

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Penelitian

Musical scale atau tangga nada merupakan elemen fundamental yang menentukan characteristic pada suatu musik. Semua musik di dunia ini terdiri dari *musical scale* yang khas. Seperti diketahui, musik Barat merupakan heptatonis (terdiri dari tujuh nada). Musik Asia Barat seperti musik Iran, musik Turki, dan musik India pun heptatonis, namun sangat berbeda dengan musik Barat. Musik Asia Timur seperti musik Cina, musik Korea, dan musik Jepang merupakan pentatonis (terdiri dari lima nada). Sementara, pada musik Asia Tenggara termasuk musik Indonesia, terdapat keduanya, yakni pentatonis dan heptatonis (Fujii, 1992, hlm. 18).

Topik pembahasan dalam penelitian ini adalah laras. 'Laras' adalah istilah karawitan Sunda dan Jawa yang identik dengan tangga nada atau *musical scale*. Dalam tulisan ini pun 'laras' digunakan sebagai istilah yang identik dengan 'tangga nada' atau '*musical scale*', tidak bermaksud '*mode*'.

Laras pada karawitan Sunda merupakan pentatonis, dan terdapat tiga macam laras pokok, yaitu *salendro*, *pelog*, dan *sorog* (di kalangan sekolah disebut *madenda*). Berikut ini dijelaskan ketiga laras ini sambil membandingkan dengan laras di Jawa.

Laras *salendro* di Sunda identik dengan laras *slendro* di Jawa, namun jarak antara lima nada *salendro* Sunda lebih sama rata dibandingkan dengan *slendro* Jawa. (Hal ini dapat diketahui bila membandingkan posisi jari *rebab* pada *gamelan salendro* Sunda dengan *gamelan slendro* Jawa.) Genre yang mewakili laras *salendro* pada karawitan Sunda adalah *gamelan salendro* dan *wayang golek purwa*. Laras *slendro/salendro* agak sulit ditranskripsikan dengan nada diatonis. Tinggi nada serta interval pada tiap gamelan berbeda-beda, juga tinggi nada *gamelan slendro* Jawa lebih

Mariko Sasaki, 2022

KONSTRUKSI TEORI LARAS KARAWITAN SUNDA

KAJIAN TENTANG LAHIRNYA LARAS SOROG BERDASARKAN ANALISIS STRUKTUR MUSIKALITAS

Universitas Pendidikan Indonesia | repository.upi.edu | perpustakaan.upi.edu

tinggi daripada *gamelan salendro* Sunda. Namun bila ditunjukkan dari nada D, sekitar $D-E^{\uparrow}(F^{\downarrow})-G^{\downarrow}-A-B^{\uparrow}(C^{\downarrow})-D$. (Tanda \uparrow berarti sedikit lebih tinggi, tanda \downarrow berarti sedikit lebih rendah.)

Laras *pelog* di Sunda adalah jelas pentatonis, maka agak berbeda dengan *pelog* di Jawa yang terdiri dari tujuh nada. (Sebenarnya di Jawa pun, nada yang dipakai pada suatu lagu/*gendhing* adalah hanya lima nada di antara tujuh nada, tergantung *pathet* (semacam *mode*), maka dapat dianggap pula sebagai pentatonis.) Genre yang mewakili laras *pelog* pada karawitan Sunda adalah *gamelan degung*, maka laras ini disebut juga sebagai *pelog degung*. Bila ditranskripsikan laras *pelog* Sunda dengan nada diatonis, $D-F^{\#}-G-A-C^{\#}-D$. (Agar mudah dipahami perbedaan dengan laras *salendro*, ditunjukkan dari nada D. Yang perlu diperhatikan adalah jarak antara masing-masing lima nada, bukan tinggi nada.)

Laras yang disebut *sorog* merupakan khas Sunda. Laras *sorog* inilah fokus penelitian dalam tulisan ini. Dalam penyajian *tembang Sunda Cianjuran* dan *degung kawih* (*gamelan degung* yang disertai nyanyian), laras *sorog* disajikan sebagai laras mandiri. Bila ditranskripsikan laras *sorog* dengan nada diatonis, $D-E^{\flat}-G-A-B^{\flat}-D$. (Agar mudah dipahami perbedaan dengan laras *salendro*, ditunjukkan dari nada D. Yang perlu diperhatikan adalah jarak antara masing-masing lima nada, bukan tinggi nada.)

Mengenai tiga macam laras ini, ada hal yang sangat menarik, yakni tiga jenis laras pada karawitan Sunda ini identik dengan *onkai* (tangga nada dalam bahasa Jepang) pada musik tradisional Jepang, dan, di Jepang, *onkai* yang identik dengan laras *sorog* itu (disebut *miyakobushi onkai*) dilahirkan dari *onkai* yang identik dengan laras *salendro* (disebut *ritsu onkai*). Apakah di Sunda juga demikian? Laras yang kini disebut *sorog* merupakan laras yang dilahirkan dari laras *salendro*? Hal inilah menjadi fokus pembahasan dalam penelitian ini. Apabila demikian, hal ini berarti, di Jepang

dan di Indonesia terjadi fenomena yang persis sama secara holizontal. (Tentang hal ini akan dibahas secara rinci pada Bab II.)

Di Sunda pun ada teori tentang tiga jenis laras tersebut, yaitu "laras *pelog* dan laras *sorog* adalah laras yang dilahirkan dari laras *salendro* (dari *gamelan salendro*)". Teori ini diajarkan di perguruan tinggi seni seperti STSI (ISBI sekarang) Bandung. Yang menyatakan teori ini adalah Rd. Machyar Angga Kusumadinata. (Tentang percobaan yang dilakukan oleh Kusumadinata untuk menarik teori laras ini, akan diuraikan pada Bab VII.)

Rd. Machyar Angga Kusumadinata (1902-1979) adalah sosok yang paling berpengaruh di kalangan sekolah di Sunda. Dia menciptakan istilah baru untuk diajarkan di sekolah. Contohnya adalah, laras yang secara konvensional disebut '*sorog*' oleh seniman-seniman Sunda, ia namai '*madenda*', dan ajarkan di sekolah. Dia menciptakan juga *solfa/cipher system* yang menyabut nada dari 'nada tinggi' ke 'nada rendah' sebagai 1/da-2/mi-3/na-4/ti-5/la pada tahun 1923, sistem ini sampai sekarang masih diajarkan dan digunakan di lingkungan sekolah (Zanten, 2014, hlm.209). *Cipher notation system* ini dapat diperkirakan sebagai tiruan sistem notasi pada gamelan Jawa yang disebut *kepatihan*, sedangkan *solmization system* tersebut dapat diperkirakan sebagai tiruan *solmization system* pada musik Barat yang menyebut nada *do-re-mi-fa-sol-la-si-do*. Selain itu Kusumadinata menerapkan juga konsep *pathet* pada gamelan Jawa kepada *gamelan salendro*. (Hal ini terjadi karena Jaap Kunst mengajarkan konsep musik Barat serta gamelan Jawa kepada Kusumadinata.) Perlu diketahui, baik istilah laras '*madenda*', *solmization system*, maupun konsep *pathet* hanya digunakan di lingkungan sekolah, seniman-seniman di lapangan termasuk tokoh-tokoh karawitan tidak pernah menggunakannya dalam praktek (hasil pengamatan penulis sejak tahun 1980-an).

Dengan demikian, dalam karya Kusumadinata terdapat banyak hal yang tidak sesuai dengan kenyataan dalam praktek di lapangan. Maka selama ini banyak peneliti

asing menyatakan kritikan terhadap Kusumadinata, yaitu Tamura (1977), Fryer (1989), Weintraub (1993, 1997), Zanten (1987, 1989, 2014), dan penulis (2006/2007).

Sementara itu, di Indonesia, khususnya di Sunda, tidak ada yang menyatakan kritikan terhadap Kusumadinata. Kritikan terhadap Kusumadinata adalah sesuatu yang sulit dilakukan oleh peneliti orang Sunda, karena mereka dididik dan hidup di lingkungan Kusumadinata sendiri. Tentang hal ini, Weintraub menyatakan seperti berikut. Dalam kutipan, *conservatory* bermaksud ASTI (STSI, ISBI sekarang).

Rd. Machar Angga Kusumadinata (1902-1979) is the most prolific and influential Sundanese music theorist of the 20th century.....Non Indonesian scholars have been critical of Kusumadinata's work because of the divergence between his theory and musician's practice working (Weintraub, 1997, hlm.97-98).

The problem is not so much that Kusumadinata's theories were wrong or even a "mistranslation" of actual practice, but that there has been a lack of continuing debate and criticism within the conservatory. It is difficult for insiders to challenge a legendary figure such as Kusumadinata (Weintraub, 1993, hlm.37).

Selama abad ke-20, teori tentang laras pun tidak pernah dikritik dan tidak pernah dikaji ulang. Baru pada awal tahun 2000-an, muncul peneliti Sunda yang mengkaji ulang teori laras Kusumadinata, yaitu Deni Hermawan dan Heri Herdini, dosen Jurusan Karawitan STSI (ISBI) Bandung. Tulisan mereka tersebut adalah, “Tangga Nada Musik Sunda: Antara Kenyataan Teoretis dan Praktis” oleh Deni Hermawan (2001) dan "Tinjauan Ulang terhadap Teori Laras dan Surupan Karya Raden Machyar Angga Kusumadinata" oleh Heri Herdini (2004).

Namun, metode yang dilakukan oleh mereka untuk kaji ulang teori laras Kusumadinata adalah, hanya mengukur *tuning* (tinggi nada serta interval nada) pada 'instrumen musik' secara eksternal dan matematis, dan, materi yang diambil dalam penelitian mereka adalah *kacapi* pada *tembang Sunda Cianjuran*, padahal teori laras Kusumadinata itu berdasarkan *gamelan salendro*. Oleh karena hasil pengukuran angka

Mariko Sasaki, 2022

KONSTRUKSI TEORI LARAS KARAWITAN SUNDA

KAJIAN TENTANG LAHIRNYA LARAS SOROG BERDASARKAN ANALISIS STRUKTUR MUSIKALITAS

Universitas Pendidikan Indonesia | repository.upi.edu | perpustakaan.upi.edu

(cents) pada *kacapi tuning* yang diukur oleh mereka tidak sesuai dengan angka (cents) yang disebutkan oleh Kusumadinata, disimpulkan bahwa "laras *degung* dan laras *madenda* merupakan laras mandiri, bukan turunan dari laras *salendro*" (Herdini, 2004, 66).

Tulisan Deni Hermawan dan Heri Herdini tersebut (sebagai hasil kaji ulang terhadap teori laras Kusumadinata) pada tahun 2007 ditinjau ulang oleh Saepudin dalam "Tafsir Ulang atas Hasil Kajian Ulang Teori Laras dan Surupan Karya RMA.Koesoemadinata". Namun sayangnya, sama halnya dengan Hermawan dan Herdini, perhatian Saepudin pun 'angka (cent)' pada interval nada, dan, dengan alasan bahwa interval hasil tinjauan ulang oleh mereka lebih menopang keberadaan laras pada musik Barat, disimpulkan bahwa hasil tinjauan ulang oleh Deni Hermawan dan Heri Herdini perlu ditinjau ulang.

Sepuluh tahun kemudian, yaitu pada tahun 2017, tentang munculnya peneliti Sunda yang mengkaji ulang teori laras Kusumadinata pada awal tahun 2000-an tersebut (yakni Hermawan dan Herdini), Zanten membahas dalam "Encouters in the Context of Inspiring Sundanese Music and Problematic Theories". Namun, seperti halnya dengan Hermawan dan Herdini, pembahasan Zanten dalam tulisan tersebut pun berdasarkan *tembang Sunda Cianjuran*, padahal teori laras Kusumadinata itu berdasarkan *gamelan salendro*. Demikian juga perhatian Zanten dalam tulisan tersebut pun berfokus pada *pitch measurements* seperti halnya dengan Hermawan dan Herdini.

Dalam tulisan ini Zanten tidak menunjukkan hasil penelitian sendiri, namun menegaskan hal yang sangat berarti, yaitu bahwa "setelah membuang teori Kusumadinata, peneliti harus membangun teori laras baru" seperti berikut.

The 2001-2004 publication are a necessary step towards developing a new modal theory for West Java After discarding Kusumadinata's theories, at least to a large extent, scholars should develop a new modal theory, preferably based on experimental research (Zanten, 2014, hlm.216-217).

Seperti dikatakan oleh Koizumi (1958, hlm. 25, dan 245-246) yang membangun teori *onkai (music scale)* pada musik tradisional Jepang, penelitian tentang *tuning* pada 'instrumen musik' dengan mengukur *cents* secara eksternal dan matematis tidak ada artinya, jika tidak memahami struktur musikalitas terlebih dahulu. Oleh karena itu, kiranya hasil kaji ulang terhadap teori laras Kusumadinata oleh mereka tersebut tidak memadai.

Apa yang perlu dilakukan untuk mengkaji ulang teori laras Kusumadinata adalah, analisis 'struktur musikalitas' pada penyajian *gamelan salendro*. Untuk melihat 'struktur musikalitas' pada penyajian *gamelan salendro*, apa yang layak disimak adalah fenomena khas Sunda, yaitu; instrumen gamelan tetap berlaras *salendro*, tetapi melodi (rebab dan vokal) bisa berupa *sorog* dan *pelog*, sehingga dua jenis laras terdengar sekaligus. Dalam penelitian terdahulu (2006/2007), fenomena ini penulis namai 'laras ganda', dan menganalisisnya. Hasilnya menunjukkan bahwa melodi berupa *pelog* jarang ditemukan, ditemukannya hanya dalam lagu 'karangan baru' atau sebagai variasi melodi, dan, dalam repertoire *gamelan salendro* tidak terdapat 'lagu klasik' yang asli melodinya berupa laras *pelog*.

Oleh karena itu, untuk menyelidiki tentang *pelog* lebih jauh, penulis melaksanakan penelitian mengenai laras pada tiga jenis kesenian kuno khas Sunda yang jelas telah ada di Sunda sejak masa Hindu-Budha, yaitu *goong renteng*, *pantun*, dan *tarawangsa*. Karena, *gamelan salendro* Sunda adalah awalnya *gamelan slendro* Jawa yang masuk dari Mataram Islam pada abad ke-17 (Lubis, 1998, hlm.243).

Goong renteng adalah gamelan khas Jawa Barat yang paling tidak sudah ada sejak abad ke-16 (Kurnia & Nalan, ed., 2003, hlm.34). *Pantun* adalah seni tutur yang disajikan oleh seorang *juru pantun* sambil memetik *kacapi* sendiri semalam suntuk. (Pada masa lalu *pantun* sering diiringi *tarawangsa*.) Keberadaan *pantun* sudah dicatat dalam naskah kuno Sunda *Siksa Kandang Karesian* yang ditulis pada tahun 1518 Masehi, dan diduga sekitar tahun 1400 *pantun* telah dikenal oleh masyarakat Sunda (Sumardjo, 2003, hlm.5). *Tarawangsa* adalah alat gesek berdawai dua, penyajiannya

selalu diiringi *kacapi*. *Tarawangsa* pun telah disebut sebagai alat musik dalam naskah kuno Sunda *Sewaka Darma* yang ditulis abad ke-15 Masehi (Kurnia & Nalan, ed., 2003, hlm.31), maka tentu sebelum tahun tersebut pun *tarawangsa* sudah ada.

Tiga macam kesenian ini disajikan pada upacara agraris untuk mendatangkan serta menghibur Dewi Sri (disebut *Nyi Pohaci Sanghyang Asri* di Sunda), namun seiring dengan masuknya Islam, upacara agraris terhadap Dewi Sri mulai tidak dilaksanakan, sehingga ketiga kesenian ini pun semakin jarang disajikan, bahkan kini boleh dikatakan hampir punah.

Mengenai *goong renteng*, penulis meneliti di empat kampung/desa yang masih melestarikannya, yaitu (1) di Kampung Kabuyutan, Desa Lebakwangi, Kecamatan Arja Sari, Kabupaten Bandung, (2) Kampung Cikubang, Desa Sukahayu, Kecamatan Rancakalong, Kabupaten Sumedang (di Kampung Cikuban disebut *gamelan koromong*), (3) Kampung Ciwaru, Desa Ciuyah, Kecamatan Cisarua, Kabupaten Sumedang, dan (4) Desa Cigugur, Kecamatan Cigugur, Kabupaten Kuningan.

Mengenai *pantun*, penulis meneliti dua orang *juru pantun*, yaitu (1) Akis Koswara (1931-2007) di Desa Baros, Kecamatan Arjasari, Kabupaten Bandung, dan (2) Ilung (1946-) di Dusun Ciloa, Desa Sukajaya, Kecamatan Sumedang Selatan. Di samping itu penulis meneliti pula rekaman/dokumentasi yang direkam oleh Enoch Atmadibrata (1927-2011), sebab kini *pantun* sudah hampir punah, sangat sulit dicari.

Mengenai *tarawangsa*, penulis meneliti di tiga daerah, yaitu : (1) di Kampung Pangguyangan, Desa Sukanagara, Kecamatan Soreang, Kabupaten Bandung, pelestari di sini adalah Oyo (1918-200?), (2) di Kampung Tenjolaya, Desa Ciluncak, Kecamatan Banjaran, Kabupaten Bandung, pelestari di sini adalah Samid (1922-200?), dan (3) di Kecamatan Rancakalong, Kabupaten Sumedang. Di Rancakalong, sampai masa kini *tarawangsa* masih ‘hidup’, sehingga terdapat banyak ‘maestro petani’, di antaranya Yaya (1935-) dan Abun (1967-). Untuk mengamati penyajian *tarawangsa* dalam upacara agraris di Rancakalong, telah diikuti berbagai upacara di lima desa (Desa Cibunar, Desa Nagarawangi, Desa Pamekaran, Desa Pasirbiru, Desa Rancakalong),

baik upacara kolektif seperti *ngalaksa* dan *bubur suro* yang dilaksanakan secara rutin sebagai upacara tahunan maupun upacara individual seperti selamatan yang dilaksanakan di rumah petani.

Sebagai hasil penelitian tentang laras pada tiga kesenian kuno khas Sunda, hal yang menjadi jelas adalah seperti berikut. Laras pada *goong renteng* adalah *pelog* (*pelog* lima nada). Hal ini memang wajar karena, laras pada *gamelan degung* yang dikatakan perkembangan dari *goong renteng* pun jelas *pelog*. *Pantun* pun, laras aslinya adalah *pelog* (*pelog* lima nada). Seperti diuraikan oleh Weintraub (1990, hlm.66), sejak awal tahun 1940-an *kacapi* dalam penyajian *pantun* mulai disetem dengan laras *salendro*, namun ini merupakan hanya untuk 'hiburan', sebelumnya disetem dengan laras *pelog*. Hal ini pun memang wajar karena, laras pokok pada *tembang Sunda Cianjuran* yang merupakan perkembangan dari *pantun* pun *pelog*. (Dalam penyajian *tembang Sunda Cianjuran*, terdapat repertoire yang disebut *papantunan*. *Papantunan* adalah repertoire tertua dalam repertoire *tembang Sunda Cianjuran*, dan lagu-lagu *papantunan* itu sumuanya berlaras *pelog*.) Mengenai *tarawangsa*, 'lagu-lagu pokok' atau 'lagu-lagu wajib' yang disajikan untuk mengundang dan menghibur Dewi Sri (*Nyi Pohaci Sanghyang Asri*) dalam upacara agraris yang 'sakral' adalah laras *pelog* (*pelog* lima nada). Laras *salendro* baru muncul dalam beberapa lagu yang disajikan sebagai 'hiburan' setelah upacara sakral (upacara inti) selesai.

Oleh karena itu, mengenai *pelog*, dalam penelitian terdahulu penulis menyimpulkan bahwa laras *pelog* (*pelog* lima nada) adalah laras mandiri yang sudah ada di Sunda sejak masa Hindu-Budha, jauh sebelum masuknya gamelan Jawa dari Mataram Islam. Maka penulis menyatakan pula bahwa teori laras Kusumadinata tentang *pelog* (bahwa "laras *pelog* adalah laras yang dilahirkan dari laras *salendro*") perlu direkonstruksi (Sasaki, 2006/2007).

Sementara itu, mengenai *sorog*, bahwa apakah betul *sorog* itu laras yang dilahirkan dari laras *salendro* (dari *gamelan salendro*), dalam penelitian terdahulu

belum terjawab. Oleh karena itu, penelitian ini akan difokuskan untuk menjawab pertanyaan ini.

Untuk itu, pertama, akan diteliti penyajian *gamelan salendro* Sunda, penelitiannya difokuskan pada fenomena khas Sunda, yakni terjadinya 'laras ganda' yang telah diuraikan di atas. Kemudian, akan diteliti *gamelan slendro* Jawa. Karena, *gamelan salendro* Sunda adalah awalnya *gamelan slendro* Jawa yang dibawa dari Jawa (Mataram Islam) ketika tanah Sunda berada di bawah Kerajaan Mataram (Lubis, 1998, hlm.243). Bila disimak penyajian *gamelan slendro* Jawa, pada beberapa lagu (*gendhing*) tertentu, terdapat fenomena yang serupa, yakni instrumen gamelan tetap berlaras *slendro*, tetapi laras pada melodi (rebab dan vokal) berupa apa yang disebut *sorog* (hasil pengamatan penulis sejak tahun 1983). Di Jawa, fenomena ini disebut '*barang miring*'. Penulis berasumsi bahwa '*barang miring*' di Jawa inilah menjadi kunci untuk menjawab pertanyaan dalam penelitian ini.

Kemudian, *wayang golek purwa* Sunda dan *wayang kulit purwa* Jawa pun akan diteliti. Sebab, di Sunda, *gamelan salendro* identik dengan *wayang golek purwa*, karena *gamelan salendro* digunakan untuk mengiringi *wayang golek* (Lubis, 1998, hlm.243). *Wayang kulit purwa* di Jawa pun awalnya hanya diiringi *gamelan slendro* (hal ini akan diuraikan pada bagian berikut). Penelitiannya difokuskan pada nyanyian dalang, karena, pada mulanya dalam penyajian *wayang kulit purwa* maupun *wayang golek purwa*, yang menyanyi hanya dalang sendiri (hal ini akan diuraikan pada Bab V). Penulis berasumsi bahwa asal mulanya '*barang miring*' dapat ditemukan pada nyanyian dalang dalam penyajian *wayang kulit purwa* Jawa.

Kemudian, *gamelan degung* dan *tembag Sunda Cianjuran* pun akan diteliti. Karena, dalam penyajian kedua genre ini laras *sorog* disajikan sebagai 'laras mandiri', dan juga karena kedua genre ini adalah genre pokok yang mewakili karawitan Sunda. Penulis berasumsi bahwa dalam proses perkembangan *tembag Sunda Cianjuran* dan *gamelan degung*, dapat dilihat proses laras *sorog* menjadi 'laras mandiri'.

Oleh karena itu, dalam penelitian ini akan diteliti enam genre, yaitu; (1) *gamelan salendro Sunda*, (2) *gamelan slendro Jawa*, (3) *wayang golek purwa Sunda*, (4) *wayang kulit purwa Jawa*, (5) *tembang Sunda Cianjuran*, dan (6) *gamelan degung*.

B. Latar Belakang Historis

Penelitian ini berdasarkan fakta historis, maka pada bagian ini diuraikan aspek historis yang melatarbelakangi penelitian ini.

A. Dari Mataram hingga Yogyakarta/Surakarta

1. Berdirinya Mataram Islam hingga Perjanjian Giyanti

Pada masa keruntuhan Kerajaan Majapahit, bupati-bupati pesisir di Pulau Jawa sudah banyak yang memeluk agam Islam, dan memisahkan diri dari Majapahit menjadi negara-negara Islam. Di antaranya, yang menjadi kuat dan besar adalah Demak di bawah pemerintahan Raden Patah, putra Prabu Kertabumi (Brawijaya V) dari Majapahit. Setelah kerajaan Islam pertama itu berakhir pada tahun 1546, berdiri Kesultanan Pajang dibawah pemerintahan sultan Adiwijaya. Kemudian sejak tahun 1586 kerajaan Islam di Pulau Jawa digantikan oleh Mataram (Muljana, 2005, hlm.265-270). Di Jawa Tengah, di daerah yang disebut Mataram (terletak Yogyakarta sekarang), didirikan Kerajaan Mataram Islam oleh Senopati.

Masa raja ketiga Mataram yang terkenal sebagai Sultan Agung (memerintah 1613-1645) adalah masa keemasan Mataram. Sultan Agung bercita-cita menguasai seluruh Pulau Jawa, juga berusaha untuk menaikkan martabat keraton di bidang kebudayaan (Graaf & Pigeaud, 1985, hlm.262).

Namun, setelah Sultan Agung wafat dan digantikan oleh putranya, Amangkurat I (memerintah 1645-1677), kebesaran Kerajaan Mataram mulai pudar. Pada tahun 1742, penguasa Mataram saat itu Paku Buwana II (memerintah 1726-1749), diusir dari keratonnya di Kartasura, dan mendirikan ibu kota baru di Surakarta. Sebelum wafat di Surakarta pada tahun 1749, Paku Buwana II menyerahkan seluruh Kerajaan Mataram

kepada Kompeni (VOC Belanda) agar Belanda mendukung anaknya yang akan menjadi Paku Buwana III (Lombard, 2005, hlm.46). Akan tetapi, Mangkubumi (adik Paku Buwana II, juga paman Paku Buwana III) dan Mas Said (keponakan Paku Buwana II juga putra Mangkunegara) yang anti-Belanda bertentangan dengan Paku Buwana III (putra Paku Buwana II) yang didukung Belanda. Maka terjadilah perang saudara yang sengit.

Agar perang saudara ini tidak berlarut, Belanda menganjurkan agar diadakan perdamaian. Pada tanggal 13 Februari tahun 1755, diadakan perjanjian perdamaian di Desa Giyanti (timur Surakarta). Dengan perjanjian Giyanti, Kerajaan Mataram dibagi sama rata antara Paku Buwana III dan Mangkubumi. Mangkubumi dengan memiliki separo dari wilayah Mataram, mendirikan istana baru di Yogyakarta, dan naik takhta sebagai Hamengku Buwana I (memerintah 1755-1792). Sementara, Paku Buwana III (memerintah 1749-1788) tetap berada di Surakarta dengan memiliki separo dari wilayah Mataram. Sejak itu, Keraton Yogyakarta disebut Kasultanan Yogyakarta, dan raja Kasultanan Yogyakarta disebut *sultan*. Sementara, Keraton Surakarta disebut Kasunanan Surakarta, dan raja Kasunanan Surakarta disebut *susuhunan* atau *sunan*. (Lombard, 2005, hlm.46; R.M.Soedarsono, 1999, hlm.235).

2. Adanya Gaya Yogyakarta (Gaya Mataram) dan Gaya Surakarta

Dengan Perjanjian Giyanti pada tahun 1755, selaian wilayah Mataram dibagi sama rata, *pusaka* yang dimiliki Mataram seperti gamelan pun dibagi sama rata kepada Yogyakarta dan Surakarta. Maka pertikaian perebutan kekuasaan di Jawa telah berakhir, keadaan Jawa sudah menjadi aman. Namun demikian, antara kedua penguasa kerajaan itu masih saja timbul rasa persaingan, sehingga berlanjut menjadi persaingan budaya. Yogyakarta sebagai pihak yang menang, diperbolehkan untuk meneruskan seluruh tradisi Mataram, sebaliknya Surakarta sebagai pihak yang kalah, tidak diperbolehkan meneruskan seluruh tradisi Mataram. Maka setelah Sunan Paku Buwana III (Surakarta) dan pamannya, Mangkubumi (Sultan Hamengku Buwana I Yogyakarta)

bertemu pada Perjanjian Giyanti, Sunan mempersilakan pamannya untuk meneruskan tradisi Mataram, sedangkan Sunan sendiri akan mengembangkannya. Oleh karena itu, gaya Yogyakarta disebut juga sebagai gaya Mataram atau Mataraman (R.M.Soedarsono, 1997, hlm.137, dan 1999, hlm.235; Palgunadi, 2002, hlm.597).

Dua tahun setelah Perjanjian Giyanti yaitu pada tahun 1757, dalam perundingan di Salatiga, Mas Said mendapatkan daerah dari Kasunanan Surakarta, dan, dengan mendapat gelar Adipati Mangku Nagara I, mendirikan istana Mangkunagaran di Surakarta. Dalam bidang seni, sudah tentu Mangkunagaran mengikuti gaya Surakarta. Agar seimbang, pada tahun 1813 di Yogyakarta, ketika Jawa diduduki Inggris (sejak tahun 1811 hingga 1815), Natakusumo, adik Hamengku Buwana II (memerintah 1792-1812) mendapatkan hadiah sebagian wilayah Kasultanan Yogyakarta, dan, dengan mendapat gelar Adipati Paku Alam I, mendirikan istana Paku Alaman di Yogyakarta. Di Paku Alaman pun pada mulanya jelas berkembang seni pertunjukan gaya Yogyakarta (R.M.Soedarsono, 1999, hlm.235).

Setelah mengalami perjalanan yang cukup panjang, penampilan seni pertunjukan gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta tampak sangat berbeda. Gaya Yogyakarta yang melestarikan tradisi Mataram tampak klasik, terkesan sederhana dan kokoh. Sebaliknya gaya Surakarta tampak romantik, terkesan mewah dan lembut (R.M.Soedarsono, 1999, hlm.235-236).

Dengan demikian, adanya gaya Yogyakarta (gaya Mataram) dan gaya Surakarta masa kini adalah hasilnya persaingan budaya yang terjadi sejak Kerajaan Mataram pecah dua menjadi Yogyakarta dan Surakarta dengan Perjanjian Giyanti pada tahun 1755.

B. Pengaruh Mataram (Jawa) terhadap Budaya Sunda

1. Kekuasaan Mataram atas Tanah Sunda pada Abad ke-17

Setelah runtuhnya Kerajaan Sunda pada tahun 1579, sekitar tahun 1580 muncul Sumedanglarang yang dapat dipandang sebagai kelanjutan Kerajaan Sunda. Pusat

kekuasaan Sumedanglarang disebut Kutamaya yang terletak tidak jauh dari kota Sumedang sekarang. Kutamaya didirikan dengan maksud menggantikan Pakuan Pajajaran, ibu kota seluruh tanah Sunda Prabu Gusan Ulun, Penguasa Sumedanglarang pertama, memegang pemerintahan dari 1580 hingga 1608. Sementara Galuh yang setelah perpindahan pusat kerajaan ke Pakuan Pajajaran masih tetap eksis sebagai kerajaan kecil (Ekadjati, 1984, hlm.101-102; Lubis, 1998, hlm.29).

Ketika itu di Jawa Tengah, di daerah yang disebut Mataram (terletak Yogyakarta sekarang), didirikan Kerajaan Mataram Islam oleh Senopati. Sejak pemerintahan Senopati (1586-1601), Mataram bersikap agresif dan ekspansif. Ekspansi ke tanah Sunda pun dimulai. Pada tahun 1595, pasukan Mataram berhasil menguasai Galuh dengan cara kekerasan senjata. Penguasa Kerajaan Mataram ketiga (1613-1645) yang terkenal sebagai Sultan Agung, bercita-cita menguasai seluruh Pulau Jawa. Pada tahun 1620, ketika pasukan Mataram datang, Aria Suriadiwangsa, penguasa Sumedanglarang, memilih berserah diri kepada Mataram untuk menghindari mengorbankan rakyatnya sendiri (Ekadjati, 1984, hlm.105).

Dalam rangka memperkuat kedudukannya, Mataram menyusun pemerintahan di wilayah Galuh dan Sumedanglarang. Lalu kedua wilayah ini digabungkan menjadi Priangan dan dikepalai oleh seorang wedana bupati. Kemudian wilayah Priangan dibagi atas kabupaten-kabupaten yang masing-masing dikepalai oleh seorang bupati. Wedana bupati bertanggung jawab kepada Sultan Mataram atas keberhasilan pemerintahan daerah dan kelancaran pengumpulan penghasilan daerah yang harus diserahkan ke pusat. Yang menjadi wedana bupati Priangan pertama adalah Pangeran Rangga Gempol I (1620-1625), mantan penguasa Sumedanglarang, Aria Suriadiwangsa. Yang kedua adalah Dipati Ukur (1625-1629), dan yang ketiga (terakhir) adalah Pangeran Rangga Gempol II (1641-1656). Setelah Rangga Gempol II meninggal dunia, jabatan wedana bupati ditiadakan, dan para bupati langsung bertanggung jawab kepada Sultan Mataram. Jumlah kabupaten dalam wilayah

Priangan tidak tetap, karena sewaktu-waktu diadakan reorganisasi pemerintahan (Ekadjati,1984, hlm.105-106).

Setelah Sultan Agung wafat pada tahun 1645, digantikan oleh putranya, Sunan Amangkurat I. Namun, akibat terjadinya kemelut di lingkungan Keraton Mataram, wilayah kekuasaan Mataram di tanah Sunda terpaksa diserahkan kepada kompeni (VOC) sebagai upah. Dengan perjanjian tanggal 19-20 Oktober pada tahun 1677, wilayah di antara Sungai Cisadane dan Sungai Citarum diserahkan oleh Sultan Mataram kepada kompeni, dan dengan perjanjian tanggal 5 Oktober tahun 1705, wilayah sebelah barat Sungai Cipamali diserahkan oleh Sultan Mataram kepada kompeni. Dengan demikian, pada tahun 1705 secara resmi Mataram mengangkat kaki dari tanah Sunda, dan seluruh wilayah Priangan jatuh ke tangan VOC (Ekadjati,1984, hlm.107; Lubis, 2003, hlm.248-249).

Pada tanggal 31 Desember tahun 1799, VOC dibubarkan, dan pada tahun 1800 kekuasaan VOC di Nusantara diserahkan kepada Pemerintah Hindia Belanda. Maka kekuasaan atas Priangan pun berpindah dari tangan VOC kepada tangan Hindia Belanda. Pemerintahan Hindia Belanda berlangsung hingga tahun 1942, kecuali selama enam tahun (1811-1816) yang dikuasai oleh pemerintah Inggris di bawah Thomas Stamford Raffles. Hingga berakhirnya pemerintahan Hindia Belanda pada tahun 1942, kabupaten-kabupaten di Priangan berkali-kali mengalami reorganisasi. Pada akhir masa pemerintahan Inggris, yaitu tahun 1815, Cianjur ditetapkan sebagai ibu kota Keresidenan Priangan. Kemudian pada tahun 1864, ibu kota Keresidenan Priangan dipindahkan dari Cianjur ke Bandung (Ekadjati,1984, hlm.112; Lubis, 1998, hlm.33, dan 2003, hlm.335.).

2. Pengaruh Budaya Mataram/Jawa terhadap Budaya Sunda

Hingga berakhirnya pemerintahan Hindia Belanda pada tahun 1942, para bupati Priangan tetap menjalankan pemerintahannya di bawah kekuasaan Belanda maupun Inggris. Di masing-masing kabupaten di Priangan para bupati memiliki status dan

otoritas tertinggi, juga memiliki hak istimewa. Bupati dianggap sebagai raja, ia adalah pemilik segalanya yang ada di daerah kekuasaannya. Kelompok aristokrasi lokal di lingkungan kabupaten, yaitu bupati, bawahan bupati, dan sanak kerabat mereka disebut kaum *menak*. (berdasarkan Lubis, 1998, hlm.1-3).

Kekuasaan Mataram di tanah Sunda hanya berlangsung sekitar 50 tahun, namun kaum *menak* di masing-masing kabupaten terus-menerus berorientasi kepada budaya Mataram (budaya Jawa), sehingga budaya Jawa yang mengalir pada masa itu terus-menerus mempengaruhi budaya Sunda. Kabupaten yang merupakan tempat tinggal bupati bukan hanya berfungsi sebagai pusat birokrasi tradisional, tetapi juga berfungsi sebagai pusat pengembangan budaya (berdasarkan Ekajati, 1999, hlm.31; Rosidi, 1984, hlm.132,).

Pengaruh budaya Jawa tampak jelas dalam berbagai aspek budaya Sunda, mulai dari bahasa, huruf, sastra, tempat tinggal, busana, etiket, pusaka, gelar dan nama, ikatan kekerabatan, berbagai upacara, perkawinan dan konkubinasi, pendidikan, makanan, rekreasi, keagamaan dan kepercayaan, hingga kesenian (Lubis, 1998, hlm.151-274).

Bahasa adalah contoh baik. Ketika Mataram berkuasa di daerah Priangan, bahasa Jawa menjadi bahasa resmi dalam administrasi pemerintahan hingga pertengahan abad ke-19. Dalam perkembangannya, bahasa Jawa menjadi bahasa yang wajib dikuasai, bahkan penguasaan atas bahasa ini menjadi salah satu ukuran kebangsawanan seorang elite politik. Maka setelah menerima pengaruh bahasa Jawa yang memiliki tingkatan-tingkatan bahasa, bahasa Sunda pun mulai diatur oleh tingkatan-tingkatan bahasa (*undak usuk kasar-sedang-lemes*) (berdasarkan Rosidi, 1984, hlm. 132; Lubis, 2003, hlm.328-329).

Dalam perkembangan kesenian pun, pengaruh Mataram tampak sangat jelas. Sebagaimana telah diuraikan, kabupaten yang merupakan tempat tinggal bupati bukan hanya berfungsi sebagai pusat birokrasi tradisional, melainkan juga berfungsi sebagai pusat pengembangan budaya Jawa. Adanya alun-alun dan pendapa dalam kompleks

kabupaten (rumah bupati) pun akibat pengaruh Jawa. Bentuk kompleks kabupaten ini merupakan miniatur ibu kota kerajaan Jawa. Rumah kaum *menak* pun umumnya dilengkapi dengan beranda berbentuk pendapa. Di pendopo kabupaten, para bupati sering menyelenggarakan kegiatan kesenian. Seni yang berorientasi kepada istana Jawa mengandung nilai-nilai yang berkaitan dengan politik aristokrasi. Dengan menjadi pengayon kesenian, kaum aristokrasi dapat menonjolkan status mereka dengan gaya hidup yang penuh pertunjukan kemegahan (berdasarkan Lubis, 1998, hlm.243).

Salah satu bentuk kesenian yang berasal dari tradisi Jawa kemudian berkembang di Priangan adalah seni tari. Tari Sunda banyak mencerap budaya *priyayi* dan tari Jawa dari tahun 1800 sampai 1942 (Narawati, 2003, hlm.346). *Srimpi* dan *badaya* yang ditarikan di *pendapa* kabupaten Priangan jelas berasal dari *srimpi* dan *bedhaya* yang ditarikan di keraton Jawa. *Srimpi* dan *bedhaya* adalah tarian kelompok perempuan muda yang sangat halus. Kaum *menak* yang dipengaruhi budaya Mataram berusaha untuk berbudaya halus seperti budaya keraton (Ardjo, 1998, hlm.41). Selain *bedhaya* dan *srimpi*, *tayub* juga tarian yang memengaruhi kehidupan berkesenian kaum *menak* (Narawati, 2003, hlm.150). *Tayub* (*ibing tayub*) adalah tari pergaulan yang disukai kaum laki-laki *menak*, dan diadakan dalam pesta atau suatu acara khusus di pendopo Kabupaten. Bagi kaum *menak*, tari pergaulan ini pun bukan hanya sekedar hiburan, melainkan juga menjadi salah satu lambang status sebagai kaum *menak*. Para bupati biasanya memiliki lagu dan karakter tarian yang mereka sukai (Lubis,1998, hlm.245). Di Sunda *tayuban* ini kemudian dikembangkan sebagai tari kursus (*ibing keurseus*), yaitu tari yang dipelajari secara sistematis melalui kursus. Tari *keurseus* berkembang pesat di antara tahun 1930 hingga 1945, dan sudah bukan lagi milik kaum *menak* tetapi juga menyebar ke kalangan masyarakat biasa (Ramlan, 2003, hlm.71).

Bentuk kesenian lain yang berasal dari tradisi Jawa kemudian berkembang di Priangan, ialah gamelan dan *wayang golek purwa*. Gamelan biasanya digelar di pendapa kabupaten atau miniatur pendapa milik bawahan bupati. Di kalangan *menak*,

gamelan bukan hanya dianggap sebagai pusaka, tetapi juga dianggap sebagai perabotan lambang status. *Gamelan salendro* biasanya digunakan untuk mengiringi pertunjukan *wayang golek purwa* (Lubis, 1998, hlm.243).

Gamelan yang dibawa dari Jawa/Mataram hingga kini dapat disaksikan di Museum Geusan Ulun, Kabupaten Sumedang. Di sini dipajang sembilan buah gamelan yang merupakan peninggalan bupati-bupati Sumedang. Di antaranya, gamelan yang dinamai *Sari Oneng Mataram* adalah hadiah dari Kerajaan Mataram pada masa pemerintahan Bupati Wedana Pangeran Penembahan (memerintah 1656 - 1706) yang biasa disebut Pangeran Ranga Gempol III (hasil pengamatan penulis, 2008). Di pendopo Kabupaten Sukapura pun pernah ada sebuah gamelan yang merupakan hadiah dari Sultan Mataram (Sujana, 2002, hlm.56). Di kabupaten-kabupaten lain pun menurut berbagai sumber pernah ada gamelan, hanya tidak jelas sisa-sisanya disimpan di mana (Lubis, 1998, hlm.244).

Selain gamelan dan *wayang golek purwa*, *tembang Sunda Cianjuran* yang dianggap khas Sunda pun sebenarnya seni vokal yang berasal dari tradisi Jawa kemudian berkembang di Kabupaten Cianjur. *Gamelan salendro*, *wayang golek purwa*, dan *tembang Sunda Cianjuran* adalah inti pembahasan dalam penelitian ini, maka akan dibahas secara rinci pada Bab IV, V, dan VI.

C. Pertanyaan Penelitian

Pertanyaan utama dalam penelitian ini adalah, apakah betul *sorog* adalah laras yang dilahirkan dari laras *salendro* (dari *gamelan salendro*). Untuk itu, ada lima pertanyaan rinci sebagai berikut.

(1) Bagaimana sistem terjadinya laras *sorog* dalam penyajian *gamelan salendro* di Sunda?

(2) Bagaimana sistem terjadinya '*barang miring*' dalam penyajian *gamelan slendro* di Jawa? dan bagaimana hubungannya dengan laras *sorog* di Sunda?

Mariko Sasaki, 2022

KONSTRUKSI TEORI LARAS KARAWITAN SUNDA

KAJIAN TENTANG LAHIRNYA LARAS SOROG BERDASARKAN ANALISIS STRUKTUR MUSIKALITAS

Universitas Pendidikan Indonesia | repository.upi.edu | perpustakaan.upi.edu

(3) Bagaimana terdapatnya '*barang miring*' dalam penyajian *wayang kulit purwa* di Jawa? dan apa asal mulanya '*barang miring*' di Jawa?

(4) Bagaimana terdapatnya laras *sorog* dalam penyajian *wayang golek purwa* di Sunda? apa asal mulanya laras *sorog* di Sunda? dan bagaimana hubungannya dengan asal mulanya *barang miring* dalam penyajian *wayang kulit purwa* di Jawa?

(5) Bagaimana proses laras *sorog* menjadi 'laras mandiri' dalam penyajian *tembag Sunda Cianjuran* dan *gamelan degung*?

D. Tujuan Penelitian

Tujuan utama dalam penelitian ini adalah, membangun atau mengonstruksi teori laras karawitan Sunda. Untuk itu, ada lima tujuan rinci sebagai berikut.

(1) Menganalisis sistem terjadinya laras *sorog* dalam penyajian *gamelan salendro* di Sunda.

(2) Menganalisis fenomena '*barang miring*' dalam penyajian *gamelan slendro* di Jawa, dan mensintesis dengan laras *sorog* di Sunda.

(3) Mencari asal mulanya femomena '*barang miring*' dalam penyajian *wayang kulit purwa* di Jawa.

(4) Mencari asal mulanya laras *sorog* dalam penyajian *wayang golek purwa* di Sunda, dan mensintesis dengan asal mulanya '*barang miring*' di Jawa.

(5) Menyelidiki proses laras *sorog* menjadi 'laras mandiri' dalam proses perkembangan *tembag Sunda Cianjuran* dan *gamelan degung*.

E. Manfaat Penelitian

Mariko Sasaki, 2022

KONSTRUKSI TEORI LARAS KARAWITAN SUNDA

KAJIAN TENTANG LAHIRNYA LARAS SOROG BERDASARKAN ANALISIS STRUKTUR MUSIKALITAS

Universitas Pendidikan Indonesia | repository.upi.edu | perpustakaan.upi.edu

Apabila tujuan utama penelitian yang diuraikan di atas telah tercapai, penelitian ini akan ada sumbangan di tiga bidang seperti berikut.

(1) Sumbangan untuk musikologi, khususnya etnomusikologi. Sebagaimana telah disinggung sekilas dalam Latar Belakang Penelitian, dan akan diuraikan secara rinci pada Bab II, di Jepang juga terdapat tangga nada (disebut *onkai* dalam bahasa Jepang) yang identik dengan laras *sorog* (disebut *miyakobushi onkai*) dan *onkai* yang identik dengan laras *salendro/slendro* (disebut *ritsu onkai*), dan, *miyakobushi onkai* itu lahir (mutasi) dari *ritsu onkai* (Koizumi, 1958, hlm.207 dan 249). Oleh karena itu, apabila penulis dapat membuktikan hal yang sama, yakni bahwa laras *sorog* adalah laras yang dilahirkan dari laras *slendro/salendro*, hal ini akan memberi pengetahuan baru bahwa baik di Jepang maupun di Indonesia terjadi fenomena yang persis sama secara horizontal. Maka hasil penelitian penulis ini akan memberi sumbangan dalam ilmu musikologi, terutama untuk perkembangan teori laras pada musik Sunda/Indonesia.

(2) Sumbangan untuk pendidikan karawitan Sunda. Dengan adanya penelitian ini, akan dikonstruksi teori laras karawitan Sunda. Teori itu akan memberikan kontribusi positif untuk pendidikan seni, khususnya pendidikan karawitan Sunda.

(3) Sumbangan untuk dunia praktis. Dengan adanya hasil penelitian ini, seniman-seniman karawitan Sunda pun dapat memperoleh pengetahuan baru. Pengetahuan baru itu semoga membantu mereka, baik untuk praktis maupun untuk mengajarkan karawitan Sunda kepada generasi berikutnya.