

BUKU AJAR

MATA KULIAH MUSIK NUSANTARA



MUSIK ETNIK DALAM KEBUDAYAAN NUSANTARA

TIM EDITOR:

**DRS. MARZAM, M. HUM.
DRS WIMBRAYARDI, M. SN.**

**JURUSAN SENI DRAMA TARI DAN MUSIK
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI PADANG
TAHUN 2012**

KATA PENGANTAR

Mata kuliah Musik Nusantara adalah mata kuliah wajib bagi mahasiswa Prodi Pendidikan Sendratasik Keahlian Musik pada Jurusan Sendratasik FBS Universitas Negeri Padang. Sesuai dengan silabus mata kuliah, materi ajarnya berkaitan dengan masalah keberadaan berbagai musik etnik nusantara meliputi; jenis, klasifikasi, karakteristik alat musik, penggunaan, fungsi, dan makna musik bagi masyarakat, masalah-masalah perubahan dan kontinuitas dalam budaya musik, dinamika musik dalam kebudayaan, serta estetika dalam hubungan timbal balik dengan seni musik.

Untuk memenuhi kebutuhan mahasiswa akan informasi yang berkaitan dengan permasalahan di atas, saya sebagai Pembina mata kuliah mencoba menyusun Buku Ajar ini. Dalam rangka itu, dihimpun data dari berbagai sumber di antaranya: informasi tertulis dari Lembaga Pendidikan Seni Nusantara (LPSN) berupa buku “Gong” dan buku “Dawai”, hasil penelitian sendiri, buku-buku teks, serta informasi dari internet. Tidak kalah pentingnya adalah sumbangan data dari rekan-rekan sejawat di Jurusan. Untuk itu diucapkan terima kasih.

Berkat bantuan dari berbagai pihak, terutama dengan adanya sokongan dana dari pihak Jurusan akhirnya buku ajar ini dapat diselesaikan dengan harapan dapat membantu mahasiswa dalam rangka mendapatkan informasi dan pengetahuan yang lengkap tentang keberadaan berbagai Musik Etnik Nusantara. Semoga buku ajar ini bermanfaat bagi mahasiswa dan kalangan lain yang membutuhkannya.

Padang, Oktober 2012.

Penyusun.

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR	i
DAFTAR ISI.....	ii
Tinjauan Mata Kuliah	1
PENDAHULUAN	2
BAGIAN I.....	4
A. Penamaan Alat Musik.....	4
B. Klasifikasi Instrumen Musik Etnik Nusantara.....	7
1. Masyarakat di Nusantara Mengelompokkan Alat Musik	7
2. Klasifikasi Sachs-Hornbostel	10
3. Pengelompokan Alat Musik Etnik Nusantara Berdasarkan Klasifikasi Sachs-Hornbostel	13
C. Rangkuman.....	52
BAGIAN II	56
MUSIK ETNIK NUSANTARA DALAM KONTEKS BUDAYA	56
A. Musik Etnik Sumatera Utara	57
B. Musik Etnik Minangkabau	70
C. Musik Etnik Bali.....	75
D. Musik Etnik Jawa	77
E. Musik Etnik Kalimantan, Sulawesi, dan Nusatenggara	84
F. Musik Etnis Aceh	97
G. Musik Tradisional Melayu.....	100
H. Musik Etnis Mentawai.....	101
I. Musik Etnik Jambi.....	107
J. Musik Etnik Sumatera Selatan	109
K. Musik Etnik Lampung	111
L. Rangkuman.....	114
BAGIAN III.....	118
FUNGSI MUSIK ETNIK	118
A. Penggunaan dan Fungsi	118
B. Rangkuman.....	145
BAGIAN IV.....	148
MAKNA MUSIK	148
A. Musik sebagai Simbol	150
B. Makna Denotatif	156
C. Makna Konotatif.....	162
D. Rangkuman.....	171
BAGIAN V	174
KONTINUITAS DAN PERUBAHAN	174
A. Musik dan Dinamisme Kebudayaan.....	174
B. Musik dan Pandangan Antropologis Mengenai Perubahan.....	190
C. Karakteristik Musik yang Dapat Berubah	196

D.	Proses Perubahan dalam Musik	203
E.	Rangsangan dan Batasan Sosial	208
F.	Kontak Budaya dan Perubahan Musik	220
G.	Pengaruh Barat terhadap Musik Dunia.....	225
H.	Rangkuman	232
BAGIAN VI.....		238
ESTETIKA DAN HUBUNGAN TIMBAL BALIK PADA SENI		238
A.	Konsep Estetika Barat	238
B.	Seni dan Estetika	256
C.	Rangkuman	260
DAFTAR PUSTAKA		265

Tinjauan Mata Kuliah

Mata kuliah Musik Nusantara merupakan salah satu Mata Kuliah Keahlian Musik (berdasarkan Kurikulum 2011 Prodi Pendidikan Sendratasik) yang wajib diselesaikan oleh seluruh mahasiswa yang memilih Keahlian Musik, Jurusan Sendratasik FBS UNP. Sebagai calon guru dalam mata pelajaran Seni Budaya baik di tingkat SMP maupun SMA, penguasaan terhadap materi perkuliahan Musik Nusantara, diharapkan dapat meningkatkan profesionalitas guru dalam mengajar. Mata kuliah ini bertujuan agar mahasiswa sebagai calon guru dapat memiliki wawasan yang luas dalam pendidikan Seni Budaya khususnya pendidikan Musik Nusantara.

Agar tujuan tersebut dapat dicapai dengan baik, mahasiswa dapat mempelajari materi-materi yang berkaitan melalui Materi Ajar dengan judul **Musik Etnik dalam Kebudayaan Nusantara** yang tersusun dalam VI Bagian. Keenam bagian tersebut adalah sebagai berikut.

- | | |
|------------|---|
| Bagian I | Penamaan alat musik, konsep klasifikasi/pengelompokan alat musik. |
| Bagian II | Musik Nusantara dalam konteks budaya nusantara |
| Bagian III | Fungsi Musik |
| Bagian IV | Makna Musik |
| Bagian V | Kontinuitas dan Perubahan |
| Bagian VI | Estetika dan Hubungan Timbal Balik pada Seni |

Dengan mempelajari setiap bagian secara seksama dan bertahap, mudah-mudahan Anda dapat mencapai tujuan mata kuliah ini.

Selamat Belajar!

Buku Ajar Musik Nusantara

Musik Etnik dalam Kebudayaan Nusantara

Tim Penyusun:

Drs. Marzam, M. Hum.
Drs. Wimbrayardi, M. Sn.



PENDAHULUAN

Buku ajar ini berisikan materi tentang musik etnik Nusantara. Ruang lingkup pembahasan buku ajar ini meliputi: penamaan alat musik, klasifikasi/pengelompokan instrumen musik etnik nusantara, Keragaman musik etnik di berbagai wilayah nusantara, musik etnik nusantara dalam konteks budaya masyarakat pendukungnya, fungsi musik dalam masyarakat, makna musik, musik dan dinamisme kebudayaan, kontinuitas dan perubahan, serta estetika dan hubungan timbal balik pada Seni.

Penguasaan terhadap pengetahuan musik etnik Nusantara merupakan hal yang strategis dan berperan penting bagi tugas Anda sebagai guru. Setelah Anda mengikuti pembahasan dalam buku ajar ini, diharapkan anda memiliki kemampuan-kemampuan:

1. pengetahuan tentang penamaan musik etnik Nusantara;
2. pemahaman tentang klasifikasi instrumen musik etnik Nusantara;
3. pemahaman tentang keragaman musik etnik yang tumbuh dan berkembang di berbagai wilayah Nusantara;
4. pemahaman tentang keberadaan musik etnik Nusantara dalam konteks budaya masyarakat pendukungnya;
5. pemahaman fungsi musik dalam masyarakat;
6. pemahaman tentang makna musik bagi masyarakat;
7. pemahaman tentang musik dan dinamisme kebudayaan;
8. pemahaman tentang bagaimana keberlangsungan dan perubahan musik yang terjadi dalam budaya musik nusantara; serta
9. pemahaman tentang estetika dan hubungan timbal balik pada seni

Agar anda dapat mempelajari buku ajar ini dengan baik, ikutilah petunjuk-petunjuk berikut ini.

1. Bacalah dengan cermat bagian pendahuluan ini sehingga Anda memahami kerangka umum materi ajar, tujuan, dan bagaimana mempelajarinya. Apabila perlu buatlah bagan tentang garis besar isi materi ajar.
2. Bacalah secara global atau sepintas dan carilah kata-kata kunci, atau kata-kata yang anda anggap asing. Kata-kata tersebut merupakan istilah khusus dalam bidang seni musik etnik Nusantara.
3. Bacalah secara cermat isi buku ajar, ulangi bacaan anda jika menemukan konsep yang sulit dipahami.
4. Lakukan diskusi untuk untuk memantapkan pemahaman dengan kelompok belajar.

BAGIAN I

A. Penamaan Alat Musik

Banyak hal yang menarik dalam membicarakan Musik Etnik Nusantara, di antaranya adalah mengenai sebutan atau penamaan instrumen musik yang ada, tumbuh, dan berkembang dalam kehidupan sekelompok masyarakat.

Di beberapa wilayah Nusantara, kita bisa mengenal istilah yang bermiripan, misalnya untuk alat musik berdawai. Sebagai contoh, istilah untuk alat musik berdawai yang memainkannya dengan cara dipetik pada beberapa tempat: pada masyarakat Batak Toba, Karo, dan Simalungun di Sumatera Utara misalnya, disebut dengan *hasapi*, *kulcapi*, dan *husapi*. Adapun pada masyarakat



Gambar 1: *Hasapi*

Kayan dan Kenyah di Kalimantan disebut dengan *sape'* atau *sampeq*. Masih di pulau yang sama, di masyarakat Ot Danum Melawi Kalimantan Tengah, jenis alat musik



Gambar 2: *Kecapi*

berdawai yang dipetik disebut dengan *konyahpi'*, atau *kanjapi*, atau juga *kecapi*. Masyarakat di Sulawesi, khususnya Sulawesi Selatan, memiliki beberapa sebutan untuk jenis alat musik berdawai yang sama, di antaranya, *kacapi* (di masyarakat Kajang, Mandar, dan Bugis), *kacaping* (Makasar) dan *katapi* (di Toraja).



Gambar 5:
Rebab Jawa Tengah

Kemiripan penamaan dari sebuah alat musik di berbagai kebudayaan musik dapat saja terjadi. Namun, tidak semua peristilahan yang bermiripan itu akan merujuk pada jenis alat musik yang sama. Sebagai contoh, di Sul-Sel kata *kecapi* dipakai untuk menyebutkan alat



Gambar 3: *Siter*

musik berdawai jenis *lut* yang cara memainkannya dipetik, di masyarakat Sunda Jawa Barat, kata *kacapi* merujuk pada alat musik berdawai jenis *siter* kotak yang cara memainkannya dipetik dengan kedua jari tangan. Kedua jenis alat musik berdawai ini

sama sekali berbeda dalam hal ciri, bentuk, maupun cara memainkannya. Alat musik yang disebut dan sebetulnya *kacapi* di masyarakat Sunda Jawa Barat, di Jawa Tengah disebut *siter*. Di tempat lain di wilayah Nusantara kata *rebab*, *rabab*, *rabap*, atau *rebap* biasanya dipakai untuk menyebutkan alat musik berdawai jenis *lut* yang cara memainkannya digesek.



Gambar 4: Rabab Pasisia

Anda mungkin telah mengenal istilah *talempong* yang merujuk kepada satu alat musik lazimnya terbuat dari logam, bentuknya bundar, berongga, dengan *pencu* atau benjolan bulat di tengah dan biasanya di Minangkabau alat musik ini dimainkan dengan posisi dijinjing/ dipegang/*dipacik*, oleh sebab itu musik yang menggunakan alat seperti itu dinamakan *talempong pacik*. Di beberapa daerah di Minangkabau, permainan talempong pacik ini ada pula yang dilengkapi dengan sebuah alat musik berpencu lainnya, yaitu *agung*, ada pula yang memakai *canang* sebagai pengganti *agung*. Dalam bahasa Jawa dan Bali, alat musik semacam itu disebut *gong*, atau dalam bahasa Sunda dan Betawi, *goong*.

Pada masyarakat lain dalam kebudayaan musik di wilayah Nusantara, alat ini memiliki nama yang berbeda-beda. Dalam bahasa Toba, alat musik seperti itu dinamai *ogung*, sedangkan dalam bahasa Melayu disebut *tawak*. Di Jawa alat musik seperti itu yang lebih besar disebut *gong* tetapi ada yang lebih kecil yang dinamai *kempul*, dan ada beberapa macam lagi



Gambar 6: bonang



Gbr 7: Kendang & Kulanter

yang disebut *kenong*, *kethuk*, *kempyang*, *bonang*, dan *bende*. Dalam bahasa Anakalang, Sumba disebut *mabakul*.

Adapun alat musik gendang, di Nusantara tidak banyak terdapat perbedaan penamaan. Dalam sekelompok gamelan *klenengan* di Jawa Tengah terdapat tiga buah gendang yang masing-masing disebut dengan *kendang ageng*, *ciblon*, dan *ketipung*. Dalam sekelompok gamelan gong kebyar di Bali dipakai dua buah yang keduanya juga disebut *kendang*. Kelompok gamelan degung di Sunda Jawa Barat memakai dua buah gendang yang masing-masingnya disebut *kendang* dan *kulanter*. Di Minangkabau,

dalam permainan talempong pacik dipakai sebuah gendang yang disebut *gandang katindiek*. Ada pula penamaan alat musik disebut sesuai dengan nama ensambelnya, seperti *gandang tambua*, *gandang sarunai*, dan *gandang duo*, serta *gandang unggan*. Dalam pertunjukan *rabab pasisia* terdapat pula pemakaian sebuah gendang yang disebut *gandang adok*.



Gambar 8: *Adok*



Gambar 9: *Sarune Etek*

kebudayaan musik masyarakat Batak Toba, terdapat alat musik yang cara memainkannya ditiup dinamai *sarune*. Dalam ensambel tersebut terdapat dua buah sarune yang namanya dibedakan berdasarkan



Gambar 11: *Saluang*

ukurannya. Yang pertama disebut *sarune bolon*, yang lainnya disebut *sarune etek* atau *sarune na met-met*.

Pada kebudayaan musik masyarakat Minangkabau Sumatera Barat, terdapat beragam alat musik yang cara memainkannya ditiup. Misalnya alat musik *sampelong* dan *saluang sirompak* terdapat

di wilayah Kabupaten 50 Kota, *saluang pauah* di Kota Padang, *bansi* di wilayah pesisir selatan Minangkabau. Adapun alat musik *saluang darek* wilayah perkembangannya meliputi



Gambar 10: *Sarune Bolon*



Gambar 12: *Sampelong*

daerah Kabupaten Tanah Datar, Kabupaten 50 Kota, dan Kabupaten Agam, sedangkan *pupuik gadang* atau *pupuik batang padi*, dan *sarunai* terdapat hampir di seluruh wilayah Minangkabau.



Gambar 13: *Saluang Pauah*

Beberapa masyarakat lainnya ada juga yang menamakan alat musik berdasarkan peniruan bunyi/warna suara alat musik. Di masyarakat Mandailing Sumatera Utara terdapat beberapa jenis alat musik tergolong kentungan bambu yang disebut *hetek*. Kata “hetek” diambil dari peniruan bunyi/warna suara alat musiknya, *keteng-keteng* di Karo. Di masyarakat Minangkabau Sumatera Barat terdapat jenis alat musik tergolong kentungan bambu yang disebut *katuak-katuak*. Kata ‘katuak-katuak’ diambil dari peniruan bunyi/warna suara alat musiknya.

B. Klasifikasi Instrumen Musik Etnik Nusantara

Sebelum mengenal dan memahami lebih detail tentang jenis-jenis alat Musik Etnik Nusantara, kita akan melihat bagaimana alat Musik Etnik Nusantara tersebut dikelompokkan. Istilah untuk pengelompokan jenis-jenis alat musik sering disebut dengan sistem klasifikasi alat musik.

1. Masyarakat di Nusantara Mengelompokkan Alat Musik

Beberapa bangsa di dunia memiliki cara atau sistem yang berbeda-beda dalam mengglongkan jenis alat musiknya. Di Cina, misalnya, pengelompokan alat musik dilakukan berdasarkan materi/bahan yang digunakan untuk alat musiknya. Sistem pengelompokan ini terbagi atas 8 kategori dan disebut *pa yin* (“delapan sumber suara”), yakni: alat musik yang terbuat dari logam (*chi*), batu (*shih*), sutra (*ssu*), bambu (*chu*), labu (*p’ao*), tanah liat (*t’u*), kulit (*ko*), dan kayu (*mu*).

Di Tibet, perangkat alat-alat musik dimainkan pada ensambel musik ritual (*rol cha*). Perangkat alat-alat musik itu dikelompokkan menjadi empat bagian, yakni *brdung ba* (kelompok alat musik yang “dipukul”, termasuk simbal, gendang, dan jenis gong), *khrol ba* (kelompok alat “bunyi berdering”, termasuk lonceng besi), *bud pa* (kelompok alat yang “ditiup” termasuk berbagai jenis trompet dan klarinet Tibet), dan *rgyu rkyen* (“sebab dan perantara-penyebabnya”) atau disebut juga *rgyud can* (kelompok alat “berdawai”). Dengan kata lain, penggolongan alat musik dilihat

dari bagaimana alat musik dimainkan, bagaimana bunyi dihasilkan, dan juga bagaimana proses bunyi dilakukan.

Di dalam tradisi musik India, sistem pengelompokan alat musik telah tertuang dalam kitab *Natyasastra* yang ditulis sekitar dua abad sebelum masehi. Alat-alat musik dikelompokkan atas empat bagian, yakni *tata vadya* (alat musik tergolong “lentur,” termasuk di dalamnya kelompok alat musik berdawai), *anaddha* atau *avanaddha vadya* (alat musik tergolong “tertutup/ ditutupi,” termasuk di dalamnya jenis-jenis gendang), *susira vadya* (alat musik tergolong memiliki “rongga/lubang,” termasuk di dalamnya kelompok alat musik yang ditiup), dan *ghana vadya* (alat musik tergolong “padat,” termasuk di dalamnya alat musik seperti lonceng, jenis gong, dan simbal). Keempat cara pengelompokan alat musik ini dibedakan oleh berbagai karakteristik fisik bunyi, yakni dari sebab terjadinya bunyi, dari kelenturannya, dari kepadatannya, dari adanya rongga/lubang, atau dari bagian tertutup alat musik.

Di kebudayaan musik Nusantara, kita juga menemukan sistem penggolongan dari alat-alat musik yang berbeda dengan pendekatan yang disebutkan sebelumnya. Sebagian besar masyarakat di Nusantara menggolongkan alat musiknya berdasarkan jenis ensambel. Di masyarakat Batak Toba, misalnya, mereka menggolongkan alat musik berdasarkan kelompok alat-alat musik dalam ensambel besar (*gondang sabangunan*) dan kelompok alat-alat musik dalam ensambel yang kecil (*gondang hasapi*). Meskipun kata “*hasapi*” juga dipakai untuk menyebut nama jenis alat musik berdawai yang terdapat di Toba, namun ensambel *gondang hasapi* tidak

hanya terdiri dari alat-alat musik berdawai saja. Selain *hasapi*, terdapat pula alat musik lainnya yakni *sarune etek* (serunai kecil berlidah tunggal), *garantung* (sejenis gambang kayu dengan 5 atau 8 buah bilahan), dan *hesek* (perkusi botol). Di



Gambar 14: *Garantung*

Di masyarakat Batak Toba ada dua jenis alat tiup yang sama-sama disebut dengan *sarune*. Keduanya dibedakan dari ukuran alat, yakni *sarune bolon* (serunai besar), yang dipakai dalam ensambel musik *gondang sabangunan*, dan *sarune etek* atau *sarune na met-met* (serunai kecil), dipakai dalam ensambel *gondang hasapi*.

Di masyarakat Sunda, Jawa Barat, penggolongan alat musik dilakukan berdasarkan pada peran permainan alat musiknya. *Kacapi indung* dan *kacapi rincik* dibedakan berdasarkan peranan musikalnya. Yang pertama berguna untuk memainkan melodi utama, sedangkan yang kedua digunakan untuk mengiringi melodi utama. Meskipun kedua *kecapi* tersebut memiliki konstruksi badan yang sama, namun *kacapi indung* lebih besar dan memiliki nada-nada dawai yang lebih rendah. Adapun *kacapi rincik* lebih kecil dan memiliki nada-nada dawai lebih tinggi.



Gambar 15: *Gandang Sarunai*

Fenomena yang hampir sama terdapat pula dalam budaya musik masyarakat di Minangkabau. Penggolongan alat musik dilakukan berdasarkan pada peran permainan alat musiknya. Ensembel *gandang sarunai* di Sungai Pagu Muara Labuh – Kabupaten Solok Selatan, dimainkan dengan sepasang *gandang* (*gandang jantan* dan *gandang batino*) dan satu buah *sarunai*. *Gandang batino* berfungsi sebagai *palalu* (pembawa motif dasar), *gandang jantan* berfungsi sebagai *paningkah* (pembawa motif pengisi/mengiringi motif dasar).

Cara-cara pengelompokan alat musik yang terdapat pada budaya masyarakat tertentu, umumnya sangat spesifik berkaitan dengan konteks dan kebutuhan masyarakat setempat. Sistem klasifikasi yang terdapat di satu budaya biasanya tidak selalu dapat digunakan untuk menggolongkan alat musik dari budaya yang lain. Oleh sebab itu, para ilmuwan mulai mencari cara untuk menentukan pendekatan klasifikasi yang lebih “universal” untuk menggolongkan berbagai jenis alat musik yang ada di dunia. Gagasan mengembangkan sistem klasifikasi alat musik pada dasarnya juga diilhami dan dipengaruhi oleh sistem-sistem yang telah ada.

Pengelompokan berbagai jenis alat musik, pada dasarnya bertujuan untuk memperlihatkan persamaan maupun perbedaan dari masing-masing alat musik, baik cara memproduksi bunyi, bentuk, maupun struktur bangunan fisik alat musik. Di samping itu, ada alasan lain mengapa klasifikasi dilakukan. Melalui alat musik kita bisa melihat berbagai fakta maupun aspek lain dari kebudayaan. Misalnya, mengapa beberapa alat musik memiliki kemiripan atau bahkan sama di berbagai wilayah budaya yang berbeda? Atau, mengapa pula alat musik di wilayah budaya tertentu

tidak ditemukan di wilayah budaya yang lain? Atau, apakah bentuk, ornamentasi, maupun ciri-ciri lain yang terdapat pada alat musik memiliki makna-makna simbolis tertentu atau hanya sekedar hiasan? Hal-hal tersebut di atas akan memperlihatkan berbagai hubungan alat musik dengan aspek-aspek sejarah maupun konteks kebudayaan lainnya.

2. Klasifikasi Sachs-Hornbostel

Curt Sachs (1913) dan Eric von Hornbostel (1933) adalah dua ahli organologi alat musik (*instrumentenkunde*) berkebangsaan Jerman yang telah mengembangkan satu sistem pengklasifikasian/pengolongan alat musik. Berbeda halnya dengan sistem penggolongan alat musik yang telah diuraikan sebelumnya, sistem klasifikasi yang dikembangkan Curt Sachs dan Eric von Hornbostel (disingkat menjadi Sachs-Hornbostel) lebih sering digunakan oleh para ilmuwan musik maupun orang-orang yang bekerja di museum musik.

Sistem penggolongan alat musik Sachs-Hornbostel berdasarkan pada sumber penggetar utama dari bunyi yang dihasilkan oleh sebuah alat musik. Selanjutnya Sachs-Hornbostel menggolongkan berbagai jenis alat musik atas lima golongan besar, yakni:

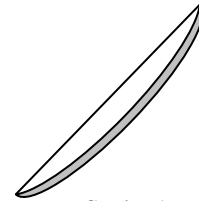
- a. Membranofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah membran atau kulit. Sebagai contoh adalah alat musik gendang.
- b. Idiofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah badan atau tubuh dari alat musik itu sendiri. Sebagai contoh adalah semua jenis alat musik gong.
- c. Aerofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah udara. Sebagai contoh adalah semua jenis alat musik yang ditiup.
- d. Kordofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah dawai yang diregangkan. Sebagai contoh adalah semua jenis alat musik berdawai.
- e. Elektrofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah tenaga elektrik. Sebagai contoh adalah semua jenis alat musik yang menggunakan amplifikasi suara.

Dari sistem pengelompokan yang mereka lakukan, selanjutnya Sachs-Hornbostel menggolongkan lagi alat musik berdawai menjadi lebih terperinci berdasarkan karakteristik bentuknya, yakni:

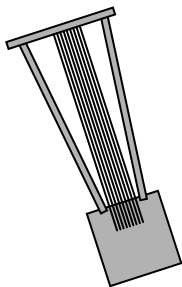
- 1) Jenis busur
- 2) Jenis lira

- 3) Jenis harpa
- 4) Jenis lut
- 5) Jenis siter

Jenis busur pada prinsipnya ditandai dengan kedua ujung dawai diikatkan pada kedua titik ujung penyangga. Akibat tarikan dari regangan dawai, kedua ujung penyangga yang lentur membentuk sebuah busur.



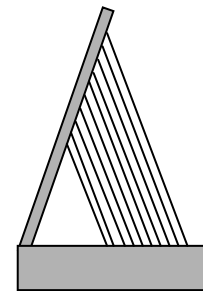
Gambar 16:
bentuk busur



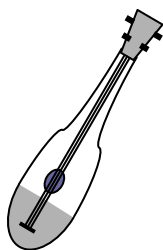
Gambar 17:
bentuk lira

Jenis lira dan harpa pada prinsipnya ditandai hubungan antara posisi dawai dan kotak suaranya. Untuk jenis lira, posisi dawai sejajar dengan kotak suaranya. Adapun untuk jenis harpa, posisi dawai tegak lurus dengan kotak suaranya.

Jenis lut dan siter, pada prinsipnya ditandai bahwa keduanya sama-sama memiliki kotak resonator suara. Letak posisi dawai dari kedua jenis alat ini sejajar dengan permukaan kotak suaranya. Perbedaan khusus dari keduanya adalah, jenis lut memiliki leher (*neck*). Fungsinya adalah



Gambar 18:
bentuk harpa



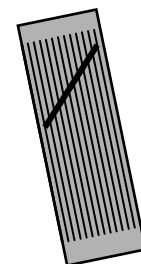
Gambar 19:
bentuk lut

sebagai papan jari (*finger board*) atau juga sebagai penyangga dawai (*string bearer*); sedangkan jenis siter tidak memiliki kedua ciri tersebut. Pada jenis lut, leher (pada umumnya tidak berperan penting dalam hal resonansi) terpisah dengan badan (yang umumnya berperan menjadi kotak resonansi suara), di mana panjang dawai yang diregangkan sebagian berada di atas permukaan leher dan sebagian lainnya berada di atas permukaan badannya. Adapun alat dawai jenis siter pada dasarnya tidak memiliki pemisahan antara leher dan badan, dan pada umumnya keseluruhan badan alat musik berperan menjadi kotak resonansi suara.

Bentuk kotak resonansi suara dari alat dawai jenis siter cukup beragam; misalnya ada yang berbentuk kotak persegi empat atau dapat juga berbentuk tabung (*tube zhither*). Konstruksi bentuk dawai busur umumnya terdiri dari sepotong bilahan kayu atau sayatan bambu lentur dengan ukuran tertentu di



Gambar 21: *Busur*



Gambar 20:
bentuk siter

mana dawai diregangkan di antara kedua sisi ujungnya. Akibat dari regangan dawai, bilah kayu atau bambu akan tertarik ke arah dawai membentuk sebuah busur.



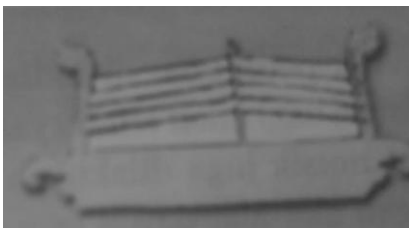
Gambar 22: *Obukano*

Jenis dawai busur jarang ditemukan dalam kebudayaan musik dunia. Beberapa kelompok masyarakat yang berdiam di Afrika memiliki jenis alat dawai ini. Di Brazil Amerika Selatan, kita juga dapat menemukan alat dawai busur dipakai sebagai iringan musik *capoiera*.

Jenis lira juga termasuk alat dawai yang jarang ditemukan lagi penggunaannya di dunia. Contoh alat dawai yang tergolong jenis ini adalah *obukano* di Zaire, dan *krar* di Ethiopia Afrika. Jenis harpa dapat ditemukan di beberapa tempat di dunia. Di samping jenis harpa yang ada di Barat, contoh-contoh lainnya adalah *saung gauk* di Myanmar, harpa Peru di Amerika Selatan, dan di Afrika.



Gambar 23: *Saung Gauk*



Gambar 24: *Engkratong*

Penggunaan alat dawai jenis harpa dan lira tidak dijumpai dalam kebudayaan musik Nusantara. Namun demikian berdasarkan artefak dan sumber foto sejarah yang pernah ada mengenai kebudayaan musik Nusantara, di Kalimantan pernah dijumpai satu alat dawai berjenis harpa, yakni *engkratong*. *Engkratong* pernah digunakan pada masyarakat Murut dan Iban.

Alat dawai jenis siter relatif banyak di wilayah kebudayaan musik yang terdapat di Asia, Eropa, dan Afrika, meskipun tidak terlalu umum dimiliki oleh berbagai kelompok bangsa di dunia. Berbagai jenis siter berbentuk kotak persegi empat ditemukan pada contoh *kayagum*



Gambar 26: *Sasando*

dan *ajaeng* di Korea, *yang qin* di Cina, dan *bao* di Vietnam, *kacapi* di Sunda, *siter/celempung* di Jawa Tengah dan Jawa Timur, serta *mandoliong* di Bugis-Sulawesi.



Gambar 25: *Harpa*

Alat dawai jenis siter tabung umumnya ditemukan di beberapa wilayah budaya musik terutama di Asia Tenggara. Di Nusantara terdapat banyak contoh jenis siter tabung seperti *sasando* di Nusa Tenggara Timur, *hitek* di Flores, *celempung* di Jawa Barat, *guntang* di Bali, *keteng-keteng* di Sumatera Utara, dan *talempong sambilu* di Minangkabau.



Gbr 28: Tarawangsa



Gambar 27: Sape'

Jenis lut memiliki contoh-contoh yang cukup banyak dijumpai. Di wilayah Nusantara kita bisa menemukan banyak contoh dari alat dawai jenis lut, di antaranya adalah *hasapi* di masyarakat Batak Toba, *kulcapi* di Karo, *rabab* di Minangkabau, *sape'* di masyarakat Kayan, *konyahpi'* pada masyarakat Ot Danum di Kalimantan, *kacaping* di Makasar, *gambus* di masyarakat Melayu Sumatera, Kutai, dan Sulawesi hingga Flores, *rabap* di Kalimantan, *rebab* di Jawa Tengah dan Bali, *tarawangsa* di Sunda Jawa Barat, *jukulele* dan *stembas* di Papua.

3. Pengelompokan Alat Musik Etnik Nusantara Berdasarkan Klasifikasi Sachs-Hornbostel

1) Minangkabau

Di Minangkabau, klasifikasi alat musik yang didasarkan kepada klasifikasi Sachs-Hornbostel, adalah sebagai berikut:

1) Kelompok membranofon terdiri dari:

- ☞ *Gandang* tambua
- ☞ Rabano
- ☞ Tassa
- ☞ Indang
- ☞ Rapa'i
- ☞ *Gandang* adok
- ☞ *Gandang* sarunai
- ☞ *Gandang* duo
- ☞ *Gandang* unggan



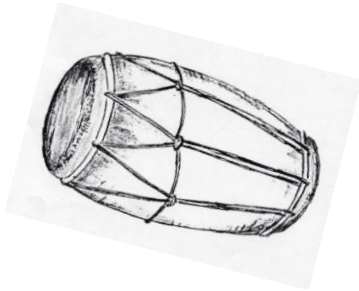
Gambar 29: *Tassa*



Gbr 30: *Gandang Tambua*



Gbr 31: *Gandang Sarunai*



Gbr 32: *Gandang Katindiek*



Gbr 33: *Adok*



Gbr 34: *Gandang Unggan*

2) Kelompok Idiofon

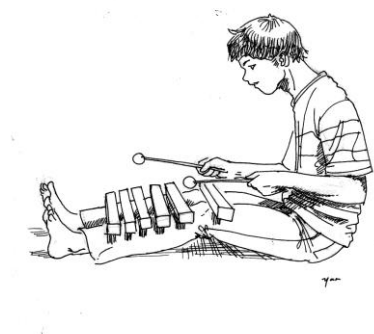
- ☞ Talempong
 - Talempong Koto Anau
 - Talempong Padang Magek
 - Talempong Talang Maue
 - Talempong Unggan
 - Talempong Duduak
 - Talempong kayu
 - Talempong Pacik
 - Talempong Batu
- ☞ Agung
- ☞ Canang
- ☞ Mong-mongan
- ☞ Dulang/Salawat Dulang
- ☞ Katuak-katuak
- ☞ Alu Katentong



Gambar 35: Talempong Batu



Gambar 36: Alu Katentong



Gambar 37: Talempong Kayu



Gambar 38: *Talempong Duduak*



Gambar 39: *Talempong Pacik*



Gambar 40: *Aguang*



Gambar 41: *Canang*



Gambar 42: *Dulang*

3) Kelompok Aerofon

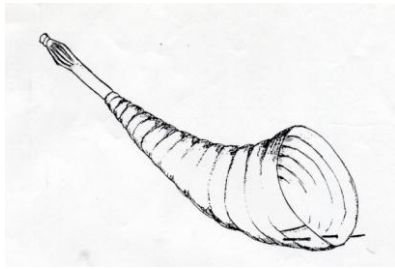
- ☞ Saluang → Saluang Darek
→ Saluang Pauah
→ Saluang Panjang → Saluang Sirompak
→ Saluang Sungai Pagu
- ☞ Sampelong/sodam
- ☞ Sarunai → Sarunai Darek
→ Sarunai Sungai Pagu
- ☞ Bansi → Bansi Solok
→ Bansi Pasisia
- ☞ Pupuik → Pupuik Gadang
→ Pupuik Tanduak
→ Pupuik Daun Galundi
→ Pupuik Baranak



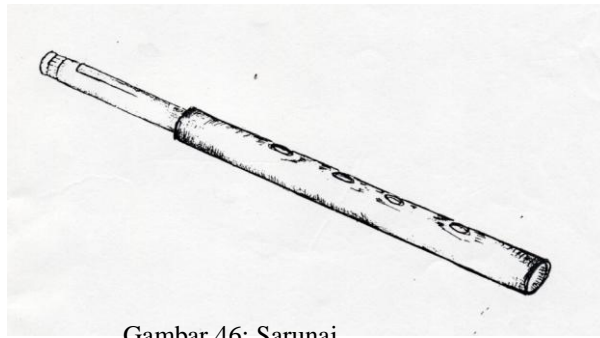
Gambar 43: *Sampelong*



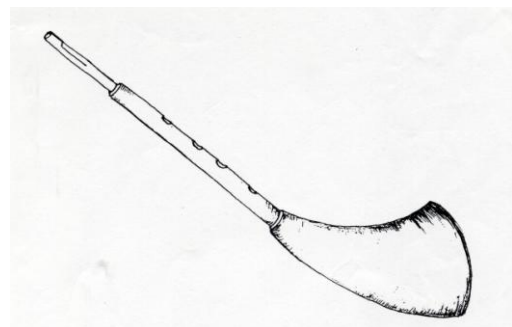
Gambar 44: *Saluang Darek*



Gambar 45: *Pupuik Gadang*



Gambar 46: Sarunai



Gambar 47: Sarunai Tanduak

4) Kelompok Kordofon

- ☞ Rabab
 - Rabab Darek
 - Rabab Piaman
 - Rabab Pasisia
 - Rabab Badoi
- ☞ Kacapi



Gambar 48: *Rabab Darek*



Gambar 49: *Kacapi*



Gambar 50: *Rabab Pasisia*

2) Pengelompokan Alat Musik Nusa Tenggara Barat

1) Lombok

a) Aerofon

- tipe hobo (tabung berlidah, mis: pareret)
- tipe whistle flute (tanpa lidah, mis: Loang Telu jenis suling bambu yang bercincin)

b) Idiofon

- Genggong: idiofon jenis jaw's harp (harpa rahang)

c) Membranofon

- Gendang belek (pakai alat pemukul)
- Rebana lima (dipukul dengan menggunakan tangan)

2) Sumbawa

a) Aerofon

- Tipe clarinet atau berlidah satu (serune)

b) Idiofon

- Pelompong

c) Membranofon

- Rebana
- Rebana rea (rebana yang ukurannya besar- besar)

3) Bima

a) Aerofon

- Silu (tipe hobo karena memiliki lebih dari satu lidah)
- Serone (tipe clarinet katena memiliki satu lidah)

Silu dan serone termasuk pada golongan Ufi (alat musik yang ditiup atau nama lain aerofon di Bima).

b) Idiofon

- Gambo (masuk golongan Ko- bi/ alat musik yang dipetik)
- Mbojo (masuk golongan Ndiri/ alat musik yang digesek) merupakan biola Bima.

c) Membranofon

- Genda (masuk golongan Toke/alat musik pukul dengan menggunakan alat)
- Arubana (masuk golongan Boe/alat musik pukul menggunakan tangan).

3) Pengelompokan Instrumen Musik di Sumatera Utara

a) Batak Karo

Ada yang di sebut dengan instrumen enam sejalan, yaitu:

- Serunai (piok)
- Gendang Singindungi (induk yang besar)
- Gendang Sinanaki (anak satu sisi)
- Gong Besar
- Gong Kecil
- Beluat gendek dan keteng-keteng
- Instrumen lainnya adalah belnet gendek, beluat, gendang sardan, kecap, murhat, genggong dan empi-empi.

Keterangan:

a. Serunai

Terbuat dari kayu, daun kelapa yang dikeringkan, ampang-ampang sebagai dekat pada waktu meniupnya. Serunai ini mempunyai 8 buah lubang nada dan satu buah sebelah belakang.

b. Gendang singidungi

Terbuat dari kayu nangka, kulit napuh (sejenis binatang rusa yang dikeringkan). Alat ini dipakai sebagai ritme keras dan kadang terjadi perubahan nada pada waktu dipukul oleh pemainnya.

c. Gendang singanaki

Sama dengan gendang singindungi, tapi ditambah dengan gendang kecil yang digandengkan pada gendang tersebut. Untuk mengatur ritme gendang ini dipukul dengan tangan kanan untuk gendang besar dan pukulan tangan kiri untuk gendang kecil. Cara memainkan: duduk di tikar, gendang dikepit dengan dua kaki. Di waktu usungan jenazah gendang dikepit di ketiak.

Alat pemukul terbuat dari cabang pohon jeruk purut.

d. Gong besar

Terbuat dari perunggu. Gunanya untuk mengatur ritme 4/4.

e. Gong kecil

Terbuat dari perunggu. Gunanya untuk mengatur ritme 2/4.

f. Baluat gedang

Terbuat dari bambu sebesar ibu jari tangan dengan 4 lobang nada dan 1 lobang tiup. Yang digunakan oleh gembala dengan lagu pingko-pingko bertempo lambat.

g. Surdan

Terbuat dari bambu satu ruas yang mempunyai 4 buah lobang nada dengan menghasilkan bunyi yang sangat lembut dan meratap.

h. Baluat gendek

Sejenis alat tiup yang terbuat dari bambu sebesar ibu jari kaki yang panjangnya satu jengkal, dengan lubang nada 6 buah dan 2 buah di antaranya lebih besar dari yang lain.

i. Keteng-keteng

Sejenis alat pukul terbuat dari bambu satu ruas dengan pemukulnya adalah lidi 2 buah yang panjangnya sejengkal.

j. Kulespi

Terbuat dari kayu sekar 2 buah. Sekar ini terbuat dari rimas yakni serat dari sejenis pohon enau. Segala lagu dapat dimainkan dengan alat ini.

k. Murbab (rebab)

Terbuat dari tempurung dengan 2 buah senar yang terbuat dari serat pohon rimas. Begitupun dengan alat geseknya terbuat dari rimas. Segala lagu dapat dimainkan dengan alat ini. Posisi memainkannya duduk sambil menggesek, kadang-kadang menggesek sambil bernyanyi.

b) Simalungun

a. Alat musik tiup

- Ole-ole

Alat musik tiup yang terbuat dari seruas batang padi yang dibawahnya dipecahkan untuk memberikan getaran suara waktu ditiup serta ujungnya diberi daun tebu berbentuk corong gunanya untuk penguat suara. Ole-ole ini dimainkan oleh muda-mudi di ladang saja, serta lagunya bersifat kesedihan, kerinduan, dan kesepian.

- Salinggung

Terbuat dari bambu terdiri dari 4 buah lubang, dan uniknya Salinggung ini ditiup dengan hidung, dimainkan oleh orang tua dan pemuda di tempat-tempat tertentu seperti: di halaman, diladang, dan lain-lain. Lagunya juga bersifat sedih, suaranya tidak begitu keras tapi lembut.

- Sordam

Terbuat dari seruas bambu, yang punya 5 lubang suara dimainkan oleh pemuda/i dan lagunya bersifat sedih.

- Sulim

Merupakan alat tiup yang juga ada di beberapa daerah seperti Maluku, Minang, Tapanuli. Lagunya bersifat gembira, sedih, dan lain-lain.

- Sarunai Buluh

Terbuat dari seruas bambu kecil, terdiri dari 7 buah lubang suara, 6 di depan 1 di belakang. Lagunya bersifat gembira dan sedih.

- Sarunai Bolon

Dibuat dari kayu, memiliki 7 buah lubang ditambah corong.

- Tulila

Terbuat dari bambu hampir sama dengan Sulim, dulu dipakai oleh penggembala kerbau.

b. Alat musik gesek

- Rebab/Arbab

Badannya terbuat dari tempurung atau labu, teromponya terbuat dari kulit kambing, snarnya 2 buah, tali penggesek terdiri dari Riman/ijuk yang diikatkan pada baor, suaranya tinggi dan rendah.

c. Alat musik petik

- Husapi/Kecapi

Badan terdiri dari kayu, diujungnya diukir. Punya 2 tali suara, nadanya serupa dengan rebab. Suara timbul karena talinya dipetik. Digunakan untuk berbagai lagu, diantaranya Ejek-ejek Sitajur dan Runten-runten.

- Hodong-Hodong

Alat musik petik yang terbuat dari pelepah enau, panjangnya kira-kira 5-8 cm. Ditengahnya terdapat lidah untuk menimbulkan suara, pada ujung hodong-hodong diikatkan tali, untuk ditarik-tarik. Gunanya dipakai sambil berbisik-bisik antara pemuda dengan pemudi, berhadapan muka atau dibelakang dinding.

d. Alat musik pukul

- Gondang Sidua-Dua (Sepasang Gendang)

Baluhnya dari kayu, tutupnya dari kulit kambing, kerbau yang masih muda, dipasang pada pangkal ujung. Talinya dari kawat/besi yang memakai skrup untuk menarik kulit tersebut. Gendang pertama sebagai peningkah gendang kedua sebagai ritmenya.

- Gonrang Bolon/Gondrang Sipitu-Pitu

Terdapat 7 buah lubang, terbuat dari kulit kerbau/ lembu. Pada ujungnya ditutup dengan papan pakai kalang. Gonrang ini menimbulkan nada yang berlainan. Penggunaannya, untuk umum gendangnya Cuma 6 buah dan untuk keperluan Mandingguri gendangnya sampai 7 buah.

- Gung Banggal

Terdiri dari 2 buah, terbuat dari perunggu, dipukul silih berganti sesuai mat lagu.

- Mong-Mongan

2 buah gong kecil, terbuat dari perunggu, dipukuk silih berganti dengan frekuensi ganda dari pukulan gong besar.

- Sital sayak

Seperti piring tipis, terbuat dari kuningan/kaleng, terdiri dari 2 buah yang bunyinya berdeser di perdengarkan satu atau dua kali tiap bait.

- Garantung

Dibuat dari kayu, terdiri dari 7 buah keping yang merupakan 1 oktaf. Garantung dimainkan di ladang sebagai ganti gondrang sidua-dua maupun gondrang bolo

c) Mandailing

a. Jenis Idiophon

- Ogung (gong)
- Mong-mongan (gong kecil)
- Sasayat
- Epong-epong (sejenis talempong Minangkabau)

b. Jenis Aerophon

- Sarune
- Suling

c. Jenis Membranophon

- Gordang dalam berbagai ukuran
- Taganing dalam berbagai ukuran

d. Jenis Chordophon

- Kulcapi

4) Pengelompokan Alat Musik di Jawa

Karawitan Jawa dikenal dengan gamelan klasik yang berada di daerah Jawa Tengah, Yogyakarta dan Jawa Timur.

Instrumentasi gamelan klasik dibagi menurut fungsinya:

- Keluarga balungan, terdiri dari:

- Demung
- Saron

- Golongan penerusan, terdiri:

- Bonang penerus
- Gender penerus
- Saron Penerus

Gender ini berfungsi sebagai pembentuk ornamentasi

- Gambang, Celempung, Siter

- Sebagai kolonitas berfungsi sebagai fungsi:

- Gong Ageng
- Gong Suwukan
- Kenong
- Kempul
- Ketuk/kempyang

- Keluarga kendhang

- Kendang Ageng
- Ketipung
- Kendang Ciblon (sifatnya agak ramai, untuk tari-tarian, lambat, kesan suasana ramai)

Fungsi keluarga kendhang:

- untuk memberi mat
- untuk mempercepat-memperlambat jalannya gending
- Membaca lagu-lagu struktural

Untuk melihat tangga nada:

Ada 3 pengertian tangga nada

1. Tangga nada secara teoritis

Yaitu : Pelog : 1 2 3 4 5 6 7 → Lamitonik

Slendro : 1 2 3 5 6 → Hemitonik

2. Tangga nada dalam instrumen

Yaitu tangga nada-nada yang terdapat dalam instrumen

Seperti : Pelog : 1 2 3 4 5 6 7 → oleh Saron

6 7 2 3 5 6 7 → oleh Gender

5 6 7 1 → oleh Kempul

3. Tangga nada dalam komposisi

Terdapat dalam komposisi, biasanya diambil dari tangga nada teoritis

Ladrang	Pengkur
---------	---------

3 2 3 7	3 2 7 6
---------	---------

7 6 3 2	5 3 2 7
---------	---------

3 5 3 2	6 5 3 2
---------	---------

5 3 2 7	3 2 7 6
---------	---------

Disamping tangga ada kita melihat modus, seperti :

2 1 6 (5)	→ Slendro sango
-----------	-----------------

3 2 1 (6)	→ Slendro manyura
-----------	-------------------

5) Yogyakarta

- Dhodhog

Dipergunakan dalam kesenian berzanzi dan angguk di Kopen Wonokerto, Turi Sleman. Ukuran panjangnya 75 cm lingkaran 50 cm dan tebalnya 3 cm. Fungsinya sebagai bedug. Cara memainkannya dipukul

- Rinding

Digunakan dalam luri zeni di kelurahan bejiharjo karangmojo kabupaten gunung kidul. Panjangnya 15 cm dan tebalnya 1- 2 mm. Fungsinya menggiringi tarian dan nyanyian Cara memainkannya menarik sendeng (tali)

- Terbang

Dalam kesenian slawatan katolik di demangan, sama dengan rebana. Fungsinya sebagai hiburan dan pengiring kidung lagu-lagu rohani. Cara memainkannya sama dengan rebana.

- Thuntung

Dalam musik pek bung di klidon Mantren Sukoharjo Panjangnya 30 cm dan 40 cm dan lingkaran 4 cm. Fungsinya untuk mengiringi tarian anak-anak. Dalam kesenian pek bung ini terdapat serangkaian alat thuntung yang terdiri dari:

- 1 Buah thuntung madya
- 2 buah thuntung ageng
- 1 buah thuntung ricik

- Korek

Digunakan dalam musik pek bungdi Klidon, Sukoharjo panjangnya 30 cm. Fungsinya, pengiring tarian anak-anak, segi sosial hiburan dalam upacara hari besar, tidak ada unsur religius. Cara memainkannya dikorek dari atas kebawah dengan alat korek yang keras dari bambu, sebesar jari kelingking.

- Krumpyung

dalam kesenian Krummyung Gumbeng di Tegiri Kelurahan Hargowili, Kulon Progo.

Fungsinya:

- a. mengiringi vokal
- b. secara instrumental
- c. mengiringi teater

Cara memainkannya; dimainkan oleh 2 orang

- Gumbeng

Kesenian gumbeng dan rinding dari Duren Beji, Gunung Kidul, bentuknya seperti tabung panjangnya 55 cm. Fungsinya mengiringkan lagu-lagu tembang seperti suwe ora jamu, Sumbating Ati, Palapa, dll.

- Siter

Dalam kesenian siteran. Di Ponggak Kelurahan Tri Mulyo Kabupaten Bantul. Sama seperti Kecapi. Fungsinya mengiringi lagu-lagu. Cara memainkannya dipetik dawaiinya dengan kuku

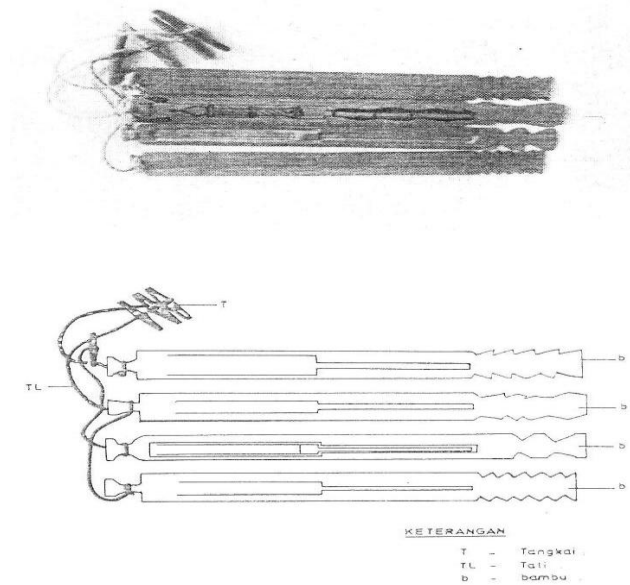
- Seruling

Dalam kesenian Slawatan Katolik di Pedukuhan Kali Manarkab, Kulo Progo. panjangnya 30 cm lingkarannya 1–2 cm. Fungsinya untuk hiburan bersama-sama instrument (orkes)

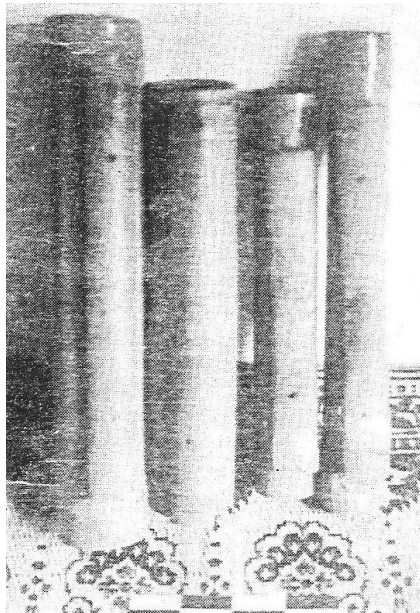
- Bas
Dalam kesenian pek bung di dukuh Klindon Slemen, Sukoharjo, tingginya 65 cm. Fungsinya sebagai alat hiburan
- Kecer
Dalam kesenian pek bung di Dukuh Klindon garis tengannya 10 cm. Fungsinya, mengiringi tarian anak-anak, mengisi upacara hari besar, hiburan masyarakat.
- Angklung
dalam kesenian pek bung Slemen, Sukoharjo. Fungsinya mengiringi tarian anak-anak, hiburan masyarakat, mengisi upacara hari besar. Cara memainkannya di hoyak.
- Kendang bambu
Dalam kesenian Joti di kecamatan Semeru, Gunung Kidul, Kendang. Fungsinya mengiringi tarian anak-anak. Cara memainkannya dipukul dengan memakai spon yang berbentuk bed ping pong.
- Kendhang
Mengiringi seni slako di desa Damangan Kelurahan Kecamatan Selayu kabupaten bantul panjangnya 85 cm dengan garis tengahnya 16-20 cm. Fungsinya untuk mengawali dan mengakhiri sesuatu gending atau lagu. Cara memainkan dipukul dengan kedua tangan seperti gendang
- Bonang Untuk upacara Sekaten di Keraton Yogyakarta panjang 285 cm lebar 87 cm tinggi 50 cm.
- Saron, Cepaplok kabupaten Gunung Kidul panjangnya 60 cm tinggi 20 cm.
- Kempyang sama bonang panjangnya 85 cm lebar 46 cm tinggi rancangan 20 cm. Fungsinya upacara peringatan sekaten. Cara memainkan memukul dengan menggunakan tabung gemelan.
- Sampur, tinggi 76 cm lebar 232 cm (gong). Fungsinya untuk acara Maulud Nabi Muhammad SAW. Cara memainkan dipukul memakai puncuk gemelan.
- Gong bambu, dalam kesenian Jatil di kecamatan Semeru, Gunung Kidul. Panjangnya 115 cm garis tengah 10 – 15 cm. Fungsinya Pengiring tarian. Cara memainkan memukul lubang bambu yang ditegakkan keatas dengan spon yang dibentuk seperti bed ping pong.

- Gong Kumodhong

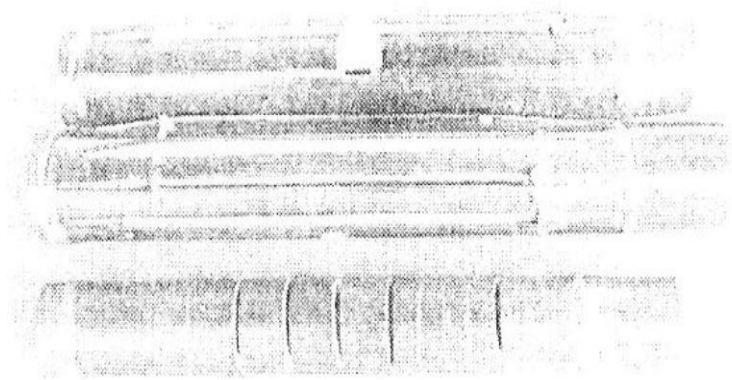
Sitaren Penggok Kelurahan Tri Mulyo Kecamatan Jetis Kabupaten Bantul, panjang 45 cm lebar 25 cm. Fungsinya mengiringi gendhang-gendhang bersama dengan gemelan lainnya. Cara memainkan dipukul.



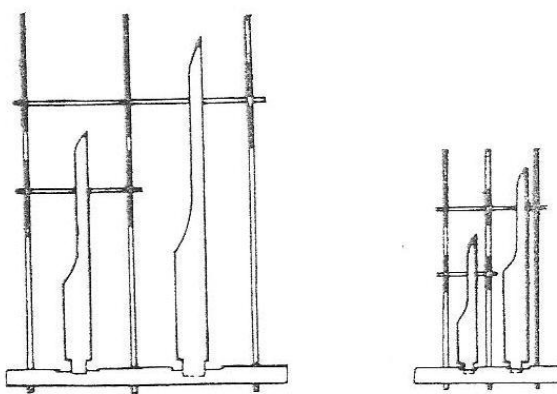
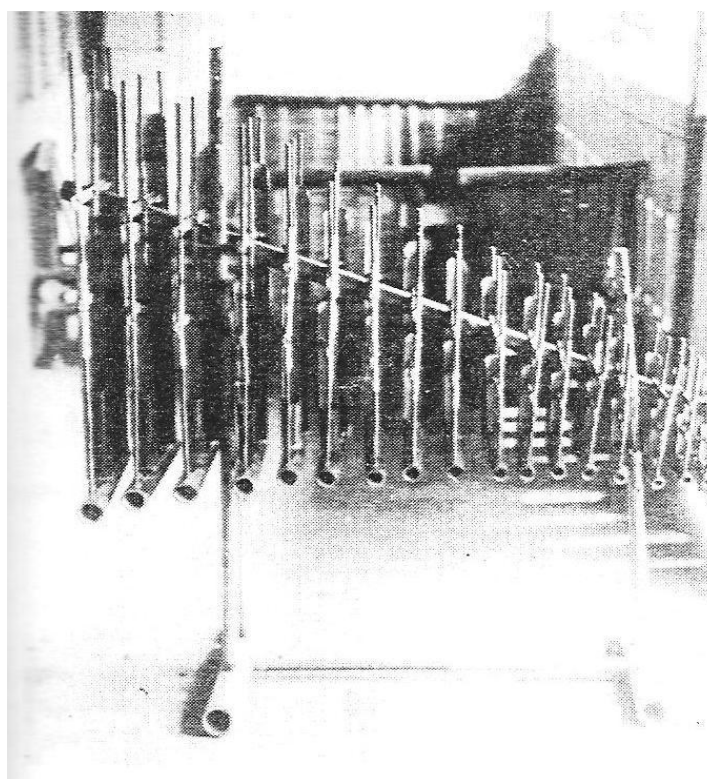
Gambar 61 Alat musik *Riding*



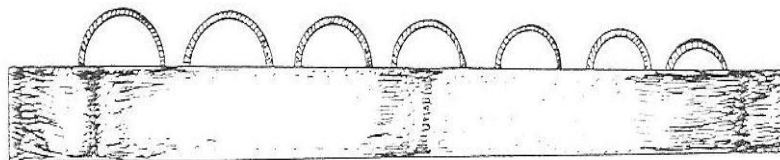
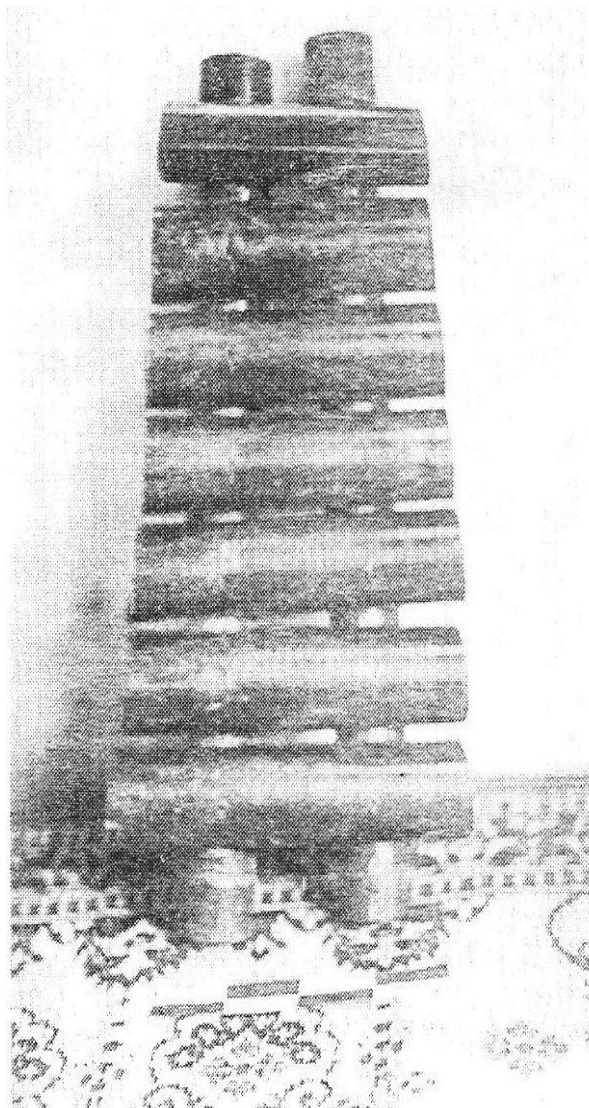
Gambar 62: Alat Musik *Thuntung*



Gambar 63: Alat Musik Gumbeng



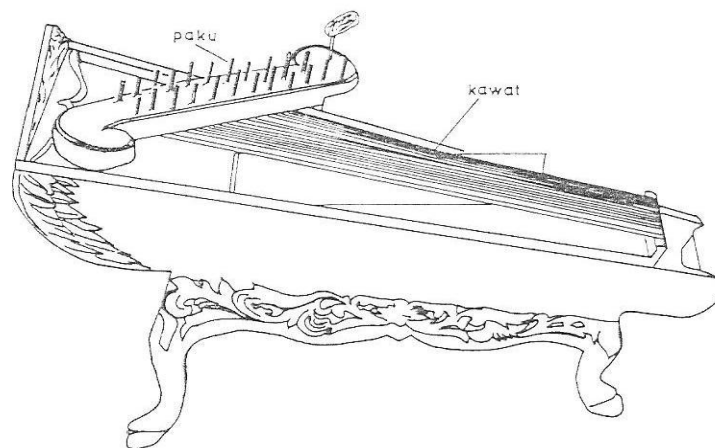
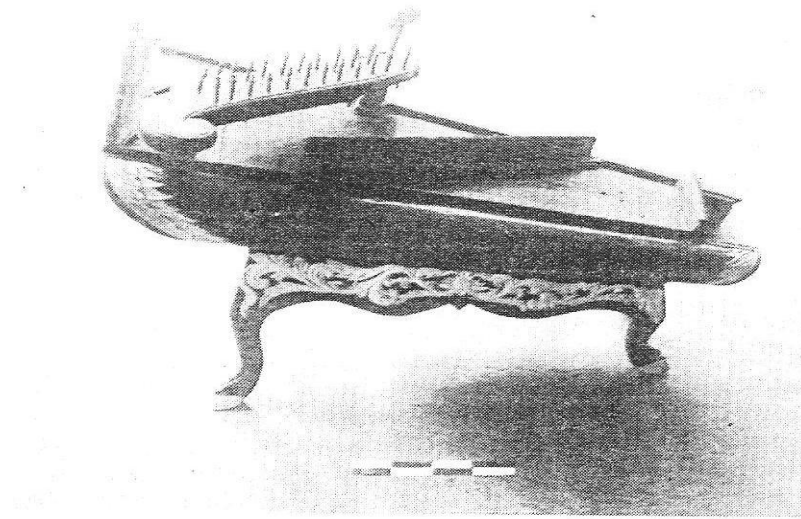
Gambar 64: Alat Musik Krumpyung/Angklung



Gambar 65: Alat Musik Korek

Siter

Di muka telah sedikit disinggung, bahwa persebaran kesenian atau seni siteran dapat melalui perorangan maupun dengan berkelompok. Perorangan jika terdapat atau pindahnya orang dari satu daerah ke tempat lain karena berbagai faktor. Sedangkan berkelompok dapat pula waktu mereka mengadakan keliling ngamen di berbagai daerah lain. Dengan demikian mereka secara tidak langsung udah menyebar luaskan seni tersebut.



Gambar 66: Alat Musik Siter

Saron:

Saron adalah instrument untuk mengiringi gending-gending, tari-tarian dalam kesenian Jawa. *Saron* dikenal di desa ini sejak tahun 1953. diperkenalkan oleh Pak Karso, kemudian dikembangkan untuk mengiringi atau melengkapi kesenian *cepaplok*. *Saron* dalam kesenian slawatan Katolik juga dipergunakan untuk eplengkap instrument lainnya. Sebagai pengrajin di daerah Kulon Progo ialah Joyodarmo, umur 60 tahun, alamat, Kalimenur, Kelurahan Sukarena, Kecamatan Sentolo, Kabupaten Kulon Progo. Dalam kesenian slawatan Katolik, *saron*, digunakan untuk mengiringi lagu-lagu rohani (kidugan). Fungsinya sebagai variasi lagu yang digunakan (melodi).

Cara Memainkan *Saron*

Saron dimainkan satu orang, pada umumnya dilakukan oleh laki-laki maupun perempuan. Adapun posisi memainkannya orang tersebut dengan duduk diatas tikar atau papan yang telah disediakan. Cara memainkan *saron* itu dengan jalan dipukul *nggandhul* artinya setelah selesai gending atau lagu tersebut baru dipukul. Pakaian pentas dalam kesenian *cepaplok* di Gunung Kidul maupun kesenian slawatan Katolik di Kulon Progo adalah pakaian adat Jawa (kain, kebaya surjan dan blangkon).

Persebaran *Saron*

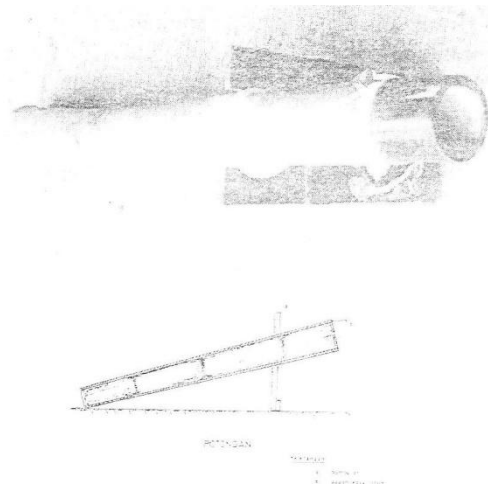
Mengenai persebaran kesenian ini hampir seluruh pelosok dapat di jangkau, sebab kesenian ini termasuk digemari oleh masyarakat. Oleh karena itu penyebarannya dapat cepat sekali mendapat tanggapan dari masyarakat. Hampir di daerah Istimewa Yogyakarta terdapat kesenian tersebut.

Cara memainkan Gong Bambu

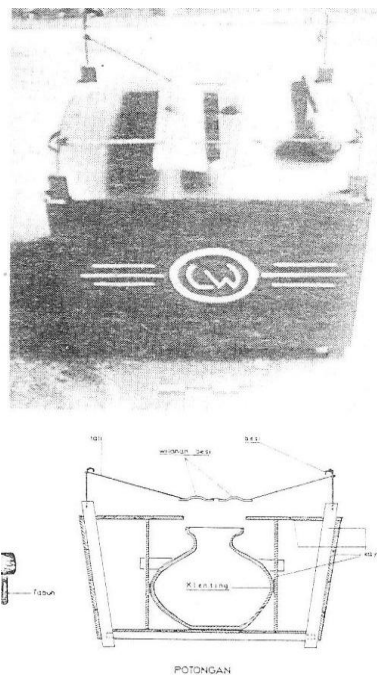
Gong bambu ini dimainkan oleh satu orang dan khusus putri. Posisi dengan duduk bersimpuh mengelompok. Pakaian pentas yang dipakai adalah kain kebaya. Cara membunyikan yaitu memukul lubang bambu yang ditegakkan keatas dengan spon yang dibentuk seperti bed ping-pong.

Persebaran Gong Bambu

Seperti yang telah diterangkan diatas bahwa seni jotil ini baru saja lahir pada tahun 1983, sehingga keenian ini boleh dikatakan masih muda. Dalam usia yang masih muda kesenian ini belum dapat dikembangkan. Dengan sendirinya instrument gong bambu inipun belum tersebar luas. Sebagai pencetus alat bambu untuk iringan kesenian jotil ini adalah Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI). Alat tersebut cukup dibuat dari bambu mengingat bambu mudah didapat, disamping itu juga untuk membudayakan alam.



Gambar 67: Alat Musik *Gong bambu*



Gambar 68: Alat Musik *Gong Kumodhong*

6) Suku Dayak Kenyah Kalimantan

Sampe'

Sampe adalah sejenis alat musik yang dipetik (semacam Gitar) mempunyai dawai/tali, mempunyai senar tiga sampai empat (tergantung dari kesenangan pemakai atau pemiliknya).

Bentuk dan ukurannya:

- Panjang sampe lebih kurang 1,25 meter (termasuk ukuran untuk kepalanya)
- Lebar bagian bahu lebih kurang 25 cm/30cm, bagian bawah lebih kurang 15 cm.

Cara pembuatan sampe:

- ◇ Badan sampe
 - Dibuat dari batang kayu yang sudah dipilih, kemudian dikeringkan.
 - Setelah kering dibentuk sampe yang dikehendaki
 - Bagian belakang sampe dilobangi seperti membuat perahu
 - Setelah basah sampe ini selesai, harus dikeringkan kembali, biasanya diletakkan didekat dapur.
 - Setelah beberapa lama dikeringkan, berulah sampe ini siap dipergunakan.
- ◇ Kepala sampe

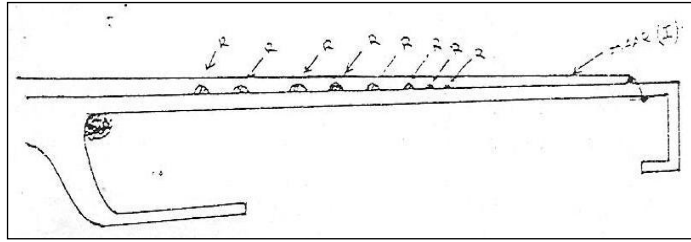
Kepala sampe dibuat dari kayu, dengan motif ukiran kepala burung.

Cara Memainkan Sampe

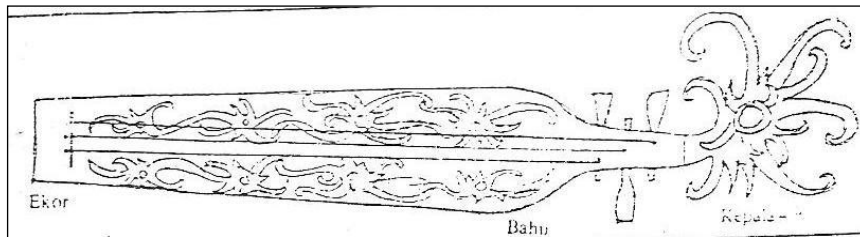
Seperti halnya dengan gitar, fungsi tangan kanan untuk memetik nada suara, sedangkan tangan kiri menekan dawai, kadang-kadang tangan kiri ikut memetik pula, sambil menekan nada-nada yang dibunyikan sebagai variasi.

Musik sampe ini dapat dimainkan dua atau tiga sampe bersamaan dengan pembagian tugas:

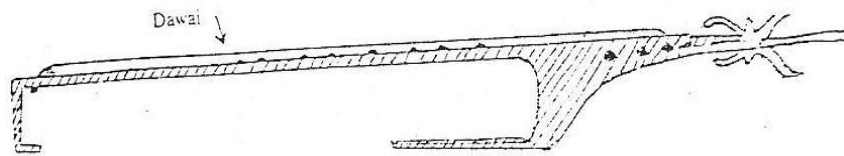
- sampe satu khusus untuk melodi
- sampe kedua untuk irama/ pengiring
- sampe ketiga khusus variasi



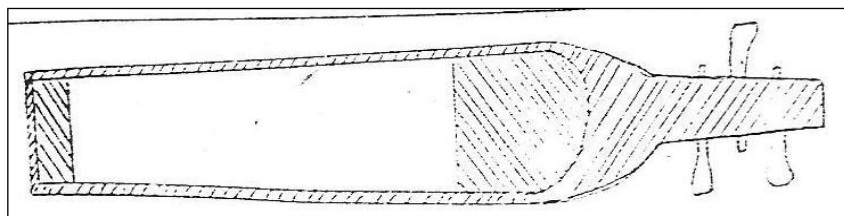
Gambar 72: Bagan sampe dilihat dari samping dengan rotan-rotan sebagai tangga- tangga naga (R= Rotan)



Gambar 73: Sampe' dilihat dari depan



Gambar 74: Sampe' dilihat dari samping



Gambar 75: Sampe' dilihat dari belakang

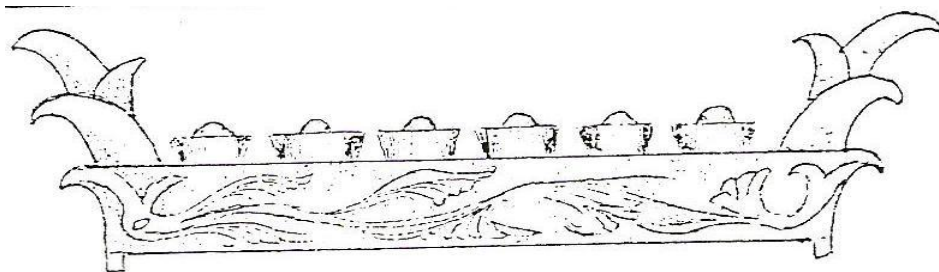
Musik Suku Tanjung dan Benuaq

Klentangan/Kelinang

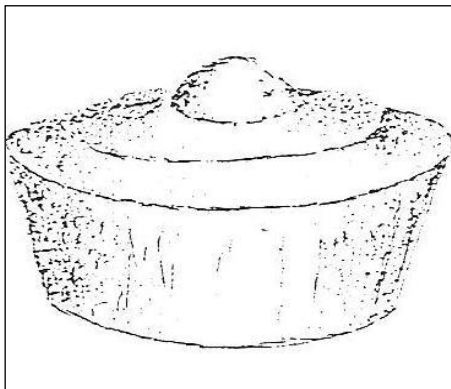
Klentangan/kelinang merupakan sebuah instrument yang terdiri dari enam buah gong kecil (sejenis Bonang Jawa) tersusun menurut nada-nada tertentu pada suatu kedudukan atau standar.

Jenis Klentangan

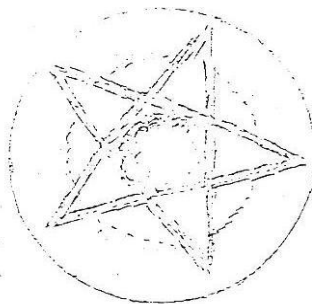
- Yang mempunyai nada menema (2-3-4-6-6-1)
- Yang mempunyai nada mayor (2-3-5-6-1-2)



Gambar 76: klentangan dan standar denga motif ukiran Tunjug dan Benuaq

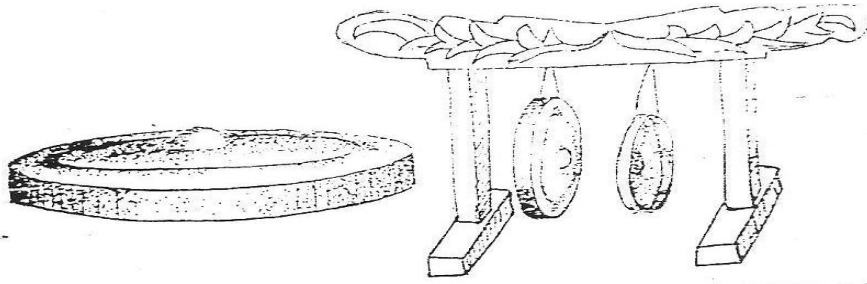


Gambar 77: klentangan dilihat dari samping



Gambar 78: klentangan dilihat dari atas (dengan hiasan berbentuk bintang lima)

Gong Kecil Taraai/Gong Besar Genikng



Gambar 79: gong besar dengan standar/tempat gantungan (dilihat dari depan) tempat untuk menggantungkan gong terbuat dari bahan kayu, dan diberi hiasan/motif

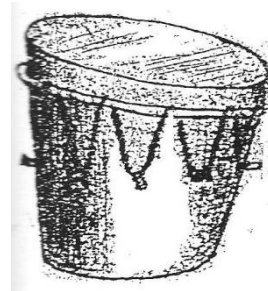
Gendang

Bagi suku Tanjung maupun Benuaq gendang memegang peranan pula, baik dalam upacara keagamaan maupun acara keramaian, dan juga untuk mengiringi musik tari-tarian. Gendang ini dibagi dalam beberapa jenis, yaitu:

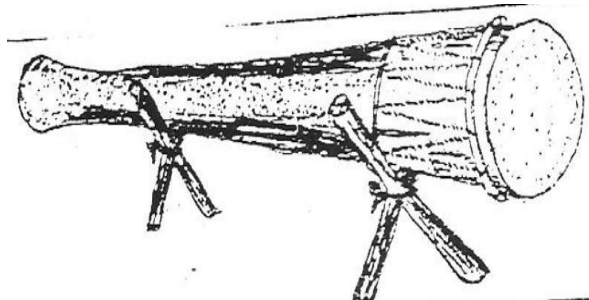
- Prahi ialah gendang yang panjangnya 2,15 meter
- Gimar ialah gendang yang panjangnya 60 cm
- Tuukng tuat (gendang duduk)
- Pempong ialah gendang kecil sepanjang 30 cm



Gambar 80: *Gimar*



Gambar 81: Tuukng tuat



Gabar 84: Prahi

Selain bentuk-bentuk instrument yang disebut diatas, suku ini juga mempunyai instrument tiup yang mereka sebut dengan Suling (seruling) yang dibuat dari bamboo bentuk Suling ini pu bermacam jenisnya antara lain:

Serupaii

Bentuk seperti palu terbuat dari bambu, panjangnya kurang lebih 45 cm, berdiameter 1,5 cm, dengan fungsi 4 buah lobang (tiga di atas satu di bawah), tempat meniupnya sama dengan Harmonika sebagai sumber bunyi bila ditiup pada bagian tersebut.

Kemudian pada bagian ujung/ekor terdapat sungkup juga terbuat dari bamboo yang panjangnya kurang lebih 8 cm dengan garis tengahnya 3 cm.

- nada dasar serupaii: C- Cis-E-F-G
- penggunaannya: upacara belian (pengobatan), untuk mengiringi tari
- cara memainkan: hamper sama dengan harmonica tiup-sedot dengan menutup dan membuka lobang yang ada dengan jari tangan dan kiri.

Suling dewa

Bentuknya seperti suling daerah Sunda dan Jawa panjangnya kurang lebih 65 cm dengan garis tengah 1,5 cm, mempunyai enam lobang tempat meniup diberi ban yang terbuat dari rotan.

- nada yang dimiliki: C- E- F- G- A- B- C
- penggunaannya: untuk mengiringi tari Belian, untuk mengisi waktu senggang.
- Cara memainkan: sama dengan memainkan suling daerah Sunda dan Jawa.

Kelalii

Bentuknya seperti suling dewa, akan tetapi hanya mempunyai empat lobang, panjangnya kurang lebih 55 cm dengan garis tengah 1, 5 cm bagian yang akan ditiup diberi lingkaran tabung yang terbuat dari potongan bamboo.

- nada yang dimiliki; C- E- F- G- B
- penggunaannya; untuk upacara selamatan, sukuran setelah panen
- cara pemakaiannya: seperti memainkan suling biasa

Tompong

Bentuk tompong seperti bentuk kelalii. Panjangnya kurang lebih 20 cm, dengan garis tengah 2,5 cm, dan mempunyai lima lobang (4 diatas dan 1 dibawah)

- nada yang dimiliki: C- E- F- G
- penggunaannya: acara pertunjukkan, acara pengobatan (belian)
- cara memainkan: sama dengan suling biasa

7) Musik Etnis Nusa Tenggara Barat

Peralatan Musik Tradisional

1. Orkestra

a. Kepulauan Sumbawa

1) Gong Genang terdiri atas:

- 1 buah gong
- 2 buah genag (gendang)
- 1 buah serune (sebagai pembawa melodi)
- 1 buah palompong (sebagai alat ritmis)

b. Kepulauan Lombok

2) Orkestra genggong terdiri dari:

- Genggong
- Suling
- Rincik
- Petung
- Gong

Alat musik ini terbuat dari bamboo kecuali Rincik.

3) Gamelan

11 (sebelas) rebana, yang dicatat di Dasan Agung nama dan ukurannya adalah sebagai berikut:

- Terompong: lebar penampang atas 28 cm, lebar penampang bawah 24 cm, dan tinggi 11 cm.
- Pengempat: lebar penampang atas 29,5 cm, lebar penampang bawah 24,5 cm dan tinggi 12,5 cm.
- Panglimak: lebar penampang atas 29,5 cm, lebar penampang bawah 24,5 cm, dan tinggi 12,5 cm
- Terompong (paudan sebelas): lebar penampang atas 31,5 cm, lebar penampang bawah 26,5 cm, dan tinggi 13 cm.

- Tongseh: lebar penampang atas 34 cm, lebar penampang bawah 29 cm dan tinggi 13 cm
- Pemalek: lebar penampang atas 36 cm, lebar penampang bawah 31 cm dan tinggi 12,5 cm
- Terompong belek (terompong besar): lebar penampang atas 36,5 cm, lebar penampang bawah 32,5 cm dan tinggi 13,5 cm
- Gendang Wadon: lebar penampang atas 34,5 cm, lebar penampang bawah 31,5 cm dan tinggi 15 cm
- Gendang lanang: lebar penampang atas 29,5 cm, lebar penampang bawah 25,5 cm dan tinggi 15 cm
- Gong belek: lebar penampang atas 59,5 cm, lebar penampang bawah 51 cm dan tinggi 19,5 cm.

2. Betuk alat musik etnis Nusa Tenggara Barat:

a. Silu: terbuat dari bahan kayu sawo matang, perak dan daun lontar

Nama bagian pada Silu:

- pipi silu: lidah sebagai sumber bunyi (dibuat dari ro-o tua/ daun lontar)
- satampa nail: penahan bibir (dibuat dari perak berbentuk lingkaran)
- rona nail: penghubung antara pipi silu dan watasilu (dibuat dari perak)
- wata silu: batang silu (dibuat dari kayu sawo), terdapat karongga (lubang) sebanyak 7 buah didepan dan 1 buah dibelakang.
- Ponto silu (pantat silu): berfungsi sebagai penguat suara atau resonator (terbuat dari perak).

Silu tidak mempunyai ukuran standar (pembuatannya) yang diutamakan adalah produksi suaranya.

b. Serune: terbuat dari buluh (sejenis bambu kecil) dan daun lontar

Nama bagian pada serune:

- Serumung Ode (serobong kecil): bagian yang ditiup, berfungsi menahan nafas agar tetap rata di serumung
- Lolo (batang): mempunyai 6 lobang diatas dan satu bongkang (lobang) dibawah
- Serumung rea (cerobong besar): terbuat dari daun lontar) dan merupakan sebagai resonator.

- Anak Lolo: bagian lolo yang terkecil, disinilah terdapat ela (lidah) yang merupakan sumber suara, terbuat dari buluh.
 - Ela: bagian atau lidah merupakan sumber suara.
- c. Gambo: bahannya adaah kayu, kulit kambing, dan senar plastik.

Bagian-bagian gambo adalah sebagai berikut:

- Tuta (kepala) terdapat 6 buah penyetem (wole)
- Wo-o (leher)
- Kenta (membrane) dari kulit kambing, berfungsi sebagai resonator.
- Kaki yang bersambung dengan perut dan leher
- Ai gambo (dawai) dari senar plastik
- Turki (penganjal) berfungsi sebagai penyekat antara senar dan membrane kulit.
- Jempa , yaitu tempat berkaitnya dawai.

Nada-nada yang dihasilkan oleh gambo:

Do, re, mi, fa, sol. Dan tidak terdapat fret (sarumbu). Terdapat lima senar. Gambo berasal dari Sulawesi yang dibawa oleh suku bugis yang banyak berlayar ke Bima.

- d. Pereret: bahan dari kayu ipil atau kayu kunyit (kayu kunung) dan daun lontar.

Bagian-bagian dari pereret adalah:

- Spirit (lidah): terdiri atas 2 lembar daun lontar, yang dibentuk seperti trapezium.
 - Penyangka: merupakan penahan bibir: dibuat dari kayu berbentuk lingkaran.
 - Pengantar (penyambung): bahannya dari kayu
 - Batang (badan pereret): bahan dari kayu ipil atau kayu kunyit denga 7 buah lobang
 - Serobong: berfungsi sebagai resonator
 - Piringan: berfungsi sama denga serobong.
 - Pembuatan pereret pada umumnya lebih dititik beratkan pada segi musikalitas daripada segi artistiknya. Pereret ditiup sambil bersila atau berdiri.
- e. Genggong; bahan pembuatan genggong pelepah daun enau yang sudah tua, talinya dari ambung nanas (serat daun nenas), dan danda (pegangan tali) dari duri landak. Sekarang talinya dari benang dan dandaya dari kayu. Bagian-bagian dari sebuah genggong:

- Awak (badan) ukuran sejengkal
- Belong (leher) senyari setengah (1 ½ jari)
- Elak belek (lidah besar)
- Elak kodek (lidah kecil)
- Otak (kepala) ukuran senyari
- Tali (dahulu dari serat nenas)
- Danda (dahulu dari duri landak)
- Lebar genggong senyari.

Genggong ada dua macam, yaitu :

Genggong lanang dan genggong wadon. Secara fisik tidak dapat dibedakan, yang membedakan dari segi suara.

- f. Pelompong; terbuat dari kayu yang ringan (jenis kayu kabong ; kenangas dan berora). Bagian-bagian dari pelompong :
- Bilah-bilah pelompong
 - Bale palompong = wadah palompong (bilah-bilah), berfungsi sebagai resonator.
- g. Suling Loang Telo; dibuat dari satu jenis bilok (buluh) yang disebut bilok gres (buluh pasir).

Bagian-bagian dari suling loang tebu :

- Seleper (cincin) = terdiri atas segabung rautan bambu tipis atau bebungkulan (bambu untuk tidak diraut).
- Loang lelet = lobang yang terdapat dibawah sleeper
- Awak suling (badan suling)
- Loang atas (Lobang atas), banyaknya 3 buah
- Loang bawah (lobang bawah), banyaknya 1 buah.

Suara Suling Loang Telo hanya ada dua, yaitu dang dan ding. Tetapi menurut pengamatan tim ada empat nada, yaitu: la, do, re dan mi. Dahulu alat musik ini hanya dimainkan oleh orang-orang yang terkena panah asmara sebagai senggeger (pemikat kasih) bagi yang dipujanya.

- h. Rebana: bahan rebana pada umumnya semuanya sama, baik di Lombok, di Bima maupun di Sumbawa. Yaitu terdiri dari kayu, kulit, rotan dan kawat.

Bagian-bagian rebana terdiri atas:

- Penampang rebana, dari kulit

- Badan rebana, dari kayu
- i. Rebana Rea; terbuat dari kayu, kulit kambing dan rotan.

Bagian-bagian rebana Rea:

- Lenong: kulit
- Rengkan: dua utas rotan yang merekatkan kendang dengan sematang.
- Sematang: kayu yang dibentuk seperti mangkuk.
- Lobang: lobang resonator.
- We Rebana Rea: rotan yang dimasukkan kedalam rongga rebana

Rebana Rea berfungsi untuk mengiringi lagu-lagu yang syairnya berbahasa Arab, diambil dari buku Hadra, Berzanji dan Parsi Tahunan.

Kesenian yang diiringi oleh Rebana Rea ini disebut Ratib Rebana Rea. Fungsi pada mulanya adalah untuk menyebarkan agama Islam dan untuk memeriahkan acara perkawinan.

- ◇ Ratib Rebana Ode artinya Ratib yang diiringi rebana kecil.
- ◇ Rebana Lima adalah sejenis rebana Rea, ukurannya hampir sama. Fungsinya berbeda yakni membawakan lagu-lagu daerah sasak untuk mengiringi upacara-upacara perkawinan, khitanan.

- j. Gendang Belek

Bahannya terbuat dari kayu Tap, lendong sapi (kulit sapi). Gendang Belek ada dua macam yaitu gendang Mama (gendang laki-kali) dan gendang Nina (gendang perempuan). Dibedakan oleh suara yang dihasilkan; Gendang Mama lebih nyaring dari Gendang Nina.

Bagian-bagian dari gendang Belek:

- Rampeng: penampang gendang, terbuat dari kulit sapi.
- Batang: badan gendang, terbuat dari kayu tap
- Jangat atau tali bahannya dari kulit.
- Wangkis: tali penguat yang melingkari rampeng bahannya dari kulit.

Tinggi rata-rata ukuran gendang belek lebih dari 90 cm. Alat pemukulnya disebut Pematok Gendang.

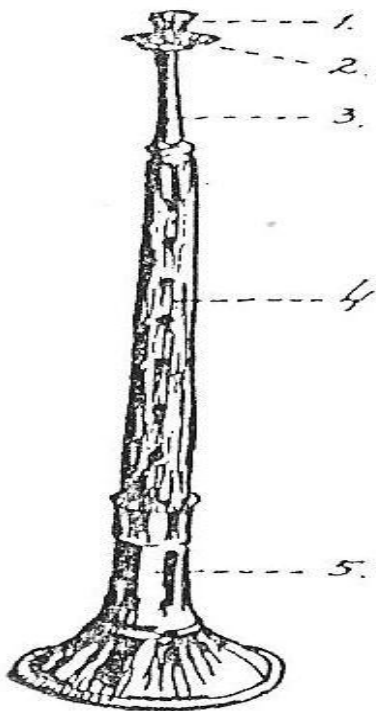
Sebagai alat musik dalam tari oncer, gendang belek sekaligus merupakan peralatan tari, karena memainkannya sambil menari. Pola ritmis gendang belek yang sempat dicatat dalam tim pengamat adalah:

Ragam Tabuhan (irama) Gendang

- | | | |
|-------------------|---|---|
| 1. Lunturan | : -UA UA UA UA UA UA | P |
| 2. Rantokan | : I. \overline{UA} . \overline{AU} \overline{UA} U A U | P |
| | II. \overline{UA} . \overline{AU} \overline{UA} U A U | P |
| 3. Timbalan Kapah | : - - - U - - - A | P |
| 4. Timbalan Rapet | : - - \overline{AU} - - - UA | P |
| 5. Baris | : \overline{UA} . \overline{AU} . \overline{UA} \overline{UA} | P |
| 6. Rentekan | : \overline{TTT} \overline{TTT} \overline{TTT} \overline{TTT} | P |
| | dipukul agak pinggir penampang gendang. | |
| 7. Rantokan Poto | : - - - - - - - | P |
| 8. Tamburan | : \underline{UA} U \underline{AU} . \underline{UA} U \underline{AU} | P |
| 9. Tuntel aik | : \overline{UUU} \overline{UUU} \overline{AAA} \overline{AAA} | P |
| 10. Tuntel darat | : \overline{UUU} \overline{UUU} \overline{AUA} \overline{UAU} | P |
| 11. Rantokan | : \overline{UA} \overline{UA} U A U A U A | P |

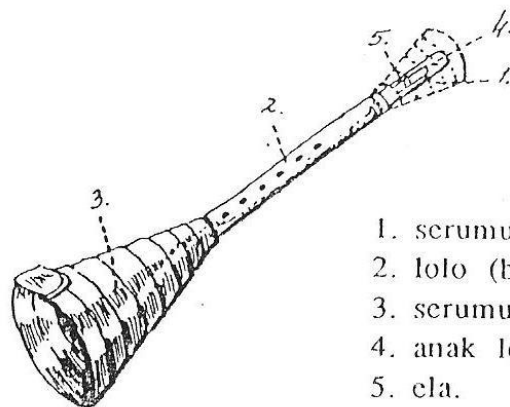
Bentuk-bentuk Instrumen Musik Tradisional Nusa Tenggara Barat

Untuk jelasnya lihat penampang *silu* dengan nama bagiannya dan bahannya pada gambar di bawah ini:



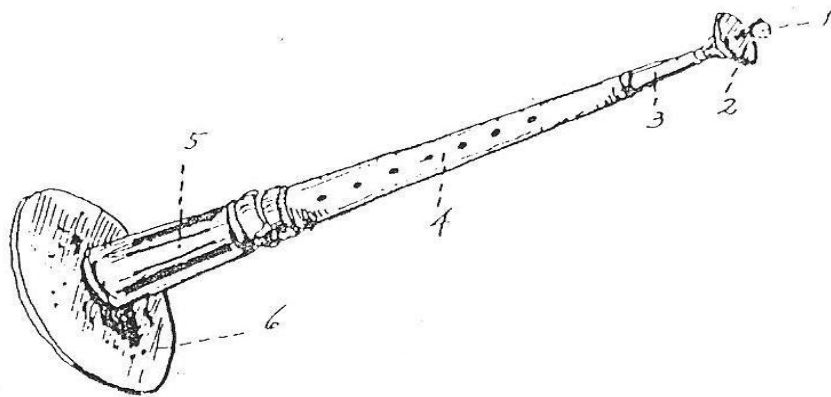
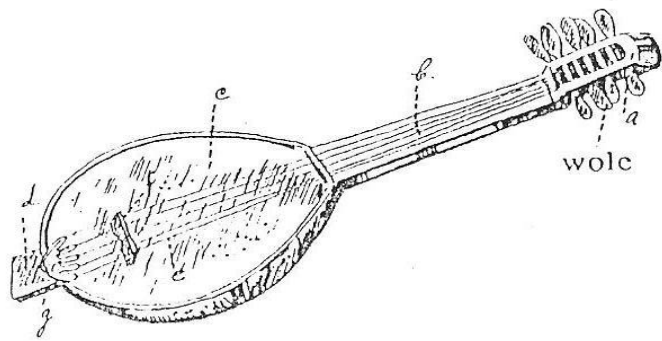
Keterangan:

1. *Pipi silu*, yaitu lidah sebagai sumber bunyi, dibuat dari ro-o tu-a (daun lontar), berlapis empat, diikat dengan benang.
2. *Satampa nail*, yaitu penahan bibir, dibuat dari perak berbentuk lingkaran.
3. *Rona nail*, merupakan pnghubung antara *pipi silu* dengan *wata silu*, bahannya dari perak
4. *Wata silu*, dibuat dari kayusawo pada *wata silu*, terdapat *karonga* (lubang) sebanyak 7 buah didepan dan satu buah dibelakang, terletak dipangkal *wata silu*.
5. *Ponto silu* (pantat silu) berfungsi sebagai penguat suara atau resonator. Bahannya juga dari perak.

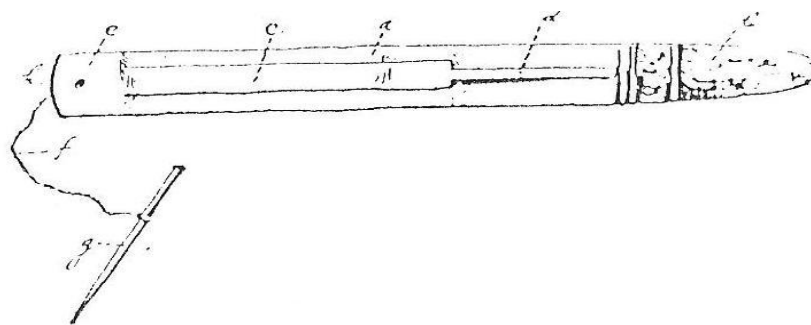


1. serumung ode.
2. lolo (batang).
3. serumung rea.
4. anak lolo.
5. cla.

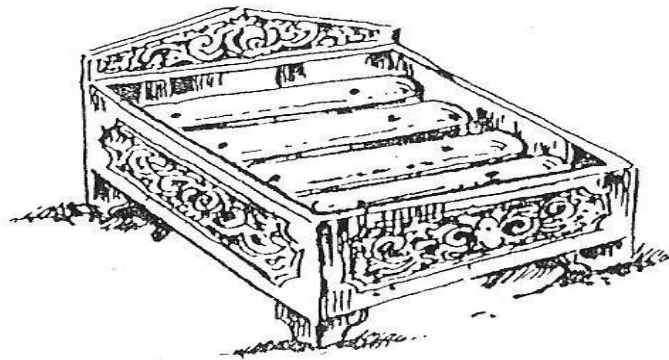
Gambar 85: Serune
Tahap terakhir *gambo* dipelitur atau divenis



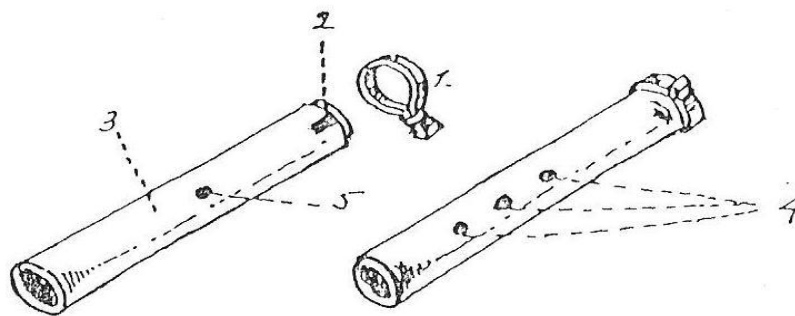
Gambar 86: *Pereret*



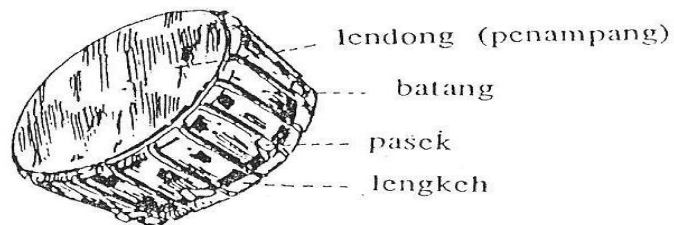
Gambar 87: Bagian-bagian dari sebuah *genggong*



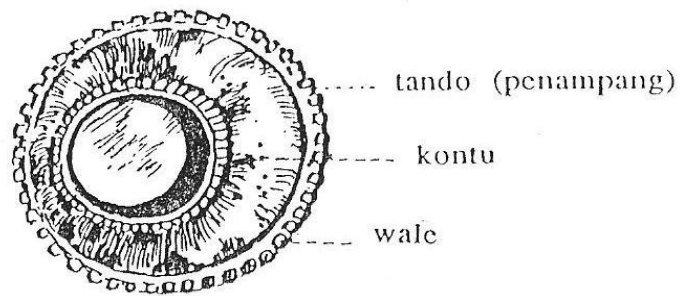
Gambar 88: *Palempong* sekarang



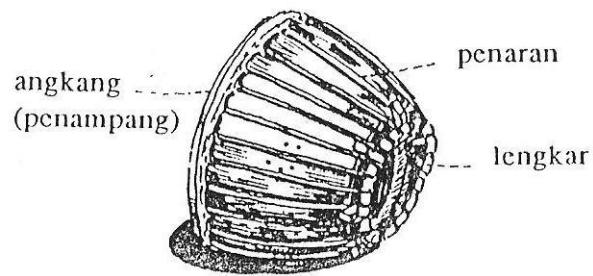
Gambar 89: *Suling loang telu*



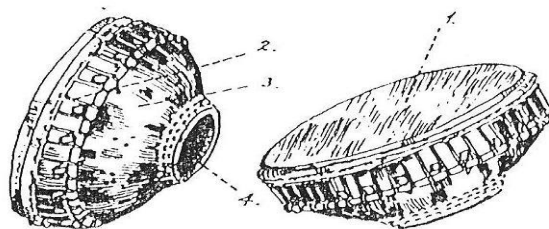
Gambar 90: *Rebana* di Lombok dan bagian-bagiannya



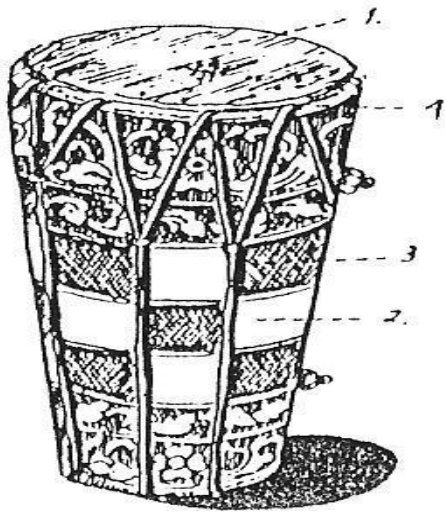
Gambar 91: *Rebana* di Bima dan bagian-bagiannya.



Gambar 92: *Rebana Sumbawa* dan bagian-bagiannya

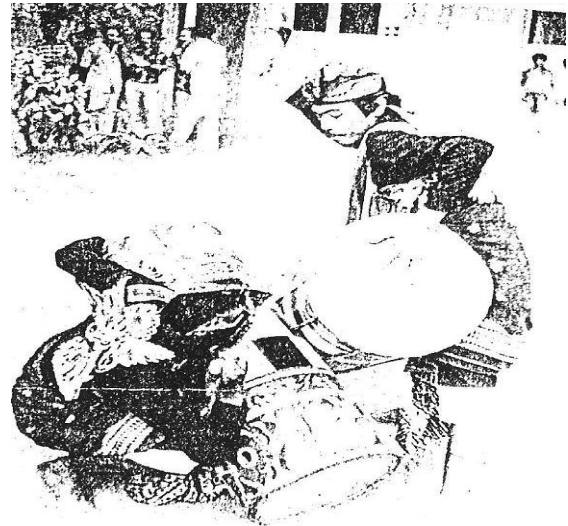
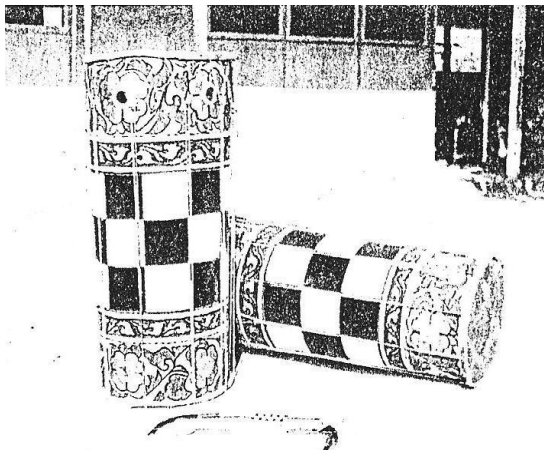


Gambar 93: *Rebana Rea*



1. *Rampeng*, yaitu penampang gendang, dibuat dari kulit sapi
2. *Batang* yaitu badan gendang yang dibuat dari *kayu tap*
3. *Jangan* atau tali bahannya dari kulit.
4. *Wangkis* yaitu tali penguat yang melingkari *rempong*. Bahannya dari kulit

Gambar 94: Gendang Belek



Gambar 95 atas : *Gendang belek* dari desa Tanjung, Lombok Barat

Gambar 96 Kanan : Cara memainkan *gendang belek*

Keterangan :

- U = berbunyi dung (suara gendang mama/ lanang)
- A = berbunyi dak (suara gendang nina / wadon)
- P = oncer
- T = berbunyi tak

8) Sulawesi Selatan

Musik Suku Bugis

- Kecaping

bahan : kayu dan kawat tembaga (senar)

bentuk : memanjang mirip bentuk perahu

warna : kuning

9) Aceh

Instrumen musik Aceh yang paling dominan adalah instrumen yang sifatnya ritmis, diantaranya: Gonderang (berbentuk barrel), rapai (frame drum), rebana (frame drum). Adapun instrumentasi musik Aceh yang bersifat melodi adalah: sarune klasifikasi Curth Sach di aceh.

- Idiopon: bunyi yang dihasilkan dari alat itu sendiri.
 - leusong seperti lesung untuk menumbuk padi.
 - canang seureukeh, jenis xylopon.
 - memong seperti canang instrumen idiofon Minang.
 - genggong, jew' s harp.
- Membranopon: bunyinya berasal dari kulit.
 - gegedem, semacam rebana yang ada di Gayo
 - rapai, jenis rebana, tetapi lebih kecil
 - gendorang, jenis gendang dua muka/sisi
 - marwas, sejenis drum yang ada di Temieung
 - gedombak, jenis goblet drum pengaruh melayu yang ada di daerah Teuming
- Aeropon: bunyi yang berasal dari udara.
 - sarune kalee, jenis hobo (shaw), ini pengaruh India
 - buloh merindu, sama dengan seruling
 - saluang
 - bensu, sama dengan bansu di Minangkabau
 - sarunei moh-moh, jenis nulfu reed yang terbuat dari batang padi
- Kordopon: sumber bunyinya berasal dari snar
 - biola, pengaruh Eropa
 - gambus, pengaruh Islam
 - canang, kecapi dan teganing

10) Sangihe – Talaud

- Idiofofon : garputala bambu, kemudian adanya jew's harp yang disebut *oli* dari bambu.
- Acrofofon : Suling bambu (bansi)
- Membranofon : tagonggong (satu kulit)
- Kardofofon : salude (siter dengan dua dawai), dan asrababu (rebab)

C. Rangkuman

Kemiripan penamaan dari sebuah alat musik di berbagai kebudayaan musik dapat saja terjadi. Namun, tidak semua peristilahan yang bermiripan itu akan merujuk pada jenis alat musik yang sama. Di Sulawesi Selatan kata *kecapi* dipakai untuk menyebutkan alat musik berdawai jenis *lut* yang cara memainkannya dipetik, di masyarakat Sunda Jawa Barat, kata *kacapi* merujuk pada alat musik berdawai jenis *siter* kotak yang cara memainkannya dipetik dengan kedua jari tangan. Kedua jenis alat musik berdawai ini sama sekali berbeda dalam hal ciri, bentuk, maupun cara memainkannya. Alat musik yang disebut dan sebetulnya *kacapi* di masyarakat Sunda Jawa Barat, di Jawa Tengah disebut *siter*. Di tempat lain di wilayah Nusantara kata *rebab*, *rabab*, *rabap*, atau *rebap* biasanya dipakai untuk menyebutkan alat musik berdawai jenis *lut* yang cara memainkannya digesek.

Istilah *talempong* yang merujuk kepada satu alat musik lazimnya terbuat dari logam, bentuknya bundar, berongga, dengan *pencu* atau benjolan bulat di tengah dan biasanya di Minangkabau alat musik ini dimainkan dengan posisi dijinjing/dipegang/dipacik, oleh sebab itu musik yang menggunakan alat seperti itu dinamakan *talempong pacik*. Di beberapa daerah di Minangkabau, permainan *talempong pacik* ini ada pula yang dilengkapi dengan sebuah alat musik berpencu lainnya, yaitu *aguang*, ada

pula yang memakai *canang* sebagai pengganti aguang. Dalam bahasa Jawa dan Bali, alat musik semacam itu disebut *gong*, atau dalam bahasa Sunda dan Betawi, *goong*.

Pada masyarakat lain dalam kebudayaan musik di wilayah Nusantara, alat itu memiliki nama yang berbeda-beda. Dalam bahasa Toba, alat musik seperti itu dinamai *ogung*, sedangkan dalam bahasa Melayu disebut *tawak*. Di Jawa alat musik seperti itu yang lebih besar disebut *gong* tetapi ada yang lebih kecil yang dinamai *kempul*, dan ada beberapa macam lagi yang disebut *kenong*, *kethuk*, *kempyang*, *bonang*, dan *bende*. Dalam bahasa Anakalang, Sumba disebut *mabakul*.

Alat musik gendang, di Nusantara tidak banyak terdapat perbedaan penamaan. Dalam sekelompok gamelan *klenengan* di Jawa Tengah terdapat tiga buah gendang yang masing-masing disebut dengan *kendang ageng*, *ciblon*, dan *ketipung*. Dalam sekelompok gamelan gong kebyar di Bali dipakai dua buah yang keduanya juga disebut *kendang*. Kelompok gamelan degung di Sunda Jawa Barat memakai dua buah gendang yang masing-masingnya disebut *kendang* dan *kulanter*. Di Minangkabau, dalam permainan talempong pacik dipakai sebuah gendang yang disebut *gandang katindiek*. Ada pula penamaan alat musik disebut sesuai dengan nama ensambelnya, seperti *gandang tambua*, *gandang sarunai*, dan *gandang duo*, serta *gandang unggan*. Dalam pertunjukan *rabab pasisia* terdapat pula pemakaian sebuah gendang yang disebut *gandang adok*.

Sistem penggolongan alat musik Sachs-Hornbostel berdasarkan pada sumber penggetar utama dari bunyi yang dihasilkan oleh sebuah alat musik. Selanjutnya Sachs-Hornbostel menggolongkan berbagai jenis alat musik atas lima golongan besar, yakni:

- a. Membranofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah membran atau kulit. Sebagai contoh adalah alat musik gendang.

- b. Idiofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah badan atau tubuh dari alat musik itu sendiri. Sebagai contoh adalah semua jenis alat musik gong.
- c. Aerofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah udara. Sebagai contoh adalah semua jenis alat musik yang ditiup.
- d. Kordofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah dawai yang diregangkan. Sebagai contoh adalah semua jenis alat musik berdawai.
- e. Elektrofon, di mana penggetar utama penghasil bunyi adalah tenaga elektrik. Sebagai contoh adalah semua jenis alat musik yang menggunakan amplifikasi suara.

Dari sistem pengelompokan yang dilakukan, selanjutnya Sachs-Hornbostel menggolongkan lagi alat musik berdawai menjadi lebih terperinci berdasarkan karakteristik bentuknya, yakni:

- 1. Jenis busur
- 2. Jenis lira
- 3. Jenis harpa
- 4. Jenis lut
- 5. Jenis siter

Jenis busur pada prinsipnya ditandai dengan kedua ujung dawai diikatkan pada kedua titik ujung penyangga. Akibat tarikan dari regangan dawai, kedua ujung penyangga yang lentur membentuk sebuah busur.

Jenis lira dan harpa pada prinsipnya ditandai hubungan antara posisi dawai dan kotak suaranya. Untuk jenis lira, posisi dawai sejajar dengan kotak suaranya. Adapun untuk jenis harpa, posisi dawai tegak lurus dengan kotak suaranya.

Jenis lut dan siter, pada prinsipnya ditandai bahwa keduanya sama-sama memiliki kotak resonator suara. Letak posisi dawai dari kedua jenis alat ini sejajar dengan permukaan kotak suaranya. Perbedaan khusus dari keduanya adalah, jenis lut

memiliki leher (*neck*). Fungsinya adalah sebagai papan jari (*finger board*) atau juga sebagai penyangga dawai (*string bearer*); sedangkan jenis siter tidak memiliki kedua ciri tersebut. Pada jenis lut, leher (pada umumnya tidak berperan penting dalam hal resonansi) terpisah dengan badan (yang umumnya berperan menjadi kotak resonansi suara), di mana panjang dawai yang diregangkan sebagian berada di atas permukaan leher dan sebagian lainnya berada di atas permukaan badannya. Adapun alat dawai jenis siter pada dasarnya tidak memiliki pemisahan antara leher dan badan, dan pada umumnya keseluruhan badan alat musik berperan menjadi kotak resonansi suara.

Bentuk kotak resonansi suara dari alat dawai jenis siter cukup beragam; misalnya ada yang berbentuk kotak persegi empat atau dapat juga berbentuk tabung (*tube zither*). Konstruksi bentuk dawai busur umumnya terdiri dari sepotong bilahan kayu atau sayatan bambu lentur dengan ukuran tertentu di mana dawai diregangkan di antara kedua sisi ujungnya. Akibat dari regangan dawai, bilah kayu atau bambu akan tertarik ke arah dawai membentuk sebuah busur.

BAGIAN II

MUSIK ETNIK NUSANTARA DALAM KONTEKS BUDAYA

Pentingnya Musik Etnik Nusantara sebagai bagian ekspresi kebudayaan manusia dapat dilihat berdasarkan penemuan artefak-artefak di berbagai tempat di dunia. Pada kejayaan peradaban Mesir di zaman Mesopotamia, Musik Etnik Nusantara seperti harpa dan lira yang sedang dimainkan ditemukan dalam bentuk pahatan lukisan kuno di dinding bebatuan.

Di kebudayaan Cina ditemukan gambar seorang dewa yang sedang memainkan alat petik lut *pipa*. Di kebudayaan India banyak ditemukan teks-teks sejarah kuno yang menceritakan dan menggambarkan bagaimana Musik Etnik Nusantara digunakan sebagai sarana meditasi. Di masyarakat Jepang, Musik Etnik Nusantara jenis siter *wagon* atau disebut juga *yamato-goto* merupakan alat musik penting yang digunakan sebagai pengiring tarian spiritual “*Azuma Asobi*” dalam agama Shinto. Pentingnya alat ini digambarkan pada sebuah patung kuno *Haniwa* yang sedang memainkan prototipe siter *wagon* (Malm, 1959: 27, 43). Demikian pula di Eropa, harpa digambarkan dengan menonjol lewat lukisan-lukisan klasik dan tua.

Pada kebudayaan musik di Nusantara dapat juga dilihat bagaimana pentingnya Musik Etnik Nusantara. Salah satu situs sejarah yang memperlihatkan gambaran penggunaan Musik Etnik Nusantara pada masa lampau, dijumpai pada relief yang terdapat di salah satu dinding candi Borobudur di Jawa Tengah. Relief yang menggambarkan sekelompok orang sedang memainkan beragam alat musik, di antaranya jenis lut, suling, gendang, dan sebagainya.

Berdasarkan sumber foto-foto sejarah, di Kalimantan konon pernah ditemukan alat musik sejenis harpa dengan nama *engkratong* yang digunakan masyarakat Murut

dan Iban. Jenis alat musik harpa ini hampir tidak pernah lagi ditemukan di Nusantara. Dengan bukti dokumentasi foto, setidaknya kita tahu bahwa alat musik dawai jenis harpa pernah ada di Nusantara.



Gambar 51: Relief alat musik di Candi Borobudur

A. Musik Etnik Sumatera Utara

Di Sumatera Utara, alat Musik Etnik Nusantara *kulcapi* di masyarakat Karo dan *hasapi* di masyarakat Batak Toba digunakan sebagai sarana ritual kepercayaan. *Kulcapi* dimainkan dalam upacara ritual *Silengguri*, yakni satu bentuk upacara “penyucian” yang dilakukan oleh seorang pemusik *kulcapi* terhadap alat musik yang dimainkannya. Alat musik itu dimainkan dengan iringan alat musik lain disebut dengan *keteng-keteng* (alat musik berdawai jenis idiokord terbuat dari bambu). Upacara ritual *silengguri* dianggap sakral oleh pemusiknya dan umumnya hanya dihadiri oleh orang-orang tertentu saja. Orang-orang yang terlibat hanyalah pemusik yang menjadi pelaku ritual, para pemusik pengiring dan sebagian orang lainnya yang membantu mempersiapkan keperluan ritual.

Hasapi merupakan alat musik jenis dawai yang dipakai dalam sarana ritual peribadatan pada masyarakat Parmalim Batak Toba. *Hasapi* merupakan salah satu alat musik yang dimainkan dalam ensabel musik ritual, disebut *gondang hasapi*. Di masyarakat Parmalim Batak Toba, ensambel *gondang hasapi* dimainkan pada perayaan

Si Paha Sada. Ensambel gondang hasapi terdiri dari alat-alat musik *sarune etek* (sejenis klarinet/serunai berukuran kecil), *garantung* (sejenis gambang kayu berbilah lima), dua buah *hasapi* (lut petik bersenar dua)—*hasapi ende* dan *hasapi doal*, serta *hesek* (perkusi botol).



Gambar 52: Pertunjukan *Gondang Hasapi* dalam suatu acara pesta

Perayaan *Si Paha Sada* dilaksanakan di dalam rumah peribadatan Parmalim (*Bale Pasogit*). Namun demikian, kulcapi ataupun hasapi juga digunakan sebagai bagian dari ensambel yang dimainkan dalam konteks musik hiburan. Kulcapi Karo dan hasapi Toba dapat dimainkan solo sebagai hiburan bagi orang yang memainkannya. Khusus untuk hasapi Toba, alat ini juga kadangkala dimainkan dalam bentuk ensambel musik hiburan bersama dengan alat-alat musik lainnya seperti *sulim* (suling bambu) dan nyanyian. Ensambel musik untuk jenis musik hiburan di Batak Toba disebut dengan *uning-uningan*.



Gambar 53: Pertunjukan *Gondang Hasapi* pada perayaan *Sipaha Sada*

Batak Karo

Pembagian seni musik Batak Karo terbagi atas 2 bagian:

1. Seni suara vokal

Seni suara vokal adalah bernyanyi tabas, bernyanyi tangis, bernyanyi gembira, nyanyian asmara, nyanyian bercerita, nyanyian humor, nyanyian pembangkit semangat, nyanyian berbintang, nyanyian perkolong-kolong.

a. Nyanyian Tabas

Nyanyian tabas adalah lagu yang berisikan mantra yang bersifat magis, yang dibawakan oleh dukun dalam pesta kepercayaan dan berisikan permohonan kepada dewa air, dewa tanah, dewa langit dan dewa lainnya, agar datang untuk memberkati langit yang telah disajikan dalam altar persembahan oleh dukun.

b. Nyanyian Tangis

Nyanyian tangis adalah lagu yang menyatakan kesedihan dalam upacara kematian, bentuk melodi dan irama merupakan kebebasan kelahiran oleh si penyanyi dan kadang-kadang disertai dengan ucapan syair-syair inderek dan diucapkan secara bergantian pamili-pamili sambil menangis.

c. Nyanyian Gembira

Nyanyian gembira adalah bentuk nyanyian yang dibawakan oleh muda- mudi dengan tepuk sorak dan berisikan sindiran antara muda-mudi tersebut, berbentuk pantun yang sesuai dengan keinginan penyanyi.

d. Nyanyian Asmara

Adalah lagu yang dibawakan oleh muda-mudi untuk menyatakan cinta kasihnya terhadap sang pujaan.

e. Nyanyian Bercerita

Adalah nyanyian yang dibawakan oleh para orang tua pada malam hari sebagai pengisi waktu senggang.

f. Nyanyian Humor

Adalah sejenis nyanyian untuk menghibur pendengar dan melukiskan bagaimana orang sedang bekerja yang disajikan untuk bersama.

g. Nyanyian Pembangkit Semangat

Adalah nyanyian yang dipakai pada waktu gotong royong dalam pembangunan yang dipentingkan iramanya serentak dan syairnya bermakna pembangkit semangat, beban berat akan diselesaikan bersama.

h. Nyanyian Perkolong-kolong

Maksudnya adalah seorang pria dan seorang diberi upah untuk menyanyikan segala jenis lagu hiburan, atau biduan panggilan yang telah dikenal dengan kelincahannya menyanyi dan menari. Biasanya nyanyian berkolongan ini terdapat pada pesta-pesta dan terutama pesta muda-mudi (guro-guro aron). Yang menarik masyarakat terhadap perkolongan ini terutama adalah isi pantunnya, yang mana mereka dapat menggambarkan segala situasi dengan berpantun.

Simalungun

Simalungun adalah salah satu bagian daerah yang terletak di Sumatera Utara. Sama halnya dengan daerah-daerah lain di Indonesia, Simalungun juga mempunyai adat istiadat dan punya berbagai jenis alat musik yang nantinya akan digunakan dalam berbagai upacara adatnya.

Adapun acara-acara yang diiringi dengan pemukulan gonrang adalah sebagai berikut:

a. Masa Lampau

1. Manumbah : menghormati keramat/roh nenek moyang dengan memakai sajen
2. Meranggir : mengarau badan
3. Manraja : menobatkan seseorang menjadi raja
4. Manogu Losung : palas/batang lesung
5. Manogu tiang/bolon : menaiki rumah
6. Mamangkot rumah : memasuki rumah baru
7. Palaho Boru : upacara adat perkawinan
8. Maningguri : upacara kematian
9. Merondang bittang : upacara keagamaan

b. Masa Sekarang

Masa setelah mulainya agama kristen di Simalungun sejak tahun 1903.

Upacara yang diiringi dengan gual Simalungun adalah sebagai berikut:

1. Palaho boru
2. Mandingguri
3. Memangkot rumah
4. Mangalo-alo tamusi
5. Marondang bittang

Pemakaian alat-alat Gondang Simalungun

1. Gonrang sidua-dua
2. Gonrang sipitu-pitu

Dipakai bersamaan dengan sarunai bolon, gung bangangal, mong-mongan 2 buah. Ini dipakai pada upacara perkawinan, memasuki rumah baru menraja, menyambut tamu, dan lain-lain.

Instrumen/Gual yang dipergunakan pada acara- acara:

1. Perkawinan
2. Kamalangan
3. Menyambut tamu
4. Merondang bittang
5. Menaiki rumah baru

Mandailing

Sumatera Utara sangat kaya akan saji-sajian musik tradisional. Sebagai bentuk upacara adat seperti upacara kaum bangsawan, upacara minta hujan, upacara kemalangan dalam kehidupan masyarakat Mandailing, selalu menyajikan berbagai bentuk musik tradisional. Pada masa pra-Islam, salah satu bentuk upacara ritual dalam kepercayaan asli orang Mandailing, yaitu upacara *parsibaso* atau *paturun sibaso*, selalu menyajikan acara musik tradisional sebagai kelengkapan upacara. Sedangkan dalam kehidupan adat-istiadat masyarakat Batak Toba, sajian musik tradisional sering kita lihat pada upacara-upacara adat *mangokal holi* (upacara penyembahan kepada dewa), upacara *sipaha sada* (upacara pembukaan tahun baru menurut perhitungan kalender Batak Toba), dan acara hiburan *margondang* (Maully Purba, 1991: 135)

Ensambel Gordang Sembilan

Peralatan musik yang dipakai dalam ensambel Gordang Sembilan terdiri dari sembilan gendang besar (gordang), yang memiliki perbedaan ukuran antara satu dengan lainnya. Sekelompok gendang berukuran kecil sampai dengan ukuran besar dan

sepasang simbal. Dibeberapa tempat, ensambel ini juga dilengkapi dengan sebuah alat tiup *sarune*, terbuat dari bambu berukuran kecil dan berlidah tunggal (*idioglot clarinet*) dengan corong yang dapat dilepas, terbuat dari ujung tanduk kerbau atau kambing hutan.

Masing-masing peralatan musik dalam ensambel ini mempunyai nama tersendiri. Akan tetapi antara daerah yang satu dengan daerah yang lain memiliki perbedaan-perbedaan nama-nama. Sebagai perbandingan dapat dilihat perbedaan yang terdapat di tiga desa, yaitu Desa Pakantan, Hutapungkut dan Desa Tamiang. Di Pakatan, sepasang gordang yang paling besar disebut jangat, pasangan-pasangan berikutnya disebut hudong-kudong, padual, patolu, sedangkan gordang yang paling kecil disebut enek-enek. Di Hutapungkut, jangat terdiri dari tiga buah yaitu: (1) jangat siangkaan (abang): (2) jangat silitonga (tengah): (3) jangat sianggian (adik). Pasangan gordang pada urutan keempat dan kelima disebut pangaloi; pasangan urutan keenam dan ketujuh disebut paniga; gordang pada urutan kedelapan disebut hudong-kudong; sedangkan gordang terkecil disebut teke-teke. Di Desa Tamiang, mempunyai susunan gordang dengan nama yang serupa, tetapi gordang yang paling kecil disebut eneng-eneng, mirip dengan yang ada di Pakatan.

Nama dan komposisi keluarga gong juga mempunyai variasi yang berbeda-beda di masing-masing daerah. Di Pakatan, gong yang besar disebut ogung dada boru, (gong betina), pasangannya disebut ogung jantan dengan ukuran lebih kecil dan mempunyai nada yang lebih tinggi. Di daerah lainnya (Hutapungkut dan Tamiang) kedua gong ini disebut ogung jantan dan ogung betina. Ogung yang berukuran kecil dan memberikan alternatif ritmis di antara kedua ogung di atas, di Pakatan disebut doal, di Tamiang dan Hutapungkut alat ini tidak dipakai.

Tiga buah gong kecil yang dipergunakan dalam ensambel ini, di Pakatan disebut mong-mongan. Terdiri dari: (1) pamulusu; (2) panduaduan; (3) panolongi. Di Tamiang dan Hutapungkut, keluarga mong-mongan di daerah ini sama dengan doal di Pakatan. Sebaliknya di Hutapungkut dan Tamiang terdapat sepasang gong kecil yang disebut epong-epong atau salempong. Alat ini tidak dipakai di Pakatan. Alalmusik dengan bahan logam lainnya adalah simbal. Alat ini disebut talu sasayap atau sasayat.

Pemain Gordang Sambilan

Pemain gordang sambilan terdiri dari sebelas orang. Lima diantaranya adalah pemain gordang yaitu: seorang pemain jangat, sekaligus bertindak sebagai pemimpin, dua orang pemain hudong-kudong dan panduai; satu orang pemain patolu; dan pemain enek-enek. Keluarga gong dimainkan oleh dua orang; seorang memainkan sepasang gong besar, sedangkan seorang lainnya memukul doal. Keluarga mong-mongan dipegang oleh dua orang seorang diantaranya memainkan pasangan panologi dan panduai-duai, yang alin memainkan pamulisi. Dua orang pemusik lainnya memainkan tali sasayap dan sarune. Dari tiga desa tersebut di atas, hanya Pakatan yang menggunakan sarune. Namun pemakaian alat ini tidak mutlak.

Jumlah pemain gordang di Hutapungkut dan Tamiang bervariasi. Tidak jarang yang berjumlah sembilan itu hanya dimainkan oleh empat atau tiga orang pemusik. Berbeda dengan di Pakatan, kelompok gong (khususnya mong-mongan dan salempong) masing-masing dimainkan oleh satu orang, yaitu teknik bermain saling mengisi secara bergantian.

Kedudukan Gordang Sambilan dalam Adat Mandailing

Gordang sambilan dalam adat disebut *uning-uningan ni ompunta na jumolo sunduti* (bunyi-bunyian nenek moyang yang terdahulu). Musik ini bukan musik hiburan

(*entertainment*), melainkan musik yang pemakaiannya dan penggunaannya berkaitan dengan adat-istadat di tanah Mandailing. Musik ini tidak dapat dimainkan dengan sembarangan. Biasanya digunakan dalam pesta adat perkawinan (*horja siriaon*) keturunan raja atau orang yang berpengaruh di desa. Selain upacara adat perkawinan, alat ini juga dipergunakan untuk upacara *mangido udon* (meminta hujan); upacara kemalangan (di sini yang dipakai hanya jangat yang disebut *bombat*). Pada masa sebelum Islam, musik ini dipergunakan untuk upacara *parsibaso* atau *paturun sibaso*, yaitu salah satu upacara ritual dalam kepercayaan asli orang Mandailing. Setelah orang Mandailing memeluk agama Islam upacara ini praktis tidak pernah dilakukan lagi.

Meskipun demikian, gordang sambilan dianggap mempunyai "kekuatan" untuk memanggil roh-roh nenek moyang. Untuk menghindari agar pemain gordang tidak *hasulupan* (kesurupan), harus disediakan perlas-las yaitu sesajian berupa nyira (air nira) yang disimpan di dalam sahan (tanduk kerbau), ikan sale yang utuh (ikan yang semua bagian tubuhnya masih lengkap dan sudah diasap), itak (tepung beras), poltuk (padi yang digongseng), sira (garam) dan pege (jahe). Bahan-bahan ini semua diletakkan di atas sebuah tempat terbuat dari kuningan (pahar), dan dilapisi dengan ujung daun pisang. Selain itu dipersembahkan burangir selengkapannya, yaitu terdiri dari bahan-bahan burangir (daun sirih), timbako (tembakau), soda (kapur sirih), pining (buah pinang) yang tak dikupas dan gambir. Semua bahan ini diletakkan di atas sebuah tikar kecil, berbentuk segi empat yang disebut salipi.

Pada upacara horja godang (pesta besar, biasanya pesta perkawinan), gordang sambilan juga ditampilkan. Seekor kerbau atau sapi (minimal seekor kambing) harus disembelih sebagai syarat, meskipun hanya untuk mangampeon gordang (menempatkan gordang ketempatnya yang disebut bagas gordang/rumah gordang) dalam konteks upacara tersebut.

Untuk dapat menyajikan gondang sambilan dalam sebuah pesta, terlebih dahulu harus meminta kepada Raja Pasunan Bulung, yaitu seorang ahli dan "penguasa" dalam adat-istiadat Mandailing. Keizinan adat akan diperoleh melalui proses mufakat dan musyawarah adat yang disebut markobar. Dalam markobar semua unsur *dalihan na tolu* harus hadir, yaitu: *suhut sihabolonan* (yang menyelenggarakan pesta adat); *kahanggia dari suhut* (saudara semarga dari keturunan yang sama); *anak boru* (keluarga dari saudara perempuan suhut); *mora* (keluarga dari istri suhut) serta raja-raja dari desa tetangga (*tording balok*) dan Raja Pasunan Bulung sendiri yang bertindak sebagai "penguasa" adat yang tertinggi. Apabila "izin" sudah diperoleh, sebelum gondang dapat dimainkan, hari di tinggung (semacam upacara pemukulan pertama) terlebih dahulu. Orang yang berhak meninggung gondang tak lain adalah Raja Panusunan Bulung atau Datu Paruning-uningan, yaitu pemimpin kelompok pemusik yang bertindak sebagai wakil Raja Pasunan Bulung.

Batak Toba

Terdapat dua ensemble musik dalam masyarakat Toba yaitu: ensemble gondang hasapi dan ensemble gondang sabangunan. Salah satu instrumen dari ensemble sabangunan adalah taganing. Gondang hasapi pada dasarnya tidak bisa dimainkan bersama dengan taganing. Gondang sabangunan hanya dimainkan untuk seremoni yang resmi, dan gondang hasapi hanya dimainkan untuk hiburan, pernyataan ini tidak tepat sebab kenyataannya ensemble ini dapat dimainkan baik untuk seremoni maupun hiburan. Misalnya gondang tunggal yang dilakukan sekelompok pemuda sebagai hiburan dan gondang hasapi yang digunakan dalam beberapa jenis upacara ritual khususnya misalnya persiarhon mengundang roh.

Dalam musik Batak Toba yang tradisional tidak pernah dimainkan garantung dengan taganing (sebutan lain dari taganing) dan taganing tidak dimainkan dengan sipuling.

Menurut Sumaryo L.E "Taganing yaitu satu stel gendang, berturut-turut dilaras dari rendah sampai tinggi yang dimainkan secara virtuoso sekali dalam ritmik penuh ... sera kanon. Nama gondang kadang-kadang diberikan pada satu stel gong-gong kecil seperti bende yang digantung pada standar kayu dengan tali.

Nama lagu, Gondang Malik

Ensambel alat-alat musik atau orkestra tradisional daerah Tapanuli Utara dimana kombinasi peralatannya terdiri dari:

- a. Taganing (seperangkat gendang kecil terdiri dari lima buah gendang dilaras berbeda-beda nadanya)
- b. Gondang sebuah
- c. Odap, sebuah
- d. Serunai, sebuah
- e. Heseq sebuah
- f. Gong (ogung) seperanggau (Maksudnya seperangkat gong) yang dinamakan gong oloan, gong ihutan, gong padora dan gong doal yang semua itu dimainkan oleh seorang saja.

Gondang Sampur Marteme

Ansembel alat-alat musik tradisional atau orkestra tradisional daerah Toba dimana seperangkatnya terdiri dari:

- a. Sebuah ogung oloan
- b. Sebuah ogung ihutan

- c. Sebuah ogung pangora
- d. Empat buah taganing
- e. Sebuah gong doal
- f. Sebuah gordang
- g. Sebuah hesek
- h. Sebuah odap
- i. Sebuah serunai

Pemainnya terdiri dari empat orang penabuh sambil berdiri seorang pemain odap seorang pemain gordang dan seorang pemain taganing dan seorang pemain serunai yang semuanya duduk di tikar. Disini pemain hesek boleh duduk atau berdiri. Awal musik dimainkan oleh pemain taganing barulah diikuti semuanya. Lagu yang dimainkan gandang sampur marmeme orkes pengiring tarian disebut Tari Toba barulah dimulai setelah sarunai dimainkan.

Gordang malim ataupun gondang sampur marmeme bukanlah jenis orkestra. Keduanya merupakan judul repertoar dalam musik tradisional Batak Toba di Tapanuli Utara, yang biasanya disajikan melalui ensemble gondang sebangunan atau gondang hasapi.

Juga pada bagian gondang malim disebutkan bahwa keempat gong dimainkan oleh satu orang saja sedang pada gondang sumpur marmeme gong dimainkan oleh tiga orang. Gong oloan dan gong ihutan dimainkan oleh satu orang kemudian gong doal dan panggora masing-masing satu orang.

Gondang Batak: Orkes kecil tradisional didaerah Tapanuli Utara terdiri dari 2 gong sedang, 2 gong dengan suara sengau (canang) 6 gendang dengan swanrantara-swarantara sekondeters dan kwart sebuah serunai kayu dengan lima nada pentatonik.

Tataganing: Orkes Batak Toba yang memiliki peralatan pokok alat-alat pukul gendang yang berbeda-beda ukurannya dan dilaras berdasarkan suatu tangga nada sehingga padanya dapat dimainkan suatu lagu sebuah canang kecil dan sebuah kendang kecil memperlengkapi orkes tersebut dalam menentukan irama sedangkan alat tiup serunai membawakan melodi lagu. Gendang Batak dapat juga merupakan sebuah sebutan untuk instrumen taganing, tetapi dapat juga merupakan sebutan untuk asambel gondang sabangunan.

Sratifikasi Sosial dan Komunitas Musik

Sistem masyarakat yang menyangkut stratifikasi sosial dalam kehidupan sehari-hari pada masyarakat Batak Toba didasari atas empat prinsip:

- a. Perbedaan tingkat umur
- b. Perbedaan pangkat dan jabatan
- c. Perbedaan alat kewalian dalam marga turunan.
- d. Perbedaan status perkawinan.

Prinsip stratifikasi yang berhubungan dengan pemain taganing yang mana untuk seluruh pemain musik dalam esambel gondang sabangun atau gondang hasapi disebut pergonsi.

Sikap khusus yang diberikan kepada pergonsi merupakan perpaduan dari beberapa kondisi, sebab untuk menjadi seorang pergonsi memerlukan banyak persyaratan yang menyangkut keterampilan teknis dan pengetahuan tentang sendi-sendi peradatan. Sehingga untuk itu pergonsi mendapat sebutan:

- a. Batara Guru Humundul untuk pemain taganing.
- b. Batara Guru Manguntar untuk pemain sarume.

Karena itu mereka berdua dianggap sebagai sejajar dengan dewa dan mendapat perlakuan yang istimewa dari pihak yang menanggapi maupun dari pihak-pihak lain yang berkenaan dengan diundangnya pargonsi tersebut.

Hal ini disebabkan karena merekalah yang dapat menyampaikan permohonan kerajaan kepada Mulajadi Nabolon (Yang Maha Pencipta) dengan perantaraan suara gondang.

B. Musik Etnik Minangkabau

Di Minangkabau, banyak ditemukan penggunaan Musik Etnik Nusantara dalam setiap penyelenggaraan upacara, seperti: upacara adat perkawinan, upacara adat pengangkatan penghulu baru (*batagak panghulu*), upacara turun mandi, dan sebagainya. Di antaranya yang akan kita bahas di sini adalah Musik Etnik Nusantara *gandang oguang* yang terdapat dalam kebudayaan musik masyarakat Sialang Kabupaten 50 Kota, dan Musik Etnik Nusantara *talempong* yang bisa dikatakan berkembang hampir di seluruh wilayah Minangkabau.

Ensembel *gandang oguang* adalah suatu bentuk Musik Etnik Nusantara dalam masyarakat Sialang yang terdiri atas dua orang pemain *talempong*, dua orang pemain *gandang*, dan satu orang memainkan *oguang* (gong). Apabila Musik Etnik Nusantara ini dimainkan atau dipertunjukkan, lazimnya masyarakat Sialang menyebutnya *bagandang oguang* atau terkadang disingkat *baoguang* saja. Adapun alat musik yang digunakan dalam ensembel *gandang oguang* adalah: enam buah *talempong* diletakkan di atas sebuah “rak” dimainkan oleh dua orang, dua buah *gandang* masing-masing dimainkan oleh satu orang, dan dua buah *oguang* yang dimainkan oleh satu orang.



Gambar 54: Pertunjukan *Gandang Oguang*

Musik *gandang oguang* pada umumnya dipertunjukkan dalam upacara yang berkaitan terutama dengan adat yaitu, adat istiadat menurut Koentjaraningrat (1989: 197) dapat disejajarkan dengan kebiasaan (*folkways*), yang apabila dilanggar akibatnya menjadi ejekan, pergunjingan saja oleh warga masyarakat lainnya. Misalnya dalam upacara adat perkawinan, sunatan, upacara turun mandi, dan sebagainya.

Kecuali itu, *gandang oguang* juga dipertunjukkan pada upacara pengangkatan penghulu baru (*batagak panghulu*) yang tergolong pada kegiatan adat yang diadatkan. Termasuk di dalamnya pada kegiatan gotong royong, *alek nagari* (pesta rakyat), penyambutan tamu nagari, dan sebagainya.

Lain lagi halnya dengan Musik Etnik Nusantara *talempong*. Keberadaan kesenian jenis ini tersebar di berbagai wilayah Minangkabau yang oleh masyarakat biasanya digunakan pada upacara-upacara adat dan pesta-pesta rakyat. *Talempong pacik*, secara khusus juga berfungsi sebagai tanda pemberitahuan akan adanya acara gotong royong, misalnya membuat jalan, membuat saluran air utama ke sawah-sawah, membersihkan balai adat, membersihkan selokan dalam kampung, dan sebagainya. Adapun *talempong duduak* (seperangkat *talempong* berjumlah 6 buah yang diletak pada

sebuah “rak” dimainkan oleh kaum perempuan sambil duduk bersimpuh) berfungsi untuk memeriahkan upacara perkawinan, dan mengisi waktu senggang bagi kaum wanita. Biasanya dimainkan di dalam rumah atau di beranda.

Musik Etnik Nusantara *talempong pacik* (biasanya dimainkan oleh laki-laki dan juga perempuan, berbeda dengan *talempong duduak* yang hanya dimainkan oleh perempuan saja) sangat populer bagi masyarakat Minangkabau. Suatu upacara dan kegiatan tertentu, tanpa kehadiran *talempong pacik*, dianggap belum lengkap. Dalam upacara perkawinan, penjemputan mempelai yang tidak diarak dengan Musik Etnik Nusantara *talempong pacik* akan menimbulkan tanda tanya bagi masyarakat. Karena kadang-kadang hal itu memang terjadi apabila ada kemalangan (kematian) menimpa salah satu keluarga mempelai.



Gambar 55: Pertunjukan *Talempong Pacip* dalam suatu *alek nagari*

Musik Etnik Nusantara *talempong pacik* juga digunakan sebagai musik pengiring tari, seperti: tari piring, *tari galombang*, pencak silat, dan beberapa tari tradisional lainnya. Selain itu, Musik Etnik Nusantara *talempong pacik* juga digunakan

dalam pertunjukan teater rakyat atau teater tradisional yang disebut *randai*. *Talempong pacik* digunakan sebagai musik arak-arakan untuk mengantar pemain *randai* ke tempat pertunjukan, juga mengiringi adegan dalam cerita yang dilakonkan.

Walaupun tidak bisa diarak, *talempong duduak* juga sering digunakan masyarakat untuk memeriahkan beberapa kegiatan yang berkaitan dengan adat, pesta, atau upacara keluarga. *Talempong duduak* dimainkan untuk memeriahkan kegiatan seperti pesta perkawinan, sunat rasul, pesta selesai panen padi, dan sebagainya.

Pada perkembangan terakhir, para musisi (seniman) *talempong duduak* telah berhasil mengangkat musik ini untuk mengiringi tari-tari kreasi baru Minangkabau. Namun pada dasarnya *talempong duduak* tidak digunakan untuk musik iringan tari.



Gambar 56: Acara *bagurau* (pertunjukan musik *saluang jo dendang*)

Di samping itu, masih ada jenis kesenian sederhana yang diselenggarakan di dalam rumah dengan hanya melibatkan satu atau dua orang penyanyi dan satu atau dua orang pengiring. Di antara jenis-jenis yang sederhana tersebut, ada yang membawakan satu kisah yang dinyanyikan secara naratif (contohnya: *dendang pauah*) ada juga jenis lain (seperti *rabab Pariaman* dan saudara sepupunya *rabab pasisia selatan*), yang mulai dengan beberapa lagu lepas (non-naratif) tetapi kemudian berubah sifat menjadi kisah

yang dinyanyikan: dan akhirnya ada satu jenis, *saluang*, yang tidak membawakan cerita sama sekali dan hanya terdiri dari lagu-lagu lepas. Cerita-cerita itu—yang sering sudah diketahui oleh pendendangnya—tidak disajikan sebagai hafalan, melainkan diceritakan secara spontan. Unsur spontanitas juga terdapat dalam syair-syair untuk lagu-lagu lepasnya.

Pada umumnya, suatu pertunjukan dimulai agak malam, kemungkinan setelah suatu pertunjukan pengantar—musik pop, misalnya, atau tari-tarian Minang dengan iringan *talempong*—dituntaskan. Pada tahap awal, suatu pertunjukan seperti *saluang*, *rabab Pariaman*, dan lain-lain, suasana biasanya ringan, dan sering syair lagunya mengenai percintaan, yang kadang secara sugestif. Tetapi semakin jauh malam menjadi lebih bersuasana nostalgia, melankolis, dan sekaligus memilukan.

Dengan jumlah pemain yang sangat terbatas, jenis musik *saluang* ini bersuara pelan dan bersifat akrab—cocok untuk tengah malam. Dari pendengarnya dituntut perhatian penuh, tetapi tidak selalu diperoleh; para penonton malah ngobrol, merokok, makan minum, main kartu, dan domino; para muda-mudi mencuri kesempatan bercumbu-rayu. Kalau sudah jam satu atau jam dua pagi, banyak penonton telah pulang, dan dari yang masih tinggal kebanyakan tertidur. Tetapi beberapa di antaranya masih bertahan dekat dengan para pemain itu, menyimak syair-syairnya dengan tekun, sambil berdecak kagum, pada suatu kalimat yang tepat, menunggu babak-babak cerita selanjutnya.

Nama *saluang* diambil dari nama *saluang panjang* yang acap kali menjadi satu-satunya alat pengiring. Jenis ini (yang kadang-kadang disebut juga sebagai *saluang jo dendang* “*saluang* dengan nyanyian”) sangat populer di wilayah *darek* dan di kalangan orang-orang *darek* yang berada di perantauan. Sebagaimana jenis lain, *saluang* diadakan pada acara *alek nagari* dan pesta keluarga, tetapi juga ditampilkan pada

sejenis acara pengumpulan dana yang disebut *malam bagurau*. Walau kemungkinan dalam konteks pertunjukan lokal masih tersedia ruang bagi pemain-pemain amatir, namun pada umumnya pertunjukan *saluang* dendang menuntut supaya pemain menghafal banyak repertoar lagu dan syair, dan harus memperagakannya dengan ketrampilan yang begitu tinggi, sehingga hanya pemain profesionallah yang sanggup memuaskan harapan itu.

C. Musik Etnik Bali

Di Bali, gamelan dan Musik Etnik Nusantara lainnya hadir di mana-mana. Salah satu alasannya adalah kuatnya pengaruh agama Hindu-Bali. Setiap desa memiliki beberapa pura (tempat ibadah). Masing-masing pura wajib melakukan sebuah upacara pura (*odalan*) sekali dalam 30 minggu atau 210 hari. Pada upacara-upacara itu, musik, tari, maupun teater menjadi keharusan. Sebuah upacara tidak akan berhasil kalau tidak melibatkan musik atau teater dengan melibatkan tari di dalamnya.

Setiap kelompok masyarakat berkewajiban untuk membantu perayaan-perayaan di pura. Kewajiban itu bersifat religius dan sosial. Bermain musik dan menari pada odalan adalah salah satu cara untuk berpartisipasi. Mereka yang tidak ikut main dapat membantu merawat alat musik, mengantarkan alat musik ke pura, memberikan makanan kecil saat latihan, atau membuat kostum bagi para pemain. Tentu saja, ada juga kegiatan untuk odalan yang tidak berhubungan dengan gamelan atau Musik Etnik Nusantara, seperti merangkai bunga, membersihkan pura, menyediakan makanan, dan sebagainya. Jika seseorang menolak untuk berpartisipasi, maka bisa dianggap menolak atau dianggap bukan bagian dari masyarakat. Orang tersebut akan dianggap orang luar atau orang asing.

Tidak seluruhnya musik dan tari yang dipertunjukkan pada upacara-upacara di pura bersifat ritual keagamaan. Beberapa bagian dari Musik Etnik Nusantara dan tari tersebut dapat juga dimainkan di luar pura, sebagai hiburan, festival Musik Etnik Nusantara, atau untuk kepentingan pariwisata.



Gambar 57: Penyajian musik pada upacara Ngaben, Bali

Musik Etnik Nusantara yang lazim ditampilkan dalam upacara di pura adalah gamelan gong dan pelegongan atau semar pagulingan. Pada desa-desa tertentu, ada gamelan gong gede. Selain gamelan itu, di Bali masih terdapat beberapa jenis Musik Etnik Nusantara lain dengan gong dan beberapa jenis Musik Etnik Nusantara atau “gamelan tiruan”, tanpa gong dan bilahan logam. Di Bali diperkirakan terdapat lima belas atau dua puluh jenis Musik Etnik Nusantara yang menggunakan instrumen gong yang beberapa di antaranya berfungsi untuk mengiringi upacara kematian. Musik Etnik Nusantara seperti itu tidak dianggap sebagai musik hiburan. Beberapa Musik Etnik Nusantara lainnya dipakai untuk mengiringi pertunjukan teater dan tari-tarian.



Gambar 58

“Gamelan Tiruan” dalam pertunjukan hiburan di Bali

D. Musik Etnik Jawa

Jawa Tengah

Di Jawa Tengah, yang dimaksud Musik Etnik Nusantara adalah musik atau gamelan yang dikembangkan oleh lingkungan keraton baik Yogyakarta maupun Surakarta (Solo).

Sebetulnya, ada beberapa macam ensambel yang disebut gamelan di keraton, sekalipun tidak seperti di Bali yang begitu kaya akan jenis gamelan dan ensambel lainnya. Ada beberapa gamelan kecil yang sangat tua disebut Gamelan Munggang, Gamelan Kodhok Ngorek, dan Gamelan Corobalen. Gamelan-gamelan itu terdiri dari beberapa alat musik saja. Ensambel tua itu biasanya dimainkan untuk upacara kebesaran di dalam keraton. Ada juga suatu gamelan besar dengan alat-alat musik yang sangat besar, dimainkan hanya selama satu minggu setiap tahunnya, disebut *gamelan sekati* (atau sekaten). Gamelan itu dimainkan untuk menyambut perayaan kelahiran Nabi Muhammad S.A.W. Gamelan ini, konon diciptakan pada abad ke-16 oleh Wali Songo

(Sembilan Wali) sebagai sarana untuk menarik perhatian orang banyak pada agama Islam.



Gambar 59: Pertunjukan Gamelan Ageng di Jawa Tengah

Gamelan standar yang dimiliki oleh masyarakat umum biasa disebut perangkat gamelan ageng, atau cukup disebut gamelan Jawa atau gamelan (biasa) saja.

Di dalam keraton, gamelan “standar” ini dimainkan secara berkala sebagai hiburan bagi para bangsawan (sekalipun mereka tidak selalu hadir di sana). Pertunjukan-pertunjukan seperti itu sering diudarakan lewat acara radio. Di luar keraton, gamelan mengiringi teater wayang kulit, wayang orang, dan kethoprak, yang bisa ditonton langsung atau ditonton lewat acara televisi. Tari dengan iringan gamelan sering dipertunjukan pada pesta perkawinan dan sunatan. Dahulu—juga sekarang, sekalipun agak berkurang—banyak penggemar gamelan yang mampu mengadakan pertunjukan-pertunjukan di rumah sendiri (*klenengan*) untuk menghibur diri mereka, teman-teman, atau tamu-tamu mereka.

Sekarang ini, gamelan masih dianggap sebagai satu tanda identitas Jawa. Jika seseorang mampu menari dengan iringan gamelan atau mampu memainkan gamelan, hal itu dianggap sebagai suatu penghargaan terhadap tradisi. Di wilayah perkotaan, bisa

dijumpai kelompok-kelompok gamelan amatir yang rutin bertemu sekali atau dua kali seminggu untuk belajar.



Gambar 60: Musik Etnik Nusantara mengiringi Tari Lengger di Wonosobo, Jawa Tengah

Di desa-desa, pertunjukan kesenian yang melibatkan gamelan banyak ditemukan dalam berbagai bentuk, seperti wayang, tari, kethoprak, dan sebagainya. Pertunjukan tersebut biasanya diadakan dalam rangka perayaan-perayaan tahunan bersih desa, pesta-pesta pernikahan dan sunatan, perayaan 17 Agustus, dan sebagainya.

Jawa Barat

Bentuk Penyajian

- Karawitan vokal, disebut dengan sekar
Vokalis disebut juru sekar, yang wanita disebut Saraswati dan yang pria disebut Wiraswara. Dalam penampilan yang bersifat kawih, yaitu musik vocal yang terikat pada Ritme/Metrum/Isometer terdapat pada sekitar tandak.
- Karawitan Instrumental, yang disebut dengan gending
- Karawitan vocal - instrument disebut dengan sekar gending

Fungsi Kesenian di Masyarakat

- sebagai sarana upacara adat
- sebagai sarana pemujaan terhadap leluhur
- sebagai sarana penghargaan terhadap tamu
- sebagai hiburan
- sebagai sarana pergaulan

Bentuk Perwujudan

Seni Gamelan

- gamelan pelog dan gamelan salendro
- gamelan degung
- gamelan ajeng
- d.gamelan wayang

Seni Tatabuhan

- tembang Sunda
- angklung
- calung
- rengkoh
- ngotret
- talunggan
- galeok
- kongkaton
- angklung bungko
- bengkerokan
- macopat
- terbang

- Pantun
- Tarawangsa
- Suling lambing
- Pencak silat
- Benjang
- Oger
- Ronggeng buno
- Ketuk tilu
- lais
- Blentuk ngapulag

Di Jawa Barat, yang masih berkembang sampai sekarang:

- Gemalen pelog salendro
- Gemelan Degung
- Tembang Sunda

Surupan	Rakitan															
	S	.	.	G	.	.	P	.	.	L	.	.	T	.	.	S
1 = T	5	.	.	4	.	.	3	.	.	2	.	.	1	.	.	5
1 = P	3	.	.	2	.	.	1	.	.	5	.	.	4	.	.	3
1 = T	.	.	5	4	.	.	3	2	1	.	.	.
3 = T	.	.	2	1	5	1	.	.	3	.	.	.
4 = T	3	1	5	4	.	.	3
3 = P	.	.	5	4	.	.	3	2	1	.	.	.
4 = T	.	.	.	2	1	5	.	.	4	.	.	.
4 = P	.	.	.	5	.	.	4	2	1	.	.	.

Nada-nada relative: 5 = La, 4 = Ti, 3 = Na, 2 = mi, 1 = da

Di Sunda, Jawa Barat, *gamelan degung* dahulu tumbuh di pendopo Kabupaten dan hingga sekarang masih membawa suasana kenangan. Kini, *gamelan degung* biasa disajikan pada acara-acara yang bersifat sekuler seperti: upacara pernikahan, sunatan, peresmian gedung baru, memperingati hari-hari besar nasional, dan lain-lain.

Di antara acara-acara sekuler tersebut, *gamelan degung* paling sering dipentaskan dalam acara pernikahan. Dalam acara pernikahan, *degung* berfungsi untuk

menciptakan suasana pesta pernikahan agar terasa meriah. Degung dimainkan pada saat para tamu undangan menikmati suguhan makan. Selain itu, degung juga digunakan untuk mengiringi acara saat menjemput rombongan pengantin laki-laki. Pada acara hiburan, degung kadang-kadang digunakan untuk mengiringi tari, apabila di sana ditampilkan pula tari-tarian.



Gambar 69: Pertunjukan Tari Topeng, Cirebon, Jawa Barat

Selain itu, ada beberapa Musik Etnik Sunda lainnya yang melibatkan alat musik jenis gong, seperti: *kliningan*, ensambel musik *jaipong*, dan *gamelan ajeng*. Kliningan biasanya mengiringi teater *wayang golek* dan juga membawakan *gending-gending* (lagu-lagu) tanpa tarian atau wayang, dapat juga disebut menyajikan musik instrumentalia atau pun mengiringi nyanyian; ensambel jaipongan mengiringi tari *jaipong*; dan gamelan ajeng dulu mengiringi pertunjukan wayang kulit dengan dialek Betawi dan Sunda.

Di masyarakat Sunda, Jawa Barat, terdapat juga penggunaan jenis alat musik berdawai dalam konteks ritual keagamaan. Alat musik *tarawangsa* (jenis lut gesek) dan *kecapi* (jenis siter petik) dipakai dalam upacara *bubur sura* di daerah Sumedang. Upacara tersebut diadakan setiap tanggal 10 Sura oleh sekelompok masyarakat sebagai bagian dari ritus pertanian dan kepercayaan setempat. Dalam upacara itu, setiap orang

datang dengan membawa hasil buminya, seperti beras, sayuran, dan buah-buahan, untuk dijadikan satu dan dibur bersama-sama. Di dalam upacara yang umumnya berjalan selama semalam dan sehari penuh itu, dimainkan kacapi dan tarawangsa hampir tiada henti. Alat musik itu mengiring tarian berkelompok secara bergantian.



Gambar 70: Upacara *bubur suro*, Sumedang – Jawa Barat

Contoh lain dari bentuk ensambel musik ritual di Jawa Barat adalah *Cokek* yang berasal dari Cirebon. Selain dimainkan dalam perayaan sosial, *cokek*, yang terdiri dari beberapa alat musik jenis dawai yang digesek, juga sering ditampilkan dalam upacara keagamaan masyarakat Cina di sana.

E. Musik Etnik Kalimantan, Sulawesi, dan Nusatenggara

Bentuk kebudayaan Kalimantan Timur sangat sederhana dan keseniannya terjadi karena kerja sama yang genial antara individu, yang pada saat tertentu memperoleh inspirasi karena persentuhannya dengan alam sekitarnya.

Perasaan dan pikiran yang diungkapkan adalah menifestasi yang menjadi milik kolektif, karena mereka bersama-sama mengerjakan ciptaan tersebut. Dari sinilah terciptanya seni musik dan seni tradsisional, dan terbentuk dalam pola-pola tertentu lalu berkembang dari masa ke masa, bergandengan erat dengan adat istiadat, agama dan

kebiasaan-kebiasaan masyarakat dan dengan demikian menjadi suatu ciri khas daripada seni budaya Kalimantan Timur.

Musik Tradisional Suku Dayak Kenyah

Suku Dayak Kenyah adalah satu suku di antara suku dayak yang ada di Kalimantan Timur, mereka tinggal di daerah-daerah:

- Kabupaten Bulongan, yaitu kecamatan Mahuan, Long Peso, Tanjung palas, Tidung pala, Kayan hulu dan Kayan hilir.
- Kabupaten Berau, dikecamatan segah dan kelay.
- Kabupaten Kutai, di kecamatan Muaro Ancolong, Muara Wahau, Tabang, Long Bangun, Long Pahangai, Long Iram.



Gambar 71: Masyarakat Dayak Kenyah memainkan alat musik Sampe'

Biasanya alat ini dimainkan:

- Sebagai pengiring tari-tarian dalam pesta keramaian seperti tari Gong, tari burung enggang, tari perang, tari lelung.
- Untuk mengisi waktu senggang

Kadang- kadang sampe ini disertai pula oleh alat musik pukul, yang nada-nadanya sama dengan not/ nada sampe tersebut.

Tanjung Utang

Tanjung utang adalah sejenis alat musik yang ditabuh (seperti gambar) terbuat dari batang kayu, yang satu sama lain diikat/dirangkai menjadi deretan tangga nada.

Biasanya nada (not) Tanjung utang ini disamakan dengan laras sampe, dan jumlah batangan kayunya pun sama dengan tangga-tangga nada sampe. Tanjung utang ini biasanya dimainkan bersama-sama dengan sampe (untuk menambah variasi lagu yang dimainkan oleh sampe).

Cara memainkan

Tanjung utang dimainkan dengan memukul batangan kayu, dengan alat pemukul terbuat dari kayu kedua tangan berfungsi aktif. Tanjung utang adalah sejenis gendang besar yang panjangnya kurang lebih 3 meter, dengan garis tengah 50 cm, alat ini digunakan:

- Untuk tanda- tanda atau isyarat
- Untuk upacara- upacara adat dan agama

Uding

Sejenis alat musik yang dipukul dengan perantaraan rongga mulut. Rongga mulut mempunyai peranan penting untuk membuat nada-nada, sehingga dengan memainkan rongga mulut akan tercipta suara (nada/not) yang diinginkan. Uding terbuat dari bamboo atau enau (aren) sepanjang kurang lebih 20 cm dengan lebar 2 atau 3.

Musik Tradisional Suku Tanjung

Suku Tanjung adalah salah satu suku dayak yang ada di Kalimantan Timur dan begitu pula suku Benuaq. Kehidupan budaya dan seni kedua ini tidak berbeda dan seolah-olah suku tanjung itu identik dengan suku benuaq, terkecuali kita meneliti bahasa yang mereka pergunakan, barulah kita akan mengetahui bahwa suku tanjung berdiri sendiri, begitu pula suku Benuaq.

Suku tanjung yang ada di Kalimantan Timur, akan kita jumpai didaerah kabupaten Kutai (Sungai Mahakam) di kecamatan antara lain: kota Bangun, Kembang Janggut, Melak, Muara Pahu, sedangkan suku benuaq terdapat pula didaerah kecamatan Tenggarong, Ma Mutai, Tanjung Isui, Damai.

Musik yang ada di kedua suku ini dipakai untuk mengiring tarian-tarian dan juga dipergunakan dalam upacara-upacara adat dan keagamaan. Pola bentuk dan ciri khas seni musik kedua suku tersebut tidak terlepas dari persentuhan alam sekitarnya dan menjadi milik kolektif, oleh karena mereka pulalah yang bersama-sama menciptakannya. Komposisi musik dari: Klentangan, Gong Kecil, Gong besar, Gendang. Jenis-jenis musik ini mereka gunakan bersama-sama, antara alat musik yang satu dengan yang lain terdapat fungsi saling mendukung, sehingga membentuk pola musik yang mereka ciptakan.

Musik Suku Tanjung dan Benuaq

Klentangan/Kelinang

Klentangan/kelinang merupakan instrument yang terdiri dari enam buah gong kecil (sejenis Bonang Jawa) tersusun menurut nada-nada tertentu pada suatu kedudukan atau standar.

Asal usul bentuk Instrumen Klentangan

Sebelum mereka mengenal logam sebagai bahan untuk membuat salah satu alat musik, dahulunya mereka hanya mempergunakan bahan dari kayu yang keras (ulin). Istilah klentangan setelah mereka mempergunakan logam (perunggu), dahulunya sebelum klentangan ada mereka menggunakan Glunikung, Glunikung yaitu sejenis klentangan akan tetapi terbuat dari kayu, dan nada-nadanya tersusun sama dengan klentangan yang ada pada saat ini.

Bentuk motif Klentangan

Klentangan terbuat dari sejenis perunggu yang bentuknya mirip dengan Bonang, akan tetapi mempunyai bentuk tersendiri dengan suara yang khas menunjukkan kepada ciri-ciri khusus dari klentangan tersebut. Kalau kita menyelidiki pembuatannya, diperkirakan bahwa Klentangan dibuat di daerah Tunjung atau Benuaq. Di dalam penyelidikan tidak ditemui tempat dapur (pandai besi) untuk membuat senjata seperti mandau, tombak.

Kemungkinan bahwa Klentangan di buat dari Luar Berdasarkan

- Melihat bentuknya sangat mirip dengan Bonang (Jawa).
- Bahan untuk Klentangan yaitu sejenis perunggu, sulit/ ditemukan didaerah ini.
- Kemungkinan pengolahan dari daerah jawa, yaitu pada saat kerajaan Kutai berkuasa dan kerajaan ini mengadakan hubungan dengan salah satu kerajaan di jawa (Majapahit), hal ini berpengaruh terhadap masyarakat yang berada dibawah kekuasaan kerajaan Kutai.

Jenis Klentangan

- Yang mempunyai nada menema
(2-3-4-6-6-1)
- Yang mempunyai nada mayor
(2-3-5-6-1-2)

Penggunaan jenis ini disesuaikan dengan lagu yang mereka bunyikan.

Cara Memainkan

Jenis musik klentangan adalah jenis instrument yang dipukul atau ditabuh. Jauh tidak berbeda dengan cara alat musik tabuh di daerah lain. Alat pemukul atau penabuhnya terbuat dari kayu, tetapi dipilih kayu yang agak lembut tetapi keras, hal ini dimaksudkan agar nada-nada klentangan ini akan berubah akibat pukulan-pukulan yang dilakukan.

Dipergunakan mengiringi tari-tarian maupun dalam upacara adat maupun agama. Adapun Glunikung dan serunei tidak kita jumpai lagi walaupun kemungkinan ini masih ada dan lagi. Klentangan ini mereka anggap sebagai benda pusaka yang merupakan peninggalan nenek moyang mereka secara turun-temurun. Hal ini dapat dimengerti karena kemungkinan untuk membuat Klentangan yang baru dengan bahan yang sama seperti Klentangan yang ada, tidak akan dapat atau diperoleh dan pembuat Klentangan sampai sekarang ini belum diketahui, jadi wajarlah kalau mereka menganggap bahwa Klentangan merupakan pusaka peninggalan nenek moyang.

Gong Kecil Taraai

Gong kecil untuk suku benuak dan suku Tanjung mempunyai istilah tertentu, yaitu *taraai*. Taraai yaitu sejenis Gong kecil (bentuk seperti klentangan) yang jumlahnya hanya satu dan biasanya digantung pada satandar

Biasanya alat ini dipergunakan hanya untuk upacara naik atun, yaitu dengan memukul taraai tersebut terus-menerus disertai dengan pantun-pantun didalam bahasa mereka, dan berhubungan dengan upacara tersebut. Alat pemukul atau penabunya terbuat dari kayu yang agak lunak.

Gong Besar Genikung

Geniukng adalah untuk istilah Gong besar, baik untuk suku Benuaq maupun suku Tanjung. Genikung ini tersiri dari dua macam yaitu yang besar, garis tengahnya 55 cm dan yang kecil 45 cm. kedua gong ini biasanya digantung pada standar seperti halnya gong Jawa, dan standar ini juga diberi hiasan dengan motif ukiran suku. Kedua gong ini mempunyai nada yang berbeda. Disesuaikan dengan nada perkembangan dan fungsinya seolah-olah merupakan alat musik bass. Yang besar bernada C dan yang kecil bernada E.

Gong besar biasanya dipergunakan untuk upacara-upacara keagamaan dan juga dipergunakan untuk membantu Klentangan dalam mengiringi musik untuk tari-tarian.

Taraai dan Genikung terbuat dari perunggu, cara pembuatannya belum dapat diketahui dengan pasti, diperkirakan datangnya juga dari luar.

Gendang

Bagi suku Tunjung maupun Benuaq gendang memegang peranan pula, baik dalam upacara keagamaan maupun acara keramaian, dan juga untuk mengiringi musik tari-tarian. Gendang ini dibagi dalam beberapa jenis, yaitu:

- Prahi ialah gendang yang panjangnya 2,15 meter
- Gimar ialah gendang yang panjangnya 60 cm
- Tuukng tuat (gendang duduk)
- Pempong ialah gendang kecil sepanjang 30 cm

Di lingkungan masyarakat Dayak Benuaq*, Kalimantan Timur, Musik Etnik Nusantara yang memakai alat musik jenis gong dimiliki secara pribadi. Bila terdapat upacara yang menggunakan alat musik jenis gong, beberapa alat musik milik pribadi tersebut dikumpulkan. Gong-gong itu dipilih dan dipertimbangkan kualitas dan *larasnya* (*tuning*), yang memungkinkan gong-gong tersebut dapat disatukan dalam sebuah ensambel. Ensambel dengan gong biasanya digunakan pada upacara-upacara penting, seperti upacara yang berhubungan dengan pengobatan dan kematian.

Di masyarakat Kayan Mendalam, Kalimantan Barat, musik biasanya dimainkan dalam dua konteks utama: (a) untuk mengiringi tarian sebagai bagian dari upacara ritual atau sebagai hiburan dalam pesta-pesta rakyat dan keluarga; dan (b) tanpa tarian, dalam suasana yang akrab dan tidak resmi. Untuk pertunjukan-pertunjukan yang bersifat ritual, tarian biasanya diiringi dengan nyanyian kelompok atau dengan ensambel yang menggunakan alat musik jenis gong dan gendang.

Di beberapa tempat lain, seperti di Sumba dan Bolaang Mongondow (Sulawesi Utara), ensambel yang menggunakan alat musik jenis gong bisa dimainkan untuk upacara perkawinan atau hiburan, sekaligus untuk upacara kematian. Perbedaannya bukan pada ensambelnya, melainkan pada pilihan lagu, juga tempo. Di masyarakat Bugis, Sulawesi Selatan, alat musik berdawai seperti *kacapi* dipakai untuk mengiringi jenis nyanyian bercerita, demikian pula dengan alat musik *kacaping* di Makasar, Sulawesi Selatan.

*Masyarakat Benuaq adalah orang-orang Barito yang tinggal terutama di sekitar Danau Jempang di daerah aliran sungai Mahakam, Kalimantan Timur.



Gambar 97: Upacara kematian dalam masyarakat Mamasa Sulawesi Selatan yang diiringi dengan musik Gong.



Gambar 98: Gendang Belek Musik mengarak pengantin di Lombok – NTB

Musik *gong waning* di Flores, *meko* di Rote, dan *leku sene* di Timor mengiringi tarian solo atau kadang-kadang beberapa orang yang menari bersamaan tetapi tanpa saling memperhatikan, sehingga seolah-olah ada beberapa tarian solo yang sedang dipertunjukkan sekaligus. Di samping itu, terdapat musik untuk arak-arakan penganten di Lombok, Nusa Tenggara Barat.

Sulawesi Selatan

Kecaping dalam bahasa Indonesia: kecapi, adalah musik tradisional daerah bugis. Kecaping merupakan alat musik tradisional yang digunakan oleh penduduk pedesaan untuk menghibur diri sendiri dan orang lain, disaat-saat menunggu kebun, dirumah-rumah jaga dan dirumah-rumah penduduk yang membayar nazar , dan yang terakhir kecaping digunakan juga untuk mengiringi tari daerah, pemainnya dinamakan pakkacaping. Memetik kecaping bukan hanya dapat dilaksanakan perorangan tetapi juga dapat dimainkan oleh beberapa pemain (*pakkacaping*), masing-masing membawa pakkacapingnya sendiri-sendiri, dalam waktu bersamaan secara serasi dan enak didengar. Konon asal mulanya terbentuknya alat musik ini dibuat oleh seorang pelaut. Sang pelaut diilhami oleh tali-tali layarnya yang berbunyi dan ia merasa terhibur oleh getaran bunyi tali-tali layar perahunya lalu ia membuat kecaping dan bentuk alatnya mirip dengan bentuk perahu.

Kesenian Tradisional Sulawesi Tengah

Lokasi

Kabupaten Donggala terletak pada garis khatulistiwa dengan luas daratan ± 25.497 km². Jumlah penduduk kabupaten Donggala 608.151 jiwa, dan 11 kecamatan yang didiami oleh suku bangsa Kaili penduduknya berjumlah 419.630 jiwa.

Mengenai keadaan geografis lokasi suku bangsa Kaili, pada umumnya terdiri dari daerah maritim atau daerah pantai, daerah pedalaman/ dataran dan pegunungan. Daerah pegunungan lebih luas dari daratan dan pantai, daerah daratan lebih luas dari daerah pantai.

Latar Belakang

Sejak dahulu sampai sekarang norma-borma atau nilai-nilai adat istiadat dalam kehidupan masyarakat suku bangsa Kaili masih tetap dipertahankan. Ikatan kekerabatan sangat domiuna dalam pergaulan hidup bersama. Rasa kebersamaan suku bangsa Kaili terlihat pada upacara yang bertalian dengan daur hidup, seperti [perkawinan, kematian, dan sebagainya. Dalam upacara-upacara tradisional, lahiriah musik, tari yang menggunakan alat kesenian untuk mengiringi upacara khususnya upacara penyembuhan penyakit misalnya upacara BALIA.

Pada upacara BALIA telah terkandung unsur musik dengan menggunakan alat lalove, gimba. Pada saat melepas lelah selesai bekerja di sawah atau di kebun, akan timbul bermacam-macam alat hiburan atau permainan.

Peralatan hiburan dan kesenian berbagai macam bentuk dan jenis antara lain: *geso-geso, paree, mbasi-mbasi* dsb.

Pada masyarakat Kaili dimasa lampau menganut kepercayaan animisme dan dinamisme. Kepercayaan animisme dan dinamisme ini berangsur-angsur ditinggalkan, dengan masuknya agama Islam dan Kristen.

Suku bangsa kaili yang sebagian besar mendiami kabupaten Donggala mayoritas beragama Islam ($\pm 90\%$), dan sisanya $\pm 1\%$ beragama Kristen, dan sebagian kecil masih menganut kepercayaan animisme dan dinamisme yakni kelompok masyarakat yang terdapat di gunung-gunung.

Bahasa yang digunakan oleh suku bangsa Kaili untuk saling berhubungan dalam pergaulan sehari-hari adalah bahasa Kaili. Bahasa Kaili ini terdiri dari beberapa dialeg, seperti: dialeg Ledo, dialeg Rai, dialeg Unde, dialeg Doi, dialeg Tajio, dialeg Tara, dialeg Kori, dialeg Da'a, dialegk Inde, dialeg Ija, dialeg Uma, dialeg Edo, dialeg Ado, dialeg Awa. Dialek-dialek tersebut tidaklah terlalu tajam perbedaannya sehingga tidak

terlalu sulit untuk saling memahami. Dialek yang banyak pendukungnya ialah dialek *Ledo* dan *Rai*, oleh karena itu pada umumnya dialek yang menjadi dasar sebagai bahasa Kaili adalah dialek LEDO.

Musik Etnik Minahasa

Hampir kehilangan semua saja yang asli. Masih dapat terdengar disana sini lagu-lagu yang dinyanyikan dalam koor bersuara empat atau lebih dalam gaya primitif-polifoni, terutama pada waktu panen. Pada waktu belakangan ini Manado giat memajukan ksilopon dari kayu sebagai alat musiknya yang khas Manado. Yang mereka sebut kolintang. Lagu-lagunya adalah diatonis yang dimainkan dan dinyanyikan .

Selanjutnya, dengan adanya import dari Ambon, orkes-orkes suling pun anak-anak sekolah mulai menjalar kemana-mana dengan dibuat jajahan nadanya sampai lima oktaf.

Daerah Boolaang Mongondow sebaliknya adalah daerah Islam dengan segala alat-alat musik Islam seperti gambus, marwas dan rebana yang dimainkan sebagai alat utama, sebagai daerah yang berbatasan dengan Manado.

Musik Etnik Bima

Banyak terpengaruh musik dari Jawa. Instrumentarium campur aduk. Ada biola-alto yang dibuat sendiri, selanjutnya alat-alat Islam, Silu (hobo), juga genggong, idiokordo dengan empat dawai, klarinet dari daun (muri), sarona (bukan hobo, melainkan suling bambu biasanya dengan ban dan tentunya juga "garputala" bambu

Sumba

Yang karakteristik adalah nyanyian-nyanyia wanita, yang menyanyikan trillers. Alat-alat musik tidak ada yang khas Sumba, yang ada hanya jungga_ (staafcter), Lamba (

membranofoon dengan satu kulit), jew's harp yang disebut ngungga dan gong (katala), selanjutnya suling hidung.

Timor

Dari sudut musikal menyerupai Flores. Timor Indonesia di pedalaman ditempati suku Atoni yang dalam musik menunjukkan banyak persamaan dengan orang Flores. Suatu kekhususan musik Timor adalah alat musik sasando, yang dimainkan di pesisir-pesir. Alat itu asalnya dari Pulau Roti dekat Timor.

Sasando adalah sebuah siter dari bambu dan dawai sebanyak sampai 36 buah yang dibuat dari logam, soundboardnya adalah daun palm yang dirangkai dalam betuk mangkok meliputi siter itu.

Selain dari pada itu Timor memiliki juga alat-alat seperti daerah-daerah lain juga, yang terbuat dari bambu, seperti suling-suling yang disebut *bobi* atau *foe* atau *Semaku*. Dengan sendirinya juga berbagai-bagai bentuk genderang (*bibiliku tihar*) dengan satu kulit dan gong-gong kecil.

Idiokordo dengan enam dawai disebut *dadako*. Tentu masih terdapat pula lain-lain alat musik, akan tetapi yang disebut tadi adalah yang terpenting kiranya.

Alor terkenal dengan kettledrum dari logam yang dulu diimport dari Gresik (moko). Sekarang alat-alat tersebut hanya merupakan pusaka saja dan kadang-kadang dipakai untuk "mas kawin".

Dengan sendirinya disana ditemukan alat-alat musik umum asli Indonesia seperti idiokordo (paking atau kenadi), genggong yang disebut tedang dan aerofon seperti hilu (suling ban) dan puwi-puwi atau kaborung.

Maluku

Musik serta alat-alat musik asli sudah banyak yang hilang pada umumnya. Instrumentarium diseluruh Maluku hampir sama satu sama lain, yaitu: gong import, rebab (*arababu*) dengan resonator dari tempurung, Indiokordo yang disebut tatabuhan pada umumnya, fuk-fuk di Halmahera yaitu korno dari siput dan genderang-genderang yang disebut tifa.

F. Musik Etnis Aceh

Musik etnis Aceh telah berkembang pada abad 16. Sedangkan masuknya Agama Islam ke Aceh pada abad 11. Musik etnis Aceh bernuansa Islam karena penduduknya mayoritas beragama Islam. Di Aceh, secara umum seni misiknya terbagi kedalam dua kelompok yaitu: musik instrumental dan musik vokal. Untuk seni musik instrumentalia di Aceh tidak terdapat alat musik yang bernada lengkap. Yang ada hanyalah alat-alat musik ritmis seperti: genderang, rapai dan rebana. Sedangkan seni musik vokal daerah Aceh mula-mula berkembang dari cara-cara pembacaan syair atau pantun. Isi atau tema syair-syair Aceh ialah kebanyakan bernafaskan Islam.

Dalam bentuk kompensasi di kabupaten Aceh tenggara tepatnya di ibukotanya. Kutacane berkembang seni musik canang, kecap, tetapi tidak diketahui dengan jelas dari mana asal-usul canagn dan kecap tersebut. Apakah diproduksi dari daerah tersebut atau didatangkan dari daerah lain. Di kabupaten Aceh besar terdapat alat musik yang disebut serune kalee. Dewasa ini permainan serune kalee digunakan untuk membawakan lagu-lagu daerah dan mengiringi tari-tarian.

Bentuk ensambel pernyataan musik Aceh

1. Ensambel geundrang terdiri dari:

- A. 2 buah genderang
- B. 1 buah sarune kalee
- C. Sepasang canang

2. Ensambel Ailetunjong terdiri dari:

- a. 5 buah leusong padi
- b. 1 buah sarune kalee
- c. Rapai
- d. Gong

3. Ensambel ceureukeh terdiri dari:

- a. 4 buah canang ceureukeh/momongan dan pupuik batang padi
- b. 1 buah sarune moh-moh

4. Ensambel musik tari Japen terdiri dari: Kuala simpang

- b. Biola
- c. 2 buah gendang ronggeng
- d. Marwas
- e. Gambus

5. Ensambel Rapai tyerdiri dari:

Rapai dari berbagai ukuran digabung dengan vokal dan pantun-pantun yang saling sahut menyahut.

6. Ensambel Canang Kecapi terdiri dari:

Canang kecapi yang dimainkan memakai pemukul pada tangan kiri, saling isi mengisi (interlocking)

Untuk seni musik vokal di Aceh disajikan oleh 2 bentuk yaitu seni vokal yang disajikan secara accompanyemen/bersama.

Bentuk vokal yang disajikan secara solo

1. Meunasib, yaitu nyanyian untuk ratapan/kisah sedih
2. Doopada yaitu nyanyian menidurkan anak
3. Panton Jagatulo, yaitu nyanyian pantun-pantun, bentuk vokal yang disajikan secara accompanyemen/bersama
4. Dalail adalah syairnya dari buku/kitab dalail, yang dinyanyikan bersama dan dipimpin oleh seorang syeh
5. Mendikey adalah nyanyian keagamaan, biasanya disajikan pada acara maulid Nabi
2. Laiwevet adalah nyanyian dalam tarian seudati yang ditarikan para wanita dan dipimpin oleh seorang syeh
3. Rukon nyanyian bersama yang berisi tentang nilai-nilai keagamaan
4. Rabani adalah nyanyian bersama yang berisi tentang keagamaan yang diiringi dengan buloh merindu, alat tiup
5. Didong adalah nyanyian solo yang dijawab dengan koor dan menggunakan indang atau rapai sebagai iringan berbentuk lingkaran memakai ritme bantu kecil (main laki).
6. Bines, didong yang dibawakan untuk wanita
7. Sining Bines, jenis tarian dan nyanyian pria diiringi dengan canang
8. Saman, nyanyian sambil menari dalam posisi duduk, responsial dan dibawakan oleh kaum pria
9. Meusesa, saman untuk kaum wanita
10. Kederem, nyanyian bersama yang diiringi dengan rapai dan genderang
11. Nyanyian bersama pria tentang keagamaan disebut safer

12. Pluet (nyanyian bersama dua kel berbalas pantun)

13. pekometten (nyanyian keluarga)

G. Musik Tradisional Melayu

Musik melayu ada tiga macam yaitu:

1. Musik sakral dan megic
2. Musik untuk theater
3. Musik untuk hiburan

Musik tradisional melayu dipengaruhi oleh Arab Islam terkenal dengan kesenian zafin (gambus). Para penyanyi dan penari di zaman dahulu semuanya adalah laki-laki, dan musik instrumennya terdiri dari: satu buah gitar tujuh tali dan empat nada dan beberapa gendang kecil bersuara pekak (marwas), biola dan akordion. Musik tradisi melayu ini juga dipengaruhi oleh India yang dikenal dengan musik Chazal dan Chalti Chazal adalah Harmonuim dan dua buah gendang India, sedangkan Chalti adalah biola dan gong.

Pengaruh Arab berkembang ke India Utara dan di Sumatera pengaruh Arab ini berkembang di Pulau Pinang, Pesisir Sibolga, Pariaman dan Bengkulu, seperti aliran si' ah (tabut) di Pariaman. Rangkaian lagu daerah Melayu sering ditampilkan bersama dengan tarian, antara lain yaitu:

1. Tari lagu senandung dengan menggunakan tempo 4/4 (lambat, sedih, dan diselingi dengan pantun dan musik yang dikenal dengan lagu berhanyut). Alat musiknya adalah: biola, akordion, dua buah gendang ronggeng dan satu buah trawale (gong).
2. Tari lagu dua dengan menggunakan tempo 2/4 gembira, dengan pantunjenaka. Hal ini merupakan pengaruh Portugis ketika menguasai Malaka tahun 1511 M.

Temponya trangnillo: dengan gerakan kaki yang digenjot-genjotkan atau agresi, dengan menggunakan langkah double step.

3. Tari lenggang mak luang, artinya nama yang diberikan pada Old Woman (matron) yang mengepalai dayang-dayang istana, dinyanyikan dalam empat baris chors. Penyanyi bebas berimprovisasi, karena itu lahir gerakan tajam dan jari memakai saputangan atau selendang. Irama lagu dipercepat sesuai dengan gerak tari dis "chek minah sayang".
4. Tari pulau sari dengan irama lagu dua dengan tempo cepat dan tidak pakai nyanyian. Dalam tarian diutamakan gerakan kaki yang seakan melompat. Dari irama inilah tercipta tari serampang dua belas.
5. Tari petani dan tari Gubang, irama tari ini berasal dari irama lagu batak. Instrumen gubang yaitu biola, dua buah gendang ronggeng dan satu gambang (kayu), tari gubang berkembang di daerah asahan siak (riau) pengaruh intercom suku Batak dan irama Arab dengan pantun.

H. Musik Etnis Mentawai

Bentuk Musik Tradisional Mentawai

a. Bentuk nyanyian atau lagu

Bentuk nyanyian atau lagu di Mentawai dikenal dengan Urai. Dimana jenis yang terdapat disiberut terdiri dari dua yaitu:

- ◆ Urai Karei (Nyanyian dukun atau sikerei)
- ◆ Urai Turuk (Nyanyian tarian)

Disamping kedua jenis urai tersebut masih ada urai yang lain seperti urai pagalangan (nyanyian kerinduan dan kekecewaan), dan masih banyak lagi Urai-urai yang lain.

- ◆ Urai karel adalah nyanyian yang mempunyai kekuatan gaib menurut keyakinan penduduk asli siberut. Urai karel dianggap milik nenek moyang yang diwariskan kepada sikenei, teksnya terdiri dari mantera-mantera yang membuat urai kerei mempunyai kekuatan gaib.
- ◆ Urai Turuk adalah nyanyian-nyanyian tarian yang digunakan untuk mengiringi tarian.

b. Alat-alat musik yang terdapat di Mentawai terdiri dari :

- ◆ Jejenang (Lonceng)

Jejenang digunakan untuk mengiringi tarian lajjou simaggere, urai bibibit, urai pangalak katubu, urai panoga kageret, urai seiget simaggere, urai masakau simaggere dan urai lajjou simaggere.

- ◆ Canang

- ◆ Talempong

- ◆ Gong

c. Bentuk Sajian Musik Tradisional Mentawai

Urai kerei hanya boleh dinyanyikan oleh sikerei dalam konteks upacara ritual.

- ◆ Fungsinya dalam masyarakat adalah :

- Upacara paruak (pertemuan beberapa orang sikerei)

Pada upacara paruak sikerei akan menyanyikan lagu-lagu yang berhubungan dengan pemujaan terhadap roh-roh pelindung seperti:

- Urai Bulungan

Urai bulungan merupakan nyanyian-nyanyian atau lagu roh pelindung

- Urai Paruangan

Urai paruangan merupakan nyanyian-nyanyian atau lagu pertemuan dengan roh-roh pelindung.

- Upacara Pabettei (penyembuhan)

Simaggere (jiwa) manusia sering keluar dari tubuh pemiliknya. Kepergian simaggere dari tubuh seseorang menyebabkan kekosongan dalam tubuhnya. Tubuh yang kosong dari jiwa itu memberi kesempatan masuknya makhluk-makhluk gaib atau kekuatan-kekuatan gaib kedalam tubuh seseorang yang dikenal dengan bajou.

Bajou adalah: suatu kekuatan makhluk gaib yang tidak tentu. Bajou akan menyerang tubuh melalui aliran darah dan merusak organ-organ tubuh, sehingga badan manusia menjadi panas.

Untuk mengatasi penyakit yang disebabkan oleh makhluk-makhluk gaib atau roh-roh dan bajou tersebut, maka sipenderita harus segera minta pertolongan pada sikerei. Dan pihak penderita harus menyelenggarakan upacara pabbetei dan mengundang satu atau beberapa orang sikerei untuk melakukan pengobatan. Didalam pelaksanaan upacara pabbetei, sejumlah Repertoar urai Kerei yang dipergunakan sikerei hanya yang berhubungan dengan penyembuhan, seperti;

- o Lagu-lagu yang dipergunakan setiap upacara pabbetei
- o Repertoar Khusus

Repertoar khusus merupakan repertoar yang berkaitan dengan jenis roh atau makhluk gaib yang berada ditubuh penderit. Repertoar khusus pada setiap upacara pabbetei berbeda-beda. Hal ini disebabkan karena orang sakit itu selalu kemasukan roh atau makhluk gaib yang sering berbeda.

Apabila upacara pabbetei dilaksanakan lebih dari satu tahapan upacara, berarti penyakit sipenderita semakin parah biasanya terjadi penambahan repertoar urai kerei, karena sikerei merasa perlu memaksa simaggere (jiwa) sipenderita supaya kembali ketubuhnya. Waktu itu sikerei melakukan lajjou simaggere. Lajjou

simaggere dilakukan berulang-ulang sampai simaggere penderita dianggap sudah berada disekitar tempat upacara atau disekitar tubuh penderita.

Biasanya ada delapan repertoar yang dipraktekkan oleh sikerei dalam pelaksanaan upacara pabbetti.

Delapan Repertoar tersebut adalah:

a. Urai Pamunaijat saukkui.

Urai pamunaijat saukkui adalah lagu yang dinyanyikan diawal upacara, dengan tujuan mempersembahkan bunga-bunga dan perhiasan sikerei supaya dipakai terlebih dahulu oleh saukkui (para roh nenek moyang) sebelum dipakai oleh sikerei.

b. Urai Bibitbit.

Urai bibitbit adalah lagu yang dinyanyikan untuk memberikan ruangan upacara (ruangan rumah) dari bajou-bajou yang ada disekitar ruangan itu.

c. Urai yang berhubungan dengan roh atau makhluk gaib yang memasuki tubuh sipenderita.

Tujuannya adalah untuk membujuk roh supaya sudi keluar dari tubuh penderita dan mengantar ketempat semula. Misalnya Meinan (Roh Buaya), sikerei akan mengantar roh-rohnya (buaya) tersebut kerempat asalnya yaitu sungai.

d. Urai Pangalak Katubuh

Urai pangalak katubuh adalah urai yang dipergunakan sikerei untuk mengeluarkan bajou-bajou dari dalam tubuh penderita.

e. Urai Pameruk

Urai pameruk adalah urai yang dipergunakan sikerei untuk memberi kekuatan pada ramuan-ramuan obat yang akan diusapkan ketubuh penderita, agar tubuh yang sakit akibat serangan sibajou sembuh.

f. Urai Panoga Kagerat atau masigirasi semaggere

Urai panoga kagerat adalah urai yang memanggil simaggere (jiwa) supaya datang ketempat upacara.

g. Urai Seiget Simaggere.

Urai seiget simaggere adalah urai yang digunakan untuk membujuk simaggere yang sudah berada diruang upacara supaya bersedia kembali ketubuh penderita.

h. Urai Masikau Simaggere

Urau masikau simaggere adalah urai yang digunakan untuk memasukkan simaggere ketubuh sipenderita.

Diantara delapan urai tersebut ditambah urai tarian lajjou simaggere yang dinyanyikan sikerei dengan mempergunakan jejeneng atau lonceng. Repertoar yang memakai jejeneng adalah : urai bibitbit, urai pangalak katubu, urai panoga kagerat, urai seiget simagget, urau masikau simaggere dan urai lajjou simaggere.

Tinjauan musikologis repertoar urai kerei didalam upacara pabbetei

a. Teksturnya monofoni

Pada umumnya repertoar urai kerei dalam upacara pabetti mempunyai tekstur monofoni, tetapi pada repertoar urai pumanaijat saukkui dinyanyikan oleh beberapa orang sikerai yang menghasilkan tekstur yang berbeda yang disebabkan karena

masing-masing sikerei menyanyikan melodi yang sama dengan waktu yang berbeda sehingga terjadi bentuk canon.

b. Volume suara

Setiap akhir periode melodi biasanya selalu diakhiri dengan nada panjang. Pada setiap nada panjang itulah berakhirnya nafas penyanyi (sikerei) dan menjelang akhir nafas biasanya muncul tekanan volume suara mengeras (Crescendo) bersamaan dengan vibrasi suara.

c. Warna suara

Pada umumnya sikerei memproduksi suara nashal. Nashal yaitu : warna suara yang diproduksi melalui rongga hidung dalam skala besar. Warna suara tersebut dapat dilihat pada waktu melodi-melodi nada tinggi dan nada-nada panjang di akhir frase dan periode melodi.

d. Teknik Penyajian

Teknik penyajian urai kerei, sikerei melakukan beberapa cara diantaranya:

1) Teknik falsetto

Merupakan suatu cara yang memanipulasi suara, biasanya muncul pada nada-nada tinggi, yang tidak semua nada-nada tinggi dinyanyikan dengan teknik falsetto hanya nada-nada tertentu yang tidak terjangkau oleh suara biasa.

2) Teknik Responsorial

Biasanya muncul pada urai pumanaijat saukkui apabila dinyanyikan oleh beberapa orang sikerei

e. Segi Melodis

- Adanya kesederhanaan pamakain nada-nada dari beberapa repertoar urai kerei didalam upacara pabetti.

- Yang menggunakan dua nada: urai pamunaijat saukkui dengan interval tert minor.
 - Yang menggunakan tiga nada: urai pangalak katub, masikau simaggere (Nada F, A, C)
 - Yang menggunakan empat nada: urai bibitbit (E, G, A, C)
 - Yang menggunakan lima nada: urai pameruk, urai panoga kageret, urai seiget simaggere.
- Mempunyai garapan interval yang unik.

f. Bentuk lagu (Form)

Terdiri dari pengulangan-pengulangan yang variatif dari bagian atau kesatuan melodi (periode melodis). Satu periode melodis terdiri dari beberapa frase yang cenderung berkembang.

g. Meter yang digunakan

Pada prinsipnya urai kerei dalam upacara pabetti mempunyai meter bebas. Didalam praktiknya tidak mempunyai pulsa yang teratur, sehingga sulit untuk menentukan tempo dan batas-batas pemakaian melodi.

I. Musik Etnik Jambi

Kesenian daerah Jambi banyak dipengaruhi oleh Kebudayaan Islam dan kebudayaan Tiongkok. Namun yang lebih menonjol adalah dipengaruhi oleh kebudayaan Islam yang dalam hal ini adalah kebudayaan Melayu.

a. Musik Instrumen

- Rebana (Rebana, ter, Ketipung, Tamburin)
- Gambus.

Musik instrumen ini berada didaerah Kodya Jambi, kabupaten Batang Hari dan Sarolangun Bangko. Musik-musik ini didalam permainannya berfungsi untuk mengiringi lagu-lagu daerah Jambi, dan juga lagu-lagu yang bernuansa keislaman.

- Kolintang (kolintang, rebana, ketuk)

Musik ini berkembang didaerah tingkat dua Bungo Tebo. Alat musik ini juga mengiringi lagu-lagu daerah Jambi dan juga lagu-lagu bernuansa keislaman.

- Musik Zikir (rebana)
- Suling Bambu (tapel/suling pemimpin, suling pengiring)
- Musik Tambur (tambur, ketipung, tamburin, ketuk dan suling bambu)

Musik instrumen ini dipakai untuk mengiringi lagu-lagu yang bernuansa keislaman (musik zikir) kemudian untuk mengiringi lagu-lagu daerah Jambi, khususnya lagu-lagu Kerinci.

b. Musik Vokal

- Lagu-lagu daerah jambi seperti : cik Minah, Putri Raden, Sungai Putri dll.
- Tale, merupakan lagu-lagui yang memakai bahasa Kerinci, seperti tale uhang jauh, Kandak Hati, Pandak Aeh, Maju Kincai dll
- Rendi, merupakan lagu yang menceritakan tentang kehidupan dan biasanya dinyanyikan disaat-saat menyendiri sambil memikirkan dan merenungi nasib.

Selain dari musik-musik yang tersebut diatas, masih ada lagi musik untuk mengiringi pencak silat pada upacara-upacara adat yaitu gendang dan gong, selain itu pada acara mengarak pengantin juga diiringi oleh musik gendang dan gong. Kemudian untuk mengiringi tarian, alat musik yang dipakai adalah : rebana, gambus dan gong.

J. Musik Etnik Sumatera Selatan

a. Seni Vokal

- Anak Umang

Berbentuk pantun dengan iringan gitar tunggal

Terdapat di Pulau Panggung, kecamatan Senedo, kab Liot

- Vocal Karawang

Musik Vokal diiringi dengan gitar tunggal, sudah dikenal sejak abad ke 18.

Gitar pengiringnya mempunyai senar yang stemnya agak berbeda dengan gitar biasa (Gitar yang menggunakan musik diatonis)

- Ayun Dipantai

Lagu yang berfungsi sebagai hiburan dan berbentuk pantun. Berasal dari dusun merapi, kecamatan merapi, kabupaten Lahat, Kabupaten Liot, dan Oky banyak ditemui lagu ini. Di kabupaten Oku di kecamatan Banding Agung. Lagu ini bersifat lagu nasip yang menggambarkan kerinduan atau kegelisahan hati.

- Bebanjor

Lagu daerah belitung yang digubah kembali dan diadaptasikan kenada diatonis oleh sdr. Abdul hadi dan disusun seperti irama joget.

- Berdai

Musik vokal diiringi instrumental, terdapat di kabupaten Bangka, lagunya berwujud pantun. Perlengkapan instrumen pengiring terdiri dari:

◆ Gondang sebelah 3 buah

- garis tengah lebih kurang 25 cm
- garis tengah lebih kurang 22 cm
- garis tengah lebih kurang 20 cm
- gong

◆ Burung Selayak

Lagu yang dimainkan secara instrumental yang berirama lambat. Ada yang menyebut dengan nama Cina Naati. Biasanya untuk mengiringi tarian: tari pisau dan tari selendang. Peralatan terdiri dari: Biola, gendang, gong, gitar. Terdapat di Muara Belitu, Kabupaten Musi Rawas.

◆ Betiong (Betiung)

Musik Vokal yang diiringi dengan musik instrumen. Lagu berbentuk syair atau pantun dengan berbagaimacam judul. Dengan musik pengiring terdiri dari: gendang, rebana.

Sebagian besar daerah Sumatera Selatan terdiri dari hutan rimba, belukar, semak, rawa-rawa, sungai, danau dan beberapa dataran tinggi serta pegunungan. Keadaan ini mempengaruhi kehidupan dan mata pencaharian masyarakat.

Disamping bertani (bersawah) masyarakat yang tinggal ditepi sungai, laut, rawa-rawa, danau, mereka juga mempunyai pencarian menangkap ikan dan banyak mempergunakan perahu sebagai alat transport sehari-hari.

Bagi masyarakat yang tinggal didaerah daratan, mata pencaharian penduduk selain bercocok tanam, mereka juga mengambil hasil hutan dan berburu. Hasil hutany diambil adalah kayu, rotan, damar, dan lain sebagainya. Usaha bercocok tanam meliputi: tanaman padi, sayur-sayur dan perkebunan.

Hasil kerajinan meliputi : bertenun kain songket, pandai besi, menganyam, keramik, pertukangan kayu, termasuk keahlian membuat perahu.

Mengenai agama, penduduk Sumatera Selatan mayoritas beragama Islam. Selain agama Islam ada juga agama kristen, Budha, Hindu, dan Khong Hu Cu. Agama Khong Hu Cu dianut oleh keturunan Cina yang tinggal di kota-kota besar di Sumatera Selatan, yang merupakan aliran kepercayaan yang jumlahnya sedikit.

Sebagaimana diketahui bahwa Sumatera Selatan terdapat berbagai kelompok etnis yang terdapat perbedaan didalam adat istiadatnya, namun perbedaan-perbedaan itu tidak begitu jauh satu sama lain.

K. Musik Etnik Lampung

Lampung adalah propinsi di ujung selatan pulau sumatera, yang dipisahkan oleh Selat Sunda. Berseberangan dengan pulau Jawa serta diapit pula oleh Lautan Hindia dan Laut Jawa. Di sebelah baratnya membujur dataran tinggi Bukit Barisan. Sementara disebelah timur terbentang sungai besar. Dan sebelah selatan terdapat Teluk Lampung. Teluk Semangka dan Gunung Krakatau.

Adapun daerah Lampung banyak diketahui sebagai daerah Transmigrasi hingga daerah ini lebih dikenal sebagai "Sai Bumi Rua Jurai" yang artinya satu bumi dari dua asal masyarakat, yakni masyarakat asli dan masyarakat pendatang. Adapun masyarakat pendatang sebagian besar berasal dari Pulau Jawa. Baik yang melalui program Transmigrasi interlokal yang datang sendiri secara spontan dan lain sebagainya. Selain dari itu yang berasal dari bagian propinsi sepulau sumatera lainnya juga ada, yang umumnya berstatus anak rantau. Seperti dari Aceh, Minangkabau, Jambi dan Bengkulu.

Menurut keterangan yang ada, konon masyarakat pendatang dan masyarakat asli telah hidup berdampingan selama hampir satu abad. Adapun masyarakat asli adalah masyarakat yang telah ada semenjak dahulu dan telah memiliki adat istiadat yang telah pula berkembang berabad-abad yang lalu. Masyarakat adat Lampung ini dapat dikelompokkan dalam dua tatanan (stelsel) adat besar yaitu adat Pepaduan dan adat Seibatin, dimana masyarakat adat Lampung terikat dalam persekutuan adat ini.

Masyarakat Adat Pepaduan dan Seibatin

Secara umum masyarakat adat Pepaduan adalah masyarakat Lampung yang berada di pedalaman kearah pantai timur. Sedangkan masyarakat adat Seibatin lebih banyak bermukim dipesisir pantai barat dan selatan. Sehingga masyarakat adat yang satu ini sering kali disebut sebagai masyarakat adat pesisiran.

Dari tempat kedua bentuk masyarakat adat yang berkembang di Lampung ini, jelas ditemukan adanya sedikit perbedaan budaya. Hal ini timbul karena pada dasarnya geografis letak daerah juga berpengaruh terhadap perkembangan budaya yang ada akibat adanya interaksi masyarakat asli dan pendatang dalam berbagai sektor kehidupan. Sebagai contoh, masyarakat adat Seibatin lebih banyak dipengaruhi oleh budaya-budaya yang berkembang di daerah bujuran Pantai barat Sumatera, seperti Aceh dan Minangkabau. Sedangkan masyarakat adat Pepaduan lebih banyak dipengaruhi oleh budaya daerah pantai timur Melayu Riau dan pesisir pantai utara Jawa. Khususnya masyarakat Banten. Namun demikian, walau dipengaruhi oleh dua budaya daerah yang berbeda. Namun masyarakat Lampung tetap dalam kesatuan Marga yang ada di daerah ini. Karena kedua budaya yang melatar belakangi budaya Lampung, yakni pesisir pantai Barat Sumatera, Melayu Riau dan pesisir pantai Utara Jawa sama-sama bernuansa Islami.

Pengaruh Budaya dan Musik Sekura

Sebagaimana yang telah diungkapkan pada bagian pendahuluan, maka akibat letak geografis daerah Lampung itu sendiri yang berada diperbatasan pulau Sumatera dan Jawa, maka tidak disangkal lagi bahwa daerah ini terpengaruh oleh dua bentuk kebudayaan. Namun hal ini bukan berarti bahwa masyarakat Lampung sendiri tidak memiliki kebudayaan asli berupa tari, musik dan kerajinan masyarakat. Tapi sejauh ini

kelihatannya yang menonjol tetap saja budaya hasil perpaduan budaya daerah lain yang melatar belakangnya.

Sama halnya dengan daerah-daerah lain di Indonesia bahwa sebagai masyarakat agraris dan religius mengakibatkan corak kebudayaan yang timbul selalu dapat dihubungkan dengan upacara syukuran panen hasil pertanian, perhelatan pengantin, perayaan hari besar keagamaan dan penyembuhan penyakit. Dimana semua itu diatur dalam suatu upacara tertentu yang memiliki makna sakral maupun ritual bagi masyarakat setempat.

Begitu juga di daerah Lampung, dimana berbagai rutinitas kebudayaan yang berkembang seperti upacara adapt, perhelatan, peringatan hari besar keagamaan dan sebagainya, yang disajikan dalam bentuk tari (maneget dan Joget), musik, arak-arakan dan sebagainya, nyaris tak luput dari pola kehidupan bertani dan kultur Religius Islam.

Salah satu bentuk ekspresi kebudayaan yang terkenal di daerah Lampung adalah Pesta Rakyat Sakura. Pesta Rakyat ini merupakan kegiatan pokok budaya masyarakat Lampung yang diadakan sekali setahun, yaitu pada penyambutan bulan Syawal tepatnya dalam rangka peringatan Hari Raya Idul Fitri.

Adapun makna yang ingin diungkapkan dalam kegiatan ini tentulah makna syukuran kepada Yang Maha Kuasa. Yang terlihat dalam kegiatannya berupa silaturahmi, makan dan minum serta berbagai acara yang melibatkan berbagai bentuk kesenian yang ada di daerah ini. Namun lebih jauh dari itu ternyata fragmen-fragmen tertentu pada acara pesta Sekura tersebut kiranya sangat menarik untuk disimak. Seperti kehadiran bunyi-bunyian atau musik yang mengiring kegiatan dimaksud.

Secara umum pesta rakyat Sekura dijalankan dalam bentuk seni multi media dalam kesatuan yang utuh dan menarik. Sebab bila ditinjau dari bentuk-bentuk seni yang dipergunakan. Maka pesta Sekura tersusun dari seni pertunjukkan dramatari

topeng dan musik. Sebagai bagian dominant dari pelaksana acara. Adapun disebut sebagai dramatari karena didalamnya terdapat kegiatan yang mengekspresikan sosok pribadi sifat dan kebiasaan masyarakat tertentu (baik, buruk, jahat, berwibawa, sombong dan sebagainya). Dengan memakai busana dan topeng tertentu serta dalam gerakannya peragaan karakter pribadi masyarakat tersebut. Selama itu pula terdengar kemeriahan Susana dari suara penonton yang tertawa melihat sesuatu yang lucu. Dan selain itu pula acara semakin meriah dengan kehadiran musik pengiring pesta Sekura yang dimainkan oleh anak-anak hingga orang dewasa sebagai wujud dari sebuah kesatuan dalam masyarakat.

L. Rangkuman

Pada kebudayaan musik di Nusantara dapat dilihat bagaimana pentingnya Musik Etnik Nusantara. Salah satu situs sejarah yang memperlihatkan gambaran penggunaan Musik Etnik Nusantara pada masa lampau, dijumpai pada relief yang terdapat di salah satu dinding candi Borobudur di Jawa Tengah. Relief yang menggambarkan sekelompok orang sedang memainkan beragam alat musik, di antaranya jenis lut, suling, gendang, dan sebagainya.

Berdasarkan sumber foto-foto sejarah, di Kalimantan konon pernah ditemukan alat musik sejenis harpa dengan nama *engkratong* yang digunakan masyarakat Murut dan Iban. Jenis alat musik harpa ini hampir tidak pernah lagi ditemukan di Nusantara. Dengan bukti dokumentasi foto, setidaknya kita tahu bahwa alat musik dawai jenis harpa pernah ada di Nusantara.

Di Sumatera Utara, alat Musik Etnik Nusantara *kulcapi* di masyarakat Karo dan *hasapi* di masyarakat Batak Toba digunakan sebagai sarana ritual kepercayaan. Kulcapi dimainkan dalam upacara ritual *Silengguri*, yakni satu bentuk upacara “penyucian” yang

dilakukan oleh seorang pemusik kulcapi terhadap alat musik yang dimainkannya. Alat musik itu dimainkan dengan iringan alat musik lain disebut dengan *keteng-keteng* (alat musik berdawai jenis idiokord terbuat dari bambu). Upacara ritual silengguri dianggap sakral oleh pemusiknya dan umumnya hanya dihadiri oleh orang-orang tertentu saja. Orang-orang yang terlibat hanyalah pemusik yang menjadi pelaku ritual, para pemusik pengiring dan sebagian orang lainnya yang membantu mempersiapkan keperluan ritual.

Hasapi merupakan alat musik jenis dawai yang dipakai dalam sarana ritual peribadatan pada masyarakat Parmalim Batak Toba. *Hasapi* merupakan salah satu alat musik yang dimainkan dalam ensabel musik ritual, disebut *gondang hasapi*. Di masyarakat Parmalim Batak Toba, ensambel *gondang hasapi* dimainkan pada perayaan *Si Paha Sada*. Ensambel *gondang hasapi* terdiri dari alat-alat musik *sarune etek* (sejenis klarinet/serunai berukuran kecil), *garantung* (sejenis gambang kayu berbilah lima), dua buah *hasapi* (lut petik bersenar dua)—*hasapi ende* dan *hasapi doal*, serta *hesek* (perkusi botol).

Sumatera Utara sangat kaya akan saji-sajian musik tradisional. Sebagai bentuk upacara adat seperti upacara kaum bangsawan, upacara minta hujan, upacara kemalangan dalam kehidupan masyarakat Mandailing, selalu menyajikan berbagai bentuk musik tradisional. Pada masa pra-Islam, salah satu bentuk upacara ritual dalam kepercayaan asli orang Mandailing, yaitu upacara *parsibaso* atau *paturun sibaso*, selalu menyajikan acara musik tradisional sebagai kelengkapan upacara. Sedangkan dalam kehidupan adat-istiadat masyarakat Batak Toba, sajian musik tradisional sering kita lihat pada upacara-upacara adat *mangokal holi* (upacara penyembahan kepada dewa), upacara *sipaha sada* (upacara pembukaan tahun baru menurut perhitungan kalender Batak Toba), dan acara hiburan *margondang*.

Di Minangkabau, banyak ditemukan penggunaan Musik Etnik Nusantara dalam setiap penyelenggaraan upacara, seperti: upacara adat perkawinan, upacara adat pengangkatan penghulu baru (*batagak panghulu*), upacara turun mandi, dan sebagainya. Di antaranya yang akan kita bahas di sini adalah Musik Etnik Nusantara *gandang oguang* yang terdapat dalam kebudayaan musik masyarakat Sialang Kabupaten 50 Kota, dan Musik Etnik Nusantara *talempong* yang bisa dikatakan berkembang hampir di seluruh wilayah Minangkabau.

Ensambel *gandang oguang* adalah suatu bentuk Musik Etnik Nusantara dalam masyarakat Sialang yang terdiri atas dua orang pemain *talempong*, dua orang pemain *gandang*, dan satu orang memainkan *oguang* (gong). Apabila Musik Etnik Nusantara ini dimainkan atau dipertunjukkan, lazimnya masyarakat Sialang menyebutnya *bagandang oguang* atau terkadang disingkat *baoguang* saja. Adapun alat musik yang digunakan dalam ensambel *gandang oguang* adalah: enam buah *talempong* diletakkan di atas sebuah “rak” dimainkan oleh dua orang, dua buah *gandang* masing-masing dimainkan oleh satu orang, dan dua buah *oguang* yang dimainkan oleh satu orang.

Di Bali, gamelan dan Musik Etnik Nusantara lainnya hadir di mana-mana. Salah satu alasannya adalah kuatnya pengaruh agama Hindu-Bali. Setiap desa memiliki beberapa pura (tempat ibadah). Masing-masing pura wajib melakukan sebuah upacara pura (*odalan*) sekali dalam 30 minggu atau 210 hari. Pada upacara-upacara itu, musik, tari, maupun teater menjadi keharusan. Sebuah upacara tidak akan berhasil kalau tidak melibatkan musik atau teater dengan melibatkan tari di dalamnya.

Setiap kelompok masyarakat berkewajiban untuk membantu perayaan-perayaan di pura. Kewajiban itu bersifat religius dan sosial. Bermain musik dan menari pada *odalan* adalah salah satu cara untuk berpartisipasi. Mereka yang tidak ikut main dapat membantu merawat alat musik, mengantarkan alat musik ke pura, memberikan

makanan kecil saat latihan, atau membuat kostum bagi para pemain. Tentu saja, ada juga kegiatan untuk odalan yang tidak berhubungan dengan gamelan atau Musik Etnik Nusantara, seperti merangkai bunga, membersihkan pura, menyediakan makanan, dan sebagainya. Jika seseorang menolak untuk berpartisipasi, maka bisa dianggap menolak atau dianggap bukan bagian dari masyarakat. Orang tersebut akan dianggap orang luar atau orang asing.

Tidak seluruhnya musik dan tari yang dipertunjukkan pada upacara-upacara di pura bersifat ritual keagamaan. Beberapa bagian dari Musik Etnik Nusantara dan tari tersebut dapat juga dimainkan di luar pura, sebagai hiburan, festival Musik Etnik Nusantara, atau untuk kepentingan pariwisata.

BAGIAN III

FUNGSI MUSIK ETNIK

A. Penggunaan dan Fungsi

Penggunaan dan fungsi musik menggambarkan salah satu masalah terpenting dalam etnomusikologi, karena dalam penelitian mengenai tingkah laku manusia kita selalu meneliti bukan hanya fakta-fakta deskriptif mengenai musik namun juga yang lebih penting kita juga meneliti makna musik. Fakta-fakta deskriptif memberikan kontribusi yang paling berarti ketika diterapkan pada masalah yang lebih luas dalam memahami fenomena yang telah digambarkan. Kita tidak hanya ingin mengetahui arti suatu hal namun yang lebih penting kita ingin juga mengetahui apa penggunaannya bagi manusia dan bagaimana mekanismenya.

Pada bagian ini dinyatakan secara langsung bahwa terdapat perbedaan arti yang signifikan antara “penggunaan” dan “fungsi”. Para etnomusikolog di masa lampau tidak selalu peduli untuk membuat perbedaan di antara keduanya dan masalah tetap ada hingga luasan tertentu dalam bidang antropologi dimana konsep fungsi memainkan peran teoritis dan historis yang sangat penting. Berbicara mengenai makna dari kedua kata ini, harus dimengerti bahwa konsep ini bersifat komplementer dan pada awalnya diterapkan sebagaimana mereka berasal dari dalam masyarakat. Mengingat pengamat dari luar komunitas melakukan penilaian dengan menggunakan evaluasi analisis, maka kerangka referensinya bukan dirinya sendiri melainkan lebih kepada fenomena yang ia pelajari dalam konteksnya sendiri. **Dalam mengamati penggunaan musik, mahasiswa berusaha untuk meningkatkan pengetahuan faktualnya secara langsung; dalam menilai fungsi ia berusaha untuk meningkatkan pengetahuan faktualnya secara tidak langsung melalui pengertian yang lebih dalam mengenai pentingnya**

fenomena yang ia pelajari. Dengan demikian, musik bisa digunakan dalam suatu masyarakat dengan cara tertentu, dan ini bisa ditunjukkan secara langsung sebagai bagian dari evaluasi pada masyarakat.

Namun demikian fungsi bisa merupakan sesuatu yang cukup berbeda seperti yang telah dinilai dengan evaluasi analisis yang berasal dari evaluasi pada masyarakat. Mahasiswa bisa, misalnya, mempelajari nilai dari suatu kebudayaan dengan menganalisa lirik lagu; namun demikian ia mempelajarinya dari masyarakat dan titik pandang analisis. Dengan demikian, kesimpulan yang ia buat tidak hanya berisi tentang penemuannya akan nilai-nilai pada lirik lagu tersebut, namun juga temuan bahwa lirik lagu tersebut menunjukkan fungsi khusus dari masyarakat berdasarkan fakta bahwa lagu-lagu itu menunjukkan nilai-nilai. Fungsi yang spesifik bisa saja tidak ditunjukkan atau bahkan dimengerti dari sudut pandang evaluasi pada masyarakat – seperti evaluasi yang akan kami kelompokkan dalam bagian “konsep”. Sehingga, pemahaman yang digunakan pada istilah ini mengacu kepada pemahaman akan apa yang dilakukan oleh musik terhadap kemanusiaan seperti yang telah dievaluasi oleh pengamat luar yang bermaksud meningkatkan rentang pengertiannya.

Ketika kita berbicara mengenai penggunaan musik, maka kita mengacu kepada cara-cara bagaimana musik digunakan dalam komunitas manusia, praktek kebiasaan atau kegiatan musik yang biasa baik sebagai sesuatu dalam diri musik itu sendiri maupun bersama dengan kegiatan lain. Lagu yang dinyanyikan oleh seseorang untuk kekasihnya digunakan dalam cara tertentu, seperti juga nyanyian mendoakan dewa-dewa atau musik untuk mengundang binatang untuk kemudian dibunuh. Musik digunakan dalam situasi tertentu dan menjadi bagian darinya, tapi ia bisa memiliki dan tidak memiliki fungsi yang lebih dalam. Jika seorang pecinta menggunakan lagu untuk merayu kekasihnya, fungsi musik semacam ini bisa dianalisa sebagai kelestarian dan

pengabdian dari kelompok biologis. Ketika pendosa menggunakan musik untuk mendekati Tuhannya, ia menggunakan sebuah mekanisme khusus yang dilakukan bersamaan dengan mekanisme lain seperti tarian, doa, ritual yang tertata, dan kegiatan seremonial. Sebaliknya, fungsi musik tidak dapat dipisahkan dari fungsi keagamaan yang mungkin bisa ditafsirkan sebagai pembentukan rasa aman terhadap alam semesta. “Penggunaan” mengacu kepada situasi dimana musik bekerja dalam tindakan yang dilakukan manusia; “fungsi” memperhatikan alasan mengapa musik bekerja seperti itu dan terutama tujuan musik yang lebih luas.

Konsep fungsi telah digunakan dalam ilmu pengetahuan sosial dengan sejumlah cara, dan Nadel (1951: 368-69) telah merangkum berbagai penggunaan menjadi 4 jenis utama. Pertama, “fungsi’ digunakan sebagai persamaan untuk ‘pelaksanaan’, ‘memainkan suatu bagian’, atau ‘bersikap aktif’, budaya ‘berfungsi’ dibandingkan dengan jenis kebudayaan arkeologis atau rekonstruksi difusionis”. Kedua, “fungsi dibuat untuk bersifat tidak acak”, bahwa “semua faktor sosial memiliki sebuah fungsi ... dan bahwa dalam kebudayaan tidak ada survival, mempercayakan difusi atau tambahan kebetulan semata lainnya yang ‘tidak memiliki fungsi’. Ketiga, fungsi “bisa memberikan rasa dalam jasmani, dimana ia menandakan kesalingtergantungan antar bagian-bagian yang kompleks, lebih lanjut dan timbal balik, kebalikan dari sederhana, langsung dan ketergantungan yang tidak dapat diubah yang tersirat dalam hubungan sebab akibat yang klasik.” Dan akhirnya, fungsi “dianggap berarti keefektifan spesifik dari elemen yang mengisi persyaratan situasi, yang menjawab suatu tujuan yang didefinisikan dengan obyektif; ini merupakan penyamaan fungsi yang semenjak Spencer, telah mendominasi pemikiran biologis.”

A.R. Radcliffe-Brown, yang orientasi teoritisnya berhubungan erat dengan konsep fungsi dalam antropologi kontemporer, cenderung untuk menekankan poin

ketiga dan keempat dari penggunaan ini, namun dengan aplikasi khusus bagi sistem sosial:

Arti yang ditawarkan untuk 'fungsi' adalah kontribusi yang merupakan aktifitas parsial yang membentuk keseluruhan aktifitas sebagai bagian darinya. Fungsi dari penggunaan sosial yang khusus merupakan kontribusi yang diberikannya bagi keseluruhan kehidupan sosial yang berfungsi sebagai keseluruhan sistem sosial. Pandangan seperti ini menyatakan secara tidak langsung ...bahwa sebuah sistem sosial...memiliki kesatuan dengan jenis tertentu, yang bisa kita katakana sebagai kesatuan fungsional. Kita bisa mendefinisikannya sebagai suatu kondisi dimana seluruh bagian dari sistem sosial bekerja sama dengan tingkatan harmoni yang cukup atau konsistensi internal, yaitu tanpa menghasilkan konflik yang bersifat menetap yang tidak dapat dipecahkan ataupun diatur. (1952:181)

Radcliffe-Brown lebih jauh lagi menekankan 2 poin yang penting mengenai hal ini. "Yang pertama adalah bahwa hipotesa tidak membutuhkan pernyataan tegas yang dogmatis bahwa segala sesuatu dalam kehidupan dari setiap komunitas memiliki sebuah fungsi. Ia hanya membutuhkan asumsi bahwa ada satu fungsi dan kita dibenarkan untuk mengungkapnya." Hal ini, tentu saja meniadakan posisi yang dimasukkan dalam penggunaan kedua "fungsi" seperti yang dicatat oleh Nadel. "Yang kedua adalah bahwa apa yang nampak sebagai penggunaan sosial yang sama dalam dua komunitas bisa memiliki dua fungsi yang berbeda ... Dengan kata lain, untuk mendefinisikan sebuah penggunaan sosial, dan lalu untuk membuat perbandingan yang sah antara penggunaan oleh orang atau waktu yang berbeda, maka perlu untuk tidak hanya mempertimbangkan bentuk penggunaannya saja, namun juga fungsinya."

Dalam etnomusikologi, istilah-istilah ini telah sering digunakan secara bergantian, walaupun biasanya dalam satu dan pengertian spesifik lainnya dalam konteks yang diberikan. Misalnya, seringkali ditulis bahwa musik adalah aspek kehidupan yang ada setiap hari dan menyelimuti seluruh kehidupan dalam komunitas masyarakat eksotis. Dalam komunitas kita, dikatakan bahwa kita cenderung untuk

melakukan penggolongan pada seni; bahwa kita menekankan perbedaan, atau mengira-ngira perbedaan antara seni “murni” dan “terapan”, dan antara “artis” dan “artis komersial” atau “seniman” yang masing-masing memiliki peran dan fungsi yang berbeda. Kita juga membuat perbedaan yang tajam antara “artis” dan “penonton” mereka, di mana golongan pertama cenderung berjumlah kecil dan terbatas pada orang-orang “berbakat” dan golongan kedua diharapkan untuk lebih kurang menjadi masa yang tidak dapat dibedakan dengan persepsi seni mereka yang beragam dan biasanya dengan kualitas yang tidak memilih-milih. Pada umumnya, dalam komunitas masyarakat eksotis, “dapat dikatakan bahwa ... tidak ada perbedaan pada aturan ini yang berlaku. Seni merupakan bagian dari kehidupan, tidak terpisah darinya” (Herskovits 1948:379). Ini tidak harus berarti bahwa tidak ada spesialisasi pada musik golongan masyarakat eksotis, namun lebih kepada jumlah orang pada golongan ini yang relatif lebih besar untuk berpartisipasi pada musik. Musik dipertahankan agar tetap fungsional dalam pengertian bahwa ia menggambarkan proporsi masyarakat eksotis yang besar di mana sebagian besar dari mereka berpartisipasi di dalamnya, sehingga semakin memperbesar minimnya perbedaan antara “artis” dan “seniman” atau antara “artis” dan “penonton.”

Ketika kita berbicara tentang musik dengan cara ini, maka kita menggunakan “fungsi” dengan pengertian yang digambarkan pertama kali oleh Nadel, bahwa persamaan untuk “pelaksanaan,” “memainkan sebagian,” atau “bersifat aktif,” dan bahkan mungkin lebih spesifik lagi ketika kita mengatakan bahwa musik “lebih fungsional” dalam masyarakat eksotis daripada masyarakat modern. Kita bisa mencatat bahwa Nadel menghilangkan penggunaan kata “fungsi” sebagai “penggunaan yang biasa saja dan berlebih-lebihan, yang bisa diabaikan,” dan nampaknya sudah jelas bahwa penggunaan lebih dibicarakan dalam hal ini daripada fungsi. Tapi ada nilai yang

sama pentingnya disini, yang merupakan pertanyaan apakah benar musik lebih banyak digunakan dalam komunitas masyarakat eksotis daripada komunitas masyarakat modern. Ini nampaknya menjadi sebuah pertanyaan yang tidak pernah dibahas dengan serius; ini benar-benar sebuah asumsi.

Memang benar bahwa dalam komunitas masyarakat modern, kita cenderung untuk membuat perbedaan antara seni murni dan seni terapan; sehubungan dengan musik, kita terima apa yang kita sebut dengan “klasik,” atau lebih baik lagi, musik “seni” sebagai seni murni, dan musik pada film, radio atau televisi sebagai seni terapan. Namun demikian, beberapa pertanyaan mungkin timbul sehubungan dengan adanya perbedaan ini. Yang pertama, apakah ini perbedaan yang sesungguhnya atau hanya sebuah pertanyaan untuk membicarakan hal-hal yang tidak perlu mengenai semantik? Garis perbedaan antara yang disebut dengan musik “klasik” dan “jazz” kontemporer benar-benar sulit untuk digambarkan, dan saat ini kita cenderung untuk menyebut musik rakyat sebagai “seni.” Di sisi lain, apakah program musik benar-benar terpisah dari “penerapan” dalam artian bahwa ia dianggap menanamkan emosi dan kesan yang spesifik? Yang kedua, dalam penginterpretasian apakah sebuah musik murni atau terapan, benar-benar merupakan konsekuensi untuk mengetahui siapa tepatnya yang membuat penerapan. Kita seringkali cenderung melupakan bahwa komunitas Amerika Serikat terdiri atas massa penduduk yang besar dan berbeda-beda sehingga penilaian dan persepsinya akan musik pun sangat beragam. Pada kenyataannya, pembagian musik menjadi jenis musik murni dan terapan hanya dibuat oleh segmen spesifik tertentu dari komunitas tersebut; keabsahannya diragukan oleh sejumlah besar orang. Akhirnya, kita tidak benar-benar tahu apakah mereka dari golongan tidak terpelajar juga membuat perbedaan seperti ini. Kita tahu bahwa musik pada komunitas seperti ini digunakan secara eksklusif untuk hiburan; kita tidak tahu apakah ini membentuk dasar penilaian

mengenai seni “murni”, dan apakah mereka dari golongan tidak terpelajar menganggap lagu sebagai tujuan pengobatan, misalnya, sebagai bentuk musik yang lebih “terapan.”

Jika kita mendalami permasalahannya selangkah lebih jauh, kita juga bisa menyelidiki bagaimana jelasnya perbedaan yang kita buat atas “artis” dan “artis komersial” atau “seniman.” Tentu saja ada beberapa kasus, namun kita harus memperhitungkan bahwa orang yang membuat alat-alat makan modern bisa digambarkan sebagai jatuh pada kedua sisi garis khayal, dan begitu juga dengan penggubah “barisan ketiga” sehubungan dengan modern jazz. Di sisi lain, nampaknya masuk akal bagi kita untuk mengasumsikan bahwa perbedaan semacam ini tidak dibuat oleh orang dari golongan tidak terpelajar, tapi nampaknya kita lagi-lagi tidak mengumpulkan banyak bukti mengenai pengaruhnya. Mengapa “penyanyi pengembara yang mengembara” banyak ditemukan di Afrika? Apakah ia memerankan seniman? Apakah tidak ada perbedaan antara perannya dan peran dari anggota paduan suara pengelana? Kita telah melihat bahwa banyak komunitas menyokong musisi profesional dalam berbagai cara dan bahwa peran dari penggubah lagu merupakan sesuatu yang istimewa; bagaimana spesialis seniman atau artis? Kita tidak memiliki jawaban yang jelas atas pertanyaan ini.

Pertanyaan dari artis dan penonton sama halnya dirampas dengan masalah. Sedangkan merupakan kenyataan bahwa pemain konser kita cenderung untuk sangat berbeda dengan penonton mereka, sedangkan pada situasi musik rakyat kontemporer dimana para penonton terdorong untuk berpartisipasi, atau pada aspek jazz tertentu dimana penonton benar-benar mengikuti sang musisi, misalnya dengan menari? Lagi-lagi, pada komunitas golongan tidak terpelajar kita berpeluang untuk menjelaskan sejumlah situasi dimana musisi bermain didepan seorang penonton; penonton berpartisipasi dengan bertepuk tangan berirama, atau menari, dan ini terjadi juga dalam

komunitas kita. Dan sebagai pernyataan yang tegas bahwa secara proporsional lebih banyak orang yang ikut ambil bagian dalam musik pada komunitas golongan tidak terpelajar dibandingkan dengan komunitas kita, orang hanya bisa menunjukkan jumlah alat musik yang laku terjual di AS dan perkiraan yang hampir meluap mengenai jumlah orang yang memainkan beberapa jenis musik, untuk diri mereka sendiri atau orang lain.

Singkatnya, pertanyaan mengenai hal ini tidak dapat dijawab dengan mudah seperti yang telah sering diasumsikan. Kenyataannya adalah bahwa ketika kita membuat perbedaan, maka kita berbicara mengenai kasus khusus didalam komunitas kita sendiri yang berlawanan dengan asumsi yang dibuat untuk seluruh komunitas golongan tidak terpelajar. Kita terutama berbicara mengenai apa yang kita sebut dengan seni musik, tapi kita tidak mempertimbangkan jenis musik lainnya yang juga merupakan bagian dari kebudayaan musik kita. Jika perbedaan semacam ini memiliki elemen kebenaran, maka merupakan sesuatu yang masuk akal untuk menanyakan apakah pengecualian tidak terlalu berarti untuk meniadakan penggunaan dari perbedaan yang nampaknya memang memiliki penggunaan. Dalam kasus yang ada, menggambarkan peran musik dengan cara seperti yang dituliskan disini tidak benar-benar membicarakan fungsi, namun lebih meminta perhatian pada penggunaan musik.

Jenis pernyataan tegas lainnya yang dibuat oleh para etnomusikolog mengenai "fungsi" musik bahwa musik digunakan dan bersatu dengan hampir seluruh aspek kehidupan pada komunitas golongan tidak terpelajar, maka tidak demikian dengan komunitas barat. Jadi, contoh-contoh berikut yang mengacu kepada *Tutsi of Ruanda* menyebutkan:

...lagu-lagu yang ditujukan untuk menyombongkan diri, untuk perang dan sambutan, lagu yang dinyanyikan ketika wanita-wanita yang kawin muda bertemu dan mengenang teman-teman yang tidak ada, lagu anak-anak, lagu untuk merayu seorang gadis, dan banyak lagi. Yang terutama penting pada Tutsi adalah lagu-lagu mengenai ternak, dan sub

tipe ini termasuk lagu yang menyombongkan diri *ibiririmbo*, dimana dua orang bernyanyi dalam perlombaan, saling bertukar lirik musik; mereka bisa bertanding dalam memuji sapi atau menyanyikan kebaikan seekor sapi terhadap sapi lainnya. Lagu khusus, bukan *ibiririmbo*, dinyanyikan untuk memuji sapi, yang lainnya untuk menunjukkan pentingnya memiliki sapi; ada juga lagu untuk menggiring sapi pulang saat sore hari, ketika gembala siap menggiring sapi pulang, ketika ia mengambil air untuk ternak, ketika ia bersama-sama dengan gembala lainnya kala sore hari. Pujian bagi raja sapi, *inyambo*, dinyanyikan pula; anak-anak menyanyikan lagu sapi spesial, dan lagu lainnya dinyanyikan ketika sapi ditunjukkan pada pengunjung. Lagu seruling spesial mengelakkan pencuri sapi pada malam hari, dan lagu lain menceritakan kejadian bersejarah dimana sapi mengambil bagian didalamnya. (Merriam 1959a:50)

Daftar jenis lagu yang berkesan ini mengacu hanya kepada satu elemen kebudayaan musik Tutsi; bisa diperluas secara dramatis bila referensi dibuat untuk lagu-lagu pernikahan atau subtipe lainnya, dan ini untuk mengungkapkan *nothing of religious songs as a body*.

Ketika kita berbicara mengenai musik dalam istilah ini, kita lagi-lagi, terutama, menghadapi penggunaan lagu, yaitu, "pelaksanaan," "memainkan sebuah bagian," atau "bersifat aktif" milik Nadel. Jika kita melakukan perluasan seperti yang sering kita lakukan, konsep bahwa musik pada komunitas tidak terpelajar "lebih fungsional" dari pada komunitas kita, maka harus ada beberapa bukti untuk mendukung anggapan ini. Secara sepintas lalu, nampaknya memang begitu. Komunitas AS dipastikan tidak memiliki rangkaian lagu yang membandingkan secara rinci seperti yang dibuat di sekitar ternak Tutsi, namun kita seringkali melupakan luasnya keragaman penggunaan yang ada dalam musik kita. Kita punya lagu tentang cinta, lagu tentang perang, lagu tentang olahraga, lagu tentang kematian, dan lagu tentang pekerjaan; kita menggunakan musik untuk merangsang aktifitas dalam pekerjaan dan permainan dan menenangkan kita ketika kita makan; para istri dipasok dengan musik spesial untuk menemani mereka melakukan tugas-tugas mereka; para pekerja ditemani oleh musik, dan seterusnya.

Namun demikian, inti permasalahan nampaknya terletak pada kenyataan bahwa kata fungsi digunakan dengan salah pada konteks ini. Ketika kita berbicara tentang musik pada komunitas tidak terpelajar sebagai "lebih fungsional" daripada komunitas kita, kita secara langsung menyatakan bahwa ini lebih penting lagi; apa yang kita maksudkan adalah bahwa musik dalam komunitas tidak terpelajar kemungkinan digunakan dalam keragaman situasi yang lebih luas daripada komunitas kita. Dalam hal ini, musik dalam komunitas tidak terpelajar bisa digunakan dalam hal-hal kecil dan diterapkan secara langsung, tapi sama sekali tidak harus lebih fungsional.

Ada hal lain dimana musik digambarkan oleh etnomusikolog sebagai sesuatu yang fungsional, dan ini berkaitan dengan kenyataan bahwa dalam beberapa kebudayaan, setidaknya, musik tidak dipisahkan dari konteks kebudayaannya. Diantara Basongye, misalnya, keseluruhan musik lebih dikenal daripada tidak dikenal, seperti dalam kebudayaan kita, dan lebih jauh lagi lagu-lagu individual dikenali dengan serta merta dalam hal penggunaannya. Ini berarti bahwa musik tidak terpisah dari konteksnya; sebaliknya, konteksnya bisa menentukan konseptualisasi musik. Namun penggunaan kata fungsi dalam hal ini sesuai dengan definisi Nadel ketiga, yakni "menunjukkan saling ketergantungan elemen-elemen yang kompleks, bersifat lanjutan dan timbal balik, berlawanan dengan ketergantungan yang sederhana, langsung dan tidak dapat diubah yang dinyatakan secara langsung pada hubungan sebab akibat klasik."

Namun demikian, kita bisa beranjak lebih jauh hingga tingkatan di mana musisi dan musiknya menjadi fungsional dalam beberapa komunitas tidak terpelajar, jarang diulas. Kita ingat bahwa menurut Basongye, musisi termasuk anggota masyarakat kelas bawah; baik musisi maupun bukan musisi mengatakan dengan tegas misalnya, bahwa mereka tidak berharap anak-anak mereka menjadi musisi. Dalam waktu yang

bersamaan, sebuah perkampungan tanpa musisi dan musik adalah sesuatu yang tidak dapat dibayangkan, dan hampir bisa dikatakan bahwa konsep tidak mungkin hidup tanpa musik termasuk dalam pandangan Basongye.

Lebih spesifik lagi, pemakaman tidak bisa dilakukan di Basongye tanpa kehadiran musisi profesional dan musiknya. Pemakaman semacam ini diperpanjang hingga tujuh hari, sedangkan pemakaman mayat biasanya dilakukan pada hari kedua. Musisi profesional tampil setelah pemakaman dan memainkan sejumlah fungsi yang bisa ia mainkan sendirian. Tidak ada orang lain yang mengambil peran kertas perak untuk pantomim yang agresif yang dilakukan oleh kerabat wanita dari almarhum; pantomim membantu untuk membangun nuansa magis dan tidak magis, eksternalisasi tegangan-tegangan dari tubuh wanita bagian dalam, menunjukkan emosi dan kekacauan ketidakbersalahan mereka atas kematian sanak mereka. Tanpa musisi profesional, beragam ekspresi ini harus diganti dengan orang lain, namun pada pemakaman modern para musisi profesional yang melakukan fungsi ini. Merupakan peran musisi juga untuk membantu mereka yang berkabung untuk segera melupakan tragedi kematian. Dengan kehadirannya, seluruh prosesi pemakaman berubah; orang mulai tersenyum dan kembali bersenda gurau setelah terjadinya kematian; tarian sosial diperkenalkan dengan fungsi untuk membantu orang melupakan tragedi; dengan memakai pakaian badut ia sangat berkontribusi dalam melepaskan ketegangan yang sangat tinggi selama pemakaman. Lagi-lagi orang lainpun bisa melakukan peran ini sebaik yang dilakukan oleh musisi, namun intinya adalah bahwa dalam komunitas Basongye peran ini tidak dilakukan oleh orang lain. Musisi merupakan figur kunci dalam pemakaman dan juga kegiatan lain, termasuk menari, berburu, sikap keagamaan tertentu, dan aspek lainnya dalam komunitas Basongye. Memang benar, bahwa tanpa musisi yang sejumlah peranannya baru saja dibahas, struktur perilaku Basongye akan sangat berubah. Bergabungnya musisi

ke dalam komunitas sangat penting, dan ini menggambarkan penggunaan keempat kata fungsi dari Nadel, yaitu, "efektifitas spesifik dari elemen yang memenuhi persyaratan dari suatu situasi, adalah bahwa ia menjawab sebuah tujuan yang didefinisikan secara obyektif; ini adalah persamaan antara fungsi dengan tujuan..."

Pada suatu waktu, ethnomusikologi menggunakan 3 konsep fungsi dari 4 hal yang digambarkan oleh Nadel, namun sebagian besar kasus adalah dari poin pertamanya, yakni yang memiliki arti yang sama dengan "pelaksanaan," "memainkan sebagian," atau "menjadi aktif." Ketika dipergunakan dengan cara seperti ini, istilah yang lebih tepat adalah "penggunaan" dari pada "fungsi"; dalam kasus seperti ini walaupun kita tahu bagaimana musik cocok dengan kegiatan lain, kita tidak tahu apa tujuannya, atau "fungsi"-nya.

Setelah membuat perbedaan ini, sekarang kita berusaha untuk menggapai ide tentang beragam penggunaan dan fungsi musik dalam komunitas manusia. Sudah dibuktikan bahwa musik telah digunakan sebagai teman pada hampir seluruh atau sebagian kegiatan manusia. Para antropolog telah menemukan sejumlah skema yang mencakup seluruh kebudayaan dan pada saat yang sama membaginya menjadi bagian-bagian yang bisa ditangani dengan kasus yang relatif. Diantaranya adalah skema pengaturan Murdock di mana bahan-bahan kebudayaan digolongkan berdasarkan keasliannya dalam 46 kategori (Murdock dkk., 1945), dan judul dari hampir semua bagian serta merta mengingatkan kita pada beberapa kegiatan musik yang menyertai. Di antara Flathead Indians, 14 jenis utama dari situasi musik bisa berdiri sendiri, dan masing-masingnya termasuk ke dalam sejumlah subbagian (Merriam dan Merriam 1955). Kita telah menyebutkan rumitnya jenis musik Tutsi pada beberapa lagu sosial, dan katalog lagu-lagu Basongye yang tidak lengkap mengungkapkan lebih dari 30 jenis yang bisa dibagi lagi menjadi subbagian.

Tidaklah mungkin untuk membuat sebuah katalog yang berisi semua penggunaan musik, namun kita setidaknya bisa menunjukkan rentang kegiatan musik yang melintasi seluruh aspek kebudayaan. Herskovits (1948:238-40) telah menemukan seperangkat kategori untuk penanganan bahan-bahan kebudayaan yang berguna, yang akan kita bahas secara panjang lebar di sini.

Bagian pertama yang ia buat adalah Bahan Kebudayaan dan Yang Diperbolehkan, dibagi menjadi 2 bagian, Teknologi dan Ekonomi; disertai dengan sejumlah aktivitas musik. Lagu tentang pekerjaan nampaknya ditemukan pada hampir seluruh kebudayaan, termasuk lagu untuk mendayung kano, lagu untuk menemani penggilingan padi, pemanenan, pembangunan rumah, mengangkat barang-barang, dan seterusnya. Lagu menyertai teknologi dan jasa praktek kedokteran, dan digunakan pula untuk memastikan perburuan, memancing berjalan baik dan panen berlimpah ruah. Penggubah, penyanyi dan pembuat alat musik mendulang keuntungan dari aktifitas mereka ini dan berkontribusi pada perekonomian secara umum.

Pembagian kedua dari Herskovits adalah Lembaga Sosial yang terdiri atas Organisasi Sosial, pendidikan dan Struktur Politik. Organisasi Sosial ditandai pada hampir seluruh nilai lagu: perputaran kehidupan termasuk lagu untuk kelahiran dengan subbagian khusus untuk kelahiran ganda; lagu-lagu *nina bobok*; lagu-lagu *naming*; lagu untuk anak belajar pergi ke kamar kecil; lagu-lagu masa pubertas; lagu-lagu tentang sambutan; lagu percintaan dan perkawinan; lagu tentang keluarga, silsilah dan suku; lagu tentang kelompok perkumpulan sosial; lagu pemakaman; dan banyak lagi yang lainnya yang digunakan dalam kehidupan secara spesifik. Telah kami catat sebelumnya bahwa penggunaan lagu untuk tujuan pendidikan dan akan dibicarakan lagi dalam kesempatan lain. Struktur politik senantiasa terlibat dalam lagu, seperti pada lagu pujian untuk orang terkemuka dalam dunia politik yang dinyanyikan pada pelantikan, saat

mengomentari peristiwa politik dan tujuan-tujuan politik yang diinginkan, dan seterusnya.

Manusia dan alam semesta terdiri atas aspek kebudayaan ketiga dari Herskovits, yang dibagi lagi menjadi sistem kepercayaan dan kontrol kekuasaan. Kepercayaan keagamaan diekspresikan melalui doa-doa musikal, mitos dan legenda yang dimasukkan dalam musik, lagu-lagu ketuhanan, lagu-lagu pemujaan, lagu tentang fungsionaris keagamaan, dan lain-lain. Kontrol kekuasaan acapkali dicapai melalui lagu permohonan, lagu-lagu magis mengenai curing, pencarian dan aktivitas lainnya yang membutuhkan bantuan supernatural; lagu-lagu tentang jiwa, tukang sihir wanita dan fenomena manusia super lainnya; doa-doa melodis; dan seterusnya. Kita juga telah mencatat mengenai penggunaan musik yang menentukan pada pencarian mimpi di Plains Indian dan pada pemakaman Basongye. Dalam hal ini, harus diberikan perhatian yang lebih pada studi yang perayaan keagamaan dan ritual pada kelompok Indian Amerika yang sangat terinci, yang dilakukan oleh antropologis Amerika pada awal abad ini. Termasuk dalam studi ini adalah gambaran perayaan secara terperinci dan banyaknya informasi mengenai penggunaan musik. Dorsey (1950b) misalnya, melaporkan menit ke menit tarian Ponca Sun dimana partisipasi musisi dirinci dengan sangat cermat. Dalam menggambarkan upacara siap siaga Osage, LaFlesche (1925) memberikan gambaran yang sangat rinci mengenai bagian yang penting dari musik dalam suatu perayaan. Mooney (1896) menggambarkan penggunaan musik dan peran pentingnya dalam *Ghost Dance*; keberartiannya diperbesar dengan kenyataan bahwa ia memberikan hampir 40% dari monografinya pada teks lagu. Gambaran seperti ini termasuk yang paling terperinci, dan masing-masing sangat berkontribusi terhadap pengetahuan kita tentang bagaimana musik digunakan untuk perayaan keagamaan.

Kategori keempat dari Herskovits adalah estetika, yang dibagi menjadi Seni Grafika dan Plastik, cerita rakyat dan musik, drama dan tarian; hubungannya dengan musik sangat erat. Musik dan tarian memiliki hubungan yang tidak terpisahkan, dan drama hampir menurut definisi, termasuk musik. Cerita rakyat dan musik sering ditemukan sebagai bagian dari pertemuan sosial yang sama, saat lagu membentuk sebuah bagian dari sebuah dongeng rakyat, melalui penggunaan pribahasa dalam lirik lagu, dan ketika nama-nama pujian dinyanyikan. Lagu digubah untuk mentasbihkan kedok, lagu dan penyembunyian seringkali ditemukan bersama-sama dan ada pula lagu khusus untuk pemahat kayu, pelukis, pembuat barang tembikar, pekerja besi dan seniman-seniman lainnya.

Kategori terakhir dari Herskovits adalah Bahasa, dan kami mencurahkan sebuah bab dari buku ini untuk membahas lirik lagu yang sangat berdekatan dengan musik. Selain itu, jenis bahasa yang spesifik juga disampaikan oleh alat-alat musik seperti genderang, siulan dan bahasa terompet; bahasa-bahasa rahasia juga sering digunakan dalam musik.

Penelitian ini komprehensif, namun pecahan penggunaan musik dalam komunitas manusia dan menunjukkan sangat banyaknya kegiatan dimana musik berperan serta, kadangkala secara garis singgung namun sering bersifat terpusat. Pentingnya musik sangatlah luar biasa karena keberadaannya di mana-mana, dan ketika musik dianggap digunakan baik sebagai tanda *sumatory* pada banyak kegiatan maupun sebagai bagian integral dari banyak kegiatan yang tidak dapat dilakukan dengan tepat, atau sama sekali dilakukan tanpa musik, kepentingannya sangat meningkat. Kemungkinan tidak ada kegiatan kebudayaan manusia lainnya yang begitu meresap dan menggapai, membentuk dan seringkali mengontrol begitu banyak tingkah laku manusia.

Kembali ke fungsi musik, masalah menjadi semakin ruwet, mengingat kita terutama mencari generalisasi yang bisa diterapkan secara setara terhadap seluruh komunitas. Dalam rangka membuat penilaian awal pada fungsi yang dilihat sebagai kebudayaan bersama, kita menggunakan kata "fungsi" terutama pada pengertian Nadel nomor 4, yaitu "efektifitas spesifik dari elemen dimana ia mengisi persyaratan dari suatu situasi yakni menjawab sebuah tujuan yang didefinisikan secara obyektif; ini adalah persamaan fungsi dengan tujuan ...". Namun demikian, terjadi perluasan penggunaannya semenjak kami berusaha untuk menemukan tujuan, atau fungsi musik yang dilihat dengan kemungkinan pengertian yang paling luas. Perlu dikemukakan kembali bahwa pada tingkatan ini kami memperhatikan evaluasi analisis dan bukan evaluasi rakyat – kami mencari jawaban terhadap pertanyaan apa yang dilakukan oleh musik terhadap dan di dalam komunitas manusia. Alan P. Merriam (1964) mengajukan 10 fungsi utama dan menyeluruh yang berlawanan dengan penggunaan musik dan masing-masing akan dibicarakan dibawah ini dengan keberartian yang tidak berurutan.

Fungsi ekspresi emosional. Ada sangat banyak bukti yang menunjukkan betapa musik memiliki fungsi yang luas dan pada sejumlah tingkatan berfungsi sebagai alat untuk mengekspresikan emosi. Dalam membahas lirik lagu, kami dapat menunjukkan bahwa salah satu fitur mereka yang luar biasa adalah fakta bahwa mereka memberikan wahana pada ekspresi ide dan emosi yang tidak dinyatakan dalam percakapan biasa.

Dalam tingkatan yang lebih umum, musik nampaknya jelas terlibat dengan emosi dan menjadi wahana untuk ekspresinya, apakah emosinya spesifik (kecabulan, kecaman, dll.) atau umum. Dalam hubungannya dengan hal ini, Burrow misalnya, membuat titik yang spesial dan berulang dalam banyak karyanya mengenai musik dari Oceania. Berbicara mengenai Uvea dan Futuna, ia menulis:

Karakteristik dari semua nyanyian kedua pulau adalah sosial karakteristiknya. Nyanyian tunggal dibatasi untuk memulai sebuah refrein (ulangan lagu), atau bersifat responsif atau dengan bagian yang berselang-seling. Hal ini bisa menjelaskan kelangkaan lagu yang mengekspresikan emosi yang lebih akrab – misalnya, tidak adanya nyanyian *nina bobok*. Ketika sebuah emosi bisa bersifat pribadi/individual maupun kolektif, maka aspek kolektif lah yang menemukan ekspresi dalam lagu.... Singkat kata, lagu-lagu yang dikumpulkan menunjukkan bahwa menyanyi di Uvea dan Futuna bisa mengekspresikan dan merangsang emosi yang sama-sama dimiliki sebuah kelompok, entah di lingkup rumah tangga, dunia bekerja maupun di seluruh negeri. (1945:78-9)

Pada baris lain, Burrow (1933:54-56) membuat daftar sejumlah "fungsi" musik pada Tuamotus dan lagi-lagi ia menekankan pentingnya ekspresi emosi:

Merangsang dan mengekspresikan emosi pada pelaku, dan menanamkannya pada pendengar. Emosi bisa berupa pengagungan keagamaan, seperti pada penciptaan nyanyian dan lagu burung merah yang suci; kesedihan, seperti pada ratapan; kerinduan atau keinginan yang besar seperti pada lagu-lagu cinta; sukacita; kegembiraan seksual dan berbagai emosi lainnya dalam tarian; pengagungan pikiran dalam lagu-lagu kemuliaan; mengobarkan keberanian dan kekuatan baru, seperti pada lagu-lagu yang memeriahkan; dan lain-lain....

Dalam tingkatan yang lebih besar atau lebih kecil dari semua ini terletak fungsi perangsangan, pengekspresian dan membagi emosi. Fungsi ini terlibat bahkan dalam lagu-lagu tentang pekerjaan. Sesuai dengan cara pikir yang asli, sesuatu yang lebih dari emosi, yaitu kekuatan mana atau supernatural—disampaikan dalam mantera; namun dari pandangan orang Eropa, fungsi yang benar-benar dikerjakan tetap menanamkan emosi.

Titik pandang yang serupa, walaupun diekspresikan sehubungan dengan musik Barat, disampaikan oleh McAllester ketika ia mencatat: "Menurut kami sebuah fungsi musik yang mendasar nampaknya seperti sebuah bantuan dalam membentuk perhatian. Kita punya lagu-lagu yang membangkitkan ketenangan suasana hati, nostalgia, sentimen, hubungan kelompok, perasaan keagamaan, solidaritas partai dan patriotisme. Jadi kita menyanyi untuk menidurkan bayi, membuat pekerjaan menjadi lebih ringan, membuat orang membeli makanan tertentu untuk sarapan, atau untuk mencemooh musuh kita" (1960:469).

Freeman yang melakukan pendekatan analisisnya dari arah yang tetap berbeda, sampai pada kesimpulan yang ketika mendiskusikan sajak yang dikenal sebagai "lei Ana Ika," atau "U.S.E.D.," yang dinyanyikan di Hawaii sebelum, selama dan setelah Perang Dunia Ke-II (1957). Namun demikian, dalam kasus ini ia menganggap ada 3 perubahan fungsi lagu rakyat yang utama, 2 diantaranya melibatkan ekspresi emosional dan 2 yang saling tumpang tindih, yang melibatkan fungsi lain. Hipotesa Freeman yang paling utama adalah bahwa "keberartian fungsional dari sebuah lagu rakyat harus diungkapkan melalui hubungan timbal balik nya dengan aspek lain dari sistem kebudayaan sosial," dan bahwa "jenis ekspresi rakyat yang spesifik harus disertai dengan jenis organisasi sosial yang spesifik" yang dalam perubahan juga harus "melahirkan perubahan pada sifat cerita rakyat yang menyertai." Kesimpulannya adalah sebagai berikut:

Pertama, syair-syair protes sosial muncul ketika anggota komunitas kehilangan mekanisme penyampaian protes lainnya. Lagu semacam ini akan ditemukan pada segmen komunitas yang dicabut hak pilihnya dan akan terus berlangsung selama individu-individu ini kehilangan tehnik tindakan lain yang lebih langsung. Syair ini menggambarkan sebuah usaha dari anggota-anggota sebuah komunitas untuk mengatasi kondisi sosial yang tidak dapat diterima. Di sisi lain, mereka bisa mengurangi frustrasi—mereka membiarkan orang untuk "mengeluarkan isi hati" dalam keadaan kelompok yang menyenangkan dan dengan cara tersebut mengatur keadaan sosial. Di sisi lain, mereka bisa menyelesaikan perubahan sosial dengan cara mengerahkan sentimen kelompok. Dalam kedua kasus, syair berfungsi untuk mengurangi ketidakseimbangan sosial dan untuk menyatukan komunitas.

Yang kedua, ketika terjadi frustrasi atau konflik jangka panjang dalam kebutuhan pribadi atau tuntutan kebudayaan yang terikat dengan adat istiadat komunitas, maka akan dinyanyikan syair yang menstabilkan. Ini akan menggambarkan konflik tapi tidak akan berakhir dalam protes. Malahan, mereka akan memberikan jalan keluar yang didukung oleh adat istiadat. Jadi, syair yang bersifat menstabilkan mengizinkan orang untuk "mengeluarkan isi hati" dan mereka cenderung untuk mensyahkan sistem sosial.

Yang ketiga, ketika kondisi memperbolehkan cara ekspresi pribadi lainnya yang telah dijadikan adat dan ketika konflik moral jangka panjang tidak berkuasa, maka syair-syair jenis rekreasi murni akan

menjadi jelas. Syair-syair ini akan melayani fungsi hiburan dengan sempurna. (pp.219-20)

Charles Keil dalam sebuah makalah yang tidak dipublikasikan (1962) melihat bahwa musik bisa dibagi menjadi "fungsi solidaritas" dan "perasaan terharu," atau fungsi melepaskan." Nanti akan kita bicarakan fungsi solidaritas, namun menurut Keil fungsi melepaskan sangat diekspresikan dengan baik dalam musik jazz. Lebih jauh ia berdalil bahwa ada korelasi antara kedua fungsi umum musik ini dengan komunitas yang mengekspresikan mereka; jadi "tradisi kebudayaan yang meletakkan tekanan pada kontrol sosial, sikap tidak berlebih-lebihan, tenang, dukungan 'rasa malu' dll. kemungkinan memberikan setidaknya satu atau dua jalan keluar musikal untuk menghilangkan ketegangan yang bisa berkembang untuk orang tertentu."

Baik Freeman maupun Keil berusaha untuk memberikan penjelasan pada fungsi musik sebagai ekspresi emosi, namun pembahasan yang paling terperinci adalah yang ditawarkan oleh Devereux yang menuliskan karyanya berkenaan dengan teori Freudian dan menerapkannya pada seluruh seni (Devereux dan LaBarre 1961). Pandangan utama dari Devereux adalah bahwa seni "ada karena ia memenuhi kebutuhan sosial yang tidak dipenuhi oleh kegiatan kebudayaan lainnya"; inilah apa yang ia sebut sebagai "fungsi katup keselamatan." "Selain memandang seni sebagai katup keselamatan yang tidak berbahaya," demikian Devereux, "komunitas dan seniman sama-sama menganggap ungkapan artistik sebagai sesuatu yang tidak dapat ditolak berkenaan dengan bentuknya, namun bersifat dapat ditolak berkenaan dengan isinya" (pp. 368-69). Devereux melanjutkan:

Singkat kata, seni bisa berfungsi sebagai sebuah katup keamanan sosial yang tepat, ia merupakan suatu kompromi dan lebih jauh lagi, dengan maksud dan kandungan yang dapat ditolak. Ia memperbolehkan seniman untuk berkata—dan pengguna untuk mendengar (atau melihat)—yang terlarang, asalkan saja:

- (1) Ungkapan diformulasikan dalam cara sehingga komunitas memilih untuk menyebutnya “seni,”
- (2) Kandungan ungkapan yang sebenarnya secara resmi didefinisikan sebagai subordinat dari bentuknya,
- (3) dan orang mengerti bahwa ungkapan bersifat dapat ditolak ...

Setelah ditunjukkan bahwa seni memberikan katup keamanan pada ekspresi yang ditabukan, kemudian kita harus mendefinisikan larangan yang mendapatkan ekspresi dalam seni. Hal-hal ini termasuk ke dalam 3 lapisan utama:

- (1) Tabu manusiawi yang umum; berzinah, pembunuhan golongan sendiri, dll.
- (2) Tabu kebudayaan yang spesifik; persetujuan dalam komunitas yang sangat berpegang teguh pada norma-norma moral dan agama, ketamakan di komunitas Mohave, perasaan pengecut di komunitas Plains Indian, dll.
- (3) Tabu yang aneh (neurotis): menindas keinginan, dll. ...

Persepsi seniman mengenai aturan permainannya dan strategi alibinya yang memutar „kecabulan,“ „pemberontakan,“ atau „pemfitnahan“ nya menjadi seni, juga penting... Seniman juga harus memiliki ketrampilan tinggi untuk „berseluncur diatas es tipis.“ Memang benar bahwa semakin baik peseluncur maka semakin tipis esnya (aturan seni) dimana ia dapat berseluncur diatasnya. Dengan kata lain, semakin baik seorang seniman menguasai keahliannya, ia semakin mendekati kemampuan untuk mengekspresikan larangan, tanpa kehilangan pengaruhnya. (pp. 369, 380, 370)

Kita telah berbicara jauh mengenai pelepasan emosi yang ditawarkan melalui musik kepada orang yang menemukan dirinya berada dalam situasi sosial yang spesifik, namun harus diingat juga bahwa proses kreatif itu sendiri menawarkan pelepasan emosi. Gotshalk memperhatikan kenyataan ini ketika ia menjelaskan pentingnya „kepuasan pada keinginan atau dorongan untuk penguasaan dan pencapaian yang bisa diwujudkan oleh obyek publik pada seniman yang kreatif. Sebuah karya seni baginya mungkin bukan untuk memenuhi angan-angan kecil yang diperturutkan, namun pencapaian harapan besar untuk mencapai kenyataan. Ia bisa saja melihatnya sebagai penunjuk yang menenangkan dalam perkembangan bakatnya, sebagai simbol kekuatannya untuk

menyempurnakan, dan sebagai kemenangan atas dirinya sendiri sebagai kekuatan yang kreatif atas halangan dan kesulitan yang luar biasa“ (1947:157).

Akhirnya, musik bisa berfungsi sebagai mekanisme pelepasan emosi untuk sekelompok besar orang yang sama-sama bertingkah laku. Misalnya, pada Flathead Indian - dan barangkali pada banyak suku Amerika Indian lainnya – yang memiliki tradisi nyanyian dan tarian tertentu, walaupun upacara yang sebenarnya untuk pertunjukkan mereka telah hilang. Flathead dengan ikhlas tetap menikmati upacara yang dilakukan berkali-kali dimana mereka memainkan musik dan tarian yang dimaksudkan untuk peperangan, pencukuran, pernikahan, upacara perayaan dan seterusnya, walaupun sudah tidak ada lagi kesempatan untuk menjalankan kegiatan dengan lagu dan tarian yang dikombinasikan. Musik dan tarian dalam hal ini bertindak sebagai ekspresi pelepasan emosi dari kebudayaan permusuhan yang mendasar yang mengelilingi Flathead dan melalui penekanan nilai kebudayaan, ini memberikan kesempatan dalam situasi yang mendukung untuk melepaskan permusuhan dari perasaan orang-orang Indian.

Karena itu, fungsi musik yang penting adalah memberikan kesempatan bagi beragam ekspresi emosional – sebaliknya pelepasan pemikiran dan ide yang tidak dapat diekspresikan, hubungan beragam emosi dan musik, kesempatan untuk „mengeluarkan isi hati“ dan mungkin untuk mencari jalan keluar atas konflik-konflik sosial, ledakan kreatifitas itu sendiri serta ekspresi kelompok atas permusuhan. Keragaman ekspresi emosional yang lebih besar bisa saja disebutkan, namun contoh yang diberikan disini menunjukkan dengan jelas pentingnya fungsi musik.

Fungsi kegembiraan yang estetis. Masalah estetika sehubungan dengan musik tidaklah sederhana. Ia meliputi estetika dari titik pandang pembuat dan perenung, dan jika ini dianggap sebagai salah satu fungsi utama musik, maka hal ini harus bisa

didemonstrasikan untuk kebudayaan lain selain kebudayaan kita. Musik dan estetika berhubungan dengan jelas dalam budaya barat, begitu pula dalam kebudayaan Arab, India, Cina, Jepang, Korea, Indonesia dan mungkin beberapa kebudayaan lainnya. Namun demikian, apakah hubungan ini juga ada dalam kebudayaan eksotis, merupakan sesuatu yang dapat diperbincangkan. Termasuk di sini adalah pertanyaan tentang apa maksud estetika yang sebenarnya dan terutama apakah ia merupakan konsep yang mengikat kebudayaan. Keduanya merupakan pertanyaan yang penting. Untuk sementara ini hanya bisa dikatakan bahwa *fungsi kegembiraan yang estetis* jelas berlaku pada beberapa kebudayaan di dunia dan mungkin juga pada kebudayaan lain.

Fungsi hiburan. Musik memberikan fungsi hiburan dalam semua komunitas. Hanya saja perlu ditunjukkan bahwa ada perbedaan antara hiburan "murni" yang nampaknya menjadi ciri musik dalam komunitas barat, dan hiburan yang dikombinasikan dengan fungsi lain. Yang terakhir disebutkan ini mungkin merupakan ciri yang lebih lazim pada komunitas tidak terpelajar.

Fungsi komunikasi. Kita ingat bahwa masalah utama adalah, kita mengetahui bahwa musik menyampaikan sesuatu namun kita tidak tahu apa yang disampaikan, mengapa dan untuk siapa. Musik bukan bahasa yang dimengerti semua orang, namun ia lebih terbentuk dalam kaitannya dengan kebudayaan di mana ia merupakan bagian darinya. Dalam lirik lagu, ia menyampaikan informasi langsung kepada mereka yang mengerti bahasa yang digunakan untuk menuliskan lirik. Ia menyampaikan emosi atau sesuatu yang serupa dengan emosi kepada mereka yang mengerti corak khasnya. Kenyataan bahwa musik merupakan bagian dari kegiatan manusia berarti bahwa ia benar-benar mengkomunikasikan pengertian tertentu yang terbatas. Dari semua fungsi musik, fungsi komunikasi mungkin yang paling sedikit diketahui dan dimengerti.

Fungsi gambaran simbolis. Ada sedikit keraguan bahwa fungsi musik dalam seluruh komunitas bertindak sebagai gambaran simbolis atas hal-hal lain, ide dan perilaku.

Fungsi tanggapan jasmaniah. "Fungsi" musik sebagai tanggapan jasmaniah dikemukakan dengan sedikit keraguan, karena pertanyaannya adalah apakah tanggapan jasmaniah bisa atau harus dimasukkan dalam kelompok fungsi sosial yang penting. Namun demikian, kenyataan bahwa musik mendatangkan tanggapan jasmaniah memang diperhitungkan dalam penggunaannya di komunitas manusia, walaupun tanggapannya bisa dibentuk oleh adat istiadat. Kerasukan misalnya, sebagian dimunculkan oleh fungsi musik dalam sebuah situasi, dan tanpa kerasukan perayaan keagamaan tertentu dari kebudayaan tertentu dianggap tidak berhasil (sebagai contoh, lihat Herskovits 1938b: 11, 189). Musik juga memunculkan, menggairahkan dan menyalurkan perilaku penakut; ia mendorong reaksi jasmaniah para prajurit dan pemburu; membangkitkan respon jasmaniah dari tarian, yang sangat penting bagi peristiwa tersebut. Terbentuknya respon jasmaniah nampak jelas sebagai fungsi musik yang penting; pertanyaan mengenai apakah respon yang diberikan terutama respon biologis, kemungkinan ditolak oleh kenyataan bahwa ia terbentuk secara kultural.

Fungsi menjalankan kesesuaian pada norma-norma sosial. Lagu untuk kontrol sosial memainkan peranan yang penting dalam banyak kebudayaan. Ia juga digunakan dalam lagu, misalnya pada saat perayaan prabakti, ketika anggota muda dari komunitas secara spesifik dilatih mengenai tingkah laku yang tepat dan tidak tepat. Lagu mengenai protes juga meminta perhatian kesopanan dan ketidaksopanan. Menjalankan kesesuaian norma-norma sosial merupakan salah satu fungsi utama musik.

Fungsi pengesahan institusi sosial dan ritual keagamaan. Musik digunakan dalam situasi sosial dan keagamaan, namun ada sedikit informasi yang menunjukkan

hingga seberapa jauh kecenderungannya untuk mengesahkan institusi dan ritual ini. Sehubungan dengan Navaho, Reichard mengatakan bahwa "fungsi utama lagu adalah untuk melindungi ketenteraman, untuk menyasikan simbol-simbol perayaan ..." (1950:288), dan Burrow berkomentar bahwa salah satu fungsi lagu pada Tuamotus adalah "menanamkan potensi magis melalui mantera" (1933:54). Kita juga ingat pernyataan Freeman yang tegas bahwa syair-syair yang bersifat memantapkan dinyanyikan ketika ada "frustrasi jangka panjang atau konflik dalam kebutuhan pribadi atau tuntutan kebudayaan yang terikat dengan adat istiadat komunitas"; dalam kondisi ini konflik digambarkan dan sebuah jalan keluar yang disetujui akan diusulkan. "Jadi, syair-syair yang bersifat memantapkan mengizinkan orang untuk "mengeluarkan isi hati" dan mereka cenderung untuk mensyahkan sistem sosial" (1957:220). Sistem keagamaan disyahkan seperti dalam cerita rakyat, melalui pembacaan mitos dan legenda dalam lagu, dan juga melalui musik yang mengekspresikan ajaran keagamaan. Institusi sosial disyahkan melalui lagu yang menekankan kesopanan dan ketidaksopanan dalam komunitas dan juga memberitahukan kepada orang apa yang harus dilakukan dan bagaimana caranya. Namun demikian, fungsi musik yang satu ini perlu dipelajari lebih lanjut dan diekspresikan lebih ringkas lagi.

Fungsi kontribusi terhadap kelestarian dan stabilitas kebudayaan. Jika musik mengizinkan terjadinya ekspresi emosional, memberikan kesenangan estetika, menghibur, mengkomunikasikan, mendatangkan respon jasmaniah, menjalankan kesesuaian terhadap norma sosial dan mengesahkan institusi sosial dan ritual keagamaan, maka jelaslah bahwa ia berkontribusi terhadap kelestarian dan stabilitas kebudayaan. Dalam hal ini, mungkin, ia berkontribusi tidak lebih dan tidak kurang daripada aspek kebudayaan lainnya, dan disini kita kemungkinan menggunakan fungsi dalam pengertian yang sempit yakni "memainkan suatu bagian".

Pada saat yang sama, tidak banyak elemen kebudayaan yang memberikan peluang untuk ekspresi emosional, hiburan, komunikasi dan seterusnya, seluas yang dilakukan oleh musik. Lebih jauh lagi, musik merupakan kegiatan yang summatory pada pengekspresian nilai-nilai, suatu cara dimana jiwa psikologi suatu kebudayaan disingskapkan tanpa banyak mekanisme yang bersifat protektif yang mengelilingi kegiatan kebudayaan lainnya. Dalam hal ini, musik berbagi fungsi dengan fungsi dari seni lain. Sebagai wahana sejarah, mitos dan legenda, ia menunjukkan kelestarian kebudayaan; melalui penyebaran pendidikannya, mengontrol kekhilafan anggota komunitas, dan menekankan pada apa yang benar, ia berkontribusi terhadap kestabilan kebudayaan. Keberadaannya memberikan kegiatan yang wajar dan kokoh sehingga memastikan anggota komunitas bahwa dunia berlangsung dalam jalurnya yang benar. Kita ingat reaksi Basongye terhadap saran bahwa musisi disisihkan dari perkampungan mereka, atau mengatakan ucapan seorang Sia Indian kepada Leslie White: "Temanku, tanpa lagu anda tidak dapat berbuat apapun" (White 1962:115).

Waterman telah merangkum kontribusi musik terhadap kelestarian dan kestabilan kebudayaan Yirkalla di Australia ketika menunjukkan bahwa sebagai sebuah mekanisme yang enkulturatif, musik telah menggapai hampir seluruh aspek kehidupan. Ia menulis:

Pada dasarnya, fungsi musik di Yirkalla sebagai mekanisme yang enkulturatif, adalah sebuah cara untuk mempelajari kebudayaan Yirkalla. Sepanjang hidupnya, para pribumi dikelilingi oleh kegiatan-kegiatan musik yang mengajarkannya tentang lingkungan alamnya dan penggunaannya oleh manusia, mengajarkannya pandangannya terhadap dunia dan membentuk sistem nilainya, menguatkan pemahamannya tentang konsep para pribumi mengenai status dan peranannya. Untuk lebih spesifik, lagu berfungsi sebagai tanda keanggotaan pada moiety dan garis keturunan, sebagai pengesahan sistem kepercayaan keagamaan yang dianutnya dan sebagai simbol status rangkaian kesatuan pemingkatan usia. Pada beberapa kegiatan, mereka bertujuan untuk melepaskan ketegangan, sedangkan jenis lain digunakan untuk mempertinggi emosionalisme dari sebuah klimaks ritual. Mereka

memberikan metode pengawasan dengan cara supernatural, atau kalau tidak urutan kegiatan natural akan tidak terkontrol. Lebih jauh lagi, beberapa jenis lagu memberikan jalan keluar bagi kreativitas individual sedangkan yang lainnya banyak digunakan untuk mengatasi disforia pribadi. Dalam setiap kasus, fungsi musik yang bersifat enkulturatif dalam membantu membentuk kepribadian sosial kaum pribumi di Yirkalla daripada di daerah lain sangatlah jelas. (1956:41)

Fungsi kontribusi terhadap kesatuan komunitas. Dalam hal mengantisipasi fungsi musik ini pada paragraf sebelumnya, jelas bahwa dalam memberikan titik solidaritas dimana para anggota komunitas berkumpul, musik memberikan fungsinya untuk menyatukan komunitas. Fungsi ini telah diulas oleh sejumlah penulis. Nketia, yang berbicara mengenai musisi Yoruba di Accra mengatakan, "Untuk Yoruba di Accra, pertunjukkan musik Yoruba ... memberikan kepuasan dalam berpartisipasi pada sesuatu yang akrab dan jaminan akan perasaan memiliki sebuah kelompok yang berbagi dengan nilai-nilai yang sama, cara hidup yang sama, sebuah kelompok yang menjaga bentuk seni yang sama. Jadi musik membawa pembaharuan pada solidaritas kesukuan" (1958:43). Elkin mengatakan bahwa baragam aktivitas yang dilakukan oleh Songman seorang Australia bisa mendatangkan kekaguman, "ini tidak akan membuat sebuah institusi sosial. Ini berasal dari fungsinya sebagai faktor yang menyatukan dan mengintegrasikan kaum dan sukunya" (1953:92). Ucapan Freeman (1957) mengenai lagu rakyat Hawaii menyatakan bahwa lagu tentang protes sosial itu bisa menyebabkan orang untuk mengeluarkan isi hatinya dan sehingga "menyesuaikan dengan kondisi sosial," atau mereka "bisa menyelesaikan perubahan sosial melalui penggerakan sentimen kelompok. Dalam kedua kasus syair-syair semacam itu berfungsi untuk mengurangi ketidakseimbangan komunitas dan untuk mengintegrasikan komunitas." Kita masih ingat dikotomi oleh Keil (1962) antara fungsi "solidaritas" dan "pelepasan" dari musik dimana para penggubah musik "berusaha untuk mengekspresikan kesatuan kebudayaan" dalam musik mereka dan mengundang "para pendengar untuk berpihak

kepada pengalaman orang Amerika, mengikat setiap alat musik yang bisa dipikirkan untuk tujuan itu." Akhirnya, Radeliffe-Brown menekankan fungsi integratif:

Tarian Andaman (dengan lagu yang menyertainya) bisa digambarkan sebagai sebuah kegiatan dimana didalamnya, dengan kebaikan dari efek irama dan melodi, seluruh anggota sebuah komunitas dapat bergabung dengan harmonis dan bersatu ...

Kesenangan yang dirasakan oleh penari, menyorot segala sesuatu yang berada disekitarnya dan ia dipenuhi oleh keramah-tamahan dan keinginan yang baik kepada teman-temannya. Berbagi kegembiraan dengan orang lain, atau berbagi ekspresi kegembiraan bersama-sama, senantiasa menundukkan perasaan kita dengan luas seperti itu ...

Dengan cara ini, tarian tersebut menghasilkan sebuah kondisi dimana didalamnya kesatuan, harmoni dan kerukunan komunitas menjadi maksimal dan didalamnya mereka saling merasakan satu sama lain. Saya berkeyakinan, untuk menghasilkan kondisi seperti ini, maka itulah fungsi social utama dari tarian ini. Kesejahteraan atau keberadaan komunitas bergantung pada kesatuan dan keharmonisan yang dicapainya, dan dengan membuat kesatuan itu terasa akrab, tarian merupakan cara untuk menjaganya. Karena tarian memberikan peluang bagi komunitas untuk bertindak langsung terhadap individu, dan kita telah melihat hal ini dilakukan pada individu yang menjaga keharmonisan social. (1948:249, 251, 252)

Jadi, musik merupakan tempat berkumpul para anggota komunitas yang berkumpul untuk ikutserta dalam aktifitas yang membutuhkan kerjasama dan koordinasi kelompok. Tentu saja tidak semua musik dimainkan, namun setiap komunitas memiliki peluang yang ditandai dengan musik yang menggambarkan seluruh anggotanya dan mengingatkan anggota komunitas tersebut pada kebersamaan mereka.

Mungkin saja bahwa daftar fungsi musik ini membutuhkan penyempitan atau perluasan, namun pada umumnya daftar ini merangkum peran musik pada kebudayaan manusia. Jelas bahwa musik sangat dibutuhkan untuk dapat menyebarkan kegiatan dalam sebuah komunitas dengan baik; ia merupakan prilaku manusia yang menyeluruh – tanpanya, entahlah apakah manusia bisa benar-benar disebut manusia dengan segala konsekuensinya.

B. Rangkuman

Penggunaan dan fungsi musik menggambarkan salah satu masalah terpenting dalam etnomusikologi, karena dalam penelitian mengenai tingkah laku manusia kita selalu meneliti bukan hanya fakta-fakta deskriptif mengenai musik namun juga yang lebih penting kita juga meneliti makna musik. Fakta-fakta deskriptif memberikan kontribusi yang paling berarti ketika diterapkan pada masalah yang lebih luas dalam memahami fenomena yang telah digambarkan. Kita tidak hanya ingin mengetahui arti suatu hal namun yang lebih penting kita ingin juga mengetahui apa penggunaannya bagi manusia dan bagaimana mekanismenya.

Pada bagian ini dinyatakan secara langsung bahwa terdapat perbedaan arti yang signifikan antara “penggunaan” dan “fungsi”. Para etnomusikolog di masa lampau tidak selalu peduli untuk membuat perbedaan di antara keduanya dan masalah tetap ada hingga luasan tertentu dalam bidang antropologi dimana konsep fungsi memainkan peran teoritis dan historis yang sangat penting. Berbicara mengenai makna dari kedua kata ini, harus dimengerti bahwa konsep ini bersifat komplementer dan pada awalnya diterapkan sebagaimana mereka berasal dari dalam masyarakat. Mengingat pengamat dari luar komunitas melakukan penilaian dengan menggunakan evaluasi analisis, maka kerangka referensinya bukan dirinya sendiri melainkan lebih kepada fenomena yang ia pelajari dalam konteksnya sendiri. **Dalam mengamati penggunaan musik, mahasiswa berusaha untuk meningkatkan pengetahuan faktualnya secara langsung; dalam menilai fungsi ia berusaha untuk meningkatkan pengetahuan faktualnya secara tidak langsung melalui pengertian yang lebih dalam mengenai pentingnya fenomena yang ia pelajari.** Dengan demikian, musik bisa digunakan dalam suatu masyarakat dengan cara tertentu, dan ini bisa ditunjukkan secara langsung sebagai bagian dari evaluasi pada masyarakat.

Namun demikian fungsi bisa merupakan sesuatu yang cukup berbeda seperti yang telah dinilai dengan evaluasi analisis yang berasal dari evaluasi pada masyarakat. Mahasiswa bisa, misalnya, mempelajari nilai dari suatu kebudayaan dengan menganalisa lirik lagu; namun demikian ia mempelajarinya dari masyarakat dan titik pandang analisis. Dengan demikian, kesimpulan yang ia buat tidak hanya berisi tentang penemuannya akan nilai-nilai pada lirik lagu tersebut, namun juga temuan bahwa lirik lagu tersebut menunjukkan fungsi khusus dari masyarakat berdasarkan fakta bahwa lagu-lagu itu menunjukkan nilai-nilai. Fungsi yang spesifik bisa saja tidak ditunjukkan atau bahkan dimengerti dari sudut pandang evaluasi pada masyarakat – seperti evaluasi yang akan kami kelompokkan dalam bagian “konsep”. Sehingga, pemahaman yang digunakan pada istilah ini mengacu kepada pemahaman akan apa yang dilakukan oleh musik terhadap kemanusiaan seperti yang telah dievaluasi oleh pengamat luar yang bermaksud meningkatkan rentang pengertiannya.

Ketika kita berbicara mengenai penggunaan musik, maka kita mengacu kepada cara-cara bagaimana musik digunakan dalam komunitas manusia, praktek kebiasaan atau kegiatan musik yang biasa baik sebagai sesuatu dalam diri musik itu sendiri maupun bersama dengan kegiatan lain. Lagu yang dinyanyikan oleh seseorang untuk kekasihnya digunakan dalam cara tertentu, seperti juga nyanyian mendoakan dewa-dewa atau musik untuk mengundang binatang untuk kemudian dibunuh. Musik digunakan dalam situasi tertentu dan menjadi bagian darinya, tapi ia bisa memiliki dan tidak memiliki fungsi yang lebih dalam. Jika seorang pecinta menggunakan lagu untuk merayu kekasihnya, fungsi musik semacam ini bisa dianalisa sebagai kelestarian dan pengabdian dari kelompok biologis. Ketika pendo'a menggunakan musik untuk mendekati Tuhannya, ia menggunakan sebuah mekanisme khusus yang dilakukan bersamaan dengan mekanisme lain seperti tarian, doa, ritual yang tertata, dan kegiatan

seremonial. Sebaliknya, fungsi musik tidak dapat terpisahkan dari fungsi keagamaan yang mungkin bisa ditafsirkan sebagai pembentukan rasa aman terhadap alam semesta. “Penggunaan” mengacu kepada situasi dimana musik bekerja dalam tindakan yang dilakukan manusia; “fungsi” memperhatikan alasan mengapa musik bekerja seperti itu dan terutama tujuan musik yang lebih luas.

BAGIAN IV

MAKNA MUSIK

Makna musik berkaitan erat dengan konsep-konsep mengenai musik. Namun demikian, orang tidak hanya memberikan makna kepada musik, mereka juga menggunakan musik untuk menyampaikan makna. Makna pada dasarnya bersifat individual (perorangan), tapi makna menjadi perhatian ilmu sosial bila makna tersebut difahami di kalangan para anggota suatu kelompok sosial. Makna musik lebih luas daripada konsep mengenai musik karena banyak dari makna tersebut yang sama sekali tidak berkaitan dengan musik. Makna seperti ini membantu menjelaskan mengapa orang-orang terlibat dalam kegiatan musik dan bagaimana tingkah laku musik dapat menghasilkan gaya musik tertentu.

Musik secara umum sudah dianggap sebagai suatu bahasa universal karena musik jelas merupakan alat komunikasi yang efektif. Musik memang bersifat universal; belum ada ditemukan kelompok manusia yang tidak memiliki suatu jenis musik. Tapi sebagaimana bahasa lisan, tidak selalu mungkin bagi semua orang untuk memahami apa yang sedang dikomunikasikan. Seseorang yang pernah mendengarkan musik yang sangat eksotis (khas) dan menganggap musik tersebut tidak ada artinya, atau bahkan tidak menyenangkan, akan sependapat bahwa tidak ada satu bentuk musik yang akan menyampaikan makna yang sama, atau bahkan menyampaikan semua makna, kepada semua orang. Gagasan musik sebagai suatu bahasa universal terdengar masuk akal selama orang hanya mempertimbangkan bidang-bidang yang membentuk peradaban Barat. Namun demikian, bila orang mulai memasuki daerah-daerah di Asia, Afrika, dan Amerika di mana musik penduduk asli biasa digunakan, akan segera terlihat bahwa musik bukanlah suatu bahasa universal sebagaimana yang difahami secara umum.

Makna musik berkaitan lebih erat dengan persepsi individu daripada dengan sifat musik itu sendiri. Manusia sangat selektif dalam persepsinya, karena panca indra manusia menghadapi stimulus yang lebih banyak daripada yang dapat ditangani secara efisien oleh kemampuan kognitifnya. Banyak pemandangan dan bunyi yang sama sekali luput dari perhatian kita kecuali bila kita memusatkan perhatian pada pemandangan dan bunyi tersebut. Fokus perhatian ini adalah salah satu dari karakteristik utama makna. Dalam pengertian yang luas makna sesuatu terlihat dengan cara manusia menanggapi: bila kita tidak menanggapi suatu stimulus, maka stimulus tersebut tidak ada artinya. Karakteristik makna lainnya terlihat sebagai reaksi afektif. Dalam kedua kasus ini reaksi atau makna berkisar dari perhatian sekilas atas suatu permintaan atau tanda di satu sisi sampai uraian air mata dan gelak tawa di sisi lain. Makna biasanya dinyatakan secara intelektual dalam bentuk simbol. Untuk suatu aspek ekspresif dari kebudayaan simbolisme harus dilengkapi dengan mempertimbangkan dimensi estetika yang menghubungkan sikap dan emosi dengan nilai-nilai suatu masyarakat.

Secara umum, makna ditemukan bila manusia menghubungkan sesuatu dalam pengalaman mereka saat ini dengan pengalaman-pengalaman sebelumnya yang tersimpan di dalam memori mereka. Jadi, sebagian besar makna bersifat personal (perorangan) dan didasarkan pada suatu bentuk **asosiasi**. Salah satu penyebab kegagalan kita memahami suatu jenis musik yang eksotis adalah karena kita tidak memiliki pengalaman masa lalu dengan musik tersebut. Dalam beberapa aspek makna musik bersifat unik bagi setiap orang, terutama saat orang mengalami musik tertentu pada saat yang menyedihkan atau menyenangkan dalam kehidupannya. Sebagian besar makna musik terbentuk saat orang mengalami proses pertumbuhan dengan menyerap secara peralihan keahlian dalam melihat karakteristik musik tertentu dan juga makna yang

diberikan masyarakat kepada karakteristik musik tersebut. Jadi, banyak unsur makna yang sama-sama difahami oleh orang-orang di dalam masyarakat yang sama, yang menggunakan simbol dan nilai-nilai yang sama. Makna musik yang difahami secara umum berfungsi sebagai motivasi untuk mengadakan kegiatan musik, dan mempertunjukkan musik.

Makna musik pada dasarnya terdiri dari tiga macam. Musik sering mendapatkan makna berdasarkan apa yang dikatakannya, yang dinamakan makna **simbolis** atau makna referensial. Jenis makna kedua, yang dinamakan makna **estetis**, makna non-referensial atau makna absolut, berkaitan dengan apa musik itu, yaitu apa yang disampaikan bunyi musik tersebut tanpa merujuk kepada sesuatu yang lain. Dalam banyak masyarakat makna utama musik adalah makna **pragmatis**, artinya musik tersebut digunakan untuk mendapatkan keuntungan. Makna pragmatis berkaitan dengan apa yang dilakukan musik. Dalam hal ini, musik berkaitan lebih erat dengan kebudayaan adaptif ketimbang kebudayaan ekspresif.

A. Musik sebagai Simbol

Kehidupan manusia didasarkan pada simbol-simbol. Simbol tersebut berfungsi sebagai landasan bagi bahasa, yang memungkinkan kita untuk mewariskan pengetahuan budaya dari satu generasi ke generasi selanjutnya. Simbol-simbol juga digunakan dalam agama, yang berkaitan dengan pertanyaan-pertanyaan penting mengenai makna kehidupan. Simbol juga sangat penting di bidang seni, yang menempati kedudukan sentral dalam lingkungan kehidupan kita dan dalam memelihara stabilitas emosional. Hanya manusia yang mampu membuat simbol-simbol kompleks yang terdapat dalam bahasa, agama, dan seni.

Simbol adalah istilah yang sulit untuk didefinisikan dengan jelas, karena simbol digunakan dengan cara yang berbeda. Definisi simbol yang digunakan secara

luas dikemukakan oleh Charles S. Peirce (1960). Ia menganggap simbol hanya sebagai salah satu dari tiga jenis tanda. **Indeks** adalah suatu jenis tanda di mana terdapat suatu hubungan fisik antara tanda tersebut dan maknanya (referen). Misalnya, petir berfungsi sebagai indeks yang menunjukkan akan adanya badai. Jenis tanda yang kedua adalah **ikon**, yang ditandai dengan kemiripan antara ikon tersebut dan referennya. Dalam hal ini gemuruh bunyi drum yang menirukan suara badai merupakan sebuah ikon. Bila musik berfungsi sebagai sebuah ikon, hubungannya sering dinamakan **ikonisitas**. Peirce membatasi istilah “simbol” pada jenis tanda ketiga, di mana hubungan antara tanda dan referennya sama sekali tidak jelas. Bendera yang menandakan adanya badai di pantai merupakan simbol dalam pengertian ini. Makna sebagian besar kata dalam bahasa juga termasuk jenis simbol ini. Namun demikian, pandangan Peirce agak restriktif (terbatas) karena pandangan-pandangan yang terkenal mengenai simbol dan definisi yang digunakan dalam psikologi menganggap simbol sebagai sesuatu yang melambangkan sesuatu yang lain. Skema Peirce dapat digunakan dalam membedakan indeks dengan ikon; simbol dalam pemahamannya mengenai istilah tersebut dinyatakan sebagai “simbol yang tidak jelas”.

Karena musik dapat menyampaikan makna mengenai berbagai hal lain, musik sering berfungsi sebagai simbol. Suatu definisi **simbol** yang sangat penting untuk membicarakan aspek-aspek simbolis musik adalah “benda, tindakan, konsep atau bentuk-bentuk bahasa yang secara samar melambangkan berbagai makna yang berbeda, memancing sentimen dan perasaan, dan mendorong manusia untuk bertindak” (Cohen, 1974: Kata Pengantar). Musik dimasukkan dalam definisi ini karena instrumen musik dan gelombang bunyi adalah benda, dan penciptaan musik adalah tindakan. Karena musik adalah suatu simbol penting, tingkah laku yang

menciptakan musik dapat dianggap sebagai suatu bentuk tingkah laku simbolis. Kesamaran dalam makna musik disebabkan oleh fakta bahwa pertunjukan atau bagian musik yang sama bisa mengandung makna yang berbeda pada waktu yang sama. Berbagai jenis simbol yang mengandung beberapa makna pada waktu yang sama dinamakan simbol **multivokalis** (Turner, 1967).

Kesamaran simbol sangat penting karena kesamaran ini memungkinkan orang memanipulasi makna simbolis demi kepentingan mereka sendiri. Manipulasi ini sering berbentuk penyangkalan (repudiasi) pesan yang diungkapkan melalui bentuk-bentuk seni yang diakui secara umum. Kemungkinan praktek seperti ini, yang dinamakan **repudiabilitas** (Devereux, 1971: 204), memungkinkan pemain musik untuk mengekspresikan diri mereka sendiri, namun bila diperlukan, dapat menyangkal suatu makna yang mungkin menimbulkan ketidaknyamanan, rasa malu, atau bahkan pertentangan politik yang serius. Musik sering menambahkan unsur repudiabilitas pada lirik lagu dengan memungkinkan pemain musik untuk menyangkal keterlibatan dirinya dengan kata-kata dalam lirik lagu tersebut, dengan alasan sekedar tertarik menikmati nadanya. Misalnya, banyak lagu-lagu politik masyarakat Shona di Zimbabwe dapat dijelaskan dengan mudah menurut keyakinan-keyakinan tradisional mengenai singa atau burung. Lagu “*Totamba nakashiri kamambo*” secara harfiah berarti “kami bermain dengan burung kecil kepala suku”. Lagu ini tidak ada artinya sampai orang menyadari bahwa selama pemberontakan masyarakat Shona melawan penjajah Eropa pada tahun 1896, “burung kecil kepala suku” berarti media roh yang berpindah dari satu kepala suku ke kepala suku lain untuk mengkoordinir perjuangan (Ranger, 1967). Dalam konteks perjuangan kemerdekaan tahun 1970-an lagu tersebut memiliki makna yang sangat

dalam, namun orang tidak mau memberikan penjelasan yang akurat kepada orang asing.

Walaupun musik sebagai suatu simbol diharapkan dapat menyampaikan makna, sebagai suatu bentuk ekspresi diri musik tersebut kadang-kadang gagal menyampaikan makna tersebut. Istilah “ekspresi” dan “komunikasi” tidak dapat disamakan, karena banyak orang menganggap kedua istilah tersebut sama. **Ekspresi** berarti bahwa pikiran atau perasaan telah dimasukkan ke dalam suatu jenis media; apakah pesan yang disampaikan difahami atau tidak oleh orang lain tidak mempengaruhi tindakan ekspresi tersebut. **Komunikasi** menyampaikan gagasan bahwa dua pihak dilibatkan, yaitu pengirim dan penerima, dan bahwa suatu jenis pesan disampaikan di antara mereka. Bila seniman, musisi, atau penari hanya mengutamakan pemberian bentuk pada perasaan mereka, mereka pada dasarnya sedang mengekspresikan diri mereka sendiri. Bila bentuk ekspresi tersebut tidak ada artinya bagi orang lain, hasilnya hanya terbatas pada ekspresi saja. Sebaliknya, bila bentuk ekspresi tersebut benar-benar mengandung makna bagi orang lain, hasilnya adalah ekspresi dan komunikasi. Kadang-kadang pesan yang difahami oleh penerima tidak sama dengan yang dimaksudkan oleh pengirim pesan, sehingga menimbulkan distorsi (gangguan) komunikasi. Karena simbol-simbol di dalam seni sangat beragam, pengirim mungkin memiliki sejumlah pesan, yang masing-masing bisa menghasilkan komunikasi bila difahami oleh penerima. Pesan bisa melibatkan gagasan maupun perasaan. Pesan atau informasi yang pada dasarnya merupakan gagasan atau konsep difahami berdasarkan **kognisi**; komunikasi perasaan adalah masalah **afeksi**.

Makna dalam musik terdapat pada level kesadaran diskursif maupun praktis, dan juga pada level ketidaksadaran. Makna suatu bagian musik berada pada level

kesadaran diskursif bila orang dapat menjelaskannya kepada orang lain. Sebaliknya, makna yang dihasilkan dari kesadaran praktis ditandai oleh tiadanya kesadaran. Kegagalan suatu masyarakat dalam mengungkapkan aspek-aspek makna tertentu dalam wacana tidak selalu menunjukkan tiadanya karakteristik makna tersebut. Seringkali satu-satunya cara untuk menentukan makna ini adalah penentuan makna yang dilakukan oleh pengamat dari luar, yang mampu menyimpulkan makna dari analisa tingkah laku di dalam kelompok masyarakat tersebut. Pengamat dari luar tersebut tidak memiliki asumsi yang sering mengaburkan pandangan partisipan suatu pertunjukan musik. Situasi ini agak mirip dengan peran tata bahasa dalam bahasa. Anak kecil berusia empat dan lima tahun dapat menggunakan suatu bahasa dengan baik, dan mengikuti aturan tata bahasa. Ketidakmampuan mereka mengungkapkan aturan tersebut tidak berarti bahwa aturan tersebut tidak ada.

Karakteristik penting lainnya dari simbolisme dalam musik adalah fakta bahwa makna dapat dikombinasikan sehingga makna dari beberapa simbol secara bersama-sama berbeda dengan makna masing-masing simbol. Kadang-kadang jenis simbolisme seperti ini terdapat pada level yang berbeda. Level yang paling sederhana adalah **motif**, yaitu suatu pola dasar melodi dan irama yang terjadi secara berulang di dalam suatu bagian musik yang lebih besar. Makna yang diberikan kepada motif terlihat jelas dalam *Peter dan Srigala* karya Prokofiev, di mana tema yang berbeda diberikan pada karakter yang berbeda oleh seorang narator. Tema-tema para tokoh tersebut kemudian dikombinasikan dengan musik ketika berlangsung arak-arakan seluruh binatang. Dengan demikian, motif yang berbeda dikombinasikan untuk menghasilkan simbolisme yang semakin kompleks.

Dalam beberapa tradisi musik lagu-lagu yang berbeda digabungkan untuk membentuk siklus lagu. Bentuk simbolisme ini terlihat dalam musik yang digunakan

oleh masyarakat Aborijin Australia dalam upacara ritual yang berkaitan dengan mitos-mitos kuno. Mereka menggunakan siklus lagu untuk menceritakan perjalanan legenda kuno, di mana masing-masing lagu menggambarkan suatu perhentian dalam perjalanan tersebut. Setiap lagu memiliki makna sendiri, tapi masing-masing lagu juga memberikan sumbangan bagi terbentuknya makna keseluruhan dari seluruh kegiatan tersebut. Lagu-lagu ini dikoordinasikan dengan bagian-bagian ritual saat perjalanan diceritakan kembali, seperti terlihat dalam uraian salah satu siklus:

Siklus lagu dimulai di Ngawantzi dekat Puncak Linnekar, sebuah anak sungai dari Sungai Ord, daerah dataran yang pernah disinggahi Abe. Dari sana anak sungai tersebut mengalir ke sebuah tempat yang dinamakan Palangayi dan kemudian menuju ke Inverway (daerah peternakan orang Eropa). Dari Inverway anak sungai tersebut mengalir menuju Danau Nongra, di mana mahluk halus memperhatikan pohon-pohon kayu darah dan menyanyi dengan tema mengenai pohon-pohon tersebut. Dari Danau Nongra Abe dan mahluk halus tersebut berjalan menuju Walumaninpa, sekitar tigapuluh mil di sebelah barat Puncak Hooker, dan di sana mahluk halus tersebut melihat awan-awan di kejauhan dan menyanyi dengan tema mengenai awan-awan tersebut. Dari sana mereka berjalan menuju Puncak Hooker, di mana mahluk halus tersebut melihat rangkaian hutan yang lebat di sepanjang puncak di bagian selatan pemukiman penduduk, dan menyanyi dengan tema mengenai hutan tersebut sampai ke Tipitipul. Mereka kemudian berjalan menuju terowongan sembilan belas mil dan menuju ke wakaRakaRa, sebuah daerah Kisaran Angin dekat terowongan tersebut yang termasuk dalam wilayah suku Burindji dan Mudbura. Di sana mahluk halus tersebut melihat sendiri seorang mahluk halus yang sudah mati ketika ia sedang memburu seekor goanna, mahluk itu tinggal tulang kerangkanya saja. Karena Abe sudah melihat ini maka mahluk halus tersebut mengajarnya lagu-lagu mengenai kejadian tersebut. (Wild, 1975: 56)

Bagaimana musik bekerja sebagai suatu jenis simbol menjadi lebih jelas dengan membedakan cara-cara musik menyampaikan makna. Bila makna dirumuskan secara sengaja di dalam musik oleh orang yang menciptakannya, hasilnya adalah **makna denotatif**. Karena disengaja, makna seperti ini biasanya jelas, yang berarti bahwa makna tersebut berada dalam level kesadaran diskursif

para partisipan pertunjukan musik. Musik juga menyampaikan **makna konotatif**, yang disimpulkan oleh pendengar dari pengalaman dengan musik tersebut. Makna seperti ini sering merupakan hasil dari kesadaran praktis, walaupun tidak selalu demikian. Perbedaan antara makna denotatif dan konotatif tidak selalu jelas, tapi kesadaran mengenai kedua jenis makna tersebut memberikan suatu kerangka untuk membicarakan berbagai cara menyampaikan makna melalui musik.

B. Makna Denotatif

Musik kadang-kadang menyampaikan makna denotatif sebagai suatu ikon bila bunyi musik mirip dengan suatu realitas lain. Ikonisitas seperti ini terlihat sebagai imitasi (peniruan) dan juga analogi (perumpamaan). Bila imitasi bunyi lain dimasukkan ke dalam musik oleh penciptanya atau pemainnya, ini adalah suatu jenis penyajian aural (suara), yang mirip dengan penyajian visual (gambar) gambar-gambar. Tingkat kemiripan antara musik dan referennya sangat bervariasi, sehingga sifat suatu kemiripan harus sering dipelajari. Walaupun kemiripan antara bunyi sebuah drum besar dan petir, atau antara bunyi suling dan kicauan burung mudah dikenali oleh banyak orang, maknanya bisa terlewatkan sama sekali bila bunyi-bunyi tersebut sedikit diubah karena alasan gaya. Jadi, dalam kabuki Jepang, suatu *beat* drum satu nada yang melambangkan air (*mizuoto*) pada dasarnya tidak jelas. Namun demikian, *beat* drum yang lebih kompleks yang menggambarkan gelombang (*namimoto*) merupakan suatu ikon, dengan naik-turun intensitas *drum* yang mirip dengan naik-turunnya gelombang (Purcell, tanpa tahun). Suatu bagian yang sangat terkenal untuk *shakuhachi* Jepang (suling), menirukan suara rusa (Harich-Schneider, 1973: 99). Orang Cina menggambarkan bunyi burung finiks dengan aerofon buluh ganda bernada tinggi, yang dinamakan *sona*. Banyak masyarakat berskala kecil yang sering menggunakan imitasi suara hewan. Dukun di Amerika Selatan sering

menggunakan suara hewan saat mereka menyanyikan lagu-lagu pengobatan. Orang Afrika menggunakan suara kucing, ayam jantan, dll. untuk menghasilkan efek yang ceria. Dalam musik klasik Barat, badai digambarkan dengan bunyi, seperti dalam karya Beethoven *Simfoni Pastoral No. 6*, William Menampilkan *Overtura* karya Rossini dan *Lima Musim* karya Vivaldi.

Dalam musik, simbolisme yang beragam merupakan makna denotatif yang lebih umum dibandingkan dengan ikon, dan dalam pengertian ini makna tersebut menyerupai makna dalam bahasa. Pendengar belajar mengenali makna denotatif yang beragam dalam musik dengan berbagai cara. Cara yang paling jelas dan mungkin yang paling penting adalah melalui kata-kata atau lirik sebuah lagu. Dalam masyarakat manusia musik vokal lebih umum daripada sekedar musik instrumental; kenyataannya, sebagian masyarakat memiliki sedikit sekali instrumen. Karena kebanyakan musik dipadukan dengan lagu, simbolisme dan makna bunyi-bunyi musik itu sendiri sering berkaitan erat dengan dan bahkan tergantung pada lirik. Dalam banyak kasus lirik dan musik memiliki hubungan komplementer (saling melengkapi), lirik berisikan pesan dari sebuah lagu, dan musik memperjelas perasaan yang sesuai. Penelitian mengenai lirik lagu pada dasarnya merupakan penelitian literatur. Karena buku ini pada dasarnya membicarakan musik, bagian ini akan memusatkan perhatian pada bagaimana musik menyampaikan makna terlepas dari liriknya.

Musik tanpa lirik jarang mengandung makna denotatif tertentu, walaupun musik tersebut dapat dibuat untuk menyampaikan makna seperti ini. Seperti kata-kata dalam bahasa, motif dalam musik sering diberi makna denotatif yang beragam yang kemudian dikombinasikan satu dengan yang lain. Richard Wagner dan para komposer opera lainnya memberikan banyak motif yang maknanya dipelajari

melalui asosiasi saat motif tersebut menyertai penampilan tokoh tertentu atau unsur-unsur aksi tertentu. Dalam sebuah pertunjukan yang direkam di kalangan masyarakat Indian Piaroa di Venezuela, masing-masing dari beberapa makhluk supranatural memiliki motifnya sendiri, yang terdengar selama suatu upacara ritual saat masing-masing roh memasuki rumah suci (*Columbia World Library*, 1949). Di sejumlah daerah di Afrika irama drum tertentu diberi makna konvensional sehingga ketika orang mendengar irama tertentu mereka mengetahui kegiatan apa yang sedang terjadi (Blacking, 1973: 33, 38-41).

Struktur musik jarang menyampaikan makna sintaktis yang kompleks seperti dalam bahasa. Namun demikian, Charles L. Boiles (1967) telah menjelaskan sebuah kasus di mana makna musik bersifat sintaktis dalam pengertian bahwa beberapa simbol musik dikombinasikan sehingga menghasilkan makna musik yang lebih luas. Kasus ini terjadi pada masyarakat Tepehua di pantai timur Meksiko. Apa yang oleh Boiles dinamakan “lagu pikiran” dinyanyikan dengan menggunakan biola dan gitar dalam beberapa upacara lokal yang umumnya berkaitan dengan kesejahteraan para anggota masyarakat tersebut. Lagu yang berbeda menyertai berbagai fase dalam upacara ritual tersebut, dan masyarakat lokal memahami apa yang sedang terjadi dalam upacara ritual tersebut dari musik itu sendiri. Analisa Boiles membagi setiap lagu menjadi dua bagian (kontinum) di mana setiap bagian terdiri dari empat bagian ritme (motif).

Detil-detil tambahan diberikan dengan interval. Skala tujuh nada tersebut dibagi menjadi interval-interval berjarak sama yang masing-masing terdiri dari sekitar 175 sen, dan ukuran interval serta apakah interval tersebut naik atau turun juga memberikan makna tambahan. Jadi, misalnya, pengulangan titinada yang sama menunjukkan rujukan pada suatu tempat. Interval-interval yang lain menunjuk-

tindakan atau perasaan. Nada kuartal terakhir pada suatu motif menunjukkan apakah tindakan tersebut di masa lalu, di masa kini, atau di masa depan, sesuai dengan apakah nada tersebut mengikuti nada yang lebih tinggi, nada yang sama, atau nada yang lebih rendah. Analisa Boiles mencakup berbagai kompleksitas lainnya, tapi contoh ini memberikan gambaran dasar mengenai prinsip yang digunakan. Walaupun struktur semantik ini terbatas, struktur ini menunjukkan bahwa musik dapat diberi makna semantik, karena pola dan interval nada ini dikombinasikan dengan cara yang berbeda.

Makna yang beragam, seperti makna dalam lagu-lagu masyarakat Tepehua, sering terjadi hanya karena diketahui secara luas di dalam suatu masyarakat. Bila musik instrumental merupakan hal yang umum, suatu masyarakat memberikan cara untuk menginformasikan kepada para anggotanya mengenai apa makna yang akan disampaikan dengan jenis musik tertentu. Dalam banyak masyarakat makna bagian musik instrumental tertentu diketahui oleh seluruh masyarakat, dan diajarkan kepada anak-anak melalui penjelasan atau pengalaman dalam konteks pertunjukan musik. Masyarakat Barat sering mengandalkan nada-nada program pada konser untuk menjelaskan mengenai apa musik tersebut. Judul yang diberikan pada suatu bagian instrumental memiliki tujuan yang sama, seperti *Murid Tukang Sihir* atau *Don Juan*.

Di banyak negara di dunia, terutama Afrika, permainan drum menyampaikan makna yang sangat beragam. Permainan drum tersebut dianggap bukan sekedar pengiring lagu atau tarian; permainan drum tersebut merupakan suatu ungkapan musik yang sempurna. Permainan ini tidak hanya memberikan pola-pola irama yang kompleks, tapi dalam banyak kasus permainan ini juga memberikan berbagai macam warna nada dan titinada. Di daerah yang menggunakan bahasa nada

kemungkinan-kemungkinan nada drum digunakan untuk menirukan nada bahasa. Dengan demikian, sebagai suatu bentuk ikon, permainan drum sebenarnya dapat menyampaikan pesan-pesan bahasa. Praktek ini menjadi landasan “drum yang berbicara” yang sebelumnya digunakan untuk berkomunikasi dari jarak jauh di Zaire. Praktek ini juga memberikan cara untuk menyampaikan komentar sosial pada pertunjukan musik di Afrika Barat.

Dalam banyak situasi makna diberikan bukan hanya kepada irama dan melodi, tapi juga kepada sistem mode. Jenis orientasi nada seperti ini merupakan karakteristik penting raga di India, dan merupakan landasan tradisional yang menganggap bagian-bagian tertentu cocok untuk waktu tertentu dalam sehari. Musik Jawa juga memiliki mode-mode tertentu untuk berbagai waktu dalam sehari (Becker, 1980: 78). Selama bertahun-tahun masyarakat Aborijin Australia dianggap memiliki musik yang paling sederhana dan paling “primitif” di dunia karena *interval* lagu mereka yang umumnya kecil. Richard A. Waterman (1971: 172) akhirnya mengemukakan bahwa masyarakat Aborijin Yirkalla menggunakan mode-mode yang berbeda untuk mengidentifikasi lagu-lagu dari setiap keluarga besar. Jadi, orang-orang dalam setiap keluarga besar membatasi lagu-lagu ritual mereka pada kombinasi nada tertentu untuk menghasilkan bunyi yang berbeda dengan bunyi lagu dari keluarga besar yang lain. Dengan demikian, terbukti bahwa bukannya memiliki sistem nada yang “primitif” atau terbelakang, masyarakat Aborijin malah memiliki interval nada yang sempit di dalam banyak lagu mereka karena jenis sistem simbolis musik yang kompleks.

Orang sering memberikan makna kepada instrumen musik. Masyarakat Warlpiri menggunakan *bulroarer* besar dan kecil dalam suatu ritual kesuburan yang dinamakan ritual Dua Ibu. *Bullroarer* sebagai benda diberi makna yang

menghubungkan *bullroarer* yang lebih kecil dengan saudara perempuan yang lebih tua, yang lebih berbahaya dan penting, dan *bullroarer* yang lebih besar dihubungkan dengan saudara perempuan yang lebih muda. Berkaitan dengan bunyi, *bullroarer* yang bernada rendah yang lebih besar menggambarkan Dua Ibu, dan *bullroarer* bernada tinggi yang lebih kecil menggambarkan roh jahat (Wild, 1975: 115-116). Suatu jenis makna ikonis sering diberikan kepada suling dan instrumen panjang dan tipis lainnya karena kemiripannya dengan alat kelamin pria. Namun demikian, bentuk simbolisme ini tidak digunakan pada sejumlah kelompok etnis.

Jenis struktur musik tertentu menyampaikan makna sebagai tanda yang mengarahkan jalannya pertunjukan atau membantu pendengar dalam mengetahui apa yang terjadi dalam musik tersebut. Pentingnya tanda terlihat di dalam masyarakat Indian Flathead, di mana Merriam mencatat:

Dalam rangkaian tarian perang, lagu-lagu dimulai agak tiba-tiba dan orang yang tidak hati-hati mungkin terkejut sampai terlihat bahwa pemimpin nyanyian biasanya meletakkan jari-jari tangan kirinya di pinggir drum, seolah-olah meredamnya, dan kemudian mengetuk perlahan-lahan untuk memberikan tempo. Para penari diperingatkan mengenai pengakhiran yang sudah dekat dari suatu lagu Tarian Perang ketika para pemain musik mengurangi *beat* sampai setengahnya dan meningkatkan intensitasnya; setelah satu jeda yang singkat, permainan drum dimulai lagi dan koda dinyanyikan. Para penyanyi yang sudah cukup berpengalaman dengan lagu X tahu bahwa ia ingin memberikan tanda ini dengan gerakan ketika ia membuat sebuah lingkaran kecil di udara dengan stik drumnya. (1967: 42).

Di kalangan masyarakat Kpelle di Afrika Barat seorang penyanyi dapat menunjukkan dengan beberapa cara kapan sebuah paduan suara akan masuk. Salah satu tandanya adalah penggunaan suatu rangkaian melodi yang menurun; tanda lainnya adalah mengurangi jumlah lirik di dalam rangkaian melodi tersebut. Cara yang ketiga adalah dengan menggunakan vokal “ee” atau “oo”. Kadang-kadang tanda ini digunakan sendiri saja, tapi untuk menghindari kesamaran dua atau tiga

tanda sering digunakan bersama-sama (Stone, 1982: 108ff). Tanda-tanda seperti ini sangat penting dalam pertunjukan kelompok pada jenis musik yang menuntut adanya improvisasi.

C. Makna Konotatif

Makna konotatif dilihat oleh pendengar baik secara sadar atau tak sadar, walaupun pemain musiknya tidak sengaja memberikannya. Makna konotatif terjadi dengan dua cara: pengalaman situasional dan analogi. **Makna situasional** terjadi bila musik yang pada mulanya terdengar sebagai bagian dari suatu pengalaman penting menyebabkan orang kemudian mengingat perasaan-perasaan yang menyertai pengalaman pertama tersebut. Bentuk umum makna seperti ini terjadi bila orang-orang yang saling mencintai memberikan makna khusus kepada lagu tertentu saat mereka pertama kali mengalaminya bersama. Makna situasional dihasilkan dari asosiasi mental, tapi makna ini tidak dimasukkan secara khusus ke dalam pertunjukan musik sebagaimana makna denotatif. Salah satu sebab mengapa analisa cermat mengenai kegiatan-kegiatan musik memberikan sumbangan yang sangat berharga bagi penelitian adalah karena konteks pertunjukan memberikan petunjuk penting mengenai makna musik. Petunjuk ini tidak berbeda dengan nada-nada program yang berkaitan dengan keadaan pikiran seorang komposer pada saat sebuah bagian musik diciptakan, tapi petunjuk ini adalah hasil dari tindakan sosial informal, bukannya hasil dari input yang khusus.

Kategorisasi jenis-jenis lagu sering dipengaruhi oleh makna situasional. Di kalangan masyarakat Shona di Zimbabwe, lagu-lagu yang oleh orang-orang tua dikenal sebagai lagu berburu oleh orang-orang muda akan dianggap sebagai lagu penguasaan jiwa. Makna lagu bagi setiap kelompok tergantung pada apakah mereka pertama kali mendengarnya sebagai bagian dari suatu ritual berburu, yang tidak lagi

dimainkan beberapa tahun yang lalu, atau sebagai bagian dari suatu upacara roh nenek moyang, suatu jenis ritual yang masih tetap diadakan.

Makna situasional tidak terbatas pada kejadian aktual di mana suatu pertunjukan terjadi. Seluruh konteks politik, agama, atau ekonomi suatu masyarakat dapat mempengaruhi makna suatu pertunjukan musik. Di Afghanistan pandangan bahwa musik berkaitan dengan kehangatan atau panas memberikan pemikiran bahwa musik berbahaya atau tidak bermoral (Slobin, 1976: 25). Di Macedonia sebagian lagu rakyat menunjukkan keberanian para pejuang gerilya yang berperang melawan tentara Turki sampai tentara Turki terusir dari daerah Balkan pada awal abad ke 20. Bagi orang-orang tua yang pernah mengalami kehidupan di bawah kekuasaan Turki lagu-lagu ini menyampaikan kesedihan, yang menunjukkan hilangnya nyawa, penculikan para wanita, penindasan ekonomi, dan tidak adanya penghargaan. Bagi orang-orang muda yang tidak pernah mengalami kondisi seperti ini, lagu-lagu tersebut dianggap menggambarkan keberanian, kehormatan, dan sifat pahlawan yang mencintai kemerdekaan, dan dengan demikian dianggap sebagai lagu gembira (N. Sachs, 1975: 335-336).

Drum *tende* masyarakat Tuareg mengandung beberapa jenis simbolisme yang dihubungkan dengan situasi sosial secara umum. Istilah *tende* tidak hanya menunjukkan drum itu sendiri, tapi juga menunjukkan kegiatan musik di mana drum tersebut dimainkan. Jenis musik ini digunakan oleh masyarakat Tuareg sejak awal abad ke 20, sehingga musik ini tidak hanya menggambarkan kebangsawanan di kalangan masyarakat Tuareg, tapi juga menggambarkan masyarakat kelas bawah. Musik ini menggambarkan nilai-nilai dan perspektif kehidupan tradisional masyarakat Tuareg dibandingkan dengan modernisasi dan urbanisasi. Ketika bertemu dengan orang Tuareg yang lain, kalangan bangsawan lebih menyukai *anzad*

karena instrumen ini melambangkan status unik mereka. Dalam situasi antar-etnis, mereka menggunakan *tende* untuk memperjelas identitas Tuareg mereka, dan instrumen ini telah menjadi “instrumen musik rakyat Tuareg yang sebenarnya” (Card, 1982: 154).

Analogi adalah suatu jenis makna konotatif yang terjadi bila seseorang mendeteksi suatu hubungan di antara jenis-jenis fenomena yang serupa. Analogi adalah cara berpikir manusia yang cukup umum, yang merupakan suatu bentuk ikon yang tak disadari yang kurang spesifik dibandingkan dengan imitasi. Bila dikaitkan dengan musik, analogi terdiri dari persamaan yang dilihat secara sadar atau dirasakan secara tak sadar antara musik dan aspek kehidupan lainnya. Analogi terlihat dalam konsep *peralihan antar-indra* yang telah disebutkan sebelumnya. Analogi berarti bahwa musik mengandung makna karena strukturnya memiliki persamaan dengan kondisi sosial suatu masyarakat tertentu atau dengan berbagai aspek kehidupan secara umum. Misalnya, suatu persamaan sering terlihat antara harmoni dalam musik dan harmoni di dalam masyarakat. Ini begitu penting bagi orang Cina sehingga mereka membuat sebuah departemen musik dalam pemerintahan selama duaribu tahun yang lalu (Pciken, 1957: 96). Mereka memandang suara bising dalam kaitannya dengan musik sama seperti kekacauan dalam kaitannya dengan suatu masyarakat yang tertib.

Kecenderungan manusia untuk memahami bentuk-bentuk analogis dianggap sebagai penyebab utama adanya persamaan atau **koherensi** antara bentuk-bentuk musik dan bentuk-bentuk konsep sosial mengenai kehidupan dan organisasi masyarakat. Karena persepsi mengenai bentuk-bentuk ini sering berada di bawah level kesadaran, persepsi ini merupakan karakteristik khas kesadaran praktis. Contoh koherensi yang paling terkenal terdapat di India, di mana konsep Hindu

mengenai reinkarnasi menyebabkan kehidupan dianggap sebagai suatu rangkaian siklus tanpa akhir. Bentuk musik klasik India, yang juga didasarkan pada siklus, memperkuat karakteristik dasar kehidupan masyarakat India ini. Siklus juga memberikan koherensi di Jawa, di mana siklus tidak hanya berperan penting sebagai suatu karakteristik struktur musik. Siklus biasanya menggambarkan penerimaan ketenangan dan keteduhan dalam kehidupan seperti dicontohkan oleh kalangan bangsawan. Siklus yang panjang dalam musik istana dengan demikian mencerminkan pentingnya stabilitas, baik dalam masyarakat maupun dalam struktur musik (Becker, 1980: 27-28). Berbeda dengan India dan Jawa, masyarakat Barat menekankan aspek-aspek linier kehidupan, seperti kelahiran, kedewasaan, dan kematian. Musik Barat lebih bersifat linier ketimbang siklis, karena musik tersebut secara bertahap menaik sampai suatu klimaks dan kemudian terus menurun. Koherensi terlihat dalam cara di mana masyarakat Barat yang berjenjang diperlihatkan dalam jenjang suatu orkestra simfoni modern dan pendengarnya (Pantaleoni, 1985: 399-400). Sangat sulit untuk menguraikan dengan jelas bahwa unsur-unsur koherensi ini memang benar-benar memberikan sumbangan terhadap proses kognitif dan afektif yang terlibat dalam makna musik. Semakin banyak kasus yang menunjukkan bahwa gagasan koherensi memang memiliki validitas.

Koherensi terlihat sebagai dualisme di kalangan masyarakat Suya. Sebagaimana kebanyakan masyarakat di daerah Amazon, mereka membagi berbagai aspek kehidupan mereka menjadi dua bagian. Dua bagian dari masyarakat tersebut secara keseluruhan, yang dinamakan *moiety*, terlihat dalam upacara-upacara mereka, dan masing-masing dari lagu-lagu teriakan yang mereka nyanyikan terdiri dari dua bagian. Pada salah satu dari upacara utama mereka bagian pertama dari setiap lagu dinyanyikan oleh anak-anak lelaki di sisi timur rumah pria, yang menggambarkan

satu *moiety*. Kemudian mereka berparade dalam dua barisan dan menyanyi di sisi barat rumah pria tersebut, yang menggambarkan *moiety* yang satu lagi (A. Seeger, 1987: 18-19). Dualisme bahkan dimasukkan ke dalam konsep-konsep lagu masyarakat Suyu saat mereka membedakan lagu-lagu teriakan yang menggambarkan suara tinggi atau “tenggorokan kecil” dan lagu-lagu satu nada yang dianggap menggambarkan suara rendah atau “tenggorokan besar” (A. Seeger, 1987: 100).

Suatu kasus koherensi antara tingkah laku musik dan bentuk-bentuk utama kehidupan sosial terlihat di dalam masyarakat Conima, suatu kelompok masyarakat Indian Aymara di dataran tinggi Peru. Kelompok-kelompok musik utama adalah kelompok pemain panpipe yang melakukan pertunjukan dalam pesta-pesta masyarakat. Setiap kelompok musik dibagi menjadi tiga kelompok pipa, yang biasanya disusun menjadi suara tinggi, sedang, dan rendah. Berbeda dengan musik Eropa, di mana suara soprano dan bass adalah yang paling penting, kelompok-kelompok masyarakat Peru menganggap suara sedang sebagai suara yang paling penting dan suara-suara lainnya sebagai hiasan. Pola yang memberikan peran paling penting kepada suara tengah ini, dengan pengembangan pada suara-suara pinggir, juga terjadi di dalam musik masyarakat Andes, di mana polanya dikembangkan dari tengah ke pinggir. Kedua bentuk ini selaras dengan konsep-konsep lokal mengenai organisasi sosial. Tinggal di lereng pegunungan Andes berarti menyesuaikan diri dengan suatu iklim yang bervariasi menurut ketinggian. Dengan adanya satu masyarakat utama di bagian tengah dengan sejumlah masyarakat pinggiran di daerah yang lebih tinggi dan daerah yang lebih rendah, masyarakat tersebut dapat meningkatkan kehidupan ekonomi mereka dengan perdagangan dan kerjasama. Situasi kehidupan di lereng pegunungan dianggap mirip dengan bagian-bagian dari

satu tubuh, di mana batang tubuh mempertahankan kehidupan dengan bantuan kepala dan tangan serta kaki. Bentuk-bentuk yang sama di dalam musik berfungsi memperjelas cara adaptasi dan orientasi dasar dalam kehidupan ini (Turino, 1989).

Koherensi telah dianggap sebagai suatu karakteristik musik yang penting di kalangan masyarakat Pygmy Mbuti. Karakteristik masyarakat mereka yang sangat egaliter juga terlihat di dalam kegiatan musik mereka. Apa yang terdengar sebagai nyanyian bagi telinga orang Barat, seperti lagu pengantar tidur anak dan lagu drama, oleh orang Mbuti dianggap sebagai bunyi, bukannya lagu. Karena nilai-nilai egaliter masyarakat Mbuti, satu-satunya jenis nyanyian yang mereka anggap benar-benar musik yang diakui adalah lagu-lagu yang memerlukan partisipasi kelompok. Praktek menyanyi dengan teknik *hocket* tanpa solois yang jelas menunjukkan komitmen mereka terhadap nilai-nilai kelompok (Turnbull, 1965: 255-256). Edward O. Henry (1976: 63) telah mencatat bahwa banyak masyarakat di Amerika Utara yang sangat egaliter, tapi mereka tidak memiliki jenis musik yang “berkelompok”. Ini tidak berarti menyalahkan pandangan bahwa koherensi sangat penting bagi masyarakat Mbuti; ini hanya menunjukkan bahwa di Amerika Utara faktor-faktor lain lebih penting dalam memberikan makna kepada musik.

Sebagian makna analogis musik mungkin sama sekali tidak disadari karena makna tersebut berkaitan dengan pengalaman dasar manusia, bukannya pengalaman di dalam suatu masyarakat tertentu. Waktu adalah salah satu bidang makna ini, karena musik pada dasarnya terdapat dalam waktu. Blacking telah menggambarkan musik sebagai penciptaan “suatu dunia virtual” (1973: 27, 51), dengan mengatakan bahwa perjalanan waktu dalam musik adalah model miniatur perjalanan waktu dalam kehidupan manusia. Kadang-kadang dalam kehidupan nyata diperlukan waktu berbulan-bulan atau bahkan bertahun-tahun untuk menyusun rencana kita;

dalam musik ini dapat dilakukan dalam beberapa menit. Selain itu, dalam kehidupan nyata kita merasa sulit kalau bukan mustahil untuk mengontrol kejadian-kejadian, tapi dalam musik kita dapat melakukan pengontrolan.

Namun demikian, makna analogis waktu tidak sama di dalam semua masyarakat. Misalnya, masyarakat Kpelle di Liberia memandang waktu dalam musik seperti “menelusuri jalan” (Stone, 1982: 71), sehingga waktu dalam musik tersebut bukan sekedar perjalanan waktu. Waktu ini melibatkan kualitas pengalaman yang mirip dengan tindakan menelusuri suatu jalan menemui dan berinteraksi dengan para tetangga dan sanak saudara. Jadi, dalam musik Kpelle kualitas pengalaman pada saat itu lebih ditekankan daripada perjalanan waktu.

Sebagian masyarakat membuat analogi yang ekstrim dengan menyusun pandangan mereka mengenai realitas menurut serangkaian pertentangan, yang sering dinamakan **oposisi biner**, yang merupakan bentuk lain dari dualisme. Bila musik dimasukkan dalam rangkaian oposisi ini, maka ini menunjukkan cara di mana musik dipadukan dengan rangkaian makna lain di dalam suatu masyarakat. Sakata telah menyajikan serangkaian oposisi biner dari daerah-daerah yang menggunakan bahasa Persia di Afghanistan.

Selama pembicaraan mengenai pemain musik dan istilah-istilah musik, beberapa komponen selalu berulang. Komponen-komponen ini biasanya termasuk dalam suatu sistem oposisi biner yang menunjukkan hubungan berbagai kondisi yang mempengaruhi pemahaman akhir mengenai musik dan pemain musik:

Musik	Literatur
Asing	Pribumi
Profesional	Amatir
Instrumental	Vokal
Kota	Desa
Pria	Wanita
Formal	Informal

Khusus
Pemisahan
Kecaman
Variasi gaya
Banyak terminology

Umum
Penggabungan
Pujian
Tanpa variasi gaya
Sedikit terminologi

(1983: 105)

Dua jenis makna sering terjadi bersama dalam apa yang dinamakan **metafora**. Metafora pada dasarnya adalah suatu jenis makna yang disampaikan ketika referen atau makna satu simbol menjadi simbol lain, sehingga menghasilkan perluasan makna. Istilah metafora pada mulanya menunjukkan penggunaan kata-kata ketika makna dari suatu kata tertentu diperluas menjadi sesuatu yang lain yang menyerupainya. Misalnya, bunyi yang digambarkan dengan huruf-huruf *k-a-l-k-u-n* berfungsi sebagai simbol abstrak untuk suatu jenis burung yang dapat dimakan yang terkenal di Amerika pada hari *Thanksgiving*. Karena burung ini secara umum dianggap agak bodoh, istilah tersebut mengandung makna ikonis bila merujuk pada seseorang, yang menunjukkan orang yang dianggap bodoh. Bunyi-bunyi huruf tersebut merupakan simbol abstrak untuk burung itu; burung tersebut, pada gilirannya, dianggap sebagai ikon kebodohan. sehingga bila digunakan untuk orang kedua simbol tersebut menjadi sebuah metafora. Jelasnya, metafora mencakup gagasan yang di luar (meta-) pemberi (-fora) makna. Bila istilah “metafora” digunakan untuk menunjukkan musik, bukannya bahasa, tiadanya hubungan antara suatu kata dan makna aslinya sering diabaikan, sehingga sebagian penilaian pada musik sebagai suatu metafora lebih tepat dianggap sebagai analogi. Salah satu alasan imitasi burung finiks sering terjadi di dalam musik Cina adalah bahwa burung ini tidak hanya menggambarkan seekor burung, seperti yang ditunjukkan dengan bunyinya. Bagi masyarakat Cina, burung legenda ini menggambarkan burung yang paling besar, karena burung ini menguasai langit bagian selatan dan

melambangkan matahari dan kehangatan (Morgan, 1942: 8). Hubungan bunyi tersebut dengan seekor burung adalah imitasi; karakteristik burung phoenix yang menggambarkan penguasa daerah selatan merupakan makna yang difahami secara umum di dalam masyarakat Cina. Kedua makna tersebut menghasilkan suatu metafora, yaitu bunyi burung tersebut yang melambangkan kehangatan matahari.

Musik sebagai suatu jenis metafora yang dihubungkan dengan pandangan dunia suatu masyarakat juga dicontohkan oleh masyarakat Kaluli di New Guinea. Masyarakat Kaluli yakin bahwa bila mereka mati roh mereka akan tetap hidup sebagai burung, sehingga burung dianggap “penjelmaan roh” orang yang sudah mati. Karena alasan ini masyarakat tidak memburu burung di sekitar rumah panjang mereka. Saat burung berkicau, kicauan tersebut dianggap sebagai suara orang yang sudah mati yang berbicara kepada orang yang masih hidup. Beberapa spesies burung merpati memiliki kicauan dengan pola nada yang menurun, dan pola ini berfungsi sebagai landasan bagi kebanyakan lagu orang Kaluli. Yang menjadi inti metafora ini adalah mitos mengenai seorang anak lelaki yang menjadi seekor burung *muni*. Anak lelaki tersebut tidak diberi makanan ketika ia meminta makanan dari kakak perempuannya. Karena berbagi makanan dan saling membantu sangat dihargai oleh masyarakat Kaluli, anak lelaki itu merasa diterlantarkan dan ia berubah menjadi burung. Kicauan burung *muni* telah menjadi landasan bagi bentuk lagu yang paling penting dan mengharukan di kalangan masyarakat Kaluli, yaitu *gisaro*. Pola nada menurun seperti berikut ini digunakan dalam meratap, biasanya disertai kata-kata yang ditambahkan pada nada ketiga. Bila liriknya jadi lebih rumit ratapan tersebut menjadi lagu. Lagu seperti ini menjadi sangat mengharukan sebagai sebuah metafora karena lagu ini mirip dengan bunyi burung *muni*, yang mengingatkan orang pada kisah kegagalan berbagi dan saling membantu. Dengan memasukkan nama orang dan tempat yang sudah dikenal, penyanyi dapat merujuk pada orang tertentu yang dicintai yang sudah meninggal, seolah-olah burung/orang yang dicintai itu sedang berbicara (Feld, 1982; Schieffelin, 1976).

D. Rangkuman

Makna musik berkaitan erat dengan konsep-konsep mengenai musik. Namun demikian, orang tidak hanya memberikan makna kepada musik, mereka juga menggunakan musik untuk menyampaikan makna. Makna pada dasarnya bersifat individual (perorangan), tapi makna menjadi perhatian ilmu sosial bila makna tersebut difahami di kalangan para anggota suatu kelompok sosial. Makna musik lebih luas daripada konsep mengenai musik karena banyak dari makna tersebut yang sama sekali tidak berkaitan dengan musik. Makna seperti ini membantu menjelaskan mengapa orang-orang terlibat dalam kegiatan musik dan bagaimana tingkah laku musik dapat menghasilkan gaya musik tertentu.

Musik secara umum sudah dianggap sebagai suatu bahasa universal karena musik jelas merupakan alat komunikasi yang efektif. Musik memang bersifat universal; belum ada ditemukan kelompok manusia yang tidak memiliki suatu jenis musik. Tapi sebagaimana bahasa lisan, tidak selalu mungkin bagi semua orang untuk memahami apa yang sedang dikomunikasikan. Seseorang yang pernah mendengarkan musik yang sangat eksotis (khas) dan menganggap musik tersebut tidak ada artinya, atau bahkan tidak menyenangkan, akan sependapat bahwa tidak ada satu bentuk musik yang akan menyampaikan makna yang sama, atau bahkan menyampaikan semua makna, kepada semua orang. Gagasan musik sebagai suatu bahasa universal terdengar masuk akal selama orang hanya mempertimbangkan bidang-bidang yang membentuk peradaban Barat. Namun demikian, bila orang mulai memasuki daerah-daerah di Asia, Afrika, dan Amerika di mana musik penduduk asli biasa digunakan, akan segera terlihat bahwa musik bukanlah suatu bahasa universal sebagaimana yang difahami secara umum.

Makna musik berkaitan lebih erat dengan persepsi individu daripada dengan sifat musik itu sendiri. Manusia sangat selektif dalam persepsinya, karena panca indra

manusia menghadapi stimulus yang lebih banyak daripada yang dapat ditangani secara efisien oleh kemampuan kognitifnya. Banyak pemandangan dan bunyi yang sama sekali luput dari perhatian kita kecuali bila kita memusatkan perhatian pada pemandangan dan bunyi tersebut. Fokus perhatian ini adalah salah satu dari karakteristik utama makna. Dalam pengertian yang luas makna sesuatu terlihat dengan cara manusia menanggapi: bila kita tidak menanggapi suatu stimulus, maka stimulus tersebut tidak ada artinya. Karakteristik makna lainnya terlihat sebagai reaksi afektif. Dalam kedua kasus ini reaksi atau makna berkisar dari perhatian sekilas atas suatu permintaan atau tanda di satu sisi sampai uraian air mata dan gelak tawa di sisi lain. Makna biasanya dinyatakan secara intelektual dalam bentuk simbol. Untuk suatu aspek ekspresif dari kebudayaan simbolisme harus dilengkapi dengan mempertimbangkan dimensi estetika yang menghubungkan sikap dan emosi dengan nilai-nilai suatu masyarakat.

Secara umum, makna ditemukan bila manusia menghubungkan sesuatu dalam pengalaman mereka saat ini dengan pengalaman-pengalaman sebelumnya yang tersimpan di dalam memori mereka. Jadi, sebagian besar makna bersifat personal (perorangan) dan didasarkan pada suatu bentuk **asosiasi**. Salah satu penyebab kegagalan kita memahami suatu jenis musik yang eksotis adalah karena kita tidak memiliki pengalaman masa lalu dengan musik tersebut. Dalam beberapa aspek makna musik bersifat unik bagi setiap orang, terutama saat orang mengalami musik tertentu pada saat yang menyedihkan atau menyenangkan dalam kehidupannya. Sebagian besar makna musik terbentuk saat orang mengalami proses pertumbuhan dengan menyerap secara peralihan keahlian dalam melihat karakteristik musik tertentu dan juga makna yang diberikan masyarakat kepada karakteristik musik tersebut. Jadi, banyak unsur makna yang sama-sama difahami oleh orang-orang di dalam masyarakat yang sama, yang

menggunakan simbol dan nilai-nilai yang sama. Makna musik yang difahami secara umum berfungsi sebagai motivasi untuk mengadakan kegiatan musik, dan mempertunjukkan musik.

Makna musik pada dasarnya terdiri dari tiga macam. Musik sering mendapatkan makna berdasarkan apa yang dikatakannya, yang dinamakan makna **simbolis** atau makna referensial. Jenis makna kedua, yang dinamakan makna **estetis**, makna non-referensial atau makna absolut, berkaitan dengan apa musik itu, yaitu apa yang disampaikan bunyi musik tersebut tanpa merujuk kepada sesuatu yang lain. Dalam banyak masyarakat makna utama musik adalah makna **pragmatis**, artinya musik tersebut digunakan untuk mendapatkan keuntungan. Makna pragmatis berkaitan dengan apa yang dilakukan musik. Dalam hal ini, musik berkaitan lebih erat dengan kebudayaan adaptif ketimbang kebudayaan ekspresif.

BAGIAN V

KONTINUITAS DAN PERUBAHAN

A. Musik dan Dinamisme Kebudayaan

Pernyataan bahwa “kebudayaan adalah dinamis” merupakan sesuatu yang biasa dalam antropologi, dan ini dapat diterapkan pula pada ethnomusikologi. Perubahan merupakan sesuatu yang tetap dalam kehidupan manusia; walaupun kecepatan perubahan berbeda antara satu kebudayaan dengan kebudayaan lainnya dan dari satu aspek ke aspek lainnya dalam sebuah kebudayaan, tidak ada satu kebudayaanpun yang menghindari dinamika perubahan sepanjang waktu. Namun kebudayaan juga bersifat stabil, yakni bahwa tidak ada kebudayaan yang berubah secara keseluruhan dan dalam sekejap; urutan mengenai kesinambungan melewati semua kebudayaan, sehingga perubahan harus selalu dipertimbangkan terhadap stabilitas latar belakang.

Perubahan kebudayaan bisa dilihat dari 2 hal yang menguntungkan. Ia bisa diamati dari bagaimana terjadinya di masa lampau atau bagaimana terjadinya di masa kini. Yang pertama disebutkan biasanya digolongkan dalam rubrik difusi, didefinisikan sebagai “perpindahan cultural yang dicapat” sedangkan yang kedua didekati dengan akulturasi, yang didefinisikan dalam rangka referensi ini sebagai “perpindahan cultural yang sedang berjalan” (Herskovits 1948:525). Perubahan juga bisa dilihat dari asal muasalny dari dalam kebudayaan atau internal, dan dari luar kebudayaan atau eksternal. Perubahan internal biasanya disebut “inovasi” sedangkan perubahan eksternal diikuti dengan proses akulturasi.

Murdock telah mengurangi fenomene kebudayaan hingga serangkaian 4 proses sederhana (1956). “Kebudayaan berubah,” katanya, “dimulai dengan proses inovasi,” dimana didalamnya seorang individu membentuk satu kebiasaan baru yang seringkali

dipelajari oleh anggota lain dari komunitas. Termasuk dalam jenis inovasi adalah variasi, hasil temuan, *tentasi*, dan peminjaman kultural. Namun demikian, sebuah inovasi tetap merupakan kebiasaan individual, sampai proses kedua terjadi, yang merupakan penerimaan sosial, dimana didalamnya inovasi menyebar dari pemula ke orang lain hingga ia diterapkan secara menyeluruh oleh semua anggota komunitas. Namun setiap inovasi yang diterima secara sosial juga harus mengalami proses penghilangan yang selektif dimana didalamnya ia masuk kedalam “sebuah kompetisi untuk bertahan”; disini penghargaan yang mengikutinya ditimbang terhadap penghargaan yang diberikan oleh perilaku alternatif, ide, atau hal-hal. Akhirnya, inovasi yang telah diterima komunitas yang telah menahan proses penghilangan yang selektif berintegrasi dengan elemen kebudayaan lainnya dan menjadi bagian yang diterima dari keseluruhan fungsi.

Versi proses perubahan kebudayaan ini sangat disederhanakan, namun ia meliputi hal-hal yang penting dalam pendekatan antropologi. Dalam ethnomusikologi, hal-hal ini telah dibahas. Bisa dicatat bahwa pembahasan mengenai perubahan kebudayaan dalam ethnomusikology cenderung untuk mengikuti 3 garis utama orientasi. Kami tidak akan menekankan pada penggambaran perubahan dalam musik, namun lebih kepada saran teoritis mengenai penyebab dan akibat dari perubahan musik. Kami pusatkan perhatian pada proses dinamika kebudayaan dalam musik.

Salah satu ide utama mengenai dinamika kebudayaan yang telah diterapkan dalam fashion yang konsisten yang masuk akal oleh para ethnomusikologis adalah asumsi dari kesinambungan dan stabilitas umum *of the continuity and general* pada musik. Etnomusikolog membuat banyak referensi mengenai ide bahwa musik dianggap sebagai salah satu elemen kebudayaan yang paling stabil, walaupun alasan untuk asumsi ini jarang diklarifikasi atau didokumentasikan. Namun demikian ada beberapa bukti

yang secara dramatis menunjukkan stabilitas pada musik sepanjang waktu. Densmore misalnya, menulis *Teton Sioux* berdasarkan pengalaman berikut ini:

Pada tahun 1912 penulis merekam 4 lagu dari komunitas *Creek Women* dari Mandan, dari Nyonya Holding Eagle salah satu anggota komunitas. Pada tahun 1915 Ny. Holding Eagle merekam lagu kedua kalinya, dan ketika diperbandingkan ditemukan bahwa pola tinada dan kecepatan metronome dari semua lagu antara lagu kedua dan lagu pertama adalah sama. Pada dua lagu tidak ada perbedaan. . . . kejadian lain yang serupa juga terjadi pada komunitas Chippewa, Odjibwe . . . merekam lagu tertentu pada bulan Agustus 1909, dan Maret 1910, kedua rekaman menunjukkan pola tinada yang sama sebagai suatu kesatuan. (1918:60-61)

Kejadian serupa juga dilaporkan oleh Fletcher dan La Flesche:

... penulis memiliki rekaman phonographic dari lagu yang sama yang dinyanyikan oleh kelompok penyanyi yang berbeda, rekaman telah diambil dalam interval waktu lebih dari 10 tahun, namun lagu tidak menunjukkan adanya variasi. Kejadian yang menarik terjadi sekitar 10 tahun yang lalu. Seorang tua dari Ponca tengah mengunjungi penulis, ditengah kesunyian ia mendengar lagu Omaha yang terkenal. Ia ditanya, "dimana anda mempelajari lagu itu?" di Omaha,"jawabnya. "Kapan anda mempelajarinya?" "Ketika saya seorang kacung." "apakah anda selalu menyanyikannya seperti anda menyanyikannya sekarang?" dengan wajah keheranan ia menjawab: "Hanya ada satu cara untuk menyanyikan lagu!" Sebagai pria berusia lebih dari 70 tahun, versi lagu ini pasti sudah lebih dari 50 tahun. Pada perbandingan cara ia membawakan lagu dengan 3 rekaman lainnya dari lagu yang sama dengan penyanyi berbeda yang dimiliki penulis, tidak ditemukan adanya variasi. Kejadian ini menunjukkan adanya tingkat stabilitas yang cukup. (1911:373)

Sebelumnya kita telah mengutip perkataan Herzog mengenai pentingnya cara membawakan yang sangat akurat pada ritual di komunitas Navaho (1936b:8), demikian juga dengan McLean yang menekankan pada sangat pentingnya keakuratan pada komunitas Maori (1961:59), dan Densmore menambahkan material mengenai Seminole dan Chippewa (1954b:155).

Asumsi bahwa musik memiliki stabilitas internal yang mendasar nampaknya masuk akal ketika dibandingkan dengan teori umum kebudayaan. Diasumsikan bahwa setiap kebudayaan berjalan dalam kerangka kerja kesinambungan sepanjang waktu;

sedangkan variasi dan perubahan terjadi bersifat tidak terelakkan, mereka melakukannya demikian dalam kerangka kerja kecuali kebudayaan disebarkan oleh beberapa bentuk yang disebut sebagai kecelakaan historik (Herskovits 1948:588-93). Kasarnya, makna yang sederhana ini bahwa pada keadaan normal tidaklah masuk akal untuk mengasumsikan bahwa pada beberapa titik waktu di Afrika Barat akan tiba-tiba mulai menyanyikan lagu opera Cina. Pada kejadian seperti ini kita tidak dapat merujuk pada dinamika internal dari perubahan kebudayaan; masuk akal jika dengan merujuk kepada hubungan kebudayaan.

Pada saat yang sama, terbukti bahwa musik waktu pada beberapa kebudayaan berubah lebih cepat dan menyolok dibandingkan kebudayaan lain ketika ditilik dari titik pandang perubahan internal. Beberapa penjelasan untuk perbedaan ini telah disampaikan dalam pembahasan kita mengenai konsep yang padanya musik bersender, dan pada berbagai kesempatan telah dibuat hipotesa bahwa perubahan dan daya penerimaan untuk berubah akan terjadi lebih sering pada kebudayaan yang menekankan pentingnya penggubah individual dibandingkan mereka yang menerima bahan musik mereka dari sumber *superhuman* yang tertentu. Kami juga menemukan bahwa beberapa kebudayaan secara sederhana lebih banyak menekankan nilai perubahan dalam musik dibandingkan yang lainnya, dan hipotesa semacam ini telah berkembang sejalan dengan buku ini. Perubahan internal tidak diturunkan dari kesempatan tapi sebagian besar setidaknya dari konsep waktu yang dipegang mengenai musik dalam kebudayaan, dan inilah yang memberikan latar belakang yang luas pada pemikiran mengenai musik, yang harus kita pahami lebih utuh mengapa musik lebih banyak berubah pada satu kebudayaan daripada pada kebudayaan lain.

Asumsi mengenai kesinambungan internal biasanya dianggap pasti dalam ethnomusikologi, ada potensi besar untuk dilakukannya studi empiric pada masalah ini.

Ethnomusikologi telah mencapai titik dimana banyak tersedia jumlah material dengan kedalaman waktu mencapai 50 tahun untuk diperbandingkan dengan musik kontemporer. Jadi karya Hornbostel (1917) pada material yang dikumpulkan di Ruanda pada tahun 1907 memberikan dasar untuk studi mengenai stabilitas dan perubahan selama periode 50-60 tahun. Karya Herzog, Densmore, Fletcher, Bartok, dan lainnya tersedia untuk digunakan secara serupa. Sebuah contoh untuk studi semacam itu adalah yang dilakukan oleh Burrows pada musik di komunitas Ifaluk (1958), dimana perbandingan dibuat berdasarkan bahan yang dikumpulkan pada tahun 1941-48 dan 1953 dengan yang dikumpulkan pada ekspedisi Lerman pada tahun 1908-10 dan dipelajari oleh Herzog sekitar 25 tahun kemudian (Herzog 1936a). Ucapan Burrows bahwa “sebagian besar generalisasi dari Herzog mengenai Ifaluk sejauh ini sudah dikonfirmasi”, namun bahwa “sebagian besar yang menarik perhatian menunjukkan hal ini—bahwa sedikit formula melodis mencirikan sebagian besar jenis utama pada lagu, atau mungkin yang lebih tepat, sebagian besar dari kesempatan *twain* untuk menyanyi—tidak muncul dalam bahan Herzog.” Burrows tidak memiliki penjelasan yang jelas mengenai perbedaan ini; namun ia menunjukkan bahwa rekaman asli Sarfert recordings dibuat pada saat yang tidak menuntut penggunaan waktu pada formula waktu melodis, ia mengembangkan ini hanya sebagai kemungkinan hipotesa. Ia juga mencatat “bahwa perubahan seperti ini harus terjadi dalam 50 tahun tidaklah mengejutkan”. Studi Burrows nampaknya untuk mengkonfirmasi asumsi waktu bahwa ada kesinambungan gaya pada waktu yang penting namun perubahan terjadi, walaupun tidak jelas apakah Burrows merasakan perubahan sebagai hasil yang terbaik dari faktor internal atau eksternal. Kita tidak bisa menggeneralisasi studi tunggal ini, namun pentingnya studi ini sebagai sebuah model tidak bisa diminimumkan.

Sejauh ini kita telah hanya berbicara mengenai asumsi stabilitas internal dari musik sepanjang waktu, namun dalam situasi apa hubungan kebudayaan terjadi? Para etnomusikolog telah mengasumsikan stabilitas inti dari musik pada situasi yang demikian namun pendokumentasian hipotesa tetap kurang lengkap. Bahwa musik bersifat stabil dalam situasi kontak nampaknya dikuatkan dalam hal musik *New World Negro* yang terjadi dalam bentuk mayor virtual yang tidak berubah, tersusun hingga 400 tahun. Satu-satunya penjelasan bagi kegigihan semacam ini ditawarkan oleh Herskovits (1941), yang berdalil bahwa musik terutama stabil dalam situasi kontak karena ia dibawakan secara subliminal, jadi membuatnya tahan terhadap serangan langsung. Namun demikian, kesulitannya disini adalah bahwa hipotesa menjadi masuk akal saat diterapkan pada situasi *New World Negro*, namun tidak muncul pada bagian lain di dunia untuk dapat diterapkan. Sebagian besar mahasiswa yang mempelajari musik Polynesia berkomentar pada kecepatan orang Polynesia mengambil alih bentuk barat, dan luasan yang menyolok dimana musik tradisional ditinggalkan. Jika kita mengasumsikan bahwa hipotesa mengenai sifat subliminal dari musik harus diterapkan dengan sama pada Polynesia dan Afrika, telah terbukti ini tidak cukup untuk menjelaskan kedua situasi kontak. Subliminalitas muncul menjadi hipotesa yang masuk akal, namun karena ia tidak dapat diterapkan pada situasi Polynesia menjelaskan bahwa faktor lain harus bekerja, dan ini membawa kita pada kumpulan utama kedua pada ide dan masalah mengenai perubahan musik yang merupakan pusat perhatian di etnomusikologi.

Kita telah lihat bahwa penjelasan perubahan musik internal maupun eksternal nampaknya tidak memuaskan. Kondisi stabilitas dan perubahan dibeikan oleh kebudayaan, dan penjelasan lain bisa memberikan kita penjelasan parsial untuk proses ini, tidak ada satu penjelasanpun yang memenuhi semua persyaratan. Jelas bahwa

ethnomusikologi membutuhkan sebuah teori perubahan yang dapat diterapkan pada factor internal dan eksternal, baik secara terpisah maupun bersama dengan yang lainnya. Tidak mungkin untuk menghadirkan teori yang dipersatukan, namun sejumlah pendekatan sugestif telah dibuat yang bisa berlangsung.

Kita bisa memulai dengan mengulang, bahwa tingkatan perubahan internal mungkin terjadi dalam sebuah kebudayaan bergantung pada luasan utama pada konsep tentang musik yang dipegang dalam kebudayaan. Yaitu ide tentang sumber musik, komposisi, pembelajaran dan seterusnya, memberikan kerangka cultural yang di dalamnya perubahan didorong, mengecilkan hati, atau dijadikan.

Hal kedua yang sering memperoleh penerimaan namun masih harus didemonstrasikan dengan jelas, adalah bahwa dalam sebuah sistim musik, jenis musik yang berbeda sedikit banyak rentan terhadap perubahan; jadi diasumsikan bahwa perubahan yang lebih sedikit bisa diperkirakan dalam musik religius daripada musik sosial atau musik rekreasi. Jelaslah bahwa dasar asumsi adalah ritual religius yang bergantung pada musik, sedangkan musik hiburan misalnya digunakan sebagai iringan terhadap kegiatan lain. Ini nampaknya argumentasi bagi berbagai tingkatan integrasi musik kedalam aspek komunitas lainnya; bantahan bahwa religius musik merupakan bagian dari praktek religius yang umum bahwa ia tidak dapat diubah tanpa mengubah aspek ritual lainnya, sedangkan musik hiburan mengisi kebutuhan lain yang tidak terlalu kaku. Ada kebenaran dalam asumsi ini mengenai perubahan diferensial dalam musik, namun demonstrasi yang konklusif tetap harus dilakukan. Jika ditemukan bahwa ini dapat diterima, pertanyaan mengenai kestabilan seperti pada musik cara memuja Afrika di *New World* bisa dijelaskan pada pokoknya.

Teori ketiga yang berkontribusi pada penjelasan proses perubahan internal pada musik ditemukan dalam konsep variabilitas kultural. Variasi internal adalah sesuatu

yang tetap dalam perilaku manusia; tidak ada 2 orang yang berperilaku benar-benar sama, jadi selalu ada rangkaian penyimpangan yang hampir tidak terbatas dari komunitas. Perilaku ideal dan sesungguhnya juga berbeda, dan tidak ada komunitas yang tidak menawarkan anggota individualnya alternatif yang dianggap “normal.” Variasi semacam ini ada di dalam komunitas, dan juga dalam musik, dan kita harus mengharapkan bahwa contoh waktu yang dikutip di atas dari Densmore, Fletcher dan LaFlesche, dan lain-lain, mengenai pengulangan yang pasti dalam musik, akan cenderung sebagai pengecualian waktu dari pada aturan.

Salah satu studi yang paling cermat mengenai variasi dalam musik adalah yang dilakukan oleh Roberts sehubungan dengan lagu rakyat Jamaika (1925). Masalah mendasar di sini adalah untuk “mengungkap batas-batas variasi dalam populasi yang terbatas dan cukup homogen, yang merupakan rentang fluktuasi dengan satu individu “dan walaupun ia tidak berhasil dalam membuat pembatasan yang tepat pada batasan variasi yang dibolehkan, studinya jelas menunjukkan beberapa kemungkinan untuk pemahaman yang lebih baik pada bagian-bagian dari musik yang bervariasi. Dengan menggunakan variasi dalam satu lagu yang dinyanyikan oleh penyanyi *sable* dan variasi dalam satu lagu oleh beberapa penyanyi. Roberts mencapai kesimpulan umum dan spesifik:

Oleh karena itu, bisa dikatakan bahwa pemain dan penyanyi individual yang mengikuti bentuk yang pasti, yang tuk kebiasaan individual, yang agak dimodifikasi agar cocok dengan tingkah, untuk meragamkan monoton, atau secara tidak disadari, terutama secara melodis, walaupun perubahan irama juga disokong. . . .namun demikian pada kondisi rerata ini kebanyakan penyanyi cukup konstan dengan tempo dan pola titinada. . . .terutama tempo tertentu, buih termasuk ke dalam lagu tertentu .

Dalam hal “penggandaan” Dan titik dimana dimulainya atau berakhirnya sebuah lagu maka disitulah terdapat kemurahan hati terbesar. Ini adalah masalah suasana hati dari penyanyi. (hal. 167, 168)

Selain itu lagu “tidak pernah” berakhir di tengah frasa. Dalam ringkasan akhirnya, Roberts menulis:

. . . ada segelintir orang yang dapat mereproduksi pengulangan nada mereka yang sempurna dari waktu ke waktu. ada pergantian minor dalam irama, melodi, kata-kata dan bahkan frasa dan kadang kala urutan yang relative. . . mayoritas orang yang harus menunggu pengulangan lagu mereka ternyata lebih bertanggungjawab terhadap variasi kecil. . . namun semua orang yang terbukti memiliki satu bentuk yang menempel dengan lekat, namun tidak berbagi dengan sesamanya secara umum, bahkan dengan anggota dari keluarga dekat. (hal. 219-15)

Apa yang kita pelajari dari studi yang dilakukan oleh Roberts adalah bahwa variasinya ada dalam musik Jamaika yang ia pelajari, dan bahwa cara membawakan lagu cenderung untuk menjadi idiosyncratic. Yang penting juga adalah penemuannya bahwa beberapa aspek struktur musik yang cenderung untuk tetap lebih stabil dibandingkan yang lainnya. Jadi tempo merupakan faktor yang konstan, mungkin stabil, dalam faktor musik Jamaika, sebagai kesatuan dari frasa. Pola tinada jelas merupakan sesuatu yang hampir sama stabilnya, sedangkan irama kurang. Pengandaan dan titik dimana penyanyi memulai atau mengakhiri sebuah lagu nampaknya kurang stabil. Kita bisa menggeneralisir dari sebuah contoh dari sebuah kebudayaan, namun ada usulan disini bahwa elemen struktur musik yang berbeda bisa lebih atau kurang menjadi sasaran variasi dan karenanya untuk berubah. Jika hasil yang sama ditemukan dalam kebudayaan lain, maka kita dapat berdalil sebuah teori mengenai perubahan diferensial dalam aspek struktur musik untuk meramal jenis perubahan yang bisa diramalkan dalam suatu situasi.

Walaupun ia berbicara mengenai sebuah situasi dimana didalamnya perubahan eksternal bersifat operatif, analisa dari Kolinski mengenai lagu Coastal dan Bush Negro di Suriname bersifat sugestif atas kevalidan

pendekatan ini (1936). Dalam membandingkan struktur kedua kelompok, Kolitiski menyatakan bahwa “fakta yang paling sempurna adalah perbedaan imbangan keseluruhan atau hamper keseluruhan lagu *anhemitonic*, 63% untuk Bush dan hanya 10% untuk kota.” Selanjutnya Kolinski menemukan perbedaan nyata dalam penggunaan loncatan melodi yang luas serta kombinasi loncatan itu, dimana *Bush Negroes* menggunakan lebih banyak dan lebih luas loncatan dibandingkan *Coastal Negroes*. Kolinski juga membahas berbagai fitur perubahan melodis lainnya, namun penting untuk dicatat bahwa satu-satunya komentar mengenai irama dan meter adalah bahwa perkembangan pada manifestasi Eropa itu sendiri dalam penggantian bertahap pada lagu dengan irama bebas oleh lagu dengan irama yang sempurna (hal.517-20). Kita tidak bisa menggeneralisir berdasarkan satu bukti saja, namun usulan yang bisa dibuat bahwa jika seorang pengamat (Roberts) menemukan adanya variasi internal terbesar dalam melodi dalam satu kebudayaan, dan pengamat lain (Kolinski) menemukan bahwa dalam sebuah situasi kontak kebudayaan, perubahan yang paling “mencolok” adalah melodi, kita bisa memiliki dasar untuk sebuah hipotesa mengenai perubahan dalam struktur musik.

Wiora jelas berpegang teguh pada titikpandang ini, seperti dilaporkan oleh Wachsmann: “Terutama Wiora melihat sesuatu dalam keseimbangan rasio ini yang memberikannya kecocokan yang lebih besar untuk bertahan dibandingkan bisa ditemukan pada interval lain” (1961:143). Collaer membantah bahwa struktur fisiologis dari alat-alat vokal pada laki-laki menerangkan kepentingan yang spesial pada interval ke-4 (1956a:45-46). Keunggulan dari oktaf telah lama dianggap sebagai aliran tertinggi dalam musik. Intinya sudah jelas; jika ada kriteria akustik atau fisiologi pada penghasilan musik yang mempengaruhi

elemen dari struktur musik tertentu, kemungkinan mereka mempunyai efek khusus pada perubahan musik. Namun demikian hanya sedikit yang diketahui tentang hal ini, bahwa mereka bisa dikembangkan sebagai spekulasi ketertarikan yang potensial.

Kami telah berusaha untuk menunjukkan sebelumnya bahwa teori mengenai perubahan musik terutama yang diterapkan pada dinamisme internal, harus mempertimbangkan kemungkinan pencapaian pemahaman mengenai aspek diferensial dari struktur musik. Namun demikian, melodi bisa menjadi lebih rentan untuk berubah dibandingkan dengan iramika, kita telah mengabdikan diskusi terperinci mengenai mengapa ini terjadi dengan fakta yang sederhana bahwa tidak ada penjelasan yang benar-benar jelas. Kita menuju kemungkinan dijelaskannya perubahan dalam musik, dan ini berkenaan dengan faktor kemanusiaan yang sejauh ini tidak masuk dalam pembahasan. Jika benar bahwa melodi cenderung untuk lebih bervariasi daripada irama misalnya, dan kita tidak dapat langsung menjelaskannya, setidaknya sudah pasti bahwa perubahan apapun yang terjadi adalah sehubungan dengan beberapa jenis tindakan manusia. Jadi, apapun yang bisa kita pelajari mengenai tindakan manusia pada perubahan musik akan berkontribusi pada pemahaman kita tentang proses tersebut.

Penyampaian selanjutnya mengenai mekanisme perubahan dalam musik dibuat oleh Roberts, seperti yang dikutip oleh Nettl (1955b). Ini merupakan fenomena pemolaan yang “melibatkan kecenderungan dalam beberapa kebudayaan untuk memiliki kemiripan gaya pada hal-hal yang bersifat musikal yang memiliki fungsi yang sama.” Roberts menggambarkan bagaimana material berbeda berubah untuk membuatnya memenuhi sebuah gaya yang dipersatukan, dan juga sebagai pengurangan material yang

tidak cocok dengan gayanya. Jadi, pemolaan memiliki efek pada penurunan jumlah elemen dalam gaya. Penciptaan ulang yang bersifat masyarakat, adalah agen perubahan lain namun menahan efek sebaliknya dari pemolaan, cenderung untuk berkontribusi pada penggandaan elemen gaya dan variasi lagu.

Terakhir, sehubungan dengan musik jazz, Neil Leonard (1962) telah mengajukan sebuah pola yang menyeluruh yang ia rasakan bisa merangkul mekanika penerimaan inovasi, setidaknya dalam bentuk musik khusus ini. Leonard bertahan bahwa sebuah bentuk atau gaya seni baru biasanya memancing kontroversi karena ia ditentang oleh “tradisionalis” dalam kebudayaan dan disokong oleh “modernis.” Perlawanan diantara keduanya menyebabkan munculnya kelompok “moderat” yang berusaha untuk menjembatani celah antara kedua ekstremitas ini.

Dengan berlalunya waktu, kontroversi mendingin dan dicapai titik pandang yang moderat sementara baik tradisionalis maupun modernis kehilangan kekuatan. . . . Semakin mendasar inovasi waktu, semakin pelan perlawanan terhadapnya yang dipecahkan dan semakin banyak jumlah modifikasi yang bersifat suksesif. Dengan dikembangkan secara utama oleh para moderat dengan ikatan yang erat pada kebudayaan tradisional, modifikasi dini (jazz yang diperhalus dan simfonik, misalnya) cenderung untuk mencairkan inovasi dalam cara yang menghilangkan nilai estetikanya. Modifikasi yang lebih lanjut (seperti *swing*) biasanya merupakan kerja dari moderat yang kurang terikat pada nilai tradisional dan yang menyimpan banyak teknik yang diikuti dengan inovasi dan nilai estetika sebelumnya. . . .

Saat ini titik pandang moderat mulai kehilangan ikatannya karena para penonton semakin mengenali kelemahan dari modifikasi dini dan mulai mempertanyakan nilai dari beberapa modifikasi setelahnya. Inovasi waktu mulai diadaptasi dengan luas dalam kondisi aslinya (popularitas penerbitan kembali rekaman jazz awal), atau dalam sebuah kondisi yang serupa dengan aslinya (misalnya, *the Jimmie of the Dixieland revival*). Namun saat ini banyak karakteristiknya menjadi begitu diformalkan dan statis sehingga mereka tidak lagi memuaskan banyak kalangan modernis yang merasa dipaksa untuk menciptakan inovasi selanjutnya (misalnya, *bop*). Pada titik ini inovasi yang lebih dini menjadi dasar atau tempat berkumpul untuk bertahan terhadap inovasi selanjutnya. Lalu pola respon sosial terhadap estetika yang baru bisa mulai lagi – acapkali sebelum inovasi yang lebih dini menjadi bagian yang diterima sepenuhnya dari nilai kompleks yang mendominasi. (hal. 155-56)

Penjelasan tren dalam perubahan gaya ini sangat cocok dengan kasus jazz sehingga ada beberapa kecurigaan bahwa ini telah disesuaikan terlalu halus terhadap contoh waktu khusus untuk menggeneralisir dengan mudah darinya. Namun demikian, pernyataan Leonard mengenai kasus ini telah menjernihkan kemungkinan penerapannya pada situasi musik lainnya.

Pada titik ini kita telah berbicara terutama mengenai studi yang dilakukan oleh para etnomusikolog mengenai prosedur yang disarankan yang memberi keterangan pada proses inovasi internal dalam musik. Namun demikian, studi pada bidang ini menjadi sasaran eksploitasi yang lebih luas daripada kasusnya sendiri di masa lampau, dan adalah tepat untuk menyarankan beberapa kemungkinan yang bisa diturunkan dari pengamatan dan teori antropologi.

Kebudayaan memberikan kerangka kerja di mana di dalamnya inovasi dirangsang atau ditekan, maka juga ada beragam perangsang internal untuk inovasi. Jadi ada “keinginan” yang mengacu kepada keinginan beberapa orang untuk meningkatkan diri mereka sendiri dengan memulai perubahan. Ada dorongan terhadap kreatifitas itu sendiri, yang diekspresikan sebagai “keinginan yang kreatif”. “Keringanan dan penghindaran keinginan “mengacu kepada perubahan dalam kondisi yang ada yang diinginkan karena pengalaman ketidaknyamanan jasmaniah atau batiniah orang dalam kondisi tertentu. Beberapa perubahan diterima karena mekanisme yang ada tidak memberikan cukup pada apa yang dinilai, dan Barnett menyebut ini dengan “keinginan untuk variasi kuantitatif”

Terakhir, ada proses inovatif, Barnett mencatat adanya konfigurasi, rekombinasi, identifikasi, penggantian, diskriminasi, untung rugi, dan beragam percabangan.

Tidak dinyatakan bahwa semua kemungkinan ini bisa diterapkan dalam musik, namun sudah jelas bahwa ada banyak pernyataan yang bermakna bahwa ethnomusikologi diturunkan dari studi mengenai inovasi. Perubahan internal dalam musik tidak terlalu difahami walaupun material untuk studi ini sudah tersedia; masalahnya merupakan sesuatu yang sangat penting bagi ethnomusikologi.

Sebuah konsep yang sangat berhubungan dengan konsep yang mempertimbangkan kecocokan dan ketidakcocokan sebagai faktor yang berkontribusi dalam proses perubahan adalah kompartimentalisasi, yang menekankan fakta bahwa dalam beberapa situasi akulturasi, orang cenderung untuk menyerap dan menggunakan 2 sistem kebudayaan yang saling terpisah. Dozier (1958) telah membahas sebuah contoh mengenai fenomena ini sehubungan dengan agama di Rio Grande Pueblo, tapi diskusi serupa nampaknya tidak ada dalam literatur ethnomusikologi. Namun demikian, kompartimentalisasi diketahui pernah ada pada komunitas Flathead Indian dimana individunya trampil memainkan sistem musik Eropa Barat dan musik tradisional tapi mereka tidak mencampur atau menolak keduanya. Di sekolah, anak-anak Flathead boleh belajar memainkan klarinet dalam sebuah situasi *marching band* Barat, dan pada saat yang sama ia diperbolehkan belajar untuk menjadi musisi tradisional dengan didorong oleh anggota keluarganya atau dengan berpartisipasi dalam kegiatan kelompok musik. Dalam kondisi ganda ini Flathead memisahkan 2 jenis pembelajaran musik dan aktifitas musik, sehingga tidak ada telusuran musik tradisional dalam penampilan musik Barat, dan tidak ada jejak ungkapan barat dalam penampilan tradisional. Ketidakcocokan kedua sistem musik bisa dilacak dan pada titik ini tidak ada dalam situasi yang menunjukkan bahwa kompartimentalisasi akan berhenti; dapat

diharapkan bahwa calon Flathead akan menuntut pada satu atau lebih bentuk. Pendekatan teoritis lain telah dilakukan untuk masalah proses akulturasi dalam musik.

Semua formulasi ini menunjukkan pendekatan pada studi akulturasi pada musik, jelaslah bahwa mereka adalah awal dari teori perubahan dalam musik yang kita cari. Kita bisa memperhatikan kerumitan teori anthropologi dalam kasus ini sehubungan dengan akulturasi. Herskovits (1938a) telah merangkum sangat banyak situasi di mana akulturasi terjadi di dalamnya. Selektifitas merupakan fitur yang penting pada perubahan kebudayaan, yakni tidak ada kelompok yang menerima inovasi dari kebudayaan lain secara menyeluruh, namun menerima beberapa hal dan menolak yang lainnya. Barnett (1953) telah membahas masalah penerimaan dan penolakan dari segi pandang waktu penyokong perubahan, penyokong sifat yang bernilai, karakteristik baru, nilai baru, serta penerima dan penolak (hal. 291-410). Herskovits telah mengajukan sebuah teori cultural yang difokuskan untuk menghitung selektifitas, dan juga membahas penginterpretasian ulang, retensi, dan sincretisme (1948:542-60). Perhatian diberikan oleh banyak mahasiswa mengenai hasil akulturasi, acapkali dirangkum dalam kerangka kerja penerimaan, pengadopsian, reaksi, dan penolakan. Memang, akumulasi bahan dalam *anthropology* mengenai akulturasi yang memberikan salah satu badan literature terbesar dalam disiplin ilmu; akulturasi adalah rumit dan hal yang sulit yang dengannya para etnomusikolog belakangan ini mulai untuk bertanggung jawab.

Pengamatan dan analisa proses perubahan adalah penting karena memberikan pemahaman bukan hanya bentuk perubahan namun proses dan sebab perubahan. Sejumlah situasi laboratorium dimana perubahan saat ini terjadi, namun belum terungkap. Salah satu yang paling menarik adalah studi terjadinya perubahan pada

Afrika kontemporer; sehubungan dengan musik masalah ini menjadi 2 kali lipat: pertama, apa yang terjadi dengan musisi yang pindah dari kebudayaan tradisional ke kebudayaan kota; kedua, musisi yang berada pada kondisi yang baru, organisasi social dan musikal apa yang terbentuk. Belum ada keterangan mengenai pertanyaan pertama, namun pada pertanyaan kedua ada hal yang penting.

Kenneth Little yang menulis tentang Afrika Barat menyatakan bahwa sejumlah perubahan *Ewe penabuhan* dibentuk di kota-kota di Ghanaian dan bahwa mereka menahan banyak karakter tradisional mereka dalam situasi urban (1962). Biasanya diatur berdasarkan ward, mereka dibagi menjadi 3 jenis kelompok: anak-anak, laki-laki muda dibawah 30 tahun, dan yang lebih tua diatas 30. laki-laki maupun perempuan termasuk dalam perusahaan, walaupun pemimpinnya selalu pria, “kepemimpinan perusahaan *drumming* senior biasanya ada pada 2 atau 3 pria, yang selalu berada diantara anggota tertua. Pemimpin perusahaan tengah dipilih dari perusahaan senior, sedangkan perusahaan junior memilih pemimpin yang termasuk kedalam perusahaan tengah.” Penabuhan digunakan pada acara umum dan ada persaingan di antara perusahaan. “Sementara fungsi tradisional mereka harus ditahan, perusahaan pada tahapan ini menyerupai perkumpulan sukarelawan penghibur semi professional yang berkelana di seluruh negeri untuk mencari perjanjian” (hal. 206-09).

Studi mengenai dinamika perubahan musik juga dilakukan dalam ethnomusikology. Perubahan musik hampir tidak difahami, baik yang memperhatikan suara musik sebagai sesuatu dalam dirinya sendiri atau kegiatan kepribadian yang konseptual yang berada dibawah suara itu. Memang, tantangan untuk ethnomusikology saat ini adalah pada pemahaman mengenai apa yang telah dilakukan di masa lampau menuju pemahaman yang lebih baik pada studi musik dalam kebudayaan.

B. Musik dan Pandangan Antropologis Mengenai Perubahan

Seperti yang telah diuraikan pada bab-bab sebelumnya, musik di seluruh dunia sangat beragam. Namun demikian, apa yang akan terjadi pada keaneka-ragaman ini di masa depan tidaklah pasti. Orang kadang-kadang terkejut pada rekaman atau film etnis saat mendengar lagu seperti “Clementine” yang ditampilkan di tengah benua Afrika atau di suatu Pulau Pasifik. Yang tidak kalah mengejutkannya adalah *glissando* piano di tengah permainan musik pentatonis Timur. Perubahan-perubahan dalam musik tidak hanya terjadi di daerah-daerah terpencil, tapi juga dalam sistem musik di seluruh dunia, sepanjang waktu. Perubahan juga tidak semuanya disebabkan oleh dunia yang berkiblat pada gaya musik Barat: perhatikan penggunaan idiom-idiom yang berasal dari India pada grup musik the Beatles’, atau penggunaan drum bonggo pada pertunjukan musik modern. Perubahan-perubahan dalam musik tidak terbatas pada bunyi musik saja. Perubahan juga terjadi dalam sistem pemahaman kognitif dan tingkah laku yang berkaitan dengan musik. Pada sebagian masyarakat perubahan terjadi sangat cepat, sementara dalam masyarakat lain perubahan berlangsung perlahan. Tujuan dari bab ini adalah membicarakan faktor-faktor yang mempengaruhi perbedaan dalam kecepatan dan tingkat perubahan dalam praktek-praktek musik.

Perubahan dalam musik sering diinterpretasikan menurut perkembangan sejarah, dengan asumsi bahwa apa yang dilakukan sekarang adalah hasil dari apa yang dilakukan di masa lalu. Namun demikian, sekedar menguraikan hasil dari kegiatan musik masa lalu tidak begitu bermanfaat dibandingkan dengan membahas proses yang menimbulkan hasil tersebut. Banyak bentuk metodologi historis (sejarah) yang masih belum dapat menjawab pertanyaan mengenai mengapa inovasi (pembaruan) tertentu dimasukkan dalam kehidupan musik suatu masyarakat dan inovasi lain tidak, atau mengapa idiom musik tertentu jadi hilang dan idiom yang lain tetap lestari. Sebuah pertanyaan penting

mengenai perubahan musik adalah bagaimana tingkah laku individu yang mengalami tekanan sosial masih dapat menghasilkan norma-norma sosial baru. Pembahasan proses-proses perubahan ini dapat sangat meningkatkan ruang lingkup penjelasan yang diberikan terhadap bentuk-bentuk kegiatan musik yang ada sekarang ini.

Memahami perubahan musik sekarang ini tergantung pada pemahaman mengenai pandangan-pandangan umum mengenai perubahan sosiokultural dan juga karakteristik khas (unik) dari hubungan antara masyarakat dan musik. Salah satu pandangan utama mengenai perubahan sosiokultural pada abad ke 19 adalah pandangan evolusi, yang mengaplikasikan pemikiran evolusi biologis pada masyarakat. Pandangan mengenai evolusi sosial sebagai perubahan yang tak dapat dihindarkan merupakan perspektif yang dominan sampai abad ke 20, dan pandangan ini masih mempengaruhi pemikiran populer sekarang ini. Dari zaman prasejarah, perubahan telah terjadi dalam masyarakat dan mungkin juga dalam sistem musik, sehingga cara menghubungkan musik dengan konsep evolusi telah menjadi isu yang sangat penting. Penelitian ilmiah telah menunjukkan bahwa organisme manusia memang berevolusi secara perlahan, dan bahwa masyarakat manusia memang mengalami evolusi berkaitan dengan ukuran, kompleksitas, dan kecanggihan teknologinya. Namun demikian, asumsi bahwa perubahan menuju masyarakat industri modern selalu merupakan kemajuan semakin dipertanyakan.

Aplikasi perspektif evolusi ke dalam musik sudah sering diasumsikan, tapi pandangan seperti ini sebenarnya tidak memiliki landasan. Salah satu akibat dari sikap yang keliru ini adalah bahwa sebagian musik dianggap rendah dan disebut “primitif”. Tidak ada bukti yang menunjukkan bahwa musik yang paling sederhana yang ada di dunia sekarang ini mirip dengan musik manusia prasejarah. Penerapan teori evolusi pada musik harus dihadapi dengan sangat hati-hati. Banyak peneliti musik pada awal

abad ini, seperti Curt Sachs, yang mengumpulkan banyak sekali informasi menarik dan penting mengenai musik-musik dunia, tapi banyak dari penelitian mereka tidak begitu relevan sekarang ini karena interpretasi evolusi yang sudah ketinggalan zaman.

Jelasnya, banyak instrumen musik modern yang memerlukan teknologi tinggi untuk pembuatannya; namun demikian, perbaikan teknologi tidak dapat dianggap sebagai “kemajuan”. Memang, sebagian masyarakat suku tradisional memiliki instrumen musik yang memerlukan teknologi sederhana untuk pembuatannya, tapi fakta ini tidak mesti berkorelasi dengan kesederhanaan atau kompleksitas musik itu sendiri. Irama dan nada yang sangat kompleks dapat dimainkan dengan busur musik yang sangat sederhana. Selain itu, instrumen yang sederhana teknologinya bisa saja memiliki karakteristik musik yang berharga yang mungkin diabaikan. Misalnya, resonator labu yang digunakan pada *mbira* masyarakat Shona memiliki bentuk yang tidak teratur, sehingga memasukkan alat ini ke dalam resonator dengan cara yang berbeda untuk setiap permainan menghasilkan berbagai macam kemungkinan *overtone*. Pembuatan resonator yang benar-benar bundar akan menghasilkan *overtone* yang sama setiap waktu, sehingga mengurangi variasi bunyi yang tersedia bagi pemainnya. Resonator *mbira* tradisional menggunakan potongan-potongan kulit untuk menghasilkan bunyi mendengung yang sangat disukai oleh orang Afrika, tapi sekarang tutup botol digunakan untuk tujuan yang sama. Karena ukurannya yang tidak beraturan, kulit tersebut bergetar dengan berbagai nada yang berbeda; tutup botol dengan ukuran yang sama, cenderung bergetar dengan sebagian nada terdengar lebih tinggi daripada nada yang lain.

Dalam banyak kasus gaya musik memang berubah seiring perjalanan waktu, seperti yang terjadi pada musik Barat yang menggunakan skala fleksibel selama tiga ratus tahun terakhir. Fakta ini tidak berarti bahwa evolusi musik pasti ber-lanjut tanpa

batas, dan ini juga tidak berarti bahwa bentuk-bentuk musik yang lebih baru atau lebih kompleks itu lebih baik. Walaupun peningkatan kompleksitas teknologi nampaknya tak terbatas, ini tidak terjadi pada kompleksitas musik. Peningkatan kompleksitas idiom musik yang telah terjadi dalam waktu lama bisa menghabiskan kemungkinan inovasi kreatif, sehingga dicari idiom-idiom baru. Otak manusia hanya dapat mengolah sejumlah input kognitif yang terbatas. Bila musik menjadi begitu kompleks, maka input tersebut tidak lagi dapat disusun di dalam otak, sehingga hanya menjadi bunyi atau suara bising (*noise*). Bunyi yang dihasilkan oleh program komputer yang dipolakan dengan rapi belum tentu terdengar seperti musik bagi orang yang berusaha memahami bunyi tersebut secara aural (menurut suaranya). Idiom-idiom baru sedang dicari sekarang ini, ketika para musisi melakukan eksperimen dengan sistem skala baru atau irama yang eksotis. Musik jelas mengalami evolusi ketika suatu gaya yang sederhana menarik perhatian orang-orang berbakat yang melakukan eksperimen dengan gaya tersebut dan dengan itu menciptakan berbagai macam gaya. Ini telah terjadi pada musik jazz dan nampaknya sedang terjadi pada musik rock and roll. Evolusi dalam pengertian ini sangat berbeda dengan evolusi kontinyu yang dianggap sebagai perubahan yang konstan dan tak dapat dielakkan.

Pada paruh pertama abad ke 20, para ilmuwan sosial berusaha menjelaskan masyarakat menurut pendekatan lain selain evolusi. Sistem sosiokultural masih dianggap sebagai suatu kekuatan misterius yang dapat menghanyutkan masyarakat akibat tindakan mereka sendiri. Bentuk-bentuk yang relatif tetap ini dianggap telah melayani masyarakat berskala kecil di seluruh dunia selama ratusan, barangkali ribuan tahun, dan sekarang sedang mengalami kehancuran akibat pengaruh peradaban Barat. Pemikiran mengenai kontinuitas tradisi kuno ini juga dianggap berlaku pada musik. Para perintis etnomusikologi sangat bersemangat untuk merekam sebanyak mungkin

musik non-Barat sebelum musik seperti ini berada di bawah dominasi musik Barat. Musik non-Barat tersebut dipandang harus otentik, yaitu bebas dari pengaruh Barat.

Sementara perubahan di bagian dunia yang lain dianggap sebagai perubahan dari kondisi normal, orang Eropa menganggap masyarakat mereka sedang mengalami perubahan yang terencana karena pentingnya alasan dan kemajuan demi kepentingan mereka. Sejak Perang Dunia II, para ilmuwan mulai melihat bahwa perubahan dalam semua masyarakat, baik yang berskala besar maupun kecil, adalah suatu kondisi normal di mana perubahan terjadi secara alami saat sistem tertentu ditiru. Penjelasan proses perubahan berkaitan dengan pemahaman mengenai dinamika peniruan suatu sistem, yang kadang-kadang tanpa perubahan yang jelas, dan kadang-kadang dengan perubahan drastis. Pandangan mengenai perubahan konstan ini telah mengubah pemikiran mengenai otentisitas sehingga sekarang ini lebih sering dijumpai idiom-idiom musik yang diteliti oleh para ilmuwan yang tidak lagi terikat pada pandangan bahwa kecenderungan seperti ini merupakan suatu penyimpangan.

Penelitian menunjukkan bahwa perubahan memang terjadi dalam sistem musik non-Barat bahkan sebelum kedatangan orang Eropa. Thomas F. Johnston, misalnya, telah menemukan bahwa musik masyarakat Shangaan-Tonga di Afrika selatan berawal dan merupakan musik yang dipinjam dari beberapa masyarakat di sekitarnya sebelum adanya dominasi Eropa (1973). Frances Densmore, seorang perintis etnomusikologi di kalangan penduduk Amerika asli, menyatakan bahwa “terdapat perbedaan pada berbagai kelas lagu di dalam satu suku dan juga perbedaan antar lagu antar suku-suku tertentu. Dalam beberapa kasus lagu-lagu dalam satu kelas mirip dengan lagu-lagu pada kelas yang sama dalam suku yang berbeda yang musiknya sangat berbeda” (1926: 62). Pola perbedaan dan persamaan seperti ini menunjukkan kemungkinan besar

peminjaman lagu-lagu antar suku di masa lalu. Penikmatan dan penggunaan jenis-jenis musik baru nampaknya terjadi di seluruh dunia jauh sebelum kedatangan orang Eropa.

Konsep-konsep kebudayaan sebelumnya sebagai suatu entitas yang relatif tetap dilengkapi dengan suatu teori perubahan yang sering dinamakan **teori pembaruan-penerimaan** (Barnett, 1953). Teori ini pada dasarnya menyatakan bahwa perubahan terjadi bila suatu gagasan baru, yang dinamakan pembaruan (inovasi), diperkenalkan kepada suatu masyarakat atau subkelompok, yang anggota-anggotanya kemudian menerima atau menolaknya. Pembaruan tersebut bisa berupa suatu konsep yang sama sekali baru yang berasal dari salah seorang anggota masyarakat (invensi = penciptaan) atau suatu gagasan baru yang berasal dari luar masyarakat tersebut (difusi = pembauran). Pembaruan tidak dianggap sebagai bagian dari kebudayaan sampai pembaruan tersebut diterima oleh orang-orang dalam kelompok masyarakat tersebut. Pembaruan yang tidak diterima tidak menghasilkan perubahan kebudayaan. Walaupun menguraikan dengan jelas apa yang sering terjadi, teori ini melakukan penyederhanaan yang berlebihan (over simplifikasi). Di satu sisi, teori ini menekankan penerimaan gagasan baru, dan mengabaikan kemerosotan gagasan lama. Kelemahan lainnya adalah teori ini tidak mempertimbangkan banyak kasus di mana perubahan yang tidak diinginkan dipaksakan pada suatu kelompok masyarakat, sehingga invensi didorong oleh kebutuhan untuk menyesuaikan diri dengan situasi tertentu.

Keyakinan bahwa pembaruan merupakan bagian normal dari kehidupan sehari-hari dan bahwa manusia biasanya bersifat inventif (suka mencipta) telah menghasilkan pandangan generatif atau interaksionis mengenai proses-proses kebudayaan yang telah disebutkan sebelumnya. Pandangan-pandangan ini didasarkan pada gagasan bahwa masyarakat di mana-mana menggunakan strategi yang dirancang untuk memberikan tingkat kepuasan setinggi mungkin bagi mereka. Strategi ini melibatkan pilihan antara

bentuk-bentuk tindakan yang mungkin dilakukan, yang berkaitan dengan nilai-nilai yang bervariasi sebagai-mana kewajiban kekeluargaan dan spekulasi pasar saham. Pilihan masyarakat cenderung berkembang menjadi pola-pola, karena banyak orang yang lebih suka bertindak dengan cara-cara yang sudah dicoba oleh orang lain ketimbang men-coba cara mereka sendiri. Pola-pola pilihan inilah yang oleh analis dinamakan norma, kebudayaan, atau struktur sosial (Barth, 1966). Bila teori pembaruan-penerimaan hampir semata-mata berfokus pada usaha memperkenalkan gagasan baru, teori generatif berfokus pada pembuatan keputusan di antara berbagai bentuk tindakan, yang sebagian di antaranya sudah dikenal selama beberapa generasi dan sebagian di antaranya masih baru. Bila bentuk-bentuk tindakan baru lebih dominan daripada bentuk-bentuk tindakan lama, berarti perubahan kebudayaan berlangsung sangat cepat.

C. Karakteristik Musik yang Dapat Berubah

Perubahan terjadi baik dalam bunyi musik maupun makna, penggunaan, dan fungsinya. Perubahan bunyi pada dasarnya adalah perubahan gaya, sebuah istilah yang agak umum yang terdiri dari beberapa karakteristik. Bidang perubahan gaya yang paling dikenal secara umum adalah perubahan dalam struktur musik yang dimainkan dalam masyarakat tertentu. Jenis perubahan ini mencakup hal-hal seperti penggunaan teknik paduan nada (chord), perubahan nada-nada dalam sistem nada atau tangga nada standar, atau perubahan dalam pola-pola irama. Misalnya, lagu-lagu rakyat kontemporer wanita di India sering ditandai oleh sistem nada yang fleksibel dan irama yang lebih teratur, karena kaum wanita menciptakan kata-kata baru untuk nada-nada yang berasal dari film (Henry, 1988: 112). Yang berkaitan erat dengan perubahan struktural adalah perubahan dalam **praktek permainan** yang terjadi saat kelompok-kelompok musik besar semakin terkenal, atau cara-cara baru dalam memainkan instrumen mulai dipelajari. Gaya-gaya

vokal asing sering digunakan, seperti ketika masyarakat yang telah mengalami akulturasi (pembauran budaya) di Macedonia menggunakan “lebih banyak vibrato, lebih sedikit bunyi nasal (sengau) dan lebih sedikit penyempitan epiglotal” dibandingkan dengan penyanyi tradisional (N. Sachs, 1975: 276). Aspek perubahan gaya lainnya adalah perubahan perlahan dalam repertoar atau repertoris, yaitu istilah yang menunjukkan seluruh bagian musik yang biasa dimainkan dalam suatu masyarakat, dalam kompleks musik tertentu, atau oleh individu. Perubahan repertoar sering terjadi sebagai perubahan dalam jumlah relatif frekwensi di mana jenis musik tertentu dimainkan. Perubahan kecepatan permainan oleh generasi muda dianggap sebagai suatu norma baru, dan sebagai perubahan gaya bila repertoar baru itu sangat berbeda.

Perubahan bunyi musik berkaitan dengan instrumen dan juga gaya musik. Perkembangan teknologi dalam instrumen musik adalah karakteristik penting perubahan di bidang ini, karena melalui instrumen musiklah teknologi memberikan pengaruh terbesar terhadap musik. Perubahan instrumen sering mencakup pergantian bahan baru dengan tujuan lama. Sekarang di beberapa daerah drum *tende* sudah diganti dengan drum minyak tanah (Card, 1982:121-122). Masyarakat Shona sekarang sering membuat giring-giring yang terbuat dari kaleng tipis yang diisi dengan jagung atau kerikil, bukannya menggunakan labu seperti di masa lalu. Instrumen musik sering menyebar dari satu daerah ke daerah lain, kadang-kadang tanpa pengetahuan mengenai cara-cara memainkannya, atau dengan perubahan dalam nama yang diberikan kepada instrumen musik tersebut. Proses difusi ini akan dibahas pada bagian selanjutnya.

Perubahan gaya dan instrumen secara langsung menimbulkan perubahan bunyi; perubahan sistem pemahaman kognitif dan tingkah laku yang berkaitan dengan musik secara tidak langsung menimbulkan perubahan bunyi. Perubahan musik sering berupa

perubahan dalam penggunaan atau makna musik. Masyarakat Flathead sekarang menggunakan tarian perang mereka sebagai hiburan, tapi mereka mengkombinasikan hiburan tersebut dengan keuntungan ekonomi, yaitu dengan memungut karcis masuk dan membagikan penghasilan yang diperoleh di antara para pemain. Mereka tidak lagi menggunakan lagu-lagu perang tradisional kuno, tapi menggunakan lagu-lagu yang telah mereka buat sendiri (Merriam, 1967: 90). Di Jawa, menurut keyakinan lama, gamelan adalah penggambaran dari kekuatan raja yang berkaitan dengan kekuatan alam. Pandangan-pandangan modern mengenai gamelan mengubah penekanan dari kekuatan gamelan menjadi nilai estetis gamelan. Karena itu, gong-gong yang digunakan dalam gamelan diatur nadanya dengan rangkaian nada yang lebih pasti, karena gamelan tidak lagi menggambarkan bunyi-bunyi alam (Becker, 1988).

Jenis perubahan makna yang umum sekarang ini adalah dari musik ritual menjadi musik sebagai ungkapan identitas etnis. Perubahan ini sangat penting bagi masyarakat yang mengalami perubahan gaya hidup yang drastis dalam menghadapi masyarakat industri modern, namun masih menghargai ikatan-ikatan yang menyatukan mereka sebagai satu masyarakat. Seringkali, musik dan tarian tradisional kuno yang sudah tidak relevan lagi untuk upacara ritual memainkan peran penting sebagai simbol kebudayaan khas suatu kelompok. Pertunjukan idiom-idiom musik tradisional memperjelas keanggotaan dan kebanggaan seseorang di dalam kelompok masyarakat tersebut. Luasnya penggunaan idiom-idiom musik pan-Indian di dalam *powwow* modern membantu penduduk asli Amerika mempertahankan identitas warisan budaya mereka. Festival musik Pasifik Selatan mempertemukan berbagai kelompok etnis, dan pertunjukan musik tradisional mereka memperjelas identitas mereka.

Penggunaan musik untuk identitas etnis telah menjadi salah satu faktor dalam “kelangsungan hidup marginal” idiom-idiom musik tertentu (Malm, 1977: 29). Ketika

orang-orang bermigrasi dari kampung halaman mereka, mereka sering sangat menghargai musik tradisional mereka, sementara mereka yang tetap tinggal di kampungnya sering ingin mengubah musik tradisional tersebut. Orang Cina yang pindah ke Amerika Serikat tetap memainkan opera tradisional Cina, sementara di Cina daratan musik semakin berorientasi pada tema-tema sosialis (ibid.: 169). Banyak lagu rakyat tradisional yang telah hilang di Inggris sudah dimasyarakatkan kembali di kalangan masyarakat Appalachia di Amerika Serikat.

Perubahan penggunaan atau makna melibatkan perubahan pola-pola legitimasi. Ini paling jelas terlihat dalam perubahan-perubahan setelah revolusi kaum Bolshevik tahun 1917 di Rusia. Bila sebelumnya legitimasi diperlihatkan dengan pertunjukan musik di istana atau di gereja, sekarang legitimasi sering berasal dari pertunjukan di radio atau televisi. Perubahan seperti ini terjadi di Afghanistan, di mana pandangan masyarakat Muslim mengenai musik meng-hambat pertunjukan musik oleh masyarakat kelas atas. Pada tahun 1960-an dan 1970-an, pertunjukan musik oleh masyarakat kelas atas menjadi diakui karena sering disiarkan di radio (Sakata, 1983).

Legitimasi bisa berubah walaupun strata sosial yang berbeda bukan menjadi faktor penyebabnya, seperti ditunjukkan oleh peran suling di kalangan masyarakat Tuareg. Menurut tradisi, suling digunakan oleh para penggembala untuk menghibur diri mereka dan untuk membantu mengawasi hewan-hewan gembalaannya. Instrumen ini tidak pernah digunakan untuk pertunjukan dalam pertemuan-pertemuan sosial. Namun demikian, Radio Niger sudah sering merekam para pemain suling, dan kadang-kadang menyiarkan musik tersebut, yang mulai menyebabkan ketertarikan di kalangan masyarakat umum. Seorang pemain suling diberi *tape recorder* oleh seorang wisatawan, dan sekarang ia memainkan suling tersebut dalam suatu pertunjukan bersama beberapa

teman yang menggunakan berbagai instrumen (Card, 1982: 64-65). Legitimasi musik suling nampaknya semakin meningkat.

Kadang-kadang perubahan legitimasi terjadi karena kebutuhan untuk menunjukkan identitas etnis atau identitas nasional. Walaupun banyak pemimpin di Zimbabwe lebih menyukai musik Afrika atau musik populer internasional untuk hiburan, mereka mengakui pentingnya *mbira* sebagai simbol nasional. Karena itu, *mbira* telah menjadi bentuk musik yang diakui, walaupun dulu pernah dianggap sebagai bentuk hiburan masyarakat pedesaan yang tak berpendidikan dan masih mempercayai tahayul.

Salah satu perubahan yang umum adalah perubahan musik rakyat menjadi ‘musik seni’ (seni musik yang dipertontonkan), seperti dalam kasus musik rakyat yang kemudian diakui oleh kelompok elit. Perubahan seperti ini sering terjadi pada musik Barat. Misalnya, Bach, Mozart, Schubert, dan para komposer lainnya sering memasukkan musik rakyat di dalam komposisi mereka. Komposer Hungaria Bela Bartok dan Zoltan Kodaly terkenal karena koleksi musik rakyat Hungaria mereka dan penggunaan banyak di antara musik rakyat tersebut di dalam karya-karya mereka. Perubahan serupa juga terjadi pada masyarakat lainnya. Para pemain musik dalam festival *mitsuri* di Jepang pada mulanya dipilih secara acak dari para anggota masyarakat karena musik tersebut dianggap sebagai suatu jenis musik rakyat; sekarang, para pemain musik dijadikan sebagai pakar musik oleh para penyelenggara festival tersebut. Di Macedonia para komposer dan aranger musik populer sangat mengandalkan musik yang berasal dari daerah pedesaan (N. Sachs, 1975: 190-191).

Saling keterkaitan ‘musik seni’ dan musik rakyat juga terjadi dengan cara lain. Bartok dan Kodaly menemukan bahwa lagu-lagu masyarakat petani Hungaria terdiri dari berbagai jenis. Salah satu jenis lagu tersebut mempertahankan karakteristik musik

tertentu yang berasal dari Asia Tengah, yang merupakan asal dari masyarakat Hungaria. Musik ini terkenal karena penggunaan nyanyian melismatisnya, sistem nada pentatonis, dan suatu bentuk musik di mana frase pertama dari sebuah nada diulangi dengan jarak seperempat atau seperlima dari baris pertama. Karakteristik seperti ini dianggap menggambarkan jenis musik rakyat Hungaria yang paling tua, karena karakteristik ini juga ditemukan pada musik masyarakat Cheremis di Rusia, yang bahasanya mirip dengan bahasa rakyat Hungaria. Karakteristik musik seperti ini tidak ditemukan pada musik-musik masyarakat Eropa yang bahasanya adalah bahasa Indo-Eropa (Kodaly, 1960: 24-25). Jenis musik rakyat yang kedua jadi terkenal di Hungaria pada abad ke 18 dan 19 ketika rakyat Hungaria membebaskan diri dari dominasi asing dan mulai membangun perekonomian mereka. Sebagian lagu rakyat memperlihatkan tanda-tanda berasal dari “lagu seni”, suatu istilah yang dalam hal ini berarti lagu yang dipublikasikan. Kodaly mengutip kasus sebuah lagu yang direkam pada awal abad ke 20 di daerah pedesaan Hungaria. “Penyanyi tersebut . . . hanya mengatakan bahwa neneknya . . . telah mempelajarinya dari pemilik penggilingan gandum di desa itu. Ia tidak tahu bahwa lagu itu adalah karya Janos Bodo Szentmartoni . . . yang dipublikasikan pada tahun 1636” (1960: 98). Selama paruh kedua abad ke 19, ketika rakyat Hungaria mulai menyadari nasionalismenya dan merasakan dampak dari Revolusi Industri, tradisi lagu rakyat mulai memadukan berbagai macam lagu asing, seperti himne dan lagu rakyat non-Hungaria (Manga, 1988).

Salah satu alasan mengapa ‘musik seni’ berkaitan dengan musik rakyat adalah karena terjadinya perbedaan ekonomi di dalam masyarakat. Kodaly mengemukakan bahwa adanya tradisi musik rakyat tidak berarti bahwa orang-orang yang terkait semuanya berada pada level ekonomi yang sama atau hidup dengan sistem nilai yang sama. Dalam situasi seperti ini orang berusaha meningkatkan harga diri mereka dengan

menghubungkan diri mereka secara simbolis dengan anggota masyarakat yang lebih kaya atau yang lebih berpengaruh. Salah satu cara melakukan ini adalah dengan menggunakan musik yang sama yang disukai oleh orang kaya. Ketika kelompok masyarakat yang kaya sudah terlatih dalam notasi musik dan kelompok masyarakat miskin belum terlatih dalam notasi musik, musik seperti ini dipadukan secara tak sempurna ke dalam musik rakyat.

Kodaly menyatakan bahwa “lagu-lagu seni” mempercepat hilangnya lagu-lagu tradisional dan juga menyebabkan berkurangnya permainan nada-nada hiasan dalam nyanyian. Ia menghubungkan perubahan ini dengan fakta bahwa “lagu-lagu seni” dianggap “baru dan sesuai dengan perkembangan zaman” (1960: 68). Hungaria pada abad ke 19 sangat ingin memperkuat hubungan mereka dengan Eropa, yang dapat menjelaskan masuknya lagu-lagu gaya Eropa.

Status para pemain musik juga berubah, biasanya berkaitan dengan legitimasi. Para pemain *sarangi* di India pada mulanya adalah para pemain musik rakyat yang biasanya hidup sebagai pengamen keliling. Belakangan ini, banyak di antara mereka yang sudah menjadi pemain instrumen musik tambahan dalam pertunjukan musik klasik, yang instrumen musiknya sudah dapat diterima untuk pertunjukan solo. Dalam kedua kasus ini perubahan menimbulkan peningkatan status para musisi (Neuman, 1990: 135). Perubahan besar yang terjadi di India yang disebabkan oleh orang Inggris pada abad ke 19 menyebabkan pertumbuhan dan perkembangan pesat *gharana*, yang berfungsi untuk meningkatkan status para musisi (ibid.: 90). Meskipun telah terjadi banyak perubahan dalam status para musisi, musik India belum mengalami perubahan dalam bunyi-bunyi dasarnya (ibid.: 202).

Perubahan pada salah satu karakteristik musik sering menimbulkan perubahan pada karakteristik lain. Misalnya, musik klasik India terdiri dari nuansa-nuansa intonasi

yang menarik. Namun demikian, banyak musisi di India Utara menggunakan harmonium Barat, yaitu suatu jenis organ yang memiliki buluh-buluh, yang memiliki sistem nada/tangga nada fleksibel. Kelebihan harmonium nampaknya mengalahkan kekhawatiran akan tangga nada tradisional India (Henry, 1988: 207-208). Band yang menggunakan instrumen logam di daerah pedesaan India sering memainkan musik berdasarkan *raga*. Walaupun sejalan dengan banyak karakteristik pertunjukan *raga* klasik, band yang menggunakan instrumen logam kadang-kadang memperkenalkan frase melodi yang berbeda, dan mereka memainkan musik dengan *alap* yang lebih pendek. Mereka juga memaju-mundurkan permainan solo antar bagian (ibid.: 222). Apakah penggunaan instrumen Barat ini akhirnya akan mengubah norma-norma nada dalam musik India masih harus dilihat perkembangannya.

D. Proses Perubahan dalam Musik

Perubahan musik sekarang ini pada dasarnya dilihat sebagai variasi dalam peniruan (replikasi) norma-norma kebudayaan yang diwariskan dari generasi ke generasi. Karakteristik utamanya adalah cara anak-anak sebagai anggota baru dalam suatu masyarakat mengalami kehidupan di sekitar mereka. Pengalaman musik sangat dipengaruhi oleh masyarakat, dan melibatkan pengajaran keahlian musik dan juga sistem nilai yang berkaitan dengan penggunaan musik. Ketika orang menjadi dewasa, mereka melihat bahwa musik dapat digunakan untuk meningkatkan taraf kehidupan atau mencapai tujuan mereka. Cara orang melakukan ini mempengaruhi peniruan norma-norma bagi generasi selanjutnya. Tingkah laku musik orang tersebut sangat dipengaruhi oleh masyarakat melalui rangsangan dan batasan, yang ditimbulkan oleh lingkungan. Rangsangan dan batasan tersebut bisa dipengaruhi oleh lingkungan alam, motivasi psikologis manusia, faktor-faktor sosial internal, dan hubungan dengan masyarakat lain.

Lingkungan alam biasanya tidak dianggap sebagai faktor utama dalam kegiatan musik, tapi lingkungan memang menggambarkan salah satu kategori rangsangan dan batasan penting. Walaupun mendapatkan kebutuhan hidup dari lingkungan alam merupakan aspek dari kehidupan manusia yang tak dapat dielakkan, lingkungan sering tidak begitu penting bagi musik. Lingkungan penting bagi musik terutama karena lingkungan mempengaruhi sifat instrumen musik. Di Afrika tengah, pohon-pohon yang ada tidak cukup besar ukuran kelilingnya untuk membuat drum yang bersuara dalam, sehingga masyarakat menambahkan sepotong kecil karet di bagian tengah kepala drum untuk mengurangi nadanya. Di daerah savanah di Afrika Barat, gading gajah dulu digunakan untuk membuat terompet, tapi karena gading gajah sudah langka, maka digantikan dengan terompet yang terbuat dari kayu (A. Schaeffner, dikutip dalam Zemp, 1971: 63). Selain instrumen, pengaruh utama lingkungan terhadap musik adalah pengaruh sistem ekonomi masyarakat tertentu terhadap kehidupan para musisi, penonton mereka, dan agen mereka.

Motivasi psikologis manusia yang bersifat umum sering terlalu ditekankan sebagai alasan terjadinya perubahan atau stabilitas dalam musik. Banyak antropolog yang menganggap keinginan dan motivasi individu berada di luar bidang ilmu sosial. Walaupun kedua faktor ini dianggap memiliki kedudukan yang diakui, cara-cara melakukan penelitian mengenai masalah ini sering menimbulkan masalah yang cukup serius. Namun demikian, pembahasan mengenai keinginan psikologis manusia telah menghasilkan hipotesa yang bermanfaat mengenai tindakan sosial manusia, dan pandangan-pandangan mengenai dampak dari keinginan ini terhadap penciptaan karya musik akan diuraikan di sini.

Walaupun manusia menghargai ketradisiannya, mereka juga sangat menyukai variasi. Banyak perubahan yang terjadi dalam tingkah laku musik yang dapat

dihubungkan dengan keinginan untuk menghilangkan kebosanan atau sekedar untuk memainkan bunyi-bunyian. Teori pengharapan (*Expectations*) Meyer menyatakan bahwa perubahan kreatif dan menyolok dalam musik diperlukan untuk menghasilkan jenis-jenis penyelesaian baru terhadap pengharapan. Orang mempelajari lagu baru karena lagu tersebut menyenangkan mereka, atau mereka menggunakan suatu instrumen baru karena instrumen tersebut memiliki banyak variasi bunyi yang menarik bagi mereka. Pembahasan mengenai musik sebagai pertunjukan, yang telah dibicarakan sebagai salah satu fungsi dari musik, banyak melibatkan motivasi psikis. Barangkali usaha mencari variasi dalam pertunjukan merupakan rangsangan penting bagi penggunaan materi baru dalam permainan musik.

Kebutuhan alam akan variasi dapat juga menjelaskan fenomena naik-turunnya popularitas dalam musik. Pasang-surutnya gaya musik terjadi dalam banyak masyarakat. J.H. Kwabena Nketia mengutip sebuah kasus dari Afrika Barat. “Di banyak daerah di Ghana bentuk-bentuk musik dan tarian baru yang didasarkan pada gaya tradisional semakin memudar dan perlahan-lahan menghilang ketika bentuk-bentuk musik dan tarian baru diciptakan, atau bentuk musik dan tarian lama dimasyarakatkan kembali” (1959: 32). Cepatnya penyebaran lagu-lagu himne Kristen di Polinesia umumnya dihubungkan dengan kepicikan pemikiran para misionaris, yang biasanya melarang pertunjukan musik pribumi. Namun demikian, penduduk Polinesia nampaknya menggunakan lagu-lagu himne Eropa dengan sepenuh hati, dan nampaknya para misionaris hanya mempercepat proses alami di kalangan penduduk Polinesia yang berusaha mencari gaya yang baru dan yang menarik (McLean, 1986: 34). Masyarakat Flathead menggunakan Tari Lingkaran untuk tarian sosial sampai sekitar tahun 1900, kemudian mengganti tarian tersebut dengan Tari Hadiah, yang kemudian digantikan dengan Tari Burung Hantu (Merriam, 1967: 75).

Sebagian motivasi untuk mengubah gaya musik jelas disebabkan oleh faktor-faktor selain kebutuhan akan variasi. Seringkali musik anak-anak muda berbeda dengan musik orang-orang tua mereka. Pada awal tahun 1970-an di Zimbabwe beberapa orang tua masih mampu mengingat lagu-lagu dari zaman sebelum penjajahan orang Eropa. Di antara lagu-lagu tersebut adalah beberapa jenis lagu yang mereka nyanyikan sebagai anak-anak muda untuk tarian rekreasi. Mereka ingat lagu-lagu yang dinamakan *njore*, *dembe*, atau *pfonda*, yang semuanya digunakan dengan cara yang mirip dengan lagu-lagu anak-anak muda di zaman modern, tapi tidak ada anak-anak muda yang mengetahuinya kecuali para orang tua mereka. Orang-orang separuh baya menarikan tari *jocho*, sementara orang-orang muda pada tahun 1970-an menarikan tari *jiti*. Setiap generasi nampaknya memiliki lagunya sendiri. Barangkali para orang muda termotivasi untuk menciptakan gaya baru untuk melambangkan kekhasan dan kemandirian mereka dibandingkan dengan orang tua mereka.

Ketertarikan seseorang pada suatu jenis bunyi tertentu dapat menjelaskan sebagian peminjaman yang terjadi ketika orang melihat dan mendengar permainan musik kelompok sosial dan etnis lain. Sebagian peminjaman gaya musik Eropa nampaknya terjadi hanya karena daya tarik bunyi musik dan instrumennya. Bunyi paduan nada (chord), yang merupakan ciri khas musik Eropa, sudah banyak ditiru di seluruh dunia. Saya pernah melihat mahasiswa Afrika yang sangat tertarik pada bunyi dari paduan nada yang dinyanyikan pada sebuah latihan vokal. Ketika orang Eropa tiba di Jepang pada pertengahan abad ke 16, musik mereka sangat mempengaruhi negara tersebut. Ini mungkin disebabkan oleh bunyi baru polifoni dan juga fakta bahwa musik Eropa tidak berkaitan dengan perkumpulan musik atau batasan-batasan sosial lainnya. Musik gereja merupakan kekuatan besar yang membuat banyak orang Jepang yang masuk agama Kristen. Kenyataannya, ada kemungkinan bahwa popularitas musik Eropa

menimbulkan kekhawatiran pemerintah bahwa pemerintah tidak dapat mengontrol rakyatnya. Akibatnya, pemerintah dengan kejam mengusir orang Kristen dan mengisolasi Jepang dari dunia luar pada awal abad ke 17 (Harich-Schneider, 1973: 445-486).

Kadang-kadang instrumen Eropa dipinjam karena bunyinya menyenangkan dan instrumen tersebut lebih resonan atau lebih variatif dibandingkan dengan instrumen tradisional. Gitar jadi sangat terkenal di Afrika karena bunyinya lebih keras dibandingkan dengan lamelofon petik (*mbira*) atau instrumen bersenar yang digantikannya, dan instrumen ini juga memiliki variasi yang lebih luas. Biola sudah menjadi instrumen utama di India. Tiadanya *fret* pada *fingerboard* memungkinkan pemainnya memainkan nada-nada hiasan mikrotonal, dan sebagai instrumen gesek, alat musik ini berbeda dengan banyak instrumen petik lainnya di India.

Prestise adalah faktor penting yang menimbulkan perubahan dalam tingkah laku musik, terutama bila ada penggunaan idiom musik kelompok yang berkuasa. Di daerah pedesaan di Jawa, gamelan dulunya mencakup instrumen yang terbuat dari perunggu, tapi karena sumber daya ekonomi yang terbatas, kelompok musik tersebut jauh lebih kecil dibandingkan dengan gamelan yang ditampilkan di istana-istana di kota. Dengan meningkatnya prestise gamelan kota, tekanan sosial memaksa masyarakat pedesaan untuk membuat kelompok musik gamelan yang lebih besar, walaupun instrumen-instrumennya harus dibuat dari besi, bukannya dari perunggu, untuk mengurangi biaya (Becker, 1980: 9). Di daerah pedesaan di India, musik pernikahan sudah mengalami perubahan karena lebih bergensi bila menyewa musisi yang memiliki perlengkapan penguat suara (Henry, 1988: 112).

Strategi individual bisa mencakup perubahan wacana. Bila suatu karakteristik musik dipahami, wacana mengenai karakteristik tersebut dapat dibuat dengan mudah,

satu fakta yang dapat membuat tugas peneliti menjadi lebih rumit. Apa yang dinamakan informasi etnografi adalah contoh jenis wacana yang dapat dibuat oleh masyarakat untuk kepentingan mereka sendiri. Merriam pernah menyaksikan kejadian ketika pemain musik Flathead membentuk kelompok penyanyi dan penari penduduk asli Amerika untuk mengadakan pertunjukan bagi orang luar. Program tersebut, yang diadakan oleh pemimpinnya, memiliki banyak informasi mengenai tradisi masyarakat Flathead, yang sebagian besar di antaranya baru dibuat (Merriam, 1967: 140ff). Merriam memiliki cukup pengalaman dengan tradisi musik tersebut sehingga ia tahu bahwa ia sedang menyaksikan satu kasus musik hiburan yang menjadi simbol penting bagi identitas kelompok.

E. Rangsangan dan Batasan Sosial

Motivasi individual (perorangan) merupakan unsur utama dalam pembuatan keputusan yang mempengaruhi bentuk tindakan, tapi individu harus bekerja di dalam kerangka kelompok untuk membuat keputusan yang melibatkan pertunjukan di depan umum. Keputusan kelompok adalah suatu bidang di mana tingkat interaksi sangat penting. Walaupun musisi mungkin dapat membuat keputusan mengenai bagian musik mana yang akan ditampilkan, keputusan mengenai pertunjukan musik tertentu bisa saja ditentukan oleh masyarakat. Keputusan kelompok kecil sering dibuat dengan konsensus, tapi ketika kelompok tersebut tumbuh semakin besar dan menjadi perkumpulan musik, kesepakatan seperti ini tidak selalu mungkin dicapai. Pada level interaksi yang lebih tinggi dari pada perkumpulan tersebut, keputusan sering dibuat oleh orang atau kelompok yang berkuasa di dalam unit sosial yang lebih besar. Dengan demikian, kekuasaan dan politik menjadi penting dalam masalah yang menyangkut perubahan musik. Memahami proses-proses perubahan musik memerlukan penelitian mengenai rangsangan yang mendorong orang untuk memilih bentuk-bentuk tindakan baru, dan

juga batasan-batasan yang mendorong mereka untuk melakukan sesuatu dengan cara biasa.

Berkaitan dengan musik, aspek-aspek sosial dari suatu sistem sosiokultural jauh lebih penting daripada faktor lingkungan dan faktor perorangan. Sifat imbalan yang diberikan masyarakat atas tingkah laku musik merupakan rangsangan utama yang mendorong orang memainkan musik. Nilai-nilai suatu masyarakat bisa juga memberikan rangsangan untuk memperkenalkan inovasi dalam permainan musik. Suatu masyarakat juga memberikan batasan-batasan dalam bentuk hukuman atau sanksi sosial bagi mereka yang melakukan inovasi yang berlebihan. Saling keterkaitan antara individu dan masyarakat ini tidak selalu dapat diamati oleh peneliti, tapi sebuah kasus yang jelas di pulau Malta telah diuraikan oleh Marcia Herndon dan Norma McLeod (1979). Seorang gitaris bernama Indri Brincat terkenal karena pementasan lagu-lagu rakyat Maltanya. Ia sangat menghargai lagu rakyat tersebut dan menolak berpartisipasi dalam musik populer asing. Pada saat yang sama, kemampuan kreatifnya mendorongnya untuk menciptakan perubahan-perubahan kreatif dalam permainan gitarnya, termasuk permainan gitar tanpa penyanyi. Perubahan ini menggambarkan perkembangan musik yang menyenangkan baginya, tapi masyarakat menganggapnya menyimpang dari norma-norma musik rakyat.

Tuan Brincat, yang dikenal sebagai gitaris paling terkenal di Malta, dihukum secara tidak langsung dan kemudian dikucilkan karena para musisi lain menilai ia tidak lagi memainkan musik tradisional Malta. Dalam kritikan mereka mengenai permainannya para musisi lain mengungkapkan dengan jelas batas-batas musik rakyat tradisional Malta. Dengan mengikuti pandangan ideal ketimbang praktek ideal, Brincat telah melanggar sistem aturan lainnya dan telah menghadapi tingkat penentangan yang keras karena mengubah bentuk musik. (Ibid.: 65)

Pengucilan ini adalah salah satu faktor yang menyebabkan pertentangan mengenai kontrak pertunjukan musik, dan ini membuat Brincat menjadi tidak jelas perannya

sebagai seorang pemain musik rakyat. Kesulitan ini akhirnya terselesaikan ketika ia memutuskan untuk menyesuaikan diri dengan harapan masyarakat dan melakukan inovasi kreatifnya sendiri (ibid.: 78). Walaupun motivasi dan keputusan individual pada akhirnya menghasilkan pembentukan norma-norma, jarang sekali musisi mau menerima pengucilan sosial akibat inovasi musik atau tingkah laku yang tidak sesuai.

Mustahil untuk menentukan bentuk kegiatan musik khusus dari berbagai macam organisasi sosial yang sangat umum. Namun demikian, sifat dari nilai-nilai mengenai organisasi sosial sering memainkan peran yang sangat penting, dan sifat ini sangat berbeda antar masyarakat. Jepang, misalnya, dikenal luas sebagai salah satu negara industri terkemuka, namun kehidupan musiknya tidak mengikuti pola masyarakat industri lainnya. Menurut Chie Nakane (1970), tatanan dasar masyarakat Jepang adalah vertikal, bukannya horizontal. Ini berarti kehidupan di negara itu tidak mengutamakan strata sosial, tapi lebih mengutamakan otonomi relatif setiap keluarga, perusahaan, atau perkumpulan profesional. Jadi, dunia musik dan juga seni lainnya, diorganisir dalam berbagai kelompok atau jenis perkumpulan yang di Jepang dinamakan *ryu* (Harich-Schneider, 1973). Istilah ini diterjemahkan sebagai perkumpulan atau aliran, walaupun kadang-kadang digunakan istilah aliran-keluarga. Keanggotaan dalam kelompok biasanya ditentukan oleh hubungan keluarga, tapi dalam banyak kasus hubungan guru-siswa juga menentukan keanggotaan. Istilah *ryu* secara etimologis berkaitan dengan gagasan mengenai aliran atau *clan* (kelompok-kelompok), sehingga perkumpulan tersebut menggambarkan suatu kelompok-kelompok tradisi sepanjang waktu. Pentingnya “aliran” dapat dilihat pada pertunjukan teater *kabuki*, di mana para penonton biasanya meneriakkan nama-nama aliran keluarga para aktor sebagai suatu bentuk pujian.

Alasan mengapa istilah “aliran” sering dikaitkan dengan kelompok-kelompok ini dalam bahasa Inggris adalah karena masing-masing kelompok mempertahankan tradisi musiknya sendiri, dengan tujuan utama melindungi tradisi tersebut terhadap perubahan. Jadi, musik tradisional kuno tetap dipertahankan meskipun terjadi modernisasi drastis karena banyak kelompok yang sudah mulai kehilangan prestise. Sistem ini pada gilirannya lebih kondusif bagi terjadinya kontinuitas ketimbang bagi perubahan karena persaingan memaksa setiap kelompok untuk sangat memperhatikan repertoar mereka. Walaupun bentuk organisasi seperti ini mendorong terjadinya kontinuitas, bentuk organisasi seperti ini bisa juga menimbulkan perubahan yang tidak diinginkan. Misalnya, ketika *ryu* tertentu dilarang oleh pemerintah atau gulung tikar, pengetahuan dan praktek musiknya ikut hilang bersama perkumpulan tersebut.

Sebagaimana antropolog telah mengemukakan bahwa bentuk perubahan musik dipengaruhi oleh sifat kompleks musik yang disponsori atau patronase. E.R. Leach (1954: 37) mencatat persamaan dalam gaya seni antara masyarakat Indian North-west Coast, masyarakat Maori Selandia Baru, dan masyarakat Victoria di Inggris. Ia menghubungkan gaya demonstratif (suka pamer) mereka dengan fakta bahwa semua masyarakat ini memiliki hirarki yang kuat dan juga masyarakat yang sangat kompetitif (suka bersaing). Musik yang demonstratif bisa disebabkan oleh kekuatan yang serupa. Bila pemerintahan tidak bersifat sentralistik, musik cenderung lebih beragam, karena para pemimpin organisasi politik yang relatif kecil saling bersaing untuk mendapatkan prestise. Blacking mencatat bahwa proses seperti ini terjadi di kalangan masyarakat Venda modern, dan juga pada masyarakat Jerman di abad ke 18 (1965: 51). Terjadinya persaingan musik di kalangan istana dapat dilihat di Jawa.

Salah satu kewajiban seorang raja adalah menampilkan pertunjukan seni tradisional yang paling baik dan paling penting, yaitu *wayang kulit*, *wayang orang*, dan lain-lain. Bila bangsawan lain menampilkan pertunjukan yang

lebih besar daripada pertunjukan yang diadakannya (yang sangat memungkinkan mengingat keuntungan finansialnya yang sangat besar), mungkin akan muncul keraguan berkaitan dengan haknya untuk menjadi raja. Telah dikemukakan oleh beberapa cendekiawan Jawa bahwa kemeriahan kegiatan seni di dua istana besar Surakarta dan Yogyakarta dari pertengahan abad ke 19 sampai pertengahan abad ke 20 adalah karena kedua istana ini telah dilumpuhkan pengaruh politiknya oleh Belanda dan dengan demikian mengalihkan kebencian dan persaingan internal mereka dari bidang politik ke bidang seni. Namun demikian, pertunjukan yang paling menarik disajikan oleh para pangeran, yang walaupun secara umum bersikap netral dalam politik, masih tetap terpengaruh oleh kekuasaan. (Becker, 1980: 29-30)

Tidak hanya nilai-nilai mengenai organisasi sosial yang memberikan rangsangan dan batasan yang mempengaruhi perubahan musik, tapi juga konsep-konsep mengenai makna dan nilai musik. Merriam (1964: 63) mengemukakan bahwa konsep-konsep ini merupakan variabel penting dalam perubahan musik. Keyakinan bahwa musik berasal dari kekuatan supranatural (gaib) sering meng-hambat inovasi dan kreativitas dalam musik.

Yang tidak kalah pentingnya adalah nilai relatif yang diberikan masyarakat terhadap inovasi dan pelestarian musik tradisional. Konsep *kata* dalam masyarakat Jepang menunjukkan pentingnya faktor ini. *Kata* menunjukkan pola ideal atau bagaimana sesuatu itu seharusnya. Gagasan ideal ini digunakan dalam berbagai bidang kehidupan di samping musik. Bangunan-bangunan di Jepang dulu terbuat dari kayu, dan karena mereka sering mengalami gempa bumi, angin topan, atau kebakaran, bangunan penggantinya sering dibangun di tempat yang sama dengan konstruksi yang sama. Karena bangunan tersebut memiliki *kata* yang sama, maka bangunan tersebut dianggap sebagai bangunan yang sama (Hozumi, komunikasi pribadi, 25 Juni, 1987). *Kata* terlihat dalam musik Jepang bukan hanya sebagai bunyi-bunyi yang benar yang dihasilkan dalam suatu pertunjukan, tapi juga sebagai gerakan-gerakan standar yang dilakukan dalam menyanyi, berakting, dan memainkan instrumen. Pentingnya

kesesuaian dengan *kata* salah satu aliran atau perkumpulan membuat inovasi dan perubahan jadi sangat sulit. Satu-satunya cara untuk melakukan perubahan yang signifikan dalam musik adalah orang harus belajar melakukan terobosan dan membentuk suatu perkumpulan baru. Ketika para pemuda Jepang pergi ke Eropa untuk belajar pada akhir abad ke 19 setelah Jepang membuka diri terhadap dunia luar, mereka mempelajari musik Barat seperti yang ditampilkan di Paris, Wina, atau London. Setelah kembali ke Jepang mereka membentuk kelompok-kelompok yang mirip dengan *ryu*, yang masing-masing didasarkan pada musik dengan gaya Eropa tertentu yang telah mereka pelajari (Harich-Schneider, 1973: 548-549). Nilai yang diberikan kepada *kata* ini menjadi alasan utama mengapa musik tradisional Jepang dapat mempertahankan karakteristiknya selama ratusan tahun.

Seringkali musik dipengaruhi secara drastis oleh nilai-nilai non-musik, terutama nilai-nilai yang berkaitan dengan agama. Musik menyertai upacara maupun penyampaian do'a. Dalam banyak masyarakat musik menimbulkan kerasukan oleh roh halus. Sebagian penulis telah mengemukakan bahwa musik jarang mengalami perubahan bila musik tersebut dihubungkan dengan agama (Herndon dan McLeod, 1979: 43; D. Olsen, 1980: 388). Dalam banyak masyarakat musik untuk upacara ritual mengalami pembatasan yang sangat ketat karena musik seperti ini harus dimainkan dengan benar agar mendatangkan hasil yang diharapkan. Namun demikian, dalam situasi tertentu keyakinan agama nampaknya memberikan rangsangan bagi terjadinya perubahan. Di kalangan masyarakat Shona, perubahan besar telah terjadi dalam repertoar lagu-lagu yang digunakan dalam upacara pemanggilan roh. Lagu yang digunakan dalam upacara tersebut diyakini sebagai lagu favorit arwah para leluhur, karena itu lagu-lagu dari seluruh repertoar tradisional digabungkan ke dalam kumpulan

lagu-lagu untuk arwah para leluhur. Ini mungkin disebabkan oleh keinginan untuk melanjutkan penggunaan lagu-lagu favorit dari masa lalu sehingga tetap lestari.

Perubahan musik sering bersifat drastis bila nilai-nilai non-musik menentukan keputusan yang mempengaruhi musik yang dibuat oleh kelompok-kelompok yang berkuasa di dalam masyarakat, terutama pemerintah atau perusahaan besar. Jepang memberikan contoh kasus seperti ini: lembaga Departemen Musik Kerajaan adalah bagian dari pemerintahan. Ketika pemerintah Jepang memutuskan untuk melakukan westernisasi (pembayaran) negara tersebut pada akhir abad ke 19, para musisi istana kerajaan diminta untuk mempelajari musik Barat, dan mereka mau tidak mau harus melakukan ini (Harich-Schneider, 1973: 535). Pemerintah pusat juga memasukkan pelajaran musik Barat dalam sistem pendidikan.

Kekuatan pemaksaan secara halus berasal baik dari pemerintah sendiri maupun dari lembaga-lembaga yang disponsori oleh pemerintah. Contoh kasus pengaruh pemerintah yang terencana diperlihatkan di Uni Soviet, di mana para komposer mengalami berbagai macam tekanan dari Partai Komunis setelah revolusi Oktober 1917. Tekanan ini berupa mengharuskan para musisi menyebarkan pemikiran-pemikiran sosialis, membuat karya musik yang dapat dipahami oleh semua lapisan masyarakat, dan menciptakan musik yang berbeda dengan musik Barat. Tujuan yang sama juga dipaksakan pada semua bidang seni; pelaksanaannya dikenal sebagai **realisme** sosialis. Kewajiban untuk menyebarkan tujuan-tujuan sosialisme jauh lebih sulit untuk dilaksanakan dalam musik dibandingkan dengan dalam sastra, teater, dan seni karena musik tidak dapat menggambarkan citra verbal atau visual. Pengaruh realisme sosialis terhadap para komposer adalah mendorong para komposer menciptakan karya dengan naskah yang dapat menyampaikan pesan tersebut, atau memberikan judul yang menggambarkan pesan sosialis yang mudah dipahami. Karya-

karya musik murni seperti musik orkestra atau musik ruang, sering disebut karya formalis, yang menunjukkan bahwa struktur musik itu sendiri mengandung suatu makna yang dapat diberikan kepada struktur musik tersebut. Dengan terus menulis karya seperti ini, sebagai komposer terkenal abad ke 20, seperti Prokofiev dan Shostakovich, sering berurusan dengan pemerintah. Membuat musik yang dapat dipahami oleh para pekerja dan petani berarti bahwa para komposer harus menghindari struktur yang rumit yang memerlukan pelatihan musik untuk memahaminya. Yang menjadi keprihatinan utama adalah bahwa “semua seni harus dipahami oleh semua orang” (Schwarz, 1983: 245). Revolusi politik di Rusia terjadi ketika para komposer Eropa sedang melakukan eksperimen dengan bentuk-bentuk gaya musik yang tidak lagi mengandalkan sistem hubungan kunci yang telah menjadi pedoman musik Barat selama tiga abad. Jenis musik ini tidak menarik bagi para pemimpin politik Rusia, terutama Josef Stalin, dan penggunaan disonan atau musik *atonal* yang terlalu banyak oleh para komposer Soviet dianggap sebagai tanda kerendahan. Musik disonan terdengar seperti konflik, yang ingin dihapuskan dari masyarakat oleh sistem sosialis. Musik seperti ini menunjukkan kurangnya perhatian untuk berkomunikasi lewat musik dengan masyarakat; namun demikian, para komposer berbakat menentang tuntutan bahwa musik mereka harus terdengar seperti musik yang lain.

Salah satu karakteristik penting perubahan musik adalah bahwa perubahan tersebut terjadi pada level yang berbeda, dan usaha membandingkan perubahan atau proses perubahan pada masyarakat yang berbeda harus mempertimbangkan level-level ini. Perubahan sering terjadi pada bagian musik tertentu atau permainan musik tertentu, tapi perubahan ini belum tentu menghasilkan perubahan terhadap norma-norma musik. Perubahan-perubahan terjadi pada karya masing-masing musisi, tapi perubahan tersebut bisa juga bersifat idiosinkratis (saling berkaitan), kecuali bila individu tersebut sangat

berpengaruh. Perkumpulan musisi adalah salah satu level di mana bisa terjadi banyak perubahan yang signifikan. Dalam banyak kasus, perubahan dalam kebudayaan musik atau tradisi musik cenderung terjadi akibat perubahan dalam sifat kegiatan musik dan kompleks musik, bukannya akibat inovasi individual. Seringkali masyarakatlah yang meninggalkan kegiatan ritual yang melibatkan musik. Perubahan sering terjadi akibat kemunduran suatu kompleks musik, atau akibat penggunaan musik yang berasal dari kelompok masyarakat lain. Level perubahan musik lainnya adalah level kelompok etnis dan level global, seperti telah disebutkan sebelumnya. Kebanyakan pertentangan dalam wacana teoretis disebabkan oleh para peneliti yang berbeda yang tidak menyadari bahwa mereka berfokus pada level yang berbeda dalam analisa mereka.

Sebagian karakteristik umum perubahan sosiokultural sering terjadi berkaitan dengan musik. Tidak semua perubahan dalam musik dapat dilihat dengan jelas. Sebagian terjadi begitu perlahan sehingga orang tidak menyadarinya sampai mereka melihatnya kembali setelah suatu periode waktu yang lama. Perubahan seperti ini dinamakan “*drift*” dalam linguistik dan antropologi (Herskovits, 1948: 581). Istilah ini menggambarkan perubahan serupa dalam musik. *Drift* dapat disebabkan oleh perubahan kecil yang terencana, dan juga oleh penyimpangan dalam sosialisasi, di mana suatu generasi baru menginterpretasikan kembali atau salah memahami kegiatan para orang tua mereka.

Salah satu dari proses-proses utama yang terjadi dalam musik adalah **sinkretisme**, yang terjadi bila idiom-idiom dari dua masyarakat atau kebudayaan musik digabungkan, sehingga menghasilkan suatu jenis idiom baru. Sinkretisme menjadi landasan musik masyarakat Amerika keturunan Afrika, yang sering menggabungkan bentuk musik Afrika dengan musik Eropa. Para musikolog telah mengemukakan bahwa sinkretisme lebih mungkin terjadi bila dua gaya musik memiliki cukup karakteristik musik yang

sama sehingga dapat disesuaikan (R. Waterman, 1952: 207; Merriam, 1964: 314; Nettl, 1985: 20). Musikolog lainnya menyatakan bahwa karakteristik non-musik bisa mempengaruhi sinkretisme (Kartomi, 1981: 240). Barangkali nilai prestise yang tinggi yang diberikan terhadap karakteristik musik Barat lebih penting daripada persamaan gaya (Wachsman, 1961: 147). Kasus-kasus yang digunakan dalam kontroversi ini sering merupakan perbandingan musik Afrika dan musik penduduk asli Amerika. Musik Afrika nampaknya lebih memiliki karakteristik yang sama dengan musik Eropa dibandingkan dengan musik masyarakat Indian Amerika. Orang Afrika, yang sering sangat menyukai peradaban Eropa, barangkali menciptakan kombinasi musik mereka dengan musik Eropa karena mereka tidak menunjukkan permusuhan yang dirasakan oleh penduduk asli Amerika karena tanah dan kebudayaan mereka dirampas oleh orang asing. Selain itu, musik Afrika pada dasarnya adalah musik improfesional, dan tidak pernah dituntut agar pertunjukannya dilakukan dengan kebenaran mutlak, sebagaimana dalam musik masyarakat Indian Amerika.

Walaupun orang Jepang sering mempertahankan pemisahan yang jelas antara musik tradisional mereka dan musik Barat, sinkretisme masih tetap terjadi. Musik *kayokyoku* memadukan harmoni Eropa dengan karakteristik musik Jepang, yang mencakup skala pentatonis, produksi suara, dan meter dobel (Kitahara, 1966: 271). Sinkretisme juga terlihat dalam bentuk-bentuk musik populer yang lebih baru, seperti *enka*, yang menggabungkan penggunaan instrumen Eropa dengan gaya menyanyi Asia.

Lawan dari sinkretisme, yaitu *kompartmentalisasi*, terjadi bila idiom-idiom musik dari latar belakang yang berbeda dibuat tetap terpisah, di mana keduanya tetap digunakan namun tidak digabungkan. Kompartementalisasi merupakan suatu fenomena sosial sekaligus psikologis. Di Jepang, masyarakatnya mempertahankan musik

tradisional dan juga menggunakan musik yang berasal dari peradaban Barat, tapi jarang sekali orang Jepang yang memainkan musik dengan kedua tradisi tersebut.

Kompartementalisasi kadang-kadang terjadi bila individu dapat memainkan dua idiom musik, dengan menggunakan idiom apa saja yang sesuai. Contohnya adalah sebuah kasus di Afrika Selatan:

Wanita bushmen dapat meniru musik Eropa dengan harmoni sederhana yang mungkin pernah mereka dengar di areal pertanian dan di luar gereja pada misi Kuruman. Dan mereka dapat menyanyi dengan skala diatonis Eropa tanpa mengabaikan musik tradisional mereka yang sangat berbeda. Kenyataannya mereka mampu memisahkan kedua gaya tersebut. (Kirby, 1971: 245)

Masyarakat Inuit di Greenland dan Alaska juga melakukan kompartementalisasi atas kegiatan musik mereka.

Penduduk Greenland timur berhasil memisahkan dua jenis ekspresi musik, yang berarti bahwa gaya Barat tidak mempengaruhi gaya tradisional dan sebaliknya. . . Reaksi normal terhadap musik Barat adalah menerima atau menolak musik tersebut, tapi tidak menggabungkannya dengan musik tradisional. (P.R. Olsen, 1973: 32, 35)

Di Amerika, salah satu alasan kompartementalisasi oleh penduduk asli Amerika adalah mereka dapat menikmati idiom modern tapi masih tetap menggunakan musik tradisional sebagai alat untuk mengajukan klaim atas status Indian dengan tujuan untuk mendapatkan tanah (Johnston, 1976: 168).

Salah satu pola perubahan yang sering diabaikan adalah kemunduran atau pengabaian perlahan bentuk-bentuk tingkah laku musik tradisional. Bila kegiatan yang memerlukan kompleks musik tertentu tidak lagi relevan dalam situasi sosial yang terus berubah, masyarakat sering memilih untuk tidak memainkan musik yang diperlukan dalam kegiatan tersebut. Kecuali bila musik seperti ini memiliki karakteristik intrinsik yang khas, atau memiliki makna baru, musik tersebut besar kemungkinan akan terlupakan. Di kalangan sebagian kelompok masyarakat Shona lagu-lagu yang dulu

digunakan untuk upacara ritual yang berhubungan dengan kepala suku mulai ditinggalkan ketika kepala suku kehilangan otonomi di bawah kekuasaan penjajah Eropa. Beberapa lagu yang sangat disukai menjadi simbol perlawanan, atau dihubungkan dengan roh-roh para leluhur dan dimainkan dalam konteks tersebut. Di Mikronesia di Pasifik Barat, musik dan tarian tertentu dihubungkan dengan tradisi pembuatan tato yang sangat populer, tapi ketika kebiasaan tersebut semakin berkurang popularitasnya, maka berkurang pula popularitas musik dan tarian yang berhubungan dengan tradisi tersebut.

Walaupun proses-proses sosial dapat digunakan untuk mengetahui keberadaan kegiatan musik, biasanya proses kognitif individu yang menentukan bentuk-bentuk musik tersebut. Namun demikian, pilihan antara idiom tradisional lokal dan idiom modern asing sering juga didasarkan pada faktor-faktor non-musik. Sebagaimana sebagian masyarakat yang menolak memainkan musik dari kelompok etnis yang melakukan penindasan, begitu pula masyarakat lain yang sengaja memilih memainkan musik dari kelompok etnis mereka sendiri. Di Zimbabwe, selama perang kemerdekaan, idiom musik Shona digunakan untuk menciptakan identitas nasional dan memperjelas komitmen terhadap kekuatan-kekuatan yang memperjuangkan kemerdekaan. Setelah perang usai penggunaan idiom-idiom lain menjadi hal yang sangat umum, dan banyak anak muda yang kembali menyukai gitar yang sebelumnya sangat mereka sukai. Besar kemungkinan bahwa bila masyarakat hidup dalam situasi pergolakan mereka akan mempertahankan sebagian besar simbolisme tradisional mereka; bila masyarakat tersebut relatif stabil, maka warganya lebih bebas mencari bidang-bidang ekspresi musik yang baru dan yang berbeda.

F. Kontak Budaya dan Perubahan Musik

Walaupun faktor sosial dan ideologis di dalam suatu masyarakat sangat penting dalam menciptakan keseimbangan perubahan dan kontinuitas, sampai sejauh ini perangsang perubahan yang paling berpengaruh dalam musik adalah hubungan antar masyarakat. Hubungan ini meliputi pengembaraan para pedagang, penakluk, dan dominasi politik dan ekonomi jangka panjang. Hubungan ini umumnya menimbulkan suatu proses yang dinamakan difusi (pembauran) atau peminjaman. Difusi sering digunakan untuk menunjukkan proses seperti ini yang terjadi di masa lalu, sedangkan **peminjaman** lebih mengacu pada proses yang terjadi di masa kini. Juga perlu diperhatikan bahwa bila suatu masyarakat melakukan peminjaman, maka yang mengalami difusi adalah karakteristik budayanya. Hubungan kebudayaan tidak hanya memberikan gagasan dan karya baru, tapi juga menyebabkan perubahan sosial, politik, dan ekonomi yang menuntut reaksi penyesuaian dalam kehidupan masyarakat tersebut. Musik dipengaruhi oleh kedua proses ini.

Dari data yang tersedia, kebudayaan musik mengalami perubahan dengan meminjam instrumen baru, repertoar, dan bahkan penggunaan musik dari masyarakat lain. Tradisi musik Indonesia adalah hasil dari pengaruh tradisi musik Hindu yang dimasukkan melalui keyakinan dan ritual masyarakat peribumi. Kemudian, Islam mempengaruhi kepulauan tersebut, sehingga menciptakan lapisan norma budaya dan musik lainnya (Kartomi, 1980). Cina menggambarkan contoh lain dari proses difusi, karena negara ini telah menerima pengaruh budaya dan musik dari Asia tengah di sepanjang sejarahnya. Cina, pada gilirannya, sangat mempengaruhi tradisi musik di Korea dan Jepang.

Difusi sangat signifikan dalam kaitannya dengan instrumen musik. Instrumen musik mengalami difusi dengan relatif mudah dan cepat, baik ketika instrumen tersebut

dibawa dari satu daerah ke daerah lain, atau ketika masyarakat bermigrasi dari satu daerah ke daerah lain dan membawa pengetahuan mengenai bagaimana membuat instrumen musik tradisional mereka. Difusi instrumen musik telah terjadi di sepanjang sejarah manusia. Peperangan yang berkelanjutan yang terjadi di zaman dahulu di Asia barat daya mengakhiri “karakteristik nasional khas instrumen musik” (C. Sachs, 1940: 87). Tradisi menggunakan budak membantu penyebaran instrumen musik. Bahkan yang lebih signifikan berdasarkan skopnya adalah para penakluk Muslim yang dimulai pada abad ketujuh:

Biola runcing Kurdi ditemukan pada gamelan Bali dan juga di tangan pemusik jalanan Mesir; drum rangka tradisional Semit dimainkan oleh orang Arab seperti drum yang dimainkan oleh gadis Spanyol; *oboe* Persia dimainkan oleh orang Dayak di Kalimantan seperti *oboe* yang dimainkan di Maroko. (Ibid.: 246)

Difusi instrumen musik yang menyebar luas di seluruh Eropa dan Asia merupakan tahapan penting dalam sejarah musik, dan proses ini tetap terjadi dewasa ini. Contoh peminjaman instrumen adalah penggunaan terompet, biola, dan akordion oleh masyarakat pedesaan di Macedonia, yang menggantikan penggunaan *bagpipe* dan suling (N. Sachs, 1975: 206). Para pemain musik Gypsy yang disewa untuk menampilkan permainan musik pada acara-acara tertentu sekarang menggabungkan instrumen Barat dan Timur dengan pola-pola irama Timur dan harmoni Barat (ibid.: 208).

Difusi ini tidak hanya melibatkan instrumen itu sendiri. Nama instrumen juga menyebar dari satu tempat ke tempat lain, dan orang tidak dapat mengasumsikan bahwa nama tersebut selalu digunakan untuk instrumen yang sama. Ekspresi istilah yang mengambang telah digunakan untuk menunjukkan bahwa instrumen, bila dipinjam oleh satu masyarakat dari masyarakat lain, kadang-kadang diberi nama baru; selain itu, nama-nama yang mengalami difusi dengan instrumen tertentu kemudian dapat diberikan

untuk instrumen yang berbeda (Malm, 1977: 31). Contohnya adalah biola runcing, yang merupakan suatu jenis kecapi di mana tongkat yang menahan tali-talinya menembus resonator dan memanjang sampai ke bawahnya (Foto 7-2). Biola runcing pada mulanya dimainkan dengan memegangnya dalam posisi tegak di atas tanah atau di atas pangkuan, seperti permainan selo sekarang. Bentuk biola runcing Arab berasal dari kecapi pendek Persia, yang pada abad kesepuluh dimainkan dengan menggeseknya, bukannya dengan memetik talinya. Orang Arab menyebutnya *rabab*, yang merupakan istilah umum untuk instrumen gesek. Ketika instrumen tersebut mulai menyebar, instrumen ini dinamakan *rebab* di Indonesia dan *ribab* di Maroko. Ketika instrumen ini tiba di Filipina, melalui perantaraan orang Muslim, instrumen tersebut dinamakan *gitgit* (Malm, 1977: 30). Di Bizantium instrumen ini diberi nama baru, *lura*, yang kemudian menjadi *lyra*, dan instrumen tersebut banyak mengalami perubahan. Di Eropa instrumen ini pada mulanya dinamakan *rubeba*, dan kemudian dikenal dengan sebutan *rebec* (Marcuse, 1975: 432). Setelah mengalami banyak modifikasi, baik terhadap bentuk instrumen tersebut maupun terhadap teknik permainannya, instrumen ini dikenal sebagai biola dan instrumen terkait lainnya.

Perubahan seperti ini terjadi pada banyak instrumen lainnya. *Nay* adalah istilah umum bahasa Arab pertama untuk sebuah instrumen tiup dari kayu. Di Timur Dekat istilah ini menunjukkan sebuah suling panjang yang ditiup bagian ujungnya, tapi istilah ini juga dikenal secara luas sebagai *shawm*, sebuah instrumen dengan buluh ganda. Di Iran sekarang ini *shawm* dinamakan *surnay*. Di Turki sekarang ini *nay* menjadi istilah umum untuk suling, di Punjab (India) istilah ini menunjukkan *shawm*, dan di Rumania istilah ini menunjukkan *panpipe* (Marcuse, 1975: 360-361).

Kata dalam bahasa Persia untuk menyebutkan tali, seperti pada kordiofon, adalah *tar*. Yang diturunkan dari istilah ini adalah istilah *dutar*, sebuah instrumen yang

memiliki dua tali, dan *sitar*, sebuah instrumen dengan tiga tali (C. Sachs, 1940: 256-257). Walaupun tali tambahan kemudian diberikan pada sitar, namanya tetap sama. Bahasa Persia dan bahasa Yunani keduanya merupakan bahasa Indo-Eropa, dan sangat menarik bila diasumsikan suatu hubungan yang mungkin di antara istilah *tar* dalam bahasa Persia dan kata *kithara* dalam bahasa Yunani. Kata terakhir ini menjadi asal mula istilah “gitar”, yang merupakan suatu bentuk kecapi, dan “ziter”, suatu bentuk kordofon di mana talinya diletakkan di atas resonator.

Penyebaran instrumen musik tidak selalu bergantung pada instrumen-instrumen itu sendiri yang menyebar dari satu daerah ke daerah lain; penyebaran tersebut juga terjadi melalui difusi dalam teknik-teknik yang digunakan dalam membuat instrumen tersebut. Lamelofon petik Afrika (*mbira*) tidak menjadi instrumen tradisional di daerah lain di dunia, kecuali di Amerika Selatan sekarang. Lamelofon tersebut dibawa ke sana di dalam pikiran para budak Afrika, melalui pengetahuan mereka mengenai teknik pembuatannya. Para budak tersebut dirampas apapun yang mereka miliki, tapi pengetahuan tersebut tidak dapat dirampas dari mereka.

Aspek difusi instrumen yang penting lainnya adalah teknik permainan. Sebagian musikolog musik Afrika beranggapan bahwa *mbira* dibawa dari Afrika tengah ke Afrika Barat, karena sebagian orang Afrika Barat memainkan instrumen tersebut dengan garpu atau kunci yang menjauh dari bodi instrumen tersebut, bukannya mendekat menuju bodinya. Di Cina, sebagian instrumen yang menggunakan tali dimainkan dengan digesek, di mana rambut dari busur geseknya diselipkan di antara tali dan resonatornya (Foto 7-3), sedangkan sebagian instrumen lainnya dimainkan dengan busur gesek di atas tali-tali instrumen tersebut; teknik terakhir ini adalah teknik yang berasal dari Eropa dan Asia Barat yang diperkenalkan oleh orang Islam.

Perubahan musik tidak hanya diakibatkan oleh peminjaman, tapi juga karena penyesuaian terhadap sistem musik yang dihasilkan dari adaptasi terhadap suatu situasi baru, terutama dengan adanya penaklukan oleh orang luar. Penaklukan telah lama menjadi salah satu faktor yang ikut berperan dalam sejarah manusia, dan faktor ini sering menimbulkan pengaruh penting terhadap tingkah laku musik. Kegiatan politik adalah salah satu bidang yang paling penting di mana keputusan yang dibuat bisa melibatkan musik, karena musik sering dilihat dan digunakan sebagai simbol identitas politik dan aspirasi politik. Antropolog sosial Abner Cohen (1974) mengemukakan bahwa bila masyarakat tidak diizinkan untuk membentuk kelompok-kelompok politik untuk melindungi kepentingan mereka, mereka sering mengungkapkan aspirasi politik mereka melalui simbol-simbol. Jenis-jenis kegiatan musik tertentu mengalami kemunduran karena memainkan jenis musik tersebut melambangkan dukungan diam-diam dalam situasi politik yang tidak menguntungkan. Karl Signell (1976: 76) mengutip kemunduran Dinasti Usmani sebagai alasan mengapa musik tradisional Turki, termasuk musik klasik istana, tidak lagi dimainkan ketika Turki menjadi sebuah republik. Blacking (1973: 37-38) mengatakan bahwa penindasan Afrika Selatan terhadap masyarakat Venda sebagai penjelasan atas fakta bahwa masyarakat Venda tidak mau memainkan musik Eropa. Situasi ini sangat berbeda dengan situasi yang terjadi di Zimbabwe. Di sana, kalangan elit lebih menyukai musik gaya Afro-Eropa, walau pun mereka mengakui bahwa musik gaya Afrika lebih disukai oleh para petani, dan merupakan simbol nasional yang lebih cocok.

Perubahan kondisi sosial karena hubungan budaya telah menimbulkan perubahan tak langsung dalam musik. India belum menggunakan bunyi-bunyi musik Barat secara luas, tapi negara ini memberikan gambaran jelas mengenai dampak dari perubahan sosial terhadap kegiatan musik. Salah satu perubahan sosial ini adalah hilangnya

kekuasaan maharaja dan kelompok aristokrat (bangsawan) lainnya. Hilangnya kekuasaan berarti bahwa lebih sedikit musisi yang dipekerjakan di istana, sehingga pertunjukan musik klasik istana harus diadakan dengan cara lain agar para musisinya dapat tetap melestarikan keahlian mereka. Perkumpulan-perkumpulan dibentuk dengan tujuan mengadakan pertunjukan di depan umum. Untuk melayani orang yang bekerja pada siang hari, pertunjukan diadakan hanya pada senja hari, yang berarti bahwa improvisasi permainan harus dikurangi untuk menampilkan lebih dari satu raga sebelum layanan angkutan umum ditutup pada malam hari. Pertunjukan senja hari juga berarti bahwa peran penting raga berdasarkan waktu siang yang sesuai menjadi semakin tidak relevan, terutama di India Selatan (Higgins, 1976). Perubahan serupa telah terjadi di daerah lain. Musik *tahardent*, yaitu kecapi petik tiga tali, dulunya sangat terkenal di kalangan masyarakat Tuareg barat di Mali. Para pemain musik kasta budak sebelumnya memainkan musik ini di istana kepala suku, tapi karena penghapusan perbudakan dan berkurangnya kekuasaan kaum bangsawan, para pemain musik keliling sekarang melakukan pertunjukan dengan sistem kontrak. Musik ini, yang sudah menyebar ke seluruh daerah Tuareg, telah menjadi musik kota yang juga menarik bagi orang-orang yang sangat tertarik pada modernisasi dan urbanisasi (Card, 1982: 179-180). Musik *tahardent* nampaknya menggabungkan sistem mode Arab dengan prinsip irama dan meter sub-Sahara (ibid.: 174).

G. Pengaruh Barat terhadap Musik Dunia

Sampai sejauh ini sebagian besar perubahan musik dalam 150 tahun terakhir disebabkan oleh penyebaran kebudayaan Barat. Ketika revolusi industri mendorong orang Eropa untuk mencari bahan mentah dan pasar di seluruh dunia, mereka secara

perlahan menyebarkan pandangan-pandangan mereka mengenai musik dan gaya musik ke seluruh dunia.

Sebagian besar ekspansi bangsa Eropa adalah ekspansi militer, dan musik digunakan untuk menimbulkan kesan kehebatan tentara Eropa. Ketika satuan-satuan tentara dan polisi dibentuk di daerah jajahan, satuan-satuan tersebut dilengkapi dengan band yang menggunakan model Eropa. Di berbagai daerah di dunia kekuasaan Barat tidak hanya mengandalkan tentara, tapi juga mengandalkan dominasi psikologis yang ditimbulkan oleh ideologi superioritas (keunggulan) Eropa. Musik memainkan peran dalam mempertahankan ideologi ini. Bangsa Eropa mengirim para misionaris untuk mengubah kepercayaan dan mendidik masyarakat pribumi. Menghadapi etno sentrisme yang kuat, para misionaris ini tidak hanya memperkenalkan musik Eropa, tapi juga menganggap musik tradisional lokal sebagai musik yang primitif, atau berdosa, atau keduanya. Banyak kelompok masyarakat, seperti kelompok masyarakat di Polinesia, membaurkan musik Barat sedemikian rupa sehingga orang-orang tua sudah lupa dengan bentuk-bentuk asli musik lokal mereka, dan orang-orang muda tidak pernah mempelajarinya.

Para “pakar” pendidikan Barat kadang-kadang berusaha “mengembangkan” atau “mensistematisasikan” berbagai macam tradisi musik. Sebagian masyarakat telah berusaha “menteraturkan” irama simetris dalam masyarakat India dan Balkan. Usaha-usaha seperti ini mungkin menggambarkan niat baik, tapi usaha ini jelas membantu menurunkan harga diri di kalangan penduduk lokal. Selain itu, orang tidak boleh mengabaikan kemungkinan bahwa banyak kasus seperti ini yang mungkin menggambarkan usaha yang dilakukan oleh kelas penguasa untuk mengendalikan ekspresi musik rakyat jajahan.

Di berbagai daerah sekolah-sekolah dan guru musik memperkenalkan notasi musik. Penggunaannya di negara-negara lain telah menimbulkan konsekuensi yang tak terduga terhadap sistem musik di mana sistem notasi tersebut diperkenalkan. Misalnya, penggunaan notasi dalam musik gamelan Jawa sangat mempengaruhi musik tersebut. Karena notasi dianggap sebagai bagian peradaban Barat, penggunaan notasi sangat meningkatkan prestise; dengan demikian, notasi ini cenderung digunakan secara luas. Notasi sering digunakan untuk mempercepat proses belajar, karena industrialisasi telah menimbulkan situasi di mana para musisi memiliki lebih sedikit waktu yang dapat digunakan untuk seni musik mereka. Notasi adalah “jenis pengaruh Barat yang paling berurat berakar” (Becker, 1980: 11). Penggunaan notasi telah memungkinkan masyarakat pedesaan belajar memainkan gamelan seperti yang dimainkan di istana-istana kota, sehingga mengurangi variasi gaya yang digunakan di daerah-daerah yang berbeda di pulau tersebut. Masalah notasi yang paling besar adalah bahwa musik gamelan Jawa pada dasarnya merupakan tradisi improvisasional. Bila not-not yang akan dimainkan dituliskan dan berasal dari sumber yang berkuasa, maka akan muncul versi yang benar dan yang salah. Sikap ini mengurangi variasi permainan karena menghambat kebebasan musisi melakukan improvisasi (Becker, 1972: 3-4). Notasi juga mempengaruhi musik Jawa melalui proses pembelajaran. Musik gamelan telah dipahami secara tradisional sebagai suatu pola bunyi-bunyian, bukan sebagai suatu rangkaian linier. Pola bunyi di dalam setiap siklus memainkan peran yang sangat penting. Pelatihan seorang pemain musik mengutamakan orientasi pada kelompok musik secara keseluruhan sambil perlahan-lahan meningkatkan konsentrasi pada perannya sendiri. Penggunaan notasi pasti melibatkan pemikiran menurut bagian-bagian, bukannya

menurut siklus atau pola, sehingga pemain mulai memikirkan bagiannya sendiri, bukannya seluruh efek dari kelompok musik tersebut (Becker, 1980: 23).

Pengaruh band, gereja, dan sekolah-sekolah tidak signifikan dibandingkan dengan efek industri musik belakangan ini. Musik populer telah dikategorikan sebagai pengganti komersial musik rakyat, yaitu musik kebudayaan populer modern. Musik ini muncul sebagai bagian dari revolusi industri, pertama sebagai hasil dari publikasi yang luas dan kemudian sebagai hasil dari **fonogram**, seperti piringan hitam, kaset rekaman, dan *compact disc*. Industri musik bertujuan menyajikan musik bagi pendengar dalam jumlah besar, dan tujuannya, sebagaimana perusahaan kapitalis lainnya, adalah untuk menghasilkan keuntungan (Wallis dan Malm, 1984: 29).

Industri musik internasional sekarang ini adalah bagian dari sistem sosio-ekonomi dunia. Pada waktu Roger Wallis dan Krister Malm melakukan penelitian mereka mengenai pengaruh industri musik terhadap negara-negara kecil, mereka menemukan bahwa industri musik dunia didominasi oleh lima perusahaan transnasional, yang semuanya berasal dari negara-negara terkemuka di dunia (1984: 49). Perusahaan-perusahaan ini menghasilkan fonogram-fonogram yang umumnya dijual di negara-negara kaya di Eropa dan Amerika Utara. Piringan hitam yang laku terjual di daerah tersebut kemudian dipasarkan di negara-negara berkembang semata-mata untuk mendapatkan keuntungan. Produksi fonogram untuk negara-negara kecil kurang menguntungkan karena biaya produksi yang besar dan pasar yang kecil. Dalam sebagian kasus perusahaan-perusahaan besar berhasil memperoleh keuntungan di negara-negara berkembang, dan memproduksi fonogram yang dijual ke pasar dunia. Praktek ini terjadi terutama pada musik *reggae* di Jamaica, musik *calypso* di Trinidad, dan musik populer Afrika Timur. Sistem ini

telah mempengaruhi negara-negara berkembang karena walaupun sistem ini telah membuat mereka menerima norma-norma musik internasional, sistem ini telah menelantarkan norma musik mereka sendiri. Sangat sulit bagi para musisi, baik sendiri-sendiri ataupun dalam kelompok, untuk melawan pengaruh kuat ini. “Hanya pada level pemerintahan saja kita dapat menemukan keputusan yang mungkin dapat mengimbangi keputusan yang dibuat oleh perusahaan-perusahaan musik transnasional.”

Masalah-masalah yang disebabkan oleh industri musik bukan hanya masalah ekonomi; banyak di antaranya adalah masalah musik. Tujuan utama memasarkan fonogram adalah agar masyarakat mengenalnya, yang paling efektif dilakukan melalui siaran radio. Berbagai metode, termasuk uang, bujukan seksual, kesempatan istimewa, dan fonogram gratis, digunakan untuk menyuap para manajer stasiun radio dan *disc jockey* untuk memainkan karya-karya musik yang sedang dipromosikan oleh perusahaan tersebut. Karena *hit-hit* internasional adalah karya musik yang paling menguntungkan, ini adalah karya musik yang paling sering dipromosikan, sehingga musisi lokal dan gaya lokal semakin kurang diperhatikan. Industri musik tidak hanya mengutamakan gaya asing; dengan menciptakan dan memasarkan musik dengan daya tarik yang paling luas, industri musik cenderung memusatkan perhatian pada musik di mana daya tariknya didasarkan pada lirik atau karakteristik tariannya. Mendengarkan permainan musik seperti ini mempengaruhi jenis gaya musik yang terlihat paling alami. Masyarakat belajar memilih apapun yang paling sering mereka dengar, walaupun musik tersebut mungkin tidak bermutu tinggi.

Dampak dari industri musik terhadap kebudayaan ekspresif secara umum sangat besar. Bila makna utama suatu bagian musik disampaikan melalui liriknya,

masyarakat jadi bosan mendengarkan lagu-lagu dalam bahasa asing. Kebutuhan yang dirasakan akan musik rekaman dalam bahasa lokal sering mendorong didirikannya industri musik di negara-negara kecil. Keberhasilan perusahaan seperti ini sebagian tergantung pada dukungan pemerintah lokal dan sebagian tergantung pada usaha mengadakan kerjasama dengan salah satu perusahaan multinasional. Usaha menjalin hubungan seperti ini akan sangat menguntungkan kecuali bila perusahaan yang lebih kecil tersebut mulai mengurangi keuntungan perusahaan yang lebih besar tersebut.

Hasil dari teknologi Barat tidak selalu bertentangan dengan tradisi lokal. Perubahan yang terjadi pada band *juju* di Nigeria adalah contoh yang jelas. Pada mulanya, kelompok instrumen Barat ini masih kecil, yang terdiri dari empat pemain: satu orang memainkan banjo dan menyanyi, satu lagi menyanyi dan kadang-kadang memainkan simbal dan segitiga, dan dua orang memainkan tamborin atau “giring-giring botol-labu”. Amplifikasi elektronik ternyata memungkinkan penggabungan instrumen ini dengan drum tradisional Yoruba dan mengimbangi tingkat kekerasan suara yang berbeda dari berbagai instrumen. Dengan menambahkan instrumen Yoruba, terutama drum dua kepala, memungkinkan bukan hanya untuk menambah pemain, tapi juga memperjelas sebagian karakteristik utama musik Yoruba. Hasil inovasi teknologi ini sebenarnya adalah berkurangnya westernisasi (pembaratan) pada band tersebut, sehingga memungkinkan mereka bermain musik secara lebih efektif sebagai ungkapan identitas etnis (C. Waterman, 1990: 84).

Industri pariwisata juga telah mempengaruhi praktek-praktek musik masyarakat di seluruh dunia. Walaupun industri musik telah menyebarkan musik Barat ke seluruh penjuru dunia, industri pariwisata berusaha menarik orang-orang kaya dari Amerika Utara, Eropa, dan Jepang ke daerah-daerah eksotis (khas, lain daripada yang lain), di mana mereka akan mendapatkan hiburan. Bentuk-bentuk

hiburan tersebut seringkali merupakan kegiatan yang diadakan secara khusus agar dapat disesuaikan dengan waktu kehadiran wisatawan yang singkat, dan untuk memastikan bahwa apa yang dilihat wisatawan memang paling menguntungkan (Wallis dan Malm, 1984: 293). Baik idiom musik maupun makna musik sering dimodifikasi atau diimprovisasi agar sesuai dengan selera orang luar, yang akhirnya menghasilkan perubahan norma-norma dalam masyarakat lokal.

Pariwisata tidak selalu dapat dikendalikan oleh pemilik hotel atau agen wisata, karena masyarakat kadang-kadang ingin menampilkan tradisi mereka sendiri. Di kalangan masyarakat Kwakiutl di British Columbia, penggunaan musik telah berubah karena pariwisata. Musik pada mulanya digunakan bersama tarian yang menyertai upacara *potlatch*, di mana kepala suku akan mengumumkan status mereka dengan memberikan hadiah kepada para peserta. Kehadiran orang kulit putih di desa Alert Bay telah mendorong panitia pembangunan rumah sakit menyajikan tarian Kwakiutl seperti pertunjukan komersil gaya Eropa. Ini berarti bahwa bukannya memberikan barang-barang kepada para penonton, mereka malah meminta penonton untuk membayar. Kemudian desa tersebut membangun sebuah gedung pertemuan dan menyajikan tarian kepada orang-orang yang berada di kapal wisata yang berhenti di sana pada musim panas. Pertunjukan ini juga meminta bayaran; para penari dan penyanyi dibayar atas pertunjukan mereka dan keuntungan yang diperoleh digunakan untuk kepentingan masyarakat. Pertunjukan yang suatu ketika pernah berlangsung semalam suntuk dan diadakan berdasarkan hubungan sosial, sekarang ditampilkan pada siang hari dengan memungut bayaran. Tarian yang memakan waktu lama dipersingkat sehingga beberapa jenis tarian dapat ditampilkan selama para penumpang kapal singgah di sana (Spradley, 1969).

Penelitian terbaru menunjukkan bahwa walaupun musik Barat sangat terkenal di seluruh dunia, musik ini sama sekali tidak mendominasi kehidupan musik semua

masyarakat. Di banyak daerah orang telah mengubah musik Barat, atau mengkombinasikannya dengan idiom musik tradisional mereka untuk menciptakan musik baru. Masyarakat non-Barat nampaknya terus berusaha menciptakan bentuk-bentuk ekspresi musik baru, dengan atau tanpa pengaruh Barat. Nettl (1985: 3) mengemukakan, penyebaran musik Barat di seluruh dunia sebenarnya akan meningkatkan keanekaragaman musik dunia.

H. Rangkuman

Pernyataan bahwa “kebudayaan adalah dinamis” merupakan sesuatu yang biasa dalam antropologi, dan ini dapat diterapkan pula pada ethnomusikologi. Perubahan merupakan sesuatu yang tetap dalam kehidupan manusia; walaupun kecepatan perubahan berbeda antara satu kebudayaan dengan kebudayaan lainnya dan dari satu aspek ke aspek lainnya dalam sebuah kebudayaan, tidak ada satu kebudayaanpun yang menghindari dinamika perubahan sepanjang waktu. Namun kebudayaan juga bersifat stabil, yakni bahwa tidak ada kebudayaan yang berubah secara keseluruhan dan dalam sekejap; urutan mengenai kesinambungan melewati semua kebudayaan, sehingga perubahan harus selalu dipertimbangkan terhadap stabilitas latar belakang.

Perubahan kebudayaan bisa dilihat dari 2 hal yang menguntungkan. Ia bisa diamati dari bagaimana terjadinya di masa lampau atau bagaimana terjadinya di masa kini. Yang pertama disebutkan biasanya digolongkan dalam rubrik difusi, didefinisikan sebagai “perpindahan cultural yang dicapat” sedangkan yang kedua didekati dengan akulturasi, yang didefinisikan dalam rangka referensi ini sebagai “perpindahan cultural yang sedang berjalan” (Herskovits 1948:525). Perubahan juga bisa dilihat dari asal muasalnya dari dalam kebudayaan atau internal, dan dari luar kebudayaan atau

eksternal. Perubahan internal biasanya disebut “inovasi” sedangkan perubahan eksternal diikuti dengan proses akulturasi.

Murdock telah mengurangi fenomene kebudayaan hingga serangkaian 4 proses sederhana (1956). “Kebudayaan berubah,” katanya, “dimulai dengan proses inovasi,” dimana didalamnya seorang individu membentuk satu kebiasaan baru yang seringkali dipelajari oleh anggota lain dari komunitas. Termasuk dalam jenis inovasi adalah variasi, hasil temuan, *tentasi*, dan peminjaman kultural. Namun demikian, sebuah inovasi tetap merupakan kebiasaan individual, sampai proses kedua terjadi, yang merupakan penerimaan sosial, dimana didalamnya inovasi menyebar dari pemula ke orang lain hingga ia diterapkan secara menyeluruh oleh semua anggota komunitas. Namun setiap inovasi yang diterima secara sosial juga harus mengalami proses penghilangan yang selektif dimana didalamnya ia masuk kedalam “sebuah kompetisi untuk bertahan”; disini penghargaan yang mengikutinya ditimbang terhadap penghargaan yang diberikan oleh perilaku alternatif, ide, atau hal-hal. Akhirnya, inovasi yang telah diterima komunitas yang telah menahan proses penghilangan yang selektif berintegrasi dengan elemen kebudayaan lainnya dan menjadi bagian yang diterima dari keseluruhan fungsi.

Versi proses perubahan kebudayaan ini sangat disederhanakan, namun ia meliputi hal-hal yang penting dalam pendekatan antropologi. Dalam ethnomusikologi, hal-hal ini telah dibahas. Bisa dicatat bahwa pembahasan mengenai perubahan kebudayaan dalam ethnomusikology cenderung untuk mengikuti 3 garis utama orientasi. Kami tidak akan menekankan pada penggambaran perubahan dalam musik, namun lebih kepada saran teoritis mengenai penyebab dan akibat dari perubahan musik. Kami pusatkan perhatian pada proses dinamika kebudayaan dalam musik.

Salah satu ide utama mengenai dinamika kebudayaan yang telah diterapkan dalam fashion yang konsisten yang masuk akal oleh para ethnomusikologis adalah asumsi dari kesinambungan dan stabilitas umum *of the continuity and general* pada musik. Etnomusikolog membuat banyak referensi mengenai ide bahwa musik dianggap sebagai salah satu elemen kebudayaan yang paling stabil, walaupun alasan untuk asumsi ini jarang diklarifikasi atau didokumentasikan. Namun demikian ada beberapa bukti yang secara dramatis menunjukkan stabilitas pada musik sepanjang waktu.

Asumsi bahwa musik memiliki stabilitas internal yang mendasar nampaknya masuk akal ketika dibandingkan dengan teori umum kebudayaan. Diasumsikan bahwa setiap kebudayaan berjalan dalam kerangka kerja kesinambungan sepanjang waktu; sedangkan variasi dan perubahan terjadi bersifat tidak terelakkan, mereka melakukannya demikian dalam kerangka kerja kecuali kebudayaan disebarkan oleh beberapa bentuk yang disebut sebagai kecelakaan historik (Herskovits 1948:588-93). Kasarnya, makna yang sederhana ini bahwa pada keadaan normal tidaklah masuk akal untuk mengasumsikan bahwa pada beberapa titik waktu di Afrika Barat akan tiba-tiba mulai menyanyikan lagu opera Cina. Pada kejadian seperti ini kita tidak dapat merujuk pada dinamika internal dari perubahan kebudayaan; masuk akal jika dengan merujuk kepada hubungan kebudayaan.

Pada saat yang sama, terbukti bahwa musik waktu pada beberapa kebudayaan berubah lebih cepat dan menyolok dibandingkan kebudayaan lain ketika ditilik dari titik pandang perubahan internal. Beberapa penjelasan untuk perbedaan ini telah disampaikan dalam pembahasan kita mengenai konsep yang padanya musik bersender, dan pada berbagai kesempatan telah dibuat hipotesa bahwa perubahan dan daya penerimaan untuk berubah akan terjadi lebih sering pada kebudayaan yang menekankan pentingnya penggubah individual dibandingkan mereka yang menerima bahan musik

mereka dari sumber *superhuman* yang tertentu. Kami juga menemukan bahwa beberapa kebudayaan secara sederhana lebih banyak menekankan nilai perubahan dalam musik dibandingkan yang lainnya, dan hipotesa semacam ini telah berkembang sejalan dengan buku ini. Perubahan internal tidak diturunkan dari kesempatan tapi sebagian besar setidaknya dari konsep waktu yang dipegang mengenai musik dalam kebudayaan, dan inilah yang memberikan latar belakang yang luas pada pemikiran mengenai musik, yang harus kita pahami lebih utuh mengapa musik lebih banyak berubah pada satu kebudayaan daripada pada kebudayaan lain.

Asumsi mengenai kesinambungan internal biasanya dianggap pasti dalam ethnomusikologi, ada potensi besar untuk dilakukannya studi empiric pada masalah ini. Ethnomusikologi telah mencapai titik dimana banyak tersedia jumlah material dengan kedalaman waktu mencapai 50 tahun untuk diperbandingkan dengan musik kontemporer. Jadi karya Hornbostel (1917) pada material yang dikumpulkan di Ruanda pada tahun 1907 memberikan dasar untuk studi mengenai stabilitas dan perubahan selama periode 50-60 tahun. Karya Herzog, Densmore, Fletcher, Bartok, dan lainnya tersedia untuk digunakan secara serupa. Sebuah contoh untuk studi semacam itu adalah yang dilakukan oleh Burrows pada musik di komunitas Ifaluk (1958), dimana perbandingan dibuat berdasarkan bahan yang dikumpulkan pada tahun 1947-48 dan 1953 dengan yang dikumpulkan pada ekspedisi Lerman pada tahun 1908-10 dan dipelajari oleh Herzog sekitar 25 tahun kemudian (Herzog 1936a). Ucapan Burrows bahwa “sebagian besar generalisasi dari Herzog mengenai Ifaluk sejauh ini sudah dikonfirmasi”, namun bahwa “sebagian besar yang menarik perhatian menunjukkan hal ini—bahwa sedikit formula melodis mencirikan sebagian besar jenis utama pada lagu, atau mungkin yang lebih tepat, sebagian besar dari kesempatan *twain* untuk menyanyi—tidak muncul dalam bahan Herzog.” Burrows tidak memiliki penjelasan

yang jelas mengenai perbedaan ini; namun ia menunjukkan bahwa rekaman asli Sarfert recordings dibuat pada saat yang tidak menuntut penggunaan waktu pada formula waktu melodis, ia mengembangkan ini hanya sebagai kemungkinan hipotesa. Ia juga mencatat “bahwa perubahan seperti ini harus terjadi dalam 50 tahun tidaklah mengejutkan”. Studi Burrows nampaknya untuk mengkonfirmasi asumsi waktu bahwa ada kesinambungan gaya pada waktu yang penting namun perubahan terjadi, walaupun tidak jelas apakah Burrows merasakan perubahan sebagai hasil yang terbaik dari faktor internal atau eksternal. Kita tidak bisa menggeneralisasi studi tunggal ini, namun pentingnya studi ini sebagai sebuah model tidak bisa diminimumkan.

Sejauh ini kita telah hanya berbicara mengenai asumsi stabilitas internal dari musik sepanjang waktu, namun dalam situasi apa hubungan kebudayaan terjadi? Para etnomusikolog telah mengasumsikan stabilitas inti dari musik pada situasi yang demikian namun pendokumentasian hipotesa tetap kurang lengkap. Bahwa musik bersifat stabil dalam situasi kontak nampaknya dikuatkan dalam hal musik *New World Negro* yang terjadi dalam bentuk mayor virtual yang tidak berubah, tersusun hingga 400 tahun. Satu-satunya penjelasan bagi kegigihan semacam ini ditawarkan oleh Herskovits (1941), yang berdalil bahwa musik terutama stabil dalam situasi kontak karena ia dibawakan secara subliminal, jadi membuatnya tahan terhadap serangan langsung. Namun demikian, kesulitannya disini adalah bahwa hipotesa menjadi masuk akal saat diterapkan pada situasi *New World Negro*, namun tidak muncul pada bagian lain di dunia untuk dapat diterapkan. Sebagian besar mahasiswa yang mempelajari musik Polynesia berkomentar pada kecepatan orang Polynesia mengambil alih bentuk barat, dan luasan yang menyolok dimana musik tradisional ditinggalkan. Jika kita mengasumsikan bahwa hipotesa mengenai sifat subliminal dari musik harus diterapkan dengan sama pada Polynesia dan Afrika, telah terbukti ini tidak cukup untuk

menjelaskan kedua situasi kontak. Subliminalitas muncul menjadi hipotesa yang masuk akal, namun karena ia tidak dapat diterapkan pada situasi Polynesia menjelaskan bahwa faktor lain harus bekerja, dan ini membawa kita pada kumpulan utama kedua pada ide dan masalah mengenai perubahan musik yang merupakan pusat perhatian di ethnomusikologi.

BAGIAN VI

ESTETIKA DAN HUBUNGAN TIMBAL BALIK PADA SENI

A. Konsep Estetika Barat

Salah satu aspek terpenting dari studi yang dilakukan pada musik meliputi konsep estetika dan hubungan timbal balik dalam seni. Ini merupakan dasar yang berbahaya dan penuh tipuan yang ditempuh oleh sejumlah ahli estetika yang memfokuskan diri untuk menerapkan konsep ini hanya pada seni dari wilayah barat. Dalam seni dari wilayah barat, hal ini sangat penting karena merupakan kesempatan untuk memahami yang mengarah kepada tujuan dan tujuan seni, dan juga sikap terhadapnya; dengan kepentingan ini, sungguh mengejutkan bahwa baru sedikit usaha yang dilakukan untuk menerapkan dan memahami silang kultural. Disini kita tidak akan membahas sejarah estetika atau penerapan estetika pada kebudayaan dari barat, karena masalah ini telah dibahas secara terperinci (Gilbert dan Kuhn 1939; Munro 1951)). Tapi kita lebih berusaha untuk mengungkap apakah konsep estetika dari barat bisa dipindahkan dan diterapkan pada komunitas dunia lain.

Salah satu masalah utama yang ditemui di sini adalah bahwa walaupun begitu banyak literatur dicurahkan untuk membahas masalah estetika, namun sangat sulit untuk mengungkap dengan pasti apa yang dimaksud dengan estetika. Berbagai seni atau karya individual seni telah digambarkan—(biasanya) dalam pengertian afektif—sebagai menjadi estetika, yang sering nampak adalah bahwa estetika direfleksikan dari seni atau obyek individual dibandingkan sebagai sesuatu yang diterapkan. Jadi ini kesulitan untuk menggunakan konsep silang-kultural terutama karena kita tidak bisa membuat penerapan seperti itu jika kita tidak mengetahui secara jelas dan ringkas apa yang akan kita terapkan. Tantangannya adalah, pertama, untuk mencari pemahaman mengenai apa

yang dimaksud dengan estetika, dan kedua, berusaha untuk menyingkap apakah komunitas lain memiliki dan menggunakannya dengan cara yang sama seperti yang kita lakukan. Untuk melakukan hal ini, kita harus meletakkan beberapa dalil dan asumsi yang akan membentuk dasar pembahasan.

Pertama, telah difahami bahwa estetika merupakan konsep yang digunakan di wilayah barat dan kebudayaan Middle dan Timur Jauh untuk menunjukkan sesuatu tentang seni. Ia diturunkan dari filosofi yang bisa dilacak pada sejarah Yunani terhadap kebudayaan barat dan bahkan kebudayaan timur. Telah dipahami pula bahwa walaupun ada perbedaan kandungan dan rincian materi pada keduanya, namun pada dasarnya filosofi keduanya adalah sama. Kita tidak akan berusaha untuk mendasarkan pembahasan pada filosofi estetika timur; namun argumentasi hanya akan didasarkan dan pada konsep estetika barat.

Kedua, telah difahami bahwa di wilayah Barat kita mengelilingi konsep estetika dengan semburan ide-ide, verbalisasi yang cenderung untuk mengaburkan bukan menjelaskan ide-ide pokok yang terkandung di dalam filosofi estetika. Makna estetika terutama menjadi masalah kata-kata, sebuah semantik, yang memuncak dalam perasaan yang nyaris intuitif mengenai apa yang dianggap dan tidak dianggap indah.

Ketiga, dalam membahas estetika, para ahli estetika dari barat membuatnya dapat diterapkan terutama pada satu jenis seni saja. Dengan begitu, mereka memperkuat pembagian yang dibuat dalam komunitas kita antara "seni halus" sebagai lawan dari "seni terapan," atau "seniman" sebagai lawan dari "pemahat." Jadi, Munro misalnya, bisa mengatakan "... kata 'seni' sendiri menyatakan secara langsung fungsi estetika dalam dirinya. Jadi, ketrampilan atau produk apapun yang digolongkan sebagai sebuah seni termasuk 'halus' atau indah" (1951:518). Rupanya, musik rakyat atau musik populer tidak bisa menjadi estetika berdasarkan definisi di atas, karena ia bukan seni

”halus”. Konsep estetika untuk orang Amerika hanya diterapkan pada jenis musik tertentu dan tidak termasuk jenis lainnya; ini merupakan konsep keterikatan pada kebudayaan yang kita terapkan pada bentuk-bentuk spesifik yang kita sebut sebagai seni halus.

Keempat, telah difahami bahwa tidak ada benda atau tindakan yang estetis; estetika berasal dari pencipta atau pengamat yang menempelkan sesuatu yang estetis pada benda atau tindakan. Jadi, estetika menyatakan secara langsung sebuah sikap yang meliputi nilai yang dipegang, dan jika ini benar maka penyebutan Barat atas keestetikaan pada suatu benda yang tidak berasal dari Barat tidak bernilai untuk dianalisa, kecuali mengacu pada konsep estetika kita sendiri. Untuk menunjukkan bahwa konsep estetika Barat diterapkan pada kebudayaan lain, harus ditunjukkan bahwa konsep serupa juga dipegang oleh masyarakat dari kebudayaan tersebut dan bahwa mereka menerapkannya pada benda atau karya seni mereka.

Ringkasnya, tujuannya adalah untuk mengungkapkan apa yang dimaksud dengan estetika dalam budaya barat, dan berusaha untuk menerapkan makna ini pada kebudayaan lain dan kemudian menentukan apakah bisa diterapkan pada skala yang lebih besar daripada hanya pada satu kebudayaan saja. Jika ditemukan bahwa konsep ini berterima, maka kita harus mengambil langkah lain untuk mencari elemen kebudayaan yang bersifat menyeluruh untuk menunjukkan tingkat kesatuan dalam perilaku seluruh umat manusia. Jika pada sisi lain ditemukan bahwa konsep ini tidak berterima oleh kebudayaan lain, pengungkapan ini tetap saja penting dan ada 2 alasan untuk ini. Pertama, ini berarti bahwa orang tidak sama dalam estetika, dan keterangan yang negatif acapkali sama pentingnya dengan keterangan positif. Namun demikian, yang lebih penting adalah indikasi bahwa orang dari kebudayaan lain harus memandang seni mereka dengan cara yang berbeda dari cara Barat dan dengan cara yang benar-benar

dimengerti. Ini tidak akan mencemarkan seni dari kebudayaan lain; ia hanya akan menunjukkan perbedaan sikap dan kemungkinan juga perbedaan penggunaan dan fungsi.

Untuk meminimalkan salah pengertian, perlu kami ulangi bahwa asumsi di sini adalah asumsi yang kami hadapi terutama pada konsep Barat yang benar-benar dipandang dari pandangan orang Barat. Masalahnya adalah, untuk memastikan apakah konsep Barat yang spesifik ini bisa berulang pada komunitas lain. Untuk melakukan ini kita harus mengisolasi faktor-faktor yang sepertinya menjadi prasyarat bagi estetika dan menerapkannya pada kasus-kasus spesifik dalam komunitas lain. Untuk tujuan yang belakangan disebutkan, kita akan menggunakan komunitas Basongye dan Flathead yang telah kami gambarkan dengan begitu luas didalam buku ini.

Ketika kita melihat estetika dalam komunitas Barat, ada 6 faktor yang bersama-sama terdiri dari konsep. Sepertinya tidak mungkin untuk menentukan yang mana yang paling penting, atau apakah jika satu atau lebih faktor dari keenam faktor tersebut hilang maka akan mengindikasikan kurang estetis. Namun demikian, jika keenam faktor dikemukakan dengan tepat, pertalian yang terbatas atau ketidakhadirannya pada komunitas lain nampaknya akan mengindikasikan adanya pertanyaan serius mengenai ada tidaknya estetika, yang selalu didefinisikan dalam pengertian barat.

Faktor pertama adalah apa yang disebut dengan kekuatan batin atau jarak batiniah. Seperti yang digunakan oleh Bullough (1912), istilah ini diterapkan terutama dalam pengertian "objektivitas," tapi juga digunakan dalam pengertian "tidak adanya kegunaan atau tujuan," "perasaan akan khayalan," dan "ketenangan atau berpartisipasi penuh dalam obyek" (Longman 1949:14). Pengertian yang digunakan di sini juga telah disampaikan sebelumnya; yakni pengertian "pelepasan dan pengisolasian" (*loc.cit.*). Maksudnya adalah kemampuan orang yang tertarik dengan musik untuk memindahkan

diri darinya, memegang dan mengujinya. Dalam kebudayaan Barat, mereka yang terlibat dengan seni pada tingkat estetika senantiasa berada dalam proses ini; kita cenderung untuk menjauhkan diri dari musik "seni" kita dan memandangnya sebagai sebuah benda, menguji dengan kritis tidak hanya dari bentuknya tapi juga dari apa yang ia ekspresikan.

Setelah proses ini kita maju selangkah, bahwa kita bisa (dan memang) mengisolasi musik sebagai suatu benda dan melihat serta menganalisisnya sebagai benda yang terpisah dari konteksnya. Misalnya, kita bisa memasang radio, mendengar sepeggal lagu yang dimainkan, mendengarkan tanpa mengetahui siapa penggubahnya, waktu yang ia tunjukkan, atau apa fungsi musik (kalau ada). Kita bisa mengeluarkan musik dari konteks manapun dan memperlakukannya secara obyektif atau subyektif sebagai sesuatu yang ada untuk dirinya sendiri. Kita lakukan ini tidak hanya pada saat proses mendengarkan, namun juga ketika kita menganalisa musik; mahasiswa yang mempelajari musik melihatnya sebagai suatu kesatuan obyek yang bisa dipisahkan baik dari dirinya maupun dari konteksnya.

Baik komunitas Basongye maupun Flathead tidak melakukan hal ini. Pada komunitas Basongye, setiap lagu sangat tergantung pada konteks kulturalnya dan dalam hubungan ini terkonsepsi. Hal ini diturunkan dari 2 pendekatan Basongye terhadap musik. Pertama, yang secara teoritis bersifat tanpa batas, *corpus of musik* Basongye meliputi lagu dalam jumlah yang terbatas yang dikenal di kebudayaan mereka, tidak seperti kita. Kita bisa memutar radio dan mendengarkan sepeggal lagu tanpa mengetahui secara pasti apa yang disampaikan lagu itu, dan kita bisa memisahkan diri kita dari lagu tersebut untuk menghubungkannya sebagai sebuah obyek, Basongye tahu benar apa yang dikandung oleh setiap lagu dan mengenali dan langsung memberinya judul. Jika seorang persona tidak dapat melakukan hal ini, maka banyak orang di

sekitarnya dengan pengetahuan yang cukup mengenai lagu tersebut, karena ini merupakan bagian dari kegiatan kultural. Muncul pertanyaan teoritis: apakah seorang Musongye bisa mengenali dan mengkategorikan lagu yang tidak dikenal tapi berasal dari Basongye merupakan *little utility* ketika diajukan kepada Basongye, karena *it is not really conceivable* bahwa lagu Basongye bisa berupa lagu-lagu yang tidak dikenal.

Kedua, Basongye tidak hanya tahu korpus musik, tapi lagu individual pun langsung dikenali dalam hal penggunaannya. Tiap lagu diartikan dan dikenali karena fungsi lagu tersebut: lagu perang, lagu kelahiran, lagu tarian sosial, lagu kematian. Dengan kata lain, Basongye tidak memisahkan musik dari konteks kulturalnya; sistem konseptual mereka tidak mengizinkan hal tersebut, dan musik tidak bisa dipisahkan dari konteksnya. Hal ini tidak ada hubungannya dengan "baik" atau "jelek"; hanya saja kenyatannya adalah keberadaan Basongye bahwa musik merupakan bagian yang menyatu dengan kehidupan sehingga ia tidak muncul sebagai sebuah pemisahan diluar konteksnya.

Kondisi di komunitas Flathead hampir sama. Mereka sangat mengenali musik mereka dan lagu-lagu dikonsepsikan dalam kategori-kategori. Hal ini secara virtual tidak dapat *inconceivable* apakah ada sebuah lagu yang "tidak dikenal" pada komunitas ini, tapi walaupun ada kebanyakan pencari informasi yakin bahwa lagu tersebut bisa diidentifikasi dalam kategori penggunaannya. Namun demikian, ada beberapa perbedaan antara kedua komunitas ini sehubungan dengan tingkat proses pembudayaan yang berbeda. Flathead memiliki hubungan penting yang lebih keBaratan dibandingkan Basongye, dan pada jangka waktu yang lebih panjang. Jadi, keterpisahan dari konteks diartikan oleh Flathead tapi hanya sehubungan dengan musik Barat. Banyak orang Flathead yang "menyukai" lagu koboi bukan karena nilai kegunaannya atau karena itu lagu koboi, tapi karena mereka menikmati musik. Sepengetahuan saya, lagu-lagu

Flathead tidak terpisah dari konteks kecuali dalam *instances* yang janggal. Saya pernah mendengar dalam satu atau dua kesempatan bahwa orang menyanyi *quietly to themselves in the tipi*; orang-orang seperti ini mengatakan bahwa mereka bernyanyi "untuk bersenang-senang" karena mereka "menyukainya." Hal ini seolah-olah hendak membantah bahwa pada kondisi demikian musik terpisah dari konteksnya, namun sulit untuk menentukan apakah musik atau konteksnya yang memberikan kesenangan kepada orang.

Baik masyarakat Basongye maupun Flathead tidak memenuhi kriteria faktor pertama dalam estetika Barat, walaupun komunitas Flathead mungkin agak mendekati kriteria tersebut. Sebagai prosedur normal, musik tidak terpisahkan dari konteks kulturalnya; ia tidak dianggap sebagai sesuatu yang terpisah, hanya saja diartikan sebagai sebuah bagian dengan kesatuan yang lebih luas. Harus ditekankan kembali disini, bahan baku yang kita gunakan adalah estetika dari Barat; jika jarak batin bisa dianggap sebagai salah satu faktor dalam estetika Barat, maka baik Basongye maupun Flathead tidak mempunyai sikap ini.

Faktor kedua bersama dengan faktor lainnya berkontribusi pada keseluruhan konsep estetika Barat, adalah manipulasi bentuk untuk kepentingannya sendiri. Ini merupakan bagian yang kuat dari kebudayaan musik Barat dimana perubahan merupakan nilai, dan nampaknya masuk akal juga bahwa ketika musik diperlakukan sebagai sesuatu yang terpisah dalam dirinya sendiri maka manipulasi bentuk secara otomatis akan mengikuti. Manipulasi bentuk untuk kepentingannya sendiri bisa dianggap sebagai kriteria ada atau tidaknya keterpisahan. Kita bisa mengasumsikan bahwa untuk memanipulasi bentuk harus ada konsep elemen-elemen pada bentuk; dalam istilah Barat, termasuk di dalamnya adalah interval, melodi, irama, meter, harmoni dan seterusnya. Telah kita lihat bahwa Basongye memiliki beberapa konsep

formal yang di-verbal-kan: penyanyi berbicara tentang karakteristik suara yang baik, musisi membahas masalah pola tinada, struktur yang bersifat mendasar, irama dan seterusnya. Demikian pula komunitas Flathead melakukan verbalisasi pada setidaknya beberapa aspek struktur dan irama. Namun demikian, tidak ada konsep verbalisasi yang jelas pada interval, polyphoni, garis melodis, rentang melodis, dan lain-lain pada kedua komunitas.

Jika hanya ada sedikit pengakuan yang relatif terhadap elemen formal dari musik, nampaknya meragukan bahwa musik bisa dimanipulasi secara sengaja, karena manipulasi menyatakan secara langsung penyulpan elemen-elemen struktur musik menjadi bentuk yang lebih baru. Ada 2 masalah disini. Pertama, jika diasumsikan bahwa musik secara kultural dibentuk namun pada saat yang sama diciptakan oleh individu yang bekerja dalam kerangka kerja kultural, maka individu-individu ini dan kebudayaan tersebut harus mengenali bentuknya. Jika tidak, maka ini tidak ada satupun diantaranya yang dapat disebut musik dan juga tidak dapat dikatakan bahwa 2 musik adalah berlainan dan anggota komunitas A tidak bisa membedakan musiknya dari komunitas B. Jawaban untuk masalah ini adalah bahwa ada perbedaan yang besar antara gaya dan manipulasi elemen secara sadar atas gaya tersebut. Pada komunitas Flathead kita harus mengasumsikan bahwa lagu-lagu yang diperoleh dalam pencarian pandangan, pada kenyataannya diciptakan oleh individu yang mengalami pencarian tersebut. Selanjutnya kita harus mengasumsikan bahwa lagu-lagu tersebut berada dalam gaya Flathead namun mereka cukup berbeda sehingga dibedakan sebagai kesatuan yang terpisah. Pada komunitas Basongye, mereka tidak mengenal komposisi individual tapi mereka menyatakan bahwa semua lagu berasal dari Tuhan, situasinya hampir sama. Lagu baru muncul; mereka masuk kedalam gaya Basongye; tapi sebagai lagu mereka terpisah secara individual. Namun demikian, pada kedua kasus sumber musiknya adalah

melebihi kemampuan manusia, dan situasinya cukup berbeda dengan kebudayaan Barat, dimana manusia tidak duduk diam dan secara sadar mengkombinasi ulang elemen-elemen struktur menjadi sebuah lagu baru; namun ia lebih menjadi agen yang secara "tidak sadar" yang melalui dirinya musik diberikan oleh sesuatu yang melebihi manusia. Kita harus kembali memberikan perhatian pada kenyataan bahwa di sini kita dengan sengaja membandingkan situasi pada 2 kebudayaan yang berbeda versus konsep Barat. Pada seni musik Barat, penggubah lagu memiliki tugasnya untuk secara berhati-hati menyeleksi aspek struktur musik yang akan melayani tujuannya, dan berusaha untuk mengubah sesuatu yang merupakan pengkombinasian ulang atas elemen-elemen dari bentuk; usahanya yang berhati-hati adalah untuk menciptakan sesuatu yang baru dari barang lama. Dapat dikatakan bahwa baik gaya maupun kepribadian nampak pada musik komunitas Basongye dan Flathead, ini merupakan konsep yang sangat berbeda dengan manipulasi bentuk yang berhati-hati untuk kepentingannya sendiri yang merupakan bagian dari estetika Barat.

Masalah kedua sehubungan dengan kenyataan bahwa apa yang merupakan elemen bentuk pada komunitas Basongye dan Flathead bisa kentara berbeda dengan konsep musik Barat. Sebagai akibat yang wajar, bisa jadi bahwa konsep Basongye dan Flathead begitu berbeda sehingga tidak difahami oleh para pengamat dari Barat. Namun demikian, tetap saja ada kemungkinan bahwa keseluruhan pendekatan yang konseptual pada musik sangat berbeda dengan kebudayaan kita sehingga hal ini tetap saja tidak dapat dicapai atau dimengerti.

Pada beberapa kasus, baik komunitas Basongye maupun Flathead tidak memberikan perhatian yang luar biasa pada manipulasi bentuk untuk kepentingannya sendiri dari kebudayaan Barat. Walaupun kedua kelompok lebih mendekati posisi kita dalam faktor estetika dibandingkan dengan jarak batin, namun keduanya nampaknya

sebenarnya tidak benar-benar dekat, dan kita dipaksa untuk menyimpulkan bahwa sehubungan dengan hal ini, lagi-lagi kedua komunitas tidak melihat musik secara estetika seperti pengertian Barat.

Faktor ketiga yang berkontribusi terhadap inti asumsi pada estetika barat adalah mengenai *penghubungan kualitas yang menghasilkan kandungan emosi pada musik sebagai suara*. Maksudnya adalah bahwa di kebudayaan Barat, kita dapat memisahkan musik dan menghubungkannya sebagai sebuah kesatuan yang obyektif, memasukkan suara itu sendiri dengan kemampuan untuk menggerakkan emosi. Sebuah lagu dalam kunci minor berarti kesedihan dan membuat pendengarnya merasa sedih; jenis musik tertentu bisa bersifat meriah atau menyedihkan atau menghasilkan sejumlah emosi lainnya. Yang berhubungan erat adalah bahwa kita menganggap musik itu sendiri menciptakan emosi atau sesuatu seperti emosi, dan emosi tersebut sangat terikat dengan estetika. Orang yang estetis juga dianggap sebagai seorang yang emosional yang digerakkan oleh seni yang ia lihat; harus ditekankan bahwa ia tidak hanya digerakkan oleh konteks yang meliputi seni tersebut, namun langsung digerakkan oleh seni tersebut.

Ada satu kenyataan yang penting sekali bahwa dalam estetika barat suara dari musik itu sendiri yang dianggap dapat menggerakkan emosi. Kunci minor dalam konteks yang bagaimanapun memiliki kemampuan ini; bukan berarti kita menggunakan kunci minor hanya untuk lagu pemakaman. Menggerakkan kembali pentingnya kemampuan musik untuk dipisahkan atau tidak dipisahkan dari konteks kulturalnya. Baik komunitas Basongye maupun Flathead tidak memandang musik sebagai sesuatu yang dapat dipisahkan; karena itulah orang dari luar komunitas ini tidak dapat membebaskan suara musik dari konteks musik dan tidak mungkin untuk menentukan efek emosional dari suara musik pada pendengarnya. Kita tidak dapat menilai secara positif kemungkinan dapat dipakainya faktor ketiga dari estetika, walaupun pada

kenyataannya bahwa ketidakmampuan untuk dipisahkan itu sendiri sangat menunjukkan bahwa kedua komunitas tidak memandang musik secara estetika dalam pengertian penghubungan kualitas yang menghasilkan kandungan emosi pada suara musik.

Faktor keempat yang terlibat pada estetika barat adalah *menghubungkan keindahan pada produk atau proses seni*. Pernyataan ini tidak dimaksudkan untuk menyatakan secara langsung bahwa seni dan keindahan adalah hal yang sama, namun bahwa seni selalu indah, atau keindahan selalu bersifat artistik. Namun demikian, konsep keindahan yang berlaku untuk produk atau proses seni merupakan bagian integral dari estetika Barat; keindahan terikat dengan seni.

Komunitas Basongye memiliki 3 konsep verbal yang mengandung keindahan. Pertama adalah *bibuwa*, namun pada pengujian yang mendalam kata ini nampaknya lebih bermakna "kebaikan" daripada keindahan. Referensi yang spesifik adalah, pertama, untuk hal-hal yang bersifat bukan manusia dan kedua pada kualitas kebaikan yang melekat pada hal yang dirujuknya. Jadi, menurut beberapa orang matahari bersifat baik karena ia memberikan kehangatan dan karena dibuat hubungan antara matahari dan hasil panen. Pohon palem adalah *bibuwa* karena ia memberikan makanan. Tentu ini bukan keindahan seperti yang dimaksud dalam pengertian barat pada estetika.

Bibuwa mempunyai imbangannya pada konsep yang kedua, yakni *biya*, yang mengacu kepada kemanusiaan atau perbuatan manusia bukan hal-hal yang tidak bersifat kemanusiaan, namun juga mengacu kepada mutu kebaikan yang melekat. Jadi, seorang anak adalah *biya*, bukan dalam pengertian anak yang baik sebagai lawan dari anak nakal, tapi dalam pengertian bahwa anak-anak memiliki sifat yang baik dalam diri mereka. Konsep ini juga bukan berarti keindahan seperti dalam pengertian estetika barat.

Istilah ketiga yang mungkin dapat diterapkan adalah *kutaala*, yang paling dekat dengan konsep keindahan barat. Namun demikian, perlu dicatat bahwa ada hubungannya bahwa *kutaala* merupakan kata yang cukup ganjil dalam komunitas Kisongye; juru bahasa saya, seorang lelaki muda, saat ia memikirkan hal ini setelah melalui perenungan, merasa begitu tidak yakin akan kata tersebut dan maknanya sehingga ia memeriksanya kepada anggota komunitas yang lebih tua. Selain itu, *kutaala* tidak benar-benar sama dengan konsep keindahan dari barat. Ketika diminta untuk menggambarkan apa yang ditunjukkan oleh kata *kutaala* ini, semua orang Basongye tanpa kecuali menjawab "air." Pada penyelidikan lebih lanjut, terbukti bahwa kata ini hanya diperuntukkan bagi jenis air tertentu dan bukan, misalnya, untuk air standing in a pan. Referensi yang paling spesifik untuk air adalah air di sungai dan, lebih luas lagi, sungai itu sendiri. Sungai yang mengalir melewati desa, tenang dan sangat dalam, dan selanjutnya dihubungkan dengan rasa dingin dan ketenangan, yang ditunjukkan dalam pengertian lain, *kwikyela*. Selanjutnya, *kwikyela* merupakan sebuah ekspresi emosional yang ideal dalam komunitas yang menekankan bahwa tiap orang ingin merasa tenang, sejuk, nyaris menahan diri. Pada kenyataannya, kehidupan dari komunitas Basongye sangat menarik diri, setiap orang hidup dengan menjalin hubungan yang erat dengan sanak saudara dan tetangga; seringkali melebur dalam perjuangan dan sebagai kenyataannya, salah satu nilai-nilai kebudayaan yang jelas mengatakan bahwa orang seharusnya tidak hidup menyendiri – "orang yang makan sendirian adalah orang yang harus dicurigai," demikian kata orang Basongye.

Orang menyangka bahwa keindahan merupakan ekspresi yang sederhana, namun ternyata terbukti bahwa keindahan membawa kita kepada prinsip kebebasan yang ideal, yang hampir merupakan lawan yang pasti dari tuntutan kebudayaan individual. Namun bagaimanapun juga, *kutaala* tidak bisa diterapkan pada musik,

anggapan bahwa 2 konsep bisa digabungkan adalah mengejutkan dan nyaris mengagetkan orang Basongye. Bibuwa bisa dan memang merupakan sebuah kata yang dihubungkan dengan musik, namun tidak merujuk pada kualitas performa musik atau suara; melainkan menyatakan bahwa dalam dirinya musik memiliki kualitas akan sesuatu yang baik, bukan indah. *Biya* tidak perlu dipertanyakan lagi, karena ia hanya tepat untuk manusia.

Harus dicatat bahwa pensifatan keindahan tidak dibuat pada bidang lain yang kita anggap sebagai estetika. Misalnya, sebelum diperkenalkan oleh orang Eropa, orang Basongye tidak mengenal minyak wangi. Bau yang diobjektifkan biasanya kuat dan tidak menyenangkan – bau badan, bau bayi baru lahir yang tidak menyenangkan, seeseorang yang kurang ajar dan seterusnya; bagi orang Basongye bunga tidak memiliki bau. Pada seni visual, penilaiannya cenderung mengikuti garis fungsional atau teknis daripada bersifat estetika.

Faktor kelima dalam estetika barat adalah *menciptakan sesuatu yang estetika untuk maksud tertentu*. Ini agak mirip dengan manipulasi bentuk untuk kepentingannya sendiri, perbedaannya hanya terletak pada kata "estetika." Seniman barat secara sengaja mengemukakan maksud dari penciptaan sebuah obyek atau suara yang secara estetika dikagumi oleh mereka yang melihat atau mendengarnya, dan elemen kesadaran yang berjuang untuk menekankan kembali dapat dipisahkannya seni dari konteks kulturalnya. Pentingnya maksud yang bertujuan telah dikomentari oleh mahasiswa seni lain dari komunitas buta huruf, diantaranya Boas (1955:11) dan Crowley (1958); yang belakangan disebut ini mencatat: "Namun demikian, untuk mahasiswa dari komunitas, kreativitas dan pengalaman estetika seharusnya merupakan kegiatan yang disadari..."

Pada komunitas Basongye, ketidakhadiran empat faktor pertama estetika barat, maka kemungkinan adanya maksud yang bertujuan sangat meragukan, dan pada

kebudayaan Basongye hal ini ditekankan oleh poin-poin selanjutnya. Komunitas Basongye, bahkan termasuk musisi profesional mereka, hampir semuanya mengatakan bahwa mereka lebih memilih untuk mendengarkan musik daripada menciptakan musik. Hal ini merujuk kepada nilai yang berlaku pada komunitas ini yang telah disebutkan sebelumnya, bahwa individualisme merupakan perilaku yang tidak menyenangkan. Orang yang menikah seharusnya cocok secara jasmaniah; manusia seharusnya tidak hidup sendirian melainkan bergaul dengan teman-temannya; dan prinsip ini saja sudah membantu untuk menerangkan nilai pada kegiatan mendengarkan yang merupakan kegiatan kelompok, yang berlawanan dengan nilai pada kegiatan menciptakan yang merupakan kegiatan individual. Namun, lebih jauh lagi orang tidak terlalu banyak mendengarkan untuk menikmati dibandingkan ketika mereka belajar – dan mereka yang menyatakan bahwa mereka lebih memilih untuk menciptakan musik (dalam artian memainkannya) beralasan bukan dengan estetika sebagai tujuan akhirnya tapi akumulasi kesejahteraan.

Faktor terakhir dalam konstelasi ciri yang membentuk estetika Barat merupakan hadirnya filosofi seni estetika, dan dalam hal ini, faktor ini merupakan ringkasan dari kelima faktor yang mendahului. Kita selalu saja menemukan bahwa tidak ada konsep verbal untuk hal ini atau bahwa pada komunitas Basongye atau Flathead, dan kita juga harus mengacu kepada kemungkinan bahwa etnografer hanya kehilangan konsep semacam itu. Perbedaan antara kedua komunitas ini dengan komunitas Barat sehubungan dengan estetika yang paling nyata adalah pada verbal sphere. Estetika Barat terutama bersifat verbal; sedangkan sikap gesture dan secara bodily complement the verbal, yang terakhir disebutkan ini merupakan ciri yang paling karakteristik.

Memang, apa yang membedakan ide dan ideal Barat dengan bentuk dan keindahan merupakan “bahasa estetika” yang definitif, dan inilah yang tidak ada pada

komunitas Basongye dan Flathead. Kita bisa mengajukan pertanyaan yang crucial, apakah estetika akan ada jika ia tidak diverbalisasi; jawabannya sudah jelas tidak, setidaknya, jika kita menggunakan konsep barat pada estetika. Berdasarkan definisi dan praktek yang dijalankan Barat, baik komunitas Basongye maupun Flathead tidak memiliki estetika Barat.

Kesimpulan ini memberi sejumlah pengaruh. Ini bisa menunjukkan bahwa estetika barat merupakan produk khusus dari kebudayaan yang khusus dan bahwa ini tidak berlaku menyeluruh dalam komunitas manusia. Disisi lain, dimana beberapa komunitas bukan barat, setidaknya, tidak mempraktekkan estetika barat yang khusus, bias muncul sikap terhadap sesuatu yang serupa dengan estetika namun tidak dikenali oleh pengamat dari luar. Mungkin juga bahwa komunitas basongye dan flathead, yang secara mengagetkan ternyata serupa, adalah typical. akhirnya, bias disampaikan bahwa estetika barat merupakan satu manifestasi seperangkat prinsip yang lebih luas yang mengelilingi topic seni, dan bias menjadi pengecualian bagi aturan umum.

Dalam rangka berusaha untuk menggapai apa yang disebut dengan “sebuah pendekatan struktural pada estetika,” Warren d’Azevedo (1958) menyimpulkan bahwa seni dan estetika merupakan kesatuan yang dapat dipisahkan, yang terakhir disebut terutama mengacu pada “ciri kualitatif dari kejadian yang melibatkan dilakukannya pengalaman dan kesenangan yang muncul atas kualitas intrinsik.” Jadi, estetika menurut pengertian d’Azevedo adalah lebih merupakan sebuah sikap daripada *time action* yang terlibat dalam penciptaan produk seni. Dalam pengertian yang luas, hal ini cukup mirip dengan hasil *summatory* atas 6 faktor yang telah dijelaskan sebagai ciri dari estetika barat; yakni sikap estetika melibatkan pelekatan keindahan, jarak psychic, dll. Kesulitannya adalah bahwa komunitas Gola di Liberia yang merupakan dasar penelitian

d'Azevedo nampaknya cukup berbeda dengan Basongye atau flathead dalam satu hal: ada verbalisasi yang jelas mengenai bentuk, tujuan, dan emosi, yang diekspresikan dalam situasi jarak psychic dan membawa kepada sebuah filosofi dari estetika. Nampaknya bahwa komunitas Gola sangat mirip dengan komunitas Barat dalam hal estetika, dan bahwa d'Azevedo menemukan estetika Gola yang jelas karena adanya kemiripan. Sikap estetika yang ia bicarakan dapat diamati dan ditunjukkan dengan sesungguhnya karena ia telah diverbalisasi, ini bisa diverbalisasi karena komunitas Gola memiliki sikap yang spesifik. Jadi disampaikan bahwa d'Azevedo menemukan bukti yang kuat adanya estetika pada komunitas Gola karena konsep mereka mirip dengan faktor estetika barat. Tapi berkenaan dengan komunitas Basongye dan Flathead, dimana faktor ini nampaknya tidak ada, tidak ada "filosofi estetika" yang diverbalisasi?

Pentingnya karya d'Azevedo ini adalah bahwa ia berusaha untuk membuat perbedaan struktural antara seni dan estetika, dan bahwa ia berkontribusi secara berarti dan pengetahuan yang sensitif mengenai estetika pada kebudayaan lain. Pada saat yang sama, karena adanya kemiripan diantara kebudayaan dalam hal estetika, ini mungkin tidak mencapai pengertian akhir dari estetika yang dicari.

Masalah estetika didekati dengan cara yang agak berbeda oleh Sieber, yang menciptakan konsep "estetika tidak bersuara" yang ia terapkan secara khusus pada seni visual Afrika (1959). Alasannya digambarkan secara kasar sebagai berikut: seni dari Afrika menyimbolkan keamanan dan "berada di tengah-tengah inti kepercayaan yang ketat." Jadi orang Afrika tidak perlu menganalisa dan menjelaskan seni mereka, karena "sudah diterima apa adanya bahwa seni, hampir tanpa pengecualian memperkuat aspek positif dari pandangan dunianya, berperan serta secara aktif dalam memenuhi kebutuhannya bagaimanapun ia didefinisikan." Dalam kerangka kerja kebudayaan Afrika manapun, tujuan semacam ini "diketahui, difahami, diasumsikan, dibagikan,"

dan mereka membentuk dasar bagi bagaimana Afrika memandang seni. Oleh karena itulah orang Afrika tidak memerlukan estetika bersuara yang kompleks; semua asumsi ini berada pada seni dan merupakan estetika yang tidak bersuara.

Pandangan ini berbeda dengan d'Azevedo, karena pada komunitas Cola estetika sangat jelas bersuara. Ia juga menunjukkan sebuah konsep estetika yang berbeda dari pandangan Barat, karena ia menghilangkan faktor yang penting pada filosofi estetika yang di verbalisasi. Dalam hal ini, pendekatan Sieber bisa menjadi lebih universal daripada konsep barat, namun kecuali jika kita ingin mengubah pemahaman kita tentang kata estetika, nampaknya sebuah istilah baru harus diciptakan. Frasa “estetika yang tidak bersuara” bertentangan dengan penggunaan normal barat pada kata “estetika.”

Kesulitan serupa ditemukan ketika McAllester menggunakan frasa “estetika yang berguna.” Berbicara mengenai Apache dari Barat, McAllester mencatat:

Ada sedikit pembahasan mengenai estetika dalam pandangan kami. Penghormatan sebuah lagi hamper selalu phrased dalam hal memahaminya – mengetahui apa maknanya. Satu atau 2 pemberi informasi berbicara mengenai pemilihan lagu dengan ulangan lagu yang panjang dan syair pendek karena ini lebih mudah untuk dipelajari, namun preferensi yang umum adalah untuk lagu penyembuhan yang penting atau lagu yang kudus pada upacara pubertas. “Fungsional Estetika” ini sangat banyak ditemukan pada orang dari masa sebelum berpendidikan. (1960:471-72)

Posisi juxta pada kata “fungsional” dan “estetika” nampaknya bertentangan dalam penggunaan semantik. Jika sikap kita adalah estetika, maka bisakah berarti fungsional pada saat yang sama? Tidak perlu dipertanyakan bahwa sebuah gedung misalnya, bisa menjadi berfungsi dan pada saat yang sama dipandang secara estetika oleh pengamat, namun dalam hal ini, ini bukan tujuan keduanya. Gedung hanya bisa bersifat berguna; sikap sang pengamatlah yang estetika, karena hanya dia yang bisa memasok factor estetika. Demikian pula pada musik komunitas Apache Barat, musik bisa menjadi fungsional while sikap pengamat is aesthetic, namun McAllester mengatakan bahwa

pemberi informasi nya tidak take sikap estetika terhadap musik mereka. Oleh karena itulah, selalu bekerja dalam pengertian Barat mengenai of the term, tidak hanya semantic namun kontradiksi yang logis dalam penggunaan frasa "estetika yang fungsional".

Kasus dan masalah yang berbeda dibahas oleh Harold K. Schneider sehubungan dengan *Pakot of Kenya* (1956). Disini, istilah *pachigh* "(yang mengacu kepada pernyataan keberadaan, sebuah kondisi membosankan)" bisa diterapkan pada dua kelas obyek. Yang pertama termasuk "hal-hal yang dianggap indah namun dibuat oleh Yakut," seperti benda alam dan buatan luar negeri, dan disini kembali ditekankan "sikap estetika" yang begitu kuatnya dalam pembahasan kita. Kelas yang kedua terdiri atas benda-benda yang dibuat atau diperoleh Pakot "yang ditambahkan pada benda-benda yang berguna oleh Pakot sendiri". Termasuk di dalamnya adalah seperti cat, manik-manik berwarna, kerang, desain, dan seterusnya, dan hal yang penting adalah bahwa segala sesuatu yang bisa disebut "indah" (*pachigh*) lebih bersifat aditif daripada benda itu sendiri. Teko susu bagi Pakot tidaklah indah, tapi tambahan alat untuk menuangkannya terlihat indah.

Hasil dari konsep Pakot ini diekspresikan dengan jelas oleh Schneider:

Pembahasan ini menjadi tidak lengkap jika tidak disebutkan bahwa walaupun mungkin berguna bagi etnografi untuk isolate sesuai dengan definisi yang menyeluruh, bidang kehidupan tertentu pada Pakot yang bisa disebut "seni," sebuah klasifikasi dari konsep keindahan ini mungkin menyesatkan jika tidak memenuhi konsep keindahan Pakot. Pakot tidak mengenali apa yang dinamakan seni ini. Yang ada adalah *pachigh* dan non-*pachigh* baik yang dibuat manusia atau terjadi di alam. Usaha kami untuk memisahkan keduanya untuk tujuan makalah ini sangat artifisial, dan meragukan dalam beberapa kasus, dan penyelewengan pada konseptualisasi Pakot mengenai alam semesta. Singkat kata, kita bisa mendebat bahwa analisa mengenai kebudayaan Pakot akan berjalan lebih baik dengan kategori "indah" atau "estetika" daripada "seni".(hal. 106)

Tema pembahasan kita yang konstan adalah titik pandang bahwa estetika, seperti yang dikandung dalam pengertian yang dianut Barat, melibatkan sikap khusus yang disadari dan diverbalisasi terhadap obyek tertentu seperti yang direfleksikan dalam 6 faktor yang disebutkan diatas. Ini lebih dari sekadar a suspicion bahwa hal ini diterapkan dalam beberapa komunitas selain komunitas kita, namun sama jelasnya bahwa tidak dalam komunitas yang sama.

Ada satu hal yang berhubungan dengan estetika, yakni mengenai perbedaan antara estetika pada satu sisi dan “membuat penilaian yang evaluatif” atau “melakukan sesuatu dengan bakat” di sisi lain. Sudah jelas bahwa orang pada semua kebudayaan membuat penilaian evaluatif dalam pengertian “lebih baik” atau “lebih buruk”, dan bahwa orang kemungkinan melakukan beberapa hal dengan bakat. Penilaian lebih baik atau lebih buruk ini tidak mesti menyatakan sebuah estetika, karena sebuah evaluasi hanyalah sebuah evaluasi, sebuah pilihan, alternative yang terlibat dalam situasi yang sangat banyak dalam setiap komunitas. Tidak ada seorangpun yang melakukan sesuatu yang berbakat berarti bahwa itu pasti estetika, walaupun bisa saja pada akhirnya memunculkan sikap estetika. Yang membedakan tindakan ini dari pengaruh estetika adalah kenyataan bahwa tidak ada satupun yang menunjukkan adanya sebuah filosofi estetika pada diri mereka.

B. Seni dan Estetika

Kita kembali kepada masalah hubungan timbal balik pada seni, walaupun pembahasan kita akan lebih singkat daripada yang telah kita curahkan ketika membahas estetika. Sebagai sebuah ide, hubungan timbal balik dalam seni berjalan bersamaan dengan konsep estetika. Kami tidak membuat rujukan terhadap integrasi pada seni yang merupakan cara bagaimana seni bisa dilakukan bersama-sama dalam sebuah

pertunjukan seperti dalam drama misalnya, dimana seni visual, musik, literatur, tari, dan bahkan arsitektur dilebur menjadi satu. Hubungan timbal balik dalam seni mengacu kepada titik pandang bahwa seni berasal dari sumber yang sama, bahwa semua seni merupakan satu seni yang diekspresikan berbeda karena material mereka yang berbeda.

Susanne Langer (1957:76) memberikan ringkasan yang berguna mengenai pandangan ini, ia menyatakan bahwa mereka dengan pandangan seperti itu menyetujui “bahwa beberapa seni merupakan kumpulan aspek dari satu seni dan merupakan petualangan manusia yang sama, dan hamper pada semua buku baru mengenai estetika diawali dengan pernyataan bahwa perubahan yang biasa diantara seni merupakan hasil kehidupan kita yang tidak menguntungkan”. Langer melanjutkan: “Jauh sebelum hubungan timbal digambarkan sebagai sebuah identitas asli atau sebagai kesatuan akhir yang ideal. . . . ia berakhir seperti ketika ia dimulai, dengan kutipan dari banyak penulis yang melaporkan adanya pemisahan yang biasa, namun ditambah dengan saran positif bahwa sekolah seni harus bertanggungjawab pada saudaranya seni, melukis, puisi, dan drama”.

Merujuk pada Langer, pertanyaan yang ditanyakan adalah sebagai berikut: jika seni merupakan sesuatu yang menyeluruh, dan selua aspeknya berfungsi sama mengapa seni memiliki banyak nama? Jawabannya adalah bahwa seniman bekerja dengan material yang berbeda sehingga mereka sepertinya melakukan hal yang berbeda. Langer tidak puas dengan jawaban ini dan mempertahankan kesulitan menjadi sederhana bahwa kesatuan mendasar dari seni diasumsikan bukan ditunjukkan: “kita memulai dengan sesuatu dan tidak mengakhirinya dengan hal yang sama pula-mengungkapkan, menjelaskan atau menunjukkan.”

Kalau Langer nampaknya merasa yakin akan kesatuan seni yang mendasar, masalahnya adalah jika kita ingin membuat bukti silang budaya dimana kita harus mengasumsikan satu dari dua posisi: apakah seni memiliki hubungan timbal balik karena mereka berasal dari satu sumber yakni kreatifitas manusia, atau seni merupakan kemanusiawian yang mengatakan bahwa seni memiliki hubungan timbal balik sehingga mereka sendirilah yang menciptakan sebuah kesatuan yang tidak benar-benar ada. Jika kita mengambil pandangan pertama, nampaknya masuk akal untuk mengasumsikan bahwa sebuah prinsip yang bersifat menyeluruh akan diterima luas oleh seniman manapun; jika kita mengambil pandangan kedua, kita akan mengasumsikan bahwa konsepnya adalah barat, yang secara langsung terikat dengan konsep estetika dari barat, dan dapat ditunjukkan dalam kebudayaan lain hanya melalui evaluasi yang analisis dan tidak dapat dilihat pada evaluasi masyarakat. Ini bukan masalah sederhana dan kita juga tidak bisa mencari jalan keluarnya sekarang, namun dari bukti yang ada dari komunitas Basongye dan Flathead ditunjukkan bahwa ada sedikit atau tidak ada sama sekali hubungan timbal balik pada seni dari kedua kebudayaan.

Kita masih ingat bahwa Hornbostel (1927) mendukung argumentasinya mengenai kesatuan seni yang parsial, setidaknya berdasarkan bukti pada modalitas yang kuat. Yakni, kita memindahkan deskripsi linguistic dari satu area rasa ke deskripsi produk dari area rasa yang lain; kecemerlangan misalnya, merupakan konsep linguistic yang diterapkan pada beberapa area rasa. Kita ingat pula bahwa komunitas Basongye tidak melakukan ini kecuali pada kasus-kasus yang sangat terpencil; begitu pula dengan komunitas Flathead. Keduanya mempertimbangkan pertanyaan dan pembahasan mengenai hubungan, jika ada, antara warna dan musik yang sangat memikat dan sedikit masuk akal. Dalam pembahasan yang panjang dengan seniman-seniman Basongye dan Flathead, tidak pernah ditemukan bahwa

musik dan pahatan, desain seni bisa diperbandingkan, rancangan seni dan bau, gerakan tarian dan bentuk gedung, atau kombinasi lainnya. Kebudayaan Basongye dan Flathead adalah pengecualian; Waterman misalnya, mengatakan bahwa pada komunitas Yirkalla “dalam kategori musikal terbesar hamper semua lagu memiliki rancangan ikonografik yang dilukis atau pahatan kayu keras, sebuah kisah, sebuah tarian, dan diikuti dengan sebuah segmen ritual” (1956: 10-41).

Gbeho, yang berbicara mengenai Gold Coast sebelumnya mengatakan: Bisakah saya menjelaskan bahwa ketika saya bicara tentang musik maka saya merujuk pada menabuh genderang, menari dan menyanyi? Mereka semua adalah satu kesatuan dan tidak bisa dipisahkan. Jika kita berbicara mengenai orang yang bersifat musikal, maka yang kita maksudkan adalah bahwa ia memahami semua tarian, genderang dan lagu-lagu” (1952:31). Namun Nketia yang berbicara mengenai integrasi dalam performa seni, mungkin memikirkan hubungan timbal balik ini ketika ia menulis:

Pengamatan pada sikap dan perilaku para pelakon drama pada tarian yang possession bukan sebagai sesuatu yang harus dilakukan semata untuk memenuhi persyaratan kepercayaan. Ia juga memiliki kebaikan estetika bagi komunitas yang dilakoninya. Karena itu, menyatunya elemen-elemen pada drama – perilaku estetika, musik dan tarian – dan rincian kegiatan rutin, bentuk tampilan, gerakan yang anggun, keekspresifan gerakan dan seterusnya, mendapatkan perhatian. (1957: 6)

Namun demikian, semua komentar ini dibuat oleh pengamat luar yang telah mendapatkan pelatihan mengenai tradisi barat; kita tetap saja tidak tahu apakah sang seniman memahami seni mereka dengan cara yang sama.

Mudah untuk mengatakan, terutama dalam membicarakan seni, bahwa keberadaan sesuatu tidak dilihat oleh seniman, namun hal ini bisa

membahayakan terutama pada situasi silang budaya. Evaluasi analisis cocok dan perlu untuk memahami fenomena kemanusiaan, namun keberhasilan penerapannya bergantung pada kemampuan untuk menunjukkan bukti bidang yang jelas yang menggambarkan kesimpulan. Kemungkinan untuk menerapkan konsep estetika Barat maupun bukti atas konsep hubungan timbal balik pada seni tidak menunjukkan cara yang cukup jelas sehingga kita mengakui dalil bahwa keduanya merupakan sesuatu yang menyeluruh dalam komunitas manusia. Pada sisi lain, bukti keberlawanan kedua komunitas - Basongye dan Flathead – tidak cukup meyakinkan kami bahwa kedua konsep tidak boleh didistribusikan lebih luas lagi daripada yang saat ini dapat kami pertimbangkan. Tentu saja gambaran d'Azevedo mengenai Gola menunjukkan adanya sebuah estetika yang dirumuskan dalam cara yang menunjukkan paralel yang menyolok pada estetika dari barat; walaupun d'Azevedo tidak membahas pertanyaannya, bahwa Gola mempertimbangkan seni sebagai memiliki hubungan timbal balik. Pertanyaan ini sangat menarik minat dan perhatian para etnomusikolog yang hampir merupakan ilmuwan yang komparatif, yang berada dalam posisi untuk berkontribusi pada pemahaman selanjutnya.

C. Rangkuman

Salah satu aspek terpenting dari studi yang dilakukan pada musik meliputi konsep estetika dan hubungan timbal balik dalam seni. Ini merupakan dasar yang berbahaya dan penuh tipuan yang ditempuh oleh sejumlah ahli estetika yang memfokuskan diri untuk menerapkan konsep ini hanya pada seni dari wilayah barat. Dalam seni dari wilayah barat, hal ini sangat penting karena merupakan kesempatan

untuk memahami yang mengarah kepada tujuan dan tujuan seni, dan juga sikap terhadapnya; dengan kepentingan ini, sungguh mengejutkan bahwa baru sedikit usaha yang dilakukan untuk menerapkan dan memahami silang kultural. Disini kita tidak akan membahas sejarah estetika atau penerapan estetika pada kebudayaan dari barat, karena masalah ini telah dibahas secara terperinci. Tapi kita lebih berusaha untuk mengungkap apakah konsep estetika dari barat bisa dipindahkan dan diterapkan pada komunitas dunia lain.

Salah satu masalah utama yang ditemui di sini adalah bahwa walaupun begitu banyak literatur dicurahkan untuk membahas masalah estetika, namun sangat sulit untuk mengungkap dengan pasti apa yang dimaksud dengan estetika. Berbagai seni atau karya individual seni telah digambarkan—(biasanya) dalam pengertian afektif—sebagai menjadi estetika, yang sering nampak adalah bahwa estetika direfleksikan dari seni atau obyek individual dibandingkan sebagai sesuatu yang diterapkan. Jadi ini kesulitan untuk menggunakan konsep silang-kultural terutama karena kita tidak bisa membuat penerapan seperti itu jika kita tidak mengetahui secara jelas dan ringkas apa yang akan kita terapkan. Tantangannya adalah, pertama, untuk mencari pemahaman mengenai apa yang dimaksud dengan estetika, dan kedua, berusaha untuk menyingkap apakah komunitas lain memiliki dan menggunakannya dengan cara yang sama seperti yang kita lakukan. Untuk melakukan hal ini, kita harus meletakkan beberapa dalil dan asumsi yang akan membentuk dasar pembahasan.

Pertama, telah difahami bahwa estetika merupakan konsep yang digunakan di wilayah barat dan kebudayaan Middle dan Timur Jauh untuk menunjukkan sesuatu tentang seni. Ia diturunkan dari filosofi yang bisa dilacak pada sejarah Yunani terhadap kebudayaan barat dan bahkan kebudayaan timur. Telah dipahami pula bahwa walaupun ada perbedaan kandungan dan rincian materi pada keduanya, namun pada dasarnya

filosofi keduanya adalah sama. Kita tidak akan berusaha untuk mendasarkan pembahasan pada filosofi estetika timur; namun argumentasi hanya akan didasarkan dan pada konsep estetika barat.

Kedua, telah difahami bahwa di wilayah Barat kita mengelilingi konsep estetika dengan semburan ide-ide, verbalisasi yang cenderung untuk mengaburkan bukan menjelaskan ide-ide pokok yang terkandung di dalam filosofi estetika. Makna estetika terutama menjadi masalah kata-kata, sebuah semantik, yang memuncak dalam perasaan yang nyaris intuitif mengenai apa yang dianggap dan tidak dianggap indah.

Ketiga, dalam membahas estetika, para ahli estetika dari barat membuatnya dapat diterapkan terutama pada satu jenis seni saja. Dengan begitu, mereka memperkuat pembagian yang dibuat dalam komunitas kita antara "seni halus" sebagai lawan dari "seni terapan," atau "seniman" sebagai lawan dari "pemahat." Jadi, Munro misalnya, bisa mengatakan "... kata 'seni' sendiri menyatakan secara langsung fungsi estetika dalam dirinya. Jadi, ketrampilan atau produk apapun yang digolongkan sebagai sebuah seni termasuk 'halus' atau indah" (1951:518). Rupanya, musik rakyat atau musik populer tidak bisa menjadi estetika berdasarkan definisi di atas, karena ia bukan seni "halus". Konsep estetika untuk orang Amerika hanya diterapkan pada jenis musik tertentu dan tidak termasuk jenis lainnya; ini merupakan konsep keterikatan pada kebudayaan yang kita terapkan pada bentuk-bentuk spesifik yang kita sebut sebagai seni halus.

Keempat, telah difahami bahwa tidak ada benda atau tindakan yang estetis; estetika berasal dari pencipta atau pengamat yang menempelkan sesuatu yang estetis pada benda atau tindakan. Jadi, estetika menyatakan secara langsung sebuah sikap yang meliputi nilai yang dipegang, dan jika ini benar maka penyebutan Barat atas keestetikaan pada suatu benda yang tidak berasal dari Barat tidak bernilai untuk

dianalisa, kecuali mengacu pada konsep estetika kita sendiri. Untuk menunjukkan bahwa konsep estetika Barat diterapkan pada kebudayaan lain, harus ditunjukkan bahwa konsep serupa juga dipegang oleh masyarakat dari kebudayaan tersebut dan bahwa mereka menerapkannya pada benda atau karya seni mereka.

Ringkasnya, tujuannya adalah untuk mengungkapkan apa yang dimaksud dengan estetika dalam budaya barat, dan berusaha untuk menerapkan makna ini pada kebudayaan lain dan kemudian menentukan apakah bisa diterapkan pada skala yang lebih besar daripada hanya pada satu kebudayaan saja. Jika ditemukan bahwa konsep ini berterima, maka kita harus mengambil langkah lain untuk mencari elemen kebudayaan yang bersifat menyeluruh untuk menunjukkan tingkat kesatuan dalam perilaku seluruh umat manusia. Jika pada sisi lain ditemukan bahwa konsep ini tidak berterima oleh kebudayaan lain, pengungkapan ini tetap saja penting dan ada 2 alasan untuk ini. Pertama, ini berarti bahwa orang tidak sama dalam estetika, dan keterangan yang negatif acapkali sama pentingnya dengan keterangan positif. Namun demikian, yang lebih penting adalah indikasi bahwa orang dari kebudayaan lain harus memandang seni mereka dengan cara yang berbeda dari cara Barat dan dengan cara yang benar-benar dimengerti. Ini tidak akan mencemarkan seni dari kebudayaan lain; ia hanya akan menunjukkan perbedaan sikap dan kemungkinan juga perbedaan penggunaan dan fungsi.

Susanne Langer memberikan ringkasan yang berguna mengenai pandangan ini, ia menyatakan bahwa mereka dengan pandangan seperti itu menyetujui “bahwa beberapa seni merupakan kumpulan aspek dari satu seni dan merupakan petualangan manusia yang sama, dan hamper pada semua buku baru mengenai estetika diawali dengan pernyataan bahwa perubahan yang biasa diantara seni merupakan hasil kehidupan kita yang tidak menguntungkan”. Langer melanjutkan: “Jauh sebelum

hubungan timbal digambarkan sebagai sebuah identitas asli atau sebagai kesatuan akhir yang ideal. . . . ia berakhir seperti ketika ia dimulai, dengan kutipan dari banyak penulis yang melaporkan adanya pemisahan yang biasa, namun ditambah dengan saran positif bahwa sekolah seni harus bertanggungjawab pada saudaranya seni, melukis, puisi, dan drama”.

DAFTAR PUSTAKA

- Adam, Boestanul Arifin. "Talempong: Musik Tradisi Minangkabau." *Seni Pertunjukan Indonesia* 1. (1990): 53-75.
- Bahar, Mahdi. "Fungsi *Gandang Oguang* dalam Masyarakat Sialang Minangkabau." *Tesis*. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada, 1994.
- Bandem, I Made. *Ensiklopedi Gamelan Bali*. Denpasar: Proyek Penggalian, Pembinaan, Pengembangan Seni Klasik/Tradisional dan Kesenian Baru Pemerintah Daerah Tingkat I Bali, 1983.
- Ensiklopedi Musik Indonesia*. 4 vol. (A-E, F-J, K-O, P-T) Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1980-1986.
- Harahap, Irwansyah. *Alat Musik Dawai: Buku Pelajaran Kesenian Nusantara Untuk Kelas X*. Buku Uji Coba Pendidikan Seni Nusantara. Jakarta: Lembaga Pendidikan Seni Nusantara, 2005.
- Hermawan, Dedy. *Pengantar Karawitan Sunda*. Bandung: P4ST UPI (Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia), 2003.
- Hutajulu, Rithaony dan Irwansyah Harahap. "Kebudayaan Musik Batak di Sumatera Utara," 2002.
- "Indonesia." Vol. 12, hal. 274-370 dalam: *The New Grove Dictionary of Musik and Musicians*. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
- Kaemmer, John E. *Musik in Human Life Anthropological Perspectives on Musik*. University of Texas Press, Austin. 1993.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Musik*. Princeton USA, 1982.
- Seri Musik Indonesia*. 10 Compact Disc. Jakarta: 1997, vol 1-10.
- Siagian, Esther L. *Gong: Buku Pelajaran Kesenian Nusantara Untuk Kelas VII*. Buku Uji Coba Pendidikan Seni Nusantara. Jakarta: Lembaga Pendidikan Seni Nusantara, 2005.
- Sukerta, Pande Made. *Ensiklopedi Mini Karawitan Bali*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002.