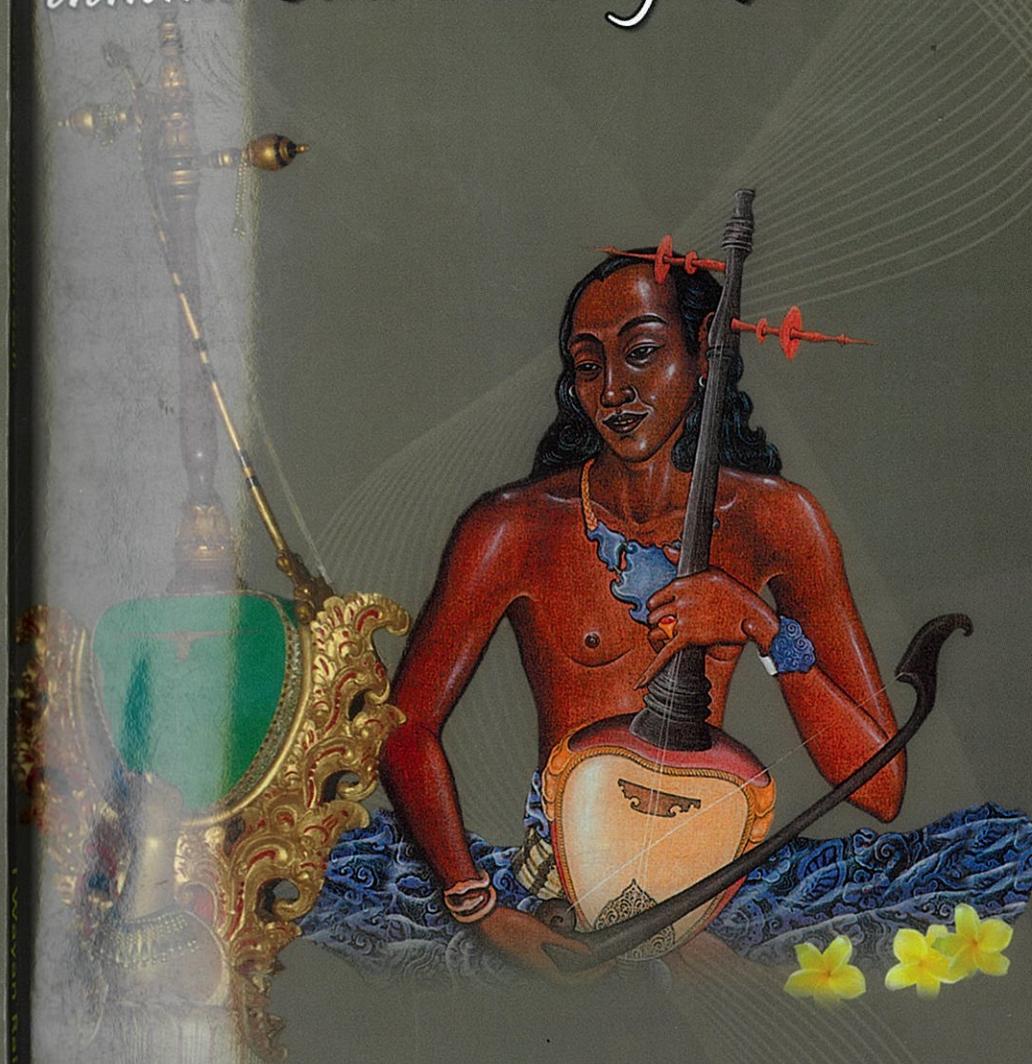


Rebab

dalam Seni Pertunjukan Bali



KEMENBUDPAR



ISI DENPASAR

ISBN 978-602-9164-05-3



9 786029 164053

I Wayan Rai S. dkk.

REBAB

DALAM SENI PERTUNJUKAN BALI

REBAB

DALAM SENI PERTUNJUKAN BALI

Prof. Dr. I Wayan Rai S., MA

I Made Kartawan, S.Sn., M.Si.

I Gde Made Indra Sadguna, S.Sn., M.Sn.

I Gde Agus Jaya Sadguna, S.Par., M.Par.

I Gusti Ayu Srinatih, SST., M.Si.

Sanksi Pelanggaran Pasal 72
Undang-Undang No. 19 Tahun 2002 tentang Hak Cipta

1. Barang siapa dengan sengaja atau tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksud dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (Lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, atau menjual kepada umum satu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta atau Hak Terkait sebagaimana dimaksud pada ayat (1) dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp.500.000.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR

UPT. PENERBITAN

2011

KATALOG DALAM TERBITAN

Rai S., I Wayan dkk.

Rebab dalam Seni Pertunjukan Bali

Denpasar, UPT Penerbitan Institut Seni Indonesia Denpasar

ix + 113 hlm; 15,5 cm x 23 cm

ISBN 978-602-9164-05-3

Rebab dalam Seni Pertunjukan Bali

I Wayan Rai S. dkk.

Cetakan pertama : Desember 2011

Penerbit

UPT. Penerbitan ISI Denpasar, Jalan Nusa Indah Denpasar 80235,

Telepon (0361) 227316, Fax. (0361) 236100

Dicetak di Percetakan

PT. Percetakan Bali, Jl. Gajah Mada I/1 Denpasar 80112,

Telp. (0361) 234723, 235221.

NPWP: 01.126.360.5-904.000, Tanggal pengukuhan DKP: 01 Juli 2006.

PENGANTAR

Puja dan puji syukur, dipanjatkan dihadapan Tuhan Yang Maha Esa, yang telah melimpahkan segala rahmatNya sehingga buku *Rebab dalam Seni Pertunjukan Bali* ini bisa terselesaikan sesuai harapan. Buku ini dimaksudkan sebagai dokumentasi revitalisasi rebab. Revitalisasi seni-seni langka seperti rebab memiliki tujuan multidimensi yaitu sebagai sumber nilai dan makna, sumber inspirasi, dan sumber pembelajaran bagi generasi selanjutnya. Buku ini merupakan rangkaian kegiatan Kajian Musik Rebab dalam Rangka Mendukung Program Cagar Budaya yang diselenggarakan Institut Seni Indonesia Denpasar bekerja sama dengan Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif sebagai aktualisasi dari Program Pengembangan Sumber Daya Manusia Bidang Kebudayaan.

Rebab sebagai satu-satunya alat musik gesek dalam gamelan Bali, rebab memiliki kekuatan (*intensity*) dari segi warna dan kualitas suaranya. Selain itu, rebab juga memiliki potensi yang kuat sebagai "musik individu" dalam artian mampu bermain dalam kesendiriannya tanpa dukungan instrumen lain. Dengan menggali potensi-potensi yang ada, kemudian menyajikan dengan format dan konstruksi baru maka diharapkan instrumen rebab tidak lagi dipandang sebagai instrumen pelengkap, melainkan disejajarkan dengan instrumen-instrumen lainnya. Pada gilirannya instrumen rebab diharapkan dapat tampil secara holistik baik sebagai musik individu maupun untuk mendukung kesatuan perangkat gamelan Bali lainnya

Dalam bidang penelitian dan penulisan buku diawali dengan studi lapangan, menentukan informan kunci, studi dokumen, dan studi kepustakaan. Studi lapangan dan wawancara bertujuan untuk mengumpulkan data-data yang bersifat primer, sementara studi dokumen dan pustakan untuk mengumpulkan data-data skunder atau data-data yang dimiliki atau pernah ditulis oleh

peneliti terdahulu. Data-data yang telah didapat kemudian dianalisa dan diverifikasi sebelum dituangkan menjadi sebuah buku. Dari hasil analisa yang dilakukan oleh tim peneliti,

Terselesainya buku *Rebab dalam Seni Pertunjukan Bali* yang berisikan sejarah rebab, cara pembuatan rebab, musikalitas rebab, fungsi rebab, nilai estetis rebab, rebab dalam konteks sosial budaya, dan rebab dalam seni pertunjukan Bali adalah berkat adanya dukungan dan kerja sama dari berbagai pihak. Untuk itu, pada kesempatan yang baik ini, penulis menyampaikan ucapan terima kasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada:

1. I Gede Arya Sugiarta, SSKar., M.Hum, sebagai Ketua Panitia Kajian Musik Rebab dalam Rangka Mendukung Program Cagar Budaya atas segala dukungannya terhadap penulisan buku ini, dari sejak perencanaan, proses penulisan, hingga ke tahap penerbitan;
2. Prof. Dr. T Slamet Suparno; Prof. Dr. Pande Made Sukerta; I Wayan Sinti, MA; I Gusti Bagus Ngurah Arsaja, SST; Pande Gede Astawa, SSKar; yang telah banyak memberi informasi terkait penulisan buku ini;
3. Mangku Made Regig dari Kesiman Denpasar Timur, dan I Kadek Sudiasa dari Banjar Mas Kawan Gianyar pemain sekaligus pembuat rebab sebagai informan yang telah banyak memberi informasi terkait penulisan buku ini;
4. I Wayan Sudirana, S.Sn., MA yang turut memberikan sumbangan-sumbangan pemikiran yang sangat berharga dari tahap penelitian sampai penulisan;
5. I Nyoman Sudiana, SSKar., MSi. yang telah memberi pinjaman notasi-notasi untuk keperluan materi buku ini;
6. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn, sebagai Kepala UPT. Penerbitan yang telah bekerja keras menangani proses pencetakan;

7. Kepada pihak-pihak lainnya, yang namanya tidak bisa disebutkan satu persatu, yang juga telah memberikan dukungan sepanjang proses penulisan dan penerbitan buku ini.

Keterbatasan ruang tulis dan singkatnya waktu penulisan menjadi suatu kendala tersendiri dalam proses dan penyelesaian buku ini. Karena keterbatasan-keterbatasan ini, banyak informasi menarik kosmologi rebab yang sesungguhnya masih perlu digali lebih jauh jika waktu mengizinkan.

Disadari bahwa buku ini masih jauh dari sempurna. Oleh sebab itu kritik dan saran para pengguna dan pembaca buku ini sangat diharapkan. Akhirnya, dengan segala kekurangan dan keterbatasannya, buku ini dipersembahkan kepada para pencinta seni dan budaya Bali, semoga bermanfaat adanya.

Denpasar, 2011

Penulis

DAFTAR ISI

PENGANTAR	v
DAFTAR ISI	ix
BAB I. PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Etnografi sebagai Metode Penelitian	5
1.3 Sejarah Rebab	8
BAB II. REBAB DALAM TINJAUAN ORGANOLOGI	19
2.1 Bagian Rebab	21
2.2 Teknik Pembuatan Rebab di Bali	24
2.3 Teknik Permainan Rebab	32
2.4 Gesekan Rebab	39
2.5 Cara Menggarap Gending	40
2.6 Teknik Pemeliharaan Rebab	43
BAB III. REBAB DALAM SENI PERTUNJUKAN BALI	48
3.1 Fungsi Rebab dalam Kerawitan Bali	50
3.2 Tinjauan Estetika Rebab	54
3.3 Tinjauan Instrumen	60
BAB IV. REBAB DALAM KONTEKS KEKINIAN	63
4.1 Rebab di Mata Seniman Bali	64
4.2 Rebab dalam Komposisi Musik Baru	65
4.3 Pengembangan Bentuk Rebab	67
BAB V. PENUTUP	71
5.1 Kesimpulan	71
DAFTAR PUSTAKA	74
LAMPIRAN	79



BAB I PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Salah satu jenis instrumen musik yang masih dapat kita jumpai dalam Karawitan Bali sampai saat ini adalah rebab. Instrumen ini menggunakan dua buah dawai (senar) yang menjadi sumber bunyi dari rebab itu sendiri. Agar dapat menghasilkan bunyi, kedua dawai itu digesek dengan sebuah alat yang disebut *pengaradan* (*bow*). Karena sumber bunyinya berasal dari dawai maka, sesuai dengan klasifikasi Sach-Hornbostel, rebab termasuk kelompok chordophone. Dari lima jenis chordophone yang ada yaitu: *bows*, *lyres*, *harps*, *lutes*, dan *zither*, secara lebih spesifik rebab termasuk katagori *lutes*. Oleh karena itulah rebab didefinisikan sebagai *a two-stringed bowed lute instrument* (instrumen tiup dengan dua dawai).

Dalam khasanah karawitan Bali, rebab dapat dijumpai pada beberapa barungan gamelan, seperti pada gamelan

gambuh yang berfungsi sebagai instrumen pemegang melodi (*melodic instrumen*), pada gamelan palegongan, gong kebyar, gong suling, dan *barungan* gamelan Bali lainnya yang berfungsi sebagai pemberi aksentuasi dan “pemanis” dari melodi yang dimainkan pada bagian gending tertentu. Jadi dapat diketahui bahwa rebab memiliki dua fungsi dalam *barungan* berbeda, yaitu fungsi primer dan sekunder. Dikatakan memiliki fungsi primer karena ia menjadi instrumen penting dalam permainan melodi. Fungsi primer terdapat pada gamelan gambuh. Sedangkan sekunder, yang biasanya pada gamelan semara pegulingan, gong kebyar, dan yang lainnya karena ia merupakan “penghias” jalannya melodi.

Rebab merupakan satu-satunya instrumen ber-dawai pada instrumentasi gamelan Bali yang didominasi oleh instrumen perkusi yang terbuat dari perunggu, besi, kayu, maupun bambu. Selain itu, teknik permainannya personal: pemain harus menguasai teknik dasar dengan belajar sendiri atau dengan seorang guru sebelum bergabung dengan semua instrumen dalam latihan. Dengan kata lain, ia tidak bisa dipelajari bersamaan dengan kelompok pemain yang lainnya dalam satu *barungan* pada saat latihan bersama. Konfigurasi penempatan jari-jari tangan (*fingering technique*) juga memiliki keunikan tersendiri yang menambah kompleksitas permainannya (teknik penempatan jari pada rebab Bali memiliki kesamaan dengan rebab Jawa lebih jauh lihat Sukerta, 2011). Oleh sebab itu, rebab bisa disamakan dengan instrumen *kendang* pada gamelan Bali kalau dilihat dari teknik permainan dan kompleksitasnya. Walaupun berbeda dari segi fungsi pada stratifikasi fungsi ensembelnya: *kendang* sebagai pemimpin (juga *pemurba* irama) sedangkan rebab sebagai pembawa atau penghias melodi.

Kompleksitas dan reputasi tersebut di atas membuat rebab semakin jarang dijumpai di masa sekarang ini. Pada penelitian-penelitian sebelumnya (Kunst 1968; McPhee 1964; Tenzer 1998), pembuat rebab dan pemain rebab dinyatakan sudah hampir

punah. Pemainnya pun sudah sangat sedikit. Sekarang, pemain dan pembuat rebab sudah mulai bermunculan, seperti di Gianyar dan Denpasar Timur. Tetapi melihat kompleksitas dan fungsi rebab dalam *barungan* tertentu, rebab dipandang sebelah mata oleh kebanyakan pemain gamelan Bali. Hal ini sah-sah saja karena dengan teknik yang luar biasa sulit, tetapi mempunyai peran yang kurang penting dalam kebanyakan *barungan* gamelan: walaupun ia hanya berperan penting pada *barungan* gamelan gambuh, tetapi tidak pada gamelan gong kebyar, gamelan terpopuler di Bali saat ini. Hal inilah yang menyebabkan langkanya pemain rebab di masa sekarang ini. Walaupun ada, biasanya mereka belum memiliki kemampuan standar untuk bisa menghasilkan suara yang maksimal. Kadang-kadang, rebab hanya dipakai sebagai *pengenep*, artinya “asal berisi/memakai rebab saja,” tetapi pemainnya tidak menguasai teknik dasar permainan rebab yang layak. Ini sangat memprihatinkan.

Sudah sepantasnya rebab mendapatkan perhatian khusus. Instrumen ini merupakan warisan budaya tua dan satu-satunya instrumen ber-dawai di Bali yang perlu dipertahankan. Pakar-pakar kesenian Bali, khususnya dikalangan akademisi, memiliki peran penting dalam hal ini.

Buku ini adalah usaha untuk merevitalisasi rebab, terutama instrumen rebab yang ada di Bali, termasuk sejarah dan perkembangannya. Fokus kajiannya adalah organologi (bagaimana bentuk, struktur, bahan, dan teknik permainannya), estetika rebab (kajian filsafat, musikalitas dan keilmuan tentang rebab), dan konteksnya dalam kehidupan sosial budaya masyarakat. Diharapkan hasil dari penelitian ini bisa menambah literatur tentang rebab Bali guna menambah pemahaman dan pendalaman tentang rebab itu sendiri.

Bagian pertama dari buku ini (Bab I) membahas tentang latar belakang penulisan, metode penelitian yang digunakan dalam pengumpulan data-data: pendekatan etnografi, dan sejarah rebab. Hal yang melatarbelakangi penulisan buku ini

adalah semakin langkanya pemain rebab handal yang dimiliki Bali. Minat para generasi muda untuk mempelajari rebab pun tidak seimbang dengan minat mereka untuk mempelajari kesenian lain. Usaha untuk melakukan dokumentasi dan menjadikan buku ini sebagai referensi untuk keperluan pembelajaran adalah hal yang utama. Disamping memberikan pemahaman kepada generasi muda tentang pentingnya memelihara warisan budaya leluhur. Pada pembahasan pendekatan etnografi ditekankan betapa pentingnya *embodiment* pada setiap analisa yang dilakukan. Artinya, setiap peneliti harus mengetahui serta memahami secara detail, baik dalam kacamata tekstual maupun kontekstualnya. *Direct involvement* (kontak langsung) dengan obyek merupakan hal yang mutlak. Pada pembahasan tentang sejarah rebab, dicoba untuk mencari awal munculnya rebab di Bali dengan menelusuri rute perjalanannya dari Asia (Arab/Persia) sampai ke Jawa dan Bali.

Pada Bab II, terfokus tinjauan organologi rebab: deskripsi fisik, cara pembuatan rebab, teknik memainkan pemeliharaan rebab. Deskripsi fisik menguraikan konstruksi rebab dengan mengutamakan penggunaan istilah lokal: Istilah-istilah yang pada umumnya digunakan oleh pembuat dan pemain rebab untuk mengidentifikasi bagian tertentu instrumen tersebut. Pada bahasan cara pembuatan rebab diuraikan teknik personal pembuatan rebab dan bahan-bahan yang digunakan. Selanjutnya, teknik permainan rebab diuraikan dengan mengutamakan perbedaan *style* (gaya) yang dimiliki oleh masing-masing pemain rebab yang diwawancarai. Ini penting karena setiap pemain mempunyai identitasnya masing-masing yang satu sama lain masih berkaitan. Perbedaan *style* ini tidaklah diperdebatkan, akan tetapi menjadi bagian yang akan memperkaya isi buku ini.

Bab III, membahas tentang nilai estetis dan fungsi rebab dalam seni pertunjukan Bali. Disini ditekankan kepada pengkajian nilai estetika pada aspek elemen dan konteks rebab dalam Seni Pertunjukan: bagaimana pandangan para seniman rebab

dalam memaknai peran rebab dalam seni pertunjukan? Apakah simbol atau makna yang tersirat dalam struktur/bentuk rebab secara utuh, dan apakah hubungannya dalam kehidupan sosial maupun spiritual masyarakat Bali? Dalam pembahasan fungsi, lebih menitik beratkan pada hal peranan rebab dalam beberapa barungan gamelan yang ada di Bali, yaitu gamelan pegambuhan, gamelan Seni Pepalih Ssaih Pitu, gamelan palegongan, gamelan bebarongan, dan gamelan gong kebyar.

BAB IV, membahas rebab dalam kehidupan seni pertunjukan sekarang. Instrumen rebab sebenarnya merupakan salah satu instrumen yang diperhitungkan didalam penciptaan karya baru. Ini terbukti dari beberapa garapan baru yang memakai rebab sebagai instrumen utama. Misalnya garapan musik *Kenreling* oleh I Wayan Sinti, *Semara Wina* oleh Wisura Kesuma, dan *Garaon Kembang Rampe* oleh I Wayan Sudirana. Selain itu, instrumen rebab juga sudah mengalami perkembangan dari segi bentuk dan fungsi. Misalnya, I Gusti Ngurah Alit dari Bona sengaja memadukan fungsi dan bentuk Erhu (instrumen rebab cina) kedalam *barungan* gamelan Semara Pegulingan miliknya. Kenyataan menunjukkan bahwa rebab sudah mulai diperhitungkan dalam konteks penciptaan karya baru.

1.2 Etnografi Sebagai Metode Penelitian

Etnografi merupakan salah satu pendekatan dalam penelitian Kualitatif yang dilakukan untuk menjelaskan kehidupan manusia dan budayanya: bagaimana cara berpikir orang, percaya dan berperilaku. Individu adalah sumber dari budaya, dan ketika individu-individu tersebut berkumpul dan berinteraksi, mereka menghasilkan budayanya sendiri. Cokroaminoto mengatakan:

“Secara umum etnografi disebut sebagai ‘menuliskan tentang kelompok masyarakat’. Secara khusus hal tersebut juga berarti menuliskan tentang kebudayaan sebuah kelompok masyarakat. Disebutkan bahwa seluruh manusia, dan juga beberapa binatang

(seperti simpanse, orangutan, gorila) menciptakan, mentransmisikan, membagi, merubah, menolak, dan menciptakan kembali budaya di dalam sebuah kelompok. Semua peneliti etnografi memulai, dan mengakhiri penelitiannya dengan berfokus pada pola-pola ini, dan sifat-sifat yang 'dipersamakan' atau 'disepakati' bersama, membentuk sebuah kebudayaan masyarakat. Dokumen yang dihasilkan dari fokus tersebut disebut dengan etnografi." (Cokroaminoto, 2011).

Sudah jelas, sesuai dengan pernyataan Cokroaminoto, Etnografi merupakan sebuah penelitian yang dilakukan di lapangan dengan komunitas alami/asli (bukan dilaboratorium/buatan) dan mementingkan *participant observation*, pendekatan yang dilakukan dengan mempraktekkan secara langsung hal yang mau diteliti/dipelajari (Nettl, 2000). Dengan kata lain, si-peneliti adalah alat pengumpul data dengan menggunakan indera (pengelihat, perasa, dan pendengaran), dan merumuskan masalah guna mendapatkan pemecahan dari permasalahan tersebut.

Mempelajari rebab, tidak bisa lepas dari manusia sebagai pelaku utamanya yaitu sebagai pembuat dan pemain rebab. Etnografi dipilih karena karakter hubungan ini. Disamping itu, kelangkaan pemain dan pembuat rebab membuat penelitian etnografi penting dilakukan karena pokok dari pendekatan etnografi adalah observasi dan wawancara, yang bisa membantu dokumentasi teknik, filsafat, dan pengalaman estetis si pelaku. Etnografi juga bisa digunakan sebagai cara untuk memperbincangkan atau menguji teori-teori budaya (seni) dalam kehidupan masyarakat, dalam hal ini adalah teori-teori seni yang bisa merevitalisasi rebab dan budayanya.

Pada tahun 1960, Mantle Hood, seorang ethnomusicologist dari Amerika, memberikan nama *bi-musicality* untuk sebuah

pendekatan yang ia katakan sebagai pendekatan "dari dalam" (*from the inside*). Pendekatan ini memberikan keleluasaan kepada si peneliti untuk bisa mempelajari kesenian dari "orang dalam" (*insider*) kesenian yang dipelajari. Artinya si peneliti memiliki kesempatan untuk bisa mengalami secara langsung aspek teknis, konseptual dan tantangan estetikanya. Dengan terjun langsung ke lapangan dan berbaur/menyatu dengan kehidupan sosial kesenian yang diteliti, memberikan kemudahan kepada si peneliti untuk mendapatkan akses informasi, datang ke ritual-ritual yang berkaitan dengan objek yang diteliti, dan akses sosial dan filsafati untuk kelancaran penelitian. Jadi untuk bisa mengkaji rebab secara mendalam, si-peneliti harus mengalami sendiri apa yang dirasakan sebagai pemain dan pembuat rebab. Ini penting dalam hal kedalaman kajian: menjelaskan teknik, konseptual, filosofis, dan pengalaman tantangan estetis dengan mengetengahkan *perspective insider* (pelaku), *outsider* (peneliti), dan penggabungan dari keduanya. Ini dilakukan guna meminimalisir subjektivitas kajian.

Data-data yang didapatkan sebagai bahan kajian dalam buku ini kebanyakan adalah hasil dari observasi dan wawancara seniman rebab (pembuat dan pemain), dan juga seniman di ruang lingkup rebab tersebut. Seniman-seniman yang diwawancarai adalah I Wayan Sinti dari Banjar Binoh Denpasar, I Gusti Bagus Arsaja dari Sibang, Mangku Made Regig dari Kesiman Denpasar Timur, Pande Made Sukerta dari Tejakula Buleleng, dan I Kadek Sudiasa dari Banjar Mas Kawan Gianyar. Seniman-seniman ini adalah pemain rebab ternama di daerahnya dan ada beberapa yang sekaligus adalah pembuat rebab (Mangku Made Regig dan I Kadek Sudiasa). Disamping mewawancarai seniman bersangkutan, observasi langsung mengenai teknik permainan rebab (*identitas/style*) dari masing-masing seniman dan pembelajaran teknik pembuatan rebab juga dilakukan dengan mengadakan workshop dan seminar terbuka tentang rebab. Seniman-seniman muda, baik dari kalangan mahasiswa ISI

Denpasar maupun non-mahasiswa (non-akademis), di undang untuk mengikuti kegiatan workshop dan seminar. *Outcome* dari program tersebut adalah pementasan rebab yang dilakukan oleh peserta workshop dan pemain rebab ternama. Sedangkan, *outreach* dari program ini adalah revitalisasi rebab, khususnya teknik permainan dan cara pembuatan rebab Bali.

Disamping observasi dan wawancara tersebut, kajian pustaka juga dilakukan guna memperkuat argumen yang disampaikan. Ada beberapa buku dan lontar yang dikaji untuk mendapatkan informasi yang mendukung kajian ini. Buku-buku tersebut adalah *The New Harvard Dictionary of Music*, *Ensiklopedi Musik 2 M-Z*, *Pengantar Pengetahuan Alat Musik*, *Harvard Dictionary of Music*, *The Javanese Rebab*, *Dictionary of Music and Musician*, *Musical Instruments of the world*, dan *Mempelajari Rebab*. Semua buku ini mengulas (secara singkat maupun detail) tentang sejarah rebab, bentuk, bahan, dan teknik permainannya. Disamping buku-buku ini, lontar gamelan Bali, *prakempa*, dijadikan sebagai pertimbangan munculnya istilah rebab di Bali. Kajian makna, simbolis dan filsafat juga didasarkan atas pemahaman prosa-prosa pada *prakempa* yang memuat/ menulis tentang rebab.

Hasil analisa dan penggabungan informasi dari sumber-sumber yang disebut diatas ditelaah lebih lanjut guna mendapatkan kajian yang obyektif. Fakta kesejarahan dan mitos pada lontar *prakempa*, dikombinasikan agar mendapatkan informasi perjalanan rebab sampai ke Bali. Hasil wawancara dari para seniman dikaji dengan informasi yang ada pada sumber pustaka (buku dan lontar) dengan tujuan untuk menyampaikan beberapa perspektif yang menjadikan uraian dan argumen pada buku ini dapat dipercaya keabsahannya.

1.3 Sejarah Rebab

Masuknya rebab ke khasanah seni budaya Indonesia diperkirakan telah terjadi pada awal abad XV akibat adanya

pengaruh Arab sejalan dengan penyebaran agama Islam ke Indonesia (Willi Apel, 1972: 714-715). Sejak masuk ke Indonesia rebab telah menyebar ke berbagai daerah kemudian mendapat sentuhan-sentuhan lokal sehingga bentuk serta fungsinya bervariasi sesuai dengan konteks masyarakat pendukungnya.

Apabila dilihat dari perjalanan sejarahnya dari Arab-Persia, rebab terus menyebar ke berbagai wilayah di dunia, lalu di tiap daerah alat musik bersenar ini berkembang sesuai dengan keadaan sosial budaya masyarakat setempat (lihat Kuckerts, 1965; Willi Apel, 1972). Penyebarannya ke Indonesia diperkirakan telah terjadi sejak awal abad XV sejalan dengan penyebaran agama Islam (Willi Apel, Harvard Dictionary of Music, 1972: 714-715).

Istilah "rebab" atau "rabab" merupakan terminologi Arab-Persia (Rassers dalam Kunst, 1968: 22). Deskripsi paling awal yang menyebutkan istilah rebab atau rabab sebagai sebuah instrumen musik dapat dijumpai dalam *Kitab al-Musiqa al kabir* karya Al-Farabi; kisaran 872-950 A.D. (Josef Kuckerts, 1965: 16). Dalam tulisannya itu, Al-Farabi menjelaskan sebagai berikut:

"This rabab that it is similar to the tunbur of Hurasan, a long-necked lute having a smallbulgling-body, several frets on the finger-board and two strings of the same thickness, which were plucked with a plectrum. Commonly five frets, sometimes more, of the tunbur of Hurasan were fixed, the others remained moveble. The answer to the question which and how many frets should be moved, is different for each country" (ibid).

(Rabab ini mirip dengan tunbur dari Hurasan, sejenis lute dengan leher panjang dengan badan yang kecil, terdapat beberapa sekat pada bagian posisi jari ketika dimainkan dan memiliki dua senar dengan ketebalan yang sama dan dipetik dengan *plectrum* (alat petik). Umumnya menggunakan lima sekat,

kadang-kadang bisa lebih, tunbur Hurasan memili sekat yang sudah pasti, sedangkan yang lainnya bisa dipindah-pindahkan. Untuk menjawab pertanyaan yang mana dan berapa sekat yang harus dipindah-pindahkan, kenyataannya adalah setiap negara memiliki variasi tersendiri (*Ibid*).

Penjelasan Al-Farabi diatas mengindikasikan perbedaan dari struktur, bentuk, dan cara bermain dari rebab yang berkembang di Jawa dan Bali. Walaupun telah dijelaskan bahwa di setiap daerah atau Negara memiliki variasi bentuk, struktur, dan teknik permainan tersendiri, tetapi Al-Farabi menyimpulkan bahwa mereka berasal dari satu *family* instrumen.

Di Indonesia, istilah rebab juga telah disebut-sebut dalam beberapa literatur misalnya dalam Kitab Cekelwanengpati (versi Melayu dari ceritra Panji) (Rassers dalam Kunst, 1968: 22); prasasti Bagus Turunan (circa setelah abad ke 14), Panji Kuda Narawangsa, dan Panji Kuda Semirang. (Kunst, 1968: 23). Yang menarik dari prasasti Bagus Turunan adalah selain istilah rebab, literatur ini juga menyebut terminologi yang lainnya seperti: gamelan, gending luwang, gong gambang, kekeloran, suling, dan trawangsah. Pada prassasti Bagus Turunan inilah kita dapatkan istilah rebab dan suling disebutkan secara berurutan. Hal tersebut dapat memberi indikasi yang kuat bahwa rebab dan suling merupakan instrumen yang sangat penting dalam Karawitan sejak masa yang lampau. Buktinya, dalam barungan gamelan gambuh (circa abad XV) yang dipandang sebagai salah satu sumber gamelan Bali, rebab dan suling merupakan instrumen pokok yang berfungsi sebagai pemegang melodi gending.

Sampai sekarang alat musik gesek dengan dua senar ini masih dapat dijumpai di berbagai daerah di Indonesia seperti Bali, Jawa, Sunda, Sumatra, Sulawesi, dan beberapa daerah lainnya dengan bentuk dan fungsi yang beragam. Beberapa ahli dan seniman menduga bahwa rebab yang kini merupakan salah satu bagian dari barungan gamelan merupakan instrument asli

Indonesia, hanya terminologi rebab saja merupakan pengaruh Arab-Persia yang masih dipergunakan hingga sekarang. Hal ini memerlukan penelitian lebih mendalam.

Dalam Lontar Prakempa, sebuah lontar tentang gamelan Bali, istilah rebab juga telah disebut-sebut, sebagaimana dikutip dibawah ini seluruhnya dikutip dari (Bandem, 1986):

Prosa 23: *iti swara Angkus Prana sumanjing ring rebab, kang inangge salwiring tatabuhan sami, dyasti ring weda, mantra, sruti mwaning wirama. Katekatekeng sarpula kretti pinaka dasarin.*

Artinya: Ini suara Angkus Prana masuk di dalam rebab yang dipakai untuk segala lagu-lagu tatabuhan semua, begitu juga untuk Weda, Mantra, Sruti, dan Wirama. Hingga sampai dengan lagu-lagu nyanyian yang dipakai alasnya segala yang dicita-citakan.

Prosa 62: *Mwah yan Smar Patangian; ndyata: kempul setunggal sawurnya manyomanan ndung, kemong gantung sanunggal swaranya ndung, kajar sanunggal sawurnya ndung, gupek roro lanang wadon, rebab sanunggal, suling ageng roro, suling babarangan roro samangumbang ngisep, gender ageng sapasang, jegogan sapasang, jublag sapasang, panyacah sapasang, kantil sapasang, gangsa manengah sapasang, gangsa alit apasang, nging sama ngumbang ngisep, gumanak tatiga, genterag apancer alit, kecek tigang wungkul alit, kecek manengah kalih wungkul, kecek ageng sawungkul, jangkep kayeki.*

Artinya: Dan apabila Smar Patangian, alat-alatnya: kempul satu suaranya ndung, kemong gantung satu suaranya ndung, kajar satu suaranya ndung, gupek

dua lanang-wadon, satu rebab, suling besar dua, suling babarangan dua, sama ngumbang-ngisep, gender besar satu pasang, jegogan satu pasang, jublag sepasang, penyacah sepasang, kantil sepasang, gangsa menengah sepasang, gangsa kecil sepasang, tetapi sama ngumbang ngisep, gumanak tiga, gentorag sepancar kecil, kecek tiga cakep kecil, kecek menengah dua cakep, kecek besarsatu cakep, cukup begini.

Prosa 63: *Mwah yan Smar Palinggyan ndyata: kempul sanunggal sawurnya pamadeya ndeng, kemong gantung sanunggal sawurnya ndong, kemong jongkok sanunggal sawurnya ndang, kendang agung sanunggal lalanangan, rebab sanunggal, suling ageng roro, suling babarangan roro sama ngumbang-ngisep, terompong ageng sanunggal, terompong babarangan sanunggal, curing pengageng sepasang, jegog sapasang, jublag apasang, panyacah apasang, gangsa ageng sapasang, gangsa manengah sapasang sama ngumbang-ngisep, gumanak tatiga manengah, kangsi satungguh, ricik alit kalih tungguh, kecek manengah satungguh, jankep kayeki.*

Artinya: Alat-alat Smar Palinggyan, yaitu kempul satu suaranya menengah ndeng, kemong gantung satu suaranya ndong, kemong jongkok satu suaranya ndong, kendang besar satu lalanangan, rebab satu, suling besar dua, suling babarangan dua sama ngumbang ngisep, terompong besar satu, terompong babarangan satu, curing besar satu pasang, jegog satu pasang, jublag satu pasang, penyacah satu pasang, gangsa besar satu pasang, gangsa sedang

(menengah) satu pasang sama ngumbang-ngisep, gumanak tiga menengah, kangsi setungguh, ricik kecil dua tungguh, kecek menengah sepangkong, cukup semua ini.

Prosa 64: *Mwah yan Smar Pandirian ndyata: kempul sanunggal sawurnya wayahan ndong, kempyung satungguh swaranya dang, dung, kemong jongkok sanunggal swaranya ndong, kendang ageng sanunggal wawadonan kala-kala apapanggulan, rebab sanunggal, suling ageng sanunggal, suling babarangan roro, gender pangageng apasang, gender babarangan apasang, jegog sepasang, sublag sapasang, panyacah sapasang, kantil sapasang, gangsa manengah sapasang, gangsa alit sapasang sama ngumbang ngisep. Gumanak menengah tatiga, genta orag apancer alit, kecek alit tigang wungkul, kecek menengah tigang wungkul, jangkep kayeki.*

Artinya: Persediaan alat-alat untuk Smar Pandirian yaitu kempul satu suaranya yang lebih besar ndong, kempyung satungguh suaranya dang-dung, kemong duduk suaranya ndong, kendang yang besar satu wawadonan kala-kala apapanggulan (jarang-jrang memukul), rebab satu, suling besar satu, suling babarangan dua, gender yang besar satu pasang, jegog satu pasang, jublag satu pasang, penyacah satu pasang, kantil satu pasang, gangsa menengah sepasang, gangsa kecil satu pasang sama ngumbang ngisep. Gumanak menengah tiga, genta orag satu pancer kecil, kecek kecil tiga cakep, kecek menengah tiga cakep, kecek besar satu cakep, cukup sekian.

Prosa 71: *Kunang babarungan Gong Babonangan kengetakena kayeki, gong roro lanang wadon, swaranya dang angumbang ding angisep, kempul sanunggal swaranya ding alit angumbang, babende sanunggal swaranya dang ghora, ponggang satungguh swaranya dang-dung, kemong sanunggal swaranya dung angumbang alit, rareyongan pangageng kalih tungguh swaranya dang dung satungguh, deng dung satungguh, rereyongan babarungan kalih tungguh swaranya dang-dung satungguh, deng-dong satungguh, kendang kali lanang wadon saha papanggulan, rebab sanunggal, suling ageng apasang, suling babarungan apasang sama ngumbang ngisep, jegogan sapasang, jublag sapasang, panyacah sapasang, gangsa ageng sapasang, gangsa manengah sapasang, gangsa alit sapasang sama ngumbang ngisep, gumanak tigang siki, genta orag kalih pancer manengah, cengceng alit tigang wungkul, cengceng manengah kalih wungkul, cengceng ageng sawungkul, jangkep kayeki.*

Artinya: Mengenai alat-alat bebarungan Gong Babonangan ingatkan dengan baik-baik seperti ini: dua gong, lanang dan wadon, swaranya dang angumbang ding angisep, kempul satu swaranya ding alit angumbang, babende satu swaranya dang ghora, ponggang satungguh swaranya dang-dung, kemong satu swaranya dung angumbang alit, rareyongan besar (pangageng) dua tungguh swaranya dang dung satungguh, deng dung satungguh, rereyongan babarungan dua tungguh swaranya dang-dung satungguh, deng-dong satungguh, kendang dua lanang wadon beserta papanggulan, rebab satu,

suling besar sepasang, suling babarungan sepasang sama ngumbang ngisep, jegogan sepasang, jublag sepasang, panyacah sepasang, gangsa besar sepasang, gangsa menengah sepasang, gangsa kecil sepasang sama ngumbang ngisep, gumanak tiga, genta orag dua pancer menengah, cengceng kecil tiga cakep, cengceng menengah dua cakep, cengceng besar satu cakep, lengkaplah semua.

Prosa 72: *Mwah babarungan Gong ndyata: gong roro swaranya deng ageng angisep mwah deng angisep alit, kempul sawiji sawurnya ding alit angumbang, babende sawiji sawurnya dang ghora, ponggang satungguh swaranya dang-dung, kemong sawiji sawurnya ding, kempyung satungguh sawurnya dung angisep alit dung angumbang ageng, kemong jongkok sawiji sawurnya dang alit, kendang kalih lanang-wadon saha papanggulan, kemong jongkok atungguh, trompong pangageng satungguh, trompong babarungan satungguh, rebab sawiji, suling ageng apasang, suling babarungan apasang, sama ngumbang ngisep, jegog sakawan, jublag sakawan, panyacah sakawan, gangsa ageng sakawan, gangsa menengah sakawan, gangsa alit sakawan sama ngumbang ngisep, apan gong tabuhnya lambat marmanya pada sakawan, gumanak ageng tigang siki, genta orag manengah kalih pancer, cengceng alit tigang wungkul, cengceng manengah tigang wungkul, cengceng ageng sawungkul, genta orag alit kalih pancer, gumanak manengah tigang siki, kecek alit tigang wungkul, kecek manengah kalih wungkul, kacek ageng sawungkul.*

Artinya: Dan persediaan alat-alat gong untuk satu *barung* yaitu dua gong suaranya deng besar angisep dan deng angisep kecil, satu kempul suaranya ding kecil angumbang, satu babende suaranya dang ghora, ponggang satungguh suaranya dang-dung, satu kemong suaranya ding, kempyung satungguh suaranya dung angisep kecil dung angumbang besar, kemong duduk suaranya dang alit, dua kendang lanang-wadon serta papanggulan, kemong jongkok atungguh, trompong besar satungguh, trompong babarangan satungguh, rebab satu, suling besar apasang, suling babarangan apasang, ngumbang ngisep, jegog empat, jublag empat, panyacah empat, gangsa ageng empat, gangsa menengah empat, gangsa alit empat sama ngumbang ngisep, oleh karena gong itu tabuhnya lambat makanya semua berjumlah empat. Gumanak besar tiga, genta orag menengah dua, cengceng kecil tiga, cengceng menengah tiga, cengceng besar satu, genta orag kecil dua, gumanak menengah tiga, kecek kecil tiga, kecek menengah dua, kecek besar satu.

Prosa 75: *Iki sangkaning tatabuhan wetning hana tatabuhan kabeh, sangkanya wus saking bayu inemuaken maring pering sangkanya kinarya suling, mwah pangarading rambut maring logam. Kinayaakena sopakara kayu mwang tengkulak, kulit pasu, ika rinipta dadi ingaranan rebab. Manut swaranya suling mwang rebab ika yan sinarengan umuni kunang swaraning rebab mengawe karna manohara rumenga swara galak manis. Mwah swara suling tan sah gumawe karna seraga rumenga swara lembut harum amanis, marmanya magawe prapancaning manah angrungu, kadi lengening*

rumenga nadaning Smara Ratih ri tatkala abawu rasa. Lwir mangkana swaraning suling sinarengin dening rebab pada muni, kalinganya unining rebab kadi reng pangucapira Sang Hyang Semara, unining suling lwir pangucapira Sang Hyang Ratih, purusa pradana jatinya. Sastranya 'Ang', 'Ah', matemahan Ongkara Sumungsang mwang Ongkara Ngadeg. Denya wenang surya sinurup ganti-gumanti mareng hredaya tekeng pasta pada wetu saking hati.

Artinya: Ini asal mulanya bunyi-bunyian makanya ada banyak macam-macam bunyi-bunyian datangnya dari sumbernya naas ditiupkan ke dalam bambu dibikannya suling dan rambut digosokkan pada logam. Dibikin dari sopakara kayu dan tengkulak, dan kulit pasu itu diolah menjadi rebab. Menurut suaranya suling dan rebab itu bila berbarengan bersuara maka dari bunyi rebab itu membikin telinga senang gembira mendengar suara merdu dan manis dan dari bunyinya suling tidak putus-putusnya membikin telinga ingin cinta kasih, mendengarkan suara lembut harum manis, maka dari itu membikin perasaan dan menimbulkan panca indranya mendengarkannya seperti mendengar kebaikan nada suara dari Semara Ratih pada waktu bertemu memadukan rasa asmara. Demikianlah umpamanya suara suling dicampur dengan suara rebab pada waktu bunyi bersamaan. Suara rebab umpamanya seperti kelentum kata-kata dari Sang Hyang Semara, sedang suara suling seperti kata-kata dari Sang Hyang Ratih, *purusa pradana* sebenarnya. Hurufnya 'Ang' 'Ah', itu menjadi *Ongkara Sumungsang* dan *Ongkara Ngadeg*. Maka dari itu, boleh olehnya surya (penglihatan) dimasukkan silih

berganti ke dalam hati sehingga tumbuh ke pasta (kemaluan) sama-sama keluar dari dalam hati.

Berdasarkan kutipan prosa-prosa dari lontar Prakempa tersebut diatas, dapat juga disimpulkan bahwa pengarang Prakempa kemungkinan sudah mengetahui adanya instrumen rebab ini sebelum lontar ini ditulis. Jadi kemungkinan yang paling besar adalah rebab sudah ada di Bali atau di Indonesia jauh sebelum lontar Prakempa ditulis atau jauh sebelum kerajaan Majapahit.

Pendapat Willi Apel dan yang lainnya, seperti yang telah panjang lebar disebutkan diatas, bisa saja dimentahkan oleh kenyataan bahwa di Candi Borobudur, yang notabene dibangun dalam kurun waktu 760 M sampai 830 M (abad VII dan IX) pada puncak kejayaan wangsa Syailendra di Jawa Tengah, terdapat relief-relief seniman memainkan instrumen yang mirip rebab (lihat Kunst, 1968 :171). Kita belum bisa memastikan kapan rebab dibawa ke Indonesia. Tetapi kedua fakta ini patut dijadikan pertimbangan karena rebab memang salah satu instrumen yang lahir di Timur Tengah (Arab/Persia). Bisa saja orang yang membuat borobudur mengetahui instrumen rebab sebelum rebab dibawa ke Indonesia. Kemudian, sesuai dengan apa yang dikatakan oleh Willi Apel, instrumen rebab memang dibawa ke Indonesia oleh pedagang-pedagang Arab pada awal abad XV. Kenyataan ini memang masih memerlukan penelitian yang lebih dalam guna mendapatkan *rute* awal rebab ke Indonesia. Tetapi mungkin saja masih sulit ditemukan kapan sebenarnya rebab itu diperkenalkan pertama kali kepada seniman Jawa dan Bali.



BAB II REBAB DALAM TINJAUAN ORGANOLOGI

Bab ini memfokuskan pembahasan tentang rebab ditinjau dari aspek organologi yang menyangkut beberapa pokok bahasan yaitu deskripsi fisik tentang rebab, teknik atau cara pembuatan rebab, teknik atau cara memainkan rebab dan teknik pemeliharaan rebab. Dalam hal deskripsi fisik instrumen rebab, penulis akan menguraikan bagian-bagian konstruksi rebab dengan menggunakan beberapa istilah lokal. Istilah-istilah ini pada umumnya digunakan oleh pembuat dan juga oleh pemain rebab untuk mengidentifikasi atau menunjukkan bagian tertentu instrumen tersebut. Pada bahasan tentang teknik atau cara pembuatan rebab akan dibahas tentang bagaimana instrumen rebab itu dibuat serta bahan-bahan bahan yang digunakan. Sedangkan pada pembahasan tentang teknik atau cara memainkan rebab, akan diuraikan tentang teknik tertentu pada permainan rebab berdasarkan kebiasaan-kebiasaan tertentu

para pemain rebab. Kadang-kadang antara pemain yang satu dengan pemain yang lainnya memiliki teknik yang berbeda-beda. Namun dalam hal ini perbedaan itu tidaklah akan perdebatkan akan tetapi menjadi bagian yang akan memperkaya isi buku ini.

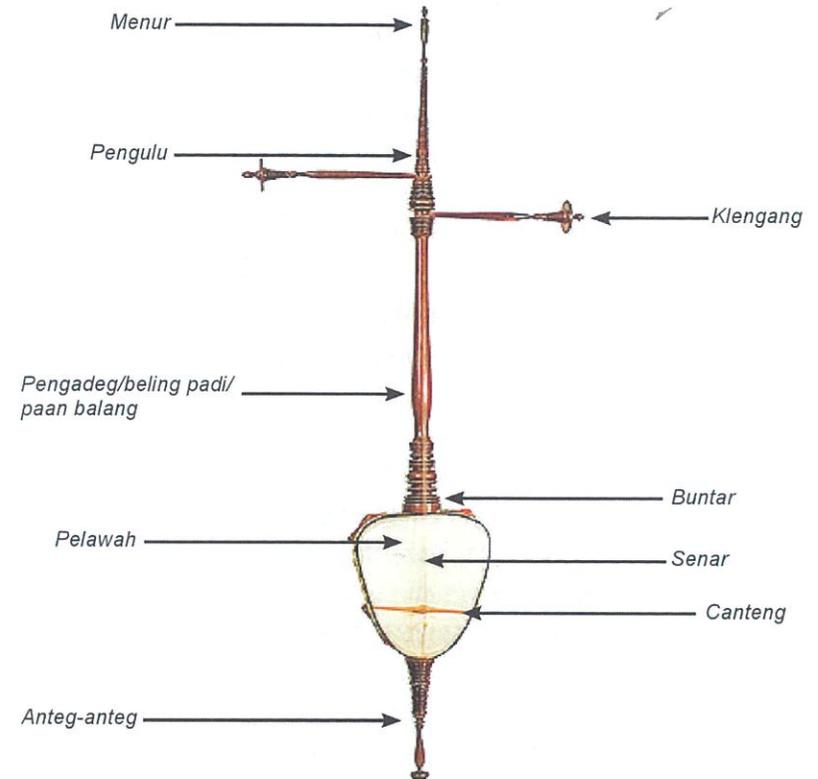
Pembahasan ketiga hal tersebut di atas menjadi sangat penting untuk dapat membantu para pembaca untuk mengetahui dan memahami instrumen rebab secara lebih terinci. Disamping itu bab ini akan memandu para pembaca dalam memahami aspek-aspek lain dari rebab seperti aspek musikalitas, peran rebab dalam sebuah pertunjukan yang akan dibahas pada bab-bab selanjutnya. Hal ini mengingat belakangan rebab telah ditempatkan pada posisi dominan dalam pertunjukan musik dan memiliki peranan penting pada penggarapan musik baru (komposisi musik yang diproduksi oleh group Bona Alit).

Sebagaimana telah disebutkan sebelumnya bahwa rebab adalah instrumen musik yang menghasilkan bunyi atau suara melalui senar atau dawai yang digesekkan. Karakteristik bunyi yang dihasilkan oleh rebab sangat tergantung pada bagian-bagian tertentu dari pada rebab itu sendiri.

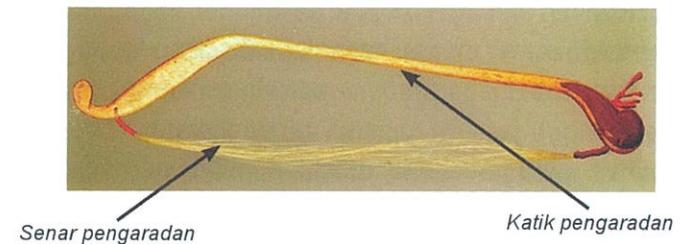


Gambar 1. Rebab tampak depan dan tampak belakang.

2.1 Bagian Rebab



Gambar 2. Bagian-bagian rebab.



Gambar 3. Pengaradan rebab.

Gambar di atas menunjukkan bahwa rebab terdiri dari dua bagian yang terpisah yaitu bagian pokok instrumen (pengawak) dan penggesek (pengaradan). Bagian struktur pokok atau

pengawak terdiri dari tiga bagian utama yaitu kepala, badan dan kaki. Bagian kepala terdiri atas *menur*, *pengulu* dan *klengang*, bagian badan adalah terdiri atas *pengadeg*, *buntar* dan *pelawah* sedangkan bagian kaki terdiri atas *anteg-anteg*. Pembagian ini mencerminkan konsep pembagian tubuh manusia yang disebut dengan *tri angga*, *tri* berarti tiga sedangkan *angga* berarti badan (Wawancara dengan Mangku Made Regig pada 8 Juli 2011). Memang konsep *tri angga* sering dipakai sebagai acuan atau kerangka dasar dalam segala aspek kehidupan masyarakat Hindu di Bali. Konsep ini sering terimplementasi dalam segala bentuk fisik seperti bangunan rumah, bangunan suci atau konsep pembagian wilayah suci pura. Dalam hubungannya dengan seni karawitan, konsep ini juga terimplementasi dalam kerangka atau struktur lagu, khususnya pada tatanan tabuh klasik. Biasanya struktur itu terdiri dari *kawitan*, *pengawak* dan *pengecet*. *Kawitan* sama dengan kepala, *pengawak* identik dengan badan dan *pengecet* yang diidentikan dengan kaki.

Bentuk rebab secara filosofis juga memiliki konsep yang teramat dalam, dimana bentuk rebab disymbolisasikan sebagai *lingga-yoni* yaitu penyatuan *purusa* dan *pradana*. *Purusa* merupakan simbol laki-laki dan *pradana* symbol perempuan. Konsep ini juga disebut sebagai penyatuan *pertiwi* (ibu) dan *akasa* (ayah). Bagian rebab yang lurus yang membujur vertikal dipersonifikasikan sebagai *lingga* dalam hal ini *purusa/akasa* dan yang berbentuk bundar dipersonifikasikan sebagai *yoni* dalam hal ini disebut juga *pradana/pertiwi*. Dalam agama Hindu, perlambang *lingga-yoni* merupakan wujud kekuatan dewa Siwa, yang diyakini sebagai Tuhan dalam manifestasinya sebagai kekuatan pelebur. Siwa juga diyakini sebagai dewanya segala macam seni yang sering disebut dengan nama Siwa Nata Raja. Kekuatan dewa Siwa mampu membangkitkan unsur-unsur jiwa seni manusia.

Walaupun terkesan rumit, bentuk dari setiap bagian rebab umumnya dibuat seindah mungkin oleh para perajin

rebab. Bagian paling atas rebab disebut dengan *menur* yang bentuknya lancip. Bagian *menur* ini biasanya dibentuk secara terpisah sehingga dapat dipasang dan dilepas setiap saat. *Menur* adalah diibaratkan sebagai hiasan kepala. Ukuran *menur* sangat bervariasi yaitu ada yang agak pendek atau panjang tergantung pada keinginan pembuat. Akan tetapi pertimbangan pada aspek estetika yang mengacu pada keutuhan bentuk secara keseluruhan tetap diperhatikan. Bagian selanjutnya disebut dengan *penghulu* yang terletak dibawah *menur*. *Penghulu* secara etimologis berarti kepala. Dalam hal ini bagian *penghulu* berbentuk bulat memanjang dengan ukuran yang berbeda antara bagian atas dan bagian bawah. Terdapat dua buah lobang yang terletak menyamping yang difungsikan untuk memasang *kuping / klengang*. *Penghulu* ini berfungsi sebagai pusat pengontrol kekencangan senar. Selanjutnya *klengang / kuping* sebagaimana diuraikan di atas terletak menyamping akan tetapi masih dalam lingkup *penghulu*. Dengan cara memutar bagian *klengang / kuping* yang telah dikaitkan dengan senar, dapat menimbulkan atau mempengaruhi intensitas tinggi rendahnya suara rebab. Semakin kencang senar maka suaranya akan semakin tinggi, demikian pula sebaliknya. *Kuping / klengang* bentuknya juga sangat bervariasi, ada yang agak pendek dan ada yang agak panjang tergantung juga keinginan si pembuat. Akan tetapi rebab Bali pada umumnya memiliki ukuran *klengang/kuping* yang agak pendek dibandingkan rebab Jawa. Perbedaan ini tidak berpengaruh apapun pada fungsinya akan tetapi hanya didasarkan atas pertimbangan estetis semata.

Bagian selanjutnya adalah *pengadeg* yaitu sebuah kayu memanjang yang membentang secara vertikal. Bagian *pengadeg* inilah nantinya akan difungsikan sebagai penyangga utama rebab. Oleh karena fungsinya yang sangat vital maka *pengadeg* biasanya dibuat dari kayu yang agak kuat. *Pengadeg* juga disebut dengan *beling padi* (padi yang hamil) karena bentuknya menyerupai batang padi pada saat membungkus bakal buah. Juga disebut

paan balang karena bentuknya menyerupai *paha kaki belalang*. Dibawah *pengadeg* disebut dengan *buntar*, yang berbentuk bulat dan disekat-sekat atau berundag berbentuk profil yang memiliki ukuran diameter yang agak besar dibandingkan *pengadeg*. *Buntar* difungsikan sebagai bagian yang menghubungkan antara *pengadeg* dan *pelawah*. Bagian *pelawah* adalah bagian utama dari pada rebab sebagai pusat bunyi atau suara. Ukuran *pelawah* sangat mempengaruhi intensitas resonansi yang dihasilkan oleh *pelawah*. Disamping itu *pelawah* sering dibuat dalam bentuk yang bermacam-macam seperti berbentuk hati atau telur (oval). *Rebab Bali* pada umumnya berbentuk telur atau oval. Tidak ada alasan khusus pemilihan bentuk *pelawah* kecuali pertimbangan estetis atau selera dari pembuatnya.

Bagian paling bawah rebab disebut dengan *anteg-anteg*. *Anteg-anteg* diibaratkan sebagai kaki yang difungsikan sebagai penopang badan rebab. Bentuknya *buntar* menyerupai namun pada ujung bawah dibuat agak tumpul dan rata agar rebab dapat berdiri stabil.

2.2 Teknik Pembuatan Rebab di Bali

Di Bali terdapat beberapa perajin atau pembuat rebab yang tersebar di beberapa kabupaten dan kota. Perajin tersebut diantaranya adalah Jero Mangku Regig dan I Kadek Sudiasa. Kedua perajin ini cukup dikenal dikalangan seniman karawitan di Bali, sehingga penulis memilih keduanya sebagai narasumber. Adapun Jero Mangku Regig berasal dari dari Banjar Abian Nangka Kesiman, Denpasar Timur Kota Denpasar. Jero Mangku Regig dipilih sebagai narasumber mengingat yang bersangkutan telah berpengalaman dalam pembuatan dari berbagai jenis baik rebab dari kayu atau batok kelapa dan beliau juga seorang pemain rebab yang baik. Hasil produksi beliau juga sangat berkualitas dan banyak diminati oleh kalangan seniman karawitan Bali. Mangku Regig telah memulai belajar membuat rebab sejak tahun 1980. Seorang seniman pembuat gamelan

yang berasal dari Br. Kaliungu Kaja Denpasar, I Nyoman Gebyuh, telah memberi motivasi kepadanya untuk membuat rebab. Kemudian, di tahun 1985 ia mulai belajar memainkan rebab. Mulanya ia belajar secara otodidak, baru kemudian di tahun 1987 ketika ikut memperkuat tim Gong Kebyar Kabupaten Badung, ia mendapat pembinaan dari I Wayan Sinti. Sejak saat itu, ia terus ikut memperkuat tim Kabupaten Badung hingga tahun 1992. Dengan adanya pemekaran pemerintahan yang terbagi atas Kabupaten Badung dan Kota Madya Denpasar di tahun 1993, maka Mangku Regig memutuskan memperkuat tim Kota Madya Denpasar hingga sekarang.

Sedangkan I Kadek Sudiasa lahir di Banjar Mas Kawan, Kecamatan Ubud, Kabupaten Gianyar pada tanggal 12 Juni 1978, adalah seorang pembuat dan pemain rebab yang piawai. Ia belajar membuat rebab secara otodidak. Ia sangat tertarik dengan suara yang dihasilkan alat musik rebab. Penasaran dengan suara itu, ia kemudian membongkar rebab miliknya dan kemudian ia pelajari dan mempraktekkan cara membuatnya. Akhirnya berkat ketekunannya ia berhasil menjadi salah satu ahli pembuat rebab di Bali. Sebagai seorang yang juga piawai memainkan renab, Kadek Sudiasa pernah beberapa kali didaulat sebagai pemain rebab pada pertunjukan yang sangat pretisius seperti pada Pesta Kesenian Bali untuk tim Kabupaten Gianyar.

Pembuatan rebab di Bali sampai saat ini masih dilakukan dengan cara yang sederhana dalam arti bahwa belum menggunakan alat-alat dengan teknologi modern. Karena pengerjaannya menggunakan alat-alat sederhana, maka pembuatan rebab memerlukan waktu yang cukup lama. Dilain pihak walaupun dilakukan secara sederhana, aspek-aspek penting yang menyangkut kualitas suara ataupun tampilan fisik rebab tetap menjadi prioritas.

Secara umum proses pengerjaan rebab adakalanya dilakukan dengan sangat rumit dan sangat hati-hati. Kehati-hatian pada proses pengerjaan dilakukan mengingat ada

beberapa organ rebab memiliki sensitifitas yang tinggi sehingga rentan terhadap kerusakan. Adapun bagian- bagian rebab yang sangat sensitif seperti: *kondo* (pelawah), *klengang* (kuping) dan *penyanteng*. Ketidakhati-hatian dapat menyebabkan *kondo* robek, *klengang* patah dan senar yang putus, demikian pula dengan *penyanteng*-nya.

a. Bahan Pembuatan Rebab

Bahan utama yang perlu disiapkan dalam pembuatan rebab adalah ; kayu, kulit dan senar. Pada setiap bagian rebab, bahan yang dipilih atau digunakan disesuaikan dengan elastisitas dan kekuatan bahan tersebut seperti misalnya bagian utama rebab yaitu *pelawah*. *Pelawah* biasanya terbuat dari salah satu jenis kayu seperti kayu Sono Keling, kayu Nangka, kayu Jaran, kayu Waru Lot, kayu Tekek dan Batok Kelapa. Jenis kayu tersebut memiliki serat yang sangat baik dalam fungsinya sebagai tabung atau resonator. Kualitas serat kayu yang baik sangat sangat menentukan resonansi serta kekuatan suara yang dihasilkan (Wawancara dengan Mangku Made Regig pada 8 Juli 2011). Di lain pihak berdasarkan penuturan I Kadek Sudiasa, ada beberapa jenis kayu yang sering ia pakai untuk pembuatan rebab yaitu kayu Panggal Buaya, kayu Celagi, Batok Kelapa (kawu), kayu Nangka, kayu Sono Keling, dan kayu Cemara.

Bagian rebab yang lainnya adalah tiang penyangga utama fisik rebab yang disebut dengan *pengadeg*. *Pengadeg* harus dipilih kayu yang kuat, tidak mudah patah dan elastis. Ada beberapa jenis kayu yang digunakan untuk *pengadeg* seperti kayu Les Klagi / Celagi, kayu Sono, kayu Trengguli dan Kayu Kemoning. Sedangkan kulit atau membran yang menutupi bagian pelawah digunakan *kondo* yaitu usus besar dari sapi atau kerbau yang telah dikeringkan. Usus besar pada sapi dan kerbau memiliki elastisitas dan kekuatan serta ukuran yang tipis sehingga memiliki daya resonansi terhadap suara yang baik.

Pengaradan atau bagian penggesek senar biasanya terbuat dari bulu ekor kuda atau nilon. Sedangkan bingkai penggesek terbuat dari kayu. Senar *pengaradan* terdiri dari beberapa buah senar. Sebelum dipakai senar *pengaradan* diisi karpus atau sering disebut dengan *gondo rukem*. Ini dimaksudkan agar senar *pengaradan* agak kasar sehingga ketika digesekkan dengan senar rebab akan menimbulkan suara. Lain halnya dengan senar utama rebab yang membentang secara vertikal pada badan rebab. Satu buah rebab biasanya hanya terdiri dari dua senar. Adapun senar yang dipakai yaitu senar baja atau juga senar gitar yang berukuran no. 2. Senar yang satu dengan senar yang lainnya memiliki nada yang berbeda. Biasanya pada nada U (dung) pada oktaf kedua dan O (dong) pada oktaf ke tiga. Frekuensi kedua nada tersebut juga harus disesuaikan frekuensi nada pada gamelan yang dipakai sebagai acuan.

b. Proses Pengerjaan

Proses pembuatan rebab umumnya terdiri dari beberapa tahap pengerjaan yaitu 1) pembuatan *pelawah*, 2) pembuatan *pengadeg*, dan 3) pembuatan *pengaradan*. Untuk lebih jelasnya ketiga proses tersebut di atas diuraikan sesuai dengan yang tertera tahapan dibawah ini:

1) Pembuatan *Pelawah*

Berdasarkan penuturan atau penjelasan Jero Mangku Regig salah seorang pembuat rebab di Denpasar, seluruh proses pengerjaan pembuatan rebab mesti dimulai dengan hari baik (dewasa ayu ;Bali), agar rebab yang akan dihasilkan nanti dapat berkualitas, baik secara *sekala* yaitu menyangkut bentuk fisik, suara dan kehanan rebab maupun secara *niskala* yang menyangkut *ketakson* (inner power). Hari baik untuk memulai pembuatan rebab adalah hari atau waktu yang bersamaan dengan *dine nemu karna sula* dan *dine nemu jaya*. Dalam *ala ayuning dewasa Bali*, *karna sula* berarti memilukan pendengaran,

dimana hari yang dianggap baik untuk membuat: kentongan, bajra, kendang dan alat musik lainnya, tetapi dianggap hari yang tidak baik memberi nasehat kepada orang lain. Sedangkan *dine nemu jaya* terdiri atas dua jenis diantaranya *amertha dewa jaya* dan *kama jaya*. Salah satu diantara dua jenis *dine nemu jaya* yang paling baik dipilih atau digunakan adalah *Amertha dewa jaya* dimana singgap dewasa ayu untuk semua karya, karena ada unsur kejayaan dan *kama jaya* adalah dewasa ayu untuk panca yadnya, mengerjakan sarana pembangunan, belajar menari, menabuh, membuat alat-alat senjata perang, dewasa menikah.

Setelah menentukan dewasa ayu maka proses paling awal atau disebut *ngawit* pembuatan *pelawah* dimulai. Sebagaimana telah diuraikan di atas bahwa *pelawah* dapat dibuat dari berbagai jenis bahan kayu seperti sono keling, Nangka, Jaran, Waru Lot, Tekek dan Batok Kelapa. Ukuran yang digunakan khusus pada *pelawah* yang terbuat dari kayu adalah 6 x 18 x 21 cm. Kemudian kayu dibentuk sesuai dengan keinginan dengan menggunakan alat berupa pahat, kampak dan gergaji. Bentuknya ada berbagai macam akan tetapi umumnya berbentuk bundar seperti bentuk jantung, berbentuk bulat atau berbentuk oval/telor. Seperti tampak pada gambar berikut.



Gambar 4. Foto rebab berbentuk jantung.



Gambar 5. Foto rebab berbentuk bulat.



Gambar 6. Foto rebab berbentuk oval.

Setelah terbentuk, kemudian bagian tengah *pelawah* di pahat atau dilobangi sesuai dengan bentuk *pelawah* yang dalamnya kira-kira 5 cm. Ketebalan *pelawah* setelah pembuatan

lubang kira-kira 3 – 4 mm. Proses pembuatan lobang ini pula harus dilakukan dengan hati-hati, usahakan menggunakan alat pahat ataupun *pengutik* yang agak tajam, sehingga memudahkan pekerjaan dan memperkecil resiko pecahnya *pelawah*. *Pelawah* yang telah terbentuk, semua bagian *pelawah* baik bagian dalam dan luar di haluskan dengan menggunakan amplas. Khusus bagian *pelawah* bagian dalam atau lobang, dilakukan pengecatan dengan menggunakan cat paragon, yang tujuannya adalah menutup pori-pori bagian dalam (*resonator*) *pelawah*, menjaga suhu rebab dan terutama adalah menjaga intensitas suara rebab. Setelah proses pembuatan *pelawah* selesai, kemudian *pelawah* ditutup dengan kulit (*kondo*). Proses penutupan dengan kulit inipun harus dilakukan dengan sangat hati-hati, mengingat kulit yang dipakai sangat tipis dan elastis, sehingga rentan terhadap kerusakan robek.

Khusus pada *pelawah* yang terbuat dari batok kelapa, harus dipilih dan ditentukan terlebih dahulu batok kelapa yang akan dipakai karena harus memenuhi ketentuan secara fisik terutama ukurannya. Ukuran atau panjang lingkaran batok kelapa yang akan digunakan adalah tiga jengkal dan dua jari tangan orang dewasa atau berdiameter kurang lebih 20 cm. Proses pembuatannya sedikit agak berbeda dengan *pelawah* yang terbuat dari kayu. Batok kelapa yang telah dipilih dibelah menjadi dua bagian, dengan membuang bagian telinga (*kuping*) yaitu bagian terkeras dari batok kelapa yang terdapat pada dua sisi ujung batok. Kemudian batok tersebut direbus selama kurang lebih 1 – 2 jam yang bertujuan agar batok sedikit lentur. Setelah pada kelenturan tertentu, batok diikat dengan tali. Proses pengikatan ini adalah sekaligus proses membentuk batok kelapa agar sesuai dengan bentuk yang diinginkan. Sebagaimana halnya pada *pelawah* yang terbuat dari kayu, *pelawah* dari batok kelapapun biasanya berbentuk bundar seperti jantung atau telur. Demikian pula dengan proses lanjutan seperti pengecatan dan

pembukusan pelawah dengan kulit pada pelawah batok kelapa hampir sama dengan *pelawah* dari kayu.

Proses lanjutan setelah *pelawah* selesai dibuat adalah pembuatan *usuk*. *Usuk* terletak melintang dibagian dalam pelawah yang fungsinya sebagai penyambung antara bagian pelawah dengan *pengadeg* dan bagian pelawah dengan *anteg-anteg*. *Usuk* terbuat dari kayu yang agak kuat seperti ; les klagi kayu sono, kayu trengguli, kayu kemoning, atau bambu petung dengan ukuran panjang ± 27 cm. Belakangan diketahui bahwa ada beberapa pembuat rebab memakai besi untuk pembuatan *usuk*. Memang besi memiliki kekuatan yang lebih baik dibandingkan bahan lainnya. Akan tetapi, menurut Mangku Regig, besi juga memiliki kelemahan. Ketika besi mulai berkarat maka, akan mempengaruhi ketahanan kayu yang bersentuhan langsung dengan besi yaitu pada *pengadeg*, *pelawah* dan *anteg-anteg* (Wawancara dengan Mangku Made Regig pada 8 Juli 2011).



Gambar 7. *Pengadeg, usuk, dan anteg-anteg*

2) Pembuatan *Pengadeg*

Bagian *pengadeg* adalah bagian tiang penyangga pelawah rebab, dan juga berfungsi sebagai bagian pengencang senar dan pengatur melodi. Yang termasuk *pengadeg* adalah tiang penyangga dari bagian atas atau *menur* sampai bagian bawah atau *anteg-anteg*. Bahan *pengadeg* biasanya terbuat dari salah satu jenis kayu seperti: les klagi, kayu sono, kayu trengguli atau kayu kemoning. Seluruh proses pembuatan *pengadeg* menggunakan alat atau mesin *bubut* atau *pemubut*. Penggunaan mesin bubut mengingat sebegini besar *pengadeg* berbentuk bulat melingkar. Tiap-tiap sub bagian dari *pengadeg* memiliki ukuran tertentu. Berdasarkan penuturan Jero Mangku Regig ukuran dari tiap-tiap bagian *pengadeg* adalah:

- Ukuran panjang *menur* adalah secengkang, dengan diameter 1,5 cm.
- Pengulu ukurannya *secengkang*, diameter bagian bawah 3,5 cm dan diameter bagian atas 1,5 cm.
- Ukuran *klengang secengkang*, dengan ukuran *bungan klengang* diameternya 5 cm dan ukuran *katik klengang* diameternya 1,5 cm.
- Ukuran *beling padi* atau *paan balang* adalah sepanjang 35 cm, dengan panjang purus 6 cm yang terbagi atas bagian atas *purus* 2 cm dan bawah *purus* 4 cm. Diameter *beling padi* biasanya 3 cm.
- *Buntar* berukuran panjang amusti, terdiri atas bagian yang terhubung dengan beling padi atau pada bagian atas adalah 3 cm, dan bagian yang terhubung dengan pelawah atau bagian bawah adalah 6 cm.
- *Anteg-anteg* berukuran panjang secengkang terdiri atas ukuran bagian atas 3 cm dan bagian bawah 2,5 cm.
- *Penyanteng* ukurannya menyesuaikan dengan *pelawah*. Jika menggunakan batok kelapa maka ukurannya adalah 10 cm dengan tinggi 3 cm. Sedangkan *pelawah* yang terbuat dari kayu panjangnya adalah 13 cm dengan tinggi 3 cm.

3) Pembuatan *Pengaradan*

Pengaradan biasanya berukuran panjang 65 cm. *Pengaradan* terbuat dari kayu yang agak ringan tetapi kuat seperti kayu sono yang berbentuk seperti perahu atau huruf U memanjang. Sedangkan senarnya terbuat dari bulu rambur ekor kuda.



Gambar 8. Foto *pengaradan*.

2.3 Teknik Permainan Rebab

Teknik memainkan rebab sangat berbeda dibandingkan dengan teknik permainan instrumen lain yang ada di satu dalam *barungan* gamelan. Ini karena ia adalah satu-satunya instrumen ber-dawai dalam instrumentasi gamelan: instrumen perkusi lainnya kebanyakan memakai alat pukul (*panggul*) untuk mengeluarkan bunyi, sedangkan rebab menggunakan *pengarad* yang digesekkan dengan dawai untuk bisa menghasilkan suara.

Suara rebab berasal dari gesekan antara dawai *pengarad* dan dawai pada rebab yang getaran suaranya diperkuat oleh resonansi tempurung-resonator dibungkus kulit hewan (sapi). Nada-nada dihasilkan dengan menempatkan jari tangan pada dawai rebab (sesuai dengan teknik penempatan jari) bersamaan dengan gesekan pada dawai rebab.

Ada tiga versi penempatan tangan pada tangkai rebab menurut Bapak I Wayan Sinti (Bali), kebiasaan yang dilakukan di Jawa, dan Bapak Pande Made Sukerta. Menurut Sinti, penempatan tangan pada tangkai rebab harus *lanjar*: sejajar dengan tangkai rebab (lihat gambar 9).



Gambar 9. Penempatan ibu jari dan lengan I Wayan Sinti

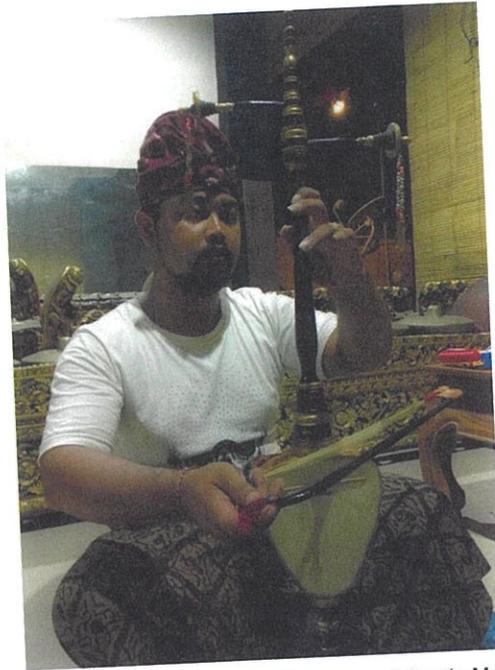
Sinti mengatakan bahwa proporsi dan postur antara penempatan rebab dan cara memegangnya harus sejajar (tidak boleh digenggam). Dengan kata lain, posisi lengan dan tangkai rebab lebih baik mengarah ke sudut 90 derajat (bahasa Bali: *nyiku*). Berbeda dengan pernyataan Sinti, kebiasaan yang terjadi di Jawa adalah memegang tangkai rebab dengan cara digenggam (lihat gambar 10).



Gambar 10. Penempatan ibu jari dan lengan versi Jawa

Posisi lengan dengan tangkai rebab tidak *nyiku* (tidak mengarah ke sudut 90 derajat). Lengan cenderung mengarah agak turun dan tangan menggenggam tangkai rebab. Sukerta mencoba untuk mengambil jalan tengah terhadap kedua cara tersebut di atas. Dia mengatakan bahwa posisi tangan tetap menggenggam tangkai, tetapi posisi lengan lebih mengarah ke posisi *nyiku* (lihat gambar 12). Variasi teknik dari Sinti dan di Jawa merupakan cara (kebiasaan) yang berlaku di Bali dan Jawa. Sedangkan apa yang dijelaskan oleh Sukerta adalah "jalan tengah" dari kedua versi (Jawa dan Bali). Artinya, apa yang dilakukan oleh Sukerta merupakan hasil dari pengalamannya menjadi pemain rebab Bali yang sudah lama tinggal di Jawa,

dan menguasai betul cara-cara bermain rebab sesuai teknik yang berkembang di Jawa.



Gambar 11. Penempatan ibu jari dan lengan versi Pande Made Sukerta

Teknik penggesekan senar pada rebab (teknik *ngarad*), kalau dilihat secara umum, sama disemua tempat. Untuk menghasilkan nada yang diinginkan, kedua senar tersebut tidak di gesek (*arad*) secara bersamaan. Pemain rebab lebih banyak menggesek senar yang ditempatkan di sebelah kiri (lihat gambar 12). Hanya pada bagian-bagian tertentu, pemain rebab menggesek senar kanan.

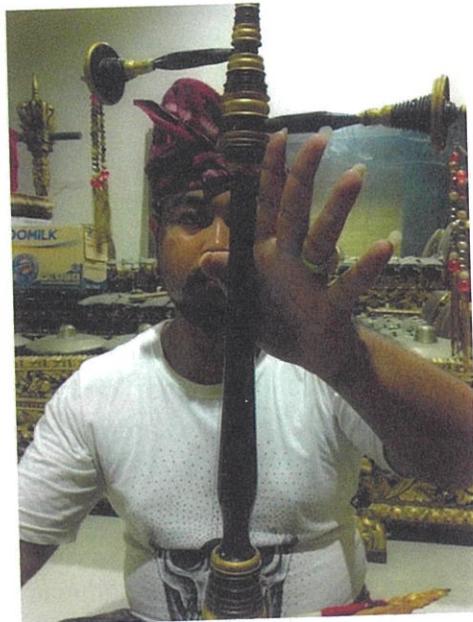


Gambar 12. Posisi *pengaradan* pada senar kiri

Pemilihan nada untuk kedua senar pada rebab, menurut Ida Bagus Made Widnyana (pemain rebab Bali yang juga mengikuti workshop rebab di Institut Seni Indonesia Denpasar), tergantung pada kebutuhan *gending* yang dimainkan. Misalnya, khusus untuk gamelan gong kebyar, senar kiri di laras dengan nada *dong* (massukan notasi) dan senar kanan dilaras dengan nada *dung* (notasi). Nada *dong* dipilih karena *dong* adalah nada terendah dari nada *gangsra* (instrumen berbilah) pada gong kebyar. Nada *dung* dipilih karena *dung* adalah nada *kempyung* (berjarak empat nada lebih rendah) dari *dong*. Pemilihan nada ini akan berbeda kalau rebab dipakai pada gamelan gambuh dan untuk memainkan *tembang*. Tetapi ada teori yang selalu dipakai didalam pemilihan ini: nada senar kiri di laras menyesuaikan kebutuhan nada terendah dari lagu yang dimainkan, sedangkan nada senar kanan adalah nada *kempyung* dari nada senar kiri. Misalnya dalam memainkan *tembang* yang nada terendahnya adalah *deng*. Senar kiri rebab akan di laras dengan nada *deng*

dan senar kanan akan dilaras dengan nada *dang* (*kempyung* dari *deng*).

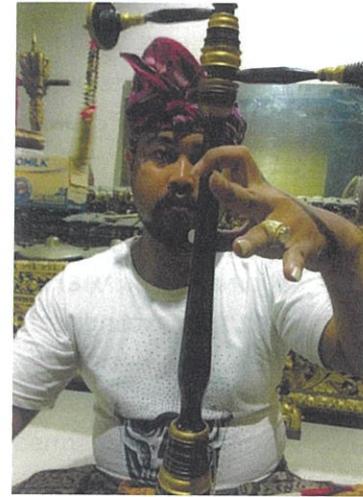
Teknik penempatan jari-jari tangan menyerupai posisi tangan *pemangku* memegang *Gentha* yakni ibu jari ditempatkan dibelakang tangkai *rebab* untuk memberikan pegangan, jari telunjuk paling atas (di bawah sekat tangkai *rebab* paling ujung atas), jari tengah dan jari manis diletakkan kurang lebih 4 cm – 5 cm di bawah jari telunjuk dengan posisi berdekatan, dan yang terakhir, jari kelingking, diletakkan dibawah jari manis dengan jarak kira-kira sama dengan jarak jari telunjuk dengan jari tengah (lihat gambar 13).



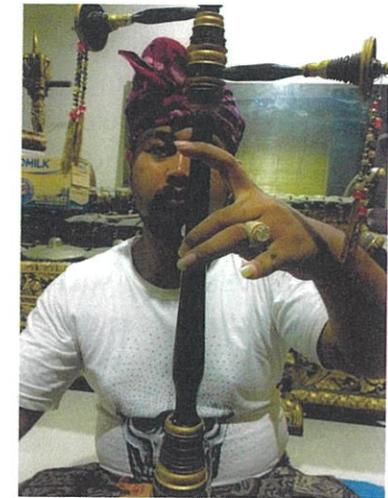
Gambar 13. Posisi nada *dong*

Dengan posisi tersebut, ada empat nada yang dihasilkan. Misalnya kalau senar dilaras dengan nada *dong*, nada yang dihasilkan dengan posisi tersebut adalah *dong* (jari telunjuk, jari tengah, jari manis, dan kelingking tidak menyentuh senar), *deng* (jari telunjuk menyentuh senar), *dung* (jari telunjuk dan

jari tengah menyentuh senar), *dang* (kedua jari diatas dan jari manis menyentuh senar), dan *ding* (jari telunjuk berada pada posisi nada *dang* dan jari manis berjarak kira-kira lima sentimeter dibawah jari telunjuk) (lihat gambar 14, 15, 16).



Gambar 14. Posisi nada *deng*



Gambar 15. Posisi nada *dung*



Gambar 16. Posisi nada *dang*

Untuk mendapatkan nada yang lebih tinggi dari nada-nada tersebut diatas, posisi yang jari yang sama dipindahkan

kebawah sampai batas nada *ding*. Dengan kata lain, jari telunjuk akan menghasilkan nada *ding*, jari tengah menghasilkan nada *dong*, jari manis menghasilkan nada *deng*, dan jari kelingking menghasilkan nada *dung*. Teknik penempatan dasar ini dipindahkan terus menerus sesuai dengan nada yang diperlukan dalam rangkaian melodi yang dimainkan.

Di daerah Karangasem (daerah timur Bali), teptanya di Budakeling, terdapat ciri khas tersendiri dari permainan rebab dengan istilah yang dimiliki. Tetapi pada dasarnya, tehnik bermain rebab (*fingering technic*) di Budakeling pada umumnya sama dengan yg lainnya. Disana mereka lebih menggunakan istilah lokal Bali yang sudah diwarisi sejak jama dahulu. Teknik jari-jemari diistilahkan dengan *tekep*. Dan di Budakeling, ada beberapa *tekep* yang sering digunakan: *tekep sunaren*, *tembung*, *sesasakan*, dll. Yang lebih unik lagi adalah fanatisme dalam bersikap atau *tetikasan* ketika memainkan rebab.

Tetikasan merupakan ekspresi pencapaian individual / pernyataan sikap batin seorang seniman. Salah satu *tetikasan* yang pernah dipelajari dan menarik minat Ida Wayan Granoka diperoleh dari Ida Pedanda Gde Nyoman Jelantik, seorang pendeta yang memiliki kompetensi penuh: penari, pemusik dan sastrawan dengan pemikiran filosofis (lihat gambar 17).



Gambar 17. Ida Pedanda Gde Nyoman Jelantik

Tetikasan yang dimaksud adalah sebagai berikut: kaki duduk bersila, kaki kanan berada di luar sehingga tumit kaki kanan bertemu dengan lutut kiri untuk menjepit tangkai bawah rebab; Posisi demikian menghasilkan, sikap tubuh tegap dan agak rebah seperti agem kanan; Badan/pundak tegap dan siku diangkat layaknya menari ketika mengesek maupun '*nekep*' senar rebab.

Sikap tangan mengandung filosofi bajra-mudra (*purusa-prakerti*) yang diekspresikan sebagai berikut: 1). Sikap tangan ningkep yaitu prgelangan tangan diangkat sehingga telapak tangan mengadap kebawa dan senar bertemu ujung jari jemar, 2). sikap telapak tangan nungadah, yaitu telapak tangan menghadap ke atas, jari telunjuk tegak lurus dg senar sehingga senar selanjutnya bertemu *buku* jari jemari yang lainnya (bukan ujung jari); Sikap atau *tetikasan* demikian menghasilkan permainan yang harmoni mempersatukan aspek musik (bajra) dan tari (mudra) sehingga enak dilihat disebut "girama" (agung; berwibawa).

2.4 Gesekan Rebab

Menggesek rebab dilakukan dengan menggunakan pengaradan. Gesekan rebab merupakan salah satu unsur pembentukan penjiwaan atau kualitas sajian rebab. Untuk dapat mencapai kualitas sajian rebab, tekanan gesekan yang baik pada rebab harus dilakukan. Gesekan rebab yang baik, jangan terlalu ditekan (keras) atau jangan menekan penggesek rebab terlalu ringan (lemah). Kalau tekanan gesekan terlalu keras, suara rebab akan tidak nyaring, sedangkan gesekan rebab terlalu ringan tidak akan memunculkan suara. Dengan demikian, sebaiknya gesekan rebab yang baik, tekanannya terletak di antara gesekan yang kuat dengan yang lemah, sehingga aka dapat menimbulkan suara yang nyaring.

Menggesek rebab tidak hanya sekedar menggesek, tetapi juga menggunakan volume tekanan yang berbeda-beda sesuai

dengan karakter gendingnya. Dengan penggarapan volume tekanan gesekan rebab ini, akan dapat menunjang terwujudnya kualitas sajian rebab.



Gambar 18. Pementasan rebab di Gedung Natya Mandala, ISI Denpasar.



Gambar 19. Foto pementasan rebab.

2.5 Cara Menggarap Gending

Pada saat *tungguhan* rebab menggarap *bantang gending*, selalu membuat atau menggarap *bantang gending* tersebut dengan berbagai ragam *wilet*. Kekayaan ragam *wilet* rebab sangat tergantung dari kreativitas maupun kemampuan *pengrebab*.

Tahap awal belajar memainkan rebab mencoba gending-gending yang ukurannya pendek dan atau gending yang disajikan dengan tempo yang pelan misalnya jenis gending Legod Bawa, Pengarang baik yang disajikan pada *tungguhan*

trompong maupun *tungguhan* gender rambut, gending-gending Palegongan (bagian gending *pengawak*).



Gambar 20. Menggarap gending.

Salah satu contoh garap *tungguhan* rebab yang menggunakan *tutupan* nada 4 (*dong*) pada gending *Legod Bawa*.

Bantang gending :

... 0 ... 0 ... ? ... ^
 ... ^ ... ? ... 0 ... ?
 ... ? ... 0 ... ^ ... ?
 ... 0 ... ? ... ? ... (0)

Garap *tungguhan* rebab

$\left. \begin{array}{l} \cdot 0 \cdot 0 \quad \wedge 0 ? 0 \quad ? 0 \wedge 0 ? \quad \cdot 0 ? 0 \wedge \\ \cdot \cdot \cdot \wedge \quad \cdot 0 \wedge 0 ? \quad \cdot ? 0 \wedge 0 \quad \cdot ? 0 ? ? \\ \cdot \cdot \cdot ? \quad \cdot ? 0 ? 0 \quad \cdot 0 ? 0 \wedge \quad \cdot 0 \wedge 0 ? \\ \cdot ? ? ? 0 \quad \wedge 0 ? ? \quad ? 0 ? 0 \quad \cdot ? 0 \wedge (0) \end{array} \right\}$

Gending Pengawak Lasem (Plegongan)

Bantang gending

⌊ ^ . 0	. 0 . 0	. 2 . 0
	. 2 . 0	. 0 . 2	. 0 . 0	. 2 . 0
	. 0 . 0	. 2 . 2	. 0 . 0	. 2 . 2
	. 2 . 2	. 0 . 2	. 0 . 0	. 2 . 0
	. 0 . 0	. 2 . 2	. 0 . 0	. 2 . 2
	. 2 . 2	. 0 . 2	. 0 . 0	. 2 . 0
	. 0 . 0	. 2 . 2	. 0 . 0	. 2 . 2
	. 2 . 2	. 0 . 2	. 0 . 0	. ^ . 2
	. 2 . 2	. 0 . 2	. 2 . 2	. 2 . 2
	. 2 . 2	. 0 . 2	. 0 . 2	. ^ . 0
	. 0 . 0	. 2 . 2	. ^ . ^	. 0 . ^
	. ^ . ^	. 0 . ^	. ^ . ^	. 0 . ^
	. ^ . ^	. 0 . ^	. 2 . 2	. 0 . 2
	. 2 . 2	. 2 . 0	. 0 . 0	. ^ . 0
	. 0 . 0	. ^ . 0	. 0 . 0	. 2 . (0) ⌋

Garap tungguhan rebab

⌊ ^ . 0	2 0 ^ 0	. 2 2 0
	2 2 2 0	2 2 0 ^ 0 2	2 0 ^ 0	0 2 2 0
	. 0 . 0	. 2 . 2	. 0 ^ 0	. 2 0 2 2
	. 2 . 2	2 0 ^ 0 2	2 0 ^ 0	0 2 2 0
	. 0 . 0	. 2 . 2	. 0 ^ 0	. 2 0 2 2

. 2 . 2	2 0 ^ 0 2	2 0 ^ 0	0 2 2 0
. 0 . 0	. 2 . 2	2 0 ^ 0	. 2 0 2 2
. 2 . 2	2 0 ^ 0 2	2 0 ^ 0	0 2 2 0
. 2 . 2	2 2 2 2	0 2 2 2	2 0 ^ 0 2
0 2 2 0	. 2 0 ^ 0	2 2 0 2	. 2 0 2 2
. 2 . 2	^ 0 2 2	. 0 ^ 0 2	2 0 ^ 0 2
. 0 . 0	2 2 0 2 2	0 ^ 0 ^	. 0 2 0 ^
. ^ . ^	. 0 . ^	0 ^ 0 ^	. 0 2 0 ^
. ^ . ^	^ 0 2 0 ^	0 2 2 2	2 0 ^ 0 2
. 2 . 2	0 2 2 0	^ 0 2 0	0 ^ 0 2 0
0 0 ^ 0	. ^ 0 2 0	^ 0 0 0	. 2 2 2 (0) ⌋

2.6 Teknik Pemeliharaan Rebab

Cara pemeliharaan instrumen rebab sangat penting untuk diketahui agar dapat melakukan pemeliharaan secara baik dan benar. Dengan demikian diharapkan rebab tetap pada kondisi baik dan dapat bersuara secara maksimal. Apalagi ada beberapa bagian rebab yang sangat sensitif dan rentan terhadap kerusakan seperti pada kondo, senar, dan kuping. Sebagai contoh pemasangan senar pada kuping, pemasangan canteng pada kondo atau memutar kuping gender pada saat pelarasan. Semuanya ini membutuhkan kehati-hatian agar jangan sampai rusak. Dalam sub bahasan berikut akan diuraikan cara pemeliharaan rebab yang meliputi; pemasangan kawat senar, cara memasang *penyanteng*, cara memasang *jejubug*, *pengaradan*, dan penyimpanan.

1) Cara Memasang Senar

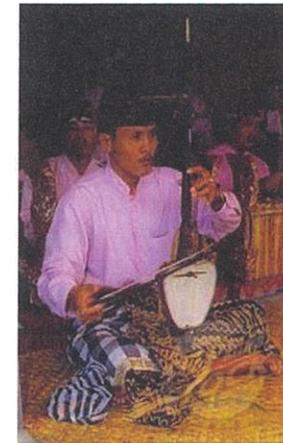
Salah satu dari dua buah jenis senar yang biasanya dipakai pada rebab yaitu senar gitar no. 2 atau senar tembaga/kuningan. Masing-masing dari kedua jenis tersebut memiliki kekurangan dan kelebihan. Senar gitar memiliki kelenturan yang baik sehingga terkesan alot dalam arti tidak mudah putus. Namun kualitas suara yang dihasilkan oleh sinar gitar kurang baik. Sebaliknya, senar tembaga/kuningan menghasilkan suara yang sangat baik dan lebih jernih, akan tetapi sangat mudah putus. Untuk itu diperlukan ketelitian dalam memasang senar.

Ada beberapa tahapan yang harus dilakukan dalam pemasangan senar yaitu:

- a) Semua bagian dari *kuping* rebab dilepaskan dan dibersihkan terlebih dahulu. Jangan biarkan sisa-sisa kawat yang masih menempel di dalam lobang *kuping*.
- b) Masukkan senar kedalam *irung-irung* (lobang kecil yang terdapat pada ujung atas *pengadeg*) untuk *kuping* rebab sebelah kiri. Bagian ujung senar bagian atas dimasukkan ke dalam lobang yang terdapat pada ujung *kuping* rebab sebelah kiri, kemudian ujung lainnya yaitu ujung bawah digulung dan diikatkan *cantelan* yang terdapat pada *anteg-anteg*.
- c) Lakukan hal yang sama untuk *kuping* rebab sebelah kanan.
- d) Masukkan ujung kawat atas sebelah kiri kedalam *kuping* sebelah kiri. Setelah benar-benar terikat kemudian masukkan *kuping* tersebut pada lubang *kuping* pada *pengadeg* sebelah kiri. Kencangkan senar pelan-pelan dengan cara memutar *kuping* kearah belakang.
- e) Lakukan langkah yang sama untuk senar kanan atas. Akan tetapi pengencangan senar dilakukan dengan arah yang terbalik atau kearah depan.
- f) Pengencangan senar dan pelarasan atau penyesuain nada pada senar dapat dilakukan dengan memutar kedua *kuping* secara bergantian secara perlahan.

2) Cara Memasang *Penyanteng*

Pemasangan *penyanteng* juga harus dilakukan dengan hati-hati mengingat *penyanteng* bersentuhan langsung dengan *kondo* (membran/kulit tipis yang menutupi *pelawah*). Masukkan *penyanteng* di antara kedua kawat senar yang terletak di atas membran *pelawah*. Kemudian satu persatu dengan pelan-pelan kawat tersebut diangkat ke atas dan diletakkan pada bagian atas *penyanteng*. Posisikan *penyanteng* sedikit pada bagian atas *pelawah* (seperti gambar berikut).



Gambar 21. Posisi *penyanteng*.

3) Cara Memasang *Jejebug*

Jejebug adalah "alat" yang terbuat dari daun pisang yang dilipat seperti bentuk segi empat yang diletakkan di antara kedua kawat yang berada di atas *pelawah* (di bawah *penyanteng*). *Jejebug* berfungsi alat bantu agar suara rebab lebih nyaring. Kemudian di bawah *penyanteng* terdapat benang untuk mengikat kedua kawat yang terletak di atas rangka *pelawah*. Kadang-kadang beberapa pemain rebab hanya memasang benang pada bawah *penyanteng*, karena menurut mereka *jejebug* tidak begitu mempengaruhi intensitas suara rebab.



Gambar 22. Jejebug

4) Menggosok *Pengaradan* dengan *Gondorukem/ Karpus*

Rebab akan dapat bersuara jika senar *pengaradan* digosokkan dengan senar rebab. Untuk itu pada saat menggosokkan senar *pengaradan* harus dalam keadaan kasar atau pekat. Tidak ada ukuran tertentu sejauhmana kepekatan senar *pengaradan* akan dapat menghasilkan bunyi secara maksimal. Biasanya para pemain rebab mencoba menggosokkan beberapa kali sebelum rebab digunakan.

Untuk dapat membuat senar *pengaradan* pekat atau kasar biasanya senar *pengaradan* digosokkan pada karpus (gondorukem di Jawa), sebagaimana pada gambar tertera dibawah ini.



Gambar 23. Karpus
(gondorukem di Jawa).

Ada dua cara menggosok karpus pada senar *pengaradan*. Cara yang *pertama*, yaitu karpus dipegang dengan tangan kanan dan *pengaradan* dipegang dengan tangan kiri. Pada

saat memegang *pengaradan* ini, pelastik pada *pengaradan* harus kencang, kemudian digosokkan dengan menggerakkan karpus yang dipegang pada tangan kanan secara berulang-ulang sampai senar *pengaradan* tersebut pekat. Cara yang *kedua*, berbalik dengan cara yang pertama dimana tangan kiri memegang *karpus* dan tangan kanan memegang *pengaradan*, kemudian *pengaradan* digosokkan dengan menggerakkannya secara berulang-ulang pada *karpus* sampai senar terasa pekat.

5) Cara Menyimpan Rebab

Cara penyimpanan rebab yang baik sangat penting agar rebab tidak cepat rusak, memiliki ketahanan suara yang baik, dan dapat digunakan secara terus-menerus. Harus diperhatikan bahwa bagian rebab yang paling sensitif adalah pada *pelawah* terutama pada *kondo* (membran/selaput kulit). Untuk itu, kendorkan senar dan lepaskan *penyanteng* sebelum menyimpan rebab. Senar yang dalam keadaan kencang dan *penyanteng* yang dalam keadaan terpasang, akan menekan *kondo*, sehingga sedikit saja *penyanteng* tersentuh akan dapat merobek *kondo*.

Rebab hendaknya disimpan pada tempat yang aman, digantung atau disimpan pada kotak tertentu. Hindari penyimpanan rebab pada tempat-tempat yang lembab, karena dapat merusak *kondo* atau tidak kencang sehingga dapat menimbulkan suara rebab yang kurang baik. Juga hindari tempat-tempat yang langsung terkena sinar matahari. Rebab juga dapat dibuatkan standar atau penyangga sehingga pada saat penyimpanan rebab tetap pada posisi berdiri. Dan ini dapat dipakai sebagai hiasan pada ruang tamu.



BAB III

REBAB DALAM SENI PERTUNJUKAN BALI

Rebab sering dipakai sebagai simbol yang identik dengan seni atau secara khusus seni musik. Hal tersebut dapat kita temukan perlambang Dewi Saraswati yaitu dewi yang dipercayai umat Hindu sebagai dewinya ilmu pengetahuan. Di dalam perlambang tersebut nampak Dewi Saraswati memegang sebuah vina yaitu sejenis rebab. Umat Hindu memaknai hal ini sebagai peranan seni dalam kehidupan manusia dan seni sebagai kesempurnaan ilmu pengetahuan serta simbol keharmonisan pikiran, budhi, kehidupan dengan alam lingkungan.



Gambar 24. Dewi Saraswati dipercayai umat Hindu sebagai penguasa ilmu pengetahuan.

Dalam seni pertunjukan karawitan Bali, rebab menjadi bagian dari kesatuan ensemble khususnya pada jenis gamelan tertentu seperti: gambuh, gong kebyar, semara pagulingan, palemongan dan lainnya. Pada saat pertunjukan, rebab biasanya ditempatkan di depan. Walaupun rebab tidak menjadi instrumen utama sebagaimana contohnya peranan kendang atau terompong pada ensemble gong kebyar, namun rebab ditempatkan pada posisi yang terhormat sejajar dengan kedua instrumen tersebut. Dengan demikian penempatan pemain atau instrumen pada pertunjukan karawitan Bali tidak semata-mata hanya mempertimbangkan peranan yang menonjol pada instrumen tertentu akan tetapi juga mempertimbangkan aspek estetis dari penempatan jenis instrumennya.

Berbeda halnya dengan kedudukan rebab pada karawitan Jawa, di mana rebab memiliki fungsi yang sangat penting. Dalam hierarki karawitan Jawa, ada tiga *panjak ricikan* yang dianggap berkedudukan paling tinggi, yaitu *panjak ricikan rebab*, *ricikan kendang*, dan *ricikan gender barung* (Palgunadi, 2002: 400).

Rebab memiliki peran sebagai ricikan garap alus. Dalam lagu tertentu rebab kadang-kadang dapat memulai sebuah tabuhan atau gending. Hal ini tidak terjadi pada karawitan Bali. Bab III ini akan membahas peranan atau fungsi rebab dalam karawitan Bali dan menelaah rebab dalam konteks pertunjukan. Berkaitan dengan hal ini ada lima jenis barungan gamelan yang dipakai sebagai objek. Selain itu, telaah estetis terhadap bentuk dan ornamentasi yang terdapat pada instrumen rebab melengkapi keberadaan rebab dalam seni pertunjukan Bali.

3.1 Fungsi Rebab dalam Karawitan Bali

Kata fungsi selalu menunjukkan kepada pengaruh terhadap sesuatu yang lain. Jika sesuatu berdampak sangat besar maka dapat dipastikan ia berperan atau berfungsi sangat vital. Demikian pula sebaliknya. Kadar dampak dari suatu pengaruh dapat mencerminkan ukuran dari intensitas kefungsiannya itu sendiri.

Sebagaimana telah penulis jelaskan di atas bahwa rebab bukan merupakan instrumen utama dalam karawitan Bali. Walaupun demikian bukan berarti bahwa rebab tidak memiliki fungsi sama sekali. Collin Mc Phee dalam *Music in Bali* (1966) menyebutkan bahwa:

"The *rebab* interpretation of the melody is by comparison free and independent. This, in addition to its individual intonation which often far from coincides with the *sulings*, places it in a relation to the *suling* melody that can at times become extremely harsh. In small ensembles with one or two *sulings*, where the balance between *rebab* and *suling* is about even, this harsh relationship is intensified. But in full ensembles including four *sulings*, the *rebab* recedes to the background, now only faintly distinguishable by its sudden trills, light passing-tones, and occasionally syncopated paraphrasing of the melody."

McPhee dalam pernyataannya di atas mengulas permainan rebab dalam pertunjukan *gambuh* di mana suling merupakan instrumen dominan memainkan melodi. Dalam hal ini rebab tidak secara absolut memainkan melodi secara bebas tetapi tetap mengikuti melodi suling, walaupun rebab dapat menginterpretasikan sendiri. Dapat disimpulkan bahwa dalam satu kesatuan ensemble rebab bukan merupakan instrumen yang mandiri tetapi terikat oleh melodi pokok oleh instrumen lainnya. Ini terjadi terutama pada ensemble yang telah memasukkan rebab sebagai bagian dari kesatuannya seperti: gambuh, semar pagulingan, gong kebyar, palemongan dan lainnya kecuali ada perkembangan atau penggarapan baru yang menempatkan rebab pada posisi utama dalam menyajikan melodi. Dengan demikian rebab hanya berfungsi sebagai "pemanis" gending yang disajikan. Disamping itu karakteristik suara rebab yang lirih dan lembut tidak memungkinkan dapat mendominasi instrumen yang lainnya apalagi rebab disajikan pada *barungan* seperti gong kebyar, palemongan, atau semara pagulingan yang pada dasarnya menghasilkan suara yang lebih keras dibandingkan dengan gamelan gambuh.

Di sisi lain Pande Made Sukerta membagi pola permainan rebab Bali kedalam jenis yaitu *tabuhan bebas* dan *tabuhan ikat*. Lebih lanjut dijelaskan bahwa *tabuhan bebas* yaitu *tabuhan* yang tidak mengikuti melodi atau gending yang disajikan secara mandiri artinya rebab menyajikan gending-gending bebas dan pada tekanan nada tertentu akan menggunakan nada yang sama dengan gending yang diikutinya. Sedangkan *tabuhan ikat* dapat dilakukan bersama-sama dengan suling di mana rebab mengikuti melodi atau gending yang disajikan oleh seluruh *tunggahan*.

Walaupun Sukerta telah mengakui bahwa kedua istilah ini sifatnya sementara akan tetapi kedua istilah ini tidak begitu dikenal dikalangan *pengrebab* Bali. Apalagi dengan istilah *tabuhan* yang sesungguhnya tidak lazim digunakan untuk permainan instrumen tertentu pada gamelan Bali. Dalam karawitan Bali lebih dikenal

dengan istilah tabuh yang berarti komposisi, gending, atau repertoar. Pada umumnya pola permainan rebab Bali selalu terikat pada melodi. Ia tidak bebas dapat memainkan melodi secara mandiri walaupun tidak juga selalu mengikuti melodi secara ketat. Kadang-kadang rebab dapat memainkan pola *nguluin* (mendahului melodi), *ngalad* (membelakangi melodi) atau *negteg* (bermain tetap pada nada tertentu). Barangkali hal ini dilakukan sebagai strategi atau cara untuk mengikuti melodi yang dimainkan oleh terompong pada pola *nyilih asih* (sangat mirip dengan pola *kotekan* (interlock) dimana beberapa nada terjadi dalam waktu singkat dan dengan tempo yang agak cepat. Dalam hal ini rebab tidak memungkinkan memainkan melodi sebagaimana yang disajikan oleh terompong. Untuk lebih jelasnya berikut akan diperagakan dengan contoh singkat *pengrangrang* yang dimainkan oleh terompong.

Pengrangrang (terompong) : 
 Permainan rebab : 

Contoh di atas menunjukkan bahwa rebab tidak mengikuti permainan terompong secara ketat melainkan hanya memberikan tekanan pada nada tertentu saja. Ketika terompong memainkan nada yang sama dalam beberapa kali pengulangan rebab hanya memberikan penekanan pada akhir frase melodi. Rebab akan sedikit *ngalad* atau membelakangi melodi terompong. Ini dapat menimbulkan kesan seolah-olah permainan terompong mengalir tanpa putus.

Pengrangrang umumnya dimainkan *terompong* pada awal atau sejenis introduksi sebelum lagu pokok dimainkan. *Terompong* biasanya memainkan melodi secara bebas dan mandiri. Ini sering terjadi pada gending-gending klasik *pegongan* atau gending *pegongan* yang ditata dengan nuansa baru. *Pengrangrang* juga sering dimainkan pada gamelan palegongan, semara pagulingan dan lainnya. Ada pula yang menyebutnya

sebagai *gineman*. Pada gamelan palegongan *pengrangrang* atau *gineman* dimainkan oleh gender rambat, sedangkan pada gamelan Semar Pagulingan dimainkan oleh *terompong*. Jika ketersediaan pemain yang memungkinkan, *pengrangrang* atau *gineman* baik pada gamelan gong kebyar, palegongan, semara pagulingan, bebarongan dan lainnya, biasanya dilengkapi dengan suling dan rebab. Dan pola *nguluin*, *ngalad*, dan *negteg* seringkali digunakan.

Karakteristik permainan rebab sebagaimana yang diungkapkan oleh McPhee sepertinya masih sangat relevan dengan kenyataan karakteristik permainan rebab Bali saat ini. Tanpa ingin mengesampingkan pemikiran Sukerta, barangkali pembagian pola permainan rebab yang dimaksud Sukerta diorientasikan pada karawitan Jawa. Hal ini sangat relevan sebagaimana yang diungkapkan Bram Palgunadi bahwa, dalam karawitan Jawa rebab sebagai salah satu ricikan yang diposisikan paling tinggi selain *kendang* dan *gender barung*. Posisi tersebut sangat berkaitan dengan pentingnya peranan ketiga instrumen tersebut. Rebab dapat bermain bebas tanpa mengikuti melodi sebagaimana dimaksud Sukerta dengan pola *tabuhan bebas*. Hal ini sangat berbeda dengan peranan rebab Bali.

Sejalan dengan Bram Palgunadi, Sri Hastanto menyebutkan bahwa rebab memang menentukan gending yang disajikan dan juga jalannya melodi. Ia dapat memulai sajian yang disebut dengan *buka*. Disaat yang sama penabuh lainnya harus memusatkan perhatian pada rebab. Ketika telah memainkan sajian gending buka tertentu dan telah menemukan *pathet*-nya maka semua *ricikan* yang lain harus mengikuti sajian gending yang telah di pilih oleh rebab (Hastanto, 2009: 84-85). Pernyataan Sri Hastanto di atas merupakan salah satu hal yang menguatkan tentang perbedaan fungsi rebab Bali dan Jawa. Rebab Bali belum pernah dipakai sebagai pembuka sajian sebuah gending apalagi memiliki repertoar sendiri sebagaimana lazim terjadi pada rebab Jawa.

Perbedaan musikal antara Jawa dan Bali yang berbeda tentu akan mempengaruhi karakteristik permainan rebab Jawa dan Bali. Ini menyangkut dinamika, tempo dan alur pada saat lagu atau gending disajikan. Tinjauan estetik terhadap karakteristik permainan rebab dan instrumen akan dibahas pada sub-bagian berikut.

3.2 Tinjauan Estetik Rebab

Ada dua aspek yang menurut penulis penting dan menjadi fokus dalam tinjauan estetik rebab yaitu aspek musikal dan instrumen. Aspek musikal berkaitan dengan keindahan bunyi yang dihasilkan rebab sebagai akibat dari olahan teknik dan kepiawaian *pengrebab* didalam pertunjukan. Oleh karena menyangkut keindahan bunyi tentu saja juga akan bersinggungan dengan aspek instrumen. Sedangkan aspek instrumen adalah menyangkut keindahan bentuk dan ornamentasi secara fisik yang berkembang pada rebab. Dalam hal ini pengembangan bentuk dan ornamentasi instrumen yang sangat fenomenal yang didasarkan pada konsep keindahan akan menjadi poin diskusi.

Khusus pada aspek musikal, telaah estetikanya didukung berdasarkan contoh-contoh penyajian rebab pada *barungan* gamelan tertentu saja yaitu pegambuhan, gong kebyar, semara pagulingan, palegongan, dan bebarongan mengingat kelima jenis *barungan* tersebut yang nampak jelas menggunakan rebab sebagai bagian dari kesatuan barungan. terutama pada gamelan pegambuhan, gong kebyar, semara pagulingan, palegongan dan bebarongan. Inilah sebagai salah satu pertimbangan memilih barungan-barungan tersebut. Keseimbangan antara jenis instrumen, jumlahnya dalam kesatuan barungan dan karakteristik bunyi yang dihasilkan menjadi sangat penting untuk didiskusikan. Di samping itu ada perbedaan mendasar dari karakteristik repertoar dari kelimanya sehingga akan mempengaruhi bagaimana rebab itu dimainkan pada masing-masing barungan. Sampai saat ini tercatat kurang lebih terdapat 36 jenis *barungan*

gamelan Bali. Penulis meyakini bahwa teknik dan karakteristik permainan rebab pada kelima *barungan* itu setidaknya dapat mewakili jenis barungan lainnya kendatipun pada barungan lainnya rebab hanya dipakai sebagai pelengkap atau memang sengaja ditata kedalam bentuk baru yang menonjolkan rebab dalam sajian musiknya.

a) Tinjauan Aspek Musikal

Menurut Pande Made Sukerta dalam *Ensiklopedi Karawitan Bali* menyebutkan bahwa fungsi *tabuhan tungguhan* rebab adalah untuk lebih "mempermanis" gending dengan mempergunakan berbagai *cengkok* maupun *wilet* atau variasinya. Dilain pihak dalam buku yang sama Sukerta juga menyatakan bahwa fungsi atau peran rebab berbeda pada masing-masing perangkat. Seperti halnya pada gambuh, *tungguhan* rebab merupakan *tungguhan* pokok karena salah satu *tungguhan* yang menyajikan *bantang gending*. Sedangkan pada perangkat lainnya hanya sebagai pelengkap. Pernyataan Sukerta memang terkesan kontradiktif di mana memaknai fungsi pada konteks yang berbeda.

Memang rebab Bali fungsinya sebagai pemanis yang mengikuti melodi tembang atau instrumen lainnya sebagaimana telah diungkapkan di atas pada contoh *pengrangrang* atau *gineman* dan juga mengikuti seluruh instrumen pada suatu sajian gending. Dalam konteks ini rebab mengikuti melodi yang ditentukan dengan memberi interpretasi baik mendahului, membelakangi, dan atau bermain tetap nada tertentu. Demikian pula terjadi pada gamelan gambuh dimana rebab sepenuhnya mengikuti melodi yang dimainkan oleh suling. Hampir semua gending-gending yang tercatat sebagai repertoar *pegambuhan* didasarkan atas permainan suling dengan berbagai jenis *tetekep* (tutupannya) tetapi bukan diacu dari permainan rebab. Hal ini sangat berbeda dengan rebab Jawa yang memiliki repertoar sendiri. Penegasan ini bertujuan untuk memperjelas kedudukan

rebab dalam barungan gamelan Bali dan sekaligus menelaah aspek musikal rebab.

Gending Jaran Sirig Tabuh Pisan Tetekep Tembung
Iringan Prabu Keras

Kawitan

-	?	?	?	o	?	?	-	?	-	^	o	-	?	o	^
-	o	^	?	o	^	^	o	?	?	-	?	?	o	?	(?)
-	?	?	?	o	?	?	-	?	-	^	o	-	?	o	^
-	o	^	?	o	^	^	o	?	?	-	?	?	o	?	(?)

Nyalit

-	?	?	?	o	?	?	-	?	-	^	o	-	?	o	^
-	o	^	?	o	^	o	?	?	o	^	?	o	?	?	(o)
-	^	o	^	o	^	o	-	^	-	o	?	o	^	o	-
^	-	o	?	o	^	o	^	o	?	?	?	?	o	?	(?)
-	?	?	?	o	?	?	-	?	-	^	o	-	?	o	^
-	o	^	?	o	^	^	o	?	?	-	?	?	o	?	(?)

Pangawak

-	?	-	?	-	?	-	?	-	?	o	?	-	?	-	?
-	?	-	^	-	^	-	o	-	?	?	?	o	^	o	^
-	^	-	?	-	^	-	?	-	o	-	^	-	^	-	o
-	?	-	?	-	?	-	?	-	?	-	o	-	?	-	(?)
-	?	?	?	o	?	?	-	?	-	^	o	-	?	o	^
-	o	^	?	o	^	^	o	?	?	-	?	?	o	?	(?)

Dalam konteks pertunjukan Gambuh, suling adalah instrumen yang mendominasi dan memainkan melodi atau gending. Karakteristik dari suara suling yang mengalir tanpa putus memudahkan *pengrebab* untuk mengikuti melodi. Apalagi rebab juga memiliki karakteristik suara yang mengalir sehingga akan terpadu. Lebih-lebih gending yang dimainkan dalam tempo lambat yang tentu saja memperjelas alunan kedua instrumen tersebut. Lain halnya dengan rebab pada konteks gong kebyar,

palegongan, semar pagulingan atau bebarongan. Rebab akan lebih leluasa dalam memainkan lagu-lagu dengan tempo yang tidak terlalu cepat, melodi yang diulang-ulang, dan melodi yang sederhana atau tidak terlalu rumit. Sangat sulit bagi pengerebab secara teknis untuk memainkan melodi yang cepat dan rumit terutama memindahkan jari-jari untuk mencapai ketepatan nada dan menggesek senar dengan *pengaradan* secara konstan.

Gending Batel Pangrangrang Sundaren Tetekep
Sundaren Untuk Dialog Prabu Keras

.	.	.	?	.	.	o	^	o	.	.	o	^	o	.	.	.	?	
o	?	?	o	?	o	?	o	?	o	^	.	o	.	.	o	^	o	
.	.	o	^	o	^	.	.	o	.	.	.	?	^	o	?	^	o	
?	o	o	?	?	o	?	?	o	?	
o	?	?	o	?	o	^	o		
^	o	^	o	^	o	?	?	.	?	o	?	o	o	.	.	^	.	
.	.	o	?	?	.	.	.	o	.	?	^	o	?	.	.	^	o	?
.	.	o	^	o	.	?	^	o	?	?	?	o	?	?	o	^		
.	.	.	?	?	o	?	o	o	?	.	.	o	?	?	o	?	?	
o	^	o	o	^	o	o	^	o	o	^	o	?	o	
o	?	?	o	^	o	^	o	?	.	.	.		
o	?	?	o	?	?	o	?		
.	.	o	^	o	.	.	.	?	o	?	?	o	.	.	o	^	o	

Sebagai satu-satunya instrumen berdawai yang digunakan pada kelima *barungan* tersebut di atas, rebab memiliki kekhasan tertentu baik teknik atau cara memainkan, pola permainan, dan karakteristik suara yang dihasilkan dibandingkan dengan instrumen lainnya. Baik gong kebyar, semar pagulingan,

palegongan, dan bebarongan adalah sebagian besar merupakan instrumen perkusi, dimana teknik memainkannya dengan cara dipukul. Disamping itu, keempat jenis barungan itu juga dilengkapi dengan instrumen tiup seperti suling (*end-blow flute*) yaitu memainkannya dengan cara meniup.

Curt Sach and Horn Hornbostel telah mengklasifikasikan instrumen seperti rebab ke dalam golongan *chordophones* (yang menghasilkan bunyi melalui dawai), instrumen seperti suling ke dalam *aerophones* (menimbulkan bunyi melalui udara), instrumen sejenis *kendang* ke dalam *membranophones* (yang menghasilkan bunyi melalui membran atau selaput) dan instrumen seperti *gangsa*, *penyacah*, *jubltag* atau *calung*, *jegogan*, *terompong*, *reong*, *gong*, *gender rambat*, *kemong*, *cengceng/rincik*, *gumanak*, *klenang*, *kangsi*, *kenyir* dan *kajar* ke dalam *idiophones* (yang menghasilkan bunyi dari getaran fisiknya ketika dipukul). Untuk lebih jelasnya tabel berikut menunjukkan jenis dan jumlah masing-masing instrumen yang menjadi bagian dalam kesatuan barungan.

Tabel 1. Jenis instrumen dalam gamelan pegambuhan.

Nama Barungan										
	Kempur	Klenang	Kenyir	Kajar	Gumanak	Kendang	Kangsi	Rinelk	Suling	Rebab
Pegambuhan	1	1	1	1	1	1	1	1	4/6	1

Sebagaimana ditunjukkan tabel di atas, barungan gamelan *pegambuhan* lebih banyak terdiri atas instrumen perkusi. Jumlah instrumen pada tiap-tiap jenis hanya satu kecuali pada kendang dan suling. Kendang terdiri dari dua buah yang berukuran kecil (*kendang krumpungan*) yang dimainkan secara berpasangan (*kendang metimpal*). Suling biasanya terdiri dari 4 – 6 buah dengan ukuran kurang lebih 1 meter.

Tabel 2. Jenis instrumen dalam gamelan gong kebyar, semar pagulingan, palegongan dan bebarongan.

Nama Barungan																	
	Terompong	Reyong	Gong	Kempur	Kemong	Cengceng	Kendang	Gangsa Pemade	Gangsa Kantilan	Ugal	Penyacah	Jublag	Jegogan	Gender Rambat	Kajar dan Kempit	Suling	Rebab
G. Kebyar	1	1	2	1	1	1	2	4	4	1/2	2	2	2		1	4	1
S. Pagulingan	1		1		1	1	2	4	4			2	2		1	3	1
Palegongan			1		1	1	2	4	4			2	2	2	1	3	1
Bebarongan			1		1	1	2	4	4			2	2	2	1	3	1

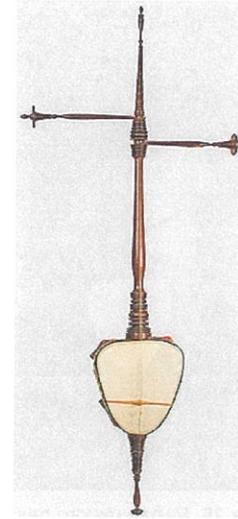
Tabel di atas menunjukkan gong kebyar memiliki jenis instrumen perkusi paling banyak. Ketiga barungan lainnya memiliki jumlah jenis instrumen perkusi yang hampir sama. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa sebagian besar instrumen perkusi mendominasi pada semua jenis barungan. Sedangkan instrumen tiup dan gesek jumlahnya sangat kecil. Apalagi ada beberapa jenis instrumen terdiri dari 4 *tungguhan* seperti *gangsa pemade* dan *gangsa kantilan*.

Sebagaimana diketahui bahwa karakteristik suara dari instrumen perkusi kelima gamelan tersebut di atas sangat keras dan didukung juga oleh jumlah yang cukup banyak. Jika dibandingkan dengan suara yang dihasilkan oleh rebab yang hanya terdiri dari satu buah tentu tidak seimbang. Terlebih lagi karakteristik repertoar yang sering disajikan terutama oleh keempat jenis barungan yaitu gong kebyar, semar pagulingan, palegongan, dan bebarongan cenderung dinamis. yang paling terasa adalah gamelan gong kebyar dimana karakteristik repertoarnya lebih banyak menghentak, menggelegar, dan dinamis kadang cepat kadang juga lambat.

Seiring dengan perkembangan teknologi maka untuk mencapai keseimbangan itu sering digunakan alat yang dapat membantu suara rebab lebih keras. Kenyataan yang tidak dapat dibantah bahwa pada saat ini penggunaan microphone atau alat penguat suara sering menjadi bagian yang tidak dapat terpisahkan, bahkan menjadi kebutuhan pertunjukan, terutama pada pementasan gamelan yang sedikit formal. Salah satu contoh dapat kita saksikan pada festival gong kebyar pada Pesta Kesenian Bali. Riuhan penonton pada saat pementasan yang mengakibatkan suara gamelan tidak terdengar maksimal tentu saja menjadi salah satu pertimbangan pula untuk menggunakan microphone. Akan tetapi tentu ada kelemahan yang ditimbulkan dari penggunaan microphone. Salah satunya adalah originalitas dari bunyi instrumen yang didengar oleh penonton atau penikmatnya menjadi tidak ada. Dalam hal ini tentu saja ada aspek originalitas yang harus dikorbankan dan itupun sifatnya situasional.

3.2 Tinjauan Instrumen

Sampai saat ini belum ada tulisan apapun yang mencatat tentang bentuk instrumen rebab di Bali. Pada umumnya bentuk rebab hanya dibedakan melalui perbedaan bentuk *pelawah* dan *kuping* dan ukuran rebab. Sebagaimana telah disebutkan pada Bab II, bahwa bentuk *pelawah* terdiri dari tiga jenis yaitu berbentuk jantung, bulat, dan oval. Akan tetapi di sisi lain perbedaan bentuk pada *kuping* hanya terlihat dari ukurannya. Ada rebab yang memiliki ukuran *kuping* yang lebih panjang demikian pula sebaliknya. Ukuran *kuping* yang lebih panjang umumnya terdapat pada rebab Jawa dan yang lebih pendek adalah rebab Bali. Berikut ini gambar perbedaan ukuran *kuping* pada rebab.



Gambar 25.
Ukuran *kuping* panjang
pada rebab.



Gambar 26. Ukuran *kuping* pendek
pada rebab.

Ada hal yang sangat menarik yang terjadi pada ukuran bentuk rebab. Baru-baru ini rebab dibuat dengan ukuran yang agak besar. Ukuran tingginya kurang lebih 2 meter dengan diameter *pelawah* kurang lebih 60 cm. Ukuran rebab yang besar tentu saja berimplikasi pada teknik memainkannya. Mengingat ukurannya mencapai 2 meter maka pengrebab harus memainkannya dengan cara berdiri. Disamping itu teknik menggesek dan memidahkan jari untuk kunci juga harus dengan teknik yang berbeda sebagaimana dengan rebab ukuran pada umumnya.



Gambar 27.
Rebab ukuran normal



Gambar 28. Rebab ukuran besar

Ornamentasi (*pepayasan*) pada rebab menjadi hal yang tidak dapat terpisahkan dari estetika instrumen rebab. *Pepayasan* rebab adalah hal yang sangat diperhatikan oleh *pengrebab* sebagai wujud kecintaan mereka terhadap instrumen. Gambar berikut menunjukkan *pepayasan* instrumen rebab.



Gambar 29. *Pepayasan* rebab



BAB IV REBAB DALAM KONTEKS KEKINIAN

Bab ini membahas fungsi rebab dalam kehidupan seni pertunjukan sekarang. Instrumen rebab sebenarnya merupakan salah satu instrumen yang diperhitungkan di dalam penciptaan karya baru. Ini terbukti dari beberapa garapan baru yang memakai rebab sebagai instrumen utama. Misalnya garapan musik *Kenreling* oleh I Wayan Sinti, *Semara Wina* oleh Wisura Kesuma, dan garapan *Kembang Rampe* oleh I Wayan Sudirana.

Selain itu, instrumen rebab juga sudah mengalami perkembangan dari segi bentuk dan fungsi. Misalnya, I Gusti Ngurah Alit dari Bona sengaja memadukan fungsi dan bentuk Erhu (instrumen rebab cina) kedalam *barungan* gamelan semara pengulingan miliknya. Ini menunjukkan bahwa rebab sudah mulai diperhitungkan dalam konteks penciptaan karya baru.

4.1 Rebab di Mata Seniman Bali

Sudah menjadi kenyataan umum di kalangan seniman Bali bahwa rebab adalah instrumen yang memiliki peminat yang tidak begitu banyak dibandingkan dengan instrumen lain dalam sebuah *barungan* gamelan. Hal ini mengakibatkan kurangnya pemain rebab handal yang dimiliki Bali sampai saat ini. Walaupun di beberapa daerah, kita masih menemukan pemain rebab, tetapi kebanyakan dari mereka adalah pemain rebab yang juga sebagai pembuat rebab (ahli instrumen rebab). Jumlahnya pun tidak begitu banyak. Namun kita perlu memberikan apresiasi kepada kehadiran mereka guna mempertahankan tradisi ini agar bisa seimbang dengan tradisi instrumen lainnya.

Kehadiran pemain-pemain rebab ini (atau bisa dikatakan ahli rebab) masih belum bisa mendongkrak kepopuleran instrumen rebab sendiri. Generasi muda masih belum berminat untuk menjadi ataupun mempelajari rebab secara khusus. Di mata seniman Bali, rebab dipandang sebagai instrumen pelengkap. Ini terbukti dari fungsi rebab pada *barungan* gamelan yang pada umumnya menjadi instrumen penghias melodi saja. Tanpa rebab, *barungan* tersebut masih bisa menjalankan pementasannya. Begitu pula pada *barungan* yang memfungsikan rebab sebagai instrumen utama, seperti pada gamelan gambuh. Ia masih saja seperti instrumen pelengkap kalau dibandingkan dengan instrumen suling (suling gambuh) yang menjadi ciri khas dari *barungan* gambuh sendiri.

Secara tradisi, memang akan sulit untuk mengembangkan rebab supaya memiliki daya tarik bagi para seniman muda untuk mempelajarinya. Ia masih akan terbelenggu dengan fungsi dan 'mitos' yang melekat padanya. Namun, dalam konteks kekinian, segala inovasi bisa dilakukan guna menempatkan rebab sebagai instrumen yang menarik perhatian para komposer. Rebab seharusnya bisa dimanipulasi dengan proses kreatif supaya bisa menghasilkan sebuah nuansa musik yang menarik para seniman untuk mulai mencintai rebab.

Mudah-mudahan dengan segala inovasi yang bisa dilakukan, seniman muda bisa mulai mencintai dan mempelajari instrumen rebab. Hal ini juga akan berimbas kepada konteks tradisi rebab itu sendiri. Seniman yang sudah mencintai rebab akan secara langsung bisa mempelajari *gending-gending* rebab dalam konteks tradisinya. Lebih lanjut, jumlah pemain rebab akan mulai bertambah. Hal ini bisa ditingkatkan dengan mengadakan pelatihan-pelatihan (*workshop*) yang memberikan pemahaman tentang rebab dari segala bidang: sejarah, konteks, fungsi, dan kaitannya dengan *barungan* gamelan Bali.

4.2 Rebab dalam Komposisi Musik Baru

Sejak munculnya sekolah dan perguruan tinggi seni di Bali, instrumen rebab mulai dilirik untuk dijadikan alat (instrumen) utama pada garapan baru yang dipentaskan pada festival seni dan budaya maupun untuk garapan tugas akhir mahasiswa.

Rebab, sama dengan instrumen lainnya, memiliki daya tarik tersendiri dengan warna suara dan teknik permainan yang berbeda dengan sebagian besar instrumen yang ada di Bali (instrumen perkusi). Teknik permainan dan warna suara tersebut diolah dan dimanipulasi untuk dapat menimbulkan nuansa dan pola garap yang memang belum pernah ada sebelumnya. Rebab secara langsung menjadi instrumen penting dalam komposisi-komposisi musik baru yang menambah khasanah karawitan Bali.

Ada beberapa karya yang memakai rebab sebagai instrumen utama. Misalnya karya dengan judul "*Kenreling*," karya seniman besar Bali, I Wayan Sinti. Dalam garapan ini Sinti menggabungkan tiga instrumen Bali seperti *Kendang*, *Rebab*, dan *Suling* (sebenarnya judul dari garapan ini diambil dari singkatan ketiga nama instrumen ini), dan memadukannya dengan tradisi vocal yang ada di Bali. Sinti mengatakan bahwa dia terinspirasi dari tradisi musik India dimana pementasan-pementasan yang

ada di India (baik utara maupun selatan) hanya didominasi oleh instrumen perkusi (*mredangam* atau *tabla*), instrumen berdawai (*Zither*), dan Vocal. Rebab dalam garapan ini berfungsi sebagai instrumen utama yang memegang kendali melodi dan jalinan antar instrumen. Garapan ini sengaja di buat untuk dipentaskan pada Pesta Kesenian Bali.

Rebab juga dilirik oleh mahasiswa yang sedang mempersiapkan untuk karya tugas akhir mereka. Ada beberapa karya yang sudah terlahir yang menggunakan rebab sebagai instrumen utama. Salah satunya adalah "*Kembang Rampe*," karya tugas akhir I Wayan Sudirana. Instrumen-instrumen yang digunakan dalam karya ini seluruhnya adalah instrumen berdawai: *rebab*, *erhu*, *kecapi*, dan *mandolin*. Penggarap mencoba mencari warna baru dari penggabungan instrumen berdawai tersebut. Instrumen rebab diberikan fokus dan dicoba untuk dicarikan warna lain dari teknik peng-gesekan (*pengaradan*). Hal ini merupakan sentuhan baru dan juga penggabungan dengan teknik tradisi yang sudah diwarisi.

Karya selanjutnya dalam tugas akhir mahasiswa adalah "*Semara Wina*," karya Wira Kusuma. Karya ini secara khusus hanya menggunakan instrumen rebab. Teknik permainan tradisi dan yang baru dipadukan untuk menghasilkan nuansa dan kejutan dalam karya seni. Wira Kusuma mencoba untuk menonjolkan *rebab* sebagai instrumen yang memang patut diperhitungkan dalam pembuatan karya baru. Ia bisa dipandang sebagai alat musik yang bisa menghasilkan suara dari gesekan, petikan, ataupun yang lainnya. Dia juga bisa dipandang sebagai alat musik yang membawa latar belakang kebudayaannya.

Sampai sekarang, rebab sudah mulai memiliki daya tarik tersendiri bagi para seniman, terutama setelah adanya garapan-garapan baru untuk instrumen ini muncul dan memukau penonton. Rebab akan terus berkembang dan memiliki dunianya tersendiri dikalangan seniman Bali dan dunia.

4.3 Pengembangan Bentuk Rebab

Seiring dengan berkembangnya minat dari beberapa seniman Bali terhadap instrumen rebab, telah terjadi perkembangan (inovasi) yang dilakukan oleh beberapa seniman yang memang serius menekuni rebab. Pengembangan yang dilakuka disesuaikan dengan fungsi dan konteks estetikanya. Pengembangan seperti ini dilakukan dan disesuaikan dengan inspirasi yang didapat yang sangat berkaitan dengan kepercayaan masyarakat setempat. Seperti apa yang dikatakan oleh Bruno Nettl:

"To some extent music is inspired, in the sense that we cannot analyze the way in which it finds its way into the thinking of a musician; but perhaps more important, it is also the result of the manipulation and rearrangement of the units of a given vocabulary, of hard work and concentration."

Nettl beranggapan bahwa karya musik dihasilkan dan dikembangkan dengan inspirasi yang didapat oleh seniman. Inspirasi ini tidak bisa dideteksi atau dianalisa karena berkaitan dengan cara berpikir seniman itu sendiri. Ini sangat berkaitan dengan kepercayaan kuno nan sakral yang berpendapat bahwa "the ability to improvise and talent of creativity are gifts from God" (Agawu, 2007). Setiap seniman memang bekerja keras untuk mendapatkan inspirasi yang ia inginkan. Tetapi jika inspirasi itu tidak muncul-muncul, sang seniman akan berdoa atau bersemadi untuk mendapatkan inspirasi yang dicari.

Argumen di atas ini juga diperkuat oleh Ludwig Nohl (1883: 173) yang menyatakan bahwa konsep-konsep inspirasi, genius, dan cara mendapatkan musik dari kekuatan supernatural sangat tersebar luas di masyarakat dunia:

"the concepts of inspiration, of genius, and of acquiring music directly from supernatural sources are very widespread among human societies,

simple and complex. Hydn worked regular hours and depended on some kind of inspiration; when it did not come, he prayed for it”.

Inspirasi untuk pengembangan sensasi musik, bentuk, dan fungsi adalah murni kerja keras manusia (senimannya). Tetapi seniman tersebut mempunyai ambang batas berpikir. Inpsirasi itu akan datang berturut-turut dan tidak bisa dihentikan pada saat yang bersamaan jika pikiran manusia itu dipenuhi oleh inspirasi tersebut. Dengan kata lain, ada level tertentu dalam pikiran manusia di mana mereka bisa menghasilkan pola pikir yang bisa mengimajinasikan hal baru.

Inspirasi itu tidak bisa datang begitu saja. Ada kalanya seniman sangat sulit untuk mendapatkan inspirasi tersebut. Kadang-kadang, seperti yang dikatakan oleh Nohl, seniman melakukan meditasi atau bersembahyang kepada untuk bisa mendapatkan inspirasi tersebut. Hal ini juga tidak bisa dianalisa dengan logika, kadang-kadang inspirasi itu datang, dan kadang-kadang tidak. Hal seperti ini sangat berkaitan dengan kemampuan seseorang, dan tidak semata-mata karena wahyu dari Tuhan.

Pengembangan rebab, seperti yang dikatakan diatas, dibagi menjadi dua yaitu fungsi dan estetika. Dari segi fungsinya, rebab dikembangkan sesuai dengan kebutuhan sisenimannya. Misalnya, rebab dengan ukuran yang besar. Rebab ini dibuat karena kebutuhan warna suara untuk kompisisi baru. Inspirasi yang didapatkan adalah dari intrumen cello dan dipadukan dengan teknik permainan kombinasi cello dan rebab. Dilihat dari segi estetika, rebab berukuran besar harus disesuaikan dengan proporsi *tri angga* yang juga berkaitan dengan dekorasi yang dipakai pada instrumen ini: *utama* (kepala), *madya* (badan), dan *nista* (kaki).



Gambar 30. Cara memainkan rebab berukuran besar

Selain dari segi ukuran, ada rebab yang berkembang di Bali tetapi memakai bentuk fisik instrumen erhu dari cina. Pembuat dan penemu rebab ini adalah I Gusti Ngurah Adi Putra (Alit) yang bersaral dari desa Bona, Gianyar. Alit membuat jenis rebab baru yang terinspirasi dari erhu (instrument dengan dua dawai dari Cina). Alit memberi nama instrumen baru ini, rebab erhu. Dia memberikan ornamentasi ukiran Bali pada resonator dan juga ujung atas tangkai rebab. Ini sangat berkaitan dengan konsep estetika Bali yang diemban dan diajarkan oleh ayahnya sendiri yang merupakan seorang seniman kecak terkenal dari Bona, I Gusti Gede Rai.

Teknik permainan dari rebab erhu ini adalah kombinasi dari teknik permainan rebab Bali dengan teknik permainan erhu itu sendiri. Alit yang kebetulan berkesempatan untuk mengajar di Hongkong, memiliki pengalaman bermain erhu. Dari pengalamannya ini, dia mempelajari organologi dari erhu dan berkat kerja kerasnya, dia berhasil meng-aransemen instrumen rebab Bali dan erhu dan menjadi instrumen hybrid pertama di Bali.

Perjalanan Alit menggunakan rebab erhu telah memperkenalkan instrumen rebab ke seluruh pelosok nusantara dan juga di dunia. Album pertamanya, *Kishi-kishi*, mengalami popularitas yang sangat signifikan. Berkat kerja keras Alit ini, instrumen rebab mulai dikenal oleh banyak orang dan mulai diperhitungkan keberadaannya oleh seniman Bali, khususnya seniman muda Bali.



BAB V PENUTUP

5.1 Kesimpulan

Buku ini telah membahas sejumlah hal mendasar dari kosmologi rebab yang patut dipahami khususnya oleh setiap pengrawit/komposer terutama yang ingin mendalami warisan seni budaya leluhur ini. Untuk mengakhiri tulisan ini, pada Bab ini ditegaskan kembali beberapa hal penting untuk dipahami oleh para pengguna/pembaca buku ini.

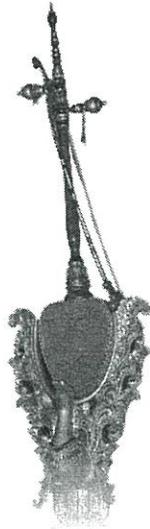
Rebab adalah salah satu jenis dan satu-satunya instrumen gamelan Bali yang masuk dalam keluarga *chordophone*. Secara instrumentasi musik Bali didominasi oleh instrumen-instrumen keluarga *idiophone* (perkusi), ditambah beberapa instrumen *membranophone* dan *aerophone*, serta dilengkapi satu instrumen *chordophone* yaitu rebab. Secara konvensional, rebab dalam gamelan Bali berfungsi sebagai pemanis, pelembut, yang dimainkan dengan merealisasi nada-nada pokok. Dengan

tugas seperti ini, fungsi rebab cenderung dianggap skunder, sebagai tambahan, yang seringkali mengalami keterpinggiran atau subordinasi. Hal ini pula yang menyebabkan sangat jarang seniman muda yang tertarik untuk mempelajari teknik permainan instrumen rebab, sehingga keberadaan instrumen ini cenderung mengalami kesenjangan.

Instrumen rebab perlu direvitalisasi dengan menyajikan format dan konstruksi baru. Sebagai satu-satunya alat musik gesek dalam gamelan Bali, rebab memiliki kekuatan (*intensity*) dari segi warna dan kualitas suaranya. Selain itu, rebab juga memiliki potensi yang kuat sebagai "musik individu" dalam artian mampu bermain dalam kesendiriannya tanpa dukungan instrumen lain. Dengan menggali potensi-potensi yang ada, kemudian menyajikan dengan format dan konstruksi baru maka diharapkan instrumen rebab tidak lagi dipandang sebagai instrumen pelengkap, melainkan disejajarkan dengan instrumen-instrumen lainnya. Pada gilirannya instrumen rebab diharapkan dapat tampil secara holistik baik sebagai musik individu maupun untuk mendukung kesatuan perangkat gamelan Bali lainnya. Revitalisasi dalam hal ini dimaknai secara dinamis, yaitu tidak hanya untuk menjadikan alat musik rebab tetap hidup, melainkan juga memotivasi lahirnya ide-ide baru dalam mengaktualkan musik rebab. Hal ini tentu memerlukan upaya dan kesadaran yang berkesinambungan dari semua pihak seperti, seniman, masyarakat, dan juga pemerintah.

Pada pembahasan pendekatan etnografi ditekankan betapa pentingnya *embodiment* pada setiap analisa yang dilakukan. Pada pembahasan tentang sejarah rebab, dicoba untuk mencari awal munculnya rebab di Bali dengan menelusuri rute perjalanannya dari Asia (Arab/Persia) sampai ke Jawa dan Bali. Tinjauan organologi rebab: deskripsi fisik, cara pembuatan rebab, teknik memainkan pemeliharaan rebab.

Deskripsi fisik menguraikan konstruksi rebab dengan mengutamakan penggunaan istilah lokal: Istilah-istilah yang pada umumnya digunakan oleh pembuat dan pemain rebab untuk mengidentifikasi bagian tertentu instrumen tersebut. Pada bahasan cara pembuatan rebab diuraikan teknik personal pembuatan rebab dan bahan-bahan yang digunakan.



DAFTAR PUSTAKA

- Aryasa, IWM. *Perkembangan Seni Karawitan Bali*. Denpasar: Proyek Sasana Budaya Bali, 1976/1977.
- Bandem, I Made. *Prakempa Sebuah Lontar Gamelan Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar, 1986.
- Becker, Judith. *Traditional Music in Modern Java*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1980.
- , and Alan H. Feinstein (eds). *Karawitan : Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*. 3 vols. Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studie, The University of Michigan, 1984-88.
- Cokroaminoto. "Pendekatan Etnografi dalam Penelitian Kualitatif." Catatan Pribadi. 4 Januari 2011
- Djelantik, A.A.M. *Estetika: Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.

- Harnish, David. *Music at the Lingsar Temple Festival: The Incapsulation of Meaning in the Balinese/Sasak Interface in Lombok, Indonesia*. Ph.D. dissertation. University of California Los Angeles, 1991.
- Harrel, Max. *The Music of the Gamelan Degung of West Java*. Ph.D. dissertation, University of California Los Angeles, 1974.
- Hastanto, Sri. *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: ISI Surakarta Press, 2009.
- Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist*. Ohio: The Kent State University Press.1982.
- Kartawan, I Made. "Cara Pembuatan Kendang Bali". Dalam *Bheri Jurnal Ilmiah Musik Nusantara Volume 5* (hal 18-30). Denpasar: Jurusan Karawitan STSI Denpasar. 2006
- Kartomi, Margaret. "Musical Strata in Sumatra, Java and Bali" dalam *Music of Many Cultures*. ed. E. May, Berkeley: University of California Press, 1981: 111-133.
- , *On Concept and Classification of Musical Instrmnts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- , and Stephen Blum, (eds). *Music-Culture in Contact; Convergences and Collisions*. Gordon and Breach Publisher, 1994.
- Kuckertz, Josef. "Origin and Development of the Rabab" , in *Sangeet Natak*, vol. 15. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1965.
- Kunci Wariga Dewasa*. Denpasar: Upada Sastra. 1992.
- Kunst, Jaap. *Hindu-Javanese Musical Instruments*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1968.
- , *Music in Java*. 3rd. Ed., enl.Ed. E.L. Heins. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
- May, Elizabeth, (ed). *Musics of Many Cultures*. Berkeley: University of California Press, 1981.

- McPhee, Colin. *Music In Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1964.
- Midgley, Ruth. *Musical Instruments Of The World*. New York: Facts On File Inc. 1976.
- Mustika, Pande Gede. *Gambelan Semar Pagulingan Saih Pitu di Pura Balebatur Desa Kamasan*. Skripsi Sarjana Muda ASTI Denpasar, 1982.
- Nettl, Bruno. *The Study Of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- Nohl, Ludwig. *Life of Hydan*. Trans. Geo. P. Upton. Chicago: Jansen, McClurg.
- Palgunadi, Bram. *Serat Kandha Karawitan Jawi*. Bandung: ITB Bandung, 2002.
- Rai, I Wayan. *Balinese Gamelan Semar Pagulingan Saih Pitu: The Modal System*. Ph.D. dissertation. The University of Maryland, Baltimore County, 1996.
- Rembang, I Nyoman. "Gambelan Gambuh dan Gambelan-Gambelan Lainnya di Bali". Paper dipersembahkan pada workshop Gambuh, 25 Agustus – 1 September 1973, di Denpasar.
-, *Sekelumit Cara-Cara Pembuatan Gamelan Bali*. Denpasar: Proyek Pengembangan Kesenian Bali Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1984.
- Sadguna, I Gde Made Indra. *Kendang Bebarongan dalam Karawitan Bali: Sebuah Kajian Organologi*. Yogyakarta: Kanisius. 2010.
- Schaareman, Danker (ed). *Balinese Music in Context: A Sixty-fifth Birthday Tribute to Hans Oesch*. Forum Ethnomusicologicum 4, 1992.
- Sugriwa, I Gusti Bagus. "Terjemahan dari Lontar Aji-Gurnita" dalam *Perkembangan Seni Karawitan Bali* oleh IWM Aryasa. Denpasar: Proyek Sasana Budaya Bali, 1976/1977.
- Sudirana, I Wayan. "Kendang Tunggal: Balinese Solo Drumming Improvisation." M.A. Thesis, The University of British Columbia Canada, 2009.
- Sukerta, Pande Made. "Jenis-Jenis Tungguhan Karawitan Bali". Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan Nasional Republik Indonesia, 2001.
-, *Belajar Rebab Bali*. Cetakan Kedua. Surakarta: ISI Press Surakarta, 2011.
- Sumarsam. *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.
- Tenzer, Michael. *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Wenten, I Nyoman. "Gamelan Semar Pagulingan: Court Music in Transition" in *Balinese Music in Context*, Danker Schaareman, ed. Forum Ethnomusicologicum 4, 1992. p. 297-312.
- Wijayananda, Ida Pandhita Mpu Jaya. *Doa Sehari-hari: Keluarga dan Masyarakat Hindu*. Surabaya: Paramita. 2008.
- Zoete, Beryl de and Walter Spies. *Dance and Drama in Bali*. New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1939. (Reprint 1973: Oxford University Press).