sang Pewaris

Tokoh-Tokoh Kesenian Tradisi Madura Dan Minangkabau

Sang Pewaris

Tokoh-Tokoh Kesenian Tradisi Madura Dan Minangkabau

DIREKTORAT SEJARAH DAN NILAI BUDAYA
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

Jakarta
2013

SANG PEWARIS
Tokoh-Tokoh Kesenian Tradisi Madura Dan Minangkabau

Penulis:
Hanefi
Eko Wahyuni

Editor:
Esther L. Siagian
Jabatin Bangun

Kontributor Tulisan:
Aekanu Hariyono
Hajizar Koto

ISBN: 978-602-17497-4-6

Penerbit:
Direktorat Sejarah dan Nilai Budaya
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan
Jl. Jenderal Sudirman, Senayan, Jakarta 10270
Telp./Fax. : 021-5725539

xvi + 312 hlm; 20x20 cm

Pengantar

Buku ini menyajikan beberapa tokoh seniman tradisi terpilih, dari Madura dan Minangkabau, dalam berbagai bidang masing-masing. Pilihan pada tokoh seniman tradisi di sini karena mereka tetap berupaya berkomitmen untuk berkesenian dalam genre-genre kesenian yang mereka geluti masing-masing. Mereka pada umumnya bertarung melawan perubahan-perubahan nilai akibat modernisasi, maupun akibat intervensi media-media elektronik dan dijital, yang mampu merasuk sampai ke desa-desa terpencil sekalipun. Penetrasi nilai-nilai baru tersebut telah banyak mengubah cara berpikir, cara hidup, dan selera masyarakat pendukungnya. Akibatnya eksistensi para pewaris kekayaan budaya dan identitas budaya tradisi Indonesia semakin lama semakin terancam.Upaya melakukan pendokumentasian kesenian tradisi menjadi penting dan perlu diapresiasi, agar seni tradisi kita tidak terlindas oleh arus budaya populer.

Para tokoh seniman tradisi yang dipilih di sini, adalah mereka yang setia berkomitmen mempertahankan keberlanjutan tradisinya di tengah arus perubahan sosial, budaya, ekonomi, maupun teknologi. Sebagai seniman-seniman senior yang handal, mereka memiliki banyak perbendaharaan pengetahuan seni tradisi dalam pikirannya. Hajizar Koto, penulis tokoh Minangkabau di sini menuliskan bahwa, "...preservasi merupakan usaha penyelamatan terhadap sesuatu yang hampir hilang, atau sesuatu yang telah tersia-siakan disebabkan tidak diurus lagi oleh siapa pun. Padahal sesuatu yang tidak terurus itu memiliki potensi penting untuk bukti

sejarah, bukti suatu aktivitas, bahkan mungkin sesuatu yang sangat dibutuhkan tetapi sedang terlalaikan atau terlupakan memperhatikannya." Para tokoh kesenian tradisi di sini banyak menuturkan tentang kesenian maupun gejala perubahan yang melanda kesenian mereka. Perubahan dalam konteks pertunjukan, persaingan dengan budaya populer, minimnya animo kawula muda dalam mewarisi budaya tradisi adalah beberapa di antara tantangan yang dihadapi seni tradisi dewasa ini. Diperlukan peranan kebijakan pemerintah agar kesenian tradisi dapat lebih dilindungi dan didukung eksistensinya, sebagai bagian mempertahankan harkat dan martabat bangsa, serta identitas ke-Indonesiaan. Kisah para pewaris budaya inilah yang disampaikan dalam buku ini, agar melalui upaya preservasi, seni tradisi masih bisa diteruskan kepada generasi berikutnya.

Perubahan kebudayaan (*culture change*) terjadi searah dengan berjalannya waktu. Kajian perubahan kebudayaan telah menjadi telaah penting dalam semua kajian mengenai kebudayaan. Perspektif ini mengafirmasi bahwa kebudayaan memang harus berubah. Hanya "perubahan itu sendiri yang tidak berubah," demikian kata bijak yang terkenal. Masalah yang dihadapi dalam perubahan kebudayaan adalah arah dari perubahan itu sendiri. Sekarang ini masalah perubahan kebudayaan datang dalam bentuk 'gelombang besar'. Masyarakatnya tidak lagi berdaya menentukan arah perubahan kebudayaan mereka sendiri. Masyarakat Madura dan Minangkabau yang tergambar dalam tulisan ini tidak mampu mengimbangi penetrasi nilai budaya baru yang datang dari media elektronik yang menjadi 'teman' generasi muda kita sekarang ini. Media itu umumnya berpusat di Jakarta, dikelola dari Jakarta, dan membawa nilai-nilai global. Pada tokoh budaya

Madura dan Minangkabau tidak berdaya untuk mempengaruhi agar program televisi yang ditonton anak muda Indonesia juga bermuatan nilai-nilai budaya warisan masyarakat Madura dan Minangkabau. Generasi muda sekarang umumnya lebih memilih tawaran nilai yang dibudayakan televisi daripada memilih nilai budaya yang ditawarkan oleh sang pewaris tradisi mereka masing-masing. Seiring berjalannya waktu, sang pewaris tradisi sudah menjadi rapuh, tua dan semakin jauh dari dunia anak muda.

Contoh dalam buku ini memberikan satu ilustrasi bahwa para pewaris tradisi itu menghadapi berbagai tantangan yang besar dalam arus perubahan kebudayaan mereka. Sang pewaris tidak lagi mempunyai peran penting untuk menawarkan nilai tradisi mereka pada generasi muda sekarang ini. Pengaruh dan penetrasi kearifan nilai budaya lokal nyaris tidak mampu lagi dilakukan oleh masyarakat tradisi di Indonesia. Kebanyakan berupaya mengisolasi diri dari dunia luar, berharap dapat memproteksi kebudayaan tradisi dan generasi mereka sendiri. Tetapi cara proteksi bukanlah pilihan bijak, karena akan mengisolasi dari dunia global dan akan berdampak negatif pula bagi perkembangan positif masyarakat. 'Jalan tengah' yang potensial dilakukan adalah dengan memberdayakan masyarakat-masyarakat tradisi di Indonesia. Mereka harus dimampukan untuk menawarkan nilai budaya yang mereka miliki melalui berbagai media yang akrab dengan generasi muda. Pemberdayaan masyarakat tradisi dapat dilakukan dengan banyak cara. Salah satu yang dipilih adalah membuat buku dan video yang mudah diakses genenasi muda. Berbagai cara lain adalah dengan memberikan pembelajaran di kelas, kegiatan non formal masyarakat, media, dan pelatihan

regenerasi pewaris dalam sanggar-sanggar atau bahkan sekolah formal. Buku ini merupakan satu bagian yang memberikan kontribusi pada persoalan itu.

Pilihan pada tradisi masyarakat Madura dan Minangkabau bersifat strategis. Kedua masyarakat ini termasuk dalam lima besar masyarakat perantau Indonesia, yang lainnya masyarakat Jawa, Sunda, Bugis, Batak, dan sebagainya. Masyarakat perantau, secara teoritis menghadapi persoalan pewarisan tradisi yang lebih pelik. Misalnya akibat unsur kelengkapan masyarakat kurang mencukupi dalam melaksanakan upacara tradisi. Atau di perantauan tidak ada pewaris tradisi yang ahli untuk menyampaikan nilai-nilai budaya yang terkandung dalam keseniannya. Pada prinsipnya keberhasilan membangun keindonesiaan yang tangguh haruslah dalam bingkai hidup bersama secara damai. Dan cara untuk menciptakan hidup damai di antara masyarakat yang beragam adalah dengan saling mengapresiasi perbedaan itu sendiri. Persiapan informasi dan kemudahan akses adalah cara untuk meningkatkan apresiasi. Perbedaan harus selalu dikomunikasikan kepada 'yang lain' agar mereka bisa mengerti dan memahami mengapa kita berbeda. Dan sebaliknya, kita juga harus mencari sumber informasi lain agar apresiasi kita semakin meningkat. Hal ini adalah bentuk kongkrit dari cara mengamalkan falsafah 'Bhineka Tunggal Ika'.

Masyarakat perantauan sering menerapkan prinsip yang keliru, misalnya dengan upaya menutup diri untuk mengaburkan ciri etnisitas kita agar supaya tidak terlihat berbeda dengan masyarakat di tempat baru. Upaya membentengi diri sering malah memicu rasa curiga. Adalah lebih baik jika para perantau

dapat secara perlahan memperkenalkan identitas kebudayaannya dan sebaliknya berupaya mengenal kebudayaan masyarakat lain di tempat baru. Terjadinya kontak kebudayaan secara langsung akan mempermudah dalam memperkenalkan kebudayaan berbeda. Misalnya ketika kita menghadiri upacara perkawinan yang berbeda budaya dengan kita. Kita akan langsung melihat keindahan dan nilai yang terkandung dalam kebudayaan berbeda. Acapkali, keseniannya juga hadir dalam upacara itu, sehingga kita akan mendapat kesempatan lebih banyak mengenalnya. Atau kita juga akhirnya mengetahui ada berbagai cara yang mungkin rumit yang dilakukan dalam upacara itu. Tetapi kita juga menjadi tahu bahwa hal itu adalah bagian dan proses dari nilai yang mereka warisi, sebagai jalan untuk menjadikan mereka menjadi manusia seutuhnya. Upaya mengenalkan kebudayaan kita kepada masyarakat yang berbeda merupakan cara yang efektif dalam membangun keindonesian dalam perbedaan.

Buku ini disajikan secara multimedia, teks dan media rekam (DVD). Keduanya memberikan informasi yang saling melengkapi. Pembaca tidak hanya dapat melihat informasi secara tertulis, tetapi juga dapat menonton kegiatan para tokoh seniman tradisi dalam keping DVD.

Editor

Sambutan Direktur Jenderal Kebudayaan

Bangsa Indonesia memiliki keragaman budaya yang tersebar di seluruh wilayah Nusantara. Keanekaragaman budaya adalah landasan yang memberikan ciri identitas Indonesia. Kekayaan budaya ini harus dikelola dan dijaga dengan baik, jika tidak dapat berdampak negatif bagi Indonesia. Dalam perjalanan kita berbangsa, perbedaan budaya adakalanya digunakan oleh kelompok tertentu untuk bertikai dengan kelompok lain. Sisi negatif ini sesungguhnya dapat diminimalisasi dengan mengembangkan sikap-sikap penghargaan terhadap perbedaan sebagai kekuatan kultural untuk keindonesiaan. Pengelolaan kebudayaan khususnya kesenian dapat memberikan dampak positif yang luas, dan dapat menggagas inspirasi bagi kemungkinan membangun pola kehidupan yang saling menghargai. Misalnya, dengan membuka kesempat-an bagi setiap orang untuk mencari nilai-nilai kehidupan dari tradisi yang beragam sebagai dasar kehidupan bersama di masa depan.

Salah satu cara terpenting yang dapat dilakukan untuk mengelola kekayaan budaya adalah melalui saling bertukar informasi. 'Tak kenal maka tak sayang' adalah kata pepatah tradisi kita yang dapat menjadi pegangan dalam mengelola keragaman budaya. Melalui berbagai bentuk media, upaya saling tukar informasi dapat dilakukan. Pemerintah melalui Kementrian Pendidikan dan Kebudayaan, mendorong proses keindonesian ini secara terbuka melalui berbagai media. Buku yang didampingi DVD ini menjadi satu cara yang didorong oleh Pemerintah guna mewujudkan saling apresiasi keragaman kesenian di Indonesia.

Keanekaragaman budaya dan kesenian tradisi Indonesia sebagian besar terwujud dalam bentuk warisan lisan. Oleh sebab itu peranan pelaku kebudayaan sebagai pewaris keseluruhan kebudayaan itu menjadi sentral. Seorang tokoh kesenian tradisi dapat diibaratkan sebagai 'rumah budaya dan pengetahuan berjalan'. Manakala seorang budayawan dan seniman tradisi kita meninggal dunia, maka pengetahuan budaya itu ikut terbawa bersama kematiannya. Jika kita belum sempat mempersiapkan pewaris dari rumah pengetahuan itu, maka kita mengalami kehilangan besar. Program ini berusaha menggali sebagian pengalaman dan pengetahuan yang dimiliki oleh sang pewaris itu, semoga memberikan dorongan ketertarikan bagi pewaris selanjutnya untuk meneruskan dan mengembangkannya.

Saya berharap, program penggalian, pengemasan, dan penyebaran di berbagai kalangan masyarakat dapat dilakukan secara berkelanjutan. Dan mengingat keragaman budaya yang kaya dan tersebar luas di seluruh penjuru tanah air, kami ingin mengajak semua pihak untuk turut serta memberikan kontribusi pada pengelolaan keaneka ragaman kebudayaan kita ini. Bila ini dilakukan secara bersama-sama oleh semua pemangku kepentingan, maka proses mengindonesia yang tangguh dan bersaing dengan budaya dunia dapat dicapai.

Direktur Jenderal Kebudayaan

Katjung Marijan

Sambutan Direktur Sejarah dan Nilai Budaya

Budayawan dan seniman memiliki peran penting sebagai pewaris dalam keragaman tradisi Indonesia. Mereka belajar sejak usia muda dan terus berlanjut hingga tua. Proses panjang ini memungkinkan mereka menjadi tokoh yang dapat diandalkan dalam menjaga tradisi yang mereka warisi. Kita tahu, bahwa bagi para pewarisnya, selalu tersedia ruang untuk mengembangkan tradisinya. Ruang melanjutkan dan mengembangkan tradisi hanya milik para bagawan. Sang bagawan tradisi tersebut umumnya memiliki penguasaan atas materi tradisinya secara luas dan mendalam. Namun, aspek penguasaan itu sangat ringkih terhadap usia mereka sendiri. Karena ke-budayaan hanya akan berlanjut jika masih ada sang pewaris berikut yang akan melanjutkan dan mengembangkan tradisi itu. Menjadi sang pewaris, sering menjadi sebuah dilema. Pertama, karena mereka harus memiliki talenta yang dapat bisa dikembangkan dan ditekuni sepanjang hayat. Kedua, karena mereka harus menerima kenyataan bahwa dedikasi mereka ini seringkali tidak mendapat apresiasi memadai secara ekonomis. Begitupun, mereka tetap tekun meneruskan kesenian tradisinya, karena sesungguhnya kesenian itu mengandung makna dan nilai-nilai falsafah kehidupan yang mereka hayati.

Dikbud ingin mendorong kalangan muda Indonesia untuk mau mengenal lebih dekat tokoh-tokoh pewaris tradisi Indonesia. Usaha ini merupakan bagian dari cara me-ngelola warisan tradisi Indonesia yang begitu besar. Buku dan DVD ini dibuat dengan pendekatan yang akrab bagi kawula muda. Melalui buku ini

diharapkan munculnya minat dan penghargaan dari kalangan muda pada warisan budaya bangsa. Saat ini, situasi kesenian tradisi sedang dalam kondisi yang kurang menarik bagi kalangan muda Indonesia. Banyak faktor yang menempatkan posisi kurang menguntungkan kesenian tradisi Indonesia. Faktor terpenting adalah kurang tersedianya informasi dan akses yang mudah bagi mereka. Buku ini berusaha menjawab sebagian kebutuhan itu, dengan memberi akses informasi menarik bagi anak muda.

Para Pewaris tradisi yang ditampilkan dalam buku ini, merupakan tokoh yang penting dalam tradisinya masing-masing. Tokoh-tokoh tersebut diambil dari dua tradisi besar masyarakat 'perantau' Indonesia: Madura dan Minangkabau. Secara kultural, kedua suku mendapat kesempatan untuk diperkenalkan. Masyarakat Madura dan Minangkabau sejak dulu memang terkenal suka merantau ke berbagai wilayah Indonesia bahkan hingga ke mancanegara. Kontak yang tinggi dengan berbagai budaya berbeda memerlukan upaya untuk berinteraksi dan menciptakan kesempatan saling mengenal. Tumbuhnya apresiasi antar lintas budaya akan berdampak positif bagi pembangunan kehidupan bersama yang harmonis sebagai bangsa. Pada kesempatan lain, kami berharap dapat menampilkan tokoh para pewaris tradisi berbeda. Bahan informasi yang mudah diakses kalangan muda akan membuka peluang untuk bisa saling mengenal dan menghargai keberagaman budaya Indonesia secara lebih efektif.

Tradisi dalam kehidupan kontemporer selayaknya dilihat dari berbagai sudut pandang, yang akan membuka ruang apresiasi yang luas bagi bangsa Indonesia.

Beberapa aspek yang berkaitan langsung dengan keberagaman budaya adalah pariwisata, kreativitas, ekonomi kreatif, dan identitas kebangsaan. Warisan tradisi yang kaya ini menjadi sumber inspirasi yang tiada habisnya. Kreativitas sangat bergantung pada inspirasi dan sumber-sumber dayanya. Dan kreativitas merupakan landasan dasar bagi pengembangan ekonomi kreatif. Secara langsung dapat dapat pula dilihat bahwa ekonomi kreatif sangat bergantung pada kreativitas. Kami berharap bahwa tumbuhnya kesadaran kita akan kekayaan budaya dapat berdampak positif dalam berbagai aspek kehidupan terutama dalam menghadapi arus globalisasi. Kiranya "Sang Pewaris" ini menjadi pembuka pintu untuk memasuki alam kekayaan tradisi Indonesia.

Warisan nilai-nilai budaya yang terdapat dalam setiap tradisi Indonesia perlu digali dan diperkenalkan secara kontiniu pada generasi muda Indonesia. Nilai budaya yang terkandung dalam setiap budaya, termasuk yang ditampilkan dalam buku ini, merupakan acuan yang layak ditelaah dalam proses menjadi Indonesia. Menggali dan memanfaatkan keberagaman nilai dan cara ungkap merupakan kekayaan yang mengokohkan identitas Indonesia di masa depan. Keberagaman bentuk tradisi kesenian yang ditekuni oleh sang pewaris tidak menghilangkan nilai budaya yang hakiki dalam kehidupan manusia. Cara ungkap boleh beragam, tapi esensi kemanusian tetap menjadi tujuan dalam tradisi. Pewarisan nilai budaya adalah upaya untuk menjadikan manusia menjadi manusia seutuhnya.

Direktur Sejarah dan Nilai Budaya

Endjat Djainuderadjat

DAFTAR ISI

Pengantar iii
Sambutan Direktur Jenderal Kebudayaan viii
Sambutan Direktur Sejarah dan Nilai Budaya x
Daftar Isi xiii

TOKOH KESENIAN TRADISI MADURA 1
H. SAMSUL: Tokoh Mamaca di Madura 3
I. Seni ***Mamaca*** 4
II. Pengalaman H. Samsul dalam Seni ***Mamaca*** 8
III. Prestasi dan Penghargaan 13
IV. Seni Mamaca dalam Ritual Tradisi "Rokat" 15
KI DARUS: Topeng Dhalang Sumenep yang Membaharu 23
I. Pendahuluan 24
II. Kehidupan, Pendidikan, dan Pengalaman Berkesenian 27
III. Karya, Pandangan, dan Upaya Regenerasi *Topeng Dhalang* 43
IV. Unsur-unsur Pertunjukan *Topeng Dhalang* 47
V. Penutup 63
MOHAMAD SALEH: Pemahat Topeng Madura 65
I. Pendahuluan 66
II. Latar Belakang Dan Pengalaman 68
III. M.Saleh Dalam Pembuatan Topeng 75
IV. Pandangan M. Saleh Terhadap *Topeng Dhalang* Sumenep 88
BASIRIANSYAH: Tokoh Seni Kriya Keris Kontemporer 93
I. Keris sebagai Warisan Budaya 94
II. Latar Belakang dan Pengalaman Basiriansyah 99

III. Beberapa Aspek Pembuatan Keris 103
IV. Penghargaan dan Koleksi Keris Basiriansyah 105
Daftar Bacaan 110
SUTRIS: Tokoh Musik Saronen yang Mumpuni 111
I. Saronen 112
II. Latar Belakang Sutris 115
III. Pengalaman dan Proses Belajar Secara Otodidak 118
IV. Grup Musik *Saronen* "Sumber Arum" 122
Daftar Bacaan 131

TOKOH KESENIAN TRADISI MINANGKABAU 133
PENDAHULUAN 135
RINALDI DATUAK BANDARO MUDO: Maestro Kesenian Silat 138
I. Latar Belakang dan Pengalaman 139
II. Totalitas 145
III. Penghargaan 146
IV. Re-generasi dan Harapan 147
V. Pencak Silat: Kesenian Utama Yang digeluti Dt. Bandaro 148
Pengertian 148
Latar Belakang 150
Beberapa Aspek dalam Silat Minang 153
Prospek Kreativitas Silat 158
Problematik Silek Minang Sekarang 163
Pencak Silat dalam Kehidupan 165
Penutup 167
ISLAMIDAR: Maestro Kesenian Talempong 169
I. Latar Belakang & Pengalaman 170

II. Totalitas 180
III. Penghargaan 183
IV. Re-generasi, dan Harapan 184
V. Talempong: Kesenian Utama yang digeluti Islamidar 185
Pengertian 185
Talempong Pacik 188
Talempong Duduak 197
Penutup 209
ASRUL DATUAK KODOH: Maestro Kesenian Sijobang 210
I. Latar Belakang dan Pengalaman 211
II. Totalitas 213
III. Penghargaan 218
IV. Re-generasi dan Harapan 221
V. Sijobang: Kesenian Utama yang digeluti Asrul 224
Pengertian 224
Kehidupan Kesenian Sijobang 225
Fungsi dan Guna Kesenian Sijobang 231
Langkah Pelestarian 236
Penutup 239
ABDUL RAHMAN DATUAK BUNGSU: Maestro Kesenian Luambek 242
I. Latar Belakang, dan Pengalaman 243
II. Totalitas 246
III. Penghargaan 249
IV. Re-generasi, dan Harapan 250
V. Luambek: Kesenian Utama Yang digeluti Dt. Bungsu 253
Pengertian 253
Penyajian *Luambek* 255

Luambek Simbol Status Penghulu 263
Luambek sebagai Simbol Nagari 270
Penutup 272
SAWIR SUTAN MUDO: Maestro Kesenian Saluang Dendang 274
I. Latar Belakang dan Pengalaman 275
II. Totalitas 277
III. Prestasi dan Penghargaan 280
IV. Re-generasi, dan Harapan 283
V. Saluang Dendang: Kesenian Utama Yang digeluti Mak Sawir 286
Pengertian 286
Saluang Dendang dan Pewarisannya 289
Siklus Penyajian sebuah Dendang 298
Tatacara Pertunjukan Saluang Dendang 300
Penutup 304
DAFTAR PUSTAKA 306
PROFIL PENULIS 309



TOKOH KESENIAN TRADISI MADURA



H. Samsul (Pak Raju)

H. SAMSUL
(TOKOH MAMACA DI MADURA)

I. Seni *Mamaca*

Mamaca yang berarti membaca kitab dengan cara dinyanyikan. *Mamaca* adalah seni vokal Madura yang ada persamaannya dengan seni *mocopat* di Jawa. Tembang *mocopat* Madura pada awal keberadaannya berasal dari tembang *mocopat* Jawa. Seiring dengan penyebaran dan perkembangan agama Islam di berbagai wilayah Nusantara, tembang *mocopat* dari Jawa menyebar sampai ke Pulau Madura, dan tembang *mocopat* Madura pada dasarnya adalah kumpulan beberapa tembang Jawa Kuno.

Mamaca dilakukan oleh beberapa orang laki-laki, dan mereka duduk bersila di hamparan tikar mengelilingi kitab yang dijadikan sumber bacaan. Kitab ini biasanya diletakkan di atas sebuah bantal dan diasapi dengan dupa atau kemenyan lebih dulu sebelum dipergunakan. Kitab yang beralaskan bantal di bawahnya, akan selalu berpindah-pindah atau bergeser dari tangan ke tangan ke kiri atau ke kanan setiap se-seorang selesai gilirannya menembang. Kitab ini diteruskan kepada seseorang yang mendapat giliran berikutnya. Pada umumnya lagu yang dibawakan oleh masing-masing pelaku berkisar dua atau lima bait tembang.

Mamaca di Madura, yang dalam pelaksanaannya dilakukan oleh beberapa orang tersebut, pada prinsipnya diperankan oleh dua tokoh, yang satu sebagai *tokang cator* atau pembawa lagu (Jawa: *nembang*), dan yang satunya lagi sebagai penerjemah atau disebut *panegges*. *Panegges* bertugas sebagai penerjemah kalimat lagu yang telah dibaca atau dilagukan oleh *tokang cator*. Cara menerjemahkannya

ke dalam bahasa Madura mirip aksen *dhalang* dalam seni *pedhalangan* (*Topeng Dhalang*).

Ciri khas yang menonjol dalam seni *mamaca* adalah membaca atau melagukan tembangnya dengan diembat-embat berkepanjangan, seakan-akan tidak ada putus-putusnya antara bagian kalimat satu dengan lainnya. Pada *mamaca* atau *mocopat* versi Madura teknik melagukannya lebih menonjol dari pada isinya.

Seni *mamaca* biasanya diiringi dengan bunyi instrumen musik seruling, gambang, gender, dan instrumen gamelan lainnya. *Gendhing* dibunyikan secara samar-samar atau perlahan. Iringan musik bertujuan agar tempo, lagu si penembang tetap konstan, selaras dengan bunyi instrumen musik yang mengiringi tersebut. Tiupan seruling ataupun alunan gending tersebut ternyata mampu membawa suasana lebih hidup. Di sela-sela pembacaan *mamaca* yang mendayu-dayu, memiriskan serta merawankan perasaan, liuk–liukan melodi seruling maupun alunan gendhing membawa suasana menyatu dengan tembang-tembang yang dinyanyikan dengan komposisi yang sangat harmonis. Hal tersebut mampu menghanyutkan perasaan pendengarnya sekaligus mempermudah memahami serta memaknai isi dari tembang-tembang yang dibacakan. Setelah penembang menyelesaikan beberapa bait lagu, akan dilanjutkan dengan selingan musik gending, yang dimainkan secara lengkap.

Bentuk-bentuk tembang yang dilagukan dalam seni *mamaca* adalah tembang-tembang *mocopat* yang berjumlah sembilan lagu: *dandanggula, asmarandana, mas-*

kumambang, sinom, kinanti, gambuh, pocung, pangkur dan *durma*. Akan tetapi di Madura yang populer digunakan adalah *dandanggula* (*artate*), *asmarandana* (*kasmaran*), *sinom* (*senom*), dan *kinanti* (*salanget*).

Adapun kitab yang dipergunakan sebagai sumber bacaan bermacam-macam, antara lain adalah, *Layang Yusuf, Nurbuat, Layang Candraningrat*, dan cerita-cerita yang berpijak pada *Mahabarata* yang ditulis dalam bentuk puisi (*tembang mocopat*). Sebagian besar bertuliskan huruf *Arab Pegon*, ada juga yang bertuliskan huruf Jawa dan berbahasa Jawa Kawi. Kitab-kitab tersebut hampir semuanya merupakan salinan dari kitab aslinya. Oleh sebagian pendukung seni *mamaca* di Madura, tembang *mocopat* Jawa tersebut diterjemahkan ke dalam bahasa Kawi-Madura, namun oleh sebagian seniman lainnya tembang *mocopat* tetap menggunakan bahasa Jawa Kuno (Kawi). Oleh karena itu, untuk mengetahui dan memahami makna isi serta maksud tembangnya diperlukan kehadiran seorang penerjemah atau *panegges*.

Penyelenggaraan seni *mamaca* biasanya diadakan oleh masyarakat di pedesaan, ketika sedang melaksanakan hajatan ritual atau *rokat*. *Mamaca* diketengahkan dalam berbagai upacara *rokat* seperti *rokat desa, rokat somber, rokat bengko* (mendirikan rumah), *rokat tase', rokat peled kandhung, mamapar* (potong gigi), *rokat olang ari, rokat pandhaba*, pernikahan, khitanan, dan ketika memperingati hari-hari besar Islam.

Durasi pelaksanaan *mamaca* pun beragam dari durasi pendek sekitar satu jam hingga durasi panjang selama semalam suntuk. Acara ini biasanya dilaksanakan

pada malam hari dimulai sesudah sholat Isya' sampai menjelang waktu subuh. Dalam pelaksanaan semalam suntuk biasanya dilakukan oleh beberapa orang (15–40 orang) secara bergiliran. Hal ini dimaksudkan agar dapat berjaga semalam suntuk, sekaligus memanjatkan harapan agar mendapat keselamatan dalam melaksanakan hajatan.

Adapun cerita yang dibawakan disesuaikan dengan situasi serta kondisi pelaksanaan hajatan. Pemilihan cerita ini dapat berangkat dari gagasan penyelenggara hajat atau dapat juga atas saran para orang tua. Cerita tentang *Bathara Kala* dibacakan ketika diselenggarakan *rokat pandhaba*[1]. Dengan membacakan cerita tersebut secara ritual, diharapkan seseorang atau orang-orang tertentu yang sedang menderita, karena ciri-cirinya sebagai mangsa *Bathara Kala* , menjadi bebas dari penderitaannya.

Layang Yusuf dibacakan ketika dilakukan *rokat somber*, layang ini dipilih karena berhubungan dengan bagian dari tulisan yang tertera di dalamnya. Dikisahkan tentang bagaimana Nabi Yusuf ketika dimasukkan ke dalam suatu sumur, bukan menjadi binasa akan tetapi tetap hidup karena imannya pada Tuhan. Makna dari kekuatan iman Nabi Yusuf pada saat di dalam sumur itu rupa-

[1] *Rokat Pandhaba*, adalah ritual yang diselenggarakan bagi orang-orang yang menyandang ciri-ciri *pandhaba* (jawa: orang *sukerto*) yaitu menyandang kriteria khusus dalam keluarga atas kelahirannya. Yang termasuk orang *pandhaba* di antaranya adalah anak tunggal laki-laki atau perempuan, 2 bersaudara laki dan perempuan, 2 bersaudara laki-laki semua atau perempuan semua, 5 bersaudara laki semua, 1 orang laki-laki di antara saudara-saudara perempuan atau sebaliknya satu orang perempuan di antara saudara-saudara laki-laki. *Rokat pandhaba* dilakukan untuk menjaga keselamatan atau menjauhkan diri dari marabahaya yang ditimbulkan oleh *Bathara Kala* karena ciri-ciri yang disandangnya. Oleh karena itu agar *Bathara Kala* tidak menebar marabahaya harus diupayakan penangkalnya melalui *rokat pandhaba*.

rupanya yang dijadikan dasar kekuatan untuk meruwat sumber air. Layang Yusuf tidak hanya dibacakan pada waktu *rokat somber* saja, tetapi juga pada *rokat-rokat* yang lain seperti misalnya pelaksanaan *mamapar* (potong gigi) dan rokat *pelet kandung,* untuk keperluan *rokat bengko*, *rokat tase,* dan *rokat desa*.



H. Samsul, tokoh *Mamaca* dari Madura

II. Pengalaman H. Samsul dalam Seni *Mamaca*

Sebagaimana produk seni pertunjukan Madura lainnya, seni *mamaca* ini juga telah menghasilkan seniman pendukung yang handal. Salah seorang seniman yang dimaksud adalah H. Samsul atau lebih dikenal dengan panggilan Pak Rajul. Rajul

sebenarnya adalah nama anak pertamanya. Dalam tradisi masyarakat Madura ada kebiasaan nama anak pertama melekat menjadi panggilan orangtuanya, untuk bapaknya Rajul dan menjadi Pak Rajul. Panggilan dengan meng-gunakan nama anak pertama ini sudah menjadi kebiasaan bagi masyarakat tradisi di berbagai pelosok daerah di Jawa Timur khususnya Madura. Peran H. Samsul sebagai tokoh *mamaca* saat ini termasuk sangat langka karena sudah tidak banyak lagi yang bisa melakukan profesi tersebut.

H. Samsul lahir di Sumenep pada tahun 1932, dan pada tahun 2013 sekarang ini telah berusia 83 tahun. H. Samsul bertempat tinggal di Dusun Ponggul, Desa Aengdake, Kecamatan Bluto, Kabupaten Sumenep. Kakek yang sudah menyandang gelar haji ini dibesarkan di pedalaman Madura dengan lingkungan tanah yang kering. Kondisi tanah tersebut hanya dapat ditanami palawija seperti, jagung, kacang tanah, dan tembakau. Keadaan alam seperti itu menjadikan masyarakatnya mempunyai watak keras, agamis, namun di sisi lain juga sangat ramah dan adaptif sebagaimana dengan H. Samsul.

H. Samsul dibesarkan dalam lingkungan masyarakat yang agamis (Islam). Dari latar belakang tersebut, mengalir darah seni *mamaca,* yang bersumber dari *Al-Quran,* yang ditanamkan oleh orang tua dan nenek moyangnya. Proses belajar membaca *Al-Quran* yang sudah dilakukan sejak kecil mampu mengantarkan H. Samsul sebagai *pelantun* tembang *mamaca* yang handal. H. Samsul tidak hanya pandai berperan sebagai pelantun *mamaca* tetapi juga sebagai seorang *panegges* yang komunikatif. Profesi tersebut menjadikan H. Samsul cukup dihormati masyarakat.

Profesinya sebagai seniman *mamaca* dibentuk dari lingkungan keluarga dan merupakan warisan dari leluhurnya. Mulai dari kakek buyut hingga bapaknya adalah seorang seniman *mamaca*. Ayahnya bernama Marsahid yang juga disebut Pak Syamsuri adalah seorang seniman *mamaca* yang handal pula pada zamannya. Bahkan para leluhurnya konon dulu juga adalah seniman *mamaca* secara turun-temurun hingga menurun pada H. Samsul. Tidak diketahui pasti ia sebagai pewaris generasi ke berapa dalam keluarganya yang berprofesi sebagai seniman *mamaca*. Selain bakat keturunan, ketertarikannya menekuni seni *mamaca*, didorong oleh naluri dan keinginan mengembangkan nilai keindahan.

Sejak kecil H. Samsul sudah mengenal seni *mamaca*, bahkan ibaratnya sejak masih dalam kandungan ia sudah dikenalkan seni *mamaca*, yaitu pada saat dilakukan *rokat pelet kadhung* untuk ibunya. Akan tetapi H. Samsul mulai tertarik belajar *mamaca* pada usia 13 tahun (yaitu tahun 1945). Belajarnya pada kakek atau ayah, setiap sore hari setelah sholat Ashar di surau, kemudian dilanjutkan dengan belajar membaca kitab *mamaca*. Selain itu ia mengikuti kegiatan ayah dan kakeknya ketika diundang *mamaca* pada berbagai hajatan masyarakat. Keikutsertaannya masih sebatas sebagai penonton. Baru pada tahun 1949 ketika telah berusia 17 tahun, H. Samsul sudah mulai terlibat aktif sebagai pelantun *mamaca*.

Merintis karier sebagai tokoh *mamaca* dilaluinya dengan berat. Menurut H. Samsul, bahwa untuk dapat menjadi seorang pelantun tembang *mamaca* banyak syarat yang harus dilakukan. Oleh karena itulah banyak anak muda sekarang malas belajar *mamaca*. H. Samsul menyadari bahwa untuk melantunkan *mamaca*

dibutuhkan nafas panjang dan suara yang nyaring tetapi lunak. Dan untuk melatih nafas panjang biasanya dilakukan melalui olahraga bela diri yaitu pencak silat.



Latihan nafas panjang dilakukan melalui olahraga pencak silat.

Pada waktu dulu, H. Samsul ikut latihan pencak silat pada organisasi pencak silat yang terkenal di Madura yaitu di Bangsalsari Petong. Seni beladiri ini merupakan pecahan atau pengembangan dari seni beladiri pencak silat Banten. H. Samsul banyak menyerap gerak-gerak pencak silat dari Bangsalsari Petong kemudian dikembangkan di Aengdangke Bluta. Pada waktu itu banyak murid yang belajar *mamaca* dan belajar pencak silat padanya. Pendekatan latihan ini ternyata mampu menghasilkan kualitas suara dan pernafasan yang maksimal, sehingga mampu melantunkan tembang *mamaca* dengan baik dan sempurna.

Selain latihan pencak silat, juga harus rajin minum ramuan herbal, yang dapat membantu menghasilkan suara yang lembut dan indah. Ramuan herbal yang

diminum oleh H. Samsul adalah ramuan dari leluhurnya, dan telah diwariskan pada H. Samsul. Beberapa ramuan herbal yang diwarisi dari leluhurnya tersebut, ada yang digunakan untuk memelihara kesehatan mata berupa tetes mata herbal, ada ramuan untuk tetes hidung dan ada ramuan untuk diminum. Dengan demikian ada beberapa pemeliharaan dan persiapan secara fisik yang dilakukan sebelum H. Samsul melakukan tugas sebagai pelantun tembang *mamaca*, yang dilakukan secara herbal.

Pertama H. Samsul harus memelihara kesehatan mata dengan cara diberi tetesan mata hasil ramuan leluhur. Tetes mata tersebut rasanya sangat pedih, tetapi hasil akhirnya mata kelihatan jernih dan terang untuk melihat, serta bila diteteskan menjelang pelaksanaan tugas maka tidak cepat mengantuk. Terbukti bahwa H. Samsul yang sekarang telah berusia lebih dari 80 tahun, masih mampu membaca kitab *mamaca* tanpa bantuan kacamata. Setelah memberi tetes pada mata, selanjutnya memberikan tetesan herbal pada bagian hidung. Herbal ini juga rasanya sangat pedih (Jawa: *pengar*), fungsinya untuk memelihara rongga hidung dan tenggorokan agar suara menjadi bagus. Setelah itu baru meminum ramuan jamu suara untuk memelihara pita suara agar kualitas suaranya stabil.

Berkat ramuan tersebut maka H. Samsul senantiasa dapat mempertahankan kualitas suaranya dalam menjalankan tugas sebagai pelantun lagu *mamaca.* Hal ini terbukti ketika melantunkan tembang *mamaca* banyak pendengar yang kagum dan hanyut terbawa rasa emosional dari lagu yang dibawakannya.

Herbal yang diramu H. Samsul menjadi terkenal sehingga banyak vokalis tradisi seperti *sinden*, *dhalang*, wiraswara atau bahkan para penyanyi musik orkhes dangdut di wilayah Madura memesan ramuan herbal tersebut. Herbal yang diramu tidak hanya untuk merawat kualitas suara tetapi juga untuk pemeliharaan penglihatan. H. Samsul juga sering didatangi pasien yang mempunyai masalah penglihatan. Pasien tersebut diberi ramuan herbal selama tujuh kali pengobatan, dan dengan tenggang waktu yang ditentukan tersebut akan langsung sembuh. Berkat kemampuannya dalam meramu herbal, H. Samsul juga dikenal sebagai ahli pengobatan tradisional (herbalis).



Pak Raju (H. Samsul) sedang melakukan pengobatan mata herbalis.

III. Prestasi dan Penghargaan

Selama menggeluti profesi sebagai seniman pendukung seni *mamaca* telah

mendapatkan banyak pengalaman. H. Samsul pernah meraih prestasi dalam berbagai lomba baik yang diselenggarakan di wilayah Sumenep maupun di luar Sumenep seperti di Jember, dan di Banyuwangi. Lomba seni mamaca pertama yang diikutinya, diselenggarakan di Kabupaten Jember, kemudian pada tahun 1980 ia meraih juara di Banyuwangi. Dengan berbagai prestasi yang diraih, H. Samsul akhirnya semakin dikenal sebagai pembaca *mamaca* khususnya oleh masyarakat Sumenep. Kepiawaiannya dalam melantunkan lagu *mamaca*, juga pernah sampai digandrungi penggemar wanita bahkan sampai minta untuk dinikahi, tetapi H. Samsul tidak bersedia.

Meskipun menjadi seorang seniman terkenal tetapi hal itu belum bisa menjamin kesejahteraan keluarga secara ekonomi. Mata pencaharian pokok H. Samsul adalah petani, dan ia tidak pernah menggantungkan penghasilan sebagai seniman *mamaca*. Memang ada sedikit imbalan atas jerih payahnya sebagai pelantun *mamaca* dari si empunya hajat, tetapi jumlah yang diperoleh dari masing-masing orang jauh dari kepantasan untuk disebut sebagai upah atau ganti uang lelah. Besarnya imbalan yang diterima hanyalah cukup untuk membeli 1 pak rokok atau untuk sekedar ongkos transportasi pulang pergi dari rumah ke tempat hajatan.

Namun profesi tersebut dijalankan dengan ikhlas sesuai dengan amanat dari leluhurnya. H. Samsul dan juga para seniman *mamaca* lainnya tidak menuntut upah apapun dari kegiatan *mamaca*, semuanya dilakukan sebagai salah satu penghayatan kehidupan, dan untuk bergotong-royong membantu kesulitan orang lain. Pada sisi lain, sebagai pembaca syair *mamaca* harga dirinya juga ter-

angkat sebagai seorang tokoh masyarakat. Bagi masyarakat pendukungnya, kegiatan ini merupakan salah satu cara untuk menyumbangkan tenaga kepada sesama warga, seperti halnya menjadi sinoman untuk melayani kebutuhan perhelatan dengan melibatkan diri dalam tugas-tugas yang ada.

IV. Seni Mamaca dalam Ritual Tradisi "Rokat"

Seni *mamaca* bagi masyarakat Madura identik dengan kebutuhan ritual, sehingga kehadirannya menjadi suatu keharusan. Maksudnya adalah bahwa seni *mamaca* harus benar-benar dilaksanakan bersama dan menyatu dengan *rokat.* Tradisi ritual (*rokat*) menjadi bagian kehidupan masyarakat yang berdiam di Pulau Madura khususnya di Bluto, daerah tempat tinggal H. Samsul. Hingga saat ini tradisi ritual tersebut masih dilaksanakan sebagai suatu kebutuhan yang tidak dapat diabaikan. Nilai-nilai agama yang dianut oleh mayoritas penduduk tidak menjadi halangan bagi mereka untuk meneruskan pola budaya nenek moyang yang disebut *rokat. Rokat* menjadi tempat bersandar seseorang atau masyarakat apabila mereka sedang berada dalam kesulitan. *Rokat* dipandang tepat untuk menggantungkan harapan tertentu. *Rokat* juga dipandang mampu melepaskan seseorang atau kelompok dari jerat-jerat yang akan mengancamnya. Oleh karena itu *rokat* terus diupayakan agar dapat tetap berlangsung. Menurut H. Samsul, apabila seni *mamaca* itu tidak dilaksanakan maka *rokat* yang diselenggarakan dianggap tidak syah, sebagai contoh dalam penyelenggaraan *rokat pelet kandhung* atau pun dalam *rokat pandhaba.* Sebagaimana pula diungkapkan oleh Kusmayati dalam tulisannya berjudul *Rokat Bangkalan: Penjelajahan Makna dan Struktur*

(1998:75) bahwa keberadaan seni pertunjukan dalam berbagai *rokat* dapat berfungsi sebagai penjelas *rokat*, sebagai pengesah *rokat*, sebagai penguat *rokat,* dan sebagai alat integrasi bagi masyarakat yang hadir dalam pelaksanaan suatu upacara *rokat*.[2]

H. Samsul mempunyai pendapat bahwa melantunkan seni *mamaca* dalam peristiwa *rokat* setara dengan membaca doa. *Mamaca* merupakan seni olah vokal Madura yang dapat juga dijadikan sebagai media dakwah agama Islam, karena mengandung nilai pendidikan moral kemanusiaan serta media kontemplasi pemahaman filsafat kehidupan. Keyakinan H. Samsul ini terefleksi dalam perilaku merawat, membawa, dan memperlakukan kitab atau buku dengan sangat berhati-hati dan penuh penghormatan. Oleh karena sikap dan kemampuannya tersebut, H. Samsul sering dipilih dan dipercaya oleh masyarakat untuk membawakan tugas sebagai pelantun tembang *mamaca* dalam berbagai acara *rokat*. Sebagaimana pendapat yang terungkap dari keluarganya, bahwa seseorang yang menjadi pembaca syair *mamaca* maka harga dirinya akan terangkat sebagai tokoh masyarakat.[3]

Dalam pelaksanaan seni *mamaca* seseorang yang dipandang mampu melantunkan tembang *mamaca* dengan baik akan diberi lebih banyak kesempatan menembang dibandingkan dengan yang lain. Untuk bisa mendapatkan penghargaan

---

[2] A.M. Hermin Kusmayati, *Rokat Bangkalan: Penjelajahan Makna dan Struktur* (Bandung: MSPI, 1998), hal.75.

status atau posisi sebagai seniman *mamaca* terpilih sebagaimana tersebut di atas tidaklah mudah. H. Samsul mengungkapkan kriteria menjadi seniman *mamaca* terpilih adalah seseorang harus memiliki kemampuan praktis atau teknis, maupun spiritual, atau dengan kata lain harus *mumpuni*. Perlu diketahui bahwa dalam aktivitas seni *mamaca* di wilayah Madura sering terjadit persaingan terselubung antar seniman pelaku *mamaca*. Persaingan tersebut biasanya hanya terjadi saat waktu pelaksanaan tugas saja, tidak sampai membawa dendam berkepanjangan. Akan tetapi hal itu tidak dapat dipandang enteng, karena adakalanya berakibat fatal bagi yang kalah bersaing . Bentuk persaingan terselubung itu maksudnya, bahwa untuk menjatuhkan kemampuan teman sejawat antar seniman *mamaca*, mereka terkadang menggunakan kekuatan spiritual atau sihir (*magic*). Oleh karena itu para seniman *mamaca* biasanya memperlengkapi diri dengan belajar ilmu kesaktian, demikian halnya H. Samsul. Seorang pembaca *mamaca* bisa terkena sihir pada saat bertugas, suaranya bisa hilang secara tiba-tiba, atau penglihatannya kabur sehingga tidak bisa lagi membaca tulisan dari syair lagu yang harus dilantunkan, bahkan bisa lebih parah dari itu. Seseorang yang merasa tidak mampu melanjutkan membaca *mamaca* akan minta digantikan orang lain. Ada pula yang terjadi sebelum acara dimulai, seorang pembaca karena ketakutan atau minder (Jawa: *grogi*) sudah menyampaikan bahwa ia tidak bersedia atau tidak mampu nembang.

Sejauh ini H. Samsul belum pernah mengalami gangguan-gangguan semacam itu, tetapi ia pernah menyaksikan sendiri kejadian-kejadian sebagaimana dicerita-

kan di atas. Kejadian yang paling mengesankan dan tak terlupakan adalah pada saat H. Samsul diundang untuk menjadi *tokang cator* dalam hajatan pernikahan di Desa Polongan di wilayah Kecamatan Bluto. Pada waktu itu tuan rumah yang empunya hajat sengaja mengundang beberapa seniman *mamaca* dari berbagai komunitas *mamaca* yang ada di wilayah Sumenep, dan H. Samsul termasuk salah seorang yang ditanggap. Di tengah-tengah pelaksanaan *mamaca* berlangsung ada peserta yang suaranya tiba-tiba hilang, bahkan ada yang giginya rontok berdarah-darah. Meskipun ada kejadian seperti itu, pelaksanaan *mamaca* tetap berlangsung, karena hal tersebut bukan hal mengherankan lagi karena sering terjadi dalam masyarakat. Dalam situasi dan kondisi seperti itu, H. Samsul harus selalu waspada dan berjaga-jaga seraya mengerahkan kemampuan spiritualnya. Dan sampai berakhirnya acara pada pagi harinya, H. Samsul dapat terhindar dari segala gangguan. Oleh karena ketangguhan H. Samsul menghadapi berbagai ancaman sihir itulah H. Samsul dikenal sebagai orang yang sakti dan *mumpuni*, sehingga ia menjadi orang yang cukup disegani dan dituakan atau dihormati dalam masyarakat.[4]

Penyelenggaraan *rokat* yang disertai dengan seni *mamaca* biasanya dilengkapi dengan berbagai sesaji dan sarana pelengkap sebagai pengesah jalannya *rokat.* Adapun perlengkapan sesaji untuk *rokat pandhaba* tersebut adalah sebagai berikut:

1. Nasi *rasol* dengan lauk-pauknya

[4] Wawancara dengan H. Samsul di kediamannya Dusun Ponggul, Desa Aengdake, Kecamatan Bluto Kabupaten Sumenep tanggal 13 Oktober 2013

2. *Nasi tumpeng*, yaitu serangkaian sesaji yang ditempatkan pada tampah atau nyiru yang disusun paling bawah beras 1 gentang, kemudian diberi sekat daun pisang dan diatasnya ditumpangi nasi yang dilengkapi ayam panggang dan pisang se tangkep.

3. *Nasi buceng*, yaitu nasi yang dibentuk kerucut yang tersusun dari tiga lapisan warna yaitu paling bawah nasi warna hitam, tengah warna kuning, dan yang paling atas berwarna kuning. Hal ini merupakan simbol tiga lapis jagat raya, yaitu alam makhluk jahat yang berwarna hitam, kemudian alam manusia dengan simbol warna kuning, sedangkan warna putih sebagai simbol alam dewa atau tuhan.

4. *Kom-komam*, adalah beberapa macam bunga (biasa terdiri dari tiga atau lima macam) dan sedikit bedak tradisional yang ditempatkan dalam suatu wadah yang diberi air.

5. *Kembang setaman*, merupakan sesaji yang terdiri dari aneka warna dan jenis bunga seperti yang terdapat di taman atau halaman rumah. Biasanya bunga-bunga dipergunakan sebagai sesaji ini tidak kurang dari 7 (tujuh) macam.

6. *Jajan genak*, yaitu bermacam-macam kue seperti misalnya: tetel, kucur, pisang goreng, serabi.

7. *Lepet* berjumlah 7 buah, melambangkan jumlah hari.

8. Bermacam-macam buah
9. Bermacam-macam biji.
10. Bermacam-macam ubi.
11. Bermacam alat pertanian.
12. Macam alat dapur.
13. Beberapa potong pakaian yang sudah pernah dipakai oleh seseorang yang akan diruwat.
14. Kain putih sepanjang 1-2 meter.
15. *Ketopak panglobar* (Jawa: *kupat luar*), yaitu sesaji yang berupa sebuah ketupat terbuat dari janur yang diisi beras kuning. Pada sisa anyaman ketupat ini ketika ujung dan pangkalnya ditarik maka akan lepas dan isinya akan menyebar.
16. *Ketopak Sangga bumi* (ketupat segi lima)
17. *Ketopak toduk* (duduk), yaitu ketupat berbentuk segi enam
18. Air putih
19. Kopi pahit
20. Sejumlah uang

21. Ayam dengan jenis kelamin sesuai orang yang akan diruwat
22. Beras kuning
23. Sisir
24. Kaca cermin
25. Minyak wangi.
26. Benang putih (biasanya dari lawe atau sumbu kompor)
27. Kelapa: 4 biji
28. Telur: 7 buah
29. Jarum: 41 biji
30. Paku: 41 biji
31. Sarana dupa
32. Bara api dalam perapian
33. *Sapu penebha'*

Keberadaan berbagai macam perlengkapan sesaji tersebut dimaksudkan merupakan simbol-simbol ungkapan harapan dan rasa syukur terhadap Sang Maha pencipta. Melalui sesaji dan maknanya itu pula maka penyelenggaraan *rokat* diharapkan akan menjadi semakin jelas maksudnya.

Pada saat ini seni *mamaca* mulai berkurang penikmatnya, namun di beberapa daerah pedesaan, *mamaca* masih mampu bertahan sebagai seni yang digandrungi oleh masyarakat. Hal itu dapat dibuktikan dengan adanya beberapa perkumpulan *mamaca* dan seringnya penyelenggaraan pementasan. Selain itu ada pula upaya pemerintah melalui lembaga terkait, yang berusaha untuk melakukan pelestarian atau menyelenggarakan media apresiasi budaya bagi masyarakat luas, seperti contohnya Radio Republik Indonesia (RRI) Sumenep. Siaran langsung yang di-udarakan setiap seminggu sekali banyak diminati oleh pecinta seni tradisional ini. Siaran langsung RRI Sumenep ini dapat menggairahkan kembali seni *mamaca*, sehingga seni *mamaca* tetap terjaga kelestariannya.

Sebagai seniman *mamaca* yang sudah tua dan memang tak sempat meng-alami pendidikan tinggi, H. Samsul tetap berharap bahwa kehidupan seni *mamaca* dapat dipelihara dan diteruskan kepada generasi muda. Tongkat estafet diharapkan dapat dilakukan melalui bimbingan orang tua dan lebih-lebih me-lalui sekolah mulai sejak Sekolah Dasar, khususnya dapat diterapkan di daerah Sumenep. Pembelajaran seni *mamaca* untuk pelantun lagu dan panegges ini dapat dilakukan sebagai salah satu bentuk kegiatan ekstrakurikuler di sekolah.



KI DARUS

(TOPENG DHALANG SUMENEP YANG MEMBAHARU)

I. Pendahuluan

Pulau Madura yang terkenal dengan sebutan pulau garam sebenarnya menyimpan berbagai kekayaan seni pertunjukan tradisi yang bernuansa keistanaan maupun kerakyatan, baik yang berfungsi ritual, festival (pesta rakyat) maupun hiburan semata. Berbagai bentuk seni pertunjukan tradisi berkembang di wilayah Madura seperti tari, musik (karawitan dan musik *Tong-tong* atau *ul daul*), teater tradisional (*Topeng Dhalang, Loddrok, Sandur, Ketoprak*), *mamaca,* dan lain sebagainya, semuanya memiliki ciri-ciri yang sangat spesifik. Berbagai seni pertunjukan tradisi tersebut telah menempuh perjalanan waktu yang panjang, menunjukkan kekuatan nilai-nilai yang tetap aktual dan kontekstual, memberikan kearifan tentang spirit komunalitas dan partisipasi. Komunalitas berkaitan dengan kelompok sosial yang hidup bersama-sama, dan memiliki kecenderungan pemilikan dan pemakaian hak secara kolektif. Kolektivitas menjadi perekat kehidupan masyarakat Madura sebagai pendukungnya. Kesenian diciptakan lebih sebagai kebutuhan bersama dan merupakan sarana aktualitas bersama. Kesenian memiliki watak yang khas dan menonjol yaitu aspek partisipasi yang terjadi dalam kelompok masyarakat pendukungnya. Melalui kelompok-kelompok seni pertunjukan tradisi itulah kita dapat belajar dan memahami persoalan kehidupan mereka.

Kabupaten Sumenep yang berada di Pulau Madura bagian Timur juga memiliki beragam produk seni pertunjukan. Salah satu diantara bentuk seni pertunjukan yang hidup adalah *Topeng Dhalang,* di mana seni pertunjukan tersebut

telah menghantarkan seorang pendukungnya menjadi tokoh seniman yang unggul dan memiliki kontribusi positif bagi kehidupan sosial di masyarakat. Tokoh tersebut adalah Ki Darus. Ia memiliki nama lengkap Ahmad Darus, seorang tokoh yang banyak melakukan te-robosan pembaharuan dan pembinaan dalam bidang seni pertunjukan terutama dalam perannya sebagai *dhalang Wayang Topeng* (*Topeng Dhalang*) di wilayah Sumenep.

Dalam keseharian masyarakat Sumenep mengenalnya sebagai pegawai negeri, seniman karawitan dan musik *Tong-Tong*, seniman tari, dan sebagai seorang *dhalang* dalam pertunjukan *Wayang Topeng* atau lazim disebut *Topeng Dhalang*. Masyarakat Sumenep pecinta pertunjukan *Topeng Dhalang* sangat mengenalnya sebagai seorang *dhalang* yang komunikatif. Sebagai *dhalang*, Ahmad Darus mampu membaca selera penonton di manapun pertunjukan *Topeng Dhalang* digelar dan mampu menawarkan *joke-joke* segar serta menyampaikan informasi-informasi atau isue-isue terbaru yang sedang berkembang hangat di masyarakat.

Di kalangan seniman *Topeng Dhalang*, Ahmad Darus dikenal sebagai seniman pembaharu yang kreatif, inovatif, dan serba bisa. Ia mulai membawakan perannya sebagai wayang (penari), biasanya tokoh Semar. Ia juga sering melakukan pembaharuan (kreasi baru) dalam garap karawitan gaya Sumenep, hingga menjadi *dhalang* serba bisa yang senantiasa mampu membangun suasana pertunjukan *Topeng Dhalang* menjadi komunikatif.[1] Ahmad Darus sangat

[1] Wawancara dengan Ki Ahmad (seorang tokoh seniman *Wayang Topeng* di Desa Marengan Sumenep).

menguasai peta selera masyarakat penonton *Topeng Dhalang* di wilayah Sumenep. Di Sumenep terdapat beragam gaya pertunjukan *Topeng Dhalang* yang secara umum dapat dipetakan menjadi tiga menurut wilayah budaya yaitu *Topeng Dhalang* gaya Dasuk, *Topeng Dhalang* gaya Pinggir Papas, dan *Topeng Dhalang* gaya Kalianget. Masing-masing daerah memiliki gaya permainan atau pertunjukan *Topeng Dhalang* yang berbeda-beda dan juga memiliki penggemar yang berbeda-beda pula dan cenderung fanatik. Ahmad Darus satu-satunya *dhalang* yang mampu secara fleksibel membawakan peran sebagai *dhalang* dalam berbagai gaya pertunjukan tersebut.[2] Menurut penuturan Ki Ahmad Hasan (seorang pimpinan *Topeng Dhalang* "Budi Sasmito" di Desa Marengan Sumenep) bahwa Ahmad Darus merupakan satu-satunya *dhalang Wayang Topeng* (*Topeng Dhalang*) di Sumenep yang mampu membawakan tugasnya sebagai *dhalang* dalam berbagai tuntutan pertunjukan, termasuk men*dhalang* dalam bahasa Indonesia, lebih-lebih dalam membawakan pertunjukan padat dengan durasi kurang dari satu jam. Para *dhalang Wayang Topeng* (*Topeng Dhalang*) di Sumenep yang senior pun tidak ada yang mampu men*dhalang* dengan konsep pertunjukan padat dan berbahasa Indonesia seperti Ahmad Darus. Oleh karena itu, apabila ada misi kesenian ke luar daerah atau ke luar negeri, dan bila harus menampilkan pertunjukan *Topeng Dhalang* dengan konsep pertunjukan padat, maka Ki Darus lah yang ditunjuk untuk berperan sebagai *dhalang*.[3] Dengan kemampuannya yang

---

[2] Wawancara dengan Agus Suharjoko (seorang guru SMA bidang Seni Teater di Sumenep).

[3] Wawancara dengan Ki Ahmad (seorang tokoh seniman *Wayang Topeng* di Desa Marengan Sumenep).

serba bisa tersebut membuat ia dikenal sebagai *dhalang* pembaharuan, karena ia selalu menawarkan hal-hal baru baik mengenai informasi sosial maupun konsep-konsep baru dalam dunia seni pertunjukan.



Ki Darus sedang mengiringi murid latihan menari.

II. Kehidupan, Pendidikan, dan Pengalaman Berkesenian

Ahmad Darus lahir di Sumenep pada tanggal 18 Desember 1956, merupakan putra tunggal dari pasangan suami istri almarhum Sayuti dan Nasiah. Ahmad Darus sekarang tinggal di Desa Banasareh, Kecamatan Rubaru, Kabupaten Sumenep Provinsi Jawa Timur. Ahmad Darus dan keluarganya termasuk ke-

turunan suku Madura, yang taat agama, terbukti mereka selalu sholat berjamaah di salah satu ruangan rumahnya yang dijadikan sebagai mushola.

Ia memiliki seorang isteri yang bernama Sahriyati yang berprofesi sebagai ibu rumah tangga biasa, dan dua anak perempuan. Anak pertama bernama Dwi Yanti Yusafitria menjadi guru SD, telah menikah dan dikaruniai dua orang anak yang telah menginjak usia remaja. Anaknya yang ke dua bernama Sinta Rustria berusia 21 tahun, sekarang kuliah di Jurusan Sendratasik Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya. Seluruh keluarga sangat mendukung profesi Ahmad Darus.

Dalam kehidupan sehari-hari, Ahmad Darus dikenal sebagai suami yang bertanggungjawab bagi isterinya dan ayah yang bijak bagi kedua anaknya. Ahmad Darus dapat berperan sebagai teman yang mengasyikkan untuk diajak berdiskusi tentang banyak hal bagi anak-anak dan cucunyanya, dan terkesan sabar tetapi tegas dan disiplin dalam mendidik anak-anaknya. Ahmad Darus tak pernah mengenal lelah dalam membimbing anak cucunya dalam dunia pendidikan dan hidup bermasyarakat. Hal ini dibuktikannya dalam bentuk perhatian dan kepeduliannya dengan setiap pagi sebelum berangkat kerja selalu mengantarkan kedua cucunya sekolah ke Kota Sumenep yang jaraknya sekitar 10 km dari rumahnya, dan menjemputnya kembali sepulang dari kerja.

Di lingkungan tempat tinggalnya, Ahmad Darus dikenal sebagai seorang yang bersahaja dan santun dalam berperilaku serta bertutur kata, oleh

karenanya ia menjadi tokoh masyarakat yang cukup dihormati. Ahmad Darus dikenal sebagai orang yang tekun dan tak pernah kenal lelah. Setiap pagi selesai menjalankan sholat subuh selalu rajin menyapu halaman dan membersihkan rumah tempat tinggalnya sendiri, tanpa harus menunggu isteri atau pun anaknya untuk membersihkannya. Selanjutnya ia mengantarkan cucunya ke sekolah dan barulah setelah itu Ahmad Darus berangkat kerja sebagai PNS. Seluruh waktunya senantiasa diisi dengan kegiatan yang bermanfaat baik bagi dirinya maupun orang lain di lingkungannya.

Ki Darus mempunyai jiwa sosial tinggi, demi pertunjukan *Topeng Dhalang* Darus rela mengorbankan apapun yang dimiliki baik harta benda maupun kemampuan berkesenian. Selain berkecimpung dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* Darus juga mempunyai profesi sebagai guru ngaji, mengajar di sekolah pendidikan dasar, melatih seni tari tradisi, dan melatih karawitan dengan materi gending-gending tradisional Sumenep. Sebagai seorang seniman, karakter Darus tampak matang, hal tersebut dapat dilihat ketika berperan sebagai pendakwah kepada masyarakat melalui pertunjukan *Topeng Dhalang*.



Para remaja dari sekitar desanya berlatih di depan rumah Ki Darus

Selama berkesenian, Ahmad Darus mendapat dukungan penuh dari keluarga dan lingkungan masyarakat. Hal ini terbukti ke dua anaknya mulai mengikuti jejak ayahnya sebagai seniman. Pada tahun 2010 Ahmad Darus mendirikan sanggar seni drama tari dan musik yang diberi nama "Sanggar Bina Seni Teng Tingker Bel" yang dipimpin oleh Dwi Yanti Yusafitria (anak pertama Ki Darus) dan bermarkas di rumahnya di Desa Banasareh. Setiap hari Minggu anak-anak dan para remaja yang berasal dari sekitar desanya berlatih teater, tari, musik dan karawitan di halaman rumahnya. Meskipun belum lama berdiri, "Sanggar Bina Seni Teng Tingker Bel" ini telah dikenal masyarakat karena telah memiliki berbagai prestasi dalam mengikuti lomba seni tingkat pelajar baik di wilayah Kabupaten Sumenep maupun

di Tingkat Provinsi Jawa Timur. Keberadaan sanggar seni yang dikelola oleh keluarga Darus ini telah pula mengantarkan Ki Darus mendapatkan julukan atau predikat baru sebagai seorang seniman yaitu berjuluk "*Darus Tong-Tong*" karena kiprahnya dalam mengembangkan musik tradisional "*Tong-Tong*" hingga digemari para kawula muda di Sumenep.

Riwayat pendidikan Ki Darus, dimulai dari sekolah dasar di SDN Banasareh, Kec. Rubaru, Sumenep, kemudian dilanjutkan di SMP Negeri I Sumenep, lulus tahun 1970. Setelah lulus SMP, kemudian ia melanjutkan pendidikan menengah di SPG Negeri Sumenep, lulus tahun 1973, dan pada tahun 1975 Ahmad Darus diangkat menjadi Pegawai Negeri Sipil yang bertugas sebagai guru SDN di Desa Kecer, Kecamatan Dasuk Sumenep. Kariernya sebagai Pegawai Negeri Sipil terus berkembang dan meningkat, sehingga pada tahun 1992 Ahmad Darus diangkat menjadi Penilik Kebudayaan di Kecamatan Rubaru yang bertugas mengamati, melestarikan, dan mengembangkan seni di daerahnya. Kemudian pada tahun 2005 diangkat menjadi pejabat PLS (Pendidikan Luar Sekolah) di Kecamatan Rubaru yang menangani Program Kejar Paket A dan Paud sampai sekarang.

Ahmad Darus pernah kuliah di Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta (STKW) Surabaya Jurusan Tari lulus Diploma 2 pada tahun 1987. Di lingkungan akademisi seni khususnya di wilayah Jawa Timur, Ki Darus sangat dikenal sebagai empu karawitan gaya Sumenep yang sangat dihormati. Ahmad Darus sering diundang sebagai dosen tamu untuk memberikan kuliah tentang seni tradisional Madura di Sekolah Tinggi Seni Wilwatikta (STKW), di Jurusan Sendratasik Fakultas Bahasa

dan Seni Universitas Negeri Surabaya, di Jurusan Seni Tari Fakultas Sastra dan Seni Universitas Negeri Malang, dan juga di Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surabaya. Pengalamannya sering diundang sebagai nara sumber atau dosen tamu tersebut semakin mematangkan kompetensinya dalam menggeluti profesinya sebagai seorang seniman.

Perjalanan sebagai seniman dibentuk dalam lingkungan keluarganya yang dikenal sebagai keluarga seniman tradisional di Sumenep. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa, kesenimanan seorang Darus merupakan warisan darah seni dari leluhurnya yang diwariskan secara turun temurun di lingkungan keluarganya. Sayuti sebagai ayahanda Ahmad Darus adalah seorang petani palawija dan masyarakat mengenalnya sebagai seniman *Loddrok*, sedangkan ibunya yang bernama Nasiah dikenal sebagai *pesinden* dalam karawitan gaya Sumenep yang cukup terkenal pula. Kakek dan ayahnya adalah pendiri perkumpulan *Loddrok* "Taman Sari" yang terkenal di Sumenep pada sekitar tahun 1955-1965. Kakek buyutnya juga berprofesi sebagai seorang pembaca *macapat* (pelantun atau *panegges* dalam seni *mamaca*). Pada tahun 1960-an, ketika Ahmad Darus baru berusia 5 tahun, ia sering dibawa kakeknya mengikuti kegiatan berkesenian yaitu bermain *pojian*. Pada awalnya Ahmad Darus hanya melihat dan mengikuti kakeknya bermain *pojian*, *loddrok, mamaca,* atau *ketoprak*. Kemudian menginjak usia 8 tahun (pada saat kelas tiga Sekolah Dasar) Darus sudah berani memainkan peran dalam pertunjukan *Loddrok* dan *Ketoprak* membawakan tokoh anak-anak seperti misalnya tokoh anak raja dan prajurit. Selain belajar peran, Darus juga

belajar karawitan. Pada usia remaja Darus sudah menguasai berbagai instrumen karawitan gaya Sumenep sebagaimana yang sehari-hari digeluti oleh kedua orang tuanya.

Kecintaan Ki Darus akan pertunjukan *Topeng* telah mulai dilakukan sejak ia masih anak-anak. Darus kecil sudah senang menonton dan mengikuti kemana saja pertunjukan *Topeng Dhalang* itu digelar. Tempat pertunjukan yang jauhnya puluhan kilometer dari rumah tempat tinggalnya tidak menyurutkan niatnya untuk datang dan ditempuhnya dengan naik sepeda demi memenuhi hasrat dan kecintaannya terhadap pertunjukan *Topeng Dhalang*. Dengan semangat dan ketekunannya dalam melakukan apresiasi terhadap pertunjukan *Topeng Dhalang* membuat ia mampu mengenali tokoh-tokoh ceritanya. Pada usia remaja mulai ada timbul hasrat belajar men*dhalang* dan akhirnya mulai belajar men*dhalang* pada kakek buyutnya yang berprofesi sebagai panegges dalam seni *mamaca*. *Mamaca* yang berarti membaca kitab dengan cara dinyanyikan.

Menurut Darus, para *dhalang Wayang Topeng* di Madura mulai merintis karir sebagai *dhalang* dengan terlebih dulu menjadi seniman *mamaca* terutama sebagai seorang *panegges* dalam seni *mamaca*. *Panegges* adalah seorang yang bertugas sebagai penerjemah dari syair lagu yang dilantunkan oleh seorang pembaca syair dalam seni *mamaca*, yang pada umumnya menggunakan berbahasa Kawi Madura, kemudian diterjemahkan dalam bahasa Madura. Kemampuan menguasai cerita-cerita yang ada dalam syair *mamaca* tersebut akan memudahkan seorang *panegges* mmiliki modal kemampuan untuk menjadi *dhalang*.

Akan tetapi tidak demikian yang dialami oleh Ki Darus, ia tidak menggeluti seni *mamaca* secara profesional sebagaimana yang dilakukan leluhurnya. Kemampuannya men*dhalang* dirintisnya dari awal dengan mempelajari kemampuan kakeknya sebagai tokoh seniman *mamaca* dan *pojian*. Lambat laun Darus semakin menguasai tata bahasa Kawi dan Kawi Madura, lalu timbul cita-citanya untuk menjadi *dhalang*. Hasratnya semakin kuat untuk segera dapat berperan dalam pertunjukan *Topeng Dhalang*, meski saat itu belum berani bergabung dalam komunitas *Topeng Dhalang*. Kiprahnya dalam seni pertunjukan *Topeng Dhalang* secara total baru dimulai tahun 1985 bersama *Topeng Dhalang* "Budi Sasmito", di Desa Marengan yang dipimpin oleh Marwiyatun. Ia berperan sebagai penari *Topeng Branya'* (Nakula & Sadewa) di mana tari tersebut merupakan tari pembuka pertunjukan *Topeng Dhalang* "Budi Sasmito". Dalam menggeluti seni pertunjukan *Topeng Dhalang*, Darus tidak terikat pada satu grup saja, melainkan juga di berbagai komunitas *Topeng Dhalang* di wilayah Sumenep. Apalagi setelah lulus kuliah dari Sekolah Tinggi Seni Wilwatikta (STKW) Surabaya, Darus semakin memiliki rasa percaya diri untuk menjadi seorang pemain peran, bukan sekedar sebagai penari dalam membawakan tari pembuka saja.

Pada tahun 1987 Darus mulai bergabung dengan grup *Topeng Dhalang* "Sinar Sumekar" di Desa Kalianget, dan dapat membawakan peran pertamanya sebagai tokoh *Semar* (*Nayantaka*). Tokoh tersebut merupakan idola bagi Darus dalam menggeluti pertunjukan *Topeng Dhalang*, dan tampaknya Darus sangat menjiwai peran itu. Menurut Darus kesengajaannya memilih peran tokoh *Semar* (*Nayantaka*)

pada waktu itu, karena menurutnya dalam pertunjukan *Topeng Dhalang*, tokoh *Semar* (*Nayantaka*) dan *punokawan*[4] lainnya memiliki otonomi atau kebebasan khusus dalam membawakan dialognya sendiri, bukan dibawakan oleh *dhalang*. Hal ini dimaksudkan agar adegan-adegan yang menampilkan tokoh punakawan ini dapat lebih berdaya hidup melalui tampilan dialog-dialog yang komunikatif. Lebih-lebih dalam pertunjukan untuk *Rokat Pandhaba*[5] yang menampilkan cerita *Bathara Kala*, pemeran tokoh *Semar* biasanya merangkap juga sebagai tokoh *Dhalang Kandha Buana/Dhalang Karungrungan,*[6] yaitu tokoh penting yang harus mampu membujuk tokoh *Bathara Kala* untuk mengurungkan niatnya dalam memangsa anak *sukerto* terutama para *Pandawa*. Untuk dapat membawakan tokoh *Dhalang Karungrungan* seseorang harus memiliki pengetahuan filsafat yang

---

[4] Kata punakawan secara etimologi berasal dari kata puna dan kawan. Puna berarti arif dan bijaksana, sedangkan kata kawan berarti sahabat, yaitu mitra dan pada lakon tradisional berarti abdi. Para punakawan selalu mengabdikan diri kepada kesatria yang berwatak pejuang, luhur, dan penuh tanggung jawab. Punakawan ini memang berkarakter lucu, di mana kelucuan tersebut diekspresikan melalui tingkah laku dan dialognya yang menyegarkan sehingga membuat penonton untuk tertawa.

[5] *Rokat* adalah upacara ritual yang berfungsi untuk mencegah bahaya yang menghantui sebuah rumah, seseorang atau suatu masyarakat, sedangkan *pandhaba* (pandawa) dalam cerita Mahabarata adalah putra *Pandu* yang berjumlah lima dan berjenis kelamin laki-laki semua. Orang-orang yang kelahirannya identik dengan Pandawa dalam mitologi budaya Madura termasuk orang yang berpotensi mendapatkan sial (dan dalam tradisi budaya Jawa disebut *anak sukerta* yaitu orang-orang *suker* atau kotor). *Rokat Pandhaba* yaitu kegiatan adat ritual untuk yang dilaksanakan khusus untuk orang yang dianggap mengidap balak (sial) karena kelahirannya. Oleh karena itu orang yang bersangkutan harus membersihkan diri dari hal-hal yang dianggap dapat mengganggu perjalanan hidupnya melalui cara ritual yaitu *Rokat Pandhaba*, yang dalam mitos tradisi masyarakat Madura (Sumenep) pengesah ritual tersebut salah satunya adalah menghadirkan seni pertunjukan *Topeng Dhalang*. Tradisi sejenis dalam konteks budaya masyarakat Jawa disebut *Ruwatan Sukerto* atau *murwakala* yaitu *ruwatan* Bhatara Kala, biasanya dengan pertunjukan *Wayang Kulit*.

[6] Istilah *Dhalang Kandha Buana/Dhalang Karungrungan* ini merupakan julukan Dewa Wisnu ketika turun ke bumi berwujud seorang *dhalang*, untuk melakukan ritus yang akan menyelamatkan anak-anak *pandhaba* dari kerakusan *Bathara Kala*, yaitu putra *Bathara Guru* yang berujud raksasa (baca Hélène Bouvier, Lèbur: Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura (Jakarta: Forum Jakarta-Paris École française d'Extrême-Orient Yayasan Asosiasi Tradisi Lisan yayasan Obbor Indonesia, 2002: 119).

mumpuni. Melalui tokoh *Dhalang Karungrungan* inilah inti cerita pertunjukan *Topeng Dhalang* dan filosofi tentang nilai-nilai kehidupan yang berkaitan dengan *Rokat Pandhaba* diungkapkan. Sehingga melalui tokoh *Semar* dan *Dhalang Karungrungan* yang dibawakannya akan dapat meningkatkan kemampuannya untuk mencapai peran sebagai *dhalang*. Pada kenyataannya, kepiawaian Darus dalam membawakan tokoh *Semar* dan *Dhalang Karungrungan* itulah akhirnya dapat meraih pengakuan masyarakat terhadap profesi kesenimanannya dalam pertunjukan *Topeng Dhalang*.

Selama bergabung dengan *Topeng Dhalang* "Sinar Sumekar", Ahmad Darus semakin tekun belajar dan mengasah kemampuan, tidak saja belajar sebagai penari atau wayangnya, tetapi juga mempelajari suluk dan memperdalam pengetahuan tentang cerita atau lakon-lakon yang lazim dibawakan dalam pertunjukan *Topeng Dhalang*. Dengan ketekunan dan motivasinya tinggi, akhirnya pada tahun 1990 ia mulai dipercaya untuk berperan sebagai *dhalang* yang sesungguhnya dalam grup "Sinar Sumekar" ketika melakukan pertunjukan di Desa Kalianget. Pada awal pertama kali berperan sebagai *dhalang* dengan membawakan cerita *Gatutkaca Gandrung*, dan pada waktu itu mendapat honor berupa beras sebanyak 5 kg. Sesuatu yang penting dan mengesankan bagi Darus pada waktu itu adalah hasil tanggapan yang bagus baik dari para penonton maupun sesama seniman. Sejak saat itu Ahmad Darus mulai memiliki keyakinan bahwa dirinya mampu untuk berperan sebagai *dhalang*.

Pada tahun 1991, ada misi kesenian ke Jepang yang menampilkan pertunjukan

Topeng Dhalang, yang mana para pendukungnya terdiri dari pemain-pemain pilihan dari berbagai grup *Topeng Dhalang* yang ada di Sumenep. Atas dasar rekomendasi dari para seniman *Topeng Dhalang,* maka Darus yang terpilih untuk membawakan peran sebagai tokoh *Semar* dan juga pernah berperan sebagai *dhalang*. Sepulang dari Jepang, pengakuan dan kepercayaan masyarakat pecinta *Topeng Dhalang* terhadap profesionalitas seorang Darus semakin kuat. Sejak itu Darus terus belajar untuk meningkatkan kemampuannya dengan bergabung dan ikut mendampingi kegiatan para *dhalang* senior seperti Ki Durahmad, Ki Siman, dan *dhalang-dhalang* senior lainnya.

Pada tahun 1995 di Desa Slopeng berdiri grup *Topeng Dhalang* baru yang bernama "Rukun Pewaras". *Topeng Dhalang* "Rukun Pewaras" merupakan pecahan dari *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" yang didirikan oleh Lobanjir di Desa Slopeng Kecamatan Dasuk Sumenep pada sekitar tahun 1970-an. *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" mengalami puncak ketenaran di bawah pimpinan Supakra (putra kedua Lobanjir) hingga sempat ikut mendukung misi kesenian ke luar negeri seperti, Amerika Serikat, Paris, dan Jepang. Supakra meninggal pada tahun 1991, dan sepeninggal Supakra, pimpinan "Rukun Perawas" dilanjutkan oleh Suradji (anak kedua Supakra). Oleh karena bermacam persoalan keluarga maka sepeninggal Supakra *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" mengalami perpecahan yaitu satu kelompok tetap menggunakan nama "Rukun Perawas" dan kelompok yang baru bernama "Rukun Pewaras" yang didirikan oleh Mas'id (adik bungsu Supakra). Dua kelompok *Topeng Dhalang* dari Desa Slopeng Sumenep ini hingga sekarang masih tetap eksis.

Topeng Dhalang "Rukun Pewaras" yang baru berdiri tahun 1995 melakukan perekrutan anggota baru, maka Darus termasuk salah seorang yang direkrut untuk menjadi anggotanya. Grup *Topeng Dhalang* "Rukun Pewaras",memiliki dua orang *dhalang* yaitu Darus dan Siman sebagai *dhalang* senior yang telah menjadi *dhalang* pada saat masih bergabung dengan *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas". Meskipun Darus kalah senior dibandingkan dengan Siman, namun kelebihan Darus tidak saja piawai men*dhalang*, tetapi juga memiliki kelebihan dalam bidang garap karawitan, di mana hal itu tidak dimiliki oleh *dhalang* Siman. Sebagai anggota yang masih yunior, Darus tetap hormat dan terus belajar pada Siman serta senantiasa bekerjasama dalam membawakan perannya sebagai *dhalang* untuk dapat mengangkat eksistensi grup *Topeng Dhalang* "Rukun Pewaras" yang baru berdiri.

Setelah bergabung dengan grup *Topeng Dhalang* "Rukun Pewaras" itulah Darus mampu melakukan berbagai pembaharuan pola garap pertunjukan baik dalam hal olah gerak tari, garap karawitan, juga garap cerita. Nama Ki Darus mulai dikenal masyarakat pecinta *Topeng Dhalang*, karena perannya sebagai seorang kreator dan pengembang dalam mengangkat kehidupan *Topeng Dhalang* di Sumenep. Dalam membawakan peran sebagai *dhalang*, Ki Darus banyak melakukan inovasi dalam penataan artistik dan pemadatan pertunjukan yang menampilkan cuplikan cerita atau *pethilan* cerita tertentu, misalnya, *Mustakaweni*, *Arjuna Kembar, Gatutkaca Krama* dan lainnya. Ahmad Darus juga melatih kedisiplinan pemain, agar selalu giat berlatih bila sedang tidak bermain, dan dituntut kreatif agar tercipta inovasi yang mampu memberi corak serta warna kehidupan seni topeng. Karya kreativitasnya yang sangat monumental adalah *Tari Gambuh Pamungkas* yang

merupakan karya inovasi dari Ahmad Darus yang akhirnya mampu mengantarkan grup *Topeng Dhalang* "Rukun Pewaras" menemukan ciri identitasnya yang khas dan mencapai puncak eksistensi yang popularitasnya melampaui grup *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" hingga sekarang. *Tari Gambuh Pamungkas* adalah bentuk tari pembuka pertunjukan yang dibawakan oleh empat orang penari pria tanpa menggunakan topeng, bertema keprajuritan dan bentuk tarinya sangat dinamis yang didukung dengan garap musikal yang sangat kuat.

Selama berprofesi sebagai *dhalang* banyak pengalaman dan kenangan yang dirasakan, yang kurang menyenangkan maupun yang membuatnya bahagia. Bagi Darus, pengalaman yang paling tidak menyenangkan dan susah untuk dilupakan adalah ketidak suksesannya dalam bertugas men*dhalang* di daerah Parenduan Sumenep. Pada waktu itu tahun 1993 ada sebuah grup *Topeng Dhalang* di Kalianget ditanggap di Desa Parenduan Sumenep, dan secara kebetulan *dhalang* yang seharusnya bertugas berhalangan karena mendadak sakit. Pada waktu itu mestinya Darus berperan sebagai *Semar*, kemudian hingga waktunya tiba *dhalang* belum kunjung datang, dan penonton sudah mulai kacau, karena pertunjukan tidak segera mulai. Waktu sudah menunjukkan hampir jam 22.00 dan semua pemain juga gelisah, apalagi penonton hampir saja mengamuk. Akhirnya pimpinan grup langsung meminta Darus untuk menggantikan peran sebagai *dhalang* secara mendadak. Apa boleh buat, untuk menyelamatkan situasi Darus terpaksa menerima tugas dadakan tersebut. Dengan tanpa persiapan Darus berperan sebagai *dhalang* dan harus membawakan cerita *Sembadra Larung*, yaitu cerita yang kurang dinamis dan agak susah untuk dapat dikembangkan. Meskipun

pertunjukan dapat berjalan lancar sampai selesai, tetapi dapat dikatakan tidak sukses. Hal itu dirasakan oleh Darus dan beberapa pemain wayang, demikian halnya tanggapan penonton terlihat kurang puas, lebih-lebih tanggapan tuan rumah yang punya hajat. Pengalaman itu menjadikan kenangan yang susah untuk dilupakan, kenang Darus.

Selain pengalaman kurang menyenangkan, ada juga pengalaman yang membuat Darus bahagia dalam berperan sebagai *dhalang*. Pertunjukan yang paling mengesankan kesuksesannya adalah ketika men*dhalang* di Jepang tahun 1991 dan di Denpasar Bali tahun 2005. Kesuksesan tampak dari tanggapan para penonton dan secara pribadi merasa ada kepuasan dalam membawakannya. Pada waktu melaksanakan pertunjukan di Denpasar membawakan cerita *Gatutkaca Gandrung* dalam bentuk pakeliran padat dengan durasi waktu sekitar 30 menit saja, tetapi hasilnya mengesankan dan memuaskan banyak pihak. Bahkan selesai pertunjukan Darus sebagai *dhalang* mendapatkan pujian langsung dari Gubernur Bali.

Menurut Darus, kesuksesan yang diperoleh karena dipengaruhi beberapa faktor, yaitu cerita yang dibawakan sangat dikuasai dan secara potensial sangat dinamis untuk dapat dikembangkan lebih fleksibel. Pada waktu itu situasi di Bali masih dalam suasana waspada setelah terjadi ledakan Bom maka *joke-joke* yang disampaikan menyinggung situasi yang terjadi, tetapi isinya tetap menawarkan solusi, sehingga Gubernur Bali menjadi terinspirasi dan puas. Selain faktor cerita, dalam membawakan *ontowecono,* Darus menggunakan bahasa Indonesia

yang mudah dipahami, sehingga komunikatif dan penonton dapat tertawa terpingkal-pingkal. Itulah pengalaman yang memuaskan selama berprofesi sebagai *dhalang*.

Sebenarnya profesi sebagai *dhalang Wayang Topeng* (*Topeng Dhalang*) pada masa sekarang adalah adalah profesi yang kurang dapat diandalkan dari sisi materi. Menjadi *dhalang Wayang Topeng* honornya tidak sebanding dengan *dhalang-dhalang Wayang Kulit* di Jawa, tetapi ada nilai kepuasan tersendiri. *Dhalang Wayang Topeng* adalah amanah untuk menolong yang dalam bahasa Madura disebut *atolong*. Sebagaimana fungsi pertunjukan *Topeng Dhalang* yang bersifat tradisi ritual, maka apabila pertunjukan sukses berarti dapat membantu mewujudkan syah dan sempurnanya pelaksanaan kegiatan ritual, berarti ikut membantu atau menolong orang yang punya hajat atau yang sedang kesulitan. Dalam konteks ini peran *dhalang* tidak hanya menyampaikan penyajian pertunjukan sebagai tontonan yang enak dilihat, tetapi yang lebih penting ialah pesan moral yang disampaikan, nasehat yang diberikan, bahkan syair gending yang dibawakan juga mempunyai nilai filosofi dan tuntunan hidup terutama yang Islami.

Suatu hal yang tidak bisa dipungkiri bahwa untuk menjalankan tugas sebagai *dhalang* sebelumnya harus melalui *laku* (mencari dan menjalankan ilmu yang sudah menjadi pegangannya). Di samping itu juga melakukan ritual tertentu untuk menunjang suksesnya pertunjukan, kepuasan yang empunya hajat dan keselamatan semua orang yang terlibat dalam kegiatan tersebut. Peran Ki Darus sebagai *dhalang Topeng Dhalang* termasuk sangat langka karena tidak semua orang

bisa melakukan profesi tersebut dan banyak syarat yang harus bisa dilakukan. Namun profesi tersebut dijalankan dengan ikhlas sesuai dengan amanat dari leluhurnya. Profesi tersebut menjadikan Ki Darus dihormati oleh semua kalangan masyarakat.

Selain sebagai *dhalang,* Ki Darus juga ahli sebagai Empu Gamelan Karawitan Madura, tokoh pendidik di pendidikan dasar dan menguasai hampir sebagian besar semua seni pertunjukan tradisi di Kabupaten Sumenep.



Ki Darus sedang mengiringi muridnya berlatih menari.

III. Karya, Pandangan, dan Upaya Regenerasi *Topeng Dhalang*

Topeng Dhalang di Sumenep adalah sebuah seni pertunjukan dramatari, di mana para penari atau pemeran tokohnya menggunakan topeng. Para pemain atau penari dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* hanya berperan sebagai wayang, oleh karenanya disebut juga dengan *Wayang Topeng*, sedangkan dialog dan jalan ceritanya dilakukan atau dikendalikan oleh seorang *dhalang*.

Sebagaimana dramatari yang merujuk pada dramatari *wayang wong* pada zaman Mojopahit, *Topeng Dhalang* di Sumenep memiliki sumber wiracerita Ramayana dan wiracerita Mahabarata. Lakon-lakon yang hingga saat ini masih digemari oleh masyarakat Madura, yang bersumber dari cerita Ramayana yaitu; *Romo Gandrung, Romo Penganten, Anoman Obong/Anoman Duta, Kumbakarno Gugur, Hilangnya Dewi Shinta (Shinta Elang), Sugriwo-Subali, Rahwana Gugur*, dan sebagainya. Lakon yang bersumber dari cerita Mahabarata seperti *Arjuna Kembar, Gatotkaca Lahir, Gatotkaca Gandrung, Gatokaca Rabi, Gatotkaca Palsu, Janaka Bertapa, Pandhaba Lema, Kresno Toron, Sumbadra Tondhung.* Sebagian kelompok *Topeng Dhalang* yang lama ada yang mengambil lakon cerita *Panji*, atau lakon-lakon lama seperti *Polo Salaka* (Pulau Perak), *Polo Mas* (Pulau Mas), *Tase' Beddhi* (Lautan Pasir), *Kole' Pesse* (Kulit Besi) dan lainnya.

Secara fungsional, dahulu pertunjukan *Topeng Dhalang* merupakan ritual tradisi (dalam bahasa Madura disebut *rokat*), seperti *rokat desa, rokat tase', haul,*

dan yang paling sering adalah dalam kegiatan *rokat pandhaba* (Jawa: ruwatan anak *sukerto*). Pada masa sekarang telah berkembang, selain masih berperan sebagai seni pertunjukan ritual di beberapa wilayah pedesaan, pertunjukan *Topeng Dhalang* juga menjadi hiburan profan untuk memeriahkan hajatan sosial, untuk hiburan seremonial kenegaraan, dan untuk eksibisi (misi kesenian ke luar daerah atau keluar negeri).

Berbicara mengenai kehidupan seni pertunjukan *Topeng Dhalang* di wilayah Sumenep sebenarnya telah mengalami pasang-surut. Di era tahun 1950-1990-an seni pertunjukan *Topeng Dhalang* di wilayah Sumenep sangat populer di masyarakat, hampir setiap wilayah kecamatan di Sumenep terdapat komunitas (grup) *Topeng Dhalang*.[7] Kemudian mengalami kemunduran, ada gejala mulai kurang diminati masyarakat. Terbukti banyak grup-grup *Topeng Dhalang* yang sudah jarang melakukan pementasan, bahkan ada yang tidak pernah melakukan karena tidak ada yang 'menanggap'. Yang tersisa hanya tinggal beberapa grup saja. Berdasarkan hasil pelacakan penulis pada tahun 2009, di Sumenep terdapat empat grup *Topeng Dhalang* yang masih menunjukkan kegiatan pertunjukan yaitu dua grup di wilayah Desa Slopeng-Kecamatan Dasuk, satu grup di Kalianget dan satu grup lagi di Desa Pinggir Papas wilayah Kecamatan Kalianget.

Banyak grup-grup topeng yang sudah tidak pernah melakukan pementasan lagi, karena tidak ada yang 'menanggap'. Selain disebabkan oleh proses regenerasi

[7] Wawancara dengan Baisuni, seorang tokoh budayawan Sumenep mantan Kasi Kebudayaan Kabupaten Sumenep.

yang tidak kontinyu, juga disebabkan kurangnya mampu menyesuaikan perkembangan selera masyarakat penikmatnya. Saat ini kesenian tradisional di wilayah Kabupaten Sumenep pada umumnya masih digemari oleh masyarakat. Berbagai jenis kesenian tradisional seperti, pertunjukan *tayub*, musik karawitan, *saronen*, dan lain sebagainya masih cukup populer. Kesenian-kesenian tersebut sering hadir dalam acara-acara hajatan yang diselenggarakan oleh masyarakat.

Menurut pandangan seorang Darus, adanya gejala kepunahan terhadap pertunjukan *Topeng Dhalang* di Sumenep disebabkan oleh beberapa faktor di antaranya faktor regenerasi dan pengaruh modernitas. Generasi muda sekarang kurang berminat untuk mempelajari seni tradisional *Topeng Dhalang* karena dianggap susah mempelajarinya.

Biasanya proses belajar para seniman topeng dilakukan dengan cara nyantrik atau magang dalam waktu yang lama dan memulai peran dari tokoh yang paling sederhana dan mudah, kemudian semakin lama semakin meningkat ketrampilannya sampai akhirnya menemukan karakter tokoh yang pantas untuk dapat dilakukan. Proses seperti ini tampaknya cukup menyulitkan bagi para muda lebih-lebih bagi yang kurang telaten. Hal ini berdampak pada proses regenerasi seni *Topeng Dhalang*.

Faktor lainnya adalah masyarakat Sumenep sekarang sedang menuju modernitas, maka kegiatan-kegiatan sosial dan adat budaya yang bersifat tradisi mulai dianggap kurang memiliki relevansi bagi nilai kehidupan sekarang. Pada masa

lalu masyarakat Madura sangat mempercayai adanya mitos tentang anak *sukerto* yang akan mengalami petaka-petaka dalam perjalanan hidupnya. Oleh karena itu siapa saja yang memiliki anak yang masuk kategori *sukerto* harus diruwat agar tidak menemui petaka dalam hidupnya. Salah satu media ruwatan adalah dengan menghadirkan pertunjukan *Topeng Dhalang* dengan cerita *Bathara Kala*. Pada masa sekarang tradisi kepercayaan itu masih hidup, terutama bagi masyarakat pedesaan, sementara bagi masyarakat perkotaan dan sekitarnya sudah mulai pudar. Hal itu akhirnya berdampak pada eksistensi pertunjukan *Topeng Dhalang*.

Akan tetapi dalam dua tahun terakhir ini yakni mulai tahun 2011 kehidupan *Topeng Dhalang* di wilayah Sumenep mulai terlihat bangkit kembali. Di beberapa wilayah desa mulai ada kegiatan regenerasi dan banyak berdiri grup-grup *Topeng Dhalang* kecil (*Topeng Dhalang Kenik*) yang anggotanya berusia mulai dari anak-anak TK sampai SMA. Hal ini juga tak lepas dari kegigihan seorang Darus dalam melakukan pembinaan. Dalam dua tahun terakhir ini kehidupan sehari-hari Ahmad Darus dilakukan untuk melakukan pembinaan *Topeng Dhalang*. Darus tidak pernah merasa lelah dalam melakukan kunjungan ke berbagai pelosok desa di wilayah Sumenep untuk melakukan pembinaan.

Siang dan malam Ahmad Darus melakukan perjalanan keluar-masuk kampung untuk melacak puing-puing dan sisa-sisa komunitas pertunjukan *Topeng Dhalang* di wilayah Sumenep dan melakukan motivasi untuk menggugah kembali semangat pelestarian *Topeng Dhalang*. Sasaran pembinaan yang dilakukan oleh Darus adalah daerah-daerah yang dulunya pernah memiliki komunitas

Topeng Dhalang dan sekarang telah mati, tapi masih memiliki perangkat pertunjukan misalnya properti topeng dan gamelan. Dengan melakukan motivasi dan partisipasi yang intensif, maka dalam dua tahun terakhir ini telah berdiri kembali beberapa komunitas *Topeng Dhalang* terutama yang beranggotakan generasi muda, seperti di Desa Kalianget ada dua komunitas, di Desa Paberasan, dan lainnya. Oleh karena komunitas *Topeng Dhalang Kenik* (*Topeng Dhalang Cilik*) belum melahirkan generasi *dhalang* maka dalam setiap pertunjukan, Dharus tetap berperan sebagai *dhalang*.

Sebagai seorang pendukung pertunjukan *Topeng Dhalang* Sumenep, lebih-lebih sebagai *dhalang*, Darus sangat menguasai dan memahami tentang seluk beluk pertunjukan *Topeng Dhalang*. Oleh karena itu Darus telah menemukan konsep-konsep seni yang berkaitan dengan profesinya sebagai *dhalang Wayang Topeng* (*Topeng Dhalang*).

IV. Unsur-unsur Pertunjukan *Topeng Dhalang*

Sebagai seni pertunjukan berbentuk dramatari, *Topeng Dhalang* memerlukan sebuah persiapan dan penataan yang matang baik mengenai pelaku pemeranannya, mau pun segi artistiknya. Pertunjukan *Topeng Dhalang* melibatkan banyak orang, seperti: *dhalang*, penari, penabuh gamelan, pendukung pementasan (penata artistik) bahkan hadirnya masyarakat penonton sebagai penikmatnya. Oleh karenanya seni pertunjukan *Topeng Dhalang* dapat dikategorikan sebagai seni yang bersifat kompleks (*total theatre*). Di dalam pertunjukan yang kompleks tersebut terdapat berbagai elemen–elemen pertunjukan

seperti seni rupa, seni musik, seni tari, dan seni teater serta seni sastra, dengan demikian disebut seni pertunjukan yang bersifat multilapis. Berbagai elemen pertunjukan *Topeng Dhalang* sebagaimana tersebut di atas, tervisualisasikan dalam unsur-unsur pertunjukan yang sangat khas. Dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* unsur-unsur pertunjukannya adalah berupa cerita/lakon dan penokohan, tembang (*sulu'*, *sumbreng, kombangan*), tata laku (gerak laku), gerak tari, musik pengiring (gending), topeng, tata busana, dan tata pentas. *Dhalang* merupakan unsur utama dan penting yakni yang memegang *ator kabidan* (*pedhalangan* di Jawa disebut *janturam* dan *kanda*). Sebagaimana diungkap oleh Pandan Guritno dalam bukunya yang berjudul *Wayang* (1988:33) bahwa *dhalang* adalah seniman pendukung utama dalam seni pertunjukan *pedhalangan*. Dalam pertunjukan *pedhalangan,* seorang *dhalang* tidak sekedar berperan sebagai narator, melainkan pelaksana unsur pertunjukan lain.

Dhalang dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* merupakan peran utama dalam semua peran. Ki *dhalang* berperan sebagai pengendali irama karawitan, menguasai *suluk*, menciptakan narasi dan dialog dari semua tokoh *Wayang Topeng,* dan mengatur pergantian adegan. Seorang *dhalang* harus mampu membedakan suara masing-masing tokoh wayang yang digunakan dalam dialog dan menguasai semua gending-gending karawitan yang digunakan dalam iringan pertunjukan *Topeng Dhalang. Dhalang* juga mengatur irama gending yang digunakan untuk mendukung suasana yang dibutuhkan dalam pertunjukan dan mengendalikan semua tokoh *Topeng Dhalang* pada saat adegan. Semua pemeran tokoh wayang (penari) *Topeng Dhalang* hanya melakukan gerakan (tari), karena semua dialog,

nyanyian, *suluk*, dan semua gambaran karakter tokohnya dibawakan oleh seorang *dhalang* yang duduk di belakang layar tanpa terlihat oleh penonton.

Berbeda jauh dengan pertunjukan *Wayang Kulit* di mana seorang *dhalang* bisa memegang, menggerakkan, serta mengatur kapan wayang harus dipindahkan. *Dhalang* dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* tidak bersentuhan dengan wayang, tetapi seorang *dhalang* harus bisa mengendalikan semua tokoh wayang dengan suara dialog *dhalang*, irama ritme dari gamelan serta suara kotak (tratok) dan kepyak yang terbuat dari logam besi yang dibunyikan oleh *dhalang*. Semua gerakan wayang hanya dipantau oleh *dhalang* melalui suara *gongseng* (*giring-giring*) yang dikenakan di pergelangan kaki semua penari atau peran tokoh wayang.

Dhalang sebagai pemeran utama dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* bertugas untuk menyampaikan pesan sosial maupun pemerintah, memberi nasihat tentang kehidupan, maupun menyampaikan dakwah tentang keagamaan melalui cerita yang dibawakan. Ki Darus menyadari bahwa untuk dapat menyampaikan semua pesan dalam pertunjukan, tugas *dhalang* sangat berat, karenanya *dhalang* harus mempunyai pengetahuan tentang kehidupan baik dari sisi agama maupun sosial.

Seni suara dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* meliputi suara yang dikeluarkan oleh *dhalang* sebagai pengatur laku dan juga suara anak wayang yang diberi kebebasan untuk dapat berbicara sendiri (dalam hal ini dilakukan oleh tokoh

punakawan). Segala ucapan/suara *dhalang* dalam *Topeng Dhalang* sering disebut dengan *ator kabidan. Ator kabidan* tersebut meliputi *janturan* (deskripsi raja dan kerajaan dalam tembang dan monolog tertentu), *careta atau kanda'* (lakon atau cerita), *gunem* atau *pocapan* atau *antawecono* (dialog antar tokoh), *suluk* (tembang dalam irama khas wayang), *dhodhogan* (pengatur gending/musik pengiring pertunjukan), dan *cekcekan* atau *keprakan* (pengatur irama gending dengan irama tali). Dengan kata lain, bahwa *Ki Dhalang* melalui suaranya harus mampu memikat perhatian penonton hingga semalam suntuk. Suara *dhalang* harus khas dan tidak semua *dhalang* memiliki jenis suara yang sama. Ada *dhalang* yang memiliki suara bagus sehingga dengan mendengar suaranya saja ia dapat dikenali oleh penonton. Seorang *dhalang,* dalam penampilannya sebagai pembawa bentuk seni suara, dan diekspresikan melalui media gerak oleh penari.

Dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* Sumenep, *ator kabidan* yang dihasilkan oleh *lagghu* (tembang) atau pun dialog semuanya disuarakan oleh *dhalang* dengan menggunakan bahasa Madura dan bahasa Jawa Kuno, namun sesekali muncul bahasa Indonesia sebagai penjelas (jika disaksikan oleh masyarakat di luar Madura). Menurut Ahmad Darus *ator kabidan dhalang* ini dapat dibedakan menjadi beberapa macam yaitu sebagai berikut.

Janturan adalah sebuah ucapan *dhalang* yang berbentuk prolog atau tembang secara lengkap dalam suatu adegan yang disebut *jejeran.* Prolog berisi deskripsi mengenai keindahan, kejayaan, tata pemerintahan, kemakmuran negara, kebijaksanaan raja serta memperkenalkan tokoh-tokoh kerajaan. *Dhalang* memukul

cekcek (sia') atau *dhodhog* dengan *kombangan* (suara mengikuti nada gamelan) yang menandai bahwa *janturan* selesai dan musik segera dihentikan. Sebagaimana diungkap oleh Darus bahwa *janturan* dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* memang tidak seketat seperti *janturan* dalam *Wayang Kulit* bahkan ada sedikit perbedaan. *Janturan* dalam *Wayang Kulit* dilakukan setelah suluk dalam kondisi iringan tidak berhenti dan setelah selesai *janturan* baru gending dihentikan. Dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* Sumenep, *janturan* dilakukan setelah melakukan *suluk* yang pertama kali sebagai pembuka cerita dan diikuti gending sebagai tanda masuknya penari. Contoh *janturan* dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* Sumenep dapat dilihat sebagai berikut.

> *"Careta se her kaator enggi kadinto sakehing put ombul prabu Bunga Suteja e Polo Salaka. Langkung rem iyin careta engkang kaatoe enggi kadinto ing nagari Ngamarta Kumolo, Reng agung Prabu Dartna Kusumo. Kasokaning den si Jadipati Bratasena. Ka 'anggui ongge de man depak crgung. Reng mangke sing Jodipati Bratasena bekal ongge ya sing Jodipati Bratasena* (Cerita yang akan kami haturkan adalah segala kelakuan Prabu Bunga Suteja di Pulau Salaka. Terlebih dahulu yang akan dimulai yaitu di Negara Amarta Kumolo, Orang Agung Prabu Darma Kusumo. Permulaan yang akan menghadap adalah si Jodipati Bratasena berasal dari Jodipati Bratasena).

Janturan ini mengungkapkan tentang cerita secara umum, yang akan dimulai dari negara Amarta Kumolo yang dipimpin oleh Prabu Darma Kusumo atau Prabu Puntadewa. Punggawa yang akan hadir pertama adalah Raden Bratasena yang berasal dari Jadipati.

Careta atau *kandha* adalah ucapan *dhalang* yang berbentuk prolog singkat mengenai pergantian adegan, seumpamanya prajurit berangkat menunaikan tugas. Dari konsep pemanggungan maupun *pedhalangan* mempunyai konsep satu kesamaan, hanya berbeda pengolahan cerita.

> *"Selang melang bekal ka ator anggi ka dinto e taman, etaben kaputren Ayodya Pala. Sing kadi mapangan tangan anyer Dewi Shinta bine' nya Sri Rama Wijaya ya Sri Ramayana. Eta bena lepaneka apunipin putri nagari Ayodya Pala eda dere kedi dewi Shinta angenanging senthong kaputrenipun. Alumampah alon-alon lore kadi en nada-nada laras amerah-merah langkahipun"* ("Yang bakal disajikan yaitu keadaan di taman, yaitu taman keputren Ayodya Pala. Yang di dalamnya ada Dewi Shinta istri dari Sri Rama Wijaya ya Sri Ramayana. Beginilah ceritanya putri negara Ayudya Pala yang bernama Dewi Shinta sedang mengenang dalam keputren. Berjalan pelan-pelan beriringan dengan nada-nada dan laras, berlenggak-lenggok jalannya" (Lakon Hilangnya Dewi Shinta)

Kanda ini menggambarkan keadaan di taman keputren Ayudya Pala dan keadaan Dewi Shinta istri Rama Wijaya yang lagi mengenangnya di dalam keputren. *Janturan* ini juga menggambarkan Dewi Shinta sedang berjalan pelan-pelan di dalam keputren. *Janturan* ini dapat memberi tanda bahwa adegan akan segera dimulai dengan keluarnya Dewi Shinta yang jalan berlenggak-lenggok sesuai dengan irama gending *Ram-eram Sl. 9.*

Ginem (*pocapan*) atau sering dikenal dengan istilah *antawecono. Antawecono* adalah ucapan yang dilakukan oleh *dhalang* untuk dialog antar

tokoh wayang. Dalam dialog ini seorang *dhalang* harus menguasai segala macam suara para tokoh yang biasanya disesuaikan dengan karakter dan *wanda* dari tokoh *wayang*. *Wanda* adalah karakter tokoh dalam hubungannya dengan bentuk wayang yang dalam hal ini dapat dilihat dari bentuk topeng dan situasi di mana dan kapan wayang tersebut dikeluarkan (diceritakan). Dalam pertunjukan *Topeng Dhalang, ator kabidan dhalang* yang berupa *antawecono* terasa melebur dan menyatu dengan tokoh-tokoh yang dibawakan. Sebagai contoh kalau yang dibawakan tokoh Bima pada saat di keraton suara yang dikeluarkan harus "besar" sesuai dengan nada (6) enam bawah (rendah) dengan suara pelan tetapi jelas. Tetapi jika Bima sedang di peperangan bentuk wayang agak mendongak dan suara agak tinggi di atas satu oktaf serta lantang. Demikian juga untuk tokoh putri, suara yang dikeluarkan oleh sang *dhalang* adalah pelan dan serak-serak cenderung agak kecil seperti suara perempuan. Apalagi jika tokoh putri tersebut adalah putri yang berkarakter *alos* seperti Shinta atau Sembadra, jika putri berkarakter *branya'* maka suara agak ditinggikan dan bersuara keras atau lantang ditambah dengan kesan *endel* (genit) seperti tokoh Srikandi. *Ator kabidan* seorang *dhalang* juga memiliki pengetahuan aturan bahasa. Tingkatan (kelas) derajat para tokoh sangat menentukan bahasa yang digunakannya. Khusus adegan para *punakawan* (*Semar*, *Gareng*, dan *Petruk*) dialog akan dilakukan oleh pelaku tokoh sendiri, oleh karena itu topeng yang digunakan oleh punakawan ini agak berbeda, topeng setengah muka di mana pada bagian rahang bawah tidak tertutup, sehingga mulut dapat berbicara. Pada kesempatan inilah *dhalang* dapat berdialog dengan anak wayang yaitu *Semar* (*Nayantaka*) sebagai lawan berbicara dan dapat digunakan

untuk mengembangkan dialog. Contoh *antawecono* antara suara *dhalang* dengan pelaku sendiri (seperti tokoh *Nayantaka*) dapat dilihat dalam adegan di hutan antara Ramawijaya dengan *Nayantaka*, sebagai berikut.

Rama Wijaya : "Kakang Nayantaka, Dewi Shinta arsa rebur de' ka kedeng geneka karana bulu na koneng bagaikan kuning keemasan. Epegi tak mampu, e jire'e tak endi tampar. Asanonto e abes sanonto e abes lari. kalaben bule kedeng geneka jenis kedeng jantan, e tabe'na le lake coba bell I kedeng geneka, seolah-olah Nayanteki dedi kedeng bine'. (Kakang *Nayantaka*, Dewi Shinta ingin memelihara kijang itu karena bulunya kuning bagaikan kuning keemasan. Tapi rasanya tidak mungkin di pegang. Mau ditangkap dengan tampar pasti akan berlari. Menurut saya kijang ini berjenis kelamin jantan, karena itu coba kakang mari dipegang kakang (seolah-olah *Nayanteki* jadi kijang perempuan, baru kita pegang).

Nayantaka : Enggi Kadinto. Nayanteki, kedeng riya parlo apege 'enanging berina. Serena kedeng jerua lalake be' na aka kedeng bebine' sak la semak de' kabehna bekal lepegi' kalaben sengkok. (Ya akan kami laksanakan. *Nayanteki* kijang ini akan dipegang tetapi tidak bisa. Oleh karena kijang ini berjenis jantan maka untuk memudahkan kamu jadi kijang perempuan dan godalah. Kemudian baru saya yang akan memegangnya. (Trans. Lakon Hilangnya Dewi Shinta).

Aspek vokal *dhalang* adalah nyanyian atau seni vokal dalam *Wayang Topeng* atau *Topeng Dhalang.* Aspek vokal *Topeng Dhalang* memiliki ciri khas tersendiri yaitu seni vokal gaya Madura (Sumenep). Ciri nyanyian gaya Sumenep adalah pada *cengkok* yang cenderung diperlambat (ditarik-tarik). Dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* aspek-aspek vokal *dhalang* adalah sebagai berikut:

a. *Suluk,* merupakan tembang atau olah vokal dalam alunan irama khas wayang. Seorang *dhalang* dapat terkenal juga karena *suluk*-nya. *Suluk dhalang* dalam pertunjukan wayang mempunyai daya tarik tersendiri. Seorang *dhalang* dapat terkenal juga karena suara suluknya bagus. Bagi *dhalang*, *suluk* merupakan sebuah senjata untuk dapat menarik penonton. Dengan segala olah vokal dan ketrampilannya menggarap *suluk,* seorang *dhalang* akan sangat diminati oleh masyarakat. Dalam pertunjukan *Topong Dhalang* Madura, *suluk dhalang* menggunakan bahasa Madura *alos* (halus). *Suluk* yang paling jelas dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* adalah *suluk* yang dilakukan pada saat mulai adegan pertama sebelum *janturan* dan *antawecono,* sedangkan *suluk-suluk* lain (yang ada pada setiap adegan) cenderung berupa *sendhon*. *Suluk* ataupun aspek vokal yang lain dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* tidak memiliki *pakem* (aturan baku) seperti dalam pewayangan di Jawa. *suluk* ini sangat tergantung pada kemampuan *dhalang. Dhalang-dhalang* yang terdahulu masih menggunakan patokan seperti dalam *Wayang Kulit*. Namun, karena *Topeng Dhalang* sejak awal dikembangkan oleh masyarakat pedesaan maka segala yang diungkapkan dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* sesuai dengan kemampuan *dhalang* dan sifatnya hanya sekedar ada, contohnya sebagai

berikut.

> *"Ahayuning atopengan. Atopengan. Angening sare. Angening sare. Bumi langit gonjang-ganjing Adeleh ingkang satuhu Tumancep ing Gunong. Tumancep ing Gunong"*

Suluk ini dilakukan oleh *dhalang* pada saat akan dimulainya cerita dengan lakon *"Hilangnya Dewi Shinta"*. *Suluk* ini tidak menjelaskan kerajaan atau raja, hanya tanda akan dimulainya cerita dalam *Topeng Dhalang*. *Suluk* tersebut juga tampak sekedar pengantar, dalam arti tidak memiliki keterkaitan antara kalimat pertama, kedua, dan ketiga dengan ke empat. Untuk notasi *suluk* pun sang *dhalang* tidak menggunakan patokan seperti yang ada dalam *suluk Wayang Kulit*. Kebanyakan *dhalang Wayang Topeng* di Sumenep tidak mengacu pada bunyi instrumen gamelan, misalnya *thinthingan-thinthingan gender,* saat melakukan *suluk,* melainkan dari mendengar dan mengikuti para pendahulunya. Oleh karena itu, mereka pun tidak mengetahui tentang adanya notasi pada setiap *suluk* ataupun tembangannya. Untuk hal ini, Darus justru yang sangat menguasai karawitan, maka dalam melakukan *suluk* ketika berperan sebagai *dhalang* senantiasa diiringi dengan instrumen gender, di mana penabuh telah dilatihnya terlebih dahulu, sehingga suasana terasa harmoni.

b. *Sum'breng* adalah *suluk* untuk menyangatkan situasi adegan seperti pada adegan Prabu Baladewa, setelah adegan tari, *dhalang* memberikan vokal untuk memberi suasana peralihan dari suasana menari menuju suasana *antawecono*.

c. *Kombangan,* dalam istilah wayang adalah percakapan dengan menggunakan nyanyian pengisi lagu. *Kombangan* ini dapat mewakili suara vokal putri yang pada pertunjukan kerawitan biasanya dibawakan oleh *sinden*. *Kombangan* merupakan pemanis bentuk gending, dan dalam tradisi pertunjukan *Topeng Dhalang* Sumenep tidak ada pemain perempuan termasuk juga *pesinden*. Oleh karena itu, suara *pesinden* yang dapat menghiasi gending, dilakukan oleh *dhalang* sendiri. *Kombangan* dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* tidak mempunyai patokan baku, melainkan dinyanyikan dengan kreativitas *dhalang* dalam memberikan isian tiap kalimat lagunya. Sebagai contoh dapat dilihat di bawah ini.

"Kadibesan Kang Mas,
Ekella aeng aengmuara,
Eman-eman bule ko,
Eabesse bereng bule... kang..
Mbule eng Cara da 'entara"
(Seperti apa kangmas...)
Menjerang air , air muara
Eman-eman ..... saya
Sedihnya hati saya kang mas
Ke sana tidak enak ke sini tidak enak)

d. *Ngungruman* artinya dalam bahasa Jawa adalah *gandrungan* atau menyanyikan lirik untuk pujaan hati. Vokal *ngungruman* itu untuk adegan roman. Dalam hampir setiap pertunjukan teater tradisional seperti, *Ketoprak, Wayang Orang*

atau *Wayang Kulit*, dan sebagainya vokal *ngungruman* ini senantiasa dihadirkan. Masyarakat penonton *Topeng Dhalang* mayoritas menyukai adegan roman dengan adanya vokal *ngungruman* ini, karena menambah kesan suasana romantis, yang menyebabkan masyarakat penonton merasa ikut terhanyut oleh suasana tersebut. Hal ini banyak diakui oleh masyarakat penonton dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* Sumenep. Menurut penonton, adegan roman yang disertai dengan vokal *ngungruman* lebih menyentuh perasaannya.[8] Dalam pertunjukan *Topeng Dhalang, ngungruman* ini diikuti dengan beberapa gerakan baik gerak tari maupun sekedar gerak laku sebagai penguat ekspresi. Vokal *ngungruman* tersebut misalnya seperti,

"Dhuh Dhuh se Radin, Dewi Shinta...
Radin Onggu'
Le leng saepu ko' ta....
Meta nemo' bule reng radin
Mara dika.....
Bule meto lha ko' raken korang tan de tak cokop
Dika setong.... Eka posang.....
Kare eka posang ator...."

(Aduh, aduh yang cantik Dewi Shinta, Cantik, sulit mencari seorang se cantik kamu, Kamu satu-satunya orang yang cantik, hanya seorang yaitu kamu).

[8] Wawancara dengan beberapa masyarakat penonton *Topeng Dhalang*, Juli 2013)

Vokal lain yang berupa tembang-tembang dan lelucon yang dilakukan oleh para punakawan atau emban (abdi perempuan untuk tokoh putri). Dalam pertunjukan *Wayang Purwa* vokal lelucon (*con-lucon*) *punakawan,* adalah unsur banyolan yang dilakukan oleh *dhalang* melalui ucapan-ucapannya. Biasanya *con-lucon* banyak terdapat pada ucapan-ucapan *punakawan.* Namun saat ini *con-lucon* tidak hanya dilakukan oleh tokoh punakawan tetapi juga dilakukan dalam dialog tokoh lain. Di sinilah letak humor dalam pertunjukan wayang termasuk dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* di Sumenep. Oleh karena itu, peranan punakawan dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* sangat dibutuhkan apalagi saat ini masyarakat sangat membutuhkan kehadiran lawakan-1awakan yang dapat digunakan sebagai hiburan ringan dan menyegarkan. *Con-lucon* dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* dilakukan oleh pelaku tokoh itu sendiri seperti *Semar, Petruk* dan *Bagong*, atau Nayantaka, Nayantoko, dan Nayanteki (dalam cerita Ramayana) bersautan dengan *dhalang.* Bentuk topeng yang digunakan oleh tokoh *punakawan* ini tidak tertutup pada bagian mulutnya, sehingga dapat bebas ikut berdialog. Vokal ini sangat membantu *dhalang* untuk membuat agar pertunjukan tidak kaku dan tidak monoton.

Selain konsep–konsep pengetahuan mengenai teknik suara, menurut Darus unsur penokohan merupakan unsur yang penting karena *Topeng Dhalang* Sumenep termasuk pertunjukan teater. Penokohan atau pemilihan pemain *Topeng Dhalang* Sumenep dicocokkan dengan peran/tokoh yang dibawakan baik secara fisik maupun dalam pembawaan gerak lakunya. Bila dalam teater modern penokohan atau

karaktristik dilihat dari tiga demensional yaitu dimensi fisiologis (ciri-ciri badani), sosiologis (latar belakang kemasyarakatannya), dan psikologis (latar belakang kejiwaan), dalam *Topeng Dhalang* pun terdapat cara penokohan semacam ini. Para pemain dikumpulkan untuk diberikan peran atau tokoh sesuai dengan ciri-ciri fisik, latar belakang sosialnya maupun kejiwaannya. Sebagai contoh, pemain yang memiliki tinggi kurang lebih badan/berat 170cm/65kg, berkulit kuning, berpandangan ke depan (terbuka), tekun beribadah, ramah, cepat memahami perkataan dan memiliki keterampilan gerak yang bagus, diberi peran membawakan tokoh-tokoh raja seperti, Rahwana, Baladewa, atau satria yang gagah dan berwibawa seperti Kumbakarna, Gatotkaca, atau Bima.

Perlu diketahui bahwa sistem pemeranan atau penokohan dalam tradisi *Topeng Dhalang* di Sumenep ini tidak seketat teater-teater modern, bahwa satu orang membawakan karakter satu tokoh saja, sementara dalam *Topeng Dhalang* Madura sering terjadi seorang pemain dalam semalam membawakan beberapa tokoh (berperan ganda). Oleh karena keterbatasan pemain di masa sekarang ini, sehingga penokohan itu bersifat saling mengisi. Hal ini selain kurangnya pemain juga karena pemain menggunakan topeng sebagai pembawa karakter mimik, dengan demikian perangkapan tokoh dilakukan hanya dengan mengganti topeng saja, dengan bergerak sesuai karakter tokoh yang dibawakan. Dengan demikian seorang pemain memiliki ketrampilan ganda, artinya tidak terbatas pada ketrampilan gerak satu tokoh atau satu karakter saja, tetapi terbiasa (dilatih) dengan bermacam-macam gerak baik gerak putra gagah, halus, *branyak,* ataupun putri halus, *lanyap.* Jika harus merangkap peran, mereka harus siap menerima tugas, meskipun demikian faktor ukuran fisik tetap menjadi prioritas.

Dalam *Topeng Dhalang* tidak ada pemain perempuan, oleh karena itu tokoh perempuan digantikan oleh laki-laki sebagaimana sering terjadi pada seni-seni pertunjukan tradisi lain di Jawa. Contohnya dalam pertunjukan *Wayang Topeng* di Malang Jawa Timur, tokoh putri sampai saat ini juga masih diperankan oleh kaum laki-laki, berbusana perempuan (putri), menggunakan topeng sesuai tokoh yang dimaksud, dan bergerak gaya putri (halus ataupun *lanyap).*

Dalam dunia kesenian (seni pertunjukan) di Madura Ki Darus adalah orang yang pantas untuk diempukan. Selain dikenal sebagai *dhalang*, yang telah melahirkan banyak karya sanggitnya terutama yang berbentuk pakeliran padat, Ki Darus juga memiliki kemampuan serta pengalaman dalam hal karawitan mau pun tari. Beberapa karya seni pertunjukan yang telah dilahirkan dan berkembang di masyarakat adalah sebagai berikut.

1. Tari *Gambuh Pamungkas*, yang digunakan untuk tari pembuka pertunjukan *Topeng Dhalang* "Rukun Pewaras".

2. *Tari Rateb* yang mengangkat tema tradisi ritual *Rokat Ojan* (minta hujan). Karya yang sempat populer di masyarakat ini mendapat penghargaan penyaji terbaik Lomba Tari Tradisional Jatim 1985 yang diselenggarakan Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jawa Timur.

3. Pada tahun 1988 mencipta *Tari Teng-Terek* yaitu mengangkat kegiatan panen jagung dan syair lagunya mengkritik keserakahan penjajah ketika panen jagung tiba.

4. Tahun 1989 mencipta *Tari Obi Cempo* (Tari anak) meraih juara I Potensi, dalam lomba Karya Tari yang diselenggarakan Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Provinsi Jatim di Malang.

5. Tahun 1997 Tari anak *Senga' Buddu'*,

6. Tahun 2004 *Tari Centeng Kuali*, disajikan pada upacara peringatan hari ulang tahun Kota Suemenep.

Selain melahirkan karya tari, Darus juga banyak menyusun tembang panembrama khas Sumenep. Banyak karya musik ilustrasi untuk pertunjukan teater dan tari sebagai karya kolaborasi dengan beberapa seniman akademi di STKW, di Jurusan Sendratasik Unesa, dan guru-guru seni dalam rangka festival seni di Jawa Timur. Selain musik ilustrasi dalam seni karawitan, karya-karyanya banyak meraih juara di tingkat Provinsi maupun Nasional. Selain itu Ki Darus juga banyak mengembangkan musik *Tong-tong* pada para remaja di Sumenep.



Murid Ki Darus sedang berlatih menari.

V. Penutup

Ahmad Darus adalah seorang *dhalang Wayang Topeng* (*Topeng Dhalang*) Sumenep yang termasuk langka dan serba bisa. Upaya menghidupkan seni *Topeng Dhalang* dilakukannya dengan berbagai terobosan yaitu menciptakan pola pertunjukan yang senantiasa baru dan komunikatif serta dapat menyesuaikan selera penonton. Berbagai terobosan pembaharuan dilakukan terhadap pengembangan pertunjukan *Topeng Dhalang* di antaranya dengan melakukan kemasan pergelaran padat dan menggunakan bahasa Indonesia agar lebih komunikastif. Dalam

upaya pelestarian *Topeng Dhalang*, Ki Darus tidak pernah lelah dan putus asa untuk senantiasa melakukan kegiatan pembinaan pada generasi muda di berbagai pelosok desa di Wilayah Sumenep. Berkat usaha-usaha pembinaan yang dilakukannya, maka keberadaan seni pertunjukan *Topeng Dhalang* di Sumenep hingga kini masih tetap eksis dan dihayati oleh seluruh lapisan masyarakat. Ki Darus adalah manusia luar biasa, sosok seniman kreatif dan *mumpuni* dalam hampir semua bidang seni pertunjukan. Dalam berkesenian, Darus senantiasa mengutamakan semangat kebersamaan dan saling menghargai, sehingga oleh karena hal itulah Ki Darus menjadi tokoh yang disegani dan dihormati.



Mohamad Saleh, Tokoh Topeng Dhalang dari Sumenep Madura

MOHAMAD SALEH

(PEMAHAT TOPENG MADURA)

I. Pendahuluan

Mohamad Saleh adalah salah seorang tokoh pembuat topeng yang biasanya dipakai untuk mendukung perwatakan dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* di Sumenep Madura. *Topeng Dhalang* adalah sebuah seni pertunjukan teater berbentuk dramatari, dimana para penari atau pemeran tokohnya mengguna-kan topeng. Para pemain atau penari dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* hanya berperan sebagai wayang, oleh karenanya disebut juga dengan *Wayang Topeng*, sedangkan dialog dan jalan ceritanya dilakukan atau dikendalikan oleh seorang *dhalang*. Seluruh peran dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* Madura diperankan oleh laki-laki, walaupun ada peran perempuan. Semua pemain memakai topeng sebagai penutup muka. Dengan demikian maka keberadaan topeng dalam per-tunjukan dramatari *Topeng Dhalang* merupakan perlengkapan utama dan penting dan merupakan identitas dari genre seninya itu sendiri.

Dalam kehidupan masyarakat tradisional Sumenep, kehadiran pertunjukan *Topeng Dhalang* menjadi suatu hal yang sangat diharapkan terutama dalam men-dukung kegiatan hajatan sosial yang bersifat ritual. Pertunjukan *Topeng Dhalang* di wilayah Sumenep merupakan pertunjukan tradisional populer yang hingga saat ini masih eksis. Secara fungsional, dahulu keberadaan pertunjukan *Topeng Dhalang* merupakan seni ritual (dalam bahasa Madura disebut *rokat*), seperti *rokat desa*, *rokat tase'*, *haul,* dan yang paling sering adalah dalam kegiatan *rokat pandhaba* (Jawa: ruwatan anak *sukerto*). Pada masa sekarang telah berkembang,

selain masih berperan sebagai seni pertunjukan ritual di beberapa wilayah pedesaan, pertunjukan *Topeng Dhalang* juga berperan sebagai hiburan profan untuk memeriahkan hajatan sosial, untuk hiburan seremonial kenegaraan, dan untuk eksibisi (misi kesenian ke luar daerah atau ke luar negeri).

Ditinjau dari seni pertunjukan, topeng merupakan alat utama bagi setiap pemain atau penari *Topeng Dhalang* . Pemain wajib memerankan tokoh cerita menurut pola gerak tari sesuai dengan karakter tokoh topeng dan gaya tari. Topeng yang dikenakan pada wajah penari diikat dengan menggunakan dua utas tali yang ujung-ujungnya terikat pada bagian sisi kiri dan kanan topeng, lalu dililitkan di atas daun telinga dan kemudian kedua pangkal tali tersebut diikatkan pada bagian belakang di bawah ubun-ubun kepala penari. Topeng yang dipakai oleh penari merupakan pengganti riasan yang menggambarkan karakter tokoh yang dibawakannya. Sebuah topeng mengekspresikan karakter tertentu: kasar, halus, gagah, lembut, licik, buas, santun, baik, jahat, lucu, dan sebagainya. Dengan demikian topeng merupakan visualisasi karakter dan tipologi tokoh-tokoh peran. Sebagai visualisasi karakter maka tipologi topeng pada umumnya diungkapkan melalui ciri-ciri dari elemen wajah meliputi hidung, mata, dan mulut, juga warna.

Pada sisi lain, ditinjau dari seni rupa (plastis), topeng merupakan bentuk karya seni kriya yang mempunyai nilai estetis tersendiri. Sebagai karya seni, topeng merupakan hasil kreativitas yang merupakan perwujudan dari daya imajinasi seorang seniman pembuatnya. Demikian halnya M. Saleh sebagai seorang seniman pemahat topeng Madura, sudah tentu memiliki sentuhan karakteristik tersendiri

sebagai cermin daya kreativitas kesenimanannya. Ciri karakteristik karya topeng M. Saleh sebagai produk budaya dapat mempertegas identitas kepribadian gaya lokal Madura, yang mana kehadirannya ikut memberi warna dan corak tersendiri dalam perbendaharaan kekayaan seni rupa nusantara.

Kehadiran M. Saleh sebagai seorang pemahat topeng di Sumenep sekarang ini termasuk langka. Meskipun seni pertunjukan *Topeng Dhalang* di Sumenenp merupakan seni pertunjukan tradisional populer, tetapi seniman yang memiliki keahlian atau ketrampilan dalam pembuatan topeng jumlahnya tidak banyak, dapat dihitung dengan jari saja, dan M. Saleh salah satunya. Karya-karya topeng gaya Sumenep hasil kreativitas M. Saleh selain digunakan sebagai pendukung seni pertunjukan, juga sebagai karya seni murni yang dikoleksi oleh para pecinta seni topeng. Karya topeng M. Saleh telah banyak dikoleksi para pecinta topeng di Indonesia seperti di Jakarta, Bali, Bandung, Surabaya, dan berbagai daerah di Jawa Timur. Ketekunan Mohamad Saleh sebagai seniman penari *Topeng Dhalang* Madura dan pembuat topengnya cukup dikenal dan dihormati oleh masyarakat lingkungannya. Atas dasar itulah, maka penulisan penokohan M. Saleh ini dihadirkan.

II. Latar Belakang Dan Pengalaman

Mohamad Saleh lahir pada tahun 1966 di Desa Slopeng, Kecamatan Dasuk Kabupaten Sumenep dari ayah yang bernama Said dan ibunya bernama Miona.

M. Saleh mempunyai dua putra yang sulung laki-laki bernama Wais Hudaiti dan yang bungsu perempuan bernama Siti Nur Fariah. Tak seorang pun dari putranya yang mengikuti jejak M. Saleh sebagai seniman pemahat topeng. Anak lelaki sulungnya sekarang kuliah di Universitas Trunojoyo dengan mengambil bidang studi ekonomi, dan lebih suka mempelajari seni musik dan karawitan.



Mohamad Saleh, memerankan satu karakter tokoh dalam Topeng Dhalang

M. Saleh dan keluarganya asli suku Madura, tinggal di Dusun Trajan, Desa Slopeng, Kecamatan Dasuk, Kabupaten Sumenep. Desa Slopeng terletak di daerah

pesisir Utara wilayah Kabupaten Sumenep. Mohamad Saleh merupakan tokoh yang suka bekerja keras, seorang yang santun dan lembut, juga sosok yang agamis, sesuai dengan nama yang diberikan oleh orang tuanya. Untuk menghidupi keluarganya, sehari-hari M. Saleh bertani menggarap sepetak tanah sawah di desanya. Jika sedang mengerjakan pesanan topeng, M. saleh terpaksa mengupah orang lain untuk menggantikannya bekerja di sawah. Dengan cara demikian Saleh tidak akan mengecewakan orang, dan dapurnya tetap berasap.

Sebagai seniman *Topeng Dhalang*, M. Saleh bukan hanya sebagai pengrajin topeng, melainkan juga piawai memerankan tokoh, khususnya tokoh Bima dalam *Topeng Dhalang* gaya Slopeng. Mohamad Saleh adalah salah seorang anggota komunitas *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" di Sumenep yang sekarang dipimpin oleh pamannya yang bernama Merto. Postur tubuhnya yang tinggi dan langsing, namun sportif sangat cocok untuk membawakan peran-peran sebagai tokoh yang mempunyai karakter wibawa. Gerakan kaki yang diikuti suara *gongseng* (*giring-giring*) dan gerakan tangan yang atraktif serta ketrampilannya dalam menggerakkan kepala untuk menghidupkan karakter topeng yang berwarna merah, tampak sangat ekspresif dan serasi dalam membawakan peran tokoh Bima. Demikian pula halnya kepribadiannya sebagai seorang pembuat topeng tercermin lewat karya-karyanya, terutama dalam membentuk raut muka topeng. Melalui olah ketrampilan tangannya memahat kerumitan topeng, ia menghasilkan berbagai karakter topeng yang berbeda-beda.





Mohamad Saleh dalam Pertunjukan Topeng Dhalang

Darah seni yang dimiliki sebagai seniman *Topeng Dhalang* baik sebagai pengrajin topeng maupun pemeran tokoh wayang topeng merupakan warisan yang diperoleh dari leluhurnya secara turun-tumurun. Ayahnya dulu juga seorang seniman topeng anggota "Rukun Perawas", kakek dari ibunya yang bernama Supakra adalah seorang tokoh *Topeng Dhalang* yang sangat terkenal dan dihormati di wilayah Sumenep. Berkat jasa-jasanya dalam menghidupkan seni pertunjukan tradisi *Topeng Dhalang* Madura, maka pada tahun 2011 Supakra pernah mendapatkan penghargaan dari Sukarwo Gubernur Provinsi Jawa Timur.

Topeng Dhalang "Rukun Perawas" di Desa Slopeng adalah warisan dari kakek buyutnya yang bernama Lobanjir (Banjir). Lobanjir (Banjir) adalah seorang pendiri komunitas *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" di Desa Slopeng, Kecamatan Dasuk, Kabupaten Sumenep sekitar tahun 1970-an. Banjir memiliki lima orang anak laki-laki yaitu, yang pertama atau sulung bernama Pusaha, yang ke dua bernama Supakra, ke tiga Fadhan, ke empat Miola, dan yang bungsu bernama Mas'id. Kelima bersaudara tersebut bersatu mendukung eksistensi *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" yang didirikan ayahnya dengan kompetensi yang dimilikinya masing-masing. Namun, di antara lima bersaudara tersebut Supakra yang paling berbakat, hingga akhirnya sepeninggal Banjir, pimpinan *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" diteruskan oleh Supakra. Di bawah pimpinan Supakra, *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" mengalami puncak ketenaran, hingga sempat ikut mendukung misi kesenian ke luar negeri seperti, Perancis, Amerika, dan Jepang. Supakra

meninggal pada tahun 1991. Supakra memiliki anak tujuh orang yakni, tiga orang perempuan dan empat orang laki-laki yaitu Sucipto (perempuan), Suraji (laki-laki), Miona (perempuan), Lamina (perempuan), Sutajib (laki-laki), Suwandi (laki-laki), dan Merto (laki-laki). Miona sebagai anak ketiga Supakra memiliki dua orang anak yaitu Mohamad Saleh dan Sumariam. Dengan demikian M. Saleh adalah cucunya Supakra, dan di antara anak cucu Supakra hanya M. Saleh saja yang mewarisi ketrampilan memahat topeng.

Sejak masih kanak-kanak, M. Saleh telah mengikuti jejak aktivitas orang tua-nya dalam berkesenian *Topeng Dhalang*. Saleh selalu aktif mengikuti kemana pun *Topeng Dhalang* "Rukun Perawas" melakukan pertunjukan. Pada awalnya hanya sebagai penonton saja, baik ketika "Rukun Perawas" melakukan kegiatan latihan maupun dalam kegiatan pertunjukan semalam suntuk. Kemudian mulai ikut-ikutan latihan menari dan pada usia kelas 4 Sekolah Dasar. Pada awalnya, Saleh memerankan tokoh Nakula dalam lakon "Arjuna Kembar". Dalam perjalanan menekuni pertunjukan *Topeng Dhalang*, berbagai tokoh pernah diperankan, namun tokoh yang paling sesuai pada saat ini adalah tokoh-tokoh putra gagah. Pengalamannya sebagai wayang tidak hanya di wilayah Sumenep saja, tetapi juga di beberapa kota di Indonesia bahkan sampai ke Amerika, Perancis, Jepang dan Australia.



Mohamad Saleh sedang membuat topeng

III. M.Saleh Dalam Pembuatan Topeng

Selain belajar pemeranan, di usia remaja Saleh mulai tertarik mempelajari cara pembuatan topeng. Pengalaman belajar membuat topeng didapat dari kakek Supakra. Saleh kecil selalu memperhatikan kegiatan sehari-hari kakek Supakra dalam memahat topeng. Seiring berjalannya waktu, dengan motivasi yang tinggi Saleh mulai ikut-ikutan menatah topeng dalam ukuran kecil-kecilan dari bahan-bahan kayu perca sisa potongan yang digunakan oleh kakeknya. Kakek Supakra pun tidak pernah melarangnya, bahkan sangat senang dan mendukung sepenuhnya motivasi yang dimiliki oleh Saleh. Bentuk dukungan itu di antaranya dengan memberi kepercayaan pada Saleh untuk membantu menyelesaikan pembuatan topeng, misalnya membantu menggosok atau menghaluskan topeng dengan kertas gosok, hingga membantu mengecat.

Setelah memiliki pengalaman membantu kakeknya dan semakin memahami teknik dan tahapan membuat topeng, akhirnya Saleh dapat mewujudkan karya topeng sendiri pada usia 18 tahun. Karya topeng pertamanya adalah tokoh *alos* (halus) yaitu Nakula. Bentuk karakter dan pola ukirannya mengikuti pola yang dibuat oleh kakeknya. Kakeknya senang melihat Saleh dapat menghasilkan karya topeng sendiri. Melihat motivasi dan bakat yang dimiliki Saleh, kakeknya lalu mendukung dan membimbing Saleh dalam hal memahat topeng. Bagi Saleh, awalnya niat membuat topeng Nakula adalah untuk dipakainya sendiri pada saat membawakan peran tokoh Nakula, tetapi karena ada yang menginginkan akhirnya topeng itu dijual.

Pada awal belajar membuat topeng, Saleh belum memiliki banyak kreativitas, semua karakter masih mengikuti pola yang ditiru dari kakeknya. Dengan kata lain, pendekatan pembelajaran yang dilakukannya adalah dengan cara mencermati (bahasa Jawa: *niteni*), kemudian menjiplak atau menirukan. Semakin lama ia mulai mencoba menemukan kreativitas baru dengan menambahi atau melakukan modifikasi baru. Karena didorong rasa senang dan kemauan yang kuat, ide dan kreativitas Saleh membuat topeng dapat mengalir tanpa hambatan. Awal keberhasilannya membuat topeng membuat Saleh semakin penasaran dan ketagihan untuk membuat lagi, lama-kelamaan semakin menikmati dan meneruskan kegiatan membuat topeng. Berbagai topeng mewakili peran tokoh yang digunakan dalam pertunjukan *Topeng Dhalang* terus dibuatnya, meskipun belum ada yang membeli.

Seiring perjalanan waktu dan bertambahnya usia semakin mematangkan pengalamannya dalam membuat topeng. Saleh belajar dan belajar terus, baik dari kakeknya maupun dari orang-orang yang memesan topeng. Dulu pernah ada seniman dari Surabaya, yaitu guru dari Sekolah Menegah Karawitan Indonesia (SMKI), mendatangi kakeknya untuk memesan topeng. Pada pertemuan dengan guru SMKI itulah Saleh menambah wawasan pengetahuan seni topeng dan belajar mengenai bagaimana membuat topeng yang berkarakter. Pertemuan itu menginspirasi Saleh untuk terus belajar hal-hal baru.

Sebagai pembuat topeng, menurut Saleh seseorang harus paham berbagai karakter tokoh, yang salah satunya disimbolkan melalui warna topeng. Warna

topeng sangat menentukan karakter dalam pertunjukan wayang topeng. Sebagai contoh, tokoh Kresna berwarna hitam sebagai gambaran tokoh yang arif, bijaksana, bersih dari nafsu duniawi. Tokoh topeng Sembadra menggunakan warna kuning emas, sebagai gambaran tokoh yang anggun dan berwibawa. Saleh juga belajar tentang *pakem* mengenai bentuk dan karakter topeng khususnya gaya Slopeng pada guru satu-satunya yaitu kakek Supakra.

Sepeninggal kakek Supakra tampaknya hanya Saleh yang dapat mewarisi keterampilannya dalam membuat topeng. Hingga sekarang belum ada juga kerabatnya yang tertarik dan berminat untuk mengikuti jejak kakeknya. Oleh karena itu Saleh merupakan satu-satunya penerus tongkat estafet dari leluhurnya dalam hal pembuatan topeng khususnya gaya Slopeng di Sumenep. Saleh telah berupaya untuk menarik minat anak-anak muda di lingkungan tempat tinggalnya untuk mencoba belajar membuat topeng, tapi belum berhasil. Hal ini dikarenakan mereka kurang memiliki motivasi, kemauan dan ketrampilan. Para muda kurang sabar dan telaten dalam mengikuti proses latihan, sehingga ada kesan terpaksa, dan hingga sekarang belum berhasil melahirkan generasi penerus.

Sebagai satu-satunya generasi penerus Supakra dalam membuat topeng, Saleh sadar betul bagaimana beban yang ditanggungnya. Pada satu sisi harus mempertahankan pakem topeng gaya Slopeng yang telah ditemukan oleh kakeknya, pada sisi lain juga harus mengikuti tuntutan kreativitas untuk dapat melayani kebutuhan pemesan. Selama ini karakter-karakter topeng yang telah dibuat oleh Saleh memang masih sebatas tokoh-tokoh yang biasa dimainkan dalam per-

tunjukan *Topeng Dhalang* Sumenep, setidaknya ada sekitar 50 karakter tokoh dan jumlah yang dibuat sudah ratusan buah. Berbagai karakter tersebut meliputi jenis raksasa, kera, hewan, tokoh putra *alos*, gagah atau *branyak*, tokoh putri, tokoh punakawan, emban, pendeta, Bathara Kala, Rahwana, dan lainnya. Namun, bila ada yang memesan topeng di luar budaya Sumenep Madura, Saleh juga tetap melayani dengan syarat harus ada contohnya.

Sebagai seorang seniman dan pengrajin topeng, karyanya telah sering mengikuti berbagai pameran yang diselenggarakan baik di tingkat regional, nasional maupun internasional. Pameran karya topeng terakhir yang diikuti adalah pameran yang diselenggarakan oleh Galeri Adira Bandung. Pada kesempatan tersebut karya-karya topeng Saleh yang dipamerkan untuk mewakili gaya Madura di antaranya tokoh raksasa, Bathara Kala, Rahwana, Gatutkaca, Mahesasura, Resi Durna.

Sebagai seorang pengrajin topeng, menurut Saleh secara materi hasilnya belum dapat diandalkan untuk dijadikan mata pencaharian pokok untuk memenuhi kebutuhan ekonomi keluarga. Harga topeng buatannya berkisar Rp.150.000,- (seratus lima puluh ribu rupiah) per buah, dan itu dapat diselesaikan dalam waktu 3 hari. Harga tertinggi topeng karyanya pernah dibeli oleh seorang kolektor dari Jakarta (lupa namanya) seharga Rp. 500.000,- (lima ratus ribu rupiah). Meskipun banyak yang memesan topeng, tapi ia tidak dapat melayani secara massal dan cepat. Ada kendala dalam memproduksi topeng yaitu selain bahan kayunya susah untuk didapatkan di sekitar rumahnya, juga terutama tidak ada yang dapat

membantu proses pembuatannya. Kendala yang paling sering ditemui dalam proses pembuatan (pemahatan) adalah topeng tiba-tiba pecah. Kalau sudah pecah berarti pembuatan topeng gagal dan tidak bisa dilanjutkan kembali, sehingga harus mulai lagi dari awal.

Jenis Kayu yang semula digunakan sebagai bahan pembuatan topeng adalah kayu pule, tetapi sekarang ia menggunakan kayu bintaos (mentaos). Kayu mentaos memiliki kelebihan pada tekstur atau seratnya yang halus dan tahan rayap. Untuk mendapatkan bahan yang sesuai dengan yang diharapkan, Saleh berburu sendiri keluar-masuk kebon penduduk dan kebanyakan dapat ditemukan di daerah Kecamatan Saronggi. Satu batang kayu mentaos berdiameter sekitar 80 cm dibeli dengan harga Rp.750.000,- hingga Rp. 1000.000, dan bila dibuat topeng biasanya bisa jadi sekitar 30 buah, sedangkan sisa atau ranting dan cabangnya bisa dipakai kayu bakar. Oleh karena untuk mendapatkan bahan kayu mentaos agak sulit, maka biasanya Saleh melakukan penyetokan bahan. Caranya, setelah kayu yang dibeli sampai di rumah selanjutnya dipotong-potong dengan ukuran panjang sekitar 30 cm dan di kuliti, kemudian dibelah, dan disimpan tanpa dijemur. Bila sudah agak kering, kemudian balok-balok kayu tadi dibentuk segi tiga terlebih dahulu, baru kemudian akan dipahat serta diukir berdasarkan kebutuhan karakter topeng yang diinginkan. Lihat contoh pada gambar berikut.



Balok kayu yang siap dipahat menjadi topeng



Memahat dan menggambar detil elemen wajah pada Topeng

Dengan melakukan penyetokan bahan maka bila sewaktu-waktu ada pesana, ia bisa segera mengerjakan pembuatannya. Selain itu, imajinasi atau ide untuk membuat topeng kadang datangnya tidak tentu dan tiba-tiba, maka bila tidak segera

diwujudkan, ide pembuatannya bisa hilang begitu saja, dan untuk menemukannya kembali juga kadang sangat susah. Pernah suatu ketika Saleh sedang menghadiri acara undangan di suatu hajatan, tiba-tiba datang imajinasi dan inspirasi mengenai karakter topeng, kemudian tanpa ditunda-tunda lagi, Saleh langsung mohon ijin pulang dan sesampainya di rumah segera menuangkan dalam rancangan gambar topeng lengkap dengan ornamen ukirannya. Setelah itu ia menatah bahan kayu hingga dapat terwujud menjadi topeng sebagaimana ide yang baru saja ditemukannya. Pengalaman kreativitas seperti ini sering kali terjadi, sehingga bila tidak memiliki stok bahan kayu bisa- membuat daya kreativitas berkurang.

Ungkapan karakter wajah suatu tokoh topeng dapat disimbolkan melalui warna cat wajah topeng dan beberapa pahatan elemen wajah di antaranya bagian mata dan alis, hidung dan mulut, kumis, *godheg*, jambang, dan ornamen hiasan kepala atau mahkota. Berbagai unsur tersebut secara ekspresif dapat mencerminkan perwatakan sifat perangai dari tiap-tiap tokoh. Beberapa unsur karakter topeng Madura, berkaitan dengan teknik dan pakem topeng Madura menurut Saleh dapat diungkap sebagaimana berikut.

Setiap warna dasar topeng mengandung makna simbolis dari perwatakan manusia yang berhubungan dengan sifat karakter topeng. Warna merah dan putih misalnya secara universal melambangkan kesucian dan keberanian, warna hijau melambangkan kesuburan yang pada hakekatnya simbol kelestarian hidup. Adapula warna hitam, krem, kuning, coklat dan beberapa warna lainnya. Simbolisme warna topeng Madura hampir tidak berbeda dengan simbolisasi

warna topeng Jawa, biasanya merujuk pada warna-warna wajah yang ada pada *wayang kulit*.

Tokoh-tokoh ksatria utama dalam topeng tradisi Madura, seperti Rama dan Arjuna, dalam perbendaharaan topeng Jawa wajahnya berwarna dasar hijau. Sebab Rama dan Arjuna adalah simbol bayangan insani yang senantiasa berusaha mencapai tujuan hidup lestari memenuhi norma-norrma yang benar dan jalan yang lurus sesuai dengan tafsir kaidah-kaidah ajaran agama Islam yang diridhoi Tuhan.

Selain itu, Prabu Baladewa yang dalam *wayang kulit* Jawa selalu berwarna putih mulus, di Madura juga berwarna putih mulus. Ia melambangkan keperwiraan yang jujur dan tanpa pamrih. Tokoh kesatria lainnya dalam topeng Madura yang berwajah putih adalah Abimanyu dan Anoman yang diberi warna putih mulus atau krem. Tokoh putri dalam tradisi topeng di Madura lebih sering diberi warna dasar krem sesuai dengan simbol kemuliaan. Tokoh Semar di Madura adalah tokoh lucu yang melambangkan kewaskitaan, kesetiaan, dalam pengabdian diri pada keadilan dan kebenaran. Tokoh ini diberi warna dasar putih. Tokoh-tokoh Dewi Srikandi, Drupadi yang melambangkan kesucian wanita wajahnya juga diberi dasar warna putih. Tokoh-tokoh Dewi Sinta, Sembadra di Madura melambangkan tujuan hidup dan diberi warna dasar keemasan. Warna demikian merupakan ungkapan kemuliaan hidup yang dalam bentuk materi adalah logam mulia Emas. Tokoh Bima atau Werkudara yang dinilai sebagai kesatria mulia dan berbudi luhur diberi warna dasar kuning.



Melakukan pewarnaan pada Topeng yang sudah selesai dipahat

Warna merah yang secara universal melambangkan keberanian itu juga merupakan warna dasar sebagian terbesar topeng Madura. Dari sekitar empat puluh topeng Madura yang mewakili tokoh-tokoh penting dalam cerita Ramayana dan Mahabarata terdapat 13 yang berwarna dasar merah. Merah adalah tokoh ksatria yang betubuh tegap, gagah perkasa, termasuk tokoh kera dan para raksasa. Simbolik warna merah dengan variasi merah muda dan tua pada Topeng Madura lebih kompleks sifatnya. Karena selain melambangkan keberanian juga mencerminkan sifat karakter negatif yang dimiliki manusia pada umumnya yaitu sifat-sifat ambisius, angkuh, sombong, serakah dengki, keji, dan licik.

Meskipun demikian tidak semua yang topeng berwarna merah itu tokoh-tokoh negatif, adakalanya sebagai tokoh kesatria. Ada tokoh yang memberi teladan bahwa manusia mampu mengatasi segala sifat negatif bila manusia berpegang pada iman, ajaran-ajaran moral, dan menggunakan akal sehatnya. Contohnya tokoh Gatutkaca. Dia adalah tokoh yang dapat dijadikan suri teladan dalam pengabdiannya pada tanah air serta kesetiaannya menepati janji perwira. Begitu pula tokoh Kumbakarno, Adipati Karna yang karena menepati janji perwiranya rela gugur di medan laga.

Simbolisme warna hitam dalam topeng Madura memiliki nilai tinggi dan maknanya seistimewa warna putih. Warna hitam yang melambangkan bumi dijadikan salah satu warna dasar topeng Madura yang tinggi nilainya dan mengandung makni istimewa, melambangkan keluhuran budi, arif bijaksana, waskita, jatmika, keimanan, keteguhan hati dalam perjuangan yang penuh pengabdian. Agar warna hitam itu benar-benar dapat mengesankan keistimewaan dalam nilai dan maknanya, maka dibuatlah satu tokoh topeng Madura yang wajahnya hitam polos yaitu Kresna. Sedangkan tokoh Semar, wajahnya diberi pulasan garis-garis lengkung warna hitam di atas dasar putih.

Selain warna dasar wajah topeng Madura yang disebut di atas, masih ada lagi warna dasar lain yaitu warna coklat untuk wajah dua tokoh kesatria korawa yaitu Dursasana dan Burisrawa, sedangkan warna dasar merah muda (Jawa: *jambon*) adalah wajahnya pandita Durna. Ada kalanya diberi warda dasar kelabu biru muda untuk tokoh-tokoh kesatria kera yang kurang penting.

Unsur ekspresif yang dapat memberikan ciri watak tiap topeng salah satunya adalah bentuk mata. Ada beberapa bentuk mata di antaranya sebagai berikut.

a. Mata pipih/sipit (Jawa: bentuk mata *gabahan*), bentuk ini meskipun mengambil pola bentuk mata gabahan tidaklah sepenuhnya sama karena bagian biji mata dibuat setengah lingkaran. Bentuk mata ini memancarkan watak mulia dengan sifat karakter yang serba baik, jujur, lemah lembut, sabar, dan gesit. Yang tergolong topeng ini tokoh kesatria dan putri.

b. Bentuk mata bulat, yaitu bagian biji mata membulat penuh dan ada yang hanya tiga perempat. Bagian lingkaran mata seperti ini memancarkan karakter seorang perwira perkasa dengan watak yang terpuji, jujur dan tangkas, tetapi temperamental, panas, mudah marah. Tokoh topeng ini adalah para kesatria yang bukan golongan Rama dan Pandawa, dan satu-satunya tokoh putri adalah Sarpakenaka, yang lainnya adalah Sangkuni.

c. Bentuk mata pada bagian biji mata bulat besar mengungkapkan ciri watak yang tangguh. Tokoh-tokoh kesatria yang memihak pada kebenaran dan sebagian memihak kepada kebatilan.

d. Bentuk mata berupa bulatan besar membelalak memancarkan ciri perwatakan perkasa dengan sifat keji. Tokohnya adalah para kesatria dan raja golongan raksasa, dan tokoh punakawan Bagong juga .

e. Bentuk mata menyerupai bulan Sabit terbalik, yang mengungkap watak arif bijaksana dengan serba luhur, alim, sabar, waskita, setia penuh

pengabdian atau dedikasi.

f. Bentuk mata yang menyerupai bulan sabit memancarkan karakter tidak terpuji dan berwatak culas, licik, keji, tetapi memiliki kecerdasan yang hebat.

Bentuk hidung merupakan salah satu unsur lain yang secara efektif membantu gambaran perwatakan pada tiap-tiap tokoh topeng Madura. Demikian halnya dengan bentuk batang hidung pada topeng Madura. Pada dasarnya mengambil model dari bentuk hidung wayang kulit. Adapun bentuk-bentuknya adalah:

a. Bentuk batang hidung realistis menyerupai bentuk hidung wajah manusia. Bentuk ini untuk tokoh-tokoh putri, kesatria dan raja yang termasuk topeng alusan, baik dalam tokoh Ramayana maupun Mahabarata. Bentuk batang hidung ini merupakan salah satu ekspresi topeng yang berwatak lembut.

b. Bentuk batang hidung menyerupai semacam pisau ukir yang berukuran sedang (medium) atau seperti bagian ujung parang. Bentuk batang hidung ini cocok untuk tokoh-tokoh raja yang termasuk topeng karakter gagahan yaitu ekspresi kesatria yang berwatak gagah berani.

c. Bentuk batang hidung menyerupai semacam pisau ukuran besar. Bentuk batang hidung seperti ini untuk tokoh kesatria raja dan raksasa yang giginya memiliki taring. Bentuk demikian merupakan salah satu ekspresi topeng yang memiliki watak keji dan temperamental.

d. Tokoh batang hidung pisekan yaitu bentuknya pesek dengan batang hidung hampir tidak tampak, dam bentuk ini memcerminkan watak yang penuh pengabdian, misalnya tokoh punakawan Bagong yang memiliki hidung pisekan.

e. Batang hidung panjang. Bentuk ini merupakan salah satu ungkapan ekspresi untuk perwatakan yang licik dan berperangai kurang ajar, sok gagah berani, karena itu dalam gaya topeng Madura, yang memiliki batang hidung ini adalah tokoh Burisrawa dan Dursasana.

f. Bentuk hidung belalai, mencerminkan sifat luar biasa yaitu perpaduan sifat raksasa dan sifat binatang buas yang memiliki kekuatan yang melebihi kekuatan manusia.

g. Batang hidung yang digunakan untuk tokoh punakawan Semar. Bentuk ini secara ekspresif mencerminkan karakter alim, luar biasa, tak ada duanya dalam segala kearifan, keimanan, kesetiaan dan keluhuran budi.

Unsur lain yang memberikan aksen ekspresi pada wajah topeng adalah bagian mulut.

a. Bentuk mulut tersenyum tak terlihat giginya, biasanya untuk tokoh putri *alos*.

b. Bentuk mulut sedikit terbuka, yaitu pada tokoh kesatria dan putri yang termasuk topeng *alosan*, mulutnya hanya terbuka sedikit yang tampak keluar hanya gigi-gigi bagian atas.

c. Bentuk mulut terbuka agak lebar, yaitu untuk topeng tokoh gagahan. Pada karakter topeng gagahan mulutnya terbuka agak lebar dan seluruh garis gigi atas tampak nyata. Bahkan ada pula yang kedua baris gigi atas dan baris gigi bawah diperlihatkan semua sehingga memberikan kesan gagah berani. Tokoh raksasa mulutnya terbuaka lebar dan kedua baris gigi atas bawah serta taring atas bawah kelihatan mencuat keluar sehingga memberi kesan perwatakan keji dan galak. Mulut dengan gigi taring, untuk tokoh putri Sarpakena.

d. Tokoh punakawan seperti Bagong terbuka lebar namun yang tampak hanya dua buah gigi atas. Hal ini terkesan sifat suka bergurau, gemar berseloroh dan melucu. Tokoh punakawan Semar memiliki bentuk mulut paling istimewa yaitu yang melengkung sangat lebar tetapi hanya mempunyai bibir bagian atas dengan dua buah gigi. Keistimewaan tokoh Semar adalah satu-satunya tokoh yang diberi kebebasan untuk bicara langsung dalam pertunjukan *Topeng Dhalang*. Bentuk mulut Semar memperlihatkan sifat watak lugu, arif, dan jenaka (humoris).

e. Tokoh-tokoh emban atau inang pengasuh dayang bentuk mulutnya dibuat melucu.

f. Tokoh topeng yang mulutnya sama-sekali tidak terbuka dan dalam sikap bermuka masam dan cemberut adalah tokoh Durna, yang terkesan mempunyai sifat dengki.



Topeng-topeng hasil karya M. Saleh

IV. Pandangan M. Saleh Terhadap *Topeng Dhalang* Sumenep

Dalam menggeluti dunia seni topeng, Saleh memiliki ungkapan dan pandangan-pandangan bahwa meskipun sebagai seniman dan pengrajin topeng tidak dapat diandalkan sebagai mata pencaharian pokok, tetapi melalui dunia kesenian tersebut ada kepuasan dan kebahagiaan tersendiri dalam melakukannya. Pernyataan mengenai hal tersebut sebagaimana yang diungkapkan pada penulis sebagai berikut. "Pada prinsipnya dalam memproduksi topeng saya hanya menyukai dan ingin melestarikan kesenian topeng. Jadi bukan sebagai mata pencaharian pokok, melainkan hanya sebagai sampingan. Hidup untuk berkesenian topeng merupakan amanat dari orang tua dan leluhur saya, oleh karena itu semuanya harus

dijalani dengan keikhlasan dan ketulusan hati. Semua yang saya lakukan untuk melestarikan (*nguri-uri*) peninggalan leluhurnya, dan dalam melakukan kegiatan semata–mata adalah sebagai ibadah. Dalam seni pertunjukan *Topeng Dhalang* banyak mengandung ajaran nilai-nilai moral kemanusiaan dan spiritual, serta nilai filosofi kehidupan yang berlandaskan agama. Harapan saya kesenian ini tetap eksis, namun kendalanya pada generasi muda sekarang sangat jarang yang mau belajar tentang kesenian *Topeng Dhalang*".[1]

Ungkapan pandangan hidup dan pandangan dunia kesenian sebagaimana diungkapkan oleh M.Saleh tersebut merupakan faktor-faktor utama yang melandasi sikapnya sebagai bagian dari budaya masyarakat Madura (Sumenep) pada umumnya. Berdasarkan pandangan tersebut, masyarakat yang setia pada tradisi dan sangat taat kepada ajaran agama mampu untuk melestarikan kehidupan seni pertunjukan *Topeng Dhalang* yang usianya telah ratusan tahun hingga kini.

Seni tradisi *Topeng Dhalang* telah mengakar dalam tata kehidupan sebagian besar masyarakat Madura. Topeng merupakan salah satu kebutuhan spiritual, sebagai salah satu sarana dalam melakukan ritus-ritus keagamaan dan kepercayaan (kultus nenek moyang), sebagai sarana pendidikan kaidah moral dan etika sesuai dengan ajaran para leluhurnya yang sejalan dengan ajaran keagamaan. Sebagai sarana pendidikan, kaidah-kaidah moral dan etika yang bertumpu pada filsafat tujuan

[1] Wawancara dengan Mohamad Saleh di rumahnya Desa Slopeng 13 Oktober 2013

hidup menurut ajaran keagaman, kepercayaan, maka pertunjukan *Topeng Dhalang* lebih cenderung merupakan suatu bentuk teater yang dalam pertunjukannya mengungkapkan nilai-nilai estetis seni rupa, tari, musik dan sastra. Jadi sebagai bentuk seni teater, *Topeng Dhalang* adalah merupakan ungkapan filsafat hidup secara estetis dalam bentuk rupa, tari, musik, dan sastra. Filasafat hidup yang diungkap secara esetetis itu memiliki tema untuk mencapai kesempurnaan hidup di dunia dan keselamatan hidup di akhirat.

Menurut Saleh, filasafat hidup yang tersirat di balik ungkapan teatrikal pertunjukan *Topeng Dhalang* itu relevan dengan kaidah-kaidah ajaran agama Islam, dan dipahaminya juga sebagai sarana pendidikan moral etika yang merupakan bagian dari nilai-nilai budaya Madura. Melalui pertunjukan *Topeng Dhalang* ajaran moral etika itu dihayati secara santai dan sederhana, tapi estetis menyentuh kedalam sanubari. Tafsir filsafat topeng yang secara visual tertuang pada peran-peran tokoh utama antara lain tokoh-tokoh dalam cerita Mahabarata, seperti Kresna dan Pandawa, sedangkan dalam cerita Ramayana, seperti Rama, Lesmana, dan lainnya.

Dalam konteks ini, di satu pihak topeng menjadi bagian dari kehidupan adat dan kehidupan spiritual seluruh lapisan masyarakat. Pada sisi lain, tanpa disadari para seniman topeng menjadi pendukung budaya yang menjadikan seni plastis itu salah satu bentuk seni yang menjadi ciri karakteristik budaya Madura selama beberapa abad. Dalam kehidupan adat, kehidupan spiritual pertunjukan topeng menjadi suatu kebutuhan. Misalnya dalam rangka ritus

perkawinan, pertunjukan teater *Topeng Dhalang* dan paham kehidupan spiritual teater topeng menjadi pertunjukan rakyat yang populer mulai dari daerah pedesaan di pedalaman sampai kota.

Kehadiran dan kehidupan seni *Topeng Dhalang* sebagai seni pertunjukan rakyat telah melahirkan seniman-seniman handal mulai para dhalang, ahli karawitan, dan para penari topeng, dan tak kalah pentingnya adalah pengukir topeng seperti M. Saleh. Di samping sebagai petani desa, banyak seniman topeng sudah turun-temurun hidup menekuni kesenian topeng. Hingga saat ini seniman topeng tersebut masih menghayatinya secara religius, menunjukkan keakraban hubungan timbal balik antara masyarakat dengan kesenian topeng secara konsisten. Ciri lain sebagai sifat kolektif seniman topeng, sebagaimana M. Saleh, adalah semangat tradisional, komunal, dan rendah hati untuk tetap tidak mau disebut sebagai pencipta. Menurutnya, bahwa kreativitas kekaryaannya adalah merupakan warisan dari kakeknya, dan apa yang telah dilakukannya hanya berupaya melestarikan pola-pola yang telah diwariskan oleh leluhurnya.

Selain ungkapan dan pandangan-pandangan tersebut, masih ada harapan-harapan lain yang disampaikan oleh Saleh, yaitu berharap adanya upaya apresiatif terhadap *Topeng Dhalang* yang dilakukan oleh pihak pemerintah melalui implementasi pembelajaran di sekolah. Pernah ada seorang guru mencoba mengajarkan teknik pembuatan topeng di sekolah tapi hasilnya belum memuaskan.



Basiriansyah, seniman pembuat keris dari Madura

BASIRIANSYAH

(TOKOH SENI KRIYA KERIS KONTEMPORER)

I. Keris sebagai Warisan Budaya

Keris merupakan salah satu warisan budaya sangat istimewa dan mengagum-kan yang dimiliki oleh bangsa Indonesia. Keistimewaan keris sebagai produk karya seni bukan sekedar keunikan pilihan bahan atau materi dan proses pembuatannya, melainkan juga terletak pada nilai sejarah, nilai filosofis yang terkandung di balik setiap jenis keris, sampai pada simbol karakter setiap *pamor* keris. Nilai-nilai simbol karakter berisi ajaran kehidupan yang mengacu pada nilai-nilai filosofis yang terkandung dalam keris. Keris merupakan kekayaan budaya yang mengandung pengetahuan teknis, adat-istiadat, serta pemaknaan atas perilaku masyarakat yang melekat sejak dulu.

Keris sudah lama ada dan sudah melewati berbagai zaman sejarah. Berdasar-nya bentuknya, keris adalah sebagai senjata tajam. Pada masa kerajaan kuno, keris digunakan sebagai senjata para prajurit dalam berperang. Bahkan para pejuang kemerdekaan kita dahulu juga menggunakan keris sebagai *sipat kandel* dalam peperangan. Kita semua juga telah mengenal sejarah tentang kisah kekuasaan raja-raja zaman kerajaan di Jawa Timur, dimana berbagai konflik kerajaan mulai dari kerajaan Tumapel hingga berdirinya Kerajaan Singasari sangat lekat dengan mitos keris Empu Gandring yang legendaris. Demikian juga kisah suksesi para raja-raja di Jawa Tengah, mulai Kasultanan Demak ke Pajang hingga berdirinya Kerajaan Mataram II (Islam), berlanjut pada perpecahan Kerajaan Mataram menjadi dua yaitu Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta. Semuanya melibatkan keris sebagai penyebab terjadinya suksesi dan ditempatkan sebagai

simbol kekuasaan raja.[1] Pada era kemerdekaan, para kepala negara, baik presiden Sukarno hingga Susilo Bambang Yudoyono, menggunakan keris sebagai media utama untuk memamerkan ragam kekayaan budaya bangsa, khususnya pada peristiwa-peristiwa kenegaraan atau dalam membangun hubungan diplomatik dengan para kepala negara di dunia. Pada saat menerima tamu kepala negara yang berkunjung ke Indonesia ataupun sebaliknya saat para presiden Indonesia melakukan kunjungan ke negara lain, masing-masing kepala negara tak jarang saling tukar-menukar cinderamata, dan keris menjadi salah satu pilihannya.[2] Pada masa kini keris telah bergeser fungsi menjadi penanda status sosial, menjadi salah satu benda seni yang dikoleksi oleh para kolektor yang pada umumnya adalah orang-orang yang memiliki status atas jabatan dan kekayaannya.

---

[1] Otto Sukatno CR, "Keris Wahyu Keprabon" dalam jurnal Pelestari Budaya Bangsa *Adiluhung Edisi 01/2013* (Banten: PT Daniasta Perdana, 2013: 16-17)

[2] Pada tahun 2011 penulis berkunjung ke salah satu museum kebudayaan di Brunai Darussalam, disana menyaksikan sebuah keris berbahan emas dan dalam keterangannya keris tersebut merupakan hadiah dari Presiden Megawai (Presiden Indonesia) kepada raja Brunai Darussalam.



Keris Madura mengandung nilai sejarah dan nilai filosofis yang tinggi

Keris sebagai sebuah karya cipta budaya seni kriya adiluhung bangsa Indonesia, telah mendapatkan penghargaan dan pengakuan, bukan saja dari bangsa Indonesia sendiri, melainkan juga dari masyarakat dunia yang diwakili oleh UNESCO. Penghargaan dan pengakuan dunia internasional terhadap keris mengamanatkan kepada masyarakat Indonesia supaya bisa secara optimal berupaya melestarikan keris sebagai warisan dunia milik Indonesia. Upaya pelestarian mengandung pengertian sebagai upaya perlindungan, pengembangan, pemanfaatan dan keberlanjutan warisan budaya demi kesejahteraan hidup bangsa. Keris sebagai karya adiluhung bangsa Indonesia merupakan benda pusaka yang mengandung

nilai filsafat, religi, seni, dan kosmologi, terkait pada kearifan lokal nusantara, dan wajib dipelajari dan dilestarikan.

Berbicara dunia keris tentunya tidak terlepas dari komponen masyarakat pendukung di antaranya adalah pengrajin/pembuat keris, pedagang, kolektor, pemerhati dan lain sebagainya. Berbekal kesadaran tentang pentingnya melestarikan keris, maka dalam tulisan ini bermaksud membahas tentang keris terutama tentang tokoh pembuat keris, dengan maksud untuk menghormati pengabdiannya dan penokohannya, juga yang lebih penting adalah untuk menjaga kelestarian dunia keris sebagai warisan budaya bangsa. Kita juga telah tahu betapa keberadaan keris telah mengalami perjalanan zaman sejarah panjang, dan setiap zaman ada tokohnya, setiap tokoh ada zamannya. Betapapun sederhana karya seseorang, karya keris tersebut sedikit ataupun banyak akan punya manfaat bagi orang lain, baik orang-orang yang sezaman ataupun orang-orang zaman yang akan datang, setidaknya itulah yang disebut pengetahuan. Oleh karenanya para pembuat keris termasuk seorang kreator seni, sebagai seniman pencipta yang dapat melahirkan keris sebagai karya seni yang indah. Sebagai hasil karya seni, terbukti mampu berevolusi menuju pada kesempurnaan sesuai dengan kemajuan zaman dan peradaban manusia. Demikian halnya keahlian dan ketrampilan pembuatan keris dari masa ke masa selalu merentangkan benang merah seni budaya pembuatan keris nusantara yang memiliki cita rasa seni dan teknologi.

Berbicara mengenai tokoh pembuat keris di Indonesia sangatlah banyak

dan masing-masing memiliki keunggulan dan ciri khas atas karyanya. Salah seorang yang diangkat dalam tulisan ini adalah Basiriansyah, seorang tokoh pembuat keris yang berasal dari Sumenep Madura. Sebagai seorang *empu* keris, Basiriansyah relatif masih muda tetapi telah memiliki banyak prestasi. Keris-keris karyanya sebagai benda seni sering mendapatkan penghargaan dalam berbagai *event* perkerisan di Indonesia. Basiriansyah telah melahirkan banyak produk keris dan telah banyak dikoleksi oleh para kolektor keris baik dari dalam negeri maupun luar negeri. Menurut Basiriansyah, bahwa sebagai seorang seniman dalam dunia seni kriya kerajinan keris, ia menyebut dirinya sebagai seniman kontemporer. Hal ini juga diakui oleh sahabatnya yaitu seorang kolektor keris yang tinggal di Jakarta yang bernama Frits Sindu. Pada suatu kesempatan wawancara antara penulis dengan Frits Sindu, mendapatkan keterangan bahwa Basiriansyah merupakan tokoh muda yang sangat total dalam menekuni kekaryaannya. Ia sangat kreatif, terutama dalam hal mencipta *dhapur* dan *pamor*.[3]

[3] Wawancara dengan Frits Sindu tanggal 13 Oktober 2013.



Basiriansyah bersama istri dan kedua puterinya

II. Latar Belakang dan Pengalaman Basiriansyah

Basiriansyah lahir di Sumenep tanggal 6 Agustus 1978, ayahnya bernama Madhari seorang empu keris gaya Sumenep yang handal. Basiriansyah dibesarkan di pedalaman Pulau Madura yaitu di Desa Palongan, Kecamatan Bluto, suatu daerah tandus yang tanahnya hanya dapat ditanami palawija seperti jagung, kacang tanah, dan tembakau. Sekarang ia tinggal bersama istrinya bernama Dwi Pebrianti yang dinikahinya tahun 2005 dan telah dikaruniai dua puteri ialah Wanda Nancy Agustin dan Putri Velita Aurelia. Seluruh keluarga tampak sangat mendukung profesi Basiriansyah sebagai seorang seniman keris.

Darah seni sebagai pembuat keris atau seniman (dalam dunia perkerisan disebut sebagai *empu*) sangat disadarinya diturunkan secara alami oleh leluhurnya. Karakter kehidupan dan kepribadiannya telah terbentuk tidak jauh dari profesi leluhurnya. Sejak kecil Basiriansyah telah terbiasa dengan kehidupan perkerisan, karena di salah satu sudut lingkungan rumah tempat tinggalnya dijadikan sebagai sebuah bengkel tempat pembuatan keris oleh ayahnya yang sampai sekarang masih lestari, dan Basiriansyah sebagai pewaris tunggalnya.

Ketika masih anak-anak Basiriansyah selalu memperhatikan bagaimana kegiatan ayah dan para karyawannya sehari-hari membuat keris. Oleh karenanya, maka Basiriansyah sangat tahu bagaimana cara-cara orang tuanya dalam membuat keris mulai dari tahap membuat rancangan bentuk keris hingga pada tahap akhir yaitu pencucian atau melakukan *warangan*. Tak jarang pula Basiriansyah diajak ayahnya pergi kemana-mana untuk menjual karya kerisnya dan mendatangi para pemesan keris. Pendek kata, sejak kecil Basiriansyah telah menggeluti dunia perkerisan sebagaimana yang digeluti oleh para leluhunya dan secara kebetulan juga ia sangat senang pada dunia keris tersebut.

Ketika Barisiansyah berusia remaja, ia sering membantu ayahnya dalam pembuatan keris, seperti memotong besi, menempa, menggosok, mencuci (me-*warang*-i) dan lainnya. Basiriansyah mulai tetarik untuk membuat karya keris sendiri. Potongan-potongan besi sisa dari pembuatan bahan keris milik ayahnya, ia kumpulkan dan ia mulai menirukan ayahnya menempa besi membara yang ia kumpulkan untuk dibentuk menjadi keris. Walaupun hasil bentuknya masih

sederhana, namun Basiriansyah melakukannya dengan sungguh-sungguh. Melihat minat, bakat serta ketekunannya belajar menempa keris, tidak disia-siakan ayahnya untuk mengajari dengan tata cara norma tradisi yang benar. Ayahnya selalu menuturkan, bahwa untuk dapat menjadi *empu* keris bukan berarti hanya sekedar membuat senjata tajam seperti sabit, pisau, atau alat tajam lain, tetapi lebih dari itu. Basiriansyah menyadari akan hal itu, maka ia juga secara sungguh-sungguh dalam belajar tentang perkerisan pada orang tuanya. Dalam mempelajari dunia *empu* keris Basiriansyah tidak saja belajar secara teknis tentang pembuatannya, tetapi juga secara spiritualnya. Ia belajar bagaimana berkonsentrasi, mengendalikan pikiran, sabar, ulet, tekun, dan kreatif untuk dapat menciptakan *dhapur* (bentuknya) dan *pamor* keris yang istimewa, juga memperhatikan kaidah *ricikan* (detil kelengkapan yang ada pada bilah keris). Sebilah keris bisa mengandung makna, daya magis (*yoni*) filosofis, kemanfaatan tuah maupun segala macam misterinya.

Betapapun rumitnya membuat sebilah keris, namun karena dasarnya sudah senang maka Basiriansyah ikhlas menekuninya. Ia sangat sadar sebagai generasi penerus pembuat keris, dan ia sangat menghormati dan memegang amanah dari leluhurnya yang secara turun-temurun dikenal sebagai *empu* keris khususnya gaya Madura Sumenep. Adanya amanah dari leluhur dan kecintaannya pada dunia perkerisan, telah membawanya memiliki keahlian tersebut bahkan menjadi sumber mata pencaharian pokok, bahkan dapat mengantarkannya menjadi seorang tokoh atau empu keris terkenal dalam jagat perkerisan nasional.

Isteri dan anak-anaknya sangat mendukung profesi yang ditekuninya, bahkan merasa bangga. Bentuk dukungan isteri tidak saja rela ditinggal-tinggal ke luar rumah dalam waktu lama, tetapi isterinya juga mulai belajar dan siap membantu kerepotan suaminya dalam menyelesaikan proses pembuatan keris pesanan para kolektor seperti misalnya membantu menggosok-gosok keris yang dilakukannya di sela-sela pekerjaannya sebagai ibu rumah tangga.



Keris hasil kreasi Basiriansyah

III. Beberapa Aspek Pembuatan Keris

Basiriansyah telah menguasai teknik pembuatan keris secara artistik, mulai merancang *dhapur* hingga menciptakan *pamor*. *Dhapur*, yang merupakan istilah untuk menyebut bentuk atau model keris, adalah metafora kata dalam bahasa Jawa untuk menyebut wajah atau rupa. Bentuk keris sebagai karya cipta para *empu* berbentuk spesifik, asimetri, dan diberi variasi. Keris terbagi dalam bagian-bagiannya yang disebut *ricikan*. *Ricikan* pada masing-masing keris berbeda-beda, dan oleh karena berbeda tersebut maka nama *dhapur* keris juga berbeda-beda. Ada ratusan bahkan ribuan nama *dhapur* keris, namun pada umumnya *dhapur* keris hanya ada dua yaitu keris yang lurus dan keris berlekuk disebut keris *luk*. Luk, merupakan kelokan pada keris yang dalam pakem perkerisan Nusantara biasa jumlah *luk* atau kelokannya selalu ganjil, sedangkan keris tanpa *luk* disebut *dhapur bener*.

Sedangkan *pamor* adalah motif hiasan pada keris atau pola gambaran tertentu berupa garis, lengkungan, lingkaran, noda, titik, atau belang-belang yang tampak pada permukaan bilah keris. Motif *pamor* terbentuk karena adanya perbedaan warna dan perbedaan nuansa dari bahan-bahan logam yang digunakan sebagai bahan baku pembuatan keris. Bahan-bahan itu di antaranya, logam besi, baja, nikel, dan atau logam yang lain misalnya batu meteor atau "*watu lintang*" (*iron meteorit*). Dengan teknik tempa tertentu berbagai bahan baku tersebut akan menyatu bersenyawa atau lebur satu dengan lainnya. Oleh karena akibat persenyawaan tersebut dapat menghasilkan konfigurasi yang

indah yang disebut pamor. Istilah *pamor* merupakan pergeseran asal kata dari kata bahasa Jawa *amor* atau "di-*mor*" yang artinya dicampur kemudian menjadi kata *pamor.* Empu sebagai pencipta *pamor* menghasilkan berbagai keunikan keris, salah satu motif *pamor* misalnya "*udan mas*" yaitu motif hiasan yang mengabstrasikan tetes air hujan.

Basiriansyah memiliki kelebihan dalam merancang *pamor* keris dan telah berhasil menciptakan berbagai *pamor* yang unik dan indah. Hasil kerja kerasnya telah dapat memberikan kontribusi daerahnya pada pelestarian seni kriya. Meskipun ia tergolong *empu* yang masih muda, tapi keuletan dan hasil karyanya telah banyak dikoleksi oleh berbagai kalangan. Kerja totalitasnya tidak pernah merasa lelah untuk dapat memperkenalkan keris Madura ke seluruh nusantara bahkan dunia.



Koleksi keris Basiriansyah

IV. Penghargaan dan Koleksi Keris Basiriansyah

Dalam sejarah pakem kekaryaan keris, Basiriansyah termasuk tokoh keris kamardikan. Keris kamardikan yaitu keris yang dibuat pada masa kemerdekaan, dan istilah kamardikan berasal dari kata dasar mardika/merdeka yang artinya bebas terlepas dari kolonial penjajah. Karya keris dari Basiriansyah telah banyak dikoleksi oleh banyak kolektor dan telah banyak pula yang mendapatkan penghargaan sebagai juara dan karya yang benilai estetis tinggi dalam bebagai lomba atau event festival keris tingkat nasional. Karya-karya keris Basiriansyah di antaranya adalah sebagai berikut.

1. Keris dengan *dhapur* "*Karna Tinanding Luk Lima Pudak Setegal*", merupakan dapur keris yang berbentuk lurus, dengan panjang bilahnya berukuran sedang, dan nama motif *pamor* "*Wulung*". Keris ini merupakan tonggak pertama kali dalam perjalanannya mengikuti *event* pameran keris yaitu pada tahun 2008 di Bentara Budaya Jakarta yang diselenggarakan oleh Standar Nasional Keris Indonesia (SNKI) dan meraih penghargaan juara I. Keris tersebut telah dikoleksi oleh A.A. Bagus Ngurah Agung.

2. Karya berikutnya yang diikutkan dalam *event* pameran keris di Bentara Budaya Jakarta yang diselenggarakan oleh Standar Nasional Keris Indonesia (SNKI) pada tahun 2010 merupakan yang ke dua kalinya yaitu keris "*Gajah Kuro*" meraih penghargaan juara favorit yang telah dikoleksi oleh kolektor Frits Sindu. Karya keris "*Gajah Kura*" dipesan kolektornya untuk

maksud yang berkaitan dengan derajat, kekuatan, dan panjang umur. Selain mengoleksi keris dengan *dhapur* "*Gajah Kuro*", Frits Sindu juga banyak mengoleksi keris karya Basiriansyah yang lainnya di antaranya ada keris dengan motif *pamor* "*Naga Burung Hong*", merupakan keris dengan *dhapur luk* yang berjumlah 7.

3. Pada *event* festival tahun 2012 di museum Mpu Tantular Surabaya ia mendapatkan penghargaan juara II piala Gubernur Jawa Timur dengan karya keris "*Sumur Bandung*". Motif *pamor* "*Sumur Bandung*" berbentuk bulatan-bulatan kosong tidak tersruktur yang tampak alami dan tergolong *pamor* rekan. Konon keris dengan *pamor* "*Sumur Bandung*" diyakini oleh kolektornya dapat memiliki tuah yang dapat membuat pemiliknya mudah mempelajari ilmu kesaktian dan kekebalan.

4. Karya keris unik lainnya adalah keris dengan *dhapur* "*Sardula Mangsah*", dengan *dhapur* keris berbentuk lurus dan motif *pamor* "*Kupu Tarung*", telah dikoleksi M. Bakrin, SH. Keris ini diberi motif "*Butha Na*wasari", berbahan kayu arang, selutnya berbahan perak yang dikombinasi emas dan dihiasi batu mulia dengan batun poh.

5. Keris yang sejenis adalah keris dengan *dhapur* "*Sardula Mangsah*" bermotif *pamor* "*Lar Gangsir*", yang dikoleksi oleh kolektor Pande Wayan Suteja Neka. Keris ini memiliki keunikan dengan ciri-ciri yaitu pada bagian hulu nya *kocet-kocetan* berbahan kayu eben dikombinasi dengan emas, perak

dan batu mulia. Warangka batun poh berbahan kayu eben dihias dengan pendok berbahan emas, perak dan batu mulia, dengan gelar keris bernama Ki Sesana Perbawa.

6. Keris *dhapur* "*Cengkrong Makara Luk 11*" (kinatah emas) dengan motif *pamor* "*Wosing Wutah*", dikoleksi oleh KRTH. Sukoyo Hadi Nagoro dari Surabaya. Oleh kolektornya keris ini diberi hulu Dewa Ganesha yang berbahan gading, dihias dengan emas dan batu mulia. Warangkanya batun poh berbahan kayu pelet brura dihias dengan pendok buntin krawang tengah dari bahan perak dan batu mulia dan bergelar "*Kanjeng Kyai Kala Makara*".

Selain keris-keris tersebut di atas masih banyak karya keris yang telah dikoleksi oleh para kolektor yang tak terlacak satu per satu. Harga jual keris karya Basiriansyah kini telah mencapai ratusan juta rupiah.

Meskipun Basiriansyah termasuk seniman yang hidup pada zaman kamardikan dan karya-karyanya diakui sebagai keris kontemporer, namun pada sisi lain ia juga tetap melestarikan pakem-pakem keris lama yang disebut sebagai keris gaya Sumenep Madura. Ilmu pengetahuan tentang pakem keris Madura dipelajari dari para leluhurnya terutama kakek dan ayahnya. Basiriansyah mengungkapkan bahwa pakem keris tradisional gaya Madura yang disebut dengan keris tangguh Madura, ada dua macam, yaitu Madura Tua yang sezaman dengan zaman Majapahit dan Madura Muda yang sezaman dengan zaman Mataram. Keris tangguh Madura Tua memiliki ciri khas pasikutannya *demes* (serasi, seimbang,

menyenangkan). Besinya terkesan kering warnanya hitam pucat kehijauan dan *pamor* terkesan kasar rabaannya. Panjang bilahnya tidak merata, ada yang panjang, ada yang sedang, ada yang agak pendek. Sedangkan keris tangguh Madura Muda mempunyai pasikutan galak. Besinya terkesan kering, warna hitam agak abu-abu, kadar bajanya kurang dengan *pamor* mubyar dan nyekrak. Keris gaya Sumenep khususnya yang berbentuk *luk* memiliki *luk* yang banyak mulai dari *luk* 3 hingga ada yang sampai *luk* 41. Keindahan keris Sumenep yang kasat mata terletak pada *greged* yakni bentuk, gambar, dan simbol (ukiran).

Keris adalah benda budaya yang diwariskan oleh nenek moyang berikut nilai-nilai pengetahuan di balik kebendaannya, antara lain tradisi-praktek-praktek sosial spiritual berhubungan dengan penghayatan manusia terhadap Tuhan Sang Maha Pencipta yang dimanifestasikan pada alam semesta dan kehidupan.

Basiriansyah mengungkapkan bahwa secara visual struktur sebilah keris terdiri dari tiga bagian yaitu: *pucukan, wilah*, dan *sor-soran*. Secara filosofi konsep ini berasal dari paham Tri Bhuana (*Triloka*), yaitu simbol alam semesta yang dibagi tiga. Bagian *pucukan* atau gunung bagian atas dianggap sebagai simbol alam dewa (*kadewatan*), bagian tengah untuk alam manusia, dan bagian bawah untuk alamnya mahluk yang jahat.

Demikian halnya pengetahuan mengenai bahan keris berupa logam besi,

baja, nikel dan meteor. Besi untuk bahan penyisip nikel sebagai bahan rekayasa *pamor*, sedangkan baja digunakan sebagai *slorok* atau hati keris yang merupakan bagian ketajaman dari ujung keris sebagai bukti masuknya ajaran filsafat yang terkandung di dalamnya. Adanya seni hias emas pada bilah keris menunjukkan masuknya pengaruh peradaban Hindia, Cina, serta memberikan petunjuk lainnya.

Banyak suka duka yang dialami oleh Basiriansyah selama menggeluti profesi sebagai *empu* keris. Berbagai kegagalan dalam proses pembuatan keris sering dialami karena berbagai faktor, di antaranya adalah bahan kurang bagus, dan berbagai kesalahan teknis. Pada saat proses pembuatan sudah mendekati tengah perjalanan misalnya pada saat dikenteng tiba-tiba patah. Kalau menemui kendala seperti ini solusinya harus memulai pembuatan lagi dari awal yaitu dari mulai merancang sampai pada finishingnya. Tentu saja hal ini akan mengalami kerugian baik dari sisi waktu, tenaga, maupun sisi materinya. Menurut Basiriansyah hal itu adalah resiko profesi, maka ia tetap sabar dan ihklas. Untuk bisa bersikap sabar dan ihklas maka Basiriansyah selalu menempa diri secara spiritual dan berusaha senantiasa mencintai pekerjaan dan berani mengambil resiko atas pekerjaannya.

Sedangkan sukanya bila dapat memenuhi selera para kolektor yang memesan keris karyanya. Oleh karena keris adalah sebagai benda seni yang tidak ada standar harga jual, maka bila seorang kolektor merasa puas dengan karya keris yang dipesannya maka mereka akan menentukan sendiri nilai

jual hasil karyanya. Para kolektor kadang dapat memberikan harga lebih dari perkiraan harga yang ditentukan oleh Basiriansyah sendiri. Hal ini tentu yang membahagiakan Basiriansyah sebagai seorang produsen keris.

Daftar Bacaan

Paguyuban Pelestari Tosan Aji Nusantara, 2010. *Keris For The World 2010,* Jakarta: Panji Keris Nusantara.

Harsrinuksmo, Bambang. 2004. *Ensiklopedi Keris.* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama

Tim Buku, 2012. *Kebangkitan Kembali Kejayaan Keris Indonesia.* Jakarta: Panitia Pameran Komunitas Panji Nusantara.

CR, Otto Sukatno, 2013, "Keris Wahyu Keprabon" dalam jurnal Pelestari Budaya Bangsa *Adiluhung Edisi 01/2013.* Banten: PT Daniasta Perdana



Sutris, tokoh musik *saronen* Madura

SUTRIS

(TOKOH MUSIK SARONEN YANG MUMPUNI)

I. Saronen

Saronen adalah nama sejenis alat tiup sekaligus nama ensambel atau orkes musik dari Madura. Sebagai alat musik tiup, *Saronen* panjangnya sekitar empat puluh centimeter (40 cm.), terbuat dari kayu (jati) dengan bentuk kerucut (konikal) dan berlubang tujuh buah. Enam lubang berderet di depan dan sebuah lagi berada di bagian belakang. Sebuah gelang-gelang kecil terbuat dari kuningan menghubungkan bagian bawah yang terbuat dari kayu dengan bagian atas yang terbuat dari bahan besi baja tahan karat. Bagian pangkalnya yaitu tempat untuk meniup adalah terbuat dari daun aren (daun siwalan) yang disebut *pepet.* Pada bagian pangkal tersebut diberi sebuah sayap terbuat dari bahan tempurung kelapa yang bentuknya menyerupai kumis para pemain (peniupnya).



Saronen, alat musik tiup dari Madura

Dalam konteks ensambel, yang disebut orkes *saronen*, alat musik *saronen* dimainkan bersama dengan instrumen lainnya, di antaranya, *kendhang, ketuk, kenong, kempul* dan *gong*. Sekalipun orkes Saronen merupakan perpaduan dari beberapa alat musik, namun yang paling dominan dan menonjol suaranya adalah liukan-liukan melodi alat tiup *saronen* sebagai alat musik utama dan berfungsi sebagai pembawa melodi.. Alat musik berbentuk kerucut ini memiliki karakter suara yang khas, nyaring, melengking dan parau. Melodi yang dibawakan oleh saronen umumnya berlaras *slendro* dan *pelog*.

Saronen sebagai produk seni budaya dianggap sebagai musik khas masyarakat Madura. *Saronen* di Madura selalu dikaitkan dengan musik sapi-karapan (sapi jantan) atau pun pertandingan kecantikan sapi betina (kontes kecantikan sapi) yang disebut *sape sono'*. Di luar konteks tersebut, musik *saronen* juga memiliki substansi sebagai musik *arak-arakan*, yaitu mengarak subyek apapun yang akan diseremonialkan, seperti: mengarak *jharan kenca'* (*kuda kencak*/kuda menari) yang biasanya ditunggangi pengantin perkawinan maupun pengantin sunatan; mengarak sesajian/orang menunaikan hajat ke kuburan keramat, mengarak tamu kehormatan, dan sebagainya. Pada sisi yang lain, ada pula suatu kelompok *saronen* yang ditanggap untuk memberi hiburan musik kepada tamu.

Ciri pola musikal dari musik *saronen* ini adalah berstruktur kolotomik yang merupakan kelipatan di antara peran instrumen yang dimainkan oleh masing-masing pemain. Lagu-lagu *saronen* dimainkan secara spontan, improvisatif, tanpa terikat pada suatu pola dasar permainan tertentu, begitupun *saronen*

mempunyai lagu-lagu khusus untuk *arak-arakan*, seperti: *giroan sarka'*, *lorongan sarka'*, dan *lorongan lanjhang*.

Sebagai musik *arak-arakan*, maka orkes *saronen* dirancang sedemikian rupa sehingga mudah dibawa, praktis dijinjing-dipikul dan bebannya ringan karena terbuat dari bahan dasar besi plat. Kemeriahan musik *saronen* juga diperkuat dengan atraksi tubuh yang diperlihatkan oleh para pemain *saronen* saat memainkan musik. Tak jarang pula kostum para pemainnya semakin memberi karakter kuat bahwa *saronen* adalah musik yang gemebyar/meriah dan mengekspresikan kegemerlapan ala kerakyatan.

Eksistensi *saronen* sebagai musik rakyat sangat populer di Pulau Madura, selain juga di wilayah sepanjang pantai Utara Jawa Timur yang masyarakatnya berbudaya Madura. Salah satu daerah di Jawa Timur yang menjadi basis perkembangan eksistensi kehidupan seni musik *saronen* adalah Banyuwangi. Di wilayah Banyuwangi ini musik *saronen* sebagai produk budaya khas masyarakat Madura juga memiliki popularitas yang bagus terutama sebagai musik *arak-arakan* atau musik pawai. Di Banyuwangi musik *saronen* lebih sering difungsikan untuk mengiringi *kuda kencak* pada *arak-arakan* pengantin atau *arak-arakan* anak sunat. Salah satu grup musik *saronen* yang eksis di wilayah Banyuwangi adalah bernama "Sumber Arum". Pada musim hajatan, grup musik *saronen* "Sumber Arum" sangat laris ditanggap untuk melakukan pertunjukan *arak-arakan* dengan *kuda kencak*. Wilayah tanggapannya tidak saja di daerah Banyuwangi, tetapi juga meliputi daerah-daerah di Jawa Timur, Bali, dan tak terkecuali pula di daerah Sumenep Madura.



Grup "Sumber Arum" yang didirikan oleh Sutris di Kalipura Banyuwangi

II. Latar Belakang Sutris

Grup musik *saronen* "Sumber Arum" didirikan oleh Sutris, yang sekaligus sebagai pimpinannya. Melalui grup "Sumber Arum" tersebutlah akhirnya dapat mengantarkan Sutris sang pendirinya menjadi seorang seniman yang mumpuni. Sebagai seorang seniman, Sutris sangat dikenal oleh masyarakat Banyuwangi dan sekitarnya. Selain dikenal sebagai seniman, Sutris juga dikenal sebagai tokoh yang memiliki kemampuan secara spiritual. Sutris memiliki keahlian sebagai seorang pawang hujan (*nyarang).* Orang-orang yang mempunyai hajat yang berharap

hajatannya bisa berlangsung dengan baik dan tidak turun hujan akan meminta jasa Sutris untuk membantu menolak hujan. Sutris juga sering diminta oleh kaum ibu untuk *menyapih* putra-putrinya (suatu bentuk pelepasan ASI ketika anak sudah beranjak 5 tahun). Sutris tidak pernah menawar-nawarkan jasa atas keahliannya tersebut, tetapi masyarakat sendiri yang memintanya dan Sutris tidak pernah menolak. Sutris akan selalu berusaha melayani masyarakat, dan hal itu dilakukan sebagai bentuk ibadah, yaitu untuk berbagi antar sasama terutama bagi yang menemui kesulitan. Oleh karena keahliannya dalam berbagai bidang dan berkat jasa-jasanya tersebut maka Sutris dikenal sebagai orang yang mumpuni.



Sutris, sedang beraksi diringi orkes *saronen*

Latar belakang yang membentuk Sutris hingga menjadi seorang seniman *saronen* mumpuni, hanya karena faktor kemauan saja. Sutris lahir di Banyuwangi tepatnya di Desa Kalipura pada tanggal 5 Januari 1961. Ia adalah keturunan suku *Osing* Banyuwangi dan Madura. Ayahnya yang bernama Ali adalah suku *Osing* Banyuwangi yang berprofesi sebagai petani, sedangkan ibunya bernama Muganti berlatarbelakang suku Madura yang berasal dari Desa Juruan Laok Kecamatan Batuputih Sumenep. Sekarang Sutris tinggal bersama anak dan isterinya di Kampung Baru Kelurahan Bulusan-Kecamatan Kalipura-Banyuwangi yaitu sebuah wilayah yang terletak di pesisir Utara Banyuwangi. Kecamatan Kalipura merupakan wilayah yang paling banyak dihuni oleh komunitas Madura. Penduduk yang mendiami wilayah Kecamatan Kalipura ini mayoritas berbahasa Madura, karena itu Kalipura sering mendapat julukan sebagai "Kampung Madura".

Menurut penuturan Sutris, tak seorang pun dari keluarganya yang pernah menekuni dunia kesenian. Sutris kecil memiliki ketertarikan terhadap kesenian tradisional terutama seni pertunjukan yang hidup di wilayah Banyuwangi. Ketertarikannya tersebut masih sebatas penonton seperti teman-teman lainnya yang tak pernah ketinggalan menikmati pertunjukan seni tradisi yang ada di lingkungan desanya. Pada sekitar tahun 1970-an, dalam usia menginjak masa remaja Sutris mulai bergabung dengan komunitas seni pencak silat yang ada di wilayah Banyuwangi. Pihak keluarga tidak pernah melarang sebaliknya memberi

dukungan penuh terhadap minat dan kemauan Sutris belajar silat.

Seiring dengan bertambahnya usia, pengalaman, dan wawasannya menekuni seni pencak silat serta dalam melakukan apresiasi terhadap seni pertunjukan lainnya, semakin matang pula jiwa seninya. Berangkat dari modal ketertarikan, kemudian sering nonton, sampai akhirnya menemukan ketertarikan. Perasaan tersebut semakin kuat menyelimuti jiwa seninya, hingga mendorongnya untuk langsung menggeluti dunia seni pertunjukan khususnya musik *saronen*.

III. Pengalaman dan Proses Belajar Secara Otodidak

Awal ketertarikan terhadap musik *saronen* yaitu pada usia sekitar 25 tahun, Sutris berkunjung ke daerah asal kelahiran ibunya di Sumenep. Pada saat itu Sutris menyaksikan pertunjukan *arak-arakan* pengantin yang diiringi dengan orkes musik *saronen*. Sutris sangat menghargainya dan mulai timbul perasaan kagum serta senang. Setelah selesai menyaksikan pertunjukan *arak-arakan* pengantin tersebut timbul rasa penasaran terhadap orkes musik *saronen*. Untuk menjawab rasa penasarannya itu, Sutris berusaha mengoleksi instrumen musik *saronen*. Sebelum kembali ke Banyuwangi, Sutris menyempatkan untuk membeli *saronen* pada seorang pembuatnya di Desa Juruan Laok Sumenep. Selain membeli *saronen*, Sutris juga mengoleksi beberapa kaset rekaman musik *saronen* yang waktu itu banyak dijual di pasaran di wilayah Sumenep. Berbekal oleh-oleh sebuah *saronen* dan beberapa kaset rekaman musiknya dari Sumenep itulah yang mengawali Sutris untuk mengembangkan kemampuannya dalam menggeluti musik *saronen*

di Banyuwangi.

Sepulang dari Sumenep dan sesampainya di Banyuwangi, mulailah Sutris mempelajari teknik memainkan instrumen musik *saronen* koleksinya tersebut secara otodidak. Setiap hari *saronen* itu senantiasa tidak pernah jauh darinya dan selalu dibawanya ketika ke kebon. Pada saat-saat istirahat tidak bekerja, Sutris selalu menyempatkan untuk belajar meniup *saronen*. Demikian seterusnya, setiap hari Sutris selalu menyempatkan untuk belajar, belajar, dan belajar meniup *saronen*. Waktu mulai belajar tidak ada syarat-syarat tertentu, hanya berbekal motivasi, kemauan, dan ketekunan saja. Oleh karena senang semuanya dilakukan dengan tanpa paksaan. Berangkat dari rasa senang dan akhirnya mengakrabi, hingga akhirnya Sutris benar-benar mampu memainkan alat musik *saronen* koleksinya.

Pada awal Sutris menggeluti musik *saronen* semua keluarga mendukung, demikian juga para keluarganya yang ikut senang terhadap musik *saronen* tersebut. Para tetangga juga tidak pernah merasa terganggu dengan bunyi *saronen* yang ia tiup, meskipun suaranya memekakkan telinga. Bahkan masyarakat di lingkungannya merasa terhibur dan bangga karena Sutris dianggap ikut melestarikan seni tradisi leluhurnya yaitu seninya masyarakat Madura. Selain terus belajar meniup *saronen,* Sutris juga memiliki gagasan untuk dapat mengembangkan seni musik tradisional Madura itu di wilayah Banyuwangi terutama di Kalipura yang memang mayoritas masyarakatnya suku Madura. Menurutnya, instrumen musik *saronen* sangat identik dengan karakternya sebagai keturunan orang Madura. Opini masyarakat telah terbentuk sejak dulu bahwa orang Madura merupakan sosok

yang terkenal mempunyai watak keras, tetapi polos, terbuka, dan hangat. Sehingga jenis musik *saronen* yang berkarakter riang itu menjadi pilihan yang paling tepat bagi Sutris.

Untuk dapat mewujudkan gagasannya harus ada fasilitas instrumen musik lainnya. Meskipun dirasa berat secara ekonomis, namun tidak mengurungkan niatnya untuk segera memiliki seperangkat gamelan khas Madura itu. Mulailah Sutris menabung untuk dapat membeli instrumen musik Madura. Setelah uang terkumpul dan dirasa cukup, maka Sutris segera membeli seperangkat gamelan khas Madura. Yang dibeli bukan saja seperangkat orkes *saronen*, tetapi juga untuk *klèningan* yaitu karawitan Madura. Sutris tidak membeli perangkat musik *saronen* yang khas Madura itu langsung ke Madura, tetapi ia cukup memesan pada seorang pembuat gamelan yang ada di Banyuwangi untuk membuatkan seperti yang ada di Madura dengan cara menunjukkan rekaman VCD musik *saronen* atau pun *klèningan*.

Setelah pesanannya berhasil dibuatkan dan diantarkan ke rumah, Sutris mulai merekrut orang-orang yang mau diajak bergabung untuk mendirikan grup musik *saronen* dan *klèningan*. Ternyata orang-orang yang diajak juga respek dan sangat antusias mendukung gagasan Sutris dalam mengembangkan seni musik tradisional Madura di Banyuwangi. Kemudian mulailah kegiatan latihan dilakukan seminggu dua kali. Oleh karena tidak ada pelatih, maka cara latihan diawali dengan observasi rekaman *audio-visual* dalam kemasan VCD musik *saronen* yang dibeli dari Madura dan memperhatikan cara-cara permainan

para pemain musik *saronen* dan *klèningan* Madura yang ada di VCD tersebut. Setelah itu, kemudian mulai menirukan untuk mempraktekkan bermain musik, dan menghafalkan permainan berbagai nama lagu atau gendhingnya. Akhirnya setelah betul-betul menguasai beberapa perbendaharaan lagu atau gendingnya, baru memberanikan diri untuk tampil melakukan pertunjukan.

Untuk meresmikan berdirinya grup musik *saronen*, Sutris juga menyelenggarakan kegiatan upacara sekaligus ujicoba pertunjukan yang dalam tradisi kesenian masyarakat Banyuwangi disebut dengan istilah "*peras/perasan*". Kegiatan dilakukan pada tahun 1990-an, Sutris tidak ingat pada hari, tanggal, dan bulannya. Kegiatan peresmian tersebut juga dibarengi dengan pemberian nama identitas kelompok musik yang didirikannya. Nama yang diberikan oleh Sutris adalah "Sumber Arum", yang maknanya agar dapat senantiasa mengalirkan atau mengeluarkan keharuman bak wanginya bunga. Uji coba pertunjukan orkes musik *saronen* itu dilakukan dalam bentuk pawai keliling kampung pada sore hari, dan pada malam harinya ditampilkan *klèningan* bertempat di rumahnya. Hal itu dimaksudkan agar masyarakat mengetahui keberadaan grup musik Madura yang dibentuk oleh Sutris.



Sutris, dalam atraksi *"Kuda Kencak"*

IV. Grup Musik *Saronen* "Sumber Arum"

Setelah melakukan ujicoba pertunjukan dan peresmian berdirinya grup seni tradisi "Sumber Arum", maka Sutris mulai dikenal oleh masyarakat. Tidak berselang lama, kira-kira seminggu kemudian "Sumber Arum" ditanggap pertama kali oleh orang punya hajat di Kelurahan Manyar Kecamatan Kalipura. Pada tanggapan perdana itu Sutris menampilkan orkes *saronen* untuk *ngarak* pengantin keliling

kampung. Atas jasanya pada waktu itu, Sutris diberi imbalan uang Rp. 150.000,00 (Seratus lima puluh ribu rupiah) yang kemudian dibagikan pada para anggota sekitar 9 orang yang terdiri dari pemain dan pemikul alat. Sebagian lagi ditabung sebagai modal organisasi. Setelah berhasil dalam melakukan pertunjukan perdana, selanjutnya banyak masyarakat yang mengenal dan berminat untuk mengundang Sutris bersama kelompok "Sumber Arum" dalam berbagai hajatan. Tanggapan tidak saja menampilkan musik *saronen*, tetapi juga *klèningan* dengan mengikuti selera masyarakat peminatnya. Dalam perkembangannya, ternyata musik *saronen klèningan* dapat menjadi musik yang sangat digemari dan merakyat di wilayah Banyuwangi.

Melihat minat masyarakat Banyuwangi terhadap seni musik yang digelutinya semakin banyak, dan wilayah tanggapannya juga semakin luas, Sutris bersama para anggota grup "Sumber Arum" semakin bersemangat untuk mengembangkan ketrampilan seninya. Kegiatan latihan secara rutin dilakukan seminggu sekali dan hal itu juga masih tetap dilakukan hingga sekarang. Menurut Sutris, secara ekonomis menjadi seniman musik memang tidak dapat diandalkan sebagai mata pencaharian pokok, tetapi hasilnya dapat menambah pemasukan dan yang paling penting adalah kesenangan. Manakala musim hajatan tiba dan banyak masyarakat Banyuwangi yang mengundang, maka dapat dikatakan sebagai musim panen bagi para seniman anggotanya. Bila pada musim-musim hajatan dalam sebulan bisa penuh dan terus-menerus ada tanggapan, tetapi pada bulan Ramadhan sama sekali tidak ada yang melakukan pertunjukan. Adat tradisi masyarakat

di Banyuwangi bahwa pada bulan Ramadhan tabu bagi grup seni pertunjukan untuk melakukan pertunjukan, karena wajib menghormat bulan suci tersebut. Demikian halnya bagi masyarakat Kalipura yang mayoritas suku Madura.

Seiring dengan peningkatan kemampuan para anggotanya dalam memainkan instrumen musik khas Madura, maka Sutris juga berusaha untuk mengembangkan bentuk seni pertunjukan dengan melengkapi berbagai kebutuhan seni yang dibutuhkan masyarakat. Bentuk pertunjukan yang mendesak dibutuhkan masyarakat yang identik dengan musik *saronen* adalah *kuda kencak*. *Kuda kencak* adalah jenis pertunjukan yang menampilkan tarian kuda. Kuda yang ditampilkan berbeda dengan kuda dalam seni *jaranan* pada umumnya yang menggunakan kuda tiruan, maka *kuda kencak* menggunakan binatang kuda yang sesungguhnya. *Kuda kencak* ini tidak saja berkembang di daerah Madura dan Banyuwangi, tetapi juga di beberapa daerah di Jawa Timur lainnya dengan sebutan dan gaya pertunjukan yang berbeda-beda yaitu ada yang menyebut *kuda kincak*, *jaran kencak, jaran konyong, jaran nandak, jaran sirig, jaran sandur*, yang berkembang di daerah Lumajang, Probolinggo, Pasuruhan, Jember, Situbondo, Bondowoso.[1] Pemeran utamanya adalah seekor kuda yang mampu menghentak-hentakkan kaki secara ritmis sehingga terkesan seperti menari, memberi hormat, bersimpuh, hingga berjoget mengikuti iringan musik *kenong telok*. Kuda-kuda itu dihiasi atribut yang indah dan di atas punggungnya duduk seorang anak yang akan dikhitan esok harinya.

[1] Aribowo (ed), *Peta Kesenian Jawa Timur (2)* (Surabaya: Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Jawa Timur, 2007), hal. 19.



Sutris, dalam atraksi *"Kuda Kencak"*

Secara bertahap tapi pasti Sutris juga berusaha untuk melengkapi dan mengembangkan bentuk seni pertunjukan yang dikelolanya. Awalnya hanya musik *saronen* dan *klèningan* saja yang dapat ditampilkan, kemudian pada tahun 2002 Sutris berhasil membeli kuda seharga Rp. 2.000.000,00,- (dua juta rupiah) untuk dijadikan *kuda kencak*. Hal ini dilakukannya, karena banyak masyarakat yang meminta pertunjukan saronen lengkap dengan *kuda kencak*. Tradisi *arak-arakan* sebagai bagian dari ritual upacara pengantin maupun sunatan hingga sekarang

masih eksis, bukan hanya di wilayah Madura, melainkan juga dalam kehidupan masyarakat *Osing* di Banyuwangi.



Sutris, dalam atraksi *"Kuda Kencak"*

Setelah Sutris berhasil membeli kuda, kemudian dilatih menari selama 5 bulan, dan setiap latihan memakan waktu sekitar 2 jam. Ia juga melengkapi *kuda kencak* tersebut dengan kostum dan hiasan yang dipesan pada seorang pengrajin dari Desa

Genteng Banyuwangi. Kegiatan melatih kuda itu dilakukannya sendiri tanpa bantuan siapapun. Cara melatih *kuda kencak* dengan diiringi bunyi gendhing atau lagu-lagu yang berupa rekaman musik *saronen.* Lagu yang digunakan pertama kali untuk melatih *kuda kencak*nya adalah yang bernama *sarkak.* Ada beberapa macam gending atau lagu dari musik *saronen* khas Madura untuk *arak-arakan,* seperti: *giroan sarka', lorongan sarka'* dan *lorongan lanjhang.* Kemudian setelah kudanya terampil baru dikembangkan pada bentuk lagu lainnya. Bila akan ada tanggapan maka latihan *kuda kencak* diiringi musik *saronen* yang sebenarnya dilakukan kira-kira 2 minggu menjelang acara.

Meskipun dalam melatih *kuda kencak* maupun musik *saronen* dilakukan secara otodidak dan tidak pernah mendatangkan guru secara khusus, Sutris tidak pernah menemui kendala yang berarti. Kemampuan dalam hal olah kanuragan seni pencak silat yang telah dimiliki sebelumnya ternyata ada kontribusinya sebagai bekal melatih *kuda kencak.* Adakalanya pada saat latihan berlangsung tiba-tiba kudanya mengamuk, maka pada situasi seperti itu jurus pencak silatnya dapat mengatasi amukan kuda tersebut. Kemampuan seni pencak silat yang dimilikinya selain memiliki kontribusi secara fisikal dapat mengatasi amukan kuda, ternyata menurut Sutris dapat juga menginspirasi dalam hal menemukan pola dan teknik gerak tarian *kuda kencak* pada saat melatih kudanya. Kuda miliknya yang biasa digunakan untuk pertunjukan *kuda kencak* itu diberi nama "si manis". Meskipun telah pandai menari, Sutris tetap melatih "si manis" tersebut secara rutin seminggu sekali, walau hanya dengan memperdengarkan

bunyi musik melalui kaset rekaman. Hal ini dilakukan untuk menjaga stabilitas daya ingat "si manis" *kuda kencak* kebanggaannya.

Sutris adalah seorang seniman yang sangat berbakat. Meskipun tidak pernah mengenyam pendidikan tinggi dan hanya lulusan Sekolah Dasar, tetapi memiliki wawasan dan pengetahuan yang kuat tentang musik *saronen* dan *klèningan* Madura. Pengetahuan teknis tentang memainkan berbagai lagu dari musik Madura dapat dikuasainya hanya dengan mencermati ciri khas musikalnya melalui observasi secara cermat terhadap kaset rekaman baik yang berbentuk pita kaset ataupun dalam bentuk *Video Compact Disc* (VCD). Jadi media itulah dianggap sebagai guru dalam mengembangkan kemampuan bermusiknya.

Pada sisi lain, bagi para seniman anggota "Sumber Arum", Sutris adalah seorang guru yang profesional dan mumpuni. Sejak awal mulai membangun komunitas seni hingga mampu mengembangkan kegiatan seninya secara profesional, Sutris tampak telaten dan tekun penuh kesabaran dalam melakukan latihan. Sutris adalah sosok yang pandai bergaul dan terbuka yang senantiasa dapat menghagai pendapat orang lain, sehingga banyak orang senang dan puas untuk bekerjasama dengannya. Hal itu juga terbukti bahwa sejak awal berjuang hingga sekarang ini anggota kelompok seni "Sumber Arum", tidak pernah berganti-ganti personil, dan mereka tetap setia mendukung langkah-langkah yang dilakukan oleh Sutris. Anggota tetap dari "Sumber Arum" sekarang ini berjumlah 12 orang, semuanya sudah mulai tua, yang termuda berusia sekitar 40-an tahun.

Secara profesional sebagai komunitas seni pertunjukan tradisional, "Sumber Arum" dengan Sutris sebagai kreatornya kini tetap eksis dan mampu memenuhi selera masyarakat penikmatnya, baik kalangan generasi tua maupun yang muda. Musik *saronen* dan *kleningan* "Sumber Arum" mampu menyesuaikan dengan perkembangan musik yang sedang populer di masyarakat. Di samping sebagai musik etnik, orkes *saronen* yang dipimpin oleh Sutris ini juga mampu bermain secara modifikasi maupun improvisasi dalam berbagai aliran musik. Sehingga irama yang dihasilkan memenuhi selera penikmat baik yang menyukai musik dangdut, pop, keroncong, maupun lagu-lagu daerah lainnya. Dalam setiap pertunjukan *saronen,* kelompok pimpinan Sutris mampu membangun serta menciptakan suasana yang hangat dan gembira. Ketika melakukan pertunjukan dalam ritual *arak-arakan* pengantin atau pun anak sunat dengan disertai atraksi *kuda kencak* yang mampu menampilkan gerakan-gerakan berlenggak-lenggok mengikuti irama suara *saronen* yang sedikit sengau dan demikian keras meloncat-loncat, melengking-lengking dan meliuk-liuk dalam irama yang menghentak-hentak. Demikian halnya bunyi pukulan intrumen lainnya seperti, *kendhang kenong, ketuk*, dan gong mampu menghasilkan perpaduan irama musik yang selaras sebagai kesatuan ansambel yang unik.

Dalam usianya yang telah lebih dari setengah abad, Sutris kini masih tetap semangat dan getol secara totalitas mempertahankan kesenian tradisional Madura yaitu musik *saronen, klèningan,* dan *kuda kencak.* Walaupun pada zaman modern ini seni musik telah berkembang dalam berbagai ragam jenis,

Sutris tetap konsisten mempertahankan *saronen* sebagai musik tradisional yang tidak dapat digantikan oleh alat musik lain. Sutris adalah orang yang sangat terbuka, dan siapa saja tertarik untuk bergabung akan diberi kesempatan. Berkat ketekunan dan ketulusan hatinya Sutris mampu mengkader generasi muda untuk ikut melestarikan kesenian tradisional *saronen* dan *klenengan* di wilayah Banyuwangi. Sutris berharap dan optimis bahwa *saronen* dan *klenengan* tetap masih bisa bertahan serta mampu menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman.



Bertani untuk mampu memenuhi kebutuhan nafkah keluarga

Daftar Bacaan:

Aribowo (ed), 2007. *Peta Kesenian Jawa Timur (2)* (Surabaya: Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Jawa Timur.

Bouvier, Hélène, 2002. *Lèbur: Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura* Jakarta: Forum Jakarta-Paris École française d'Extrême-Orient Yayasan Asosiasi Tradisi Lisan yayasan Obbor Indonesia.

Irmawati, Rosida. 2004. *Berkenalan Dengan Kesenian Tradisional Madura.* Tanpa Kota Penerbit: Penerbit SIC.

Kusmayati, A.M. Hermin. 1998. *Rokat Bangkalan: Penjelajahan Makna dan Struktur*. Bandung: MSPI

_____. 1999/2000. *Arak-arakan: seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.

Tim Penyusun Laporan Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah Jawa Timur, 1996/1997. *Ensiklopedi Seni Musik dan Seni Tari Daerah*, Surabaya: Dinas P dan K Daerah Provinsi Tingkat I Jatim.



TOKOH KESENIAN TRADISI MINANGKABAU

PENDAHULUAN

Masyarakat nagari-nagari di Minangkabau memiliki berbagai upacara adat, dan ritual agama, serta acara-acara sosial yang berhubungan dengan adat Minangkabau dan agama Islam yang dianutnya. Biasanya setiap pelaksanaan upacara, atau acara-acara sosial masyarakat itu dimeriahkan dengan pertunjukan berbagai kesenian tradisional sesuai dengan tradisi dan selera masyarakat di nagari masing-masing.

Masyarakat Minangkabau memiliki dua jenis kegemaran, yaitu permainan rakyat dan kesenian rakyat. Permainan rakyat meliputi bermain layang-layang, pacu sapi, pacu kuda, pacu itik, pacu sampan, dan berburu babi di hutan. Sedangkan kesenian rakyat terdiri atas pencak silat, randai, musik-musik tradisional, dan tari-tarian rakyat.

Musik-musik tradisional Minangkabau diistilahkan dengan *"bunyi-bunyian"* yang mesti dihormati dalam konteks keramaian atau aneka upacara masyarakat sebagai media pemeriah suasana helat sebagaimana terpatri dalam aturan tradisi Minangkabau yang dikenal dengan Undang-undang Nan Sambilan Pucuak (Undang-undang yang sembilan pucuk), salah satunya berbunyi "*tunduak kapado sakalian bunyi-bunyian* (tunduk kepada sekalian bunyi-bunyian)."

Istilah musik tradisional yang populer dalam ungkapan adat, adalah *"Basaluang jo barabab, batalempong jo basarunai, sarato bagandang basaliguri* (artinya: bermain saluang dan bermain rebab, bermain talempong dan bermain

serunai, serta bermain gendang dengan saliguri)." Ungkapan ini merupakan pernyataan puitis Minangkabau bahwa nenek-moyang dahulu telah mewariskan kekayaan musikal kepada generasi penerusnya. Buah ungkapan di atas merupakan contoh-contoh seni primadona yang selalu berhubungan dengan konteks upacara yang ada dalam *nagari.*

Di antara jenis musik-musik tradisional di atas, ada yang dimainkan oleh musisi yang menganut paham sekuler (duniawi) semata, dan ada juga yang hanya dimainkan oleh musisi yang menganut paham religius. Sehubungan dengan aneka jenis musik tradisional itu, maka tradisi musik *talempong* lah yang memiliki posisi netral, sehingga dimainkan oleh semua lapisan masyarakat, baik berasal dari golongan adat, agama, atau masyarakat umum. Eksistensi jenis talempong tradisional yang netral ini menjadi pertimbangan penulis untuk menginformasikan konsep musikalnya lebih awal daripada jenis musik tradisional Minangkabau lainnya.

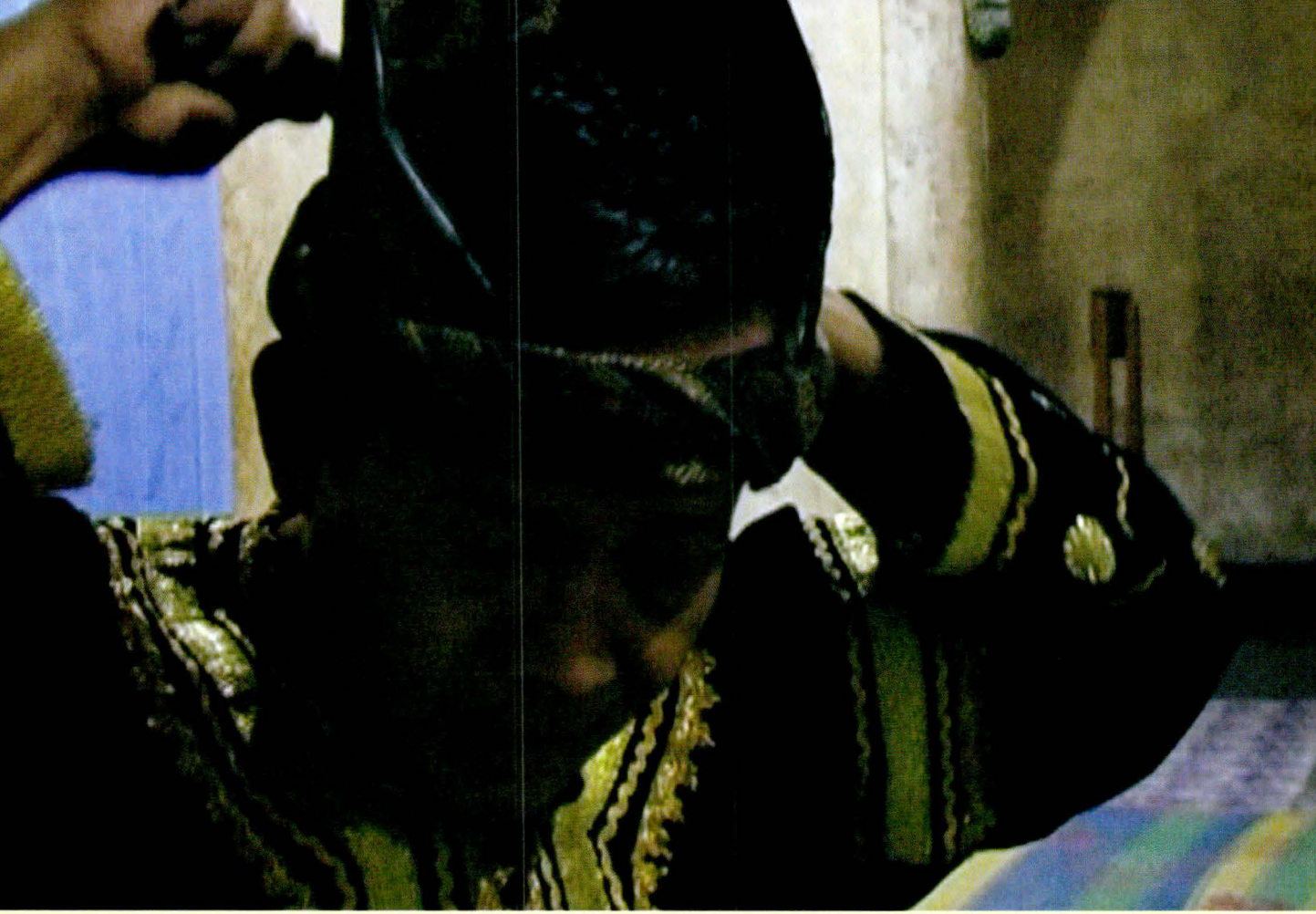
Menyiasati faktor putusnya re-generasi pewaris seni tradisi juga sudah diingatkan oleh para orang tua dalam ungkapannya sebagai berikut:

"Anggun gayo labuah basimpang,
puncai hanyuik puntuang lah padam,
ka taruih colok lah padam,
ka pulang harilah malam,
ka mangaji surek lah hilang,

ka baraja guru lah mati."

(Anggun gayo jalan bersimpang,
puncai hanyut puntung telah padam,
mau terus suluh telah padam,
mau pulang hari telah malam,
mau mengaji surat mengaji sudah hilang,
mau belajar guru sudah mati)

(Yunus, 1985: 49).



Rinaldi Dt. Bandaro, tokoh Silat Minang

RINALDI DATUAK BANDARO MUDO

(MAESTRO KESENIAN SILAT)

I. Latar Belakang dan Pengalaman

Rinaldi Datuak Bandaro Mudo (58 Tahun), sehari-hari dipanggil dengan panggilan "Angku" atau "Angku Datuak", di lahirkan di Jorong Cicahwan, Nagari Paninjauan, Kabupaten Agam pada Bulan Maret 1955. Menurut sistim kekerabatan matrilineal Minangkabau beliau dilahirkan dengan garis keturunan suku Tanjuang, istrinya Wasneti berasal dari suku Caniago. Dengan demikian semua anak-anaknya mengikuti suku ibu yaitu mengikuti garis keturunan suku Caniago.



Selain menekuni kegiatan Silat Minang, Rinaldi Datuak Bandaro Mudo juga adalah seorang *datuak* (penghulu) yang melakukan aktivitas yang terkait dengan penyelesaian masalah-masalah adat.

Angku dengan satu istri dikaruniai Tuhan 10 orang anak laki-laki dan perempuan, satu di antaranya meninggal dunia di Medan dalam usia 19 tahun. Menurut pengakuan Angku, anaknya yang meninggal itu berbakat silat, sejauh yang diajarkan beliau kepadanya dipahami dengan baik. Kini, tinggal 9 orang anaknya, masing-masing: anak tertua laki-laki bernama Dedi Eka Candra, anak kedua laki-laki bernama Dedi Eroza, anak ketiga perempuan bernama Neli Afrida, anak keempat perempuan bernama Yerli Erisna Firma, anak kelima laki-laki bernama Ilham Arif, anak keenam perempuan bernama Weli Astuti, anak ketujuh perempuan bernama Zafitra Margazari, anak kedelapan laki-laki bernama Jumadil Rahman, anak kesembilan laki-laki bernama Aldi Rahman. Anak beliau sesungguhnya berjumlah sepuluh orang, salah satu di antaranya meninggal dunia karena kecelakaan di jalan raya bernama Egi Darma Putra pada usia 18 tahun.



Selain menekuni kegiatan Silat Minang, Rinaldi Datuak Bandaro Mudo bekerja sebagai petani.

Kegiatan sehari-hari Angku dalam memenuhi kebutuhan hidup keluarganya adalah bertani. Di samping kegiatan bertani itu, sebagai seorang *datuak* (penghulu) ia juga melakukan aktivitas yang terkait dengan penyelesaian masalah-masalah adat baik yang terjadi dalam kehidupan ber-*kaum* (bersuku), kehidupan ber-*nagari* sesuai dengan peran yang dipakainya 'Datuak Bandaro Mudo' adalah salah seorang *niniak mamak dalam nagari. Niniak mamak* merupakan orang yang "ditinggikan seranting, didahulukan selangkah" dan disegani dalam *nagari.* Apapun pekerjaannya, seberapapun kekayaannya, tidaklah menjadi ukuran bagi masyarakat menyeganinya, tetapi buah pikiran dan kebijakan yang ariflah yang menentukan keberhasilan seorang *datuak* sebagai *niniak mamak dalam nagari.*

Rinaldi Dt. Bandaro Mudo seorang *niniak mamak* di Nagari Paninjauan mempunyai sesuatu yang dapat dikatakan kelebihan dari *niniak mamak* yang lain di *nagari* itu, karena beliaulah satu-satunya *niniak mamak* sekaligus seniman aktif yang bukan hanya memimpin atau penasihat kelompok-kelompok kesenian, tetapi beliau terlibat dalam praktek bersama anggota-anggota termasuk anak dan keponakannya baik dalam latihan kesenian maupun dalam peristiwa pertunjukan di berbagai konteks. Hal seperti ini tidak banyak di Minangkabau sebab sering ditemui *niniak mamak* enggan berkesenian secara aktif karena 'beban' yang dipikul oleh seorang penghulu mengayomi, melindungi anak dan keponakan dari pengaruh negatif serta membimbing mereka ke jalan yang telah ditentukan sepanjang adat. Penghulu harus arif dan bijaksana sepanjang adat, janggal apabila bergurau bersama anak keponakan, oleh sebab itu harus ada jarak.

Seorang penghulu harus membatasi diri dalam berinteraksi dengan masyarakat demi menjaga statusnya sebagai pemimpin adat, menjaga banyak hal yang berkaitan dengan etika, norma-norma adat di hadapan anak-anak dan keponakannya, dan lain sebagainya. Oleh karena itu, berkesenian secara aktif dipandang berpeluang menciptakan terjadinya kejanggalan-kejanggalan dari sudut pandang adat. Bila terjadi hal itu akan menurunkan citra seorang penghulu di mata masyarakat yang dapat mempermalukan anak dan keponakannya di lingkungan *kaum*nya maupun masyarakat *nagari*.

Angku sudah menggeluti kesenian pada usia 13 tahun. Beliau belajar kesenian dari bapak dan pamannya yang cukup dikenal sebagai ahli silat tradisional Minangkabau di *nagari*-nya. Di samping belajar silat beliau juga mempelajari teater tradisional *randai* dan *tari piriang*. Mulai pada usia 18 tahun beliau sudah diundang bermain *randai*, silat, dan *tari piriang* ke luar daerahnya seperti ke Pekanbaru, ke Sibolga, dan Jambi. Beliau sangat menikmati dunia kesenian, sehingga bersama teman-teman, anak-anak dan keponakannya mendirikan kelompok kesenian yang dinamakan 'Ombak Baralun'. Sejarah kelompok ini sudah berjalan cukup panjang dan proses regenerasi berjalan baik dan tetap terjaga hingga saat ini. Kita dapat menyaksikan generasi pewaris yang berusia sekolah menengah dengan optimisnya mempertunjukkan musik *gandang tambua* dan *gandang tansa* dengan baik, bahkan mereka menemukan aspek-aspek seni pertunjukan baru akibat pengaruh positif dari pengalaman-pengalaman kekinian.



Seni pencak silat mengandung aspek olahraga, seni, beladiri dan sarana pembinaan mental spiritual.

Angku Dt. Bandaro Mudo sebagai pembina dan pelatih seni memberikan ruang kreatif itu kepada anggota-anggota kelompoknya berkreasi, tetapi tetap memelihara repertoar-repertoar tradisi yang sudah ada sebagai warisan yang tetap fungsional dalam konteks acara-acara adat dan pesta atau *alek anak nagari*. Sebagai seorang penghulu, anggota kelompok juga diajarkan pemikiran-pemikiran dan pandangan-pandangan adat terhadap hidup berkesenian melalui petuah-petuah orang tua-tua dahulu (nenek moyang), *mamang* adat, sastra *pasambahan* (pidato adat), dan lain sebagainya. Eksistensi kesenian tradisional Nagari Paninjauan tidak terlepas dari keberadaan beliau yang hingga kini masih setia melestarikannya.

Sebagai seniman, dalam kehidupan sehari-hari beliau memiliki cara yang sangat "halus" bergaul dengan masyarakat, baik anak-anak, remaja, pemuda-pemuda, teman sebaya, dan orang-orang tua. Beliau menyadari benar petuah adat yang berbunyi: *nan ketek disayangi, samo gadang diharagoi, nan tuo dihormati* (yang kecil disayangi, sama besar dihargai, yang tua dihormati). Sikap beliau menghadapi pergaulan dalam berkesenian diterapkan pula dalam bergaul di tengah masyarakat dan hingga kini sering ditemui bak pepatah Minangkabau *tak ado karuah nan indak ka janiah, ndak ado kusuik nan indak ka salasai* (tidak ada keruh yang tidak akan jernih dan tidak ada kusut yang tidak akan selesai).

Beliau mengemukakan bahwa mempelajari silat Minangkabau merupakan sebuah proses menuju pembentukan kepribadian, sikap, dan kearifan lokal yang serta merta menentukan eksistensinya di tengah masyarakat, baik masyarakat *anak nagari* secara umum, maupun praktisi kesenian dalam *nagari*. Barangkali kita mengetahui bahwa peristiwa kebersamaan dalam aktivitas berkesenian cendrung berbeda dengan kebersamaan dalam beraktivitas sehari-hari. Aktivitas berkesenian lebih menonjolkan aspek emosional (rasa) dan perlu kebebasan mengekspresikan sesuatu menyangkut materi seni yang kemudian mempengaruhi perilaku. Kadangkala bisa saja ditafsirkan hubungan beliau dengan anggota-anggota kelompok kesenian dalam berproses "*bak sawah indak bapamatang*" (bagai sawah tidak berpematang), dalam proses berkesenian hal itu lumrah saja terjadi. Fenomena demikian sangat dipahami oleh Angku, berbagai masalah yang sudah dilaluinya bersama anggota-anggota kelompok Ombak Baralun

ternyata beliau mampu mengatasinya tanpa merusak tatanan berkesenian dan tidak menyebabkan kejanggalan-kejanggalan dalam pandangan masyarakat. Angku Datuak Bandaro Mudo sangat pandai menempatkan dirinya sebagai seniman dan *niniak mamak* di tengah masyarakat *anak nagari* Paninjauan.

II. Totalitas

Menurut Angku, berkesenian itu adalah kepuasan dirinya sebagai orang Minangkabau *anak nagari* Paninjauan yang memiliki kekayaan nilai seni budaya tradisional sekaligus memperluas dan memperdalam makna pergaulan. Penghargaan yang sesungguhnya bagi beliau dalam berkesenian adalah pertemanan, bukan penghargaan secara formal dari suatu kegiatan kesenian seperti penghargaan selembar sertifikat, dan bukan pula penghargaan berupa uang. Ketika beliau diundang oleh seseorang yang diseganinya menampilkan pencak silat tradisional dalam sebuah *event*, beliau sangat bahagia menerima penghargaan berupa satu stel pakaian silat dan sehelai kain sarung. Bukan nilai finansialnya yang menjadi tolok-ukur bagi Angku pada waktu itu, tetapi 'ketepatan' bentuk materi pemberianlah yang dianggapnya sebuah penghargaan.

Sebagai pemain dan guru silat beliau sudah melengkapi kepandaiannya dengan kekuatan bathin. Kekuatan itu di antaranya dikeluarkannya pada pertunjukan *tari piriang dabuih* mempergunakan alat-alat seperti pisau, pecahan kaca botol, dan lain sebagainya. Hampir semua pemain *randai*, penari *galombang*, penari *tari piriang dabuih* adalah pesilat dan sebagian besar adalah murid-murid Angku.

Kesetiaan Angku terhadap kesenian tampak dari pengorbanannya terhadap aktivitas kesenian, beliau bersedia menyediakan ruangan tengah keluarga di rumahnya menjadi tempat latihan kesenian ketika tempat latihan di luar ruangan bermasalah, misalnya hari hujan atau becek. Keadaan seperti itu diterima dengan baik oleh istri dan anak-anaknya. Bahkan untuk sekedar konsumsi minum teh dan kopi serta makanan kecil untuk latihan sering disediakan oleh istrinya tanpa mengharap imbalan. Bagi Angku, bila akan melakukan pertunjukan seni maka materi yang akan disajikan harus siap, dan selalu membutuhkan latihan-laithan terkontrol.

III. Penghargaan

Lebih satu dasawarsa terakhir ini peran Angku Datuak Bandaro Mudo dirasakan oleh masyarakat setempat cukup penting dalam pelestarian kesenian tradisional setempat. Kemajuan yang telah dicapai dapat dilihat dari sudut skala pertunjukan kesenian semakin padat dalam berbagai konteks, munculnya generasi baru yang serius melibatkan diri belajar kesenian dan mereka sudah dapat mempertunjukkan bersama seniornya. Kemampuan Angku menyikapi aktivitas berkelompok antara kalangan muda dengan yang tua dalam satu kegiatan yang sama yaitu aktivitas berkesenian cukup efektif dalam mengembangkan kesenian. Sering terjadi pengembangan kreatif oleh mereka yang muda-muda sebagai dampak beradaptasi dengan fenomena kekinian, seperti pengembangan yang terjadi pada *randai* dan musik tradisional. Hal ini tidak terlepas dari peran beliau pengayom kehidupan kesenian tradisional yang cukup arif menyikapi

nilai-nilai kehidupan beradat untuk membentengi seni budaya.

Bagi beliau sebuah prestasi adalah keberhasilan memperluas kehidupan berkesenian menyentuh lebih banyak *anak nagari* yang terlibat mendukung, mempelajari, dan mengembangkan kesenian tradisional. Hal itu sudah mulai dirasakannya di pandang dari jumlah *anak nagari* yang terlibat berkesenian, dan kesadaran tokoh-tokoh dan pemuka adat *nagari* memberikan peluang menghadirkan kesenian tradisional pada berbagai *alek* atau acara/upacara adat di wilayah. Selain itu, kepercayaan pihak-pihak tertentu seperti para kurator seni, pejabat-pejabat pemerintah, tokoh-tokoh masyarakat mengundang kelompok kesenian *anak nagari* Paninjauan menampilkan mereka di berbagai *event* di luar daerah mereka. Peristiwa yang terjadi setahun terakhir ini, kesenian *anak nagari* Paninjauan berperan serta pada *event* "Gelar Budaya Nusantara: Ritus Pangan Nusantara" di Taman Mini Indonesia Indah pada bukan Oktober 2012, dan mengikuti "Festival Seni Multikultural" di Padang pada bulan September 2013.

IV. Re-generasi dan Harapan

Dalam kehidupan di rumah tangga sendiri Angku sering mengingatkan anak-anak dan keponakannya bahwa seni budaya milik kita ini dapat menuntun kita hidup bersama dengan baik, tahu dengan suka dan duka orang lain, dan santun kepada orang tua-tua. Budaya yang kita miliki harus dipertahankan, dilestarikan, dikembangkan, dan diturunkan secara turun-temurun.

Masalah re-generasi cukup jalan dalam kehidupan seni Silat atau Pencak

Silat oleh Angku Dt. Bandaro, bahkan beliau juga melatihkan tari Piring, musik tradisional Talempong Pacik dan Gandang Tambua. Rumahnya sendiri dijadikan sebagai konsentrasi latihan segala jenis seni tradisional Minangkabau tersebut. Anak didiknya terdiri dari keponakan, dan anaknya sendiri yang masih duduk di bangku Sekolah Dasar. Selain itu, teman-teman atau anak dari teman yang ikut terlibat dalam kelompok seni yang dibinanya juga berlatih seni tradisional Minangkabau itu di rumah beliau. Dengan demikian, rumahnya berfungsi sebagai sasaran silat, sekaligus sebagai pusat kegiatan kelompok kesenian yang dibinanya setiap saat tanpa mengenal jadwal tertentu.

Beliau berpesan apabila beliau berpulang ke Rahmatullah nanti, hendaknya kehidupan seni budaya (kesenian) ini jangan terhenti begitu saja, harus berkelanjutan. Pesan untuk generasi muda, janganlah merasa hebat dengan apa yang kita miliki jika itu akan meremehkan orang lain. Jadikanlah kesenian yang kita miliki ini untuk mencari teman "sama besar", membangun *nagari* ke depan. Gunakan juga kebersamaan untuk meringankan beban berat *anak nagari,* kerjasama gotong royong, dan kegiatan-kegiatan lainnya.

V. Pencak Silat: Kesenian Utama Yang digeluti Dt. Bandaro

Pengertian

Pencak adalah gerak dasar beladiri yang terikat pada peraturan dan di gunakan dalam belajar, latihan dan pertunjukan. *Silat* adalah gerak beladiri yang sempurna,

yang bersumber pada kerohanian yang suci murni, guna keselamatan diri atau kesejahteraan bersama, menghindarkan diri/manusia dari bala atau bencana. *Pencak Silat* adalah hasil budidaya manusia Indonesia untuk membela/mempertahankan eksistensi (kemandirian) dan integritasnya (manunggalnya) terhadap lingkungan hidup/alam sekitarnya untuk mencapai keselarasan hidup guna meningkatkan iman dan taqwa kepada Tuhan Yang Maha Esa.

Pencak Silat atau Silat (berkelahi dengan menggunakan teknik pertahanan diri) ialah seni beladiri Asia yang berakar dari budaya Melayu. Seni beladiri ini secara luas dikenal di Indonesia, Malaysia, Brunei, dan Singapura tapi bisa pula ditemukan dalam berbagai variasi di berbagai negara sesuai dengan penyebaran suku Melayu, seperti di Filipina Selatan dan Thailand Selatan. Berkat peranan para pelatih asal Indonesia, saat ini Vietnam juga telah memiliki pesilat-pesilat yang tangguh.

Pencak dan Silat dalam bahasa Indonesia adalah *Mancak* dan *Silek* dalam bahasa Minangkabau. Sistem matrilineal yang dianut membuat anak laki-laki setelah akil balik harus tinggal di surau dan silat merupakan salah satu dasar pendidikan penting yang harus dipelajari oleh anak laki-laki di samping pendidikan agama Islam. Silek merupakan unsur penting dalam tradisi dan adat masyarakat Minangkabau yang merupakan ekspersi etnis Minang, sementara *Mancak* adalah demonstrasi gerak-gerak atau pose-pose indah yang terdapat di dalam jurus-jurus gerak silek tersebut, atau disebut dengan '*Bungo Silek*.' Seandainya sajian mancak ini memakai sewah (pisau), maka disebut dengan 'Tari Sewah.'

Silek sudah merasuk dalam setiap kehidupan sehari-hari dan muncul sebagai unsur penting dalam cerita rakyat, legenda, pepatah dan tradisi lisan di Minangkabau. Ada banyak jenis aliran beladiri silek di Sumatera Barat dan nama-nama aliran Silek Minang yang sudah diidentifikasi antara lain: Silek Kumanggo, Silek Lintau, Silek Tuo, Silek Sitaralak, Silek Harimau, Silek Pauh, Silek Sungai Patai, Silek Luncua, Silek Gulo Gulo Tareh, Silek Baru, dan banyak lagi nama-nama aliran silat lainnya yang bertebaran di pelosok kampung dan nagari Minangkabau.

Jenis beladiri silek di atas ditemukan di banyak tempat di Sumatera Barat meskipun banyak jenis lain yang lebih lokal bahkan ada yang hanya terdapat dalam suatu kampung saja dan untuk yang terakhir ini lebih tepat rasanya untuk disebut perguruan silek daripada aliran yang sebagian besar menamakan aliran sileknya dengan nama kampung asal aliran silek itu berasal dan tidak mengasosiasikan diri mereka dengan salah satu aliran diatas, malah beberapa menamakan diri dengan nama yang unik seperti Harimau Lalok, Gajah Badorong, Kuciang Bagaluik atau Puti Mandi, dan sebagainya.

Latar Belakang

Tradisi silat diturunkan secara lisan dan menyebar dari mulut ke mulut, diajarkan dari guru ke murid. Karena hal itulah catatan tertulis mengenai asal mula silat sulit ditemukan. Kebanyakan sejarah silat dikisahkan melalui legenda yang beragam dari satu daerah ke daerah lain. Seperti asal mula silat aliran Cimande yang mengisahkan tentang seorang perempuan yang menyaksikan pertarungan

antara harimau dan monyet dan ia mencontoh gerakan tarung hewan tersebut. Asal mula ilmu beladiri di Indonesia kemungkinan berkembang dari keterampilan suku-suku asli Indonesia dalam berburu dan berperang dengan menggunakan parang, perisai, dan tombak. Seperti yang kini ditemui dalam tradisi suku Nias yang hingga abad ke-20 relatif tidak tersentuh pengaruh luar.

Silat diperkirakan menyebar di kepulauan Nusantara semenjak abad ke-7 masehi, akan tetapi asal mulanya belum dapat dipastikan. Meskipun demikian, silat saat ini telah diakui sebagai budaya suku Melayu dalam pengertian yang luas, yaitu para penduduk daerah pesisir pulau Sumatera dan Semenanjung Malaka, serta berbagai kelompok etnik lainnya yang menggunakan lingua franca bahasa Melayu di berbagai daerah di pulau-pulau Jawa, Bali, Kalimantan, Sulawesi, dan lain-lainnya juga mengembangkan bentuk silat tradisional mereka sendiri.

Terdapat pengaruh ilmu beladiri dari Cina dan India dalam silat. Bahkan sesungguhnya tidak hanya itu. Hal ini dapat dimaklumi karena memang kebudayaan Melayu (termasuk Pencak Silat) adalah kebudayaan yang terbuka yang mana sejak awal kebudayaan Melayu telah beradaptasi dengan berbagai kebudayaan yang dibawa oleh pedagang maupun perantau dari India, Cina, Arab, Turki, dan lainnya. Kebudayaan-kebudayaan itu kemudian berasimilasi dan beradaptasi dengan kebudayaan penduduk asli. Maka kiranya historis pencak silat itu lahir bersamaan dengan munculnya kebudayaan Melayu. Sehingga, setiap daerah umumnya memiliki tokoh persilatan yang dibanggakan. Sebagai contoh, bangsa Melayu terutama di Semenanjung Malaka meyakini legenda bahwa Hang Tuah

dari abad ke-14 adalah pendekar silat yang terhebat. Hal seperti itu juga yang terjadi di Jawa, yang membanggakan Gajah Mada.

Perkembangan dan penyebaran silat secara historis mulai tercatat ketika penyebarannya banyak dipengaruhi oleh kaum Ulama, seiiring dengan penyebaran agama Islam pada abad ke-14 di Nusantara. Catatan historis ini dinilai otentik dalam sejarah perkembangan pencak silat yang pengaruhnya masih dapat kita lihat hingga saat ini. Kala itu pencak silat telah diajarkan bersama-sama dengan pelajaran agama di surau-surau. Silat lalu berkembang dari sekedar ilmu beladiri dan seni tari rakyat, menjadi bagian dari pendidikan bela negara untuk menghadapi penjajah. Di samping itu juga pencak silat menjadi bagian dari latihan spiritual.



Seni pencak silat mengandung aspek olahraga, seni, beladiri dan sarana pembinaan mental spiritual.

Beberapa Aspek dalam Silat Minang

Dalam perkembangannya dewasa ini, pencak silat secara umum mengandung beberapa aspek yaitu: olahraga, seni, beladiri dan sarana pembinaan mental spiritual.

1. Aspek Olahraga.

   Ditinjau dari aspek olahraga kiranya pencak silat mempunyai unsur yang dalam batas tertentu sesuai dengan tujuan gerak yang dapat memenuhi fungsi jasmani dan rohani. Batasan dan pengertian olahrga yang pernah dirumuskan antara lain menyebutkan bahwa olahraga adalah setiap kegiatan jasmani yang dilandasi semangat perjuangan melawan diri sendiri, orang lain atau unsur-unsur alam, yang jika dipertandingkan harus dilaksanakan secara kesatria, sehingga merupakan sarana pendidikan pribadi yang ampuh.

   Usaha-usaha untuk mengembangkan unsur-unsur olahraga yang terdapat pada pencak silat sebagai olahraga umum, dapat pula dibedakan sebagai berikut: Olahraga Pendidikan, Olahraga Prestasi, Olahraga Rekreasi. Sebagai olahraga pendidikan, ditekankan pada pembinaan keterampilan jasmani terutama pembentukan sikap dan gerak serta mengembangkan pembinaan mental dan rohani yaitu menanamkan rasa kepercayaan diri serta sifat-sifat budi luhur.

   Pencak silat juga dikembangkan sebagai orahraga prestasi yang dibina sesuai dengan asas dan norma sebagai olahraga, yaitu di samping

mengembangkan pembinaan fisik dan teknik diutamakan pula memupuk sifat-sifat kesatria dan pengendalian diri. Dalam bidang olahraga prestasi ini telah dilaksanakan pertandingan-pertandingan pencak silat dari tingkat daerah sampai ke tingkat nasional. Dengan dijadikannya sebagai olahraga prestasi maka pencak silat lebih dikenal oleh masyarakat internasional.

Pencak silat sebagai olahraga rekreasi, penampilannya merupakan suatu yang dapat dinikmati oleh khalayak ramai dengan mengutamakan keindahan gerak dan irama. Pertunjukan pencak silat dapat dipadu dengan unsur kesenian, tetabuhan dalam bentuk permainan tunggal, permainan ganda atau secara massal.

2. Aspek Seni.

Aspek lain yang terkandung dalam pencak silat adalah seni. Pencak silat merupakan bagian dari kesenian yang pada penampilannya mengutamakan keindahan gerak. Di beberapa daerah di lndonesia pencak silat ditampilkan hampir semata-mata sebagai seni tari. Kalau kita menyaksikan seni silat di berbagai daerah, para pesilat dapat memperagakan keindahan gerakan yang juga mencerminkan gerak beladiri yang efektif dan efisien untuk menjamin keselamatan pribadi. Di sumatera Barat terdapat tari Randai, tari Sewah, tari Pasambahan dan sebagainya yang merupakan suatu tarian pencak silat dimana gerak dasar tari tersebut sama dengan gerak dasar silat. Tarian ini sering ditampilkan pada berbagai acara atau pesta.

3. Aspek Beladiri.

Aspek ini merupakan unsur utama yang terkandung dalam pencak silat. Melalui latihan-latihan yang tekun di bawah bimbingan guru pencak silat atau pendekar, maka seorang siswa atau persilat dapat memupuk dan meningkatkan kemampuan, keterampilan dan kekuatannya dalam melakukan gerak serangan ataupun pembelaan. Sesuai dengan falsafah silat, maka pesilat lndonesia lebih mengutamakan pembelaan diri dari pada serangan. Oleh karenanya pencak silat disebut seni beladiri bukan seni serang.

Kemampuan membeladiri kelompok-kelompok perorangan dapat dimanfaatkan untuk kepentingan menjaga keamanan alam sekitar atau lingkungan. Bila negara sedang dalam ancaman musuh maka kemahiran beladiri ini sangat bermanfaat bagi setiap warga negara lndonesia dalam melaksanakan hak dan kewajibannya dalam membela negara.

4. Aspek Pendidikan Mental Spritual.

Melalui jalur olahraga, seni, dan beladiri, maka pencak silat merupakan suatu sistim dan wadah pendidikan jasmani dan rohani. Melalui latihan yang teratur seorang pesilat dididik untuk mengembangkan keterampilan.

Di samping itu, juga ditanamkan penghayatan pada alam kehidupan dan perjuangan hidup serta budi pekerti yang luhur. Pencak silat mengajarkan budi pekerti luhur, yang pada dasarnya adalah mengembangkan sifat dan

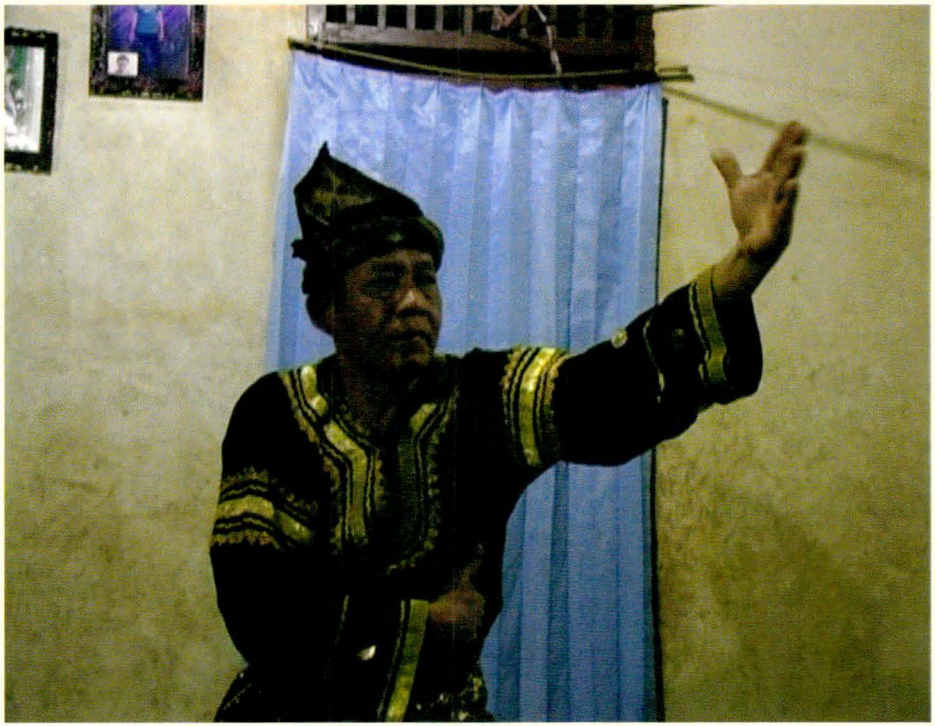
sikap yang selalu:

- Taqwa kepada Tuhan yang Maha Esa
- Menghormati harkat dan martabat sesama manusia
- Meletakkan kepentingan persatuan di atas kepentingan pribadi
- Menggunakan jalan musyawarah di dalam memecahkan permasalahan bersama.
- Memberikan dharma-bakti bagi kepentingan kesejahteraan dan kemajuan masyarakat.

Berdasarkan pada ajaran budi pekerti tersebut maka keterampilan jasmani yang diajarkan pencak silat mempunyai kualifikasi sebagai beladiri, seni dan olahraga yang memberikan keterampilan, kenyamanan dan kesehatan kepada seseorang dan masyarakat.

Silat Minang tidak terlepas dari aspek tersebut di atas, walaupun dalam kapasitas yang agak berbeda. Silat Minang lebih menonjolkan aspek beladiri dari aspek yang lain. lnti gerak yang diajarkan adalah keterampilan dan ketangkasan dalam pembelaan diri. Gerak silat ini sering tidak dipertontonkan kepada orang banyak sehingga tempat belajarnya jauh dari keramaian. Aspek seni dalam silat Minang akan terlihat dalam penampilan gerak silat berpasangan atau tarian yang mirip dengan gerak silat seperti tari sewah. Gerak ini sering ditampilkan pada acara tertentu seperti pesta. Di situ ditampilkan gerakan silat yang lebih dikenal bunga silat. Aspek olahraga memang tidak menonjol dalam silat Minang namun

prinsip ilmu keolahragaan selalu terpakai dalam pembinaannya. Seorang pendekar silat memiliki kecepatan, kekuatan, dan kelincahan dalam melakukan gerak silat. Dia juga memiliki reaksi yang cepat untuk mengelak apabila kena serang. Untuk memperoleh keterampilan silat, dibutuhkan latihan yang terarah dan kontiniu. Ini semua merupakan bagian dari ilmu keolahragaan.



Rinaldi Datuak Bandaro Mudo menekuni kegiatan Silat Minang

Prospek Kreativitas Silat

Salah satu kebudayaan daerah yang tumbuh berakar dan berkembang di provinsi Sumatera Barat sebagaaimana yang dikernukakan adalah Seni Pencak Silat tradisional. Seni pencak silat tradisional mengandung atau memiliki tiga unsur yakni; unsur budaya, seni dan olahraga, yang perlu dilestarikan, karena sangat dibutuhkan untuk hidup dan kehidupan.

Dikatakan memiliki unsur budaya karena seni pencak silat tradisional salah satu bagian dari kebudayaan warisan nenek moyang kita merupakan warisan yang tumbuh dan berkembang secara turun temurun. Pencak silat mengandung unsur seni, karena gerakannya dapat dikembangkan kepada hal yang mengandung nilai kesenian, seperti randai, tari piring, tari pasambahan, tari kain dan sebagainya. Dan seni pencak silat mengandung unsur olah raga, pencak silat memiliki unsur gerak (motorik) seperti daya tahan, kekuatan, kecepatan, daya ledak, kelincahan, keseimbangan, kelenturan, ketepatan, koordinasi dan sebagainya. Di samping itu secara fisiologis dapat meningkatkan kemampuan organik (*organic fitness*), seperti kemampuan sistem *kardiorespiratori* (jantung, pernafasan dan peredaran darah). Sistem *neuromuskuler* (saraf dan otot), dan sebagainya. Waktu melakukan gerakan seni pencak silat, para pemain harus mampu berjuang dengan diri sendiri, dengan orang lain dan dengan alam sekitarnya. Sampai saat ini olahraga pencak silat dipertandingkan baik secara regional, nasional dan internasional.

Menurut berbagai sumber informasi dulunya di provinsi Sumatera Barat

pada setiap kenagarian banyak berkembang aliran dan perguruan pencak silat, antara lain: silat tuo, silat pauh, silat kumango, silat stralak, silat luncua, silat tapakis, silat sungai patai, silat harimau campo, silat pangian, silat pakiah rabun dan sebagainya. Sekarang ini, perguruan-perguruan seni pencak silat pada setiap daerah atau kenagarian sudah sangat berkurang dan bahkan tidak ada lagi. Bila hal ini dibiarkan sudah tentu asset budaya kita yang sangat tinggi nilainya akan hilang ditelan masa.

Berbicara mengenai praktek silat sebagai ilmu pertahanan diri dalam konteks pisik, maka ia berfungsi sebagai alat. Namun, secara hakikat "alat" itu digunakan untuk membela "diri". Oleh karena silat digunakan oleh manusia, yang mana manusia diciptakan dalam 2 (dua) jenis, yakni laki-laki dan perempuan, maka secara naluriah manifestasi gerak yang ditampilkan akan berbeda menurut kodrat, jati diri atau identitas Si Pelaku (pesilat).

Perbedaan tersebut jelas nampak, walaupun pengetahuan silat itu berlandaskan oleh "satu sumber". Sumber yang dimaksud adalah *Alam Takambang Jadi Guru*. Di Minangkabau, sistem silat itu dipakai oleh Ninik Mamak dan Bundo Kanduang. Orientasi dari silat yang dipakai Ninik Mamak adalah Silat Jantan, dan silat yang dipakai oleh Bundo Kanduang adalah Silat Batino.

Manifestasi dan Silat Jantan secara pisik boleh dilakukan dengan bebas menurut kodrat gerak laki-laki, yakni langkahnya, yang panjang, balabek boleh terbuka, sikap gagah. Sedangkan Silat Batino secara pisik menurut kodrat wanita

dibatasi oleh etika-etika tertentu, yakni langkahnya yang pendek, balabek rapat atau tertutup, sikapnya yang lemah lembut

Selama ini, khususnya di provinsi Sumatera Barat Seni pencak silat tradisional diperagakan pada kegiatan-kegiatan tertentu saja, seperti; menunggu tamu, acara-acara memperingati hari besar, pegelaran-pegelaran menobatkan penghulu, dan keramaian-keramaian lainnya. Tetapi alangkah baiknya jika silat tradisional tidak hanya diadakan satu tahun sekali atau pada kegiatan-kegiatan tertentu saja, melainkan digiatkan kembali sebagai suatu olahraga mendampinggi olahraga yang berasal dari luar, dapat juga olahraga tradisional ini digalakkan kembali di sekolah-sekolah sebagai suatu pelajaran olahraga baik berupa intra dan ekstra kurikuler.

Berkembangnya olahraga tradisional disuatu daerah tidak dapat dilepaskan dari pengaruh lingkungan alam penduduk dimana olahraga tradisional tersebut tumbuh sehingga munculnya bentuk-bentuknya tersebut sangat.tergantung pada ketersediaan sumberdaya manusia, dan fasilitas lainnya. Dari beberapa olahraga tradisional yang berkembang di Tanah Air tercinta ini, tentu memiliki fungsi yaitu mengandung unsur-unsur seni budaya, permainan, kelagaan, kebersamaan dan sebagainya. Namun karena olahraga tradisional ini belum mendapat perhatian yang maksimal, sehingga dari sisi fungsinya belum nampak secara jelas.

Dengan landasan budaya yang kuat di masing-masing daerah, bentuk-bentuk olahraga tradisional itupun sesungguhnya memiliki makna yang mendalam

dalam kehidupan masyarakatnya seperti olahraga seni beladiri pencak silat, sesungguhnya merupakan perwujudan dari rasa bangga masyarakat atas keterampilan dan kemampuan fisik dalam menjaga atau memelihara diri yang dimilikinya.

Sebagaimana yang telah dikemukakan, bahwa Seni beladiri pencak silat, memiliki peranan penting dalam melestarikan budaya bangsa dan dapat dijadikan sebagai alat pendidikan bagi anak-anak dan masyarakat. Anak-anak merupakan kader generasi penerus yang akan melanjutkan pembangunan pada masa mendatang, karena itu dibutuhkan suatu generasi yang cerdas dan segar jasmaninya. Pencak silat tradisional dapat membantu anak-anak dan masyarakat dapat berkembang sepenuhnya dengan potensi masing-masing, seperti pertumbuhan fisik, keterampilan kognitif pada pemikiran anak-anak, belajar serta pemikiran dan ide-ide yang komunikatif, mengembangkan rasa kecakapan intelektual, mengembangkan bakat kreatif, membangkitkan kesan pribadi dan meningkatkan rasa nasionalisme.

Di sisi lain seni beladiri pencak silat tradisional, memiliki unsur-unsur gerak yang bermamfaat terutama bagi anak-anak atau generasi muda dalam pertumbuhan dan perkembangarnya. Olahraga seni beladiri tersebut dapat pula menanamkan dasar-dasar gerakan yang berguna untuk pengembangan selanjutnya. Bila ingin menekuni cabang olahraga prestatif terutama pencak silat mereka telah memiliki suatu gerakan dasar dan tinggal bagaimana membina dan mengembangkannya untuk selanjutnya. Pencak silat juga telah di-

pertandingkan dan masing-masing perguruan pencak silat telah melakukan pembinaan ke arah peningkatan prestasi atletnya.

Selama ini dalam perkembangan pencak silat Indonesia menjadi kiblat bagi negara-negara lain. Banyak pelatih-pelatih Indonesia yang melatih di luar negeri dan banyak aliran-aliran pencak silat Indonesia yang berkembang disana. Di samping itu Presiden dari organisasi pencak silat dunia selalu di-pegang oleh orang Indonesia. Dari segi prestasi pada tingkat intemasional pesilat lndonesia mendominasi pada setiap kejuaraan dan selalu menjadi juara umum, seperti Sea Games. Pencak silat selalu menjadi salah satu tambang medali bagi kontingan Indonesia. Namun pada akhir-akhir ini, para pesilat Indonesia tidak lagi mendominasi dalam setiap kejuaraan yang diikutinya. Pesilat Indonesia kalah bersaing dengan pesilat Vietnam baik pada kejuaraan Sea Games, maupun kejuaraan lainnya.

Dengan melestarikan seni beladiri pencak silat ini, maka selain memperkenalkan pada masyarakat kembali, asset budaya ini dapat dipakai sebagai penunjang pariwisata karena wisatawan akan datang ke suatu tempat, jika di daerah itu terdapat suatu keunikan, yang tidak ditemukan di daerah lain karena hal itu tidak terdapat di negerinya.

Dengan dilestarikan olahraga seni beladiri pencak silat maka hal ini dapat memenuhi apa yang diharapkan dalam UU Kepariwisataan tersebut, dan olahraga tersebut dapat merupakan salah satu penunjang pariwisata nasional. Selain itu,

dengan melestarikan olahraga seni beladiri Pencak silat dan memperkenalkannya pada masyarakat berarti tidak hanya mernperkenalkannya cara bermain atau berolahraga saja tetapi juga memperkenalkan perangkat-perangkat olah raga tradisional tersebut, sehingga hal tersebut juga dapat mendorong timbulnya industri budaya yang dapat menunjang pariwisata nasional.

Problematik Silek Minang Sekarang

Dari sekian banyak unsur kebudayaan Nasional yang dimiliki oleh bangsa lndonesia, di antaranya adalah pencak silat. Pencak Silat adalah seni beladiri bangsa lndonesia yang telah membudaya, secara turun temurun dari nenek moyang sampai sekarang. Pencak Silat selalu berkembang secara kuantitas dan kualitas. Hal ini dapat dilihat dengan banyaknya perguruan pencak silat yang berkembang di seluruh nusantara bahkan sudah berkembang ke berbagai pelosok dunia. Di samping itu, pencak silat telah menjadi salah satu cabang olahraga yang dipertandingkan.

Sementara itu, di Sumatera Barat terdapat berbagai aliran silat yang sudah lama berkembang seperti silat Lintau, silat Tuo, silat Kumango, silat Pauh, silat Sitaralak, dan banyak lagi aliran silat yang lain. Semuanya itu merupakan salah satu asset budaya daerah yang dapat diandalkan dalam meningkatkan daya saing bangsa menghadapi era globalisasi.

Namun di sisi lain, silat Minang sebagai salah satu kebudayaan daerah Sumatera Barat dan sering dianggap sebagai sumber pencak silat, perkembangannya

tidak begitu menggembirakan. Dahulunya silat menjadi salah satu bekal anak muda Minang dalam mengarungi samudera kehidupan ini. Pada saat sekarang, anak muda Minang telah banyak yang menganggap bahwa belajar silat merupakan suatu kebutuhan hidup sehingga mereka tidak tertarik untuk belajar silat. Ada juga yang lebih tertarik untuk berajar beladiri asing seperti Karate, Tae Kwon Do, dan sebagainya.

Di samping itu, tidak seberapa lagi guru silat yang mengembangkan aliran-aliran silat tersebut. Perguruan silat yang banyak berkembang hanyalah yang berorientasi kepada pencak silat olahraga. Dengan melihat permasalahan di atas, perlu adanya wadah pelestarian silat Minang agar dapat dipertahankan dan dikembangkan sesuai dengan tuntutan zaman.

Kemerosotan nilai-nilai atau kaidah pencak silat di masa kini nampaknya lebih banyak dipengaruhi oleh minat dan kegairahan generasi muda itu sendjri, di samping pula ada pengaruh globalisasi yang tak dapat kita tolak dan mungkin berat bagi kita untuk membendungnya. Padahal, mereka inilah yang nantinya akan mewarisi dan melanjutkan eksistensi jati diri pencak silat.

Di samping daya minat yang makin menurun, tragisnya lagi keadaan tersebut malah didukung oleh kurangnya inventarisasi pengetahuan pencak silat (kalaupun ada, belum dapat menyentuh roh dan prinsip pencak silat). Khususnya di Minangkabau, penelitian-penelitian dan bahan literatur tentang pencak silat yang seharusnya dapat diandalkan untuk mempengaruhi daya minat yang besar, justru belum muncul ke permukaan, juga nampaknya daya ajar guru-guru silat

kini kurang dapat beradaptasi dengan perkembangan zaman. Sehingga tidak dapat dipungkiri lagi bahwa image kebanyakan masyarakat menilai rendah mutu pencak silat dibanding dengan persaingan terhadap produk-produk budaya asing seperti Taekwondo, Karate, Wushu dan lain-lain.

Keprihatinan tersebut wajar muncul, karena kita dapat melihat realita praktek bersilat dari para pesilat di gelanggang. Sebab, perilaku seorang Pendekar dalam kehidupan bermasyarakat tercermin dari penguasaan dan pemahamannya terhadap pencak silat. Hal inilah yang menjadi dasar masalah terhadap masa depan perkembangan mutu pencak silat. Maka untuk membangkitkannya lagi, perlu diberikan pembekalan terhadap prinsip-prinsip pencak silat, dengan cara yang lebih terbuka (*wellcome*) dan tidak mempersulit anak dalam menempuh sesuatu pelajaran silat.

Pencak Silat dalam Kehidupan

Karakter silat akan berbeda bentuk dan sifat karena dipengaruhi dan sesuai dengan keadaan, kondisi dan lingkungan. Hal ini dikuatkan oleh ungkapan adat: "*malatakkan suatu di tampeknyo di dalam alue jo patuik*". Salah satu contoh yang dapat kita ambil dari penjelmaan roh silat dalam diri Bundo Kanduang dipengaruhi oleh sifat kewanitaannya. Hal ini tampak dalam pola kehidupannya, yaitu tanggungjawabnya sebagai perempuan di Minangkabau hanya dalam batas pekarangan sampai ke dapur, dan seluruh harta yang mati dipegang olehnya.

Begitu pula penjelmaan roh silat dalam diri Ninik Mamak, yakni tanggung-

jawabnya dari batas pekarangan atau dari pintu masuk halaman sampai keluar, dan menjalankan harta mati tersebut. Di samping itu, penjelmaan atau manifestasi silat berpedornan pada falsafah "*mambunuah ma hiduik-i, ma ampang malapehan*". Dalam melatih falsafah ini seorang pesilat diuji pemahamannya mengenai penerapan tingkat kearifan bagaimana ketika ia sedang bamancak silek dalam gelanggang, dalam acara-acara adat, dalam kehidupan berumah tangga dan masyarakat dan lain-lain.



Bertani untuk memenuhi nafkah hidup keluarga.

Penutup

Pencak silat ialah sistem yang terdiri atas sikap (posisi) dan gerak-gerik (pergerakan). Ketika seorang pesilat bergerak dalam pertarungan, sikap dan gerakannya berubah mengikuti perubahan posisi lawan secara berkelanjutan. Segera setelah menemukan kelemahan pertahanan lawan, maka pesilat akan mencoba mengalahkan lawan dengan suatu serangan yang cepat.

Pencak Silat memiliki macam yang banyak dari teknik bertahan dan menyerang. Praktisi biasa menggunakan tangan, siku, lengan, kaki, lutut dan telapak kaki dalam serangan. Teknik umum termasuk tendangan, pukulan, sandungan, sapuan, mengunci, melempar, menahan, mematahkan tulang sendi, dan lain-lain.

Pesilat berlatih dengan jurus-jurus. Jurus ialah rangkaian gerakan dasar untuk tubuh bagian atas dan bawah, yang digunakan sebagai panduan untuk menguasai penggunaan tehnik-tehnik lanjutan pencak silat (buah), saat dilakukan untuk berlatih secara tunggal atau berpasangan. Penggunaan langkah, atau gerakan kecil tubuh, mengajarkan penggunaan pengaturan kaki. Saat digabungkan, itulah *Dasar Pasan*, atau aliran seluruh tubuh.

Perkembangan dan penyebaran silat secara historis mulai tercatat ketika penyebarannya banyak dipengaruhi oleh kaum Ulama, seiiring dengan penyebaran agama Islam pada abad ke-14 di Nusantara. Catatan historis ini dinilai otentik dalam sejarah perkembangan pencak silat yang pengaruhnya masih dapat

kita lihat hingga saat ini. Kala itu pencak silat telah diajarkan bersama-sama dengan pelajaran agama di surau-surau. Silat lalu berkembang dari sekedar ilmu beladiri dan seni tari rakyat, menjadi bagian dari pendidikan bela negara untuk menghadapi penjajah. Di samping itu juga pencak silat menjadi bagian dari latihan spiritual.

Padang Panjang, Oktober 2013



Islamidar, seniman Salempong, Talempong, dan Dikia Rabano, dari Desa Talang Maua, Kabupaten Lima Puluh Koto, Sumatera Barat

ISLAMIDAR

(MAESTRO KESENIAN TALEMPONG)

I. Latar Belakang & Pengalaman

Islamidar yang akrab dipanggil 'Mide' oleh masyarakat di lingkungan kampungnya dan panggilan 'Tuen' atau 'Tuan' (abang) oleh orang-orang di luar itu, adalah seorang seniman musik *talempong* yang cukup terkenal di Sumatera Barat. Keahliannya bermain *talempong* banyak memberi inspirasi terhadap musisi-musisi *talempong* lain dalam mengembangkan teknik permainan *talempong*, terutama yang berkaitan dengan permainan melodi *talempong*, baik *talempong* sebagai musik iringan tari, instrumentalia, maupun sebagai pengiring nyanyian (*dendang Minang*).

Beliau dilahirkan pada tanggal 16 Juli 1941 di Nagari Talang Maua, Kabupaten Lima Puluh Kota. Sepanjang hidupnya bersama istri yang bernama Tati Afrida, dikaruniai lima orang anak, masing-masing adalah: anak pertama perempuan bernama Farida Hanim; anak kedua laki-laki bernama Ahmad Yuslim; Anak ketiga perempuan bernama Rahmil Geni; anak keempat perempuan bernama Deri Ganto Sori; dan anak kelima perempuan bernama Renti Elsa Betti. Dari kelima anak tersebut, yang serius berkesenian menampung (*manjawek*) waris yang diturunkan adalah anaknya yang kedua Ahmad Yuslim yang akrab dipanggil Yos. Hingga kini Yos sering bermain *talempong* bersama ayahnya.

Pengalaman di masa kecil sangat berkesan baginya, beliau sering mendengar bunyi musik yang dikumandangkan orang-orang di sekitarnya, bapak dan kakeknya guru "*mengaji*" (baca alqur'an) selalu mendengungkan melodi-melodi ("irama")

baca alqur'an ketika mengajarkan murid-muridnya. Pengalaman itu kemudian menjadi kekuatan dan dasar baginya mempelajari nyanyian (melodi vokal) *dikia rabano*. Beliau belajar musik *dikia rabano* waktu berumur sembilan tahun pada suami dari *etek*-nya (bibi/tante) yang juga seniman *dikia rabano* di Nagari Talang Maua.



Dikia Rabano, salah satu jenis musik yang sering dibawakan oleh Bapak Islamidar

Pengalaman dengan melodi nyanyian menidurkan anak (*lullaby*) yang dialami ketika kecil di saat nenek dan ibu menidurkannya juga sangat berkesan di perasaan beliau hingga kini. Beliau sangat menyadari bahwa pengalaman-pengalaman itu berperan penting memperkaya musikalitas yang kemudian memperkuat kemampuan melodisnya pada nyanyian yang diiringi alat musik tiup *sampelong*

(*block flute*). Sebagai seniman musik *sampelong* di Nagari Talang Maua, beliau memperoleh penghargaan maestro musik tradisional oleh Pemerintah Provinsi Sumatera Barat. Dewasa ini hanya tinggal beliau beradik kakak saja yang mampu memainkan musik *sampelong* di *nagari* tersebut. Abangnya yang juga *pandendang sampelong* bernama Dt. Pobo selalu mendampinginya dalam menyajikan musik *sampelong* setiap ada permintaan atau undangan mempertunjukkan *sampelong*.



Sampelong

Islamidar mulai belajar *talempong* pada usia 5 tahun. Ia belajar pada nenek, ibu, dan adik ibunya (*etek*) yang pada waktu itu menguasai permainan *talempong*. Pada usia 13 tahun, beliau telah diminta untuk memainkan musik iringan tari pada acara sandiwara di kampungnya. Ia pun sering pula diminta memainkan

talempong bila musim cengkeh, karena di waktu musim cengkeh uang masyarakat relatif banyak dan sering mengadakan *alek* (pesta). Pada waktu itu, di samping memainkan *talempong* tradisional Islamidar sudah bisa membawakan melodi lagu pop Minang yang dianggap modern oleh anak-anak muda di kampungnya. Kepandaiannya memahami musik pop Minang secara musikal memang otodidak sehingga ia tidak mengalami kesulitan dengan ketentuan-ketentuan harmoni musik, tangga nada, dan progresi akord. Kemampuan itulah yang diakui masyarakat setempat yang mendorong ia sering diundang mempertunjukkan musik *talempong,* baik di kampungnya maupun kampung-kampung lain.



Saat melakukan wawancara dengan Islamidar, Agustus 2013

Setelah berumur kira-kira 20-an tahun, Islamidar membuktikan kepiawaian-nya bermain *talempong* dengan teknik permainan tradisi yang efektif dan efisien dalam memainkan melodi lagu-lagu tradisional yang berasal dari repertoar lebih luas yaitu lagu-lagu *dendang saluang* (*dendang darek*). Teknik yang dimaksud adalah dalam permainan melodi *talempong*, satuan alat musik talempong tidak ditempatkan berurutan sebagaimana urutan nada-nada piano. Posisi urutan alat musik *talempong* sangat tergantung pada lagu yang akan dimainkan. Sedangkan bagi musisi-musisi *talempong*, yang pada umumnya adalah musisi-musisi alumni sekolah seni seperti SMKI Padang, ASKI/STSI/ISI Padangpanjang, Sendratasik IKIP Padang, dan anggota-anggota sanggar seni yang tersebuar di kota-kota di Sumatera Barat, menggunakan teknik yang umum dipelajari di lembaga-lembaga tersebut yaitu memposisikan alat musik *talempong* secara berurutan sesuai dengan urutan tangga nada (dari nada terendah ke nada tertinggi). Yang menarik, beberapa musisi yang berada di sanggar-sanggar tari, terutama di sanggar tari dimana Islamidar pernah bergabung sudah terbiasa dengan sistem itu dan atas bimbingan beliau permainan *talempong* dilatih mengikuti teknik permainan secara tradisional dimaksud. Perkembangan tidak sampai di situ saja, mahasiswa-mahasiswa di kampus kesenian juga ikut menggunakan teknik yang sama

Pada awal tahun 1970-an, ia bergabung dengan Sanggar Tari Syofyani di Bukittinggi atas ajakan Alm. Yusaf Rahman suami Ibu Syofyani yang sekaligus adalah penata musik untuk tari ciptaan istrinya. Peran Islamidar sangat penting di

sanggar itu, ia dipercaya sebagai pemangku melodi yang sempurna untuk iringan tari ciptaan Syofyani, sebab bila terjadi sedikit kesalahan oleh pemain *talempong* berakibat gagalnya suatu pertunjukan tari. Perannya sangat sulit digantikan oleh musisi lain di sanggar itu, hanya dia yang tahu kunci-kunci.

Selama aktif di sanggar ini, Islamidar memperoleh pelajaran pengetahuan musik Barat (teori musik praktis) yang diajarkan oleh Yusaf Rahman, sehingga ia bisa membuat dan membaca notasi dasar musik. Misalnya ia dapat membuat notasi angka untuk mentranskripsi melodi-melodi *dendang darek* yang akan dibaca dengan menggunakan alat musik *talempong*, atau dibaca dengan suara (vokal), dan lain sebagainya.

Pada waktu-waktu senggang ia melatih murid-murid sekolah dasar di kampungnya bermain *talempong*. Pendekatan teori musik dasar yang dikuasainya diajarkan kepada murid-murid tersebut sebagai dasar mempelajari *talempong*, praktis anak-anak dapat mempraktekkan permainan musik *talempong* sesuai dengan yang diajarkannya. Kegiatan yang dilakukan Islamidar dikampungnya itu sangat menarik bagi Yusaf Rahman hingga pada tahun 1977 ia menolong mengusulkan Islamidar menjadi Pegawai Negeri Sipil (PNS) di sekolah dasar itu sebagai penjaga sekolah. Pada tahun 1988 Islamidar diangkat menjadi PNS dengan tugas tambahan mengajar Agama Islam disekolah dasar tersebut.

Sebagai PNS beliau menjalani kegiatan di sekolah dan pada hari-hari tertentu ikut bersama Sanggar Syofyani melakukan pertunjukan di berbagai tempat. Sedangkan sebagai seniman tradisional yang masih berfungsi di daerahnya

beliau tetap memenuhi permintaan bermain musik dalam konteks kegiatan adat dan agama. Kadangkala sengaja diminta oleh lembaga-lembaga tertentu seperti Depdikbud, Pemda setempat, Taman Budaya, dan lain-lain, menampilkan musik-musik tradisional *dikia rabano*, *talempong* dan *sampelong*.

Pada hari-hari besar Islam dan acara-acara yang terkait dengan keagamaan biasanya beliau diminta masyarakat menampilkan *dikia rabano* seperti acara arak-arakan pada waktu *khatam alqur'an*, mengisi acara khitanan, melepas orang naik haji, dan lain sebagainya . Musik *dikia rabano* adalah musik bernuansa Islam yang menggunakan beberapa buah alat musik rebana (*single headed frame-drum*) berukuran besar untuk mengiringi nyanyian (melodi vokal) dengan teks puji-pujian kepada Nabi Muhammad SAW yang berasal dari kitab "Saraful Anam."

Pengalaman beliau patut dihargai, termasuk di bidang *dikia rabano*. Beliau sangat memahami sejarah perkembangan genre musik *dikia rabano* di kampungnya dan sering beliau kemukakan bila ada pihak-pihak tertentu yang membutuhkan hal itu baik sebagai bahan studi maupun untuk suatu pertunjukan musik nuansa Islam. Beliau meyakini bahwa ada tiga jenis musik dikia rabano yang berkembang di kampungnya, masing-masing yaitu *dikia tuo*, *dikia padang*, dan *dikia bukik*. Ketiga jenis dikia rabano itu masing-masing memiliki sistim musik yang berbeda, *dikia tuo* dipengaruhi oleh perkembangan melodi-melodi *dendang* teater rakyat *randai, dikia padang* dianggap memiliki sistim yang umum ditemui di Minangkabau, sedangkan *dikia bukik* dipengaruhi oleh

tangga nada *jalua bukik* yang berkembang secara umum di jalur sungai Batang Sinamar yang berhulu di Suliki Gunung Mas.



Islamidar sedang memainkan rebana

Menurut Islamidar, beliau merasakan kepercayaan dirinya makin kuat sebagai musisi *talempong* ketika Sanggar Tari Syofyani diundang untuk mempertunjukkan

musik *talempong* pada peresmian Balai Sidang atau Convention Hall di Jakarta pada tahun 1974. Point yang tak kalah penting adalah tersingkirnya Tim Kesenian ASKI yang semula direncanakan mengisi acara peresmian tersebut, tiba-tiba saja kurator yang menentukan pilihan menyaksikan pertunjukan Sanggar Tari Syofyani di suatu hotel berbintang di Sumatera Barat dan tertarik dengan pertunjukannya, langsung saja kurator tersebut membatalkan Tim Kesenian ASKI Padangpanjang dan menggantikannya dengan Sanggar Tari Syofyani untuk berangkat ke Jakarta.

Selama bergabung dengan Sanggar Tari Syofyani, Islamidar tidak berhenti berperan dalam mempertahankan musik-musik tradisional di kampungnya, ia tetap mengisi acara-acara atau upacara-upacara adat dan *alek* (pesta) *nagari* sengan menampilkan musik-musik sesuai dengan konteksnya. Begitu juga setelah tidak aktif lagi bersama sanggar tersebut, beliau tetap berkesenian dan bahkan sering diminta atau diundang untuk menampilkan musik-musik seperti musik *talempong*, *dikia rabano*, dan *sampelong* ke daerah-daerah di Sumatera Barat dan kota-kota lain di Indonesia.



Islamidar sedang memainkan talempong pacik

(http://mantagisme.blogspot.com/2010/04/maestro-islamidar.html)

II. Totalitas

Kenyataan yang dipahami Islamidar bahwa dunia musik sudah berubah seiring dengan perubahan yang terjadi pada sektor-sektor lain dalam kehidupan masyarakat. Kesenian tradisi makin teralienasi di daerahnya sendiri, banyak pihak-pihak terkait tidak serius untuk menyelamatkannya, bahkan terlibat pula menyepelekan kehadirannya di tengah-tengah masyarakat pendukungnya. Menurut pandangan beliau anak-anak muda sekarang memang tidak menerima kehadiran kesenian tradisional nenek moyangnya, mereka lebih memilih menggeluti dan mendukung kesenian populer yang dianggap sebagai kesenian modern. Sedangkan kesenian tradisi dianggap kuno dan bukan kesenian mereka lagi.

Persentuhannya dengan dunia akademis sudah dimulai semenjak beliau bergabung dengan Sanggar Tari Syofyani sebagaimana telah diungkap terdahulu, kehadiran Yusaf Rahman yang menguasai teori musik dan memahami nilai-nilai musik tradisional Minangkabau sangat berarti baginya. Pengetahuan dan wawasan musikal beliau makin berpengaruh terhadap kesenimanannya, kehadiran beliau makin dibutuhkan dalam perkembangan dunia kesenian di Minangkabau. Beliau sering dijadikan nara sumber oleh mahasiswa-mahasiswa yang melakukan penelitian musik tradisional Minangkabau. Selain itu beliau juga sering diminta oleh lembaga-lembaga tertentu dan lembaga pendidikan kesenian memberikan *workshop* kepada sanggar-sanggar seni, mahasiswa dan murid-murid sekolah seni.

Dalam usia 72 tahun, Islamidar tetap berkesenian. Beliau mendirikan sebuah grup kesenian bernama 'Talang Pitunang' yang dipimpin oleh anaknya Yos berpusat di kampungnya Talang Maua. Grup ini sering di"*tanggap*" atau diundang oleh berbagai pihak mempertunjukkan musik dalam konteks sesuai dengan jenis kegiatan yang diselenggarakan oleh pihak pengundang. Misalnya diundang untuk memeriahkan pesta pernikahan/perkawinan, mengisi acara *alek nagari*, terlibat dengan upacara adat, sebagai hiburan dalam resepsi, dan lain sebagainya. Jenis musik yang dominan dimainkan grup Talang Perindu adalah musik *talempong* yang dilengkapi dengan alat-alat musik elektronik serta alat-alat musik tradisi Talang Maua lainnya.

Anggota grup terdiri dari orang-orang di sekitar Islamidar yaitu kakak, anak, famili, dan orang kampungnya. Materi sajian pertunjukan disesuaikan dengan konteks, bilamana pertunjukan itu ditujukan untuk memeriahkan pesta perkawinan biasanya grup musik ini menyajikan musik-musik yang didominasi oleh musik pop daerah, dalam konteks upacara adat khusus disajikan musik-musik tradisional yang dimilikinya, dan begitu juga kegiatan lainnya. Sering juga terjadi ketika grup ini diundang untuk memeriahkan pesta perkawinan, beliau diminta oleh para undangan menyajikan musik tradisi, biasanya beliau menyajikan di antara sajian nomor-nomor musik pop daerah. Gejala seperti ini sudah diantisipasi oleh Islamidar bahwa apabila diundang oleh pihak penyelenggara pesta perkawinan beliau selalu mempersiapkan anggota-anggota musisi tradisional yang biasa bermain musik dengan beliau di kampungnya. Musisi tradisional itu menyadari bahwa mereka

akan menerima jika tidak ikut bermain pada kesempatan itu karena tidak ada permintaan dari para undangan atau tuan rumah (penyelenggara). Hal ini biasa terjadi, bisa saja disebabkan pihak penyelenggara pesta menginginkan suasana kekinian atau alasan lain.



Beberapa Penghargaan yang pernah diterima oleh Bapak Islamidar

III. Penghargaan

Pada tahun 1982, Islamidar ingat sekali ketika rombongan mahasiswa dan dosen ASKI Padangpanjang melakukan kegiatan apresiasi musik tradisional ke Desa Padang Jopang yang letaknya bersebelahan dengan Nagari Talang Maua. Pada waktu itu pihak ASKI Padangpanjang meminta beliau memainkan musik *sampelong* dan ternyata sangat menarik materi musikalnya sehingga musik itu dipelajari di kampus. Melodi pentatonik yang memiliki ciri khas daerah setempat itu dikembangkan oleh dosen-dosen dan mahasiswa ASKI Padangpanjang menjadi garapan komposisi musik baru baik berupa komposisi musik saja maupun komposisi musik tari. Karya-karya itu di pertiunjukan di berbagai *event* lokal dan nasional sehingga materi musikal sampelong mulai dikenal lebih luas.

Pada pertengahan tahun 2004, Taman Budaya Padang melalui Hajizar sebagai kurator menunjuk Islamidar atas dasar kriteria tertentu sebagai seniman musik tradisi langka di Minangkabau. Pada penobatannya di Gedung Teater tertutup Taman Budaya Padang dilakukan penyerahan sertifikat seniman musik tradisi langka kepada beliau. Penghargaan tidak sampai di situ saja, setahun kemudian beliau diberikan penghargaan oleh Pemda Provinsi Sumatera Barat sebagai Maestro Musik Tradisional Minangkabau. Dengan bangga beliau menunjuk serttifikat yang diperolehnya tergantung di dinding ruang tamu di rumahnya.

Pada tahun 2008, pihak Kemendiknas melalui Asosiasi Tradisi Lisan (ATL) Indonesia menunjuk Islamidar sebagai salah satu seniman tradisional Minangkabau untuk diberikan santunan berupa honor tetap setiap bulan. Keadaan seperti

ini menjadi dorongan kuat terhadap eksistensinya berkesenian dan menjaga tradisi musik serta menciptakan regenerasi berikutnya.

IV. Re-generasi, dan Harapan

Sebagaimana yang telah dikemukakan sebelumnya bahwa Islamidar sadar betul generasi muda enggan menerima warisan seni milik nenek moyangnya, pengalaman-pengalamnnya dalam mengupayakan mempengaruhi generasi muda agar memiliki apresiasi terhadap musik tradisi ini tidak membuahkan hasil seperti yang diharapkannya. Beliau berpendapat anak-anak muda Minangkabau merasa asing dengan musik tradisinya di negerinya sendiri.

Namun demikian, masih ada yang bersedia belajar dengannya yaitu sebagian kecil anak-anak muda yang berasal dari kelompok-kelompok tertentu saja seperti beberapa orang murid-murid sekolah seni, mahasiswa-mahasiswa perguruan tinggi seni, dan anggota-anggota beberapa sanggar seni yang pada umumnya pernah berpartisipasi di Sanggar Tari Syofyani dan atau pernah mengenal dan bergaul dengan beliau.

Regenerasi yang kongkrit beliau lakukan adalah membina sebuah kelompok kesenian di kampungnya Talang Maua yang dibantu oleh kakaknya Dt. Pobo, yang beranggotakan anak-anaknya, keluarga (famili), beberapa orang anak muda di kampung itu. Anak-anak muda itu diajari bermain musik *talempong* tradisi, *talempong* kreasi, *dikia rabano*, dan *sampelong*. Kelompok yang diberi nama Talang Perindu ini eksis hingga hari ini.

Islamidar masih menyimpan harapan, hendaknya generasi muda tahu musik tradisi miliknya dan mampu melestarikan. Beliau mengharapkan sekali keterlibatan pemerintah memikirkan keberlanjutan musik-musik tradisional Minangkabau melalui program-program nyata yang dapat dirasakan langsung oleh masyarakat. Pemerintah terkait harus memiliki apresiasi yang objektif terhadap kehidupan tradisi musik di sekitarnya, lebih dari itu sebaiknya memahami pula nilai-nilai yang akan dilestarikan sebagai 'kearifan lokal' agar jelas pula apa yang harus dilakukan atau diprogramkan dimasa akan datang.

V. Talempong: Kesenian Utama yang digeluti Islamidar

Pengertian

Istilah *talempong* di Minangkabau telah lama dikenal bahkan sudah menjadi identitas kedaerahan, namun umumnya (khususnya orang yang berada di luar etnis Minangkabau) hanya mengenal *talempong* sebagai suatu alat musik pukul berbentuk gong kecil yang terbuat dari campuran kuningan, timah dan tembaga. Pengertian yang tidak jauh berbeda juga ditemukan dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia yang mengartikan *talempong* sebagai alat musik dari logam, perunggu atau besi berbentuk bundar.

Satu-satunya daerah industri logam yang ada dan cukup terkenal di Minangkabau adalah industri logam desa Sungai Puar, Luhak Agam. Pada awalnya

pasar utama alat musik talempong yang terbuat dari perunggu dan besi ini berkisar pada kota-kota di provinsi Sumatera Barat, namun seiring dengan banyak bermunculan kelompok-kelompok sanggar seni Minangkabau di daerah perantuan orang Minang, maka kemudian pasarnya berkembang ke berbagai kota di provinsi lain, seperti kota Jambi, Bengkulu, dan Medan, Jakarta, Bandung, Ujung Pandang, bahkan sampai ke kota-kota negara tetangga Malaysia.

Sebenarnya istilah *talempong* di Minangkabau memiliki pengertian dengan cakupan beberapa jenis alat perkusi lain yang memiliki bentuk dan bahan yang berbeda dengan yang telah disebutkan di atas. Ditinjau dari segi bahan, selain logam ada *talempong* yang terbuat dari kayu (talempong kayu), bambu (talempong bambu atau talempong batuang), sembilu bambu (talempong sambilu), lempengan besi (talempong jao), dan batu (talempong batu), dan bahkan ada talempong yang terbuat dari batok kelapa (talempong sayak = tempurung). Sedangkan dilihat dari segi bentuk, selain dari bentuk gong juga ada yang berbentuk bilahan-bilahan, seperti *talempong kayu, talempong jao, talempong batuang, talempong jao.* Di samping keberagaman dari segi bentuk, ukuran dan jenis, *talempong* pun dapat dibedakan menurut cara permainannya. Menurut Boestanoel Arifin Adam secara umum *talempong* dapat dimainkan dengan dua cara yaitu dengan meletakkannya di atas rea atau dengan cara *dipacik* (dipegang).

Melihat kenyataan di atas, ternyata apa yang disebut *talempong* tidaklah terbatas pada satu jenis alat musik saja, tetapi terdiri dari banyak bentuk ukuran dan jenis. Walaupun demikian keseluruhan alat ini memiliki satu kesamaan yaitu bunyi

yang dihasilkan sama-sama berasal dari badan alat musik yang dimainkan secara dipukul dan dalam klasifikasi organologis tergolong ke dalam kelas *idiophone*. Jadi secara lebih umum *talempong* dapat diartikan sebagai semua alat musik yang tergolong ke dalam klasifikasi perkusi *idiophone* yang menghasilkan permainan berkesan melodis.

Sehubungan dengan itu, dapat disimpulkan bahwa perkataan '*talempong*' bagi masyarakat Minangkabau mengandung dua pengertian: 1) *talempong* sebagai nama dari alat musik jenis gong berpencu, berukuran agak kecil dari bonang (*small gong*) yang terbuat dari campuran bahan logam dan besi; 2) *talempong* sebagai nama dari beberapa jenis ensambel musik tradisional Minangkabau dalam bentuk permainan perkusi melodis yang masing-masing bahan pembuatannya berasal dari logam/besi, batu, lempengan besi, kayu, bambu, dan sembilu bambu, serta tempurung kelapa, seperti *talempong pacik, talempong rea, talempong jao, talempong sambilu, talempong kayu, talempong batuang, talempong sayak* dan sebagainya.

Kesenian yang utama digeluti Islamidar adalah musik *talempong* baik *talempong pacik* atau *talempong jinjiang* maupun *talempong duduak* yang disebut juga *talempong rea*. Kemahirannya memainkan alat musik *talempong* diakui oleh masyarakat sehingga beliau sering diundang untuk memainkan musik *talempong* hingga kini. Seperti disinggung sebelumnya bahwa Islamidar telah mempengaruhi perkembangan teknik memainkan *talempong* terutama pada musisi-musisi *talempong* yang masih muda, pada umumnya mereka yang aktif di kelompok-kelompok musik *talempong* dan musisi-musisi yang tergabung di berbagai sanggar

seni di sumatera Barat sampai sanggar-sanggar kesenian Minangkabau yang berada atau berdomisili di luar Sumatera Barat. Menjelaskan musik *talempong* Minangkabau perlu diketahui lebih dahulu konsep-konsep musikal dan organologis alat musik tersebut sebagai di bawah ini.

Talempong Pacik

Masyarakat Minangkabau memiliki beberapa jenis ensambel musik talempong, seperti '*Talempong Pacik*, Talempong Unggan, Talempong Batu, Talempong Jao, Talempong Batuang, Talempong Sambilu, dan Talempong Kayu, serta jenis talempong lainnya. Di antara jenis musik tradisional talempong yang sangat merakyat dalam kehidupan masyarakat Minangkabau adalah '*Talempong Pacik*' karena jenis ensambel musik ini secara merata tumbuh dan berkembang pada setiap *nagari* di seluruh pelosok Minangkabau, sehingga kesenian talempong telah menjadi identitas musikal dari seni-budaya etnik Minangkabau itu sendiri.

Perbedaan yang menarik dari musik *Talempong Pacik*, terletak pada cara memainkan alat musik talempongnya dengan cara dipegang (pacik: bahasa Minangkabau) oleh musisinya sendiri. Cara memainkan yang unik ini sebagai dasar penamaan jenis musik tradisional ini dengan istilah '*Talempong Pacik*.'

Pada umumnya masyarakat Minangkabau sudah mengetahui bahwa salah satu cara memainkan alat musik *talempong* tradisional dimainkan dengan cara *dipacik* (dipegang). Istilah *talempong pacik* yang dikenal sekarang ini hanya merupakan perkataan yang bersifat umum yang dipakai untuk keperluan ilmiah. Perkataan ini

digunakan untuk menunjukkan sesuatu genre musik tradisional *talempong* yang memiliki teknik permainan *interlocking* sehingga dapat membedakannya dengan konsep permainan genre musik *talempong* yang bersifat melodis yang dimainkan secara horizontal. Sungguhpun penggunaan istilah *talempong pacik* bermula untuk keperluan ilmiah, namun ternyata segi rasionalnya juga disadari oleh para musisi dewasa ini sehingga istilah *talempong pacik* sudah memasyarakat dan diterima secara baik oleh semua lapisan masyarakat Minangkabau.

Ensambel *talempong pacik* merupakan salah satu genre musik tradisional yang cukup merakyat dalam kehidupan masyarakat Minangkabau. Setiap *rumah gadang* yang ratusan jumlahnya sudah lama mentradisikan permainan musik *talempong pacik*, bahkan setiap kampung (desa) juga memiliki beberapa kelompok *talempong pacik*. Artinya, ada perangkat *talempong* yang dimiliki secara adat oleh *kaum*, dan ada pula yang dipunyai oleh kelompok masyarakat yang terlepas dari ikatan *kaum*.

Pada setiap *nagari* musik itu pernah hidup dan berfungsi penting di tengah-tengah masyarakat pendukungnya. Diperkirakan tiap *nagari* masih mempunyai lebih kurang tiga hingga empat kelompok *talempong pacik*. Kawasan budaya Minangkabau yang berada di Provinsi Sumatera Barat berjumlah 543 *nagari*. Seandainya pada setiap *nagari* rata-rata memiliki dua kelompok *talempong pacik*, berarti masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat memiliki 1086 kelompok musik tradisional ini. Sungguhpun kelompok-kelompok *talempong* tersebut berbeda-beda, namun prinsip utamanya, baik instrumentasi maupun konsep musikalnya tidak memiliki perbedaan.

Setiap kelompok *Talempong Pacik* yang berasal dari *nagari* yang berbeda memiliki repertoar lagu yang berbeda pula sesuai dengan latarbelakang terciptanya masing-masing lagu oleh seniman di lingkungan alam mereka sendiri. Dengan demikian, suatu kelompok *Talempong Pacik* akan menjadi kebanggaan *nagari*nya yang sekaligus berfungsi sebagai hiburan masyarakat dalam memeriahkan berbagai upacara adat dan kegiatan sosial lainnya yang terdapat di lingkungan *nagari* mereka masing-masing.

Instrumentasi musik tradisional *Talempong Pacik* terdiri dari 6 buah alat musik talempong yang terbuat dari campuran logam dan besi, 1 buah tambua (gendang), 1 buah rapa'i, dan 1 buah pupuik gadang. Teknik permainan utama *Talempong Pacik* terletak pada alat musik talempong yang dimainkan dengan teknik imbal (*interlocking technic*) oleh 3 orang musisi yang masing-masing memegang 2 buah talempong untuk melahirkan motif-motif pendek yang berbeda secara berulang-ulang. Sedangkan alat musik tambua, dan rapa'i berfungsi mengiringi permainan alat musik talempong dalam bentuk motif-motif gendang yang bersifat tetap (*konstan*). Manakala alat musik tiup pupuik gadang berfungsi untuk memberi isian permainan talempong dalam bentuk melodi yang bersifat improvisasi. Perpaduan keempat bentuk permainan alat musik ini yang melahirkan komposisi musik tradisional *Talempong Pacik*.

Ensambel *talempong pacik* dimainkan oleh tiga orang pemain yang masing-masing memiliki tugas berbeda-beda. Ketiga pemain itu biasanya disebut dengan istilah unit *anak, induak* dan *paningkah*, atau ada yang mengistilahkan

dengan unit *jantan*, *batino* (betina), dan *panyaua* (pengawinan). Penamaan unit permainan alat musik talempong ini bisa saja berbeda untuk setiap *nagari* di Minangkabau. Cara bermain *talempong pacik* dapat digambarkan sebagai berikut :

1. Mula-mula unit *anak* memulai permainan dengan memainkan motif-motif tertentu yang berulang serta bertempo tetap selama beberapa saat; selanjutnya mengembangkan tempo sesuai dengan perkembangan suasana permainan.

2. Kemudian *induak* masuk. *Induak* boleh memulai permainan pada ketukan *up-beat* dengan tetap berpedoman pada motif dan tempo permainan *anak*. *Induak* sendiri memainkan motif yang berbeda dengan motif *anak*.

3. Setelah *talempong anak* dan *induak* bermain stabil barulah *paningkah* memulai pula permainannya yang cenderung sinkopasi dengan berpedoman pada motif dan tempo permainan kedua pemain di atas. Motif yang dimainkan pun berbeda dari kedua pemain sebelumnya.

Permainan dari ketiga pemain akan saling kait mengait, isi mengisi, dan kunci mengunci sehingga pada akhirnya akan membentuk sebuah formula melodis yang selalu berkembang. Teknik permainan seperti ini dalam ilmu musik dikenal dengan istilah teknik *interlocking*.

Dari uraian tentang teknik permainan di atas dapat diperoleh gambaran bahwa konsep dasar teknik *interlocking* bukanlah permainan melodi, melainkan

permainan motif-motif rimem dari unit-unit alat musik berbeda yang saling kait mengait, isi mengisi, kunci mengunci satu sama lain dalam satu kesatuan melodi pendek yang diulang-ulang. Keunikan dari *talempong pacik* dengan teknik *interlocking* ini adalah berubahnya susunan *talempong* yang dipegang oleh masing-masing pemain untuk setiap lagu yang dimainkan. Selain itu pemain *talempong pacik* dapat bermain dalam posisi duduk, jongkok, berdiri atau berjalan. Pada dasarnya permainan *talempong pacik* memerlukan suatu kerjasama yang kompak, karena bangunan komposisi musiknya saling terkait secara ketat dalam teknik *interlocking*. Unsur kerjasama *talempong pacik* ini merupakan cerminan perilaku kerjasama etnik Minangkabau yang berbudaya agraris.

Permainan *Talempong Pacik* yang tingkah meningkah dalam konsep permainan teknik *interlocking* selalu menyemangati pesta yang berlangsung. Semangat untuk para si pelaksana helat, dan hiburan bagi para panggilan kampung (undangan tradisional untuk masyarakat kampung) sehingga suasana helat atau upacara adat menjadi ceria dan gembira seiring dengan karakter bunyi yang dilahirkan oleh *Talempong Pacik*. Dengan demikian, tidaklah berlebihan kalau dikatakan bahwa kehadiran permainan *Talempong Pacik* dibutuhkan sekali oleh suatu upacara adat Minangkabau berbentuk helat, baik helat itu bersifat kolektif dalam masyarakat *nagari*, suku atau kaum, maupun oleh keluarga.

Menurut tradisinya, setiap *rumah gadang* memiliki seperangkat alat musik *talempong*. Beberapa orang dari anggota keluarga (laki-laki atau perempuan) yang menghuni rumah tersebut harus mampu memainkan alat musik *talempong*. Hal ini

dilakukan untuk memenuhi berbagai keperluan masyarakat, baik sebagai hiburan anggota yang menghuni *rumah gadang* maupun sebagai hiburan masyarakat. Aktivitas seperti ini berkaitan dengan berbagai macam pekerjaan sosial yang bersifat gotong-royong, hiburan pada upacara-upacara adat, serta acara-acara keramaian lainnya.

Mengamati keberadaan *Talempong Pacik* di tengah masyarakat pendukungnya, terdapat dua fungsi ensambel: sebagai hiburan pada beberapa konteks upacara adat, dan hiburan pada acara sosial masyarakat; serta sebagai musik pengiring tari *piring*, tari *sewah* pada berbagai konteksnya.

Konteks upacara adat yang memerlukan penyajian *Talempong Pacik* ialah:

1. Upacara *Batagak Pangulu*, yaitu upacara peresmian penghulu baru sebagai pengganti penghulu lama yang sudah meninggal. Kadang-kadang upacara ini dilaksanakan secara bersamaan oleh beberapa kaum (suku) yang ada pada suatu *nagari*. Pelaksanaan upacara Batagak Pangulu diadakan di lapangan terbuka. Kehadiran penyajian *Talempong Pacik* dalam konteks upacara ini bukanlah sebagai bagian dari upacara, tetapi berperan sebagai hiburan untuk memeriahkan upacara, karena kesan musikal *Talempong Pacik* ialah membangun suasana ceria dan gembira. Dalam konteks di atas perjalanan atau perarakan setiap rombongan penghulu baru yang datang dari rumah gadangnya masing-masing adalah diiringi dengan bunyi-bunyian *Talempong Pacik* sampai ke tempat pelaksanaan upacara; begitu juga suasananya ketika perjalanan pulang dari tempat upacara tersebut.

2. Upacara *Perarakan Panghulu Baru* merupakan suatu kegiatan untuk memperkenalkan seorang penghulu baru kepada khalayak ramai dengan harapan bahwa gelarnya dipanggil oleh masyarakat karena dia telah didahulukan selangkah, dan ditinggikan seranting untuk memimpin masyarakat kaumnya sendiri. Penghulu baru ini diarak pada ruas jalan utama di kampung dan ke pasar oleh beberapa orang pengikutnya yang mengenakan pakaian adat. Selama dalam perjalanan, kelompok prosesi ini dimeriahkan dengan bunyi-bunyian *Talempong Pacik* oleh musisi tradisional dari kaumnya sendiri.

3. Upacara *Helat Perkawinan* ialah sebuah upacara yang sakral bernilai suci terhadap sepasang penganten yang telah bersetuju membangun rumah tangga mereka. Penyajian bunyi-bunyian *Talempong Pacik* selalu dihadirkan pada setiap pelaksanaan upacara ini di rumah masing-masing para penganten. Bahkan sekaligus ensambel musik trasional ini berfungsi untuk memeriahkan suasana perarakan pasangan penganten pergi ke rumah mertuanya.

Konteks acara sosial yang dimeriahkan dengan bunyi-bunyian *Talempong Pacik* ialah:

1. Kegiatan *Sabik-iriak* (panen padi) yaitu suatu kegiatan memanen padi pada sawah milik salah seorang keluarga *saparuik* yang dikerjakan secara bersama-sama oleh kaum lelaki saja. Pada waktu iring-iringan para pekerja berangkat

dari rumah menuju sawah, maka di sini *Talempong Pacik* dimainkan. Begitu juga pada saat istirahat bekerja kembali bunyi-bunyian *Talempong Pacik* memberikan suasana ceria dan gembira sebagai hiburan letihnya bekerja. Setelah selesai sabik-iriak (panen) maka kembali tingkah *Talempong Pacik* memberikan suasana ceria/gembira mengiringi iring-iringan para pekerja mengangkut --memikul dengan bahu atau menjujung di atas kepala—. menuju rumah keluarga pemilik sawah.

2. Kegiatan *Gotong Royong Jalan Kampung*. Biasanya setiap akan masuk bulan Ramadhan masyarakat kampung mengadakan kegiatan gotong royong membersihkan jalan kampung. Tujuannya adalah agar lebih senang perjalanan masyarakat menuju rumah ibadah untuk bersembahyang tarwih, dan tadarus bersama. Dalam konteks kerja gotong royong inilah Talempong Pacik memberikan hiburan sebagai perintang lelahnya masyarakat bekerja.

3. Kegiatan *Gotong Royong Menggali Tali-bandar* (pengairan sawah). Biasanya setiap akan melakukan turun ke sawah, maka masyarakat kampung turun bergotong royong membersihkan tali bandar terlebih dahulu. Tujuannya adalah agar pengairan sawah menjadi lancar sehingga pertumbuhan padi di sawah tidak terganggu. Dalam konteks kerja gotong royong tali bandar ini, kehadiran bunyi-bunyian Talempong Pacik juga memiliki nilai tambah terhadap motivasi bekerja masyarakat.

4. Acara *Penyambutan Tamu Nagari* dan Memeriahkan Upacara 17 Agustus. Biasanya hampir semua kelompok *Talempong Pacik* ikut tampil memeriahkan kedua acara ini.

Selanjutnya konteks pertunjukan randai dan tari-tarian tradisional juga memerlukan keterlibatan *Talempong Pacik*, sebagaimana uraian berikut:

1. Acara *Pertunjukan Teater Tradisional Randai* merupakan salah satu hiburan primadona oleh masyarakat Minangkabau di desa-desa (kampung). Pada sore hari sebelum malam pertunjukannya, selalu diawali terlebih dahulu dengan pemberitahuan kepada khalayak ramai. Di sini para tokoh primadona randai diarak dengan mobil keliling kampung, di mana perarakan ini diiringi dengan *Talempong Pacik*; artinya dalam aktivitas ini *Talempong Pacik* berfungsi sebagai sarana pemberitahuan. Begitu juga sewaktu para pemain randai berarak dari rumah tempat menukar kostum menuju lokasi tempat pertunjukan adalah juga diiringi dengan bunyi-bunyian *Talempong Pacik*. Selanjutnya *Talempong Pacik* juga disajikan pada waktu istirahatnya permainan randai.

2. Acara *Pertunjukan Tari-tari Tradisional* pada berbagai konteksnya. Tari-tari yang mesti bermitra dengan komposisi musik *Talempong Pacik* di antaranya tari piring, tari sewah, dan tari galombang. Di sini bunyi-bunyian *Talempong Pacik* berperan sebagai background ritmis saja, karena tari-tarian tradisional ini hanya memerlukan dukungan rasa aksen dan suasana musikal dari ensambel *Talempong Pacik*; artinya motif-motif gerak tari tidak terikat

secara penuh dengan garapan motif-motif ritmis dan melodi dari bangunan komposisi musik *Talempong Pacik* tersebut.

Talempong Duduak

Ensambel musik *Talempong Duduak* adalah salah satu jenis musik perkusi melodis *talempong* tradisional Minangkabau yang dimainkan dengan posisi duduk bersila atau bersimpuh. Alat musik *talempong*nya terletak di atas dua utas rentangan tali pada standar kayu (sebuah kotak persegi panjang) yang tersusun dari kiri ke kanan secara bersaf dan dimainkan dengan tangan yang bergerak secara horizontal.

Kotak itu dianalogikan oleh masyarakat sebagai sebuah rak yang digunakan untuk tempat meletakkan surat "Kaji Alif" oleh anak-anak belajar mengaji (*Iqra'*) di surau, atau digunakan sebagai tempat meletakkan Kitab Suci Al-Qur'an bagi orang-orang dewasa yang sedang membacanya. Alat ini bernama *rea* (*rehal*: bhs. Melayu).

Genre *talempong duduak* yang kadangkala disebut *talempong rea* ini hanya dijumpai di beberapa *nagari* dalam wilayah budaya Minangkabau, misalnya *talempong unggan* dari daerah Unggan, *talempong gandang oguang* di nagari Sialang dan sekitarnya, *talempong paninjauan* di Maninjau, *talempong gandang lasuang* di nagari Sikapak dan sekitarnya, dan lain-lain. Pendukungnya cenderung terbatas pada masyarakat di sekitar lokasi genre musik *talempong duduak* saja. Artinya, mayoritas masyarakat Minangkabau tidak merasa memilikinya, sebagaimana mereka merasa memiliki *Talempong Pacik*.

Penggunaan istilah *talempong duduak* sebagai sebutan salah satu genre *talempong* di Minangkabau lebih ditujukan sebagai pembeda antara dua konsep musikal yang berlainan. *Talempong Pacik* lebih mengutamakan ostinato ritmis dengan teknik *interlocking*, dan *hocketing*, sedangkan *talempong duduak* lebih mengutamakan ostinato melodis.

Secara tradisional, kedua genre *talempong* dengan teknik permainan yang berbeda ini hanya disebut dengan perkataan *talempong* saja, sehingga nama ensambel itu tidak mengandung pengertian yang konsepsional. Jika para musisinya bermain musik *Talempong Pacik,* maka mereka akan menyebut aktivitasnya ini dengan *batalempong* (bermain musik *talempong*). Begitu juga bila musisinya bermain musik *talempong duduak*, maka mereka juga akan mengatakan kegiatannya ini *batalempong*. Kebiasaan penamaan seperti ini tentu saja kurang mendukung terhadap aspek pengkajian yang bersifat ilmiah.

Dengan demikian dapat disimpulkan, bahwa gambaran yang cukup nyata dari perbedaan kedua genre *talempong* tradisional Minangkabau itu berpedoman kepada cara memainkan instrumen utamanya *talempong* dan sekaligus membedakan bentuk musik yang dikandungnya. Jenis *telempong duduak* yang cukup dikenal, di antaranya :

a. Ensambel *talempong sikapak* yang hidup dan berkembang di beberapa desa di sekitar Kecamatan Pauh, Kabupaten Padang Pariaman, namun hingga sekarang hanya satu kelompok yang masih aktif. Kelompok musik ini

tinggal di kampung Padang Kunik, desa Sikapak, kecamatan Pauh. Para musisi *talempong sikapak* terdiri dari musisi wanita. Pada umumnya mereka berusia di atas 50 tahun.

b. Ensambel *talempong sitawa* terdapat di daerah Balahan Aia, Sungai Sariak, Kabupaten Padang Pariaman. Para musisinya juga terdiri dari wanita, namun kehidupannya sudah diancam kepunahan.

c. Ensambel *talempong paninjauan* terdapat di daerah Paninjauan tepi Danau Maninjau, Kecamatan Tanjung Raya, Kabupaten Agam. Para musisinya juga para wanita, dan masih aktif hingga sekarang.

d. Ensambel *gandang aguang*, yang dikenal juga dengan ensambel *talempong sialang*, terdapat di daerah Muaro Peti dan sekitarnya, Kecamatan Kapua Sembilan, Kabupaten Lima Puluh Kota. Para musisinya terdiri dari laki-laki yang pada umumnya sudah lanjut usia.

e. Ensambel *talempong gandang oguang* yang terdapat di daerah Labuah Gunuang, Kecamatan Luhak, Kabupaten Lima Puluh Kota; yang juga dimainkan oleh laki-laki.

f. Ensambel *talempong oguang* di daerah Muara Lembu, Kecamatan Singingi, Teluk Kuantan; juga musisinya teridiri dari laki-laki.

g. Ensambel *talempong baroguang* yang terdapat di Teluk Kuantan, Riau yang memegang peranan penting pada upacara-upacara adat dan acara

keramaian Pacu Jalur di Teluk Kuantan, adalah juga dimainkan oleh musisi laki-laki.

h. Ensambel *talempong unggan* yang berasal dari desa Unggan, Kecamatan Sumpur Kudus, Kabupaten Sawahlunto Sijunjung. Kehidupan *talempong unggan* sebagai salah satu contoh musik dari genre ensambel *talempong duduak* dekat dengan kehidupan masyarakat agraris. Gejala yang menunjukkan pada fenomena ini adalah larangan adat memainkan musik dalam masa menuai tanaman padi di sawah. *Talempong* baru boleh dimainkan setelah memanen padi sebagai upacara syukuran atau selamatan, kecuali kalau masyarakat membutuhkan permainan *talempong* dalam upacara adat yang harus diselenggarakan pada masa panen.

Cukup bervariasi jenis alat musik yang dipakai oleh masing-masing jenis ensambel dalam klasifikasi *Talempong Duduak* Minangkabau, namun secara umum setiap jenis ensambel tersebut tetap menggunakan *talempong* sebagai alat musik utamanya. Jumlah *talempong* yang digunakan secara umum oleh kelompok-kelompok *Talempong Duduak* adalah lima buah *talempong* yang didukung oleh alat musik aguang (gong) dan alat musik gendang sebagai pendukung komposisinya.

Alat-alat musik pendukung *talempong* lainnya (gendang, dan gong) dianggap sebagai pengiring dan pengatur tempo. Jenis dan ukuran alat musik pengiring ini cenderung tidak sama antara satu kelompok dengan yang lainnya. Perbedaan yang terjadi sudah merupakan tradisi dimana musik itu tumbuh dan berkembang.

Keberagaman alat musik pengiring yang digunakan oleh beberapa kelompok *Talempong Duduak* sekaligus menjadi ciri visualnya.

Suatu teknik permainan yang efektif ditemui dalam genre *talempong duduak*, pemikiran seniman tradisional terhadap penempatan nada-nada tertentu dapat dipahami sebagai upaya meringankan kerja kedua tangan dalam melahirkan melodi. Bilamana tangan kiri harus bekerja keras melahirkan melodi tertentu dengan posisi *talempong* sesuai dengan urutan yang digunakan untuk lagu-lagu sebelumnya, maka pemikiran yang sangat sederhana adalah dengan menukar letak alat musik itu pada posisi lain sehingga sebagian fungsi tangan kiri dapat digantikan oleh tangan kanan.

Teknik yang efektif dan efisien ini sangat menguntungkan dalam penciptaan lagu-lagu baru, mengulangi pola permainan yang relatif sama dengan perubahan posisi *talempong* yang pada prinsipnya dapat melahirkan lagu baru. Perubahan letak alat musik itulah yang melahirkan gerak melodi yang berbeda dengan sebelumnya, walaupun pola permainannya relatif sama.

Posisi alat musik yang demikian cukup membantu para musisi memainkan melodi, terutama memudahkan mereka menjangkau nada yang lebih tinggi dan dapat mengatur kecepatan (tempo) dengan mudah. Misalnya: bila memainkan gerak melodi dari nada satu ke nada empat atau lima, dapat memanfaatkan kedua belah tangan (tangan kiri dan kanan) karena posisi alat musik terletak pada posisi dekat dari jangkauan.

Pada umumnya, genre *talempong duduak* selalu diiringi oleh alat-alat musik perkusi seperti gendang dan gong, gendang dan *lasuang*, dan gendang serta *bell* (berasal dari botol atau lempengan besi). Pada umumnya permainan satu atau dua buah gendang terkait dengan ritme melodi *talempong*, lebih dari itu ia berfungsi mempertegas ritme itu. Sedangkan satu atau dua buah gong (*aguang*) yang digunakan dalam ensambel *talempong duduak* biasanya memberi aksentuasi pada siklus ritmik atau memperkuat ritme gendang.

Fungsi gendang pada genre *talempong duduak* hampir sama dengan fungsi gendang pada *Talempong Pacik*, hanya jumlah alat musik ini yang berbeda. Fungsi gendang pada *talempong duduak* sebagai pengiring melodi *talempong*, sebagian dari kelompok-kelompok *talempong duduak* menggunakan dua buah gendang mengikuti pola ritme melodi *talempong*, dan kelompok-kelompok lainnya menggunakan satu atau dua buah gendang hanya mengiringi melodi dengan pola-pola ritme konstan. Fungsi gendang sebagai pengiring melodi *talempong* dalam bentuk ritme konstan biasanya menggunakan sebuah gendang, sedangkan fungsi gendang mengiringi ritme melodi *talempong* biasanya menggunakan dua buah gendang (terdiri dari ritme konstan dan variabel).

Selain dari gendang, alat-alat musik lain sebagai kelengkapan ensambel *talempong duduak* yang berfungsi mengiringi melodi *talempong* cukup beragam, ada yang menggunakan satu atau dua buah gong, dan ada pula yang menggunakan lesung (*lasuang*), dan botol. Alat musik gong, selain berfungsi memberi tekanan terhadap batas-batas siklus ritmis pada ensambel *talempong gandang oguang*, pada

kelompok tertentu seperti dalam ensambel *talempong unggan* alat musik gong berfungsi memberi tekanan pada aksentuasi ritme gendang.

Alat musik pengiring yang agak spesifik adalah lesung dan botol, permainan lesung hadir dalam ensambel *talempong gandang lasuang* memperkuat ritme gendang dan melodi *talempong*. Dalam hal ini, ritme lesung sejalan dengan ritme gendang serta melodi *talempong*. Alat musik botol yang digunakan dalam ensambel *talempong paninjauan* lebih bersifat pengatur tempo, sedangkan gong memberi tekanan pada ritme gendang.

Genre *Talempong Duduak ini* menempati posisi yang cukup penting pada masing-masing masyarakat pendukungnya, terutama kehadirannya dalam upacara adat. Walaupun yang mempunyai hajat (penyelenggara) hanya satu keluarga, tetapi setiap pelaksanaan upacara adat selalu melibatkan masyarakat desa. Seseorang yang menyelenggarakan upacara adat tanpa menyajikan musik *talempong* dianggap tidak memakai adat, sesuai dengan ketentuan normatif yang telah dilaksanakan secara turun-temurun.

Upacara adat yang selalu menggunakan musik *talempong* adalah: upacara syukuran setelah panen, upacara perkawinan, upacara pengangkatan *panghulu*, khitanan, dan penyambutan tamu.

Penggunaan musik *talempong* dalam upacara adat tersebut merupakan upaya menjaga kesinambungan kebudayaan yang mengandung nilai-nilai kebersamaan. Munculnya perasaan memiliki nilai-nilai dimaksud bagi masyarakat --terutama

penyelenggara upacara-- dianggap telah memakai jalan adat.

Selain kegunaan musik *talempong* seperti di atas, masyarakat desa juga memakainya dalam kehidupan sehari-hari, (kecuali pada masa menuai padi) sebagai pengisi waktu dan latihan bagi remaja-remaja putri. Kegiatan itu harus dilakukan di dalam rumah, kadangkala didampingi oleh musisi senior sebagai guru mereka bermain musik. Alat musik yang digunakan bukan *talempong* perunggu, tetapi *talempong* yang dibuat khusus untuk digunakan dalam konteks ini yaitu *talempong kayu* yang dilaras sesuai dengan tangga nada *talempong* perunggu.

Tradisi melodi musik *Talempong Duduak* secara umum berbentuk ostinato melodis yang diiringi oleh beberapa alat musik sebagai pendukung dalam bentuk ostinato ritmis. Dua orang pemain *talempong* terdiri dari seorang memainkan ostinato melodis dan seorang lainnya memainkan ostinato ritmis. Permainan kedua orang itu akan menghasilkan ostinato melodis, di mana bagian ostinato ritmis cenderung melatarbelakangi ostinato melodis. Pada bagian-bagian tertentu salah satu nada dari dua nada yang dimainkan sebagai ostinato ritmis berfungsi juga membantu permainan melodi bagi pemain ostinato melodis. Pola-pola melodi pendek yang diulang-ulang berlangsung selama dikehendaki oleh para pemainnya, biasanya lima sampai sepuluh menit.

Misalnya, lagu-lagu yang masih dimainkan oleh kelompok musik *Talempong Unggan* terdiri dari tiga jenis lagu, masing-masing lagu *lamo* (lagu lama), lagu *buek-buek* (lagu yang digubah para musisi), dan *lagu baru*. Jenis lagu *lamo* pada

dasarnya mengacu pada lagu-lagu yang mengandung sejarah seperti misalnya lagu "Pararakan Kuntu", "Tanjuang Bolik", dan "Singingi". Jenis lagu *buek-buek* merupakan kduduaksi para musisi berdasarkan pengalaman dan pemahamannya secara musikal seperti lagu "Cancang Taredek Jadi Ukia", "Samalam Di Loban", dan "Muaro Peti". Jenis lagu *baru* merupakan repertoar lain yang dibawakan dengan teknik permainan *Talempong Unggan* seperti lagu-lagu dari repertoar *dendang darek*, lagu pop daerah, dan lain-lain. Contoh lagu *baru* di antaranya ialah misalnya: "Kelok Sambilan", "Tak Tontong", dan "Kutang Barendo", dan lain sebagainya.

Pola ritme gendang terdiri dari dua jenis, yaitu pola ritme gendang *pambao* dan pola ritme gendang *peningkah.* Pola ritme *pambao* diisi oleh pola ritme *paningkah* sehingga terjadi jalinan bunyi gendang yang dianggap menarik. Sedangkan pola ritme gong hanya berupa satu motif saja yang berulang-ulang.

Bagaimanapun juga, proses modernisasi telah melanda seluruh kehidupan masyarakat Minangkabau yang telah menciptakan nilai-nilai baru yang diperkuat oleh program wajib belajar bagi semua anak-anak di *nagari-nagari.* Maka tercipta pergaulan baru yang cenderung meminimalkan beberapa norma-norma kewanitaan dalam konteks adat setempat. Namun begitu, terdapat juga berita yang menggembirakan. Ternyata masih ada kelompok-kelompok masyarakat tradisi yang berupaya mempertahankan norma-norma dimaksud di atas. Contohnya, masyarakat desa Unggan yang terletak di daerah rantau Minangkabau sebelah Timur. Sejauh ini masih ada usaha para musisi seniornya untuk mewariskan kemahiran bermain *Talempong Unggan* tersebut kepada anak-anak dan remaja

wanita, baik di rumah masing-masing atau berkumpul di gedung-gedung sekolah dasar untuk melakukan latihan dan mengapresiasi musik *talempong* tradisional mereka.

Secara umum, akibat perubahan konsep sosial yang terjadi dalam kehidupan masyarakat, masih belum tampak usaha dari pejabat-pejabat seni-budaya yang berwenang untuk menyikapi sistem pewarisan musik genre *Talempong Duduak* agar tetap bertahan dalam konteks penampilan yang sesuai dengan perubahan kehidupan masyarakat Minangkabau dewasa ini. Agaknya, dalam hal ini tentu diperlukan transformasi pewarisan musik tersebut dan menciptakan kegiatan-kegiatan baru yang kelak menjadi kebutuhan masyarakat bersangkutan.

Begitu juga keadaannya musisi laki-laki pada ensambel *Talempong Gandang Aguang* dan *Talempong Talang Maua* dari Luhak Limo Puluah. Dalam wilayah *luhak* yang sama belum ditemui lagi regenerasi musisinya sebagaimana yang terjadi pada masyarakat desa Unggan di atas. Alasanya, musisi yang aktif sekarang ini umumnya sudah berusia di atas 50 tahun. Sebetulnya kaum laki-laki sebagai musisi genre *Talempong Duduak* sangat dibutuhkan masyarakat setempat untuk memenuhi berbagai keperluan upacara-upacara ada. Seni ini juga diperlukan pihak pemerintah untuk memeriahkan, dan meresmikan suatu lembaga, kantor, dan penyambutan tamu-tamu khusus, serta diperlukan untuk mengisi kegiatan-kegiatan seni-budaya dewasa ini. Umpamanya ensambel *Talempong Talang Maua* bersedia diundang ke luar daerah budayanya untuk memeriahkan berbagai upacara, atau acara resepsi di Kota Payakumbuh, Bukittinggi, Batusangkar, dan lain-lain.

Keberadaan ensambel genre *Talempong Duduak* tersebut di *nagari* masing-masing sebagai pendukung upacara adat, seperti misalnya upacara *Batagak Pangulu* (Pengangkatan *Panghulu*), *Jalang-manjalang* (saling berkunjung dalam adat), *Alek Nagari* (Keramaian Nagari) tidak memberi pengaruh terhadap minat para generasi muda untuk mempelajari musik tersebut. Memang ternyata tidak satupun anak muda sebagai musisi kelompok tersebut, dan juga tidak ada kelompok pewaris yang siap menggantikan kedudukan musisi-musisi lanjut usia itu. Melihat keadaan seperti ini, sungguh cukup beralasan sering didengar keluhan-keluhan dari para musisi kedua kelompok musik di atas tentang kekwatirannya yang mendalam akan punahnya genre *Talempong Duduak*.

Perubahan pernah terjadi pada tahun 1950 – 1960-an oleh seniman-seniman musik yang tinggal di kota-kota seperti Bukittinggi, Padang, Payakumbuh, dan lain-lain. Perubahan mengarah pada pembentukan orkestrasi, dan dalam konteks ini, musik *talempong* hadir sebagai "tempelan" saja. Namun kemudian muncul ciptaan ensambel *talempong* yang dianggap baru, ketika itu dimotori oleh Yusaf Rahman dan kawan-kawan. Ensambel *talempong* ini diciptakan atas dasar musik diatonis dengan memanfaatkan kaidah harmoni tonal ala Barat, sedangkan lagu-lagu yang dibawakan berupa lagu-lagu (*dendang*) tradisi Minangkabau dan lagu pop Minang.

Sungguhpun begitu, segi perkembangan genre musik *Talempong Duduak* ternyata tidak menggembirakan sama sekali. Regenerasi (pewarisan) musik tradisional itu relatif macet. Perubahan pola kehidupan di kampung-kampung

atau *nagari* yang terjadi selama ini dapat dianggap sebagai salah satu penyebab terjadinya kemacetan proses pewarisan secara tradisional. Perkembangan berbagai sisi kehidupan masyarakat pendukungnya yang cenderung mengacu pada konsepsi modern –terutama pengaruh perkembangan teknologi dan informasi - yang telah merasuk sampai ke *nagari-nagari* di seluruh pelosok Minangkabau mengakibatkan semakin punahnya proses regenerasi pewarisan genre *Talempong Duduak.*

Dari sudut fungsional, peristiwa-peristiwa tradisi penyajian genre *Talempong Duduak* telah digantikan oleh berbagai kegiatan-kegiatan lain, baik yang bersifat musikal seperti *keyboard* maupun yang bersifat nonmusikal seperti televisi. Tidak banyak lagi anak-anak dan remaja perempuan yang memanfaatkan waktu luang di rumah mereka dengan melakukan tradisi belajar atau menikmati musik *Talempong Duduak*, maupun berlatih dengan alat musik *talempong kayu* sebagai pengganti *talempong.*

Pada umumnya mereka cenderung pada kegiatan-kegiatan ekstra yang berkaitan dengan pendidikan di sekolah-sekolah formal atau kegiatan ekonomi, dan kegiatan sosial masyarakat. Selain ini, memang norma adat yang pernah menjadi filter gerak-gerik kaum wanita sebagai penghuni rumah atau *limpapeh rumah nan gadang* dalam masyarakat Minangkabau mulai ditinggalkan karena tuntutan kemajuan zaman.

Perkembangan kemudian, permainan talempong duduak sudah jauh berubah dari tradisinya. Seperti yang dilakukan Islamidar, beliau tidak menetapkan alat-alat iringan untuk melodi *talempong*, bisa diiringi oleh alat-alat musik tradisional dan

bisa pula diiringi oleh alat-alat musik elektronik. Apabila dalam konteks terkait dengan acara-acara adat beliau menggunakan alat-alat musik tradisional, dan jika untuk kebutuhan yang lain seperti iringan tari, instrumentalia, mengiringi dendang-dendang Minangkabau maka beliau sering menggunakan alat-alat musik elektronik.

Penutup

Dewasa ini kehidupan musik tradisional Talempong Pacik dan Talempong Duduak di *nagari-nagari* Minangkabau sudah semakin menyusut perkembangannya. Para empu atau seniman tua sudah banyak berguguran, sementara mayoritas generasi muda kurang berminat untuk mewarisi seni-seni tradisional, karena Talempong Pacik termasuk jenis kesenian yang tidak komersil.

Kondisi di atas diperumit lagi oleh karena tidak tersedianya kurikulum seni di Sekolah Dasar yang murid-muridnya sangat berpotensi menjadi kader-kader terampil dalam mewarisi repertoar kesenian tradisional. Punahnya seni-seni tradisional yang sarat dengan nilai alam lingkungan akan merugikan perkembangan psikologis para anak muda nantinya yang setiap hari didesak oleh nilai-nilai seni dari Barat; sebagaimana yang pernah diungkapan Sieber, bahwa sesuatu yang berkaitan dengan nilai budaya ialah penghias kehidupan sebagai usaha memperindah atau melengkapi dalam arti baik, sopan, maupun dengan arti tertentu.

Padang Panjang, Oktober 2013



Asrul Datuak Kodoh, tokoh yang menekuni kesenian Sijobang

ASRUL DATUAK KODOH
(MAESTRO KESENIAN SIJOBANG)

I. Latar Belakang dan Pengalaman

Asrul bergelar Datuak Kodoh (Asrul Dt. Kodoh), lahir akhir tahun 1952 di kampung Sungai Talang, nagari Guguak, Kecamatan Payakumbuh, Kabupaten Lima Puluh Koto, Sumatera Barat. Oleh karena orang tuanya sebagai petani, maka semenjak kecil hingga remaja Asrul hanya bekerja sebagai penggembala sapi dan petani, serta semasa ini belum lagi memiliki perhatian terhadap kesenian tradisional yang ada di kampungnya.

Sekitar tahun 1970-an beliau melangsungkan pernikahan semasa profesinya masih sebagai petani sawah dan menanam tembakau di ladang. Ternyata setelah menikah ini pulalah timbulnya keinginan untuk belajar seni tradisional, terutama seni tutur Sijobang dan teater tradisional Randai. Selain itu, Asrul juga menguasai seni vokal dendang tradisional Minang, dendang Randai, musik tradisional talempong, bermain gendang, rapai, dan sebagainya.

Siklus kehidupan Asrul dalam kegiatan Sijobang, yaitu malam pergi memenuhi undangan bersijobang yang penyajiannya mulai jam 20.00 WIB (sesudah shalat Isya) sampai jam 4.30 (sebelum masuk waktu shalat Subuh), dan sesudah melakukan shalat Subuh langsung pulang ke rumah isteri di Sungai Talang. Sesampai di rumah Asrul menyempatkan tidur sekitar satu jam, dan selesai sarapan pagi langsung pula melakukan kerja rutin sebagai petani di sawah atau di ladang, begitu seterusnya hingga tahun 2013 sekarang ini.

Sekarang Asrul hidup dengan dua isteri. Isteri pertama tinggal di dusun Sungai

Talang, Kecamatan Payakumbuh bersama tiga orang anaknya. Sementara isteri kedua tinggal di nagari Simpang Sigiran bersama anak-anaknya (anak tiri Asrul). Di samping profesi sebagai Tukang Sijobang, Asrul tetap bertani padi, cabe, dan kebun getah (karet) bersama isteri tuanya, sedangkan di rumah isteri muda adalah bertani padi, dan coklat. Asrul mengatakan: "Pada dasarnya dia tidak memiliki harta warisan sawah atau ladang dari neneknya; tetapi berkat kesungguhan berusaha, baik sebagai Tukang Sijobang, maupun sebagai petani, akhirnya atas izin Tuhan YME dia telah diberi rezeki untuk kebutuhan sandang dan pangan isteri dan anak-anaknya, baik berupa rumah, sawah, ladang dan sebagainya.

Alhasil, Asrul mengucapkan 'Alhamdulillah' sebagai ungkapan syukur kepada Tuhan YME atas rahmat dan nikmat yang telah diraihnya sebagai buah hasil perjuangannya yang boleh dikatakan 'nekad' menempuh masa yang cukup panjang. Dewasa ini, melalui hasil usaha bersijobang, berandai, dan bertani, Asrul telah dapat membangun rumah sederhana untuk isteri, serta membiayai sekolah anak-anaknya hingga berhasil.

Salah satu cita-citanya yang cukup kontroversial ialah walaupun dia seorang seniman tradisional di kampung, tetapi dia mengingini anaknya bisa berprofesi sebagai ulama (ustadz), bukan mewarisi kesenimannya, dan ternyata obsesinya ini tercapai. "Alhamdulillah dengan izin Tuhan YME, anak laki-laki saya yang sulung telah berprofesi sebagai Ustadz di daerah Sungai Rumbai sekarang ini; bahkan anak bungsu bersama isteri pertamanya juga sedang kuliah di IAIN Imam Bonjol, Padang. Begitulah penghidupan saya," kata Asrul menutup pembicaraannya.



Asrul Dt. Kodoh, Tukang Sijobang

II. Totalitas

Sijobang dipelajari Asrul Dt. Kodoh dari Pak Munin yang tinggal di daerah Kuranji, yaitu seorang Tukang Sijobang terkenal sekitar 1970-1980-an di daerah

Kabupaten Lima Puluh Koto. Sedangkan untuk latihan randai, dia bergabung dengan kelompok randai Saedar Janela yang berdomisili di kampungnya Sungai Talang. Asrul mengaku, bahwa sungguh cukup berat mempertimbangkan dan memperjuangkan antara bakat seni dan tanggung jawab terhadap ekonomi keluarga, karena bakat yang menggebu-gebu ini muncul setelah memutuskan untuk membangun rumah tangga.

Menurut pengakuannya, bahwa beliau cukup lama belajar Sijobang sampai mahir manyajikan seni tutur Sijobang tersebut. Salah satu hal yang paling sulit untuk mahir bersijobang adalah menghafal teks kaba (cerita) Anggun Nan Tungga yang terdiri dari tujuh episode cerita dengan durasi pertunjukan selama minimal tujuh malam. Asrul menerapkan empat kiat proses atau strategi belajar untuk penguasaan ketrampilan kesenian Sijobang sebagaimana berikut:

1. Berlatih memahami kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang secara globaI, dalam arti mengetahui episode-episodenya secara berurut dari awal sampai akhir.

2. Berlatih memahami alur setiap episod.e lengkap dengan konflik-konfliknya secara terperinci.

3. Berlatih melahirkan dialog-dialog kaba dengan kalimat-kalimat prosa berirama dan kalimat sastra Minangkabau dalam bentuk ungkapan adat, pepatah dan petitih, ungkapan bahasa klise, dan pantun. Tahapan ketiga ini merupakan tingkat latihan yang paling berat, karena si calon Tukang

Sijobang harus menghafal dialog-dialog kaba Anggun Nan Tungga yang diperlukan untuk delapan sampai tujuh belas malam pertunjukan.

4. Latihan musik (melodi lagu dan ritem pengiring) yang diperlukan oleh suasana kaba. Sebetulnya melodi lagu dan ritem pengiring lagu dari pukulan kotak korek api itu tidak pernah dipelajari secara khusus kepada guru, tetapi diperoleh berdasarkan pengalaman selama magang dengan guru. Melalui pengalaman itu dengan sendirinya lagu dan ritem pengiringnya dapat ditiru oleh calon Tukang Sijobang. Masalah musikologis yang penting dipelajari calon Tukang Sijobang kepada guru ialah sistem meletakkan masing-masing lagu sesuai dengan tuntutan suasana kaba, karena penyajian setiap lagu Sijobang harus sesuai dengan karakter atau suasana dari masing-masing plot dan konflik kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang.

Asrul tidak mengenal lelah dalam proses pematangan ketrampilan Sijobang, bahkan mengesampingkan sama sekali tentang rasa malu terhadap orang lain demi untuk tercapainya tekad menguasai kesenian Sijobang. Pada waktu sedang sarapan di kedai kopi, sering teman-temannya menantang Asrul untuk bersijobang: "Basijobang seketek, As! Katanya (bersijobang sedikit, As!); maka langsung dikabulkan oleh Asrul tanpa dibayar, atau kadang-kadang ada teman yang membayarkan segelas kopi saja.

Selama dua tahun pertama Asrul betul-betul konsentrasi menghafal teks kaba Anggun Nan Tungga beserta melodi dendangnya, kapan saja siang atau malam,

dan dimana saja (rumah, sawah, ladang, dalam wc, atau di lapau kedai kopi), baik di kala sendirian atau di hadapan orang banyak tanpa mengenal malu tetap latihan Sijobang. Oleh karena Asrul melakukan sistem belajar atau menghafal teks dan lagu Sijobang secara total tanpa mengenal waktu dan malu, sampai-sampai dia pernah dibilang tenggen atau gila oleh masyarakat Sungai Talang; bahkan ada pula seseorang yang langsung mempengaruhi orang tuanya agar melarang Asrul itu belajar kesenian tradisional Sijobang.

Berdasarkan hasutan dari masyarakat tersebut, maka pernah Asrul disuruh berhenti dari latihan bersijobang oleh Ayahnya; bahkan dia pernah bilang bahwa Asrul akan rusak otak/akalnya (gila) kalau tetap bersijobang di mana-mana, dan tidak mungkin kamu akan menjadi 'Tukang Sijobang" nantinya. Lantas tekanan ini ditanggapi secara bijak oleh Asrul dan mengatakan kepada Ayahnya, bahwa: "Tidak ada masalah Yah, saya masih normal, berkesenian Sijobang ini tidak akan mengganggu akal pikiran saya" tandasnya.

Kemudian Asrul membuktikan tekad dan usahanya sampai dia betul-betul menguasai ketrampilan kesenian Sijobang, baik dari aspek melodi lagu ataupun dari segi teks kaba (cerita) Anggun Nan Tungga Magek Jabang sebagai satu-satunya teks cerita kesenian sijobang yang bisa disajikannya selama tujuh malam pertunjukan. Dampaknya, pada awal tahun 70-an mulailah seniman Asrul diundang oleh masyarakat di daerah Sungai Talang khususnya, dan masyarakat Kabupaten Lima Puluh Koto umumnya untuk mengisi acara atau upacara-upacara adat dan upacara agama dalam rangka memeriahkan acara atau upacara-upacara tersebut.

Tukang Sijobang Asrul dituntut menguasai teks kaba tersebut tanpa ragu dengan ungkapan bahasa sastra klasik Minangkabau yang mengandung makna-makna simbolis yang penting dalam kehidupan masyarakat Minangkabau yang ideal. Dia juga menguasai tujuh macam lagu khas Sijobang yang berbeda dengan karakter dendang-dendang Minangkabau lainnya, yang pilihannya secara spontan disesuaikan dengan bangunan suasana yang muncul dalam perjalanan suasana alur cerita Anggun Nan Tungga.



Di samping profesi sebagai Tukang Sijobang, Asrul tetap bertani padi, cabe, dan kebun getah (karet)

III. Penghargaan

Sekitar tahun 1975-an datang ke daerah Kuranji dan Sungai Talang seorang peneliti Sijobang dari Inggris bernama Nigel Phillips yang bertujuan untuk mengangkat materi seni tutur Sijobang sebagai materi disertasinya dalam menyelesaikan kuliah Phd-nya di London. Pak Munin di simpang Kuranji (guru Sijobang Asrul) dan Asrul di Sungai Talang merupakan informan utama dari Nigel Phillips ini. Setelah Nigel Phillips berhasil mempertahankan hasil penelitiannya dalam bentuk disertasi di hadapan profesor-profesor pengujinya di Inggris, maka disertasinya itu diterbitkan dalam bentuk buku dengan judul "*Sijobang: Sung Narrative Poetry of West Sumatra.*"

Selanjutnya, disebabkan sangat tertariknya Nigel Phillips terhadap kesenian tutur Sijobang, maka beliau membawa Asrul ke London dan merekam penyajian Sijobang secara lengkap untuk membawakan semua episode kaba (cerita) Anggun Nan Tungga Magek Jabang yang berjumlah sebanyak 64 buah kaset recorder berdurasi C 60. Kemudian sekitar tahun 1990-an Asrul pernah pula diundang oleh mahasiswa Indonesia di Universitas Leiden, Belanda. Di sana juga dilakukan perekaman sajian seni Sijobang oleh pihak universitas sebanyak 25 buah kaset C 60.

Pada tahun 1984 semasa pemerintahan Orde Baru, Bidang Kesenian yang berada di bawah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Wilayah Sumatera Barat menyiapkan paket pertunjukan seni tradisional Minangkabau dalam bentuk 'paket inovatif' untuk ditampilkan di Taman Ismail Marzuki Jakarta. Bentuk

skenario paket ini digarap bersumber dari cerita Sijobang Anggun Nan Tungga Magek Jabang, tetapi diberi judul baru "*Mambangkik Batang Tarandam*" sesuai dengan tuntutan pesan dan kesan yang akan disampaikan dalam paket pergelaran yang mewakili etnik Minangkabau tersebut. Materi seni yang menjadi sumber garapan paket ini terdiri dari: kesenian Sijobang dari Sungai Talang (Kabupaten Lima Puluh Koto), kesenian Luambek dari Tarok Lubuk Bunta (Kabupaten Padang Pariaman), tari tradisional, serta musik tradisional hingga berbentuk sebuah paket pertunjukan seni Minangkabau. Dalam acara inilah Asrul pertama kali bertemu dengan "Tom Ibnur' seorang koreografer Minangkabau yang berdomisili di Jakarta sebagai dosen tari Minang di Institut Kesenian Jakarta yang bersebelahan dengan Taman Ismail Marzuki.

Kemudian pada tahun 1987, Asrul berkenalan dengan Hajizar seorang mahasiswa Jurusan Etnomusikologi, USU Medan yang juga melakukan penelitian kesenian Sijobang untuk dijadikan skripsi yang berjudul "Studi Tekstual dan Musikologis Kesenian Sijobang: Kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang." Setelah Hajizar menjadi pegawai negeri (Dosen) di ASKI Padang Panjang, maka pada tahun 1991 membuat dokumentasi audio kesenian Sijobang Asrul sebanyak 54 buah kaset audio C 60. Salah satu tujuan Asrul mengabulkan permintaan Hajizar ialah agar kesenian Sijobang ini dapat pula dipelajari dan dikembangkan di kampus seni ASKI Padang Panjang tersebut.

Puncak prestasi dan penghargaan yang sangat diapreasiasi oleh Asrul Dt. Nan Kodoh salama bergelut dengan kesenian tradisional Minangkabau--terutama

Sijobang dan Randai--ialah kesempatan pertunjukan kesenian Sijobang di Taman Ismail Marzuki bersama Tim Bidang Kesenian Sumatera Barat tahun 1984, dan penampilan Randai Saedar Janela dari Sungai Talang di Teater Arena TIM dalam rangka peringatan 25 Tahun Taman Ismail Marzuki atas dasar kontribusi koreografer Tom Ibnur pada tahun 1993. Dengan demikian, melalui kereta kesenian Sijobang, Asrul sudah empat kali naik pesawat menempuh kota metropolitan Jakarta, hal yang tidak pernah dibayangkan sebelumnya, karena hidup sebagai orang miskin di kampung.

Dewasa ini, Asrul telah menjadi sesepuh kesenian musik tutur Sijobang khususnya dan kesenian tradisional Minangkabau umumnya. Beliau selalu melayani para mahasiswa, dosen, budayawan, antropolog, atau pun sosiolog yang melakukan penelitian tentang kesenian Sijobang yang telah ditekuninya selama berpuluh tahun. Kegamangan Asrul yang masih terpikirkan olehnya ialah masalah belum adanya generasi muda yang serius untuk mewarisi kesenian Sijobang tersebut.



Di samping profesi sebagai Tukang Sijobang, Asrul tetap bertani padi, cabe, dan kebun getah (karet)

IV. Re-generasi dan Harapan

Dewasa ini, ada dua orang Tukang Sijobang senior yang masih hidup, yaitu Asrul Dt. Kodoh (Tukang Sijobang Api-api) yang berdomisili di nagari Simpang Sigiran, Kecamatan Payakumbuh, Kabupaten Lima Puluh Koto, dan Tiup (Tukang Sijobang Kucapi) yang berdomisili di nagari Lareh Nan Panjang (Gadut), Kecamatan Luhak, Kabupaten Lima Puluh Koto. Berdasarkan pengamatan, hanya Asrul Tukang Sijobang Api-api yang mampu menuturkan tujuh episode kaba Anggun Nan Tungga. Seandainya kedua Tukang Sijobang ini meninggal sebelum dilakukan

pendokumentasian terhadap materi seni tutur Sijobang, maka dapat dipastikan lenyaplah warisan sastra-budaya seni tutur Minangkabau bersama senimannya.

Kaba Anggun Nan Tungga yang berfungsi sebagai teks sastra Sijobang yang disajikan dengan durasi 7 malam, adalah merupakan sebuah genre sastra besar yang belum disalin ke dalam bentuk tulisan. Sekarang disinyalir akan lenyap bersama meninggalnya seniman Sijobang yang telah tua. Dengan demikian, sangatlah bijaksana untuk segera diaktualisasikan ke dalam bentuk tulisan dan buku, sehingga bisa dimanfaatkan sebagai sumber kreativitas para seniman muda.

Musik tutur Sijobang yang pernah menjadi primadona masyarakat pendukungnya Kabupaten Lima Puluh Koto telah mengalami kemunduran drastis semenjak tahun 1990-an hingga sekarang. Dengan teralienasinya pertunjukan Sijobang, otomatis masyarakat pendukung Sijobang sudah kehilangan sumber ajaran moral yang sangat penting dalam pembentukan kepribadian generasi muda pendukungnya. Masalah seperti ini yang sangat dirisaukan atau dicemaskan oleh Asrul, dan merasa kasihan atas kepunahan Sijobang nantinya, karena kesenian Sijobang itu tidak begitu disukai lagi oleh masyarakat pendukungnya yang dulu begitu mencintai pertunjukan kesenian Sijobang. Apalagi generasi muda tidak ada yang berminat untuk mempelajari kesenian tutur Sijobang.

Pada sisi Tukang Sijobang tua ini, bahwa dia memiliki keprihatinan yang mendalam terhadap masalah tidak adanya generasi muda yang berminat mewarisi ketrampilan bersijobang. Dia sadar betul akan masalah nilai adat, agama, sosial,

dan nilai kepribadian tokoh Anggun Nan Tungga sangat ideal untuk pendidikan apresiasi generasi muda pendukungnya. Artinya Tukang Sijobang memiliki tanggung jawab untuk mensosialisasikan ajaran moral melalui garapan teks kaba Anggun Nan Tungga versi seni tutur Sijobang.

Sebetulnya Asrul yang telah menyandang gelar adat Datuak Kodoh dengan umur sekitar 60 tahun sudah ingin pensiun dari aktivitas bersijobang, tetapi oleh karena tidak ada muncul seniman Sijobang yang baru hingga sekarang, dan atas dasar hubungan pertemanan atau pergaulan segenerasi dengan masyarakat golongan tua pendukung kesenian Sijobang, maka Asrul masih menyanggupi setiap undangan bersijobang pada berbagai konteks upacara adat dan agama masyarakat nagari yang masih membutuhkannya.

Asrul menampik anggapan bahwa dia yang dianggap tidak mau mengajarkan kepada generasi muda, sebaliknya, tidak ada seorang pun generasi muda yang mau mempelajari kesenian Sijobang ini. Harapan ke depan Asrul yang penting adalah dalam rangka mengantisipasi hilangnya warisan seni-budaya yang berharga inilah Maestro Kesenian Sijobang Asrul Dt. Kodoh berharap adanya pihak pemerintah melakukan pendokumentasian seluruh materi seni Sijobang ini demi menghindari kepunahan karya sastra klasik kaba Anggun Nan Tungga dalam seni tutur Sijobang. Kemudian diiringi dengan preservasi terhadap lagu-lagu yang digunakan Tukang Sijobang untuk menuturkan naskah kaba tersebut. Repertoar lagu Sijobang memiliki spesifikasi khusus yang sangat berbeda dengan karakter dendang-dendang Minangkabau lainnya. Jenis-jenis lagu Sijobang ini juga akan

hilang bersama meninggalnya sang seniman Sijobang seandainya tidak dilakukan preservasi terhadapnya.

V. Sijobang: Kesenian Utama yang digeluti Asrul

Pengertian

Kesenian 'Sijobang,' sebuah seni tutur yang dilagukan (*sung-narrative*) dengan iringan sebuah 'kotak korek api' (Sijobang Api-api) yang dapat menimbulkan efek bunyi musik guncang (*rattle*), atau dengan iringan sebuah alat musik 'kucapi' (Sijobang Kucapi) yang bersifat melodis. Satu-satunya naskah kaba (cerita rakyat) yang dituturkan ialah 'Anggun Nan Tungga Magek Jabang.' Secara garis besarnya, kaba ini memiliki tujuh episode[1] cerita, dan setiap episode disajikan Tukang Sijobang selama satu malam.

Dilihat dari segi penampilan dan isinya, kesenian ini termasuk jenis seni tutur sastra lisan yang disampaikan secara bernyanyi. Semua dialog dalam setiap bagian cerita, dinarasikan secara berlagu oleh Tukang Sijobang. Masyarakat duduk bersama-sama di atas rumah menyimak penuturan kaba oleh Tukang Sijobang.

Hal yang menarik dalam kesenian ini, terletak pada alur kaba itu sendiri.

[1] Tujuh episode cerita Anggun Nan Tungga dalam seni tutur Sijobang, ialah: Conto Pamai, Ka Galanggang Nan Kodo Baha, Kapa Nan Tujuah, Ka Taluak Koto Tanau, Buruang Nuri, Madu Gombak, Ka Gunuang Ledang.

Kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang mengandung nilai-nilai falsafah hidup masyarakat Minangkabau; berisi ajaran adat Minangkabau dan ajaran-ajaran agama Islam yang disampaikan dengan bahasa Minangkabau yang puitis.

Materi teks kaba Anggun Nan Tungga dalam Sijobang dibangun dengan bahasa sastra klasik (pasambahan adat) Minangkabau yang dituturkan secara bernyanyi ini adalah membangun tiga aspek nilai yang penting, yaitu 1). Nilai falsafah kehidupan, seperti nilai adat-istiadat, nilai religius, nilai sosial, dan nilai kepribadian; 2). Nilai sastra yang bersumber dari bangunan bahasa teks penyampaian cerita; dan 3). Nilai musikal yang terungkap pada keindahan melodi lagu-lagu Sijobang dalam membawakan kaba tersebut. Ketiga aspek nilai ini yang menjadi sumber kegandrungan pendukungnya untuk selalu ingin menyaksikan pertunjukan Sijobang, sekaligus berfungsi sebagai sumber ajaran moral yang bisa menuntun tingkah-laku mereka dalam kehidupan bermasyarakat di nagari masing-masing.

Kehidupan Kesenian Sijobang

Dalam masyarakat Minangkabau segala tata-cara kehidupan sosial tidak bersumber dari aturan-aturan istana raja, tetapi masyarakat tetap memegang teguh ajaran adat yang telah diterima turun temurun. Adat tersebut pada mulanya bersumber dari falsafah kehidupan masyarakat itu sendiri, karena kebesaran Kerajaan Pagaruyung pada masa yang lalu tidak dapat mempengaruhi struktur adat Minangkabau.

Masyarakat Minangkabau tidak pernah mempunyai atau mengagungkan seni kraton (kerajaan). Berbagai jenis kesenian tradisional tumbuh di dalam beragam kelompok masyarakat sesuai dengan keadaan lingkungan daerah mereka masing-masing di AIam Minangkabau. Masyarakat Minangkabau di Luhak Limo Puluah Koto mempunyai kesenian tradisional yang disebut Sijobang. Masyarakat tersebut merasa bangga sebagai pemiliknya, karena hanya masyarakat Luhak Limo Puluah Koto yang memiliki kesenian Sijobang di Minangkabau.

Kesenian Sijobang sangat populer di daerah Luhak Limo Puluah Koto, Minangkabau. Pertunjukan Sijobang selalu didambakan masyarakat daerah tersebut, terutama untuk memeriahkan upacara-upacara yang berhubungan dengan adat Minangkabau dan agama Islam. Dengan demikian, kesenian Sijobang mempunyai fungsi hiburan yang penting di tengah masyarakat Luhak Limo Puluah Koto.

Orang yang bertindak sebagai Tukang Sijobang menuturkan kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang dengan melodi lagu yang digemari masyarakat. Menurut pendapat masyarakat Minangkabau di Luhak Limo Puluah Koto, kaba itu sendiri penuh mengandung ajaran-ajaran tentang norma adat Minangkabau, dan aturan-aturan agama Islam. Penuturan kaba sebagai sastra Minangkabau menggunakan dialek Payo Kumbuah yang menyentuh perasaan masyarakat Luhak Limo Puluah Koto.

Apabila dilihat dari segi materinya, maka kesenian Sijobang mengandung lima unsur penting. Kelima unsur tersebut ialah (1) kaba; 2) sastra; (3) ajaran

adat Minangkabau dan ajaran agama Islam; (4) tekstual yang meliputi berbagai aspek dari kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang, nilai-nilai yang terkandung di dalam kaba Anggun Nan Tungga versi Sijobang; dan (5) musikologisnya yang terakumulasi dalam sajian lagu-lagunya.

Dalam pertunjukan Sijobang, penonton selalu menuntut Tukang Sijobang agar tampil sempurna. Tuntutan ini semata-mata karena besarnya harapan penonton untuk bisa menyimak jalan cerita yang berkenaan dengan Anggun Nan Tungga Magek Jabang sebagai tokoh yang dikagumi. Seolah-olah segala gerak-gerik, tingkah laku tokoh tersebut dapat dijadikan sebagai panutan atau pedoman hidup mereka. Selain dari itu, tuntutan itu juga timbul karena uraian kaba tersebut mengandung ajaran-ajaran adat dan agama sebagai landasan falsafah hidup suku-bangsa Minangkabau.

Secara teknis seorang pemain Sijobang juga dituntut oleh penonton agar dapat menyanyikan beberapa macam melodi dengan vokal yang bagus. Cerita harus disampaikannya secara puitis, maksudnya cerita dibawakan dengan berlagu. Teks lagu Sijobang tidak sama dengan bahasa pergaulan masyarakat Luhak Limo Puluah Koto sehari-hari. Kenyataan yang ditemui di dalam teks lagu-lagu Sijobang, ialah penggarapan yang bervariasi sesuai dengan kebutuhan karakter dari masing-masing lagu yang dinyanyikan.

Dua gaya kesenian Sijobang yang populer ialah Sijobang yang diiringi dengan instrumen musik kucapi dan Sijobang yang diiringi dengan pukulan kotak korek api yang menghasilkan suatu motif ritmis tertentu. Karakter dua instrumen ini

sangat jauh berbeda, korek api lebih berfungsi ritmis dalam mengiringi lagu-lagu Sijobang, sedangkan instrumen musik kucapi berfungsi melodis terhadap lagu-lagu Sijobang. Sementara penyajian Sijobang yang pernah diiringi dengan alat musik gesek Rabab Darek adalah tidak begitu disukai oleh para penontonnya, sehingga tidak sempat berkembang dengan baik.

Sehubungan dengan hal di atas, masyarakat penikmat pun mempunyai dua kecenderungan untuk menyaksikan penampilan kesenian Sijobang. Ada golongan masyarakat yang semata-mata menyukai kesenian Sijobang yang diiringi kotak korek api; dan ada pula golongan masyarakat yang khusus menggemari lagu-lagu Sijobang yang diiringi dengan instrumen kucapi. Biasanya mereka memiliki kefanatikan tersendiri terhadap kesukaan mereka masing-masing. Golongan masyarakat yang suka dengan Sijobang yang diiringi dengan kotak korek api biasanya enggan untuk menyaksikan kesenian Sijobang yang diiringi dengan kucapi atau sebaliknya. Kedua pihak bebas memilih sesuai dengan apresiasi masing-masing.

Penggunaan instrumen musik kucapi untuk mengiringi lagu-Iagu Sijobang, dimulai oleh tukang Sijobang yang bernama Nurman sekitar tahun 1945. Ia melakukan percobaan-percobaan sendiri dalam mengembangkan kesenian Sijobang. Akhirnya ia berhasil menemukan teknik permainan kucapi yang baik untuk mengiringi lagu-lagu Sijobang. Kemahiran Nurman memainkan kucapi dalam mengiringi lagu-lagu Sijobang yang dilagukannya sendiri, telah dapat mengangkat nama Nurman menjadi seorang Tukang Sijobang yang paling

populer di antara para Tukang Sijobang lainnya di Luhak Limo Puluah Koto.

Bagi Tukang Sijobang, melakukan pertunjukan Sijobang merupakan suatu misi yang berharga. Terutama dilihat dari sudut tanggungjawab moral, adat dan agama; sebab di samping Tukang Sijobang ikut *bagurau* bersama penontonnya, sekaligus ia dapat menyampaikan informasi tentang kemurnian ajaran adat Minangkabau dan ajaran-ajaran agama Islam kepada masyarakat Luhak Limo Puluah Koto khususnya, dan masyarakat Minangkabau umumnya.

Masyarakat Luhak Limo Puluah Koto mempunyai persepsi bahwa perilaku Anggun Nan Tungga merupakan tingkah laku dan perwatakan ideal yang pantas diteladani. Proses pengalaman hidup Anggun Nan Tungga di dalam kaba ini, atau siklus kehidupannya yang penuh dengan upacara-upacara memberikan peluang untuk menempatkan ajaran-ajaran adat dan agama di dalam kesenian Sijobang ini. Dengan demikian Tukang Sijobang berperan memodifikasi alur kaba itu agar kadar ajaran adat dan agama dapat dimasukkan ke dalamnya.

Bagi masyarakat Luhak Limo Puluah Koto, para Tukang Sijobang merupakan juru dakwah tentang seluk-beluk adat Minangkabau dan agama Islam. Bagi Tukang Sijobang sendiri kegiatannya melakukan pertunjukan kesenian Sijobang adalah untuk mencurahkan perasaan hatinya, dan untuk melahirkan amanat-amanat serta nasehat kepada masyarakat (khususnya generasi muda). Amanat-amanat dan nasehat-nasehat tersebut bersumber dari kisah kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang yang telah dikuasainya. Melalui

kegiatan seninya, Tukang Sijobang mengajak masyarakat untuk memahami dan meniru karakteristik tokoh Anggun Nan Tungga itu.

Kesenangan yang utama bagi Tukang Sijobang ialah apabila di dalam pertunjukan Sijobang, ia melihat bahwa para penonton tidak saja mempunyai tujuan *bagurau*, tetapi juga berniat untuk mendengarkan dan mempelajari ajaran-ajaran adat Minangkabau, serta ajaran agama Islam yang dipaparkannya.

Kenyataannya, memang penonton datang menyaksikan pertunjukan Sijobang tidak hanya bertujuan sekedar untuk *bagurau*, tetapi juga didorong oleh keinginan untuk mendengarkan ajaran-ajaran adat dan agama melalui ungkapan bahasa Minangkabau yang puitis. Isi kaba Anggun Nan Tungga, umumnya sudah dipahami oleh masyarakat Luhak Limo Puluah Koto, karena kaba tersebut sudah hidup turun temurun beberapa generasi dalam masyarakat tersebut. Menuturkannya dengan bahasa dalam bentuk ungkapan adat, pepatah petitih, atau ungkapan bahasa klise tidak bisa dilakukan oleh sembarang orang, hanya Tukang Sijobang yang sanggup melakukannya.

Di sisi lain, Tukang Sijobang rnengemukakan kekhawatirannya bahwa kalau kesenian Sijobang tidak ada lagi yang mewarisinya (punah), maka hilanglah salah satu sarana yang paling ideal dan efektif untuk menyampaikan ajaran-ajaran adat Minangkabau dan agama Islam di Luhak Limo Puluah Koto.

Fungsi dan Guna Kesenian Sijobang

Terdapat tiga pandangan yang menyangkut masalah fungsi kesenian Sijobang. Pertama, pandangan dari masyarakatnya sendiri yang menjadikan pertunjukan Sijobang sebagai salah satu sarana *bagurau*. Kedua, Tukang Sijobang memberi fungsi bagi pertunjukan Sijobang sebagai tempat menjalankan misi untuk menyampaikan nilai-nilai yang terkandung di dalam adat dan agama. Ketiga, outsider memandang penampilan kesenian Sijobang berfungsi sebagai hiburan yang mengandung pesan-pesan moral dan norma-norma ajaran adat serta agama Islam yang seakan-akan merupakan ritus-ritus bagi masyarakatnya sendiri.

Dengan demikian, dilihat dari sudut eksistensi kesenian Sijobang pada masyarakat Luhak Limo Puluah Koto, maka fungsinya yang utama ialah sebagai hiburan. Namun fungsi hiburan di sini berbeda dengan pengertian hiburan yang terdapat di dunia Barat, karena di samping untuk hiburan terdapat pula bermacam pesan-pesan yang berhubungan dengan adat dan agama dalam kesenian Sijobang.

Kesenian Sijobang ditampilkan dalam berbagai upacara yang dilakukan oleh masyarakat Luhak Limo Puluah Koto. Tempat pertunjukan tergantung kepada situasi dan kondisi keluarga yang mengadakan upacara. Bagi keluarga yang memiliki rumah yang luas, pertunjukan Sijobang diadakan di dalam rumah. Dan bagi keluarga yang memiliki rumah sempit, dibuat laga-laga (pentas) rendah di halaman rumahnya sebagai tempat pertunjukan Sijobang.

Penggunaan yang utama kesenian Sijobang ialah untuk memeriahkan pe-

laksanaan upacara-upacara yang berhubungan dengan adat Minangkabau dan agama Islam di Luhak Limo Puluah Koto, Minangkabau. Episode-episode (bagian-bagian) kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang yang seluruhnya berkisar antara 7 episode, erat sekali hubungannya dengan masalah penggunaan kesenian Sijobang ini. Masing-masing episode kaba disesuaikan penggunaannya dengan upacara yang dilaksanakan. Dengan kata lain, episode kaba yang diceritakan itu disesuaikan dengan konsep atau tema suatu upacara yang sedang berlangsung. Pada upacara adat, dituturkan episode kaba yang banyak menguraikan masalah-masalah adat. Begitu juga pada konteks upacara agama.

Upacara adat, termasuk salah satu bentuk kegiatan yang diramaikan oleh masyarakat nagari. Walaupun diselenggarakan hanya untuk keperluan satu keluarga atau kaum, tetapi semua anggota masyarakat nagari, terutama para pemuka adat atau agama ikut terlibat sebagai panggilan (undangan) pada upacara tersebut. Upacara adat biasanya selalu dimeriahkan dengan pertunjukan-pertunjukan kesenian rakyat. Pertunjukan kesenian yang berfungsi

hiburan, dapat menambah gairah masyarakat dan juga menambah gengsi orang yang menyelenggarakan upacara tersebut di tengah masyarakat.

Upacara agama maksudnya di sini ialah upacara-upacara yang pada prinsipnya dianjurkan atau berhubungan dengan agama Islam, baik yang hukumnya *sunat* atau hukumnya *wajib*. Pelaksanaan upacara-upacara agama biasanya melibatkan banyak orang dari luar kelompok kerabat tetapi mempunyai hubungan sosial kemasyarakatan.

Dengan demikian, tidak semua upacara adat di Luhak Limo Puluah Koto yang dimeriahkan dengan kesenian Sijobang, karena tidak semua upacara adat Minangkabau yang perlu dimeriahkan dengan pertunjukan kesenian. Di luhak ini hanya terdapat tiga macam upacara adat yang dimeriahkan dengan kesenian Sijobang, yaitu *Alek Marapulai* (upacara pesta perkawinan), Alek *Batagak Pangulu* (upacara pengangkatan penghulu baru), dan *Alek Batagak Rumah* (upacara mendirikan rumah). Begitu juga terdapat lima macam upacara agama Islam yang dimeriahkan dengan kesenian Sijobang, yaitu *Alek Sunat Rasu, Alek Anak Mandi Batiah, Alek Kekah, Malapeh Urang ka Makah, dan Manaiki Rumah Baru.* Secara ringkas hubungan Sijobang dengan konteksnya ini dapat dilihat sebagai berikut:

1. *Upacara 'Alek Marapulai'* merupakan suatu upacara adat untuk peresmian perkawinan sepasang penganten yang sudah terlebih dahulu menjalani upacara akad nikah. Pada konteks pertunjukan ini, Tukang Sijobang membawakan atau menuturkan episode kaba Anggun Nan Tungga yang berjudul Ka Taluak Koto Tanau. Episode tersebut menceritakan seluk-beluk masalah Alek Marapulai; sebab perkawinan Anggun Nan Tungga Magek Jabang dengan puti Dandomi Sutan diceritakan di dalamnya.

2. *Upacara Batagak Pangulu* merupakan pesta pelantikan penghulu baru di tengah masyarakat nagari. Pada Alek Batagak Pangulu, Tukang Sijobang sering menuturkan episode kaba Anggun Nan Tungga yang berjudul 'Mulo ka Kayo'; karena bagian kaba ini menceritakan masalah 'warisan' yaitu mengkaji tentang sifat-sifat dan tingkah-laku yang harus dimiliki seorang

penghulu sebagai pewaris amanah memimpin keluarga, dan seluruh kaumnya.

3. *Alek Batagak Rumah* merupakan pesta mendirikan rumah baru. Pada Alek Batagak Rumah ini, Tukang Sijobang menceritakan episode kaba Anggun Nan Tungga yang berjudul 'Maramu Dondang' yang menguraikan suatu peristiwa atau proses membangun sebuah kapal layar yang akan dibawa Anggun Nan Tungga pergi berlayar. Dalam hubungan ini proses pembuatan sebuah rumah diidentikkan dengan membangun sebuah kapal layar. Episode kaba ini memberi tekanan kepada masalah pentingnya sifat bantu-membantu atau gotong royong dan sifat persatuan.

4. *Alek Sunat Rasu* merupakan pesta untuk merayakan sunatan anak laki-laki. Bersunat rasul adalah salah satu seruan Nabi Muhammad SAW kepada semua lelaki Islam yang telah dewasa. Pertunjukan Sijobang pada Alek Sunat Rasu membawakan episode kaba Anggun Nan Tungga Magek Jabang yang berjudul 'Ka Koto Bintawai'. Episode ini menceritakan seorang raja yang memeluk agama Islam setelah dikalahkan Anggun Nan Tungga.

5. *Alek Anak Mandi Batiah* adalah upacara anak turun mandi, di sinilah seorang bayi menyentuh tanah untuk pertama kalinya. Dalam alek Anak Mandi Batiah ini Tukang Sijobang membawakan episode kaba Anggun Nan Tungga yang berjudul 'Mandu Gombak Mancari Ayah. Episode ini menceritakan keadaan seorang anak Anggun Nan Tungga yang bernama

Mandu Gombak semenjak dalam kandungan Dandomi Sutan (isteri pertama Anggun Nan Tungga) sampai anak tersebut lahir dan diberi upacara atau alek Mandi Batiah.

6. *Alek Kekah* (upacara kekah) merupakan upacara memotong rambut bayi untuk pertama kalinya. Agama Islam menganjurkan setiap keluarga yang mampu ekonominya untuk mengkekahkan anaknya sebagai rasa syukur pada Allah yang Maha Esa atas kehadiran anak ini di alam dunia, dan semoga menjadi anak yang saleh. Cerita yang dibawakan Tukang Sijobang dalam Alek Kekah ini sama dengan cerita pada upacara Anak Mandi Batiah, yaitu 'Mandu Gombak Mancari Ayah.'

7. *Malapeh Urang ka Makah* adalah upacara melepas orang yang pergi menunaikan rukun Islam yang kelima ke Tanah Suci Mekah. Dalam konteks ini Tukang Sijobang membawakan episode cerita 'Malopeh Dondang' yaitu menceritakan Anggun Nan Tungga saling bermaafan dengan semua karib-kerabat dan sanak-famili untuk pergi berlayar dan berjuang.

8. Manaiki Rumah Baru merupakan peresmian pemakaian rumah yang baru saja selesai dibangun dengan d.iiringi do'a selamat yang dipimpin oleh seorang ulama untuk mengucapkan rasa syukur atas selesainya pembangunan rumah tersebut. Acara ini termasuk kategori yang berhubungan dengan agama. Dalam konteks ini Tukang Sijobang membawakan episode cerita berdasarkan pilihan pihak keluarga yang memiliki hajat tersebut.

Langkah Pelestarian

Seni itu mengalami perubahan corak dan gayanya dari satu periode ke periode berikutnya, mengikuti perubahan suasana lingkungan kebudayaan tempat tumbuhnya kesenian itu. Kadang-kadang perubahan itu diakibatkan oleh peristiwa kontak budaya masyarakat tradisi dengan budaya yang datang dari luar (terutama Barat), disusul pula dengan pergeseran apresiasi sebagai akibat alih-generasi masyarakat pendukungnya yang memunculkan pola berpikir baru dengan penikmatan seni yang terbaru pula. Masyarakat Lima Puluh Koto sebagai pendukung seni tutur Sijobang sedang mengalami perubahan seperti ini sehingga berdampak tragis terhadap eksistensi seni pertunjukan Sijobang.

Semenjak tahun 1990-an hingga sekarang jenis seni tutur Sijobang telah mulai kehilangan penonton, dan konteks pertunjukannya, bahkan sama sekali tidak ada pewaris. Dewasa ini, seniman tua yang aktif hanya 2 orang (1 orang Tukang Sijobang Api-api, dan 1 orang Tukang Sijobang Kucapi), bahkan kedua seniman ini sudah mengalami degradasi kemampuan bersijobangnya. Akibatnya, Tukang Sijobang ini sudah sangat jarang diundang oleh masyarakat yang disebabkan oleh beberapa faktor, di antaranya: Tukang Sijobang tua tidak mampu lagi bersijobang secara sempurna selama satu malam, karena masalah kesehatan yang tidak mengizinkan lagi untuk begadang, kemampuan nafas telah pendek, suara telah rusak dan warna suara telah membesar sehingga tidak lagi memiliki power dan keindahan yang ideal untuk bersijobang.

Bila dilihat dari sisi pandangan generasi muda, bahwa terdapat beberapa pemicu yang menyebabkan mereka tidak berminat menjadi seniman pewaris Sijobang: 1) didasari atas ketidakmampuan mereka untuk menghafal cerita Anggun Nan Tungga untuk tujuh malam pertunjukan tanpa teks tertulis; 2) sulitnya menguasai vokabuler sastra klasik Minangkabau yang bernilai tinggi; 3) sistem pengajaran Sijobang oleh Tukang Sijobang, masih memakai sistem oral tradisi yang sangat membosankan anak muda; 4) instrumentasi musik pengiring yang hanya satu buah alat (kotak korek api, atau kucapi) yang dirasakan sangat membosankan penikmatan auditif generasi mudanya; dan 5) lokasi pertunjukannya terbatas pada daerah lingkungan yang relatif sempit.

Jika melihat contoh kepada yang berlalu, umumnya jenis seni pertunjukan tradisional yang bertahan hidup di era globalisasi ini ialah jenis-jenis seni pertunjukan yang sudah mendapat sentuhan estetika dalam konsep kekinian sehingga kedinamisan penyajiannya memberikan daya tarik terhadap penonton. Analoginya, bahwa jenis seni pertunjukan yang bertahan dengan konsep konvensionalnya, cenderung ditinggalkan pendukungnya. Bahkan terdapat suatu jenis seni tradisi yang tidak cukup dikembangkan dengan sedikit sentuhan estetika saja, tetapi perlu perombakan bentuk penggarapannya dalam konsep revitalisasi.

Cikal-bakal karya seni dalam bentuk revitalisasi ini tentu bersumber dari kekuatan-kekuatan konsep dan nilai yang dimiliki seni tradisi itu sendiri. Seseorang penata seni revitalisasi itu tentulah seseorang yang telah mengalami

perjalanan panjang dalam berolah seni. Karya revitalisasi cukup memeras energi pikiran dan kreativitas; artinya desain seni harus direncanakan dengan matang, sehingga kehadirannya dirasakan sebagai sesuatu yang vital kembali.

Suasana zaman modern memang menuntut suatu penataan wajah seni yang baru, namun pengembangan harus disaring dengan suatu 'filter' yang ketat. Penataan seni baru yang tidak dilandasi oleh kepribadian bangsa adalah bumerang/malapetaka terhadap nilai yang dimiliki masyarakat pendukung-nya yang beradat dan beragama.

Ternyata kepopuleran suatu jenis seni tradisional dalam kehidupan masyarakat pendukungnya pada masa lalu adalah tidak menjadi jaminan terhadap kelanjutan hidup seni tradisional tersebut –tidak ada satupun generasi muda yang berniat mewarisinya sekarang ini-- Masalah seperti inilah yang dialami oleh jenis seni tradisi Sijobang yang sekarang ini hanya didukung oleh dua orang seniman tua saja.

Pada intinya preservasi merupakan usaha penyelamatan terhadap sesuatu yang hampir hilang, atau sesuatu yang telah tersia-siakan disebabkan tidak diurus lagi oleh siapa pun. Sementara itu sesuatu yang tidak terurus itu memiliki potensi penting untuk bukti sejarah, bukti suatu aktivitas, bahkan mungkin sesuatu yang sangat dibutuhkan tetapi sedang terlalaikan atau terlupakan memperhatikannya.



Instrumen pengiring Sijobang hanya sebuah kotak korek api, atau kucapi

Penutup

Berdasarkan materi pertunjukan seni tutur Sijobang, ternyata kesenian ini termasuk jenis seni pertunjukan mayor (besar), yaitu terletak pada berbelok-beloknya alur cerita Anggun Nan Tungga, dan berliku-likunya konflik yang dimilikinya, sehingga cerita ini dipecah penyajiannya oleh Tukang Sijobang menjadi tujuh episode. Masing-masing episode digarap dalam struktur tersendiri.

Semasa Sijobang masih jaya, cukup banyak generasi muda yang menyiapkan

dirinya untuk belajar sijobang. Mereka belajar dengan penuh ketekunan dan pengorbanan, karena syarat utama menjadi Tukang Sijobang adalah menguasai tujuh episode cerita Anggun Nan Tungga dalam bahasa sastra pasambahan Minangkabau klasik yang penuh dengan vokabuler-vokabuler berbentuk pepatah-petitih, prosa lirik, pribahasa, pantun, kata malereng, kata mendatar, dan kata menurun, kata bersayap, kata sindiran halus, bahkan kata-kata simbolis yang mengandung ajran-ajaran moral masyarakat Minangkabau.

Pada saat jayanya, Tukang Sijobang sanggup menghidupi keluarga dengan profesi Tukang Sijobang, karena didukung oleh suasana sosial masyarakat pendukungnya yang masih belum terkontaminasi oleh pengaruh global. Di sini semua persoalan adat, agama, dan acara-acara sosial masyarakat menjadi konteks pertunjukan Seni Tutur Sijobang di daerah Limo Puluah Koto, Minangkabau.

Sekarang, seni pertunjukan Sijobang yang pernah menjadi primadona untuk dipelajari oleh seniman tradisional di Luhak Limo Puluah Koto, ternyata posisi kehidupannya sekarang ini berada di ujung tanduk, ditinggalkan dan dijauhi oleh seniman calon pewarisnya; sementara masyarakat pendukung dan konteks pertunjukannya masih menjanjikan terhadap keberlanjutan hidup kesenian Sijobang itu sendiri.

Padang Panjang, Oktober 2013.



Asrul mencari nafkah dengan bertani padi, cabe, dan kebun getah (karet)



Abdul Rahman Dt. Bungsu, tokoh kesenian *Luambek*

ABDUL RAHMAN DATUAK BUNGSU

(MAESTRO KESENIAN LUAMBEK)

I. Latar Belakang, dan Pengalaman

Abdul Rahman Datuak Bungsu (AR. Dt. Bungsu) anak dari pasangan Haji Muhammad Sata (suku Panyalai) dan Ibu bernama Saadah (suku Koto) lahir tahun 1930 (berumur 12 tahun ketika Jepang masuk tahun 1942 di Indonesia). Saudara kandung Dt. Bungsu berjumlah tiga orang, yaitu Zulhijah (perempuan) Kakak, Abdul Rahman Dt. Bungsu, dan Rapiah (perempuan) Adik. Abdul Rahman diangkat menjadi pangulu setelah PRRI meletus (1959/1960).

A.R. Dt. Bungsu, suku Koto. Istri, suku Tanjuang, dengan sembilan orang anak sebagai berikut: Teti Werti, Arif Budiman, Idiarman, Dasriwati, Tarziman, Yetriwati, keenamnya berdomisili di Jakarta; sedangkan Deltasman, Melwati, dan Erizon tinggal di Desa Tarok, Nagari Kapalo Hilalang.

Semenjak kecil Dt. Bungsu sudah memiliki perhatian terhadap adat dan seni tradisional Minangkabau, termasuk acara berburu *tupai* (bajing) dan *kundiak* (babi) sebagai musuh utama pertanian masyarakat kampung di nagari Kapalo Hilalang. Berdasarkan hal itu, maka orang tuanya dengan senang hati menyerahkan anaknya belajar silat, *Luambek*, dan *pasambahan* (sastra adat dalam muswarah adat) kepada guru atau sesepuh yang berpengalaman di daerah Pariaman.

Menurut pengakuan Dt. Bungsu bahwa hati dan perasaaannya betul-betul senang apabila telah menyaksikan permainan silat, pertunjukan *Luambek* atau upacara-upacara adat yang pelaksanaan musyawarahnya selalu menggunakan sastra

Minangkabau dalam bentuk pepatah-petitih dan prosa lirik yang dikenal dengan "Alua Pasambahan."

Pada umur 12 tahun (semasa Jepang baru masuk) Dt. Bungsu mulai belajar *Luambek* kepada "Inyiak Banso" seorang pakar seni silat bayang *Luambek* dari daerah Pakandangan. Oleh karena bakat Dt. Bungsu betul-betul tinggi, maka guru *Luambek* itu dibawa langsung ke rumah orang tuanya agar Dt. Bungsu lebih cepat menguasai permainan *Luambek*, karena biasanya proses belajar bersama-sama sangat memakan durasi waktu pembelajaran yang relatif lama, karena harus membagi waktu sedikit demi sedikit dengan teman-teman seperjuangan di sasaraan tersebut.

Keahlian Dt. Bungsu yang betul-betul dijiwainya ialah *alua pasambahan adat*, *Luambek* dan kegiatan berburu babi atau bajing kelapa. Menurut pandangan Dt. Bungsu bahwa di samping kegiatan utama berburu tupai atau berburu babi yang bertujuan untuk memberantas hama tupai dan babi musuh tanaman, maka "aktivitas berburu (babi atau bajing) juga dikelompokkan Dt. Bungsu ke dalam kegiatan seni, terutama seni yang berhubungan dengan masalah olah raga jalan kaki ke beberapa tempat yang menarik bagi mereka untuk kesehatan tubuh.

Setelah pandai bermain *Luambek* Dt. Bungsu selalu mewakili nagarinya Kapalo Hilalang untuk memenuhi undangan helat nagari (helat *Luambek*) ke berbagai nagari-nagari tetangga di Kabupaten Padang Pariaman. Kelompok

Luambek suatu nagari yang ikut berpartisipasi dalam helat *Luambek* di nagari lain itu disebut dengan "*Manapa*." Dt. Bungsu sangat menikmati kegiatan *manapa* yang selalu diikutinya, karena pada lokasi tempat *manapa* itu dihadiri oleh berpuluh kelompok *Luambek* dari nagari lainnya seperti nagari Pasa Pariaman, Lubuak Aluang, Sungai Garinggiang dan lain sebagainya sehingga terbangun suatu komunikasi pergaulan yang akrab, atau Dt. Bungsu mengistilahkannya dengan "Pergaulan Masyarakat.' Hubungan silaturrahmi dengan anggota kelompok *Luambek* lainnya mendapat prioritas oleh Dt. Bungsu.

Menurut masyarakat setempat, fungsi dan nilai sosial utama dari pelaksanaan *Luambek* adalah mempererat hubungan silaturrahim antar masyarakat di nagari lokasi pelaksanaan pertunjukan *Luambek*, sekaligus memupuk silaturrahmi antar masyarakat nagari yang berbeda. Melalui konteks pertunjukan *Luambek* akan terbangun komunikasi antara ninik mamak dengan masyarakatnya, dan timbulnya rasa sosial dari masyarakat nagari untuk saling membantu antar sesama sehingga mendorong keikhlasannya untuk memberikan sumbangan terhadap biaya pelaksanaan helat nagari yang tanggungjawabnya dilaksanakan secara bersama.



A.R. Dt. Bungsu dari Ulu Ambek, Desa Tarok, nagari Kepala Hilalang, Padang Pariaman

II. Totalitas

Masyarakat nagari Kepala Hilalang khususnya dan daerah Kabupaten Padang Pariaman umumnya memiliki seni pertunjukan tradisional *Luambek* yang sangat fungsional untuk memeriahkan berbagai upacara dan acara sosial masyarakat di daerah tersebut. Pelaksanaan pertunjukan *Luambek* hadir dalam bentuk satu paket pertunjukan khusus dengan tata cara adat khusus pula yang berlangsung selama tiga hari tiga malam berturut-turut. Di lokasi ini terbangun komunikasi yang baik antar anggota kelompok *Luambek* yang berasal dari berbagai nagari sehingga menambah kenalan dan teman.

Banyaknya jumlah teman dari hasil pergaulan masyarakat di arena *Luambek* ini memiliki arti tersendiri bagi Dt. Bungsu, karena semua anggota kelompok *Luambek* itu kenal dengan beliau dari nagari Kapalo Hilalang. Jadi filosofi Dt. Bungsu dalam berkesenian yang utama adalah terbinanya pergaulan, dan yang kedua barulah sebagai 'pagar diri atau pertahanan diri.' Beliau berprinsip bahwa 1) kemampuan bela diri silat itu penting untuk menegakkan 'harga diri', 2) kita bisa melawan atau menentang seseorang yang ingin menjatuhkan harga diri kita; 3) kita bisa mengelakkan pukulan/serangan lawan sehingga tidak mencederai anggota tubuh sendiri, karena kita bisa menangkap serangan atau mengelakkan serangan seseorang tersebut. Itulah hakekat dari kemahiran silat dan *Luambek*.

Dengan demikian, nilai kalah-menang ini tetap ada pada pertunjukan tradisional *Luambek* dalam Alek *Luambek*. Dalam hal ini Dt. Bungsu memaparkan, bahwa sewaktu kita pergi *manapa* atau mengabulkan undangan nagari lain, maka mental kita harus kuat dan mahir ber*Luambek* guna untuk menghindari kekalahan dalam alek *Luambek*. Seandainya kita kalah dalam pertarungan *Luambek* dalam Alek *Luambek* berarti nagari yang diwakilinya juga akan dianggap kalah sehingga juga mendapat malu. Begitu pertaruhan mental dan kemahiran seseorang sebagai pemain *Luambek*; malahan tidak hanya samapai di situ, bahwa setelah kita kalah di galanggang helat *Luambek*, berarti kita dan nagari kita telah mendapat malu menurut pandangan para penonton dan kelompok-kelompok *Luambek* lainnya. Namun hukuman yang paling menyakitkan sekaligus menyedihkan ialah seseorang pemain *Luambek* yang kalah: 1) akan malu kepada orang kampung

karena telah kalah mewakili kampung atau nagari; 2) pergi hidup menyendiri ke suatu tempat yang lengang karena tidak mampu lagi melihat wajah masyarakat di kampung sendiri.

Biasanya, seseorang pemain *Luambek* yang kalah di gelanggang Alek *Luambek* adalah sebagai pertanda pengisian spiritualnya bermasalah dalam masa pembelajarannya dengan guru dahulu, sehingga terbersit kesombongan dalam dirinya sebagai pemicu kekalahannya. Sehubungan dengan masalah yang cukup urgen ini, maka Dt. Bungsu memberikan beberapa tips untuk para pewaris kesenian *Luambek* sebagai berikut: 1) Pentingnya 'posisi guru' dan 'keikhlasan guru' dalam proses pembelajaran aspek ketrampilan dan aspek spiritual untuk tercapainya kualitas ketrampilan *Luambek*. Sekaligus keikhlasan yang amat dalam dari seorang murid (anak muda) untuk mengorbankan waktu dan pikirannya dalam rangka menguasai ketrampilan *Luambek*, karena penguasaan permainan *Luambek* membutuhkan waktu, keseriusan, dan pengorbanan yang tidak bisa matang secara dikarbit; 2) Memposisikan tradisi kesenian *Luambek* sebagai suatu seni yang hidup bersama kehidupan badan atau diri kita sendiri; artinya telah menjadi pakaian diri kita; 3) Wewarisi semua gerak *Luambek* secara total hingga betul-betul memiliki keyakinan penuh dalam penguasaannya. Nilai dan makna serta kepasrahan yang terkandung dalam ritual *Luambek* inilah yang memberi kekuatan batin sewaktu pertarungan *Luambek* dalam konteks Alek Pauleh tersebut, begitu penegasan Dt. Bungsu Maestro kesenian *Luambek*.

III. Penghargaan

Puncak prestasi dan penghargaan yang sangat berkesan dalam diri Dt. Bungsu selama aktif dalam kesenian *Luambek* ialah kesempatan pertunjukan *Luambek* di Gedung Graha Bhakti, Taman Ismail Mazuki dalam rangka peringatan 25 Tahun Taman Ismail Marzuki atas kontributor koreografer Tom Ibnur pada tahun 1993. Walaupun anak-anaknya sudah berdomisili di Jakarta, dan beliau sendiri sudah sering ke Jakarta, namun kesempatan pertunjukan *Luambek* di TIM itu telah menjadi kenangan manis yang terlukis dalam ketotalannya menegakkan bendera panji kesenian *Luambek* semenjak dari kecil.

Sebelumnya, kelompok *Luambek* nagari Kapalo Hilalang ini telah sering mewakili Kabupaten Padang Pariaman, atau Kecamatan 2 x 11 Enam Lingkung dalam berbagai *acara* pertunjukan kesenian tradisional yang diadakan oleh pemerintah, seperti pergelaran kesenian dalam rangka Pekan Budaya Minangkabau, pergelaran atas undangan Taman Budaya Padang, undangan Dinas Pariwisata dan Budaya Provinsi Sumatera Barat, atau atas undangan Dinas Pariwisata dan Budaya Kabupaten Padang Pariaman, dan lainnya.

Dewasa ini, Dt. Bungsu telah menjadi sesepuh kesenian *Luambek*, silat, dan sastra pasambahan adat Minangkabau, dan pemain *Luambek* sudah diserahkan kepada kader pelaku yang lebih muda. Rumahnya selalu terbuka lebar untuk melayani setiap ada tamu yang datang wawancara tentang seni *Luambek*, baik para mahasiswa, dosen, budayawan, antropolog, atau pun sosiolog yang melakukan penelitian tentang kesenian *Luambek* yang telah ditekuninya selama berpuluh tahun.

Dengan demikian, selaku seseorang yang pakar dalam bidang ketrampilan 'pasambahan' sastra tradisional Minangkabau, maka peran utama yang dipegang beliau ialah berposisi sebagai 'Juru Runding' mewakili nagari Kepala Hilalang dalam musyawarah adat helat *Luambek* pada setiap konteks pertunjukannya, baik helat itu berlangsung di nagari sendiri maupun '*manapa*' di nagari tetangga lainnya.

IV. Re-generasi, dan Harapan

Kesenian *Luambek* dimiliki oleh *ninik mamak* (golongan adat) yang tanggung jawab penyajiannya dimandatkan kepada 'kelompok *Luambek*' yang mewakili generasi muda sekaligus wakil pemuka adat di nagari masing-masing, atau disebut juga "*suntiang niniak mamak, pamenan anak mudo-mudo*" (perhiasan ninik mamak atau pimpinan adat, permainan anak-anak muda). Analoginya, bahwa untuk setiap pergelaran *Luambek* di nagari ataupun penampilannya untuk memenuhi undangan dari nagari tetangga. Sejalan dengan status seperti di atas, maka kesenian *Luambek* menempati kedudukan yang paling tinggi di antara kesenian lainnya di daerah rantau Pariaman tersebut.

Analogi dari status *Luambek* itu, maka kualitas penyajian para pemain *Luambek* sangat dituntut pada pertunjukan *Luambek –Randai Luambek* dan *Luambek--* dalam suatu konteks *Alek BaLuambek*, maka kharisma atau gengsi suatu nagari akan tergantung kepada keberhasilan penyajian pemain *Luambek* dari nagari masing-masing. Para pemain *Luambek* yang berpenampilan buruk, atau kalah bertanding dengan pemain *Luambek* dari nagari lainnya, maka dahi akan ter-

coreng, otomatis malu diraih oleh nagari yang diwakili oleh pemain *Luambek* yang kalah tersebut. Dalam hal ini, salah satu persoalan penting untuk mengantispasinya ialah melakukan pewarisan keterampilan *Luambek* secara serius oleh kader-kader generasi muda kepada 'Guru *Luambek*' dalam nagari masing-masing.

Gejala yang merebak dalam nagari Kapalo Hilalang khususnya (nagari pengkarya sendiri) ialah hilangnya animo generasi muda untuk mewarisi keterampilan *Luambek*, sehingga terjadi kelangkaan generasi muda pemain *Luambek* di nagari Kapalo Hilalang. Seandainya kelompok pemain *Luambek* yang telah berumur tua sekarang ini--sebagai wakil komunitas anak muda di nagari Kapalo Hialalang--meninggal dunia, maka otomatis masyarakat nagari Kapalo Hilalang akan hilang pada percaturan gengsi suatu nagari dalam peta kehidupan *Luambek* di daerah Pariaman. Selain itu, masyarakat nagari Kapalo Hilalang akan kehilangan ajaran moral yang bersumber dari aktivitas sosio-budaya *Luambek* yang telah lama sekali mentradisi dalam kehidupan masyarakatnya.

Kemandegan usaha pewarisan *Luambek* di nagari Kapalo Hilalang inilah yang melatarbelakangi perhatian khusus bagi Dt. Bungsu sehingga memicu kekhawatirannya yang tinggi terhadap hilangnya tradisi kesenian *Luambek* dalam kehidupan masyarakat nagari Kapalo Hilalang itu sendiri yang sudah mulai diabaikan oleh generasi muda.

Dt. Bungsu hanya memiliki obsesi yang sederhana yaitu mengingini anak muda di setiap nagari dalam daerah Pariaman Minangkabau memiliki apresiasi

terhadap seni daerahnya sendiri. Untuk mewujudkan obsesinya ini, ditindak-lanjuti dengan beberapa gerakan pembinaan keterampilan seni terhadap individu ataupun grup *randai* yang baru. Kalau ada remaja yang berbakat maka langsung dibina untuk menjadi pemain, tetapi nyatanya Dt. Bungsu sangat menyayangkan terhadap kurangnya perhatian para penyandang gelar adat terhadap penguasaan adat itu sendiri.

Kegamangan Dt. Bungsu yang masih berkepanjangan hingga sekarang ialah masalah belum adanya generasi muda yang mau untuk mewarisi kesenian *Luambek* tersebut, maupun masalah ketrampilan sastra pasambahan, ataupun masalah kajian adat istiadat nagari yang tidak lagi dimengerti oleh masyarakat nagari, bahkan tidak dipahami sepenuhnya oleh para pemangku adat sendiri. Hal semacam ini yang sangat dirisaukan oleh Dt. Bungsu yang hanya bertepuk sebelah tangan untuk mengajarkan kesenian *Luambek*, Silat, dan sastra Pasambahan adat Minangkabau versi nagari Kepala Hilalang.

Lain halnya di nagari tetangga di daerah Pariaman masih memiliki generasi pewaris kesenian *Luambek* yang berlapis semenjak dari anak-anak, remaja, pemuda, dan golongan tua. Nagari Kapalo Hilalang hanya menyisakan sekitar empat orang pemain *Luambek* tua-tua sekarang ini, dan sepeninggal keempat pemain ini, maka sudah dapat dikatakan bahwa nagari Kepala Hilalang tidak akan sanggup lagi memenuhi undangan '*manapa*' dari nagari tetangga untuk turut serta memeriahkan Alek Nagari yang mereka adakan.

V. Luambek: Kesenian Utama Yang digeluti Dt. Bungsu

Pengertian

Secara etimologis istilah *Luambek* berasal dari kata *lalu* dan kata *ambek*. Kata *lalu* berarti lewat, jalan atau maju; dan kata *ambek* berarti hambat atau menghalangi. Perkataan *lalu* dan *ambek* dalam konteks *Luambek* bermakna filosofis bahwa tidak boleh sesuka hati memasuki suatu nagari di daerah Pariaman, karena nagari-nagari itu dijaga secara adat. Makna falsafah ini yang menyemangati pelaku dan masyarakat pendukungnya sewaktu *Luambek* dipertunjukkan.



Komposisi gerak *Luambek* berbentuk gerak-gerak simbolis pencak silat

Walaupun bentuk sajian materi *Luambek* berkaraker silat, tetapi secara konseptual *Luambek* bukanlah sejenis silat yang terdapat dalam masyarakat Pariaman. *Luambek* merupakan sejenis seni pertunjukan tradisional yang konsep geraknya mengadopsi unsur-unsur gerak silat. Komposisi gerak *Luambek* berbentuk gerak-gerak simbolis pencak silat (gerak bayangan) yang disajikan di atas *laga-laga* oleh dua orang laki-laki yang berposisi sebagai 'penyerang dan penangkis.' Gerak bayangan maksudnya gerak serangan dan gerak tangkisan yang tidak dilakukan dengan kontak badan sebagaimana dua orang sedang bersilat, tetapi motif-motif gerak silat dilakukan dalam posisi yang berjauhan satu sama lainnya. Pertunjukan *Luambek* diiringi oleh dendang tradisional *Dampeang* oleh dua orang *Tukang Dampeang* sebagai dendang khas masyarakat Pariaman.

Terdapat dua jenis *dampeang* yang didendangkan oleh dua orang pendendang, yaitu *dampeang jantan* dan *dampeang batino*. *Dampeang jantan* berfungsi untuk mengiringi gerak *Luambek* dalam keadaan menyerang dan menangkis, dan *dampeang batino* berfungsi untuk mengiringi gerak *Luambek* pada waktu tidak melakukan serangan atau tangkisan.

Dengan demikian, *Luambek* adalah sejenis kesenian tradisional masyarakat Pariaman yang memiliki komposisi gerak silat yang telah diadaptasi dalam bentuk simbol-simbol gerak bayangan oleh dua orang pemain laki-laki (penyerang dan penangkis) dengan posisi saling berhadapan sebagaimana dua orang sedang bersilat di atas *laga-laga* (pentas tradisional khas Pariaman) yang diiringi oleh musik vokal *Dampeang*.

Penyajian *Luambek*

Dalam penyajian *Luambek*, secara bergantian kedua pemain mengadu keterampilan menyerang dan menangkis dalam bentuk gerak-gerak bayangan, karena kedua pemain tidak boleh bersinggungan dalam melakukan gerakannya, sehingga gerak-gerak yang bergaya pencak itu hanya dilahirkan melalui simbol-simbol kearifan tertentu. Penyerangan dilakukan untuk merebut pakaian lawan, seperti destar, baju, kain samping, ikat pinggang yang dipakai oleh masing-masing pemain. Sementara sang lawan berusaha setangkas mungkin untuk menangkis serangan agar pakaiannya tidak dapat diambil oleh penyerang.

Pertunjukan kesenian tradisional *Luambek* dipimpin oleh dua orang *Janang*. *Janang* dalam konteks pertunjukan *Luambek* adalah dua orang laki-laki yang berfungsi untuk mengawasi jalannya pertunjukan *Luambek* sesuai dengan aturan pertunjukannya. Pemain *Luambek* yang menyalahi aturan, akan langsung ditegur oleh *Janang* tersebut.

Pelaksanaan paket pertunjukan *Luambek* disebut *Alek Nagari* (helat nagari) atau *Alek Pauleh*, sedangkan konteks upacara atau acara sosial yang dimeriahkannya dalam masyarakat nagari Kepala Hilalang adalah upacara *batagak panghulu* (pengangkatan penghulu), acara peresmian balai adat, peresmian pasar, pengangkatan *kapalo mudo*, dan pengangkatan *muncak buru*, serta peresmian *laga-laga* baru.

Pertunjukan setiap pasang pemain *Luambek* disajikan di hadapan para ninik-mamak (pemuka adat) dari masing-masing nagari yang duduk di atas *laga-laga*

menghadiri *Alek Pauleh* yang dilaksanakan oleh suatu nagari. Kehadiran pemuka adat dalam konteks pertunjukan ini mengindikasikan bahwa kesenian tradisional *Luambek* merupakan kesenian adat yang dibanggakan oleh para pemangku adat dan masyarakat di nagari-nagari dalam lingkungan daerah Pariaman.

Bangunan suasana pertunjukan *Luambek* dalam *Alek Pauleh* ini lebih kharismatik dan lebih sakral bila dibandingkan dengan suasana upacara atau acara yang dimeriahkannya. Kenyataan ini didasari atas beberapa konsep berikut:

1. Organisasi panitia *alek pauleh* terdiri dari semua unsur masyarakat nagari yang dikoordinir oleh Kapalo Mudo; artinya panitia *alek pauleh* bukan berdasarkan atas keluarga dari suku yang mempunyai hajat upacara adat tersebut;
2. Konsep pelaksanaan pertunjukan *Luambek* dijalankan berdasarkan syarat dan aturan yang ketat, serta berhubungan dengan struktur sosial adat, etika dan norma-norma adat di nagari;
3. Pertunjukan *Luambek* dilaksanakan pada tempat khusus *laga-laga* yang hanya diperuntukkan untuk pelaksanaan *alek pauleh*;
4. *Laga-laga* dengan segala asesorisnya mengandung nilai dan makna sosial kehidupan bermasyarakat di nagari;
5. Peserta pertunjukan *Luambek* berasal dari kelompok-kelompok *Luambek* dari beberapa nagari bertetangga yang memiliki tradisi kesenian *Luambek;*
6. Para penonton meliputi semua lapisan masyarakat nagari pada lokasi *alek*

pauleh tersebut beserta masyarakat nagari tetangganya;

7. Para pemuka adat dan masyarakat nagari pelaksana *alek pauleh* memposisikan *alek* ini menjadi peristiwa penting dalam kehidupan sosial masyarakatnya, sekaligus sebagai simbol eksistensi nagari mereka.

Sehubungan dengan masalah di atas, maka eksistensi seni pertunjukan *Luambek* dalam konteks sosio-budaya masyarakat nagari Kepala Hilalang, dapat diidentifikasi dari dua sudut pandangan pokok, yaitu 1) masalah kepemilikan tradisi kesenian *Luambek*; dan 2) masalah nilai atau makna yang dikandung dalam konteks pertunjukan *Luambek*.

Pertama, masalah kepemilikan tradisi kesenian *Luambek* di nagari Kepala Hilalang berhubungan langsung dengan struktur sosial adat di nagari. Masyarakatnya memposisikan *Luambek* sebagai *"suntiang niniak-mamak, pamenan anak mudo-mudo"* (perhiasan ninik-mamak atau pimpinan adat, permainan anak-anak muda). Lembaga adat *niniak mamak* di nagari yang anggotanya terdiri dari para penghulu suku (pemuka adat) berposisi sebagai pemilik kesenian *Luambek*. Namun, praktisi *baLuambek* dilegalisasikan kepada para pemuda di nagari yang telah mendapat pendidikan adat dan agama sebagai syarat menjadi pemain *Luambek*; maksudnya tidak boleh sembarang pemuda sebagai pelaku pertunjukan *Luambek*. Bahkan segala aktivitas yang berkenaan dengan pertunjukan *Luambek* harus terlebih dahulu seizin *niniak mamak*. Keadaan ini sesuai dengan temuan Edi Sedyawati (1981: 72), bahwa "dalam kebudayaan Minangkabau, kegiatan pencak maupun tari dilakukan oleh suatu kelompok warga komuditi yang

disebut *orang mudo*. Mereka ini terdiri dari kaum lelaki yang bukan *niniak mamak*. Mereka merupakan suatu golongan masyarakat tersendiri."

Oleh karena begitu pentingnya eksistensi kesenian *Luambek* dalam kehidupan beradat di nagari, maka ninik-mamak memandatkan kepada '*Kapalo Mudo*' --seorang ketua pemuda yang ditunjuk secara adat-- untuk mengkoordinir semua aktivitas yang berhubungan dengan *Luambek*.

Ungkapan adat masyarakat nagari Kepala Hilalang yang menempatkan *Luambek* sebagai *suntiang niniak mamak, pamenan anak mudo* di atas, menunjukkan adanya sinergi pemuka adat dengan generasi muda dalam menjalani kehidupan sosial di nagari, sekaligus mengisyaratkan bahwa *Luambek* menjadi simbol status kesenian yang paling tinggi dalam kehidupan sosio-budaya masyarakat nagari Kepala Hilalang khususnya dan daerah rantau Pariaman umumnya. Dalam konteks ini, *niniak mamak* mengemban tanggungjawab ganda terhadap pelestarian adat nagari dan pelestarian etika yang berhubungan dengan tradisi *BaLuambek* yang terakumulasi dalam aturan atau syarat-syarat pertunjukannya dalam *Alek Pauleh*.

Kedua, masalah nilai atau makna yang dikandung dalam konteks pertunjukan *Luambek* berhubungan erat dengan manfaat sosial yang secara otomatis diraih oleh masyarakat pelaksana *Alek Pauleh*. *Luambek* sebagai seni pertunjukan tradisi menjadi bagian yang integral dari kehidupan sosio-kultural masyarakat nagari Kepala Hilalang. *Alek Pauleh* berfungsi sebagai wahana atau wadah untuk menciptakan kekuatan sosial masyarakat di nagari, sehingga kesenian ini menjadi

bahagian kehidupan berbudaya yang memiliki keterkaitan langsung dengan struktur sosial masyarakat nagari.

Dalam hal ini, konteks *Alek Pauleh* mengandung nilai-nilai kemasyarakatan yang memberikan makna sosial sebagai berikut: 1) *Alek Pauleh* dipandang sebagai acara keramaian untuk "menambah semaraknya suatu pelaksanaan seremoni upacara adat"; 2) menempatkan *Alek Pauleh* sebagai simbol sosio-budaya yang berfungsi untuk meningkatkan "hubungan silaturahim antar masyarakat dalam satu nagari"; 3) menempatkan *Luambek* sebagai simbol sosio-budaya yang berfungsi untuk meningkatkan "hubungan silaturahim antar pemuka adat dan masyarakat nagari yang bertetangga;" 4) suatu aktivitas yang berfungsi untuk "meningkatkan gengsi suatu upacara" yang sedang dilaksanakan, sehingga pelaksanaan seremoni upacara tersebut dirasakan lebih total sebagai upacara yang beradat; 5) keberadaan kesenian *Luambek* berperan untuk "memupuk rasa kebanggaan bagi masyarakat nagari" yang melaksanakan *alek pauleh* terhadap masyarakat nagari lainnya di daerah Pariaman.

Dapat disimpulkan, bahwa hikmah atau nilai sosial utama dari pertunjukan *Luambek* adalah mempererat hubungan silaturrahim antar masyarakat di nagari lokasi pelaksanaan pertunjukan, sekaligus memupuk silaturrahim antar masyarakat nagari yang bertetangga. Melalui konteks pertunjukan *Luambek* akan terbangun komunikasi antara ninik mamak dengan masyarakatnya, dan timbulnya rasa sosial dari masyarakat nagari untuk saling membantu antar sesama sehingga mendorong keikhlasannya untuk memberikan sumbangan terhadap biaya pelaksanaan helat

nagari yang tanggung-jawabnya dilaksanakan secara bersama.

Oleh karena niat untuk meraih kebanggaan nagari ini, maka masyarakat nagari termotivasi untuk mengadakan *Alek Pauleh* sebagai suatu seremoni upacara masyarakat di nagari. Mereka ikut menyumbangkan uang pembiayaan, ikut menyumbangkan tenaga untuk proses pelaksanaan helat, ikut bertanggungjawab menjaga keamanan, ikut bertanggungjawab melayani tamu, karena setiap tamu yang datang dari luar nagarinya, akan disediakan makan dan pemondokan oleh panitia *Alek Pauleh*.

Berdasarkan keterangan di atas, diketahui bahwa pertunjukan *Luambek* di nagari Kepala Hilalang tidak terlepas dari kehidupan masyarakat, sebagaimana yang dikemukakan oleh Umar Kayam bahwa "kesenian tidak pernah berdiri sendiri lepas dari masyarakat. Salah satu bagian yang penting dari kebudayaan, kesenian adalah ungkapan kreativitas dari kebudayaan itu sendiri. Masyarakat yang menyangga kebudayaan ...." (1981: 39).

Pertunjukan *Luambek* dalam helat nagari (*Alek Pauleh*) Kepala Hilalang menjadi salah satu unsur penting untuk eksistensi nagari tersebut, dan dipandang masyarakatnya sebagai helat yang tinggi adatnya. Hal ini sesuai dengan pandangan Hamka (1984:83-84), bahwa "Adat bagi orang Minangkabau dipandang sebagai suatu kebudayaan yang utuh, ... di dalamnya meliputi cara-cara hidup, tata tertib, kesenian dan filsafat."

Sehubungan dengan hal di atas, perlu dipahami bahwa pertunjukan *Luambek*

merupakan bagian dari kebudayaan, yang hadir dan eksis serta memilki makna tersendiri bagi masyarakat pendukungnya. Keberadaannya merupakan ungkapan kreativitas dan manifestasi dari kehidupan masyarakat pendukungnya.

Keberadaan *Luambek* pada suatu nagari di Kabupaten Padang Pariaman, khususnya di nagari Kepala Hilalang merupakan kebanggaan dan sebagai simbol status suatu nagari. Untuk meraih kebanggaan dan simbol status tersebut, maka masyarakat nagari terdorong untuk mengadakan *Alek Pauleh* sebagai resepsi suatu upacara masyarakat di nagari. Untuk pelaksanaan *Aleh Pauleh* tersebut, biasanya dengan penuh keikhlasan masyarakat nagari yang bersangkutan ikut menyumbangkan uang pembiayaan, ikut menyumbangkan tenaga untuk proses pelaksanaan helat, ikut bertanggungjawab menjaga keamanan, ikut bertanggung-jawab melayani tamu, karena setiap tamu yang datang dari luar nagarinya, akan disediakan makan dan pemondokan oleh panitia *Alek Pauleh*.

Aktivitas *Alek Nagari* di atas biasanya dilaksanakan selama tujuh hari tujuh malam. Sesuai dengan ketentuan adat dan kesepakatan *niniak mamak* nagari, hari pertama sampai hari ketiga adalah hari yang dikhususkan untuk pertunjuk-an *Luambek*. Selama tiga hari tersebut, tidak boleh satupun ada bunyi-bunyian di sekitar arena pertunjukan atau arena helat, misalnya tidak boleh menghidupkan pesawat televisi, atau pertunjukan jenis hiburan lainnya, sebab masyarakat se-tempat memandang acara *BaLuambek* adalah helat yang tinggi ritual adatnya. Semua aturan yang terdapat dalam aktivitas *BaLuambek* tersebut dijunjung tinggi dan dipatuhi oleh masyarakat setempat.

Di tengah-tengah proses globalisasi, terjadinya kontak-kontak budaya yang menyertai gerakan masyarakat tidak dapat dihindari lagi. Intensitas kontak-kontak budaya itu sedikit banyak akan mempengaruhi kehidupan dan perkembangan suatu tradisi dalam masyarakat termasuk persepsi dan apresiasi masyarakat dalam memandang suatu kesenian termasuk seni pertunjukan *Luambek*. Namun karena masyarakat nagari Kepala Hilalang adalah masyarakat yang terbuka, bisa menerima masuknya budaya asing dengan penuh kebijaksanaan menggunakan filter norma adat dan agama Islam, sehingga tradisi seni pertunjukan *Luambek* dapat hidup berdampingan dengan seni pertunjukan yang datang dari budaya asing. Faktor apa yang mendukung sehinga seni pertunjukan *Luambek* di tengah-tengah globalisasi ini masih tetap eksis dalam kehidupan masyarakat nagari Kepala Hilalang. Makna sosial apa yang dimilki oleh *Luambek* sehingga masyarakat perlu mempertahankan kesenian *Luambek* tersebut.

Kehadiran *Luambek* pada upacara helat nagari di Kepala Hilalang merupakan hal yang cukup unik dan menarik, karena segala aktivitas yang berkaitan dengan pertunjukan *Luambek* sangat terkait dengan adat dan struktur masyarakat. Dalam kaitan ini aktivitas budaya dalam bentuk helat nagari yang menghadirkan pertunjukan *Luambek* dipandang oleh masyarakat nagari Kepala Hilalang sebagai jenis pertunjukan yang beradat.



A.R. Dt. Bungsu, sampai masa tua tetap menjaga keberlangsungan seni *Luambek*

Luambek Simbol Status Penghulu

Tari *Luambek* dalam budaya masyarakat *Kapalo Hilalang* berfungsi untuk meresmikan keberadaan penghulu di tengah-tengah masyarakat. Ada suatu keyakinan jika *Luambek* telah dipertunjukkan, maka penghulu yang telah dinobatkan dipercaya sebagai orang yang mampu memimpin negerinya.

Dalam konteks upacara penobatan penghulu, tiap-tiap *nagari* yang

berada dalam lingkungan tempat upacara berlangsung, berkewajiban untuk mempertunjukkan *Luambek* sebagai salah satu alat legitimasi penghulu tersebut. Pelegitimasian ini disebabkan karena penghulu dalam konsep budaya masyarakat Kapalo Hilalang adalah orang yang mampu memimpin kaum sesukunya.

Berdasarkan pada pemahaman adat Minangkabau secara umum, ternyata penghulu tidak bersifat otoriter dalam *nagari.* Segala sesuatu yang akan dipermasalahkan selalu dengan musyawarah. Di samping itu setiap *nagari* sudah ditentukan batas-batasnya, sehingga masing-masing penghulu menjaga keharmonisan antar kaum ber-*nagari.*

Mengamati bentuk gerak *Luambek*, memiliki gerak-gerak sederhana, kesederhanaannya tampak seperti gerak wanita dengan stilisasi yang tidak begitu kelihatan. Sepanjang penampilannya gerak yang sering muncul adalah gerak melangkah (menyerang) dan menangkis. Apabila *pelaku* salah langkah, maka ia dianggap *buluih* (kalah). *Pelaku* yang buluih tersebut dapat mengurangi kewibawaan penghulunya. Dengan demikian dapat diinterpretasikan bahwa *nagari* yang mengalami kekalahan, berarti di *nagari* tersebut tidak memiliki pendekar yang (jago) tangguh untuk menjaga kewibawaan penghulunya.

Hal ini diperkuat dengan keterangan informan pertunjukan yang mengatakan, bahwa jika *pelaku Luambek* tersebut *buluih* maka ia tidak berani lagi hadir di gelanggang. Bahkan mendengar *Luambek* saja ia akan merasa takut. Ini adalah mitos yang mentradisi dan disugestikan dari pengalaman-pengalaman masa lalu. Dalam hubungan ini masyarakat pendukung *Luambek* percaya bahwa *pelaku*

Luambek memiliki kekuatan spiritual yang luar biasa atau kekuatan supranatural. Dengan demikian para *pelaku Luambek* dapat diandalkan untuk menjaga kewibawaan penghulu dalam membina masyarakat.

Tingkah laku seperti ini terlihat pula pada *Luambek* seperti dijelaskan terdahulu, yaitu sewaktu *pelaku* dinyatakan oleh tukang *dampeang* buluih, maka *pelaku* bersangkutan akan mengalami gangguan psikis. Ini dikarenakan bahwa *pelaku* itu dinyatakan kalah dihadapan penonton. Dengan perkataan lain ialah bahwa tindakan-tindakan atau kejadian-kejadian seperti itu lazim saja terjadi, dikarenakan ia merupakan akibat dari pernyataan untuk menyatakan kegagalan bertarung dalam tradisi *Luambek*.

Oleh karenanya *Luambek* sebagai perkembangan atau versi lain dari bersilat, maka istilah buluih difungsikan ke dalam pertunjukan. Pernyataan buluih dapat ditentukan oleh *janang* (wasit), dan dapat pula ditentukan ketika terdengar sorak *dampeang* jantan yang berbunyi aa..yooo....uuu oleh para penonton yang hadir saat pertunjukan berlangsung.

Pada masa dulu apabila *pelaku buluih* dalam suatu pertunjukan, akan berakibat hilangnya kewibawaan penghulunya. Akan tetapi sekarang, kadar penilaian yang seperti itu sudah semakin menipis, walaupun *pelaku* yang *buluih* masih saja tetap merasa malu. Hal ini disebabkan karena makna pertunjukan *Luambek* masih terpatri sebagai simbol kebesaran penghulu.

Menipisnya kadar penilaian pada pertunjukan *Luambek* seperti dijelaskan

terdahulu, disebabkan karena perubahan nilai-nilai sosial budaya yang melingkupinya. Perubahan nilai-nilai sosial budaya ini tidak terlepas dari adanya perubahan zaman.

Berdasarkan pada pandangan tersebut maka status adalah seperangkat kewajiban dalam menjalankan hak-hak tertentu. Dengan demikian, status penghulu di Minangkabau adalah proyeksi gambaran seseorang melalui perilaku peran yang diisolasikan masyarakat sebagai status pemimpin yang menjalankan hak dan kewajibannya dalam pola sosial budaya.

Sesuai dengan status kepemimpinan penghulu, masyarakat mengharapkan tanggung jawabnya untuk berperan sesuai dengan tuntutan peranannya sebagai pimpinan kaum sesuku. Oleh karenanya, agar penghulu berpengaruh di tengah masyarakat, seperangkat upacara dilakukan untuk mensahkan statusnya tersebut, maka seorang penghulu akan resmi keberadaannya menyandang gelar datuk.

Salah satu komponen yang terkait dengan penobatan tersebut adalah *Luambek*. Dalam hubungan tersebut *Luambek* dapat dianggap sebagai salah satu simbol status penghulu. Dikatakan demikian memang tari tersebut hadir untuk kepentingan pengangkatan penghulu.

Sebagai simbol status penghulu, gerak-gerak *Luambek* memiliki makna yang mengandung pengertian kegagahan bertarung. Hal ini dibuktikan dengan langkah gerak kuda-kuda yang kokoh. Dalam etika pertunjukan selalu diawali dengan gerak *sambah* atau *sembah* pembuka. Hal ini menunjukkan rasa hormat

kemenakan terhadap penghulu. Gerak ini dilakukan ketika *dampeang jantan* didendangkan. Tujuan gerak *sambah* atau sembah adalah untuk menghaturkan salam kepada *janang*, guru, penghulu, penonton dan sesama *pelaku*. Konsep salam ini dilakukan untuk mendapatkan restu agar tidak celaka dalam pertunjukan. Biasanya salam ini dilakukan secara bersimpuh dan menundukkan kepala sambil kedua tangan diulurkan. Sambil bersalaman, guru maupun *janang* biasanya memegang salah satu anggota tubuh *pelaku*, misalnya tangan, atau pundak sebagai perolehan mantera untuk keselamatan *pelaku* bersangkutan.

Gerak sambah kepada yang lainnya dilakukan dengan cara melangkahkan kaki kanan ke samping kiri sambil memiringkan badan dan kedua telapak tangan dipertemukan di depan hidung. Salam resmi seperti ini tidak ada ketentuan yang mengikat, tergantung kepada masing-masing *pelaku*.

Tiga unsur pokok gerak seperti; *batuah*, *simbua*, dan *anggua* dikonotasikan kepada tiga macam pakaian penghulu seperti *destar*, baju dan *sisampiang*. Ketiga unsur gerak pokok ini adalah cerminan martabat penghulu. Masing-masing *pelaku* harus mempertahankan pakaian tersebut agar tidak direbut lawan.

Apabila salah seorang *pelaku* melakukan serangan merebut *destar*, tetapi ditangkis oleh lawan dengan mempertahankan baju, berarti lawan dinyatakan *buluih* (kalah). Bagi yang tidak ahli dalam *Luambek*, tidak akan tahu mana yang *buluih* tersebut. Untuk inilah dua orang *janang* berfungsi sebagai wasit.

Ketiga unsur gerak tersebut di atas merupakan mata rantai yang tidak bisa

dipisahkan. Ketiganya merupakan salah satu sistem simbolis untuk memperkuat status penghulu dan jaringan kekerabatan antar masyarakat. Dalam hal ini dapat dijelaskan sebagai berikut:

1. Gerak *batuah* dilakukan saat merebut dan mempertahankan *destar*. *Pelaku* yang bertindak sebagai penyerang disebut *lalu batuah* (merebut destar), dan *pelaku* yang bertindak sebagai penangkis disebut *ambek batua* (mempertahankan destar).

2. Gerak *simbua* dilakukan saat merebut dan mempertahankan baju. *Pelaku* yang bertindak sebagai penyerang disebut *lalu simbua* (merebut baju),dan yang bertindak sebagai penangkis disebut *ambek simbua* (mempertahankan baju).

3. Gerak *anggua* dilakukan saat merebut dan mepertahankan *sisampiang* atau ikat pinggang. *Pelaku* yang bertindak sebagai penyerang disebut *lalu anggua* (merebut ikat pinggang), dan *pelaku* yang bertindak sebagai penangkis disebut *ambek anggua* (mempertahankan ikat pinggang).

Ketentuan seperti dijelaskan di atas menunjukkan bahwa *Luambek* adalah simbol kekuatan dalam mempertahankan martabat penghulu sekaligus mempertahankan *nagari,* sehingga *Luambek* di *nagari Kapalo Hilalang* mendapat kedudukan lebih tinggi dari seni lainnya ditengah masyarakat.

Penjelasan seperti ini menunjukkan betapa penting suatu nilai bagi masyarakat sebagai salah satu wujud kebudayaan non materi. *Luambek* sebagai wujud

kebudayaan non materi merupakan hasil pemikiran masyarakat, yang diyakini dan dianut sebagai penuntun kearah keseimbangan duniawi dan ragawi. Keseimbangan duniawi tercermin dalam pantulan adat yang dilaksanakan menurut alur dan tujuannya. Keseimbangan ragawi tercermin dalam mempertahankan masing-masing keberuntungan secara fisik.

Dalam hubungan ini *Luambek* sebagai seni, sangat menonjol peranannya dalam menjaga keseimbangan bermasyarakat dan merupakan salah satu simbol kebesaran penghulu. Simbol ini diperagakan mulai dari pembukaan upacara, saat *Luambek* dipertunjukkan dan akhirnya pada kegiatan puncak upacara.

Melalui *Luambek* masyarakat mengambil hikmah padanya, sehingga bagi *pelaku*nya yang memang ada kebanggaan tersendiri. Sebaliknya *pelaku* yang kalah, maka penghulu dan anggota masyarakat yang lainnya ikut mendapat malu. *Pelaku* yang kalah tidak berani lagi memperlihatkan muka pada orang banyak. Biasanya ia hanya tinggal di surau untuk menjalankan ibadah.

Seperangkat talempong dalam upacara penobatan penghulu adalah bagian yang integral dari komposisinya. Alat tersebut lebih menegaskan suasana fana (hening, khidmat) bagi yang sedang menjalankan upacara. Setiap klimaks atau akhir dari bunyi talempong yang semakin keras dan kemudian ditandai oleh letusan bedil, terasa sebagai simbol bagi tercapainya suatu tujuan tertentu setelah orang berlatih dari status manusia biasa menjadi warga yang memiliki harkat dan martabat dalam kelompok sukunya. Alasan ini bisa dikuatkan dengan upacara yang harus dikerjakan oleh para pemain musik yang mirip dengan persiapan seorang pemimpin.

Luambek sebagai Simbol Nagari

Aspek makna dalam pertunjukan *Luambek* merupakan suatu fenomena budaya. Kajian ini akan memberikan analisis dan pemahaman tentang *Luambek* sebagai salah satu unsur dari kebudayaan masyarakat Minangkabau yang mencerminkan prilaku, tradisi dan pandangan hidup masyarakat, karena tradisi seni pertunjukan *Luambek* merupakan simbol yang memiliki hubungan konseptual dengan masyarakat dan lingkungannya.

Kehadiran pertunjukan *Luambek* dalam berbagai upacara helat nagari merupakan simbol adat dan simbol nagari, sekaligus berfungsi untuk meningkatkan hubungan silaturahmi anggota masyarakat nagari, dan menunjukkan status nagari beserta ninik-mamaknya. Dalam hal ini pertunjukan *Luambek* dibangun dari kekuatan-kekuatan simbol sebagai tempat bersemayamnya nilai-nilai sosial-kemasyarakatan masyarakat nagari, sekaligus refleksi dari ketahanan adat-istiadat, sehingga kehadiran *Luambek* pada berbagai upacara helat nagari menjadi bermakna bagi masyarakatnya.

Berbicara tentang makna, sesungguhnya dalam pertunjukan *Luambek*, sangat sarat dengan simbol-simbol yang mengandung makna filisofi bagi masyarakatnya. Misalnya di halaman bangunan *laga-laga/pauleh* ditempatkan *payuang panji* yang berisi *jangguik janggi, tapuang pua, pertisai, padang pacabuik*. Pada langit-langit *laga-laga/pauleh* dipasang *tabia, tirai cindai* dan *tirai kolam*, lantai *laga-laga/pauleh* terdiri dari tujuh baris anyaman (*balek*) yang kesemuanya mempunyai makna. Di samping itu juga dapat dilihat dari kepemilikan *Luambek* sebagai

suntiang niniak mamak, syarat-syarat pelaksanaan helat, seperti *mamakan bungo* pinang, *managakkan pauleh/laga-laga*, dan etika-etika lainnya yang harus dipenuhi, semuanya merupakan simbol-simbol yang penuh dengan makna bagi masyarakat pemiliknya.

Apabila dilihat dari gerak *lalu* dan *ambek* yang telah dikemukakan di atas, mengandung makna filosofi bagi masyaraktnya yaitu bahwa dalam kehidupan sehari-hari apabila sesuatu masalah atau rundingan datang secara adat, harus dinanti secara adat, dan apabila datang secara agama dinanti pula secara agama, artinya dalam menyelesaikan persoalan, apabila datang secara baik-baik maka harus ditanggapi secara baik-baik pula.

Selanjutnya, bila memperhatikan tatacara penyambutan tamu sebagaimana telah dikemukakan pada bagian terdahulu, terkandung makna simbolis yang menggambarkan sikap dan tingkah laku suatu masyarakat dalam menghargai dan memuliakan tamunya. Segala bentuk etika dan aturan-aturan musyawarah minta izin memain *Randai Luambek* dan *Luambek*, adalah merupakan gambaran tingkah laku masyarakat pemilik kesenian *Luambek*. Etika yang berkaitan dengan urutan pembicaraan dalam proses minta izin, terkandung makna simbolis yang menunjukkan bahwa masyarakat menjunjung tinggi nilai-nilai musyawarah, dan menghargai status seseorang dalam masyarakat.

Bila ditinjau dari konsep pola lantai melingkar dalam pertunjukan *Randai Luambek* melambangkan rangkaian persatuan, sedangkan *tukang aliah* melambangkan seorang imam yang diikuti oleh makmumnya. Dalam hal ini dalam

pertunjukan *Randai Luambek* terkandung makna simbolis yang menunjukkan bahwa sikap dan tingkah laku masyarakat dalam kehidupan bermasyarakat mengutamakan rasa persatuan dan kesatuan dan mematuhi peturan-paturan dari pemimpinnya.

Penutup

Luambek sebagai sebuah karya seni tradisional di bawah legalitas adat Minangkabau versi daerah Pariaman (Nagari Kapala Hilalang) tentu saja menempati posisi yang sangat penting dalam kehidupan sosial masyarakat pendukungnya. Keberlanjutan hidup kesenian *Luambek* pada masa era globalisasi masih tetap bertahan dalam berbagai kegiatan seremonial masyarakatnya.

Eksistensi kesenian *Luambek* dalam upacara *Alek Nagari* (helat nagari) sangat terkait dengan keberfungsian struktur masyarakat dan struktur keorganisasian *Luambek* itu sendiri. Keberfungsian struktur masyarakat yang tergabung dalam '*Tungku Tigo Sajarangan*' (*niniak mamak*, alim ulama dan *cadiak pandai*) memegang peranan penting dalam pembinaan spritual para seniman *Luambek*, baik secara individual maupun dalam kegiatan *Alek Nagari* atau *Alek Pauleh* oleh masyarakatnya pendukungnya.

Kehadiran pertunjukan *Luambek* dalam berbagai upacara helat nagari merupakan simbol adat dan simbol nagari, sekaligus berfungsi untuk meningkatkan hubungan silaturahmi anggota masyarakat nagari, dan menunjukkan status nagari beserta penghulunya. Dalam hal ini, pertunjukan *Luambek* dibangun dari

kekuatan-kekuatan simbol sebagai tempat bersemayamnya nilai-nilai sosial-kemasyarakatan masyarakat nagari, sekaligus refleksi dari ketahanan adat-istiadat, sehingga kehadiran *Luambek* pada berbagai upacara helat nagari menjadi bermakna bagi masyarakatnya. Faktor ini cukup menarik dalam melihat eksistensi *Luambek* dalam kehidupan masyarakat, sehingga *Luambek* bermakna bagi masyarakat dan fungsional dalam kehidupan masyarakat nagari Kepala Hilalang khususnya dan daerah Pariaman umumnya.

Padang Panjang, Oktober 2013.



Sawir Sutan Mudo, Penyanyi dan Pencipta Dendang Tradisionil, Kelurahan Tangah Sawah, Bukit Tinggi, Sumatera Barat

SAWIR SUTAN MUDO
(MAESTRO KESENIAN SALUANG DENDANG)

I. Latar Belakang dan Pengalaman

Sawir, nama seorang seniman Saluang Dendang Minangkabau yang populer dan memiliki komitmen tinggi dalam melestarikan serta mengembangkan seni vokal tradisional sesuai dengan norma dan nilai sosial Minangkabau itu sendiri. Setelah beliau menempuh hidup berumah tangga, maka mamaknya memberikan gelar adat 'Sutan Mudo', lengkapnya dipanggil 'Sawir St. Mudo'; namun di kalangan pendukung Saluang Dendang Darek dikenal dengan "Mak Sawir" saja.

Nagari atau kampung asal Mak Sawir adalah nagari Koto Kaciak Maninjau, Kecamatan Tanjuang Raya, Kabupaten Agam, dan sekarang berdomisili di kota Bukittinggi. Beliau hanya menempuh pendidikan Sekolah Rakyat (SR) di kampungnya Koto Kaciak, Maninjau. Semenjak kecil beliau telah mengasah bakat berdendang di kampungnya, dan semenjak umur 17 tahun telah memilih profesi sebagai 'Tukang Dendang' profesional hingga sekarang. Para produser rekaman di Sumatera Barat sangat mengenal Mak Sawir secara dekat, karena beliau telah melahirkan puluhan album kaset rekaman Dendang Saluang tradisional Minangkabau sampai kini.

Mak Sawir sudah tiga kali berumah tangga. Isteri pertama berasal dari daerah Cilimus, Jawa Barat yang menikah tahun 1965 di Palembang. Bersama isteri pertama ini Mak Sawir beroleh dua orang anak. Setelah isteri pertama meninggal, Mak Sawir pulang ke Bukittinggi dan kawin dengan seorang perempuan berprofesi sebagai Tukang Dendang pula yang dikaruniai seorang anak dan akhirnya bercerai

dengan isteri kedua ini. Sedangkan isteri ketiga yang bersamanya hingga sekarang berprofesi sebagai pedagang kaki lima di Pasar Bawah, Bukittinggi dan dikaruniai tujuh orang anak.

Semua anak-anak Mak Sawir telah dilatihnya berjualan di kaki lima semenjak dari kecil, agar mereka mengetahui tentang pahit getirnya pengalaman berjualan memperoleh rezki yang halal. Walaupun begitu, melalui jasa suara berdendang dan berjualan di kaki lima, Mak Sawir telah dapat mendidik anak-anaknya bersekolah, mengaji AlQur-an, dan mengajar mereka untuk beribadah.

Dengan demikian, sumber keuangan keluarga Mak Sawir selain dari honor berdendang, adalah berjualan buah-buahan di kaki lima bertempat di lokasi Pasar Bawah, Bukittinggi dan beliau telah menjadi pedagang kaki lima semenjak umur 13 tahun. Prinsip beliau dalam berjualan, ialah "kita tidak mengharapkan kekayaan, tetapi hanyalah mengharapkan kecukupan untuk keperluan sandang pangan setiap hari."

Mak Sawir sangat mensyukuri rahmat suara yang telah dianugerahkan Allah SWT kepadanya. Melalui suara itu Tuhan memberikan rezki kepadanya. Jasa suara telah dapat menopang ekonomi keluarga dari hari ke hari, bulan ke tahun berikutnya hingga sekarang. Walaupun keluarga beliau tidak sampai kaya dari hasil rekaman kaset komersil, tetapi jasa suara Mak Sawir telah dapat membangun sebuah rumah sederhana untuk keluarganya. Menurut Mak Sawir, bahwa kaya itu bukanlah 'kaya harta' saja, tetapi juga 'kaya saudara' yang sangat dinikmati beliau dalam pergaulan

sosial sebagai dampak dari profesionalitasnya menjadi pendendang tradisional Minangkabau.



Sawir Sutan Mudo, maestro kesenian *saluang dendang*

II. Totalitas

Menurut petuah yang diterima Mak Sawir dari neneknya dahulu, bahwa "kalau sampai tamat pendidikan nanti, terpilih menjadi pimpinan di nagari, atau

pimpinan organisasi, maupun pimpinan negara; maka sifat yang harus dipakai adalah aktif, jujur, dan berdisiplin. Menjaga hubungan baik dengan masyarakat, dan menjalankan hukum yang adil sesuai undang-undang yang murni. Seperti pantun di atas, mentang-mentang berpangkat tinggi, jangan dipergunakan untuk tujuan menindas. Begitulah pesan nenek Mak Sawir yang selalu menjadi sumber inspirasi untuk mengolah isi pantun yang mengandung nilai-nilai kehidupan sosial adat dan nilai agama.

Selain itu, Mak Sawir menjadikan pesan sosial dari *ninik-mamak* (orang tua-tua) terhadap kemenakan dan anak-anaknya untuk menempuh kehidupan bermasyarakat, baik di kampung atau di rantau orang telah menginspirasi beliau untuk selalu membuat pantun-pantun yang mengandung nilai-nilai moral dan pesan sosial. Ninik mamak telah berpetuah, bahwa kita tidak boleh sombong, takbur, mengumpat, putus asa. Baca 'Basmallah' sewaktu mau pergi berusaha melangkahkan kaki dari rumah, bermohon atau berdo'a kepada Allah SWT agar dibukakkan pintu rezki untuk kelurga kami. Begitu juga, ucapkan 'Hamdalah' bila telah diperoleh rezki tersebut.

Dengan demikian, beliau membagi klasifikasi pantun Dendang Saluang menjadi tiga macam, yaitu pantun nasehat yang bersifat mendidik dan kritik, pantun *perasaian* (nasib) yang bersifat pengalaman hidup, dan pantun muda-mudi atau pantun percintaan yang beretika Minangkabau.

Misal Pantun Kritik

Abih aka tatumbuak paham,
kamananti lai kami sagan,
kadituruik indak talompek-i;
samantang kanduang bapisau tajam,
usah sumbarang dirauikkkan,
beko nan bansaik nan talukoi.

(Habis akal tertumbuk pikir,
hendak menanti kami enggan,
hendak diturut tidak terlompati;
walaupun saudara berpisau tajam,
jangan sembarangan dirautkan,
nanti orang miskin yang terlukai).

Misal Pantun Nasehat Agama

Surau gadang surau balenggek,
Surau ketek kito unyikan;
Samalam gurau dipabuek,
Sumbayang usah ditinggakan.

(Surau besar surau bertingkat,
surau kecil kita hunyikan;
satu malam gurau diperbuat,
namun shalat jangan ditinggalkan).

Misal Pantun Perpisahan

Baragiah-ragiah bawanglah kito,
Nak dapek batanam sarai,
Baragiah-ragiah sayanglah kito,
Tandonyo badan kabacarai.

(berbagi-bagi bawanglah kita,
supaya dapat bertanam serai;
berbagi-bagi sayanglah kita,
tandanya kita akan berpisah).

III. Prestasi dan Penghargaan

Sebetulnya Minangkabau memiliki beberapa orang Tukang Dendang laki-laki yang profesional, seperti Ajis St. Sati, Basa Bote, Mukhsin, dan lainnya. Kenapa Tukang Dendang Mak Sawir yang melegenda dan lebih disukai oleh masyarakat penikmat pertunjukan Saluang Dendang di berbagai pelosok Minangkabau, maupun masyarakat Minang perantau di berbagai kota di Indonesia?. Jawabnya terletak pada kualitas nilai-nilai yang terkandung dalam teks dendang (pantun-pantun) yang dibawakan Mak Sawir sewaktu berdendang, baik pertunjukan langsung, maupun dalam rekaman kaset. Mak Sawir lebih sering menyajikan pantun dendang yang bersifat mendidik, sekaligus berisi kritik, pantun nasehat agama, ataupun pantun bernilai sosial, bahkan pantun adat.

Pantun yang didendangkan dalam pertunjukan Dendang Saluang (*bagurau saluang*) paling memberi kesan terhadap penonton (*pecandu gurau saluang*). Kemahiran beliau dalam menyampaikan isi pantun berupa nilai-nilai sosial yang ada di lingkungan masyarakat, dan alam sekitarnya telah memposisikan Mak Sawir sebagai Tukang Dendang profesional yang ideal menurut pandangan adat dan agama di Minangkabau.

Mak Sawir pernah berdiskusi dengan Buya Hamka; Buya mengatakan: "Sawir harus menghayati apa-apa peristiwa yang berlaku dalam kehidupan masyarakat, kasus-kasus sosial itu yang manjadi bahan pantun, sedangkan untuk keindahan kata-katanya tergantung kemampuan imajinasi seorang *padendang* untuk menciptakan pantun yang bagus.

Petuah yang diberikan buya HAMKA kepada Mak Sawir, telah dijadikannya sebagai kiat utama untuk meniti kesuksesan beliau dalam menggarap sampiran dan isi pantun adalah berguru kepada alam, yaitu "alam terkembang jadi guru" yang selalu dipegang sebagai prinsip penting bagi seniman saluang dendang yang satu ini. Akhirnya Mak Sawir dipandang oleh para budayawan, seniman, dan masyarakat penonton, serta pihak akademisi sebagai seorang seniman Dendang Saluang yang memiliki wawasan cukup luas. Berdasarkan keistimewaan inilah Mak Sawir sering diundang untuk berbicara pada berbagai acara kebudayaan atau kesenian yang berhubungan dengan masalah pelestarian dan pembinaan seni vokal tradisional Saluang Dendang Minangkabau ini.

Pada tahun 1993-1994, Mak Sawir pernah menjadi pengajar luar biasa untuk matakuliah Praktik Dendang Saluang di Jurusan Karawitan ASKI Padangpanjang atas prakarsa Hajizar selaku Ketua Jurusan Karawitan masa itu. Salah seorang mahasiswa asuhnya yang berhasil menembus profesi sebagai Tukang Dendang profesional ialah 'Al-Kawi' yang sedang menanjak namanya di kalangan masyarakat Minangkabau sekarang ini, baik masyarakat perantau di kota-kota, maupun masyarakat Minang yang bedomisili di kampung atau nagari.

Tahun 1999, tukang Dendang Mak Sawir bersama Ernawati ikut memperkuat sajian komposisi musik baru berjudul 'Tigo Sapilin' yang ditampilkan di beberapa kota di Indonesia dan Jerman, serta telah direkam dalam bentuk DVD. Akhirnya judul karya komposisi musik itu dipakai sebagai nama sanggar musik 'Tigo Sapilin" pimpinan Edi Utama, seorang budayawan Minangkabau yang cukup kreatif dalam mewujudkan *event-event* musik di daerah Minangkabau, seperti Sawah Lunto Internasional Music Festival (SimFes) pada setiap tahunnya di kota Sawah Lunto.

Pada tahun 2008, pihak Kemendiknas melalui Asosiasi Tradisi Lisan (ATL) Indonesia menobatkaan Mak Sawir dan Islamidar dari Minangkabau bersama 25 orang seniman lainnya dari provinsi yang berbeda di Indonesia sebagai 'Maestro Seni Tradisional' Indonesia. Setiap Maestro Seni ini diberikan santunan oleh pemerintah berupa honor tetap sabanyak Rp. 1.250.000,- setiap bulan, dan langsung dikirim ke rekening Mak Sawir per enam bulan sebanyak Rp.7.500.000,- "Alhamdulillah kami bersyukur kepada Allah SWT atas santunan yang diberikan

Presiden Susilo Bambang Yudoyono melalui Jero Wacik Menteri Pariwisata waktu itu" kata Mak Sawir. Keadaan seperti ini menjadi dorongan kuat Mak Sawir untuk selalu melestarikan musik tradisional Saluang Dendang di tengah masyarakat Minangkabau yang sedang dilanda globalisasi.

IV. Re-generasi, dan Harapan

Mak Sawir menyadari betul tentang masalah bakat seni memang tidak bisa diprogram dan dipaksakan, tetapi jiwa seni hadir ke dalam diri seseorang atas rahmat dari Tuhan YME. Realita ini dirasakan sendiri oleh beliau, bahwa ternyata dari 10 orang anak Mak Sawir, tidak ada satupun yang mewarisi bakat berdendang ayahnya tersebut. Sementara generasi muda lainnya juga enggan untuk diajar berdendang sebagaimana anaknya itu, hal ini sangat menyedihkan hati Maestro Seni nasional ini.

Walaupun begitu, oleh karena Mak Sawir lebih pakar untuk melahirkan pantun-pantun yang berkualitas, maka melalui pantun beliau selalu mengajak generasi muda Minang untuk mencintai seni budaya Minangkabau, baik sekarang ataupun masa akan datang. Beberapa kiat atau usaha Mak Sawir untuk memberikan apresiasi musik tradisional Saluang Dendang khususnya, dan segala jenis kesenian tradisional Minangkabau umumnya kepada generasi muda dan masyarakat adalah melalui pantun-pantun yang menyentuh perasaan dan hati mereka. Pantun ini disampaikan dalam pertunjukan Saluang Dendang secara langsung dan melalui rekaman kaset/CD yang dipasarkan.

Selain itu, Mak Sawir selalu menyampaikan kepada pamuka-pamuka masyarakat di daerah-daerah supaya mendidik para generasi muda itu berbudaya Minangkabau, baik dalam bentuk seni musik tradisional, maupun seni berbicara dalam bentuk 'sastra pasambahan adat' sesuai dengan ungkapan, bahwa seiring adat dengan agama, agama menyuruh dan adat memakaikan atau mengamalkan, begitulah nilai-nilai sosial religius yang diterima Mak Sawir dari para orang-orang tua Minangkabau yang bijaksana.

Selain itu, gagasan beliau yang cukup penting dalam rangka pembinaan seni tradisional Minangkabau terhadap generasi muda yang sering disampaikannya dalam seminar-seminar seni, ialah tentang pendirian sentra-sentra kegiatan seni budaya oleh pemerintah Dinas Pariwisata dan Budaya pada setiap nagari lengkap dengan sarana-prasarananya, sebab nagari tidak mempunyai dana untuk pengadaan fasilitas itu.

Wadah tempat berlatih seni inilah yang tidak ada sekarang, dan seandainya wadah ini terwujud, maka seniman Saluang Dendang (khususnya Mak Sawir) telah bersedia sebagai pelatih seni yang dikuasainya, karena para seniman Saluang Dendang tidak memiliki organisasi, tidak ada persatuan, dan tidak ada wadah untuk berkumpul serta latihan.

Begitu juga harapan Mak Sawir tentang masalah pembinaan apresiasi seni kepada generasi muda di kampung dan nagari adalah diprogramkan oleh badan-badan budaya atau dinas pemerintah terkait, sehingga para remaja memiliki kesadaran untuk membangkitkan budaya lama yang sudah terpendam.

Harapan Mak Sawir ini selaras dengan harapan Islamidar, yaitu sama-sama mengharapkan sekali keterlibatan pemerintah memikirkan keberlanjutan musik-musik tradisional Minangkabau melalui program-program nyata yang dapat dirasakan langsung oleh masyarakat yang berbasis nilai-nilai 'kearifan lokal' dalam koridor adat selingkar nagari.



Saluang Dendang Mak Sawir

(http://mantagisme.blogspot.com)

V. Saluang Dendang: Kesenian Utama Yang digeluti Mak Sawir

Pengertian

"Saluang" merupakan sejenis genre tradisi musik pertunjukan yang terdiri dari dua materi utama: 'Dendang' yang disajikan oleh 'Tukang Dendang' dan alat musik 'Saluang' untuk mengiringi dendang yang dimainkan oleh 'Tukang Saluang.' "Dendang Saluang" merupakan repertoar lagu tradisi yang berciri khas dari lingkungan alam daerah darek Minangkabau, sehingga sering juga disebut dengan 'dendang darek.' Teks dendang darek berasal dari rangkap-rangkap pantun yang rimanya terdiri dari 4 baris, 6 baris, 8 baris, 12 baris, bahkan ada juga 14 baris dan 16 baris. Pemakaian jumlah baris pada setiap rangkap pantun selalu disesuaikan dengan konsep melodi dari setiap dendang yang disajikan Tukang dendang.

Alat musik tradisi "*Saluang*" tergolong klasifikasi alat musik tiup *(aerophone)* jenis seruling *(flute)* dengan teknik memainkannya yang lebih khusus '*end-blown flute.*' Keberadaan alat musik *Saluang* lebih terkenal di daerah 'Luhak Minangkabau' namun perkembangannya sudah cukup meluas ke daerah rantaunya. Fungsi musikal alat musik *Saluang* adalah untuk mengiringi 'dendang-dendang darek atau dendang-dendang di luar daerah darek yang telah dimodifikasi karakternya oleh *Tukang dendang* dengan konsep musikal gaya 'Dendang Darek' sehingga terdaftarlah sebagai repertoar genre *Saluang* Darek.

Penyajian tradisi musik *Saluang* berbentuk *stropic*, di mana satu jenis melodi

didendangkan secara berulang-ulang oleh *Tukang dendang* dengan teks pantun yang berbeda-beda, namun teks pantun ini dilahirkan secara spontan dengan tema-temanya yang disesuaikan dengan suasana lingkungan pertunjukan. Dengan demikian, unsur olah pikir untuk melahirkan pantun (*logogenic)* amat diperlukan dalam penyajian tradisi musik *Saluang*, sehingga bangunan suasana pertunjukan menjadi dinamis. Aspek kedinamisan dalam pertunjukan inilah yang membawa posisi tradisi musik *Saluang* sebagai salah satu genre musik tradisi yang amat terkenal dalam etnis Minangkabau.

Dewasa ini mayoritas *Tukang Saluang* dan *Tukang dendang* yang berkualitas baik berasal dari daerah lingkungan Bukittingi, Payakumbuh dan sekitarnya. Sebagian di antara mereka ini berasal dari daerah lain tetapi berdomisili di sekitar Bukit Tinggi dan Payakumbuh tersebut, seperti Mis Ramolai, dan Upik Malai berasal dari daerah Pariaman. Di samping itu, sungguhpun terdapat *Tukang Saluang* dan *Tukang dendang* profesional yang bermukim di sekitar Batu Sangkar, Solok, dan Padang, namun prinsip berkesenian yang dipakainya seiring juga dengan pola yang dimiliki oleh seniman *Saluang* yang berdomisili di sekitar Bukit Tinggi dan Payakumbuh.

Seandainya konteks acara helat nagari bertujuan untuk mencari sumbangan dana pembangunan di nagari melalui pertunjukan Saluang Dendang, maka panitia akan memilih dua kekuatan dari keistimewaan *Tukang dendang* yaitu:

1. *Tukang dendang* yang mahir tentang irama-irama dendang lama yang

bersifat klasik dan menguasai pula pantun-pantun yang berkualitas tinggi sebagai konsumsi peminat-peminat dari golongan tua;

2. Kekuatan pertama ini digabungkan dengan *Tukang dendang* yang mampu mendendangkan repertoar dendang kreasi baru dan menguasai pantun-pantun muda-mudi dan pantun lucu-lucu sebagai konsumsi hiburan para anak muda di kampung, karena dari pemuda inilah lebih banyak uang masuk ke meja penyelenggara.

Lain halnya jika acara pertunjukan kesenian *Saluang* itu diperuntukkan untuk hiburan keluarga, maka biasanya pihak penyelenggara akan memilih *Tukang dendang* yang mahir membawakan repertoar dendang lama (klasik), dan menguasai pantun-pantun yang berkualitas baik, karena dendang-dendang kreasi baru dengan pantun muda-mudi tidak etis disajikan dalam suasana hiburan yang bersifat kekeluargaan tersebut.

Pada pihak seniman *Saluang*, memang usaha membentuk persepsi peminat yang seperti di atas inilah yang membuat setiap seniman *Saluang* (khususnya *Tukang dendang*) selalu berusaha meningkatkan aspek keistimewaan musikal yang dimilikinya. Dengan demikian, kompetisi untuk meningkatkan kualitas keistimewaan musikal itu menjadi sangat tinggi oleh masing-masing seniman *Saluang*, baik sebagai *Tukang Saluang*, maupun sebagai *Tukang dendang*.

Saluang Dendang dan Pewarisannya

Tradisi pertunjukan *Saluang* terdiri dari dua aspek utama, yaitu *Tukang Saluang* dan *Tukang dendang*. Jenis kesenian *Saluang* ini paling terkenal di antara beraneka ragam tradisi musik yang dimiliki masyarakat Minangkabau. Kekuatan musikal yang utama terletak pada repertoar dendang (lagu-lagu) nya yang beroreantasi kepada dua karakter musikal yaitu karakter dendang lama, dan karakter dendang baru.

Karakter musikal dendang-dendang lama amat efektif sebagai penikmatan musikal untuk bernostalgia bagi generasi tua dan masyarakat perantauan; sedangkan karakter musikal dendang-dendang baru sesuai pula dengan jiwa para generasi muda yang pada umumnya masih sibuk dengan persoalan asmara. Dampak logis dari konsep musikal dendang-dendang baru itu, akhirnya memposisikan pertunjukan kesenian *Saluang* (*Saluang* jo dendang) berjalan amat dinamis, karena struktur penyajian dan gaya pertunjukannya memberi peluang untuk digarap sesuai dengan tujuan pihak penyelenggara. Itulah faktor yang melatarbelakangi bahwa pertunjukan kesenian *Saluang* efektif sekali digunakan untuk mencari sumbangan dana pembangunan yang diperlukan oleh masyarakat nagari.

Masyarakat Minangkabau memandang alat musik *Saluang* termasuk jenis alat musik yang istimewa, dan menganggap *Tukang Saluang* sebagai musisi tradisi yang luar biasa, karena alat musik yang terbuat dari seruas bambu talang tanpa ruas (tembus pandang dari pangkal ke ujung) dan tanpa *reed* (*end blown flute*) itu adalah dimainkan oleh *Tukang Saluang* dengan teknik tiupan tanpa

putus (*sircular braithing*) selama penyajiannya. Bahkan dia hafal semua bentuk melodi pengantar, *counter* melodi, melodi *interlude* dan melodi penutup dari beratus dendang yang disajikan selama satu malam suntuk (pukul 20.00 malam hingga pukul 5.00 pagi). Sungguh tidak mudah untuk menjadi seorang pemain alat musik *Saluang* dengan baik. Mempelajari teknik permainannya mestilah dibarengi dengan motivasi kuat dari dalam diri seseorang yang berminat menjadi *Tukang Saluang* profesional.

Mengamati kepada seniman *Saluang* yang telah mapan selama ini, adakalanya sebagian masih berasal dari keturunan *Tukang Saluang* juga, tetapi cukup banyak *Tukang Saluang* profesional yang bermodal bakat alami yang dimilikinya. Pada umumnya terdapat empat sistem belajar *Saluang* yang diterapkan *Tukang Saluang* ialah:

1. modal keuletan belajar secara mandiri,
2. melakukan latihan kapan dan di mana saja,
3. rajin mendengarkan kaset-kaset *Saluang* yang dimainkan oleh *tukang Saluang* profesional, dan
4. sering menyaksikan penyajian kesenian *Saluang* pada berbagai konteks pertunjukannya.

Selain dari itu, faktor dorongan luar dari lingkungan sosial sekitarnya juga amat memberikan pengaruh motivasi khusus terhadap calon *Tukang Saluang*. Dorongan

dari faktor lingkungan akan bisa menjadi kekuatan sendiri setelah seseorang yang sedang belajar itu menyadari akan nilai-nilai musikal yang terkandung dalam permainan *Saluang* itu dan sekaligus meramalkan prospeknya untuk menatap masa depan diri sendiri. Seandainya motivasi seperti ini tidak bisa mengendap dalam diri seseorang calon *Tukang Saluang*, maka dapat dipastikan teknik permainannya tidak akan mencapai sasaran profesional.

Biasanya belajar bermain *Saluang* dimulai pada rumah atau pondok tertentu sebagai tempat bermalam para bujangan di kampung yang dikenal dengan 'pondok tandangan.' Setelah kepandaian meningkat, mulai memberanikan diri untuk bermain *Saluang* di *lapau* (kedai minum), dan di *pondok rundo* (kantor siskamling) di kampung. Kemudian barulah dilanjutkan dengan sistem *magang* bersama *Tukang Saluang* profesional. Jadi, sebelum belajar dengan *Tukang Saluang* profesional, haruslah dimulai belajar permainan *Saluang* secara otodidak terlebih dahulu, karena memang tidak ada teknik-teknik tertentu untuk menjamin seseorang bisa bermain *Saluang* dengan baik.

Dalam hal ini, *Tukang Saluang* profesional hanya berperan untuk membimbing kualitas permainan, dan memberitahukan pengalamannya di lapangan, serta sekaligus menunjuk-ajari tentang sikap dan moral sebagai *Tukang Saluang* profesional yang disegani oleh kalangan seniman *Saluang* dan masyarakat peminat kesenian *Saluang* ini.

Oleh karena sulit dan rumitnya teknik permainan alat musik *Saluang*, akibatnya amat sedikit jumlah *Tukang Saluang* profesional sampai sekarang; sedangkan

Tukang dendang profesional makin hari semakin bertambah jumlahnya. Dengan kata lain bahwa amat tidak seimbang perkembangan jumlah *Tukang Saluang* bila dibandingkan dengan perkembangan jumlah *Tukang dendang*nya, bahkan *Tukang dendang* yang telah mapan sekarang pun mayoritas terdiri dari kaum perempuan.

Sebetulnya sekitar tahun 30-an hingga 50-an pada beberapa daerah Minangkabau sudah ada juga perempuan yang mahir berdendang, tetapi tidak pernah ada yang mencampungkan diri untuk menghibur orang ramai. Kemudian sekitar tahun 60-an mulailah kaum perempuan mencampuri profesi *Tukang dendang.* Ternyata sekarang lebih didominir oleh *Tukang dendang* Perempuan, bahkan semenjak perempuan memposisikan dirinya sebagai *Tukang dendang* profesional inilah yang otomatis meningkatkan dinamika kegiatan dan nilai komersil kesenian tradisi *Saluang*..

Usaha pewarisan kemampuan berdendang oleh calon-calon *Tukang dendang* adalah mirip proses pematangannya dengan *Tukang Saluang.* Dalam rangka belajar dendang-dendang *Saluang* ini, ada suatu kata kunci yang dipegang oleh *Tukang dendang*: "dalam hal berdendang tidak bisa mengandalkan paras cantik dan suara rancak saja, tetapi yang penting ialah:

1. hafal segala irama atau melodi dendang sesuai karakternya,
2. menguasai perbendaharaan pantun yang betul-betul dihayati, sekaligus,
3. mampu mengkreasikan pantun secara spontan,

4. dibarengi dengan kekuatan mental untuk menghadapi orang ramai yang beraneka ragam tingkah-lakunya;
5. dilengkapi dengan penampilan kepribadian yang baik dipandang bersama."

Mengamati kecenderungan pandangan para peminat kesenian *Saluang* selama ini, kenyataannya mereka lebih memerlukan kualitas irama dendang daripada bentuk paras seseorang *tukang dendang*. Pokoknya kalau irama dendang sudah dikuasai barulah bisa mengandalkan rancaknya suara, bahkan perkara paras yang cantik menjadi masalah yang relatif dan naif sekali sifatnya dalam pertunjukan kesenian *Saluang*: *"kok buruak bana ayam kinantan, kukuaknyo nan paralu dek urang"* (jika buruk benar ayam kinantan, tetapi kokoknya yang diperlukan penonton). Seseorang *Tukang dendang* yang betul irama dendangnya dan mahir membawakan pantun-pantun yang berkualitas baik, otomatis akan menambah simpati para peminat terhadapnya.

Sebenarnya pantun itu dapat berfungsi sebagai jembatan kepada penguasaan *rauik* (raut) irama-irama dendang itu. *Rauik* Dendang maksudnya karakter lagu yaitu ketepatan *Tukang dendang* membawakan suatu irama dendang sesuai dengan ekpresinya, sehingga penonton memang merasa rusuh ketika menikmati dendang yang berkarakter ratok (sedih); atau sebaliknya mereka merasa senang dan gembira ketika menikmati dendang yang berkarakter gembira. Jadi *Tukang dendang* memegang peranan untuk memperindah irama sesuai dengan karakter dendang yang didendangkan.

Dalam rangka meningkatkan kemampuan melahirkan pantun-pantun yang berkualitas, seyogianya seseorang *Tukang dendang* harus banyak menelusuri kehidupan masyarakat, karena bersumber peristiwa yang terjadi di lingkungan masyarakat itulah kreativitas membuat pantun dapat dikembangkan. *Tukang dendang* yang tidak pernah mangalami perasaan hidup susah, atau tidak pernah memperhatikan suasana kehidupan seseorang yang miskin mungkin payah juga mangajarkan pantun kepadanya. Artinya *Tukang dendang* tentu harus menelusuri peristiwa-peristiwa sosial masyarakat, sebab kenyataan-kenyataan yang terjadi di sela-sela kehidupan masyarakat, akan berposisi sebagai sumber inspirasi untuk melahirkan ungkapan pantun dendang secara spontan di hadapan penggemar dendang.

Kadang-kadang dendang itu mengisahkan suasana kehidupan seseorang, maka dalam tradisi *Saluang Tukang dendang* tidak boleh menyebutkan nama orang yang akan ditembak atau dikritik dengan pantun tersebut; klasifikasi pantun Minangkabau seperti ini dinamakan *pantun ibaraik* (pantun ibarat). Salah satu konsep pantun ibarat ialah suasana kehidupan seseorang figur manusia diibaratkan dengan nasib dari suatu benda atau binatang, seperti nasib kayu, biduk (perahu), kelapa, bunga, kapal, burung, ikan, kuda, kumbang, air, minyak dan lain-lain. Maknanya parasaian buruang yang kita baca, nasib kuda bendi yang diutarakan, keadaan biduk oleng yang akan karam kita ibaratkan, semua andaian ini sampai ke perasaan penonton, sekaligus pesan atau kritik pantun itu bisa berposisi sebagai ajaran moral bagi penikmatnya.

Tema teks pantun ibarat ini mengandung nilai kritik yang tinggi atau sindiran yang tajam, namun penonton tidak tersinggung mendengarnya karena penyampaian sindiran itu diibaratkan dengan nasib sesuatu benda atau binatang, sehingga sindirannya menjadi halus dan cantik, bahkan terkadang menggelikan perasaan pendengarnya. Jadi, irama apa saja akan diungkapkan, harus dicari dulu pilihan kata yang dapat menyentuh perasaan pendengar, artinya tergugah perasaan hati nuraninya.

Pada konteks penyajian *Saluang*, seyogianya kawan berdendang ikut menghayati buah pantun yang telah didendangkan oleh kawan sebelumnya, sehingga pantunnya bisa seurutan dengan tema yang telah dibuat atau telah dikembangkan. Kalau tidak seurutan temanya, satu ke hilir, dan satu ke mudik, sambungan pantunnya tidak sejurus lagi, maka suasana *bagurau* akan terganggu, *Tukang dendang* terganggu, dan suasana penonton terganggu juga.

Seandainya terjadi kesalahan pengembangan tema oleh kawan tersebut, maka nanti setelah selesai pertunjukan *Saluang*, barulah kawan berdendang ini diberi tahu kelemahan-kelemahannya dalam mengolah pantun, dan ditunjuk-ajari cara-cara mengatasinya, tapi tidak diberitahu pada waktu bagurau tersebut, ini tidak mendidik jadinya, karena dia akan merasa malu terhadap penonton lain.

Dengan demikian, kemampuan intelektual *Tukang dendang* juga mesti berkembang dengan baik agar profesionalismenya dapat ditingkatkan terus. Terkadang inspirasi membuat pantun itu terbuka setelah melihat suasana penonton yang menyaksikan pertunjukan *Saluang* dendang, di sinilah diperlukan kecepatan

berolah pikir untuk melahirkan pantun secara spontan Bertambah ramai penonton, maka semakin terbuka pula ide-ide pantun yang dapat dikembangkan, karena garapan pantun yang disajikan mesti bergerak secara dinamis sehingga tidak terjadi pengulangan pantun yang sama pada konteks penyajian yang sama pula; artinya penonton selalu mendapat sajian dendang dengan teks yang bersifat dinamis.

Kemampuan berolah pantun secara spontan termasuk salah satu syarat bagi *Tukang dendang*, sehingga Phillip Lownsky pernah mengatakan bahwa *Tukang dendang* tradisi *Saluang* ini merupakan orang-orang profesional tanpa konsep. Konsep pantun bagi seniman *Saluang* terletak pada alam terkembang jadi guru yaitu suasana lingkungan pertunjukan *Saluang* yang menjadi sumber inspirasi melahirkan pantun.

Misalnya pertunjukan *Saluang* pada konteks pesta perkawinan, pantunnya mesti mengandung pesan-pesan spontan untuk marapulai (penganten pria), dan anak daro (penganten wanita). Kalau pertunjukan *Saluang* pada konteks Helat Pengangkatan Penghulu, tentu saja *Tukang dendang* mesti mengetahui sifat-sifat penghulu. Jadi orang menjadi simpati kepada *Tukang dendang*, apabila dia mampu memahami situasi lingkungan konteks penyajian *Saluang* agar pantun-pantun spontan yang dilemparkan selalu dapat mengenai sasaran sesuai dengan suasana lingkungan. Beginilah konsep penyajian pantun yang amat diharapkan para penonton.

Bahkan penonton yang hadir pun bisa menjadi inspirasi teks pantun. Seandainya pada waktu pertunjukan *Saluang* hadir kawan yang pulang dari rantau Malaysia,

Tanah Abang Jakarta, Bandung, Medan, Jambi, Palembang dan sebagainya, maka untuk masing-masing mereka ini sudah ada pantunnya oleh *Tukang dendang* sehingga suasana pertunjukan *Saluang* betul-betul menjadi dinamis, penuh gelak tawa dan senda gurau tetapi terkendali sesuai dengan aturan *bagurau Saluang.* Dengan demikian, *Tukang dendang* harus memahami situasi konteks acara atau upacara yang sedang berjalan.

Terdapat beberapa konteks penyajian *Saluang* Dendang, misalnya upacara mendirikan rumah, pengangkatan penghulu, helat perkawinan, helat nagari (mencari dana pembangunan balai desa, tepian mandi, balai pemuda, jalan, bahkan pembangunan surau dan sebagainya), serta undangan penyajian *Saluang* yang bersifat pribadi oleh orang-orang kaya, atau orang rantau yang pulang kampung; suasana hiburan ini bersifat famili saja sambil mengenangkan nasib masa lampau bersama kawan-kawan seperjuangan di kampung masa lampau.

Selama ini lembaga pemerintahan yang bertanggung jawab terhadap pembinaan seni-seni tradisional di Minangkabau belum lagi menampakkan aktivitasnya yang serius. Seni-seni tradisional hanya diperlukan untuk keperluan mengisi paket-paket Pekan Budaya, dan festival atau lomba saja, sehingga para seniman *Saluang* bertambah gamang dengan profesi yang ditekuni mereka.

Mengamati kehidupan tradisi musik *Saluang* di daerah luhak dan rantau Minangkabau, ternyata perkembangannya tidak bisa dibendung lagi, baik dari segi repertoar lagu-lagunya, maupun segi seniman *Saluang* pelakunya. Supaya aspek nilai dan norma materi musikal serta pertunjukannya tidak melenceng

dari filosofi kehidupan masyarakat Minangkabau 'adat bersendi syarak, syarak bersendi Kitabullah' maka kesatuan 'tali tiga sepilin, tungku tiga sejarangan' (ninik-mamak, alim ulama, dan cerdik pandai) dalam nagari adalah amat diharapkan oleh masyarakat peminat dan para seniman *Saluang* itu sendiri untuk mendudukkan dan membangun kembali wadah pembinaan nilai dan norma adat Minangkabau serta agama Islam yang dapat dipedomani sebagai suri-teladan hidup oleh segenap masyarakat nagari di Minangkabau.

Siklus Penyajian sebuah Dendang

Siklus penyajian sebuah dendang yang diiringi dengan permainan alat tiup saluang darek melalui sampel melodi dendang yang berjudul '*Lubuak Antaran Dama*' dalam bentuk dua siklus melodi dengan strukturnya sebagai berikut:

1. Penyajian dimulai *Imbauan Saluang* yaitu semacam melodi pengantar untuk masuknya melodi dendang. Terdapat beberapa jenis *Imbauan Saluang*, misalnya *pakok panuah* (tutup penuh), *pakok sabalah* (tutup sebelah), *pakok ampek* (tutup empat), *pakok tigo* (tutup tiga), *pakok duo* (tutup dua). Pemakaian jenis *pakok* sangat berhubungan dengan kadensa suatu jenis dendang yang dimelodikan atau diiringinya.

2. Setelah ada '*kode lagu*', barulah memainkan melodi dendang '*Lubuak Antaran Dama*' atau mengiringi dendang tukang dendang. Pada bagian ujung kalimat melodi kedua, alat musik saluang memainkan '*sampaian*', sejenis melodi pendek yang berfungsi untuk menyambung melodi dendang yang terputus.

3. Selesai memelodikan satu siklus melodi dendang, maka alat tiup saluang memainkan '*raun*' yaitu sejenis melodi tengah yang berfungsi sebagai perantara untuk memasuki siklus melodi selanjutnya (semacam *interlude*). Panjang melodi *raun* ini tidak dipastikan (relatif) tergantung *mood* si tukang saluang.

4. Setelah melodi dendang siklus kedua, maka tukang saluang langsung masuk pada '*tutuik lagu*' yaitu sejenis melodi pendek yang berfungsi untuk mengakhiri sebuah penyajian melodi dendang. Kadensa dari *tutuik lagu* sering berpindah ke nada tonika alat tiup saluang, sehingga terdapat suasana selesai dalam penyajian dendang '*Lubuak Antaran Dama*' tersebut.

Dalam penyajian saluang, terdapat beberapa konsep bunyi dan melodi yang berhubungan dengan teknik permainan alat tiup tersebut, serta selalu menjadi aspek penilaian terhadap kualitas permainannya, di antaranya:

1. *Danguang Saluang* (dengung saluang) yaitu semacam kepadatan bunyi (power) dari tiupan alat musik saluang.

2. *Rauik Saluang*, atau *rauik dendang*, yaitu kehalusan membawakan irama dendang dengan alat musik saluang atau vokal.

3. *Pamanih* yaitu nada bantu yang dilahirkan secara spontan untuk memperindah suatu nada dalam melodi dendang. Pemberian *pamanih* ini tergantung kepada rasa musikal dari tukang saluang.

4. *Garinyiak* yaitu semacam hiasan atau ornamen melodi yang berfungsi untuk memperindah melodi. *Garinyiak* menjadi jiwa atau roh dari saluang- dendang –untuk vokal dendang diebut *darai*-- Melodi yang tidak mempunyai *garinyiak* tidak akan bisa dinikmati, karena saluang-dendang akan kehilangan komunikasi dengan penontonnya.

5. *Sayik* yaitu melahirkan nada-nada tertentu dengan teknik sayatan atau seperti menyayat sesuatu.

6. *Piciak* yaitu menghadirkan kesan bunyi halus yang memiliki power sehingg memberikan kesan kedalaman rasa.

7. *Kalorok* yaitu suatu rasa melodi yang bersumber dari teknik tiupan sehingga melahirkan karakter melodi dendang yang dikehendaki.

Semua teknik permainan yang berhubungan dengan bunyi dan melodi di atas akan selalu bertemu dalam permainan salaung, baik dalam konteksnya mengiring dendang dari para pendendang (tukang dendang), ataupun berdiri sendiri membawakan melodi dendang sebagai musik instrumental.

Tatacara Pertunjukan Saluang Dendang

Tatacara pelaksanaan pertunjukan saluang dendang tergantung kepada keadaan, dalam konteks upacara apa pertunjukan itu dilaksanakan. Dalam upacara adat, misalnya upacara peresmian perkawinan: setelah pemusik duduk diruangan yang telah disediakan, biasanya di ruang tengah, melalui *pasambahan* (pidato adat) oleh *datuak* (penghulu: kepala kaum) atau yang mewakili para pemusik diminta

untuk memulai pertunjukan. Permintaan itu biasanya berasal dari pihak *sialek* (para tamu) yang disampaikan kepada pihak *si pangka* (tuan rumah), kemudian sipangka langsung menyampaikan kepada para pemusik. Tetapi kadangkala sipangka telah mengaturnya terlebih dahulu, yaitu sebelum sialek mengemukakan pasambahan, sipangka telah menyampaikan permintaan kepada para pemusik. Setelah itu pemusik akan langsung memulai pertunjukan, dibuka dengan penyajian dendang Singgalang terlebih dahulu.

Di waktu penyajian *imbauan* (*introduction*; mulanya instrumentalia dan kemudian disusul dengan vokal) para penonton secara spontan mulai tenang, memusatkan perhatian kepada pertunjukan. Imbauan langsung disusul dengan penyajian pantun-pantun dalam melodi tertentu sesuai dengan judul dendang yang disepakati oleh tukang saluang dengan tukang dendang. Setelah beberapa pantun disajikan dalam dendang singgalang, baru masuk kepada penyajian dendang atau lagu-lagu lain, yaitu lagu yang berasal dari berbagai daerah di Minangkabau. Biasanya diawal-awal pertunjukan tersebut penyajian lagu-lagu terserah kepada kesukaan pemusik, umumnya lagu-lagu yang dipilih adalah lagu-lagu yang bersifat gembira.

Kemudian, setelah pertunjukan berlangsung sekitar satu sampai dua jam, barulah dilanjutkan dengan lagu-lagu permintaan, para penonton boleh *bakandak* (mengemukakan permintaan) lagu apa saja yang disenangi mereka. Lagu-lagu permintaan pada tahap-tahap awal ini biasanya lagu-lagu yang berkesan atau bersifat gembira juga.

Sekitar pukul 24.00 mulailah penyajian lagu-lagu *ratok* (ratapan), lagu-lagu *parasaian* (penderitaan), lagu-lagu *ibo* (sedih), dan sebagainya. Isi pantun lagu-lagu tersebut umumnya berkesan sedih, merupakan ungkapan keritan batin tentang penderitaan, kerinduan, kecintaan, dan sebagainya. Dalam penyajian dendang-dendang inilah para penonton benar-benar mulai menikmati pertunjukan saluang dendang. Penyajian lagu-lagu seperti itu biasanya berlangsung cukup lama, yaitu sampai menjelang subuh. Sebelum pertunjukan selesai disajikan lagu-lagu tertentu yang memakai pantun-pantun nasehat atau pantun-pantun agama, biasanya disajikan lagu *Talipuak*.

Tatacara pelaksanaan pertunjukan seperti dikemukakan di atas dilakukan kalau pengantin laki-laki (Minangkabau: *marapulai*) dijemput pada malam hari, tengah malam, dan di dalam tradisi umumnya di Luhak Nan Tigo Minangkabau memang demikian. Tetapi pada masa sekarang tradisi yang demikian sudah mulai berangsur berubah.

Pada tradisi yang demikian biasanya pertunjukan tidak berlangsung secara terus menerus, sekitar pukul 1.00 pertunjukan diistirahatkan untuk mengikuti acara adat, berupa pidato-pidato adata yang disebut *pasambahan*. Inti acara adat tersebut adalah berupa penyerahan secara resmi *marapulai* (pengantin laki-laki) dari pihak pimpinan adat (datuak; penghulu: kepala kaum atau yang mewakili mereka kepada pihak pimpinan adat *anak daro* (pengantin perempuan), dan sebaliknya penerimaan secara resmi menurut adat oleh pihak pimpinan adat dari kaum *anak daro*. Acara resmi ini berlangsung sekitar satu jam lamanya. Selesai

acara resmi tersebut pertunjukan dilanjutkan kembali dan selesai apabila waktu untuk shalat subuh masuk.

Dalam konteks acara kemasyarakatan lainnya, misalnya pertunjukan dalam acara pengumpulan dana sosial, pembangunan, dan sebagainya., tatacara pelaksanaannya berbeda dengan upacara adat peresmian perkawinan. Pertunjukan dalam konteks acara ini dipimpin oleh seorang *janang* (protokol) yang sengaja ditunjuk untuk pekerjaan itu. Janang mengatur pelaksanaan pertunjukan secara keseluruhan. Permintaan lagu-lagu disampaikan melalui janang bersamaan dengan penyerahan uang sumbangan. Penyajian lagu dapat diganti dengan lagu yang lain kalau diantara penonton yang bakandak memberikan sumbangan lebih besar dari penyumbang sebelumnya. Peranan janang sangat menentukan untuk kelancaran pertunjukan, bila janang seorang yang pintar di bidangnya, terjadilah semacam perlombaan dalam sumbangan. Pelaksanaannya seperti semacam lelang, di samping pertunjukan semakin semarak, uang yang terkumpulpun semakin banyak.

Kemeriahan pertunjukan dalam acara seperti ini terletak pada beberapa hal, antara lain karena adanya kebebasan yang lebih luas dalam mengajukan permintaan, maka para penonton terlihat lebih aktif dan serius dalam pertunjukan, dan yang kedua, kebebasan mengemukakan kandak atau permintaan itu tidak hanya terbatas untuk judul lagu, tetapi juga boleh mengemukakan atau membisikkan pantun kepada tukang dendang sesuai dengan pantun yang diinginkan penonton. Misalnya seorang penonton ingin menyindir seorang atau beberapa penonton lain yang kurang aktif dalam menyumbang atau pelit

mengeluarkan sumbangan, maka melalui pantun tertentu yang dibisikkan kepada tukang dendang, sindiran itu akhirnya sampai kepada penonton yang dituju. Biasanya, dengan hal yang seperti itu akan terjadi semacam perlombaan dalam menyumbang, sehingga dampaknya adalah positif, yaitu besarnya dana yang terkumpul. Suasana pertunjukan juga akan lebih bergairah karena adanya kesan berbalas pantun melalui seorang atau beberapa orang perantara, yaitu tukang dendang. Di sinilah letak keunikan pertunjukan saluang dendang dalam konteks acara kemasyarakatan ini.

Penutup pertunjukan saluang dendang dalam berbagai kegiatan pada umumnya sama, yaitu dengan penyajian lagu-lagu dengan pantun-pantun yang berisi nasehat atau pantun agama. Lagu untuk penutup pertunjukan biasanya adalah lagu Talipuak. Setelah penyajian lagu-lagu dengan pantun nasehat, pantun agama, pantun untuk pamit, dan pantun bermaaf-maafan tersebut selesailah pertunjukan, para musisi kembali ketempat masing-masing.

Penutup

Seni pertunjukan Saluang adalah ensambel pertunjukan yang merupakan kesatuan antara musik tiup dan seni vokal (dendang) yang awal perkembangannya berkembang Pertunjukannya biasa disebut *bagurau* pada Saluang Darek, yang pelaksanaan pertunjukan semalam penuh yang diistilahkan dengan *bagurau samalam suntuak* (bergurau semalam penuh). Pelaksanaan pertunjukan semalam penuh yang diistilahkan dengan *bagurau samalam suntuak* (bergurau semalam penuh).

Pertunjukan Saluang jo dendang Darek pada dasarnya adalah penyajian pantun-pantun yang bersifat spontan. Tukang Saluang akan mampu mengiringi pantun-pantun itu dalam waktu lama tanpa harus berhenti. Dan tukang Dendang yang pintar mampu menciptakan pantun sebanyak-banyaknya secara spontan sesuai selera masyarakat penonton pada saat pertunjukan berlangsung.

Padang Panjang, Oktober 2013

DAFTAR PUSTAKA

Aribowo (ed), 2007. *Peta Kesenian Jawa Timur (2)* (Surabaya: Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Jawa Timur.

Bouvier, Hélène, 2002. *Lèbur: Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura* Jakarta: Forum Jakarta-Paris École fran⊠aise d'Extrême-Orient Yayasan Asosiasi Tradisi Lisan yayasan Obbor Indonesia.

Corder, H., 1990. *Pencak silat: Die kampfkunst der Minangkabau und ihr kulturelles umfeld.* Ph.D. dissertation, University of Köln.

CR, Otto Sukatno, 2013. "Keris Wahyu Keprabon" dalam jurnal Pelestari Budaya Bangsa *Adiluhung Edisi 01/2013.* Banten: PT Daniasta Perdana .

Draeger, D., 1969. *Comprehensive Asian Fighting Arts.* Rutland, VT: Charles E. Tuttle.

Harsrinuksmo, Bambang, 2004. *Ensiklopedi Keris.* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama

Irmawati, Rosida, 2004. *Berkenalan Dengan Kesenian Tradisional Madura.* Tanpa Kota Penerbit: Penerbit SIC.

Kirstin, Pauka, 1996. *Conflict and combat in performance: An analysis of the Randai folk theatre of the Minangkabau in West Sumatra.* Ph.D. dissertation with CD-ROM, University of Hawaii.

Kirstin, Pauka, 1997. Journal of Asian Martial Arts, Volume 6 Number 1

Kirstin, Pauka, 1972. *Weapons and fighting arts of the Indonesian Archipelago.* Rutland, VT: Charles E. Tuttle.

Kirstin, Pauka, 1995. *Martial arts, magic, and male bonding: The Pauleh Tinggi Ceremony of West Sumatra.* Journal of Asian Martial Arts, 4(3): 26-45.

Kusmayati, A.M. Hermin, 1998. *Rokat Bangkalan: Penjelajahan Makna dan Struktur.* Bandung: MSPI

Paguyuban Pelestari Tosan Aji Nusantara, 2010. *Keris For The World 2010,* Jakarta: Panji Keris Nusantara.

Rahayu, Eko Wahyuni, Joko W, Setyo Yanuartuti, 2011. "Pengembangan Gending-Gending Pada Pertunjukan Topeng Dhalang Untuk Menumbuhkan Industri Kreatif Di Kabupaten Sumenep" Laporan Penelitian Hibah Bersaing Perguruan Tinggi Tahun 2011. Surabaya: Departemen Pendidikan Nasional Indonesia.

Rahayu, Eko Wahyuni, 2009. *Koreografi Etnik Jawa Timur.* Surabaya: Dewan Kesenian Provinsi Jawa Timur.

Soelarto, B. Tanpa tahun. *Topeng Madura atau Topong.* Jakarta: Proyek Perkembangan Media Kebudayaan Ditjen Kebudayaan Departemen P&K.

Tim Buku, 2012. *Kebangkitan Kembali Kejayaan Keris Indonesia.* Jakarta: Panitia Pameran Komunitas Panji Nusantara.

Tim Penyusun, 1996/1997. *Ensiklopedi Seni Musik dan Seni tari Daerah: laporan Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah Jawa Timur.* Surabaya: Dinas P dan K Daerah Provinsi Daerah Tingkat I Jatim.

Timoer, Sunarto. 1979. *Topeng Dhalang Di Jawa Timur.* Jakarta: Proyek Sasana Busana.

Yanuartuti, Setyo. 2002. "Perubahan Pertunjukan Topong Dheleng Rukun Perawas Dalam Kehidupan Masyarakat di Sumenep Madura". Tesis Program Pasca Sarjana Universitas Udayana Denpasar.

_____. 1999/2000. *Arak-arakan: seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura.* Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.

_____. 2003."Tari Klono Tunjung Seto: Tinjauan Bentuk dan Fungsi Dalam Pertunjukan *Topeng Dhalang* Rukun Perawas". Jurnal Padma Vol. 2. No. 2. Mei 2003.

PROFIL PENULIS



Eko Wahyuni Rahayu, lahir di Ngawi, tanggal 29 Nopember 1960. Setamat dari SMKI Yogyakarta 1981, kemudian melanjutkan kuliah di ASTI Yogyakarta (sekarang ISI) Jurusan Tari, lulus Sarjana Muda tahun 1984, dan S1 tahun 1988. Tahun 2003 lulus Magister Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa (S2) di Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Sejak tahun 1989 sampai sekarang menjadi tenaga pengajar (Dosen) di Jurusan Sendratasik Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Surabaya (UNESA). Menjabat Ketua Komite Tari Dewan Kesenian Propinsi Jawa Timur (2008-sekarang). Aktif sebagai pengamat tari, instruktur, pembicara dalam pelatihan dan diskusi tari, melakukan penelitian bidang seni pertunjukan, juga menulis buku dan artikel.



Hanefi, dilahirkan di Bukittinggi pada hari Rabu, tanggal 25 Mei 1955. Tamat dari SD No 12 Bukittinggi tahun 1967, SMP No 2 Bukittinggi tahun 1970, dan SMEA Negeri Payakumbuh tahun 1974. Selama bersekolah di SLTP dan SLTA, aktif pada group Band sekolah.

Pada tahun 1976 bekerja di BRI Cabang Payakumbuh hingga tahun 1979. Pada tahun yang sama, atas dasar kesadaran terhadap "panggilan seni",

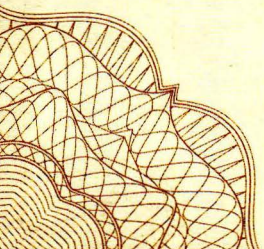
ia berhenti bekerja dan melanjutkan studi musik tradisional (Karawitan) di ASKI Padangpanjang, tamat pada tahun 1983. Tahun 1984/85 studi di ASKI Surakarta, tidak tamat. Tahun 1986-1987 membuat kelompok kesenian bersama teman-teman dari ASKI Padangpanjang bernama "Bagurau" di Jakarta. Tahun yang sama (1987), diangkat sebagai dosen di ASKI Padangpanjang. Pada tahun 1988 melanjutkan studi pada Jurusan Etnomusikologi, Fakultas Sastra, USU Medan, selesai tahun 1992 dan diwisuda tahun 1993. Tahun 2008 kembali melanjutkan studi pendidikan Antropologi dan Sosiologi pada Program Pascasarjana Universitas Negeri Padang, tamat 2011.

Tahun 1986, bersama seorang mahasiswa Etnomusikologi dari Universitas Amsterdam bernama Gijs Schneemann, ia melakukan penelitian lapangan selama 6 bulan di Pulau Siberut Mentawai. Tahun 1990, melakukan penelitian untuk tugas akhir tentang musik ritual pengobatan di Siberut Mentawai selama 3 bulan.

Tahun 1993 mengangkat fenomena musik ritual Mentawai ke sebuah seminar yang diselenggarakan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI) di TIM Jakarta. Sebagai seorang etnomusikolog, akhir tahun 1993 hingga tahun 1997 melakukan penelitian dan perekaman musik etnik sebagai asisten Philip Yampolsky, seorang etnomusikolog Amerika yang ahli musik Indonesia, untuk menerbitkan "Seri Musik Indonesia" sebanyak 21 volume di berbagai wilayah etnik di Indonesia, seperti musik orang Petalangan Riau; musik Dayak Deyah/Bukit Kalimantan Selatan, musik orang-orang Bugis dan Makasar di Sulawesi Selatan; musik orang-orang Flores, dan lain sebagainya. Penelitian ini bekerjasama dan

disponsori oleh Smithsonian Institute Amerika, Ford Foundation, dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Sebagai seorang komposer, ia telah menciptakan karya musik di antaranya: "Bagurau" (1981), dipergelarkan di Kampus ASKI Padangpanjang dan Taman Budaya Padang. Menciptakan komposisi musik berjudul "Batanyo Kabau Ka Padati" (1982), bersama Hajizar dan kawan-kawan, dipergelarkan pada Festival IKI II Bandung. Karya drama tari "Ratok Bawak" (1982), dipertunjukkan di *out-door* kampus ASKI Padangpanjang dan teater terbuka Taman Budaya Padang. Karya komposisi *"Garak Sirompak"* (1984), bersama Gusmiati Suid, dan Hajizar yang dipergelarkan pada Pekan Komponis Muda di TIM Jakarta. Karya komposisi musik berjudul *"Basirompak"* (1999), dipergelarkan pada *Weltz Muziek Festival* di Rudolstaadt dan di 5 Kota lainnya di Jerman. Karya komposisi musik berjudul *"Musikantara"* (2000), bersama IDN Supenida, dipergelarkan pada Pekan Kompopnis X di Bandung. Karya komposisi musik vokal berjudul *"Tolak Bala"* (2005), dipergelarkan pada Festival Musik Kontemporer *"Space and Shadow of South-East Asia"*, di Berlin Jerman. Karya *komposisi "Sejenak Dalam Mall"* (*World Music*) (2006), dipergelarkan di kampus STSI Padangpanjang dan SMA 2 Payakumbuh. Dan Sejumlah karya musik tari di antaranya: musik *tari "Kie' Dalam Imbauan"* (koreografer M. Ikhlas), dipergelarkan pada Pekan Penata Tari Muda (1986). Konsultan musik tari *"Nagari Itiak Patah"* (2010), dan *"Sirangkak Batuang: Zapin Patah Hati"* (2011) koreografer Syahril Alek 2011. Karya komposisi musik musik tari *"Sirompak Siraja Angin"* (2013).



sang Pewaris

Tokoh-Tokoh Kesenian Tradisi Madura Dan Minangkabau

DIREKTORAT SEJARAH DAN NILAI BUDAYA
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
JAKARTA
2013