

Kode Bidang Ilmu: 675/Seni Karawitan

**LAPORAN AKHIR
PENELITIAN UNGGULAN PERGURUAN TINGGI**



**ESTETIKA POSKOLONIAL:
TALEMPONG *PACIK*, *KREASI* DAN *TALEMPONG GOYANG*
DI SUMATERA BARAT**

KETUA PENELITI

Dr. Andar Indra Sastra, S.Sn., M. Hum. NIDN. 0008086212

ANGGOTA

Syahri Anton, S.Sn., M.Sn. NIDN. 0016038102

Nadya Fulzi. NIDN. 0005077801

Yayang Sakinah (Mhs S-1).NIM. 0111114

Rivaldi Ihsan (Mhs S-2).NIM. 201004216

Dibiayai oleh dana DIPA Nomor 042.01.2.400984/2017 Revisi 1 tgl 20 Feb 2017

Dan Nomor Kontrak 426/IT7.4/LT/2017 tgl 14 Juni 2017

**KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI DAN PENDIDIKAN TINGGI
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) PADANGPANJANG
NOVEMBER 2017**

HALAMAN PENGESAHAN

Judul	: Estetika Poskolonial: Talempong <i>Pacik, Kreasi</i> dan Talempong <i>Goyang</i> di Sumatera Barat
Kode>Nama Rumpun Ilmu Peneliti	: 675/karawitan
a. Nama Lengkap	: Dr. Andar Indra Sastra, S.Sn., M.Hum
b. NIDN	: NIDN. 0008086212
c. Jabatan Fungsional	: Lektor Kepala
d. Program Studi	: Seni Karawitan (Musik Nusantara)
e. Nomor HP	: 081328374882
f. Alamat surel (e-mail)	: andarstsipp@gmail.com
Anggota Peneliti (1)	
a. Nama Lengkap	: Nadya Fulzi.
b. NIDN	: 0005077801
c. Prodi	: Karawitan
d. Perguruan Tinggi	: ISI Padangpanjang
Anggota Peneliti (2)	
a. Nama Lengkap Mhs S-1	: Yayang Sakinah
b. NIM	: 0111114
c. Perguruan Tinggi	: ISI Padangpanjang
Anggota Peneliti (2)	
a. Nama Lengkap Mhs S-2	: Rivaldi Ihsan
b. NIM	: 201004216
c. Prodi S2	: Pengkajian Musik Nusantara
d. Perguruan Tinggi	: ISI Padangpanjang
Lama Penelitian Keseluruhan	: 6 bulan
Biaya Tahun berjalan	:
a. diusulkan ke LPPMPP	: Rp. 30.000.000,-00

Mengetahui,
Kepala Pusat Penelitian
Seni Budaya Melayu

Padangpanjang, 15 November 2017
Ketua Peneliti,

Dra. Yusfil, M. Hum
NIP. 1957 0626 198212 2001

Dr. Andar Indra Sastra, S.Sn., M.Hum
NIP. 19620808 198803 1 002

Menyetujui,
Ketua LPPMPP ISI Padangpanjang

Dr. Febri Yulika, S. Ag, M. Hum
NIP. 19740202 200501 1 003

PRAKATA

Berkat rahmat Allah SWT, penelitian dengan judul Estetika Poskolonial: Talempong *Pacik*, *Kreasi* dan Talempong *Goyang* di Sumatera Barat dapat diselesaikan sesuai dengan jadwal yang telah ditentukan. Secara metodologis; data yang dikumpulkan di lapangan berupa: (1) dokumentasi talempong *pacik*; (2) dokumentasi talempong *kreasi*; (3) dokumentasi talempong *goyang*; (4) dokumen organologi/akustik pembuatan saluang, sarunai, dan bansi, baik secara tradisional maupun sentuhan ilmu pengetahuan modern. Melalui kesempatan yang baik ini, peneliti beserta anggota mengucapkan terima kasih pada para informan, Tuen Islamidar, Marzam, Alfallah, Junaidi, Elizar, Zainuddin dan informan lainnya yang tidak dapat disebutkan satu persatu.

Segala informasi yang diberikan kepada kami, dapat dikemas menjadi ilmu pengetahuan yang berharga, terutama berkaitan dengan bidang ilmu estetika, khususnya estetika poskolonial. Data empiris yang disumbangkan oleh para informan dapat dijadikan sebagai informasi ilmiah; untuk itu pada kesempatan ini pula, kami hanya dapat mencatatkan sumbangan pemikiran dalam penelitian ini. Bentuk seperti itu merupakan suatu penghormatan, dan keabadian yang dapat dikenang oleh generasi berikutnya – moga dapat menjadi ilmu yang bermanfaat, Amin.

Terima kasih juga tak lupa disampaikan pada Ketua LPMPP, Ka. Pusat Penelitian beserta staf, yang secara administratif juga ikut mensukseskan penelitian ini. Tanpa ketulusan hati dan kinerja mereka, tentunya penelitian ini tidak dapat dikerjakan; moga jasa mereka menjadi bagian dari amal ibadah yang akan diterima kemudian hari, Amin. Seiring dengan itu, khususnya para anggota peneliti; baik mahasiswa maupun rekan mitra yang berkontribusi sesuai dengan bidang keilmuannya masing-masing. Pada kesempatan ini pula mereka berhak menerima diucapkan terima kasih.

RINGKASAN EKSEKUTIF

Tulisan ini bertujuan untuk mengungkap estetika poskolonial: talempong *pacik*, *kreasi* dan talempong *goyang* di Sumatera Barat. Objek materialnya tidak hanya terbatas pada perkusi talempong, ia juga melibatkan jenis alat tiup seperti sarunai, bansi, dan saluang. Estetika dapat diartikan sebagai persepsi inderawi (*sence of perception*) serta berbagai macam perasaan yang ditimbulkannya dari obyek seni yang diamati. Poskolonial diartikan sebagai kelanjutan dari kolonialisme; jadi estetika poskolonial berarti membicarakan persepsi inderawi – studi ilmiah, dalam hal ini talempong *pacik*, *kreasi*, talempong *goyang*, sarunai, bansi, dan saluang sebagai objek materialnya. Talempong adalah jenis musik perunggu khas Sumatera Barat; kata *pacik* (pegang) diciptakan kalangan akademisi dan kemudian menjadi kosep permainan talempong – talempong *pacik*. *Kreasi* diartikan sesuatu yang baru dan kata *goyang* merujuk pada gerakan tubuh seperti menari mengikuti irama musik talempong. Tambahan kata *kreasi* dan *goyang* setelah kata talempong membangun anggapan bahwa musik jenis ini hadir dalam ranah musik populer. Munculnya ketiga konsep tersebut di Sumatera Barat tidak dapat dilepaskan dari pengaruh dan kekuasaan para tokoh-tokoh pendidikan – seniman – yang mempunyai latar belakang pendidikan musik Barat – dari zaman kolonial. Talempong *kreasi* dan talempong *goyang* lebih dinamis dan mampu membawakan melodi mayor maupun minor, karena instrumen talempong dilengkapi dengan nada-nada kromatik. Talempong, maupun sarunai, bansi, dan saluang sebagai sistem musik ditala (*tunning syistem*) dengan instrumen musik diatonis. Talempong sebagai sistem musikal mengusung harmoni musik Barat melalui melodi dan akor.

Target khusus yang ingin dicapai dalam penelitian estetika poskolonial terhadap talempong *pacik*, *kreasi* dan talempong *goyang* serta jenis alat tiup di Sumatera Barat adalah: (1) dari aspek organologi dan akustik; bagaimana alat musik perunggu dan tiup ini diciptakan; (2) mengungkap bagaimana sistem musik atau pelarasan (*tunning syistem*) secara ideologi bekerja pada talempong konsep *pacik*, talempong *kreasi*, talempong *goyang*, sarunai, bansi dan saluang; (3) bagaimana konsep dan wujud musikal munculnya talempong *pacik*, *kreasi* dan talempong *goyang* di Sumatera Barat. Hasil penelitian ini nantinya akan dipublikasikan pada jurnal internasional dan jurnal terakreditasi nasional. Penelitian ini didasari oleh metode kualitatif dan *dibekup* data kuantitatif; pengumpulan data dilakukan melalui observasi, wawancara mendalam, dan dokumentasi audio, fisual dan audio visual.

Kata kunci: estetika, poskolonial, talempong *pacik*, *kreasi*, *goyang*, Sumatera Barat

DAFTAR ISI		Hal
HALAMAN SAMPUL	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
PRAKATA	iii
RINGKASAN EKSEKUTIF	iv
DAFTAR ISI	v
DAFTAR TABEL	vi
DAFTAR BAGAN	vii
DAFTAR GAMBAR	viii
DAFTAR NOTASI	ix
DAFTAR LAMPIRAN	x
BAB I : PENDAHULUAN	1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah	5
BAB II : TINJAUAN PUSTAKA	6
BAB III : TUJUAN DAN MANFAAT PENELITIAN	14
BAB IV : METODE PENELITIAN	14
BAB V : HASIL DAN PEMBAHASAN	21
A. Talempong <i>Pacik</i>	21
1. Tradisi Tersamar	25
2. Mengikuti Sistem Akor	27
a. Lagu Cak Dindin	30
b. Lagu Tupai Bagaluik	38
B. Talempong <i>Kreasi</i>	42
a. Diatonik Natural	42
b. Diatonik Kromatik	47
C. Talempong <i>Goyang Alafalah</i>	50
D. Aspek Organologis Dan Akustik Pembuatan Saluang Pentatonis	60
a. Secara Tradisi	60
b. Sentuhan Ilmu Peng. Modern	63
E. Aspek Organologis Dan Akustik Pembuatan Sarunai Pentatonis	67
a. Bagian <i>anak</i>	67
b. Bagian <i>Induak</i>	67
F. Sarunai dengan Sentuhan Ilmu Pengetahuan Modern	68
G. Aspek Organologis Dan Akustik Pembuatan Bansi Pentatonis	70
BAB VI : KESIMPULAN DAN SARAN	74
DAFTAR REFERENSI	76
LAMPIRAN	78

N0	DAFTAR TABEL	Hal
Tabel 1.	Persentase kandungan logam tiga buah talempong <i>ketek</i>	17

N0	DAFTAR BAGAN	Hal
Bagan 1.	Urutan nada dasar, frekuensi, interval, pasangan talempong kaum akademisi model A	22
Bagan 2.	Urutan nada dasar, frekuensi, interval, pasangan talempong kaum akademisi model B	22
Bagan 3.	Perbandingan urutan nada, dan pasangan talempong kaum akademisi dengan pasangan talempong tradisional	26
Bagan 4.	Pasangan talempong <i>pacik</i> kaum akademisi	28
Bagan 5.	Posisi bunyi <i>pokok</i> , frekuensi, <i>Janjang</i> , <i>janjang</i> talempong kelompok Ateh Guguk Luhak Tanah Data	33
Bagan 6.	Penataan Perangkat Talempong <i>Kreasi</i>	44
Bagan 7.	Susunan nada talempong <i>goyang</i>	51
Bagan 8.	Susunan nada talempong <i>goyang</i> , frekuensi dan interval	51
Bagan 9.	Talempong Versi Maestro Islamidar <i>Talempong Melodi</i>	54
Bagan 10.	Urutan bunyi, frekuensi, posisi nada kiri saluang <i>jantan</i> dan kanan <i>batino</i>	62
Bagan 11.	Saluang yang dibuat dengan tonika c	65
Bagan 12.	Standar frekuensi <i>pitch</i> Amerika	65
Bagan 13.	Posisi nada, frekuensi tradisi-modern	69
Bagan 14.	Posisi nada sarunai dalam sistem musik diatonis	69
Bagan 15.	Posisi nada Bansi dalam sistem musik diatonis	72

N0	DAFTAR GAMBAR	Hal
Gambar 1.	Diagram <i>Road Map</i> Penelitian	19
Gambar 2.	Diagram tulang ikan (<i>fishbone diagram</i>)	19
Gambar 3.	Indikator dan target capaian	20
Gambar 4.	Talempong <i>goyang</i> sudah menggunakan beberapa alat musik Barat Pertunjukan ini dilakukan pada upacara pesta perkawinan di Padangpanjang, tahun 2008	53
Gambar 5.	Peneliti sedang mengukur lingkaran penampang dalam saluang	66
Gambar 6.	<i>Manatak</i> lobang Saluang	66
Gambar 7.	Bahan pembauatn sarunai	70
Gambar 7.	Bansi dengan nada c	72

N0	DAFTAR NOTASI	Hal
Notasi 1.	Notasi Angka Lagu Cak Dindin	26
Notasi 2.	Notasi Grafik Lagu Cak Dindin	32
Notasi 3.	Notasi angka <i>Gua</i> Cak Dindin versi Kaum Tradisional	35
Notasi 4.	Notasi grafik <i>Gua</i> Cak Dindin Fersi Tradisional	38
Notasi 5.	Notasi Angka <i>Lagu</i> Tupai Bagaluik	40
Notasi 6.	Notasi Grafik <i>Lagu</i> Tupai Bagaluik	41
Notasi 7.	Notasi angka Lagu Andam Oi	49

DAFTAR LAMPIRAN

N0	DAFTAR TABEL	Hal
Lampiran 1.	Makalah Seminar	78
Lampiran 2.	Artikel Publikasi	79
Lampiran 3.	Keputusan Rektor Tentang Peng- angkatan Ketua Dan Anggota Penelitian Nomor: 384/It7.4/Lt/- 2017	80
Lampiran 4.	Surat Pertanggungjawaban Mutlak Dan Kontrak Penelitian Nomor: 426/It7.4/Lt/2017	81
Lampiran 5a.	Surat Pernyataan Ketua/Anggota	82
Lampiran 5b.	Surat Pernyataan Anggota	83
Lampiran 5c.	Surat Pernyataan Anggota	84
Lampiran 5d.	Surat Pernyataan Anggota	85
Lampiran 5e.	Surat Pernyataan Anggota	86

BAB I PENDAHULUAN

A.Latar Belakang Masalah

Estetika berasal dari bahasa Yunani *aisthetika* berarti hal-hal yang dapat diserap oleh pancaindera. Oleh karena itu estetika sering diartikan sebagai persepsi indera (*sence of perception*) serta berbagai macam perasaan yang ditimbulkannya (Ali, 2011: 1-2, Pramono, 2009: 1, Suryajaya, 2015: 1). Dharsono mengatakan bahwa estetika kini tidak lagi semata-mata menjadi permasalahan falsafi, di dalamnya menyangkut bahasan ilmiah berkaitan dengan karya seni (Dharsono, 2007: 3). Estetika berarti mempelajari seni sebagai objek yang menyenangkan dan dapat dicermati panca indera dengan segala kompleksitasnya. Objek yang menyenangkan pada dasarnya tidak terlepas dengan subjek yang berperan memberi nilai. Antara objek dan subjek merupakan sesuatu yang mutlak untuk melihat persoalan estetika. Estetika tidak hanya menyangkut persoalan nilai indah atau tidak indah, melainkan persoalan *raso* (rasa). Interaksi antara manusia dengan gejala yang menyenangkan merupakan hubungan dialogis karena ada kepentingan atas nilai – merupakan fenomena dialektis antara objek dan subjek yang berkepentingan. Subjek yang berkepentingan terkait dengan konsep pemikiran para tokoh pendidikan seni di Sumatra Barat pascakolonial – poskolonial. Poskolonial merupakan kelanjutan dari era kolonialisme, dan dampaknya masih dapat dirasakan walaupun kolonialisme tersebut sudah lama meninggalkan negeri jajahannya. Estetika postkolonial berarti membicarakan subjek yang berkepentingan terhadap objek – talempong – yang secara musikal mampu memberi cita rasa musikal sesuai dengan nilai dan ideologi yang terkandung di dalamnya.

Boestanoel Arifin Adam mengatakan bahwa istilah talempong di Minangkabau mengacu pada jenis instrumen *idiophone* yang memiliki banyak bentuk, ukuran, dan jenis bahan yang dimainkan dengan cara dipukul. Dalam pengertian yang paling umum, talempong adalah alat berbentuk gong kecil terbuat dari campuran logam dan dimainkan dengan cara dipukul (Adam, 1986/1987: 9-10). Talempong sebagaimana dimaksud Adam adalah jenis talempong tradisi; talempong dimainkan oleh tiga orang pemain dan masing-masing pemain memegang dua buah talempong. Talempong *direnjeang* (direnjeng atau ditenteng) dengan tangan kiri dan *diguguah* (ditabuh) dengan tangan kanan menggunakan *pangguguah* (pemukul) khusus dan membentuk melodi khas talempong Minangkabau – para akademisi menyebutnya talempong *pacik*. Seiring dengan berdirinya Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Padangpanjang tahun 1966, muncul pula jenis talempong baru – para akademisi menyebutnya talempong *kreasi*, dan dalam perkembangan selanjutnya disebut talempong *goyang*.

Hanefi mengatakan bahwa talempong *kreasi* terdiri dari satu set talempong melodi, satu set talempong pengiring rendah, satu set talempong pengiring tinggi, satu set canang pengiring rendah, satu set canang pengiring tinggi [Canang sedikit lebih besar dari talempong dan nadanya satu oktaf lebih rendah dari talempong, dan fungsinya sama dengan talempong pengiring]. Nada-nada canang berada satu oktaf di bawah nada-nada talempong (Hanefi, dkk., 2004:67). Nada-nada talempong dan canang tersebut ditala dengan nada diatonis. Talempong dan *canang* pengiring berfungsi sebagai pengakord. Untuk melengkapi orkestrasinya, ditambah pula dengan alat tiup bansi, sarunai, dan

saluang (jenis alat musik tiup) serta gendang. Dalam hal talempong *goyang*, Asril mengatakan sebagai berikut.

Talempong *goyang* salah satu *genre* musik Minang dengan kemasan baru bernuansa ‘pop’, disebut-sebut menjadi alternatif musik hiburan masa datang yang menjanjikan bagi masyarakat di Sumatra Barat – cikal bakal musik ini berawal dari talempong *kreasi*. Talempong *goyang* membuka peluang tidak hanya untuk mengiringi tari dan memainkan musik-musik instrumentalia lagu-lagu dan dendang-dendang Minang saja, tetapi mampu mengiringi berbagai lagu-lagu pop, mulai dari pop “Minang-tradisi” (lagu-lagu yang berasal dari dendang tradisi Minang yang biasa diiringi dengan *saluang* (jenis alat musik tiup) yang tidak diatonis, kemudian digarap menjadi musik pop), pop “Minang-standard”, dangdut-minang, dangdut, zapin, zapin-ndut, dan pop Indonesia. Selain itu, untuk memperkaya orkestrasinya, beberapa instrumen juga diimbuhkan dalam musik ini. Misalnya, gendang dua (berfungsi sebagai pembawa ritme atau irama *tabla*), tamburin, set drum, keyboard, gitar bass, akordeon, djembe, sedangkan alat tiup bansi dan sarunai tetap dihadirkan sebagai representasi musik Minang (Asril, 2012: 11).

Talempong kreasi dan talempong *goyang* merupakan dua fenomena yang tidak dapat dipisahkan dari subjek yang berkepentingan. Melalui konsep talempong kreasi dan talempong *goyang*, dapat dibaca rekam jejak konsep pemikiran para musisi “memaksakan” ideologi yang dianutnya terhadap talempong di Sumatra Barat. Konsep pemikiran mengandung muatan ideologi, ideologi berkerja atas tuntutan nilai, tuntutan nilai menjadikan seseorang harus mengikuti kemauan untuk berbuat sesuai dengan konsep pemikiran yang dianutnya.

Mengungkap masalah tersebut penulis menggunakan teori poskolonial seperti dikemukakan Faruk bahwa teori poskolonial merupakan seperangkat pernyataan mengenai kondisi dan kecenderungan masyarakat yang pernah terjajah, yaitu: (1) masyarakat yang pernah terjajah adalah masyarakat yang pikiran, perasaan, sikap, perilaku masih dikuasai oleh konsep pemikiran penjajah; (2) kekuasaan penjajah atas pikiran, perasaan, sikap, dan perilaku dapat lebih kuat dan berlangsung lebih lama dari

pada kekuasaannya atas wilayah geografis masyarakat terjajah, dapat terus berlangsung bahkan sesudah penjajah melepaskan kekuasaannya atas wilayah geografis tersebut; (3) kondisi dan kecenderungan tersebut menampakkan diri secara historis, baik secara teknologi, budaya maupun strategi kekuasaan yang sangat efektif, khususnya sejak abad XIX (Faruk, 2007: 16).

Fenomena yang berkaitan dengan estetika poskolonial terhadap konsep talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* di Sumatera Barat menarik dan penting untuk diteliti. Menariknya dan penting itu bila dibandingkan dengan konsep talempong tradisi, terdapat perbedaan prinsip musikal dan konsep musikal yang digunakan – *tunning system*; hal demikian juga merambah terhadap jenis musik tiup seperti: sarunai, bansi, dan saluang. Arti penting itu juga berkaitan dengan nilai-nilai filosofi yang terkandung dalam dua ungkapan adat berikut ini: *ndak salah bundo mangandung*, *salah dek apak mangawini* (tak salah bunda mengandung, salah di bapak yang mengawini). Atau *jalan dialiah urang lalu*, *cupak diasak rang panggaleh* (jalan dialih orang lewat, cupak (liter) digeser orang jualan). Pertanyaan mendasar yang perlu dijawab adalah: **pertama**, bagaimana tanggungjawab institusi ISI Padangpanjang terhadap seni tradisional, akibat “bapaknya salah mengawini” atau “jalan telah diasak orang lalu” terhadap kesenian tradisional Minangkabau. **Kedua**, secara terselubung apakah institusi ISI Padangpanjang akan tetap berperan sebagai agen kolonial dalam pengembangan seni tradisional untuk masa datang. Kedua pertanyaan tersebut menjadi urgen pentingnya penelitian ini dilakukan.

B. Rumusan Masalah (Target Luaran yg Ingin Dicapai)

Adapun masalah yang dibicarakan dari perspektif estetika poskolonial meliputi: (1) dari aspek organologi dan akustik; bagaimana alat musik perunggu dan tiup ini diciptakan; (2) mengungkap bagaimana sistem musik atau pelarasan (*tunning system*) secara ideologi bekerja pada talempong konsep *pacik*, talempong *kreasi*, talempong *goyang*, sarunai, bansi dan saluang; (3) bagaimana konsep dan wujud musikal pertunjukan talempong *pacik*, *kreasi* dan talempong *goyang* di Sumatera Barat. Ketiga masalah yang dibicarakan dalam penelitian ini gunanya untuk mencapai tujuan penelitian, yaitu: untuk mengungkap estetika poskolonial terhadap konsep talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* di Sumatera Barat.

Target luaran yang ingin dicapai di antaranya adalah publikasi ilmiah dalam jurnal nasional terakreditasi, dan dasar pengambil kebijakan (pedoman, regulasi). Kontribusi hasil penelitian ini bermuara pada bidang ilmu estetika musik Melayu nusantara yang didukung oleh kajian organologi/akustik – terutama dari perspektif estetika poskolonial.

BAB II

TINJAUAN PUSTAKA

Pustaka Acuan yang bersifat sekunder, terkini dan relevan adalah berupa buku, jurnal, disertasi dengan uraian sebagai berikut.

Fraserfer Anne Fraser (2007) dengan berjudul "*Packaging Ethnicity: State Institutions, Cultural Entrepreneurs, and The Profesionalizatian of Minangkabau Music in Indonesia*". Disertasi Doktor pada University of Illinois at Urban-Champaign. Fraser memilih ensambel talempong sebagai studi kasus dalam penelitiannya dengan fokus pada modifikasi talempong tradisi menjadi talempong *kreasi*, menggunakan nada-nada diatonik, yang berubah ke bentuk sajian etika dan estetika cosmopolitan – “mengkilat”. Fraser menyoroti persoalan itu dan mengkaitkannya dengan pemberontakan PRRI (Pemerintah Revolusioner Republik Indonesia) yang terjadi di Sumatera Barat pada tahun 1959. Pada tahun 1966, Harun Zen diangkat menjadi Gubernur Sumatra Barat (dari kalangan sipil). Ketika jadi gubernur, Harun Zen mengeluarkan konsep pengembalian harga diri, karena mentalitas orang Minang “terpuruk” setelah kekalahan PRRI. Melalui konsep pengembalian harga diri tersebut, Harun Zen menganjurkan untuk menggali kembali tradisi dan kebudayaan Minangkabau. Konsep tersebut difasirkan oleh berbagai elemen, seperti pemerintahan, seniman, dan budayawan untuk mengaplikasikan konsep yang digagas gubernur. Contoh bangunan atap bergojong diberlakukan di seluruh kantor pemerintah Sumatra Barat. Sementara seniman musik melalui lembaga pendidikan seni seperti Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) dan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) menerjemahkan ke dalam bentuk talempong *kreasi*, sebagai bentuk pengembangan kesenian Minangkabau. Fraser melihat pendirian SMKI dan ASKI di

Sumatera Barat, sebagai sarana untuk bangkitnya kembali seni dan kebudayaan Minangkabau akibat pertentangan dengan pemerintah pusat. Modifikasi estetis [dari *talempong tadisi*] menjadi *talempong kreasi* di Minangkabau mendorong terciptanya musik baru dan mengalami transformasi dalam bentuk, ruang, dan waktu, yang ditopang budaya populer. Kehadiran lembaga seni secara formal, dimaknai dengan cara keliru oleh para tokoh pendidikan seni – para akademisi; Fraser cenderung menyalahkannya. Dalam disertasinya, Fraser tidak membicarakan konsep estetika poskolonial – apalagi bersentuhan dengan kajian organologi/akustik.

Pada tahun 2011, melalui pendekatan sejarah Mahdi Bahar dalam bukunya berjudul *Musik Perunggu: Perkembangan Budayanya Di Minangkabau* bermula dari asumsi bahwa musik perunggu yang bernama *talempong* [talempong] merupakan anak atau saudara sepupu *gamelan munggang* dan *gamelan baleganjur*. Di samping membicarakan sejarah, Bahar juga membicarakan tentang estetika yang menekankan pada penggunaan ritme sebagai manifestasi ekspresi emosi. Penggunaan ritme mestilah berkaitan dengan *talempong* sebagai satu sistem musik yang terdiri dari seperangkat [salabuhan] alat musik *talempong*. Penekanan pada ritme menjadi tidak relevan ketika Bahar mencontohkan digunakannya tutup rantang sebagai pengganti salah satu *talempong* – kasus *talempong Rea* di daerah Kab. Kampar Riau. Tutup rantang sebagai pengganti *talempong* tidak dapat disetarakan dengan *talempong* sebagai satu sistem musik, karena *rononya* (warnanya) berbeda. Kasus ini tidak ditemukan dalam konsep *talempong pacik*, *talempomh kreasi*, dan *talempong goyang* di Sumatera Barat. Tidak hanya itu, Bahar mencoba menghubungkan pentingnya ritme dengan konsep kesadaran.

Kiranya hal tersebut belum sesuai dengan prinsip estetika talempong tradisional dengan konsep kesadaran, walaupun faktanya ada talempong yang ditukar dengan tutup rantang ketika Bahar menulis talempong.

Nursyirwan (2011) melalui disertasinya membicarakan salah satu sisi dari aspek estetika talempong, yaitu “Varian Teknik Penalaan Talempong Logam Di Minangkabau”. Fokus pembicaraan diarahkan pada teknik penalaan yang dilakukan oleh kelompok seniman tradisi di Minangkabau berdasarkan rasa/*mood/feeling* yang mereka miliki. Talempong logam yang dimaksud dibedakan pada *genre* talempong Rea – dimainkan di atas standar – talempong *limo salabuhan* dan talempong *anam salabuhan*. Wujud penalaan tersebut dideskripsikan berdasarkan jenis talempong yang diteliti. Pembicaraan Nusyirwan tentang talempong [*renjeang*] *anam salabuhan* lebih berorientasi pada identifikasi nada [bunyi] talempong dan perbandingan dengan talempong sejenis di berbagai daerah di Minangkabau. Namun Nusyirwan tidak membicarakan bagaimana terbentuknya satu sistem musik talempong, dan talempong sebagai sistem musikal dalam hubungannya dengan estetika poskolonial.

Nadya Fulzi (2011) dalam artikelnya berjudul “Estetika Musik Talempong *Lagu Dendang* Di Nagari Limbanang. *Eskpresi Seni: Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni*, Volume 13, No. 2, November 2011. Dalam artikelnya, Nadia fokus pada estetika musik dengan teknik *hocketing*, yaitu suatu perselang-selingan yang cepat dari dua (terkadang tiga) suara dengan nada-nada tunggal atau sekelompok nada pendek. Satu bagian akan berhenti ketika bagian yang lain berbunyi. Kajian estetika musik talempong yang

dibicarakan Nadya tidak menyinggung pada konsep musikal dan kaitannya dengan estetika poskolonial.

Sriyanto (2012) dalam artikelnya berjudul “Dimensi Estetika Pertunjukan *Saluang Dendang* Di Minangkabau Dalam *Bagurau*. *Eskpresi Seni: Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni*. Volume 14, Nomor 2, November 2012. Sriyanto dalam artikelnya fokus membicarakan kualitas estetika dalam pertunjukan saluang pada tiga unsur, yaitu pemahaman, sikap (etika), dan kemampuan (*skill*). Ketiga bersinergi dalam mencapai tingkat kualitas estetis pertunjukan saluang *dendang* dalam *bagurau*. Namun demikian Sriyanto dalam artikelnya, tidak menjelaskan saluang yang digunakan dalam acara *bagurau* apalagi konteksnya dan jenis *guraunya* – apalagi dikaitkan dengan kajian poskolonial yang menjadi bagian dari penelitian yang diusulkan.

Andar Indra Sastra (2014) dalam prosiding seminar internasional mengatakan sebagai berikut.

Talempong Renjeang Anam Salabuhan; The Concepts of Pangawinan and Raso Batalun in The Performance of Talempong Renjeang Anam Salabuhan in Luhak Nan Tigo Minangkabau. Prceeding of International Seminar. The concept of pangawinan is the philosophical basis for the formation of the musical system talempong renjeang with three pairs of talempong instruments, known as the talempong Jantan, talempong Paningkah, and talempong Pangawinan. In the concept of talempong renjeang anam alabuhan, the word Pangawinan means to seek the right partner through the method dilipek duo and dipatukakan (doubling and interchanging). From this method, three talempong pairs are established, known as talempong Jantan – N6 and N1, talempong Paningkah – N5 and N3, and talempong Panyaua or talempong Pangawinan – N4 and N2.

Secara filosofis, artikel ini membicarakan bagaimana terbentuknya pasangan talempong *renjeang anam salabuhan*, dan dari aspek estetika artikel ini dapat dijadikan sebagai bahan bandingan dengan konsep talempong *pacik*, baik yang dimainkan pada talempong *kreasi* maupun talempong *goyang*.

Nadya Fulzi (2014) dalam artikelnya berjudul “Nilai Budaya Musyawarah dan Munfakat Sebagai Dasar Filosofi Teknik *Basilang* Pada Kesenian Talempong Lagu Dendang Di Nagari Limbanang Kabupaten 50 Kota Provinsi Sumatera Barat. Duta Budaya: Jurnal Fakultas Ilmu Budaya. No. 78 – 01 tahun ke-48. Juni/Juli 2014. Dalam artikelnya menjelaskan bahwa talempong *lagu dendang* terdiri dari enam buah instrumen talempong dan satu buah *gandang* (gendang). Sepintas, permainan talempong *lagu dendang* mirip dengan talempong *pacik [renjeang]* Minangkabau umumnya, baik dari segi instrumentasi dan jumlah pemain. Dalam artikel ini, konteks pembicaraan Nadya fokus pada nilai budaya musyawarah-munfakat dan hubungannya dengan permainan talempong – namun secara estetis berbeda talempong *pacik*.

Andar Indra Sastra dalam artikelnya berjudul “Talempong *Renjeang Anam Salabuhan*: The Group Concept Of Building *Raso Batalun* In The Performance Of Talempong Renjeang In Luhak Nan Tigo Minangkabau”. Dalam *Humaniora: Jurnal Budaya, Sastra, Dan Bahasa (Journ of Culture, Literature, And Linguistic)*. Volume 27, Nomor 1, Februari 2015. Dalam tulisannya ditekankan pada: *A group is the representation of a social concept in Minangkabau society. Some talempong groups are formed on the basis of common goals and interests without any family connections; other groups are formed through family ties; and others are formed based on genealogical connections.* Inti pembicaraan artikel ini berkaitan dengan terbentuknya kelompok dalam hubungannya dengan sistem kekerabatan – matrilineal – atas dasar tujuan dan kepentingan bersama, dan berdasarkan hubungan geneologis. Artikel ini walaupun tidak membicarakan persoalan estetika, namun dapat dijadikan sebagai perbandingan dengan

konsep telampong *pacik* yang tidak didasari oleh hubungan geneologis – adanya sesaat. Secara estetis, persoalan kelompok secara psikologis berpengaruh pada eskpresi musikal dalam permainan talempong.

Andar Indra Sastra (2017) dalam artikelnya berjudul “the aesthetics of the three-way pattern in the musical concept of talempong *renjeang* (tenteng) and the social system of the people of Luhak Nan Tigo Minangkabau”. Dalam *Humaniora: Jurnal Budaya, Sastra, Dan Bahasa (Journ of Culture, Literature, And Linguistic)*. Volume 29, Nomor 1, 2017. Dalam tulisannya ditekankan pada estetika pola tiga dan talempong *renjeang* (tenteng); dalam penjelasan dikatakan sebagai berikut.

The musical aesthetic of the three-way pattern in talempong *renjeang* begins with a two-way pattern, namely *jantan jo batino* (male and female), or *ujuang jo pangka* (tip and base) – binary opposition. Andar Indra Sastra states that aesthetically, the concept of *jantan-batino* – the two-way pattern – refers to a pair of talempong and is the origin of the formation of the talempong music system which consists of 6 (six) different pitches, known as the basic sounds or *bunyi pokok* (Sastra, 2016: 13). Philosophically, the creation of 6 (six) different pitches refers to the concept of *banjanjang naiak-batanggo turun* (going up in level-going down by step). Going up in level refers to the sound of the talempong *batino*, with the concept *ditingkek janjang duo dari bawah* (up two levels from the bottom). This means that the sound of the talempong *batino* with the addition of two different pitch levels becomes T1, T2, and T3. *Batanggo turun* refers to the talempong *jantan*, with the concept *ditapiak tango duo dari ateh* (down two steps from the top). This means that from the talempong *jantan*, two lower pitch levels are added. When these two concepts are put together, they create the music system of talempong in Luhak Nan Tigo Minangkabau, a system that consists of 6 (six) different sound levels or pitches, which are known culturally as *anam salabuhan* (a set of six).

Dari aspek filosofi, terbentuknya pola tiga pada talempong *renjeang* dapat dijadikan sebagai perbandingan dengan talempong *pacik*, dan talempong *kreasi* maupun talempong *goyang* ketika mereka memainkan model talempong *renjeang*.

Hasil review penelitian, buku, prosiding dan jurnal yang ada relevansinya dengan estetika musikal, belum ditemukan adanya pembahasan yang berkaitan dengan estetika poskolonial, baik dalam kasus talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* beserta turunannya. Untuk itu, penelitian ini dapat dinyatakan orisinal dan dapat dilanjutkan.

BAB III

TUJUAN DAN MANFAAT PENELITIAN

Tujuan penelitian, yaitu: untuk mengungkap estetika poskolonial terhadap konsep talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* di Sumatera Barat. Manfaat penelitian dapat dibedakan menjadi dua, yaitu secara teoritis dan praktis. Secara teoritis: (1) dapat menjadi sumber ilmu pengetahuan terutama berkaitan dengan cara berfikir poskolonial yang menyebar ke dalam berbagai relasi kebudayaan, seperti politik, ekonomi, dan budaya; (2) dalam budaya, ia akan muncul dalam berbagai sistem ilmu pengetahuan modern, seperti dalam sistem musik diatonis; (3) sistem musik diatonis mengandung ilmu pengetahuan yang didalamnya ada muatan ideologi; (4) ketika sistem musik diatonis dijadikan sebagai ideologi; maka para pelakunya akan digiring dan dituntut untuk berbuat seperti yang diinginkannya.

Secara praktis: (1) kepekaan rasa musikal yang sudah distandarisasi dapat jadi acuan untuk mengidentifikasi satu sistem musik dan sistem musikal dari instrumen musik; (2) dapat dijadikan acuan dalam *mangkokan bunyi* (*melaras-tuning system*) dari satu alat musik; (3) ilmu pengetahuan tentang bunyi atau akustik dapat jadi pedoman dalam pembuatan alat musik, seperti saluang, bansi, sarunai, dan lain-lain.

BAB IV METODE PENELITIAN

Metode kualitatif menekankan peneliti sebagai instrumen dalam pengumpulan data sesuai dengan sifat dan karakter data lapangan, dilakukan melalui: (1) observasi berperanserta (*partisipan obsever*); (2) wawancara terbuka dan terpola atau terstruktur; (3) dokumentasi; dan (4) analisis data.

Observasi partisiatif (berperanserta – terlibat) dimaksudkan bahwa dalam kegiatan observasi partisipatif; tim peneliti ikut aktif berperan serta dalam berbagai aktivitas pertunjukan maupun pembuatan alat musik dari aspek organologi/akustik – khusus untuk jenis alat tiup. Hal ini dilakukan guna mendapatkan informasi yang komprehensif berkaitan dengan penetapan konsep musikal – *tunning system* – berkaitan dengan konsep talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* dalam dimensi akustik. Di akhir observasi partisipatif, tim peneliti menetapkan para informan yang kredibel dan informan kunci untuk setiap *genre* seni yang menjadi objek material. Di antara para informan itu adalah: (1) Zainuddin; (2) Hajizar; (3) Tuen Islamidar dari Kab. 50 Kota; (4) Alek dari Nagari Talang Maua Kab. 50 Kota (5) Alfalah; (6) M. Halim. Penetapan para informan ini akan bertambah seiring dengan berjalannya penelitian.

Wawancara dilakukan secara terbuka dan terpola dengan para informan. Terbuka maksudnya dilakukan dengan para informan tanpa disadari mereka dijadikan sebagai pemberi informasi sesuai dengan tingkat kridebilitas masing-masing informan. Terpola dimaksudkan dalam melakukan wawancara; peneliti mendiskusikan hal-hal yang bersifat

spesifik dan mencoba memstruktur cara berfikir informan dalam menjelaskan topik yang dibicarakan.

Beda dengan observasi dan wawancara; dokumentasi memiliki peran strategis dalam melakukan perekaman data visual, audio, dan audio visual. Peran strategis tersebut berkaitan dengan momen-momen penting yang tidak mungkin dilakukan dengan mengandalkan kemampuan daya ingat tim peneliti. Apalagi, data yang dikumpulkan melalui kegiatan pendokumentasian, diperlukan untuk mengingat dan kepentingan analisis. Di samping itu, data-data yang berkaitan dengan musik secara kualitatif perlu dikonversi menjadi kuantitatif, untuk memperoleh kredibilitas data.

Analisis data dimaksud dalam penelitian kualitatif adalah mengklasifikasikan atau pengkategorian data, baik yang bersumber dari hasil observasi, wawancara maupun dari hasil pendokumentasian visual dan audio visual. Data-data visual dikelompokkan sesuai dengan kronologi kejadian peristiwa yang direkam sesuai dengan fokus penelitian. Fokus penelitian bersentuhan dengan objek material dapat dikelompokkan menjadi dua bagian, yaitu jenis perkusi, dan jenis alat tiup. Jenis perkusi seperti talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang*. Sarunai, bansi dan saluang dikategorikan pada jenis alat tiup.

Penelitian yang dilakukan oleh peneliti ada di dalamnya adalah: “Konsep *Batalun* Dalam Penyajian Talempong *Renjeang Anam Salabuhan* Di Luhak Nan Tigo Minangkabau”; hibah program doktor dan menghasilkan *disertasi* tahun 2015. Secara ontologis ditemukan konsep *jantan jo batino* (jantan dan betina) yang mengawali terbentuknya satu sistem musik talempong. Di samping itu, juga ditemukan konsep *lipek*

duo dan dipatukakan (lipat dua dan dipertukarkan) sebagai dasar terbentuknya tiga pasangan talempong *renjeang anam salabuhan*, yaitu talempong *jantan*, talempong *paningkah*, dan talempong *pangawinan*. Temuan penelitian ini belum mendapat perhatian dari pihak lembaga dalam mengambil kebijakan dalam kaitannya dengan mata kuliah perkusi ritmis Minangkabau (talempong *renjeang* – bukan talempong *pacik*). Adapun publikasi ilmiah sudah dilakukan dalam bentuk prosiding dan jurnal terakreditasi nasional dan jurnal internasional – jurnal Humanira UGM Yogyakarta.

Prosiding seminar internasional dengan judul *The Concepts Of Pangawinan And Raso Batalun In The Performance Of Talempong Renjeang Anam Salabuhan In Luhak Nan Tigo, Minangkabau*. Dalam bentuk artikel yang dipublikasikan di jurnal ilmiah terakreditasi dengan judul: *Talempong Renjeang Anam Salabuhan: The Group Concept Of Building Raso Batalun In The Performance Of Talempong Renjeang In Luhak Nan Tigo Minangkabau*". Dalam *Humaniora: Jurnal Budaya, Sastra, Dan Bahasa (Journ of Culture, Literature, And Linguistic)*. Volume 27, Nomor 1, Februari 2015. Pada awal Februari 2017 artikel dengan judul "The Aesthetics Of The Three-Way Pattern In The Musical Concept Of Talempong *Renjeang* (Tentang) And The Social System Of The People Of Luhak Nan Tigo Minangkabau". Dalam *Humaniora: Jurnal Budaya, Sastra, Dan Bahasa (Journ of Culture, Literature, And Linguistic)*. Volume 29, Nomor 1, 2017. Dalam jurnal *Hadhari UKM* (internasional) dalam proses editorial dengan judul *The Dimension Of Tasawwuf And Aesthetical Conceptof The Indang Pariaman Art Form In Minangkabau*, diperkirakan terbit tahun 2017.

Pada tahun 2016, tim juga melakukan penelitian dengan judul “Organologi Pembuatan Talempong Menuju Standar Kualitas Produk Talempong Perunggu Di Nagari Sungai Pua Kabupaten Agam Sumatera Barat. Adapun temuan penelitian ini berupa komposisi dan presentase kandungan logam talempong seperti bagan berikut – 14 sampel talempong.

Contoh hasil uji material presentase komposisi kandungan logam 3 (tiga) buah talempong ukuran *ketek* (kecil) adalah sebagai berikut.

No	Kode Produksi	Pesentase Kandungan Logam			
		Tembaga (Cu) %	Timah (Sn)%	Seng () - Besi	Kuningan (Zn) %
1.	<i>Ketek</i> 001	58,28%	2,13%	0,40%	42,13%
2.	<i>Ketek</i> 002	58,56%	1,93%	0,38%	41,84%
3.	<i>Ketek</i> 003	55,25%	1,82%	0,29%	46,07%

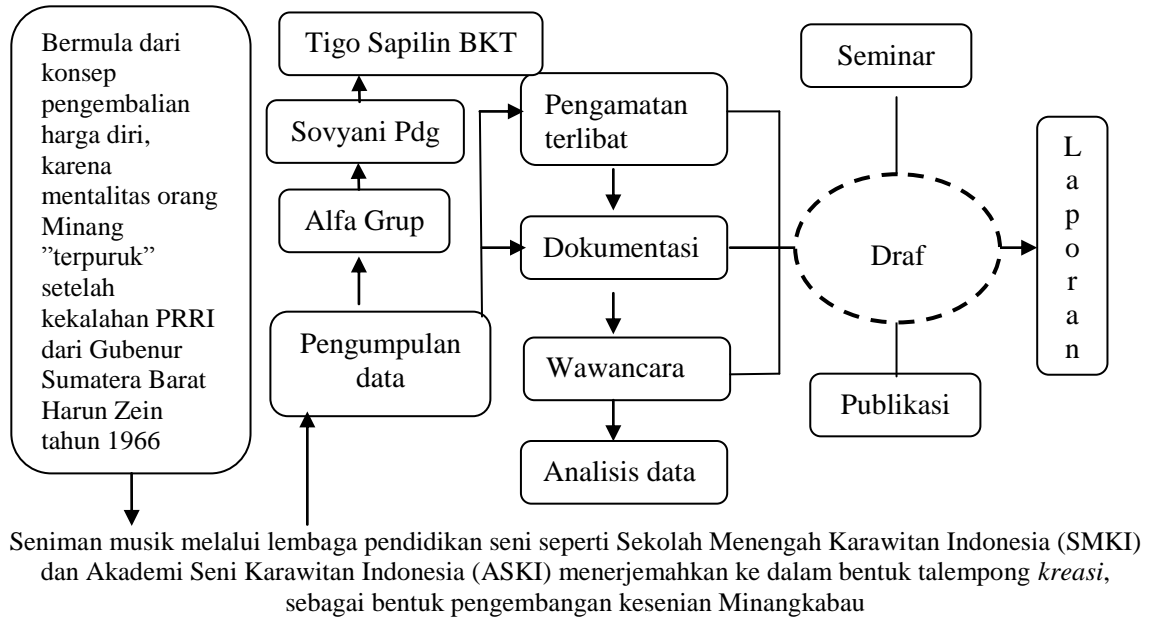
Tabel 1. Persentase kandungan logam tiga buah talempong *ketek* (Andar 2016)

Dari uji labor yang dilakukan terhadap 14 buah talempong, dapat dikatakan bahwa talempong yang menggunakan label produksi didominasi oleh kuningan. Talempong tanpa label produksi menunjukkan gejala berfariasi. Fariasi tersebut terlihat dari komposisi kandungan logam dari setiap kategori yang ditetapkan. Temuan hasil penelitian belum dilanjutkan ke tingkat produksi, karena keterbatasan dana penelitian. Bentuk publikasi yang dilakukan melalui seminar nasional di ISI Surakarta akhir tahun 2016 dengan judul “*Sadah* Dan Kualitas Estetis Bunyi Talempong Dalam Kajian Akustik”. Dalam bentuk draf artikel yang akan dikirm ke jurnal terakreditasi dengan judul “Dimesensi Organologi Pembuatan Talempong Di Nagari Sungai Pua

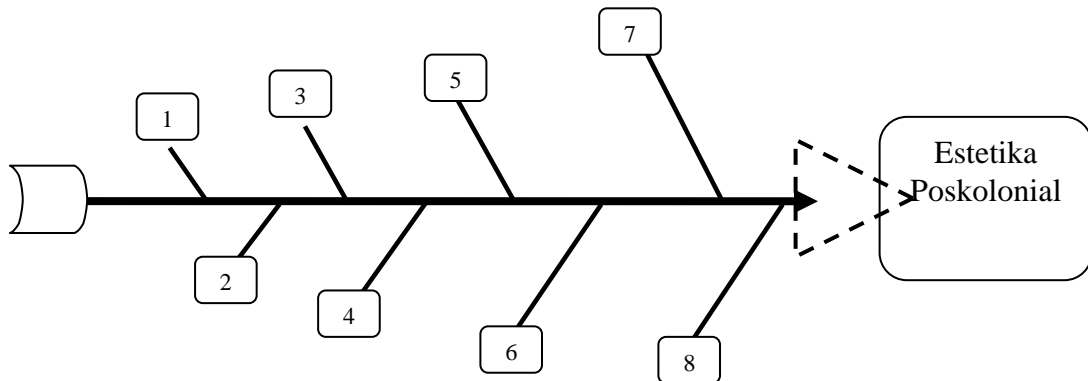
Minangkabau”. Untuk penelitian kali ini, tim peneliti mengangkat judul “Estetika Poskolonial: Talempong *Pacik*, *Kreasi* dan Talempong *Goyang* di Sumatera Barat.

Topik ini penting diteliti dari perspektif estetika. Anggapan banyak orang – masyarakat minang – selama ini terhadap konsep talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* cenderung terbelah menjadu dua. Masyarakat Minang perantauan khususnya Jakarta menganggap bahwa talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* adalah talempong Minangkabau. Sementara itu, masyarakat Minangkabau yang berada di Sumatera Barat menganggap bahwa talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* bukan musik tradisi Minangkabau. Sementara itu, para akademisi di Sumatera Barat termasuk ISI Padangpanjang menjadikan talempong *pacik*, talempong *kreasi*, dan talempong *goyang* menjadi mata kuliah, terutama di Prodi Karawitan.

Diagram Alir Peta Jalan Penelitian
Estetika Poskolonial: Talempong *Pacik*, *Kreasi* dan Talempong *Goyang*
di Sumatera Barat



Gambar 1.Diagram Road Map Penelitian



Gambar 2. Diagram tulang ikan (*fishbone diagram*)

1. Penelitian “Konsep *Batalun* Dalam Penyajian talempong *Renjeang Anam Salabuahan* Di Luak Nan Tigo Minangkabau” tahun 2105.
2. Penelitian “Organologi Pembuatan Talempong Menuju Standar Kualitas Produk Talempong Perunggu Di Nagari Sungai Pua Kabupaten Agam Sumatera Barat” tahun 2016
3. Artikel dalam jurnal *Humaniora*; The Concepts Of *Pangawinan* And *Raso Batalun* In The Performance Of Talempong *Renjeang Anam Salabuahan* In Luhak Nan Tigo, Minangkabau tahun 2015.

4. Artikel dalam jurnal *Humaniora*; *The Aesthetics Of The Three-Way Pattern In The Musical Concept Of Talempong Renjeang (Tenteng) And The Social System Of The People Of Luhak Nan Tigo Minangkabau*” tahun 2017.
5. Dalam jurnal *Hadhari UKM (internasional)* dalam proses editorial dengan judul *The Dimension Of Tasawwuf And Aesthetical Conceptof The Indang Pariaman Art Form In Minangkabau*, diperkirakan terbit tahun 2017.
6. Penelitian dengan judul “Organologi Pembuatan Talempong Menuju Standar Kualitas Produk Talempong Perunggu Di Nagari Sungai Pua Kabupaten Agam Sumatera Barat” tahun 2016.
7. Prosiding dalam seminar nasional di ISI Surakarta dengan judul “*Sadah Dan Kualitas Estetis Bunyi Talempong Dalam Kajian Akustik*” akhir tahun 2016.
8. Artikel yang akan dikirm ke jurnal terakreditasi dengan judul “*Dimesensi Organologi Pembuatan Talempong Di Nagari Sungai Pua Minangkabau*”.

Indikator capaian dapat dilihat pada gambar berikut.

No	Indikator Pencapaian Target	Baseline (kondisi awal %)	Dalam Hitungan Bulan (presentase %)								
			3	4	5	6	7	8	9	10	
1.	Tahap perencanaan dan persiapan administrasi	%	90								
2.	Tahap pengumpulan data	%		50	100						
3.	Tahap analisis data	%			20	50	100				
4.	Tahap penyajian data	%					40	90			
5.	Pembutan artikel	%						50	100		
6.	Seminar Nasional /Internasional	%							100		
7.	Tahap pembuatan dan pengandaan laporan	%							90	100	

Gambar 3. Indikator dan target capaian

Indikator keberhasilan yang digambarkan pada bagan di atas merupakan kerangka acuan untuk mencapai target yang ditetapkan pada setiap tahapan kerja.

BAB V

HASIL DAN PEMBAHASAN

A. Talempong *Pacik*

Talempong pacik merupakan produk kaum akademisi dilandasi sistem musik diatonis yang ditopang oleh pikiran kebudayaan modern. Asril mengatakan bahwa munculnya kebudayaan modern pada awal abad ke-20 memberi dampak terhadap kehidupan sosial masyarakat Minangkabau. Nilai-nilai estetika modern – hegemoni – dengan pola konsumerisme mengalami proses tekstualitas oleh kebudayaan Barat. Pada gilirannya estetika modern itu turut mempengaruhi sistem *mangkoan bunyi* (Gamelan: pelarasan) talempong di Sumatra Barat, seperti munculnya istilah talempong *pacik* yang secara akademis dijadikan pembenaran untuk kebutuhan penelitian (Asril Muchtar, wawancara, 12-02-2017). Sistem *mangkoan bunyi* diatonis menghasilkan dua bentuk struktur nada, yaitu c, d, e, f, g, a dan B, c, d, e, f, g. Penyebutan struktur nada yang dimulai dari nada C diurut dengan sebutan do, re, mi, fa, sol, la – 1, 2, 3, 4, 5, 6. Struktur nada yang dimulai dari nada B dibaca dengan sebutan si, do, re, mi, fa, sol -7, 1, 2, 3, 4, 5. *Mangkoan bunyi* talempong dengan menggunakan sistem musik diatonis pada umumnya dilakukan oleh kaum akademisi di perguruan tinggi seni, sekolah menengah kejuruan (SMK) seni serta sanggar-sanggar seni yang dibentuk oleh para alumni dan orang-orang yang mempunyai pengetahuan tentang musik diatonis. *Mangkoan bunyi* dengan menggunakan prinsip diatonis tersebut dapat dibedakan menjadi tiga model – sebut saja model A, model B. Sistem *mangkoan bunyi* talempong kedua model tersebut dapat dilihat pada bagan berikut.

No	Urutan Nada	Frekuensi (Hz)	Interval (Cent)	Pasangan Talempong Model Akor (Cent)
1	2	3	4	5
1 (do)	C + 24	530.83 Hz	159.56 Cent	→ 385.40 Dasar → 326.44 Paningkah
2 (re)	D - 15	582.08 Hz	225.84 Cent	
3 (mi)	E + 10	663.19 Hz	100.60 Cent	
4 (fa)	F + 10	702.87 Hz	191.58 Cent	
5 (sol)	G + 2	785.12 Hz	677.58 Cent	
Satu sistem musik			677.58 Cent	

Bagan 1. Urutan nada dasar, frekuensi, interval, pasangan talempong kaum akademisi model A

No	Urutan Nada	Frekuensi (Hz)	Interval (Cent)	Pasangan Talempong Model Akor (Cent)
1	2	3	4	5
1 (7) si	B4 + 6	495.81 Hz	118.15 Cent	→ 385.40 → 795.75 → 326.44
2 (1) do	C5 + 24	530.83 Hz	159.56 Cent	
3 (2) re	D5 - 15	582.08 Hz	225.84 Cent	
4 (3) mi	E5 + 10	663.19 Hz	100.60 Cent	
5 (4) fa	F5 + 10	702.87 Hz	191.58 Cent	
6 (5) sol	G5 + 2	785.12 Hz	795.73 Cent	
Satu sistem musik			795.73 Cent	

Bagan 2. Urutan nada dasar, frekuensi, interval, pasangan talempong kaum akademisi model B

Bagan di atas perlu ada beberapa penjelasan terkait dengan Hz, Cent, akor, dan frekuensi. Hastanto mengatakan bahwa Hz adalah nama singkatan dari seorang ahli fisika Jerman (Dr. Hertz) yang menemukan sesuatu yang berbunyi itu disebabkan karena getaran oleh sebab itu diberi nama frekuensi artinya beberapa kali. Tinggi rendah nada

dengan demikian disebabkan karena perbedaan frekuensi atau jumlah getaran itu. Dr. Hertz kemudian mencari beberapa kali getaran itu di dalam kurun waktu satu detik dalam bahasa Inggrisnya disebut *cicles per second* disingkat dengan *cps*. Untuk menghormati penemunya maka satuan itu selanjutnya disebut Hertz disingkat dengan Hz (Hastanto, 2012: 60).

Demikian pula dengan *Cent*, dijelaskan Hastanto bahwa dalam ilmu akustik, jarak antara dua bunyi mempunyai satuan ukuran yang disebut *cent* yang diindonesiakan menjadi “sen” (Hastanto, 2012: 20). Kedua satuan ukuran itu dalam penulisan artikel ini digunakan untuk memberikan gambaran konkret tentang tinggi rendahnya bunyi dan jarak antara dua bunyi talempong. Tentang akor, Karl-Edmund Priyer Sj mengatakan bahwa akor satu dalam musik diatonis terdiri dari tiga nada, yaitu 1-3-5, akor dua 2-4-6, dan akor tiga 3-5-7 (Edmund Priyer Sj, 1980: 6-12). Dalam hal frekuensi, John Backus mengatakan standar frekuensi *pitch* Amerika dikatakan bahwa frekuensi oktaf C tengah – C4 dan C 5 dengan rincian: C4 = 261.63, Cis = 277.18, D4 293.66, Dis = 311.13, E4 = 329.63, F4 = 349.23, Fis = 369.99, G4 = 392.00, Gis = 415.30, A = 440.00, Ais = 466.16, **B4 = 493.88**, dan untuk wilayah C5 = 523.25, Cis = 554.37, D5 = 587.33, Dis = 622.25, E5 = 659.26, F5 = 698.46, Fis = 739.99, **G5 = 783.99**, Gis = 830.61, A5 = 880.00, Ais = 932.23, B5 = 897.77, dan wilayah nada C6 = 1046.50. (John Backus, 1977: 134). Wilayah nada talempong pacik – kaum akademisi – berada dalam rentangan B4 dan G5 – lihat yang bercetak tebal - hasil identifikasi nada si rendah dan sol.

Sistem *mangkoan bunyi* (pelarasan) kedua moedel bagan di atas merupakan bentuk hegemoni yang terjadi pada talempong anam salabuhan – mereka menyebutnya

talempong *pacik*. Hegemoni tersebut dapat dirasakan ketika membaca urutan nada mengacu pada sistem 'sol mi sa si', yaitu pembacaan yang lazim digunakan dalam membaca simbol not-not dalam sistem pengetahuan musik diatonis. Mendiatonisasikan sistem musik pada talempong, secara bertahap namun pasti bahwa cita rasa estetis mulai bergeser mengikuti ideologi musik Barat. John Fiske mengatakan bahwa sistem pengetahuan adalah ideologi. Ideologi bekerja dalam ranah budaya, sehingga membuat sistem kapitalis tersebut tampak begitu alami dan seolah tiada lagi pilihan lain (Fiske, 2011: 17). *Mangkoan bunyi talempong pacik* dilakukan melalui media musik.

Penggunaan alat musik seperti *key board*, piano, atau recorder untuk *mangkoan bunyi talempong* berarti ikut terseret kalau tidak dapat dikatakan sebagai "budak" ideologi untuk mengikuti jalan pikiran kebudayaan modern. Secara tersirat Suka Harjana mengatakan kita lebih suka "menengok dan memasuki kebun orang lain untuk mengambil buah dari tanaman yang kita tidak menanamnya" (Harjana, 2003: 18). Bagi Hastanto, kesan demikian dikatakan sebagai berikut.

Hal itu disebabkan karena sebagian besar anggota masyarakat bangsa ini telah meninggalkan tradisi mereka dan beranggapan telah memasuki budaya baru yang mereka namakan modern. Pada hal itu belum tentu benar, jangan-jangan mereka tidak masuk di dalam budaya modern tetapi tanpa terasa telah menjadi "gelandangan budaya", yaitu telah meninggalkan rumah lamanya – budaya tradisinya – tetapi tidak dapat masuk ke rumah baru – budaya modern (Hastanto, 2012: 1).

Baik Harjana maupun Hastanto menekankan terjadinya perubahan ideologi atau mengambil buah dari tanaman yang kita tidak menanamnya atau meninggalkan tradisi mereka, berarti terjadi perubahan citra mental dan dapat mengakibatkan terjadinya

perubahan rasa estetis pada talempong, karena anggota masyarakat mulai meninggalkan tradisi mereka.

Sistem pengaturan tinggi rendahnya bunyi yang dilakukan berdasarkan sistem musik diatonis, menurut Peterman *ndak masuak tibo diraso* atau tidak masuk tiba diraso (Peterman, wawancara, 05-06 2017). Pandangan yang sama juga diberikan oleh Erwin Dt. Sampono bahwa *bunyinyo lai manyarupoi bunyi talempong tapi ndak kanai tibo diraso* (bunyinya ada menyerupai bunyi talempong, tetapi tidak mengena tiba diraso (Dt. Sampono, wawancara, 25-06-2017). Kedua informan itu memberi alasan bahwa *raso* musikal yang menyenangkan tersebut sesuai dengan standar *raso* musikal *tu*o (tetua) talempong – kepekaan *raso*. Kepekaan *raso* musikal merekalah yang pada akhirnya menentukan secara kultural tentang tinggi rendahnya bunyi, pasangan talempong yang tepat dan warna suara yang dikehendaki. Bagi kaum akademisi, di samping perubahan sistem *mangkoan bunyi*, pasangan talempong mengikuti model akor. Bila dicermati, ada dua model pasangan talempong kaum akademisi, yaitu: (a) tradisi tersamar; dan (b) mengikuti sistem akor.

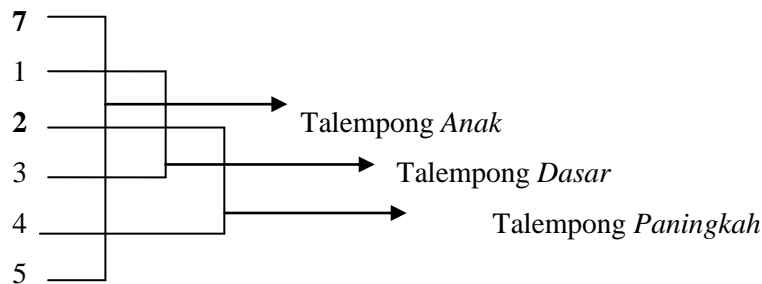
1. Tradisi Tersamar

Tradisi tersamar dimaksudkan bahwa dalam pembentukan pasangan talempong masih dapat dilihat rekam jejak konsep pasangan talempong tradisional. Rekam jejak tradisi itu dapat diidentifikasi melalui ketiga pasangan talempong – lihat model B, mereka menyebutnya talempong *Dasar* dengan pasangan nada si dan sol - 7 dan 5. Nada si rendah dan sol itu pada prinsipnya sama dengan T1 dan T6 pada talempong *Jantan*

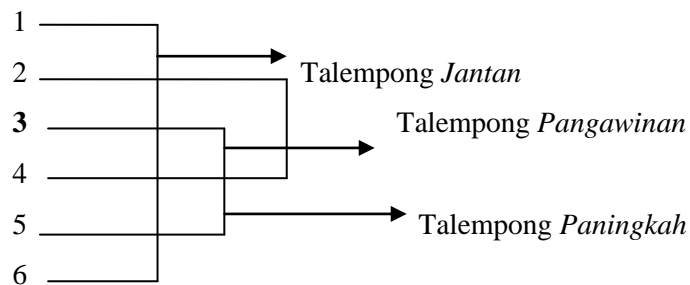
pada talempong renjeang anan salabuahan. Pasangan kedua disebut talempong *Paningkah* dengan nada do dan mi – nada 1 dan 3. Untuk nada do dan mi sama dengan T2 dan T4 pada pasangan talempong *Paningkah*. Talempong *Anak* atau *paningkah duo* (peningkah dua) dengan pasangan nada 2 dan 4 selanjutnya dibaca re dan fa. *Paningkah duo* berasal dari pasangan talempong T3 dan T5 pada talempong *Panyaua*. Perbandingan urutan nada, dan kedua konsep pasangan talempong itu dapat dilihat bagan berikut ini.

Urutan bunyi, dan Pasangan Talempong Akademisi

Untka



Urutan bunyi, dan Pasangan Talempong Tradisi



Bagan 4. Perbandingan urutan nada, dan pasangan talempong kaum akademisi dengan pasangan talempong tradisional

Keterangan:

Untka = Urutan nada talempong kaum akademisi

Ubptt = Urutan bunyi *pokok* talempong tradisional

Bagan di atas menjelaskan tradisi tersamar pada pasangan talempong kaum akademisi dapat diidentifikasi melalui pasangan talempong tradisional. Artinya bila

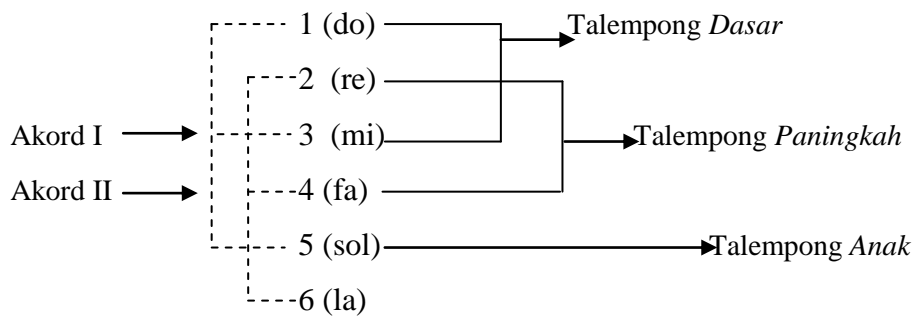
dipandang dari konsep bunyi *pokok*, pasangan talempong kaum akademisi sama dengan pasangan talempong tradisi, yang membedakannya adalah tinggi rendahnya bunyi dan penyebutan urutan nadanya. Konsep nada *pokok* pada talempong tradisi terdiri dari enam nada – T1, T2, T3, T4, T5 dan T6 (sebutan untuk urutan bunyi talempong). Bagi kaum akademisi, T1 pada talempong tradisi berada dalam posisi nada B di bawah c natural - nada B disebut juga dengan si rendah. Dasar berfikir demikian menjadikan struktur nada talempong kaum akademisi menjadi B, c, d, e, f, g, dan dibaca dengan si - do – re – mi – fa - sol.

Struktur nada di atas dengan jelas dapat dikatakan telah mengikuti cara berpikir konsep musik diatonis. Walaupun masih dapat diidentifikasi melalui konsep nada *pokok*, tetapi perubahan rasa musikal sudah mengikuti arah konsep estetika musik diatonis . Bagi seniman tradisional, *mangkoan bunyi* talempong menggunakan sistem musik diatonis dikatakan tidak menyentuh *raso* (rasa). Karena konsep filosofi *mangkoan bunyi* yang mereka miliki bertolak belakang dengan kepekaan *raso* musikal *tuu* talempong, dimana sistem *mangkoan bunyi* dilakukan melalui perantaraan instrumen musik musik diatonis. Musik diatonis yang dipayungi oleh kebudayaan modern mengandung nilai dan kekuatan atau hegemoni untuk mengikuti ideologi yang terkandung di dalamnya.

2. Mengikuti Sistem Akor

Mengikuti sistem akor pada prinsipnya tunduk pada ilmu harmoni, satu sistem akor dibentuk oleh tiga atau empat nada yang berbeda. Tiga atau empat nada yang berbeda itu, bila dibunyikan secara bersamaan akan terdengar bunyi yang indah menurut prinsip estetika musik. Pasangan talempong *pacik* yang diciptakan kaum akademisi

mengikuti sistem akor. Sistem akor dalam pasangan talempong *pacik* dapat dilihat dari pasangan talempong *Dasar*, talempong *Paningkah* dan talempong *Anak*. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat bagan berikut.



Bagan 5. Pasangan talempong *pacik* kaum akademisi

Bagan di atas dengan jelas mengatakan bahwa pasangan talempong *Dasar* adalah T1 dan T3 – lazim disebut do dan mi. Talempong *Paningkah* dengan pasangan T2 dan T4 dibaca dengan re dan fa, dan untuk nada kelima – T5 disebut sol. Konsep pasangan dan penyebutan pasangan nada talempong seperti demikian membentuk satu sistem musik talempong yang dilandasi prinsip akor dalam ilmu harmoni pada sistem musik diatonis. Prinsip musik diatonis tersebut meliputi pengaturan tinggi rendahnya nada talempong, penyebutan urutan nada dengan menggunakan sistem sol mi sa si, dan model pasangan talempong mengikuti penggalan akor. Penggalan akor tersebut bila diteruskan sesuai dengan konsep musik diatonis akan menjadi 1 3 5 untuk sebutan akor satu dan 2 4 6 akor dua, dan begitu juga dengan akor lainnya.

Sistem *mangkoan bunyi* yang diadopsi dari sistem musik diatonis untuk talempong renjeang merupakan cikal bakal lahirnya talempong *pacik*, talempong kreasi dan dalam perkembangan selanjutnya menjadi talempong *goyang* – semacam campur sarinya Gamelan Jawa. Terjadinya perubahan sistem *mangkoan bunyi* dan pasangan

talempong tidak lepas dari dinamika perubahan sosial yang terjadi dalam kehidupan masyarakat di Sumatera Barat. Slamet Suparno mengatakan bahwa perubahan sosial di sebuah wilayah akan menghasilkan gaya seni yang khas, sesuai dengan bentuk masyarakat pada waktu itu (Suparno, 2008: 30). Kekhasan tersebut tidak jarang menimbulkan pro dan kontra – dialektika dan pertentangan, dalam kehidupan masyarakat. Pertentangan itu disebabkan oleh perubahan prinsip estetika talempong mengalami transformasi dari estetika berbasis tradisi ke estetika modern atau estetika hegemoni – poskolonial.

Model estetika penyajian talempong yang dilandasi oleh prinsip estetika modern – disadari atau tidak – adanya upaya sistematis untuk merubah sistem bunyi, merubah pasangan, merubah harmoni talempong renjeang anam salabuhan, menimbulkan rasa musikal yang tidak lagi dirasakan *batalun* dalam budaya masyarakat Luhak Nan Tigo Minangkabau. *Batalun* merupakan salah satu model estetika dalam penyajian talempong renjeang anam salabuhan di Luhak Nan Tigo Minangkabau. Bagi kaum tradisional pelanggaran terhadap norma-norma estetik itu dikiaskan dalam ungkapan adatnya *jalan lah dialiah rang lalu, cupak lah diasak rang pangaleh* (jalan telah diasak orang lalu, cupak/takaran telah ditukar orang pedagang) atau dianggap penyimpangan budaya (*cultural stranger*).

Kaum akademisi secara formal menyebut *guguah* talempong dengan *lagu* dan penyebutan untuk talempong *renjeang* mereka namakan talempong *pacik*. *Lagu* talempong *pacik* yang dipelajari di kampus ASKI/STSI/ISI Padangpanjang (Suamtra Barat) tidak lagi diketahui dari mana asal-usulnya. Di samping itu tema *lagu* pun tidak

didapat penjelasan filosofis ketika lagu-lagu talempong yang dipelajari. Bagaimana pun aspek filosofi perlu diketahui dan dipahami oleh pemain talempong, keperluan tersebut tentunya berkaitan dengan fenomena apa yang terkandung dibalik lagu talempong. Fenomena kehidupan yang ditransformasikan menjadi lagu talempong mestilah terkait dengan lingkungan kehidupan – alam – terkait dengan bagaimana diciptakannya *lagu* talempong. Setting sosial itu perlu diketahui dan dipahami, agar pemain talempong mendapatkan gambaran yang jelas tentang lagu talempong dengan fenomena yang menjadi inspirasi diciptakannya lagu talempong oleh para seniman terdahulu. Adapun *Lagu-lagu* talempong *pacik* yang dijadikan sampel dalam penulisan artikel ini adalah: (1) *Lagu Cak Dindin* dan; (2) *Lagu Tupai Bagaluik*. Dipilihnya *Lagu Cak Dindin* dan *Lagu Tupai Bagaluik* untuk mewakili talempong yang menggunakan 5 (lima), dan 6 (enam) nada. Secara musikal, estetika hegemoni dalam penyajian talempong *pacik* dapat dijelaskan secara berurutan sebagai berikut.

a. *Lagu Cak Dindin*

Lagu Cak Dindin bertemakan kegembiraan dengan *danyuik* berkisar 105 langkah permenit – kategori sedang. Sajian lagu Cak Didin oleh para kaum akademisi menjadi bagian dari mata kuliah perkusi ritmis – direkam pada tanggal 30-10-2013 di kampus ISI Padangpanjang. Dalam sajian ini terdengar suara setiap talempong kurang sempurna, baik *rononya* (warna bunyi), suara *sipongangnya*, dan durasi bunyi atau panjang-pendeknya bunyi talempong berdengung. Talempong *Anak* lebih berperan sebagai pengatur *danyuik* ketimbang membawakan tema. Tema mereka interpretasikan berdasarkan bunyi motif pukulan Talempong *Dasar*. Talempong *Dasar* memberikan

respon dari ajakan talempong *Anak*, dan selanjutnya talempong *Paningkah* ikut bermain sesuai dengan motif pukulan dan kehadirannya dapat membentuk satu kalimat lagu. Ketiga pasangan talempong tersebut bermain sesuai dengan peran masing-masing dan mereka tidak mempunyai standar capaian musikal dalam penyajian lagu talempong – bagi mereka hanya sekedar bermain talempong. Secara visual penjelasan di atas dapat dilihat pada notasi – angka dan grafik – di bawah ini berserta analisis dan penjelasannya.

(1)	(2)
TA : $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$: $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$
TD : 0 0 0 $\overline{3\ 1}$: $\overline{3\ 3\ 0}$ $\overline{3\ 1}$ $\overline{1\ 1\ 0}$ $\overline{3\ 1}$
TP : 0 0 0 0	: $\overline{0\ 4\ 4}$ $\overline{0\ 2\ 2}$ $\overline{0\ 4\ 4}$ $\overline{0\ 2\ 2}$
(3)	(4)
TA : $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$	$\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$
TD : $\overline{3\ 3\ 0}$ $\overline{3\ 1}$ $\overline{1\ 1\ 0}$ $\overline{3\ 1}$	$\overline{3\ 3\ 0}$ $\overline{3\ 1}$ $\overline{1\ 1\ 0}$ $\overline{3\ 1}$
TP : $\overline{0\ 4\ 4}$ $\overline{0\ 2\ 2}$ $\overline{0\ 4\ 4}$ $\overline{0\ 2\ 2}$	$\overline{0\ 4\ 4}$ $\overline{0\ 2\ 2}$ $\overline{0\ 4\ 4}$ $\overline{0\ 2\ 2}$
(5)	
TA : $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{5\ 5}$:	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> Satu kalimat lagu </div>
TD : $\overline{3\ 3\ 0}$ $\overline{3\ 1}$ $\overline{1\ 1\ 0}$ $\overline{3\ 1}$:	
TP : $\overline{0\ 2\ 2}$ $\overline{0\ 2\ 2}$ $\overline{0\ 2\ 2}$ $\overline{0\ 2\ 2}$:	

Notasi 1. Lagu Cak Dindin
Transkrip Andar, 05 s.d 10 Juli - 2017

Penjelasan Notasi Angka:

Sistem notasi yang digunakan adalah sistem Cheve – metode notasi angka untuk musik Barat.

- Huruf Arab 1 berarti bunyi talempong pertama, disebut do
- Huruf Arab 2 berarti bunyi talempong kedua, disebut re
- Huruf Arab 3 berarti bunyi talempong ketiga, disebut mi
- Huruf Arab 4 berarti bunyi talempong keempat, disebut fa
- Huruf Arab 5 berarti bunyi talempong kelima, disebut sol
- Huruf Arab 6 berarti bunyi talempong keenam, disebut la

: :] berarti tanda ulang yang digunakan untuk menandai *saputaran* (satu siklus) satu kalimat lagu.

| : berarti tanda *biteh* (birama) yang digunakan untuk pedoman dimulainya penulisan notasi sesuai dengan motif pukulan talempong. Jarak antara dua tanda *biteh* - | | - digunakan sebagai penyekat antara satu motif dengan motif berikutnya.

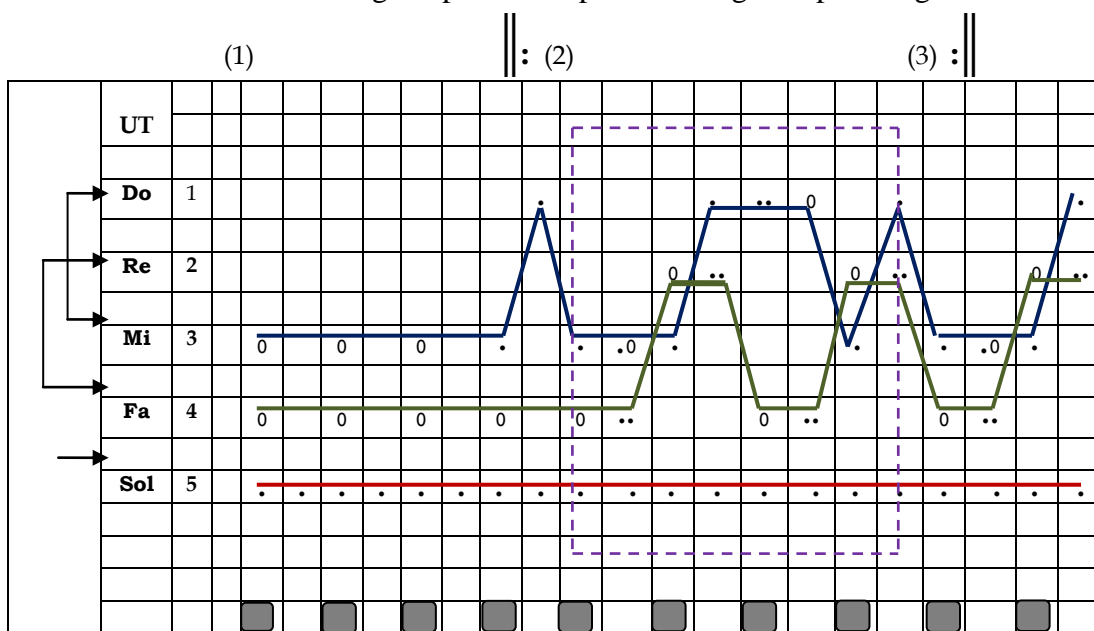
TA : berarti Talempong *Anak*.

TD : berarti Talempong *Dasar*.

TP : berarti Talempong *Paningkah*.

(1), (2), (3) dst: berarti nomor *biteh* (birama).

Notasi di atas terlihat dengan jelas bahwa motif pukulan talempong *Anak* mengatur *danyuik* permainan talempong. Talempong *Dasar* masuk pada ketukan ketiga (aksen kuat) dan interaksi keduanya membentuk kerangka lagu. Talempong *Paningkah* dengan motif pukulan berbeda memberi kepastian terbentuknya lagu – saat mulai bergabung pada *biteh* kedua – dan satu kalimat lagu. Pengulangan kalimat lagu berikutnya dilakukan dengan cara yang sama. Kontur melodi dalam proses pembentukan satu kalimat lagu dapat dilihat pada notasi grafik pada bagian berikut.



Notasi Grafik 2. Lagu Cak Dindin

Penjelasan Notasi

UT : berarti urutan talempong yang disusun secara vertikal

↔ : berarti pasangan talempong

(1), (2), (3) : berarti nomor *biteh*.

o : berarti tanda istirahat

. : berarti motif pukulan satu, dua, dan tiga bunyi dalam satu ketukan

: : : berarti tanda ulang.

■ : berarti jumlah ketukan di antara dua tanda *biteh* dan juga sebagai penanda nilai ketukan dalam *Guguh* talempong.

□ : mulai terjadinya interaksi musikal tiga motif pukulan talempong

Notasi di atas menggambarkan proses terbentuknya satu kalimat lagu. Satu kalimat lagu mulai terbentuk pada *biteh* (2) dua, dan kelipatan *biteh* berikutnya dilakukan dengan motif pukulan yang sama untuk setiap talempong – *Anak*, *Dasar*, dan *Paningkah*. Bandingkan dengan *Gua Cak Dindin* yang dimiliki oleh masyarakat, baik dari segi sistem musik maupun aspek musikal dalam penyajiannya. Sistem musik talempong tradisional dapat dijelaskan melalui bagan berikut.

No	Posisi Bunyi <i>Pokok</i>	Frekuensi (Hz)	<i>Janjang</i> (<i>Cent</i>)	<i>janjang</i> pasangan talempong (<i>Cent</i>)
1	2	3	4	5
T1	A4 + 13	446.36	168.71	
T2	B4 – 06	492.05	175.79	
T3	C#5 – 30	544.64	95.47	
T4	D5 – 35	575.52	254.39	
T5	E5 + 19	666.62	106.50	
T6	F5 + 25	708.92		
Satu sistem musik			800.86	

Bagan 6. Posisi bunyi *pokok*, frekuensi, *Janjang*, *janjang* talempong kelompok Ateh Guguk Luhak Tanah Data

Catatan:

1. *Janjang* dengan huruf besar di depan kata *Janjang* berarti interval atau jarak yang terbentuk antara dua tingkatan bunyi talempong, *janjang* dengan huruf kecil di depan kata *janjang* adalah jarak antara dua bunyi berdasarkan konsep pasangan talempong.

Perbedaan mendasar antara talempong pacik dan talempong renjeang anam salabuhan terletak pada *danyuik* (tempo), struktur bunyi (nada) dan pasangan talempong. Perbedaan *danyuik* penyajian talempong yang dimainkan oleh para akademisi dengan kelompok tradisi berbeda. *Danyuik* penyajian talempong akademisi pada lagu Cak Dindin berkisar 105 L/M (langkah permenit) dan termasuk kategori sedang, dan *danyuik* penyajian talempong tradisi masuk kategori cepat, yaitu berkisar 132 L/M (langkah permenit). Struktur bunyi talempong tradisi tidak terikat dengan nada dasar, mereka hanya menyebut bunyi pokok, sesuai dengan rasa musikal dan pengalaman musikal yang mereka miliki. Pasangan talempong mengikuti pola akor pada musik diatonis. Bandingkan dengan *Gua* (lagu) Cak Dindin milik salah satu kelompok tradisional berikut ini.

Gua Cak Dindin berasal dari daerah budaya Nagari Pitalah Bungo Tanjung Luhak Tanah Data, temanya tentang kegembiraan dengan sajian menggunakan *danyuik* kategori cepat – berkisar sekitar 132 L/M; langkah permenit. Sajian *Gua* Cak Dindin oleh para *tuo* (tetua) talempong – Dt. Sampono, Hajizar, dan Elizar – dinyatakan *batalun* disajikan oleh kelompok Ateh Guguak direkam pada tanggal 22-10-2013 di Pitalah Bungo Tanjung. Visualisasi *batalun* dalam bentuk dan struktur *Gua* Cak Dindin dapat dijelaskan pada notasi berikut ini.

$$\begin{array}{l}
 \begin{array}{l}
 \text{(1)} \qquad \qquad \qquad \text{(2)} \qquad \qquad \qquad \text{(3)} \\
 TJ : | \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ | \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ ||: \\
 TP : | 0 \quad 0 \quad 0 \quad 0 \ | \overline{5\ 3} \ \overline{5\ 5\ 0} \ \overline{5\ 3} \ \overline{3\ 3\ 0} \ ||: \\
 TPn : | 0 \quad 0 \quad 0 \quad 0 \ | 0 \quad 0 \quad 0 \quad 0 \ ||:
 \end{array} \\
 \begin{array}{l}
 \text{(4)} \qquad \qquad \qquad \text{(5)} \\
 TJ : \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ | \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ | \\
 TP : \overline{5\ 3} \ \overline{5\ 5\ 0} \ \overline{5\ 3} \ \overline{3\ 3\ 0} \ | \overline{5\ 3} \ \overline{5\ 5\ 0} \ \overline{5\ 3} \ \overline{3\ 3\ 0} \ | \\
 TPn : \overline{0\ 2\ 2} \ \overline{0\ 4\ 4} \ \overline{0\ 2\ 2} \ \overline{0\ 4\ 4} \ | \overline{0\ 2\ 2} \ \overline{0\ 4\ 4} \ \overline{0\ 2\ 2} \ \overline{0\ 4\ 4} \ |
 \end{array} \\
 \begin{array}{l}
 \text{(6)} \qquad \qquad \qquad \text{(7)} \\
 TJ : \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ | \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ \overline{6\ 6} \ |
 \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
TP : \overline{5\ 3} \quad \overline{5\ 5\ 0} \quad \overline{5\ 3} \quad \overline{3\ 3\ 0} \mid \overline{5\ 3} \quad \overline{5\ 5\ 0} \quad \overline{5\ 3} \quad \overline{3\ 3\ 0} \mid \\
TP_n : \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 0\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 2} \mid \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 0\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 2} \mid
\end{array}$$

variasi I

(8)

(9)

$$\begin{array}{l}
TJ : \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \mid \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \mid \\
TP : \overline{5\ 3} \quad \overline{5\ 5\ 0} \quad \overline{5\ 3} \quad \overline{3\ 3\ 0} \mid \overline{5\ 3} \quad \overline{5\ 5\ 0} \quad \overline{5\ 3} \quad \overline{3\ 3\ 0} \mid \\
TP_n : \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 4\ 4} \quad \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 4\ 4} \mid \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 4\ 4} \quad \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 4\ 4} \mid
\end{array}$$

(10)

$$\begin{array}{l}
TJ : \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \mid \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} \quad \overline{6\ 6} : \parallel \\
TP : \overline{5\ 3} \quad \overline{5\ 5\ 0} \quad \overline{5\ 3} \quad \overline{3\ 3\ 0} \mid \overline{5\ 3} \quad \overline{5\ 5\ 0} \quad \overline{5\ 3} \quad \overline{3\ 3\ 0} : \parallel \\
TP_n : \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 0\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 2} \mid \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 0\ 2} \quad \overline{0\ 2\ 2} : \parallel
\end{array}$$

} → 1 KL

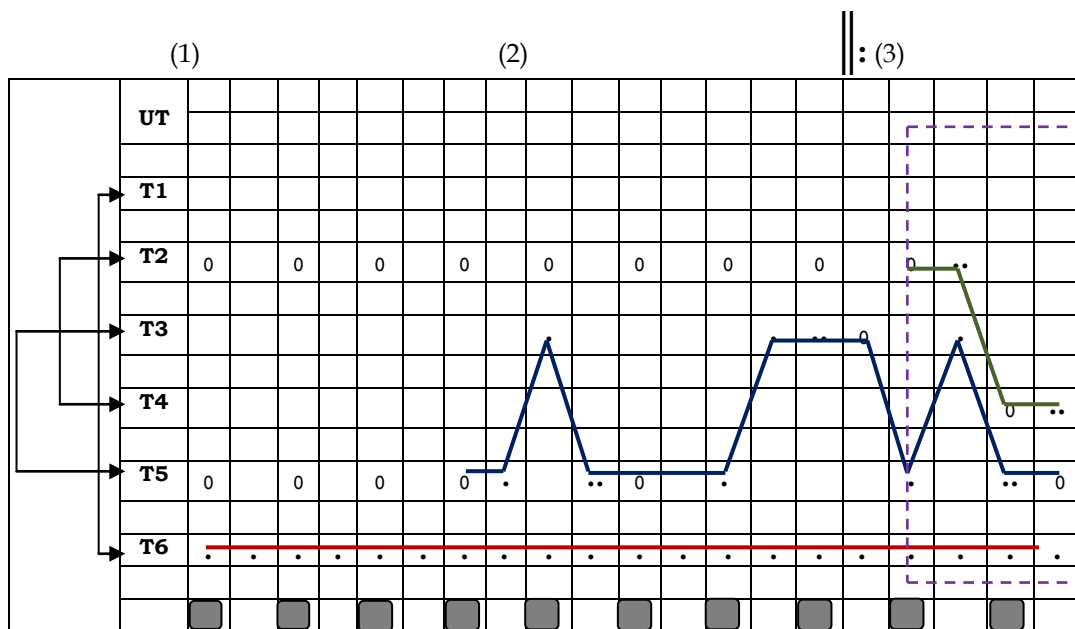
variasi II

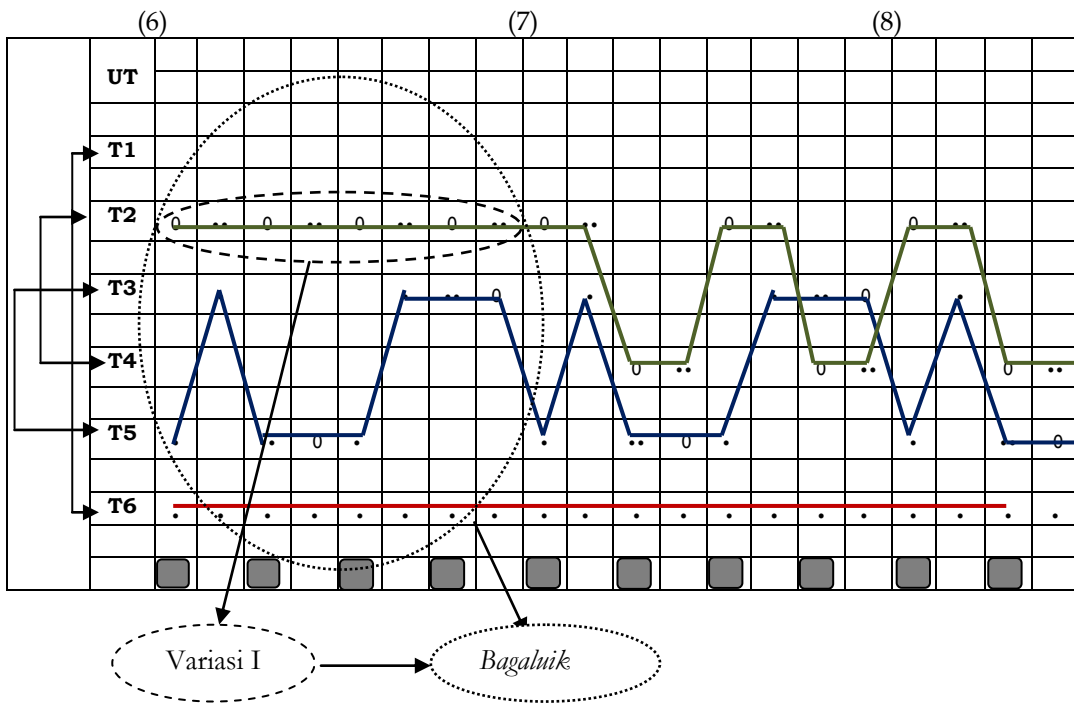
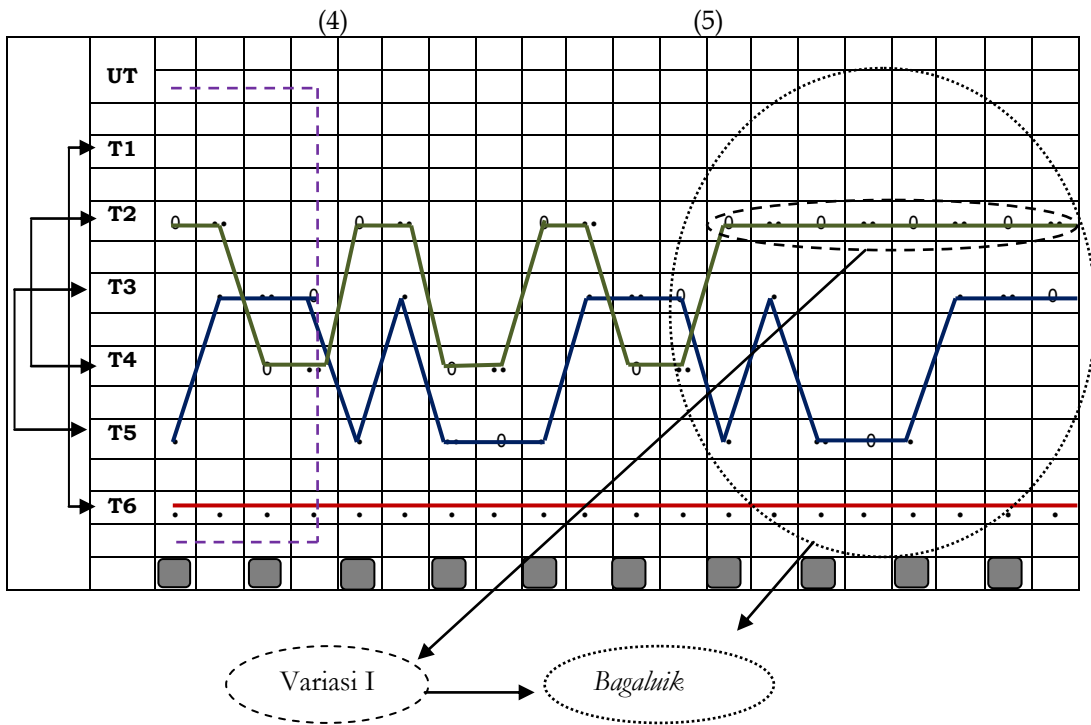
Notasi 3. *Gua* Cak Dindin versi Kaum Tradisional
Transkrip Andar 23 s.d 30 -07-2017

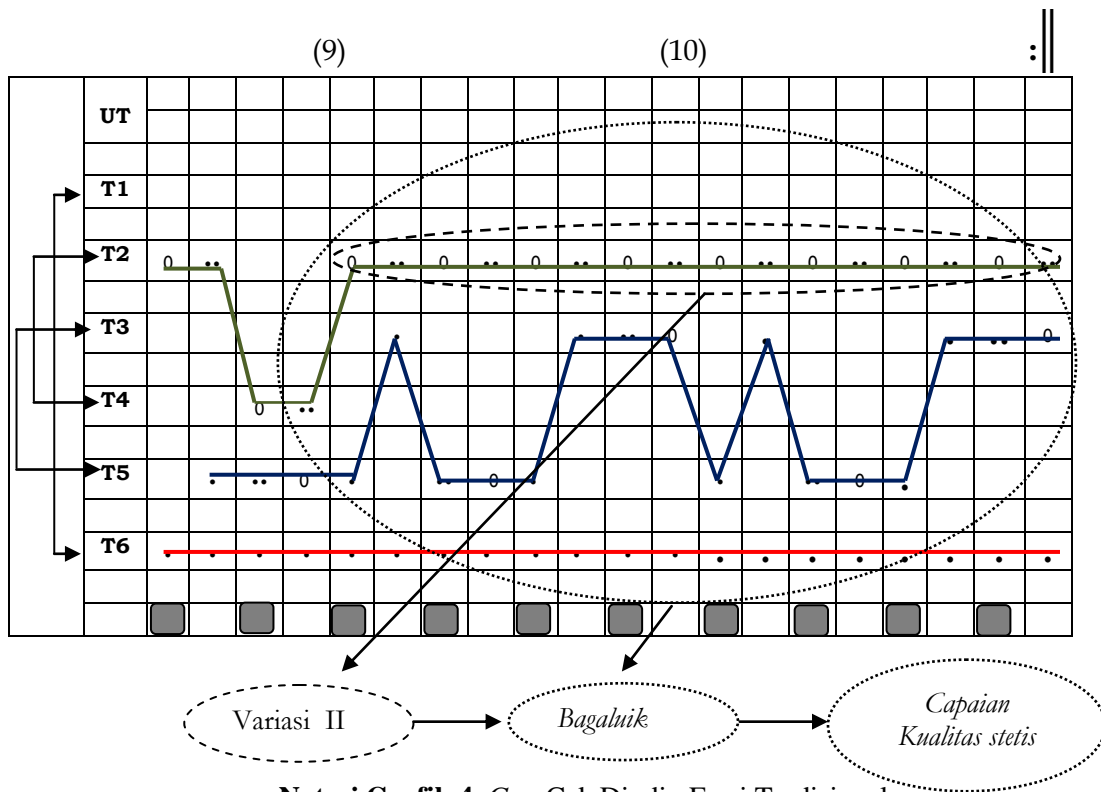
Kita perhatikan notasi di atas, terlihatlah bahwa motif pukulan talempong *Jantan* memberi ketegasan terhadap tema – walaupun hanya satu talempong. Hajizar mengatakan bahwa walaupun hanya satu talempong yang dimainkan oleh pemain talempong *Jantan*, namun tetap mempunyai tugas pokok sebagai imam, dan mengatur *danyuik* pertunjukan. Sebagai imam, pemian talempong *Jantan* harus mampu memberikan stimulus (rasangan) pada dua orang pemain talempong berikutnya – *Paningskah* dan *Pangawinan*. Hajizar mengatakan bahwa stimulus itu dapat mengingatkan *gua* (ritme) apa yang akan dimainkan dua orang pemain berikutnya sesuai dengan tugas pokok, fungsi dan kewenangannya masing-masing (Hajizar, wawancara, 22-08-2017). Talempong *Paningskah* merespon dengan motif pukulan berbeda dan tunduk dalam kendali *danyuik*

talempong *Jantan*. Melalui motif pukulan yang juga berbeda, talempong *Pangawinan* bergabung pada *biteh* (3) tiga, dan interaksi ketiganya mengawali pembentukan melodi talempong. Munculnya kesan *bagaluik* (bergelut) yang disebabkan oleh adanya *galuik* atau variasi motif pukulan talempong *Pangawinan* – lihat *biteh* (5) lima dan (6) enam, serta *biteh* 9 (sembilan) dan (10) – maka penyajian talempong pada *Gua Cak Dindin* dapat dikatakan *batalun*.

Secara visual, melalui notasi grafik dapat dilihat bagaimana bentuk kontur melodi *Gua Cak Dindin* dalam membentuk satu kalimat lagu pada notasi grafik berikut ini.







Notasi Grafik 4. *Gua Cak Dindin Fersi Tradisional*

Kontur melodi pada grafik di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa terbentuknya satu kalimat lagu mulai dari *biteh* (3) tiga sampai *biteh* 10 atau 8 (delapan) *biteh* untuk *saputaran*. *Batalun* atau capaian kualitas estetis dapat diidentifikasi ketika munculnya variasi dan kesan *bagaluik* pada *biteh* (5) lima s.d (6) enam, dan *biteh* (9) sembilan s.d (10).

Perbedaan *Lagu Cak Dindin* versi kaum akademisi dengan *Gua Cak Dindin* milik masyarakat terletak pada prinsip nada dasar dan bunyi pokok, *danyuik*, pasangan *talempong*, dan rasa musikal.

b. Lagu Tupai Bagaluik

Bagaluik dengan kata cetak huruf berdiri adalah nama lagu *talempong*, yaitu Tupai Bagaluik. *Bagaluik* dengan huruf cetak miring berkaitan dengan kesan musikal

dari permainan ritme talempong ketika terjadi interaksi musikal tiga orang pemain sesuai dengan tugas pokok, fungsi dan kewenangan dalam penyajian talempong renjeang anam salabuhan. Tupai adalah sejenis binatang pengeret yang dapat ditemui di sekitar perkampungan penduduk desa – nagari. Keliharaan binatang yang satu ini sering menjadi rujukan untuk mengingatkan manusia agar selalu berhati-hati dalam melakukan pekerjaan. Perilaku Tupai itu sebagai referensi dalam ungkapan adat, yaitu: *sapandai-pandai* Tupai *malompek*, *agak sakali jatuah juo* (sepandai-pandai Tupai melompat, agak sekali jatuh jua). Selain dari itu, bagi seniman, perilaku Tupai yang menggelitik – *Bagalauik* – dapat berbuah wujud menjadi *lagu* talempong Tupai Bagaluik. *Bagaluik* dalam hubungan dengan tupai adalah fenomena kehidupan dua ekor tupai saling bercanda yang ditransformasikan menjadi *lagu* talempong Tupai Bagaluik.

Lagu Tupai Bagaluik yang dipelajari di Jurusan Karawitan ISI Padangpanjang juga tidak diketahui berasal dari daerah budaya mana. Temanya dapat diidentifikasi, yaitu tentang Tupai Bergelut; direkam pada tanggal 30-08-2017 dengan *danyuik* kategori cepat – sekitar 120 langkah permenit. Visualisasi bentuk dan struktur *Lagu* Tupai bagaluik dapat dijelaskan pada notasi berikut ini.

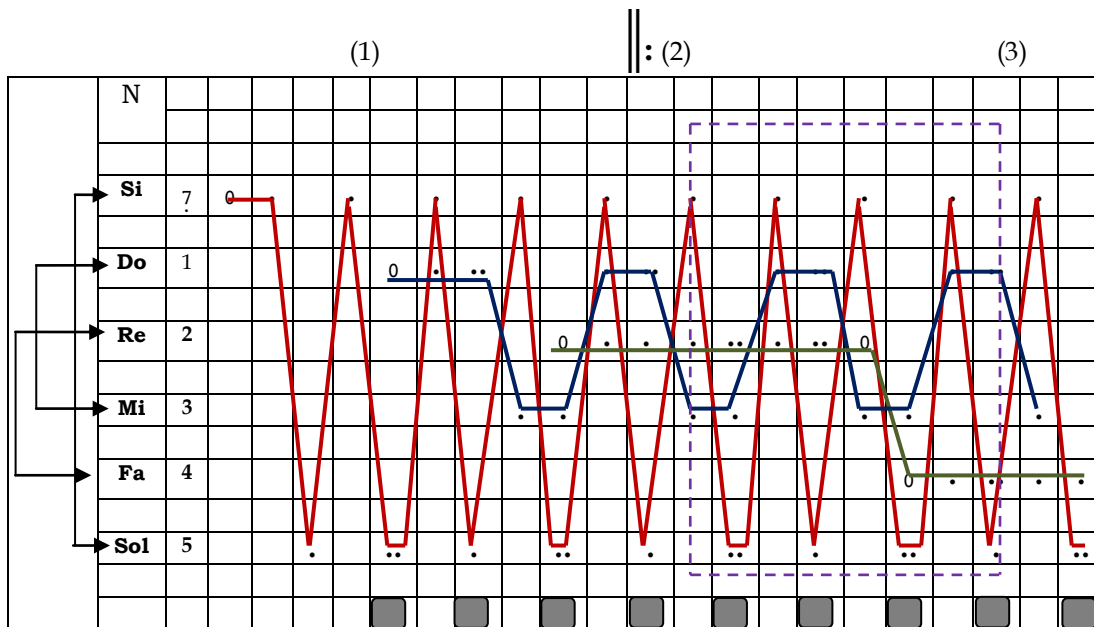
$$\begin{array}{l}
 \text{TA : } \overset{(1)}{\overline{0 \ 7} \ \overline{5 \ 7} \mid \overline{5 \ 5 \ 7} \ \overline{5 \ 7} \ \overline{5 \ 5 \ 7} \ \overline{5 \ 7}} \parallel \overset{(2)}{\overline{5 \ 5 \ 7} \ \overline{5 \ 7} \ \overline{5 \ 5 \ 7} \ \overline{5 \ 7}} \mid \\
 \text{TD : } \mid \overline{0 \ 1} \ \overline{1 \ 1 \ 3} \ \overline{3 \ 1} \ \overline{1 \ 1 \ 3} \parallel \overline{3 \ 1} \ \overline{1 \ 1 \ 3} \ \overline{3 \ 1} \ \overline{1 \ 1 \ 3} \mid \\
 \text{TP : } \mid 0 \quad 0 \quad 0 \quad \overline{0 \ 2} \parallel \overline{2 \ 2} \ \overline{2 \ 2 \ 2} \ \overline{2 \ 2 \ 0 \ 0 \ 4}
 \end{array}$$

	(3)	TA :	$\overline{5\ 5\ 7}$	$\overline{5\ 7}$	$\overline{5\ 5\ 7}$	$\overline{5\ 7}$:	$\overline{5\ 5\ 7}$	$\overline{5\ 7}$	$\overline{5\ 5\ 7}$	$\overline{5\ 7}$		
	(4)	TD :	$\overline{3\ 1}$	$\overline{1\ 1\ 3}$	$\overline{3\ 1}$	$\overline{1\ 1\ 3}$:	$\overline{3\ 1}$	$\overline{1\ 1\ 3}$	$\overline{3\ 1}$	$\overline{1\ 1\ 3}$		
		TP :	$\overline{4\ 4\ 4}$	$\overline{4\ 4}$	$\overline{2\ 2}$	$\overline{0\ 2}$:	$\overline{2\ 2}$	$\overline{2\ 2\ 2}$	$\overline{2\ 2\ 0}$	$\overline{0\ 4}$		
	(5)	TA :	$\overline{5\ 5\ 7}$	$\overline{5\ 7}$	$\overline{5\ 5\ 7}$	$\overline{5\ 7}$		$\overline{5\ 5\ 7}$	$\overline{5\ 7}$	$\overline{5\ 5\ 7}$	$\overline{5\ 7}$		<div style="border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px 5px; text-align: center;"> 1 K I. </div>
	(6)	TD :	$\overline{3\ 1}$	$\overline{1\ 1\ 3}$	$\overline{3\ 1}$	$\overline{1\ 1\ 3}$		$\overline{3\ 1}$	$\overline{1\ 1\ 3}$	$\overline{3\ 1}$	$\overline{1\ 1\ 3}$		
		TP :	$\overline{4\ 4\ 4}$	$\overline{4\ 4}$	$\overline{2\ 2}$	$\overline{0\ 2}$		$\overline{2\ 2}$	$\overline{2\ 2\ 2}$	$\overline{2\ 2\ 0}$	$\overline{0\ 4}$		

Notasi 5. *Lagu* Tupai Bagaluik
Transkrip Andar , 05 s.d 10 – 2017

Notasi di atas dapat menjelaskan bahwa talempong *Anak* memulai permainan dengan *danyuik* yang stabil. Talempong *Dasar* mengikuti ajakan permainan talempong *Anak*, dan masuk pada ketukan pertama – aksen lemah; keduanya mulai membentuk kerangka melodi. Melalui motif pukulan berbeda, talempong *Paningkah*, masuk pada ketukan keempat – aksen lemah – pada *biteh* (1) satu. Memasuki *biteh* (2) dua mulai terbentuk melodi, dan pengulangan berikutnya menuju pembentukkan satu kalimat lagu. Puncak ekspresi musikal permainan ritme dalam *Lagu* Tupai Bagaluik tidak masuk dalam kategori *batalun*, karena komponen-komponen yang membentuk satu sistem musik talempong dibentuk berdasarkan sistem musik diatonis – estetika poskolonial.

Secara visual, melalui notasi grafik dapat dilihat bagaimana bentuk kontur melodi *Lagu* Tupai Bagaluik dalam proses pembentukkan satu kalimat lagu seperti notasi grafik berikut ini.



Notasi Grafik 6. Lagu Tupai Bagaluik

Grafik di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa proses terbentuknya satu kalimat lagu terjadi pada *biteh* (2) dua. Pengulangan kalimat lagu berikutnya dilakukan dengan ritme yang sama.

Baik talempong *pacik* maupun talempong *renjeang anam salabuhan* secara teknik musikal tidak berbeda, yang membedakannya adalah cita rasa estetis di antara keduanya. Perbedaan rasa estetis itu disebabkan oleh sistem *mangkoan bunyi*, dan pasangan talempong. Gindo Putih mengatakan bahwa secara teknik musikal memang tidak berbeda dengan talempong tradisional, tapi di *raso indak basobok*, artinya dirasa tidak ketemu (Gindo Putih, wawancara, 02-07-2017). Tidak ketemu itu disebabkan oleh sistem *mangkoan bunyi* tidak lagi menggunakan *raso tuo* talempong dan demikian juga dengan pasangan talempong sudah dirubah menurut prinsip harmoni dalam bentuk penggalan akor dalam sistem musik diatonis – selanjutnya disebut estetika poskolonial.

B. Talempong *Kreasi*

Membicarakan talempong *kreasi* pada dasarnya kita memperbincangkan ‘sesuatu yang baru’ dalam *genre* kesenian di Sumatera Barat. Adanya sesuatu yang baru, berarti tengah terjadinya perubahan kehidupan sosial dalam masyarakat. Arnold Hauser mengatakan bahwa perubahan sosial di wilayah kultur tertentu akan menghasilkan gaya yang khas sesuai dengan bentuk masyarakat pada waktu itu (Hauser, 1974: 547). Sztomka Piotr mengatakan bahwa apa yang dipikirkan orang tentang perubahan sangat besar perannya dalam mendorong orang untuk bertindak, dan karena itu sangat besar pengaruhnya terhadap jalannya perubahan ... memperkaya pengetahuan mengenai perubahan secara praktis sama artinya dengan menciptakan perubahan. Gagasan perubahan [perilaku] menjadi sumber untuk memperkenalkan perubahan (Sztomka, 2008: viii). Gagasan perubahan itu tentunya tidak lepas dari konsep pemikiran beberapa orang – tokoh – dan seperangkat tata nilai yang mengandung muatan ideologis dalam melakukan perubahan – setelah era kolonialisme; selanjutnya disebut poskolonialisme. Keasadaran tentang makna dari perubahan tersebut menjadi dasar perubahan dari talempong tradisi menjadi talempong *kreasi* dan talempong *goyang*. Perubahan menjadi talempong *kreasi* dapat dibagi berdasarkan dua kategori, yaitu: (1) diatonik natural dan; (2) diatonik kromatik.

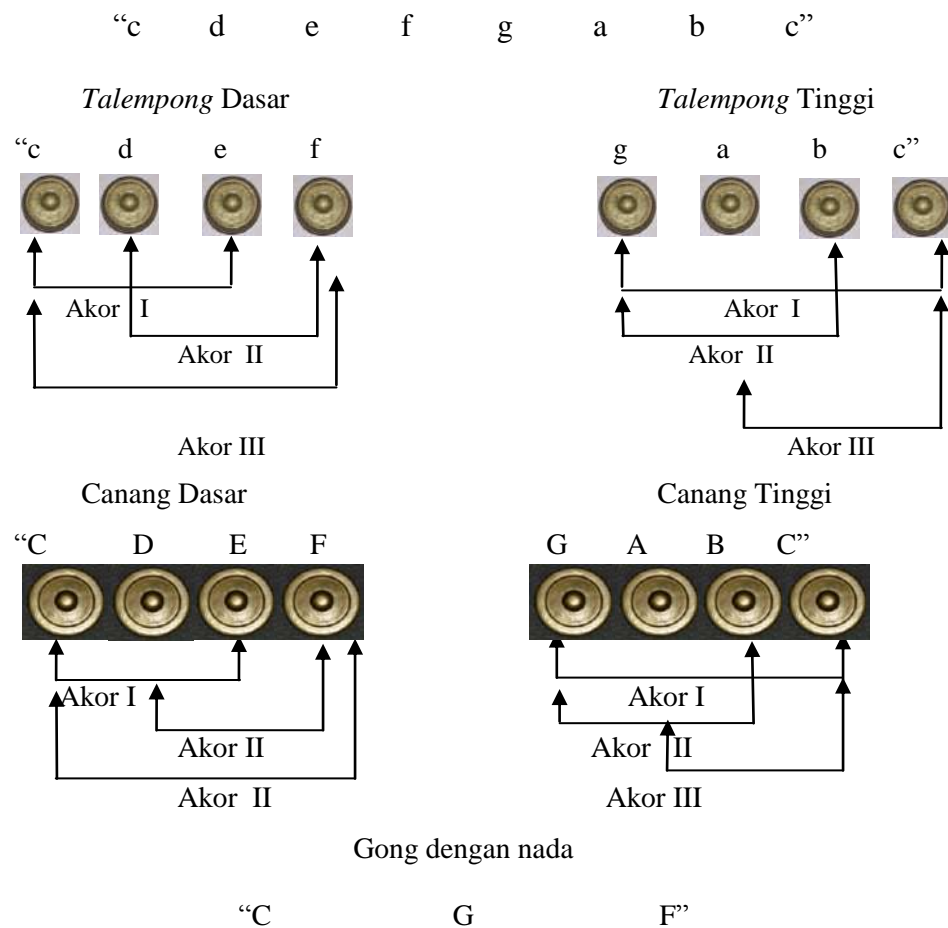
1. Diatonik Natural

Pada tahun 1970-an, perubahan talempong juga dilakukan oleh Akhiar Adam. Akhiar Adam adalah saudara Boetanoel Arifin Adam (Almarhum) – mantan Direktur ASKI Padangpanjang periode tahun 1973 s.d 1976. Keluarga beliau semuanya seniman

dan rata-rata mendapat pendidikan musik Barat. Informasi tentang pelarasan talempong *kreasi* model Akhiar Adam diperoleh melalui wawancara dengan Jufri tahun 2016. Perubahan tersebut tidak hanya dalam bentuk *mangkoan bunyi* (pelarasan *-tuning system*), tetapi juga dalam bentuk penataan komposisi yang mengarah pada bentuk “orquestra” musik talempong. Bentuk orkestra tersebut terdiri dari seperangkat talempong dan canang yang disusun berdasarkan prinsip tata musikal yang terdiri dari, yakni: (1) seperangkat talempong melodi; (2) seperangkat talempong pengiring yang dibedakan menjadi dua kelompok instrumen, yaitu talempong *dasar* dan talempong *tinggi* – keduanya berfungsi sebagai ritme (3) seperangkat canang pengiring, yaitu canang *dasar* dan canang *tinggi*. Talempong melodi dijadikan satu oktaf; itu dilakukan dengan pertimbangan bahwa agar dapat memainkan melodi dendang Minangkabau yang wilayah nadanya di atas nada pentatonik. Jufri mengatakan bahwa talempong *kreasi* model Akhiar Adam menggunakan standar nada “c”; satu set talempong molodi dengan struktur nada “c d e f g a b c”. Talempong pengiring terdiri dari dua set; talempong *dasar* dengan urutan nada “c d e f, dan talempong *tinggi* dengan urutan nada “g a b c”. *Canang* pengiring juga dilaras satu oktaf di bawah nada dasar “c”; terdiri dari canang *dasar* dan canang *tinggi*. *Canang dasar* dengan urutan nada “C D E F”, dan canang *tinggi* “G A B C”. Itu dilakukan sebagai pertimbangan harmoni dalam sebuah komposisi musik. Untuk pengatur aksentuasi dan tempo ditambah dengan 1 (satu) buah gendang; mereka menyebutnya *gandang kantindik* (Jufri, wawancara, 2016). Pada tahun 1972 perangkat talempong *kreasi* yang dikembangkan oleh Akhiar Adam ditambah dengan 3 (tiga) buah gong yang dilaras dengan nada “D G dan A”; tonika dari

perjalanan akor yang berfungsi sebagai Bass dalam Combo Band (Jufri, wawancara, 2016).

Pada saat penelitian dilakukan, talempong *kreasi* yang ditukangi oleh Akhiar Adam tidak digunakan lagi di ISI Padangpanjang. Berdasarkan pengalaman penulis pada waktu jadi mahasiswa ASKI Padangpanjang tahun 1983, struktur komposisi musik talempong *kreasi* tersebut dapat digambarkan lewat bagan pada halaman berikut.



Bagan 6. Penataan Perangkat Talempong *Kreasi*

Bagan di atas dengan jelas memperlihatkan kepada kita bahwa penataan perangkat talempong *kreasi* mulai mengadopsi ilmu harmoni musik Barat. Penataan perangkat alat musik identik – dikonversi – dengan model Combo Band (perangkat alat musiknya terdiri dari (1) satu set drum; (2) satu gitar melodi; (3) satu gitar ritem; (4) dan satu gitar Bas) – komposisi musik sederhana. Model komposisi Combo Band tersebut tampaknya menjadi inspirasi para tokoh pembaharu yang melakukan perubahan terhadap talempong tradisional Minangkabau. Untuk pengganti *set drum* diganti dengan gendang, dan dalam perkembangan kemudian ditambah dengan alat tiup (sarunai, bansi dan saluang) yang disesuaikan dengan nada dasar C natural.

Talempong yang telah dikreasikan itu resmi menjadi materi perkuliahan di SMKI dan ASKI Padangpanjang, melodinya membawakan vokabuler dendang-dendang ritmis Minangkabau, seperti dendang Mudiak Arau, Malereang Tabiang, Talago Biru, Tak Tontong, Tanti Batanti dan lain-lain. Di samping itu, talempong *kreasi* juga digunakan untuk mengiringi tari kreasi yang ditradisikan, seperti Tari Rantak, Tari Panen, Tari Piriang, Tari Gandang, Tari Alang Babega dan lain-lain. Memang tidak selamanya talempong *kreasi* memainkan melodi dendang, dan pada saat tertentu juga memainkan talempong *pacik*. Konsep talempong *pacik* yang digunakan dalam mengiringi tari *kreasi* yang ditradisikan sudah menggunakan prinsip penggalan akor dengan pasangan talempong 1 dan 3 (do dan mi), 2 dan 4 (re dan fa), dan 5 (sol). Pasangan talempong 1 dan 3 disebut talempong *Dasar*, pasangan talempong 2 dan 4 dinamakan talempong *Paningkah*, dan 5 disebut talempong *Anak*. Sebutan akor I, II, dan III pada talempong hanya sebagai kode

peralihan ritme pengiring sesuai dengan pergerakan rasa melodi lagu yang dibawakan talempong melodi atau alat tiup.

Talempong *Dasar* dimainkan oleh pemain talempong melodi, talempong *Paningkah* dimainkan oleh pemain talempong *Dasar*, dan talempong *Anak* dimainkan oleh pemain talempong Tinggi. Kata Dasar di depan kata talempong dengan huruf cetak berdiri merujuk pada talempong pengiring yang terdiri dari 4 (empat) buah talempong dengan nada c, d, e dan f atau do, re, mi, dan fa – dalam talempong *kreasi* disebut talempong Dasar. Kelanjutan 4 (empat) nada berikutnya terdiri g, a, b, dan c atau sol, la, si, do disebut talempong Tinggi.

Kemasan talempong *kreasi* – seni – telah mengalami perubahan rasa estetis. Laksono yang mengutip pendapat Haryono dalam *Resital* mengatakan bahwa seni sebagai buah kebudayaan, tidak bisa dilepaskan dari dimensi ruang dan waktu. Dalam dimensi ruang, karya seni memiliki berbagai ragam gaya yang hidup dalam waktu bersamaan, karena karya seni hidup dalam konteks sosial-budaya masyarakat pendukungnya. Dalam dimensi waktu, karya seni dapat mengalami perkembangan dan perubahan, karena karya seni tersebut sangat tergantung pada konteks zamannya (Laksono, 2008: 88). Perubahan rasa tersebut ditandai oleh model *mangkoan bunyi* (pelarasan) talempong dilakukan berdasarkan sistem musik diatonis. Demikian pula dengan pasangan talempong mengacu pada penggalan akor model harmoni musik. Perubahan estetika terjadi ketika sistem pengaturan tingg-rendahnya bunyi talempong dilakukan dengan standar musik konvensional – Barat – atau cita rasa estetika musik diatonis. Satu sistem musik konvensional selalu memperhitungkan jarak atau interval

antara nada satu dan berikutnya. Hastanto mengatakan bahwa kebijakan *equal temperament*, yaitu membagi tangga nada diatonis yang berjarak sama, seperti terdapat pada piano adalah oktaf = 1200 *cent*. Jarak setengah nada (semintones) = 100 *cent*. Maka interval nada $c - c\# = 100 \text{ cent}$, dan interval nada $c - d = 200 \text{ cent}$ (Hastanto, 2012: 11). Konsep pemikiran *equal temperament* tersebut menjadi dasar berpikir dilakukannya perubahan terhadap estetika talempong – mereka menyebutnya talempong *kreasi* dan selanjutnya berubah menjadi talempong *goyang*. Perubahan terhadap estetika talempong, berdampak langsung terhadap *raso* (rasa) musikal ketika memainkan talempong. Perubahan *raso* tersebut disebabkan oleh pengaturan tinggi-rendahnya bunyi talempong yang didasari oleh prinsip diatonisasi musik diatonis.

2. Diatonik Kromatik

Diatonik kromatik merupakan sistem tangga nada musik diatonik yang dilengkapi dengan nada setengah. Hanefi dkk mengatakan bahwa perubahan yang terjadi pada talempong melodi oleh beberapa kelompok musik adalah penambahan nada-nada kromatik. Tujuan utama adalah menampung lagu-lagu yang mempunyai melodi – gaya Barat – dengan nada-nada kromatik, supaya dapat dimainkan dengan talempong *kreasi*. Masuknya nada-nada kromatik tersebut pada mulanya dilakukan oleh kelompok musik Sanggar Syofyani yang diprakarsai Yusaf Rahman pada tahun 1974 (Hanefi, dkk, 2004: 70). Asril mengatakan bahwa geliat talempong *kreasi* dapat merambah lagu-lagu dangdut, ternyata memberi imbas tersendiri pada *genre* musik ini. Antara lain, dari karakter musik dangdutan dengan pola ritme *tabla*-nya yang mampu menggugah jasmani penikmatnya bergoyang, apalagi ditambah dengan goyangan para artisnya, maka nama

talempong *kreasi* oleh masyarakat dan senimannya sendiri berubah sebutan menjadi talempong *goyang*. Pemberian nama talempong *goyang* bukan berarti bahwa para pemusiknya bergoyang sambil main musik, tetapi karena irama musiknya itu yang membuat para penonton bergoyang (Asril, 2012: 12).

Yusaf Rahman adalah salah seorang tokoh pendidikan yang melakukan perubahan talempong dengan mengadopsi harmoni ilmu musik Barat dan menciptakan orkestra talempong. Beliau adalah seorang seniman musik yang mempunyai latar belakang pendidikan musik Barat dan menguasai beberapa alat musik, seperti biola, piano, cello, dan clarinet. Asril mengatakan bahwa musik garapan Yusaf Rahman menjadi komposisi panutan dan andalan oleh berbagai sanggar tari di Sumatra Barat dan Jakarta. Kelebihan garapan talempong *kreasi* Yusaf Rahman dan penampilannya yang memikat, berkat kepiawaian Tuen Islamidar sebagai pemegang melodi dengan teknik *triller*-nya yang membuat nada-nada talempong yang dimainkannya terasa rapat dan melodi menjadi “hidup” dan variatif. Islamidar memiliki keunikan tersendiri dalam bermain talempong. Ia tidak menyusun nada-nada talempong secara berurutan, suara rendah ke tinggi dari kiri ke kanan, tetapi berselang-seling tinggi rendah nada itu dari kiri ke kanan, sehingga membuat ia lebih luwes memainkan melodi talempong (Asril, 2012: 11).

Talempong *kreasi* yang dikembangkan Yusaf Rahman terdiri dari: (1) dua set talempong melodi; (2) satu set talempong pengiring *tingkah*; (3) satu set talempong pengiring *saua*; (4) dua buah gendang; *gandang tambua* dan gendang bonggo; (5) empat buah alat tiup yang terdiri dari saluang, sarunai, bansi, dan seruling dan; (6) satu buah gitar bas, *keyboard*, dan dilengkapi seperangkat sound sistem. Pada perkembangan

selanjutnya hampir semua kelompok talempong *kreasi* menggunakan nada-nada kromatik, seperti Sanggar Seni Indojati dan Sanggar Seni Sendratasik IKIP Padang – semenjak tahun 1999 IKIP berubah status menjadi Universitas Negeri Padang (UNP) – Sanggar Seni Eli Kasim dan sanggar-sanggar seni lainnya di dalam maupun di luar Sumatera Barat. Talempong *kreasi* itu digunakan untuk mengiringi tari-tari Minang *kreasi* ciptaan Syofyani, seperti Tari Pasambahan, Tari Piriang, Tari Payuang dan lain-lain. Di samping itu, ensambel talempong juga digunakan untuk memainkan instrumentalia yang bersumber dari vokabuler dendang Minangkabau, seperti Talago Biru, Mudiak Arau, Andam Oi (lihat notasi berikut).

MLD	0̄ 5̄ :	5̄ 5̄ 5̄	3̄ 5̄		5̄ 5̄ 5̄	3̄ 5̄		5̄ 5̄ 5̄	4̄ 4̄		4̄ 4̄ 3̄	2̄ 2̄	
		Bu	kih	ting	gi	ko	to	rang	a	gam	yo	An	dam
TD	:	1̄ 1̄ 0̄	3̄ 1̄		3̄ 3̄ 0̄	3̄ 1̄		1̄ 1̄ 0̄	3̄ 1̄		3̄ 3̄ 0̄	3̄ 1̄	
PN	:	0̄44	0̄22		0̄44	0̄22		0̄44	0̄22		0̄44	0̄22	
AN	:	5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄	5̄ 5̄	
MLD	2̄ 0̄ 1̄		2̄ 2̄ 1̄	2̄ 3̄		4̄43	2̄ 4̄		3̄ .		. 0̄ 1̄		
	Oi	man	da	ki	jan	jang	am	pek	pu	luah	Ba		
TD	1̄ 1̄ 0̄	3̄ 1̄		3̄ 3̄ 0̄	3̄ 1̄		1̄ 1̄ 0̄	3̄ 1̄		1̄ 1̄ 0̄	3̄ 1̄		1̄ 1̄ 0̄ 3̄ 1̄
PN	0̄44	0̄22		0̄44	0̄22		0̄44	0̄22		0̄44	0̄22		0̄44 0̄22
AN	5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄ 5̄ 5̄
MLD	2̄ 2̄ 1̄	2̄ 3̄		4̄43	2̄ 4̄		3̄ .		. 0̄ 5̄	:			
	Be	lok	ja	lan	ka	ma	la	lak					
TD	3̄ 3̄ 0̄	3̄ 1̄		1̄ 1̄ 0̄	3̄ 1̄		3̄ 3̄ 0̄	3̄ 1̄		1̄ 1̄ 0̄	3̄ 1̄	:	
PN	0̄22	0̄22		0̄44	0̄22		0̄44	0̄22		0̄22	0	:	
AN	5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄	5̄ 5̄		5̄ 5̄	5̄ 5̄		5	0	:	

Notasi 7. Lagu Andam Oi
Transkripsi Yunaidi tanggal 12-08-2017

Periode itu, estetika talempong sudah mulai menggeser cita rasa estetika talempong tradisional, walaupun dalam eksperimen tersebut masih dalam bentuk pentatonik. Namun demikian, gejala diatonisasi sudah mulai mengambil alih rasa musikal para seniman dan masyarakat Minangkabau melalui talempong *kreasi* yang diciptakan oleh Murat St. Saidi.

C. Talempong *Goyang* Alfalah

Talempong *goyang* merupakan transformasi dari talempong *kreasi*. Hanefi dkk mengatakan bahwa kata *goyang* diartikan sebagai gerakan tubuh seperti menari mengikuti musik talempong. Tambahan kata *goyang* setelah kata talempong membangun anggapan bahwa musik jenis ini hadir dalam ranah musik populer. Secara tradisional tidak ada musik talempong Minangkabau yang dimainkan sambil bergoyang. Juga tidak ada penonton pertunjukan talempong *kreasi* yang menonton sambil bergoyang. Bergoyang sambil bernyanyi serta mengajak penonton mengikutinya, biasanya terjadi pada pertunjukan musik pop (Hanefi, dkk, 2004: 69). Pada prinsipnya talempong *goyang* hampir sama dengan talempong *kreasi* yang dikembangkan oleh Yusaf Rahman – sistem musikal dilengkapi dengan nada-nada kromatik.

Perangkat alat musik talempong *goyang* – kelompok Alfalah terdiri dari: (1) dua set talempong melodi; (2) satu set drum; (3) seperangkat alat musik tiup, terdiri dari saluang, sarunai, dan bansi; (4) satu gitar melodi; (5) satu gitar Bas; (6) satu *keyboard* dan; (7) seperangkat gendang sunda. Alfalah mengatakan bahwa talempong *goyang* dalam perangkat besar akan menggunakan 20 buah talempong melodi, dan 20 buah talempong pengiring – talempong disusun dalam dua baris. Nada talempong pada baris

depan adalah Gis, B, A, G, dis, fis, gis, as, f, e, dan pada bagian belakang dengan urutan nada as, c, d, e, f, g, a, b, c, d (Alfalah, wawancara, 22-06-2014) – untuk lebih jelasnya lihat bagan berikut.

5#	7	6	5	2#	4#	5#	6#	.	.
	.	.	.					4	3
6#	1	2	3	4	5	6	7	.	.
								1	2

5#	7	6	5	2#	4#	5#	6#	.	.
	.	.	.					4	3
6#	1	2	3	4	5	6	7	.	.
								1	2

Bagan 7. Susunan nada talempong *goyang*

Bagan di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa susunan nada talempong melodi dan talempong pengiring didsari oleh sistem pengetahuan musik diatonis serta menggunakan nada-nada kromatik (untuk lebih jelasnya lihat bagan berikut).

Oktaf	IV								V	
Sebutan Nada Depan	Gis	B	A	G	dis	fis	gis	as	f	e
Urutan Nada	5#	7	6	5	2#	4#	5#	6#	.	.
		.	.	.					4	3
Frekuensi (Hz)	415.30	493.88	440.00	783.99	311.13	369.99	830.61	932.23	698.46	659.26
Interval (Sen)										
Sebutan Nada Belakang	As	c	d	e	f	g	a	b	c	d
Urutan Nada	6#	1	2	3	4	5	6	7	.	.
									1	2
Frekuensi (Hz)	466.16	261.63	293.66	329.63	349.23	392.00	440.00	493.88	523.25	587.33
Interval (Sen)		100	200	200	100	200	200	200	100	200
	1200 Cen									

Bagan 8. Susunan nada talempong *goyang*, frekuensi dan interval

Percampuran dua tradisi ini juga meliputi pola pukulan talempong (cara memainkan alat) musik yang digunakan. Perkawinan – hibridasi – berbagai alat musik yang berbeda jenis tangga nada – sistem nada – ini dapat menampilkan beraneka lagu, mulai dari lagu pop Minang standar, dangdut dalam bahasa Minang maupun dalam bahasa Indonesia, dan berbagai instrumen Minang yang berasal dari vokabuler dendang Minang.

Talempong *goyang* bukan semata-mata hasil campuran permainan permainan alat musik (*ricikan*) yang berasal dari dua tradisi yang berbeda. Dalam kerangka pandang kebudayaan populer seperti dikemukakan Fiske dalam Budi Santoso bahwa alat musik Barat, seperti *keyboard, electric guitar, drum set* bersama-sama dengan alat musik tradisional merupakan sebuah peristiwa adopsi teknologi melalui penggunaan komoditi (alat musik) itu – alat musik secara ideologis memproduksi dirinya ke dalam komoditi. Sehingga komoditi memproduksi ideologi dari sistem yang memproduksinya – komoditi adalah ideologi yang diwujudkan secara material (Santoso, 2003: 210). Adopsi ideologi melalui sistem pengetahuan musik Barat dapat dilihat pada susunan nada-nada pada talempong *goyang* pada bagan 3 (tiga) di atas.

Melalui penataan instrumentasi tersebut, talempong *goyang* yang didukung oleh pemain profesional, mampu membawakan berbagai macam instrument yang berasal dari vokabuler dendang Minangkabau atau megiringi berbagai macam lagu pop Minang dan lagu-lagu dangdut Minang. Asril mengatakan bahwa kecenderungan itu tampaknya sejalan dengan perkembangan industri rekaman di Sumatera Barat. Perkembangan nyanyi pop Minang pada tahun 1970-an ditandai dengan munculnya ciptaan lagu-lagu

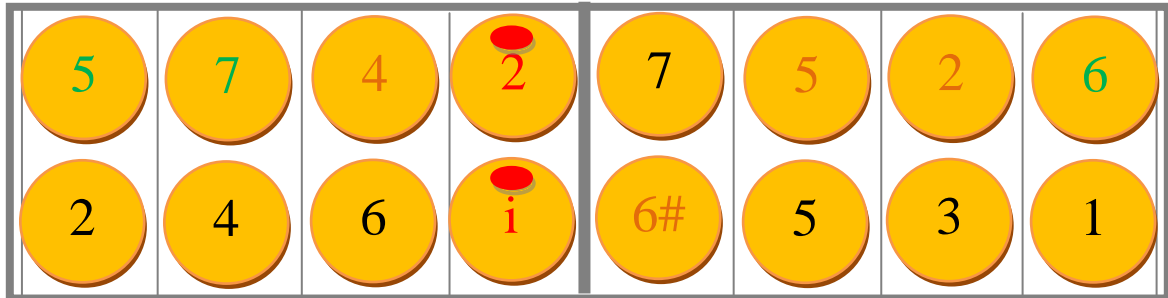
Minang populer baik yang bersumber dari vokabuler dendang Minangkabau maupun ciptaan baru para seniman pada masa itu (Asril, wawancara, 2017) – lihat gambar berikut.



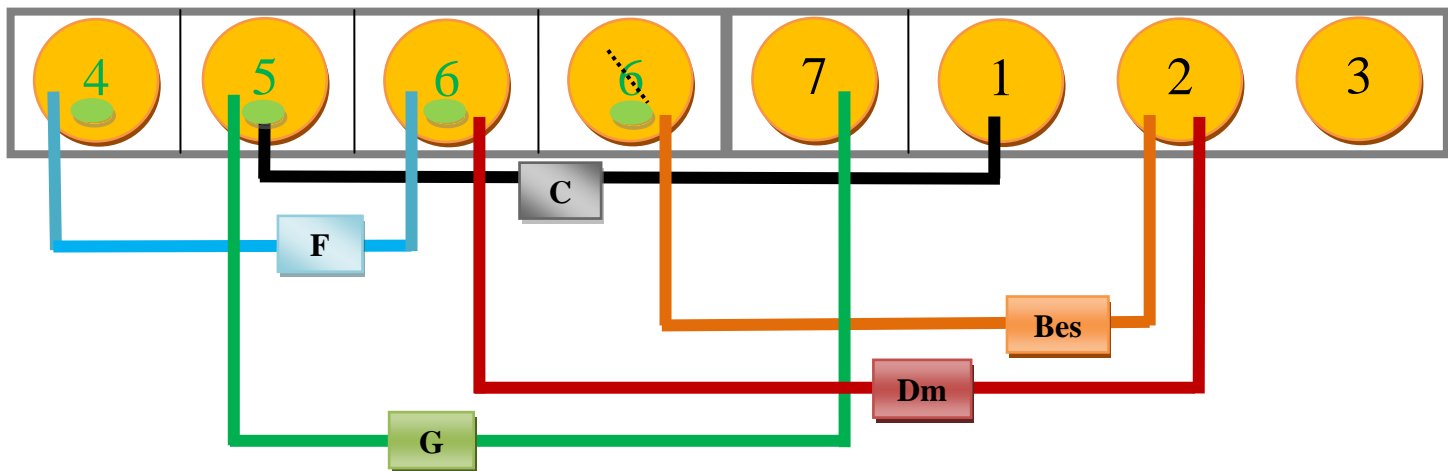
Gambar 4.
Talempong *goyang* sudah menggunakan beberapa alat musik Barat
Pertunjukan ini dilakukan pada upacara pesta perkawinan
di Padangpanjang, tahun 2008.
(Foto: Dok. Asril Muchtar)

Versi lain dari talempong *goyang* adalah talempong sanggar Sovyani Yusaf yang “diawaki’ oleh Tuen Islamidar. Pada dasarnya talempong Sovyani Yusaf juga didasari oleh prinsip harmoni musik diatonis, namun dari teknik musikal, Tuen Islamidar menata sendiri perangkat talempong, baik talempong melodi, talempong pengiring maupun canang. Penataan tersebut didasari oleh kemampuan teknik musikal yang berimbang antara tangan kiri dan tangan kanan dalam memainkan melodi. Teknik musikal yang dimainkan Tuen Islamidar dikenal dengan teknik trilernya; dengan teknik tersebut, melaodi terasa lebih hidup dan dinamis (lihat bagan berikut).

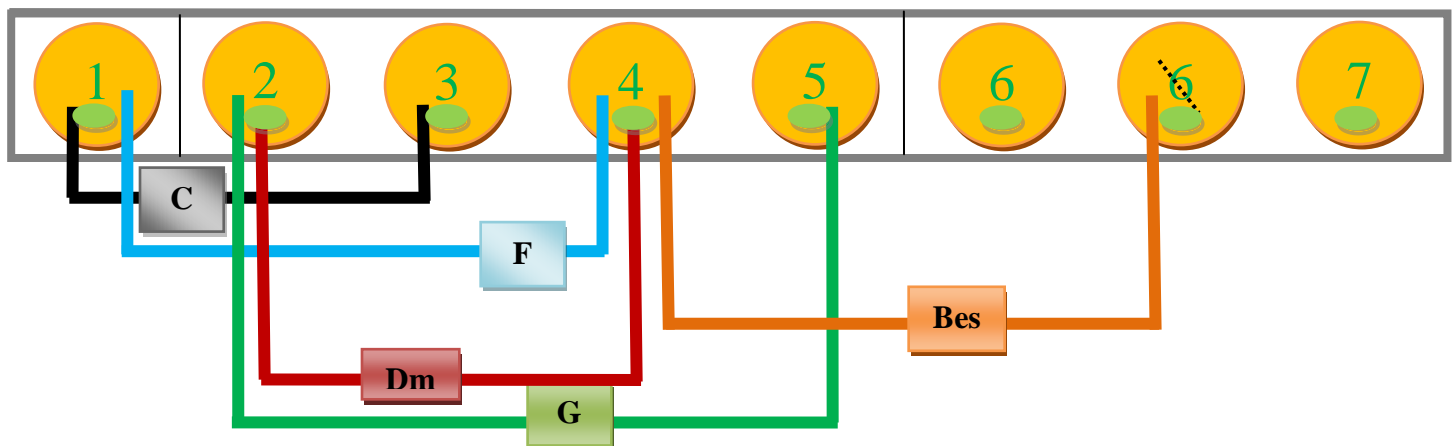
BAGAN 9. TALEMPONG VERSI MAESTRO ISLAMIDAR
TALEMPONG MELODI



SISTIM KORD TALEMPONG



SISTIM KORD CANANG



KETERANGAN WARNA & SIMBOL

1. Angka dengan warna ● Not #. (\)
2. Angka dengan warna ● Nada oktav tinggi
3. Angka dengan warna ● Nada oktav rendah

Nb : Untuk pola pukulan kord, perhatikan skema kord di atas, kord Talempong rendah & tinggi serta kord Canang berbeda-beda.

Talempong *kreasi* dan talempong *goyang* pada dasarnya berbeda dengan talempong sebagai kesenian tradisional masyarakat Minangkabau. Talempong sebagai kesenian tradisional rakyat adalah sebagai wadah dari proses reproduksi sosial dan budaya masyarakat pemiliknya, yaitu masyarakat Minangkabau. Saat ini kedudukan talempong mulai mengalami perubahan – transtpormasi – sejalan dengan terjadinya perubahan dari masyarakat berbasis budaya pertanian, bergerak ke arah masyarakat yang berorientasi pada kebudayaan industri – modern dan terbuka.

Konsekuensi dari perubahan tersebut secara mendasar terjadi pula perubahan pada selera masyarakat dan pada akhirnya juga berpengaruh pada selera musik sebagai kebutuhan yang mencerminkan kondisi sosial – mental – masyarakat Sumatra Barat (Minangkabau) pada saat ini. Fabio Dasilva mengatakan bahwa musik berhubungan dengan mentalitas masyarakat atau pendukungnya ... Adanya kehidupan musik di masyarakat pada dasarnya menunjukkan fenomena sosial atau kondisi sosial masyarakatnya (Dasilva, 1984: 3-4). Munculnya talempong *kreasi* dan talempong *goyang* menunjukkan fenomena sosial dan kondisi sosial masyarakatnya – mentalitas masyarakat – sebagai dampak kolonialisme dan perilaku sesudahnya disebut poskolonialisme.

Perilaku dan mentalitas masyarakat sesudah kolonialisme berkaitan dengan kondisi dan kecenderungan pikiran, perasaan, sikap, perilaku masyarakat masih dikuasai oleh konsep pemikiran penjajah. Dari aspek budaya, pikiran, peraaan, perilaku dan sikap tersebut dinyatakan dengan munculnya konsep talempong *kreasi* dan talempong *goyang* sebagai pertanda masih dominanya pemikiran penjajah – terutama dari aspek budaya.

Dominasi tersebut menjadi alasan pembenaran seperti dimaksud dalam pengertian kata transformasi.

Dalam dialektika Hegel dan Marx, sebagaimana dikutip Khayam mengatakan bahwa transformasi digambarkan sebagai proses “tawar menawar” secara berkelanjutan. Max Weber berpendapat bahwa proses transformasi berjalan melalui proses evolusioner, saling mempengaruhi antar unsur dalam suatu “bentuk ideal” yang sengaja diciptakan sebagai suatu model (Khayam, 1990: 324). Transformasi secara umum dapat dipahami sebagai suatu perubahan yang terjadi di masyarakat, ketika unsur-unsur budaya [termasuk musik di dalamnya] yang menyangga mengalami disfungsional atau krisis identitas dalam suatu masyarakat. Van Peursen mengatakan transformasi kebudayaan atas tiga tahap; tahap mitologis, ontologis, dan fungsional; bahwa transformasi budaya tidak berarti sedang menuju ke satu tahapan yang lebih tinggi, tetapi pada suatu hal yang berbeda sifatnya saja. Proses transformasi tersebut terjadi selalu bersamaan dengan penyelewengan-penyelewengannya (Peursen, 1976). Penyelewengan sebagaimana dimaksud Van Peursen terjadi dalam kebudayaan musik talempong dalam masyarakat Sumatra Barat (Minangkabau). Penyelewengan tersebut dapat diidentifikasi pada ranah estetika, orkestra musik (bentuk dan struktur), teknik memainkan, dan fungsi pertunjukan.

Terjadinya perubahan – transformasi – mental dan mentalitas masyarakat dan penyelewengan seperti dimaksud Dasilva, Khayam dan Peursen adalah dampak terjadinya perubahan dari masyarakat tradisi menuju ke arah masyarakat modern. Pada kondisi itu terjadi perubahan yang menimbulkan *anomie* pada tataran nilai seperti dimaksud Kuntowijowo sebagai berikut.

Pengaruh kebudayaan modern; komersialisasi budaya yang berwujud terjadinya perubahan dalam skala dan kecepatan yang lebih – bisa dikatakan tidak seimbang dan menimbulkan *anomie* pada tataran nilai. *Anomie* terjadi karena kesenjangan antara industrialisasi, teknologisasi dan urbanisasi di satu pihak, dan konservatisme budaya tradisional di lain pihak. Industrialisasi telah melahirkan budaya massa yang mengarah ke semangat kolektif dalam tata nilai, teknologisasi telah menuntut penerapan metode teknik dalam segala bidang, dan urbanisasi telah menyebabkan runtuhnya nilai-nilai kumunal sebuah masyarakat tradisi (Kuntowijoyo, 1987: 11).

Kebudayaan modern identik dengan rasionalisasi, manusia modern telah kehilangan kemerdekaannya, karena ia dikontrol oleh kebudayaan yang diciptakannya sendiri, dan kemajuan ilmu dan teknologi mempunyai implikasi sosial budaya. Bagi Kuntowijoyo ketegangan peradaban modern dapat timbul dari usaha-usaha ilmu pengetahuan untuk mendominasi sistem sosial seluruhnya. Gambaran dunia yang mekanistik yang menjadi cita-cita positivisme yang dianut dalam perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi; implikasi dari dunia yang serba teknis mempunyai hukum, dan prosedur sendiri, peradaban yang serba teknis serta menggunakan perhitungan-perhitungan yang serba rasional (Kuntowijoyo, 1987: 84-85).

Modernisasi kebudayaan tersebut berdampak terhadap terjadinya perubahan selera; perubahan selera pada gilirannya merubah status sosial seseorang dalam masyarakat yang disebabkan oleh pendidikan. Perubahan sebagaimana dimaksud dapat diamati pada musik talempong *kreasi* dan talempong *goyang* dalam kebudayaan masyarakat Minangkabau. Melalui pendidikan, para tokoh dan generasi muda dididik dengan ilmu pengetahuan modern; termasuk di dalamnya ilmu tentang musik yang dihasilkan oleh pengetahuan modern. Konsep perubahan mulai tertanam dalam diri mereka; mengulangi seperti apa yang dikemukakan Sztomka pada bagian sebelumnya bahwa memperkaya pengetahuan mengenai perubahan secara praktis sama artinya

dengan menciptakan perubahan. Gagasan perubahan menjadi sumber untuk memperkenalkan perubahan. Perubahan yang terjadi pada talempong bermula dari tokoh-tokoh yang mendapat pendidikan (musik) modern pada zaman kolonial. Setelah Indonesia merdeka (pascakolonial), konsep perubahan tersebut mulai masuk melalui sistem pendidikan formal. Secara bertahap namun pasti, perubahan juga berdampak terhadap mental dan mentalitas masyarakat.

Perubahan mental dan mentalitas masyarakat sebagaimana dimaksud menunjukkan fenomena bahwa telah terjadi perubahan dalam masyarakat – berubah dari masyarakat tradisional menjadi masyarakat yang lebih terbuka dan modern. Diakui telah banyak perubahan nilai-nilai baru walau masih dalam bayang-bayang nilai lama. Itulah yang terjadi dalam konsep *kreasi* dan talempong *goyang* dalam kehidupan masyarakat Sumatera Barat – Minangkabau – pada saat ini. Melalui media musik yang dijadikan sebagai sarana berkesenian oleh masyarakat dapat digunakan untuk melihat fenomena sosial budaya masyarakat bersangkutan. Munculnya konsep talempong *kreasi* dan talempong *goyang* sebagai potret kehidupan sosial masyarakat Minangkabau, menunjukkan adanya nilai-nilai baru di tengah-tengah kehidupan masyarakat sebagai akibat pengaruh kebudayaan modern. Edwar Said melihatnya dari perspektif Barat dan Timur; Barat mencoba mentekstual Timur melalui ketertinggalan yang memerlukan program modernisasi. Kebudayaan [musik] Timur ditarik-tarik secara bertahap oleh bangsa Barat ke arah wacana baru untuk menumbuhkan jiwa kebebasan, serba rasional, serba industri, hingga menawarkan idiom dan gaya hidup masyarakat Barat (Said, 2010: 313). Pola pemikiran kebudayaan modern seperti dimaksud Said tampak jelas dari

transformasi yang terjadi dalam tatanan kehidupan dan kebudayaan masyarakat Minangkabau, terutama di bidang seni seperti munculnya konsep talempong *kreasi* dan talempong *goyang* di Sumatera Barat.

Disadari atau tidak, perubahan dari talempong tradisi ke talempong *kreasi* sampai pada talempong *goyang* adalah bagaimana relasi kekuasaan; terutama relasi kebudayaan menurut Edwar Said tersebut bekerja berdasarkan ideologi yang dianutnya, dapat dikatakan sebagai “penjajahan yang menyenangkan”. Walaupun secara fisik kekuasaan para kolonialis itu tidak ada lagi, tapi pengaruhnya masih dapat dirasakan bahkan dikatakan bahwa penjajahan tersebut masih berlanjut dan dapat dikatakan sebagai bentuk neokolonilisme. Fraser Fraserfer Anne mengatakan bahwa hal tersebut merupakan kesalahan dalam mengambil langkah pengembangan; karena merubah estetika musik Minang – talempong – secara radikal yakni dari tradisi atau berbasis lokal menjadi modern. Salah satu institusi yang dianggap “bersalah” adalah ASKI, STSI, dan ISI Padangpanjang yang menjadi penggerak perubahan itu (Anne, 2007: 124).

Perubahan talempong dari tradisi ke talempong *pacik*, talempong *kreasi* dan talempong *goyang* mengalami proses dialektika; antitesis bukan merupakan solusi akhir, namun berada dalam sebuah integrasi – koalisi dan eksis dalam dua konsepsi. Asril mengatakan secara konsepsi dipahami secara berbeda oleh orang Minangkabau, baik yang berada di kampung halaman maupun yang berada di perantauan. Orang Minang di kampung halaman dengan jelas membedakan bahwa talempong *renjeang* (tenteng) adalah musik atau talempong tradisi Minang; talempong *kreasi* dan talempong *goyang* bukan musik tradisi lagi. Sedangkan orang Minang di perantauan, terutama di Jakarta,

lebih cenderung menyebutnya semua ensambel talempong (tradisi, *pacik*, *kreasi*, dan talempong *goyang*) adalah musik tradisi Minang (Asril, 2012: 18). Tidak jauh berbeda dengan talempong *kreasi*, ketika dimainkan dalam format – bentuk – talempong *renjeang anam salabuhan* (seperangkat enam buah talempong) mulai terjadi perubahan dari aspek estetis. Perubahan aspek estetis itu disebabkan oleh *mangkoan bunyi* (pelarasan -- *tunning system*) sebagai bentuk pelarasan talempong sudah menggunakan sistem musik diatonis. Pengetahuan musik diatonis tersebut menjadi landasan konseptual bagi para tokoh yang mendapat pendidikan pada zaman kolonial di Sumatra Barat. Melalui sistem pengetahuan tentang musik diatonis yang mereka miliki, melahirkan *genre* musik *hybrid* yang disebut dengan talempong *kreasi* dan talempong *goyang*.

D.Aspek Organologis dan Akustik Pembuatan Saluang Pentatonis

Aspek organologis dan akustik pembuatan saluang dapat dibedakan menjadi dua bagian, yaitu: (1) secara tradisi; dan (2) sentuhan pengetahuan modern.

1. Secara Tradisi

Secara tradisi pembuatan saluang didasari oleh pengetahuan empiris dan rasa musikal para seniman sinkron dengan sistim vokal atau dendang *darek* (darat) atau wilayah pedalaman Minangkabau. Rasa musikal tersebut menjadi dasar dibentuknya saluang sebagai satu sistem musik dan sitem musikal; sekaligus berfungsi sebagai pengiring dendang. Dari sistem musikal yang dihasilkan, keduanya memiliki 5 (lima) tingkatan bunyi (nada) yang berada pada wilayah pentatinik. Dari aspek organologi dan akustik, pembuatan saluang dilakukan dengan langkah-langkah sebagai berikut:

- a. Pertama; mengambil *talang* (jenis bambu) yang dapat digunakan untuk pembuatan saluang. Ruas talang yang dapat digunakan pembuatan saluang dengan panjang sekiraat 60 s.d 70 cm dan diameter lebih kurang 3 s.d 3.3 cm.
- b. Saluang dibuat sepasang; *jantan* dan *batino*. Saluang *jantan* biasanya digunakan untuk pendandang laki-laki, dan Saluang *batino* untuk pendandang perempuan.
- c. Kedua; menetapkan ukuran panjang *talang* yang akan dijadikan saluang. Ukuran panjang talang ditetapkan berdasarkan 6 (enam) kali panjang lingkaran talang bagian tengah – kedua ujung lobang dibersihkan.
- d. Pembuatan *suai* (tempat meniup saluang) pada bagian ujung bambu. *Suai* dibentuk dengan kemiringan sekitar 45 derajat – setebal penampang *buluah* bagian ujung – dan diraut dengan pisau.
- e. Ketiga; menemukan *saga jantan*, yaitu semacam alur atau sebetuk garis yang menonjol dalam permukaan penampang bambu bagian dalam. *Saga jantan* digunakan sebagai patokkan menetapkan alur lobang bunyi saluang – panjang saluang dibagi dua.
- f. Keempat; menandai lobang pertama – sayatan tipis – dengan cara membentangkan potongan daun kelapa – satu keliling penampang **DALAM pangka buluah**. Jarak dari tanda lobang pertama ke tanda pertengahan di bagi empat; seperempat ukuran tersebut digunakan untuk menentukan dan menandai lobang berikutnya – dua, tiga, dan empat.
- g. *Manatak* (memberi batas) lobang pertama dan kedua di tengah tanda atau sayatan tipis – diameter $\frac{1}{3}$ lingkaran pangkal; *manatak* lobang ketiga dan keempat di

bawah tanda – diameter 1/3 lingkaran ujung. Kulit bambu yang sudah ditandai diangkat dengan ujung pisau runcing, sampai terbentuk lobang.

- h. Lobang yang sudah terbentuk dibersihkan dengan *panggisa* (potongan bambu yang sengaja dibuat untuk membulatkan lobang saluang – selanjutnya lobang saluang diamplas.
- i. Saluang diberi hiasan, seperti *tampuk mangis* (tampuk manggis), kalajengking, dan rumah adat Minangkabau.

Berdasarkan pembuatan saluang Singgalang yang dibuat berdasarkan pengetahuan tradisi, dan secara musikal dapat diketahui sistem bunyi (musik) yang dihasilkannya, lihat bagan berikut.

Kanan				Kiri			
No	Urutan Bunyi	Posisi Nada	Frekuensi	No	Urutan Bunyi	Posisi Nada	Frekuensi
1.	N1	Bes 4	466.16	1.	N1	B4	493.88
2.	N2	C4	261.63	2.	N2	C4	261.33
3.	N3	C#4	277.18	3.	N3	D4	293.66
4.	N4	D4	293.33	4.	N4	E4	329.63
5.	N5	E4	329.63	5.	N5	F4	349.23

Bagan 10. Urutan bunyi, frekuensi, posisi nada kiri saluang *jantan* dan kanan *batino*

Bagan di atas dengan jelas perbedaan posisi bunyi (nada) dan frekuensi antara saluang *jantan* dan saluang *batino*. Pengukuran frekuensi pada tabel di atas menggunakan Fildle Tuner; Digital Chromatic Fidle Tuner. Turner Version 1.1.

Sebagai informasi tambahan tentang pembuatan saluang Singgalang, Agam, dan Tanah Data. Saluang Singgalang lobang pertama di atas tanda; lobang kedua di tengah tanda; lobang ketiga di bawah tanda; dan lobang keempat di tengah tanda. Saluang

Agam, lobang pertama di bawah tanda; lobang kedua di tengah tanda; lobang ketiga di bawah tanda; dan lobang ke empat di bawah tanda. Saluang Tanah Data, lobang pertama di tengah tanda; lobang kedua di tengah tanda; lobang ketiga di bawah tanda; dan lobang keempat di tengah tanda (Zainuddin, wawancara 12 Agustus 2017).

2. Sentuhan Pengetahuan Modern

- a. Pertama; mengambil talang (jenis bambu) yang dapat digunakan untuk pembuatan saluang. Ruas talang yang dapat digunakan pembuatan saluang dengan panjang sekirat 60 s.d 70 cm dan diameter lebih kurang 3 s.d 3.3 cm.
- b. Kedua; pembuatan *suai* (tempat meniup saluang) pada bagian ujung bambu. *Suai* dibentuk dengan kemiringan sekitar 45 derajat – setebal penampang *buluah* bagian ujung – dan diraut dengan pisau.
- c. Ketiga; menentukan tonika sesuai dengan panjang *buluah* (bambu). Tonika itu biasanya diukur berdasarkan kepekaan rasa musikal yang didasari sistem pengetahuan musik Barat – setelah *suai* di tiup. Biasanya tonika akan berada pada posisi A atau B – menjadikan tonika menjadi c.

A	B	c	d	e	f	g	a	b	c
200	100	200	200	100	200	200	200	100	

- d. Keempat; menjadikan saluang tonika c; bila tonika berada pada posisi A, maka bambu dipotong 1.5 penampang bagian pangkal. Biasanya saluang dengan tonika A digunakan untuk suara laki-laki. Bila tonika berada dalam posisi B maka potong bambu 1/2 penampang bagian pangkal. Saluang dengan tonika B biasanya digunakan untuk mengiringi suara pendedang wanita. Kalau tonikanya sudah ditetapkan, maka panjang saluang dibagi dua dan diberi tanda goresn dengan pisau. Setengah ke arah ujung – lobang *suai* – berfungsi sebagai penghasil dan penyalur gelombang bunyi yang bersumber dari tiupan bibir pada *suai*. Setengah ukuran ke arah pangkal menghasilkan tingkatan bunyi; sekaligus berfungsi sebagai pengatur melodi musik.

- e. Kelima; menemukan *saga jantan*, yaitu semacam alur atau sebetuk garis yang menonjol dalam permukaan penampang bambu bagian dalam. *Saga jantan* digunakan sebagai patokkan menetapkan alur lobang bunyi saluang. Menurut Zainuddin, *saga jantan* memiliki alur yang lurus dan muncul sepanjang penampang bagian dalam saluang. Pada alur *saga jantan* itu pulalah lobang saluang diberi tanda. Lobang saluang ditempatkan sepanjang *saga jantan* agar ketika melobang saluang tidak pecah, karena *saga jantan* merupakan tepat pertemuan *iro* bambu yang menonjol (Zainuddin, wawancara 2017).
- f. Keenam; memberi tanda lobang pertama – sayatan tipis – dengan cara membentangkan potongan daun kelapa – satu keliling penampang bagian pangkal. Jarak dari tanda lobang pertama ke tanda pertengahan di bagi empat; seperempat ukuran tersebut digunakan untuk menentukan dan menandai lobang berikutnya – dua, tiga, dan empat.
- g. Ketujuh; *manatak* (memberi batas) lobang pertama, kedua dan ketiga di tengah tanda atau sayatan tipis – diameter $\frac{1}{3}$ lingkaran pangkal; *manatak* lobang pas di tengah tanda – diameter $\frac{1}{3}$ lingkaran ujung. Kulit bambu yang sudah ditandai diangkat dengan ujung pisau runcing, sampai terbentuk lobang.
- j. Kedelapan; lobang yang sudah terbentuk dibersihkan dengan *panggisa* (potongan bambu yang sengaja dibuat untuk membulatkan lobang saluang – selanjutnya lobang saluang diampelas).
- k. Selanjutnya penampang saluang diampelas dan diberi hiasan *love* –selalu dihati.
Secara akustik atau bunyi (nada) yang dihasilkan dari pembuatan saluang yang didasari sentuhan pengetahuan musik Barat – diatonis – dapat dilihat pada tabel berikut.

Oktaf	IV								V
Nama Nada	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	
Simbol Nada	c	d	e	f	g	a	b	c	
Frekuensi (Hz)	261.63	293.66	329.63	349.23	392	440	493.88	523.25	
Interval (sen)		200	200	100	200	200	200	100	
	1200 sen (1 oktaf)								
Saluang									
Oktaf	IV								
Urutan Bunyi	L1	L2	L3	L4	L5				
Posisi Bunyi	C4	D4	E4	F4	G4				
Frekuensi (Hz)	261.63	293.66	311.13	349.23	392.94				
Interval (sen)		200	200	100	200				
	600 sen (1 oktaf)								

Bagan 11. Saluang yang dibuat dengan tonika c
(Andar: 2017)

Bagan di atas dengan jelas dapat mengatakan kepada kita bahwa, saluang dibuat dengan sentuhan ilmu pengetahuan modern dengan standar nada c berada pada posisi nada C4, D4, E4, F4, dan G4 dengan masing-masing frekuensi 261.63 untuk posisi nada c; 293.66 untuk nada d; 311.13 untuk nada e; 349.24 untuk nada f; dan 392.94 untuk nada g. Bandingkan dengan standar frekuensi *pitch* Amerika seperti ditulis John Backus pada tabel berikut.

No	Urutan Nada	Posisi Nada	Frekuensi	No	Posisi Nada	Frekuensi
1.	N1	C4	261.63	1.	Cis	277.18
2.	N2	D4	293.66	2.	Dis	311.13
3.	N3	E4	329.63	3.	-	-
4.	N4	F4	349.23	4.	Fis	369.99
5.	N5	G4	392.00	5.	Gis	415.30

Bagan 12. standar frekuensi *pitch* Amerika
(John Backus, 1977: 134)

Secara kuantitatif memang ada yang sama dan ada pula terjadi perbedaan antara frekuensi bunyi saluang dengan sentuhan pengetahuan modern dengan standar *pitch* Amerika – lihat frekuensi nada e. Secara organologis pembuatn saluang dapat dilihat gambar berikut.



Gambar5.
Peneliti sedang mengukur lingkaran penampang dalam saluang
(Dok. Andar 2017)



Gambar6.
Manatak lobang Saluang
(Dok. Andar 2017)

E. Aspek Organologis Dan Akustik Pembuatan Sarunai Pentatonis

Bahan yang digunakan dalam pembuatan sarunai (secara tradisional) terdiri dari dua bagian, yaitu: bahan *anak* dan bahan *induk* – dari talang (jenis bambu), dengan langkah-langkah sebagai berikut.

1. Bagian *Anak*

- a. Membuat *anak*; panjang *anak* 2 kali keliling penampang bambu dan dikasih tanda. Tanda itu digunakan sebagai batas panjang *anak* ketika dipotong dan untuk memudahkan pekerjaan, ketika membuat bagian anak; bambu sengaja tidak dipotong sampai pembuatan bagian anak selesai.
- b. Batas ujung anak ke lidah berjarak 1 diameter lobang.
- c. Membuat anak lidah (panjang *anak* lidah) 2 keliling penampang – ditatak – buka kulit dengan pisau; semilu yang dibuang sepertiga bagian.
- d. Pemotongan anak lidah 1 milimeter dari tanda
- e. Besar anak lidah setengah diameter penampang *buluah* (bambu).
- f. Menatak lidah dengan silet merk tiger – lebarnya separoh atau setengah diameter; tepilidah dibersihkan dengan silet; ketebalan dikikis dengan pisau; kemudian anak sarunai ditiup.
- g. *Anak* sarunai dipotong dan bagian ujung ditutup dengan kertas.

2. Bagian *Induk*

Bagian *induk* harus lebih besar dari *anak*, karena *anak* akan disambungkan dengan *induk*; keduanya harus benar-benar pas ketika kedua bagian ini disambungkan.

- h. Panjang *induk* 2 kali panjang anak
- i. Ukuran dari *anak* ke lobang bunyi (nada) ke empat satu keliling penampang *anak*. Jarak dari lobang 4 ke lobang 1, satu keliling penampang *anak*. Jarak lobang 1 ke lobang 2 dan 3 sama dengan $\frac{3}{4}$ keliling penampang *anak* – lipat dua dan separohnya dilipat dua.
- j. Menatak lobang 1 di titik tengah (tanda) lobang; lobang 2 di atas tanda; lobang 3 di bawah tanda; dan lobang 4 di bawah tanda – selanjutnya dibuat lobang sementara.
- k. Besar lobang bunyi (nada) *maanak pisang*; besar lobang 1 dan 2 sama dengan $\frac{1}{3}$ penampang *anak* – lobang dibersihkan.
- l. Selanjutnya bagian *anak* dan *induk* sudah dapat disambungkan; sarunai siap untuk digunakan.

F. Sarunai dengan sentuhan ilmu pengetahuan modern

- m. Membuat *anak lidah* (penggetar bunyi) dan memastikan toniknya berada pada posisi – A5 misalnya. Bila tonika *anak lidah* berada pada posisi A5 dan ingin dijadikan C5; potong $1\frac{1}{5}$ keliling penampang *anak*.
- n. Ukuran jarak lobang 4, satu keliling penampang *anak*. Jarak dari pangkal ke lobang 1 sama dengan 1 keliling penampang *anak*. Jarak lobang 2 dan 3 sepertiga panjang jarak lobang 1 dan 4.
- o. Lobang bunyi 1 dititik tengah lobang; lobang 2 di titik tengah lobang; lobang 3 di bawah tanda ukuran; dan lobang 4 di titik tengah lobang.

Kedua sarunai tersebut, baik yang dibuat secara tradisional maupun sentuhan pengetahuan modern dapat dibedakan pada tabel berikut.

Tradisi			Modern		
Urutan Bunyi	Posisi Nada	Frekuensi	Urutan Bunyi	Posisi Nada	Frekuensi
N1	A4	440.00	N1	C5	523.25
N2	B4	493.88	N2	D5	587.33
N3	C5#	554.37	N3	E ^{db}	622.25
N4	E5	622.25	N4	E5	659.26
N5	F5	698.46	N5	F#5	739.99

Bagan 13. Posisi nada, frekuensi tradisi-modrn
(Andar, 2017)

Bagan di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa posisi nada dan frekuensi sarunai yang dibuat secara tradisional dan sentuhan modern berbeda. Perbedaan itu dapat dilihat pada posisi nada dan frekuensinya. Untuk lebih jelasnya lihat perbandingan pada bagan berikut.

Oktaf	V							VI
Nama Nada	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Simbol Nada	c	d	e	f	g	a	b	c
Frekuensi (Hz)	523.25	587.33	659.26	698.46	783.99	880.00	897.77	1046.50
Interval (sen)		200	200	100	200	200	200	100
	1200 sen (1 oktaf)							
Sarunai Sentuhan Diatonis								
Oktaf	V							
Urutan Bunyi	L1	L2	L3	L4	L5			
Posisi Bunyi	C5	D5	E5	F5	G5			
Frekuensi (Hz)	523.25	587.33	622.25	659.26	739.99			
Interval (sen)		200	200	100	200			
	600 sen (1 oktaf)							

Bagan 14. Posisi nada sarunai dalam sistem musik diatonis
(Andar, 2017)

Secara organologis, bahan pembuatan sarunai dapat dilihat pada gambar berikut ini.



Gambar7.
Bahan pembauatn sarunai
(Dok. Andar 2017)

G. Aspek Organologis Dan Akustik Pembuatan Bansi Pentatonis

Langkah-langkah pembuatan bansi – ukuran

1. Jarak dari ujung ke ruas 1 diameter penampang
2. Menentukan jarak lobang nada; langkah pertama membuat lobang satu di atas ruas. Untuk membuat lobang bunyi 1 s.d 7 = $1/3$ diameter lobang penampang; di bawah ruas buku. Untuk membuat lobang bawah di antara lobang 6 dan 7.
3. Menentukan jarak lobang 7 ke lobang tiup, sama jaraknya dari lobang ke 4 ke lobang 7 atau sama jaraknya dari lobang 1 ke lobang 4.
4. Jarak lobang bunyi ke tempat meniup 1 diameter penampang pangkal

Menentukan Tonika Bansi

1. Membuat lobang bawah bagian dalam dan membuat lobang satu
2. Membuat suai untuk menghasilkan bunyi
3. Memastikan posisi tonika – diukur, misalnya G

G	A	B	c	d	e	f	g	a	b	c
200	200	100	200	200	100	200	200	200	200	100

4. Menjadikan nada c, bambu dipotong 2.5 keliling ruang resonator – bagian dalam penampang.
5. Jarak dari lobang tiup ke lobang bunyi 1 diameter penampang – besar lobang bunyi $\frac{1}{4}$ diameter penampang.
6. Jarak dari lobang bunyi ke lobang nada 1 dibagi 9; lobang ditandai sampai 9 namun yang dilobangi sampai 7.
7. *Manatak* lobang (menandai lobang) sementara; pembuatan lobang di tengah-tengah tanda –dilobangi dengan besi yang dibakar.
8. Membuat pasak dari kayu yang diraut sebesar lobang resonator bagian tiup. Setelah pas, baru dibuat lobang lidah. Kemudian pasak dipotong sesuai dengan kemiringan penampang bambu – bansi siap untuk digunakan.

Secara musikal, hasil akhir dari pembuatan bansi dapat diketahui lewat urutan nada, posisi nada, frekuensi dan interval seperti tabel berikut.

Oktaf	V							VI
Nama Nada	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Simbol Nada	c	d	e	f	g	a	b	c
Frekuensi (Hz)	523.25	587.33	659.26	698.46	783.99	880.00	897.77	1046.50
Interval (sen)	200	200	100	200	200	200	100	
	1200 sen (1 oktaf)							
Bansi								
Oktaf	V							VI
Urutan Bunyi	L1	L2	L3	L4	L5	L6	L7	L1
Posisi Bunyi	C5	D5	E5	F5	G5	A5	B5	C6
Frekuensi (Hz)	554.37	587.33	659.26	698.46	783.99	880.00	987.77	1046.50
Interval (sen)	200	200	100	200	200	200	100	
	1.200 sen (1 oktaf)							

Bagan 15. Posisi nada Bansi dalam sistem musik diatonis
(Andar, 2017)

Bagan di atas dapat menjelaskan kepada kita bahwa pembuatan bansi yang dilandasi oleh ilmu pengetahuan modern memiliki kesamaan dengan sistem musik diatonis. Secara organologis dapat dilihat pada hambar berikut.



Gambar 7.
Bansi dengan nada c (Dok. Andar 2017)

Gambar 5 di atas adalah hasil akhir dari proses pembuatan bansi dan diberi hiasan khas zainudin.

BAB VI

KESIMPULAN DAN SARAN

Cita rasa estetis talempong *kreasi* dan talempong *goyang*, secara filosofis dibentuk oleh nilai-nilai estetika musik diatonik – di bawah payung kebudayaan modern. Kebudayaan modern menjelma dalam berbagai wujud, di antaranya adalah dalam bentuk ilmu pengetahuan tentang musik. Cita rasa estetis tersebut dibentuk oleh sistem pengetahuan tentang musik; ia mengandung muatan ideologi. Ideologi bekerja dalam ranah budaya (musik), sehingga membuat sistem pengetahuan musik Barat tersebut tampak begitu alami dan seolah tiada lagi pilihan lain – lahirlah talempong *kreasi* dan talempong *goyang*.

Munculnya konsep talempong *kreasi* dan talempong *goyang* di Sumatra Barat bermula dari kalangan akademisi yang mendapat pendidikan modern pada zaman kolonial – Belanda – seiring dengan berdirinya Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Padangpanjang tahun 1966. Melalui para tokoh yang mempunyai latar belakang pendidikan musik Barat, diciptakannya talempong *kreasi* dan resmi menjadi bagian dari mata kuliah yang harus dipelajari mahasiswa – pada waktu itu masih bernama Jurusan Minangkabau. Usaha para tokoh dengan latar belakang pendidikan Barat dalam melakukan pembaharuan – perubahan – dalam materi pendidikan musik melalui talempong *kreasi* dan dalam perkembangan selanjutnya disebut talempong *goyang* – pengaruh dari kolonialisme selanjutnya disebut neokolonialisme. Neokolonialisme berarti kelanjutan dari sistem pengetahuan dengan nilai yang dianutnya masih berlangsung terus, walaupun secara fisik tidak lagi menjadi bagian dari koloni dari penjajah. Melalui para alumni ASKI, STSI, dan semenjak akhir tahun 2009 berubah status menjadi Institut Seni

Indonesia (ISI) Padangpanjang, konsep talempong talempong *kreasi* mulai diperkenalkan melalui tingkatan pendidikan Sekolah Menengah Pertama (SMP) dan Sekolah Menengah Atas (SMA) atau sederajat – menyebar – ke seluruh daerah di Sumatra Barat.

Tidak jauh berbeda dengan talempong *kreasi* dan talempong *goyang*, saluang, sarunai dan bansi juga mendapat sentuhan kebudayaan modern melalui sistem pemikiran musik Barat – estetika poskolonial. Ini disebabkan, ketiga instrumen musik ini juga digunakan dalam ensambel talempong *goyang* di Sumatera Barat. Melalui sistem pengetahuan modern yang diimplementasikan melalui sistem pengetahuan musik diatonis, ketiga jenis alat musik tiup tersebut, mengalami perubahan secara estetis.

Saran; terutama bagi peneliti yang berminat bidang estetika dengan objek material musik perunggu, ditemukan adanya talempong dengan teknik musikal yang unik dengan informan Tuen Islamidar dari Kab. 50 Koto. Juga ditemukannya saluang tradisi di Luhak Nan Tigo Minangkabau dan dapat dijadikan studi organologi dan akustik.

DAFTAR PUSTAKA

- Adam, Boestanuel Arifin. 1986/1987. "Talempong Musik Tradisional Minangkabau". *Laporan Penelitian*. ASKI Padangpanjang.
- Ali, Matius. 2011. *Estetika Pengantar Filsafat Seni*. Yogyakarta: Sanggar Luxor.
- Darsono (Soni Kartika). 2007. *Estetika*. Bandung: Rekayasa Sain.
- Dasilva, Fabio. 1984. *The Sociologi of Music*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- Faruk, 2007. *Belenggu Pasca-Kolonial: Hegemoni & Resistensi Dalam Sastra Indonesia*. Yogyakarta. Pustaka Pelajar.
- Fraserfer Anne, Fraser. 2007. "Packaging Ethnicity: State Institutions, Cultural Entrepreneurs, and The Profesionalization of Minangkabau Music in Indonesia". *Disertasi*. University of Ilionis at Urban-Champaign.
- Hanefi, et al.. 2004. *Talempong Minangkabau Bahan Ajar Musik dan Tari*. Bandung: P4ST UPI.
- Hastanto, Sri. 2012. *Ngeng & Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa Dan Gong Kebyar Bali*. Surakarta: ISI Press.
- Hauser, Arnold. 1974. *The Sociolgy of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kayam, Umar. 1990. *Transformasi Budaya Kita dalam Menerawang Masa depan Ilmu Pengetahuan, Teknologi dan Seni Indonesia*. Penrbit ITB.
- Kuntowijoyo. 1987. *Budaya dan Masyarakat*. Yogyakarta: P.T. Tiara Wacana.
- Laksono, Joko Tri, 2008, "Menelusuri Karya dan Karsa Manthou's Sebagai Seniman dan Pecipta Campursari dalam *Resital* Jurnal Ilmiah Seni Pertunjukan, Volume 9 No. 2 – Desember 2008, 87-101.
- Muchtar, Asril. "Dilematika Perkembangan Ansambel Talempong Minangkabau". Makalah disajikan pada *World Music* Seminar di Jurusan Etnomusikologi. Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, 31 Maret 2012, halaman 5, 2012.
- Said, Edwar. 2010. *Orientalisme: Menggugat Hegemoni Barat dan Mendudukan Timur Sebagai Subjek*. Trj. Achmad Fawaid. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Santoso, Budi. 2003. *Identitas dan Poskolonialitas di Indonesia*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.

Suryajaya, Martin. 2016: *Sejarah Estetika*. Jakarta Barat: Gang Kabel.

Sztompka, Piotr. 2008. *Sosiologi Perubahan Sosial*, terj. Alimandan. Jakarta: Prenada Media Group.

Peursen, Van. 1976. *Strategi Kebudayaan*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.

Pramono, Kartini. 2009. *Horizon Estetika*. Yogyakarta: Kahfi Offset Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada.

Informan:

Asril Muchtar (54 th), Doktor Pengkajian Seni; Dosen Program Studi Karawitan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang.

Alfalah, (45 th), Magister Seni; Dosen Program Studi Karawitan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang.

Hajizar, (56 th). Magister Seni, Pengamat seni; Dosen Program Studi Karawitan Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang.

Murat St. Saidi, pensiunan guru Sekolah Menengah Kejuruan (SMK) 7 Padang.

Lampiran 1.

Makalah Seminar

Lampiran 2.

Artikel Publikasi

Lampiran 3.

**KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN KETUA DAN
ANGGOTA PENELITIAN NOMOR: 384/IT7.4/LT/2017**

Lampiran 4.

**SURAT PERTANGGUNGJAWABAN MUTLAK
DAN KONTRAK PENELITIAN NOMOR: 426/IT7.4/LT/2017**

Lampiran 5a



KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI DAN PENDIDIKAN
TINGGI INSTITUT SENI INDONESIA
PADANGPANJANG

Jln. Bahder Johan Padangpanjang 27128, Sumatera Barat;

Telp. (0752) 8207, 4854 Fax. (0752) 82803 e-mail:isi@isi-padangpanjang.ac.id

Website: www.isi-padangpanjang.ac.id

SURAT PERNYATAAN KETUA/ANGGOTA

Yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Dr. Andar Indra Sastra, S.Sn., M. Hum
NIDN : NIDN. 0008086212
Pangkat/ golongan : Lektor Kepala/IVc
Jabatan Fungsional : Pembina Madya

Dengan ini menyatakan bahwa proposal/laporan penelitian/pengabdian/karya seni saya dengan judul:

Estetika Poskolonial: Talempong *Pacik*, *Kreasi* dan Talempong *Goyang* di Sumatera Barat yang diusulkan dalam skema **Unggulan Perguruan Tinggi** untuk tahun anggaran 2017 **bersifat orisinal dan belum pernah dibiayai oleh lembaga atau sumber dana lain.**

Apabila dikemudian hari ditemukan ketidaksesuaian dengan pernyataan ini, maka saya bersedia dituntut dan diproses sesuai dengan ketentuan yang berlaku dan mengembalikan seluruh dana penelitian yang sudah diterima ke kas Negara.

Demikian pernyataan ini dibuat dengan sesungguhnya dan sebenar-benarnya.

Padangpanjang, 21 Maret 2017

Mengetahui :
LPPMPP,

Yang menyatakan:
Ketua

(Dr. Febri Yulika, S. Ag, M. Hum)
NIP. 19740202 200501 1 003

Materai 6.000
(Dr. Andar Indra Sastra, S.Sn., M. Hum)
NIP. 196208081988031 002

Lampiran 5b



KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI DAN PENDIDIKAN TINGGI
INSTITUT SENI INDONESIA PADANGPANJANG
Jln. Bahder Johan Padangpanjang 27128, Sumatera Barat;
Telp. (0752) 8207, 4854 Fax. (0752) 82803 e-mail:isi@isi-padangpanjang.ac.id
Website: www.isi-padangpanjang.ac.id

SURAT PERNYATAAN KETUA/ANGGOTA

Yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Syahri Anton, S.Sn., M.Sn.
NIDN : NIDN. 0016038102
Pangkat/ golongan : **Penata Muda/III/a**
Jabatan Fungsional : Asisiten Ahli

Dengan ini menyatakan bahwa proposal/laporan penelitian/pengabdian/karya seni saya dengan judul:

Estetika Poskolonial: Talempong *Pacik*, *Kreasi* dan Talempong *Goyang* di Sumatera Barat yang diusulkan dalam skema **Unggulan Perguruan Tinggi** untuk tahun anggaran 2017 **bersifat orisinal dan belum pernah dibiayai oleh lembaga atau sumber dana lain.**

Apabila dikemudian hari ditemukan ketidaksesuaian dengan pernyataan ini, maka saya bersedia dituntut dan diproses sesuai dengan ketentuan yang berlaku dan mengembalikan seluruh dana penelitian yang sudah diterima ke kas Negara.

Demikian pernyataan ini dibuat dengan sesungguhnya dan sebenar-benarnya.

Padangpanjang, 21 Maret 2017

Mengetahui:
LPPMPP,

Yang menyatakan:
Anggota

(Dr. Febri Yulika, S. Ag, M. Hum)
NIP. 19740202 200501 1 003

(Syahri Anton, S.Sn., M.Sn.)
NIP. 19810316 200604 1 003

Lampiran 5c



KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI DAN PENDIDIKAN TINGGI
INSTITUT SENI INDONESIA PADANGPANJANG
Jln. Bahder Johan Padangpanjang 27128, Sumatera Barat;
Telp. (0752) 8207, 4854 Fax. (0752) 82803 e-mail:isi@isi-padangpanjang.ac.id
Website: www.isi-padangpanjang.ac.id

SURAT PERNYATAAN KETUA / ANGGOTA

Yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Nadya Fulzi, S.Sn., M. Sn
NIDN : NIDN. 0005077801
Pangkat/ golongan :
Jabatan Fungsional :

Dengan ini menyatakan bahwa proposal/laporan penelitian/pengabdian/karya seni saya dengan judul:

Estetika Poskolonial: Talempong *Pacik*, *Kreasi* dan Talempong *Goyang* di Sumatera Barat yang diusulkan dalam skema **Unggulan Perguruan Tinggi** untuk tahun anggaran 2017 **bersifat orisinal dan belum pernah dibiayai oleh lembaga atau sumber dana lain.**

Apabila dikemudian hari ditemukan ketidaksesuaian dengan pernyataan ini, maka saya bersedia dituntut dan diproses sesuai dengan ketentuan yang berlaku dan mengembalikan seluruh dana penelitian yang sudah diterima ke kas Negara.

Demikian pernyataan ini dibuat dengan sesungguhnya dan sebenar-benarnya.

Padangpanjang, 21 Maret 2017

Mengetahui:
LPPMPP,

Yang menyatakan:
Anggota

(Dr. Febri Yulika, S. Ag, M. Hum)
NIP. 19740202 200501 1 003

(Nadya Fulzi, S.Sn., M. Sn)
NIP. 19780705 200501 2 018

Lampiran 5d



KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI DAN PENDIDIKAN TINGGI
INSTITUT SENI INDONESIA PADANGPANJANG
Jln. Bahder Johan Padangpanjang 27128, Sumatera Barat;
Telp. (0752) 8207, 4854 Fax. (0752) 82803 e-mail:isi@isi-padangpanjang.ac.id
Website: www.isi-padangpanjang.ac.id

SURAT PERNYATAAN KETUA / ANGGOTA

Yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Yayang Sakinah (Mhs S-1)
NIDN : NIM. 0111114
Pangkat/ golongan : -
Jabatan Fungsional : -

Dengan ini menyatakan bahwa proposal/laporan penelitian/pengabdian/karya seni saya dengan judul:

Estetika Poskolonial: Talempong *Pacik*, *Kreasi* dan Talempong *Goyang* di Sumatera Barat yang diusulkan dalam skema **Unggulan Perguruan Tinggi** untuk tahun anggaran 2017 **bersifat orisinal dan belum pernah dibiayai oleh lembaga atau sumber dana lain.**

Apabila dikemudian hari ditemukan ketidaksesuaian dengan pernyataan ini, maka saya bersedia dituntut dan diproses sesuai dengan ketentuan yang berlaku dan mengembalikan seluruh dana penelitian yang sudah diterima ke kas Negara.

Demikian pernyataan ini dibuat dengan sesungguhnya dan sebenar-benarnya.

Padangpanjang, 21 Maret 2017

Mengetahui:
LPPMPP,

Yang menyatakan:
Anggota

(Dr. Febri Yulika, S. Ag, M. Hum)
NIP. 19740202 200501 1 003

(Yayang Sakinah)
NIM. 0111114

Lampiran 5e



KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI DAN PENDIDIKAN TINGGI
INSTITUT SENI INDONESIA PADANGPANJANG
Jln. Bahder Johan Padangpanjang 27128, Sumatera Barat;
Telp. (0752) 8207, 4854 Fax. (0752) 82803 e-mail:isi@isi-padangpanjang.ac.id
Website: www.isi-padangpanjang.ac.id

SURAT PERNYATAAN KETUA/ANGGOTA

Yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Rivaldi Ihsan, S.Sn (Mhs S-2)
NIDN : NIM. 201004216
Pangkat/ golongan :
Jabatan Fungsional :

Dengan ini menyatakan bahwa proposal/laporan penelitian/pengabdian/karya seni saya dengan judul:

Estetika Poskolonial: Talempong *Pacik*, *Kreasi* dan Talempong *Goyang* di Sumatera Barat yang diusulkan dalam skema **Unggulan Perguruan Tinggi** untuk tahun anggaran 2017 **bersifat orisinal dan belum pernah dibiayai oleh lembaga atau sumber dana lain.**

Apabila dikemudian hari ditemukan ketidaksesuaian dengan pernyataan ini, maka saya bersedia dituntut dan diproses sesuai dengan ketentuan yang berlaku dan mengembalikan seluruh dana penelitian yang sudah diterima ke kas Negara.

Demikian pernyataan ini dibuat dengan sesungguhnya dan sebenar-benarnya.

Padangpanjang, 21 Maret 2017

Mengetahui:
LPPMPP,

Yang menyatakan:
Anggota

(Dr. Febri Yulika, S. Ag, M. Hum)
NIP. 19740202 200501 1 003

(Rivaldi Ihsan, S.Sn)
NIM. 201004216