

**LAPORAN HASIL PENELITIAN
HIBAH KOMPETENSI
TAHUN 2010**



**Judul Kegiatan:
PENYUSUNAN BAHAN AJAR MUSIK NUSANTARA
BERBASIS MULTIKULTURAL DAN
ETNISITAS PRIBUMI**

Tim Peneliti:
Prof. Dr. Victorius Ganap, M.Ed. (Ketua)
NIP: 19480616 198003 1001
Prof. Drs. Mauly Purba, M.A., Ph.D. (Anggota)
NIP: 19610829 198903 1003
Drs. Zulkarnain Mistortoify, M.Hum. (Anggota)
NIP: 19661011 199903 1001
Drs. Sukotjo, M.Hum. (Anggota)
NIP: 19680308 199303 1001

**Dibiayai oleh Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi Kemendiknas
Sesuai Surat Perjanjian Pelaksanaan Hibah Kompetensi
Nomor: 410/SP2H/PP/DP2M/VI/2010
Tanggal 11 Juni 2010**

**LEMBAGA PENELITIAN
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA
NOVEMBER 2010**

BAB 1 PENDAHULUAN

Latar Belakang

Pada awalnya etnomusikologi merupakan sub-disiplin Musikologi komparatif yang proses kelahirannya relatif baru di Barat. Pakar musikologi Belanda Jaap Kunst pada tahun 1950 memperkenalkan istilah etnomusikologi, yang sejak itu menjadi sebuah disiplin ilmu yang mandiri, yang program pendidikannya disajikan oleh perguruan tinggi di Eropa, Amerika Serikat, dan Australia. Prodi Etnomusikologi untuk pertama kalinya dibuka di Indonesia pada tahun 1982, ketika The Ford Foundation melalui kantornya di Jakarta memutuskan untuk memberikan hibah kepada Universitas Sumatera Utara di Medan. Hibah itu berlangsung selama 11 tahun dalam bentuk penyediaan tenaga konsultan dari Barat, desain kurikulum Barat, serta pengiriman tenaga dosen USU untuk studi lanjut di Amerika Serikat, yang menghasilkan para lulusan master. Ketika hibah itu berakhir pada tahun 1993, prodi Etnomusikologi juga telah dibuka pada lembaga ISI Yogyakarta, STSI Surakarta, dan Institut Kesenian Jakarta.

Prodi Etnomusikologi USU memiliki standar pendidikan yang sama seperti perguruan tinggi Wesleyan University di Amerika Serikat, yang menekankan pada kemampuan etnografis dalam mentranskripsikan musik-musik etnik ke dalam notasi Barat. Adapun prodi Etnomusikologi ISI Yogyakarta lahir dan berkembang dari tradisi Karawitan Jawa gaya Jogja yang telah mapan, sehingga proses pembelajarannya lebih ditekankan pada kemampuan penciptaan komposisi musik etnik kontemporer berdasarkan idiom etnik Nusantara. Demikian pula pembukaan prodi Etnomusikologi STSI (sekarang ISI) Surakarta juga didasarkan pada tradisi Karawitan Jawa gaya Solo yang mapan dan menduduki posisi garda terdepan (*avant garde*), sehingga proses pembelajarannya lebih ditekankan pada kemampuan teknik perekaman data di lapangan.

Melalui penelitian ini, ketiga lembaga etnomusikologi yang terwakilkan dalam keanggotaan tim peneliti ini akan melakukan penyatuan visi dan penyamaan persepsi terhadap konsep penyusunan bahan ajar musik Nusantara yang berbasis multikultural. Bahan ajar yang dapat digunakan secara fleksibel menurut model pembelajaran pada masing-masing perguruan tinggi maupun model pembelajaran di masyarakat.

Roadmap Penelitian

Forum Simposium Etnomusikologi yang diselenggarakan USU pada tahun 2005 dan disponsori oleh Ford Foundation Jakarta, menyimpulkan bahwa keberagaman pendidikan etnomusikologi pada berbagai perguruan tinggi di Indonesia merupakan fenomena otoritas kelembagaan, sehingga membangkitkan kesadaran akan pentingnya penulisan buku-buku referensi etnomusikologi yang memiliki standar nasional. Buku referensi yang disusun oleh para pakar pribumi berdasarkan konsep multikultural, melalui pendekatan emik yang dilakukan terhadap para narasumber pribumi. Pada kenyataannya harus diakui bahwa buku referensi etnomusikologi yang digunakan hingga saat ini masih tetap mengacu pada tulisan para pakar etnomusikologi Barat, seperti Jaap Kunst, Mantle Hood, Bruno Nettl, John Blacking, William P. Malm, dan Alan P. Merriam.

Demikian pula forum Annual Meeting ke-53 dari *Society for Ethnomusicology* yang diselenggarakan oleh Wesleyan University pada tahun 2008 dan dihadiri oleh para pakar etnomusikologi dari Indonesia seperti Sumarsam, I Made Bandem, Waridi, dan Sri Hastanto sepakat mengembangkan disiplin etnomusikologi secara global bertemakan *Ethnomusicology Beyond Disciplines* dalam mengantisipasi masa depan musik dunia yang multikultural.

Peneliti selama ini telah bekerjasama dengan *peers* etnomusikologi dari Jepang, seperti Dr. Fumiko Tamura dari Tokyo University of Arts, Dr. Shin Nakagawa dari Osaka City University, dan Dr. Takasi Sameda dari Osaka Kyoiku University. Pada tahun 2009 atas prakarsa Sameda, peneliti diundang sebagai peneliti tamu dan pembicara dalam Seminar Tengah Tahunan yang ke-30 Divisi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Osaka Kyoiku University, di mana dalam seminar itu peneliti memperkenalkan paradigma baru tentang disiplin etnomusikologi dari sudut pandang perspektif Asia.

Selain itu atas prakarsa Ford Foundation Jakarta melalui Dr. Philip Yampolsky, pada tahun 2003 diluncurkan program Pendidikan Musik Nusantara (PSN) berupa penerbitan buku-buku tentang musik etnik Nusantara hasil penelitian dari sebuah tim yang dipimpin oleh Endo Suanda. Sistematikanya disusun berdasarkan klasifikasi waditra menurut Curt Sachs dan Eric von Hornbostel yang terbagi atas kelompok chordophone,

aerophone, ideophone, dan membranophone, dan tidak dirancang menurut wilayah peta budaya etnik Nusantara seperti sistematika dalam penelitian ini.

Program PSN itu melengkapi koleksi tentang waditra dan bentara seni suara Indonesia yang ditulis oleh Bernard Ijzerdraat atau Surja Brata dan diterbitkan oleh J.B. Wolters Jakarta tahun 1954, selain buku yang ditulis oleh Jaap Kunst menampilkan sosok Begja, anak yang lahir di tengah keluarga pengrawit gamelan Jawa. Demikian pula Margaret J. Kartomi, pakar etnomusikologi Australia atas prakarsa Hugh O'Neill sebagai ketua Indonesian Arts Society di Melbourne, telah menerbitkan buku berjudul *Musical Instruments of Indonesia* pada tahun 1985 sebagai referensi yang cukup memadai.

Pada tahun 1995 Rahayu Supanggah menerbitkan buku *Etnomusikologi* hasil terjemahan dari tulisan Alan P. Merriam *cum suis*, yang mengemukakan tentang teori etnomusikologi. Selanjutnya beberapa jurnal juga muncul ke permukaan seperti Jurnal *Selonding* yang diterbitkan oleh Masyarakat Etnomusikologi Indonesia (MEI) tahun 2001, dan Jurnal *Etnomusikologi* Departemen Etnomusikologi USU edisi Mei 2005.

Penelitian etnomusikologi yang dilakukan oleh para peneliti Indonesia selama ini lebih banyak menyangkut musik-musik etnik dari daerah yang bersangkutan, seperti penelitian musik *Gondang Batak* oleh Dr. Mauliy Purba, musik *Melayu Deli* oleh Dr. Muhammad Takari, musik *Dendang Minang* oleh Dr. Siti Chairani Proehoeman, musik Dayak Iban oleh Dr. Takasi Simeda, musik Bugis Makassar oleh Dr. Halilintar Lathief, musik Flores oleh Dr. Hans Daeng, musik Minahasa oleh Dr. Perry Rumengan, dan inkulturasi musik gereja di Maluku oleh Agustinus Gaspersz. Meski hasil penelitian mereka hanya bersifat sporadis, namun menjadi referensi yang penting bagi penelitian ini, sehingga pemanfaatannya sebagai bahan ajar menjadi salah satu tujuan utama.

Penelitian ini mempunyai tujuan jangka panjang yaitu membangkitkan kesadaran para peneliti musik Indonesia akan arti penting sebuah koleksi etnografis yang lengkap dan sah dari musik etnik Nusantara, yang ditulis oleh para pakar nasional melalui pemberdayaan terhadap para narasumber pribumi. Target dari penelitian ini adalah tersusunnya bahan ajar musik etnik Nusantara menurut peta budaya Nusantara, dan tentunya proses ke arah itu membutuhkan jangka waktu yang cukup panjang, melalui berbagai forum diskusi Tim Peneliti, dialog dengan narasumber dan masyarakat.

BAB II ARTI PENTING PENELITIAN

Pada umumnya pendidikan seni di Indonesia termasuk etnomusikologi tidak dapat menghindari adanya tuntutan masyarakat terhadap sertifikasi melalui pemberian gelar akademik. Tuntutan itu menjadi semakin besar dengan dibukanya berbagai jenjang strata pendidikan dan pemberlakuan sistem kredit, yang menimbulkan perbedaan pendapat tentang penempatan kajian etnomusikologi pada jenjang strata satu atau strata dua. Pembahasan hal tersebut selama ini selalu mengalami kendala pada anggapan sebagian pakar bahwa etnomusikologi seyogyanya disajikan sebagai program vokasional non-gelar. Penelitian ini akan mencoba menemukan model pembelajaran etnomusikologi yang ideal dari sebuah perguruan tinggi, yang dapat mengakomodasi kepentingan akademik dan profesional tanpa mereduksi standar yang telah ditetapkan.

Sejalan dengan perkembangan kajian etnomusikologi di Indonesia, prodi-prodi yang ada pada umumnya melakukan kompromi antara *course-content* yang berorientasi pada ranah keilmuan dan ranah kesenimanannya. Oleh karena tidak tersedianya buku referensi dan aktualitas *continuum* etnomusikologi yang memadai, maka proses asimilasi itu berakibat pada bobot pengetahuan para mahasiswa, yang tidak dapat mencapai kompetensi yang diharapkan secara keilmuan maupun kesenimanannya. Penelitian ini akan menjabarkan diskrepansi itu menurut substansinya, bahwa prodi etnomusikologi di Indonesia harus menjadi bagian dari komunitas etnomusikologi sedunia melalui keberlangganaan terhadap berbagai koleksi kepustakaan buku dan jurnal etnomusikologi, agar selalu *up-to-date* terhadap perkembangan secara global, sehingga kerancuan terhadap penyajian materi kajian etnomusikologi di Indonesia dapat teratasi.

Kajian etnomusikologi pada perguruan tinggi di Indonesia juga telah menimbulkan gagasan bahwa penguasaan praktik metode lapangan menjadi lebih penting dari subjeknya itu sendiri. Penelitian ini akan mencari alternatif terhadap gagasan bahwa kajian musik etnik hendaknya merupakan bagian dari kesenimanannya bukan keilmuan, berdasarkan pertimbangan bahwa musikalitas ganda yang dimiliki para mahasiswa etnomusikologi hendaknya tidak menjadi kendala bagi mereka dalam mencapai kepekaan estetis dan sekaligus pengalaman akademik.

Sasaran Penelitian

Tim peneliti yang mewakili tiga institusi etnomusikologi sepakat bahwa visi dari penelitian Hikom ini adalah tersedianya buku teks bidang Etnomusikologi yang berbasis multikultural dan etnisitas pribumi. Buku teks yang menyajikan identitas Musik Nusantara sebagai representasi keberadaan berbagai kelompok etnik di Indonesia dalam kesetaraan budaya. Buku teks yang disusun dalam format bahan ajar untuk jenjang strata satu ditulis langsung oleh para narasumber yang terdiri dari para peneliti pribumi sesuai etnisitasnya masing-masing.

Tim Peneliti sepakat bahwa pada penelitian Hikom tahun 2010 ini akan diteliti sebanyak 6 (enam) entitas Musik Nusantara yang mewakili berbagai kelompok etnik di Indonesia. Untuk itu Tim Peneliti yang terdiri dari empat orang peneliti akan mewakili empat kelompok musik etnik, yaitu:

1. Victor Ganap, yang menyajikan hasil penelitian tentang musik etnik Sangihe.
2. Mauly Purba, yang menyajikan hasil penelitian tentang musik etnik Batak Toba.
3. Zulkarnain, yang menyajikan hasil penelitian tentang musik etnik Madura.
4. Sukotjo, yang menyajikan hasil penelitian tentang musik etnik Betawi.

Selain itu ditetapkan pula sebanyak enam narasumber akademik yang mewakili kelompok etnik lainnya, yaitu mereka yang telah melakukan penelitian tentang kelompok musik etniknya sendiri dan telah tersusun dalam bentuk tesis yang telah diuji dan dinyatakan lulus minimal pada jenjang strata dua. Narasumber akademik dibedakan statusnya dari narasumber ahli menurut tugas dan keterlibatan mereka dalam kegiatan penelitian hibah kompetensi ini.

Narasumber akademik yang ditetapkan dalam penelitian ini adalah:

1. Rustim Satie, yang menyajikan hasil penelitian tentang musik etnik Minangkabau
2. Idawati Armand, yang menyajikan hasil penelitian tentang musik etnik Melayu Riau

Narasumber ahli etnik Sangihe adalah:

1. Riedel Sipir, staf Dinas Budpar Kabupaten Kepulauan Sangihe
2. Eddy Borang, staf Dinas Dikpora Kabupaten Kepulauan Sangihe

Penyusunan Naskah Bahan Ajar

Materi yang masuk dari para narasumber diverifikasi dan diedit ke dalam format sebagai bahan ajar. Format tersebut disusun dengan sistematika berikut.

- (1) peta budaya musik yang diteliti;
- (2) jenis musik yang diteliti yaitu musik untuk upacara atau hiburan;
- (3) wujud musik yang diteliti, yaitu dalam wujud tunggal atau kelompok;
- (4) instrumentasi musik yang diteliti melalui pendekatan organologi;
- (5) seniman pendukung musik yang diteliti dan fungsinya masing-masing;
- (6) bentuk pertunjukan musiknya, yaitu vokal, instrumental, atau kolaborasi.

Naskah materi disertai dengan:

- (1) daftar pertanyaan soal sebagai bahan diskusi mahasiswa;
- (2) kepustakaan yang dianjurkan, termasuk buku atau jurnal yang ditulis;
- (3) foto instrumen pendukung;
- (4) contoh rekaman musik.

Penyusunan naskah ini dibuat menurut format **Bahan Ajar** dengan uraian secara deskriptif, yang formatnya berbeda dari format artikel untuk jurnal atau format lengkap untuk buku yang telah atau direncanakan akan diterbitkan sendiri oleh narasumber akademik nantinya kelak. Meski Tim Peneliti ini juga melibatkan kepakaran dan jejaring kerjasama prodi Etnomusikologi antara staf ISI Yogyakarta, ISI Surakarta, dan USU Medan, semua naskah bahan ajar yang masuk dari para narasumber akademik akan diedit oleh Ketua Peneliti ke dalam format Laporan Penelitian, dan format naskah Buku Ajar Musik Nusantara. Diharapkan buku ajar itu nantinya akan dapat digunakan sebagai referensi bagi matakuliah Musik Nusantara pada berbagai perguruan tinggi seni di Indonesia, dan kedudukan para narasumber akademik adalah sebagai **kontributor** dalam buku itu, sehingga dapat dijadikan batu loncatan bagi perjalanan karier mereka secara akademik.

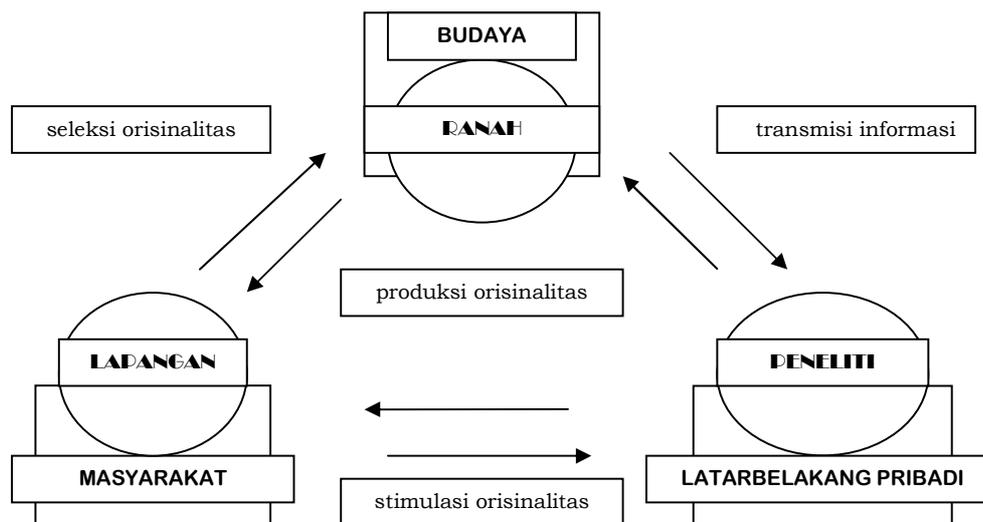
BAB III METODE PENELITIAN

Penelitian ini mencakup pembagian wilayah penelitian yang menjadi tugas dari tiap peneliti untuk melakukan penelitian di wilayah tersebut. Target wilayah penelitian adalah Sulawesi, Sumatera, Jawa Timur, dan DKI Jakarta dengan rincian sebagai berikut: (1) peneliti pertama sebagai Guru Besar Seni telah menunjukkan kompetensi dan kepakarannya dalam bidang etnomusikologi dengan mengangkat materi musik etnik Nusantara ke dalam format bahan ajar yang baku bagi proses pembelajaran musik-musik etnik di perguruan tinggi. Peneliti pertama sebagai peneliti pribumi Kepulauan Sangihe menggunakan kepakarannya untuk mengangkat musik etnik Kepulauan Sangihe sebagai materi bahan ajar; (2) peneliti kedua juga sebagai Guru Besar Seni telah menunjukkan kompetensi dan kepakarannya dalam bidang etnomusikologi yang dalam kedudukannya sebagai peneliti pribumi Batak mengangkat musik etnik Batak Toba; (3) peneliti ketiga sebagai peneliti pribumi Madura dilatih kepakarannya dengan mengangkat musik etnik Madura; (4) peneliti keempat sebagai peneliti pribumi Betawi dilatih kepakarannya dengan mengangkat musik etnik Betawi; (5) narasumber akademik pertama sebagai peneliti pribumi Minangkabau dilatih kepakarannya dengan mengangkat musik etnik Minangkabau; (6) narasumber akademik kedua sebagai peneliti pribumi Riau dilatih kepakarannya dengan mengangkat musik etnik Melayu Riau.

Penelitian dilakukan berdasarkan konsep etnisitas pribumi yang menggunakan pendekatan *emic*, agar dapat memberikan kesempatan kepada narasumber di lapangan untuk menyampaikan informasi yang mereka miliki secara bebas. Pendekatan ini lebih efektif apabila dilakukan oleh peneliti pribumi sebagai putra daerah terhadap narasumber pribumi, karena faktor psikologis yang membentuk dinding pemisah antara peneliti dan narasumber dalam berkomunikasi dapat dihindari. Faktor psikologis yang dimaksud dapat menjadi kendala dalam wawancara di lapangan adalah perbedaan bahasa antara peneliti dan narasumber lapangan, perbedaan budaya dan kearifan lokal, perbedaan status, perbedaan usia, dan perbedaan tingkat pendidikan. Pendekatan *etic* tetap digunakan seperlunya terutama dalam mempersiapkan pertanyaan baku di lapangan, dan dalam memverifikasi data yang diperoleh dari narasumber di lapangan.

Metode pelaksanaan penelitian menggunakan pendekatan teoretik pembentukan kreativitas menurut Csikszentmihalyi seperti digambarkan pada bagan alir berikut:

Tabel 1: Bagan Alir Sistematika Pelaksanaan Penelitian
(Sternberg 1999:315)



Melalui bagan alir di atas metode pelaksanaan penelitian akan dilaksanakan sebagai berikut: Setiap anggota peneliti dengan latarbelakang pribadi masing-masing memperoleh data informasi yang ditransmisikan dari ranah musikal budaya etnik pribuminya sendiri yang diteliti menurut kaidah dan kearifan lokalnya. Peneliti dengan kualitas etnisitas pribuminya kemudian mengolah dan memverifikasi data untuk menstimulasi orisinalitas yang dimilikinya. Agar proses stimulasi berjalan efektif masyarakat pendukung dari etnik pribumi peneliti perlu diikutsertakan dalam proses seleksi terhadap orisinalitas data yang diperoleh. Hasil seleksi masyarakat menjadikan orisinalitas data itu teruji, dapat disimpulkan sebagai hasil penelitian yang harus dikembalikan lagi kepada ranah musikal budaya etnik pribumi peneliti untuk memperoleh pengakuan dan validasi kepemilikan dari budaya etnik tersebut sebagai orisinalitas baru. Hasil validasi kepemilikan itu kemudian dapat diterbitkan sebagai bahan ajar Musik Nusantara sebagai *outcome* dari penelitian ini.

BAB IV HASIL DAN PEMBAHASAN

Saat laporan hasil penelitian ini ditulis, sebanyak enam entitas materi Musik Nusantara telah dilaporkan oleh anggota Tim Peneliti maupun Narasumber Akademik. Hasil penelitian yang dapat dilaporkan adalah sebagai berikut.

LAPORAN PENELITIAN I:

Victor Ganap, peneliti yang merangkap sebagai Ketua Tim Peneliti melakukan survei lapangan tentang keberadaan masyarakat Kepulauan Sangihe yang berdiam di Manado, Sulawesi Utara sejak 25 Oktober hingga 2 November 2010. Masyarakat Sangihe merupakan bagian dari masyarakat Nusa Utara, sebutan bagi penduduk di gugus kepulauan Siau, Taghulandang, Biaro sebagai sebuah kabupaten, kepulauan Sangihe sebagai sebuah kabupaten, dan kepulauan Talaud sebagai sebuah kabupaten. Sebelum terjadi pemekaran ketiga kabupaten itu merupakan sebuah kabupaten bernama Sangihe-Talaud dengan ibukotanya yang berkedudukan di Tahuna. Alasan bagi pemekaran itu antara karena ketiga kabupaten itu memiliki dialek bahasa daerahnya sendiri yang saling berbeda antara bahasa Sangir, bahasa Talaud, dan bahasa Taghulandang. Istilah Nusa Utara disepakati bersama sebagai representasi dari ketiga kabupaten tersebut, selain bertujuan politis untuk diwacanakan menjadi sebuah provinsi yang nantinya akan melepaskan diri dari provinsi Sulawesi Utara.

Kota Manado menjadi destinasi utama bagi masyarakat kepulauan Sangihe yang hendak menuntut ilmu, dan mencari lapangan pekerjaan. Apabila banyak pemuda-pemudi Sangihe yang menjadi mahasiswa pada Universitas Negeri Manado dan Universitas Sam Ratulangi, maka banyak pula para remaja puteri Sangihe yang disapa dengan panggilan *momo* bekerja sebagai pembantu rumah tangga di kota Manado. Sementara itu profesi kaum pemuda Sangihe umumnya sebagai pelaut pada perusahaan pelayaran nasional dan internasional. Kota Manado juga menjadi wadah bagi para seniman Sangihe dalam berkarya seni, menjadi dosen di Unima dan narasumber bagi penelitian ini, yaitu: (1) Drs. Johanis Saul, M.Sn.; (2) Drs. Enoch Saul; dan (3) Drs. Stivenson Bawias.

Survey lapangan pertama dilakukan pada acara pergelaran kesenian “Semalam di Nusa Utara” dalam rangka memperingati kepeloporan pujangga Sangihe, Jan Engelbert Tatengkeng yang diselenggarakan di Bandar Kalasey, Malalayang, Manado dari pukul 20.00 hingga pukul 23.00 wit. Acara pergelaran menampilkan berbagai kesenian Sangihe, seperti orkes bambu, *mesamper*, lagu rakyat Sangihe yang dinyanyikan oleh Atimang Sisters dalam dua generasi, pembacaan puisi dan menyanyikan lagu-lagu ciptaan J.E. Tatengkeng. Acara kesenian ini dikelola oleh Asosiasi Guru Seni Budaya (Arus Budaya) Sulawesi Utara yang diketuai oleh Drs. Enoch Saul sebagai penutup dari acara Seminar Memperingati Pujangga J.E. Tatengkeng. Acara kesenian itu dihadiri oleh para tokoh masyarakat kepulauan Sangihe di Manado, yaitu Wakil Gubernur Provinsi Sulawesi Utara Drs. Djouhari Kansil, MPd beserta ibu yang kebetulan masih keluarga Tatengkeng, dan Kepala Dinas Pendidikan Nasional Provinsi Sulawesi Utara Drs. Makaghansa beserta ibu. Hadir pula Bupati Kepulauan Sangihe Drs. Winsulangi Salindeho, beserta Ibu Salindeho yang kebetulan menjabat sebagai Ketua DPRD Provinsi Sulawesi Utara. Peneliti dimohon oleh panitia untuk memberikan sambutan tentang kepeloporan J.E. Tatengkeng, mewakili masyarakat kepulauan Sangihe yang berada di perantauan. Inti dari sambutan peneliti adalah pengakuan terhadap hermeneutika J.E. Tatengkeng sebagai seorang Maestro Sastra, dan amanah sang mestro kepada masyarakat kepulauan Sangihe untuk melestarikan dan memberdayakan seni tradisi warisan dari para leluhur.

Data yang diperoleh peneliti pada acara itu adalah hasil wawancara dengan narasumber Winsulangi Salindeho tentang agama kepercayaan nenek moyang suku Sangihe terhadap Tuhan Penguasa Langit yang disebut *Ghenggona Langi Duatang Saruluang*. Wawancara dengan narasumber Jul Takaliuang, seorang aktivis lingkungan yang gelisah terhadap kerusakan ekologi di kepulauan Sangihe akibat kebijakan pemerintah daerah yang terbuka terhadap praktik penambangan emas di sana. Meski kandungan emas di bumi Sangihe sudah terdeteksi sejak masa Hindia Belanda, namun pemerintah Indonesia tidak menjual Sangihe kepada pihak asing seperti halnya di Papua. Penggalan yang tidak terkendali dikuatirkan akan dapat merusak tatanan geografis, konstruksi tanah dan perbukitan di pulau Sangihe yang luasnya tidak lebih dari pulau Ambon. Data lainnya yang diperoleh adalah sebuah buku berjudul *Bulan Sabit di Nusa*

Utara ditulis oleh Ivan Kaunang, dosen Universitas Negeri Manado, diangkat dari tesis Magister pada Universitas Gadjah Mada tahun 1999. Buku ini membahas tentang sejarah perjumpaan Islam dan agama suku di kepulauan Sangihe dan Talaud. Buku itu diberikan oleh penulisnya sendiri kepada peneliti.

Survei diawali dengan menemui narasumber Drs. Makaghansa, Kepala Dinas Pendidikan Nasional Provinsi Sulawesi Utara, dan menjajaki kemungkinan diadakannya MOU antara Pemerintah Provinsi Sulawesi Utara dengan ISI Yogyakarta berupa kerjasama dalam program peningkatan SDM untuk memperoleh gelar S1 dan S2 Bidang Seni. Survei dilanjutkan dengan acara Temu Guru Seni se-Provinsi Sulawesi Utara yang diselenggarakan di kantor Dinas Pendidikan Nasional Provinsi Sulawesi Utara yang dibuka oleh Sekretaris Dinas Diknas Drs. Wowor, M.Si. dan dipandu oleh narasumber Drs. Johanis Saul, M.Sn. dosen senirupa Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Manado. Peneliti menyampaikan presentasi bertemakan Pemberdayaan Seni Tradisi melalui Paket Seni Wisata dan Paket Pendidikan Seni di Sekolah. Narasumber yang memberikan masukan adalah: (1) Veronica Looho yang menyampaikan bahwa materi muatan lokal pelajaran kesenian terpaksa menggunakan materi musik Jawa, karena belum tersusun materi muatan lokal Minahasa; (2) Pak Looho lebih menekankan pada tatacara manajemen lomba kolintang yang tidak memisahkan tugas dan wewenang para juri dan panitia lomba, sehingga berpengaruh kepada hasil lomba dengan munculnya protes dari masyarakat; (3) Berta Warouw alumni ISI Yogyakarta bidang Tari yang menekankan arti penting rekaman audio-visual dalam penelitian seni; (4) Yulin guru SMPN I Minahasa Utara yang mengakui perlunya segera disusun materi pembelajaran seni tradisi sebagai muatan lokal; (5) Nelwan yang mengemukakan masalah tidak disajikannya mata pelajaran seni di SMA karena keterbatasan materi pembelajaran dan guru yang kompeten.

Acara Temu guru seni ini tiba pada kesimpulan akan arti penting materi pembelajaran seni yang disusun berdasarkan kearifan lokal, dan seni tradisi Sulawesi Utara memiliki nilai jual yang tinggi apabila dikelola sebagai bagian dari pembangunan industri kreatif Sulawesi Utara yang beranjak dari seni sebagai *art by destination* menjadi seni sebagai *art by acculturation*, seperti dimuat dalam Harian *METRO* yang terbit di Manado edisi Rabu, 27 Oktober 2010 halaman 9 (terlampir).

Acara temu masyarakat Sangihe di Manado ini diadakan di kompleks Bahu Mall, Manado yang dihadiri oleh para narasumber sebagai berikut: (1) Drs. Johanis Saul, M.Sn; (2) Ny. Jalista Ganap-Saul; (3) David Ganap; (4) Haris Tuwondai; (5) Evie Lahengko; (6) Elsje Madundang; (7) Josua Madundang; (8) Nathan Madundang; (9) Ny. Itje Madundang-Janis; (10) Ny. Syane Madundang-Budiman; (11) Trees Anna Madundang; (12) Kristian Madundang; (13) Maria Madundang; (14) Ayu Madundang; (15) Drs. Enoch Saul; (16) Ny. Daisy Saul-Bamba; (17) Solideo Saul; (18) Grasio Saul; (19) Barnabas Manatar; (20) Ade Manatar. Survei dilakukan untuk memperoleh informasi tentang sejauh mana pandangan masyarakat Sangihe setelah sekian lama berdomisili di Manado, dan bagaimana kepedulian mereka dalam memelihara budaya tradisi Sangihe.

Survei dilakukan terhadap narasumber Rico Madundang, pegawai negeri yang baru diangkat dan bertugas ke kantor kelurahan kabupaten Bolaang Mangondow. Survei yang dilakukan pada Daseng Art Gallery memperlihatkan profil ketokohan Johanis Saul sebagai seniman Sulawesi Utara asal Sangihe, yang memang berasal dari keluarga seniman, yang diikuti jejaknya oleh adik kandungnya Enoch Saul, kemenakannya Irene Ganap yang menjadi mahasiswa Desain Interior di FSR-ISI Yogyakarta. Banyak piala dan penghargaan telah diraih oleh keluarga Saul yang penuh menghiasi gallery, selain lukisan2 karya Johanis yang digunakan sebagai karya akhir dalam meraih gelar Magister Seni dari ISI Yogyakarta tahun 2007. Tema lukisan tidak meninggalkan dunia kebaharian dan nilai-nilai tradisi masyarakat Sangihe, seperti halnya penampilan lukisan penari Gunde legendaris Sangihe bernama Wawu Biang Heli.

Survei lapangan pada acara “Tamukita” di TVRI Stasiun Manado bersama narasumber Drs. Johanis Saul, M.Sn. dan dipandu oleh reporter Debby. Pembahasan dilakukan sekitar pelestarian seni tradisi Sulawesi Utara yang perlu dilakukan melalui perubahan paradigm masyarakat Minahasa bahwa sudah waktunya pendidikan seni harus ditempuh melalui jalur pendidikan formal, selain jalur non-formal melalui sanggar.

Survei terakhir di Manado mencoba merefleksikan berbagai potensi yang dapat dilakukan kota Manado terhadap pengembangan seni tradisi kepulauan Sangihe, yang selama ini terasa begitu termarginal. Penyanyi legendaris seperti Atimang Sisters telah

turut mengangkat nama Sangihe di Sulawesi Utara, namun tanpa dapat dimanfaatkan dan diberdayakan oleh Pemerintah Kabupaten Kepulauan Sangihe itu sendiri.

Survei pertama di Tahuna, ibukota Kabupaten Kepulauan Sangihe dilakukan di rumah dinas bupati yang tengah mengadakan acara peringatan Sumpah Pemuda, dan dilanjutkan dengan acara wisuda para pegawai daerah yang lulus pra-jabatan. Peneliti kemudian mengadakan audiensi dengan Bupati Drs. Winsulangi Salindeho didampingi Ketua DPRD Kabupaten, Kepala Dinas Pendidikan dan Olahraga Drs. Albert Kasilinsina, Kepala Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Drs. Iklis N. Sombounaung. Wawancara juga sempat dilakukan dengan narasumber Edison Kumenanung, pensiunan kantor Kabupaten, sebagai anggota tim sukses Bupati Salindeho yang diusung Partai Golkar dalam pemilihan Bupati Kepulauan Sangihe tahun 2011, yang ingin mencalonkan diri untuk periode kedua. Rencana pemilihan Bupati tahun 2011 turut meningkatkan suasana politik di Tahuna, mengingat Wakil Bupati Kepulauan Sangihe Jabes Gaghana yang diusung PDIP turut mencalonkan diri.

Survei dilakukan dalam acara Temu Guru Kesenian dan Seniman tradisi dari seluruh wilayah Kepulauan Sangihe, untuk memperoleh informasi tentang perkembangan seni budaya Sangihe di tengah era globalisasi dan keterpencilan kepulauan Sangihe sebagai bagian dari wilayah Nusa Utara yang berbatasan dengan Philipina. Acara dipandu oleh Kadis Dikpora Drs. Albert Kasilinsina, dan materi yang disampaikan dalam acara itu terdiri dari pembahasan latarbelakang sejarah budaya Sangihe menurut referensi peneliti.

- Menurut pelaut Portugis Tomé Pires dalam bukunya *Suma Oriental*, dan pelaut Belanda Jan Huyghen van Linschoten, sejak abad ke-16 kepulauan Sangihe telah menjadi tujuan pelayaran kapal dari Eropa yang dipelopori oleh datangnya kapal Portugis disusul dengan kapal Belanda untuk mencari rempah-rempah, berdagang, dan kegiatan misionaris.
- Menurut Wallace, penduduk Sangihe merupakan ras non-Australasia, karena secara geografis kepulauan Sangihe tidak pernah menyatu dengan benua Asia maupun Australia.

- Masyarakat Sangihe amat kaya akan seni tradisional yang diwariskan oleh nenek moyang mereka, namun dalam perjalanan sejarahnya mengalami degradasi akibat larangan dari Gereja Reformasi Hindia Belanda di kepulauan Sangihe.
- Masyarakat Sangihe memiliki repertori nyanyian rakyat yang tidak terhitung jumlahnya karena dipicu oleh berbagai jenis kesenian seperti *masamper*, *batunjuk*, *ampat wayer*, yang menuntut kekayaan khazanah lagu yang dimiliki seseorang dan kelompok di mana ia tergabung.
- Tidaklah berlebihan apabila dikatakan bahwa masyarakat kepulauan Sangihe adalah masyarakat yang bernyanyi (*the singing society*) tidak saja karena secara tradisi segala aspek kehidupan mereka dilakukan melalui kegiatan bernyanyi, melainkan juga aspek ibadah keagamaan yang sarat dengan berbagai nyanyian.
- Musikalitas masyarakat Sangihe amat luar biasa terutama dalam kemampuan berimprovisasi menyanyikan melodi kedua, ketiga, dan keempat dari sebuah melodi pokok yang dinyanyikan, sehingga dapat dikatakan bahwa masyarakat Sangihe memiliki karakteristik musikalitas Oceania, penduduk kepulauan Samudera Pasific.
- Talenta seni kebaharian masyarakat Sangihe terlihat pada tema kerajinan rakyat yang dihasilkan berupa miniature perahu, buah kelapa, waditra bambu, tarian ombak laut, dan volume suara dengan sonoritas tinggi dari setiap individu.
- Potensi karya seni yang alami di kepulauan Sangihe tidak saja dalam bentuk repertori nyanyian yang tidak terhitung jumlahnya, melainkan juga repertori tari yang masih memerlukan sentuhan koreografi, hasil kerajinan yang masih memerlukan sentuhan plastis, estetik, dan artistik.

Narasumber lapangan yang memberikan masukan dalam forum tanya-jawab adalah: (1) Alffian Walukow, yang mengungkapkan tentang hubungan bersejarah Sangihe dan Mindanao di Philipina selatan menurut mitologi Tagaroa; (2) Pansariang, yang menyebutkan adanya kekuatan supra natural dalam seni tradisi Sangihe untuk tujuan terapi; (3) Sandola, yang prihatin terhadap terpuruknya berbagai upacara adat seperti meminang, dan bahasa daerah; (4) Pulu, yang merindukan berdirinya berbagai sanggar seni dengan SDM yang memadai; (5) Manoso, yang cemas akan metode yang tepat untuk

pelajaran musik tradisi; (6) Riedel, yang menginformasikan berdirinya Dewan Adat Sangihe, semacam lembaga tertinggi yang menentukan hermeneutika kebudayaan Sangihe.

Survei dilakukan terhadap acara lomba *Masamper* Ibu-ibu PKK se- Kabupaten Kepulauan Sangihe yang diwakili oleh 10 (sepuluh) grup *Masamper* dari berbagai Kecamatan. Lomba ini dibuka oleh Ibu Salindeho, selaku Ketua Tim Penggerak PKK Kabupaten Kepulauan Sangihe, yang turut memperkenalkan peneliti di tengah publik yang hadir. Tiap kelompok terdiri dari belasan ibu-ibu dipimpin seorang mayoret, membawakan enam buah lagu secara bergantian setelah selesai satu lagu. Kelompok yang sempat diamati adalah kelompok *masamper* dari Pananaru, Manganiu, Tabukan Selatan, dan Kendahe. *Masamper* lazimnya dibawakan oleh laki-laki yang menyanyikan lagu dalam empat suara, namun ibu-ibu menyanyikannya dalam tiga suara. Kesenian ini bersifat multi-dimensional sebagai perpaduan antara dimensi sonoris, kinestetis, dan visual yang digelar serempak, didukung oleh keterampilan bahasa, sastra, dan kuantitas repertori yang tidak terhitung jumlahnya, kepemimpinan paduan suara dalam membidik nada dasar dari lagu yang akan dinyanyikan.

Survei dilakukan terhadap latihan orkes bambu yang dikelola oleh Jopie Kakondo, Ketua Bappeda Kabupaten Kepulauan Sangihe, disaksikan oleh Jabes Gaghana, Wakil Bupati Kepulauan Sangihe. Latihan ini dilakukan sebagai persiapan untuk mengikuti lomba musik bambu yang akan diadakan di Ulu Siau, Kabupaten Sitaro pada tanggal 11-12 November 2010. Orkes bambu ini meraih juara pertama dalam lomba tahun yang lalu, terlihat dari penggarapan orkestrasi yang tidak lazim oleh Jopie Kakondo sendiri dari bentuk konvensional secara monodik ke arah homofonik. Berbeda dengan *masamper* berupa lagu yang dinyanyikan, musik bambu semata bersifat instrumental dengan warna bambu yang pekat. Orkestrasi terdiri dari waditra fanfare yang paling kecil yaitu suling piccolo, suling, clarinet, terompet, horn, saksofon, dan tuba. Orkes bamboo merupakan salah satu peninggalan musik Barat di kepulauan Sangihe, dalam arti tangganada pseudo-diatonik, nama waditra, repertori Barat seperti walsa Johann Strauss.

Masyarakat Sangihe yang mayoritas beragama Kristiani memberlakukan hari Minggu sebagai hari untuk beristirahat secara total. Tidak ada survey yang lebih tepat

dilakukan pada hari minggu kecuali mengunjungi ibadah minggu gereja Sangihe yaitu GMIST Jemaat Maranatha di Tahuna. GMIST memiliki Sinode yang berkedudukan di Tahuna, yang membawahi berbagai Klasis yang terdapat di DKI Jakarta, Jawa Barat, Jawa Timur, dan Makassar. Ironisnya tidak terdapat Klasis GMIST di kota Manado yang terdekat, mengingat adanya kesepakatan dengan GMI Minahasa untuk membiarkan masyarakat Sangihe yang berada di Manado menjadi anggota GMIM.

Ibu Tatimu adalah janda dari Bapak Tatimu almarhum, tokoh budayawan Sangihe yang memiliki banyak koleksi bibliografi dan diskografi kesenian tradisional Sangihe. Dari sekian banyak koleksi yang tidak dikembalikan oleh mereka yang meminjam, peneliti masih diizinkan untuk mengkopli beberapa naskah ketikan tangan dari Tatimu sendiri. Data yang diperoleh adalah tentang kesenian musik *Tagonggong* dan musik *Oli*. Selanjutnya data tentang kesenian *Měsamperě* diperoleh dari proceeding hasil seminar yang diadakan oleh Sub Dinas Kebudayaan, Dinas Pendidikan Nasional, Kabupaten Kepulauan Sangihe tahun 2006 tentang *Měbawalasě Měsamperě*, sebagai informasi yang paling aktual tentang kesenian *masamper*.

Data yang diperoleh adalah koleksi hasil kerajinan masyarakat Sangihe berupa anyaman dari rotan tikus dalam berbagai bentuk wadah makanan dan kopiah. Kerajinan bambu berupa miniature meubel, kerajinan kayu hitam dalam bentuk buah kelapa lengkap dengan daun dan hama belalangnya. Hasil kerajinan yang dikoleksi masih memerlukan sentuhan artistik dari para kriyawan profesional Sangihe.

The Beautiful Sangihe Islands by Its Traditional *Gunde* and *Tagonggong*

The music of *tagonggong* is played by the Sangihe Islander community throughout the islands. It is virtually a chant with drum accompaniment in a certain rhythm pattern, usually connected with individual wishes before going for fishing in the sea and as a means of communication with the spirits. There is no difference between *tagonggong* from Manganitu and those from Tabukan kingdom, as it depends on the group's improvisation. Moreover, the influence of Christianity was so deep during the Netherland Indies colonial government, where such a kind of spiritual practices were strictly prohibited. The recovery of such policy by the present Sangihe Church has made

the local authority to have begun preserving all kinds of traditional arts of Sangihe island people by archiving and establishing frequent contests before they reach a point of extinction. Sangihe Islands for many years was known for its incredible bamboo music orchestra with a wide local repertoires as well as the Western pieces, like the Strauss' waltz. According to Tatimu, *Tagonggong* ensemble has been used to accompany the *Gunde* dance, which consisted of four movements, namely:

- (1) *Lagung Bawine*
- (2) *Lagung Bukalang*
- (3) *Lagung Sondang*
- (4) *Lagung Sasahola*

The above four dance movements introduced by the female song, as all the dancers are women with their grand costumes and slow graceful movement. The *tagonggong* has been performed in accordance to a welcoming ceremony for the visiting Dutch Indies officers, who frequently pacifying and supervising the entire minor kingdoms in Sangihe Islands. Based on the notion of Daniel Manatar, historical background on *tagonggong* cannot be separated from the historical background of the establishment of Manganitu kingdom in Sangihe Islands. According to his paper, in 1880 a Dutch Indies officer called *controleur* van Zendend was visiting Tahuna for supervising or *onderafdeling* the entire areas of Sangihe Islands and Talaud. Later in 1882, a fierce conflict erupted between Manganitu and Siau kingdoms that occurred in gulf of Dagho and Lapango, due to border dispute among them. *Controleur* van Zendend then called on all the kings in Sangihe Islands, and reorganized the border and the authority order among them. The participant kings consisted of:

1. King D.P. Ambat Janis/Bowongsiambate from Kendahe kingdom
2. King H.T. Limampulo Kasubala from Tahuna kingdom
3. King Salmon Bintuaheng Katiandagho from Manganitu kingdom
4. Representative of King Darea from Tabukan kingdom
5. King Jacob Pontoh Mangoheng from Siau kingdom
6. King Laurens Phillips Karangetang Jacobs from Tagulandang kingdom

The Tahuna Assembly was the highest council as *Majelis Tertinggi (Inhemsche Rechtbang)* as the first ever occasion in Sangihe Islands at that time, where *tagonggong* has been performed during the ceremonial event of the assembly. The main agenda of the assembly was to intermediate the dispute aroused in Sangihe Islands, particularly between Manganitu and Siau kingdoms.

According to local map of Sangihe Islands, the northern border of Manganitu kingdom is Tanjung Lembawua, and with agreement from the king of Tahuna, the border of Manganitu kingdom also included the area of Tanjung Lelapide until Dagho, Mahumu island, Kalama island, Kahakitang island, Mahengetang, Para, Salengkere, Siha, dan Nitu island, including the sovereignty of *Kejoguguan* Tamako kingdom, which was still joined with Siau kingdom. The southern border of Manganitu kingdom consisted of six areas, where the four areas in Sangir Besar Island, namely Kaluwatu, Laine, Lapango, and Sowaeng, as well as two islands of Batunderang and Bebalang. That areas has been the source of conflict in 1882, between Manganitu and Siau kingdoms.

In the aforesaid Tahuna assembly, king Jacob Pontoh from Siau kingdom with his grand royal uniform attended the meeting with his guard around to umbrella him, and with his loud voice insisted that the area of southern Manganitu must be included in the sovereignty of Siau kingdom, since it was next to the area of *Kejoguguan* Tamako, which that time is under the authority of Siau kingdom. However, king of Manganitu argued that statement by giving three reasons to be considered by the *Inhemsche Rechtbang*.

1. As the result of painstaking efforts of the people of Takaengetang under the leadership of Daraengkonda, during the reign of Djoutulung, the fifth king of Manganitu has successfully built the Batunang canal located in the northern tip of Batunderang island, that has shortened the sailing distance from Manganitu to Tabukan. The canal was not only sailed by Manganitu and Tabukan people, but it was opened to public ever since then.
2. Liuntuhaseng as king Katiandagho, the seventh king of Manganitu kingdom was the youngest prince of Darunualing warrior from Mindanao with his wife Daibudaeng from North Manganitu, was ever asked for help by king of Siau Ismael Jacobus Mehengkelangi to give freedom to royal princess Bawu Nanding,

Tukunang and Pahawuakeng from Siau, who were captured by Liungseke in Mindanao. King Katiandagho then ordered to build a boat or *kora-kora* to sail to Mindanao, where it was built in the area of south Manganitu, a tiny island of Mandaku. The boat making was completed under the supervision of Bitapapero from north Manganitu. After the work finished, only a small group of Bitapapero workers who went back to north Manganitu, while most of them including Bitapapero himself then decided to settle down in south Manganitu. King Katiandagho has successfully freed the three princess of Siau, then the prince of Pahawuakeng who ascended as king in Tabukan kingdom. As a token of appreciation, king of Siau agreed to offer some of the area of Siau with their people to king of Manganitu, but until the death of king Katiandagho, he never demand that agreement, due to the friendship ties between Manganitu and Siau kingdoms.

3. The people who inhabited six areas of south Manganitu, such as Kaluwatu, Laine, Lapango, Sowaeng, Batunderang, and Bebalang were the descendant from north Manganitu people. It can be seen from the dialect of daily conversation among the people in the disputed area are similar with the north Manganitu one.

Apart from that argument mentioned by king of Manganitu, king of Tabukan also reinforced the statement that southern area of Tabukan kingdom are side by side with Manganitu kingdom, and not with Siau kingdom. Also the king Darea from Tabukan kingdom explained that prince Hendrik Daniel Pahawuakeng Paparang from Siau when still young was ever been captured to Mindanao together with his mother, whereas later they could be safely back to Siau only by the effort of king of Manganitu, that later in 1780, the prince was coronated as the king of Tabukan until 1805. King of Tabukan then as known as *I Tuang bou Mangindano*, a Master from Mindanao.

Based on the testimony by king of Tabukan, the council then unanimously adopted the resolution that the demand by king of Siau has not been in a proper way, and the six disputed areas of Kaluwatu, Laine, Lapango, Sowaeng, Batunderang, and Bebalang were remained in the sovereignty of the kingdom of Manganitu. Moreover, later on in 1887, viceroy Lamberth Pontoh from Siau murdered the chief or *Hukum Mayor* of Bebalang

named Kasiaheng in Batunderang. The murder was investigated by *Adviser Controleur Pendeta* Mr. K.G.F. Sheller, and it was found out that Lamberth Pontoh was only the executor, while the mastermind was the king Jacob Pontoh himself, as they are related in Pontoh royal family. For his guilty, king Jacob Pontoh Mangoheng, who ignored the resolution of the council in Tahuna then was charged by *Pendeta* K.G.F. Sheller in the court of *Landraad* presided over by the *Residen* of Manado. King Jacob Pontoh then in 1888 was sentenced to be isolated far away in exile to Cirebon in Java island, but not long after that in 1890, the former king of Siau died in Cirebon and believed to have been buried somewhere in Sangkaurip village.

Narasumber: Daniel Manatar

Kesenian Musik *Tagonggong*

Survei tentang musik *tagonggong* menurut laporan etnografi yang dibuat oleh narasumber lapangan Riedel Sipir, Kepala Bidang Kebudayaan Dinas Budpar Kabupaten Kepulauan Sangihe yang pada gambar berikut tampil memainkan *tagonggong*.



Gambar 1: Narasumber ahli Riedel Sipir dan Umbure Kalengghihang terlibat dalam permainan ensambel *Tagonggong* Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe



Gambar 2: Narasumber ahli Riedel Sipir
Memainkan waditra Sangihe *Tagonggong*
Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe

Tagonggong adalah waditra tradisional Sangihe yang bersifat nirnada, dalam klasifikasi *membranophone* yang *single headed* dengan cara memainkannya ditabuh dengan jari tangan, dan/atau menggunakan stick bambu. Secara organologis berbentuk jam pasir yang diameternya mengerucut sebanyak 75% ke bawah dan kembali membesar 25% pada ujungnya. Selaput membran yang digunakan adalah kulit kambing muda betina, yang telah dikeringkan di bawah sinar matahari dan/atau diasapi sebelum dipasang pada bagian atas rongga badan waditra. Badan *tagonggong* dibuat dari kayu pilihan yang tahan pelapukan seperti kayu *linggua* atau kayu angka, berbentuk barrel berongga yang berfungsi sebagai ruang resonansi. Selaput membran itu kemudian dikencangkan dengan menggunakan ikatan rotan yang melingkar, yang disebut *ulasé*. Bila selaput itu menjadi kendur, dapat dikencangkan kembali dengan baji yang diletakkan di atas *ulasé* lalu dipalu dua atau tiga kali secara menyeluruh dalam lingkaran. Baji juga digunakan secara cara untuk menala *tagonggong*. Ukuran badan *tagonggong* tidak ditetapkan secara baku, melainkan tergantung dari besarnya batang kayu, atau kehendak dari pengrajin waditra, atau pemesan.

Waditra *tagonggong* dimainkan dengan disandangkan pada bahu pemain yang bermain sambil berdiri dan berjalan, atau diletakkan di atas pangkuan pemain yang bermain sambil duduk di kursi (tidak lazim pemainnya bermain sambil duduk bersila di lantai). Alat untuk menggantung terbuat dari tali yang diikatkan pada lubang kecil di bagian atas dan bagian yang mengerucut. Ketika *tagonggong* dimainkan untuk mengiringi prosesi adat, maka lazimnya ditabuh dengan jari tangan atau stick bambu pada bagian tepi agar menimbulkan bunyi yang mengandung sonoritas. Pemain *tagonggong* menghindari penabuhan di bagian tengah untuk menghindari sobeknya selaput membran atau berlubang.

Waditra *tagonggong* dapat dimainkan oleh seorang pemain yang merangkap sebagai vokalis pembawa resitasi yang disebut *mėsambo*. Hal ini menandakan bahwa pemain *tagonggong* bukanlah sekedar seorang perkusionis, melainkan juga pemain yang mampu mengekspresikan diri melalui bahasa verbal, yang dituangkan dalam sebuah seni resitasi yang monoton dan mengandung mantra.

Menurut Riedel Sipir, tidak diketahui secara pasti kapan waditra *tagonggong* itu mulai digunakan masyarakat Sangihe, selain dugaan bahwa *tagonggong* dibuat seiring dengan berdirinya kerajaan Sangihe yang pertama sekitar tahun 1300-1400 bernama *Kedatuan Tampunganglawo*. *Tagonggong* berfungsi sebagai pengiring berbagai kegiatan atau upacara: (1) *Tulude*; (2) Perkawinan; (3) Pemakaman; (4) Ibadah; (5) Naik Rumah Baru; (6) Meluncurkan perahu; (7) Menjemput tamu domestik dan mancanegara; (8) Menanam padi; (9) Pesta panen; (10) Lomba perahu hias; (11) Resepsi perkawinan dalam mengiringi Tari *Gunde* dan *Mėsalai*.

Adapun tari-tarian yang diiringi *tagonggong* sebagai musik pengiring adalah: (1) *Gunde*, untuk perempuan; (2) *Mėsalai*, untuk laki-laki; (3) *Upasě*; (4) *Bengko*; (5) *Salai Lenso*; (6) *Mėsahune*, pra-upacara adat *Tulude*; (7) *Alabadi*; (8) *Ransang Sahabě*. Wawancara juga dilakukan terhadap narasumber Eddy Borang, guru kesenian SMAN 2 Tahuna, narasumber Altji Lantemona, staf Kantor Kabupaten, dan narasumber Yus Manatar, putra budayawan dan sejarawan Sangihe Daniel Manatar.



Gambar 3: Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang memainkan waditra Sangihe *Tagonggong* Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe

Kesenian Musik *Oli*

Oli merupakan istilah khas Sangihe dengan lafal khusus antara bunyi huruf r dan l, sehingga dituliskan secara khusus dengan huruf **l**. Kata kerjanya adalah *mengoli* atau *meluntingihe*, yang berarti menyuarakan atau menimbulkan suara. *Oli* merupakan nama dari musik tradisi Sangihe, dimainkan oleh sebuah ensambel yang terdiri dari waditra: (1) *Oli* sejenis *mouth harp* terbuat dari bambu; (2) *Arababu*, sejenis rebab berdawai tunggal yang digesek; (3) *Bansi*, sejenis seruling bambu yang ditiup membujur; (4) *Sasēsahēng*, sejenis angklung bambu tunggal yang dimainkan dengan dipukulkan pada tangan; (5) *Saludě*, sejenis siter bambu yang dipetik dan menggunakan pendedap suara.

Tidak diketahui dengan pasti sejak kapan musik *Oli* dimainkan oleh masyarakat Kepulauan Sangihe, selain keyakinan mereka bahwa musik itu telah digunakan oleh para leluhur sebagai pujian kepada Tuhan, yang dinamakan oleh masyarakat Sangihe sebagai *I Ghenggona Langi Duatan Saruluang*, atau Tuhan yang berada di langit pencipta alam semesta. Dalam perkembangan berikutnya, musik *Oli* juga dimainkan untuk menyambut kedatangan tamu agung, serta untuk pelengkap upacara adat lainnya.



Gambar 4: Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang memainkan *Oʻi* sebagai salah satu waditra dalam ensambel musik *Oʻi* Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe



Gambar 5 : Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang memainkan *Arababu* sebagai salah satu waditra dalam ensambel musik *Oʻi* Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe



Gambar 6: Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang memainkan *Bansri* sebagai salah satu waditra dalam ensambel musik *Oli* Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe



Gambar 7 : Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang memainkan *Sasēsahēng* sebagai salah satu waditra dalam ensambel musik *Oli* Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe



Gambar 8: Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang memainkan *Saludě* sebagai salah satu waditra dalam ensambel musik *Oji* Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe



Gambar 9: Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang di depan studio musiknya memainkan waditra rebab Sangihe *Arababu* Desa Manumpitaeng, Manganitu, Kepulauan Sangihe

Meski waditra *Oli* hanya berfungsi sebagai *rhythmic riffs*, waditra ini menjadi pemandu dari kelompok ensambel musik *Oli* dalam arti pemain *Oli* merupakan pemimpin dari para musisi. Sonoritas bunyi *Oli* tetap terdengar jelas di tengah permainan ensambel bersama waditra lainnya, bahkan warna bunyi dari waditra *Oli* yang khas menjadi syarat mutlak bagi penampilan sebuah ensambel musik yang juga dinamakan musik *Oli*. Sementara itu, fungsi waditra *Arababu* adalah memainkan melodi yang bergantian dengan waditra *Bansi* dalam warna suara yang berbeda sebagai hasil gesekan dawai dan getaran udara dalam tabung bambu. Fungsi pengiring dilakukan oleh waditra *Sasēsahěng* dengan warna suara bambu yang khas memainkan pola ritmik nirnada. Iringan nirnada itu diperkuat oleh permainan waditra *Saludě* berupa siter bambu *sebagai* bas. Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang saat ini menjadi tokoh seni tradisi Sangihe asal desa Manumpitaeng yang dikenal sebagai pusat seni. Ia adalah putra dari Katerangang Kalengghihang, mantan *Hukum Mayore* Desa Manumpitaeng, juga tokoh budaya setempat bersama dengan Petrus Naharia, mantan Kepala Desa Manumpitaeng.

Repertori ensambel musik *Oli* terdiri dari dua jenis, yaitu Lagu Tua dan Lagu Baru. Kelompok Lagu Tua adalah: (1) *Oghou Lendu*, lagu yang menirukan suara burung lendu dan untuk suasana sedih; (2) *Lungkangu Wuala*, lagu yang menirukan tangisan buaya dan untuk suasana sedih; (3) *Elehu Ake*, lagu yang menirukan bunyi air mengalir yang menggambarkan kebersamaan dan kesatuan, dimainkan untuk suasana gembira; (4) *Ondolu Wango*, lagu yang menirukan suara buah kelapa yang jatuh, satu persatu, maupun jatuh serentak dalam sebuah tandan, yang menggambarkan keserentakan dan kesatuan, dimainkan untuk suasana gembira. Kelompok Lagu Baru adalah: (1) *Lide*, lagu penghormatan terhadap Tuhan dan para Raja; (2) *Sahola*, lagu yang dimainkan dengan gembira; (3) *Balang*, lagu yang menirukan suara orang mendayung perahu, yang bertujuan membangun keserentakan; (4) *Bowonbuasě*, lagu yang dahulu digunakan oleh para leluhur sebagai penghormatan kepada Tuhan dan para Raja. *Bowonbuasě* adalah nama sebuah gunung yang sebelah timur desa Manumpitaeng, yang dahulu dikenal sebagai batas antara kerajaan Manganitu dan kerajaan Tabukan. Lagu ini selain motifnya dimainkan secara berulang-ulang oleh waditra *Oli* secara instrumental, juga dinyanyikan

secara berulang-ulang sambil melantunkan syair: *Bowonbuasě pusunge rala ipanara Buludě Taloara, Bowon*



Gambar 10 : Narasumber lapangan Umbure Kalengghihang selaku pemimpin para musisi memainkan waditra *Oli*

Kesenian *Mėbawalasė Mėsamperė*

Peneliti juga menyajikan hasil penelitiannya tentang *Masamper: Kesenian Mėbawalasė Masyarakat Kepulauan Sangihė*. Ringkasan dari penelitiannya adalah sebagai berikut. *Mėtaggongong* identik dengan memainkan alat musik yang digunakan dalam permainan musik “*mgendang*”. Di masa lalu, permainan musik *tagonggong* dijadikan sebagai pengiring kegiatan “*me’sambo*” upacara adat. Pengaruh kebudayaan import dan saling berpengaruhnya budaya sendiri menjadi bagian dari perjalanan panjang budaya *mebawalase kantari*. Dari cerita lisan dan memberikan gambaran kemahiran leluhur dan berpantun. Berpantun adalah bagian upacara yaitu mengucapkan syair – arti dan harus dibalas sesuai permintaan syair sebelumnya, dilakukan secara berbalas-balasan antar dua orang atau dua kelompok pantun, mantera, *tinggung* Sangihe yang diajarkan secara turun temurun. *Tinggung-tinggung* atau *teka* masyarakat di istana kerajaan Tabukan, syair muncul dalam bentuk berbeda musik *tagonggong*. Syair lalu dilantunkan “bernada” *taggongong mėbawalasė sambo*. Yang akan *mėtagonggong*” atau *mėbawalasė sambo*, adalah tari *Gunde* dan beberapa *folklore* Sangihe tentang Makaampo. Orang Sangihe

dalam berpuisi umumnya berbentuk percakapan yang memiliki pantun *tinggung-tinggung* sebagai sastra lisan tertua sejak masuknya Islam di kepulauan Sangihe. Di kemudian hari kegiatan berbalas-balasan disajikan dengan iringan syair pentatonik dan *tagonggong* Makaampo. Sambil melantunkan *sambo* setiap orang harus memukul *tagonggong* sesuai irama yang diinginkan. Ada tiga unsur penting dalam *měbawalasě sambo* yaitu: (1) *mětagonggong*; (2) *měsambo*; (3) *měbawalasě*. Inti dari kesenian ini adalah *měbawalasě*. Setiap lawan *sambo* harus mampu menjawab atau membalas syair yang disambokan. Kalau tidak maka akan dianggap kalah. Berdasarkan cerita dari kampung Dagho, Kalamadagho, dan Pananaru bahwa pulau Sambo yang ada di pantai Kalamadagho terlempar akibat permainan *tagonggong* dan *sasambo* seorang yang sakti. Sampai saat ini, pulau tersebut dinamakan pulau Sambo. Di masa lalu, setiap *sambo* yang dilantunkan memiliki kekuatan magis yang dapat mencelakakan orang. Bentuk lagu *sambo* terdiri dari: (1) *lagung balang*; (2) *lagung sonda*; (3) *lagung sasahola*; (4) *lagung duruhang*; dan (5) *lagung bawine*.

Setelah masuknya bangsa Eropa, kesenian *měbawalasě* melahirkan bentuk baru yaitu saling berbalas lagu atau *měbawalasě kantari*. Lagu-lagu yang dinyanyikan mendapat sentuhan diatonik. Pada awalnya, kesenian *měbawalasě kantari* dilaksanakan pada kumpulan keramaian sebagai pertunjukan rakyat dalam acara-acara hajatan, pernikahan dan kematian. Proses *měbawalasě kantari* mula-mula adalah seseorang berdiri sambil menyanyi lalu diikuti oleh peserta yang hadir sambil menunjuk satu demi satu orang yang hadir ketika lagu berhenti, dengan sendirinya orang yang tertunjuk bersamaan dengan akhir lagu harus berdiri menggantikan orang yang sedang berdiri. Kesenian ini kemudian disebut *batunjuk*.

Kesenian *měbawalasě kantari* menemui persimpangan sejak masuknya injil di Kepulauan Sangihe. Pada saat itu lahir bentuk paduan suara gereja yang disebut *Zangvereeninging* yang diambil dari kata dasar *zang* (bahasa Belanda) yang berarti nyanyian. Di Manganitu kelompok paduan suara ini berkembang sejak akhir tahun 1800 dengan sebutan *sampregening*. Pada awal tahun 1900, C.W.S. Steller menawarkan diri menjadi pelatih *sampregening* Jemaat Kristen Paghulu. Lambat laun kesenian Eropa ini terinkulturasi dengan kesenian *batunjuk*.

Jenis kesenian ini kemudian dikenal sebagai *mébawalasé mésamperé* yang di Manado disebut *masamper* sebagai persilangan antara paduan suara gereja dan kesenian tradisional. Pengistilahan *sampri* sebagai paduan suara masih digunakan sampai tahun 1960-an. Bersamaan dengan itu sudah muncul istilah *samperě* yang menggantikan istilah *batunjuk* dalam kegiatan *mebawalasě kantari*. *Masamper* berasal dari bahasa Belanda *Zangsfээр* yang artinya menyanyi bersama dalam suasana tertentu. Masyarakat Sangihe menyebutnya *samperé* dan mendapat pengaruh imbuhan *mé* menjadi *mébawalasé mésamperé*. (Taman Budaya, Rumusan hasil Sarasehan *Masamper*, 15 Oktober 1992 dalam M.M. Bawelle, “Pengaruh Partisipasi Sponsor Terhadap Pengembangan Seni *Masamper* di Kecamatan Malalayang, Kotamadya Manado”, *Skripsi*, 1998) Unsur utama *Masamper* adalah unsur musik vokal, unsur gerak, unsur *mébawalasé* atau berbalas-balasan. *Masamper* menggunakan tanggana diatonik dan dinyanyikan seperti paduan suara / koor. *Masamper* terbentuk dari beberapa babakan berdasarkan jenis lagu yang dinyanyikan. Narasumber: Alffian Walukow

Latar Belakang Kesenian *Mébawalasé Mésamperé*

Produk sosial seni bernyanyi berbalas-balasan atau *mébawalasé kantari* lahir dari tradisi lisan masyarakat kepulauan Sangihe sejak masa lalu, tradisi yang sarat dengan nilai-nilai luhur yang patut dijunjung tinggi dan diamalkan dalam kehidupan sehari-hari masyarakat kepulauan Sangihe.

Perjalanan sejarah seni tradisi Sangihe ditandai oleh konstelasi politik yang pahit melalui kontrak perjanjian antara pemerintah kolonial Hindia Belanda dengan para Raja di kepulauan Sangihe pada tahun 1677, yang berbunyi antara lain bahwa “semua alat-alat kekafiran harus dibakar”. Akan tetapi perjanjian itu tidak menghapus jiwa dan semangat masyarakat Sangihe untuk tetap menjaga, mendukung, dan melestarikan seni tradisi yang diwariskan oleh para leluhur. Dalam perjalanan sejarahnya telah terjadi berbagai akulturasi antara budaya Barat yang dibawa oleh bangsa Portugis, Spanyol, dan Belanda dengan budaya lokal Sangihe, sejalan dengan diterimanya ajaran Kristiani oleh masyarakat Sangihe. Melalui upaya misionaris Belanda dengan masuknya *Zending Tukang* pada tahun 1855 ke kepulauan Sangihe, tradisi menyanyi berbalas-balasan seperti

Sasambo, *Kakalanto*, dan *Kakumbaedě* oleh para *zendeling* secara perlahan-lahan dialihkan materi syair dan lagunya dengan mengambil lagu Barat dalam bentuk nyanyian rohani sebagai sarana untuk ibadah dalam liturgi gereja. Pertemuan kedua unsur budaya itu telah memperkaya khazanah kebudayaan masyarakat Sangihe, khususnya kesenian *mébawalasé mésamperé*, yang berasal dari bahasa Belanda *Zangsfeer* dengan awalan *mé*.

Setelah masa kemerdekaan, kesenian *mébawalasé mésamperé* ditetapkan sebagai salah satu identitas budaya Sangihe melalui hasil keputusan Sarasehan Daerah Sangihe di Tahuna tahun 1981 yang diprakarsai oleh Jan Mende, Bupati Sangihe Talaud saat itu. Sejak itu pula, kesenian *mébawalasé mésamperé* diresmikan sebagai ajang lomba demi untuk melestarikannya kepada generasi muda. Berbagai lomba *mébawalasé mésamperé* kemudian digelar di Manado pada tahun 1977 di Kampung Tuna, dan setahun kemudian pada tahun 1978 digelar di Kampung Islam, Manado. Sejak itu kesenian *mébawalasé mésamperé* diikuti oleh seluruh masyarakat Sangihe baik yang beragama Kristiani maupun Islam. Peristiwa ini mendorong masyarakat Sangihe yang berada di Manado untuk mengadakan acara Temu Wicara *Mébawalasé Mésamperé* di gereja GMIM Pniel Tuna, Manado, yang diprakarsai oleh Grup Masamper *Galilea Tuna* bekerjasama dengan Forum Komunikasi Seni Budaya Sangihe Talaud di Manado. Selanjutnya Sarasehan *Mébawalasé Mésamperé* se-Provinsi Sulawesi Utara digelar untuk pertama kalinya oleh Taman Budaya Manado pada 15 Oktober 1992, yang menghasilkan berbagai tatacara dan aturan dalam menggelar lomba *mébawalasé mésamperé*.

Sementara itu peristiwa yang patut dicatat pula adalah penyelenggaraan Seminar *Mébawalasé Mésamperé* digelar oleh Dinas Dikpora Kabupaten Kepulauan Sangihe pada 23-24 Agustus 2006. Dalam forum seminar itu disajikan dua makalah, yang pertama oleh Stivenson Bawias, tenaga teknis Pengembangan dan Pengkajian Seni, Taman Budaya Manado yang membahas tentang Kriteria Penilaian *Mébawalasé Mésamperé*. Makalah yang kedua oleh A.A. Mododahi, Kepala Seksi Pembinaan Sejarah dan Nilai Tradisional, Sub Dinas Kebudayaan, Dinas Diknas Provinsi Sulawesi Utara, yang membahas tentang teknik *mébawalasé* lagu. Istilah *mébawalasé* disepakati untuk digunakan berdasarkan pertimbangan bahwa itu telah menjadi tradisi lisan seni vokal masyarakat Sangihe dalam bentuk *mébawalisé* (berbalas-balasan) antara individu atau kelompok. Tradisi lisan

mébawalisé dituangkan dalam berbagai bentuk kegiatan seperti *Měsambo*, *Měkalumpang*, *Měkumbaedě*, *Aumbaedě*, *Aimpaluka*, *Sasarola*, *Měpapantung*, *Mětatinggung*, dan *Měngonong* atau *Mamuna Uwera*. Penyajian *Kakumbaedě* dilakukan dalam bentuk nyanyian solo oleh seorang *Ampuang*, atau pemimpin ritual, kemudian diikuti atau disambut oleh seluruh peserta upacara dalam bentuk nyanyian bersama secara unison. Bentuk penyajian tradisional ini tidak berbeda dengan bentuk penyajian *mébawalasé mésamperé* saat ini. Peranan *Ampuang* dilakukan oleh *Pangaha* yang berfungsi sebagai pemimpin kelompok untuk mengangkat suara yang diikuti anggota kelompoknya, sedangkan bentuk nyanyiannya tidak lagi unison melainkan diimprovisasi dalam tiga-empat suara akibat pengaruh dari musik diatonik. Pengaruh itu berasal dari eksistensi ibadah agama Kristiani berupa nyanyian rohani baik untuk kepentingan liturgi maupun sosial kemasyarakatan, yang telah meletakkan dasar bagi musikalitas ganda masyarakat Sangihe antara musik tradisi dengan musik diatonik.

Buku nyanyian rohani atau *Zangboek* yang digunakan untuk ibadah maupun referensi masyarakat Sangihe sejak masa *Zangvereninging* Hindia Belanda adalah: (1) *Zang Bundel* karya Johan de Heerg; (2) *Stuiver Biblion Boek* karya van Christelijke; (3) *Zang Muziek*; (4) *Doea Sahabat Lama* karya L. Tupamahu; (5) *Bidoean Ketjil* karya L. Tupamahu; (6) *Tahlil Ambon*; (7) *Mazmur*; (8) *Nafiri Perak*; dan (9) *Soeling Sion*. Tentunya teks buku nyanyian rohani tersebut telah diterjemahkan dari bahasa Belanda ke dalam bahasa Melayu (Indonesia) oleh antara lain: (1) Clara Steller; (2) L. Damar; (3) Z. Makawimbang; (4) A. Polohindang; (5) J.Hemor; (6) A. Jacobus; (7) J. Korgan; (8) L. Elias; (9) Mantelangeng; (10) van de Beek.

Konsensus yang dicapai saat ini adalah bahwa kesenian *mébawalasé mésamperé* yang berarti nyanyian berbalas-balasan antar kelompok penyanyi, yang dipimpin oleh seorang *Pangaha* diresmikan sebagai kesenian masyarakat kepulauan Sangihe. Kelompok kesenian *mébawalasé mésamperé* terbagi atas tiga, yaitu: (1) kelompok *mébawalasé mésamperé* campuran; (2) kelompok *mébawalasé mésamperé* pria; (3) kelompok *mébawalasé mésamperé* wanita. Untuk kelompok *mébawalasé mésamperé* campuran berdasarkan kelompok umur terbagi pula atas; (1) kelompok anak-anak setingkat SD; (2) kelompok remaja setingkat SMP; (3) kelompok pemuda/dewasa.

Kesenian *mébawalasé mésamperé* dilakukan oleh masyarakat di seluruh wilayah kepulauan Nusa Utara, yang secara geografis terdiri dari Kepulauan Sangihe, Kepulauan Talaud, dan Kepulauan Sitaro (Siau, Taghulandang, Biaro). Tiap wilayah memiliki dialek dan bahasanya tersendiri yang saling berbeda, namun perbedaan itu dianggap sebagai kekayaan budaya wilayah Nusa Utara. Disepakati bahwa kesenian *mébawalasé mésamperé* merupakan media interaksi komunikatif antar masyarakat Nusa Utara yang bersifat dialog dalam nyanyian, peperangan dalam nyanyian. Dialog *mébawalasé mésamperé* merupakan media pengungkapan jiwa, pengekspresian jatidiri komunitas masyarakat Sangihe Talaud yang di dalamnya mengandung nilai-nilai luhur yang universal, yaitu: (1) nilai religi; (2) nilai kebenaran; (3) nilai etika; (4) nilai moral; (5) nilai historis; (6) nilai kebangsaan; (7) nilai edukatif; (8) nilai adat istiadat; (9) nilai estetika; dan (10) nilai komunikatif. Berdasarkan nilai-nilai yang universal tersebut, maka kesenian *mébawalasé mésamperé* harus disajikan dalam empat tema lagu, yaitu: (1) tema religius; (2) tema sosial; (3) tema kebangsaan; (4) tema kedaerahan.

Tema Religius

Pada jenis lagu yang bertemakan religius ini terkandung nilai ketaqwaan kepada Tuhan Yang Maha Esa, Penguasa Khalik alam semesta tempat manusia menggantungkan seluruh aspek kehidupannya. Isi syair lagu merupakan ungkapan hubungan manusia dengan Tuhannya, yang terdiri dari sub-tema tentang: (1) pujian kepada Tuhan dalam bentuk pengucapan syukur; (2) kerinduan manusia kepada Tuhan; (3) riwayat Jesus Kristus dari Alkitab *Perjanjian Lama* maupun *Perjanjian Baru*; (4) dakwah dan penginjilan; (5) pergumulan hidup berupa doa ratapan; (6) kasih setia orangtua sebagai karunia Tuhan.

Tema Sosial

Pada jenis lagu ini syair lagunya mengandung nilai kebersamaan, kegotongroyongan yang mengatur hubungan antar sesama manusia dalam kehidupan bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara. Tema sosial ini terbagi dalam sub tema: (1) lagu pertemuan yang isinya terdiri dari pertemuan adat, pertemuan meminjau

dalenguwera, pertemuan perayaan; (2) lagu perpisahan; (3) lagu yang menggambarkan budi baik seseorang termasuk kenangan kepada orangtua; (4) ketertarikan pada seseorang, atau kelompok individu, termasuk kasih sayang orang tua kepada anak, anak kepada orang tua, kasih sayang kepada sesama, kepada teman dan sahabat, kepada orang dewasa yang saling bercinta, dan problema rumah tangga.

Tema Kebangsaan

Pada jenis ini tema lagu mengandung nilai persatuan bangsa, kepahlawanan, semangat perjuangan, ketahanan nasional, semangat pembangunan, dan nilai historis, dengan sub tema: (1) lagu himne, pujaan dan rasa bangga terhadap negara; (2) riwayat perjuangan dan kepahlawanan secara lokal, nasional, dan internasional; (3) ketahanan nasional; dan (4) pembangunan nasional. Lagu bertema kebangsaan ini juga pada umumnya diciptakan sendiri syairnya.

Tema Kedaerahan

Pada jenis ini tema lagu merupakan media pengungkapan ekspresi dan makna suatu pesan yang hanya dapat dinyanyikan melalui lagu yang bermakna dan bernilai sastra tinggi, bahasa *sasahara*, bahasa *sasalili* atau bahasa pelaut, bahasa adat yang tidak boleh menggunakan kosa kata bahasa Sangihe sehari-hari. Dalam tema sastra daerah terkandung nilai ketaqwaan, keuletan, ketangguhan, serta nilai peradaban masyarakat kepulauan Sangihe yang dilandasi kemampuan berpikir, rasa, cipta, dan karsa dalam eksistensinya sebagai manusia dan hubungannya dengan Sang Pencipta, dengan sesama, dan dengan alam semesta. Syairnya dimanifestasikan melalui ungkapan rangkaian kata dan bahasa yang indah.

Lagu pertemuan dulunya menggambarkan lagu yang bertemakan perjumpaan dalam suatu acara hajatan seperti perkawinan dan upacara perkabungan, namun saat ini mengalami perubahan dengan menyanyikan tema lagu perjumpaan secara umum. Lagu perpisahan adalah babakan yang paling terakhir dimana acara *mébawalásé mésamperé* sudah selesai. Berakhirnya *mébawalásé mésamperé* ditandai dengan tidak ada lagi kelompok yang mampu membalas lagu terakhir. Di masa lalu kegiatan *mébawalásé*

mésamperé dapat berlangsung hingga 48 jam secara terus menerus. Hal ini dapat terjadi apabila kelompok yang ikut dalam *mébawalasé mésamperé* memiliki banyak daya tarik. Pada masa lalu, apabila kehabisan lagu, seorang *Pangaha* dapat ikut serta turut *mébawalasé mésamperé* sementara kegiatan berlangsung.

Syarat dalam mengikuti kegiatan *mébawalasé mésamperé* bagi tiap kelompok adalah: (1) kemampuan mereka dalam memiliki perbendaharaan lagu yang tidak terhitung jumlahnya; (2) kemampuan untuk menganalisis dan memberikan interpretasi terhadap isi pesan yang terkandung dalam suatu lagu; (3) kemampuan mengikuti dan mentaati kaidah penyajian yang harus dipatuhi; (4) kemampuan menciptakan lagu dalam bahasa Indonesia maupun bahasa daerah.

Meski *mébawalasé mésamperé* banyak menggunakan lagu Tahlil dan Mazmur yang identik dengan ibadah Kristiani, sejak dulu telah menjadi budaya umum masyarakat Sangihe. Hal ini terlihat dari banyaknya juga umat Muslim yang ikut dalam kegiatan *mébawalasé mésamperé* ini. Sejak tahun 1980 berbagai kegiatan *mébawalasé mésamperé* berubah dengan munculnya kelompok *mébawalasé mésamperé* dengan tujuan *art by acculturation* untuk memperkenalkan budaya Sangihe ke seluruh Nusantara.

Glosarium *Mébawalasé Mésamperé*

<i>Tumole</i>	: membenarkan isi dan makna lagu yang diangkat suatu kelompok
<i>Métoka</i>	: beradu argumentasi antara kelompok tentang isi dan makna lagu
<i>Měněntiro</i>	: mengajari kelompok lain tentang isi dan makna lagu
<i>Měngasalě</i>	: menegur kelompok lain dengan bahasa sindiran
<i>Měňangka</i>	: mengungkapkan kesalahan kelompok lain dalam mengangkat lagu
<i>Kakalumpang</i>	: nyanyian dalam bekerja bergotong royong
<i>Tatahulěnding</i>	: doa penyejuk untuk keselamatan dalam meresmikan sesuatu yang baru
<i>Sasalěntiho</i>	: nasehat orang tua atau tokoh masyarakat yang perlu diingat
<i>Kakumbaedě</i>	: pujian dan penghormatan kepada <i>Ghenggonalangi</i>
<i>Sasighilawe</i>	: doa kepada <i>Ghenggonalangi</i> untuk menghindarkan diri dari musibah
<i>Hiwusala</i>	: doa kepada <i>Ghenggonalangi</i> untuk memulihkan dosa
<i>Somahě</i>	: doa kepada <i>Ghenggonalangi</i> untuk memperoleh rezeki yang halal
<i>Uwusě</i>	: upaya seseorang untuk memulihkan kesalahannya
<i>Pananggung</i>	: keteguhan iman menghadapi cobaan
<i>Papinintu</i>	: perumpamaan tentang isi dan makna lagu
<i>Tatěgu</i>	: saran untuk perbaikan
<i>Tatinggung</i>	: tekateki yang harus dijawab
<i>Papantung</i>	: berpantun dalam bernyanyi

Daftar Pertanyaan:

1. Sebutkan jenis musik tradisi masyarakat Kepulauan Sangihe dalam bentuk ensambel musik perkusi dan ensambel campuran !
2. Mengapa kesenian *mébawalasé mésamperé* dapat tetap diminati oleh masyarakat Kepulauan Sangihe hingga kini?
3. Apa benang merah yang dapat ditarik antara musik tradisi masyarakat Kepulauan Sangihe dengan musik tradisi Nusantara pada umumnya?
4. Bagaimana tanggapan terhadap keberadaan masyarakat Kepulauan Sangihe?

Kepustakaan

Bawelle, Metty M.

1998 “Pengaruh Partisipasi Sponsor Terhadap Pengembangan Seni *Masamper* di Kecamatan Malalayang, Kotamadya Manado”. *Skripsi*, Universitas Negeri Manado.

Berhandus, Maurits, dan Gidion Makamea

2006 *Mébawalasé Mésamperé. Proceeding Seminar Budaya*. Tahuna: Dinas Pendidikan Nasional Kabupaten Kepulauan Sangihe.

Ganap, Victor

1991 “Begamal and Tagonggong: Music of West Kalimantan and North Sulawesi”. *The 23rd Collegiate Traditional Thai Music Performance Seminar*, Khon Kaen University.

Kaunang, Ivan R.B.

2010 *Bulan Sabit di Nusa Utara*. Yogyakarta: Intan Cendekia.

Maçeda, Jose

1981 *A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Southeast Asia*. Quezon City: University of the Philippines.

Manatar, Daniel

1954 “Sejarah Sangihe dan Bahasa *Sasahara*”, *Catatan Etnografi*, Tahuna.

Pontoh, A.

1969 “Kesusasteraan Sangihe *Bawowo*”. *Catatan Etnografi*, Kuma: Penilik Wilayah Kebudayaan Ketjamatan Tabukan Tengah.

Rumengan, Perry

2007 “Musik Vokal Etnik Minahasa: Kontinuitas dan Perubahan Dalam Struktur dan Fungsi”, Disertasi Doktor, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.

Tatimu

1972 “*Tagonggong* dan Musik *Oli*”. *Proceeding Sarasehan Budaya*. Tahuna.

Walukow, Alffian

2009 “Kebudayaan Sangihe”. Rubrik Artikel Budaya dalam *Manado Post*.

Narasumber:

1. Drs. Djouhari Kansil, M.Pd., Wakil Gubernur Provinsi Sulawesi Utara
2. Ibu Salindeho, Ketua DPRD Provinsi Sulawesi Utara
3. Drs. Makaghansa, Kepala Dinas Pendidikan Nasional Provinsi Sulawesi Utara
4. Drs. Winsulangi Salindeho, Bupati Kepulauan Sangihe
5. Jabes E. Gaghana, SE, ME, Wakil Bupati Kepulauan Sangihe
6. Drs. Jopie Kakondo, Ketua Bappeda Kabupaten Kepulauan Sangihe
7. Drs. Wowor, M.Si., Sekretaris Dinas Diknas Provinsi Sulawesi Utara
8. Drs. Albert Kasilinsina, Kepala Dinas Diknas Kabupaten Kepulauan Sangihe
9. Drs. Iklis N. Sombounaung, Kepala Dinas Budpar Kabupaten Kepulauan Sangihe
10. Drs. Rafles Dalope, Sekretaris Dinas Diknas Kabupaten Kepulauan Sangihe
11. Drs. Johanis Saul, M.Sn., Dosen FBS Universitas Negeri Manado
12. Drs. Enoch Saul, Dosen Seni FBS Universitas Negeri Manado
13. Drs. Stivenson Bawias, Dosen FBS Universitas Negeri Manado
14. Drs. Ivan Kaunang, M.Hum., Dosen FBS Universitas Negeri Manado
15. Nathan Madundang, Budayawan Kepulauan Sangihe di Manado
16. Drs. Riedel Sipir, Kabid Kebudayaan, Dinas Budpar Kabupaten Kep. Sangihe
17. Drs. Eddy Borang, Staf Dinas Diknas Kabupaten Kepulauan Sangihe
18. Umbure Kalengghihang, Budayawan Kepulauan Sangihe
19. Dra. Jul Takaliuang, Aktivistis Lingkungan Sulawesi Utara
20. Roos Atimang, Seniman Musik Kepulauan Sangihe di Manado
21. Dra. Veronica Looho, Guru Kesenian SMP Manado
22. Drs. Looho, Guru Kesenian SMA Manado
23. Dra. Berta Warouw, Guru Kesenian SMK Manado
24. Dra. Yulin, Guru Kesenian SMP Minahasa Utara
25. Drs. Nelwan, Guru Kesenian SMA Minahasa Utara
26. Drs. Alffian Walukow, Guru Kesenian SMP Tabukan Utara
27. Drs. Pansariang, Guru Kesenian SMP Tahuna
28. Drs. Sandola, Guru Kesenian SMA Tahuna
29. Tatimu, Budayawan Kepulauan Sangihe
30. Daniel Manatar, Budayawan Kepulauan Sangihe
31. A.Pontoh, Budayawan Kepulauan Sangihe
32. Pulu, Budayawan Kepulauan Sangihe
33. Manoso, Budayawan Kepulauan Sangihe
34. Altji Lantemona, Budayawan Kepulauan Sangihe
35. Yus Manatar, Budayawan Kepulauan Sangihe
36. Drs. Rico Madundang, Budayawan Kepulauan Sangihe di Manado
37. Drs. Haris Tuwondai, Budayawan Kepulauan Sangihe di Manado
38. Barnabas Manatar, Budayawan Kepulauan Sangihe di Manado
39. Jalista Ganap-Saul, Budayawan Kepulauan Sangihe di Manado
40. Evie Lahengko, Budayawan Kepulauan Sangihe di Manado

Kata Kunci: *Somahě Kai Kehagě*

LAPORAN PENELITIAN II:

Maully Purba, anggota peneliti, guru besar Universitas Sumatera Utara, Medan yang telah menyelesaikan studinya pada program Doktor, Monash University di Melbourne, Australia tahun 1999. Ia menyajikan hasil penelitian disertasinya tentang *Gondang Sabangunan Ensemble Music of the Batak Toba People*. Ringkasan dari penelitiannya adalah sebagai berikut.

The *gondang sabangunan* ensemble is an integral part of the Batak Toba culture, and its history stretches back several centuries. Despite the radical social change experienced by the Toba Batak in the last 130 years (namely, their conversion to Christianity), the impact on either the instrumentation of the *gondang sabangunan* ensemble or the musical structure of *gondang* compositions has been insignificant.

During the early centuries of the common era, before their interaction with Hindu culture, the Toba Batak people apparently made very little contact with the external world. In their isolation, they developed a distinctive way of life that included their kinship system, religion, healing practices, arts and crafts; knowledge of astronomy, wet rice agriculture and irrigation technology, local marketing practices, and various forms of ritual ceremonies, including ceremonial music and dance. Each of these aspect of culture played a vital role in the expression and transmission of religious codes, known in the Batak language as *adat*. Originally, *adat* (or traditional custom) embraced the entire Toba Batak culture, drawing together all aspects of community life, including both social and religious dimensions.

The *gondang sabangunan* ensemble was, and still is, an integral part of the *adat*, and its performance was central to Toba Batak religious and cultural practices. The music accompanied the worship of the gods and ancestral spirits at life cycle ceremonies, calendrical rice-growing events, harvest celebrations, and healing ceremonies, all of which are referred to collectively in the research as *adat* feasts. The music not only functioned as an accompaniment to ceremonial dance, but most importantly, served as a communicative medium the strengthened relationships between individuals, groups of people, the gods (e.g, *Mula Jadi Na Bolon*, *Batara Guru*, *Soripada*, *Mangala Bulan*, *Saniang Naga Laut*, and *Boraspati ni Tano*) and the ancestral spirits (*sahala ni ompu*

sijolo-jolo tubu). For centuries, people practiced the *gondang* and the *tortor* (Toba Batak ceremonial dance) as part of their religious observance, applying specific social and religious rules (known as *adat ni gondang*, or rules for performing *gondang* and *tortor*) that guided the ceremonial participants: the *pargonsi* (ensemble players), *panortor* (ceremonial dancers), and *hasuhuton* or *suhut* (ceremonial hosts).

Before and during the seventh century, contact between the Toba Batak and foreign traders from India, China, and Persia had little impact on the local people. From the eleventh to the fourteenth centuries, contact with Hindu and Buddhist immigrants and local converts substantially influences Toba Batak artifacts, literature, script, magico-religious practices, ritual ceremonies, and religious concepts. Hindu elements still are found in many aspects of Toba Batak culture; for example, the names of well-known gods from the pre-Christian belief system that have been given to *gondang* pieces are of Sanskrit origin.

By contrast, contact with Muslim converts from the early 1880s to the present had few, if any, effects on Toba Batak culture; it was only influential amongst the Mandailing Batak people of South Tapanuli. This is true despite the fact that, prior to the coming of Christianity to North Sumatra in the mid-nineteenth century, the Toba Batak homeland was surrounded by Islamic states. The people's apparent antagonism to Islam was reinforced by their conversion to Christianity, although contact with Islam through the Padri war in the early nineteenth century did facilitate the social transformation of the Toba Batak people by putting an end to their centuries of isolation. The involvement of the Dutch colonial government in the war allowed the Dutch to colonize both the Minangkabau and the Bataks, thereby providing access to German missionaries who resided in Sipirok during the early 1860s.

The increasing control of the Batak people by the Dutch colonial government beginning in the late 1850s, as well as the missionary activities of the *Rheinische Missionsgesellschaft* (RMG) from Wuppertal, Germany, beginning in 1864, has substantial results. Contact with the colonial power resulted not only in educational, technological, and economic development among most of the people but also, and equally significantly, in their conversion to Christianity. The same contact, however, threatened

the very essence of Batak Toba culture. The colonial government saw local religious political units as obstructions to its expansionist aims and tried to destroy them. Likewise, the missionaries regarded *adat* feasts, including *gondang* and *tortor* performances, as stumbling blocks to their missionary work. In 1897, in collaboration with the colonial government, the missionaries banned *gondang* and *tortor* and prohibited the people from performing their large-scale communal sacrificial ceremonies. They also prohibited small ceremonies, such as prefuneral rites.

It cannot be said that their efforts were wholly successful. For one thing, many Toba Batak people actually resisted colonialism and the church by forming traditional religious political organizations known as the *Parmalim*. Despite the oppression of the missionaries and the colonial power, the *Parmalim* were able to protect and perpetuate Toba Batak ancestral practices and belief systems. Furthermore, the doctrine of the Catholic Church was very different from the of the Protestants, eventhough the two denominations proselytized the same Gospel; whereas the Protestants opposed the *gondang-tortor* tradition, the Catholic welcomed them.

Tradisi *Gondang Sabangunan* dan *Tortor* pada Masyarakat Batak Toba

Pendahuluan

Tulisan ini dimaksudkan untuk memberikan uraian mendasar tentang tradisi *gondang*¹ *sabangunan* dan *tortor*, yaitu musik dan tari seremonial masyarakat Batak Toba yang sangat berperan dalam interaksi kehidupan sosial dan religius masyarakat tersebut, baik pada masa prakolonial, masa kolonial maupun pada masa pasca kolonial. Diskusi yang akan diangkat dalam tulisan ini akan berkisar pada aspek-aspek mendasar dari tradisi tersebut, termasuk hal-hal terkait konsep dan terminologi musikal, fungsi sosial maupun norma-norma dan prosedur-prosedur yang diperlukan di dalam penyajian tradisi dimaksud.

Untuk mengawali diskusi pertama sekali akan dijelaskan siapa itu orang Batak dan Batak Toba. Berikutnya akan diuraikan tentang tradisi *gondang sabangunan* dan *tortor*

¹ Semua kata '*gondang*' dalam tulisan ini adalah dalam konteks *gondang sabangunan*, kecuali kata '*gondang*' tersebut diikuti oleh kata yang lain, misalnya *gondang hasapi*.

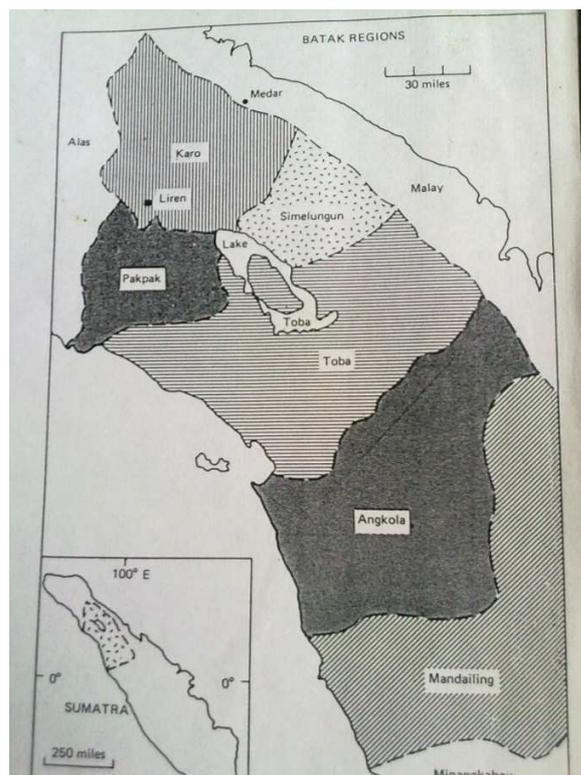
pada masyarakat Batak Toba. Di dalam konteks ini secara berurutan akan diulas; (i) arti terminologi atau konsep “*gondang*”; (ii) ensambel *gondang sabangunan* (instrumen dan musisi); (iii) *adat ni gondang* (tata cara/prosedur pemakaian *gondang* dalam konteks kehidupan sosial masyarakat Batak Toba. Dalam konteks *adat ni gondang* dimaksudkan akan diuraikan; (a) pengertian *adat*; (b) prosedur penyajian *gondang* dan *tortor* dalam upacara *adat*; (c) struktur umum penyajian *gondang* dan *tortor*; (d) *manortor* dan *mangido gondang*. Di akhir tulisan ini akan diuraikan beberapa *trend* yang dilakukan komunitas Batak Toba di daerah dan waktu yang berbeda dalam rangka mengubah *image* tradisi *gondang* dan *tortor* dari yang bersifat animisme menjadi suatu kesenian yang berkualitas sekuler.

Informasi ataupun data-data yang digunakan di dalam rangka penulisan ini diperoleh dari studi literatur maupun penelitian-penelitian lapangan termasuk wawancara terhadap sejumlah musisi *gondang*. Penatua *adat*, pelaku *adat*, pelaku *tortor*, dan data rekaman musik serta upacara-upacara yang dilakukan sejak dua dekade yang lalu ditambah informasi yang diperoleh dari rekaman-rekaman *gondang* komersil.

Siapakah Orang Batak?

Suku Batak terdiri dari enam sub-grup, yaitu Toba, Simalungun, Karo, Pakpak, Mandailing, dan Angkola Sipirok. Ada juga beberapa Bataklogist mengklaim bahwa orang Alas dan Gayo yang ada di Aceh (Pedersen 1970: 19; Niessen 1985:5) orang-orang Pardembanan yang ada di pinggiran sungai Asahan (Tobing 1963:21) dan sebagian *orang pesisir* yang tinggal di pantai barat pulau Sumatera (Pasaribu 1986: 16) berasal dari suku/orang Batak. Kendati demikian, pendapat mereka bukanlah satu-satunya pendapat yang bisa diacu. Ada banyak pendapat lain yang juga bisa dijadikan masukan, atau paling tidak memperkaya pendapat-pendapat yang sudah ada (Lihat Iwabuchi 1994:8-10; yang tinggal di pantai barat pulau Sumatera (Pasaribu 1986: 16) berasal dari suku/orang Batak. Kendati demikian, pendapat mereka bukanlah satu-satunya pendapat yang bisa diacu. Ada banyak pendapat lain yang juga bisa dijadikan masukan, atau paling tidak memperkaya pendapat-pendapat yang sudah ada (Iwabuchi 1994:8-10; Yusuf 1989: 206; Cunningham 1958: 84; 163).

Keenam sub-grup tersebut terdistribusi di Tanah Batak (Batak Region) di sekeliling Danau Toba, kecuali orang Mandailing dan Angkola yang hidup relatif jauh dari daerah Danau Toba, dekat ke perbatasan Sumatera Barat. Dari antara ke enam sub-grup orang Batak Toba adalah grup yang paling besar jumlahnya.



Gambar 11: Peta distribusi sub-grup Batak di Tanah Batak (Batak Region)

Di dalam kehidupan sehari-hari banyak orang mengasosiasikan kata “Batak” dengan “orang Batak Toba”. Oleh karena itu pula sub-grup yang lain lebih memilih menggunakan nama sub-grupnya seperti Karo, Pakpak, Simalungun, Mandailing atau Angkola daripada menggunakan kata ‘Batak’.

Banyak studi yang telah dilakukan menegaskan bahwa ke enam sub-grup Batak ini berbagi dalam satu nenek moyang yang dikenal dengan SIRAJA BATAK (Siahaan 1964: 84; Lumbantobing 1992:21; Situmorang 1993b:207; Hoetagaloeng 1926: 23-24).

Teori *migrasi* mengatakan bahwa orang Batak berasal dari Cina Daratan yang bermigrasi dalam beberapa tahap pada ribuan tahun yang lalu (Heine-Geldem 1945: Kennedy 1942; Cole 1945; Keesing 1950; Cunningham 1958; Ryan 1966 dan Parkin 1978; Keesing 1950; Cunningham 1958; Ryan 1966 dan Parkin 1978). Dyen, seorang linguist, berpendapat bahwa orang Batak adalah keturunan orang Melanesia, suatu daerah di dekat Papua Nugini (Dyen 1975: 92, 101). Bellwood, juga seorang linguist berpendapat bahwa orang Batak berasal dari Taiwan yang bermigrasi kira-kira tiga ribu tahun yang lalu lewat Philipina ke kepulauan Talaud kemudian ke Ulu Leang di Sulawesi, ke Uai Bobo di Timor, ke Jawa dan kemudian ke Sumatera.

Dari manapun asal orang Batak tersebut, yang jelas mereka telah lama tinggal dan terisolasi di daerah pegunungan di Sumatera Utara hingga pada akhir abad ke sembilan belas dan telah membangun sendiri pola kehidupannya, organisasi sosialnya, sistem kepercayaannya, maupun sistem keseniannya.

Tradisi *Gondang* pada Masyarakat Batak Toba

Pengertian Kata *Gondang*

Dalam bahasa Batak kata '*gondang*' mempunyai arti yang majemuk. Kata tersebut bisa berarti instrumen musikal, ensambel musikal, judul sebuah komposisi musik, judul kolektif dari beberapa komposisi musik (repertoar), sebuah upacara, menunjukkan suatu kelompok, misalnya kelompok kekerabatan atau pun tingkat umur, dan juga bisa berarti sebuah doa. Di samping pengertian-pengertian yang sudah disebutkan di atas, kata *gondang* seperti juga kata 'benda' lainnya, yang jika digabungkan dengan awalan tertentu akan memberikan pengertian yang berbeda. Sebagai contoh: kata '*margondang*', '*pargondang*', '*sagondang*'. '*Margondang*' bisa berarti melakukan pekerjaan atau sedang melakukan upacara. '*Pargondang*' artinya orang yang memiliki ensambel *gondang* atau orang yang pekerjaannya sebagai pemain *gondang*. Sedangkan '*sagondang*' bisa berarti 'memiliki kegiatan yang sama. Oleh karena itu perlu dipahami bahwa kata *gondang* adalah sesuatu yang fleksibel untuk digunakan pada berbagai ekspresi. Oleh karena itu pula, kata *gondang* yang digunakan pada kalimat dan konteks yang berbeda akan memberikan pengertian yang berbeda pula. Perlu juga dicatat bahwa

pengertian dan penggunaan kata *gondang* jelas berbeda dari arti yang terkandung dalam kata *gendang* atau *khendang* dalam bahasa Melayu dan Jawa. Kendati mereka memiliki persamaan di dalam artikulasi, namun mereka memberikan arti yang sangat berbeda.

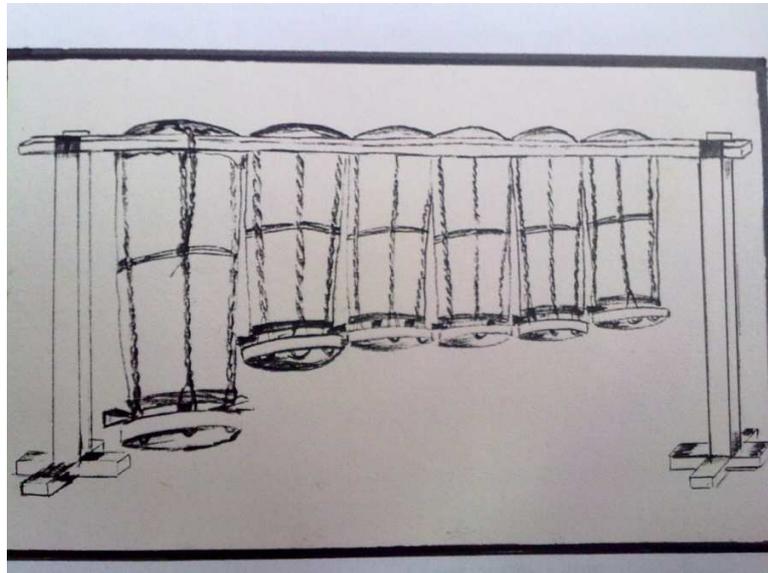
Jenis-Jenis Ensambel *Gondang*

Masyarakat Batak Toba mengenal tiga jenis ensambel *gondang*, yaitu ensambel *gondang sabangunan*, *ensambel gondang hasapi* dan *ensambel gondang bulu*. Ketiga ensambel musikal ini digunakan sebagai pengiring tarian seremonial, yaitu *tortor*. Ada perbedaan formasi instrumentasi dari ketiga ensambel. Perbedaan yang sangat tegas terletak pada karakter instrumennya, penggunaannya maupun struktur musiknya. Dalam tulisan ini pembahasan akan difokuskan hanya pada ensambel *gondang sabangunan* saja.

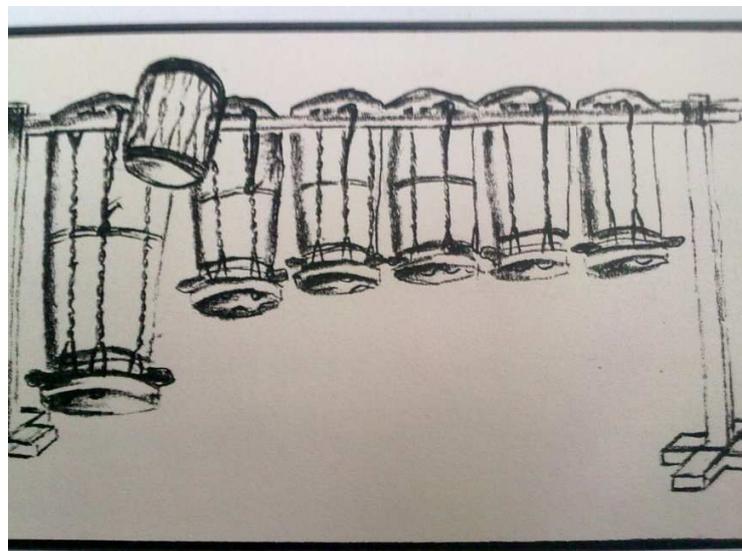
Ensambel *Gondang Sabangunan*

Gondang Sabangunan adalah sebuah ensambel yang instrumentasinya antara lain terdiri dari: lima buah *taganing* atau *gendang* (*single headed braced drum*), satu buah *odap* (*double headed drum*)², satu buah *gordang* (*single headed braced drum*), satu buah *sarune bolon* (*double reed oboe*), empat buah *ogung* (*suspended gong*), yaitu *ogung ihutan*, *ogung oloan*, *ogung doal*, dan *ogung panggoara*; dan satu buah *hesek* (*struck idiophone*). Keseluruhan instrumen tersebut tergabung dalam satu ensambel yang disebut dengan *gondang sabangunan*.

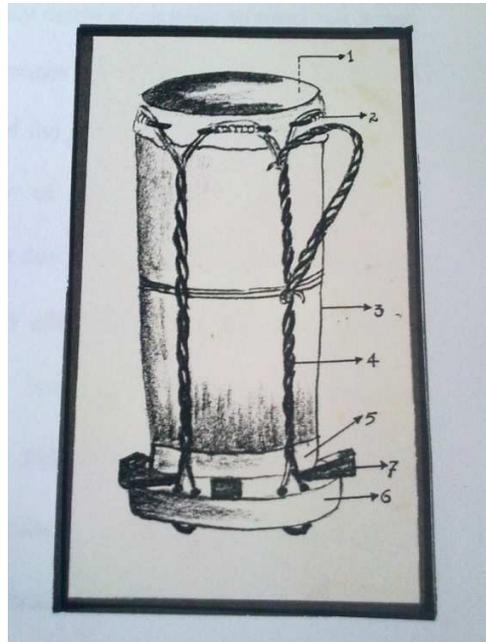
² Penggunaan instrumen *Odap* dalam ensambel *gondang sabangunan* merupakan pilihan. Ensambel *gondang sabangunan* yang digunakan komunitas Batak Toba yang menganut agama Kristen Protestan cenderung tidak menggunakan instrumen ini. Sebaliknya komunitas Parmalim - Batak Toba--yaitu komunitas yang melestarikan tradisi kepercayaan leluhur—selalu menggunakan instrumen tersebut.



Gambar 12 : Taganing dan Gordang



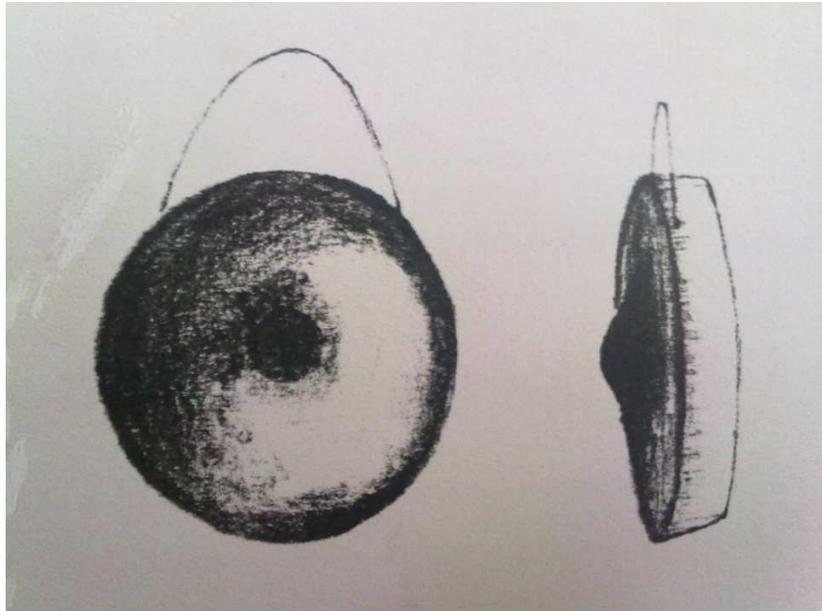
Gambar 13: Taganing, Gordang, dan Odap



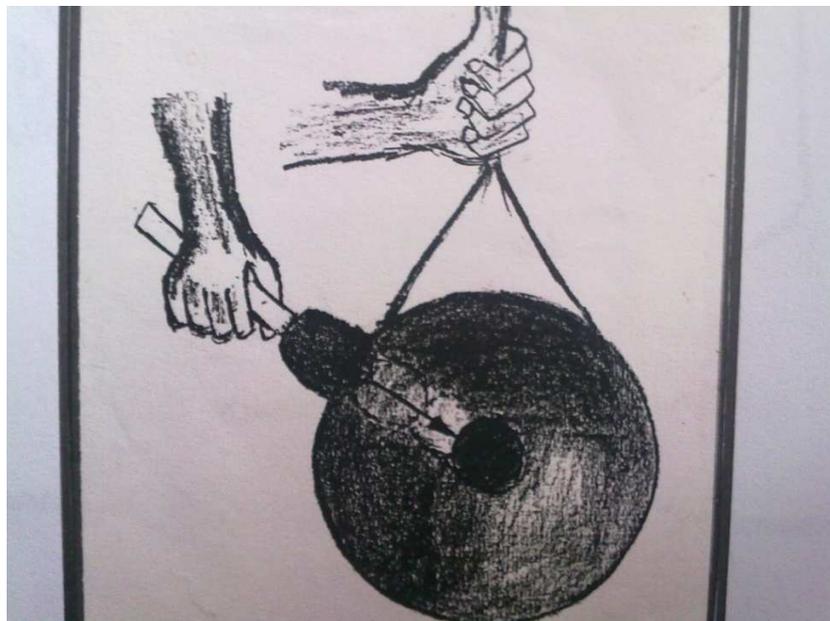
Gambar 14. Taganing dan bagian-bagiannya: 1. *Puntasan* 2. *Pinggol-pinggol* 3. *Botohon* 4. *Piu* 5. *Ihur* 6. *Laman-laman* 7. *Solang-solang* 8. *Bohang*



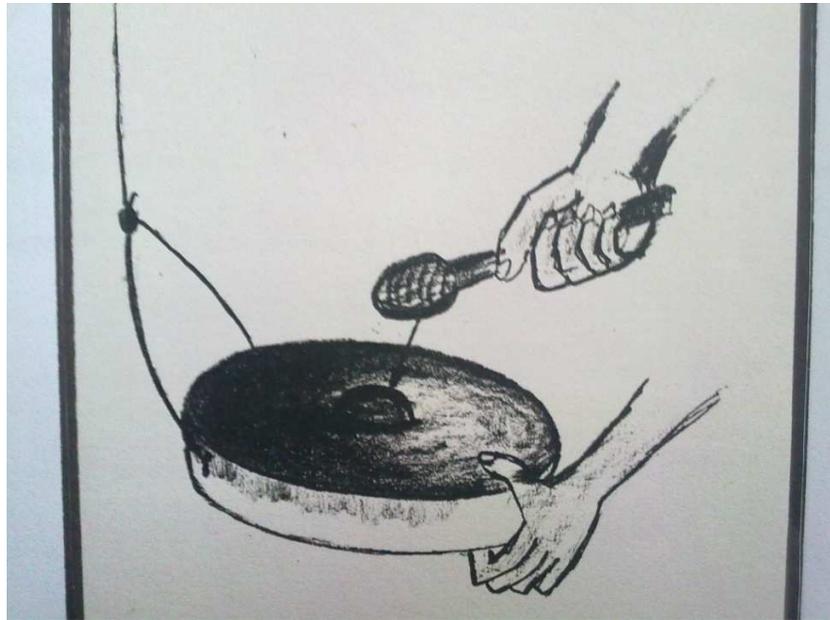
Gambar 15 : Sarune



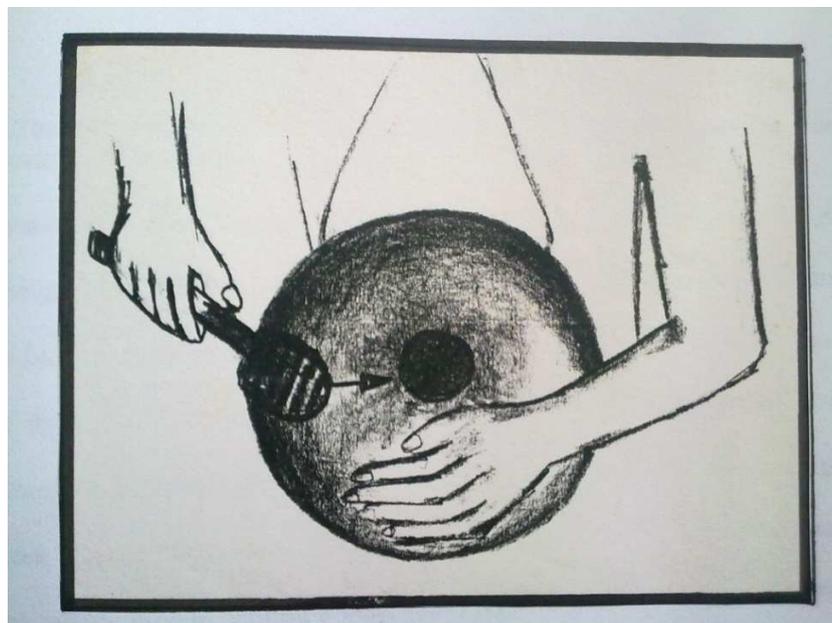
Gambar 16. Ogung



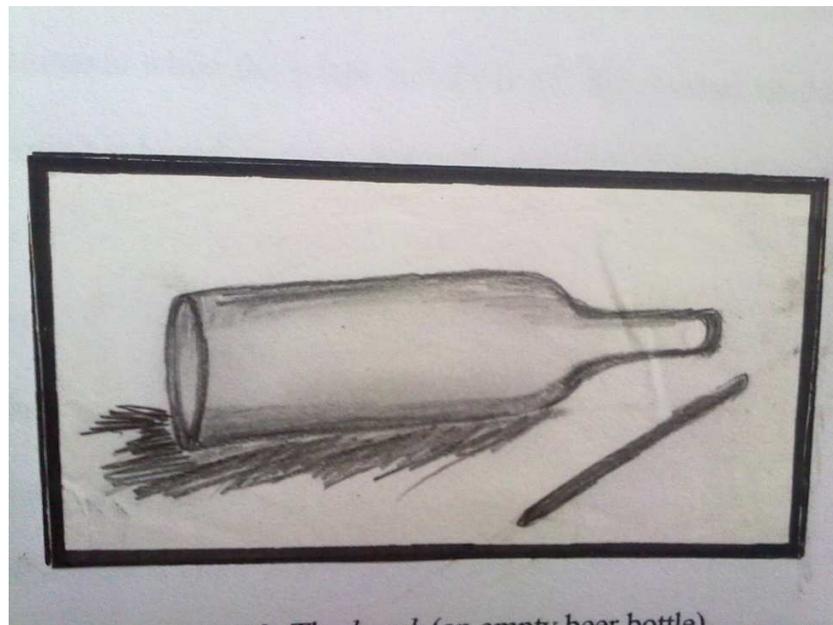
Gambar 17. Cara memainkan *Ogung Oloan* dan *Ogung Ihutan*



Gambar 18. Cara memainkan *Ogung Panggora*



Gambar 19. Cara memainkan *Ogung Doal*



Gambar 20. *Hesek*, yaitu sebuah botol kaca kosong dan pemukulnya yang terbuat dari kayu

Setiap instrumen pada ensambel *gondang sabangunan* mempunyai peranan yang berbeda-beda pula. Jika kita amati lebih jauh, maka dapat disimpulkan bahwa instrumen *taganing* dan *sarune* adalah dua instrumen yang membawakan melodi. Hal ini bukan berarti bahwa kedua instrumen tersebut membawakan melodi yang sama, dalam arti unison yang murni, baik dari segi ritma maupun nada; akan tetapi dua garis melodi yang heterofonis. Namun kadang-kadang kita juga menemukan garis melodi tersebut sebagai suatu yang bitonial (menggunakan dua jenis tonalitas). Jika dilihat lebih spesifik lagi, maka instrumen *sarune* lebih dekat jika dikatakan sebagai instrumen yang membawakan melodi secara utuh; sedangkan instrumen *taganing*, di samping memainkan melodi, kadang kala juga memainkan pola ritme yang perkusif dari pola melodik. Secara teknis maka instrumen *taganing* bisa berperan ganda membawakan melodi tetapi bisa juga bertindak sebagai instrumen perkusif.

Gordang adalah instrumen yang memegang peranan penting dalam beberapa hal, antara lain sebagai instrumen yang memberikan variasi dalam rangkaian ritme di samping memberikan warna tempo. Sedangkan instrumen *ogung* memegang peranan yang hampir sama dengan *gordang*, hanya saja instrumen *ogung* memainkan pola-pola ritme yang

ostinato (tetap) dan pola-pola ritem itu selalu sama dari satu lagu ke lagu yang lain. Instrumen *hesek* adalah instrumen yang membawakan ritme konstan. Instrumen tersebut berperan sekali untuk menentukan cepat lambatnya suatu melodi dimainkan.

Musisi Gondang Sabangunan

Instrumen-instrumen yang terdapat pada ensambel tersebut dimainkan oleh beberapa musisi: instrumen *taganing*, yang terdiri dari lima buah gendang dimainkan oleh seseorang musisi. Musisi tersebut disebut dengan nama *partaganing*. Instrumen *gordang* dimainkan oleh seorang musisi dan disebut dengan *panggordangi*. Instrumen *ogung* masing-masing dimainkan oleh satu orang pemain, dan masing-masing diberi nama sesuai dengan instrumen yang dimainkannya; misalnya, *pangoloi*, *pangihuti*, *panggorai*, *pandoali*. Kadang kala, kita temukan juga instrumen *ogung ihutan* dan *ogung oloan* dimainkan oleh satu orang musisi saja. Hal seperti ini terjadi kalau kekurangan pemain. *Sarune* dimainkan oleh satu orang musisi yang disebut dengan *panarune* dan instrumen *hesek* dimainkan pula oleh satu orang pemain yang disebut dengan *pangkeseki*. Dengan demikian jumlah musisi yang ada di dalam ensambel *gondang sabangunan* menjadi delapan musisi. Merekalah yang selalu disebut sebagai Raja Naualu.

Tortor: Tarian Seremonial

Tortor adalah tarian seremonial yang disajikan bersamaan dengan penyajian musik *gondang*. Musik *gondang* dan *tortor* adalah ibarat sebuah koin dengan kedua sisinya, tidak dapat dipisahkan. Kendati eksistensi kadar estika yang tebal di dalam penyajian *tortor*, ia bukanlah dimaksudkan semata-mata sebagai karya seni. *Tortor* lebih pas diartikan sebagai bentuk pengejawantahan ekspresi baik individu maupun kolektif yang muncul pada saat upacara *adat* maupun ritual lainnya.

Walaupun secara fisik *tortor* merupakan tarian, namun makna yang lebih dalam dari gerakan-gerakannya menunjukkan bahwa *tortor* adalah sebuah media komunikasi, di mana melalui gerakan-gerakan yang disajikan terjadi interaksi antara partisipan upacara. Hal ini dapat dilihat ketika partisipan upacara memberi dan menerima 'hadiah'

seremonial, seperti ulos batak (selendang tenunan tradisional), beras, uang dan lain sebagainya.

Tortor juga dapat difungsikan sebagai media mentransmisikan kekuatan di antara partisipan upacara. Kegiatan seperti ini dapat kita lihat, misalnya, ketika kelompok hula-hula memberikan ‘berkat’ atau *mamasu-masu* kelompok *boru* dengan cara meletakkan kedua tangannya di atas kepala pihak *boru*.

Adat Ni Gondang: Prosedur Penyajian Gondang Sabangunan dan Tortor

Sebelum menjelaskan tata cara/prosedur penyajian *gondang* dan *tortor* serta struktur penyajiannya, ada baiknya diulas terlebih tentang *adat*, pengertiannya dan fungsinya pada masyarakat Batak Toba. Hingga dewasa ini, ensambel *gondang sabangunan* masih tetap merupakan bagian integral dari *adat* dan secara spesifik merupakan simbol musikal *adat*.

Sebelum adanya intervensi eksternal dari pihak kolonial dan misionaris Jerman terhadap masyarakat Batak Toba, pertunjukan ensambel *gondang sabangunan* adalah sentral di dalam kegiatan religius maupun praktek budaya Batak Toba. Musik *gondang sabangunan* mengiringi upacara pemujaan dewa-dewa yang dikenal dalam kosmologi Batak Toba, upacara pemujaan roh leluhur, upacara lingkaran kehidupan, upacara yang berhubungan dengan awal musim tanam maupun musim panen maupun upacara penyembuhan orang sakit, dan keseluruhannya ini dapat dikategorikan sebagai upacara *adat*. Musik *gondang sabangunan* dalam konteks upacara tersebut di atas tidak saja berfungsi sebagai pengiring tarian seremonial, *tortor*, tetapi juga sebagai media komunikasi yang mempererat hubungan antara individu, anggota kelompok masyarakat dan arwah leluhur maupun para dewa-dewa yang dipuja, seperti Mula Jadi na Bolon, Batara Guru, Soripada, Mangala Bulan, Saniang Nada Laut dan Boraspati ni Tano.

Berabad lamanya orang Batak Toba menggunakan ensambel *gondang sabangunan* dan *tortor* sebagai bagian dari praktek religius mereka ke dalam mana mereka juga mengaplikasikan aturan-aturan yang juga mengandung aspek sosial dan religius, yang dikenal dengan *adat ni gondang* (aturan atau tata cara memainkan *gondang*). Di dalam pelaksanaannya, peraturan dimaksud memberikan arahan kepada partisipan upacara termasuk di dalamnya musisi (*pargonsi*), penari (*panortor*), dan pelaksana upacara

(*hasuhuton* atau *suhut*). Untuk memahami lebih jauh tentang bagaimana tradisi *gondang* dan *tortor* di masa lampau maka ada baiknya kita melirik sejenak ke belakang dan memeriksa bagaimana tradisi tersebut disajikan dalam konteks kegiatan sosial. Satu hal yang perlu diketahui adalah bahwa tradisi *gondang sabangunan* dan *tortor* adalah bagian dari *adat* yang kadar *hasipelebeguan*-nya sangat kental.

Berikut ini akan dibahas bagaimana tradisi *gondang sabangunan* dan *tortor* terafiliasi dengan *adat-hasipelebeguan*. Namun, sebelumnya akan lebih dulu diuraikan pendapat-pendapat tentang pengertian *hasipelebeguan* dan *adat* untuk memandu kita memahami bagaimana kedua aspek itu melingkupi persoalan yang sedang kita diskusikan ini.

Hubungan Adat *Hasipelebeguan* dengan tradisi *Gondang Sabangunan-Tortor*

Hasipelebeguan adalah istilah kolektif yang merangkum keseluruhan praktik dan sifat agama suku bangsa Batak Toba (Pardede 1987:238). Termasuk dalam *hasipelebeguan* adalah kepercayaan pada dewa dalam mitologi orang Batak Toba, pada roh nenek moyang yang mendiami tempat-tempat sakral (Vergouwen 1986:79). Sesuatu yang sentral dalam praktik *hasipelebeguan* adalah apa yang dikenal dengan *tondi* (secara harafiah berarti ‘roh’ atau ‘jiwa’) yang dimiliki manusia hidup, manusia yang sudah meninggal, tumbuh-tumbuhan dan hewan (Vergouwen 1986; Sinaga 1981:103). *Sahala* adalah kekuatan *tondi* yakni kekuatan untuk mempunyai banyak keturunan, kekayaan, charisma, kepintaran, pengetahuan, dan lain-lain (Lumbantobing 1992:21). Orang Batak Toba percaya bahwa orang hidup dan orang mati dapat mengalihkan *sahala* mereka pada orang lain (Pedersen 1970:29-30). Misalnya, sepasang suami-istri yang belum mendapat keturunan biasanya memohon berkat (pasu-pasu) dari pihak *hula-hula* (pihak pemberi isteri) agar kekuatan *tondi* pihak *hula-hula* memberikan kekuatan pada *tondi* pasangan suami-isteri itu agar memiliki keturunan (Vergouwen 1986:67). Proses lain dari pengalihan *sahala* terlaksana melalui tarian *tortor* dengan iringan *gondang sabangunan* sambil mengitari mayat orang yang meninggal pada usia uzur. Praktik seperti ini dikenal dengan nama *mangondasi* (Simanjuntak 1986:38).

Tampubolon menegaskan bahwa *adat* adalah norma atau hukum yang diturunkan oleh *Mula Jadi Na Bolon* yang menciptakan langit dan Bumi serta segala isinya. Bagi

Tampubolon *adat* tidak dapat diubah, tetapi harus dipatuhi (Tampubolon 1964, dalam Schreiner 1994: 114-115). Aritonang, seorang theolog Kristen, memberikan defenisi yang berbeda dari defenisi Tampubolon tersebut. Menurut Aritonang (1988:47), *adat* bagi orang Batak Toba [yang belum secara total menerima ajaran Kristen] bukanlah sekedar kebiasaan atau tata tertib sosial, melainkan sesuatu yang mencakupi seluruh dimensi kehidupan: jasmani dan rohani, masa kini dan masa depan, hubungan antara si aku (sebagai mikrokosmos) dengan seluruh jagad raya (makrokosmos). Dengan kata lain, *adat* bagi orang Batak Toba adalah sesuatu yang bersifat totalitas (Aritonang 1988 :48), yang dapat diartikan sebagai pandangan hidup orang Batak Toba. *Adat* bermanfaat untuk mencegah bencana, menjaga keharmonisan dan kesuburan tanah, memastikan akan adanya kesinambungan kebutuhan penduduk desa, serta menjaga kebutuhan kekerabatan. Tindakan yang salah di dalam *adat*, atau mengabaikan *adat* diyakini dapat mengakibatkan ketidaksuburan tanah, datangnya wabah penyakit, dan kegagalan panen (Pedersen 1970:36).

Dalam kehidupan sehari-hari pada masa pra-Kristen, *adat* diwujudkan dalam banyak bentuk dan praktik. Beberapa contoh misalnya: mamele (pemujaan roh nenek moyang), pesta bius (upacara kurban oleh komunitas desa), dan mangongkali holi (upacara penggalian tengkorak). Praktik ini diwariskan secara oral dari satu generasi ke generasi berikutnya sebagai bagian dari *adat* (Aritonang 1988: 49). Praktek *adat* seperti ini adalah realisasi dari agama suku bangsa Batak Toba, yang disebut para misionaris Kristen dan orang Batak Toba Kristen sebagai *hasipelebeguan* (Pardede 1987:237-239). Dengan pertimbangan ini pula Sianipar (1972:28-29) mengatakan bahwa *adat* dan *hasipelebeguan* sebenarnya tidak terpisahkan. Mereka merupakan aspek yang berbeda dari realitas yang sama sebagai produk dari agama suku, yang tentu saja sangat bertolak belakang dengan ajaran Kristen.

Tradisi *gondang sabangunan* dan *tortor* adalah bagian dari *adat* dan *hasipelebeguan*. Kedua praktik musikal ini merupakan unsure penting dalam berbagai upacara yang bersifat magis dan religius. Di samping itu, aspek lain yang mempererat hubungan *gondang sabangunan* dan *tortor* dengan *adat* dan *hasipelebeguan* adalah keberadaan *adat ni gondang*. *Adat ni gondang* adalah peraturan-peraturan serta struktur

penyajian *gondang sabangunan* dan *tortor*, suatu warisan leluhur yang harus diperhatikan. Detail-detail peraturan dan struktur ini bisa berbeda dari satu daerah ke daerah yang lain. Terlepas dari perbedaan itu, peraturan dan struktur tersebut mempertaut tradisi *gondang sabangunan* dan *tortor* dengan *adat* dan *hasipelebeguan*.

Salah satu aspek yang mengindikasikan adanya hubungan yang erat antara tradisi *gondang sabangunan* dengan *adat* dan *hasipelebeguan* adalah jika dilihat dari sisi penggunaannya yang sangat erat dengan praktek-praktek *adat*, seperti *mamele sumangot*, pelaksanaan pesta *bius*, *mangongkal holi* dan berbagai macam upacara yang melibatkan kekuatan-kekuatan supra natural. Tidak dapat disangkal bahwa *gondang sabangunan* dan *tortor*, pada awalnya, hanya disajikan jika event-event tersebut memang berkaitan dengan *adat* atau ritual keagamaan. Tanpa kondisi tersebut musik *gondang sabangunan* dan *tortor* tidak akan dipertunjukkan.

Berikutnya adalah terkait status sosial musisi *gondang* [pargonsi]. Status dimaksud adalah suatu kehormatan yang diberikan oleh komunitas desa (partisipan upacara) kepada para musisi. Dengan kata lain, pada saat upacara *adat*, status sosial pargonsi berbeda dari status sosial mereka sehari-hari. Menurut kepercayaan pra-kristen, saat upacara berlangsung semua anggota pargonsi dianggap sebagai RAJA NA UALU, yang mewakili setiap penjuru angin (Desa Na Ualu). Lebih jauh, kedudukan dua musisi yang terdapat dalam ensambel tersebut, yaitu *parsarune* dan *partaganing*, mempunyai predikat yang sangat tinggi. Kedua musisi itu disejajarkan dengan dewa: *panarune* disebut sebagai Batara Guru Manguntar dan *Partaganing* disebut Batara Guru Humundul. Mengapa demikian? Karena menurut kepercayaan lama orang Batak Toba kedua musisi itu dianggap mampu menyampaikan semua permohonan/harapan para partisipan upacara kepada *Mula Jadi Na Bolon* (penguasa tertinggi microcosmos dan macrocosmos) melalui penyajian *gondang*.

Keseluruhan ini memberikan indikasi bahwa begitu eratnya hubungan antara tradisi *gondang sabangunan* dan *tortor* terhadap *adat* dan *hasipelebeguan*. Telah dikemukakan juga di atas bahwa *gondang sabangunan* dipandang sebagai musik sakral. Oleh sebab itu, prosedur yang mengatur penyajiannya harus diperhatikan. Keseluruhan prosedur itu tidak saja menjelaskan bagaimana *gondang* dan *tortor* dipersiapkan dan

dipertunjukkan, tetapi juga menyiratkan bahwa tradisi *gondang* dan *tortor* merupakan alat penting untuk mengejawantahkan *adat* dan praktik *hasipelebeguan* dalam kehidupan sosial orang Batak Toba. Berikut ini akan diuraikan struktur umum penyajian (susunan) *gondang sabangunan* di dalam upacara-upacara *adat* yang juga kental dengan kandungan aspek-aspek *adat hasipelebeguan*.

Struktur Umum Penyajian *Gondang Sabangunan* pada Upacara Adat

Penyajian *gondang sabangunan* dan *tortor* pada upacara-upacara *adat* terbagi ke dalam tiga bagian (lihat Tabel 1). Pembagian ini didasarkan pada aktifitas, kelompok partisipan, tujuan dan struktur musik yang disajikan pada tiap-tiap bagian. Bagian [A], mamungka *gondang sabangunan*. Bagian [B] adalah bagian utama penyajian *gondang sabangunan*, yang juga disebut sebagai *gondang* dalihan na tolu. Ketiga unsur dalihan na tolu yaitu: suhut (kelompok pelaksana upacara), hula-hula (kelompok pembeli isteri kepada suhut), dan boru (kelompok yang menerima isteri dari suhut) adalah upacara penutupan *gondang sabangunan* dan seluruh kegiatan.

Bagian [A] terbagi lagi ke dalam tiga sub-bagian yaitu [A1, A2 dan A3]. Hal yang sama terjadi pada bagian [B], yaitu [B1, B2 dan B3]. Sub-bagian [A1, A2 dan A3] disajikan secara berurutan saat upacara dimulai. Tidak ada ulangan pada bagian ini. Dengan kata lain, *mamungka gondang* hanya terjadi sekali. Sementara bagian [B] atau lengkapnya [B1, B2 atau B3] dimainkan berulang kali selama pertunjukan. Setiap kelompok yang menarikan *tortor* akan menyajikan bagian [A], bagian [C] hanya dimainkan 1 kali, yaitu pada waktu menutup atau mengakhiri seluruh kegiatan pada upacara. Lihat Tabel 2 dan Tabel 3 tentang rincian masing-masing bagian dan sub-bagian.

Judul *Gondang*

Berbicara mengenai judul *gondang* dalam tradisi musik *gondang* Batak, maka kita dihadapkan pada suatu persoalan yang sangat pelik. Sebuah judul *gondang* yang dikenal oleh pargonsi di satu daerah atau satu komunitas mungkin tidak dikenal oleh pargonsi yang ada di daerah/komunitas yang lain. Atau sebaliknya sebuah melodi *gondang* yang

dikenal dengan judul “x” disebut dengan judul lagu “y” di daerah yang berbeda. Bisa juga terjadi bahwa dua melodi *gondang* yang berbeda dikenal dengan judul yang sama. Manakah judul atau melodi yang benar? Tentu hal ini tidak dapat dijawab secara pasti mana yang benar dan mana yang tidak benar. Tentu saja kedua-duanya benar sebab masing-masing ada pendukungnya.

Dalam konteks ini, agar tidak terperangkap dalam persoalan “mana yang benar dan mana yang tidak benar” maka perlu disadari bahwa tradisi *gondang* Batak [khususnya tradisi *Gondang Sabangunan* dan *Hasapi*] adalah tradisi yang menganut sistem oral. Maksudnya tradisi ini ditransmisikan dari satu generasi ke generasi berikutnya dengan cara lisan atau dari mulut ke mulut. Mulai dari cara pembuatan alat musik, menurunkan pengetahuan pembuatan alat musik tersebut, cara belajar musik dari satu guru ke muridnya semuanya dilakukan dengan cara lisan. Hal ini membuka peluang yang sangat besar di antara musisi untuk menginterpretasikan hal-hal yang dipelajarinya. Hal ini pulalah yang terjadi di dalam judul-judul *gondang* maupun melodi-melodi *gondang* yang dipelajari oleh para musisi *gondang*, sehingga tidak mengherankan jika kita menemukan banyak hal-hal yang sangat membingungkan di dalam tradisi tersebut.

Dalam konteks tradisi oral ini pula perlu kita ketahui bahwa seluruh melodi *gondang* yang kerap digunakan pada upacara-upacara *adat* atau ritual lainnya adalah *anonim*, maksudnya tidak diketahui siapa penciptanya (ini di luar melodi-melodi lagu karya Tilhang Gultom yang lazim dimainkan di Opera Batak, yang mungkin kemudian dimainkan dalam ensambel *Gondang Sabangunan*). Melihat eksistensi tradisi *gondang* di tengah masyarakat Batak Toba yang telah ratusan tahun, maka mestinya perbendaharaan *gondang* telah mencapai ribuan *gondang*. Namun karena tradisi ini tidak berkembang seperti halnya perkembangan musik klasik di Barat, maka sudah tentu banyak karya-karya *gondang* yang telah dilupakan atau hilang tanpa pendokumentasian. [Lihat lampiran daftar sebagian judul *gondang*].

Manortor dan Mangido *Gondang*

“Manortor” adalah kegiatan sentral di dalam penyajian musik *gondang sabangunan* dalam upacara *adat*. Umumnya, manortor dilakukan secara berkelompok, bukan

ditarikan secara solo. Dalam konteks media komunikasi antar partisipan, maka kegiatan manortor dilakukan, biasanya, oleh dua kelompok sekaligus: kelompok yang menghadiri upacara (undangan kekerabatan) dan kelompok *hasuhuton* atau yang melaksanakan upacara tersebut. Posisi kedua kelompok bisa berhadap-hadapan, atau bisa dalam bentuk lingkaran. Ini menunjukkan bahwa masalah komposisi atau koreografi tidak terlalu penting di dalam tradisi *tortor* dan *gondang sabangunan*.

Dalam manortor pria dan wanita memiliki gerakan-gerakan dasar yang berbeda khususnya untuk kedua tangan. Namun ada satu hal yang sangat fundamental yang dilakukan secara bersamaan, yaitu *mangurdot*. Pria dan wanita juga sama-sama mengenakan ulos batak sebagai pelengkap kostum mereka. Namun demikian, ulos bukanlah semata-mata hanya berfungsi sebagai aksesoris kostum, tetapi difungsikan juga sebagai media menyampaikan “restu” atau “berkat”, misalnya ketika seorang hula-hula meletakkan ulosnya di bahu sang panortor lainnya, yaitu dari kerabat boru.

“Mangido *Gondang*” adalah suatu aktifitas yang dilakukan oleh ‘Raja Paminta, orang yang mewakili satu kelompok yang akan manortor, untuk meminta satu atau lebih judul *gondang* agar dimainkan oleh pargonsi untuk kemudian di tor-torkan oleh si Raja Paminta dan kelompoknya. Kegiatan ‘mangido *gondang*’ adalah bagian integral dari penyajian *gondang* dan *tortor*. Dengan kata lain, pargonsi biasanya tidak akan memainkan musik *gondang* jika tidak ada permintaan dari si Raja paminta.

Lazimnya seorang Raja Paminta menyatakan permintaanya dengan mengucapkan rangkaian kata-kata yang ditujukan kepada pargonsi. Pada saat itu akan terjadi satu dialog antara Raja Paminta dengan Pargonsi, yang dalam hal ini, pargonsi biasanya diwakili oleh pemain taganing. Contoh dialog tersebut seperti di bawah ini:

RP : *On Pe Amang Panggual Pargonsi*

Pr : *mauliate amang*

RP : *asa saut pangidoan on tu amanta Debata, lehon ma ba, bahen ma amang, silala ni uhur-uhur, silala ni aek toba, dakdanak unang marungut-ungut di hasuhutan sudema marlas ni roha ...*

Pr : *ima tutu ...*

Di dalam teks yang dinyatakan oleh Raja Paminta, lazimnya ditemukan umpasa-umpasa yang berisikan sanjungan, pengharapan maupun hal-hal yang sifatnya menghimbau atau nasehat. Biasanya umpasa-umpasa yang dikemukakan juga diusahakan sesuai dengan tema upacara yang sedang dilaksanakan. Demikian juga dengan judul *gondang* yang akan dimintakan untuk dimainkan pargonsi. Perbedaan prinsipil dalam teks-teks mangido *gondang* juga sering terjadi antara teks yang dikemukakan satu Raja Paminta dengan Raja Paminta lainnya. Hal ini bisa terjadi karena pengaruh kepercayaan/agama yang dianut oleh si Raja Paminta. Sehingga kadang kita bisa mendengar teks mangido *gondang* yang dinyatakan seseorang menggunakan kata *Sahala ni ompuna, Ompunta Mula Jadi Na Bolon, Amanta Debata*.

Di dalam teks *mangido gondang*, Raja paminta harus benar-benar jelas dalam beberapa hal. Pertama, kepada siapa teks *mangido gondang* itu disampaikan. Kedua, apa pesan yang ingin disampaikan. Ketiga, pilihan [judul] *gondang* apa yang dimintakannya untuk menginterpretasikan pesan yang dikemukakannya di dalam mangido *gondang* tersebut. Sebaiknya juga seorang Raja Paminta harus benar-benar mengetahui posisi atau status *adatnya* di dalam upacara yang sedang dihadapinya itu. Misalnya jika si Raja Paminta adalah termasuk kelompok *boru* yang sedang menghadapi pesta *hula-hulanya* (yang juga menjadi *hasusuton*) maka sebaiknya Siraja Paminta bijaksana dalam memilih kata-kata yang akan disampaikan. Demikian juga halnya ketika si Raja Paminta adalah kelompok *hula-hula* menghadapi kelompok *boru*, maka teks mangido *gondang* juga harus disesuaikan dengan kondisinya.

Penyajian Ensambel *Gondang Sabangunan* dan *Tortor* pada Masyarakat Batak Toba Dewasa Ini

Gondang Sabangunan digunakan di berbagai kesempatan atau upacara, misalnya upacara religius, *adat* maupun hiburan. Ditinjau dari segi fungsinya, maka *gondang sabangunan* mempunyai tempat kedudukan yang cukup terhormat. Pada masyarakat yang masih menganut kepercayaan batak asli, maka, *gondang sabangunan* berfungsi, di samping sebagai pengiring *tortor*, ia juga berfungsi sebagai media komunikasi antara partisipan upacara dengan roh-roh leluhur dan kekuatan supranatural lainnya, dan juga

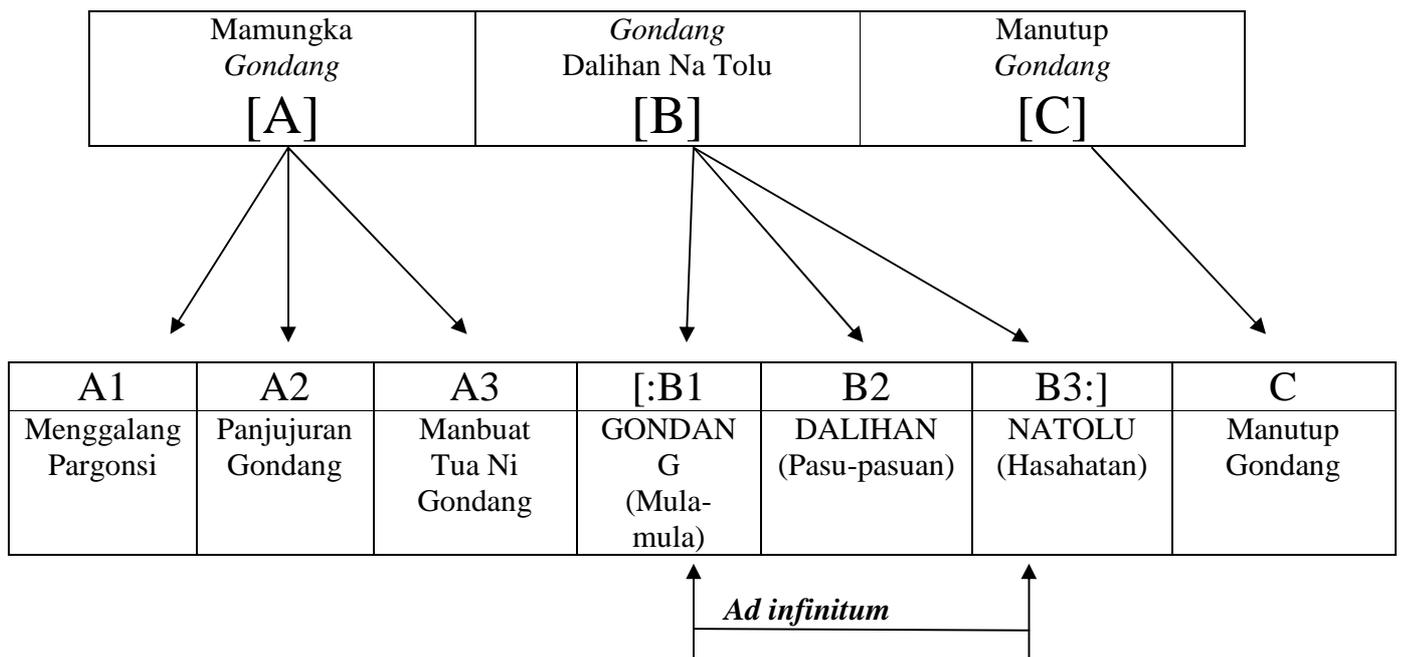
antara sesama manusia. Dewasa ini, terutama bagi penganut agama Kristen. Fungsi *Gondang Sabangunan* dalam upacara *adat* lebih difokuskan sebagai pengiring *tortor* dan sarana komunikasi antar partisipan upacara dari pada sebagai fungsi komunikasi seperti halnya di dalam upacara kepercayaan asli Batak Toba. Di dalam upacara yang menyertakan ensambel *gondang sabangunan* di luar konteks Dalihan Na Tolu (*adat*), misalnya saja pada pesta pembangunan sebuah gereja, *gondang sabangunan* berfungsi sebagai sarana pengumpul dana. Namun demikian, tidak jarang pula kita menemukan unsur-unsur tradisi *adat* yang lazim ditemukan dalam peristiwa-peristiwa *adat* di dalam konteks acara hiburan tersebut – misalnya saja cara dan aturan permainan ensambel *gondang* tersebut. Sejalan dengan perkembangan zaman, terlebih-lebih sesudah meluasnya pengaruh Kristen dan kebudayaan Barat lainnya, maka banyak tradisi yang ada di dalam konteks *adat* kecuali dalam konteks upacara kepercayaan – tidak dominan lagi, dengan alasan karena “tidak sesuai lagi” dengan prinsip dan ide yang ada di dalam ajaran agama Kristen.

Memperhatikan dan menyimak penyajian tradisi *gondang* dan *tortor* pada masyarakat Batak Toba dewasa ini maka kita akan diperhadapkan pada berbagai variasi dan interpretasi. Dari berbagai pengamat yang penulis lakukan di lapangan menunjukkan adanya usaha para penyandang tradisi itu untuk menyesuaikan kebutuhan tradisi tersebut sesuai dengan tuntutan institusi agama, seperti gereja misalnya. Mungkin usaha ini juga untuk menghjindarkan akan adanya pemahaman bahwa pemakaian tradisi *gondang* dan *tortor* sebagai sesuatu yang bertentang dengan Kristen.

Dari pengamatan di lapangan, penulis mencatat beberapa kecenderungan yang dilakukan oleh pelaku tradisi *gondang* dalam rangka penyesuaian-penyesuaian dimaksud di atas. Pertama, di samping berbagai interpretasi, kebanyakan elemen struktur yang tradisional tidak dilakukan lagi. Pelayanan Kristen untuk mengawali acara *adat* selalu mendahului penyajian *gondang* dan *tortor*, walaupun pada kenyataannya tidak semua mengakhirinya seperti mengawalnya. Kondisi seperti ini jelas menunjukkan bahwa di dalam tradisi *gondang* dan *tortor* di kalangan masyarakat Batak Toba yang sudah menganut agama Kristen telah terjadi “coexistence” antara *adat* dan ajaran agama

Kristen. Kendati sulit menentukan seberapa ‘tebal’ kadar masing-masing elemen, namun di lapangan hal ini sangat ‘visible’.

Tabel: 2
Struktur Umum Penyajian *Gondang Sabangunan* Pada Upacara Adat



Tabel: 3
Struktur Umum Penyajian *Gondang Sabangunan* pada Upacara *Adat*
(dibedakan atas acara, aktivitas, partisipan serta tujuan penyajian musik dan ritualnya)

Struktur	Acara	Aktivitas dan Partisipan	Tujuan	
A	A1	Manggalang Pargonsi	-Suhut (S) menjamu musisi (M) -Menghormati (M) -Memberitahu (M) maksud upacara	
	A2	Manjujur Gondang		
		a. Demban Panjujuran	-(S) memberi <i>sirih</i> kepada (M)	-Agar (M) menyampaikan maksud upacara kepada dewa, kekuatan supaya natural
		b. Tonggo-tonggo	(M) mempersembahkan kembali <i>sirih</i> kepada dewa, kekuatan supra natural dan <i>sahala guru</i>	-Mempertegas kembali maksud upacara
		c. Panjujuran gondang	(M) mempersembahkan <i>sipitu gondang</i> (tanpa <i>tortor</i>)	- Sebagai penghormatan kepada para dewa, kekuatan supra natural dan <i>sahala ni guru</i> - Memohon izin memainkan <i>gondang</i> -Memohon lindungan mereka atas maksud-maksud jahat
	A3	Mambuat Tua ni Gondang	- (S) menyampaikan pidato <i>adat</i> , meminta (M) memainkan <i>gondang</i> (struktur <i>riga serangkai</i>) - (M) memiankan <i>gondang</i> (S) <i>manortor</i>	-Mengambil berkah dari penyajian pertama <i>gondang sabangunan</i> dan <i>tortor</i> di awal upacara
B		Gondang Dalihan Natolu	- (S) dan kerabar (Kr) menyampaikan pidato <i>adat</i> , meminta (M) memainkan <i>gondang</i> (struktur <i>tiga serangkai</i>) - (S) dan (Kr) <i>manortor</i> - (S) dan (Kr) membei dan menerima berkat melalui gerakan simblik <i>tortor</i> - (S) dan (Kr) saling memberi dan menerima hadiah seremonial	-Mengekspresikan solidaritas kekerabatan dan mempererat hubungan kekerabatan
C		Manutup Gondang	(M) menyajikan <i>sipitu gondang</i>	Mengakhiri penyajian <i>gondang sabangunan</i>

Tabel: 4
Stuktur Tiga Serangkai *Gondang Dalihan Natolu*

Sub Bagian	Nama <i>Gondang</i>	Aktivitas/Tujuan
(B1) Mula-mula	<i>Gondang</i> Alu-alu [pilihan] misalnya: <ul style="list-style-type: none"> ○ G. Alu-alu tu Mula Jadi Na Bolon ○ G. Alu-alu tu sahala ni ompunta ○ G. Alu-alu tu sahala ni angka raja 	<ul style="list-style-type: none"> ○ (P) menerima (M) memberitahukan kehadiran mereka di upacara ○ (M) mengumumkan kehadiran (P) secara musikal keoada kekuatan supranatural dan khalayak ramai
	<ul style="list-style-type: none"> ○ G. Mula-mula (tidak ada alternatif) 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Melalui pidato <i>adat</i> (P) mengemukakan kepercayaan bahwa segala sesuatunya memiliki awal mula ○ (M) memainkan <i>gondang</i> ○ (P) menyajikan <i>tortor</i>
	<i>Gondang</i> Somba [pilihan] misalnya: <ul style="list-style-type: none"> ○ G. Somba tu Mula Jadi Nabolon ○ G. Somba tu Sahala ni Ompu Sijolo-jolo tubu 	<ul style="list-style-type: none"> ○ (M) memainkan <i>gondang</i> ○ (P) menyajikan <i>tortor</i> ○ (P) melalui <i>tortor</i> mengekspresikan rasa hormat kepada kekuatan supernatural
(B2) Pasu-pasuan (Pinta-pinta)	Pilihan <i>Gondang</i> bervariasi sesuai keinginan <i>raja paminta</i> atau tema upacara: <ul style="list-style-type: none"> ○ G. Sitorop maribur ○ G. Simonang-monang ○ G. Siboru Uluan 	<ul style="list-style-type: none"> ○ (M) memainkan <i>tortor</i> ○ (P) menyajikan <i>tortor</i> ○ (P) memberi dan menerima berkat di antara sesama pastisipan ○ (P) memberi dan menerima hadiah seremonial ○ (P) mempererat kekerabatan
(B3) Hasahatan	Pilihan <i>Gondang</i> : <ul style="list-style-type: none"> ○ G. Hasahatan ○ G. Sitio-tio ○ G. Hasahatan/Sitio-tio 	<ul style="list-style-type: none"> ○ (M) memainkan <i>gondang</i> ○ (P) menyajikan <i>tortor</i> dan ○ (P) menutup sesi tersebut dengan mengatakan <i>HORAS</i> tiga kali

Kepustakaan

Aritonang, JS. 1988. *Sejarah Pendidikan Kristen di Tanah Batak*. Jakarta: BPK Gunung Mulia

- Aritonang, Tetty Bonawaty. 1992. "Ensambel Musik Tiup Masyarakat Batak Toba di Kota Medan: Analisa Gaya Melodi dan Fungsi Sosialnya Padas Upacara Saur Matua". Skripsi S1. Pakultas Sastra USU
- Bellwood, Peter. 1992. "Southeast Asia before History." In *The Cambridge History of Southeast Asia*, edited by Nicholas Tarling, 1: 55-136. Cambridge University Press.
- Dyen, Isoder. 1975. *Linguistic Subgrouping and Lexicostatistikal*. The Hague, Paris
- Cunningham, C.E. 1958. *The Postwar Migration of the Toba Bataks to East Sumatra*. New Haven, Center for Southeast Asian Studies. Yale University.
- Hutagalung, W.M. 1923. *Nota W.M. Hutagalung Assistant Demang van Dolok Sanggul tentang Offerfeesten di Limbong*. (Unpublished)
- _____ 1926. *Poestaha Tariongot toe Taronbo ni Bangso Batak*. Lagueboti: Zendings- Drukkerij.
- Iwabuchi, Akifumi. 1994. *The People of The Alas Valley: A Study of an Ethnic Group of Northern Sumatera*. Oxford. New York University.
- Jansen, Arlin. D. 1981. *Gonrang Music: Its Structure and Function in Simalungun Batak Society in Sumatra*. PhD thesis. University of Washington, Seattle.
- Keesing, Felix, M. 1950. 'Some Notes on Early Migration in the Southwest Pacific Area'. *Southwestern Journal of Anthropology* 6 (2): 101 – 119
- Keuning, J. 1958. *The Toba Batak, Formerly and Now*. Trans. Claire Holt. Ithaca, Southeast Asia Program, Department of Far Eastern Studiea, Cornell University.
- Kennedy, Raymond. 1942. *The Ageless Indies*. New York, *The John Day Companies*
- Manik, Liberty. 1970. 'Suku Batak dengan "Gondang Batak"nya'. *Peninjau*. Jakarta. Lembaga Penelitian dan Studi DGI 4.1. Jakarta.
- Okezaki, Yoshiko. 1994. *Mucis, Identity, and Religious Change among the Tobba Batak People of North Sumatra*. PhD thesis. University of California, Los Angeles.
- Pardede, J. 1987. "The Question of Christianity, Islam, and Batak Culture in North Sumatra." In *Cultures and Societies of North Sumatra*, edited by Reiner Carle, 235 – 251. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Pedersen, P.B 1970. *Batak Blood and Protestant Soul: The Development of National Batak Churches in North Sumatra*. Michigan, William B. Eardmans Publishing Company.

- Ryan, N.J. *Sejarah Semenanjung Tanah Melayu*. Kuala Lumpur, Oxford University
- Schreiner, Lothar. 1966. *Das Bekenntnis der Batak-Kirche*. Munchen.
- _____ 1970 "Gondang-Musik als Überlieferungsgestalt altvölkischer Lebesordnung." *Bijdr.. TLV 126, 's-Gravenhage*.
- Sherman, D. George. 1990. *Rice, Rupees, and Ritual*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Sianipar, F.H. 1973. 'Religion and Adat'. *The Southeast Asia Journal of Theology*. 14 (1): 28 – 33
- Simon, Artur. 1987. "Social and Religious Functions of Batak Ceremonial Music". In *Cultures and Societies of Borth Sumatra*, edited by Reiner Carle, 337 – 349. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Siahaan, Mangaraja Asal. 1953. *Gondang Dohot Tortor Batak*. Pematang Siantar. Sjarif Saama.
- Siahaan. N. 1964. *Sedjarah Kebudayaan Batak*. Medan. CV. Napitupulu and Sons.
- Simon, Artur. 1984. 'Functional Changes in Traditional Music and its Role in Modern Indonesian Society'. *Asian Music* 15 (2): 58 – 66.
- _____ 1985. 'The Terminology of Batak Instrumnetal Music in North Sumatra'. *Yearbook for Traditional Music* 17: 113 – 145.
- _____ 1987. 'Social and Religious Function of Batak Ceremonial Music' In *Cultures and Societies of North Sumatra*, ed. Reiner Carle. Berlin, Dietrich Reimer: 337 – 349.
- Tobing, PH.O.L. 1963. *The Structure of the Toba-Batak Belief in the High God*. Amsterdam: South and South-east Celebes Institute for Culture.
- Tampubolon, R.P. 1964. *Pustaha Tumbaga Holing: Adat Batak – Patik/ Uhum*. Pematang Siantar (Stenciled.)
- Tarihoran, P. Emerson. 1994. "Analisis Perbandingan Struktur Repertoar Musik Brass Band Dengan *Gondang Sabangunan* Sdalam Sipitu *Gondang* di Kotamadya Medan". Skripsi S1 Fakultas Sastra USU. Medan.
- Vergouwen, J.C. 1964. *The Social Organisation and Customary Law of the Toba-Batak of Northern Sumatra*. The Hague, Martinus Nijhoff.

LAPORAN PENELITIAN III:

Zulkarnain Mistortoify, anggota peneliti, dosen ISI Surakarta yang tengah menempuh program Doktor setelah menyelesaikan studinya pada program Magister, Sekolah Pascasarjana UGM tahun 2005. Ia menyajikan hasil penelitian tesisnya tentang *Gamelan Saronén di Madura*.

Seni Pertunjukan dalam Peta Budaya Madura

Pemetaan budaya musik di Madura tidak dapat dilepaskan dari keterkaitan dengan unsur seni yang lainnya, baik unsur tarian, teater, kerupaan, bahkan unsur-unsur yang melampaui dari batas-batas seni, yaitu berupa adat-kebiasaan dan cara pandang masyarakat yang pemilik kesenian tersebut. Membicarakan kesenian Madura saat ini, kita senantiasa harus melihatnya dalam tiga ranah besar, yaitu ranah kesejarahannya, adat-tradisi masyarakatnya, serta aktualitasnya (perkembangan masa kini).

Dalam sebuah artikelnya, seorang peneliti Amerika, Linda Burman-Hall menyimpulkan bahwa musik Madura terwujud dan berada dalam suatu variasi budaya musik yang begitu kaya dari persinggungannya dengan budaya besar. Ironisnya, produk hibridasi yang bagian terbesar ada di dalamnya masih dalam "ketidakjelasan" dan muasalnya dipandang misterius.³ Demikian pula, dalam hal melihat sejarah seni budaya Madura yang lebih luas juga belum menunjukkan titik terang yang komprehensif dalam berbagai pengkajian ilmiah. Meskipun begitu, fenomena sejarah pertukaran budaya antara Jawa, Madura dan Bali sejak ratusan tahun silam sebenarnya dapat membantu pada pemahaman bahwa seni pertunjukan Madura dalam beberapa derajat (khususnya instrumen musik, ansambel, repertoar, maupun penyajiannya) secara garis besar memiliki hubungan erat dengan kebudayaan Jawa dan Bali. Dokumen-dokumen dan barang-barang langka dari produk budaya seni tradisional Madura telah banyak punah di daerah sendiri, tetapi justru di Jawa Timur, terutama di Jawa bagian ujung timur:

³ Linda Burman-Hall, "Madurese Music: Currents of Continuity and Change, 1926-1990", University of California, Santa Cruz. Makalah untuk *International Workshop on Indonesian Studies* yang diselenggarakan *The Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV)*. Leiden, 7-11 Oktober 1991.

Probolinggo, Jember, Bondowoso, Situbondo, Lumajang, masih menunjukkan peninggalan produk budaya Madura. Demikian sebaliknya, banyak produk budaya Jawa yang diserap dan diadaptasikan orang Madura dalam kebudayaannya.

Hasil penelitian Brandts Buys (1928) dan Helene Bouvier (1990; 2005) menunjukkan betapa dekatnya hubungan kebudayaan Madura dengan Jawa melalui temuan-temuan bentuk seni pertunjukan musik, tari, teater, seni rupa, seni kriya dan sebagainya. Sebagai gambaran singkat tentang bentuk-bentuk seni pertunjukan Madura yang memiliki kemiripan dengan yang terdapat di Jawa, diantaranya adalah teater rakyat *sandur*, ketoprak, tayuban, drama tari topeng (topeng dalang), musik prosesi kentongan/patrol, *sronènan*, karawitan, rebana-hadrah, samroh-gambus, pencak silat, *ojhung* (adu kelahi), *samman*, mamaca/seni resitasi, dan sebagainya. Meskipun demikian dalam implementasinya, ada banyak hal pula yang berbeda antara seni pertunjukan Madura dan Jawa (timur) ketika dipresentasikan. Bahkan, perbedaan tersebut menjadi sangat khas ketika kedudukan suatu bentuk seni pertunjukan diamati dalam konteks sosialnya (menjadi bagian keyakinan dari kehidupan masyarakat pendukungnya). Setidaknya, Bouvier telah mencatat tidak kurang dari 40 jenis kesenian masih berkembang di Sumenep (wilayah budaya Madura yang dikenal paling dinamis dalam penyelenggaraan seni pertunjukan rakyatnya), umumnya berkualifikasi cukup kompleks menurut jenisnya.⁴

Keberagaman seni pertunjukan di Madura hampir selalu terwadahi dalam konteks tradisi sosial masyarakatnya. Bouvier menyorotinya, secara umum di Madura hanya membedakan antara kesenian agama (islami) dan bentuk "kesenian umum" yang lebih dimengerti sebagai kesenian non islami. Klasifikasi tersebut menjadi kuat karena dilatarbelakangi oleh faktor sistim nilai dan religiositas⁵. Sementara itu, kebanyakan orang Madura secara sederhana/gamblang memandang seni pertunjukan dalam dua "home based" berdasarkan golongan sosial yang menghidupi keseniannya, yaitu 1)

⁴ Helene Bouvier, "Musik dan Seni Pertunjukan di Kabupaten Sumenep" dalam Huub de Jonge ed., *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*, Jakarta: Rajawali Pers, 1989, p. 207-208.

⁵ Faktor sistim nilai telah menjadi sesuatu yang hidup dan sukar berubah dalam masyarakat. Religiositas (menurut Y.B. Mangunwijaya) sebagai aspek lubuk hati, getaran hati nurani pribadi yang mencakup totalitas pikiran dan perasaan dalam bersikap religius (*Sastra dan Religiositas*, Yogyakarta: Kanisius, 1988).

golongan sosial *orèng alèm*, biasanya dikenakan kepada kalangan muslim "fanatik", ortodoks, taat agama, atau pesantren; 2) *orèng biasa*, dikenakan kepada kalangan yang "moderat" atau kalangan yang dapat memisahkan kepentingan agama dan kebutuhan seni, biasanya pilihan seninya relatif terbuka atau bahkan "sinkretis" [menggabungkan kepercayaan tradisional dan agama formal]; 3) serta golongan sosial *orèng blatèr* yang dipandang sebagai komunitas eksklusif dan menganggap dirinya sebagai komunitas elit desa. Tentunya, penggolongan sosial tersebut dapat mempengaruhi pula terhadap pilihan bentuk kesenian yang dikonsumsi, bahkan lebih jauh lagi cenderung menentukan hak hidup suatu bentuk kesenian mana yang perlu digalakkan dan mana yang tidak.

Namun secara faktual, penggolongan sosial tersebut tidak mampu mempengaruhi atau membatasi kebiasaan-kebiasan umum masyarakat Madura terhadap keyakinan setiap orang dalam melaksanakan suatu hajat. Kebiasaan hajatan hampir selalu dikaitkan dengan beberapa orientasi yang berdasarkan perhitungan "bulan baik" (perpaduan sinkretisme kepercayaan lama dengan bulan-bulan Islam), masa panen hasil bumi di musim kemarau, ataupun sesuai nadar seseorang yang kadangkala berada di luar dari kedua perhitungan sebelumnya. Munculnya orientasi tersebut tentu sangat berkaitan dengan faktor *geo-cultural* masyarakatnya dan alam kepercayaan tradisonalnya.

Seperti telah diketahui bahwa secara *geo-cultural* penduduk Madura umumnya masih memiliki ketergantungan tinggi pada sektor pertanian. Kekeringan tidak saja berarti kesulitan air, melainkan juga sebagai "kekeringan" aset utama ekonominya⁶. Namun, ketika budidaya tembakau menjadi suatu kegiatan yang digemari dan ditekuni oleh petani Madura, maka keadaan musim 'kemarau yang meresahkan' berubah menjadi 'kemarau yang menggairahkan'. Hasil kerja tersebut sungguh membawa pengaruh besar kepada kemakmuran dan kesejahteraan mereka. Pada saat itu, orang yang mempunyai kepentingan terhadap usaha tembakau justru tidak mengharapakan turun hujan, sebab jika hal itu terjadi akan merupakan malapetaka bagi impian keberuntungan mereka. Panen

⁶ Antara 70% sampai dengan 80%, penduduk Madura tergantung pada kegiatan-kegiatan agraris. Lihat Huub de Jonge, *Madura Dalam Empat Zaman : Pedagang, Perkembangan Ekonomi, dan Islam*, Jakarta: Gramedia, 1989, p. 35. Lihat pula "Serba-Serbi Kabupaten Sumenep Tahun 1995", diterbitkan Bagian Hubungan Masyarakat, Sekretaris Wilayah Daerah Tkl. II Sumenep, p. 90.

tembakau yang diistilahkan *osom bhāko* (musik tembakau) telah mengikat hampir seluruh komponen masyarakat desa yang terlibat (langsung atau tidak langsung) atas seluruh rangkaian aktivitas tersebut tanpa memandang klas sosial-ekonomi seseorang.



Gambar 21. Hamparan ladang tembakau yang siap panen merupakan hamparan impian kemakmuran masyarakat Madura (foto: Zulkarnain).

Fenomena ini membangkitkan impian ke arah rencana-rencana yang berimplikasi sosial ekonomi, menggairahkan pola hidup yang semula terasa berat menjadi menyenangkan. Kehidupan pasar di desa-desa menjadi semarak dengan iklim perputaran arus jual-beli barang lebih cepat. Wujud segala hajat bermunculan di mana-mana sebagai ungkapan rasa syukur mereka atau pun karena hajat yang memang berpangkal dari pertimbangan “mumpung saya sedang ada uang, mumpung orang banyak uang”. Hajat hampir selalu melibatkan kerjasama orang lain. Hajat dapat berupa pesta perkawinan, membangun rumah, membuka atau meningkatkan bidang usaha, melaksanakan berbagai *selamatan* (baik yang diadakan karena kebutuhan pribadi maupun kelompok), mengaktifkan potensi kesenangan mereka dalam bentuk perjamuan pesta desa atau sekadar arisan kelompok, hingga memborong barang-barang yang dianggap penting dan bergengsi (seperti: emas, sapi, kendaraan bermotor dan barang-barang sandang-papan yang bermerek mahal lainnya).

Ada pula cara masyarakat melampiaskan suka cita dengan berkumpul di pusat-pusat keramaian desa atau pada acara-acara pesta desa dengan mengenakan kelengkapan

busana dan perhiasan yang menunjukkan kebaruannya dan mencolok. Pesta semacam arisan pada beberapa kelompok masyarakat sering dijumpai di setiap sudut desa. Pola pertemuan bersama tersebut telah menjadi kebiasaan masyarakat Madura (khususnya Madura Timur). Mereka menyebutnya dengan istilah *kompolan* atau *kamrat*⁷. Arisan yang paling populer dan meriah, yaitu *kamrat (arisan) sapè sono'*. Pola solidaritas ekonomi seperti itu pada dasarnya merupakan bentuk arisan cara Madura. Dengan demikian, akhirnya dapat dikatakan bahwa tradisi musim hajat hanya bisa tercipta apabila musim panen tiba. Di sinilah terlihat adanya hubungan besar antara suatu kebudayaan dengan faktor alam.

Di sisi lain, kesenian Madura dalam konteks masa kini tidak dapat dipisahkan dengan apa yang disebut dengan budaya global yang secara faktual begitu mempengaruhi respon masyarakat terhadap aktualitas keseniannya. Dalam perkembangannya, setiap seni pertunjukan tumbuh secara dinamis sesuai respon pengetahuan, persepsi, hingga keyakinan masyarakatnya. Kompleksitas performa suatu seni pentas sangat nampak manakala kesenian yang berkembang telah berinteraksi dengan anasir-anasir budaya global atau lebih gamblangnya budaya populer. Serbuan hiburan populer yang bersifat massa dan komersial menuntut kesenian tradisional membangun sikap baru agar tidak tersisih, adaptatif dengan jamannya, namun tetap kontekstual dengan tradisi lokalnya. Adaptasi pun terjadi di mana-mana, barangkali hanya terkecuali untuk seni pertunjukan yang berkaitan dengan upacara ritual setempat. Perkembangan budaya masa kini sebagai fenomena baru telah memaksa berbagai seni pertunjukan untuk melakukan adaptasi untuk tetap *survive* menurut cara mereka sendiri, bahkan sebagian diantaranya (seperti seni teater *sandur*, ketoprak, tayuban, gamelan saronen (*sronènan*), musik patrol tongtong/ul-daul, rebana-hadrah, samroh-gambus) telah diupayakan melangkah ke arah *kitsch*, yaitu

⁷ Di Jawa (menurut Pigeaud), bentuk perkumpulan semacam ini banyak ditemukan (setidaknya dahulu) dan mempunyai kaitan dengan (*ka*)*sinoman*, yaitu kelompok pemuda-pemuda yang di dalam masyarakat desa memiliki tempat yang penting dalam hal gotong-royong. Perkumpulan yang bertujuan mengadakan hiburan dinamakan *kamratan*. Perkumpulan yang seperti itu tujuannya adalah tolong-menolong. Pertunjukan yang didirikan untuk keperluan itu biasanya tidak dibayar, tetapi cukup disuguh dengan hidangan. Lihat Pigeaud, *Javaanse Volksvertoningen*, 1938, dalam alih bahasa M.H. Pringgokusumo, "Pertunjukan Rakyat Jawa", Perpustakaan Istana Mangkunagaran, 1991, p. 240-241.

bentuk kesenian yang berorientasi pada kemungkinan perkembangan menjadi "seni massa" yang komersial; diajakan dengan kemasan seluwes mungkin menyesuaikan diri pada selera massa dengan tujuan bisa mencapai keuntungan finansial dan popularitas.

Dalam paper bahan ajar ini, terpilih salah satu budaya musik Madura yang dinilai paling representatif dan fenomenal perkembangannya pada Masyarakat Madura pada umumnya, terutama bagi masyarakat Madura Timur pada khususnya. Budaya musik yang akan dibahas lebih mendalam adalah musik "gamelan saronen" atau dalam sebutan lokalnya *sronènan*. Pemilihan kepada salah satu budaya musik ini dimaksudkan agar pembahasannya dapat mendetail dalam menjangkau ketiga aspek yang telah disebutkan pada bagian awal tulisan ini, yaitu aspek kesejarahannya, adat-tradisi masyarakatnya, serta aktualitasnya (perkembangan masa kini). Dengan demikian, pembaca dapat memperoleh gambaran yang spesifik hingga hal yang umum tentang suatu budaya musik Madura.

Jenis musik (Etimologi, Terminologi, dan Aspek Historis Gamelan Saronen)

"Gamelan *saronen*" bukanlah sebutan yang umum di Madura. Orang Madura lebih suka menyebutnya dengan bahasa yang pragmatis dan kontekstual, sehingga dari fenomena tradisi lisan ini muncul beberapa sebutan untuk gamelan *saronen*, yaitu disebut *sronèn*, *sronènan*, gamelan *thèthèt*, *tabbhuañ sronèn* atau pun *tabbhuañ sapè*". Kata "gamelan" yang disandingkan pada kata "*saronèn*" semata-mata dipilih untuk membantu memperjelas definisi yang diberikan para peneliti terhadap pengertian seperangkat alat musik tersebut. Gamelan saronen merupakan perangkat musik yang terdiri dari alat tiup yang disebut *saronèn/ thèthèt*, kendang, ketipung (kendang kecil), serta instrumen berpencon, seperti gong, kempul, *karandelān*⁸, dan sepasang kecer. Instrumen-instrumen tersebut merupakan unsur penting dari perangkat gamelan yang dikenal di nusantara.

⁸ ukuran fisiknya seperti bonang Jawa dan dalam gamelan saronèn instrumen itu terdiri dari tiga buah pencon yang diletakkan dalam satu rancak dan ditabuh oleh satu orang. Di Kemudian hari, permainan tabuhan *karandelān* itu kemudian diurai menjadi dimainkan oleh tiga orang. Meskipun demikian, pola tabuhannya tidak berubah, yaitu berupa jalinan struktural "panyolcol-kenong kènè'-kenong rajâ" atau dalam gamelan Jawa seperti jalinan tabuhan struktural "kethuk-kempyang-kenong".



Gambar 22. Perangkat gamelan saronen terkini yang cenderung menonjolkan bunyian-bunyian berfrekuensi tinggi dan nyaring (Foto: Veronica)

Dalam formasinya yang sederhana, perangkat instrumen tersebut banyak berkembang dalam bentuk-bentuk musik rakyat pedesaan. Setidaknya istilah "gamelan saronen" telah disebut-sebut dalam tulisan Buys (1928) dan Pigeaud (1938). Hingga sekarang penggunaan istilah tersebut masih digunakan di kalangan akademisi. Namun ada juga beberapa penulis yang lebih suka memakai istilah lokal (sesuai dengan cara penyebutan orang Madura). Dalam tulisan ini pun, kata "gamelan" digunakan untuk menghindari dari kesalahan pengertian praktis untuk pembaca yang lebih luas, selain mudah memilikannya dari pengertian *saronèn* sebagai instrumen.

Saronèn Madura termasuk instrumen tiup (*shawm*) dengan cara tiup vertikal (*end-blown flute*), dan instrumen sejenis *saronèn* itu memiliki nama yang beragam. Menurut Kunst, instrumen ini di Jawa Timur dinamakan *selompret* atau *somprèt*; di Banyumas disebut *tetepret*; sebutan di masa Hindu-Jawa adalah *pereret*, *pleret*, *gem(p)ret*; di Sunda: *tarompet*; di Bali disebut *pereret*. Kunst juga menjelaskan bahwa *saronèn* berasal dari kebudayaan Persi-Arab (kata *surnai* [bahasa Arab], di Nusantara berubah menjadi *serunai* atau *sarune* (di Sumatra) dan *saronèn* (di Madura) *slompret* (di

Jawa Timur). Selama periode Jawa-Hindu, baik di Jawa, Bali dan juga di Batak, fenomena "sebutan" tersebut telah teradopsi pula dalam kebudayaan non islami.⁹



Gambar 23. *Saronèn* atau *thèthèt* yang begitu dominan sebagai alat tiup musik kerakyatan Madura. (Foto: Veronica)

Dalam suatu ensiklopedi musik dunia, instrumen *saronèn* digolongkan dalam kelas *aerophone - double reed - folk Shawms*, dan jenis instrumen itu telah dipakai oleh masyarakat kuno Timur Tengah dan Eropa. *Saronèn* yang tergolong sebagai alat tiup berlidah getar ganda, dimiliki oleh banyak bangsa dengan bentuk fisik yang tidak jauh berbeda, serta karakteristik bunyi yang melengking kuat, serak dan berdengung sehingga karenanya selalu dimainkan di luar ruangan pada acara-acara seremonial tradisional.¹⁰

Apabila kita menyimak kembali jauh ke belakang, dalam arti menyimak pandangan sejarah tradisional secara komprehensif, jauh sebelum eksisnya tulisan sarjana barat, maka dugaan mengenai keberadaan gamelan saronen yang memiliki hubungan historis dengan ide atau imajinasi musik keprajuritan nampaknya cukup kuat.

⁹ Jaap Kunst, *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique*, vol. I, The Hague Martinus Nijhoff, 1973, p. 238.

¹⁰ Diagram Group, *Musical Instruments of The World*, New York: Facts On File Publications, 1976, p. 44-45. Lihat juga, Denis Arnold, *The New Oxford Companion to Music*, Vol. II, New York: Oxford University Press, 1984, p. 1676-1679.

istilah "*srunèn*" memiliki makna sebagai musik keprajuritan (musik militer suatu kerajaan) atau berimplikasi sebagai musik penghormatan profesional (arak-arakan).

Beberapa artefak dan dokumen sejarah tradisional telah menguraikan dengan jelas akan hal tersebut. Diantaranya adalah gambar instrumen yang teridentifikasi sebagai jenis instrumen trumpet yang ditemukan pada relief Candi Panataran (abad VIX). Fragmen tertentu dari Relief Panataran terdapat gambar dua tentara Kera Sugriwa sedang memikul gong besar yang dilatarbelakangi pasukan Kera, sedangkan pada fragmen yang lain memperlihatkan beberapa *buta* kecil sambil berjalan memainkan gong kecil (dipegang menggantung dengan satu tangan), kemanak, dan instrumen tiup (*shawm*).¹¹



Gambar 24. Fragmen musik perang tentara Kera Sugriwa pada relief Candi Panataran (Foto: Zulkarnain)

Dari dokumen tertulis, Kitab *Usana Bali Usana Jawa* menyinggung mengenai bunyi-bunyian yang dipakai untuk mengiringi prajurit dewata ketika menyerang

¹¹ Jaap Kunst, *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique*, Vol. II, The Hague Martinus Nijhoff, 1973, p. 417, 421.

Kerajaan Maya Denawa. Instrumen bunyi-bunyian yang dipakai adalah gong, kendang, terompet, suling, *gerantung*, *dengdengkuk*, yang ditabuh serempak dan hiruk pikuk bertujuan menambah semangat tempur.¹² Seperti juga halnya dalam lontar *Aji Gurnita* menyebutkan gamelan *bebonangan* (Bali) yang juga memakai instrumen keluarga logam dalam menghadirkan kesan nyaring dan serempak itu (salah satunya) dipakai untuk melatih pasukan perang di jalan raya.¹³

Dalam candra sengkala *Samadyaning Rana Tri* (338) telah pula disebut-sebut tabuhan bernama *Mardangga* (orkestra musik perang) yang terdiri dari: *kala* (kendang), *sangka* (gong), *gubar* (bentuknya mirip bende tanpa pengu), *gurnang* (mirip kenong tetapi ditabuh seperti bende), *bairi* (seperti gong *bheri* tanpa pengu), *puksur* (seperti terbang atau tambur yang ditabuh secara *kajeng* [samar-samar]), *thongthong* (dibuat dari gangsa/ logam dan ditabuh secara samar-samar), *grit* (mirip terbang yang ditabuh seperti tambur), *teteg* (bentuknya seperti bedug), *maguru gangsa* (mirip gong *kemodhong*, namun digantung tanpa plangkan).¹⁴

Sebuah *tinengeran* bercandra sengkala *Trus Kaesthi Panataning Ratu* (1689) di masa Susuhunan Mangkurat I menunjukkan dibuatkannya gamelan *srunèn* yang diperuntukkan kepada para abdi dalèm prajurit kerajaan.¹⁵ Dalam serat *Sastramiruda* yang ditulis pada jaman Sri Susuhunan Paku Buwana IX (bertahta tahun 1863 sampai 1893 di Surakarta), gamelan *srunèn* disebut-sebut sebagai musik yang diperuntukkan mengiringi Korps Prajurit *talangpati*¹⁶ (dalam kamus Jawa kuno, *talangpati* berarti siap bertempur sampai mati)¹⁷. Kunst menguatkan bahwa di Keraton Yogyakarta pun banyak dikenal musik perang, antara lain: korps prajurit Daheng dan

¹² *Usana Bali Usana Jawa, Teks dan Terjemahannya*, Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Propinsi Dati I Bali. Denpasar, 1989, p.77.

¹³ I Gusti Bagus Sugriwa, "Terjemahan Lontar Aji Gurnita", tanggal 12 Maret 1977.

¹⁴ R. Ng. Pradjapangrawit, *Serat Sujarah Utawi Riwayatng Gamelan: Wedhapradangga (Serat Saking Gotek)*, jilid I-IV. Surakarta, STSI Surakarta bekerjasama dengan The Ford Foundation, 1990, p. 7-8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶ "Serat Sastramiruda", alih bahasa Kamajaya. Jakarta, Depdikbud, 1981, p. 43.

¹⁷ Kata *talangpati* (atau juga *atalan jurit*) jika diuraikan menjadi *a-talan* (siap bertempur/berkorban) dan *pati* (kematian). Lihat dalam P.J. Zoetmulder dan S.O. Robson, *Kamus Jawa Kuna-Indonesia*. Jakarta, PT. Gramedia Pustaka Utama, 1995.

Bugis. Orkestra kecil itu terdiri dari gong, bende, kecer, kendang, ketipung, serta ditambah dua jenis instrumen import (Eropa), yaitu trompet logam dan tambur.¹⁸

Demikianlah beberapa data sejarah tradisional memberi gambaran tentang musik keprajuritan yang ternyata memiliki kaitan dengan apa yang disebut musik “srunen“, yang belakangan terjabarkan dalam kehidupan budaya musik hampir di seluruh nusantara. Di Madura sendiri, fenomena musik keprajuritan kemudian mewujud ke dalam musik arak-arakan rakyat (terutama dalam bentuk gamelan saronen) yang ditiru dan dikembangkan di kalangan rakyat jelata dalam berbagai keperluan, baik untuk sarana ritual adat hingga menjadi suatu seni tontonan rakyat. Brandts Buys dan Pigeaud banyak menceritakan pesatnya perkembangan pertunjukan *saronèn* di luar keraton terutama di awal abad XX ini.

Gamelan saronen Madura mulanya kurang dikenal sebagai musik prosesi, melainkan berkaitan dengan kesenian rakyat keliling (amen) yang dipakai mengiringi dramatari dan drama komedi, seperti topeng *klana* Pamekasan¹⁹, *salabādhān* (*sandur*) dan *ajhing* Bangkalan²⁰. Pigeaud menjelaskan bahwa teater komedi tersebut sangat digemari oleh orang Madura dan berkembang luas di Jawa Timur dengan sebutan *srunèn*. Iringan musiknya hanya terdiri dari instrumen tiup *srunèn* (*saronèn*), dua kendang dan satu kenong.²¹ Di tahun 1995, pertunjukan teater komedi yang diiringi gamelan saronen di Bluto (Sumenep) masih ditemukan. Pertunjukannya masih menyisahkan adanya penggalan cerita "*bhārisān*" yaitu tarian prajurit oleh penari topeng tunggal. Momentum adegan tarian ini selalu ditandai dengan iringan *sarka'an* yang di kemudian hari gending tersebut menjadi gending utama untuk musik prosesi di Madura.

Dari penjelasan di atas memberi pengertian bahwa tradisi arak-arakan merupakan fenomena kuno yang berhubungan dengan kepercayaan lama. Demikian pula, materi arak-arakan, termasuk unsur seni pertunjukan dan tetabuhan yang menyertainya,

¹⁸ Jaap Kunst, *op. cit.*, 1973, p. 293-294.

¹⁹ J.S. dan A. Brandts Buys van Zijp, *De Toonkunst bij de Madoereezen* (seni musik pada orang Madura), Djawa VIII, Weltevreden: 1928, blz. 149.

²⁰ *Ensiklopedi Seni Musik dan Seni Tari Daerah*. Surabaya: Laporan Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah Jawa Timur, Dinas P dan K DATI I, 1986, p. 213, 297.

²¹ Th. Pigeaud, *Javaanse Volksvertoningen: Bijdrage tot de Beschrijving van Land en Volk.*, 1938 dalam KRT. Muhammad Husodo Pringgokusumo, "Pertunjukan Rakyat Jawa", Perpustakaan "Rekso Pustaka" Istana Mangkunegaran, Solo. 1991, p. 560.

merupakan tradisi yang telah berlangsung lama. Gamelan saronen yang kemudian dikenal sebagai musik arak-arakan di Madura, tentunya gejalanya telah diawali oleh jenis tetabuhan yang ada sebelumnya. Kajian yang telah dilakukan menunjukkan bahwa ansambel tongtong merupakan musik arak-arakan paling tua di Madura.

Perlu diketahui pula bahwa instrumen tongtong (baik bahan kayu ataupun bambu) adalah instrumen idioponik yang telah lama hidup dalam masyarakat-masyarakat primitif hingga agraris masa kini. Instrumen ini mulanya (yang paling kuno) bernilai mitologis dan digunakan untuk kepentingan ritual magis. Kemudian berkembang lebih jauh menjadi alat komunikasi hingga berfungsi sebagai alat musik.²² Bahkan, Buys menjelaskan (juga diyakini Kunst) bahwa di Madura tongtong telah lebih awal dimanfaatkan untuk kepentingan musik. Sementara di Jawa dan Bali, jenis kentongan lebih khusus digunakan untuk alat komunikasi. Tongtong Madura yang pada awalnya digunakan pula sebagai alat komunikasi, kemudian pada masa Hindu Jawa terjadi pengembangan fungsi yang lebih menekankan pada unsur musikal dengan bobot materi yang lebih ringan dan ukuran yang mudah dibawa (berjalan).²³ Barangkali dari petunjuk inilah dapat dipahami mengapa musik prosesi yang eksis di Madura sebelum gamelan saronen adalah musik ansambel tongtong. Bahkan, ansambel tongtong pernah populer dan menjadi ikon sebagai musik arak-arakan sapi karapan (tradisi permainan rakyat Madura yang terkenal itu), hingga dinilai sebagai musik yang selalu dikaitkan dengan kepentingan sapi. Fungsi dan kegunaannya pun kurang lebih sama seperti gamelan saronen saat ini, yaitu melayani kebutuhan kegiatan sosial masyarakat, seperti ritus-ritus adat *rokad tasè'* (sedekah laut), *rokad tanè* (selamatan pertanian), *mar-lamar* (mengarak lamaran pengantin), serta mengiringi bentuk-bentuk selamatan lainnya. Bedanya, musik tongtong tidak sekomersial dan sebanal/seatraktif gamelan *saronen* saat ini.

²² Lihat dalam Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York: Norton, 1940, p. 27-48 dan *Our Musical Heritage (A Short History of Musical)*, New York: Prentice-Hall, Inc., 1955, p. 3-4. Jaap Kunst, *Hindu-Javanese Musical Instruments*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1968, p. 57-59. Lihat pula bab XI. "Andere Spleetrommen" tentang tongtong yang dipergunakan orang dalam menghadapi bulan *Gherring* (gerhana bulan), dalam Brandts Buys, J.S & A-van Zijp., *op. cit.*, p. 89-91.

²³ Jaap Kunst., *op. cit.*, 1973, p. 72.



Gambar 25. Seperangkat gamelan tongtong (generasi awal gamelan saronen) “sè ghâtel” milik Maliya (Batuputih, Sumenep) warisan ayahnya. Perangkat musik ini belum dilengkapi gong dan kendang kecil (ketipung), serta masih terdapat alat musik tongtong bambu. (Foto: Zulkarnain)

Ketika gamelan saronen berkembang luas dan mulai mapan sebagai musik prosesi, perangkat alat musiknya semakin mengalami penambahan sedemikian rupa. Bahkan, demi menambah kesan kuatnya rasa melodi, kadang perangkat musik tersebut masih ditambah satu atau lebih instrumen *saronèn*. Pada pertunjukan non prosesi (seperti mengiringi beberapa teater rakyat), gamelan saronen dalam orkestra yang lebih besar, kadang masih ditambah instrumen kendang besar, saron, angklung, *tongtong*, bonang, atau gambang terutama yang berkembang di Jawa Timur. Dalam pengamatan Kunst, karakter suara dan pola melodi *saronèn* Madura memperlihatkan suatu pengaruh kuat di Jawa Timur.²⁴ Permainan instrumen melodis (*saronèn/ tètèt*) yang demikian menonjol dalam kesatuannya menyebabkan gamelan jenis ini dikenal dengan sebutan gamelan saronen, *sroninan*, atau gamelan *tètèt*.

Awal dasawarsa 50-an, gamelan saronen sudah mulai memasuki posisi yang relatif mantap sebagai musik kerakyatan di Madura Timur. Gamelan *saronen* tidak saja dipandang sebagai musik teater rakyat, melainkan sudah populer sebagai musik arak-arakan. Bahkan yang paling monumental, sosok musik ini semakin eksis sebagai korps

²⁴ Jaap Kunst., op. cit., 1973, p. 283.

musik karapan sapi di Madura Timur. Berbagai kelompok musik gamelan saronen dari penjuru desa bermunculan di setiap penyelenggaraan karapan sapi yang frekuensinya terus meningkat sejak memasuki masa kemerdekaan.²⁵ Konsekuensi logisnya, jenis musik ini cepat populer karena menjadi bagian penting dalam karapan sapi. Sebagaimana diketahui banyak orang, tradisi karapan sapi memiliki arti penting bagi masyarakat Madura.

Keberadaan gamelan *saronen* sejak masa orde baru hingga sekarang telah menjadikannya *marketable* dalam kegiatan-kegiatan keupacaraan di desa-desa. Secara kuantitatif, gamelan *saronen* semakin menjangkau sosialisasi fungsi paling luas dalam berbagai kegiatan hajat masyarakat (baik yang masih ritual hingga yang profan) menjadi kesenian yang paling menggairahkan. Setiap orang dapat melihat eksistensi musik ini (misalnya) pada upacara arak-arakan perkawinan, berbagai bentuk *pangantan* (pengantin) sunatan, ruwatan, tamu kehormatan, mengarak sesajian ke tempat keramat, hingga kemudian musik tersebut selalu dikaitkan dengan term “sapi“, hewan kebanggaan orang Madura. Sebagai contoh, gamelan *saronen* sering dipakai sebagai sarana pengabsah transaksi jual-beli sapi. Tidak mengherankan apabila akhirnya gamelan saronen menjadi sangat populer, sekaligus terlegitimasi secara sosial. Fenomena ini diiringi pula oleh adanya gejala perubahan yang menonjol secara dinamis, yaitu tumbuhnya tuntutan dan kesadaran kreatifitas pada aspek-aspek estetis "*performance*"-nya.

Ada pula beberapa grup gamelan *saronen* yang bersedia menyajikan (dalam bentuk dan cara apa saja) sesuai permintaan penanggap dari pihak manapun. Kelompok yang telah mapan akan cenderung mengembangkan produksi pentasnya secara "serba guna" (menciptakan paket sajian multi fungsi yang bisa menyajikan jenis kesenian lain). Tujuannya, untuk memperluas pasar atau mengejar kepraktisan pemilik hajat yang ingin menanggapi satu kelompok kesenian tetapi yang sanggup melakukan berbagai jenis pertunjukan. Suatu grup gamelan saronen senantiasa siap pakai untuk mengimbangi frekuensi permintaan masyarakat yang terus mengalir terutama pada masa-masa "tradisi" tertentu, seperti tradisi “musim“ hajat. Di sinilah, eksistensi gamelan *saronen*

²⁵ Sulaiman. *Karapan Sapi di Madura*. Jakarta: Proyek Media Kebudayaan, Depdikbud, 1983/1984, p.120.

berkembang dari mata rantai panjang yang dimulai dari potensi alam yang memberikan akses pada musim panen, musim hajat, selanjutnya musim tanggapan terhadap berbagai kesenian, termasuk yang terbesar kuantitasnya di Madura timur adalah kesenian gamelan saronen.

Wujud Musik Gamelan Saronen

Gamelan *saronen* dalam hal ini tidak dapat dipisahkan dari konteks musik sejenisnya di Jawa, bahkan prototipe musik ini diduga kuat berasal dari budaya musik masa silam yang diistilahkan Hood sebagai "motif munggang". Dahulu, pola-pola musik seperti itu hanya boleh dimainkan pada seperangkat alat musik yang patut dimuliakan.²⁶ Pada gilirannya, pola empat not (termasuk tipe kolotomiknya) ditemukan di banyak tempat dalam bentuk yang sama. Motif kuno dari formula tiga nada itu berbentuk:

a b c d a b c d

atau dapat digantikan dengan nada yang pernah ditulis Mantle Hood mengenai motif tabuhan *munggang* Jawa, yaitu:

3 2 3 1 3 2 3 1

Motif musik "Indonesia kuno" -- istilah Jaap Kunst-- di atas pada kenyataannya ditemukan di hampir seluruh nusantara. Versi motif melodi 3231 3231 3231 3231 yang meluas persebarannya secara berabad-abad (Hood, 1980 [vol.I]: 172) merupakan pemakaian pola empat not kuno yang mungkin sudah tergantikan dalam jalinan nada dan kerangka kolotomik yang bervariasi.²⁷ Motif-motif melodi tersebut yang nampak jelas dalam pola pukulan bonang tiga pencon atau *karandelân*, akhirnya banyak mengilhami bentuk-bentuk musik upacara adat, perang-perangan, kesurupan, baris-berbaris, iringan tari-tarian kerakyatan, ataupun sekadar mengiringi arak-arakan, pawai atau resepsi profan lainnya dikemudian harinya .

²⁶ Mantle Hood, *The Evolution of Javanese Gamelan*, book I (*Music of The Roaring Sea*). New York, C.F. Peter Corporation, 1980, p. 121, 163.

²⁷ *Ibid.*, p. 172.

Banyak kalangan akademisi yang menilai bahwa pola dasar tabuhan gamelan pakurmatan (utamanya gamelan munggang) telah menjadi prototipe bagi pola-pola tabuhan “pakurmatan“ yang berkembang di kalangan rakyat. Bahkan orientasi peniruannya tidak hanya pada wujud pola tabuhannya, melainkan pula pada persamaan konsepsi susunan perangkat alatnya, formula *beat* yang berulang, kerangka tabuhan yang struktural untuk instrumen kolotomik (ketuk-kempyang-kenong-kempul-gong), serta persamaan karakter/ suasana musiknya secara menyeluruh.

Menurut Brandts Buys, pola-pola pukulan gamelan saronen justru menunjukkan hubungan yang jelas dengan bentuk "siklus gong-an" (*cycle-division*) gamelan tua (gamelan formal [Jawa]). Pada perkembangan lebih lanjut, Kunst menilai bahwa musik sejenis gamelan saronen di Jawa Timur hampir memiliki formasi orkestra yang sama di berbagai tempat, yaitu terdiri dari instrumen yang saling berpasangan (*lakè' - binè'*²⁸ atau ringan-berat), seperti gong-kempul, sepasang kenong, sepasang ketuk (ibarat ketuk-kempyang), kendang-ketipung. Sementara, karakter melodisnya memberi pengaruh yang sangat kuat di Jawa Timur.²⁹

Di masa sekarang, motif munggang lebih dikenal sebagai "motif *kenong telo*" yang biasa dimainkan pada instrumen *karandelān* Jawa Timur (sebuah pangkon yang berisi tiga pencu seukuran bonang), sedangkan di gamelan saronen Madura motif itu tersebar (*distributed*) dan dilipatgandakan dalam “instalasi“ tabuhan pada instrumen *panyolcol*, *kenong kènè'*, *kenong rajā*, kempul dan gong. Berikut ini contoh beberapa tingkat jalinan-jalinan tabuhan, dari unsur yang sedikit hingga yang banyak, seperti:

jalinan dua nada a b a . a b a . a b a . a b a .

jalinan tiga nada a b a . a b a c

jalinan empat nada a b a c a b a . a b a c a b a d
atau + . + N + . + P + . + N + . + . + . + N + . + P + . + N + . + G

Berikutnya adalah contoh jalinan tabuhan yang tersusun dalam “satu kesatuan pola ritem”. Secara prinsip, pukulan gong, kempul, dan pukulan kenong *rajā*

²⁸ Dalam terminologi kuno, *binè'* (wanita) bermakna pada kualitas nada rendah/berat sedangkan *lakè'* (laki-laki) bermakna sebaliknya (Lihat Curt Sachs. *The History of Musical Instrument*, 1940)

²⁹ Linda Burman-Hall, op. cit., 1991, p. 13.

merupakan pondasi ritme yang “jarak waktu“ diantara kombinasi pukulan ketiganya mempengaruhi isian pukulan bagi instrumen lainnya (kenong *kènè'*, *panyolcol* dan kendang ketipung). Apabila tempo iramanya agak pelan, maka hanya instrumen isian yang mengalami pengembangan atau penggandaan. Namun, cara ini jarang terjadi pada penyajian gending *sarka'an* saat prosesi. Biasanya pola ritme yang dimainkan cukup pendek. Berikut ini akan diuraikan beberapa pola kerangka ritme untuk memberi gambaran atas penjelasan di atas:

Pola ritme pendek (paling sering digunakan dalam sajian gending *sarka'an*)

		N		P		N		G	
		+	.	+	.	+	.	+	.
	o	.	o	.	o	.	o	.	o
	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	i	t	i	.	i	t	i	.	i
	t	i	.	i	t	i	.	i	t
	i	t	i	.	i	t	i	.	i

keterangan:

(G) gong, (P) kempul, (N) kenong *rajã* (+) kenong *kènè'* (o) *panyolcol*, [(i) tabuhan lemah (x) tabuhan kecer], [(i) pukulan lemah (t) pukulan kuat dalam kendang ketipung].

Pola ritme sedang (normal)

	N		P		N		-		N		P		N		G
	+	.	+	.	+	.	+	.	+	.	+	.	+	.	+
	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
	ixi	.	ixi	.	ixi	.	xix	.	ixi	.	ixi	.	ixi	.	ixi
	iti	.	iti												

Polar item panjang (pelipatgandaan isian yang sering disajikan dalam gending *lorongan*)

	N		P		N		-	
	+	.	+	.	+	.	+	.
	o	o	o	o	o	o	o	o
	x	x	i	x	x	i	x	x
	iti	.	iti	.	iti	.	iti	.

	N		P		N		G
	+	.	+	.	+	.	+
	o	o	o	o	o	o	o
	x	x	i	x	x	i	x
	iti	.	iti	.	iti	.	iti

Pada kasus tertentu, dijumpai pola pukulan kenong dan kempul yang berbeda dari biasanya. Meskipun ini tidak mengubah kerangka gending secara keseluruhan, tetapi

perubahan tersebut memberi kesan yang baru bagi mereka. Gejala inipun telah banyak diminati oleh kelompok-kelompok baru.

Contoh pada bentuk *sarka'an*:

N
P
N
P
G
N
P
N
P
G

Contoh pada bentuk *lorongan* (pada irama II):

N
.
N
P
N
.
N
-
N
.
N
P
N
N-
N

G

Jalinan nada kempul dan kenong yang menempati posisi aksens dinamis (sedangkan gong: aksens agogis) agaknya juga dapat diproyeksi sebagai *balungan* (kerangka) gending. Kesan ini amat kuat karena posisi *balungan* ditempati oleh jalinan kedua instrumen tersebut.

Pola jalinan ritem di atas dimainkan secara berulang-ulang dan terus-menerus sehingga menghasilkan bunyi yang bersambung, dan memasuki kesan musikal yang monoton, tetapi sekaligus menimbulkan efek ekstase. Monotonitas akhirnya berbalik menjadi kekuatan dari jenis musik prosesi, atau musik kerakyatan lainnya yang lebih mengedepankan fungsinya daripada substansi kompositoriknya. Kenyataannya, pola ritem seperti ini sering kita jumpai dalam berbagai kegiatan prosesi kerakyatan, musik iringan tari perang-perangan atau permainan perkelahian, dan sebagainya.

Dalam gamelan saronen, kerangka musik di atas kemudian diisi oleh permainan kendang yang menghiasi struktur kolotomik itu dengan “gerakan” ritme kendang yang dinamis pula, ekspresif dan juga “bertugas” menjaga emosi dan vitalitas penyajian para pemainnya. Sementara, gending (melodi) diisi secara dinamis oleh instrumen *saronèn* (disebut juga *thèthèt*) yang memiliki karakter suaranya yang nyaring, melengking, dan “kasar” (istilah Kunst: seperti suara burung merak, “*it sings like a lark, but with the voice of a shrill peacock*”)³⁰. Melodi *saronèn* yang nyaring pada dasarnya berperan menggantikan vokal *kèjhungan* (melodi nyanyian). Sebagai instrumen melodis satu-satunya, *saronèn* menjadi penting dalam keseluruhan penyajian musikal gamelan

³⁰ Jaap Kunst, op.cit., 1973, vol. I, p. 238.

saronen, bahkan posisinya menjadi dominan ketika suatu kelompok masih menambah dua atau tiga alat tiup tersebut demi pencapaian “kemeriahan” bunyi. Kesan dari fenomena bunyi dominan dan paling berbeda inilah yang menjadikan alasan mengapa orang Madura cukup menyebut musik ini dengan "*sronèn* atau *sroninan*" tanpa sebutan pendamping lebih lanjut.

Secara musikal, gamelan saronen memberi kesan kuat sebagai musik ritmik, meskipun di dalamnya terdapat unsur melodi yang menonjol karena nyaringnya bunyi *saronèn*. Pada dasarnya, gamelan saronen merupakan ansambel gong, bukan seperti pengertian gong *chime* yang melodius tetapi lebih berarti musik yang memiliki struktur kolotomik berjenjang atau berkelipatan (seperti yang telah digambarkan di atas). Namun akumulasi permainan instrumen kolotomik gong secara *ostinato* (diulang-ulang) sehingga membentuk kesan kerangka musik. Hanya instrumen *saronèn* dan kendang yang memiliki gaya permainan relatif bebas dan mengandalkan *virtuositas*.

Gamelan saronen hanya mengenal dua macam gending pokok yang digunakan untuk musik prosesi (arak-arakan), yaitu gending *sarka'an* (*giroån sarka'*) dan *lorongan*. Perbedaan selain terletak pada dasar melodi lagu gendingnya yang dimainkan instrumen tiup (*thèthèt/saronèn*), juga terletak pada panjang-pendeknya pola ritem yang menjadi kerangka tabuhannya. Demikian pula, aspek ekstra musikalnya (kontekstualitas) dari kedua gending itu pun menunjukkan perbedaan. Gending *sarka'an* (artinya: gebyar) disajikan pada saat-saat yang khusus: dipakai untuk suasana-suasana "pembuka" atau "penutup" suatu acara; menandai pentingnya suatu momen tertentu baik dalam acara prosesional maupun dalam rangkaian upacara sosial. Dalam arak-arakan, *giroån sarka'* digambarkan sebagai gending yang berkarakter meriah dan gagah. Implikasinya, musik dimainkan dengan bunyi yang keras/lantang dan dengan irama yang rancak/relatif cepat (serasi dengan langkah kaki pendek-pendek pemain gamelan saronen). Adanya pengolahan tempo yang cepat dan isiannya yang rapat berpengaruh terhadap emosi penampilan arak-arakan. Sementara, Gending *lorongan* idealnya dibawakan dalam *irama tanggung* (tempo sedang). Biasanya gending *lorongan* (*lèr-mèlèr/lan-jalan*, diartikan: berjalan perlahan/hikmat) dimainkan dalam durasi yang panjang sesuai jarak tempuh prosesi itu dilakukan sebagai “*stage-nya*“. Karakter gending ini relatif lebih tenang dan

digambarkan mereka sebagai gending yang agung-hikmad, sehingga tidak mengherankan jika gending *lorongan* itu seringkali ditempatkan untuk mendukung kehikmatan seremonial arak-arakan ataupun dalam kesempatan lain yang mengekspresikan suatu kegembiraan dan kemenangan.

Instrumentasi (wujud ansambel dan organologi alat musik)

1. Perangkat Gamelan

Pembakuan nama-nama seperangkat instrumen gamelan saronen memang belum pernah ada. Perbedaan itu tidak saja terdapat di setiap daerah, melainkan di setiap kelompok gamelan saronen dalam satu daerah pun kadang bisa berbeda. Namun dari keberagaman sebutan itu masih dapat ditemukan "benang merahnya". Demikian pula, soal keragaman perangkat alat musik pada setiap kelompok gamelan saronen yang kemudian dapat dirumuskan mana instrumen yang representatif (banyak digunakan) dan mana yang sifatnya variasi saja. Dalam perincian instrumen di bawah ini, perlu dilakukan penyetaraan dengan nama dan bentuk fisik instrumen yang telah dikenal luas di Jawa agar pembaca lebih mudah memperoleh gambaran. Adapun nama-nama seperangkat baku gamelan saronen yang representatif dapat dirinci sebagai berikut:

a. Instrumen kerangka:

- *ghung rajā* = *tabbhūān rajā* = seukuran gong
- *ghung kènè'* = *tabbhūān kènè'* = seukuran kempul
- *pendung* = kenong *rajā* = seukuran bonang barung
- *panenga* = kenong *kènè'* = seukuran bonang penerus
- *panyolcol* = *toltol* = *kotekan* = seukuran bonang penerus tetapi lebih kecil dari *panenga*.

b. pemimpin irama:

- *ghendhāng rajā* = kendang besar (seukuran kendang wayangan di Jawa)

c. pemimpin lagu/melodi:

- *saronèn* = *tètèt* = *panthil*

d. Instrumen pendukung:

- *korsa* = *korca* = *kèrca* = *cèrcèr* = kecer

- *ghendhāng kènè'* = kendang kecil (seukuran kendang ketipung di Jawa)

Di masa sekarang, justru kita akan jarang menemukan kelompok gamelan saronen yang masih mempertahankan perangkat baku seperti di atas. Penambahan instrumen cenderung bervariasi dan dilakukan oleh hampir setiap kelompok gamelan saronen dengan alasan bahwa penambahan itu karena kebutuhan selera musikal mereka yang senantiasa berkembang atau karena sebab latah mengikuti *trend*. Beberapa kelompok gamelan saronen saat ini seringkali memberi penambahan instrumen tiup *saronèn* sebanyak dua atau tiga buah yang dimainkan bersamaan, atau menambah instrumen perkusi logam yang berfrekuensi tinggi, seperti: kecer dan tambourin, ataupun kendang yang lebih besar dari kendang yang biasa digendong pemain gamelan saronen. Penggandaan instrumen merupakan gejala yang menandai perkembangan karakter musik gamelan saronen sebagai musik arak-arakan dalam dua decade belakangan ini. Secara musikal, musisi gamelan saronen menginginkan pencapaian karakter musik yang nyaring dan bergemerincing, sehingga mampu menguatkan kesan yang gebyar, hingar-bingar, dan meriah.

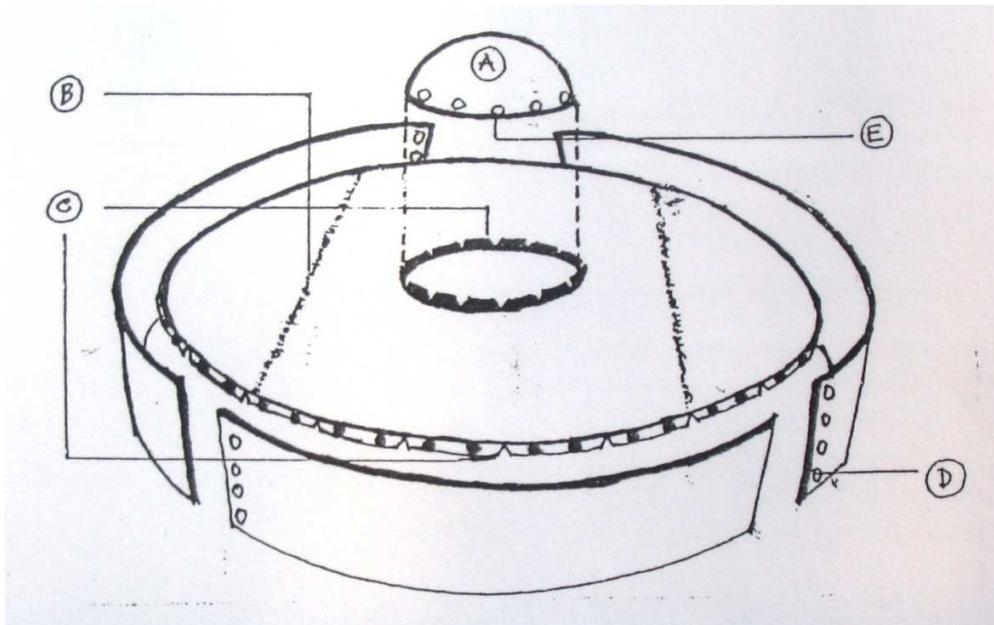
Adapun formasi penataan instrumen gamelan saronen dalam tradisi arak-arakan sebenarnya tidak ada ketentuan yang pasti, namun kecenderungan yang ditemukan biasanya berbanjar dua atau tiga. Baris paling depan ditempati instrumen tiup/saronèn atau kecer, baris kedua kendang dan ketipung (atau jika berbanjar tiga, maka keduanya di posisi tengah), baris ketiga dan seterusnya di tempati instrumen kolotomik (*ghung rajâ-ghung kènè'-kenong rajâ-kenong kènè', panyolcol*). Sementara sesuatu yang diarak selalu ditempatkan di baris terdepan dari korps musiknya. Pengertiannya bahwa gamelan saronen merupakan musik “pengiring” arak-arakan, dan bukan musik “pengawal”.

2. Organologi dan Pelarasan

Gamelan saronen yang didominasi instrumen jenis gong, umumnya berbahan plat besi, sebagaimana kualitas instrumen musik rakyat pada umumnya. Bahan besi tergolong bahan yang sederhana jika dibanding dengan bahan perunggu. Demikian pula dengan teknik pembuatannya dan peralatan. Sahe, seorang pembuat gong besi di Kalianget, Sumenep, mengaku hanya membutuhkan satu minggu untuk membuat seperangkat

instrumen keluarga gong tersebut. Bahan dasarnya merupakan plat besi dari tong (drum besi minyak tanah/minyak pelumas. Kemudian sedikit plat kuningan sebagai bahan untuk membuat pencu pada masing-masing instrumen gong yang berbagai ukuran tersebut. pencu dari bahan kuningan sangat penting artinya bagi akustik gamelan plat besi. Menurut Sahe, pencu merupakan *sè akelbhu' palèng adā'* (pusat pemberi arus gelombang getar paling awal), sehingga dinilai menentukan kualitas bunyi *output*-nya secara keseluruhan. Peralatan yang dibutuhkan juga cukup sederhana, terdiri dari: palu merata permukaan plat, gunting baja, penampang cetakan pencu, alat pengukur (meteran), tang, paku pengancing sambungan (paku patri), serta alat pengelas sambungan.

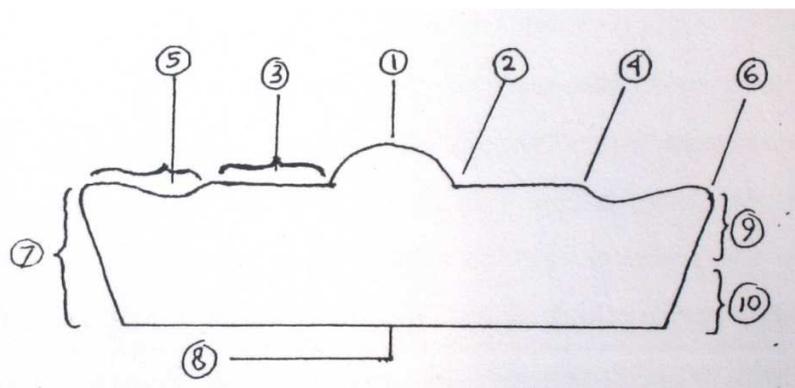
Tong besi tersebut dibedah menjadi lembaran-lembaran yang selanjutnya diratakan permukaannya. Kemudian dipotong sesuai patron ukuran dari bagian-bagian instrumen yang dikehendaki. Untuk bagian *sampèran* (bahu/sisi), patronnya tidak lurus, melainkan dibuat melengkung. Khusus pembuatan gong, dibutuhkan dua buah tong dengan cara memakai teknik sambungan dengan las. Lembaran plat besi yang sudah dipotong sesuai patron selanjutnya disambung-sambung dengan paku patri. Hanya pada bagian tertentu saja yang masih diperkuat dengan pengelasan. Untuk pembuatan pencu yang berbahan plat kuningan yang umumnya diambil dari barang-barang bekas (mengingat bahannya relatif mahal dan langka). Pembuatan pencu memerlukan beberapa penampang cetakan untuk ukuran pencu gong, kempul, *kenong rajā*, *kenong kènè'*, *panyolcol*, sedangkan khusus instrumen kecer dibuat dari bahan kuningan secara utuh agar suara gemerincingnya tajam dan bergema.



Gambar 26. Bagian-bagian organologi instrumen gong dan bagian-bagian sambungannya

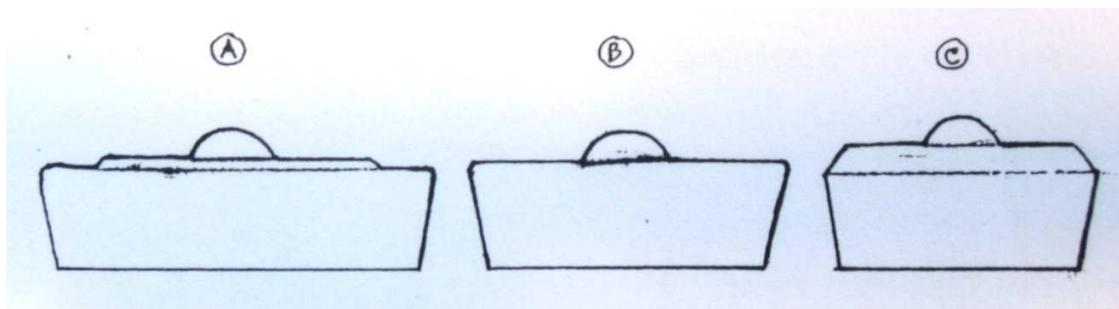
Keterangan: a) bahan plat kuningan yang sudah dibentuk seperti mangkok (*so-soso*) b) sambungan las pada bagian muka hanya terdapat pada pembuatan gong yang diameternya lebih dari 80 cm c) celah-celah lipatan yang diperhalus sambungannya dengan las d) sambungan paku pengancing e) sambungan antara plat kuningan dengan plat besi dipaku dari dalam sehingga tidak kelihatan dari luar.

Langkah berikutnya, membentuk sedikit lekukan secara melingkar pada bagian muka. Dalam membuat lekukan pada gong dan kempul berbeda dengan *kenong rajā*, *kenong kènè'* dan panyolcol. Perbedaan ini dapat dilihat pada gambar di bawah ini:



Gambar 27. Bagian-bagian permukaan dari penampang samping instrumen gong

Keterangan: 1) nama-nama bagian instrumen kalau meminjam istilah Jawa menjadi 1) *pencu* 2) *pok pencu* 3) *rai* 4) *pasu* 5) *recep* 6) *dudu* 7) *bahu* 8) *lambe* 9) *para* 10) *supitan*.



Gambar 28. Perbandingan bentuk instrumen berpencu yang membawa perbedaan tinggi-rendahnya nada

Keterangan: a) *kenong rajā* b) *kenong kènè'* c) *panyolcol*

Adanya perbedaan bentuk di antara instrumen berpencu ini tentu mempengaruhi tinggi-rendahnya bunyi yang dihasilkan. Jika bagian *recep* semakin melengkung ke dalam, maka nadanya semakin rendah. Sebaliknya, jika *recep*-nya semakin landai/rata, maka nadanya semakin tinggi. Demikian pula, apabila *recep* semakin miring ke arah pinggir (seperti pada instrumen *panyolcol*), maka nadanya akan semakin tinggi.³¹

Ketebalan lembaran plat besi juga mempengaruhi bunyi yang akan dihasilkan. Semakin tebal plat tersebut akan semakin "kokoh" bunyinya, artinya memperkecil resiko suara "gembèr" (distorsi) jika dipukul agak keras. Namun masalah berikutnya, apabila platnya terlalu tebal, maka bunyinya akan menjadi ringan. Hal itu berarti banyak memakan bahan, sebab untuk mencapai bunyi yang ideal semakin dibutuhkan diameter yang lebih lebar, dan itu berarti pula bobot instrumen gong menjadi sangat berat untuk ukuran musik prosesi. Sebagai patokan, ketebalan plat yang ideal adalah jika bobot tong tanpa isi ± 30 Kg.

Sementara, faktor yang mempengaruhi panjang pendek-nya gelombang bunyi adalah panjang pendeknya diameter suatu instrumen. Semakin pendek diameternya, semakin pendek gelombang bunyinya. Bunyi gong pada gamelan saronen diinginkan bunyi yang bergaung pendek sehingga umumnya berdiameter rata-rata 80 cm. Berbeda halnya dengan diameter gong pada gamelan yang rata-rata berdiameter 95 cm.

³¹ Prinsip umum dalam pelarasan instrument berpencu. Lihat pula Bebas Sembiring, "Teknik Pembuatan Gamelan di Surakarta" dalam *Seni Pertunjukan Indonesia*, Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1992, p. 152.

Pembuat dan pemilik gamelan *saronèn* menyadari bahwa bahan dari plat besi mudah terkontaminasi kelembaban suhu, sehingga mudah berkarat, cepat berubahnya konsistensi gelombang gaungnya, ataupun merosotnya laras nadanya. Biasanya, instrumen yang rentan terhadap kerusakan adalah gong dan kempul. Untuk memperlambat masa kerusakan, biasanya gong dilapisi dengan cat anti karat, kemudian dilapisi dengan cat warna hitam atau *bronze*. Hanya bagian pencu saja yang tetap dibebaskan dari pengecatan.

Namun yang dinilai paling sulit, ketika saat pelarasan yang membutuhkan keahlian khusus dan kesabaran. Pelarasan dilakukan dengan cara dikikir, dipukul dari atas, atau dikenteng (dipukul dari bawah). Namun selain itu tetap dicari kemungkinan kerusakan yang lain, seperti memeriksa setiap sambungan, bagian belakang pencu, *rai* dan *recep*, atau ada tidaknya karat yang membusuk. Biasanya bagian pencu instrumen bukan merupakan target pelarasan.

Tidak ada acuan yang pasti tentang jarak nada antara nada instrumen kolotomik gong, kempul, kenong *rajã*, kenong *kènè'*, *panyolcol*. Dari kebiasaan seorang Sahe, ia melakukan pelarasan dengan tetap berpatokan pada nada terendah *saronèn* yang diberikan pada nada gong. Selanjutnya, dalam menentukan nada-nada pada instrumen kolotomik yang lain, Sahe hanya mengandalkan intuisi rasa dengan berusaha "mencari" hubungan interval keseimbangan dari instrumen pasangannya (mencari keharmonisan dengan penjelajahan nada yang lain).³² Jika harus dianalogikan dengan konsep titinada yang berlaku pada gamelan Jawa, maka swarantara (interval) *kempyung*, *adu manis*, *siliran* adalah fenomena harmoni yang paling mendekati.

Sementara instrumen *saronèn* yang berfungsi sebagai pembawa melodi suatu gending memiliki tatanan nada yang intervalnya lebih jelas, walaupun setiap *saronèn* memiliki skala nada yang saling berbeda. *Saronèn* yang umumnya berlobang enam di depan dan satu di belakang, dapat dimainkan dalam dua laras, yaitu laras slendro dan pelog Madura. Orang Jawa menyebut pelog Madura dengan istilah *pelog tèmor*. Perlu diketahui pula bahwa teknik permainan instrumen ini selain mengandalkan teknik *virtuoso* (keterampilan bermain) dan vibrasi yang stabil/ ekspresif, juga dituntut mampu

³² Sahe, wawancara tanggal 6 Desember 1995.

mengolah nafas secara sirkuler (*sircular briefing*) dengan tiada putus sepanjang kalimat lagu. Biasanya, teknik ini memakai pipi yang tetap mengembung sebagai penampungan udaranya, bersamaan itu pula si pemain terus menerus bernafas sambil tetap meniup.

Trisnawati, peniup *saronèn* kenamaan di Sumenep mengungkapkan bahwa selama ia bermain dalam gamelan saronen tidak pernah mempersoalkan *patot* (Jawa: *patet*). Alasannya, gamelan saronen dapat dimainkan dalam *patet* apa saja, asalkan nada dalam *saronèn* masih dalam jangkauan laras gamelannya. Selama hal itu sesuai, maka akan selalu enak didengar (red. menurut ukuran mereka).³³ Menurut Ki Idris, umumnya gamelan saronen dilaras dalam slendro *sanga'* (Jawa: *songo*) [artinya, gong bernada *lèma'*(5)], tetapi faktanya dalam memainkannya tak terbatas pada laras permainan *saronèn* apalagi *patetnya*.³⁴ Slendro adalah laras yang paling disukai oleh orang Madura, sedangkan munculnya "laras pelog" pada permainan instrument tiup saronen dinilai sebagai laras variasi (nada "kejutan") di tengah tabuhan kolotomik yang berlaras slendro.

Pendapat di atas mencerminkan begitu luwesnya pemikiran artistik mereka hingga memiliki toleransi yang terbuka, bahkan terkesan tidak mempersoalkan ketelitian larasnya. Kenyataannya bahwa sering dijumpai grup-grup gamelan saronen yang tidak menghiraukan "hubungan" laras baik diantara instrumen kolotomik sendiri (gong, kempul, kenong, *panyolcol*) maupun dengan *saronèn*-nya. Kebebasan selera inilah yang justru memberikan pemahaman baru pada estetika khas musik gamelan saronen. Musik ini tidak mengenal atau tidak menerapkan sistim *patot* (*patet*). Hal ini bisa diterima karena umumnya permainan musik yang dikembangkan selalu berada dalam satu garis "rasa *patet*" saja.

³³ (Bapak) Trisnawati (47 th, namanya diambil dari nama anak tertuanya) adalah peniup *saronèn*, pelatih dan pimpinan kelompok gamelan *saronèn* "Sè Lètèr" Desa Juluk, Kecamatan Saronggi. Wawancara tanggal 25 Oktober 1994.

³⁴ Ki Idris, wawancara 28 September 1995.

Seniman dan Masyarakat Pendukung

Secara sosio-kultural, kehidupan musisi gamelan saronen tidak ada bedanya dengan kebanyakan petani. Musisi merupakan bagian dari ekologi masyarakat petani, berasal dari keluarga petani dan bekerja sebagai buruh tani dan pekerja terampil di bidang pertukangan dan transportasi desa. Kegiatan bermusik mereka merupakan bagian partisipasi yang dibutuhkan dalam kegiatan sosial tertentu, dan atas partisipasinya itu musisi memperoleh implikasi ekonomi.

Musisi yang juga petani akan selalu terlibat dalam kebiasaan pola kerja petani beserta kegiatan-kegiatan tradisinya. Saat musim hujan (*nambhārā'*), mereka ikut menggarap tanah pertanian. Saat musim kemarau, mereka ambil bagian dalam kerja panen dalam suatu tradisi kerja gotong-royong *jhāk-ngajhāk*³⁵ (diundang kerja) atau karena statusnya sebagai buruh tani. Masa panen tembakau yang rata-rata berlangsung tiga bulan merupakan masa menyenangkan bagi semua orang. *Karjā/ghābāi* (hajat) yang bermunculan di mana-mana bersamaan dengan masa panen memberikan konsekuensi "musim tanggapan" bagi kelompok-kelompok gamelan saronen.

Frekuensi permintaan masyarakat yang tinggi terhadap keterlibatan gamelan saronen dalam acara-acara perkumpulan, arisan, perayaan upacara ritual, ataupun kompetisi suatu lomba, menjadikan kelompok-kelompok musik prosesi ini berada dalam kompetisi yang tinggi. Hampir di setiap acara sosial, penanggap dan pelaku gamelan saronen memahaminya sebagai ajang prestisius yang harus dilakukan secara sungguh-sungguh. Mereka seketika menjadi orang yang sangat sibuk. Di satu sisi mereka terlibat dalam kesibukan panen tembakau, di sisi lain sebagai musisi yang tengah "kebanjiran" tanggapan hajat setiap saat. Dalam situasi demikian, komunitas mereka (musisi gamelan saronen) menjadi pembicaraan masyarakat karena kebutuhan tanggapan gamelan saronen meningkat. Tentu saja, kerja rangkap mereka sebagai buruh tani dan musisi akan mempercepat meningkatnya kesejahteraan ekonomi dan memberi perasaan suka cita.

³⁵ Tradisi *jhāk-ngajhāk* umumnya terjadi pada pertanian tembakau dengan waktu pengerjaan yang lama dan banyak membutuhkan tenaga kerja.

Kebanyakan orang kaya desa di Sumenep akan merasa terhormat jika memiliki kelompok gamelan saronen. Tidak jarang juragannya adalah kepala desa, *maecenas* kesenian atau seorang tokoh masyarakat. Tidak jarang pula kelompok kesenian miliknya pun turut dikagumi dan dihormati orang. Namun, banyak pula kelompok masyarakat mendirikan grup gamelan saronen yang setiap saat dapat digunakan untuk kepentingan mereka. Kelompok gamelan saronen yang didirikan oleh suatu komunitas tertentu, biasanya jauh lebih kuat solidaritas kebersamaannya, sebab pemain dan pemiliknya adalah komunitas itu sendiri (kerabat atau tetangga dekat). Pewarisan kesenian ini dipupuk melalui proses pembiasaan dan belajar aktif secara lisan, diperkuat dengan adanya latihan dengan memanfaatkan pertemuan-pertemuan rutin yang mereka miliki. Suatu komunitas selalu memiliki tradisi *kompolan* (berkumpul dalam bentuk arisan). Acara arisan yang bergiliran di setiap rumah anggota komunitas selalu dimeriahkan dengan musik kelengkapan mereka yaitu gamelan saronen. Pelatihnya biasanya ditangani oleh pemimpin kelompok itu sendiri, tetapi tidak selalu berarti yang memiliki perangkat gamelannya. Ciri egalitarian lain dari organisasi ini adalah masih menjalankan sistem pembagian honor sama rata.

Bentuk pertunjukan dalam Konteks Sosial Budaya

Gamelan saronen sebelumnya banyak dilibatkan dalam *rokat-rokat* (bentuk upacara selamat atau permohonan) yang berasal dari peninggalan tradisi kuno³⁶, seperti perayaan selamat inisiasi atau selamat pada tempat-tempat tertentu. Bentuk-bentuk pertunjukan ritual yang diiringi gamelan saronen, seperti *sandur*, *dāmmong*, *cahhè* atau teater komedi sekalipun, seperti *pojhiān* (di Bluto) dan *pojhi lèdheg* (di Lenteng) adalah sisa-sisa pertunjukan lama yang kadang-kadang masih ditemukan saat ini. Dalam pelaksanaan upacara-upacara yang bernuansa ritual, musisi gamelan saronen sering ditempatkan ke dalam bagian ritus itu sendiri. Musisi diperlakukan secara terhormat karena kedudukannya yang penting bagi kelangsungan upacara ritual tersebut.

³⁶ Upacara ritual adat "petik laut", meminta hujan, tolak bala (seperti: *dāmmong*, *sandur* dan *cahhè*) masih diselenggarakan di masyarakat tertentu dan hanya dilaksanakan jika betul-betul diperlukan. Kepercayaan lama yang pantheisme (penyembahan kepada semua dewa) dan mistis tampaknya masih menonjol di tengah fanatisme pertumbuhan Islam yang monotheistis di Madura.

Situasi ini sering terlihat dalam tanggapan perkawinan, *nyekar bhuju'* (mengunjungi kuburan keramat) dan peristiwa ritual adat lainnya. Belakangan, gamelan saronen memiliki keterkaitan dengan upacara arak-arakan yang masih banyak dilakukan orang, seperti bersih desa, *pangantanan* (pengantin, khitanan, tamat mengaji, dan sebagainya) atau perjalanan ke sebuah pemedangan (tempat keramat yang dikunjungi orang berikrar atau melaksanakan hajat). Semua konteks di atas merupakan peristiwa yang masih dinilai memiliki arti ritual yang penting pada sebagian masyarakat.



Gambar 29. Korps gamelan *saronen* sedang mengarak rombongan *bân-ghibân* (barang sesajian/persembahan) dalam suatu arisan diperbukitan Kec. Lenteng, Sumenep. *Bân-ghibân* memiliki kedudukan sebagai *pangantan*, yaitu objek sentral arak-arakan (Foto: Zulkarnain)

Menyitir dari pemikiran Koentjaraningrat, sistim ritus yang berwujud tindakan manusia dalam melaksanakan kebaktian terhadap Tuhan, dewa-dewa, roh nenek moyang (makhluk halus), dan dalam usahanya berkomunikasi dengan subyek kebaktiannya biasanya selalu dikombinasikan dengan beberapa tindakan, seperti berdoa, bersaji, berkorban, menari dan menyanyi, berseni drama suci, berpuasa, bersemedi, makan bersama, berprosesi dan sebagainya. Ritus biasanya berlangsung berulang-ulang (dapat setiap hari, setiap musim atau dalam rentang waktu yang panjang dan tertentu), serta selalu diadakan pada tempat-tempat yang memenuhi persyaratan.

Peralatan seperti alat bunyi-bunyian diharapkan mendukung suasana komunikasi sakral dan pelaku upacara menggunakan busana yang memenuhi persyaratan pula.³⁷

Pada bagian tertentu dalam suatu runtutan pelaksanaan upacara, peran musik menjadi sangat penting dan memberi makna tersendiri. Apabila suatu rombongan arak-arakan melakukan tindakan-tindakan yang mengartikan suatu persembahan, maka gending terpilih pun dimainkan, yaitu gending *sarka'an*. Gending ini biasanya disajikan pada momen-momen khusus, seperti: 1) ketika sang *pangantan* (seseorang yang diarak) menaiki/menuruni kuda sebagai kendaraan arak-arakan; 2) ketika rombongan tamu yang diarak diterima oleh tuan rumah; 3) ketika berlangsungnya penyerahan *bān-ghibān* (barang-barang bawaan arak-arakan); 4) ketika sapi karapan atau *sapè sono'* (sapi hias) mulai dipasangi pakaian "kebesaran", atau diarak di seputar arena pertandingan hingga saat kemenangan; 5) ketika menjadi alat pengabsah suatu transaksi jual-beli sapi, dan sebagainya. Musik diperdengarkan selalu dalam tabuhan keras, tempo yang *seseg* (cepat). Ini tentu berkaitan dengan maksud momen penting tersebut yang layak dijadikan fokus perhatian.

Di kalangan masyarakat desa, bentuk arak-arakan memiliki penyajian yang beragam. Mereka relatif bebas dalam memilih dan mengekspresikan tata cara *pangantanan* (mengarak tokoh sentralnya) dalam penjabaran keindahannya masing-masing. Impresi keindahan yang dipresentasikan tidak saja muncul dalam dimensi musikal, melainkan pula pada orientasi tata busana-rias, sesajian, serta berbagai perilaku peserta arak-arakan secara keseluruhan. Berikut ini akan dibahas beberapa contoh bentuk pertunjukan gamelan saronen pada konteks kegiatan sosial tertentu baik yang diselenggarakan secara komunal (seperti upacara ritual desa, arisan, dan festival) maupun individual (seperti hajatan perkawinan, hajatan nadir, dan sebagainya).

Arak-Arakan dalam Acara Perkawinan

Pada dasarnya, suatu rombongan arak-arakan terdiri dari tiga bagian, yaitu: kelompok *pangantan*, kelompok korps musik, dan kelompok rombongan penyerta.

³⁷ Koentjaraningrat, *Ritus Peralihan di Indonesia*, Jakarta: PN. Balai Pustaka, 1985, p. 44.

Dalam suatu acara perkawinan apabila mendatangkan kelompok musik gamelan saronen, maka menjadi pertanda bahwa bakal ada upacara arak-arakan pengantin. Biasanya tokoh arak-arakan adalah pengantin laki-laki atau sepasang pengantin yang diarak keliling desa. Kelompok gamelan saronen sebagai korps pengarak, sudah mulai menjalankan tugasnya dengan memainkan gending-gending *kèjhungan* sejak sang pengantin didandani dengan busana tradisional (busana *lèghâ'ân*) selama beberapa jam sebelum diarak. Permainan gamelan saronen mulai beralih gending ketika sang pengantin bersiap-siap melakukan upacara prosesi. Gending yang disajikan adalah gending jenis *gulgulân* atau *giroân*, bentuknya *sarka'an* (berarti "gebyaran") sebagai ungkapan dukungan semangat. Sebelum sang *pangantan* (calon pengantin laki-laki) menaiki kuda, sejenak diadakan doa bersama di tengah gemuruhnya tabuhan. Ketika *pangantan* mulai meninggalkan tempatnya, musik yang dimainkan adalah jenis gending *lan-jalan* atau lebih dikenal dengan istilah *lorongan*.



Gambar 30. *Pangantan lèghâ'* (pengantin arak-arakan berbusana adat perkawinan keraton Sumenep) yang diarak menuju kediaman mempelai putri untuk acara akad nikah. (Foto: Zulkarnain)

Selama di perjalanan, kuda tunggangan pengantin yang juga dihias sedemikian rupa juga melakukan atraksi-atraksi kecil untuk mengimbangi atraksi penampilan kelompok gamelan saronen di beberapa tempat keramaian atau di perempatan jalan. Sebetulnya, maksud atraksi itu tidak sekadar mencari perhatian orang yang menonton di sepanjang jalan, melainkan mereka melakukan tindakan arak-arakan dan atraksi tertentu karena alasan melanjutkan tradisi ritual arak-arakan yang barangkali (baik pelaku maupun masyarakatnya) umumnya sudah tidak memahami arti dari setiap tindakan yang diwajibkan tersebut. Prosesi acara seperti ini sesungguhnya telah diadaptasi sedemikian rupa antara nilai-nilai ritual pra Islam, norma adat, dan nilai keislaman.

Apabila digambarkan lebih detail lagi mengenai pentingnya peran gamelan saronen dalam acara “temu pengantin” tersebut sangat nampak pada setiap bagiannya. Sajian atraktif selain telah dilakukan di sepanjang jalan tadi, seluruh rombongan *pangantan* memulai kembali atraksi pertunjukan ketika rombongan tersebut memasuki halaman kediaman pemilik hajjat (rumah mempelai putri). Manakala sang *pangantan* sampai di hadapan kedua calon mertua dan melakukan sungkem pada kedua calon mertuanya, atraksi kuda dan tensi ritme tabuhan gamelan saronen ditingkatkan dengan cara mengubah ke gending giroan. Pada sesi berikutnya, kelompok gamelan saronen secara khusus diberi kesempatan menunjukkan atraksinya kepada seluruh undangan yang hadir setelah *pangantan* memasuki ruangan akad nikah sebagai ungkapan kegembiraan atas diterimanya kedatangan rombongan *pangantan* mempelai laki-laki. Atraksi dilakukan di depan pintu masuk area pesta dengan mempertunjukkan ketrampilan menari sambil memainkan musik.

Setelah acara pokok pernikahan usai, mempelai pria keluar dari ruangan akad nikah untuk menerima ucapan selamat dari hadirin yang seluruhnya laki-laki. Kemudian pengantin laki-laki dan tuan rumah menyemprotkan wewangian kepada setiap orang yang hadir sebagai tanda terima kasih. Upacara prosesi dilaksanakan kembali (apabila diinginkan tuan rumah) dengan mengusung pengantin perempuan untuk diarak bersama pengantin laki-laki berkeliling desa dengan menaiki kuda atau tandu. Adapun tata cara dan pola penyajian tidak jauh berbeda dengan saat keberangkatannya. Setelah seluruh acara arak-arakan selesai, kelompok gamelan saronen masih mempunyai kewajiban

tetap menghibur para tamu dan kerabat tuan rumah yang masih berada di lokasi hajatan dengan gending-gending klasik maupun gending yang populer. Secara keseluruhan waktu yang dibutuhkan kelompok gamelan saronen dalam acara tersebut adalah sekitar dari awal waktu sholat dluhur (jam 12.00) sampai dengan menjelang maghrib (jam 17.30).

Arak-Arakan dalam *Nyekar Bhuju'*

Di Madura juga tumbuh subur tradisi mengunjungi kuburan keramat desa yang disebut *nyekar bhuju'*, yaitu upacara menunaikan hajat/kaul selamat atau memohon sesuatu/ pengharapan melalui pertolongan kekuatan kharisma tokoh yang telah meninggal. Seolah-olah semua urusan hidup diharapkan oleh para penghajat dapat dimudahkan setelah mengunjungi tempat keramat ini. Di Sumenep, ada banyak kuburan keramat yang begitu ramai dikunjungi di daerah-daerah pelosok desa. Dapat dibayangkan betapa ramainya/hiruk pikuknya situasi di lingkungan situs keramat pada hari-hari “pasaran“ tersebut jika setiap pengunjung/peziarah yang melaksanakan hajat masing-masing membawa korps musik arak-arakan. Sebab, keyakinan masyarakat masih kuat dalam memandang barang-barang persembahan yang sepantasnya diperlakukan secara terhormat. Keyakinan ini sangat nampak ketika mereka mengekspresikan melalui tindakan arak-arakan.

Bagi rombongan yang berasal dari desa yang jauh dan mengikutsertakan pula korps musiknya, maka musik tetap dimainkan di atas mobil yang mereka bawa hingga ke tempat tujuan. Sekitar puluhan meter dari kompleks *bhuju'* keramat, mereka turun dari kendaraan untuk melakukan kegiatan arak-arakan dengan berjalan kaki ke *bhuju'*. Klimaks tabuhan gamelan saronen terjadi ketika momentum penyerahan *bān-ghibān* (barang persembahan) diserahkan kepada juru kunci kuburan keramat. Momentum ini memberi pengertian dengan jelas bahwa arak-arakan seakan menjadi syarat bagi kesempurnaan hajat tersebut. Adapun barang-barang persembahan (seperti: uang, bahan makanan, sayuran dan hewan [ayam, kambing, anak sapi]) diposisikan sebagai *pangantan*-nya (fokus persembahan) atau sesuatu yang bernilai atau yang dijunjung oleh pemilik hajatnya.

Si empunya hajat kemudian diperkenankan memasuki ruangan cungkup (kamar yang berisi kuburan) secara bergiliran. Sementara anggota rombongan dan kelompok gamelan saronen menunggu di balai-balai yang disediakan di sekitar cungkup tersebut. Selama masa menunggu si pemilik hajat berdoa di dalam cungkup, gamelan saronen tiada henti dimainkan secara *instrumentalia* walaupun kadang-kadang yang dibawakan adalah gending-gending *kèjhungan*. Suasana di balai tunggu tersebut demikian gaduh karena setiap kelompok gamelan saronen yang berada di situ saling dibunyikan, sehingga muncul kesan diantara beberapa kelompok musik tidak ada saling mengalah, bahkan menyiratkan suasana persaingan. Belakangan diketahui bahwa musik yang selalu dimainkan, termasuk kegiatan makan bersama di sekitar cungkup, juga merupakan bagian dari keutuhan "barang" persembahan kepada *bhujū'* menuju kesempurnaan dari keseluruhan prosesi ritual.

Tradisi Perayaan sebagai Ekspresi Kecintaan terhadap Sapi

Ada dua jenis perayaan tradisi yang dominan pada kalangan masyarakat petani Madura Timur yang berkaitan dengan eksistensi gamelan saronen, yaitu dalam bentuk tradisi perayaan karapan sapi dan *sapè sono'*. Sebenarnya banyak jenis tradisi perayaan rakyat yang berkembang pada masyarakat Madura dan dilegitimasi oleh komunitas tertentu dalam berbagai bentuk kegiatan arisan. Arisan ada karena eksisnya kegiatan *kompolan* (perkumpulan) suatu komunitas yang biasanya berdasarkan kesamaan kesenangan ataupun kesepahaman ideologi/keyakinan, contohnya seperti *kompolan* tayuban, *padhārān* (pecinta burung dara), *kompolan penca'* (pencak silat), *kompolan sapè sono'* dan sapi karapan, hadrah (di lingkungan pesantren dan masyarakat *orèng alèm*), *kompolan* gambus (lingkungan keturunan Arab), dan sebagainya. Perayaan dengan menyelenggarakan semacam festival *sapè sono'* dan lomba karapan sapi sebenarnya dapat dilakukan untuk alasan apa saja, tetapi kenyataannya kedua hal tersebut banyak berlangsung pada peristiwa arisan dari suatu perkumpulan atau disebut *kamrat*³⁸.

³⁸ *Kamrat* di Madura memiliki pengertian "perayaan sesuatu atas dasar undangan" yang kemudian dikenal dengan *kamrat onjhāngan* (undangan) ataupun *kamrat tangghā'ān* (tanggapan). Pengertiannya sama dengan arisan, namun teknis pelaksanaan dan skala undangannya lebih besar.

Arisan sapè sono'

Perayaan arisan sapè sono' hampir selalu dirayakan secara meriah dan melibatkan banyak pihak, yaitu pemilik sapè sono, keluarga, tim kelompok "pagar ayu" pembawa barang persembahan, tim perawat sapi, tim musik pengarak sapi (korps gamelan saronen), serta sebagian masyarakat kampung. Belum lagi masyarakat yang ketempatan acara arisan tersebut, akan turut berpartisipasi secara gotong-royong membantu pemilik hajatan meskipun mereka bukan anggota komunitas arisan tersebut. Peserta arisan umumnya diatas 40 peserta, sehingga dapat dibayangkan seberapa besar area yang dibutuhkan untuk acara seperti itu, serta kemeriahan dan hiruk-pikuk bunyi musik yang tiada henti dari kelompok-kelompok gamelan saronen yang mondar-mandir mengiringi *sapè sono'* melakukan *show of force* di arena yang luas.



Gambar 31. Salah satu bentuk praktik *show of force* yang dilakukan oleh tim rombongan peserta *sapè sono'* dengan cara menari, menariakkan yel-yel berisi sanjungan terhadap sapi dan pemiliknya (Foto: Zulkarnain)

Setiap rombongan peserta datang dengan membawa *bān-ghibān* (barang persembahan untuk tuan rumah) yang diusung di atas kepala kaum wanita yang berbusana seragam dan sepanjang jalan diiringi tetabuhan gamelan saronen. Acara

penerimaan rombongan peserta dilakukan secara protokoler yang ditandai dengan upacara *seserahan* (serah terima *bān-ghibān*). Terlebih dahulu, juru bicara rombongan memperkenalkan identitas rombongannya melalui pengeras suara, lalu dilangsungkan penyerahan *bān-ghibān* secara bergiliran yang dihiasi dengan gending giroan sarka' gamelan saronen yang ditabuh keras dan tempo yang *seseg* (cepat). Meskipun tempat pelataran terkadang sangat sempit dan sesak dengan kerumunan orang, kelompok musik itu tetap melakukan atraksi yang menjadi keharusan jika rombongannya sedang melangsungkan acara persembahan.

Usai acara sambutan selamat datang, pengatur acara (*master of ceremony*) mengambil alih jalannya acara dengan mengumumkan segala hal yang berkaitan dengan festival itu. Kemudian acara defile bersama dilakukan sesuai nomor urut peserta. Setiap peserta defile terdiri dari unsur: pemilik sapi, *tokang tonjhāk* (pengendali sapi), dan korps musik gamelan saronen, bahkan belakangan ini ditambahkan sinden atau tandak dalam arak-arakan agar lebih meriah dan menghibur.

Pengatur acara kemudian memanggil tiap tiga peserta untuk memasuki arena dan adu keterampilan sapi sono' melintasi "catwalk" yang telah disediakan hingga menuju masing-masing gerbang sebagai *finish*-nya. Sapi diarak pelan yang dikendalikan oleh *tokang tonjhāk* sambil diiringi musik gamelan saronen (umumnya gending *lorongan [lèr-mèlèr]* yang sedikit tenang). Apabila sepasang sapi tersebut tidak panik memasuki gerbang yang di kedua sisinya dipasang cermin, maka selanjutnya dapat masuk menginjak kayu pembatas persis di bawah gerbang. Cara itu merupakan ketentuan bagi lomba *sapè sono'* untuk dapat dikatakan berhasil. Siapa yang dapat melakukannya lebih dulu dengan sempurna, maka dialah pemenangnya.



Gambar 32. Sesaat setelah pelepasan kontestan *sapè sono'* dari garis start. Biasanya, sapi yang tenang (tidak takut suasana kerumunan) dan terlatih yang berpeluang untuk menang (Foto: Veronica)

Peserta yang menjadi pemenang dalam setiap pelepasan hanya diberi kehormatan untuk menampilkan *tokang tonjhāk* atau *tokang lo'-alo*³⁹ menyampaikan pidato sanjungan untuk sapi kesayangannya dalam gaya oratoris yang berbeda-beda atau kadang dinyanyikan dan dihiasi tabuhan gamelan saronen. Sebelum *sapè sono'* dikeluarkan dari arena, kelompok yang menang masih memiliki hak melakukan "acara menari" bersama tandak, sehingga suasananya seketika mirip dengan suasana tayuban. Sang penari (biasanya *tokang tonjhāk*) dalam keadaan sambil menyanyi/berteriak-teriak lalu direntengi lembaran-lembaran uang kertas bernilai nominal tinggi dengan cara mengancingnya dengan peniti di seujur badannya. Meskipun cara pengungkapannya artifisial, tetapi bentuk ekspresinya nampak jelas, yaitu keinginan memamerkan hal-hal yang berharga di depan umum (eksebisionis) sedemikian kuat atmosfirnya.

³⁹ *Tokang lo'-alo'* adalah juru bicara yang ahli mengolah kata dalam ucapan-ucapan yang puitis. Ia mewakili rombongan untuk mengucapkannya di tengah lapangan dengan gaya arogansi lantang penuh semangat yang bertujuan menyanjung sepasang sapi, termasuk pemiliknya (Lihat D. Zawawi Imron, "Sastra Madura: yang Hilang Belum Berganti" dalam Huub de Jonge ed., *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*, Jakarta: Rajawali Pers, 1989, p. 184).



Gambar 33. Praktik eksebisyonis nampak dominan dalam suasana euforia "festival" kerakyatan *sapè sono*. Tandak atau artis yang turut menyertai arak-arakan *sapè sono* tidak luput menjadi objek hiburan kaum lelaki. (Foto: Zulkarnain)

Tradisi karapan sapi

Permainan rakyat yang telah melegenda adalah tradisi karapan sapi yang dapat berlangsung dari tingkat yang paling kecil skalanya, yaitu tingkat desa hingga skala se Madura. Karapan sapi dapat diselenggarakan oleh pihak mana saja, namun untuk skala kecil (*kerrabhân kènè'*) telah terpelihara dalam tradisi arisan dan *kamrat* dari komunitas pecinta sapi karapan. Sementara karapan sapi skala besar (*kerrabhân rajâ*) biasanya disponsori perusahaan-perusahaan yang relatif besar dan pemerintah daerah, disertai dengan peraturan yang lebih ketat dan kompleks. Rangkaian pelaksanaan karapan sapi umumnya berlangsung satu hari penuh. Peristiwanya dimulai dari tahap persiapan dan malam karapan sapi, pelaksanaan pendahuluan (parade kehormatan sapi-sapi karapan), pelaksanaan adu pacu (*kerrab*), dan upacara kemenangan.

Salah satu keabsahan tradisi dalam pesta rakyat itu adalah ada tidaknya kelompok musik atau bunyi-bunyian yang menandai *soundscape* suasana pesta rakyat karapan sapi. Kehadiran suatu korps musik karapan tampak sangat diperlukan sejak tahap awal hingga

tahap akhir. Apalagi tugas utamanya adalah mengiringi sapi karapan ketika acara arak-arakan dalam rangka pameran kekuatan, sehingga yang dibutuhkan adalah bagaimana korps musik mampu menciptakan suasana atau emosi rombongan peserta kerapan yang dapat memberi rasa bangga, rasa percaya diri, mampu menstimulasi semangat bertanding. Suasana karapan sapi sangat berbeda dengan suasana festival *sapè sono'*. Suasana karapan sapi diliputi ketegangan dan rasa curiga yang tinggi terhadap orang sekeliling oleh sebab suasana kompetisi telah terbangun jauh sebelum peristiwa karapan sapi berlangsung. Pasar taruhan yang ramai juga turut mempertinggi sensitivitas emosi masing-masing rombongan peserta karapan sapi.

Kerrabhân rajâ sering dijadikan tolok ukur prestasi bagi suatu kelompok gamelan saronen karena tidak semua kelompok gamelan saronen terpilih untuk ditanggapi oleh pemilik sapi yang mengikuti lomba paling bergengsi tersebut. Event seperti ini merupakan kesempatan penting bagi kelompok gamelan saronen untuk semaksimal mungkin mempresentasikan pada khalayak yang lebih luas, sebab peluang untuk ditanggapi pada event yang lebih terbuka dan nilai tanggapan biasanya lebih besar. Meskipun demikian, kelompok gamelan saronen dalam hal ini mendapat tugas yang cukup berat karena waktu bekerjanya dua hari penuh dan biasanya sebelumnya sudah "diisolasi" agar tidak terpengaruhi oleh pihak lawan. Oleh karenanya, kelompok gamelan saronen sudah harus mendampingi salah satu peserta karapan sapi beberapa hari sebelumnya.

Pada "malam karapan sapi" di sekitar arena perlombaan, para peserta mendirikan tenda-tenda sederhana, menjaga sapi karapan sepanjang malam dengan pengawasan yang sangat ketat. Berbagai syarat dijalankan demi menjaga keselamatan sapi dan rombongannya dari "gangguan pihak lain". Ketegangan tersebut senantiasa dinetralisir oleh permainan gending-gending *kèjhungan* kelompok gamelan saronen yang di sisi lain berperan menghibur dan memberi kehangatan suasana malam itu. Biasanya hal itu sering mengundang perhatian pengunjung untuk sejenak mengapresiasi kelompok peserta tersebut.

Keesokan hari di pagi buta, musik mulai dimainkan secara bersahutan menandai kesibukan mempersiapkan (mendandani dan memberi ramuan jamu kuat kepada sapi)

segala sesuatunya yang diperlukan dalam pelaksanaan acara *pangantanan* (upacara arak-arakan). Ketika sang sapi karapan mulai dikenakan pakaian "kebesaran", secara khusus dibunyikan gending *sarka'an* yang tentu dalam penyertaan gending itu memiliki makna yang serupa dari maksud pemasangan pakaian kebesaran. Selanjutnya selama masa menunggu persiapan arak-arakan, kelompok gamelan saronen secara terus menerus menyajikan nomor-nomor gending *kèjhungan*.

Apabila seluruh peserta telah berada di lapangan, acara parade khusus mulai dilaksanakan. Setiap peserta berdefile memutari gelanggang pacu dengan cara diarak secara serentak dan berurutan. Tidak mengherankan apabila suasana pada tahap ini sangat hingar-bingar dan semuanya larut dalam "lautan" bunyi dari permainan gending-gending *giroān* (irama rancak) yang dilakukan secara sendiri-sendiri. Sebenarnya, tujuan parade untuk memperkenalkan seluruh peserta secara formal dengan menyebutkan identitas sapi kepada penonton. Acara ini juga merupakan upacara *pangantanan* versi panitia. Usai parade, seluruh properti sapi ditanggalkan dan mulai menyiapkan diri untuk berlaga.



Gambar 34. *Show of force* sapi karapan saat melakukan arak-arakan mengelilingi lapangan, sebelum acara karapan sapi dilaksanakan (Foto: Zulkarnain)

Selama lomba berlangsung panitia mengeluarkan larangan agar gamelan saronen yang dibawa peserta tidak dimainkan. Sebaliknya, panitia memiliki otoritas membunyikan musik karapan sapi (gamelan saronen) secara tunggal melalui penguat suara. Proses lomba itu sendiri biasanya berlangsung hingga sore hari. Peserta yang berhasil meraih kemenangan akan mempersiapkan dan mengenakannya kembali pakaian kebesaran dengan tata cara yang sama seperti pada saat persiapan arak-arakan. Sapi karapan diarak menuju podium kehormatan untuk upacara penerimaan hadiah. Setiap peserta yang menang diberi kesempatan menampilkan *tokang lo'-alo'* atau *tokang tongko'* (joki) untuk mengungkapkan kegembiraannya dengan menari di atas *kalèlès* (tempat duduk joki) sambil diiringi gending-gending *giroan sarka'* (*sarka'an*).

Bagi peserta yang meraih kemenangan, di sepanjang jalan menuju kampung halamannya senantiasa dihiasi dengan bunyi-bunyian gamelan saronen dan ekspresi kemenangan lainnya. Bahkan, mereka masih merasa perlu untuk menyelenggarakan perayaan *selamatan* kemenangan di kampungnya. Fenomena ini menyiratkan bahwa pertimbangan untung rugi finansial bukanlah hal utama yang harus dikedepankan. Meskipun demikian dampak kemenangan itu sendiri dapat mengangkat nilai sapi tersebut secara ekonomis, mempengaruhi prestise dan status sosial pemiliknya, hingga berdampak pula pada partisipasi korps musiknya.

Sarana Pengabsahan

Dalam konteks yang lebih luas, gamelan saronen tidak sebatas apa yang telah dipaparkan penulis di atas. Budaya musik khususnya di Madura Timur sedemikian lekat dengan kehidupan keseharian masyarakatnya. Fenomena kebutuhannya sedemikian praktisnya meresap terutama dalam keyakinan dan gaya hidup masyarakat pertanian atau pedesaan. Seperti halnya bagi budaya musik gamelan saronen, secara mendasar eksistensinya telah menjadi bagian dari kelengkapan pengikat solidaritas masyarakat pertanian. Salah satu fenomena yang menarik untuk dijadikan bahan diskusi selanjutnya bahwa ada kebiasaan pada lingkungan masyarakat tertentu yang dalam melakukan kegiatan transaksi jual-beli sapi merasa perlu dihadapkannya gamelan saronen sebagai bagian dari suatu persyaratan transaksi jual-belinya. Kebiasaan seperti ini diistilahkan

dengan *mèsa sapè* (memisah atau melepas sapi) dari si empunya. Fenomena ini tidak hanya pada kasus-kasus jual-beli sapi karapan atau *sapè sono*, namun juga pada sapi-sapi potong biasa. Kegiatan ini tergantung pada permintaan dari pihak yang menjual (yang melepaskan). Pemilik sapi yang memiliki kecintaan terhadap sapi, biasanya melakukan cara perpisahan seperti itu yang pelaksanaannya dimintakan (dibebankan) kepada pihak pembeli.

Sebagai contoh di sebuah pasar sapi di Lenteng Sumenep, penulis melihat adanya transaksi semacam itu (melalui proses transaksi yang berjalan alot). Si penjual tampak mengajukan persyaratan sebagai berikut: "saya mau setuju dengan harga penawaran anda, asalkan sapi saya dijemput oleh gamelan saronen untuk anda bawa pulang". Ketika tercapai kesepakatan, seorang perantara langsung menuliskan tanda silang di tanah sebagai simbol pengesahannya dengan disaksikan oleh beberapa orang. Dalam istilah mereka, permintaan akan alat pengabsah itu disebut *nyo'on nga-bhunga* (permintaan akan acara perpisahan yang menyenangkan) sebagai tanda serah terima yang dilakukan secara hormat dan saling merelakan. Acara ini biasanya tampak meriah apabila yang dijualbelikan adalah sapi karapan, *sapè sono*, sapi ternak bibit unggul ataupun sapi warisan.

Bentuk-bentuk transaksi demikian (pada beberapa tempat di Sumenep) juga menggejala pada jual-beli barang yang dianggap istimewa. Misalnya, acara pelepasan dari proses jual-beli: memisah layangan besar, memisah burung merpati kesayangan, bahkan pengadaan *nga-bhunga* dilakukan dalam acara pelepasan anak untuk merantau atau anak perawan dikawini orang (seperti yang telah dibahas di atas dalam prosesi *pangantanan*). Alat *nga-bhunga* tidak lagi terbatas musik gamelan saronen karena hal itu tergantung pada kesepakatan penjual dan pembeli.

Daftar pertanyaan sehubungan dgn tulisan tersebut (merangsang pembaca utk menyimak ulang)

1. Atas dasar apa orang Madura mengkategorikan seni pertunjukannya sedemikian sederhana?
2. Apa yang menyebabkan munculnya fenomena “musim pertunjukan“ di Madura Timur?
3. Apa ciri-ciri musikal gamelan saronen Madura?
4. Alasan apa saja yang menguatkan dugaan bahwa keberadaan gamelan saronen memiliki hubungan historis dengan ide-ide musik keprajuritan?
5. Aspek apa saja yang menjadi penyangga eksisnya gamelan saronen Madura menjadi musik arak-arakan yang sedemikian mapan?
6. Apa yang harus diperhatikan dari organologi instrumen jenis pencu berbahan besi agar memperoleh kualitas bunyi yang optimal?
7. Apa “keistimewaan” gamelan besi sehingga menjadi pilihan favorit bagi sebagian besar kelompok gamelan saronen?
8. Mengapa fenomena arak-arakan sedemikian dipentingkan bagi masyarakat desa di Madura? Dimanakah letak kemujarabannya?
9. Mengapa gending sarka’an paling sering digunakan untuk menguatkan secaramusikal terhadap momentum-momentum yang penting dalam suatu acara arak-arakan?

Kepustakaan:

- Th.G.Th. Pigeaud. *Javaanse Volksvertoningen (Bijdrage tot de Beschrijving van Land en Volk*, Batavia: Volkslectuur, 1938), diterjemahkan oleh Muhammad Husodo Pringgokusumo. "Pertunjukan Rakyat Jawa". Solo: Perpustakaan "Rekso Pustaka" Istana Mangkunegaran, 1991.
- R. Ng. Pradja Pangrawit. *Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan: Wedhapradangga (serat Saking Gotek)*, jilid I-IV. Surakarta: STSI Surakarta bekerja sama dengan The Ford Foundation, 1990.
- Hélène Bouvier. *Lebur! Seni musik dan pertunjukan dalam masyarakat Madura*. Jakarta: Yayasan Obor, 2002.
- Hermien Kusmayati. *Arak-arakan, Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura*. Yogyakarta: BP-ISI, 2000.
- Mantle Hood. *The Evolution of Javanese Gamelan: Music of The Roaring Sea*, book I. New York: CF. Peter Corporation, 1980.
- Mantle Hood. *The Ethnomusicologist*. Ohio: The Kent State University Press, 1982.
- Jaap Kunst. *Music in Java: Its History, Its Theory, and Its Technique*, volume 1, ed., E.L Heins, The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
- Diagram Group. *Musical Instruments of The World*, New York: Facts On File Publications, 1976.
- Mark Slobin and Jeff Todd Titon. "The Music Culture as A World of Music" dalam Schirmer Book, *Worlds of Music: An Introduction to The Music of The World's Peoples*. New York: A Division of Macmillan, Inc., 1984.
- John Blacking. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press, 1974.
- John E Kaemmer. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Bebas Sembiring. "Teknik Pembuatan Gamelan di Surakarta" dalam *Seni Pertunjukan Indonesia*, Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1992.
- J.S & A. Brandts Buys van Zijp. "De Toonkunst Bij De Madoereezen" dalam *Jurnal Jawa VIII*. Weltevreden, 1928.
- Zulkarnain Mistortoify."Gamelan Saronen Madura: Ciri Musikal, Peran Sosial, dan Popularitasnya dalam *Jurnal Selonding*, volume IV, nomor 2, 2006. Jurnal Jurusan Etnomusikologi, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

LAPORAN PENELITIAN IV:

Sukotjo, anggota peneliti, dosen ISI Yogyakarta yang tengah menempuh program Doktor setelah menyelesaikan studinya pada program Magister, Sekolah Pascasarjana UGM tahun 2005. Ia menyajikan hasil penelitian tesisnya tentang *Musik Gambang Kromong Betawi*.

Peta Budaya Betawi

Jakarta yang dikenal dengan nama Batavia pada zaman penjajahan (abad XVII) merupakan tempat pertemuan antar berbagai budaya yang dibawa oleh para pendatang. Akulturasi yang terjadi dengan adanya para pendatang tersebut menjadikan sebuah komunitas tersendiri dari masyarakat Jakarta. Percampuran penduduk multi etnis itu memberikan suatu nuansa dari kehidupan kota Batavia yang heterogen. Dalam perkembangannya (abad XIX) terjadilah sebuah perpaduan antar masyarakat yang ada di Batavia dengan suatu *melting pot* antar etnis yang berasal dari nusantara dan mancanegara sehingga menjadikan suatu kelompok etnis yang mempunyai ciri khas. Masyarakat etnis tersebut menamakan komunitasnya dengan sebutan orang atau masyarakat Betawi.⁴⁰

Masyarakat Betawi yang sudah lama mendiami kota Jakarta mempunyai adat istiadat dan pola hidup yang khas. Sebagian besar masyarakat Betawi menganut agama Islam, kecuali orang *Cina Benteng* (peranakan orang Betawi dengan orang Cina). Dalam hal berkesenian, masyarakat Betawi mempunyai sebuah musik tradisional yang dinamakan Gambang Kromong. Secara etimologi Gambang Kromong berasal dari penyebutan alat musik yang dipergunakan yaitu Gambang dan Kromong. Sebuah ensambel Gambang Kromong terdiri dari alat musik Gambang, Kromong, *Sukong*, *Tehyan*, *Kongahyan*, *Basing/suling*, *Ningnong*, *Jutao*, *Kecrek*, *Kempul*, dan *Gong*.

Musik Gambang Kromong yang sudah dikenal pada tahun 1880 pada waktu Bek Teng Tjoe menyajikan musik tersebut untuk sebuah sajian penyambutan para tamunya.⁴¹

⁴⁰ Lance Castle, "The Ethnic Profile of Djakarta", dalam *Majalah Indonesia I*, 1967, pp. 153 - 204.

Ensambel musik ini berkembang di kalangan masyarakat *Cina Benteng*. Hal itu dikarenakan masyarakat tersebut dalam hal kehidupannya (segi materi) dapat terpenuhi, sehingga untuk mengadakan perjamuan tamu kerap kali mengadakan suatu sajian musik Gambang Kromong.⁴² Masyarakat Betawi mempergunakan musik Gambang Kromong sebagai sebuah sajian untuk hiburan dan penyemarak upacara ritual.

Musik Gambang Kromong yang berada dalam masyarakat Betawi merupakan perpaduan antara beberapa kebudayaan yang saling mengadakan interaksi (akulturasi). Hal ini dapat terlihat dari beberapa instrumen yang digunakan dalam ensambel tersebut, misalnya: instrumen gesek dan tiup dari Cina, instrumen gendang dari Sunda, dan instrumen gambang, kromong, kempul, kecrek, serta gong dari Jawa. Musik ini dalam meregenerasikan untuk para penerusnya dengan cara transmisi dari para senior kepada para juniornya, oleh karena musik ini tergolong jenis musik yang *non literate* (tidak mempunyai sistem penotasian). Musik Gambang Kromong dapat dipadukan dengan sebuah jenis teater Betawi yaitu Lenong. Peran ensambel musik tersebut dalam penyajian Lenong berguna sebagai pengisi suasana dan pengiring untuk penyajiannya.

Kota Jakarta dalam perkembangannya mengarah pada pola kehidupan metropolis. Masyarakat Betawi yang sudah lama mendiami kota tersebut, keberadaannya semakin tersingkir dengan adanya pola kehidupan Jakarta yang modern. Sebahagian besar masyarakat Betawi yang merupakan penduduk pribumi Jakarta, lambat laun berpindah tempat tinggalnya ke daerah-daerah sekitar kota Jakarta (pinggiran) yang berbatasan dengan propinsi Jawa Barat.

Di Jakarta saat ini, pengaruh pembangunan yang pesat di setiap sektor kehidupan terasa seakan-akan atau bahkan telah menyatu dalam kehidupan. Sistem pengetahuan dan teknologi bersama-sama unsur-unsur kebudayaan asing masuk kedalam kehidupan masyarakat, turut mengembangkan kehidupan dan memberi dorongan pada kehidupan modern. Dinamika perkembangan zaman yang semakin modern membawa pola kehidupan yang efisien dan ekonomis.

⁴¹ Poa Kian Sioe, "Orkes Gambang Hasil Peranakan Tionghoa di Jakarta", dalam Majalah *Pantja Warna*, Juni 1949, p. 39.

⁴² Muhadjir, et al., *Peta Seni Budaya Betawi*. Jakarta: Dinas Kesenian DKI Jakarta, 1986, pp. 13 - 14.

Jakarta sebagai pusat ibukota negara Indonesia banyak dikunjungi oleh pendatang dari dalam negeri dan mancanegara. Faktor pariwisata yang menjadi suatu penunjang dalam menyambut kedatangan tersebut mendapat perhatian dari pemerintah. Pemasukan yang didapat dari adanya pariwisata oleh pemerintah mempunyai dampak yang baik dalam bidang pendapatan devisa negara. Kawasan wisata yang disandang oleh Jakarta terus ditunjang dari segi sarana dan prasarannya. Hotel-hotel dan tempat hiburan pembangunannya kian semarak di kawasan kota Jakarta. Hal itu dapat menunjang kedatangan para wisatawan dari dalam negeri maupun mancanegara.

Salah satu faktor pendukung pariwisata di Jakarta adalah dengan adanya perkembangan seni budaya Betawi sebagai bentuk penyajian yang diarahkan pada sasaran tersebut. Kesenian yang dimiliki oleh masyarakat Betawi yang dikembangkan untuk program pariwisata terdiri dari jenis teater, musik, dan tari. Masyarakat Betawi yang sudah mulai menyusut intensitasnya dalam mempergunakan keseniannya untuk hiburan yang berhubungan dengan adat istiadat, mulai dikembangkan kembali dengan adanya pariwisata. Dalam hal tersebut dikemukakan oleh Soedarsono bahwa seni wisata merupakan gabungan antara wisata yang berbau bisnis dengan kesenian yang orientasinya pada Estetika.⁴³ Hubungan praktis dan integratif dari fungsi seni dikemukakannya dalam tiga bentuk bagian utama yaitu: (1) untuk kepentingan sosial atau sarana upacara; (2) Sebagai ungkapan pribadi yang dapat menghibur diri; (3) sebagai penyajian estetis.⁴⁴ Ketiga fungsi tersebut berlaku dalam kehidupan masyarakat Betawi yang mempergunakan sebuah bentuk kesenian. Salah satu contoh dari bentuk kesenian tersebut yaitu musik Gambang Kromong.

Musik Gambang Kromong yang berfungsi sebagai penyemarak ritual untuk acara perkawinan, sunatan, *kaul/nazar*, dan lain-lain dalam masyarakat Betawi, mendapat suatu peluang yang dipergunakan untuk kepentingan pariwisata. Penggunaan musik ini sebagai sajian pariwisata mendapat dukungan dari para seniman pendukungnya. Kurangnya intensitas penyajian musik tersebut yang dilakukan oleh masyarakat Betawi dalam

⁴³ Soedarsono, "Pendidikan Seni Dalam Kaitannya dengan Kepariwisataan", makalah *Seminar* dalam rangka peringatan hari jadi jurusan pendidikan Sendratasik ke-10, FPBS IKIP Yogyakarta, 12 Februari 1995, p. 9.

⁴⁴ Soedarsono, "Dampak Pariwisata terhadap Perkembangan Seni di Indonesia", *Pidato Ilmiah* pada Dies Natalis ke-2 Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Juli 1986, p. 7.

mengadakan kegiatannya dapat ditopang dengan kegiatan program paket penyajian pariwisata. Hal itu berkaitan dengan faktor pendapatan dalam keberlangsungan sebuah grup musik ini.

Fenomena yang terjadi dari penggunaan musik Gambang Kromong dalam masyarakat Betawi ialah dengan adanya penambahan instrumen musik Barat dalam penyajiannya. Alat musik yang masuk ke dalam ensambel musik tersebut terdiri dari instrumen musik Barat, seperti: gitar dan bass elektrik, *keyboard*, *saxophone*, dan lain-lain. Perkembangan yang terjadi dalam masyarakat Betawi dari penambahan instrumen musik yang dipergunakan yaitu ada dua penyebutan dalam ensambel musik tersebut, yang pertama musik Gambang Kromong asli (masih mempergunakan alat musik tradisional) dan musik Gambang Kromong kombinasi/pengembangan (telah mempergunakan alat musik Barat). Pemilahan dua nama dalam ensambel Gambang Kromong tidak secara terinci diterangkan sehingga antara kedua ensambel musik tersebut belum ada batasannya. Masyarakat Betawi dengan secara mudah akan menyebutkan keduanya dengan istilah musik Gambang Kromong.

Masyarakat Betawi dalam dinamika kota Jakarta yang demikian pesat banyak dipengaruhi oleh beberapa bentuk musik yang berkembang (seperti: pop, dangdut, dan keroncong). Masyarakat pendukung yang mengapresiasi bentuk musik tersebut menginginkan musik Gambang Kromong dapat mentransformasikannya kedalam repertoarnya. Musik yang menjadi sebuah simbol ketenaran ditransformasikan ke dalam ensambel Gambang Kromong secara paksa dalam menunjang selera penonton. Lagu-lagu yang dialihkan dari musik populer membuat suatu perubahan dalam segi instrumentasinya (alat-alat musik yang dipergunakan). Pembahasan tentang musikalisisasi dari perubahannya akan ditinjau dari pandangan Etnomusikologi.

Faktor komersial yang menjadikan bentuk musik Gambang Kromong bergeser dalam hal penyajiannya merupakan suatu keadaan yang nyata dari penyesuaian sebuah bentuk musik tradisional dengan perkembangan zamannya. Penambahan yang terjadi di dalam sebuah repertoar musik Gambang Kromong memberikan sebuah perbedaan dari orisinalitas musik tersebut. Lagu-lagu tradisi, seperti: *Cente Manis*, *Kramat Karem*, *Balobalo*, *Sirih Kuning*, *Jali-jali*, dan lain-lain, sudah semakin tergusur keberadaannya dengan

dimasukkannya beberapa repertoar lagu dangdut, pop, dan keroncong. Volume penyajian tentang lagu-lagu tradisional sudah semakin menyusut.

Jenis Musik

Masyarakat Betawi sebagai penduduk pribumi di Jakarta merupakan hasil dari kristalisasi berbagai unsur suku bangsa yang saling berinteraksi. Beberapa suku bangsa yang datang ke Jakarta berasal dari etnis yang ada di nusantara dan mancanegara. Pembauran yang terjadi berlangsung pada abad XVI pada saat masyarakat Betawi terlihat sebagai kelompok sosial kultural yang berbeda dengan kelompok lainnya. Hal itu tampak dari adat istiadat, bahasa yang dipergunakan, dan jenis keseniannya.⁴⁵ Asimilasi dalam pola kehidupannya memberikan nuansa heterogen pada bentuk kesenian yang dimilikinya. Sebuah bentuk kesenian yang baru dari hasil akulturasi kebudayaan terjadi pula di dalamnya yaitu musik Gambang Kromong yang merupakan hasil dari adanya penyatuan itu.

Musik Gambang Kromong banyak berkembang dikalangan masyarakat Cina Benteng (Peranakan antara orang Betawi dan orang Cina). Suku bangsa Cina yang datang ke Indonesia berasal dari kota Canton, Fukien, dan Ka-eng-tjiu. Perdagangan merupakan faktor penunjang kedatangan suku bangsa tersebut. Dalam kehidupan kesehariannya bahasa yang dipergunakan sebagai bahasa pengantar mempergunakan dialek *kongfu*, *hokkian*, *hakka*, dan *kuo-yu*. Pada dasarnya dalam komunitas itu bahasa yang sering dipergunakan yaitu dialek kuo-yu.⁴⁶

Masuknya suku bangsa Cina (Tionghoa) ke Indonesia (Jakarta) membawa budaya yang berasal dari negaranya. Hal itu tampak pada pola kehidupan yang dilakukan dalam kesehariannya. Pada masyarakat Cina yang ada di Jakarta terdapat dua sebutan untuk membedakan dua kelompok yang masih orisinil dan sudah mengalami pembauran. Bagi orang Cina yang masih orisinil disebut dengan *singkhek* (tamu baru), sedangkan yang sudah mengalami pembauran disebut peranakan. Bentuk kesenian yang dimainkan oleh orang-orang Tionghoa di Jakarta masih mencirikan dari kebudayaan

⁴⁵ Budi Aman, *et al.*, *Folklor Betawi*. Jakarta: Pustaka Jaya, 1979, p. 17.

⁴⁶ Nio Joe Lan, *Peradaban Tionghoa: Selayang Pandang*. Jakarta: Keng Po, 1961, p. 4.

Cina. Alat musik yang dipergunakan dalam bentuk hiburan dan upacara ritual seperti terompet *jutao* (seperti slompret di Jawa dengan enam lubang), *cecer/gembreg* (kecer), *genderang*, *canang*, *sukong*, *tehyan*, *kongahyan*, dan suling merupakan adanya indikasi penggunaan instrumen dari negeri Cina.⁴⁷

Masyarakat Cina Benteng mengembangkan bentuk keseniannya dengan menggabungkan bentuk kesenian dari suku bangsa yang ada di Jakarta. Penggabungan tersebut membuat sebuah bentuk musik yang baru yang disebut Gambang Kromong. Penyebutan musik Gambang Kromong berasal dari alat musik yang dipergunakan dalam ensambel tersebut yaitu Gambang dan Kromong. Adapun alat-alat musik yang dipergunakan dalam ensambel Gambang Kromong yaitu: *gambang*, *kromong*, *suling/basing* (ditiup secara horisontal dengan mempergunakan enam lubang), *jutao*, *kongahyan*, *tehyan*, *sukong*, *kecrek*, *ningnong*, satu buah gendang besar, dua buah gendang kecil (kulanter), kempul, dan gong. Penambahan alat musik dalam ensambel Gambang Kromong menandakan adanya akulturasi budaya Cina dengan masyarakat yang ada di Jakarta. Menurut Phoa musik Gambang Kromong muncul pada tahun 1880 pada saat Bek Teng Tjoe seorang kepala kampung Tionghoa di Pasar Senen mempertunjukannya untuk penyambutan dan menghibur para tamu.⁴⁸ Pada tahun 1937 orkes-orkes musik Gambang Kromong mencapai masa populernya.⁴⁹

Wujud Musik

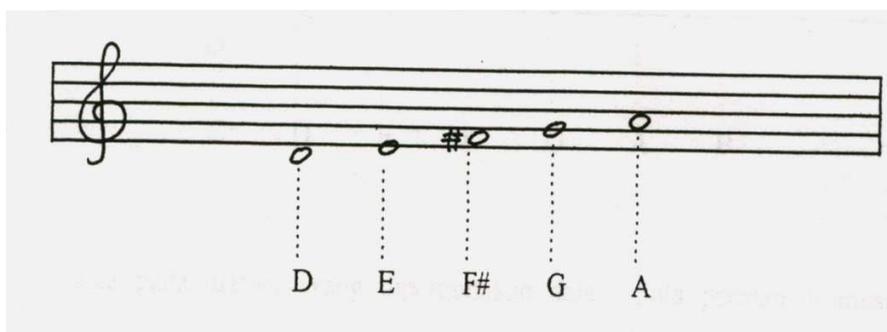
Ensambel Gambang Kromong merupakan musik tradisional yang *non literate* (tidak memiliki sistem penotasian). Musik ini mempergunakan tangga nada pentatonis (lima nada) sebagai nada pokok yang dipergunakan dalam pola permainan musiknya. Alat musik yang menjadi tolok ukur dari nada pokok (dasar) yang dipergunakan terdapat pada instrumen Gambang dan Kromong. Adapun urutan tangga nada tersebut apabila diukur dengan *auto chromatic chord* (sebagai contoh diambil dari instrumen gambang dan kromong yang dipergunakan dalam grup Selendang Betawi), maka dapat

⁴⁷ Ibid, p. 246.

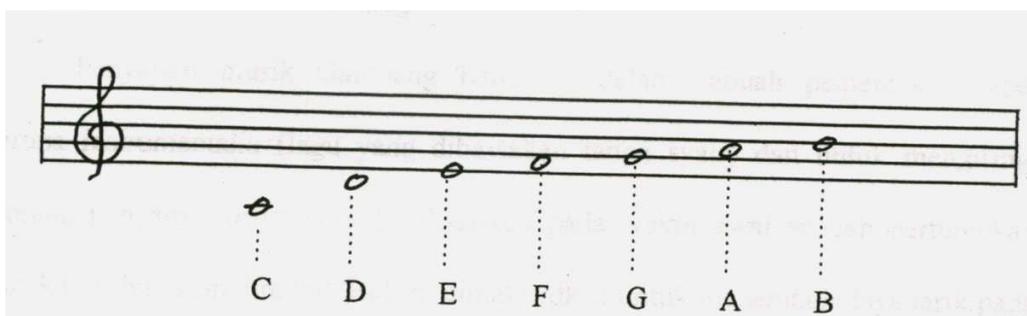
⁴⁸ Poa Kian Soe, "Orkes Gambang, Hasil Kesenian Tionghoa Peranakan di Jakarta" Dalam majalah *Pantjawarna*, Juni 1949, p. 39.

⁴⁹ Depdikbud, *Ensiklopedi Musik Indonesia Seri F-J*. Jakarta: Proyek Inventarisasi dan Kebudayaan Daerah, 1985. P. 7

didekatkan dengan penggunaan notasi diatonis (solmisasi) yaitu D (re), E (mi), F# (fis), G (sol), dan A (la). Lima nada pokok yang dipergunakan dalam ensambel Gambang Kromong menjadikan musik tersebut mempunyai ciri khas dari segi permainannya. Adapun jarak nadanya (interval) dari D ke E, E ke F#, dan A ke B merupakan sekonde besar, sedangkan jarak nada F# ke A merupakan interval terts kecil. Walaupun dapat dimainkan dengan alat musik diatonis, tetapi tangga nada yang dipergunakan dalam hal loncatan nadanya (interval) sangat berbeda. Harmonisasi yang terjadi dalam jalinan nadanya dapat memberikan warna suara khas dari musik Gambang Kromong. Adapun tangga nada yang terdapat dalam ensambel Gambang Kromong adalah sebagai berikut:



Masuknya alat musik Barat dalam ensambel Gambang Kromong membuat musik tersebut harus menyesuaikan dengan penggunaan tangga nada diatonis (tujuh nada) pada pola permainannya. Adapun urutan nada pokok diatonis yang dipergunakan dalam pola permainan tersebut adalah C (do), D (re), E (mi), F (fa), G (sol), A (la), dan B (si).



Tangga nada diatonis yang dipergunakan dalam pola permainan musik tersebut membuat bergesernya aturan-aturan yang menjadi suatu patokan (patron) dalam pola permainannya. Instrumen Gambang dan *Tehyan* yang menjadi alat musik pembuka

(introduksi) pada setiap sajian musik Gambang Kromong kedudukannya tergeser dengan penggunaan alat musik Barat ke dalam ensambel tersebut. Gitar elektrik dan Saxopone yang merupakan instrumen Barat, lebih mendominasi dalam sajian yang dimainkan.

Perubahan dalam penggunaan tangga nadanya dari lima nada (pentatonis) menjadi tujuh nada (diatonis) membuat suatu pemaksaan dalam pengungkapan emosional lagu-lagu yang dibawakan. Tangga nada diatonis yang sudah mempunyai patokan (patron) yang jelas dalam pola permainannya memberikan karakter musik Gambang Kromong menjadi berubah.

Penampilan grup musik Gambang Kromong pada masyarakat tradisi sudah memasukkan bentuk lagu keroncong, pop, dan dangdut. Lagu-lagu tradisi seperti Cente Manis, Kramat Karem, Sirih Kuning, Jali-jali, dan lain-lain, tetap masih dipergunakan, walaupun sudah berkurang dalam pembawaannya. Lagu-lagu yang dibawakan merupakan suatu kesepakatan yang sudah dijalin oleh para pemainnya.

Pola penyajian musik Gambang Kromong dalam lingkungan masyarakat Betawi sangat komunikatif. Penonton dan pemusik dapat berinteraksi secara langsung tanpa ada pembatasan. Pola interaktif keduanya memberikan kesan bahwa musik dan penonton membawa suasana menjadi semarak.

Lagu-lagu yang dibawakan oleh grup Gambang Kromong yang disajikan dalam masyarakat Betawi sebagian besar lagu tradisi. Permintaan lagu dari penikmatnya banyak memesan lagu-lagu tradisi seperti Sirih Kuning, Jali-jali, Cente Manis, Kramat Karem, dan lain-lain. Lagu tradisi Betawi dalam hal segi syairnya dapat digolongkan ke dalam jenis pantun yang tidak beraturan. Setiap orang penyanyi yang membawakan sebuah lagu tradisi dapat melantunkan keanekaragaman syairnya walaupun jenis lagu yang dibawakan sama judulnya. Faktor utama yang dapat dikatakan bahwa seorang penyanyi tampak mahir apabila sudah menguasai dengan baik syair-syair lagu yang dinyanyikan. Penguasaan dengan baik dari syairnya merupakan ukuran dari kemahiran seorang penyanyi musik Gambang Kromong.

Jumlah birama yang dimainkan pada penyajian lagu tradisi Betawi disesuaikan dengan kemampuan penyanyi dalam membawakan pantun. Perubahan tempo yang

terjadi dalam setiap penyajiannya menghilangkan rasa monoton pada waktu terjadi pengulangan lagu. Penyanyi membawakan pantun syair lagunya dengan mempergunakan bahasa dialek Betawi.

Tabuhan musik Gambang Kromong terbagi dalam dua golongan yaitu tabuhan ritmis dan tabuhan melodis. Alat musik tradisional yang termasuk dalam tabuhan ritmis ialah kecrek, ningnong, kempur, gendang, kempul, dan gong, sedangkan yang termasuk dalam tabuhan melodis ialah gambang, kromong, *kongahyan*, *tehyan*, *sukong*, *jutao*, dan basing (suling). Transformasi yang terjadi dalam penggunaan alat musik Barat membuat perubahan pola tabuhan yang dipergunakan pada penyajiannya. Masuknya alat-alat musik Barat dalam penyajian musik Gambang Kromong mempengaruhi pola tabuhan yang dimainkan. Instrumen musik gambang, kromong, dan tehyan yang kerap kali dipergunakan untuk mengawali (introduksi) dalam sebuah lagu tergeser dengan adanya alat musik gitar dan terompet. Jarak nada yang dimainkan oleh kedua instrument musik tersebut mengarah pada tangga nada diatonis. Penyanyi yang akan melantunkan sebuah lagu harus menyesuaikan dengan tangga nada yang dimainkan alat musik itu. Adapun contoh lagu yang terdapat dalam musik Gambang Kromong sebagai berikut:

D = Do, 4/4

Lagu Sirih Kuning

Ciptaan: NN.

Introduksi/Pembuka:

b.b5 / b.b5 b6b5 b3b5 2 / b.b1 2 2 b.b5 / b.b5 b6b5 b3b5
2 / b.b1 2 2 . /
b2b2 b.b2 b3b2 1zx x/ x cb1b6 6 b.b5 1 _

Bagian A:

5 3 5 ! / b.b! @ # b.b! / b.b@ ! 6 5 / b.b5 ! 5 b.b5 /
b.b5 b6b5 b3b5 2 / b.b1 2 2 b.b5 / b.b5 b6b5 b3b5 2 /
b.b1 2 2 . /
b@b@ b.b@ b#b@ !z /x x bc!b6 6 b.b5 ! _

Bagian B:

@ ! 6 / b.b6 ! 6 . / @ ! 6 5 / b.b5 ! 5 b.b5 /
b.b5 b6b5 b3b5 2 / b.b1 2 2 b.b5 / b.b5 b6b5 b3b5 2 /
b.b1 2 2 . /
b@b@ b.b@ b#b@ !z x/ x bc!b6 6 b.b5 ! _

D = Do, 4/4

Lagu Jali-jali

Ciptaan: NN

Introduksi/Pembuka:

_b1b1 b3b3 b5b6 6 _

Lagu Pokok:

b.b6 6 b.b5 3 / b2b5 3 1 zyx x/ x xyx x.x x.x x.x /x x cy
 b5b5 b.b5 b6b5z /x
 c5 b.b5 b5b5 b6b5 / b.b3 b5b3 3 z5x /x x xxc5 1 b1b1 b.bt
 / btbt b1b1 b2b1 y /
 b.b6 6 b.b5 3 / b2b5 3 1 zyx x/ x xyx x.x x.x x.x /x x cy
 b5b5 b.b5 b6b5z /x
 c5 b.b5 b5b5 b6b5 / b.b3 b5b3 3 z5x /x x xxc5 1 b1b1 b.bt
 / btbt b1b1 b1b2 z3x x/
 c3 b5b5 b.b5 b!b6z x/ x c6 b.b5 b5b5 b!b6 / b.b5 b5b5 b.b3
 5 / b.b3 2z x.x x.x x/
 c2 b5b5 b.b5 b5b3z x/ x c3 b.b5 b5b3 b2b3 / b.b1 b1b1
 b5b3 1z x/ x xc1 1 b1b1 b.b5 /
 btbt b1b1 b1b2 z3x x/ x c3 b5b5 b.b5 b!b6z x/ x c6 b.b5
 b5b5 b!b6 / b.b5 b5b5 b.b3 5 /
 b.b3 2z x.x x.x x/ x c2 b5b5 b.b5 b5b3z x/ x c3 b.b5 b5b3
 b2b3 / b.b1 b1b1 b5b3 1 _

Pola Tabuhan Lagu Sirih Kuning**Instrumen Gambang** (mengikuti melodi lagu).**Introduksi/Pembuka:**

b.b5 / b.b5 b6b5 b3b5 2 / b.b1 2 2 b.b5 / b.b5 b6b5 b3b5
 2 / b.b1 2 2 . /
 b2b2 b.b2 b3b2 1zx x/ x cb1b6 6 b.b5 1 _

Bagian A:

5 3 5 ! / b.b! @ # b.b! / b.b@ ! 6 5 / b.b5 ! 5 b.b5 /
 b.b5 b6b5 b3b5 2 / b.b1 2 2 b.b5 / b.b5 b6b5 b3b5 2 /
 b.b1 2 2 . /
 b@b@ b.b@ b#b@ !z /x x bc!b6 6 b.b5 ! _

Bagian B:

@ ! 6 / b.b6 ! 6 . / @ ! 6 5 / b.b5 ! 5 b.b5 /
 b.b5 b6b5 b3b5 2 / b.b1 2 2 b.b5 / b.b5 b6b5 b3b5 2 /
 b.b1 2 2 . /
 b@b@ b.b@ b#b@ !z x/ x bc!b6 6 b.b5 ! _

Instrumen Kromong

Introduksi/Pembuka:

bbb.b2 / b5b2 b.b2 b5b2 b.b2 / bb5b2 bb.b2 b5b2 b.b2 /
 b5b2 b.b2 b5b2 b.b1 /
 b3b5 b6b5 b3b2 1 / b5b6 1 b5b6 1 _

Bagian A:

. . . b.b5 / b3b5 b.b5 b3b5 b.b5 / b3b5 b.b5 b3b5 b5b5 /
 3b5 b.b5 b3b5 b.b5 /
 b3b5 b.b5 b3b5 b2b5 / b2b5 b.b5 b2b5 b2b5 / b2b5 b.b5
 b2b5 b2b5 / b5b2 b.b2 b5b2 b.b1 /
 b3b5 b6b5 b3b2 1 / b5b6 1 b5b6 1 _

Bagian B:

. . . b.b6 / b1b6 b.b6 b1b6 b6b6 / b1b6 b.b6 b1b6 b5b5 /
 b3b5 b.b5 b3b5 b5b5 /
 b3b5 b.b5 b3b5 b2b5 / b2b5 b.b5 b2b5 b.b5 / b2b5 b.b5
 b2b5 b2b5 / b2b5 b.b5 b2b5 b2b5 /
 b2b5 b6b5 b3b2 1 / b5b6 1 b5b6 1 _

Instrumen Kecrek, Ningnong dan Kempur/Kemong (Pola ritmis)

Instrumen Kecrek dan Kemong dalam suatu lagu memainkan pola ritmis sebagai berikut:

- Instrumen Kecrek

. . . Gb.SSbh _ bhbh b.bh bhbh b.bh / bhbh b.bh bhbh b.bh

_

- Instrumen Ningnong

. . . G. _ D bDbD D D / D bDbD D D _

- Instrumen Kempur/Kemong

. . . G. _ . . . +. / . . . +. _

Instrumen Kempul dan Gong

Introduksi/Pembuka:

. . . G. _ . +. . . / . +. . . / . +. . . / . +. . G. /
 _

Bagian A:

_ . . . G. / . +. . . / . +. . . / . +. . . / . +. . G.
 /
 . +. . . / . +. . . / . +. . . / . +. . G. / _

Bagian B:

_ . . . G. / . +. . . / . +. . . / . +. . . / . +. . G.
 /
 . +. . . / . +. . . / . +. . . / . +. . G. / _

Instrumen Gendang

Tangan Kanan :

. . . b.ba* _ bab'b a* bab"ba* ba'b a* bab"ba* / bab'b a* bab"ba*
 bab'b a* bab"ba* _

Tangan Kiri:

. . . U _ b.bU . b.U b.U b.bU / . bUb bU b.bU U / . bU .
 b.U b.U b.bU /
 . bUb bU b.b bU U / bUb bU U bUb bU U / . bUb'b bU'
 bUb'bU' U _

Bagian A : _ .U . b.U b.U .U / . bUb bU b.bU U
 _

Bagian B : _ b.bU U . bUb bU / b.bU U . U
 _

Peralihan : _ bUb bU U bUb bU U / . bUb bU bUb bU
 U _

Cindek/Coda : _ b.bU U . bUb bU / b.bU . bUb bU .
 _

Keterangan:

U = dong

a* = pong

b3b6 b.b6 b3b6 b.b6 / b3b6 b.b6 b3b6 b5b5 / b3b5 b.b5
 b3b5 b.b5 / b3b5 b.b5 b3b5 b6b6 /
 b3b6 b.b6 b3b6 b.b6 / b3b6 b.b6 b3b6 5z /x x c5 1 b1b1
 b.b5 / b5b5 b1b1 b1b2 b3b6 /
 b3b6 b.b6 b3b6 b.b6 / b3b6 b.b6 b3b6 b.b6 / b3b6 b.b6
 b3b6 b5b5 / b3b5 b.b5 b3b5 b.b5 /
 b3b5 b.b5 b3b5 b2b5 / b2b5 b.b5 b2b5 b3b5 / b3b5 b.b5
 b3b5 1z /x x c1 1 b1b1 b.b5 / b5b5 b1b1 b1b2 b3b6 / b3b6
 b.b6 b3b6 b.b6 / b3b6 b.b6 b3b6 b.b6 / b3b6 b.b6 b3b6
 b5b5 /
 b3b5 b.b5 b3b5 b.b5 / b3b5 b.b5 b3b5 b2b5 / b2b5 b.b5
 b2b5 b3b5 / b3b5 b.b5 b3b5 1 _

Instrumen Kecrek, Ningnong dan Kempur/Kemong (Pola ritmis)

Instrumen Kecrek dan Kemong dalam suatu lagu memainkan pola ritmis sebagai berikut:

- Instrumen Kecrek

. . . Gb.SSbh _ bhbh b.bh bhbh b.bh / bhbh b.bh bhbh b.bh

—

- Instrumen Ningnong

. . . G. _ D bDbD D D / D bDbD D D _

- Instrumen Kempur/Kemong

. . . G. _ . . . +. / . . . +. _

Instrumen Kempul dan Gong

Introduksi/Pembuka:

_ . . . G. _

Bagian A:

_ . +. . . / . +. . G. / . +. . . / . +. . . / . +. . .
/

. +. . G. / . +. . . / . +. . G. _

Bagian B:

_ . + . . . / . + . . G . / . + . . . / . + . . . / . + . . .
 /
 . + . . G . / . + . . . / . + . . G . _

Instrumen Gendang

Tangan Kanan :

. . . b.ba* _ bab'b a* bab"ba* ba'b a* bab"ba* / bab'b a* bab"ba*
 bab'b a* bab"ba* _

Tangan Kiri:

. . . U _ b.bU . b.U b.U b.bU / . bUb bU b.bU U / . bU .
 b.U b.U b.bU /
 . bUb bU b.b bU U / bUb bU U bUb bU U / . bUb'b bU'
 bUb'bU' U _

Bagian A : _ .U . b.U b.U .U / . bUb bU b.bU U
 _

Bagian B : _ b.bU U . bUb bU / b.bU U . U
 _

Peralihan : _ bUb bU U bUb bU U / . bUb bU bUb bU
 U _

Cindek/Coda : _ b.bU U . bUb bU / b.bU . bUb bU .
 _

Keterangan:

U = dong a* = pong

U = tung a' = peng

U' = det a'' = pak

Instrumen Tehyan dan Suling mengikuti alur melodinya.

Lagu Kicir-Kicir

D = Do, 4/4

Ciptaan: NN

. . b.by b1b2 / 3 b.by y b2b1 / y . b.by b1b2 / 3 . b5b5
 b6b6 /
 5 . b.b3 b3b5 _ 3 . b2b2 b5b3 / 2 . b.b2 b3b5 / b6b5 b3b5
 b1b1 b2by /
 1 . b.by b1b2 / b3b3 . b6b6 b2b1 / 6 . b.b6 b1b2 / b3b3
 1 b1b2 b6b6 /
 5 . b.b3 b3b5 _

Instrumentasi

Alat musik yang dipergunakan dalam ensambel Gambang Kromong terdiri dari dua bagian yaitu yang memainkan pola ritmis dan melodis. Pola ritmis yang dimainkan oleh instrumen kecrek, gendang, ningnong, kempul dan gong memberikan aksentasi yang jelas dalam penegasan dan penguat irama yang dimainkan. Melodis yang dimainkan oleh instrumen *sukong*, *tehyang*, *kongahyan*, *basing/suling*, gambang, dan kromong menjadikan sebuah pola harmonis (keselarasan) diantara alat musik tersebut.

Menurut Eric M. Von Hornsostel dan Curt Sachs bahwa dalam mengklasifikasikan sebuah alat musik dapat digolongkan menjadi empat jenis yaitu aerophon (sumber bunyi berasal dari udara yang ditiupkan), idiophon (sumber bunyi berasal dari tabuhan), kordophon (sumber bunyi berasal dari senar yang direntangkan), dan membranophon (sumber bunyi berasal dari membran pada alat musik).⁵⁰ Menelaah dari pendapat tersebut, maka dalam ensambel Gambang Kromong alat musiknya dapat digolongkan kedalam empat jenis golongan itu. Adapun pembagiannya adalah sebagai berikut.

1. Jenis Aerophon

1.1. Suling atau *Basing*

Alat musik suling atau *basing* terbuat dari bambu dengan diameter 2 Cm dan panjang 40 Cm. Pola permainannya ditiup secara horizontal dengan mempergunakan

⁵⁰ Ruth Midgley, *Musical Instrument of The World*, New York: Fact on File Publications, 1976, p. 7.

enam lubang sebagai interval nada-nada yang dihasilkan. Posisi pemainnya dapat menyesuaikan dengan tempat pertunjukan yaitu dapat berdiri ataupun duduk di kursi.

2. Jenis Idiopon

2.1. Gambang

Alat musik gambang terdiri dari 18 bilahan yang terbuat dari kayu (kayu nangka) yang dikeringkan dan direntangkan di atas resonator yang berbentuk empat persegi panjang. Dalam ensambel Gamelan alat musik gambang dapat dijumpai pula, tetapi tangga nada (laras) yang dipergunakannya berbeda. Gambang yang terdapat dalam musik Gambang Kromong bukan berlaras slendro/pelog, melainkan bertangga nada pentatonik yang bermoduskan khas Cina.⁵¹

Permainan yang dilakukan dalam menabuh alat musik gambang yaitu dengan posisi pemain duduk di kursi. Hal itu dilakukan mengingat *rancangan* yang dipergunakan oleh alat musik itu disangga oleh sebuah kayu yang disilangkan. Alat musik gambang dimainkan oleh seorang penabuh dengan mempergunakan dua buah pemukul (tabuh) yang panjangnya 30 Cm dan pada ujung dari kayu tersebut dibuat kayu bundar yang dibalut dengan benang.

2.2. Kromong

Kromong merupakan alat musik yang terdiri dari sepuluh *pencon* dengan dibagi menjadi dua deret. Pada deret pertama di bawah terdiri dari lima *pencon* dengan nada rendah, sedangkan satu deret lagi bernada satu oktaf di atas *pencon* deret pertama. Bahan yang dipergunakan dalam pembuatan *pencon* tersebut yaitu dengan mempergunakan perunggu.

Pola permainannya dilakukan oleh seorang penabuh yang mempergunakan dua buah tabuh dengan ukuran 20 Cm yang dibalut dengan benang. Posisi pemainnya yaitu dengan duduk di kursi seperti halnya dalam permainan alat musik gambang.

2.3. Kecrek

Pada mulanya alat musik kecrek terbuat dari dua potong kayu yang saling dipukulkan. Perkembangan yang mempengaruhinya telah merubah penggunaan kayu

⁵¹ Depdikbud, Ensiklopedi Musik Indonesia Seri F-J. Jakarta: Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Daerah, 1985, p

dengan lempengan besi. Adanya perbedaan dari bahan yang dipergunakan itu merubah dari kualitas suara yang dihasilkan. Bunyi logam yang digabungkan menjadi satu lebih keras suaranya daripada dua potong kayu. Hal itu dilakukan karena mengantisipasi penggunaan *sound system* dalam ensambel Gambang Kromong.

Seorang penabuh kecek mempergunakan dua potong besi yang berukuran diameter 2 Mm dengan panjang 15 Cm. Posisi pemain pada waktu menabuh tergantung dari bentuk instrumen itu sendiri. Apabila *rancakan* yang dipergunakan memakai penyangga kayu, maka posisi pemain duduk di kursi, sedangkan kalau tidak memakai penyangga posisinya bersila di lantai.

2.4. Ningnong

Alat musik ningnong sudah cukup sukar ditemukan dalam sajian musik Gambang Kromong. Hal itu dikarenakan alat musik ini berfungsi sebagai penguat irama yang sama halnya dengan alat musik kecek sehingga tidak sering digunakan. Ningnong terbuat dari perunggu yang berbentuk lempengan dengan dikaitkan pada rotan yang dibentuk lingkaran. Alat tabuh yang dipergunakan berbentuk seperti palu kecil yang terbuat dari kayu. Posisi pemainnya dapat dengan berdiri, duduk bersila, maupun duduk di kursi.

2.4. Kempur atau Kemong

Alat musik ini berbentuk seperti kempul yang berukuran kecil dengan diameter sekitar 20 Cm dan terbuat dari kuningan atau perunggu. Cara memainkannya yaitu tangan kiri memegang alat musik dan tangan kanan memegang tabuhnya. Posisi pemainnya dapat dengan berdiri, duduk bersila, maupun duduk di kursi.

2.5. Kempul dan Gong

Bahan yang berkualitas untuk pembuatan alat musik ini yaitu dengan mempergunakan perunggu. Sehubungan dengan harga dari bahan tersebut mahal, maka grup Gambang Kromong banyak yang mempergunakan besi atau drum (tempat menampung oli) dalam pembuatannya. Seorang penabuh kempul dan gong biasanya mengambil posisi duduk bersila dalam sajian Gambang Kromong, tetapi tidak menutup kemungkinan untuk duduk di kursi dalam posisinya.

3. Kordopon

Jenis kordopon yang terdapat dalam ensambel musik Gambang Kromong hanya terdiri dari instrumen gesek konghayan, tehyan, dan sukong. Ketiga alat musik tersebut sebenarnya sama bentuknya, tetapi hanya ukuran yang membedakannya. Apabila akan dibedakan dari ukurannya dapat diurutkan sebagai berikut konghayan (berukuran kecil), tehyan (berukuran sedang), dan sukong (berukuran besar). Menelaah dari nama alat musik tersebut terdengar seperti adanya pengaruh budaya Cina. Jaap Kunst mengatakan bahwa ketiga alat musik ini memang dipengaruhi oleh budaya masyarakat Cina yang berada di Jakarta.⁵² Instrumen musik yang mirip dengan ketiganya di Cina dinamakan Erhu. Alat musik itu di Cina digunakan sejak tahun 1920 yang merupakan instrumen untuk mandiri.

Alat musik konghayan, tehyan, dan sukong resonatornya terbuat dari tempurung kelapa dengan tangkai yang terbuat dari kayu. Dawai yang direntangkan pada tangkai kayu yang terbuat dari tembaga atau kawat, sedangkan alat penggeseknya terbuat dari kayu dengan diikatkan nilon atau rambut kuda.

Biasanya grup-grup Gambang Kromong tidak mempergunakan ketiga alat musik tersebut, tetapi hanya satu yang dipergunakan. Hal ini berkaitan dengan terbatasnya mencari pemain konghayan, tehyan, dan sukong yang saling bekerjasama untuk menciptakan suara yang harmonis dalam sebuah pementasan.

Penguasaan alat musik dan lagu-lagu tradisi merupakan faktor yang utama dalam permainan alat musik itu. Pada sebuah pementasan dari ketiga instrumen itu biasanya yang dipergunakan hanya alat musik tehyan (berukuran sedang) mengingat kualitas suara yang dihasilkan dapat mewakili dari kedua alat musik yang lain.

4. Membranopon

Alat musik yang termasuk jenis membranopon dalam ensambel Gambang Kromong adalah gendang. Ada dua buah jenis gendang yang dipergunakan yaitu satu buah gendang besar dan dua buah gendang kecil (ketipung/kulanter). Gendang yang dipergunakan dalam sajian musik Gambang Kromong serupa dengan ensambel gamelan Sunda yang dipergunakan untuk ketuk tilu atau jaipongan.

⁵² Jaap Kunst, *Music in Java: Its History, Its Theory, and Its Technique*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973, p. 374.

Bahan yang dipergunakan untuk pembuatan alat musik tersebut yaitu kayu nangka sebagai kerangkanya dan kulit sapi/kambing/kerbau sebagai membrannya. Seorang pemain gendang dapat mempergunakan sebuah tabuh yang terbuat dari kayu dalam memainkan alat musik itu. Hal itu dapat disesuaikan dengan jenis tabuhan yang dimainkan.

Seniman Pendukung

Seniman pendukung dalam music Gambang Kromong adalah sebagai berikut:

- Rojali = 75 tahun

Pimpinan grup music Gambang Kromong Rojali Putra di Pasar Rebo Jakarta Timur

- Ustari = 73 tahun

Pimpinan grup music Gambang Kromong Selendang Betawi di Kampung Gusti Pejagalan Jakarta Utara.

- Andi Suhandi = 43 tahun

Pimpinan grup music Gambang Kromong di Cibubur Jakarta Timur.

- Nio Hok San = 76 tahun

Pimpinan grup music Gambang Kromong Setia Kawan di Cengkareng Jakarta Barat.

- Yeni = 55 tahun

Pimpinan grup music Gambang Kromong Sinar Baru di Serpong Tangerang.

Bentuk Pertunjukan

Jakarta yang dikenal sebagai kota metropolitan terdiri dari berbagai macam suku bangsa yang mendiami tempat itu dengan pola kehidupan yang beraneka ragam. Masyarakat Betawi dikenal sebagai penduduk pribumi Jakarta yang terbentuk dengan adanya percampuran budaya dari berbagai kelompok etnis. Kristalisasi yang sudah lama dan membentuk dalam komunitas tersebut membuat suatu pola kehidupan tersendiri (ciri khas).

Dinamika kehidupan kota yang mengarah pada pola kehidupan metropolis membuat sebagian besar masyarakat Betawi tidak dapat bertahan lama untuk tinggal di pusat kota. Penyebab dari semua itu karena banyak dari orang Betawi yang

mengandalkan dengan kehidupan dari berdagang secara tradisional. Jakarta dengan pola kehidupannya yang modern membuat suatu persaingan dalam mengarungi kehidupan guna pemenuhan kebutuhan hidup. Apabila suatu golongan masyarakat atau individu tidak dapat mengikuti arus kehidupan tersebut, maka ia akan tersingkir dari dinamika kehidupan kota. Perubahan yang mewarnai dari gaya hidup tersebut berlangsung karena harus menampung kehadiran berbagai budaya yang dibawa oleh suku-suku lain yang mendatangi Jakarta.⁵³

Masyarakat Betawi banyak yang tinggal di pinggiran kota Jakarta, terutama sekitar Tangerang, Bekasi, Depok dan Bogor. Pola kehidupan mereka masih melaksanakan nilai-nilai tradisional yang diturunkan secara turun temurun. Demikian pula dalam hal berkesenian, mereka masih mempergunakan penyajian kesenian tradisional pada perayaan pesta dan penyemarakan acara ritual. Kerukunan yang dijalin oleh masyarakat Betawi karena adanya kesadaran untuk memiliki nilai-nilai tradisi yang diwariskan. Terbentuknya Lembaga Kebudayaan Betawi yang menampung segala permasalahan yang terjadi dalam komunitasnya merupakan perwujudan dari sikap masyarakatnya.

Musik Gambang Kromong yang merupakan sebuah ensambel musik yang terdiri dari gambang, kromong, *kongahyan*, *tehyan*, *sukong*, *ningnong*, *jutao*, *kecrek*, *suling/basing*, gendang (satu buah gendang besar dan dua buah *kulanter*), kempul, dan gong masih dipergunakan oleh masyarakat Betawi dalam perayaan pesta, mengiringi teater Lenong, dan penyemarakan upacara ritual. Orang Betawi peranakan/*Cina Benteng* (penyebutan untuk hasil perkawinan antara orang Betawi dan Cina) dalam perayaan acara pernikahan masih mempergunakan musik Gambang Kromong sebagai sajian penyemarak upacara ritual. Fungsi musik dalam suatu masyarakat menurut Allan P. Merriam mempunyai perhatian dari sebab yang ditimbulkan oleh pemakaiannya dan tujuan-tujuan yang lebih jauh dari konteksnya.⁵⁴

Perkawinan yang diadakan di rumah kawin (untuk orang *Cina Benteng*) biasanya dimeriahkan dengan musik Gambang Kromong. Pelaksanaan perkawinan

⁵³ Umar Kayam, *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981. P. 122.

⁵⁴ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*. Chicago: North Western University Press, 1964, p. 210

dalam masyarakat *Cina Benteng* menurut kepercayaan setempat sangat baik apabila dilaksanakan pada bulan keenam dari hitungan tahun baru Cina. Pesta perkawinan dapat diadakan di rumah kawin atau di rumah mempelai putra/putri selama dua hari dua malam. Lagu-lagu yang disajikan dalam acara itu terdiri dari jenis instrumentalia dan lagu bersyair yang dimeriahkan dengan *cokek* (menari/tarian). Penyajian dari musik Gambang Kromong ditujukan untuk menghibur para tamu yang hadir. Seorang tamu dapat memesan sebuah lagu kesenangannya pada pemain gendang dengan memberikan imbalan berupa uang. Penari yang turut serta mengiringi dalam penyajian tersebut pada perkembangan yang ada sudah dikoordinasi oleh seorang calo. Tamu dapat memilih dari para penari yang diinginkan dengan memberikan imbalan uang setelah selesai menari. Para penari dalam sebuah sajian musik Gambang Kromong untuk penyemarak pesta perkawinan terdiri dari beberapa kelompok yang mempunyai seorang koordinator (biasanya seorang ibu yang sudah berumur). Sendau gurau yang terjadi pada pesta tersebut tampak dikala seorang penari mencari pasangannya untuk dikalungkan selendang dan mengajaknya untuk menari. Penjual minuman ringan (*soft drink*) turut serta di sekitar tempat pementasan dalam memberikan pesanan dari para penari untuk para pasangannya dan tamu undangan yang memesan minuman tersebut. Pemandangan yang demikian dapat dijumpai pada perayaan pesta pernikahan yang mempergunakan musik Gambang Kromong sebagai penyemaraknya.

Dalam upacara *seijit* (ulang tahun) yang dilakukan di *Topekong* (kelenteng) musik Gambang Kromong dipergunakan untuk memeriahkan acara tersebut. *Seijit Topekong* (ulang tahun kelenteng) merupakan acara untuk memperingati berdirinya sebuah *Topekong* (kelenteng). Pada waktu pelaksanaan upacara tersebut musik Gambang Kromong dimainkan di dalam kelenteng. Para pengunjung kelenteng mengadakan do'a permohonan pada tempat khusus dalam kelenteng di acara *seijit* dengan mempergunakan *shio* (dupa), sedangkan musik Gambang Kromong dimainkan untuk para tamu yang menunggu gilirannya. Fungsi musik Gambang Kromong selain sebagai penyemarak acara ritual, juga dapat dipergunakan dalam acara *sunatan*, *kaul* (nazar), mengiringi teater Lenong, dan hiburan yang lain.

Permainan musik Gambang Kromong yang dipergunakan untuk mengiringi teater Lenong mempunyai karakter tersendiri. Suasana pertunjukan teater tersebut dihidupkan dengan tabuhan spontanitas yang ditabuh oleh pemainnya. Lagu-lagu yang dibawakan dalam pertunjukan tersebut banyak melantunkan lagu-lagu tradisional Betawi sehingga dapat menunjang suasana pada suatu adegan dengan melalui ilustrasi musik tersebut.

Penggunaan musik Gambang Kromong masih dilakukan oleh masyarakat Betawi dalam penyelenggaraan acara tradisi, tetapi volume pelaksanaan penyajiannya semakin hari semakin menyusut. Kehidupan pada saat ini yang banyak ditunjang oleh penggunaan teknologi maju telah merubah alternatif pilihan dalam jenis hiburan yang dapat dinikmati. Penggunaan alat elektronik seperti radio dan televisi sudah memberikan alternatif pilihan dalam memberikan hiburan pribadi.

Masyarakat Betawi yang mendiami sekitar (pinggiran) Jakarta intensitas penggunaan musik Gambang Kromong sebagai hiburan dalam perayaan sudah semakin berkurang. Musik orkes Melayu (dangdut) dan acara *layar tancep* (layar yang dibentang dengan dua penyangga dan mempergunakan proyektor film) lebih mendominasi setiap memeriahkan suatu acara. Penyusutan dari penggunaan musik Gambang Kromong dalam memeriahkan acara masyarakat Betawi semakin dirasakan oleh seniman musiknya. Sebagian besar grup musik tersebut telah merenovasi dari pola penyajiannya dengan melihat kesenangan atau kegemaran dari para penontonnya, seperti halnya dalam grup Selendang Betawi di Jakarta Utara. Masyarakat pendukung yang sudah mulai memudar kadar penggunaan musik Gambang Kromong dalam pelaksanaan acara yang dilakukan, membuat kehidupan para seniman mulai tidak stabil. Beberapa grup Gambang Kromong banyak yang mulai menjual peralatan yang dimiliki untuk dipergunakan dalam berdagang. Mencari nafkah dengan jalan berdagang dapat dijadikan sebuah alternatif yang terbaik dalam mengatur roda perekonomian keluarga. Menyusutnya grup Gambang Kromong yang ada di daerah Jakarta karena sudah berkurangnya tanggapan dari masyarakat pendukungnya.

Pariwisata yang hadir ditengah-tengah kota Jakarta membawa angin segar bagi kalangan seniman gambang kromong. Penyajian yang dilakukan ditempat-tempat wisata

membawa kegairahan bagi senimannya untuk mengembangkan jenis musik itu. Walaupun demikian ada juga pengaruh yang ditimbulkan dengan adanya wisata, yaitu terjadi perubahan bentuk ensambel gambang kromong dengan dipergunakannya alat musik Barat kedalam penyajiannya.

Alternatif tempat hiburan yang banyak dijumpai di kota Jakarta seperti bioskop, karaoke, pub, diskotik, dan lain-lain membuat suatu persaingan yang ketat dalam menarik masyarakat pendukung musik Gambang Kromong. Hiburan yang serba spektakuler dapat dilihat dalam hiburan yang modern dibandingkan dengan yang tradisional. Hal itu merupakan sebuah tantangan dari para seniman musik Gambang Kromong untuk memberikan inovasi baru di dalam pola penyajiannya.

Daftar Pertanyaan

Pertanyaan yang muncul sehubungan dengan bentuk tulisan yang disusun adalah sebagai berikut:

- a. Bagaimana bentuk sajian music gambang kromong?
- b. Bagaimana keberadaan dan fungsi music gambang kromong dalam masyarakat Betawi?
- c. Sejauhmana music gambang kromong mengikuti perkembangan masyarakatnya?
- d. Faktor apa yang melatarbelakangi perkembangan music gambang kromong?
- e. Mengapa terjadi dua penyebutan dalam music gambang kromong menjadi gambang kromong asli dan kombinasi?
- f. Bagaimana masyarakat menyikapi perkembangan music gambang kromong?

Kepustakaan

Jakarta sebagai ibukota negara dan kota pusat kegiatan ekonomi di Indonesia banyak dikunjungi oleh para pendatang dari Nusantara dan mancanegara. Latar belakang budaya kota yang mempunyai sejarah panjang sejak zaman kolonial memberikan sebuah gambaran tentang kota yang memiliki akumulasi budaya yang sangat kompleks. Keterkaitan antara dinamika waktu yang membuat kota Jakarta menjadi sebuah tempat

bersejarah dan berbudaya multi etnis melahirkan suatu ciri khas bentuk peradaban dari pola kehidupan yang dijalankan.

Tulisan yang memberikan gambaran kota Jakarta dari zaman penjajahan sampai dengan kemerdekaan dijumpai dari karangan Willard A. Hanna (1988) yang berjudul *Hikayat Jakarta*. Pembahasan tentang latar belakang budaya Batavia dengan dinamika kehidupan masyarakatnya yang berhubungan dengan bentuk kebudayaan memberikan sebuah gambaran kota yang unik ini. Masyarakat Betawi yang terbentuk sebagai hasil akulturasi budaya menjadikan sebuah komunitas yang mempunyai pola kehidupan dari masyarakat pribumi Jakarta.

Kesenian masyarakat Betawi yang tersebar di wilayah sekitar Jakarta dalam menghadapi dinamika perkembangan zaman mengalami sebuah tantangan dalam kehidupan Jakarta yang semakin modern. Buku kedua yang memberikan secara jelas tentang kesenian Betawi dalam masa perkembangannya yaitu *Peta Seni Budaya Betawi* tulisan Muhadjir, et al., (1986). Kontinuitas, sejarah, bahasa, dan bentuk kesenian masyarakat Betawi dengan jelas dikemukakan dalam tulisan tersebut. Kesenian Betawi yang dipergunakan untuk acara hiburan pada zaman penjajahan memberikan informasi tentang data sejarah dari keberadaan bentuk kesenian itu. Fokus pembahasan tentang musik Gambang Kromong dan perlengkapannya yang dipergunakan untuk hiburan oleh masyarakat Cina Betawi dalam menyambut tamu merupakan gambaran dari keberlangsungan sebuah bentuk kesenian.

Fungsi musik dalam sebuah masyarakat mempunyai makna yang lebih dalam sehingga memerlukan sebuah pembahasan yang matang. Buku yang menunjang untuk bahasan sebuah fungsi musik dalam masyarakat ditulis oleh Alan P. Merriam (1964) dalam bukunya *The Anthropology of Music*. Fungsi musik dalam masyarakat yang dikemukakan dalam buku tersebut ada sepuluh yaitu: (1) Fungsi mengungkapkan perasaan emosional; (2) Fungsi penghayatan estetis; (3) Fungsi hiburan; (4) Fungsi komunikasi; (5) Fungsi perlambang; (6) Fungsi reaksi jasmani; (8) Fungsi pengesahan lembaga sosial; (9) Fungsi kesinambungan kebudayaan; (10) Fungsi pengintegrasian masyarakat. Kesepuluh fungsi yang dikemukakan di atas dapat membantu dalam menelaah tentang musik Gambang Kromong dalam masyarakat Betawi.

Musik Gambang Kromong yang merupakan identitas dari kesenian masyarakat Betawi mempunyai spesifik tersendiri di dalam pola permainannya. Buku yang membahas tentang musik yang berhubungan dengan masyarakat pendukungnya terdapat dalam karya Martin Stokes yang berjudul *Ethnicity, Identity, and Music* (1994). Penjelasan tentang identitas dan musik yang mengarah pada bahasan etnomusikologi dalam ungkapannya merupakan upaya yang dicari untuk mengulas sebuah bentuk musik.

Malona Sri Repelita dalam jurnal MSPI (1994) mengulas tentang Gambang Kromong Betawi Selendang Betawi Jakarta Utara: Studi Kasus Mengenai Musik dan Transformasi Sosial Budaya, yang memfokuskan pada salah grup music Gambang Kromong. Adanya penggunaan alat music Barat dalam ensambel music Gambang kromong dipengaruhi oleh perubahan struktur masyarakat dan sebagai penyempurna nada yang dibawakan oleh lagu-lagunya. Perkembangan music Gambang Kromong dipengaruhi oleh factor eksternal dan internal sehingga dalam menghadapi dinamika perkembangan jaman menyesuaikan dengan masyarakat pendukungnya.

Budiaman, *et al.*, *Folklor Betawi*. Jakarta: Pustaka Jaya, 1979. Buku ini banyak membahas tentang pola budaya masyarakat Betawi dan norma-norma yang berlaku pada masyarakat tersebut. Masyarakat Betawi mempunyai cirri khas atau karakteristik sendiri yang membedakan dengan masyarakat lain yang berkembang di Jakarta.

Nio Joe Lan, *Peradaban Tionghoa: Selayang Pandang*. Jakarta: Keng Po, 1961. Penjelasan secara detail dari pengalaman pribadi dan pengamatannya tentang masyarakat Cina di Jakarta memberikan gambaran bahwa semenjak jaman penjajahan masyarakat Cina di Jakarta telah menguasai roda ekonomi. Apabila dihubungkan dengan music Gambang Kromong Betawi, maka dapat ditarik benang merah bahwa kepemilikan music tersebut yang awal mulanya dikuasai oleh orang Cina Benteng sangatlah wajar karena dalam segi tingkat perekonomian yang sudah mapan orang Cina mempergunakannya sebagai music penghibur para tamunya.

Ninuk Kleden Probonegoro yang menulis tentang Teater Lenong Betawi: Studi Perbandingan Diakronik banyak mengulas tentang seluk beluk Lenong Betawi. Walaupun demikian karena pengiring teater tersebut adalah music Gambang Kromong,

maka disinggung pula tentang masyarakat dan music tersebut sehingga dapat menambah wawasan dari musik itu yang berhubungan dengan teater Lenong.

Foto Instrumen dan Pendukung



Gambar 35. Instrumen Ningnong



Gambar 36. Instrumen Kerek



Gambar 37. Instrumen Kempul dan Gong



Gambar 38. Instrumen Tehyan



Gambar 39. Instrumen Gendang



Gambar 40. Pertunjukan Musik Gambang Kromong



Gambar 41. Instrumen Gambang



Gambar 42. Instrumen Kromong
Rekaman Musiknya (Terlampir).

LAPORAN NARASUMBER AKADEMIK I:

Rustim Satie, narasumber penelitian, dosen ISI Padangpanjang dan telah menyelesaikan studinya pada program Magister, Sekolah Pascasarjana UGM tahun 2010. Ia menyajikan hasil penelitian tesisnya tentang *Tradisi Bagurau Saluang Dendang di Minangkabau*. Ringkasan dari penelitiannya adalah sebagai berikut. *Bagurau saluang dendang* di Minangkabau merupakan salah satu bentuk pertunjukan tradisi yang melibatkan partisipasi penonton dalam pertunjukannya. *Bagurau* awalnya adalah bentuk aktivitas kelompok masyarakat sehari-hari di tempat-tempat tertentu, yang diintegrasikan ke dalam pertunjukan *saluang dendang*. Konsep *bagurau* itu akhirnya mentradisi sebagai salah satu kesenian tradisi Minangkabau yang disebut *bagurau saluang dendang*. Tidak semua pertunjukan *saluang dendang* dapat disebut *bagurau*, karena istilah ini lebih banyak berkembang pada kalangan komunitas kelompok pendukung kesenian itu sendiri yang disebut *pagurau*, dibandingkan masyarakat Minangkabau pada umumnya, yang lebih mengenalnya sebagai kesenian *basaluang*.

Bagurau adalah salah satu bentuk pertunjukan kesenian tradisi Minangkabau untuk hiburan umum, yang digelar di tempat-tempat umum dan dihadiri oleh para kelompok *pagurau* yang terdapat di suatu *nagari*, atau kelompok *pagurau* yang datang dari *nagari* lainnya dalam wilayah *tigo luhak* Minangkabau. Keberlangsungan pertunjukan tradisi *bagurau saluang dendang* sepenuhnya didukung oleh kelompok *pagurau*, yang dalam konteksnya yang lebih luas memiliki peran sebagai penyangga nilai budaya tradisi Minangkabau.

Bagurau saluang dendang juga merupakan bentuk interaksi sosial komunitas *pagurau*, yang mensyaratkan pertunjukan tradisi *bagurau* sebagai sarana kontak sosial dan keterlibatan dalam interaksi sebagai saluran komunikasi pertunjukan. Interaksi sosial dalam pertunjukan tradisi *bagurau* bertujuan untuk mengintegrasikan individu dan kelompok dalam komunitas *pagurau* sebagai proses adaptasi budaya. Interaksi sosial itu dilandasi oleh pola kelompok sebagai bentuk manifestasi kekerabatan masyarakat Minangkabau, yang bertumpu pada berbagai bentuk jaringan kelompok *pasukuan* dalam adat, atau perkongsian dalam bidang pertanian, atau menjadi sasaran dalam kesenian, serta bentuk *lapau* sebagai konsep pergaulan sosial masyarakat Minangkabau.

Interaksi sosial dalam pertunjukan tradisi *bagurau saluang dendang* mengungkapkan pesan secara realitas tentang kehidupan sosio-kultural sebagai materi interaksi dalam memproduksi makna dan bertukar pengalaman yang berkaitan dengan kehidupan budaya masyarakat setempat. Pesan yang disajikan secara metafora, dalam bentuk lisan dan tulisan secara gramatika musikal. Dialektika dalam pertunjukan tradisi *bagurau saluang dendang* akhirnya membentuk karakteristik pertunjukan tradisi yang khas melalui keterlibatan para *pagurau* dalam berinteraksi sebagai bagian dari unsur pertunjukan.

Dapat ditambahkan sebagai catatan bahwa Victorious Ganap berkesempatan menyaksikan pertunjukan *Bagurau Saluang Dendang* yang diorganisasi oleh Rustim pada bulan Februari 2010 di Pasar Induk Padangpanjang. Acara berlangsung mulai pukul 21.00 setelah waktu Isya dan berakhir pada pukul 05.00 dinihari menjelang waktu Subuh. Pertunjukan itu dihadiri oleh masyarakat Padangpanjang selain para *pagurau* dari kota Bukittinggi dan Payakumbuh. Seluruh pertunjukan itu direkam dengan menggunakan fasilitas dan partisipasi dosen dan mahasiswa Jurusan Televisi ISI Padangpanjang, unit kerja tempat Rustim mengajar.

Peta Budaya Minangkabau

Minangkabau sebagai wilayah budaya, terdiri dari tiga *luhaknan tigo*, seperti *Luhak Tanah Data*, *Luhak Agam* dan *Luhak Limopuluah Koto*, dan memiliki wilayah di luar *luhak* yang disebut dengan *rantau*. Wilayah *luhak nan tigo* ini diakui sebagai tanah asal orang Minangkabau, sedangkan daerah-daerah lain di luar *luhak* ini dinamakan dengan *rantau* yaitu daerah di luar Kabupaten Tanah Datar, Kabupaten Agam dan Kabupaten Lima Puluh Kota, seperti Kabupaten Padang Pariaman, Pesisir Selatan, Pasaman, dan Sawahlunto Sijunjung. Tanah asal orang Minangkabau ini disebut juga dengan *darek* (daratan tinggi) yang dibedakan dengan *pasisia* (pesisir). *Luhak Agam* misalnya (sekarang disebut Kabupaten Agam), memiliki banyak *nagari*, dan *nagari* merupakan wilayah otonom pemerintahan dan budaya yang dalam penyelenggaraannya disebut dengan *adaik salingka nagari* (adat selingkar *nagari*),

artinya adat hanya diberlakukan dalam satu *nagari*, dan belum tentu dapat diberlakukan pada *nagari* lainnya.

Nagari sebagai wilayah pemerintahan yang otonom, secara administratif dipimpin oleh seorang *wali nagari* (kepala *nagari*). *Nagari* terbagi lagi menjadi *jorong* (bagian *nagari*), dipimpin oleh seorang *walijorong* (kepala *jorong*) yang bertanggung jawab langsung kepada *wali nagari*. Setiap *jorong-jorong* yang ada dalam *nagari* terbagi lagi menjadi dusun-dusun yang setiap dusunnya dipimpin oleh kepala dusun. *Nagari* sebagai wilayah budaya dipimpin oleh ketua Kerapatan Adat Nagari (KAN) yang memiliki tanggung jawab terhadap kelangsungan budaya dan adat istiadat setempat secara otonom, artinya setiap *nagari* bisa memiliki adat-istiadat tertentu yang berbeda dengan *nagari* lainnya, di sinilah berlakunya adat selingkar *nagari*.

Kerapatan Adat Nagari ini merupakan badan legislatif budaya, memiliki *balai adatserta* beranggotakan para *niniak mamak* (penghulu adat) yang mewakili suku-suku yang ada dalam *nagari* untuk membicarakan pengembangan adat sesuai dengan tuntutan kebutuhan anak kemenakan dan perkembangan zaman, serta menyelesaikan persoalan-persoalan adat yang timbul dalam *nagari*. Kerapatan adat ini merupakan lembaga institusi adat yang dimiliki oleh setiap *nagari* dan memiliki *balai adat*, atau disebut juga sebagai *balairong adat*. Kepemilikan balai adat dan kerapatan adat ini, mencirikan bahwa adat selingkar *nagari* benar-benar diberlakukan dalam budaya masyarakat Minangkabau.

Dalam menjaga kelangsungan hidup *bernagari*, di samping adanya pemerintahan *nagari* juga melibatkan unsur pimpinan *tigo tungku sajarangan* yang terdiri dari *alim ulama*, *ninik mamak* dan *cerdik pandai*. Perikat kebersamaan masyarakat dalam meningkatkan kelangsungan hidup dan pembangunan *nagari*, masyarakat juga diatur dalam sistem *bernagari*. Beberapa sistem *bernagari* berkaitan dengan budaya Minangkabau, terutama pola-pola hidup berkelompok yang memberikan dasar terbentuknya pola kelompok *pagurau* dalam pertunjukan tradisi *bagurau saluang dendang* antara lain: sistem budaya (adat), ekonomi, sosial dan kesenian. Tinjauan unit-unit kebudayaan masyarakat yang memberikan pengaruh dan dorongan terhadap terbentuknya tradisi tertentu dalam pertunjukan kesenian tradisi menjadi penting dalam

melihat fenomena karakteristik tradisi pertunjukan, khususnya dalam *bagurau saluang dendang* di Minangkabau.

Untuk memahami fenomena kesenian tradisi ini, diperlukan suatu analisis secara holistik (menyeluruh) atau menghubungkan satu fenomena dengan fenomena lainnya yang dianggap memiliki kaitan. Ahimsa menjelaskan, dalam memahami fenomena sosial-budaya, dibutuhkan usaha untuk melihat keterkaitan satu fenomena dengan fenomena-fenomena lainnya dalam kebudayaan bersangkutan. Pendekatan ini memang menarik, dan membuat pemahaman kita mengenai kesenian menjadi lebih komprehensif dan utuh.⁵⁵ Dalam kerangka inilah sesungguhnya diperlukan bagaimana melihat konsep *bagurau* dalam pertunjukan *saluang dendang* di Minangkabau dan kaitannya dengan konsep sosial, ekonomi dan budaya tradisi yang berlaku di daerah setempat.

Dalam kehidupan berbudaya terutama sistem adat yang berlaku di Minangkabau, segala tanggung jawab pelaksanaannya bertumpu pada kelompok keluarga *pasukuan*, baik berhubungan dengan kegiatan upacara adat yang lebih besar seperti *batagak gala* (pengangkatan penghulu adat) sampai tingkat upacara yang paling rendah, seperti *alek kawin* (helat kawin) yang sepenuhnya dilaksanakan dan diusung oleh kelompok *pasukuan*. Dalam penyelenggaraan *alek kawin*, di samping tanggung jawab keluarga *saparuik*, tanggung jawab ini menjadi meluas pada jaringan keluarga yang terbentuk akibat hubungan perkawinan, seperti keluarga *induk bako* (keluarga perempuan bapak), terutama tanggung jawab barang bawaan mempelai laki-laki ke rumah mempelai istrinya.

Berdasarkan sistem kekerabatan dengan pola jaringan genealogis yang bersifat komunal ini, memberikan pengertian bahwa masyarakat Minangkabau dalam perkembangannya memiliki bentuk dan pola jaringan kelompok yang memiliki kaitan atas terbentuknya pola-pola kesenian rakyat. Sebagai sebuah perbandingan, Umar Kayam menjelaskan sebagai berikut.

...bahwa budaya Jawa, sistem sosialnya menganut feodal absolut yang bertumpu pada kekuasaan raja, artinya sistem kekuasaan cukup memberikan dampak pada sistem sosial, setidaknya diidentifikasi dengan adanya seni yang “halus” (berasal dari *abdi dalem* kerajaan) dan “kasar” (berasal dari rakyat jelata), atau seni adiluhung dan seni rendahan.

⁵⁵Heddy Shri Ahimsa Putra, “Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya: Tekstual, Kontekstual dan Post-Modernistis,” dalam Heddy Shri Ahimsa Putra (ed). *Ketika Orang Jawa Nyeni* (Yogyakarta: Galang Press, 2000), 413.

Sedangkan budaya Minangkabau menganut sistem sosial yang disangga dengan jaringan keluarga-keluarga besar (*extended family*) yang bertumpu pada sistem sosial (hubungan keluarga) genealogis, sehingga beratus dan beribu-ribu jaringan keluarga yang dipandang mampu memberikan jaminan pada dinamika sistem sosialnya tanpa membutuhkan kerajaan. Sistem sosial seperti ini tentu akan melahirkan bentuk-bentuk kesenian tradisi yang lahir dari rakyat, atau yang disebut dengan kesenian rakyat.⁵⁶

Dalam bidang ekonomi, kecenderungan kerja berkelompok dapat diamati dari pekerjaan lahan pertanian yang cukup luas dan memerlukan tenaga yang cukup banyak, sangat tidak memungkinkan pengolahan lahan hanya dikerjakan oleh satu atau dua orang dari keluarga tertentu. Istilah lain juga dikemukakan Erwin, yakni apa yang disebut dengan *kongsi*. *Kongsi* terbentuk untuk mengatasi kesulitan memperoleh bantuan tenaga dalam mengolah lahan pertanian, terutama lahan pertanian kering (gurun).⁵⁷ *Kongsi* ini dibutuhkan terutama pembukaan lahan baru yang banyak membutuhkan tenaga, sementara tenaga keluarga sangat terbatas dan untuk membayar orang lain para anggota keluarga tidak memiliki uang yang cukup. Oleh sebab itu diperlukan bantuan keluarga lainnya dengan bekerja sama, atau lazim disebut dengan *kongsi*, dengan pengertian bahwa pola kerja tersebut selalu bergantian ke tempat masing-masing lahan keluarga yang terlibat dalam kelompok *kongsi* tersebut.

Navis menyatakan, sesuai dengan ajaran alam terkembang jadi guru yang menjadi sumber falsafahnya, orang Minangkabau membentuk masyarakat yang komunalistik, baik dalam kediaman (tempat tinggal), sosial, maupun dalam usaha. Artinya, mereka itu hidup berkelompok.⁵⁸ Tradisi berkelompok ini juga dapat dilihat dalam bidang ekonomi yang melakukan pengerjaan lahan pertanian dengan bentuk *kongsi*. Pola-pola kerja kelompok dalam pertanian ini, tentu tidak hanya memberikan dampak pada penyelesaian pengerjaan lahan pertanian, tetapi juga memberikan pengaruh pada pola kehidupan sosial dan budaya. Sehingga pola-pola ini juga banyak dilakukan dalam berbagai bentuk kehidupan

⁵⁶Umar Kayam, "Seni Pertunjukan dan Sistem Kekuasaan," dalam Sal Murgianto (ed). *Mencermati Seni Pertunjukan I: Perspektif Kebudayaan, Ritual dan Hukum* (Jakarta: The Ford Foundation dan STSI Surakarta, 2003), 102.

⁵⁷Erwin, *Tanah Komunal: Memudarnya Solidaritas Sosial pada Masyarakat Matrilineal Minangkabau* (Padang: Andalas University Press, 2006), 266.

⁵⁸A.A. Navis, *Alam Terkembang Jadi Guru: Adat dan Kebudayaan Minangkabau* (Jakarta: Grafiti Press, 1984), 69.

lainnya, yang memberikan ruang bagi dan antar sesama mereka untuk saling berinteraksi, berintegrasi, dan beradaptasi.

Pengambilan keputusan dalam kelompok-kelompok *kongsi* ini juga dikembangkan secara demokratis, artinya segala keputusan terletak di atas musyawarah dan mufakat. Kesepakatan pada kongsi ini dilakukan pada saat istirahat bekerja atau setelah makan siang. Sistem inilah yang memosisikan seseorang memiliki kedudukan yang sama di Minangkabau, atau *duduak samo randah, tagak samo tinggi* (duduk sama rendah, berdiri sama tinggi), artinya setiap individu memiliki hak yang sama dalam pengambilan keputusan. Sekalipun ada yang dituakan dalam kelompok tersebut, tetapi fungsinya bukan sebagai pengambil keputusan. Orang yang dituakan (orang tua) cenderung dan seringkali memperoleh otoritas tradisional bagi kaum muda, sehingga figur orang yang dituakan lebih merujuk sebagai penengah atau menjembatani penyelesaian masalah-masalah yang dihadapi kelompok dengan bijaksana.

Pola-pola kelompok *kongsi* ini, juga sering ditemui dalam *bagurau saluang dendang*, seperti adanya anggota kelompok, kerjasama kelompok, solidaritas antar kelompok, hubungan persaudaraan, dan tidak adanya aturan tetap anggota, serta setiap bentuk partisipasi atas nama kelompok. Pada substansi tertentu terdapat ada perbedaan, perbedaan itu terlihat pada *kongsi* dalam pertanian, di mana partisipasi anggotanya merupakan sebuah kewajiban atau dapat membayar tenaga pengganti, sedangkan pada *bagurau* partisipasi *pagurau* bukanlah sesuatu kewajiban, tetapi lebih bertumpu pada kesadaran solidaritas sosial kelompok *pagurauan*. Pola kelompok *kongsi* ini tidak hanya serta merta memicu terbentuknya kelompok dalam *pagurauan*, tetapi pola kelompok *kongsi* dalam pertanian ini juga menjadi tradisi dalam pembentukan kelompok secara kekeluargaan dalam berbagai sektor kehidupan masyarakat Minangkabau.

Berkaitan dengan kesenian, budaya Minangkabau yang menganut sistem keturunan matrilineal ini, tentu membicarakan status kaum laki-laki Minangkabau akan menjadi menarik. Setidaknya dampak pandangan adat terhadap kaum laki-laki dalam sistem sosial masyarakat. Dampak sistem sosial tersebut memberikan dua pilihan bagi laki-laki Minang antara tinggal di kampung sebagai petani atau merantau sebagai “pedagang” (dalam artian terbatas, tidak semua perantau Minang memilih pekerjaan

sebagai pedagang). Merantau yang menjadi banyak pilihan laki-laki Minang, khususnya laki-laki usia muda akhirnya mendorong perubahan sosial dengan sederetan konsekuensi masalah sosial. Merantau merupakan satu-satunya pilihan akibat bertambahnya jumlah anggota keluarga *paruik* (keluarga batih) yang memicu semakin sempitnya lahan pertanian dan berkurangnya warisan kekayaan harta pusaka.

Bagi laki-laki yang belum kawin, mereka masih merupakan tanggung jawab mamaknya secara adat dan ekonomi, dengan semakin sempitnya lahan dan kekayaan harta pusaka yang dimiliki, mendorong perubahan anak laki-laki lebih banyak di bawah tanggung jawab orang tuanya. Sebagian dari anak muda ini ada yang memilih hidup di kampung membantu orang tua dan mamaknya, dan sebagian memutuskan untuk pergi merantau.

Memilih hidup di kampung, menyebabkan status anak laki-laki di Minangkabau secara adat kurang menguntungkan, karena dalam sistem warisan yang matriakat harta pusaka umumnya jatuh pada saudara perempuannya. Ketika kaum laki tidak mendapat bagian dari harta warisan, maka mereka meninggalkan urusan harta pusaka dan menjatuhkan pilihan untuk pergi merantau, seperti diibaratkan sebuah pantun: *Karatau madang di hulu, Babuah babungo balun, Marantau bujang dahulu, Di kampung panguno balun*. Isinya pemuda yang belum memiliki istri di suruh merantau terlebih dahulu, karena di kampung secara adat belum juga dapat berguna bagi keluarga.

Dalam posisi demikian, kaum laki-laki di Minangkabau pada siang hari sangat jarang tinggal di rumah istrinya. Karena ada rasa “malu” bila di rumah seharian sering bertemu dengan *mamak, ipar* dan *besan*. Untuk itu mereka lebih memilih siang hari berada di sawah atau ladang dan pada malam hari berada di tempat-tempat pengajian atau *warung kopi* atau sebagiannya memilih aktivitas menjelang tidur yang dapat menghibur diri melatih ketempilan seni dalam bentuk kelompok *sasaran* (tempat latihan silat).

Berkaitan dengan kondisi dan situasi sistem sosial, serta sistem adat Minangkabau yang dikemukakan di atas, mendorong kaum laki-laki untuk berkumpul dan membentuk kelompok-kelompok *sasaran* sebagai wadah beraktivitas pada malam hari menjelang tidur. Kelompok *sasaran* ini merupakan sebuah aktivitas yang berisikan kegiatan latihan keterampilan silat, tari piring, randai, *talempong*, rebana dan *gandang tambua*, bahkan

sampai latihan sastra tutur yang dikenal dengan pasambahan. Bentuk perkumpulan kelompok *sasaran* ini, mencerminkan sistem kultural bersifat komunal yang lebih menekankan pada aktivitas secara berkelompok untuk mencapai tujuan kelompok dalam bidang budaya. *Sasaran* menjadi pilihan wadah masyarakat untuk mengembangkan dan mengasah keterampilan berkesenian tradisional yang tidak hanya berpusat sebagai aktivitas seni, tetapi juga berfungsi sebagai penguatan solidaritas sosial dan budaya.

Dalam kehidupan sosial, *lapau* (warung atau kedai) di setiap *nagari* di Minangkabau sangat banyak ditemukan, *lapau* di samping untuk melayani kebutuhan hidup masyarakat setempat, *lapau* juga sebagai pusat informasi dan komunikasi dalam kehidupan sehari-hari mereka. *Lapau* yang akan dibicarakan di sini adalah *lapau* kopi. Kebanyakan *Lapau* kopi di daerah Agam umumnya menyediakan berbagai jenis minuman dan makanan tradisional. Di *lapau* kopi ini mereka duduk bersama dan berdiskusi antar sesama dalam berbagai topik pembicaraan sambil meminum kopi.

Di *lapau* kopi inilah sebagai besar masyarakat, khususnya kaum laki-laki menghabiskan waktunya untuk berkomunikasi dan saling memberikan informasi sebagai bagian kebutuhan hidup mereka sepanjang hari dari pagi hari sampai larut malam. Banyak pikiran-pikiran dan gagasan terhadap pengembangan aktivitas budaya, sosial dan pendidikan dibicarakan di *lapau* kopi ini. Orang-orang yang memiliki kebiasaan tetap datang ke *lapau* kopi ini, disebut juga dengan *palapau*. Pagi harinya setelah sholat subuh di mesjid, sebelum kembali ke rumah masing-masing sebagian mereka singgah ke *lapau* kopi untuk minum pagi menjelang berangkat kerja di sawah atau ladang. Sore harinya setelah mereka pulang dari pekerjaannya sebagai petani, *lapau* kopi menjadi tempat berkumpul kembali dan tidak jarang berlangsung sampai larut malam. Artinya, di luar pekerjaan sehari-hari mereka, waktu yang digunakan lebih banyak berada di *lapau* kopi. Tidak semua laki-laki Minang suka duduk di *lapau*, hanya orang-orang yang memiliki kegemaran berkumpul dan suka bergaul saja yang sering ditemukan di *lapau* tersebut.

Lalu bagaimana *lapau* menjadi pusat integrasi para *pagurau*, dan bagaimana peran *lapau* dalam pembentukan kelompok *pagurau*?. Ada hal yang cukup menarik dibahas di sini, sebagaimana sebagian anggapan masyarakat *palapau*, bahwa orang yang tidak suka datang ke *lapau* dianggap orang yang kurang “bermasyarakat”. Mereka

cenderung dianggap menjalani kehidupan secara individual, dan dalam banyak aktivitas budaya, sosial dan kesenian, orang yang seperti demikian jarang dilibatkan dan diperhitungkan. Sebaliknya pernyataan seperti itu bisa saja pendapat sepihak bagi orang-orang *palapau*, walaupun ada beberapa kenyataan tidak juga selalu demikian. Sebaliknya sebagian kenyataanada juga benarnya, bahwa untuk bisa menjadi komunitas *palapau*, didasari oleh keinginan dan kesenangan seseorang untuk bergaul dengan semua orang dan kemampuan seperti itu tentu tidak dimiliki oleh setiap orang.

Setiap *palapau* harus memiliki kemampuan adaptasi, sosialisasi diri, dan interaksi yang baik, baik perilaku, emosional, maupun kemampuan dan tata krama berbicara. Apa yang diungkapkan adat, orang Minang memiliki empat jenis *kato* atau empat jenis cara berbicara, Suarman menjelaskan, untuk menjaga keharmonisan pergaulan menggunakan *kato nan ampek*, yakni *kato mandaki* (kata untuk orang yang lebih tua), *kato manurun* (kata untuk orang yang lebih muda), *kato malereng* (kata untuk orang yang disegani) dan *kato mandata* (kata untuk orang yang sesama besar).⁵⁹Keempat jenis *kato* ini menjadi bagian penting sebagai ukuran kemampuan seseorang dalam adaptasi dan berintegrasi dalam kelompok masyarakat *palapau*. Bagi masyarakat *pagurau* dikenal juga istilah *nagari tigo au*, yaitu masyarakat *pasurau* (suka ke mesjid), *pagurau* (suka *bagurau*) dan *palapau* (suka ke *lapau*).

Untuk bisa beradaptasi, bersosialisasi, berinteraksi dengan komunitas *palapau* ini, memerlukan proses dan pengalaman tersendiri, dan bukan sesuatu yang mudah bagi orang-orang yang tidak biasa melakukannya. Konsep *bagurau* sangat menuntut kebersamaan, keakraban, adaptasi dan interaksi yang baik, tidak mudah tersinggung dan memiliki daya kelakar yang dapat menghibur orang banyak. Sekalipun terjadi sindir-menyindir, cemooh dan berbagai tindakan lainnya yang memicu suasana konflik, namun setiap orang harus mampu menyesuaikan situasi dan kondisi, serta harus memiliki prinsip *dapat di lapau, habis di lapau* (dimulai di *lapau*, dan diakhiri di *lapau*). Sekalipun terjadi persilangan pendapat, perselisihan itu bukan untuk dibawa keluar komunitas *palapau*, seperti pada rumah tangga yang dapat memicu persoalan baru. Kebiasaan-

⁵⁹ Suharman, Boestanoel Arifin, dan Syahrial Chan. *Adat Minangkabau Nan Salingka Hiduik*. - (Solok: t.p., 2000), 101-102.

kebiasan yang ada dalam pola-pola integrasi masyarakat *palapau* ini, juga berlaku dalam tradisi *bagurau saluang dendang*.

Keempat pola kelompok masyarakat yang dilihat dari segi sistem adat, ekonomi. Sosial dan kesenian yang telah diuraikan di atas, memberikan gambaran bahwa ciri berkelompok dalam masyarakat Minangkabau merupakan karakteristik pola hidup masyarakat komunal yang dibangun melalui jaringan keluarga-keluarga kecil dan besar. Jaringan seperti ini melekat dalam berbagai aspek kehidupan masyarakat lainnya, termasuk dalam hal berkesenian, seperti pola kelompok *pagurau* dalam pertunjukan tradisi *bagurau saluang dendang*.

Jenis Musik

Di Minangkabau, *saluang* dipahami sebagai salah satu alat musik tradisional yang berfungsi sebagai pengiring *dendang* (nyanyian tradisi). Istilah *saluang* sering juga digabungkan dengan jenis-jenis *dendang* yang diiringinya, seperti istilah *saluang darek*, *saluang sirompak*, *saluang pauah*, *saluang sungai pagu*, dan *saluang badoi*. Hajizar menjelaskan, istilah ini mengandung dua pengertian: *pertama* merujuk kepada jenis-jenis instrumen musik *saluang*, *kedua* merujuk pada *genre* musiknya. *Saluang darek* yaitu sejenis *saluang* yang tumbuh dan berkembang di daerah *darek* (darat) Minangkabau, *saluang serompak* ialah jenis *saluang* yang merujuk kepada nama dari *dendang* yang diiringinya, yaitu *dendang sirompak*, yang berkembang di *nagari* Taeh Baruah dan Simalanggang, Kecamatan Payokumbuh. *Saluang pauah* yaitu jenis *saluang* yang mengiringi *dendang pauah* dan *bakaba* di daerah Pauah (pauh limo, pauh sambilan) dan sekitarnya dalam kota Padang. *Saluang Sungai Pagu* (*saluang* panjang) ialah jenis *saluang* yang agak panjang atau dinamakan juga *saluang* Sungai Pagu yang berkembang di daerah alam Surambi Sungai Pagu, Muaro Labuah, solok. *Saluang badoi* yaitu jenis *saluang* yang merujuk kepada aktivitas *badendang*, disebut juga dengan *badoi* dan berkembang di daerah Kabupaten Sawah Lunto Sijunjung.

Saluang sebagai jenis instrumen musik tiup tradisi berfungsi sebagai pengiring *dendang*, dengan karakteristik melodinya bersifat melankolis dan sangat cocok mengiringi jenis-jenis *dendang* yang bernuansa nyanyian ratapan (*dendang ratok*). Dalam

pertunjukan *saluang* dan *dendang* ini membentuk kelompok musik yang terdiri dari satu orang *tukang saluang* (peniup *saluang*) dan dua sampai tiga orang *anak dendang* (pendendang). Kelompok ini terbentuk sesaat menjelang pertunjukan yang tidak memerlukan proses latihan, dengan pengertian *tukang saluang* dan *anak dendang* merupakan individu seniman profesional yang memiliki nama-nama kelompok musik di luar pertunjukan. Kelompok dimaksud terbentuk hanya pada saat pertunjukan berlangsung, dan pada setiap pertunjukan terjadi pergantian pasangan, baik *tukang saluang* maupun *anak dendang*.

Dendang merupakan salah satu sastra puitik yang dinyanyikan dalam bentuk pantun. Pantun termasuk bentuk sastra yang populer di Minangkabau, selain *pasambahan*, pidato adat dan *kaba*. Unsur kata-kata pantun kebanyakan berasal dari unsur kata *pasambahan*, *pidato adat*, *petatah petitih*, *mamangan*, *petuah*, dan *ibarat*. Pantun selalu ada sebagai hiasan dalam komunikasi masyarakat di Minangkabau, baik dalam aktivitas upacara adat, *alek nagari* sampai percakapan sehari-hari sering diselingi dengan pantun. Dahulunya setiap anak muda laki-laki diajarkan cara-cara *pasambahan* adat, *alek kawin*, dan *pasambahanalek nagari*. Kemampuan mereka dalam *pasambahan*, sekaligus telah menguasai berbagai *petatah-petitih*, *ibarat*, *mamangan*, dan pantun-pantun. Pantun terdiri dari beberapa jenis sesuai dengan konteksnya, Navis menjelaskan sebagai berikut.

Pantun-pantun Minangkabau terdiri dari pantun adat, pantun tua, pantun muda, pantun suka, dan pantun duka. Pantun tua biasa berisikan petuah dan nasehat orang tua kepada anak muda. Pantun muda atau disebut juga pantun asmara berisikan kiasan cinta asmara yang terpendam dan pemujaan kecantikan seorang gadis. Pantun suka ialah pantun jenaka yang berisikan *olok-olok* dan kadang juga berisikan ejekan yang tajam. Pantun duka ialah pantun yang umumnya diucapkan anak dagang yang miskin, dan kurang sukses di perantauan.⁶⁰

Berbagai jenis dan bentuk pantun ini yang digunakan dalam pidato adat ataupun berbagai jenis *pasambahan*, juga sering dinyanyikan sebagai ungkapan rasa kasih orang tua kepada anaknya, seorang pemuda kepada pujaan gadisnya, maupun kerinduan para perantau pada kampung halamannya. Dengan nyanyian pantun tersebut, mereka merasa terhibur untuk melawati masa-masa sulit dalam menjalani kehidupan mereka. Ungkapan

⁶⁰A.A. Navis, *Alam Terkembang Jadi Guru: Adat dan Kebudayaan Minangkabau* (Jakarta: Grafiti Press, 1984), 239-242.

rasa sedih, kerinduan, penderitaan, dan kasih sayang ini diungkapkan dengan nyanyian-nyanyian sedih. Bentuk nyanyian yang seolah-olah meratap ini, di Minangkabau disebut juga dengan *dendang ratok* (nyanyian ratapan). *Dendang ratok* ini merupakan ciri utama dalam pertunjukan tradisi *bagurau saluang dendang*.

Saluang dendang ini merupakan kelompok musik tradisi yang dipertunjukkan untuk kelompok-kelompok *pagurau* (pencandu gurau) yang ada pada setiap *nagari* di Minangkabau. *Saluang* berfungsi sebagai pengiring dendang, sekaligus sebagai pembawa melodi pengantar pada setiap jenis lagu yang akan ditampilkan. Melodi pengantar untuk setiap lagu tersebut, disebut dengan *imbau* (sejenis intro). Di antara kalimat lagu, pergantian pantun, dan pergantian *anak dendang*, saluang juga berperan untuk mengisi melodi *antaran* (pengantar), sehingga *anak dendang* dapat menyesuaikan kapan dia seharusnya memulai *dendang*. *Anak dendang* cukup peka terhadap melodi antaran ini, kalau mereka merasa terlambat memulai dendang, biasanya mereka mereka membiarkan *tukang saluang* mengulangi kembali bagian kalimat-kalimat melodi *antaran* yang panjangnya tidak terbatas.

Di Sumatera Barat, bentuk pertunjukan *bagurau saluang dendang* akhir-akhir ini mengalami perkembangan. Dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang* tradisi biasanya kelompok musik ini terdiri dari *tukang saluang* dan beberapa *anak dendang* dan seorang *janang* (pengatur lalu lintas permintaan judul dendang oleh *pagurau*), sekarang berkembang dengan hadirnya pemain *keyboard* dalam pertunjukannya yang biasa disebut dengan *saluang orgen*. Di beberapa daerah di luar *luhak nan tigo*, seperti daerah Pariaman dan Solok, bentuk pertunjukan *saluang dendang* ini juga berkembang dengan masuknya gendang dan tamburin yang banyak ditemukan pada musik dangdut, dan kadangkala juga dilengkapi dengan bass elektrik yang disebut juga dengan *saluang dangdut*. Fakta lapangan menunjukkan bahwa bentuk-bentuk perkembangan musik seperti itu dipengaruhi oleh kreativitas yang dilakukan kreator seni pada industri rekaman kaset yang cukup berkembang dengan baik. Hal ini ditandai dengan semakin meningkatnya jumlah *anak dendang* yang masuk dalam industri rekaman dan menjadikan dendang-dendang yang ada dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang* sebagai materi utamanya.

Wujud Musik

Istilah *bagurau saluang dendang* merupakan salah satu bentuk genre pertunjukan tradisi Minangkabau, dan kata *bagurau* sendiri pada dasarnya memiliki banyak pengertian. *Bagurau*, berasal dari kata *goerau*; *bagoerau* (Minang) dan dalam bahasa Indonesia diartikan "bersenda gurau, berkelakar".⁶¹ Istilah *bagurau* dalam bahasa sehari-hari di Minangkabau memiliki pengertian yang berbeda-beda, sesuai situasidan dalam konteks apa kata itu digunakan.

Sebagai contohnya, seseorang yang mengatakan sesuatu kepada orang lain yang bukan realitas sesungguhnya (kelakar), artinya dalam konteks ini seseorang yang berkata dalam posisi tidak sesungguhnya, dapat juga disebut dengan *bagurau*. Seseorang pergi ketempat-tempat perjudian, seperti *bakoa*(main kartu),dan bentuk-bentuk perjudian lainnya yang menghabiskan waktu sepanjang malam, sering juga mereka menyebut *pai bagurau* (pergi bergurau).Anak-anak muda yang berkumpul di suatu tempat dan menghabiskan waktunya menghibur diri dengan kegiatan yang kurang bermanfaat seperti bernyanyi-nyanyi, minum-minum, berkelakar dengan gelak tawa dan sering mengganggu ketenangan istirahat pada malam hari, sebagian masyarakat juga menyebutnya dengan *bagurau*.

Kemudian istilah *bagurau* jugaditujukankepada orang-orang yang menghadiri pertunjukan kesenian tradisi, khususnya *saluang* dan *dendang*, orang tersebut dinamakan *pagurau* (pencandu *gurau*).*Bagurau* merupakan konsep masyarakat Minangkabau untuk menyebut suatu kegiatan sekelompok orang yang sedang bermain, berkelakar (Minang: *maota*), atau menceritakan sesuatu di antara sesama dalam suasana keakraban. Suasana keakraban itu tidak jarang diselingi gelak dan tawa oleh para pelakunya.⁶² Substansi karakteristik dari banyak pengertian istilah tersebut juga tercermin dalam tradisi *bagurau saluang dendang*, seperti menghibur diri, aktivitas permainan, suasana kebebasan, dan keakraban.

⁶¹M. Thaib St. Pamoentjak, *Kamoes Bahasa Minangkabau dan Bahasa Melajoe Riau* (Batavia: Balai Pustaka, 1935). 83.

⁶²Andar Indra Sastra, "*Bagurau dalam Basaluang: Cerminan Budaya Konflik.*" Tesis untuk mencapai derajat Magister Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, 1999, 156.

Terminologi *bagurau* ini dalam pertunjukan *saluang dendang*, ada dua istilah yang digunakan masyarakat, yakni *basaluang* dan *bagurau*. Istilah *basaluang* untuk menyebut pertunjukan *saluang dendang* banyak juga ditemukan di tengah masyarakat. Kalau kita menyaksikan pertunjukan *saluang dendang*, misalnya pada upacara *adatalek kawin*, maka bentuk dan pola interaksi yang terjadi tidaklah sama dengan tradisi *bagurau saluang dendang*. Pertunjukan *saluang dendang* yang dilaksanakan di tempat-tempat *alek kawin*, umumnya para *pagurau* keberatan untuk datang. Keberatan tersebut disebabkan: pertama, karena *pagurau* tidak memiliki kebebasan berinteraksi dalam pertunjukan, terutama orang yang hadir dalam pertunjukan kebanyakan orang yang memiliki hubungan kekeluargaan. Kedua, kebutuhan pertunjukan *saluang dendang* ditujukan untuk menghibur keluarga dan tetangga dekat yang melaksanakan syukuran. Ketiga, tidak ada aktifitas *bagurindam* dan *bajoak* selama pertunjukan, semua yang hadir lebih memilih mendengarkan dan menikmati alunan *saluangdendang* atau diistilahkan dengan *bagurau lamak*. Keempat, jarang sekali menggunakan janang, sekalipun ada tetapi tidak tetap seperti *bagurau*. Didasarkan pada fakta-fakta lapangan, hampir semua *pagurau* (pencandu *gurau*) yang ada di *tiga luhak* Minangkabau menyebut pertunjukan *saluang dendang* dengan istilah *bagurau* dan orang-orang atau kelompok yang terlibat langsung dalam pertunjukan *saluang dendang* ini dikenal dengan nama *pagurau*. Di sisi lain istilah *basaluang* lebih banyak berkembang di kalangan masyarakat umum yang bukan pencandu *gurau* atau orang yang tidak melibatkan diri langsung dalam pertunjukan. Keterlibatan yang dimaksud adalah memiliki nama kelompok atau perorangan yang cukup dikenali oleh kelompok *pagurau* lainnya, serta berpartisipasi untuk berinteraksi dalam setiap pertunjukannya. Dengan demikian istilah *bagurau*, tidaklah sama dengan istilah *basaluang* oleh sebagian masyarakat di Minangkabau. Perbedaan tidak menyangkut istilah saja, tetapi berhubungan dengan bentuk, tujuan dan interaksi pertunjukan.

Dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang*, kata *bagurau* adalah bentuk aktivitas interaksi sosiokultural bersifat hiburan dan perilaku *pagurau* dalam berinteraksi dalam pertunjukan *saluang dendang*. *Paguraudalam* pertunjukan *saluang dendang*, adalah masyarakat dalam berbagai lapisan umur dan kalangan dengan berbagai status

sosial yang diberlakukan sama. Hampir tidak ada tata tertib tertentu dalam menyaksikan pertunjukannya, *pagurau* dapat mengikuti pertunjukan dengan bebas, seperti duduk disembarang tempat, datang terlambat, berkelakar, tertawa, pindah-pindah tempat duduk, mengobrol, makan makanan ringan, berjalan-jalan, bermain kartu atau domino, remi dan sejenisnya, minum-minum, merokok dan berjualan.

Tujuan utama dari kelompok-kelompok tersebut adalah membangun jaringan persaudaraan yang bersifat kekeluargaan untuk mewujudkan tujuan bersama. Sekalipun terjadi perubahan diberbagai sektor kehidupan masyarakat akibat perubahan sosial budaya dan ekonomi, namun nilai-nilai kebersamaan kelompok masih terpelihara dengan baik, terutama dalam kesenian tradisional. Hal ini dapat dilihat dari indikasi dukungan kelompok *pagurau* tidak hanya bersifat dari satu *nagari*, tetapi dukungan itu datang dari banyak *nagari* yang mengarah pada terbentuknya komunitas dalam kesenian tradisi *bagurau saluang dendang*.

Berdasarkan jenis-jenis dendang yang ada dalam tradisi pertunjukan saluang dendang, klasifikasinya umumnya terbagi kepada dua jenis, yaitu *dendang ratok* dan dendang gembira. *Dendang ratok* sebagai ciri utama dan karakteristik melodi seperti meratap dalam *bagurau saluang dendang* sering juga disebut dengan *dendang tuo* (dendang tua), karena jenis dendang ini sarat dengan kiasan-kiasan dan lebih banyak disukai oleh kaum tua-tua. Sebaliknya, dendang gembira memiliki karakteristik melodi yang umumnya memiliki tempo dan ketukan yang terukur, dan jenis dendang ini dapat disebut juga dendang dendang mudo (dendang muda) yang isian pantunnya lebih terbuka (terus terang) dan lebih mudah difahami, sehingga banyak digemari oleh kaum muda. Begitu juga dengan isi pantun-pantunnya juga melekat pada jenis dendang tersebut yang juga dapat dikategorikan dengan pantun tua dan pantun muda. Berikut contoh jenis *dendang ratok* yang berjudul *Ratok Piaman*.

*Yo lai yo....kabalai mambali kain ajo
ai..
Mambali sitin jo marekan
Ka Payokumbuah hari akaik
Lah dapek kain saukuran
Baguntiang bajaik alun
Tolong dek tukang manyudahkan
Talatak apo kagunonyo...oi*

*Denai mandanga kaba angin
Nan kambang si bungo intan
Pamenan Allah jo Muhammad
Bialah Bungo larangan
Kumbang baniak nak ka kiun
Tagah dek balun dapek jalan ajo ai
Kini mamandang jauh sajo da... ai
Oi lalai yo Yo.. Rintang mamandang
jauh sajo da...ai*

*Usah lakeh kanduang babaliak
Kito basuo kadang-kadang
Sampaikan banda ka gunjainyo da..
Cubolah tenggang agak sakaciak
Lah den curahkan kasiah sayang
Anto bak nangko kabalehnyo da...ai*

*Ajo oi.... hari raba maso itu uniang oi
Ulah dek gampo nan sadarok
Lah luluah lantak kota padang
Pariaman lah hancua pulo.
Lah baratuih nyao nan mati
Ka solok jalanlah putuih
Silaiang.. batambah runtuh
Di tigo puluah bulan sambilan
Gampo gadang baliak nan tibo
Aia mato jatuah badarai*

*Datangperingatan dari nan satu
Tasintak badan sadang lalok
Ambiak uduak bao sumbayang
Mamohon awak kanan kuaso.
Inok manuangkan dalam hati
Tampek bagantuang kok nyampang
putuih
Rancaklah iman.. dipataguah
Lah tiok tahun datang paringatan
Kini dunia batambah tuo ajo oi...ai
Mungkin aja kito lah ampia sampai
deh mak...oi*

*Uda sidi dangakan melah
Hatilah rusuah-rusuah cameh
Kini dunia batambah tuo
Indak baranti.. cobaan datang
Tuhan mauji kaimanan
Bailau pakiak.. cucu adam
Aia mato tak kunjuang kariang
Dunialah panuah da dek sarok
doso..deh mak..ai*

Secara spesifik khususnya bagi *anak dendang* dan *pagurau*, jenis dendang ini dapat dikategorikan menjadi tiga jenis sebagaimana istilah yang mereka sebut dengan dendang ratok, *satangah tiang* (setengah tiang), dan gembira. Dalam pengertian mereka tentang jenis dendang *satangah tiang* itu adalah jenis dendang yang memiliki tempo dan ketukan yang dapat diukur, tetapi isian pantun-pantunnya berisikan pantun-pantun lama dan merupakan pantun-pantun yang banyak digunakan pada dendang jenis *ratok* yang mengandung kiasan-kiasan puitis yang disukai oleh kaum tua. Karakteristik jenis dendang seperti ini yang dimaksudkan adalah jenis dendang yang dapat diapresiasi oleh semua kalangan kelompok *pagurau*, baik yang berusia tua maupun usia muda atau tidak terlalu *ratok* dan tidak terlalu gembira (setengah tiang).

Instrumentasi

Saluang sebagai alat musik, digunakan untuk mengiringi nyanyian tradisi atau *dendang*. Awalnya tradisi *basaluang* (bermain *saluang*) berkembang di daerah-daerah pinggiran kampung, seperti daerah-daerah perkebunan. Daerah tersebut didiami oleh para petani dengan membangun pondok-pondok di tengah perkebunan sebagai tempat tinggal sementara, tempat berteduh bila hari hujan, dan tempat berlindung bila panas terik. Sepanjang istirahat melepas lelah habis bekerja, para petani menghibur diri dengan memainkan alat-alat musik yang dibuatnya sendiri, seperti *pupuik batang padi*, *sarunai*, *bansi*, dan *saluang*. Kreativitas bermusik tersebut tidak hanya untuk pengisi waktu luang, tetapi untuk menghilangkan rasa kesepian di tengah perkebunan yang jauh dari perkampungan. Melepas lelah sambil bermain musik ini juga terdapat di pondokan-pondokan sawah ketika para petani menjaga tanamannya dari gangguan binatang yang ingin merusak tanaman padi ketika musim panen, seperti burung dan babi hutan.

Soediman mengatakan bahwa, tingkah laku masyarakat pada dasarnya berorientasi pada instrumentalitas, ekspresivitas, atau moralitas menurut proporsi tertentu. Ketiga orientasi tingkah laku itu berakar di dalam sistem-sistem keyakinan, lambang ekspresi, dan nilai.⁶³ Implementasi tingkah laku tersebut dikenal dalam bentuk cipta, rasa dan karsa. Tingkah laku yang berorientasi instrumentalitas (media) dan ekspresivitas tersebut, bagi orang Minangkabau terkenal juga dengan *mamangannya duduak baparintang*, *tagak maninjau arah* (duduk mengerjakan sesuatu, berdiri meninjau arah). Artinya orang Minang selalu memanfaatkan waktunya untuk mengerjakan sesuatu, bila mereka istirahat saat bekerja di sawah, di kebun, ataupun sambil mengembalakan kerbau atau sapi. Kebanyakan yang dikerjakan adalah membuat alat-alat keperluan sehari-hari termasuk beberapa alat musik tradisi berdasarkan pengalaman yang dimilikinya secara turun temurun.

Para anak muda dahulunya selalu membawa pisau yang mereka sebut dengan pisau *sirauk* (pisau peraut). Pisau ini ukurannya kecil, sangat tajam, dan biasanya diberi sarung yang terbuat dari kulit. Kemanapun mereka bepergian, pisau tersebut selalu

⁶³Soediman, "Peran Arkeologi dalam Pembangunan Nasional," dalam *Analisis Kebudayaan* tahun IV Nomor 1 (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1983/1984), 20.

dibawa dan digunakan untuk memotong, meraut, dan membuat apa saja untuk mengisi waktu senggang mereka. Di sawah misalnya mereka membuat jenis alat musik yang terbuat dari batang padi, atau dipondok-pondok kebun sambil istirahat mereka juga membuat layang-layang, *saluang*, *bansi*, ataupun *sarunai*, semuanya terbuat dari bambu. Boestanoel Arifin Adam mengatakan, pembuatan *saluang* di Minangkabau dipengaruhi oleh kepercayaan, terlebih dalam memilih bambu yang digunakan sebagai berikut.

Pertama, bambu yang digunakan adalah bambu yang dibawa hanyut oleh air sungai, karena bambu tersebut dapat memiliki kekuatan *pitunang rusuah* (guna-guna yang bersifat mistik). Biasanya digunakan untuk menguna-gunai wanita yang diinginkan oleh peniup *saluang*, atau permintaan orang lain. Kedua, bambu yang sudah terpotong tetapi masih tetap ditinggal tergantung pada rumpunnya dalam waktu yang lama, atau disebut juga dengan *talang tagayuik*. Dan ketiga, bambu yang paling dalam rumpunnya dengan harapan supaya paling tinggi pula gengsinya untuk dijadikan *saluang*.⁶⁴

Salah satu manifestasi budaya masyarakat Minang dalam *duduak baparintang* adalah melakukan kegiatan yang sifatnya hiburan dengan bunyi-bunyian untuk mengisi waktu disela-sela istirahat mereka pada siang hari saat bekerja dan malam hari menjelang tidur. Tempat-tempat aktivitas dan mereka berkumpul biasanya di *dangau*, *lapaukopi* (warung kopi), *pondok rundo* (pos ronda) dan *sasaran-sasaran* (tempat latihan silat) dan *pondok tandangan* (rumah singgah). Di tempat-tempat inilah umumnya para pemuda berkumpul bersama untuk berkesenian, berdiskusi dan bersenda *gurau*. Biasanya di setiap tempat ini ada beberapa alat musik tradisional, termasuk *saluang*, dan sewaktu-waktu dapat mereka mainkan.

Terminologi kata *saluang* dalam berbagai penelitian telah banyak dibahas, akan tetapi belum ditemukan kesimpulan peneliti tentang asal kata tersebut sebagai penamaan alat musik *saluang* tersebut. Di antara pendapat dimaksud, antara lain disampaikan Maspon yang menyatakan sebagai berikut.

Saluang dalam bahasa daerah Minangkabau, berasal dari kata *luang* berarti ruang, celah, senggang (waktu), dan seterusnya, mendapat awalan “sa” atau “se”, dalam hal ini berarti satu atau suatu. Jadi, *sa-luang* mengandung arti satu ruang atau satu celah, suatu ruang atau suatu celah. Dalam konteks *saluang* sebagai alat musik tiup berarti alat musik yang memiliki celah atau ruang resonator dari seruas bambu (Minang: *talang*).⁶⁵

⁶⁴Boestanoel Arifin Adam, “*Saluang dan Dendang di LuhakNan Tigo Minangkabau Sumatera Barat*.” Laporan Penelitian (Padangpanjang: ASKI Padangpanjang, 1980), 30.

⁶⁵Maspon Herizal, “*Saluang dendang: Fungsi Integrasi Masyarakat Minang di Jakarta*.” Tesis untuk mendapatkan gelar Magister Seni (Surakarta: Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007), 121.

Istilah lain juga disebutkan oleh Boestanol Arifin Adam, bahwa kata *saluang* muncul didasarkan oleh pengalaman sehari-hari orang Minangkabau, “untuk menghidupkan api, masyarakat di kampung-kampung selalu mempergunakan alat penyalur angin yang terbuat dari bambu tanpa ruas yang dinamakan *saluang api*” [bambu tanpa ruas yang sering digunakan orang Minang untuk meniup api pada saat memasak].⁶⁶ Dalam kamus Bahasa Minangkabau dan Bahasa Melajoe Riau ditemukan juga kata *saloeeng*, yang diartikan suling terbuat dari *buluh* (bambu), *saloeeng api*; sepotong *buluh* (bambu) yang berguna untuk meniup api.⁶⁷ Selanjutnya, Philip Yampolsky, secara teknis organologi dan interpretasinya terhadap bentuk fisik *saluang* menjelaskan sebagai berikut.

Saluang adalah sebuah pipa bambu terbuka, panjangnya lebih kurang 65 cm, diameter *saluang* sekitar 2,5 cm, dan 4 buah lobang jari. Pemain, biasanya laki-laki, memegang *saluang* miring ke bawah dan ke satu sisi. Untuk menghasilkan aliran suara yang tak terputus, pemain tersebut menggunakan teknik nafas “circular breathing”, supaya suara tidak berhenti pada saat pemain menarik nafas.⁶⁸

Saluang dapat diklasifikasikan alat musik aerophone (tiup), sejenis *end bow flute* dengan teknik meniupan tanpa terputus (*circularbreathing*). *Saluang* terbuat dari bambu tanpa ruas, dengan pengertian kedua ujung bambu terbuka tanpa ruas dan tidak menggunakan rit sebagai produksi suara.⁶⁹ Bunyi dihasilkan dari getaran udara yang ditiupkan pada bagian tepi ujung bambu, sehingga tiupan udara yang masuk terpecah menjadi dua, sebagian masuk ke liang bambu dan sebagian udara ke luar bambu. Tiupan udara yang terbelah pada tepi ujung bambu tadi menghasilkan bunyi *noise*, bunyi tersebut akan tetap terdengar selama tiupan rata dan konsisten, tidak terlalu kuat dan juga tidak terlalu lemah.

⁶⁶ Boestanoel Arifin Adam, “Seni Musik Klasik Minangkabau.” Makalah Seminar *Sedjarah dan Kebudayaan Minangkabau*, di Batusangkar pada tanggal 1-8 Agustus 1970, 15.

⁶⁷ M. Thaib St. Pamoentjak, *Kamoes Bahasa Minangkabau dan Bahasa Melajoe Riau* (Batavia: Balai Pustaka, 1935), 14.

⁶⁸ Philip Yampolsky, “Musik Malam dari Sumatera Barat.” Manuskrip rekaman Seri Musik Indonesia (kerjasama *The Center for Folklife and Cultural Studies of The Smithsonian Institution* dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1992), 6.

⁶⁹ Ediwar, “*Saluang* di Minangkabau: Pengelolaan Seni Rakyat Secara Individual,” dalam Jennifer Lindsay (ed). *Telisik Tradisi: Pusparagam Pengelolaan Seni* (Jakarta: Yayasan Kelola, 2006), 207.

Sistem nada pada *saluang* terdiri dari enam nada, yang memiliki nada dasar pokok yang disebut dengan *jantan* (laki-laki) dan *batino* (perempuan). Nada dasar *jantan* dimaksud adalah nada dasar rendah biasanya pada tonal [bes atau b), sedangkan nada dasar *batino* berkisar pada tonal [c atau d). Susunan nada memiliki kemiripan dengan interval tangga nada diatonis, tetapi formulasi frekuensi setiap nadanya tidak selalu tepat atau pada kisaran frekuensi nada "kurang sedikit" atau "lebih sedikit". Dalam memproduksi ke enam nada tersebut secara tradisi sering disebut dengan *pakok* (tutup) atau menutup lobang pada bambu secara berurutan seperti *pakok ciek* (tutup satu), *pakok duo* (tutup dua), dan seterusnya. Nada ke enam sering disebut dengan nada *pakiak* (pekik), di mana seluruh lobang terbuka dan tiupan sedikit lebih kuat sehingga menimbulkan suara yang seolah-olah seperti suara pekikan seseorang.

Seniman Pendukung

Untuk menjelaskan kelompok penyaji dalam *bagurau saluang dendang*, pada pembahasan ini *pagurau* diposisikan sebagai unsur pertunjukan, meskipun tidak dapat dikatakan sebagai penyaji pertunjukan. Apapun bentuk dan materi yang ekspresikan melalui perilaku *pagurau* dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang*, merupakan teks pertunjukan yang dapat dibaca dan ditafsirkan sebagai bagian pertunjukan. Pembahasan ini akan menjelaskan tentang penyaji dan perannya dalam membangun pertunjukan *bagurau saluang dendang*, antara lain: *tukang saluang*, *anak dendang*, *janang*, *tukang orgen* dan *pagurau*.

1. Tukang saluang

Peniup *saluang* bagi masyarakat *pagurau* lebih akrab dipanggil sebagai *tukang saluang*. Pemahaman kata *tukang* oleh masyarakat merupakan orang-orang yang memiliki keahlian pada pekerjaan tertentu, misalnya *tukang kayu* (ahli mengerjakan rumah dengan bahan kayu), *tukang mesin* (ahli memperbaiki mesin), *tukang pati* (ahli memperbaiki peralatan dari aluminium), *tukang oyak* (ahli mengatur komunikasi publik), *tukang angkek* (ahli mengangkat barang-barang berat) dan lain sebagainya. Namun tidak semua istilah *tukang* ini dapat digunakan pada setiap keahlian yang dimiliki seseorang,

seperti *tukangtalempong* misalnya, istilah *tukang* lebih merujuk pada pembuat *talempong* dibanding orang yang ahli memainkan *talempong*.

Tukang saluang dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang* hanya dibutuhkan satu orang. Melihat waktu pertunjukan yang berlangsung sepanjang malam menjelang subuh datang atau lebih kurang selama 6 jam, rata-rata *tukang saluang* mampu meniup *saluang* selama 2 setengah jam dengan *circular breathing* (tanpa terputus). Selama pertunjukan berlangsung ada masa istirahat untuk mengisi perut, minum kopi ataupun merokok bagi *tukang saluang* sekitar setengah jam hingga jam pada pukul 00.00 dini hari.

Tukang saluang dalam pertunjukan yang berfungsi sebagai pengiring *dendang* memiliki peran yang sangat penting, terutama membawakan *imbau saluang* pada setiap judul *dendang* dan mengisi melodi *dendang* antara satu *anak dendang* ke *anak dendang* berikutnya. Dengan demikian, *tukang saluang* dituntut memiliki kemampuan untuk menghafal setiap judul *dendang*, sekaligus *imbau saluang* untuk setiap judul *dendang*. Untuk mengenal setiap judul *dendang*, *anak dendang* sangat tergantung pada *imbau saluang*. Kesalahan yang terjadi dalam *imbau saluang* sekaligus menjadi kesalahan bagi *anak dendang*. Bila *tukang saluang* tidak mengenal *dendang* tertentu, *tukang saluang* dapat bertanya kepada *anak dendang*, tetapi ini jarang terjadi.

Kondisi fisik, konsentrasi dan kepekaan *tukang saluang* sangat diperlukan, disebabkan pada saat pertunjukan berlangsung *anak dendang* memulai *dendangnya* kadang kala tidak sesuai dengan akhir melodi *saluang*. Kasus ini banyak terjadi pada *bagurau saluang orgen* karena melodi pengantar *orgen* tidak sama dengan melodi yang dimainkan *tukang saluang*. Kedua melodi dari dua instrumen ini kadang kala terjadi tumpang tindih, sehingga *tukang saluang* harus memiliki konsentrasi penuh dan kepekaan untuk melakukan penyesuaian. Lain halnya pada *bagurau* tradisi, ini tidak pernah terjadi kecuali dalam pertunjukan tertentu melibatkan dua orang *tukang saluang* atau *tukang rabab*.

2. Anak Dendang

Pemahaman istilah *anak dendang* dalam tradisi *bagurau saluang dendang*, adalah *pendandang* wanita yang bisa diajak berkelakar, bersenda gurau, dan melayanipagurau. Istilah lain adalah *tukang dendang*, tetapi istilah ini lebih banyak digunakan untuk *pendandang* laki-laki, dengan peran dan dominasi *pendandang* kaum perempuan kebanyakan istilah yang digunakan para *pagurau* adalah *anak dendang*. Penyebutan istilah *anak dendang* oleh para *pagurau* terhadap *pendandang* wanita, dengan anggapan bahwa istilah *tukang* tidak identik untuk kaum perempuan di Minangkabau.

Istilah ini satu sisi memiliki pemahaman negatif atau melecehkan kaum perempuan, karena *anak dendang* dianggap tidak lebih sebagai pelayan di dalam dan di luar *lapiak pagurauan*. Dalam *lapiak pagurauan*, *anak dendang* berperan untuk melayani permintaan *pagurau* dengan segala jenis *dendang* serta pantun-pantun yang diarahkan untuk dirinya ataupun untuk *pagurau* lainnya, serta melayani interaksi komunikasi yang dapat membuat setiap kelompok *pagurau* merasa senang, tersanjung dengan harapan dan fantasi mereka.

Pembinaan dan pewarisan *anak dendang* ini berlangsung secara lisan melalui aktivitas komunal *bagurau saluang dendang* dan genealogis keluarga. Pengembangan pewarisan *anak dendang* melalui aktivitas komunal *bagurau* ini berdasarkan pengalaman mengikuti pertunjukan dari satu *lapiak dendang* ke *lapiak dendang* berikutnya. Artinya di samping bawaan potensi diri *anak dendang*, kemampuannya itu disempurnakan melalui aktivitas *bagurau* yang dilakukan. *Anak dendang* tersebut belajar secara langsung di lapangan melalui *anak dendang* senior, termasuk pengalaman membuat pantun, menghafal jenis *dendang*, menguasai irama *dendang*, dan berinteraksi dengan *pagurau*.

Pewarisan melalui genealogis keluarga ini berkembang pada tingkat keluarga secara turun temurun, misalnya *anak dendang* Epi, Reni, Dewi dan Upik. Keempat saudara kandung yang berasal dari Cingkariang, Kabupaten Agam ini adalah *anak dendang* dari keturunan seorang ibu yang dulunya juga seorang *pendandang*. Selanjutnya Mega dan Lia adalah anak kandung dari Erni yang juga sebagai *anak dendang* dari Batu Balang, Payakumbuh. Dua saudara lainnya seperti Mis Ramolai dan Upik Malay berasal dari Kayu Tanam, Widia dan Sri dari Payakumbuh, Mel Rasani dan

Erna dari Payakumbuh, serta Adek dan Tika dua saudara anak dari Maiyar yang juga sebagai *pendandang*.

Di *tigo luhak* jumlah *anak dendang* ini mencapai puluhan *anak dendang* dari yang paling senior sampai generasi yunior. Sebagian dari mereka sedikit lebih baik dari *anak dendang* lainnya, karena telah masuk dalam industri rekaman kaset dan *Vidio Compact Disc* (VCD). *Anak dendang* yang telah masuk dalam rekaman industri musik ini, di samping bayarannya lebih tinggi dari *anak dendang* lainnya, juga untuk pertunjukan *bagurau* di luar Sumatera Barat umum mereka yang mewakili, seperti Sawir Sutan Mudo dari *pendandang* laki-laki dan Mis Ramolai dari *anak dendang* wanita.

3. *Janang*

Janang dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang* termasuk *tukang*, artinya *janang* adalah orang yang memiliki keahlian berbicara di depan orang banyak dalam bahasa tradisi Minangkabau. Kemampuan *janang* dalam pertunjukan meliputi: pertama, kemampuan membaca dengan cepat dan dapat menangkap isi pesan yang disampaikan oleh *pagurau*. Kedua, ungkapan katanya enak didengar, atau istilah dalam *bagurau* dikenal *baayua'an* (diekspresikan). Ketiga, memiliki kemampuan membacakan gurindam atau pantun secara spontan. Keempat, mampu menambahkan kata-kata dalam *kartu dendang*, sehingga tambahan kata tersebut mampu memancing kelompok *pagurau* lainnya untuk melibatkan diri. Kelima, mengatur *menaikkan kartu* (permintaan *dendang* atau membacakan gurindam) pesanan *pagurau* dengan teratur, dan keenam, yang sangat penting adalah mengenal kelompok-kelompok *pagurau* yang menghadiri pertunjukan dengan baik.

Kehadiran *janang* dalam *bagurau saluang dendang* memiliki dampak yang cukup besar atas kelangsungan pertunjukan, antara lain: pertama, mampu meningkatkan pendapatan *lapiak gurau* yang diadakan untuk mencari dana pembangunan. Kedua, interaksi dan keterlibatan kelompok *pagurau* lebih meningkat, sehingga suasana *gurau* dapat memberikan kesan dan kepuasan tersendiri bagi kelompok *pagurau*. Ketiga, dapat meredam konflik yang timbul akibat gesekan interaksi antar kelompok *pagurau* yang

terlibat. Keempat, memberikan ruang bagi *anak dendang* dan *tukang saluang* dapat berhenti sejenak pada saat pembacaan gurindam dan pantun-pantun kiriman *pagurau*.

Pembukaan pertunjukan diawali oleh *janang* berisikan kata-kata penghormatan kepada *niniak mamak*, alim ulama, *cadiak pandai* dan *bundo kanduang*, serta para *pagurau* yang telah hadir dalam *lapiak pagurauan*. Bahasa yang digunakan berasal dari petatah petitih Minangkabau, petatah-petitih bisa disampaikan dengan baik bagi orang terlatih dan biasa berbicara di depan umum.

4. *Tukang orgen*

Kehadiran *tukang orgen* (pemain *keyboard*) dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang* merupakan perkembangan bentuk baru dan baru berkembang di *luhak nan tigo*. Munculnya *tukang orgen* dalam *lapiak pagurauan* sekitar tahun 2005 sampai sekarang, sedangkan di daerah Pariaman dan Solok lebih berkembang apa yang disebut *pagurau* sebagai *saluang dangdut*. Di *luhak Agam saluang dangdut* ini jarang ditemukan dan kurang populer, tetapi yang berkembang dengan pesat adalah *saluang orgen*. Perjalanan terbentuknya *saluangorgen* ini, dilatarbelakangi oleh kehadiran pertunjukan musik *orgen* tunggal dan industri rekaman musik pop minang.

Keyboard dalam pertunjukan *bagurau saluang orgen* ini berfungsi sebagai pembentuk ritme dan tempo untuk setiap judul *dendang* yang disajikan. Walaupun bentuk dan struktur *dendang* tetap dipertahankan sesuai aslinya, satu sisi patron musik bagi *anak dendang* dalam *bagurau saluang orgen* ini, telah berpindah dari instrumen *saluang* ke sequenser *keyboard*, dan sebagian melodi-melodi pengantar *dendang* yang sebenarnya dapat diisi oleh instrumen *saluang*, kadangkala diambil alih oleh pemain *keyboard*. Di sisi lain, prinsip dasar musikal *saluang dendang* memang tidak diubah, tetapi dominasi ritme dan tempo musik *keyboard* dalam pertunjukan membatasi dan mengekang kebebasan ekspresi *tukang saluang* dan *anak dendang*.

Jenis *dendang-dendang* yang ada dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang*, di aransemen oleh pemain *keyboard* dalam bentuk *sequenser* sebagai patron *beat* dan tempo *dendang*. Setiap jenis *dendangdendang* yang ada dimodifikasi dengan gaya musik yang berbeda-beda, seperti pop minang, melayu, dangdut, dan disco serta house musik

yang diolah dan disesuaikan dengan karakter *dendang-dendangsaluang*. Melodi pengantar atau *fillerdendang* yang disajikan, sebagian dimainkan oleh pemain *keyboard* yang menirukan melodi-melodi yang ada dalam instrumen *saluang*. Sehingga paduan ini memberikan nuansa yang lebih baru dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang*.

Di sisi lain, kehadiran *keyboard* dalam pertunjukan *saluang dendang* dapat menjembatani *bagurau saluang* tradisi sebagai dominasi komunitas *pagurau tuo*, menjadi pertunjukan *bagurau saluang orgen* yang dapat juga ditonton dan diapresiasi oleh masyarakat umum. *Bagurau saluang* tradisiyang semula lebih banyak diminati oleh *pagurau tuo*, dengan *bagurau saluang orgen* telah diminati, diapresiasi, dan menjadi pilihan hiburan kalangan generasi *pagurau-pagurau mudo* yang masih usia muda. *Saluangorgen* juga telah menjadi memberikan warna baru dalam perkembangan *bagurau saluang dendang* di Minangkabau. Dalam konteks perubahan budaya dan teknologi seni, akan tetap menimbulkan pendapat pro dan kontra dalam masyarakat, tetapi bentuk *bagurau saluang orgen* ini masih dalam tatanan dan normatif komunitas *pagurau*.

Tabel 5: Seniman dan materi pendukung tradisi pertunjukan *bagurau saluang dendang*:

Kelompok Penyaji		Kelompok <i>Pagurau</i>	
Nama dan Profesi	Asal Daerah	Nama Kelompok	Asal Daerah
1. Pakiah Iref (<i>Tukang saluang</i>)	<i>Nagari</i> Baso <i>Nagari</i> Kayu Tanam <i>Nagari</i> Sungai Patai <i>Nagari</i> Cingkariang <i>Nagari</i> Baso Bukittinggi <i>Nagari</i> Lasi	1. Pantau Tarusan	Kamang
2. Upik Malai (<i>Anak dendang</i>)		2. Birudu Indah	Pasanehan
3. Eka (<i>Anak dendang</i>)		3. Lintas Kapau	Kamang
4. Reni (<i>Anak dendang</i>)		4. Buyuang Rimbo	Lasi
5. Ike (<i>Anak dendang</i>)		5. Campago Sarajo	Sarajo
6. Sutan Sinaro (<i>Tukang orgen</i>)		6. Tanjuang Raya	Maninjau
7. Ucu Lasi (<i>Janang</i>)		7. Ampek Sajalan	-
Judul <i>Dendang</i> yang Disajikan		8. Tarantang Jaya	Padangpanjang
1. Singglang	9. Pauah Sakato	9. Pemuda Panca	Kamang
2. <i>Ratok</i> Pasaman	10. Putra Utama	10. Pemuda Pakan	Canduang
3. Larek di <i>Nagari</i>	11. Gurun Saiyo	11. Harimau Putih	Perantau
4. Talempong Anam Koto	12. Umbua-Umbua	12. Taruna Baru	Canduang
5. Katitihan Danau	13. Baringin Sonsang	13. Saondoh Gadang	Bk. Batabuah
6. Pak Wali	14. Putra Bungsu	14. Salayang Pandang	Biara
7. Jablai (<i>dangdut</i>)	15. 6810	15. <i>Pagurau</i> Sonsang	Sitapuang
8. Indang Cerenti	16. Pemuda Panca	16. Bilalang Tengkek	Canduang
9. <i>Ratok</i> Pasaman	17. Pemuda Pakan	17. Bungo Saka	Kamang
10. Sipatuang Ka Hinggok	18. Harimau Putih	18. Katam Sirauik	Lasi
11. Bola (<i>dangdut</i>)	19. Taruna Baru	19. Campago Dumai	Biara
12. Bacinto dalam Mimpi	20. Saondoh Gadang	20. Dua Saudara	Perantau
13. Balam jo Rantiang	21. Salayang Pandang	21. Balam Jo rantiang	Simarasok
14. Kasiah tak Sampai	22. <i>Pagurau</i> Sonsang	22. Elok Saraso	Padangpanjang
15. Tigo Bulan Cinto Tajalin	23. Bilalang Tengkek	23. 007	Pasar Lasi
16. Pria Idaman (<i>dangdut</i>)	24. Bungo Saka	24. Rang Jolong Gd.	Bukik Batabuah
17. Koto Tuo Caruak	25. Katam Sirauik	25. 48	Baso
18. Suayan Maik Katurun	26. Campago Dumai	26. Lapau Randah	Canduang
19. Jalu-Jalu	27. Dua Saudara	27. Putra Saripado	Pasar Lasi
	28. Balam Jo rantiang	28. Aji Lasi	Baso
	29. Elok Saraso	29. Mak Adang	Lasi
	30. 007	30. Mak Pon	Baso
	31. Rang Jolong Gd.	31. Intan <i>Nagari</i>	Canduang
	32. 48	32. Efendi R.M.	Lasi
	33. Lapau Randah	33. Kanda	Baso
	34. Putra Saripado	34. Pak Wi	Biara
	35. Aji Lasi	35. Da Men	Baso
	36. Mak Adang	36. Bang Kabuik	Padang Luar
	37. Mak Pon	37. Oon	Gaduik
	38. Intan <i>Nagari</i>	38. Mak Buik	Gaduik
	39. Efendi R.M.	39. Indra Safero	Ampek Angkek
	40. Kanda	40. Inyiak Bancah	Lasi
	41. Pak Wi	41. Datuk Rajo	Canduang
	42. Da Men	42. Datuak Maruhun	Padang Tarok
	43. Bang Kabuik	43. Datuak Bengke	Padang Tarok
	44. Oon	44. Mak Apuak	Baso
	45. Mak Buik		
	46. Indra Safero		
	47. Inyiak Bancah		
	48. Datuk Rajo		
	49. Datuak Maruhun		
	50. Datuak Bengke		
	51. Mak Apuak		

Bentuk Pertunjukan

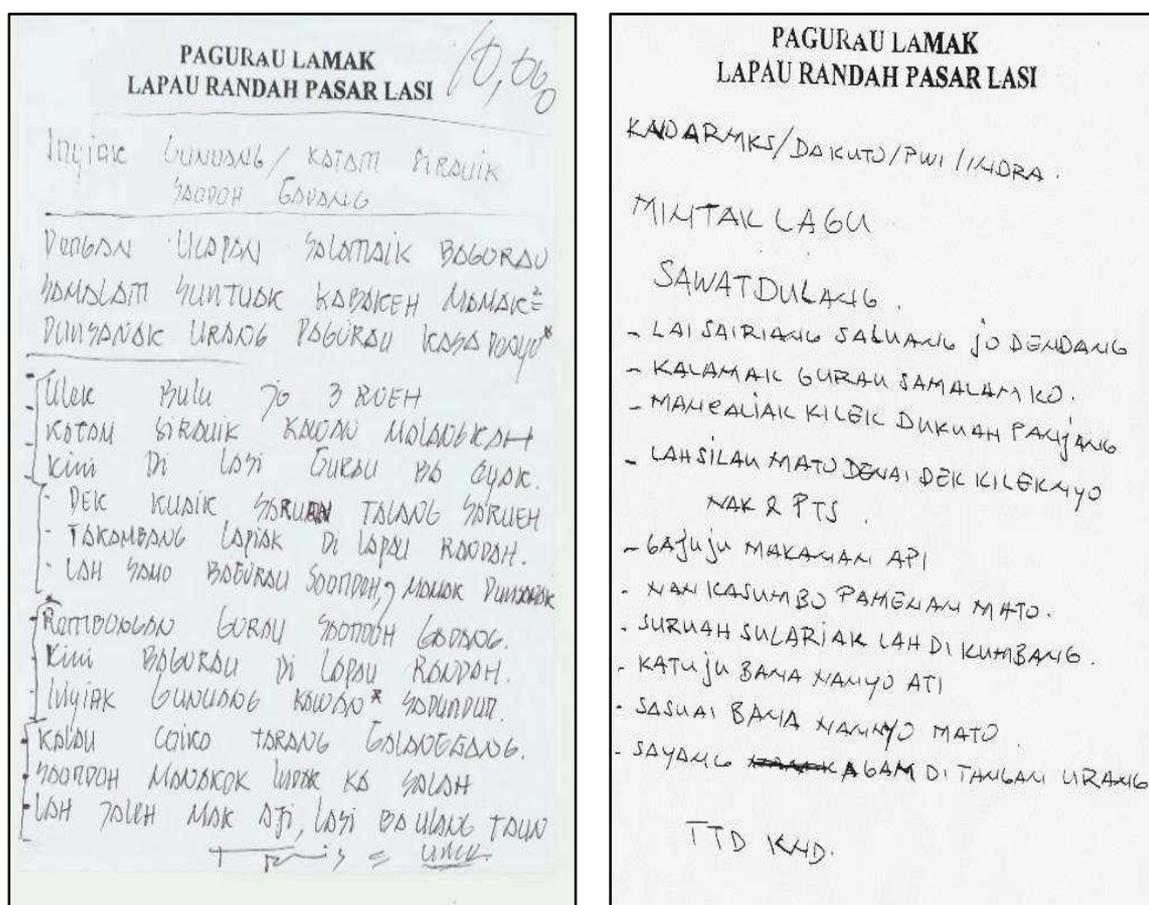
Ada dua bentuk pertunjukan *bagurau saluang dendang* yang berkembang di *tigo luhak* Minangkabau, yaitu: *bagurau saluang* tradisi dan *bagurau saluang orgen*. *Bagurau saluang* tradisimerupakan bentuk asli dari pertunjukan *saluang dendang*, sedangkan *bagurau saluang orgen* merupakan bentuk baru yang berakar pada *bagurau saluang* tradisi. Kedua bentuk ini memiliki karakteristik pertunjukan yang berbeda, terutama materi yang disajikan, kelompok *pagurau* pendukung, dan tujuan pertunjukan. Materi penyajian yang terbagi pada dua jenis, yaitu: *dendang tuo* atau *dendang ratok*, dan *dendang mudo* atau *dendang* gembira. Pendukung pertunjukan juga terbagi pada dua jenis, yakni: *pagurau lamo* dan *pagurau mudo*. Tujuan pertunjukan terdiri dari *bagurau lamak* (penikmatan estetis) dan *bagurau mencari pitih* (mencari dana).

Tradisi Bagurau Saluang Tradisi

Bagurau saluang tradisi sering juga disebut dengan *bagurau lamak*. Istilah *bagurau lamak* ini lebih merujuk pada bentuk pelaksanaan *gurau*, artinya *bagurau saluang dendang* bertujuan bukan untuk mencari uang untuk kepentingan pembangunan, tetapi lebih mengarah pada penikmatan kualitas estetik pertunjukan *saluang dendang*. Jenis *dendang* lebih didominasi dengan *dendang ratok* dan pantun-pantun lama yang memiliki kiasan-kiasan makna yang mendalam.

Pada saat *dendang-dendang* bersifat gembira, biasanya berisikan pantun-pantun muda, situasi interaksi mulai meningkat. Tema *dendang* berisikan pantun-pantun yang bermuatan sindiran, cemooh, sanjungan, dan kelucuan, yang ditujukan *anak dendang* kepada pada kelompok *pagurau*. *Pagurau* dapat membalasnya melalui gurindam atau pantun yang ditulisnya pada lembaran kertas yang telah disiapkan penyelenggara, atau menyampaikannya secara langsung kepada *janang*. Bila terjadi sindir menyindir dan cemooh antara satu kelompok *pagurau* dengan kelompok *pagurau* lainnya secara langsung ini, mereka menyebutnya dengan *bajoak*.

Gurindam yang ditulis oleh para *pagurau*, berisikan ungkapan-ungkapan kata yang bersumber dari pidato adat, *pasambahan*, dan petatah petitih, dan kadangkala yang disampaikan ada yang berbentuk pantun dan dapat ditujukan kepada siapa saja yang berada di *lapiak pagurauan*. Pada awal tulisan biasanya ditulis *mamintak dendang* (permintaan *dendang*) atau *papanjang dendang* (memperpanjang *dendang*) dengan menuliskan nama kelompoknya. Pada akhir tulisan sering juga ditulis *sampaikan jo ujuang pantun* (bawakan dengan pantun yang berkaitan dengan maksud gurindam yang dibuatnya dan sebagian ada tulisan tambahan, seperti *naik.....* (misal: naik Iren), berarti yang diminta untuk *mendendangkan* pantun tersebut adalah *anak dendang* bernama Reni Agam. Berikut contoh pemesanan melalui kartu dendang:



Lapiak dendang (panggung) dengan tempat duduk para *pagurau* jaraknya cukup dekat dan berbentuk setengah lingkaran. Dengan kondisi tempat pertunjukan seperti ini

sangat memungkinkan interaksi antara *anak dendang*, *janang* dan *pagurau* lebih efektif. *Pagurau* yang datang berkelompok kadang kala duduk sesama anggota kelompoknya, dan *pagurau* perorangan lebih sering bergabung dengan kelompok *pagurau* lain dan sering berpindah-pindah tempat duduk. Berikut salah satu contoh *Lapiak Pagurauan* di sebuah *lapau* kopi, sekaligus sebagai panggung pertunjukan.



Gambar 43: Suasana pertunjukan *bagurau* tradisi
Di Lapau Randah Nagari Lasi
(Foto: Rustim, 17 Februari 2010)

Tradisi yang ada dalam *bagurau* tradisi ini, berhubungan dengan pilihan *anak dendang* yang akan dihadirkan, yang rata-memiliki berbagai kemampuan yang meliputi kualitas suara, pantun-pantun *dendang*, *irama dendang* (penguasaan *dendang*). Selain itu berkaitan dengan etika pertunjukan, disebut *kurenah* (perilaku *anak dendang*) berkaitan dengan duduk dalam posisi bersimpuh, saat *mendengarkan* lagu kepala menunduk ke bawah, tidak melakukan aktivitas lain di *lapiak dendang* yang dipandang kurang sopan, dan pantun-pantun tidak bersifat terang-terangan atau mereka menyebutnya dengan *tumbuak baniah* (kata-kata langsung dan tidak berkias).

Berdasarkan pengamatan terhadap tradisi pertunjukan *bagurau saluang dendang*, dapat dikemukakan bahwa dalam *bagurau* tradisi ada beberapa hal yang harus dikuasai oleh *anak dendang*, antara lain: penguasaan *dendang*, kualitas suara dan pantun-pantun

lama. Ada *anak dendang* yang memiliki suara yang bagus, tetapi pantun-pantun yang *didendangkan* tidak *bacotok* (tidak bersoal-jawab). *Bacotok* dimaksudkan antara baris-baris pantun yang ada, baik sampiran maupun isinya harus memiliki hubungan yang jelas. Sebaliknya suara bagus dan pantun-pantun juga baik, tetapi sering lupa irama *dendang* atau istilah ini juga sering disebut *indak tabao kaset* (*anak dendang* tidak tahu *dendangnya*). Pada pertunjukan *bagurau* tradisi ini *anak dendang* yang diundang selalu bervariasi, yaitu ada salah satu *anak dendang* sudah berpengalaman dan menguasai banyak jenis dan judul *dendang*, dan *anak dendang* yang lebih muda sebagai *bungogurau* (*anak dendang* muda usia).

Sepanjang pertunjukan berlangsung dari pukul 21.00 sampai pukul 04.00 wib, masyarakat yang berada di rumah-rumah sekitar arena pertunjukan yang bukan *pagurau* merasa tidak terganggu, sebagian ada yang tertidur pulas dan sebagian lagi ada yang mendengarkan *saluang dendang* tersebut di rumah masing-masing. Pengeras suara yang digunakan sejenis amplifier dengan speaker toa atau *corong* yang sering digunakan di mesjid untuk pengajian dan azan. Suara yang ditimbulkan terasa cukup keras yang bisa menjangkau radius ± 500 meter, yang pada dasarnya bisa mengganggu kenyamanan istirahat, tetapi tidak bagi masyarakat setempat karena pertunjukan ini juga merupakan bagian dari kebutuhan mereka, artinya tidak ada masyarakat sekitar menyampaikan keberatan terhadap pelaksanaan *bagurau*.

Tradisi Bagurau Saluang Orgen

Tradisi *bagurau saluang orgen* merupakan perkembangan baru dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang*. Di *luhak* Agam bentuk pertunjukan ini dikembangkan sekitar bulan Agustus tahun 2007. Jon Sutan Sinaro sebagai orang yang pertama yang melibatkan *orgen* (oleh mereka sebagai kata ganti dari *keyboard*) dalam pertunjukan *bagurau saluang dendang*, mengakui, bahwa pertama kali pertunjukan *bagurau saluang orgen* dilakukan dalam rangka peresmian kantor Pers Indenpenden yang beralamat di jalan *bypass* Bukittinggi. Gagasan pertunjukannya diprakarsai oleh Rita Sumantri sebagai sekretaris Pers Indenpenden waktu itu. Kemudian pada tahun yang sama gagasan pertunjukan *bagurau saluang orgen* ini juga dilakukan di RRI Bukittinggi

satu kali dalam sebulan, dimana RRI sendiri sejak tahun 1993 telah melaksanakan *bagurau saluang* tradisi satu kali dalam seminggu yang disiarkan secara langsung.

Semakin lama bentuk *bagurau saluang orgen* ini semakin diminati oleh masyarakat, terutama generasi muda. Hadirnya bentuk baru pertunjukan *bagurau saluang dendang* dengan masuknya keyboard sebagai bagian ensambel dalam pertunjukannya, telah banyak bermunculan kelompok-kelompok *pagurau* dari kalangan muda. Frekuensi pertunjukan semakin lama semakin meningkat, yang puncaknya dicapai pada bulan september 2008 sampai dengan April 2009 dengan 10 kali pertunjukan dalam satu bulan di *nagari-nagaritiga luhak* Minangkabau. Peningkatan kuantitas pertunjukan tersebut, juga didukung oleh partai politik yang sedang melakukan kampanye pemilihan anggota dewan legislatif. Di daerah Agam sendiri *bagurausaluang orgen* yang tetap dilaksanakan satu kali dalam seminggu adalah di Aia Tabik, Baso Kabupaten Agam. Di *luhak* Lima Puluh Kota juga terdapat di daerah Kudo Putiahdan Simpang Ngalau Payakumbuh yang dilaksanakan 2 kali dalam seminggu,.

Bentuk pertunjukan *bagurau saluangorgen*, hampir sama dengan *bagurau saluang* tradisi. Kalau *bagurausaluang* tradisi menghadirkan *anak dendang*, *tukang saluang* dan *janang*, maka dalam pertunjukan *bagurausaluangorgen*, terdiri dari *anak dendang*, *tukang saluang*, *janang* dan *tukang orgen*. Fungsi *keyboard* (*pagurau* menyebutnya *orgen*) dalam pertunjukan ini hanya sebagai pemberi tempo dan ritme secara tetap. Kadang kala pada *dendang-dendang* tertentu, pemainnya ikut memberikan melodi-melodi pengantar menyerupai melodi *saluang*, sedangkan melodi *saluang* dan *dendang* sama dengan bentuk musik *bagurau* tradisi. Dalam *bagurau saluang orgen* ini tempo *dendang* sedikit lebih cepat dari *dendang* aslinya, dan ritme gendang dan bass sangat mendominasi pertunjukan. Kekuatan bunyi *speaker* dengan *sound system* membuat pertunjukan cukup meriah.



Gambar 44 : *Bagurau saluang orgen* di pasar Lasi, *nagari* Lasi
(Foto: Rustim, 30 Januari 2010)

Jenis *dendang* dalam *bagurau saluang orgen* ini berdasarkan permintaan *pagurau*, lebih banyak menyajikan jenis *dendang mudo* (*dendang muda*) dan pantun-pantun yang *didendangkan* didominasi oleh pantun-pantun muda yang sangat efektif untuk memancing interaksi kelompok *pagurau* dalam pertunjukannya. Kebanyakan jenis *dendang mudo* dalam jenis-jenis *dendang* yang ada dalam tradisi *bagurau saluang dendang* memiliki pola melodi yang memiliki iramadan tempo yang mudah dihitung berdasarkan ilmu musik. Pada jenis *dendang ratok* hal demikian sangat sulit untuk dilakukan karena pada jenis *dendang ratok* ini memiliki melodi berkarakter *free ritem* (tempo bebas).

Kelompok *pagurau* yang hadir dalam *lapiak pagurauan* datang dari berbagai *nagari* yang ada di tiga *luhak*. Tidak seperti *bagurau saluang* tradisi yang lebih didominasi oleh kelompok *paguraulamo* (panggilan untuk *pagurau* yang sudah tua), kelompok *pagurau* yang menghadiri pertunjukan tidak hanya kelompok *pagurau* yang muda usia saja, tetapi *pagurau lama* banyak yang ikut aktif dan berpartisipasi dalam pertunjukan. Sehingga *pagurau* yang datang dalam pertunjukan cukup ramai dibandingkan dengan *bagurau* tradisi.

Tempat pertunjukan pada *bagurau saluang orgen* ini menggunakan *lapiak pagurauan* yang lebih luas, karena yang menyaksikan pertunjukan tidak hanya para

pagurau tetapi juga masyarakat umum. Masyarakat yang datang tidak hanya laki-laki, tetapi juga perempuan mulai dari anak-anak sampai orang tua. Menjelang tengah malam satu persatu masyarakat mulai pulang ke rumah masing-masing, sementara yang tinggal di *lapiak pagurauan* hanya para *pagurau* dan beberapa remaja laki-laki yang bertahan menjelang subuh atau sekitar pukul 04.00 wib.

Kepustakaan

- Adam, Boestanoel Arifin. “*Saluangdan Dendang di Luhak Nan Tigo Minangkabau Sumatera Barat.*” Laporan Penelitian (Padangpanjang: ASKI Padangpanjang, 1980).
- Adam, Boestanoel Arifin. “Seni Musik Klasik Minangkabau.” Makalah Seminar *Sedjarah dan Kebudajaan Minangkabau*, di Batusangkar pada tanggal 1-8 Agustus 1970.
- Ahimsa Putra, Heddy Shri. “Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya: Tekstual, Kontekstual dan Post-Modernistis,” dalam Heddy Shri Ahimsa Putra (ed). *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press, 2000.
- Ediwar, “*Saluang di Minangkabau: Pengelolaan Seni Rakyat Secara Individual,*” dalam Jennifer Lindsay (ed). *Telisik Tradisi: Pusparagam Pengelolaan Kesenian Tradisi*. Yayasan Kelola, 2006.
- Erwin. *Tanah Komunal: Memudarnya Solidaritas Sosial pada Masyarakat Matrilineal Minangkabau*. Padang: Andalas University Press, 2006.
- Herizal, Maspon. “*Saluang dendang: Fungsi Integrasi Masyarakat Minang di Jakarta.*” Tesis untuk mendapatkan gelar Magister Seni. Surakarta: Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007.
- Kayam, Umar. “Seni Pertunjukan dan Sistem Kekuasaan,” dalam Sal Murgianto (ed). *Mencermati Seni Pertunjukan I: Perspektif Kebudayaan, Ritual dan Hukum*. Jakarta: The Ford Foundation dan STSI Surakarta, 2003.
- Navis, A.A. *Alam Berkembang Jadi Guru: Adat dan Kebudayaan Minangkabau* Jakarta: Grafiti Press, 1984.
- Sastra, Andar Indra. “*Bagurau dalam Basaluang: Cerminan Budaya Konflik.*” Tesis untuk mencapai derajat Magister Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, 1999.
- Soediman, “Peran Arkeologi dalam Pembangunan Nasional,” dalam Jurnal *Analisis*

Kebudayaan tahun IV Nomor 1. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1983/1984.

St. Pamoentjak, M. Thaib. *Kamoes Bahasa Minangkabau dan Bahasa Melajoe Riau* Batavia: Balai Pustaka, 1935.

Suharman, Boestanoel Arifin, dan Syahrial Chan. *Adat Minangkabau Nan Salingka Hiduik*. Solok: t.p., 2000.

Yampolsky, Philip. "Musik Malam dari Sumatera Barat." Manuskrip rekaman Seri Musik Indonesia, kerjasama *The Center for Folklife and Cultural Studies of The Smithsonian Institution* dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1992.

Pertanyaan:

1. Mengapa *pagurau* membentuk kelompok pada saat menyaksikan pertunjukan *bagurau saluang dendang*.
2. Bagaimana *pagurau* dalam menyangga keberlangsungan tradisi *bagurau saluang dendang* di Minangkabau.
3. Kenapa *pagurau* memiliki motivasi yang kuat untuk mengikuti dan menyaksikan pertunjukan *bagurau saluang dendang* sepanjang malam.
4. Bagaimana kandungan estetika *dendang ratok* menjadi ciri khas *bagurau saluang dendang*.
5. Apa pendapat anda tentang masuknya alat musik keyboard dalam pertunjukan tradisi *bagurau saluang dendang*.

Bacaan Anjuran

Sukmawati, Noni. *Ratapan Perempuan Minangkabau Dalam Pertunjukan Bagurau: Gambaran Perubahan Sosial*. Andalas University Press, Padang, 2006.

Khairil Anwar. "Bagurau di Darek: Fungsi Sosial dan Makna Simboliknya." Jurnal Penelitian Sekolah Tinggi Seni Indonesia, Padangpanjang no. 2, 2004.

Ediwar. "Saluang di Minangkabau: Pengelolaan Seni Rakyat Secara Individual," dalam Jennifer Lindsay (ed). *Telisik Tradisi: Pusparagam Pengelolaan Seni*. Jakarta: Yayasan Kelola, 2006.

LAPORAN NARASUMBER AKADEMIK II

Idawati Armand, narasumber penelitian, dosen Universitas Islam Riau, Pekanbaru yang telah menyelesaikan studinya pada program Magister, Sekolah Pascasarjana UGM tahun 2010. Ia menyajikan hasil penelitian tesisnya tentang *Estetika Cengkok dalam Irama Syair Melayu di Pekanbaru, Riau*. Ringkasan dari penelitiannya adalah sebagai berikut. Irama syair merupakan unsur musikal dalam sastra kuna Melayu yang keberadaannya mendominasi eksistensi syair Melayu di kalangan masyarakat pendukungnya. Irama syair terus hidup dan berkembang mengikuti kaidah-kaidah ilmu vokal yang menjadi medianya. Keberadaan irama syair ini juga menggiring syair Melayu menjadi hal yang selalu diperbincangkan dan dipergunakan dalam ranah musik Melayu

Dalam perkembangannya, salah satu teknik dalam melantunkan irama syair Melayu, yaitu *cengkok* yang memiliki daya tariknya tersendiri bagi para penikmatnya. Keindahan *cengkok* dinilai sebagai kunci dari keindahan sebuah irama syair. Kepiawaian melakukan *cengkok* menjadi tolok ukur bagi tingkat profesional pelantun syair. Berbagai karakter *cengkok* harus dikuasai oleh seorang pelantun syair. Puncak dari penguasaan *cengkok* ini adalah bagaimana mendapatkan rasa yang tepat rasa, atau dengan istilah yang lazim digunakan yaitu *roh* atau *sekh*. Kata lain dalam praktik seni vokal disebut penjiwaan atau penghayatan. Melalui penghayatan ini, ekspresi muncul sebagai jembatan untuk menyampaikan ketepatan rasa dalam diri pelantun syair kepada penikmatnya.

Hasil dari proses penikmatan terhadap *cengkok* memiliki tingkat subjektifitas yang tinggi. Hal ini dipengaruhi oleh kualitas pengalaman estetik dan juga tingkat ilmu pengetahuan yang berbeda. Dalam penggolongannya, proses penilaian estetik dapat pula dibagi dalam dua bagian, yakni penilaian dengan menggunakan rasa, dan penilaian dengan menggunakan intelegensi. Hasil pengamatan menunjukkan bahwa proses penikmatan terhadap *cengkok* dengan menggunakan rasa maupun intelegensi telah terintegrasi pada masyarakat Melayu di Pekanbaru, Riau.

Pengantar

Tentu kita sepakat apa yang dikatakan oleh Kaemmer bahwa, “*expressive culture* lebih dari sekedar suatu ekspresi semata, ianya juga meliputi bentuk permainan, makna

dari komunikasi informasi dan apresiasi estetika....”⁷⁰ Ia menambahkan pula, bahwa salah satu media yang dapat digunakan manusia untuk mendapatkan hal tersebut adalah musik. Sehubungan dengan bahasan kali ini, syair Melayu Riau dibahas dalam konteksnya dengan musik, maka apa yang disampaikan oleh Kaemmer, dapat dijadikan orientasi untuk mengimplementasikan syair Melayu itu di dalam masyarakat pendukungnya. Dengan demikian, syair Melayu Riau tidak hanya merupakan media ungkapan ekspresi semata, namun lebih daripada itu bisa menjadi cermin dari berbagai persoalan yang termaktub di dalam *expressive culture* sebagaimana yang telah disebutkan sebelumnya.

Sebagai pedoman untuk memahami apa yang dimaksud dengan irama syair Melayu Riau dalam tulisan ini, maka perlu diketahui terlebih dahulu ranah yang menaungi cabang kesenian tersebut. Pada dasarnya, irama syair Melayu Riau yang dimaksudkan dalam tulisan ini adalah berada dalam wilayah musik. Sementara kata syair itu sendiri, menunjukkan adanya unsur sastra yang digunakan di dalamnya. Namun kedua unsur seni ini (musik dan sastra), dalam praktiknya dilakukan secara simultan yaitu terdapat di dalam suatu lantunan syair Melayu Riau. Sebelum menjelaskan bentuk dari syair Melayu, akan dijelaskan terlebih dahulu pemahaman tentang unsur musik secara umum dan unsur musik yang digunakan pada pembacaan syair tersebut.

Secara umum, ada beberapa unsur pokok yang terdapat di dalam musik yaitu melodi, ritme, harmoni, dan timbre. Dari keempat unsur pokok musik ini, melodi dan ritme adalah dua unsur musik yang paling dominan digunakan di dalam irama syair Melayu Riau. Hal ini juga merupakan fenomena umum yang terjadi pada budaya musik non-Barat lainnya, di mana unsur melodi dan ritme selalu menjadi unsur musik yang utama untuk dikembangkan. Mengapa demikian? Ini disebabkan oleh karena budaya musik non-Barat lebih didominasi fungsinya sebagai musik untuk mendukung kegiatan budaya lainnya seperti ritual keagamaan, upacara pengobatan, perhelatan pernikahan, dan sebagainya. Artinya, dalam konteks ini kegiatan budaya tersebutlah yang menjadi inti persoalan, bukan musiknya. Sedangkan pada budaya musik Barat, keempat unsur musik

⁷⁰ John E. Kaemmer, *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* (Austin: University of Texas Press, 1993), 69.

ini mendapatkan perhatian yang sama untuk dikembangkan, dan di dalam suatu karya yang utuh keempat unsur tersebut saling mendukung satu sama lainnya. Artinya, bila ditinjau dari aspek musikal, terdapat diferensiasi yang fundamental antara musik Barat dan non-Barat baik secara tekstual maupun kontekstual.

Kembali ke persoalan melodi dan ritme, kedua unsur musik ini telah membentuk identitas dari tiap-tiap gaya lantunan dari syair Melayu tersebut, dengan memberikan nama yang berbeda pada setiap lantunan syair. Oleh masyarakat Melayu Riau, gaya melantunkan syair ini dinamakan dengan “irama syair” (nama-nama irama syair ini akan dibahas pada bagian Ragam Irama Syair Melayu Riau). Dengan demikian, maka setiap irama syair yang digunakan memiliki nama tersendiri, setidaknya dari sekian banyak irama syair yang digunakan, beberapa di antaranya masih diketahui namanya.⁷¹

Selain dari unsur musik yang digunakan pada lantunan syair Melayu Riau, maka dapat pula dijelaskan bahwa syair Melayu⁷² merupakan salah satu cabang sastra Melayu sebagaimana pantun, bidal, ungkapan, gurindam, dan lain sebagainya. Lazimnya, cabang sastra ini lazimnya bertemakan ajaran kebaikan, di samping juga percintaan dan sejarah. Untuk menjelaskan tentang bentuk naskah syair Melayu secara garis besar, perlu kiranya mengutip apa yang dituliskan oleh Braginsky seperti berikut ini.

Puisi-puisi naratif, atau syair (kata Melayu ‘syair’ berasal dari kata Arab *syi’r*, yang berarti ‘sajak’, ‘puisi’), menjadi ‘bentuk genre’ pokok puisi tertulis Melayu selama periode klasik. Syair ini berupa kuatren-kuatren berima tunggal yang berpola aaaa, bbbb, cccc, dan lain-lain, dan dari segi irama sangat sederhana. Matra atau irama kuatren-kuatren ini, seperti halnya pada banyak genre folklor Melayu, berdasar kepada larik-larik yang relatif bersifat isosilabis (biasanya satu larik syair terdiri dari sembilan hingga tigabelas silabel atau suku kata; dan lebih lazim lagi tersusun dari sepuluh atau tigabelas silabel). Larik-larik ini dibagi dalam dua bagian yang hampir sama dan merupakan satuan-satuan sintaksis yang utuh.⁷³

⁷¹ Masih terdapat beberapa irama syair yang masih digunakan oleh masyarakat Melayu Riau tidak diketahui lagi namanya.

⁷² Pada bagian ini, terminologi ‘syair Melayu’ sengaja tidak disertai dengan penunjuk tempat (dalam hal ini Riau, misalnya ‘syair Melayu Riau’), mengingat syair Melayu yang dimaksud dalam tulisan ini adalah unsur sastra secara menyeluruh, dalam arti Melayu Raya. Ini tentu berbeda dengan ketika menuliskan ‘irama syair Melayu’ yang disertai dengan penunjuk tempat (irama syair Melayu Riau). Hal ini disebabkan, secara khusus Riau memiliki jenis irama syair Melayu yang mungkin berbeda identitasnya dengan daerah-daerah Melayu lainnya. Salah satu contohnya adalah irama *Selendang Delima* yang ada di Riau ternyata memiliki nama yang berbeda dengan Malaysia, lebih tepatnya melodi yang sama diberikan nama *Siti Zubaidah* (Seperti yang dituturkan oleh Indirawati Zahid dan kawan-kawan dalam seminar syair Melayu di Pekanbaru, tanggal 21 April 2007, bersempena *launching* Tenas Effendy Foundation). Sementara irama syair *Siti Zubaidah* yang ada di Riau, justru memiliki perbedaan melodi dengan irama syair *Selendang Delima*, atau irama syair *Siti Zubaidah* yang ada di Malaysia.

⁷³ V.I. Braginsky, *Yang Indah, berfaedah dan Kamal: Sejarah Sastra Melayu dalam Abad 7 – 19*, terj.

Berikut ini adalah contoh persajakan, seperti yang dituliskan oleh Braginsky.

<i>Dengarkan tuan / mula rencana</i>	10 (5+5)
<i>Disuratkan oleh / dagang yang hina</i>	11 (6+5)
<i>Karangan janggal / banyak tak kena</i>	10 (5+5)
<i>Daripada paham / belum sempurna</i>	11 (6+5)
<i>Pungguk bersedah / seraya merawan</i>	11 (5+6)
<i>'Wahai bulan / terbitlah tuan</i>	9 (4+5)
<i>Gundahku / tidak berketahuan</i>	10 (3+7)
<i>Keluarlah bulan / tercelah awan'</i>	11 (6+5) ⁷⁴

Antara unsur musik dan sastra yang terbungkus dalam satu kemasan lantunan syair Melayu ini, oleh masyarakat Melayu Riau dimanfaatkan untuk beberapa kepentingan sosial (secara rinci hal ini akan dijelaskan pada bagian Bentuk Penyajian Syair Melayu). Namun syair Melayu Riau, lazimnya digunakan sebagai bagian dari kegiatan seperti upacara perkawinan, potong rambut, sunat rasul, dan upacara seremonial kebudayaan lainnya.

Penggunaan tema-tema syair dalam berbagai perhelatan, juga sangat bergantung pada bentuk kegiatan yang akan dilaksanakan. Misalnya penggunaan tema syair untuk perhelatan pernikahan, potong rambut, sunat rasul, akan berbeda satu sama lainnya. Hal ini tentu tidak menjadi kendala mengingat banyaknya tema dari naskah syair Melayu yang ada seperti tema dakwah, pendidikan, nasehat, yang dapat disesuaikan dengan kebutuhan dari perhelatan tersebut.

Mengamati beberapa fungsi dari syair Melayu sebagaimana yang telah disebutkan di atas, maka dapatlah dipastikan bahwa keberadaan syair Melayu itu sendiri sudah merupakan bagian dari suatu perhelatan. Hal ini disebabkan oleh keberagaman tema syair dan unsur musikal. Selain dari itu, persoalan ini dapat juga dipicu oleh kebutuhan akan kepentingan golongan, seperti eksistensi sosial.⁷⁵

Hersri Setiawan (Jakarta: INIS, 1998), 225-226.

⁷⁴ Dikutip dari naskah syair *Burung Pungguk* dalam Braginsky, 226.

⁷⁵ Perlu dijelaskan, bahwa tidak seluruhnya masyarakat Melayu di Riau menggunakan syair pada perhelatan yang sama. Misalnya pada upacara pernikahan, pembacaan syair seperti *Surat Kapal* hanya dilakukan oleh masyarakat Melayu Indragiri Hulu saja. Sedangkan masyarakat Melayu pada daerah lain di Riau tidak melakukan hal tersebut. Dengan demikian, syair *Surat Kapal* telah menjadi identitas pada perhelatan perkawinan bagi masyarakat Melayu Indragiri Hulu.

Beberapa peruntukan yang terjadi pada syair Melayu ini, dapat dikatakan sebagai ekspresi kultural. Oleh kelompok sosial yang berbeda hal ini dimaknai secara berbeda pula. Dalam perjalanannya timbul proses pemaknaan, penilaian, penggolongan, perbandingan, dan selanjutnya membentuk persepsi berdasarkan kebutuhan golongan sosial masing-masing, melalui tindakan pembenaran (kesepakatan bersama) dari hasil proses tersebut.

Sebagaimana yang telah dijelaskan di atas, dampak dari semua proses kepedulian kultural ini pada dasarnya telah menjelaskan cabang seni itu sendiri secara tekstual (unsur sastra dan musikal). Tanpa disengaja, unsur-unsur yang membentuk lantunan syair Melayu ini menjadi terurai melalui berbagai kepentingan sosial yang terjadi. Misalnya, intensitas dari penggunaan naskah syair Melayu (unsur sastra) di berbagai perhelatan yang berbeda, sangat dibutuhkan kecermatan di dalam mengenali dan memilih tema-tema yang sesuai. Pada sisi lain, peningkatan terhadap kualitas lantunan irama syair Melayu (unsur musikal), juga menjadi prioritas yang tidak dapat diabaikan. Dengan demikian, nilai estetis dari lantunan syair Melayu ini dapat dimanifestasikan oleh perlakuan yang semestinya dari unsur sastra dan musikal. Sehingga syair Melayu tidak berhenti pada retorika-retorika pendefinisian semata, tetapi sampai pada persoalan bentuk dan keindahannya, baik ditinjau dari unsur sastra maupun musikalnya.

Tinjauan Peta Budaya Masyarakat Melayu Riau

Sebelum menguraikan perihal peta budaya masyarakat Melayu Riau, perlu dijelaskan terlebih dahulu apa saja yang menjadi ciri-ciri dari orang Melayu. Orang yang disebut sebagai orang Melayu adalah ketika ia memenuhi kriteria sebagai berikut: beragama Islam; berbahasa Melayu; dan beradat-istiadat Melayu.

Ketiga kriteria di atas menunjukkan bahwa karakteristik dari kemelayuan, tidaklah ditentukan oleh faktor genetik, melainkan sejauh mana orang tersebut mengikuti kriteria yang telah disepakati. Jika salah satu kriteria tersebut luput dari perlakuan seseorang yang mengaku Melayu, maka identitas kemelayuan itu secara adat dapat dicabut.

Agama

Sebagian besar penduduk Propinsi Riau adalah beragama Islam. Secara tegas, persoalan agama justru menjadi kriteria utama dari orang-orang Melayu di Riau. Bagi mereka, tidak ada agama lain yang diakui selain dari agama Islam, hingga muncullah ultimatum dari mereka, bahwa “tak Islam maka tak Melayu”.

Dampak dari ketegasan masyarakat Melayu Riau terhadap agama ini, menjadikan segala aktivitas kebudayaannya haruslah selalu berpijak pada norma-norma keislaman. Dalam kehidupan sehari-hari ini dapat dilihat dari tata-cara berpakaian, tutur-kata, perilaku dan sebagainya. Ini sesuai dengan pepatah Melayu yang berbunyi sebagai berikut.

*Bergantung kepada yang Satu
Berpegang kepada yang Esa
Tuah hidup sempurna hidup
Hidup berakal mati beriman
Malang hidup celaka hidup
Hidup tak tahu halal haram*

Dalam ungkapan lain juga disebutkan demikian.

*Tegak alif
Lurus tabung
Sejauh-jauh perjalanan
Pulang pada yang satu jua
Kaya benda tinggal di dunia
Kaya iman dibawa mati*

Pengaruh dari norma-norma Islam terhadap kebiasaan hidup sehari-hari bagi orang Melayu, dapat dilihat dari cara berpakaian yang dianjurkan bagi orang-orang Melayu. Pakaian yang dianjurkan tersebut hendaklah memenuhi kriteria keindahan dalam perspektif Melayu, yaitu *molek dari jauh dan molek dari dekat*, yang maknanya indah pada pandangan mata dan tidak mendedahkan (membuka) aurat. Penerapannya, bagi wanita pakaian tersebut mestilah menutup bagian dari ujung rambut hingga mata kaki, dan tidak transparan atau tipis. Biasanya ini diaplikasikan pada penggunaan baju kebaya panjang dan juga kurung *labuh* (jenis baju longgar dan panjang), serta dipadankan dengan kain *pelikat* (sejenis kain sarung yang biasanya bermotif kotak-kotak), dan dilengkapi dengan penutup kepala (dapat berupa kerudung panjang atau jilbab). Bagi

pria, pakaian yang dianjurkan adalah berbentuk baju kurung *cekak musang* (baju yang berkerah tegak), dipadankan dengan celana panjang longgar, serta dilengkapi dengan kain samping dan peci.

Bahasa

Secara umum penduduk asli Riau adalah berbahasa Melayu. Ini mencakup wilayah pesisir hingga daratan. Perbedaan daerah yang dipisahkan oleh letak geografis yang memanjang dari bukit barisan hingga laut Cina Selatan, menyebabkan bahasa Melayu mengalami perbedaan dialek, meskipun benang merahnya tetap Melayu. UU. Hamidi menuliskan, bahwa di antara beberapa dialek Melayu yang ada di Riau adalah seperti berikut.

- a. Dialek Melayu masyarakat terasing,
- b. Dialek Melayu Petalangan,
- c. Dialek Melayu Rokan,
- d. Dialek Melayu Kampar, dan
- e. Dialek Melayu Rantau Kuantan.

Dialek Melayu masyarakat terasing meliputi kelompok masyarakat Melayu tua (Proto-Melayu). Ini terdapat pada masyarakat suku Sakai yang hidup di kabupaten Bengkalis yang juga disebut sebagai komunitas adat terpencil. Penggunaan dialek ini hanya terbatas pada suku terasing ini saja, maka oleh sebab itu pula penggunaan dialek ini tidak berkembang seperti dialeg lainnya. Kondisi ini juga dipicu oleh keterbelakangan dan keterpencilan masyarakat ini secara sosial yang telah terjadi secara turun temurun. Isjoni menuliskan bahwa masyarakat ini pada awalnya adalah hamba sahaya atau budak. Seperti yang dituliskan oleh Abdullah bin Abdulkadir Al-Munsi yang dikutip oleh Isjoni yaitu, "*Maka segala Sakai biduanda di perahu Sri Bija Diraja semuanya habis terjun*".⁷⁶ Di sisi lain, pergaulan yang terjadi antara masyarakat suku Sakai (Proto Melayu) dengan masyarakat pengguna dialek Melayu gelombang kedua (Deutro-Melayu), juga berdampak pada keutuhan dari dialeg suku Sakai ini. Pada praktik kesehariannya, dialek tersebut telah dipengaruhi oleh dialek Melayu tinggi.

⁷⁶ Isjoni, *Orang Sakai Dewasa Ini* (Pekanbaru: UNRI Press, 2005), 3.

Dialek yang kedua yaitu dialek Melayu Petalangan. Dialek ini digunakan oleh masyarakat Melayu yang mendiami sebuah perkampungan yang bernama Petalangan, yang berada di Kabupaten Pelalawan. Dialek ini merupakan kombinasi dari empat ragam dialek Melayu, yaitu Kampar, Minangkabau, Rantau Kuantan dan Kepulauan Riau, namun kecenderungannya lebih kepada dialek Kampar.

Dialek Melayu Rokan, merupakan dialek yang digunakan oleh masyarakat Melayu yang mendiami sepanjang aliran sungai Rokan, yaitu meliputi Rokan Hulu dan Rokan Hilir. Sepintas, dialek Rokan mirip dengan dialek Kampar dan juga Minangkabau. Misalnya pada pengucapan air, pada dialek Melayu Kampar diucapkan dengan *ayiu*, Minangkabau *ayie*, sedangkan dialek Melayu Rokan mengucapkan *ajie*.

Selanjutnya dialek Melayu Kampar, digunakan oleh orang-orang yang mendiami daerah di sepanjang sungai Kampar, yaitu meliputi Kampar Kiri dan Kampar Kanan. Pada masyarakat Melayu Riau, orang-orang Kampar dikenal sangat piawai dalam perdagangan. Kebiasaan ini menjadikan orang-orang Kampar menyebar di sebagian besar daerah di Riau, terutama di Pekanbaru. Kondisi ini menyebabkan dialek Melayu Kampar banyak dipergunakan di setiap daerah yang ada di Riau, dan ditambah lagi dengan konsistennya orang-orang Kampar terhadap dialek mereka sendiri.

Dialek Melayu Rantau Kuantan, digunakan oleh masyarakat Melayu yang mendiami wilayah di sepanjang aliran Batang Kuantan, yang merupakan bagian hulu sungai Indragiri. Dialek ini agak mirip dengan dialek Melayu Kampar dan juga Minangkabau. Sebagai contoh, kata benar, dalam dialek Kampar diucapkan *bonou*, pada dialek Minangkabau diucapkan *bana*, dan dialek Rantau Kuantan diucapkan *bonar*. Contoh lain misalnya kata air, dialek Kampar mengucapkan *ayiu*, Minangkabau mengucapkan *ayie*, dan dialek Rantau Kuantan mengucapkan *ayiar*.

Dari sejumlah dialek Melayu yang ada di Propinsi Riau, maka terdapat satu dialek yang menonjol digunakan oleh masyarakat Melayu umumnya, yaitu bahasa Melayu Tinggi. Hollander menjelaskan perbedaan antara bahasa Melayu tinggi dengan bahasa Melayu rendah yaitu seperti yang dikutip oleh Ratna berikut ini.

Perbedaan bahasa Melayu tinggi dengan bahasa Melayu rendah tidak sama dengan perbedaan antara bahasa Jawa tinggi dengan bahasa Jawa rendah atau bahasa halus dan bahasa kasar di Bali. Pendapat ini didasarkan atas kenyataan dalam bahasa Jawa

dan Bali terdapat perbedaan yang jelas di antara keduanya, meskipun dalam bentuk sinonim. Sebaliknya perbedaan dalam bahasa Melayu terbatas pada pengaruh yang diterima dari luar ... Hollander pun seolah-olah menganggap bahwa tidak ada perbedaan antara bahasa Melayu tinggi dengan bahasa Melayu rendah. Bahasa Melayu hanya satu.⁷⁷

Berkenaan dengan definisi bahasa Melayu tinggi, Ratna juga mengutip dari beberapa pendapat sebelumnya, yaitu sebagai berikut.

Pertama, Valentijn mendefinisikan bahasa Melayu tinggi sebagai bahasa yang baik dan benar, dipakai di kalangan raja-raja dan alim ulama. Sebaliknya, bahasa Melayu rendah adalah bahasa pasar, bahasa yang sudah bercampur dengan bahasa-bahasa lain. *Kedua*, Marsden membedakan bahasa Melayu menjadi tiga macam, yaitu: a) bahasa dalam atau bahasa istana, b) bahasa bangsawan atau bahasa kelompok intelektual, dan c) bahasa kaum pedagang. *Ketiga*, Dulaurier membedakan bahasa Melayu menjadi bahasa sastra, sebagai bahasa naskah, dan bahasa Melayu pasar dalam kehidupan sehari-hari.⁷⁸

Dialek ini merupakan dialek yang terpelihara dengan baik, dan digunakan di banyak wilayah di Riau. Bahkan kawasan penggunaannya meliputi wilayah negara tetangga seperti Malaysia, Singapura dan Brunei Darussalam. Hamidi menyebutkan bahwa semula dialek ini dinamakan dialek Riau-Johor atau sebaliknya. Hal ini disebabkan oleh latar belakang daerah ini yang sebelumnya merupakan satu kerajaan Melayu yang meliputi Riau, Johor, Pahang dan Lingga. Situasi kemudian berubah setelah adanya Perjanjian London pada tahun 1824, dan membagi wilayah ini menjadi dua bagian. Johor dan Pahang masuk ke dalam wilayah Malaysia di bawah persemaikmuran Inggris, sedangkan wilayah Riau dan Lingga menjadi satu yang meliputi pesisir pantai Timur Sumatra sampai ke pulau-pulau Natuna dan Anambas di Laut Cina Selatan, yang berada di bawah kekuasaan Belanda⁷⁹ (sekarang pulau-pulau Natuna dan Anambas tersebut termasuk ke dalam Propinsi Kepulauan Riau). Hamidi juga menuliskan, meskipun dalam kondisi wilayah yang sudah terbagi, namun bahasa Melayu telah menjadi *lingua franca* dan tetap dijadikan bahasa pengantar yang resmi bagi masyarakat Melayu Riau di kala itu.

Di Riau, dialek Melayu Tinggi semula hanya digunakan oleh wilayah Kerajaan Indragiri dan Kerajaan Siak saja. Namun pada masa sekarang, seperti telah disebutkan sebelumnya, dialek ini telah digunakan pada banyak tempat di Riau, seperti Kabupaten

⁷⁷ Nyoman Kuta Ratna, *Estetika Sastra dan Budaya* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007), 366.

⁷⁸ Ratna, 366-367.

⁷⁹ UU. Hamidi, *Bahasa Melayu dan Kreativitas Sastra di Daerah Riau* (Pekanbaru: UNRI Press, 1994), 16.

Bengkalis, Siak, Meranti (pemekaran dari Kabupaten Bengkalis pada tahun 2008), Pelalawan, Indragiri Hulu, Indragiri Hilir, Kotamadya Dumai dan Pekanbaru.

Adat-istiadat

Propinsi Riau berdiri di atas gabungan beberapa kerajaan yang boleh dikatakan berjaya pada masanya. UU. Hamidi menuliskan, bahwa di antara kerajaan-kerajaan itu antara lain seperti di bawah ini.

- a. Kerajaan Indragiri (1658 - 1838)
- b. Kerajaan Siak Sri Indrapura (1723 - 1858)
- c. Kerajaan Pelalawan (1530 - 1879)
- d. Kerajaan Riau Lingga (1824 - 1913)

Di samping itu, masih ada beberapa kerajaan yang juga terbilang pada masanya dan kini menjadi bagian dari Propinsi Riau, seperti Kerajaan Tambusai, Rambah, Rantau Binuang Sakti, Kampar dan Rantau Kuantan. Bersatunya kerajaan-kerajaan ini ke dalam satu propinsi, menjadikan Riau kaya dengan adat-istiadat. Meskipun awalnya adat-istiadat ini hanya berlaku di lingkungan istana saja, namun pada masa sekarang telah menjadi milik masyarakat Melayu secara umum di Riau.

Dalam pandangan Melayu, adat Melayu dibagi kepada tiga bagian, yaitu: “*Adat sebenar adat, adat yang diadatkan, dan adat yang teradat*”. *Adat sebenar adat* merupakan aturan adat yang berakar dari ajaran Islam, atau dengan pepatah *adat bersendikan syarak*. Dalam konteks ini, adat tidak dapat diubah-ubah, karena jika berubah maka akan bertentangan dengan ajaran agama. Ini tertuang dalam berbagai ungkapan Melayu, seperti di bawah ini.

*Adat berwaris kepada Nabi
Adat berkhalfah kepada Adam
Adat berinduk ke Ulama
Adat bersurat dalam kertas
Adat tersirat dalam sunnah
Adat dikukung dalam kitabullah
Itulah adat yang tahan banding
Itulah adat yang tahan asak.*

Adat yang diadatkan, adalah adat yang dibuat oleh seorang pemimpin untuk diberlakukan. Pada sebuah kerajaan, ini lazim dilakukan oleh para raja-raja, sebagai aturan adat yang harus dikerjakan oleh pengikutnya. Namun adat serupa ini dapat berubah kapan saja, mengikuti situasi zamannya. Dengan kata lain bisa saja hal tersebut berdasarkan kebijakan dari pemimpin berikutnya. Dalam pepatah orang Melayu disebutkan, “*Sekali air bah, sekali tepian berubah*”. Dalam ungkapan adat juga dikatakan demikian.

*Adat yang diadatkan
Adat yang turun dari raja
Adat yang datang dari datuk
Adat yang cucur dari Penghulu
Adat yang dibuat kemudian*

Adat yang teradat, merupakan adat yang dibuat berdasarkan kesepakatan bersama, sebagai pedoman untuk bertindak dalam menghadapi setiap persoalan. Adat serupa ini berlaku secara turun-temurun, namun dalam perjalanannya dapat saja berubah atau berkembang mengikuti nilai-nilai baru zamannya. Hal ini seperti yang terdapat dalam ungkapan adat Melayu berikut ini.

*Adat yang teradat
Datang tidak bercerita
Pergi tidak berkabar
Adat disarung tidak berjahit
Adat berkelindan tidak bersimpul
Adat berjarum tidak berbenang
Yang terbawa burung lalu
Yang tumbuh tidak ditanam
Yang kembang tidak berkuntum
Yang bertunas tidak berpucuk
Adat yang datang kemudian
Yang diseret jalan panjang
Yang bertenggek di sampan lalu
Yang berlabuh tidak bersauh
Yang berakar berurat tunggang
Itulah adat sementara
Adat yang dapat dialih-alih
Adat yang dapat ditukar salin*

Sesuai dengan klasifikasi adat yang pertama, *adat bersendikan syarak*, maka adat-istiadat dan agama Islam dalam masyarakat Melayu pada umumnya merupakan dua hal yang tidak terpisahkan. Oleh sebab itu biasanya antara agama dan adat-istiadat memiliki aturan yang hampir sama.

Di sisi lain, berbagai bentuk praktik religi tradisional direvitalisasikan menjadi sebuah bentuk kesenian tradisi, di mana di dalamnya terkandung nilai-nilai Islami. Misalnya kesenian rebana, *barzanji*, berдах, rodah, dan lain-lain. Kekuatan dari identitas keislaman yang terkandung dalam kesenian tradisional tersebut, kemudian menjadi salah satu penopang yang kokoh bagi keberlangsungan tradisi itu sendiri.

Suatu keniscayaan, bahwa adat-istiadat merupakan faktor penting yang harus dimiliki oleh setiap *puak* (golongan) di belahan bumi ini, tidak terkecuali masyarakat Melayu di Riau. Ungkapan populer bagi masyarakat Melayu *tak Melayu hilang di bumi*,⁸⁰ menjadi pilar dalam menjalankan aktivitas keseharian yang termaktub di dalam adat-istiadat. Di samping itu muncul pula kalimat ungkapan tegas, *biar mati anak asal jangan mati adat*.⁸¹ Ungkapan seperti ini, menggambarkan bagaimana pentingnya adat-istiadat dalam kehidupan masyarakat Melayu, hingga menjadi satu ketakutan tersendiri bila dikatakan manusia tak beradat. Keterkaitan antara Melayu dengan adat, menunjukkan bahwa ketika ia menamakan diri sebagai “orang Melayu”, maka hendaklah ia beradatkan Melayu.

Menyimak eksistensi adat dalam pandangan Melayu, artinya adat merupakan barometer bagi orang Melayu dalam menentukan setiap ihwal yang menyangkut perbuatan baik. Dalam pandangan ini, perbuatan baik dikaitkan dengan kehidupan yang mengalir. Dalam pepatah Melayu disebutkan secara lengkap, yaitu sebagai berikut.

*Usul menunjuk asal, bahasa menunjukkan bangsa
Taah pada petuah, setia pada sumpah
Mati pada panji, melarat pada budi
Hidup dalam pekerti, mati dalam budi
Tahu budi ada hutangnya, tahu hidup ada bebannya*

⁸⁰ Berasal dari ungkapan sanjungan terhadap pahlawan Melayu, bernama Hang Tuah, yang berbunyi: “*Tuah sakti hamba negeri, esa hilang dua terbilang, patah tumbuh hilang berganti, ‘takkan Melayu hilang di bumi’*”. Kalimat terakhir ini kemudian dikutip sebagai kata-kata manjur untuk menanamkan rasa keMelayuan masyarakatnya.

⁸¹ Secara lengkap ungkapan Melayu ini juga menyebutkan, *Adat di atas tumbuhnya, mufakat di atas dibuatnya, biar mati anak daripada mati adat, mati anak gempar sekampung, mati adat gempar sebangsa*.

Aplikasi dari adat-istiadat dalam aktivitas budaya masyarakat Melayu di Riau, dapat digambarkan dengan ritual yang dikemas dalam bentuk upacara khusus, seperti *halanggang* perut, potong rambut, sunat rasul, perkawinan, mandi *belimau* dan sebagainya. Berikut ini adalah uraian dari beberapa ritual yang lazim dilaksanakan oleh Masyarakat Melayu di Riau.

a. Upacara *Halanggang* Perut

Upacara ini lazimnya dilakukan pada wanita yang baru hamil anak pertama, dan biasanya pada usia kehamilan 7 bulan. Penduduk setempat juga menamakan acara ini dengan istilah *nempah bidan* (memesan bidan). Bidan yang ditempah atau dipesan tersebut dipercaya untuk memimpin ritual upacara ini.

Ritual ini dimulai dari mengambil air dari sumur-sumur milik penduduk setempat tanpa seizin pemiliknya. Dari keterangan salah seorang bidan tradisional di Selatpanjang Kabupaten Meranti, dapat diperoleh keterangan bahwa alasan mengambil air tanpa seizin si pemilik sumur tersebut adalah menyangkut persoalan keyakinan. Alam dan segenap isinya merupakan ciptaan dan milik Tuhan sekalian alam, di mana manusia hanya memeliharanya saja. Berdasarkan pemahaman ini, maka segenap makhluk di atas dunia ini berhak atas semua ciptaan Tuhan tersebut. Dan menyangkut persoalan air sumur itu, tidak ada satu orang manusiapun yang berhak atas kepemilikannya, sehingga siapa saja boleh mengambilnya tanpa seizin orang yang memeliharanya. Adapun permintaan atau do'a hanyalah dipanjatkan kepada sang pencipta semata, semoga melalui air yang diambil tersebut anak yang sedang dalam kandungan sang ibu mendapat rahmat dari Tuhan.⁸²

Air yang telah diambil dari tujuh sumur tersebut, kemudian di letakkan di antara para undangan yang sedang melakukan do'a bersama. Do'a yang dipanjatkan itu tidak lain meminta keselamatan bagi ibu yang sedang hamil tersebut. Di samping itu, do'a juga ditujukan bagi anak yang berada dalam kandungan sang ibu, agar selalu dalam lindungan Allah SWT.

⁸² Penduduk asli setempat telah memahami kondisi demikian. Oleh sebab itu, jika ada seseorang yang dikenali mengambil air dari dalam sumur milik salah seorang penduduk setempat (lazimnya sumur milik tetangga), maka si pemilik sumur tidak akan memberikan pertanyaan apapun menyangkut persoalan air tersebut. Dengan kata lain, si pemilik sumur berpura-pura tidak mengetahuinya.

Setelah do'a selesai dipanjatkan, air tersebut di siramkan pada sekujur tubuh sang ibu sebanyak tiga kali guyuran, sembari membacakan selawat Nabi. Lazimnya, pengguyuran air dilakukan oleh sang suami ibu yang hamil, namun kadangkala juga dilakukan bidan sendiri. Dari pengguyuran air yang telah dido'akan tersebut, diyakini ibu dan anak yang masih dalam kandungan ibu ini mendapat lindungan dan dijauhkan dari hal-hal yang membahayakan.

b. Potong Rambut

Upacara potong rambut biasanya diiringi dengan acara turun mandi dan dilakukan setelah bayi berusia 7 hari. Upacara ini juga lazim disertai dengan upacara *aqiqah* bagi bayi tersebut. Bagi masyarakat Melayu Kabupaten Rokan Hulu, upacara ini juga lazim disertai dengan upacara *ayun budak* (buai anak).

Upacara potong rambut secara tersirat memiliki tujuan bagi bayi itu sendiri, yaitu untuk menjaga kebersihan dan kesehatan sang bayi. Ini dapat digambarkan melalui pemotongan rambut bayi oleh tamu-tamu yang telah ditentukan, meskipun hanya bersifat simbolis. Rambut yang dipotong tidak harus dalam jumlah yang banyak, melainkan hanya sekedarnya saja. Lazimnya terdiri dari tiga helai rambut atau lebih. Rambut yang dipotong dimasukkan ke dalam kelapa muda yang telah dilubangi, dengan bayangan kepala anak akan tumbuh besar laksana kelapa yang berguna bagi kehidupan manusia.⁸³

Ritual ini lazimnya diiringi dengan pembacaan *al-berzanji* yang disertai *marhaban*, dan ini berlangsung selama ritual tersebut diadakan. Selain dari pembacaan *berzanji* dan *marhaban*, oleh sebagian masyarakat Melayu di Riau, pada upacara ini juga diadakan pembacaan syair Melayu yang mengambil tema-tema pendidikan maupun nasehat.

c. Upacara Sunat Rasul

Upacara ini wajib dilakukan oleh seluruh masyarakat yang beragama Islam, bahkan orang-orang non-Islam juga ada yang melakukannya untuk alasan kesehatan.

Sebelum dikhitankan, diadakan serangkaian acara adat yang harus dilalui di antaranya adalah mengarak anak yang akan dikhitankan pada malam sebelum dilakukan

⁸³ Hamidi, *Cakap Rampai-rampai Budaya Melayu di Riau* (Pekanbaru: Unilak Press, 1997), 69.

khitanan, dengan diiringi oleh tetabuhan seperti *kompang* maupun rebana. Sembari acara arak-arakan dilakukan, pada daerah-daerah tertentu seperti di kecamatan Rangsang Barat Kabupaten Meranti, juga diadakan acara permainan *abit* (sejenis obor) yang dimainkan oleh orang-orang yang piawai. Selain itu juga diadakan permainan yang disukai sekaligus menakuti anak-anak, yaitu *cepat*.⁸⁴

Setelah acara arak-arakan selesai, biasanya upacara dilanjutkan dengan hiburan. Pada masyarakat Melayu di Pekanbaru, lazimnya hiburan diadakan adalah musik zapin atau masyarakat setempat menyebutnya dengan *berzapin*. Acara *berzapin* dimulai dengan persembahan tari zapin yang diiringi oleh ansambel musik zapin. Biasanya acara ini berlanjut dengan menari zapin bersama oleh anggota keluarga dan juga tamu yang hadir.

Keesokan harinya acara dilanjutkan dengan melakukan khatam Al-Qur'an oleh anak yang akan dikhitankan, dan setelah itu dilanjutkan dengan upacara *tepek tepung tawar*. Ritual *tepek tepung tawar* ini merupakan kiasan, bahwa dengan melakukan ritual ini segala sesuatu dapat menjadi tawar. Dengan kata lain, tidak terjadi bencana dalam upacara tersebut⁸⁵.

Setelah melalui serangkaian acara di atas, maka khitananpun dilaksanakan. Ada yang melaksanakan khitanan dikediaman sendiri, yaitu dengan mendatangkan tenaga medis ke rumah mereka, namun kadangkala khitanan juga dapat dilakukan di rumah sakit.

d. Upacara Perkawinan

Bagi masyarakat Melayu, sebuah upacara perkawinan hendaklah melalui proses yang telah ditentukan. Sebelum pernikahan dilangsungkan, pihak dari calon pengantin pria biasanya melakukan sebuah tradisi yang dinamakan *suluh air*, yaitu dengan mengunjungi rumah calon pengantin wanita dengan tujuan untuk mengetahui bahwa sang calon mempelai memang belum ada yang meminang. Setelah itu baru dilakukan proses

⁸⁴ *Cepat* adalah orang yang dibaluti dengan pakaian menyeramkan, yaitu seperti pakaian compang-camping, rumput-rumputan, dan wajahnya diolesi dengan arang atau cat hitam, sehingga terkesan mengerikan. Pemeran *cepat* ini lazimnya dilakukan oleh laki-laki. Berbagai aksi dilakukan oleh *cepat* itu untuk menakuti anak-anak yang mengikuti acara arak-arakan tersebut, sehingga acara itu menjadi riuh-rendah oleh teriakan mereka.

⁸⁵ UU. Hamidi, 1997, 68.

peminangan, dengan memberikan tanda pengikat, yang biasanya berbentuk cincin *berbelah rotan*⁸⁶ (cincin polos yang bentuknya mirip rotan dibelah dua). Dalam proses peminangan ini juga segala perjanjian dilakukan, mulai dari ketetapan antar belanja, hari resepsi, dan perjanjian untuk kemungkinan terburuk sekalipun. Misalnya, dalam masa pertunangan pihak wanita mengingkari janji dalam arti berubah hati, maka pihak wanita harus mengembalikan apa yang telah diberikan oleh pihak pria kepadanya secara berlipat ganda. Namun bila semua berjalan tanpa hambatan, maka proses pernikahan akan dilaksanakan sesuai dengan perjanjian.

Prosesi pernikahan sendiri memiliki tradisi yang lazim dilakukan. Secara garis besar prosesi ini dapat digambarkan dari sejak malam *berinai*⁸⁷, yang dilakukan dua hari sebelum melakukan akad nikah. Upacara dilakukan untuk menolak bala dan mempercantik calon pengantin, atau dengan istilah lain disebutkan menaikkan seri tubuh pengantin. Keesokan paginya kegiatan akan dilanjutkan dengan *berandam*, yaitu mencukur bulu-bulu halus pada wajah calon pengantin wanita hingga merapikan bagian alis mata, yang dilakukan oleh *mak andam* (perias pengantin). Hal ini dilakukan sebagai simbol dari upaya pembersihan diri menjelang pernikahan, atau dalam ungkapan Melayu disebut *melicinkan muka membersihkan hati*.

Hari berikutnya adalah melakukan hal yang menjadi konten dari upacara tersebut yaitu akad nikah. Akad nikah dilakukan secara Islam, dengan menghadirkan pengantin pria dan wanita, wali pengantin wanita, saksi-saksi dan *kadi*. Setelah akad nikah selesai dilakukan maka pengantin akan *ditepuk tepung tawari*.

Sebelum bersanding, pengantin pria akan diarak terlebih dahulu dengan diiringi *kompang* maupun rebana, dan disambut dengan permainan pencak silat. Setelah acara penyambutan selesai, maka sebelum duduk di pelaminan, masih ada satu acara yang harus dilewati, yaitu acara *buka pintu*. Acara ini dilakukan sambil berbalas-pantun dan tawar-menawar agar pengantin pria dapat memasuki rumah. Berbalas pantun harus

⁸⁶ Meskipun pada masa sekarang bentuk tanda pengikat ini sudah banyak diganti (biasanya terdiri dari emas perhiasan apa saja), namun sebagian besar masyarakat yang masih berpegang pada adat-istiadat tetap mempertahankan bentuk tanda pengikat ini.

⁸⁷ *Berinai* adalah kegiatan memerahkan kuku tangan dan kaki serta telapaknya bagi mempelai wanita dan pria dengan daun inai yang telah dihaluskan. *Berinai* dipercayai dapat menghindari gangguan pada mempelai yang sifatnya metafisik. Pada kalangan kaum keturunan kerajaan, sebelum *berinai* biasanya masih ada ritual yang harus dilakukan yaitu mandi *berandam* (mandi bunga) bagi calon mempelai wanita.

dilakukan oleh orang yang mahir berpantun, karena biasanya situasi mengharuskan spontanitas. Namun ada kalanya pantun dipersiapkan terlebih dahulu agar tidak terjadi suasana yang kaku. Bila si pemantun telah selesai dengan pantun-pantunnya, kemudian mempelai akan didudukkan di pelaminan, dan kembali *ditepuk tepung tawari*.

e. Mandi *Belimau*

Ritual mandi *belimau* umumnya dilakukan oleh masyarakat Melayu di Riau pada setiap menjelang bulan suci Ramadhan (puasa). Biasanya ini dilakukan pada satu hari menjelang hari pertama puasa. Oleh sebagian masyarakat Melayu di Riau, ritual mandi *belimau* ini juga lazim disebut dengan istilah *potang mogang*. Oleh sebagian masyarakat Melayu lainnya, ritual ini juga lazim disebut dengan istilah *belimau kasai*.

Dalam ritual mandi *belimau* ini, air yang digunakan untuk mandi adalah air yang telah dicampuri dengan bunga rampai (irisian pandan wangi dan aneka ragam bunga) dan potongan jeruk purut. Pencampuran air dan perlengkapan tersebut menjadikan air itu menyebarkan bebauan yang amat menyegarkan.⁸⁸

Dalam pemahaman masyarakat Melayu di Riau, ritual mandi *belimau* ini dimaksudkan untuk membersihkan diri secara lahir dan batin. Kebersihan lahir dapat diperoleh dengan menggyur seluruh anggota badan, sehingga terhindar dari segala macam najis atau kotoran. Di samping itu, kebersihan batin dapat diperoleh melalui kebersihan jasmani, yang berdampak pada ketenangan batin. Dengan demikian, maka orang yang melakukan mandi *belimau* tersebut dianggap suci lahir dan batin dalam menyambut dan menjalani puasa.

Sistem Lapisan Masyarakat

Terbentuknya Propinsi Riau yang terdiri dari gabungan beberapa kerajaan, secara tidak langsung mempengaruhi sistem lapisan masyarakatnya, dan ini masih terjadi hingga

⁸⁸ Berbagai pendapat tentang penggunaan bunga rampai dan jeruk purut dalam upacara tersebut, pada era sekarang mestinya itu dapat diganti dengan sabun dan sampo. Jika zaman dahulu orang menggunakan bunga dan jeruk, itu dikarenakan belum tersedianya perlengkapan mandi tersebut. Namun begitu, kebiasaan menggunakan bunga dan jeruk tetaplah dilakukan oleh sebagian orang, mengingat tradisi ini telah dilakukan secara turun-temurun.

saat ini. Hamidi menggambarkan bahwa secara sederhana terdapat dua lapisan sosial masyarakat Melayu di Riau, yaitu seperti kutipan dibawah ini.

Pada lapisan atas ada para pemimpin, baik yang berkuasa dengan kedudukan yang formal maupun yang hanya sekedar memimpin tanpa kedudukan tertentu. Lapisan ini terdiri dari bangsawan (pernah menguasai kerajaan), pemangku adat (pernah memiliki kedudukan resmi dalam kerajaan, sekarang tinggal kedudukan dalam suku), tokoh tradisi seperti dukun (memimpin berbagai upacara tradisional), dan ulama sebagai tokoh agama Islam. Lapisan atas ini juga disebut *orang patut* Pada lapisan bawah terdapat pihak yang dipimpin, yaitu rakyat biasa, yang bisa terdiri dari saudagar, petani, tukang, dan nelayan.⁸⁹

Gambaran lapisan sosial seperti yang digambarkan di atas, menunjukkan bahwa masih ada pengaruh sistem kerajaan bagi masyarakat Melayu. Satu contoh kecil yang dapat diambil dari situasi ini dalam kehidupan orang Melayu, dan masih dipegang teguh oleh sebagian pendukungnya hingga saat ini adalah masalah perjodohan. Seorang anak gadis yang berasal dari keturunan kerajaan maupun kerabatnya seperti yang bergelar *tengku, raja, wan* maupun *syarifah*, hendaklah berjodoh dengan seorang pria yang juga berasal dari golongan yang sama (aturan ini tidak berlaku sebaliknya). Alasannya adalah demi menjaga keberlangsungan garis keturunan mereka, mengingat garis keturunan suku Melayu berada pada pihak laki-laki (patrilinial). Aturan seperti ini tentu saja merugikan kaum wanita, karena dengan demikian tidak sedikit wanita keturunan bangsawan Melayu yang akhirnya tidak berumah tangga hingga akhir hayatnya.⁹⁰

Kembali ke persoalan lapisan masyarakat Melayu, terkait dengan status sosial yang terjadi di dalamnya, pada era sekarang posisi seperti itu dapat saja berubah. Misalnya orang yang dianggap sebagai bagian dari lapisan bawah dapat berubah menjadi berstatus lapisan atas, jika ia berpendidikan tinggi, baik yang didapatkan dengan jalur formal maupun non-formal. Orang yang berpendidikan tinggi baik yang menempuh jalur pendidikan umum ataupun agama, berkemungkinan untuk menjadi pemimpin, meskipun pada lingkup yang kecil. Terutama yang menempuh jalur pendidikan agama, ilmu agama

⁸⁹ Hamidi, 1997, 27.

⁹⁰ Perlakuan seperti wanita menghendaki (melamar) laki-laki untuk menjadi pendamping hidup atau dalam istilah Melayu disebut 'perigi mencari tamba', sampai saat ini oleh sebagian besar masyarakat Melayu di Riau masih dianggap perlakuan yang memalukan bagi wanita Melayu. Untuk menghindari perbuatan memalukan tersebut, maka dibuat aturan (tidak tertulis), bahwa dalam hal perjodohan wanita bersipat menunggu (pasif).

yang didapatkan sangat potensial untuk membentuk dirinya menjadi ulama, atau setidaknya menjadi tempat bertanya untuk hal-hal keagamaan.

Khusus untuk posisi pemangku adat, posisi ini dapat dijabat oleh orang yang berasal dari lingkungan kerajaan, maupun orang lapisan bawah. Syarat untuk menjadi pemangku atau pemimpin adat hendaklah orang yang memahami seluk-beluk adat-istiadat Melayu. Hal ini dapat dipelajari melalui orang yang telah memahami adat. Selain memahami adat-istiadat Melayu, seorang pemangku adat juga harus memiliki jiwa kepemimpinan sehingga dipercayai oleh warganya. Adapun syarat untuk menjadi pemimpin, dalam tunjuk ajar Melayu dituangkan dalam bait pantun sebagai berikut.

*Elok kain karena beragi
Elok benang karena dipintal
Elok pemimpin karena berbudi
Elok orang karena berakal*

*Elok kain karena benang
Bila diselup nampaklah cantik
Elok pemimpin berdada lapang
Seumur hidup berbuat baik*

*Apa tanda kain pelekat
Raginya halus berwarna-warni
Apa tanda pemimpin umat
Budinya halus mulia pekerti⁹¹*

Meskipun pemimpin adat tidak masuk dalam struktur pemerintahan secara formal, namun kepemimpinan pemangku adat dapat ikut menentukan jalannya proses berbangsa dan bernegara, karena ia sangat disegani oleh kaumnya. Hubungan pemimpin dengan pengikutnya, dalam pandangan Melayu diibaratkan sebagai, “*aur dengan tebing*”, “*kuku dengan isi*”, atau “*mata putih dengan mata hitam*”. Pandangan serupa ini dalam pandangan Melayu diungkapkan sebagai berikut.

*Yang diberikan kepercayaan
Yang diberikan kekuasaan
Yang diberikan beban berat
Yang diberikan tanggungjawab
Yang diikat janji dan sumpah*

⁹¹ Tenas Effendy, *Tunjuk Ajar Melayu: Butir-butir Budaya Melayu Riau* (Yogyakarta: Adicita, 2004), 660.

*Yang disimpai petuah amanah*⁹²

Kelompok lapisan atas berikutnya adalah *bomo*. Di kota Pekanbaru kehadiran *bomo* sudah sangat jarang kedengaran. Jika diperlukan, maka yang ada itu hanya *bomo* yang didatangkan dari luar Pekanbaru, yang kehadirannya berfungsi untuk memimpin sebuah acara ritual. Acara ritual yang dimaksud biasanya hanya sebatas kegiatan ritual untuk pertunjukan saja. Misalnya dalam kegiatan kepariwisataan, diadakan sebuah pertunjukan ritual pengobatan, maka acara tersebut akan dipimpin oleh seorang *bomo* undangan. Kehadiran *bomo* ini diharapkan dapat mengatur jalannya ritual dan menghindari jika terjadi hal-hal yang sifatnya metafisik.

Asal-usul Syair Melayu

Cukup banyak kajian para peneliti syair Melayu yang menyebutkan bahwa syair melayu merupakan mata rantai dari jenis puisi Timur Tengah. Braginsky menyimpulkan bahwa syair Melayu menyerupai *ruba'i*,⁹³ yaitu jenis puisi yang terkenal di Parsi. Bila ditinjau lebih jauh, terdapat beberapa perbedaan di antara keduanya yaitu, lazimnya *ruba'i* terdiri dari dua larik saja dan setiap *ruba'i* tersebut merupakan satu kesatuan yang utuh serta satu kesatuan semantik yang selesai,⁹⁴ sedangkan syair terdiri dari empat larik dan membentuk bait-bait yang saling berkaitan.

Bila dicermati perbedaan antara *ruba'i* dan syair Melayu di atas, maka dapatlah dipahami bahwa *ruba'i* tidaklah sepenuhnya merupakan prototipe dari syair Melayu, justru lebih mendekati kepada bentuk gurindam. Namun inipun kelihatannya masih terdapat perbedaan, mengingat di dalam sastra Arab-Parsi sendiri tidak dikenal puisi-puisi panjang yang tersusun dari beberapa *ruba'i*, sementara gurindam lazimnya terdiri dari bait-bait panjang yang tetap masih merupakan satu tema utama.

Sisi lain dari syair Melayu adalah eksistensinya hingga saat ini masih dapat ditemukan dalam dunia kepuisian Melayu. Hal ini tidak terlepas dari peran seorang penyair besar sufi Melayu dalam pergantian abad ke-16 di Aceh, yaitu Hamzah Fansuri.

⁹² Suardi MS, *Dari Melayu ke Indonesia* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2008), 32-33.

⁹³ Di dalam sajak Persia, *ruba'i* digambarkan hanya merupakan dua garis yang panjang, rimanya berada pada pertengahan dan akhir baris (<http://en.wikipedia.org/wiki/Ruba'i>).

⁹⁴ Braginsky, 227.

Dalam konteks ini, karya-karya besar Hamzah Fansuri telah banyak mengilhami dan dijadikan referensi bagi karya para penyair Melayu berikutnya. Beberapa ilmuwan menyimpulkan bahwa syair-syair karya Hamzah Fansuri merupakan satu bentuk penggabungan antara puisi Arab-Parsi dengan pantun Melayu. Kecakapan Hamzah Fansuri dalam mengasimilasikan antara tradisi pribumi dengan tradisi asing ini, dianggap sebagai ketangguhan dalam mengolah kehalusan teknik puisi Arab-Parsi menjadi sesuatu yang merupakan identitas Melayu secara personal. Selain dari itu, rendahnya tingkat intelektualitas masyarakat pada zamannya, dijadikan alasan oleh Hamzah Fansuri untuk menggabungkan antara aturan puisi Arab-Parsi dengan folklor agar mudah dipahami.

Dampak dari pengasimilasian antara kedua sistem sastra (Arab-Parsi dan puisi lisan Melayu) yang telah dilakukan oleh Hamzah Fansuri, menjadikan antara syair-syair sufi karya Hamzah Fansuri dengan syair-syair Arab seakan berada pada satu lingkaran konsentrik. Hal ini disebabkan oleh persamaan sumber yang menginspirasi para pengarang syair tersebut, yaitu teks-teks Islam seperti Al-qur'an dan hadis.

Karya-karya Hamzah Fansuri tercatat sebagai karya sastra sufi dan mistik. Hal ini dapat dilihat dari kejeniusan Hamzah Fansuri dalam mengolah bahasa yang indah ke dalam karya-karyanya, serta kedalaman doktrin sufi melalui simbol-simbol yang terbuka sesuai pemahamannya. Namun kejeniusan Hamzah Fansuri ini, justru sering menimbulkan kesalahpahaman di antara para ulama ortodok sezamannya. Keadaan ini sempat meruncing pada akhir tahun 1630-an hingga awal 1640-an, yang mana Hamzah Fansuri dan para penyair yang semazhab dengannya dituduh melakukan perbuatan *bid'ah* (perkara yang diada-adakan dalam agama). Berkaitan dengan hal ini, Hurgronje menuliskan seperti yang dikutip oleh Braginsky sebagai berikut.

Rupa-rupanya karena kabar angin tentang syair-syair yang demikian itulah (kesalahan penafsiran terhadap karya-karya syair Hamzah: penulis), maka timbul dongengan terkenal yang mengatakan bahwa Hamzah membuka "bordil" di Aceh, dan bahwa perempuan-perempuan di bordil ini ingat kembali ke jalan yang saleh oleh khotbah-khotbah seorang sufi yang lebih moderat, yaitu Abd ar-Rauf dari Singkel⁹⁵

⁹⁵ Braginsky, 233.

Tindakan yang lebih keras juga dilakukan oleh para ulama ortodok di kala itu dengan menghukum mati para pengikut Hamzah Fansuri serta memusnahkan semua buku-bukunya. Berbagai cercaan juga tidak habisnya mereka lontarkan, seperti mengatakan syair-syair Hamzah tidak lebih dari sebuah “nyanyian cabul” belaka, dan bersifat amoral.

Mencermati dari kata nyanyian di atas, dapat diduga bahwa syair-syair karya Hamzah Fansuri dan pengikutnya dibacakan dengan cara menyerupai nyanyian. Artinya, aspek musikal telah digunakan dalam pembacaan syair tersebut. Hal ini disebabkan karena syair-syair sufi itu juga digunakan sebagai media dakwah oleh para pengarangnya untuk menarik perhatian para jama'ahnya.

Berbeda halnya dengan situasi pada masa Jalal Al-Din Rumi, seorang penyair sufi besar Parsi abad ke-13.⁹⁶ Secara jelas oleh Nasr dituliskan bahwa, “bahkan Jalal Al-Din Rumi sering mengambil nyanyian dari kedai-kedai minuman Anatolia dan mengubahnya menjadi sarana untuk mengungkapkan kerinduan yang sangat mendalam kepada Tuhan”.⁹⁷ Artinya, secara jelas dinyatakan bahwa aspek musikal telah digunakan oleh Rumi dalam membacakan syair-syair karangannya. Selain itu, diberitakan juga bahwa pada masa Rumi para pujangga memang diharuskan memahami musik. Terkadang karya-karya syair mereka justru lebih dikenal oleh halayak melalui unsur musiknya.⁹⁸

Dari beberapa keterangan di atas, maka dapatlah ditarik benang merah yaitu terdapat perbedaan pemahaman para ulama antara masa Rumi dan Hamzah Fansuri. Salah satunya adalah pemahaman terhadap ungkapan maupun simbol-simbol yang terasa asing. Misalnya penggalan bait syair “telanjangi dirimu jika hendak kau cari”, yang dibacakan dalam bentuk nyanyian, maka secara abstrak pula telah menimbulkan persepsi negatif dari para kaum ulama yang menganggap hal tersebut sebagai nyanyian cabul. Inilah fenomena ketidakseimbangan kebebasan nalar antara Hamzah Fansuri dengan para ulama di lingkungannya pada masa itu.

⁹⁶ Beberapa sumber memberitakan, bahwa syair-syair sufi karya Hamzah Fansuri banyak diilhami oleh syair-syair sufi karya Rumi. Meskipun kedua penyair ini hidup dalam abad yang berbeda, namun karya-karya Rumi mampu menggiring ruang imajinasi Hamzah Fansuri melalui doktrin yang sama.

⁹⁷ Seyyed Hossein Nasr, *Spiritualitas dan Seni Islam* (Bandung: Mizan, 1993), 166.

⁹⁸ Situasi seperti ini kiranya berlaku pula pada masyarakat Melayu di Riau dewasa ini. Tidak jarang orang-orang Melayu hanya memahami dan mengenali jenis-jenis irama syairnya saja (unsur musik), namun tidak mengenali unsur naskah syairnya.

Meskipun pemahaman dan perlakuan para ulama ortodok itu tidak sejalan dengan pemikiran Hamzah Fansuri dan para pengikutnya, namun hal tersebut tidak menjadi hambatan bagi perkembangan syair Melayu untuk selanjutnya. Ini dibuktikan dengan terus berkembangnya cabang sastra ini pada masa pasca Hamzah Fansuri yaitu, antara paro abad ke-17 dan akhir abad ke-17 sampai abad ke-19. Perkembangan yang terjadi berupa bentuk persajakannya maupun keragaman syairnya, seperti syair romantis (percintaan), sejarah, alegoris (ditokohkan dengan tamsilan binatang, tumbuhan dan sebagainya), keagamaan serta didaktis. Namun penggolongan ragam syair tersebut menurut Braginsky hanya bersendikan pada isi, tema dan tokoh semata, dan dianggap sementara.

Oleh para peneliti terdahulu, syair dianggap mencapai kejayaannya pada abad ke-19, yang mana bentuk dari cabang sastra ini telah menyambung tradisi cerita rakyat Melayu. Rentang kegiatan penciptaan maupun penulisan syair ini setidaknya telah mencatat banyak karya-karya syair yang terdokumentasi pada abad ini. Di antaranya adalah dari Engku Haji Tua yang menulis *syair perjalanan Engku Putri dari Riau ke Lingga* tahun 1831, sampai karya Tuan Guru Abdurrahman Siddik dari Indragiri yaitu *Syair Ibarat* dan *Khabar Akhirat Jalan untuk Keinsafan* yang diregistrasikan kepada *Gubernement* Inggris di Singapura, 1 Juli 1915. Karya-karya ini kemudian diterbitkan oleh Mathabatul Ahmadiyah 50 Minto Road Singapura pada 9 Syakban 1344 H atau sekitar tahun 1924 M.⁹⁹

Karya-karya syair inilah yang diwarisi oleh masyarakat Melayu pada saat ini, dan dianggap sebagai kekayaan budaya yang tak tergantikan. Naskah-naskah tersebut tersimpan di berbagai tempat baik di dalam maupun di luar negeri, seperti perpustakaan *School of Oriental and African Studies* di London, *Library of Congress* di Washington, perpustakaan universitas Lund di Swedia, dan berbagai tempat lainnya. Di samping itu, tidak jarang pula orang-orang Melayu yang masih menyimpan naskah-naskah kuno syair Melayu tersebut secara pribadi, sebagaimana yang banyak terdapat pada masyarakat Melayu di Riau.

⁹⁹ Hamidi, UU., 1994, 36.

Ragam Irama Syair Melayu Riau

Sebelum menjelaskan ragam irama syair Melayu ini, perlu kiranya terlebih dahulu dijelaskan tentang definisi irama syair menurut pemahaman masyarakat Melayu Riau. Pengertian Irama syair menurut pemahaman masyarakat setempat adalah, merujuk pada gerakan melodi yang digunakan pada pembacaan syair-syair Melayu. Di mana gerakan melodi tersebut mencakup tinggi rendah nada (*pitch*) dan panjang pendek atau durasi nada (*rhythm*) di dalamnya. Artinya, ketika masyarakat tersebut memberikan istilah irama syair, maka yang dimaksudkan adalah penggunaan tinggi rendah nada yang memiliki durasi sebagai pembeda dari masing-masing irama syair.

Pengertian ini mungkin agak sedikit berbeda jika melihat pengertian irama pada teori musik Barat. Irama atau ritme di dalam istilah musik Barat oleh Adler didefinisikan sebagai “*the way we organize music within a temporal, rather than spatial, framework is called rhythm*”.¹⁰⁰ Pendefinisian irama oleh Adler ini hanya merujuk pada persoalan durasi, tanpa menyentuh aspek tinggi rendah nada (*pitch*). Artinya, pada aspek tinggi rendah nada inilah yang membedakan definisi irama oleh masyarakat Melayu Riau dengan definisi irama dalam istilah musik Barat. Namun untuk pembahasan selanjutnya akan digunakan istilah irama yang dipahami oleh masyarakat setempat, dalam hal ini oleh masyarakat Melayu Riau.

Lantunan irama syair Melayu Riau tidak mengenal kaedah ketukan (*beat*) atau penggunaan tanda sukat (*meter*), ia dilakukan dengan cara sekehendak hati (*ad libitum*). Hal ini disebabkan adanya *cengkok* yang merupakan karakteristik dari teknik vokal Melayu, yang sekaligus dianggap sebagai syarat dari keindahan vokal Melayu itu sendiri. Di mana teknik *cengkok* tersebut dilakukan dengan berimprovisasi, yang tidak dapat ditentukan tempat dan durasinya. Teknik dan karakteristik *cengkok* juga sangat bersifat personal di dalam melakukannya. Setiap pelantun syair memiliki gayanya masing-masing di saat melakukan improvisasi pada *cengkok* tersebut. Jadi, oleh karena hal tersebutlah lantunan irama syair Melayu itu tidak memakai ketukan atau tanda sukat yang telah ditentukan.

¹⁰⁰ Samuel Adler, *Sight Singing: Pitch-Interval-Rhythm* (New York: W.W. Norton & Company, 1979), 129.

Seperti telah dijelaskan pada bagian pengantar, bahwa terdapat beberapa irama syair yang masih dikenali namanya. Di antaranya adalah irama syair *Burung*, *Selendang Delima*, *Nandung*, *Surat Kapal* dan *Siti Zubaidah*.¹⁰¹ Pada masa sekarang, beberapa irama ini bebas digunakan untuk naskah syair apa saja, bahkan tidak jarang dalam pembacaan satu naskah syair digunakan beberapa ragam irama, dengan alasan menghindari kejenuhan.

Berikut ini adalah notasi dari irama-irama syair yang dimaksud.

Burung

Transkripsi: Idawati
Syair: Tenas Effendy

Voice $\text{♩} = 60$
ad lib.
 Wa hai a nan da de ngara ma nah Bekerja ke ras janganlah le
 5
 Voice ngah A gar hi dup ber o leh ber kah
 8
 Voice Dunia a khir at da pat fa e dah

Notasi 5: Irama syair *Burung*

Dalam penafsiran sederhana, irama syair *Burung* sangat jelas merupakan tiruan dari seni *qira'ah* (seni baca Al-Qur'an). Alur melodi pada batang lagu dan ornamentasi yang digunakan, secara keseluruhan mengadopsi teknik seni tersebut. Dengan demikian, bagi pelantun syair Melayu yang tidak memiliki dasar ilmu *qira'ah*, menurut pengamatan penulis, akan mengalami kesulitan pada saat membawakan irama tersebut. Hal ini disebabkan adanya perbedaan antara teknik dan ciri khas vokal Melayu dengan vokal Arab. Selain dari itu, penggunaan tanggana Arab (bernafaskan *she-gah*) juga digunakan dalam lantunan irama syair *Burung* ini.

Berikut ini adalah contoh penggalan naskah *Syair Burung Pungguk* karya Hamzah Fansuri, pada lantunan irama syair *Burung* (track 1).

¹⁰¹ Terdapat juga irama syair yang memiliki judul sama dengan naskah syairnya. Misalnya nama irama syair *Selendang Delima* juga ditemukan pada judul naskah syair *Selendang Delima*. Hanya saja belum dapat dipastikan, apakah sejak semula irama-irama tersebut diperuntukkan untuk naskah yang berjudul sama.

*Bismillah itu mula dikata
Limpah rahmat terang suaca
Berkat Muhammad penghulu kita
Ialah penghulu alim pendita*

*Ar-Rahman itu sifat yang seni
Ma'ananya murah, amat mengasihani
Kepada mu'min hati nurani
Di situlah tempat mengasihani*

*Ar-Rahim itu pengasih kata
Kepada Allah puji semata
Itulah Tuhan yang amat nyata
Memberi hambanya berkata-kata*

Selendang Delima

Transkripsi: Idawati
Syair: Tenas Effendy

$\text{♩} = 69$
ad lib.

Voice
A pa lah tan da Me la yu bi jak

Voice
I man nya te guh Ti a da ber ko cak

Voice
Ber bu at ba ik Ti a da men ge lak

Voice
A tas yang be nar I a nya te gak

Notasi 6: Irama syair *Selendang Delima*

Irama syair *Selendang Delima* merupakan perpaduan antara seni *qira'ah* dengan lagu Melayu. Irama syair ini secara umum lebih populer di kalangan masyarakat Melayu di Riau. Bahkan hampir di setiap pembacaan syair, irama ini sering dijadikan sebagai irama syair pembuka. Oleh sebagian orang, irama ini justru dianggap sebagai induk dari irama syair. Namun anggapan ini tidak disepakati oleh pihak-pihak tertentu, karena dianggap

mengkultuskan satu irama saja. Sementara irama syair yang lain juga memiliki keistimewaannya tersendiri.

Berikut ini adalah contoh penggalan naskah *Syair Burung Pungguk* karya Hamzah Fansuri, pada lantunan irama syair *Selendang Delima* (track 2).

*Dengarkan tuan mula rencana
Disuratkan oleh dagang yang hina
Karangan janggal banyak tak kena
Daripada paham belum sempurna*

*Daripada hati sangatlah morong
Dikarangkan syair seekor burung
Sakitnya kasih sudah terdorong
Gila merawan segenap lorong*

*Pertama mula pungguk merindu
Berbunyilah guruh mendayu-dayu
Hatinya rawan bercampur pilu
Seperti dihiris dengan sembilu*

Nandung

Transkripsi: Idawati
Syair: Tenas Effendy

♩ = 75
ad lib.

Voice

A hai _____ A hai _____ pa bi_ la hen dak ber bu_ at ja

5

Voice

sa tu an oi _____ A hai _____ Tu lus dan ik las ja di_ da sar nya A hai _____

10

Voice

_____ A hai _____ ber kor_ ban ti dak me mi_ lihbang

13

Voice

sa tu an oi _____ A hai _____ Me no_ long ti dak kar na_ ter pak sa

Notasi 7: Irama syair *Nandung*

Terminologi *Nandung* juga terdapat pada jenis sastra lisan Melayu Riau. Bentuknya adalah untaian kalimat yang membentuk frase, dengan jumlah baris yang tidak

ditentukan. Adapun pada ujung lariknya tidak selalu menggunakan persajakan, dengan kata lain bebas. *Nandung* digunakan untuk menidurkan anak, oleh karena itu isi dari jenis sastra lisan ini adalah berunsur nasehat.

Jika dilihat dari notasi irama syair *nandung* di atas, maka dapat dilihat bahwa unsur *cengkok* di dalamnya mendominasi irama ini. Pembuka irama dimulai dengan kata *ahai*, dan diikuti oleh beberapa *cengkok* berikutnya yang juga masih menggunakan kata *ahai*. Dari diskusi bersama seniman musik Melayu di Riau, diketahui bahwa kata *ahai* dalam irama *nandung* merupakan tiruan bunyi dari orang bersenandung. Hal ini biasa dilakukan oleh ibu-ibu yang sedang menidurkan anak. Dengan demikian, kuat dugaan irama syair *Nandung* berasal dari tradisi bersenandung yang dilakukan untuk menidurkan anak. Namun tentu berbeda dengan *Nandung* dalam jenis sastra Melayu.

Berikut ini adalah contoh penggalan naskah *Syair Bahr an-Nisa* pada lantunan irama syair *Nandung* (track 3).

*Bahr an-Nisa yang Sempurna hikmat
Dalamnya lenkap sekalian alat
Airnya Zamzam yang sangat lezat
Memenuhi cita, hati dan fuad*

*Ombaknya nyala tiadakan padam
Gelombangnya sangat timbul tenggelam
Riaknya syadid mengguncang alam
Banyaklah kapal di sana karam*

*Alunnya sangat terlalu galak
Karangnya tajam seperti tombak
Jikalau kurang arif dan bijak
Kapal terlanggar, luluh rusak*

Surat Kapal

Transkripsi: Idawati
Syair: Tenas Effendy

♩ = 80
ad lib.

Voice 1
Wa hai a nan da hen dak lah i ngat _____ Hi dup di du nia _____ a mat lah sing

Voice 2
kat _____ Ba nyak kan a mal ser ta i ba dat _____ Agar se la mat du nia a khir

Voice 3
at Wa hai a nan da de ngar kan pe _____ ri _____ Tu na ngan hi dup a da lah ma

Voice 4
ti _____ Ca ri lah be kal ke ti ka pa

Voice 5
gi _____ Su pa ya ti dak me nye sal nan _____ ti

Notasi 8: Irama syair *Surat Kapal*

Sama halnya dengan irama syair *Burung*, irama syair *Surat Kapal* ini juga mengadopsi tanggana Arab (bernafaskan *hidschas*). Oleh sebab itu, pelantun irama syair ini diperlukan kemampuan ilmu seni *qira'ah*. Lebih tepatnya lagi, irama syair *Surat Kapal* dapat dipadankan dengan irama yang digunakan pada lantunan *al-Barzanji*. Bahkan, jika tidak mencermati kalimat-kalimat yang dituturkan pada lantunan irama syair *Surat Kapal* tersebut, maka secara sekilas seperti sedang mendengarkan lantunan *al-Barzanji*.

Berikut ini adalah contoh penggalan naskah *Syair Ma'rifat* pada lantunan irama syair *Surat Kapal* (track 4).

*Fakir khabarkan suatu pendapat
Tatkala mencari ilmu ma'rifat
Sepotong kayu cawangnya empat
Buahnya diambil tiada dapat*

Kayunya tinggi bukan kepalang

*Buahnya banyak tiada terbilang
Warnanya indah amat cemerlang
Hendak diambil dibawa pulang*

*Adalah ibarat fakir yang hina
Sepotong kayu banyaklah ma'nanya
Jikalau pohon tiada sempurna
Cawang dan dahan tiada berguna*

*Jikalau sempurna pohon itu
Cawang dan dahan terhimpun situ
Buah dan bunga disanalah tentu
Baiklah fakir hati di situ*

Siti Zubaidah

Transkripsi: Idawati
Syair: Tenas Effendy

♩ = 70
ad lib.

Voice

Wa hai a nan da de ngar lah ma dah hi dup di du nia ber su sah pa yah

Voice

Ko koh kan te gak jangan lah go yah Bu lat kan ha ti jangan ber be lah

Notasi 9: Irama syair *Siti Zubaidah*

Dari beberapa irama syair yang ada di Riau, irama syair *Siti Zubaidah* termasuk yang paling sederhana, karena tidak banyak menggunakan *cengkok* atau ornamentasi. Untuk satu bait syair ini, hanya digunakan dua frase melodi saja. Selain dari itu, mengingat lantunan irama syair ini juga mengadopsi teknik lantunan *al-Barzanji*, maka diperlukan kemampuan dasar seni *qira'ah* sebagaimana yang terdapat pada lantunan irama syair *Surat Kapal* di atas.

Berikut ini adalah contoh penggalan naskah *Syair Burung Pingai* pada lantunan irama syair *Siti Zubaidah* (track 5).

*Sayapnya bernama furkan
Tubuhnya bersurat Qur'an
Kakinya Hannan dan Mannan
Daim bertenger di tangan Rahman*

*Ruh Allah akan nyawanya
Sirr Allah akan angganya
Nur Allah akan matanya
Nur Muhammad daim sertanya*

*Liq Allah nama isyqinya
Saut Allah akan bunyinya
Rahman dan Rahim akan hatinya
Menyembah Tuhan dengan sucinya*

Penggunaan Media Vokal dan Musik Pengiring

Dalam lantunan irama syair Melayu Riau, satu-satunya media yang digunakan adalah vokal. Hal ini dapat dipastikan, mengingat adanya unsur syair yang dibacakan yang tidak mungkin dapat digantikan oleh instrumen musik apapun. Namun jika pada penampilannya ternyata ditemukan unsur instrumen musik di dalamnya, hal tersebut lebih difungsikan sebagai unsur pengiring saja. Biasanya tidak mempengaruhi karakter pokok dari lantunan syair tersebut, seperti cara membaca sekehendak hati (*ad libitum*) dan kecendrungan berimprovisasi pada bagian yang dikehendaki.

Ditinjau dari aspek vokal, teknik bernyanyi Melayu dan teknik melantunkan syair Melayu masuk ke dalam ranah vokal Melayu. Sedangkan teknik vokal Melayu itu sendiri, menurut penulis merujuk pada teknik vokal Barat. Artinya, secara umum tidak banyak perbedaan antara teknik melantunkan syair Melayu dengan teknik vokal Barat. Adapun persamaan yang dapat ditemukan pada kedua teknik vokal tersebut adalah, penguasaan teknik vokal seperti pernafasan, artikulasi, resonansi, frasering, vibrasi dan dinamika. Sedangkan teknik untuk lantunan syair Melayu, ditambah dengan penguasaan *cengkok* Melayu.¹⁰²

Meskipun telah disebutkan bahwa secara umum tidak banyak perbedaan antara teknik vokal Barat dengan teknik melantunkan syair Melayu Riau, namun bila dicermati lebih mendalam sesungguhnya juga masih terdapat perbedaan pada kedua teknik vokal

¹⁰² Istilah *cengkok* Melayu sengaja ditekankan, mengingat terdapat beberapa *cengkok* yang terdapat di Riau, namun oleh pihak-pihak tertentu dinyatakan bukan merupakan *cengkok* asli Melayu Riau, melainkan hasil dari pengaruh lagu-lagu *gamat* (langgam Minang Kabau) dan juga pop dangdut. Untuk memperjelas perbedaan dari *cengkok-cengkok* tersebut, maka diperlukan penelitian pada kesempatan yang lain.

tersebut. Misalnya perbedaan tersebut terletak pada vibrasi yang digunakan.¹⁰³ Penggunaan vibrasi pada lantunan syair Melayu lazimnya cenderung berkarakter lebar dan melemah pada ujungnya. Kemudian vibrasi dimulai pada saat penekanan nada dan cengkok telah dilakukan. Dengan kata lain, vibrasi tidak dilakukan sejak dari awal nada *sustain* dibunyikan, seperti yang lazim dilakukan pada corak vokal seriosa. Berikut contoh notasi vibrasi pada teknik vokal Melayu.



Notasi 10: Karakter vibrasi pada vokal Melayu

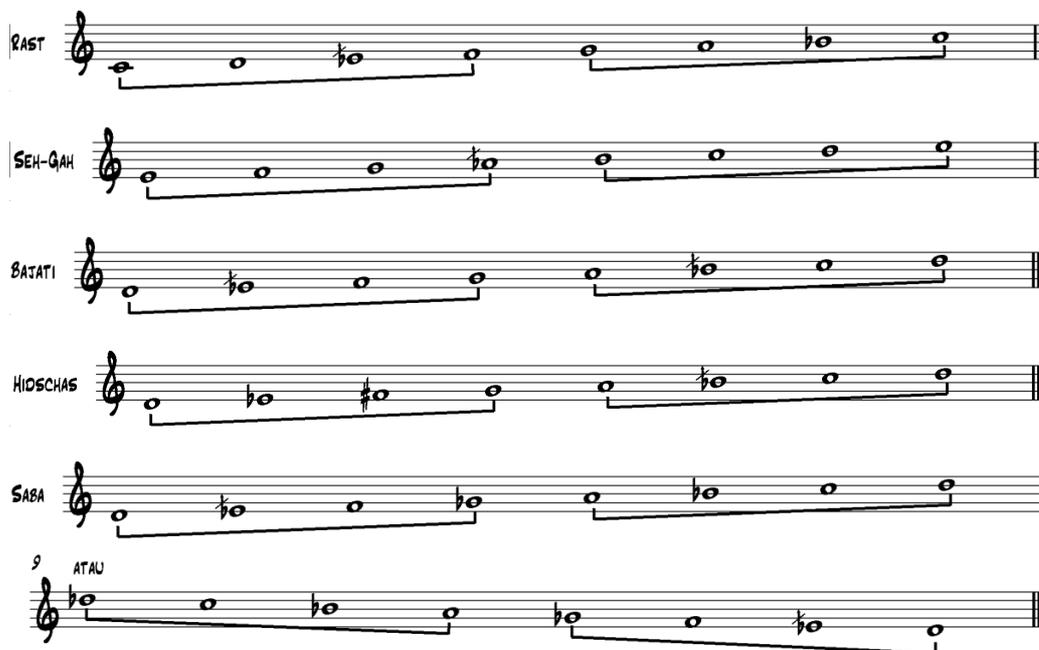
Selain dari karakter vibrasi yang berbeda dengan teknik vokal Barat, perbedaan lain adalah pada teknik artikulasi atau pengucapan. Teknik vokal Melayu tidak menganjurkan seorang pelantun syair untuk membuka mulut lebar-lebar, terutama ketika melafalkan vokal **a**, seperti yang lazim dilakukan pada corak vokal seriosa. Hal ini menyangkut persoalan etika dalam kebudayaan Melayu. Bagi orang Melayu, sangatlah tidak elok membuka mulut lebar-lebar, contohnya ketika berbicara, tertawa, ataupun menguap. Andaikata seseorang menguap, maka mulut harus ditutup dengan tangan, agar tidak terlihat rongga mulutnya. Kebiasaan inilah yang kemudian mempengaruhi aturan dalam vokal Melayu, meskipun ini bukanlah aturan tertulis.

Jika si pelantun syair tidak jeli terhadap kecenderungan bernyanyi atau melantunkan syair dengan tidak membuka mulut lebar-lebar, maka tidak jarang menghasilkan suara sengau (*nasal voice*), seperti yang lazim terjadi pada vokal tradisional umumnya. Dengan kata lain, artikulasi yang dihasilkan kurang jelas. Namun bila si pelantun syair dapat

¹⁰³ Perlu diketahui juga bahwa vibrasi yang digunakan pada teknik vokal Barat sendiri sebenarnya juga memiliki perbedaan. Perbedaan tersebut terletak pada karakter vibra yang dilakukan. Karakter vibrasi yang terdapat pada opera Italia memiliki karakter sedikit lebar dan lebih lambat, sedangkan karakter vibrasi yang terdapat pada opera Perancis dan Jerman memiliki karakter yang lebih sempit atau rapat.

mensiasati kondisi ini dengan seksama, maka persoalan artikulasi tidak akan menjadi masalah.

Hal lain yang menjadi perhatian juga, bila disimak dari kelima irama syair yang ada, sangat jelas tergambar adanya nuansa tanggana Arab (*maqam*) di dalamnya. Ini dapat dirasakan, manakala beberapa irama syair dilantunkan terkesan seperti orang yang sedang melantunkan bacaan Al-Qur'an maupun azan. Jika irama-irama syair Melayu tersebut dipadankan dengan sistem tanggana Arab, maka setidaknya ada beberapa *maqam* yang digunakan di dalamnya. Adapun beberapa *maqam* tersebut antara lain: *rast*, *saba*, *bajati*, *she-gah* dan *hidschas*. Berikut ini adalah contoh notasi dari *maqam-maqam* tersebut.



Notasi 11: Beberapa *maqam/modi* tanggana Arab¹⁰⁴

Meskipun lantunan irama syair Melayu Riau terdengar jelas menyerupai *maqam* Arab, namun jika dicermati lebih mendalam, hal ini tidaklah sepenuhnya sama. Pada bagian-bagian tertentu seperti *cengkok* pada ujung-ujung frase lagu, biasanya tangga nada yang digunakan tidak sepenuhnya mengacu pada tangga nada Arab. Sehingga

¹⁰⁴ Karl-Edmund Prier Sj., *Sejarah Musik Jilid I* (Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 1991), 55.

karakter *cengkok* yang kedengaran lebih terkesan mengalun lambat. Sedangkan *cengkok* yang digunakan pada seni *qira'ah* lazimnya berkarakter lebih rapat. Artinya, pada dasarnya hal-hal yang terdapat pada karakter vokal Melayu seperti *cengkok* Melayu tetaplah dipertahankan, meskipun pada batang tubuh irama tersebut menggunakan *maqam* Arab.

Di sisi lain, tangganada yang dipakai pada irama syair Melayu, dapat juga disamakan dengan sistem tangganada yang dipakai dalam teori musik Barat, baik sistem tangganada modal maupun tonal. Walaupun sistem penalaan tangganada Arab tidak secara persis dapat disamakan dengan tangganada musik Barat. Hal ini disebabkan oleh sistem penalaan tangganada Arab ada yang memakai *tune* kurang atau lebih dari 440 *cent* (*microtone*), sedangkan di dalam musik Barat selalu memakai *tune* 440 *cent*. Berikut adalah contoh dari beberapa tangganada yang digunakan pada beberapa irama syair Melayu tersebut.

Tangganada Mayor *Phrygian*



Notasi 12: Tangganada *Phrygian* yang digunakan pada irama syair *Surat Kapal* dan *Burung*

Tangganada *Dorian*



Notasi 13: Tangganada *Dorian* yang digunakan pada irama syair *Selendang Delima*, *Siti Zubaidah* dan *Nandung*

Dari penjelasan tentang tangganada yang digunakan dalam irama syair Melayu Riau di atas, dapatlah dipastikan bahwa seorang pembaca syair Melayu hendaknya juga menguasai ilmu seni *qira'ah*. Sudah barang tentu ini satu hal yang menjadi keistimewaan, mengingat tidak semua penyanyi Melayu memiliki kemampuan tersebut. Maknanya, selain dari persyaratan untuk menjadi pelantun syair Melayu yang harus dimiliki, seperti menguasai teknik vokal dan *cengkok* Melayu, maka menguasai ilmu seni *qira'ah* juga satu hal yang dipandang penting. Ini dilandasi oleh banyaknya batang tubuh irama syair Melayu tersebut yang dipengaruhi oleh tangganada Arab.

Dalam praktiknya, tidak jarang lantunan irama syair Melayu Riau kedengaran janggal disebabkan oleh si pembaca syair tidak menguasai ilmu seni *qira'ah*. Sebaliknya pula, tidak jarang lantunan syair tersebut kedengaran janggal disebabkan oleh si pembaca syair hanya menguasai ilmu seni *qira'ah* saja tanpa menguasai *cengkok* Melayu. Maknanya, untuk memperoleh hasil lantunan syair Melayu Riau yang baik, maka si pembaca syair harus menguasai kedua karakter vokal tersebut (Melayu dan Arab).

Penggunaan Musik Pengiring

Penggunaan musik pengiring pada lantunan irama syair Melayu Riau, lazimnya dilakukan oleh ensambel musik Melayu yang juga biasanya digunakan untuk mengiringi lagu-lagu Melayu pada umumnya. Adapun instrumen musik yang lazim digunakan adalah sebagai berikut.

a. Akordeon¹⁰⁵, alat musik ini dapat dikelompokkan ke dalam klasifikasi instrumen musik *aerophone*. Hal ini disebabkan oleh sumber bunyinya berasal dari udara yang dipompakan. Di dalam iringan syair Melayu Riau, instrumen musik ini memainkan keseluruhan melodi yang ada, baik itu melodi yang sudah baku maupun melodi yang sifatnya improvisasi. Sedangkan cara memainkannya adalah, penjarian kanan untuk memainkan melodi dengan menekan papan nada yang berada di sebelah kanan depan dan penjarian kiri untuk memainkan bas serta akor dengan menekan tombol-tombol yang berada di sebelah kiri depan.

¹⁰⁵ Sebenarnya akordeon bukan merupakan instrumen musik asli Melayu. Namun penggunaan alat musik ini sangat populer pada masyarakat Melayu, seperti untuk mengiringi jenis lagu-lagu maupun syair Melayu. Di samping akordeon juga terdapat instrument violin yang lazim digunakan pada musik Melayu. Seringnya akordeon dan violin digunakan pada musik Melayu, bahkan tidak jarang menimbulkan kesalahpahaman masyarakat Melayu, khususnya di Riau terhadap alat musik tersebut. Akordeon dan violin dianggap sebagai alat musik asli Melayu, yang keberadaannya tidak dapat digantikan oleh jenis instrumen musik melodis yang lain.



Gambar 45: Akordeon, jenis instrumen musik Barat yang lazim digunakan untuk mengiringi lagu-lagu maupun syair Melayu.

b. Gendang *bebano*, alat musik ini dapat dikelompokkan ke dalam klasifikasi instrumen musik *membranophone*. Di mana sumber bunyinya berasal dari kulit kambing yang di keringkan. Sedangkan cara memainkannya adalah dengan memukul membran (kulit kambing) tersebut dengan kedua tangan tanpa menggunakan alat pemukul lainnya. Permainan gendang *bebano* dalam iringan irama syair Melayu Riau ini, difungsikan untuk mengatur pola ritme. Baik itu pada bagian pembuka maupun penutup dari setiap bait syair tersebut. Namun pada saat irama syair dilantunkan, gendang *bebano* tidak dimainkan. Hal ini dimaksudkan untuk memberi laluan kepada pelantun syair agar tidak terganggu dan lantunan syair tersebut juga tidak terdistorsi oleh bunyi-bunyi yang lain.



Gambar 46: Gendang *bebano*

c. Gong, alat musik ini dapat digolongkan kedalam klasifikasi instrumen musik *idiophone*. Instrumen musik yang satu ini sudah umum diketahui dan banyak terdapat di berbagai daerah yang ada di Indonesia. Seperti pada musik gamelan Jawa, Bali, Minang Kabau, dan daerah lainnya. Bahkan instrumen ini terdapat juga diberbagai negara terutama yang berada di kawasan Asia seperti China, Jepang, Thailand, Malaysia, Philipina dan di beberapa negara Asia lainnya. Sumber bunyi instrumen ini berasal dari badan alat musik itu sendiri yang terbuat dari metal. Di dalam iringan irama syair Melayu Riau, alat musik ini hanya dipakai satu buah gong saja dan difungsikan sebagai pengganti nada-nada bas. Cara memainkannya adalah dengan memukul pada ketukan-ketukan kuat, yang biasanya terdapat pada ketukan pertama dan ketiga.



Gambar 47: Gong

Berikut ini adalah notasi dari musik iringan untuk irama syair *Selendang Delima*.

Musik Pengiring

Irama Syair *Selendang Delima*

Transkripsi: Idawati

$\text{♩} = 100$

5

8 rit..

Notasi 14: Musik pengiring irama syair *Selendang Delima* dengan instrumen pengiring akordeon, gendang *bebano* dan gong (*track 6*).

Contoh rekaman pada *track 6*, menunjukkan bahwa garis melodi pada musik iringan irama syair *Selendang Delima*, sama sekali tidak mempengaruhi cara melantunkan syair secara sesuka hati (*ad libitum*). Dengan atau tanpa musik iringan, pembaca syair tetap melakukan improvisasi pada cengkok-cengkok yang dikehendaknya. Artinya, jika pemain akordeon ingin melakukan improvisasi, maka ia harus melakukannya pada celah atau ruang yang memungkinkan, yang tidak menimbulkan tumpang-tindih dengan lantunan syair tersebut. Khusus untuk irama syair *Selendang Delima* ini, lazimnya

terdapat melodi yang sudah baku yang digunakan oleh musik pengiringnya, baik itu pada bagian pembuka maupun pada bagian akhir dari setiap baitnya.¹⁰⁶

Berbeda dengan musik iringan irama syair *Selendang Delima*, pada irama-irama syair Melayu lainnya tidak terdapat melodi yang baku. Musik pengiring dilakukan dengan cara berimprovisasi, seperti mengambil tema melodi lagu Melayu yang sudah ada, mengembangkan pola melodi tersebut yang tentu saja disesuaikan dengan karakter syair yang dilantunkan. Ruang yang digunakan dalam melakukan permainan improvisasi tersebut, lazimnya berada pada saat jeda antara pergantian frase vokal. Sehingga tidak terjadi friksi antara musik pengiring dan vokal dan peran musik pengiring tidak terlalu mendominasi di dalam lantunan syair tersebut. Kemudian juga, instrumen musik yang digunakan hanya dibatasi pada alat musik melodis saja, dalam hal ini akordeon atau biola. Intinya, keseimbangan antara musik pengiring dan lantunan syair harus dilakukan secermat mungkin untuk menghindari distorsi terhadap esensi dari lantunan syair itu sendiri.

Bentuk Penyajian Syair Melayu

Dahulu kala, menurut beberapa informan, orang-orang tua Melayu di Riau sering menggunakan syair sebagai media untuk menyampaikan sesuatu kepada anak-anak mereka. Baik itu dalam konteks ataupun tujuan menyampaikan pesan-pesan moral seperti nasehat, ajaran agama, pendidikan, maupun dalam konteks sejarah, budaya dan hiburan sekalipun. Hal ini tentu saja sangat disenangi oleh anak-anak di kala itu, mengingat masih terbatasnya media informasi dan komunikasi yang ada. Dengan demikian, syair Melayu Riau dianggap sebagai salah satu media yang representatif dan komunikatif, yang secara langsung dapat menyampaikan berbagai hal sebagaimana yang telah disebutkan sebelumnya.

Adapun waktu yang pilih untuk membacakan syair, baik untuk konsumsi anak-anak maupun orang-orang dewasa, biasanya dilakukan pada malam hari. Hal ini lebih disebabkan waktu siang hari digunakan untuk berbagai aktifitas dalam rangka mencari nafkah seperti bertani, berdagang, mencari ikan dan lain sebagainya. Dalam konteks ini,

¹⁰⁶ Lihat contoh notasi 6.

tentu saja sangat tepat bilamana pembacaan syair dilakukan pada malam hari, di mana dapat dijadikan sebagai waktu untuk menghibur diri dan melepaskan lelah setelah seharian bekerja.

Beberapa sumber lain juga mengatakan, bahwa pada zaman kerajaan Siak dan Pelalawan pernah diwajibkan kepada rakyatnya untuk membacakan syair Perang Siak di saat menjelang bulan puasa dan hari-hari besar Islam lainnya.¹⁰⁷ Hal ini dilakukan dengan alasan untuk menumbuhkan rasa nasionalisme dan kecintaan rakyat Kerajaan terhadap pejuang-pejuang Melayu yang telah mempertahankan kedaulatan kerajaan tersebut.

Bila dilihat dari bentuk penyajian syair Melayu pada era sekarang pula, secara keseluruhan, tidak terdapat bentuk penyajian syair Melayu Riau yang khusus di dalam pelaksanaannya. Syair Melayu di Riau lebih merupakan bagian dari kegiatan budaya seperti upacara sunat rasul, perkawinan, cukur rambut, dan kegiatan budaya lainnya yang telah ditentukan. Dalam hal ini, syair Melayu di Riau dapat dikatakan sebagai salah satu sarana penunjang suatu kegiatan budaya, atau penguat suatu tradisi. Artinya, tradisi itulah yang menjadi pokok utama dari perhelatan budaya tersebut, bukan syair Melayu itu sendiri.

Meskipun merupakan bagian dari suatu kegiatan budaya, atau sebagai salah satu sarana penunjang kegiatan budaya, namun bukan berarti keberadaannya menjadi tidak penting. Bagi sebagian besar masyarakat Melayu di Riau, keberadaan pembacaan syair Melayu ini dianggap semacam keharusan pada suatu upacara budaya. Hal ini disebabkan oleh terakomodirnya muatan makna baik yang bersifat moral maupun sosial yang terdapat dalam kehidupan kultural masyarakat tersebut. Dapat dijelaskan, bahwa makna moral terakomodir melalui pesan-pesan yang terdapat pada unsur naskah syair tersebut, seperti dogma-dogma yang termuat dalam setiap tema syair yang ada. Sedangkan makna sosial dapat terakomodir secara tersirat, bahwa manakala syair Melayu dibacakan berarti kegiatan budaya yang sedang berlangsung merupakan kegiatan budaya Melayu. Dengan kata lain, keberadaan syair Melayu di dalam suatu kegiatan budaya juga menjadi penanda

¹⁰⁷ Ediruslan Pe Amanriza, Tenas Effendi, Sudarno Mahyudin, *Koba Sastra Lisan Orang Riau* (Pekanbaru: PEMDA Tingkat I Prov. Riau, 1989), 16.

yang dapat menandai dari daerah maupun lapisan mana si empunya perhelatan itu berasal.

Dalam praktek pelantunan syair Melayu Riau, dapat dijelaskan bahwa tidak ada persyaratan secara khusus untuk menjadi seorang pelantun syair Melayu. Syair Melayu Riau boleh dilantunkan oleh siapa saja, dalam arti tidak ada persoalan gender maupun tingkatan usia di dalam penyajiannya. Intinya, kepaiawaian dalam menguasai irama-irama syair itu sendirilah yang merupakan hal mutlak yang harus dimiliki oleh seorang pelantun syair Melayu.

Hal lainnya lagi adalah posisi tubuh pelantun syair di saat membacakan syair Melayu tersebut. Posisi tubuh pelantun syair dianjurkan untuk duduk bersimpuh bagi wanita dan duduk bersela bagi pria. Namun terkadang di saat-saat tertentu pembacaan syair Melayu juga dilakukan sambil berdiri dengan menyesuaikan situasi dan kondisi tempat. Sedangkan pakaian yang dikenakan oleh pelantun syair lazimnya yang menutup aurat sesuai dengan ketentuan bentuk pakaian adat Melayu Riau.

Demikianlah beberapa penjelasan tentang penyajian syair Melayu Riau pada masa dahulu yang telah mengalami perubahan di masa sekarang dengan penyesuaian terhadap situasi dan kondisi. Berikut beberapa penyajian irama syair Melayu Riau yang digunakan di berbagai kegiatan budaya yang masih hidup dan berlangsung hingga saat ini di masyarakatnya.

Syair dibacakan pada upacara pernikahan

Salah satu daerah di Propinsi Riau yang membacakan syair pada upacara pernikahan adalah terdapat pada masyarakat Indragiri Hulu. Syair melayu ini dibacakan ketika resepsi pernikahan sedang dilangsungkan. Adapun syair yang dibacakan adalah *Syair Surat Kapal*, yang isinya bertemakan nasehat hidup berumahtangga. Selain dari itu, isi dari naskah syair tersebut juga merupakan riwayat hidup dari kedua mempelai.

Bagi penduduk setempat, istilah *Surat Kapal* itu sendiri merupakan padanan dari sebuah kapal yang sedang berlayar, yang senantiasa mengalami rintangan di dalam pelayarannya. Fenomena ini dianggap sebagai ilustrasi dari perjalanan hidup berumahtangga anak manusia, di mana pertengkaran maupun perbedaan pendapat di

antara keduanya senantiasa akan selalu ditemui. Hal ini diibaratkan layaknya sebuah kapal yang sedang berlayar di dalam menghadapi gelombang dan badai. Berikut dijelaskan bentuk penampilan *Syair Surat Kapal* dalam upacara perkawinan masyarakat Melayu Indragiri Hulu.

Lazimnya, *Syair Surat kapal* dibacakan oleh pelantun syair pada saat kedua pengantin telah melewati upacara *buka pintu*. Tepatnya, ketika kedua pengantin telah didudukkan di pelaminan. Sebagai pengganti dari informasi tentang biografi kedua pengantin terhadap tamu-tamu yang hadir, maka *Syair Surat Kapal* yang telah digubah sedemikian rupa sesuai dengan kondisi dari kedua pengantin tersebut dibacakan. Di samping itu, nasehat-nasehat tentang perjalanan hidup berumah-tangga juga tidak luput disertakan. Sesekali, si penyair juga menyelipkan bait-bait syair yang bersifat jenaka, sehingga menimbulkan gelak-tawa orang yang mendengarkan.

Khusus untuk pembacaan *Syair Surat Kapal* pada upacara pernikahan orang-orang Melayu Indragiri Hulu, irama syair yang lazim digunakan hanya terbatas pada satu jenis irama saja, yaitu irama *Syair Surat Kapal*. Namun berbeda halnya dengan pembacaan syair pada upacara pernikahan orang-orang Melayu daerah lainnya, seperti di Bengkalis, Rokan Hulu, Meranti dan lain-lain. Penggunaan irama-irama syair pada upacara pernikahan di daerah-daerah tersebut, tidak terbatas pada satu irama tertentu, melainkan sesuai dengan kemampuan si pembaca syair terhadap penguasaan irama-irama syair. Ada kalanya dalam satu naskah syair digunakan tiga atau lebih dari irama syair Melayu yang ada.

Syair Melayu digunakan pada upacara potong rambut

Selain dilantunkan pada upacara pernikahan, syair Melayu juga digunakan pada upacara potong rambut dan sunat rasul oleh sebagian masyarakat Melayu di berbagai daerah di Riau, misalnya Kabupaten Bengkalis, Siak dan Meranti. Pada acara potong rambut, biasanya syair dibacakan manakala ritual potong rambut bayi sedang dilakukan. Contohnya, ketika bayi dibawa mengelilingi para undangan yang hadir untuk dipotong

rambutnya¹⁰⁸, maka bersamaan dengan itu bait-bait syairpun dibacakan mengiringi ritual tersebut.

Berbagai pilihan tema naskah yang sesuai dengan upacara yang sedang berlangsungpun dilakukan, yaitu seperti penggalan syair yang bertema pendidikan berikut ini.

*Ya Allah Malikul Rahman
Anakku ini berikan iman
Amal ibadat minta dikuatkan
Setan dan iblis minta dijauhkan*

Bila dilihat dari bentuk lantunan syair Melayu yang digunakan pada upacara potong rambut, lazimnya pelantun syair tidak menggunakan irama-irama tertentu dalam melantunkan syairnya. Dalam hal ini, irama yang digunakan sangat bergantung dengan kemampuan dan kemauan si pelantun syair. Walaupun irama *Surat Kapal* yang notabene merupakan irama syair yang lazim digunakan untuk upacara perkawinan, namun juga digunakan pada lantunan syair dalam upacara potong rambut. Di samping itu juga masih terdapat irama-irama yang tidak dikenali namanya juga turut digunakan dalam lantunan syair Melayu pada upacara tersebut. Artinya, dapat dikatakan bahwa penggunaan irama-irama syair Melayu Riau dalam upacara potong rambut tidak terikat oleh satu irama saja.

Syair Melayu digunakan pada upacara sunat rasul

Pada upacara sunat rasul, lazimnya syair dibacakan ketika *khatam* Qur'an telah selesai dilakukan oleh anak yang dikhitankan. Tepatnya ketika sedang dilakukan upacara *tepuk tepung tawar*. Tidak berbeda dengan upacara potong rambut, pilihan tema syair yang sesuai juga dilakukan untuk upacara sunat rasul tersebut, seperti tema pendidikan maupun agama. Melalui beberapa bait syair yang dilantunkan, berbagai petuah dan nasehatpun disampaikan. Tujuannya tidak lain adalah agar anak yang dikhitankan tersebut, kelak menjadi anak yang berguna bagi orang tua maupun bangsa dan negaranya. Seperti contoh penggalan syair yang bertemakan nasehat berikut ini.

¹⁰⁸ Tidak selamanya ritual potong rambut bayi ini dilakukan sambil membawa bayi mengelilingi tamu yang hadir, ada kalanya tamu tersebut yang secara bergantian menghampiri sang bayi untuk memotongkan rambutnya.

*Petuah amanah hamba sampaikan
Melepaskan hutang meringankan beban
Supaya tidak jadi sesalan
Mana yang elok engkau kerjakan*

Sama halnya dalam upacara potong rambut, irama syair yang digunakan pada upacara sunat rasul juga tidak terikat pada satu jenis irama saja. Pelantun syair dapat menggunakan satu atau beberapa irama yang digabungkan. Misalnya irama syair *Selendang Delima* digabung dengan irama syair *Siti Zubaidah*, irama syair *Burung* digabung dengan irama syair *Surat Kapal* dan seterusnya. Dengan demikian, kemampuan pelantun syair dalam menguasai berbagai irama syair sangat menentukan lantunan syair tersebut menjadi lebih bervariasi.

Syair Melayu digunakan pada komposisi ataupun aransemen musik

Belakangan ini, oleh para seniman musik Melayu di Riau, syair Melayu juga sering digunakan dalam karya musik mereka, baik itu dalam bentuk aransemen maupun komposisi. Agar keutuhan syair (baik dari aspek naskah maupun irama) tetap utuh, maka berbagai cara dilakukan oleh para seniman tersebut untuk memasukkan unsur syair pada karya musik mereka. Misalnya dengan memosisikan syair pada bagian awal aransemen, sehingga lantunan syair tidak terpengaruh oleh pola ritme yang ada di dalam aransemen musik tersebut. Adakalanya juga syair diposisikan pada bagian tengah dari suatu komposisi. Dalam hal ini cara yang dilakukan adalah dengan tetap mengikuti kaedah lantunan syair sebagaimana mestinya, yaitu dengan cara sekehendak hati (*ad libitum*). Artinya, syair tetap dilantunkan tanpa menghiraukan ada atau tidaknya *beat* yang digunakan dalam suatu komposisi musik. Biasanya lantunan syair dilakukan pada bagian diam (*tacet*). Dengan demikian, dari awal seorang komposer telah mempertimbangkan bagian mana dari suatu komposisi musik tersebut dapat dilakukan improvisasi oleh seorang solois, baik tertulis maupun tidak (*cadenza*) di dalam komposisi musiknya. (*Track 7*).

Selain dari yang disebutkan di atas, syair Melayu juga sering digunakan dalam karya musik untuk pengiring tari oleh para seniman musik Melayu di Riau. Misalnya pada karya musik untuk prosesi peluncuran Tenas Effendy *Foundation* pada tanggal 19-22

April 2007 di Pekanbaru. Pemilihan tema syair sengaja disesuaikan dengan tujuan pendirian yayasan tersebut, yaitu menjaga kejayaan tamadun Melayu. Dalam konteks ini, posisi syair berada pada bagian awal komposisi (setelah *introduction*). Sebagaimana lantunan syair Melayu dalam komposisi musik absolut, cara melantunkan syair dalam komposisi musik tari juga tidak dipengaruhi oleh *beat* yang terdapat dalam komposisi musik itu. Salah satu cara yang dilakukan oleh komposernya adalah dengan memberikan efek suara alam, seperti suara angin, guruh dan badai. Hal ini dilakukan untuk mendapatkan nuansa alam dalam karya musik tersebut, yang tentu saja diseimbangkan dengan tema maupun irama yang dilantunkan. (*Track 8*)

Dari beberapa contoh penggunaan syair dalam karya musik di atas, dapat di telusuri mengapa syair Melayu begitu diminati oleh para seniman musik Melayu di Riau untuk digunakan dalam karya musik mereka. Dari hasil wawancara bersama beberapa seniman tersebut, dapat diperoleh kesimpulan jawaban yang berupa alasan logis tentang penggunaan syair dalam karya musik mereka. *Pertama*, adanya unsur sastra yang dapat mengantarkan pesan dari karya musik tersebut. Dalam hal ini, dijelaskan bahwa tidak semua penikmat musik dapat memahami bahasa musik, apa lagi komposisi musik absolut. Untuk itu diperlukan bahasa verbal yang dapat menyampaikan pesan-pesan dari karya musik itu sendiri. *Kedua*, unsur musikal yang terdapat dalam lantunan syair Melayu (irama syair) memudahkan bagi para komposer untuk memasukkannya ke dalam karya musik mereka. Maknanya, sang komposer tidak harus memikirkan alur melodi seperti apa lagi yang harus diciptakan untuk membacakan syair Melayu tersebut, mengingat begitu banyaknya irama-irama syair yang telah tersedia.

Syair Melayu digunakan untuk mengantarkan pokok-pokok acara

Kebiasaan lain yang terjadi pada masyarakat Melayu di Riau pada saat ini, adalah menggunakan syair Melayu untuk menyampaikan pokok-pokok acara dalam suatu perhelatan. Lazimnya, ini terjadi pada acara yang bersifat budaya maupun pertunjukan seni Melayu. Untuk menyampaikan pokok-pokok acara yang dimaksudkan kepada tamu yang hadir, maka syair Melayu tersebut dikarang sedemikian rupa sesuai dengan jalannya acara. Jumlah bait syair yang digunakan juga tidak terikat. Ada kalanya satu pokok acara

diantarkan dengan satu bait syair, namun kadang juga dengan dua atau tiga bait syair. Berikut ini contoh dua bait syair yang digunakan untuk mengantarkan sebuah judul penampilan dalam pertunjukan karya musik.

*Bijak bertutur menyusun kata
Kata diucap sela-bersela
Alunan zapin menyusul pula
Sebagai perencah indahnyanya irama*

*Kata diucap sela-bersela
Terangkai indah peneduh sukma
Dengarlah zapin sepenuh jiwa
Hasanah Melayu masa ke masa*

Penggunaan irama syair pada lantunan syair Melayu untuk mengantarkan pokok-pokok acara, juga tergantung pada kemampuan dan kemauan pelantun syairnya. Ada kalanya satu irama syair untuk satu pokok acara, dan kadangkala juga dua irama digunakan untuk satu pokok acara. Namun biasanya pada setiap pokok acara si pelantun syair tidak menggunakan irama yang sama. Sehingga, jika diakumulasikan jenis irama syair yang digunakan dalam satu rentetan acara dapat mencapai lebih dari lima irama syair.

Nama-nama Pelantun Syair Melayu

Telah dijelaskan sebelumnya, bahwa untuk menjadi seorang pelantun syair Melayu hendaklah memiliki kemampuan seni *qira'ah* dan melantunkan lagu Melayu. Hal ini disebabkan oleh adanya penggunaan tanggana Arab dan juga *cengkok* Melayu dalam lantunan irama syair tersebut. Untuk memenuhi kriteria itu, maka jelaslah bahwa seorang pelantun syair selain dari piawai melantunkan seni *qira'ah* juga fasih mengalunkan *cengkok* Melayu.

Dua keahlian yang berbeda ini, belum tentu dimiliki oleh setiap *qari* atau *qari'ah* dan juga penyanyi Melayu. Dengan kata lain, hal tersebut hanya dimiliki oleh beberapa orang tertentu saja. Di Riau, sangat banyak terdapat pembaca Al-Qur'an yang eksistensinya di bidang *qira'ah* telah diakui hingga tingkat internasional. Di sisi lain, jumlah penyanyi Melayu di Riau juga tidak kalah banyaknya bila dibandingkan dengan jumlah ahli

qira'ah. Namun realitasnya, jumlah pelantun syair Melayu yang memenuhi dua kriteria seperti yang disebutkan di atas, tidak sebanding dengan jumlah ahli *qira'ah* maupun penyanyi Melayu yang ada. Dengan kata lain, minim dalam kuantitas apatah lagi dalam kualitas.

Berikut ini adalah beberapa nama yang dianggap memenuhi kriteria sebagai pelantun syair Melayu di Riau, berdasarkan pengamatan penulis pada daerah yang dianggap pusat bertemunya (*melting-pot*) budaya Melayu yang ada di Propinsi Riau, yaitu Pekanbaru¹⁰⁹. Adapun beberapa nama yang masih aktif sebagai pelantun syair Melayu tersebut adalah sebagai berikut.

1. Husni Tamrin, memiliki kemampuan seni *qira'ah* dan juga piawai melantunkan lagu-lagu Melayu. Ia lazim diundang untuk membacakan *Syair Surat Kapal* pada upacara pernikahan orang Melayu Inderagiri Hulu, baik yang berada di Pekanbaru maupun yang masih menetap di kabupaten Indragiri Hulu itu sendiri.
2. Yuherman, memiliki kemampuan seni *qira'ah* dan piawai melantunkan lagu-lagu Melayu. Ia menguasai lebih dari lima jenis irama syair Melayu yang ada di Riau, baik irama yang banyak dipengaruhi oleh tanggana Arab maupun tidak. Beliau juga sering dipercaya untuk melantunkan syair Melayu pada upacara budaya maupun sebagai *announcer* pada berbagai acara di Pekanbaru.
3. Gang Rahanum, memiliki kemampuan seni *qira'ah* dan lagu Melayu. Namun ia lebih dominan melantunkan satu jenis irama syair saja, yaitu irama *Selendang Delima*.
4. Idawati, memiliki kemampuan seni *qira'ah* dan piawai melantunkan lagu Melayu. Ia juga banyak menguasai jenis irama syair Melayu, baik yang masih dikenali namanya maupun tidak, dan memiliki dokumentasi irama syair Melayu yang jarang digunakan oleh masyarakat setempat.
5. Syarifah Perita. Dari jenis-jenis irama syair yang sering dilantunkannya, terlihat ia hanya menguasai satu kriteria pelantun syair Melayu saja yaitu dari aspek kemampuan melantunkan lagu Melayu. Sedangkan ilmu *qira'ah*, menurut penulis, tidak tergambar dari jenis-jenis irama yang lazim dilantunkannya.

¹⁰⁹ Pekanbaru adalah ibukota Propinsi Riau.

Daftar pertanyaan:

1. Mengapa aspek musikal dalam lantunan syair Melayu Riau lebih dikenali oleh masyarakatnya, dibandingkan aspek sastranya?
2. Bagaimana mengidentifikasi irama syair Melayu yang mendapat pengaruh dari musik islami, dalam hal ini seni *qira'ah*, dengan irama syair Melayu yang tidak mendapat pengaruh dari seni tersebut?
3. Dari sekian banyak seni vokal yang terdapat di berbagai belahan dunia, mengapa seni *qira'ah* yang sangat dominan mempengaruhi irama syair Melayu di Riau?

Kepustakaan

- Kaemmer, John E. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Braginsky, V.I. *Yang Indah, berfaedah dan Kamal: Sejarah Sastra Melayu dalam Abad 7 – 19*, terj. Hersri Setiawan. Jakarta: INIS, 1998.
- Isjoni. *Orang Sakai Dewasa Ini*. Pekanbaru: UNRI Press, 2005.
- Ratna, Nyoman Kuta. *Estetika Sastra dan Budaya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007.
- Hamidi, UU. *Bahasa Melayu dan Kreativitas Sastra di Daerah Riau*. Pekanbaru: UNRI Press, 1994.
- _____. *Cakap Rampai-rampai Budaya Melayu di Riau*. Pekanbaru: Unilak Press, 1997.
- Effendy, Tenas. *Tunjuk Ajar Melayu: Butir-butir Budaya Melayu Riau*. Yogyakarta: Adicita, 2004.
- Suardi MS. *Dari Melayu ke Indonesia*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2008.
- Nasr, Seyyed Hossein. *Spiritualitas dan Seni Islam*. Bandung: Mizan, 1993.
- Adler, Saammuel. *Sight Singing: Pitch-Interval-Rhythm*. New York: W.W. Norton & Company, 1979.
- Prier Sj., Karl-Edmund. *Sejarah Musik Jilid I*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 1991.
- Amanriza, Ediruslam Pe, Tenas Effendi, Sudarno Mahyudin, *Koba Sastra Lisan Orang Riau*. Pekanbaru: PEMDA Tingkat I Prov. Riau, 1989.

BAB V KESIMPULAN DAN SARAN

Kesimpulan

Penelitian Hibah Kompetensi ini telah berhasil membangun jaringan peneliti antar program studi Etnomusikologi dari tiga perguruan tinggi, yaitu ISI Yogyakarta, ISI Surakarta, dan USU Medan melalui kerjasama akademik dalam pelaksanaan penelitian. Kerjasama ini memiliki arti penting mengingat disiplin Etnomusikologi di Indonesia relatif baru disajikan di perguruan tinggi, dan kandungan matakuliah Musik Nusantara dalam kurikulum lembaga disusun menurut visi misi masing-masing. Kerjasama ini menghasilkan suatu kesepakatan bahwa pada dasarnya seni tradisi yang dimiliki setiap kelompok etnik di Indonesia perlu dijaga, dilestarikan, dan diberdayakan, mengingat itu merupakan warisan (*heritages*) yang amat berharga dari para leluhur.

Penelitian terhadap teks, makna simbolik, serta nilai-nilai yang terkandung dalam seni tradisi hendaknya didasarkan pada konsep multikultural, yang menganggap bahwa setiap tradisi memiliki kearifan lokalnya masing-masing yang tidak dapat dibandingkan secara material menurut perilaku para pendukungnya. Penelitian dapat dilakukan untuk menemukan benang merah di antara kelompok seni tradisi Nusantara, namun tetap memandang perbedaan itu sebagai suatu kekayaan yang layak dihargai dan dijunjung tinggi.

Penelitian secara kepustakaan maupun lapangan terhadap seni tradisi hendaknya dilandasi oleh kompetensi etnisitas pribumi, mengingat bahwa tradisi lisan yang dimiliki masyarakat di kawasan Nusantara pada khususnya menjadikan seni tradisi itu terkait dengan seluruh aspek kehidupan masyarakat pendukungnya, seperti aspek religi, aspek adat, aspek budaya, aspek bahasa, aspek kaidah, dan aspek estetika yang harus diketahui, dipahami, dimiliki, dan dikuasai oleh setiap peneliti pribumi.

Penelitian ini berkesimpulan bahwa penyusunan buku ajar Musik Nusantara memiliki arti penting dalam upaya memberikan pembekalan kepada mahasiswa sebagai calon peneliti pribumi dalam upaya mengangkat kearifan lokal etnik Nusantara ke permukaan melalui berbagai bentuk publikasi ilmiah, jurnalistik, dan etnografis.

Saran

Berdasarkan kesimpulan akan arti penting upaya pemberdayaan seni tradisi seperti disebutkan di atas, penelitian ini hendak mengajukan saran tindak kepada setiap Pemerintah Daerah setingkat Provinsi dan Kabupaten agar menggunakan hak dan kewenangan Otonomi Daerah masing-masing untuk menetapkan seni tradisi sebagai warisan cagar budaya (*tangible and intangible heritages*) yang wajib dilindungi dan dikembangkan menurut kearifan lokal yang dirumuskan oleh berbagai elemen masyarakat setempat, yang melibatkan wakil pemerintah, budayawan, seniman, guru kesenian, dan tokoh adat. Hasil perumusan itu kemudian dituangkan dalam kebijakan jangka pendek dan jangka panjang.

Kebijakan jangka pendek dapat diterapkan sebagai berikut:

1. Menugaskan Dinas Budaya dan Pariwisata untuk memfasilitasi pendirian berbagai sentra kerajinan yang akan menjual dan memasarkan berbagai produk hasil kerajinan maupun seni pertunjukan lokal yang dikemas dalam bentuk *kitsch*, atau produk seni wisata.
2. Menugaskan Stasiun Radio dan Televisi untuk secara berkala menayangkan berbagai bentuk apresiasi seni tradisi secara berkelanjutan, bekerjasama dengan berbagai sanggar kesenian daerah.

Kebijakan jangka panjang hanya dapat diterapkan dengan menugaskan Dinas Pendidikan Nasional untuk:

1. Memberlakukan kurikulum dengan muatan lokal seni tradisi yang diajarkan di sekolah umum, dan sekolah kejuruan, agar generasi selanjutnya tidak akan tercerabut dari akar budaya mereka. Penyusunan muatan lokal seni tradisi dalam kurikulum hendaknya menjadi mata pelajaran wajib dengan perumusan materi pengajaran yang sesuai dengan kearifan lokal.
2. Melaksanakan program peningkatan sumber daya guru kesenian melalui tugas belajar studi lanjut pada berbagai institusi seni.
3. Merencanakan berdirinya Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) pada setiap ibukota provinsi.

DAFTAR PUSTAKA

- Armand, Idawati
2010 “Estetika *Cengkok* dalam Irama Syair Melayu di Pekanbaru, Riau”, *Tesis Magister*, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Blacking, John
1974 *How Musical Is Man? The John Danz Lectures*. Seattle: University of Washington Press.
- Daryusti
2010 *Lingkaran Lokal Genius & Pemikiran Seni Budaya*. Yogyakarta: Cipta Media.
- Ganap, Victorius
2006 “*Krontjong Toegoe*: Sejarah Keberadaan Komunitas dan Musiknya di Kampung Tugu, Cilincing, Jakarta Utara”, *Disertasi Doktor*, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Merriam, Alan P.
1974 *The Anthropology of Music*. Bloomington, Indiana: Northwestern University Press.
- Mistortoify, Zoelkarnain
1998 “*Gamelan Saronén*: Musik Prosesi Kerakyatan Madura”, *Tesis Magister*, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Proehoeman, Siti Chairani
2006 “*Dendang Darek*: Alternatif Pengembangan Cara Menyanyi Tradisional ke Cara Yang Sesuai Dengan Kaidah Fisiologi”, *Disertasi Doktor*, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Purba, Maully
1998 “Musical and Functional Change in the Gondang Sabangunan Tradition of the Protestant Toba Batak 1860s-1990s, with Particular Reference to the 1980s-1990s”, *A Doctoral Dissertation*, Melbourne: Monash University
- Rumengan, Perry
2007 “Musik Vokal Etnik Minahasa: Kontinuitas dan Perubahan Dalam Struktur dan Fungsi”, *Disertasi Doktor*, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Satie, Rustim
2010 “Tradisi *Bagurau Saluang Dendang* di Minangkabau”, *Tesis Magister*, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Sternberg, Robert J. (ed)
1999 *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sukotjo
1999 “Kontinuitas dan Keberadaan Musik *Gambang Kromong* Sebagai Dampak Kedatangan Masyarakat Baru dan Pariwisata”, *Tesis Magister*, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.

Diskografi

1. Armand, Idawati, *Syair Melayu*, CD, RM Production, Pekanbaru
2. Atimang Roos, *Cha Cha Cha Sangihe Talaud*, CD, DL Records, Manado
3. Atimang Roos & Sosto Mangeghong, *Cha Cha Cha Sangihe Talaud*, CD, DL Records, Manado
4. Ganap, Victor, Rekaman Lomba *Měbawalasě Měsamperě* Ibu-Ibu PKK se-Kabupaten Kepulauan Sangihe, Rumah Dinas Bupati, 30 Oktober 2010.
5. Mistortoify, Zulkarnain, Rekaman *Gamelan Saronen* Madura
6. Purba, Maully, Rekaman *Gondang Sabangunan* Batak Toba
7. Satie, Rustim, Rekaman *Saluang Dendang* Minangkabau
8. Sukotjo, Rekaman *Gambang Kromong*, Betawi

LAMPIRAN