

	No Kontrol
	Perawatan
023.2016	

UPT PERPUSTAKAAN ISI YOGYAKARTA		
INV.	779/PPS/2014	
KLAS		
TERIMA	13-6-2014	TTD <i>yo</i>

**BUNYI-BUNYIAN PANCAGITA DALAM  
UPACARA ODALAN DI KABUPATEN  
KARANGASEM BALI**



**OLEH  
I WAYAN SENEN  
NIM 07/262779/SMU/297**



**UNIVERSITAS GADJAH MADA  
YOGYAKARTA  
2013**

**BUNYI-BUNYIAN PANCAGITA DALAM  
UPACARA ODALAN DI KABUPATEN  
KARANGASEM BALI**

**Disertasi untuk memperoleh derajat  
Doktor dalam Ilmu Budaya pada  
Universitas Gadjah Mada**



**Dipertahankan di hadapan  
Dewan Penguji Sekolah Pascasarjana  
Universitas Gadjah Mada  
Pada tanggal 3 September 2013**

**Oleh**

**I Wayan Senen  
Nim 07/262779/SMU/297**

**UNIVERSITAS GADJAH MADA  
YOGYAKARTA  
2013**

**PENGESAHAN**

**DISERTASI**  
**BUNYI-BUNYIAN *PANCAGITA* DALAM UPACARA *ODALAN***  
**DI KABUPATEN KARANGASEM BALI**

disusun oleh

**I Wayan Senen**

07/262779/SMU/297

telah dipertahankan di depan Dewan Penguji  
pada tanggal 3 September 2013

Susunan Dewan Penguji

Promotor

Prof. Dr. R. M. Soedarsono

Ko-Promotor

Prof. Dr. Timbul Haryono, M. Sc.

Prof. Dr. I. Wayan Dibia, SST., M.A.

Anggota Tim Penguji lain

Dr. G. R. Lono Lastoro Simatupang, M.A.

Prof. Dr. Kodiran, M. A.

Prof. Dr. Djoko Suryo, M. A.

Prof. Dr. Lasjyo, M. A., M. M.

Dr. A. A. Ketut Suryahadi, M. Ed. C. A.

Disertasi ini diterima sebagai salah satu persyaratan  
untuk memperoleh gelar doktor

Tanggal 9 Oktober 2013

Ketua Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa  
Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada

Dr. G. R. Lono Lastoro Simatupang, M. A.

Mengetahui

Direktur Sekolah Pascasarjana  
Universitas Gadjah Mada

Prof. Dr. Hartono, D. E. A., D. E. S. S.



## PERNYATAAN

Dengan ini dinyatakan bahwa disertasi ini bukan merupakan karya yang pernah diajukan untuk memperoleh gelar kesarjanaan di suatu perguruan tinggi, dan sepanjang pengetahuan saya juga tidak mengandung karya atau pendapat yang pernah ditulis atau diterbitkan orang lain, kecuali yang secara tertulis diacu dalam naskah ini dan disebutkan dalam daftar pustaka.



Yogyakarta, 3 September 2013

  
Wayan Senen  
Nim 07/262779/SMU/297

## PRAKATA

Atas asung *kêrtha wara nugraha Sang Hyang Widhi Wasa*, Tuhan yang Maha Esa dan dengan adanya bantuan dari berbagai pihak, akhirnya disertasi berjudul “Bunyi-bunyian *Pancagita* dalam Upacara *Odalan* di Kabupaten Karangasem Bali” ini dapat diselesaikan dengan selamat. Bunyi-bunyian *pancagita* menunjuk kepada kesatuan dari lima jenis bunyi-bunyian ritual *odalan* yaitu *mantra* (doa), *gênta* (lonceng kecil), *kulkul* (kentongan), *têmbang* (nyanyian keagamaan) dan *têtabuhan* (gamelan).

Saya sangat tertarik untuk meneliti bunyi-bunyian ritual *odalan* di Kabupaten Karangasem, mengingat kabupaten yang terletak di ujung timur Pulau Bali itu sampai sekarang masih menampilkan keunikannya. Di kabupaten yang tiga perempat wilayahnya dibatasi oleh lautan ini, terdapat Gunung Agung, gunung tertinggi di Bali, yang diyakini oleh masyarakat Bali sebagai tempat sakral yang penuh dengan energi positif dan lain sejenisnya. Sebagai akibat dari adanya pandangan itu, arah kiblat di Kabupaten Karangasem menjadi berbeda dengan di kabupaten dan kota lainnya di Bali. Masyarakat Kecamatan Kubu Karangasem yang terletak di sebelah utara Gunung Agung menganggap arah ke Gunung Agung (selatan) sebagai *kaja* (ke gunung), arah ke utara sebagai *kêlod* (ke laut). Untuk penduduk

Kecamatan Abang yang terletak di sebelah timur Gunung Agung, *kaja* adalah barat, sedangkan *kêlod* adalah timur. Untuk masyarakat di kecamatan lainnya yang hampir semuanya terletak di sebelah selatan Gunung Agung, menganggap *kaja* sebagai utara, *kêlod* sebagai selatan. Oleh karena itu sudah sepantasnya jika masyarakat Kubu sembayang menghadap ke selatan (gunung), masyarakat Abang menghadap ke barat (gunung) dan masyarakat kecamatan lainnya sebagian besar menghadap ke utara dan sebagian kecil menghadap ke timur.

Keistimewaan yang lain, *pura* terbesar --*pura* pusat-- di Bali, *Pura Bêsakih*, terletak di Kabupaten Karangasem. Demikian pula *pura kahyangan jagat*, *sad kahyangan*, *padharman* dan *dang kahyangan* paling banyak terdapat di Kabupaten Karangasem. Masyarakat Kabupaten Karangasem, lebih-lebih masyarakat *dangin tukad* (sebelah timur Sungai Telagawaja) telah dikenal sebagai masyarakat yang sangat taat pada adat budaya leluhur, salah satunya sampai sekarang masih sangat taat menggunakan bahasa Bali halus sebagai bahasa sehari-hari. Selain itu berbagai jenis gamelan sakral seperti *sêlonding*, *gambang*, *angklung* dan *tambur* agak banyak terdapat di kabupaten ini.

Sampai sekarang penyajian bunyi-bunyian *pancagita* dalam ritual *odalan* di Kabupaten Karangasem, baik yang berbentuk vokal maupun instrumental, masih sangat dibutuhkan oleh

masyarakat Bali sebagai sarana upacara *odalan*, media pembelajaran tentang kehidupan melalui makna-makna yang terkandung di dalamnya dan sebagai pelestarian budaya lokal. Namun demikian sampai saat ini bunyi-bunyian *pancagita* sebagai satu kesatuan bunyi-bunyian ritual *odalan* belum ada yang mengkaji secara mendalam, walaupun bunyi-bunyian bernafas lokal tradisional itu sangat penting diinformasikan, terutama mengenai suasana penyajian, ciri-ciri penggunaan dan maknanya.

Berkat karunia Tuhan dan adanya bimbingan dari promotor dan kopromotor serta bantuan dari berbagai pihak, akhirnya pekerjaan besar ini dapat diselesaikan dengan selamat. Untuk itu dalam kesempatan yang bersejarah ini, dari lubuk hati yang tulus dan dengan rasa penuh hormat dihaturkan puja *suksma* (rasa terima kasih) yang tak terhingga dihadapan *Sang Hyang Widhi Wasa*, Tuhan Maha Esa atas berkah, bimbingan dan perlindungannya.

Dalam perjalanan karier, karena berbagai hal, saya pernah mengalami ketidaksemangatan untuk menempuh studi S-3. Dalam situasi yang demikian itu Bapak Prof. Dr. R. M. Soedarsono yang memang sejak lama telah mendorong saya untuk melanjutkan studi, tidak bosan-bosannya mendorong saya untuk menempuh studi S-3. Setelah dipertimbangkan dengan keluarga, akhirnya saya memutuskan untuk melanjutkan studi S-3 di

Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada. Ketika mencari promotor, saya telah mengetahui bahwa Bapak Prof. Dr. R. M. Soedarsono telah sangat banyak membimbing mahasiswa S-3 maupun S-2 sehingga sampai menolak bimbingan. Namun demikian ketika saya memohon bantuannya untuk menjadi promotor, dengan senang hati dan tulus beliau bersedia membimbing saya. Dalam proses pembimbingan dan juga dalam proses perkuliahan, saya merasa banyak dibimbing, dibantu buku-buku dan diberi petunjuk pemecahan masalah. Atas semua perhatian, bantuan, bimbingan dan pemberian ilmu pengetahuan yang dilakukan secara tulus dan penuh kasih sayang bagaikan orang tua yang mengasahi anak kandungnya itu, kepada yang terhormat Bapak Prof. Dr. R. M. Soedarosno, dihaturkan *sêmbah nuwun* yang tak terhingga.

Setelah diterima secara akademik sebagai calon mahasiswa baru di Program Studi S-3 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM, saya pernah mengalami keraguan dalam menempuh studi karena usulan BPPS saya ditolak dua kali, sehingga pada semester gasal tahun akademik 2007-2008 saya tidak mengikuti kuliah. Dalam situasi yang demikian, Bapak Prof. Dr. Timbul Haryono, M. Sc. selaku Ketua Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM mencoba mengusulkan BPPS untuk saya dan

akhirnya berhasil, sehingga saya mulai kuliah semester genap tahun akademik 2007-2008. Dalam proses studi dan pembuatan tugas akhir ini Bapak Prof. Dr. Timbul Haryono, M. Sc. selaku kopromotor telah banyak membantu dan membimbing saya. Atas semua bantuan dan bimbingan itu, kepada yang terhormat Bapak Prof. Dr. Timbul Haryono, M. Sc. dihaturkan terima kasih yang sedalam-dalamnya.

Kepada yang terhormat Bapak Prof. Dr. I Made Bandem, M. A. selaku kopromotor dihaturkan banyak terima kasih atas bantuan dan bimbingannya dalam proses pembuatan tugas akhir ini. Oleh karena Bapak Prof. Dr. I Made Bandem mendapat kesempatan mengajar di Amerika, maka Sekolah Pascasarjana UGM menunjuk Bapak Prof. Dr. I Wayan Dibia, SST., M. A. untuk menjadi kopromotor.

Dalam menjalankan tugasnya sebagai kopromotor, Bapak Prof. Dr. I Wayan Dibia, SST., M. A. dengan penuh semangat dan ketulusan hati telah banyak membimbing penulisan tugas akhir ini serta memberi bantuan buku-buku dan masukan-masukan yang sangat bermanfaat. Selain itu sebagai dosen mata kuliah Kapita Selektta Karawitan Bali, beliau telah memberikan ilmu pengetahuan sangat berharga kepada saya. Atas semua bimbingan, bantuan dan pemberian tersebut, kepada yang

terhormat Bapak Prof. Dr. I Wayan Dibia, SST., M. A. dihaturkan rasa terima kasih yang sangat mendalam.

Ucapan banyak terima kasih dihaturkan pula kepada yang terhormat para dosen Guru Besar pengampu mata kuliah yang ditempuh di Program Studi S-3 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta yaitu Bapak Prof. Dr. R. M. Soedarsono, Bapak Prof. Dr. Kodiran, M. A. dan Bapak Prof. Dr. I Wayan Dibia, SST., M. A. atas ilmu pengetahuan yang telah diberikan melalui perkuliahan.

Terima kasih yang sedalam-dalamnya dihaturkan pula kepada yang terhormat Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Prof. Dr. Hartono, D.E.A., D.E.S.S. dan Ketua Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Gadjah Mada Yogyakarta, Dr. G. R. Lono Lastoro Simatupang, M. A. atas segala bantuan yang telah diberikan, terutama yang berkaitan dengan proses penyelesaian tugas akhir ini.

Dalam proses penyempurnaan tulisan ini, para Team Penilai Disertasi yang terdiri dari Bapak Dr. G. R. Lono Lastoro Simatupang, M. A., Bapak Prof. Dr. Kodiran, M. A. dan Bapak Dr. Anak Agung Ketut Suryahadi, M. Ed. C. A. masing-masing telah memberikan masukan yang sangat berharga. Atas semua masukan itu, dalam kesempatan yang bersejarah ini saya haturkan rasa terima kasih yang sangat mendalam.

Kepada yang terhormat dewan penguji ujian tertutup yang terdiri dari Prof. Dr. R. M. Soedarsono, Prof. Dr. Timbul Haryono, M. Sc., Prof. Dr. I Wayan Dibia, SST., M. A., Dr. G. R. Lono Lastoro Simatupang, M. A., Prof. Dr. Kodiran, M. A., Prof. Dr. Djoko Suryo, M. A., Dr. A. A. Ketut Suryahadi, M. Ed. C. A. dan Prof. Dr. Lasiyo, M. A., M. M. dihaturkan banyak terima kasih atas segala masukan dan pendadarannya sehingga disertasi ini menjadi lebih sempurna dan wawasan saya bertambah.

Kepada Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta dan Ketua Jurusan Etnomusikologi FSP ISI Yogyakarta diucapkan banyak terima kasih atas izin studi dan berbagai bantuan lain yang telah diberikan. Rekan-rekan dosen di lingkungan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta, khususnya dosen-dosen Jurusan Etnomusikologi FSP ISI Yogyakarta, disampaikan banyak terima kasih atas segala dukungan dan bantuan yang telah diberikan dari proses awal studi hingga penyelesaian tugas akhir ini. Terima kasih yang sebesar-besarnya disampaikan pula kepada seluruh pegawai administrasi Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada dan seluruh pegawai administrasi Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta atas semua bantuannya sehingga proses studi dan karya tugas akhir ini berjalan dengan lancar.

Kepada yang terhormat para nara sumber, baik yang berasal dari dalam atau luar Kabupaten Karangasem yang telah memberikan bermacam-macam data dan informasi untuk mendukung penyelesaian karya tulis ini, dihaturkan banyak terima kasih. Dalam kesempatan ini disampaikan pula ucapan terima kasih yang mendalam kepada istri, Dra. Lutfiana Ari Rokhiyatun dan anak-anak saya, drg. I Wayan Arya K. F. dan I Made Bagus W. K. atas segala perhatian, bantuan dan dukungannya terhadap proses studi dari awal sampai selesainya disertasi ini.

Ucapan terima kasih yang tulus disampaikan pula kepada semua pihak yang tidak sempat disebutkan namanya di sini, atas segala bantuan, dukungan dan dorongan yang telah diberikan sehingga karya tulis ini dapat diselesaikan dengan selamat dan lancar.

Yogyakarta, September 2013

Penulis

I Wayan Senen

## PERSEMBAHAN

Disertasi ini dipersembahkan kepada *Sang Hyang Widhi Wasa* dengan perbawaNya sebagai *Siwa Mahaguru*. Selanjutnya karya tulis ini dipersembahkan kepada dunia ilmu pengetahuan, khususnya seni dan agama, serta masyarakat yang membutuhkan. Terakhir hasil penelitian ini dipersembahkan pula kepada kedua orang tua: I Ketut Mudiana (alm) dan Ni Nengah Ginasa (alm), istri: Dra. Lutfiana A.R., anak: drg. I Wayan Arya K.F. dan I Made Bagus W.K. serta semua saudara kandung penulis.



## DAFTAR ISI

	Halaman
HALAMAN SAMPUL .....	i
PENGESAHAN .....	ii
PERNYATAAN .....	iii
PRAKATA .....	iv
PERSEMBAHAN .....	xii
DAFTAR ISI .....	xiii
DAFTAR GAMBAR .....	xvi
DAFTAR TABEL .....	xix
DAFTAR LAMPIRAN .....	xx
INTISARI .....	xi
ABSTRACT .....	xxii
BAB I PENGANTAR .....	1
1. Latar Belakang .....	1
2. Rumusan Masalah .....	5
3. Tujuan Penelitian .....	6
4. Manfaat Penelitian .....	6
5. Tinjauan Pustaka .....	7
6. Landasan Teori .....	28
a. Konsep Teks <i>Pancagita</i> .....	28
b. Teori Agama .....	34
c. Konsep Ritual dan Upacara .....	37
d. Teori Semiotika .....	43
7. Metode Penelitian .....	51
BAB II UPACARA <i>ODALAN</i> DI KABUPATEN KARANGASEM .	59
1. Kabupaten Karangasem .....	59
a. Keadaan Geografis .....	62
b. Penduduk .....	72
c. Agama .....	79
2. Upacara <i>Odalan</i> .....	92
a. Rasa Keagamaan .....	93
b. Keyakinan .....	98
c. Jenis, Pola dan Waktu Upacara .....	101
1) Jenis Upacara .....	101

2) Pola Penyajian Upacara .....	104
3) Waktu Upacara .....	118
d. Prasarana dan Sarana Upacara .....	125
1) Prasarana Upacara .....	125
2) Sarana Upacara .....	145
e. Lembaga Penyelenggara dan Pelaku Upacara	157
1) Lembaga Penyelenggara Upacara .....	157
2) Pelaku Upacara .....	167

### BAB III ASPEK TEKSTUAL, FAKTOR PENDORONG

#### MUNCULNYA SUASANA RAMAI MERIAH, ASPEK KONTEKSUAL (PENGUNAAN) DAN CIRI-CIRI PENGGUNAAN BUNYI-BUNYIAN *PANCAGITA* DALAM UPACARA *ODALAN* .....

1. Aspek Tekstual Bunyi-bunyian <i>Pncagita</i> .....	173
a. Pelaku .....	174
b. Syair .....	187
c. Instrumen .....	199
d. Lagu atau <i>Tabuh</i> .....	234
e. Tempat .....	247
f. Penikmat .....	248
2. Faktor Pendorong Munculnya Suasana Ramai dan Meriah pada Bunyi-bunyian <i>Pancagita</i> .....	250
a. Ajaran <i>Siwa Sidhanta</i> .....	251
b. Konsep Kebebasan .....	254
c. Konsep Estetika .....	259
d. Konsep <i>Karma</i> .....	269
e. Konsep <i>Pncadewata</i> .....	272
3. Ciri-ciri Penggunaan Bunyi-bunyian <i>Pancagita</i> dalam Upacara <i>Odalan</i> .....	276
a. Penggunaan Bunyi-bunyian <i>Pancagita</i> dalam Upacara <i>Odalan</i> .....	276
b. Ciri-ciri Penggunaan Bunyi-bunyian ritual <i>Odalan</i> .....	308

### BAB IV MAKNA: KONTEKS PENYAJIAN BUNYI-BUNYIAN *PANCAGITA* DALAM UPACARA *ODALAN* DI

KABUPATEN KARANGASEM .....	329
1. Semiotika Hubungannya dengan Bunyi-bunyian	

<i>Pancagita</i> .....	329
2. Makna Ikonik Indeksikal Simbolik Bunyi-bunyian	
<i>Pancagita</i> .....	336
a. Makna Ikonik Bunyi-bunyian <i>Pancagita</i> .....	339
1) <i>Mantra</i> .....	339
2) <i>Gênta</i> .....	342
3) <i>Kulkul</i> .....	345
4) <i>Têmbang</i> .....	347
5) <i>Têtabuhan</i> .....	349
b. Makna Indeksikal Bunyi-bunyian <i>Pancagita</i> .....	363
1) <i>Mantra</i> .....	363
2) <i>Gênta</i> .....	365
3) <i>Kulkul</i> .....	369
4) <i>Têmbang</i> .....	371
5) <i>Têtabuhan</i> .....	374
c. Makna Simbolik Bunyi-bunyian <i>Pancagita</i> ....	389
1) <i>Mantra</i> .....	390
2) <i>Gênta</i> .....	397
3) <i>Kulkul</i> .....	399
4) <i>Têmbang</i> .....	401
5) <i>Têtabuhan</i> .....	403
 BAB V KESIMPULAN .....	 412
1. Kesimpulan .....	412
2. Saran-saran .....	418
 KEPUSTAKAAN .....	 421
NARA SUMBER .....	433
GLOSARIUM .....	435
LAMPIRAN .....	485

## DAFTAR GAMBAR

	Halaman
Gambar 1	Peta Pulau Bali ..... 59
Gambar 2	Peta Kabupaten Karangasem ..... 62
Gambar 3	Gunung Agung ..... 67
Gambar 4	Upacara <i>Odalan Ngayu-ayu</i> di <i>Pura Dadia Pasêk Dukuh Ambêngan</i> Desa Rendang ..... 102
Gambar 5	Upacara <i>Odalan Agung Bhatara Turun Kabeh</i> di <i>Pura Bêsakih</i> ..... 103
Gambar 6	<i>Pura Barong</i> di <i>Desa Pakraman Rendang</i> ..... 144
Gambar 7	<i>Bantên</i> sebagai persembahan dalam upacara <i>Usaba Pusêh</i> Desa Rendang ..... 152
Gambar 8	<i>Wayang lêmah</i> dalam upacara <i>Odalan Bhatara</i> di <i>Pura Bêsakih</i> ..... 154
Gambar 9	<i>Gong gêde</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Desa</i> <i>Desa Bebandem</i> ..... 155
Gambar 10	<i>Pandita</i> membawakan <i>mantra</i> dan <i>gênta</i> dalam upacara <i>Odalan Bhatara Turun Kabeh</i> di <i>Pura Bêsakih</i> ..... 176
Gambar 11	<i>Pamangku</i> membawakan <i>mantra</i> dan <i>gênta</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Pasêk Dukuh Ambêngan</i> Desa Rendang ..... 177
Gambar 12	<i>Papaosan</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Pasêk Gelgel</i> Desa Pagubugan ..... 180
Gambar 13	<i>Juru kidung Pasantian Sungu Dharma Prawêrti</i> desa Rendang dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Pasêk Dukuh Rendang</i> ..... 182
Gambar 14	<i>Gênta</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Ulun Suwi</i> Desa Rendang ..... 200
Gambar 15	<i>Kukul</i> di <i>Pura Pusêh</i> Desa Rendang <i>Usaba Usaba</i> di <i>Pura Pusêh</i> Desa Rendang ..... 202
Gambar 16	Gamelan <i>sêlonding</i> dalam upacara di <i>Pura Desa</i> <i>Desa Bebandem</i> ..... 207
Gambar 17	Gamelan <i>sêlonding</i> dan <i>gambang</i> dalam upacara <i>Odalan Bhatara Turun Kabeh</i> di <i>Pura Bêsakih</i> ..... 210

Gambar 18	Gamelan <i>gambang</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Dalêm</i> Desa Pagubugan .....	213
Gambar 19	Gamelan <i>gênder wayang</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Gajah Para</i> Desa Tiyingtali....	215
Gambar 20	Gamelan <i>gong gède</i> dalam upacara <i>Odalan Bhatara Turun Kabeh</i> di <i>Pura Bêsakih</i> .....	220
Gambar 21	Gamelan <i>bêbonangan</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Pamaksan Anyar</i> Desa Antiga Kecamatan Manggis .....	222
Gambar 22	Gamelan <i>balaganjur</i> dalam upacara <i>Ngusaba</i> di <i>Pura Pusêh</i> Desa Rendang .....	225
Gambar 23	<i>Tambur</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Pasêk Gelgel</i> di Desa Pagubugan Selat .....	227
Gambar 24	Gamelan <i>têrompong bêruk</i> di Desa Bangle Kecamatan Abang .....	228
Gambar 25	Gamelan <i>gong (gong kêbyar)</i> di <i>Pura Pusêh</i> Desa Sibetan Kecamatan Bebandem .....	231
Gambar 26	<i>Bantên gong</i> (gamelan) untuk gamelan <i>gênder</i> di <i>Pura Dadia Arya Gajah Para</i> Desa Tiyingtali Abang .....	323
Gambar 27	Tari <i>Panji Sêmirang (pakenak)</i> sebagai tari <i>pakenak</i> dalam upacara <i>odalan Pura Dadia Pasêk Ambêngan</i> Desa Rendang .....	325
Gambar 28	<i>Gênta</i> .....	342
Gambar 29	<i>Omkara</i> .....	342
Gambar 30	Para <i>panyungsung pura ngayah</i> memasak sate di <i>Pura Dadia Pasêk Dukuh Ambêngan</i> Desa Rendang .....	358
Gambar 31	<i>Kulkul</i> sebagai pengiring upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Kawitan Pasêk Dukuh Bêlatung</i> , Kecamatan Rendang .....	370
Gambar 32	<i>Kulkul tunggal</i> di <i>bale pawarêgan Pura Pamaksan Anyar</i> Desa Antiga Manggis .....	400
Gambar 33	Gamelan <i>gambang</i> dalam Pawai PKB 2009 Denpasar .....	485
Gambar 34	Gamelan <i>gênder wayang</i> dalam PKB 2009 di Denpasar .....	486
Gambar 35	Gamelan <i>angklung</i> dalam Pawai PKB 2009 di Denpasar .....	486

Gambar 36	Gamelan <i>tambur</i> dalam Pawai PKB 2009 di Denpasar .....	487
Gambar 37	Gamelan <i>têrompong bêruk</i> dalam Pawai PKB 2009 di Denpasar .....	487
Gambar 38	Tari <i>Rêjang Lente</i> dalam upacara <i>Odalan Bhatara Turun Kabeh</i> di <i>Pura Bêsakih</i> .....	488
Gambar 39	Tari <i>papendetan</i> di <i>jêroan pura</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Pasêk Dukuh Ambêngan</i> Desa Rendang .....	488
Gambar 40	Tari <i>Topeng Sidakarya</i> dalam upacara <i>Odalan Bhatara Turun Kabeh</i> di <i>Pura Bêsakih</i> .....	489



## DAFTAR TABEL

	Halaman
Tabel 1 : <i>Pancadewata</i> .....	272
Tabel 2 : Penggunaan bunyi-bunyian <i>pancagita</i> dalam upacara <i>odalan</i> di <i>Pura Dadia Pasêk Dukuh Ambêngan</i> Desa Rendang .....	289
Tabel 3 : Makna ikonik, indeksikal dan simbolik bunyi-bunyian <i>pancagita</i> .....	337
Tabel 4 : Makna ikonik bunyi-bunyian <i>pancagita</i> .....	362
Tabel 5 : Makna indeksikal bunyi-bunyian <i>pancagita</i> .....	389
Tabel 6 : Makna simbolik bunyi-bunyian <i>pancagita</i> .....	412



## DAFTAR LAMPIRAN

	Halaman
LAMPIRAN A : Gambar-gambar .....	485
LAMPIRAN B : <i>Mantra dan tēmbang odalan</i> .....	490
1. <i>Mantra odalan</i> .....	490
2. <i>Tēmbang odalan</i> .....	493
LAMPIRAN C : Ansambel dan instrumen gamelan ritual <i>odalan</i> di Kabupaten Karangasem .....	497 <sup>3</sup>
LAMPIRAN D : Notasi gending <i>pagongan lēlambatan Tabuh Nēm Galangkangin</i> dan Keterangan Notasi ...	504
1. Notasi gending <i>pagongan lēlambatan Tabuh Nēm Galangkangin</i> .....	504
2. Keterangan Notasi .....	506



## INTISARI

Suatu yang sangat menarik untuk dikaji pada ritual keagamaan Hindu di Kabupaten Karangasem yaitu adanya ketidakjelasan tentang faktor pendorong suasana ramai meriah, ciri-ciri penggunaan dan makna bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan* yang hingga kini belum pernah dikaji secara mendalam oleh para peneliti terdahulu, meskipun aspek-aspek itu sangat penting diformulasikan dan diinformasikan.

Kajian kualitatif ini menggunakan penelitian lapangan yang menyangkut pemilihan lokasi, pemilihan nara sumber, penentuan instrumen penelitian, pengumpulan data, analisis data dan penyajian data. Atas keunikannya, Kabupaten Karangasem dipilih sebagai lokasi penelitian ini. Pemilihan nara sumber dilakukan berdasarkan relevansi kelayakannya dengan penelitian ini. Penentuan instrumen penelitian dilakukan atas kebutuhan proses penelitian. Pengumpulan data dilakukan melalui teknik observasi, studi pustaka, wawancara dan dokumentasi. Analisis data dilandasi oleh konsep teks, konsep ritual, konsep agama dan teori semiotika. Sementara penyajian data bersifat deskriptif kualitatif.

Hasil penelitian ini menjelaskan bahwa munculnya suasana ramai dan meriah pada bunyi-bunyian *pancagita* didorong oleh ajaran *siwa sidhanta*, konsep kebebasan, konsep estetika, konsep *karma* dan konsep *pancadewata*. Ciri-ciri penggunaan bunyi-bunyian ritual *odalan* yaitu disajikan dalam rangkaian upacara *odalan*, dikondisikan melalui sakralisasi spiritual dan disajikan dalam ruang waktu dan keadaan yang sakral. Ditemukan tiga buah makna bunyi-bunyian *pancagita* yaitu makna ikonik, makna indeksikal dan makna simbolik.

Dengan demikian ditegaskan bahwa, 1) jalan kerja yang ramai untuk menuju Tuhan masih relevan dengan jiwa masyarakat sekarang. 2) Segala bunyi-bunyian dapat digunakan sebagai bunyi-bunyian ritual *odalan* dengan persyaratan tertentu. 3) bunyi-bunyian *pancagita* merupakan sebuah aktualisasi dari rasa hormat pemuja kepada yang dipuja, rasa satu antara sesama manusia dan rasa indah para pelaku dan para penikmat bunyi-bunyian.

Kata kunci: *odalan*, *pancagita*, dorongan, ciri-ciri, makna.

## ABSTRACT

It is a very interesting thing to research on a religious ritual of Hindu Karangasem Regency that there is vagueness regarding the supporting factors in the lively and merry atmosphere, the characteristics of use and meaning of the sounds of *pancagita* in *odalan* ceremony which until the present time have not been profoundly studied by previous researchers although such aspects are very important to be formulated and informed.

This qualitative study employed a field research involving selection of location, selection of resource persons, determination of research instrument, data collection, data analysis and data presentation. In regard to its uniqueness, Karangasem Regency was selected as the research location. The resource persons were selected based on the relevance of the competence to the research. The research instrument was determined based on the need of the research process. Data were collected through observation, library research, interview and documentation. Data were analyzed by using the concepts and theories of text, ritual, religion, aesthetics and semiotics. Meanwhile, the data were presented qualitative-descriptively.

The research result indicates that the emergence of the lively and merry atmosphere on the sounds of *pancagita* is supported by the teaching of *siwa sidhanta*, concept of freedom, concept of *karma*, aesthetic concept and *pancadewata* concept. The characteristics of use of sounds in *odalan* ceremony are that it is presented in a series of *odalan* ceremony, conditioned through spiritually sacred process and presented in a sacred space, time and condition. It is revealed that there are three meanings of the sounds of *pancagita*, namely iconic meaning, indexical meaning and symbolic meaning.

Therefore, it can be inferred that 1) the lively method to reach God is still relevant to the soul of modern society. 2) All kinds of sounds may be used as the sounds of *odalan* ritual subject to certain conditions. 3) The *pancagita* sounds are an actualization of sense of respect of the devotee to the devoted, sense of unity between fellow human beings and sense of beauty of the ceremony participants and audience.

Key words: *odalan, pancagita, supporting, characteristics, meaning.*

# BAB I

## PENGANTAR

### 1. Latar Belakang

Suatu yang sangat menarik untuk dikaji pada upacara keagamaan Hindu di Kabupaten Karangasem yaitu adanya ketidakjelasan tentang faktor pendorong munculnya suasana ramai dan meriah pada upacara *odalan*, termasuk pada penyajian bunyi-bunyian *pancagita*.<sup>1</sup> Selain itu ketidakjelasan tersebut tampak pula pada ciri-ciri penggunaan dan makna bunyi-bunyian *pancagita* yang disajikan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem.

Telah dikenal bahwa upacara *odalan* merupakan sebuah kegiatan agamis untuk mendekatkan diri kepada Tuhan, dewa dan leluhur. Satu keunikan terdapat pada upacara itu, termasuk pada penyajian bunyi-bunyian *pancagita*, yaitu munculnya suasana religius, magis, ramai dan meriah.<sup>2</sup> Hal itu menunjukkan bahwa mendekatkan diri kepada Tuhan biasa pula dilakukan melalui upacara *odalan* yang ramai (*rame*) dan meriah (*bungah*). Munculnya suasana ramai dan meriah itu tentu ada yang mendorong, sebab semua tingkah laku manusia ada yang

---

<sup>1</sup> Ambarawati Kurnianingsih, *Simularca Bali: Ambiguitas Tradisionalisasi Orang Bali* (Yogyakarta: INSIST Press, 2008), 4.

<sup>2</sup> Made Kembar Kerepun, *Kelemahan dan Kelebihan Manusia Bali (Otokritik)* (Denpasar: PT Empat Warna Komunikasi, 2007), 29.

mendorong, entah dorongan itu berasal dari dalam atau dari luar diri manusia itu.<sup>3</sup> Faktor-faktor pendorong munculnya suasana penyajian bunyi-bunyian yang demikian itu sangat penting diformulasikan dan diinformasikan.

Semua jenis bunyi-bunyian *pancagita*, kecuali *kulkul*, biasa disajikan dalam berbagai jenis upacara *yadnya* seperti *pangabenan*, *padiksan*, *pawiwahan*, *pacaruan*. Bahkan bunyi-bunyian itu biasa pula disajikan dalam peristiwa-peristiwa sekuler seperti festival seni pertunjukan, konser karawitan, ujian seni pertunjukan, apresiasi seni pertunjukan. Misalnya *mantra* dan *gênta* yang wajib dipakai dalam upacara keagamaan Hindu sering pula digunakan dalam seni pertunjukan dramatari *barong* (*barong* turistik), *calonarang* dan *topeng* yang pada umumnya dibawakan oleh peran *pêranda* atau *pamangku* --meskipun fisik *gêntanya* berbeda. *Têmbang* yang terdiri dari *sloka*, *phalawakya*, *kakawin*, *kidung* dan *macapat* --kecuali *kidung*-- biasa pula dipakai dalam seni pertunjukan Bali. *Sloka*, *phalawakya* dan *kidung* yang biasa dipakai dalam upacara keagamaan, dijadikan pula sebagai materi wajib dalam festival lagu vokal keagamaan Hindu yang disebut *Utsawa Dharma Gita* (Islam: MTQ) tingkat daerah (Bali) maupun

---

<sup>3</sup> R. S. Woodwort & H. Scholsberg, *Experimental Psychology* (New York: Rinehart & Winstone, 1954), 655.

nasional.<sup>4</sup> Demikian pula tentang *têtabuhan* ritual *odalan*. Hampir semua jenis gamelan ritual *odalan* di Kabupaten Karangasem -- *sêlonding, gambang, caruk, gênder wayang, angklung, gamelan pagambuhan, sêmar pagulingan, gong gêde, bêbonangan, balaganjur, têrompong bêruk, tambur* dan *gong* (*gong kêbyar*)-- pernah disajikan dalam peristiwa-peristiwa konser atau hiburan<sup>5</sup> seperti dalam Pesta Kesenian Bali (PKB), festival gamelan, konser gamelanda ujian sarjana seni (Lihat lampiran A gambar nomor 33 sampai 37. Secara fisik tampak bahwa ada persamaan dan perbedaan antara *têtabuhan* yang digunakan dalam upacara *odalan* dengan yang disajikan dalam berbagai jenis upacara *yadnya* yang lain (selain *odalan*).

Hal itu berarti bahwa bunyi-bunyian *pancagita* dapat dipandang sebagai bunyi-bunyian ritual *odalan* dan sebagai bunyi-bunyian bukan ritual *odalan*. Misalnya ansambel gamelan *gong* (terutama fisiknya) yang biasa digunakan dalam upacara *odalan* digunakan pula dalam upacara *ngaben*, potong gigi, festival gamelan dan pembelajaran karawitan Bali.<sup>5</sup> Dengan demikian tampak bahwa ada ketidakjelasan tentang ciri-ciri penggunaan bunyi-bunyian ritual *odalan*. Untuk itu perlu dibuatkan formulasi

<sup>4</sup> I Made Surada, *Dharma Gita Kidung Pancayadnya, Beberapa Wirama, Sloka, Phalawakyadan Macepat* (Surabaya: Paramita, 2006), 1-60.

<sup>5</sup> Michael Tenzer, *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000), 79.

yang jelas mengenai ciri-ciri penggunaan bunyi-bunyian ritual *odalan*.

Telah dikenal bahwa seluruh masyarakat Hindu di Bali sangat terbiasa melaksanakan upacara *odalan* secara turun-temurun, termasuk menyelenggarakan penyajian bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara tersebut, sehingga mereka menjadi sangat akrab dengan pelaksanaan kegiatan upacara tersebut.<sup>6</sup> Hal itu berarti bahwa masyarakat Bali telah melaksanakan upacara keagamaan dengan baik. Namun seperti dikatakan I Wayan Jendra, sebagian besar masyarakat Hindu di Bali saat ini masih lebih mengutamakan kegiatan keagamaan yang bersifat ritual sehingga kurang ada keseimbangan antara filsafat (*tatwa*), etika (*susila*) dan upacara (*acara*).<sup>7</sup> I Ketut Wiana juga mengatakan, "... sampai saat ini masih banyak umat [Hindu] yang kurang memahami arti dan makna ritual *yadnya* itu dengan baik".<sup>8</sup> Fenomena itu menunjukkan bahwa sebagian besar masyarakat Hindu di Bali belum mengetahui dan belum memahami tentang makna bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan*. Padahal sebagai pemjuja Tuhan yang baik (*bhakta*) wajib mengetahui dan memahami maksud dari persembahan yang dilakukannya.

---

<sup>6</sup> Luh Ketut Suryani, *Perempuan Bali Kini* (Denpasar: BP, 2003), 9.

<sup>7</sup> I Wayan Jendra, *Kidung Suci* (Bahasa yang Efektif dan Efisien pada Zaman Kali) (Surabaya: Paramita, 1998), 2.

<sup>8</sup> I Ketut Wiana, *Mengapa Bali Disebut Bali* (Surabaya: Paramita, 2004), 23.

Dengan demikian ada empat hal pokok yang dikaji dalam penelitian ini yaitu aspek teks dan konteks bunyi-bunyian *pancagita*, faktor pendorong munculnya suasana ramai dan meriah pada bunyi-bunyian *pancagita*, ciri-ciri penggunaan bunyi-bunyian *pancagita* dan makna bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan*. Empat hal tersebut di atas belum pernah dikaji<sup>1</sup> secara mendalam oleh para peneliti terdahulu, meskipun formulasi dan informasi tentang aspek-aspek itu sangat penting diketahui dan dipahami oleh warga masyarakat terkait.

## 2. Rumusan Masalah

Dari informasi tentang fenomena bunyi-bunyian *pancagita* seperti tersebut di atas, maka sebagai landasan penyusunan disertasi ini dapat diajukan tiga buah permasalahan seperti berikut.

- 1) Mengapa bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem disajikan secara ramai dan meriah?
- 2) Bagaimana ciri-ciri penggunaan bunyi-bunyian *pancagita* yang disajikan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem?
- 3). Apa makna bunyi-bunyian *pancagita* yang disajikan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem?

### 3. Tujuan Penelitian

Penelitian berjudul “Bunyi-bunyian *Pancagita* dalam Upacara *Odalan* di Kabupaten Karangasem Bali” ini memiliki beberapa tujuan seperti berikut.

- 1) Mengetahui beberapa faktor yang mendorong munculnya suasana keramaian dan kemeriahan pada penyajian bunyi-bunyian *pancagita* yang disajikan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem.
- 2) Menemukan ciri-ciri penggunaan bunyi-bunyian *pancagita* yang disajikan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem.
- 3) Memberi pemaknaan terhadap penyajian bunyi-bunyian *pancagita* yang diselenggarakan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem.

### 4. Manfaat Penelitian

- 1) Terhadap bidang ilmu etnomusikologi, hasil penelitian ini diharapkan dapat memberi sumbangan dokumentasi dan informasi tentang musik etnis Bali yang disajikan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem Bali.
- 2) Hasil penelitian ini diharapkan dapat meningkatkan

pengetahuan dan pemahaman masyarakat, terutama tentang penggunaan dan makna bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan*.

- 3) Diharapkan penelitian ini dapat mendorong munculnya penelitian lebih lanjut.

Dengan membaca hasil penelitian ini diharapkan para penyelenggara upacara, pelaku bunyi-bunyian *pancagita*, peserta upacara dan masyarakat pada umumnya dapat meningkatkan pengetahuan, pemahaman dan kesadarannya dalam melaksanakan upacara *odalan* sehingga mereka dapat lebih bijaksana dalam melaksanakan kegiatan upacara.

## 5. Tinjauan Pustaka

Sampai dengan tahun 2012 telah muncul sejumlah karya pustaka yang membahas pelaksanaan upacara *yadnya* di Bali. Namun demikian, di antara buku-buku yang ada, hanya beberapa saja yang mengulas tentang bunyi-bunyian *pancagita*. Karya-karya pustaka yang ada hingga dewasa ini hanya secara deskriptif ringkas dalam mengungkapkan upacara *odalan* (di Bali) maupun bunyi-bunyian *pancagita*. Beberapa dari buku tersebut dapat dikemukakan secara ringkas seperti berikut.

Buku berjudul *Bali Sekala & Niskala: Essays on Religion, Upacara and Art*, Volume I yang ditulis oleh Fred B. Eiseman

merupakan buku sangat penting yang memuat seluk-beluk peristiwa religius kultural Bali dari sisi *sékala* (nyata) dan *niskala* (tidak tampak). Secara garis besar buku itu membahas antara lain tentang konsep *rwa bhineda*, air suci (*tirtha*), sesaji (*bêbantên*), *odalan*, *pura*.<sup>9</sup> Lebih lanjut beberapa konsep penting dalam buku tersebut dikemukakan secara ringkas seperti berikut.

Masyarakat Bali secara tradisi telah mengenal tentang polaritas serba dua yang disebut *rwa bhineda* seperti *kaja-kêlod* (utara-selatan), *jêle-mêlah* (buruk-baik), *lanang-wadon* (pria-wanita), *sékala-niskala* (nyata-tidak nyata), *luwan-têben* (hulu-hilir), *lêmah-pêtêng* (siang-malam). Konsep *kaja* yang mengacu pada arah ke Gunung Agung, gunung tertinggi di Bali yang terletak di Kabupaten Karangasem, dianggap sebagai lokasi paling bagus, tinggi dan suci. Sementara *kêlod* yang mengacu pada arah ke laut, dipandang sebagai lokasi yang lebih rendah, tempat atau arah membuang atau menghanyutkan segala kekotoran.

Namun demikian, aspek yang ditekankan adalah posisi ketiga sebagai pusat yaitu keseimbangan dari dua posisi lainnya. *Mêlah* (kebaikan) merupakan bagian dari semuanya, sedangkan *jêle* (kejahatan) dipandang pula sebagai bagian dari keseluruhan. Dalam kenyataannya, orang Bali menganggap bahwa laut sebagai

---

<sup>9</sup> Fred B. Eiseman, *Bali Sekala & Niskala: Essays on Religion, Upacara and Art*, Volume I (Singapore: Periplus Editions, 1989), 2.

tempat yang sangat sakral sehingga sudah wajar jika sebagian besar *pura* di Bali dibangun di daerah pegunungan atau di daerah dekat laut. *Jêle mêlah* (buruk baik) dipandang sebagai bagian dari keseluruhan.

Selain konsep *rwa bhineda*, konsep tiga banyak pula digunakan di Bali. Tubuh manusia dibagi menjadi tiga bagian (*triangga*), kepala, badan dan kaki. Alam semesta dibedakan menjadi tiga tingkatan (*triloka*), *bhur loka* (dunia bawah), *buwah loka* (dunia tengah) dan *suwah loka* (dunia atas). Setiap *desa pakraman* memiliki tiga buah *pura* umum (*trikahyangan*) yaitu *Pura Pusêh*, *Pura Desadan* *Pura Dalêm*. Pada umumnya, setiap *pura* terdiri dari tiga *mandala* (halaman) yaitu *jêroan* (bagian paling dalam), *jaba têngah* (bagian tengah) dan *jabaan* (bagian luar). Seni pertunjukan yang digelar di *jêroan pura* disebut seni *wali* (sangat sakral), yang di *jaba têngah* dinamakan seni *bêbali* (semi sakral) dan yang di *jaba* atau di luar *pura* disebut seni *balih-balihan* (tontonan).

Air suci yang di Bali disebut *tirtha* merupakan benda *sékala* (nyata) yang mengandung kekuatan *niskala* (tidak nyata) sehingga sangat dikeramatkan dan dihormati. Masyarakat Bali percaya bahwa *tirtha* memiliki kekuatan spiritual yang dapat menghilangkan segala macam kotoran spiritual dan mampu menangkal berbagai jenis kekuatan jahat. Dalam upacara *odalan*,

*tirtha* memegang peranan sangat penting, antara lain digunakan sebagai pembersih segala sesuatu dan untuk menolak berbagai energi negatif (*mala*).

Berhubungan dengan penggunaan sesaji dalam upacara dikedepankan bahwa pengadaan sesaji dalam upacara keagamaan Hindu di Bali diilhami oleh isi kitab suci *Bhagavadgita* yang menyatakan, sarana persembahan yang wajib dipersembahkan kepada Tuhan adalah *pushpam* (bunga), *patram* (daun), *phalam* (buah) atau *toyam* (air). Bentuk sesaji, baik yang *nista* (kecil, sedikit), *madia* (sedang) maupun *utama* (besar, banyak) harus dibuat indah atau sebaik mungkin. Meskipun *Bhagavadgita* menganjurkan penggunaan sarana persembahan tersebut di atas dan boleh disajikan dalam bentuk *nista*, *madia* atau *utama*, tetapi dalam kenyataannya, sebagian besar masyarakat Bali menyajikan sarana dan pola persembahan dalam bentuk yang *madia* atau *utama* sehingga berkesan *sundaram* yaitu *agung* (megah), *rame* (ramai) dan *bungah* (meriah). Secara filosofis, sesaji merupakan persembahan, ungkapan rasa terima kasih dan pengorbanan.

Lebih lanjut Eiseman menjelaskan, di Bali terdapat paling sedikit 20.000 buah *pura* dan di masing-masing *pura* itu harus diselenggarakan upacara *odalan* setiap enam bulan Bali (210 hari) sekali (berdasarkan kalender *Pawukon*) atau setiap satu tahun (360 hari) sekali (berdasarkan kalender *Saka*). Dalam upacara

*odalan* yang dijalankan selama satu hari, dua hari, tiga hari atau lebih dari satu minggu, pada siang atau malam hari, selalu disajikan *têtabuhan*, *kulkul* (kentongan) dan *kakawin* (lagu vokal berbahasa Jawa Kuna). Dalam upacara prosesi (*mêlasti*), disajikan ansambel gamelan ringkas yang hanya menggunakan instrumen *kêndang*, *cengceng* dan *gong*. Upacara *odalan* yang diadakan untuk menangkal kekuatan jahat yang mengganggu keseimbangan hidup manusia, pada dasarnya merupakan kegiatan upacara keagamaan, kemudian memiliki fungsi sosial dan dapat memberikan hiburan kepada para peserta upacara.

Sesuai dengan judul buku itu, sudah wajar jika berbagai konsep keagamaan dan adat-istiadat seperti konsep *kaja-kêlod*, *tirtha*, *sesaji*, *odalan* dan *pura* dikemukakan secara umum untuk seluruh Bali (bukan khusus untuk Kabupaten Karangasem). Bunyi-bunyian *pancagita*, kaitannya dengan upacara *odalan* hampir tidak dibahas dalam buku itu.

*Teologi dan Simbol-simbol dalam Agama Hindu* karya I Made Titib edisi tahun 2003 merupakan sebuah buku sangat penting bagi penelitian ini. Buku setebal 498 halaman itu berisi penjelasan tentang konsep ketuhanan dalam agama Hindu, bentuk serta makna dan fungsi simbol dalam agama Hindu, *dewata* dan *nyasa* sebagai simbol, *mantra* (doa) dan *mudra* (gerak tangan *pandita*)

serta *yantra* (titik, garis, lingkaran, segi tiga, tanda tambah, *swastika*) sebagai simbol.<sup>10</sup>

Dalam Pendahuluan buku itu dikemukakan, setiap aktivitas keagamaan Hindu tidak terlepas dari simbol-simbol sebagai media untuk memuja, mendekatkan diri, mengadakan dialog dan memohon anugrah, bimbingan dan perlindungan kepada Tuhan<sup>1</sup> dan berbsagai manifestasiNya.

Jenis-jenis simbol dalam agama Hindu meliputi: kawasan suci (puncak gunung, tepi laut, *patirthan* atau mata air), bangunan suci (candi, *pura*), *arca* (*pratima*, patung, *wahana*), *bantên* (sajen), *mantra*, *mudra*, *yantra*, huruf suci (*Om*, *Ang*, *Ah*), *rêrajan* (gambar), tarian, *têtangguran* (bunyi-bunyian), wayang, senjata, hiasan atau ukiran dan makanan. Setiap simbol itu memiliki makna tertentu dan tidak dapat dipisahkan dengan ajaran ketuhanan (teologi Hindu).

Lebih lanjut Titib mengemukakan, dengan pemahaman terhadap makna simbol-simbol itu, umat Hindu dapat mengembangkan apresiasi terhadap simbol tersebut, yang pada gilirannya dapat meningkatkan *sradha* (keyakinan) dan *bhakti* (keimanan) umatdan akhirnya menuntun tingkah lakunya dalam kehidupan ini.

---

<sup>10</sup> I Made Titib, *Teologi dan Simbol-simbol dalam Agama Hindu* (Surabaya: Paramita, 2003), 10-479.

Oleh karena pembahasan dalam buku itu mengenai teologi Hindu dan berbagai simbol Hindu secara umum, maka sudah wajar jika buku itu tidak membahas simbol Hindu yang digunakan di Bali saja, sehingga tidak ada pembahasan secara khusus mengenai simbol keagamaan Hindu yang digunakan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem.

Artikel berjudul “Odalan of Hindu Bali: A Religious Festival, a Social Occasion, and a Theatrical Event”, dalam *Asian Theatre Journal*, oleh I Wayan Dibia, membahas secara ringkas padat tentang upacara *odalan* Hindu di Bali. Dalam tulisan itu Wayan Dibia mengemukakan bahwa upacara *odalan* merupakan kegiatan kultural yang sangat kompleks, sebagai pesta keagamaan, peristiwa sosial dan kegiatan teatrikal.<sup>11</sup>

Masyarakat Bali sangat menghormati *odalan* sebagai hari suci dan sebagai pesta keagamaan. Ada tiga bagian dalam upacara *odalan* yaitu *ngayab-ayab* (ketika *pandita* atau *pamangku* memimpin upacara), *makecan-kecan* (ketika dua jenis tarian keagamaan tradisional --tari putri dan tari pejuang-- dipertunjukkan dan *muspa* (persembahyangan). Sebagai peristiwa sosial, *odalan* merupakan tempat orang-orang berinteraksin dan belajar. Keseluruhan upacara *odalan* dikerjakan secara artistik,

---

<sup>11</sup> I Wayan Dibia, “Odalan of Hindu Bali: A Religious Festival, a Social Occasion, and a Theatrical Peristiwa,” dalam *Asian Theatre Journal* Volume 2 Nomor 1, Spring, 1985, 62-65.

rumit dan hebat sekali sehingga dapat dipertimbangkan sebagai sebuah peristiwa teatral. Oleh karena laporan ini bersifat umum, maka tidak membahas secara khusus tentang upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem.

Kitab *Weda Parikrama* yang disusun oleh G. Pudja menguraikan tentang proses kegiatan *pandita* dalam memimpin suatu upacara di Bali, dilengkapi dengan berbagai macam *mantra* berbahasa Sanskrit dan terjemahannya ke dalam bahasa Indonesia. Dalam bab Pendahuluan kitab itu dikemukakan, *samskara* (upacara) dapat melenyapkan pengaruh jahat, menarik pengaruh baik, untuk permohonan, sebagai tanda terima kasih, untuk menunjukkan rasa bahagia, sebagai media pendidikan. *Samskara* meliputi lima jenis upacara besar (*panca maha yadnya*) yaitu *dewa yadnya*, *rêsi yadnya*, *manusa yadnya*, *pitra yadnya* dan *bhuta yadnya*. Bagi masyarakat Hindu, *yadnya* (upacara korban suci) adalah wajib hukumnya. Sarana yang digunakan dalam *samskara* minimal terdiri dari *puspa* (bunga), *dhupa* (dupa) dan *odakam* (air). Semua upacara diantar dengan *mantra* (doa) dan *stora* (pujian) yang dibawakan oleh *pandita* atau *pamangku*.

Selanjutnya Gde Pudja menguraikan, suatu rangkaian pelaksanaan upacara yang diantar oleh *pandita*, pada umumnya diawali dari *pandita* naik panggung *bale pawedân* untuk melakukan penyucian diri dan penyucian berbagai sarana

upacara, tempat upacara dan peserta upacara yang dilakukan secara spiritual. Kegiatan selanjutnya adalah pembuatan air suci (*tirtha*). Acara berikutnya yaitu *pandita* mempersiapkan diri dengan memperkuat lahir batin melalui *pranayama* (pengaturan nafas) dan *ngiliatma* (penurunan *Siwatma* atau pelepasan *Atma*). Setelah itu dilakukan pemujaan dan doa-doa terhadap Tuhan dengan menggunakan berbagai *mantra* dan *stora*. Pada prinsipnya kegiatan ini berisi tentang berbagai pujian (*puja*), penyambutan (*pamêndak*), persembahan (*haturan*), permohonan (*pinunas*) dan ungkapan rasa terima kasih (*suksma*). Acara terakhir adalah penutup (*puja simpên*), *pandita* mengantarkan roh kembali ke asalnya.<sup>12</sup>

Buku ini memang memuat berbagai *mantra* yang digunakan oleh para *pandita* dalam memimpin upacara keagamaan di Bali, akan tetapi tidak menyertakan pola lagu (melodi) *mantra* tersebut dan juga tidak memuat secara khusus *mantra* yang digunakan di Kabupaten Karangasem.

Hasil penelitian berjudul “Indik Kepamangkuan” yang dikordinir oleh Tjokorda Rai Sudharta dan kawan-kawan membahas secara deskriptif ringkas tentang *kapamangkuan* yang meliputi pemilihan dan penetapan *pamangku*, kewajiban dan

---

<sup>12</sup> *Wedaparikrama*, Terj. G. Pudja (Jakarta: Proyek Penerbitan Kitab Suci Hindu dan Budha Ditjen Bimas Hindu dan Budha Departemen Agama RI, 1971), 73-397.

penghargaan *pamangku*, disiplin kehidupan *pamangku*, tata cara *pamangku* melaksanakan *piodalan* di *pura* dan *pangastawan pamangku*. Buku itu banyak mengutip *mantra* yang digunakan *pamangku* dalam mengantar upacara *odalan*, terutama yang bersumber dari lontar *Kusumadewa* maupun *Gêgêlaran Pamangku*.

Dalam pendahuluan buku itu dikemukakan, ada tiga jenis petugas yang berperan penting dalam pelaksanaan suatu upacara, *yajamana*, *pancagra* dan *sadaka*. *Yajamana* adalah orang yang memiliki *yadnya* (penyelenggara *yadnya*), misalnya *panyungsung* (anggota) *pura* dan anggota *banjar*. *Pancagra* yaitu orang yang bertugas menyiapkan berbagai kelengkapan upacara, misalnya *sarati bantên* (pembuat sajen), *juru têngbang*, *juru gambêl*, *juru igêl* (penari), *dalang*. *Sadaka* adalah rokhanawan yang bertugas memimpin upacara, misalnya *sulinggih* dan *walaka*. *Sadaka* yang biasa pula disebut *wiku*, *sulinggih* atau *pandita* adalah rokhanawan yang telah melakukan upacara *padiksan* (upacara pensucian) dalam bentuk *dwijati* (lahir dua kali) seperti *pêranda* atau *pêdanda*, *bhagawan*, *rêsi*, *mpu*, *bujangga*, *dukuh*, *sêngguhu*. Tugas pokoknya adalah *muput* (memimpin sampai selesai) suatu upacara besar keagamaan. *Walaka* atau *pinandita* menunjuk kepada rokhanawan yang telah melakukan pensucian *ekajati* (lahir satu kali), misalnya *pamangku*, *wasi*, *balian* dan *mangku dalang*.

Tugasnya adalah *ngantêb* (mengantarkan) *bantên* dalam upacara.<sup>13</sup>

Laporan penelitian ini banyak menginformasikan tentang *kapamangkuan* secara umum yang berlaku di Bali, sehingga sangat wajar jika tidak membahas secara khusus tentang *kapamangkuan* yang ada di Kabupaten Karangasem. Buku itu tidak menyertakan terjemahan tentang syair *mantra* dan juga tidak memuat lagu (melodi) *mantra* yang digunakan oleh *pamangku* di Bali.

Ada banyak tulisan tentang *têmbang* telah dibuat oleh para penulis, namun kebanyakan yang dimuat hanya syairnya saja. Seandainya ada yang menyertakan melodinya, biasanya melodi itu hanya berupa melodi pokok (*pokok gending*).

“Penuntun Pelajaran Kakawin”, laporan penelitian yang dikerjakan oleh I Gusti Bagus Sugriwa pada tahun 1977 tidak memuat notasi (melodi) *kakawin*. Dalam laporan penelitian itu disebutkan, *kakawin* dibentuk oleh aturan *wrtta* dan *matra*. *Wrtta* yaitu jumlah suku kata dalam satu *carik* (baris). Pada umumnya satu bait (*pada*) *kakawin* terdiri dari empat *carik*, kecuali *Rahi Tiga* yang hanya terdiri dari tiga *carik*. *Wrtta* dalam *carik* satu dan

---

<sup>13</sup> Tjokorda Rai Sudharta, Ida Bagus Putu Purwita, Tjokorda Raka Krisnu, I Gede Sura, Ni Made Sri Arwati, I Ketut Wiana, “Indik Kepamangkuan”, Laporan Penelitian (Denpasar: Pemerintah Provinsi Bali Peningkatan Sarana Prasarana Kehidupan Beragama, 2004), 1.

*carik* lainnya (pada sebuah *pada*) adalah sama. *Matra* adalah syarat letak *guru* (suara panjang) dan *laghu* (suara pendek) dalam tiap-tiap *wrtta*. Ada banyak petikan *kakawin* dimuat dalam tulisan itu, beberapa di antaranya yang biasa digunakan dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem yaitu *Mêrdhu Komala*, *Sêronca*, *Wangsasta*, *Totaka*, *Wasanta Tilaka*, *Sardhula Wikridita* dan *Sragdara*.<sup>14</sup> Laporan penelitian itu tidak menyertakan notasi *kakawin*.

Buku *Dharmagita: Kidung Panca Yadnya, Beberapa Wirama, Sloka, Phalawakya dan Macapat* karya I Made Surada, sebagian kecil *têmbang* menggunakan notasi. Sesuai judulnya, buku itu memuat petikan beberapa *sloka*, *phalawakya*, *wirana (kakawin)*, *kidung* dan *macapat* yang umum dipakai dalam upacara keagamaan Hindu di Bali. *Sloka* adalah lagu vokal upacara keagamaan Hindu yang syairnya diambil dari kitab *Rêg Weda*, *Yajur Weda*, *Samma Weda*, *Atharwa Weda*, *Bhagavadgita*. *Phalawakya* yaitu *pocapan* seperti *kandha* di Jawa yang bersumber dari kitab *Adhi Parwa* dan *Sarasamuscaya*. *Wirama (kakawin)* adalah lagu vokal berbahasa Jawa Kuna yang diambil dari *kakawin Ramayana*, *Arjuna Wiwaha*, *Bharatayudha*, *Sutasoma*, *Kidung* yaitu lagu vokal berbahasa Jawa Tengahan dan Bali yang

---

<sup>14</sup> I G. B. Sugriwa, "Penuntun Pelajaran Kakawin", Laporan Penelitian (Denpasar: Proyek Sasana Budaya Bali, 1977), 6-59.

diambil dari *kidung* *Wargasari* dan *Malat*. Beberapa nama *macapat* yang dimuat dalam buku itu yaitu *Sinom*, *Ginanti*, *Adri*, *Ginada*, *Durma*, *Mas Kumambang*, *Pucung*, *Sêmarandana*, *Dangdang*, *Pangkur* dan *Mijil*.<sup>15</sup> Sesuai dengan judulnya, buku itu tidak memuat pembahasan khusus tentang *têmbang* yang hidup di Kabupaten Karangasem.

Buku *Kidung Suci (Bahasa yang Efektif dan Efisien pada Jaman Kali)* karya I Wayan Jendra hanya memuat syair *kidung*. Buku itu menjelaskan betapa pentingnya vokal *kidung* (*bhajan*) dalam suatu upacara keagamaan dan memuat pula syair-syair *bhajan* (*kidung* India) dan syair-syair *kidung* Bali. Dikatakan, sembahyang sambil melantunkan *kidung* suci merupakan tradisi yang sudah lama berkembang. Suasana persembahyangan yang disertai *kidung* terasa lebih mantap dan lebih khusuk karena terpadu secara harmonis antara aspek religius dan estetis.<sup>16</sup> Dalam buku itu tidak disinggung tentang lagu atau melodi *kidung* tersebut.

*Wimba Tembang Macapat Bali* yang ditulis oleh I Made Bandem secara sekilas membahas pula tentang *têmbang* Bali. Dikatakan bahwa sejak zaman pra-Hindu istilah *mangidung* sudah

---

<sup>15</sup> Surada, 2006, 1-282.

<sup>16</sup> Jendra, 1998, 15.

digunakan di Bali untuk menyebutkan suatu bentuk nyanyian atau sekelompok orang yang sedang menyanyi (sekarang disebut *gêgêndingan*). Pada zaman kerajaan Hindu, di Bali berkembang *têmbang-têmbang* bernafaskan Hindu seperti *sloka* dan *wirama* (*kakawin*) yang sebagian besar berasal dari Jawa. Pada masa jayanya kerajaan Singasari dan Majapahit, di Jawa Timur lahir seni suara vokal baru yang disebut *kidung*, sebuah bentuk puisi yang menggunakan matra dan bahasa Jawa Tengahan. *Kidung* Bali kendatipun diduga berasal dari Jawa (abad ke-16 - 19) namun kebanyakan *kidung* Bali itu ditulis di Bali. Setelah runtuhnya kerajaan Majapahit dan mulai jayanya kerajaan-kerajaan Bali di Klungkung sesudah abad ke-16, maka di Bali muncul *têmbang* baru --berasal dari Jawa-- yang dinamakan *macapat*.<sup>17</sup> Sesuai judulnya, buku itu tidak banyak membahas *têmbang* selain *macapat*.

Buku *Hindu Javanese Musical Instruments* karangan Jaap Kunst pada tahun 1968 membahas secara deskriptif berbagai jenis instrumen musik Jawa Hindu, baik yang tergolong kordofon (*guntang* dan lain-lain), aerofon (*suling*), membranofon (*kêndang*), maupun idiofon (*gênta*, *kulkul*). Dikemukakan secara sangat ringkas bahwa *gênta* pada Zaman Jawa Hindu merupakan alat

---

<sup>17</sup> I Made Bandem, *Wimba Tembang Macapat Bali* (Denpasar: Cipta Budaya Bali, 1998), 3-6.

bunyi-bunyian sejenis lonceng yang digunakan oleh para pendeta dalam upacara persembahyangan. Di Bali instrumen ritmis ini hingga kini masih memegang peranan penting dalam upacara keagamaan.

Lebih lanjut dijelaskan, *kulkul* (kentongan) merupakan alat bunyi-bunyian yang berfungsi sebagai pemberi sinyal bagi masyarakat Jawa dan Bali. Di Bali alat perkusi yang terbuat dari kayu ini ditempatkan di *bale kulkul* atau di pohon kayu. Setiap desa, *pura*, *banjar* dan *sêkaa* (organisasi) di Bali memiliki *kulkul* yang digunakan sebagai tanda.<sup>18</sup> Buku ini tidak membahas *gênta* dan *kulkul* sebagai bunyi-bunyian *pancagita*.

Pustaka yang membahas tentang gamelan Bali cukup banyak jumlahnya, meskipun sebagian besar masih bersifat deskriptif dan secara garis besar, seperti tersebut berikut ini. “*Prakêmpa* Sebuah Lontar *Gambêlan* Bali” karya I Made Bandem pada tahun 1986 merupakan sebuah laporan penelitian yang berisi terjemahan dan komentar tentang isi lontar *Prakêmpa*. Pembahasannya ditekankan pada empat unsur pokok, filsafat (*tatwa*), etika (*sila*), estetika (*lango*) dan teknik *tabuhan* instrumen (*gêgêbug*).

---

<sup>18</sup> Jaap Kunst, *Hindu Javanese Musical Instruments* (The Hague: Martinus Nijhooff, 1968), 56-57.

Secara filosofis dikemukakan, gamelan sebagai musik tidak dapat dipisahkan dari konsep keseimbangan hidup manusia dengan Tuhan, alam dan sesama manusia (*trihitakarana*). Menurut *Prakêmpa*, konsep keseimbangan hidup itu dapat terwujud dalam sepuluh dimensi, dimensi satu sampai sepuluh. Dimensi satu (*tunggal*) mendasarkan keseimbangan hidup pada pandangan serba satu, misalnya kebahagiaan abadi hanya ada satu (*moksârtham jagadhitaya ca iti dharma*), Tuhan hanya Satu, bukan Dua (*ekam eva adwityam Brahman*). Dimensi dua (*ruwa bhineda*) memandang segala sesuatu dari sisi serba dua, misalnya dewa-dewi, *luh-muani, jêle-mêlah, lêmah-pêtêng, kaja-kêlod, sêkala-niskala*. Dimensi tiga (*tri*) memandang segalanya dari sisi serba tiga, misalnya *trilokha (bhur lokha, buwah lokha, suwah lokha), tripamana (bayu, sabda, idêp), trihitakarana (parhyangan, pawongan, palêmahan)*. Dimensi empat, contohnya *catur marga (raja marga, jnana marga, karma marga, bhakti marga), caturasrama (brahmacari, grahastha, wanaprasta, bhiksuka), caturpurusârtha (dharma, artha, kama, moksa)*. Dimensi lima sampai sepuluh diuraikan pula dengan beberapa contoh. Pada dasarnya semua dimensi itu saling berkaitan satu sama lainnya dan menunjukkan adanya dua kekuatan yang vital, baik dan buruk.

*Prakêmpa* mengkaitkan gamelan dengan beberapa konsepsi dimensi tersebut di atas, seperti berikut. Tiga buah nada yang diwujudkan dengan huruf *bisah*, *taleng* dan *cêcêk* dikaitkan dengan dimensi tiga; empat nada dalam gamelan *angklung* (*deng*, *dungdang*, *ding*) dengan dimensi empat; lima nada *pelog* dan lima nada *slendro* (*ding*, *dong*, *deng*, *dung*, *dang*) dengan dimensi lima; dan tujuh nada (*ding*, *dong*, *deng*, *deung*, *dung*, *dang*, *daing*) dalam gamelan *saih pitu* dikaitkan dengan dimensi tujuh.

Bunyi yang diyakini dicipta oleh Bhagawan Wiswakarma mengambil ide dari bunyi delapan penjuru arah yang sumbernya berada pada dasar bumi. Bunyi-bunyian itu dibentuk menjadi sepuluh nada, lima nada berlaras *pelog* yang dikaitkan dengan konsepsi *pancatirtha*, manifestasi dari *Dewa Smara* (laki-laki) dan lima nada *slendro* dikaitkan dengan *pancagêni*, manifestasi *Dewi Ratih* (perempuan). Setiap nada itu diyakini memiliki sinar kekuatan dewata atau ilahi. Untuk laras *pelog*, nada *dang* diyakini memiliki sinar kekuatan yang disebut *Iswara*, *ding Brahma*, *deng Mahadewa*, *dung Wisnu* dan *dong Siwa*. Untuk laras *slendro*, nada *ndang* sinarnya adalah *Mahesora*, *nding Rudra*, *ndeng Sangkara*, *ndung Sambu* dan *ndong* adalah *Sadasiwa*. Unsur etika dalam karawitan Bali diungkapkan dengan pernyataan tentang adanya berbagai jenis gamelan, jenis aturan penggunaan dan aturan sikap menabuh.

Di samping itu diutarakan pula tata cara mengupacarai gamelan yang jatuh pada setiap hari Sabtu *Kliwon wuku Krulut*. Selain itu dikatakan pula bahwa jika para seniman karawitan memahami dan melaksanakan ajaran *Prakêmpa* maka mereka akan mendapat pahala baik, namun jika mereka melanggar ajaran tersebut maka pahala buruk akan diperolehnya. Unsur estetika dalam lontar *Prakêmpa* berintikan tentang laras, *patut* (patet) dan *tabuh* (komposisi lagu). Menurut lontar *Prakêmpa*, pada dasarnya laras gamelan Bali terdiri dari laras *pelog* dan *slendro*. Laras *pelog* dibedakan menjadi *pelog* bernada lima (*pelog saih lima*) dan *pelog* bernada tujuh (*pelog saih pitu*), sedangkan laras *slendro* menjadi *slendro* bernada lima (*slendro saih lima*) dan *slendro* bernada empat (*slendro saih pat*). Patet dalam laras *pelog* terdiri dari patet *dêmung*, *salisirdan sundari*, sementara dalam laras *slendro* terdapat patet *pudak satêgal*, *sêkar kêmoning* dan *asêp cina* atau *asêp mênyan*. *Tabuh* adalah komposisi lagu, seperti *tabuh pisan*, *tabuh dua*, *tabuh têlu*, *tabuh pat*, *tabuh nêm*, *tabuh kutus*.

*Gêgêbug* (teknik permainan) dalam gamelan Bali bukan hanya sekedar keterampilan memukul dan menutup daun nada gamelan, tetapi mempunyai konotasi yang lebih dalam dari pada itu. *Gêgêbug* mempunyai kaitan erat dengan orkestrasi dan menurut *Prakêmpa*, hampir setiap instrumen mempunyai *gêgêbug* tersendiri dan mengandung aspek *phisical behavior* dari instrumen

tersebut. Sifat fisik dari instrumen-instrumen yang terdapat dalam gamelan memberi keindahan masing-masing pada penikmatnya. Jenis *gêgêbug* yang diungkapkan dalam lontar itu meliputi *gêgêbug* dalam gamelan *gong gêde*, *gênder wayang*, *angklung* dan sedikit dalam gamelan lainnya.<sup>19</sup> Dalam laporan penelitian itu tidak banyak terdapat penjelasan tentang gamelan *pancagita* yang disajikan dalam upacara *odalan*.

Sebuah buku yang membahas keberadaan gamelan dalam prosesi upacara Hindu telah disusun oleh I Ketut Donder dengan judul *Esensi Bunyi Gamelan dalam Prosesi Upacara Hindu: Perspektif Filosofis-Teologis, Psikologis, Sosiologis dan Sains*. Secara garis besar buku itu membahas esensi filosofis, psikologis dan sosiologis bunyi gamelan (*têtabuhan*), salah satu jenis bunyi-bunyian *pancagita* di luar *kulkul*, *gênta*, *kidungdan mantra* (doa).

Penjelasan secara filosofis yang dikemukakan Ketut Donder pada dasarnya sama dengan yang terdapat dalam lontar *Prakêmpa*. Tambahan komentarnya, bahwa setiap vibrasi gelombang bunyi yang dihasilkan oleh setiap bilah daun gamelan adalah sebuah *mantra* (doa) atau *puja* (pujian) yang dengan tepat menuju kepada *ista dewata* (dewa tertentu). Misalnya jika seorang penabuh memukul lima buah nada *pelog* (*ding, dong, deng, dung*

---

<sup>19</sup> I Made Bandem, "Prakempa Sebuah Lontar Gambelan Bali", Laporan Penelitian (Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar, 1986), 10-27.

*dang*) dalam gamelan, maka bunyi yang ditimbulkannya merupakan bentuk pemujaan terhadap lima *ista dewata*, *Brahma*, *Siwa*, *Mahadewa*, *Wisnu* dan *Iswara*.

Secara psikologis dikatakan, bunyi gamelan yang digelar dalam upacara *odalan* mempunyai pengaruh psikologis terhadap peserta upacara dan para penabuh gamelan, yaitu dapat menurunkan frekuensi gelombang otak (pikiran) yang tegang karena lelah, penat dan sebagainya, diharapkan minimal sampai pada frekuensi gelombang *alpha*.

Secara fisik dan psikis, para peserta upacara dan para penabuh gamelan sangat senang atau gembira mendengarkan gamelan dalam suatu upacara. Dengan demikian gamelan dapat mendatangkan kebahagiaan dan kedamaian dalam diri manusia dan dalam masyarakat. Bunyi gamelan juga memiliki efek psikologis untuk kesehatan, kecerdasan intelektual, kecerdasan emosional dan kecerdasan spiritual.

Dari segi sosiologis, aktivitas latihan dan penyajian gamelan memiliki aspek sosiologis antara lain sebagai media komunikasi sosial. Penyajian gamelan di suatu *pura* dapat memberi tanda bahwa di *pura* itu ada upacara *odalan*. Bunyi gamelan dapat menyambung tali persahabatan dan persaudaraan. Menabuh gamelan secara bersama dapat menurunkan ego dan memperhatikan orang lain. Hal ini akan melahirkan sifat dan

sikap kedewasaan sosial, kesetiakawanan sosial, kepedulian sosial, tanggungjawab sosial dan sikap sosial lainnya.<sup>20</sup>

Oleh karena studi kasus yang diajukan adalah gamelan upacara di kota Palu Sulawesi Tengah, maka sangat wajar jika pembahasan mengenai gamelan difokuskan pada gamelan *gong* (*gong kêbyar*) yang ada di kota tersebut.

*Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* karangan Colin McPhee tahun 1966 adalah sebuah buku yang secara lengkap dan detail lebih banyak membahas aspek musikologis berbagai jenis musik Bali, seperti *sêlonding*, *gambang*, *caruk*, *gong luwang*, *gênder wayang*, *angklung*, *pagambuhan*, *sêmar pagulingan*, *gong gède*, *palegongan*, *gong* (*gong kêbyar*). Di antara sekian banyak ansambel gamelan Bali, ada empat gamelan pusaka yang sangat disakralkan oleh masyarakat pendukungnya, yaitu *sêlonding*, *caruk*, *gambang* dan *gong luwang*.<sup>21</sup> Buku itu tidak membahas secara khusus tentang gamelan yang terdapat di Kabupaten Karangasem. Demikian pula karena pendekatannya lebih ditonjolkan pada pendekatan musikologis, maka tentang gamelan Bali kaitannya dengan upacara *odalan*, tidak banyak dibahas.

<sup>20</sup> I Ketut Donder, *Esensi Bunyi Gamelan dalam Prosesi Upacara Hindu: Perspektif Filosofis-Teologis, Psikologis, Sosiologis dan Sains* (Surabaya: Paramita, 2005), 157-161.

<sup>21</sup> Colin McPhee, *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* (New Haven and London: Yale University Press, 1966), 256.

“Perjalanan Musik Bali”, sebuah laporan penelitian yang ditulis oleh I Wayan Madra Aryasa secara garis besar membahas tentang proses perjalanan musik Bali, baik mengenai pelimpahan musik, musik vokal, musik instrumental, teknik permainan, beberapa istilah musik, musisi dan data kesejarahan musik. Dikatakan, ada beberapa sikap yang melandasi orang Bali dalam bermusik yaitu sikap yang membedakan hal-hal yang dianggap *suci* dan tidak *suci* (*lêtêh*), sikap semangat *ngayah* (semangat yang lahir berkat curahan rasa *bhakti* kepada Tuhan) dan sikap *mapadu* (kompetisi).<sup>22</sup> Buku ini tidak membahas keberadaan teks upacara dan makna gamelan dalam upacara *odalan* secara rinci. Dengan kenyataan tersebut, maka penelitian ini masih orizinal.

## 6. Landasan Teori

Sebagai payung, penelitian ini menggunakan pendekatan etnomusikologi. Beberapa konsep dan teori yang digunakan sebagai landasan penelitian ini yaitu konsep teks *pancagita*, teori agama, konsep ritual dan upacara dan teori semiotika.

### a. Konsep Teks *Pancagita*

---

<sup>22</sup> I Wayan Madra Aryasa, “Perjalanan Musik Bali”, Laporan Penelitian (Denpasar: Institut Seni Indonesia Denpasar, 2005), 14.

Telah umum dikenal di Bali bahwa istilah *pancagita* berasal dari kata *panca* yang berarti lima dan *gita* yang artinya nyanyian (lagu vokal). Di Bali kata *panca* banyak digunakan dalam istilah *pancaksara* (lima aksara: *Sa-Ba-Ta-A-I*), *pancatirtha* (lima *tirtha*: *sanjiwani, kamandalu, kundalini, pawitra, amêrtha*), *pancawarna* (lima jenis warna: *pêtak, abang, jênar, irêng, brumbun*),<sup>23</sup> *pancamahabhuta* (lima elemen alam: *pêrtiwi, apah, teja, bayu, akasa*), *pancasradha* (lima keyakinan: *brahman, atman, karmaphala, punarbawadan, moksa*), *pancayadnya* (lima jenis upacara: *dewa yadnya, pitra yadnya, rêsi yadnya, manusa yadnya, bhuta yadnya*), *pancawara* (lima perhitungan waktu: *Umanis, Pahing, Pon, Wwage, Kliwon*).<sup>23</sup>

Kata *gita* sebagai sebutan seni suara vokal banyak pula digunakan seperti dalam istilah *Bhagawadgita* (nyanyian Tuhan), *ruditagita* (nyanyian duka), *gitakara* (penggubah nyanyian), *gêgitan* (nyanyian), *Gita Sancaya* (nama gending *kêkêbyaran*). Sebutan lain untuk seni suara vokal di Bali yaitu *sêkar* atau *têmbang*.<sup>24</sup> Saat ini di Bali berkembang istilah *sandhyagita* untuk menyebut komposisi gending campuran antara seni suara vokal dan instrumental.

Dalam kaitannya dengan upacara *odalan* di Bali, *pancagita* diartikan sebagai lima jenis bunyi-bunyian ritual *odalan pura*, baik

<sup>23</sup> IBM. Dharma Palguna, *Leksikon Hindu* (Mataram: Sadampaty Aksara, 2008), 74-90.

<sup>24</sup> I Wayan Dibia, *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 89.

yang berbentuk vokal maupun instrumental. Istilah lain --dengan pengertian yang sama-- yang pernah digunakan untuk menyebut lima jenis bunyi-bunyian itu yaitu *pancaswara* (lima jenis suara) dan *pancanada* (lima jenis nada).<sup>25</sup> Namun demikian istilah *pancagita* yang pertama kali ditulis oleh I Wayan Dibia tahun 1999 dalam buku *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali* lebih sering digunakan dalam kehidupan masyarakat Hindu di Bali.<sup>26</sup> Oleh karena itu, untuk menamakan lima jenis bunyi-bunyian ritual dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem, --dalam tulisan ini-- digunakan istilah *pancagita*.

Lima jenis bunyi-bunyian yang tergolong *pancagita*, oleh I Wayan Dibia diurutkan dengan istilah *mantra*, *gênta*, *kidung*, *kentongan* dan *têtabuhan*.<sup>27</sup> I Ketut Donder menyebutnya dengan urutan dan istilah, *kulkul*, gamelan, *gita*, *gênta* dan *mantra*.<sup>28</sup> Sementara I Ketut Wiana mengurutkannya dengan sebutan *kulkul*, gamelan, *kidung*, *mantra* dan *gênta*.<sup>29</sup> Jika dilihat dari penggunaannya dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem, lima jenis bunyi-bunyian ritual *odalan* itu dapat pula disebut secara berurutan sebagai *mantra*, *gênta*, *kulkul*, *têmbang* dan *têtabuhan*.

---

<sup>25</sup> Donder, 2005, 117.

<sup>26</sup> Dibia, *Selayang ...*, 1999, 3.

<sup>27</sup> Dibia, *Selayang ...*, 1999, 3.

<sup>28</sup> Donder, 2005, 117.

<sup>29</sup> Wiana, *Mengapa ...*, 2004, 66.

*Mantra* adalah ucapan suci (doa) yang digunakan dalam upacara pemujaan.<sup>30</sup> Ketut Wiana mengatakan, istilah *mantra* berasal dari kata Sanskrit *man* yang berarti pikiran dan *yantra* yang artinya alat. Dengan demikian, *mantra* merupakan alat dari pikiran atau alat untuk melindungi pikiran.<sup>31</sup> Sementara G. Pudja menyatakan, istilah lain untuk *mantra* adalah *weda*, sehingga empat jenis kitab suci *Weda* --*Rêg Weda*, *Yajur Weda*, *Samma Weda*, *Atharwa Weda*-- disebut pula kitab *mantra*.<sup>32</sup> Dalam kaitannya dengan upacara *odalan*, *mantra* dipandang sebagai doa kepada Tuhan dan berbagai manifestasinya yang disampaikan oleh *sadaka* (pemimpin upacara) yaitu *pandita* atau *pamangku*.

*Gênta* atau *bajra* (*wajra*) adalah alat ritual Hindu berupa instrumen ritmis terbuat dari perunggu, sejenis lonceng yang hanya dibunyikan oleh *pandita* dan *pamangku* dalam memimpin upacara keagamaan.<sup>33</sup> *Kulkul* (kentongan) adalah instrumen perkusi yang terbuat dari kayu atau bambu. Ada dua jenis *kulkul* yang digunakan dalam upacara *odalan* yaitu *kulkul* kayu dan *kulkul tiying*. *Kulkul* kayu yang ditempatkan di *bale kulkul* atau *bale pawarêgan* merupakan *kulkul* dari kayu yang digunakan sebagai tanda komunikasi, pengiring beberapa bagian upacara dan pendukung suasana upacara. Sementara *kulkul tiying* yang

<sup>30</sup> Titib, 2003, 437.

<sup>31</sup> Wiana, *Mengapa, . . .*”, 2004, 62.

<sup>32</sup> *Wedaparikrama*, 1971, 54.

<sup>33</sup> Kunst, 1968, 56.

terbuat dari bambu (Bali: *tiying*) adalah beberapa buah *kulkul* yang dibunyikan dalam upacara *caru* (*bhuta yadnya*) oleh beberapa orang sambil berjalan mengelilingi upacara tersebut.

*Têmbang* menunjuk kepada lagu vokal berlaras *slendro* atau *pelog* yang dilantunkan oleh *juru têmbang*.<sup>34</sup> Di India lagu vokal keagamaan Hindu disebut *bhajan*, *kirthan* atau *kirtanam* yang berarti memuja dengan nyanyian suci.<sup>35</sup> Ada beberapa jenis *têmbang* ritual yang dipakai dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem yaitu *sloka*, *phalawakya*, *kakawin*, *kidung* dan *macapat*. Dari sekian jenis *têmbang* itu, *kidung* yang paling populer dipakai dalam upacara *odalan*.

*Têtabuhan* (gamelan) adalah kesatuan alat bunyi-bunyian yang berlaras *slendro* atau *pelog*.<sup>36</sup> Istilah *têtabuhan* berasal dari kata Jawa Kuno *tabuh* yang di Jawa berarti pukul atau alat pukul gamelan, sedangkan di Bali dipakai untuk menyebut komposisi lagu seperti *tabuh pisan*, *tabuh têlu*, *tabuh pat*, *tabuh nêm*, *tabuh kutus*.<sup>37</sup> Dalam *pancagita*, istilah *têtabuhan* sama artinya dengan

<sup>34</sup> Jendra, 2006, 15.

<sup>35</sup> Wiana, *Mengapa*, . . . 2004, 66.

<sup>36</sup> R. M. Soedarsono, B. Suharto, Y. Sumandiyo Hadi, Djoko Waluyo, R. B. Sudarsono, "Kamus Istilah Tari dan Karawitan Jawa" (Jakarta: Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah, 1977/1978), 45.

<sup>37</sup> I Nyoman Rembang, "Hasil Pendokumentasian Notasi Gending-gending Lelambatan Klasik Pagongan Daerah Bali", Laporan Penelitian (Denpasar: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Pengembangan Kesenian Bali, 1984/1985), 8-9.

gamelan (Bali: *gambêlan*). Istilah gamelan berasal dari kata *gamêl* (Jawa), sedangkan istilah *gambêlan* berasal dari kata *gambêl* (Bali). Kata *gamêl* dan *gambêl* mengandung pengertian sama, yaitu berarti pukul. *Magamêl* atau *magambêl* berarti memukul atau menyajikan gamelan sementara *manabuh* artinya menyajikan *têtabuhan*.

Mengacu pada pengelompokan tari Bali (1971) menjadi tiga kelompok yaitu tari *wali*, tari *bêbali* dan tari *balih-balihan*, Dinas Kebudayaan Propinsi Bali pada tahun 2005 mengelompokkan pula gamelan Bali menjadi tiga yaitu gamelan *wali*, gamelan *bêbali* dan gamelan *balih-balihan*.<sup>38</sup> Gamelan *wali* adalah gamelan yang sangat disakralkan oleh masyarakat pendukungnya dan biasanya hanya dipakai untuk mengiringi upacara keagamaan, seperti *sêlonding*, *gambang*, *caruk*, *gong gêde*, *tambur*. gamelan *bêbali* menunjuk kepada gamelan semi sakral, seperti *angklung*, *sêmar pagulingan*, *pagambuhan*, *gênder wayang*, *bêbonangan*, *balaganjur*, *têrompong bêruk*. Sementara gamelan *balih-balihan* yaitu gamelan yang kesakralannya tipis seperti *gong*, *gong suling*, *genggong*, *cakêpung*, *jegog*, *gêrantang*.<sup>39</sup>

Dengan demikian yang dimaksud bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan* adalah semua bunyi-bunyian yang

<sup>38</sup> Dinas Kebudayaan Provinsi Bali, "Peta Data Kesenian di Bali", Laporan Penelitian (Denpasar: Dinas Kebudayaan Provinsi Bali, 2005), 4-6.

<sup>39</sup> Dinas Kebudayaan, 2005, 4-6

disajikan dalam rangkaian upacara *odalan*, baik yang berfungsi sebagai bunyi-bunyian *wali*, bunyi-bunyian *bêbali*, maupun bunyi-bunyian *balih-balihan*.

### **b. Teori Agama**

Agama, menurut Emile Durkheim merupakan kesatuan sistem kepercayaan dan praktik-praktik yang berkaitan dengan yang sakral.<sup>40</sup> Max Weber, dikutip Clifford Geertz, mengemukakan sebuah distingsi antara dua kutub ideal dari agama-agama di dunia yaitu kutub yang tradisional dan yang dirasionalisasikan. Agama tradisional adalah sebuah koleksi dari tindakan-tindakan ritual yang ramai dan gambaran-gambaran animistis yang hidup yang dapat melibatkan diri secara independen, terpotong-potong dan langsung dengan hampir segala macam peristiwa aktual. Sementara agama yang dirasionalisasikan, sejauh dirasionalisasikan, bersifat sadar diri dan memiliki kebijaksanaan duniawi.<sup>41</sup> Agama Hindu di Bali hingga saat ini masih menampakkan kedua kutub ideal dari agama yaitu sebagai agama tradisional dan agama yang dirasionalisasikan.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Emile Durkheim, *Sejarah Bentuk-bentuk Agama yang Paling Dasar*, Terj. Inyik Ridwan Muzir dan M. Syukri (Yogyakarta: IRCiSoD, 2011), 80.

<sup>41</sup> Clifford Geertz, *Tafsir Kebudayaan*, Terj. Francisco Budi Hardiman (Yogyakarta: Kanisius, 1992), 124-125.

<sup>42</sup> Geertz, 1992, 129-146.

Menurut agama Hindu, Tuhan itu dapat dipahami melalui dua pandangan, *nirguna* dan *saguna*.<sup>43</sup> Pandangan *nirguna* menyatakan, untuk memahami Tuhan, seseorang tidak perlu menggunakan media sebagai perantara, karena Tuhan itu Maha Abstrak (Maha *Acintiya*), tidak berwujud. Nyoman S. Pendit mengatakan, pandangan *nirguna* sangat sulit dilakukan oleh seluruh lapisan masyarakat. Pandangan ini hanya dapat digunakan oleh orang yang tingkat spiritualnya sudah tinggi.<sup>44</sup> Sementara pandangan *saguna* mengatakan, untuk memahami Tuhan diperlukan media simbolis sebagai perantara, karena Tuhan sangat sulit dibayangkan (*Acintiya*).<sup>45</sup>

Ada tiga konsep agama yang diacu dalam pengolahan media simbolik dalam upacara keagamaan Hindu di Bali yaitu konsep *satyam*, *siwam* dan *sundaram*.<sup>46</sup> *Satyam* artinya kebenaran yaitu nilai kebenaran tertinggi dalam agama Hindu.<sup>47</sup> Dalam sebuah upacara keagamaan, semua penggunaan media upacara dan bentuk pelaksanaan upacara yang tampak nyata (*sékala*) wajib dilandasi dengan *tatwa* (ajaran) agama yang benar secara absolut. *Siwam* berarti kesucian. *Siwa* atau *Paramasiwa* adalah Tuhan

---

<sup>43</sup> Titib, *Teologi . . .*, 2003, 13.

<sup>44</sup> *Bhagavadgita*, Njoman S, Pendit, Terj. (Jakarta: Lembaga Penyelenggara Penterjemah dan Penerbit Kitab Suci Weda dan Dhammapada Departemen Agama RI, 1967), 317.

<sup>45</sup> *Bhagavadgita*, 1967, 317.

<sup>46</sup> Palguna, 2008, 40.

<sup>47</sup> Palguna, 2008, 40.

yang Maha Suci dan kebenaran adalah *siwam* <sup>48</sup> Dalam upacara keagamaan, semua aspek atau unsur *sékala* seperti tempat upacara, sarana upacara, pelaku dan peserta upacara serta proses upacara wajib disucikan secara lahiriah maupun spiritual. Ketulusikhlasan (*lascarya*) para penyelenggara upacara, pelaku upacara dan peserta upacara dalam melaksanakan upacara adalah *siwam*. *Sundaram* artinya keindahan. Segala yang benar dan yang suci adalah indah sekaligus.<sup>49</sup> Hal itu berarti bahwa yang indah adalah yang benar dan suci. Aspek *sékala* dari sebuah upacara keagamaan, termasuk upacara *odalan*, wajib dibuat, ditata dan disajikan secara indah menurut konsep estetika Hindu dan budaya lokal masing-masing. Ketiga konsep itu --*satyam*, *siwam*, *sundaram*-- dapat membangkitkan kreativitas untuk mempersembahkan segala sesuatu yang benar, suci dan indah.<sup>50</sup>

Agama Hindu di Bali sangat menonjol diwarnai oleh paham *Siwa Sidhanta* yang banyak dipengaruhi oleh ajaran *tantrayana*.<sup>51</sup> Oleh karena paham ini ingin merangkul semua lapisan masyarakat, maka para pengikutnya dianjurkan untuk memilih pandangan *saguna* dalam memahami dan mendekati Tuhan. Mereka diwajibkan pula untuk melaksanakan lima jenis upacara

<sup>48</sup> Palguna, 2008, 40.

<sup>49</sup> Palguna, 2008, 40.

<sup>50</sup> Donder, 2005, 30.

<sup>51</sup> I. B. Putu Suamba, *Siwa-Budha di Indonesia Ajaran dan Perkembangannya* (Denpasar: Widya Dharma, 2007), 233 dan 268.

korban suci (*pancayadnya*) --*dewa yadnya*, *pitra yadnya*, *resi yadnya*, *manusa yadnya* dan *bhuta yadnya*-- dengan berbagai jenis sarana dan pola pelaksanaannya yang sangat kompleks.

Dalam melaksanakan upacara, para pengikutnya dianjurkan untuk menggunakan *pancamakara* yang terdiri dari *madira* (anggur), *matsya* (ikan), *mamsa* (daging), *mudra* (gerakan tangan)<sup>52</sup> dan *maituna* yaitu pertemuan *purusa* (aspek maskulin) dan *pradana* (aspek feminin).<sup>52</sup> *Bhagavadgita* menyatakan bahwa sarana persembahan kepada Tuhan yaitu bunga (*puspam*), daun (*patram*), buah (*phalam*) dan air (*toyam*).<sup>53</sup> Sementara *Wedaparikrama*, menyatakannya terdiri dari bunga (*puspa*), air (*odakam*) dan api (*dupa*).<sup>54</sup> Dengan demikian sarana upacara *odalan* di Bali sangat beranekaragam bentuk dan jenisnya.

### c. Konsep Ritual dan Upacara

Jens Kreinath dan kawan-kawan mengemukakan bahwa ritual adalah sebuah sistem komunikasi simbolis yang dibangun secara kultural.<sup>55</sup> Terkait dengan hal itu Adam Kuper & Jessica Kuper menyebutkan, ritual sebagai rangkaian perilaku yang relatif tetap dan memberikan makna melalui simbol-simbol dengan cara

<sup>52</sup> Suamba, 2007, 261-263.

<sup>53</sup> *Bhagavadgita*, 1967, 216.

<sup>54</sup> *Wedaparikrama*, 1971, 49.

<sup>55</sup> Jens Kreinath, Jan Snoek, and Michael Stausberg, ed., *Theorizing Rituals Issues, Topics, Approaches, Concepts* (Leiden-Boston: Brill, 2006), 6.

yang berbeda dan lebih sederhana dibandingkan dengan pernyataan-pernyataan lain.<sup>56</sup> Suatu bentuk upacara atau perayaan yang berhubungan dengan beberapa kepercayaan atau agama dengan ditandai oleh sifat khusus yang menimbulkan rasa hormat yang luhur dalam arti merupakan suatu pengalaman yang suci adalah ritual.<sup>57</sup>

Batasan-batasan ritual tersebut di atas menunjukkan bahwa ritual ditandai dengan perilaku komunikasi yang bersifat simbolik, seperti dikatakan I Ketut Donder sebagai berikut.

Doa sesungguhnya adalah ritual, menyanyikan nama Tuhan juga adalah ritual, korban suci adalah ritual, pembuktian energi semesta yang berpusat pada Tuhan juga adalah ritual, seluruh tindakan adalah ritual, . . . . Bahkan pelaksanaan seminar bagi para intelektual di kampus pun adalah ritual akademik.<sup>58</sup>

Terkait dengan konsep ritual, I Made Bandem menyatakan, ciri-ciri ritual tari Bali tergantung pada tempat, waktudan keadaan penyajiannya.<sup>59</sup> Oleh karena bunyi-bunyian pengiring tari ritual merupakan partner dari gerak tari yang diiringi, maka berarti

---

<sup>56</sup> Adam Kuper & Jessica Kuper, *Ensiklopedi Ilmu-ilmu Sosial*, Terj. Haris Munandar, Aris Ananda, Meri J. Binsar, Yanto Mustofa, Tri Wibowo Budi Santoso (Jakarta: PT Raja Grafindo Persada, 2008), 915-916.

<sup>57</sup> Thomas F. O'Dea dikutip Y. Sumandiyo Hadi, *Seni dalam Ritual Agama* (Yogyakarta: Pustaka, 2006), 31.

<sup>58</sup> I Ketut Donder, "Pengantar Editor", dalam Prem P. Bhalla, *Tata Cara, Ritual dan Tradisi Hindu*, Terj. Diah Sri Pandewi (Surabaya: Paramita, 2010), viii.

<sup>59</sup> I Made Bandem, "Tari-tarian Bali dalam Upacara Agama Hindu Dharma", Laporan Penelitian (Denpasar: Parisada Hindu Dharma, 1991), 8.

bahwa tarian dan iringan yang disajikan di tempat, waktu dan keadaan yang sakral adalah tarian dan iringan ritual, sementara tarian dan iringan yang disajikan pada ruang, waktu dan keadaan yang tidak sakral adalah tarian dan iringan bukan ritual.

R. M. Soedarsono dalam buku *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi* mengemukakan, seni pertunjukan ritual memiliki ciri-ciri khas: 1) diperlukan tempat pertunjukan yang terpilih yang biasanya dianggap sakral, 2) diperlukan hari serta saat yang terpilih yang biasanya juga dianggap sakral, 3) diperlukan pemain yang terpilih, biasanya mereka yang dianggap suci atau yang telah membersihkan diri secara spiritual, 4) diperlukan seperangkat sesaji yang kadang-kadang sangat banyak jenis dan macamnya, 5) tujuan lebih dipentingkan daripada penampilannya secara estetis dan 6) diperlukan *busana* yang khas.<sup>60</sup> Lebih lanjut dikatakannya, bila penikmat suatu seni pertunjukan adalah kekuatan-kekuatan yang tak kasat mata seperti dewa dan roh nenek moyang, maka seni pertunjukan itu berfungsi sebagai seni ritual.<sup>61</sup> Sementara Jakob Sumardjo mengemukakan, sakral tidaknya sebuah karya seni pra-modern bukan terletak pada wujudnya, tetapi pada proses produk seni itu dipergelarkan. Sebuah produk seni dikatakan sakral apabila diproses secara sakral. Dicontohkan

---

<sup>60</sup> R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002), 126.

<sup>61</sup> Soedarsono, *SPI di Era . . .*, 2002, 123.

bahwa properti *kuda lumping* dalam seni pertunjukan ritual *Kuda Lumpung* di Jawa dibuat dari bahan bambu yang terpilih, pembuatnya adalah orang tertentu dengan *laku* tertentu, tempat dan waktu pembuatannya tertentu dan diberi sesaji.<sup>62</sup>

Tentang upacara, Prem P. Bhalla menyatakan bahwa upacara merupakan prosedur formal, seremonial yang ditentukan, kebiasaan dalam penggunaan religius atau acara khidmat sebagai sebuah praktik yang biasa dilakukan.<sup>63</sup> Sementara I Ketut Wiana mengemukakan bahwa istilah upacara yang berasal dari bahasa Sanskrit memiliki arti mendekat. Artinya, melalui upacara agama, umat diharapkan dapat membangun rasa lebih dekat kepada Tuhan, lebih dekat dengan sesama manusia sehingga muncul sikap saling memberi dan lebih dekat dengan lingkungan alam dalam wujud menjaga kelestarian alam.<sup>64</sup>

Menurut “Keputusan Seminar Kesatuan Tafsir terhadap Aspek-aspek Agama Hindu”, dinyatakan bahwa konsep agama yang melandasi upacara *odalan* yaitu *trimarga: bhakti marga* (jalan penyerahan diri), *karma marga* (jalan kerja) dan *jnana marga*

---

<sup>62</sup> Jakob Sumardjo, “Menemukan Kembali Estetika Nusantara”, dalam Dharsono (Sony Kartika), *Seminar Nasional Estetika Nusantara* (Surakarta: ISI Press Program Pascasarjana ISI Surakarta, 2010), 64-65.

<sup>63</sup> Prem P. Bhalla, *Tata Cara, Ritual dan Tradisi Hindu* (Surabaya: Paramita, 2010), 107.

<sup>64</sup> I Ketut Wiana, *Makna Upacara Yadnya dalam Agama Hindu* (Surabaya: Paramita, 2001), vii.

(jalan ilmu pengetahuan).<sup>65</sup> Sementara I Wayan Suarjaya dan kawan-kawan mengatakan bahwa konsep yang melatarbelakangi adanya *yadnya* (upacara keagamaan) dalam agama Hindu antara lain adalah *trina* yaitu hutang kepada Tuhan dan dewa (*dewa ma*), hutang kepada leluhur (*pitra ma*) dan hutang kepada *rêsi* dan guru (*rêsi ma*).<sup>66</sup>

Dilihat dari peruntukan dan tujuannya, upacara dalam agama Hindu dikelompokkan menjadi lima jenis yang disebut *pancayadnya* yaitu *dewa yadnya*, *pitra yadnya*, *rêsi yadnya*, *manusa yadnya* dan *bhuta yadnya*. *Dewa yadnya* yaitu pemujaan (*puja*) dan persembahan (*bhakti*) yang ditujukan kepada Tuhan, dewadan leluhur yang sudah didewakan, sebagai wujud rasa syukur (*sukma*) atas segala anugrah, bimbingan dan perlindungan yang telah diberikanNya. *Pitra yadnya* adalah korban suci yang ditujukan kepada leluhur yang belum didewakan, sebagai ungkapan rasa terima kasih atas segala jasanya. *Rêsi yadnya* merupakan penghormatan kepada *rêsi* dan guru yang telah memberi ilmu pengetahuan. *Manusa yadnya* yaitu korban suci yang ditujukan kepada manusia sebagai ungkapan cinta kasih (*trêsna*) dan saling memberi (*paras-paros*) di antara

<sup>65</sup> “Keputusan Seminar Kesatuan Tafsir terhadap Aspek-aspek Agama Hindu”, dikutip oleh I Made Sujana dan I Nyoman Susila, *Manggala Upacara* (Denpasar: Widya Dharma, 2010), 52-53.

<sup>66</sup> I Wayan Suarjaya, Ida Bagus Putu Supriadi, I Kadek Sanjana Duaja, Dewa Ayu Kusumaningrat, Putu Sujana, Ketut Wiriani, Ida Ayu Sri Sthiti, *Panca Yadnya* (Denpasar: Widya Dharma, 2008), 3-4.

sesama manusia. *Bhuta yadnya* merupakan korban suci yang ditujukan kepada alam (*bhuta*), sebagai ungkapan kasih sayang (*asih*) dan terima kasih atas segala pemberiannya.<sup>67</sup>

Salah satu upacara *dewa yadnya* yang dianggap paling penting adalah upacara *odalan*.<sup>68</sup> Istilah *odalan* berasal dari kata Jawa Kuna *wêdal* yang berarti keluar atau lahir.<sup>69</sup> Jadi, *odalan* berarti kelahiran tentang sesuatu. Namun dalam kehidupan sehari-hari --di Bali-- istilah itu biasa dipakai untuk menyebut kegiatan ritual memperingati suatu hari kelahiran alam (*odalan gumi*), hari kelahiran manusia (*odalan* atau *wêtonan* manusia) dan *odalan pura* (hari kelahiran *pura*). Dengan demikian upacara *odalan pura* menunjuk kepada suatu kegiatan khidmat untuk memperingati hari kelahiran atau hari jadi (*ngêntêg linggih*) suatu *pura*.<sup>70</sup> Berkaitan dengan upacara *odalan*, I Wayan Dibia menyatakan bahwa upacara *odalan* merupakan kegiatan kultural yang sangat kompleks yaitu sebagai pesta keagamaan, peristiwa sosial dan kegiatan teatrikal.<sup>71</sup>

Konsep ritual dan konsep upacara tersebut di atas digunakan terutama untuk mengkaji ciri-ciri penggunaan bunyi-

<sup>67</sup> Suarjaya, 2008, 7-120.

<sup>68</sup> I Wayan Dibia, *Taksu dalam Seni dan Kehidupan Bali*, Denpasar: Bali Mangsi, 2012), 12.

<sup>69</sup> R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia & Pariwisata* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 17.

<sup>70</sup> Dibia, "Odalan . . .", 1985, 61.

<sup>71</sup> Dibia, "Odalan . . .", 1985, 62-65.

bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan* dan mendukung analisis makna semiotik bunyi-bunyian *pancagita*, baik yang berkaitan dengan makna ikonik, makna indeksikal maupun makna simbolik.

#### **d. Teori Semiotika**

Untuk menemukan makna menyeluruh dari penyajian<sup>72</sup> bunyi-bunyian *pancagita*, penelitian ini menggunakan teori semiotika. Semiotika merupakan sebuah istilah yang berasal dari kata Yunani *sēmeion* yang berarti tanda.<sup>72</sup> Menurut Charles Sanders Peirce, semiotik merupakan teori yang terkait dengan pengalaman manusia, atau ajaran tentang tanda.<sup>73</sup> Senafas dengan itu Aart van Zoest mengatakan bahwa semiotika adalah studi tentang tanda dan segala yang berhubungan dengannya, seperti cara berfungsinya, hubungannya dengan tanda-tanda lain, pengirimannya dan penerimaannya oleh mereka yang mempergunakannya.<sup>74</sup>

Semiotika yang dikembangkan oleh C. S. Peirce disebut semiotik pragmatis karena bertitik tolak pada wujud luar tanda

---

<sup>72</sup> Panuti Sudjiman dan Aart van Zoest, Penyunting, *Serba-serbi Semiotika* (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1992), vii.

<sup>73</sup> Peirce dikutip oleh Rizal Mustansyir, "Filsafat Tanda Charles Sanders Peirce dalam Perspektif Filsafat Analitis dan Relevansinya bagi Budaya Kontemporer di Indonesia", Disertasi Program Doktor Filsafat Program Studi Ilmu Filsafat Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2011, 166.

<sup>74</sup> Aart van Zoest, "Interpretasi dan Semiotika", dalam Panuti Sudjiman dan Aart van Zoest, Penyunting, *Serba-serbi Semiotika* (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1992), 5.

yang dapat diindra manusia. Di samping sebagai sarana logika, pragmatisme mengandung arti bahwa sebuah tindakan, baru dapat dipahami manakala seseorang mampu memahami konsekuensi praktis atau hasil tindakan tersebut. Dalam pragmatisme, tanda diharapkan mudah dipahami, dicerna, dipersepsi dan dipergunakan secara praktis. Manusia dengan berbagai kemampuannya mencoba untuk melihat dan mengambil sisi praktis atas tanda yang hadir, sehingga pemahaman terhadap tanda itu menjadi lebih mudah. Oleh karena itu dalam tanda, kepraktisan merupakan sebuah tuntutan, bahkan keharusan dari tanda. Ada tiga hal penting dalam cara pandang pragmatisme sebagai landasan semiotika. 1) Sebuah tanda semakin mudah dipahami manakala ia dapat dicerna, dipersepsi dan digunakan secara praktis. 2) Semiotika sebagai ilmu tentang tanda bertitik tolak pada logika sebagai suatu bentuk penalaran kritis atas tanda yang berlaku dan ada di sekitar kehidupan manusia. 3) Pendekatan pragmatisme atas tanda membuka peluang terhadap lahirnya penafsiran-penafsiran baru sesuai dengan semangat zaman.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Rizal Mustansyir, "Filsafat Tanda Charles Sanders Peirce dalam Perspektif Filsafat Analitis dan Relevansinya bagi Budaya Kontemporer di Indonesia", Disertasi Program Doktor Filsafat Program Studi Ilmu Filsafat Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2011, 171-173.

Dari sisi semiotik pragmatis, Peirce melihat makna sebagai sebuah relasi triadik antara tanda (representamen), objek dan interpretan.<sup>76</sup> Teori tanda yang bersifat trikotomis ini menyatakan, proses pemaknaan terhadap gejala alam atau budaya dilakukan melalui tiga tahapan yaitu representamen (R), objek (O) dan interpretan (I).

Representamen (R) adalah sesuatu yang pertama yang konkrit sebagai perwakilan yang dapat ditangkap oleh pancaindera. Merujuk pada pendapat C. S. Peirce, tanda (representamen) dipandang sebagai sesuatu yang mewakili sesuatu yang lain. Sesuatu itu dapat berupa sesuatu yang konkrit (terindra) yang kemudian, melalui suatu proses, mewakili sesuatu yang ada di dalam kognisi manusia. Jadi, menurut Peirce, tanda bukan suatu struktur, melainkan suatu proses kognitif yang berasal dari apa yang dapat ditangkap oleh pancaindera.<sup>77</sup> Tanda merupakan segala sesuatu yang ada pada seseorang untuk menyatakan sesuatu yang lain dalam beberapa hal atau kapasitas.<sup>78</sup> Jika demikian semua yang hadir dalam kehidupan manusia dapat dilihat sebagai tanda, yakni sesuatu yang harus diberi makna. Dengan demikian apa yang ada dalam kehidupan

---

<sup>76</sup> Peirce dikutip Rizal, 2011, 186.

<sup>77</sup> Peirce dikutip Benny H. Hoed, 4.

<sup>78</sup> Peirce dikutip Rizal, 165-166.

manusia dapat dilihat sebagai bentuk yang mempunyai makna tertentu.<sup>79</sup>

Terkait dengan hal tersebut, Zoest dikutip Rizal mengatakan pula bahwa segala sesuatu yang dapat diamati dapat disebut tanda, karena itu tanda tidak hanya terbatas pada benda, namun bisa berupa peristiwa. Contoh: sebuah bendera kecil, sebuah isyarat tangan, sebuah kata, suatu keheningan, suatu kebiasaan makan, sebuah gejala mode, suatu gerak syaraf, peristiwa memerahnya wajah, suatu kesukaan tertentu, letak bintang tertentu, suatu sikap, setangkai bunga, rambut uban, sikap diam membisu, gagap, bicara cepat, berjalan sempoyongan, menatap, api, putih, bentuk bersudut tajam, kecepatan, kesabaran, kegilaan, kekhawatiran dan kelengahan.<sup>80</sup>

Objek (O) yaitu sesuatu yang ada dalam kognisi manusia atau yang dapat dipikirkan manusia yang diwakili oleh representamen (R). Segala sesuatu yang diacu atau ditunjuk oleh tanda disebut objek (O), acuan. Jadi, fungsi utama presentasi sebuah tanda yaitu mengacu pada suatu acuan. Namun sebuah representasi terlaksana berkat adanya bantuan dari sesuatu yang

---

<sup>79</sup> Benny H. Hoed, 2008, *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya: Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Charles Sanders Peirce, Marcel Danesi & Paul Perron* (Yogyakarta: Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, 2008), 3.

<sup>80</sup> Zoest dikutip Rizal, 2011, 38-39.

lain. Tanda-tanda lalu lintas hanya dapat dimengerti oleh orang yang mengenal sistem rambu-rambu lalu lintas.<sup>81</sup> Jumlah acuan yang ada tidak terbatas, dapat bersifat konkret, nyata, abstrak atau imajiner. Semua yang dapat dibayangkan oleh pikiran manusia dapat merupakan acuan suatu tanda.<sup>82</sup>

Sementara interpretan (I) menunjuk kepada penafsiran suatu tanda yang terjadi dalam bentuk proses semiosis dari suatu yang konkret ke dalam kognisi manusia. Bagian ketiga dari proses semiosis --interpretan atau makna-- menurut C. S. Peirce merupakan sebuah efek yang ditimbulkan tanda pada penerima dan sebagai pemaknaan atau interpretasi dari hubungan antara representamen (R) dengan objek (O).<sup>83</sup> Justus Buchler dalam bunyi *Philosophical Writing of Peirce* mengemukakan tiga macam efek (interpretan) yang ditimbulkan oleh tanda yaitu *energetic effect*, *logical effect* dan *psychological effect*.<sup>84</sup>

Selain mengemukakan tahapan proses semiosis ROI seperti tersebut di atas, dalam tahapan objek (O), Charles Sanders Peirce mengedepankan pula tiga jenis bentuk tanda: ikon, indeks dan simbol.<sup>85</sup> Menurut Peirce, ikon adalah tanda yang akan berfungsi

---

<sup>81</sup> Zoest, 1992, 7.

<sup>82</sup> Zoest, 1992, 12.

<sup>83</sup> Peirce dikutip Rizal, 2011, 184; Hoed, 2008, 42-43.

<sup>84</sup> Justus Buchler, *Philosophical Writing of Peirce* (New York: Dover, 1955), 276-282.

<sup>85</sup> Zoest, 1992, 8-9; Alex Sobur, *Semiotika Komunikasi* (Bandung: PT Remaja Rosdakarya, 2006), 34.

jika ia menyerupai objeknya atau yang mirip dengan objeknya tersebut. Bentuk ini dapat diamati secara indrawi karena bentuknya sama atau mirip dengan objek. Ikon adalah tanda yang mencerminkan seperti aslinya.<sup>86</sup>

Marcel Danesi mengatakan bahwa jenis ikon meliputi ikon visual, ikon vokal, ikon penciuman, ikon pengecapan, ikon perabaandan ikon kualitas.<sup>87</sup> Ikon visual contohnya: foto binatang, peta geografis, lukisan arca, patung manusia dan gambar manusia. Ikon auditif: tiruan bunyi alam, tiruan suara binatang, tiruan suara manusia, hasil rekaman suara atau bunyi melalui rekaman elektronik.<sup>88</sup> Ikon penciuman contohnya: menirukan bau harum, bau busuk, bau *pésing* dan bau sedap. Ikon pengecapan: menirukan rasa manis, rasa asin, rasa pahit, rasa kecut dan rasa pedas. Ikon perabaan: menirukan sentuhan dengan kulit. Ikon kualitas yang menunjukkan perwakilan suatu acuan atau objek yaitu makanan *gudêg* sebagai ikon Yogyakarta, *reyog* Ponorogo sebagai ikon Ponorogo, Gunung Agung sebagai ikon Kabupaten Karangasem, bangunan *joglo* sebagai ikon Jawa, foto Sukarno sebagai ikon Indonesia, foto Sultan Hamengku Bhuwana X sebagai ikon Yogya.

---

<sup>86</sup> Rizal, 2011, 201-202.

<sup>87</sup> Rizal, 2011, 202.

<sup>88</sup> Hoed, 2008, 20.

Dilihat dari hubungan ROI-nya, ikon adalah tanda yang hubungan antara representamen (R) dan objeknya (O) didasarkan pada keserupaan identitas atau perwakilan.<sup>89</sup> Keserupaan dimaksud adalah hubungan antara tanda dan acuan harus merupakan hubungan kemiripan karena tanda dan yang menjadi acuannya itu mempunyai sesuatu yang sama. Bila antara tanda dan acuannya tidak ada kesamaan atau kemiripan dalam bentuk apa pun, maka tidak akan dapat terjadi hubungan yang representatif. Kemiripan itu akan dapat ditemukan jika terdapat suatu identitas dalam persepsi suatu tanda dan juga dalam acuannya. Suatu tanda tidaklah tampak sebagaimana adanya, sementara acuan tidak selalu dapat dilihat. Untuk itu Zoest menganjurkan untuk mengkonfrontasikan deskripsi tanda dan deskripsi acuannya. Apabila kedua deskripsi ini mengandung predikat yang sama, maka dapat dikatakan bahwa ada kemiripan.<sup>90</sup> Contohnya, antara lain ketika seseorang sedang melihat buah apel, ia sedang melihat sebuah R. Kemudian dalam kognisinya ia merujuk kepada jantung yang bentuknya mirip dengan buah apel itu sebagai acuan atau objeknya (O). Selanjutnya ia menafsirkannya sebagai cinta (I).

---

<sup>89</sup> Hoed, 2008, 20.

<sup>90</sup> Zoest, 1992, 10-12.

Indeks adalah sebuah tanda yang antara representamen dan objeknya didasarkan pada kausalitas atau menunjuk sesuatu. Contoh proses semiosis yang bersifat indeksikal, yaitu jika dalam sebuah perjalanan di luar kota seseorang melihat asap mengepul di kejauhan, maka saat itu ia melihat R. Apa yang dilihatnya itu membuatnya merujuk pada sumber asap itu, yaitu cerobong pabrik (O). Setelah itu ia menafsirkan bahwa ia sudah mendekati sebuah pabrik ban mobil (I).<sup>91</sup>

Simbol yaitu suatu tanda yang hubungan antara representamen dan objeknya didasarkan atas kesepakatan atau konvensional. Contoh proses semiosis yang bersifat simbolik dikemukakan seperti berikut. Apabila di sebuah tepi pantai seseorang melihat bendera merah (R), maka dalam kognisinya ia merujuk pada larangan untuk berenang (O). Selanjutnya ia menafsirkan bahwa adalah berbahaya untuk berenang di situ (I).<sup>92</sup>

Merujuk pada teori proses semiosis Peirce yang dikaitkan dengan tiga bentuk tanda yaitu ikon, indeks dan simbol seperti tersebut di atas, pembahasan tentang makna bunyi-bunyian *pancagita* dalam bab ini menggunakan teori triadik Peirce tersebut. Masing-masing bentuk ikon, indeks dan simbol dalam

---

<sup>91</sup> Peirce dikutip Hoed, 2008, 43.

<sup>92</sup> Hoed, 2008, 43.

bunyi-bunyian *pancagita* dikaji maknanya melalui proses semiosis representamen (R), objek (O) dan interpretan (I).

## 7. Metode Penelitian

Penelitian kualitatif ini menggunakan penelitian lapangan, dengan mengambil objek bunyi-bunyian *pancagita* yang terdiri dari bunyi-bunyian vokal (*mantra* dan *têmbang*) dan bunyi-bunyian instrumental (*gênta*, *kukul* dan *têtabuhan*). *Têmbang* meliputi *sloka*, *phalawakya*, *kakawin*, *kidung* dan *macapat*. Sementara *têtabuhan* (gamelan) mencakup *sêlonding*, *gambang*, *caruk*, *gênder wayang*, *angklung*, *bêbonangan*, *balaganjur*, *gong gède*, *pagambuhan*, *sêmar pagulingan*, *tambur*, *têrompong bêruk* dan *gong (gong kêbyar)*.

Penelitian lapangan ini dilakukan di seluruh daerah Kabupaten Karangasem yang terdiri dari delapan kecamatan: Kubu, Abang, Karangasem, Bebandem, Selat, Sidemen, Manggisdan Rendang, di luar masyarakat *Bali Aga (Bali Mula)* dan masyarakat *Bali Islam*. Upacara *odalan* yang digunakan sebagai tempat penelitian adalah upacara *odalan alit* dan *odalan agung*.<sup>93</sup>

Pendekatan utama yang digunakan sebagai payung penelitian ini adalah etnomusikologi. Shin Nakagawa dalam buku

---

<sup>93</sup> S. Swarsi, *Upacara Piodalan Alit di Sanggah / Merajan* (Surabaya: Paramita, 2003), 7.

*Musik dan Kosmos* mengemukakan, istilah etnomusikologi berasal dari kata Yunani *ethnos* (etnis), *mousike* (musik) dan *logos* (ilmu). Ketiga kata itu digabung menjadi *ethnomusicology* --sebuah istilah Inggris yang diberikan oleh Jaap Kunst-- atau etnomusikologi (Indonesia) yang berarti ilmu musik bangsa-bangsa.<sup>94</sup> Lebih lanjut Nakagawa dalam buku itu mengemukakan bahwa ketika seseorang pertama kali mengenal sebuah musik, biasanya yang diamati adalah akustiknya seperti melodi, ritme, tempo, warna nada. Dalam tahap ini ia mengamati musik sebagai kejadian akustik saja. Dalam studi etnomusikologi, hal demikian tidak cukup, musik harus dihubungkan dengan masalah kemasyarakatannya. Dengan demikian objek penelitian etnomusikologi bukan semata-mata struktur musik itu sendiri melainkan lebih luas dari itu yaitu mencari hubungan antara musik dengan manusia dalam kebudayaannya.<sup>95</sup> Untuk dua aspek (musik dan budaya) itu, Shin Nakagawa menggunakan istilah 'teks' sebagai kejadian akustik dan 'konteks' sebagai suasana atau keadaan yang dibentuk oleh masyarakat pendukung musik tersebut.<sup>96</sup> Berkaitan dengan ini, mengacu pendapat Marco de Marinis, R. M. Soedarsono mengemukakan, pengertian teks dalam seni pertunjukan ternyata sangat berbeda dengan pengertian teks

---

<sup>94</sup> Shin Nakagawa, *Musik dan Kosmos Sebuah Pengantar Etnomusikologi* (Jakarta: Yayasan Obor, 2000), 3.

<sup>95</sup> Nakagawa, 2000, 6.

<sup>96</sup> Nakagawa, 2000, 6.

dalam bahasa, karena seni pertunjukan merupakan sebuah entitas yang multi lapis. Dalam seni pertunjukan *wayang wong* Jawa gaya Yogyakarta misalnya, teks pertunjukannya meliputi berbagai elemen pertunjukan, termasuk tempat pertunjukan dan penonton.<sup>97</sup>

Data yang akan digunakan dalam penelitian kualitatif ini diperoleh dari sumber lapangan yang didukung dengan sumber tertulis. Sumber lapangan menunjuk kepada berbagai sumber yang dapat memberi data secara tidak tertulis seperti informan, peristiwa upacara *odalan*, karya seni, kejadian sosial dan dokumentasi berupa rekaman audio dan visual.

Pemilihan informan dilakukan atas dasar kualifikasi informan yaitu keahlian informan sesuai bidang yang terkait dengan data yang dibutuhkan. Oleh karena peneliti telah mengenal keahlian dari sebagian besar tokoh seni bunyi-bunyian dan tokoh agama di daerah kelahiran peneliti, Kabupaten Karangasem, maka pemilihan terhadap informan dalam proses penelitian ini tidak mengalami kesulitan. Sesuai dengan data yang dibutuhkan, informan bidang seni bunyi-bunyian dan agama dipilih beberapa praktisi seperti *pandita*, *pamangku*, *juru tembang* dan *juru tabuh* (penabuh gamelan). *Pandita* yang dijadikan

---

<sup>97</sup> R. M. Soedarsono, *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001), 70.

informan utama yaitu Peranda Gede Made Gunung dari Desa Muncan Kecamatan Selat, Peranda Seballi Tianyar dari Amlapura Karangasemdan, Bhagawan Manuaba dari Yogyakarta, Ida Pandita Mpu Jaya Acharyananda. *Pamangku* yang dijadikan nara sumber antara lain: Jero Gede P. Suwena Upadesha (Selat), Mangku Wayan Alit (Rendang), Mangku Wayan Sariana (Rendang), Mangku Putu Geria (Rendang), Mangku Putu Toya (Karangasem), Mangku Nengah Mertha (Manggis). Sementara seniman karawitan yang dijadikan informan yaitu Ida Wayan Jelantik Oyo (Bandem), Mangku Wayan Sariana (dalang dan karawitan), Mangku Putu Geria (dalang, komposer gending), I Wayan Cenik (Selat, komposer gending).

Peristiwa upacara *odalan* yang dijadikan sumber penelitian yaitu *odalan alit* (antara lain *odalan* di *Pura Pasêk Dukuh* Rendang Kecamatan Rendang) dan *odalan agung* (antara lain *Odalana Bhatara Turun Kabeh* di *Pura Bêsakih*) yang terjadi di wilayah Kabupaten Karangasem. Karya seni yang dijadikan sumber penelitian adalah berbagai bentuk sajian bunyi-bunyian *pancagita* seperti *mantra*, *gênta*, *kulkul*, *têmbang* dan *têtabuhan* yang ada di Kabupaten Karangasem. Sumber dokumentasi lebih ditekankan pada hasil rekaman yang bersifat auditif dan visual seperti berbagai jenis kaset dan foto tentang penyajian bunyi-bunyian *pancagita*, kegiatan masyarakat dan wilayah penelitian seperti

*pura* dan desa. Sementara dukungan sumber tertulis meliputi berbagai sumber yang dapat memberi data secara tertulis, misalnya lontar, buku, jurnal, hasil penelitian dan makalah seperti tercantum dalam daftar pustaka disertasi ini.

Untuk menjangkau data yang dibutuhkan penelitian ini, pengumpulan datanya dilakukan dengan menggunakan teknik studi pustaka, wawancara, observasi dan dokumentasi. Selain untuk menjangkau teori atau konsep-konsep yang akan digunakan sebagai landasan berfikir dalam penelitian ini, teknik studi pustaka digunakan pula untuk menjangkau data.

Teknik wawancara sangat dibutuhkan dalam penelitian ini terutama untuk mengetahui pandangan para informan tentang bunyi-bunyian *pancagita* yang dipakai dalam upacara *odalan*. Oleh karena sebagian besar informan sudah kenal, maka wawancara secara langsung dilakukan secara tidak terlalu formal (*nyadulur*). Dalam proses ini ada sebagian informan masih merahasiakan data terutama tentang *mantra* karena *mantra* masih dianggap sebagai sesuatu yang sangat keramat, suci, berbahaya dan sangat rahasia sifatnya, sehingga tidak boleh diperlihatkan (*aja wera*) kepada sembarang orang. Selain itu teknik wawancara dipilih pula untuk mendapatkan data secara detil, mengingat data detail sulit didapatkan lewat observasi karena penyajian gending Bali dilakukan secara cepat dan hanya sesaat, kemudian lenyap

dari penyajian. Wawancara sering pula dilakukan secara tidak langsung yaitu melalui sms dan telfon. Cara ini sangat efisien karena sebagian besar nara sumber adalah teman.

Teknik observasi dibutuhkan untuk mencari data melalui pengamatan secara langsung terhadap penyajian gending dan keadaan sosial budaya masyarakat Kabupaten Karangasem. <sup>7</sup> Pengamatan langsung sangat diperlukan dalam penelitian seni pertunjukan musik karena ada banyak data seperti suasana pementasan, suasana upacara, suasana pelaksanaan keseluruhan (upacara dan penyajian musik), suasana alam lingkungan, kecepatan penyajian musik, dan ekspresi penyajian musik sulit didapatkan melalui teknik lainnya. Pengumpulan data dilakukan pula dengan teknik terjun langsung sebagai pemain gamelan dan peserta upacara (*participant observer*). Peneliti sangat beruntung karena sejak kecil sudah berkecimpung dalam upacara *odalan pura* di Desa Rendang, terutama aktif sebagai penabuh gamelan.

Teknik dokumentasi dilakukan untuk mengambil data yang bersumber dari berbagai dokumen, baik yang bersifat auditif maupun visual. Teknik ini sangat diperlukan karena seni pertunjukan --termasuk seni musik-- merupakan seni sesaat yang hilang dalam waktu dan hanya bisa dinikmati apabila seni

tersebut sedang dipertunjukkan.<sup>98</sup> Dengan demikian, teknik pengumpulan data lebih dominan dilakukan lewat observasi dan studi pustaka.

Pemilihan instrumen penelitian dilakukan berdasarkan jenis data yang dibutuhkan. Misalnya untuk memperoleh data auditif seperti bunyi *gênta*, *têmbang*, *kulkul* dibutuhkan instrumen penelitian berupa *tape recorder*, kaset audio, kamera video, kamera fotodan buku catatan. Untuk mencari data visual digunakan instrumen penelitian terutama kamera foto dan kamera video. Data yang lainnya dikumpulkan dengan menggunakan instrumen buku catatan dan angket.

Data yang telah terkumpul akan dikelompokkan berdasarkan aspek utama objek penelitian menjadi tiga yaitu kelompok data tentang wujud teks bunyi-bunyian *pancagita*, data tentang ciri-ciri dan penggunaan bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan* dan kelompok data yang berhubungan dengan makna penyajian bunyi-bunyian *pancagita*.

Hasil penelitian ini ditulis ke dalam lima bab. Bab satu merupakan pengantar yang memuat latar belakang, rumusan permasalahan, tujuan penelitian, manfaat penelitian, tinjauan pustaka, landasan teori dan metode penelitian. Bab dua yang

---

<sup>98</sup> Soedarsono, *Metode . . .*, 2001, 70.

berjudul “Upacara *Odalan* di Kabupaten Karangasem” membahas tentang upacara *odalan* yang ada di daerah Kabupaten Karangasem. Dalam bab ini diuraikan tentang keadaan Kabupaten Karangasem yang meliputi geografis, penduduk, agama; dan upacara *odalan* yang menyangkut rasa keagamaan, keyakinan, tempat penyajian, jenis penyajian, waktu penyajian, sarana penyajian, lembaga dan pelaksana upacara. Bab tiga yang berjudul “Teks, Faktor Pendorong Munculnya Suasana Ramai Meriah dan Ciri-ciri Penggunaan Bunyi-bunyian *Pancagita* dalam Konteks Upacara *Odalan* di Kabupaten Karangasem” memaparkan teks, faktor pendorong munculnya suasana ramai meriah dan ciri-ciri penggunaan bunyi-bunyian ritual *odalan* di Kabupaten Karangasem. Bab empat yang berjudul “Makna: Konteks Penyajian Bunyi-bunyian *Pancagita* dalam Upacara *Odalan* di Kabupaten Karangasem” menganalisis makna ikonik, indeksikal dan simbolik bunyi-bunyian *pancagita* dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem. Bab lima merupakan kesimpulan yang meliputi kesimpulan dan saran-saran.