatif, mungkin karena ikatan birokrasi dan struktural.

Beberapa Usul Reaktualisasi

1) Penyegaran tata kelola dan anggaran

Mengingat kompleksnya bidang yang dikelola oleh Taman Budaya Provinsi Bali, saya mengusulkan perlu ada semacam restrukturisasi tata kelola. Taman Budaya perlu dikelola dengan organisasi yang lebih otonom sehingga kreatif dan mengakomodasi seluruh tugas yang dibebankan. Dalam struktur tata kelola yang baru, saya juga mengusulkan agar selain jabatan struktural dan staf administrasi, pengelola Taman Budaya juga memerlukan pegawai yang berstatus jabatan fungsional, seperti kurator, komposer, koreografer, *event organizer* yang cara kerjanya didasarkan pada beban angka kredit. Beberapa keuntungan yang saya amati dengan adanya jabatan-jabatan fungsional, yaitu: *pertama*, Taman Budaya akan lebih bergeliat, karena dikelola oleh orang-orang yang sesuai dengan bidang keahliannya; *kedua*, dengan jabatan fungsional, para pegawai Taman Budaya akan berupaya untuk kreatif, karena itu merupakan tuntutan pekerjaannya yang jika tidak dilakukan mereka akan susah naik pangkat; dan *ketiga*, interaksi dengan seniman luar lebih intens, karena para pegawai fungsional yang sebagian besar adalah seniman dan kurator juga memiliki komunitas masing-masing.

Selain mengangkat pegawai dalam jabatan fungsional, Taman Budaya juga sangat memerlukan organ intelektual sebagai pemikir dan ahli dalam mengembangkan baik program kerja maupun kegiatan. Agar tidak bertentangan dengan sistem birokrasi pemerintah daerah, untuk organ intelektual dimaksud dipilih dari para pakar, budayawan, dan seniman yang sifatnya hanya sebagai tim di luar struktur formal. Jadi dari segi sumber daya manusia saya mengusulkan struktur pengelola Taman Budaya terdiri dari tiga kelompok tugas, yaitu organ intelektual, pengelola administrasi, dan kelompok jabatan fungsional.

Selain menata sumber daya manusia, hal yang tidak kalah pentingnya adalah dalam hal pengelolaan anggaran Taman Budaya. Pemerintah Provinsi Bali yang sejak awal memiliki komitmen tinggi dalam mengembangkan seni budaya di daerah ini perlu meninjau kembali format alokasi dana untuk aktivitas Taman Budaya termasuk kegiatan-kegiatan baik reguler maupun non reguler. Harus diakui bahwa sistem pengelolaan keuangan daerah dan

keuangan negara yang berlaku saat ini masih sering menimbulkan kendala. Saya mengusulkan pengelolaan Taman Budaya selain dialokasikan dana rutin dan investasi, juga perlu diberikan dana *block grand* khusus untuk aktivitas-aktivitas seperti penelitian, penciptaan karya seni, pergelaran dan pameran seni, dan diskusi. Tentu penggunaan dana *block grand* dimaksud mesti dipersiapkan secara matang mulai dari perencananya, pelaksanaannya, serta pengawasannya agar efektif. Dengan *block grand*, para pengelola yang terlibat dalam aktivitas seni budaya memiliki otonomi yang disertai tanggung jawab mutlak atas terlaksananya kegiatan.

2) Kerjasama dengan sekolah dan perguruan tinggi seni.

Selain penataan organisasi, tata kelola, dan anggaran, salah satu program jangka pendek yang dapat dilakukan di Taman Budaya adalah menjadikan Taman Budaya sebagai pusat kegiatan praktek siswa dan mahasiswa yang menekuni bidang seni budaya, seperti SMK Kesenian, ISI Denpasar, Fakultas Sastra UNUD, IKIP PGRI, dan UNHI. Sebagai gambaran, mahasiswa ISI Denpasar dengan berbagai program studi, seperti Seni Tari, Seni Karawitan, Seni Pedalangan, Seni Lukis, Seni Kriya, Seni Patung, Desain, Fotografi, Pendidikan Seni, dan Fashion memiliki kegiatan praktek secara reguler. Jika dilakukan kerja sama dengan pihak ISI Denpasar, yaitu beberapa kegiatan praktek dilakukan di Taman Budaya maka Taman Budaya akan lebih bergairah. Hal ini akan menjadi objek wisata yang cukup menarik karena para tamu yang berkunjung ke Taman Budaya tidak hanya disajikan produk seni yang sudah jadi, melainkan juga menyaksikan proses pelatihan dan penciptaan seni itu sendiri.

Selain kegiatan praktek, mahasiswa Fakultas Seni Pertunjukan ISI Denpasar punya karya-karya akhir semester dan tugas akhir yang siap dipergelarkan. Demikian halnya mahasiswa Fakultas Seni Rupa dan Desain juga memiliki karya-karya seni segar yang siap dipamerkan. Dengan mementaskan produk-produk tugas akhir mahasiswa seni pertunjukan dan memamerkan karya-karya seni rupa dan desain, maka Taman Budaya memiliki materi yang cukup banyak untuk dikelola. Aktivitas ini akan dapat menjadikan Taman Budaya lebih semarak dan aktual.

3) Pameran produk bermutu (*Government quality standard*)

Saya ingin mengusulkan di Taman budaya dipamerkan sekaligus dijual produk-produk seni budaya seperti lukisan, patung, kriya tekstil, kriya kayu, kriya keramik, dan fashion yang memiliki standar mutu pemerintah

(*government quality standar*). Karya-karya seni ini harus memiliki mutu lebih baik dari pada yang dijual di pasar seni dan pusat oleh-oleh Bali. Dengan demikian, para wisatawan yang memang ingin mencari produk-produk bermutu, tempatnya di Taman Budaya. Namun satu hal yang mesti dipegang teguh adalah pengelola harus memiliki ketaatan dalam menjaga kualitas. Masalah persaingan harga tidak usah dikhawatirkan karena pada tahap awal tentu butuh penyesuaian. Lama-kelamaan masyarakat akan memahami mana karya bermutu dan mana yang tidak, dan yang bermutu pasti akan dicari.

Untuk merealisasikan program ini Taman Budaya perlu kerja sama dengan seniman, pengrajin, atau para kolektor dalam menyediakan barang-barang seni bermutu. Hal yang tidak kalah pentingnya adalah kerja sama juga perlu dilakukan dengan pihak-pihak pengelola pariwisata seperti hotel, agen perjalanan, dan para pemandu wisata. Peran promosi juga sangat penting dan jika hal ini telah menjadi kepedulian semua pihak, maka melalui kekuatan pemerintah promosi bisa dilakukan secara lebih luas.

Penutup

Untuk mampu menjadi aktual sesuai perubahan zaman, Taman Budaya Provinsi Bali perlu dikelola secara kreatif. *Pertama*, mencermati sejarah tata kelola Taman Budaya sejak berdiri hingga saat ini terjadi perubahan yang justru berpotensi “mengkerdilkan” Taman Budaya itu sendiri. Oleh sebab itu perlu dilakukan penyegaran terhadap tata kelola yang ada sekarang ini. *Kedua*, sumber daya manusia yang mengelola Taman Budaya selain berasal dari jabatan struktural pemerintah, perlu dilengkapi dengan jabatan-jabatan karir fungsional yang menguasai bidangnya. Peranan organ intelektual sebagaimana terjadi pada masa lampau perlu diaktifkan kembali untuk memberikan arahan dan greget pengelolaan Taman Budaya. *Ketiga*, perlu dirancang program-program jangka pendek, seperti memperluas kerja sama dengan sekolah dan perguruan tinggi seni dan membuat pameran-pameran seni rupa standar kualitas pemerintah. *Keempat*, hal yang tidak kalah pentingnya adalah pemerintah diharapkan dapat memberi suntikan dana yang memadai untuk mengaktualkan program-program Taman Budaya. Salah satu model pendanaan yang saya usulkan adalah *block grand* khususnya untuk membiayai kegiatan-kegiatan seperti penelitian, penciptaan karya seni, pertunjukan dan pameran karya seni, dan diskusi seni budaya, agar ada otonomi pengelolaan berdasarkan program-program yang telah dirancang.

13 | MULTIKULTURAL, ETNISITAS, DAN IDENTITAS

Dilihat dari perspektif demografis, Indonesia dikategorikan sebagai negara yang plural dan heterogen. Pluralisme demografis telah menyebabkan pluralisme budaya, kondisi ini apabila tidak dipahami dengan benar oleh berbagai komponen bangsa terutama pemerintah, akan menjadi ancaman serius terhadap kehidupan berbangsa dan bernegara. Pluralisme budaya sebagai akibat dari perbedaan etnisitas dan identitas diharapkan mampu menciptakan persatuan dan mempererat kerjasama dan kesatuan ibarat "kembang setaman" dengan aneka warna dan jenis bunga. Namun belakangan ini ditengarai bahwa, sebagai dampak dari globalisasi, Indonesia telah mengalami perubahan dalam berbagai bidang yang mengakibatkan melemahnya kekuatan integrasi dan nasionalisme atau kesadaran akan identitas bersama sebagai sebuah *nation*. Realitas sosial tentang dinamika etnisitas terutama berkaitan dengan masalah politik dan ekonomi sering terjadi seperti gerakan-gerakan separatis yang berkeinginan memisahkan diri dari Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI), menguatnya persoalan mayoritas-minoritas, merebaknya konflik-konflik dan kerusuhan yang berbau SARA seperti di Maluku, Poso, Papua, Kalimantan, dan beberapa masalah lainnya.

Dari rekonstruksi masa lampau terutama setelah meletusnya Perang Dunia I, sejumlah pemikir Barat beranggapan bahwa demokrasi dapat

dijadikan salah satu alat pemersatu masyarakat multikultural. Hak-hak yang berbasis individu kemudian dipandang sebagai satu-satunya bentuk hak asasi manusia yang bisa diterima oleh seluruh rakyat. Menurut mereka jika hak-hak individu ini dilindungi secara tegas, maka hak lebih lanjut tidak perlu diberikan kepada anggota-anggota minoritas nasional atau etnis tertentu (Hefner, 2008: 12). Pemikiran inilah melahirkan paham demokrasi, dan dalam masyarakat modern demokrasi dipandang sesuai dengan modernisasi, dan modernisasi menuntut homogenisasi kebudayaan politik. Dalam hal ini peran negara adalah menanamkan sebuah pola kebudayaan umum diantara warganya yang beraneka ragam dengan penggantian sejumlah besar otoritas politis tradisional, religius, familial, dan etnis dengan sebuah otoritas politis nasional yang sekuler dan tunggal (Hefner, 2008: 12).

Di Indonesia kebijakan seperti ini pernah diterapkan mulai jaman Soekarno dengan konsep "nasionalisme", dan berlanjut hingga jaman Soeharto dimantapkan lagi dengan politik "azas tunggal" yang menekankan homogenitas masyarakat (Margi dalam Suastika, 2008: 145). Rezim Orde Baru, sebutan pemerintahan Soeharto memberikan hubungan-hubungan etnis sebuah tempat baru dalam kehidupan sosial dengan mensosialisasikan norma-norma dan nilai-nilai yang dianggap perlu dalam rangka mengintegrasikan bangsa. Pelarangan aktivitas-aktivitas sosial dan politis dikemas dengan dalih berbau SARA (suku, agama, ras, antar-golongan), dan kemudian menjadi salah satu alat negara untuk mengendalikan isu entisitas dan agama yang berpotensi memecah belah. Kebijakan seperti ini menyebabkan semakin memburuknya dan semakin kakunya perbedaan-perbedaan etnis. Jika sebelumnya ada identitas peradaban yang memfasilitasi pertukaran kultural dengan lebih mudah diantara banyak kelompok etnis, kebijakan azas tunggal yang bersumber dari kolonialisme Barat meletakkan pondasi bagi identitas-identitas masyarakat plural yang bersifat oposisional dan kaku. Dalam situasi seperti inilah perlu dicarikan satu alternatif pemecahan masalah dan mungkin yang paling tepat adalah menciptakan kebijakan multikulturalisme yang sesuai dengan kondisi kemajemukan bangsa Indonesia.

Multikulturalisme

Ada beragam definisi multikulturalisme yang diketengahkan oleh para ahli sesuai dengan cara dan sudut pandang masing-masing. Biku Parekh misalnya memandang multikulturalisme bukan sebagai sebuah

doktrin politik dengan muatan programatik, tidak pula sebuah aliran filsafat dengan teori yang khas tentang tempat manusia di dunia, melainkan lebih sebagai sebuah perspektif atau cara melihat kehidupan manusia. Berbeda dengan Parekh, menurut Liliweri (2005) multikulturalisme bertautan dengan doktrin atau isme tentang kesadaran individu atau kelompok atas keberagaman budaya, yang pada gilirannya mempunyai kemampuan untuk mendorong lahirnya sikap toleransi, dialog, kerjasama diantara beragam etnis dan ras (Budi Utama dalam Suastika, 2008: 134). Mencermati kedua pandangan ini saya berpendapat bahwa Parekh lebih memfokuskan pada pemahaman multikulturalisme dari sudut manusia itu sendiri sebagai bagian dari masyarakat plural. Akan tetapi dari sudut pandang pemerintah mesti melihat multikulturalisme sebagai seperangkat kebijakan jika bukan doktrin, yang dirancang sedemikian rupa agar seluruh masyarakat dapat memberikan perhatian kepada kebudayaan dari semua kelompok etnik atau suku bangsa. Kemajemukan diakui sebagai sumber kekuatan kebangsaan sehingga selalu dibanggakan dan dipertahankan. Dengan demikian hak-hak perorangan, hak-hak kolektif kelompok etnik, diakui guna mendorong sikap toleransi, kerjasama, dan saling menghormati.

Situasi Indonesia sebagai sebuah negara multikultural, di dalamnya terdapat kebudayaan "tamu" atau "lain" yang berbentuk kebudayaan tetangga ataupun asing. Persinggungan dengan kebudayaan tetangga dinamakan intrakulturalisme, sedangkan persinggungan dengan kebudayaan asing disebut inter-kulturalisme. Intra dan interkulturalisme di Indonesia memiliki berbagai bentuk dan diaktualisasikan dengan landasan motif yang berbeda. Dalam seni pertunjukan misalnya, keduanya terjadi dalam tingkat-tingkat intensitas dan atmosfer yang berbeda: bersifat rekreasi, populer, aktual, menghibur, kreatif, dan eksperimental. Saat ini proses tersebut menjadi semakin pelik karena penyebaran globalisasi, terutama dalam konteks kebijakan-kebijakan baru atas rekomendasi dari pihak-pihak yang berkepentingan.

Dalam mendiskusikan berbagai bentuk intra dan interkulturalisme dalam seni pertunjukan Indonesia, salah satu bisa kita amati dari fenomena ketika tari-tarian dan musik tradisional Indonesia digunakan dan diinterpretasikan kembali oleh orang-orang yang berbeda dalam berbagai gaya berbeda pula. Demikian juga sebaliknya ketika para korerografer dan komposer Indonesia "meminjam" idiom-idiom asing guna memperkaya pengalaman batin sebagai bahan kreativitas. Dalam bentuk yang lebih nyata adalah ketika dua seniman yang berbeda latar-belakang budaya

berkolaborasi, memadukan pengalaman artistik masing-masing sehingga tercipta seni multikultural yang beridentitas baru. Dalam dunia seni kontemporer hal ini kerap terjadi dan hampir tanpa kendala, karena paham kreatif menjadi obsesi utama dalam berkarya dan mampu terlepas dari paham-paham etnosentrisme dan superioritas.

Etnisitas dan Identitas

Setiap komunitas etnis atau suku bangsa selalu ingin memperbaiki taraf hidupnya mulai dari memenuhi kebutuhan primer, memenuhi kebutuhan sekunder, dan kemudian karena sadar akan keterbatasannya, mereka mencari sesuatu yang lebih mendalam sifatnya. Kesadaran ini menuntut mereka menemukan sesuatu yang dianggapnya “lebih besar” untuk membantu memecahkan masalah-masalah yang tidak mampu dipecahkan dengan kekuatan fisik dan akal. Dari pergerakan daya pikir dan perenungan rohani inilah melahirkan berbagai ungkapan budaya (*culture expression*) seperti mitos, legenda, dan ideologi yang diyakini sebagai milik bersama. Mitos, legenda, dan ideologi oleh sebuah etnis selain menunjukkan ciri dan identitas, juga dijadikan pedoman dalam kehidupan dan dalam berinteraksi dengan komunitas lainnya sehingga selalu dipelajari, dipraktekkan, dan dibanggakan.

Menurut Bascom, mitos adalah cerita prosa rakyat yang dianggap benar-benar terjadi serta dianggap suci oleh yang empunya cerita. Pada umumnya mitos mengisahkan terjadinya alam semesta, dunia, manusia pertama, terjadinya sesuatu, bentuk khas binatang, bentuk topografi, gejala alam, dan sebagainya. Mitos juga mengisahkan petualangan para dewa, kisah percintaan mereka, hubungan kekerabatan mereka, kisah perang mereka dan sebagainya (Danandjaja, 1991: 50). Mitos bagi sebuah etnis biasanya telah mengalami adaptasi dan digunakan untuk melegitimasi unsur-unsur kebudayaan yang dibanggakan komunitasnya. Apabila dicermati secara mendalam, mitos bukan hanya sekedar cerita, didalamnya mengandung unsur falsafah, nilai-nilai humanisme, anjuran dan larangan terhadap sesuatu hal.

Salah satu misalnya mitos tentang gamelan Bali seperti yang tersurat dalam *Lontar Prakempa*, bahwa bunyi atau suara gamelan diciptakan oleh Bhagawan Wiswakarma dengan mengambil ide dari delapan penjuru dunia yang sumbernya berada pada dasar bumi. Intisari *Lontar Prakempa* ini ada empat unsur pokok, yaitu filsafat/logika, etika/susila, estetika, dan teknik, tentang gamelan Bali sebagai sebuah pedoman yang mesti dipahami

oleh seniman gamelan. Selain pedoman yang bersifat anjuran, ada juga semacam ancaman bahwa jika seseorang guru gamelan belum memahami intisari *Lontar Prakempa* ini, maka dikenakan kutukan masuk neraka, rohnyanya menjadi dasar kawah Tambragohmuka, dan tidak bisa lagi menitis menjadi manusia.

Bercermin dari mitos gamelan, seorang manusia Bali dibekali dengan berbagai pandangan baik tentang hakikat hidup manusia itu sendiri, tentang falsafah keindahan, serta menyadari adanya kekuatan yang lebih besar yang membantu kehidupan. Anjuran bersifat memberi petunjuk, kendatipun bila dikaji secara lebih mendalam seringkali anjuran pada akhirnya menghegemoni hal-hal tertentu. Demikian juga dengan kutukan apabila tidak dicermati dengan baik, seringkali berdampak negatif seperti misalnya ketakutan, keengganan, atau tabu dengan sesuatu hal. Pada zaman kritis seperti sekarang ini mitos perlu dikaji, dimunculkan sisi positifnya dan dibuang sisi negatifnya.

Legenda seperti halnya dengan mitos juga berbentuk prosa rakyat yang oleh empunya dianggap sesuatu kejadian yang sungguh-sungguh pernah terjadi. Berbeda dengan mitos, legenda bersifat sekuler (keduniawian), terjadinya pada masa yang belum begitu lampau, dan bertempat di dunia yang seperti kita kenal sekarang. Legenda sering dipandang sebagai sejarah kolektif (*folk history*) walaupun karena tidak tertulis sering mengalami distorsi sehingga sering kali jauh berbeda dengan kisah aslinya. Jan Harold Brunvand menggolongkan legenda menjadi 4 kelompok yaitu legende keagamaan (*religious legends*), legenda alam gaib (*supernatural legends*), legende perseorangan (*personal legends*), dan legenda setempat (*local legend*) (Danandjaja, 1991: 67).

Salah satu contoh misalnya legende tentang tokoh antagonis Darmo Gandul yang menceritakan peralihan kekuasaan dari Keraton Majapahit ke tangan Kraton Demak Bintara yang menimbulkan eksekusi sosial, politik, dan keagamaan yang saling berbenturan. Prabu Brawijaya beserta bala tentaranya harus menelan pil pahit atas kehancuran kerajaannya. Sementara Adipati Demak Bintara mendapat angin segar untuk menggantikan dominasi Majapahit yang telah berlangsung lebih dari tiga abad lamanya. "*Sirna ilang kertaning bumi*", habis sudah kejayaan dan kebesaran kerajaan yang dibangun Raden Wijaya. Tokoh Darmo Gandul merekam peristiwa tragis tersebut, dan melihat keangkuhan dan kesewenang-wenangan prajurit Demak Bintara. Hal ini mendapat kecaman dari beberapa tokoh spiritual seperti Ki Kalamwadi yang tidak membenarkan tindakan anarkis dan

membabi buta. Reaksi keras juga berasal dari abdi dalem Majapahit yang bernama Sabdapalon dan Nayagenggong. Akhirnya mereka mengutuk akan membalas dan mengembalikan zaman keemasan Majapahit setelah 500 tahun dikemudian hari.

Legenda sebagai sebuah sejarah kolektif, derajat kebenarannya masih perlu dikritisi, dan dalam mencerna isi legende seseorang harus memiliki kehati-hatian. Tidak jarang sebuah legende sifatnya provokatif atau menunjukkan superioritas etnis tertentu yang berakibat munculnya ketegangan-ketegangan yang mengakar dari etnis yang satu terhadap etnis lainnya. Contoh legende tersebut di atas misalnya, apabila dicerna dengan salah bisa menimbulkan ketegangan antara etnoreligius muslim Jawa dengan mereka yang merasa terhormat sebagai trah Majapahit baik yang ada di Jawa maupun di Bali.

Selain mitos dan legenda, dalam sebuah komunitas etnis juga memiliki identitas, yaitu ideologi. Untuk dapat mendefinisikan kata ideologi secara tepat memerlukan studi-studi yang lebih mendalam, hal ini disebabkan karena dalam konteks intelektual modern, istilah “ideologi” itu sendiri menjadi sangat ideologis. Geertz (1992) menyebutkan bahwa pada awalnya ideologi hanya berarti sekumpulan saran politis, barangkali bersifat agak intelektualistis dan tidak praksis. Namun sekarang ini pengertiannya berkembang, mengutip Webster yaitu penegasan-penegasan, teori-teori, dan tujuan-tujuan terpadu yang menetapkan sebuah program politico-sosial, sering kali dengan sebuah implikasi propaganda yang dibuat-buat (Geertz, 1992: 3).

Sekarang ini ada dua pendekatan pokok terhadap studi tentang determinan-determinan sosial dari ideologi, yaitu teori kepentingan (*the interest theory*) dan teori ketegangan (*the strain theory*). Menurut pendekatan yang pertama, ideologi adalah sebuah kedok dan sebuah senjata, sedangkan bagi pendekatan yang kedua ideologi adalah sebuah simton dan sebuah obat. Dalam teori kepentingan pernyataan-pernyataan ideologis dilihat dalam latar belakang sebuah perjuangan universal untuk memperoleh keuntungan, yaitu mengejar kekuasaan, dan dalam teori ketegangan, dalam latar belakang usaha terus menerus untuk memperbaiki ketidak seimbangan sosiopsikologis guna melarikan diri dari kecemasan.

Dalam konteks kehidupan kekinian, muncul pula wacana tentang mitos yang bersifat insklusif, bukan sebagai cerita tentang kehidupan dewa-dewi atau sastra lisan yang dikeramatkan, melainkan sebagai sebuah tipe tuturan (*a type of speech*). Mitos yang bersifat insklusif menjadi salah

satu fokus kajian budaya. Dalam hubungan ini pemikiran tentang mitos sangat relevan ditelusuri melalui pemikiran Barthes. Menurut Barthes mitos adalah wacana atau petanda-petanda dari citra yang berkonotasi yang dikendalikan secara kultural. Mitos yang disosialisasi secara terus menerus akhirnya akan menjadi ideologi. Menurut Budiman (2002: 97), pengejawantahan mitos di sekeliling kita sangat kaya dan beranekaragam, bahkan dapat dikatakan manusia telah dikepung oleh berbagai mitos.

Setiap wacana secara potensial dapat menjadi mitos. Dia mungkin berupa sesuatu yang tertulis atau sekedar representasi, verbal atau visual: tak hanya wacana tertulis yang dapat menjadi mitos, melainkan juga fotografer, sinema, olah raga, pertunjukan, dan sebagainya. Mitos bisa dibaca pada wacana-wacana “anonim” seperti misalnya berita di koran, spanduk di pinggir jalan, stiker di mobil, window display di toserba dan mall, iklan-iklan, lagu pop, gosip-gosip politik yang mengitari pergaulan sehari-hari. Salah satu kajian yang menarik untuk dicermati adalah yang dilakukan oleh Prabasmoro (2003) tentang ideologi putih yang ditawarkan oleh iklan sabun telah berhasil merepresentasikan tubuh perempuan dalam konteks global. Menurut Abdullah (2001: 33) tawaran iklan merupakan proses konsumsi simbolik yang dapat membahayakan ketika akumulasi hasrat (*desire*) terhadap suatu produk mencapai tingkat yang tak terkendalikan dan kapital tidak tersedia dengan cukup.

Pendewaan terhadap ideologi putih adalah cermin dari berkuasanya mitos-mitos di era modern. Masih ada contoh lain yang pantas disebut, yaitu mitos langsing dilawankan dengan gemuk, pewarna rambut, pembesar payudara, obat kuat, tips membetahkan suami di rumah, dan sebagainya. Menariknya, permainan tanda semacam ini dimana putih/kecantikan direpresentasikan dalam kebudayaan “bukan putih” akan menimbulkan bahaya yang akan berimplikasi bahwa ras sebagai sesuatu yang dihirarkikan berarti orang-orang kulit berwarna di paling bawah, dan orang kulit putih di atas (Prabasmoro, 2003: 33).

Permasalahan minoritas dan mayoritas merupakan hal yang selalu muncul dalam masyarakat di Indonesia dewasa ini. Hal ini disebabkan karena hampir tidak ada satupun daerah di Indonesia ini yang penduduknya homogen. Perpindahan penduduk baik yang terorganisir seperti transmigrasi maupun yang terjadi secara alami sebagai dampak ekonomi dan politik seperti urbanisasi telah terjadi sepanjang sejarah demografi Indonesia. Sebuah komunitas etnis akan menjadi mayoritas ditempat asalnya, akan tetapi akan menjadi minoritas di tempat lain. Orang Bali menjadi mayoritas

di Bali, namun ia harus menerima sebagai etnis minoritas di Jakarta. Demikian juga dalam persoalan etnoreligius seperti penganut muslim kendatipun mayoritas di Indonesia, ia menjadi minoritas di Bali, Papua, dan Pedalaman Kalimantan.

Telah menjadi keyakinan umum bahwa dalam hubungan antar budaya, kebudayaan yang kuat akan selalu menguasai, dan yang lemah akan selalu dikuasai. Dalam persoalan ini muncul dominasi, hegemoni, keterpinggiran, sehingga mengakibatkan reaksi-reaksi seperti persoalan gender, dan disintegrasi. Memang harus diakui sangat sulit untuk mendapatkan keadilan yang sesungguhnya dalam sebuah komunitas yang di dalamnya ada faktor mayoritas dan minoritas. Hal yang sangat ironis terjadi, sebuah etnis menjadi terpinggirkan di tempat asalnya sendiri, terutama di kota-kota besar. Sebagai contoh adalah etnis Betawi di Kota Jakarta, selain mengalami keterpinggiran, juga terjadi hegemoni penduduk pendatang yang lebih menguasai bidang-bidang vital seperti politik dan perekonomian. Mungkin yang dapat kita amati dari aktualitas masyarakat Betawi hanyalah produk-produk kesenian tradisionilnya karena dijadikan ikon citra budaya Kota Jakarta.

Potensi disintegrasi sosial antara dua atau lebih etnis dalam sebuah kawasan atau wilayah biasanya diawali dengan persaingan antar individu dan antar kelompok dalam memperebutkan sumber daya tertentu, melalui penggunaan etnisitas sebagai kekuatan sosial. Jika hubungan kompetitif yang terjadi, maka pola hubungan antar etnis baru yang ditentukan akan diikuti, oleh sebab itu suatu titik keseimbangan dalam lingkungan tersebut dapat dimapankan. Namun titik keseimbangan tersebut umumnya tidak berlangsung lama. Ketika sumber daya ekonomi yang bernilai tinggi dan kedudukan-kedudukan diperkantoran mulai menjadi barang langka, maka muncul desakan untuk mengeliminasi etnis lain, sekaligus mendominasi alokasi serta distribusinya menjadi sangat urgen. Disinilah awal disintegrasi karena ada pihak yang merasa dirugikan, bahkan mengalami penderitaan akibat kekerasan, kehilangan hak istimewa, serta kehilangan kehormatan karena perlakuan tidak adil.

Penutup

Dari semua uraian tersebut di atas, dapat dicermati bahwa multikulturalisme adalah sebuah filosofi yang dipandang mampu mengakomodasi dan menjembatani berbagai dampak negatif paham etnisitas dan identitas. Objektivitas umum harus merupakan sebuah

keinginan dan pertanggungjawaban terhadap bagian dari setiap kelompok untuk mengerti dan menghargai kontribusi orang lain terhadap kemampuan umum. Multikulturalisme tidak hanya menunjukkan distribusi demografi, melainkan juga komposisi dari populasi umum yaitu etnis, rasial yang memiliki identitas beragam. Akan tetapi harus juga dihindari paham bahwa multikulturalisme menunjukkan sebuah perasaan dari “takdir” yang terbagi sehingga setiap etnis harus mengubah identitas-identitas, kemudian mentransformasikan perasaan tentang diri kita sendiri.

Setiap komponen dalam multikulturalisme mempertahankan cita rasanya, dan di Indonesia hal itu tercermin dalam motto *Bhinneka Tunggal Ika*, yaitu bersatu dalam keanekaragaman. Bagaimana motto ini harus diletakkan dalam praktek untuk memperbolehkan beragam kebudayaan, beragam etnis, dan identitas, hidup bersama-sama dalam damai, masih terbuka untuk interpretasi. Kelompok-kelompok etnik sering mengkontribusikan masyarakat dengan rasa memiliki yang membuat mereka merasa lebih mampu berhadapan dengan masyarakat lainnya dari pada individu-individu yang terisolasi. Menjadi bagian dari arus utama bukan merupakan ambisi dari cara penghargaan diri, terutama jika arus utama itu bermakna budaya pasar global.

Manusia adalah satu-satunya makhluk Tuhan yang diberi kesempurnaan melebihi makhluk hidup lainnya di muka bumi. Manusia tidak hanya diberi nafsu dan naluri, melainkan juga dilengkapi dengan cipta, rasa, dan karsa. Guna mengusahakan kesejahteraan hidupnya, mereka mengikatkan diri dalam peradaban dan membentuk kelompok-kelompok sosial. Dalam berproses inilah segala kemampuan yang berkaitan dengan cipta, rasa, karsa dikerahkan sehingga melahirkan kebudayaan yang dinamis, plural, dan selalu berkembang. Kebudayaan menyinggung daya cipta bebas dan serba ganda dari manusia dalam alam dunia. Manusia adalah pencipta sekaligus pelaku kebudayaan. Ia menjalankan kegiatan untuk mencapai sesuatu yang berharga baginya dan dengan demikian derajat kemanusiaannya menjadi lebih nyata (Bakker, 2005: 14).

Seniman, sebuah anugrah kodrati yang diberkahi Tuhan kepada manusia, sebagai dampak dari proses dan dinamika kebudayaan. Setelah manusia berhasil merubah, menundukkan alam sekitar dengan akalunya, maka segala kebutuhan primer terpenuhi. Dinamika kebudayaan berkembang karena manusia selalu ingin memperbaiki taraf hidupnya sehingga kebutuhan skunder terpenuhi. Dengan makin lama makin terjaminnya kebutuhan pokok bagi manusia, muncullah waktu senggang

untuk melakukan kegiatan-kegiatan lain yang sifatnya memenuhi kebutuhan rohaniah, mulai dari bersenang-senang sampai melakukan upacara-upacara yang menghubungkan manusia dengan kekuatan-kekuatan yang dianggap berpengaruh atas kehidupannya. Kegiatan-kegiatan inilah melahirkan apa yang sekarang kita kenal dengan kesenian. Kesenian yang terlahir dan berproses secara terus menerus menuju bentuknya yang tersistem memunculkan keahlian-keahlian, profesi yang kemudian timbul predikat seniman pada beberapa manusia.

Manusia menciptakan kesenian dalam berbagai manifestasi dan terilhami dari berbagai kejadian dan proses di dunia ini. Salah satu hal yang sangat berpengaruh memberikan ilham pada seniman dalam menciptakan karya seni adalah alam itu sendiri. Ada ungkapan menarik yaitu "*natura artis magistra*" yang artinya alam adalah gurunya para seniman (Soedarso, 1990: 33). Ungkapan ini sederhana, namun memiliki makna filosofis yang sangat mendalam yang menghubungkan keterikatan dan ketergantungan tiada hentinya manusia terhadap alam. Kendati di zaman modern ini sering diungkapkan manusia telah mampu menguasai alam, bagi seniman istilah "menguasai" mesti diartikan dalam makna yang luas yaitu manusia selalu ketergantungan dan mengakrabi alam. Alam yang dimaknai seniman pengertiannya sangat luas yaitu segala sesuatu di luar manusia itu sendiri, termasuk binatang, air, bumi, gunung, laut, dan yang paling penting adalah kekuatan-kekuatan magi simpatetis termasuk mitologi para dewa yang dianggap mampu memberi pengaruh bagi manusia. Sebagai sumber ilham dan inspirasi karya seni, alam dikuasai dengan cara menggambarkan kekuatan-kekuatannya lewat pengalaman artistik dan estetis. Ringkas kata seniman sangat bergantung pada alam.

Seni yang berusaha untuk menggambarkan alam sekitar dengan tertib bermula di Yunani pada sekitar abad keenam sebelum Masehi. Dalam waktu yang kurang lebih bersamaan dengan perpindahan kedua nenek moyang kita dari Asia Tenggara ke Indonesia (sekitar 500 tahun sebelum Masehi), di Yunani telah dicapai suatu tingkat yang tinggi dalam hal mereproduksi apa yang ada di alam. Banyak contoh yang dapat diambil dari seni lukis Yunani purba atau terlebih lagi seni patungnya yang menunjang ungkapan orang Yunani bahwa seni adalah tiruan alam atau "mimesis". Kata Aristoteles "... *omnis ars nature imitatio est*" (Soedarso, 1990: 28).

Sekarang marilah kita tengok apa yang terjadi pada seniman kita khususnya seniman Seni Pertunjukan Tradisionil Bali kaitannya dengan alam sebagai sumber inspirasi penciptaan karya Seni. Karya seni tari dan

seni karawitan yang diciptakan seniman Bali sejak masa lampau hingga sekarang tak pernah hengkang dari fitrah alam. Dalam kaitan ini unsur-unsur alam biasanya digarap sebagai tema, sebagai motif, atau sebagai bahan kajian. Karya-karya yang diciptakan berusaha menampilkan kesan alam dalam arti luas artinya tidak hanya alam yang memberi nuansa keindahan seperti keindahan panorama pantai, keindahan gerak-gerik binatang, tetapi juga peristiwa-peristiwa alam yang membuat manusia prihatin seperti gunung meletus, tsunami, dan kecelakaan kendaraan bermotor.

Impresi Alam pada Seni Tari

Secara sederhana tari didefinisikan sebagai ekspresi jiwa manusia yang diungkapkan melalui gerak-gerak ritmis dan indah. Ada tiga unsur penting dalam tari yaitu ekspresi jiwa atau ungkapan jiwa, gerak-gerak ritmis yaitu gerak yang mengikuti alur keteraturan secara berulang-ulang, dan indah mengandung pengertian dilakukan agar memenuhi unsur estetis yang dapat memberikan kesan tertentu kepada si penikmat. Ekspresi merupakan unsur utama yang membedakan sebuah tarian dengan kegiatan yang mengandung gerak-gerak indah seperti misalnya senam indah. Senam indah juga memiliki unsur gerak-gerak yang ritmis dan indah, namun didalamnya tidak ada unsur ekspresi, tidak ada sesuatu yang ingin diungkapkan, tidak ada sesuatu yang ingin disampaikan, tidak ada sesuatu yang ingin digambarkan, ia hanya gerak yang ritmis dan indah.

Dengan unsur utama ekspresi inilah seorang penata atau pencipta tari, sebelum mulai berimprovisasi dalam menciptakan gerak terlebih dahulu mengeksplorasi apa yang ingin disampaikan. Tahap ini biasa disebut dengan pencarian ide, tema, sumber, sehingga dalam tahap selanjutnya mereka terfokus pada merealisasi ide-ide tersebut melalui penciptaan gerak-gerak sesuai dengan ekspresi dalam jiwanya.

Dalam tari tradisional Bali, ide, tema, sumber inspirasi dari alam merupakan “tambang emas” yang tiada habisnya untuk di gali. Tema alam yang dimaksudkan disini adalah segala sesuatu di luar manusia seperti kegiatan binatang, mitologi dewa-dewa, dan keindahan detakalam itu sendiri. Mulai dari tari klasik seperti Legong Keraton, sumber inspirasi dari alam tercermin dari judul tari-tarian tersebut seperti Kuntul (menggambarkan sekawanan burung bangau di sawah), Semarandhana (menggambarkan percintaan Dewa Smara dan Dewi Ratih). Nama-nama gerak tari Bali yang mengambil inspirasi dari alam seperti *kidang rebut muring* (kijang direbut tawon), *ngeraja singa* (seperti singa yang besar),

gelatik nuut papah (burung gelatik berjalan di atas pelepah pohon), dan sebagainya.

Selain sebagai tema dan motif gerak, dalam seni tari Bali alam juga digarap sebagai sumber kajian untuk memaknai kehidupan manusia. Salah satu contohnya adalah Tarian Barong Berutuk di Desa Trunyan, Kintamani, Bangli. Tarian Barong berutuk diciptakan sebagai manifestasi dewa-dewi tertinggi masyarakat Trunyan yang bergelar Ratu Sakti Pancering Jagat dengan permaisurinya Ratu Ayu Pingit Dalem Dasar. Tarian yang mengisahkan hubungan percintaan antara dewa-dewi tertinggi ini bermakna sebagai upacara memohon kesuburan, dan konon dalam sebuah adegan apabila Ratu Sakti Pancering Jagat berhasil memeluk Ratu Ayu Pingit Dalem Dasar yang artinya percintaan telah dilaksanakan seketika itu akan turun hujan. Tersebut di atas adalah sebuah tema alam dijadikan sebagai bahan kajian untuk direalisasi ke dalam karya seni tari yang bermakna sebuah upacara kesuburan.

Dalam seni tari kreasi baru dan kontemporer yang lahir terkinipun, alam juga banyak dijadikan sumber inspirasi oleh para koreografer kita. *Tari Ciwa Nata Raja* yang diciptakan sebagai tari kebesaran ISI Denpasar bertutur tentang keagungan Dewa Ciwa sebagai penguasa dunia. Tarian ini menggambarkan manifestasi Ciwa sebagai penari tertinggi yang menciptakan dunia lewat tari. Sebagai dewanya penari, ia secara terus menerus menari sehingga terciptanya ritme dan keteraturan dalam kosmos. Pancaran energi suci Ciwa ini, kemudian bersatu dan terciptalah alam semesta beserta isinya (Statuta ISI Denpasar, 2006: 14). Demikian juga tarian kontemporer yang berjudul "*Liuk*" salah satu karya Ujian Sarjana Seni ISI Denpasar 2008, merupakan hasil olahan dari eksplorasi gerak tubuh yang diilhami oleh gerak-gerak pohon yang ditiup angin, gerak dahan pohon yang melengkung kebawah karena sarat dengan buahnya dan jalinan tumbuhan yang merambat dan menjalar ke bawah (Sinopsis Karya Seni Ujian Sarjana Seni ISI Denpasar, 2008: 11). Impresi alam yang diungkapkan dengan media tubuh manusia memiliki nilai estetis sekaligus memberikan kesan mendalam yang menandai betapa seniman berusaha akrab dengan segala kekuatan di luar dirinya yaitu alam semesta beserta segala isinya.

Impresi Alam dalam Seni Musik

Ada ungkapan yang mengatakan bahwa musik adalah cabang seni yang paling abstrak. Pengertian abstrak dalam hal ini adalah musik susah

dicerna ketika kita ingin menghubungkan dengan realitas apa sesungguhnya yang ingin disampaikan. Ketika kita ditanya musik ini menggambarkan apa?, tanpa terlebih dahulu mencermati tentu kita tidak akan mampu menjawab seketika. Akan tetapi ada satu kekuatan luar biasa yang dimiliki oleh musik yaitu musik dapat mempengaruhi suasana hati. Para pengamat musik seperti Lewis, Dember, Schefft dan Radenhausen (1995) menyimpulkan bahwa musik dengan katagori positif (riang) menghasilkan peningkatan suasana hati yang positif, demikian sebaliknya musik yang sedih menghasilkan peningkatan suasana hati negatif (Djohan, 2003: 28).

Terpengaruhnya suasana hati ketika mendengarkan musik disebabkan oleh karena musik memiliki apa yang disebut dengan rasa musikal. Dalam dunia karawitan Bali kita sering mendengar ungkapan adanya musik yang enak atau janggal di dengar. Enak atau tidak enak inilah berkaitan dengan rasa musikal, dan jika rasa enak muncul secara berlebihan biasanya tubuh segera merespon. Manusia akan berjingkrak-jingkrak, menghentakkan kaki, bertepuk tangan ketika menikmati musik dengan rasa musikal gembira dan ceria. Begitu juga sebaliknya manusia akan merasakan kesedihan, ketakutan, gugup, atau was-was jika diperdengarkan musik yang memiliki rasa musikal seram, dan magis. Dalam penciptaan karya musik termasuk karawitan Bali, rasa musikal inilah hal mendasar yang ingin dihasilkan lewat instrumen-instrumen yang telah ditentukan.

Penciptaan karya musik tradisional Bali atau karawitan Bali juga banyak mendapat inspirasi dari peristiwa-peristiwa alam. Tabuh Klasik yang berjudul *Gelagah Katunuan* (pohon *gelagah* yang terbakar) misalnya bagaimana seorang komposer ingin menggambarkan nuansa auditif ketika rimbunnya pohon *gelagah* itu Pohon *gelagah* ketika terbakar mengeluarkan kepulan asap dan suara ledakan kecil, menengah, dan besar. Kuantitas ledakan juga bervariasi, kadang sekali, kadang beruntun tiga kali, terkadang beruntun puluhan kali seolah-olah memiliki alunan musikal khas. Mencermati kejadian ini, bagi seniman adalah sesuatu sumber inspirasi, ia berusaha mengakrabi, mempelajari, kemudian ditransfer menjadi sebuah karya seni yang estetis. *Tabuh Galang Kangin* (menjelang mentari terbit di timur) merupakan impresi suasana alam bagaimana keindahannya ketika mentari hendak terbit di ufuk timur. Disini juga digambarkan bagaimana aktivitas manusia dimulai, burung berkicau, dan binatang lainnya menyambut terbitnya mentari pagi. Satu lagi adalah *Tabuh Gesuri* (Genta Suara Revolusi). Sang komposer menciptakan tabuh ini ketika berada di Jakarta pada masa revolusi tahun 1965. Mulai subuh

suara bedug terdengar menyertai nyanyian Islami umat muslim, kehidupan kota dengan hiruk pikuknyapun dimulai. Menjelang siang suasana hiruk pikuk bercampur tegang, karena beberapa pasukan tentara berbaris, unjuk kekuatan di jalan raya. Nuansa inilah digambarkan oleh komposer, mulai dari mentransfer beberapa model suara seperti bedug, mejalin ritme dan melodi untuk menggambarkan situasi dari pagi hingga siang, dan bagaimana agar suasana-suasana tenang kemudian tegang dapat dirasakan juga oleh penikmat.

Penutup

Hubungan antara seni dengan bentuk-bentuk di alam merupakan sikap para seniman dari masa ke masa dalam menanggapi begitu kuatnya impresi alam yang mampu menembus imajinasinya. Ada yang mengaguminya lantas dengan setia ingin menerjemahkan ke dalam karyanya. Bahkan karena kekagumannya itu maka alam ini diidealisasikan, dipilihnya yang baik-baik, diagungkan dalam berbagai mitologi untuk kemudian diekpresikan. Ada juga yang tidak ingin berpendapat apa-apa dan berusaha melukiskan nuansa alam ini seperti apa adanya, walaupun sering kali susah dapat dicapai. Yang lain lagi ingin mengintensifkan alam ini, disana-sini didistorsikan disesuaikan dengan pandangan subyektifnya. Akan tetapi apapun sikap seniman terhadap alam, ternyata alam telah banyak memberikan sumbangan kepada lahirnya suatu karya. Itulah seniman yang hidup dengan kreativitas, sehingga selalu melakukan eksplorasi terhadap apa saja yang bisa dijadikan objek.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, Irwan. 2007, *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta.
- Andrew Toth. 1993, "Selera yang Selaras: *Pepatutan* Gong Ditinjau dari Segi Akustika dan Estetika", dalam *Mudra Jurnal Seni Budaya No. 1*, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar Press, Denpasar.
- Apel, Wiley. 1986, *Harvard Dictionary of Music*, Press of Harvard University, Massachusetts.
- Aryasa, IWM. 1976, *Perkembangan Seni Karawitan Bali*, Proyek Sasana Budaya Bali, Denpasar.
- Astita, I Nyoman. 1993, "Gambelan Gong Gede, Sebuah Analisis Bentuk", dalam *Mudra Jurnal Seni Budaya* Edisi khusus, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar Press, Denpasar.
- Atmaja, Jiwa. 1993, "Seni Kontemporer" dalam *Brosur Festival Seni Masa Kini*, Yayasan Walter Spies, Denpasar.
- Artadi, I Ketut. 1993, *Manusia Bali*, Balai Pustaka, Denpasar.
- Arsawijaya, Sang Nyoman Putra. 2005, *Gerausch*, (Skrip Karya Praogam Sarjana S1) Jurusan Karawitan Institut Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.

- Bahm, Archie J. 2007. *Filsafat Perbandingan*, Kanisius, Yogyakarta.
- Barker, Chris. 2005, *Culture Studies Teori dan Praktek*, PT Bentang Pustaka, Yogyakarta.
- Baker SJ, J.W.M. 2005. *Filsafat Kebudayaan*, Kanisius, Yogyakarta.
- Bandem, I Made, 1986. *Prakempa, Sebuah Lontar Gamelan Bali*, Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar, Denpasar.
- _____. 1991, *Peranan Kesenian dalam Menunjang Pembangunan Daerah Bali*, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.
- _____. 1992, “Cakepung Sebuah Teater Bertutur Bali”, dalam *Diskusi Sastra Daerah*, diselenggarakan oleh Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar dengan Universitas Indonesia, tanggal 7 Januari 1992 di Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar.
- _____. 1997/1998, *Pemetaan Kesenian Bali*, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.
- _____. 1982, *Mengenal Jenis dan Fungsi Gamelan Bali*, Panitia Pesta Kesenian Bali, Denpasar.
- _____. 1988, *Lontar Prakempa. Sebuah Lontar Gamelan Bali (Terjemahan)*, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.
- _____. 1991, *Ubit-Ubitan Sebuah Teknik Permainan Gamelan Bali*, Isian Kegiatan STSI Denpasar No. 080/23/1991 Ditjen Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Denpasar .
- Brandon, James R. 1967, *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.
- Brouwer, M.A.W. 1989, *Kepribadian dan Perubahannya*. PT Gramedia, Jakarta.
- Chaya, I Nyoman. 1990, *I Mario Perintis Pembaharuan Tari Bali*, Thesis untuk mencapai derajat Sarjana S-2.
- Chaney, David. 2006, *Lifestyles*, Kanisius, Yogyakarta.
- Coast, John. 2004, *Dancing Out of Bali*, Periplus Edition, Singapore.
- Covarubias, M. 1937, *Island of Bali*, Oxford University Press, New York, Knof Kuala Lumpur.
- Danandjaja, James. 1991, *Folklore Indonesia*, PT Pustaka Utama Grafiti, Jakarta.
- Darma Putra, I Nyoman. 2000, “Seni Pertunjukan Modern di Bali: Sebuah Studi Awal”, dalam *Mudra, Jurnal Seni Budaya*, No. 9 Tahun VIII September 2000, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar Press, Denpasar.

- Dibia, I Wayan. 1995, "Dari Wacak ke Kocak: Sebuah Catatan Terhadap Perubahan Seni Pertunjukan Bali", dalam *Mudra Jurnal Seni Budaya* No. 3, Maret 1995, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar Press, Denpasar.
- _____. 1996, "Pragina di dalam Seni Pertunjukan Bali", dalam *Mudra Jurnal Seni Budaya*, UPT Penerbitan Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.
- _____. 2000. "Body Tjak Karya Kolaborasi Seni Budaya Global", dalam *Mudra Jurnal* No. 8 Tahun VIII, UPT Penerbitan Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.
- Dickie, George. 1979, *Aesthetics*, Pegasus, Bobbs-Meril Education Publishing, Indiana Polis.
- Djelantik, A.A.M. 1990, *Pengantar Dasar Ilmu Estetika Jilid II, Falsafah Keindahan dan Kesenian*, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.
- Djelantik, AAM. 1987. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika Jilid I Estetika Instrumen*, Proyek Pengembangan IKI, Sub/Bagian Proyek Peningkatan/Pengembangan ASTI Denpasar.
- Geertz, Clifford. 1992, *Politik Kebudayaan*, Kanisius, Yogyakarta.
- Harjana, Suka. 2003, *Corat-Coret Musik Kontemporer Dulu dan Kini*, The Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, Jakarta.
- Hefner, Robert W (Eds.). 2007, *Politik Multikulturalisme: Menggugat Realitas Kebangsaan*, Impulse dan Kanisius, Yogyakarta.
- Hobsbawm, Eric and Trenc Ranger. (tt), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbuorne, Sydney.
- Holt, Claire. 1967, *Art In Indonesia Continuities And Changes*, Cornell University Press, Ithaca New York.
- Hooker, Virginia Matheson. 1993, *Culture and Society in New Order Indonesia*, Oxford University Press, Kuala Lumpur.
- Johan. 2003, *Psikologi Musik*, Buku Baik, Yogyakarta.
- Langer K, Susanne. 2006, *Problematika Seni*, Sunan Ambu Press, Bandung.
- Lauer, Robert H. 1993. *Perspektif tentang Perubahan Sosial*, PT Renika Cipta, Jakarta.
- Lindsay, Jennifer. 1991, *Klasik, Kitsch, Kontemporer*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta.

- Mack, Dieter. 2004, *Musik Kontemporer dan Persoalan Interkultural*, ARTI, Bandung.
- Mantera, Ida Bagus. 1998, “Masalah Sosial Budaya dan Pembangunan di Bali dalam Rangka Menyongsong Era Tinggal Landas”, dalam *Orasi Ilmiah* yang disampaikan pada Dies Natalis XX Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar tanggal 21 Pebruari 1989.
- Mazo, Joseph H. 1974, *Dance is a Contact Sport*, Da Capo Press Inc, New York.
- Maryanto, M. Dwi. 2002, *Seni Kritik Seni*, Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Yogyakarta.
- Merta Sutedja, I Wayan. 2001, “Peranan Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar dalam Menumbuhkan Seniman Intelektual”, dalam *Seminar Dies Natalis* Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, diselenggarakan oleh Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar pada 23 Januari 2001.
- Meyer, Leonard P. 1970. *Music, the Arts, and Ideas*, University of Chicago Press, Chicago, London.
- Meriam, Alan P. 1964, *The Antropology of Music*, University Press, North Western .
- Moerdowo. 1977, *Reflection of Balinese Tradisional and Modern Art*, Udayana University Denpasar, Denpasar.
- Muchtar But dan Soedarsono. 1987, “Hasil-hasil Rapat Kerja Ke-1 Konsorsium Seni”, Yogyakarta.
- Murgiyanto, Sal. 1994, “Aktualisasi Seni Tradisi Dalam Masyarakat Urban”, dalam makalah Seminar *Seni Pertunjukan*, MSPI Komda Yogyakarta, Yogyakarta.
- Munro, Thomas. 1969, *The Art and Their Interrelations*, The Press of Case Western Reserve University, Cleveland and London.
- McPhee, Colin. 1966, *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*, Yale University Press, New haven and London.
- McClelland. 1961, *The Achieving Society*, dikutip oleh I Wayan Senen (1933) dalam tesisnya *Wayan Berata Tokoh Pembaharu Gamelan Kebyar di Bali*”, Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Moleong, Lexy J.1998, *Metodologi Penelitian Kualitatif*, PT Remaja Rosdakarya, Bandung.

- Murgiyanto, Sal. 1993, *Tradisi dan Inovasi: Beberapa Masalah Tari di Indonesia*, Bahan Kuliah Kritik Seni (untuk kalangan sendiri).
- Murgiyanto, Sal. 1994, Aktualisasi Seni Tradisi dalam Masyarakat Urban, MSPI, Yogyakarta.
- Netti, Brono. 1985, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*. Collier Macmillan Publisher, London.
- Kartono, Kartini. 1990, *Psikologi Anak*, CV Mandar Maju, Bandung.
- Kayam, Umar. 1981, *Seni, Tradisi, Masyarakat*, Sinar Harapan, Jakarta.
- _____. 1991, “Kebudayaan Nasional, Kebudayaan Baru”, dalam pidato pada *Kongres Kebudayaan 1991* di Jakarta.
- Kersten SVD, J. 1984, *Bahasa Bali: Tata Bahasa dan Kamus Bahasa Lumrah*, Nusa Indah, Ende.
- Kerap, Gorys. 1970, *Komposisi*, Nusa Indah, Endee.
- Kunst, Jaap. 1968, *Hindu-Javanese Musical Instrument*, Koninklijk Instituut voor Taal, Land-en Volkenlande. Translation Series 12, The Hague: Martinus Nijhoff,
- Koentjaraningrat. 1958, *Metode Antropologi dalam Penyelidikan Masyarakat dan Kebudayaan di Indonesia*, Universitas Indonesia, Jakarta.
- Picard, Michel. 2006, *Bali: Pariwisata Budaya dan Budaya Pariwisata*, KGP (Kepustakaan Populer Gramedia), Jakarta.
- Raden, Franki. 1994, ”Dinamika Pertemuan Dua Tradisi, Musik Kontemporer Indonesia di Abad ke-20, dalam *Jurnal Kebudayaan Kalam* Edisi 2 – 1994.
- Ramseyer, Urs dan I Gusti Raka Panji Tisna (Eds.). *Bali Dalam Dua Dunia*, Metamera Book, Denpasar.
- Read, Herbert (Terj. Soedarso Sp). 1993, *Pengertian Seni*, Saku Dayar Sana, Yogyakarta.
- Rembang, I Nyoman. 1984, *Sekelumit Cara-Cara Pembuatan Gambelan Bali*, Proyek Pengembangan Kesenian Bali, Denpasar.
- _____. 1985, *Hasil Pendokumentasian Gending-gending Lelambatan Pegongan Daerah Bali*, Proyek Pengembangan Kesenian Bali, Denpasar.
- Ritzer, George. 2008. *Teori Sosial Postmodern*, Juxtapose bekerja sama dengan Kreasi Wacana, Jakarta.
- Rustopo. 1991, *Gamelan Kontemporer di Surakarta: Pembentukan dan Perkembangannya (1970-1990)*, (Laporan Penelitian) Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, Surakarta.

- Sawitri, Cok. 1994, Bali Post tanggal 17 Desember 1994.
- Setia, Putu. 1986, *Menggugat Bali*, PT Pustaka Utama Grafiti, Jakarta.
- Sedyawati, Edi. 1981, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Sinar Harapan, Jakarta.
- Suastika, I Made Dkk. 2008, *Isu-Isu Kontemporer Culture Studies*, Bintang Warli Artika, Denpasar.
- Suartaya, Kadek. 1993, “Drumband Tradisional Adi Merdangga: Kreativitas Seni Berdimensi Universal”, dalam *Mudra Jurnal Seni Budaya*, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar Press, Denpasar.
- _____. 1996. “Maesenasisme dalam Kesenian Bali”, dalam *Mudra Jurnal Seni Budaya*, UPT Penerbitan Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.
- Sugiarta, I Gede Arya. 2012, *Kreativitas Musik Bali Garapan Baru di Kota Denpasar*, (Disertasi Program Doktor S3) Program Studi Kajian Budaya, Universitas Udayana Denpasar, Denpasar.
- Sukerna, I Nyoman. 2003, *Gamelan Jegog Bali*, Indra Pustaka Utama, Semarang.
- Supriadi, Dedi. 1994, *Kreativitas, Kebudayaan dan Perkembangan Iptek*, ALFABETA, Bandung.
- Soedarsono, SP. 1990, *Tinjauan Seni, Sebuah Pengantar Untuk Apresiasi Seni*, Saku Dayar Sana, Yogyakarta.
- Soeharto, M. 1992, *Kamus Musik*, PT. Gramedia Widya Sarana Indonesia, Jakarta.
- Soedarsono, R.M. 1985, “Peranan Seni Budaya dalam Sejarah Kehidupan Manusia: Kontinuitas dan Perubahannya”, Pidato Pegukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- _____. 1985, *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta.
- _____. 1993, “Hand Out Pengantar Sejarah Kesenian”, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Yogyakarta.
- Smiers, Joost. 2009, *Art Under Pressure: Memperjuangkan Keragaman Budaya di Era Global*, Insist Press, Yogyakarta.
- Storey, John. 2003, *Teori Budaya dan Budaya Pop*, CV Qalam, Yogyakarta.

- Oka, I.B. 1993, "Pembangunan Bali yang Berwawasan Budaya", dalam *Mudra Jurnal Seni Budaya*, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar, Denpasar.
- Yuliadi, Koes. 2005, *Drama Gong di Bali*, BP Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Yogyakarta.
- Zoete, Beryl de and Walter Spiess. 1973, *Dance and Drama in Bali*, Oxford University Press, Kuala Lumpur.
- Tim Penyusun. 2006, *Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar*.
- _____. 2008, *Sinopsis Ujian Karya Seni Institut Seni Indonesia Denpasar*.
- _____. 1988/1989, Data kesenian yang dikumpulkan Dinas Kebudayaan Propinsi Bali Tahun 1988/1989,

Lontar:

Lontar Usana Bali (transliterasi) Koleksi gedong Kirtya Singaraja Nomor: Vb. 4439

INDEKS

A.

Anak Agung Made Djelantik 32,
97
adi luhung 126
Arja 147, 154,
Arja Cowok 56
Aristoteles 91, 179, 178
ansambel musik 30, 98,
Amerika 5, 49, 76, 100
ASTI/STSI 111, 113, 114, 126
ASKI 12, 26
SMKI 12

B.

Bade 16,
banjar 23, 71, 72, 80, 138, 149
barong 16, 150, 180
barungan 18, 86, 98

bala 18, 20, 173
balih-balihan 22, 146
Bali Age 126
Bebali 22, 146
Bebarongan 40, 26, 133
berpencon 19, 79
belabar agung 127
bedug 182
Body Tjak 127, 171
Body Music 127, 171
Bharata 92
Bhatara Semara 134
Brunvand 5, 49, 172
buana alit 94
buana agung 94, 95, 96
Buleleng 44, 105, 106, 107, 116,
117, 118

C.

cakepung 49, 50
 cakep 19
 calonarang 75, 138
 celuluk 32
 cengceng 19, 22,33, 53, 54,79
 cengceng kopyak 19, 21, 22, 54
 cengceng ricik 53
 Cenk Blonk 148, 152
 convergens 41
 conical 19, 21, 40
 Collingwood 92
 Colin McPhee 78, 79
 Ciwa Nata Raja 180
 Cina 144
 Clive Bell 92

D.

Dalang Joblar 148
 Dalang Cenk Blonk 148
 Desa Jagaraja 78
dengdengkuk 17, 20
desa-kala-patra 11, 59
 Dember 181
 Dewa Ratih 134
 Dewa Ciwa 180
 Dharma Pria 30
dicenceng 19
dolanan 12, 15
 drama 43, 56, 68, 69, 75, 78, 103,
 109, 144, 145, 146, 147, 151,
 152
 drama gong 56, 68, 109, 144,
 145, 146, 147

E.

Edi Sedyawati 125
 Eropa 159

F.

Festival Gong Kebyar 13, 15, 39,
 83, 106, 109, 110, 111, 161,
 Festival Gong Kebyar Wanita 13
 filsafat 81, 91, 94, 95, 132,141,
 170, 172
 filsafat ilmu pengetahuan 91,
 108, 112
 filsuf Barat 91
 pragmatisme 130

G.

gamelan 11, 12, 172
 Gamelan Kebyar 12, 107
 Gamelan Gerantang 53
 Gamelan Gambang 133
 gambelan Gong 38, 127, 113
 Gamelan Angklung 41, 42
 gamelan pelog lima nada 113
 garapan pakeliran 26, 117
 garap 12, 179
 gangsa 42, 107
 Gandayuha 17, 54
gerantung 17, 20
 genjek 48, 49, 50, 59
Gelagah Katunuan 181
 genta 18, 89, 133, 181
gegendingan 3, 4, 5, 49, 15
 gelang moncol 19
Gerausch 100, 102, 128, 136
 Genta Pinara Pitu 89, 133
 George Dickie 92, 96
 Gendon Humardani 125
genre-genre 73,108, 115
 gong 6, 161, 162, 173
 Gong Gede 13, 98, 102, 127
 Gong Kebyar 13, 113, 118, 124,
 161

- Gong Belaluan 70
 Gong Pangkung 70
 Gong Luang 113
 gong pulu 53
 gonjak 10
 Grammy Award 76
- I.**
 I Gede Yudana 137
 I Gede Manik 70, 89
 Ida Pedanda Made Sidemen 92
 India 92
 instrumen gangsa jongkok 78
 Inul Daratista 143
 industri pariwisata 27, 48, 154
 I Made Bandem 77
 ISI 180
 I Wayan Rai, S. 126
 I Wayan Beratha 82, 87, 88
 I Nyoman Windha 111, 125, 137
- J.**
 James R. Brandon 143
Jangat 19
jengah 16, 34, 35, 72, 73, 156,
jegog 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37,
 79, 82, 87, 133
jegogan 32, 33, 79, 82, 87
 Joged Pingitan 44, 133,
 Joged Bumbung 41, 44, 53, 54
 jublag 44, 79, 82, 87
 John Dewey 91
- K.**
 Kantil 79, 81, 82
 Kasih ibu 141
 Karawitan 3, 5, 8, 10, 12, 21, 25,
 45, 47, 48, 50, 51, 58, 76, 77,
 78, 89, 92, 98, 101, 106, 107,
 111, 115, 116, 127, 128, 161,
 166, 179, 181
 Karawitan instrumental 3
 Kancilan 32
 Kapila Malik Vatsayam 92
 Karma Wibanggha 17
Kaja-kelod 79
Kawitan 84, 117
 Kenong 21
 Kendang 17, 19, 21, 22, 28, 37,
 42, 43, 79, 82, 86, 88, 89, 107,
 132 *Kelangen* 95
Kelangenan 133, 134
 Kemong 42, 82, 86
 Kembang genjek 58
 Kendang cedugan 19
 Kendang mebarung 19, 37
 Kendang gupekan 19, 42
 Kendang joged 19
 Kendang krumpungan 19
 Kendang angklung 19
 Kekawin 3
 Kebyar 12, 13, 15, 23, 38, 39, 40,
 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 75,
 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,
 84, 85, 86, 88, 89, 90, 105,
 106, 107, 108, 109, 110, 111,
 115, 116, 118, 133
 Kesenian 7, 13, 22, 25, 27, 29,
 38, 39, 45, 51, 52, 53, 54, 56,
 57, 58, 64, 66, 68, 71, 72, 73,
 75, 78, 65, 91, 92, 94, 95, 96,
 103, 108, 111, 113, 114, 115,
 116, 123, 124, 125, 127, 131,
 143, 144, 145, 146, 147, 153,
 154, 155, 156, 160, 161, 162,
 163, 164, 175, 178

- Ketut Nang 89
 Kiyang Geliduh 31
 Kontemporer 56, 65, 67, 80, 92, 93, 98, 100, 102, 103, 114, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 161, 171, 180
 KOKAR Bali 126
 Kosalya Arini 44
 Kokar jaya 44
 Kotekan 19, 33, 43
 Komedi stambul 144
 Klasik 26, 67, 70, 80, 91, 93, 94, 103, 135, 160, 161, 179, 181
 Kidung 3, 50
 Kurikulum 10, 15, 111
 Kriya 86, 159, 166, 167
- L.**
 lagu kontemporer 78
 lagu-lagu kebyar 40, 75, 78, 81, 82
lanang-wadon 1, 17, 77, 130
lambe 17
 Legong Keraton 158, 177
lemah peteng 77
Lontar Prakempa 79, 80, 130, 132, 170
 lomba Genjek 56
 lukisan 73, 84, 85, 164
luh muani 77
- M.**
mabebasaan 48
mabente 34
macapat 1, 48
 mandolin 48, 51
 Maya Denawa 15, 18
 makepung 28, 34
 menara gading 94
mapentilan 34
melasti 14
mejangka 34
mebarung 17, 28, 34, 35, 40, 42, 43, 45, 107
metaksu 62
meong-meong 2, 4, 7
mecepat-cepetan 4
me-genjek-an 48, 49, 50
 melodi 3, 6, 30, 40, 41, 46, 47, 48, 52, 81, 96, 97, 99, 100, 105, 113, 132, 134, 135, 136, 150, 180
 musik kontemporer 65, 89, 90, 91, 96, 100, 114, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 169
mule keto 90, 96, 97, 98, 99, 100, 125
 musikalitas 2, 3, 16, 28, 30, 34, 36, 43, 52, 53, 78, 81, 88, 99, 130, 134
 mimesis 176
 Morris Weitz 90, 94
- N.**
 nada pelog 8
 nada selendro 133
ngayah 131, 145, 146, 147, 153
ngisep 33, 79, 132
ngelawang 16, 26
ngebyar 44, 47, 79, 108
ngenah 34, 35
ngoncang 33
ngoret-ngerot 79
 ngontemporer 124

- nyanyian kelonan 4
 nyanyian kerja 4
 nyanyian permainan 4
 nyanyian *Pitukur* 4
 nyanyian *Janger* 4
 nyanyian sindiran 4
ngempat 82, 84
 Nyoman Teler 50, 51, 52
Nyolcol 82
Nyandet 82
ngunjal angkihan 82
norek 82
- O.**
 onomatopea 48
 opera 84
- P.**
 pahala 31
panca geni 134
 panggul 17, 21, 82, 87
 Pan Wandres 89
penabuh 17, 21, 24, 26, 30, 41,
 77, 83, 86, 88, 89, 90, 106,
 147, 148, 149, 150, 153, 144,
 155
pagongan 80, 115
 panji semirang 44
pakelik 19
 pasukan Dewata 16, 20
 patung detya raksasa 32
 pawisik 31
 pariwisata 27, 31, 148, 149, 150,
 154, 158, 167
pengalus 33
pengumbang-pengisep 79, 132
penyuud 33
 pelegongan 13, 40, 88, 113
- Pengarjaan* 19
 Pergulatan wacana 106, 121,
 123, 130
 Pekan Komponis Muda 122, 126
 Pentatonic 18
 pelog-selendro 8, 18
 prasasti 21
 prasasti Sukawana 21
 promotor 51
 pelarasan 18, 32, 33, 40, 41, 42
 pelog empat nada 33
pengawit 33, 132, 133
 perkusi 19, 32, 40, 79
pejungut 19
pengilat 19
pepayasan 42
 pelawah 32
 pelegongan 13, 40, 88, 113
 Pesta Kesenian Bali 13, 25, 29,
 39, 52, 58, 72, 73, 99, 108,
 111, 123, 127, 155, 160, 161,
 163, 164
penguruk sekaa gong 70
pengawit 33, 132, 133
pengawak 84, 117, 132, 133
pengecet 84, 85, 106, 117, 132,
 133
 pencipta tari 179
 pemegang ritme 48, 86
 pertunjukan wisata 149, 150,
 155
 Perang Dunia II 143
Pemero 133
Prakempa 81, 82, 94, 132, 134,
 172
 presentasi estetis 17, 36, 41, 42,
 47, 56, 121
 Prembom 146, 147, 154

- proto-folksong* 5, 49
 profesional 11, 12, 68, 72, 73, 145, 151
 Profesionalisme 68, 141, 142, 145, 150, 153, 154, 156
 Purana Bali Dwipa 20
 Purwa Pascima 44
 pura 18, 71, 72, 80, 131, 144, 159
polos-sangsih 79, 80, 132
 postmodern 63, 91, 93, 94, 97, 99, 102, 103, 113, 135, 138
 politico-sosial 129
 PKM 122, 126
 Plato 91
 Plotinus 91
- R.**
 Raja Waturenggong 71, 144, 162
 Raja Dangdut 76
 Rasa 4, 5, 6
 Raden Husen 181
 Ramayana 39, 144
 regent 78
 reyong 21, 22
 repertoar 19, 39, 47
 rekayasa kultural 121
 Rhoma Irama 76
 ritme 8, 19, 26, 33, 42, 46, 48, 49, 54, 67, 79, 83, 86, 98, 99, 102, 136, 137, 182
- S.**
Sangkep 126
 saron 21
Sandya Gita 13
 Smar Pengulingan 88
sekali-niskala 79
sekaa 23, 25, 26, 71, 72, 73, 75, 78, 80, 88
sekaa gong 23, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 73
sekaa subak 23
sekaa demen 64
sekaa semal 23
sekaa genjek 52, 56, 57, 58
sekar rare 3, 4
 Semar Pagulingan 13, 133
 Semar Pagulingan Saih Pitu 133
 Semarandhana 179
 Sendratari Mahabharata 39
 seni karawitan 3
 seniman 9, 11, 12, 13, 14, 15, 26, 31, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 52, 55, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 111, 113, 115, 116, 118, 212, 122, 123, 124, 164, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 173, 177, 178, 179, 180, 181, 182
 seni-seni langka 114
 seni pop 64
 seni kontemporer 64
 seni wisata 21
 Selonding 133
sesari 145, 148
 Schefft 181
sound efek 152
 sompe 19

Soneta Group 76
simbal mangkuk 17, 19
siter 21
suwir 21
suling 20
Sumpah Palapa 126
Susanne Langer 66
syair 75
STSI 25, 31, 98, 11, 113, 114,
115, 117
SMKI 12

T.

Tabuh Galang Kangin 181
Tabuh Gesuri 181
Tabuh kreasi baru Gong Kebyar
109
Tabuh Klasik 181
tabung conical 18
tabeng 32, 36
taksu 34, 35, 73
Tari Ciwa Nata Raja 180
Tari Barongan 26
Tat Twam Asi 95
tangga nada 5, 8, 9, 11
tangga nada pelog-selendro 8
talenta 73

tawa-tawa 33
teruna-teruni 23
tembang 3,4,6, 7, 9
teknik kotekan 43
topeng 32, 146, 147, 154
topeng boma 32
trampa 19
Tri Angga 23
Trompong Beruk 126

U.

undir 32
Usana Bali 17
usuk 19

V.

virtuositas 26
vokal 4

W.

wali 22, 146
warna suara 19, 46, 48, 54, 134
Wayang Kulit 26
Wayang Kulit Cenk-Blonk 152
Weitz 92, 96
Wiranata 44
wisatawan 149, 167
wordless-folksong 5

TENTANG PENULIS

I Gede Arya Sugiarta, lahir di Desa Pujungan, 1 Desember 1966. Riwayat pendidikan dimulai dari Sekolah Dasar Negeri 2 Pujungan (1972-1979); Sekolah Menengah Pertama Negeri Pupuan (1979-1982); Sekolah Menengah Atas Negeri I Tabanan (1982-1985); Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar (1985-1988); S1 Seni Karawitan, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Denpasar (1988-1990); S2 Pengkajian Seni Pertunjukan, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta (1993-1996) lulus dengan predikat *cum laude*; dan S3 Kajian Budaya, Universitas Udayana (2008-2012).

Karya ilmiah dan karya seni yang telah dirampungkan yaitu buku *Gamelan Pegambuhan "Tambang Emas" Karawitan Bali* (2008); *Etnisitas, Pluralisme, dan Multikulturalisme* (bunga rampai) (2008); *Representasi Yogyakarta dalam Karya Fotografi* (bunga rampai) (2008). Karya Musik iringan Oratorium "Purusadha Santta", dalam ragka Dharma Shanti nasional di Jakarta, 2011; Tabuh Kreasi Semara Pagulingan "Bali Wangi" dalam rangka Pesta Kesenian Bali 2012. Sebagai pembicara diberbagai event seperti Lokakarya Pengembangan Kreativitas *Sekaa* Kesenian Tradisional yang diselenggarakan oleh Pemerintah Kota Denpasar (2009);

Seminar Internasional di Departement of Musicology, Tokyo University of The Arts, Jepang (2009); Seminar Internasional di Faculty of Architecture, Landscape, and Visual Art, The University of Western Australia (2010); Seminar Nasional Pengembangan Sumber Daya Bidang Kebudayaan, di Fakultas Pariwisata, Universitas Udayana (2011); Seminar Strategi Pengembangan Taman Budaya Provinsi Bali Sebagai Tujuan Pariwisata (2012); Seminar Internasional “Geidai Art Summit 2012” di Jepang (2012); buku Kreativitas Musik Bali Garapan Baru: Perspektif Cultural Studies (2012).

Riwayat organisasi dan jabatan yang diembannya Ketua Badan Perwakilan Siswa (BPS) SMAN I Tabanan (1982-1983); Ketua Umum Oganisasi Siswa Intra Sekolah (OSIS) SMAN I Tabanan (1983-1984); Ketua organisasi Mahasiswa Pencinta Alam (MAPALA) ASTI Denpasar (1986-1987); Ketua Senat Mahasiswa ASTI Denpasar (1987-1990); Dosen Jurusan Seni Karawitan ISI Denpasar; Kepala Sub-Unit Penelitian STSI Denpasar (1996-1998); Sekretaris Jurusan Karawitan STSI Denpasar (1998-2002); Wakil Ketua Ikatan Alumni ASTI/STSI (IAAS) Denpasar (1998-2005); Pembantu Ketua II STSI Denpasar (2002-2004); Pembantu Rektor II ISI Denpasar (2004-2013); Rektor ISI Denpasar (2013-sekarang).

Sebagai praktisi seni maka berkesempatan untuk mengikuti misi kesenian Bali ke Hongkong (1986); Jepang (1987); Australia (1988); Spayol (1992); Jerman, Belgia, Italia (1996); Spitzerland, Singapura (2000); India (2003) dan Malaysia (2007).



Dinamika kehidupan kesenian Bali adalah ibarat sumber air yang tak akan pernah kering untuk digali dan dikaji. Buku *Lekesan: Fenomena Seni Musik Bali* karya Dr. I Gede Arya Sugiarta S.Skar., M.Hum adalah rangkuman hasil kajian selama beberapa tahun dari seorang praktisi sekaligus peneliti seni musik dan karawitan, terhadap berbagai fenomena yang muncul terkait dinamika kehidupan seni pertunjukan Bali. Selain membahas persoalan estetis dan artistik, kreativitas dan profesionalisme seniman, dalam buku ini, ia juga membicarakan berbagai aktivitas dan kreativitas seni yang dikaitkan dengan masalah sosio-kultural serta politik yang dirasakannya ikut mewarnai kehidupan seni musik Bali.

Saya menyambut gembira dan memberikan apresiasi terhadap terbitnya buku *Lekesan: Fenomena Seni Musik Bali* yang di dalamnya membahas berbagai pergeseran dan perubahan penting dalam seni dan budaya Bali yang terjadi dalam kurun waktu satu dekade terakhir ini. Seperti yang disiratkan oleh judulnya, yaitu *lekesan*, sebuah kata dalam bahasa Bali yang berarti gulungan sirih. Buku ini berisi kumpulan sejumlah karya tulis yang pernah disajikan oleh penulis dalam berbagai forum rembug seni yang menyajikan berbagai fenomena menarik dan aktual terkait kehidupan kesenian Bali yang direkam antara tahun 1993 sampai dengan 2014. Dengan cara ungkap sederhana, menggunakan bahasa yang mudah dimengerti, berbagai fenomena kesenian Bali disajikan ke dalam empat belas buah artikel yang dipilih secara hati-hati sesuai urgensinya.



