

Transmisi *Kelentangan* dalam Masyarakat Dayak Benuaq

Eli Irawati¹

Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Wisma Nugraha Ch. R dan Timbul Haryono

Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

ABSTRAK

Kelentangan merupakan praktik musikal masyarakat Dayak Benuaq yang masih berkembang hingga saat ini. Musik ini diwariskan dari generasi ke generasi. Artikel ini bertujuan untuk memaparkan aspek-aspek transmisi *kelentangan* meliputi konten, pelaku, dan mekanisme transmisi. Pelaku utama dari transmisi *kelentangan* ialah para pemusiknya, sedangkan kontennya yang utama adalah *kelentangan* itu sendiri sebagai praktik musikal. *Kelentangan* ditransmisikan hampir selalu secara tidak disadari, baik oleh guru maupun murid. Guru melakukan eksternalisasi, sementara murid mengalami internalisasi. Proses ini umumnya terjadi dalam *setting* informal kehidupan masyarakat Dayak Benuaq, misalnya dalam ritual pengobatan, berbagai pesta, dan peristiwa-peristiwa lain, bukan dalam sebuah *setting* pembelajaran yang formal.

Kata kunci: *Kelentangan*; Dayak Benuaq; transmisi musik

ABSTRACT

The Transmission of Kelentangan on Dayak Benuaq Society. *Kelentangan, a musical practice of Dayak Benuaq, is still exist until recent days. It is handed-down from one generation to the next, from one person to another. This process is called transmission. In the field of ethnomusicology, transmission is viewed as a cultural matter, how a musical practice is culturally learned. As a preliminary report, this paper is aimed to describe aspects of the transmission of kelentangan, i.e. contents of transmission, carriers of transmission, and its mechanism. The main carrier of transmission of kelentangan is its musicians itself, while one of the contents mainly include kelentangan as a musical practice. Kelentangan, the main content of transmission process, was transmitted primarily unconsciously, either on the side of the teacher and pupil. The teacher does an externalization attempts, and the pupil performs internalization. Such process of transmission entirely takes place in an informal setting of daily life of Dayak Benuaq people such as healing-ritual, feasts, and other events instead of in a formal learning setting.*

Keywords: *Kelentangan*; Dayak Benuaq; Music transmission

Pendahuluan

Kalimantan, pulau yang sejauh ini umumnya diidentikkan dengan Suku Dayak, masih menyimpan banyak kisah yang sedikit banyak menarik perhatian berbagai kalangan, tak terkecuali para akademisi musik. Sesungguhnya Pulau Kalimantan tidak hanya dihuni oleh Suku Dayak

yang masih terbagi lagi ke dalam banyak sub-suku, melainkan juga ada suku-suku lain. Nama Dayak sendiri konon berasal dari kata '*daya*' dalam bahasa dayak Iban yang berarti 'kekuatan'. Sejauh ini, umumnya Dayak merupakan nama yang digunakan untuk menyebut kelompok-kelompok suku di Pulau Kalimantan yang menetap di wilayah pedalaman, hidup dari berburu, bercocok tanam

¹ Alamat korespondensi: Prodi Etnomusikologi, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta. Jln. Parangtritis KM 6,5 Sewon, Yogyakarta. E-mail: eli_irawati9@yahoo.co.id. HP: 081804167028

dan mencari ikan, serta merupakan pemeluk agama Kristen atau kepercayaan lokal seperti Kaharingan, atau melakukan praktik-praktik animisme.

Selain Dayak, salah satu kelompok masyarakat yang juga menjadi mayoritas penghuni pulau ini adalah Melayu. Suku Melayu yang mendiami pulau ini antaralain suku Kutai. Suku ini tinggal di wilayah provinsi Kalimantan Timur yang terbagi lagi menjadi lima rumpun berdasarkan pada bahasa yang digunakan (Irawati, 2013: 12). Umumnya kelompok ini menetap di wilayah pesisir—sepanjang pantai dan sungai—dan memeluk agama Islam. Dalam kondisi tertentu, pengklasifikasian dua kategori kelompok ini—Dayak dan Melayu—menjadi tidak mutlak soal sukuitas bawaan semata, melainkan juga aspek lain yang diperoleh oleh seseorang karena pilihan, dan salah satu yang utama adalah agama; ketika seorang anggota suku Dayak memeluk Islam, maka ia kemudian dianggap sebagai orang Melayu (Coomans, 1987: 2).

Kategorisasi semacam ini juga berlaku di kalangan Masyarakat Kalimantan Timur: Dayak digunakan menyebut suku yang tinggal di pedalaman atau hulu Sungai Mahakam, orang yang tinggal di gunung/bukit—biasa juga disebut orang bukit, dan juga untuk menyebut penduduk asli yang bukan beragama Islam.

Dayak, sebagai suku mayoritas yang mendiami wilayah Kalimantan, tersebar di seluruh provinsi yang ada di pulau itu, yakni Kalimantan Barat, Kalimantan Timur, Kalimantan Tengah, Provinsi Kalimantan Selatan, dan Kalimantan Utara. Dayak masih terbagi lagi ke dalam beragam sub-suku. Di Kalimantan Timur, sub-suku Dayak yang dapat dijumpai antara lain ialah Dayak Kenyah, Dayak Tunjung, Dayak Penihing, Dayak Iban, Dayak Ngaju, dan Dayak Benuaq. Kata Benuaq sendiri berasal dari bahasa Kutai yaitu dari kata *benua*, yang digunakan untuk menyebut suatu wilayah teritorial tertentu atau untuk menyebut tempat tinggal sebuah kelompok/komunitas. Penyebutan tersebut dimaksudkan untuk membedakan suatu kelompok dengan kelompok lainnya yang masih hidup nomaden—maka, Dayak Benuaq berarti kelompok yang telah tinggal dan menetap di suatu tempat tertentu, *benua*, dan telah meninggalkan budaya nomaden. Penyebutan *benua* kemudian

menjadi *benuaq*, sesuai dengan dialek masyarakat setempat.

Secara administratif, sub-suku ini mendiami beberapa kabupaten yang ada di wilayah Provinsi Kalimantan Timur, yaitu Kabupaten Kutai Kartanegara, Kabupaten Kutai Timur, Kabupaten Mahakam Ulu, dan Kabupaten Kutai Barat. Namun, di antara kabupaten-kabupaten tersebut, masyarakat Dayak Benuaq mayoritas bermukim di Kabupaten Kutai Barat, tersebar di sejumlah kecamatan, yaitu Bongan, Jempang, Siluq Ngurai, Muara Pahu, Muara Lawa, Damai, Nyuwatan, sebagian Kecamatan Bentian Besar, Mook Manar Bulatn serta Barong Tongkok.

Seperti halnya kelompok-kelompok masyarakat lain, baik di Nusantara maupun di dunia, Dayak Benuaq memiliki praktik-praktik kehidupan sehari-hari, tak terkecuali praktik musikal. Salah satu praktik musikal yang paling menonjol adalah *kelentangan*. *Kelentangan* bukan hanya sebagai iringan semata, tetapi memiliki relasi yang kuat dengan berbagai macam unsur kehidupan masyarakat Dayak Benuaq. Kehadirannya tidak dapat berdiri sendiri sebagai sebuah musik instrumental, tetapi selalu ada konteks yang melatarbelakanginya, misalnya untuk iringan tari, upacara adat dan lain sebagainya.

Pertanyaan yang muncul kemudian ialah: Mengapa *kelentangan* menjadi penting untuk dijadikan obyek studi ilmiah? Dan, mengapa transmisi menjadi topik yang penting untuk dibahas dalam kaitannya dengan *kelentangan*? Pada dasarnya, persoalan penting-tidaknya suatu obyek atau topik dijadikan bahan studi sifatnya relatif; penting tidaknya dapat diukur misalnya dari sumbangan kebaruan dalam ranah keilmuan, kontribusinya bagi masyarakat pemilikinya, sebagai bentuk pendokumentasian, sebagai langkah konservasi, dan lain sebagainya. Tentu setiap peneliti memiliki pertimbangannya masing-masing, dan berhak membangun argumen soal penting-tidaknya obyek ataupun topik studinya. Demikian pula dalam studi ini, tentu penulis memiliki argumen tersendiri yang mendasari pemilihan obyek maupun topiknya.

Dipilihnya *kelentangan* sebagai obyek studi ini setidaknya dilandasi oleh dua alasan. Pertama,

secara teoretis didasarkan atas asumsi bahwa sebagai tingkah laku manusia, musik dapat dihubungkan secara sinkronik dengan tingkah laku lainnya, seperti drama, tari, agama, organisasi sosial, ekonomi, struktur politik, dan aspek-aspek lain (Merriam, 1964: 47). Hal ini mengindikasikan bahwa musik dan aspek-aspek atau tingkah laku lainnya dalam kehidupan manusia memiliki keterkaitan, sehingga pemahaman mengenai suatu kebudayaan tertentu dapat dicapai antara lain lewat studi terhadap musik dalam kebudayaan tersebut. Dengan demikian, berbagai dinamika perubahan yang dialami oleh sebuah kebudayaan sudah barang tentu akan terefleksikan pula dalam bentuk-bentuk musik—seni secara umum—yang ada dalam kebudayaan tersebut. Jadi, dengan mempelajari *kelentangan*, yang merupakan salah satu praktik musikal Dayak Benuaq yang paling menonjol, diharapkan dapat diperoleh informasi maupun pengetahuan yang lebih luas terkait praktik-praktik kebudayaan masyarakat Dayak Benuaq dari kelompok masyarakat ini.

Alasan kedua, secara praktis, masih sangat sedikit studi-studi ilmiah yang menjadikan *kelentangan* sebagai obyeknya, apalagi yang sifatnya komprehensif. Salah satu literatur yang mengulas *kelentangan* adalah anotasi kaset/CD *Music of Indonesia 17, Kalimantan: Dayak Ritual and Festival Music* yang ditulis oleh Musikolog berkebangsaan Amerika Serikat, Philip Yampolsky, lebih dari dua dekade lalu. Meskipun cukup singkat, namun Yampolsky mampu memberikan deskripsi yang cukup bagi pembaca untuk memperoleh gambaran tentang praktik *kelentangan* Dayak Benuaq, selain juga menghasilkan rekaman lapangan yang sangat baik. Yampolsky dan timnya merekam tiga komposisi *kelentangan*, yakni *buntaqng*, iringan *belin sentiu*, dan iringan *ngerangkau*.

Studi lain yang pernah menyoroiti *kelentangan* adalah “Makna Simbolik Pertunjukan *Kelentangan* dalam Upacara *Belian Sentiu* Suku Dayak Benuaq Desa Tanjung Isuy, Kutai Barat, Kalimantan Timur” yang disusun oleh Eli Irawati. Ini pada dasarnya merupakan awal persinggungan penulis secara “formal” dengan *kelentangan*. Literatur ini memperlihatkan bahwa keseluruhan pertunjukan *kelentangan* dalam upacara *belian Sentiu* mempunyai nilai sebagai penyelarar kehidupan

sosial masyarakat Dayak Benuaq Tanjung Isuy yang normatif dalam hubungan antar individu, lingkungan dan kepercayaan kepada makhluk halus dan roh-roh leluhur. Keselarasan antara pertunjukan *kelentangan* dengan kehidupan sosial masyarakat Dayak Benuaq antara lain disimbolkan melalui peralatan yang digunakan dalam upacara, tindakan yang dilakukan *pemeliatn*, waktu, angka dan arah pelaksanaan upacara, serta unsur simbol yang berhubungan dengan integritas dan sosial kemasyarakatan dalam konteks yang lebih luas.

Pemilihan topik transmisi dalam kaitannya dengan *kelentangan* juga memiliki alasan teoretis dan praktis. Secara teoretis, transmisi menjadi persoalan penting dalam konteks keberlangsungan musik-musik lokal-tradisional, terutama di era globalisasi beserta beragam dampaknya dewasa ini. Terlepas dari implikasi-implikasi positifnya, globalisasi lebih sering diasosiasikan dengan yang negatif, yakni “mengancam kebudayaan”, dalam hal ini utamanya yang lokal-tradisional. Pandangan semacam ini juga dimiliki oleh sebagian etnomusikolog, sehingga mereka memandang perlu untuk turut mendukung kontinuitas dari praktik-praktik musik dari berbagai masyarakat dan kebudayaan di berbagai belahan dunia, salah satunya adalah dengan memahami transmisi musik.

Ini tidak serta-merta berarti bahwa etnomusikolog menolak realitas perubahan dalam kelangsungan hidup musik-musik di dunia, melainkan mereka berupaya mendorong masyarakat untuk tetap menghargai musik yang dimiliki dan bagaimana mengadaptasikannya dengan perubahan yang terjadi, sebab perubahan adalah sesuatu yang niscaya. Dalam konteks perubahan yang ditimbulkan oleh globalisasi dan dampaknya yang mengancam kelangsungan hidup musik-musik lokal-tradisional di dunia, transmisi menjadi salah satu persoalan yang tidak dapat diabaikan begitu saja. Ini disebabkan karena transmisi mempengaruhi suatu praktik musik dapat bertahan dalam perjalanan waktu. Oleh karena itu, memahami transmisi antara lain berarti memahami suatu praktik kebudayaan dapat bertahan dalam kontinuitasnya.

Secara praktis, hasil studi ini ke depannya diharapkan dapat semakin memperkaya

pemahaman perihal transmisi dan dapat diimplementasikan—diadopsi dan digunakan—dalam proses pembelajaran di lingkungan akademis formal, seperti di Program studi Etnomusikologi. Praktik-praktik musik dalam berbagai kebudayaan di Nusantara tentu dapat menjadi sumber pengetahuan yang kaya, yang dapat pelajari dan dimanfaatkan untuk tujuan-tujuan edukatif termasuk di lingkungan pendidikan formal.

Transmisi dan Etnomusikologi

Sejauh ini transmisi telah cukup menyedot perhatian peneliti dari berbagai bidang ilmu, misalnya psikologi, biologi, dan sosial. Transmisi menjadi lapangan penelitian multidisiplin (Schönpflug, 2009:2). Isu transmisi juga sejak lama telah disoroti oleh para etnomusikolog, sehingga mereka banyak melakukan studi terhadap persoalan ini dalam berbagai kebudayaan, baik secara sistematis maupun sebagai komponen dalam penelitian mereka (Campbell, 2011:82). Peran penting transmisi dalam suatu praktik musik dinarasikan oleh Huib Schippers seperti berikut.

If... music transmission is a key factor in creating sustainable futures for music cultures, it makes sense to make available findings from studying specific musics to consultants from the culture and maybe also to other stakeholders in the various music cultures in the culture and beyond. With its emphasis on "music in culture" and "music as culture," ethnomusicology can play a central role in contributing to a more complete understanding of domains that, individually and in their interaction, are decisive for the sustainability of any music culture: systems of learning, musicians and communities, contexts and constructs, infrastructure and regulations, and media and the music industr (Schippers, 2010:134).

(Jika ... transmisi musik merupakan sebuah faktor kunci dalam menciptakan masa depan budaya-budaya musik yang berkesinambungan, maka perlu adanya temuan dari studi terhadap musik-musik yang spesifik bagi para konsultan dari kebudayaan yang bersangkutan dan juga bagi para pemangku kepentingan lainnya dalam berbagai budaya musik di kebudayaan

itu maupun kebudayaan-kebudayaan lainnya. Dengan penekanannya pada "musik dalam kebudayaan" dan "musik sebagai kebudayaan," etnomusikologi dapat memainkan peran sentral dalam berkontribusi menghasilkan suatu pemahaman yang lebih lengkap perihal domain-domain—baik secara tunggal maupun dalam interaksinya—yang penting dalam kesinambungan budaya musik: sistem pembelajaran, musisi dan komunitas, konteks dan konstruk, infrastruktur dan regulasi, serta media dan industri musik).

Shelemay (2008: 154) mendefinisikan transmisi musik sebagai "*communication of musical materials from one person to another, whether in oral, aural, or written forms, without regard to the time depth of the materials transmitted.*" (komunikasi materi-materi musikal dari satu orang kepada orang lain, baik dalam bentuk oral, aural, atau tertulis, tanpa memperhitungkan berasal dari masa kapan kah materi-materi yang ditransmisikan itu). Dari definisi ini dapat diasumsikan bahwa materi musikal dapat ditransmisikan dari pemusik yang satu ke pemusik yang lain, atau dari pemusik kepada pendengar. Definisi ini juga secara tersirat mengimplikasikan bahwa transmisi bisa terjadi secara vertikal (antargenerasi) dan secara horizontal (orang-orang dalam satu generasi).

Ketika transmisi berjalan dengan baik, maka apa yang ditransmisikan dapat terus bertahan dan eksis dari waktu-ke waktu tentu dengan perubahan-perubahan tertentu dalam berbagai aspek sebagai konsekuensi yang niscaya. Sebaliknya, transmisi yang tidak berjalan baik akan turut mempengaruhi hilangnya suatu yang ditransmisikan itu. Intinya, transmisi menjadi salah satu aspek yang mendukung keberlangsungan praktik-praktik kebudayaan, tak terkecuali praktik musik.

Transmisi musik, yang didekati secara etnomusikologis, tentu akan menghasilkan pemahaman yang berbeda dengan pendekatan bidang ilmu lain, meskipun tujuan akhirnya pada prinsipnya serupa, yaitu memahami prinsip-prinsip transmisi itu. Dengan pendekatan etnomusikologi, transmisi dipandang dalam kaitannya dengan aktivitas budaya; transmisi merupakan proses kultural, bukan peralihan suatu materi yang

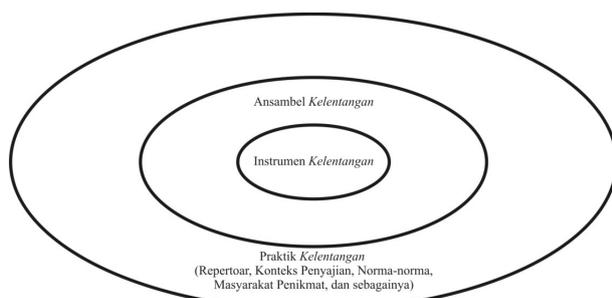
dipindahkan dari satu orang ke orang lain atau satu generasi ke generasi lain secara genetis.

Aspek-Aspek Transmisi *Kelentangan*

Konten Transmisi: Praktik *Kelentangan*

Kelentangan, dalam masyarakat Dayak Benuaq di Kalimantan Timur, memiliki setidaknya tiga arti. Pertama, dalam lingkup yang paling kecil, *kelentangan* adalah sebuah instrumen musik berupa enam buah gong berpencu yang diletakkan secara horizontal-berderet dalam sebuah dudukan (*ran-cakan*), dimainkan oleh satu orang dengan menggunakan sepasang pemukul. Kedua, dalam lingkup yang lebih besar, *kelentangan* merupakan penyebutan atau nama suatu ansambel yang terdiri dari instrumen *kelentangan* itu sendiri (yakni enam buah gong berpencu), *gimar* (gendang silindris dengan membran ganda, dimainkan oleh satu orang dengan dua pemukul), *genikng* (gong gantung vertikal yang ukurannya lebih besar daripada instrumen *kelentangan*, serupa dengan *kempul* dalam gamelan Jawa), dan *sulikng dewa* (suling vertikal, terbuat dari bambu). Ketiga, dalam lingkup yang paling luas, *kelentangan* merupakan suatu praktik musikal dengan instrumen dan ansambel tertentu, beserta dengan repertoar, konteks penyajian, yang pada gilirannya menghasilkan estetika tertentu pula. Dengan kata lain, *kelentangan* bukan saja mengacu pada soal material atau kebendaan, melainkan juga pada tataran konseptual.

Tulisan ini menggunakan arti *kelentangan* yang ketiga, yakni sebagai suatu praktik musikal. Namun demikian, secara otomatis ini mencakup juga arti *kelentangan* sebagai ansambel dan instrumen. Penggunaan frase “praktik musikal” oleh penulis, seperti di atas, pada dasarnya bertujuan untuk memudahkan dalam diskusi nantinya. Namun, pada dasarnya



Gambar 1. Instrumen, Ansambel, dan Praktik *Kelentangan* dalam Masyarakat Dayak Benuaq

tidak ada istilah “musik” dalam masyarakat pemilik *kelentangan*, yakni Dayak Benuaq. Oleh karena itu, penulis berupaya menggunakan frase “musik *kelentangan*”, karena istilah “*kelentangan*” itu sendiri pada dasarnya sudah merupakan suatu konsep yang mencakup—antara lain—“musik” di dalamnya. Ini sejalan dengan yang dikemukakan oleh Blacking (1987:3) bahwa “*there are many societies that have no word for ‘music’ and do not isolate it conceptually from dance, drama, ritual or costume*” (banyak masyarakat yang tidak memiliki kata “musik” dan tidak memisahkannya secara konseptual dari tarian, drama, atau kostum). Jika pun ada, penggunaan kata “musik” dalam masyarakat Dayak Benuaq yang dijumpai saat ini lebih merupakan pengaruh dari penggunaan bahasa Indonesia.

Instrumen dan Ansambel

Kelentangan merupakan instrumen utama dalam ansambel. Oleh karena itu, ansambel ini dinamai sesuai dengan nama instrumen tersebut. Instrumen *kelentangan* berwujud enam buah gong logam berpencu yang berukuran kecil (kurang lebih serupa dengan *bonang* dalam gamelan Jawa), diletakkan secara horizontal pada dua utas tali yang disematkan pada dudukan kayu. Sebagai instrumen utama dalam ansambel, *kelentangan* tentunya lebih menonjol dibandingkan instrumen-instrumen lainnya, baik dalam peran musikal maupun kompleksitas teknik permainannya. Instrumen ini dimainkan oleh satu orang musisi atau lebih, menggunakan kedua tangan yang masing-masing memegang satu buah pemukul kayu yang ujungnya dilapisi bahan tertentu agar lebih lembut. Alat pukul ini terbuat dari kayu yang tidak dilapisi apapun. Ukuran panjang pemukul berkisar 20-25 cm dengan diameter 1,5-2 cm.

Permainan tangan kanan dan tangan kiri pada instrumen *kelentangan* tidaklah selalu sama, melainkan masing-masing memainkan pola-pola tertentu, dalam interval-interval tertentu pula—seperti halnya piano, sehingga menghasilkan suatu jalinan ritme-melodi yang terdengar kompleks. Namun, pembagian ritme antara tangan kiri dan tangan kanan sangat jelas; tangan kiri memainkan pola ritme tetap, sedangkan tangan kanan mengembangkan pola ritme dan membentuk pola

melodi. Sejauh ini tidak ada batasan jangkauan nada untuk masing-masing tangan, baik itu tangan kanan maupun tangan kiri, yang terpenting adalah semua nada yang dimainkan sesuai dengan melodi yang diinstruksikan *pemeliatn*. Cara memainkannya hampir sama dengan cara memainkan instrumen berpencu lainnya, yaitu dipukul dengan menggunakan stik. Akan tetapi bagi pemain *kelelntangan* yang telah mahir, memainkan *kelelntangan* bukan hanya soal memukul pencu, menghasilkan bunyi, melainkan bagaimana setiap nada yang telah dipukul harus bisa menghasilkan efek bunyi yang tidak terputus antara nada yang satu dengan nada yang lainnya, yaitu dengan cara memberikan getaran pada stik tersebut.

Tangga nada instrumen ini adalah pentatonik-anhemitonik, dengan rangkain nada (dari yang paling rendah, lazimnya terletak di sebelah kiri pemainnya) 5 – 6 – 1 – 2 – 3 – 5. Dengan jumlah nada yang terbilang banyak (dalam ukuran ansambel ini), maka wajar apabila secara musikal instrumen ini bertugas sebagai pembawa melodi. Penyebutan nada-nada di sini, yakni 5 – 6 – 1 – 2 – 3 – 5, pada dasarnya dipinjam dari ilmu musik Barat. Hal ini antara lain disebabkan karena belum adanya penyebutan lokal untuk nada-nada ini. Selain itu, penulis juga meminjam penyebutan dalam musik Barat karena dasar keidentikkan antara nada-nada instrumen *kelelntangan* yang diukur menggunakan perangkat *Autochromatic-Tuner* Korg AT-12 dengan nada *do-re-mi-sol-la* dalam tangga nada Barat. Pengukuran yang dilakukan penulis untuk penelitian ini adalah terhadap instrumen *kelelntangan* di Lamin Jamrud.

Sejauh ini—seperti halnya di berbagai budaya musik lokal-tradisional Nusantara—belum ada

semacam standarisasi tinggi-rendah nada yang benar-benar mutlak atau baku, sehingga jelas ada kemungkinan varian-varian interval antarnada pada instrumen ini di tempat lain.

Gimar, dalam ansambel *Kelelntangan*, adalah instrumen yang tergolong dalam kelompok membranofon. *Gimar* sendiri adalah instrumen berupa kendang silindris dengan dua membran yang hampir terdapat di seluruh pelosok nusantara, diameter kurang lebih 55 cm. *Gimar* yang digunakan dalam ansambel *kelelntangan* untuk upacara *Belian Sentiu* adalah dua buah *gimar* silindris dengan ukuran yang sama. Secara musikal, instrumen ini memiliki fungsi sebagai pembawa irama dan juga untuk memberikan warna suara berbeda dengan instrumen yang lainnya. *Gimar* terbuat dari kayu ulin yang dilubangi bagian tengahnya. Pada bagian atas dan bawahnya ditutup menggunakan kulit binatang yang telah dikeringkan, lalu diganjak dengan kayu dan diikat dengan tali yang terbuat dari rotan. Hal ini dilakukan agar pengganjal tersebut dapat terpasang dengan kuat dan juga berfungsi untuk menyetem, sehingga dapat diatur untuk menghasilkan karakter suara yang diinginkan.

Peletakan *gimar* pada saat dimainkan cukup beragam, dapat diposisikan secara vertikal, sehingga pemain menggunakan kedua tangan memegang pemukulnya dan memukulnya secara bergantian pada satu membran saja; atau, dapat diletakkan secara horizontal dengan hanya satu tangan yang memainkannya. Posisi peletakan ini antara lain juga dipengaruhi oleh untuk apa atau dalam konteks apa *gimar* tersebut digunakan, selain juga tergantung dari posisi pemainnya apakah duduk di kursi atau duduk di lantai. Dalam ansambel musik *kelelntangan*, pemain *gimar* duduk di



Gambar 2. Instrumen *Kelelntangan*
(Foto: Eli Irawati, 2016)



Gambar 3. Instrumen *Gimar*
(Foto: Eli Irawati, 2016)

lantai dan instrumennya diletakkan dalam posisi horizontal dihadapan si pemain. *Gimar* ditabuh dengan satu tangan menggunakan pemukul yang terbuat dari kayu atau rotan dan ujungnya dilapisi karet. Sementara itu, tangan yang lain bertugas memegang atau menahan instrumen tersebut agar tidak berubah posisi dan agar suara yang dihasilkan bisa maksimal. Untuk menghasilkan bunyi utama, yakni 'dung', pemukul biasanya dipukulkan di bagian tengah membran. Terdapat pola-pola *interlocking* tertentu yang dimainkan masing-masing oleh *gimar* I dan *gimar* II. Jalinan pola yang berbeda antara permainan *gimar* I dan II kemudian menghasilkan suatu paduan pola yang kompleks namun tetap utuh dan harmonis.

Genikng berbentuk seperti gong pada umumnya, digantung secara vertikal pada ancak yang terbuat dari kayu. Instrumen ini dimainkan oleh satu orang dan biasanya dimainkan dengan cara dipukul dengan menggunakan pemukul berbahan kayu yang telah dilapisi dengan karet di bagian ujungnya. Pemain instrumen ini mengambil posisi duduk, tangan kanan memukul instrumen, sedangkan tangan kiri memegang bagian atas *genikng* agar terjaga keseimbangannya.

Genikng dimainkan mengikuti gerakan kaki *pemeliatn* dan melodi lagu *kelentangan* serta tidak ada ketentuan harus bermain di hitungan ke berapa, karena yang terpenting adalah *genikng* tidak dipukul secara terus menerus dan agar dapat harmonis dengan melodi lagu dan gerakan *pemeliatn*. Ini agak berbeda dengan permainan instrumen serupa (misalnya kempul dan gong

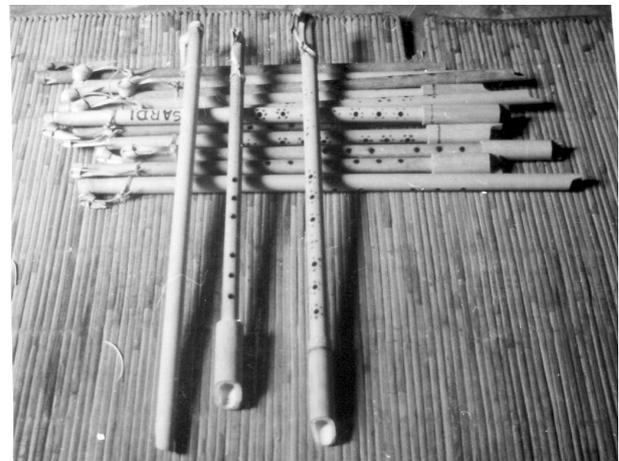


Gambar 4. Instrumen *Genikng*
(Foto: Eli Irawati, 2016)

dalam gamelan Jawa atau kempur dalam gamelan Bali), yang memiliki ketentuan baku dalam posisinya sebagai instrumen kolotomis. Ini juga antara lain menunjukkan bahwa masyarakat yang berbeda memiliki konsep yang berbeda tentang cara suatu instrumen diposisikan dalam ansambel, fungsinya, dan efek artistik yang ingin dicapai atau dihasilkan dari instrumen itu. *Genikng* sendiri memiliki arti yang penting dalam upacara *belian sentiu* karena diyakini memiliki nilai magis dan mengandung kekuatan spiritual sehingga mampu mengusir roh-roh jahat yang mengganggu saat upacara berlangsung. Tidak semua orang Dayak Benuaq memiliki instrumen ini, melainkan hanya turunan *Dangut* atau orang kaya yang memiliki *Lamin* saja yang memilikinya.

Sulikng dewa merupakan suling yang terbuat dari bambu, dimainkan dalam posisi vertikal. Bunyinya dihasilkan dari tiupan udara, dan nada-nadanya diatur dari pola-pola tutupan pada keenam lubang nadanya. Teknik pernafasan yang digunakan adalah pernafasan perut agar suara yang dihasilkan stabil dan tidak terputus-putus. Selain itu, idealnya permainan instrumen ini memang menggunakan *circular-breathing* (pernafasan terus-menerus tanpa terputus) dan satu alur melodi dimainkan hanya dalam satu tarikan nafas. Kesan yang dimunculkan dari teknik ini adalah bunyi legato atau seperti nada-nada yang mengalir, tidak terpisah secara tegas antara satu nada dengan nada berikutnya.

Tinggi rendah nada *Sulikng dewa* ditentukan oleh enam lubang yang terdapat dalam tubuh suling.



Gambar 5. Instrumen *Sulikng Dewa*
(Foto: Eli Irawati, 2016)

Nada terendah dihasilkan dengan menutup seluruh lubangnya, satu nada di atasnya dihasilkan dengan membuka dua lubang paling bawah, demikian seterusnya. Setelah melalui pengukuran dengan alat *Autochromatic Turner Korg AT-12*, ditemukan urutan nada yang mendekati nada-nada 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6. Hal ini antara lain menunjukkan bahwa selain adanya tangga nada *anhemitonik pentatonik*, di Kalimantan juga terdapat tangga nada yang memiliki interval atau berjarak setengah nada yang banyak dijumpai pada instrumen tiup atau *aerofon* (misalnya pada instrumen *kledi*, *silingut*, *sulikng dewa*, dan lain-lain). Perlu diketahui juga bahwa kedua tanggana di atas tidak mutlak untuk semua instrumen *kelentangan* maupun *sulikng dewa*, karena pada musik kebanyakan musik tradisi belum memiliki standarisasi baku soal tinggi rendah nada pada instrumen, sehingga apabila menggunakan instrumen dari tempat yang berbeda maka akan lain atau berbeda pula tinggi rendah nadanya.

Uraian tentang instrumen-instrumen yang membangun ansambel *kelentangan* dapat dijelaskan secara singkat dalam tabel 1.

Repertoar dan Konteks Penyajian

Repertoar dalam praktik *kelentangan* mencakup suatu perbendaharaan yang cukup luas. Seperti halnya praktik-praktik musik lokal-tradisional lainnya dalam masyarakat dan kebudayaan di Nusantara, *kelentangan* juga terkait erat dengan aspek-aspek lain dalam kehidupan.

Kelentangan bukanlah suatu sajian musik yang benar-benar dihadirkan untuk tujuan presentasional. Sebaliknya, *kelentangan* disajikan bersama sama dengan tarian, mantra-mantra, praktik saman, dan sebagainya. Musik dan upacara seperti apa yang dikatakan oleh Arsana (2014: 123)

bahwa bagi umat Hindu Bali tidak dapat dipisahkan antara satu dengan yang lainnya. Pelaksanaan upacara ritual yang didasarkan atas *tattwa* sifat yang benar (*satyam*), dilaksanakan dengan *manah suci nirmala (siwam)*, dan dalam bentuk/wujud sarana atau persembahan yang indah (*sundaram*), diharapkan dapat mencapai tujuan upacara yang sebenarnya. *Tetabuhan* yang disajikan dengan berlandaskan konsep *satyam*, *siwam*, dan *sundaram* dalam setiap upacara menjadikan pelaksanaan upacara tidak saja benar secara konseptual, tetapi juga suci/khidmat dalam prosesinya, serta penuh dengan sentuhan kreativitas seni.

Repertoar *kelentangan* berkaitan erat dengan konteks penyajiannya, misalnya *buntaqng* yang disajikan dalam ritual *ngugug tautn*, repertoar untuk *belian sentiu*, atau iringan tari *ngerangkau* yang ditampilkan dalam upacara *kwangkai*. Membahas repertoar *kelentangan* berarti mencakup berbagi hal soal apa yang dimainkan dalam praktik musik itu. Oleh karena itu, diperlukan studi kasus yang kemudian ditranskripsikan ke dalam bentuk notasi tertentu. Tujuan utama dari transkripsi ini adalah menampilkan fenomena bunyi ke dalam bentuk visual, yang nantinya terutama akan sangat membantu dalam tahap analisis musik. Berdasarkan sifatnya, dalam etnomusikologi mengenal dua tipe transkripsi, yakni preskriptif dan deskriptif. Transkripsi preskriptif adalah menuliskan bagian-bagian yang menonjol atau melodi pokoknya saja dalam musik dan tidak harus menuliskan secara lengkap tentang detail-detail yang ada dalam musik tersebut; sedangkan transkripsi deskriptif adalah cara mentranskripsikan suatu musik dengan cara terperinci, detail-detail dalam musik tersebut dituliskan secara jelas dan rinci (Nettl, 1964:99).

Penulis, dalam artikel ini, akan mentranskripsikan repertoar *kelentangan* yang disajikan dalam rangkaian upacara *belian sentiu*. Penyajian

Instrumen	Jenis	Bentuk	Tangga Nada	Fungsi Musikal
<i>Kelentangan</i>	Idiofon	6 buah gong horizontal berpencu	5-6-1-2-3-5	Pembawa melodi
<i>Gimar</i>	Membranofon	Silindris, membran ganda	-	Pembawa ritme
<i>Genikng</i>	Idiofon	1 buah gong gantung vertikal	-	Kolotomis (bebas)
<i>Sulikng Dewa</i>	Aerofon	Suling vertikal dengan 6 lubang nada	5-6-1-2-3-5	Melodis (penghias/ornamentasi)

Tabel 1. Instrumentasi dalam ansambel *Kelentangan*

kelentangan dalam upacara *belian sentiu* yang sempat penulis jumpai di lapangan, secara garis besar terbagi dalam empat jenis yaitu pembukaan dengan *bememang*, yaitu mantra yang diyakini berfungsi untuk memanggil makhluk halus dan roh-roh leluhur, *kelentangan* jenis pertama, *kelentangan* jenis kedua, dan *sulikng dewa*. Dalam tulisan ini, transkripsi menggunakan sistem notasi balok bersama-sama dengan notasi angka, yang pada dasarnya merupakan pinjaman dari ilmu musik Barat. Hal ini setidaknya dilandasi dua alasan: pertama, belum adanya sistem notasi lokal yang dikembangkan untuk praktik musik ini, dan kedua, agar hasil transkripsi dapat dibaca dan dipahami oleh para ilmuwan dalam lingkup yang lebih luas.

Sesuai dengan rangkaian dalam penyajiannya, pertama-tama penulis mentranskripsikan bagian *bememang*. Jika dicermati, bagian ini semacam nyanyian responsorial. *Bememang* ini dapat dibagi menjadi dua bagian berdasarkan siapa yang melantungkannya. Bagian pertama (baris 1 dan 2) dilantunkan sendiri oleh *giriq belian*, sementara bagian kedua (baris 3 dan 4), yang sekaligus juga menjadi respon dari bagian pertama, dilantunkan bersama oleh *prajiq* (para murid).

Transkripsi (Notasi 1) yang menggunakan not balok tidak merepresentasikan secara mutlak

bememang yang dilantunkan. Yang dimaksud dengan ‘tidak mutlak’ di sini adalah, misalnya, kunci G yang digunakan tidak berarti bahwa register suara yang digunakan oleh para penyanyinya persis seperti register suara yang semestinya dalam kunci G itu. Selain itu, nilai-nilai notnya pun tidak mutlak seperti yang tertera pada transkripsi. Sebaliknya, nilai-nilai notnya cenderung tidak terikat pada metrum tertentu, karena dinyanyikan dengan tempo bebas. Sekali lagi, penggunaan sistem notasi yang meminjam dari ilmu musik Barat terutama dimaksudkan untuk mempermudah pengertian dari kalangan yang luas, selain juga secara visual notasi semacam itu cukup membantu dalam kerja analisis.

Berdasarkan Notasi 1 tampak bahwa mantra ini dilantunkan (*chanted*) dengan lompatan-lompatan nada yang pendek—didominasi oleh lompatan nada berjarak satu tingkat, dan lompatan paling jauh adalah dua tingkat, dengan arah naik maupun turun. Rentang atau teba nadanya adalah 6 – 1 – 2 – 3 – 5. Rentang nada ini jelas mengacu pada rentang nada yang dimiliki oleh instrumen-instrumen dalam ansambel *kelentangan*. Secara keseluruhan, kontur melodi dari bagian *bememang* ini adalah bergelombang dengan amplitudo kecil, karena memang, seperti telah disinggung di atas, lompatan-lompatan nadanya cenderung kecil.

Dinyanyikan oleh *guruq belian*

Ka be___ a le___ le___ o e___ ja___ ka___ ha___ wa___ ya___

Pu ti e ro de___ ja ka ha___ wa___ hai___ i___ ya___

Dinyanyikan bersama oleh *prajiq*

Ka___ be___ hee___ e le le o we ya___ ja ka ha___ wa___ ya___

pu ti e___ ro___ de___ ja___ ka___ ha___ wa___ hai___ i___ ya___

Notasi 1. Transkripsi *Bememang*

The image displays a musical score for a piece titled "Kelentangan". The score is organized into five systems, each containing four staves. The top staff of each system is labeled "Kelentangan" and uses a treble clef with a 4/4 time signature. The three staves below it are labeled "Gimar 1", "Gimar 2", and "Genikng" respectively, and use a different clef (likely a soprano or alto clef) with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (>) and slurs. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Notasi 2. Transkripsi *Kelentangan* (cuplikan) yang disajikan dalam rangkaian upacara *Belian Sentiu*

Setelah *bememang*, dalam rangkaian upacara *belian sentiu*, kemudian mulai memasuki sajian *kelentangan*. Peralihan dari vokal dalam lompatan nada-nada pendek ke bunyi-bunyian perkusif-metalofon tentu memunculkan perubahan suasana. Berikut ini adalah cuplikan transkripsi dari *kelentangan* yang disajikan dalam upacara tersebut (Notasi 2).

Transkripsi (Notasi 2) merupakan cuplikan dari sajian *kelentangan* dalam rangkaian upacara *belian sentiu* yang berhasil penulis dokumentasikan dalam bentuk rekaman. Dalam artikel ini, tidak disajikan keseluruhan transkripsi, karena pola permainan—pola-pola tabuhan—pada prinsipnya berulang-ulang. Hanya dijumpai sedikit variasi—yang bahkan dapat dikatakan sebagai variasi minor—dalam aspek melodis. Contohnya adalah perbedaan nada yang digunakan pada birama 1 ketukan ketiga, birama 8 ketukan ketiga, birama 10 ketukan ketiga. Secara ritmis, permainan *kelentangan* ini juga dapat dikatakan monoton, hanya dijumpai dua motif pokok, yaitu motif pada birama 1 dan 2—yang dimainkan berulang ulang, dengan variasi minor pada aspek melodis, seperti disinggung di atas.

Sementara permainan *kelentangan* menjadi pembawa melodi utama, dua buah instrumen *gimar* menghadirkan jalinan ritmis yang terbentuk dari *interlocking* dua pola tabuhan yang berlainan.

Aksen *gimar* 1 ada pada pukulan pertama tiap birama, sedangkan aksens *gimar* 2 ada pada pukulan *up-beat* ketukan ketiga tiap birama. Ritme dari sepasang *gimar* ini semakin dipertebal oleh instrumen *genikng*, yang dapat dikategorikan memiliki fungsi kolotomis. Pada dasarnya *genikng* dimainkan mengikuti gerakan kaki *pemeliatn* dan melodi lagu *kelentangan*. Tidak ada ketentuan baku soal pada hitungan ke berapa ia dibunyikan, karena yang terpenting adalah *genikng* tidak dipukul atau dibunyikan secara terus menerus dan bisa harmonis dengan melodi lagu serta gerakan *pemeliatn*.

Bagian selanjutnya adalah *sulikng dewa*. Secara garis besar melodi *sulikng dewa* bebas alias tidak terikat birama, yang jika diidentikkan dalam praktik musik Barat semacam *ad libitum*. Perbedaan yang sangat menonjol terasa saat peralihan dari permainan *kelentangan* yang bertempo cepat ke melodi *sulikng dewa* yang bertempo lambat. Seolah ada semacam perintah mendadak dari *pemeliatn* untuk beralih ke melodi *sulikng dewa*. Nuansa yang muncul pun terkesan berubah dan seolah kental dengan kesan sakral. Notasi pokok permainan *sulikng dewa* adalah sebagai berikut (Notasi 3).

Melodi-melodi yang dimainkan pada *sulikng dewa*, seperti halnya pada *bememang*, terkesan merambat. Lompatan-lompatan nadanya didominasi oleh lompatan satu tingkat dan lompatan sejauh dua tingkat—baik naik ataupun



Setelah beberapa saat, permainan *sulikng dewa* mengikuti ritme konstan yang dimainkan oleh *gimar*, yaitu sebagai berikut:



Notasi 3. Transkripsi *Sulikng Dewa*

turun—hanya dijumapi sesekali. Kendatipun demikian, warna suara vokal dan suling, yang jelas berbeda, menghadirkan kesan yang berbeda pula.

Pelaku Transmisi

Pelaku transmisi, yang oleh Schönflug (2009:4-5) disebut dengan *carrier of transmission*, disematkan pada orang atau pihak yang menjadi sumber informasi yang ditransmisikan itu. Kendatipun demikian, sebagai suatu proses komunikasi, pelaku transmisi semestinya mencakup tidak hanya pengirim pesan, melainkan juga penerimanya. Dalam konteks pembelajaran, pengirim pesan diperankan oleh pengajar/guru, sementara penerima pesan adalah murid.

Masyarakat dayak Benuaq merupakan masyarakat yang hidup dengan budaya lisan. Dengan demikian, segala praktik kehidupan sehari-hari, misalnya pengetahuan, keyakinan, norma-norma, kesenian, dan sebagainya, dipelajari secara lisan. Tidak ada wadah yang digunakan atau sengaja dibentuk secara khusus untuk tujuan-tujuan mempelajari hal-hal tersebut. Semuanya ditransmisikan dari generasi terdahulu ke generasi sekarang, dari satu orang ke orang lain yang sama-sama hidup saat ini, secara implisit dalam berbagai peristiwa keseharian. Semua nyaris dipelajari saat dilakukan, *learning by doing*. Demikian pula yang terjadi dalam praktik musik Dayak Benuaq. Dengan ketiadaan wadah pembelajaran yang eksklusif, maka dalam pembelajaran *kelentangan*, seperti halnya dalam hampir semua kebudayaan lokal-tradisional di wilayah Nusantara, pengajar/guru dan murid tidak benar-benar dibedakan dengan jelas.

Peran pengajar dan murid dapat dikatakan ada secara tidak disadari, dan hanya ada ketika seseorang ingin mempelajari sesuatu dari orang lain. Peran-peran itupun hanya bersifat temporer, yakni seolah hilang bersamaan dengan usainya konteks atau peristiwa yang memungkinkan seseorang untuk belajar. Sebagai contoh, seseorang, sebut saja si A, memiliki keinginan untuk mempelajari permainan instrumen-instrumen ansambel *kelentangan* ketika ansambel itu disajikan dalam rangkaian suatu upacara. Saat upacara berlangsung, *kelentangan*

disajikan, dan si A mengamati atau menyimak tabuhan *kelentangan* yang menarik perhatiannya. Saat itu, sadar atau tidak sadar, si A menduduki peran sebagai orang yang sedang belajar, yakni murid. Di sisi lain, sama tidak sadarnya, para musisi yang sedang mengawaki ansambel itu, berperan sebagai guru. Ketika rangkaian upacara ini usai, dan *kelentangan*-pun berhenti dimainkan, maka peran guru-murid tadi pun usai pula.

Mereka yang berperan sebagai “guru” bisa saja dari generasi yang lebih tua maupun yang sepantaran. Transmisi antara guru yang lebih tua generasinya, kepada murid dari generasi di bawahnya, dapat disebut dengan transmisi vertikal. Di sisi lain, transmisi antara guru dengan muria yang berasal dari generasi yang sama, biasa disebut dengan transmisi horizontal. Kendatipun demikian, sulit kiranya membedakan secara eksklusif antara transmisi vertikal dan horizontal. Ini antara lain disebabkan karena definisi “generasi” sendiri agak kabur. Jika generasi dibedakan berdasarkan usia, maka implikasinya adalah pengkategorian yang terlalu detail. Dasar kategorisasi yang umum digunakan dalam membedakan generasi adalah level keturunan. Sebagai contoh, si A adalah generasi pertama; anaknya, si B, adalah generasi kedua, dan anak dari si B, sebut saja si C, adalah generasi ketiga. Kategorisasi semacam ini tidak memiliki batas kaku soal berapa jarak usia antar generasi. Selain itu, dengan demikian, lebih dari satu generasi dapat hidup pada waktu—atau zaman—yang sama.

Transmisi *kelentangan* juga terjadi antargenerasi maupun antarpersonal dari generasi yang sama. Berkaitan dengan praktik *kelentangan*, demikian pula dengan praktik-praktik seni—khususnya seni pertunjukan—lainnya, perlu dicermati bahwa transmisi tidak hanya terjadi antara pemain musik dan calon pemain musik, melainkan juga antara pemain musik dengan para khalayak penonton. Artinya, dalam suatu peristiwa, tidak hanya terjadi regenerasi pemin *kelentangan*, melainkan juga regenerasi penonton.

Pertunjukan, tak terkecuali *kelentangan*, dilakukan berdasarkan norma, aturan-aturan, atau ketentuan yang berlaku atau disepakati dalam masyarakat yang bersangkutan—mana yang boleh

dan tidak boleh, mana nada yang benar, mana yang dikatakan jelek, dan sebagainya. Norma-norma ini, menurut Marinis (1993: 121), merupakan konvensi yang kemudian akan menentukan dan mendorong kode-kode dalam suatu pertunjukan. Norma-norma dari tradisi ini berada atau dimiliki oleh suatu komunitas/masyarakat sebagai penonton atau penikmatnya/penggunanya. Dalam komunitas/masyarakat-lah sebuah pertunjukan berlangsung, tentunya dengan aturan-aturan yang berlaku dalam komunitas/masyarakat tersebut. Dengan demikian, para pelaku transmisi, dalam proses transmisi, tidak hanya mentransmisikan bunyi-bunyian saja, melainkan juga norma-norma yang mengatur praktik musikal itu. Aturan-aturan inilah yang kemudian mengatur para pemusiknya: seperti cara bersikap, cara memainkan suatu komposisi, kapan dimainkan, dan dalam kesempatan apa. Dengan kata lain, bukan hanya *hard-skill*, seperti kelihaian menabuh, melainkan juga pengetahuan akan norma.

Uraian di atas memperlihatkan transmisi musik sebagai sebuah proses kultural, yaitu cara suatu pengetahuan atau tindakan dikonstruksi dalam suatu komunitas manusia. Dalam perjalanannya, proses itu akan terus menerus mengalami evaluasi. Sesuatu akan dianggap keliru jika menyimpang dari aturan atau norma yang sejauh ini disepakati. Namun, tidak menutup kemungkinan akan adanya pergeseran kesepakatan tadi karena sesuatu yang baru, sehingga akhirnya memunculkan kesepakatan baru. Para pelaku transmisi lah yang merupakan agen utama dari muncul-pudarnya kesepakatan-kesepakatan dalam kontinyuitas suatu praktik musikal.

Mekanisme Transmisi

Sebagai sebuah bentuk komunikasi, proses transmisi musik secara garis besar dapat dipisahkan menjadi dua tahap, yakni pengiriman pesan dan penerimaan. Menurut Kuczynski, Marshall dan Schell, seperti dikutip dalam Schönplflug adalah terjadi eksternalisasi di pihak pengirim pesan (dalam hal ini guru/pemain musik), sementara pihak penerima (dalam hal ini calon pemusik atau penonton) mengalami internalisasi (Schönplflug,

2009:5). Baik eksternalisasi maupun internalisasi di masing-masing pihak ini, dalam kasus transmisi *kelentangan*, terjadi tanpa disadari. Ini antara lain terjadi karena proses transmisi tidak terjadi dalam suatu *setting* yang formal dan eksklusif. Seperti penelitian yang dilakukan oleh Wisma Nugraha (2008: 113) terhadap tatakelola Wayang Jekdong dalam tradisi Jawa Timuran didapat pola transmisi lakon dan proses menjadi dalang desa secara tradisional dengan dua cara yaitu pola *nyantrik* (berguru) dan pola *nyangkok* atau menyangkok yaitu pola *nyantrik* (sebagai pendidikan dasar) ditambah dengan meniru gaya dalang senior dari sub gaya gaya lain dalam tradisi Jawa Timuran.

Setting yang demikian setidaknya memunculkan sejumlah pertanyaan: Dalam kondisi apa “guru” melakukan eksternalisasi? Apa saja yang mungkin menjadi faktor pendorong bagi seorang “guru” untuk melakukan eksternalisasi? Pertanyaan serupa juga dapat diarahkan kepada pihak murid (calon pemain *kelentangan* atau penonton): Dalam kondisi apa internalisasi terjadi? Apa yang mendorong calon pemain *kelentangan* atau penonton untuk melakukan internalisasi?

Pertama-tama, istilah “guru” dan “murid” di sini bertujuan untuk mempermudah pemahaman, sisi mana yang mengirim pesan dan mana yang menerima pesan dalam proses transmisi *kelentangan*. Kategorisasi atas status ini tidak berlaku kekal, melainkan temporal—peristiwa *kelentangan* berakhir, status yang sesungguhnya tak disadari oleh mereka yang terasosiasi dengannya ini juga berakhir. Kedua, perlu diingat kembali bahwa *kelentangan* hidup dalam masyarakat berkebudayaan lisan, dan ia ditransmisikan dalam peristiwa-peristiwa informal. Implikasinya, baik pihak guru maupun murid melakukan eksternalisasi dan internalisasi secara hampir tidak disadari. Hal seperti ini mirip dengan temuan Prasetya (2011) bahwa para pemain gamelan Jawa tradisi juga banyak belajar rasa musical atau *ngeng* secara tidak disadari dan dibentuk oleh habitusnya.

Ketika memainkan *kelentangan*, baik dalam suatu peristiwa pertunjukan, ritual, atau apapun, dan ada satu orang atau lebih yang ingin mempelajari musik itu, maka secara otomatis muncul status “guru”, sebagai oposisi dari “murid”,

yang keduanya tidak eksplisit. Dalam kondisi inilah eksternalisasi dimulai, yang serta merta diikuti oleh internalisasi dari pihak murid. Oleh karena itu, pembahasan soal eksternalisasi-internalisasi di sini akan dibahas sekaligus, karena merupakan satu kesatuan yang kejadiannya berangkaian.

Dalam praktik *kelentangan*, seperti yang jamak dijumpai dalam mayoritas musik di Nusantara, interaksi guru-murid ini, meminjam istilah Lord (1971: 37), terjadi dalam bentuk menyimak hingga menjadi familiar dan menirukan atau mengimitasi. Konsep Lord ini paralel dengan yang dikemukakan oleh Ki Hadjar Dewantara, salah satu tokoh pendidikan Indonesia, yakni *niteni* yang berarti memperhatikan, menyimak dan *nirokake* yang berarti menirukan, mengimitasi (Suroso, 2011:51). Proses menyimak dan menirukan dalam pembelajaran terjadi dalam berbagai kesempatan, misalnya latihan *kelentangan* di Lamin, dalam rangkaian upacara ritual, pesta, dan lainnya. Orang yang tertarik untuk mempelajari *kelentangan*, yang kita sebut murid, datang dalam sebuah peristiwa, memperhatikan bagaimana *kelentangan* dimainkan oleh mereka yang sudah lebih dulu menguasai atau mahir. Terjadilah proses eksternalisasi-internalisasi dari interaksi langsung antara guru-murid, yakni para pemusik dan calon pemusik. Tidak ada paksaan atau tuntutan yang mengharuskan kedua pihak untuk melakukan eksternalisasi-internalisasi ini. Hal semacam ini bukanlah sesuatu yang aneh. Di Jawa, ini juga merupakan sesuatu yang lumrah dalam proses pembelajaran Gamelan. Etnomusikolog Sumarsam (2004:75) mengilustrasikannya dengan sangat baik seperti berikut.

Traditionally, when someone, often a very young child, wanted to become a gamelan player, he would have to spend much time listening to and observing gamelan playing. He would observe how the mallets are handled and how the keys are damped. He could choose any instrument that fascinated him (though usually not soft-sounding, elaborating instruments, whose playing technique and melodies cannot be learned in a brief encounter). When ready to play, he would try to reconstruct melodies on his instrument as well as he could. If he had difficulty, he would

imitate or listen to other players' parts in order to approximate his own part. His skills reinforced by endless listening to and observing gamelan performances, he would ultimately become a musician.

(Secara tradisional, ketika seseorang, seringkali seorang bocah, ingin menjadi pemain gamelan, ia akan menghabiskan banyak waktu untuk mendengarkan dan mengamati permainan gamelan. Ia akan mengamati bagaimana *tabuh* diayunkan dan bagaimana bilah di-*patet*. Ia bebas memilih instrumen mana saja yang dinggapnya menarik (meski biasanya bukan instrumen bersuara lembut yang rumit permainannya, sehingga teknik permainan dan melodi-melodinya tidak dapat dipelajari dalam waktu sekejap). Ketika siap untuk bermain, ia akan mencoba sebisa mungkin merekonstruksi melodi-melodi pada instrumen yang dimainkannya. Jika kesulitan, ia akan meniru atau mendengarkan *tabuhan* pemain lain untuk memperkirakan apa yang semestinya ia mainkan. Keterampilannya akan semakin meningkat dengan terus-menerus mendengarkan dan menyaksikan pertunjukan, hingga akhirnya ia menjadi seorang musisi).

Umumnya, instrumen dalam ansambel *kelentangan* yang paling menarik perhatian untuk dipelajari adalah *kelentangan*-nya. Ini tidaklah mengherankan, sebab instrumen tersebut adalah yang paling menonjol secara fungsi musik maupun teknik permainannya, jika dibandingkan dengan instrumen-instrumen lain dalam ansambel. Dalam kesempatan tertentu, misalnya saat latihan di Lamin, seorang murid dapat langsung ikut serta memainkan instrumen-instrumen. Bisa jadi instrumen yang pertama coba dimainkan adalah instrumen yang tidak begitu rumit, misalnya *genikng*. Namun, kenyataannya mungkin tidak selalu demikian. Pada tahap ini tidak hanya terjadi tindakan menyimak, melainkan juga menirukan atau mengimitasi.

Tindakan menirukan atau imitasi yang dilakukan oleh seorang murid pemula bisa jadi belum sempurna. Seiring semakin seringnya ia bersinggungan langsung dengan *kelentangan*, semakin lama durasi latihannya, maka hampir dapat dipastikan permainannya akan semakin

sempurna. Hal ini disebabkan karena semakin sering persinggungan dengan suatu informasi, maka akan semakin sempurna pula informasi itu tersimpan dalam ingatan. Dalam praktiknya, untuk mengingat suatu informasi yang panjang, termasuk suatu repertoar *kelentangan*, dibutuhkan perangkat atau strategi khusus untuk membantu mengingat. Salah satu cara yang digunakan oleh murid yang mempelajari *kelentangan* ialah dengan *chunking*, yakni memenggal suatu rangkaian informasi ke dalam unit-unit yang lebih kecil dengan pola tertentu sehingga menjadi berarti bagi si pembuatnya (Lehmann, Sloboda dan Woody, 2007: 111).

Bentuk *chunk* (penggalan) yang paling mudah, dalam musik tak terkecuali *kelentangan*, adalah unit motif atau frase. Motif atau frase, dengan irama dan melodi tertentu, merupakan perangkat yang sangat baik untuk mengingat. Contohnya adalah, seseorang tentu lebih mudah menghafalkan bait-bait lirik lagu yang dilantunkan dengan melodinya, daripada bait-bait puisi yang dibaca secara datar—tanpa asosiasi melodi tertentu. Repertoar *kelentangan*, seperti yang diperlihatkan dalam Notasi 2, pada dasarnya merupakan repetisi dari sejumlah frase pendek. Bahkan, dalam repertoar yang dimainkan pada rangkaian upacara *belian sentiu*, dijumpai hanya tiga frase pokok saja. Dua frase ini, oleh pemain *kelentangan*, sekaligus berfungsi sebagai *chunk*. Ketiga frase tersebut adalah sebagai berikut (Notasi 4).

Ketiga frase pokok (Notasi 4) dimainkan berulang-ulang, menanti aba-aba berhenti dan beralih ke bagian *sulikng dewa*. Untuk permainan dua buah *gimar* dan *genikng*, pemain *kelentangan*



Notasi 4. Frase pokok dalam repertoar
Kelentangan Belian Sentiu

agaknyanya tidak terlalu kesulitan untuk mengingat karena pola tabuhannya yang relatif pendek, yang dapat dikategorikan sebagai motif. Dalam keseluruhan repertoar, hanya ada satu pola untuk *gimar*. Sementara hal yang serupa juga dijumpai pada pola permainan instrumen *genikng*, yang hanya menggunakan satu pola nyaris di seluruh bagian repertoar. Namun ada pola pukulan tertentu yang berbeda, yang berfungsi sebagai tanda atau aba-aba bagi *pemeliatn*. Yang cukup unik di sini ialah bahwa pemberian aba-aba dari instrumen kolotomis merupakan hal yang jarang dijumpai, karena peran ini biasa diambil oleh instrumen jenis gendang.

Bagi pemain *genikng*, hal lain yang mungkin lebih sulit dipelajari dan diingat adalah cara ia mengikuti gerakan-gerakan *pemeliatn*, dan kapan aba-aba harus dibunyikan. Akuisisi atas pengetahuan atau kemampuan ini tentu membutuhkan tidak hanya sekali percobaan, tetapi berungkali. Pemain juga cenderung lebih mudah belajar ketika ia tidak hanya menyimak atau memperhatikan, melainkan juga langsung mempraktikannya, menirukannya. Dari sini terlihat bahwa semakin sering diadakannya peristiwa yang menampilkan *kelentangan*, maka semakin banyak ruang belajar bagi para murid yang ingin mempelajari musik itu. Keberadaan peristiwa-peristiwa budaya—ritual, pesta, dan semacamnya—dan kelangsungan hidup *kelentangan* menyerupai sebuah koin dengan dua sisinya.

Berdasarkan uraian di depan, hubungan antara aspek dalam transmisi *kelentangan* Dayak Benuaq dapat dijelaskan secara ringkas sebagai berikut. Murid atau calon pemusik melakukan interaksi dengan guru atau para pemusik senior. Interaksi ini umumnya terjadi secara tidak langsung, yaitu murid menonton dan menyimak permainan *kelentangan* para pemusik senior.

Motif reguler dalam repertoar



Motif tanda peralihan



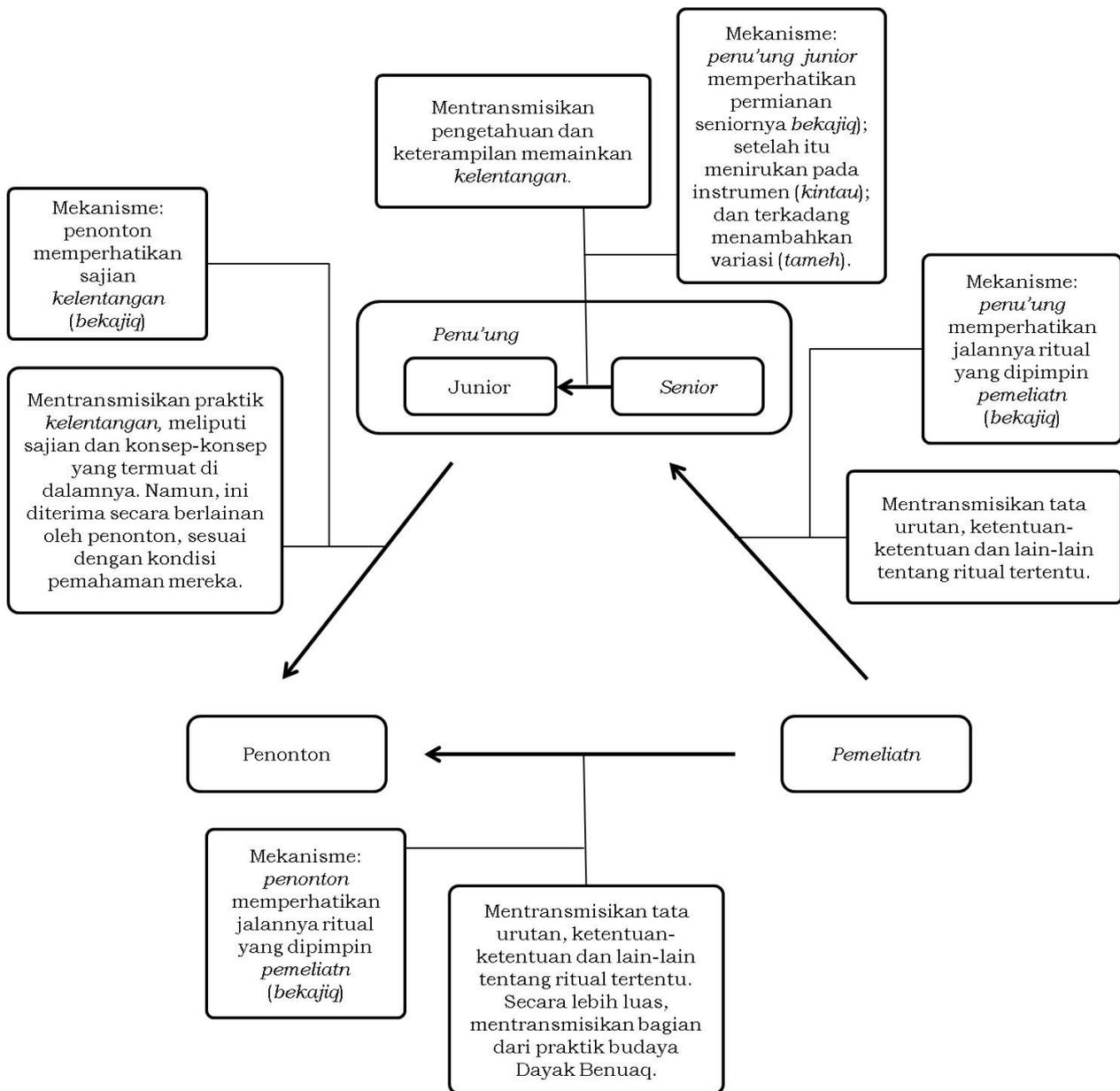
Notasi 5. Motif permainan *Genikng*

Informasi-informasi ini disimpan dalam memori si murid hingga tiba kesempatan baginya untuk bersentuhan dengan instrumen dalam ansambel *kelentangan* dan mempraktikkannya secara langsung. Kendati demikian, adalah suatu hal yang umum bila seorang murid menyimak dan langsung mempraktikkannya, misalnya saat latihan di Lamin. Tetapi, pola semacam ini akan lebih efektif. Keikutsertaan seorang pemusik pemula atau yang sedang belajar tidak diperkenankan dalam konteks tertentu, misalnya ritual.

Untuk membantu mengingat lalu menginternalisasi informasi-informasi yang dieksternalisasi para pemusik senior yang berperan

sebagai guru, murid menggunakan strategi *chunking*, memenggal suatu informasi ke dalam unit kecil. Dalam transmisi *kelentangan*, *chunk* atau penggalan yang paling mudah adalah frase dan motif. Untuk instrumen *gimar* dan *genikng*, agaknya *chunk* tidak terlalu dibutuhkan, karena hampir dalam keseluruhan repertoar hanya dijumpai satu motif, di luar motif peralihan pada *genikng*.

Proses transmisi semacam ini terjadi dalam *setting* informal, umumnya dalam rangkaian upacara yang turut menyertakan *kelentangan*, pesta-pesta adat, atau dalam latihan-latihan di Lamin. Semakin sering kegiatan-kegiatan budaya itu digelar, maka



Gambar 6. Hubungan antara aspek-aspek dalam transmisi *Kelentangan*

semakin sering pula *kelentangan* ditampilkan. Ini berarti bahwa semakin tinggi frekuensi kesempatan bagi seorang murid untuk mempelajari *kelentangan*. Akan semakin terbuka luas kesempatan eksternalisasi para pemusik senior atau guru, dan semakin luas pula kesempatan internalisasi bagi seorang murid atau calon pemusik. Selain itu, karena keterkaitan yang erat dengan konteks, konten dari transmisi *kelentangan* tidak hanya terbatas pada soal musikal semata, melainkan juga soal non-musikal, antara lain bagaimana berinteraksi dengan *pemeliatn*, aturan-aturan dalam suatu upacara, nilai atau norma yang berlaku dalam masyarakat tentang estetika, dan sebagainya. Secara ringkas, hubungan antara aspek-aspek dalam transmisi *kelentangan* dapat digambarkan seperti Gambar 6.

Penutup

Proses transmisi melibatkan lebih dari satu pihak, yakni pengirim pesan atau informasi dan penerima. Dalam transmisi *kelentangan*, pihak pengirim adalah guru atau para musisi senior, sementara pihak penerima adalah murid atau calon musisi, atau juga—dalam lingkup yang lebih luas dan sifatnya tidak langsung—penonton. Dalam proses ini, informasi yang disampaikan ada yang sifatnya musikal, yakni *kelentangan* sebagai bunyi musik, dan juga non-musikal, misalnya tata cara interaksi dengan *pemeliatn* saat mengiringinya, norma-norma, dan lain-lain. Konten informasi ini ditransmisikan ketika—disadari atau tidak—pemusik senior memainkan *kelentangan*, melakukan eksternalisasi, dan direspon oleh pihak yang ingin mempelajari musik itu, yang melakukan internalisasi—juga dengan disadari atau tidak. Kendatipun demikian, karena berlangsung dalam *setting* yang informal, adalah sesuatu yang sulit untuk menyematkan secara mutlak status “guru” dan “murid” dalam proses transmisi *kelentangan*. Status tersebut pada dasarnya lepas bersamaan dengan berakhirnya suatu pertunjukan *kelentangan*. Aspek-aspek transmisi ini memiliki keterkaitan antara satu dengan yang lainnya dalam pola tertentu.

Penelitian ini hanya menggunakan data penyajian *kelentangan* dalam rangkaian upa-

cara *belian sentiu*. Masih perlu diperdalam, kemungkinan termasuk dalam hal studi kasus repertoar yang digunakan. Artikel ini diharapkan dapat menjadi pemicu dilakukannya studi-studi terkait transmisi musik, sebab transmisi merupakan salah satu aspek penting dalam keberlangsungan suatu praktik musik secara khusus, dan suatu kebudayaan secara umum.

Kepustakaan

- Arsana, I Nyoman Cau. (2014). Kosmologis *Tetabuhan* dalam Upacara *Ngaben*. *RESITAL: JURNAL SENI PERTUNJUKAN*, 15 (2): 107-125.
- Blacking, John. (1987). *A Commonsense View of all Music: Reflections on PerGrainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbell, Patricia Shehan. (2011). “Teachers Studying Teachers: Pedagogical Practices of Artist Musicians”. Dalam Timothy Rice, ed. *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias*. London: Ashgate.
- Coomans, Michael. (1987). *Manusia Dayak Dabulu, Sekarang, Masa Depan*. Jakarta: Gramedia.
- Irawati, Eli. (2012). Makna Simbolik Pertunjukan *Kelentangan* Dalam Upacara *Belian Sentiu* Suku Dayak Benuaq Desa Tanjung Isuy, Kutai Barat, Kalimantan Timur. [Tesis S-2] Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Irawati, Eli. (2013). *Eksistensi Tingkilan Kutai Suatu Tinjauan Etnomuskologis*. Yogyakarta: Kaukaba Dipantara.
- Lehmann, Andreas, John Sloboda, & Robert Woody. (2007). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press.
- Marinis, Marco de. (1993). *The Semiotics of Performances*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

- Nettl, Bruno. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press.
- Nugraha, Wisma Christanto. (2014). "AMEN: Tata Kelola Wayang Jekdong dalam Tradisi Jawa Timuran". *RESITAL : JURNAL SENI PERTUNJUKAN*, 9 (2): 112-117.
- Prasetya, HB; T Haryono; LL Simatupang. (2011). Habitus, Ngêng, dan Estetika Bunyi Mlèsèt dan Nggandhul pada Karawitan. *Paradigma, Jurnal Kajian Budaya*, 2 (1): 152 -167
- Rousseau, Jerome. (1990). *Central Borneo: Ethnic Identity and Social Life in a Stratified Society*. Oxford: Clarendon Press.
- Schippers, Huib. (2010). *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*. New York: Oxford University Press.
- Schönplflug, Ute. 2009. "Introduction to Cultural Transmission: Psychological, Developmental, Social, and Methodological Aspects". Dalam Ute Schönplflug, ed. *Cultural Transmission: Psychological, Developmental, Social, and Methodological Aspects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shelemay, Kay Kaufman. (2008). "Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition". Dalam Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley, eds. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Sumarsam. (2004). "Opportunity and Interaction: The Gamelan from Java to Wesleyan". Dalam Ted Solis, ed. *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley: University of California Press.
- Yampolsky, Philip. (1998). *Music of Indonesia 17, Kalimantan: Dayak Ritual and Festival Music*. Washington: Smithsonian Folkways, Center for Folklife Program and Cultural Studies.