

STUDI GAMELAN JAWA DI LUAR NEGERI

Disunting oleh :
Soedarsono
Retna Astuti
I. W. Pantja Sunjata



11

an Direktorat
Kebudayaan

.28
TU

Diterbitkan oleh :
Proyek Penelitian dan Pengkajian
Kebudayaan Nusantara (Javanologi)
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Yogyakarta, 1985

790 10
510

STUDI GAMELAN JAWA DI LUAR NEGERI

Disunting oleh :
Soedarsono
Retna Astuti
I. W. Pantja Sunjata



PERPUSTAKAAN
DIREKTORAT SEJARAH &
NILAI TRADISIONAL

11

Diterbitkan oleh :
Proyek Penelitian dan Pengkajian
Kebudayaan Nusantara (Javanologi)
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Yogyakarta, 1985

PERPUSTAKAAN
DIT. SEJARAH & NILAI TRADISIONAL

Nomor Induk : 1899/486.
Tanggal terima : 13-1-86.
Tanggal catat : 13-1-86.
Belian/hadiah dari : J. B. R. dan P. R. R.
Nomor buku :
Kopi ke : 2

nggal terima : 13-1-86,

tanggal catat : 13-11-86.

Nomor Induk : 1849/486.
 Tanggal terima : 13-1-86.
 Tanggal catat : 13-11-86.
 Keterangan dari : Gian. Reb. x lusanam

Nomor buku

Top: ke 12

KATA PENGANTAR

Studi Gamelan di Luar Negeri ini merupakan penerbitan seri ceramah yang diselenggarakan setiap Senin petang oleh Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi). yang mengutarakan pengenalan dan perkembangan studi gamelan Jawa di Amerika Serikat dan Jepang. Prof. Dr. R. Anderson Sutton, guru besar etnomusikologi pada Universitas Wisconsin, dengan makalahnya yang berjudul "Studi Kesenian Jawa di Amerika Serikat" mengutarakan perkembangan studi gamelan di negeri dolar ini sejak Prof. Dr. Mantle Hood memperkenalkan gamelan Jawa di Universitas California di Los Angeles pada pertengahan tahun 1950-an sampai pertengahan tahun 1980-an. Diutarakan bahwa sampai dewasa ini sudah ada sekitar 30 perangkat gamelan Jawa yang berada di Amerika, baik yang dimiliki oleh Universitas-Universitas maupun oleh para pencinta perseorangan. Dr. Sutton juga menjelaskan mengapa orang Amerika sangat suka kepada musiknya orang Jawa itu, serta kesulitan-kesulitan yang dihadapi oleh mahasiswa pemula yang baru saja belajar menabuh gamelan. Makalah ini dilengkapi oleh makalah Prof. H. Susilo, MA, guru besar etnomusikologi di Universitas Hawaii yang berjudul "Sumbangan Para Sarjana Dalam Pengembangan Karawitan di Amerika Serikat". Dalam makalahnya ini, Susilo menjelaskan bahwa pada tahun 1950-an studi Karawitan Jawa di Amerika sebenarnya belum ditujukan ke arah studi musik Jawa dalam arti yang sesungguhnya. Semula studi Karawitan Jawa lebih diarahkan untuk mengenal kaidah-kaidah kebudayaan Jawa lewat musik Jawa. Orang Amerika mulai mengenal gamelan pada tahun 1893, ketika pada tahun itu di Chicago diselenggarakan Chicago Fair. Tetapi seusai Pekan Raya itu gamelan yang ternyata berasal dari Cianjur itu hanya disimpan di Chicago Field Museum of Natural History. Dan baru tahun 1950-an gamelan Jawa mulai diperkenalkan lagi di Amerika, yaitu setelah Dr. Hood berhasil menggondol gelar Doktor dari Universitas Amsterdam di bawah bimbingan salah seorang bapak etnomusikologi, Dr. Jaap Kunst. Susilo membagi orang-orang Amerika yang secara serius mempelajari gamelan menjadi tiga, yaitu : (1) golongan sarjana; (2) golongan *pandhemen*; dan (3) golongan Komponis eksperimentalis. Golongan ketiga ini sudah ada beberapa yang mencipta komposisi musik baru dengan memasukkan

gamelan di dalamnya, misalnya Lou Harrison dengan karyanya *Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello*.

Makalah ketiga yang berjudul "Studi Kesenian Jawa di Jepang" ditulis oleh R.M. Wasisto Suryodiningrat, M.Sc., dosen senior pada Fakultas Ilmu Matematika dan Ilmu Pengetahuan Alam Universitas Gadjah Mada. Sebelum mengutarakan asal muasal studi kesenian Jawa di Jepang, R.M. Wasisto membeberkan studi kesenian tradisional di Jepang, yang ternyata sangat menggembirakan, meskipun perkembangan industri dan teknologi sangat maju. Dampak kebudayaan Barat terhadap kesenian Jepang tidak begitu merisaukan, atau dengan perkataan lain Kesenian Jepang tradisional tidak luntur. Karawitan Jawa mulai diperhatikan di Jepang pada tahun 1970-an, ketika Prof. Dr. Koizumi Fumio yang pernah belajar gamelan di U.C.L.A., membeli gamelan untuk Tokyo University of Fine Arts. Pelajaran Karawitan Jawa kemudian juga diberikan di Nagoya College of Music. Meskipun perkembangan studi karawitan Jawa di Universitas-Universitas di Jepang tidak sehebat di Amerika, namun tahun 1980-an ini sudah cukup menggembirakan, ditambah lagi dengan peransertanya KBRI di Tokyo.

Buku ini sangat bermanfaat dibaca oleh para mahasiswa, dosen, guru, dan seniman-seniman Karawitan pada khususnya, serta para pecinta kebudayaan Jawa pada umumnya. Pemimpin Proyek hanya bisa menyampaikan ribuan terima kasih kepada ketiga penulis makalah tersebut di atas, dan hanya Tuhan Yang Mahaesa yang akan memberikan balasan yang seimbang.



Pemimpin Proyek

Prof. Dr. Soedarsono
NIP. 130160538

DAFTAR ISI

	Halaman
Kata Pengantar	iii
1. Studi Kesenian Jawa di Amerika Serikat Oleh : R. Anderson Sutton	1
2. Sumbangan Para Sarjana Dalam Pengembangan Karawitan di Amerika Serikat Oleh : Hardjo Susilo	13
3. Studi Kesenian Jawa di Jepang Oleh : R.M. Wasisto Surjodiningrat	35

STUDI KESENIAN JAWA DI AMERIKA SERIKAT

Oleh :

R. Anderson Sutton

STUDI KESENIAN JAWA DI AMERIKA SERIKAT

Oleh :

R. Anderson Sutton

I. RIWAYAT SINGKAT STUDI KESENIAN JAWA DI AMERIKA

Di antara jenis-jenis kesenian Jawa yang mendapat perhatian sampai memperoleh tempat yang sangat baik di lingkungan universitas-universitas di Amerika ialah karawitan dan tari, serta kemudian juga pedhalangan. Tahun 1893 merupakan titik awal orang Amerika mendengar secara langsung karawitan Jawa, ketika pada tahun itu di Chicago diselenggarakan Pekan Raya Internasional. Gamelan yang dimainkan pada Pekan Raya itu sampai sekarang masih tersimpan di Museum Chicago.

Musik gamelan yang di Indonesia lebih dikenal dengan istilah karawitan Jawa, mulai mendapat perhatian serius dari seorang insinyur bernama Mantle Hood, yang sejak tahun 1954 mempelajarinya sampai ia mendapatkan gelar Doktor dalam bidang musik etnis dari negeri Belanda. Sekembali ke Amerika Dr. Mantle Hood mulai mengajarkan gamelan Jawa kepada para mahasiswa di The University of California at Los Angeles (U.C.L.A.), yang pada tahun-tahun pertama mengajar ia masih menggunakan *titilaras andha*. Pada tahun 1956 Dr. Hood mengadakan penelitian gamelan Jawa di Yogyakarta dengan mendapat bantuan dari seorang *pengrawit* dan penari muda berbakat yang saat itu adalah mahasiswa dari Fakultas Sastra U.G.M. bernama Hardjo Susilo. Karena begitu terkesannya kepada seniman muda berbakat ini Dr. Hood membawanya ke U.C.L.A., yang selain diberi tugas membantu mengajar gamelan, Susilo juga diberi kesempatan untuk menyelesaikan studinya dalam bidang Etnomusikologi. Kehadiran Susilo di U.C.L.A. yang berhasil menyandang gelar M.A. dalam ilmu Etnomusikologi menambah semaraknya studi karawitan Jawa serta tari Jawa.

Meskipun pada tahun 1950-an studi karawitan Jawa bisa dikatakan terpusat di U.C.L.A., namun pada tahun 1960-an perhatian universitas-universitas lain di Amerika tampak menggembirakan. Bekas murid-murid Dr. Hood yang telah mendapatkan modal dasar

pengetahuan karawitan Jawa mulai melebarkan sayap studi karawitan Jawa. Dr. R. Brown mulai memasukkan pelajaran karawitan Jawa di Universitas Wesleyan. Gamelan Universitas Wesleyan yang pertama dibeli pada tahun 1964, yaitu gamelan yang dipergunakan oleh seniman-seniman Jawa yang ikut meramaikan New York World's Fair. Wesleyan, universitas swasta yang kecil tetapi kaya itu rupanya tidak tanggung-tanggung dalam usahanya untuk memperkenalkan dan mendalami kesenian Jawa. Telah banyak guru-guru dan seniman-seniman kesenian Jawa yang diundang untuk mengajar atau mengadakan lokakarya di sana. Mereka itu antara lain Ki Tjokrowasito (Wasitodipuro, Wasitodiningrat), B. Suharto, Senik Suharto, Prawotosaputro, Oemartopo (dalang), R.B. Soedarsono, Th. Suharti Soedarsono. Perhatian Universitas Wesleyan ini kemudian menular ke Universitas Michigan, yang juga berhasil membeli seperangkat gamelan Jawa yang dibina oleh Dr. Judith Becker, juga bekas murid Dr. Hood.

Pada tahun 1970 terjadilah perkembangan penting bagi studi karawitan Jawa di Amerika. Dr. Brown mulai melebarkan sayapnya. Ia pindah dari Wesleyan ke California. Kemudian pada tahun itu juga, Dr. Ricardo Trimillos dengan bantuan Drs. Soedarsono (sekarang Prof. Dr. Soedarsono) mampu membeli seperangkat gamelan Jawa yang diberi nama Kyai Gandrung. Dengan hadirnya gamelan Jawa di Universitas Hawaii sudah barang tentu memerlukan ahli yang akan menanganinya. Hardjo Susilo dari U.C.L.A. yang diincar; dan seniman sarjana ini menerima tawaran untuk pindah dengan pangkat Assistant Professor (sekarang sudah menjadi Associate Professor). Susilo dengan isterinya Judith Susilo berhasil mengembangkan studi karawitan dan tari Jawa di Hawaii. Pada tahun itu pula Universitas Wesleyan mengundang Drs. Soedarsono untuk mengajar tari dan Seminar Kesenian Indonesia. Akibat dari berpindahnya Dr. Brown dari Wesleyan ke California Institute of the Arts menyebabkan Wesleyan agak mundur. Dan berpindahnya Susilo dan isterinya ke Hawaii, menyebabkan studi kesenian Jawa di U.C.L.A. mengalami kemunduran pula. Selain itu, di sebuah college kecil yaitu Mills College studi karawitan Jawa melonjak, karena college kecil ini berhasil pula mendatangkan guru-guru kesenian dari Jawa, bahkan juga dari Bali dan Sunda.

Dr. Brown dalam usahanya untuk menarik minat para mahasiswa-wanya mengatur trip tahunan ke Indonesia. Tahun 1971 ia membawa murid-muridnya ke Bali untuk mendalami karawitan Jawa dengan mendatangkan guru-guru dari Jawa. Di antara murid-muridnya yang perlu saya sebut ialah Andy Todh, Richard Wallis, Alan Feinstein, Susan Walton, Nancy Florida, Jody Diamond, John Pemberton, Cindy Bentor, Philip Yampolsky, dan John Suter. Di antara murid-muridnya itu ada yang meneruskan studinya sampai mendapatkan gelar Doktor, tetapi ada pula yang pindah haluan ke bidang lain seperti antropologi, sastra, dan sejarah.

Pada tahun 1973 rombongan mahasiswa dari Universitas Hawaii di bawah pimpinan H. Susilo dan Dr. R. Trimillos mendalami karawitan dan tari Jawa di Yogyakarta. Di antara 28 murid yang ikut, sampai sekarang yang masih aktif mempelajari dan bahkan mengajar karawitan atau tari Jawa ada beberapa, yaitu Peggy Choy, Byron Moon, Dr. R. Anderson Sutton, Jeanette Bennington, Dr. Roger Vetter, Joan Suyenaga, dan Valerie Mau Vetter.

Tahun 1970-an sampai dengan tahun 1984 banyak gamelan Jawa yang dibeli oleh universitas-universitas dan grup-grup swasta di Amerika. Sebagai contoh, Universitas Wisconsin membeli gamelan Jawa pada tahun 1975, dan pada tahun 1976 mengundang Ki Wasito-dipuro untuk mengajar. Karena belum mempunyai pengajar tetap, setiap tahun universitas yang sangat nyaman lokasinya ini mengundang guru-guru tamu, seperti misalnya Sumarsam, Drs. Soedarsono, Sumandiyo Hadi, Sukanto, Fx. Widaryanto, H. Susilo, M.A., dan Sri Djoko Rahardjo. Pada tahun 1978 - 1981 Roger Vetter sambil menyelesaikan Ph.D. nya bertugas membina mengajarkan gamelan Jawa di sana. Baru pada tahun 1982 Universitas Wisconsin mempunyai pengajar tetap untuk karawitan Jawa, yaitu Dr. R. Anderson Sutton.

Pada tahun 1983 Jody Diamond pernah mengadakan sensus gamelan yang berada di Amerika Serikat. Pada tahun itu terdapat 100 perangkat gamelan Jawa, Sunda, Bali, dan "Amerika". Di antaranya terdapat 30 perangkat gamelan Jawa yang berasal dari Jawa (termasuk gamelan *gadhon*), yang kebanyakan dimiliki oleh universitas.

II. MENGAPA KESENIAN JAWA MENJADI POPULER DI AMERIKA ?

Sebenarnya yang diajarkan di universitas-universitas di Amerika bukan hanya karawitan dan tari Jawa. Universitas Hawaii menyediakan pelajaran-pelajaran kesenian Jepang, Pilipina, Korea, dan Hawaii asli, di samping sudah barang tentu kesenian (musik, tari, dan drama) Barat. Universitas Michigan selain karawitan Jawa, juga mengajarkan musik Jepang dan Thailand. Universitas Wisconsin selain kesenian Jawa juga menyediakan kuliah-kuliah kesenian Afrika Timur dan India Utara. Akan tetapi ternyata bahwa kesenian Jawa mendapat perhatian yang paling besar dibanding dengan studi-studi kesenian etnis lainnya.

Rupanya ada beberapa alasan yang menyebabkan orang Amerika senang belajar karawitan Jawa, antara lain :

- (1) Belajar gamelan diperlukan beberapa orang pemain yang memainkan bermacam-macam instrumen seperti misalnya saron, bonang, kenong, kempul, gong, gender, gambang, suling, dan kendhang.
- (2) Apabila pertunjukan karawitan Jawa dibarengi dengan tari, dapat melibatkan pemain sampai sekitar 40 orang, seperti halnya pertunjukan orkes musik besar di Eropa dan Amerika.
- (3) Sejak seorang mahasiswa belajar menabuh gamelan, ia langsung bisa memainkan lagu atau *gendhing*, meskipun yang sederhana. *Gendhing* Lancaran Ricik-Ricik dalam satu atau dua kali latihan sudah bisa didengarkan hasilnya. Untuk musik Barat klasik, hal semacam itu tak bakal terjadi.
- (4) *Ricikan* gamelan Jawa sangat mengesankan karena memiliki jumlah yang cukup banyak dan berbeda antara satu dengan yang lain. *Ricikan* itu macamnya sangat berbeda bila dibandingkan dengan yang terdapat pada musik dari negara-negara lain. Secara visual gamelan Jawa sudah cukup mengundang daya tarik karena ukirannya yang bagus, catnya yang menarik, *wilahan* dan *penconnya* yang tampak gemerlapan, dan sebagainya.

- (5) Suara gamelan benar-benar sangat mengesankan bila dibandingkan dengan musik dari negara lain. Suara gamelan ada yang besar seperti guntur, ada pula yang sangat kecil. Dan perlu diketahui bahwa orang Barat sejak 200 atau 300 tahun yang lalu sangat menyukai musik yang memiliki suara besar seperti *bass*, misalnya suara gong, kempul, dan slenthem pada gamelan Jawa.
- (6) Dari segi sosial, para pemain gamelan antara satu dengan yang lain sangat akrab, dan mereka merasa sebagai anggota dari satu rombongan atau grup. Akibat dari bermain gamelan, para anggotanya sering berkumpul, pesta sambil mendengarkan cassette karawitan yang berasal dari rekaman di Jawa. Pada waktu latihan, para pemain gamelan jauh lebih santai dibanding dengan pemain musik Barat. Selain itu mahasiswa yang belajar gamelan menjadi senang, karena ia bisa perpindah perhatian dari instrumen (*ricikan*) yang satu ke instrumen yang lain, hingga tak mudah bosan. Hal ini tak biasa bagi mahasiswa yang mempelajari musik Barat. Jika ia belajar biola, ya terus biola itu saja yang diperhatikan.

III. DI MANA LETAK KEMUDAHAN DAN KESULITAN BAGI ORANG AMERIKA YANG MEMPELAJARI KARAWITAN ?

Bagi orang Barat yang memiliki konsep musik yang berbeda dengan konsep musik gamelan, sering terjadi kesulitan yang dihadapi dalam mempelajari karawitan Jawa. Kesulitan pertama yang banyak dihadapi oleh para mahasiswa Amerika ialah peralihan irama. Kedua, hitungan pokok musik Barat bila dibandingkan dengan hitungan pokok musik gamelan (baca karawitan) terbalik. Pada musik Barat tekanan terletak pada hitungan satu (1) yaitu 1, 2, 3, 4; sedangkan pada musik gamelan tekanan terletak pada hitungan empat (4) yaitu 1, 2, 3, 4. Kedua hal itu memang harus dipelajari benar-benar oleh para mahasiswa, hingga tidak terjadi kesulitan dalam merasakan karawitan Jawa. Beberapa instrumen gamelan yang dianggap sulit dipelajari ialah rebab, kendhang, dan gender; namun demikian ada pula beberapa mahasiswa yang mempelajari instrumen-instrumen (*ricikan*) itu dengan tekun. Bahkan bagian vokal dari karawitan

yaitu *sindhen*, ada pula yang cukup memadai. Instrumen-instrumen yang mudah dipelajari ialah instrumen belakang yaitu gong, kenong, kempul, dan saron. Bonang termasuk di antara yang sukar dan yang mudah.

Di samping itu laras slendro dan laras pelog pada karawitan sangat berbeda dengan laras Barat yang diatonis. Bagi mereka yang belajar rebab, *sindhen*, dan gerong, kedua laras karawitan Jawa itu harus betul-betul dikuasai. Bila orang Jawa mendengarkan karawitan Jawa yang dimainkan oleh orang-orang Amerika, ada beberapa hal yang terasa belum Jawa, terutama pada cara mengucapkan bahasa Jawa, nada/*embat* pesindhen dan garong, serta irama. Maka orang-orang Amerika memang belum merasa benar-benar mampu untuk bermain karawitan di depan pendengar Jawa. Apabila pada tahun 1973 serombongan mahasiswa yang belajar mendalami karawitan di Yogyakarta (mahasiswa Universitas Hawaii) dahulu berani naik pentas di pendhapa Purwadiningratan, bukan kami maksudkan untuk *pamer*, tetapi hanya sekedar "*matur nuwun*" kepada para guru yang telah memeras keringat serta penuh kesabaran mengajar kami. Kami menyadari bahwa karawitan kami belum "*ceples Jawa*". Kami belum bisa memainkan karawitan Jawa dengan rasa Jawa, karena kami tidak mengenal karawitan Jawa sejak masa kanak-kanak kami. Hal ini sama keadaannya bila kami belajar bahasa Jawa.

IV. KARAWITAN JAWA WAJAR DIPELAJARI OLEH ORANG AMERIKA

Bapak R.Ng. Martapangrawit selalu mengatakan, bahwa orang asing yang mempelajari kesenian Jawa baru mampu merasakan kulitnya saja, dan belum bisa sampai ke dagingnya atau intinya. Saya sebagai sarjana etnomusikologi yang telah 14 tahun menggeluti karawitan sangat setuju kepada ucapan Pak Marta itu. Bila saya mendengarkan karawitan Jawa, selalu terkesan adanya peralihan irama yang kompak serta halus wiletnya, serta rebab dan *sindhenan* yang terjalin seperti tanaman yang merambat. Hal-hal yang lucu sering terjadi di tengah irama *rangkap*. Kami selalu belum bisa merasakan penggabungan pikiran dan perasaan, satu perpaduan yang selalu ada pada setiap orang Jawa yang mendengarkan atau menon-

ton pertunjukan kesenian Jawa. Inilah yang kami sebut "kebudayaan karawitan".

Dalam mempelajari karawitan atau kesenian Jawa yang baik harus meliputi aspek-aspek kebudayaan Jawa yang lain. Maka apabila orang Amerika mempelajari karawitan Jawa secara sungguh-sungguh, ia akan mengenal pula kebudayaan Jawa secara baik. Apabila ia sudah bisa merasakan *gendhing*, ia akan mengenal "*edi peni*"-nya *gendhing*, meskipun selalu tidak sempurna. Dan apabila orang Amerika dalam mempelajari karawitan dengan sikap terbuka, ia akan terbuka pula terhadap aspek-aspek kesenian yang lain.

V. Mencari KEBULATAN

1. Tari

Pada tahun 1960-an pelajaran dan pementasan tari Jawa sangat digalakkan di bawah asuhan H. Susilo dan Drs. Soedarsono (Prof. Dr. Soedarsono). Di antara murid-murid Amerika yang sampai mendalam belajarnya ialah Peggy Choy, Valerie Mau, Marcia Hee, dan Judy Susilo. Memang, kadang-kadang kami masih merasa lucu melihat penari orang Amerika yang berhidung sangat mancung.

Jenis-jenis tari yang sering dipentaskan di Amerika ialah Srimpi, Golek, Gambyong, Gambiranom, Klana Alus, Lawung, Gatutkaca Gandrung, Klana Topeng, Bambang-Cakil, Srikandi-Larasati, bahkan pernah pula beberapa kali menampilkan Sendratari (Ramayana, Sumantri Gugur), serta wayang orang berbahasa Inggris (Arjunawiwaha). Beksan Topeng serta Beksan Golek juga sering dipentaskan.

2. Wayang Kulit

Dalam pertunjukan wayang kulit kami selalu mengundang dalang dari Jawa seperti misalnya Oemartopo, Pandam Guritno, dan Sri Djoko Rahardjo. Sedangkan karawitannya kebanyakan dimainkan oleh mahasiswa-mahasiswa Amerika. Lakon-lakon yang pernah dipergelarkan antara lain Bima Suci, Dewa Ruci, Rabinipun Permadi, Arjunawiwaha, Parta Dewa, dan Sinta Ilang. Beberapa universitas Amerika yang telah memiliki wayang kulit lengkap beserta kotaknya

ialah Universitas Wesleyan, Universitas Michigan, Universitas Wisconsin, California Institute of the Arts, dan beberapa universitas lainnya yang berada di negara bagian California.

3. Kesusasteraan

Meskipun para pencinta karawitan Jawa di Amerika perlu memahami kesusasteraan Jawa, namun bidang ini belum diperhatikan secara sungguh-sungguh. Bila ada mahasiswa Amerika yang tertarik, ia harus mengatur pelajarannya dengan cara *tutorial*. Di antara mahasiswa Amerika yang menekuni kesusasteraan ialah Ward Keeler, Alan Feinstein, dan Nancy Florida. Ketiganya memang juga termasuk pencinta karawitan Jawa.

4. Sejarah dan Antropologi

Beberapa universitas di Amerika menyajikan kuliah Sejarah Indonesia, Antropologi Indonesia, dan lain-lainnya. Mata-mata pelajaran itu bisa sangat menolong orang Amerika dalam mendekati kebudayaan dalam merasakan karawitan dan kebudayaan Jawa, walaupun tidak akan bisa seperti orang Jawa. Namun demikian, meskipun para mahasiswa bisa mendapatkan latar belakang kebudayaan yang cukup bagus dari beberapa universitas di Amerika, tetapi apabila mau benar-benar mendalaminya mereka harus pergi ke Jawa dan tinggal di Jawa cukup lama.

VI. KESIMPULAN

Sebagai penutup, bisa saya kemukakan, bahwa sampai sekarang ini ada kurang lebih 8.000 mahasiswa yang pernah belajar dan memainkan gamelan dan tari Jawa selama setengah tahun atau lebih. Ada sekitar 12.000 yang pernah saja bermain gamelan. Dan mungkin ada sekitar 200.000 orang Amerika yang pernah menonton pertunjukan kesenian Jawa di Amerika, lebih-lebih apabila pertunjukan itu ada tarinya atau wayang kulit.

Kesenian Jawa merupakan kesenian yang sangat menarik bagi orang Amerika, karena kesenian ini penuh keindahan dan *edi peni*. Namun perlu dicatat, bahwa seputar 30 tahun yang lalu, hanya U.C.L.A. - lah yang memiliki seperangkat gamelan Jawa dan meng-

ajarkan karawitan Jawa. Perkembangan setelah 30 tahun boleh dikatakan meloncat. Bila dahulu orang Amerika merasa sangat asing mendengarkan *gendhing-gendhing* Jawa, sekarang sudah biasa bagi sebagian penduduk Amerika.

**SUMBANGAN PARA SARJANA
DALAM PENGEMBANGAN KARAWITAN
DI AMERIKA SERIKAT**

Oleh :
Hardjo Susilo

SUMBANGAN PARA SARJANA DALAM PENGEMBANGAN KARAWITAN DI AMERIKA SERIKAT

Oleh :

Hardjo Susilo

I

Berbeda dengan makalah-makalah yang sudah disampaikan dalam forum ini, pendekatan saya pada sore hari ini akan lebih bernada populer daripada akademis, dan lebih subjektif daripada objektif. Hal ini karena referensi-referensi yang berhubungan dengan masalah ini memang belum banyak ditulis. Studi tentang karawitan Jawa di Amerika Serikat secara serius baru dimulai tahun 1958 di Los Angeles. Jadi belum panjang sejarahnya. Studi karawitan di perguruan-perguruan tinggi itu pada awalnya untuk menelaah kaidah-kaidah kebudayaan Jawa melalui musiknya. Jadi tidak bermaksud untuk mengembangkan seni karawitan, tetapi untuk mengembangkan pengetahuan tentang karawitan dan memperkenalkan norma-norma tradisional Jawa kepada masyarakat intelektual.

Karena sebagai pengamat sejak tahun 1958, saya sendiri juga terlibat dalam hal yang saya amati, kiranya mudah dimengerti apabila pendekatan saya itu kadang-kadang kurang obyektif. Untuk itu, sebelumnya saya meminta maaf.

II

Claude - Achille Debussy

Untuk melengkapi makalah ini kiranya perlu kita tinjau perkembangan kesenian Jawa di dunia Barat sebelum tahun 1958. Meskipun di sebuah museum di London terdapat satu set gamelan yang terkenal sebagai Raffles gamelan, gamelan jaman Diponegaran ini sepanjang pengetahuan saya tidak diaktifkan sebagai alat-alat karawitan tradisional, tetapi hanya disimpan sebagai barang antik. Kalaupun gamelan ini pernah diaktifkan, aktivitas ini tidak berpengaruh dan tidak menarik perhatian para pengamat sejarah musik

Barat. Karawitan Jawa tidak menemukan tanah subur untuk tumbuh di Eropa pada waktu itu. Pada periode itu musik Barat dilanda oleh aliran Romantik, yang banyak dipengaruhi oleh gerakan Nasionalisme. Dapatlah dimengerti apabila "musik asing" ini tidak mendapat tempat di hati mereka. Oleh karena itu, dalam membicarakan masalah gamelan di dunia Barat, biasanya kita mulai dengan tahun 1889 ketika seorang komponis Perancis kenamaan, Claude—Achille Debussy, mendengar konser gamelan Jawa di Paris Exhibition.

Dalam buku-buku biografi Debussy selalu diceritakan sepanjang satu atau dua paragraph bahwa ia sangat terkesan dengan pengalamannya mendengarkan musik Jawa ini. Untuk mendapatkan perspektif yang benar mengenai pengaruh karawitan Jawa terhadap Debussy, kita perlu juga mengetahui, bahwa di samping mengunjungi konser karawitan Jawa, di Paris Exhibition itu Debussy juga mengunjungi stand Rusia. Di sana dia terpesona oleh orkes Rusia yang pada waktu itu dipimpin oleh komponis-orkestrator ulung Rimski—Korsakov.

Selain itu, melalui forum yang dikunjungi oleh seniman-seniman Paris aliran impressionisme (semacam "Senin sore di Sonobudoyo" ini) Debussy dipengaruhi oleh sastrawan-sastrawan dan seniman-seniman kontemporeranya. Kalau para budayawan Yogya berkumpul di Sonobudoyo tiap Senin sore, para seniman-seniman Paris ini berkumpul-kumpul di rumah sastrawan Mallarme tiap Kamis siang. Jadi karawitan bukanlah satu-satunya hal yang mempengaruhi Debussy.

Karena tertarik oleh masalah pengaruh gamelan terhadap Debussy ini pada tahun '62 saya menulis paper tentang Debussy dan gamelan Jawa untuk melengkapi *requirement* dalam matapelajaran Musik Abad Romantik. Secara ideal, paper ini seharusnya melibatkan riset di museum-museum dan perpustakaan-perpustakaan di Paris, di mana mungkin masih tersimpan program-programa dari Paris Exhibition. Dengan demikian mungkin saya dapat mengetahui secara spesifik gendhing-gendhing apa yang dimainkan dalam exposisi Paris itu. Tetapi sayang waktu dan biaya tidak mengizinkan, sehingga riset saya terbatas pada apa-apa yang ada di perpustakaan musik di University of California di Los Angeles. Riset itu tidak memberikan jawaban yang konklusif, tetapi justru mematok pertanyaan-pertanyaan yang lebih jauh. Dari bacaan-bacaan dan analisa ciptaan-ciptaan

Debussy sesudah tahun 1889, saya belajar bahwa Debussy menciptakan karya-karya yang mempunyai karakteristik-karakteristik yang dalam anggapan musikolog Barat, juga ditemui dalam karawitan Jawa. Karakteristik itu, antara lain, penggunaan tangga nada pentatonis (bernada lima) jenis slendro dan tangga nada hexatonis (bernada enam) jenis "sama jarak" atau *equidistant*.

Di samping itu Debussy menggunakan *accord*, atau harmoni, atau paduan nada yang tidak fungsional. Jelasnya, dalam gaya musik Barat sebelum era impresionisme ini, harmoni adalah semacam saka guru komposisi suatu elemen struktural dalam musik Barat. "Gramatika" penggunaan *accord* ini ketat. Akan tetapi Debussy menggunakan paduan nada ini seperti seorang pelukis memadu warna saja. Dia memadu nada tidak karena secara struktural paduan itu diperlukan, tetapi karena kombinasi warna suara itu mempesonakan.

Apakah paduan nada yang tidak berfungsi struktural ini ada dalam karawitan Jawa ? Ada, dan banyak sekali ! Tetapi sebagai penggemar karawitan Jawa kita tidak memperhatikannya. Berapakah di antara kita yang memperhatikan bahwa pada pukulan kempyang pertama sesudah gong dalam Pangkur Pelog Barang terjadi suatu paduan nada yang sangat mengasyikkan ? Tangan kiri pemain gender memukul nada lima (atau *telu*, atau *nem*, bergantung pemainnya); kempyang memukul nada *nem* dan *pitu* (atau hanya *nem* kalau gaya Sala); bonang memainkan nada *telu* bersama-sama waditra-waditra lain yang mengumandangkan nada-nada tersebut di atas di berbagai tingkat oktaf; kesemuanya ini digaris bawahi oleh suara slenthem, saron dan gong yang masih mendengung; ini semua "*mahanani*" paduan suara, atau harmoni yang berwarna-warni, tetapi tidak mempunyai fungsi struktural.

Kalau kita tidak mendengar paduan nada tersebut itu tidak berarti bahwa kita kurang peka, tetapi karena kebanyakan kita mementingkan pertimbangan "horizontal" (melodi), sedang komponis Barat lebih berpikir secara "vertikal" (harmoni). Bagi komponis Barat paduan-paduan nada dalam Pangkur tadi bisa terdengar sebagai harmoni yang tidak berfungsi. Kalau mereka itu dari aliran yang menyukai harmoni yang tidak berfungsi, maka kemungkinannya besar bahwa mereka akan menyukai gamelan. Kalau mereka dari aliran yang ngotot bahwa harmoni itu harus berfungsi, maka besar

kemungkinannya bahwa mereka akan frustrasi mendengarkan karawitan Jawa. Debussy penganut aliran harmoni yang tidak berfungsi, oleh karena itu tidak mengherankan kalau dia tertarik dengan karawitan Jawa. Tetapi pertanyaan yang belum terjawab ialah apakah Debussy suka harmoni yang tidak berfungsi, oleh karena itu dia tertarik dengan karawitan Jawa ? Atau dia tertarik dengan harmoni yang tidak berfungsi oleh karena dia mendengar karawitan Jawa ? Ini saya belum dapat menjawab secara definitif. Salah satu jalan untuk menjawab pertanyaan ini ialah dengan membandingkan karya Debussy sebelum dan sesudah Paris Exhibition. Problemnya, karya-karya orkestral Debussy yang besar itu diciptakan sesudah 1889. Akan tetapi sebelumnya, dalam karya-karya kecilnya Debussy sudah menunjukkan kecenderungan melanggar konvensi musik Barat pada waktu itu. Jadi jawabannya tetap tidak definitif.

Lain daripada itu Debussy banyak menggunakan berbagai macam perkusi yang mengingatkan kita kepada berbagai instrumen gamelan. Debussy juga menggunakan orkes yang besar, tetapi jarang dipakai untuk menciptakan suara yang keras. Seperti karawitan Jawa, Debussy mengeksploitasi "kelirihan", bukan kekerasan. Dalam ciptaannya *Nocturnes* (1900), pada bagian ketiga yang diberi judul *Sirene* dia menggunakan koor wanita tanpa kata-kata, yang mengingatkan kita pada *sindhen bedhayan*.

Apa yang saya dapat dari studi saya tadi ialah bahwa pengaruh karawitan Jawa terhadap Debussy lebih bersifat konseptual; dengan kata lain, ciptaan Debussy bukan imitasi gendhing-gendhing Jawa, tetapi impresi gendhing-gendhing Jawa, yang remang-remang, lambat-lambat, tidak pernah menyolok, sebagaimana lukisan Monet *Impression : Sunrise* dan *Rouen Cathedral*.

Saya kira yang penting dari kejadian ini ialah bahwa perhatian Debussy terhadap musik Jawa ini menarik perhatian para sejarawan musik Barat, yang mencatatnya dalam sejarah musik Barat. Secara tidak langsung Debussy telah memperkenalkan krawitan Jawa kepada masyarakat musikolog Barat.

III

Chicago Fair

Pada tahun 1893 kota Chicago menyponsori pasar malam internasional yang dikenal sebagai Chicago Fair. Dalam Chicago Fair ini ditampilkan pula karawitan Jawa. Setelah dicari-cari, gamelan itu ternyata dari daerah Cianjur. Setelah Fair itu selesai, gamelan ini dibeli oleh Chicago Field Museum of Natural History. Tetapi ternyata selama 80 tahun gamelan itu hanya terpendam di gudang museum itu. Gamelan ini secara tidak sengaja diketemukan kembali oleh seorang kandidat Ph. D. bernama Sue de Vale Carter, yang pada waktu itu mencari bahan-bahan riset mengenai berbagai macam harp di seluruh dunia. Gamelan itu kemudian dipulihkan ke ujudnya semula. Sekarang kadang-kadang gamelan itu dapat dilihat di museum itu dalam pameran-pameran mereka.

Pada tahun 1893 itulah, sepanjang pengetahuan kami, gamelan diperkenalkan untuk pertama kalinya di benua Amerika. Gamelan itu dilaras pelog-diatonis dengan maksud agar dapat dipakai untuk memainkan gendhing-gendhing Jawa dan lagu-lagu Barat. Karena laran itu laran kompromi, sebetulnya "embat"-nya kaku untuk gendhing-gendhing Jawa dan lucu untuk memainkan lagu-lagu Barat. Pada Fair itu tiga gendhing/lagu (yang saya ketahui) direkam dengan alat perekam selider yang baru diketemukan/diciptakan lima tahun sebelumnya. Rekaman gendhing Bimakurda gaya Sala dan dua lagu Amerika itu sekarang disimpan di Library of Congress di Washington D.C. Gula-gula karet dan rit juga diperkenalkan sekitar tahun-tahun itu. Tetapi sayang hanya rit dan gula-gula karet saja yang menjadi populer; sedang gamelan menemui nasib malang, dipendam di museum selama 80 tahun, bersama-sama dengan mayat-mayat kuna dari Mesir.

IV

Gamelan di Perguruan Tinggi Amerika Serikat

Perkenalan gamelan di Perguruan Tinggi Amerika Serikat mulai sesudah Mantle Hood menggondol gelar Ph. D. nya dari Amsterdam. Di Holland Mantle Hood ini belajar di bawah bimbingan Jaap Kunst, salah seorang bapak dari sebuah disiplin baru, Ethnomusicology. Gelar Ph. D. itu diterimanya sesudah Mantle Hood berhasil mempertahankan dissertasinya, yang berjudul *Nuclear Theme as Determinant*

of *Patet in Javanese Music* (Balungan sebagai Penentu Pathet Dalam Karawitan Jawa). Sepulangnya ke Los Angeles Mantle Hood diangkat sebagai Assistant Professor di University of California at Los Angeles (UCLA). Tugasnya, antara lain, mengajar Musik dalam Kebudayaan Dunia.

Di samping menggondol gelar Ph. D. nya dari Holland, Mantle Hood juga membawa ricikan gamelan yang tidak lengkap. Di UCLA gamelan ini diperlengkapi dengan bonang dan gong dari University of California at Santa Barbara (UCSB) dan gambang buatan UCLA. Dengan bekal ini pada tahun 54/55 dimulailah sebuah study group gamelan Jawa di rumahnya sendiri. Pengikut-pengikutnya antara lain isterinya sendiri, rekan-rekan sejawatnya dan kebanyakan mahasiswa-mahasiswanya. Bahan-bahan studinya terbatas pada rekaman-rekaman dari sebelum Perang Dunia II dan notasi gendhing yang didapat dari Tropical Institute di Holland Meskipun permainan mereka terbatas pada permainan balungan dan instrumen-instrumen pemangku irama, spirit dari study group tersebut sangat hangat. Gendhing-gendhing yang mereka pentaskan antara lain Ladrang Babar Layar, Udan Mas, Ladrang Tlosor, Condrosari, dan lain-lain. Malah-malah mereka pernah mengiringi Bambang-Cakil yang ditarikan oleh penari-penari dari KBRI pada waktu itu. Usaha yang sangat terpuji ini berlangsung sampai tahun 1956, ketika Mantle Hood mendapat kesempatan untuk mengadakan *post doctoral study* ke Indonesia.

Di Indonesia Mantle Hood dengan *sregep* mengumpulkan rekaman-rekaman Monosuko RRI Yogyakarta dan rekaman-rekaman permainan tunggal dari para pengrawit utama pada waktu itu, antara lain Bapak-bapak Tjokrowasito, Pontjopangrawit (Almarhum), Haditjarito, dan Durmoprasodjo (Almarhum). Dengan bantuan Rockefeller Foundation Mantle Hood membeli satu prangkat gamelan dari Sala yang ditambah jumlah saron dan demungnya, ditambah bonang panembung, kenong jampang dan bedhug, sehingga prangkat itu mampu untuk memainkan gaya Yogya dan gaya Sala. Selain itu, Mantle Hood juga membeli satu prangkat gamelan gong kebyar dan satu set gender wayang. Pada tahun 1958, di samping membawa sarana-sarana studi krawitan yang tersebut di atas ke Amerika Serikat, ia juga membawa guru gamelan yang pertama ke Amerika, yaitu saya sendiri. Mantle Hood juga membuat microfilm copy notasi gendhing kraton

Yogyakarta. Dengan sarana-sarana tersebut studi krawitan Jawa di Amerika Serikat makin digalakkan.

V

Dekade '60

Di Amerika Serikat, sebagaimana di Indonesia, dekade ini sebuah dekade yang penuh dengan gara-gara, dekade yang penuh dengan kejutan-kejutan teknologi, sosial dan politik. Setahun sebelumnya pesawat jet mulai dikomersialkan. Perkataan komputer memasyarakat; astronaut Amerika meraih bulan. Kennedy ditembak mati, dan beberapa jam kemudian kita melihat film penembakan itu di T.V.; pembunuh Kennedy ditembak mati "live on T.V." yang disaksikan oleh berjuta-juta penonton. Keprihatinan mengenai ras dan sex diskriminasi; majalah sex dan film pornografi eksplisit merajalela; revolusi kode etik dan moralitas melanda Amerika. Perceraian anak dari orang tua, suami dari isteri menjadi berita sehari-hari. Kumpul kebo menjadi mode. Rambut panjang untuk pria menjadi mode. Jelek-jelekan rupa, jelek-jelekan pakaian menjadi mode; makin jelek makin "baik". Anak-anak muda mencari alternatif cara hidup dan cara berfikir. "*Drug culture*" mulai. Amerika dengan segala peralatan perangnya yang modern tidak bisa mengalahkan Vietnam, tetapi Indonesia tanpa bantuan asing menggulingkan kekuatan komunis. Studi tentang berbagai aspek negara-negara Asia Tenggara dipergalak. Amerika mawas diri (salah satu buku yang populer pada waktu itu : *The Ugly American*). Dalam kaitan inilah studi mengenai kebudayaan Indonesia (ilmu sosial dan berbagai aspek kesenian) di Amerika menemui perkembangan pesat. Para mahasiswa sendiri lebih sadar dan ingin tahu tentang Asia. Kalau pada permulaan dekade '60 banyak orang tidak tahu bedanya Indonesia dan Indocina, pada akhir dekade Indonesia bukan lagi nama yang terlalu asing. Murid saya dalam karawitan Jawa dan Bali di UCLA saja ada 160 orang setahun.

Pada tahun 1964 Indonesia berpartisipasi di New York World's Fair dengan mendirikan sebuah stand yang megah. Stand itu konon pada waktu itu memakan ongkos US \$ 1.000.000. Turut dalam New

York World's Fair itu, antara lain, Bapak-bapak Tjokrowasito, sebagai sesepuh karawitan, Drs. Swandono (almarhum), Danisworo (almarhum), Bagong Kussudiardjo, Sutambo, Sardono, Maridi, Ben Suharto, Daladi, Ibu Maruti, dan lain-lain. Tari-tari yang diper-tunjukkan : pethilan Langendriyan, Gathutkaca Gandrung, Klana Topeng, tari-tari kreasi baru Eka Prawira, Kuda Lumping, Kuda-kuda, dan lain-lain. Hal ini saya catat di sini karena saya tidak tahu apa sudah ada catatan yang lengkap mengenai kejadian ini. Mudah-mudahan catatan-catatan yang lebih mendetil sudah ditulis. Alangkah sayangnya apabila lima puluh tahun yang akan datang generasi penerus kita seawam tentang New York World's Fair sebagaimana kita tentang Chicago Fair dan Paris Exhibition. Hal ini penting, karena secara langsung atau tidak langsung kejadian ini ada hubungannya dengan perkembangan studi karawitan di Amerika Serikat.

Salah satu hal yang penting yang berkaitan dengan New York World's Fair ialah, bahwa dari tiga perangkat gamelan Jawa yang dibawa ke New York World's Fair ini dua perangkat ditinggal di Amerika Serikat. Satu perangkat dibeli oleh Wesleyan University, yang studi karawitannya di bawah pimpinan Dr. Robert E. Brown, tamatan UCLA. Gamelan itu kemudian saya beri nama Kyai Muncar. Sedang satu perangkat lagi dibeli oleh University of Michigan, yang studi karawitannya pada waktu itu di bawah pimpinan Dr. William P. Malm, juga tamatan UCLA. Pimpinan studi ini kemudian diberikan kepada Dr. Judith Becker, siswa Dr. Malm. Gamelannya saya beri nama Kyai Telaga Madu, mengingat lokasi pusat studi gamelan itu ada di dekat kelompok lima danau besar di Amerika.

Di UCLA sendiri, studi Ethnomusicology, karawitan Indonesia khususnya, makin hangat dengan kedatangan Bapak-bapak Tjokorda Mas dari Ubud dan Wayan Gandera dari Pliatan. Seorang komponis keturunan Kanada yang cukup kenamaan, Colin McPhee, juga mengajar di UCLA. Dari beliau-beliau ini saya belajar karawitan Bali secara intensif. Dengan sarana karawitan ini kami bersama-sama menyemarakkan nama Indonesia.

Sebagai catatan, menyemarakkan nama Indonesia di Amerika pada tahun-tahun '64 dan '65 bukanlah suatu hal yang mudah. Pada tahun '64, sebagai ketua Persatuan Mahasiswa Indonesia di Amerika Serikat (PERMIAS) cabang Los Angeles, saya memimpin

pertunjukkan "Indonesia Night". Berminggu-minggu malam itu kami rencanakan. Pada hari sebelum malam pertunjukkan itu Konsulat Amerika di Surabaya dibakar oleh demostran. Bagaimana saya akan bertatap muka dan menceritakan kepada hadirin saya bahwa orang Indonesia itu sabar, peka dan berbudi halus ? Sungguh merisaukan.

Dengan kedatangan Bapak-bapak Drs. (dulu) Soedarsono, I Made Bandem, Iim Djunaedi, Enoch Atmadibrata dan Wiranto di UCLA pada akhir tahun 60-an, studi karawitan Indonesia di UCLA mengalami masa kejayaannya. Demikian juga di Wesleyan University, dengan kedatangan Bapak-bapak Prawotosaputro, Umartopo, Sudarsono, Ben Suharto, Ibu-ibu Shitalaksmi, Suharti dan Senik.

VI

Dekade '70

Awal dekade '70 masih merasakan momentum yang digerakkan oleh dekade '60, "Saham" American Society for Eastern Arts (ASEA) yang dipimpin oleh jutawan Samuel Scripps cukup besar. Pada tahun '72 lembaga ini mampu mengundang delapan belas seniman karawitan dari Sunda, Jawa dan Bali. Dari saat ini karawitan Sunda di Amerika mendapat angin sejuk. Dari lembaga ini muncullah generasi penerus yang lebih "hot" lagi. Sementara itu bibit-bibit UCLA dari generasi sebelumnya sudah mendapat kedudukan di berbagai tempat dan memulai studi karawitan di tempat masing-masing, antara lain di Buffalo, Madison dan Oberlin, di mana Bapak Wasistho Suryodiningrat juga pernah diundang mengajar. (Saya sendiri pindah ke Hawaii dan mulai mengembangkan studi karawitan di sana).

Suatu keuntungan besar bagi perkembangan karawitan di Amerika Serikat (dan kerugian besar bagi kalangan karawitan di Jawa) terjadi pada awal '70 ketika KRT Wasitodiningrat pergi dan selanjutnya menetap di Valencia, sebuah kota kecil, kira-kira 90 km di sebelah utara Los Angeles, di mana tokoh ini mendapat penghargaan moral dan material mengajar di California Institute of The Arts (CALARTS).

Mulai kira-kira pertengahan kedua dekade '70 sampai saat ini kebanyakan lembaga yang mengelola karawitan mengalami kesurutan. Kesurutan itu paling menyolok di UCLA, khususnya dalam

pengajaran "*Javanese Music*"nya. ASEA sepanjang pengetahuan saya sudah tidak mengelola pengajaran karawitan lagi. Dari segi positifnya, meskipun kuantitas murid di masing-masing lembaga menurun, jumlah lembaga yang mengelola naik. Jadi makin tipis, tetapi juga makin melebar. Kualitas para pelajarnya pada umumnya makin tinggi dan makin serius.

Menurut majalah *Ear* (Vol 8, No. 4) sekarang di Amerika Serikat, di samping gamelan-gamelan milik perwakilan-perwakilan RI, ada 22 set gamelan Jawa buatan Indonesia; 18 set "gamelan" gaya Jawa buatan Amerika (buatan "anak-anak" dan "cucu-cucu" Wesleyan University dan ASEA), 36 berbagai ansambel Bali (gamelan kebyar, semara pegulingan, gamelan angklung, gender wayang, gamelan gambuh); kira-kira 13 ansambel Sunda dan Degung. Jumlah ini jumlah yang berlipat ganda apabila dibanding dengan jumlah gamelan dan ansambel pada tahun '58.

VII

Tujuan studi

Di UCLA dan di perguruan-perguruan tinggi lainnya, studi karawitan ini dikaitkan dengan studi dalam Ethnomusicology, yaitu studi yang mempelajari musik non-Barat klasik (Jadi studi dalam musik Blues, Cowboy songs, Flamenco, misalnya, itu termasuk disiplin Ethnomusicology). Pada mulanya, tuntutan pengetahuan bagi mahasiswa Ethnomusicology tidak banyak berbeda dengan mereka yang mengambil spesialisasi dalam musik Barat; hanya bagi mahasiswa Ethnomusicology dituntut untuk menulis thesis dan dissertasinya mengenai musik non-Barat klasik. Jelas, pada mulanya, disiplin Ethnomusicology ini Barat sentris. Segala sesuatu, termasuk seni, harus dapat diterangkan secara rasional, harus dijabarkan secara saintifik, dibicarakan secara logis.

Tidak semua Ethnomusicology itu demikian. Ada bapak-bapak Ethnomusicology yang merupakan perkecualian, tetapi waktu itu (tahun 60-an) jumlahnya tidak banyak; diantaranya Professor Charles Seeger (almarhum), seorang pemikir musik klas kakap. Sebagai catatan, Professor Seeger ini hanya menyandang BA. Tetapi sampai wafatnya, tidak ada professor, doktor musicology yang berani

mengujinya. Professor Seeger ini menganjurkan bahwa kita harus tahu di mana kita harus berhenti bicara tentang musik dan membiarkan musik itu sendiri "bicara kepada kita". Di UCLA Professor Seeger ini mengimbangi orang-orang yang sok saientifik dalam menjabarkan seni. Ini bukan karena ia anti pendekatan Saientifik, tetapi anti pendekatan saientistik (sok saientis).

Pendekatan

Seminar-seminar tiap Rabo sore untuk mahasiswa-mahasiswa calon sarjana di UCLA pada awal tahun 60-an selalu diberkahi oleh hadirnya Professor Mantle Hood, Professor Charles Seeger, Professor Knopoff (seorang Geophysicist kenamaan), Professor William Hutchinson (Sociomusicolog), Professor Klaus Wachsmann (kurator museum dan ahli musik Afrika Timur), Professor Kwabena Nketia (spesialis musik Afrika Barat) dan Professor David Morton (spesialis musik Thailand dan komponis). Kami berhutang budi/ pengetahuan kepada para pemikir-pemikir tersebut. Dari para pemikir ini kita belajar mengikis orientasi Barat sentris.

Pengajaran "*non-Western music*" dikaitkan dengan etika dan estetika dari kebudayaan itu sendiri. Para siswa harus mampu menganalisa secara rasional obyek studinya sejauh analisa itu dapat membantu menambah apresiasi mereka terhadap musik yang dipelajarinya. *Performance* (pertunjukkan) diperlukan untuk menambah apresiasi mereka dalam aspek-aspek yang tidak bisa dijabarkan secara rasional. *Performance* diperlukan untuk dapat menghayati dan mendengar musik itu sebagaimana musik itu didengar oleh "pemiliknya". Jadi *performance* ini diperlukan demi kepentingan mahasiswa-mahasiswa itu sendiri, bukan demi kepentingan umum/penonton. Bukan hanya "produksi" itu saja yang penting, tetapi proses menuju ke produksi itu justru yang sangat perlu dipelajari. Perlu diingat bahwa UCLA, sebagaimana universitas-universitas yang lain, bukanlah lembaga pendidikan seniman, tetapi lembaga pendidikan ahli seni. Sebagai konsep pendekatan di atas cocok dengan misi sebuah universitas. Tetapi bagaimana pelaksanaannya ? Ini cerita lain lagi.

Orientasi "product" dan "short term"

Dalam prakteknya aktivitas akademis dan aktivitas *perfor-*

mance ini tetap terpisah dan jarang bergandengan tangan. Apa yang dibicarakan dalam seminar tetap tinggal di ruang seminar. Sedang di kamar praktek kesibukan diarahkan untuk mempersiapkan konser. Konser ini tidak untuk kepentingan mahasiswa tetapi untuk konsumsi umum. Dalam hal karawitan Jawa, misalnya, proses menuju produksi bukan proses Jawa, tetapi proses produksi Amerika. Ini dapat dimengerti karena suatu lembaga disebuah negara tentu saja memantulkan sistim nilai kebudayaan dari negara itu.

Dua di antara banyak hal-hal yang boleh dianggap karakteristik kebudayaan nasional Amerika Serikat ialah orientasi "jangka pendek" (*short-term*) dan orientasi "produksi" (*product*). *Process* mendapat pemikiran panjang apabila proses ini dapat memperpendek waktu untuk mencapai *product*. Beginilah orientasi negara industri (Saya kira tidak lama lagi jalan pikiran yang demikian ini akan membudaya di Indonesia juga). Sebagai guru-guru tamu, saya dan rekan-rekan saya dari Indonesia, mau tidak mau, katut hanyut dalam orientasi jangka-pendek dan produksi ini. Pertanyaan yang selalu merongrong kami ialah bagaimana kami dapat mementaskan suatu *product*/konser dengan persiapan waktu yang pendek, misalnya enam minggu; padahal separoh dari para calon pemainnya baru kali itu melihat gamelan, yang lain baru belajar gamelan selama satu semester. Hal ini bukan karena demikianlah kehendak kami, tetapi karena demikianlah kehendak lembaga pengundang kami. Kalau orang Amerika yang di Indonesia diharapkan menganut adat istiadat Indonesia, orang Indonesia di Amerika tentu saja diharapkan menganut tata cara/cara kerja Amerika. Ini adil dan masuk akal (dan menaikkan tekanan darah, dan mengurangi tidur). Biasanya kami berhasil, dan gembira sesudah selesai. Tetapi dalam hati kami selalu ada embel-embel komentar "*ing atase . . . ya wis pira-pira*".

Jadi ide *performance* sebagai sarana untuk mempelajari proses berpikir belajar dan bekerja, singkatnya proses pendekatan *performance* gaya Jawa, belum pernah tercapai.

Meskipun demikian, kalau dicari-cari, hal yang mengecewakan ini ada baiknya juga. Konser-konser semacam ini menarik hadirin dan *supporters* bagi program pengajaran karawitan dan mengelola hubungan masyarakat yang baik bagi Indonesia dan bagi lembaga itu sendiri. Jadi, sebagai aktivitas yang bersifat humas dan hiburan ber-

kadar kebudayaan aktivitas ini baik sekali. Sebagai suatu cara belajar kurang ideal, karena kalau belajarnya tergesa-gesa menjadinya lupa juga cepat. Prosentase materi yang diingat sesudah konser kecil sekali, seperti orang belajar dengan menjejal-jejal materi pelajaran sebelum ujian. Habis ujian sudah tidak ingat lagi. Para pemain hanya sempat untuk mempelajari bagiannya masing-masing dan tidak sempat mendengarkan dan menghubungkan bagiannya dengan bagian-bagian lain. Misalnya, kalau tugasnya main saron, dia tidak mendengar bonang, kendang, gong, dan lain-lain. Jadi tidak mendengar *sasmita-sasmita* yang diberikan oleh instrumen-instrumen tertentu, kecuali kalau *sasmita-sasmita* itu diberikan secara terang-terangan mendekati permainan kasar. Dalam konser-konser yang begini spontanitas membahayakan ansambel. Semua "spontanitas" harus direncanakan. Ini menghasilkan permainan yang kaku. Jadi sebagai penunjang studi akademis, praktek permainan yang begini ini sebetulnya kurang menguntungkan sekali.

Menurut John Naisbitt, seorang peramal kehidupan sosial Amerika yang lihai, dengan bergesernya masyarakat Amerika dari masyarakat industri ke masyarakat informasi yang sedang terjadi sekarang ini, sebaiknya masyarakat Amerika juga bergeser dari masyarakat yang berorientasi jangka pendek ke masyarakat yang berorientasi jangka panjang. Kalau ini terjadi, mengajar karawitan dengan proses seperti di Jawa mungkin akan lebih dapat diterima di lembaga-lembaga pendidikan di negara itu.

VIII

Tiga golongan

Menurut observasi saya, ada tiga golongan masyarakat yang secara serius mempelajari dan menikmati karawitan : (1) golongan sarjana; (2) golongan *pandhemen*; dan (3) golongan komponis eksperimentalis. Ketiga golongan ini tidak selalu terpisah; artinya seseorang dapat termasuk dalam golongan sarjana sekaligus golongan *pandhemen*, atau golongan eksperimentalis. Sering-sering perbedaan sikap dan pendapat antara anggota dari berbagai golongan ini berbeda secara tajam.

Golongan sarjana

"Orkes" gamelan (Jawa dan Bali) adalah orkes yang terbesar di luar dunia Barat. Posisi yang unik ini sudah selayaknya mendapatkan perhatian yang besar dari para etnomusikolog apapun daerah spesialisasinya. Program *Ethnomusicology* terasa ada *jenggerengnya* apabila sudah memiliki gamelan Jawa atau Bali, sokur kedua-duanya. Gamelan ini bukan hanya menjadi kebanggaan program *Ethnomusicology*, tetapi juga kebanggaan sekolah musik itu sendiri, di mana program *Ethnomusicology* bernaung. Kalau mereka sudah mempunyai gamelan biasanya mereka berusaha untuk mencari tenaga pengajar. Pengajar itu biasanya diberi kedudukan "*Visiting instructor*" atau "*Artist in-Residence*". Mahasiswa-mahasiswa gamelan tidak hanya terdiri dari mahasiswa-mahasiswa musik, tetapi juga peminat-peminat dari bidang lain. Karena pelajaran karawitan itu dimaksudkan sebagai sarana yang memungkinkan mereka untuk mempelajari kaidah-kaidah kebudayaan tradisional, maka selayaknyalah kalau apa yang diajarkan di sana adalah karawitan gaya tradisional. Meskipun secara ideal komposisi-komposisi baru gaya ISI Yogyakarta sekarang seharusnya juga diajarkan, karena masa belajar para mahasiswa itu sangat pendek dan waktu belajarnya sangat berharga untuk memenuhi tuntutan-tuntutan matapelajarannya yang lain, maka seorang guru harus menentukan prioritas. Apabila dihadapkan dengan situasi di mana seorang guru harus memilih mengajarkan Gambirsawit, yang sudah digarap oleh puluhan empu pilihan, atau sebuah komposisi Jawa modern aspirasi Pak Walikun (fiktif) misalnya, maka guru itu biasanya tidak ragu-ragu memilih Gambirsawit. Dipandang dari sudut efisiensi saja, dengan mempelajari Gambirsawit kami mempelajari kaidah-kaidah estetika yang sudah terbukti didukung oleh paling sedikit beribu-ribu orang Jawa selama berpuluh-puluh tahun. Sedang kalau kita mempelajari komposisi Pak Walikun pada akhirnya kita hanya akan mempelajari kaidah-kaidah estetika Pak Walikun itu saja, satu orang Jawa.

Mahasiswa-mahasiswa yang menginginkan karawitan sebagai spesialisasinya bisa meminta gurunya untuk memberikan pelajaran privat kepadanya. Tambahan mengajar ini merupakan suatu "*labor of love*" saja, artinya "perjuangan", tanpa tambahan "honor". Sesudah merasa mempunyai cukup bekal, bila mungkin, mahasiswa-

mahasiswa ini merantau ke Jawa untuk memperdalam sesuatu aspek dari tradisi karawitan. Sepulang ke Amerika mereka menulis thesis atau disertasi mereka. Sebagaimana di Indonesia, thesis atau disertasi ini hanya salah satu dari berbagai syarat untuk menerima *degree* terakhirnya. Thesis-thesis atau bagian-bagian thesis itu ada yang bagus dan menunjukkan pendalaman pengetahuan, ada yang masih perlu diperdebatkan, ada yang merupakan polusi informasi saja. Lepas dari kualitasnya, sangat besar perlunya bagi lembaga seperti Javanologi ini untuk memiliki copy karya-karya itu. (Yang buruk-pun toh masih juga dapat dipakai sebagai contoh karya yang tidak baik). Inilah salah satu bentuk sumbangan dari para sarjana Amerika. Karya mereka itu setidaknya-tidaknya memberi perspektif atau pandangan dari sudut lain. Apabila para sarjana itu nanti mendapat pekerjaan sebagai pengajar, tentu saja mereka ini akan makin menyebar-luaskan pengetahuan tentang karawitan Jawa. Mereka inilah anggota-anggota "Jawatan Penerangan Swasta" Indonesia yang sangat efektif. Tanpa mengeluarkan budget sepeser, pemerintah dapat tinggal menikmati hasil karya mereka. Kita wajib berterima kasih dan *nyengkuyung* mereka.

Golongan Pandhemen

Di samping klas-klas karawitan untuk siswa-siswa baru, di pusat karawitan itu biasanya ada organisasi gamelan ekstra kurikuler. Keanggotaannya terdiri dari *pandhemen-pandhemen* karawitan. Para *pandhemen* ini aktif dalam pengelolaan gamelan karena tergiur oleh buaian karawitan. Gurunya tidak dibayar, muridnya tidak mendapat kredit. Kalau para sarjana menyebarluaskan pengetahuan tentang karawitan kepada masyarakat intelektual, para *pandhemen* ini menyebarluaskan apresiasi karawitan kepada masyarakat umum. Tanpa mereka satu-satunya konser karawitan akan terjadi hanya apabila kebetulan ada rombongan karawitan yang lewat. Inipun kalau kebetulan pada waktu itu lembaga yang bersangkutan mempunyai budget untuk mengundang main rombongan itu. Di Hawaii, selama lima belas tahun ini belum pernah ada rombongan karawitan Jawa, dengan pengrawitnya, yang singgah memberi pertunjukkan umum. Demikian pula di kota-kota kecil lainnya di Amerika. Organisasi organisasi karawitan ini juga merupakan "Jawatan Penerangan

Swasta” Indonesia yang sangat efektif.

Spirit para *pandhemen* ini sangat membesarkan hati. Kalau untuk mementaskan karawitan gamelannya perlu diangkat, maka mereka semua, laki-laki dan wanita, termasuk gurunya, mengangkat gamelan itu sendiri. Secara tidak langsung gamelan memperkenalkan ide gotong-royong, sebuah ide yang di Indonesia sendiri perlu penggalakan. Kalau ada uang masuk, uang itu digunakan untuk kepentingan klub, tidak untuk kepentingan individu, misalnya untuk membeli kostum, mengadakan slametan, membenahi instrumen, dan sebagainya. Mereka perlu mendapat *sengkuyungan* kita sepenuhnya.

Sebagai suatu ansambel, gamelan mempunyai keuntungan ialah bahwa gamelan itu dapat menampung pemain-pemain dengan berbagai tingkat kemampuan. Seorang siswa yang baru belajar karawitan selama setahun dapat bermain dengan siswa lain yang sudah belajar karawitan selama lima tahun, karena dalam karawitan tantangan ketrampilan main itu bertahap. Rekan saya guru piano menyarankan murid-muridnya untuk mengambil klas gamelan agar mereka mempunyai pengalaman bermain dengan ansambel instrumental yang besar. Ini baik sekali untuk mahasiswa-mahasiswa piano yang terlalu biasa bermain solo.

Dalam pementasan, di mana para pemain memakai pakaian tradisional Jawa, karawitan memperkenalkan cara berpakaian Jawa yang neces dan betul, bagaimana memakai blangkon yang pas, keris, lonthong, kain lerek, dan sebagainya. Dan sebelum bermain karawitan memperkenalkan ide slametan, suatu hal yang sudah menjadi tradisi di Hawaii, di University of Michigan, University of Wisconsin dan mungkin di lain-lain tempat pula. Slametan ini membawakan rasa persaudaraan yang akrab.

Golongan komponis eksperimentalis

Salah satu hal yang menentukan reaksi positif atau negatif dari pihak konsumen musik Barat terhadap sebuah komposisi baru ialah kadar orisinalitas dalam karya itu. Makin orisinal, makin mengandung ide-ide baru, makin dapat diharapkan reaksi-reaksi positif dari pihak penonton. Oleh sebab itu komponis-komponis Barat selalu mencari-cari ide-ide baru, suara-suara baru yang dapat dipakai dalam kompo-

sisinya. Di Amerika Serikat gamelan adalah suara dan ide baru. Kiranya tidak mengherankan kalau para komponis kontemporer menaruh perhatian terhadap instrumen-instrumen ini. Perhatian mereka terhadap gamelan ini terutama karena gamelan adalah sumber suara baru yang mempunyai potensi untuk menciptakan karya-karya baru yang orisinal.

Mungkin karena pengetahuannya tentang Debussy dan gamelan pada awal tahun 30-an seorang komponis keturunan Kanada, Colin McPhee, pergi dan tinggal di Bali bertahun-tahun. Pada tahun 1936 Colin McPhee menciptakan komposisinya yang berjudul *Tabuh-tabuhan*. Inspirasi untuk karya yang menggunakan simponi besar ini jelas di dapat dari gamelan Bali. Karya McPhee ini tidak menggunakan gamelan, tetapi menggunakan instrumen-instrumen perkusi yang kedengaran seperti gamelan. Dalam karya ini terdengar pengaruh musik Amerika Latin, tetapi tanpa ragu-ragu dapat dinyatakan bahwa mayoritas inspirasi karya ini didapat di pulau Dewata. Malahan beberapa tema dalam komposisi ini dapat ditelusur langsung ke tema-tema gender wayang. Sebagaimana Debussy, McPhee menggunakan waditra-waditra Barat untuk karya ini. Berbeda dengan Debussy, karya McPhee ini ekspresif dan dramatis. Karya ini sekarang kerap dipakai sebagai model oleh komponis-komponis Hollywood apabila mereka ingin menciptakan suasana Asia Tenggara yang dramatis, misalnya dalam film *Lord Jim* dan *The Spiral Road*.

Pada tahun 1945, seorang komponis kontemporer yang kenamaan, John Cage, menciptakan karyanya yang berjudul *Three Dances for Two Amplified Prepared Pianos*. Di sini komponis itu juga terpengaruh oleh gamelan Bali. Tetapi dalam komposisinya dia menggunakan grand piano yang di "kemonah" dengan menyelipkan sekrup, mur, baut dan gelang karet di antara senar-senar piano itu pada posisi-posisi yang tepat. Dengan sarana itu sebuah piano bisa kedengaran seperti gender dan marimba. (*Contoh*) Pada waktu itu memang sukar sekali untuk mencari instrumen gamelan di Amerika.

Ketika gamelan Jawa dan Bali mulai bermunculan di Amerika Serikat pada tahun 60-an dan 70-an, kebanyakan "pemilik gamelan" tidak mengizinkan gamelannya untuk dipakai sebagai sumber suara untuk komposisi-komposisi baru, kecuali kalau komponis tersebut anggota klub gamelan, atau penggunaan itu dengan pengawasan ketat

dari "pemiliknya". Misalnya penggunaan gamelan Universitas Hawaii dalam *The Parables of Kyai Gandrung* karya Neil McKay dan Hardjo Susilo yang dimainkan oleh Honolulu Symphony dan Universitas Hawaii Gamelan Club pada tahun 1976. Hal ini dapat dimengerti karena para "juru kunci" gamelan itu mengkhawatirkan komponis-komponis itu akan menyalah-gunakan gamelannya dan akan menyebabkan kerusakan permanen pada instrumen-instrumen itu. Dengan pengawasan "juru kuncinya" eksploitasi suara gamelan dijalankan sepanjang eksperimentasi itu tidak membahayakan bagi instrumen-instrumen itu sendiri.

Penampilan karya Lou Harrison *Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello* di University of Michigan dimungkinkan oleh bantuan Dr. Judith Becker, "juru kunci" gamelan Kyai Telaga Madu. Ia harus yakin bahwa gamelan itu tidak disalah-gunakan. Kalau saya boleh komentar di sini, gamelan di lembaga-lembaga pendidikan di Amerika itu lebih dijaga keselamatannya dan lebih mendapat kehormatan daripada beberapa gamelan di Indonesia. Hal ini tidak hanya disebabkan oleh kekuatiran bahwa kalau rusak diganti, tetapi juga karena murid-murid itu diajar menghormati instrumen-instrumen gamelan sebagaimana mestinya.

Karena adanya kebutuhan gamelan dan tidak terjangkaunya harga dan ongkos pemasukan gamelan ke Amerika bagi kebanyakan para *pandhemen-pandhemen* gamelan, maka berkembanglah usaha pembuatan "gamelan" di Amerika Serikat. Gamelan itu dibuat dari berbagai besi tua, pipa-pipa alumunium, besi, kuningan dan sebagainya. Pembuat gamelan Amerika yang pertama adalah Dennis Murphy dari Vermont. Dia adalah salah seorang anggota gamelan Wesleyan University generasi pertama, generasi '60. Di New Jersey pembuatan gamelan ini dijalankan oleh Barbara Benary, pengikut Murphy. Di pantai barat Amerika Serikat beberapa set gamelan telah dibuat oleh William Colvig, Paul Drescher, Daniel Schmidt dari San Francisco dan Kent Devereaux dari Seattle. Berbagai komposisi baru bermunculan. Pada saat ini eksperimen-eksperimen itu masih dalam proses dan saya kira belum saatnya untuk mendapatkan evaluasi yang kritis. *Akhirul kata*, dapatlah disimpulkan, bahwa perkembangan karawitan di Amerika itu meliputi berbagai aspek : (1) Perkembangan pengetahuan tentang karawitan yang dipelopori oleh para sarjana; (2) Per-

kembangan apresiasi gamelan di masyarakat umum yang dijalankan oleh para *pendhemen*; (3) Perkembangan instrumen gamelan yang dipelopori oleh Dennis Murphy dan kawan-kawannya; dan (4) Perkembangan komposisi gamelan yang dijalankan oleh para komponis.

Secara singkat boleh dikatakan bahwa komposisi-komposisi Barat yang berbau gamelan itu ada yang (1) Menggunakan instrumen-instrumen Barat; (2) Menggunakan instrumen gamelan; (3) kombinasi (1) dan (2); dan (4) ada yang menggunakan "gamelan" buatan Amerika. Gayanya ada yang impresionistis, ekspresif, avantgarde dan imitatif gaya Jawa. Pada waktu ini komposisi-komposisi itu masih lebih menguntungkan bagi perkembangan komponis itu sendiri daripada perkembangan karawitan Jawa.

Secara singkat demikianlah laporan saya kepada bapak-bapak, ibu-ibu dan saudara-saudara sekalian. Laporan ini tidak lengkap, dan dalam beberapa hal mungkin tidak kena dalam hati hadirin sekalian. Untuk ini saya minta maaf, terima kasih.

KEPUSTAKAAN

- Becker, Judith. "One Perspective on Gamelan in America". *Asian Music*. Journal of the Society for Asian Music, Vol XV-1, pp. 82 - 89.
- Cage, John. *Sonatas and Interludes*. New York : Peters, 1960
- Ear Magazine*. Wildernews Foundation, Vol. 8, No. 4.
- Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. New York : W.W. Norton, 1960.
- Naisbitt, John. *Megatrends : Ten New Directions Transforming Our Lives*. New York : Futura, 1984.
- Thomas, Dwight A. "Lou Harrison's Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello : Juxtaposition of Individual and Cultural Expectation". *Asian Music*. Journal of the Society for Asian Music, Vol. XV-1, pp. 90 - 101.
- Van Ess, Donald H. *The Heritage of Musical Style*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1970.

* * *

STUDI KESENIAN JAWA DI JEPANG

Oleh :

R.M. Wasisto Soerjodiningrat

STUDI KESENIAN JAWA DI JEPANG

Oleh :

R.M. Wasisto Soerjodiningrat

I

Studi kesenian Jawa di Negeri Belanda telah berjalan ratusan tahun. Di Amerika walaupun baru dimulai sesudah Perang Dunia II namun segera menunjukkan hasil menakjubkan di bidang gamelan, berkat usaha Dr. Mantle Hood dengan Institute Ethnomusicology UCLA yang dibantu Hardjo Susilo.

Bagaimanapun karya besar Dr. Jaap Kunst *De Toonkunst van Java (Music in Java)* yang ditulis dalam zaman kolonial itu merupakan buku klasik pengetahuan gamelan Jawa yang sangat lengkap, tetapi ditulis oleh seorang ahli yang tidak tahu menahu gamelan sesuai zamannya yang memandang tabu atau rendah terhadap ahli gamelan Barat untuk dapat berpraktek selain berteori. Ini bertolak belakang dengan pendekatan di Amerika yang mansyaratkan studi gamelan selain teori juga dilambari praktek, sehingga nampaknya hasil di Amerika menjadi lebih maju.

Bagaimana studi kesenian Jawa di Jepang ?

Adakah studi kesenian Jawa di Jepang dan bagaimana prospeknya. Untuk menjawabnya kiranya perlu untuk memahami latar belakang dan tradisi kesenian Jepang yang sangat kokoh yang tidak menjadi mundur dengan industrialisasi yang sangat maju.

II

Banyak orang asing yang mengenal Jepang sangat kagum atas kebebasan yang dicapai pada tahun-tahun sesudah perang, tetapi sedih karena persaingan keras dan materialisme pada waktu ini. Mereka percaya bahwa segi-segi utama dari tradisi Jepang, kesenian, kehidupan sosial dan agama sudah lenyap. Ini pula sebabnya mengapa penulis terkenal Mishima bunuh diri pada tahun 1970, karena ia yakin bahwa Jepang sudah bukan lagi bangsa seperti yang dikenalnya.

Tetapi patut diperhatikan keyakinan Kurt Singer terhadap kelanggengan "pola fundamental" yang juga didukung oleh sarjana-sarjana yang tajam dan berpengalaman seperti Chie Nakane dan Fosco Maraini. Chie Nakane berpendapat bahwa pembawaan dasar dan inti dari hubungan pribadi dan dinamika kelompok di Jepang hampir tidak dijamah sama sekali oleh perubahan-perubahan berkali-kali yang terjadi. Unsur-unsur kebudayaan Barat yang diimpor, menurut Chie Nakane, selalu hanya sebagian dan terbagi-bagi. Sistem operasional atau tenaga pendorong masih tetap sama. Ini seperti bahasa dengan struktur dasar atau tata bahasa yang menimbun sejumlah besar kata-kata pinjaman. Walaupun pandangan masyarakat Jepang mengalami perubahan radikal selama seratus tahun terakhir, namun "tata bahasa" misalnya, hampir tidak terkena. Ini merupakan contoh dari industrialisasi dan impor kebudayaan Barat yang tidak menimbulkan perubahan-perubahan dalam struktur dasar kebudayaan.

Sedangkan Dr. Maraini seperti menjungkirbalikkan seluruh persoalan dengan kesimpulannya : "orang Jepang sudah modern sejak prasejarah". Sesungguhnya bagi Maraini yang merupakan inti dalam interpretasi Jepang adalah konsep hari depan dari masa lampau, dari waktu permulaan hingga waktu sekarang ada pola kesinambungan.

Thesis pokok Singer ialah, bahwa akal Jepang dan hasil-karyanya yang terbaik membawa tanda dua kualitas yang jarang terdapat dalam satu peradaban : dekat dengan asal (*Ursprunglichkeit*) dan aristokratis (*Vornehmheit*). Tujuan akhir dari sistem adat kebiasaan ritual Jepang ialah transformasi dari kehidupan sehari-hari menjadi arus tenang, atau yang disebut arus harmonis.

Dengan ketepatan dan ketuntasan yang luar biasa, walaupun ada yang menyamai, pada tahap-tahap pembentukan masyarakat Jepang Pangeran Shotoku, pendiri suci kerajaan Jepang, menyinggung inti seluruh kehidupan Jepang dalam artikel pertama Kode Etik Negara yang diumumkan dalam abad ke 7 Masehi : "Harmoni harus dihargai, dan penghindaran oposisi ceroboh dijunjung tinggi. Semua orang dipengaruhi oleh perasaan golongan, dan hanya sedikit yang pandai. Karena itu ada yang membangkang terhadap atasannya dan ayahnya atau yang mempertahankan permusuhan dengan desa tetangga. Tetapi apabila mereka itu harmonis dan yang di bawah bersahabat

dan ada persesuaian dalam pembicaraan dagang, pandangan benar dari hal-hal spontan dapat diterima. Lalu apa yang tidak dapat dicapai”.

Untuk membuat arus hubungan manusia mengalir tenang merupakan tujuan utama di sini. Tidak ada orang yang boleh berdiri sendainya sendiri, lebih lagi bertengkar untuk itu. Pertentangan harus tunduk pada perantaraan dan diselesaikan dengan kompromi.

Bangsa Jepang jauh lebih besar dari bangsa Inggris atau Perancis, tetapi struktur atau firasat politik negeri itu memegang teguh corak dari kelompok kecil manusia, corak seperti yang mungkin timbul dari tetangga, keluarga atau gotong-royong. Hanya karena keluarga Jepang merupakan kerajaan dalam bentuk kecil, maka dapat difahami bahwa kerajaan merupakan keluarga besar, sehingga memberikan kepada masyarakat besar corak menguntungkan dari kelompok kecil.

Adalah salah satu ciri khas kehidupan Jepang yang membatasi kerajaan genius seminim mungkin dengan ketegasan yang tidak dikenal di peradaban besar lain; hanya ada sedikit orang kreatif, dengan ketetapan dan kekerasan hati, tekanan diletakkan pada harmoni atau keselarasan keseluruhan, pada kesinambungan tak terputus, pada pengamanan pola-pola yang bertahan.

Kualitas-kualitas ini, walaupun mungkin menghambat peradaban Jepang dalam melahirkan banyak orang atau banyak karya yang melebihi arti nasional, telah membantu memberi keseluruhan peradaban Jepang nilai paradigma. Jepang hanya memberi sedikit sumbangan pada kebudayaan dunia kecuali isyarat ini : Memberi contoh gaya hidup dengan menjadikan segala-galanya tunduk pada satu nilai : ”langgeng”.

Jepang, disebabkan watak Timurnya, lebih senang bersandar pada tradisi, adat kebiasaan, hidup bermasyarakat. Sedangkan Barat berani melangkah lebih jauh ke arah individualitas, ratio dan kebebasan.

Nietzsche membedakan antara dua macam peradaban : satu

jantan, menciptakan, menumbuhkan bentuk kehidupan baru dan skala nilai-nilai; yang lain feminin, menanti dibuat berubah, mencurahkan pada kerja mengandung, merawat, menyelesaikan. Dalam hal Jepang, tempatnya dalam skema ini bukan tidak tentu. Mereka menciptakan sedikit, menerima dengan bergairah, dan sangat baik dalam seni meniru, menyesuaikan, memasang. Mereka luar biasa cerdas dalam menyaring dan menghilangkan. Yang mereka pilih untuk dilakukan seringkali berkurang dalam skala dan lingkungan, tetapi di dalam batas ini dikerjakan secara sempurna.

Selama seratus tahun terakhir pintu Jepang dibuka. Orang Jepang digambarkan secara fantastis dengan deretan "tetapi juga" yang pernah dipakai untuk suatu bangsa di dunia. Kalau seorang peninjau sungguh-sungguh menulis tentang orang selain orang Jepang dan berkata mereka sangat sopan, ia tidak menambahkan "tetapi juga tidak pantas dan sombong". Bila ia berkata rakyat dari suatu bangsa sangat kaku dalam tingkah laku, ia tidak menambahkan "tetapi mereka juga dapat menyesuaikan diri dengan cepat ke inovasi ekstrim". Kalau ia berkata penduduk tunduk ia tidak menerangkan untuk itu bahwa mereka "tidak suka menurut pada pengawasan dari atas". Kalau ia berkata mereka setia dan murah hati ia tidak menyatakan "tetapi juga menaruh dendam". Bila ia berkata mereka sungguh berani, ia tidak menguraikan dengan panjang lebar tentang sifat malunya. Kalau ia menggambarkan rakyat yang mempersembahkan diri dengan gairah pada ajaran Barat, ia juga tidak memperluas dengan kekolotannya. Kalau ia menulis tentang bangsa yang memuja keindahan dengan memberikan penghormatan tinggi kepada seniman dan menyebarkan seni menanam *chrysanthemum*, biasanya tidak perlu ditambahi dengan sesuatu yang memuja pedang dan kedudukan tinggi dari samurai. Semua kontradiksi ini merupakan bungkusan dan benang dari buku-buku tentang Jepang yang memang benar.

Ketaatan Jepang dalam hirarki merupakan dasar dalam pengertian tentang hubungan manusia dan manusia dan hubungan manusia dengan negara dan hanya dengan menjelaskan beberapa dari institusi nasionalnya seperti keluarga, negara, kehidupan keagamaan dan ekonomi memungkinkan kita memahami pandangan hidupnya. Jepang sungguhpun akhir-akhir ini mengalami pengaruh Westernisasi

pada hakekatnya masih merupakan masyarakat feodal. Setiap salam, setiap hubungan harus menunjukkan macam dan tingkat jarak sosial antara orang yang satu dengan yang lain.

Di Jepang betul dalam keluarga aturan penghormatan diajarkan dan dijalankan dengan teliti. Sampai pertengahan abad ke 19 hanya keluarga bangsawan dan samurai dapat memakai nama keluarga. Pada zaman feodal itu loyalitas tidak kepada kelompok besar keluarga, melainkan kepada daimyo yang dipertuan setempat.

Di Jepang kasta merupakan aturan hidup selama sejarah tertulis-nya dan sejak abad ke 7 sudah mengambil *way of life* yang dicontoh dari Cina yang tidak berkasta sesuai dengan kebudayaan hirarkinya. Dalam abad ke 7 dan ke 8 Kaisar Jepang dan istananya menyibukkan diri memperkaya Jepang dengan adat istiadat peradaban tinggi yang dijumpai duta-duta mereka dengan ketakjuban di kerajaan besar Cina. Sebelumnya Jepang tidak mempunyai bahasa tertulis; dalam abad ke 7 Jepang mengambil huruf Cina dan memakainya untuk menulis bahasanya yang berlainan sekali.

Jepang mempunyai agama yang menyebut nama empat-puluh-ribu Dewa yang menguasai gunung-gunung dan desa-desa dan memberi orang nasib baik. Agama ini adalah agama rakyat, yang dengan perubahan-perubahan kemudian hidup terus sebagai Shinto modern. Pada abad ke-7 Jepang mengambil agama Budha seluruhnya dari Cina sebagai agama yang baik untuk melindungi negara. Kaisar kemudian membangun ibu kota baru, Nara, menurut contoh ibu kota Cina, dan kuil-kuil dan bihara-bihara besar didirikan seperti pola Cina. Kaisar memasukkan gelar dan pangkat dan hukum-hukum yang dilaporkan duta-dutanya dari Cina. Dalam abad ini Jepang giat mempelajari musik daratan Asia, Cina dan Korea.

Bugaku ('musik tari'), tari istana Kerajaan Jepang, adalah salah satu tradisi tari tertua di dunia. Bugaku dipertunjukkan di Istana Kerajaan di Tokyo dan beberapa *shrine* Shinto pilihan di seluruh negeri. Keseluruhan tradisi musik dan tari istana disebut Gagaku ('musik halus dan benar'); pertunjukkan musik sendiri disebut

Kangen ('snar, tiup'); dan bila musik dan tari dipertunjukkan bersama disebut Bugaku. *)

Proto-Bugaku dibawa ke Jepang dari daratan Asia sebelum dan selama periode Nara (710 - 784 A.D.), dikembangkan dan digabungkan dengan tari-tari Jepang asli selama periode Heian (794 - 1185), dan dilestarikan di istana Kerajaan oleh beberapa keluarga sampai sekarang. Bugaku adalah tarian sakral untuk merayakan musim, penobatan kaisar, dan untuk persembahan pada dewa-dewa.

Musik yang dihubungkan dengan Shinto disebut Kagura ('musik dewa') yang terdiri dari dua macam dasar : Sato-kagura dan Mi-kagura. Sato-kagura adalah musik dan tari rakyat yang dipertunjukkan untuk festival yang berhubungan dengan ritus pertanian seperti menanam dan memetik padi. Musiknya dengan hayashi (kendang dan seruling) agak berulang-ulang. Mi-kagura dipertunjukkan untuk keperluan istana dan upacara resmi diberbagai *shrine*. Mi-kagura tariannya untuk pria dan wanita. Tarian pria kemudian menjadi bagian dari Gagaku dan dikenal sebagai Utamai ('tari nyanyian'); tarian wanita atau Mikomai, masih dipertunjukkan di beberapa *shrine*.

Sementara bangsawan Heian di Kyoto hidup mewah dan halus, mereka menyerahkan tugas administrasi berbagai daerah kekuasaannya kepada kaum jito, yang makin lama makin banyak berkuasa dan mulai menantang kekuasaan kaisar. Pada akhirnya jito menguasai daerah, keluarga-keluarga baru didirikan, dan lahirlah klas samurai. Abad ke-11 adalah waktu kemunduran. Ada kerusuhan dan penderitaan, penguasa lemah, militer mendapat kekuasaan, bangsawan boros, rohaniwan tamak, dan hubungan seksual tidak terkendali.

Sesudah masa perang saudara pemerintah baru dibentuk oleh Minamoto Yoritomo, yang menjadi Shogun ('panglima') yang per-

*) Bugaku dan Kangen sekarang digolongkan dalam dua kelompok, Saho (kiri) dan Uho (kanan). Musik Saho terutama dari Cina dan India yaitu untuk Kangen alat musik ryuteki (seruling), hichiriki (oboe), Sho (organ mulut), so (siter), biwa (lute), kakko (kendang sisi), shoko (gong kecil), taiko (kendang besar), dan untuk Bugaku tanpa so dan biwa. Untuk Bugaku musik Uho (kanan) dari Korea terutama terdiri dari Komabue, hichiriki, san no tsuzumi (kendang), shoko, taiko.

tama di Kamakura jauh dari gangguan melelahkan dari Kyoto permai. Sesudah permulaan periode Kamakura (1185 - 1333) Bugaku dipindahkan untuk dipakai pada keperluan keagamaan dan istana tertentu.

Keluarga Kekaisaran, karena tidak mempunyai kekuasaan sesungguhnya dan karena prestise berdasarkan keturunan dari dewi matahari, tidak digulingkan tetapi diperbolehkan meneruskan sebagai kepala spiritual dari negara. Institusi Kekaisaran bertahan sejak awal waktu, faktor utama dalam pelestarian Bugaku. Pola budaya yang tumbuh sekeliling Kaisar pada dasarnya dipertahankan, walaupun lenyap sewaktu-waktu karena alasan ekonomi.

Pada awal abad ke-14 timbul lagi perang saudara dan Shogun baru berdiri di Kyoto tahun 1338 oleh Ashikaga Takauji. Dalam periode Muromachi yang menyusul (sampai 1537) samurai memandang sebagian besar ideal dan waktu luang di istana sebagai dekadensi. Di bawah perlindungan Ashikaga Yoshimitsu (1368 - 1394) drama No dikembangkan oleh Kanami Kiyotsugu dan Zeami Motokiyo dan menjadi hiburan bangsawan samurai. No adalah sintesis beberapa unsur : sajak klasik, nyanyian keagamaan Buddhis, Dengaku, Sarugaku ('musik kera'), dan Bugaku. Dalam zaman Edo (1603 - 1868) Shogun Tokugawa diberi kekuasaan kepada lima aliran (*school*) No untuk menghibur kelas samurai. *) No merupakan bentuk drama tari yang distilir tinggi, di mana pelaku utama yang bertopeng menari dengan iringan suara dan musik. Lakon No menunjukkan refleksi pandangan Buddhis tentang hidup dan mati : hidup sekarang adalah sebagai kelanjutan hidup sebelumnya, dan sesudah melalui tahap sementara yang disebut mati, berlanjut lagi ke hidup berikutnya. Disempurnakan dalam abad pertengahan Jepang dan umumnya dipandang sebagai serangkaian teka-teki sukar, No tetap dinikmati penonton hingga sekarang. Seperti dalam lakon termashur Kinuta tentang Lord Ashiya yang telah lama berada di ibu kota Kyoto, sehingga menimbulkan kesedihan dan kemudian kematian

*) Kelima aliran/school No yang paling terkemuka Kanze dari Kanami, dan tiga yang sekarang masih hidup yaitu Komparu, Hosho dan Kongo, serta Kita yang didirikan baru tahun 1618.

isterinya yang menunggu-nunggu, setelah setiap malam dengan penuh harapan menunggu kedatangannya yang dijanjikan segera melalui abdi. Akhirnya sang suami kembali ke Ashiya. Ia sangat berduka karena kehilangan besar ini, dan dengan mengambil busur, memanggil roh isterinya. Ia menampakkan diri dan menceritakan penderitaannya di neraka karena kesepian sendirian dan putus asa, dan menyatakan kebencian terhadap suaminya karena ketidak setiaannya. Tetapi suaminya menyanyikan Sutra Lotus untuk membuat jiwanya menjadi lega, dan akhirnya mencapai Buddha. No menjanjikan statement penuh pengertian dan simpatik bagi keadaan kemanusiaan. Kesedihan akan diikuti kebahagiaan, lalu kesedihan lagi; sakit akan diikuti nikmat lalu sakit lagi. Hidup adalah roda, berputar terus menurut arah melingkar yang dapat dilihat jejaknya. Pengaruh Bugaku dalam No dapat dilihat dalam panggungnya, dalam topeng dan pakaiannya, dalam langkah-langkah tarinya, dan dalam struktur formal dari drama. Kaum Ashikaga tidak simpati pada kehidupan orang-orang istana dan hanya sedikit membantunya. Sesudah perang Onin (1467 - 1477) pemusik-pemusik istana yang keturunan dipencarkan, dan tahun 1500 kekayaan Kekaisaran mencapai titik terendah.

Ketika Toyotomi Hideyoshi, pemersatu besar, menguatkan kekuasaannya pada akhir abad ke-16, mungkin untuk kompensasi keturunannya dari orang kebanyakan, ia memasukkan era kebesaran dan keborosan. Ia mendirikan istana-istana baru dan memberikan hiburan mewah di Kyoto. Hideyoshi juga mendirikan pusat untuk gagaku di Iwashimizu Hchiman Shrine di Kyoto. Hideyoshi dan Shogun-shogun Tokugawa berikutnya berbaik hati kepada Kaisar sehingga ia dapat menggaji pemusik-pemusik istananya dan penarinya sejak akhir abad ke-15 hingga periode Tokugawa (1600 - 1868).

Restorasi Meiji, walaupun abad Westernisasi, dalam tujuan awalnya termasuk gerakan untuk mengembalikan kemurnian segalanya yang Jepang. Gagaku, walaupun campuran unsur-unsur Shinto dan Buddhis, dipertahankan. Karena sebagai upacara dalam hubungan pemujaan Kaisar, gagaku penting sampai akhir Perang Dunia II. Sesudah perang, keputusan Amerika memperbolehkan Kaisar tetap sebagai kepala simbolis dari negara menjamin kelangsungan pola-pola kebudayaan di istana.

Faktor lain dalam pelestarian Gagaku adalah kebiasaan di Jepang penurunan tradisi melalui satu keluarga atau klan. Ini ialah

yang disebut sistem *iemoto* ('asal keluarga') yang mempunyai permulaan dalam metode mengajar oleh Confucius. Dalam sistem *iemoto* ada *sensei* (tuan guru) dan *O-deshi* nya (murid-cantrik). *O-deshi* tidak harus anak sesungguhnya dari *sensei*; proses adopsi sudah lama lazim di Jepang, terutama di kalangan keluarga yang menekuni seni. Sistem *iemoto* terbukti berhasil di Jepang karena nama keluarga dan tradisi dihargai dalam masyarakat Jepang. Kyogen, drama komik pendek, berkembang bersamaan dengan No, dan umumnya dipertunjukkan bersama No sebagai selingan segar, yang ditandai dengan realisme dan humor lugas yang berbeda sekali dengan No yang simbolis dan anggun. Dalam lakon Futari (Ninin) Daimyo digambarkan dua daimyo yang angkuh menuju ke ibu kota, yang karena tidak mempunyai pengiring memaksa seorang pejalan kaki membawakan pedang-pedangnya. Karena gusar atas perlakuan ini, pedang berbalik dipakai untuk memaksa kedua daimyo membuka pakaiannya dan bertarung seperti ayam jantan dan anjing. Akhirnya si pejalan kaki melarikan diri membawa pedang dan pakaian kedua daimyo itu.

Berlainan dengan gagaku di kalangan bangsawan dan No di kalangan samurai, maka kabuki adalah kesenian rakyat umum. Bermula pada awal abad ke-17 ketika O-kuni, seorang wanita pembantu di kuil besar Izumo dengan menciptakan pertunjukkan tari-tari orisinal dengan rombongan yang dipimpinnya. Tetapi pemerintah shogun kemudian melarang wanita dan kemudian anak-anak muda mempertunjukkan kabuki karena alasan keamanan dan moral. Maka sesudah 1652 Kabuki berkembang menjadi seni teater yang seluruhnya dilakukan lelaki dewasa menimbulkan institusi *onnagata*, aktor-aktor yang mengkhususkan diri dalam peranan wanita (Seperti wayang orang Kraton Yogyakarta dahulu). Kabuki sangat digemari kaum pedagang yang menjadi pendukung utama, dan juga populer di kalangan atas golongan samurai.

Dalam seni Kabuki ada kecenderungan kuat untuk transmisi vertikal dari satu generasi ke berikutnya, dan dengan ini aktor-aktor sering mewariskan namanya dari generasi ke generasi. Dewasa ini nama panggung yang tertua adalah dari Kanzaburo dan Ichimura Uzaemon, yang dipakai oleh aktor keturunan ke-17. Yang paling khas dari panggung Kabuki adalah *hanamichi* ('jalan bunga') yang membelah tempat penonton mulai dari panggung, serta stage ber-

putar. Tahun 1673 Ichikawa Danjuro (1660 - 1704) memulai debutnya di panggung Nakamura (teater Nakamura) di Edo (Tokyo) dan menciptakan gaya *aragoto* ('usaha kasar'), untuk menampilkan tokoh-tokoh gagah berani dalam mengatasi yang jahat, yang kemudian menjadi gaya Edo, sedang di Kyoto lebih disukai *wagoto*, gaya halus. Pada permulaan pembagian utama Kabuki dalam tema adalah dalam : *jidai mono* (lakon sejarah), *sewamono* (lakon domestik) dan *shosagoto* (tari-tarian).

Lakon yang paling digemari hingga sekarang adalah 'Kanadehon Chushingura' (1748, *The Treasury of Loyal Retainers*) ciptaan Chikamatsu Monzaemon, yang semula untuk teater boneka Bunraku. Dalam Chushingura digambarkan kesetiaan empat-puluh-tujuh samurai membalas dendam kematian *daimyo* yang terpaksa harakiri karena menarik pedang melukai lawannya yang menghinanya di muka shogun. Yang menarik bahwa peristiwa yang terjadi tahun 1700 harus dirubah seakan-akan terjadi ratusan tahun sebelumnya dan nama-nama peranan utama diganti untuk dapat lolos sensor pemerintah, yaitu Enya Hangan (daimyo Asano) yang harus bunuh diri, dan Kono Moranao yang jahat dan menghinanya (dalam insiden sesungguhnya adalah Lord Kira) serta pemimpin ke-47 samurai yang setia oboshi Kuranosuke (nama sesungguhnya Oishi Yoshio). Ada delapan-belas lakon yang paling digemari (kabuki juhachiban) yang dihimpun oleh aktor Ichikawa Danjuro VII (1791 - 1859) dari repertoire keluarga Ichikawa,, dinasti keluarga aktor yang paling menonjol dalam sejarah Kabuki. Adapun lakon *sewamono* yang menyangkut rakyat biasa seperti berita laporan yang dapat dipanggungkan segera setelah peristiwa terjadi, seperti skandal sex dan pembunuhan berganda. Pada akhir zaman Edo dan awal zaman Meiji (1868 - 1912) Kabuki mengalami kemunduran, karena dukungan moral dan material masyarakat feodal selama dua-ratus tahun lebih seketika terhenti dengan adanya restorasi Meiji dengan modernisasinya. Tetapi berkat usaha beberapa aktor kenamaan waktu itu memelopori gerakan *revival* yang menumbuhkan kreasi-kreasi baru, kebanyakan drama tari yang diilhami tema No. Beberapa lakon ini mendapat tempat abadi dalam repertoire kabuki, sehingga bentuk tradisional tetap merasakan popularitas langgeng hingga dewasa ini.

Teater boneka Bunraku yang sangat bermutu tinggi (tidak untuk anak-anak), yang dibawakan oleh boneka-boneka besar

setengah orang yang digerakkan oleh tiga orang dalang (dalang utama menggerakkan kepala dan tangan kanan, dalang pembantu I tangan kiri, dalang pembantu II kaki), seorang tayu (narrator) dan pemusik samisen. Dikembangkan bersamaan dengan Kabuki dengan tema sama. Chikamatsu Monzaemon (1653 - 1724) banyak menulis naskah Bunraku, yang kemudian diambil oleh kabuki waktu mundur karena saingan Bunraku, dianggap sebagai pengarang Jepang terbesar, Shakespeare-nya Jepang.

Sejarah musik di Jepang merupakan proses berkesinambungan pengambilan gaya musik asing dan menyelaraskannya sesuai dengan selera Jepang. Koto, siter 13 snar, dalam abad ke-6, dan shakuhachi (seruling dalam abad ke-8 masuk Jepang dari Cina), sedang samisen, semacam rebab yang dipetik (banyo) dalam abad ke-16 masuk Jepang dari Cina juga melalui Okinawa, selain musik gagaku (musik istana) yang sudah disebut di muka. Dalam zaman Edo (1603 - 1868) musik samisan sangat populer, dipakai dalam pertunjukkan Kabuki dan teater boneka Bunraku. Konser samisen, koto, shekuhachi sangat digemari (sankyoku). Pendidikan seni koto dan shakuhachi juga berdasarkan sistem *iemoto*, nyantrik pada *sensei*. Untuk Koto ada dua aliran (school), Ikuta dan Yamada.

Dalam zaman Meiji (1868 - 1912) musik Barat masuk dan meluas melalui sistem pendidikan Jepang. Kelompok-kelompok kesenian dan musik rakyat mempertahankan kehidupan musik tradisional Jepang dan meneruskan tingkat perhatiannya dalam zaman Taisho (1912 - 1926) terus hingga zaman showa (1926 - . . .) sampai sekarang. Musik tradisional macam ini menunjukkan tanda-tanda *revival* di dalam tahun 1960 dan 1970 dan 1980-an, dan kini berkembang lagi sementara penonton dan pemusik bertambah.

Tahun 1549 musik Barat, dalam bentuk musik gereja, masuk Jepang pertama kali, dibawa misionaris Kristen. Dengan pelarangan agama Kristen kemudian oleh penguasa Tokugawa, maka musik Barat sementara menghilang. Sesudah 1868 pada zaman restorasi Meiji Pemerintah Jepang mengundang ahli-ahli pendidikan Amerika pada tahun 1879 dan memutuskan untuk memasukkan musik Barat dalam kurikulum sekolah. Keputusan ini menimbulkan kekhawatiran bahwa hari depan musik tradisional dalam bahaya, tetapi sebaliknya musik Jepang tradisional kemudian dapat disebarluaskan melalui

piringan hitam dan siaran radio (sekarang juga tv). Industri rekaman per tahun untuk piringan hitam 200 juta dan tape open real/kaset 80 juta dan piano kualitas tinggi 400.000. Dewasa ini di Jepang ada 12 orkes simfoni besar, di Tokyo 7, Osaka, Kyoto, Nagoya, Sapporo, Gumma Prefektur masing-masing 1, yang mengadakan konser teratur dan pelawatan ke luar negeri.

Ballet masuk ke Jepang dalam dasawarsa kedua abad ini, tetapi pendidikan dan pertunjukkan taraf profesional belum nampak tahun 1930-an, baru berkembang sesudah Perang Dunia II. Modern dance dibawa ke Jepang tahun 1920-an oleh penari Jepang yang belajar di Eropa dan Amerika.

Teater Jepang dewasa ini dapat digolongkan dalam teater tradisional (No, Kyogen, Kabuki, Bunraku) dan teater modern (Shinpa, Shinkokugeki, Shingeki, Angura, revue musical). Shinpa ('new school') adalah drama baru yang dikembangkan pada zaman Meiji untuk menggambarkan tingkah laku dan adat istiadat Jepang kontemporer, sebaliknya dari Kabuki yang terus menampilkan drama zaman lalu. Shinkokugeki (teater nasional baru) tumbuh dari asal sama seperti shinpa adalah bentuk teater populer yang realistis. Shingeki (teater baru) dengan jelas mencerminkan keadaan sosial Jepang sewaktu proses modernisasi. Angura (*underground*) adalah kelompok kecil avantgarde yang berkembang biak tahun 1960-an. Beberapa kelompok mengadakan pelawatan keluar negeri dan mendapat pujian tinggi.

Dewasa ini Jepang ada 550 teater swasta, 480 gedung kesenian umum. Tahun 1960 Pemerintah menyelesaikan bangunan Teater Nasional (kokuritsu Gekijo) di Tokyo untuk menyajikan seni pertunjukkan tradisional.

III

Dibandingkan dengan Amerika, yang pada tahun 1978 saja tatkala penulis mengajar gamelan dan tari Jawa di Oberlin College, Ohio, selama semester musim semi, sudah ada 14 Universitas Amerika yang mempunyai gamelan dan dengan sendirinya mengajarkan gamelan. Di Jepang tahun 1981 baru ada dua Universitas, yaitu Tokyo University of Fine Arts dan Nagoya College of Music, selain

Museum Etnologi Osaka yang sudah mempunyai gamelan.

Adalah umum bagi lembaga pendidikan tinggi Jepang selama berabad-abad kuat dalam kebudayaan asing, Buddhis, Confucius atau Barat. Dewasa ini orang Jepang lebih memikirkan "internasionalisasi" universitasnya. Tetapi hampir tidak ada usaha di universitasnya untuk studi yang oleh orang asing dinamakan kebudayaan Jepang. Musik tradisional, seni lukis dan seni-kriya paling baik dipelajari di luar universitas.

Dalam konteks ini adalah atas jasa Prof. Koizumi Fumio, yang pernah belajar gamelan di UCLA, bahwa sejak tahun 1970-an gamelan Jawa dipelajari di Tokyo University of Fine Arts. Dengan dibantu guru gamelan Saptono dari Surakarta yang mengadakan kontrak selama lima tahun (1979 - 1984) grup studi gamelan mahasiswa Jepang itu sudah pandai menabuh gamelan lengkap dengan sindenan, seperti terlihat dalam konser gamelan yang diadakan 2 - 3 kali setahun, yang selalu mendapat perhatian melimpah penonton. Untuk lebih meningkatkan kegiatan seni di luar kampus didirikan Perkumpulan Lambangsari dengan motor Tamura Fumi, mahasiswa dan kini dosen Tokyo University of Fine Arts tersebut, yang juga mempunyai gamelan pribadi, dan pernah belajar menari beberapa tahun di ASKI Surakarta. Nampaknya gamelan lebih menarik atau lebih mudah dipelajari daripada tari Jawa. Dari rekaman piringan hitam Saptono-Lambangsari "Sound Reflections Javanese Gamelan Music Classic and Modern" yang memuat gending-gending Ladrang Sumirat, gending Sinom, Talu, Lalermengeng, Pangkur Dudhakasmaran, gending beksan Priyagama nampak bahwa dalam lima tahun terakhir ini studi gamelan Jawa makin maju. Sayang dengan meninggalnya Prof. Koizumi dan selesainya kontrak Saptono mereka harus melanjutkan sendiri. Gamelannya sudah baik, tetapi tarinya masih kurang memuaskan, kecuali bagi yang pernah belajar beberapa tahun di Indonesia. Dengan mengingat sistem pendidikan kesenian Jepang iemoto, pada akhirnya memang orang Jepang lebih suka menangani pendidikan seni, juga seni asing dengan tangan sendiri.

Kegiatan Nagoya College of Music juga memadai, dengan tenaga dosen wanita yang pernah dikirim belajar gamelan Jawa dan Bali di Indonesia. Tahun 1982 pernah mengadakan konser gamelan, yang juga mementaskan sendratari Arjuna Wiwaha KBRI Tokyo, yang di-

tarikan siswa-siswa Sekolah Indonesia Tokyo yang dibina Atase Pendidikan dan Kebudayaan. Perhatian terhadap wayang purwa cukup besar dengan didirikan Wayang Kyokai oleh Matsumoto. Wayang Kyokai setiap tahun dua-tiga kali mengadakan pertunjukan wayang kulit dua-tiga jam dengan dalang Mustam, pegawai Tata Usaha Sekolah Indonesia, yang selalu juga rajin dihadiri anggotanya. Dalam pertunjukan tersebut selain suara dalang bahasa Jawa juga dilambiri terjemahan dalam bahasa Jepang, sedang di atas wayang di kelir dicantumkan namanya dengan huruf katakana. Matsumoto telah menulis beberapa buku tentang wayang, sebagian merupakan terjemahan buku terbitan di Indonesia, di antaranya karya Dr. Seno Sastroamidjojo. Penulis juga pernah mengadakan kuliah demonstrasi wayang di Balai Indonesia untuk wartawan-wartawan Jepang dan asing serta pada Pembukaan Seminar Persatuan Pelajar Indonesia di Hiroshima.

Indonesia Arts Study Society yang menaruh minat pada studi kesenian Indonesia dalam tahun 1984 menyelenggarakan ceramah di Sophia University, Tokyo, dengan pembicara R. Matsumoto dengan judul "Wayang Indonesia" dan penulis dengan judul "Wayang Topeng" disertai demonstrasi Tokyo University of Fine Arts yang juga punya dalang mahasiswa Jepang, tetapi baru mampu mendalang perang Arjuna-Cakil dengan bahasa Jepang. Ia pernah belajar pada dalang Anom Suroto ketika berada di Jepang.

Studi kesenian Jawa di Jepang baru dalam taraf permulaan dan akan menghadapi tantangan yang berat. Seperti yang dikemukakan Duta Besar Sayidiman Suryohadiprojo dalam bukunya : "Sikap orang Jepang menunjukkan bahwa mereka tak bersedia menerima orang asing sebagai bagian dari kehidupan masyarakatnya. Orang asing hanya sebagai tamu yang untuk sementara berada di Jepang, sebagai tamu ia dihormati, tetapi ia tetap 'out-group'. Dalam bidang seni, sikap Jepang juga sangat pragmatik. Jepang tentu tetap memelihara hasil seninya sendiri. Yang telah berkembang dalam sejarahnya. Selain itu dianggap cocok dengan perasaannya, baik rasa keindahan maupun selera artistiknya. Dengan menonjolkan hasil seninya Jepang lebih dikenal oleh bangsa-bangsa lain sebagai bangsa yang berbudaya tinggi. Hasil-hasil seni seperti No, Kabuki, Ikebana, Cha-no-yu (upacara minum teh), telah menempatkan Jepang di

antara bangsa-bangsa berbudaya tinggi di dunia. Perlu kita sadari, bahwa bangsa Jepang yang dalam kehidupannya berpegangan pada 'ranking' juga menggunakan ukuran tersebut dalam hubungan dengan bangsa-bangsa lain. Amerika Serikat dan Eropa Barat mempunyai ranking tertinggi sejak Restorasi Meiji dan Perang Dunia II. Sebaliknya bangsa-bangsa yang sedang berkembang mempunyai ranking rendah, apalagi bangsa yang pernah dijajah atau didudukinya. Untuk memperoleh ranking tinggi menurut pandangan Jepang, perbuatan dan sikap bangsa itu harus dapat merebut respek Jepang. Oleh sebab itu, siapapun berhadapan dengan Jepang harus sanggup untuk menghadapi kehalusan dan kekerasan sekaligus ”

KEPUSTAKAAN

- Benedict, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword : Patterns of Japanese Culture*. Tuttle, Tokyo, 1982 (35 th printing).
- Inoura & Kawatake. *The Traditional Theater of Japan*. Weatherhill, New York, Tokyo, 1981.
- Kishibe Shigeo. *The Traditional Music of Japan*. Ongaku no Tomo Sha Edition, 1984.
- Maraini, Fosco. *Japan : Patterns of Continuity*. Kodansha, Tokyo, 1971.
- Nakane, Chie. *Japanese Society*. Weidenfeld and Nicholson, London, 1970.
- Reishauer, Edwin O. *The Japanese*. Tuttle, Tokyo, 1981 (23 rd printing).
- Singer, Kurt. *Mirror, Sword and Jewel : The Geometry of Japanese Life*. Kodansha, Tokyo, 1981.
- Suryohadiprojo. Sayidiman. *Manusia dan Masyarakat Jepang Dalam Perjuangan Hidup*. Penerbit Universitas Indonesia, Jakarta, 1982.
- Vogel, Ezra F. *Japan as No. 1 Lesson for America*. Tuttle, Tokyo, 1980.
- Wolz, Carl. *Bugaku, Japanese Court Dance*. Asian Music Publications, Providence, 1971.
- Yamasaki, S. ed. *Mini Chronological Table of Japanese Art*. Geishinsha, Tokyo, 1982.

Perpustakaan
Jenderal

7