

# Nirmana Nada Bertautan: Alih Wahana Rupa menjadi Bunyi

Siswadi  
Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta  
Jalan Parangtritis KM 6,5 Sewon, Yogyakarta - 55001  
E-mail: siswadi@isi.ac.id

## ABSTRACT

*This musical composition is a medium change of nirmana fine art into sound. Nirmana is a basic composition of fine art which organizing visual language in a form of level, color, line, dot, and texture. Nirmana means something not meaningful or meaningless. This composition work, therefore, does not mean to convey a message or story, but simply to compose the musical elements including rhythm, melody, and harmony. As the expression media, the composition uses Javanese gamelan combined with saxophone, violin, and cello. The gamelan here just acts as a vehicle or medium of expression. The conventional patterns of gamelan music play covering form, scales, and pathet are not used in this composition.*

*Key words: nirmana, medium change*

## ABSTRAK

Komposisi musik ini merupakan alih wahana dari seni rupa *nirmana* menjadi bunyi. *Nirmana* merupakan komposisi dasar seni rupa yang mengorganisasikan bahasa rupa berupa bidang, warna, garis, titik dan tekstur. *Nirmana* artinya tidak berarti atau tidak bermakna. Dengan demikian karya komposisi ini tidak bermaksud menyampaikan pesan atau cerita, tetapi semata-mata menyusun unsur musik yang meliputi ritme, melodi dan harmoni. Sebagai media ungkap, komposisi ini menggunakan gamelan Jawa yang digabung *saxophone*, *biola* dan *cello*. Gamelan di sini hanya berperan sebagai wahana atau media ekspresi. Aturan bermain gamelan secara konvensional yang meliputi bentuk, tangga nada, dan *pathet* tidak digunakan dalam komposisi ini.

Kata kunci: *nirmana*, alih wahana

---

## PENDAHULUAN

Karya seni apapun pada hakikatnya merupakan teks. Teks-teks artistik yang dimaksud menggunakan bahasa sesuai dengan bidangnya. Dengan demikian ada teks yang menggunakan bahasa verbal, bahasa musik, bahasa gerak, bahasa rupa dan lain-lain. Suminto A. Sayuti (2000: 2)

memandang bahasa musik, rupa, dan gerak tersebut sebagai bahasa seni yang cara mengomunikasikannya dalam dunia semiotik disebut sebagai bahasa kode yaitu suatu sistem yang diatur untuk berperan sebagai sarana komunikasi dan yang memakai tanda. Dengan demikian dapat dipahami bahwa seni merupakan suatu jenis bahasa sekunder dan oleh karena itu

karya seni dapat dipandang sebagai teks.

Jacqueline Smith (1985: 20-22) menggunakan istilah rangsang awal sebagai langkah awal pijakan dalam berkarya. Rangsang awal yang dimaksud meliputi rangsang dengar, rangsang visual, rangsang kinestetik, rangsang raba, dan rangsang idesional. Rangsang-rangsang tersebut biasanya mampu membangkitkan pikir, semangat, mendorong kegiatan atau memberi inspirasi. Apabila diamati proses ini secara tersirat sesungguhnya telah menggunakan prinsip dasar intertekstualitas yaitu rangsang awal sebagai hipoteks dan karya yang dihasilkan sebagai *hipertext* (Sri Djoharnurani, 1999: 10).

Sri Djoharnurani (1999: 4) mencontohkan intertekstualitas seni terjadi pada catatan sejarah dipentaskan menjadi kethoprak, relief Ramayana di Candi Prambanan mempunyai padanan dengan sendratari Ramayana, novel divisualkan dalam sinetron, dan lain-lain. Sapardi Djoko Damono (2012) melihat peristiwa seperti ini dikenal dengan istilah alih wahana. Apabila diperhatikan penciptaan dalam dunia musik pun telah menggunakan prinsip alih wahana. Beberapa contoh proses alih wahana telah dilakukan oleh Ki Cakrawasita ketika ia membuat komposisi *Jaya Manggala Gita*. Komposisi ini menceritakan sejarah Indonesia dari jaman Majapahit sampai Indonesia merdeka. Di sini catatan sejarah dan relief candi Penataran yang melukiskan perkembangan instrumen gamelan dialihwahanakan menjadi komposisi *Jaya Manggala Gita*. Begitu juga yang telah dilakukan oleh Ki Narto Sabdo dalam membuat komposisi gending *Kidang Telangkas*. Komposisi ini mengisahkan tentang *Jaka Tarub*. Semua dialog dalam cerita ini dikemas dalam bentuk melodrama Jawa. Di sini cerita *Jaka*

*Tarub* dialihwahanakan menjadi melodrama berjudul *Kidang Telangkas*.

Beberapa referensi mengenai alih wahana di atas membangkitkan pikir serta mengingatkan pengalaman penulis ketika melihat gambar *nirmana* karya Aris Widyasmara. *Nirmana* artinya tak berarti, *nirmana* tidak menggambarkan bentuk tertentu seperti gunung, pohon, manusia, hewan dan lain-lain, tetapi semata-mata berupa komposisi dasar seni rupa yang mengorganisasikan warna, garis, titik, bidang, dan tekstur, namun demikian kandungan estetisnya sudah dapat dinikmati.

Fadjar Sidik dan Aming Prayitno (tt: 4-17) menjelaskan adanya unsur seni rupa yang meliputi: garis, warna, *value* yaitu dimensi kedua mengenai terang gelapnya warna, intensitas atau *chroma* yaitu cerah atau terangnya warna dan ruang. Dari unsur-unsur tersebut selanjutnya dikomposisikan dengan prinsip-prinsip tertentu yang meliputi: kesatuan, kontras, irama, klimaks, seimbang, dan proporsional. Namun pada kenyataannya para seniman sering tidak tunduk mengikuti prinsip-prinsip tersebut, akan tetapi lebih mengikuti rasa hatinya. Dari pengalaman melihat karya *nirmana* tersebut, saya merasa bahwa bahasa rupa yang meliputi warna, garis, titik, *value*, *intensity* dapat diaplikasikan pada bahasa musik menjadi nada, lagu, timbre, harmoni, *intensity* atau keras lemah.

Komposisi *Nirmada Nada Bertautan* ini menggunakan media gamelan Jawa ditambah *saxophone* dan *biola*. Meskipun menggunakan gamelan Jawa sebagai media ekspresi tetapi tidak berpijak pada konvensi-konvensi yang ada seperti laras, struktur (tidak ada *buka*, *merong*, dan *ing-gah*), bentuk (tidak menggunakan bentuk

*lancaran, ladrang, ketawang* dan lain-lain), *pathet* (tidak menggunakan *pathet nem, sanga, lima, barang* dan *manyura*) serta meninggalkan teknik tabuhan dan fungsi instrumen secara tradisi (tidak ada *pamur-ba lagu, irama, cengkok dua lolo, ayu kuning, teknik gembyang, mipil, nguthik*, dan lain-lain). Hal ini dilakukan untuk mencari nuansa baru dari gamelan. Dimasukkannya *saxophone* dan *biola* ke dalam komposisi ini dengan pertimbangan bahwa instrumen tersebut tidak menggunakan sistem krip dan lubang, sehingga instrumen ini akan mampu menjelajah semua nada. Di samping itu kedua instrumen tersebut diharapkan mampu memberi warna baru komposisi ini.

Komposisi musik ini menggunakan medium lama dengan idiom baru serta memandang bahwa *waton, pakem*, serta konvensi-konvensi tidak lagi dijadikan pedoman yang mengikat, namun dijadikan sumber inspirasi. Komposisi ini akan memberikan pengalaman baru dalam mencari tangga nada alternatif, alih fungsi instrumen gamelan, pengembangan *beat* pada gamelan, pengembangan ritme, pengolahan dinamika, serta pemaduan instrumen diatonis dengan instrumen pentatonis. Komposisi musik ini memungkinkan masyarakat dapat menikmati nuansa baru dari gamelan Jawa dan mengetahui bahwa gamelan Jawa bukan merupakan seni tradisi yang sudah mencapai puncaknya tetapi masih bisa dicari alternatifnya.

## PEMBAHASAN

Penciptaan musik ini dirancang berdasarkan sumber dari karya seni rupa *nirmana* rupa karya Aris Widyasmara (Gambar 1 dan 2). Pencipta mengamati susunan

warna, bidang-bidang serta struktur. Dari hasil amatan itu pencipta berimajinasi bahwa unsur-unsur yang ada dalam *nirmana* sepertinya dapat dialihwahanakan dalam seni musik. Pencipta menyetarakan warna dengan nada, susunan dengan kalimat lagu, jarak antar bidang dengan ritme dan terang gelap dengan intensitas bunyi.



**Gambar 1.** Nirmana “Tumpang Tindih” karya Aris Widyasmara (Foto: Siswadi, 2012)

Sapardi Djoko Damono (2012) menjelaskan bahwa pada dasarnya karya seni dapat dialihwahanakan dari wahana yang satu menjadi wahana yang lain. Prinsip alihwahana ini diacu dalam membuat karya *nirmana* nada ini.

Ada beberapa komposisi yang telah dibuat oleh seniman terdahulu dengan berbagai inovasinya mampu memberikan dasar serta membangun semangat untuk menciptakan komposisi yang inovatif. Misalnya terkait dengan: (1) Perkembangan bentuk. Secara konvensi bentuk gending seperti *kethuk loro kerep* setiap empat *kenongan* satu *gongan*. Tetapi hal ini telah dikembangkan oleh para empu karawitan seperti pada gending *Majemuk* (lima *kenongan* satu *gongan*) dan gending *Loro-loro Topeng* (tiga *kenongan* satu *gongan*); (2) Perkembangan susunan *balungan*. Banyak macam susunan *balungan* dalam karawi-

tan seperti *balungan nibani*, *mlampah*, *ngadhah*, *nyeceg*, *ngencot*, *pin maju* (*sincope*) dan *balungan pin mundur*. Salah satu susunan *balungan* seperti tersebut terdapat pada gending *Ela Ela Kali Beber*, *Ladrang Pakumpulan*, *Ladrang Gadhung Mlathi* dan lain-lain; (3) Perkembangan matra atau *beat*. Pada umumnya matra atau *beat* dalam karawitan 4/4. Namun banyak empu karawitan telah mencoba menyusun *balungan* gending dengan matra 3/4 yang biasanya disebut dengan *lampah tiga*. Pembaharuan matra ini dilakukan oleh R.C. Hardjosubroto saat mencipta *Langensekar*, Ki Cakrawasita dengan lagu *Sakura* dan Martopangrawit dengan *Parisuka*; (4) Perkembangan garap vokal. Martopangrawit telah membuat kejutan masyarakat karawitan karena membuat lagu *balungan laras slendro* dengan *vokal pelog* seperti *Ketawang Yitmo* dan *Ladrang Asmaradana*. Begitu juga Ki Cakrawasita membuat *Lancaran Penghijauan* dan Ki Narto Sabdo membuat *Lancaran Sapangira*. Di dalam mengolah vokal Ki Cakrawasita telah memasukkan idiom-idiom musik Barat ke dalam dunia karawitan (sistem *canon* dan tri suara) seperti pada *Ketawang Basanta*, *Api Revolusi*, *Lancaran Pawaka* dan *Dahana*.



**Gambar 2.** Nirmana “Bertusukan” karya Aris Widyasmara (Foto: Siswadi, 2012)

Martopangrawit (1975) dan Karl-Edmund Prier (1996) memberikan pengertian yang identik mengenai prinsip *padhang-ulihan*. *Padhang* dalam dunia musik Barat biasa disebut dengan *anteseden* sedangkan *ulihan* disebut *konsekuen*. *Padhang* berfungsi untuk mengawali kalimat lagu atau kalimat tanya dan *ulihan* merupakan kalimat yang berfungsi untuk mengakhiri kalimat lagu atau kalimat jawab. Musik dirasa enak bila tersusun teratur dalam keseimbangan atau ‘nafas’ atau bagian-bagian yang sama panjangnya. Hal ini berlaku pada kalimat pertanyaan atau *padhang* dan kalimat jawaban atau *ulihan*. Prinsip dasar *padhang-ulihan* beserta konstruksinya ini memberikan pengertian yang sangat berharga dalam menyusun komposisi *Nirmana Nada Bertautan*.

I Wayan Senen (2011) mengatakan bahwa hidup dan tidaknya penyajian musik tergantung pengolahan dinamikanya. Kurangnya pengolahan dinamika dalam sajian musik bisa berdampak statis, sehingga sajian itu sendiri menjadi tidak atau kurang menarik. Prinsip dasar pengolahan dinamika adalah kontras, misalnya kontras pada bahannya seperti yang ada pada musik gamelan Jawa (bahan dari kayu, logam, dawai, kulit), kontras pada bentuknya (bilah, mangkok, kawat), kontras pada penyajian irama misalnya dari penyajian irama *rangkep* tiba-tiba dipindah menjadi irama *wiled* seperti yang lazim dilakukan oleh Ki Narto Sabdo. Bahkan, kontras tangga nada misalnya instrumen ber-*laras slendro* sedangkan vokal ber-*laras pelog* seperti pada gending *Ketawang Yitmo*, *Lancaran Penghijauan*, dan *Lancaran Sapangira*. Komposisi musik ini semata-mata diolah berdasarkan penjelajahan dan penggarapan keindahan unsur-unsur musik seperti ritme, melodi, dan harmoni.

## 1. Eksplorasi

Eksplorasi adalah penjelajahan, penyelidikan, atau penjajagan terhadap objek tertentu dengan tujuan memperoleh pengetahuan lebih banyak. Materi dasar yang dikumpulkan meliputi aspek media, melodi, ritme dan harmoni. Dengan melakukan cara seperti ini maka perbendaharaan mengenai aspek musik menjadi lebih kaya.

### a. Materi musikal.

Materi ini sesungguhnya diperoleh ketika seseorang menjadi pelaku seni yaitu sebagai pengrawit gamelan Jawa. Di dalam memainkan gamelan Jawa biasanya para pengrawit bermain dalam tangga nada dan laras yang sangat mapan. Namun ada pengalaman baru bagi pencipta ketika terlibat dalam garapan tari ciptaan Loli yang musiknya digarap oleh Gandung Jatmika. Pada waktu itu Gandung Jatmika dalam menata iringan tidak mepedulikan masalah laras dan pathet. Di sini gamelan hanya dipandang sebagai sumber bunyi. Pengalaman ini memberikan stimulasi bagi pencipta tentang kemungkinan adanya modus atau tangga nada alternatif.

Ketika menjadi pengrawit, terutama saat bergabung dengan grup karawitan Sekar Tunjung pimpinan Djoko Walujo, banyak pengalaman yang pencipta dapatkan, terutama cara pengolahan dinamika irama dalam sajian karawitan, yaitu dengan cara melebarkan dan menyempitkan *gatra*. Cara ini dalam musik Barat biasa disebut dengan *augmentasi* dan *diminusi*. Di samping itu juga mendapat pengalaman teknik *cecegan* dalam tabuhan gender penerus serta pengalaman mengenai struktur

penyajian gending dan karakter pada setiap bagian gending itu sendiri, seperti misalnya tenang, gembira, sedih, enerjik, nikmat dan lain sebagainya. Data sejenis juga didapatkan melalui sisi auditif, yaitu dengan mendengarkan kaset dari grup karawitan *Condong Raos* pimpinan Ki Narto Sabdo dalam sajian gending *Srepeg Mataraman* laras slendro *pathet sanga*.

### b. Materi auditif.

Sewaktu masih menjadi mahasiswa ASTI Jurusan Karawitan, pencipta banyak melakukan aktivitas untuk menunjang perkuliahan antara lain mendengarkan siaran uyon-uyon melalui RRI Nusantara II Yogyakarta. Dari hasil mendengar dan menghayati itu pencipta pernah tergelitik dengan adanya perpaduan musik Barat (tiup) dan gamelan Jawa yang disajikan oleh Kridha Mardawa Kraton Yogyakarta.

Selain mendengarkan uyon-uyon seperti di atas, pencipta juga mendengarkan kaset musik Kitarou *The Essential Collection II* dengan judul repertoar *Bodhisattua*, *Ecoing Wall Title*, *Aqua*, *Lord Of Wind*, *Satobiki*, *Cing Ling Goes to Rusia*, dan *Silent Night*. Dari hasil mendengar dan menghayati repertoar ini ada beberapa ritme yang sangat menggelitik. Selain itu, secara tidak disengaja, ketika berada di sebuah bandara internasional pencipta mendengar nada lagu yang berbunyi do-mi-sol-do (1 3 5 i) dari operator dalam memberi informasi tentang kedatangan dan keberangkatan pesawat, juga panggilan terhadap penumpang. Lagu tersebut sangat mengesankan.

Kegiatan melihat dan mendengar adalah kegemaran pencipta. Salah satu

pementasan yang mengesankan adalah pementasan musik perkusi *Many Skins One Rhythm* yang merupakan kolaborasi Indonesia, Malaysia dan India di Gedung Purnabudaya Yogyakarta. Pada waktu itu India diwakili oleh Kirubakaran dengan satu unit tabla-nya, Malaysia diwakili oleh Mohd Kamarul Bahri Hussin dengan rebana-nya, dan Indonesia diwakili oleh Djaduk Ferianto beserta KUA ETNIKA dengan berbagai instrumen *kebuk*-nya. Pencipta tergelitik oleh instrumen jenis rebana yang mempunyai warna suara nyaring dan melengking, juga suara tabla dengan kekayaan warna suaranya, dari yang besar sampai yang kecil beserta aneka ritme yang disajikan. Pengalaman melihat dan mendengar ini juga dialami ketika menyaksikan pentas orkes keroncong *Wijayanada* dari Prambanan. Dari hasil melihat dan mendengar ini pencipta terkesan oleh petikan Cukulele dan Bas yang saling bersahutan.

## 2. Improvisasi

Menurut Jacqueline Smith (1985) improvisasi merupakan kreasi sementara, tidak tetap dan tidak berbentuk selesai. Pencipta melakukan uji coba, pencarian unsur musik seperti ritme, modus, melodi, dinamika, dan struktur yang dilakukan di studio. Langkah awal yang dilakukan di sini adalah mencari tangga nada atau modus alternatif dari gamelan, tema, motif, pengembangan motif, tabuhan instrumen, karakter atau suasana dan dialog musik. Dalam mengimprovisasi tangga nada ini sesungguhnya pencipta telah mempunyai *inner* melodi atau lagu batin, yaitu daya atau kemampuan mengetahui

atau memahami sesuatu tanpa dipikirkan atau dipelajari karena semua berdasarkan atas bisikan dan gerak hati (Sumarsam, 2002: 73).

### a. Improvisasi modus

Inner melodi yang penulis miliki selanjutnya diekspresikan menjadi rengeng-rengeng. Rengeng-rengeng ini selanjutnya ditransformasikan ke dalam gamelan laras pelog, ternyata tidak cocok. Kemudian dicoba dengan laras slendro, juga tidak cocok. Akhirnya dicoba menggabungkan antara laras pelog dan slendro dan ternyata cocok. Urutan nada atau modus alternatif yang ditemukan adalah *Nem* (6), *barang* (7), *penunggul* (1), *jangga* (2), *dhadha* (3), *dhadha slendro* (3), dan *ma* (5).

Setelah ditemukan tangga nada atau modus ini selanjutnya dipilih empat nada yang akan dijadikan tema dari garapan musik ini. Tema yang dimaksud adalah nada-nada yang difungsikan sebagai pembatas atau *frame* dari garapan musik. Nada yang diangkat menjadi tema dari komposisi musik ini adalah: *Nem* (6), *dhadha* (3), *Dhadha slendro* (3), dan *jangga* (2). Dasar pemilihan tema empat nada ini mengacu pada jumlah nada dalam gamelan cara balen yang hanya terdiri dari empat nada yaitu 6 5 3 2 dalam laras *pelog*. Pemilihan nada *nem* (6), *dhadha* (3), *dhadha slendro* (3), *jangga* (2) didasarkan atas intuisi pencipta dan mengimprovisasi penyetaraan nada yang ada pada gamelan dengan instrumen musik Barat (*saxophone*, *biola* dan *cello*).

### 2. Improvisasi karakter.

Karakter atau suasana musik meliputi tenang, gembira, lincah, dan sepi.

Dalam berimprovisasi sesungguhnya pencipta telah memiliki dasar pembuatan kalimat lagu yaitu dengan konsep *padhang-ulihan*. Dalam berimprovisasi ada beberapa cara yang dilakukan, yaitu: variasi dan repetisi. Dalam pengembangan motif dilakukan dengan cara menambah nada dan mengulang motif sebelumnya, yaitu (1) motif satu (motif dasar)  $6/6 \ 1 \ 3 \ 3/6$ .

Nada 6 sebagai awal musik dasar diambil dari tema, sedang nada 1 3 6 diambil dari sebagian lagu pemberi informasi pada sebuah bandara, sehingga secara keseluruhan bunyi motif dasar ini mirip dengan lagu pemberi informasi dari bandara tersebut. Motif ini selanjutnya dikembangkan dengan cara variasi dan repetisi menjadi (2) Motif dua  $3 \ 6/6 \ 1 \ 3 \ 3/6$ ; (3) Motif tiga merupakan repetisi dari motif satu:  $6/6 \ 1 \ 3 \ 3/6$ ; (4) motif empat merupakan repetisi dan *sequent* turun dari motif dua sehingga menjadi  $3 \ 1 \ 6/6 \ 3/6 \ 3/5 \ 1/5$ ; (5) Motif lima dengan dasar nada awai  $1/3$  divariasi dan diakhiri dengan nada  $1/3$  lagi sehingga menjadi:  $1/35 \ 6 \ 1/3$ ; (6) Motif enam pada dasarnya pengembangan dari *gatra* lima dengan cara *elise* yaitu menghilangkan nada dan kemudian divariasi sehingga menjadi  $6 \ 5 \ 6 \ 1/3$ ; (7) Motif tujuh merupakan pengembangan dari motif enam dengan cara repetisi dan variasi menjadi:  $6 \ 5 \ 6 \ 1/3 \ 5 \ 1/3$ ; (8) Motif delapan adalah  $1/3 \ 5/1 \ 1/3$ . Motif ini merupakan pengembangan motif sebelumnya dengan cara repetisi nada akhir menjadi nada awal dan akhir dan variasi di tengahnya. (9) Motif sembilan adalah  $1/3 \ 5/1 \ 1/3 \ 5/1 \ 1/3 \ 1/3 \ 6/6$ . Motif ini merupakan repetisi dan variasi dari motif delapan. (10) Motif sepuluh adalah  $6 \ 3 \ 2 \ 6 \ 3 \ 2 \ 6/2$ . Motif ini

disusun tanpa mengembangkan motif sebelumnya. Hal ini dilakukan dengan pertimbangan agar mendapatkan suasana baru. (11) Motif sebelas adalah  $3 \ 3 \ 2 \ . \ . \ 6/6$ . Motif ini pada dasarnya disusun seperti pada motif sepuluh yaitu tidak mengembangkan motif sebelumnya. Susunan nada didasarkan atas pertimbangan untuk menjembatani menuju motif satu.

#### b. Improvisasi tabuhan instrumen

Improvisasi tabuhan instrumen ini dimaksudkan untuk mengembangkan tabuhan gender penerus. Tabuhan instrumen ini biasanya hanya nikeli tabuhan bonang barung serta menjadi partner imbal dengan bonang barung. Di sini dicoba alternatif pengembangannya. Ide awal pengembangannya mengacu dari motif tabuhan instrumen gender penerus seperti berikut  $\frac{676}{3.3}$  (motif dasar). Motif ini dicoba dengan instrumen gender penerus laras pelog, ternyata suaranya tidak cocok. Setelah itu dicoba dipadu dengan laras slendro dan ternyata setelah nada dhadha (3) diganti dengan laras slendro suaranya menjadi enak.

Motif tersebut kemudian dikembangkan dengan cara (a) *elise*, yaitu nada akhir (6) diganti dengan nada *kempyung*-nya menjadi nada 2 (ro) sehingga menjadi  $\frac{672}{3.3}$ , selanjutnya motif ini disebut sebagai motif 1; (b) variasi, yaitu nada awal ditambah dengan nada *barang* (7) sehingga menjadi  $\frac{7676}{3.3}$ , selanjutnya disebut sebagai motif 2; (c) Dari hasil pengembangan motif dua selanjutnya di-*elise* (dihilangkan nada 7 urutan ketiga dari depan) sehingga menjadi motif 3 seperti berikut  $\frac{76.6}{3.3}$ ; (d) Motif 3 selanjutnya dikembangkan

lagi dengan cara di-*elise* menjadi motif 4, yaitu nada 6 urutan keempat dari depan diganti dengan nada 3 menjadi  $\frac{76.3}{3.3}$ ; (e) Motif 4 dikembangkan lagi dengan cara *elise* yaitu nada 7 dan 6 urutan satu dan dua dari depan diganti dengan nada 2 dan 3 sehingga menjadi  $\frac{23.3}{3.3}$  (motif 5). (f) Motif 5 tersebut dikembangkan menjadi motif 6 dengan cara *elise* yaitu nada 2 dan 3 urutan satu dan dua dihilangkan, selanjutnya nada kedua diganti dengan nada *kempyung* atasnya yaitu nada 6 sehingga menjadi  $\frac{6.3}{3.3}$ .

Selain mengimprovisasi tabuhan bonang penerus, di sini juga diimprovisasi tabuhan instrumen kendang atau *kebuk*. Dasar tabuhan instrumen ini diperoleh ketika melihat dan mendengar pentas musik perkusi *Many skins one rhythm*. Kalimat lagunya adalah seperti berikut:  $\bar{b} \ t \ \bar{pl} \ \bar{b}$  (dibaca *dang tak pulung ndang*)

Kalimat lagu tersebut selanjutnya dicoba dikembangkan, semua unsur bunyi dijadikan awal lagu. Dengan demikian bunyi t menduduki di awal lagu, sedang bunyi b menjadi di akhir lagu sehingga menjadi  $t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b}$  (dibaca *tak pulung ndang ndang*) Selanjutnya bunyi pl digeser di awal lagu sedang bunyi t menjadi di akhir lagu  $\bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ t$  (dibaca *pulung ndang ndang tak*). Urutan berikutnya bunyi b digeser di awal lagu dan bunyi pl menjadi di akhir lagu sehingga menjadi  $\bar{b} \ \bar{b} \ t \ \bar{pl}$  (dibaca *ndang ndang tak pulung*) Sebagai urutan yang terakhir bunyi b menjadi awal lagu sedang bunyi b berada pada posisi akhir seperti berikut:  $\bar{b} \ t \ \bar{pl} \ b$  (dibaca *ndang tak pulung ndang*).

Pengembangan lagu dengan cara atau model di atas secara teoritis mudah

dilakukan, tetapi setelah dipraktikkan ada beberapa kesulitan. Ini disebabkan karena perpindahan pada setiap bagian tidak begitu terlihat. Di samping itu hasil percobaan menunjukkan bahwa lagu tersebut seolah-olah tidak ada nafasnya. Ibarat sebuah kalimat, tidak ada titik dan komanya. Atas dasar kendala itu maka percobaan dilakukan lagi dengan cara pengulangan setiap bagian sebanyak tiga kali dengan mengurangi bunyi paling akhir. Secara keseluruhan susunannya menjadi seperti berikut  $\bar{b} \ t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ t \ \bar{pl}$  (dibaca *ndang tak pulung ndang-ndang tak pulung*) dilakukan tiga kali.

Transisi ke bagian berikutnya  $\bar{b} \ t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ t \ . \ .$  (dibaca *ndang tak pulung ndang-ndang tak*). (dibaca *tak pulung ndang-ndang tak pulung ndang*) dilakukan tiga kali.  $t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ t \ \bar{pl} \ \bar{b}$  (dibaca *tak pulung ndang-ndang tak pulung ndang*) dilakukan tiga kali.

Transisi ke bagian berikutnya  $t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ t \ \bar{pl} \ .$  (dibaca *tak pulung ndang ndang tak pulung*)

$\bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b}$  (dibaca *pulung ndang-ndang tak pulung*) dilakukan tiga kali

Transisi ke bagian berikutnya  $\bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ .$  (dibaca *pulung ndang-ndang tak pulung ndang*)

$\bar{b} \ \bar{b} \ t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ t \ .$  (dibaca *ndang-ndang tak pulung ndang ndang tak*) dilakukan tiga kali

Transisi ke bagian lagu awal  $\bar{b} \ \bar{b} \ t \ \bar{pl} \ \bar{b} \ \bar{b} \ .$  (dibaca *ndang-ndang tak pulung ndang ndang*)

Model tabuhan dengan dasar menghilangkan satu tabuhan ini setelah dicoba beberapa kali ternyata terasa lebih cocok. Pada tahapan ini juga dilakukan

improvisasi pada bagian lagu dasar. Setelah dilakukan beberapa kali kemudian satu demi satu bunyi tersebut dihilangkan sehingga tinggal bunyi .b serta tabuhan dasar *beat*. Selanjutnya dicoba dialog instrumen *kebuk*, artinya setiap pemusik pemegang instrumen *kebuk* memberi respon bunyi tabuhan .b dengan tempo bebas berirama konstan. Pada bagian ini pencipta memberi kebebasan pada pemusik untuk berekspresi sesuai dengan tingkat musikalitasnya.

Pada tahapan improvisasi tabuhan instrumen juga dilakukan uji coba pengembangan tabuhan bonang barung yang berpasangan dengan tabuhan slenthem. Ide pengembangannya mengacu pada musik keroncong, yaitu pada petikan cukulele yang berpasangan dengan petikan bas. Pada bagian ini pencipta bermaksud mengembangkan tema (6 3 3 2) sebagai nada *seleh (konsekuen)* yang dilakukan oleh instrumen slenthem. Dengan demikian di sini mencari kalimat lagu *padhang (antiseden)* yang dilakukan oleh instrumen bonang. Uji coba pertama seperti berikut.

Tabuhan bonang	Tabuhan slentem
2 3 5	6
2 3 3	3
2 1 3	3
2 3 1	2

Hasil dari uji coba tersebut ternyata tidak seperti yang diharapkan. Selanjutnya dicari dan dicoba lagi dan akhirnya menemukan kecocokan. Adapun susunan nadanya seperti di bawah ini.

Tabuhan bonang	Tabuhan slentem
6 3 6	6
6 3 6	3
3 1 3	3
2 3 1	2

Selain tabuhan bonang yang berpasangan dengan tabuhan slenthem, di sini juga diimprovisasi tiupan saxophone untuk menyertai tabuhan bonang dan slenthem tersebut. Sebelumnya dalam intuisi pencipta telah terbayang bahwa kalimat lagu saxophone yang akan diimprovisasi bernuansa musik Jawa dan musik Barat. Dalam mengimprovisasi saxophone seleh (konsekuen) kalimat lagu didasarkan atas tabuhan slenthem. Awal kalimat lagu diambil dari sebagian lagu keroncong sebagai penutup siaran RRI Nusantara II Yogyakarta. Lagu tersebut berbunyi: . 6 2 . 6 3. Dari lagu awal ini selanjutnya dialirkan menuju nada jangga (2) sehingga secara keseluruhan susunan kalimat lagunya menjadi:

. . 3 2 6 . 2 1 7 6 5 3 . . 3 2  
 3 . . 6 1 3 2

Lagu tersebut merupakan lagu yang belum selesai sehingga perlu dibuat jawabannya, tetapi kalimat lagu jawabannya tidak boleh meninggalkan tabuhan slenthem 6 3 3 2 yang sesungguhnya juga merupakan tema dari komposisi ini. Kalimat lagu jawabannya seperti berikut.

. 2 3 2 3 5 6 . 1 2 1 2 3 . . 3 3  
 2 3 5 . 3 5 6 3 3 2

Dengan demikian kalimat lagu tersebut sudah selesai.

Agar lagu tersebut banyak variasinya maka dibuat beberapa kalimat lagu yang kesemuanya didasarkan atas tabuhan slenthem 6 3 3 2 yang merupakan tema dari komposisi ini. Kalimat lagu tersebut adalah:

$\overline{.2} \overline{32} \overline{35} \overline{6} \overline{.1} \overline{21} \overline{23} \overline{.} \overline{.} \overline{33}$   
 $\overline{23} \overline{5} \overline{.3} \overline{56} \overline{33} \overline{2} \overline{.}$

Seperti halnya pada kalimat lagu pertama, lagu tersebut merupakan lagu yang belum selesai, sehingga perlu dibuatkan jawabannya seperti berikut:

$\overline{.} \overline{65} \overline{36} \overline{53} \overline{21} \overline{6} \overline{.5} \overline{3} \overline{.} \overline{.} \overline{32} \overline{3}$   
 $\overline{.} \overline{.6} \overline{13} \overline{2} \overline{.}$

Kalimat lagu berikutnya adalah

$\overline{.2} \overline{32} \overline{35} \overline{6} \overline{.1} \overline{21} \overline{67} \overline{3} \overline{.2} \overline{33}$   
 $\overline{53} \overline{3} \overline{6} \overline{76} \overline{33} \overline{2}$

Jawaban kalimat lagu ini adalah

$\overline{.2} \overline{32} \overline{35} \overline{6} \overline{.1} \overline{21} \overline{67} \overline{3} \overline{.2} \overline{33}$   
 $\overline{53} \overline{3} \overline{.6} \overline{76} \overline{33} \overline{2}$

Pada tahapan improvisasi ini tabuhan bonang yang berpasangan dengan tabuhan slenthem dicoba disempitkan atau *didiminusi* sehingga menjadi seperti berikut.

Tabuhan bonang
[ 6 1 3 . 6 2 3 6 . 3 1 2 6 . 3 1 2 3 . 2 ]
Tabuhan slenthem
. . 6 . . 3 . . 3
. . 3

**Komposisi Nirmana Nada Bertautan**

Pada dasarnya komposisi *Nirmana Nada Bertautan* ini struktur penyajiannya dibagi menjadi enam bagian. Pembagian ini didasarkan atas pertimbangan durasi wak-

tu 30 menit, estimasi waktu setiap bagian lima menit sehingga secara keseluruhan komposisi ini berdurasi waktu 35 menit. Pertimbangan lain dibaginya komposisi ini menjadi enam bagian adalah agar sajian ini bervariasi dan tidak monoton.

**Bagian pertama.**

Bagian ini adalah bagian awal dari penyajian. Di sini dipilih instrumen gender barung tunggal disertai dengan rebab dan suling. Dasar pemilihan instrumen mengacu pada penyajian karawitan Jawa. Sebelum disajikan gending-gending Jawa biasanya diawali dengan lagu *pathetan* yang dilakukan oleh instrumen gender barung, rebab, gambang dan suling yang disajikan dengan irama ritmis. Penyajian lagu *pathetan* dimaksudkan untuk mengenalkan *pathet* atau suasana musikal atau atmosfer lagu yang akan disajikan. Lagu bagian pertama disajikan oleh instrumen gender (Prasetya, 2012: 76). Hal ini sesungguhnya juga dimaksudkan untuk mengenalkan tema musik yang akan disajikan, karena alur lagunya bermuara pada nada *nem* (6), *dhada pelog* (3), *dhadha slendro* (3) dan *jangga* (2). Nada-nada tersebut merupakan tema dari komposisi musik ini. Lagu tabuhan gender seperti berikut:

[[ 6/6 1 3 3/6 ..... 3 1 6 1 3 3/6.....  
 6/6 1 3 3/6.... 3 1 6/6 3/6 3/5 1/3.....  
 1/3 5 6 1/3 ..... 6 5 6 1/3 .....  
 6 5 6 1/3 5 1/3 ..... 1/3 5/1 1/3.....  
 1/3 5/1 1/3 5/1 1/3 1/3 6/6 .....  
 6 3 2 6 3 2 6/2 ..... 3 3 2 6/6.... ]]

Bagian ini disajikan tiga *ulihan*. Pada *ulihan* kedua dan ketiga disertai instrumen rebab. Kalimat lagu rebab diberi kebebasan dengan catatan pada nada-nada seleh menyesuaikan seleh tabuhan gender.

Transisi dari bagian pertama ke bagian kedua dilakukan dengan cara nada akhir bagian satu ditabuh bergetar yaitu 6/6..... disambung dengan tabuhan bonang barung imbal ala Bali yaitu:

. 1 7 . 1 . 7 . 1 7 . 1 . . 1 7  
 3/6 . . 3/6 . 3/6 . . 3/6 . . 3/6 . 3/6 . . .

selanjutnya disambung tabuhan bonang penembung, barung, dan penerus seperti berikut.

Bonang Penembung

(.) 6/3 [ : { 6/3 3/2 6/3 6/3 3/2 6/3 (.) 6/3 : } ]

Bonang Barung a

(.) [ : 3 3 . 3 3 3 3 (.) . : ]  
 6/2 . . . 6/2 . . (.) 6/2

Bonang Penerus a

(.) 3 [ : { . 3 . 6 . 3 3 3 (.) 3 : } ]

Bonang Barung b

(.) [ : 7 1 . 7 1 7 1 (.) . : ]  
 3/6 . . . 3/6 . . (.) 3/6

Bonang Penerus b

(.) [ : . 7 . 1 . 6 7 1 (.) 6 : ]

Cara penyajiannya adalah, bonang penembung ditabuh dua kali diikuti bonang barung a dan bonang penerus a empat kali. Setelah itu dilanjutkan bonang barung b dan bonang penerus b enam kali diselingi bonang penembung dua kali, lalu bonang barung b dan bonang penerus

b enam kali, diselingi bonang penembung dua kali diikuti bonang barung b dan bonang penerus b satu kali diikuti saxophone 6 7 1 2 1 7 6. Nada akhir lagu ini bersamaan dengan bunyi gong *suwukan laras nem* (6) selanjutnya masuk bagian kedua. Kalimat lagu rebab dan suling sepenuhnya diserahkan pada pemain. Hanya pada seleh kalimat lagu gender, lagu rebab harus menyesuaikan.

**Bagian Kedua**

Bagian kedua ini merupakan lanjutan dari bagian pertama. Oleh karena bagian pertama yang berbunyi hanya instrumen gender dan rebab dan disajikan dalam irama yang ritmis, maka suasana yang ditimbulkan adalah tenang. Atas dasar pertimbangan tersebut maka pada bagian kedua ini suasananya diangkat sedikit menjadi dinamis atau lebih hangat. Cara mengubah ritme dari ritmis menjadi metris dilakukan dengan cara menghadirkan tabuhan instrumen yang berpasangan yaitu bonang barung dengan slenthem, saxophone berpasangan dengan cello dan biola. Kalimat lagu yang dilantunkan oleh saxophone dibuat menjelajah dari nada yang rendah, tengah sampai nada tinggi kembali tengah dan rendah. Bagian kedua ini dapat dilihat seperti berikut ini.

Bonang barung	. . . 6 . . 3 . . 6 . . .
Slentem	. . . . . . . . . . . . . 6
Saron 1	. 5 6 5 6 6 7 . 6 7 6
Saron 2	7 7 7 7 5 . 5 5 .
Kendang	. . . . b t . . b . . .
Gender	.6 6 66 .6 6 66 .6 6 66 .6 6 66 .6 6 66 .6 .2 2 22 .2 2 22 .2 2 22 .2 2 22 .2 2 22 .2
Demung	. . . . . 4 . . 4 . . . . .

Bonang barung	. . . 6 . . 3 . . 6 . . .
Slentem	. . . . . . . . . . . 3
Saron 1	. 6 . 3 . 6 . 3 . 3 6 . 3 . 6 3
Saron 2	5 . 5 . 5 . 5 . 5 . . 5 . 5 . .
Kendang	. . . . . b . t . . b . . .
Gender	$\overline{.6}$ $\overline{6}$ $\overline{66}$ $\overline{.6}$ $\overline{.2}$ $\overline{2}$ $\overline{22}$ $\overline{.2}$
Demung	. . . . . 4 . . 4 . . . . .

Bonang barung	. . . 3 . . 1 . . 3 . . .
Slentem	. . . . . . . . . . . 3
Saron 1	. 6 . 3 . 6 . 3 . 3 3 . 3 . 3 3
Saron 2	3 . 3 . 3 . 3 . 6 . . 6 . 6 . .
Kendang	. . . . . b . t . . b . . .
Gender	$\overline{.6}$ $\overline{6}$ $\overline{66}$ $\overline{.6}$ $\overline{.2}$ $\overline{2}$ $\overline{22}$ $\overline{.2}$
Demung	. . . . . 2 . . 2 . . . . .

Bonang barung	. . . 3 . . 1 . . 3 . . .
Slentem	. . . . . . . . . . . 2
Saron 1	. 3 . 2 . 3 . 2 . 2 3 . 2 . 3 2
Saron 2	3 . 3 . 3 . 3 . 3 . . 3 . 3 . .
Kendang	. . . . . b . t . . b . . .
Gender	$\overline{.6}$ $\overline{6}$ $\overline{66}$ $\overline{.6}$ $\overline{.2}$ $\overline{2}$ $\overline{22}$ $\overline{.2}$
Demung	. . . . . 4 . . 4 . . . . .

Transisi dari bagian kedua menuju bagian ketiga dikomando oleh instrumen

ketipung diikuti oleh instrumen saron seperti berikut.

Ketipung	P P P P
Saron	3 23 .2 .3 .2 .3 5 2 6

Keterangan: P dibaca *pung*.

Nada akhir tabuhan saron diikuti dengan gong *suwukan* laras 6 (*nem*) selanjutnya masuk bagian ketiga dengan intensitas tabuhan lembut berangsur-angsur menjadi tabuhan seperti biasa.

### Bagian ketiga

Apabila pada bagian kedua suasananya sudah mulai hangat, maka kehangatan ini akan ditingkatkan lagi di bagian ketiga

dengan cara mengolah dinamika. Dinamika pada dasarnya adalah kontras, baik kontras pada bahan, irama atau tempo, register atau *ambah-ambahan*. Pada bagian ketiga ini irama dipersempit atau tempo dimajukan menggunakan instrumen yang bernada tinggi yaitu bonang penerus.

Intensitas tepuk tangan dan tabuhan yang lain saling bergantian. Apabila tepuk tangan intensitasnya keras maka instrumen yang lain intensitasnya diperlembut. Demikian sebaliknya, apabila instrumen intensitasnya keras maka tepuk tangan diperlembut. Bagian ketiga ini disajikan kurang lebih empat menit.

Bonangpenerus	. 6 7 6 . 6 7 6 . 6 7 6 . 6 7 2 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 .
Slentem	. . . . . . . . 6 . . 6 . .
Kenong	. . . . . . . . . 6 . . 6
Suwukan	. . . . . . . . . . . 6
Kempul	. . . . . . . . . . . . . . .
Bonangbarung	1 3 6 . . . . . 6 1 3 6 . . . . 6
Genderbarung	. . . 6 1 3 6 . . . . . 6 1 3 6 .

Bonangpenerus	7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 . 6 7 2 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 .
Slentem	. . . . . . . . 6 . . 6 . .
Kenong	. . . . . . . . . 6 . . 6
Suwukan	. . . . . . . . . . . 6
Kempul	. . . . . . . . . . . . . . .
Bonangbarung	1 3 6 . . . . . 6 1 3 6 . . . . 6
Genderbarung	. . . 6 1 3 6 . . . . . 6 1 3 6 .

Bonangpenerus	7 6 . 6 7 6 . 6 7 6 . 6 7 6 . 3 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 .
Slentem	. . . . . . . . . 3 . . 3 .
Kenong	. . . . . . . . . 3 . . 3
Suwukan	. . . . . . . . . . . . . 3
Kempul	. . . . . . . . . . . . . 3
Bonangbarung	5 7 3 . . . . 3 5 7 3 . . . . 3
Genderbarung	. . . 3 5 7 3 . . . . 3 5 7 3 .

Bonangpenerus	2 3 . 3 2 3 . 3 2 3 . 3 . 6 . 3 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 .
Slentem	. . . . . . . . . 3 . . 3 .
Kenong	. . . . . . . . . 3 . . 3
Suwukan	. . . . . . . . . . . . . .
Kempul	. . . . . . . . . . . . . . 3
Bonangbarung	5 7 3 . . . . 3 5 7 3 . . . . 3
Genderbarung	. . . 3 5 7 3 . . . . 3 5 7 3 .

Bonangpenerus	2 3 . 3 2 3 . 3 . 6 . 3 . 6 7 2 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 . 3/6 .
Slentem	. . . . . . . . . 6 . . 6 .
Kenong	. . . . . . . . . 6 . . 6
Suwukan	. . . . . . . . . . . . . . 6
Kempul	. . . . . . . . . . . . . . .
Bonangbarung	1 3 6 . . . . 6 1 3 6 . . . . 6
Genderbarung	. . . 6 1 3 6 . . . . 6 1 3 6 .

Pada bagian ketiga ini diberi variasi tepuk tangan dengan menggunakan konsep cak dengan notasi seperti berikut.

Tepuk I	[ p . p . p . p . p ]
Tepuk II	[ p p . p p . p . ]
Tepuk III	[ p p . p p . p . p . ]

Keterangan p dibaca plak

Transisi dari bagian ketiga menuju ke-empat dilakukan dengan cara mempercepat tempo pada akhir bagian ketiga. Intensitas tabuhan diperkeras dan selanjutnya ditabuh bergetar, kemudian disambung gesekan *biola* dengan nada tinggi disusul dengan pukulan perkusi kayu satu yang mirip dengan pukulan kentongan diikuti pukulan perkusi kayu dua yang mirip dengan kentongan juga. Selanjutnya pukulan kedua perkusi kayu secara bergantian membuat ritme. Pada hitungan kedelapan diikuti kempul nada tinggi. Dengan dasar ritme tersebut bagian keempat masuk. Transisi yang dimaksud seperti berikut.

Perkusi kayu 1	t t t t
Perkusi kayu 2	. t t t t
Kempul	. . . . . p

Keterangan: t dibaca *thok*

**Bagian keempat**

Pada bagian keempat ini dihadirkan instrumen kendang atau *kebuk*. Ini dimaksudkan untuk membangun dinamika dengan cara mengkontraskan bahan dari logam dengan kulit. Untuk menghindari ritme yang monoton, setiap tabuhan instrumen menjadi nada awal dengan cara tabuhan awal bergeser ke tabuhan akhir, tabuhan kedua menjadi tabuhan awal. Dengan cara seperti ini suasana yang ditimbulkan menjadi sangat dinamis. Susunan tabuhan di bagian keempat seperti berikut.

Perkusi kayu 1	[f] t t t
Perkusi kayu 2	. t t t t
Kebuk 1	.b t p p .b .b t p p . dilakukan
Kebuk 2	.b t p p .b .b t . .

Perkusi kayu 1	t t t t
Perkusi kayu 2	. t t t t
Kebuk 1	t p p .b .b t p p .b . dilakukan tiga kali
Kebuk 2	t p p .b .b t p p . .
Kempul	. . . . . 2

Perkusi kayu 1	t t t t
Perkusi kayu 2	. t t t t
Kebuk 1	p p .b .b t p p .b .b . dilakukan tiga kali
Kebuk 2	p p .b .b t p p . .
Kempul	. . . . . 2

Perkusi kayu 1	t t t t
Perkusi kayu 2	. t t t t
Kebuk 1	.b .b t p p .b .b t . dilakukan tiga kali
Kebuk 2	.b .b t p p .b .b . .
Kempul	. . . . . 2 ]]

Bagian ini disajikan tiga *ulihan*.

Transisi dari bagian empat menuju bagian lima dilakukan dengan cara mengulang-ulang akhir bagian keempat pada baris pertama. Setelah itu satu per satu tabuhan instrumen *kebuk* dan kempul menghilang, tinggal pukulan perkusi kayu yang menyajikan ritme serta tabuhan kendang ageng yang berbunyi b. Selanjutnya masuk bagian kelima yaitu dialog musik.

**Bagian kelima**

Bagian kelima masih menggunakan instrumen *kebuk* seperti bagian keempat. Perbedaannya pada bagian keempat, semua penabuh bermain berdasarkan notasi atau partitur sedangkan pada bagian kelima pemain diberi kebebasan untuk berekspresi dengan instrumennya. Oleh sebab itu pada bagian ini disebut dengan dialog musik. Dalam bermain kadang-kadang bertanya dan kadang-kadang menjawab, begitu sebaliknya. Rasa musikalitas pada bagian ini dibangun dengan cara saling merespons sesama instrumen.

Dialog musik disajikan kurang lebih

selama empat menit. Setelah itu instrumen *kebuk* (kendang) membuat ritme  $\frac{3}{4}$  yang selanjutnya disusul dengan tabuhan bonang barung, dan diikuti semua instrumen menyesuaikan menjadi ritme  $\frac{3}{4}$ .

**Bagian keenam**

Bagian keenam merupakan bagian *ending*. Setelah para pemain diberi kebebasan pada bagian kelima, pada bagian ini dikembalikan dengan bermain berdasarkan notasi. Untuk meningkatkan dinamika penyajian dibuat ritme  $\frac{3}{4}$ . Selain itu juga disajikan instrumen bonang barung yang berpasangan dengan slenthem, saron imbal, instrumen *kebuk* untuk memperkuat jalannya ritme. Bagian keenam seperti berikut.

Perkusi kayu 1	t t t
Perkusi kayu 2	. t t t
Kendang	. k b b . b
genjring	. J J J . J
Saron 1	. . . . .
Saron 2	. . . . .
Bonang barung	2 6 1 3 .
Slentem	. . . . . 6

Perkusi kayu 1	t t t
Perkusi kayu 2	. t t t
Kendang	. k b b . b
genjring	. J J J . J
Saron 1	. . . . .
Saron 2	. . . . .
Bonang barung	6 2 3 6 .
Slentem	. . . . . 3

Perkusi kayu 1	t t t
Perkusi kayu 2	. t t t
Kendang	. k b b . b
genjring	. J J J . J
Saron 1	. . . . .
Saron 2	. . . . .
Bonang barung	3 1 2 6 .
Slentem	. . . . . 3

Perkusi kayu 1	t t t
Perkusi kayu 2	. t t t
Kendang	. k b b . b
genjring	. J J J . J
Saron 1	. . . . .
Saron 2	. . . . .
Bonang barung	3 1 2 3 .
Slentem	. . . . . 2

Keterangan: J dibaca tang

*Saxophone, biola* dan *cello* pada bagian ini masih diberi kebebasan membuat lagu, hanya muara lagu tersebut harus menyesuaikan seleh nada *nem* (6), *dhadha slendro* (3), *dhadha pelog* (3) dan *jangga* (2). Waktu penyajian bagian keenam ritme  $\frac{3}{4}$  kurang lebih selama tiga menit. Pada bagian keenam ini diberi variasi tabuhan *genjring* dengan notasi seperti berikut.

Genjring I	[ : .> > > > > : ]
Genjring II	[ :> .> .> .> .> . : ]
Genjring III	[ :> > .> .> .> . : ]

Notasi tabuhan *genjring* model 1

Genjring I	[ : t t t t t : ]
Genjring II	[ : t .t .t .t .t . : ]
Genjring III	[ : t t .t .t .t . : ]

Notasi tabuhan *genjring* model 2

Genjring I	[ . > . > . t t t t . t ]
Genjring II	[ . > > > > t t . t t t t ]
Genjring III	[ . > . > . > . t . t . > . t . t . t t t . ]

Notasi tabuhan *genjring* model 3

Selanjutnya ritme  $\frac{3}{4}$  diubah menjadi ritme  $\frac{2}{4}$  yang dikomando oleh instrumen *kebuk*. Pada saat ini instrumen bonang, kenong, slenthem dan gong berhenti. Instrumen ditabuh lagi setelah ritme menjadi  $\frac{2}{4}$ . Transisi perubahan ritme seperti berikut.

t t t b, t t t b, t t t t, t b

Tabuhan bonang dan slentem ritme  $\frac{2}{4}$

Tabuhan bonang	. .6	13 .2	36 .1
Tabuhan slentem	. 6	. 3	. 3

Tabuhan bonang	26 .1	23 .6
Tabuhan slentem	. 3	. 2

Sebelum menuju ke bagian *ending*, ritme  $\frac{2}{4}$  disajikan kurang lebih selama dua menit.

**Bagian Ending**

*Ending* dikomando oleh salah satu pemain dengan memberi hitungan tu, wa, ga, pada nada *seleh jangga* (2). Setelah satu *ulihan* menuju urutan 1, kemudian satu *ulihan* lagi menuju urutan 2, satu *ulihan* lagi menuju urutan 3. Urutan-urutan tersebut adalah:

Urutan 1	Urutan 2	Urutan 3
. .	. .	. .
. .	. .	. .
. jeng jeng	Jeng jeng jet jeng	. jeng jet
. jeng jeng	jet .	. .

Pada bagian ini semua instrumen memberi tekanan dengan menyesuaikan ritme di atas.

**PENUTUP**

Komposisi *Nirmana Nada Bertautan* ini penyajiannya menggunakan kolaborasi instrumen musik Barat (*saxophone, viola/biola* dan *cello*) dengan gamelan Jawa (*rebab, bonang, slenthem, kempul, kenong, gong, saron, demung, kendang* dan *bedug*) dengan instrumen dari etnis yang lain yaitu *genjring, marakas* serta perkusi kayu. Proses penciptaan musik ini diawali dengan mencari tangga nada alternatif dari gamelan, yaitu dengan cara mengawinkan tangga nada pelog dengan tangga nada slendro. Tangga nada atau modus baru hasil penggabungan dua tangga nada tersebut adalah 6 7 1 2 3 3 5 6. Dari modus tersebut selanjutnya dipilih empat nada dengan urutan 3 5 6 i. Urutan nada ini diangkat menjadi tema dalam garapan musik ini.

Komposisi ini membuktikan bahwa dengan sentuhan kreativitas maka gamelan Jawa sesungguhnya masih dapat dicari alternatifnya untuk dikembangkan dan disesuaikan dengan kondisi jaman dan lingkungannya. Hal ini sekaligus menepis suatu pernyataan beberapa orang bahwa gamelan adalah mahakarya yang sudah sampai pada puncaknya sehingga tidak mungkin diutak-atik lagi.

## DAFTAR PUSTAKA

- A. M. Djelantik,  
1990 *Pengantar Dasar Ilmu Estetika, Estetika Instrumental*. Denpasar: STSI Press,.
- Fajar Sidik dan Aming Prayitna.  
(tt) *Disain Elementer 1*. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia.
- Hanggar Budi Prasetya  
2012 *"Pathet: Ruang Bunyi dalam Karawitan Gaya Yogyakarta"* dalam *Panggung Jurnal Ilmiah Seni & Budaya* Volume 22 No. 1 Januari-Maret 2012.
- Martopangrawit.  
1975 *Pengetahuan Karawitan II*. Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia.
- Prier, Karl Edmund  
1996 *Ilmu Bentuk Musik*, Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Sapardi Djoko Damono  
2012 *Alih Wahana*. Jakarta: Editum.
- Suminto A. Sayuti  
2000 "Membangun dan Mencari Ruang Gaung dalam teks Artistik", pemikiran ulang atas *pointers* yang disampaikan pada acara diskusi tari yang diselenggarakan oleh Saraswati Dance Company pada tanggal 13 Mei 2000 di Gedung Societet Yogyakarta.
- Smith, Jacqueline  
1985 *Komposisi Tari: Sebuah Petunjuk Praktis Bagi Guru* (terjemahan Ben Suharto). Yogyakarta: Ikalasti.
- Sri Djoharnurani  
1999 "Seni dan Intertekstualitas Sebuah Perspektif", Pidato Ilmiah pada Dies Natalis XV Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 23 Juli.
- Sri Hastanto  
1991 "Karawitan: Serba-serbi Karya Ciptaannya" dalam *SENI Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, Vol 1/01, Mei.
- Sumarsam  
2002 *Hayatan Gamelan*. Surakarta: STSI Press