

JURNAL KAJIAN SENI

VOLUME 07, No. 01, November 2020: 72-94

MUSIK *INDISCH* DALAM PERSPEKTIF POSKOLONIAL: STUDI KASUS KARYA KI HADJAR DEWANTARA DAN CONSTANT VAN DE WALL

Margi Ariyanti¹, Vissia Ita Yulianto¹, Royke B. Koapaha²

¹ Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa
Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada

² Jurusan Seni Musik, Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia Yogyakarta
margiariyanti86@gmail.com

ABSTRACT

Indisch music is a music that uses a combination of “Eastern” music idioms and “Western” music idioms in composition and popular in Dutch-East Indies era. This article analyses the composition of Indisch music composed by Ki Hadjar Dewantara, a well-known educational figure and composer in Indonesia and Constant van de Wall, a Javanese-Dutch composer in a postcolonial perspective. Using a qualitative method and with a music theory framework and a postcolonial theory framework, this article answers two research questions: the first is how Ki Hadjar Dewantara and Constant van de Wall in making their Indisch music works viewed in terms of their composition and the second is how the contestation of the struggle the power that is built into their piano composition in a postcolonial perspective. The composition of the two composers shows that Dutch colonialism in the Dutch East Indies has produced a mixed culture called Indisch culture which has become an arena of contestation and power struggle for the colonizers and colonized. Starting from this point, the authors hope that this article contributes to the world of piano education in Indonesia. Music teacher and student of music need to understand of postcolonial theory in addition to music theory and music history.

Keywords: *Piano compositions, Indisch, Postcolonial, Ki Hadjar Dewantara, Constant van de Wall.*

ABSTRAK

Musik *Indisch* adalah jenis musik yang menggunakan perpaduan idiom musik “Timur” dan idiom musik “Barat” di dalam komposisinya dan populer di zaman Hindia-Belanda. Artikel ini menganalisis komposisi musik *Indisch* yang digubah oleh Ki Hadjar Dewantara, seorang tokoh pendidikan dan komponis terkenal di Indonesia dan Constant van de Wall, seorang komponis Jawa-Belanda. Dengan menggunakan metode kualitatif dan dengan kerangka teori musik dan kerangka teori poskolonial, artikel ini menjawab dua pertanyaan riset: yang pertama adalah bagaimana Ki Hadjar Dewantara dan Constant van de Wall dalam membuat karya musik *Indisch*nya ditinjau dari bentuk komposisi mereka dan yang kedua adalah bagaimana kontestasi perebutan kuasa yang terbangun dalam komposisi piano mereka dalam perspektif poskolonial. Komposisi kedua komponis tersebut menunjukkan bahwa kolonialisme

Belanda di Hindia-Belanda telah menghasilkan kebudayaan campuran yang bernama kebudayaan *Indisch* yang telah menjadi arena kontestasi dan pertarungan kuasa bagi si penjajah dan yang terjajah. Berangkat dari titik tersebut, penulis berharap artikel ini dapat berkontribusi dalam dunia pendidikan piano di Indonesia. Pemahaman teori poskolonial di samping teori musik dan sejarah musik penting dimiliki oleh guru dan siswa piano Indonesia.

Kata Kunci: Komposisi piano, *Indisch*, Poskolonial, Ki Hadjar Dewantara, Constant van de Wall.

PENGANTAR

Kolonialisme Belanda di Hindia-Belanda telah memberikan berbagai macam pengaruh, di antaranya yaitu rasa eurosentrisme pada beberapa pianis dan komponis Indonesia saat ini. Pengalaman peneliti di lapangan menunjukkan bahwa beberapa pianis, komponis dan guru piano di Indonesia masih memandang bahwa segala sesuatu yang datang dari “Barat” itu lebih baik. Hal tersebut ditunjukkan dengan adanya anggapan yang menganggap bahwa latar belakang seorang komponis Belanda dalam penciptaan karya komposisi musik *Indisch*-nya didasari atas rasa cinta yang tulus terhadap budaya Indonesia (Nanik Ohmar, wawancara, 26 Maret 2019). Pada kenyataannya, beberapa penelitian yang dilakukan oleh para peneliti musik terhadap beberapa komponis *Indisch* menunjukkan bahwa hal tersebut tidak sepenuhnya benar.

Ki Hadjar Dewantara (selanjutnya disingkat Ki Hadjar) dan Constant van de Wall (selanjutnya disingkat CVD Wall) merupakan komponis piano *Indisch* yang lahir dan dibesarkan di Hindia-Belanda. Pada masa kolonialisme, posisi kedua komponis ini dapat dilihat ada dalam posisi yang berlawanan. Ki Hadjar sebagai bangsa pribumi ada di posisi

sebagai yang terjajah dan CVD Wall yang memiliki darah *Indo* (Eropa-Jawa) ada di posisi sebagai si penjajah. Penelitian terdahulu yang dilakukan oleh beberapa peneliti musik menunjukkan bahwa terdapat berbagai ideologi yang mendasari penciptaan karya komposisi musik *Indisch*. Ideologi tersebut secara sadar dan tidak disadari oleh komponisnya dapat berupa ideologi anticolonial dan ideologi kolonial.

R. Franki S. Notosudirdjo dalam penelitiannya berkesimpulan bahwa:

Ki Hadjar menjadikan karya komposisi musik *Indisch*-nya yang berjudul ‘*Kinanthie Sandoong*’ sebagai medan tempur ideologis, memperlakukan musik sebagai narasi politis melawan kuasa Kolonial. Ki Hadjar menggunakan ekspresi musik sebagai perlawanan terhadap hegemoni kultural Eropa yang hadir dalam kolonisasi oleh Belanda atas Hindia. Untuk memeragakan bahwa budaya pribumi, dalam hal ini budaya Jawa, dapat dipandang sama tinggi dengan budaya Eropa, Ki Hadjar ‘mentransformasi’ ‘*Kinanthie Sandoong*’ dari *gendhing* tradisional menjadi suatu gubahan musik seni modern. Dengan memamerkan kepada orang Belanda dan Eropa lainnya, di Eropa modern, Ki Hadjar dalam prinsipnya sedang mengatakan ‘bahkan mereka yang

rendah adab pun, sesungguhnya, menolak segala bentuk penindasan', apalagi orang Jawa yang sama beradabnya dengan orang Eropa. (Notosudirdjo, 2016: 151-152).

Penelitian lainnya mengenai komposisi musik *Indisch* juga dilakukan oleh Henk Mak van Dijk. Dalam penelitiannya, Van Dijk mengumpulkan dan meneliti komposisi-komposisi musik *Indisch* yang diciptakan oleh para komponis Belanda, di antaranya yaitu karya komposisi piano CVD Wall. Penelitian Van Dijk menunjukkan bahwa unsur Jawa dalam musik CVD Wall memainkan peran subordinat karena CVD Wall meyakini benarnya peradaban "Barat" dan unggulnya musik Eropa Barat. Hal tersebut seperti pernyataan CVD Wall yang dikutip Van Dijk dalam artikelnya yang berjudul "Constant van de Wall, Seorang Komposer Jawa-Eropa" berikut ini:

'Manakala musik Jawa dan musik Eropa terhubung satu dengan yang lain, gagasan Barat tentang komposisi harus menonjol dengan kuat' (1928). Ada kesejajaran yang mencolok dengan konsep dalam politik masa itu tentang kemitraan asosiatif, yang mengandung arti bahwa Belanda dan Jawa terhubung secara tak terpisahkan: Belanda, superior dan modern, mendominasi suatu Jawa yang melarat dan primitif...." (Van Dijk, 2016: 196).

Penelitian artikel ini merupakan tindak lanjut dari hasil penelitian yang dilakukan oleh Notosudirdjo dan Van Dijk tersebut. Selain itu, sebelumnya Matthew Isaac Cohen dalam bukunya yang berjudul *Performing Otherness: Java*

and Bali on International Stages, 1905-1952, telah menulis tentang bagaimana kesenian Jawa dan Bali ditampilkan di Eropa dan Amerika. Penelitian Cohen tersebut secara luas menggambarkan bahwa sejak zaman kolonial, kesenian Jawa dan Bali telah menjadi sesuatu keindahan yang 'liyan' dalam pertunjukan di Eropa. Publik Eropa terkesan dengan keunikan kesenian 'tradisional' dua budaya tersebut hingga kesenian Jawa dan Bali mendapat tempat di dunia internasional. Dalam artikel yang berjudul *Raden Mas Jodjana and Company*, Cohen juga menulis tentang dua objek penelitian yang serupa dengan objek penelitian dalam artikel ini yaitu tentang bagaimana Jodjana menjadi rekan berkesenian Ki Hadjar Dewantara ketika Ki Hadjar diasingkan di Negeri Belanda dan bagaimana Djojana menjadi penari dalam opera Jawa Attima, satu-satunya opera milik CVD Wall. Hal itu menunjukkan bahwa ternyata Ki Hadjar, CVD Wall dan Djojana sudah saling bergaul dalam konteks kesenian baik di Hindia-Belanda dan di Eropa.

Melihat hasil-hasil temuan studi pustaka di atas, dapat ditambahkan suatu temuan di lapangan yang sekiranya dapat menguatkan argumen dalam penelitian ini. Di lapangan, penulis menemukan suatu pandangan eurosentrisme yang dimiliki oleh beberapa guru piano, salah satunya adalah pandangan seorang guru piano bernama ibu Nanik Ohmar terhadap komposisi piano *Indisch*. Nanik Ohmar berpendapat bahwa karya-karya komposisi piano *Indisch*, khususnya yang diciptakan oleh CVD Wall, merupakan

suatu karya yang berasal dari kecintaan komposernya terhadap budaya dan alam Indonesia, yang dapat diartikan juga tidak lain bahwa karya komposisi piano *Indisch* CVD Wall diciptakan atas dasar rasa cinta CVD Wall terhadap budaya Hindia-Belanda, khususnya Jawa pada saat itu dan juga atas dasar kecintaan CVD Wall terhadap keindahan alam Hindia-Belanda.

Hasil temuan peneliti di lapangan dijadikan sebagai pemantik pemikiran awal dari penulisan artikel ini. Artikel ini untuk memahami bagaimana Ki Hadjar dan CVD Wall membuat karya musik *Indisch*nya ditinjau dari bentuk komposisinya serta untuk menemukan kontestasi relasi kuasa yang terbangun dalam komposisi piano Ki Hadjar dan CVD Wall dalam perspektif poskolonial.

Teori yang digunakan dalam penelitian ini berupa teori untuk menganalisis teks dan konteks penelitian. Teks penelitian berupa teks notasi musik sedangkan konteks penelitian berupa kolonialisme Belanda di Hindia-Belanda. Teks musik dikaji dengan menggunakan dua buah teori musik yaitu teori bentuk musik dari Leon Stein dan teori perangkat komposisi musik dari Alan Belkin, sedangkan konteks kolonialisme Belanda di Hindia-Belanda dikaji dengan menggunakan teori poskolonial dari tiga orang tokoh poskolonial, yakni Gayatri Spivak, Edward Said, dan Homi K. Bhabha. Setelah teks dan konteks dikaji melalui teori musik dan teori poskolonial, hasil analisis teks dikaitkan dengan hasil dari analisis konteks. Hingga kemudian ditemukan kait kelindan di antara teks

komposisi musik *Indisch* dan konteks kolonialisme Hindia-Belanda.

Mengenai teori musik, Leon Stein menjelaskan mengenai pentingnya teknik analisis baru untuk menganalisis musik abad ke 20. Teknik analisis baru tersebut dilakukan dengan cara mengetahui teknik komposisi musik saat ini dan memahami bagaimana teknik komposisi musik di masa lalu. Dengan mengetahui teknik-teknik komposisi musik di masa lalu, ternyata terdapat teknik-teknik musik yang selalu digunakan dan tidak berubah dari masa ke masa. Untuk memahami masa atau periode kapan sebuah komposisi musik diciptakan, perlu dipahami mengenai sejarah musik. Dengan mengetahui tentang kapan sebuah komposisi musik diciptakan, dapat dipahami tentang teknik komposisi musik apa yang biasanya digunakan oleh para komposer pada masa tersebut. Kemudian dari pengetahuan sejarah musik tersebut, sebuah komposisi musik dapat dianalisis.

Teknik dan prosedur analisis musik dapat dilakukan melalui identifikasi pada unit melodi, harmonisasi, dan ritme. Caranya adalah dengan menganalisis dari bagian lagu yang lebih besar kemudian menjurus ke bagian yang lebih kecil. Cara menganalisis melodi adalah dengan menganalisis melodi yang terdepan sebagai petunjuk analisis yang paling jelas. Selain itu analisis kadens juga tidak kalah pentingnya untuk memandu memahami bagian per bagian lagu.

Menurut Leon Stein, bentuk dan isi dari sebuah komposisi adalah dua buah aspek yang membentuk satu kesatuan

identitas. Maka dari itu teknik analisis musik melalui memainkan lagu yang akan dianalisis terlebih dahulu dan kemudian baru menganalisisnya dapat menjadi teknik analisis yang objektif.

Selain itu, Leon Stein menekankan pentingnya kemampuan mendengar dalam teknik analisis bentuk musik. Menurut Leon Stein, kemampuan mendengar musik sama pentingnya dengan kemampuan membaca analisis musik. Mendengarkan musik yang dimaksud di sini adalah bukan mendengarkan musik untuk menikmati musiknya saja dan mengabaikan apa yang terdapat di dalam musik. Yang dimaksud dengan mendengarkan musik di sini yaitu mendengarkan musik sambil mengamati apa yang terjadi di dalam musik yang sedang didengarkan. Misalnya adalah bagaimana pergerakan melodinya, bagaimana nuansa lagunya, bagaimana tempo lagunya, bagaimana pergerakan akornya, dan lain sebagainya.

Sedangkan teori perangkat komposisi musik Alan Belkin berisi mengenai prinsip dasar bentuk-bentuk musik. Pendekatan yang dilakukan oleh Alan Belkin berupa pendekatan psikologis dengan cara memahami proses formal bagaimana sebuah komposisi diciptakan untuk mempengaruhi telinga pendengarnya. Secara naratif, Alan Belkin menjelaskan karakter-karakter musikal melalui contoh-contoh potongan musik. Dari potongan-potongan musik, dapat ditemukan bahwa dalam sebuah musik terdapat bagian-bagian yang saling mendukung satu sama lain. Bagian-bagian tersebut yaitu bagian awal

(*beginning*), bagian pembangun tema (*development/ elaboration*), dan bagian akhir (*ending*).

Menurut Alan Belkin, pendekatan psikologis untuk mengkaji sebuah karya komposisi memiliki banyak keuntungan. Di antaranya yaitu dengan menghubungkan proses komposisi musik ke dalam sisi psikologis dapat membantu seorang komposer untuk menata musiknya secara komprehensif. Pendekatan psikologis dalam mengkaji musik juga tidak hanya terbatas pada satu gaya musik yang spesifik (Belkin, 2008: 60).

Teknik perangkat komposisi musik dasar menurut Alan Belkin meliputi bagian *foreground vs background*, *flow vs break*, *continuity vs surprise*, *articulation*, *degrees of punctuation*, *rate of presentation of information*, dan *stability vs instability*, *progression* dan *momentum*. Maksud dari bagian *foreground vs background* yaitu dalam menciptakan komposisi musik, sebaiknya komposer memperhatikan kemampuan mendengar manusia. Manusia tidak dapat mendengar berbagai hal secara bersamaan. Ketika banyak hal terdengar bersamaan, telinga manusia akan lebih memperhatikan suara yang lebih menarik atau mengandung kebaruan daripada suara sebelumnya. Telinga manusia akan memilah-milah secara otomatis, mana yang merupakan suara depan (*foreground*) dan mana suara belakang (*background*). Kemudian yang dimaksud dengan *flow vs break* adalah mengenai cara penyajian register, motif dan warna suara sebaiknya harus diperhatikan seberapa lama hal-hal

tersebut mengalir, dan kapan harus diakhiri dan diganti dengan hal yang baru. Dalam teknik *continuity* dan *surprise*, teknik ini mirip dengan teknik *flow vs break*. Yaitu tentang bagaimana sebuah tema atau motif dihadirkan secara berkelanjutan dan bagaimana sebuah tema diakhiri dengan cara yang mengejutkan pendengarnya. Kemudian yang dimaksud dengan *articulation dan degree of punctuation* yaitu mengenai sebuah artikulasi di mana suatu tema musik dihadirkan secara samar atau secara jelas. Hal tersebut sangatlah penting untuk memberi pendengar informasi mengenai posisinya dalam komposisi tersebut sedang di mana, apakah berada dalam bagian *intro*, bagian tema atau bagian *ending*. Selanjutnya yang dimaksud dengan teknik *rate of presentation of information* sebenarnya mirip dengan teknik *degrees of punctuation*. Teknik ini merupakan teknik bagaimana komposer menyajikan bagian per bagian komposisinya. Kemudian yang dimaksud dengan teknik *stability vs instability* yaitu tentang bagaimana cara untuk menyajikan bagian per bagian komposisi musik dengan memperhatikan stabilitas nada, ritme atau warna suara. Semua hal tersebut akan mempengaruhi pendengarnya. Kemudian yang dimaksud dengan teknik *progression* yaitu bagaimana sebuah progresi musik dapat mempengaruhi ekspektasi dan ketegangan pada pendengarnya. Suatu cara untuk memahami bagaimana efek dari progresi adalah dengan membuat suatu *momentum*. *Momentum* yang diberikan pada saat yang tepat akan

menciptakan suatu keterkejutan pada pendengar (Royke B. Koapaha, ceramah Kajian Musik, 3 April 2019).

Sementara teori lain yang digunakan adalah teori poskolonial. Gayatri Chakravorty Spivak mengatakan jika istilah 'subaltern' merujuk pada pengertian subaltern menurut Antonio Gramsci, yang menggunakan istilah itu bagi kelompok sosial subordinat, yakni kelompok-kelompok dalam masyarakat yang menjadi subyek hegemoni kelas-kelas yang berkuasa (Maria Hartiningsih dan Ninuk Mardiana Pambudhy, 2009). Selain itu bagi Spivak istilah subaltern merujuk pada segala sesuatu yang berkaitan dengan pembatasan akses. Ia menjadi semacam ruang perbedaan (Rahmat Setiawan, 2018).

Melalui esainya yang berjudul '*Can Subaltern Speak?*' Spivak mempertanyakan apakah subaltern dapat berbicara. Berbicara dalam hal ini merupakan metafora. Yaitu mempertanyakan tentang kemungkinan kaum subaltern untuk menyuarakan gagasannya dan kemungkinannya untuk didengar oleh pihak-pihak yang berkuasa. Spivak mengatakan bahwa di berbagai tempat di dunia selalu ada orang-orang yang secara absolut tidak punya suara dan tidak dapat berbicara. Selain itu juga ada orang-orang yang dibungkam. Menurutnya subalternasi terjadi ketika yang kaya menjadi semakin kaya dan yang miskin dari yang termiskin menjadi semakin miskin.

Menurut Spivak, banyak orang yang salah memahami permasalahan utama subaltern. Masalah utama subaltern

menurutnya bukan hanya mengenai kategori orang yang tertindas atau kelas pekerja saja, namun juga mengenai siapa saja yang suaranya terbatas oleh suatu akses yang mewakilinya (Maria Hartiningsih., *et al*). Spivak berkesimpulan bahwa pada akhirnya subaltern tidak bisa berbicara. Maksud Spivak di sini bukan berarti subaltern bungkam dan subaltern merupakan golongan yang hanya menerima nasib begitu saja. Namun maksud Spivak adalah betapa pun subaltern mencoba untuk menyuarakan gagasannya, subaltern tetap akan tidak dapat memperoleh keberhasilan dan mengubah nasibnya dikarenakan sistem dan akses untuk menyuarakan ketertindasan mereka terhadap kaum yang menghegemoninya telah membatasi mereka untuk bersuara dan didengarkan.

Selama ini suara subaltern selalu diwakili oleh kaum intelektual dan orang-orang yang berkepentingan. Hal tersebut mengakibatkan bahwa subaltern tidak benar-benar dapat berbicara langsung. Para intelektual yang mewakili suara subalternpun hanya tinggal di luar lingkaran kehidupan subaltern. Mereka hanya melihat dari jauh apa yang dirasakan oleh subaltern. Dengan kata lain, para intelektual tersebut tidak benar-benar hidup dan merasakan menjadi subaltern.

Selain itu, menurut Spivak, suara subaltern tidak dapat diwakili oleh kelompok, karena dalam kelompok itu sendiri dapat terjadi saling mendominasi dan penindasan. Intinya adalah subaltern menurut Gayatri harus bersuara

menyuarakan suaranya sendiri. Melihat hal itu, Spivak selalu menyuarakan kepada subaltern untuk jangan bungkam dan jangan menjadi kelompok yang bungkam.

Selanjutnya teori Poskolonial 'Orientalisme' Edward Said. Orientalisme merupakan suatu cara untuk memahami dunia "Timur" yang didasarkan pada "keeksotikannya" di mata orang Eropa (Said, 2010: 2). Teori orientalisme yang dikenalkan oleh Edward Said terinspirasi dari dua filsuf Perancis yaitu Michel Foucault atas teori *discourse* atau relasi kuasa dan seorang filsuf Italia, Antonio Gramsci atas teori hegemoninya. Said membagi empat jenis relasi kekuasaan yang hidup dalam wacana orientalisme yaitu kekuasaan politis, kekuasaan intelektual, kekuasaan kultural, dan kekuasaan moral (Said, 2010: x).

Teori orientalisme yang dikemukakan oleh Said dipengaruhi oleh wawasan *Foucaultian* yang mengatakan bahwa pengetahuan itu tidak polos tetapi sangat terkait dengan operasi-operasi kekuasaan. Hal itu menunjukkan bahwa "pengetahuan" tentang "Timur" sebagaimana dihasilkan dan diedarkan di Eropa itu merupakan pengiring ideologis dari "kekuasaan" kolonial (Loomba, 2016: 65). Said juga menyatakan bahwa pengetahuan tentang "Timur" tidak pernah bisa polos atau "objektif", karena dihasilkan oleh manusia-manusia yang tentunya tertanam dalam sejarah dan hubungan-hubungan kolonial. Sehingga analisis terhadap wacana akan memungkinkan untuk menelusuri dan menemukan hubungan-hubungan yang

tampak dan tersembunyi, yang dominan dengan yang marginal dan hal-hal lain yang selama ini tertutupi karena sudah menjadi tradisi. Melalui analisis wacana memungkinkan untuk melihat bagaimana kekuasaan bekerja melalui bahasa, sastra, budaya dan lembaga-lembaga yang mengatur kehidupan sehari-hari (Loomba, 2016: 70). Said mengatakan bahwa naskah-naskah yang dibuat oleh orang Eropa tentang “Timur” telah diberi otoritas oleh akademi, lembaga-lembaga dan pemerintah-pemerintah. Sehingga naskah-naskah tersebut dapat menciptakan pengetahuan dan realitas yang pada suatu saat akan menciptakan suatu tradisi atau wacana. Pengetahuan tersebut didemistifikasi hingga batas-batas antara yang ideologis dan yang objektif menjadi kabur (Loomba, 2016: 67).

Naskah-naskah tersebut berisi tentang penggambaran tentang “Timur” yang dihasilkan oleh penulis kreatif, negarawan, pemikir politik, filolog dan filsuf dan berbagai profesi lainnya. Penggambaran tersebut menciptakan pemikiran dikotomis antara Eropa dan “pihak-pihak lain”-nya. Pada akhirnya pemikiran dikotomis tersebut berguna untuk mempertahankan dan meluaskan hegemoni Eropa atas negeri-negeri selain Eropa (Loomba, 2016: 67).

Sedangkan teori Poskolonial lainnya adalah ‘Mimikri, Hibriditas, dan Ambivalensi’ dari Homi K. Bhabha. Homi K. Bhabha dalam bukunya yang berjudul *The Location of Culture* (1994) yang dikutip oleh Leela Gandhi, menganalisis relasi antara penjajah dan terjajah dengan

menekankan pada kesalingtergantungan dan konstruksi yang saling mendukung dari subjektivitas mereka. Bhabha berpendapat bahwa seluruh pernyataan dan sistem kultural dikonstruksikan dalam sebuah tempat yang disebutnya sebagai ‘tempat pengucapan ketiga’. Identitas kultural selalu berada dalam wilayah kontradiksi dan ambivalensi sehingga klaim terhadap sebuah hierarki ‘kemurnian’ budaya-budaya menjadi tidak dapat dipertahankan lagi (Gandhi, 2006: viii).

Menurut Bhabha tidak ada budaya atau bahasa—baik dari bangsa penjajah maupun terjajah—yang bisa disebut sebagai budaya atau bahasa yang murni milik salah satu budaya tersebut. Menurut pemahaman Bhabha, hal itu terjadi karena dalam hubungan antara penjajah dan terjajah dapat saling mempengaruhi dan menghasilkan perilaku negosiasi berupa mimikri, hibriditas dan ambivalensi pada keduanya. Ruang negosiasi tersebut merupakan ‘ruang antara’ atau ‘ruang ketiga’. Bhabha tidak setuju bahwa kaum yang terjajah adalah kaum yang tidak dapat melawan dan hanya hidup seperti boneka yang digerakkan oleh penjajah. Bahwa pada kenyataannya, kaum yang terjajahpun dapat melawan melalui tindakan di ruang negosiasi tersebut.

Konsep mimikri yang ditawarkan oleh Bhabha terbangun dari pemikiran dua tokoh terkemuka yakni Frantz Fanon dan Jacques Lacan. Bhabha berpendapat bahwa mimikri merupakan strategi yang dilakukan oleh kaum terjajah untuk melawan kekuasaan kaum penjajah.

Strategi tersebut sama seperti dua keping mata koin. Di satu sisi si terjajah ingin menonjolkan budayanya, di sisi lain mereka juga ingin menegaskan kolonialisme

Mimikri menurut Bhabha memiliki arti sebagai sebuah proses yang dilakukan oleh pihak yang terjajah untuk mereproduksi suatu hal menjadi hampir sama tapi tidak mirip atau dalam bahasa Inggris lebih dikenal dengan *'almost the same, but not quite'* (Bhabha, 1984: 86). Mimikri dapat dilakukan oleh pihak yang terjajah dengan cara meniru budaya, tingkah laku, sikap yang dimiliki oleh pihak penjajah untuk kemudian diartikulasikan kembali oleh yang terjajah untuk mengejek (*mockering*) dan mengancam pihak penjajah (Ashcroft., *et al*, 1998: 140). Kemudian hasil dari tindakan mimikri tersebut berupa hibriditas (Vissia Ita Yulianto, ceramah Teori-Teori Budaya, 2016).

Hibriditas memiliki arti sebagai kreasi dari bentuk transkultural baru yang terjadi di dalam zona kontak yang diproduksi oleh kolonialisasi (Ashcroft., *et al*, 1998: 118). Hibriditas dalam penelitian ini memiliki pengertian sebagai suatu strategi yang didasarkan pada kemurnian kultural, dan ditujukan untuk memantapkan status quo. Namun dalam praktiknya, justru gerakan-gerakan dari individu-individu anti kolonial yang merupakan pihak yang terjajah, sering mengambil gagasan-gagasan dan kosakata-kosakata "Barat" untuk menentang pemerintahan kolonial. Bahkan mereka sering menghibridakan

apa-apa yang mereka pinjam dengan menjejkannya dengan gagasan-gagasan pribumi, membacanya melalui lensa interpretatif mereka sendiri, dan bahkan memakainya untuk menegaskan alteritas kultural atau berkeras adanya suatu perbedaan tak terjembatani antara penjajah dengan yang terjajah (Lomba, 2016: 256).

Hibriditas dipahami sebagai suatu penciptaan format-format transkultural baru di dalam zona hubung produk kolonisasi. Hibriditas memperjuangkan terbentuknya "budaya ketiga" yang sama validnya dengan budaya kolonial yang sering disebut sebagai budaya yang dominan dalam kolonialisme. Pada akhirnya, hibriditas dapat menjadi alat yang digunakan oleh kaum terjajah untuk mengejek (*mockering*) terhadap kaum penjajah. Hal itu karena si terjajah dapat meniru hasil karya kaum penjajah yang mengatakan dirinya superior. Dengan melakukan *mockering* melalui hibriditas, kaum terjajah dapat menyamakan kedudukannya di hadapan penjajah dengan mengatakan bahwa mereka yang dianggap inferior, bodoh dan terbelakang ternyata dapat menyamai kemampuan kaum penjajah.

Jika Edward Said dan tokoh poskolonial lain menekankan bahwa terdapat batasan yang jelas antara penjajah dan terjajah setelah suatu negara mengalami dekolonisasi, yaitu perasaan anti-penjajahan dan perasaan terbebas atau merdeka dari penjajah, Homi Bhabha berpendapat bahwa masa lalu penjajah dan terjajah tidaklah dapat dilupakan begitu saja (Vissia Ita Yulianto,

ceramah Teori-Teori Budaya, 2017). Akan ada perasaan benci, rindu dan perasaan keduanya sekaligus yaitu benci tapi rindu. Hal tersebut oleh Bhabha disebut sebagai perasaan ambivalensi. Ambivalensi merupakan perasaan yang dapat dirasakan baik oleh penjajah maupun yang terjajah.

Ambivalensi awalnya merupakan istilah dari ilmu psikoanalisis yang memiliki arti ingin memiliki sesuatu dan ingin memiliki sesuatu yang berlawanan. Menurut Young, ambivalensi memiliki arti secara simultan tertarik dan menolak terhadap suatu objek, orang atau suatu tindakan. Sedangkan menurut Bhabha ambivalensi menjelaskan perpaduan yang kompleks dari tindakan dan penolakan yang menjadi karakter dari hubungan antara penjajah dan yang terjajah (Ashcroft, 1998: 12).

Metode penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode penelitian kualitatif untuk membedah idiom musik yang digunakan oleh Ki Hadjar Dewantara dan Constant van de Wall. Menurut Soedarsono, metode penelitian ini dilakukan melalui dua tahap. Tahap pertama yaitu metode pengumpulan data dan tahap kedua berupa metode analisis data. Pada tahap pengumpulan data, langkah pertama yang dilakukan adalah penelitian kepustakaan atau *library research* (Soedarsono, 1999: 57). Penulis melakukan studi pustaka sekaligus pengumpulan data melalui buku-buku, karya tulis dan jurnal yang berhubungan dengan objek materi dalam penelitian ini. Kemudian penulis melakukan wawancara terstruktur

kepada guru piano Indonesia yang memainkan karya-karya komposisi piano *Indisch*. Selain itu penulis juga melakukan wawancara terhadap Henk Mak van Dijk selaku antropolog, pianis sekaligus peneliti karya-karya komposisi musik *Indisch*.

Data-data yang telah dikumpulkan oleh penulis baik dari sumber tulisan maupun wawancara kemudian dianalisis dengan menggunakan pisau bedah teori musik dan teori poskolonial sehingga diharapkan akan menghasilkan analisis yang menghadirkan teks dan konteks yang saling mendukung.

PEMBAHASAN

Profil dan Karya Komposisi Musik *Indisch* Ki Hadjar Dewantara dan Constant van de Wall

Ki Hadjar dan CVD Wall merupakan komponis musik *Indisch* yang hidup di masa kolonial Belanda di Hindia-Belanda. Ki Hadjar pada awalnya lebih dikenal sebagai aktivis perjuangan kemerdekaan Indonesia dan sebaliknya CVD Wall sejak awal memang dikenal sebagai komponis musik Jawa-Eropa (*Indisch*).

Jalan perjuangan Ki Hadjar ditempuh melalui keikutsertaannya dalam berbagai organisasi, jurnalistik, pendidikan dan seni-budaya. Dalam bidang jurnalistik, Ki Hadjar banyak menerbitkan tulisan yang bertujuan untuk menyadarkan rakyat Hindia-Belanda dari belenggu penjajahan. Dalam bidang pendidikan, Ki Hadjar terinspirasi dari pemikiran Rabindranath Tagore dan Dr. Maria Montessori yang kemudian

menginspirasi Ki Hadjar untuk membuat Tamansiswa. Keikutsertaannya dalam organisasi Komite Bumiputera, dengan menerbitkan pamflet yang berjudul '*Andai Saya Orang Belanda*', membuat Ki Hadjar diasingkan ke negeri Belanda. Karena perjuangannya melalui tulisan telah dilarang oleh pemerintah kolonial, Ki Hadjar beralih ke jalan seni-budaya dengan mengubah suatu gubahan musik seni modern yang berjudul '*Kinanthie Sandoong*'.

Di sisi lain, CVD Wall merupakan orang *Indo* yang lahir dan dibesarkan di Hindia-Belanda. Sejak kecil hingga akhir hayatnya dihabiskan dengan hidup berpindah-pindah antara Surabaya, Semarang, Batavia dan Belanda. Pengalaman hidupnya di Hindia-Belanda menginspirasinya dalam penciptaan karya komposisi musik *Indisch*. Uniknya karya-karya tersebut diciptakan saat CVD Wall berada di Den Haag, Belanda. Karya-karya CVD Wall terinspirasi oleh bahasa Melayu dan Arab, pantun, Islam, wayang kulit, tari Jawa, dan musik Gamelan. Beberapa di antaranya merupakan karya bernuansa *Mooi Indie* yang terangkum dalam album berjudul '*Herinneringen uit Java*' atau '*Jawa dalam Kenangan*'. Lagu-lagu dalam album tersebut menggambarkan keindahan dan kesederhanaan Jawa. Salah satu lagu dalam album tersebut berjudul '*Menenun Sarung*'.

Analisis Musik dan Poskolonial Karya Komposisi Musik *Indisch* '*Kinanthie Sandoong*' Ki Hadjar dan '*Menenun Sarung*' Constant van de Wall

1. Analisis Musik

Ki Hadjar dan CVD Wall menciptakan karya komposisi musik *Indischnya* di era musik yang sama yaitu era impresionis. '*Kinanthie Sandoong*' gubahan Ki Hadjar diciptakan pada tahun 1916 sedangkan '*Menenun Sarung*' gubahan CVD Wall diciptakan pada tahun 1914. Pada saat itu tren musik yang sedang berkembang adalah tren musik bergaya impresionis dengan memadukan idiom musik "Timur" dan "Barat" di mana warna musik memainkan peran penting dalam suatu komposisi. Ki Hadjar dan CVD Wall menggunakan idiom musik "Timur" dan "Barat" dalam komposisi musik mereka. Idiom musik "Timur" yang digunakan yaitu berupa impresi komponis terhadap musik Gamelan dan penggunaan tilaras *pelog* dan *slendro*. *Laras* merupakan sistem tangga nada dalam instrumen gamelan Jawa. Dalam instrumen gamelan Jawa terdapat dua macam *laras* yaitu *laras slendro* dan *laras pelog* (Wisnubroto, 1997: 41). Sedangkan idiom musik "Barat" yang digunakan dalam komposisi '*Kinanthie Sandoong*' dan '*Menenun Sarung*' berupa penggunaan instrumentasi dan sistem penulisan notasi musik "Barat".

Artikel ini pertama-tama membahas analisis musik '*Kinanthie Sandoong*' dan selanjutnya membahas analisis musik '*Menenun Sarung*'. Karya komposisi '*Kinanthie Sandoong*' gubahan Ki Hadjar menggunakan format vokal dengan teknik bernyanyi *cengkok-wiled* dan iringan piano. Teknik vokal *cengkok-wiled* adalah suatu teknik penyuaran sebagai suatu pengembangan *cengkok*

tertentu dengan variasi melalui satu atau beberapa nada. Bentuk variasinya dapat berupa penambahan beberapa nada terhadap cengkok dasar ataupun permainan keras *lirih* (dinamika) serta pemberian tekanan terhadap nada-nada tertentu (Muriah Budiarti, 2013).

Pada saat '*Kinanthie Sandoong*' digubah oleh Ki Hadjar, yaitu pada sekitar tahun 1916, sangat tidak lazim terjadi bahwa ada suatu gubahan musik dengan menggabungkan lirik berupa macapat Jawa dan dinyanyikan dengan iringan piano. Lirik '*Kinanthie Sandoong*' gubahan Ki Hadjar seperti tersebut di bawah ini:

1. *Mider ing rat angelangut*, (aku mengembara di dunia nan luas)
Lelana njajah negari, (berkelana menyaksikan keindahan tanah air)
Mubeng tepining samodera, (kukitari tepi samodera)
Sumengka hagrang wukir, (kudaki puncak gunung-gunung)
Analasak wana wasa, (kumasuki hutan belukar)
Tumurun ing jurang terbis, (katuruni jurang-jurang yang dalam)
2. *Sayekti kalamun suwung*, (Namun segalanya terasa kosong belaka)
Tanggeh miriba kang warni, (karena tiada yang dapat menyamai keindahanmu)
Lan sira pupujaning wang, (hai jantung hatiku!)
Manawa dasaring bumi, (baik di dalam bumi)
Miwah luhuring ngakasa, (di angkasan luas)
Tuwin jroning jalanidi, (maupun di dasar samodera)

3. *Iku sapa ta kang weruh*, (siapa gerangan yang tahu!)
Nanging kiraning tyas tami, (tetapi menurut keyakinanmu:)
Sanadyan ing tribawana, (sekalipun di ketiga buwana tadi)
Anaa kang mada warni, (ada yang menyerupai wajahmu)
Maksih sumeh semu sira, (namun tak akan mungkin menyamaimu)
Lurus larasing respati, (karena kesempurnaan perpaduan keindahanmu) (Ki Hadjar Dewantara, 2013: 151).

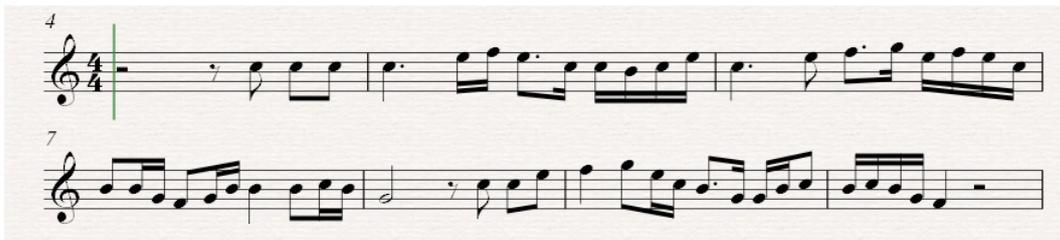
Lirik '*Kinanthie Sandoong*' gubahan Ki Hadjar mengandung tafsir (bebas) Ki Hadjar sendiri. Sehingga lirik tersebut dapat memiliki berbagai macam arti jika diinterpretasikan. Lirik '*Kinanthie Sandoong*' dapat diinterpretasikan sebagai *tembang* atau lagu pujian Ki Hadjar terhadap sang istri tercinta yaitu Soetartinah. Ki Hadjar ingin menggambarkan kecantikan Soetartinah yang tidak tertandingi oleh apapun di hadapan Ki Hadjar. Selain itu lirik '*Kinanthie Sandoong*' dapat juga diartikan sebagai penggambaran atau metafora kecintaan Ki Hadjar terhadap tanah air Indonesia karena pada saat itu untuk menciptakan lagu yang berisi lirik cinta tanah air jelas dilarang oleh pemerintah kolonial Belanda.

Secara musikal, '*Kinanthie Sandoong*' digubah oleh Ki Hadjar dalam nada dasar C mayor dan menggunakan tanda sukut 4/4. Nada-nada yang digunakan dalam komposisi '*Kinanthie Sandoong*' menggunakan susunan

nada dalam *laras pelog* pada instrumen Gamelan Jawa. Susunan nada dalam *laras pelog* meliputi: do-mi-fa-sol-si-do atau dalam notasi angka berupa 1-3-4-5-7-i. Penggunaan *laras Pelog* dalam komposisi *Kinanthie Sandoong* seperti yang ditunjukkan dalam notasi piano potongan melodi berikut ini:

jika dibaca secara notasi angka menjadi 111134311713134534317754577717511345317557171754. Susunan melodi tersebut termasuk nada-nada dalam *laras Pelog*, karena hanya menggunakan nada-nada 1, 3, 4, 5, dan 7.

Bentuk lagu yang digunakan Ki Hadjar adalah bentuk lagu 2 bagian



Notasi di atas jika dibaca secara alfabetis merupakan not CCCEFECCBCECEFGFEFCBBGF GBBCBGCCEFG CBGGBCBCBGF atau

berupa A dan B dengan rincian sebagai berikut: bagian pembuka-bagian A-transisi-bagian B-penutup seperti dijelaskan dalam notasi berikut ini:

1. Bagian pembuka



2. Bagian A

Musical score for 'Bagian A' in 4/4 time. The score consists of four systems, each with a Voice line and a Piano line. The lyrics are in Indonesian. The first system (measures 4-6) has the lyrics: *Mi-de-ning rat a - nge - la - ngut le - la -*. The second system (measures 7-9) has the lyrics: *-na nja - jah ne - ga - ri mu-beng te - pi- ning sa-mo d'ra*. The third system (measures 10-11) has the lyrics: *su- meng - ka ha - gra-ning wu kir*. The fourth system (measures 12-13) shows the end of the piece with a double bar line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

3. Bagian Transisi

Musical score for 'Bagian Transisi' in 4/4 time. It consists of two systems, each with a Voice line and a Piano line. The lyrics are: *su meng - ka ha - gra - ning wu - kir*. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the previous section.

4. Bagian B

13
Voice
ha-na-la - sak wa - na wa - sa tu - mu - ru -
Piano

16
Voice
-n ju - rang tre - bi - s
Pno.

5. Bagian Penutup

17
Voice
Piano

Dalam bagian A, terselip sebuah bagian yang dapat termasuk menjadi bagian A maupun dapat disebut sebagai bagian transisi. Hal tersebut disebabkan karena melodi yang muncul di bagian transisi ini mengambil nada yang sama sekali baru dan tidak termasuk dalam *laras pelog*. Nada baru tersebut adalah nada Bb (baca: b mol). Nada tersebut termasuk dalam susunan nada diatonis dalam musik “Barat”. Nada diatonis

dalam susunan tangga nada C mayor yaitu CDEFGABC atau jika dituliskan dalam notasi angka menjadi 1-2-3-4-5-6-7-i. Dalam tangga nada diatonis terdapat nada-nada kromatis, di antaranya yaitu nada C# atau ekuivalen dengan Db, D# atau Eb, F# atau Gb, G# atau Ab, A# atau Bb.

Analisis musik terhadap komposisi *Menenun Sarung* sebagai berikut:

Jumlah birama dalam karya ini berjumlah ganjil yaitu 23 birama. Dari analisis birama per birama, bentuk lagu yang digunakan oleh CVD Wall dalam karya ini menggunakan bentuk lagu satu

bagian dengan beberapa kali pengulangan yaitu A, A', dan A''. Perbedaan bagian A, A', dan A'' terdapat pada bagian pengembangan yang terdapat di bagian akhir tiap bagiannya.

1. Bagian A 'Menenun Sarung' (birama 1-5)

The musical score for 'Menenun Sarung' (measures 1-5) is presented in a system of five staves. The first staff is for the vocal line, and the subsequent four staves are for the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *sfz*, and *pp*, and performance instructions like *sotto voce*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

2. Bagian A' 'Menenun Sarung' (birama 7-11)

7
Piano *pp*

8
Pno. *p*

9
Pno.

10
Pno. *mf*

11
Pno. *pp*

3. Bagian A'' 'Menenun Sarung' (birama 13-16)

13
Piano *pp*

14
Pno. *p express.* poco sosten.

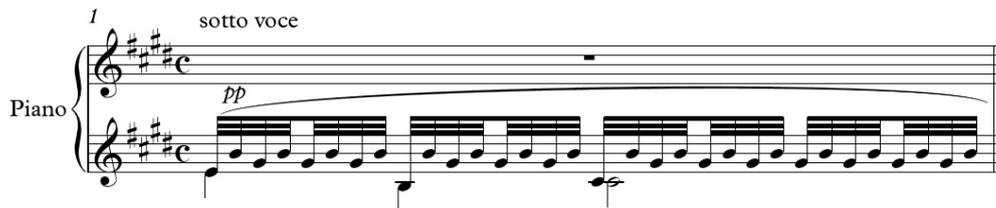
15
Pno. a tempo



Jika dilihat motif dari melodi tangan kanan dan motif iringan tangan kiri, terlihat ada sebuah motif yang sering diulang-ulang dari awal lagu hingga akhir lagu. Motif tersebut adalah motif teknik *ostinato*. Teknik *ostinato* memiliki pengertian figur pendek yang diulang berulang kali dan tidak ada perubahan yang berarti (Latifah Kodijat-Marzoeki, 2004, 71).

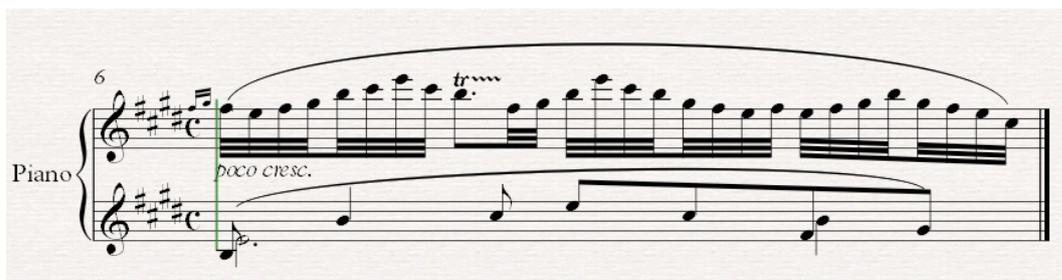
Teknik *ostinato* yang dimainkan oleh tangan kanan dan tangan kiri pada

tiap-tiap bagian lagu 'Menenun Sarung' tersebut sangat menonjol. Terlihat bahwa teknik tersebut mendominasi lagu 'Menenun Sarung' dari awal lagu hingga akhir lagu. Teknik *ostinato* inilah yang menunjukkan gerakan teknik menenun sarung. Gerakan menenun sarung berupa gerakan tangan arah maju mundur yang digambarkan oleh dua not yang dimainkan secara berganti-gantian seperti ditunjukkan melalui teknik *ostinato* dalam bagian tersebut.

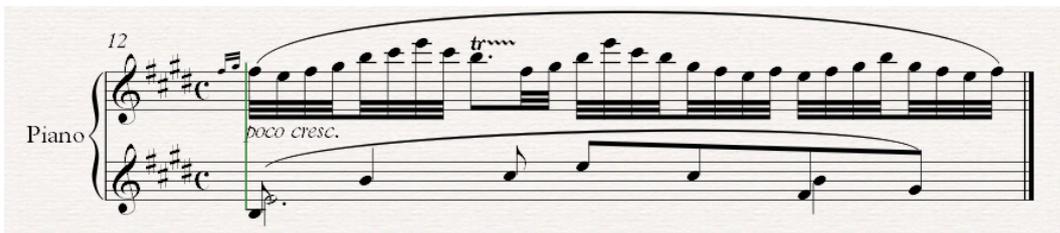


Tiap bagian lagu dalam lagu 'Menenun Sarung' dipisahkan oleh bagian transisi, yaitu transisi 1, transisi 2, dan transisi 3.

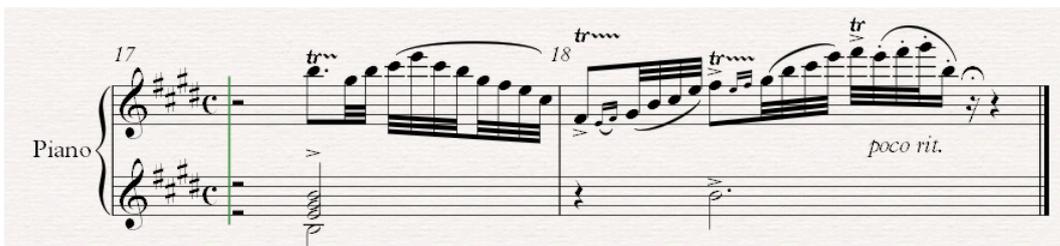
1. Transisi 1



2. Transisi 2

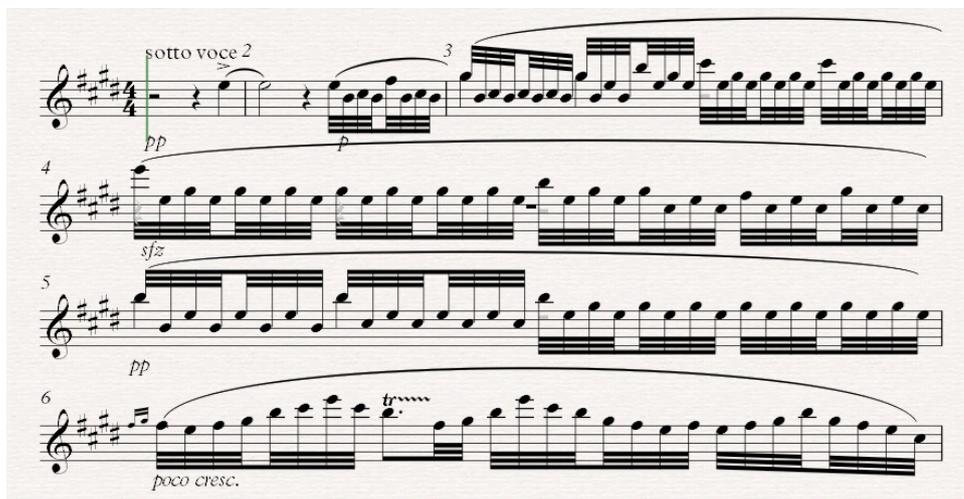


3. Transisi 3



Tiap-tiap bagian lagu dan bagian transisi ‘Menenun Sarung’ terdengar hampir serupa. Hal tersebut dikarenakan perubahan dan perbedaan tiap-tiap bagian dibuat dengan sederhana oleh CVD Wall. Sepertinya kesederhanaan dalam teknik komposisi tersebut merupakan representasi impresi dari si komposer terhadap musik Gamelan yang dipandanginya merupakan musik yang terdengar sederhana dibanding dengan karya komposisi musik “Barat” pada jamannya.

Secara musikal, ‘Menenun Sarung’ digubah oleh CVD Wall dalam nada dasar E mayor dan menggunakan tanda sukat 4/4. Nada-nada yang digunakan dalam komposisi ‘Menenun Sarung’ menggunakan susunan nada dalam *laras slendro* pada instrumen Gamelan Jawa. Susunan nada dalam *laras slendro* meliputi: do-re-mi-sol-la-do atau dalam notasi angka berupa 1-2-3-5-6-i. Penggunaan *laras slendro* dalam komposisi *Menenun Sarung* seperti yang ditunjukkan dalam notasi piano potongan melodi berikut ini:



Jika diamati secara saksama, dapat kita ambil sampel melodi dari birama 1 hingga birama 3 kurang lebih sebagai berikut: EBC#BF#BC#BG#BC#BC#BC#BG#BEBBEG#EG#G#EC#EG#EG#EG#EC#EG#EG#EG#EEEEG#EG#EG#E, dan seterusnya. Atau jika dibaca dalam notasi angka menjadi: 156525653565656535155131613131316131313161313131. Susunan melodi tersebut termasuk nada-nada dalam *laras Slendro*, karena hanya menggunakan nada-nada 1, 2, 3, 5, 6, 1.

2. Analisis Poskolonial

Keadaan dan suasana kolonial, secara tidak langsung mempengaruhi ideologi Ki Hadjar dan CVD Wall dalam melatarbelakangi karya komposisi musik *Indisch* mereka. Ki Hadjar yang memiliki darah bangsawan, tidak serta merta membuatnya acuh terhadap nasib bangsanya yang masih di bawah penjajahan bangsa Belanda. Justru dengan keistimewaan yang didapatkannya sebagai bangsawan, dimanfaatkannya dalam memperjuangkan kemerdekaan bangsa Indonesia. Melalui '*Kinanthie Sandoong*' dan tulisannya yang berjudul '*Andai Saya Orang Belanda*', Ki Hadjar mencoba untuk "berbicara" atau *speak* menurut istilah Spivak, pada pihak yang berkuasa yaitu pemerintah kolonial Belanda. Ki Hadjar dalam konteks ini mewakili suara kaum yang terjajah atau *subaltern*. Walaupun Ki Hadjar tidak benar-benar mengalami ketertindasan karena ia seorang bangsawan, perjuangan Ki Hadjar tetap harus dicatat.

Sedangkan CVD Wall merupakan seorang komponis yang memiliki

pandangan orientalis sehingga CVD Wall dapat disebut sebagai seorang komponis orientalis. Karya '*Menenun Sarung*'nya menggambarkan pandangannya sebagai orang "Barat" terhadap budaya "Timur" dalam hal ini Jawa. Dalam karya '*Menenun Sarung*', CVD Wall memandang Jawa sebagai sesuatu yang lain, tradisional, sederhana, damai dan indah. Relasi kuasa yang dilakukan oleh CVD Wall ini berupa relasi kuasa kekuasaan kultural, di mana CVD Wall sebagai orang "Barat" membuat representasi "Timur" melalui karya komposisi musik *Indisch*nya. Respons publik terhadap karya-karyanya menunjukkan bahwa CVD Wall telah menciptakan dan mentradisikan kanonisasi selera terhadap publik "Barat".

Kemudian analisis karya komposisi musik *Indisch* Ki Hadjar dan CVD Wall menggunakan teori mimikri, hibriditas dan ambivalensi Homi K. Bhabha menunjukkan bahwa Ki Hadjar sebagai pihak yang terjajah melakukan mimikri, hibriditas dan ambivalensi. Ki Hadjar melakukan mimikri ketika ia menggunakan instrumentasi vokal dan iringan piano serta penggunaan sistem penulisan notasi musik "Barat" dalam gubahan '*Kinanthie Sandoong*'nya. Dengan kemampuan melakukan mimikri tersebut, Ki Hadjar sebagai orang "Timur" ingin menyamakan kedudukannya agar sama tinggi dengan orang "Barat". Dalam tindakan mimikri tersebut, Ki Hadjar juga melakukan olok-olok (*mockering*) terhadap budaya "Barat" dengan menyisipkan nada *b mol* ke dalam komposisi '*Kinanthie Sandoong*'

yang ber-*laras Pelog*. Penggunaan nada *b mol* sebagai metafora yang memiliki arti sebagai budaya “Barat” karena nada *b mol* termasuk dalam nada diatonik “Barat”.

Ki Hadjar juga melakukan hibriditas dengan memasukkan unsur-unsur musik “Barat” dalam gubahannya. Unsur-unsur itu berupa penggunaan instrumental vokal dan piano dan penggunaan akor-akor musik “Barat”nya. Dengan melakukan peniruan melalui mimikri dan hibriditas, Ki Hadjar ingin merongrong otoritas kolonial.

Selain itu Ki Hadjar juga mengalami ambivalensi ketika ia mendapatkan pendidikan “Barat”, kemudian ia berjuang untuk kemerdekaan Indonesia dengan

menggunakan percampuran pemikiran “Barat” dan Jawa yang menjadi latar belakang hidupnya. Prinsip Ki Hadjar terhadap pengaruh dari “Barat” adalah jika ada yang baik diambil, dan jika merugikan dibuang. Sehingga dalam perjuangannya melalui jalan pendidikan, yaitu dengan didirikannya Tamansiswa, ia memadukan antara pemikirannya sendiri dengan pemikiran pujangga “Timur” yaitu Rabindranath Tagore dan ahli pendidikan “Barat” yaitu dr. Maria Montessori.

Sebaliknya di pihak yang berlawanan, ketika dibaca menggunakan teori mimikri Homi K. Bhabha, CVD Wall tidak melakukan mimikri karena CVD Wall bukan berada di posisi yang tertekan.

Tabel 1. Mimikri, Hibriditas, dan Ambivalensi Ki Hadjar Dewantara dan Constant van de Wall

| No. | Nama Komponis Musik <i>Indisch</i> | Mimikri | Hibriditas | Ambivalensi |
|-----|------------------------------------|--|---|--|
| 1. | Ki Hadjar Dewantara | Penggunaan instrumentasi vokal dan iringan piano, penggunaan akor musik “Barat” dan penulisan notasi musik “Barat”, menyelipkan nada diatonis “Barat” (<i>b mol</i>) dalam komposisi <i>Kinanthie Sandoong</i> yang menggunakan <i>laras Pelog</i> . | Memadukan idiom kesenian “Timur” (lirik Macapat Jawa, teknik vokal <i>cengkok-wiled</i> , dan melodi <i>laras Pelog</i>) dan idiom musik “Barat” (penggunaan instrumentasi vokal dan iringan piano, penggunaan akor musik “Barat” dan penulisan notasi musik “Barat”). | Mendapatkan pendidikan Jawa dari lingkungan keraton dan pendidikan “Barat” sejak kecil. Menggunakan perpaduan pemikiran “Timur” (Rabindranath Tagore) dan “Barat” (dr. Maria Montessori) dalam memajukan pendidikan di Hindia-Belanda lewat Tamansiswa. |
| 2. | Constant van de Wall - | - | Memadukan idiom “Timur”, yaitu Jawa (suasana, budaya, impresi terhadap Gamelan Jawa, melodi <i>laras Slendro</i> dalam musik) dan idiom musik “Barat” (penggunaan instrumentasi piano, penggunaan akor musik “Barat” dan penulisan notasi musik “Barat”). | Di Eropa mengesankan dirinya sebagai komponis Jawa, di Hindia-Belanda mengesankan dirinya sebagai komponis Eropa, merasa bahwa musik “Barat” memiliki superioritas di atas musik “Timur” (Gamelan Jawa), namun ia banyak memasukkan unsur-unsur musik Gamelan Jawa dalam komposisi musik “Barat”nya. |

CVD Wall melakukan tindakan hibriditas dengan memadukan idiom “Timur” dan idiom “Barat” melalui penggunaan suasana Jawa dan impresinya terhadap Gamelan Jawa yang kemudian ia tuliskan dalam bentuk komposisi piano.

CVD Wall juga mengalami perasaan ambivalensi yaitu ketika di Eropa mengesankan dirinya sebagai komponis Jawa dan di Hindia-Belanda mengesankan dirinya sebagai komponis Eropa. CVD Wall juga mengalami ambivalensi ketika ia mempercayai superioritas budaya atau musik “Barat” di atas musik “Timur” dalam hal ini Jawa, namun ia memasukkan idiom-idiom Jawa dalam komposisi musik “Barat”nya.

KESIMPULAN

Bentuk komposisi musik Ki Hadjar Dewantara dan Constant van de Wall menggunakan idiom musik yang sama yaitu idiom musik “Timur” (Jawa) dan idiom musik “Barat” (Eropa) dalam karya musik *Indischnya*. Idiom musik “Timur” yang digunakan oleh kedua komponis berupa nuansa Gamelan Jawa yang ditunjukkan melalui penggunaan *laras Pelog* dan *laras Slendro* oleh masing-masing komponis. Sedangkan idiom musik “Barat” berupa teknik permainan piano, teknik penulisan notasi musik melalui garis paranada, dan bentuk musiknya.

Musik telah dijadikan sebagai arena kontestasi kuasa yang diekspresikan dalam komposisi piano karya Ki Hadjar Dewantara dan Constant van de Wall. Lewat karya ‘*Kinanthie Sandoong*’, Ki Hadjar telah mencoba untuk mengkomunikasikan dua hal;

yang pertama ia ingin menunjukkan posisi Hindia-Belanda yang juga bisa melahirkan karya-karya seni seindah dan sekuat karya-karya seni Eropa. Dalam hal ini Ki Hadjar telah menggunakan musik sebagai media emansipatoris bagi bangsa terjajah. Yang kedua, Ki Hadjar juga menggunakan musik sebagai katarsis, di satu sisi menunjukkan kejengkelannya dengan melakukan *mockery* – seperti yang dikemukakan oleh Hommy K. Bhabha – yaitu dengan menyisipkan nada *b mol* pada tangga nada diatonis dan pentatonis *laras Pelog* dalam komposisi ‘*Kinanthie Sandoong*’nya, dan di sisi lain melakukan peniruan (*mimicry*) sebagai alat negosiasi untuk menunjukkan kesetaraan dengan pemerintah Belanda.

Selain daripada karya ini, respons pemerintah kolonial Belanda terhadap tulisan Ki Hadjar yang berjudul ‘*Jika Saya Orang Belanda*’ dan gubahan Ki Hadjar yang berjudul ‘*Kinanthie Sandoong*’ menunjukkan bahwa propaganda Ki Hadjar melalui jalan jurnalistik dan seni budaya tersebut mampu membuat pemerintah kolonial Belanda takut. Gubahan ‘*Kinanthie Sandoong*’ secara tegas juga mampu menunjukkan bahwa budaya “Timur” (dalam hal ini Jawa) memiliki posisi yang sama tinggi dengan budaya “Barat”. Lewat tesis ini, kita bisa melihat bahwa musik telah dan kemungkinan masih akan bisa menjadi arena pertarungan kuasa.

DAFTAR PUSTAKA

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Key Concept in Post-Colonial Studies*. London: Routledge, 1998.

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1984.
- Budiarti, Muriah. *Konsep Kepesindenan dan Elemen-Elemen Dasarnya*. *Jurnal Harmonia*, Vol. 13, No. 2/ Desember 2013.
- Gandhi, Leela. *Teori Poskolonial: Upaya Meruntuhkan Hegemoni Barat*. Yogyakarta: Penerbit Qalam, 2006.
- Loomba, Ania. *Kolonialisme/ Pascakolonialisme*. Yogyakarta: Penerbit Narasi, 2016.
- Mak van Dijk, Henk. "Constant van de Wall, Seorang Komposer Jawa-Eropa", dalam *Merenungkan Gema: Perjumpaan Musikal Indonesia-Belanda*, Bart Barendregt dan Els Bogaerts (ed.). Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2016. KITLV-Jakarta,.
- Marzoeki, Latifah-Kodijat. *Istilah-Istilah Musik*. Jakarta: Penerbit Djambatan, 2004.
- Notosudirdjo, R. Franki S. "Modernisme Musik Dalam Abad Kedua Puluh", dalam *Merenungkan Gema: Perjumpaan Musikal Indonesia-Belanda*, Bart Barendregt dan Els Bogaerts (ed.). Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2016. KITLV-Jakarta,.
- Said, Edward. *Orientalisme*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2010.
- Setiawan, Rahmat. *Subaltern, Politik Etis, dan Hegemoni dalam Perspektif Spivak*. *Jurnal Poetika: Jurnal Ilmu Sastra*, Vol. VI, No. 1/ Juli 2018.
- Soedarsono, R.M., *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.
- Soekiman, Djoko. *Kebudayaan Indis Dari Zaman Kompeni sampai Revolusi*. Jakarta: Komunitas Bambu, 2011.
- Wisnusubroto, Sunardi. *Sri Lestari an Introduction to Gamelan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997.

WEBTOGRAFI

- Belkin, Alan. *A Practical Guide to Musical Composition*. www.alanbelkinmusik.com. Diakses pada tanggal 25 Maret 2020, pukul 09.44 WIB.
- Hartiningsih, Maria dan Ninuk Mardiana Pambudy, 2009, *Membaca Gayatri Chakravorty Spivak*. <http://kunci.or.id/articles/membaca-gayatri-chakravorty-spivak/>. Diakses pada tanggal 25 Desember 2019, pukul 11.12 WIB.

NARASUMBER

- Nanik Kristiana Ohmar, 53 tahun, pianis, guru piano sekaligus pemilik Sekolah Musik *House of Musik Kurnia*, Yogyakarta, wawancara pada tanggal 26 Maret 2019 melalui email.
- Royke B. Koapaha, Ceramah mata kuliah Kajian Musik di Prodi PSPSR UGM pada tanggal 3 April 2019.
- Vissia Ita Yulianto, Ceramah mata kuliah Teori-Teori Budaya di Prodi PSPSR UGM pada 2016.