



**Journal of Music Science, Technology,
and Industry**

Volume 4, Number 1, 2021
e-ISSN: 2622-8211

<https://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/jomsti/>

**“Gelandangan” Karya Slamet Abdul Sjukur dalam
Perspektif Estetika Keburukan sebagai Kritik terhadap
Estetika Musik Konvensional**

Eddo Diaz Rinaldo

Program Studi S2 Penyajian Seni, Pascasarjana Institut Seni Indonesia
Yogyakarta

Email : vivace666@gmail.com

Article Info

Article History:

Received:
October 2020
Accepted:
January 2021
Published:
April 2021

Keywords:

Aesthetic,
contemporary
music, Slamet
Abdul Sjukur,
gelandangan,
aesthetic of
ugliness, art critics.

ABSTRACT

Purpose: This research is meant to re-study the work of Slamet Abdul Sjukur, “Gelandangan” using the Aesthetic of Ugliness. Also to study how far the correlation between this aesthetic with conventional musical aesthetic. **Research methods:** This research is using qualitative method with some descriptiv interpretative analytical technic, and literature study as the data collection method. **Results and discussion:** It was found a new perspective that still rellevant and capable to be use to study the aesthetic value of the conceptual works such as “Gelandangan”. Moreover, some works with similar aesthtetic patterns will be more traceable and the value will be more musically recognised using this Aesthetic of Ugliness perspective. Even with the aspect of Amorphousness, Assymetry, and Disharmony, the beauty of the piece can be presented in a whole new different shape. **Implication:** Furthermore, the writer will throw some another issues that spread out through society, about the benefits and risks that raised from this piece of work.

© 2021 Institut Seni Indonesia Denpasar

PENDAHULUAN

Musik adalah salah satu bentuk seni yang sudah sangat terikat dengan kehidupan manusia dan tak bisa lepas. Selama berabad-abad lamanya, musik telah menemani kehidupan manusia dengan beragam bentuk dan fungsinya. Ketika pada jaman prasejarah, musik banyak digunakan sebagai salah satu media ritual

selain tari dan sastra. Musik juga digunakan sebagai hiburan, dan bahkan juga digunakan sebagai hadiah.

Perkembangannya saat ini, peran musik menjadi jauh lebih kompleks dari sebelumnya. Seperti contoh, sebagai terapi, sebagai media propaganda baik politik maupun ekonomi, komoditas dagang, bahkan identitas subkultur. Hingga sampai pada tahap ini, musik sendiri sebagian kakinya sudah menginjak ke ranah sains. Dalam dunia akademis, seperti contohnya institusi pendidikan seni, musik sendiri dimaknai sebagai karya seni yang posisinya sudah menyublim dengan ilmu lintas disiplin lain. Hal ini tentunya memberikan sebuah dampak yang besar terhadap musik itu sendiri. Bakan (2012: 3–4), menyebutkan bahwa esensi dari musik adalah bunyi yang terorganisir. Maka bunyi apapun yang dikehendaki oleh penciptanya sebagai musik, dia akan menjadi musik. Meskipun ada beberapa kriteria dasar yang meliputinya. Hal ini antara lain durasi (panjang bunyi), frekuensi (tinggi rendah bunyi) , amplitudo (keras lemah bunyi), dan timbre (warna atau karakter suara).

Pada ranah musik kontemporer, statemen Balkan tadi amatlah kuat mengakar pada ideologi para komponis. Saat wajah musik Eropa mengalami gejolak besar-besaran pasca perang dunia ke-2, dominasi bunyi-bunyian maupun nada-nada yang dianggap indah mulai mengalami perlawanan dan tergeser akibat dampak psychological chaos yang dialami sebagian besar masyarakat eropa dan juga para komponis. Dari gerakan ekspresionisme musik di eropa, wajah musik eropa mulai mengalami perubahan drastis. Apalagi ditambah pasca ekspansi komponis ke wilayah-wilayah non eropa seperti asia, amerika latin, australia, dan afrika. Ekspansi budaya dan juga ide ini kemudian melahirkan beragam aliran baru yang perkembangannya sangat pesat. Bahkan skena musik kontemporer yang notabene awalnya diawali oleh para komponis dari aliran ekspresionis yakni aliran *Darmstadt School*, makin lama menjadi semakin bias hingga munculah aliran-aliran musik kontemporer besar lainnya. hal ini meliputi *World Music*, *Electronic Music*, dan terakhir ada *Bio Music*. Ironisnya meski *template* “kontemporer” sebenarnya sangat luas pemaknaannya, namun di ranah musik seni pada umumnya para pelaku musik kontemporer sendiri lebih

mengeksklusifkan diri kepada mahzab-mahzab musik kontemporer di Eropa yang menjadi turunan dari *Darmstadt School*, *Paris School*, dan mahzab lain di Eropa. Sedangkan *World Music* dan lainnya lebih memilih untuk membuat skena yang berbeda sesuai dengan aliran mereka masing-masing.

Jika menyoroti tentang musik kontemporer khususnya turunan musik eropa abad-20, karakter musik mereka sendiri sesungguhnya sangat dipengaruhi oleh budaya eropa yang kental. Seperti contoh, dari instrumentasi yang masih berkuat pada instrumen musik barat, teori musik barat, hingga teknik kompositoris dan landasan-landasan pemikiran barat (eropa). Laju perkembangan mereka sendiri awalnya lebih ke wilayah akademisi maupun institusi pendidikan seni. Namun persebaran mereka sendiri sangat luas cakupannya hingga ke seluruh dunia. Hal ini terjadi karena sebagian besar institusi seni di dunia masih berkiblat pada sistem pendidikan barat.

Perkembangan hari ini musik kontemporer barat sendiri sudah menjadi sangat cair dengan musik-musik jenis lain. Terlebih di era postmodern dan dunia digital saat ini. Hampir tidak ada batasan antara jenis musik, alisan musik, dan bahkan penerapan instrumentasi manusianya. Dari lintas budaya, lintas disiplin, hingga lintas spesies pun semuanya saling berkelindan menjadi sebuah sambungan mata rantai yang panjang dan dinamis. Bahkan dengan cakupan estetis yang cukup luas. Maka dari itu penulis mencoba membaca karya "Gelandangan" dari Slamet Abdul Sjukur dengan perspektif dari Karl Rosenkranz ini untuk melihat seberapa jauh relevansi antara gejala musikal dengan estetika di dalam karyanya.

METODE PENELITIAN

Metode yang dipakai oleh penulis dalam penelitian ini adalah metode kualitatif dengan pendekatan fenomenologis (studi kasus). Penulis mengambil contoh kasus karya Slamet Abdul Sjukur yang berjudul *Gelandangan* untuk kemudian dikaji ulang menggunakan konsep estetika keburukan dari Karl Rosenkranz. Lebih jauh secara analisis akan dipaparkan dengan pemetaan gerakan tiap bagian dan dikorelasikan dengan gejala-gejala musikal yang konvensional secara deskriptif interpretatif. Literatur yang digunakan sebagian berasal dari disiplin ilmu

filsafat estetika, sedangkan beberapa literatur pendukung lain masih berasal dari ranah komposisi musik. Hasil dan pembahasan akan dijelaskan di bawah ini.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Relasi Musik Kontemporer dengan Konsep Estetika Keburukan.

Berbicara mengenai estetika dalam konteks yang luas, mengenai musik kontemporer era 50'an terjadi pergeseran estetis yang cukup signifikan. Jika di era sebelumnya tonalitas dan formalitas bentuk yang presisi menjadi salah satu mahzab kunci estetika musik yang bercokol cukup lama di skena musik seni barat, pada era tahun 50'an mahzab itu runtuh oleh sistem atonal. Salah satu tokoh besarnya adalah Arnold Schoenberg yang menerapkan sistem 12 nada yang sama rata dan tidak ada tingkatan strata tonalitas. Dan bahkan lebih ekstrimnya lagi dalam sistem kompositorisnya yang disebut teknik serial, Schoenberg justru menghindari aturan-aturan pada teori musik yang ada sebelumnya. Alhasil secara bunyi dan estetika, musiknya berubah total menjadi sangat unik dan aneh di jamannya. Salah satu tokoh besar lainnya adalah John Cage yang notabene sebagai pionir musik era postmodern.

Gebrakan John Cage dengan membuat karya 4'33" membuat dunia terkejut dengan konsep filosofis dibalik musik tanpa suara tersebut. Setelah itu ada banyak komponis lain yang berlomba-lomba menciptakan karya dengan konsep unik dan tidak lazim secara lahiriahnya. Nampaknya gerakan perlawanan Schoenberg dan Cage terhadap teori lama ini bukanlah yang pertama terjadi di dunia seni. Jauh sebelumnya, seorang filsuf asal Jerman yang bernama Karl Rosenkranz, telah meneliti gerakan-gerakan seni bawah tanah ini. Bahkan dia juga telah merumuskan satu teori tentang estetika yang secara konseptual sangat bertolak belakang dengan yang ada di arus utama. Teori mengenai estetika arus bawah ini dikenal dengan istilah "*Aesthetic of Ugliness*" atau estetika keburukan.

Aesthetic of Ugliness atau estetika keburukan merupakan satu pandangan estetika yang tak hanya memiliki kaidah yang berbeda. Namun juga bersifat melawan dari pandangan estetika arus utama. Sebelumnya perspektif estetika ini kurang berkembang di dunia musik dan lebih banyak disadari keberadaannya

dalam dunia seni rupa. Jika ditinjau dari kesejarahannya, gejala estetika keburukan ini sudah muncul sejak lama. Bahkan sejak era abad tengah, tepatnya dalam konteks teologis yaitu pada konsep lukisan gereja yang cukup tematik yakni "*The Beauty and The Grottesque*". Pada masa itu penggambaran vulgar tentang estetika ini lebih terfokus pada penggambaran iblis, neraka, siksaan dan lain sebagainya yang melawan norma sosial dan empati masyarakat umum (Eco, 2007: 82). Pada perkembangannya, estetika ini mulai masuk pada eksplorasi hal-hal yang lebih humanis namun tidak berada pada wilayah keindahan yang umum. Tak hanya keburukan yang terlihat secara kasat mata (*Physical*) namun juga secara nilai (*Value*). Contoh karya "*The Ugly Duchess*" dari pelukis Quentin Matsys pada tahun yang misalnya menggambarkan seorang wanita juga ada yang memakai perspektif ini.



"The Ugly Duchess" karya Quentin Matsys. circa 1513

Alih-alih memaknai keindahan wanita dengan tubuh yang sintal dan ideal, pelukis justru menggambarkan wanita yang gemuk, berkulit gelap, banyak keriput, bahkan dengan postur yang tidak ideal. Alhasil karya ini terlihat "tidak indah" sesuai estetika umum yang berkembang di jaman itu. Atau seperti pemaparan tentang fotografi di Florence (Scott, 2001: 338-339). Dimana satu sisi karnaval di Florence terlihat begitu mewah, namun di sisi lain banyak orang miskin dan kumuh bertebaran.



“Carnival at Florence” circa 1890

Pada teorinya, estetika keburukan digambarkan sebagai pengalaman keindahan yang tidak berada pada gambaran umumnya, namun tetap memunculkan sensasi estetik pada penikmatnya (Rosenkranz, 1853: 25-26). Rosenkranz sendiri membagi kaidah estetika keburukan ini dalam 3 unsur. *Amorphousness*, *Assymetry*, dan *disharmony*. *Amorphousness* dimaknai sebagai ketidakberbentukan maupun hilangnya batas dalam keindahan itu sendiri. Dalam korelasinya dengan musik, keterbatasan form maupun struktur dalam musik itu secara tidak langsung telah menjadi batasan keindahannya sendiri. Namun, dalam beberapa karya batasan struktur maupun bentuk telah hilang. Apalagi setelah masuknya era ekspresionis maupun postmodern dalam musik.

Pola struktur *open form* menjadi salah satu contoh unsur dari estetika ini yang secara tidak sadar telah rembes pada wilayah musik. *Assymetry* dimaknai sebagai bentuk subversif dari norma estetika formalisme yang sudah berkembang dari era Kant. Kant mengemukakan bahwa keindahan memiliki kaidah kesatuan dan keberagaman, dalam konteks kaidah pembentukan sebuah karya, pola-pola yang disusun secara geometris, seimbang, dan presisi merupakan sebuah forma yang simetris dan regular. Kaidah simetris ini pada akhirnya diamini sebagai bentuk estetika yang sudah mapan dan umum serta dimaknai sebagai bagian dari keindahan itu sendiri. Sedangkan terlepas dari itu, dalam konteks estetika keburukan bentuk simetris ini diruntuhkan. Pada kaidah ini segala konstruksi struktur yang sifatnya simetris dan seimbang dibalik dan bahkan dihilangkan keseimbangannya agar muncul kesan asimetris.

Dalam konteks musik, kaidah asimetris ini berhubungan langsung dengan struktur kompositoris. Sebagai contoh, menurut Eldrige (2003: 45) pada era klasik musik, menggunakan struktur musik yang sangat simetris masih dimaknai sebagai faktor keindahan struktur itu sendiri. Namun pada era setelahnya khususnya pada era ekspresionisme setelah perang dunia kedua, keindahan struktur musik ini banyak bergeser dari yang simetris menjadi tidak simetris. Juga banyak unsur-unsur *irregular* yang dipakai sehingga kesan simetris yang dimaksud menjadi hilang. Tentunya secara hasil pendengaran, hal ini menjadi janggal dan keluar dari estetika yang sudah ada sebelumnya. Selain itu pemaknaan *Assymetry* secara lebih mendalam lebih terfokus pada ketidakseimbangan dan iregularitas bunyi baik *timbre* maupun tema musik itu sendiri. Dan hal ini sejujurnya banyak ditemukan pada musik modern-kontemporer itu sendiri. Kemudian pada poin ketiga, *Disharmony*.

Menurut pendapat umum, keindahan merupakan hal pengalaman estetis yang secara langsung dapat menyenangkan kita, sedangkan keburukan adalah sebaliknya. Hal ini dikuatkan oleh argumen dari Joanna Scott tentang bagaimana bentuk disharmoni akan selalu muncul untuk menjadi oposisi biner dari harmoni itu sendiri (Scott, 2001: 341). Namun pada konteks harmoni sebagai satu kesatuan tiap unit, karya seni itu sendiri lebih mengacu pada keseimbangan tiap-tiap unit yang menunjang keindahan yang menyenangkan itu sendiri. Sedangkan *Disharmony* adalah kaidah meruntuhkan harmoni tersebut dengan penonjolan maupun pengurangan hal-hal yang akhirnya dapat membuat nilai keindahan yang menyenangkan dan seimbang itu runtuh. Menurut Bosanquet (1890: 41-42), gejala ledakan ekspresi yang mendadak, pergantian garis warna yang cenderung tegas, tekstur yang amat kasar, maupun proporsi bentuk yang tidak ideal, akan menghancurkan kaidah keseimbangan dan harmoni dari keindahan karya tersebut.

Pada konteks karya musik, konsep *disharmony* ini lekat hubungannya dengan *timbre* dan ekspresi musikal. Pemaknaan tiap ekspresi yang terkesan kasar, vulgar, dan labil secara prosedur dapat merusak keseimbangan dan sisi harmonis dari karya musik tersebut. Sedangkan pada repertoar era modern-

kontemporer, komponis sudah banyak sadar akan keluasan dan ketidakstabilan ekspresi musikal ini. Lebih jauh hal ini tak jarang tertuang dalam karyanya. Tak pelak gerakan-gerakan estetika ini seringkali digunakan sebagai salah satu bentuk gerakan subversif para komponis untuk menentang estetika normatif yang sudah mapan sebelumnya.

Analisis Karya “Gelandangan”

Sebagai salah satu tokoh besar musik kontemporer Indonesia yang menghabiskan separuh hidupnya di barat, Slamet A. Sjukur yang terkenal dengan gaya minimaks itu juga sempat membuat sebuah karya yang cukup menggemparkan publik kala itu. Karya yang dibuat pada tahun 1998 ini berjudul “Gelandangan”, memakai konsep penampilan dengan format penampilan 1 pria, 1 wanita, sebuah sepatu, dan sebuah Karunding. Properti panggung yang digunakan adalah seperangkat kursi dan meja rapat (gambar 1.1). Satu-satunya alat musik yang digunakan adalah karinding.

Karinding adalah alat musik tradisi yang terbuat dari sebilah bambu kecil yang digetarkan di bibir untuk memperoleh satu jenis sumber suara. Hasil bunyi getaran itu memiliki kemiripan timbre dengan getaran rotan sumber suara layang-layang “*gapangan*”¹ namun dengan durasi pendek dan ada efek suara “*twong*”. Karunding biasanya digunakan di satu ritual di Jawa Barat untuk mengiringi tarian adat. Konsep karya “Gelandangan” ini adalah musik, tanpa alat musik konvensional dan bisa dibilang tanpa konsep musik konvensional. Justru dari yang terlihat, lebih mirip adegan teater. Selain itu penulisan notasi karya juga terbilang tidak lazim, karena hanya menggunakan teks tulisan. Namun menariknya *layout* tulisan terlihat amat sistematis sehingga pemain tetap bisa mengenali tiap-tiap bagian frasa musikalnya. Yang lebih menarik, semua instruksi dinamika terlihat dituliskan secara detil, meskipun tidak secara vulgar. Untuk mengkaji karya ini,

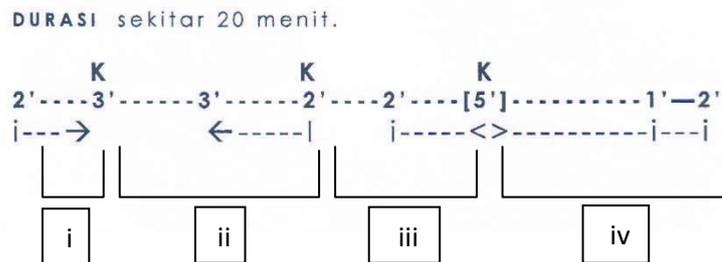
¹. *Gapangan* : Jenis layang-layang yang memiliki pita suara yang berbentuk mirip penggesek biolin dan akan bergetar jika tertiuip angin secara konstan dan memunculkan efek bunyi nyaring yang bergema hingga radius 1 km lebih.

penulis menggunakan teknik analisis deskriptif interpretatif dimana teks notasi pada karya ini akan diinterpretasikan dan dielaborasikan dengan konsep *Aesthetic of Ugliness* pada wilayah bentuk, struktur, dan keharmonisan materialnya. Berikut analisis lengkapnya.



Gambar 1.1

Secara analitik sebenarnya struktur dari karya sudah dijabarkan oleh komponis di bagian akhir partitur (Notasi 1.1). Secara garis besar karya ini dibagi menjadi 4 bagian besar berdasarkan karakter alur tensi dan kepadatan teksturnya. Hal ini bisa dikenali dengan penanda yang cukup berbeda. pada bagian i, bagian dimulai dengan ucapan “Haloo..”. namun pada bagian-bagian berikutnya dimulai dengan improvisasi Karunding. Yang menjadi ciri dari akhir tiap bagian adalah tensi tinggi berupa lenguhan, teriakan, dan bahkan umpatan. Yang paling berbeda adalah bagian terakhir, karena pada bagian iv diakhiri dengan improvisasi karunding. Untuk lebih detilnya, penulis akan menjabarkan alur gramatika musik tiap bagiannya.



Notasi 1.1

Secara alur, karya yang berdurasi sekitar 20 menit itu awalnya dibuka dengan adegan dua orang duduk bersebelahan seperti presenter, maupun

pembicara dalam seminar. Lalu si pria berdiam sejenak sebelum mengambil sepatunya, memainkannya di atas meja dan kemudian mendekatkannya ke telinga sambil berucap “haaaaloooo...?” sebanyak 3x dan kemudian direspon oleh desahan dari wanita disebelahnya (Gambar 1.2).



Gambar 1.2

Gerakan pembuka ini berfungsi sebagai tema awal. Kalimat “Haloo..” (notasi 1.2) yang diucapkan pemain pria diulang hingga 3x dengan intonasi yang berbeda-beda sebelum kemudian direspon oleh pemain wanita.

```
Lelaki. Tenang. Melepas salah satu sepatunya 00'00  
menaruhnya di meja. (stopwatch)  
Mengambilnya,  
menggunakannya sebagai telpon genggam dan . . .  
(merdu): H A -----  
L O -----  
.....  
(marah): H A L L O !!!  
.....  
L O ?  
(bersahabat): H A  
.....
```

Notasi 1.2

Setelah 3x pemain pria mengulang kata “Haloo..”, pemain wanita kemudian mendesah. Desahan ini diasambut oleh pemain pria dengan meletakkan sepatunya di atas meja (Notasi 1.3). Adegan itu terus direspon kembali dengan desahan, isakan, dan lenguhan oleh wanita di sebelahnya dengan ekspresi mimik muka tertahan yang menyiratkan kesan sensual (gambar

1.3). Yang menjadi unik pada bagian ini adalah sisi emosional penonton merasa dipermainkan dengan visual dan auditifnya. Karena secara visual, tidak ada hal aneh yang terjadi. Namun secara auditif imajinasi penonton dipaksa untuk membayangkan sesuatu yang mengarah ke pornografi.



Gambar 1.3

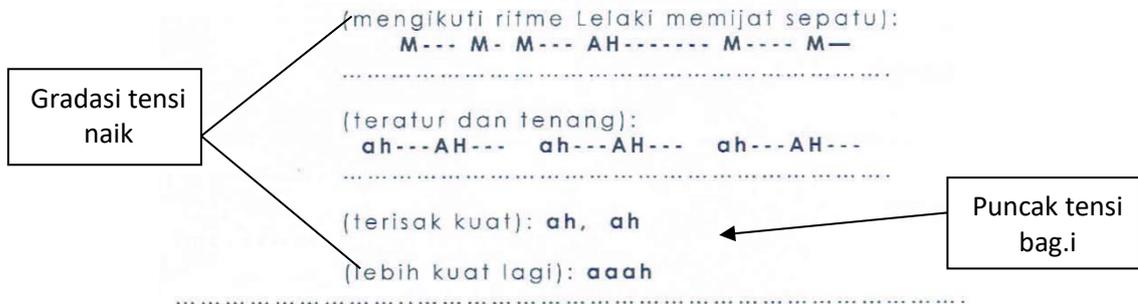
Perempuan	(lembut): A H -----	
Lelaki melihat sepatu	(heran): H A ?	
	(meletakkan sepatu di meja)	
Perempuan	(mengisak): ah, ah, ah,	
	(mesra): A----- A-----	
	(tegang): A H -----	
	(seperti tercekik): M -----	

Improvisasi tunggal

Notasi 1.3

Gerakan ini seperti bentuk pengembangan dari tema sebelumnya. Dimana improvisasi yang reaktif dari kedua pemain terlihat pada bagian ini. Jika pada bagian sebelumnya wanita hanya melakukan improvisasi ekspresi desahan sendirian, kali ini improvisasi dilakukan berdua secara reaktif (notasi 1.4). Dalam hal ini Komponis terlihat sangat detail menuliskan intensi musikalnya pada partitur yang ada. Meskipun tanpa tanda dinamika musik konvensional, dengan

penjabaran verbal yang cukup jelas maka eksekusi teknis dapat dilakukan dengan maksimal oleh pemain.



Notasi 1.4

Adegan improvisasi antara sepatu dan wanita itu berlangsung beberapa menit dengan gradasi tensi yang semakin tinggi sebelum kemudian diakhiri. Adegan berikutnya adalah permainan karunding (gambar 1.4) yang terpola selama beberapa waktu.



Gambar 1.4



Notasi 1.5

Bagian improvisasi karunding berfungsi sebagai bagian kedua yang lebih liris, pelan dan kurus dalam wilayah tekstur dan intensitas. Berikutnya ditengah improvisasi karunding (notasi 1.5), pemain wanita kembali melakukan improvisasi fonetik² yang bersifat reaktif. Hasil improvisasi kedua pemain ini memunculkan kesan interlocking yang cukup padat dan memberi tekstur lebih tebal dari sebelumnya. Secara tensi juga mengalami peningkatan dari sebelumnya. Komponis terlihat sangat mempertimbangkan aspek pengembangan tensi dan tekstur agar audiens tidak merasa bosan dengan sajian karya musik tanpa alat musik konvensional ini.

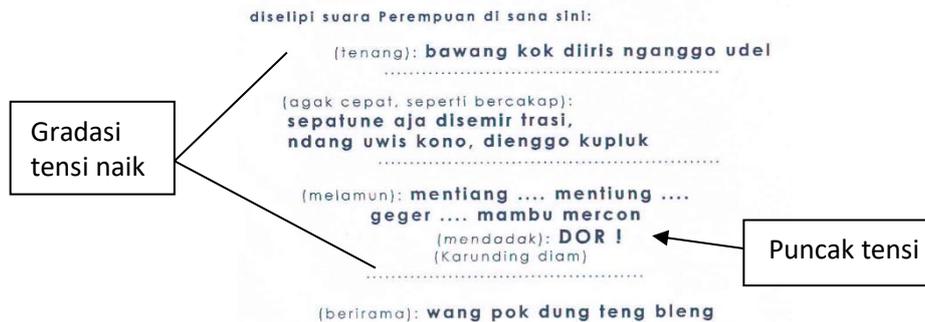
Setelah itu masuk ke bagian wanita yang bergumam. Pemain wanita menyebutkan beberapa kata yang tidak memiliki makna spesifik dan terkesan hanya gumaman dalam bahasa jawa tanpa arti, seperti “*sepatune, ojo di semir terasi*”, “*ndang uwes kono, dienggo kupluk*”, “*mentiang-mentiang*”, “*bawang, kok diiris nganggo udel?*” dan beberapa kata lain yang terkesan seperti orang mengigau atau meracau (notasi 1.6). secara tensi dan tekstur bagian ini juga mulai mengalami peningkatan secara signifikan. Selain terdengar secara auditif nampaknya komponis juga menuliskan intensinya dengan detil ke dalam notasinya (notasi 1.6).

². Improvisasi Fonetik : improvisasi suara dengan mengeksplorasi huruf vokal a, i, u, e, o.



Gambar 1.5

Yang menarik pada bagian ini adalah bagian puncak yang cukup mengagetkan. Bagian ini ditandai dengan kata “*Dor...!!*” (gambar 1.5) dengan penuh ekspresif dan intensitas tinggi setelah sebelumnya terdengar cukup tenang dan mengambang. Setelah itu ada jeda sejenak sebelum pemain wanita kembali melanjutkan kata-kata “*wang pak dung teng bleng..*” (notasi 1.6) yang merupakan awal dari lanjutan improvisasi terpola berikutnya.



Notasi 1.6

Pengolahan demi pengolahan bunyi dari kata-kata dan permainan karunding itu seolah tidak relevan dan tidak bernada. Juga tidak memiliki tempo yang pasti, dan tidak memiliki harmonisasi tonal layaknya musik konvensional. Semuanya terasa seperti tidak musikal, namun sangat ekspresif dan menjebak pemaknaan setiap orang yang menyaksikan.

Selanjutnya adalah bagian tensi naik, bisa dimaknai sebagai bagian akhir (notasi 1.7). Improvisasi karunding diikuti secara reaktif dengan model improvisasi suara tenggorokan dari wanita. Improvisasi ini sekaligus mengarah ke bagian

“Hook” dari karya ini, yaitu kata “*Jancuk !*”. Menurut Belkin (2008: 32-33), sebuah karya musik tidak akan menarik tanpa adanya satu bagian penting yang akan membuat audiens mengingat bagian penting dari karya musik itu. Pada karya ini, “hook” yang dimaksud adalah kata “*Jancuk !*”. Umpatan kasar ini lumayan familiar bagi para audiens dari Indonesia. Namun disisi lain, kata “*jancuk !*” adalah kata yang cukup tabu untuk sebagian orang karena bermakna negatif dan kasar. Maka dari itu tak heran, saat pemain wanita meneriakkan kata ini, sontak audiens tersenyum dan terkejut secara bersamaan. Jadi Kesan klimaks yang diinginkan komponis sukses besar pada tahapan ini.



Notasi 1.7

Selepas bagian “Hook”, improvisasi reaktif antara Karunding dan vokal wanita kembali terjadi (notasi 1.8). Improvisasi ini cenderung statis pada Karunding, namun pada vokal wanita cenderung lebih ekspresif. Yang menarik dari improvisasi ini adalah vokal wanita mengatakan beberapa kata dengan terbata-bata dan cukup ekspresif secara musikal. Namun disisi lain secara visual justru cenderung lebih datar. Beberapa kata yang diucapkan cenderung tidak nyambung satu sama lain sehingga memunculkan kesan yang tidak jelas intensinya. Namun lebih jauh, justru dengan kata-kata yang tidak jelas ini kesan “menggangu” dari karya ini terus muncul dan dipertahankan oleh komponis.

Karunding
dan
Perempuan mengambil sepatu18'00
menggunakannya sebagai mikrofon
untuk belajar membaca:

t a f---fafafafa w a n g
k l a m---p o k
d u n g b a n t e n g
j u m-----b l e n g
(lemas): d o---r d o---r
s e s e s e p p a t u n e j e b b b b o l
s a m---b e l
b a w a n g
t e m-----p l e k k e g e g e r
b e n e
k e p i-----y e r

Tensi cenderung statis namun tetap ekspresif

Notasi 1.8

Setelah bagian improvisasi sebelumnya, akhir dari bagian ini adalah improvisasi solo Karunding yang mengalami penurunan tensi selama beberapa menit (notasi 1.9). Penurunan tensi ini juga memberikan efek “*fade out*” yang organik, sehingga kesan selesai yang lebih tenang dapat dicapai dalam karya ini.

..... 20'00
K A R U N D I N G
bunyi perlahan menjauh sampai hilang

Anti-klimaks

Notasi 1.9

Yang menarik dari bagian ini adalah penerapan anti-klimaks pada akhir karya. Penerapan anti-klimaks ini seolah memberikan kesan kontras yang cukup besar pada karya. Dengan model ending yang anti-klimaks seperti ini penonton juga dipaksa untuk menunggu kejutan lain setelah menghilangnya bunyi Karunding di akhir karya. Selain itu konsep ending dari Karunding ini juga menghilangkan kesan kembali ke tema awal lagu dan menguatkan bentuk “*Open Form*” (Belkin, 2018: 178-185). Ide ini juga dituliskan dengan detil oleh komponis dalam notasinya (notasi 1.9).

Karya ini beberapa kali dipentaskan dan bahkan hingga ke luar negeri. Namun satu yang pasti, setiap pendengar yang belum pernah mendengar

maupun menonton karya ini sebelumnya pasti merasakan sebuah keheranan, kebingungan, gejolak emosional yang bercampur-aduk dan hingga di ujung penampilan, tepuk tangan meriah selalu mengiringi akhir dari pentas. Hingga pada sesi diskusi di akhir penampilan, karya ini selalu mendapat respon pertanyaan yang antusias dari para audiens. Hal ini dikarenakan karya ini seperti memiliki konsep "*out of the box*" yang cukup mengganggu dan melawan segala norma sosial maupun nalar audiens tentang keindahan.

Seperti yang dikemukakan oleh Bosanquet (1890: 47-48), bahwa dalam estetika keburukan, unsur keindahan itu bisa jadi justru sangat mengganggu dan melawan moralitas sosial yang ada. Padahal, umumnya karya musik lebih menekankan pada eksplorasi nada dan warna suara alat musik konvensional maupun sederet aplikasi konsep harmoni umum lainnya. Namun dalam karya ini komponis justru mengeksplorasi suara manusia, sepatu, dan sebuah karunding sebagai material musiknya. Selain itu dengan cara penulisan notasi yang "tidak musikal" karena tidak melibatkan notasi musik maupun garis paranada sama sekali, karya ini justru bisa dimainkan oleh pemain yang bukan musisi sekalipun. Bahkan menurut komponisnya sendiri, karya ini awalnya dibuat untuk ibu rumah tangga, tetangga dari sang komponis. Hal ini tertulis di catatan di akhir notasi yang berbunyi "Karya ini sebagai penghargaan saya kepada mbak Marti yang lugu, cerdas, dan hanya percaya kepada Tuhan bukan lainnya..". bentuk penotasian yang dicantumkan juga didominasi oleh notasi preskriptif sehingga lebih mudah dikuasai oleh pemain yang bukan musisi sekalipun. Seperti yang dijelaskan oleh Mieko Kanno dalam penelitiannya. Kanno (2007: 234-236) menjabarkan bahwa notasi preskriptif adalah sistem penotasian yang menjelaskan ide musikal kompositoris dan cara komponis membuat karyanya. Selain itu notasi preskriptif memaparkan kepada pemain cara mengeksekusi bunyi serta bagaimana mengkoordinasikan pikiran, tubuh, dan instrumen dengan efisien. Sedangkan jika dijabarkan relevansi antara konsep kompositoris karya di atas dengan aspek-aspek yang relevan dengan konsep estetika keburukan antara lain sebagai berikut.

Amorphousness

Secara bentuk maupun struktur, karya Gelandangan tidak memiliki bentuk yang umum selayaknya bentuk musik barat konvensional. Lebih jauh, jika tidak dikaji secara tekstual, secara auditif karya ini hampir tidak terbaca bentuknya. Yang mengaitkan tiap-tiap bagiannya adalah ekspresi musikal dan puncak tensi di tiap bagiannya. Namun dari wawancara penulis dengan beberapa audiens yang menonton pertunjukannya, banyak dari audiens yang tidak mengenali bagian-bagian dari karya ini. Semuanya hanya terkesan berjalan tanpa struktur. Jadi kesan tidak berbentuk sangat kuat muncul secara auditif pada karya ini.

Assymetry

Sedangkan dari unsur kesimetrisan unit-unit karya, tidak ada bagian karya yang benar-benar simetris. Selalu ada perbedaan baik dari kata-kata maupun ekspresi musikal dan gestural pemain. Lebih jauh meskipun jika dibedah secara sederhana karya ini memiliki 3 elemen bunyi utama yaitu Suara Pria, Suara Wanita, dan Bunyi Karunding, tidak ada bagian dari improvisasi tiap unit yang membentuk kesimetrisan maupun repetisi antar bagian. Meskipun secara gradasi tensi ada kemiripan pada tiap bagiannya, namun secara eksplisit tidak terlihat kemiripan antar bagiannya. Hal ini terjadi karena tema pada tiap bagian dan motif pada klimaks tiap bagian selalu berbeda.

Disharmony

Konsep disharmoni pada karya ini terbilang cukup kuat. Bagaimana tidak, selain memang tidak menggunakan konsep harmoni konvensional sama sekali, baik dari segi instrumentasi dan cara eksekusi tiap kalimat juga tidak ada intonasi layaknya sebuah karya musik umum. Kesan teatrikal yang muncul juga bisa dibilang cukup kontras dengan gaya improvisasi karunding yang justru terkesan musikal. Tiap frasa maupun kalimat yang dibacakan oleh pemain wanita juga tidak memiliki kesan relevan dengan karinding sebagai pengiring. Namun saat diperdengarkan secara seksama, kesan saling menyahut maupun *interlocking* cukup terasa. Selain itu pemilihan kata-kata yang terkesan omong kosong juga menambah

kesan surealis yang diinginkan sang komponis. Pemilihan kata-kata seperti “*bawang, kok diiris nganggo udel..*” maupun “*sepatune, ojo disemir terasi..*” memiliki makna yang sangat aneh jika diartikan secara harfiah. Karena ada 2 hal seperti bawang dan terasi yang merupakan makanan, dan sepatu dan *udel* yang merupakan benda yang bukan makanan. Pemilihan kata-kata seperti ini juga menambah kesan disharmoni dalam kesan karyanya. Juga termasuk 2 kata dalam tiap puncak klimaks seperti “*dor..!*” dan “*Jancuk..!*” yang bisa dibilang tidak ada relevansi dengan kalimat-kalimat sebelumnya. Maka dari sini bisa disimpulkan banyak unit dari karya ini yang sejatinya tidak ada relevansi maupun harmonis antara satu dengan yang lainnya.

SIMPULAN

Sebenarnya karya ini tanpa disadari telah masuk ke area estetika keburukan ini dengan cukup dalam. Hal ini dapat dibaca dari penggunaan alat musik yang jauh dari konvensional. Lebih jauh pengolahan bunyi sebagai materi musik juga baik secara struktur maupun kebentukannya tidak menggunakan pola yang umum. Bahkan bisa dibilang tidak harmonis karena semua timbre suara amat berlainan karakternya. Namun uniknya semua terasa dipaksakan untuk menyatu. Secara pandangan estetika musik arus utama, karya ini tidak bisa dikategorikan estetis secara umum karena tidak memenuhi syarat-syarat keindahan musik yang umum dan konvensional. Namun, jika dikaji menggunakan perpektif estetika keburukan, karya ini bisa dibilang indah. Bahkan memiliki ide yang cerdas karena bisa memunculkan impresi yang bermacam-macam bagi para pendengarnya. Bahkan jika dilihat dari pendapat dari beberapa tokoh postmodern, karya ini juga telah mencakup ide dari konsep musik postmodern yang saat ini masih sangat berkembang.

Jika berkiblat pada klasifikasi musik postmodern dari Harry Lehman yang dikemukakan ulang oleh Claus-Steffen Mahnkopf (2010: 12-20), karya ini juga masuk dalam kategori *Bad Postmodernity* dan *Epigonal Postmodernity*. Kategori *Bad Postmodernity* dapat terlihat dari gaya kompositoriknya yang menganut gaya *Amateurism*. Dimana pemain hanya terkesan menyampah dan meracau dengan

kata-kata yang tidak jelas. Namun di sisi lain gaya kompositorisnya juga masuk dalam kategori *Epigonal Postmodernity*. Dimana dalam kekacauan bunyi yang dihasilkan dapat terlihat jelas sebuah struktur yang dibangun dengan kokoh.

Selain itu Slamet Abdul Sjukur sendiri yang dikenal dengan gaya Minimaks yang otentik miliknya. Kesan satir dan ironi ini juga dikuatkan sebagai materi postmodern musik oleh Garth Alper dalam tulisannya. Alper (2000: 12-14) menyebutkan bahwa salah satu bagian penting dari musik postmodern adalah parodi, satir, dan ironi yang terlihat jelas. Juga Kramer (1996: 35-36) mengemukakan bahwa salah satu ciri musik postmodern adalah tidak hanya menitikberatkan pada bunyi saja. Namun lebih jauh teknis penampilan dan presentasi panggung menjadi bagian dari karya tersebut dan tak terpisahkan dari musiknya.

Dari kedua argumen tersebut maka bisa disimpulkan bahwa karya "Gelandangan" dari Slamet Abdul Sjukur ini sudah melampaui estetika umum dimana musik haruslah indah, menyenangkan hati, dan bahkan didominasi oleh nada-nada yang terorganisir. Dari hasil analisis di atas membuktikan bahwa keindahan karya ini justru terletak pada segala kebalikan dari keindahan normatif dalam karya itu sendiri. Bahkan jika ditinjau dari perspektif ranah musik kontemporer yang masih berkiblat ke arah pemikiran modernitas barat, karya ini seakan juga mengkritisi patron musik kontemporer barat, khususnya di Indonesia kala itu. Patron pemikiran modernisme yang notabene masih didominasi alat-alat musik konvensional dan ekspansi sistem kompositorik pada instrumen musik konvensional. Namun sebagai seorang tokoh sentral dalam dunia komposisi musik di Indonesia, tentunya Slamet A. Sjukur sudah melewati tahapan-tahapan yang panjang dalam karirnya yang lebih dari 30 tahun. Maka dari itu, walaupun menggunakan konsep yang amat keluar jalur utama, karyanya tetap amat rapi. Baik dari segi pengolahan material, hingga penulisan notasi dan penentuan durasi waktu.

Sebagai tambahan wacana, berkembangnya musik kontemporer secara luas tampaknya memiliki dampak seperti dua mata pisau yang sama tajam.

Manfaatnya sama besarnya dengan resikonya di tengah iklim musik kontemporer Indonesia yang carut marut seperti hari ini. Terlebih dengan sistem pendidikan musik di Indonesia yang kurang mapan, dan selera masyarakat luas yang segmentasinya sangat dinamis. Pada satu sisi, manfaat besar dari karya “Gelandangan” diatas adalah salah satu bentuk perlawanan yang nyata pada sistem kompositoris arus utama musik konvensional yang sudah mapan di Indonesia. Selain itu karya ini juga memberi wacana yang cukup segar bagi khalayak luas baik penikmat musik kontemporer, komponis, para siswa, maupun penikmat seni lain. Namun resiko yang menunggu juga tidak kalah besar, terutama dalam wilayah akademisi. Seperti yang kita tahu, mempelajari seni secara serius dan mendalam dengan semua aspek detil didalamnya memerlukan dedikasi dan determinasi yang tinggi agar semua materi yang dipelajari sukses terserap.

Tokoh besar seperti Slamet Abdul Sjukur tak pelak menjadi salah satu idola di kalangan penikmat maupun komponis musik kontemporer di Indonesia karena konsep-konsep uniknya. namun ironisnya pengaruh musiknya pun juga besar. Bagi para siswa musik di akademisi yang paham akan tahapan belajar yang benar, tentu akan dapat memaknai karya-karya Slamet A. Sjukur dengan bijak dan mawas diri. Namun bagi sebagian siswa lain yang mengalami kesulitan belajar dan ingin buru-buru terkenal, karya-karya Slamet ini seakan menjadi angin segar dimana mereka menggunakan wilayah musik kontemporer sebagai “pelarian” dari ketidaksuksesannya melampaui tahapan belajar musik yang sistematis. Selain itu juga banyak juga oknum komponis “*karbitan*” yang ingin buru-buru terkenal, menggunakan konsep-konsep radikal semacam ini untuk melindungi “*kengawurannya*” dibalik topeng musik kontemporer. Resiko lain juga ada bagi pendengar yang kurang bisa dan kurang mau paham terhadap karya-karya semacam ini. Para pendengar yang memang bersikap terbuka dan memiliki pengalaman estetis tentang konsep musik kontemporer semacam ini tentunya akan bisa menikmati karya ini secara keseluruhan dan tidak akan terprovokasi dengan kesan yang diberikan karya ini.

Namun bagi pendengar yang benar-benar awam, tidak membuka diri dan tidak memiliki pengalaman estetis tentang karya ini, tentunya akan terpicu ataupun memberi stigma negatif pada karya ini. Apalagi bagi orang-orang yang memiliki sensitifitas tinggi yang terkait dengan norma agama maupun sosial. Tentunya jika karya ini akan menghebohkan publik jika diperdengarkan hari ini di ruang publik umum dengan situasi sosial dan politik yang sarat dengan provokasi agama dan isu sosial. Serta akan mendapatkan image buruk yang justru akan membahayakan generasi-generasi komponis kontemporer selanjutnya. Karena bukan tidak mungkin melihat gejala masyarakat awam jaman sekarang sangat mudah terpancing isu apapun dan mudah menggeneralisir dan memberi stigma negatif pada hal apapun. Akhir kata, karya dengan konsep unik dan liar ini secara tidak langsung memang memiliki segudang hal yang menarik untuk dibicarakan. Baik yang terkait dengan isu monodisiplin musik sendiri, maupun isu interdisiplin lainnya. Dan lebih jauh, ternyata karya ini memiliki dampak besar bagi wajah musik kontemporer Indonesia di era setelahnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Alper, Garth. (2000). *Making Sense Out of Postmodern Music, Popular Music and Society*.
- Bakan, Michael B. (2012). *World Music : Traditions and Transformations* second edition. New York. Mc.Graw-Hills Company, Inc.
- Belkin, Alan. (2008). *A Practical Guide To Musical Composition*. New Haven. Yale University Press.
- Belkin, Alan. (2018). *Musical Composition : Craft and Art*. New Haven. Yale University Press.
- Bosanquet, Bernard. (1890). *The Aesthetic Theory of Ugliness*. Proceedings of The Aristotelian Society, Vol.1 No.3, Wiley on behalf of The Aristotelian Society.
- Eco, Umberto. (2007). *On Ugliness*. London. Harvill Secker.
- Eldridge, Richard. (2003). *An Introduction to The Philosophy of Art*. Cambridge University Press.
- Kanno, Mieko. (2007). *Prescriptive Notations : Limits and Challenge*, Taylor & Francis.
- Kramer, Jonathan D. (1996). *Postmodern Concept of Musical Time*, Indiana Theory Review.
- Mahnkopf, Claus-Steffen. (2010). *Musical Modernity : From Classical Modernity up to The Second Modernity – Provisional Consideration*, Wolke.
- Rosenkranz, Karl & Haubner, Sarah. (2011). *Aesthetic of Ugliness. The Absurd* ed. Spring/Summer, Anyone Corporation.
- Scott, Joanna. (2001). *The Usefulness of Ugliness*. Conjunctions No.37 (Twentieth Anniversary Issues), Conjunctions.

Sumber Laman Daring :

www.ayorek.org/SlametSiukur

<https://www.theparisreview.org/blog/2018/07/31/ugliness-is-underrated-in-defense-of-ugly-paintings/>

<https://www.scientificamerican.com/article/age-of-insight-excerpt/>

<https://www.youtube.com/watch?v=-NRV5XPenpo>