

Dialog Tubuh dan Partitur: Eksperimen Transkultural *Swan Lake* oleh Artaxiad Gamelan

Gutami Hayu Pangastuti

Lokananta Bloc

Email: gutamihayu95@gmail.com

Abstract

Gamelan had been alive and integrated into Javanese society long before the colonial era, particularly since the 8th century, as evidenced by the Borobudur reliefs. The standardization of gamelan instruction, shaped by the Java Instituut, was part of the colonial process of institutionalizing pedagogical approaches to gamelan education. The resulting curriculum led to the development of a practical notation system, originally designed for documentation and instruction. However, it transformed into the dominant standard for gamelan performers. This situation created tension: on the one hand, notation opened access to and systematized learning, but on the other hand, it conflicted with the traditional gamelan culture and context that emphasized dynamics, improvisation, and musical flexibility. The article highlights the colonial legacy in the practice of gamelan standardization and its implications for current gamelan traditions. The author uses a netnographic approach as a methodological extension to explore Swan Lake (Beksan Telaga Angsa). Artaxiad Gamelan, as a creator, expresses creativity through contemporary gamelan aesthetics as the main medium. Through data collection and interviews, the researcher observes that notation is not used as a single reference point. Artaxiad Gamelan positions notation only as a tool that opens up space for exploration of the essential understanding of gamelan, such as the processing of taste and physicality. Both aspects are present in the relationship between playing techniques, musical communication, artistic language, and knowledge of identity. With a qualitative approach based on participatory observation and reflective analysis, inspired by the study of Merleau Ponty (the thinking of embodied) and Marc Benamou (affect), to highlight how karawitan practice actively reshapes meaning based on local knowledge. Artaxiad Gamelan seeks selective representations that highlight the rich reality of sound and strong personal expression.

Keywords: *Gamelan, colonial process, standardization, notation, sound*

Abstrak

Gamelan hidup dan menyatu dengan masyarakat Jawa, jauh sebelum masa kolonial, terutama sejak abad ke-8, berdasarkan relief Borobudur. Standardisasi pembelajaran gamelan yang dipengaruhi oleh Java Instituut merupakan bagian dari mekanisme kolonial dalam proses dan institusionalisasi cara pengajaran gamelan. Kurikulum yang

dihasilkan melahirkan sistem notasi tepat-guna yang semula dimaksudkan sebagai sarana dokumentasi dan metode pengajaran. Namun, hal tersebut bertransformasi menjadi standar dominan pelaku karawitan. Situasi ini menimbulkan ketegangan: di satu sisi notasi membuka akses dan sistematisasi pengetahuan, tetapi di sisi lain bertentangan dengan budaya pengajaran gamelan yang menekankan dinamika, improvisasi, dan kelenturan bermusik. Artikel ini menyoroti warisan kolonial dalam praktik standardisasi gamelan dan implikasinya terhadap tradisi karawitan kontemporer. Penulis menggunakan pendekatan netnografi sebagai perluasan metodologis etnografi dalam penelusuran terhadap karya Swan Lake (Beksan Telaga Angsa). Artaxiad Gamelan sebagai kreator mengekspresikan kreativitas melalui estetika gamelan kontemporer sebagai medium utama. Melalui pencarian data dan wawancara, peneliti mengamati fungsi notasi yang tidak diperlakukan sebagai acuan tunggal. Artaxiad Gamelan memosisikan notasi hanya sebagai alat bantu yang membuka ruang eksplorasi terhadap pemahaman esensial gamelan, seperti pengolahan rasa dan ketubuhan. Kedua aspek hadir dalam relasi antara teknik permainan, komunikasi musikal, bahasa artistik, dan pengetahuan identitas. Dengan pendekatan kualitatif berbasis pengamatan partisipatoris dan analisis reflektif, penelitian meminjam pendapat Merleau Ponty (*embodied*) dan Marc Benamou (rasa) untuk menyoroti bagaimana praktik karawitan secara aktif membentuk ulang makna berbasis pengetahuan lokal. Artaxiad Gamelan mencari representasi selektif yang menonjolkan realitas bunyi yang sarat akan cerminan ekspresi personal.

Kata Kunci: *Gamelan, mekanisme kolonial, standarisasi, notasi, bunyi*

Pendahuluan

Gamelan dalam budaya Jawa dipengaruhi oleh paparan sistem budaya kolonialisme. Pemerintah Hindia Belanda telah membentuk Java Instituut, sebuah institusi yang melakukan standardisasi dalam pembelajaran gamelan melalui sejumlah rekomendasi. Djajadiningrat dan Brinkgreve melalui majalah *Djawa* berargumen bahwa pengembangan notasi yang tepat guna dan implementatif menjadi salah satu yang berdampak hingga hari ini (Barendregt dan Bogaerts 2014, 300). Hasilnya, notasi yang mulanya bertujuan untuk mendokumentasikan sekaligus mempermudah metode pembelajaran, lambat laun menjadi standar dominan pelaku karawitan. Fakta ini bertentangan dengan kultur gamelan yang lebih menekankan pada dinamisasi dan improvisasi pola permainan. Artinya, notasi hanya perlu disikapi sebagai alat untuk membongkai bentuk pokok sebuah lagu. Penabuh atau musisi sendirilah yang menjadi subjek penuh atas interpretasi gending.

Pemanfaatan notasi lebih dapat diterima apabila ditempatkan dalam lingkup pendidikan, khususnya pada tahap pengenalan struktur gending, pola permainan, cengkok, dan nada. Namun, akan menjadi perbincangan subtil apabila notasi menjadi satu-satunya rujukan yang dinilai benar dalam kebiasaan berkarawitan. Akibatnya, timbul keseragaman di antara pelaku karawitan karena notasi dianggap sebagai pedoman. *Belief*

system yang berpatok pada satu kebenaran tunggal tersebut akan menutup kemungkinan lain, khususnya terkait perkembangan estetika. Dalam hal ini, ruang berekspresi pengrawit semakin terbatas karena dianggap tidak taat pada aturan. Bahkan, permainan cengkok dalam pembawaan lagu terasa lebih bernyawa dibandingkan dengan iringan lagu yang berpaku pada angka-angka notasi.

Merunut pola pembelajaran yang diimplementasikan penabuh karawitan masa lampau, proses transfer pengetahuan justru lebih mengandalkan metode *rungon*¹ untuk mencermati dan menguasai materi gending. Dalam konteks tersebut, penelitian ini hendak mengupas kehadiran Artaxiad Gamelan sebagai kelompok musik asal Surakarta yang mengekspresikan kreativitas melalui gamelan kontemporer sebagai medium utama. Artaxiad Gamelan banyak menghasilkan lagu yang digunakan untuk kepentingan mandiri maupun kolaborasi. Sepanjang proses produksi, partitur² bersifat komplementatif, yaitu unsur pelengkap dalam mempelajari materi. Meski alat musik yang dipakai adalah *combo band* yang merujuk pada instrumen barat, pendekatannya tetap ketimuran dengan menghadirkan pola-pola permainan gamelan. Hal ini menggambarkan negosiasi dan adaptasi yang dipilih Artaxiad Gamelan, alih-alih menempatkan diri untuk melihat bahwa Barat adalah yang superior.

Peneliti tertarik untuk menganalisis komposisi musik gamelan—yang dalam rangkaian proses kreatifnya dipakai untuk mengiringi karya tari—berjudul *Swan Lake (Beksan Telaga Angsa)*. Dalam karya ini, komposisi berlandaskan pada adaptasi dan eksplorasi bunyi gamelan non-konvensional. Karya berdurasi delapan menit tersebut adalah interpretasi Artaxiad yang dipengaruhi oleh karya Pyotr Ilyich Tchaikovsky berjudul *Lago de los Cisnes*³ (*Swan Lake*). Karya tersebut telah dipentaskan di tiga tempat, yaitu Yogyakarta Gamelan Festival (YGF), Javanologi Universitas Sebelas Maret (UNS), dan Gamelan Etnik Festival (Gemfest) pada tahun 2025, serta dapat diakses melalui Youtube dan Spotify. Karya ini mengombinasikan instrumen musik barat dan gamelan dengan struktur karawitan berbentuk gending *bedhayan*. Terdapat persilangan di antara keduanya, seperti frasa musik barat yang memainkan pola gamelan dan sebaliknya. Adapun vokalis dan *penggerong*⁴ menguasai nyanyian dengan dua jenis musik tersebut.

Selama proses mempelajari dan membawakan karya *Beksan Telaga Angsa*, Artaxiad juga menggunakan partitur yang ditulis dalam format kepatihan. Notasi kepatihan pertama kali dikenalkan oleh Jayasudirja pada akhir abad ke-19 di Kepatihan Surakarta (Wreksadiningrat I dalam Rusdiyantoro 2018, 138). Notasi kepatihan ditulis dengan angka arab sebagai sistem baca utama. Namun, musisi karawitan hanya memanfaatkannya sebagai sarana menafsirkan rasa terhadap gending yang dibawakan. Dalam tulisan ini, kajian sistem musikal dalam pertunjukan *Beksan Telaga Angsa* difokuskan pada (1) Bagaimana relasi dalam *Beksan Telaga Angsa* yang mengadaptasi dua sistem musikal (musik barat dengan

1 *Rungon* adalah metode mendengar dan mengingat materi lagu atau gending, berasal dari kata *rungu* dalam bahasa Jawa berarti 'dengar' (Bausastra).

2 Partitur adalah 'bentuk tertulis atau tercetak pada komposisi musik' (KBBI), atau kumpulan dari notasi-notasi yang dihimpun menjadi satu.

3 *Lago de los Cisnes* adalah karya balet yang juga dikenal sebagai *Danau Angsa-Angsa*, disusun oleh Tchaikovsky pada tahun 1876 (Ediciones 1982, 36).

4 *P nggerong* adalah grup vokal yang menyanyikan tembang dalam karawitan secara bersama-sama.

gamelan) terbentuk? (2) Bagaimana *Beksan Telaga Angsa* yang diinterpretasi oleh Artaxiad Gamelan menjadi nilai tawar transkultural epistemologi dan sistem pengajaran gamelan?

Metodologi

Penelitian dilihat dari sudut pandang netnografi, yaitu metode pengamatan yang berfokus pada ruang lingkup interaksi sosial di ruang siber (Kozinets 2010). Netnografi memungkinkan eksplorasi data *online* melalui media sosial sebagai penyesuaian dari etnografi. Penulis memilih metode netnografi yang membuka peluang untuk mendapatkan data hasil penelusuran di Instagram, Youtube, dan TikTok, yang tidak ditemukan dalam interaksi langsung bersama Artaxiad Gamelan. Cara ini digunakan untuk mengamati sekaligus mengalami karya *Beksan Telaga Angsa* sejak proses, rekaman, hingga pentas. Pengumpulan data dilengkapi melalui proses wawancara bersama Hamdan Fathusani sebagai produser. Data tambahan didukung pula melalui sudut pandang peneliti yang turut terlibat sebagai vokalis. Penelitian diulas secara representatif oleh peneliti melalui pengamatan partisipatoris.

Meminjam konsep pengetahuan menubuh (*embodied knowledge*) Maurice Merleau-Ponty (1962) dan persepsi rasa Marc Benamou (2010) sebagai teori atau cara pandang, peneliti akan mengulas bagaimana negosiasi Artaxiad Gamelan dalam memperlakukan partitur. Peneliti akan mengelaborasi bagaimana keberadaan partitur yang dipengaruhi oleh kolonial mampu menciptakan relasi dua sistem musikal dengan pendekatan yang lebih relevan bagi penabuh gamelan. Dari sini, ditemukan unsur-unsur budaya tutur berdasarkan realitas yang terjadi di antara proses berkarya. Beragam ungkapan yang disebut *paribasan*⁵ atau falsafah diposisikan sebagai pedoman sekaligus nilai tawar terhadap dekolonisasi dalam epistemologi gamelan. Ungkapan ini ditemukan sebagai capaian rasa atas tubuh yang berhasil menyampaikan *Beksan Telaga Angsa* menuju titik ideal melalui daya ungkap yang utuh.

Temuan yang merujuk pada kehadiran *Beksan Telaga Angsa* sebagai karya menyoroti dua identitas yaitu *paribasan* dan pengembalian budaya gamelan dalam konteks lokal. Karya ini tidak berpaku pada dominasi Barat sebagai pusat dan cara pandang yang dominan. Lebih lanjut, *Beksan Telaga Angsa* dilihat melalui kondisi faktual, termasuk pada ungkapan-ungkapan lisan. Identitas menjadi alat bantu yang memudahkan peneliti dalam mengamati keberadaan *Beksan Telaga Angsa* yang dibawa oleh Artaxiad Gamelan. Evidensi dari realitas mengantar penelitian ini sebagai sebuah intensi yang terkoneksi secara dialektis. Relasi antara topik pembahasan, metodologi penelitian, hingga teori, maupun konsep merujuk pada proses pengamatan terkait eksperimen transkultural. Sebagai pelaku seni dan peneliti, rasa estetika membantu dalam penulisan karya ini. Data yang telah diambil, dipilah, dianalisis, dan ditulis, diperoleh melalui pendekatan kualitatif dan dijabarkan secara deskriptif analitis.

5 *paribasan* atau *têtêmbungan* diartikan sebagai ‘ungkapan yang diumpamakan’ (Bausastra)

Relasi Dua Sistem dalam *Beksan Telaga Angsa* oleh Artaxiad Gamelan

Karya musik *Beksan Telaga Angsa* tumbuh dari sebuah kepentingan relasi dan kolaborasi antarseniman. Artaxiad Gamelan sebagai grup musik, menjalin hubungan erat dengan Swargaloka–rumah kreatif drama musikal wayang–yang berdomisili di Jakarta. Musik ini pertama kali ditampilkan ke publik pada sebuah hajatan keluarga, yaitu oleh koreografer Bathara Saverigadi (pihak Swargaloka) sebagai hadiah pernikahan kakaknya (pasangan Bagas dan Mustika), yang selanjutnya dipentaskan sebagai musik tari. Musik ini lantas dikemas dalam bentuk *official dance music video* di Anjungan Jawa Tengah TMII, Indonesian Ballet Gala 2025 di Taman Ismail Marzuki, hingga Festival Bedhayan 2025 di Gedung Kesenian Jakarta. Sementara itu, *Beksan Telaga Angsa* versi musik konser dipentaskan untuk kepentingan pembuatan *official music video* di Javanologi UNS, Yogyakarta Gamelan Festival 2025 di Embung Giwangan Yogyakarta, dan Gamelan Ethnic Festival 2025 di Balaikota Surakarta. Penelitian ini dibatasi pada proses rekaman dan konser di Yogyakarta Gamelan Festival 2025 dengan mempertimbangkan keterlibatan utuh peneliti.

Proses rekaman awal karya ini melibatkan Nanik dan Yenny Arama sebagai pesinden serta Dhimas Bayu sebagai *penggerong*, kemudian disusul Gutami Hayu (penulis artikel) dan Ameilia dalam proses rekaman tahap berikutnya. Kedua tahap tersebut didampingi Gregorianto Kris Mahendra sebagai *music director* Artaxiad Gamelan. Rekaman dilakukan di Studio Artaxiad Gamelan, Taman Budaya Surakarta. Dedek Wahyudi terlibat sebagai komposer dan *arranger* sekaligus pengendang yang menafsirkan pola permainan dalam karya ini. Permainan instrumen turunan berikutnya diisi oleh Hamdan Fathusani yang juga merangkap sebagai produser.

Sepanjang proses persiapan Yogyakarta Gamelan Festival (YGF) yang dipentaskan pada bulan Juli, para pengrawit telah berlatih secara mandiri berdasarkan partitur dan rekaman yang dikirim tiga bulan sebelumnya. Latihan intens dilaksanakan sejak tanggal 21, 22, dan 23 Juli 2025. Pertemuan ini disebut sebagai *tempuk gendhing*, yaitu pertemuan antarmusisi gamelan untuk kepentingan *ngrambah gendhing*⁶. Beberapa penyesuaian formasi pemain musik dan vokalis dapat dilihat dalam tabel berikut.

Tabel 1. Daftar Nama Musisi Artaxiad Gamelan YGF 2025

No	Nama	Peran	Keterangan
1.	Gregorianto Kris Mahendra	kendang	merangkap sebagai <i>music director</i>
2.	Hamdan Fathusani	bonang dan rebab	merangkap sebagai produser
3.	Danang Dwi Baskoro	demung	
4.	Atmaja Dita Emhar	gender dan demung	
5.	Lucky Gusta Yoga	saron	
6.	Rahadyan Febry	bass	

6 Proses pembawaan lagu dari awal hingga akhir dan melakukan evaluasi permainan musik.

7.	Alfian Adi Nugroho	Drum	
8.	Dika	<i>brass section</i>	merangkap klarinet
9.	Timothy		
10.	Angga		
11.	Adi Cahyo Nugroho	piano	
12.	Dhimas Bayu Aditya	vokal putra	
13.	Marshalia Rose	vokal putri	
14.	Ameilia Megawati	vokal putri	
15.	Gutami Hayu Pangastuti	vokal putri	merangkap sebagai peneliti

Sumber: Artaxiad Gamelan

Masing-masing musisi memainkan instrumen musik dengan bantuan *sequencer*⁷, berisi materi lagu yang telah terkodifikasi. Instrumen musik barat yang tidak hadir secara *live* telah “digambar” oleh Hamdan sebelumnya; meliputi harpa, timpani, dan *string section*. *Sequencer* kemudian dikoneksikan melalui *in ear* sebagai panduan khususnya dalam menentukan *que*⁸, tempo, dan ritme. Penabuh yang terbiasa dengan *laya* perlu menyesuaikan diri. Mereka dituntut untuk tetap peka terhadap komunikasi musikal antarinstrumen (Pangastuti 2025, 19).

Pada prosesnya, *Beksan Telaga Angsa* ditulis dalam format notasi kepatihan yang terdiri dari notasi vokal oleh Dedek Wahyudi dan notasi balungan, serta vokal yang ditulis oleh Grego secara lengkap. Detail partitur dapat dilihat sebagai berikut.

7 *Sequencer* adalah perangkat program elektronik berisi lagu sebagai panduan musisi.

8 *Que* dalam sebuah lagu merujuk pada kode atau isyarat berisi poin yang menandai kata kunci sekaligus berkaitan dengan *timing*.

Gambar 1. Partitur *Beksan Telaga Angsa* untuk Balungan Gending bagian 1

NOTASI MUSIK BEDAYAN SWAN LAKE

1. PATHETAN BAGAS
2. KEMANAKAN (2 Gonggan)
3. KETAWANG MUSTIKA (1)

3 5 3 5 3 ¹ 3 5 3 5 3 5 3 (1)
 3 2 6 7 5 1 6 ² 5 2 6 7 5 1 6
 2 1 5 1 2 1 5 ¹
 2 2 6 5 2 2 6 (5)
 2 2 . 6 3 3 3 ¹ 3 . 3 5 2 5 2 (1)

Ompak Balungan Mlaku

. 5 . . . 1 2 3 4 5
 . . 3 5 . . 3 5 . . 1 3 1 5 3 ¹
 . . . 5 4 3 2 5 . . . 1 2 3 4 5
 . . 3 5 . . 3 5 . . 1 3 1 5 3 (1)

Kembali ke no 2 Kemanakan

Sumber: Artaxiad Gamelan (2025)

Partitur dalam karya *Beksan Telaga Angsa* terdiri dari dua jenis berdasarkan fungsi, yaitu notasi balungan gending untuk membingkai struktur lagu, dan notasi vokal sebagai gambaran nyanyian. Keduanya ditulis dalam format kepatihan; tersusun atas *pathetan* sebagai bagian pertama yang berfungsi untuk membentuk atmosfer lagu, dan dilanjutkan dengan *kemanakan* sebagai bagian lagu kedua yang didominasi oleh permainan instrumen kemanak menuju *ketawang*. Bagian *ketawang* diisi secara utuh, kemudian kembali lagi pada bagian *kemanakan*.

Gambar 2. Partitur *Beksan Telaga Angsa* untuk Balungan Gending bagian 2

4. LADRANG BAGAS MUSTIKA → ①

[. . . 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . 3 . 1
 . 3 . 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . 3 . ①
 . 3 . 2 . 6 . 7 . 5 . 1 . 6 . 2
 . 5 . 2 . 6 . 7 . 5 . 1 . 6 . 2
 . 4 . 2 . 5 . ①]

Suwukan → ⑤

4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 2 ① evk

Sumber: Artaxiad Gamelan (2025)

Berikutnya adalah *ladrang* yang cakupan bentuknya lebih lebar daripada *ketawang*. *Ladrang Bagas Mustika* dimainkan berulang hingga menuju *suwukan* sebagai *ending*.

Gambar 3. Partitur *Beksan Telaga Angsa* untuk Vokal Gending bagian 1

NOTASI MUSIK BEDAYAN SWAN LAKE

5̣ 5̣ 5̣ 5̣ , 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ , 4 5̣ , 5̣ 7̣
 byr su-mu-nyr su-mi-lak a-ma-dhang-i

5̣ 5̣ 5̣ 5̣ , 4 5̣ 6̣ , 5̣ 4 6̣ 5̣
 ca-kra-wa-la, a-bra-pin-dha-ma-ka-ta

5̣ 7̣ 7̣ 7̣ 7̣ , 7̣ 7̣ , 5̣ 5̣ 5̣
 Man-co-rong ri-sang ba-gas ka-ra

3 5̣ 1 1 1 1 1 1 , 1 5̣ , 3 2 1 , 1 1
 Su-mo-rot pan lir mus-ti-ka, geng-ing ca-kra-wa-la

BUKA CELUK KEMANAK

6 5 3 2 1 1 1 5 3 2 2 2 3 ①
 Ba-gas ka-ra su-mo-rot ing sen-dhang mus-ti-ka

. . . 1 . . . 5 . . . 1 2 3 4 5
 Pin-dha-lu-ngen ing

. . 3 5 . . 3 5 . . 1 3 1 5 3 1
 tir-ta sen-dhang a-nyi-ran-as-ma-ra

. . . 5 4 3 2 5 . . . 1 2 3 4 5
 A-ngge-byur-ra-sa am-byuring wa-rih

Sumber: Artaxiad Gamelan (2025)

Pada bagian notasi vokal, struktur atau tata urutan yang tertulis tidak jauh berbeda dengan notasi balungan gending. Namun, penulisan notasi vokal lebih menekankan kehadiran lirik dan lagu yang dinyanyikan oleh vokalis. Melalui urutan yang sama, *pathetan* diisi dengan vokal khas *penggerong* yang disuarakan secara bersama-sama serupa *choir*. Kemudian, dilanjutkan dengan gending *kemanakan* yang diawali oleh vokal tunggal. Bagian ini disebut *buka gendhing* yang kemudian disambut oleh vokal bersama.

Gambar 4. Partitur *Beksan Telaga Angsa* untuk Vokal Gending bagian 2

. . 3 5	. . 3 5	. . 1 3	1 5 3 (1)
Pin-dha	So- ang	a- ngla-	ngi ing sendhang
. 1 . 2	. 3 . 4	. 5 6 7
	Ye - ku	sung pra -	lam-pi- ta
. . 6 5	. 6 7 i	. . 7 6	. 7 i 2
mring pra	su- jan- ma	kar- ya	tu- la- dha
. . i 5	3 2 1 2	. 3 . 4	. 5 6 7
Ba-ba-	gan sih tres-na	jro - ning	klu-war - ga
. . 6 5	. 6 7 i	. . 7 6	. 7 i 2
Nges-ti	ka- ba - gyan	mi-wah	ka- mul-yan
. . 6 4	. 8 2 2	. . 6 2	. . 5 (1)
Jro-ning	a- ge- sang	tem-ba -	yat-an
. . . 1	2 3 4 5	. . 3 5	. . 3 5
Lu -	man-tar ki- dung	se- kar	su- ci
. . 1 3	1 5 3 1		
Kon-juk	ma-ring Gus-ti		
. . . 5	4 3 2 5	. . . 1	2 3 4 5
Sang	pi-na-ngan-tyan	an -	tuk ka-ba - gyan
. . 3 5	. . 3 5	. . 1 3	1 5 3 (1)
Sih ka -	mul-yan	mi-wah	ka-ten-treman

Sumber: Artaxiad Gamelan (2025)

Vokal dinyanyikan secara utuh hingga gong, kemudian dijeda oleh balungan gending untuk diulang, tidak dari *buka* awal, namun dari bagian awal *choir*.

Gambar 5. Partitur Beksan Telaga Angsa untuk Vokal Gending bagian 3

. 1 . 2	. 3 . 4	. 5 6 7
	Mu - gi	tan - sah	a - manggih
. . 6 5	. 6 7 1̇	. . 7 6	. 7 1̇ 2̇
	Ha - yu	ra - ha - yu	ka - lis sa - keh-ing
. . 1̇ 5	3 2 1 2	. 3 . 4	. 5 6 7
	Go - dha pa-ngren-ca-na	Dur - ga	ha-men-dhak
. . 6 5	. 6 7 1̇	. . 7 6	
	Sang ka - la sir - na	Sir - na	
. 7 1̇ 2̇	6 . 2̇ 1̇	. . 1̇ 7	5 . 7 1̇
	Mu-gi mang - gih ha - yu	ra - ha - yu	tu - lus
. . 1̇ 2̇	6 . 2̇ 1̇	. . 1̇ 7	5 . 7 1̇
	Sang Ba - gas - ka - ra	myang dyah	Mus - ti - ka
. . 1̇ 2̇	6 . 2̇ 2̇	6 . 2̇ 6	6 . 6 5
	Yu - wa - na ra - ha - yu	ra - ha - yu	mul - ya
. . . 2̇	6 . 2̇ 2̇	6 . 2̇ 6	6 . 6 5
	Ka - lis ru - be - da	sang - ka - la	sir - na
. . . 2̇	6 . 2̇ 2̇	6 . 2̇ 2̇	. . 2̇ 2̇
	An - tuk pa - nga - yom	sa - king	Gus - ti
. . . 3̇	7 . 3̇ 3̇	7 . 3̇ 3̇	. . . 3̇
	Gus - ti pa - ring	sih nu - gra	- ha

Sumber: Artaxiad Gamelan (2025)

Bagian notasi dalam **Gambar 5** menerangkan vokal lanjutan dari **Gambar 4**. Bagian vokal ini menjadi pengantar menuju bagian vokal penutup.

Menurut Hamdan, *Beksan Telaga Angsa* tidak dinilai kaku meskipun dilihat dari sudut pandang musik konvensional atau pakem karawitan.¹¹ Sebaliknya, ini justru dapat diterjemahkan sebagai gending karawitan garap dalam format *bedhayan*. Kategori tersebut juga bukan hal baru apabila merujuk dalam klasifikasi karawitan konvensional. Rujukannya adalah tafsir dan tinjauan pola permainan gamelan yang akhirnya menjurus pada interpretasi musisi. Hamdan mengungkapkan bahwa secara konvensi, *Beksan Telaga Angsa* telah memenuhi kriteria gending *bedhayan*. Meskipun secara tradisi jumlah *gatra*¹² tidak utuh, karya ini disebut *pamijen* karena *pattern* kendang tidak mengikuti aturan ketat gamelan, melainkan diisi berdasarkan interpretasi pemain. Sebagai contoh, kendang cenderung melodis dan tidak berpola baku, yaitu lebih mengikuti alunan lagu dari panjang-pendeknya *Beksan Telaga Angsa*.

Hamdan sebagai produser sekaligus asisten komposer Dedek Wahyudi bercerita bahwa karya ini dianggap sebagai kanvas yang memungkinkan hadirnya daya eksploratif. Terjadi berbagai negosiasi antardisiplin musik klasik barat dan tradisi gamelan, yaitu transmedium tangga nada, isian melodi, tafsir lagu, penentuan *accord*, hingga kehadiran kompleksitas alat musik antara keduanya yang masih dipertahankan. Dalam konteks ini, tubuh hadir secara utuh demi mengalami *Beksan Telaga Angsa* tanpa meninggalkan kedirian. Hal ini menjadi penguat bahwa ada satu idiom penting yang dipertahankan oleh para pihak yang terlibat dalam pembentukan karya, yaitu toleransi. Bagi Hamdan, meskipun karya ini terinspirasi dari karya *Swan Lake*, tidak ada beban kultural westernisasi yang terikat dalam *Beksan Telaga Angsa*. Swargaloka menempatkan karya ini sebagai alternatif pertemuan dan sarana kolaborasi yang menjembatani tradisi sesuai perkembangan zaman¹³.

Beksan Telaga Angsa diperlakukan sebagai arena komunikasi musikal. Pertama, pola permainan bonang dengan teknik *pipilan* adalah jenis *pattern* yang telah dikreasikan. Kedua, keputusan menaikkan nada dasar untuk menyesuaikan tangga nada barat berdasarkan struktur nada gamelan. Ketiga, penentuan *accord* yang tidak mengacu berdasarkan *seleh vokal*, melainkan menitikberatkan pada lagu. Keempat, interpretasi antara instrumen musik klasik barat dan tradisi gamelan dengan cara mentranskrip notasi vokal kemudian mengingatnya. Bentuk pembelajaran khas karawitan ini lebih cocok dalam mempermudah distribusi tafsir ke instrumen-instrumen turunan lainnya. Pendekatan demikian adalah bentuk-bentuk fleksibilitas seniman yang tidak terpaku pada degradasi kaku musik barat.

Berbagai sikap tersebut menandai cara pandang budaya kolektif yang terekam oleh musisi gamelan sebagai perwakilan identitas. Grego melalui konten TikTok-nya (@gregorianchrist) membandingkan standar cara pandang musikal barat dan timur, di mana musik barat menggunakan acuan universal yang disebut *twelve tone equal temperament*¹⁴ untuk menekankan jarak nada yang sama persis. Hal ini bertujuan agar musik dapat dimainkan di tangga nada mana saja. Spirit ini dirancang agar *overtone*¹⁵ selaras dengan frekuensi nada dasarnya. Hasilnya, bunyi yang ditimbulkan dari instrumen musik barat

11 Wawancara 16 November 2025.

12 *Gatra* adalah satuan terkecil dalam lagu terdiri dari empat ketukan atau *sabetan*.

13 Mengutip Instagram @swargalokaart.

14 *Twelve tone equal temperament* atau 12 tet adalah standar pembagian oktaf menjadi 12 nada dalam musik barat.

15 *Overtone* merujuk pada kelipatan nada atau kemunculan nada dasar.

dengan perpindahan nada dasar satu ke nada dasar yang lain tetap menggunakan jarak nada yang sama. Pola ini tidak berlaku dalam permainan gamelan yang justru “sengaja” memanfaatkan *overtone* atau *gembyang*¹⁶ dari ketidakselarasan atau *in harmony*. Setiap nada gamelan dirancang dengan ukuran nada yang berjarak, mengacu pada *embat*¹⁷ dengan referensi nada yang tidak absolut. Grego menambahkan bahwa bunyi gamelan terdengar *fals* jika dilihat dari sudut pandang musik barat. Padahal, ini adalah keindahan yang memang disengaja.

Persimpangan ini memperlihatkan konvensi musik barat yang ketat dengan gamelan yang dinamis dan hidup. Penalaran ini mengingatkan pada fleksibilitas sistem gamelan terhadap aturan dan akurasi matematis khas musik barat yang turut diwariskan dalam sistem baca partitur. Hingga hari ini, notasi-notasi yang dipakai sebagai metode pembelajaran justru membawa kemunduran pada pelaku karawitan. Sebagai contoh, kompromi yang dilakukan oleh Kunst dan Kusumadinata dalam menciptakan notasi *daminatila* di karawitan Sunda. Menurutnya, teori-teori dan sistem nada yang dituliskan dalam notasi adalah cara untuk menjadikan musik Sunda sebagai suatu hal yang serius. Peneliti seperti Brandts Buijs telah menentang notasi *daminatila* karena dianggap tidak mencerminkan praktik bermusik (Zanten dalam Barendregt dan Bogaerts 2014, 237-239). Notasi *daminatila* Sunda disebut sebagai notasi relatif yang kehadirannya ada hanya untuk menunjang formalitas kepemilikan sistem penulisan, meski tidak berfungsi secara reflektif.

Notasi kepatihan turut menjadi instrumen dalam mempelajari pola permainan gending karawitan. Namun, Bagi pelaku karawitan yang erat dengan capaian estetika konvensional, notasi dilihat sebagai media ungkap gending yang kaku. Tidak ada eksplorasi cengkok dan upaya pendalaman melalui metode penghafalan sebagai tahap awal interpretasi. Notasi menawarkan kepraktisan dalam batas media baca, bukan sebagai peranti mendengar dan mengingat, bahkan menginterpretasi. “Pemaksaan” oleh sistem kolonial ini lambat laun membentuk hegemoni yang tanpa disadari menghilangkan esensi permainan gamelan. Capaian yang semestinya terpenuhi seperti: harmoni, keselarasan, toleransi, dan komunikasi antarpemusik gamelan selama proses musikal semakin sulit dicapai. Kehadiran partitur berpotensi menghapus proses mendengar yang wajib terpenuhi dalam bermusik. Rasa sebagai nyawa idealnya tidak terbelenggu oleh partitur. Justru, partitur hadir sebagai pengantar. Selebihnya, pelaku gamelan yang berperan penuh untuk mencapai estetika melalui tafsir gending. Akibatnya, “rasa” yang selama ini digadang sebagai nyawa dalam permainan gamelan layak dipertanyakan.

Rasa yang Menubuh Dalam *Beksan Telaga Angsa*

Relasi dan interaksi musikal antarpelaku karawitan melalui gending merupakan unsur utama dalam karya *Beksan Telaga Angsa*. Pengrawit yang membawakan gending bernuansa barat dan timur memegang kuasa penuh terhadap kehadiran tubuh dalam bermusik. Selama proses tersebut, dialek intersubjektif antara pengrawit dan gending tidak jarang memunculkan jarak. Ketidakpastian yang dikotomis antara Barat dan Timur dalam *Beksan*

16 *Gembyang* adalah hasil bunyi dari dua nada yang berbeda, misalnya 1 (ji) dan 3 (lu).

17 *Embat* merujuk pada bentangan jembatan kayu yang terikat oleh tali. Apabila diamati, tali membuat jembatan senantiasa bergelombang dan bergoyang yang memberikan efek tidak kaku.

Telaga Angsa menghadirkan sensasi untuk hadir. Rasa ini dibangun dari pengalaman ketubuhan yang kompleks, bersumber dari respons indrawi yang muncul saat memainkan alat musik. Keduanya berkelindan dan menjalin satu sama lain. Dalam hal ini, rasa hadir untuk mentransformasikan maksud dan tujuan gending melalui karya. Pengalaman ketubuhan yang lahir dari respons praturuh adalah naluri untuk mengoneksikan diri pada sekitar. Sifatnya yang kolektif menghubungkan satu dengan yang lain, mementingkan negosiasi, toleransi dan cenderung inklusif. Rasa dan ketubuhan dalam studi kasus *Beksan Telaga Angsa* berkaitan dengan perjumpaan dua kesan yang berbeda, yaitu pertemuan antara barat dan timur. Tinjauan berikutnya akan menggali keberadaan rasa dan ketubuhan¹⁸ sebelum terkubur lebih dalam.

Embodied Knowledge

Kehadiran tubuh dalam merespons bunyi dan suara tidak hadir sebagai sesuatu yang pasif. Tubuh ada dan hadir sepenuhnya, menangkap peristiwa sekitar yang terekam oleh indra. Proses aktif ini menyebabkan tubuh menyimpan, mengondisikan diri, dan mengarsipkan informasi dari sekitar. Melalui medium tubuh, Merleau-Ponty mengenalkan refleksi alami diri seperti pemahaman tentang cara mengendarai sepeda yang seolah tertanam dan tanpa sadar direpresentasikan (Ponty dalam Tanaka 2013, 48). Sama halnya refleksi menggoyangkan kepala atau kaki ketika merespon ritme musik, gerak tubuh penabuh gamelan menjadi contoh atas reaksi terhadap keadaan sekitar yang dipicu bebunyian kemudian ditangkap oleh indra pendengaran.

Menitikberatkan dari sudut pandang vokalis, analisis ketubuhan yang terjadi pada *Beksan Telaga Angsa* dimulai dari mendengarkan ketukan. Pada praktiknya, ketukan menjadi acuan penting pada bunyi kendang. Secara khusus, kendang memberikan sensasi ketukan berulang mirip saat mengetuk meja menggunakan ujung kuku. Representasi ketukan dianalogikan oleh Sumarsam sebagai denyut jantung manusia yang dalam karawitan Jawa populer dengan sebutan *keteg* (Sumarsam 2023, 134). Peristiwa mendengar adalah bentuk kepekaan vokalis yang juga turut menentukan ketepatan lagu agar dapat dinyanyikan sesuai momentum. Menariknya, *timing* tidak selalu berlaku di waktu yang sama persis. Pada bagian *solo-vocal* misalnya, sindenan yang dibawakan secara tunggal membuka peluang untuk sedikit “bermain-main.” Cengkok dapat disuarakan dalam momentum yang sesuai ataupun diimprovisasi dengan kalimat lagu yang interpretatif tanpa acuan baku, tetapi tetap dalam capaian alunan nada pokok yang diinginkan.

Poin penting berikutnya, yaitu memperhatikan ritme. Hal ini dapat ditemui dari peristiwa mendengar bunyi kethuk, kenong, kempul, dan gong. Keempatnya memberikan resonansi sebagai rangkaian instrumen struktural yang saling berkaitan. Ritme yang dibangun adalah bentuk komunikasi berbagai arah yang juga menentukan instrumen lainnya. Jika diibaratkan, instrumen struktural serupa dengan kerangka yang dilekati oleh daging dan otot agar membentuk tubuh. Salah satu fungsi instrumen struktural dalam musikal, termasuk dalam *Beksan Telaga Angsa* adalah penanda posisi. Akan mudah dipahami jika dibayangkan melalui beberapa pertanyaan, seperti (1) sampai mana lagu telah berjalan?, (2) kenong ke berapa?, (3) sudah gong belum?, dan sebagainya. *Positioning*

18 Ketubuhan juga disebut *embodied* (terj. Sebastian 2016)

lagu adalah titik krusial untuk menggugah kesadaran akan bagian yang sudah atau belum dimainkan. Vokalis akan memperhatikan navigasi demi membangun kesadaran atas bagian-bagian vital yang perlu dicermati. Misalnya, kesulitan melodi, pembagian lagu, dan ketukan yang memerlukan fokus lebih. Contohnya tercantum pada *buka celuk Beksan Telaga Angsa* yang memerlukan kecermatan dalam memperhatikan bagian satu dengan yang lain.

Merasakan irama adalah bagian yang penting karena berhubungan dengan pembangunan atmosfer lagu yang dibawakan. Hal yang perlu dicermati adalah pembawaan lagu yang secara emosional mewakili suasana tertentu. Dengan irama yang telah dikuasai, lagu dapat dinyanyikan sesuai karakter yang diinginkan. Inilah yang disebut sebagai *laya* oleh Sumarsam (Sumarsam 2023, 133). Cepat-lambat, tebal-tipis, dan artikulasi berhubungan dengan tafsir. Capaian dapat terwujud secara apik apabila pembentukan, pengaturan melodi, dan ritme dalam gamelan terpenuhi. Hal ini ditandai dengan keberhasilan untuk menentukan aliran waktu dan kepadatan lagu yang bersifat temporal.

Mendengarkan ketukan, memperhatikan ritme, dan merasakan irama adalah penguasaan yang membawa posisi tubuh pada kematangan harmoni. Hasilnya berhubungan pada keterampilan teknik vokal meliputi: posisi tubuh, mengencangkan otot perut, dan menarik-hembuskan napas. Praktik ini dilakukan dengan cara memusatkan diri pada titik tertentu tanpa terdistraksi dengan sekelilingnya. Kesadaran akan kondisi sekitar masih dirasakan, tetapi tidak dianggap sebagai hal yang mengganggu. Resonansi ini didefinisikan Fuch sebagai bagian dari pengetahuan yang tertanam hingga memungkinkan individu memahami keadaan orang lain (Fuchs 2016, 223). Pengetahuan melalui pembawaan *Beksan Telaga Angsa* menggugah rasa hadir secara penuh, yang dapat membangun eksistensial tubuh sebagai entitas tunggal. Di sini kepekaan terlatih, membawa pada pembahasan berikutnya, yaitu “rasa”.

Rasa

Kepekaan dan proses penghayatan terhadap bagian-bagian yang dibawakan Artaxiad Gamelan dalam *Beksan Telaga Angsa* adalah bentuk transmedium pelaku karawitan yang paling sederhana. Karya ini memungkinkan audiens dan kreator untuk menjangkau pengalaman yang sama. Pengalaman menyentuh dibagikan oleh Hamdan¹⁹ ketika mendengarkan bagian awal (khususnya kemanak) dan bagian tengah (lagu inti) *Beksan Telaga Angsa*. Kehadiran keduanya menandai keutuhan harmoni yang secara teknis melibatkan permainan instrumen. Ada dua pilihan dalam mencapai suasana estetis, yaitu kehadiran instrumen seminimal mungkin (dalam kemanak) atau semaksimal mungkin (dalam lagu inti). Jika keduanya telah dipertimbangkan, akan ada kesan yang membawa sensasi merinding atau disebut sebagai *regeng*²⁰.

Keselarasan harmoni mampu mengomunikasikan tujuan melalui media bunyi, suara, teks, visual, dan rasa. Sebagai cara berkoneksi, musik dalam *Beksan Telaga Angsa* diyakini telah menjadi bahasa yang universal. Artinya, kepedulian kadang tidak hanya bermuara

19 Wawancara 16 November 2025.

20 Sensasi kompak atas kehadiran kompleksitas: kualitas dan kuantitas dalam permainan gamelan (terj. Bebas).

pada sesuatu yang telah disepakati dengan *image* dan kesan yang melekat. Karya ini tetap memiliki *sense* mendasar sekaligus mendalam yang lebih kompleks melampaui kata-kata. Hal yang dimaksud adalah “rasa” yang tetap dipahami meski berbeda bahasa. Rasa diterjemahkan sebagai pengetahuan di dalam batin (Poerwadarminta 1939). Hasil produksi atas pemahaman-pemahaman sekitar dikemas menjadi kesatuan, dipancarkan sebagai suatu hal yang membawa kenyamanan, ketenangan, dan kedamaian. Secara lebih kompleks, Benamou mendefinisikan rasa sebagai hal-hal yang berkaitan dengan afeksi, suasana hati, makna batin, intuisi, dan pemahaman mendalam (Benamou 2010, 25). Dari kedua definisi tersebut, rasa seolah-olah ada di sebuah kedalaman yang sukar untuk dijangkau. Dari sini, peneliti mencoba membahasakannya melalui pengamatan atas tiga capaian, yaitu *luruh*, *alus*, dan *seleh*.

Capaian *luruh*, *alus*, dan *seleh* dapat diidentifikasi dari vokal tunggal bagian tengah *Beksan Telaga Angsa* sebagai berikut.

Gambar 8. Bagian vokal tunggal *Beksan Telaga Angsa*

. . . 1	2 3 4 5	. . 3 5	. . 3 5
Lu -	man-tar ki- dung	se - kar	su - ci
. . 1 3	1 5 3 1		
Kon- juk	ma- ring Gus-ti		
. . . 5	4 3 2 5	. . . 1	2 3 4 5
Sang	pi - na -ngan-tyan	an - tuk	ka- ba- gyan
. . 3 5	. . 3 5	. . 1 3	1 5 3 (i)
Sih ka -	mul- yan	mi- wah	ka- ten- treman

Sumber: Artaxiad Gamelan (2025)

Benamou menjelaskan bahwa *luruh* adalah kata yang merujuk pada “sikap rendah hati dengan pandangan tertunduk, integrasi perasaan halus dan tenang” (Benamou 2010, 24). Perasaan *luruh* dihadirkan dengan teknik vokal yang mengalir, mempertimbangkan pemenggalan lirik yang tepat, dan menekankan kata yang telah disesuaikan. Dalam kehadiran ini, notasi yang terhimpun menjadi partitur tidak mampu dituliskan secara detail. Pilihan yang paling tepat untuk mewujudkan rasa *luruh* adalah dengan menghafalkan dan mentransmisikan kesan *luruh* yang ingin dibangun. Secara sederhana, membayangkan karakter *luruh* dapat dimulai dengan membuka ruang imajinasi untuk mengandaikan perasaan yang terintegrasi tentang “apa itu *luruh*?” Pertanyaan itu kemudian membawa pada ingatan-ingatan yang membentuk *luruh* dan pernah dirasakan sebelumnya. Akan sulit membentuk ingatan apabila *luruh* belum pernah dialami. Untuk itu, kehadiran *luruh* pada gamelan setidaknya menggambarkan karakteristik yang pernah ada dan ingin dicapai. Bahkan, di situasi ini, partitur jelas tidak pernah mengalami dan tidak menggambarkan kesan yang ingin dibentuk.

Selanjutnya yaitu *alus* yang didefinisikan sebagai lembut dan tenang yang terkendali

(Benamou 2010, 23). Proses mengalami alus lebih pada kinerja yang terkendali. Alus bukan sesuatu yang datang tiba-tiba, melainkan perlu dibangun melalui cara kerja aktif. Capaian ini adalah sikap yang menentukan diri untuk memilih. Dalam bahasa musikal *Beksan Telaga Angsa*, alus diproyeksikan melalui proses menjiwai pesan yang ingin disampaikan. Alus menekankan ketenangan yang seolah sudah pernah dialami sehingga karakter dapat dijiwai dan dirasakan berdasarkan lagu yang dibawakan. Alus juga bukan sesuatu yang dapat diidentifikasi melalui notasi, melainkan perlu dialami dari pembacaan panjang terhadap karya. Bagian yang menuntut karakter adalah ruang fleksibilitas yang memungkinkan alus sebagai karakter interpretatif. Karakter dapat dibawakan tanpa kesan terburu-buru, menandai bahwa eksistensi bukanlah elemen tunggal.

Capaian terakhir adalah *seleh*, nada akhir dari sebuah frasa melodi (Benamou 2010, 26). Sumarsam menekankan bahwa *seleh* adalah nada tujuan atau nada akhir (Sumarsam 2023, 65). *Seleh* berperan sebagai imbauan bahwa keterbukaan bukan berarti sesuatu yang bebas dan semena-mena. *Seleh* adalah “garis toleransi” bagi para penafsir lagu, tidak bersifat kaku, dan harus ditaati. Secara musikal, kelonggaran dapat diidentifikasi melalui bunyi kenong sebagai indikator penentu batas improvisasi. Lagu dapat diimprovisasi dalam batas yang wajar apabila nada akhir dari *seleh* tidak terlalu jauh jaraknya dengan bunyi kenong. Toleransi atas ketepatan vokal dan kenong tentu tidak dapat dibaca melalui notasi yang terbatas pada huruf dan tanda baca. Sementara itu, kaidah lisan dalam karawitan telah lama hadir sebagai pedoman. Misalnya, ungkapan “*penting ora mblero*²¹” atau “*penting seleh*²²”. Keduanya adalah contoh dari ungkapan *paribasan* sebagai gambaran capaian estetis. Sifatnya fleksibel melalui pemanfaatan ingatan, bukan yang harus ditaati secara mengikat seperti yang tertulis pada partitur.

Beksan Telaga Angsa sebagai Eksperimen Transkulturasi dalam Epistemologi Gamelan

Penggunaan sistem partitur dalam proses pembelajaran gamelan menekankan pada kedisiplinan, intoleransi kesalahan, dan kepatuhan. Sistem ini digagas oleh pemerintah kolonial dalam bentuk kodifikasi dan standardisasi. Thomas Stamford Raffles menjadi orang pertama yang mengenalkan gending gamelan yang ditulis dalam bentuk partitur notasi balok kepada bangsa Eropa. Kemudian, transkripsi komposisi gamelan Jawa diprakarsai oleh Carl Frederick Winter dan dilanjutkan oleh F.W. Winter (Rusdiyantoro 2018, 144). Selama rentang tahun 1811 hingga 1816, Raffles mengumpulkan sejumlah informasi mengenai aspek budaya Jawa, memosisikan gamelan Jawa sebagai hiburan kelas atas dengan sistem yang dibakukan. Raffles berusaha “memperadabkan” kebudayaan yang dianggap monoton dan halus menjadi lebih berkelas. Upaya ini bertujuan untuk mendukung kepentingan kolonial Inggris, yaitu mempromosikan diri, menyeragamkan peradaban, dan memengaruhi perspektif tentang Jawa (Aryandari 2025, 7).

Pandangan Raffles di masa lampau justru menandai keterpurukan kebudayaan gamelan itu sendiri. Raffles melihat karawitan sebagai budaya eksotis masyarakat terpinggirkan yang tidak terjamah.

21 Berarti ‘yang penting tidak *fals* atau sumbang’.

22 Berarti ‘yang penting sampai pada tujuan, yaitu nada akhir’.

Gambar 9. Eksotisme dalam foto Groneman

Sumber: Pangastuti (2025)

Melalui pengetahuannya yang dianggap lebih modern dan superior, Raffles mewakili Inggris dengan mengrekonstruksi kebudayaan. Tidak hanya Raffles, seorang fotografer Eropa bernama Isaac Groneman²³ turut menganggap kebudayaan Jawa sebagai objek yang eksotis. Groneman sengaja menempatkan pemusik, penari, dan gamelan di lapangan halaman istana. Selain itu, sesaji makanan dan dupa yang biasanya dipersembahkan sebelum pertunjukan dimulai juga ditiadakan (Ouweland dalam Barendregt dan Bogaerts 2014, 42-43). Pilihan Groneman yang secara tergesa-gesa mendokumentasikan potret gamelan dan tari Jawa adalah bentuk ketidaktahuan terhadap ontologi yang mendasar.

Sebaliknya, *Beksan Telaga Angsa* yang dibawa oleh Artaxiad Gamelan seolah menantang sistem dan mereduksi capaian narasi kolonial yang kaku melalui pengetahuan kultural tentang penabuh gamelan. Secara konkret, Artaxiad Gamelan menciptakan karya yang tidak berpaku pada partitur baku. Penabuh selalu memperhitungkan individu yang terlibat untuk menyalurkan daya kreativitasnya secara intuitif dan harmonis melalui pendekatan-pendekatan humanis.

Kehadiran Partitur

Merujuk pada perjalanan panjang dengan bangsa Eropa, gamelan terpengaruh dengan beragam jenis partitur. Selain notasi balok dan notasi angka, notasi rante dan notasi kepatihan masih eksis hingga saat ini. Hingga kini, warisan Eropa tampak masih membekas

23 Groneman adalah akademisi dan pengamat pertama bersama J.P.N Land yang mengkaji gamelan dan sistem nada di Yogyakarta (Ouweland dalam Simatupang 2016, 40).

terutama dalam interaksi menabuh gamelan yang memposisikan partitur sebagai acuan. Kumpulan notasi kepatihan yang digagas oleh Jayasudirja merujuk pada nama wilayah tempat notasi ini diciptakan. Nada yang dipilih adalah bilangan satuan seperti 1 (ji), 2 (ro), 3 (lu), 4 (pat), 5 (ma), 6 (nem), 7 (pi) (Rusdiyantoro 2018, 142). Nada berlaras slendro umumnya tidak melibatkan nada 4 (pat) dan 7 (pi), tetapi karakter jarak antarnada relatif sama. Sementara itu, memungkinkan apabila laras pelog (khususnya nem, lima, dan barang) tetap menggunakan 1 (ji) dan 7 (pi). Perlakuan cukup berbeda dengan slendro, di mana pelog memiliki jarak antarnada yang tidak seragam serta menunjukkan dominasi nada yang bervariasi sesuai pathetnya.

Beberapa dampak negatif dari penggunaan notasi adalah kurangnya kepekaan, interaksi musikal, dan keseragaman (Rusdiyantoro 2018, 9). Tiga unsur ini berusaha dinegosiasikan oleh Artaxiad Gamelan sebagai nilai tawar dekolonisasi. Kepekaan dibangun secara kolektif, bukan individu. Artinya, ada ruang yang dibangun bersama demi memunculkan karakter karya. Partitur sering kali membuat musisi terlalu lekat dengan pola permainannya sendiri tanpa memedulikan kehadiran yang lain. Kurangnya interaksi musikal disebabkan oleh penguasaan materi yang belum matang. Notasi menciptakan rasa ketergantungan, sedangkan keterampilan menghafal atau ilmu *titen* merupakan aspek yang harus dikuasai musisi. Menghafal merupakan tahap awal pengetahuan karawitan yang telah dikuasai secara intuitif dan dibagikan berdasarkan kreativitas individu. Dalam hal ini, *Beksan Telaga Angsa* memiliki keuntungan karena dianggap sebagai karya populer yang dinilai familiar. Bagian pentingnya adalah menempatkan cengkok khas gamelan agar tidak terlalu membaur dan kehilangan asasnya. Pada konteks ini, keputusan komposer mengimplementasikan bahasa Jawa dalam lirik menjadi salah satu jalan perwakilan keberdayaan.

***Rungon* sebagai Metode dan Laku**

Tawaran yang kedua adalah metode yang akan hilang jika partitur ditempatkan sebagai sesuatu yang tunggal. Menjabarkan metode ini sama dengan mempertanyakan “bagaimana saat ini karawitan dipopulerkan?” atau “seperti apa masyarakat saat ini memandang karawitan?” Dua pertanyaan ini membawa pada kenyataan bahwa karawitan sudah tidak hadir dalam fungsi keseharian yang mengutamakan rasa atau nilai-nilai. Karawitan hari ini justru menjadi komoditas dan objek. Penilaian ini diperoleh melalui refleksi ke belakang tentang karawitan yang ditularkan atau diajarkan dari satu generasi ke generasi berikutnya.

Pathetan dalam *Beksan Telaga Angsa* misalnya, juga hadir dalam bentuk *ada-ada* yang dapat ditemukan dalam praktik kebudayaan lain di dunia pedalangan. Musisi tidak menembangkan *ada-ada* secara canggung. Tembang dibawakan secara bersamaan yang membutuhkan ruang kesadaran tanpa meninggalkan ataupun mendahului. *Ada-ada* dilihat sebagai bentuk nasihat yang perlu disuarakan dengan lantang tanpa terkesan menggurui. Artinya, tutur adalah media yang ditekankan oleh pelaku kebudayaan masa lampau melalui kehadiran interaksi dua pihak, yaitu sosok yang menuturkan dan mendengarkan. Menariknya, tubuh yang mendengarkan bukan pelaku karawitan yang hanya menerima, melainkan akan mereproduksi pengalaman tersebut sebagai sesuatu yang penting dipertahankan.

Tutur serupa dengan metode transformasi pengetahuan sekaligus usaha masyarakat Jawa memahami realitas. Keduanya dipandang berdasarkan kontekstualisasi zaman yang terus bergerak. Apabila berkaca pada tutur dalam karawitan, pembacaan realitas tercermin lewat teguran dan pengingat yang diabadikan melalui tembang. Melodi, irama, nada, dan intonasi dalam karawitan mewakili intensitas masyarakat mengakrabkan diri dalam ruang lingkup sosial. Kompleksitas *Beksan Telaga Angsa*--melalui permainan tabuh gamelan--serupa dengan tutur yang diwacanakan sebagai seruan transkulturasi atas ketidakberpihakan terhadap satu muara. Tidak jarang, seruan dianggap kurang relevan terhadap zaman.

Kesimpulan

Kodifikasi dan standardisasi dalam notasi kepatihan telah mereduksi pengalaman berkarawitan, terutama dalam aspek mendengarkan, kreativitas, dan intuisi yang menjadi inti dari praktik gamelan. Kondisi ini memperlihatkan dinamika karawitan yang dahulu kaya akan ruang interpretasi, kini terpinggirkan dan hadir hanya sebagai bentuk komodifikasi serta objektifikasi. Alih-alih menjadi pengingat atas kekayaan pengetahuan kultural, karawitan justru menyingkap ketertindasan warisan bangsa yang pernah dijajah, termasuk akses dan kepemilikan oleh kolonialisme.

Interpretasi *Beksan Telaga Angsa* oleh Artaxiad Gamelan menantang relasi dua sistem musikal dalam praktik karawitan. Karya ini menegaskan bahwa pelaku gamelan telah lama mengenal konsep rasa dan *embodied* yang tecermin dalam laku serta sikap musikal. Nilai tawar dekolonisasi gamelan juga tampak melalui realitas *rungon* sebagai metode awal pembelajaran karawitan yang menekankan pengalaman langsung daripada ketergantungan pada notasi. Temuan penelitian ini menegaskan bahwa notasi tidak dapat menjadi satu-satunya alat untuk memahami karawitan. Interaksi musikal, luapan artistik, dan keterlibatan vokalis sekaligus peneliti menunjukkan bahwa praktik karawitan membentuk ulang makna melalui pengalaman *embodied* dan rasa.

Berkarawitan mencerminkan jarak yang jauh antara pewaris dan yang mewarisi. Dekolonisasi gamelan harus dimulai dari pengakuan atas warisan kolonial yang nyata, hadir, dan berkelindan dalam kehidupan sehari-hari. Dari titik ini, diperlukan upaya mengembalikan karawitan sebagai ruang interpretasi, improvisasi, dan pengetahuan lokal. Untuk menggali pengetahuan lokal yang telah terkubur, diperlukan pembacaan ulang dan tinjauan mendalam. Dengan mempertimbangkan dinamika pengetahuan karawitan, diperlukan laku dan pembangun karakter keseharian yang diamalkan melalui substansi identitas yang kian lama kian terdegradasi.

Ucapan Terima Kasih

Penulis mengucapkan terima kasih kepada pihak yang telah mendukung penelitian ini, di antaranya Artaxiad Gamelan dan Dedek Gamelan Orkestra sebagai ruang tumbuh bagi para pecinta gamelan. Terima kasih kepada keluarga, kerabat, teman-teman, dan yang terkasih atas saran serta masukan kepada penulis untuk terus mencatat peristiwa-peristiwa gamelan hari ini.

Referensi

- Aryandari, Citra. 2025. "Decolonizing Java: Rethinking Gamelan, Bodies, and Cultural Authenticity." *Paradigma: Jurnal Kajian Budaya* 15(1): 2. <https://doi.org/10.17510/paradigma.v15i1.1605>.
- Barendregt dan Bogaerts. 2014. *Recollecting Resonances: Indonesian-Dutch Musical Encounters*. Brill.
- Benamou, Marc. 2010. *Rasa: Affect and intuition in Javanese musical aesthetics*. Oxford University.
- Fuchs, Thomas. 2016. "Embodied knowledge–Embodied Memory" In *Analytic and Continental Philosophy. Methods and Perspectives. Proceedings of the 37th International Wittgenstein Symposium*, edited by S. Rinofner-Kreidl and H. Wiltsche. De Gruyter.
- Gregorian (@gregorianchrist). 2025. "Carabodhon: Interferensi Nada." TikTok, September. <https://vt.tiktok.com/ZSfeGx3rt/>
- Kozinets, Robert V. 2010. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. SAGE
- Lee, Salim. 2023. *Alat Musik Borobudur: Daftar Relief yang Melukiskan Alat Musik*. Bumi Borobudur.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. Routledge & Kegan Paul.
- Pangastuti, Gutami Hayu. 2025. Mengalami Drayang Hanoman: Ada Apa Dengan Shinta sebagai Strategi Kebudayaan Kiwari.
- Poerwadarminta, W.J.S. 1939. *Baoesastra Djawa*. Batavia: J.B Wolters' Uitgevers. Maatschappij. N.V. Groningen Press.
- Rusdiyantoro. 2018. "Kebertahanan Notasi Kepatihan Sebagai Sistem Notasi Karawitan Jawa." *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran dan Kajian Tentang Bunyi* 18(2): 136-147. <https://doi.org/10.33153/keteg.v18i2.2402>
- Sebastian, Tanius. 2016. "Mengenal Fenomenologi Persepsi Merleau-Ponty tentang Pengalaman Rasa."
- Sumarsam. 2023. *Introduction, Theory, and Analysis: Javanese gamelan*. Wesleyan University.
- Tanaka, Shogo. 2013. "The Notion of Embodied Knowledge and its Range." *Encyclopaedia* 37: 47-66. Translated by Landung Simatupang. Brill.