

BAB I

SENI DAN ESTETIKA

Untuk memahami pendidikan seni rupa, terlebih dahulu Anda diharapkan dapat mempelajari secara mendalam seputar kajian seni, dalam kaitannya dengan berbagai hubungan dan masalah filosofis maupun ilmiah. Hal ini dimaksudkan agar pemahaman terhadap pendidikan seni rupa dilandasi oleh kajian seni rupa secara menyeluruh.

Lingkup kajian seni rupa ini meliputi: pemahaman terhadap seni, keindahan, estetika, dan perkembangannya.

A. Seni dan Keindahan

Secara umum banyak orang yang mengemukakan pengertian seni sebagai keindahan. Pengertian seni adalah produk manusia yang mengandung nilai keindahan bukan pengertian yang keliru, namun tidak sepenuhnya benar. Jika menelusuri arti seni melalui sejarahnya, baik di Barat (baca: sejak Yunani Purba) maupun di Indonesia, nilai keindahan menjadi satu kriteria yang utama. Sebelum memasuki tentang pengertian seni, ada baiknya dibicarakan lebih dahulu tentang: apakah keindahan itu.

Menurut asal katanya, “keindahan” dalam perkataan bahasa Inggris: *beautiful* (dalam bahasa Perancis *beau*, sedang Italia dan Spanyol *bello* yang berasal dari kata Latin *bellum*. Akar katanya adalah *bonum* yang berarti kebaikan, kemudian mempunyai bentuk pengecilan menjadi *bonellum* dan terakhir dipendekkan sehingga ditulis *bellum*. Menurut cakupannya orang harus membedakan antara keindahan sebagai suatu kwalita abstrak dan sebagai sebuah benda tertentu yang indah. Untuk perbedaan ini dalam bahasa Inggris sering dipergunakan istilah *beauty* (keindahan) dan *the beautifull* (benda atau hal yang indah). Dalam pembahasan filsafat, kedua pengertian itu kadang-kadang dicampuradukkan saja.

Selain itu terdapat pula perbedaan menurut luasnya pengertian yaitu:

- a. Keindahan dalam arti yang luas.
- b. Keindahan dalam arti estetis murni.
- c. Keindahan dalam arti terbatas dalam hubungannya dengan penglihatan.

Keindahan dalam arti yang luas, merupakan pengertian semula dari bangsa Yunani, yang didalamnya tercakup pula ide kebaikan. Plato misalnya menyebut tentang watak yang indah dan hukum yang indah, sedang Aristoteles merumuskan keindahan sebagai sesuatu yang selain baik juga menyenangkan. Plotinus menulis tentang ilmu yang indah dan kebajikan yang indah. Orang Yunani dulu berbicara pula mengenai buah pikiran yang indah dan adat kebiasaan yang indah. Tapi bangsa Yunani juga mengenal pengertian keindahan dalam arti estetis yang disebutnya *symmetria* untuk keindahan berdasarkan penglihatan (misalnya pada karya pahat dan arsitektur) dan ‘harmonia’ untuk keindahan berdasarkan pendengaran (musik). Jadi pengertian keindahan yang seluas-luasnya meliputi: - keindahan seni, keindahan alam, keindahan moral, keindahan intelektual. *Keindahan dalam arti estetika murni*, menyangkut pengalaman estetis dari seseorang dalam hubungannya dengan segala sesuatu yang dicerapnya. *Sedang keindahan dalam arti terbatas*, lebih disempitkan sehingga hanya menyangkut benda-benda yang dicerap dengan penglihatan, yakni berupa keindahan dari bentuk dan warna secara kasat mata.

Keindahan (*beauty*) merupakan pengertian seni yang telah diwariskan oleh bangsa Yunani dahulu. Plato misalnya, menyebut tentang watak yang indah dan hukuman yang indah. Aristoteles merumuskan keindahan sebagai sesuatu yang baik dan menyenangkan. Plotinus menulis tentang ilmu yang indah dan kebajikan yang indah. Bangsa Yunani juga mengenal kata keindahan dalam arti estetis yang disebutnya “*symmetria*” untuk keindahan visual, dan *harmonia* untuk keindahan berdasarkan pendengaran (auditif). Jadi pengertian keindahan secara luas meliputi keindahan seni, alam, moral, dan intelektual.

Herbert Read –dalam bukunya *The Meaning of Art* merumuskan keindahan sebagai suatu kesatuan arti hubungan-hubungan bentuk yang terdapat di antara pencerapan-pencerapan inderawi kita. Thomas Aquinas merumuskan keindahan sebagai suatu yang menyenangkan bila dilihat.

Kant secara eksplisit menitikberatkan estetika kepada teori keindahan dan seni. Teori keindahan adalah dua hal yang dapat dipelajari secara ilmiah maupun filsafati. Di samping estetika sebagai filsafat dari keindahan, ada pendekatan ilmiah tentang keindahan. Yang pertama menunjukkan identitas *obyek artistik*, yang kedua *obyek keindahan*.

Ada dua teori tentang keindahan, yaitu yang bersifat subyektif dan obyektif. Keindahan subyektif ialah keindahan yang ada pada mata yang memandang. Keindahan obyektif menempatkan keindahan pada benda yang dilihat.

Definisi keindahan tidak mesti sama dengan definisi seni. Atau berarti seni tidak selalu dibatasi oleh keindahan. Menurut kaum empiris dari jaman Barok, permasalahan seni ditentukan oleh reaksi pengamatan terhadap karya seni. Perhatian terletak pada penganalisisan terhadap rasa seni, rasa indah, dan rasa keluhuran (keagungan). Reaksi atas intelektualisme pada akhir abad ke-19 yang dipelopori oleh John Ruskin dan William Morris adalah mengembalikan peranan seni (ingat kelahiran gerakan Bauhaus yang terlibat pada perkembangan seni dan industri di Eropa).

Dari pandangan tersebut jelas bahwa permasalahan seni dapat diselidiki dari tiga pendekatan yang berbeda tetapi yang saling mengisi. Di satu pihak menekankan pada penganalisisan obyektif dari benda seni, di pihak lain pada upaya subyektif pencipta dan upaya subyektif dari apresiator.

Bila mengingat kembali pandangan klasik (Yunani) tentang hubungan seni dan keindahan, maka kedua pendapat ahli di bawah ini sangat mendukung hubungan tersebut; Sortais menyatakan bahwa keindahan ditentukan oleh keadaan sebagai sifat obyektif dari bentuk (*l'esthetique est la science du beau*). Lipps berpendapat bahwa keindahan ditentukan oleh keadaan perasaan subyektif atau pertimbangan selera (*die kunst ist die geflissenliche hervorbringung des schones*).

Pembagian dan pembedaan terhadap keindahan tersebut di atas, masih belum jelas apakah sesungguhnya keindahan itu. Ini memang merupakan suatu persoalan filosofis yang jawabannya beranekaragam. Salah satu jawaban mencari ciri-ciri umum yang pada semua benda yang dianggap indah dan kemudian menyamakan ciri-ciri atau kwalita hakiki itu dengan pengertian keindahan. Jadi keindahan pada dasarnya adalah sejumlah kwalita pokok tertentu yang terdapat pada sesuatu hal. Kwalita yang paling sering disebut adalah kesatuan (*unity*), keselarasan (*harmony*), kesetangkupan (*symmetry*), keseimbangan (*balance*) dan perlawanan (*contrast*).

Ciri-ciri pokok tersebut oleh ahli pikir yang menyatakan bahwa keindahan tersusun dari pelbagai keselarasan dan perlawanan dari garis, warna, bentuk, nada dan kata-kata. Ada pula yang berpendapat bahwa keindahan adalah suatu kumpulan hubungan-hubungan yang selaras dalam suatu benda dan diantara benda itu dengan si pengamat. Seorang filsuf seni dewasa ini dari Inggris bernama Herbert Read dalam (*The*

Meaning of Art) merumuskan definisi bahwa keindahan adalah kesatuan dari hubungan-hubungan bentuk yang terdapat diantara pencerapan-pencerapan inderawi kita (*beauty is unity of formal relations among our sense-perceptions*).

Sebagian filsuf lain menghubungkan pengertian keindahan dengan ide kesenangan (*pleasure*). Misalnya kaum Sofis di Athena (abad 5 sebelum Masehi) memberikan batasan keindahan sebagai sesuatu yang menyenangkan terhadap penglihatan atau pendengaran (*that which is pleasant to sight or hearing*). Sedang filsuf Abad Tengah yang terkenal Thomas Aquinas (1225-1274) merumuskan keindahan sebagai *id quod visum placet* (sesuatu yang menyenangkan bila dilihat).

Masih banyak definisi-definisi lainnya yang dapat dikemukakan, tapi tampaknya takkan memperdalam pemahaman orang tentang keindahan, karena berlain-lainnya perumusan yang diberikan oleh masing-masing filsuf. Kini para ahli estetika umumnya berpendapat bahwa membuat batasan dari istilah seperti 'keindahan' atau 'indah' itu merupakan problem semantik modern yang tiada satu jawaban yang benar. Dalam estetika modern orang lebih banyak berbicara tentang seni dan pengalaman estetis, karena ini bukan pengertian abstrak melainkan gejala sesuatu yang konkrit yang dapat ditelaah dengan pengamatan secara empiris dan penguraian yang sistematis. Oleh karena itu mulai abad 18 pengertian keindahan kehilangan kedudukannya. Bahkan menurut ahli estetika Polandia Wladyslaw Tatarkiewicz, orang jarang menemukan konsepsi tentang keindahan dalam tulisan-tulisan estetika dari abad 20 ini.

B. Keindahan dan Nilai Estetis

Istilah dan pengertian keindahan tidak lagi mempunyai tempat yang terpenting dalam estetika karena sifatnya yang makna ganda untuk menyebut pelbagai hal, bersifat longgar untuk dimuati macam-macam ciri dan juga subyektif untuk menyatakan penilaian pribadi terhadap sesuatu yang kebetulan menyenangkan. Orang dapat menyebut serangkaian bunga yang sangat berwarna-warni sebagai hal yang indah dan suatu pemandangan alam yang tenang indah pula. Orang juga dapat menilai sebagai indah sebuah patung yang bentuk-bentuknya setangkup, sebuah lagu yang nada-nadanya selaras atau sebuah sajak yang isinya menggugah perasaan. Konsepsi yang bersifat demikian itu sulitlah dijadikan dasar untuk menyusun sesuatu teori dalam estetika. Oleh

karena itu kemudian orang lebih menerima konsepsi tentang nilai estetis (*aesthetic value*) yang dikemukakan antara lain oleh Edward Bullough (1880-1934).

Untuk membedakannya dengan jenis-jenis lainnya seperti misalnya nilai moral, nilai ekonomis dan nilai pendidikan maka nilai yang berhubungan dengan segala sesuatu yang tercakup dalam pengertian keindahan disebut nilai estetis. Dalam hal ini keindahan “dianggap” searti dengan nilai estetis pada umumnya. Apabila sesuatu benda disebut indah, sebutan itu tidak menunjuk kepada sesuatu ciri seperti umpamanya keseimbangan atau sebagai penilaian subyektif saja, melainkan menyangkut ukuran-ukuran nilai yang bersangkutan. Ukuran-ukuran nilai itu tidak terlalu mesti sama untuk masing-masing karya seni, bermacam-macam alasan, karena manfaat, langka atau karena coraknya spesifik.

Yang kini menjadi persoalan ialah apakah yang dimaksud dengan nilai?. Dalam bidang filsafat, istilah nilai sering-sering dipakai sebagai suatu kata benda abstrak yang berarti keberhargaan (*worth*) atau kebaikan (*goodness*). Dalam *Dictionary of Sociology and Related Sciences* diberikan perumusan tentang *value* yang lebih terperinci lagi sebagai berikut: *The believed capacity of any object to satisfy a human desire. The quality of any object which causes it to be of interest to an individual or a group.* (Kemampuan yang dipercayai ada pada sesuatu benda untuk memuaskan suatu keinginan manusia. Sifat dari sesuatu benda yang menyebabkannya menarik minat seseorang atau suatu golongan).

Menurut kamus itu selanjutnya nilai adalah semata-mata suatu realita psikologis yang harus dibedakan secara tegas dari kegunaan, karena terdapat dalam jiwa manusia dan bukan pada bendanya itu sendiri. Nilai itu oleh orang dipercaya terdapat pada sesuatu benda sampai terbukti kebenarannya. Dalam bidang filsafat persoalan-persoalan tentang nilai ditelaah oleh salah satu cabangnya yang disebut axiology atau kini lebih sering disebut *theory of value* (teori nilai). Problem-problem pokok yang dibahas dan sampai sekarang masih belum ada kesatuan paham ialah mengenai ragam nilai (*types of value*) dan kedudukan metafisis dari nilai (*metaphysical status of value*).

Mengenai berbagai ragam dari nilai, ada pendapat yang membedakan antara nilai subyektif dan nilai obyektif. Perbedaan lainnya ialah antara nilai perseorangan dan nilai kemasyarakatan. Tapi penggolongan yang penting dari para ahli ialah perbedaan nilai dalam nilai ekstrinsik dan nilai intrinsik. Nilai ekstrinsik adalah sifat baik atau bernilai

dari sesuatu benda sebagai suatu alat atau sarana untuk sesuatu hal lainnya. Ini sering disebut instrumental (*contributory*) value, yakni nilai yang bersifat alat atau membantu. Sedang dengan nilai intrinsik dimaksudkan sifat baik atau bernilai dalam dirinya atau sebagai suatu tujuan ataupun demi kepentingan sendiri dari benda yang bersangkutan. Ini kadang-kadang disebut juga *consummatory value*, yakni nilai yang telah lengkap atau mencapai tujuan yang dikehendaki. Yang umumnya diakui sebagai nilai-nilai intrinsik itu ialah kebenaran, kebaikan dan keindahan. Akhirnya orang membedakan pula antara nilai positif (untuk sesuatu yang baik atau bernilai) dan lawannya, yakni nilai negatif.

Persoalan tentang kedudukan metafisis dari nilai menyangkut hubungan antara nilai dengan kenyataan atau lebih lanjut antara pengalaman orang mengenai nilai dengan realita yang tak tergantung pada manusia. Persoalan ini dijawab oleh 2 pendapat yang dikenal sebagai pendirian subyektivisme dan pendirian obyektivisme. Pendirian yang pertama menyatakan bahwa nilai adalah sepenuhnya tergantung pada dan bertalian dengan pengalaman manusia mengenai nilai itu, sedang obyektivisme pada pokoknya berpendapat bahwa nilai-nilai merupakan unsur-unsur yang tersatupadukan, obyektif dan aktif dari realita metafisis.

Dalam hubungannya dengan estetik, filsuf Amerika George Santayana (1863-1952) berpendapat bahwa estetik berhubungan dengan pencerapan dari nilai-nilai. Dalam bukunya *The Sense of Beauty* beliau memberikan batasan keindahan sebagai nilai yang positif, intrinsik dan diobyektifkan (yakni dianggap sebagai kwalita yang ada pada suatu benda).

Dalam perkembangan estetik akhir-akhir ini, keindahan tidak hanya dipersamakan artinya dengan nilai estetis seumumnya, melainkan juga dipakai untuk menyebut satu macam atau kelas nilai estetis. Hal ini terjadi karena sebagian ahli estetik pada abad 20 ini berusaha menyempurnakan konsepsi tentang keindahan, mengurangi sifatnya yang berubah-ubah dan mengembangkan suatu pembagian yang lebih terperinci seperti misalnya *beautiful* (indah), *pretty* (cantik), *charming* (jelita), *attractive* (menarik) dan *graceful* (lemah gemulai). Dalam arti yang lebih sempit dan rangkaian jenjang itu, keindahan biasanya dipakai untuk menunjuk suatu nilai yang derajatnya tinggi. Dalam rangka ini jelaslah sifat estetis mempunyai ruang lingkup yang lebih luas daripada sifat indah karena indah kini merupakan salah satu kategori dalam lingkungannya. Demikian pula nilai estetis tidak seluruhnya terdiri dari keindahan.

Nilai estetis selain terdiri dari keindahan sebagai nilai yang positif kini dianggap pula meliputi nilai yang negatif. Hal yang menunjukkan nilai negatif itu ialah kejelekan (*ugliness*). Kejelekan tidaklah berarti kosongnya atau kurangnya ciri-ciri yang membuat sesuatu benda disebut indah, melainkan menunjuk pada ciri-ciri yang nyata-nyata bertentangan sepenuhnya dengan kwalita yang indah itu. Dalam kecenderungan seni dewasa ini, keindahan tidak lagi merupakan tujuan yang paling penting dari seni. Sebagian seniman menganggap lebih penting menggoncangkan publik daripada menyenangkan orang dengan karya seni mereka. Goncangan perasaan dan kejutan batin itu dapat terjadi, dengan melalui keindahan maupun kejelekan. Oleh karena itu kini keindahan dan kejelekan sebagai nilai estetis yang positif dan yang negatif menjadi sasaran penelaahan dari estetika filsafati. Dan nilai estetis pada umumnya kini diartikan sebagai kemampuan dari sesuatu benda untuk menimbulkan suatu pengalaman estetis.

Estetika kadang-kadang dirumuskan pula sebagai cabang filsafat yang berhubungan dengan “teori keindahan” (*theory of beauty*). Kalau definisi keindahan memberitahu orang untuk mengenali, maka teori keindahan menjelaskan bagaimana memahaminya.

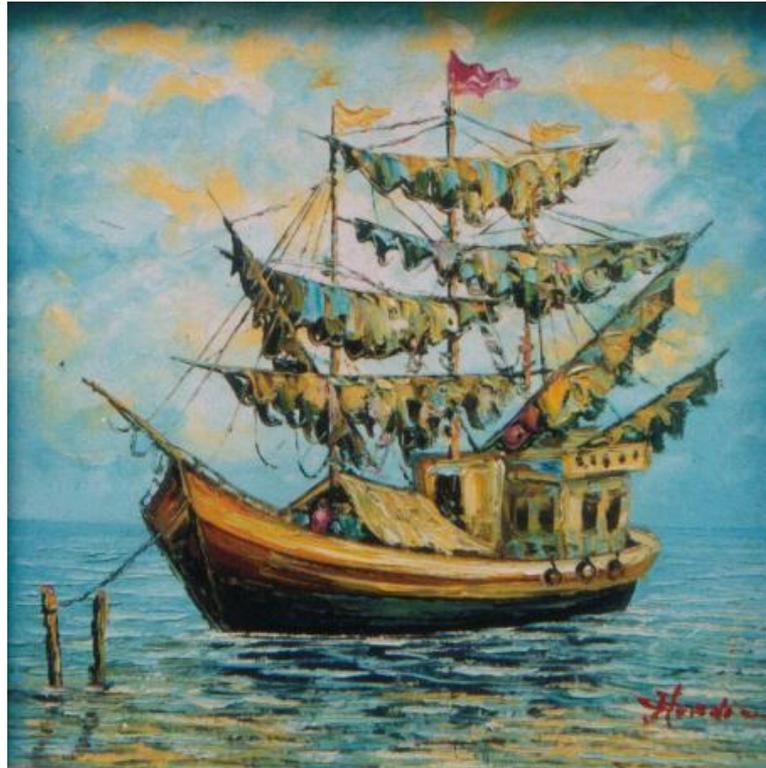
Teori obyektif berpendapat bahwa keindahan atau ciri-ciri yang menciptakan nilai estetika adalah (kwalita) yang memang telah melekat pada benda indah yang bersangkutan, terlepas dari orang yang mengamatinya. Pengamatan seseorang hanyalah menemukan atau menyingkapkan sifat-sifat indah yang sudah ada pada sesuatu benda dan sama sekali tidak berpengaruh untuk mengubahnya. Yang menjadi persoalan dalam teori ini ialah ciri-ciri khusus manakah yang membuat sesuatu benda menjadi indah atau dianggap bernilai estetis.

Filsuf seni dewasa ini menjawab bahwa nilai estetis itu tercipta dengan terpenuhi asas-asas tertentu mengenai bentuk pada sesuatu benda (khususnya karya seni yang diciptakan oleh seseorang). Berlawanan dengan apa yang dikemukakan oleh teori obyektif, teori subyektif menyatakan bahwa ciri-ciri yang menciptakan keindahan pada sesuatu benda sesungguhnya tidak ada. Yang ada hanyalah tanggapan perasaan dalam diri seseorang yang mengamati sesuatu benda. Adanya keindahan semata-mata tergantung pada pencerapan dari si pengamat itu. Kalaupun dinyatakan bahwa sesuatu benda mempunyai nilai estetis, hal ini diartikan bahwa seseorang pengamat memperoleh sesuatu pengalaman estetis sebagai tanggapan terhadap benda itu.

Estetika berasal dari kata Yunani *Aesthesis*, yang berarti perasaan atau sensitivitas. Itulah sebabnya maka estetika erat sekali hubungannya dengan selera perasaan atau apa yang disebut dalam bahasa Jerman *Geschmack* atau *Taste* dalam bahasa Inggris. Estetika timbul tatkala pikiran para filosof mulai terbuka dan mengkaji berbagai keterpesonaan rasa. Estetika bersama dengan etika dan logika membentuk satu kesatuan yang utuh dalam ilmu-ilmu normatif di dalam filsafat. Dikatakan oleh Hegel, bahwa: “Filsafat seni membentuk bagian yang terpenting didalam ilmu ini sangat erat hubungannya dengan cara manusia dalam memberikan definisi seni dan keindahan (Wadjiz 1985: 10).

Hampir semua kesalahan kita tentang konsepsi seni ditimbulkan karena kurang tertibnya menggunakan kata-kata “seni” dan “keindahan”, kedua kata itu menjebak kita cara menggunakan. Kita selalu menganggap bahwa semua yang indah itu seni dan yang tidak indah itu bukan seni. Identifikasi semacam itu akan mempersulit pemahaman/apresiasi karya kesenian. Herbert Read dalam bukunya yang berjudul *The Meaning of Art* mengatakan: bahwa seni itu tidaklah harus indah (Read 1959: 3).

Sebagaimana yang telah diutarakan diatas, keindahan pada umumnya ditentukan sebagai sesuatu yang memberikan kesenangan atas spiritual batin kita. Misal: bahwa tidak semua wanita itu cantik tetapi semua wanita itu mempunyai nilai kecantikan, dari contoh tersebut kita dapat membedakan antara keindahan dan nilai keindahan itu sendiri. Harus kita sadari bahwa seni bukanlah sekedar perwujudan yang berasal dari idea tertentu, melainkan adanya ekspresi/ungkapan dari segala macam idea yang bisa diwujudkan oleh sang seniman dalam bentuk yang kongkrit.



Gambar 2.1:

Lukisan Kapal Laut Tradisional karya pelukis Jelekong Bandung, yang diungkapkan dengan sajian tata rupa yang indah, sebagai ungkapan rasa (ekspresi) keindahan seniman terhadap alam dan lingkungan



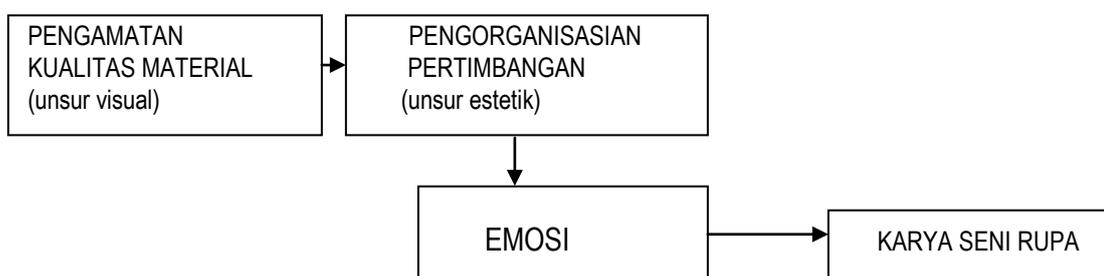
Gambar 2.2

Keindahan seni pahat batu pada relief Candi Borobudur , peninggalan nenek moyang kita zaman perkembangan agama Budha di Jawa tengah

Semakin banyaknya kita mendefinisikan cita rasa keindahan, hal itu tetaplah teoritis, namun setidaknya kita akan dapat melihat basis aktivitas artistik (estetik elementer).

Ada tingkatan basis aktivitas estetik/artistik:

1. Tingkatan pertama: pengamatan terhadap kualitas material, warna, suara, gerak sikap dan banyak lagi sesuai dengan jenis seni serta reaksi fisik yang lain.
2. Tingkatan kedua: penyusunan dan pengorganisasian hasil pengamatan, pengorganisasian tersebut merupakan konfigurasi dari struktur bentuk-bentuk pada yang menyenangkan, dengan pertimbangan harmoni, kontras, balance, unity yang selaras atau merupakan kesatuan yang utuh. Tingkat ini sudah dapat dikatakan dapat terpenuhi. Namun ada satu tingkat lagi.
3. Tingkatan ketiga: susunan hasil persepsi (pengamatan). Pengamatan juga dihubungkan dengan perasaan atau emosi, yang merupakan hasil interaksi antara persepsi memori dengan persepsi visual. Tingkatan ketiga ini tergantung dari tingkat kepekaan penghayat.



Bagan 2.1: dasar-dasar aktivitas artistik

Setiap manusia mempunyai tingkat pemahaman yang berbeda tergantung relativitas pemahaman yang dimiliki. Tingkat ketajaman tergantung dari latar belakang budayanya, serta tingkat terlibatnya proses pemahaman. Oleh Pavlov, ahli psikologi, mengatakan bahwa tingkat pemahaman seseorang tergantung dari proses *hibitition* (ikatan yang selalu kontak). Sehingga pemahaman tergantung dari manusianya dalam menghadapi sebuah karya hasil ungkapan keindahan.

Permasalahan yang muncul kemudian adalah bagaimana seorang pengamat menanggapi atau memahami sesuatu karya estetika atau karya seni? Seseorang tidak lagi hanya membahas sifat-sifat yang merupakan kualitas dari benda estetik, melainkan juga menelaah dari karya-karya estetik, melainkan juga menelaah kualitas yang terjadi pada karya estetik tersebut, terutama usaha untuk menguraikan dan menjelaskan secara cermat, dan lengkap dari semua gejala psikologis yang berhubungan dengan keberadaan karya seni tersebut (The Liang Gie 1976: 51).

Penghayat yang merasa puas setelah menghayati karya seni, maka penghayat tersebut dapat dikatakan memperoleh kepuasan estetik. Kepuasan estetik merupakan hasil interaksi antara karya seni dengan penghayatnya. Interaksi tersebut tidak akan terjadi tanpa adanya suatu kondisi yang mendukung dalam usaha menangkap nilai-nilai estetik yang terkandung di dalam karya seni; yaitu kondisi intelektual dan kondisi emosional. Sehingga dapat dikatakan bahwa dalam kondisi tersebut, apresiasi bukanlah proses pasif, tetapi merupakan proses aktif dan kreatif, yaitu untuk mendapatkan pengalaman estetik yang dihasilkan dari proses hayatan (Feldman, 1981).

Penghayat yang sedang memahami karya sajian, maka sebenarnya ia harus terlebih dahulu mengenal struktur organisasi atau dasar-dasar dari susunan dasar seni rupa, mengenal tentang garis, *shape*, warna, tekstur, volume, ruang dan waktu. Penghayat harus mengetahui secara pasti asas-asas pengorganisasian; harmonis, kontras, gradasi, repetisi, serta hukum keseimbangan, *unity* dan *variety*. Seperti yang dikatakan Stephen. C Pepper dalam *The Liang Gie*, bahwa untuk mengatasi kemonotonan atau kesenadaan yang berlebihan dan juga aspek konfusi atau kekontrasan yang berlebihan, penyusun karya harus mampu dan berusaha untuk menampilkan keanekaan (*variety*) dan kesatuan (*unity*) yang semuanya tetap mempertimbangkan keseimbangan (*The Liang Gie*, 1976: 54.).

C. Estetika dan Perkembangannya

1. Pengertian Estetika

Berdasarkan pendapat umum, estetika diartikan sebagai suatu cabang filsafat yang memperhatikan atau berhubungan dengan gejala yang indah pada alam dan seni. Pandangan ini mengandung pengertian yang sempit.

Estetika yang berasal dari bahasa Yunani "*aisthetika*" berarti hal-hal yang dapat dicerap oleh pancaindera. Oleh karena itu estetika sering diartikan sebagai pencerapan indera (*sense of perception*). Alexander Baumgarten (1714-1762), seorang filsuf Jerman adalah yang pertama memperkenalkan kata "*aisthetika*", sebagai penerus pendapat Cottfried Leibniz (1646-1716). Baumgarten memilih estetika karena ia mengharapkan untuk memberikan tekanan kepada pengalaman seni sebagai suatu sarana untuk mengetahui (*the perfection of sentient knowledge*).

Untuk estetika sebaiknya jangan dipakai kata filsafat keindahan karena estetika kini tidak lagi semata-mata menjadi permasalahan falsafi tapi sudah sangat ilmiah. Dewasa ini tidak hanya membicarakan keindahan saja dalam seni atau pengalaman estetis, tetapi juga gaya atau aliran seni, perkembangan seni dan sebagainya.

Masalah dalam seni banyak sekali. Di antara masalah tersebut yang penting adalah masalah manakah yang termasuk estetika, dan berdasarkan masalah apa dan ciri yang bagaimana. Hal ini dikemukakan oleh George T. Dickie dalam bukunya “*Aesthetica*”. Dia mengemukakan tiga derajat masalah (pertanyaan) untuk mengisolir masalah-masalah estetika. Yaitu **pertama**, pernyataan kritis yang menggambarkan,, menafsirkan, atau menilai karya-karya seni yang khas. **Kedua** pernyataan yang bersifat umum oleh para ahli sastra, musik atau seni untuk memberikan ciri khas genre-genre artistik (misalnya: tragedi, bentuk sonata, lukisan abstrak). **Ketiga**, ada pertanyaan tentang keindahan, seni imitasi, dan lain-lain.

2. Estetika dan Filsafat

Filsafat merupakan bidang pengetahuan yang senantiasa bertanya dan mencoba menjawab persoalan-persoalan yang sangat menarik perhatian manusia sejak dahulu hingga sekarang. Salah satu persoalan yang mendasari ungkapan rasa manusia adalah estetika, jika peranannya sebagai filsafat dan ilmu pengetahuan.

The Liang Gie menyatakan ada enam jenis persoalan falsafi, yaitu:

- a. Persoalan metafisis (*methaphysical problem*)
- b. Persoalan epistemologis (*epistemological problem*)
- c. Persoalan metodologis (*methodological problem*)
- d. Persoalan logis (*logical problem*)
- e. Persoalan etis (*ethical problem*)
- f. Persoalan estetika (*esthetic problem*)

Pendapat umum menyatakan bahwa estetika adalah cabang dari filsafat, artinya filsafat yang membicarakan keindahan.

Persoalan estetika pada pokoknya meliputi empat hal:

- a. Nilai estetika (*esthetic value*)
- b. Pengalaman estetis (*esthetic experience*)

c. Perilaku orang yang mencipta (seniman)

d. Seni

Menurut Louis Kattsof, estetika adalah cabang filsafat yang berkaitan dengan batasan rakitan (*structure*) dan peranan (*role*) dari keindahan, khususnya dalam seni. Kemudian muncul pertanyaan: apakah itu seni? Apakah teori tentang seni? Apa keindahan dan teori tentang keindahan? Apakah keindahan itu obyektif atau subyektif? Apakah keindahan itu berperan dalam kehidupann manusia.

3. Estetika dan Ilmu

Estetika dan ilmu merupakan suatu kesatuan yang tak dapat dipisahkan , karena sekarang ada kecenderungan orang memandang sebagai ilmu kesenian (*science of art*) dengan penekanan watak empiris dari disiplin filsafat..

Dalam karya seni dapat digali berbagai persoalan obyektif. Umpamanya persoalan tentang susunan seni, anatomi bentuk, atau pertumbuhan gaya, dan sebagainya. Penelaahan dengan metode perbandingan dan analisis teoritis serta penyatupaduan secara kritis menghasilkan sekelompok pengetahuan ilmiah yang dianggap tidak tertampung oleh nama estetika sebagai filsafat tentang keindahan. Akhir abad ke-19 bidang ilmu seni ini di Jerman disebut "*kunstwissenschaft*". Bila istilah itu diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris adalah "*general science of art*".

E.D. Bruyne dalam bukunya *Filosofie van de Kunst* berkata bahwa pada abad ke-19 seni diperlakukan sebagai produk pengetahuan alami. Sekarang dalam penekanannya sebagai disiplin ilmu, estetika dipandang sebagai "*the theory of sentient knowledge*". Estetika juga diterima sebagai "*the theory of the beautiful of art*" atau "*the science of beauty*".

Sebagai disiplin ilmu, estetika berkembang sehingga mempunyai perincian yang semakin kaya, antara lain:

- *Theories of art,*
- *Art Histories,*
- *Aesthetic of Morfology,*
- *Sociology of Art,*
- *Anthropology of Art,*
- *Psychology of Art,*

- *Logic, Semantic, and Semiology of Art.*

Estetika merupakan studi filsafati berdasarkan nilai apriori dari seni (Panofsky) dan sebagai studi ilmu jiwa berdasarkan gaya-gaya dalam seni (Worringer). Berdasarkan kenyataan pendekatan ilmiah terhadap seni, dalam estetika dihasilkan sejarah kesenian dan kritik seni. Sejarah kesenian bersifat faktual, dan positif, sedangkan kritik seni bersifat normatif.



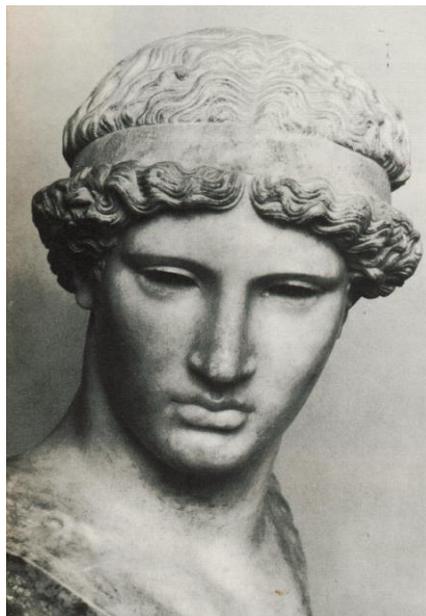
Gambar 2.3
Patung Penari China, Karya seniman Zaman Majapahit,
Fakta Evolusi Bentuk Patung dan Figur manusia, temuan jatidiri Seni Rupa Indonesia

Sejarah kesenian menguraikan fakta obyektif dari perkembangan evolusi bentuk-bentuk kesenian, dan mempertimbangkan berbagai interpretasi psikologis. Kritik seni merupakan kegiatan yang subyektivitas pada suatu bentuk artistik juga moralnya sebagai pencerminan pandangan hidup penciptanya (seniman). Pertimbangan berdasarkan ukuran sesuai dengan kebenaran berpikir logis. Maka kritik hampir selalu mengarah pada filsafat seni. Baik sejarah maupun kritik seni dituntut pengenalan sistem untuk mengenal seni dan kesenian.

D. Estetika Klasik

Plato menempatkan seni (yang sekarang dianggap sebagai suatu karya indah) sebagai suatu produk imitasi (*mimesis*). Karya imitasi (seni) tersebut harus memiliki keteraturan dan proporsi yang tepat.

Aristoteles memandang estetika sebagai “*the poetics*” yang terutama merupakan kontribusi terhadap teori sastra daripada teori estetika. Sebenarnya secara prinsip Aristoteles dan Plato berpandangan sama yaitu membuat konklusi bahwa seni merupakan proses produktif meniru alam. Aristoteles juga mengembangkan teori “*chatarsis*” sebagai suatu serangan kembali terhadap pendapat Plato. *Chatarsis*, dalam bentuk kata Indonesia “*katarsis*” adalah penyucian emosi-emosi menakutkan, menyedihkan dan lain-lain.



Gambar 2.4
Patung karya Pheidias, zaman Yunani Klasik,
Estetika Klasik: Naturalisme

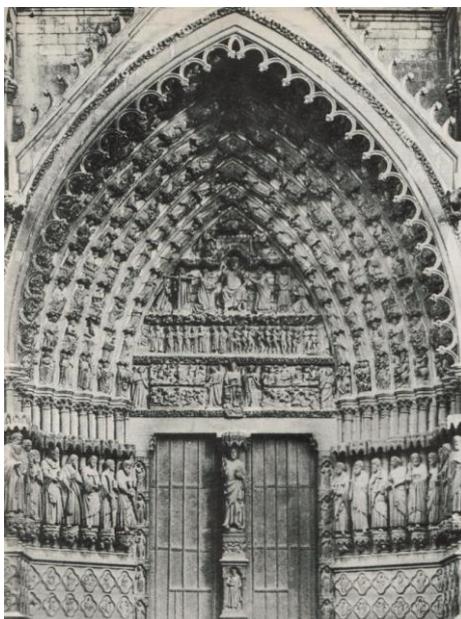
E. Estetika Abad Pertengahan

Abad pertengahan merupakan abad gelap yang menghalangi kreativitas seniman dalam berkarya seni. Agama Nasrani (Kristen) yang mulai berkembang dan berpengaruh kuat pada masyarakat akan menjadi “belenggu” seniman.

Gereja Kristen lama bersifat memusuhi seni dan tidak mendorong refleksi filosofis terhadap hal itu. Seni mengabdikan hanya untuk kepentingan gereja dan kehidupan sorgawi. Karena memang kaum gereja beranggapan bahwa seni itu hanyalah/dan selalu memperjuangkan bentuk visual yang sempurna (*idealisasi*). Manusia merupakan pusat

penciptaan. Segala sesuatu karya kembali kepada manusia sebagai *subyek matternya*. Hal ini dinamakan anthroposentris. Tokoh Renesans (dari kata Renaissance), Leon Battista mengatakan bahwa lukisan adalah penyajian tiga dimensi. Ia menekankan penggambaran yang setia dan konsisten dari subyek dramatik sebuah lukisan.

Battista berpendapat pula bahwa seniman harus mempelajari ilmu anatomi manusia, dan kaidah-kaidah teknik senirupa yang lain. Dengan kata lain, seniman perlu mengikuti pendidikan khusus, selain mengembangkan bakat seninya. Pandangan ini pun diikuti para ahli lainnya dan para seniman di jaman initermasuk Leonardo dan Vinci. Istilah akademis dalam seni mulai tampak dirintis, karena ada usaha para seniman untuk mengembangkan ilmu seni secara rasional (teori yang berlandaskan kaidah seni klasik Yunani/Romawi).



Gambar 2.5 Relief dan Patung pada dinding Katedral, Estetika Abad Pertengahan

F. Estetika Pramodern

Anthony Ashley Cooper mengembangkan *metafisika neoplatoistik* yang memimpikan satu dunia yang harmonis yang diciptakan oleh Tuhan. Aspek-aspek dari alam yang harmonis pada manusia ini termasuk pengertian moral yang menilai aksi-aksi manusia, dan satu pengertian tentang keindahan yang menilai dan menghargai seni dan alam. Keagungan, termasuk keindahan merupakan kategori estetika yang terpenting

David Hume lebih banyak menerima pendapat Anthony tetapi ia mempertahankan bahwa keindahan bukan suatu kualitas yang objektif dari objek. Yang dikatakan baik atau bagus ditentukan oleh konstitusi utama dari sifat dan keadaan manusia, termasuk adat dan kesenangan pribadi manusia. Hume juga membuat konklusi, meskipun tak ada standar yang mutlak tentang penilaian keindahan, selera dapat diobyektifkan oleh pengalaman yang luas, perhatian yang cermat dan sensitivitas pada kualitas-kualitas dari benda.

Immanuel Kant, seperti Hume, bertahan bahwa keindahan bukanlah kualitas objektif dari objek. Sebuah benda dikatakan indah bila bentuknya menyebabkan saling mempengaruhi secara harmonis, diantara imajinasi dan pengertian (pikiran). Penilaian selera maknanya subjektif dalam arti ini.



Gambar 2.6. Karya Lithograph, Daumier, realisme
Estetika Pramodern: ekspresi yang cenderung otonom

G. Estetika Kontemporer

Benedotte Croce mengemukakan teori estetikanya dalam sebuah sistem filosofis dari idealisme. Segala sesuatu adalah ideal yang merupakan aktivitas pikiran. Aktivitas pikiran dibagi menjadi dua yaitu yang teoritis (logika dan estetika), dan yang praktis (ekonomi dan etika).

Menurut Croce, estetika adalah wilayah pengetahuan intuitif. Satu intuisi merupakan sebuah imajinasi yang berada dalam pikiran seniman. Teori ini menyamakan

seni dengan intuisi. Hal ini jelas menggolongkan seni sebagai satu jenis pengetahuan yang berada dalam pikiran, satu cara menolong penciptaan kembali seni di alam pikiran apresiatooor.

Filsuf Amerika, George Santayana, mengemukakan sebuah estetika naturalistis. Keindahan disamakan dengan kesenangan rasa, ketika indera mencerpap obyek-obyek seni. Clive Bell memperkenalkan lukisan-lukisan Paul Cezanne dan seniman modern lainnya kepada publik Inggris. Menurut pendapatnya, bentuk sangat penting dan merupakan unsur karya seni yang bisa menjadikan karya itu bernilai atau tidak.



Gambar 2.7
Lukisan Van Gogh, menekankan isi (ungkapan rasa, ekspresi)

H. Estetika Timur

India merupakan negara dan bangsa yang memiliki pandangan seni (dan estetika) yang berbeda dalam beberapa hal dengan bangsa Eropa. Sebagai contoh,, penggambaran patung di Barat (Eropa) yaitu pada jaman Yunani, merupakan bentuk manusia ideal, atau mengutamakan keindahan bentuk. Di India patung tidak selalu serupa dengan manusia biasa, misalnya Durga, Syiwa dengan empat kepala, dan lain-lain. Padahal temanya yaitu penggambaran patung dewa. Perbedaan ini akan lebih jelas, sebab seniman

India harus mengikuti modus tertentu seperti yang diterangkan di dalam “*dyana*” untuk menggambarkan macam-macam dewa Hindu atau Budha. *Dyana* berarti meditasi, merupakan proses kejiwaan dari seseorang yang berusaha untuk mengontrol pikiran dan memusatkan pada suatu soal tertentu yang akhirnya akan membawanya pada *semadi*. Sifat-sifat visual dari gambaran di atas (dalam *semadi*) kemudian di tulis dalam *Silvasastra*. Buku inilah yang menjadi pedoman berkarya selanjutnya. Elemen yang penting dalam seni rupa adalah intuisi mental dan sesuatu hal yang dikonsepsikan dan personalitas seniman menyatu dengan obyek. Inilah hasil meditasi (*dyana*). Seni bukan merupakan imitasi dari alam. Teknik proporsi, perpektif, dsb diterangkan dalam *Visudgarmottarapura* dan *Chitra Sutra*. Dalam *Chitra Sutra* penggambaran yang penting adalah kontinuitas garis tepi yang harmonis, ekspresi, dan sikap yang molek. Di India juga mementingkan sikap dan bentuk yang simbolistis (perlambangan).

Ada beberapa pendapat para ahli India di antaranya:

- Keindahan adalah sesuatu yang menghasilkan kesenangan. Seni diolah melalui proses kreatif dari pikiran menuju pada penciptaan obyek yang dihasilkan oleh getaran emosi. Inti keindahan adalah emosi (ini pendapat Joganatha).
- Pendapat lain mengatakan bahwa keindahan adalah sesuatu yang memberikan kesenangan tanpa rasa kegunaan. Yang menyebabkan rasa estetik adalah faktor luar dan faktor dalam (pendapat Rabindranath Tagore). Ia juga menerangkan untuk sebuah sajaknya,, bahwa ia tidak dapat menerangkan bekerjanya proses alamiah yang misterius itu, tetapi seolah-olah terjadi dengan sendirinya. Nampaknya ada sesuatu di atas kekuasaannya sendiri yang siap menuntun impulsinya dalam suatu jalan sehingga memungkinkan memberi bentuk pada pandangan intuisinya dari dalam.

Jelaslah bahwa seniman yang menciptakan obyek keindahan atau seni adalah didorong oleh *potensi teologis*.



Gambar 2.8
Relief Arjuna, potensi teologis



Gambar 2.9. Patung Budha. Symbolistis, lambang keluhuran budi pekerti

I. Antara Nilai-nilai dan Pengalaman Seni

Membahas persoalan seni akan berkaitan selalu dengan pengalaman seni dan **nilai-nilai seni**. Seni bukanlah sebatas benda seni, tetapi nilai-nilai sebagai *respon estetik*

dari publik melalui proses pengalaman seni. Antara nilai-nilai dan pengalaman seni tidak bisa lepas dari konteks bahasan filsafat estetika seni.

Ada 3 (tiga) persoalan pokok dalam filsafat seni, yaitu benda seni (karya seni) sebagai hasil proses kreasi seniman, pencipta seni (seniman), dan penikmat seni (publik seni). Dari benda seni (karya seni) akan muncul persoalan kausal, sebagai hasil proses pemahaan seni dari publik/apresiasi terhadap seni yaitu berupa nilai-nilai seni.

Seperti yang dikemukakan Jakob Sumardjo dalam kumpulan tulisannya *Menikmati Seni*, bahwa filsafat seni meliputi 6 (enam) persoalan utama, yaitu : (1) benda seni, (2) seniman, (3) publik seni, (4) konteks seni, (5) nilai-nilai seni, dan (6) pengalaman seni (Sumardjo, 1997:16). Dengan demikian pengalaman seni termasuk salah satu pokok kajian filsafati.

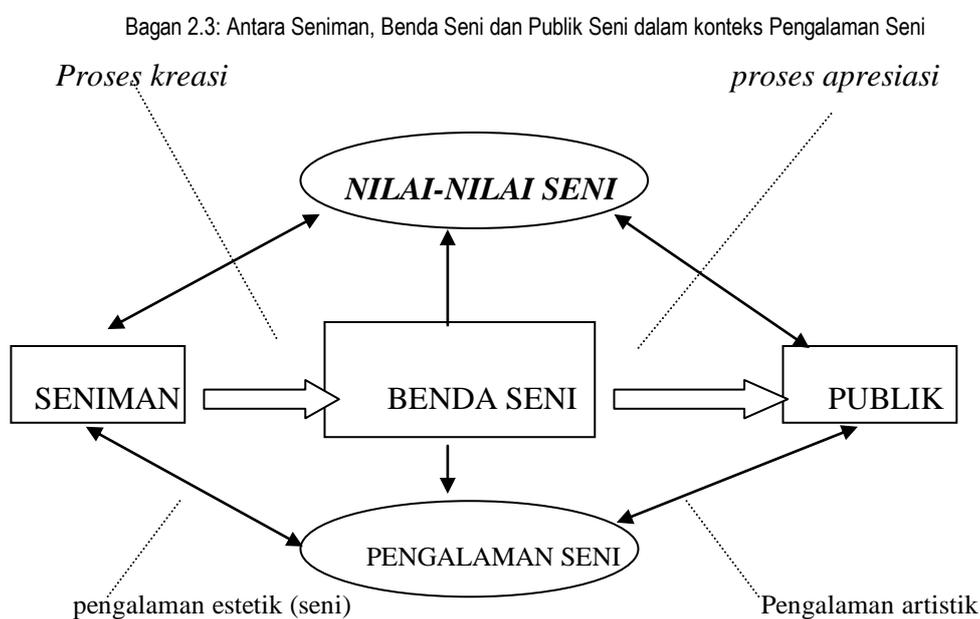
Seniman berupaya mengkomunikasikan idenya lewat benda-benda seni kepada publik. Publik yang menikmati dan menilai karya seni tersebut memberikan nilai-nilai. Nilai-nilai seni merupakan respon estetik publik terhadap benda seni bisa muncul berbeda. Hal ini tergantung pada subjek publik sebagai pemberi nilai. Betapapun seorang seniman banyak menghasilkan karya, tetapi jika publik seni tidak pernah menganggap bahwa karya itu bernilai, maka karya semacam itu akan lenyap dan tak pernah memiliki arti apa-apa.

Seorang pelukis ekspresionalisme Barat, Vincent van Gogh, melukis dengan tekun dan konsekuen dalam konsep estetikanya. Namun ternyata pada jaman itu karyanya belum bisa teradaptasi nilai dengan publik seninya. Nilai-nilai seni van Gogh baru tumbuh dan berkembang di masyarakat setelah dia wafat. Pertumbuhan dan perkembangan seni dalam suatu masyarakat, didukung oleh adanya nilai-nilai yang dianut masyarakat itu terhadap karya seni.

Misalnya karya seni lukis pemandangan alam Jelesong Ciparay memiliki nilai di suatu masyarakat pedesaan di Jawa Barat khususnya. Namun lukisan tersebut jika dipamerkan atau disuguhkan kepada masyarakat elit kota (kaum intelektual atau akademisi) tentulah tidak akan mendatangkan nilai yang berarti. Faktor latar belakang sosial budaya, tingkat pendidikan, kepentingan (*interest*) menentukan seseorang dalam memiliki pandangan terhadap seni. Pandangan seni mempengaruhi pertumbuhan seni itu sendiri, karena perkembangan seni tergantung pula terhadap nilai yang diberikan publik seni terhadap karya seni. Hal tersebut dapat pula dikatakan bahwa nilai-nilai seni tumbuh

sebagai akibat adanya proses apresiasi seni, dengan bukti empirik : *pengalaman estetika* (dalam hal pengalaman seni).

Pada bagian berikut ini diperlihatkan korelasi dan interaksi antara persoalan-persoalan dalam kajian filsafat seni. Kedudukan pengalaman seni dan nilai-nilai seni merupakan dua persoalan penting dalam tinjauan seni.



(Dikembangkan dari Model Sumardjo)

J. Pengalaman Estetik terhadap keindahan alam dan seni

John Dewey (1951:47) dalam bukunya *Art as Experience*, membedakan dua kategori pengalaman dalam menikmati karya seni, yaitu pengalaman artistik (*Act of Production*) dan pengalaman estetik (*Perception and Enjoyment*). Pengalaman artistik adalah pengalaman seni yang terjadi dalam proses penciptaan karya seni. Pengalaman ini dirasakan oleh seniman atau pencipta seni pada saat melakukan **aktivitas artistik**. Proses ini dinamakan proses kreatif.

Pengalaman estetik adalah pengalaman yang dirasakan oleh penikmat terhadap karya estetik (=dalam arti keindahan). Oleh karena itu menggunakan istilah estetik, dan konteksnya bisa ditujukan untuk penikmatan karya seni dan keindahan alam. Pengalaman estetik terhadap benda seni dan alam adalah dua pengalaman yang

berbeda tanggapan estetikanya. **Maritain** dalam bukunya *Creative in Art and Poetry* melukiskan pengalaman estetik sebagai berikut : “*that intercommunication between inner being of thing and the inner being of humanself*”. Jika kita sedang menikmati alam di sekitar Tangkupan Parahu terasa seakan-akan kita luluh dengan alam sekitar. Kita terasa berada di luar diri kita. Kita terhanyut di dalam keindahan alam itu. Seolah-olah kita merasakan **ekstatis** (=berdiri di luar dirinya), terangkat jauh di atas kekerdilannya sendiri. (Hatoko, 1983:12). Alam dan manusia saling **berinterpenetrasi**. Kedua belah pihak saling meluluh tanpa kehilangan identitasnya. Manusia yang merasakan getaran keindahan alam mengadakan semacam **identifikasi spiritual** dengan alam itu, bahkan alam memasuki kalbunya. Dan sebaliknya manusia memasuki alam, merasakan keindahan alam itu sejauh alam mengandung unsur-unsur manusiawi.

Kant (1724-1804) dan beberapa filsuf lain menandakan bahwa pengalaman estetik bersifat tanpa pamrih, manusia tidak mencari keuntungan, tidak terdorong pertimbangan praktis. Kita menikmati keindahan hamparan sawah di Bandung Selatan atau hamparan hijau perkebunan teh di Puncak merupakan kegiatan yang dilakukan tanpa tuntutan apapun. Yang terpenting adalah kenikmatan dan kepuasan jiwa, karena alam telah menyegarkan pikiran dan perasaan. Bagi beberapa seniman, keindahan alam itu bisa menjadi salah satu rangsangan untuk berkarya seni. Seniman yang memiliki kepekaan artistik, akan mengalami keharuan estetik atas realita alam. Kemudian mengabadikan dan mengubah alam menjadi karya seni.

Seperti dicontohkan di atas, bahwa hasil penikmatan terhadap alam yang indah (karya Tuhan) dapat disebut pengalaman estetik. Pengalaman estetik terhadap alam dan karya seni merupakan dua pengalaman yang berbeda tanggapan estetikanya, karena keindahan alam dan karya seni memiliki karakteristik yang tidak sama. Perbedaan tersebut adalah :

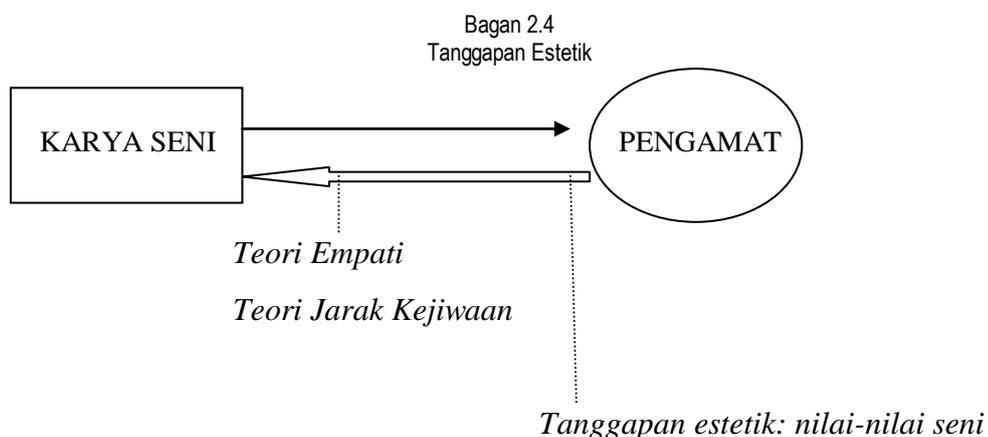
1. Karya seni mengekspresikan gagasan dan perasaan, sedangkan alam tidak mengandung makna seperti itu.
2. Dalam karya seni, orang dapat bertanya., “Apa yang dapat dikatakan karya ini?” atau, “Apakah maksud karya ini?”. Kita tidak pernah bertanya hal serupa ketika menyaksikan keindahan alam.
3. Seni dapat meniru alam. Tetapi alam tidak mungkin meniru benda seni.

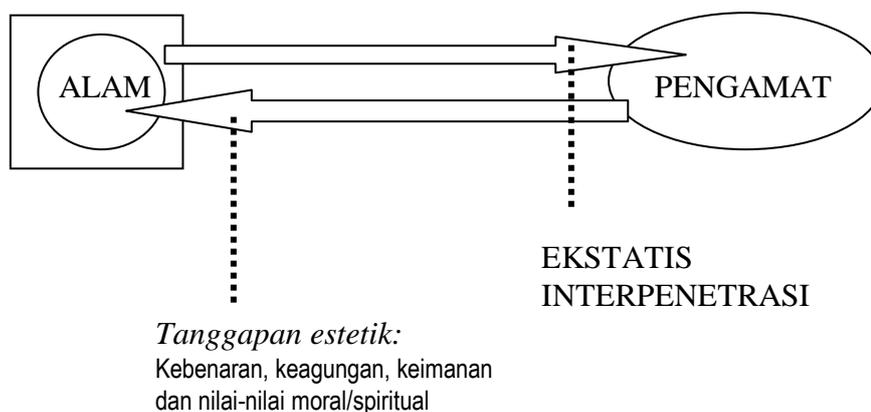
4. Dalam alam kita dapat menerima keindahan tanpa kepentingan praktis-pragmatis dalam hidup ini. Atau merupakan penikmat keindahan tanpa pamrih (*disinterestedness*). Sedangkan dalam karya seni masih dapat ditemui karya-karya itu sebagai yang indah dan sekaligus berguna. Keindahan alam itu gratis, tanpa pamrih kegunaan apapun. Sedangkan keindahan seni, karena punya makna, dapat membawa nilai-nilai lain di samping nilai keindahan.

Perbedaan dua kategori “keindahan” alam dan seni seperti diutarakan di atas akan membedakan pula ruang lingkup kajian filsafatnya. Pengalaman seni merupakan filsafat seni yang memusatkan perhatian pada proses penikmatan., penghayatan, dan penghargaan terhadap karya seni. Sedangkan estetika bisa juga dimanfaatkan dalam konteks penikmatan karya Tuhan (alam) yang mengandung nilai keindahan, tetapi bukan karya seni (buatan manusia)

Dalam proses interaksi antara pengamatan dengan alam akan tersusun pengalaman pada subjek pengamat berupa keharuan emosi, pengetahuan/wawasan, kekayaan perasaan, tanggapan moralitas, dan nilai-nilai spiritual, keagungan Tuhan, kecintaan terhadap sang Pencipta, dan rasa keimanan. Nilai-nilai tanggapan estetika terhadap alam tersebut merupakan hasil pengalaman. Proses pengalaman terhadap seni yang melahirkan tanggapan estetika (diantaranya : nilai-nilai seni) bisa juga dikatakan proses apresiasi seni. Dalam proses apresiasi terjadi interaksi perasaan (komunikasi) antara subjek dan objek, antara pengamat dengan karya seni.

Proses apresiasi terhadap karya seni dan alam dapat digambarkan melalui 2 (dua) bagian berikut.





K. Pengalaman Estetis: Teori Pemancaran Diri dan Jarak Kejiwaan

Pengalaman estetik (seni) banyak menarik perhatian para ahli estetika. Dalam mendekati persoalan estetik (seni), para ahli mencoba menggunakan beberapa teori, diantaranya teori Pemancaran Diri (*Einfuhlung* atau *Empathy*), dan teori Jarak Kejiwaan (*Psychical Distance*).

1. Teori Pemancaran Diri (*Empathy*)

Teori Pemancaran Diri dikemukakan oleh seorang sarjana Jerman bernama F. T. Vischer. Kemudian teori ini dikembangkan oleh Theodore Lipps dalam rangka mencoba menjelaskan persoalan yang berkaitan dengan pengalaman estetik (seni).

Empati (*einfuhlung*) merupakan pengalaman dalam peleburan perasaan (emosi) pengamat terhadap benda seni. Dengan peleburan perasaannya secara mendalam mengakibatkan jiwa (secara psikis) terhanyut dalam kualitas intrinsik dan ekstrinsik seni. Sebagai contoh : ketika penonton bioskop, kita seolah turut bermain di dalamnya dan kadang kala berfihak secara greget pada salah seorang tokoh (yang protagonis misalnya). Hal ini terjadi karena pemusatan diri (secara emosional) ke dalam kualitas intrinsik benda seni tersebut. Sehingga “merasa diri kita di dalam” (Read, 1972:38-39). Sebagai contoh lain, Herbert Read dalam bukunya *The Meaning of Art* memberikan bagaimana suatu karya seniman grafis Jepang yang terkenal Katsuchika Hokusai (1760-1849) dapat menimbulkan empati pengamat (publik seni). Perhatian kita terhadap karya *print* Jepang bisa tertuju pada orang-orang dalam perahu. Kemudian kita merasa simpati kepada mereka dalam menempuh bahaya. Tetapi jika kita menganggapnya sebagai hasil seni, maka perasaan kita akan terpicat oleh lenggak-lenggok gelombang yang maha

besar itu. Kita seolah-olah berada dalam gerakannya yang menarik. Kita akan merasa akan tegangan antara kekuatannya yang menggulung ke atas dengan gaya berat, dan setelah gelombang itu memukul dan membuih maka kita sendiri akan merasakan seperti dengan amarah menegangkan jari-jari untuk menerkam korban yang ada di bawah kita (Read, 1972:36-38)

Proyeksi perasaan empati ini bersifat subjektif dan sekaligus objektif. Hal tersebut disebut subjektif karena pengamat menemukan kepuasan atau kesenangan bentuk objek karya seni. Sedangkan disebut objektif karena didasarkan pada nilai-nilai intrinsik benda seni itu sendiri (Sumardjo, 1997).

Dalam empati terjadi pengalaman dalam aliran dinamika kualitas seni yang mendatangkan berbagai perasaan : puas, penuh, utuh, dan perasaan sempurna dalam keselarasan. Rasa puas itu mengalir selama proses pengalaman mengalir dalam alunnya. Oleh sebab itu pengalaman seni selalu memiliki pola. Suatu pengalaman itu terdiri dari berbagai unsur pengalaman (visual, audio, rabaan, audio visual, berbagai rasa, pikiran, dan hal-hal praktis) yang menyusun hubungannya sendiri satu sama lain. Pola hubungan antar inilah yang memberikan makna pada pengalaman tersebut.

2. Teori Jarak Kejiwaan (*Psychical Distance*)

Teori ini dikemukakan oleh Edward Bullough (1800-1934) yang merasakan bahwa jika merasakan suatu pengalaman estetik (seni), pengamat (yang mengalami benda estetik/seni) harus dapat meniadakan segala kepentingan yang mempengaruhi pandangannya terhadap seni yang sedang dihadapi. Dalam kesadaran estetis, pengamat harus membuat jarak kejiwaan antara dirinya dengan benda seni yang sedang diamati. Bullough menegaskan bahwa *Phychicak Distance as a faktor in art and an aesthetic principle* (baca tulisan John Dawey : *Art as Experience*).

Adapun hal-hal yang mempengaruhi antara lain adalah segi manfaat atau kegunaan benda seni itu atau kualitas materialnya, dan kebutuhan (*interest/kepentingan*) subjek terhadap objek (benda seni). Dengan kata lain –menurut teori ini–tidak mendekati seni dalam batasan praktis. Hal ini sejalan dengan pendapat Immanuel Kant (1724-1804) bahwa dalam menikmati seni, subjek harus bersifat tanpa pamrih. Usaha membangun kesenangan estetis dengan mempertinggi kemampuan subjek dalam mengamati objek seni. Teori ini sebenarnya dianggap kurang sempurna dan diperkuat lagi oleh P. A. Michelis (tulisananya *Aesthetic Distance* dalam *Journal of Aesthetic and Art Criticism*,

vol. 18, 1969). Michelis menganalisa pendapat Bullough dan pendapatnya tentang jarak kejiwaan. Dia lebih mengarahkan pada jarak estetik (*Aesthetic Distance*). Bahkan secara lebih rinci, bahwa membuat jarak terhadap benda seni tidak hanya jiwa saja, tetapi juga ruang dan waktu (distansi ruang dan distansi waktu).

Untuk memahami distansi ruang, Michelis membuat ilustrasi sebagai berikut. Ketika kita menikmati lukisan dari jarak dekat, maka kita akan kehilangan keutuhan dari satu unit format karya lukis. Kita akan hanya terpaku detail insidental serta teknik, yang seringkali sambil merabanya, dan merasakan tekstur materialnya. Dengan demikian lukisan itu telah sampai pada apresiasi kita dalam keadaan berubah, dari suatu image menjadi suatu objek, yakni suatu benda. Namun sebaliknya, jika mengamati dari jarak yang terlampau jauh, lukisan tersebut hanya bisa ditangkap dengan kesan globalnya saja, mungkin hanya bayangan atau siluetnya. Yang paling baik adalah distansi tengah, yang akan membimbing kita untuk mengapresiasi relasi di bagian-bagian bentuk keseluruhan, dan keseluruhan itu sebagai unit. Maertens (seperti yang dikutip Michelis) menegaskan bahwa distansi tengah merupakan distansi terpenting, yang membentuk *sudut optis 27 derajat*. Teori ini bukan hanya untuk pengamat saja, tetapi juga untuk pencipta (seniman). Seniman yang sedang berkarya perlu sekali menjaga distansi tengah dalam menghadapi modelnya atau objek lukisan yang sedang digarapnya. Bahkan kadangkala perlu setengah pusat pandangan. Distansi tengah adalah distansi ruang yang harus dipertahankan baik oleh pengamat maupun pencipta (seniman) pada waktu mengamati atau mencipta karya seni untuk memperoleh pengalaman yang utuh.

Selain distansi ruang ada lagi satu pendapat bahwa distansi waktu (=diartikan selang waktu) diperlukan sebagai jarak dalam berkontemplasi terhadap karya seni yang dihadapi ataupun proses penciptaan seni. Waktu bisa menyempurnakan suatu proses berkarya, sebab pengamatan dan imajinasi yang subur bisa berkembang karena ada jarak waktu. Seorang pelukis, jika ingin melukis suasana pantai dan gemuruh ombak, secara relatif –menurut pengalaman beberapa pelukis- ada yang memerlukan waktu kontemplasi lebih dahulu dengan realita alam yang akan dijadikan inspirasi melukisnya. Ada yang hanya sekilas, tetapi ada juga yang sambil membuat sketsanya tentang laut dalam beragam komposisi. Barulah menyelesaikan studi awalnya di studio., atau langsung di *outdoor studio*. Distansi waktu bagi si seniman diperlukan untuk memantapkan kadar emosinya. Begitupun bagi si pengamat dalam menikmati karya seni memerlukan distansi

waktu, bahkan melihat sekilas tapi memerlukan durasi kontemplasi (permenungan) yang cukup, sampai pada tingkat pemahaman dan penghayatan.

L. Perbedaan tanggapan Estetik

Teori-teori dalam bahasan pengalaman seni merupakan suatu studi yang bertitik tolak dari pendekatan psikologis. Teori-teori dalam ilmu seni memiliki keterbatasan dan kelemahan walaupun teori itu sebagai generalisasi dari konsep-konsep dengan kajian ilmiah. Apalagi dalam pengalaman seni, subjek pengamat dengan latar belakang yang beragam dan unik akan menyebabkan beragam pula tanggapan estetikanya. Keragaman latar belakang intelektual, emosi, lingkungan, pendidikan, *interest* akan menyebabkan perbedaan tanggapan estetik. Sehingga setiap subjek bisa memberikan nilai-nilai seni yang objektif dan subjektif, berbeda dengan orang lain, walaupun objek yang dialaminya sama. Setiap orang juga bisa melontarkan beragam jawaban atas segumpal persoalan tentang seni.

Berikut ini adalah suatu contoh tentang perbedaan tanggapan dalam pengalaman seni terhadap objek yang sama, yang memperlihatkan pola hubungan subjek (pengamat) dan objek (benda seni). Keragaman pola bisa dilihat dari indikasi reaksi fisiknya.

Ketika sekelompok mahasiswa melihat pameran seni lukis kontemporer di suatu galeri, ada beberapa mahasiswa yang bersungguh-sungguh menyaksikannya., ada pula yang hanya sekilas saja. Bahkan ada beberapa mahasiswa yang melihat lukisan dari beberapa sudut pandang, karena belum ada kepuasan, atau keunikan penampilan karya tersebut. Jika diukur durasi proses penikmatan terhadap satuan karya seni sangatlah beragam. Ada seorang yang memperhatikan lukisan A sampai 3 menit, tetapi yang lain memperhatikan lukisan itu hanya setengah menit. Tetapi tidak jarang beberapa lukisan menjadi fokus perhatian orang. Lukisan A bisa menggetarkan hati si X, tetapi belum tentu pada si Y. Kemudian timbul pertanyaan, mengapa setiap subjek dalam proses apresiasinya menunjukkan perbedaan durasi, perhatian, dan reaksi fisiknya dalam mengalami objek yang sama. Hal ini disebabkan karena setiap subjek memiliki perbedaan *interest*, intelektual, latar belakang pengalaman kognitif dan emosi. Akibatnya akan terdapat perbedaan kualitas proyeksi perasaan, dan pola pengalaman pada setiap orang.

M. Pengalaman Artistik dalam aktivitas berkarya seni

Setiap seniman memiliki perbedaan dalam proses menciptakan karya seninya. Seorang Basuki Abdullah, jika akan melukis, dia harus melewati kontemplasi terhadap objek alam yang akan digubahnya menjadi lukisan. Misalnya, ketika akan melukis pemandangan pantai dan laut, dan kontemplasi. Kekayaan ide, intensitas emosi serta spirit jiwa yang merupakan inkubasi potensial tentang alam itu dicurahkan melewati media seni lukis dalam proses kreatifnya. Media dan teknik melukis sebagai sarana utamanya dalam mengungkapkan keindahan alam, tetapi lukisan keindahan alam yang memiliki nilai emosional dengan pendekatan naturalisme.

Affandi dalam melukis yang memiliki pengalaman atau proses berkarya yang hampir sama dengan Basuki Abdullah. Misalnya ketika ia melukis “Sabung Ayam”. Dorongan perasaannya muncul ketika dia harus melukis, tetapi dia ingin melukiskan sesuatu suasana perasaannya ketika melihat “Permainan Sabung Ayam” orang-orang Bali di Tanjung Bungkak (tempat dia melukis ketika berada di Bali). Pengalamannya waktu melihat realitas kehidupan di suatu tempat diungkapkannya lewat media lukis dan menjadikannya realita baru (yaitu realitas seni).

Popo Iskandar menulis dalam buku “Affandi” (1977:11-13), bahwa menyaksikan Affandi melukis sangatlah mengasyikkan, baik karena caranya yang lain daripada yang lain maupun oleh kemunculan yang menarik perhatian. Ketika Affandi menyaksikan sendiri permainan sabung ayam dan ingin melukisnya, dia terpaksa harus membeli seekor ayam yang sudah mati dalam persabungan itu sebagai modelnya yang akan mendorongnya meluapkan emosi. Keinginan untuk langsung melukis di tempat kejadian sabung ayam tersebut jelas tidak mungkin sebab kerumunan orang menonton dan suasana yang berdesakan. Popo menceritakan saat Affandi “Sabung Ayam”..

... ada perasaan perasaan iba tak terucapkan yang membayang dalam wajahnya. Sebuah tatapan yang tajam seakan mengawali konsentrasinya dan antara sebentar matanya melirik ke arah kanvas kosong, sedangkan tangannya yang berlumuran minyak cat menyapunya kanvas itu untuk membasahi dan sekaligus untuk dapat merasakan goresan-goresan yang akan dilakukan di atasnya. Sesudah itu ia tampak melakukan beberapa sapuan khayal di atas kanvas dan tiba-tiba terdengarlah aba-aba: “oker”, dan pembantunya laki-laki muda segera menyodorkan sebuah tube yang sudah dibuka tutupnya. Kemudian meledaklah luapan emosi yang selama ini ditahan untuk disalurkan melalui goresan-goresan lincah penuh emosi yang menjelajah seluruh kanvas itu langsung dipelototi dari tube, seakan mengawali sebuah pergulatan yang emosional. Kesan pertama dari ayam mati yang tergeletak berlumuran darah itu digoreskan dengan warna oker untuk selanjutnya goresan demi goresan yang seakan dengan lantang menari-nari di atas kanvas secara beruntun dilakukannya diantara aba-aba “Hijau!” – “Blauw!” (maksudnya biru)- “Merah!”-“Bruin” (maksudnya coklat) - “Putih!”-“Kuning!”-“Hijau!” dan seterusnya. Plototannya itu diselingi dengan sapuan-sapuan yang lincah dengan tangan kirinya,

dengan mana ia memberikan nada dan suasana yang dikehendaknya (Popo Iskandar, 1977:12-14).



Gambar 2.6
Lukisan Affandi, ekspresionisme

Demikianlah Affandi melukis dengan kedua belah tangannya, hal mana menunjukkan betapa ia memerlukan tempo yang cukup tinggi dalam melukis. Plototan-plototan cat yang langsung melejit dari tubenya yang diselingi sapuan tangan kirinya adalah suatu pengejaran yang disusul oleh suatu pergulatan dengan luapan emosi yang mendesak mencari pelepasan. Kadang-kadang terdengar suara lenguhan atas desis “...yyaaahhh...”, Ssssssstt.....”. Menit demi menit berlalu, seakan dia berpacu dengan goresan yang emosional, dengan terkurasnya luapan emosional itu, maka selesai pulalah ia melukis. Itulah pengalaman Affandi dalam melukis, dan Popo Iskandar menyatakan bahwa kekaryaan Affandi adalah seni lukis merupakan suatu jalan baru dalam ekspresionisme.

Proses kreasi seorang seniman dalam gaya ekspresionisme menggunakan pendekatan ekspresionisme (misalnya Affandi). Seniman naturalisme menggunakan pendekatan naturalisme juga, yang berbeda dengan ekspresionisme Affandi. Pendekatan Affandi dalam beberapa aspek berbeda pula dengan ekspresionisme van Gogh, walaupun setiap seniman tidaklah sama. Namun secara umum proses pengalaman berkarya seni – Read lebih suka menggunakan istilah aktivitas artistik- dapat ditinjau secara elementer melalui pertahapannya. Herbert Read dalam bukunya *The Meaning of Art* (1972, 23-24) menyatakan ada 3 (tiga) tahap aktivitas yaitu :

..... *first*, the more perception of material qualities colours, sounds, gestures, and many complex and undefined physical; *seconds*, the arrangement of such perceptions into pleasing shapes and patterns. The processes, by there may be a

third stage which comes when such an arrangement of perception is made to correspond with a previously existing state of emotion or feeling. Then we say that the emotion or feeling is given expression. In this sense it is true to say with Croce that art is expression (Read, 1972:23-24).

Pada dasarnya kita semua adalah penikmat seni atau sebagai publik seni. Setiap saat kita menikmati musik, menonton drama di televisi (sinetron), menghayati sajian tari, melihat gambar atau lukisan. Seluruh hidup kita dihiasi pengalaman yang menarik yaitu pengalaman estetik (seni). Pengalaman seni ini dirasakan oleh seniman sebagai **pencipta karya seni** dan publik sebagai **penikmat seni**, dalam **dua katagori pengalaman yang berbeda**. Seniman menciptakan karya seni yang didalamnya mengandung nilai intrinsik dan ekstrinsik melalui karya kreatifnya. Sedangkan penikmat (publik) menikmati, menyerap, menginterpretasi, dan menilai karya seniman; maka terjadilah proses apresiasi dan komunikasi seni yang dapat membangun nilai-nilai seni tersebut.

Kita semua menyadari, bahwa dalam kenyataan nilai-nilai seni yang ada di masyarakat Indonesia berimbang. Mengapa terjadi ketidakseimbangan nilai ? Salah satu penyebabnya adalah produktivitas dan kreativitas berkarya seni pop lebih menjamur dibandingkan karya seni yang lain, seperti seni tradisional/klasik. Maka tidak bisa dihindari jika peningkatan informasi lewat media elektronik televisi dan komputer bisa menciptakan pula nilai-nilai seni *kitsch*. Seni *kitsch* diakibatkan oleh *sihir kesenian barat*. Keterlibatan seni etnik (daerah/tradisional) kita oleh seni pop dalam pergumulan nilai-nilai seni baru dari luar maupun tantangan kita semua sebagai pendidik. Cinta tanah air dan budaya daerah bukan slogan, tetapi kebutuhan yang harus disadari. Tanpa kesadaran tersebut, maka kekuatan budaya kita akan menjadi lemah. Perubahan nilai-nilai budaya yang semakin meresahkan dalam perkembangan totalitas kebudayaan Indonesia salah satunya disebabkan oleh arus budaya luar yang lebih kuat dibandingkan kekuatan budaya sendiri.

Sabagai suatu kenyataan, bahwa para remaja kota pada umumnya gemar menikmati karya musik pop sebagai salah satu produk budaya massa dengan tema cinta yang melankolis. Mereka akan memiliki pengalaman (dalam imajinasinya) yang sesuai dengan perkembangan psikologisnya. Sehubungan dengan ini maka orang tua kaum konservatif akan mengalami kesulitan ketika harus melestarikan budaya bangsa melalui proses regenerasi atau transformasi budaya (melalui pendidikan, misalnya).

Tugas pendidikan seni sehubungan dengan hal ini tentu harus memberikan sejumlah pengalaman estetik (seni) dalam menikmati karya seni klasik/tradisional kepada para remaja dalam konteks pendidikan formal dengan berbagai caradana pendekatan yang simpatik dan empatik. Upaya agar publik seni seimpati dan empati terhadap kualitas benda seni bukan berarti suatu pemaksaan (*drill*) atau pelatihan (*training*), tetapi suatu pendidikan apresiatif (dalam Bloom: masuk ranah afektif).

Suatu upaya peningkatan kesadaran rasa, logika, dan karya dalam mengarahkan indera pada benda-benda seni. Terhadap seni Pop (modern) sikap seimpati dan empati para remaja akan mudah tumbuh, dan tidak perlu diberikan pendidikan apresiasi seni pop secara formal. Mereka akan dengan sadar dan mudah menikmati dan menghayati karya seni tersebut dengan *feeling with* (simpati) atau bahkan *feeling into* (empati). Tetapi terhadap seni tradisional, mereka tidak memiliki pengalaman seni yang memadai. Tanggapannya terhadap seni tradisional tidak positif. Seni tradisional dianggapnya ketinggalan jaman, kuno. Padahal dalam seni tradisional terdapat nilai-nilai luhur dan berkepribadian.

N. Apresiasi dan Pemahaman Estetika

Pemahaman estetika dalam seni, bentuk pelaksanaannya merupakan apresiasi. Apresiasi seni merupakan proses sadar yang dilakukan penghayat dalam menghadapi dan memahami karya seni. Apresiasi tidak sama dengan penikmatan, mengapresiasi adalah proses untuk menafsirkan sebuah makna yang terkandung dalam karya seni. Seorang pengamat yang sedang memahami karya sajian maka sebenarnya ia harus terlebih dahulu mengenal struktur organisasi atau dasar-dasar penyusunan dari karya yang sedang dihayati. Misalnya : Seorang penghayat seni rupa, maka ia harus terlebih dahulu mengenal struktur dasar seni rupa; ia harus mengenal garis atau goresan, mengenal *shape* (bidang/bangun) yang dihadirkan, mengenal warna dengan berbagai peranan dan fungsinya, mengenal dimensi ruang dan waktu dan lain sebagainya, serta mengetahui asas desain penyusunan, juga karakter pada tiap unsur pendukungnya.

Kajian apresiasi seni atau pemahaman, sering dikacaukan tentang pemakaian istilah dan pengertian yang terjadi antara apresiasi atau pemahaman dengan penikmatan karya estetik. Pemahaman estetika seni rupa dalam bentuk pelaksanaannya merupakan apresiasi seni. Apresiasi seni merupakan proses sadar yang dilakukan penghayat dalam

menghadapi dan menghargai karya seni. Apresiasi tidak sama dengan penikmatan, mengapresiasi adalah proses pengenalan nilai karya seni, untuk menghargai, dan menafsirkan makna (arti) yang terkandung didalamnya.

Apresiasi memiliki dimensi logis, sedang penikmatan sebagai proses dimensi psikologis, kurang memiliki aspek logis. Apresiasi menuntut ketrampilan dan kepekaan estetis untuk memungkinkan seseorang mendapatkan pengalaman estetika dalam mengamati karya seni rupa. Pengalaman estetis bukanlah sesuatu yang mudah muncul atau mudah diperoleh, karena untuk semua itu memerlukan pemusatan atau perhatian yang sungguh-sungguh. Pengalaman estetika dari seseorang adalah persoalan psikologis yang kini banyak pula dibahas didalam estetika. Persoalan yang dipersoalkan oleh ahli-ahli pikir, ialah bagaimana seseorang pengamat menanggapi atau memahami suatu benda indah atau karya seni? Seseorang tidak lagi hanya membahas sifat-sifat yang merupakan kualitas dari benda estetis, melainkan juga menelaah kualitas abstrak dari benda estetis, terutama usaha menguraikan dan menjelaskan secara cermat, dan lengkap dari semua gejala psikologis yang berhubungan dengan karya seni (Liang Gie, 1978: 51).

Seorang penghayat yang merasakan kepuasan setelah menghayati suatu karya, maka orang tersebut dapat dikatakan memperoleh kepuasan estetika. Kepuasan estetika merupakan kombinasi antara sikap subyektif dan kemampuan melakukan persepsi secara kompleks. Pada dasarnya pengalaman estetis merupakan hasil suatu interaksi antara karya seni dengan penghayatnya. Interaksi tersebut tidak akan terjadi tanpa adanya suatu kondisi yang mendukung dan dalam kondisi penangkapan nilai-nilai estetika yang terkandung di dalam karya seni; yaitu kondisi intelektual dan kondisi emosional.

Steppen C. Pepper dalam The Liang Gie menulis pendekatan psikologis dengan menyebutkan kemonotonan (kesenadaan yang berlebihan) dan kekacaulakuan (confusion). Untuk mengatasi kedua faktor yang mencegah atau merusak dari pengalaman estetis itu, penyusunan karya seni harus diusahakan adanya keanekaan (variaty) dan keseimbangan (Liang Gie, 1976: 54).

Apresiasi bukanlah proses pasif, ia merupakan proses aktif dan kreatif, agar secara efektif mengerti nilai suatu karya seni, yaitu untuk mendapatkan pengalaman estetis (Feldman, 1981). Adapun pengalaman estetis seperti yang dinyatakan oleh John Dewey (1934) adalah pengalaman yang dihasilkan dari hasil penghayatan karya.

Seorang pengamat yang sedang memahami karya sajian maka sebenarnya ia harus terlebih dahulu mengenal struktur organisasi atau dasar-dasar penyusunan dari karya yang sedang dihayati. Misalnya : Seorang penghayat seni rupa, maka ia harus terlebih dahulu mengenal struktur dasar seni rupa; ia harus mengenal garis atau goresan, mengenal *shape* (bidang/bangun) yang dihadirkan, mengenal warna dengan berbagai peranan dan fungsinya, mengenal dimensi ruang dan waktu dan lain sebagainya, serta mengetahui asas desain penyusunan, juga karakter pada tiap unsur pendukungnya.

Untuk mengenal struktur dasar memang tidaklah mudah, namun kalau kita mau membiasakan diri (*habituation*), maka lambat laun kita dapat mengenal struktur tersebut. Semuanya itu tergantung sensitivitas penghayat dalam menangkap lambang-lambang atau signal informasi yang disampaikan penghayat leway pesan-pesan yang kadang-kadang tidak kasat indera. Seorang penghayat yang kreatif akan dapat menangkap signal-signal tersebut lewat daya kreasi imajinatifnya. Seorang penghayat dengan segala kemampuan berusaha menafsirkan lambang-lambang yang dihadirkan oleh sang seniman.

Daya kreasi merupakan hasil tanggapan saat itu oleh indera yang kemudian terjadi interaksi antara presepsi luar dan presepsi dalam. Hasil interaksi tersebut disebut hasil interpretasi yang kemudian terkumpul sebagai nilai hayati (isi atau makna). Begitu juga kalau kita menghayati karya puisi, musik, tari, drama, maka sebenarnya kita memahami pesan-pesan seniman yang diinformasikan lewat karya seninya.

Untuk memahami kesenian dibutuhkan pengalaman estetika bagi seorang penghayat, pengalaman yang ditemukan dari hasil hayatan suatu karya seni disamping tergantung pada karya seni sendiri, juga tergantung pada kondisi intelektual serta kondisi emosional si penghayat. Kemampuan dalam menerima karya seni yang dihadapi, seolah-olah menjadi suatu media informasi. Untuk dapat menangkap informasi tersebut tergantung pengalaman estetika yang dimiliki seorang penghayat.

Pengalaman estetik bukanlah suatu yang mudah muncul, atau mudah diperoleh, karena untuk itu memerlukan pemusatan dan atau perhatian yang sungguh-sungguh. Terhadap ini masih ada hambatan lain yaitu sifat emosional penghayat. Seseorang penghayat yang merasakan adanya kepuasan setelah menghayati suatu karya, maka orang tersebut dikatakan memperoleh kepuasan estetik. Kepuasan estetika merupakan kombinasi antara sifat subyektif dan kemampuan persepsi secara kompleks. *The aesthetic experience may be defined as satisfaction in contemplation or as satisfying intuition.* Pada dasarnya pengalaman estetik merupakan hasil daripada satu interaksi

antara suatu karya seni dengan penghayatnya. Interaksi ini tidak akan terjadi tanpa adanya suatu kondisi yang memenuhi persyaratan. Kondisi yang dimaksud adalah kondisi penangkapan atas karya seni yaitu kondisi intelektual dan kondisi emosional.

Steppen C. Pepper dalam The Liang Gie menulis pendekatan psikologis dengan menyebutkan kemonotonan (kesenadaan yang berlebihan) dan kekacaubalauan (*confusion*). Untuk mengatasi kedua faktor yang mencegah atau merusak dari pengalaman estetik itu, penyusunan karya seni harus diusahakan adanya keanekaan (*variety*) dan keseimbangan (Liang Gie, 1976: 54).

Apresiasi bukanlah proses pasif, ia merupakan proses aktif dan kreatif, agar secara efektif mengerti nilai suatu karya seni, yaitu untuk mendapatkan pengalaman estetik (Feldman, 1981). Adapun pengalaman estetik seperti yang dinyatakan oleh John Dewey (1934) adalah pengalaman yang dihasilkan dari hasil penghayatan karya.

Pengamat yang sedang memahami karya sajian, maka sebenarnya ia harus terlebih dahulu mengenal struktur organisasi atau dasar-dasar dari struktur yang mendasar tentang karya yang akan atau sedang ia hadapi, artinya apabila seorang akan menghayati karya rupa, maka seseorang harus betul-betul memahami atau mengenal struktur dasar dari seni rupa, ia harus mengenal arti garis atau goresan; ia harus mengenal shape atau bidang kecil yang dihadirkan, mengenal warna dengan berbagai peranan dan fungsinya, mengenal dimensi ruang, waktu, serta juga mengetahui secara benar cara mengorganisasikan atau mengkomposisikan, artinya seorang apresiator paham akan sistem pengorganisasian antara lain: harmonis, kontras, gradasi, serta hukum keseimbangan formil atau non formil yang dihadirkan oleh sang senimannya, di samping itu juga seorang penghayat harus memahami teknik di dalam menghadirkan unsur-unsur rupa tersebut serta cara mencapai nilai karakterisasi dari unsur yang dihadirkan.

Apabila kita simpulkan maka seorang apresiator harus mengalami atau mengenal teori dasar pemahaman seni rupa. Memang ini tidak mudah, namun paling tidak mereka harus dapat menafsirkan karya sajian tersebut secara dasar harus mereka kuasai dan itu tergantung dari kepekaan penghayat di dalam menghayati karya seni. Secara obyektif seseorang harus dapat menangkap lambang-lambang atau simbol-simbol yang di informasikan sang seniman terhadap penghayat, seseorang penghayat harus dapat menafsirkan segala pengalaman estetik dan segala intelektualnya dalam menafsirkan lambang-lambang yang dihadirkan seniman. Begitu pula apabila seorang penghayat pada

kesenian lain, maka mereka harus dapat menangkap dan menafsirkan informasi yang diisyaratkan dan kemudian ditafsirkan makna lambang yang diinformasikan.

Menghadapi karya seni, seni pertunjukan, seni rupa; lukisan dan cabang seni yang lain, maka seorang penghayat harus dapat menafsirkan struktur organisasi yang disajikan seniman lewat lambang-lambang atau simbol kata-kata. Lambang-lambang yang dihadirkan lewat informasi, bukan sekedar menginformasikan kata-kata dalam arti baku, tetapi seorang penghayat harus benar-benar menangkap maksud sang seniman lewat kata-kata yang mereka komposisikan. Sehingga bukan sekedar ragam kalimat baku yang diinformasikan tetapi lambang-lambang yang dipesankan lewat kata-kata yang hakiki. Di sini seorang penghayat harus mampu menafsirkan setiap unsur, setiap karakter, yang disampaikan seniman. Begitu juga kalau kita mengamati sebuah karya drama atau sewaktu kita mengamati karya ceritera, maka sebenarnya kita memahami pesan-pesan seniman yang disampaikan lewat lambang yang merupakan serangkaian lambang yang dipesankan lewat sebuah ceritera, sehingga bukan ceritera itu yang menjadi titik persoalan tetapi bagaimana seseorang penghayat menafsirkan lambang ceritera itu dengan berbagai segi pengalaman estetika yang ia punya. Di sinilah kenapa seseorang dengan cepat memahami karya musik, dengan cepat memahami karya sastra, karena memang mereka sering terlibat dalam proses pemahaman lewat karya sajian.

1. Penikmatan

Penikmatan merupakan proses dimensi psikologis, proses interaksi antara aspek intrinsik seseorang terhadap sebuah karya estetik. Hasil dari interaksi proses tersebut merupakan ultimatum senang atau tidak senang terhadap keberlangsungan terhadap karya seni. Relatifitas kajian tersebut tergantung dari tingkat relatifitas seseorang dalam menghadapi sebuah karya sajian. Tingkatan relatifitas tersebut juga tergantung dari tingkat intelektual seseorang dan latar budayanya. Tingkatan tersebut menurut Steppen C. Pepper dalam bukunya berjudul *The principles of Appreciation* memberikan empat tingkatan ultimatum kesenangan berdasarkan tingkat relatifitas seseorang.

Tingkatan pertama disebut; *tingkat subyektif relatifitas*, dimana seseorang dalam memberikan ultimatum senang dan tidak senang karena adanya keputusan subyektivitas, misalnya; “*Saya senang karena film itu dimaikan oleh*”, ultimatum tersebut berdasarkan keputusan yang berorientasi pada selera pribadi, lepas sebelum atau setelah

menikmati karya tersebut. Keputusan senang dan tidak senang lahir dari akibat pengaruh aspek psikologis secara instrinsik.

Tingkatan kedua disebut tingkat *culture relatifitas* tingkat relatifitas ini merupakan ultimatum senang atau tidak senang atas keputusan sikap psikologis karena ikatan latar belakang budaya. Tingkatan ini selalu berorientasi terhadap sikap budaya dimana mereka hidup. Misalnya; saya senang karena karya seni yang disajikan merupakan kebudayaan daerah”... Alasan yang menyangkut atas budaya kesukaan, kebangsaan, dan semua yang menyangkut tentang adanya orientasi budaya yang sepihak terhadap budayanya, akan mempengaruhi ultimatum senang dan tidak senang terhadap karya seni setelah ataupun sebelum karya seni tersebut dinikmati.

Tingkatan ketiga disebut tingkat *biologikal relatifitas* , di mana ultimatum senang dan tidak senang didasari atas keputusan yang berdasarkan atas intrinsik yang muncul setelah menikmati karya tersebut. Ultimatum tersebut hampir mendekati proses apresiasi, namun masih banyak menggunakan aspek psikologis dibanding logika pemahaman estetik. Keputusan senang dan tidak merupakan proses penikmatan karya estetika yang sedang disajikan.

Hal itu biasanya dilakukan pada penikmat yang tidak sepihak terhadap subyektifitas ataupun budaya simpatik. Tingkatan keempat merupakan tingkatan relatifitas yang disebut *Absolut*, artinya ultimatum senang atau tidak senang bukan dari intrinsik tetapi cenderung kepada sikap ekstrinsik. Ultimatum didasarkan atas pengaruh dari luar. Misal; Semua seni itu indah, tanpa berusaha menikmati dengan segala kekuatan aspek psikologis yang ia punyai.

Semua tingkat relatifitas tersebut menunjukkan adanya tingkat relatifitas yang dipunyai oleh seorang penikmat. Tingkat tersebut merupakan proses interaksi psikologis seorang penikmat. Dalam sajian seni diperlukan penikmatan yang baik, sedang untuk menangkap isi atau makna dalam karya estetika dibutuhkan sikap logis seorang penghayat. Sehingga apabila seseorang mampu melakukan kedua aspek tersebut sekaligus maka barulah ia siap dengan kajian kritik sajian karya seni.

2. Antara Empaty dan Distansi Psikis

Ketidakpuasan dengan teori keindahan yang ada, maka munculah teori pemahaman yang cukup punya pengaruh, ialah teori *Einfuhlung*. Teori ini pertama kali dikemukakan oleh seorang guru besar Jerman *Friedrich T. Vischer (1807-1887)*,

kemudian dikembangkan selengkapnya oleh *Theodor Lipps (1851-1914)* dalam bukunya yang berjudul *Aesthetik* dalam 2 jilid (The Liang Gie, 1976:54)

a. *Empathy (feeling into)*

Istilah *Einfuhlung* dalam bahasa Jerman lazim diterjemahkan dalam bahasa Inggris menjadi *Empathy* atau *feeling into*, istilah lain yang pernah dipakai adalah *introjection, autoprojection dan symbolc sympathy*; yang artinya sebagai merasakan diri sendiri ke dalam sesuatu. Pada prinsipnya merupakan suatu teori tentang pemancaran perasaan diri sendiri kedalam benda estetis. Sewaktu kita menikmati ceritera, kita tidak hanya mengenal mereka, tetapi kita juga merasa terlibat dengan mereka (The Liang Gie, 1976:54).

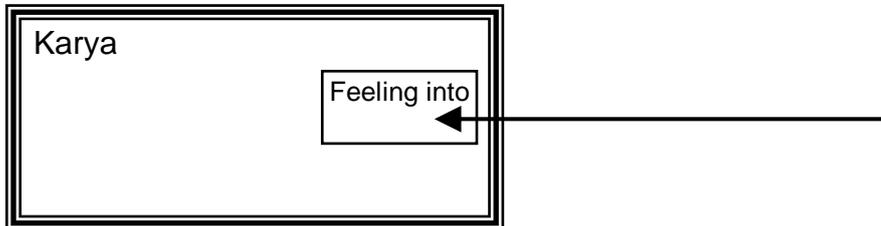
Pada sebuah pementasan seni pertunjukan, barangkali saja terhadap seseorang kita tidak menyenangi watak yang mereka bawakan, sekalipun demikian toh kita tetap akan mengagumi apa yang ia bawakan. Pada saat kita benar-benar terlibat, kita ikut merasa sedih, senang, seperti juga para pemain itu. Bahkan kita lupa bahwa kita hanyalah seorang penonton, kita telah benar-benar menjadi satu dengan mereka.

Empathy merupakan suatu respon terhadap suatu gerakan yang dimulai dari gerakan otot atau psikomotorik. Dan ini adalah suatu cara untuk meniru gerakan obyek ke dalam diri kita, artinya bahwa potensi yang dipancarkan oleh struktur organisasi, kita tangkap dan kita identikkan ke dalam perasaan kita. Menurut *Viscer* bahwa seseorang pengamat karya seni cenderung untuk memproyeksikan perasaannya kedalam benda itu, menjelajahi secara khayal bentuk dari karya tersebut dan dari kegiatan itu akan mendapatkan sesuatu rasa yang menyenangkan.

Berdasarkan ide pokok itu, *Theodore Lipps* mengembangkan teori tersebut secara lebih rinci. Menurut *Lipps*; bahwa proses pemancaran perasaan ke dalam suatu karya seni tidak semata-mata bersifat subyektif dan tergantung pada pengamat, tetapi juga bersifat obyektif berdasarkan sifat-sifat dari karya seni yang bersangkutan. Secara garis besar teori *Lipps* menyatakan bahwa kegiatan pemahaman estetis dengan cara memproyeksikan perasaannya kedalam suatu karya seni, dan dari situ timbul suatu emosi estetis khas yang terjadi, karena akan menemukan kepuasan atau kesenangan yang diakibatkan oleh bentuk obyektif dari karya yang dihayati. Kegiatan si penghayat itu merupakan aktivitas psikis yang berlangsung dalam situasi psikologis ketika seorang

berhadapan dengan karya estetik. Nilai dari tanggapan subyektif tergantung pada kualitas obyektif dari karya yang bersangkutan. "Aesthetic pleasure is an enjoyment of our own activity in an object" ; Kesenangan estetik adalah suatu penikmatan dari kita sendiri di dalam suatu benda/karya (The Liang Gie, 1976: 55).

Empathy

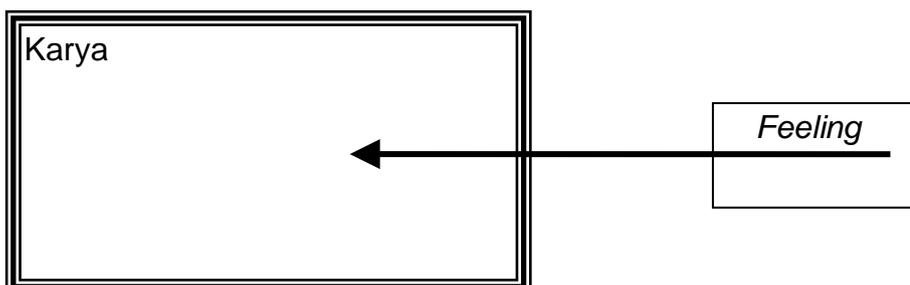


Bagaimana kita menghayati lukisan? (yang tidak mempunyai gerakan nyata). Sebenarnya hal ini sama saja, karena kita juga meresponnya dengan gerakan, sewaktu kita melihat, otot mata kita bergerak mengikuti tanda-tanda yang ada yang ada pada karya tersebut yang ia lanjutkan ke semua susunan syaraf, dan kemudian menyatu dengan gerakan-gerakan psikomotorik dalam tubuh kita. Pada saat inilah terjadi apa yang disebut *innermimicry* oleh Karl Groos.

b. Distansi Psikis

Teori ini dikembangkan oleh seorang tokoh bernama Edward Bullough dalam tulisannya yang berjudul "*Psychical Distance as a factor in Art and aesthetic Principle*". Menurut Bullough, jarak psikis tidak ada hubungannya dengan jarak fisik, yaitu jarak yang ditentukan oleh ruang dan waktu, sekalipun jarak itu memang ada. Yang dimaksud dengan "*psychic distance*" (jarak psikis) ialah tingkat keterlibatan pribadi atau *self involvement*.

Distansi Psikis



Bulough berpendapat, bahwa untuk menumbuhkan pengalaman yang berhubungan dengan seni orang justru harus menciptakan jarak diantara dirinya dengan hal-hal yang mempengaruhi dirinya. Agar seseorang terhindar dari keterlibatan secara psikis, seseorang penghayat harus membiasakan diri untuk menindas penghayatan psikis. Kebiasaan tersebut diperlukan untuk meningkatkan kemampuan penghayatan. Misalnya seseorang sewaktu menghayati drama, kita harus sadar bahwa apa yang kita lihat itu bukan sesuatu kenyataan, demikian pula terhadap lukisan. Distansi sebenarnya dapat dimaksudkan sebagai adanya keterpisahan atau dengan kata lain ada jarak antara kehidupan yang nyata dan realitas *feeling* lewat karya. Ia mewujudkan kerja sama dengan karya untuk mewujudkan keinginan tersebut. Tetapi ia menyadari bahwa realitas *feeling* semacam itu, tidak akan diperoleh lewat penghayatan praktis (Liang Gie,1976: 57).

Seorang penghayat haruslah bersifat obyektif artinya harus benar-benar terhindar dari faktor pengaruh, seperti halnya seorang ilmuwan dalam mengumpulkan data penelitian. Dalam waktu yang sama ia harus membuat ukuran bahwa ia mempunyai minat yang kuat untuk mendapatkan hasil yang diperolehnya. Disini bahwa seorang penghayat harus benar-benar memfokuskan perasaannya (*feelingnya*) untuk kemudian ia proyeksikan ke dalam karya dengan tanpa terpengaruh oleh unsur pribadi, sehingga seorang penghayat dengan sengaja memproyeksikan egonya ke dalam satu karya dengan segala kemampuan imajinasi dan kreatifitasnya.

O. Tokoh-tokoh Filusuf Estetika Seni

1. Tolstoy dalam Estetika Seni

Berangkat dari sebuah pertanyaan tentang *What is Art?* Apakah pertanyaan seni itu tentang arsitektur, patung, lukis, puisi, musik dan semua bentuk seni yang lain. Apakah yang ia kerjakan, kenapa ia melakukan, untuk apa ia mengerjakan dan dimana letak kebenaran karakteristik pada karya seni yang baik? Dengan jalan menjawab pertanyaan tersebut barangkali kita dapat mengatakan apakah fungsi seniman di masyarakat? apa arti seni bagi kita semua, dan tempat bagaimana yang harus diberikan kepada seni dalam masyarakat sosial kita.

Apakah pertanyaan Seni itu berkaitan dengan seni arsitektur, Patung, Lukis , puisi dan musik, yang jelas semuanya merupakan suatu bentuk, pada umumnya jawaban

seseorang, amatir seni atau bahkan seniman sendiri, membayangkan dan memperkirakan tentang bahan yang ditemukan itu sempurna dan mudah dipahami kebanyakan orang. Tetapi pada arsitektur, perlu dipertanyakan, bangunan mana yang bukan obyek seni, bangunan dengan rancang artistik mana yang tidak berhasil untuk tidak dipertimbangkan sebagai karya seni yang baik? Dimana ketidak kebenaran suatu karakteristik karya seni yang baik? Masalah tersebut diatas punya masalah yang sama pada seni patung, musik dan puisi.

Seni merupakan bentuk yang dibatasi oleh sisi yang berlawanan yaitu kegagalan dan keberhasilan. Bagaimana seni itu diberi nama masing-masing? Semua manusia yang mengenal dan merasakan sesuatu keindahan. tidak meragukan pada pertanyaan ini. Masalah tersebut telah ditemukan dikenal sejak dulu oleh semua orang. "Seni adalah aktivitas yang menghasilkan keindahan. Jika seni terkandung tersebut merupakan tari balet atau seni opera?. Dikatakan suatu tari balet itu baik atau suatu operet lemah gemulai adalah juga seni, sepanjang itu menunjukkan suatu keindahan atau kecantikan.

Secara subyektivitas, kita menyebut keindahan semacam kesenangan. Keindahan merupakan sesuatu yang sempurna, dan kita mengakui bahwa keindahan merupakan sesuatu yang menyangkut kesempurnaan yang absolut dikatakan semacam kesenangan tertentu: sehingga definisi tersebut sebenarnya hanya pemikiran subyektif dengan pernyataan yang berbeda. Keindahan yakni resepsi atau semacam kesenangan; dan kita menyebut "kecantikan". yang menyenangkan kita tanpa menimbulkan keinginan kita

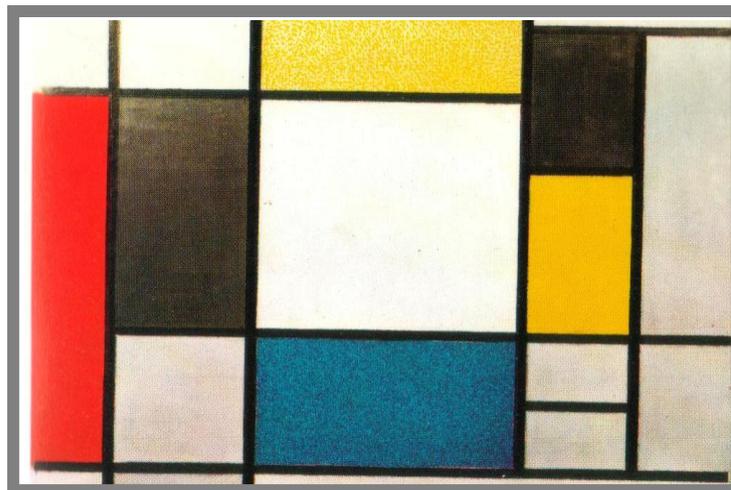
Keindahan adalah perlu untuk dipahami dan punya arti penting terhadap perasaannya; aktivitas tersebut dilakukan terutama diperlukan untuk menguji aktivitas itu sendiri. Keindahan dapat ditangkap tergantung dari kesan yang ditangkap, dan tidak semata-mata adanya hubungan dengan kesenangan kita untuk mendapatkan sesuatu dari keindahan itu sendiri. Jika kita berkata bahwa tujuan semua aktivitas semata-mata menggambarkan kesenangan itu sendiri, maka definisi tentang seni akan menjadi sulit dimengerti. Tetapi kenyataan yang terjadi bahwa seni merupakan usaha untuk menggambarkan sesuatu.

Jika kita mempertimbangkan pertanyaan tentang makanan misalnya, bahwa tidak masuk akal untuk menyatakan pentingnya makanan hanya karena mengandung kesenangan, untuk menyantap makanan itu. Semua orang memahami bahwa kepuasan rasa kita tidak bisa bertindak sebagai suatu dasar untuk definisi kita berkaitan dengan makanan, bahwa tidak mempunyai hak untuk menganjurkan kepada semua makan

malam adalah dengan cabe merah yang pedas sekali, keju Limburg, alkohol, dan seterusnya. Secara garis besar makanan yang baik adalah bukan makanan yang menyenangkan tetapi makanan yang baik untuk manusia. Begitu juga dengan keindahan, bahwa yang menyenangkan kita, tidak dapat digunakan sebagai dasar untuk definisi seni; juga bukan untuk semua obyek seni harus menyenangkan kita. Untuk memaksakan seni untuk mendapatkan kesenangan kita, adalah seperti kejahatan moral yang rendah.



Gambar 2.7
Lukisan Bunga, yang menyenangkan, indah dipandang



Gambar 8. Lukisan Abstrak, menyenangkan atau tidak?

Untuk menggambarkan seni dengan tepat adalah pertama-tama harus berhenti untuk mempertimbangkan keindahan sebagai makna dari kesenangan, dan untuk mempertimbangkan itu seperti salah satu dari kondisi-kondisi hidup manusia. Mengamati keindahan dengan cara tersebut tidak bisa gagal mengamati seni itu merupakan salah

satu dari makna hubungan antar manusia. Tiap-tiap karya seni yang baik menyebabkan penikmat mengalami hubungan batin dengan senimannya.

Untuk menggambarkan seni dengan tepat adalah pertama-tama harus berhenti untuk mempertimbangkan keindahan sebagai makna dari kesenangan. Aktivitas seni adalah membangun pada diri sendiri merupakan sesuatu perasaan yang pernah dialaminya, dan setelah itu, dengan perantaraan gerakan, bentuk, warna, bunyi, atau bentuk-bentuk yang diekspresikan dengan kata-kata, dapat mengubah peradaan tersebut sedemikian rupa sehingga orang lain dapat mengalami hal yang sama. Seni adalah aktivitas manusia yang di dalamnya mengandung kenyataan tersebut, bahwa seseorang dengan sadar lewat pertolongan simbol-simbol eksternal tertentu, dengan menyatakan perasaan yang pernah dialaminya kepada orang lain dan bahwa orang lain tersebut lalu kejangkitan oleh perasaan tersebut dan juga mengalaminya. Derajat tingkat keterlibatan perasaan dalam seni tergantung pada kondisi-kondisi masing-masing.

Tingkat pemindahan perasaan dalam seni tergantung pada tiga kondisi-kondisi:

- (1) semakin besar ciri khas pribadi lebih sedikit perasaan yang dipancarkan.
- (2) semakin besar ciri kerapian pribadi lebih sedikit perasaan dipancarkan.
- (3) Kejujuran seniman, yaitu kekuatan di mana seniman merasa emosi dipancarkan. Kekuatan individu perasaan dalam memancarkan, dapat diartikan sebagai sesuatu yang sudah dapat mengungkapkan sesuatu kepada penghayat. Totalitas merupakan sesuatu yang dapat diterima dan dirasakan oleh penghayat secara total.

Seni bermakna sebagai komunikasi. Seni adalah seperti orang sedang berpidato. Seniman mengharapkan tidak hanya harus berhasil mengekspresikan perasaannya, tetapi juga memindahkan perasaannya. Seni untuk semua orang tanpa terkecuali. Seni mendapatkan sumbernya dari emosi yang dikumpulkan kembali dan dikontemplasikan sehingga sedikit demi sedikit timbul dan benar-benar merupakan ada didalam hati. Seni diharapkan dapat dimengerti dan dapat berkomunikasi dengan sempurna. Tujuan seni yang baik dan benar dan seni sangat penting bagi Individu masyarakat, karena merupakan makanan batin. Terutama untuk pertahanan diri dari segala sesuatu yang membahayakan kehidupan batin kita.

2. Eli Siegel dalam Estetika Realisme

Eli Siegel mengajukan 15 Pokok-pokok kesatuan dari hal-hal yang berbeda, antara lain tentang kebebasan dan keberaturan, Persamaan dan perbedaan, Kesatuan dan

keragaman, Impersonal dan personal, alam semesta dan obyek, logika dan emosi, kesederhanaan dan kompleksitas, kontinuitas dan diskontinuitas, kedalaman dan kedalaman, ketenangan dan energi, berat dan ringan, outline dan warna, gelap dan terang, kesantiaian dan keseriusan, kebenaran dan imagi.

a. **Kebebasan dan Keberaturan**, apakah setiap wujud keindahan yang terdapat pada alam dan yang dihadirkan oleh seniman memiliki sesuatu yang tidak terbatas, tak terduga, dan tak terkontrol? -- dan apakah keindahan di alam atau yang datang dari gagasan para seniman mempunyai juga suatu yang akurat, dapat di pertanggung jawaban secara logikal, pantas, dan dapat disebut keberaturan?

b. **Persamaan dan Perbedaan**, apakah setiap karya seni menunjukkan hubungan antara sesuatu yang ditemukan dalam obyek-obyek dan semua realitas?--dan pada saat yang sama perbedaannya tidak nampak dan sangat berbeda, merupakan suatu perbedaan dimana seseorang dapat menemukan di antara benda-benda yang ada di dunia?

c. **Kesatuan dan Keragaman**, apakah pada setiap karya seni merupakan sesuatu penampilan realitas sebagai satu-satunya, dan sebagai yang keragaman dan berbeda-beda?-- haruskah setiap karya seni merupakan kehadiran yang silmultan dari kesatuan dan keragaman, unity dan variasi?

d. **Impersonal dan Personal**, apakah setiap seni dan keindahan mengandung sesuatu yang berarti menyeluruh, semua benar realitas demikian pula yang di luar kebiasaan? -- dan apakah setiap seni dan keindahan juga mengandung sesuatu yang berlaku buat seseorang, seseorang yang telah tersentuh (tergerak), pandangan seseorang sebagai pribadi yang orisinal?

e. **Alam Semesta dan Obyek**, apakah setiap karya seni mempunyai ketepatan tertentu, ketepatan yang dikonsentrasikan secara khusus, suatu kualitas dari eksistensinya yang khusus? -- dan apakah setiap karya seni, sekalipun hadir dalam beberapa pengertian mengenai alam secara menyeluruh, sesuatu yang sugestif dari keberadaannya yang luas, merupakan sesuatu yang mempunyai kepentingan yang tidak terbatas melebihi fakta-fakta?

f. **Logika dan Emosi**, apakah logika yang ditemukan dalam setiap lukisan dan pada setiap karya seni, suatu desain yang menyenangkan yang dapat diterima akal, detail-detailnya terhimpun tanpa kesalahan, dalam suatu pertalian meliputi aransemen?--dan apakah disini yang menggerakkan seseorang, mengerakkanya secara tak terbatas

mencakup ketenangan serta kekosongannya atas realita, menyuguhkan emosi padanya dan menyebabkannya beremosi?

g. **Kesederhanaan dan Kompleksitas**, adakah dalam semua seni kesederhanaan, suatu kedalaman yang naif, suatu kelangsungan kekangan diri, disertai mungkin oleh kelangsungan yang segar atau pengehamatan yang mengherankan? -- dan sedemikian kayakah, tidak bisa disimpulkan; sesuatu yang tersembunyi tiada kerumitan dan kesederhanaan yang utuh; kompleksitas yang bersifat olok-olok atas realitas yang dimediasi?

h. **Kontinuitas dan Diskontinuitas**, adakah di setiap karya seni ditemukan kemajuan tertentu, kehadiran relasi tertentu yang tak bisa dipisahkan, suatu desain yang mengarah ke kontinuitas? -- dan adakah juga ditemukan kelainan, individualitas, pemecahan suatu prinsip diskontinuitas?

i. **Dalam dan Permukaan**, apakah lukisan sebagaimana seni itu sendiri merupakan presentasi yang “top”, jelas, langsung? -- dan apakah juga merupakan presentasi dan apakah konsekuensinya seni merupakan suatu interplay dari pada permukaan dan sensasi seperti “ini”, dan kedalaman serta pemikiran seperti “semua itu”?

j. **Diam dan Energik**, apakah yang ada dalam lukisan merupakan efek yang muncul dari gabungan diam dan energik dalam pemikiran si seniman? -- dapatkah keduanya baik yang diam maupun yang energik terlihat pada garis, warna, bidang dan volume, permukaan dan kedalaman, detail dan komposisi lukisan? -- dan apakah efek yang benar daripada lukisan yang bagus pada diri penghayat, salah satunya membuat diam dan energik, kalem dan intens, tenang dan ribut?

k. **Berat dan Ringan**, adakah pada semua seni, dan sedikit jelas pada patung kehadiran dari apa yang mengarah ke yang ringan, bebas, gembira? -- dan apakah kehadirannya membuat stabilitas, soliditas, keseriusan? -- apakah pertanyaan pikiran membuat seni lebih berat maupun lebih ringan daripada yang biasanya?

l. **Outline dan Warna**, apakah setiap contoh yang berhasil dari seni visual mempunyai kesatuan garis sebelah luar dan massa sebelah dalam serta warna? -- apakah harmoni dari garis dan warna dalam suatu lukisan menunjukkan suatu kesatuan dari pada kemandegan dan luapan, mengisi dan diisi, tanpa dengan dan dengan serta?

m. **Gelap dan Terang**, apakah semua seni menghadirkan dunia sebagai yang nampak, berkilauan, berlaku seterusnya? -- apakah seni juga menghadirkan dunia nampak gelap,

tersembunyi, mempunyai arti yang nampak lebih dari persepsi keseharian? -- dan apakah problema teknis dari gelap dan terang dalam lukisan di kaitkan dengan persoalan realitas dari pada yang berkilauan dan tersembunyi?

n. **Longgar dan Serius**, adakah di sini apa yang disebut suka main-main, kenakalan yang berharga, tak terkendali dan sportif dalam suatu karya seni? -- dan adakah di sini juga apa yang disebut serius, sungguh-sungguh, punya arti yang mnyeluruh, benar-benar berharga? -- dan apakah kelonggaran dan sportifitas, keseriusan, dan yang penuh arti, interplay dan ketemu dimanapun dalam garis, shape, figure, relasi, dan masukan akhir dari pada duatu lukisan?

o. **Kebenaran dan Imaginasi**, apakah setiap lukisan merupakan suatu campuran dari pikiran yang mudah menerima dari apa yang ada sebelumnya, dan dari pikiran yang bebas serta yang berharga yang menunjukkan apa yang lewat pemikiran menemukan sesuatu? -- apakah setiap lukisan karenanya merupakan suatu kesatuan dari apa yang terlihat sebagai item dan apakah nampak sebagai kemungkinan dari fakta dan wujud keseharian dan keasingan? -- dan apakah seseorang mewujudkan dalam lukisan obyektifitas dan subyektifitas?

Pada dasarnya tulisan Eli Siegel sudah pernah disinggung oleh para filsuf masa lampau, hanya saja beliau-beliau itu belum merumuskan secara menyeluruh. Eli Siegel berpendapat bahwa seni adalah kehidupan; seni adalah hidup. Karya seni yang hidup menurutnya adalah kesatuan dari hal-hal yang saling bertentangan. Dari 15 pertanyaan Eli Siegel tersebut, kita bisa merenungkan secara sederhana sebagai berikut: Kebebasan dan *Order* (keteraturan). Bahwasanya alam memiliki unsur kebebasan dan keteraturan dan bahwasanya keindahan memiliki kebebasan dan keteraturan. Sebagai contoh "Golden Section". Kesamaan dan perbedaan: Ada persamaan dan ada pula perbedaan; dan bahwasanya keindahan terjadi dari kesatuan hal-hal yang sama dengan hal-hal yang berbeda. Kesatuan dan keberagaman: Bahwasanya suatu karya seni yang merupakan kesatuan, memiliki pula variasi yan lain seperti: balance, repetisi dan sebagainya. Personal Impersonal: Pada dasarnya seorang seniman memaparkan suatu pandangan yang bersifat umum, dan tidak secara murni datang dari dirinya. Alam dan obyek (yang umum dan khusus): Bahwa seni memiliki sifat-sifat yang khas, namun ia juga memiliki sifat-sifat yang umum. Logika dan emosi: Karya seni memiliki sifat yang rasional tetapi juga memiliki sifat irasional, ia merupakan paduan pikir dan rasa yang kemudian sering

dikenal dengan intuisi. Kesederhanaan dan kompleksitas: Seni merupakan suatu hakekat dari realitas yang rumit ia sendiri memiliki kompleksitas yang berupa perasaan akan nilai-nilai. Kontinuitas dan diskontinuitas: Suatu kelangsungan dapat terputus, tetapi dalam suatu kelangsungan akan melewati keterputusan. Di dalam suatu karya seni yang merupakan suatu kesatuan akan terdapat diskontinuitas dalam kontinuitasnya. Karya seni yang baik, dalam kontinuitas ada diskontinuitas; bila tidak, karya seni tersebut justru tidak baik. Kedalaman dan kedangkalan (dalam dan permukaan): Suatu karya seni nampak baik dari segi permukaan, namun akan mengandung suatu kedalaman di dalam isinya. Ketenangan dan energi (diam dan bergerak): Suatu karya seni akan memperhitungkan kesatuan antara yang lemah dan yang kuat, antara yang diam dan yang bergerak (energik). Kesatuan antara yang kuta saja, atau yang energik saja, justru tidak menimbulkan keindahan; atau malah sebaliknya. Berat dan ringan: Suatu karya seni akan memperhitungkan kesatuan antara yang stabil dan tidak, yang berat dan ringan, yang serius dan yang gembira: Outline dan warna (kerangka dan warna): Kerangka dan warna, akan mampu menimbulkan suatu nilai terhadap suatu karya. Karena adanya warna, memunculkan kerangka, begitu sebaliknya. Justru perpaduan dari keduanya memberi makna. Kita tidak bisa menggambarkan *shape* tanpa warna, atau sebaliknya dalam suatu karya. Gelap dan terang: Dalam suatu karya seni, ada penggambaran seperti yang nampak, dan ada pula yang terselubung. Kesantiaian dan keseriusan: Kenyataannya suatu karya seni mengandung sesuatu keseriusan, namun di lain pihak terkandung pula unsur main-main; atau sebaliknya. Kebenaran dan imagi: Suatu karya seni akan mengandung unsur subyektif dan obyektif. Suatu karya seni mengandung unsur fakta dan gejala.

Seni dan kehidupan adalah komposisi yang menyeluruh sebagaimana individualitas; apa yang kita rasakan adalah hubungan yang serentak di antara sesuatu yang kita miliki. Saya adalah suatu komposisi yang menjadi suatu titik; hal ini merupakan suatu integrasi yang dirasakan sebagai suatu kelangsungan dan keabadian. Saya kelihatannya satu, tetapi kita dapat melihat ada beberapa hal di situ. Kita mengatakan: saya mempunyai memori, saya mempunyai harapan, saya mempunyai kulit, saya mempunyai relasi, dan sebagainya. Saya berawal dari titik atau kesatuan menuju keragaman. Apabila saya menelusuri hubungan di antara sesuatu dalam suatu lukisan ke hal-hal yang ada padanya, kita akan melakukan seperti menelusuri saya ke hal-hal yang ada pada saya.

Diri sendiri adalah yang mencakup sesuatu yang ada di situ, dan merupakan hasil dari sesuatu yang ada di situ. Ini merupakan suatu sebab dan efek pada suatu waktu. Relasi atau komposisi dalam suatu lukisan adalah Yang umum, yang tersebar, yang bervariasi menjadi sesuatu yang spesifik sebagaimana kehidupan terjadi. Kelahiran merupakan sesuatu yang luas yang menjadi spesifik. Suatu penciptaan dari banyak hal ke satu hal adalah seperti kelahiran. Organisasi yang berupa kehidupan adalah sempurna dari organisasi yang biasa kita lihat. Keluasan yang menjadi spesifik adalah mewujudkan yang lebih kaya. Hidup adalah realitas yang merupakan pengorganisasian yang paling baik, paling estetik. Hal ini disebabkan karena kita adalah estetika itu sendiri, dimana kita cenderung membuat seni. Tetapi ego dapat menjurus ke organisasi yang lebih buruk, sebutlah suatu kepalsuan. Bilamana ego hanya sebuah wadah, seperti sebuah ember dari batu, organisasi menjurus ke sesuatu yang lebih jelek, dan dalam pengertian yang lebih luas, palsu. Apabila suatu relasi nampak di antara batu-batu yang lain daripada apa yang mau tak mau diberikan ember, di situ dapat mewujudkan organisasi jenis yang baik. Jenis organisasi pertama, sama halnya memori yang tak punya daya, jenis yang kedua mencintai imajinasi.

Apabila manusia itu seniman, ia sebagaimana kehidupan menghargai benar-benar, menunjukkan kehidupan yang paling hidup dengan memberikan kehidupan pada obyek. Prinsip bentuk atau komposisi adalah prinsip kehidupan. Ego dan kematian terpisah, keseluruhan diri dan kehidupan merupakan kebersamaan dengan perbedaan. Inilah alasannya bahwa seni yang paling baik “mempunyai kehidupan” dan kehidupan yang paling baik bila “mempunyai seni”.

Hidup seperti halnya seni. Hidup adalah satu pembentukan dari diam dan gerak; bukan gerak sesungguhnya. Kesadaran dalam hidup merupakan aspek ketenangan hidup. Individualitas yang benar adalah ketenangan yang muncul dari relasi diri terhadap semua yang telah dilakukan dengannya. Individualitas yang buruk di dalamnya mempunyai perpecahan antara tindakan yang berada di luar dan kediaman yang datar yang ada didalam.

Hidup kita adalah suatu kesatuan dari perbedaan dan kesamaan. Yang ada pada diri saya yang merupakan kehadiran dari beberapa hal yang sama sekali berbeda, dimana masing-masing hal berhubungan satu dengan lainnya. Seni adalah penjelmaan dari perbedaan dan kesamaan dalam diri kita sendiri.

Yakni disintegrasi ego dan disintegrasi kematian. Dalam disintegrasi ego, kesatuan individual digunakan untuk menentang idea keanekaan dan kelainan; dalam kematian, kelainan, keanekaan kerja menentang individualitas, membuat jenis lain dari pada disintegrasi. Integrasi adalah kesatuan yang mengatasi perbedaan, tidak menentang perbedaan. Integrasi yang ada di dalam hidup ada didalam seni.

Kehidupan adalah hasil dari realitas yang menunjukkan dirinya sebagaimana seni. Sesuai dengan idea kaum materialistis, hidup merupakan suatu pengorganisasian sesuatu; sebagaimana pikiran. Suatu persoalan menciptakan pemikiran. Dengan demikian pertanyaannya adalah bagaimana persoalan menciptakan pemikiran? Dalam istilah apa? Kaum materialis mengatakan bahwa persoalan adalah kemampuan dari organisasi yang tidak terbatas, dan apabila diorganisir dengan tertentu akan hidup, dapat memiliki pemikiran. Kaum materialistis karenanya menetapkan pentingnya organisasi; organisasi merupakan komposisi dalam aksi.

Kaum idealitis atau non-materialis masih seperti halnya kaum materialis. Kaum idealis mengatakan bahwa prinsip organisasi menggunakan persoalan untuk menunjukkan dirinya bersamanya; kaum materialis cenderung mengatakan tak ada prinsip organisasi yang terlihat lepas dari persoalan. Bagaimanapun apakah prinsip organisasi ada dalam persoalan, atau menggunakan persoalan, prinsip organisasi yang seperti seni, adalah seni. Apakah membuat sesuatu yang individual menyadari dirinya, di dalam memiliki proses artistik. Seniman adalah, karena bersama dengan realitas adalah seni. Di sini pada realitanya yang dapat terlihat seperti menentang seni adalah prinsip perpecahan.

Di dalam kehidupan, ada gerak yang merupakan hasil dari bagaimana kehidupan memandang dirinya. Hidup adalah gerakan hasil dari terwujudnya sesuatu; yakni gerak dengan kesenangan dan kesakitan sebagai sebabnya. Ini adalah gerakan yang terpilih, terpilih oleh sesuatu yang individual. Gerakan ini harus bersama dengan apa yang kira-kira berupa benda dan benda itu sendiri; seseorang yang sedang melintasi lantai disuatu kamar yang penuh sesak, haruslah mengetahui benar lantainya, kamarnya, dan dirinya sendiri. Dimana pun suatu aksi yang berdasarkan lingkungan benar dan secara individual benar, kita memiliki awal mulanya seni. Bagi seni yang merupakan pandangan mengenai relasi di antara obyek-obyek, yang setia terhadap realitas, pengekpresian sikap sesuatu yang individuil, suatu kedirian.

Apakah seseorang seniman melakukannya sebagaimana ia lihat pada obyek-obyek? Ia menemukan sesuatu relasi di antaranya. Relasi ini membawanya ke dalam kehidupan. Perubahan diri sejumlah obyek ke dalam suatu komposisi, adalah mewujudkan sesuatu dirinya. Dan perubahan dari yang bayak atau yang umum menuju yang tunggal, seperti halnya kelahiran. Relasi dalam seni adalah pemberian kehidupan pada obyek-obyek. Dari sini ia menghasilkan alam benda menjadi lebih hidup dari pada sekelompok singa dan penjinaknya. Seni menunjukkan bahwa sesuatu yang tak berjiwa kemudian menjadi hidup; dan kehidupan tanpa adanya relasi itu adalah mati.

Kenyataan bahwa seni adalah kehidupan, adalah persoalan yang paling dalam dari kata hidup, dapat sedikit-demi sedikit dimengerti lewat statemen kritik. Dalam hal ini (Eli Siegel) menggunakan *Great Pictures of Europe*-nya Thomas Munro. Munro menulis tentang Hokusai's Rats and Capsicum Pods, dan kemudian mengatakan: Dengan gradasi yang pas dalam bayangan abu-abu, dan dengan variasi outline -- kadang-kadang tajam, kadang-kadang tidak teratur -- mewujudkan spontanitas, kualitas kehidupan sebagaimana dekorasi yang kurang mencukupi dalam printingnya Utamaro.

Dalam hal ini Munro sedang mengatakan sesuatu yang tidak berjiwa -- "gradasi yang pas dalam bayangan abu-abu" dan "outline yang divariasikan -- kadang-kadang tajam, kadang-kadang tidak teratur" -- "suatu spontanitas, kualitas kehidupan". Hal ini menimbulkan persoalan filosofis: Apakah kehidupan secara sederhana menunjukkan "gradasi-gradasi" dan "outline yang divariasikan" atau apakah "gradasi-gradasi" dan "outline yang divariasikan" mendahului hidup? Adakah di sini sesuatu yang sedemikian berbeda, di dalam hal realita yang nampak sebagai kehidupan dari lukisan yang nampak sebagai kehidupan? Dalam "gradasi-gradasi" dan "outline yang divariasikan" ada perbedaan realitas dan persamaan realitas. Adakah kehidupan merupakan perbedaan dan persamaan realitas, yang menunjukkan itu

Realita adalah bersifat umum dan individual. Realita merupakan semuanya dan sesuatu. Semuanya menjadi sesuatu yang secara biologis menjadi kehidupan yang individual. Keseluruhan mengandung pengertian tunggal dan segala hal. Ketunggalan dan segala hal menjadi sesuatu seperti apa yang terjadi pada seni. Dalam hal ini kesatuan dan segala hal yang nampaknya bersama-sama mengarah ke sesuatu hal atau kebebasan. Kelahiran adalah sesuatu yang lepas dari kesatuan dan segala hal realita. Setiap lukisan adalah seunik kelahiran.

Kenyataan bahwa kata kreasi terlalu banyak digunakan dalam seni perpecahan. Didalam kehidupan, ada gerak yang merupakan hasil dari bagaimana kehidupan memandang dirinya. Kreasi ada dalam kehidupan, tetapi ia merupakan bagian hidup daripada kehidupan; juga merupakan bagian yang pudar dan mati dari kehidupan. Setiap sesuatu yang hidup agaknya sama-sama hidup sebagaimana lain hal yang hidup, tetapi jelas dalam hal ini lebih hidup dari pada yang lain pada suatu saat. Ini merupakan jenis kehidupan di mana seni mencari: pengesahan, peningkatan kehidupan. Hidup mencari peningkatan itu sendiri.

Dua hal hadir dalam kehidupan, yang telah menjadi organisasi dan intensitas. Organisasi tanpa adanya intensitas yang cukup merupakan sesuatu yang kurang hidup; intensitas tanpa adanya organisasi juga merupakan sesuatu yang kurang hidup. Organisasi yang paling baik mengarah ke intensitas yang paling baik; intensitas yang paling baik mengarah ke organisasi yang paling baik; yaitu kehidupan yang paling hidup: yaitu seni. Hal ini sesuai dengan apa yang telah saya katakan bahwa potret seorang lelaki bisa menjadi lebih hidup daripada lelaki itu sendiri, lukisan pemandangan bisa membuat pemandangan lebih hidup; pada dasarnya seni bisa membuat lebih hidup, lebih unggul, lebih sopan daripada petinju kelas ringan.

Pertanyaannya apakah seni merupakan kehidupan yang banyak melakukan dengan apa yang disebut idealisme itu benar. Idealisme dari sudut pandang estetika dapat digambarkan sebagai filsafat yang melihat dunia seperti suatu penjelmaan bentuk, atau bentuk (dan bentuk bisa, yang oleh kaum idelais religius disebut Tuhan). Apabila semua yang kita lihat, kita sentuh, kita cium, kita pukul, kita lempar, kita jumpai muncul dari bentuk, selanjutnya bentuk sebagai pendorong dari semua semangat material ini, kekuatan dan perbedaan, apakah sesuatu yang paling hidup di sini sebagai sebab dari kehidupan akan menjadi murni, tak terbatas, sama sekali tidak merupakan kehidupan yang melempem. Apabila ini merupakan suatu bentuk yang pada akhirnya adalah seni, tidakkah sedikit banyak memiliki hal-hal yang sangat disebabkan oleh hidup, oleh kemurnian, kehidupan yang bersih, yang lebih hidup daripada kehidupan sebagaimana yang kita lihat sehari-hari. Seni akan melangkah melampaui hidup sebagaimana agen yang agak dungu ataukah manifestasi atas hidup itu sendiri. Kita kemudian memperoleh apa yang disebutkan Shelley terlalu tajam, bergelora, kehidupan hidup! di dalam Prometheus Unbound.

Kita mengetahui bahwa seni membawa kehidupan atas batu bata, batu, tanah, dan rumput di pekarangan belakang. Apakah ini kehidupan? Tidakkah ini hanya merupakan suatu kiasan artistik, sesuatu dimana masyarakat yang tertarik seni diperkenankan untuk mengatakannya karena tak ada penjelasan kesalahan yang dilakukan? Ataukah ini merupakan suatu kelebihan? Apabila yang abstrak dan yang kongkret merupakan bentuk, dan yang mana kita dapat menyentuh, yang semuanya real, kemudian kehidupan dalam seni dan kehidupan yang kita miliki dalam diri kita menyerupai yang sedikit banyak kelewat menonjol, melewati perbandingan yang disepakati.

Kehidupan pada awalnya merupakan suatu interaksi dari pada kepadatan dan perluasan, kekerasan dan kelembutan, situasi dan perubahan, ketetapan dan keinginan, diam dan gerak. Seni menunjukkan kehidupan sebagaimana awalnya, seperti yang tidak dikuburkan oleh kedunguan psikologis dan sosiologis. Hal ini karena seni menghadirkan hidup sebelum keragu-raguan atau ketamakan ego dapat mencampurinya, bahwasanya seni seperti kehidupan, mengadakan kritik terhadap kehidupan sehari-hari. Kritik kehidupan oleh kehidupan adalah seni.

Thomas Munro dalam menggambarkan atau menjelaskan *The Three Marys at The Tomb* karya Duccio mengatakan: Kelanjutan hidup ditambahi dengan kuatnya gelap terang yang kontras di antara figur-figurnya, dan di antara variasi bidang daripada makam dan pegunungan.

Dengan demikian bagaimana melakukan “kontras gelap terang yang kuat” menambah hidup? Kata-kata Munro akan hanya berlaku sebagai kiasan yang menarik kecuali kalau situasi di dalam seni mempunyai sesuatu yang dilakukan dengan bagaimana realitas itu bila menjadi hidup. Realitas menjadi hidup bila seperti halnya seni, realita menunjukkan dirinya sebagai kehidupan. Kadang-kadang perlakuan ini melewati individual, lewat keartistikan, peristiwa kreatif yaitu kelahiran. Selanjutnya kehidupan menghadirkan realitas yang menemukan seni dimanapun, menemukannya di banyak cara. Sebagaimana mereka menemukan seni, mereka menemukan kehidupan. Implikasi yang pertama daripada seni adalah: Sesuatu yang dihubungkan memberikan kehidupan padanya. Implikasi yang kedua daripada seni adalah: Manusia dalam suatu posisi mengesahkan kehidupan dengan melihat dan mengesahkan relasinya dengan sesuatu; dan apabila hal itu dilakukan, kehidupan dibuat lebih hidup, bagi seni hal ini dimulai dengan sambutan deklarasi keindahan.

3. Monroe Beardsley dalam Teori Kreativitas

Sejak zaman Homer dan Hesiod, para seniman telah mempertahankan tentang sumber tenaga yang mendorong terciptanya benda-benda nyata dari sesuatu yang abstrak. Meskipun telah berjalan berabad-abad lamanya, dan beratus-ratus teori dan penafsiran dalam membahas hal itu, tetapi kenyataannya hingga kini masih tetap misterius. Walaupun demikian, sebenarnya masih banyak hal yang menarik kita bahas; misalnya dorongan apa yang membuat seorang seniman mencipta sebuah lagu, atau suatu tarian atau sebuah lukisan. Banyak jawaban yang kita dapatkan, tetapi ada dua jawaban utama yang menarik untuk dibahas.

Pertama adalah karena ada dorongan kemanusiaan biasa; yaitu hasrat untuk mencapai kemashuran, uang, digandrungi, kekuasaan dan lain sebagainya. Dorongan-dorongan ini sebenarnya hampir berlaku bagi setiap orang, tetapi seniman memang mempunyai karakteristik sendiri yang perlu pengkajian lebih luas. Tentu sangat berbeda antar seniman yang baru mulai meniti karirnya dengan seniman kawakan yang telah terkenal. Demikian pula latar belakang, baik kebudayaan, sosial, ekonomi dan pendidikan sangat menentukan motivasi seseorang untuk melakukan kegiatannya. Kedua, adalah dorongan yang bersifat rohani; yaitu kebutuhan-kebutuhan yang dirasakan oleh rohaninya secara mendalam, bahkan mungkin tak disadari.

Permasalahan diatas, kita tidak akan membahas bagaimana proses kreatif terjadi sejak coretan pertama sebuah kuas, atau kata pertama dari sebuah sajak. Tetapi kita akan membahas hal-hal yang mendahului proses kreatif, walaupun itu hanya berupa nuansa kecil saja dari suatu ide. Gagas awal ini kemudian nantinya berkembang menjadi sebuah gagasan yang utuh untuk kemudian ditransformasikan dalam bentuk karya-karya ungkapan. gagasan awal ini sering kali ditafsirkan sebagai suatu sel, bibit, *nucleus* atau unsur dari suatu kelahiran penciptaan.

Dorongan penciptaan atau daya kailhaman pada dasarnya muncul begitu saja pada diri seorang seniman, seperti halnya Mozart, atau Houzman ketika mengumandangkan nada konsertonya. Tetapi dorongan ini bisa pula karena pengaruh luar, seperti halnya sesuatu yang tidak sengaja, misalnya seekor kucing yang secara kebetulan lewat di atas tuts piano atau tumpukan tanah liat yang teronggok begitu saja di tepi selokan. Tetapi jika dorongan itu datangnya dari dalam, tentu sebelumnya telah ada di balik kesadaran, dan untuk memahaminya merupakan pekerjaan yang maha sulit.

Pembahasan ke arah itu, sebenarnya harus pula dimulai dengan pengertian proses kreatif itu sendiri. Proses kreatif adalah luasnya kegiatan mental dan fisik mulai dari dorongan awal hingga sentuhan terakhir; yaitu antara kita bermaksud mencapai sesuatu hingga karya seni itu selesai (Agus Sachari 1987:182).

Pola proses kreatif menurut Monroe secara garis besar dapat dibagi atas beberapa kelompok:

a. **Pertama** adanya karakteristik yang sama pada setiap seni apapun medianya; gejala ini tampak karena hampir setiap karya seni selalu menggunakan topik utama. Dengan demikian pendekatan pola kreatif terutama karya-karyanya mempunyai hasil akhir akibat proses kreatif yang sama pula.

b. **Kedua** adanya analogi pengalaman estetis: gejala ini terbukti karena adanya apresiasi dan penghargaan untuk di nilai. Dengan demikian tentu ada pula pola kreatifitas yang dapat dipergunakan untuk mencapai hal itu.

c. **Ketiga** adanya analogi antara satu kegiatan kreatif dengan kegiatan kreatif lainnya. Hal ini diungkapkan secara klasik oleh Dewey dengan mencoba mengadakan penelitian bagaimana sebenarnya manusia berpikir (Agus Sachari 1987:183). Ada sumber utama yang dapat kita kaji, terutama berkaitan dengan pengalaman dan persepsi kreatif. Ketiga sumber itu adalah seniman, ahli psikologi atau ahli filsafat.

Penggalian pertama adalah tanggapan terhadap seniman, misalnya Picasso pernah berkata pada C. Zervos:

Ketika saya berjalan-jalan di rimba Faintainbleu, saya merasakan kejenuhan yang tiada tara dengan kehidupan disekeliling. Dan saya merasakan bahwa hal itu harus segera ditumpahkan diatas kanvas. Kemudian warna-warna hijau menguasai lukisan-lukisanku. Pelukis seolah-olah didesak untuk mengeluarkan dirinya dari lingkup rasa dan penglihatannya.....(Agus Sachari 1987:183).

Sebanyak karya-karya seniman seperti *John Livingstone Lowes* berjudul *The Road to Xanadu*, angka-angka komputer adalah hiasan yang merajalela di mana-mana, dan anehnya dianggap sebagai hiasan yang paling menarik dan membanggakan yang kemudian mengilhami para pelukis. Harry James dalam *The Spoil of Poyton* mengungkapkan bahwa sumber penyakit dari novelnya adalah suatu virus yang membangun jalan keluarnya sendiri, kemudia menerawang menceritakan seorang wanita tua bersama seorang anak laki-laki diantara himpitan perabot kuno. Akhirnya bahwa yang paling berharga dari peninggalan seorang seniman kreatif bukanlah terletak pada

teori-teorinya, tetapi justru dari peninggalan prosesnya yang berbentuk sketsa-sketsa ataupun plot-plot tulisan. Catatan-catatan penulisan nada-nada Bethoven, juga sketsa-sketsa studi Guenica dari Picasso, kita mampu mengenal lewat metode kerja dan proses pengembangan karyanya (Agus Sachari 1987:184-187).

Penggalian kedua pendapat-pendapat para ahli psikologi yang khusus mempelajari dorongan awal seorang seniman berkarya. Beberapa yang menarik adalah diantaranya teori tentang psikologi Gestalt, kemudian penelitian Rudolf Arnheim terhadap Guernica karya Picasso di Universitas Buffalo. Selain itu beberapa penemuan yang amat berharga oleh Catharina Patrick yang meneliti selama 30 tahun terhadap 55 penyair dan 58 orang bukan penyair. Hasil penelitian tersebut menyimpulkan (dengan mengutip Graham Wallas dalam *The Art of thought*) bahwa dalam berkarya seorang seniman akan melalui 4 tahap utama yaitu: *tahap persiapan, tahap penetasan, tahap inspirasi dan tahap pengembangan*. Tetapi dalam keempat tahapan itu kadang-kadang bercampur baur dan berlangsung terus dalam keseluruhan proses kreatif (Agus Sachari 1987:187).

Penggalian ketiga pendapat ahli filsafat umumnya mengungkapkan hubungan antara teori-teori umum dengan kedalaman berpikir seorang seniman. Homer, Hesiod dan Pinder cenderung memberikan jawaban sebagai sesuatu yang sulit dijelaskan oleh hukum alam. Di samping itu bermunculan pula teori-teori dalam *versi Pantheistis* yaitu segalanya bersumber dari Allah dan segalanya karena Allah.

Teori Gropulsive menyatakan bahwa sesuatu yang mengendalikan proses kreatif yang sedang berlangsung merupakan bagian penting dari keseluruhan proses. Sedang teori *finalistis* beranggapan bahwa segala sesuatu pengendalian kegiatan kreatif adalah merupakan hasil akhir dari tujuan proses. Kedua teori ini saling bertubrukan namun hal tersebut tidak perlu dipertajam.

Sebagai perbandingan ada beberapa teori yang kita gunakan, salah satunya adalah teori sebagai ekspresi dari R.G. Collingwood yang merupakan transformasi *teori propulsive* menyatakan:

Bila seseorang hendak mengekspresikan emosinya maka sebenarnya timbul kesadaran bahwa ia mempunyai emosi, tetapi ia juga tidak mengerti dan tidak sadar apa sebenarnya emosi itu yang dirasakannya hanyalah desakan dan ketegangan yang berada di dalam dan tidak diketahui asal atau sebab-sebabnya.....; sebelum emosi tersebut terungkapkan seorang seniman merasa dirinya *tidak enak*, kemudian jika ia berhasil mengungkapkannya, pikirannya

terasa menjadi sangat ringan... dan tujuan atau harapannya ialah dapat mengerti dan menjelaskan emosinya (Collingwood dalam Agus Sachari 1987:189).

Collingwood akhirnya menyimpulkan bahwa suatu emosi sebenarnya menyimpan identitas selama berlangsung proses kreatif, dan karya tersebut dapat dianggap Orsinil jika hal itu mendominasi proses kreatif. Kelemahan dalam teori ini adalah sulitnya menentukan prinsip identitas dari emosi yang telah berlangsung. Untuk meredam teorinya Collingwood kemudian menyatakan:

Seorang seniman yang patut diperhitungkan adalah mereka yang hanya berekspresi berdasarkan emosi pertama dan berpegang teguh pada satu-satunya emosi yang di yakini ... saya merasakan emosi datang dan tak dapat terkatakan hingga hal itu terungkap dalam sebuah media (Collingwood dalam Agus Sachari 1987:190).

Prinsip-prinsip finalis menunjukkan gambaran proses kreatif sebagai pemecahan persoalan secara kualitatif berdasarkan prinsip John Dewey. Davit Ecker mengambil satu kalimat dari pematung Henry Moore:

... kadang-kadang saya harus mulai untuk menggambarkan sesuatu tanpa ada persoalan yang harus dipecahkan sebelumnya; hanya berniat untuk menggoreskan pensil di atas kertas dan membuat garis, nada dan bentuk tanpa tujuan atau tanpa disadari, tetapi setelah pikiran saya mencerna gambar-gambar itu muncullah beberapa ide yang kemudian mengkristal menjadi konsep-konsep gagasan. Pada saat itu baru timbul pengendalian dan kejelasan maksudnya ... kadang-kadang saya memulai dengan satu usaha untuk memecahkan satu persoalan di atas seongkah batu, kemudian secara sadar mulai membangun sebuah bentuk (Jaac, XXI, 1963, halaman 284-290).

Justru persoalan seorang seniman yang paling penting adalah apa yang harus mereka kerjakann selanjutnya. Persoalan ini sulit karena menyangkut rangsangan-rangsangan seniman untuk membuat karya. Terminologi *finalistis* di dalam seni sebenarnya diungkap sewaktu Ecker mengemukakan teori Finalistisnya berdasarkan kualitas sepihak dan kondisi persepsi tertentu. Yang menjadii pertanyaan kita adalah bagaimana seorang seniman dengan mengadakan pandangannya akhirnya kemudian mengolah garis, warna dan tekture menjadi suatu karya.

Vincent Tomas memberikan suatu kritik terhadap finalis, yaitu bahwa kreatifitas seorang seniman adalah kegiatan perasaan yang tertuju kepada maksud tertentu, meskipun hasilnya belum tentu sukses. Secara tegas Vincent menekankan teori kreatifnya, yaitu bahwa proses kreatif adalah adalah suatu proses terus menerus

dilakukan untuk membimbing ke arah tujuan. Yang paling penting bagi seniman sebenarnya, bahwa di dalam proses kreatif tidak hanya dorongan pertama yang harus diyakini sebagai suatu gagasan yang orisinal. Tetapi juga bagaimana mengolah dorongan pertama itu menjadi suatu hasil akhir yang masih mencerminkan karakter-karakter awal. Pada prakteknya banyak seniman melakukan kegiatan kreatifnya tidak terpacu oleh dorongan pertama seperti halnya pada teori *propulsive*, demikian juga tidak terpacu oleh target hasil akhir seperti halnya pada teori *Finalistis*. Tetapi berdasarkan pengamatan justru di situlah letak Kreativitas; bebas, lentur dan penuh dinamika. Para ahli teori seni hanya bisa menebak atau mengamati, tetapi tidak bisa merasakan bagaimana sebenarnya kreativitas itu berlangsung.

Monroe Beardsley dalam *Problems in the Philosophy of Criticism* yang menjelaskan adanya 3 ciri yang menjadi sifat-sifat membuat baik (indah) dari benda-benda estetis pada umumnya. Ketiga ciri termaksud ialah:

- a. Kesatuan (*unity*) ini berarti bahwa benda estetis ini tersusun secara baik atau sempurna bentuknya.
- b. Kerumitan (*complexity*) Benda estetis atau karya seni yang bersangkutan tidak sederhana sekali, melainkan kaya akan isi maupun unsur-unsur yang saling berlawanan ataupun mengandung perbedaan-perbedaan yang halus.
- c. Kesungguhan (*intensity*) Suatu benda estetis yang baik harus mempunyai suatu kualitas tertentu yang menonjol dan bukan sekedar sesuatu yang kosong. Tak menjadi soal kualitas apa yang dikandungnya (misalnya suasana suram atau gembira, sifat lembut atau kasar), asalkan merupakan sesuatu yang intensif atau sungguh-sungguh.

4. De Witt H. Parker dalam Teori Bentuk Estetik

Walaupun kini teori objektif tentang keindahan yang berdasarkan perimbangan, tidak lagi dapat dipertahankan lagi karena banyak segi keindahan yang mulai tidak lagi mengkaitkannya dengan proporsi bentuk, namun beberapa ahli estetika dewasa ini masih tetap mempertahankan; bahwa benda-benda masih mempunyai sisi yang menyenangkan. Oleh karenanya tetap mempunyai nilai estetika atau dapat disebut indah. Lebih-lebih untuk karya seni yang merupakan hasil ciptaan para seniman. Segi yang berkaitan dengan nilai estetika itu adalah bentuk estetika (*aesthetic form*) dari benda yang bersangkutan.

Pembatasan seni--seni sebagai ungkapan atau ekspresi sementara ini sebenarnya terlalu luas, terlalu mencangkup hal-hal lain juga. Jelasnya bahwa meskipun tiap karya seni itu adalah suatu ungkapan, namun bukan setiap ungkapan itu merupakan karya seni. Ungkapan emosi lewat naluri seperti berteriak, kesakitan, maupun kegembiraan tidaklah termasuk kesenian, bukan termasuk estetika. Kesenian adalah disengaja, dicipta, disusun, dan berkaitan dalam kebudayaan. Ungkapan-ungkapan praktis juga bukan bentuk kesenian, sebab hanya merupakan alat untuk mencapai tujuan, seperti aba-aba dalam barisan, omong-omong di pasar.

Tujuan ungkapan seni dibuat, dicipta dan dinilai untuk dirinya sendiri, kita asyik didalamnya. Bandingkan saja umpamanya sajak cinta dengan pernyataan cinta. Sajak dinilai akan pengalaman emosi yang berirama yang ditimbulkan pada penulis maupun pembaca. Pernyataan cinta sekalipun dinikmati oleh yang menyatakan, sebaliknya nilai utamanya terletak pada akibatnya--makin cepat pernyataan itu selesai dan tujuannya tercapai. Sajak ditujukan pada diri sendiri, diulang-ulang, nanti, esok. Sedangkan pernyataan cinta merupakan alat untuk mencapai tujuan yang bukan dirinya sendiri, tidak ada artinya lagi untuk diulang setelah tujuannya tercapai.

Kebebasan ungkapan seni sebenarnya hanyalah penebalan suatu sifat yang dapat dilihat pada tiap ungkapan. Pada dasarnya ungkapan itu menjanjikan kepuasan yang dengan mudah kita dapat melaksanakan. Perbedaan pokok tentang ungkapan untuk ilmu pengetahuan dengan seni lukis misalnya: Seni lukis bukan merupakan benda semata, melainkan tanggapan seniman terhadap benda itu, perasaan ataupun emosinya disebabkan oleh adanya benda tersebut. Bagaimanapun juga tepat dan lengkapnya lukisan seorang ahli botani atau zoologi mengenai kehidupan tumbuh-tumbuhan atau binatang bukanlah karya seni. Karya-karya itu mungkin memuaskan sebagai pengetahuan (alat peraga), tapi bukannya bersifat indah. Ada perbedaan tentang bunga oleh seorang penyair dan oleh ahli botani, atau di antara sketsa artistik dan suatu foto pada jenis yang pertama terdapat keindahan (De Witt H. Parker, 1946:16).

Ilmu pengetahuan itu obyektif menurut tujuannya, kering dan dingin kalau dilihat dari sudut temperamen seni. Suatu novel dan drama yang realistikpun berusaha untuk mengerjakan suatu gambaran kehidupan manusia yang benar-benar dapat menghilangkan segala komentar dan emosi pribadi pengarang yang tidak mungkin dapat membuang rasa dramatik yang dasar dalam bentuk simpatik kecemasan, keagamaan.

Keharusan akan ungkapan nilai dalam seni, merupakan perbedaan pokok diantara seni dan ilmu. Bukan terbatasnya seni pada ungkapan suatu hal yang kongkrit dan individual serta terbatasnya ilmu pada ungkapan konsep seperti yang diungkapkan oleh sementara kaum pemikir. Hal tersebut disebabkan karena ilmu dapat mengungkapkan sesuatu yang individual dan sebaliknya seni dapat mengungkapkan konsep. Para ahli biologi/geografi melukiskan daerah tertentu dari permukaan bumi (dengan peta), ahli astronomi mempelajari bintang dan bulan, namun penyair seperti Shakespeare dan Goethe mengungkapkan konsep-konsep etika atau menafsirkan sesuatu yang paling universal.

Karya seni adalah sarana kehidupan estetik, maka dengan karya seni kemampuan dan pengalaman estetik menjadi bertambah kental dan menjadi milik bersama sebagian dari nafas dan jiwa masyarakat. Demikian juga tiap karya seni menjadi pangkal eksperimen baru yang menyebabkan ungkapan seni dari kehidupan ke taraf semakin tinggi. Jelas bahwa suatu konsep yang lengkap tentang kesenian yang harus meliputi keawetan dan komunikasi ungkapan (De Witt H. Parker 1946: 17).

Definisi tentang seni hanya akan terpenuhi jika ia mampu membuat kita untuk bisa mengungkapkan nilai seni. Satu sumber nilai adalah kenikmatan yang diberikan oleh medium ungkapan yang tersusun--warna, garis dan bentuk, bunyi kata atau nada, dengan irama dan hubungan-hubungan. Seperti yang telah dikemukakan; tidaklah ada ungkapan seni tanpa nilai sedikitpun.

Selanjutnya, sumber yang nyata sekali bagi nilai seni adalah khayalan benda dan peristiwa yang biasanya menimbulkan kenikmatan. Berpangkal pada arti yang dikandung oleh bentuk medium, seniman dapat menganyam impian-impian bagi kita mengenai hal-hal yang kita senang mengamati. Kita semua menikmati pandangan bentuk manusia--maka seniman menyajikan sesuatu yang menyerupainya. Kita tertarik melihat lautan atau bunga--maka didapati visi arah mengenai itu pada Winslow Homer atau Van Gogh. Penyair itu juga seorang pandai sihir yang dapat merubah arti dari kata-kata menjadi impian berbahagia.

Tiap pengalaman seni mengandung pertama sensasi yang merupakan media ungkapan. Dalam lukisan ada warna dan garis. Dalam komposisi musik ada bunyi dalam sajak ada suara dan kata. Kedua, bahan baku ini menimbulkan rasa samar-samar. Seperti yang kita amati sebelumnya, bahwa teori ungkapan seni adalah lepas sama sekali dari yang digambarkan, medium sensasi itu sendiri mengungkapkan suatu warna, suatu

suasana rasa. Demikian juga bunyi, suara dan kata; jika disusun berirama dan serasi. Pengalaman seni yang paling sederhana, seperti pada keindahan nada-nada atau warna-warna tunggal dalam musik itu sifatnya tidak lebih rumit dari itu.

Hampir semua karya seni itu mengandung unsur lain lagi. Biasanya unsur-unsur sensa ini tidak ada pada dirinya sendiri saja, melainkan ada fungsi--untuk melambangi benda, peristiwa atau universal. Warna dan bentuk lukisan pemandangan alam itu memikat kita bukan hanya sebagai warna dan bentuk, melainkan juga sebagai lambang-lambang untuk pohon, awan, bukit, ladang dan sebagainya. Kata-kata suatu balada menarik dan memacu kita, bukan hanya dengan bunyinya, melainkan juga dengan kegiatan dan peristiwa yang mereka lukiskan dalam khayalan kita. Ini berarti gagasan-gagasan (konsep-konsep) tertentu--tentang pohon dan awan dalam lukisan, tentang manusia dengan perlakunya dalam sajak--itu bergandengan dengan unsur sensa dan merupakan arti. Gagasan suatu arti ini adalah unsur pengalaman estetik. Mereka ini juga menimbulkan emosi, tetapi emosi tersebut bukannya samar-samar seperti pada unsur sensa melainkan pasti seperti emosi yang dipacu oleh benda-benda dan peristiwa dalam kehidupan nyata. Misalnya karya Rembrant judul "Pria dengan Helem Emas", tidak hanya menggetarkan kita secara samar-samar dengan kualitas irama, warna dan garisnya, disamping itu juga memacu rasa hormat dan memuji, seperti yang kita rasakan apabila prajurit itu nyata-nyata ada di depan kita.

Kesatuan dalam kesenian itu dianggap sama dengan keindahan. Meskipun pandangan ini jelas sepihak, tidak seorangpun mampu meyakinkan bahwa sesuatu dapat indah tanpa kesatuan. Karena seni itu adalah ungkapan, maka kesatuan itu dengan sendirinya adalah bayangan satu kesatuan benda alam dan jiwa yang diungkapkan. Suatu syair lirik mencerminkan kesatuan suasana jiwa yang mengikat pikiran dan bayangan penyair. Drama dan novel mencerminkan kesatuan rencana dan tujuan dan perilaku dan urutan sebab dan akibat dalam tragedi kehidupan. Patung mencerminkan kesatuan organik pada bahan. Lukisan kesatuan organik secara visuil dalam ruang. Kesatuan dasar itu maksud dan tujuannya terbenam dalam struktur.

Selain itu karena tujuan seni itu memang untuk memberikan kepuasan dalam khayalan tentang hidup, ia akan berusaha membuka semua kesatuan yang mengasyikan jiwa yang menjumpainya. Tujuan tersebut menuntut seniman bukan hanya upaya menyajikan kesatuan hidup, melainkan upaya menyusun mediumnya, sehingga menjadi jiwa bagi yang mengamati. Komposisi unsur dalam lukisan bukannya sesuai dengan

susunan unsur yang bagaimana yang sebenarnya dalam kondisi alam, melainkan sebagai tuntutan penglihatan.

Susunan karya seni sebenarnya lebih kompleks dari setiap kesan yang ditangkap dari setiap deskripsi, sebab kesatuan itu bukan hanya ada diantara unsur saja, melainkan juga di antara dua aspek pada setiap unsur dan secara keseluruhan--bentuk dan isi. Kesatuan diantara medium, pikiran dan perasaan apapun yang menjelma padanya-- inilah kesatuan pokok dalam segala macam ungkapan. Kesatuan di antara kata dan artinya, nada musik dan rasanya, warna dan kekuatannya, bentuk dan yang disajikan mereka. Jika seniman menggunakan unsur-unsur medium sebagai penjelmaan gagasan, maka ia harus memilih, bukan hanya sekedar mengantarkan sesuatu arti, melainkan juga untuk menyampaikan suasana rasa. Supaya pilihan itu sesuai, maka nada rasa dari bentuk itu harus identik dengannya rasa isi didalamnya yang dituangkan oleh seniman. Medium sendiri masih harus mampu mengungkapkan lagi isi dan dengan hal itu akan lebih memperkuat nilai didalamnya. Inilah yang disebut dengan harmoni, yang berbeda dan tidak sekedar kesatuan belaka dari bentuk dan isi.

Secara tersirat kesatuan atau harmoni merupakan prinsip dasar dan cerminan bentuk estetis, terutama yang terkandung dalam karya seni. Kajian tentang bentuk estetis dalam karya seni Parker membagi dalam enam asas.

a. ***The principle of Organic unity (asas kesatuan/utuh).***

Asas ini berarti bahwa setiap unsur dalam sesuatu karya seni adalah perlu bagi nilai karya itu dan karyanya tersebut tidak memuat unsur-unsur yang tidak perlu dan sebaliknya mengandung semua yang diperlukan. Nilai dari suatu karya sebagai keseluruhan tergantung pada hubungan timbal-balik dari unsur-unsurnya, yakni setiap unsur memerlukan, menanggapi dan menuntut setiap unsur lainnya. Pada masa yang lampau asas ini disebut kesatuan dalam keanekaan (*unity in variety*). Ini merupakan asas induk yang membawakan asas-asas lainnya.

b. ***The principle of theme (Asas tema).***

Dalam setiap karya seni terdapat satu (atau beberapa) ide induk atau peranan yang unggul berupa apa saja (bentuk, warna, pola irama, tokoh atau makna) yang menjadi titik pemusatan dari nilai keseluruhan karya itu. Ini menjadi kunci bagi penghargaan dan pemahaman orang terdapat pada karya seni itu.

c. ***The principle of thematic variation*** (Asas variasi menurut tema).

Tema dari suatu karya seni harus disempurnakan dan diperbagus dengan terus-menerus mengumandangkannya. Agar tidak menimbulkan kebosanan pengungkapan tema yang harus tetap sama itu perlu dilakukan dalam pelbagai variasi.

d. ***The principle of balance*** (Asas keseimbangan).

Keseimbangan adalah kesamaan dari unsur-unsur yang berlawanan atau bertentangan. Dalam karya seni walaupun unsur-unsurnya tampaknya bertentangan tapi sesungguhnya saling memerlukan karena bersama-sama mereka menciptakan suatu kebulatan. Unsur-unsur yang saling berlawanan itu tidak perlu hal yang sama karena ini lalu menjadi kesetangkupan, melainkan yang utama ialah kesamaan dalam nilai. Dengan kesamaan dari nilai-nilai yang saling bertentangan terdapatlah keseimbangan secara estetis.

e. ***The principle of evolution*** (Asas perkembangan).

Dengan asas ini dimaksudkan oleh Parker yaitu proses yang bagian-bagian awalnya menentukan bagian-bagian selanjutnya dan bersama-sama menciptakan suatu makna yang menyeluruh. Jadi misalnya dalam sebuah cerita hendaknya terdapat suatu hubungan sebab dan akibat atau rantai tali-temali yang perlu yang ciri pokoknya berupa pertumbuhan dari makna keseluruhan.

f. ***The principle of hierarchy*** (Asas tata jenjang).

Kalau asas-asas variasi menurut tema, keseimbangan dan perkembangan mendukung asas utama kesatuan utuh, maka asas yang terakhir ini merupakan penyusunan khusus dari unsur-unsur dalam asas-asas tersebut. Dalam karya seni yang rumit kadang-kadang terdapat satu unsur yang memegang kedudukan memimpin yang penting. Unsur ini mendukung secara tegas tema yang bersangkutan dan mempunyai kepentingan yang jauh lebih besar daripada unsur-unsur lainnya.

Demikianlah keenam asas di atas menurut Parker diharapkan menjadi unsur-unsur dari apa yang dapat dinamakan suatu logika tentang bentuk estetis (*a logic of aesthetic form*).

P. Estetika, dan Seni di dunia Timur dan Islam

Estetika pada dasarnya sangat dinamis dengan filosofi dan pemikiran baru, tetapi di Timur justru statis dan dogmatis, sehingga sangat lamban dan bahkan dapat dikatakan tidak berkembang. Meskipun demikian sulit mengatakan keunggulan masing-masing pihak. Hal tersebut karena pijakan atau latarbelakang budaya yang masing-masing memang berbeda. Di Cina. *Tao*-lah yang dianggap sumber dari nilai-nilai kehidupan. *Tao* berarti sinar terang dan sumber dari segala sumber yang ada. Manusia dianggap sempurna apabila hidupnya diterangi oleh *Tao*. Bagi bangsa Cina *Tao* adalah kemutlakan; sesuatu yang memberi keberadaan, kehidupan dan kedamaian. *Kong Hu Cu* seorang filosof Cina yang dianggap Nabi, mengutarakan sebuah pertanyaan; Ia bertanya tentang bagaimana seseorang yang rusak dan bejad hidupnya mampu membuat barang-barang yang indah? Padahal barang-barang yang indah adalah penjelmaan dari *Tao*.

Oleh karena itu tugas seorang seniman adalah “menangkap” *Tao* tersebut dan mengungkapkan dalam bentuk karya seni atau berupa barang yang indah. Sehingga seorang seniman wajib mensucikan diri agar mempunyai kesadaran *Tao*. Dan lewat kesadaran kontemplasi ia akan mampu menciptakan keindahan (Agus Sachari 1989:23).

1. Estetika Cina

Filosuf Cina pada akhir abad V, *Hsieh Ho* menyusun enam prinsip dasar bagi para seniman (kemudian terkenal dengan istilah canon estetika cina).

Prinsip kesatu. Prinsip yang menggambarkan bersatunya *Roh* semesta dengan dirinya, sehingga dengan demikian ia mampu menangkap keindahan (dari *Tao*) dan kemudian menampilkan atau mewujudkan pada karyanya.

The first principle is the one that is most difficult to render into a Western language. It a concept familiar to those who know something about Buddhism or Taoism—the concept of a spiritual energy moving through all things and uniting them in harmony. Cosmic energy might be an adequate phrase, but only on the understanding that it proceeds from a single source and animates all things, inorganic and organic. Spirit resonance is one almost literal translation of the Chinese expression used by Hsieh Ho. It will be seen that this first canon of painting is fundamentally metaphysical (Herberd Read 1967:40)

Prinsip ini merupakan konsep yang erat kaitannya dengan Buddhisme atau taoisme. Konsep energi spirituil yang mewujudkan kesatuan yang harmonis atas segala sesuatu. Energi kosmis barangkali merupakan sesuatu ungkapan yang sesuai, tetapi terbatas dalam pengertian bahwa sesuatu dapat diperoleh dari suatu sumber yang menjwai sesuatu, an-organik dan organik. Istilah Cina prinsip ini disebut “*Ch'i yun sheng tung*”. Ch'i (kunci), yaitu kata kunci dalam segala teori seni Cina. Pada diri manusia *ch'i* mengekspresikan karakter dan kepribadian, suatu sebagai individu yang membawa dirinya dalam kesesuaian dengan jiwa. Tao, yang memasuki kosmos dan kemudian merefleksikan ke dalam masyarakat yang beradab. Artinya *ch'i* mempunyai implikasi moral. Yun berarti getaran atau resonansi, dan perpaduannya dengan *ch'i* akan mengekspresikan antara kekuatan individu yang vital terhadap kekuatan krodati. Dan sheng tung, berarti gerak atau irama hidup (Mulyadi, 1986).

Prinsip kedua: Prinsip yang menggambarkan kemampuan menyergap *Roh Ch'i* atau roh kehidupan dengan cara mengesampingkan bentuk dan warna yang semarak, sehingga makna spiritual akan nampak dalam karya-karyanya. Hal ini dapat kita lihat dari beberapa lukisan Cina saat itu, yang penuh dengan ruang kosong dan kesunyian. Digambarkan sebagaimana pelukis Cina Tsung Ting (375-443), sebelum melukis pemandangan alam, ia melakukan meditasi terlebih dahulu, agar rohnya secara bebas menjelajahi alam semesta.

The second principle if literally translated means the bone method of using the paint brush. None of the Western comentators explains why the word “bone” is used to quality a method of painting, but it seems to imply giving a structural strenght to the brush—stroke itself. The brush—stroke must in themselves be powerful enough to convey the stream of cosmic energy reffered to in the first principle—as the skeleton must be strong enough to sustain the flesh of the body. I suppose there is a also a further suggestion of organic funcionalism—tyhe brush—stroke must be cursive and co-ordinated, not angular and mechanical (Herberd Read 1967:41).

Prinsip kedua bila diterjemahkan secara literal berarti metode tulang dalam penggunaan kuas. Tak ada komentator barat yang menjelaskan mengapa kata “tulang” digunakan untuk memberi metode seni lukis, nampaknya ini untuk menyatakan secara tidak langsung pemberian kekuatan struktural terhadap sapuan kuas itu sendiri. Sapuan kuas harus cukup kuat untuk membawakan energi kosmis yang dihubungkan dengan prinsip pertama. Prinsip kedua ini dalam istilah Cina disebut *Ku Fa Yung Pi*.

Ku Fa artinya seni membaca karakter orang dengan melihat struktur tulangnya. Jika dipahami ke dalam bahasa kritik seni dapat diartikan sebagai peninjauan atau kajian dengan mempertimbangkan sapuan-sapuan yang mendukung struktur dasar dalam seni (Mulyadi, 1986).

Prinsip ketiga: prinsip yang menggambarkan merefleksikan obyek dengan menggambarkan bentuknya; yaitu konsekuen terhadap obyek yang dilukis atau yang disusunnya. Seperti yang dikatakan oleh *Ch'eng Heng-lo*, mengatakan:” Seni Lukis Barat adalah seni lukis mata, sedang seni lukis Cina adalah seni lukis idea”. Disini jelas bahwa seni lukis cina mementingkan essensinya bukan ekstensinya.

The third principle suggest that each object has its appropriate form. The artist must seek a correspondence between subject matter and expression which established in the spectator's vision the identity of the object painted in all its separateness and concreteness (Herberd Read 1967:41).

Prinsip ketiga memberikan saran bahwa setiap obyek mempunyai bentuk yang tepat. Seniman harus menyesuaikan antara tema pokok dan ekspresi yang memperlihatkan visi pengamat identitas obyek yang dilukis di dalam semua keterpisahan dan kekongkritan. Dalam prinsip ketiga ini dalam istilah Cina disebut *Ying Wu Hsiang Hsing*.

Ying Wu Hsiang Hsing berarti merefleksikan obyek dengan menggambarkan bentuknya. Seperti yang dikatakan oleh *Ch'eng Heng-lo*: “Seni lukis Barat adalah seni lukis mata, seni lukis Cina adalah seni lukis idea” (Mulyadi, 1986).

Prinsip keempat: Prinsip yang menggambarkan tentang keselarasan dalam menggunakan warna. Seni Lukis Cina dalam penggunaan warna tidak bersifat fungsional tetapi lebih bersifat simbolisme. Estetika warna para pelukis Cina ditentukan oleh teknik akuarel tinta monokromatis untuk membabarkan suasana hati. *The fourth principle states that each object its appopriate colour. The colours used in a painting must suggest the nature of what is represented (Herberd Read 1967:41).*

Prinsip keempat menetapkan setiap obyek mempunyai warna yang sesuai. Warna yang digunakan dalam lukisan harus mempunyai sugesti alam dari sifat penggambarannya. Prinsip ini dalam istilah Cina disebut *Sui Lei Fu Ts'ai* yang berarti suatu tipe hubungannya dengan penggunaan warna dalam seni lukis Cina tidak bersifat fungsional tapi lebih bersifat simbolisme (Mulyadi, 1986).

Prinsip kelima: Prinsip yang menggambarkan tentang pengorganisasian, penyusunan, atau perencanaan dengan pertimbangan penempatan dan susunan. Seni Cina menganjurkan agar mengadakan semacam perencanaan terlebih dahulu sebelum berkarya. Dalam hal ini nampaknya rancang komposisi berbeda dengan prinsip desain seni barat. Dikatakan oleh *Chang Yen-Yuan*; aspek kemusiman melibatkan pengertian irama dan pergeseran alam, membutuhkan observasi, pengetahuan, meditasi, pengertian intuitif tentang *Ch'i*. Dalam hati seseorang, ia harus sepenuhnya mengenal *Ch'i* empat musim--tidak hanya dalam hati, karena pengetahuan itu harus mengalir ke ujung jari dan kemudian menggetarkan pena/kuas dalam berkarya.

The fifth principle requires a proper planning of the elements in a composition—the composition must show what is more important and what is less important, what is distant and what is close at hand, and there must be a proper use of empty space. The unity of the parts with the whole is implied—again the Taoist doctrine of total harmony (Herberd Read 1967:41).

Prinsip kelima ini merupakan perencanaan atas unsur-unsur dalam komposisi. Komposisi harus dapat menunjukkan mana yang lebih penting dan yang kurang penting, apa yang memerlukan jarak dan yang tertutup, dan mempertimbangkan juga ruang yang kosong. Kesatuan dari bagian secara keseluruhan dinyatakan secara tidak langsung, yakni tentang doktrin “Taoisme” mengenai harmoni total. Prinsip ini dalam bahasa Cina disebut: “*Ching Ting Wei Chih*” adalah Kesatuan dan rencana yang melibatkan tentang susunan dan penempatan. Seni Cina sama sekali tidak menghubungkan sistem yang matematis antara figur individu, misalnya dalam lukisan potret atau untuk komposisi secara keseluruhan. Seni lukis Cina mempunyai dasar pemikirannya selalu bersumber pada *Ch'i* (Mulyadi, 1986).

Prinsip ke enam: Prinsip keenam ini memberikan ajaran untuk membuat reproduksi-reproduksi agar dapat diteruskan dan disebarluaskan. Semangat Tao dalam estetika di Cina rupanya begitu mendalam dan menyebar ke pelbagai negara di sekitarnya sampai sekarang.

The sixth principle is concerned with the peculiarly Chinese doctrine of copying—the notion, which is not quite the same as our notion of tradition, that there is an essence, or vital force, to be passed down from generation to generation. Our Western notion of tradition is more technical: we hand on the techniques and styles of the Masters. The Chinese notion does not exclude these, but it implies that there is an informing spirit to be transmitted which is more important than the form itself (Herberd Read 1967:42).

Prinsip ke enam ini dihubungkan doktrin Cina tentang meniru- suatu gagasan, yang jelas ini berbeda dengan gagasan kita tentang tradisi, yang merupakan suatu inti, atau kekuatan vital yang diturunkan dari generasi ke generasi. Gagasan barat tentang tradisi lebih bersifat teknis dan gaya para Master. Gagasan Cina berbeda yaitu secara tidak langsung menyatakan bahwa suatu jiwa yang diinformasikan dan yang diteruskan ke arah yang lebih penting (mulya) dari bentuk itu sendiri. Prinsip dalam istilah Cina disebut: “*Chuan Mo I Hsieh*” adalah memindahkan model yang melibatkan reproduksi dan kopi. Prinsip ini penting dalam pendidikan seni Cina, yaitu mengkopi karya master terdahulu. ini sering disalah mengerti oleh para sejarah. Tujuan mengkopi ialah mengikuti dan meneruskan kepada ahli waris, metoda dan prinsip yang dikembangkan dan dicoba oleh para master, dan demikian untuk menopang jiwa “Tao” dalam lukisan. Lukisan akan dimasuki jiwa obyektif dalam kekuatan hidup secara universal, ialah ketertiban dari Tao, tetapi kongkritisasi dari Tao ada pada setiap individu adalah ekspresi yang paling tinggi dari pribadi (Mulyadi, 1986).

2. Seni dalam Islam

Seni Islam merupakan manifestasi budaya yang bersyarat estetika (priksa, rasa, karsa, intuisi dan karya). Islam tidak memberikan teori atau ajaran yang rinci tentang seni dan estetika (yang ada tentang etika dan logika), karena seni dan estetika termasuk “dunya” (sesuai ucapan dalam hadits: “kamu sekalian lebih memaklumi mengenai urusan duniamu sendiri”). Urusan penciptaan karya seni sebagai produk budaya manusia tidak eksplisit digariskan secara tegas dalam Al-Qur’an, karena berkarya seni tergolong urusan dunia yang diatur oleh manusia itu sendiri.

Islam adalah agama Fitrah yang sesuai dengan kejadian manusia (Ar-Rum, 30:30). Seni membedakan manusia dari makhluk lain. Seni diciptakan manusia karena memiliki kelebihan yaitu daya kreatif. Binatang dan tumbuhan tidak memilikinya. Kemampuan berkarya seni pada manusia juga merupakan anugrah dari Allah SWT. Kebakatan manusia dalam seni tentu harus dimanfaatkan untuk menata kehidupan budayanya.

Sang Pencipta alam semesta, Allah SWT, memiliki segala sifat yang baik (Al-A’raf 7:180), umpamanya: *Jamal* (maha indah). *Jala* (maha Agung) dan *Kamal* (maha sempurna). Kata Jamal mengandung makna bahwa Allah itu bersifat maha indah, Karya cipta alam ini juga ciptaanNya yang indah. Keindahan alam yang diciptakan Allah tak

dapat dibandingkan dengan karya cipta manusia. Al-Qur'an ditinjau dari sudut kebahasaan memperlihatkan rangkaian bahasa yang indah. Kitab suci tersebut bagaikan susunan sajak yang tidak bisa dibandingkan dengan karya seni sastra manusia.

Manusia sebagai khalifah Allah (Al Baqoroh 2:30; Al-An Am 6:165; Al-Ahzab 33:72; dan Al Fathir 35:39), yang merealisasikan segala sifat Allah di atas dunia dalam batas-batas kemampuannya. Di sini bertemulah dengan kesenian (Al Mu'minun 23:16; Al Kahfi 18:7). Seni dalam pandangan Islam merupakan:

- a. Bagian dari hidup manusia yang diciptakan dalam rangka memperindah kehidupan sebagai khalifah di muka bumi.
- b. Manifestasi dan refleksi dari kehidupan manusia. Hal ini dimaknai sebagai ungkapan interioritas manusia dalam kesadaran hidup dengan sesamanya.
- c. Memenuhi panggilan kepada yang Menghidupkan dalam berbagai bidang bagi setiap muslim menurut kemampuan masing-masing. Ini hukumnya wajib. Berkreasi seni merupakan jawaban positif terhadap panggilan kepada yang Menghidupkan itu.

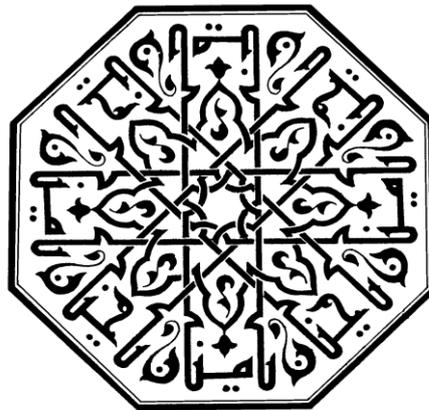
Secara Hukum Islam, seni atau kesenian itu *mubah* (*jaiiz*=boleh). Namun dari *mubah* ini dapat bergeser menjadi *makruh* atau lainnya. Pergeseran itu tergantung dari niat dan bentuk ungkapan seni itu sendiri, serta nilai manfaat bagi umat. Karya seni (yang dapat bersyarat estetis) harus merupakan ibadah (karya ibadah) yang ciri-cirinya:

- a. ikhlas, sebagai titik tolak; karya diciptakan karena bukan paksaan pihak lain tetapi karena muncul dari dalam hati
- b. *mardhati'llah*, sebagai titik tujuan, dan landasan penciptaan yang bernuansa indah
- c. amal shaleh, sebagai garis amal; bermakna pada nilai manfaat yang besar bagi dirinya sendiri maupun orang lain dalam rangka interaksi, dibandingkan mudharatnya.

Kebahagiaan spiritual dan material di dunia - akhirat, rahmat bagi segenap alam, di bawah naungan keridhoan Allah, adalah tujuan hidup setiap muslim (2:210; 6:162; dan 92:20-21). Oleh karena itu seorang muslim yang baik, yang berkreasi seni, pada hakekatnya: melaksanakan tugas ibadah, dan menunaikan fungsi khalifah.



Gambar 2.9
Karya Seni Keramik, kaligrafi



Gambar 2.10
Karya Kaligrafi

Uraian – uraian sistematis yang membicarakan tentang sifat keindahan, baik di dalam kesusastraan maupun seni-seni visual, tidak mendapat tempat di dalam filsafat Islam, karena interes teoritis di dalam kebudayaan Islam tidak pernah sampai lebih dalam dari pengertian bahwa idea keindahan timbul sebagai sesuatu yang umum di dalam ekspresi artistik, jadi hanya terbatas di dalam kritik-kritik terhadap fenomena-fenomena kesusastraan (retorik dan puisi). Kenyataan ini sebagian dapat dicari jejaknya di dalam perpaduan kebudayaan Islam dan warisan-warisan Yunani kuno. Dalam jaman kebudayaan Islam yang sedang mencapai puncaknya (abad ke 9 dan ke 10), dua elemen utama saling berpadu dan bercampur di dalamnya, yang di dalam bentuk kesusastraan dan filsafat, tidak pernah dapat bersatu secara sebenarnya. Satu, ialah tradisi nasional

kesusastran Arab, berikut dengan kritik-kritik dan peraturannya, yang sebagian besar masih filosofis dan gramatis sifatnya; yang kedua, filsafat Yunani yang diperoleh dari terjemahan-terjemahan.

Penemuan “Poetics”nya Aristoteles sangat menentukan bagi dunia Arab. Namun komentar-komentar tentang karya ini, yang dilakukan (diberikan) oleh penerjemah-penerjemah mereka yang paling terkemuka tentang pikiran-pikiran Yunani-al Farusi (sekitar 870-950) dan Ibnu Sina (980-1037), dan kemudian sebagian difahami; malah kadang-kadang disalahartikan, yang memang mungkin tak terelakan lagi, di dalam usaha Ibnu Sina, dan kemudian lebih-lebih oleh Ibnu Rusyd, untuk mencocok-cocokkan teori-teori Aristoteles dengan realita-realita puisi Arab.

Memang dapat dimengerti pula bahwa tradisi-tradisi Platonis yang telah lebih jauh masuk ke dalam teori-teori estetika dari pada tradisi-tradisi Aristotelia, sampai kepada bangsa Arab, kebanyakan dalam bentuk-bentuk yang ditransmisikan oleh komentator-komentator Neoplatonisme. Bagi cendekiawan-cendekiawan Arab memang terdapat terjemahan yang disebut dengan Theologi Aristoteles, yang sebenarnya –tidak seperti yang ditunjukkan oleh titelnya hanyalah merupakan petikan-petikan dari Plotinus, dan mereka juga mempunyai platonisme terjemahan al-Farabi, dan komentar-komentarnya. Kemudian timbul filsafat yang di Plato-kan oleh Ishraq, terutama setelah al-Suhrawardi, yang dikembangkan dengan selera dan suasana Iran oleh Mulla Sadra (Sadraddin Shirazi) dan al-Asterabadi. Platonisme yang ditransmisikan sedemikian itu, tidak menarik perhatian sekuat Aristotelisme, dan bersamaan dengan garis-garis besar aliran inilah pemikiran-pemikiran Arab berkembang.

Melalui prinsip-prinsip Aristotelia yang dikenakan pada puisi-puisi tradisional Arab dengan sukses yang besar atau kecil pemikiran-pemikiran Islam menghasilkan sistem kesusastran, bukannya doktrin tentang keindahan. Di dalam buku-buku khusus tentang itu, di Arab atau Persia umpamanya, ternyata konsep mimesisnya (arab-muhakat) Aristoteleslah yang mendapatkan tempat terhormat.

Tetapi paradok, di abad ke-9 dan ke-10 seni visual berkembang secara menakjubkan sekali tanpa sebuah teoripun, dalam bentuk-bentuk dan proses tradisi-tradisi arsitek terdahulu. Penemuan-penemuan modern menunjukkan bahwa yang dikeluarkan oleh hukum-hukum Islam untuk mereka bentuk-bentuk (figur-figur) binatang dan manusia tidak ditaati secara mutlak, khususnya pada masa-masa permulaan, sebagaimana yang seharusnya. Memang larangan membatasi perkembangan seni lukis

dan seni pahat, tetapi sejarah dan kesusastraan menunjukkan bukti-bukti cukup atas keagungan untuk membangun dengan batasan-batasan tertentu tentang cinta kepada keagungan, dan kemewahan yang keluar dari batasan-batasan perintah agama, dan tentang sebuah apresiasi dalam seni di kalangan aristokrat. Dokumentasi yang bertumpuk tentang kesusastraan, sejarah, dan realitanya yang masih hidup tentang sisa-sisa karya seni, tidaklah mampu memberikan kepada kita lebih dari sekilas pandang saja tentang prinsip-prinsip estetika yang implisit di dalam karya-karya, di luar hukum-hukum agama mempengaruhi produk seni.

Problema teoritis tentang seni representasional ini, pada masa seni itu berkembang subur, dapat dihubungkan dengan fakta sosial; paling tidak pada periode awal, karya-karya seniman dan musikus yang dipandang sebagai masinal dan manusiawi; seni lukis digolongkan sebagai karya kerajinan tangan. Kini kebanyakan nama-nama mereka telah hilang. Pada masa berikutnya: masa-masa Timurid, Safawid, Moghul Indian dan dinasti Usman- seniman Muslim mulai mendapat status tertentu, dan mulai jaman inilah kita menemukan adanya katalogus tentang karya-karya seni dan biografi-biografi seniman kebanyakan adalah pelukis, kaligrafi dan arsitek; ada juga beberapa buku catatan tentang berbagai seni dan kerajinan tangan (yang terawal ialah karya seni kerajinan keramik). Hal ini merupakan awal peletakan prinsip-prinsip estetika.

Walupun tulisan-tulisan yang langsung mengenai estetika jumlahnya tak banyak, bahkan di jaman (periode) klasikpun, deskripsi-deskripsi karya seni individual ternyata banyak kita dapati dalam kesusastraan Arab dan Persia, bukan saja di timur (Irak dan Persia), bahkan mungkin lebih banyak lagi di Afrika Utara dan Spanyol. Di dalam puisi atau prosa, penulis-penulis Islam tak mau memberikan impressinya tentang sebuah monumen, kebun, piala, permata. Kemudian kita teringat pada deskripsi yang termasyur karya seniman zaman Abbasiyah, al-Buhturi (820-897) tentang istana Sassania di Ctesiphon, dengan lukisan-lukisan dan reliefnya mengenai adegan-adegan sejarah, dan deskripsi Ibnu Hindis orang Sisilia (antara 1055-1132), tentang istana-istana yang dibangun oleh raja-raja Abbasiyah dan Hamdani di Seville dan Bougie. Tetapi deskripsi-deskripsi ini semua tidaklah lebih dari pendekatan dengan kriteria-kriteria estetika; yang disesuaikan dengan pengertian umum pada waktu itu, kriteria-kriteria itu akhirnya menjadi opini-opini yang membawa efek, maka akhirnya tidak mencerminkan adanya suatu kesatuan prinsip yang dapat dikatakan sebagai mewakili estetika, bahkan tak mungkin lagi bagi kita untuk merekonstruksi karya-karya yang mereka perbincangkan.

Kelangkaan artikulasi-artukulasi nilai estetika tidaklah menutupi fakta bahwa warisan-warisan artistik Islam memang telah tersusun indah. Memang tak dapat diragukan lagi, bahwa ketiadaannya tiang utama aspek filsafat ini, sebagaimana tidak adanya tendensi untuk menuju ke hal-hal abstrak di dalam Islam adalah disebabkan oleh fakta bahwa pandangan Islam secara mutlak ditujukan (dipusatkan) kepada Tuhan. Namun, tendensi-tendensi yang menuju ke abstrakisme telah disinggung-singgung dengan adanya sentuhan-sentuhan realisme, dan ekspresi mengenai nilai-nilai estetika tanpa diragukan. Hal ini sama sekali tak ada di dalam kesusastraan.

Memanglah terbukti bahwa keindahan sebagai yang tercermin di berbagai media, kurang diselidiki oleh bangsa-bangsa Arab, Turki, Persia dan penulis Muslim India, dan tidak adanya buku-buku khusus yang mengutamakan hukum-hukum pengutaraan keindahan, tetapi kesadaran akan adanya keindahan di dalam seni Islam memang dirasakan oleh penulis-penulis Islam. Kesadaran ini telah diutarakan dengan istilah-istilah umum di dalam teks yang bermacam-macam.

Sudut pandang orang-orang Islam ortodoks, terutama yang bersandar kepada mistik, tercermin secara jelas sekali di dalam kalimat-kalimat al-Ghazzali dalam buku *Kimiya-I Sa-adat* (*Kimiyatus sa'adah* = Uraian tentang kebahagiaan), yang ditulisnya sekitar tahun 1106. Menurut al-Ghazzali, keindahan sesuatu benda, terletak di dalam perwujudan dari kesempurnaan, yang dapat dikenali dan sesuai dengan sifat benda itu: bagi setiap benda tentu ada perfeksi yang karakteristik, yang berlawanan dengan itu dapat –dalam keadaan-keadaan tertentu—menggantikan perfeksi karakteristik dari benda lain. Apabila semua sifat-sifat perfeksi yang mungkin, terdapat di dalam sebuah benda itu merupakan representasi keindahan yang bernilai paling tinggi; apabila hanya sebagian yang ada, maka benda itu mempunyai nilai keindahan sebanding dengan nilai-nilai keindahan yang terdapat didalamnya. Umpamanya karangan (tulisan) yang paling indah ialah yang mempunyai semua sifat-sifat perfeksi yang khas bagi karangan (tulisan), seperti keharmonisan huruf-huruf, hubungan arti yang tepat satu sama lainnya, pelanjutan dan spasi yang tepat, dan susunan yang menyenangkan. Disamping lima rasa (alat) untuk mengemukakan keindahan di atas, al-Ghazzali juga menambahkan rasa keenam, yang disebutnya dengan ‘jiwa’ (ruh) (yang disebut juga sebagai “spirit”, “jantung”, “pemikiran”, “cahaya”), yang dapat merasakan keindahan dalam dunia yang lebih dalam (*inner world*), yaitu nilai-nilai spiritual, moral, dan agama. Konsep tentang pengetahuan keindahan hakiki ini memberikan suatu segi pandangan baru atas keindahan,

dan demikian pula pada seni, walaupun bagi ahli agama seperti al-Ghazzali. Sebuah lukisan atau bangunan yang indah, juga mengungkapkan tentang keindahan hakiki pada diri si pelukis atau arsiteknya. Keindahan hakiki ini terkandung di dalam tiga prinsip: pengetahuan (bentuk yang paling sempurna dari ini ialah pengetahuan yang dipunyai oleh Tuhan); kekuatan untuk membawa diri sendiri dan orang lain kepada kehidupan yang lebih baik; dan kemampuan untuk menyingkirkan kesalahan-kesalahan dan ketidakmampuan. Karena pengetahuan, kekuatan dan kemampuan untuk menyingkirkan kesalahan yang absolut hanya pada Tuhan dan karena sifat-sifat demikian itu ada pada manusia dengan ukuran manusiawi yang juga berasal dari Dia, maka berikutnya ialah, cinta pada manifestasi-manifestasi tentang keindahan hakiki yang disuguhkan oleh seniman (artis) yang sempurna, akan membawa manusia kepada Tuhan.

Cabang seni yang paling banyak mendapatkan penilaian estetika secara tepat, lebih dari lain-lainnya, didunia Islam ialah kaligrafi. Hal ini mungjki sekali disebabkan bahwa media ini selalu dipandang tinggi, baik oleh kaum agam dan seniman. Risalah *fi 'l-ilm al-Kitabah* (Risalah tentang ilmu menulis) yang ditulis di abad ke-10 oleh Abu Hayyan at-Tauhidi as-Su dari Bagdad, adalah contoh tepat tentang masalah itu. Sebelum itu memang ada tulisan-tulisan lain tentang hal yang sama, yang dikombinasikan komentar-komentar dan penilain-penilaian teknis dan evaluatif tentang pentingnya kaligrafi, dan terus timbul hampir selama 6 abad; dan pada abad ke 16 kaligrafi menduduki penting di Iran.

Komentar-komentar estetika yang diberikan kepada seni lukis pada umumnya bersifat umum dan diekspresikan dengan bahasa yang metaforik dan hiperbolik. Ketidakadaan evaluasi yang tepat, terutama disebabkan oleh sikap dasar yang anti kepada pemujaan terhadap bentuk-bentuk/patung-patung di dalam Islam. Seni representasi secara aprioris tidak diterima oleh mayoritas pemeluk-pemeluk hukum Islam dan interpreturnya yang kemudian. Walaupun di dalam suasana yang tidak mungkin mengijinkan ini, seorang guru yang ortodoks sebagai Al Ghazali masih dapat menemukan pendekatan positif kepada (tentang) keindahan di dalam lukisan. Bagi penulis-penulis mistik seperti Jaladud-Bin Rumi (abad ke 13), lukisan yang indah malah menjadi alegoni yang disenangi (*alegoni* = tulisan atau figur untuk memberikan pelajaran-pelajaran moral atau agama). Pengarang-pengarang lain, terutama ahli obat-obatan (dokter) menggambarkan adanya efek-efek psikologis yang menentukan di dalam kelebihan artistik dan keindahan estetika pada karya lukisan tertentu. Gambar-gambar

yang baik, bagi mereka seperti yang dapat ditemukan di rumah-rumah mandu (*hamman*) yang menggambarkan sepasang manusia dalam bercinta, kebun-kebun, bunga-bunga, kuda-kuda yang sedang melompat-lompat (*galloping*), binatang-binatang buas, akan memperkuat tubuh, baik binatang, alam atau spritual. Juga menjadi kepercayaan umum bahwa gambar-gambar yang indah akan menambah kegembiraan di hati dan mengusir jauh-jauh beragam pikiran melankolik. Beginilah, umpamanya, pandangan dokter dan filosof yang termasyur, Muhammad ibn Zakariyah Ar-Razi, yang melihat akan adanya kemampuan efektif dari lukisan-lukisan yang indah, dikombinasikan dengan warna-warna yang harmonis, seperti kuning, merah, dan hijau dengan bentuk-bentuk yang selaras.

Karya historis Ta'rikh-I Rasidi oleh Mirza Muhammad Haydar Duglat, raja dari bani Safawiyah (abad 16), memandang perbendaharaan kata-kata estetik kritis. Menurut dia, coretan pena atau kwas (*qalam*) dan sketsa atau desain (*tarh*) ahli, haruslah mantap (*mahkam*) tetapi harus menunjukkan adanya kelembutan (*nazuki*), kerapihan (*safi*), kemurnian (*malahat*), kematangan (*pukthagi*) dan organisasi (*andam*). Maka hasil usahanya itu akan menyegarkan (*khunuk*) dan matang (*pukhtah*). Sebaliknya, karya seorang artis rendahan, akan tidak mengandung unsur-unsur diatas dan kerenanya menjadi kasar (*kham*) dan kocar-kacir (*bi-andam*).

Satu-satunya penulis modern yang berlingkungan Islam yang telah menulis tentang masalah estetika ialah Bishr Fares, seorang cendekiawan Libanon beragama Kristen, yang pernah belajar di Paris dan kini tinggal di Kairo. Dalam karyanya yang membicarakan seni dekorasi Islam (lihat bibliografi), yang diedarkan di dalam bahasa Prancis dan Arab, dia bergelut dengan masalah-masalah seperti; karakter ornamen, terutama arabesque, dengan stilisasi dan dehumanisasi, dengan fantasi, warna dan kaligrafi. Dengan jalan menggali kembali kata-kata (istilah) yang telah ada dan menciptakan kata-kata bahasa Arab, dengan persamaannya di dalam bahasa Prancis, untuk digunakan dalam wacana estetika.

BAB II

KONSEP PENDIDIKAN SENI RUPA

Di Indonesia, istilah “Pendidikan Seni Rupa” mulai diperkenalkan kepada masyarakat --khususnya masyarakat pendidikan-- pada sekitar tahun 1970 (dalam kurikulum SD 1968, kurikulum SMP-SMA 1975). Sejak saat itu, Pendidikan Seni Rupa, yang merupakan bagian dari mata pelajaran Pendidikan Seni di sekolah umum, telah menggantikan mata pelajaran Menggambar, Pekerjaan Tangan dan Seni Suara yang tercantum dalam kurikulum sebelumnya.

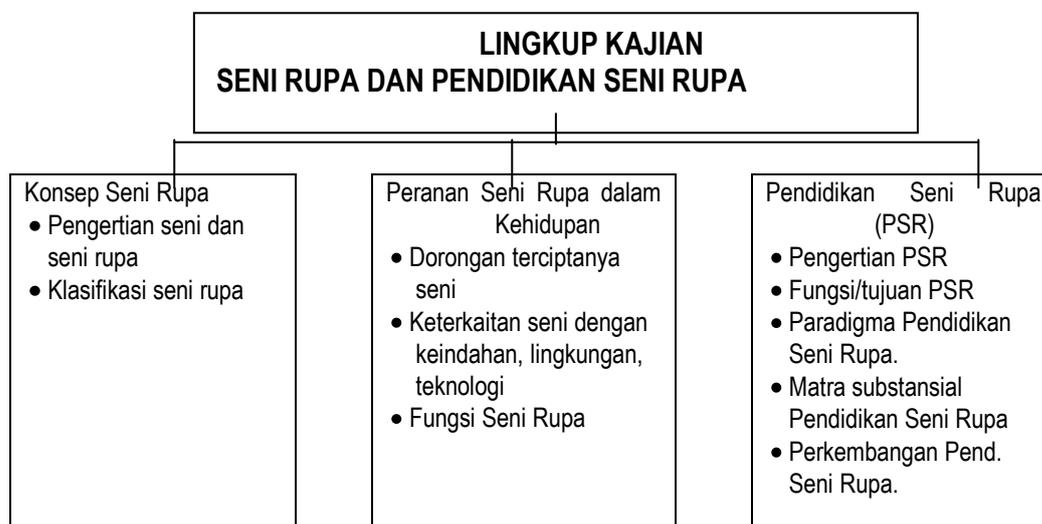
Penggantian istilah/nama tersebut dilatarbelakangi oleh harapan untuk mengubah pandangan lama yang terlalu sempit, yang hanya mengutamakan penguasaan keterampilan teknis, ke arah pandangan baru yang lebih berorientasi kepada pengembangan ekspresi-kreatif dan kepribadian yang utuh para siswa. Perubahan cara pandang seyogianya akan terasa pula dalam pelaksanaannya di lapangan; namun dalam kenyataan tidak selalu demikian. Mengapa ? Karena walaupun suatu gagasan perubahan atau inovasi memiliki keunggulan relatif dalam karakteristiknya, penerimaannya akan tergantung dari para pelaksana serta faktor-faktor lain misalnya faktor dukungan finansial, sosial-budaya dan pemegang otoritas

Paling sedikit ada tiga faktor utama yang mempengaruhi pembaharuan pendidikan seni (bersumber kepada pandangan Gaitskel & Hurwitz, 1975) ditambah dengan pengayaan dari perkembangan terbaru, yaitu: (1) perluasan pandangan terhadap hakikat, tradisi dan perkembangan seni, serta kajian-kajian ilmiah tentang seni yang semakin meluas dan mendalam, termasuk juga kajian tentang seni primitif, seni kanak-kanak (2) pandangan filsafat pendidikan yang menjunjung nilai-nilai demokratis di masyarakat, yang memberi kebebasan kepada individu untuk menyatakan pendapat; (3) perkembangan dalam teori pembelajaran yang didasarkan kepada temuan-temuan baru dalam bidang psikologi (khususnya psikologi perkembangan) dan ilmu pendidikan, yang semakin memberi perhatian kepada kekhasan dunia anak serta kepada pengembangan belajar sebagai sistem. (4) perkembangan teknologi, termasuk teknologi informasi yang telah mengubah pola pandang, pola sikap serta perilaku manusia.

Kenyataan tersebut menjadi bahan pemikiran awal bagi siapa saja yang akan melaksanakan pendidikan seni rupa, terutama para calon pendidik seni rupa di sekolah. Pada Bab II berikut ini akan dikaji persoalan-persoalan yang terutama menyangkut

butir (1) dan (2) di atas, dengan rincian sebagai berikut: (1) Apa hakikat seni/seni rupa itu (2) Apa manfaat dan peranan Seni Rupa dalam berbagai aspek kehidupan (3) Apa hakikat Pendidikan Seni Rupa itu (arti, fungsi, tujuan atau sasarannya). Beberapa pemikiran dari uraian tersebut dapat pula diberlakukan untuk jenis seni lainnya selain seni rupa.

Sistematika dan lingkup kajian dapat digambarkan dalam bagan 2.1.



Gambar 2.1.
Lingkup Kajian Seni Rupa dan Pendidikan Seni Rupa

Untuk apa repot repot disajikan pembahasan tentang seluk beluk seni rupa di bagian depan tadi ? Gunanya tiada lain agar Anda memiliki pemahaman yang lebih luas dan sikap yang lebih mandiri terhadap pentingnya seni rupa dalam kehidupan, sehingga tidak gampang bingung ketika paradigma pendidikan seni berubah atau kurikulum sekolah berubah. Seni merupakan produk budaya sekaligus media untuk mengembangkan kebudayaan. Seni (atau semacam itu) disukai anak kecil; bagi mereka, seni merupakan sarana bermain, penyalur ekspresi-fantasi, bahasa rupa pada saat kemampuan berbahasa verbal belum berkembang, malahan sebagai sarana pengembang kemampuan lainnya. Bagi orang dewasa, seni dibutuhkan untuk memenuhi hasrat akan keindahan, kesenangan, ekspresi gagasan; bagi yang berbakat bahkan dapat dijadikan lapangan kerja. Atas dasar kebutuhan manusia, seni dapat dijadikan wahana pendidikan dan mata pelajaran di sekolah. Seni di sekolah pada sisi lain diharapkan dapat menjadi daya saring, khususnya terhadap budaya visual yang marak melalui media massa.

Untuk memperjelas kemampuan apa yang harus dipelajari atau dikembangkan di sekolah, terlebih dahulu perlu ditegaskan konsep dasarnya, paradigmanya. Materi kajian dipilih sejalan dengan konsep dasar, keberadaan seni dan peranan seni dalam kehidupan, yang secara singkat diklasifikasikan atas tiga fungsi utama: individual, sosial dan material. Konsep pendidikan seni ini berkembang sejalan dengan arus besar pemikiran di dunia pendidikan dan kebijakan nasional, yang harus difahami para pendidik seni pada berbagai tahap atau satuan pendidikan.

1. Tinjauan singkat kesejarahan.

Pendidikan seni rupa dinyatakan dalam berbagai nama dan rumusan, sesuai dengan filosofi, penekanan atau kebijakan yang dianut. Sampai sekarang perkembangan konsep pendidikan seni rupa banyak dipengaruhi pemikiran barat. Hanya pada akhir-akhir ini para pakar pendidikan seni Indonesia mulai mencoba memikirkan dan mencari model yang lebih berakar kepada budaya bangsa sendiri, budaya Nusantara; namun ini bukan hal yang mudah.

a. Tinjauan sekilas perkembangan pendidikan seni rupa di dunia Barat (Eropa, Amerika)

Perhatian orang tentang pentingnya menggambar (bagian dari seni rupa) sebagai bahan pelajaran di sekolah berawal ketika Ruskin (dari Inggris) dalam tulisan berjudul *The Element of Drawing* (1857), mengemukakan adanya berbagai kemungkinan nilai pendidikan dari menggambar (bagian dari seni). Akhir abad ke- 19 dan awal abad ke- 20 dikatakan sebagai masa-masa awal berdirinya pendidikan seni/seni rupa, tetapi pada masa itu pelajaran menggambar lebih memberi tekanan kepada penguasaan *keterampilan* melalui metode latihan dan meniru. Pengembangan apresiasi menjadi tujuan utama, tetapi fokusnya kepada apresiasi karya seniman terkenal, dengan maksud meningkatkan mutu apresiasi warga masyarakat melalui pendidikan sekolah. Didaktik pelajaran seni/estetik yang didasarkan kepada hubungan antara seni dengan kehidupan yang saling menguntungkan.

Perhatian atas menggambar pada anak dimulai setelah Corrado Ricci., penyair Italia 1882, melaporkan kekhasan gambar anak dalam tulisannya *L'arte dei bambini*. Selanjutnya, Ebenezer Cooke bersama psikolog James Sully (1892) membahas makna gambar anak, memperkenalkan istilah skema untuk bentuk gambar anak sebagai simbol

sesuatu. Perhatian orang terhadap gambar anak sejalan dengan timbulnya gerakan mendirikan taman kanak-kanak di Jerman yang dipelopori oleh Fredich Froebel (1782-1852). Gerakan ini ingin mengganti pelaksanaan pendidikan yang didasarkan kepada pengembangan daya ingatan, penggunaan hukuman dan disiplin, dengan pelaksanaan baru yang didasarkan kepada bermain. Pestalozzi menyatakan pentingnya pelajaran menggambar sebagai sarana mempertajam pengamatan dan pengamatan tajam merupakan bekal bagi perolehan pengetahuan.

Beberapa telaah lebih lanjut terhadap gambar anak menyimpulkan adanya tahapan-tahapan atau fase dalam perkembangan menggambar anak; tiap fase memiliki ciri umum tertentu. Herman Lukens 1896, menyimpulkan fase-fase perkembangan menggambar anak sebagai berikut: (1) usia s/d 4 tahun disebut masa coreng moreng (2) 4-8 masa keemasan, gambar sebagai cerita (3) 9-14 masa kritis (4) 14 tahun masa kelahiran kembali. Franz Cizek (lahir 1865), tamatan Akademi Seni Rupa di Wina sebagai pakar yang karena jasa-jasanya dipandang sebagai “bapak pendidikan seni rupa anak”, mendirikan lembaga pendidikan seni rupa untuk anak (terintegrasi kepada Akademi Seni Rupa dan Kerajinan Wina). Ia juga adalah pelopor pendekatan *ekspresi bebas*, dengan pernyataannya yang mengejutkan bahwa “metode adalah racun bagi pendidikan seni rupa untuk anak-anak”. Pernyataan ini sangat berpengaruh terhadap pendidikan seni rupa abad XX. John Dewey, terkenal dengan gagasannya “*Art as Experience*” yang menyatakan bahwa pengalaman yang sesungguhnya, yang terorganisasi serta mengandung nilai dapat dipandang sebagai seni. Pandangan yang mengemukakan pentingnya ekspresi bebas ini dikenal dengan pandangan *Progresif* (di Barat, khususnya AS, berlangsung pada kurun waktu sekitar tahun 1920-1940). Tokoh-tokoh terkenal lainnya adalah Herbert Read, Viktor Lowenfeld, Manuel Barkan dan lain-lain.

Setelah Perang Dunia II, pendidikan seni dianggap sebagai bagian dari aktivitas perkembangan pribadi siswa, sebagai pendidikan kreatif. Seni sebagai wahana bagi terapi, penghalus rasa untuk mendukung perdamaian. Pada masa itu muncul pula istilah “*education dance*”, yang menjadikan seni tari sebagai pendidikan. Pembaharuan pendidikan seni rupa yang berpengaruh pada abad ke 20 terutama Amerika Serikat. Ketika sekitar tahun 1960 di Amerika Serikat timbul gerakan reformasi sistem pendidikannya, status akademik pendidikan seni juga ditinjau ulang dan kemudian dibuat

kosep-konsept dasar berikut sasaran utamanya. Pendidikan seni di sekolah dipandang sebagai *disiplin pengetahuan* dan juga sekaligus sebagai kegiatan pengembangan individu siswa.

Gerakan untuk menjadikan seni rupa sebagai disiplin ilmu secara nyata dilakukan oleh *Getty Center for Education in the Arts*, yaitu lembaga pendidikan seni yang berjasa dalam membangun teori pendidikan seni dengan ide utamanya yang memandang pentingnya mengintegrasikan beberapa bidang kajian yang berkaitan bagi kepentingan meningkatkan pembelajaran seni. Lembaga ini mencanangkan suatu pendekatan pendidikan seni yang dinamakan *disciplined-based art education* (DBAE). Gerakan nyata terjadi pada tahun 80-an. Pendekatan ini menegaskan agar pembelajaran seni belandaskan isi dan metode meliputi (1) produksi seni (2) sejarah seni (3) kritik seni (4) estetika. (Wachowiack, 1993: 138). Penyebarluasan gagasan ini dilakukan oleh Smith (1989), Brent Wilson (1997), dan Stephen Mark Dobbs (1998).

Pada perkembangan lebih lanjut, pendidikan seni mendapat imbas dari pandangan multikulturalisme serta posmodern. Pandangan multikulturalisme dan posmodern menghargai keanekaragaman seni serta seni etnis. Pandangan baru menganggap bahwa seni tidak dapat dilepaskan dari konteks sosial dan hal ini seyogianya diimplementasikan sejak anak usia dini. Menengok ke masa lalu adalah terpuji, tetapi memandangnya sebagai ihwal tanpa masalah dan cocok adalah khayalan belaka. Identitas budaya itu merupakan hal yang cair, berproses ke arah yang semakin maju, terbuka bagi berbagai pengaruh luar (Duncum, 2001). Makin luasnya jelajah seni rupa dalam kehidupan, terutama dengan perkembangan teknologi informasi elektronika, timbul gagasan untuk menggantikan istilah seni rupa dengan *visual culture*. Pandangan baru juga menggalakkan perlunya kolaborasi dalam kegiatan belajar, serta perlunya penelitian untuk menguak makna ganda dari karya-karya seni. Teori-teori pembelajaran baru yang bersumber kepada Konstruktivisme Radikal, *Accelerated Learning* dan *Quantum Learning*, tidak bisa tidak berpengaruh juga terhadap upaya pembaharuan pendidikan seni.

b. Perkembangan di Indonesia

Pada tahun 50-an, di sekolah-sekolah umum Indonesia belum dikenal istilah pendidikan seni rupa sebagai mata pelajaran. Yang ada yaitu pelajaran Menggambar,

Pekerjaan Tangan dan Seni Suara. Sejak saat itu pun sudah mulai ada gagasan pembaharuan pelajaran, khususnya pelajaran Menggambar, yang didasarkan kepada perkembangan pemikiran di Eropa sejak abad ke-19.

Di sekolah guru waktu itu, misalnya Sekolah Guru B (SGB) dan Sekolah Guru A (SGA), dari pengalaman kamu, gagasan pendidikan seni tidak muncul dari para guru mata pelajaran Menggambar dan Pekerjaan Tangan atau Seni Suara, tetapi dari guru mata pelajaran Kependidikan seperti Didaktik-Methodik dan Sejarah Pendidikan. Dari pengalaman kami, dalam pelajaran Didaktik-Methodik di Sekolah Guru B (SGB) Negeri Majalengka yang diampu oleh Bapak Hassan Kurniadi, tahun 1957, dikemukakan bahwa Menggambar merupakan matapelajaran ekspresi yang bertujuan agar “murid dapat menyatakan pikiran dan perasaannya melalui gambar”. Mungkin gagasan ini didasarkan kepada tulisan pakar dari Belanda, Dr. Altera, yang mencanangkan visi dan misi baru pelajaran Menggambar dalam bukunya “Tekenen als Expressive vaak” (Menggambar sebagai mata pelajaran ekspresi).

Pada tahun 70-an, di kalangan pakar pendidikan seni/seni rupa Indonesia pendidikan seni diartikan sebagai “pendidikan melalui seni”. Konsep dasar ini bersumber kepada pandangan Herbert Read yang menulis buku terkenal: *Education through Art*. Seni dipandang sebagai wahana untuk mencapai tujuan pendidikan yang menyeluruh. Konsep ini menghasilkan pula keyakinan pentingnya pengembangan ekspresi melalui kegiatan seni. Tulisan-tulisan yang sejalan dengan Herbert Read melalui buku-bukunya yang masuk ke Indonesia antara lain Viktor Lowenfeld, Italo de Fransesco, Edwin Ziegfeld.

Iklim yang serba mendukung pengembangan ekspresi kreatif ini turut ditunjang oleh perkembangan gerakan seni rupa modern di masyarakat yang mengutamakan ekspresi-kreasi individual dan universal. Seni harus orisinal, ekspresif. Seni rupa mimesis (gaya pelukisan meniru bentuk alam secara persis) dibabat habis.

Faktor penunjang lainnya, sebetulnya sudah sejak lama, yaitu pandangan para ahli psikologi dan pendidikan yang memberi perhatian besar kepada anak, antara lain: Maria Montessori, JA Comenius, Ovide Decroly, John Dewey dan sebagainya. Pandangan ini masuk ke Indonesia. Maka pandangan bahwa inti pendidikan seni adalah pengembangan ekspresi membahana di mana-mana. Kurikulum 1975 yang diberlakukan mulai tingkat SD sampai dengan SMU telah menggunakan istilah Pendidikan Seni yang mencakup Seni Rupa, Seni Musik, Seni Tari dan Seni Drama. (Di SD sudah sejak 1968:

Seni Suara, Seni Rupa, Seni Tari). Posisi pendidikan seni rupa cukup penting. Di SMA, selain sebagai bagian dari bidang studi Pendidikan Seni yang diikuti siswa sampai kelas 2, Seni Rupa juga dijadikan mata pelajaran pilihan di kelas dua dan kelas 3. Konsep pendidikan yang dianut adalah kurikulum berbasis materi dengan menggunakan sistem PPSI (prosedur pengembangan sistem instruksional).

Pembelajaran dilaksanakan dengan mengacu kepada tujuan yang dirinci dalam tahapan-tahapan dari yang paling umum (tujuan pendidikan nasional) menjadi tujuan yang lebih spesifik (tujuan instruksional khusus).

Orientasi kurikulum seperti ini hampir sejalan dengan pendekatan DBAE (Discipline Based Art Education) yang populer di Barat (khususnya Amerika Serikat). Pendekatan DBAE dimaksudkan untuk menjadikan pelajaran seni sebagai disiplin ilmu yang memiliki karakteristik keilmuan, didukung oleh konsep-konsep, serta teori kependidikan seni. Tetapi, pada tahun-tahun sekitar 70-an (bahkan sampai kini) banyak pakar pendidikan seni rupa di

Indonesia sedang semangat-semangatnya menggalakkan pendekatan Ekspresi Bebas, yang di tempat asal kelahirannya sudah banyak ditinggalkan itu.

Kurikulum 1994 untuk Pendidikan Dasar memperkenalkan istilah Kerajinan Tangan dan Kesenian sebagai mata pelajaran yang menggantikan istilah Pendidikan Seni. Untuk tingkat SMU, kurikulum ini mencerminkan keterpurukan pendidikan seni, karena hanya diberikan di kelas satu. Itu pun dengan jatah waktu yang hanya 2 jam pelajaran perminggu dikeroyok oleh empat cabang: Seni Rupa, Musik, Tari, Teater. Kurikulum Berbasis Kompetensi (KBK) tampaknya menawarkan perubahan ke arah perbaikan posisi pendidikan seni. Pendekatan ini mempertegas arah pembelajaran kepada kompetensi yang



Gb. 2.14
Pelajaran Menggambar di masa lampau

Ilustrasi : Ujang gembroe (Roesdi)
menggambar di depan kelas disaksikan
Penilik Sekolah (Opzinder)

diharapkan serta memperlihatkan proses pembelajaran berdasar pentahapan kompetensi. Penekanan kepada budaya lokal dan Nusantara menjadi ciri utama kurikulum ini.

Ketika buku ini ditulis, KBK sudah diperbaharui dengan kurikulum 2006 (KTSP) yang menjadikan pendidikan seni rupa sebagai bagian dari mata pelajaran Seni Budaya. Perubahan posisi ini tidak banyak mempengaruhi hakikat pendidikan seni, hanya mempertegas perlunya pertimbangan sosial budaya dalam pendidikan seni, dengan implikasi semakin pentingnya peningkatan kemampuan apresiasi siswa pada tataran lokal, nasional maupun global.

2. Memahami Rincian Peranan Pendidikan Seni Rupa

a. Pendidikan Seni Rupa sebagai Pendidikan Kreativitas dan Pendidikan Emosi

Dalam pandangan mutakhir, kreativitas diartikan sebagai setiap perbuatan, gagasan, ataupun hasil karya yang dapat mengubah apa yang ada saat ini atau mentransformasikannya ke dalam bentuk yang baru. (Csikszentmihalyi, dalam Eisner 2004). Pendapat lainnya menyatakan bahwa kreativitas membutuhkan penggabungan dari enam unsur yang saling berkaitan yaitu *kemampuan intelektual, pengetahuan, gaya berfikir, kepribadian, motivasi dan lingkungan*. Pandangan ini lebih luas dari teori sebelumnya dari Guilford, Torrance maupun Freud yang lebih berorientasi kepada peranan individu.

Kontribusi pendidikan seni terhadap pengembangan individu, meliputi aspek kreativitas, mental, emosional, estetika, sosial, dan fisik telah dikemukakan sejak lama oleh para pakar pendidikan seni antara lain Iitalo L. De Francesco, Herbert Read dan Viktor Lowenfeld.. Aspek kreativitas mempunyai peranan yang sangat penting dalam memecahkan berbagai persoalan baru, khususnya bagi pembangunan bangsa. Berbagai upaya telah dilakukan untuk mengukur serta mengembangkan kreativitas siswa. Contoh tes kreativitas terkenal dibuat oleh Torrance yaitu TTCT (*Torrance Test of Creative Thinking*), berdasarkan pendekatan Psikometrik. Identifikasi dan pengembangan kreativitas siswa dalam pandangan baru antara lain menggunakan pendekatan *Personal-Social*, pendekatan *Cognitif* dan pendekatan *Confluence* (menggabungkan dan mencari titik temu di antara berbagai pendekatan).

Pandangan bahwa kreativitas manusia bukan semata-mata merupakan kemampuan bawaan seseorang, tetapi karena adanya “campur tangan” faktor lingkungan (khususnya lingkungan pendidikan) terhadap kemampuan bawaan tersebut, semakin mengemuka akhir-akhir ini dengan semakin banyaknya temuan hasil penelitian.

Kreativitas tidak lahir dari kekosongan tetapi merupakan hasil kerja yang kompleks, melibatkan berbagai pihak (orang, aturan main, nilai-nilai, konvensi), melalui proses yang unik dalam diri pribadi manusia, untuk kemudian diwujudkan ke dalam bentuk yang dapat dikenali. Jaringan yang terbentuk dari komponen orang/praktisi, standar, nilai-nilai, yang disebut “dunia seni” (*artworld*) merupakan lingkungan yang berpengaruh dan menerangi jalan bagi penciptaan seni (Becker, dalam Eisner 2004). Lingkungan yang menunjang dan kaya akan sumber belajar, memungkinkan individu memperoleh bekal atau “modal budaya” (*capital-culture* meminjam istilah dari Pierre Bourdieu), mencakup pengetahuan, kecakapan, atau teknik-teknik tertentu.

Untuk itu, kondisi lingkungan yang kondusif dan tersedianya kesempatan melakukan berbagai kegiatan kreatif bagi anak-anak, merupakan faktor penentu keberhasilan pengembangan kreativitas mereka.. Para ahli pendidikan berkeyakinan bahwa pembinaan kreativitas manusia akan lebih berhasil jika dilakukan sejak anak-anak. Kreativitas tampil untuk pertama kalinya dalam bentuk permainan anak-anak (Hurlock, 1985). Dunia anak merupakan dunia fantasi, imajinasi, yang memungkinkan kreativitas elementer tumbuh subur.

Seni sebagai kegiatan bermain menempati kedudukan yang sangat penting dalam pendidikan umum, terutama di Taman Kanak-Kanak dan Sekolah Dasar. Pierre Duquette menegaskan bahwa anak-anak yang berusia di bawah 10 tahun berada pada masa yang disebut masa keemasan dalam kemampuan berekspresi (*the golden age of creative expression*). Ekspresi artistik merupakan salah satu kebutuhan anak-anak, oleh karena itu kebebasan berkarya dengan berbagai media dan metode pada kegiatan seni anak-anak menjadi pendekatan utama dalam pendidikan seni rupa. Sebagai catatan, masa keemasan tadi hanya terjadi jika tersedia iklim yang menunjang. Hal ini dipertegas oleh arus pandangan baru pada abad XXI.

b. Pendidikan Seni Rupa sebagai media Penyadaran Budaya Nasional

Untuk merumuskan bagaimana pola pendidikan seni rupa dalam kebudayaan Nasional (terkenal dengan Budaya Nusantara) seperti yang kita miliki ini, perlu kita fahami terlebih dulu apa dan bagaimana kebudayaan Nusantara yang beraneka ragam (majemuk atau multikultural itu). Kesadaran dan pemahaman akan kebudayaan yang beraneka ragam perlu diperhitungkan dalam perencanaan mau pun pelaksanaan pendidikan seni rupa.

Apa yang dimaksud dengan “budaya Nusantara ?” Budaya Nusantara diartikan sebagai sekumpulan warisan budaya yang dibangun oleh puncak-puncak kebudayaan daerah. Demikian yang sering kita baca dari ketentuan resmi berbagai sumber. Pengertian ini sering kurang memberi kejelasan, karena jika dilihat wajahnya, kita tidak bisa menunjukkan sesuatu corak-tunggal. Kebudayaan Nusantara memiliki wajah-jamak, yang dinamakan dengan istilah populer: multikultur, karena dibangun oleh kebudayaan-kebudayaan daerah. Kita mengetahui bahwa kebudayaan daerah itu berbeda-beda. Perbedaan yang nyata itu turut ditentukan oleh banyaknya pulau-pulau yang tersebar di antara dua benua: Asia dan Australia, serta di antara dua samudera yaitu Samudera Hindia dan Samudera Pasifik. Selain akibat dari tersebarnya kepulauan berikut keragaman etnis, keragaman corak budaya Nusantara diakibatkan juga oleh datangnya agama-agama besar dari luar Indonesia seperti Islam, Hindu, Budha, dan Kristen. Pengaruh-pengaruh itu terutama sekali terlihat pada bentuk bangunan-bangunan suci yang bercampur (istilahnya: berakulturasi) dengan bentuk-bentuk bangunan yang telah ada sebelumnya.

Dalam bidang seni rupa, keberagaman seni daerah lebih tampak pada seni kerajinan dari pada seni murni. Soalnya, seni murni, misalnya lukisan, bukan hasil tradisi bangsa Indonesia, tetapi pengaruh kebudayaan Barat modern. Lukisan sebagai karya seni murni, pada zaman modern diciptakan lebih mewakili ungkapan perasaan pribadi individu penciptanya daripada mewakili kelompok etnik tertentu. Tidak demikian halnya pada karya seni kerajinan, yang kebanyakan merupakan usaha produksi massal. Kain adat yang dihasilkan dengan teknik tenunan songket dari Palembang sebagai contoh, memiliki penampilan yang khusus. Warna dibalik kemilauan benang emas yang dominan menutupi sebagian besar permukaan kain, tampak memperkaya keindahan hasil teknik songketan, gabungan antara teknik tenun ikat dan teknik songket.

Keragaman karya seni/kerajinan merupakan sumber bagi pelaksanaan mata pelajaran Kesenian dalam kurikulum sekolah yang berorientasi kepada seni Nusantara/daerah setempat.

2. Mengenali aspek-aspek substansial pendidikan/pembelajaran seni rupa

Aspek substansial adalah bagian yang termuat dalam aktivitas seni, yang mencakup: pengetahuan, apresiasi, produksi/kreasi. Dalam konteks pembelajaran,

aspek-aspek ini dinamakan juga domain atau matra. Klasifikasi terhadap bidang kajian seni rupa mendapat perhatian besar di Barat (khususnya Amerika Serikat) sejak digulirkannya pendekatan DBAE yang menghendaki agar seni dijadikan sebagai disiplin ilmu yang memiliki paradigmanya sendiri sehingga dapat dipelajari secara sistematis. Menurut DBAE wilayah kajian seni rupa mencakup empat ranah seni yang harus dipelajari siswa (Dobbs, 2004): “*art making*”, (memproduksi seni), “*art criticism*” (kritik seni) “*art history*” (sejarah seni), “*aesthetics*” (estetika atau teori keindahan). Aspek kajian tersebut sejalan dengan pandangan Bloom yang berlaku untuk berbagai bahan pelajaran, meliputi : kognitif (pengetahuan), afektif (sikap) dan psikomotor (keterampilan).

Untuk pelajaran seni, klasifikasinya dibuat lebih spesifik sebagai berikut:

a. Aspek Pengetahuan

Menurut Wilson, yang dikutip Bloom (1971), aspek atau dimensi pengetahuan mencakup: terminologi, fakta, konvensi, periode, klasifikasi, kriteria, metodologi, teori. Khusus untuk pembelajaran seni, rincian pengetahuan meliputi beberapa hal berikut (Camaril, 1999):

- 1) unsur seni, 2) prinsip seni, 3) prosedur seni, 4) teknik, 5) bahan,
- 6) alat, 7) periode, 8) jenis seni, 9) sejarah dan sebagainya.

b. Aspek Apresiasi

Aspek ini berkaitan dengan kepekaan dalam menerima, menghayati, menilai proses, atau karya seni. Secara rinci, menurut Wilson, matra ini terdiri dari aspek-aspek: (1) penilaian (2) empati (3) perasaan.

Penilaian dilakukan terhadap proses, karya atau orang dengan mengidentifikasi dan menetapkan ukuran keberhasilannya atau capaiannya. Empati terjadi jika terdapat perasaan mendukung, rasa terlibat di dalamnya. Perasaan tumbuh melalui pengalaman berkarya atau mencermati, menghayati dan mengkaji fenomena yang ada di sekitar. Perasaan muncul dalam bentuk respons: mencintai, terharu, puas, sedih dan sebagainya.

Pengalaman besar sekali akibatnya terhadap respons atau reaksi kita.

Mendengar musik keroncong, ada yang terharu dan menikmatinya; tetapi ada pula yang tak suka dan tak dapat merasakan keindahannya. Demikian juga terhadap musik dangdut (contoh populer, goyang ngebor Inul): ada yang langsung joget tetapi ada yang merasa

sebal dan risi. Apresiasi bisa berkembang melalui pembiasaan dan penghayatan. Cobalah ingat-ingat bagaimana respons Anda terhadap berbagai karya seni. Apa yang dirasakan ?

c. Aspek Keterampilan dan Kreativitas

Keterampilan itu bermacam-macam (lihat uraian lebih lanjut pada jenis-jenis pembelajaran di bagian belakang). Tiga jenis keterampilan yang lazim dikembangkan dalam pembelajaran seni adalah : (1) keterampilan teknis dalam mengolah media ungkapan (2) keterampilan motorik dan (3) keterampilan mewujudkan gagasan. Kreativitas sebetulnya merupakan keterampilan pula, (tentu bersumber dari gagasan) dan merupakan bagian dari kegiatan berproduksi. Lowenfeld (1980) menyatakan kreativitas di bidang seni sebagai kemampuan dalam:

- 1) kepekaan mengamati berbagai masalah melalui indera
- 2) kelancaran mengemukakan berbagai alternatif pemecahan masalah
- 3) keluwesan melihat masalah dan kemungkinan pemecahannya
- 4) kemampuan merespons atau membuahkan gagasan yang orisinal
- 5) kemampuan menciptakan karya seni dengan cara dan gagasan yang unik
- 6) kemampuan mengabstraksi hal yang umum dan mengaitkannya dengan yang lebih khusus
- 7) kemampuan memadukan unsur-unsur seni menjadi karya yang utuh
- 8) kemampuan menata letak (komposisi)

Masing-masing cabang seni memiliki kekhasan dalam mengolah pembelajaran setiap mata tersebut. Pada perkembangan terakhir, aspek kreativitas semakin menduduki posisi penting dalam pembelajaran seni. Ini merupakan reaksi terhadap sistem lama yang lebih menekankan aspek keterampilan teknis-motorik. Para guru perlu mengembangkan sistem pembelajaran yang mengkondisikan berkembangnya kreativitas para siswa.

3. Memilih pola pandang dan pola sikap yang tepat

Dengan memperhatikan uraian di atas, dapat disimpulkan bahwa pembelajaran seni seyogianya lebih berorientasi kepada pandangan holistik, mengambil manfaat dari nilai-nilai positif pendekatan yang berpusat pada anak (ekspresi bebas) maupun yang

ingin mengangkat pendidikan seni sebagai disiplin ilmu (DBAE), pandangan multikultural serta pandangan yang menginginkan pendidikan seni berperan secara luas untuk mendukung kualitas belajar siswa.

Kunci utama belajar adalah: adanya perubahan ke arah positif dalam bentuk peningkatan pengetahuan, keterampilan, sikap & kebijakan, kreativitas. Di mana pun yang namanya belajar tentang sesuatu, tujuan internal/substansial atau pembelajaran sesuatu itu (baik dirumuskan secara rinci atau hanya garis besar) harus tercapai (dalam bentuk menghasilkan *perubahan* secara meningkat dari kondisi sebelumnya). Belajar memasak harus tahu memasak, bisa memasak atau senang memasak. Tujuan utama belajar komputer harus tahu dan dapat mengoperasikan program komputer Belajar seni harus bisa mengapresiasi seni, berkarya seni atau mengomentari seni atau kepekaan seninya meningkat. Jika dilakukan secara sungguh-sungguh melalui pengalaman belajar yang luas (produksi, apresiasi, kritik), selain memperoleh peningkatan pula dalam aspek-aspek kesenirupaan, maka secara sendirinya mereka memperoleh pula *dampak ikutan* yang bernilai pendidikan.

Maka pernyataan yang lebih bijak adalah, tujuan belajar seni selain dapat menjadikan siswa lebih mampu “berseni” (dapat dipilih: membuat, mengapresiasi/merespons atau mengulas, sesuai dengan minat dan bakatnya, disertai kepekaan yang memadai), juga dapat menunjang aspek pemahaman dan minat belajar secara keseluruhan. Artinya, ada dampak ikutan sebagai nilai-nilai positif lain: lebih tekun, lebih berjiwa sosial, lebih sadar lingkungan, lebih senang belajar (ini yang terpenting) bahkan lebih mudah memahami hubungan konseptual dari berbagai pelajaran lain, sebagai tujuan pendidikan yang lebih umum. Urutan dari keberhasilan belajar seni terhadap kemampuan lain (bahkan kognitif) telah banyak dikemukakan dalam beberapa penelitian dewasa ini

Konsep pendidikan seni telah diperluas, mencakup juga kajian tentang *visual culture* (Duncum, 2002; Andersson, 2003). Maka, pendidikan seni hendaknya memperhatikan pemanfaatan seni dalam kehidupan, yaitu kebutuhan seni manusia secara individual maupun kolektif. Kebutuhan pokok masyarakat awam terletak pada apresiasi. Tiap orang sehat dalam kehidupannya terlibat dengan seni pada tataran apresiasi: memilih warna cat rumah, memilih mode pakaian, motif pakaian, motif dan warna taplak meja, bentuk kursi, bentuk perabot dapur, lukisan/gambar atau barang kerajinan untuk hiasan ruangan.

Selain sebagai media ekspresi dan kreasi, pendidikan seni hendaknya mengembangkan kepekaan estetis, kepekaan merespons keharmonisan tata letak/komposisi dalam desain, tegasnya: apresiasi. Selain itu, seni/seni rupa di sekolah hendaknya dapat membantu pemahaman manusia tentang berbagai bidang pengetahuan/teknologi. Contoh, belajar matematika atau fisika yang dipandang berat, bisa dipermudah dengan bantuan gambar. Jadi gambar dapat berfungsi sebagai alat komunikasi visual, bahasa rupa; bagi yang tidak suka dengan istilah *bahasa* rupa, bisa juga menggunakan istilah “visual metaphors” atau kiasan dalam bentuk pemetaan visual (Efland, dalam Eisner, 2004). Dengan begitu, materi pelajaran menjadi lebih menarik. Seni dapat menjadi bagian dari kehidupan sehari-hari.

Pendidikan seni rupa dapat dirumuskan sebagai berikut: Pendidikan seni rupa adalah bagian dari pendidikan keseluruhan, yang perencanaanya dibuat secara sistematis untuk membantu pengembangan pribadi siswa seutuhnya, dengan fokus pada aspek rasa estetis, melalui berbagai pelatihan pemahaman, kreasi dan apresiasi. Pendidikan Seni Rupa mengemban misi untuk membantu mewujudkan manusia yang sehat jasmani-rohaninya, yang tanggap terhadap perkembangan ilmu, teknologi dan seni, dan yang memiliki kesadaran akan lingkungannya.

Sasaran pendidikan rupa di sekolah-sekolah umum dari tingkat pendidikan dasar sampai menengah, berbeda dengan sasaran pendidikan seni rupa di sekolah kejuruan kursus atau pusat magang kesenirupaan dan kriya. Di sekolah umum, pendidikan seni rupa yang diberlakukan kepada semua siswa, (berbakat maupun tidak) lebih ditekankan kepada pemberian berbagai *pengalaman* kesenirupaan sebagai wahana untuk mencapai tujuan pendidikan. Dalam arti yang luas, seni rupa dapat menjadi media maupun sasaran. Konsep pendidikan seni, identik dengan belajar seni, yang diperluas: pendidikan/pembelajaran seni adalah: Belajar dengan Seni, Belajar melalui Seni dan Belajar tentang Seni. (Camaril, 2001).

Konsekuensi logis dari pemikiran di atas adalah bahwa penyelenggaraan pendidikan seni harus berkualitas. Pendidikan seni rupa bukan sekedar kegiatan rutin sekedar untuk mengisi jam pelajaran yang tersedia. Siswa harus merasa bahwa dari kegiatan-kegiatan kesenirupaan di sekolah, ada hasil nyata yang dia peroleh, ada peningkatan atau kemajuan yang ia capai; dari tidak tahu menjadi tahu, dari kurang senang menjadi senang, dari tidak terampil menjadi terampil, dari kurang bisa menata

menjadi lebih bisa menata, dari kurang bisa membedakan menjadi lebih bisa membedakan (berbagai hal yang menyangkut keseni rupa).

Secara kodrati, semua orang khususnya para siswa, tentu tidak menyukai kegiatan remeh-temeh (*trivial*), kegiatan yang tidak berkualitas, yang hanya membuang-buang waktu. Akan tetapi, kualitas hasil yang dimaksudkan itu harus ditafsirkan sesuai dengan tingkat perkembangan siswa.

Untuk guru, yang terpenting perlu memiliki *wawasan atau filosofi sendiri* (yang disaring dan dikonstruksi secara kognitif) dari berbagai pandangan yang ada) serta *pola sikap* pola laku yang positif dalam arti menunjang pengembangan pribadi siswa. Dengan filosofi yang dimilikinya, para guru tidak bakal sulit mengadopsi setiap kurikulum yang dicanangkan maupun pengembangannya.

BAB IV

PENDEKATAN, METODE DAN EVALUASI PEMBELAJARAN SENI RUPA

Dalam pengertian sederhana, metode adalah cara yang dilakukan untuk mencapai suatu tujuan. Para ahli telah mengumpulkan berbagai temuan, kiat, teori, dan berbagai perspektif tentang metode pembelajaran. Metodologi pembelajaran dapat dinyatakan sebagai pengetahuan ilmiah yang mengkaji cara-cara atau proses untuk mencapai tujuan belajar-mengajar, berdasarkan landasan pemikiran kritis, teoretis maupun filosofis.

Demikian banyak pendekatan, metode dan model mengajar/pembelajaran yang telah disusun para ahli, sehingga mungkin memusingkan; tetapi, mungkin juga sebaliknya: demikian banyaknya cara yang ditawarkan merupakan tamasya yang unik dalam upaya menciptakan kondisi agar siswa dapat belajar dengan baik dan berhasil (Dahlan, 1990).

Bab V mengkaji berbagai pendekatan dan metode serta pengantar evaluasi dalam pembelajaran Seni Rupa, dengan maksud agar pemilihan pendekatan dan metode perlu didahului pemahaman atas makna dan posisi metode, serta karakteristik beberapa metode terkenal, kemungkinan penerapannya bagi praktek pelaksanaan pembelajaran dalam kondisi peserta didik dan lingkungannya, serta karakteristik kompetensi guru. Macam pendekatan, metode, model dan media pembelajaran yang dibahas, jumlahnya dibatasi untuk memberi kesempatan kepada Anda memperkayanya melalui studi terhadap sumber-sumber lain.

Prinsip yang harus dipegang adalah bahwa dari sekian banyak pendekatan, metode atau model mengajar itu, tak bisa dikatakan ada satu yang terbaik. Pada dasarnya semua metode yang ditawarkan memiliki keunggulan atau baik. Yang tidak baik adalah sikap dogmatis, sikap yang dengan gigih meyakini hanya ada satu metode terbaik sambil menganggap yang lainnya jelek.

A. Memilih Pendekatan

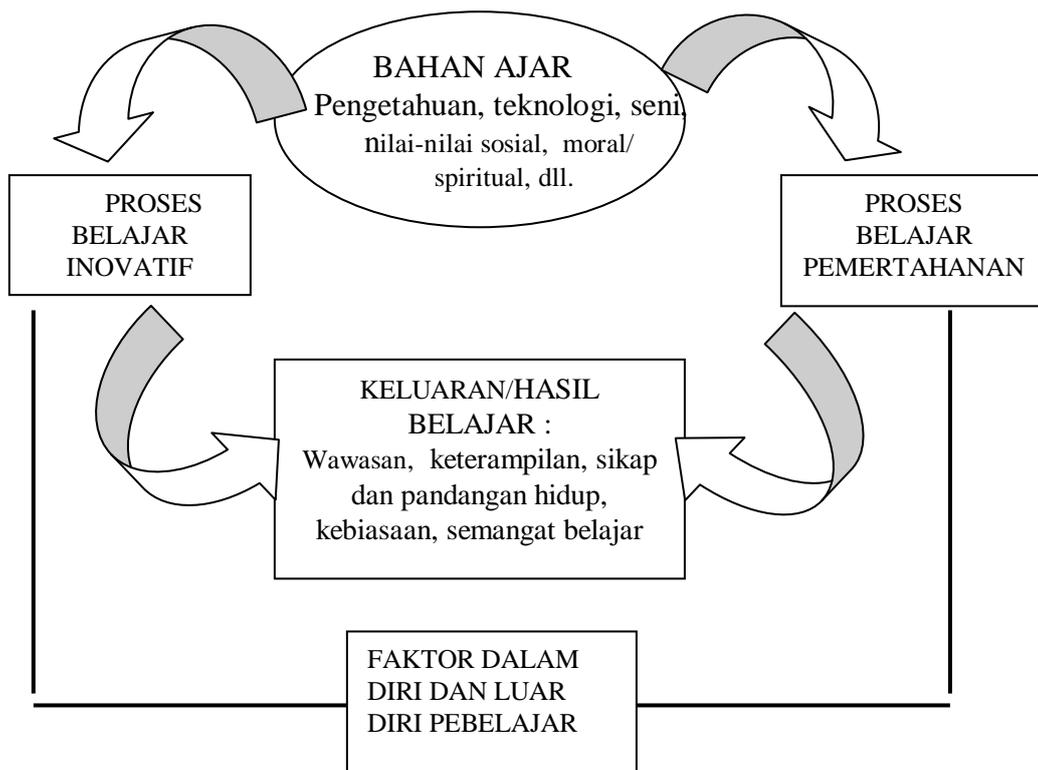
Kecocokan dalam memilih dan menggunakan pendekatan turut menentukan keberhasilan pembelajaran. Dalam memilih pendekatan, paling kurang ada tiga faktor yang perlu diperhitungkan, yaitu (1) kompetensi siswa yang diharapkan (2) karakteristik atau struktur bidang kajian (3) karakteristik siswa yang ada (4) kesiapan guru. Memilih pendekatan pendidikan seni hendaknya mengacu kepada misi dan tujuan dari pendidikan seni, maupun tujuan dan jenis atau karakteristik bahan ajar itu sendiri. Misi khusus pendidikan seni/seni rupa telah dijelaskan pada bab III, yang berintikan pengembangan kepekaan rasa, serta keterampilan berkarya kreatif dalam rangka menunjang upaya menghasilkan pribadi manusia yang seimbang secara jasmani-rohani, mental-spiritual, intelektual-emosional.

Kompetensi yang diharapkan (diperoleh siswa) melalui pemilihan materi pelajaran yang cocok, dengan memperhatikan karakteristik atau strukturnya.. Berkaitan dengan karakteristik bahan-ajar (materi pelajaran), kita dapat berpedoman kepada beberapa pemikiran. Materi pelajaran dapat dipilah-pilah atas bahan-ajar yang bersifat: (1) pengetahuan/teori untuk memperoleh wawasan seni (2) praktek/latihan untuk menguasai kecakapan teknis-motorik maupun kreatif (3) latihan dan pembiasaan untuk meningkatkan kemampuan apresiasi, mencakup kemampuan perseptual/pengamatan, penikmatan, serta penilaian terhadap karya seni.

Di dalam mempelajari materi tersebut, kita dapat berpedoman kepada dua strategi umum pembelajaran (Botkin, 1984), yaitu “belajar pemertahanan” (*maintenance-learning*) dan “belajar inovatif” (*innovative-learning*). Kegiatan belajar pemertahanan bersifat *tradisional*, memahami dan menguasai teori yang ada atau melanjutkan kebiasaan lama dalam membuat hasil karya seni/kerajinan, sebagai pewarisan budaya (inkulturasi), yang sudah berjalan turun-temurun. Kegiatan belajar inovatif & kreatif adalah kegiatan yang *memanfaatkan temuan-temuan baru* untuk diolah dan disesuaikan dengan kondisi setempat atau melakukan penciptaan bentuk-bentuk baru. Belajar inovatif mencakup juga mengangkat kembali budaya daerah untuk ditampilkan dalam bentuk atau pemaknaan baru seperti yang dilakukan seniman Postmodern. Kedua orientasi kepentingan tadi merupakan landasan bagi strategi pembelajaran di sekolah sejalan dengan konsep belajar pemertahanan (*maintenance learning*) dan *innovative learning*.

Kedua jenis belajar tentu memerlukan metode yang berbeda, dengan catatan

bahwa walaupun merupakan pewarisan, dalam prosesnya ilmu dan nilai-nilai tadi tidak diterima secara pasif, tetapi dikonstruksi oleh individu/pebelajar dalam diri masing-masing namun tidak lepas dari konteks lingkungan sosial budayanya. Bagan konseptual peranan dan posisi kedua jenis belajar ini tercantum dalam bentuk diagram pada gambar berikut ini.



SKEMA HUBUNGAN PERANAN DUA JENIS PEMBELAJARAN DALAM PEMBENTUKAN PENGETAHUAN, SIKAP DAN KETERAMPILAN

Dalam kehidupan modern, kegiatan pembelajaran yang makin meluas, terencana dan sistematis, diselenggarakan dalam pendidikan sekolah (formal) maupun luar sekolah (nonformal). Pembelajaran di kelas/sekolah semakin kompleks, berbeda dengan belajar di laboratorium atau di rumah, karena tiap siswa berbeda satu sama lain dan semangat belajar tiap siswa berubah-ubah sejalan dengan minat

terhadap bahan pelajaran, model pendekatan dan metode yang digunakan guru, serta kondisi eksternal lainnya. Pembelajaran di kelas menghadapi perlu ditangani secara profesional.

Dilihat dari sudut pandang lain, dalam belajar dapat dibedakan adanya aspek *menyerap* (sehingga di sekolah dikenal ada tes daya serap) dan *mengungkap* atau *mengekspresikan* (namun di sekolah sayangnya tak dikenal ada tes “daya ekspresi”). Uraian berikut memaparkan beberapa pendekatan yang dipilih dari sekian banyak pendekatan yang lazim ditulis orang.

1. Pendekatan otoritatif

Pendekatan otoritatif, yang digunakan dalam pengelolaan kelas termasuk ke dalam jenis *pendekatan manajerial/pengelolaan*. Pendekatan otoritatif sering dikritik karena cenderung represif. Namun, diakui ada beberapa keunggulan pendekatan ini yang dipandang masih relevan untuk dilaksanakan dalam kondisi dan tujuan tertentu, misalnya. dalam rangka menanamkan disiplin dan penegakan kewibawaan, suatu hal yang penting dalam kehidupan.

Dalam sistem pendidikan tradisional, khususnya di “dunia timur”, pendekatan otoritatif lazim dilaksanakan dalam berbagai satuan pendidikan nonformal, seperti di pusat-pusat magang, padepokan, pesantren, yang tujuannya menegakkan disiplin, menggembleng manusia untuk “tahan banting”, melalui belajar secara tabah dan prihatin. Pendekatan otoritatif dalam pembelajaran kerajinan di satuan pendidikan nonformal digabungkan dengan pendekatan kompetensi misalnya digunakan untuk melatih warga belajar menghasilkan sejumlah barang dengan kualitas minimal tertentu dalam jangka waktu tertentu.

Di pusat-pusat industri kerajinan tadi, yang sudah menghasilkan barang untuk diekspor perlu disiapkan calon pekerja melalui sistem magang. Karena ketatnya persaingan dan aturan perdagangan (ada kendali mutu dan ketentuan tepat waktu), maka disiplin kerja harus ditanamkan pemagang yang kelak mungkin menjadi tenaga kerja di perusahaan tersebut.

Di sekolah formal, pendekatan otoritatif dipakai untuk mendisiplinkan anak agar mengerjakan tugas tepat waktu, membawa alat-alat pelajaran yang diperlukan sesuai dengan kemampuan siswa, serta mengikuti aturan teknis misalnya dalam menggunakan alat tajam atau elektronika agar aman, tidak membahayakan. Dalam

lingkungan masyarakat yang memiliki sistem, ketaatan kepada peraturan merupakan hal yang penting dan untuk itu diperlukan kedisiplinan.

Kelemahan pendekatan otoritatif, yang dianggap represif itu, adalah jika dilakukan secara terus-menerus dan terlalu ketat, akan mematahkan kreativitas siswa dan mungkin menyebabkan siswa menjalankan disiplin pura-pura, tidak berani berlutik, suasana kelas tegang, dan sepi. Jadi pendekatan otoritatif hendaknya digunakan secara tepat-sasaran, untuk hal-hal yang khusus dan tidak digunakan sebagai suatu kebijakan menyeluruh.

2. Pendekatan Permisif

Kebalikan dari pendekatan otoritatif dalam manajemen kelas adalah pendekatan permisif, yang menekankan *kebebasan penuh*. Kebebasan adalah hak setiap orang; demikian landasan yang digunakan para pendukungnya. Belajar itu sendiri berlangsung dalam diri masing-masing, tak dapat dipaksakan. Hasil belajar dianggap akan optimal jika sesuai dengan minat dan keinginan tiap warga belajar dan oleh sebab itu, menurut sisi ekstrim pandangan ini, jangan memberikan pengarahan-pengarahan atau petunjuk-petunjuk kepada siswa.

Dalam pendidikan seni rupa, pendekatan permisif identik dengan atau diwujudkan melalui pendekatan maupun metode “Ekspresi Bebas”. Istilah “ekspresi bebas” digunakan sebagai nama pendekatan dan ada kalanya juga sebagai nama metode. Pendekatan ini dipandang baru oleh para pendidik seni rupa Indonesia pada tahun 1970-an, walaupun di negeri Barat sudah banyak dibicarakan sejak abad ke-19. Pendekatan permisif di sekolah umum digunakan untuk memberi kesempatan kepada para siswa berekspresi-kreatif misalnya dalam pelajaran melukis. Dalam kursus melukis bagi mereka yang mempunyai waktu luang juga sering digunakan pendekatan permisif untuk menciptakan iklim belajar yang kondusif bagi penyaluran ekspresi.

Pendekatan permisif tidak tepat digunakan sebagai kebijakan menyeluruh dan terus-terusan, karena pada dasarnya pendidikan itu adalah upaya melakukan bimbingan kepada anak/individu untuk mencapai taraf kematangannya, dengan mengikutsertakan upaya *menanamkan nilai-nilai* agar manusia dapat hidup rukun dan untuk itu subjek/anak didik tidak bisa berlaku sekehendak hati. Artinya, ada aspek *pewarisan* budaya (enkulturasi) dan nilai-nilai spiritual/keagamaan, selain

aspek *pengembangan diri* subjek didik sebagai individu sekaligus sebagai warga masyarakat.

Kritik terhadap pendekatan permisif telah lama dilontarkan para pakar pendidikan. Hanya anak-anak berbakat seni rupa (yang jumlahnya di tiap kelas relatif sedikit), yang mungkin akan memperoleh manfaat dari pendekatan permisif ini. Para siswa yang kurang berbakat seni rupa akan mengalami stagnasi dalam menemukan tema maupun mutu artistik mereka. Hasil karya mereka cenderung *stereotype* atau menggambar itu-itu juga (misalnya sawah-gunung-jalan atau tokoh tertentu dalam film kartun seperti Mickey Mouse, Donald Bebek atau Dora Emon).

Para pakar pendidikan seni rupa antara lain Laura H.Chapman (1979), sejak lama menyatakan ketidaksetujuannya atas gagasan pendidikan seni rupa yang membolehkan apa saja atau bagaimana saja (*“anything goes”*). Pada anak kecil pun, khususnya yang berusia antara 6-10 tahun yang sering dianggap berada dalam “masa keemasan dalam berekspresi-kreatif” (bersumber dari pandangan Pierre Duquet), bimbingan atau stimulasi guru sewaktu-waktu diperlukan untuk mendorong spontanitas dan kekayaan berfantasi anak-anak. Tidak semua anak akan berekspresi secara lancar sebagaimana yang diduga orang.

Ada anak yang tidak serta merta mau menggambar, tetapi meminta kepada gurunya agar memberi contoh. Data ini terungkap dari hasil diskusi para guru Sekolah Dasar yang mengikuti perkuliahan di Program PGSD Universitas Terbuka, di beberapa wilayah kabupaten Bandung, Sumedang, Tasikmalaya, Kerawang dan sebagainya antara tahun 2003 sampai dengan 2007 dalam perkuliahan “Kerajinan Tangan dan Kesenian”

Jadi, pendekatan ekspresi bebas hendaknya dilakukan secara sadar tujuan dan memperhatikan kebutuhan belajar siswa, dilaksanakan pada saat yang tepat untuk memberi kemudahan penyaluran ekspresi-kreatif dan kegembiraan siswa, melalui penyediaan iklim kelas yang menunjang. Pernyataan ini sejalan pula dengan berbagai hasil penelitian baru yang menemukan peranan faktor lingkungan sosial-budaya terhadap perkembangan kesenirupaan anak (dikemukakan dalam berbagai kesempatan oleh para pakar seperti : Kindler, Wilson, Hamblen, Darras, Thompson, Zimmerman).

Kelemahan pendekatan ekspresi-bebas dapat diatasi dengan pendekatan inspiratif/stimulatif, melalui cerita, penayangan gambar atau model, atau langsung

berkunjung ke objek-objek yang dapat dijadikan bahan inspirasi bagi kegiatan berkarya kreatif-ekspresif.

3. Pendekatan demokratis

Pendekatan demokratis bertumpu kepada pandangan bahwa setiap orang memiliki hak untuk menyatakan pendapat dan setiap orang berhak mendapat perlakuan yang adil. Berbeda dengan pendekatan permisif, gagasan demokrasi tidak menghendaki kebebasan penuh, sebab kebebasan seseorang harus juga memperhatikan kebebasan orang lain dalam kehidupan bermasyarakat. Dalam berkesenian, benar ada keleluasaan berkreasi, tetapi tidak bisa “bebas-nilai”; kebebasan berkesenian janganlah mengganggu hak orang lain, mengganggu ketertiban umum atau melanggar etika. Prinsip ini layak ditanamkan di sekolah umum yang berlandaskan gagasan seni sebagai alat pendidikan.

Pendekatan demokratis lebih cocok digunakan sebagai kebijakan umum, untuk membentuk manusia yang memiliki kesadaran diri dan kesadaran sebagai warga negara. Setiap warga negara atau warga belajar dapat mengajukan gagasannya dalam rangka memperbaiki mutu pembelajaran maupun kehidupan dalam arti luas. Dalam suasana kondusif-demokratis, siswa diharapkan akan senang belajar dan berkarya. Pelaksanaan di kelas: tiap anggota kelompok diberi hak suara untuk menentukan tema garapan, bahan yang digunakan atau sumber belajar yang cocok. Jika ada pendapat yang berbeda, maka tiap siswa menjelaskan alasannya; keputusan akhir dilakukan dengan pemungutan suara atau dengan melalui kesepakatan/musyawarah. Pendekatan demokratis dapat menunjang kreativitas berkarya (dalam perolehan dampak instruksional atau *instructional effect*) maupun membentuk warga negara demokratis (dalam perolehan dampak ikutan atau *nurturant effect*).

Ketiga pendekatan yang telah dikemukakan (otoritatif, permisif dan demokratis) digunakan sebagai pendekatan manajerial dalam pengelolaan kelas secara umum atau bagaimana guru memperlakukan siswa, namun selanjutnya dapat pula diimplementasikan ke dalam kegiatan pembelajaran (instruksional), yaitu bagaimana guru memilih materi, metode serta evaluasi pembelajaran.

4. Pendekatan Inspiratif/stimulatif

Pelaksanaan pendidikan seni rupa pada jenjang pendidikan dasar dan menengah harus memperhatikan dan mempertimbangkan konsepsi bahwa pendidikan seni adalah wahana bermain yang bermuatan edukatif dan membangun kreativitas. Dalam kenyataan, harapan ini tidak selalu terwujud, sebagaimana telah disinggung di muka. Ada anak yang “tertegun”, tidak tahu apa yang harus dibuat. Penyebabnya mungkin rasa diri kurang atau ragu-ragu memilih.

Kondisi tersebut mengisyaratkan perlunya upaya guru untuk menyediakan kondisi eksternal yang dapat memancing imajinasi siswa. Cara-cara yang digunakan guru secara sadar-tujuan untuk memancing imajinasi fantasi siswa dengan suatu perangsang atau pemancing daya cipta lazim dinamakan pendekatan *inspiratif* atau pendekatan *stimulatif*. (pendekatan inspiratif dipopulerkan di Jurusan Pendidikan Seni Rupa FPBS UPI oleh Oho Garha). Tekniknya bermacam-macam, mulai dari penggunaan kata-kata, pertanyaan dialogis, cerita, gambar atau foto.

Bagi dunia anak, jenis pendekatan inspiratif ini diharapkan dapat menggugah keharuan anak untuk mencurahkan ekspresinya ke dalam bentuk karya seni. Bentuk penggugah keharuan yang oleh Lansing, seorang pakar pendidikan seni, disebut dengan istilah *stimulation* dan *cultural stimulation*. Lansing membedakan stimulasi atas: Pengalaman langsung (*Direct experience*); Kata-kata/kalimat (*Verbal*); Bahan-bahan untuk penciptaan seni (*Art material*). Perangkat pandang-dengar (*Audio-visual aids*).

Dalam prakteknya kita dapat melakukan bermacam-macam stimulasi yang berbeda-beda. Dilihat dari aspek besaran manusia yang terlibat, kita membedakan stimulasi individual dengan klasikal. Dilihat dari peristiwanya, ada stimulasi rutin dan insidental. Untuk jelasnya kita dapat membuat diagram yang memuat keragaman stimulasi tersebut (Gambar 5.3). Dalam diagram ini ada empat kemungkinan gabungan antara keempat jenis stimulasi yang kadang-kadang disebut sebagai pemancing kreativitas atau perangsang daya cipta. Kemungkinan gabungan tersebut adalah: Stimulasi klasikal-rutin, Stimulasi individual-rutin, Stimulasi klasikal-insidental dan Stimulasi individual-insidental.

a. Stimulasi klasikal-rutin

Jenis stimulasi ini paling memungkinkan ditetapkan dalam penyusunan rencana pembelajaran di sekolah. Alasannya, semua anak dalam satu kelas akan menghayati keadaan, kejadian, atau peristiwa yang sama (yang dijadikan stimulasi). Kejadian atau peristiwanya dapat diramalkan karena berlangsung rutin.

Tabel 5.1
Ragam Stimulasi

| SIFAT PERISTIWA | KLASIKAL | INDIVIDUAL |
|----------------------------------|---|---|
| <i>RUTIN</i> | <i>KLAS-TIN</i> <i>(INSIDENTAL-RUTIN)</i> | <i>IN-TIN</i> <i>(INSIDENTAL-RUTIN)</i> |
| <i>INSIDENTAL</i> | <i>KLAS-TAL</i> <i>(KLASIKAL-INSIDENTAL)</i> | <i>IN-TAL</i> <i>(INDIVIDUAL-INSIDENTAL)</i> |

Contohnya antara lain: (1) acara sekolah yang sudah tercatat pada kalender sekolah merupakan peristiwa yang datangnya rutin dan bersifat klasikal. (2) Hari-hari besar kenegaraan yang biasa diperingati di sekolah, seperti Hari Pahlawan, Hari Pendidikan Nasional, Proklamasi Kemerdekaan, Lebaran dan sebagainya. Contoh-contoh kongkrit: “Pameran Kelas”, “Kenaikan Kelas”, “Merancang Gapura HUT RI”, “Lomba Lukis Hardiknas”, “Membuat Kartu Lebaran”, dan sebagainya. Yang penting bagaimana kita dapat mengkorelasikan suatu peristiwa yang mengacu kepada GBPP. Pengolahannya tergantung dari keluwesan dan kreativitas guru yang bersangkutan.

b. Stimulasi individual-rutin

Stimulasi individual rutin adalah pengalaman atau peristiwa yang dialami anak secara perorangan. Pengalaman atau peristiwa itu datang secara rutin. Contoh judul-judul yang dapat dijasikan sebagai perangsang daya cipta pada jenis stimulasi ini diantaranya: “Ulang Tahun”, “Pergi ke Sekolah”, “Kegiatan Sore Hari”, “Liburan Sekolah di Kampung Halaman”, “Membantu Ibu di Rumah”, “Mengasuh

Adik”, dan sebagainya. Masing-masing anak pernah mengalami hal yang sama, namun pengalaman yang berbeda.

c. Stimulasi klasikal-insidental

Stimulasi ini dapat berasal dari peristiwa yang terjadi secara insidental (sektu-waktu), tidak diduga sebelumnya). Contoh judul-judul kegiatan sebagai jenis stimulasi ini adalah, “ Perkenalan dengan Ibu Guru Baru”, “Perpisahan dengan Kepala Sekolah”, “Kawan Baru Kami”, “Kelas Kami Jadi Juara Kebersihan dan Keindahan”, dan sebagainya. Judul-judul tersebut merupakan serangkaian peristiwa yang dialami secara klasikal namun kejadiannya berlangsung secara insidental.

Dari kejadian ini dapat diambil bahan inspirasi bagi kita dalam menstimulasi anak-anak untuk mencipta karya seni.. Dalam pelaksanaannya dapat berupa cerita, tarian, nayanyian atau bentuk lain yang dapat membangkitkan inspirasi berkarya seni rupa.

d. Stimulasi klasikal-rutin

Stimulasi ini berguna untuk mmenggugah pengalaman perorangan yang bersifat sewaktu-waktu. Contoh judul yang erat kaitannya dengan jenis pendekatan ini diantaranya: “ Ketika Aku Sakit Gigi”, “ Aku Juara Kelas”, “Ayahku Wafat”, “Adik Kecilku Lahir”, dan sebagainya. Jeis stimulasi ini dihubungkan dengan terjadinya kesulitan pada individu tertentu yang tidak bisa disstimulasi secara klasikal. Disini peranan guru sangat penting dalam upaya menumbuhkembangkan pribadi anak didik yang mandiri, memiliki kepercayaan diri dalam mengatasi semua permasalahan belajar. Dari keempat jenis stimulasi ini diharapkan anak tidak lagi diajak untuk hanya ” Menggambar bebas” pada setiap jam pelajaran Seni Rupa. Pendekatan ini juga sering digunakan untuk menutupi kelemahan Pendekatan Ekspresi Bebas.

5. Pendekatan Pengubahan Tingkah Laku

Pendekatan Pengubahan tingkah laku merupakan pendekatan psikologis, yang bersumber dari Behaviorisme. Pendekatan Pengubahan tingkah laku menekankan bahwa tingkah laku dapat dipelajari dan diubah melalui cara-cara tertentu. Diyakini bahwa untuk berbagai kepentingan pendidikan/pembelajaran, belajar dan penampilan/perilaku

seseorang diakibatkan oleh tiga aspek kondisi manusia yaitu: (a) *Keturunan/genetik*, yang menyediakan kapasitas psikobehavioral dan sekaligus menentukan keterbatasan belajar dan berpenampilan, sesuai dengan ukuran dan susunan saraf serta kondisi psikologis tiap orang. Kondisi ini juga membangun kerangka acuan bagi kemungkinan-kemungkinan untuk berperilaku/bertindak. (b) *Sejarah perilaku* yang sudah dijalani. Sejarah perilaku berupa pengalaman-pengalaman berikut kondisi penguat (*reinforces*) dan latar lingkungannya. Ini semua akan menentukan kondisi lingkungan bagaimana yang dapat menjadi penguat atau stimulus bagi kepentingan interaksi di masa depan. (c) Ketidakpastian lingkungan yang dihadapi sekarang. Ini mencakup latar peristiwa dalam konteks saat ini, sebagaimana juga kondisi penguat yang membantu mempengaruhi belajar dan berpenampilan pada latar tersebut.

Beberapa kiat/kunci yang dianjurkan yaitu: penguatan positif, penguatan negatif, penghilangan, penundaan, penghukuman. Kunci utama yang dianggap efektif adalah: penguatan positif (*reinforcement*). Prinsipnya, suatu perilaku atau prestasi yang baik jika diberi penguat, baik material maupun non material (seperti hadiah & penghargaan, kata-kata pujian, anggukan kepala) pada masa berikutnya perbuatan/prestasi itu akan diulangi kembali atau bahkan menjadi lebih baik. Mengenai teori reinforcement dapat anda pelajari pandangan-pandangan Hull, Spence, Miller, serta pandangan Skinner yang lebih spesifik.

Kunci berikutnya yang juga penting adalah hukuman. Hukuman dipandang berguna untuk mengurangi perilaku/prestasi buruk. Tentu saja ada syarat-syarat tertentu menggunakan hukuman secara edukatif. Dewasa ini ada aturan bahwa hukuman badan tidak dibenarkan dilaksanakan di sekolah. Konsep-konsep lain yang juga menjadi bagian dari pendekatan pengubahan tingkah laku, namun yang kurang begitu populer adalah “penguatan negatif”, “penundaan” serta “penghilangan”.

Untuk para guru, sebaiknya ambil kesimpulan sederhana saja: usahakan lebih banyak menggunakan penguatan positif dari pada hukuman. Bagaimana melakukan penguatan positif agar efektif dan sesuai dengan kebutuhan, akan dibahas pada bab berikutnya.

Peristiwa 1.

Di suatu Taman Kanak-kanak, ada seorang anak yang tidak mau menggambar dengan menyatakan “saya tidak bisa menggambar, minta contoh, Bu”. Ibu guru, yang punya cara berdasarkan pengalamannya, mengajukan pertanyaan: “dapatkah kamu membuat lingkaran seperti ini ? (guru memperagakan tangannya lalu membuat gambar lingkaran di kertas gambar). Anak menjawab, “bisa, Bu”. Selanjutnya anak diminta membuat beberapa lingkaran ditambah garis-garis lurus. Anak membuat gambar dengan unsur lingkaran dan garis lurus. Ketika kepadanya ditanyakan “gambar apa itu”, anak menyebutnya “sepeda”. Guru memuji gambar anak tersebut dan menyatakan menggambar itu mudah. Anak dapat mengingat kembali apa yang dialaminya, merasa senang menggambar dan tidak lagi ragu-ragu untuk menggoreskan pensil sesuai hatinya, toh akhirnya gambar itu akan terbentuk.

6. Pendekatan Iklim Sosio Emosional

Pendekatan Iklim Sosio Emosional merupakan pendekatan psikologi dalam pengelolaan kelas yang mengutamakan penyediaan iklim belajar yang menunjang (konduktif), penerimaan warga belajar sebagaimana adanya, serta menghargai perbedaan individual. Tokoh-tokohnya antara lain: Dreikurs, Carl Rogers. Pendekatan ini juga mengutamakan pemberian perhatian secara individual, dengan sikap empati dari guru kepada siswa. Siswa hendaknya diterima sebagaimana adanya dan guru tidak berlebihan dalam mengharapkan agar respons siswa senantiasa sesuai dengan yang ia harapkan.

Secara khusus, pendekatan ini sangat menentang perlakuan yang otoritatif dari guru atau pihak sekolah terhadap siswa. Penggunaan hukuman harus dihindari oleh para pendidik; sebagai gantinya gunakanlah gagasan “akibat logis” (bersumber dari istilah yang dikemukakan Dreikurs). Artinya, terlebih dahulu guru dan siswa harus membuat kesepakatan/aturan bersama sebelum berlangsungnya kegiatan. Setiap pelanggaran yang dilakukan siswa akan mengakibatkan suatu konsekuensi atau “akibat logis”, yang secara rasional pantas diterima. Contoh, memecahkan gelas ukuran di studio grafis harus menerima akibat logisnya yaitu menggantinya dengan gelas ukuran yang baru. Jadi akibat ini jelas dapat dibaca dan disepakati semua pihak. Dengan begitu, akan terhindar pemberian hukuman yang semena-mena atau berdasarkan dendam maupun pertimbangan subjektif belaka.

Peristiwa 2.

Diky (nama samaran) adalah murid dari suatu SMA di suatu kota yang populer karena siswa-siswanya nakal-nakal. Ia pun termasuk bandel dan menganggap remeh mata pelajaran Kesenian/Seni Rupa. Tiap tugas yang dikerjakan asal-asalan, alat gambar tidak dimilikinya, kerjanya hanya mondar-mandir di kelas.

Di luar jam pelajaran, guru Seni Rupa mengajak dia mengobrol kesana-kemari; kebetulan siswa senang kepada bela diri. Pembicaraan menjadi menarik karena guru dapat memancing pembicaraan tentang berbagai prinsip dan metode bela diri. Pembicaraan meluas ke masalah kondisi di rumahnya, asal kampung halamannya, dan kesulitan belajarnya.

Pada kesempatan lain, Dicky dan kawannya ketemu dengan Pak Guru ketika antri bioskop; sikapnya sopan sekali dan menawarkan untuk membelikan karcis. Dalam pelajaran Seni Rupa selanjutnya ia menjadi lebih rajin mengerjakan tugas dan tidak membuat kegaduhan lagi, kalau ada kesulitan minta bimbingan guru. Dicky merasa diperhatikan dan tumbuhlah komunikasi yang lebih terbuka antara guru-siswa.

7. Pendekatan Proses Kelompok

Pendekatan pengelolaan kelas ini menekankan pada pembentukan kelompok yang erat (kohesif). Kelompok yang bekerja sama secara erat akan menghasilkan *nilai lebih*. Kelompok bukan sekedar penjumlahan dari individu-individu, tetapi kesatuan yang memiliki kekuatan. Dalam hal ini guru berperan dalam memberikan stimulasi bagi terwujudnya semangat kebersamaan dan tanggung jawab Pendekatan ini ditunjang oleh Psikologi Massa khususnya Dinamika Kelompok. Pendekatan Proses Kelompok dianjurkan pula oleh teori Belajar dengan Percepatan (*Accelerated Learning*) dan belajar berdasarkan kerja sama (*Cooperative Learning*).

Studi tentang dinamika kelompok sejalan dengan studi psikologi, khususnya Teori Medan (Field Theory) yang dikembangkan Kurt Lewin. Penelitian Lewin menyimpulkan bahwa metode diskusi kelompok dan cara mengambil keputusan secara kelompok lebih efektif dibandingkan dengan metode ceramah dan pengajaran individual (Hamalik, 1991). Dampak dari pendekatan proses kelompok dalam kerja sama di sekolah menengah dikemukakan oleh Davis dan Miller (1996) bahwa bimbingan yang cerdas oleh guru sekolah menengah akan menolong tiap siswanya dalam (a) belajar secara sukses sebagai anggota tim (b) mengembangkan keterampilan bekerja sama secara kritis dan berkualitas (sebagai hal penting bagi kerja sama di tempat kerja mereka kelak).

Pendekatan Proses Kelompok dapat diwujudkan melalui penugasan kelompok untuk membahas suatu persoalan yang akan didiskusikan, membuat kliping, atau mengerjakan karya seni seperti: membuat maket bak pasir, hiasan dinding kelas atau taman kecil sekolah. Pekerjaan tersebut hanya akan berhasil jika

tiap anggota kelompok memiliki kesadaran dan tanggung jawab bagi kelangsungan tugas mereka dan hal itu hanya dapat dicapai melalui pengalaman yang memadai. Pengalaman akan membuktikan bagaimana akibat dari kekurangkompakan ataupun, sebaliknya, dari kekompakan dan saling membantu.

Kebiasaan siswa bekerja kelompok dalam menyelesaikan tugas atau proyek di kelas diharapkan akan berlanjut kelak pada waktu mereka menjadi warga masyarakat dalam posisi atau pekerjaan masing-masing. Pengalaman di dunia perusahaan/industri menunjukkan pentingnya bekerja sama bagi peningkatan produktivitas atau untuk menyelesaikan proyek besar. Kemampuan berkolaborasi juga merupakan kemampuan prasyarat bagi para pemimpin untuk mencapai kesuksesan di masa ekonomi global. (Lookatch, 1996).

Ada beberapa cara pelaksanaan pendekatan Dinamika Kelompok antara lain Teknik *Brainstorming* dan *T-Group*. Dengan *brainstorming* siswa didorong untuk menyatakan atau menggambarkan pemikiran apa saja, termasuk yang aneh-aneh berkaitan dengan persoalan atau topik yang dibicarakan. *T-Group* adalah unjuk kerja pemecahan masalah melalui siklus *unfreezing – changing – refreezing*. Siswa harus membebaskan diri dari peran sebelumnya (*unfreezing*) untuk menghadapi situasi baru. Dengan cara mencari pemecahan baru yang tidak direncanakan atau menurut prakonsepsi sebelumnya, terbentuklah perilaku atau tindakan baru para anggota (terjadi perubahan tindakan/perilaku, *changing*) kemudian dianalisis untuk dicari kesimpulan mengenai topik atau masalah (*refreezing*).

8. Pendekatan CBSA (Cara Belajar Siswa Aktif) dan Pendekatan Keterampilan Proses

Pendekatan CBSA, merupakan pendekatan pembelajaran yang didasarkan kepada prinsip-prinsip antara lain dari Preston, (1986):

- a. Warga belajar membutuhkan latar (setting) belajar yang cocok.
- b. Motivasi belajar yang terarah kepada tujuan dapat meningkatkan efektivitas belajar
- c. Belajar didukung oleh reinforcement.
- d. Warga belajar membutuhkan kesempatan untuk mempraktekkan dan meninjau ulang (review) apa yang dipelajarinya.

Untuk mempelajari materi baru, diperlukan adanya sejumlah pengalaman dasar melalui kegiatan membaca, observasi, mendengarkan informasi lainnya. Dalam hal ini motivasi belajar sangat diperlukan. Penguatan belajar melalui ulangan dan latihan (resitasi, aplikasi, drill) akan memantapkan penguasaan belajar.

Jenis-jenis kegiatan belajar berdasarkan CBSA mencakup antara lain: penyelidikan, penyajian, kegiatan mekanis (latihan-ulangan), apresiasi, observasi dan mendengarkan, ekspresi-kreatif, kerja kelompok, percobaan, mengorganisasi dan menilai. Pendekatan Keterampilan Proses bersesuaian sekali dengan pendekatan CBSA, sehingga tidak salah juga bila dimasukkan sebagai bagian dari CBSA. Pendekatan keterampilan proses menekankan pembentukan keterampilan memperoleh pengetahuan dan mengkomunikasikannya. Keterampilan meliputi makna yang luas, yaitu segi fisik/perbuatan, psikis/mental dalam bentuk oleh fikir dan sikap-- termasuk kreativitas--, serta sosial budaya (pendayagunaan lingkungan), yang difungsikan untuk mencapai hasil tertentu.

Pendekatan keterampilan proses mengutamakan bagaimana cara siswa memperoleh pengetahuan dan keterampilan menggunakan teknik-teknik pemecahan masalah (*problem solving*). Instruktur dapat memberi stimulasi untuk penciptaan model-model inovatif. Secara simbolis (analogis), prinsip pendekatan keterampilan proses sering dinyatakan dengan kalimat populer: “kita lebih baik membekali anak dengan pancing dari pada memberinya ikan”.

Pendekatan keterampilan proses dalam seni rupa dapat diwujudkan atau dilatih misalnya melalui tugas membuat desain suatu produk. Desain ini perlu mempertimbangkan faktor-faktor: fungsi, sifat dan susunan bahan baku, kesesuaian bentuk dengan kegunaan praktis atau filosofi pemesan. Kemampuan dasar dalam desain yang melibatkan pemecahan masalah merupakan keterampilan proses yang berguna bagi kepentingan *membuat* desain maupun *menjelaskan* berbagai hal tentang desain secara lisan atau tertulis, bahkan lebih jauh lagi *meyakinkan* orang akan adanya keunggulan dalam desain yang ia buat.

9. Pendekatan Analisis dan Pendekatan Empatik

Pendekatan Analisis dan Pendekatan Empatik adalah pendekatan pembelajaran/instruksional yang digunakan dalam pengembangan apresiasi seni dan kritik seni. Bagaimana implementasinya akan diuraikan di belakang (Bab VII) ketika

membahas model pembelajaran apresiasi seni. Yang termasuk pendekatan analisis adalah: (1) *Pendekatan analisis induktif*; (2) *Pendekatan Interaktif* (3) *Pendekatan Deduktif*:

Penamaan Pendekatan Empatik diambil dari kata “empati”. Arti *empati* bukan sekedar tertarik (kepada sesuatu), tetapi lebih dari itu: ikut merasakan, menghayati, ikut serta atau terjun ke dalamnya. Pendekatan Empatik mengajak siswa untuk menghayati hal atau peristiwa berupa benda seni atau peristiwa kesenian lainnya untuk ikut haru dan merasa dirinya masuk dan ikut serta pada karya yang dilihatnya. Pendekatan empatik dapat juga dipandang dari aspek perlakuan guru terhadap siswa yang bersazaskan keterlibatan guru ke dalam persoalan yang dihadapi siswa. Untuk melaksanakan pendekatan ini diperlukan unsur pendukung berupa media pengajaran/alat peraga serta paparan tentang karya seni yang dilakukan guru maupun siswa.

10. Pendekatan berbasis Kompetensi

Pendekatan berdasarkan sasaran/tujuan yang kini dipopulerkan adalah *pendekatan kompetensi*. Kompetensi menurut Puskur-Balitbang Depdiknas, 2002, diartikan sebagai *seperangkat rencana dan pengaturan tentang kompetensi dan hasil belajar yang harus dicapai siswa, penilaian, kegiatan belajar-mengajar, dan pemberdayaan sumber daya pendidikan dalam pengembangan kurikulum sekolah*.

Inti pandangannya adalah bahwa tujuan akhir dari pembelajaran harus tercermin dari *kompetensi* lulusan. Setiap bahan ajar yang dipilih serta metode dan media yang digunakan harus diarahkan kepada pembentukan kompetensi siswa. Gagasan ini didorong oleh hasrat akan perlunya menyiapkan sejak dini. pembentukan sumber daya manusia (SDM) yang memiliki kemampuan handal, kompetitif, khususnya menghadapi persaingan global masa depan.

Pendekatan kompetensi di Indonesia sesungguhnya sudah agak lama dikenal (sejak tahun delapan puluhan) dalam sistem pendidikan guru (LPTK atau lembaga pendidikan tenaga kependidikan) yang dikenal dengan PGBK. (pendidikan guru berdasar kompetensi). Setelah mengalami kemandegan dan dipandang kurang berhasil sehingga hampir dilupakan orang, tiba-tiba pada tahun dua ribuan perhatian terhadap pendekatan kompetensi timbul lagi bahkan cukup bergema dengan diberlakukannya KBK (kurikulum berbasis kompetensi) di berbagai jenjang sekolah umum Indonesia.

Dalam bidang seni, pendekatan kompetensi menjadi bahan pembahasan dan disepakati sebagai acuan bagi penyelenggaraan pembelajaran seni di Indonesia pada

tahun dua ribuan ini. Dengan demikian, untuk setiap jenjang pendidikan, perlu ditetapkan kompetensi apa yang harus dikembangkan.

Berkaitan dengan Pendidikan Seni, Kurikulum Berbasis Kompetensi (Diknas 2004), menjelaskan bahwa pendidikan seni di sekolah umum pada dasarnya berperan untuk menumbuhkan sensitivitas dan kreativitas sehingga terbentuk sikap apresiatif, kritis, dan kreatif pada diri siswa secara menyeluruh. Kemampuan ini hanya mungkin tumbuh jika dilakukan serangkaian kegiatan meliputi pengamatan, analisis, penilaian, serta kreasi dalam setiap aktivitas seni baik di dalam kelas maupun di luar kelas.

Kurikulum Berbasis Kompetensi (2004) mata pelajaran Kesenian memuat aspek konsepsi, apresiasi, dan kreasi yang disusun sebagai suatu kesatuan. Ketiga aspek kegiatan tersebut harus merupakan rangkaian aktivitas seni yang harus dialami siswa dalam aktivitas berapresiasi dan berkreasi seni. Fungsi dan Tujuan Mata Pelajaran Pendidikan Seni secara umum adalah menumbuhkembangkan sikap toleransi, demokrasi, beradab, serta mampu hidup rukun dalam masyarakat yang majemuk, mengembangkan kemampuan imajinatif, intelektual, ekspresi melalui seni, mengembangkan kepekaan rasa, keterampilan, serta mampu menerapkan teknologi dalam berkreasi dan memamerkan atau mempergelarkan karya seni. Aspek-aspek yang perlu dikembangkan dalam pendidikan seni mencakup : persepsi, pengetahuan, pemahaman, analisis, evaluasi, apresiasi dan produksi. Di sekolah-sekolah kita dewasa ini (tahun 2007) KBK sudah diganti dengan kurikulum baru, namun prinsip-prinsip pentingnya pengembangan kompetensimasih tetap berlaku.

11. Pendekatan DBAE

Pendekatan DBAE (*Discipline Based Art Education*) atau Pendidikan Seni Rupa Berbasis Disiplin (“disiplin” di sini adalah disiplin ilmu/pengkajian) di negeri Barat, khususnya Amerika Serikat bukanlah istilah yang asing. Sejarah kelahirannya telah disinggung di Bab III. Penamaan DBAE sebagai gerakan pembaharuan di bidang pendidikan seni rupa ini dikemukakan oleh Dwaine Greer (Wachowiack, 1993). Pendekatan ini diilhami oleh pandangan Jerome Bruner yang menyetujui pentingnya difahami struktur belajar yang ada pada tiap mata pelajaran. (Dobbs, 2004).

Pendekatan DBAE kurang populer di Indonesia, beda dengan di Amerika Serikat. Dalam perbincangan di kalangan para ahli pendidikan seni, baik di forum seminar maupun tulisan ilmiah di media massa dan perkuliahan di perguruan tinggi seni rupa di Indonesia istilah "Pendidikan Seni Rupa Berbasis Disiplin," tidak populer, kalah dibandingkan dengan konsep "Pendidikan Seni Rupa Berbasis Ekspresi Bebas". Padahal, sebagaimana dikemukakan Sofyan Salam, pakar pendidikan seni rupa, kurikulum pendidikan seni rupa di sekolah, khususnya Kurikulum 1975, berpijak kepada pendekatan Pendidikan Berbasis Materi atau Disiplin Ilmu.

DBAE memiliki ciri-ciri sebagai berikut (1) memiliki *isi* pengetahuan (*body of knowledge*), (2) adanya *komunitas* (masyarakat) ilmuwan yang mempelajarinya (3) tersedianya *metode kerja* yang memfasilitasi kegiatan eksplorasi dan penelitian. DBAE bertujuan untuk menawarkan program pembelajaran yang sistematis dan berkelanjutan dalam empat bidang yang digeluti orang dalam dunia seni rupa yakni bidang *penciptaan, penikmatan, pemahaman, dan penilaian*. Keempat bidang ini terjabarkan pada mata ajaran: *studio/produksi seni rupa, kritik seni rupa, sejarah seni rupa, dan estetika* (Eisner 1987/1988, Wachowiack, 1993). DBAE tidak sekedar menawarkan program pembelajaran keempat bidang seni rupa tetapi lebih luas lagi, yaitu mencakup integrasi kegiatan belajar secara interdisiplin dalam rangka memaksimalkan berbagai perolehan keuntungan belajar, membangunkan dan menumbuhkembangkan kesadaran akan seni berikut kapasitasnya untuk mempengaruhi kehidupan.

...DBAE is more than learning about four art disciplines. It is a partnership among those domains designed to work together in an integrated fashion so as to maximize learning opportunities. Thus, DBAE is a form of interdisciplinary study, with the disciplines each contributing to the awakening and development of student awareness of art and its capacity to influence our live (Dobbs, 2004).

(DBAE lebih luas dari sekedar mempelajari empat bidang kajian seni rupa. DBAE adalah jalinan keempat bidang tadi yang dirancang dalam suatu model terpadu sehingga dapat memaksimalkan berbagai manfaat dari belajar. Jadi, DBAE adalah suatu bentuk kajian interdisiplin yang masing-masing bidangnya memberikan urunan bagi perkembangan kesadaran seni siswa berikut kapasitasnya untuk mempengaruhi kehidupan kita.)

Menurut Eisner, keempat mata ajaran tersebut tidak harus diberikan secara terpisah, melainkan --bahkan disarankan-- terpadu. Dengan begitu pembelajaran lebih menarik dan bermakna. Sebagai suatu pendekatan, DBAE menurunkan metode dan teknik pembelajaran bervariasi. DBAE dalam pendidikan seni rupa bercirikan antara lain, (1) seni rupa diajarkan sebagai sebuah mata pelajaran sekolah umum dengan kurikulum yang sistematis mencakup kegiatan ekspresi/kreasi, teori, dan kritik/apresiasi seni rupa. (2) kemampuan anak dikembangkan untuk menghasilkan karya seni rupa (produksi seni rupa); menganalisis, menafsirkan, dan menilai kualitas karya seni rupa (kritik seni rupa); mengetahui dan memahami peran seni rupa dalam masyarakat (sejarah seni rupa); serta memahami keunikan karya seni rupa dan bagaimana orang memberikan penilaian dan menguraikan alasan penilaian tersebut (estetika).

Pada DBAE, kurikulum bersifat siap pakai dengan program yang tersusun secara sistematis. Dengan mengacu kepada kurikulum siap pakai inilah, guru melaksanakan kegiatan pembelajarannya. Jeffers membandingkan kedua pendekatan ini dengan menggunakan metafora "pertumbuhan alamiah" dengan metafora "pembentukan". Metafora pertumbuhan alamiah mengandaikan anak sebagai sekuntum bunga atau *tanaman*, guru sebagai *tukang kebun*, dan sekolah sebagai kebun. Guru sebagai tukang kebun haruslah menciptakan suasana sedemikian rupa sehingga anak sebagai tanaman tumbuh secara subur dan alamiah. Pada sisi lain, metafora pembentukan memandang anak sebagai tanah liat dan guru adalah pematung. Gurulah yang amat menentukan bentuk dari sang tanah liat. Anak sebagai tanah liat tidak berada pada posisi untuk memilih atau menolak bentuk akhir dari dirinya sendiri. Metafora-metafora seperti ini dikemukakan pula oleh Diane Lapp dkk. (1982) dalam membahas model pembelajaran.



DBAE :
“guru=pembentuk”



Ekspresi Bebas :
“guru=tukang kebun”

Gambar 5.3
Metafora arbitrer DBAE dan Ekspresi Bebas

Metafora yang lebih ekstrim adalah jika guru hanya menyediakan “kebun” saja dan membiarkan tanamannya tumbuh sendiri. Ini terjadi jika anak diberi kebebasan penuh tanpa bimbingan. Namun, kedua metafora yang dikemukakan Jeffers harus dikritisi karena menganalogikan anak dengan tanah liat tidak sepenuhnya sesuai dengan hakikat visi DBAE. DBAE tidak menganggap bahwa anak luput dari kemampuan bawaan masing-masing.

DBAE berkeinginan agar pendidikan *berkualitas* dan memiliki akuntabilitas yang tinggi. Masyarakat telah mengalami ketidakpercayaan terhadap lembaga pendidikan dan karena itu menuntut agar uang yang telah dibelanjakan oleh sekolah sebanding dengan kualitas lulusan yang dihasilkan. Para orang tua mungkin bertanya-tanya, jika pendidikan seni di sekolah hanya membiarkan saja anak bekerja sendiri tanpa bimbingan, lebih baik pelajaran ini dihapuskan, bukankah hal itu bisa dilakukan di luar sekolah? Bisa jadi, hal inilah merupakan salah satu variabel yang menyebabkan pendidikan seni terpinggirkan dalam kurikulum 1994.

Sebagai suatu pendekatan DBAE tak luput dari kekurangan, dan para pengeritiknya menawarkan berbagai perbaikan agar nuansa yang terkesan terlalu akademis diimbangi dengan pemberian keleluasaan dalam hal-hal tertentu yang memungkinkan intuisi, imajinasi dapat juga tersalurkan.

12. Pendekatan Multikultural

Pendekatan multikultural termasuk pendekatan yang dewasa ini sedang mendapat perhatian para ahli. Salah satu pemikiran yang mendorongnya adalah kenyataan bahwa masyarakat dan bangsa Indonesia memiliki keragaman di berbagai aspek: sosial, budaya, politik, dan ekonomi. Keragaman tersebut berpengaruh langsung terhadap kemampuan guru dalam melaksanakan kurikulum, kemampuan sekolah dalam menyediakan pengalaman belajar, dan kemampuan siswa dalam berproses dalam belajar serta mengolah informasi menjadi sesuatu yang dapat diterjemahkan sebagai hasil belajar. Oleh karena itu, keragaman sosial, budaya, ekonomi, dan aspirasi politik harus menjadi faktor yang diperhitungkan dan dipertimbangkan dalam penentuan filsafat, teori, visi, pengembangan dokumen, sosialisasi kurikulum, dan pelaksanaan kurikulum.

Dihubungkan dengan pendidikan seni, pada bab II telah disinggung, bagaimana kekayaan seni budaya daerah Nusantara merupakan warisan budaya yang kaya dan pendidikan seni harus memperhatikan hal tersebut. Warisan seni yang bermutu tinggi itu dapat dipelajari, dipelihara, dimodifikasi dan sebagai sumber ilham. Hal ini sejalan benar dengan gagasan para pakar yang mencanangkan perlunya pendekatan multikultur dalam pengembangan kurikulum di Indonesia dengan berbagai alasan yang rasional, sosial, edukatif maupun etis. Untuk memahami hal ini Anda perlu mengikuti penjelasan berikut yang disimak dari pandangan para ahli.

Para ahli pendidikan dan kurikulum sejak lama menyadari bahwa kebudayaan adalah salah satu landasan pengembangan kurikulum di samping landasan lainnya seperti perkembangan masyarakat, ilmu pengetahuan, teknologi, politik, ekonomi. Tokoh pendidikan nasional kita, Ki Hajar Dewantara menyatakan bahwa kebudayaan merupakan faktor penting sebagai akar pendidikan suatu bangsa. Kebudayaan merupakan keseluruhan totalitas cara manusia hidup dan mengembangkan pola kehidupannya sehingga ia tidak saja menjadi landasan pengembangan kurikulum tetapi juga menjadi sasaran hasil pengembangan kurikulum.

Kedudukan kebudayaan dalam kurikulum amat penting, tetapi dalam proses pengembangannya, kurang mendapat perhatian para pengembang kurikulum. Pertimbangan mengenai kebutuhan anak didik dan masyarakat sering dikesampingkan karena fokus pada ilmu pengetahuan.

Hal lain adalah, selama ini, orang berbicara tentang teori belajar yang dikembangkan terutama dari psikologi. Teori belajar seperti yang telah dibahas (behaviorisme, kognitif dan sebagainya) tak ayal lagi mengandung nilai-nilai pengetahuan dan nilai praktis. Tetapi, dalam implementasinya sering dikembangkan dengan pemikiran bahwa siswa belajar dalam suatu situasi yang “bebas nilai” atau terisolasi dari akar budaya dan masyarakat setempat. Teori-teori belajar itu tidak memperhitungkan bahwa siswa yang belajar adalah suatu pribadi yang hidup dan bereaksi terhadap stimulus yang tidak dapat dilepaskan dari lingkungan sosial dan budaya di mana ia hidup. Maehr (Hasan, 2000) mengatakan bahwa keterkaitan antara kebudayaan dan bahasa, kebudayaan dan persepsi, kebudayaan dan kognisi, kebudayaan dan keinginan berprestasi, serta kebudayaan dan motivasi berprestasi merupakan faktor-faktor yang berpengaruh terhadap belajar siswa.

Apa yang dimaksud dengan pendekatan multikultural ? Pendekatan multikultural untuk kurikulum diartikan sebagai suatu prinsip yang menggunakan keragaman kebudayaan peserta didik dalam mengembangkan filosofi, misi, tujuan, dan komponen kurikulum, serta lingkungan belajar sehingga siswa dapat menggunakan kebudayaan pribadinya untuk memahami dan mengembangkan berbagai wawasan, konsep, keterampilan, nilai, sikap, dan moral yang diharapkan.

Inti pandangan pendekatan multikultural adalah perlunya menyikapi bahwa siswa bukan belajar untuk kepentingan mata pelajaran tetapi mata pelajaran adalah untuk medium mengembangkan kepribadian siswa. Masalah-masalah yang berkembang, kebutuhan dan keunggulan masyarakat dapat dijadikan materi pelajaran. Masyarakat dijadikan dasar untuk mengembangkan proses belajar dan sebagai sumber belajar.

Berkenaan dengan proses belajar, kebiasaan utama siswa belajar secara individualistis dan dalam suasana persaingan harus ditinggalkan dan diganti dengan cara belajar berkelompok dan bersaing secara kelompok dalam suatu situasi positif (bandingkan dengan pandangan “*accelerated learning*”). Dengan cara demikian maka perbedaan antar-individu dapat dikembangkan sebagai suatu kekuatan kelompok dan siswa terbiasa hidup dengan berbagai keragaman budaya, sosial, intelektualitas, ekonomi, dan aspirasi politik.

Pendekatan multikultur tidak menganjurkan rumusan tujuan yang terukur (bandingkan dengan gagasan Eisner). Ada tujuan-tujuan yang dapat diukur dan bersifat dapat dikuasai dalam satu atau dua pengalaman belajar, tetapi ada juga tujuan yang baru

tercapai dalam waktu belajar yang lebih panjang. Sumber kualitas yang dinyatakan dalam kurikulum tidak pula terbatas pada kualitas yang ditentukan oleh disiplin ilmu semata. Kualitas manusia seperti yang dinyatakan banyak tokoh dan anggota masyarakat seperti kreativitas, disiplin, kerja keras, kemampuan kerjasama, toleransi, berfikir kritis, manusia yang religius, dan sebagainya harus dapat ditonjolkan sebagai tujuan pendidikan.

Kualitas yang dirasakan penting oleh kelompok budaya dan sosial tertentu harus dapat dikembangkan dan oleh karena itu dokumen kurikulum harus memberikan kemungkinan adanya pengembangan tujuan di komunitas dan lingkungan budaya tertentu. Demikian pula kualitas seperti kemampuan berpartisipasi dalam kehidupan masyarakat, kemampuan mencari dan mengolah informasi, kemampuan berkomunikasi dan sebagainya harus dapat dikemukakan sebagai tujuan yang sama penting dengan tujuan yang berasal dari disiplin ilmu.

Masyarakat, yang memiliki: nilai-nilai, moral, kebiasaan, adat/tradisi adalah sumber belajar yang harus dapat dimanfaatkan. Pembelajaran tidak bersifat formal semata tetapi berorientasi pada masyarakat dan budayanya. Siswa harus merasa bahwa sekolah adalah suatu lembaga sosial yang hidup dan berkembang di masyarakat. Bahan pelajaran harus dapat menunjang pengembangan kualitas kemanusiaan peserta didik. Pelajaran agama, kesusateraan, bahasa, olahraga, dan *kesenian* dipandang dapat menunjang pengembangan kemanusiaan siswa. Peranan pendidikan seni/seni rupa sangat memungkinkan untuk menunjang pembentukan pribadi yang menyeluruh. karena seni sangat sarat dan berkelindan dengan kemanusiaan.

Implikasi pendekatan multikultur tentulah perlu disesuaikan dengan tahapan sekolah. Untuk Pendidikan dasar, porsinya lebih banyak dibandingkan dengan tingkat sekolah yang lebih tinggi misalnya SMA. Di SMA, selain pendekatan multikultur, perlu pula pendekatan yang berbasis kepada disiplin ilmu.

Sejalan dengan pandangan di atas, alat evaluasi yang digunakan haruslah beragam sesuai dengan sifat tujuan dan informasi yang ingin dikumpulkan, misalnya dengan menggunakan asesmen portfolio, catatan observasi, wawancara.

B. Strategi Memilih Metode Pembelajaran

1. Makna Metode dalam Pembelajaran

“*Method doesn't mean step by step of a process, nor how to do it. It is broader, deeper, farther reaching than all that*”, (Metode jangan diartikan hanya sebagai langkah demi langkah suatu proses ataupun bagaimana melaksanakannya, tetapi lebih luas, lebih dalam serta jangkauannya lebih jauh dari itu). Hal itu dikemukakan Italo L. de Fransesco (1958).

Fransesco menyatakan selanjutnya bahwa penggunaan metode dalam pendidikan seni rupa hendaknya:

- a. menekankan kemungkinan pertumbuhan sepenuhnya dan utuh dari si pebelajar/siswa.
- b. menyadari dan memahami hakekat peranan individu dalam kelompok
- c. standar yang digunakan untuk memperlakukan atau mengukur keberhasilan belajar tidak kaku, tetapi luwes.
- d. memanfaatkan segala pengalaman, bahan pelajaran, peralatan dan berbagai macam sumber yang sesuai dengan kebutuhan dan minat siswa
- e. mengungkap gaya ekspresi (*modes of expression*) yang sesuai dengan kondisi psikologis dan tingkat pertumbuhan siswa.

Kita juga harus memandang bahwa metode memiliki beberapa fungsi sebagai:

- a. *alat motivasi ekstrinsik*, stimulator, kondisi eksternal yang terkendali,
- b. *strategi pengajaran*, yang dapat divariasikan dan disesuaikan dengan kebutuhan belajar siswa
- c. *alat mencapai tujuan*, untuk melicinkan jalan dalam mencapai tujuan belajar siswa. (Bahri, 1995)

Karena banyaknya metode yang dapat dipilih, guru seni rupa perlu mempelajari keunggulan dan kelemahan suatu metode, dengan kesadaran bahwa tak ada metode terbaik atau terburuk secara apriori; yang ada adalah guru yang baik/cakap serta guru kurang baik/cakap.

Pembelajaran seni rupa/kerajinan tangan dapat menggunakan metode-metode umum pembelajaran seperti metode: ceramah, demonstrasi, multimedia, slides, pameran, belajar partisipasi, diskusi, demonstrasi, tugas/resitasi, training, kerja

kelompok, atau yang khas seni rupa seperti metode: ekspresi bebas, kerja kelompok, kerja kreatif, global, meniru/mencontoh.

Pembahasan berikut dibatasi kepada metode-metode pembelajaran yang banyak digunakan dalam pengajaran pendidikan seni rupa di sekolah, yaitu: metode Ceramah, metode Pemecahan Masalah, metode Ekspresi Bebas, metode Kerja Kelompok, metode Demonstrasi-Eksperimen, metode Karyawisa, metode Diskusi, metode Mencontoh, metode Global, metode Kerja Cipta, metode Stick figure.

2. Maca-macam Metode

a. Metode Ceramah

Dalam pembelajaran klasikal, metode ceramah paling luas digunakan, karena efektif dan efisien untuk menyampaikan informasi tentang suatu pengetahuan atau pokok persoalan serta masalah. Di samping memiliki keunggulan tertentu, metode ini juga memiliki kekurangan

Keunggulan metode ceramah adalah:

- 1) Pengelolaan kelas secara fisik dan nonfisik tidak begitu sukar.
- 2) Dapat diikuti oleh jumlah siswa yang besar.
- 3) Persiapannya tidak sulit.
- 4) Guru mudah menerangkan pelajaran dengan baik.

Kelemahan Metode Ceramah. Kekurangan yang paling umum metode ceramah berkaitan dengan kemampuan manusia mendengarkan untuk menangkap isi ceramah itu terbatas dalam aspek waktu. Ada yang mengatakan manusia paling-paling dapat menangkap dengan baik isi ceramah selama 15 menit; ada juga yang menyatakan sekitar 20 – 60 menit, tergantung kemampuan individual. (Mittler, 1993).

Secara lebih rinci kekurangan metode ceramah adalah:

- 1) Siswa pasif karena hanya mendengarkan.
- 2) Penyampaian secara verbal cenderung murid memperoleh pemahaman yang kabur, verbalistis (tahu kata tak tahu hakikat realitasnya).
- 3) Tidak menjangkau keseluruhan pola atau tipe belajar: siswa bertipe bakat visual (kuat menangkap stimulus berbentuk gambar) kurang bisa menangkap informasi, yang berbakat auditif (kuat menangkap stimulus melalui pendengaran) lebih.
- 4) Bila digunakan terlalu lama, membosankan dan melelahkan siswa maupun guru sendiri.

Untuk meningkatkan efektivitas Metode Ceramah antar4a lain dapat digunakan dengan cara “advanced organizer” (AO) yaitu cara pembelajaran yang menekankan pada peningkatan paham siswa. Garis besar pandangan model ini, yang dipelopori Ausubel adalah sebagai berikut:

Dalam teori belajar mengajar atau metodologi pengajaran hal ini dikenal dengan apersepsi atau *entering behaviour*. Ausubel bermaksud memperbaiki metode ceramah, pada saat orang lain sedang gencar-gencarnya menyerang metode ceramah tersebut. Teorinya mengenai belajar bermakna (*meaningful learning*) bertumpu pada tiga keyakinan yaitu: (1) bagaimana pengetahuan (isi kurikulum disusun) (2) bagaimana pikiran bekerja untuk mengolah informasi baru (*learning*); dan (3) bagaimana para guru dapat menggunakan gagasan tentang kurikulum dan belajar, ketika mereka menyajikan pelajaran baru kepada para siswa (*instruction*). (Joice & Weil, 1980).

Harapan dari model ini adalah agar para guru tidak dipusingkan oleh teori-teori abstrak tentang bagaimana belajar berlangsung, yang tidak menolong mereka pada saat melaksanakan pembelajaran. Yang lebih utama adalah bagaimana merekomendasikan para guru untuk memilih, mengorganisasikan dan menyajikan informasi baru dengan cara-cara yang tepat-guna dan tepat-sasaran.

Beberapa pokok pemikiran mengenai model AO dapat dijelaskan sebagai berikut:

- 1) *Asumsi*. Pemberian informasi yang bermakna adalah hal terpenting dalam mengajar. Perlu upaya peningkatan struktur kognitif siswa: apa yang perlu dipelajari, sejauh mana dan bagaimana mengorganisasikannya. Pengetahuan terdahulu adalah penting untuk dapat menerima pengetahuan baru.

- 2) *Isu belajar*: Belajar harus bermakna. Setiap bidang ilmu memiliki struktur. Belajar bermakna tidak tergantung dari caranya belajar tetapi lebih kepada materi, melalui konsep belajar pemecahan masalah dan belajar berdasar pengalaman. Model AO merupakan pengantar bagi terjadinya proses belajar selanjutnya yang berpusat pada aktivitas siswa serta untuk memecahkan masalah-masalah aktual.
- 3) *Dukungan penelitian*: Penelitian Ausubel, Fitzgerald, Kuhn, Novak dan Lawton menyimpulkan model ini lebih efektif untuk tingkatan siswa lebih tinggi.

Pelaksanaan model AO ini berlangsung dalam tahapan:

- 1) *Pendahuluan* mengenai tujuan, materi pokok, contoh-contoh, hal-hal yang sudah dipelajari (*entering behavior*);
- 2) *Presentase*: Tugas dan materi pokok: organisasi materi, mempertahankan perhatian siswa, dsb.
- 3) *Penguatan organisasi kognitif*. Mengembangkan belajar siswa aktif, melakukan kritisi, membuat klarifikasi.

Sistem sosial dan sarana pendukung: Suasana kelas interaktif dengan guru sebagai pembimbing dalam pengorganisasian materi. Efektivitas model tergantung dari dukungan sarana dan materi yang terorganisasi dan relevan.

Tujuan pokok: untuk menerangkan, mengintegrasikan, menghubungkan materi kajian baru dengan materi yang sudah dikuasai. *Kiat*: agar efektif, model AO hendaknya menggunakan konsep, proposisi, istilah yang sudah tak asing (dengan pemanfaatan ilustrasi dan analogi)

Salah satu contoh pelaksanaan model ini dalam pembelajaran seni rupa menunjukkan hasil meningkatnya pemahaman siswa atas materi yang disampaikan (Tarjo, 2003).

b. Metode Tugas dan Resitasi

Metode tugas banyak dilakukan dalam setiap mata pelajaran, khususnya dalam sistem pembelajaran yang mengutamakan aktivitas siswa (CBSA, pemecahan masalah, inkuiri, praktek). Pembelajaran seni jelas banyak dilaksanakan dengan metode

penugasan. Intinya adalah, guru memberikan tugas tertentu, baik di kelas, di laboratorium/studio, di perpustakaan, maupun di rumah.

Metode ini digunakan dalam pembelajaran seni rupa dasar pemikiran bahwa (1) bahan pelajaran, khususnya praktek, tidak mungkin semuanya dilaksanakan di kelas yang waktunya terbatas (2) Perlu menstimulasi anak untuk aktif belajar, baik secara individual maupun kelompok

Tugas yang dapat diberikan kepada anak bermacam-macam jenisnya, sejalan dengan tujuan yang akan dicapai. Tugas-tugas yang lazim diberikan kepada siswa dalam pembelajaran seni rupa antara lain: tugas meneliti dan menyusun laporan (lisan/tulisan), tugas praktek, tugas di studio, dan lain-lain.

Resitasi berarti mengutip kembali, menjelaskan kembali, menghafal kembali berarti juga bahwa siswa hendaknya mengkaji kembali apa yang diperoleh atau dikerjakannya, dan melaporkannya kepada guru maupun ke forum diskusi kelas.

Prosedur yang harus diikuti dalam penggunaan metode tugas atau resitasi, yaitu:

1) Fase Pemberian Penjelasan

Penjelasan hendaknya mempertimbangkan:

- Kejelasan tujuan yang akan dicapai.
- Kesesuaian dengan kemampuan siswa.
- Ketersediaan sumber yang dapat membantu pekerjaan siswa.
- Waktu yang cukup untuk mengerjakan tugas tersebut.

2) Langkah Pelaksanaan Tugas:

- Pemberian bimbingan/pengawasan oleh guru.
- Pemberian motivasi dorongan sehingga anak mau bekerja.
- Penyadaran siswa akan pentingnya bekerja sendiri dan jujur
- Penyadaran siswa agar melengkapi kebutuhan pengerjaan tugas

3) Pertanggungjawaban Tugas (resitasi):

- Laporan siswa baik lisan/tertulis perihal apa yang telah dikerjakannya.
- Karya (seni rupa) sesuai dengan jenis tugas yang diminta
- Pemeriksaan atas hasil pekerjaan siswa dilakukan melalui tanya jawab/diskusi, kritik seni ataupun tes.

Metode tugas dan resitasi mempunyai beberapa kelebihan dan kekurangan, antara lain:

Keunggulan

- 1) Lebih merangsang siswa dalam melakukan aktivitas belajar individual ataupun kelompok.
- 2) Dapat mengembangkan kemandirian siswa
- 3) Dapat membina tanggung jawab dan disiplin siswa.
- 4) Dapat mengembangkan kreativitas siswa.
- 5) Sesuai dengan prinsip belajar sepanjang hayat dan belajar dari berbagai sumber

Kelemahannya

- 1) Sulit menentukan, apakah siswa mengerjakan sendiri tugasnya atau dibuatkan oleh orang lain.
- 2) Kemungkinan tidak meratanya aktivitas siswa pada tugas kelompok; mungkin yang aktif mengerjakan dan menyelesaikan tugas hanya anggota tertentu saja, sementara anggota lainnya tidak berpartisipasi.
- 3) Tidak mudah memberikan tugas yang sesuai dengan perbedaan individu dalam sistem pembelajaran klasikal.

3. Metode diskusi

Metode diskusi adalah cara pembelajaran yang memberi kesempatan kepada para siswa untuk membahas bersama suatu permasalahan. Dalam pembelajaran seni rupa topik masalah dapat menyangkut isu aktual tentang seni di masyarakat, tentang kritik atas suatu teori seni atau mendiskusikan karya seni.

Di dalam diskusi terjadi interaksi antara siswa yang terlibat, saling tukar menukar pengalaman, informasi, memecahkan masalah, kritik seni. Diskusi yang baik akan melibatkan partisipasi siswa secara merata; sebaliknya, diskusi kurang baik jika pembicaraan didominasi oleh hanya satu dua siswa saja.

Metode diskusi memiliki keunggulan dan kelemahan, di antaranya:

Kebaikan Metode Diskusi

- 1) Melatih berbicara secara runtun, jelas, tak bertele-tele.

- 2) Merangsang kreativitas siswa dalam bentuk ide, gagasan dalam pemecahan suatu masalah.
- 3) Mengembangkan sikap menghargai pendapat orang lain.
- 4) Memperluas wawasan.

Kekurangan Metode Diskusi

- 1) Pembicaraan terkadang menyimpang.
- 2) Ada siswa yang senang berbicara dan cenderung menguasai diskusi dan ada yang kurang memiliki keberanian untuk berbicara.
- 3) Siswa sering tidak siap untuk diskusi

Oleh sebab itu, sebelum diskusi perlu didahului persiapan matang. Guru perlu jelas memberikan tugas serta apa yang harus dipersiapkan.

Peristiwa belajar nyata-3

Kepala Sekolah di suatu SMP ingin agar para gurunya melaksanakan KBK (kurikulum berbasis kompetensi) dan hal ini berkali-kali ditegaskan dalam rapat guru. Dikemukakan tentang perlunya menggalakkan metode diskusi di dalam kelas, karena ini merupakan kewajiban sebagaimana diinstruksikan oleh atasan, sesuai dengan kurikulum yang mulai diberlakukan untuk kelas I.

Salah seorang guru, yang barangkali kurang memahami betul KBK dan juga kurang terbiasa menggunakan metode diskusi kelas, mencoba melaksanakan anjuran kepala sekolah. Ia bertekad akan melaksanakan metode diskusi.

Pada saat jam pelajaran tiba, ia mulai dengan menyuruh para siswa mengatur tempat duduk dalam kelompok-kelompok kecil. Mengatur tempat duduk ini ternyata hampir memakan waktu satu jam pelajaran (meja yang ada di kelas kurang mudah diubah-ubah, sementara jumlah siswa di kelas itu cukup besar: 45 siswa). Selesai mengatur tempat duduk siswa, guru menjelaskan rencana kegiatan selanjutnya dan menyatakan, “anak-anak sekarang kita akan melaksanakan diskusi”.

Banyak murid mengerutkan alisnya dan salah seorang bertanya, “Pak, apa itu yang dimaksud dengan diskusi ?”

d. Metode Ekspresi Bebas

Metode ekspresi bebas diturunkan dari pendekatan Ekspresi Bebas. Istilah “ekspresi bebas” digunakan sebagai nama pendekatan jika ditinjau dari cara pandang dan cara menyikapi; tetapi sekaligus juga sebagai nama metode pada saat dilaksanakan sebagai kegiatan yang lebih nyata. Dalam jenjang pendidikan dasar, metode ini kadang-kadang disalahartikan menjadi menggambar bebas, menggambar sesuka hati. Guru ada

kalanya hanya mengintruksikan kepada anak-anak untuk melakukan aktivitas tanpa arahan dan tuntunan.

Akibat yang terjadi adalah unsur ekspresi yang menjadi tuntutan dari metode ini terabaikan karena anak sering menyimpang dari tuntutan menggambar ekspresi. Jika kondisi di atas dibiarkan begitu saja maka dampak yang terjadi anak menjadi jenuh dan segan untuk mengikuti mata pelajaran pendidikan seni rupa. Corak gambar anak menjadi *stereotype* (bentuknya “begitu-begitu” saja, tak ada perkembangan). Objek gambar juga tidak banyak bervariasi, pada umumnya berkutat pada “sawah-gunung-matahari”.

Kelahiran metode ekspresi bebas terdorong oleh pandangan di bidang pendidikan yang menghendaki perhatian terhadap anak

Metode Ekspresi Bebas identik dengan metode Ekspresi-Kreatif (Jefferson, 1980) atau Metode Kerja Cipta. Jenis metode ini merupakan bentuk lain dari metode menggambar bebas yang disarankan oleh A.J Suharjo. Metode ini merupakan pengembangan dari pendapat Victor Lowenfeld yang menganjurkan agar setiap guru yang bermaksud mengembangkan kreasi siswanya untuk bebas berekspresi (*free expression*). Dengan cara ini guru menjauhkan diri dari campur tangannya terhadap aktivitas yang dilakukan siswanya. Atas dasar tersebut metode ini sering dinamakan Metode Ekspresi-Kreatif .

Proses pelaksanaan metode ini berjalan secara informal dalam dunia persekolahan. Kehadiran guru memiliki peranan sangat kecil bahkan hampir-hampir tidak diperlukan. Kondisi ini sangat berarti bagi siswa yang memiliki motivasi tinggi untuk belajar, namun bagi siswa yang memiliki motivasi rendah, kondisi ini dapat disalahgunakan untuk bermain-main. Kini mulai banyak dilakukan di sanggar-sanggar melukis.

Di sisi lain perlu disadari hakekat pendidikan yaitu “mengubah, membiasakan dan mengarahkan” perilaku anak ke arah yang positif. Untuk itu tentunya dalam sistem pendidikan memerlukan sejumlah piranti yang mengatur kegiatan tersebut. Guru harus senantiasa menegakkan kebebasan yang bertanggung jawab.

Metode kerja cipta cipta dapat diterapkan dalam kegiatan menggambar dekorasi, mendisain benda-benda kerajinan, menggambar reklame dan sebagainya. Dalam pelaksanaannya sebaiknya siswa ditunjang oleh keterampilan-keterampilan dasar dan menengah, karena keterampilan mencipta merupakan tingkat keterampilan lanjut yang matang (*complex adaptive skill*).

Langkah-langkah kegiatan metode kerja cipta sebagai berikut (contoh untuk tingkat SLTP/SMU):

- 1) Guru memberikan pengarahan yang berfokus pada kedudukan konsep dalam proses kelahiran suatu karya.
- 2) Siswa mencoba menuangkan suatu konsep pada disain gambar dekorasi, reklame atau barang-barang kerajinan yang akan dibuat.
- 3) Selama proses percobaan berjalan, guru menganjurkan agar ada sumbang saran antar siswa
- 4) Guru memberi sumbang saran, petunjuk dan pengarahan mengenai konsep yang dikemukakannya serta memberi petunjuk dan jalan bagi para siswa yang mengalami hambatan.
- 5) Selama proses kerja mencipta berlangsung, keterampilan-keterampilan dasar dan menengah sudah harus betul-betul dikuasai sehingga proses kerja mencipta tidak terdapat hambatan.

Metode ekspresi bebas pada umumnya dilaksanakan dalam pokok bahasan menggambar ekspresi atau melukis. Dalam hal ini kebebasan mencakup: tema, media/teknik dan gaya ungkapan.

Sebagai catatan, kami kurang setuju dengan istilah “ekspresi-diri” untuk jenis kegiatan ekspresi-bebas ini, karena arti istilah ekspresi-diri itu kabur atau tidak jelas atau cenderung memberi kesan penggambaran diri sendiri secara sadar-tujuan maupun secara spontan ke dalam bentuk karya. Adanya ekspresi diri secara spontan pada gambar buatan anak kecil merupakan kesimpulan para pakar (melalui analisis dengan perspektif etik), yang menyimpulkan misalnya bahwa anak yang mengalami tekanan dan merasa terasing di keluarganya terungkap dari penggambaran dirinya dalam bentuk sosok kecil di sudut kertas gambar. Penggambaran seperti itu dianggap sebagai ekspresi-diri dari seorang anak yang dilakukan tidak dengan kesadaran-tujuan. Ekspresi diri pada seniman mungkin kita simpulkan dari potret diri Affandi atau lukisan tentang pengalaman diri Marc Chagall. Jika seorang siswa SMU membuat sebuah lukisan tentang bunga dengan gaya ekspresif, tidak perlu ditafsirkan sebagai ekspresi-diri tetapi itu adalah hasil gambaran mengenai bunga menurut gagasannya, bukan mengungkapkan dirinya.

e. Metode demonstrasi-eksperimen.

Demonstrasi adalah cara penyajian bahan pelajaran dengan meragakan atau mempertunjukkan kepada siswa suatu proses atau situasi yang sedang dipelajari.

misalnya proses pembuatan suatu benda kerajinan atau proses teknik cetak datar, atau cara-cara membutsir. Contoh demonstrasi cara memahat dimulai dengan langkah guru memperlihatkan cara memegang pahat, cara membuat pahatan lurus dan lengkung pada kayu, cara finishing, dan seterusnya; murid memperhatikan.

Eksperimen adalah siswa mencoba sendiri setelah memperhatikan suatu proses pengerjaan yang didemonstrasikan guru. Prinsip belajar: dengar/lihat, kerjakan, periksa. Dengan metode demonstrasi dan eksperimen/percobaan, pelajaran akan lebih berkesan mendalam, pemahaman lebih baik, karena siswa dapat menggunakan hampir seluruh indera dan kemampuannya, sejalan dengan prinsip belajar “*accelerated learning*” (lihat Bab II).

Metode demonstrasi baik digunakan untuk mendapatkan gambaran yang lebih jelas tentang hal-hal yang berhubungan dengan proses membuat sesuatu (misalnya kerajinan keramik), proses bekerjanya sesuatu, proses mengerjakan atau menggunakannya (menggunakan alat butsir), sekaligus melihat kebenaran sesuatu.

Metode demonstrasi mempunyai kelebihan dan kekurangannya, sebagai berikut

Kelebihan Metode Demonstrasi-Eksperimen

1. Menggiatkan siswa belajar
2. Membuat pengajaran lebih jelas dan konkret, menghindari pengajaran verbalistis
3. Bahan pelajaran lebih mudah diingat, karena melibatkan berbagai indera
4. Dengan mengalami sendiri (eksperimen), siswa memperoleh keterampilan khas dan nyata
5. Proses pengajaran lebih menarik.
6. Siswa dirangsang untuk aktif, memeriksa kesesuaian teori dengan kenyataan.

Kekurangan Metode Demonstrasi

- 1) Memerlukan keterampilan guru secara khusus
- 2) Memerlukan peralatan, tempat, dan biaya yang yang tidak selalu tersedia.
- 3) Memerlukan kesiapan dan perencanaan yang matang, sedangkan waktu yang ada dalam jadwal pelajaran tidak mencukupi.

f. Metode Mencontoh

Metode mencontoh merupakan metode tertua terutama dalam seni kerajinan. Tiga abad sebelum tahun Masehi, di Yunani telah dipergunakan

metode ini. Hingga sekarang kehadiran metode ini masih tetap populer dalam lapangan pendidikan sebagai metode untuk menyampaikan berbagai jenis kegiatan kesenirupaan terutama jenis kegiatan motorik.

Metode ini banyak dilakukan di pusat-pusat pembelajaran seni zaman dahulu. Para cantrik (pemegang) biasanya dilatih para empu (guru) untuk meniru hasil karya gurunya. Semakin mendekati kualitas kerja gurunya, semakin berhasil para cantrik itu di dalam belajarnya. Dalam kursus-kursus melukis pun masih dijumpai penerapan cara ini. Untuk belajar keterampilan motorik, cara ini dapat dilakukan.

Dalam pandangan teoritis, penerimaan penggunaan metode mencontoh ini didasarkan pada beberapa hal, yaitu:

- 1) Secara naluri, anak-anak belajar dengan cara mencontoh;
- 2) Mencontoh merupakan pekerjaan mudah serta ringan untuk dilakukan karena kurang menuntut keterlibatan rasa dan intelek.
- 3) Mencontoh dalam latihan kerja praktek kesenirupaan melibatkan aktivitas mata. Karena itu indra mata mendapat latihan yang pada gilirannya dapat mempertajam pengamatan.
- 4) Karena model yang dicontoh pada umumnya dalam keadaan diam dan tidak diubah-ubah bentuknya, maka kegiatan mencontoh dapat dilakukan secara berulang-ulang dalam kondisi yang sama. Dengan demikian latihan dapat menjadi efektif untuk tujuan meniru benda dimaksud.

Fihak yang menolak metode mencontoh memiliki argumen bahwa:

- 1) Mencontoh, apalagi dilaksanakan oleh orang lain dan dilakukan dengan berulang-ulang akan berakibat muncul rasa bosan, tidak menarik dan pada gilirannya akan menimbulkan rasa benci terhadap pelajaran yang diberikan.
- 2) Kebiasaan mencontoh akan menghilangkan kepercayaan dan tidak mengembangkan keberanian untuk mengemukakan pendapat dan akan mematikan kreativitas.
- 3) Benda-benda duplikasi hasil mencontoh merupakan benda-benda usang yang tidak mempunyai daya tarik konsumen sehingga nilai komersialnya rendah.
- 4) Kemampuan mencontoh tidak sanggup membawa tantangan masyarakat yang selalu berubah.

Berdasarkan kedua pendapat di atas, dapat disimpulkan bahwa metode mencontoh memiliki manfaat yang tinggi dalam meningkatkan kemampuan motorik.

Uraian bagi pengembangan keterampilan mental dan kreasi tergantung penggunaannya. Jika tujuan mencontoh sekedar untuk dapat mencontoh itu sendiri tentu kurang menunjang; tetapi jika mencontoh dilanjutkan dengan modifikasi atau membuat bentuk baru, jelas bermanfaat bagi pengembangan kreativitas.

Untuk jelasnya, metode mencontoh perlu memperhatikan prinsip berikut:

- 1) Metode mencontoh baik digunakan apabila ditujukan untuk:
 - latihan dasar keterampilan motorik;
 - memperoleh bentuk yang sama walaupun ukurannya diperbesar atau diperkecil;
 - memproduksi benda tradisional;
 - memahami proporsi dan anatomi yang tepat dari benda yang akan ditiru;
- 2) Kegiatan mencontoh harus memiliki makna bagi proses belajar siswa;
- 3) Mencontoh tidak dijadikan kebiasaan yang terus-menerus;
- 4) Untuk memberikan daya tarik siswa, biarkan mereka memilih sendiri model yang akan ditiru;
- 5) Secara berangsur-angsur mencontoh dikembangkan menjadi modifikasi model yang dicontoh.

Yang termasuk jenis jenis metode mencontoh antara lain adalah:

- 1) Menjiplak dengan bantuan kertas karbon.

Prinsip pengerjaannya adalah memindahkan gambar semirip mungkin dari sebuah gambar pada sebuah selembar kertas ke kertas yang lainnya. Jumlahnya bisa banyak sesuai dengan kemampuan alat yang digunakan tersebut.
- 2) Menjiplak dengan bantuan kertas tipis.

Cara ini sebenarnya hampir sama dengan menggunakan karbon, hanya pengerjaannya berbeda. Bila menggunakan karbon, gambar aslinya berada di atas kertas yang lain (kertas yang akan digambari baru), sedangkan bila menggunakan teknik menjiplak dengan kertas tipis justru sebaliknya. Kertas yang akan digambari diletakkan di atas kertas yang sudah ada gambarnya.

C. Strategi Evaluasi Pembelajaran

1. Rasional

Pelaksanaan pembelajaran mencakup juga strategi asesmen atau evaluasi. Pembahasan evaluasi pembelajaran secara luas dan mendalam dilaksanakan dalam mata kuliah Evaluasi Pendidikan, sedangkan pembahasan di sini dilakukan secara garis besar saja. Evaluasi dalam pendidikan seni sering menjadi pembicaraan hangat, khususnya dalam hal penilaian terhadap karya siswa, karena kriteria penilaian sering kali dipandang bersifat subjektif dan kurang rinci. Oleh sebab itu perlu dikaji bagaimana strategi penilaian dalam pembelajaran seni yang memperhitungkan azas penilaian pada umumnya maupun karakteristik yang melekat pada karya seni yang memuat ekspresi-kreatif.

Pengertian evaluasi (dalam bahasa Inggris: “evaluation”) secara singkat, sebagaimana dikemukakan E.Wand dan G.W. Brown (dalam Nurkencana dan Sumartana), adalah proses untuk menentukan nilai atau kualitas sesuatu. Secara luas, evaluasi mencakup tiga lingkup atau dimensi yaitu : *program*, *proses pelaksanaan* dan *hasil* yang dicapai (Sudjana dan Ibrahim, 1989). Secara khusus, evaluasi atas pokok bahasan mencakup evaluasi atas *proses* belajar dalam suatu pokok bahasan serta evaluasi atas *produk* (misalnya dalam Seni Rupa: gambar bentuk). Dengan begitu maka pengertian evaluasi secara lebih rinci adalah: proses untuk menentukan nilai atau mengambil keputusan dari sesuatu dengan menggunakan berbagai informasi yang diperoleh baik melalui tes maupun non-tes. Jadi, untuk mengetahui nilai atau derajat ketercapaian suatu program tentu ada beberapa cara, bentuk atau model.

2. Model-model evaluasi

Berikut ini adalah beberapa model evaluasi yang disarikan dari berbagai sumber, terutama dari George F. Madaus, M.S.Scriven, D.L. Stufflebeam.

a. Model Pengukuran (*measurement model*)

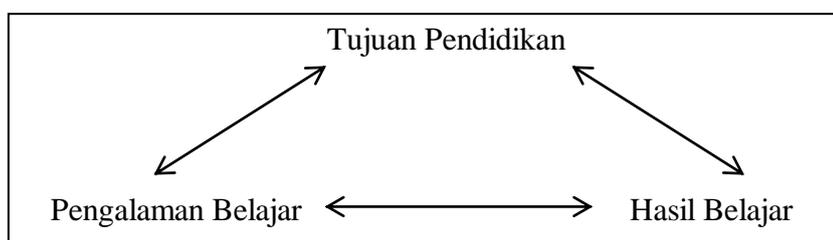
Model ini menekankan aspek *kuantitas*. Model ini banyak dilaksanakan dalam sistem persekolahan kita, termasuk dalam pendidikan seni. Penggunaan model pengukuran dalam pendidikan seni antara lain mencakup: hasil belajar siswa, pembawaan/bakat dan minat kesenirupaan

Sehubungan dengan ini para guru seni rupa perlu memahami prinsip-prinsip untuk melakukan pengukuran, misalnya menyusun tes yang memiliki validitas dan reliabilitas, baik secara rasional maupun empiris; memahami pengolahan skor mentah menjadi nilai akhir. Tidaklah tepat anggapan bahwa guru seni rupa dapat mengabaikan prinsip-prinsip pengukuran yang melibatkan angka-angka.

b. Model Persesuaian (*Congruence*).

Model ini menekankan bahwa pendidikan adalah suatu proses yang di dalamnya terdapat tiga hal : *tujuan*, *pengalaman belajar* dan *hasil belajar*. Inti penilaian adalah melihat sejauh mana tujuan pendidikan telah tercapai dalam bentuk hasil belajar (tegasnya dalam bentuk perilaku) yang diperlihatkan pada akhir kegiatan. Jadi permasalahannya adalah: sejauh mana terdapat kesesuaian (*congruence*) antara tujuan dengan hasil.

Skema hubungan antara ketiga dimensi di atas tertera pada Gambar 4.6



Bagan 4.6
Keterkaitan antara Tujuan, Hasil dan Pengalaman Belajar

Penilaian semacam model persesuaian dalam praktek pembuatan seni kerajinan tradisional di Jawa Barat (sumber : Tarya Sudjana) yaitu menggunakan kriteria (dalam bahasa Sunda) : (1) “beuleumeun” (pantas untuk dibakar, karena tak bermutu) (2) “piceuneun” (pantas untuk dibuang, mungkin ada juga yang memulung), (3) “bikeuneun” (pantas untuk dihadiahkan), (4) “jualeun” (layak dijual karena memiliki standar mutu tertentu). Menurut hemat kami, lebih baik jika ditambah satu kategori lagi yaitu (5) “simpeneun” (pantas disimpan sebagai dokumen karena hasilnya memuaskan).

c. Model Penilaian Sistem Pendidikan (*Educational System Evaluation*).

Penilaian dengan model ini cakupannya lebih luas, dengan pemikiran bahwa keberhasilan suatu sistem pendidikan dipengaruhi oleh berbagai faktor karakteristik anak didik, lingkungan di sekitar, tujuan sistem dan peralatan, prosedur dan mekanisme pelaksanaan sistem itu sendiri.

Penilaian adalah upaya untuk membandingkan *performance* dari berbagai dimensi sistem yang sedang dikembangkan dengan sejumlah kriteria tertentu untuk sampai kepada suatu keputusan (*judgement*) mengenai sistem yang dinilai. Jadi model ini menggunakan sistem sebagai suatu keseluruhan. “Kriteria” (yang sering diabaikan dalam sistem penilaian lain) menjadi kunci penting dalam jenis penilaian ini.

Model terkenal dari sistem ini dikenal dengan CIPP (*context, input, output, product*) yang digagas oleh Stufflebeam. *Context* adalah latar belakang yang mempengaruhi sistem pendidikan misalnya: ekonomi, politik, pandangan hidup masyarakat. *Input* adalah sarana, bahan, modal dan rencana yang ditetapkan. *Process* adalah pelaksanaan strategi dan penggunaan sarana. *Product* adalah hasil yang dicapai baik selama ataupun pada akhir pengembangan sistem.

Sehubungan dengan itu, data yang diperlukan dalam penilaian model ini mencakup data *objektif* dan data *subjektif* (*judgement data*). Dalam pendidikan seni rupa, model ini dapat dipilih karena mencakup keseluruhan sistem lengkap, terutama untuk memenuhi kepentingan pengenalan budaya Nusantara dan prinsip muatan lokal dalam sistem persekolahan dan untuk membina pembelajaran satuan pendidikan luar sekolah dengan memperhatikan komponen “masukan lain” yang perlu dikaji seperti: pemasaran, daya dukung lingkungan, harapan-harapan keberhasilan, lapangan kerja. Cakrawala para guru/instruktur menjadi lebih luas.

4. Model *Illuminative*.

Seperti model ketiga, model ini merupakan reaksi terhadap dua model yang disebut pertama. Prinsipnya adalah bahwa penilaian hendaknya bersifat *kualitatif dan terbuka*. Penilaian sistem pendidikan tak dapat dipisahkan dari lingkungan dalam arti luas/menyeluruh. Hasil penilaian lebih bersifat deskripsi dan interpretasi serta judgment, bukan hanya pengukuran dan prediksi.

Objek penilaian mencakup: Latar belakang sistem, pelaksanaan sistem, hasil belajar yang diperlihatkan siswa, kesukaran-kesukaran sejak perencanaan sampai aplikasinya termasuk efek-efek samping (jadi mencakup juga “kurikulum tersembunyi”). Kelemahannya adalah menyangkut objektivitas, kurang terstruktur, tak ada kriteria. Secara khusus cara penilaian dengan deskripsi dapat dijadikan salah satu model penilain pendidikan seni, karena penilaian dengan angka kurang memperlihatkan gambaran tentang kemampuan siswa yang khas, misalnya apakah ia kuat dalam bidang kepekaan estetis, atau keterampilan teknis menggambar dan seni kriya atau pada kelancaran berekspresi.

5. Portofolio

Model Penilaian *Portfolio* dapat dipandang sebagai bagian dari model iluminasi ini. Model ini sekarang sudah populer dalam berbagai bidang studi. Karena dipandang sebagai model yang spesifik untuk pendidikan seni model ini akan diuraikan lebih lengkap di bawah ini. Model *Portfolio* yang lazim digunakan oleh perupa profesional untuk mempromosikan karyanya, telah diperkenalkan di sekolah-sekolah sebagai sebuah metode alternatif dalam penilaian hasil belajar siswa. Keunggulannya antara lain: untuk mengembangkan ketrampilan siswa dalam mengadakan refleksi-diri, komunikasi, dan melakukan penilaian.

Metode portofolio menawarkan pengalaman belajar yang kaya dan dinamik. Keunggulan metode penilaian portofolio hanya dapat diperoleh bila dipenuhi prasyarat seperti dipahaminya hakikat metode portofolio serta dimilikinya kepekaan rasa terhadap *kualitas artistik* karya seni rupa oleh guru, dikuasainya ketrampilan menyatakan diri secara lisan dan tulisan oleh siswa, serta tersedianya waktu dan fasilitas pendukung. Dengan terpenuhinya prasyarat ini, metode penilaian portofolio dalam pembelajaran seni rupa memungkinkan bagi guru untuk menilai secara komprehensif kemampuan praktik studio siswa melalui penilaian tahap formatif dan sumatif. (Salam, 2001).

Istilah "portofolio" dalam seni rupa idak asing lagi. Seorang perupa yang akan menunjukkan hasil karyanya kepada seorang *art director* atau klien senantiasa membawa portofolio yang berisikan koleksi karya terbaiknya. Ia hanya memilih karya-karya yang dapat menggambarkan potensi puncaknya saja. Penilaian portofolio adalah penilaian yang dilakukan terhadap hasil dan proses penciptaan dari kumpulan karya

terbaik siswa (bisa disertai dengan sket kasar karya tersebut) serta catatan-catatan pribadi (jurnal) atau komentar siswa mengenai karya tadi.

Dalam kaitan dengan pendidikan, portfolio sering diartikan sebagai sampel dari karya-karya jadi yang dipilih oleh siswa bagi keperluan penilaian hasil belajar. Contoh penggunaannya misalnya dalam pokok bahasan ilustrasi, siswa melaporkan portfolionya yang berisikan sejumlah karya ilustrasi yang telah ditugaskan disertai dengan sket kasar, masalah, alternatif pemecahan masalah, eksperimen dalam media, serta komentar atau catatan-catatan pribadi berkenaan dengan karya-karya tersebut. Presentasi portfolio ini diikuti dengan diskusi yang pada dasarnya diarahkan untuk membantu siswa dalam menyempurnakan portfolionya.

Pengertian portofolio dalam perkembangan selanjutnya bukan sekedar koleksi tugas-tugas pilihan, tetapi lebih luas lagi. Portofolio merupakan alat. Keunggulan model portfolio terletak pada terbukanya peluang bagi guru untuk mengamati prestasi siswa secara lebih utuh, khususnya dalam berbagai aspek pemecahan masalah artistik. Guru juga berkesempatan untuk mengamati bagaimana siswa menilai dirinya sendiri serta siswa lain. Bagi siswa, metode penilaian portfolio membuka peluang baginya untuk menghadirkan prestasi terbaiknya serta untuk dinilai secara lebih dalam dan komprehensif.

Penilaian portfolio menuntut waktu yang relatif lebih banyak dibandingkan dengan jenis penilaian yang lain, terutama perlunya waktu khusus bagi siswa untuk mempresentasikan karyanya. Bila waktu kegiatan pembelajaran terbatas, maka penilaian portfolio akan sulit dilaksanakan.

Agar berhasil, penggunaan metode portofolio memerlukan persyaratan-persyaratan sebagai berikut:

- a. Guru memahami pedagogi, seni rupa, dan pendidikan seni rupa, karena keputusan yang diambil dalam penilaian portofolio merupakan tanggapan terhadap kegiatan siswa.
- b. Siswa terbiasa mengemukakan pendapat, baik secara lisan maupun tulisan, yang memungkinkannya untuk memberikan komentar serta membuat catatan jurnal mengenai proses penciptaan yang dilakukannya. Hal ini penting oleh karena salah satu aspek yang diamati oleh guru dalam penilaian portfolio

adalah komentar lisan dan catatan jurnal siswa. Kebiasaan dan kemampuan menyatakan diri melalui tulisan dapat dibina pada pelajaran mengarang.

- c. Tersedia waktu yang memadai bagi siswa untuk kegiatan presentasi portofolio.
- d. Tersedia fasilitas yang memungkinkan siswa secara efektif menyampaikan presentasinya dan secara aman menyimpan portofolionya.

Tahap penyelenggaraannya adalah sebagai berikut:

1) Tahap Persiapan atau Orientasi

Tahap ini merupakan pemberian informasi, yang diberikan pada awal kegiatan pembelajaran, mengenai hasil yang diharapkan dapat dicapai siswa setelah selesai mengikuti kegiatan pembelajaran untuk jangka waktu tertentu (satu semester, satu tahun). Informasi sebaiknya diwujudkan dalam bentuk uraian tertulis dan dibagikan kepada setiap siswa. Informasi meliputi:

- Jadwal tentang pelaksanaan untuk setiap tugas;
- Beban tugas yang menggambarkan berapa buah tugas yang harus diwujudkan dalam bentuk karya final oleh siswa..
- Tema untuk setiap tugas. Misalnya untuk mata pelajaran ilustrasi, temanya : kebakaran hutan, atau banjir.
- Hasil karya yang perlu tercakup pada portofolio, termasuk di dalamnya adalah karya final beserta unsur-unsur pendukungnya seperti sket, bahan referensi, berbagai eksperimen media, catatan-catatan serta komentar siswa mengenai karyanya . Bila perlu, guru melampirkan contoh catatan jurnal yang telah dibuat oleh siswa yang lain.

Pada tahap persiapan guru dapat membuat format penilaian karya berbentuk *scoring-rubric* misalnya untuk menggambar poster seperti berikut (tabel 5.2). Sekilas tampak bahwa *scoring rubrik* seperti ini mungkin dirasakan terlalu rinci dan secara teknis sulit dilakukan; tetapi sangat berguna untuk mengidentifikasi keunggulan dan kelemahan tiap siswa dalam aspek penguasaan kesenirupaan/desain tertentu. Dalam praktek, *scoring* seperti ini dapat saja dibuat hanya untuk hasil karya yang kurang dan

yang unggul (yang secara sekilas pun sudah terdeteksi oleh mata guru yang sudah terlatih). Rincian/analisis melalui rubrik dapat dijadikan bahan bagi perbaikan individual.

TABEL 5.2a
CONTOH SCORING RUBRIC

| Skor | Deskripsi |
|------|--|
| 4 | <ul style="list-style-type: none"> • Kata-kata dalam poster sesuai dengan tema poster • Ukuran huruf seimbang dengan ukuran bidang gambar • Huruf rapi dan proporsi antara tiap huruf serasi • Komposisi warna menarik • Teknik penggunaan media dikuasai • Penggunaan waktu efisien • Penyediaan alat dan media memadai |
| 3 | <ul style="list-style-type: none"> • Kata-kata dalam poster sesuai dengan tema poster • Ukuran huruf kurang seimbang dengan ukuran bidang gambar • Huruf rapi dan proporsi antara tiap huruf serasi • Komposisi warna menarik • Teknik penggunaan media belum sepenuhnya dikuasai • Penggunaan waktu kurang efisien • Penyediaan alat dan media memadai |
| 2 | <ul style="list-style-type: none"> • Kata-kata dalam poster kurang sesuai dengan tema poster • Ukuran huruf kurang seimbang dengan ukuran bidang gambar • Huruf rapi dan proporsi antara tiap huruf serasi • Komposisi warna masih kurang menarik • Teknik penggunaan media belum sepenuhnya dikuasai • Penggunaan waktu kurang efisien • Penyediaan alat dan media memadai |
| 1 | <ul style="list-style-type: none"> • Kata-kata dalam poster kurang sesuai dengan tema poster • Ukuran huruf kurang seimbang dengan ukuran bidang gambar • Huruf tidak rapi dan/atau proporsi antara tiap huruf tidak serasi • Warna kotor atau komposisi warna berantakan • Tidak menguasai penggunaan media • Penggunaan waktu tidak efisien • Penyediaan alat dan media memadai |

Penskoran selain dilakukan guru, dapat juga oleh siswa (SMP/SMU) atau mahasiswa sebagai sarana meningkatkan kepekaan estetis dan daya kritis mereka. Scoring oleh siswa dijadikan masukan dan pembandingan untuk menentukan nilai akhir.

TABEL
CONTOH SCORING RUBRIC YANG LEBIH SINGKAT

| Aspek | Rentang Skor (beri tanda cek)* | | | |
|------------------------|--------------------------------|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Kesesuaian dengan tema | | | | |
| Teknis-estetis | | | | |

| | | | | |
|---|--|--|--|--|
| kesungguhan | | | | |
| Jumlah :+.....+.....+.....= | | | | |

*)

Penentuan bobotnya dilakukan dengan prinsip *“rightness of fit”* atau “kepantasan/kecocokan” berdasarkan pertimbangan “guru/penilai sebagai instrumen” yang sudah berpengalaman dalam bersentuhan dengan berbagai macam karya seni dan bentuk-bentuk estetis.

2) Tahap Pelaksanaan atau Penilaian Formatif

Tahap pelaksanaan dan penilaian formatif sejalan dengan langkah-langkah siswa dalam memecahkan masalah artistik yang diberikan kepadanya. Dalam tahap ini kegiatan guru adalah (a) mendorong dan memotivasi siswa (b) melakukan pertemuan rutin dengan siswa untuk mendiskusikan proses pembelajaran, mengidentifikasi kelemahan siswa (c) Memberi umpan balik yang berkesinambungan (d) Memamerkan hasil karya siswa.

Contoh langkah-langkah kongkrit pemecahan masalah artistik akan mengikuti tahap:

- Studi pendahuluan untuk mendalami masalah.
- Pembuatan beberapa sket kasar yang kemudian dipilih satu atau dua
- Pembuatan karya final berdasarkan salah satu karya yang terpilih.

Dengan mengambil tema penggambaran adegan kebakaran, misalnya, siswa-siswa akan memulai kegiatannya dengan mengadakan studi pendahuluan seperti membuat sket lokasi atau mencari ihwal kebakaran dari artikel, foto atau gambar. Dari hasil studi pendahuluan ini kemudian siswa menggambar dalam bentuk sket kasar beberapa adegan kebakaran hutan. Salah satu sket kemudian dikembangkan menjadi karya final. Selama proses penciptaan berlangsung, guru memberikan umpan balik kepada siswa berdasarkan pengamatan terhadap apa yang dilakukan atau apa yang dikehendaki siswa seperti yang terungkap melalui komentar dan catatan jurnal yang dibuatnya.

Sasaran pokok pengamatan guru terarah pada dua hal utama yakni ide siswa dan bagaimana ide tersebut dinyatakan dalam kegiatan penciptaan. Dengan mengambil contoh tema penggambaran tadi, maka pertanyaan yang perlu dijawab adalah: Apakah

ide siswa cukup kuat dan dramatis dalam menggambarkan peristiwa kebakaran? Bila siswa menggunakan pendekatan naturalis/realis dalam menggambar, maka pertanyaan berikutnya adalah apakah siswa menggambarkan objek-objek yang ditampilkannya seperti mobil pemadam kebakaran, kesibukan orang dan sebagainya secara tepat? Apakah siswa telah menerapkan ilmu perspektif secara benar? Diskusi mengenai pertanyaan-pertanyaan ini serta hasil karya siswa akan memungkinkan guru untuk menilai tiga aspek kemampuan siswa yang saling berkaitan erat yakni:

- Kemampuan persepsi yang tercermin pada kemampuan siswa dalam "melihat" dan memahami gambar;
- Kemampuan refleksi yang tercermin pada kemampuan siswa untuk berfikir atau membuat keputusan dalam proses penciptaannya; serta
- Kemampuan produksi yang tercermin pada hasil karya.

3) Tahap Penilaian Sumatif

Tahap penilaian sumatif dilakukan pada akhir semester, setelah portfolio dirampungkan oleh siswa. Bila pada tahap formatif penilaian diberikan dalam rangka membantu siswa untuk mengembangkan portofolionya, maka penilaian sumatif diberikan untuk menunjukkan prestasi hasil belajar siswa yang tercermin pada portofolio yang telah dikembangkannya. Dalam pelaksanaannya, guru dapat memberikan penilaian terhadap prestasi belajar siswa dengan cara:

- membandingkan antara prestasi seorang siswa dengan siswa lainnya dengan pendekatan penilaian acuan normatif (PAN);
- membandingkan antara prestasi seorang siswa dengan standar kualitas artistik yang telah ditetapkan berdasarkan pendekatan penilaian acuan patokan (PAP)
- membandingkan prestasi belajar siswa antara masa sebelum belajar dan sesudah belajar. Sebagai indikator keberhasilan, guru dapat menggunakan simbol-simbol nilai angka (1 sampai 10) atau huruf (A, B, C, dan D), atau istilah "sangat memuaskan," "memuaskan," "cukup," "kurang," atau "sangat kurang." Menyertai indikator keberhasilan ini, guru perlu menuliskan komentar yang bersifat apresiatif terhadap segala upaya yang telah ditunjukkan oleh siswa. Kekuatan dan kelemahan siswa perlu dikemukakan

dalam rangka mengarahkan kemampuan artistiknya, sesuai dengan prinsip penguatan (*reinforcement*). Penilaian sumatif dapat dilakukan dengan melibatkan lebih dari satu orang penilai misalnya mengundang beberapa guru berkompeten untuk mendampingi guru kelas dalam memberikan penilaian akhir.

PERISTIWA 5

- a. Ferry, siswa kelas 3 suatu SMA Swasta terkenal di Kota Bandung protes kepada guru Seni Rupa, karena gambar poster yang dibuatnya hanya mendapat nilai 7, sementara hasil karya Dedi, kawannya, yang menurut pertimbangan dia lebih jelek, mendapat nilai 8. Guru mencermati lagi karyanya dan membandingkannya dengan gambar buatan Dedi tadi. Guru berfikir, apa yang dikatakan Ferry ada benarnya, tapi ia perlu menguji argumentasinya lalu berkata, “coba kemukakan apa keunggulan karya kamu”; lalu Ferry menjelaskan aspek kerapian dan gagasan orisinalnya”. Guru berkata, “benar apa yang kamu katakan, saya keliru dan nilai gambar kamu saya naikkan menjadi 8, tetapi nilai si Dedi tidak akan dinaikkan, tetap 8; kamu tidak apa-apa Dedi?”. Ferry bersorak: “terima kasih, terima kasih”. Dedi pun tersenyum, “tidak Pak, silakan saja”
- b. Lisa, siswa di kelas yang sama, dalam kesempatan lain juga “mencoba” protes (mungkin mengikuti Ferry). Dia juga ingin angkanya dinaikkan. Guru mengajaknya melakukan penilaian bersama dengan metode “kritik seni”. Guru: “coba kamu ceritakan bagaimana keserasian komposisi huruf dengan gambar, ukuran huruf dengan bidang gambar serta kerapian huruf.” Lisa tidak dapat menjawab secara spontan, namun akhirnya menemukan bahwa (1) penyusunan huruf tidak serasi (2) pewarnaan kotor dan warna terlalu beraneka macam. Lisa: “oh iya Pak, saya baru menyadarinya”. Ia akhirnya merasa bahwa nilai 7 yang diperolehnya telah memadai.

Daftar Bacaan

Croce, Benedetto, (1965). *AESTHETIC*. New York: Noonday Press.

Dickie, George T, (1976). *AESTHETIC, THE ENCYCLOPEDIA AMERICANA*, New York.

Feldman, Edmund Burke (1967). *Art as Image and Idea*, Prentice Hall Inc., New Jersey.
Humar Sahman, drs. (1993). *Estetika telah dan historik*, Semarang: IKIP Semarang Press.

Humardani (1980), *Dasar-Dasar Estetika, Diktat*, Surakarta: Akademi Seni Karawitan Surakarta.

Mulyadi (1986). *Kritik Seni, Diktat* Surakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Universitas Sebelas Maret (UNS) Surakarta.

Osborne, Harold (1970). *Aesthetic and Criticism*, Toronto: Oxford, University Press.

Parker, DeWitt H, *The Principles of Aesthetics*, Second Edition, New York: Appleton Century Crofts Inc

Pepper, Stephen C;(tth), *Principles of Art Appreciation*. New York: Brece and Company P157-235

Primadi (1978), *Proses Kreasi, Apresiasi Belajar*, Bandung: ITB

Rader, Melvin, (1973), *A Modern Book of Esthetics*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Read, Herbert, 1959 *The Meaning of Art*. New York: Penguin Book.

Santayana, George, (1955). *The Sense of Beauty*. New York: Dover Publishing Inc.

The Liang Gie (1976)*Garis Besar Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Penerbit karya.Yoyakarta:PUBIB

Wadjiz Anwar (1985). *Filsafat Estetika*. Yogyakarta:Penerbit Nur Cahaya.

BAB IV MEDIA PENYAJIAN MUSIK

Setelah Anda memepalajari tentang jenis musik yang ada, selanjutnya Anda akan kami ajak untuk mengkaji tentang media yang biasa digunakan di dalam berbagai karya musik. Hal ini sangat penting untuk diketahui agar Anda memiliki pengetahuan dan pemahaman terhadap media-media yang biasa digunakan di dalam pembuatan musik.

Pada kegiatan belajar berikut ini akan dibahas tentang media penyajian musik yang mencakup dua hal, yaitu vocal beserta karakteristik penggolongannya, dan instrument atau alat musik baik yang berasal dari musik *Barat* maupun yang ada dan biasa digunakan pada sajian musik nusantara.

A. Vokal

Seperti telah dijelaskan pada materi bahan ajar sebelumnya bahwa vocal adalah merupakan salah satu instrument musik yang paling penting dan dimiliki oleh setiap manusia. Vocal adalah instrument musik alami yang memiliki kekuatan dan daya tarik yang sangat tinggi bagi pendengarnya. Dewasa ini banyak penggemar musik yang mengidolakan para penyanyi yang memiliki vocal sangat baik, mereka tidak hanya meniru warna suara penyanyi idolanya, tetapi juga penampilan dan bahkan gaya hidup penyanyi idolanya.

Sebagai salah satu media yang biasa digunakan di dalam pembuatan karya musik, vocal memiliki sifat yang sangat sensitive, artinya jika tidak dijaga dengan baik akan mudah rusak. Selain itu, vocal juga memiliki ketergantungan yang sangat tinggi terhadap kesehatan individualnya masing-masing. Dikatakan demikian karena vocal adalah media yang dihasilkan oleh organ – organ suara manusia. Adapun yang termasuk pada organ suara manusia dimaksud adalah *trache* (rongga tenggorokan), rongga tekak, Selaput suara, lidah, anak lidah, rongga mulut, rongga kepala, langit-langit, hidung, rongga hidung, bibir, gigi atas, dan gigi bawah. Semuanya merupakan satu kesatuan di dalam memproduksi suara yang disebut dengan vocal. Jika salah satu organ tersebut rusak, maka vocal yang dihasilkannya pun tidak akan sempurna.

Setiap organ suara yang telah disebutkan di atas memiliki fungsi yang berbeda. Rongga tenggorokan berfungsi sebagai tempat mengalirkan udara dari rongga perut. Selaput suara merupakan organ pembentuk getaran suara. Rongga tekak terutama mengatur pembentukan bunyi-bunyi seperti huruf k, kh, dan g. Lidah dan anak lidah membentuk suara d, l, n, r, dan t. Rongga mulut dan langit-langit, disamping membentuk huruf-huruf d, l, n, r, dan t, juga sebagai rongga resonansi suara (penguat) yang dihasilkan, terutama untuk huruf-huruf hidup seperti a, i, u, e, dan o. Rongga kepala terutama berfungsi sebagai resonansi suara vocal yang bernada tinggi. Rongga hidung merupakan bagi suara-suara sengau seperti n, m, dan ng. Bibir membentuk suara huruf-

huruf b, m, p, dan bersama gigi atas dan atau gigi baawah membentuk suara huruf f, dan v. Gigi atas dan gigi bawah bersama dengan lidah membentuk suara huruf – huruf c, s, j, dan y. (Safii, 2002:4.36).

Bagus tidaknya vocal seseorang di dalam menyanyi sangat bergantung kepada tingkat pengolahan dan latihan yang dilakukannya. Dikatakan demikian karena menyanyi berbeda dengan jika kita berbicara. Menyanyi harus menggunakan pitch dan volume yang lebih luas dari pada berbicara. Selain itu, di dalam menyanyi kita juga harus mempertahankan suara vocal (huruf hidup) lebih panjang. Dalam menyanyi diperlukan control napas yang kuat. Udara dari organ paru-paru dikontrol oleh otot-otot *abdominal* dan *diafragma*. Udara yang dihasilkan tersebut akan membuat pita suara bergetar, dengan demikian paru-paru, tenggorokan, mulut, dan hidung penyanyi akan siap menyuarakan bunyi vocal yang dikehendaki. Pitch nada sangat berhubungan dengan tekanan pada pita suara; semakin kuat tekanan pita suara, maka semakin tinggi pula pitchnya.

Di dalam menyanyi, vocal orang dewasa biasanya dikelompokan atas dasar jenis kelamin masing-masing, yaitu jenis suara laki-laki (pria) dan jenis suara wanita. Jenis suara keduanya dibagi lagi dalam kategori suara tinggi, sedang, dan rendah. Adapun pengelompokan jenis suara tersebut dapat dilihat sebagai berikut.

| | |
|------------------------|------------------|
| Suara wanita | Suara Pria |
| Tinggi = Soprano | Tinggi = Tenor |
| Sedang = Mezzo-Soprano | Sedang = Bariton |
| Rendah = Alto | Rendah = Bass |

B. Instrumen

Di dalam penyajian musik hanya ada dua media yang biasa digunakan, yaitu instrument vocal dan non vocal. Instrumen non vocal ini memiliki bentuk dan jenis yang beraneka ragam, tetapi jika dilihat dari jenis musik yang biasa disajikan, jenis instrument tersebut dapat dibedakan dari jenis instrument musik barat dan musik daerah. Namun demikian, dengan adanya perkembangan dalam bidang musik, banyak pula musik-musik yang dibuat dengan menggunakan instrument musik lain selain instrument musik barat

dan daerah, seperti dari batu, drum, kaleng, barang bekas, dan sebagainya. Berkaitan dengan media tersebut, pada kesempatan ini kami paparkan beberapa media berikut.

1. Instrumen Musik Barat

Instrumen yang biasa digunakan di dalam sajian musik *Barat* sangat beraneka ragam baik dilihat dari bentuk maupun suara yang dihasilkannya. Tetapi jika dilihat jenisnya dapat dikelompokkan kedalam enam kelompok, yaitu; Instrumen string (violin, gitar), Tiup kayu (flute, Clarinet), Perkusi, Keyboard, dan instrument elektronik. Sedangkan jika dilihat dari bunyi yang dihasilkannya, dapat dikelompokkan kedalam lima kelompok, yaitu:

- a. Chordophone, yaitu instrument musik yang sumber bunyinya dari dawai.
- b. Aerophone, yaitu instrument musik yang sumber bunyinya dari udara.
- c. Idiophone, yaitu instrument musik yang sumber bunyinya dari instrument itu sendiri.
- d. Membranophone, yaitu instrument yang sumber bunyinya dari kulit.
- e. Electrophone, yaitu instrument yang sumber bunyinya dari listrik.

Untuk dapat menghasilkan bunyi yang diinginkan, diperlukan wawasan dan pengetahuan tentang teknik memainkan setiap instrument yang ada. Hal itu sangat penting untuk diketahui, agar kita tidak salah di dalam memainkan instrument musik yang akan dipelajari. Dari sejumlah instrument musik Barat yang biasa digunakan, dapat dikelompokkan berdasarkan pada teknik memainkannya, yaitu:

a. Digesek

Instrumen-instrumen jenis ini dimainkan dengan cara digesek pada bagian dawainya. Warna suara dan rentang pitch yang dihasilkan oleh instrument yang termasuk kategori ini sangat bergantung kepada ukuran besar kecilnya instrument tersebut. Instrumen paling kecil yang jika digesek menghasilkan rentang pitch paling tinggi dalam kelompok musik Barat adalah *Violin*. Sebaliknya instrument yang memiliki ukuran paling besar, yang jika digesek menghasilkan rentang pitch paling rendah, adalah bass.

Seperti disampaikan pada uraian tersebut di atas, bahwa instrument yang termasuk kepada kategori digesek dimainkan dengan cara digesek menggunakan penggesek yang disebut dengan istilah *Bow*. Terbuat dari sebuah tongkat kayu dan tali yang dibuat dari “rambut Kuda” atau nilon. Untuk lebih jelasnya, perhatikan gambar-gambar instrument berikut di bawah ini.



Instrumen Violin



Instrumen Cello

b. Dipetik

Instrumen musik dawai tidak hanya dimainkan dengan cara digesek, tetapi ada pula yang di dalam memainkannya dengan cara dipetik. Meskipun semuanya termasuk pada kelompok yang sama, dalam hal ini kelompok dawai, tetapi karena proses membunyikannya berbeda maka bunyi yang dihasilkannya pun berbeda pula.

Berbeda dengan instrumen yang dibunyikan dengan cara digesek, instrumen yang dalam membunyikannya dengan cara dipetik ini, dibunyikan/dipetik dengan menggunakan jari atau dengan menggunakan *plectrum* (keeping untuk memetik dawai). Adapun instrumen yang termasuk dipetik ini adalah *Gitar* dan *Harp*. Tetapi beberapa instrumen yang dibunyikan dengan cara digesek tersebut di atas, seperti; violin, cello, dan bass, juga kadang-kadang juga dimainkan dengan cara dipetik.



Instrument Gitar

c. Ditiup

Kelompok instrumen ini dibunyikan hanya dengan cara ditiup. Bunyi yang dihasilkan oleh instrumen tiup ini, adalah karena adanya getaran yang terjadi di dalam tabung instrumen. Instrumen tiup pada musik barat pada umumnya dibuat dari kayu, tetapi sejak abad ke 20 terdapat instrumen yang dibuat dari bahan logam, yaitu *piccolo* dan *flute*.



Instrumen Flute

Pada instrument tiup kayu terdapat lubang-lubang yang terletak pada badan instrument tersebut. Lubang-lubang tersebut dapat dibuka-tutup baik dengan menggunakan jari maupun dengan pengontrolan pada *pad*-nya secara mekanis (*pad* adalah penutup lubang instrument tiup yang sengaja dibuat karena secara teknis tidak bias dijangkau dengan menggunakan jari tangan).



Recorder

Pada beberapa instrument tiup kayu terdapat alat yang disebut dengan istilah *reed*. *Reed* adalah sumber bunyi yang sangat penting dalam instrument musik kayu. Alat tersebut dibuat dari sepotong kayu rotan tipis, panjangnya sekitar 2,5 inci yang dibuat agar dapat bergetar oleh aliran udara dari mulut. Dalam musik Barat terdapat instrument yang menggunakan reed tunggal dan ada pula yang menggunakan reed ganda. Instrumen yang menggunakan reed tunggal adalah *Clarinet*, *Bass Clarinet*, dan *Saxophone*. Sedangkan instrument yang menggunakan reed ganda adalah *Oboe*, *English horn*, *bassoon*, dan *contrabassoon*.



Instrumen Clarinet

Selain instrument tiup kayu, di dalam khasanah musik Barat juga terdapat kelompok instrument tiup logam (brass). Instrumen yang termasuk kepada kelompok tersebut adalah *trompet*, *French horn*, *trombone*, dan *tuba*. Pada kelompok instrument ini vibrasi yang ditimbulkan dari bibir pemain ketika meniup *mouthpiece* yang diperkuat dan ditentukan warna suaranya oleh tabung yang memiliki *coil* (tabung yang dibentuk melingkar).



Instrumen Trumpet



Instrumen Trombone

d. Dipukul, atau Digosok

Dalam instrument musik barat terdapat kelompok instrument perkusi. Cara memainkan kelompok instrument ini bermacam-macam, ada yang harus digosokan atau digoyangkan, dan adapula yang dengan cara dipukul. Jenis instrument di pukul akan menghasilkan bunyi jika dipukul pada bagian permukaan kulit instrumennya. Sedangkan instrument yang lain ada yang mengeluarkan bunyi jika instrument tersebut digoyangkan. Perhatikan gambar di bawah ini.



Instrumen Timpani

e. ditekan

Selain beberapa cara yang telah disampaikan tersebut di atas, dalam khasanah musik barat terdapat juga instrument-instrumen yang membunyikannya dengan cara ditekan pada bagian papan nada instrument tersebut. Salah satu instrument dimaksud adalah Piano. Perhatikan gambar berikut di bawah ini.



Instrumen Piano

2. Instrumen Musik Daerah

Selain instrument musik barat yang telah kami paparkan tersebut di atas, instrument lainnya yang banyak terdapat di Indonesia adalah instrument-instrumen yang biasa digunakan di dalam berbagai pertunjukan musik daerah di Indonesia. Setiap daerah di Indonesia ini memiliki spesifikasi dalam hal instrument musik yang biasa digunakannya, tidak saja dalam hal jumlah instrument, bentuk instrument, tetapi juga nama instrument dan cara-cara memainkannya.

Seoperti pada pembahasan tentang istrumen musik barat tersebut di atas, pada pembahasan tentang instrument musik daerah Indonesia pun akan di bagi berdasarkan kelompok sumber bunyinya, yaitu:

a. Chordophone

Dalam sajian music-musik daerah di Indonesia banyak yang menggunakan instrument yang sumber bunyinya dari dawai. Hampir setiap daerah di Indonesia memiliki instrument music jenis ini, tetapi tentu saja instrument music yang ada

di setiap daerah memiliki perbedaan yang spesifik, mulai dari bentuk, warna suara, jumlah dawai hingga teknik memainkannya. Untuk lebih jelasnya perhatikanlah baik-baik gambar- gambar instrument dawai berikut ini.



Instrumen Kacapi dari daerah Jawa Barat

b. Aerophone,

Instrumen music Aerophone adalah instrument musik yang sumber bunyinya dari udara, dalam khasanah music daerah disebut kelompok music tiup. Instrumen jenis ini juga banyak terdapat di berbagai daerah di Indonesia. Perhatikan baik-baik setiap gambar yang terdapat di bawah ini.



Instrumen Suling

c. Idiophone

Instrument music yang termasuk pada kelompok Idiophone adalah instrument yang sumber bunyinya berasal dari instrument itu sendiri. Artinya bahwa jika instrument tersebut dimainkan, maka instrument tersebut akan mengeluarkan bunyi. Teknik memainkan jenis instrument ini bermacam-macam, ada yang dipukul, digoyang, dipukulkan, dan sebagainya.



Instrumen *Bonang Degung* dari Jawa Barat



Instrumen Bilah terbuat dari bahan perunggu



Instrumen Angklung

- d. Membranophone, yaitu instrument yang sumber bunyinya dari kulit. Instrumen jenis ini sangat banyak berkembang di Indonesia, terutama dalam khasanah music tradisional yang berkembang di Indonesia. Untuk lebih jelasnya perhatikan contoh gambar di bawah ini.



Instrumen Kendang

3. Instrumen Lain

Selain instrument music yang biasa digunakan di dalam penyajian music baik tradisional maupun nontradisional, pada saat ini banyak pula sajian-sajian music yang

di dalam penyajiannya menggunakan instrument lain, seperti barang-barang bekas, drum, botol, dan sebagainya. Perhatikan beberapa gambar berikut.

BAB V

MODEL-MODEL PEMBELAJARAN MUSIK.

A. PENDAHULUAN

Pendidikan musik pada hakekatnya memiliki peranan yang sangat strategis dalam membentuk manusia yang seutuhnya. Melalui proses pendidikan yang terarah musik dapat dijadikan alat atau media guna mencerdaskan kehidupan bangsa, mengembangkan manusia yang berbudaya yang memiliki keseimbangan antara **akal, pikiran dan kalbunya**. Dalam proses pemanfaatannya lebih memungkinkan untuk menumbuhkembangkan seluruh potensi yang dimiliki manusia seperti: fisik, perseptual, pikir, emosional, kreativitas, sosial dan etika. Plato pada puncak renungannya mengatakan “seni seharusnya menjadi dasar pendidikan”. Menanggapi ungkapan tersebut Cecep Rohendi mengatakan : ”Dalam perspektif pendidikan seni dipandang sebagai salah satu alat atau media untuk memberikan keseimbangan antara intelektualitas dengan sensibilitas , rasionlitas dengan irrasionalitas, dan akal pikiran dengan kepekaan emosi, agar manusia ‘memanusia’. Bahkan , dalam batas-batas tertentu menjadi sarana untk mempertajam moral dan watak. (2000:55).

Materi ini bersumber dari tulisan Rita Milyartini. Untuk memudahkan anda mencapai tujuan tersebut di atas, modul ini diorganisasikan menjadi tiga Kegiatan Belajar (KB), yaitu sebagai berikut:

*KB 1 : Model-model Pembelajaran Musik **Emile Jaques Dalcroze***

KB 2 : Model-model Pembelajaran Musik Carl Orf

*KB 3 : Model-model Pembelajaran **Zoltan Kodaly***

Untuk memperoleh keberhasilan di dalam mempelajari modul ini, kami sarankan agar Anda memperhatikan petunjuk berikut ini. Bacalah dengan cermat bagian pendahuluan modul hingga Anda benar-benar memahami dari pembelajaran modul ini.

1. Bacalah uraian modul ini, kemudian temukan kata-kata kuncinya atau diskusikan dengan teman Anda.
2. Perluaslah wawasan Anda dengan cara mencari berbagai sumber lain baik dalam bentuk buku bacaan maupun kaset atau CD musik.

3. Setelah Anda benar-benar memahami isi yang dibahas di dalam modul ini, selanjutnya kerjakanlah latihan yang terdapat pada modul ini sesuai dengan petunjuknya.
4. Setiap akhir kegiatan, Anda diharuskan untuk membuat paper untuk memperoleh keterampilan dalam membaca notasi, Anda tidak boleh menghafal lagu dengan cara mendengarkan dari kaset atau CD, tetapi Anda harus rajin membaca lagu-lagu yang berbeda.

B. MODEL-MODEL PEMBELAJARAN MUSIK OLEH EMILE JAQUES DALCROZE (1865 – 1950)

Pada Modul 6 Kegiatan Belajar 1 anda sudah dimbing memahami berbagai fungsi dan peran musik dalam pendidikan dari berbagai tokoh pendidikan musik. Selanjutnya Pada Kegiatan Belajar 2 anda diperkenalkan tentang model pembelajaran yang dikembangkan oleh tokoh pendidikan musik Emile Jaques Dalroze. Tujuan khusus dalam pembelajaran kegiatan belajar ini diharapkan anda mampu menjelaskan karakteristik model pembelajaran yang dikembangkan oleh Dalcroze.

Berawal dari sejumlah pertanyaan di benaknya, diantaranya : mengapa teori musik dan notasi yang diajarkan secara abstrak, dipisahkan dari bunyi, gerakan dan perasaan? Mengapa belajar piano tidak dapat membantu seseorang menyadari harmoni? Mengapa belajar harmoni tidak dapat membantu seseorang memahami gaya musik? Mengapa kualitas dan karakteristik musisi yang sesungguhnya amat jarang terjadi di elas teori? Adakah cara untuk menggugah, mengembangkan kepedulian musikal, pemahaman dan respon secara simultan (sekaligus) melalui latihan pendengaran?

Berdasarkan realitas lain dalam kehidupan. Mahasiswa yang tidak dapat mempertahankan tempo saat bermain musik, ternyata bisa berjalan dengan tempo yang stabil. Murid-murid terbaiknya seringkali menggerakkan kepala, mengetuk irama ke meja atau menggerakkan kaki dan pinggangnya saat menikmati musik. Semua ini dilakukan secara spontan hasil pengamatannya tanpa dipikir lagi. Pertanyaan dan peristiwa fenomena-fenomena tersebut memotivasinya untuk melakukan penelitian secara terus-menerus. Dalcroze melakukan sejumlah eksperimen yang mengkombinasikan aktivitas menyimak musik dengan aktivitas fisik seperti kegiatan berjalan, melompat, mengekspresikan gerakan mengangkat beban yang berat, dan lain-lain. Ia ingin

membantu mahasiswa agar dapat mengembangkan kemampuannya untuk merasakan, mendengarkan, menemukan; menghayati dan membayangkan, menghubungkan, mengingat, membaca dan menulis; menyajikan serta menginterpretasi musik.

Setelah melakukan penelitian ia memperoleh sejumlah penemuan yang ia simpulkan bahwa instrumen musik yang pertama kali harus dipelajari adalah tubuh manusia, karena landasan dari seni musik adalah emosi manusia “*What is the first instrument that must be trained in music? The human body! The base of all musical art is human emotion.*”(Choksi et all, 1986:31).

Selanjutnya ia mengembangkan suatu cara memperbaiki kemampuan musikal murid-muridnya melalui suatu tehnik yang disebut sebagai “Eurythmic”. Eurythmic merupakan suatu upaya untuk membangkitkan dan mengendalikan perasaan melalui gerakan, dalam suasana musikal tertentu. Melalui *eurythmic* siswa dilatih untuk meningkatkan perhatian dan respon kreatifnya (improvisasi) terhadap perubahan musikal, sekaligus menempatkan proses kinestetik secara terkontrol. Proses kinestetik yakni suatu keterkaitan antara gerakan tubuh bagian luar (kepala, bahu, tangan, pingang, kaki dll) dengan gerak rasa dalam diri manusia, yang dikendalikan oleh perintah otak melalui sistem syaraf.

Ada tiga tujuan utama yang ingin dicapai pada metode Eurythmic yakni:

1. Mental dan emosional

- 1) Mengembangkan perhatian (attention)
- 2) Mengkonversi perhatian menjadi konsentrasi
- 3) Integrasi sosial (keperdulian terhadap adanya kesamaan dan perbedaan serta ketepatan/kecocokan respon antara diri sendiri dan orang lain)
- 4) Merespon dan mengekspresikan seluruh nuansa bunyi – feeling

2. Fisik (physical)

- 1) kemudahan dalam pertunjukan
- 2) ketepatan dalam pertunjukan
- 3) ekspresi personal dalam pertunjukan dengan menggunakan hukum

| |
|---|
| Waktu-ruang-energi-berat- keseimbangan |
|---|

3. Musikal

Cepat, akurat, nyaman, respon personal yang ekspresif terhadap musik yang didengar, tampil dengan baik saat pertunjukan, mampu menganalisis, membaca, menulis dan improvisasi.

Tehnik eurythmic ini diterapkan melalui suatu model pembelajaran. Berikut akan dijelaskan mengenai syntax, sistem sosial, prinsip reaksi dan sistem pendukung, dari model pembelajaran yang dikembangkan oleh Dalcroze.

Syntax:

Ada empat tahapan pokok yang dikembangkan yakni

1. Tahap membangkitkan perhatian
2. Tahap merespon dengan gerakan dan melakukan analisis
3. Tahap pengayaan
4. Tahap penyadaran

Setiap tahap senantiasa melibatkan aktivitas mendengarkan yang dikaitkan dengan proses kinestetik, sehingga terjadi proses merasakan musik melalui sensasi gerakan tubuh yang memungkinkan terjadinya proses penyadaran tentang rasa musikal atau kekayaan rasa yang terdapat dalam musik.

TAHAP MEMBANGKITKAN PERHATIAN

Pada tahap membangkitkan perhatian, siswa merespon tantangan musikal yang diberikan oleh guru dengan menyimak dan melakukan gerakan. Guru menciptakan tantangan musikal dengan memanipulasi unsur-unsur musik seperti tempo, dinamik, aksen dan lain-lain. Bentuk tantangan musikal dapat berupa latihan atau games (permainan). Ada lima tipe permainan yang sering digunakan yakni :

1. the quick reaction (reaksi cepat)
2. the follow (mengikuti)
3. the replacement (mengganti)
4. the interrupted canon (mengganggu kanon)
5. the continous canon (kanon berkelanjutan)

The quick reaction merupakan suatu permainan dimana seorang guru memberikan stimulus musikal sementara murid memberikan respon dalam bentuk gerakan.

Contoh:

| Kegiatan guru | Kegiatan siswa |
|---|---|
| “dengarkan lagu ini tepuklah ketukan dasar / pulsanya dan berhenti bila lagu saya matikan.” | bertepuk tangan sesuai pulsa lagu dengan rileks, dan segera berhenti bila guru menghentikan lagu. |

The follow merupakan suatu kegiatan dimana siswa dituntut untuk merespon permainan guru yang ekspresif dengan kualitas jawaban yang ekspresif pula. Pada latihan ini siswa didorong untuk mengkombinasikan reaksi emosional dengan pemikiran bagaimana cara terbaik mengekspresikan perasaannya

Contoh:

| Kegiatan guru | Kegiatan siswa |
|---|--|
| Guru memainkan musik dengan perubahan dinamik | Siswa mengekspresikan dalam bentuk gerakan sesuai dengan perubahan dinamika musik. |

The replacement yakni suatu permainan dimana siswa mengganti bagian tertentu dari pola ritme yang telah dipelajari, atau sebuah latihan mengingat rangkaian pola ritme yang telah dipelajari disusun dalam rangkaian tertentu sesuai perintah guru.

Contoh:

| Kegiatan guru | Kegiatan siswa |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Mari kita mainkan bersama-sama pulsa berikut ini sambil bertepuk tangan ▪ Sementara siswa memainkan pola irama, tiba-tiba guru memberi isyarat diam dua ketuk. | <ul style="list-style-type: none"> ▪ Siswa memainkan pulsa sambil bertepuk ▪ Siswa memainkan pulsa dan segera menghentikan tepuk tangan selama dua ketuk |

Interupted canon disebut juga “echo canon”. Prinsipnya seperti bunyi echo yang terjadi kalau kita mengucapkan/meneriakkan kata di sebuah gua. Siswa diminta segera mengulangi pola ritme yang baru dicontohkan guru. Contoh guru dapat berupa

tepuk tangan atau bunyi lain dari anggota tubuh, yang diimitasi atau ditiru oleh siswa, guru kemudian segera melanjutkan pola ritme berikutnya, sementara siswa kembali mengimitasinya.

Lihat contoh audio/ audiovisual 6.2.2

Continous canon yakni suatu permainan kanon yang lebih sulit daripada “interrupted canon”, karena seorang siswa harus langsung mengikuti permintaan guru, setelah guru memainkan beberapa hitungan. Guru tidak berhenti mendengarkan jawaban permainan musik siswa tetapi terus memberi soal saat siswa sedang memberikan jawaban. Bunyi yang diperdengarkan selalu menjadi bunyi yang akan diperdengarkan oleh siswa, misalnya dengan selisih waktu 4 ketuk. Contoh audio/audiovisual 6.2.3

TAHAP MERESPON DENGAN GERAKAN DAN ANALISIS

Bila pada tahap pertama guru memberikan tantangan berupa latihan atau permainan seperti telah dijelaskan diatas, maka pada tahap kedua guru berupaya membantu siswa dalam bentuk fisik, emosi maupun mental. Misalnya saat siswa merespon suara drum dengan gerakan, bila ada siswa yang mengalami kesulitan maka guru dapat membantu memainkan kembali suara drum disertai perubahan mimik muka yang mengisyaratkan adanya perubahan yang harus dilakukan, atau mendemonstrasikan cara memukul, yang secara fisik agak ditonjolkan agar membantu siswa memahami tugasnya.

Tahap kedua menekankan adanya aktifitas yang melibatkan kegiatan fisik/ fisiologis, psikis dan mental yang dilakukan oleh siswa. Menurut Delcroze ketiga aktifitas ini memiliki keterkaitan satu sama lain dimana aktivitas tubuh bagian luar (eksterior) termasuk telinga dan seluruh anggota tubuh, merespon gerak maupun suara yang disampaikan oleh sistem syaraf pada otak (interior) . Dalam otak terjadi aktivitas mental seperti memutuskan, membandingkan, menemukan dan menerima. Pada tahap ke dua ini fungsi penting dari guru yakni membantu siswa mengalami proses berpikir (mental), dengan mengaktifkan keterkaitan antara bunyi dengan gerakan.

TAHAP PENGAYAAN

Pada tahap ke tiga ini guru berupaya membantu siswa mengembangkan respon dan ekspresinya. Bila siswa mengalami kesulitan, maka guru dapat memperbaiki kembali

perintah tantangan musiknya dengan aba-aba atau isyarat yang lebih jelas. Bila siswa telah mampu, menuju tahap selanjutnya, guru dapat memperkenalkan notasi saat siswa bermain musik dan gerak (lihat jenis-jenis permainan pada pembahasan sebelumnya).

TAHAP PENYADARAN

Tahap ke empat ini memiliki tujuan untuk membaca dan mendengar secara internal, serta merasakan seluruh gerak dan emosi yang ada dalam musik. Pada tahap ini guru menawarkan beberapa solusi baru, dengan maksud memberikan kesempatan pada siswa untuk mengembangkan kreativitasnya. Sebagai gambaran bila siswa telah hafal satu rangkaian irama yang telah dipelajarinya melalui gerak, maka guru dapat memperkenalkan sebuah tulisan musik (notasi irama). Setelah itu guru dapat menawarkan solusi baru untuk memainkan irama tersebut, misalnya menyarankan untuk membuat variasi instrumen. Irama dapat diatur sedemikian rupa sehingga ada bagian yang diulangi, dimainkan oleh kelompok instrumen tertentu atau dimainkan oleh seluruh instrumen. Hasilnya bisa merupakan komposisi menarik yang disusun atas inisiatif siswa.

Ada hal penting yang harus diperhatikan yakni kegiatan membaca hanya boleh dilaksanakan setelah ada pengalaman memadai dalam mendengarkan, merasakan melalui gerak serta mengekspresikan musik melalui gerak. "Experience before abstraction" (Choksi, 1986: 129)

SISTEM SOSIAL

Pendidikan musik yang berorientasi pada siswa dan pengalaman belajar (experiential learning), merupakan landasan utama dari pembelajaran musik yang dikembangkan oleh Jaques Dalcroze. Siswa merupakan pusat pembelajaran sementara guru lebih banyak berfungsi sebagai fasilitator.

Siswa diasumsikan sebagai individu yang memiliki pengetahuan formal sedikit, tetapi cerdas, sensitif, artistik dan dapat belajar apapun yang mereka butuhkan serta inginkan. Guru berperan sebagai pemberi peluang untuk meningkatkan kemampuan yang telah dimiliki siswa, dengan membuat berbagai tantangan musikal secara bertahap dan memberikan bantuan bila siswa memiliki masalah.

PRINSIP-PRINSIP REAKSI

Para guru yang mengajar dengan menggunakan model pembelajaran ini dilatih untuk berbicara seefektif mungkin. Lebih banyak waktu digunakan untuk mendengarkan musik dan melakukan aktivitas bergerak sesuai musik maupun berolah musik. Isyarat untuk merubah gerakan bisa dilakukan melalui perintah “ganti/ubah”, tanda dengan isyarat tubuh atau dari bunyi instrumen yang dimainkan guru. Kata-kata yang jumlahnya amat terbatas ini juga perlu memperhatikan aspek tempo, ketinggian atau ketepatan nada, dinamika dan kesesuaian dengan isyarat tubuh guru sendiri.

Ada beberapa prinsip dasar yang perlu dikembangkan guru dalam proses pembelajaran, misalnya penyampaian tantangan musik yang diberikan dilakukan dalam berbagai variasi melalui tahapan yang meningkat sedikit demi sedikit. Tahapan ini amat bermakna dalam pembentukan kemampuan atau kompetensi siswa dibandingkan penggunaan satu jenis tantangan dengan tahapan yang melompat jauh. Belajar dari apa yang telah mereka kuasai melalui ingatan, baru ditambah dengan hal lama yang lebih kompleks sambil memperkenalkan hal yang baru merupakan satu contoh strategi yang disarankan. Prinsip lain yakni belajar dimulai dari yang kongkret baru menuju hal yang lebih abstrak. Prinsip ini dapat dicapai bila setiap pembelajaran memberikan aktivitas bermusik yang nyata seperti merasakan, dan mengikuti gerak musik yang diperdengarkan guru melalui gerak tubuh, atau sebaliknya mengekspresikan gerakan tubuh guru dengan tepuk tangan, suara atau bunyi instrumen. Setelah melalui pengalaman ini baru siswa diperkenalkan mengekspresikan notasi menjadi musik.

Bila siswa mengalami masalah selama proses pembelajaran, guru dapat melakukan beberapa upaya misalnya mengulangi tantangan dengan tambahan tanda tertentu, meminta tanggapan siswa dalam kelas bagaimana memecahkan kesulitan yang dihadapi salah seorang teman mereka, atau menurunkan tantangan menjadi lebih sederhana. Sebagai contoh bila guru meminta siswa bertepuk tangan mengikuti ketukan dasar musik yang diperdengarkan, dan segera berhenti bila musik dimatikan, ternyata ada siswa yang melakukan kesalahan. Maka ia dapat meminta siswa memperhatikan baik-baik isyarat tubuh guru. Guru dapat menambahkan aba-aba isyarat dengan gerakan kepala satu hitungan sebelum musik dimatikan.

Contoh audiovisual 6.2.4

SISTEM PENDUKUNG

Proses pembelajaran musik melalui eurythmic Dalcroze ini membutuhkan ruang yang memungkinkan siswa untuk bergerak dengan leluasa. Siswa dan guru perlu memakai busana yang mudah untuk bergerak misalnya mengenakan pakaian olah raga. Diperlukan juga rekaman musik beserta peralatan audio yang mendukungnya, atau instrumen piano/keyboard serta sejumlah alat musik perkusi. Keberadaan peralatan perkusi ini tidak mengikat, dapat disesuaikan dengan kondisi lingkungan dan kreativitas guru, misalnya bisa menggunakan kardus bekas, botol aqua, kertas, dan lain-lain.

C. MODEL-MODEL PEMBELAJARAN MUSIK OLEH CARL ORF

Pada Kegiatan Belajar 1 anda sudah dimbing memahami berbagai fungsi dan peran musik dalam pendidikan dari berbagai tokoh pendidikan musik. Selanjutnya Pada Kegiatan Belajar 2 anda diperkenalkan tentang *Model-model Pembelajaran Musik Oleh CARL ORF*. Tujuan khusus yang ingin dicapai dalam pembelajaran pada kegiatan belajar ini, yakni diharapkan anda memahami tentang *Model-model Pembelajaran Musik Oleh CARL ORF* setelah anda selesai mempelajari modul ini.

Carl Orf (1895-1982) adalah seorang komposer yang berasal dari Jerman. Sebelum tertarik untuk terlibat aktif dalam pendidikan musik, ia lebih sering bekerja sama dengan tari serta keterkaitan antara tari dalam musik teater. Aktivitas para penari ini memicu rasa estetis Orf, dan ia pun terlibat dalam pembuatan musik saat mereka melakukan latihan di Panggung. Orf langsung membuat musik bersamaan dengan gerakan yang dibuat oleh teman-temannya. Aktivitas ini terus berlanjut semakin menyenangkan saat Orf juga membawa sejumlah alat perkusi ke atas panggung. Para penari tidak hanya mengikuti musik dari Orf atau sebaliknya Orf mengikuti para penari, melainkan penari menggunakan pula alat-alat perkusi Orf sebagai bagian dari musik dan tariannya. Dalam pertunjukan mereka, musik dan tari merupakan suatu kesatuan yang memiliki kedudukan setara.

Pengalaman ini memberi dampak penting bagi perkembangan pendidikan tari dan musik yang dikembangkannya kemudian di tahun 1950an bersama Dorothee Gunther dan Gunild Keetman. Orf mengembangkan berbagai materi pembelajaran musik untuk anak-anak. Latihan-latihan ritmik dan melodi yang terdapat pada buku-buku *Musik für Kinder*

dibuat untuk memberikan dasar-dasar improvisasi bagi anak-anak. Dalam proses pembelajaran, anak-anak yang belajar menari diminta memainkan instrumen Orf, yakni instrumen perkusi yang diilhami oleh xylophone dari Afrika dan gamelan Indonesia. Sementara itu, anak-anak yang belajar musik diminta untuk menari. Proses ini kemudian menjadi salah satu landasan filosofi Orf dalam pendidikan musik bagi anak-anak yakni “out of movement, music; out of music, movement” (Choksi, 1986:98).

KONSEP DAN PEMIKIRAN CARL ORF

Tujuan utama proses pembelajaran yang dikembangkan oleh Orf yakni

menciptakan musik untuk menjadi bagian dalam kehidupan anak “MAKING MUSIC LIVE FOR CHILDREN”. Aktivitas belajar yang diikuti oleh anak dalam pembelajaran musik memiliki tujuan khusus yang mencakup berbagai aspek meliputi:

1. Rasa kebersamaan sebagai komunitas
2. Pemahaman akan pengorganisasian bunyi dalam musik
3. Pemahaman tentang musik sebagai karya seni
4. Kemandirian musikal
5. Kemandirian dalam mengembangkan kemampuan musikal
6. Keyakinan diri dalam menyajikan musik
7. Kepercayaan diri dan harga diri

Ketujuh hal tersebut sesungguhnya merupakan hal yang saling terkait dan terbentuk melalui aktivitas bereksplorasi dan berkreasi. Rasa kebersamaan ditumbuhkan melalui

pemilihan materi pelajaran yang melibatkan kontribusi siswa dalam kelompok.

Misalnya menggunakan permainan anak (dolan). Pemahaman akan pengorganisasian bunyi diperoleh siswa saat mendapat kesempatan untuk melakukan eksplorasi bunyi dan menyusunnya kembali dalam form tertentu. Proses mengeksplorasi, memutuskan, mengolah dan mengekspresikan musik melalui suatu pertunjukan membantu siswa memperoleh pemahaman tentang musik sebagai karya seni, sekaligus memiliki kemandirian musikal. Bila kemandirian musikal ini dibarengi dengan tantangan yang terarah dari guru, maka terdapat peluang yang amat besar bagi siswa untuk memiliki kemandirian dalam mengembangkan kemampuan musikal. Berkembangnya kemandirian individu dalam kelompok yang dibina melalui permainan musik bersama, dan menyajikannya dalam suatu pertunjukan, akan memupuk keyakinan diri dalam komunitas. Saat siswa merasakan ada kontribusi dan perannya dalam membangun keberhasilan suatu pertunjukan, maka kepercayaan dan harga dirinya akan tumbuh. Pencapaian tujuan pembelajaran tersebut diperoleh melalui proses meliputi eksplorasi ruang melalui gerak, eksplorasi bunyi melalui suara dan instrumen serta eksplorasi bentuk melalui improvisasi.

Dalam eksplorasi ruang siswa diminta mengeksplorasi kualitas gerakan, misalnya gerakan yang ringan, berat, ke atas, ke bawah, gerakan yang halus dan mengalir atau gerakan yang terputus-putus. Posisi tubuh, dan posisi gerakan juga dieksplorasi. Eksplorasi ini dilakukan dengan siklus dari gerakan karena motivasi dari luar seperti

berjalan, berlari, melompat dan lain-lain yang dilakukan dalam keseharian, menuju gerakan karena motivasi dari dalam, seperti gerak menggunakan pengaturan nafas, bergerak menyesuaikan detak jantung, dan bergerak mengikuti ketukan tertentu. Setelah itu kembali lagi kepada motivasi gerak dari luar dengan tingkatan yang lebih tinggi, misalnya menggunakan nafas untuk melakukan gerakan yang lebih terolah.

Eksplorasi bunyi dimulai dari bunyi yang berasal dari lingkungan yang belum tersusun secara sistematis sebagai musik. Suara-suara binatang seperti suara kokok ayam, gonggongan anjing atau suara kucing bisa menjadi materi yang akan dieksplorasi. Suara benda sekitar seperti derit pintu, deru pesawat terbang, benda yang jatuh juga tak kalah menarik untuk diolah. Hal yang tak boleh dilupakan yakni suara manusia, mulai dari berbagai bunyi yang mungkin diproduksi melalui berbagai organ artikulator. Aktivitas eksplorasi suara manusia, berperan penting dalam pembentukan kemampuan anak dalam berbicara maupun bernyanyi. Bunyi-bunyi ini dieksplorasi dan disusun dalam suatu bentuk sederhana yang memungkinkan adanya perasaan awal – inti - dan akhir. Prinsip eksplorasi ini kemudian dikembangkan sesuai kemampuan siswa menuju pada kemampuan mengolah bunyi menjadi karya musik.

Eksplorasi bentuk hadir sejalan dengan eksplorasi ruang dan bunyi. Gerakan diorganisasikan menjadi pola dan pola menjadi tarian. Bunyi diorganisasikan menjadi komposisi yang mengandung frase, intro dan koda (misalnya). Dibuatkan simbol-simbol untuk menunjukkan kerangka gerak dan bunyi untuk mempermudah pemahaman akan kesatuan bunyi dan gerak dalam dimensi waktu. Proses penggunaan simbol ini menjadi dasar dari pemahaman akan notasi.

Implementasi proses Orf dalam pembelajaran, dilakukan dengan memperhatikan beberapa prinsip pembelajaran. Prinsip-prinsip pembelajaran yang dikembangkan Orf yakni menyusun dan mengolah pembelajaran melalui berbagai aktivitas yang berawal dari:

1. imitasi ke kreasi
2. bagian kepada keseluruhan
3. sederhana menuju hal yang kompleks
4. individu menuju permainan bersama

Penerapan prinsip ini dalam pembelajaran berimplikasi pada perencanaan pembelajaran yang bersifat linear atau berkelanjutan sebagai satu rangkaian seri

pembelajaran. Hal ini akan dibahas lebih mendalam pada uraian berikut tentang analisis model pembelajaran musik – Carl Orf.

ANALISIS MODEL PEMBELAJARAN MUSIK - CARL ORF

Model pembelajaran yang diajukan Carl Orff yaitu mengolah irama bicara (rhythmic speech), isyarat tubuh (body gesture), gerak, menyanyi dan permainan instrumen dalam bentuk jalinan musik. Hal-hal tersebut disusun secara spiral yang semakin lama semakin kompleks disesuaikan dengan usia siswa .

Walaupun tidak ada tahapan khusus namun didalam merancang kegiatan pembelajaran, biasanya Orff selalu memasukkan hal-hal berikut:

1) persiapan (preparation)

Yakni serangkaian kegiatan yang didesain untuk memenuhi keterampilan tertentu.

2) sintesis

Menggunakan kemampuan / keterampilan baru tadi dalam program terencana dan dalam permainan improvisasi.

3) integrasi

pengulangan terhadap keterampilan yang baru saja dipelajari dan mengkombinasikannya dengan sejumlah pengalaman keterampilan yang telah dikuasai sebelumnya.

4) transfer

yakni menghubungkan keterampilan baru yang telah dipelajari dengan sejumlah media atau materi pertunjukan lain seperti drama atau tari

Contoh Aplikasi Model Pembelajaran Musik-Carl Orf

| Pertemuan Ke.... | Kegiatan Pembelajaran | Syntax | Proses Orf |
|-----------------------------|------------------------------|---------------|-------------------|
| | | | |

| | | | |
|-----------------|--|-----------------|--------------------------|
| | | | |
| Ke tiga | <ul style="list-style-type: none"> ▪ bila pantun merupakan bagian dari tarian maka guru dapat mengajarkan gerak yang lazim pada tarian tersebut pada siswa per frase kalimat lagu. ▪ Bila tidak ada tarian khusus, maka siswa bersama-sama guru dapat membuat tarian/gerakan yang sesuai dengan irama ▪ Siswa menampilkan tarian dan nyanyian diiringi perkusi lengkap dengan intro, interlude dan coda. | Transfer | Eksplorasi ruang |
| Ke empat | <ul style="list-style-type: none"> ▪ Menyempurnakan bentuk sajian melalui proses diskusi misalnya: <ol style="list-style-type: none"> 1. Intro musik perkusi diikuti tari 2. Tari diiringi lagu dan perkusi 3. Interlude perkusi perubahan pola lantai/ gerak tari 4. Dua frase pertama pantun tanpa melodi dan iringan perkusi disuarakan oleh seluruh siswa termasuk penari 5. Tari, lagu dan iringan perkusi ditambah koda mengakhiri pertunjukan. ▪ Memilih pemain untuk menari, menyanyi dan memainkan perkusi. ▪ Mewujudkan sajian pertunjukan. Selama pembelajaran setiap siswa mendapat kesempatan untuk berperan menjadi penari, pemain perkusi maupun penyanyi. | Transfer | Eksplorasi bentuk |

SISTEM SOSIAL

Fokus pembelajaran lebih banyak mengutamakan pengembangan kreativitas siswa. Model pembelajaran Orff ini banyak menggunakan pendekatan “*discovery learning*”, dimana siswa distimulus untuk menemukan pola, elemen musikal atau aspek lain dari musik yang menjadi topik bahasan. Hal-hal tersebut dipelajari, dialami, dan dieksplorasi.

PRINSIP REAKSI

Guru memotivasi siswa untuk mengembangkan idenya. Suatu pembelajaran dikatakan sukses, bila siswa dapat mentransfer konsep dan keterampilan yang diperolehnya dalam

suatu pengalaman musik, kepada pengalaman musik yang baru, serta mampu mengadaptasikan apa yang telah dipelajari pada situasi dan materi yang baru.

SISTEM PENDUKUNG

Kegiatan pembelajaran dengan menggunakan prinsip yang dikembangkan oleh Carl Orf ini membutuhkan ruang yang agak luas karena banyak aktivitas yang melibatkan gerakan dalam lingkaran. Ansambel atau permainan bersama merupakan inti dari pembelajaran. Kegiatan ansambel yang dimaksud dapat berupa kegiatan menari, bernyanyi, berkata-kata, maupun bermain instrumen.

Alat musik penunjang yang diperlukan yakni perkusi tak bernada. Piano tidak mutlak ada karena penggunaannya yang terbatas. Lebih diutamakan kegiatan bernyanyi tanpa iringan, agar tumbuh kepekaan nada. Namun diperlukan *tape* untuk memperdengarkan contoh-contoh musik.

D. MODEL-MODEL PEMBELAJARAN MUSIK OLEH ZOLTAN KODALY (1882 – 1967)

Pada Modul 6 Kegiatan Belajar 1 anda sudah dimbing memahami berbagai fungsi dan peran musik dalam pendidikan dari berbagai tokoh pendidikan musik.

Selanjutnya Pada Kegiatan Belajar 2 anda diperkenalkan tentang model pembelajaran yang dikembangkan oleh tokoh pendidikan musik Zoltan Kodaly. Tujuan khusus dalam pembelajaran kegiatan belajar ini diharapkan anda mampu menjelaskan karakteristik model pembelajaran yang dikembangkan oleh Kodaly

Zoltan **Kodaly** adalah seorang komposer dan pendidik musik. Berangkat dari pengamatannya tentang pendidikan musik di Honggaria. Menurut Kodaly banyak musisi di Hongaria yang lemah dalam *musical literacy* (kemampuan membaca dan menulis musik) dan tidak peduli terhadap musik-musik rakyat yang mereka miliki. Ia juga memandang pendidikan bagi guru musik belum memadai.

Kodaly menginginkan adanya suatu kesatuan sistem pendidikan musik di Hongaria yang memungkinkan seorang anak mencintai dan mengetahui musik sejak taman kanak-kanak hingga dewasa. Bersama para sahabat dan murid-muridnya ia mengembangkan kembali cara-cara mengajar yang diperkenalkan oleh beberapa ahli pendidikan musik lainnya. Ia memanfaatkan penggunaan suku kata untuk melatih

irama yang pernah dikembangkan oleh Cheve seorang ahli pendidikan musik dari Perancis. Untuk membantu siswa memiliki bayangan nada dan *musical literacy* Kodaly memanfaatkan penggunaan simbol gerakan tangan yang diperkenalkan oleh John Curwen dari Inggris serta teknik solfa yang diperkenalkan oleh Jaques Dalcroze. Keseluruhan rancangan proses pembelajaran musik yang dikembangkan Kodaly pada prinsipnya banyak dipengaruhi oleh pemikiran-pemikiran Pestalozzi. Melalui beberapa kali uji coba, Kodaly dan kawan-kawannya berhasil merumuskan tujuan, landasan filosofi dan prinsip-prinsip pembelajaran musik yang diterapkan dalam sistem pendidikan musik sejak taman kanak-kanak hingga konservatori, dan tingkat paling mahir di *Franz Liszt Academy of Music-Budapest*.

PEMIKIRAN ZOLTAN KODALY

Gagasan dasar tentang pendidikan musik yang dikembangkan oleh Zoltan Kodaly

diantaranya ialah :

- Kemampuan musik ada pada setiap orang dan setiap orang yang mampu berbahasa maka ia mampu membaca dan menulis musik. “*All people capable of lingual literacy are also capable of musical literacy*”(Choksy, 1986:71).
- Bernyanyi adalah landasan terbaik dalam mengembangkan *musicianship*. Bernyanyi merupakan aktivitas alami bagi anak sebagaimana halnya berbicara
- Pendidikan musik akan efektif bila dilaksanakan sejak usia dini.
- Lagu rakyat merupakan sarana pertama yang sebaiknya digunakan dalam pembelajaran musik bagi anak-anak, karena dalam lagu rakyat terdapat kesatuan antara bahasa ibu dan musik, yang mengandung nilai-nilai budaya suatu bangsa dan merupakan identitas kultural.
- Hanya musik yang kaya akan nilai artistik sajalah yang digunakan dalam pembelajaran, baik itu musik rakyat maupun musik lainnya.
- Musik perlu menjadi jantungnya kurikulum, yakni suatu subjek utama yang digunakan sebagai landasan dalam pendidikan.

Berdasarkan gagasan-gagasannya ini ia mengembangkan suatu sistem pembelajaran musik yang bertujuan untuk:

1. mengembangkan *musical literacy* yakni kemampuan untuk berpikir, membaca, menulis dan berkreativitas melalui simbol musik.
2. Menanamkan identitas kultural melalui penggunaan lagu rakyat asal siswa dan memperkenalkan manusia serta kebudayaan suku bangsa lain melalui musik rakyat dari daerah atau negara lain.
3. Mendorong penampilan musik bagi seluruh siswa, karena tampil bermain musik bersama akan memperkaya kehidupan mereka.
4. Menjadikan kekayaan musik dunia menjadi milik anak/siswa.

Khusus untuk pembelajaran musik yang bertujuan untuk membantu siswa mengembangkan kemampuan berbahasa musik (*musical literacy*), Kodaly memanfaatkan tonic solfa, hand sign (gerakan tangan untuk menandakan tinggi-rendah nada) dan rhythm duration syllables (penggunaan suku kata untuk menandakan panjang pendek bunyi dalam suatu pola irama) sebagai alat pembelajaran. Proses pembelajaran benar-benar memperhatikan proses perkembangan anak, sehingga pilihan materi, serta pencapaian kompetensi yang diharapkan, dipersiapkan sedemikian rupa sesuai perkembangan fisik, psikologis, kompetensi, konsepsi berpikir, maupun emosi siswa. Berdasarkan hal tersebut, Kodaly menekankan pentingnya sekuens atau tahapan belajar yang berkesinambungan dalam proses belajar.

ANALISIS MODEL PEMBELAJARAN MUSIK KODALY

Zoltan Kodaly mengembangkan metode pembelajaran yang didasari pada pola pembelajaran bahasa yakni dimulai dengan **aural, menulis, baru membaca**. Aural berarti musik diperdengarkan kemudian diikuti oleh siswa secara lisan. Misalnya Siswa menyanyi sesuai contoh guru, kemudian melakukan gerakan tangan yang menunjukkan tinggi rendah nada. Setelah kegiatan serupa dianggap memadai baru dilanjutkan dengan kegiatan menulis yakni mengkonstruksikan pengalaman bernyanyi dan bergerak dalam tulisan/symbol notasi. Kegiatan selanjutnya yakni membaca notasi, dilakukan sebagai penguatan untuk menyadari keterkaitan antara pengalaman bermusik dan pengetahuan notasi.

Pembelajaran dengan menggunakan metode tersebut dirancang dalam suatu model pembelajaran yang menggambarkan hubungan antara guru dan siswa melalui tahapan

atau syntax sebagai berikut :

1) Tahap Persiapan

Pada tahap persiapan seorang guru mempersiapkan seorang siswa untuk mempelajari suatu keterampilan bermusik yang baru, melalui kegiatan bernyanyi. Biasanya digunakan lagu yang telah diketahui dan dikuasai siswa. Pada lagu tersebut terdapat konsep atau bentuk keterampilan baru yang akan dipelajari. Misalnya pada pertemuan sebelumnya, siswa telah berlatih tentang tempo melalui lagu “Yamko Rambe Yamko” dari Irian Jaya. Kemudian akan dipelajari konsep tentang tonalitas atau pusat nada. Maka guru dapat menggunakan lagu yang sama sebagai sarana untuk mempelajari aspek baru pada tahap persiapan.

Contoh kegiatan tahap persiapan:

| Aktivitas guru | Aktivitas siswa | Keterangan |
|---|--|---|
| 1. Masih ingat lagu Yamko Rambe Yamko? | Ingaaaat. | Lagu telah dipelajari melalui imitasi syair , tanpa solmisasi. Siswa telah berolah tempo dengan menggunakan lagu tersebut. |
| 2. Mari kita nyanyikan sambil lihat aba-aba saya (guru mendireksi) | Siswa bernyanyi mengikuti perubahan tempo yang diberikan tandanya oleh guru | |
| 3. Perhatikan tangan saya nyayikan solmisasinya! (guru memainkan frase pertama melodi lagu Yamko rambe yamko dengan menggunakan <i>hand sign</i>). | Siswa menyanyikan rangkaian melodi mengikuti isyarat tangan dari guru. Kemudian siswa tertawa Oo Yamko Rambe? | Siswa telah menguasai hand sign. |
| 4. Yaa, siapa bisa melanjutkan melodi frase selanjutnya diikuti isyarat tangan? | Beberapa siswa mengacungkan tangan, kemudian guru memilih salah seorang diantara mereka untuk mempresentasikan kemampuannya. | Siswa telah diprediksi mampu melakukan hal ini karena proses pembelajaran dengan menggunakan <i>hand sign</i> telah menjadi kebiasaan |
| 5. Ya bagus...!mari kita Ikuti bersama sama | Siswa menyanyikan melodi sesuai contoh teman sambil menggerakkan isyarat | Kegiatan ini dilanjutkan dengan cara serupa hingga seluruh frase melodi selesai |

| | | |
|--|---|--|
| | tangan.. | |
| 6. Horee...kalian berhasil! Teman-teman yang tadi telah presentasi dengan baik mari berbaris di muka. Mari kita nyanyikan kembali bersama-sama lagu tadi ! | Seluruh siswa bernyanyi dipimpin teman-teman yang berdiri di muka, sambil menggerakkan isyarat tangan , sesuai melodi lagu. | |

Bila siswa sudah dapat menunjukkan perilaku musikal yang mengandung hal-hal yang akan dipelajari dengan baik, maka guru dapat melakukan kegiatan lanjutan yang masuk pada tahap penyadaran.

2). Tahap penyadaran

Pada tahap ini guru memberikan upaya penyadaran pada siswa bahwa dalam suatu lagu terdapat tonalitas. Upaya penyadaran dapat dilakukan dengan mengajukan serangkaian permasalahan bunyi, sehingga siswa dapat menemukan jawaban tentang konsep tersebut melalui upaya sendiri.

| Kegiatan Guru | Kegiatan Siswa | Keterangan |
|---|--|--|
| 1. Siapakah yang masih ingat bunyi nada A? | Siswa mencoba membunyikan nada A. | Guru memperdengarkan bunyi garpu tala nada A agar siswa mengetahui kebenaran jawabannya. |
| 2. Baik, masih ingat bagian akhir lagu tadi ? Nah coba nyanyikan kembali sama-sama dan tahan bunyi nada terakhir. | Siswa melakukan apa yang diminta oleh guru | |
| 3. Bandingkan dengan nada A pada garpu tala ini. Siapa tahu apa nada terakhir lagu “Yamko Rambe Yamko” | Siswa mencoba untuk mengidentifikasi. | Kegiatan ini merupakan upaya untuk menemukan tonalitas lagu. |
| 4. Ya ...jawaban kalian benar akhir lagu berakhir pada nada A. Ada kesan selesai? | Sebagian menyatakan ya sebagian diam saja. | |
| 5. Saya akan nyanyikan bait pertama dan bait ke | Siswa menyimak, membandingkan dan | Akhir bait pertama kesan tidak selesai (akor |

| | | |
|--|---|---|
| dua lagu tadi, coba bandingkan bagaimana kesannya? | menangkap makna kesan selesai dengan tidak selesai. | dominan), sementara kesan akhir frase kedua selesai (akor tonika). Guru melakukan kegiatan ini dengan maksud memberi bantuan tentang pemahaman kesan selesai pada pusat nada. |
| 6. Apakah kesan selesai terjadi pada nada yang sama? | Siswa membuktikan dengan menyanyikan lagu sambil menggerakkan tangan. | |

3). Tahap Penguatan

Tahap penguatan dapat dilakukan dalam beberapa kali pertemuan untuk membantu siswa menguasai kompetensi yang diharapkan. Dalam contoh yang terkait dengan penjelasan tentang tahap kesadaran di atas, maka guru dapat melakukan kegiatan menyanyikan lagu yang sama dengan dua tonalitas yang berbeda misalnya dalam tonalitas B mayor dan C mayor.

4). Tahap Penilaian/Evaluasi

Pada tahap ini guru menilai penguasaan siswa dengan memberikan kasus baru. Guru dapat menggunakan lagu lain yang memiliki wilayah suara lebih kecil misalnya hanya berjarak kuin. Siswa diminta menyanyikan lagu tersebut dalam tonalitas yang berbeda. Setelah siswa selesai mengikuti aktivitas dengan baik, guru dapat membimbing siswa menotasikan lagu yang telah mereka pelajari.

a. SISTEM SOSIAL

Peran guru dan murid pada pembelajaran dengan sistem Kodaly, memiliki porsi yang seimbang. Siswa beraktivitas musik sepanjang pembelajaran berdasarkan ajakan dan bimbingan guru. Awal kegiatan pembelajaran senantiasa diawali oleh permintaan guru pada siswa untuk melakukan sesuatu yang telah dimiliki siswa sebagai kemampuan yang telah dikuasai melalui proses pembelajaran sebelumnya. Selanjutnya guru senantiasa memperkaya aktivitas musik yang dilakukan anak sesuai tujuan yang ingin dicapai melalui proses pembelajaran dari yang sederhana menuju aspek yang semakin kompleks. Semua aktivitas tersebut bergerak menuju pada pemahaman antara

keterkaitan bunyi dengan simbol notasi, sehingga semakin lama siswa belajar maka semakin besar peluang baginya untuk memiliki kemampuan musical literacy.

Kreativitas guru dalam merencanakan dan merancang pembelajaran amat penting, karena dalam setiap pembelajaran dinamika perubahan suasana yang mengarah pada peningkatan kemampuan siswa perlu diusahakan terus-menerus. Di sisi lain siswa juga senantiasa aktif belajar karena sepanjang pelajaran guru senantiasa meminta respon siswa untuk melakukan aktivitas bermusik. Dalam kelas musik dikembangkan konsep siswa adalah pemain musik yang seolah-olah tampil di panggung, sementara guru adalah sutradara atau pelatih di belakang layar.

b. PRINSIP-PRINSIP REAKSI

Prinsip reaksi yang dikembangkan dimulai dari rambu-rambu bagi guru tentang bagaimana mengajar. Seperti halnya dalam sistem Dalcroze guru-guru musik dalam sistem Kodaly juga tidak diperkenankan berbicara panjang lebar, menerangkan atau memberi informasi secara detail. Guru hanya diperkenankan memberi perintah, ajakan, pertanyaan atau petunjuk dengan kata-kata yang singkat. Guru lebih banyak melakukan aktivitas seperti menyanyikan frase lagu, meminta siswa; mengikuti, menepuk irama, menepuk pulsa, membuat iringan lagu berupa ostinato (pola irama yang diulang-ulang) dll. Ia agak banyak berkata-kata saat meminta dan membantu siswa melakukan analisis, misalnya “Nada apa yang paling tinggi?”, “Bagaimana pola irama tadi ditulis?” dll.

Rambu-rambu bagi guru ini dimaksudkan agar memberikan kesempatan yang lebih banyak untuk siswa belajar melalui aktivitas bernyanyi dan bermain musik. Bila ada siswa yang mengalami kesulitan saat pembelajaran maka guru memberi bantuan antara lain dengan cara memberi bantuan untuk melakukan aktivitas bersama sama : coba sama-sama kita ulangi bagian itu dan sesuaikan nada suaramu dengan suara saya! Sebaliknya siswa yang berhasil mendapat pujian atau kesempatan untuk melakukan presentasi.

c. SISTEM PENDUKUNG

Pembelajaran yang diusulkan oleh Kodaly ini tidak membutuhkan sistem pendukung yang istimewa. Ruang kelas biasa yang dilengkapi papan tulis serta peralatan tulisnya sudah cukup memadai. Aspek paling utama dan mutlak bagi penyelenggaraan

pembelajaran dengan sistem Kodaly adalah guru musik yang berkualitas, ia harus peka, kreatif dan mampu menyanyi dengan baik layaknya seorang musisi. Musisi yang baik menurut Kodaly adalah musisi yang terlatih pendengarannya, perasaannya serta keterampilannya, “a well trained ear, a well trained heart and a well trained hand”.

DAFTAR PUSTAKA

- Bandjar, D. A. D. Ratna. (2004). Pendidikan Merupakan Usaha Pembudayaan Untuk Meningkatkan Daya Pikir, Rasa, dan Psikomotorik. (Ki Hajar Dewantara) - Belajar Menjadi Peka dan Kritis. Bali Post 1 mei 2004
- Bessom, Et.all,..., *Teaching Music Today's in Secondary School A Creative Approach to Contemporary Music Education*. New York: R.Rinehart and Winston. Inc.
- Dewantara, Ki Hajar.(1962).*Pendidikan*. Yogyakarta: Percetakan Taman Siswa.
- Dewantara, Ki Hajar.(1967). *Kebudayaan*. Yogyakarta: Percetakan Taman Siswa.
- Elliot, David J. (1995). *Music Matters*. New York : Oxford University Press.
- Lovelock, William. (1982). *Commonsense in Music Teaching*. Great Britain: Cammelot
- Mudyahardjo, R. (2001). *Filsafat Ilmu Pendidikan Suatu Pengantar*. Bandung: Rosdakarya
- Poedjiadi, A. (2001). *Pengantar Filosofat Ilmu Bagi Pendidik*. Bandung: Yayasan Cendrakasih
- Paynter, John. (1992). *Sound & Structure*. New York: Cambridge University Press.
- , (2004). *Ki Hajar Dewantara (1889-1959) Bapak Pendidikan Nasional*, Ensiklopedi Tokoh Indonesia, Tokoh Indonesia.com., update 02052004

BAB VI JENIS-JENIS MUSIK DAERAH

PENDAHULUAN

Indonesia yang memiliki daerah sangat luas dengan jumlah penduduk sekitar 200 juta lebih, dan terdiri dari 358 suku bangsa lebih dengan 200 sub sukunya, juga memiliki berbagai ragam musik yang tumbuh dan berkembang dengan subur, yaitu dari mulai musik yang sederhana hingga yang sangat rumit, dan dari yang tradisional hingga yang tergolong musik modern. Keberagaman musik yang ada di negeri tercinta ini, tidak saja menjadi asset kekayaan budaya bangsa, tetapi juga menjadi salah satu ciri dan jati diri bangsa ini.

Musik yang telah lama hidup dan berkembang di negara Indonesia tercinta ini, diciptakan oleh nenek moyang bangsa Indonesia dan memiliki sifat turun-temurun secara tradisional dari generasi yang satu ke generasi berikutnya. Dari proses pewarisan yang turun – temurun inilah musik – musik jenis ini hidup dan berkembang hingga saat ini.

Musik-musik jenis ini biasa disebut dengan istilah musik tradisional yang tersebar di seluruh daerah Indonesia. Karena musik tradisional yang ada di Indonesia merupakan hasil karya cipta setiap suku bangsa (Batak, Dayak, Mentawai, Papua, Riau, Sunda, Jawa, Bali, dan sebagainya) yang hidup di bumi ini, maka banyaknya jenis musik yang ada ditentukan oleh jumlah suku bangsa Indonesia yang cukup banyak. Selain itu, setiap suku bangsa yang hidup di Indonesia memiliki jenis musik yang berbeda dengan musik yang berkembang pada suku-suku bangsa lainnya di negeri ini. Musik Bali berbeda dengan musik Mentawai, musik Jawa berbeda dengan musik Dayak, Mentawai, Sunda, Bali, dan sebagainya. Apabila kalian mendengar *Talempong*, kalian pasti tidak akan mengatakan bahwa itu musik Jawa, Bali, atau daerah lainnya, karena musik itu adalah musik dari daerah Minangkabau. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa musik tradisional adalah merupakan kekayaan dan cirri khas dari masyarakat suku dan daerah pemiliknya.

Berdasarkan kepada jenisnya musik-musik yang tumbuh dan berkembang di tengah-tengah masyarakat Indonesia, dapat dibedakan dari instrumen musik yang digunakan di dalam karya yang disajikannya. Dalam hal ini ada musik yang hanya menggunakan instrumen vokal saja, instrumen musik non vokal saja, dan adapula yang menggunakan penggabungan keduanya (vokal dan instrumen).

Musik Vokal

Bagi manusia mulut adalah merupakan salah satu organ tubuh yang sangat penting, tidak saja untuk mencerna makanan, tetapi juga untuk kepentingan lainnya di dalam menjalani kehidupannya sehari-hari. Barangkali tidak ada satu manusia pun yang dapat bertahan hidup tanpa memiliki rongga mulut, karena mulut merupakan organ tubuh yang sangat vital di kehidupan manusia.

Di dalam rongga mulut terdapat pita suara yang dapat menghasilkan getaran suara atau bunyi. Karena pita suara yang dimiliki itulah perkataan kita dapat di dengar oleh orang lain. Oleh karena itu, kita harus menjaga pita suara agar jangan sampai rusak, karena kerusakan pita suara akan sangat fatal akibatnya terhadap produksi suara mulut kita.

Di dalam dunia musik, vokal yang dihasilkan dari suara manusia adalah merupakan salah satu instrumen musik yang sangat penting. Vokal juga merupakan instrumen yang banyak digunakan di dalam khasanah musik manapun di dunia ini. Oleh karena itu, keindahan unsur vokal di dalam sebuah komposisi musik terkadang dijadikan ukuran di dalam menilai sebuah karya musik.

Setiap manusia memiliki kualitas vokal yang berbeda termasuk di dalam menyanyikan sebuah lagu. Kualitas vokal seseorang di dalam musik lebih banyak ditentukan oleh karena faktor bakat yang dibawanya sejak lahir. Namun demikian faktor bakat tidak akan berarti apa-apa tanpa adanya pengolahan yang baik pula.

Seniman musik daerah jaman dahulu yang memiliki kemampuan vokal yang sangat baik terutama dalam menyanyikan lagu-lagu musik daerah, memiliki popularitas yang sangat tinggi, bahkan memiliki penggemar panatik yang sangat banyak. Di mana pun dia melakukan pertunjukan, di situ pula penggemarnya ada untuk menyaksikan pertunjukan hingga selesai.

Berkaitan dengan pembahasan masalah vokal tersebut di atas, pada kesempatan ini kami sampaikan beberapa hal penting tentang musik vokal yang tumbuh dan berkembang di tengah-tengah masyarakat. Untuk lebih jelasnya pelajarilah uraian materi di bawah ini dengan baik, agar Anda benar-benar memahami tentang.

Musik vokal adalah musik yang di dalam penyajiannya tidak menggunakan instrumen lain selain vokal. Dengan kata lain dapat dikatakan bahwa musik vokal adalah musik yang dibuat dengan hanya menggunakan instrumen vokal sebagai medianya. Jenis musik vokal seperti tersebut banyak berkembang di berbagai daerah di Indonesia, dan

keberadaannya di tengah-tengah masyarakat dikarenakan sampai saat ini masih memiliki fungsi penting bagi masyarakat pemilik musik tersebut masing-masing.

Berbicara tentang jenis musik vokal daerah dan fungsinya bagi masyarakat, di Jawa Barat musik vokal ini tidak saja digunakan sebagai media hiburan, tetapi juga digunakan sebagai media ritual. Seni Beluk yang berkembang di beberapa daerah di Jawa Barat seperti Purwakarta, Bandung, dan Sumedang, tidak saja disajikan sebagai hiburan bagi masyarakatnya, tetapi juga sebagai media ritual seperti; ruatan rumah baru, selamatan 40 hari bayi yang baru dilahirkan, dan sebagainya. Di daerah agraris seperti Sumedang, Ciamis, Bandung, Purwakarta, dan Garut terdapat musik vokal yang disebut *Ngaleu* yang dinyanyikan oleh pembajak tanah sambil melakukan pekerjaannya. Di daerah Cigawir Kabupaten Garut terdapat musik vokal yang dikenal dengan sebutan Cigawiran. Musik ini tidak saja sebagai media hiburan bagi para santri yang ada di daerah tersebut, tetapi juga sebagai media ritual bagi orang yang ditinggal mati oleh keluarganya. Tentu saja masih cukup banyak musik vokal lainnya yang hingga saat ini masih berkembang di berbagai daerah.

Di dalam khasanah musik tradisional daerah Jawa Barat atau biasa dikenal dengan istilah *Karawitan*, istilah yang digunakan untuk menyebut musik vokal biasanya digunakan kata *Sekar*. Oleh karena itulah para penyanyi musik tradisional di Jawa Barat biasanya disebut *Juru Sekar*. Musik vokal (*sekar*) yang berkembang di Jawa Barat terbagi menjadi dua bagian, yaitu jenis *Sekar Tandak* dan *Sekar Irama Merdika*. Untuk lebih jelasnya kedua jenis musik vokal tersebut kami uraikan dalam pembahasan di bawah ini.

1. Sekar Tandak

Kata *sekar* yang di dalam bahasa Sunda mengandung arti bunga, di dalam musik tradisional Jawa Barat (*Karawitan*) digunakan untuk menyebut salah satu jenis musik vokal. Sedangkan kata *tandak* memberikan pengertian tentang keterikatan terhadap tempo di dalam menyajikannya, dalam istilah lain disebut *metris* atau *mono metraskhematika*. Jenis musik vokal yang tergolong kepada *sekar tandak* ini, pada masyarakat Jawa Barat lebih populer dengan sebutan *Kawih*.

Jenis-jenis *Kawih* yang terdapat di tengah-tengah masyarakat khususnya Jawa Barat dapat dibedakan menjadi: *Kawih anak-anak* (lagu-lagu *Indriya*) yaitu

kawih yang biasa disajikan oleh anak-anak, Kawih Kepesindenan, yaitu jenis kawih yang biasa disajikan oleh *Pesinden*, Kawih Panambih, yaitu jenis Kawih yang biasa disajikan oleh *Juru Mamaos* pada kesenian Tembang Sunda Cianjuran, Kawih gaya Mang Koko, yaitu jenis-jenis kawih yang diciptakan oleh Mang Koko (seorang komponis musik Sunda yang bernama Koko Koswara), dan banyak lagi kawih-kawih lain yang masih bisa kita jumpai di masyarakat.

Untuk dapat mengenal dan membedakan lagu-lagu kawih yang telah dijelaskan tersebut di atas, sebaiknya anda mempelajarinya satu per satu. Dengan begitu Anda tidak saja mengetahui secara teoretis tetapi juga memahami secara praktis.

Agar anda memiliki pemahaman secara empirik tentang lagu-lagu kawih yang banyak berkembang di masyarakat, sebaiknya anda dengarkan beberapa lagu kawih berikut ini pada CD 1.

- Contoh lagu Kawih gaya Mang Koko

KASENIAN**Laras : Pelog****Tempo: Cepat****Surupan : 1 = Tugu****Karya : Mang Koko**

| | | | | | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|-----|---|----|---|---|---|----|----|----|-----|---|
| 0 | 0 | 2 | 1 | 1̇3 | 4 | 5 | 4 | 3 | 4 | 5 | 1̇ | 5 | 4 | |
| Ka se ni an mi - wan da kre a si a nyar | | | | | | | | | | | | | | |
| 3 | 2 | 1 | 3 | 4 | 5 | 1̇ | 3 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| Mindengkamali na an ku ma ceuk ra me na pa sar | | | | | | | | | | | | | | |
| 0 | 1 | 5 | 4 | 5 | 1 | 2 | 0 | 1 | 5 | 4 | 3 | 4 | | |
| La gam In di- a Senggol Ma- la- ya | | | | | | | | | | | | | | |
| 0 | 3 | 4 | 5 | 1 | 3 | 4 | 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 3 | 2 | |
| Di campur di su sun di pi rig ga me lan Sun da | | | | | | | | | | | | | | |
| 0 | 1 | 3 | 2 | 2 | 2 | 3 | 2 | 1 | 3 | 4 | 4 | 4 | | |
| Sa ka peung di I bi ngan | | | | | | | | | | | | | | |
| 0 | 3 | 1 | 5 | 4 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 5 | 5 | | |
| Sa ka peung di jo ge dan ka- | | | | | | | | | | | | | | |
| 5 | 1 | 5 | 4 | 3 | 2 | 3 | 2 | 1 | 5 | 1 | 2 | 1 | 1̇3 | 4 |
| wih Sun-da nyanding musik ka wih mu sik ku ga me lan | | | | | | | | | | | | | | |
| 0 | 2 | 1 | 3 | 4 | 5 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 3 | 2 | |
| 0 | 2 | 1 | 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 3 | 5 | 1̇ | 1̇ | 1̇ | 1̇ | 5 |
| Pe log jeubg Salendro nyi ro rot ku rang pa sa ran | | | | | | | | | | | | | | |

SUNDA SAWAWA**Laras : Pelog/Degung****Gerakan : Sedeng****Surupan : 1 = Tugu****Sanggian : Mang Koko**

| | |
|-----------------------|---------------------------|
| 0 2 1 5 4 | 5 4 3 4 5 |
| I eu ku ring | pu tra Sun da |
| 0 2 1 5 4 | 5 4 5 1 |
| pu tra sunda | nu sa wa wa |
| 0 5 4 3 4 | 3 5 1 2 |
| nu be la ka | na di ri na |
| 0 2 2 5 1 | 4 3 2 1 2 |
| jeung bu da ya | ka ru hu na |
| 0 2 2 5 1 4 | 4 4 4 4 5 3 4 5 |
| ah li wa ris gu | ru Minda Mundingla ya Pur |
| 1 4 5 1 2 5 1 | 4 3 2 1 2 2 |
| ba sa ri Dayang sumbi | Sang ku ri ang |

- Ieu kuring putra Sunda
Putra Sunda nu sawawa
Nu bela kana dirina
Jeung budaya karuhunna
Ahli waris Guru Minda, Mundinglaya, purbasari,
Dayang sumbi, Sangkuriang
- He sakabeh putra Sunda
Putra Sunda nu sawawa
Nu wawuh kana dirina
Jeung budaya karuhunna
Ahli waris Guru Minda, Mundinglaya, purbasari,
Dayang sumbi, Sangkuriang
- Contoh lagu Kepesindenan

LAGU LARASKONDA

Kawih Kepesindensn

Laras : Degung

Surupan : 5 = Loloran

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|---------------------------|---|---|---|---|---|----------------------|--|---|----|---|---|---|----|----|--|
| | 0 | 4 | 3 | 2 | 3 | 4 | 5 | | 0 | 5 | 4 | 3 | 5 | 1̇ | 2̇ | |
| | Rampak rem pug ju kung | | | | | | lu yu sa u yu nan | | | | | | | | | |
| | 0 | 4 | 3 | 2 | 3 | 4 | 5 | | 0 | 5 | 4 | 3 | 5 | 1̇ | 2̇ | |
| | Ju nun run tut ru kun | | | | | | tur sa bi lu lu ngan | | | | | | | | | |
| | 0 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | | | 5 | 1̇ | 5 | 4 | 3 | | | |
| | ba ba re ngan | | | | | | sa beung keu tan | | | | | | | | | |
| | | | 0 | 3 | 3 | 5 | 4 | | | 5 | 3 | 4 | 5 | 4 | 5 | |
| | Nan jeur keun ka | | | | | | bu da ya an | | | | | | | | | |
| | 0 | 4 | 3 | 2 | 3 | 4 | 3 | | 0 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| | Ba sa jeung bu da ya | | | | | | ci ci ren na bang sa | | | | | | | | | |
| | 0 | 4 | 3 | 2 | 3 | 4 | 3 | | 0 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| | Ci ri nu mandi ri | | | | | | nu mo al pa hi li | | | | | | | | | |
| | 0 | 2 | 2 | | 0 | 2 | 2 | | 0 | 2 | 4 | 3 | 4 | 5 | | |
| | Ka bu da yan | | | | | | ka se ni an | | | | | | | | | |
| | 0 | 1 | 5 | | 3 | 4 | | | 3 | 5 | 1 | 2 | | | | |
| | Wa ri san ka pri ba di an | | | | | | | | | | | | | | | |

SULANJANA

Jenis : Renggong Ageng
 Laras : Salendro
 Gerakan: Antare

Posisi : Mandiri
 Patet : Manyuro
 Embat : Lenyepan

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|----------------------|---|---|---|---|---|-----------------|---|---|---|---|---|---|---|--|
| | 0 | 0 | 2 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 3 | 2 | 3 | 3 | | | |
| | Pe so ra | | | | | | ut pe so cu kur | | | | | | | | |
| | 0 | 5 | 4 | 3 | 4 | 5 | 1 | 5 | 4 | 5 | 5 | | | | |
| | me ser a | | | | | | rit ti Ci a mis | | | | | | | | |
| | 0 | 5 | 1 | 5 | 4 | 3 | 4 | 4 | 3 | 4 | 3 | | | | |
| | Run tut ra | | | | | | it pa da ba tur | | | | | | | | |
| | 0 | 4 | 4 | 4 | 5 | 4 | 3 | 5 | 1 | 5 | 1 | 1 | | | |
| | sa pa pa | | | | | | it sa ma ma nis | | | | | | | | |
| | 0 | 1 | 5 | 4 | 0 | 1 | 5 | 4 | 1 | 1 | 2 | 3 | 3 | 4 | |
| | rit tut ra ut | | | | | | pa da ba tur sa | | | | | | | | |
| | 3 | 2 | 3 | 4 | 3 | 2 | 1 | | 5 | 1 | 5 | 5 | 1 | 1 | |
| | pa pa it sa mama nis | | | | | | sa ma ma nis | | | | | | | | |

- Contoh lagu Ketuk Tilu

CIKERUHAN

Laras : Salendro sanggian : NN

Surupan : 1 = Tugu

| | | | | | | | | | | | |
|------------------|---|---|---|---|---|---------------|---|---|---|---|---|
| 0 | 0 | 4 | 3 | 2 | 2 | . | . | 2 | 3 | 2 | 2 |
| ku ma su ling | | | | | | ku ma su ling | | | | | |
| . | 0 | 2 | 2 | 1 | 1 | . | 2 | 1 | 5 | 2 | 3 |
| su ling teh ngan | | | | | | si lung ba e | | | | | |
| . | 0 | 2 | 2 | 1 | 1 | . | 2 | 1 | 5 | 4 | 4 |
| ku ma ku ring | | | | | | ku ma ku ring | | | | | |
| . | 0 | 2 | 2 | 1 | 3 | . | 3 | 4 | 3 | 2 | 2 |
| ku ring teh ngan | | | | | | bi ngung ba e | | | | | |

Kapan abdi gaduh suweng

Naha henteu dipongpokan

Kapan abdi keur baluweng

Naha henteu dilongokan

Sapanjang jalan soreang

Moal weleh diaspalan

Sapanjang tacan kasorang

Moal weleh diakalan

BARDIN

Laras : Madenda Sanggian : NN

Surupan : 4 = Tugu

| | | | | | | |
|--------------------|-----|-----|-------------------------|------|------|------|
| 0 2̣ | ī 5 | 4 4 | 3 | 5 4 | 3 2 | 4 |
| ka pan ab di geu | | | ning da gaduh suweng | | | |
| 0 5 | 4 3 | i | 4 3 | 5 | ī 2̣ | 2̣ |
| na ha hen teu | | | di pong pok an | | | |
| 0 2̣ | ī 5 | 4 4 | 3 | 5 4 | 3 2 | 4 |
| ka pan ab di geu | | | ning da keur ba lu weng | | | |
| 0 2 | 2 1 | 1 | 2 3 | 4 | 3 2 | 2 |
| na ha hen teu | | | di lo ngo kan | | | |
| 0 2 | 2 1 | 1.2 | 1 5 | , 21 | 2 34 | 4 |
| sa pan jang mah sa | | | panjang ja lan soreang | | | |
| 0 2 | 2 1 | 1 | 3- | 4 | 3- | 2 |
| mo al we leh | | | di as pa lan | | | |
| 0 2 | 2 1 | 1.2 | 1 5 | , 21 | 2 34 | 4 |
| sa pan jang mah sa | | | panjang ta can kasorang | | | |
| 5 | 4 | 3 5 | ī | 4 3 | 5 | ī 2̣ |
| mo al we leh | | | di a ka lan | | | |

Jauh-jauh manggul awi

Neang-neang pimerangeun

Jauh-jauh neang abdi

Nyiar-nyiar pimelangeun

Kikinciran dina leuwi

Kokojayan di muara

Pipikiran asa ngimpi

Rarasaan nya di mana

2. Sekar Irama Merdika

Sekar irama merdika adalah musik vokal yang biasa disajikan dengan tempo bebas yang di dalam khasanah musik tradisional Jawa Barat (karawitan) biasa

disebut dengan istilah *Tembang Sunda*. Istilah *Tembang Sunda* pada masyarakat Jawa Barat diidentikan dengan *Cianjuran*. Hal itu perlu diluruskan agar tidak terjadi kesalahpahaman di dalam memaknai istilah yang digunakan tersebut.

Berkaitan dengan penggunaan istilah *Tembang Sunda* di dalam khasanah musik daerah (karawitan) Jawa Barat, maka pada tahun 1962 telah diadakan musyawarah *Tembang Sunda* di Bandung. Musyawarah tersebut dilakukan selama dua hari dengan diikuti oleh sejumlah tokoh seni *Tembang Sunda Cianjuran* se-Jawa Barat. Salah satu keputusannya adalah : “*Netepkeun Istilah Tembang Sunda pikeun sakabeh Tembang nu aya di Pasundan*”. (Wiraatmadja, 1996:48). Jadi yang dimaksud dengan istilah *Tembang Sunda* adalah istilah yang digunakan untuk menyebut semua jenis musik vokal di Jawa Barat (Sunda) yang tergolong kepada *sekar irama merdika*.

Berdasarkan kepada keputusan yang dibuat oleh para seniman *Tembang Sunda* pada musyawarah tersebut di atas, dapat disimpulkan bahwa semua jenis musik vokal yang tergolong kepada *sekar irama merdika* disebut *Tembang Sunda*. Sedangkan menurut Soepandi dalam Sulastri (1981:13) mengatakan bahwa “*Tembang* adalah *sekar* yang berembat bebas, dalam istilah lain disebut ritmis melodis atau *polymetrashchematika*”. Adapun yang termasuk kepada kelompok *Tembang Sunda* tersebut, antara lain; *Cianjuran*, *Cigawiran*, *Ciawian*, *Beluk*, *Ngaleu*, *Kakawen*, *Kepesinden*, dan sebagainya. Beberapa jenis musik vokal *Tembang Sunda* seperti disebutkan di atas, namanya diambil dari nama daerah di mana musik vokal tersebut berasal, misalnya; *Tembang Sunda Cianjuran* adalah jenis musik vokal irama merdika (*Tembang Sunda*) yang berasal dari daerah *Cianjur*; *Cigawiran* adalah *Tembang Sunda* yang tumbuh dan lahir dari daerah *Cigawir*; *Ciawian* adalah *Tembang Sunda* yang tumbuh dari daerah *Ciawi Tasikmalaya*. Begitupula jenis-jenis *Tembang Sunda* yang lainnya di Jawa Barat.

Dari sekian banyak musik vokal *Tembang Sunda* yang ada di Jawa Barat, *Tembang Sunda Cianjuran* lebih populer dan lebih banyak dipelajari oleh masyarakat di luar di mana musik tersebut berasal. Hingga saat sekarang ini hampir di seluruh daerah Jawa Barat berdiri grup-grup musik *Tembang Sunda Cianjuran*. Sedangkan jenis *Tembang Sunda* yang lainnya relatif kurang diminati oleh masyarakat di luar pemiliknya.

Jenis Tembang Sunda yang sangat dikenal oleh masyarakat di Jawa Barat sebenarnya ada tiga jenis, yaitu; Cianjuran, Ciawian, dan Cigawiran. Ciri khas dari setiap jenis Tembang Sunda tersebut terletak pada melodi hiasan lagu yang dinyanyikan. Sebagai contoh, lagu *Goyong* pada Tembang Sunda Cigawiran berbeda dengan lagu *Goyong* pada Tembang Sunda Cianjuran; *Sinom Pangrawit* pada Tembang Sunda Ciawian berbeda dengan lagu *Sinom Pangrawit* pada Cianjuran, begitu pula dengan lagu-lagu yang lainnya.

Pada Tembang Sunda Cianjuran, Ciawian, dan Cigawiran terdapat salah satu aturan bahwa syair (Sunda = rumpaka) yang digunakan dalam menciptakan lagu harus berpedoman kepada *guru lagu* dan *guru wilangan* yang terdapat pada pupuh. Guru lagu adalah huruf vokal yang terdapat pada kata terakhir dalam setiap barisnya. Sedangkan *Guru wilangan* adalah jumlah suku kata pada setiap baris syair tersebut. Sebagai contoh perhatikan syair berikut di bawah ini.

| PUPUH | SYAIR/RUMPAKA | GURU WILANGAN | GURU LAGU |
|---------|-------------------------------|------------------|--------------|
| Kinanti | Bu-dak leu-tik bi-sa nga-pung | 8 | U |
| | Ba-ba-ku nga-pung-na peu-ting | 8 | I |
| | Ku-ri-ling ka-ka-la-ya-ngan | 8 | A |
| | Ne-a-ngan nu a-mis-a-mis | 8 | I |
| | Sa-ru-pa-ning bu-bu-a-han | 8 | A |
| | Na-on ba-e nu ka pang-gih | 8 | I |

Dari tabel tersebut di atas dapat kita simpulkan bahwa sebuah lagu Tembang Sunda memiliki pola pupuh Kinanti, maka syair/rumpaka yang dibuatnya harus berpatokan kepada *guru lagu dan guru wilangan* di atas, yaitu; 8u, 8i, 8a, 8i, 8a, dan 8i. Untuk mendapatkan kepastian tentang *guru lagu dan guru wilangan* pupuh lainnya, cobalah lakukan analisis seperti tersebut di atas.

- Contoh Sekar Irama merdika dalam bentuk Pupuh

DANGDANGGULA

Laras : Pelog/Degung Notasi : Mang Koko

4 4 4 4 4 3 2 1 1 1 2

Lambang R I je ro ngan dung har ti

3 2 2 1 3 4 4 4 4 4 4

La mun be ner di a mal keun na na

4 3 2 1 2 1 5 2 1 2 3 4

Per sa tu an tang tu tem bong

3 2 2 2 2 2 2 1

Teu cu kup ku di se but

4 3 5 4 5 1 2 2 2 2 2

A ta wa na a pal na bi wir

2 2 2 2 2 2 3 2 1 1

Bhi ne ka tung gal i ka

1 2 3 2 2 1 3 4

Mak sud na gu mu lung

4 3 2 1 1 1 5 1 2 2 2 2

Ka beh se ler – se ler bang sa be da – be da

3 2 2 3 4 3 2 1 1

Ta ta pi a sal sa ge tih

1 1 1 2 1 5 4 3 4 5 4 5 1 2

Be da ta pi sa a sal

Secara spesifik tentang Tembang Sunda Ciawian, Cigawiran, dan Cianjuran tersebut di atas dapat disampaikan sebagai berikut.

a. Tembang Sunda Ciawian

Disebut Tembang Sunda Ciawian karena musik vokal tersebut berasal dari Kecamatan Ciawi Tasikmalaya (daerah Indihyang). Sehingga sampai saat ini jenis musik vokal tersebut disebut dengan Ciawian.

Tembang Sunda Ciawian diciptakan sekitar pertengahan abad XX (1920/1930an). Adapun tokoh yang terkenal pada saat itu adalah Raden H. Tingting. Sepeninggal Raden H. Tingting (tahun 1974), musik vokal ini kurang begitu berkembang. Hal itu dikarenakan proses regenerasi yang dilakukan oleh Raden H. Tingting tidak berjalan dengan baik.

Lagu-lagu Tembang Sunda Ciawian kebanyakan berlaras Salendro. Syair atau rumpaka yang digunakan berpatokan kepada beberapa pupuh, yaitu; *Kinanti, Sinom, Asmarandana, dan Dangdanggula*. Sehingga lagu yang digunakan pun mengambil dari nama pupuh, kecuali *Bayubud dan Pangrawit*. Untuk lebih jelasnya dengarkanlah lagu berikut pada CD 1, dan pelajarilah baik-baik.

KINANTI BERENUK

Tembang Sunda : Ciawian, Laras : Salendro

Surupan : 1 = Tugu

| | | | | | | | | |
|----|-----|----------|-----|------|-----|----------|-----|---|
| 2 | 1 | 2 | 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| Ku | nur | di | a | wur | ku | ku | nur | |
| 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 1 | 5 | 1 | 1 |
| Du | it | di | a | wur | ku | du | it | |
| 5 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 5 |
| Be | as | di | a | wur | ku | be | as | |
| 4 | 5 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | |
| Ca | i | di | ban | jur | ku | ca | i | |
| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 54354512 | 3 | 1 |
| 2 | 3 | 4 | | | | | | |
| Wa | dah | ninggang | ka | pa | ran | cah | | |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 432 | 343 | 5 | 4 |
| Ki | tu | nu | rut | keun | ta | la | ri | |

b. Tembang Sunda Cigawiran

Ahiran an yang digunakan pada nama jenis musik vokal, seperti; Cianjuran, Ciawian, dan Cigawiran, adalah untuk menunjukkan gaya dan tempat di mana jenis musik vokal tersebut berasal. Tembang Sunda Cigawiran adalah musik

vokal yang berasal dari Kampung Cigawir, Desa Cigawir, Kecamatan Limbangan, Kabupaten Garut.

Berbeda dengan Tembang Sunda yang lainnya, bahwa Tembang Sunda Cigawiran berkembang pada kalangan pesantren di daerah Cigawir. Musik vokal ini digunakan sebagai media da'wah Islamiah dalam upaya menyebarkan agama Islam. Musik vokal ini diciptakan sekitar tahun 1823 oleh Raden H. Muhammad Jalari.

Syair atau rumpaka lagu-lagu Cigawiran kebanyakan bertemakan ajaran Islam, oleh karena itu masyarakat menyebutnya sebagai pupujian yang dilantunkan di mesjid atau tajug menjelang atau sesudah Adzan. Sebagai patokan, pupuh yang digunakan meliputi Kinanti, Sinom, Asmarandana, dan Dangdanggula (KSAD).

Dengarkanlah salah satu lagu Cigawiran pada CD1, dan simaklah baik-baik agar anda mendapatkan kejelasan.

SINOM ELA-ELA

Laras : Degung Surupan : 1 = Tugu

4 3 2 2 2 2 2 3 2 1 2 3 4 5 3 4 5 1

A bong a bong a ing beung har

1 1 1 1 1 1 5 4 3 5 4 5 1 2

U lah ci ri gih ku su gih

2 1 5 4 3 5 4 4 3 4 5 1 2

Nga hi na teu ing ka jal ma

2 1 5 4 3 5 3 5 1 2

Bo ga ra sa I eu a ing

2 2 2 2 2 2 2 1

Sa pe dah lo ba du it

2 1 5 4 3 5 1 1 1 2 3 2 1

A di gung ka li wat lang kung

3 2 1 1 1 1 1 2 3

Sok e mut ka pa pa sa ngan

3 3 3 2 1 1 1 1

A nu tos ka li wat ta di

1 5 4 3451 2 2 21 21
 Di na pu puh di na pu puh
 1 5 4 4 4 4 4 4
 As ma ran da na ka li wat
 2 1 3 3 451543 4
 Si nom e la e la

c. Tembang Sunda Cianjuran

Seperti juga tembang-tembang lainnya, Tembang Sunda Cianjuran pun merupakan musik vokal yang memiliki gaya dan spesifikasi yang berbeda dengan Ciawian dan Cigawiran. Cianjuran berasal dari daerah Cianjur, tepatnya diciptakan oleh R.A.A. Kusumaningrat yang bergelar *Dalem Pancaniti*. Pada saat itu beliau menjabat sebagai Bupati Cianjur, dan pada masa itu pula Cianjuran benar-benar hanya diciptakan untuk kalangan/kaum ningrat yang ada di Pendopo Cianjur.

Pada saat ini Tembang Sunda Cianjuran tidak lagi menjadi milik masyarakat Cianjur, tetapi sudah menjadi milik masyarakat Jawa Barat. Hal ini dapat kita lihat dari penyebarannya di tengah-tengah masyarakat, hampir seluruh daerah di Jawa Barat memiliki grup-grup Tembang Sunda Cianjuran.

- Dengarkanlah lagu Cianjuran di bawah ini pada CD 1 baik-baik

MUPU KEMBANG

Laras : Pelog

Bagian : Papantunan

2 2 2 2 2 2 2 1 2
 Sa da gu gur di ka pi tu
 3 2 2 1 5 2 2 2 1 5
 Sa da ge lap nga da sa ran
 5 2 2 2 2 1 5 2
 Dur be dug na neng lo ceng na
 2 2 2 2 2 2 1 2 1 5
 Ke tuk sa da ung kut ung kut
 2 1 5 5 4 3 4 5 1 2 1 5 5 1 2
 Ken dang sa da ci ang ci ang
 4 3 2 2 2 3 3 3 4 3 4 5
 Sa da te pak Ra den San tang geu ning
 5 5 5 5 5 4 3 2 3 3 2 3 4 5
 Ja man di geng gong ta ra te

C. **MUSIK INSTRUMENTAL**

Jika pada bahan ajar sebelumnya telah dijelaskan tentang jenis musik yang hanya menggunakan unsur vokal sebagai satu-satunya instrumen yang digunakan, pada bagian ini Anda akan mempelajari ragam jenis musik lain yang menggunakan instrumen lainnya selain vokal. Hal ini perlu anda pelajari, selain sebagai salah satu pengetahuan tambahan, tetapi juga dapat dijadikan bahan dan media ajar di sekolah-sekolah.

Di dalam musik, vokal bukanlah satu-satunya instrumen yang banyak digunakan, tetapi masih sangat banyak instrumen-instrumen lain yang juga biasa digunakan di dalam penyajian sebuah karya musik baik tradisional maupun nontradisional. Hal itu dapat dimaklumi karena musik menggunakan bunyi sebagai medianya. Sedangkan bunyi adalah suara yang dihasilkan dari pengolahan instrumen musik.

Berbicara tentang instrumen musik yang biasa digunakan di dalam sebuah penyajian karya musik, ternyata instrumen-instrumen musik tersebut jumlahnya sangat banyak, yaitu dari mulai dari bentuknya yang sederhana sampai dengan yang rumit, dari mulai yang sangat kecil ukurannya sampai dengan yang besar, dan dari yang alami hingga yang moderen. Sebagai contoh ada musik yang hanya menggunakan batu sebagai medianya, ada yang menggunakan barang-barang bekas, seperti drum, kaleng bekas, dan sebagainya, dan adapula yang menggunakan alat-alat yang dibuat secara moderen. Jadi dengan kata lain dijelaskan bahwa alat apa pun yang ada di sekitar kita yang bersuara dapat dijadikan sebagai instrumen musik.

Jika pada paparan di atas dikemukakan bahwa musik yang di dalam penyajiannya hanya menggunakan media vokal, disebut musik vokal, maka musik yang di dalam penyajiannya hanya menggunakan media instrumen selain vokal disebut musik instrumental. Artinya bahwa di dalam penyajian musik instrumental ini, baik melodi maupun pengiringnya benar-benar hanya dilakukan dengan menggunakan bunyi yang dihasilkan dari instrumen musik selain vokal.

Seperti halnya musik vokal, jenis musik instrumental pun banyak berkembang di berbagai daerah di Indonesia. Instrumen yang digunakan sangat beraneka ragam, antara lain; Rabab, Saluang, Angklung, reog, Suling, nge-ngek (rebab), Jentreg, Celempung, Kendang, gamelan, dan sebagainya. Setiap daerah yang ada di negeri ini pasti memiliki kekayaan musik instrumental yang berbeda. Hal itu menunjukkan betapa kaya negeri ini dengan berbagai musik instrumental daerah.

Pengertian *instrumentalia* di dalam khasanah musik daerah (karawitan) disebut *gending*. Menurut Rd. Machyar Anggakusumadinata dalam Nano. S (1983:79) bahwa "gending nyaeta rinengga suara anu diwangun ku sora-sora tatabeuhan". Pengertian yang disampaikan tersebut memberikan kejelasan kepada kita bahwa musik *instrumentalia* yang di dalam karawitan disebut dengan *gending* adalah sajian musik yang didukung oleh suara-suara instrumen.

Bila musik vokal oleh masyarakat pemiliknya digunakan sebagai media hiburan dan media ritual, musik *iunstrumental* pun memiliki fungsi yang sama, yaitu sebagai media hiburan dan ritual. Sebagai contoh musik Tarawangsa yang di dalam penyajiannya hanya menggunakan dua buah instrumen (Ngek-ngek dan Jentreng) tidak saja digunakan sebagai media hiburan, tetapi juga ritual dalam upacara Bubur Syura. Jenis musik ini berkembang di daerah Sumedang, Banjaran, Cibalong, dan Baduy Banten. Untuk lebih jelasnya dengarkanlah musik Tarawangsa Rancakalong berikut ini. (dalam CD 1).

Bila dilihat dari jumlah instrumen yang biasa digunakan di dalam penyajian musik *instrumental*, dapat dikelompokkan menjadi dua kelompok, yaitu; kelompok ensambel kecil dan ensambel besar. Musik *instrumental* yang termasuk kepada ensambel kecil adalah musik *instrumental* yang di dalam penyajiannya hanya menggunakan beberapa instrumen saja (1 hingga 5 buah instrumen). Adapun yang termasuk kepada ensambel besar adalah musik *instrumental* yang di dalam penyajiannya menggunakan lebih dari lima buah instrumen.

Dilihat dari cara membunyikannya, setiap instrumen yang terdapat dalam musik daerah dapat dikelompokkan menjadi beberapa kelompok, yaitu;

Instrumen pukul, yaitu instrumen musik yang dibunyikannya dengan cara dipukul dengan menggunakan pemukul, seperti; saron, Bonang, Demung, Selentem, dan sebagainya.

Instrumen petik, yaitu instrumen yang di dalam membunyikannya dengan cara dipetik, seperti; Kacapi, dan Jentreng.

Instrumen tiup, yaitu instrumen yang di dalam membunyikannya dengan cara ditiup, seperti; Tarompet, Suling, Bangsing, dan sebagainya.

Instrumen gesek, yaitu instrumen musik yang di dalam membunyikannya dengan cara di gesek, seperti; Rebab, Tarawangsa, Rendo, Piul, dan sebagainya.

Instrumen tepuk, yaitu instrumen yang di dalam membunyikannya dengan cara ditepuk dengan menggunakan telapak tangan, seperti; Kendang, Terbang, Genjring, dog-dog, dan sebagainya.

Setiap ensambel musik daerah memiliki kelompok instrumen yang berbeda. Pada ensambel gamelan Pelog dan Salendro biasanya tidak pernah menggunakan instrumen tiup (Suling), karena Suling sebagai pembawa melodi kedudukannya dipercayakan kepada *Rebab*. Sebaliknya, pada gamelan Degung tidak pernah menggunakan *Rebab* sebagai pembawa melodi, karena untuk tugas tersebut sudah dipercayakan kepada instrumen Suling. Tetapi adapula ensambel-ensambel yang tidak menggunakan satu pun instrumen pembawa melodi seperti Suling dan *Rebab*, seperti pada ensambel gamelan Renteng.

Di dalam sajian komposisi musik daerah, dalam hal ini gamelan Pelog dan Salendro, setiap instrumen yang digunakan di dalamnya dapat dipastikan memiliki fungsi yang berbeda-beda. Untuk lebih jelasnya dapat Anda pelajari pada paparan berikut.

Fungsi Instrumen Pada Gamelan Pelog dan Salendro

Gamelan Pelog dan Salendro adalah salah satu ensambel gamelan yang paling populer dibandingkan dengan ensambel-ensambel gamelan lainnya. Ensambel ini di dalam pertunjukannya di dukung oleh beberapa instrumen, dari mulai instrumen pukul hingga tepuk. Antara instrumen yang satu dengan lainnya memiliki fungsi yang berbeda terutama di dalam menyajikan melodi-melodi yang dibawakannya. Secara rinci fungsi setiap instrumen tersebut adalah sebagai berikut.

- a. Instrumen yang berfungsi sebagai *Balunganing Gending* (cantus firmus) atau rangka dasar *gending*, yaitu instrumen *Selentem*.
- b. Instrumen yang berfungsi sebagai *Anggeran wiletan* (*inter punctie*), adalah instrumen kempul, gong, dan kenong.
- c. Instrumen yang berfungsi sebagai pembawa melodi, yaitu instrumen gambang dan rebab.
- d. Instrumen yang bertugas sebagai pengatur irama adalah Kendang.
- e. Instrumen yang berfungsi sebagai lilitan melodi adalah *Rincik*.
- f. Instrumen yang berfungsi sebagai lilitan *balunganing gending* adalah saron I, saron II, demung, dan boning.

Untuk lebih jelasnya tentang fungsi setiap instrumen yang telah dijelaskan tersebut di atas, dapat Anda perhatikan pada teknik tabuhan masing-masing instrumen seperti berikut.

| | |
|-------------|---|
| Selentem | - x - x - x - x |
| Saron I | x x x x x x x x |
| Saron II | $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ x $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ x |
| Demung | \overline{xx} $\overline{0x}$ \overline{xx} $\overline{0x}$ \overline{xx} $\overline{0x}$ \overline{xx} $\overline{0x}$ |
| Peking | \overline{xx} \overline{xx} \overline{xx} x \overline{xx} \overline{xx} \overline{xx} x |
| Bonang | x 0 x x x 0 x x |
| Rincik | $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ |
| Kenong | 0 0 0 x 0 0 0 x |
| Kempul-gong | 0 p 0 x 0 p 0 0 |

| | |
|-------------|---|
| Selentem | - x - x - x - x |
| Saron I | x x x x x x x x |
| Saron II | $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ x $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ x |
| Demung | \overline{xx} $\overline{0x}$ \overline{xx} $\overline{0x}$ \overline{xx} $\overline{0x}$ \overline{xx} $\overline{0x}$ |
| Peking | \overline{xx} \overline{xx} \overline{xx} x \overline{xx} \overline{xx} \overline{xx} x |
| Bonang | x 0 x x x 0 x x |
| Rincik | $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ $\overline{0x}$ |
| Kenong | 0 0 0 x 0 0 0 x |
| Kempul-gong | 0 p 0 p 0 p 0 G |

Fungsi Instrumen Pada Gamelan Degung

Instrumen musik yang terdapat pada gamelan Degung tidak sebanyak yang ada pada gamelan Pelog dan Salendro. Namun demikian, meskipun di dukung oleh instrumen yang tidak terlalu banyak, gamelan ini masih tetap disukai oleh masyarakatnya. Dalam perkembangannya, ensambel ini tidak saja dimiliki di kalangan tertentu, tetapi hingga masyarakat yang ada di desa pun banyak yang memiliki perangkat gamelan ini. Bahkan banyak pula sekolah-sekolah yang telah memiliki perangkat gamelan degung, baik di tingkat sekolah dasar maupun tingkat menengah.

Instrumen-instrumen yang terdapat pada ensambel gamelan Degung, adalah sebagai berikut.

- a. Bonang, instrumen yang terdiri dari 14 penclon, diletakan berderet dari mulai nada 2 (mi) kecil hingga 5 (la) rendah.
- b. Suling, yang digunakan dalam ensambel Degung biasanya suling yang berlubang empat. Tetapi dalam perkembangannya sekarang tidak saja digunakan suling lubang empat, tetapi juga lubang enam.
- c. Saron/Cempres, instrumen berbilah yang memiliki 14 bilah.
- d. Panerus, instrumen berbilah yang memiliki jumlah bilah yang sama dengan saron/cempres.
- e. Jenglong, instrumen berpenclon yang memiliki jumlah penclon sebanyak 6 buah penclon.
- f. Kendang, instrumen tepuk yang terdiri dari 1 buah kendang besar dan 2 buah kendang kecil (kulanter).

Seperti halnya dengan instrumen-instrumen musik yang ada pada ensambel gamelan Pelog dan Salendro, maka instrumen yang ada pada gamelan Degung pun memiliki fungsi yang berbeda antara instrumen yang satu dengan lainnya. Karena lagu-lagu yang biasa disajikan oleh gamelan Degung terdiri dari dua bentuk, yaitu lagu-lagu *kemprangan* dan lagu-lagu *gumekan*, maka fungsi instrumen pun berbeda antara lagu *kemprangan* dan lagu *gumekan*. Secara rinci fungsi instrumen pada gamelan Degung dapat dijelaskan sebagai berikut.

a. Lagu-lagu Gumekan

- Jenglong : Sebagai pembawa balunganing gending
- Suling : Sebagai pembawa lilitan melodi
- Saron/cempres : Sebagai lilitan melodi
- Panerus : Sebagai cantus firmus
- Bonang : Sebagai pembawa melodi
- Gong : Sebagai Penegas wiletan

b. Lagu-lagu Kemprangan

- Jenglong : Sebagai pembawa balunganing gending
- Suling : Sebagai pembawa melodi
- Saron/cempres : Sebagai lilitan melodi
- Bonang : Sebagai pembawa lilitan balunganing gending

- Gong : Sebagai Penegas wiletan
- Kendang : Sebagai pengatur irama

D. MUSIK CAMPURAN (Sekar Gending)

Jenis musik daerah yang ketiga selain jenis musik vokal dan instrumental, adalah jenis musik campuran atau perpaduan antara unsur vokal dan instrumen yang diolah menjadi satu kesatuan komposisi musik. Jenis musik seperti ini sangat banyak berkembang di tengah-tengah masyarakat, baik sebagai hiburan, upacara ritual, pengiring tari, maupun yang lainnya.

Di dalam penyajiannya jenis musik daerah yang tergolong pada jenis campuran, fungsi instrumen digunakan untuk mengiringi lagu yang disajikan dengan menggunakan vokal. Coba Anda amati baik- baik sajian musik Degung dan Kilingan, maka Anda akan mendapatkan kejelasan tentang hal itu.

Jenis musik campuran yang di dalam karawitan biasa disebut dengan sebutan *Sekar Gending*, adalah jenis musik yang di dalam penyajiannya menggunakan media vokal dan instrumen non vokal yang digabungkan menjadi satu kesatuan komposisi musik . Bila dibandingkan antara jenis musik vokal dan instrumental dengan jenis musik campuran (*Sekar Gending*), maka jenis musik campuran ini lebih banyak berkembang di masyarakat.

Jika dilihat dari perkembangan jenis musik ini di masyarakat, dapat dikatakan bahwa terdapat beberapa jenis musik yang dahulunya tergolong kepada jenis musik vokal dan instrumental, tetapi sekarang menjadi musik campuran (Sekar Gending). Sebagai contoh, musik Degung yang dahulu biasa disajikan tidak menggunakan unsur vokal di dalamnya, sekarang justru lebih banyak menggunakan unsur vokal di dalam penyajiannya. Begitu pula halnya dengan Tembang Sunda Cianjuran, yang dahulu di dalam penyajiannya tidak menggunakan instrumen pengiring, kini penyajiannya selalu menggunakan instrumen Kacapi dan Suling atau Rebab sebagai pengiringnya.

Di Jawa Barat jenis musik ini banyak tersebar tidak saja di kota tetapi juga pelosok-pelosok pedesaan. Bentuknya beraneka ragam, yaitu dari mulai yang menggunakan ensambel kecil hingga ensambel besar. Sebagai contoh yang menggunakan ensambel kecil antara lain; Tembang Sunda Cianjuran, Calung, Kacapi Jenaka (Jenaka Sunda),

Celepungan, dan sebagainya. Sedangkan yang menggunakan ensambel besar antara lain; Kilingan, Degung, Badeng, Tanji, dan sebagainya.

Di beberapa daerah jenis musiknya tidak saja digemari oleh masyarakat pemiliknya, tetapi juga masyarakat dari negara lain, dan bahkan sampai saat ini masih cukup banyak orang-orang asing yang telah mempelajari musik tradisional (daerah) kita. Hal itu menunjukkan bahwa musik daerah kita yang beraneka ragam tersebut juga banyak digemari oleh masyarakat negara lain, selain masyarakat pemiliknya sendiri.

Bagi masyarakat pemiliknya, musik jenis ini tidak saja sebagai media hiburan bagi masyarakat, tetapi juga sebagai iringan tari, media ritual, dan bahkan bagi para seniman penggarapnya musik yang digelutinya dijadikan sebagai salah satu alternatif mata pencaharian dalam kehidupannya sehari-hari. Untuk lebih jelasnya dengarkanlah salah satu jenis musik berikut ini. (CD 1).

Di Jawa Barat jenis musik seperti ini sangat jarang yang benar-benar berdiri sendiri, artinya musik tersebut benar-benar dipertunjukan tanpa adanya kepentingan lain, atau musik tersebut dipertunjukan karena tidak memiliki keterikatan dengan pertunjukan seni lainnya. Tetapi pada kenyataannya bahwa musik-musik tersebut keberadaannya merupakan bagian integral dari seni-seni lainnya, misalnya; sebagai pengiring tari, pengiring wang golek, pengiring Sandiwara, pengiring helaran, pengiring ketuk tilu, dan sebagainya. Meskipun adapula yang benar-benar berdiri sendiri sebagai sajian musik, seperti; Cianjuran, Celepungan, Jenaka Sunda, Gembyung, dan sebagainya.

Musik-musik yang tergolong kepada jenis campuran, biasanya meskipun antara vokal dan instrumen menjadi suatu kesatuan komposisi yang harus di sajikan, tetapi kenyataannya bahwa instrumen memiliki peran sebagai pengiring vokal yang disajikan. Selain itu, di dalam penyajiannya baik UNSUR vokal maupun instrumen memiliki aturan tentang irama permainan yang sudah baku. Istila irama yang biasa dimainkan dalam pertunjukan karya-karya musik Sunda, biasanya disebut *embat*. Embat yang banyak digunakan di dalam sajian musik campuran adalah *sawilet*, *dua wilet*, *lenyapan (opat wilet)*, dan *lalamba*. Secara rinci irama permainan tersebut dapat kami paparkan sebagai berikut.

1. *Embat Sawilet*

Di dalam sajian musik Sunda, irama permainannya diukur oleh panjang pendeknya durasi *goongan*. Artinya bahwa jarak dari goongan ke satu kepada goongan berikutnya dihitung satu lagu, sedangkan goongan berikutnya merupakan pengulangan. Oleh karena itulah instrumen goong pada musik Sunda memiliki fungsi sebagai *pungkasan irama* atau akhiran lagu.

Irama atau embat sawilet goong selalu dibunyikan pada ketukan ke 16. Empat ketuh yang terdapat pada bar pertama dan bar ke tiga disebut wilayah *pancer*, empat ketuh yang terdapat pada bar ke dua disebut wilayah kenongan lagu, dan empat ketuk yang terdapat pada bar ke empat disebut wilayah kenongan goong. Perhatikan contoh berikut.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | (x) | x |

Keterangan :

a. = goongan

2. *Embat Dua wilet*

Irama atau embat dua wilet goongannya memiliki durasi lebih lama dari embat atau irama *sawilet*. Dengan kata lain dapat disampaikan bahwa irama dua wilet selalu dibunyikan dua kali lebih lama dari irama sawilet, yaitu pada setiap ketukan ke 32. Untuk lebih jelasnya amati contoh berikut.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | (x) | x |

3. *Embat Lenyepan*

Embat opat wilet/Lenyepan dapat dirasakan dari tabuhan instrumen goong yang selalu dibunyikan pada setiap ketukan ke 64. Perhatikan contoh berikut di bawah ini.

| | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|--|---|---|---|-----|--|
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | (x) | |

4. *Embat Lalamba.*

Pola embat lalamba ini memiliki perbedaan dengan embat-embat lagu yang telah penulis jelaskan sebelumnya, di mana goongan memiliki pola baku, yaitu selalu dibunyikan dua kali lebih lama dari embat-embat sebelumnya. Dikatakan demikian karena lagu-lagu yang tergolong kepada embat lalamba, memiliki pola goongan yang berbeda . Untuk lebih jelasnya perhatikan pola lagu *Kawitan* sebagai berikut.

| | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|--|---|---|---|---|--|
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | (x) |

Bila kita perhatikan pola lagu tersebut di atas, maka goong hanya dibunyikan pada setiap ketukan ke 160. Berbeda dengan pola lagu *Gawil Bem* berikut di bawah ini.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | (x) | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |

| | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|--|---|---|---|-----|--|
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | x | |
| | x | x | x | x | | x | x | x | (x) | |

Meskipun antara lagu Kawitan dengan Gawil termasuk lagu lalamba, keduanya memiliki pola goongan yang berbeda. Jika lagu Kawitan goongnya hanya dibunyikan pada setiap ketukan ke 160, maka lagu Gawil Bem goongnya dibunyikan dua kali, yaitu pada setiap ketukan ke 16 dan 96.

Pola-pola irama atau embat yang telah dipaparkan tersebut di atas, adalah pola-pola baku yang biasanya dimainkan di dalam sajian musik-musik daerah Sunda. Kalupun ada perbedaan hanyalah terletak pada teknik permainan atau teknik memainkan instrumen yang digunakan pada setiap ragam musik daerah yang dipertunjukkan. Dengarkanlah contoh – contoh lagu pada CD 1.

E. DAFTAR PUSTAKA

- Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Pusat Penelitian Sejarah dan Kebudayaan. 1979/1980. *Ensiklopedi Indonesia*. Jakarta : Depdikbud.
- Holt, Claire. (2000). *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia Terjemahan R.M. Soedarsono*. Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hyndayanti, Fenty. (2003). *Dongkari Pada Tembang Sunda Cianjuran Wanda Papantunan dan Jejemplangan Gaya Ida Widawati, Skripsi*, Bandung : Prodi Musik UPI.
- Koko, Mang dan Patah Nata Prawira. (2005). *Serat Kanayagan Sareng Rumpaka 17 Pupuh Sunda*. Bandung: Yayasan Cangkurileung.
- Nano. S dan Engkos Warnika, (1983). *Pengetahuan Karawitan Sunda*. Jakarta: Direktorat Pendidikan Dasar dan Menengah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan,
- Rohendi Rohidi, Tjetjep. (2000). *Kesenian Dalam Pendekatan Kebudayaan*. Bandung: STISI Press.
- Soepandi, Atik. Dan Enoc Atmadibrata. (1983). *Khasanah Kesenian Daerah Jawa Barat*. Bandung: Pelita Masa.

- Sulastianto, Harry, etall. (2005). *Apresiasi dan Kreasi Seni Jilid I*. Bandung: P.T. Grafindo.
- Sulastri, Yuyun. (1981). *Tinjauan Deskriptif Senggol-Senggol Dalam Tembang Sunda*. (Skripsi). Bandung: Akademi Seni Tari Indonesia.
- Suryabrata, Bernard. 1987. *The Island of Music an Essay in Social Musicology*. Jakarta : Balai Pustaka.
- Sutaryat. (2002). *Penyajian Tembang Sunda Lagam Cigawiran Dalam Upacara Kematian di Kampung Cigawir Desa Cigawir Kecamatan Sela Awi Kabupaten garut*. Skripsi S.I. Bandung: Prodi Musik UPI.
- Sukanda, Enip. (1983/1984). *Tembang Sunda Cianjuran Sekitar: Pembentukan dan Perkembangannya*. Bandung: Proyek Pengembangan Institut Kesenian Indonesia Sub Proyek ASTI Bandung.
- Van Zanten, Wim. 1989. *Sundanese Music in The Cianjuran Style Antropological And Musicological Aspects Of Tembang Sunda*. U.S.A : Foris Publication.
- Wiraatmaja, A.S. (1996). *Kuring Jeung Tembang Sunda; Pamanggih Jeung Papanggih*. Bandung: Citra Mustika.

BAB VII

NOTASI, TANGGANADA, DAN SURUPAN

DALAM MUSIK DAERAH

PENDAHULUAN

Di dalam setiap musik daerah hampir dapat dipastikan memiliki tangganada-tanggada musik yang biasa digunakannya. Setiap tangganada yang terdapat di dalam khasanah musik daerah tersebut masing-masing memiliki perbedaan yang jelas baik dilihat dari frekuensi setiap nada yang terdapat di dalamnya, maupun dari interval antara nada yang satu dengan nada lainnya. Perbedaan tersebut menjadi keunikan dan kekayaan dalam bidang musik daerah di Indonesia. Dengan adanya perbedaan ini pula kita dapat mengambil kesimpulan bahwa Indonesia memiliki kekayaan dalam bidang musik daerah.

Kekayaan dalam bidang musik yang masyarakat kita miliki tersebut, sayangnya tidak dibarengi dengan proses pendokumentasian karya-karya dengan baik. Sehingga karya-karya musik yang diciptakan oleh nenek moyang kita terdahulu sulit untuk ditemukan dan bahkan sulit untuk direkonstruksi. Hal itu dikarenakan masyarakat Indonesia terdahulu lebih banyak menggunakan budaya lisan dari pada budaya tulis. Musik-musik yang mereka ciptakan disampaikan secara lisan, tanpa adanya dokumentasi yang dapat dipelajari oleh generasi berikutnya. Hal itu sangat merugikan karena jika para kreator dan penggarapnya telah meninggal, maka karya-karyanya pun ikut hilang.

Budaya lisan itu sampai saat ini masih tetap ada, terutama di dalam proses pembelajaran musik di daerah, khususnya pada kalangan seniman otodidak. Mereka mengajarkan atau menurunkan keterampilan kepada generasi penerusnya secara lisan. Bahkan ada guru musik di sekolah yang tidak memiliki pengetahuan dan keterampilan tentang baca tulis notasi, juga mengajarkan musiknya secara lisan.

Notasi musik daerah yang memiliki peranan cukup penting di dalam proses belajar mengajar dan sebagai media untuk mendokumentasikan karya dalam bentuk tulisan, di Indonesia baru diciptakan sekitar tahun 1920-an. Namun demikian sampai saat ini notasi-notasi musik daerah yang ada belum benar-benar dipahami khususnya oleh para seniman alam yang ada di daerah. Namun demikian pada beberapa sekolah kejuruan musik dan perguruan tinggi musik, masalah notasi menjadi salah satu bahasan yang dianggap cukup penting.

Notasi Musik daerah

Notasi dalam musik, pada dasarnya merupakan sebuah media yang memiliki fungsi sangat penting baik sebagai sebuah alat untuk mendokumentasikan karya yang dibuat maupun untuk membaca/mempelajari musik yang telah didokumentasikan dalam bentuk notasi. Bila kita ingin menyajikan sebuah karya seorang seniman yang telah ditulis dalam bentuk notasi tertentu secara benar, maka kita harus memiliki kemampuan dalam membaca notasi yang telah dibuat dalam karya tersebut. Tetapi jika kita tidak memiliki kemampuan dalam hal baca tulis notasi, sampai kapan pun kita akan merasa kesulitan di dalam mempelajari karya yang telah dinotasikan. Karena itu, penguasaan pengetahuan dan keterampilan dalam hal baca tulis notasi musik, adalah merupakan salah satu hal yang cukup penting bagi siapa pun yang ingin mempelajari musik, termasuk bagi mereka yang ingin menjadi guru musik di sekolah.

Apabila di dalam bidang bahasa terdapat huruf dan angka-angka yang biasa digunakan untuk media baca tulis, maka di dalam bidang musik pun sama. Hanya saja lambang-lambang yang digunakan sebagai notasi dalam bidang musik, tidak memiliki kesamaan antara musik yang satu dengan lainnya. Ada yang menggunakan lambang-lambang huruf tertentu, gambar, dan adapula yang menggunakan angka. Notasi ada yang sifatnya pribadi dan adapula yang umum. Notasi yang sifatnya pribadi adalah notasi yang hanya mampu dibaca oleh pribadi sipembuat notasi tersebut, sedangkan notasi yang bersifat umum adalah notasi yang dapat dibaca oleh masyarakat pada umumnya. Bagi orang yang ingin mempelajari musik dengan baik, notasi memiliki peranan yang sangat penting, salah satu manfaatnya adalah bahwa dengan menguasai baca tulis notasi, maka karya-karya para seniman terdahulu akan dapat kita baca dan kita pelajari baik untuk dimainkan kembali maupun hanya sebatas mengetahui tentang karya tersebut.

Di dalam khasanah musik daerah di Indonesia juga terdapat beberapa bentuk dan nama notasi yang biasa digunakan. Bentuk dan nama notasi serta lambang-lambangnyanya pada setiap daerah memiliki perbedaan antara daerah yang satu dengan lainnya. Di Bali terdapat notasi *Ding dong*, di Jawa digunakan notasi *Kepatihan*, dan di Sunda dikenal dengan notasi *Da-mi-na*, begitu pula di daerah lain pasti memiliki notasi musik yang berbeda dengan daerah lain. Pada dasarnya notasi apa pun dengan menggunakan lambang apa pun yang digunakan di dalam sebuah musik, tidak akan berpengaruh apa-apa, karena notasi musik hanyalah sebuah media Bantu baik untuk membanca, menulis, dan sebagainya.

1. Notasi Buhun

Buhun dalam bahasa Sunda memiliki arti *kuno/lama*. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa notasi buhun adalah salah satu notasi yang memiliki usia relatif lama dibandingkan dengan notasi-notasi musik lainnya yang ada di daerah Sunda.

Di dalam proses belajar mengajar gamelan Sunda, notasi buhun ini biasa disebut dengan istilah notasi *tabuh*. Disebut notasi tabuh karena notasi ini tidak saja memiliki kesulitan untuk menuliskan melodi lagu, tetapi juga dalam hal membacanya. Notasi ini merupakan notasi mutlak yang berkembang di dalam khasanah musik tradisional Sunda yang hingga saat ini masih banyak dipergunakan, tidak saja di dalam pembelajaran gamelan di sekolah-sekolah dan perguruan tinggi seni, tetapi juga di daerah-daerah di Jawa Barat.

Notasi buhun yang biasa digunakan di dalam proses pembelajaran musik tradisional Sunda khususnya gamelan pelog dan salendro, ditulis dengan menggunakan lambang-lambang huruf, yaitu S kependekan dari kata Singgul, G dari Galimer, P dari Panelu, L dari Loloran, B/T dari Barang/Tugu. Perhatikan contoh berikut di bawah ini.

S - - G - - P - - L - - B/T - - S'

Keterangan:

S kepanjangan dari **Singgul**
G kepanjangan dari **Galimer**
P kepanjangan dari **Panelu**
L kepanjangan dari **Loloran**
B kepanjangan dari **Barang**
T kepanjangan dari **Tugu**

Contoh penulisan notasi buhun untuk penulisan pola tabuh baik gamelan maupun yang lainnya, adalah sebagai berikut.

LAGU GENDU

|----- S |----- B |----- S |----- G |

LAGU SENGGOT

| ----- S | ----- G | ----- S | ----- L |
 | ----- S | ----- G | ----- S | ----- B |

2. Notasi Da-mi-na

Notasi da – mi – na adalah notasi yang diciptakan oleh seorang tokoh musik tradisional Sunda yang bernama Raden Mahyar Angga Kusumadinata pada tahun 1925. Sejak diciptakannya notasi ini hingga sekarang, Notasi da – mi – na ini lebih populer dan bahkan lebih banyak digunakan baik di dalam proses pembelajaran musik tradisional Sunda maupun untuk kepentingan lainnya.

Notasi da – mi – na ditulis dengan menggunakan lambang-lambang angka dari mulai angka satu (1) hingga angka lima (5). Secara rinci dapat dijelaskan bahwa:

Angka 1 dibaca da

Angka 2 dibaca mi

Angka 3 dibaca na

Angka 4 dibaca ti, dan

Angka 5 dibaca la.

Untuk membedakan tinggi rendahnya nada digunakan tanda titik yang diletakan di bawah dan di atas nada. Tanda titik yang ditempatkan di atas nada, dibaca rendah. Sedangkan yang diletakan di bawah nada, dibaca tinggi. Perhatikan contoh berikut.

Contoh :

2̇ = rendah

2̣ = tinggi

Notasi da – mi – na biasa disebut dengan notasi relatif atau notasi lagu. Disebut notasi lagu, karena notasi ini biasa digunakan untuk menuliskan lagu.

1̇ - - 2̇ - - 3̇ - - 4̇ - - 5̇ - - 1̇
 da mi na ti la da

Tanda titik pada notasi da-mi-na selain untuk menentukan tinggi rendahnya nada yang akan dibaca, tetapi jika diletakan di depan nada yang ditulis, maka nilai nada yang berada di belakangnya harus dibaca panjang karena ditambah dengan nilai titik yang ada di depannya. Selain menggunakan angka satu (1) sampai dengan lima (5), pada notasi da-mi-na ini juga menggunakan angka nol (0). Angka nol pada notasi ini digunakan untuk menuliskan tanda berhenti/istirahat.

Notasi *Da-mi-na* ini banyak digunakan oleh para seniman musik daerah Sunda, terutama pada sekolah-sekolah musik yang ada di daerah Jawa Barat. Penguasaan baca tulis notasi ini sangat penting untuk dapat mempelajari berbagai karya musik yang telah dituliskan oleh pendahulu kita. Perhatikan contoh di bawah ini.

| | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 5̇ | 4̇ | 3̇ | 2̇ | 1̇ |
| la | ti | na | mi | da | la | ti | na | mi | da |

Untuk dapat membaca notasi sebuah lagu, terlebih dahulu Anda harus menghafal nama-nama not dan tanda bacanya. Oleh karena itu hapalkanlah nama-nama lambang nada tersebut di atas, agar memudahkan Anda dalam membacanya. Untuk menghafal notasi da-mi-na ini, bacalah dengan baik beberapa notasi lagu dalam beberapa lagu model berikut di bawah ini.

AYUN AMBING

| | | | |
|---------|------------|---------|---------------|
| Laras | : Degung | Rumpaka | : Djoedjoe. S |
| Surupan | : 1 = Tugu | Gerakan | : Sedeng |

| | | | | | |
|---|---|----------|---------|----------|---------|
| 0 | 0 | 0̄ 2̄ 1̄ | . 2̄ 1̄ | 5̇ 4̇ 4̇ | |
| | | | A ri | a ri | a yun |
| | | | Di san | ding ha | ri ring |

- Perbawa resep apik kana rijki
 Nyengcelengan unggal bulan
 Jeujeuh pakeun perlu jadi pangajaran
- b. Ngeureut miceun dipitumenen
 Nyengcelengan mayeng leukeunan
 Laku bibilintik sautak-saeutik
 Reug-reug pageuh boga simpenan
 Koperasi pambrih mukti
 Mangpaatna nambah kekel ekonomi
 Ra'yat sehat nagri kuat
 Indonesia pinasti unggah darajat.

Jika di dalam notasi musik barat terdapat nada – nada yang dinaikan dan diturunkan setengah dengan menggunakan tanda krusis(♯) dan mol (♭), maka di dalam notasi musik da-mi-na pun terdapat nada-nada yang dinaikan setengah, yaitu dengan menggunakan tanda minus (-) untuk yang dinaikan dan tanda tambah (+) untuk nada yang diturunkan. Untuk nada-nada yang dinaikan dibaca dengan menggunakan akhiran **i** (di, ni, li, dan seterusnya), sedangkan untuk nada yang diturunkan dibaca dengan menggunakan akhiran **eu** (meu, teu, leu, dan seterusnya).

Contoh :

- 3-** dibaca **ni**
1- dibaca **di**
2+ dibaca **meu**
5+ dibaca **leu**, dan seterusnya

Sebelum anda belajar membaca notasi da-mi-na tersebut di atas, sebaiknya anda memahami nilai setiap not yang ditulis. Hal itu akan sangat membantu Anda di dalam mempelajari notasi da-mi-na. Untuk itu pelajarilah nilai not berikut di bawah ini.

| NO | NOTASI | NILAI |
|----|--------|-------|
|----|--------|-------|

| | | |
|----|---|---|
| 1. | 2 1 3 4 5 | Semua not memiliki nilai satu ketuk. |
| 2. | $\frac{\quad}{2} \quad \frac{\quad}{1} \quad \frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{4} \quad \frac{\quad}{5} \quad 1$ | Semua not memiliki nilai setengah ketuk. |
| 3. | $\frac{\quad}{.} \quad 2 \quad 1 \quad 3 \quad 4 \quad 5$ | Tanda titik memiliki nilai setengah ketuk. |
| 4. | $. \quad 2 \quad 1 \quad 3 \quad 4 \quad 5$ | Tanda titik memiliki nilai satu ketuk. |
| 5. | $2 \quad \frac{\quad}{.} \quad 1 \quad \frac{\quad}{3} \quad 4 \quad 5$ | Not/nada mi (2) memiliki nilai satu setengah ketuk. |
| 6. | $\frac{\quad}{0} \quad 2 \quad \frac{\quad}{0} \quad 3 \quad \frac{\quad}{0} \quad 5$ | Tanda nol (0) memiliki nilai setengah ketuk. |

3. Notasi Kepatihan

Notasi *kepatihan* adalah notasi yang banyak digunakan dalam pembelajaran musik daerah Jawa Tengah dan sekitarnya. Notasi ini diciptakan pada tahun 1910 oleh seorang ahli musik daerah dari Surakarta yang bernama R.M.T. Wreksodiningrat (1848 – 1913).

Notasi *kepatihan* diwujudkan dengan menggunakan lambang angka 1 (satu) sampai dengan 7 (tujuh). Adapun susunannya adalah sebagai berikut.

- 1 = siji dibaca ji = panunggul
 2 = loro dibaca ro = gulu
 3 = telu dibaca lu = dada
 4 = papat dibaca pat = pelog
 5 = lima dibaca ma = lima
 6 = nem dibaca nem = nem
 7 = pitu dibaca pi = barang

Pada tanggana Salendro, notasi ini digunakan sebagai berikut:

- 1 2 3 5 6
 Ji Ro Lu Mo Nem

Sedangkan pada tanggana Pelog, notasi ini digunakan sebagai berikut

1̇ 2 3 4 5 6 7 1

Ji Ro Lu pat Ma Nem Pi Ji

Untuk membedakan tinggi rendahnya nada, digunakan tanda titik (.) baik di atas nada maupun di bawahnya. Jika tanda titik (.) di tempatkan di atas nada, maka nada tersebut dibaca lebih tinggi satu oktaf . Sedangkan tanda titik dua (:) yang diletakan di atas nada, maka nada tersebut di baca lebih tinggi dua oktaf, dan seterusnya. Contoh penulisan notasi dalam bentuk lagu adalah sebagai berikut.

CUBLAK – CUBLAK SUWENG

Laras : Salendro
Notasi : Kapatihan

| | | |
|---|---|--|
| • $\overline{6 \ 6} \ \overline{5 \ 3} \ 2$ | $\overline{3 \ 5} \ \overline{3 \ 6} \ \overline{5 \ 3} \ 2$ | |
| Blak cu blak su weng | su weng e ting ke len ter | |
| $\overline{3 \ 5} \ \overline{3 \ 6} \ \overline{5 \ 3} \ 2$ | $\overline{2 \ 6} \ \overline{1 \ 2} \ \overline{1 \ 3} \ \overline{2 \ 2}$ | |
| Mam bu ke pu dung gu del | Pak em pong li ra li re so | |
| $\overline{2 \ 6} \ \overline{1 \ 2} \ \overline{1 \ 3} \ \overline{2 \ 6}$ | • $\overline{6 \ 5} \ \overline{3 \ 2} \ \overline{3 \ 5} \ \overline{6}$ | |
| Po nggu yu nde lik a ke sir | sir pong de le go pong sir | |
| • $\overline{6 \ 5} \ \overline{3 \ 2} \ \overline{3 \ 2}$ | | |
| | sir pong de le ko pong | |

4. Notasi Dong ding

Pada khasanah musik daerah Bali, untuk kebutuhan baca tulis musik digunakan notasi yang disebut dengan *Dong ding*. Notasi ini menggunakan lambang – lambang bahasa *Kawi* atau bahasa Jawa kuno. Notasi *Dong ding* pada mulanya hanya populer pada lingkungan pengajaran tembang di Bali. Tetapi pada saat ini notasi ini juga

digunakan untuk menotasikan berbagai gending gamelan Bali. Adapun bentuk notasi tersebut adalah sebagai berikut.

C. Tangganada Salendro dan Pelog

Dalam khasanah musik tradisional maupun non tradisional dikenal istilah tangganada. Tangganada adalah merupakan hasil dari perpaduan atau susunan nada-nada. Bentuk tangganada antara musik yang satu dengan musik lainnya, tentu saja memiliki perbedaan dan persamaannya. Dalam khasanah musik tradisional Sunda (karawitan), untuk menyebut istilah tangganada digunakan kata *laras*.

Pada musik daerah di Indonesia, digunakan beberapa jenis tangganada. Setiap tangganada tersebut memiliki jumlah nada maupun karakter yang berbeda-beda. Jika di Bali digunakan *Saih pitu*, di Jawa Barat ada tangganada *Salendro, Degung, dan Madenda*. Di Jawa Tengah terdapat tangganada *Slendro dan Pelog*. Begitu pula di daerah-daerah yang lainnya.

1. Salendro

Tangganada Salendro terdiri dari lima susunan nada. Jarak antara nada yang satu dengan nada lainnya hampir sama, sehingga tangganada ini biasa disebut dengan Salendro Padantara. Artinya memiliki jarak interval yang sama. Tangganada ini dapat digambarkan seperti berikut.

| | | | | | | | | | | | | |
|----|---|----|---|----|---|----|---|----|---|----|---|----|
| B | . | S | . | G | . | P | . | L | . | B | . | S |
| 1 | . | 5 | . | 4 | . | 3 | . | 2 | . | 1 | . | 5 |
| da | | la | | ti | | na | | mi | | da | | la |

- Dengarkanlah contoh tangganada/laras Salendro pada CD 1.

Tangganada *Salendro* ini biasa digunakan pada musik daerah Jawa Barat, Jawa Tengah, dan Jawa Timur.

Contoh. Lagu dalam laras Salendro

DI SAWAH

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|------------------|-----|----|-----|------|-----|----|----|------|------|---|----|----|----|---|-----|-----|-----|----|----|-----|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|-----|----|----|------|-----|----|----|------|------|
| Laras : Salendro | Tempo : Sedang | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Ciptaan : Mang Koko | Notasi : Daminja | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">0</td> <td style="padding: 5px;">4</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">3</td> <td style="padding: 5px;">2</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">1</td> <td style="padding: 5px;">1</td> <td style="padding: 5px;">1</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">5</td> <td style="padding: 5px;">2</td> <td style="padding: 5px;">5</td> <td style="padding: 5px;">1</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Pa</td> <td style="padding: 5px;">re</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ka</td> <td style="padding: 5px;">a</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ngi</td> <td style="padding: 5px;">nan</td> <td style="padding: 5px;">nga</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">gu</td> <td style="padding: 5px;">pa</td> <td style="padding: 5px;">yan</td> <td style="padding: 5px;">yan</td> </tr> </table> | 0 | 4 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 5 | 2 | 5 | 1 | Pa | re | ka | a | ngi | nan | nga | gu | pa | yan | yan | <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">.</td> <td style="padding: 5px;">5</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">4</td> <td style="padding: 5px;">4</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">4</td> <td style="padding: 5px;">1</td> <td style="padding: 5px;">2</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">3</td> <td style="padding: 5px;">4</td> <td style="padding: 5px;">3</td> <td style="padding: 5px;">2</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Nu</td> <td style="padding: 5px;">tu</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">pan</td> <td style="padding: 5px;">ga</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">le</td> <td style="padding: 5px;">ngan</td> <td style="padding: 5px;">nga</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ha</td> <td style="padding: 5px;">la</td> <td style="padding: 5px;">ngan</td> <td style="padding: 5px;">ngan</td> </tr> </table> | . | 5 | 4 | 4 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 3 | 2 | Nu | tu | pan | ga | le | ngan | nga | ha | la | ngan | ngan |
| 0 | 4 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 5 | 2 | 5 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Pa | re | ka | a | ngi | nan | nga | gu | pa | yan | yan | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| . | 5 | 4 | 4 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 3 | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Nu | tu | pan | ga | le | ngan | nga | ha | la | ngan | ngan | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

- Manuk ngabubuhan – didodoho

Intip lalaunan jeung cingogo

Sing Iceus – rancingeus

Tuh manuk urang boro

Leumpang dongko ngadodoho

2. Pelog

Tangganada ini biasa digunakan pada musik daerah Jawa Tengah dan Jawa Timur. Tangganada ini terdiri dari tujuh susunan nada, yaitu:

S G P Bu . L B So

Keterangan:

S dibaca Singgul

G dibaca Galimer

P dibaca Panelu

Bu dibaca Bungur

L dibaca Loloran

B dibaca Barang

So dibaca Sorog

Pada tangganada/laras Pelog ini terdapat tiga surupan (nada dasar), yaitu surupan 1 (da) = Barang yang biasa disebut dengan Pelog Jawar, surupan 1 (da) = Panelu yang biasa disebut dengan Pelog Sorog, dan surupan 1 (da) = Galimer

yang biasa disebut dengan Pelog Liwung. Secara rinci dapat dibaca pada gambar berikut.

| S | G | P | Bu | . | L | B | So | | | | |
|---|---|---|----|---|---|---|----|---|---|---|----------------|
| | | 5 | 4 | 3 | - | | | 2 | 1 | - | → Pelog Jawar |
| | | - | 2 | 1 | - | | | 5 | 4 | 3 | → Pelog Sorog |
| | | 2 | 1 | - | 5 | | | 4 | 3 | - | → Pelog Liwung |

- Dengarkanlan contoh tangganada/laras Pelog dan ketiga surupannya pada CD1.

D. Tangganada Degung dan Madenda

Jika di dalam musik daerah Jawa Tengah dikenal dengan tangganada Pelog, maka di Jawa Barat ada yang disebut dengan tangganada Degung. Kedua tangganada ini hampir sama, tetapi jika masyarakat Sunda menyanyikan tangganada Pelog, maka yang sebenarnya kita dengar adalah laras Degung, begitu pula sebaliknya.

Istilah Degung bagi masyarakat Jawa Barat bukan merupakan hal yang baru, bahkan mungkin amat sedikit dari mereka yang tidak mengerti tentang Degung. Dikatakan demikian karena kata Degung bagi masyarakat Jawa Barat bisa berarti sebuah ensambel gamelan yang berlaras Degung. Sedangkan yang dimaksud dengan tangganada/laras Degung adalah tangganada/laras yang biasa digunakan pada ensambel Degung. Selain tangganada/laras Degung, adapula yang disebut dengan tangganada/laras Madenda. Keduanya sangat lekat dengan musik-musik yang berkembang di Jawa Barat. Bahkan lagu-lagu yang berlaras Degung dan Madenda ini relatif lebih banyak berkembang dibandingkan dengan lagu-lagu dalam laras yang lainnya. Untuk lebih memahami tentang hal tersebut, pelajailah uraian di bawah ini dengan sebaik mungkin.

Degung adalah nama salah satu perangkat gamelan yang terdapat pada khasanah musik Sunda. Gamelan tersebut sangat familiar dengan masyarakat pemiliknya (Sunda). Sehingga sampai saat ini hampir setiap daerah di Jawa Barat dapat dipastikan memiliki perangkat gamelan Degung. Karena bunyi gamelan ini begitu dekat dengan perasaan masyarakat Sunda, maka nada-nada dan urutannya yang terdapat pada gamelan tersebut menjadi salah satu yang dipelajari oleh masyarakatnya. Oleh karena itu pula bahwa tangganada / laras seperti yang akan Anda pelajari ini disebut tangganada/laras Degung.

Tangganada degung memiliki kemiripan dengan tangganada Pelog. Selain itu, pada khasanah musik Jawa Barat tangganada Degung ini lebih banyak digunakan dibanding dengan tangganada Pelog. Perhatikanlah baik-baik susunan tangganada Degung di bawah ini. Baca dan nyanyikanlah secara berulang-ulang agar Anda dapat mengingat dengan baik interval setiap nada yang terdapat pada tangganada ini.

1 5 4 . . 3 2 1 5
 da la ti na mi da la

Perhatikanlah interval setiap nada yang terdapat pada tangganada/laras Degung tersebut di atas. Nada 1 (da) ke 2 (mi) memiliki jarak yang sama dengan nada 4 (ti) ke (la), sedangkan nada 2(mi) ke 3 (na) juga memiliki jarak yang sama dengan nada 5 (la) ke 1 (da). Adapun nada 3 (na) ke 4 (ti) tidak memiliki jarak yang sama dengan nada-nada lainnya. Contoh lagu dalam tangganada/laras *Degung* antara lain sebagai berikut.

BANDUNG LEMBANG

| | | | |
|---------|---|---|----------|
| Laras | : Pelog/Degung | Sanggian | : Nano.S |
| Surupan | : 1 = Tugu | Gerakan | : Sedeng |
| 0 | $\overline{0}$ $\overline{3}$ $\overline{4}$ $\overline{5}$ 3 | $\overline{0}$ $\overline{2}$ $\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{1}$ $\overline{5}$ 2 | |
| | Bandung Lembang | pu seur ka en dah an | |
| 0 | $\overline{0}$ $\overline{2}$ $\overline{1}$ $\overline{5}$ 1 | $\overline{2}$.3 3 $\overline{2}$ 3 3 | |

| | | |
|-----------------------------|------------------------------|--|
| . $\overline{0\ 3\ 3\ 3}$ 1 | . $\overline{0\ 1\ 1\ 5}$ 1 | |
| Panyinglar sung | ka wa ma nah | |
| . $\overline{0\ 2\ 1\ 2}$ 3 | 3 $\overline{2\ 1\ 3\ 4\ 5}$ | |
| Mus na ku ha | wa na gu nung | |

Madenda

Tangganada degung dan tangganada madenda bila dibandingkan terlihat adanya perbedaan, yaitu terletak pada interval beberapa nada. Untuk lebih jelasnya perhatikan gambar di bawah ini.

| | | | | | |
|---|-------------|-----------------|---------------|----------------|----|
| • | 1 5 | 4 . . 3 . . . | 2 1 5 | Degung | |
| • | da | la ti | na | mi da | la |
| • | 1 5 | . . 4 3 | 2 1 5 | Madenda | |

| | | | | | | | | |
|---|---|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|---|
| 0 | $\overline{0\ 4}$ | $\overline{3\ 2}$ | $\overline{3\ 3}$ | 2 | $\overline{5\ 4}$ | $\overline{3\ 2}$ | 2 | |
| | Es li lin mah ceu ceu ka la pa mu da | | | | | | | |
| . | $\overline{0\ 4}$ | $\overline{3\ 2}$ | $\overline{3\ 3}$ | 2 | $\overline{3\ 4}$ | $\overline{5\ 3}$ | 4 | |
| | Di ban tun mah ceu ceu di do rong do rong | | | | | | | |
| . | $\overline{0\ 4}$ | $\overline{5\ 2}$ | $\overline{3\ 5}$ | $\overline{4\ 3}$ | $\overline{4\ 3}$ | $\overline{5\ 1}$ | $\dot{2}$ | |
| | Ab di I sin ceu ceu samar ka du ga | | | | | | | |
| . | $\overline{5}$ | 5 | $\overline{4}$ | $\overline{1\ 1}$ | 5 | $\overline{2\ 2}$ | $\overline{1\ 5}$ | 5 |
| | ru ma os mah geu ning seu eur ka ho yong | | | | | | | |

- Eslilin mah ceuceu Kalapa muda

Dicandakmah ceuceu ka Sukajadi

Abdi isin ceuceu ku sadayana

Sok inggismah ceuceu henteu ngajadi

INDUNG

Laras : Madenda

Tempo : Sedang

Sanggian : Mang Koko

| | | | | | | | | |
|-------------------|---------------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-----------|--|
| 0 | 3 | $\overline{2\ 1}$ | 2 | 3 | $\overline{4\ 3}$ | $\overline{5\ 1}$ | $\dot{2}$ | |
| | Duh in dung nga rak sa nga ja ring | | | | | | | |
| $\overline{3\ 2}$ | $\overline{0\ 2}$ | $\overline{1\ 5}$ | $\overline{2\ 3}$ | $\overline{2\ 1}$ | $\overline{2\ 3}$ | 4 | | |
| | a nak na jan rung sing ma tak pu sing | | | | | | | |

| 5 2 1 2 2 3 2 1 3 34 5 ||
 a nak di ji eun pu pu ton

SURUPAN

Jika kita akan menyanyikan sebuah lagu dengan diiringi oleh Keyboard, Piano, Gitar atau yang lainnya, maka sebelum bernyanyi biasanya terlebih dahulu orang yang akan mengiringi menanyakan kepada kita, mau main di apa? Maksud dari pertanyaan tersebut adalah kita akan menyanyi dengan nada dasar apa? Jawaban yang biasa dilontarkan adalah di C, D, E, F, G, dan seterusnya. Pertanyaan-pertanyaan seperti itu sudah biasa diajukan oleh para pemain instrumen yang harus mengiringi para penyanyi. Bagi para pemain instrumen, hal itu dianggap penting agar mendapat kejelasan di wilayah mana dia dapat bermain. Sedangkan bagi para penyanyi, hal itu juga sangat penting agar nada-

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|----------------|
| 3 | 2 | 1 | 5 | 4 | 3 | Srp 1 = Panelu |
| 2 | 1 | 5 | 4 | 3 | 2 | Srp 1 = Panelu |

2. Surupan Dalam Tangganada/Laras Degung

Surupan di dalam tangganada/laras Degung berkaitan erat dengan tangganada.laras Salendro. Dikatakan demikian karena untuk menentukan sebuah surupan di dalam laras Degung harus berpatokan kepada nada mutlak yang ada pada laras Salendro. Sebagai contoh, misalnya laras degung surupan 2 (mi) = tugu, artinya laras Degung tersebut harus memiliki frekuensi yang sama dengan nada *Tugu* pada laras Salendro, atau setiap nada *Tugu* pada nada mutlak laras Salendro adalah nada 1 (da) pada laras Degung.

Bila dikaitkan dengan laras Salendro seperti yang telah dipaparkan tersebut di atas, maka di dalam musik daerah Sunda terdapat dua macam laras degung yang biasa digunakan, yaitu laras Degung Dwi Suara dan Degung Tri Suara. Dwi artinya dua, suara mengandung arti bunyi atau nada. Jadi yang dimaksud dengan laras Degung dwi suara adalah sebuah laras Degung yang memiliki dua nada yang sama (dalam istilah karawitan disebut *tumbuk*) dengan dua nada nada mutlak yang terdapat pada laras Salendro. Untuk lebih jelasnya perhatikan gambar di bawah ini.

| | | | | | | | |
|-------|---------|-----------|-------------|---------|-------|---|----------------|
| S . . | G . . | P . . | L . . | T . . | S . . | G | Laras Salendro |
| . . . | 5 4 . . | 3 | 2 1 | | 5 | | Laras Degung |

Pada gambar tersebut di atas dapat kita lihat bahwa laras Degung dwi suara memiliki dua nada yang sama dengan nada mutlak laras Salendro, yaitu nada 2 (mi) yang sama dengan nada *Tugu* dan nada 5 (la) yang *tumbuk* dengan nada *Galimer* pada Salendro. Dengan adanya dua nada laras Degung yang sama dengan laras Salendro, maka dapat dikatakan bahwa laras Degung surupan 2 (mi) = Tugu sama dengan 5 (la) = Galimer, surupan 2 (mi) = loloran sama dengan surupan 5 (la) = *Singgul*, dan seterusnya.

Jika pada Degung dwi suara hanya ada dua nada yang sama atau tumbuk dengan dua nada pada laras Salendro, maka pada laras Degung Tri suara terdapat tiga nada yang sama atau tumbuk dengan nada mutlak laras Salendro. Untuk lebih jelasnya perhatikan gambar berikut.

S . . G . . P . . L . . T . . S . . G Laras Salendro
 . . 5 4 . . 3 2 1 5 . Laras Degung

Pada gambar laras Degung 1 (da) = Tugu di atas, terdapat tiga nada yang sama antara laras Degung tri suara dengan nada mutlak pada laras Salendro, yaitu nada 1 (da) = Tugu, 3 (na) = Panelu, dan 4 (ti) = Galimer. Dengan kata lain dapat dikatakan bahwa laras Degung surupan 1 (da) = tugu sama dengan surupan 3 (na) = Panelu dan 4 (ti) = Galimer.

Karena di dalam laras Degung memiliki nada-nada yang sama atau tumbuk dengan nada-nada mutlak pada laras Salendro, maka lagu-lagu yang nada-nada sebagai kenongannya tumbuk dengan laras Salendro, dapat disajikan dengan menggunakan iringan gamelan Salendro.

3. Surupan Dalam Tangganada Madenda

Masalah surupan pada laras Madenda juga sama dengan yang terjadi pada laras Degung, yaitu harus berpatokan kepada nada-nada mutlak yang ada pada laras Salendro. Hanya saja jika pada laras Degung semua nada dapat dijadikan patokan di dalam menentukan surupan, maka pada laras Madenda hanya ada beberapa nada saja, yaitu nada 2 (mi), 4 (ti), dan nada 5 (la). Dikatakan demikian karena hanya ketiga nada tersebut yang akan sama atau tumbuk dengan nada-nada laras Salendro jika mengambil surupan dengan patokan ketiga nada tersebut. Tetapi jika nada yang dijadikan patokan surupan adalah nada 1 (da) dan 3 (na), maka tidak akan ada nada yang sama dengan laras Salendro kecuali nada yang dijadikan patokannya. Untuk lebih jelasnya perhatikan gambar di bawah ini.

S . . G . . P . . L . . T . . S . . G Laras Salendro
 . . . 2 1 5 . . 4 3 . 2 1 . 2 Laras Madenda

Gambar di atas adalah laras Madenda surupan 4 (ti) = Tugu atau 5 (la) = loloran, atau 2 (mi) = Galimer. Jadi di mana pun ketiga nada tersebut dijadikan patokan di dalam menentukan surupan dalam laras Madenda, maka pasti ketiga nada itulah yang akan

tumbuk dengan laras Salendro. Jika hanya ada satu atau dua nada saja yang tumbuk, maka itu artinya ada kesalahan di dalam menentukan surupannya.

Jika lagu-lagu pada laras degung dapat diiringi dengan menggunakan gamelan Salendro, maka lagu-lagu yang diciptakan dalam laras Madenda juga dapat diiringi dengan menggunakan gamelan Salendro, kalau di dalam lagu tersebut memiliki kenongan yang sama atau tumbuk dengan laras Salendro.

G. DAFTAR PUSTAKA

- Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Pusat Penelitian Sejarah dan Kebudayaan. 1979/1980. *Ensiklopedi Indonesia*. Jakarta : Depdikbud.
- Holt, Claire. (2000). *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia Terjemahan R.M. Soedarsono*. Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hyndayanti, Fenty. (2003). *Dongkari Pada Tembang Sunda Cianjuran Wanda Papantunan dan Jejemplangan Gaya Ida Widawati, Skripsi*, Bandung : Prodi Musik UPI.
- Koko, Mang dan Patah Nata Prawira. (2005). *Serat Kanayagan Sareng Rumpaka 17 Pupuh Sunda*. Bandung: Yayasan Cangkurileung.
- Nano. S dan Engkos Warnika, (1983). *Pengetahuan Karawitan Sunda*. Jakarta: Direktorat Pendidikan Dasar dan Menengah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan,
- Rohendi Rohidi, Tjetjep. (2000). *Kesenian Dalam Pendekatan Kebudayaan*. Bandung: STISI Press.
- Soepandi, Atik. Dan Enoc Atmadibrata. (1983). *Khasanah Kesenian Daerah Jawa Barat*. Bandung: Pelita Masa.
- Sulastianto, Harry, etall. (2005). *Apresiasi dan Kreasi Seni Jilid I*. Bandung: P.T. Grafindo.
- Suryabrata, Bernard. 1987. *The Island of Music an Essay in Social Musicology*. Jakarta : Balai Pustaka.
- Sutaryat. (2002). *Penyajian Tembang Sunda Lagam Cigawiran Dalam Upacara Kematian di Kampung Cigawir Desa Cigawir Kecamatan Sela Awi Kabupaten garut. Skripsi S.I*. Bandung: Prodi Musik UPI.
- Sukanda, Enip. (1983/1984). *Tembang Sunda Cianjuran Sekitar: Pembentukan dan Perkembangannya*. Bandung: Proyek Pengembangan Institut Kesenian Indonesia Sub Proyek ASTI Bandung.

Van Zanten, Wim. 1989. *Sundanese Music in The Cianjuran Style Antropological And Musicological Aspects Of Tembang Sunda*. U.S.A : Foris Publication.

BAB VII

POLA RITME

A. Pendahuluan

Terdapat beberapa unsur dasar dalam sebuah komposisi musik yaitu: bentuk (form), kerangka dasar (struktur), tinggi rendahnya nada (pitch), melodi, harmoni, warna suara dan ritme. Ritme merupakan salah satu unsur penting dalam sebuah komposisi. Dalam mempelajari ritme terdapat tiga aspek yang harus diperhatikan yaitu, tanda birama, bunyi, dan tanda istirahat.

Tanda birama merupakan bagian penting dalam musik. Penting karena tanda birama harus dapat mewakili dan membedakan perasaan (metris) bentuk musik, bahkan bentuk-bentuk musik khas seperti mars, waltz, minuet dan sejenisnya salah satu kekhasan bentuk karya tersebut dapat dirasakan dari biramanya. Tanda birama dipergunakan baik dalam penulisan musik yang menggunakan notasi balok maupun penulisan musik yang menggunakan notasi angka.

Disamping tanda birama, bunyi dan tanda diam merupakan bagian yang tidak terpisahkan dalam ritme, akan tetapi khususnya tanda diam, dalam membaca ritme sering kurang diperhatikan keberadaanya.

Tujuan pembelajaran modul V adalah, diharapkan siswa memahami tentang bentuk not serta tanda diam penuh, setengah, seperempat, seperdelapan dan seperenambelas; penggunaan bentuk not tersebut di atas baik yang bertitik maupun yang tidak bertitik; penggunaan tanda legatura; dan dapat membirama (mengetuk) sesuai dengan arsis-tesis serta merasakan perbedaan birama $2/4$, $3/4$, $4/4$, $3/8$, dan $6/8$. Musik ditinjau dari aspek ritme pada dasarnya sudah dapat dirasakan. Perasaan tersebut disebabkan karena perbedaan biramanya.

B. Bentuk , Nama, Nilai Not dan Tanda Diam

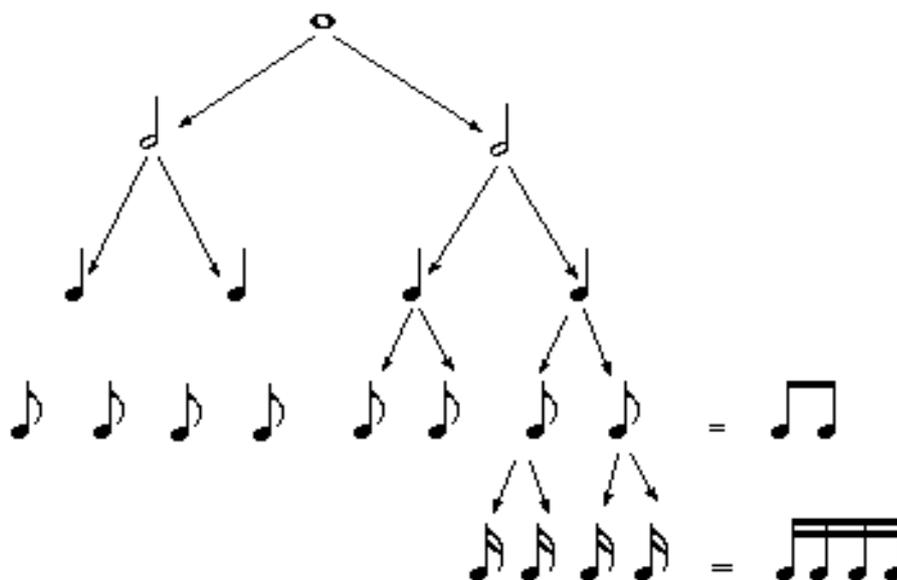
Dalam pembelajaran bentuk, nama dan nilai not sangat berhubungan dengan ritme yaitu cara membirama atau memberikan ketukan sesuai dengan ketukan dasar yang bertekanan dan ketukan dasar yang tidak bertekanan (tesis-arsis). Cara mengetuk yang tidak memberikan tekanan pada ketukan-ketukan tertentu disebut juga dengan ketukan aditif. Sedangkan cara mengetuk dengan memberikan tekanan pada ketukan-ketukan tertentu disebut ketukan metris (kebalikan dari ketukan aditif).

Membaca panjang pendeknya bunyi not (durasi) atau saat diam (istirahat) digunakan sistem notasi. Setiap not dan tanda diam masing-masing memiliki perbedaan dari segi bentuk not, nama not dan nilai not. Khususnya tentang nilai setiap not memiliki nilai tidak mutlak. Nilai hitungan/ketukan not penuh dalam birama $4/4$ berbeda dengan not penuh pada birama $2/2$, $6/8$ dan sebagainya (lihat contoh).

| Nama Not | | Nama Tanda Diam | |
|---|--------------------|---|---------------------|
|  | Not Penuh |  | diam Penuh |
|  | Not setengah |  | diam setengah |
|  | Not seperempat |  | diam seperempat |
|  | Not seperdelapan |  | diam seperdelapan |
|  | Not separenambelas |  | diam separenambelas |

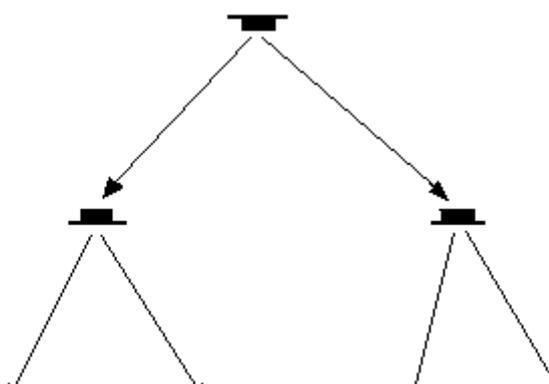
1). Not-not diatas bila diuraikan :

Catatan: Penulisan not berbendera untuk vokal biasanya dipisahkan, karena berkaitan



dengan suku kata. Sebaliknya penulisan untuk instrumen, bendera disatukan.

2). Tanda diam bilai diurakan :



Berdasarkan bagan di atas, maka dapat diuraikan berbagai kemungkinan nilai hitungan/ketukan dari masing-masing setiap bentuk not dan tanda diam. Selanjutnya perhatikan uraian berikut ini:

1). apabila not  mempunyai nilai satu hitungan/ketukan, maka :

not  dan diam  = empat hitungan/ketukan

not  dan diam  = dua hitungan/ketukan

not  dan diam  = satu hitungan/ketukan

not  dan diam  = setengah hitungan/ketukan

2). apabila not  mempunyai nilai satu hitungan/ketukan, maka :

not  dan diam  = delapan hitungan/ketukan

not  dan diam  = empat hitungan/ketukan

not  dan diam  = dua hitungan/ketukan

not  dan diam  = satu hitungan/ketukan

not  dan diam  = setengah hitungan/ketukan

3). apabila not  mempunyai nilai satu hitungan/ketukan, maka :

not  dan diam  = dua hitungan/ketukan

not  dan diam  = satu hitungan/ketukan

not  dan diam  = setengah hitungan/ketukan

not  dan diam  = seperempat hitungan/ketukan

ie.

Penggunaan titik dan tanda tegatur banyak ditemukan dalam berbagai bentuk penulisan karya-karya musik. Penggunaan kedua tanda tersebut hanya berhubungan dengan durasi atau nilai not dan tanda diam (istirahat). Khusus untuk tanda titik harus diperhatikan, karena kadang-kadang siswa kesulitan terutama pada saat menemukan not atau tanda diam yang bertitik. Untuk lebih memahami tentang bunyi not bertitik dengarkan CD Not bertitik

Setiap bentuk not dan tanda diam dapat ditambah titik. Fungsi titik adalah menambah nilai setengah dari not atau tanda diam. Sedangkan fungsi legatura adalah untuk menghubungkan dua not atau lebih dan nilai not yang mendapat tanda tersebut ditambahkan ke-not sebelumnya. Lihat contoh:

1. Not bertitik

$$\begin{array}{l} \text{♩.} = \text{♩} + \text{♩} \\ \text{♪.} = \text{♪} + \text{♪} \end{array}$$

1). Apabila not  mempunyai nilai satu hitungan/ketukan, maka :

not  dan diam  = tiga hitungan/ketukan

not  dan diam  = satu setengah hitungan/ketukan

not  dan diam  = tiga perempat hitungan/ketukan

2). Apabila not  mempunyai nilai satu hitungan/ketukan, maka :

not  dan diam  = enam hitungan/ketukan

not  dan diam  = tiga hitungan/ketukan

not  dan diam  = satu setengah hitungan/ketukan

contoh,

$$\begin{array}{l} \text{♩} \text{ — } \text{♩} = \text{♩.} \\ \text{♪} \text{ — } \text{♪} = \text{♪.} \end{array}$$

D. Tanda Birama

Tanda birama sangat menentukan bentuk not, nilai not dan tanda diam. Untuk itu cara membaca setiap karya musik, harus memperhatikan tanda birama. Karya musik yang menggunakan birama 3/4 4/4 berbeda dengan karya musik yang menggunakan birama 2/4, perbedaannya bukan hanya pada pengelompokan not pada setiap bar, akan tetapi juga berbeda dalam cara membirama (mengetuk). Cara membirama atau memberi ketukan dasar harus dapat dirasakan baik oleh pembaca itu sendiri maupun oleh pendengar yang lain.

Fungsi tanda birama adalah untuk mempertegas perasaan metris (ketukan bertekanan dan tidak bertekanan), menentukan jumlah ketukan dalam setiap birama, dan menentukan not yang digunakan untuk ketukan dasar (kerangka dasar). Perhatikan pola irama di bawah ini, bunyikan dengan tempo (pulsa) yang stabil dan upayakan pada setiap awal birama (ketukan pertama) lebih berat/bertekanan dibandingkan ketukan setelahnya

TANDA BIRAMA

| | | |
|---|---|---|
| 4 | → | Setiap ruas birama ada 4 hitungan/ketukan |
| 4 | → | Not seperempat  mendapat satu hitungan/ketukan |
| 2 | → | Setiap ruas birama ada 2 hitungan/ketukan |
| 4 | → | Not seperempat  mendapat satu hitungan/ketukan |
| 3 | → | Setiap ruas birama ada 3 hitungan/ketukan |
| 4 | → | Not seperempat  mendapat satu hitungan/ketukan |
| 4 | → | Setiap ruas birama ada 4 hitungan/ketukan |
| 8 | → | Not seperdelapan  mendapat satu hitungan/ketukan |
| 6 | → | Setiap ruas birama ada 6 hitungan/ketukan |
| 8 | → | Not seperdelapan  mendapat satu hitungan/ketukan |
| 5 | → | Setiap ruas birama ada 5 hitungan/ketukan |
| 8 | → | Not seperdelapan  mendapat satu hitungan/ketukan |
| 4 | → | Setiap ruas birama ada 4 hitungan/ketukan |
| 2 | → | Not setengah  mendapat satu hitungan/ketukan |

BAB VIII WAWASAN MUSIK

A. PENDAHULUAN

Bangsa kita yang sangat kaya akan aneka ragam seni, merupakan sebuah potret betapa nenek moyang kita telah memfungsikan seni khususnya musik untuk berbagai kepentingan dalam kehidupan sehari-hari, antara lain untuk kepentingan: ritual,

pendidikan, kesehatan, hiburan, politik, dan lain sebagainya. Pada jaman tersebut fungsi seni sangat bermakna, seni bagi kehidupan nenek moyang kita, keberadaannya selalu menyatu dengan manusia disekitar lingkungan kita Jadi *Seni-manusia* merupakan dua unsur yang saling membutuhkan dan saling berhubungan.

Kalau kita kembali kepada teori dimensi sosial, bahwa terbentuknya kepribadian manusia dipengaruhi oleh kenyataan sosial, yaitu dimensi phsikis, dimensi phisik, dan dimensi metafisik. Manusia sebagai suatu kesatuan, hidup dalam masyarakat dan mengadakan hubungan dengan lingkungan terutama lingkungan sosial. Didalam hubungan itu akan terjadi saling mempengaruhi. Oleh sebab itu manusia sebagai makhluk sosial dan individual, memiliki sistem nilai yang berlaku secara turun temurun. Proses pemanusiaan tersebut lazim kita sebut budaya. Seni sebagai salah satu unsur dari budaya merupakan salah satu sistem nilai yang dijadikan oleh manusia untuk berproses dalam memanusiakan manusia. Manusia melalui tahapan atau fase perkembangannya mengalami proses penerimaan informasi dari lingkungannya baik itu *disengaja maupun tidak* informasi dimaksud akan terekam dalam memori (laci-laci), selanjutnya dari pengalaman tersebut akan membentuk suatu konsep atau sewaktu-waktu *secara sadar dan terencana* dapat dikoordinasikan dan diungkapkan melalui simbol-simbol.

Oleh karena pengaruhnya sangat nyata bagi manusia, untuk dapat memahami seni dibutuhkan kesadaran total. Kita tidak hanya mengandalkan aspek logika semata , namun juga alam bawah sadar, karena kelebihan ini hanya ada pada diri manusia. Nietzsche (2001:56) dalam buku Pijar-pijar Penyingkap Rasa mengemukakan: "unsur-unsur penting didalam seni kerana menyangkut potensi dan kapasitas intuitif dan bawah sadar manusia".

Kita tahu seni akan "hidup" dan bermakna atau berfungsi bila di *hidupkan* dan difungsikan oleh manusia. Sebaliknya manusia selalu membutuhkan seni karena dalam kehidupannya, manusia selalu membutuhkan sesuatu yang menyenangkan, membahagiakan dan membutuhkan hal-hal yang berhubungan dengan keindahan estetik. Selanjutnya seni juga dibutuhkan untuk dijadikan sebagai media dalam mengungkapkan dan menyalurkan perasaan emosi dan kreasinya. Di samping itu seni dapat dimanfaatkan oleh manusia untuk kepentingan lainya diantaranya untuk kesehatan, agama, ideologi, pendidikan dan lain sebagainya.

Pendidikan seni merupakan bagian dari pendidikan umum. Pendidikan seni pada hakekatnya memiliki peranan yang sangat strategis dalam membentuk manusia yang seutuhnya. Melalui proses pendidikan yang terarah seni dapat dijadikan media guna membantu mencerdaskan kehidupan bangsa, mengembangkan manusia yang berbudaya yang memiliki keseimbangan antara akal, pikiran dan kalbunya. Hal ini dikarenakan seni yang senantiasa bersinggungan dengan manusia harus kita manfaatkan melalui pendekatan keilmuan, sehingga dalam proses pemanfaatannya lebih memungkinkan untuk menumbuhkembangkan seluruh potensi yang dimiliki manusia seperti fisik, perseptual, pikir, emosional, kreativitas, sosial dan etika.” Oleh sebab itu dibanyak negara para orang tua sangat sadar akan manfaat seni untuk manusia, pendidikan seni tidak hanya mengandalkan atau dilakukan di sekolah, tetapi juga di keluarga.

Musik adalah salah satu cabang seni yang menggunakan bunyi sebagai media, ditinjau dari sumber bunyinya, bahannya dan cara memainkannya. Bahkan alat yang digunakan ada yang di tala maupun tidak. Hal inilah yang menyebabkan perbedaan antara musik yang satu dengan lainnya. Ada musik yang dibuat dengan mengeksplorasi sumber bunyi yang dihasilkan oleh organ tubuh manusia, seperti; tepuk tangan, bersiul, suara mulut, dan sebagainya, tetapi adapula yang menggunakan alat-alat lainnya seperti; batu, bambu, kayu, logam, dan sebagainya, dan adapula yang menggunakan alat-alat musik yang sengaja dibuat baik secara tradisional maupun menggunakan teknologi canggih, seperti; gamelan, angklung, rebana, piano, gitar, biola, flute, saxophone, Trompet dan sebagainya. Dengan banyaknya alat yang digunakan sebagai sumber bunyi, maka karya-karya musik yang dihasilkanpun sangat beraneka ragam baik dilihat dari alat-alat musik yang digunakannya maupun komposisi musik yang dihasilkannya.

B. MUSIK NUSANTARA

Untuk mengenal dan memahami musik Nusantara, yang harus kita lakukan adalah mengapresiasi berbagai musik yang ada di Nusantara baik observasi langsung, maupun menyaksikan melalui rekaman kaset, cd, vcd, serta memahami melalui literatur yang ada. Indonesia memiliki daerah yang sangat luas dengan jumlah penduduk sekitar 200 juta lebih, dan terdiri dari 358 suku bangsa lebih dengan 200 sub sukunya, juga memiliki berbagai ragam musik yang tumbuh dan berkembang dengan subur, yaitu dari

mulai musik yang sederhana hingga yang sangat rumit, dan dari yang tradisional hingga yang tergolong musik modern.

Musik Nusantara, yaitu seluruh musik baik tradisional atau jenis musik lain yang telah tumbuh dan berkembang secara turun-temurun dari generasi tua kepada generasi berikutnya dan ada di setiap daerah di seluruh Indonesia, itu disebut dengan musik Nusantara.

Dari berbagai musik yang tumbuh, hidup dan berkembang di Indonesia, apabila dilihat dari perkembangannya, maka ada dua kelompok musik yang memiliki perkembangan yang berbeda. Kelompok pertama adalah kelompok musik yang telah berkembang sangat lama. Dengan kata lain bahwa musik-musik jenis ini merupakan hasil karya cipta bangsa Indonesia sejak zaman dahulu hingga sekarang. Musik-musik jenis ini juga tidak terdapat di negara-negara lain kecuali di Indonesia.

Kelompok ke dua adalah jenis musik yang akarnya dari bangsa lain, namun tumbuh dan berkembang di Nusantara, sehingga seolah-olah sudah bergeser dari negeri asalnya oleh karena pengaruh budaya setempat dan budaya daerah lain, bahkan pengaruh bangsa lainnya pula. Proses pergeseran atau peleburan antara lain disebabkan akulturasi atau sinkretisme, Contoh jenis musik ini antara lain; musik Kroncong, Qasidah, Tanjidor (Tanji) dan lain sebagainya

Seluruh musik tradisional yang telah tumbuh dan berkembang secara turun-temurun dari generasi tua kepada generasi berikutnya dan ada di setiap daerah di seluruh Indonesia itu disebut dengan musik Nusantara. Disebut musik Nusantara, karena musik-musik tersebut tumbuh dan berkembang hanya di wilayah Nusantara Indonesia.

C. MUSIK DAERAH

Sama halnya dengan Kegiatan Belajar 1, pada Kegiatan Belajar 2 ini untuk mengenal dan memahami musik Daerah, yang harus kita lakukan adalah menyaksikan pertunjukkan atau observasi langsung, Namun bila dibandingkan dengan musik Nusantara, musik tradisional khususnya Sunda lebih mudah menyaksikan secara langsung. Intensitas pertunjukkan musik Daerah khususnya musik tradisional sunda lebih sering dipertunjukkan di gedung pertunjukkan Taman

Budaya, juga ada beberapa perguruan tinggi dan sanggar yang sangat kosen dengan seni tradisional Sunda, misal Jurusan Pendidikan Sendratasik UPI, STSI dan sanggar-sanggar yang ada di kota Bandung. Selain itu literaturpun mudah didapatkan.

Kita memiliki banyak musik tradisional yang telah diciptakan oleh para leluhur kita, dan masih dapat kita saksikan hingga sekarang. Pernahkah anda mendengar musik Ajeng? Klenengan? Atau Saluang? Musik-musik tersebut tidak kalah bagus dibandingkan dengan pop dan dangdut yang saat ini banyak digemari oleh masyarakat. Oleh karena itu, kita sebagai pemilik berbagai jenis musik tradisional harus dapat memelihara dan mengembangkannya, agar musik tradisional yang ada tetap lestari dan selalu dikenal oleh masyarakatnya.

Musik yang telah lama hidup dan berkembang di negara Indonesia tercinta ini, diciptakan oleh nenek moyang bangsa Indonesia dan memiliki sifat turun-temurun secara tradisional dari generasi yang satu ke generasi berikutnya. Dari proses pewarisan yang turun – temurun inilah musik jenis ini hidup dan berkembang hingga saat ini. Musik-musik jenis ini disebut dengan istilah musik tradisional yang tersebar di seluruh daerah Indonesia. Karena musik tradisional yang ada di Indonesia merupakan hasil karya cipta setiap suku bangsa (Batak, Dayak, Mentawai, Papua, Riau, Sunda, Jawa, Bali, dan sebagainya) yang hidup di bumi ini, maka banyaknya jenis musik yang ada ditentukan oleh jumlah suku bangsa Indonesia yang cukup banyak. Selain itu, setiap suku bangsa yang hidup di Indonesia memiliki jenis musik yang berbeda dengan musik yang berkembang pada suku-suku bangsa lainnya di negeri ini. Musik Bali berbeda dengan musik Mentawai, musik Jawa berbeda dengan musik Dayak, Mentawai, Sunda, Bali, dan sebagainya. Apabila kalian mendengar *Talempong*, kalian pasti tidak akan mengatakan bahwa itu musik Jawa, Bali, atau daerah lainnya, karena musik itu adalah musik dari daerah Minangkabau. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa musik tradisional adalah merupakan kekayaan dan cirri khas dari masyarakat suku dan daerah pemiliknya.

Setiap daerah di Indonesia pasti memiliki ciri khas tersendiri, bukan saja dalam hal bahasa yang digunakan sehari-hari, makanan, pakaian, dan kebiasaannya, tetapi juga dalam hal musik tradisional yang dimilikinya. Musik Bali hanya berkembang di daerah Bali, tidak terdapat di daerah lain, begitupula dengan musik dari daerah lainnya. Setiap musik daerah memiliki perbedaan yang jelas, baik dilihat dari alat

yang digunakan, melodi lagu, fungsi, dan sebagainya. Karena itulah bahwa musik-musik yang berkembang di setiap daerah memiliki ciri khas tersendiri dan berbeda antara satu dengan yang lainnya.

Pada masyarakat Jawa Barat, Jawa Tengah, Jawa Timur, Bali, Riau, Kalimantan Tengah, Kalimantan Timur, ataupun yang lainnya, terdapat musik daerah yang beraneka ragam, di mana jumlahnya bisa mencapai puluhan bahkan ratusan jenis musik. Setiap daerah biasanya memiliki musik yang khas yang tidak dimiliki oleh daerah lain meskipun dalam propinsi yang sama, misalnya; Di Propinsi Jawa Barat, setiap daerahnya memiliki musik yang khas yang tidak dimiliki oleh daerah lain, seperti; di Cirebon ada *Tarling*; Sumedang ada *Jentreg*; di Subang ada *Genjring Bonyok*; Cianjur dengan *Cianjurannya*, Garut ada *Cigawiran*, Tasik ada *Ciawian*, dan sebagainya. Pasti di propinsi lain pun demikian. Bagaimana dengan musik yang ada di daerah anda? Cobalah ingat-ingat ada musik apa saja yang berkembang di daerah tempat tinggal anda?

D. TEORI DASAR MUSIK BARAT

Musik Barat yang berkembang dan populer di Indonesia telah banyak mempengaruhi bangsa kita karena penyebarannya secara global, sehingga musik diatonis sering dijadikan media untuk berbagai kepentingan, antara lain; pendidikan, hiburan, politik, agama, kesehatan, dsb. Menyebabkan musik Barat sering mendapat perlakuan/kedudukan yang sangat strategis, bahkan dianggap salah satu media komunikasi yang sangat efektif dalam menyampaikan berbagai pesan secara rasional (walaupun tidak selamanya benar). Selain itu pengaruh musik Barat telah banyak mempengaruhi dan mewarnai berbagai musik di Indonesia, baik musik populer maupun musik daerah. Keberadaan musik tersebut cenderung telah menyatu dengan sebagian masyarakat daerah.

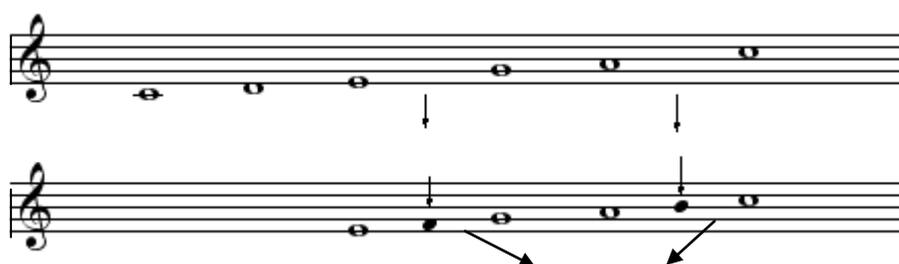
Kecenderungan masyarakat kita yang lebih tertarik untuk mempelajari musik Barat namun tidak diimbangi dengan pemahaman terhadap landasan teori yang kuat. Sehingga pembelajaran musik di masyarakat kita lebih banyak melibatkan aspek afektif saja, padahal sedangkan aspek kognitif dan psikomotor. Oleh sebab itu agar kesadaran terhadap penguasaan ilmu secara maksimal harus dibangun oleh kesadaran akan pentingnya berbagai unsur yang terjadi pada musik. Penguasaan teori dasar musik harus dijadikan landasan dalam rangka penguasaan ilmu untuk mendampingi

pengalaman dalam bermusik, baik untuk pemahaman musik pada umumnya, maupun bagi usaha proses menggarap musik-musik yang bermutu. Penguasaan teori dasar musik setidaknya untuk menyadarkan kita, bahwa kita tahu persis dimana terdapat batasan TDM sebagai salah satu landasan seni bunyi. TDM bukan teoritis, sangat berhubungan dengan musik –”esensinya”- selalu diperhatikan- suatu kenyataan bahwa TDM bukan hanya teoritis, melainkan harus diaplikasikan dengan cara merumuskan beberapa landasan teoritis yang didasarkan pada seni bunyi. Sehingga teori dapat berperan dalam meningkatkan mutu apresiasi. Bahkan dengan demikian kita juga lebih mampu menggarap karya-karya sendiri baik secara tiruan untuk latihan salah satu gaya lain maupun secara kreatif dan individual.

Notasi balok merupakan istilah umum yang digunakan di masyarakat. Berbagai bentuk dan lambang yang digunakan dalam penulisan tersebut hanya berperan sebagai media dalam bermusik dan pembelajaran musik (membaca karya-karya musik baik dengan vocal maupun instrument, mempelajari harmoni, komposisi, sejarah musik dsb). terutama di lembaga seperti kursus musik maupun di perguruan tinggi yang membuka program musik.

Penulisan musik diatonis menggunakan notasi balok berdasarkan system diatonis 5 garis di Indonesia pada umumnya lebih banyak mempelajari penulisan untuk karya-karya musik yang muncul hingga abad ke-19 saja. Sedangkan untuk penulisan karya-karya musik kontemporer (istilah untuk karya-karya musik kekinian) kurang dipelajari karena bentuk penulisan untuk karya-karya musik kontemporer cenderung lebih bebas serta individual. Hal tersebut juga berlaku dalam pembelajaran modul ini.

Struktur penggunaan garis lima berdasarkan sistim diatonis memerlukan leading not. Dalam satu tonalitas posisi leading not berada pada nada ke 7 dengan jarak setengah menuju oktav. Hal tersebut berhubungan dengan musik tonal (lihat pembahasan tonalitas pada modul VI).



Sistem diatonis memerlukan “leading not”

Sehingga dihasilkan suatu struktur jajaran nada:



Untuk memahami notasi balok ada beberapa hal yang harus kita ketahui :

- 1) Lambang penotasian
Berkaitan dengan paranada, letak not pada paranada, nama garis dan spasi dalam berbagai tanda kunci.
- 2) Bentuk dan nama not serta tanda diam
Berbagai bentuk dan nama not serta tanda diam, metris berbagai birama, nilai hitungan/ketukan dalam berbagai tanda birama, fungsi titik pada setiap not, busur ligatura.
- 3) Tanda alterasi dan fungsinya,
- 4) Interval
- 5) Tonalitas mayor dan minor
- 6) Akor dalam berbagai posisi serta fungsinya.
- 7) Melodi beserta tanda ekspresi