

# Menggagas Komunikasi Musikal dalam Pertunjukan Gamelan

Santosa<sup>1</sup>

***Abstract:** In this paper I attempt to argue that gamelan performances are not just musical phenomena in which audiences can enjoy the aesthetic of the performances but at the same time they are modes of communication. Using a specific mode audiences can extract messages to conduct musical communication. In eliciting the messages audiences use the “connotative complex” mode where they can get message(s) among other varieties of possible messages.*

***Key words:** gamelan, performance, musical communication, musical message*

Orang umumnya menganggap bahwa proses komunikasi terjadi di dalam aktifitas sehari-hari untuk menyatakan atau mendapatkan pemahaman tentang pandangan, gagasan, ide-ide, maupun konsep-konsep dalam kehidupan bermasyarakat. Bagi mereka komunikasi merupakan bentuk interaksi yang dilakukan dengan menggunakan media baik yang berwujud ungkapan verbal maupun tertulis. Dengan demikian, fenomena komunikasi dimaknai sebagai kegiatan aksi dan reaksi untuk mendapatkan pengetahuan melalui kontak untuk menyampaikan pesan tentang apa saja yang difahami bersama antara pengirim dan penerima pesan.

Ciri pokok dari proses komunikasi seperti dijelaskan di atas adalah bahwa penyampaian dan penerimaan pesan dilakukan dengan menggunakan modus diskursif. Di sini, pesan tidak disampaikan secara

---

1 Santosa, adalah dosen Institut Seni Indonesia, Surakarta

langsung dengan menghadirkan gejalanya – karena hal itu tidak mudah dan lebih-lebih lagi tidak mungkin dilakukan – tetapi “dibungkus” dengan kata-kata yang dipilih secara acak dan disepakati secara konvensi.

Dalam konsep Susan Langer, seperti dijelaskan oleh G.L. Hagberg, sistem diskursif merupakan hubungan representative antara benda-benda yang diwakili dengan kata-kata yang mewakili. Keterwakilan tersebut bersifat keharusan karena merupakan cara yang paling efektif untuk membicarakannya walaupun bersifat arbitrer. Hal ini dibedakan dengan hubungan presentatif antara satu benda dengan pengertian lain yang tidak mewakili benda tersebut tetapi menghadirkan kesamaan sifat dengan pengertian atau gagasan yang dilukiskan. Sifat terakhir ini terdapat pada grafik dan peta yang dapat memberikan gambaran tentang situasi riil dalam bidang ekonomi maupun geografi di mana kita dapat menangkap dengan jelas realita kehidupan dengan menganalogikan kemiripan grafik atau peta tersebut dengan benda yang dimaksudkan (baca Hagberg 1995:18-35). Secara singkat, perbedaan antara keduanya terletak pada hubungan arbitrer pada yang pertama – ditunjukkan dengan keterwakilan semena-semena – sedangkan pada kasus kedua bersifat ‘analogi’ tidak semena-mena karena adanya kemiripan untuk ‘mengarahkan’ imajinasi kita dengan benda yang mempunyai sifat dan karakter serupa.

Dengan konvensi tersebut, kata-kata mempunyai makna dan kekuatan karena mereka dianggap mewakili benda-benda ataupun ide-ide yang disepakati oleh kedua belah pihak. Pada awalnya keterwakilan benda-benda tersebut dilakukan secara sederhana: dengan ‘menghadirkan benda’ tersebut secara individu yaitu dengan referensi satu persatu, yaitu satu kata mewakili satu benda. Namun, dengan menggabungkan banyak benda dalam konteks yang bermacam-macam orang dapat menyusun pengertian dan pemahaman untuk menyampaikan gagasan dan ide-ide yang bersifat kompleks dan beragam.

Dalam tulisan ini tidak digunakan pengertian komunikasi dengan modus diskursif seperti dijelaskan di atas, namun jenis komunikasi yang memanfaatkan modus lain yaitu yang terjadi di dalam musik atau pertunjukan gamelan. Di sini, perlu ditegaskan bahwa pertunjukan gamelan bukanlah peristiwa estetik yang mengandung pesan-pesan estetik belaka, yang bisa memberikan manfaat berupa kenikmatan dan hiburan yang menyenangkan saja, tetapi pertunjukan gamelan merupakan gejala

yang mempunyai dimensi komunikasi seperti yang terjadi pada proses komunikasi “konvensional” lain-lain. Di dalam proses ini – seperti halnya pada komunikasi bentuk lain – juga terdapat pihak yang menyampaikan pesan, pihak yang menerima pesan, serta adanya pesan yang disampaikan kepada penerima pesan. Dengan alasan itulah tulisan ini ingin meyakinkan bahwa pertunjukan gamelan – maupun pertunjukan seni lain – merupakan proses komunikasi yang mempunyai karakter berbeda dengan proses komunikasi lain tersebut.

## **PERTUNJUKAN SEBAGAI PROSES KOMUNIKASI**

Para ahli musik dari waktu ke waktu berkeyakinan bahwa pertunjukan musik mempunyai dimensi komunikasi mengingat adanya aksi dan reaksi antara para pemusik dan penonton selama pertunjukan berlangsung.

Istilah penonton dimaknai secara khusus yaitu mereka yang hadir dalam pertunjukan gamelan. Hal ini tidak berarti bahwa ketika menghadiri pertunjukan mereka tidak mendengarkan suara gamelan, tentu saja mereka menikmati suara tersebut sebagai bagian utama dalam proses komunikasi musikal. Di sini, penonton yang hadir tersebut tidak hanya mendengarkan saja seperti yang terjadi pada saat mendengarkan suara gamelan melalui radio, atau melihat dan mendengarkan tayangan video melalui siaran televisi ataupun pesawat pemutar CD, di mana mereka tidak hadir dalam peristiwa pertunjukan tersebut. Kehadiran mereka dalam pertunjukan hidup merupakan bagian penting dalam proses komunikasi ini. Oleh karena itu, dalam tulisan ini dibedakan antara penonton yang menghadiri acara hajatan dengan penonton dan pendengar yang menikmati pertunjukan melalui media. Perbedaan pokoknya adalah mereka yang menghadiri pertunjukan hajatan langsung dapat mendengarkan dan melihat serta pada saat yang bersamaan mendapatkan input lain-lain baik yang berasal dari penonton lain, penanggap, situasi pertunjukan, maupun input visual yang berasal dari peralatan kelengkapan perhelatan seperti sesaji, input verbal dari penyambut tamu, maupun input lain-lain.

Hal ini dapat dilihat dari beberapa pernyataan mereka dalam referensi yang kita baca. Namun, pada umumnya mereka tidak menjelaskan gejala tersebut. Dalam bukunya yang kritis tentang perkembangan dan kehidupan musik di Amerika Serikat dari awal sampai setelah pertengahan abad ke

20, seorang pionir etnomusikologi Charles Seeger, misalnya, dengan tegas mengatakan bahwa dimensi komunikasi dalam pertunjukan musik memang ada (1977). Pernyataan Seeger inilah yang dapat kita gunakan sebagai petunjuk awal tentang adanya komunikasi dalam pertunjukan musik.

Seeger memang baru mengindikasikan adanya proses komunikasi musikal. Ia belum memberikan pencerahan terhadap kekosongan yang terjadi dalam menjelaskan tentang isu komunikasi musikal. Ia tidak menjelaskan adanya fenomena pengiriman dan penerimaan pesan, apalagi memberikan rasionalisasi terhadap peristiwa komunikasi tersebut. Hal inilah yang mendorong tulisan ini untuk menjadi bukti lebih lanjut tentang adanya proses komunikasi tersebut.

Jika menganut konsep sederhana terdahulu bahwa dalam pertunjukan terdapat pesan – yang secara kasat mata dapat diasumsikan keberadaannya dari reaksi para penonton terhadap pertunjukan – maka kita dapat mengatakan adanya proses komunikasi tersebut. Namun, belum dapat diajukan bukti yang dapat diterima oleh akal sehat karena belum adanya penjelasan yang logis tentang substansinya. Memang pesan yang disampaikan dalam musik tidak mudah dijelaskan dan didapatkan karena penyampaiannya menggunakan modus berbeda dengan komunikasi biasa, tetapi tidak berarti bahwa pengungkapan proses komunikasi jenis ini tidak mungkin dilakukan.

Keberadaan pesan dalam pertunjukan – yang sampai saat ini diyakini oleh penulis sebagai kebenaran – mungkin bisa diragukan oleh sebagian orang jika mereka menganut cara-cara lama untuk mendapatkan pesan tersebut. Namun, dengan penjelasan khusus pembaca bisa mendapatkan pemahaman tentang proses penyampaian pesan tersebut. Hal ini pernah dinyatakan oleh Marco de Marinis, dengan mengemukakan bukti dan rasional baru, bahwa proses komunikasi tidak harus terjadi dua arah – seperti pada komunikasi verbal yang selalu dijadikan referensi untuk proses komunikasi yang sah – namun cukup dengan tersampainya sebuah informasi dari satu sumber kepada sumber lain. Hal ini tidak banyak dinyatakan oleh para ahli, dan dari berbagai referensi tampak bahwa keyakinan seperti ini tidak banyak dianut oleh mereka. Bagi penulis, pendapat tersebut sangat masuk akal dan dengan mengakui bahwa pertunjukan gamelan merupakan ranah khusus untuk berkomunikasi. Hal

tersebut menjadi acuan tulisan ini. Dengan menggunakan konsep De Marinis tersebut maka masalah tersebut dapat dijelaskan sebagai berikut.

*De Marinis has convincingly argued that artistic performance can be thought of as communicative process on the grounds that what musicians send makes audiences react in certain ways. He believes that to conduct communication, a sender and receiver do not have to use the same channel, the mode used in sending and receiving thoughts. Rather whenever one side sends a signal that makes another side react we can call it communication. When a person receives a phone call and writes a letter to respond to the call communication has occurred. He goes even further by saying that "But the problem is even more fundamental. If the receiver knows the code(s) of the sender, no kind of reverse action is necessary for communication to occur. It is sufficient if the channel through which the message flow is activated, and there is contact between two poles of interaction" (Santosa 2001: 346).*

Tampak dalam kutipan di atas bahwa sebuah proses komunikasi tidak hanya berlangsung dengan "modus timbal balik" di mana kedua belah pihak menyampaikan pesan dengan modus yang sama saja, tetapi juga dapat berlangsung dengan cara baru yaitu ketika penerima mengetahui kode-kode yang disampaikan oleh pengirim. Modus komunikasi terakhir ini tidak memerlukan adanya aksi balik dari penerima agar proses komunikasi terjadi. Di sini yang penting adalah penerima mengerti dan memahami adanya pesan yang tersampaikan melalui proses komunikasi tersebut. Dengan dasar inilah pertunjukan gamelan dapat dikatakan sebagai proses komunikasi yaitu sebuah proses untuk mengirimkan pesan-pesan musik.

Proses seperti ini juga terjadi pada komunikasi tertulis di mana orang tidak harus dan sering tidak perlu membuat tulisan untuk bereaksi balik terhadap pesan yang didapatkan. Ketika seseorang membaca cerita pendek atau novel, misalnya, ia tidak perlu menulis surat untuk memberi tahu bahwa ia telah mengerti novel tersebut, atau mengatakan langsung kepada penulisnya tentang pemahaman yang didapatkan dari hasil bacaannya itu, tetapi cukup memahami dan mengerti tentang isi novel yang dibaca.

Demikian juga ketika orang membaca pengumuman di papan tulis atau di surat kabar, mereka tidak perlu menulis atau mengatakan kepada pembuat pengumuman bahwa ia telah mendapatkan pesannya dan mengerti maksud pengumuman tersebut. Apabila saluran yang digunakan untuk berproses menuju ke pemahaman tersebut telah dibuka maka proses komunikasi telah terjadi. Seperti halnya yang terjadi pada saat mengalirkan air melalui pipa, ketika kran saluran tersebut dibuka dan air telah mengalir maka proses pengaliran air sudah berlangsung.

## KOMUNIKASI MUSIKAL

Penjelasan di atas telah memberikan alasan tentang bagaimana proses komunikasi proses komunikasi dan pesan musikal terjadi dalam ruang estetik pertunjukan gamelan, dan juga telah disampaikan bukti bahwa pertunjukan musik dapat mengandung dimensi komunikasi karena adanya pesan musikal yang disampaikan. Oleh karena itu, hal tersebut menjadi pegangan kuat untuk menyatakan bahwa proses interaksi antara pengrawit (pemain musik gamelan) dan penonton dalam pertunjukan gamelan adalah sebuah wujud proses komunikasi – yang selanjutnya disebut komunikasi musikal – yang dapat dianalogikan dengan komunikasi bentuk lain karena kesamaannya dengan komunikasi lain tersebut.

Jika dibuat analogi antara komunikasi verbal dengan komunikasi musikal penulis menegaskan bahwa proses komunikasi bisa terjadi tidak hanya dalam kehidupan sehari-hari saja, tetapi juga pada situasi pertunjukan musik di mana orang pada umumnya menganggapnya sebagai peristiwa yang mengandung keindahan dan kesenangan, dan bahkan tidak sedikit yang memandang sebagai hiburan belaka.

Menggunakan pemikiran Umberto Eco (1996) juga menyadari adanya berbagai macam bentuk komunikasi dan ia menyebutkan bahwa bidang komunikasi telah berkembang dengan arah dan tujuan masing-masing. Setiap bentuk komunikasi mempunyai karakter sendiri-sendiri serta menekankan pada aspek-aspek disiplin ilmu masing-masing. Untuk mengetahui lebih lanjut tentang definisi komunikasi baca tulisan-tulisan Littlejohn (1989) and Rosengren (2000).

Uraian di atas tidak dimaksudkan untuk menyatakan bahwa komunikasi dalam pertunjukan gamelan sama dan indentik dengan

komunikasi lain, tetapi ingin menegaskan bahwa ada kesamaan sifat pokok yang menyebabkan bermacam-macam gejala tersebut dapat dikategorikan sebagai proses komunikasi.

Betapapun sahnya pembuktian yang dikemukakan dan sebarangpun kedengaran logis dan benarnya rasional yang disampaikan oleh penulis, tidak berarti bahwa konsep-konsep komunikasi lain bisa diterapkan secara langsung dalam komunikasi musikal tersebut. Alasannya adalah, tidak ada tuntutan yang menyatakan bahwa apabila suatu gejala dianggap merupakan proses komunikasi – dan dengan demikian serupa dengan proses komunikasi lain tersebut – maka semuanya harus mengandung kesamaan apalagi identik dengan yang lain. Juga perlu dijelaskan mengapa pertunjukan gamelan bisa mempunyai dimensi komunikasi walaupun terdapat perbedaan dengan gejala lain yang serupa tersebut.

Uraian di atas mengisyaratkan bahwa terdapat beberapa gejala yang di dalam komunikasi konvensional tidak dapat diberlakukan dalam komunikasi musikal. Misalnya, informasi atau pesan yang disampaikan dalam pertunjukan bersifat khusus karena pesan tersebut berada di dalam ranah estetik. Oleh karena itu, pengrawit tidak menyajikan informasi dengan cara yang dapat ditafsirkan dengan modus yang sama dengan komunikasi yang bersifat konvensional, tetapi mereka menyampaikan pikiran-pikiran atau ide-ide yang dapat ditafsirkan dengan cara bermacam-macam, yang secara khusus terjadi dalam dunia kesenian.

Cara-cara ini menyebabkan para penonton menggunakan modus berbeda dalam mendapatkan pesan dari pertunjukan. Misalnya, seorang penonton mungkin menggunakan modus diskursif untuk mendapatkan pesan dari teks pertunjukan (disebut *cakepan*) di dalam konteks suara, tetapi penonton lain mungkin menggunakan modus musikal untuk memaknai suara tersebut sebagai fenomena musikal tanpa dihubungkan dengan makna teksnya. Modus-modus memahami pertunjukan musik seperti ini menyebabkan para penonton terlibat di dalam situasi konotatif kompleks, di mana bermacam-macam kemungkinan pemaknaan bisa terjadi.

Hal ini perlu ditegaskan hal ini karena orang mungkin beranggapan bahwa ketika bereaksi terhadap pertunjukan yang sama pada saat dan tempat sama penonton seharusnya mempunyai cara yang sama untuk mendapatkan pesan tersebut sehingga mereka mempunyai reaksi serupa.

Hal ini tidak berlaku untuk pertunjukan gamelan. Seperti halnya bentuk kesenian lain, menurut Janet Wolff, pertunjukan musik mempunyai sifat banyak dimensi yang dapat memberikan bermacam-macam konotasi, dan konotasi inilah yang memberikan jalan ke arah pengambilan pesan tersebut. Sifat banyak dimensi yang juga sering disebut *multi-faceted phenomena* dapat diibaratkan seperti batu berlian yang dapat dilihat dan dinikmati dari berbagai sudut menurut kehendak penikmatnya. Satu dimensi mempunyai makna dan keindahan tersendiri tanpa bisa dibandingkan dengan keindahan yang didapatkan dari pandangan sudut berbeda. Untuk menegaskan hal ini Wolff menulis sebagai berikut.

*Cultural codes, including language itself, are complex and dense systems of meaning, permeated by innumerable sets of connotation and significations. This means that they can be read in different ways, with different emphases, and also in a more or less critical or detached frame of mind. In short, any reading of a cultural product is an act of interpretation (Wolff 1993:97).*

Tentang aspek language (bahasa) dapat dijelaskan bahwa jika di dalam bahasa konotasi bisa bermacam-macam karena orang menekankan pada suatu ranah yang menggunakan kata-kata, di dalam pertunjukan gamelan pengrawit dan penonton berada di dalam konteks yang mengaplikasikan dua ranah yaitu suara dan kata. Suara saja dapat ditafsirkan dengan bermacam-macam cara. Jadi, karena musik mempunyai dua elemen tersebut – yaitu suara dan kata – konotasi di dalam pertunjukan musik jauh lebih bervariasi dari pada yang terdapat dalam bahasa. Hal ini disebabkan oleh konotasi di dalam pertunjukan musik dapat diwujudkan baik dengan suara atau kata maupun kombinasi di antara keduanya. Konotasi-konotasi ini menyebabkan pembentukan makna musikal, yang menjadi tujuan akhir dari pemaknaan pertunjukan gamelan.

Perlu diketahui bagaimana waktu dan tempat memberikan input terhadap kompleksitas pertunjukan. Seperti halnya yang terjadi pada pengrawit, penonton menempatkan pertunjukan di dalam sistem pemikiran mereka yang sesuai untuk suatu waktu tertentu. Di dalam suatu waktu penonton mungkin mempunyai perbedaan vokabuler ide-ide, karena melalui waktu tersebut vokabuler selalu berubah. Seperti halnya

ruang, waktu membatasi pergerakan pemikiran yang digunakan dalam proses pemahaman pertunjukan tidak hanya ketika para penonton terlibat di dalam tetapi juga sebelum mereka hadir di dalam suatu pertunjukan. Waktu dan ruang menempatkan pengrawit dan penonton di dalam proses terus menerus yang aktif di mana semua elemen-elemen pemikiran yang relevan diaktifkan dengan cara-cara khusus.

## SIFAT MULTITAFSIR PESAN

Penjelasan tentang pengaruh ruang dan waktu mengingatkan bahwa ketika dipertunjukkan, musik mempunyai dampak di dalam banyak dimensi estetik seperti penekanan pada identitas lokal, hubungan antar elemen-elemen musikal, ketegangan atmosfer pertunjukan, kekhususan sifat melodi, struktur suara, dan masih banyak lagi. Karena kompleksnya fenomena pertunjukan gamelan, penonton tidak dapat bereaksi terhadap semua segi (domain) pertunjukan dan mereka harus memilih aspek khusus dan memberikan reaksi secara khusus pula.

Untuk melihat kompleksitas pertunjukan sebagai fenomena bermakna kita dapat mengikuti pendapat Leonard Meyer. Konsep ini telah lama disampaikan namun masih relevan di dalam menganalisis proses ini. Meyer secara tepat mengatakan bahwa pertunjukan musik memberikan berbagai macam modus yang disebut konotatif kompleks, sebuah istilah yang tepat untuk kasus semacam ini.

Konsep konotatif kompleks di mana terdapat bermacam-macam makna dalam satu entitas tidak hanya ada pada pertunjukan seperti halnya gamelan, tetapi juga pada tokoh publik yang dikagumi oleh berbagai macam kelompok orang. Di sini, setiap kelompok mempunyai cara masing-masing untuk memahami tokoh multi-dimensi tersebut, seperti halnya yang dilihat oleh James Lull terhadap fenomena penyanyi Madonna yang menarik perhatian kaum laki-laki, perempuan, kaum muda, kaum tua, dan lain-lain. James Lull mendeskripsikan Madonna sebagai berikut.

*Madonna is the queen of polysemy (many meanings), and the more polysemic (or open-ended) the text, the greater the popular potential. Madonna is unique first because she strikes so many different responsive chords, and second because the semiotic trajectories and cultural activities she ignites are so*

*intense. What Madonna means is discovered, reinforced, and transcended in the various ways her fans enthusiastically put her to work culturally (Lull 1995:140).*

Kembali pada konsep Meyer, ia dengan tegas menyatakan sebagai berikut.

*“What music presents is not any given one of these metaphorical events but rather that which is common to all of them, that which enables them to become metaphors for one another. Music presents a generic event, a “connotative complex”, which then becomes particularized in the experience of the individual listener.*

Lebih lanjut Meyer menyatakan:

*Music does not, for example, present the concept or image of death itself. Rather it connotes that rich realm of experience in which death and darkness, night and cold, winter and sleep and silence are all combined and consolidated into a single connotative complex (Meyer 1956: 265).*

Dengan menggunakan penjelasan seperti dinyatakan oleh Meyer ingin diketahui apakah juga ada di dalam pertunjukan *gamelan* yaitu dengan menganalisis bagaimana suara *gamelan* dikonstruksikan dalam benak penonton. Hubungan di antara instrumen dapat berlangsung dengan cara-cara berbeda; mereka bisa mempunyai karakter sama atau bahkan berbeda. Karakter-karakter tersebut menyebabkan percampuran kesan yang didapatkan. Secara keseluruhan, sebuah pertunjukan *gamelan* terdiri dari bermacam-macam “bumbu.” Karakter sebuah teks dan melodi vokal mungkin berbeda dengan instrumen *gender* atau instrumen lain-lain. Banyak teks lagu vokal *pesindhen* menggunakan syair yang serius tetapi instrumen yang mengiringi bersifat “ringan.” Namun demikian, ensemble *gamelan* dapat mengakomodasikan beberapa aspek yang ‘bertolak belakang’ untuk mendapatkan suara keseluruhan yang kompleks. Di dalam konteks ini setiap elemen memainkan perannya sendiri dan pada saat yang sama memperkuat elemen lain untuk menghasilkan keseluruhan pertunjukan. Walaupun setiap aspek telah menjadi elemen keseluruhan

tidak berarti bahwa mereka telah meleburkan karakter mereka. Mereka masih mempertahankan karakter masing-masing. Gejala inilah yang menyebabkan pertunjukan musik secara keseluruhan mempunyai sifat konotatif kompleks seperti dikemukakan oleh Meyer di atas.

Ben Arps, seorang tokoh etnomusikologi Belanda, juga mempunyai pendapat serupa ketika membahas tentang gejala tersebut dalam ranah *tembang* (nyanyian dalam pertunjukan *gamelan*). Sebagai suatu karya sastra, suatu teks dapat menjadi sumber estetika apakah sebagai teks mandiri maupun di dalam konteks pertunjukan *gamelan*. Dengan mengutip pendapat A.H. Johns, Arps memandang gejala teks yang terpisah dari *gamelan* sebagai jaringan kompleks dari elemen-elemennya, di mana masing-masing dapat menjadi objek minat estetika. Ia menyatakan bahwa:

*In fact, a major part of the charm of this verse form is the counterpoint between the structure of the melody, the formal requirements of the metre and prosody, and the shifting syntactic of the sentence structure. The possibilities for variety and variation, therefore, are almost infinite, and there is ample scope for rhetorical effects as the sense units fall obediently into the formal mould, as they effortlessly flow out of it, as they boldly bind one stanza to the next (Arps 1992:28).*

Tampak dalam uraian di atas bahwa kedua ranah yang masing-masing bisa berdiri sendiri atau dikombinasikan antara keduanya mempunyai kompleksitas masing-masing. Dengan melihat kedua gejala tersebut secara terpisah saja kita dapat membayangkan kompleksitas yang terjadi. Apalagi, ketika teks tersebut dikombinasikan dengan instrumen dapat dibayangkan juga betapa kayanya tekstur pertunjukan *gamelan* tersebut. Mengomentari hal ini dapat dianalisis bahwa:

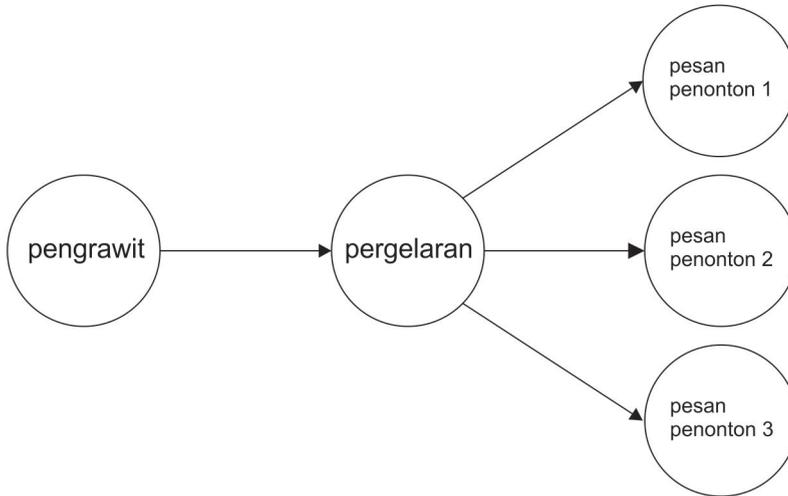
*When the text is combined with instruments we can imagine how rich the texture will be. The counter-rhythm of the song and the instruments, the balance of the character of the texts and the music, the texture of the whole composition of elements, all become elements of aesthetic interest that connote certain meanings (Santosa 2001: 415).*

Ulasan lebih lanjut tentang proses pembentukan pesan dalam pertunjukan *gamelan* dengan menggunakan kutipan Meyer di atas. Adanya konsep inti bahwa pertunjukan musik – termasuk *gamelan* – merupakan proses yang membuka luas terhadap berbagai kemungkinan penafsiran dan pemahaman bagi para penonton terlihat berlaku dalam pertunjukan tersebut. Alasannya jelas, bahwa fenomena pertunjukan *gamelan* yang mempunyai sifat polisemik seperti dijelaskan oleh Meyer dapat ‘disesuaikan’ dan dikonstruksikan dengan berbagai pengalaman yang relevan bagi para penonton. Misalnya, gendhing Suka Sukur – yang sering dimainkan di dalam berbagai kesempatan hajatan di sekitar wilayah Boyolali – ketika dimainkan di Pengging (desa kecil di wilayah Boyolali, Jawa Tengah) bisa berarti permintaan berkah kepada Tuhan bagi orang-orang di sekitarnya; tetapi ketika dimainkan di tempat lain dimaksudkan sebagai pengganti doa terhadap kesejahteraan masyarakat Indonesia. Gendhing yang sama dapat digunakan untuk kepentingan lain yang relevan dengan konteks masyarakat yang menggunakannya. Bahkan, contoh lain yang ekstrim bisa saja terjadi pada sebuah gendhing yang dimaknai “berkah” oleh para warga masyarakat yang sedang mendapatkan musibah tetapi gendhing yang disajikan pada saat yang sama tersebut dapat berarti “kesejahteraan” bagi penanggap dan keluarganya.

Penggantian doa, sambutan, ucapan, maupun tindakan lain dengan gendhing atau *tembang* biasa dilakukan dalam berbagai acara hajatan, bahkan tidak jarang penanggap menginginkan “sambutan” ataupun “ucapan” hanya dilakukan oleh para pengrawit atau vokalis sebagai pengganti kata-kata tersebut. Di dalam konteks seperti ini orang percaya bahwa penyajian gendhing mempunyai makna lebih dan dirasakan lebih dalam oleh para pelaku dan penonton yang hadir dalam hajatan tersebut. Alasannya adalah bahwa pertunjukan yang merupakan peristiwa yang dapat memasuki wilayah pencitraan paling efektif dianggap dapat ‘melegalisasi’ acara hajatan dan selanjutnya dapat menghidupkan pencitraan dan harapan masa depan dengan intensitas yang tinggi. Ucapan-ucapan yang disampaikan dengan kata-kata seperti yang terjadi dalam kehidupan sehari-hari mempunyai dampak kurang efektif, seberapapun usaha yang dilakukan untuk menstilasi dan menggayakan ungkapannya, dianggap tidak akan dapat menandingi kedalaman makna yang disampaikan oleh pertunjukan musik. Di sinilah kekuatan pertunjukan gamelan dimanfaatkan

secara maksimal untuk mencapai pencitraan terdalam yang merupakan tujuan akhir dari sebuah perhelatan.

Tampak dari uraian di atas bahwa keragaman dalam menanggapi pertunjukan menjadi ciri khusus dari reaksi para penonton yang mendapatkan pesan musikal. Hal inilah yang menjadikan pertunjukan gamelan bersifat “fleksibel” dan situasional di mana situasi pemikiran penonton terpengaruh oleh konteks dan keadaan mental pada saat melihat pertunjukan. Akibatnya, pesan yang didapatkan dari sebuah pertunjukan bisa saja bermacam-macam tergantung intensitas pemikiran yang sedang dialaminya. Secara visual keragaman pesan tersebut dapat digambarkan sebagai berikut.



Gambar 1. Diagram penangkapan pesan musikal oleh para penonton pertunjukan gamelan dengan berbagai kemungkinan pesan yang didapatkan.

Keragaman pesan dalam pertunjukan gamelan seperti diuraikan di atas menunjukkan perbedaan substansial dengan pesan dalam komunikasi lain yang bersifat diskursif. Namun, hal ini tidak mengurangi keberadaan proses komunikasi tersebut dan bahkan memperkuat landasan tentang adanya komunikasi musikal tersebut. Demikian juga, hal tersebut tidak mengurangi makna pesan di dalam komunikasi musikal yang ingin saya buktikan melalui tulisan ini. Sebagai proses komunikasi khusus, komunikasi musikal tidak dibangun dengan modus “tidak timbal balik” dan dengan

modus pengambilan pesan “konotatif kompleks” yang menghasilkan banyak pesan dari satu pertunjukan yang sedang berlangsung. Dengan demikian, saya menganggap bahwa asumsi saya tentang adanya proses komunikasi musikal dalam pertunjukan gamelan telah saya buktikan dengan penjelasan yang cukup memadai. Oleh karenanya, konsep komunikasi musikal seperti dijelaskan di atas dapat digunakan dalam batas-batas yang berlaku bagi komunikasi khusus tersebut.

## KESIMPULAN

Penjelasan di atas telah mengurai bahwa salah satu modus komunikasi khusus – yaitu komunikasi musikal – yang berlangsung di lingkungan pertunjukan *gamelan*. Modus tersebut berbeda dengan komunikasi yang dianggap “paling sah” selama ini, yaitu komunikasi verbal di mana pengirim dan penerima pesan terlibat dalam proses penggunaan “saluran bolak balik.” Dalam proses komunikasi musikal, penggunaan saluran seperti pada komunikasi konvensional tidak dapat dilakukan karena kemampuan pengrawit tidak dapat digantikan oleh penonton yang tidak mempunyai kompetensi yang diperlukan di dalam berkomunikasi tersebut. Oleh karena itu, komunikasi musikal dapat dikategorikan sebagai komunikasi satu arah di mana pesan hanya dapat disampaikan oleh para pengrawit, bukan oleh penonton.

Anggota komunitas *gamelan* yang terlibat di dalam komunikasi musikal telah menggunakan cara-cara komunikasi ini sejak lama di dalam berbagai konteks hajatan di desa-desa di Jawa Tengah. Mereka mendapatkan satu dari sekian kemungkinan pesan yang terdapat dalam pertunjukan yang dihadapinya. Bagi mereka pesan-pesan tersebut sudah dianggap “take it for granted” sehingga mereka tidak pernah membicarakan dan mempersoalkannya. Dengan pengalamannya mereka berkeyakinan bahwa pesan-pesan tersebut dapat dimanfaatkan dalam kehidupan mereka tidak hanya di dalam konteks keseharian tetapi juga dalam konteks lebih dalam seperti kehidupan religiusnya. Di dalam konteks inilah pesan musikal pertunjukan *gamelan* bisa bermakna secara berkelanjutan tidak hanya untuk saat ini tetapi juga untuk masa mendatang.

Para penonton pertunjukan *gamelan* di pedesaan menganggap bahwa proses komunikasi musikal tersebut terjadi secara ‘alamiah’ di dalam

*setting* masyarakatnya bahkan mereka juga berkeyakinan bahwa proses tersebut adalah bagian dari totalitas kehidupan mereka. Alasannya adalah bahwa sisi-sisi kehidupan mereka telah banyak diwarnai oleh komunikasi tersebut, terutama kehidupan seremonial yang tidak hanya berdampak terhadap status mereka dalam kehidupan bermasyarakat saat sekarang tetapi juga untuk harapan dan masa depan mereka.

Pentingnya peran komunikasi musikal dalam masyarakat desa di antaranya disebabkan oleh kuatnya pesan yang didapat melalui proses tersebut. Pesan musikal telah menjadi bagian dari cara pemaknaan kehidupan orang-orang desa terutama ketika mereka harus menghadapi dinamika dan perubahan sosial yang intensif dan berlangsung secara cepat dan terus menerus. Pesan tersebut tidak hanya menyediakan ‘wadah’ untuk mendapatkan gagasan dan ide-ide baru tetapi juga pada saat yang sama telah ikut berperan dalam membentuk jaringan makna yang selalu dimanfaatkan untuk kehidupan mereka. Untuk itulah dan di dalam konteks seperti inilah komunikasi musikal mendapatkan tempat dan memberikan kontribusi terhadap masyarakat yang menggunakannya.

## DAFTAR PUSTAKA

- De Marinis, Marco. 1993. *The Semiotics of Performance*. Translated by Aine O’Healy. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 1996. “How Culture Conditions the Colors We See”. In Copley, Paul (ed). *The Communication Theory Reader*. London and New York: Routledge.
- Hagberg, G.L. 1995. *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Littlejohn, Stephen W. 1989. *Theories of Human Communication*. Third Edition. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company.
- Lull, James. 1995. *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. New York: Columbia University Press.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Rosengren, Karl Erik. 2000. *Communication: An Introduction*. London: Sage.
- Santosa. 2001. “Constructing Images in Javanese Gamelan Performances: Communicative Aspects among Musicians and Audiences in Village Communities,” disertasi University of California Berkeley, USA.
- Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology 1935 – 1975*. Berkeley: University of California Press.
- Wolff, Janet. 1993. *The Social Production of Art*. Second edition. New York: New York University Press.