

KEMBANG DESA



Pertanggungjawaban Tertulis Karya Seni

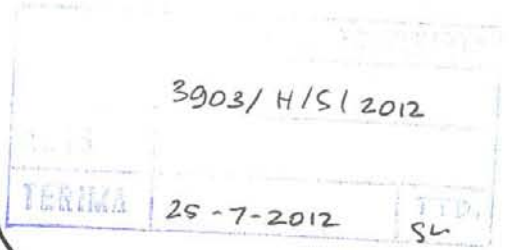
Oleh :

RIBETH NURVIJAYANTO

NIM 08 1032 1015

**PROGRAM STUDI S-1 ETNOMUSIKOLOGI
JURUSAN ETNOMUSIKOLOGI FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA
2012**

KEMBANG DESA



Pertanggungjawaban Tertulis Karya Seni

Oleh :
RIBETH NURVIJAYANTO
NIM 08 1032 1015



**PROGRAM STUDI S-1 ETNOMUSIKOLOGI
JURUSAN ETNOMUSIKOLOGI FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA
2012**

KEMBANG DESA



Pertanggungjawaban Tertulis Karya Seni

Oleh :

RIBETH NURVIJAYANTO

NIM 08 1032 1015

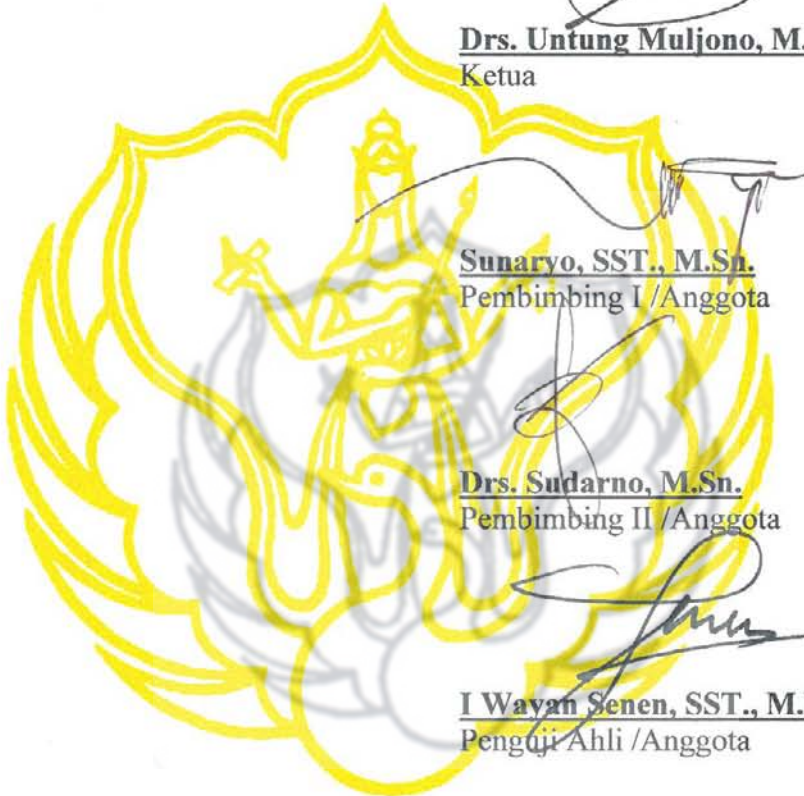
**Tugas Akhir ini Diajukan Kepada Dewan Penguji
Jurusan Etnomusikologi Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia Yogyakarta
Sebagai Salah Satu Syarat Memperoleh Gelar Sarjana Strata 1 Minat Utama
Penciptaan Musik Etnis Dalam Bidang Etnomusikologi
2012**

HALAMAN PENGESAHAN

Tugas Akhir ini telah diterima oleh Tim Penguji
Jurusan Etnomusikologi Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia Yogyakarta
Tanggal 28 Juni 2012



Drs. Untung Muljono, M.Hum.
Ketua



Sunaryo, SST., M.Sn.
Pembimbing I /Anggota

Drs. Sudarno, M.Sn.
Pembimbing II /Anggota

I Wayan Senen, SST., M.Hum.
Penguji Ahli /Anggota



Drs. Joko Tri Laksono, M.A., M.M.
Anggota

Mengetahui,
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia Yogyakarta



Prof. Dr. I Wayan Dana, SST., M.Hum.
NIP. 19560308 197903 1 001

PERNYATAAN

Karya Seni Kembang Desa beserta pertanggungjawaban secara tertulis ini merupakan hasil karya saya sendiri. Belum pernah diajukan untuk memperoleh gelar akademik di perguruan tinggi manapun dan belum pernah dipublikasikan.

Saya bertanggungjawab atas keaslian karya ini, dan saya bersedia menerima sanksi apabila dikemudian hari ditemukan hal-hal yang tidak sesuai dengan isi pernyataan ini.

Yogyakarta, 28 Juni 2012
Yang membuat pernyataan



Ribeth Nurvijayanto
NIM 0810321015

MOTTO

“Jangan menunda untuk menyelesaikan masalahmu”

Ribeth Nurvijayanto
(Juli 2012)



HALAMAN PERSEMBAHAN

Senandung “Kembang Desa”
Dipersembahkan bagi masyarakat seni pertunjukan
Indonesia maupun mancanegara



Dariku untuk anak cucu Siti Hawa di penjuru semesta..

KATA PENGANTAR

Selangkah demi selangkah tapak kehidupan, rintangan demi rintangan mulai terselesaikan. Berganti dengan sebuah langkah untuk kembali ke awal lagi, terjun di masyarakat mengaplikasikan ilmu yang telah ditempa dan belajar pada tingkatan selanjutnya.

Segala gundah, bimbang, resah, susah, senang yang menghiasi dalam proses penciptaan dan terselesaikannya tugas akhir ini usai sudah, terima kasih atas segalanya kepada Tuhan Yang Maha Kuasa. Penulis juga berterima kasih kepada ciptaan-Nya yang sangat indah yaitu perempuan, sehingga menginspirasi penulis untuk mengangkatnya ke dalam suatu komposisi musik “Kembang Desa”. Namun semua ini dapat terselesaikan tentu atas bantuan berbagai pihak, untuk itu penulis ucapkan terima kasih kepada :

1. Bapak Sunaryo, SST., M.Sn. selaku pembimbing I yang telah memancing ide-ide baru, memberikan kritik, saran, serta masukan dalam penulis berkarya dan menyelesaikan tugas akhir ini.
2. Bapak Drs. Sudarno, M.Sn. selaku pembimbing II yang telah memberikan masukan yang berarti bagi kesempurnaan karya ini.
3. Bapak Drs. Untung Muljono, M.Hum. selaku Ketua Jurusan Etnomusikologi yang menjadi motivator selama penulis menempuh studi atas dorongan, kepercayaan, juga diskusi mengenai karya yang sudah dan yang akan penulis buat.
4. Bapak Drs. Joko Tri Laksono, MA., M.M. selaku dosen penguji dan pembimbing studi yang selalu memberi semangat, kritik tajam, saran demi terselesaikannya studi penulis.

5. Bapak I Wayan Senen, SST., M.Hum selaku penguji ahli atas masukan dan saran yang membangun.
6. Seluruh staf pengajar dan karyawan Jurusan Etnomusikologi, juga karyawan/karyawati fakultas Seni Pertunjukan dan rektorat Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
7. Seluruh pendukung “Kembang Desa” dan semua yang pernah mendukung karya ujian penulis mulai dari ujian mata kuliah kreativitas hingga ujian komposisi musik etnis 1, 2, dan 3.
8. Seluruh team produksi pergelaran “Ethnomusiclopedia” yang telah ikhlas meluangkan tenaga, waktu, dan pikiran sehingga karya ini dapat dipergelarkan dengan lancar.
9. Teman-teman mahasiswa Jurusan Etnomusikologi angkatan 2007 sampai 2011 atas kerjasamanya hingga selesai masa studi penulis menempuh derajat strata 1.
10. Orang tuaku Bapak dan Ibu Bejo Hadi Raharjo atas seluruh kesabaran, bimbingan, dan perjuangan kalian dalam membesarkan penulis, juga dukungan baik moral maupun material.
11. Bapak Drs. Supriyadi, PW, M.Sn dan Ibu Dra. Endang Triwijayati selaku pimpinan Bale Tari Wasana Nugraha Yogyakarta dan Musik bambu Thillung, merangkap juga sebagai mertuaku. Telah banyak memberikan motivasi hidup dan diskusi yang membangun bagi penulis.
12. *My Lovely Wife* Galih Prakasiwi, atas segala dukungan, kerjasama, masukan, kritik, saran, perbedaan pendapat, inspirasi, kesetiaan dalam suka-duka, serta kehangatan cintanya.

13. Bidadari kecil sumber penyemangatku, Wienastya Liviaruna, melihat tumbuh kembangmu seperti menemukan semangat baru dalam citaku.
14. Bapak Edi Lationo, atas tangan trampilnya, bambu-bambu itu dapat melantunkan nada-nada indahnyanya.
15. Bapak Drs.Windarmoko Bromo dan ibu, atas pemikiran dan tenaganya membantu proses belakang panggung.
16. Resi Brahmono, rekan yang telah sudi berlama-lama meminjamkan dan mengizinkan prosa lirik “Pengakuan Pariyem”-nya untuk dicorat-coret serta menjadi seksi sibuk dalam pergelaran karya ini.
17. Teman-teman *Thillung* Bale Tari Wasana Nugraha Yogyakarta, yang telah membantu proses pergelaran karya dan pengalaman berkesenian bersama.
18. Seluruh rekan-rekan yang tidak dapat penulis sebutkan satu persatu.

Penulis menyadari bahwa tulisan ini masih jauh dari kesempurnaan. Maka, sudilah kiranya pembaca yang budiman dapat memberi tegur sapa, saran, kritik, serta masukan yang membangun bagi penulisan selanjutnya. Semoga laporan pertanggungjawaban tugas akhir ini dapat memberikan sumbangsih dalam dunia keilmuan khususnya Etnomusikologi.

Yogyakarta, Juni 2012

Penulis

Ribeth Nurvijayanto

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL.....	i
HALAMAN PENGAJUAN.....	ii
HALAMAN PENGESAHAN.....	iii
HALAMAN PERNYATAAN.....	iv
HALAMAN MOTTO.....	v
HALAMAN PERSEMBAHAN.....	vi
KATA PENGANTAR.....	vii
DAFTAR ISI.....	x
DAFTAR GAMBAR.....	xii
DAFTAR LAMPIRAN.....	xiii
ABSTRAK.....	xiv
BAB I PENDAHULUAN	
A. Latar Belakang.....	1
B. Rancangan Bentuk Garapan.....	13
C. Tinjauan Sumber.....	38
1. Tertulis.....	38
2. Diskografi.....	41
D. Tujuan dan Manfaat.....	42
E. Metode Penciptaan.....	43
1. Eksplorasi.....	44
a. Eksplorasi bunyi.....	45
b. Eksplorasi suasana.....	45
c. Eksplorasi vokal.....	46
2. Improvisasi.....	46
a. Improvisasi vokal.....	47
b. Improvisasi sumber penciptaan.....	48
3. <i>Forming</i> (Pembentukan).....	48
BAB II ULASAN KARYA	
A. Rumusan Ide Penciptaan.....	51
B. Analisa Rumusan Ide Penciptaan.....	55
C. Tema.....	58
D. Judul.....	59
E. Landasan Penciptaan.....	60
F. Bentuk (Form).....	66
G. Penyajian.....	67
1. Musikal.....	67
a. Bagian Awal.....	68
b. Bagian Tengah.....	74
c. Bagian Akhir.....	85

2. Nonmusikal.....	102
a. Tata dan teknik pentas.....	102
b. Tata suara.....	104
c. Tata cahaya.....	104
d. Dekorasi dan <i>property</i>	106
BAB III PENUTUP	
A. Kesimpulan.....	109
B. Saran.....	111
SUMBER ACUAN	
A. Tertulis.....	112
B. Internet.....	115
C. Lisan.....	115
LAMPIRAN.....	116



DAFTAR GAMBAR

Gambar 1. Ansambel Gamelan Calung Banyumas	4
Gambar 2. Kesenian Thek-thek Kenthongan	6
Gambar 3. Kesenian Thillung Bale Tari Wasana Nugraha	7
Gambar 4. Sampul depan prosa lirik “Pengakuan Pariyem”	8
Gambar 5. Instrumen Thungger I	16
Gambar 6. Instrumen Thungger II	16
Gambar 7. Instrumen Buntut kethek	17
Gambar 8. Instrumen Thingthung	17
Gambar 9. Kendhang peralon	18
Gambar 10. Calung diatonis	19
Gambar 11. Angklung diatonis	19
Gambar 12. Bedug karet	20
Gambar 13. Struktur desain dramatik kerucut berganda	27
Gambar 14. Grafik dinamika komposisi	35
Gambar 15. Diagram struktur penyajian	50
Gambar 16. Desain <i>stage</i> teater arena FSP ISI Yogyakarta	103
Gambar 17. Tata Letak Instrumen	103
Gambar 18. Tata <i>lighting</i> komposisi “Kembang Desa”	105
Gambar 19. Pola lantai pembawa bokor bunga	107
Gambar 20. Pola lantai pembaca <i>janturan</i>	108

DAFTAR LAMPIRAN

A.	Nama Pendukung	117
B.	Sinopsis	119
C.	Gambar – gambar	
	Gambar 1. Foto ujian seleksi II	120
	Gambar 2. Foto ujian seleksi II	120
	Gambar 3. Foto Pementasan Ujian Tugas Akhir.....	121
	Gambar 4. Foto Pementasan Ujian Tugas Akhir.....	121
	Gambar 5. Foto Pementasan Ujian Tugas Akhir.....	122
	Gambar 6. Foto Pementasan Ujian Tugas Akhir.....	122
	Gambar 7. Foto Pementasan Ujian Tugas Akhir.....	123
D.	Keterangan Singkatan	124
E.	Notasi Komposisi Etnis “Kembang Desa”.....	125
F.	Pamflet Pementasan.....	154

ABSTRAK

“Kembang Desa” merupakan persembahan sebuah komposisi musik etnis didedikasikan kepada perempuan di seluruh penjuru dunia. Kehidupannya yang penuh dengan problematika, pasang surut dinamika menjadi cerita seumur hidupnya. Dari rahim seorang perempuan lah manusia hadir ke dunia, dari perempuan-lah keindahan dan kenikmatan dunia dapat dirasakan. Perempuan akan menjadi seorang ibu, dari ibu maka terlahir seorang anak yang nantinya akan menjadi generasi penerus umat manusia. Kewajiban seorang ibu begitu mulia, bagaikan Ibu Pertiwi yang secara alami selalu siap untuk menampung segala masukan atau buangan, baik yang bersifat positif maupun negatif.

Salah satu fenomena tentang lika-liku kehidupan perempuan tercermin dalam sebuah prosa lirik berjudul Pengakuan Pariyem, Konflik Batin Seorang Wanita Jawa yang menceritakan mengenai tokoh utama, Pariyem dan kehidupannya di tengah keluarga bangsawan. Pariyem seorang pembantu rumah tangga yang merasa bangga karena anak majikannya tertarik dengan tubuh molek Pariyem hingga ia mengandung di luar ikatan pernikahan. Problematika sosial kehidupan perempuan inilah yang disampaikan sebagai tema dalam komposisi musik etnis ini.

Penyajian “Kembang Desa” menggunakan instrumen Thillung sebagai gagasan awal. Berbahan dasar bambu dan merupakan akronim dari “pethilan calung” secara teknis, dapat dikatakan sama dengan Thek-Thek kenthongan yang ada di Banyumas atau penyebutan Asmon di Pubalingga. Namun, dalam ansambel musiknya ditambahkan instrumen *kendhang pralon*, *gambang bilah pring*, *slompret* serta konsep penyajian secara duduk dan pawai. Gagasan awal tersebut dimusikalisasikan dengan beberapa kesenian musik etnis nusantara diantaranya Jenteng Tarawangsa, Tarling (gitar suling), Gamelan Jawa, Macapat Jawa, Rindik Bali, Kolintang. Menyajikan berbagai bentuk nuansa musik etnis meliputi Melayu dan Dayak.

Kata kunci : Perempuan, Problematika, Thillung.

BAB I

PENDAHULUAN



A. Latar Belakang

Seni dapat mempengaruhi jiwa seseorang untuk tampil berekspresi menembus imajinasi kreatif tanpa batas dalam batin dan pikiran orang itu sendiri. Melalui pemikiran-pemikiran yang cerdas ditambah dengan kemampuan intuisi yang senantiasa berkembang, seseorang akan terus mempertanyakan suatu hal yang dianggap memiliki masalah berkaitan dengan kreatifitas analisa berfikir. Ada kalanya, seni dihubungkan dengan sebuah pernyataan bahwa seni itu indah. Pernyataan tersebut merupakan perjalanan seni untuk mencari identitas, bagaimana sifat seni itu.

Istilah *fine art* atau seni murni dalam abad ke delapan belas menggeser *mindset* bahwa bukanlah seni yang berpenampilan rumit dan memerlukan keterampilan tinggi melainkan seni yang indah, seni yang lebih mementingkan keindahan daripada kegunaannya.¹ Masyarakat kita menjadikan seni dalam ikatan kebudayaannya, melebur menjadi sebuah warisan nenek moyang dalam pola pikir atau berperilaku, baik individu maupun kelompok.

Kebudayaan sebagai keseluruhan hidup manusia yang kompleks, meliputi hukum, seni, moral, adat istiadat, dan segala kecakapan lain yang diperoleh manusia sebagai anggota masyarakat.² Pernyataan tersebut dapat disimpulkan bahwa budaya dipengaruhi oleh kehidupan manusia, sebab budaya itu muncul dari

¹Soedarso SP, *Trilogi Seni Penciptaan Eksistensi dan Kegunaan Seni* (Yogyakarta : Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2006), p.10.

²Suwardi Endraswara, *Metode, Teori, Teknik Penelitian Budaya Ideologi, Epistemologi dan Aplikasi* (Sleman: Pustaka Widyatama, 2006), pp.20—21.

kebiasaan atau gaya hidup masyarakat suatu wilayah. Dapat juga diantara keduanya yaitu budaya dan kehidupan manusia saling mempengaruhi. Kehidupan tidak ada kebudayaan dan sebaliknya budaya tanpa masyarakat pendukungnya akan berjalan statis, tidak akan pernah dinamis.

Life style suatu kaum masyarakat satu dengan yang lain akan saling mempengaruhi apabila memiliki *background* (latar belakang) budaya yang sama. Gaya hidup masyarakat pesisir sepanjang pantai utara Pulau Jawa memiliki persamaan. Begitu juga yang tinggal di pedalaman Kalimantan. Produk-produk intelektual mereka tercermin dalam bentuk hasil seni yang tampak atau tidak, yang disengaja maupun tidak, tetapi nilai estetika tampak dalam imajinasi.

Mudji Sutrisno dan Hendar Putranto berpendapat salah satu penggunaan istilah budaya adalah yang mencoba memetakan khazanah kegiatan intelektual dan artistik sekaligus produk-produk yang dihasilkan (film, benda-benda seni dan teater). Penggunaan pernyataan ini kerap diidentikkan dengan istilah “kesenian” (*the arts*).³

Kreativitas sebagai gerak maju atau gerak meninggi, tentulah memerlukan dasar untuk berpijak. Dasar itu berupa hasil-hasil kegiatan di sepanjang jalur yang sudah ditempuh oleh masyarakat dari generasi ke generasi yang terdahulu, yang sudah terwujud sebagai tradisi dalam kebudayaannya.⁴

³Mudji Sutrisno dan Hendar Putranto (Ed), *Teori-Teori Kebudayaan* (Yogyakarta: Kanisius, 2005), p.318.

⁴Yus Rusyana, “Menjadikan Tradisi Sebagai Tumpuan Kreativitas” dalam Endang Caturwati (Ed), *Tradisi Sebagai Tumpuan Kreativitas Seni* (Bandung: Sunan Ambu Press, 2008), p.5.

Pemaparan tentang budaya secara luas mengerucut pada sebuah objek pembahasan tentang seni pertunjukan etnis nusantara. Memahami budaya etnik tidak dapat dipisahkan dari sistem kepercayaan religi masing-masing suku. Wujud-wujud seni etnik merupakan manifestasi dari kepercayaan religi-nya.⁵ Kesenian tradisi yang pada masanya memiliki pendukung dan eksistensi. Produk seni pertunjukan yang diciptakan suku-suku di nusantara merupakan buah dari sistem kebudayaan religi. Religi adalah pondasi dari kehidupan masyarakat untuk membangun norma-norma hidupnya. Maka muncul seni-seni pertunjukan yang mengandung unsur- unsur religi.

Musik lahir bukan karena alasan pribadi saja. Sejarah, alam, dan lingkungan budaya serta pengalaman pribadi mempengaruhi terbentuknya suatu wacana musik pada seseorang atau masyarakat tertentu.⁶ Demikian halnya dengan musik etnis kita, selalu berevolusi seiring perkembangan zaman dan tingkat kecerdasan musikal masyarakat pemiliknya. Musik tradisi perlahan mulai mengalami pergeseran eksistensi, fungsi, dan teknis, *step by step* tetapi pasti. Fenomena seperti ini merupakan dilema bagi seorang seniman musik, apakah terus bertahan dengan problematika sosial atau mengembangkan secara idealis.

Kini, fenomena semacam ini dapat ditemukan dalam kesenian-kesenian rakyat yang kurang memiliki masyarakat pendukung yang kelak menjadi pewaris kesenian tersebut. Setiap periode pasti memiliki *style* (gaya), corak, serta ragam tertentu, hal itu akan terus berjalan menyesuaikan dengan situasi dan kondisi masyarakat pemiliknya.

⁵Sri Hastanto dan Jacob Sumardji, *Taksonomi Seni Gambaran Seni dan Penjabarannya* (Surakarta: ISI Press Surakarta, 2007), p.2.

⁶Suka Harjana, *Musik Kontemporer Dulu dan Kini*, (Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2003), p.37.

Kesenian Calung Banyumas adalah bagian kekayaan budaya nusantara milik masyarakat eks-karesidenan Banyumas, meliputi kabupaten Banyumas, Purbalingga, Cilacap, dan Banjarnegara. Kesenian rakyat ini berwujud seni musik dengan media gamelan *calung*, terdiri dari beberapa instrumen seperti *gambang barung*, *gambang penerus*, *dhendem*, *kethuk kenong*, *kendhang*, *gong bumbung*, ditambah dengan *sindhen* atau vokal. Gamelan *calung* pada umumnya menggunakan tangga nada pentatonis atau *laras slendro*. Di dalam penyajiannya memainkan *gendhing-gendhing* Banyumasan. Selain itu juga untuk mengiringi kesenian Lengger Banyumasan.

Keseluruhan instrumen (kecuali *kendhang*) terbuat dari bambu dengan *timbre* atau warna suara *soft* (lembut). Instrumen Calung Banyumas serupa dengan instrumen-instrumen musik dari etnis lain nusantara seperti : *calung jinjing* dan *calung buhun* dari Jawa Barat, *krumpyung* dari Kulon Progo Yogyakarta, *angklung paglak* Banyuwangi, *rindik* dan *jegog* dari Bali. Secara organologis hampir sama, namun bahan dasar bambu dan konsep penyajian berbeda. Masing-masing daerah memiliki *style* musikal sendiri-sendiri.



Gambar 1. Ansambel Calung Banyumas
(Foto : Supriyadi PW, Oktober 2006)

Kebudayaan tidaklah bersifat statis, namun kebudayaan dapat selalu berubah. Tanpa ada gangguan dari masuknya kebudayaan unsur asing sekalipun, budaya dalam masyarakat akan berubah seiring dengan berlalunya waktu.⁷ Kita tidak tahu apa yang terjadi pada diri kita esok. Manusia hanya bisa mengkonsep kegiatan yang akan dilakukan, sedangkan waktu yang akan menjawabnya. Kita boleh saja yakin pada sebuah teori, tetapi tidak semua teori bertahan pada perkembangan jaman.

Realita yang terjadi berdasarkan pernyataan di atas tercermin dalam perkembangan eksistensi kesenian Calung Banyumas yang mengalami perubahan yang dilakukan oleh masyarakat pendukungnya. Tahun 1990 muncul kesenian *Thek-thek* kenthongan dan musik Asmon (Asal Moeni) dari Purbalingga yang menjadi cikal bakal perkembangan musik baru bersumber dari gamelan Calung Banyumas. Kesenian ini merupakan perkembangan dari gamelan *calung*, bentuk instrumen, teknik permainan, dan lagu-lagu yang disajikan lebih sederhana. Tangga nada yang digunakan adalah diatonis mayor dan minor. Penambahan instrumen *angklung*, *suling*, *bedug* karet, dan *tripok* menjadi alternatif untuk membedakan dengan gamelan *calung*.

⁷Carol R. Ember dan Malvin ember, "Konsep Kebudayaan: Kebudayaan Selalu Berubah" dalam T.O Ihromi (Ed), *Pokok-pokok Antropologi Kebudayaan*, (Jakarta: Yayasan Obor, 2006), p.32.



Gambar 2. Kesenian Thek-thek Kenthongan

(Foto : Ribeth, Desember 2009)

Hasil kreativitas ini mendapat respon positif masyarakat Banyumas dan sekitarnya. Gamelan *calung* terutama pada instrumen gambang identik dengan teknik pukulan yang rumit seperti *nggambang*, *ngadal*, *ngoncel*, *imbal-imbalan*, *mlebu-metu*, dan *ngentrungi*, serta garap *gendhing* sesuai dengan gaya khas Banyumasan. Oleh sebagian masyarakat Banyumas terutama generasi muda, kemungkinan besar dianggap sulit dipelajari dan ketinggalan dengan musik-musik populer.⁸

Tahun 2006, perkembangan musik *Thek-thek* kenthongan dan Asmon merambah ke Yogyakarta, sehingga terbentuk kelompok musik bambu Thillung (*Pethilan Calung*) dari Bale Tari Wasana Nugraha Yogyakarta pimpinan Drs. Supriyadi PW, M.Sn. Secara teknis, dapat dikatakan sama dengan musik bambu yang ada di Banyumas, namun dalam ansambel musiknya ditambahkan instrumen *kendhang* peralon, *gambang pring*, *slompret* serta konsep penyajian secara duduk dan pawai. Tangga nada yang dipakai diatonis mayor dan minor, serta tangga nada pentatonis *slendro*.

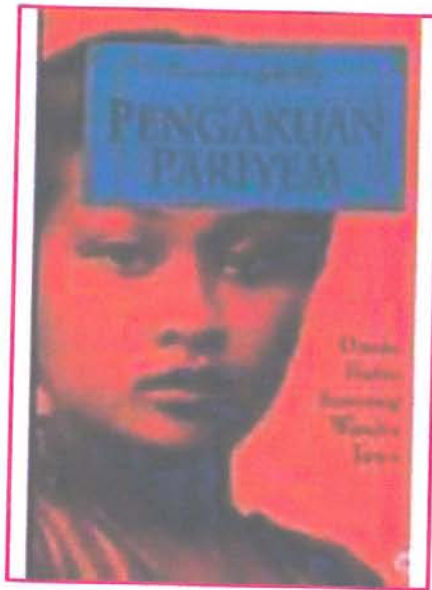
⁸Edi Lationo, wawancara tanggal 1 April 2012 di Bale Tari Wasana Nugraha Sewon Bantul Yogyakarta, diizinkan untuk dikutip.



Gambar 3. Kesenian Thillung Bale Tari Wasana Nugraha Yogyakarta
(Foto : Ribeth, Juni 2009)

Perpaduan kesenian inilah (Thek-thek, Asmon, dan Thillung) yang menjadi gagasan awal untuk menyajikan komposisi penciptaan musik etnis tugas akhir minat utama penciptaan musik etnis jurusan Etnomusikologi ISI Yogyakarta. Gagasan awal tersebut dimusikalisasikan dengan beberapa kesenian musik etnis nusantara diantaranya Jenteng Tarawangsa dan Tarling (gitar suling) dari Jawa Barat, Gamelan Jawa, Macapat Jawa, Rindik Bali, Kolintang. Menyajikan berbagai bentuk nuansa musik etnis meliputi Jawa, Bali, Sunda, Melayu, dan Dayak.

Melalui beberapa media musik etnis tersebut, penulis mengimplementasikan ke dalam konsep musik dengan tema problematika sosial kehidupan perempuan. Mengambil dari sebuah prosa lirik berjudul “Pengakuan Pariyem, Dunia Batin Seorang Wanita Jawa” karangan Linus Suryadi Agustinus. Buku ini mengisahkan tentang kejadian nyata seorang wanita bernama Maria Madgalena Pariyem pada pertengahan Oktober tahun 1980 di Yogyakarta.



Gambar 4. Sampul depan prosa lirik
 “Pengakuan Pariyem Dunia Batin Seorang Wanita Jawa”

Maria Magdalena Pariyem adalah seorang pembantu rumah tangga keluarga bangsawan yang bernama Kanjeng Raden Tumenggung Cokro Sentono. Pariyem berasal dari Wonosari, Gunung Kidul, Yogyakarta. Saat masa pengabdianya, dia menjalin hubungan asmara dengan Raden Bagus Ario Atmojo, putra sulung majikannya, hingga menanamkan janin di dalam perutnya. Meskipun demikian Pariyem tidak ingin meminta pertanggungjawaban Ario Atmojo, bahkan ia justru bangga berkedudukan sebagai seorang *batur* (pembantu rumah tangga) namun dapat bersentuhan tubuh dengan bangsawan. Adik perempuan Ario Atmojo adalah orang pertama yang mengetahui tentang kehamilan Pariyem. Peristiwa itu dilaporkan kepada Cokro Sentono tanpa sepengetahuan Pariyem.

Pada malam hari, setelah selesai makan Pariyem disidang oleh Raden Tumenggung Cokro Sentono. Di dalam persidangan itu Pariyem merasa takut dan memunculkan segala prasangka buruk. Ia berpikir bahwa nanti akan diusir majikannya. Ternyata prasangka itu adalah tidak benar. Anak dalam perut

Pariyem diakui sebagai cucu dari Raden Tumenggung Cokro Sentono, tetapi dengan berbagai syarat. Syarat itu adalah selama mengandung hingga melahirkan Pariyem harus tinggal di rumah asalnya Wonosari Gunung kidul dan setelah anaknya sudah berusia satu tahun, Pariyem harus meninggalkan anaknya untuk mulai bekerja lagi. Pariyem pun menyanggupinya.

Berdasarkan penjabaran diskripsi di atas, dapat dikaji bahwa Pariyem mengalami konflik batin yaitu :

1. Kisah cinta yang tabu antara pembantu dan majikan.
2. Kesetaraan serta rasa kekeluargaan antara pembantu dan keluarga majikan.
3. Kegelisahan Pariyem atas keberadaannya di keluarga Cokro Sentono karena kehamilannya.
4. Konflik batin Pariyem atas naluri keibuan, pengabdian, serta tanggung jawabnya.

Kasus yang dialami Pariyem dapat dikatakan sebagai realita kehidupan perempuan desa yang mengalami pergeseran norma. Pariyem yang memiliki latar belakang pekerjaan sebagai pembantu rumah tangga atau dalam strata sosial rendah, merasa bangga karena mengandung buah cinta dengan anak majikan yang golongannya *ningrat* atau bangsawan. Dia (Pariyem) tidak menuntut tanggung jawab, tetapi justru merasa senang karena kelak anaknya nanti menjadi anak bangsawan yang diharapkan mengangkat derajat keluarganya. Namun hal ini justru menimbulkan pertanyaan dan pernyataan, dimanakah letak kehormatan dan penghormatan sebagai kaum perempuan?

Memang, pada dasarnya Pariyem mengalami pergolakan budaya *partriarkal* yang menjadikan kaum laki-laki sebagai penyebab kekerasan terhadap perempuan yang mengerikan, sering kali pun mengarah pada perbuatan *seksualitas*. Tubuh sudah tidak dihargai apalagi jiwa perempuan.⁹ Kenyataannya Pariyem juga merasa senang dan tidak meminta pertanggungjawaban ketika dia hamil oleh perbuatan anak majikannya. Ilham yang didapat dari kejadian yang dialami Pariyem mengindikasikan kenyataan dalam masyarakat akan tidak hati-hati dalam mengarungi kehidupan. Seharusnya cipta, rasa, karsa, akal pikir menjadi tonggak untuk mengatur *step by step* kehidupan.

Kaum perempuan dapat dikatakan memiliki kekuatan untuk membangkitkan fantasi dan inspirasi positif maupun negatif bagi laki-laki. Inspirasi tersebut terlahir dari anatomi tubuh, maupun dari perjuangan hidup mereka untuk mencapai kebijaksanaan seorang perempuan. Pencapaian tingkat kebijaksanaan perempuan dihadapkan dalam pencarian jati diri, mencintai, dicintai, terluka, menangis, bahagia, dan sebagainya.¹⁰ Disisi lain, kehadiran perempuan terkadang hanya sebagai pemuas nafsu lelaki. Fenomena seperti itu sering kita jumpai seperti pada kasus *eksploitasi* perempuan dan kekerasan *seksual*. Namun, belum tentu sesungguhnya mereka mau menerima perlakuan seperti itu.

Perempuan merupakan bentuk visual dari wujud keindahan jika ditelaah secara mendalam. In Bene Ratih mengemukakan, inspirasi dari perempuan terbagi menjadi tiga kata yaitu estetika, tubuh, dan perempuan.

⁹In Bene Ratih, "Perempuan dan Teater" dalam Mudji Sutrisno dan Hendar Putranto (Ed), *Teori-Teori Kebudayaan* (Yogyakarta: Kanisius, 2005), p.329.

¹⁰*Ibid*, p.318.

1. Estetika merupakan filosofi mengenai filsafat sifat dan persepsi terhadap karya seni, baik itu obyek seni yang *natural object* (alami) atau *artificial object* (karya cipta manusia).
2. Jasad manusia terdiri dari ujung rambut sampai kaki itulah yang dinamakan tubuh. Ada atau tanpa roh, tubuh tetaplah tubuh. Namun, tubuh bekerja dengan bantuan roh, tanpa roh tubuh perlahan akan musnah.
3. Kata “perempuan” dalam bahasa Indonesia berasal dari kata “empu” yang merujuk pada gelar kehormatan “yang dituankan sebagai berkemampuan” atau orang yang ahli. Menunjuk kata “perempuan” lebih menunjuk seseorang dalam konteks eksistensi dirinya daripada penyebutan wanita (sebutan bagi perempuan dewasa atau sebutan profesi).

Estetika tubuh perempuan sebagai karya *natural object* (seni alami) dilihat dari anatomi, simbolik, semiotik, modal, otoritas, fotografi. Perempuan mengalami otoritas tubuhnya sebagai sesuatu yang estetis.¹¹ Bentuk estetis dari jasad perempuan merupakan keindahan yang tampak dari luar, yang dapat menimbulkan fantasi jika dipandang dari satu perspektif. Butuh pengertian dan wawasan ilmu untuk menginterpretasikan bentuk fisik perempuan sebagai sesuatu yang estetis dari sudut pandang seni.

Perempuan dengan semua cerita dibalik sosoknya, akan memberi petunjuk lahir dan batin hidup bagi semua orang. Batin yang terusik ketika melihat perempuan cantik, menimbulkan perasaan besar dalam diri kemudian menjadi sebuah hawa nafsu. Faktor inilah yang sulit untuk dihilangkan dalam kehidupan sehari-hari. Maka, dibutuhkan suatu pemahaman terhadap perempuan dari

¹¹*Ibid*, p.319.

persepsi kebatinan atau nonfisik. Diharapkan kaum lelaki akan memahami bahwa perempuan dan laki-laki memiliki kapasitas hak dan kewajiban serta derajat yang sama dihadapan Tuhan Yang Maha Esa.

Terlintas di benak penulis, cara yang tepat, berdasarkan nurani, langkah yang semestinya dilakukan kaum laki-laki untuk menghargai perempuan. Penulis mengumpamakan perempuan sama seperti sosok “ibu” dan yang menjadi “ibu” adalah ibu kandung sendiri. Lewat perumpamaan inilah, penulis mengharapkan dapat membayangkan dan memberikan penghormatan kepada perempuan, sama seperti ketika menghormati ibu kandung sendiri. Ibu yang merupakan lambang kesuburan tentu tidak akan mandul dalam menciptakan sarana yang efektif sehingga anak-anak, buah jasmaniah dan rohaniah, tidak akan kering dalam proses menjadi anggota masyarakat.¹²

Perempuan memang telah dikaruniai Tuhan kodrat yang unik sehingga pada masa *grhasta* (masa kedua), ia harus melakukan kewajiban (dharma) pokok yaitu mendampingi suami, mengandung, melahirkan anak, mengasuh anak, dan mengatur rumah tangga. Kiranya, kewajiban seorang ibu seperti ini begitu mulia, bagaikan Ibu Pertiwi yang secara alami selalu siap untuk menampung segala masukan atau buangan, baik yang bersifat positif maupun negatif.¹³

Weda Smrti buku IX nomor 27 menyebutkan sebagai berikut :

“*Upadanamapatyasya jatasya paripalanam, pratyaham lokayatrayah praktyasam strinibandhanam*”. Kelahiran daripada anak-anak pemelihara terhadap mereka yang lahir itu dan kehidupan nyatanya wanitalah yang menyebabkannya.¹⁴

¹²Hans J.Daeng, *Manusia, Kebudayaan, dan Lingkungan Tinjauan Antropologis* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2008). p.115.

¹³I Wayan Senen, *Perempuan dalam Seni Pertunjukan Bali* (Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta, 2005), p.26.

¹⁴*Ibid*, p.19.

Perempuan ditinjau dari peran reproduksi mempunyai dua pengertian, yaitu reproduksi biologis dan sosial. Reproduksi biologis yaitu peran perempuan sesuai dengan kodrat seperti mengandung, melahirkan, dan menyusui. Reproduksi sosial yaitu peran dalam memproduksi tenaga untuk keperluan keluarga dalam rumah tangganya.¹⁵

Alam menyediakan unsur-unsur yang baik untuk dikomposisikan, alam menyediakan diri untuk ditiru sebagaimana disebutkan oleh orang-orang Yunani kuno sebagai *mimesis*, seni adalah tiruan alam.¹⁶ Peristiwa yang tampak maupun abstrak yang dapat di tangkap oleh panca indera adalah sumber rangsangan untuk melakukan proses kreativitas. Sebuah gambaran fenomena kehidupan manusia yang tertuju pada realita hidup perempuan dibalik konflik batinnya menjadi landasan terciptanya karya seni ini.

B. Rancangan Bentuk Garapan

Seni adalah karya manusia dengan segala piranti budaya yang menyertainya. Sehingga masuk akal bila berbicara musik nusantara, sudah selayaknya menyertai kajian lokalitas dan khasanah tempat asalnya.¹⁷ Daya musikal dari garapan karya ini tidak lepas dari latar belakang budaya musik dari penulis, yaitu menggunakan pijakan etnis Jawa khususnya Jawa Tengah dan Yogyakarta. Pijakan etnis Jawa dirasa mampu menjadi media untuk memusikalisasikan ide-ide dari rangsang awal karya ini. Unsur-unsur etnis akan

¹⁵Nani Sri Prihatini, "Ekspresi Perempuan dalam Seni Pertunjukan" dalam Endang Caturwati (Ed), *Pesona Perempuan dalam Sastra dan Seni Pertunjukan* (Bandung: Sunan Ambu Press, 2009), p.136.

¹⁶Soedarso Sp, *Trilogi Seni Penciptaan Eksistensi dan Kegunaan Seni* (Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta, 2006), p.29.

¹⁷Djohan, *Respons Emosi Musikal* (Bandung: CV. Lubuk Agung, 2010), p.125.

mengambil dari sisi instrumen, bahasa, dan garap komposisi musik lokal geniusnya. Meskipun dalam pengolahan garap musikalnya memasukan unsur musikal etnis lain, nuansa Jawa tetap menjadi pijakan etnis yang paling utama.

Bentuk garapan dari karya ini adalah kolaborasi, terbagi menjadi beberapa unsur yaitu instrumentasi serta nuansa musikal dalam satu balutan etnis yaitu Jawa. Kolaborasi bentuk musikal karya ini bertujuan untuk menciptakan dinamika, supaya tidak monoton dalam arti tidak terpaku dalam satu etnis saja.

Media instrumen yang digunakan dalam karya ini sebagian merupakan hasil inovasi dari ansambel gamelan Calung Banyumas, dan Thek-thek kenthongan. Instrumen-instrumen dibuat oleh seorang perajin instrumen musik bambu dari Purbalingga Jawa Tengah bernama Edi Lationo. Melalui tangan kreatif beliau, terciptalah ansambel Thillung yang digunakan sebagai media instrumen dalam penggarapan karya ini.

Proses pembuatan instrumen-instrumen tersebut memakan waktu kurang lebih dua tahun. Waktu yang lama untuk membuat seperangkat ansambel instrumen musik. Tahapan demi tahapan mulai dari pemilihan bambu, proses pengeringan sampai pembuatan perlu ketelitian. Bambu yang digunakan adalah bambu jenis *wulung* atau bambu hitam yang sudah tua. Pemilihan bambu ini didasarkan pada warna suara serta karakteristik bambu yang tidak mudah *bubukan* atau rapuh.

Cara membuat ansambel ini melewati beberapa tahapan. Pertama, pengeringan dengan cara *ditarang* atau dipanggang di atas asap selama kurun waktu minimal enam bulan. Bertujuan untuk menghilangkan kadar air yang ada di dalam bambu, supaya suara yang dihasilkan nyaring dan tidak cepat berubah

setelah dilaras. Kedua, pelarasan dengan menggunakan *babon* atau induk nada dari instrumen keyboard dengan tangga nada do : A. Pemilihan in A dimaksudkan untuk mengantisipasi nada-nada tinggi serta memberikan kemudahan bagi vokalis dalam menyanyikan lagu dengan tonika do : A.

Berdasarkan organologi, nama-nama instrumen Thillung dapat digolongkan ke dalam klasifikasi *idiophones*, *membranophones*, dan *aerophones*. Berikut pemaparan klasifikasi organologi instrumen Thillung :

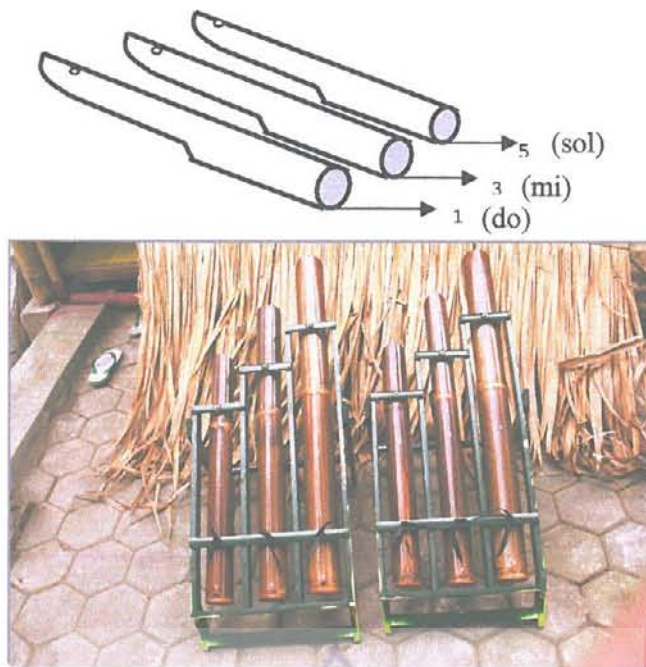
1. *Idiophones*, bahan sumber bunyi padat semacam kayu, logam, dan lain sebagainya baik yang keras maupun elastik yang dapat berbunyi tanpa bantuan membran.¹⁸ Instrumen yang tergolong klasifikasi tersebut antara lain *thungger*, *buntut kethek*, *thing-thung*, *gambang calung*, dan *angklung*.
2. *Membranophones* yaitu sumber bunyi yang berasal dari selaput yang dibentangkan.¹⁹ Instrumen membranophones dalam ansambel Thillung adalah *kendhang peralon* dan *bass bedug karet*.
3. *Aerophones* berarti sumber bunyi yang berasal dari pergeseran udara.²⁰ Instrumen yang digunakan adalah suling bambu dan suling keramik.

Nada-nada yang digunakan dalam instrumen *thungger*, *buntut kethek*, *thing-thung*, terdiri dari tiga sampai empat nada saja. Setiap instrumen terbagi atas tangga nada diatonis mayor dan minor. Berikut nada-nada dan gambar instrumen Thillung :

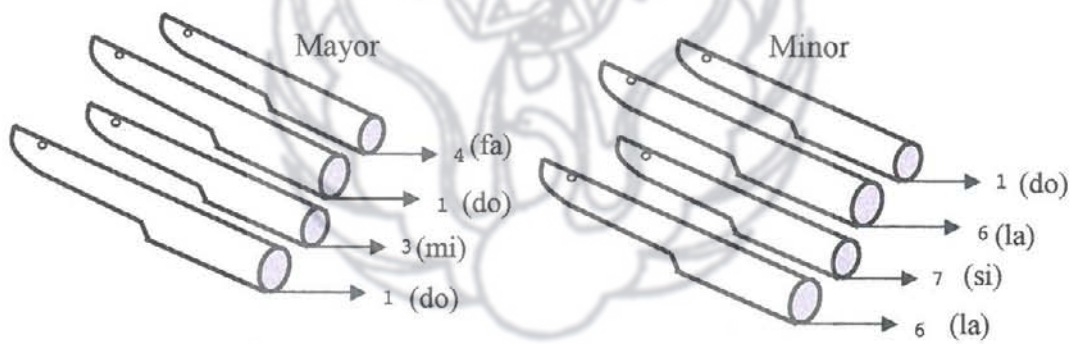
¹⁸Sri Hendarto dan Sri Hastanto, *Organologi dan Akustika I & II* (Bandung: Lubuk Agung, 2011), p.4.

¹⁹*Ibid.*

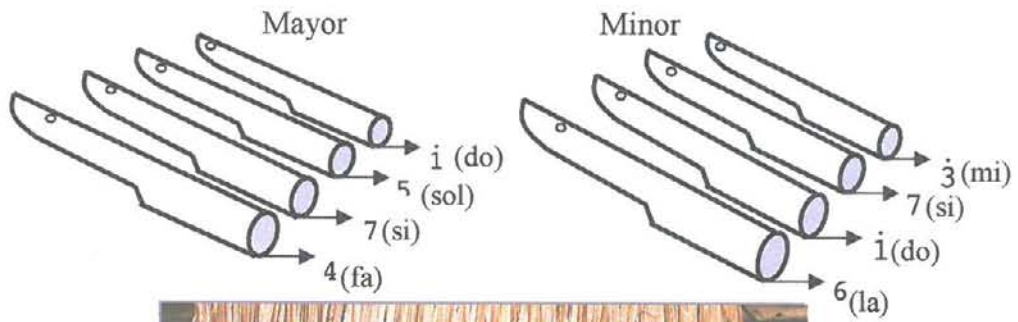
²⁰*Ibid.*



Gambar 5. Instrumen Thungger I
(Foto : Giar Gardan, Juli 2012)

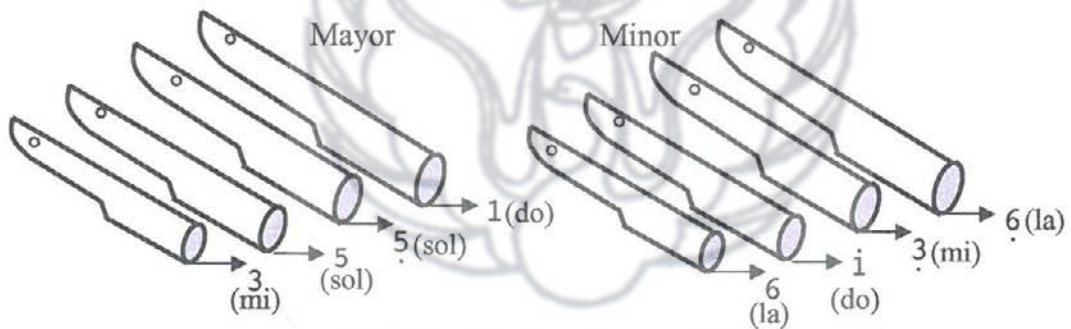


Gambar 6. Instrumen Thungger II
(Foto : Giar Gardan, Juli 2012)



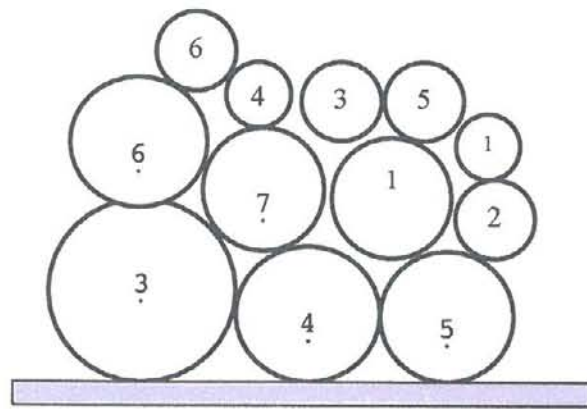
Gambar 7. Instrumen Buntut Kethek

(Foto : Giar Gardan, Juli 2012)



Gambar 8. Instrumen Thingthung

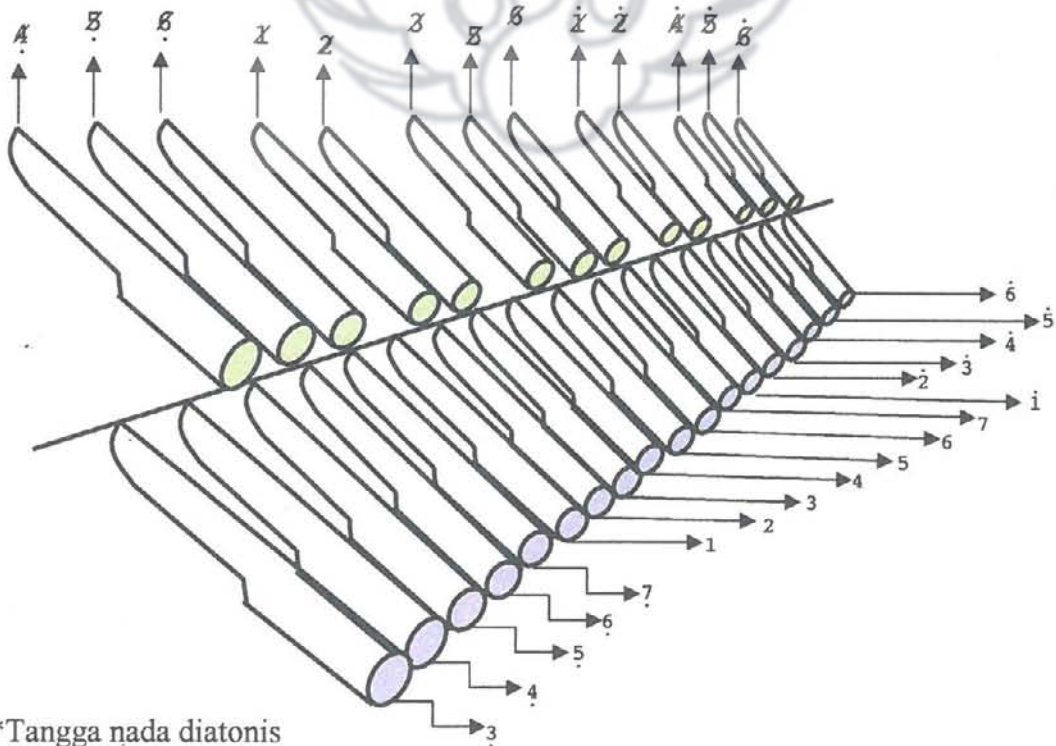
(Foto : Giar Gardan, Juli 2012)



*Tangga nada diatonis



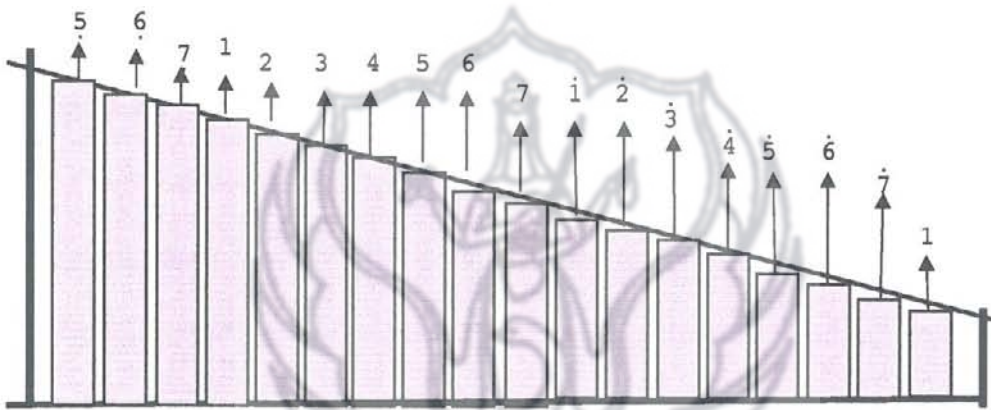
Gambar 9. Kendhang peralon
(Foto : Giar Gardan, Juli 2012)



*Tangga nada diatonis



Gambar 10. Calung diatonis
(Foto : Giar Gardan, Juli 2012)



Gambar 11. Angklung diatonis
(Foto : Giar Gardan, Juli 2012)



Gambar 12. Bedug karet

(Foto : Giar Gardan, Juli 2012)

Instrumen lain yang dikolaborasikan dengan ansambel musik Thillung dalam karya ini diantaranya *saron pelog*, *kulanter*, gitar akustik, bass elektrik, simbal, *triangel*, *sape*, dan *rebab*.

Teknik dasar tabuhan atau permainan instrumen-instrumen Thillung yaitu *imbal-imbalan* dan *ngethuk*. Sebagai pembawa melodi lagu adalah instrumen *calung* dan *angklung*. Tugas dari *kendhang* peralon sama dengan *kendhang* di ansambel gamelan sebagai *pamurba irama*. *Pamurba irama* berarti yang berkuasa memimpin jalannya irama. Segala seluk-beluk irama membuat seseg, memindah irama mutlak dibawah pimpinan *kendhang*.²¹ Berikut notasi teknik tabuhan dasar instrumen-instrumen Thillung :

Pukulan ritmis *kendhang* peralon :

²¹Martopangrawit, *Pengetahuan Karawitan* (Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia, 1975), p.5.

Bagian membran karet : $\underset{\cdot}{b}$ $\overline{\underset{\cdot}{p}}$ $\overline{\overline{\overline{p p p}}}$ $\overline{\overline{p p}}$ $\overline{\underset{\cdot}{b}}$ $\overline{\underset{\cdot}{p}}$ $\overline{\overline{\overline{p p p}}}$ $\overline{\underset{\cdot}{p}}$

Bagian *kulanter* : $\overline{\underset{\cdot}{p}}$ $\overline{\underset{\cdot}{t p}}$ $\overline{\underset{\cdot}{p}}$ $\overline{\underset{\cdot}{t p}}$ $\overline{\underset{\cdot}{p}}$ $\overline{\underset{\cdot}{t p}}$ $\overline{\underset{\cdot}{p}}$ $\overline{\underset{\cdot}{t p}}$

Teknik pukulan *Thungger* I mayor

Tangan kanan : $\overline{3}$ $\overline{3}$ $\overline{3}$ $\overline{3}$ $\overline{5}$ $\overline{5}$ $\overline{5}$ $\overline{5}$

Tangan kiri : $\overline{\overline{3.3}}$ $\overline{\underset{\cdot}{.3}}$ $\overline{\overline{3.3}}$ $\overline{\underset{\cdot}{.3}}$ $\overline{\overline{5.5}}$ $\overline{\underset{\cdot}{.5}}$ $\overline{\overline{5.5}}$ $\overline{\underset{\cdot}{.5}}$

Teknik pukulan *Thungger* I minor

Tangan kanan : $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{3}$ $\overline{3}$ $\overline{3}$ $\overline{3}$

Tangan kiri : $\overline{\overline{1.1}}$ $\overline{\underset{\cdot}{.1}}$ $\overline{\overline{3.3}}$ $\overline{\underset{\cdot}{.3}}$ $\overline{\overline{1.1}}$ $\overline{\underset{\cdot}{.1}}$ $\overline{\overline{3.3}}$ $\overline{\underset{\cdot}{.3}}$

Teknik pukulan *Thungger* II mayor

Tangan kanan : $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{3}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{3}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{3}$

Tangan kiri : $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\overline{4}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{4}$ $\overline{\cdot}$

Teknik pukulan *Thungger* II minor

Tangan kanan : $\overline{\underset{\cdot}{6}}$ $\overline{\underset{\cdot}{6}}$ $\overline{\underset{\cdot}{6}}$ $\overline{\underset{\cdot}{7}}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{\underset{\cdot}{7}}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{\underset{\cdot}{7}}$

Tangan kiri : $\overline{\underset{\cdot}{6}}$ $\overline{\underset{\cdot}{6}}$ $\overline{\underset{\cdot}{6}}$ $\overline{\underset{\cdot}{6}}$ $\overline{1}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{1}$ $\overline{\cdot}$

Teknik pukulan *Buntut kethek* mayor

Tangan kanan : $\overline{\underset{\cdot}{i}}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{5}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{\underset{\cdot}{i}}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{5}$ $\overline{\cdot}$

Tangan kiri : $\overline{\cdot}$ $\overline{4}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{7}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{4}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{7}$

Teknik pukulan *Buntut kethek* minor

Tangan kanan : $\overline{\underset{\cdot}{3}}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{7}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{\underset{\cdot}{3}}$ $\overline{\cdot}$ $\overline{7}$ $\overline{\cdot}$

Tangan kiri : $\overline{\cdot}$ $\overline{6}$ $\overline{\cdot}$ \overline{i} $\overline{\cdot}$ $\overline{6}$ $\overline{\cdot}$ \overline{i}

Teknik pukulan *Thingthung* mayor

Tangan kanan : . 3 5 3 . 3 5 3

Tangan kiri : 5 5 5 5 1 . . .

Teknik pukulan *Thingthung* minor

Tangan kanan : . 6̣ 1 6̣ . 6̣ 1 6̣

Tangan kiri : 3̣ 3̣ 3̣ 3̣ 6̣ . . .

Penulisan notasi dalam laporanpertanggungjawaban ini menggunakan notasi angka yang dibagi dua jenis yaitu notasi Kepatihan dan Cheve (solfa). Notasi Kepatihan digunakan untuk mentranskrip tangga nada pentatonis (*laras pelog*), sedangkan notasi Cheve (solfa) untuk tangga nada diatonis mayor maupun minor). Pemilihan dua jenis notasi ini bertujuan untuk membedakan antara instrumen barat (gitar dan bass) dengan instrumen timur (*saron, calung, bedug, thungger, thingthung, buntut kethek, dan sebagainya*). Meskipun pelarasan menggunakan *babon* atau induk nada dari instrumen keyboard dengan tangga nada do : A.

Diatonis : 1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$
(do) (re) (mi) (fa) (sol) (la) (si) (do) (re)

Pelog : 6̣ 7̣ 1 2 3 4 5 6 7
(nem) (pi) (ji) (ro) (lu) (pat) (ma) (nem) (pi)

Sifat notasi yang digunakan untuk mentranskrip pola-pola tabuhan menggunakan notasi deskriptif yaitu suatu notasi yang memuat garis besar (pokok-pokonya) tabuhan instrumen saja.²²

²²IWayan Senen, *Pengantar Musik Tari* (Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1983), p.45.

Suatu bentuk komposisi musik akan terasa monoton apabila garap yang diolah dan disajikan tidak mencakup keseluruhan elemen musikal. Berbeda dengan komposisi yang memperlihatkan bentuk garapan secara kompleks. Pemaparan mengenai bentuk garap yang akan disajikan dalam komposisi “Kembang Desa” meminjam istilah garap karawitan Jawa, diantaranya :

1. Garap *soran* yaitu teknik permainan secara keras dalam berbagai bentuk *gendhing* dan ilustrasi.
2. Garap *lirihan* yaitu teknik tabuhan secara lirih (lembut) dalam berbagai bentuk *gendhing* dan ilustrasi.
3. Garap campuran, adalah teknik tabuhan keras ataupun lembut, ditata menjadi satu komposisi bentuk *gendhing* tertentu.
4. Garap vokal tunggal, yaitu teknik vokal dalam berbagai bentuk tembang yang dilagukan menjadi satu jenis lagu.
5. Garap vokal kelompok disebut juga *gerongan*, yang dilakukan secara kelompok serta dilagukan menjadi berbagai jenis lagu.²³

Komposisi musik “Kembang Desa” di dalam proses penciptaannya memegang prinsip-prinsip bentuk seni, terutama bentuk seni dalam estetika seni pertunjukan. Meminjam istilah teori seni tari, bahwa bentuk seni dibagi menjadi beberapa *item* yaitu :

1. *Unity* (kesatuan yang utuh).

Prinsip bentuk seni yang paling penting dan paling mendasar adalah sebuah karya seni harus mempunyai *unity* (kesatuan) meskipun terdiri dari

²³Trustho, “Karawitan Tari Jawa” dalam *Fenomen Jurnal Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta Volume 4 No 4 Tahun 2008* (Yogyakarta: Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2008), p.59.

beberapa elemen. Hubungan antara elemen-elemen itu harus padu sehingga tidak mengurangi atau menambah elemen baru tanpa merusak kesatuan yang telah dicapai.²⁴

Kesatuan dari karya ini dapat terlihat, terdengar, dan terasa dari pengolahan elemen-elemen musikal (melodi, ritmis, harmoni, tempo, dinamika, dan *timbre*). Kekuatan dari pijakan etnis Jawa yang dipakai menjadi pondasi dalam mengkomposisikan nuansa musikal dari beragam etnis yang disajikan.

2. Variasi (keragaman)

Kesatuan yang hanya tersusun oleh bagian-bagian yang serupa niscaya akan membuahkan monoton yang menjemukan. Di dalam kemanunggalannya, sebuah komposisi harus merangkum prinsip bentuk seni yaitu variasi.²⁵ Ada beberapa teknik variasi dalam pengolahan beberapa elemen musikal dalam karya ini. Penulis menggunakan teknik pengolahan musik barat dan garap karawitan Jawa.

3. *Repetisi* (pengulangan)

Di dalam berbagai macam unsur ritme, pengulangan adalah prinsip yang paling dasar, jika digunakan dengan tepat akan mereproduksi efek hipnotis dan ketegangan dramatis. Apabila digunakan dengan bijaksana, *repetisi* dapat dapat memberikan penekanan ritmis, menguatkan arti, serta memberi kekuatan dramatik. Memberikan kepuasan psikologis, baik kepada penari (dalam hal ini penyaji) maupun penonton karena dapat merasakan

²⁴Sal Murgiyanto, *Koreografi Pengetahuan Dasar Komposisi Tari* (Jakarta: Direktorat Jenderal Pendidikan Dasar dan Menengah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1983), p.12.

²⁵*Ibid*, p.13.

dan menemukan kembali rangkaian-rangkain gerak (motif) tertentu sehingga menjadi mapan.²⁶

Bentuk *repetisi* dalam penyajian melodi dan ritmis tersusun atas dua penjelasan. Pertama, *repetisi* pengulangan *bar* kalimat melodi dalam satu tema tabuhan. Kedua, pengulangan kalimat melodi tetapi berbeda tema tabuhan dengan tidak merubah nuansa musikal yang diharapkan.

4. Kontras

Kontras berbeda dengan variasi. Variasi bertujuan untuk menampilkan perbedaan perlakuan sedangkan kontras dapat diartikan menampilkan pola baru. Kontras dapat diperoleh dengan pengubahan tempo, tepat pada irama dengan menyela pada irama, suasana, dan sebagainya.²⁷ Garapan bagian kontras dalam karya ini terdapat di dalam pengolahan dinamika komposisi, ragam *timbre* (warna suara) antara instrumen berkarakter suara *soft* dengan instrumen berkarakter suara keras.

5. Transisi

Supaya karya seni memiliki kesatuan, bagian-bagian yang berlawanan atau berbeda saling dihubungkan. Transisi merupakan cara bagaimana bagian-bagian dapat digabungkan menjadi bagian-bagian yang lebih besar secara harmoni.²⁸ Transisi dalam karya ini menjadi jembatan antar tema tabuhan. Penggunaan transisi dirasa sangat penting untuk diolah supaya hubungan antara tema tabuhan satu dengan yang lainnya tidak terputus.

²⁶*Ibid.*

²⁷*Ibid*, p.14.

²⁸*Ibid.*



6. *Sequens* (urutan)

Setiap gerakan (dalam hal ini dapat dikatakan motif melodi) harus didekatkan dengan gerakan lainnya. Setiap gerakan harus disusun sedemikian rupa supaya terwujud kesinambungan yang membentuk kesatuan yang utuh.²⁹ Prinsip *sequens* yang diterapkan mengacu pada struktur dinamika komposisi yang telah disusun.

7. *Balance* (keseimbangan)

Prinsip ini menyangkut masalah penyusunan bagian-bagian secara proporsional sehingga dicapai kondisi yang mantap. Pengaturannya dapat dilakukan secara simetris atau asimetris.³⁰

Balance dalam karya “Kembang Desa” dibagi menjadi dua yaitu musikal (berhubungan dengan elemen musik) dan non musikal (tata letak instrumen). Pada elemen musikal, keseimbangan diterapkan pada pembentukan dinamika yang diharapkan. Terdapat gerak naik dan turun dinamika. *Balance* juga diberlakukan pada teknis kuat lemahnya pukulan instrumen. Diharapkan terjadi keseimbangan antara instrumen satu dengan lainnya. Sedangkan pada tata letak instrumen, pengaturan posisi terkonsep secara simetris, dengan pertimbangan komunikasi serta *keselarasan* antar pemain terjaga.

8. Klimaks

Klimaks merupakan bagian dari komposisi yang menampilkan puncak kekuatan emosional atau keekfetan struktural. Klimaks dapat dicapai

²⁹*Ibid.*

³⁰*Ibid.*, p.15.

dengan mempercepat tempo, merubah dinamika, dan sebagainya.³¹ Rancangan bentuk garapan komposisi musik “Kembang Desa” yang terdiri atas tiga bagian yaitu awal, tengah, akhir, membentuk sebuah alur dramatik. Alur tersebut memuat beberapa motif elemen musikal yang merepresentasikan konflik, klimaks, dan penyelesaian. Dramatik dalam hal ini bukan rangkaian sebuah cerita deskripsi seperti yang terdapat dalam pemahaman kajian seni tari, melainkan dramatik pada respon emosi musikal.



Gambar 13. Struktur desain dramatik kerucut berganda

Skema struktur dramatik berganda ini meminjam teori penciptaan dalam disiplin seni tari. Di dalam analisisnya dapat dijadikan acuan dalam disiplin komposisi musik etnis. Deskripsi analisa skema struktur dramatik penulis interpretasikan ke dalam komposisi “Kembang Desa”. Setelah permulaan komposisi, terdapat klimaks-klimaks kecil sebelum keseluruhan itu menanjak atau progress ke klimaks yang tinggi dari seluruh cerita. Suasana dapat diwujudkan dalam pengolahan ketegangan-ketegangan kecil

³¹*Ibid.*

kemudian turun seperti ada pengendoran lebih dulu sebelum menuju puncak klimaks yang tertinggi.³²

9. Harmoni

Syarat terakhir terwujudnya bentuk estetik adalah harmoni. Pengaturan kekuatan-kekuatan yang saling mempengaruhi diantara berbagai macam bagian dari komposisi.³³ Harmoni yang diharapkan dalam komposisi “Kembang Desa” adalah *unity* (kesatuan) dari elemen-elemen musikal. Kesatuan tersebut menciptakan sajian musik yang dapat terdengar, terlihat, dan terasa oleh penonton sesuai dengan cita-cita yang ingin disampaikan oleh penulis.

Setelah menganalisis prinsip seni pertunjukan dari penjelasan sebelumnya, maka bentuk implementasi dari prinsip tersebut dimasukkan dalam pengolahan aspek-aspek musikal. Aspek-aspek musikal dalam setiap komposisi musik adalah *unity* (kesatuan) untuk membentuk sebuah garapan musik yang kompleks. Pada komposisi musik “Kembang Desa”, keseluruhan aspek musikal terkomposisi dengan bantuan teknik olah musik barat dan olah garap *gendhing* karawitan Jawa. Berikut deskripsi dari aspek-aspek musikal dalam garapan ini :

1. Melodi

Melodi adalah urutan nada musik dalam irama yang teratur, atau frase-frase irama yang mengungkapkan ide musik; lagu.³⁴ Definisi melodi lainnya yaitu beberapa nada diatur berderet secara musikal sehingga

³²Y.Sumandiyo Hadi, *Kajian Tari Teks dan Konteks* (Yogyakarta: Pustaka Book Publisher, 2007), p.77.

³³Sal Murgiyanto, *Op.cit.*, p. 16.

³⁴Pono Banoe, *Kamus Musik* (Yogyakarta: Kanisius, 2003), p.495.

berbentuk indah dan mengandung suatu motif atau rasa yang jelas.³⁵ Melodi-melodi dalam sajian karya ini dibagi menjadi dua, yaitu melodi pokok dan melodi penghias. Penerapan melodi dibagi menjadi *balungan* (melodi pokok), sedangkan istilah *filler* (isian) menjadi melodi penghias.

Pengolahan melodi banyak menggunakan variasi. Variasi yaitu mengulang sebuah lagu induk yang biasanya disebut “tema” dengan perubahan (variasi-variasi) dengan mempertahankan unsur tertentu dan menambah atau menggantikan unsur yang lain.³⁶ Aplikasi dari variasi melodi terdapat pada melodi yang diolah dengan menggunakan teknik olah musik barat seperti *filler* (isian) dan *sequens* (gerak naik/turun).

Laras : Pelog

Balungan : . . . 5 . . . 3 . 2 . . 3 . 5 6

filler : 1̇ 6 5 3 5 3 2 1 3 2 1 3 2 3 5 ⑥

Sequens

Balungan

$\overline{45} \ .\overline{6} \ .\overline{5} \ .\overline{4} \ | \ . \ 2 \ 4 \ ⑤ \ | \ \overline{65} \ .\overline{4} \ .\overline{2} \ .\overline{1} \ | \ . \ 2 \ 4 \ ⑤ \ |$

Filler

$\ . \ .\overline{6} \ .\overline{5} \ .\overline{4} \ | \ . \ 2 \ 4 \ 5 \ | \ .\overline{6} \ . \ .\overline{5} \ .\overline{1} \ | \ . \ 2 \ 4 \ 5 \ |$

Pengolahan dengan teknik *augmentation* (pelebaran):

Motif *balungan* :

$\| \ . \ 4 \ . \ 5 \ . \ 4 \ . \ ① \ . \ 4 \ . \ 5 \ . \ 4 \ . \ ① \|$

³⁵I Wayan Senen, *Op.cit*, p.9.

³⁶Karl Edmund Prier SJ, *Ilmu Bentuk Musik* (Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi, 1996), p.38.

$$\left| \dot{5} \ . \ . \bar{4} \ \bar{3}\bar{4} \mid \dot{5} \ . \ . \ . \mid \right.$$

A a aa a

Tanya

$$\left| \dot{5} \ \dot{6} \ . \ \dot{5} \mid \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \mid \dot{3} \ . \ \bar{2}\bar{3} \ \bar{2}\bar{1} \mid \dot{1} \ . \ . \ . \mid \right.$$

he he he a i o a he o i oe ho

Jawab

2. Ritme

Ritme salah satu unsur musikal yang penting untuk membantu membuat variasi kalimat melodi. Penyajian ritme menggunakan harga nada utuh, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{8}$ dan $\frac{1}{16}$. Sebagian besar menggunakan birama $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ dan $\frac{4}{6}$. Variasi yang digunakan yaitu menggunakan *sincope*, perpanjangan nada yang melangkahi hitungan beraksen atau penempatan tanda istirahat pada hitungan beraksen.³⁸ Penggunaan teknik *sincope* dimaksudkan untuk memberi variasi dalam melodi yang dimainkan. Penggalan kalimat melodi *sincope* :

Laras : *Pelog*
Birama $\frac{4}{4}$,

$$\left| \ . \ . \ . \ \bar{1} \mid \bar{1} \ \bar{1}\bar{1} \ \bar{1} \ 1 \mid \ . \ . \ \bar{5} \ . \mid \ . \ . \ \bar{1} \ . \mid \right.$$

$$\left| \ . \ . \ \bar{5} \ . \mid \ . \ . \ \bar{1} \ . \mid \ . \ . \ \bar{5} \ . \mid \ . \ . \ \bar{1} \ . \mid \right.$$

Tangga nada : diatonis mayor, Harga nada $\frac{3}{4}$,
Birama $\frac{4}{4}$,

$$\left| \frac{\bar{a}}{666} \ \frac{\bar{a}}{111} \ \frac{\bar{a}}{222} \ 3 \mid \frac{\bar{a}}{333} \ \frac{\bar{a}}{222} \ \frac{\bar{a}}{111} \ 6 \mid \frac{\bar{a}}{666} \ \frac{\bar{a}}{111} \ \frac{\bar{a}}{222} \ 3 \mid \ . \ . \ . \ . \mid \right.$$

³⁸Pono Banoe, *Op.cit.*, p.380.

Harmonisasi diaplikasikan pada penggunaan teknik *kempyung* (selang 2 nada) misalnya nada 6 (nem) dipukul bersama-sama dengan nada 2 (ro) atau nada 5 (ma) berpasangan dengan 1 (ji), dan teknik *gembyang* (1 oktaf) misalnya nada 6 dengan nada 6, contoh :

Laras pelog :

11	.1	.1	.1	.1	1	11	(1)	11	.1	.1	.1	.1	1	11	(1)
55	.5	.5	.5	.5	5	55	(5)	55	.5	.5	.5	.5	5	55	(5)
.	2	.	1	1	2	.	(1)	.	2	.	1	1	2	.	(1)
.	6	.	5	5	6	.	(5)	.	6	.	5	5	6	.	(5)

Tangga nada diatonis mayor :

4/4

Suara I

.3	34	4.3	.23	.3	34	4.3	.27	.6	62	2.7	.67	.6	62	2.7	.67
----	----	-----	-----	----	----	-----	-----	----	----	-----	-----	----	----	-----	-----

Suara II

.7	7i	i.7	.67	.7	7i	i.7	.64	.3	36	6.4	.34	.3	36	6.1	.71
----	----	-----	-----	----	----	-----	-----	----	----	-----	-----	----	----	-----	-----

Variasi karakter, melodi, irama dan harmoni dapat mengalami perubahan cukup banyak untuk mengungkapkan suatu ciri, sikap, dan pola yang khas.⁴¹ Perubahan karakter dalam komposisi ini menggunakan teknik modulasi atau menaikkan satu nada atau peralihan kunci seperti lagu dalam kunci C ke kunci G (satu kres). Variasi dalam kalimat melodi ini peralihan karakter dari *laras pelog nem* ke *pelog barang*, contoh :

⁴¹*Ibid*, p.39.

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

Modulasi :

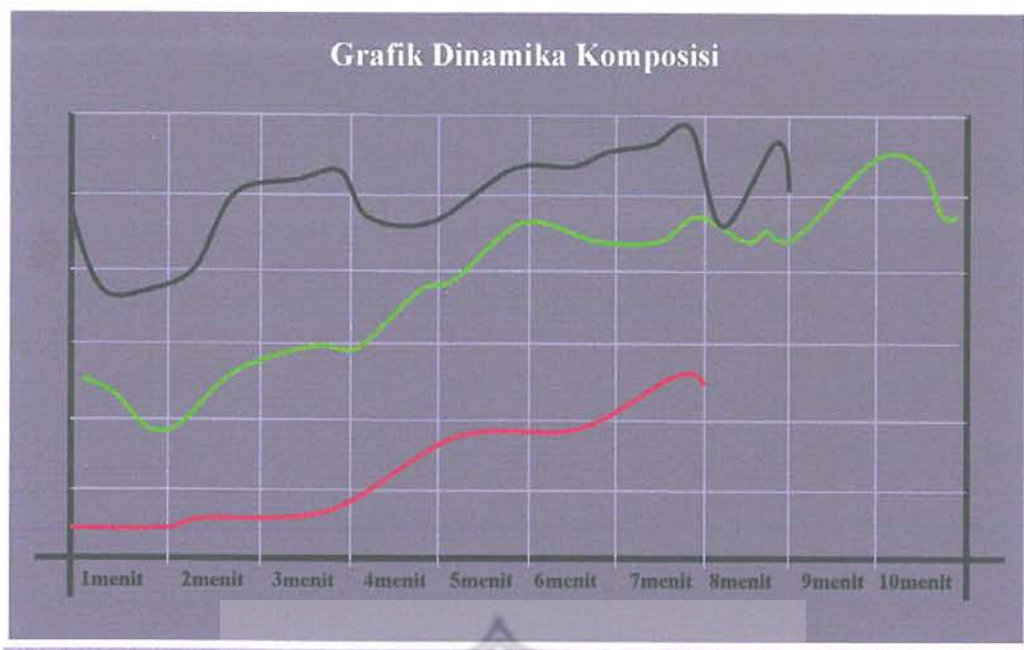
$\overline{77}$ 7 $\overline{77}$ 7 . 7 2 3 . . . 2 . 7 . 6
 7 2 3 . . 5 6 . $\overline{5}$. 3 3

4. Dinamika

Kreasi musikal memiliki keseimbangan yang menarik, yaitu dinamakan teori pendengaran musikal (yang bertolak belakang dari sebenarnya). Jika musik itu adalah waktu yang memang dibuat untuk bisa didengar, lalu apa yang didengar oleh penikmatnya yaitu gerak virtual yang keberadaannya ada di telinga.⁴² Dinamika yang disajikan lebih difokuskan pada sifat kontras, diantaranya kuat lemah pukulan instrumen dan cepat lambat tempo.

Komposisi musik ibarat sebuah cerita yang dibuat per adegan, maka dari itu untuk memacu respon emosi musikal penonton karya ini memiliki dua dinamika yaitu dinamika musikal dan desain dramatik berdasarkan konsep dinamika pertunjukan. Dinamika musikal lebih mengarah pada keras dan lembut teknik pukulan instrumen maupun vokal, sedangkan desain dramatik ditekankan pada grafik konflik musikal dari awal hingga akhir.

⁴²Suzanne K. Langer, *Problematika Seni*, terj. FX. Widaryanto (Bandung: Sunan Ambu Press, 2006), p.46.



→ Gambar 14. Grafik dinamika komposisi

- Keterangan
- : Bagian Awal
 - : Bagian Tengah
 - : Bagian Akhir
 - ↑ : Dinamika naik
 - : Waktu atau durasi

*Penyajian komposisi ini berdurasi kurang lebih 25 menit.

Bagian awal, durasi ± 7 menit. Grafik dinamika komposisi pada 3 menit awal berjalan sedikit monoton, kemudian konsisten bergerak naik. Menit berikutnya dinamika berjalan naik dan di pertengahan berjalan monoton dilanjutkan gerak naik kembali. Pada akhir bagian awal, dinamika turun secara perlahan hingga terbentuk kontras antar dinamika.

Bagian tengah, durasi ± 10 menit. Awal bagian tengah grafik bergerak turun mengikuti akhir dari bagian awal. Selanjutnya grafik bergerak naik tetapi terdapat alur naik turun. Pada akhir bagian tengah dinamika kembali turun secara perlahan.

Bagian akhir, durasi ± 8 menit. Grafik komposisi cenderung naik turun tetapi dinamika konsisten bergerak naik. Akhir bagian ini grafik komposisi menurun dan terasa monoton. Hal ini disebabkan terdapat pengolahan musikal yang memakai unsur teatral. Selanjutnya kembali bergerak naik dan klimaksnya terdapat penurunan grafik secara perlahan.

5. Tempo

Tempo adalah waktu, kecepatan; kecepatan dalam langkah tertentu dengan memperbandingkan gerak.⁴³ Tempo yang disajikan dalam karya ini adalah tempo lambat, sedang, dan cepat, sesuai dengan kebutuhan dinamika garap komposisi.

Sifat musikal dalam komposisi ini menggunakan teknik dari olah musik barat yang menggunakan istilah-istilah dalam menentukan tempo. Istilah-istilah tersebut menggunakan bahasa Italia diantaranya *Largo / Lento* (lambat sekali), *Adagio* (lambat), *Andante / Moderato* (sedang), *Allegro* (cepat), *Vivace / Presto* (cepat sekali).⁴⁴ Di dalam penjelasan tentang penyajian karya ini dijelaskan tentang penggunaan tempo-tempo tersebut.

6. *Timbre* (Warna Suara)

Pengolahan *timbre* dalam komposisi “Kembang Desa” dibedakan menjadi dua pertama “*timbre nada interval*” yaitu nada yang dihasilkan dari getaran-getaran antara bagian tubuh manusia seperti tepuk tangan, bersiul, dan lain-lain.⁴⁵ Berikut notasi bagian “*timbre nada interval*” dalam komposisi ini :

⁴³Pono Banoe, *Op.cit.*, p.410.

⁴⁴M.Soeharto, *Belajar Notasi Balok* (Jakarta: PT Gramedia, 1975), p.54.

⁴⁵I Wayan Senen, *Op.cit.*, p.18.

Laras : *Pelag Nem*

|| $\overline{61}$ $\overline{.2}$ $\overline{.3}$ $\overline{.5}$ $\overline{.3}$ $\overline{65}$ $\overline{32}$ 1 $\overline{61}$ $\overline{.2}$ $\overline{.3}$ $\overline{.5}$. . . (1)||

Bagian melodi tersebut digarap dengan lantunan suara bersiul secara bersama-sama. Garap ritmis tepuk tangan disajikan pada bagian lagu pokok komposisi ini sebagai penghias motif-motif melodi. Motif pukulan tepuk tangan diolah sederhana supaya tidak menutup suara vokal dalam menyanyikan lagu pokok tersebut. Berikut notasi bagian tepuk tangan :

I : x x x x x x x x x x x x x x x

II : $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{.x}$

III : $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$ $\overline{.x}$ $\overline{x.x}$

Kedua, “timbre nada eksternal” yang dihasilkan oleh instrumen itu sendiri.⁴⁶ Karakter suara instrumen instrumentasi komposisi ini dibagi menjadi dua yaitu keras dan lembut. Instrumen yang tergolong berkarakter suara keras yaitu *saron* dan *simbal*, sedangkan untuk instrumen bambu rata-rata berkarakter suara *soft* (lembut).

⁴⁶*Ibid.*

C. Tinjauan Sumber

1. Tertulis

- a. *Belajar Notasi Balok* karangan M. Soeharto tahun 1975, penerbit PT Gramedia Jakarta. Buku ini memberikan penjelasan-penjelasan tentang sistem penotasian musik barat terutama dalam memberikan pengertian tentang teknik, istilah, metode olah musik barat.
- b. *Falsafah dan Pandangan Hidup Orang Jawa* karangan Yana MH tahun 2010, penerbit Absolut Yogyakarta. Buku ini memuat kajian falsafah dan pepatah Jawa *desa mawa cara, negara mawa tata* yang menjadi sumber untuk diolah menjadi lagu pada garapan karya.
- c. *Gamelan Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa* karangan Sumarsam tahun 2002, penerbit Pustaka Pelajar Yogyakarta. Kajian buku ini menjelaskan tentang istilah-istilah pengolahan unsur-unsur musik meliputi melodi, dinamika, dan tempo berdasarkan teori karawitan Jawa seperti irama *dados, rangkep, lamba*, dan sebagainya.
- d. *Ilmu Bentuk Musik* karangan Karl Edmund Prier SJ tahun 1996, penerbit Pusat Musik Liturgi Yogyakarta. Buku ini memberikan penjelasan pengolahan melodi berdasarkan teori musik barat seperti teknik *filler, augmentation, modulation*, dan *sequens*.
- e. *Kempalan Gendhing-gendhing Pahargyan* karangan Diyono tanpa tahun terbit, penerbit Cendrawasih Sukoharjo Surakarta. Buku kumpulan gendhing-gendhing ini memuat notasi atau transkrip dari

gendhing Ketawang Ibu Pertiwi laras *pelog pathet nem*. Berikut notasi *cakepan* pokok *gendhing* tersebut :

. 2 $\overline{.5}$ $\overline{61}$ $\overline{23}$ ①
 I - bu Pre - ti - wi,
 3 3 $\overline{21}$ 2 $\overline{.2}$ 3 5 6 $\overline{23}$ i $\overline{16}$ 5
 pa-ring bo-ga lan sandhang kang mu-ra-ka - bi
 . . i 6 5 4 2 1 2 4 5 6 . . $\overline{12}$ 5
 Pe - pa - ring re - je - ki ma-nung-sa kang bek - ti
 . 6 . . 4 5 6 i . 6 . . 2 4 6 5
 I - bu per-ti - wi I - bu per - ti - wi
 5 6 i 2 i 2 $\overline{23}$ i
 Sih su - tris - na mring se - sa - mi
 . 2 . . $\overline{23}$ i 6 5 2 4 5 6 5 4 2 1
 I - bu per - ti - wi kang a - dil lu - hu - ring bu - di
 . . . 6 $\overline{.5}$ $\overline{61}$ $\overline{12}$ 2 . 6 $\overline{23}$ 1 . $\overline{12}$ $\overline{16}$ ⑤
 A - yo sung-kem mring I - bu per - ti - wi

Terjemahan bebas :

Ibu Pertiwi, berikan pangan dan sandang yang bermanfaat
 Berilah rejeki, untuk manusia yang berbakti
 Ibu Pertiwi, tumpuan cinta sesama
 Ibu Pertiwi, yang adil dan berbudi luhur
 Marilah sujud kepada Ibu Pertiwi

Gendhing Ketawang Ibu Pertiwi laras *pelog pathet nem* diciptakan maestro karawitan Jawa yang bernama Ki Narto Sabdo. *Gendhing* ini dapat dikatakan sebuah karya yang fenomenal bagi dunia seni karawitan khususnya di Yogyakarta dan Surakarta Jawa tengah. Syair yang diiringi *gendhing pelog pathet nem*, merupakan

isyarat telah akan datangnya anugerah. Syair ini berisi *sasmita* doa agar manusia menghormati Ibu Pertiwi, karena dia yang telah memberikan makan dan sandang yang bermanfaat dengan syukur dan berbakti yang tulus agar kelak diberikan rejeki yang berlipat ganda. Oleh karena Ibu Pertiwi akan memberikan kepada siapa saja tanpa pilih kasih. Dia akan bersikap adil dan berbudi luhur atau *adil paramarta*.⁴⁷ *Gendhing* Ibu Pertiwi dijadikan sebagai esensi dari makna “Kembang Desa” sebagai kiasan bahwa pada dasarnya perempuan memiliki derajat dan hak yang sama tinggi dengan laki-laki. Perempuan secara kodrat berhati lembut, memiliki budi pekerti dan kepribadian yang luhur lahir maupun batin.

e. *Pengakuan Pariyem Dunia Batin Seorang Wanita Jawa* karangan Linus Suryadi Agustinus tahun 2008 penerbit Pustaka Pelajar (cetakan ke tujuh). Buku prosa lirik ini memberikan inspirasi tentang gagasan ide awal cerita perempuan. Cerita tersebut diambil dari kisah perjalanan hidup Maria Madgalena Pariyem.

f. *Pengetahuan Musik Tari Sebuah Pengantar* karangan I Wayan Senen tahun 1983 penerbit Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta. Menjelaskan tentang istilah musik barat dalam mengolah dinamika dan tempo musik.

g. *Perempuan dalam Seni Pertunjukan di Bali* karangan I Wayan Senen tahun 2005, penerbit BP ISI Yogyakarta. Terkait dengan *Weda*

⁴⁷Purwadi, *Semar Jagad Mistik Jawa* (Yogyakarta: Media Abadi, 2004), pp.90—91.

Smrti Buku XI nomor 27 menjelaskan tentang peranan perempuan dalam terciptanya kehidupan manusia. Kalimat dalam sastra *Weda Smrti* ini diolah menjadi lagu dalam bagian tengah komposisi untuk menegaskan nilai esensial karya ini.

h. *Semar Jagad Mistik Jawa* karangan Purwadi tahun 2004, penerbit Media Abadi Yogyakarta. Buku ini memberi penjelasan tentang makna dari *gendhing* Ketawang Ibu Pertiwi *laras pelog pathet nem*. Ketawang Ibu Pretiwi *laras pelog pathet nem* menjadi sumber dari esensi komposisi ini.

2. Diskografi

a. “China Instrumen Song” : lagu *Chin River Express His Mind* dan *Jebel Song*, format CD dokumen pribadi. Dinamika dan ritme lagu ini menjadi inspirasi untuk menggarap dinamika komposisi bagian tengah. Melodi kecapi dan suling Chinna pada lagu *Jebel Song* memberi inspirasi mengolah melodi gitar *acoustic*.

b. “Japanesse Instrumen Song” : lagu *Ride On Time*, format CD dokumen pribadi. Permainan piano yang bernuansa romantis dalam lagu ini memberikan inspirasi pengolahan melodi gitar *acoustic* bagian awal komposisi.

c. “Musik Tarling Cirebon”: Lagu “Dermayon”, Format MP3 dokumen pribadi. Pada permainan suling *bangsi* Cirebon yang memainkan nada-nada tinggi memberi inspirasi untuk mengolah melodi-melodi suling dengan alunan nada-nada oktaf atas atau tinggi.

- d. “Musik Tradisi Baru 2011”: komposisi berjudul *Nadinada* produksi : Fombi 2011. Vokal dalam komposisi ini menjadi inspirasi dalam mengolah vokal bagian awal komposisi.
- e. “Rindik Bali” : komposisi *Peace Sound of Bali* karya I Nyoman Cau Arsana dipentaskan dalam *event Ramadhan Life Style in Indonesia* di Mesir tahun 2010, format WAV, dokumen pribadi. Pola *tabuhan kebyar* permainan instrumen *rindik* dan *suling* Bali menjadi inspirasi dalam pengolahan bagian awal komposisi.
- f. *Gendhing* Karawitan Jawa. *Gendhing Ketawang Ibu Pertiwi laras pelog pathet nem*, format MP3, dokumen pribadi. Cakupan pokok pada bagian *ngelik* adalah sumber inspirasi dalam menciptakan lagu baru di dalam bagian akhir komposisi ini.

D. Tujuan dan Manfaat

Karya ini bertujuan memenuhi persyaratan tugas akhir untuk mendapatkan gelar strata satu (S1) penciptaan musik etnis jurusan Etnomuskologi ISI Yogyakarta. Selain itu, juga menjadi sebuah pengalaman estetis dalam berkarya seni khususnya dalam bidang seni musik etnis yang menciptakan suatu bentuk garapan baru dalam pengolahan musikal dan penyajiannya.

Manfaat dari karya ini bagi penulis merupakan bentuk apresiasi seni, terutama seni musik etnis Jawa khususnya Yogyakarta dan musik dari etnis lain di nusantara yang dibentuk berdasarkan pengalaman, pengetahuan, dan wawasan yang diperoleh. Diharapkan karya seni ini juga bermanfaat untuk melatih diri mengasah kemampuan, kreativitas dalam menciptakan sebuah karya komposisi

musik etnis. Banyak pesan yang terkandung dalam karya ini, karena sesuai dengan tema tentang realita kehidupan. Pada intinya terdapat suatu pesan terhadap kritik sosial masyarakat kita. Perempuan tidak hanya dipandang sebagai budak kaum lelaki tetapi juga memiliki hak dan kewajiban yang sama sebagai manusia. Perempuan akan menjadi seorang ibu, dari ibu maka terlahir seorang anak yang nantinya akan menjadi generasi penerus umat manusia. Terkandung nilai falsafah dalam kata “ibu”, istilah Ibu Pertiwi, yang secara kompleks menjadi sebuah ungkapan tentang tanah air Indonesia. “Surga ada di telapak kaki ibu”, kandungan nilai pepatah tersebut mengingatkan manusia untuk menghormati, patuh, dan taat terhadap ibu.

Bagi masyarakat penikmat, karya ini dapat dijadikan sumber apresiasi seni dalam ranah seni musik etnis nusantara. Menambah ilmu pengetahuan tentang filsafat Jawa yang diaplikasikan ke dalam bentuk komposisi musik etnis.

E. Metode Penciptaan

Proses ini merupakan bagian yang dinilai paling penting atas terciptanya komposisi musik etnis “Kembang Desa”. Tahapan-tahapan yang dilakukan memerlukan waktu yang cukup lama. Metode penciptaan dilandasi pada kemampuan kreativitas musikal seorang komposer, dimana terdapat perbedaan antara komposer satu dengan yang lainnya.

Metode yang dilakukan penulis meminjam metode pada penciptaan tari yang digagas oleh Alma. M. Hawkins yaitu *eksploration* (penjajagan),

improvitation (percobaan), dan *forming* (pembentukan).⁴⁸ Aplikasi dari metode-metode tersebut dikembangkan kembali melalui daya kreativitas musikal penulis, sehingga membentuk tahapan-tahapan metode komposisi musik hasil dari komparasi metode penciptaan tari. Berikut deskripsi dari metode penciptaan komposisi musik etnis “Kembang Desa”

1. Eksplorasi

Eksplorasi yaitu suatu penjajagan terhadap obyek atau fenomena yang berasal dari luar dirinya; suatu pengalaman yang mendapatkan rangsangan, sehingga dapat memperkuat kreativitas. Eksplorasi termasuk memikirkan, mengimajinasikan, merenungkan, merasakan, dan juga merespon obyek-obyek atau fenomena alam yang ada.⁴⁹

Penentuan data-data lisan, tulisan, dan diskografi merupakan salah satu langkah awal untuk melakukan proses eksplorasi. Proses ini akan terus berjalan sesuai dengan totalitas komposer, dengan kata lain tidak hanya dilakukan pada awal sebelum komposisi dibuat, tetapi sampai tahap evaluasi. Metode eksplorasi dibagi menjadi dua, nonmusikal dan musikal.

Pertama, eksplorasi nonmusikal dilakukan untuk menentukan elemen-elemen non musikal meliputi rangsang awal, rancangan bentuk garapan, rumusan ide penciptaan, tema, dan judul. Fenomena problematika kehidupan perempuan menjadi sebuah pertanyaan untuk memunculkan rumusan ide penciptaan. Rangsang audio-visual dan data lisan, tulisan, diskografi yang berkaitan dengan kajian “Kembang Desa”, dapat menjadi

⁴⁸Y. Sumandyo Hadi, *Koreografi Bentuk Teknik Isi* (Yogyakarta: Cipta Media, 2011), p.70.

⁴⁹*Ibid.*

obyek penjelajahan dalam pembentukan melodi, harmoni, dinamika, dan lagu. Proses ini dilakukan dengan berbagai cara mulai dari berfikir, mencari sumber penciptaan baik lisan maupun tulisan, menganalisis data, dan mengevaluasi data.

Setelah menemukan rumusan ide penciptaan, tema, judul yang sesuai, langkah berikutnya melakukan penggalian musikal dengan metode eksplorasi. Proses eksplorasi musikal karya ini dibagi menjadi :

a. Eksplorasi bunyi

Penjajagan bunyi melalui tahapan-tahapan mendengarkan sumber penciptaan audio visual (diskografi). Cara lain yaitu memainkan beberapa instrumen musik diantaranya *calung*, keyboard, gitar, *kendhang* peralon untuk dieksplorasi nada-nada yang dihasilkan. Eksplorasi bunyi juga dilakukan pada alat noninstrumen musik yaitu wajan penggorengan yang diimajinasikan sebagai problematika kehidupan rumah tangga. Setiap sumber-sumber yang dieksplorasi akan menghasilkan motif yang di olah dengan metode pengolahan musik barat atau garap karawitan Jawa.

b. Eksplorasi suasana

Pengolahan eksplorasi suasana ditekankan pada alur dinamika komposisi yang akan disajikan. Prinsipnya, suasana yang di olah tetap pada jalur yang sesuai dengan tema yaitu fenomena problematika kehidupan perempuan. Suasana yang di sajikan meliputi suasana sedih, tenang, senang, semangat, dan tegang.

Suasana yang dihasilkan tidak akan tersampaikan kepada penonton apabila musikalisasi dari suasana tersebut tidak diimbangi dengan ekspresi musikal pemain. Diharapkan, dalam setiap sajian suasana pemain musik merespon dinamika suasana yang dibawakan.

c. Eksplorasi vokal,

Penjajagan eksplorasi vokal dilakukan dengan metode mendengarkan sumber penciptaan audio (diskografi) dan pengamatan suara perempuan dalam suasana batin dan peristiwa yang di alaminya. Pencarian karakter warna suara vokal dibuat berbeda antara vokal satu dengan yang lain supaya tercipta perbedaan timbre yang mendukung garapan vokal.

Eksplorasi vokal dilakukan dalam menciptakan beberapa bagian garapan vokal. Metode ini dilakukan dengan cara menelaah secara dalam maksud dan makna dari sumber penciptaan sehingga tercipta sebuah bentuk lagu baru yang berisi esensi dari sumber penciptaan.

2. Improvisasi

Improvisasi dapat diartikan pembawaan atau penyuguhan sesuatu berdasarkan bahan yang ada, penciptaan atau pertunjukan sesuatu tanpa persiapan terlebih dahulu (spontanitas).⁵⁰ Metode improvisasi karya ini menjelajah intuisi musikal yang mengarah pada improvisasi bentuk melodi. Improvisasi dalam penggarapan karya ini dibagi menjadi :

⁵⁰M. Dahlan. Y. Al-Barry dan L.Lya Sofyan Yacub, *Kamus Induk Istilah Ilmiah Seri Intelektual* (Surabaya: Target Press Surabaya. 2003), p.307.

a. Improvisasi vokal

Improvisasi ini dilakukan untuk mencari motif-motif melodi secara spontan, tetap terarah pada rumusan ide penciptaan yaitu mengolah melodi dan dinamika yang *soft*, dengan tangga nada *pelog* dan *slendro*. Tahap ini tidak terikat oleh aturan atau *pakem* seperti penggunaan *pathet*. Di dalam istilah Jawa terdapat istilah *rengeng-rengeng* yang berarti bersenandung.⁵¹ Senandung yang dilakukan bersifat *intuitif*, lebih mengarah pada suasana perasaan hati.

Eksplorasi vokal, terutama pada sebagian vokal menggunakan *laras* “barang miring”. Sesuai dengan namanya yaitu “barang miring”, dapat diduga bahwa *laras* tersebut memiringkan *laras* “barang”-nya. Namun, ketika kita melihat lebih dekat terhadap beberapa lagu atau garapan dalam “barang miring”, nampaknya persoalan “barang miring” tidak sesederhana itu, yaitu hanya sekedar memiringkan *laras* barang. Ada beberapa macam atau jenis miring di dalam garapan karawitan. Miring paling banyak digunakan pada *garap minir* (minur, minor).⁵²

Laras “barang miring” dapat pula ditafsirkan atau diidentifikasi sebagai tangga nada diatonis yang dicampurkan atau dimasukkan ke dalam *laras slendro*. Ki Martapangrawit pernah menyebut bahwa, “barang miring” dalam karawitan Jawa ada dua

⁵¹S.Prawiroatmojo, *Bausastra Jawa – Indonesia* (Jakarta: CV Haji Masagung, 1989), p.141.

⁵²Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan I* (Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), p.103.

macam, yaitu yang mirip dengan *degung* dan satunya lagi mirip dengan *madenda*, seperti pada *laras* karawitan Sunda.⁵³

b. Improvisasi sumber penciptaan

Sumber penciptaan yang dimaksud yakni berdasarkan data tinjauan sumber serta diskografi. Sebelum melakukan eksplorasi terlebih dahulu membaca, memahami, dan mendengarkan sumber-sumber penciptaan. Setelah itu mulai berproses mengolah data untuk dijadikan motif melodi, dinamika, dan harmonisasi.

Sumber-sumber penciptaan yang berasal dari rekaman audio-visual kemudian dieksplorasi untuk mencari motif-motif melodi. Eksplorasi bagian ini dibantu dengan metode olah musik barat seperti *filler*, *sequens*, *augmentation*, dan *repetition* guna mendapat motif yang diinginkan. Metode melakukan eksplorasi sumber penciptaan ialah dengan mendengarkan dan melihat sebuah sumber, kemudian diambil motif melodi, dinamika, dan ritme. Setelah mendapat motif yang diinginkan, kemudian diolah menggunakan metode olah musik barat.

3. *Forming* (Pembentukan)

Tahapan *forming* dalam metode ini dapat dikatakan mengkomposisi motif-motif musikal yang telah diperoleh. Komposisi ialah teknik menyusun sebuah karangan agar diperoleh sebuah cerita yang indah dan selaras.⁵⁴ Setelah data-data dari pengolahan eksplorasi dan improvisasi terkumpul, langkah selanjutnya yaitu menyusun komposisi. Penyusunan komposisi

⁵³*Ibid*, pp.108—109.

⁵⁴M. Dahlan. Y. Al-Barry dan L.Lya Sofyan Yacub, *Op.cit.*, p.307.

ditekankan pada garis dramatik yang berhubungan dengan dinamika pertunjukan. Singkatnya, menyusun suatu komposisi musik harus terstruktur, supaya dinamika yang diinginkan dapat terealisasikan.

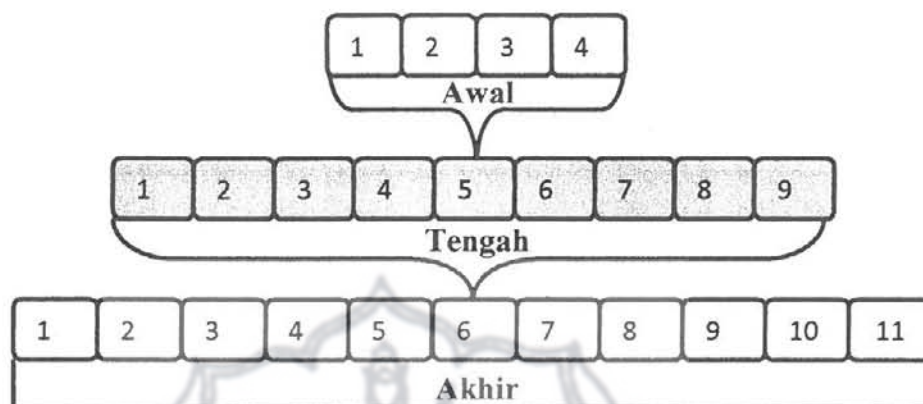
Penyusunan komposisi mengacu pada aspek-aspek musikal meliputi melodi, harmonisasi, dinamika, dan tempo. Berbagai aspek tersebut diolah atau disusun dengan variasi sukat, harga nada, harmonisasi. Terdiri atas dua hingga empat bar dengan berbagai tempo, seperti tempo lambat, sedang, maupun cepat.

Komposisi ini pada dasarnya berbentuk *sekar gendhing*, dimana terdapat bagian instrumental dan vokal, baik vokal pokok maupun penghias. Bentuk vokal merupakan adaptasi dari vokal musik pop yang dikembangkan dengan penggunaan *cengkok* dalam tradisi musik nusantara, misalnya Melayu, Sunda, maupun Jawa. Setiap melodi-melodi yang disajikan mengalami perubahan karakter ritme, harmonisasi, dinamika, dan tempo. Hal ini dimaksudkan untuk menciptakan suasana musikal yang diinginkan oleh komposer.

Karya ini terbagi menjadi tiga bagian yaitu awal, tengah, akhir. Setiap bagian terdiri dari beberapa bentuk sub-komposisi tema atau *tabuhan* yang terdiri dari susunan motif melodi yang membentuk tema musikal. Motif merupakan bagian terkecil dari suatu kalimat lagu, baik berupa kata, suku kata atau anak kalimat yang dapat dikembangkan. Secara berjenjang, motif membentuk frase, frase membentuk periode, periode membentuk tema berupa kalimat lagu penuh yang dapat berdiri sendiri.⁵⁵

⁵⁵Pono Banoe, *Op.cit.*, p.283.

Motif-motif yang sudah terbentuk kemudian disusun menjadi sub komposisi atau *tabuhan* sebelum berwujud komposisi utuh. Setiap bagian terdiri dari beberapa sub komposisi yang mewakili interpretasi musikal meliputi suasana dan maksud dari pokok-pokok permasalahan yang akan disajikan. Berikut diagram struktur penyajian:



Gambar 15. Diagram struktur penyajian

Keterangan :

1. Bagian awal terdiri atas empat sub komposisi (tema tabuhan)
2. Bagian tengah terdiri dari sepuluh sub komposisi.
3. Bagian akhir terdiri dari sebelas sub komposisi.
4. Pembentukan Komposisi

Setelah komposisi terbentuk maka mulai dilatihkan kepada para pemain instrumen. Setelah selesai proses latihan dilakukan evaluasi sebagai bahan koreksi untuk mencapai hasil atau *finishing* yang maksimal. Pembentukan karya ini dilakukan dengan metode diskusi antarpendukung guna mempertimbangkan hasil melodi, dinamika, dan harmonisasi yang telah dilatih. Hasil dari diskusi tersebut kemudian dipertimbangkan oleh komposer untuk diaplikasikan atau tidak.