

PERKEMBANGAN ETNOMUSIKOLOGI DI INDONESIA: REVIEW TIGA DISERTASI

Aris Setiawan

Jurusan Etnomusikologi Institut Seni Indonesia Surakarta

Email: segelas.kopi.manis@gmail.com

Intisari

Perkembangan Etnomusikologi di Indonesia selama ini belum dapat dibaca dengan jelas, karena tidak adanya parameter dan tolok ukur ideal. Dengan demikian, dibutuhkan upaya untuk mengetahui sejauh mana Etnomusikologi dan dunia kajian musik telah hadir, eksis dan berubah dari waktu ke waktu. Artikel ini, berusaha menyajikan *review* penelitian-penelitian etnomusikologi dan kajian musik mutakhir, terutama dalam konteks penggunaan aplikasi teori. Tiga naskah terpilih adalah disertasi dari Aton Rustandi Mulyana tentang fenomena *Ramen* di Indramayu, Zulkarnain tentang *Kbejungan* di Madura Barat, serta Bambang Sunarto tentang epistemologi penciptaan musik. Pemilihan tiga disertasi tersebut didasarkan pada alasan, karena ketiganya menempatkan musik dalam kerangka dan perspektif yang berbeda sehingga dapat memungkinkan terbentuknya suatu wacana dan paradigma yang baru. Review ini adalah upaya pembacaan, tidak sekadar mengulas, namun juga melakukan kritik dan koreksi terhadap persoalan, wacana, paradigma, dan teori yang digunakan. Hasil dari review tiga disertasi tersebut menunjukkan bahwa dunia etnomusikologi dan kajian musik di Indonesia telah mengalami perluasan objek kajian, tidak semata menempatkan musik sebagai teks yang diteliti, namun juga pada sisi konteksnya seperti masyarakat, sosial, politik dan kultural.

Kata kunci: etnomusikologi, kajian musik, keramaian, gaya nyanyian, epistemologi penciptaan seni

PENDAHULUAN

Penting untuk diketahui gambaran umum (konfigurasi ketiga disertasi) tentang latar belakang dan alasan-alasan kenapa penelitian ini dilakukan. Hal ini dapat menjadi pijakan awal untuk melihat sejauh mana keterhubungan

antara tema (data) dengan teori yang digunakan. Yakni apakah keduanya saling berpaut sehingga dapat menghasilkan temuan-temuan yang baru dan “segar”, atau terdapat celah-jarak sehingga masih memungkinkan untuk dikritik dan dicermati ulang.

Disertasi Aton mengajukan pertanyaan penting; mengapa orang selaku pribadi atau masyarakat membutuhkan keramaian? Mengapa pusat-pusat keramaian (semacam: mall, cineplex, stadion, gedung pertunjukan, taman, terminal, stasiun, pasar, sekolah, perkantoran) banyak dibentuk dan dituju? Pertanyaan-pertanyaan tersebut yang menjadi landasan awal penelitiannya. Aton kemudian memberi jawaban-jawaban logis, bahwa keramaian adalah fenomena yang dikaji secara intens di Eropa karena menyangkut banyak hal seperti kesehatan, politik, tata ruang, ekonomi, sosial dan lingkungan. Akan tetapi tidak demikian halnya di Indonesia, fenomena *ramé* masih dianggap sebagai sebuah gejala di permukaan (gaduh dan bising), namun seringkali tidak diungkap makna dan nilai (filosofis?) di baliknya. Padahal gejala *ramé* hampir setiap saat menemani manusia Indonesia, seperti pasar malam, kenalpot sepeda motor, deru mesin pabrik, pengeras suara masjid dan hajatan kampung, sekaten, gordang sembilan, sape sono, serta berbagai seni prosesi yang ada.

Secara sadar, saling-silang bunyi itu kemudian mendistorsi satu dengan yang lain. Dalam artian, “estetika suara” antarsatu kesenian tidaklah utuh, tapi terpecah dan atau bahkan “rusak” dengan suara kesenian lain. Namun pecahan dan kerusakan suara itu kemudian bagi Aton membentuk citra bunyi tersendiri: *ramé*. Bunyi yang di dalamnya tidak sebatas benturan persoalan suara-suara musik, tapi lebih jauh dari itu, menyangkut persoalan kultural, ekonomi, politis, sosial dan gender. Terkait hal ini Anton menyodorkan rumusan masalah sebagai berikut: Bagaimana proses pembentukan *ramé*? Bagaimana wujud kompleksitas yang terdapat di dalam *ramé ngarot*? Apa dasar dan makna dari paradoks-paradoks yang muncul dari kompleksitas di dalam *ramé ngarot*?

Disertasi Zulkarnain mendasarkan alasan penelitiannya pada pandangan bahwa Madura, sejak zaman kolonial senantiasa dipenuhi dengan stereotip-stereotip budaya yang umumnya menyudutkan citra karakter Madura. Stereotip yang menonjol adalah sesuatu yang berhubungan dengan “kekerasan”, baik dalam hal prinsip, perilaku, maupun sikapnya. Pertanyaannya kemudian, apakah kultur Madura yang banyak dinilai memiliki karakter “keras”, “berani”, “teguh pendirian” (loyal), “tegas”, “lugas”, “lugu”, “spontan”, “kasar”, “tempramental” juga tercermin pada ekspresi bentuk keseniannya, terutama dalam wilayah nyanyian *Kèjhungan*?

Zul menyakini bahwa karakteristik budaya lokal akan membawa pengaruh yang mendasar bagi kehadiran ekspresi seninya, terutama pada ekspresi seni tradisionalnya. Posisi *kejhungan* dengan segala uniknya menjadi representatif untuk dibaca keterhubungannya antara karakteristik musikal dan aspek budaya pendukungnya. Keterhubungan ini diharapkan oleh Zul dapat mengungkap sejumlah pengetahuan musikal, cara-cara pengekspresian yang khas dan perilaku musikal secara umum, serta orientasi konsep dan ide-ide kultural yang mengendalikannya. Dengan konfigurasi latar belakang penelitian di atas, Zulkarnain menawarkan tiga rumusan masalah. Pertama, bagaimana bentuk *kejhungan* secara musikologis? Kedua, bagaimana konsep estetis melandasi terbangunnya karakter *kejhungan* (*bārā*) tersebut? Ketiga, Apa makna *kejhungan* bagi orang Madura Barat?

Disertasi Bambang Sunarto dimaksudkan untuk menjawab persoalan krisis epistemologi dalam penciptaan seni. Caranya adalah dengan mengungkap model epistemologi penciptaan seni yang dikembangkan oleh salah seorang pencipta seni. Hal ini dilakukan karena mengungkap semua model epistemologis dari semua pencipta seni dalam satu kali penelitian jelas amat sangat tidak mungkin. Oleh karena itu, dalam upaya mengawali pencarian jawaban persoalan krisis epistemologi penciptaan seni, dilakukan penelitian dengan objek material salah satu genre seni musik yaitu karawitan kontemporer. Jadi, objek material studi ini adalah penciptaan seni dalam karawitan kontemporer. Jika di atas dikatakan bahwa mengungkap semua model epistemologis dari semua pencipta seni dalam satu kali penelitian adalah tidak mungkin, sesungguhnya mengungkap semua model epistemologis semua komposer karawitan kontemporer pun tidak mungkin pula. Oleh karena itu, Bambang memiliki karya-karya seorang komposer yang selalu menawarkan kebaruan karya dengan sumber, sarana, tata-cara, dan prinsip kebenaran penciptaan yang digagasnya, yaitu Aloysius Suwardi.

Dengan demikian penelitian Bambang Sunarto bermaksud mengungkap latar belakang dan proses pemikiran kreatif Suwardi. Latar belakang dan proses pemikiran itu diharap dapat membuka tabir salah satu model epistemologis penciptaan karawitan kontemporer. Terbukanya tabir epistemologis versi Suwardi diharapkan dapat memperjelas sosok pilar ilmu pengetahuan penciptaan seni karawitan yang diperlukan bagi pengembangan ilmu dan pendidikan penciptaan seni.

PEMBAHASAN

Disertasi Aton Rustandi Mulyana (*Ramé: Estetika Kompleksitas dalam Upacara Ngarot di Lelea Indramayu*)

Aton berpijak dari disiplin etnomusikologi, sebuah disiplin berbasis musik dan menganggap musik berkaitan dengan kehidupan manusia dan kebudayaan, atau musik dalam konteks budayanya. Gagasan mengenai studi *ramé* ini mempertanyakan mengapa musik *ngarot* dipertunjukkan berbeda dari pertunjukan musik yang lain. Pertanyaan ini serupa dengan gagasan pokok Anthony Seeger yang mempertanyakan nyanyian pada masyarakat Suya, Amazon Brazil, mengenai: “*Why is the music performed in that way rather than another?*”

Guna menjabarkan pertanyaan itu menjadi serangkain temuan-temuan sebagai sebuah jawaban, Anton meracik beberapa teori (konsep) untuk dibangun menjadi satu pilar yang utuh. Terdapat empat teori yang digunakan. Pertama, teori *musicking*. Teori ini dikemukakan oleh Cristhoper Small di dalam bukunya yang berjudul *Musicking, The Meanings of Performing and Listening* (1998). Cristhoper Small mengartikan *musicking* sebagai sebuah verba dari musik. Ini adalah aktivitas bukan benda. Ini merupakan pertunjukan musik. Namun, pertunjukan musik dimaksud tidak hanya sebatas musik yang dipertunjukkan di panggung atau konser, lebih dari itu *musicking* mencakup kegiatan musik yang hadir dengan cara mendengarkan, dengan cara gladi atau latihan, melalui proses penyusunan komposisi, atau melalui tarian, termasuk juga musik yang direkam, muzak di dalam elevator, bahkan kegiatan bersenandung di dalam kamar mandi dalam pandangan ini adalah musik. Ini semua mencakup seluruh partisipasi yang berkenaan dengan pertunjukan musik.

Teori *musicking* adalah teori yang dijadikan dasar oleh Aton untuk membuka dimensi musikalitas yang ada di dalam *ramé ngarot*. Teori ini dipandang penting untuk menjawab rumusan masalah, khususnya tentang bagaimana *ramé* dibentuk dan mengapa *ramé* menjadi penting. Bagi Aton, *raménnya ngarot* terjalin atas sejumlah hubungan di dalam praktik-praktik pertunjukan yang diproduksi, ditampilkan, didengarkan (termasuk dilihat), dinikmati, atau dihayati, baik oleh pemusik-pemusik, penari-penari, dan penonton-penonton lain, secara aktif maupun pasif. Dengan melakukan analogi pada *musicking*-nya Small, *ramé ngarot* tidak terbatas pada memahami bagaimana *ramé* ini dibentuk dan hadir di dalam praktik-praktik atau perilaku-perilaku pertunjukan, tetapi termasuk menemukan alasan mengapa *ramé* ini berada di dalam praktik-praktik atau perilaku-perilaku yang kompleks.

Kedua, teori kompleksitas. Bagi Aton, relevansi teori ini dengan topik dan rumusan masalah adalah untuk memandu sekaligus menjelaskan rumusan masalah mengenai wujud kompleksitas di dalam *ramé ngarot*. Pada sudut pandang ini, *ramé* dianalogikan atau dimodelkan sebagai sebuah kompleksitas. Penggunaan teori ini diharapkan dapat mengidentifikasi wujud kompleksitas dalam *ramé*. Terutama berkenaan dengan dimensi kompleksitas *ramé* di dalam proses, bentuk, ciri-ciri, relasi, dan interaksinya. Inti dari teori kompleksitas yang digunakan Aton mengacu pada pemahaman Ilya Prigogine dan Isabelle Stengers dalam bukunya *Order Out Of Chaos, Man's New Dialogue With Nature* (1984), dan yang dikembangkan kemudian oleh John Holland dalam bukunya *Hidden Order: How Adaptation Builds Complexity* (1995). Substansi dari kompleksitas Prigogine dan Holland ini adalah kompleksitas merupakan sistem kompleks, terdiri dari sub sistem-sistem yang bergerak secara dinamik dan sinambung.

Singkatnya, teori kompleksitas bagi Aton memiliki implikasi sebagai berikut. (1) *Ramé* adalah gejala yang memiliki karakter-karakter dasar seperti: dinamis, mengorganisasi diri, tidak linear, tidak dapat diramal, tidak dapat dikontrol, sarat dengan jaringan dan koneksi, holistik, beranekaragam, subjektif, fokus kepada proses, pemolaan, inklusif, lebih kepada pengaruh dan dampak daripada hubungan sebab-akibat, dan memiliki sifat evolusi, atau bahkan bisa jadi “revolusi”. (2) *Ramé* adalah sistem di dalam sistem. (3) Sebagai sebuah sistem adaptif kompleks, *ramé* memiliki ciri-ciri berupa: *emergen*, jalur ketergantungan, ketidakseimbangan, dan adaptasi. (4) Pembentukan *ramé* dapat dilihat dari tiga aspek fungsi, struktur dan proses.

Ketiga, teori *play*. Terkait dengan teori ini Aton mendasarkan pada pemikiran yang dibangun oleh Johan Huizinga, dalam buku *Homo Ludens, Fungsi dan Hakekat Permainan Budaya* (1990). Huizinga menyatakan bahwa “permainan sebagai suatu kualitas perbuatan tertentu yang dapat dibedakan dari kehidupan yang ‘biasa’” merupakan “suatu dasar dan faktor kebudayaan. Permainan adalah ekspresi, dan erat berhubungan dengan spontanitas, otentisitas, dan aktualisasi diri, serta menyangkut dunia dan iklim kemerdekaan manusia, pendewasaan, dan penemuan sesuatu yang dihayati sebagai sejati. Oleh sebab itu, permainan merupakan “sesuatu yang serius dan eksistensial,” “sesuatu yang rohani”, “mengkonfirmasi sipat supralogis dari situasi kita dalam kosmos.” Dalam ungkapannya Leo Frobenius, “manusia memainkan keteraturan dalam alam”, sebagaimana yang disadarinya .

Huizinga menunjukkan lima ciri yang membedakan permainan dari kualitas perbuatan yang biasa. Kelima ciri ini adalah: kebebasan, kesementaraan, tertutup, ketertiban, dan ketegangan. Kelima ciri ini bagi Aton terdapat dalam *ramé* Ngarot. Dalam penjelasan kerangka teorinya, Aton mengurai dan

mengubungkan satu demi satu kelima ciri tersebut dalam perayaan *ramé* Ngarot. Akan tetapi, mengingat terbatasnya ruang (halaman) dalam artikel ini, hubungan dan uraian tersebut tidak dapat dituliskan detailnya (lebih jelasnya, lihat hal. 58-63 dalam disertasi Aton).

Keempat, teori estetika paradoks. Teori paradoks yang digunakan dalam penelitian Aton mengacu pada studi Jacob Sumardjo mengenai prinsip paradoks dalam seni primordial Indonesia, lewat bukunya yang berjudul *Estetika Paradoks* (2006). Menurut Sumardjo, paradoks yang dimaksud adalah *completio oppositorum*, bahwa realitas terdiri dari pasangan kembar *opposisioner* namun saling melengkapi. Dalam pernyataan serupa, realitas terdiri dari dua entitas yang saling bertentangan dan komplementer. Fokus studi ini menggarisbawahi paradoks melekat ke dalam dimensi fonema. Pada arti yang lebih khusus, paradoks merupakan eksistensi bersama dari dua kenyataan yang inkonsisten. Aton meyakini, sebagaimana yang diungkapkan oleh Jakob dalam bukunya di atas, bahwa paradoks di dalam kesenian dapat diungkap dari hubungan antara teks seni dan konteks sosio-budayanya. Salah satu cara masuk melihat paradoks adalah melalui fungsi seni yang di dalamnya tentu berhubungan dengan simbol, sistem religi atau kepercayaan mereka. Hubungan itu yang mencoba dibingkai oleh Aton kaitannya dengan peristiwa *ramé* dalam ritus Ngarot.

Implikasi Metodologis

Dalam tahap ini, idealnya, menjadi penting untuk dilakukan pembacaan mendalam terhadap telaah data-data yang telah dikumpulkan Aton, kemudian bagaimana penjabarannya dalam tiap bab, serta bagaimana teori-teori itu bekerja. Tentu penulis menyadari bahwa, pembacaan tiap bab tidak dapat dilakukan secara runtut dan cermat, mengingat jumlah kertas disertasi tersebut mencapai lebih dari 500 halaman. Pembacaan kemudian dilakukan secara parsial, merujuk pada bab-bab yang dikehendaki dan dianggap penting oleh penulis serta disinyalir memiliki ruang di mana sebuah “teori” berkerja. Berikut adalah analisisnya.

Pada bab II: “Aspek-aspek Umum *Ramé*” (terutama hal 98-188), Aton mulai mengoperasionalkan teori kompleksitas untuk membingkai data dan temuan-temuan yang ada. Hampir semua bangunan teori kompleksitas dituliskan, seperti: dinamis, mengorganisasi diri, tidak linear, tidak dapat diramal, tidak dapat dikontrol, sarat dengan jaringan dan koneksi, holistik, beranekaragam, subjektif, fokus kepada proses, pemolaan, inklusif, dan lain sebagainya. Hanya saja, Aton tidak melakukan koreksi dan kritik terhadap teori kompleksitas, menjadi terkesan “semena-mena” untuk diterapkan tanpa beberapa pertimbangan. Kita tidak dapat menemukan jawaban atas pertanya-

an: apakah fenomena ramé dibangun dari pola-pola yang tidak liner? inklusif? subjektif? tidak dapat diramal dan tidak dapat dikontrol? Aton tidak memberikan jabaran detail berupa jawaban tentang pertanyaan tersebut. Dengan kata lain, pilar-pilar teori kompleksitas yang disuguhkan kepada pembaca (lihat bangunan teori pada bab I) dibiarkan utuh sementara yang diaplikasikan untuk membingkai data hanya beberapa. Idealnya, ada semacam kritik sekaligus koreksi bahwa teori kompleksitas tidak senyatanya mampu membingkai peristiwa ramé seutuhnya dalam Ngarot. Terdapat penyesuaian, sehingga beberapa serpihan konsep tidak dapat digunakan.

Berikutnya menjadi menarik saat Aton mengoperasionalkan konsep *musicking*. Konsep tersebut menyangkut peristiwa “proses pembentukan musik”, hal-hal yang selama ini luput dianggap sebagai peristiwa musik kemudian dapat dilihat menjadi satu kesatuan “sebagai musik”, seperti aktivitas bersenandung atau bersiul, kegaduhan dalam Ngarot dan lain sebagainya. Pertanyaannya kemudian, jika terbuka kemungkinan menganggap semua menjadi peristiwa musik, tentu ada kemungkinan menganggap semuanya juga sebagai peristiwa “gerak”. Aton luput dalam “memotret” peristiwa Ngarot secara lebih spesifik sebagai, apa yang penulis sebut, “Moving” (bukan moving). Artinya, bagaimana gerak harus dibentuk, dirawat bahkan dirusak. Memang pada bab V aton mengulas tentang perosolan pemingkai terhadap tubuh pelaku Ngarot, seperti kostum, cincin, kalung, bunga, perarakan dan lain sebagainya. Tapi bagaimana mengamati gerak tubuh sebagai sebuah entitas yang mempribadi kiranya menjadi penting untuk dilakukan. Akibatnya, akan muncul pertanyaan-pertanyaan: bagaimana tubuh harus disiapkan saat upacara Ngarot? Bagaimana dan seperti apa gerak harus ditata atau bahkan dioperasionalkan? Adakah ketentuan-ketentuan menyangkut gerak-gerak dalam keterkaitan antara bunyi dan tubuh? Penulis menyadari bahwa Aton mendasarkan konsep kerjanya pada ruang kajian etnomusikologis, sehingga hal-hal yang di luar musik, menjadi “seolah” luput untuk diperhatikan.

Kendatipun demikian, secara garis besar jika dibaca secara cermat, Aton memiliki keunggulan dalam proses pembacaan terhadap berbagai referensi. Hampir pada setiap alenia atau paragraf dipenuhi dengan referensi-referensi untuk menguatkan pendapat dan argumentasinya. Hanya saja memang agak terkesan sebagai pajangan dan etalase buku-buku, sehingga seringkali nampak terbalik, argumentasi yang dibangun oleh Aton terlihat menguatkan pernyataan-pernyataan yang sudah ada. Tapi barangkali, hal ini menjadi bagian dari apa yang disebut Aton sebagai “paradoks” (?). Dalam pandangan penulis, Aton lewat disertasinya mencoba berkelana dalam ruang “kontekstual” peristiwa *ramé* Ngarot., yang luput kemudian adalah memposisikan *ramé*

sebagai sebuah “teks”. Akibatnya, Aton terjebak dalam persoalan penjelasan-penjelasan di seputar *ramé*, tanpa menyinggung bagaimana *ramé* itu diamati sebagai sebuah bunyi *an-sich*.

Walaupun sebenarnya pada halaman 386-393 Aton sedikit menyinggung tentang proses amplifikasi, tapi proses itu berujud “pecahan-pecahan” bunyi dari pola masing-masing instrumen (seperti analisis motif musik topeng), bukan satu kesatuan bunyi kebisingan (*ramé*) secara utuh. Kita kemudian tidak mengetahui seberapa melengking, noise, dan tingginya keramaian yang ditimbulkan dari peristiwa Ngarot. Bagaimana batas-batas telinga mampu menangkap keramaian (*ramé*) itu secara nyata, atau sebaliknya, apa yang tidak mampu ditangkap oleh telinga dari peristiwa itu? Aton mengulas apa yang ada di balik *ramé*, namun kurang memotret “apa itu *ramé*” sebagai sebuah peristiwa bunyi (musik?). Sisi positifnya, ada semacam kesadaran terhadap pembaca, bahwa bunyi kemudian tidak terhenti dalam persoalan gelombang suara, namun bergelimang dengan makna dan nilai-nilai. Hasil disertasi Aton kemudian menjadi penting sebagai upaya “vokasi” terhadap bunyi lingkungan (*soundscape*). Aton menjawab masalah-masalah sosial dan lingkungan kita, terutama tentang bagaimana bunyi kebisingan harus disikapi dan dimengerti. Bukankah selama ini banyak ketidak-harmonisan dalam hidup (disintegrasi) yang disebabkan oleh persoalan bunyi atau suara bising?

Sekali lagi, pembacaan terhadap disertasi Aton (begitu juga disertasi lain di uraian selanjutnya) dilakukan secara parsial, tidak utuh, sehingga ada kemungkinan apa yang ditanyakan penulis sebenarnya telah terjawab dalam bab-bab yang luput dari proses pembacaan. Namun demikian, apabila belum, pembacaan dan koreksi di atas semata adalah usaha untuk menemukan pemahaman dan komplemen secara lebih komprehensif, bukan sebagai kritik apalagi penghakiman.

Disertasi Zulkarnain Mistortoify (*Ong-Klaongan dan Lè Kalèllèan: Estetika Kèjhungan Orang Madura Barat*)

Zulkarnain mengajukan teori atau aliran pemikiran pokok yang dinilai komprehensif. Pertama sistim budaya musik Alan P. Merriam. Kedua, untuk menyoroti bagian-bagian yang khusus, digunakan konsep pemikiran gaya musik untuk ranah tekstualnya, dan teori semiotika pragmatik untuk mengungkap segala gejala tanda musik/nyanyian yang telah dimaknai masyarakat pemiliknya hingga ditemukan nilai-nilai estetikanya. Bagi Zul, pemikiran Merriam secara substansial menjelaskan bagaimana suatu sistim musik itu bekerja dari hubungan-hubungan yang membentuk lahirnya gejala musik, sehingga diperoleh pengertian mengapa manusia bertingkah laku demikian. Lebih jauh, Zul menjelaskan bahwa entitas suatu musik harus

dipandang sebagai sebuah hasil perilaku budaya. Ia mengusulkan model analisis dalam mempelajari semua sistem musik, yaitu yang didasarkan atas tiga ranah analisis: 1) konsep atau gagasan tentang musik, 2) tingkah laku dalam hubungannya dengan musik, 3) suara musik itu sendiri.

Terkait tentang gaya (nyanyian) musik, Zulkarnain menacu dari konsep Alan Lomax lewat bukunya *Cantometrics: An Approach to The Anthropology of Music. Audiocassettes and A Handbook* (1976), bahwa mempelajari gaya nyanyian sama halnya mempelajari teknik dan kebiasaan menyanyi, dan bukan terletak pada nyanyian itu sendiri. Sebagaimana umumnya pada para penyanyi tradisi, mereka mematuhi pakem penyanyian, yaitu cara-cara menyanyi yang bisa diterima mereka dari pada sekadar materi-materi pertunjukan itu sendiri. Hal tersebut juga dikuatkan dengan pandangan Van Zanten dalam tulisannya *Sundanese Music in The Cianjuran Style, Anthropological and Musicological Aspect of Tembang Sunda* (1989), suatu gaya nyanyian tidak sekadar sebagai logat cara menyanyi, melainkan juga sebagai gejala tindakan komunikasi spesifik yang mengantarkan pada muasal budaya musikal dari suatu masyarakat tertentu. Zul menekankan bahwa kajian risetnya memiliki cakupan paradigma ilmu musikologi, antropologi budaya dan sosial. Hal ini sebangun dengan cakupan paradigma ilmu yang diterapkan dalam topik riset *kèjhungan* Madura Barat.

Lebih jauh, Zul menekankan bahwa apabila *kèjhungan* dilihat dalam dunia tanda, maka gaya nyanyian ini akan berhubungan dengan pemaknanya, khususnya efek tanda bagi yang menginterpretasikan. Efek tanda itu akan bekerja dalam batas perilaku subyek (interpretan), seperti kapasitas emosional, pengalaman praktik, pengalaman intelektual. Asaumsi yang dibangun oleh Zul, Seseorang akan memberi interpretasi pada suatu gaya apabila 'gaya' itu dilihatnya sebagai tanda (sesuatu yang bermakna baginya). Seseorang memilih satu gaya dan menolak yang lain karena ia memberikan makna tertentu kepadanya, maka gaya adalah tanda. Oleh karena itu, makna tanda hanya terwujud dalam pikiran interpretan.

Zul juga mengadopsi pandangan dari Peirce Guinard dalam *Critical Analysis of Peirce's Semiotics and an Ontological Justification of the Concept of the Impressional* (2009), makna merupakan efek yang ditimbulkan dari tanda, yaitu berupa efek logis (bahasa), efek energetik (psikomotorik, emosional), dan efek afeksinya (pandangan atau sikap). Zulkarnain juga memandang penting untuk menyuplik pandangan Marc Benamou, *Rasa in Javanese Musical Aesthetics* (1999), dalam risetnya tentang afeksi rasa dalam estetika musikal Jawa untuk membantu menjadi bagian dari proses penemuan konsep estetika *kèjhungan*.

Implikasi Metodologis

Apa yang kurang dari bangunan pendekatan disertasi Zulkarnain adalah mendudukan kèjhungan dalam konteks “nyanyian” bukan semata musik. Tentu saja nyanyian adalah musik, tapi musik belum tentu berujud nyanyian. Dengan demikian, nyanyian tidak saja berimplikasi secara estetis, namun juga persoalan ketubuhan, karena dilantunkan dengan menggunakan “tubuh sebagai instrumen” (vokal). Oleh kerena itu pertanyaan-pertanyaan tentang bagaimana dan seperti apa “instrumen tubuh” pelantun menjadi penting untuk diurai. Terlebih kèjhungan senantiasa dibawakan dengan suara yang melengking [eksploitasi nada-nada tinggi], menghentak, serta –meminjam istilah Zul- lantang dan trengginas. Tidakkah ekspresi bentuk vokal yang demikian, hanya dapat dilagukan atau dilantunkan oleh orang-orang yang memiliki kecakapan tertentu (baca sub bahasan timbre dan tipikal suara pada hal. 360). Hal ini sama seperti saat kita melihat kenapa orang di kutub selatan bumi memiliki warna suara unik saat bernyanyi, adakah faktor-faktor yang mengkonstruksi tubuhnya sehingga memunculkan varia warna musik yang demikian. Kecakapan atau kemampuan itu tidak saja dibentuk dari proses perjalanan yang panjang (belajar atau *nyantriké*). Terkait dengan kèjhungan, saya mengindikasikan, sebagaimana dalam kebudayaan vokal pada ludruk di Jawa Timur, suara-suara yang melengking justru dimiliki oleh para *transvesty* (cross-gender). Mereka berada dalam dikotomi antara pria dan wanita. Lantunan vokalnya tidak memihak atau menginduk dari warna kelelakian-atau-keperempuanan, tapi sublimasi di antara keduanya.

Akibatnya, para pelaku yang demikian memiliki ambitus suara vokal yang unik, melengking, suaranya seperti kewanita-wanitaan [kemayu] tapi kuat layaknya pria [maskulin]. Ambitus nadanya tidak dapat dijangkau oleh wanita, tapi warna vokalnya tidak dimiliki oleh seorang pria. Bukankah kèjhungan juga demikian? Jika membaca dan menelaah dari penjelasan disertasi Zulkarnain, para pelaku kèjhungan adalah para tandhak (*tokang kèjhung*, hal. 57) yang juga berada di wilayah “gender abu-abu” sebagaimana tandak dalam pertunjukan Ludruk. Oleh kerena itu menjadi penting, menurut penulis, untuk diungkap bagaimana proses pembentukan suara kèjhungan dalam dimensi ketubuhan seorang *tokang kèjhung*? Akibatnya, kèjhungan tidak berhenti pada persoalan musik dan pemaknaannya, namun juga dapat diketahui lebih detail terkait dengan bagaimana musik itu diproduksi dan bagaimana sistem produksinya. Terlebih dalam pendekatan etnomusikologis, pelaku dan pemilik musik adalah wilayah bahasan yang tidak dapat dilepaskan dari musik itu sendiri. Dengan kata lain, jika Zul berniat membongkar persoalan musik kèjhungan, maka siapa pelantun dan bagaimana produksi lantunan itu menjadi urgen untuk diungkap.

Berikutnya, dalam bangunan teori yang digunakan, Zul agaknya lupa dalam menempatkan alasan-alasan logis memandang Madura dalam perspektif analisis “kultur kewilayahan”. Hampir semua bangunan teori yang dibangun memfokuskan kèjhungan sebagai wilayah utama subjek bahasan (musik). Madura sebagai entitas yang tidak terpisahkan dari kèjhungan dapat dibaca selayaknya “sub-baru” yang menunggu untuk dibongkar. Padahal, dalam pembahasan analisisnya (baca bab II: lingkungan budaya dan karakter orang Madura) Zul secara spesifik menjelaskan Madura kaitannya dengan stereotip kekerasan. Kata dan terminologi “kekerasan” inilah yang idealnya menjadi salah satu pilar penting dalam landasan teori. Bagaimana stereotipe itu dibangun, bagaimana realitas yang sebenarnya terjadi, serta bagaimana stereotip itu berganyut dengan persoalan musik (kèjhungan). Dengan membaca landasan teori yang dibangun oleh Zulkarnain, seolah-olah kita akan dibawa pada persoalan bagaimana musik harus dilihat dan dimaknai (walaupun dalam bahasan tidaklah demikian), terlepas dari persoalan di mana musik itu hidup itu berkembang.

Singkatnya, persoalan stereotip kekerasan yang melingkupi Madura idealnya dapat dibangun menjadi satu pilar teori tersendiri untuk kemudian dihubungkan dengan persoalan karakter musikal yang berkembang dalam kèjhungan. Akibatnya, hal-hal yang ditanyakan atau diasumsikan oleh Zulkarnain tentang, apakah fakta musikal adalah cerminan dari fakta kultural (atau sebaliknya), dapat terbaca dengan jelas dan gamblang. Artinya, fondasi teori yang dibangun dalam disertasi Zul menyisahkan satu ruang khusus dalam usaha membaca Madura secara komprehensif. Kita kemudian dapat mengajukan pertanyaan susulan, apakah dalam konteks kajian etnomusikologi [yang menjadi pijakan penelitian], dapat menafikkan fakta-fakta di luar musikal, atau sebaliknya, fakta-fakta di luar musikal itulah penopang utama rumusan kajian etnomusikologi. Dengan kata yang sederhana, apakah bisa membaca kèjhungan tanpa melihat Madura? atau apakah bisa membaca Madura tanpa melihat kèjhungan? Jika keduanya saling terpaut, maka idealnya dapat didudukkan dalam satu kerangka atau perspektif yang seimbang. Faktor ketidakberimbangan inilah yang dapat kita cermati dari landasan teori yang dibangun Zulkarnain.

Penulis kira kurang relevan jika semata melihat celah tanpa menyampaikan keunggulan. Zulkarnain dalam kurun waktu tertentu berhasil mengisi kekosongan kajian budaya (musik) tentang Madura. Maklum, selama ini Madura seolah terdistorsi dengan wacana-wacana keagungan tentang Jawa. Melihat Madura kemudian menjadi nampak asing dan (mungkin) “aneh”. Zulkarnain lewat disertasinya berupaya menyampaikan pemahaman gamblang tentang bagaimana citra Madura yang sebenarnya. Jika kita baca Madura

dalam pergaulan kultur di Indonesia dan Jawa khususnya, senantiasa ditempatkan sebagai “yang kalah”. Banyak humor-humor lugu ataubahkan terkesan konyol, senantiasa mendudukan orang Madura sebagai subjek atau lakon utama (baca: humor-humor konyol ala Madura). Penghakiman status dan stereotip yang berkembang tentang Madura secara terus menerus seolah-olah menunjukkan Madura adalah negeri antah barantah yang lepas dalam stuktur pergaulan kita sehari-hari. Zulkarnain, lewat disertasinya ini, memberi tawaran alternatif dalam membaca dan bercengkrama lebih dekat dengan Madura tanpa tendensi dan apreori yang menghakimi.

Disertasi Bambang Sunarto (Epistemologi Karawitan Kontemporer Aloysius Suwardi)

Bambang Sunarto mengacu pemikiran Ahimsa-Putra dalam tulisannya berjudul “Paradigma, Epistemologi dan Metode Ilmu Sosial-Budaya: Sebuah Pemetaan” (2007). Konsepsi Ahimsa-Putra diadopsi dan diadaptasi untuk menjelaskan bangunan kerangka berfikir seniman dalam mencipta karya seni. Adopsi dan adaptasi dilakukan Bambang berdasar asumsi bahwa proses ilmiah adalah mirip dengan proses artistik. Proses ilmiah adalah proses penelitian ilmiah dengan prosedur, persyaratan, dan asas-asas sebagaimana digunakan para ilmuwan dalam menghasilkan pengetahuan atau ilmu pengetahuan baru. Proses artistik adalah proses penciptaan seni dengan prosedur, persyaratan, dan asas sebagaimana digunakan para seniman dalam menghasilkan karya seni.

Lebih jauh, Bambang menyatakan bahwa proses ilmiah menggunakan rangkaian tahap-tahap penalaran sebagai proses berpikir sistematis untuk memperoleh kesimpulan berupa pengetahuan ilmiah. Proses artistik juga merupakan aktivitas yang menggunakan rangkaian tahap-tahap penalaran sebagai proses berfikir sistemik untuk menghasilkan formula bentuk artistik yang diwujudkan secara empiris. Bagi Bambang, keduanya memiliki persamaan dan perbedaan. Kesamaannya terletak pada tujuannya, yaitu menemukan dan mewacanakan sesuatu. Perbedaannya, terletak pada prosedur dan produk temuan serta “wadah” wacananya. Proses ilmiah ditujukan untuk menemukan dan mewacanakan kebenaran sesuai perspektif yang dipilih ilmuwannya. Proses artistik ditujukan untuk menemukan dan mewacanakan salah satu atau gabungan dari dua atau tiga entitas nilai, yaitu kebaikan, keindahan, dan kebenaran sesuai perspektif yang dipilih senimannya pula.

Bambang kembali menekankan, sebagaimana Ahimsa-Putra (2007: 8; 2008: 6-7) menyatakan, bahwa unsur-unsur pokok sebuah paradigma ilmu sosial-budaya adalah (1) asumsi-asumsi dasar, (2) nilai-nilai, (3) model, (4) masalah-masalah yang ingin diselesaikan atau dijawab, (5) konsep-konsep, (6)

metode penelitian, (7) metode analisis, (8) hasil analisis, dan (9) etnografi atau representasi. Menurut Bambang, seniman pencipta dalam berkarya seni juga menggunakan paradigma. Paradigma dalam penciptaan seni sebagaimana Ahimsa-Putra dalam melihat paradigma pada ilmu sosial-budaya juga mengandung unsur-unsur yang mirip paradigma yang digunakan peneliti sosial-budaya dalam melakukan penelitian ilmiah. Setiap penciptaan seni tidak dapat dipisahkan dari (1) keyakinan dasar pencipta terhadap objek tertentu; (2) nilai-nilai, (3) keinginan untuk berkarya agar menghasilkan sesuatu, (4) model tertentu yang ada di angan-angan seniman dalam mengimajinasikan sesuatu yang hendak dicipta; (5) konsep-konsep dalam penciptaan, maupun metode yang berupa (6) metode untuk mengembangkan konsep, dan (7) metode untuk mewujudkan konsep. Unsur yang terakhir dari paradigma penciptaan seni adalah (8) karya seni sebagai hasil operasional dari pengembangan keyakinan dasar, nilai-nilai, keinginan untuk berkarya, model, konsep dan metode yang digunakan oleh seniman pencipta, dan hasilnya. Oleh karena itu, unsur-unsur pokok paradigma penciptaan seni adalah (1) keyakinan dasar, (2) nilai-nilai, (3) kehendak berkarya, (4) model, (5) konsep, (6) metode pengembangan konsep, (7) metode penerapan konsep, (8) karya seni. Berikut adalah bangunan perbandingan yang ditawarkan oleh Bambang Sunarto dalam penelitiannya.

Paradigma Ilmu Sosial Budaya	Paradigma Penciptaan Seni
Asumsi-asumsi dasar	Keyakinan dasar
Nilai-nilai	Nilai-nilai
Model	Keinginan berkarya
Masalah-masalah yang ingin diselesaikan atau dijawab	Model
Konsep-konsep	Konsep
Metode penelitian	Metode pengembangan konsep
Metode analisis,	Metode penerapan konsep
Hasil analisis	Karya seni sebagai hasilnya.
Etnografi atau representasi.	

Setelahnya, Bambang mencoba menguraikan pengertian masing-masing poin (nomor) dalam tabel di atas. Penjelasan tentu saja dikuatkan dengan pendapat dan pandangan-pandangan yang sudah ada. Dalam konteks kertas ini, penjelasan satu-persatu tersebut tidak dijelaskan karena terbatasnya ruang (halaman). Namun demikian diharapkan dengan melihat bangunan singkat

teori, secara garis besar dapat kita tangkap bangunan konseptual yang dibangun oleh Bambang Sunarto. Konklusinya, Bambang hendak menyatakan bahwa peristiwa penciptaan karya seni tidak jauh berbeda dengan penciptaan karya ilmiah, di dalamnya terdapat konsepsi-konsepsi yang dibangun dan dirangkai secara sistematis. Pertanyaannya kemudian, apakah dengan mengamati dan menganalisa kecenderungan penciptaan karya seni (musik) yang dilakukan oleh Suwardi akan dapat diperoleh gambaran-gambaran general proses penciptaan karya seni musik? Oleh karena itu, berikut adalah implikasi metodologis dan kritik terhadap penelitian yang dilakukan oleh Bambang.

PENUTUP

Pembacaan terhadap tiga disertasi yang ada (Aton, Zulkarnain, Bambang), tentang keramaian, gaya nyanyian, dan epistemologi penciptaan seni menunjukkan bahwa dunia Etnomusikologi dan kajian musik tidak semata menempatkan musik sebagai sebuah subjek yang diteliti, namun juga menempatkan manusia (pemilik, pencipta dan penikmat musik) sebagai bagian penting dari pembacaan. Oleh karena itu, teori-teori yang digunakan kemudian cenderung lebih variatif, tidak melulu menggunakan konsepsi kajian musikal (musikologi), namun lebih luas seperti sejarah, genetika, fashion, antropologi, sosial, politik dan lain sebagainya. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa kajian musik dan Etnomusikologi menjadi ruang bagi bertemunya perspektif dan paradigma. Lewat review tiga disertasi di atas, menghasilkan satu kesimpulan penting bahwa, mengkaji musik berarti mengkaji manusia dan hal-hal yang mengitarinya. Membaca musik dengan demikian adalah membaca kehidupan.

DAFTAR PUSTAKA

- Ahimsa-Putra, H. S. "Paradigma, Epistemologi dan Metode Ilmu Sosial-Budaya: Sebuah Pemetaan". Makalah dipresentasikan dalam pelatihan "Metodologi Penelitian", diselenggarakan oleh CRCS-UGM, di Yogyakarta tanggal 12 Februari-19 Maret 2007.
- Alan Lomax. *Cantometrics: An Approach to The Anthropology of Music. Audiocassettes and A Handbook*. California: The University of California, Extension Media Center Berkeley. 1976.
- Alan P. Merriam berjudul *The Anthropology of Music*. Chicago North: Western University Press. 1964.
- Aton Rustandi Mulyana. *Ramé: Estetika Kompleksitas dalam Upacara Ngarot di Lelea Indramayu*. Disertasi pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Dan Seni Rupa, UGM, 2013.

- Bambang Sunarto. "Epistemologi Karawitan Kontemporer Aloysius Suwardi". Disertasi pada S3 Fakultas Filsafat, UGM, 2010.
- Cristhoper Small, *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1998.
- Ilya Prigogine and Isabelle Stengers, *Order Out Of Chaos, Man's New Dialogue With Nature*. Toronto: Bantam Books. 1984.
- J.H. Holland, *Hidden Order: How Adaptation Builds Complexity*. New York: Helix Books, 1995.
- Jacob Sumardjo, *Estetika Paradoks*. Bandung: Sunan Ambu Press. 2006.
- Johan Huizinga, *Homo Ludens, Fungsi dan Hakekat Permainan Budaya*, terj. Hasan Basari. Jakarta: LP3ES. 1990.
- Marc Benamou. "Rasa in Javanese Musical Aesthetics". Ph.D. Dissertation University of Michigan. UMI Microform copyright. 1999.
- Patrice Guinard, "Critical Analysis of Peirce's Semiotics and an Ontological Justification of the Concept of the Impressional" dalam <http://cura.free.fr/16peiren.html>. Diunduh pada 22 Desember 2009.
- Wim van Zanten. *Sundanese Music in The Cianjuran Style, Anthropological and Musicological Aspect of Tembang Sunda*. Dordrecht-Holland/ Providence-U.S.A: Foris Publications. 1989.
- Zulkarnain Mistortoify. "Ong-Klaongan dan Lè Kalèllèan: Estetika Kèjhungan Orang Madura Barat". Disertasi pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Dan Seni Rupa, UGM, 2014.

