

## HIBRIDITAS *DAMARWULAN* OLEH KELOMPOK KEHAM BALAI TAMBEK DI DESA LEBAK CILONG

Muhammad Iqbal Saputra<sup>1\*</sup>, Yofi Irvan Vivian<sup>2</sup>, Asril Gunawan<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Program Studi Etnomusikologi, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas  
Mulawarman, Samarinda, Indonesia

<sup>2</sup> Program Studi Etnomusikologi, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas  
Mulawarman, Samarinda, Indonesia

<sup>3</sup> Program Studi Tari, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Mulawarman,  
Samarinda, Indonesia

Pos-el: <sup>1\*</sup>[iqbaljamrock@gmail.com](mailto:iqbaljamrock@gmail.com), <sup>2</sup>[yofiirvan.vivian@fib.unmul.ac.id](mailto:yofiirvan.vivian@fib.unmul.ac.id),  
<sup>3</sup>[asril.gunawan@fib.unmul.ac.id](mailto:asril.gunawan@fib.unmul.ac.id)

### ABSTRAK

Pertunjukan teater tradisional *Damarwulan* oleh Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak Cilong, Kutai Kartanegara, Kalimantan Timur, merepresentasikan bentuk kesenian lokal yang memadukan unsur *Mamanda Kutai*. Fenomena ini mencerminkan proses hibriditas budaya sebagai hasil pertemuan dan percampuran dua identitas budaya berbeda. Penelitian ini bertujuan mengidentifikasi dan menganalisis proses hibriditas dalam pertunjukan *Damarwulan* dari aspek naratif, musikal, dan visual, dengan menggunakan perspektif teori hibriditas budaya Homi Kharshedji Bhabha. Metode yang digunakan adalah kualitatif dengan studi kasus, melalui observasi, wawancara mendalam, dokumentasi, dan studi pustaka. Hasil penelitian menunjukkan adanya adaptasi naratif yang memasukkan elemen lokal Kutai, penggunaan instrumen tradisional seperti *babon* dan *piul* yang dipadukan dengan vokal, serta strategi visual yang memadukan unsur dua tradisi. Pertunjukan ini menjadi ruang negosiasi identitas budaya masyarakat Kutai sekaligus contoh seni pertunjukan tradisional yang membentuk identitas budaya secara dinamis dan dialogis di tengah masyarakat multikultural.

**Kata kunci:** Damarwulan, Desa Lebak Cilong, Hibriditas, Mamanda Kutai, Seni Pertunjukan

Muhammad Iqbal Saputra, Yofi Irvan Vivian, Asril Gunawan  
Hibriditas *Damarwulan* oleh Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak  
Cilong

#### ABSTRACT

*The traditional theater performance Damarwulan by the Keham Balai Tambek Group in Lebak Cilong Village, Kutai Kartanegara, East Kalimantan, represents a form of local art that incorporates elements of Mamanda Kutai. This phenomenon reflects a process of cultural hybridity as a result of the encounter and fusion of two distinct cultural identities. This study aims to identify and analyze the hybridity processes within the Damarwulan performance from narrative, musical, and visual perspectives, using Homi K. Bhabha's theory of cultural hybridity. The research employs a qualitative approach with a case study method, utilizing direct observation, in-depth interviews with artists and community figures involved in the performance, documentation, and literature review. The findings reveal narrative adaptations incorporating local Kutai elements, the use of traditional instruments such as babon and piul combined with vocals, and visual strategies that merge elements from two traditions. The performance serves as a space for negotiating the cultural identity of the Kutai community, as well as an example of traditional performing arts that shape cultural identity in a dynamic and dialogic manner within a multicultural society.*

**Keywords:** *Damarwulan, Lebak Cilong Village, Hybridity, Kutai Mamanda, Performing Arts*

#### A. PENDAHULUAN

Pertunjukan teater tradisional Damarwulan di Desa Lebak Cilong, Kutai Kartanegara, merupakan bentuk esenian lokal yang memadukan cerita rakyat Ramayana dengan balutan komedi. Kesenian ini berasal dari Jawa Timur, berkembang di Jawa Tengah dan Jawa Timur pada abad ke-17, lalu masuk ke Kutai Kartanegara dan pertama kali dipentaskan pada 1958 di Desa Jembayan (Novita, 2024, p. 22). Seiring waktu, Damarwulan tumbuh dan menjadi bagian identitas seni pertunjukan masyarakat Desa Lebak Cilong.

Seni pertunjukan ini menggunakan instrumen babon, agung (gong), saron, dan piul (biola) yang dimainkan secara bersamaan untuk mengiringi aktor di panggung. Salah satu ciri khasnya adalah musik konsisten yang mengiringi adegan keluar-masuk aktor, hal ini serupa dengan pertunjukan Mamanda Kutai dalam konteks musik. Kemiripan ini kerap menimbulkan kesalahpahaman masyarakat, yang menganggap Damarwulan sebagai bagian dari Mamanda, meski keduanya memiliki perbedaan tema dan narasi.

Salah satu tantangan utama yang dihadapi para pelaku seni Damarwulan adalah menjaga dan memperkuat ciri khas kesenian tersebut di tengah kesalahpahaman masyarakat. Sebagian besar masyarakat Desa Lebak Cilong menganggap bahwa Damarwulan merupakan bagian dari kesenian Mamanda Kutai. Pada kedua seni pertunjukan ini memiliki perbedaan yang signifikan yaitu, Damarwulan yang berkisah tentang Ramayana sedangkan Mamanda bercerita tentang kerajaan seperti cerita 1001 malam, hikayat Kutai dan lain-lain.

**Muhammad Iqbal Saputra, Yofi Irvan Vivian, Asril Gunawan**  
Hibriditas *Damarwulan* oleh Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak  
Cilong

Fenomena kemiripan musik tersebut memunculkan hibriditas antara Damarwulan dan Mamanda, menciptakan ambiguitas persepsi di kalangan masyarakat. Tantangan lain yang dihadapi adalah berkurangnya minat generasi muda serta keterbatasan alat musik, menurut Bapak Sahlan, beberapa masyarakat beranggapan Damarwulan merupakan kesenian Mamanda, perspektif inilah yang menjadi kekhawatiran pelaku seni.<sup>1</sup> Yang mengancam kelestarian kesenian ini. Penelitian ini memfokuskan kajian musik menggunakan teori Rahayu Supanggah, serta mengkaji aspek non-musikal dengan teori hibriditas Homi K. Bhabha, untuk memahami peran Damarwulan sebagai warisan budaya yang terus beradaptasi di tengah perubahan sosial.

Pelaku seni mengupayakan kesenian Damarwulan dan terus dilakukan untuk memperkenalkan kembali teater tradisional ini sebagai seni pertunjukan asli Desa Lebak Cilog, khususnya dengan Gaya Kelompok Keham Balai Tambek dan menekankan karakteristik seni pertunjukan Damarwulan. Fenomena ini menunjukkan proses hibriditas, pada elemen-elemen Damarwulan dan Mamanda bercampur dengan unsur-unsur kesenian lainnya. Damarwulan tidak hanya sekedar hiburan, namun juga berperan penting dalam melestarikan dan mencerminkan budaya masyarakat Desa Lebak Cilog sebagai salah satu bentuk teater tradisional.

## B. KERANGKA TEORI

Dalam konteks pertunjukan Damarwulan, teori garap digunakan untuk menganalisis komposisi musik iringan yang mengatur keluar-masuk aktor di panggung. Musik berperan penting dalam menentukan babak pertunjukan serta memberikan penanda pada perubahan babak cerita. Supanggah menegaskan bahwa garap memiliki tiga aspek penting yang saling melengkapi (Setyoko dkk, 2023, p. 53).

Aspek pertama adalah materi garap, yang mencakup notasi, pola ritmis, dan hasil transkripsi musikal. Melalui materi ini, struktur musik dapat ditransmisikan, dipelajari, dan diwariskan meskipun tradisi pertunjukan bersifat lisan. Aspek kedua adalah penentu garap, yang berhubungan dengan fungsi instrumen, kebutuhan adegan, dan aturan tradisi. Aspek ketiga penggarap peggarap, yakni musisi yang tidak hanya memainkan instrumen secara teknis tetapi juga menyesuaikan dan mengolah musik sesuai kebutuhan adegan (Setyoko dkk, 2023, p. 53), yang tidak terlepas dari pakem terdahulu.

Penentu garap memberi arah bagi musisi dalam mengolah materi musik sehingga sesuai dengan konteks babak pertunjukan. Dengan demikian, musik yang dihasilkan tidak hanya terikat pada aturan teknis, tetapi juga berfungsi sebagai penanda simbolik dalam pementasan.

Melalui kerangka teori ini, terdapat penggarap. Musik dalam pertunjukan Damarwulan dipahami sebagai ruang ekspresi kreatif sekaligus media pewarisan budaya. Pemusik tidak hanya berperan sebagai pengiring, tetapi juga sebagai penggarap yang menjaga kesinambungan tradisi melalui praktik musikal. Dengan

---

<sup>1</sup> Wawancara dengan Bapak Sahlan, Musisi Kelompok Damarwulan Keham Balai Tambek Desa Lebak Cilog 27 februari 2023.

begitu, teori garap Rahayu Supanggah memungkinkan analisis mendalam tentang musik berfungsi dalam membentuk identitas dan dinamika pertunjukan tradisional.

Teori hibriditas budaya Homi K. Bhabha digunakan untuk menganalisis fenomena non-musikal dalam pertunjukan Damarwulan, terutama aspek naratif, visual, dan identitas budaya. Bhabha menegaskan bahwa budaya tidak pernah statis, melainkan selalu terbentuk melalui proses percampuran. Dalam konteks ini, pertunjukan Damarwulan mencerminkan pertemuan Damarwulan dan Mamanda Kutai yang melahirkan bentuk ekspresi baru. Proses tersebut menghadirkan seni dengan makna ganda yang bersifat dinamis.

Konsep hibriditas menjadi dasar penting dalam teori Bhabha, yaitu proses percampuran budaya yang menciptakan ruang “antara” atau liminalitas. Ruang ini menjadi wadah negosiasi identitas, di mana makna baru lahir tanpa menghapus unsur budaya asal. Dalam Damarwulan, hibriditas tampak pada integrasi unsur musikal dan naratif Jawa dengan tradisi Kutai. Hal ini menunjukkan adanya adaptasi yang terus-menerus dalam seni pertunjukan.

Selain hibriditas, konsep ambivalensi juga membantu membaca dinamika budaya dalam Damarwulan. Ambivalensi menjelaskan ketegangan identitas akibat percampuran budaya, hal ini memicu ambiguitas pada sebagian masyarakat, misalnya ketika sebagian masyarakat menganggap Damarwulan bagian dari Mamanda meskipun berbeda. Kondisi ini menciptakan ambiguitas sekaligus ruang dialogis yang memperkaya pertunjukan. Dengan demikian, teori Bhabha menegaskan bahwa seni tradisional seperti Damarwulan merupakan ruang kreatif untuk negosiasi identitas dalam masyarakat multikultural.

### C. METODE PENELITIAN

Penulis dalam penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif. Metode penelitian kualitatif merupakan suatu metode penelitian yang menghasilkan data deskriptif dalam bentuk kata-kata tertulis atau lisan yang diperoleh dari informan, serta observasi terhadap perilaku yang dapat diamati (Bogdan & Taylor dalam Lubis, 2018, p. 39). Penelitian ini dilakukan di Desa Lebak Cilog, Kecamatan Muara Wis, Kabupaten Kutai Kartanegara, pada bulan Mei hingga April 2025. Teknik pengumpulan data yang digunakan meliputi studi pustaka, observasi, dan wawancara mendalam dengan narasumber dari Kelompok Keham Balai Tambek serta tokoh masyarakat setempat. Data yang diperoleh berupa dokumentasi audio dan video hasil wawancara dan pertunjukan Damarwulan, kemudian dianalisis secara deskriptif kualitatif dengan tahapan reduksi data, penyajian data, dan penarikan kesimpulan. Hasil analisis tersebut selanjutnya ditulis dalam bentuk narasi dan notasi musik untuk menggambarkan proses hibriditas budaya dalam pertunjukan. Penelitian ini dilakukan di Desa Lebak Cilog, Kecamatan Muara Wis, Kabupaten Kutai

**Muhammad Iqbal Saputra, Yofi Irvan Vivian, Asril Gunawan**  
Hibriditas *Damarwulan* oleh Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak  
Cilog

## D. HASIL DAN PEMBAHASAN

Pertunjukan Damarwulan oleh Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak Cilong merupakan seni teater tradisional yang berdiri sejak 1980-an atas inisiatif Lembaga Adat setempat untuk melestarikan budaya lokal, meski sempat hilang selama 32 tahun sebelum dihidupkan kembali. Pementasan ini memadukan unsur cerita istanasentris, penokohan khas kerajaan, latar tempat simbolis, dialog dengan bahasa Jenang dan Kutai, serta kostum yang sarat makna simbolis untuk memperkuat karakter. Unsur musik yang mengiringinya meliputi piul (biola), babon (gendang), saron, dan agung (gong) yang masing-masing berperan penting dalam membangun suasana, menandai transisi adegan, serta memperkuat emosi dramatik. Keseluruhan unsur tersebut membentuk pertunjukan yang bukan hanya menghibur, tetapi juga menjadi media pelestarian nilai budaya, filosofi, dan identitas masyarakat Kutai

### 1. Bentuk dan Komposisi Musik Iringan Damarwulan

Komposisi keluar-masuk aktor pada pertunjukan Damarwulan oleh Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak Cilong dianalisis menggunakan metode pendekatan konsep garap yang dirumuskan oleh Rahayu Supanggah. Konsep garap dipahami sebagai rangkaian kerja kreatif pemusik dalam menyajikan gendhing atau komposisi karawitan guna menghasilkan wujud bunyi sesuai maksud, keperluan, atau tujuan penyajian (Supanggah, 2009, p. 4). Dalam konteks ini, metode garap diterapkan dengan menyesuaikan komposisi musik terhadap adegan dan karakter yang ditampilkan, di mana setiap babak memiliki kebutuhan musikal yang berbeda sehingga mempengaruhi struktur dan bentuk musik. Materi garap menurut Rustopo dkk dalam Setyoko (2023, p. 51), merujuk pada catatan notasi balungan gending yang digunakan untuk mentranskrip komposisi keluar-masuk aktor melalui pendekatan transkripsi karawitan Jawa berbasis data audiovisual hasil dokumentasi lapangan.

#### a. Materi Garap

Materi Garap menjadi pisau bedah dalam mentranskripsikan notasi Komposisi pada komposisi *keluar masuk Aktor* menggunakan pendekatan transkripsi Karawitan Jawa. data yang digunakan dalam proses transkripsi berupa rekaman video dan audio hasil dokumentasi lapangan. Rekaman tersebut diperoleh selama proses observasi di Desa Lebak Cilong. Melalui analisis terhadap data audiovisual, peneliti dapat merekonstruksi komposisi pertunjukan melalui penotasian dalam bentuk kepatihan. Berikut lambang notasi pada komposisi *keluar masuk-aktor*:



### Babon

$\overline{t} \overline{t} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{p} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$
$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$
$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$
$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{b} \overline{p} \overline{t} \overline{t} \overline{t} \overline{t}$	$\overline{t} \cdot \overline{t} \overline{t} \overline{t}$

### Piul

$\overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{4} \overline{4} \overline{3} \overline{5}$	$\overline{5} \overline{5} \overline{5} \overline{1} \overline{3} \overline{5}$	$\overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{4} \overline{4} \overline{3} \overline{4}$	$\overline{.5} \overline{1} \overline{3} \overline{5}$
$\overline{.3} \overline{4} \overline{5} \overline{4} \overline{3} \overline{2} \overline{3}$	$\overline{.3} \overline{3} \overline{1} \overline{5} \overline{4} \overline{3} \overline{.2}$	$\overline{.1} \overline{2} \overline{.1} \overline{.7} \overline{1}$	$\overline{1} \overline{1} \overline{5} \overline{1} \overline{3} \overline{5}$
$\overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{4} \overline{4} \overline{3} \overline{5}$	$\overline{5} \overline{5} \overline{5} \overline{1} \overline{3} \overline{5}$	$\overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{4} \overline{4} \overline{3} \overline{4}$	$\overline{5} \overline{4} \overline{4} \overline{3} \overline{2} \overline{3} \overline{4}$
$\overline{.3} \overline{4} \overline{5} \overline{4} \overline{3} \overline{2} \overline{3}$	$\overline{.3} \overline{3} \overline{1} \overline{5} \overline{4} \overline{3} \overline{.2}$	$\overline{.1} \overline{2} \overline{.1} \overline{.7} \overline{1}$	$\overline{1} \overline{3} \overline{5} \overline{1}$

### Notasi 1. Pola Garap babon dan piul pada iringan keluar masuk aktor (Sumber: Transkripsi penulis)

Dalam pertunjukan Damarwulan, pola nada piul seperti  $\overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{4} \overline{4} \overline{3} \overline{5}$  membentuk frase musikal dengan gerak naik-turun yang berpola melodis kuat dan berulang, berfungsi sebagai penanda aksi atau momen penting, khususnya pada adegan keluar-masuk aktor. Baris nada yang menggunakan tanda titik bawah (misalnya  $\overline{.3}$ ,  $\overline{.4}$ ,  $\overline{.5}$ ) menunjukkan permainan pada register rendah (*grave*), sementara konfigurasi nada  $\overline{1}$ – $\overline{7}$  mencerminkan sistem diatonis yang berkembang secara lisan, tidak sama halnya instrumen rebab yang selaras dengan instrumen lain dalam karawitan Jawa. Kehadiran pola melodi seperti  $\overline{.1} \overline{3} \overline{5} \overline{1}$  dengan titik atas yang menandakan register tinggi di akhir frase (*gatra*) memperlihatkan adanya puncak melodi atau klimaks musikal. Pola-pola ini menunjukkan bahwa struktur melodi piul dalam pementasan Damarwulan memiliki fungsi ganda, yakni sebagai elemen estetis sekaligus penanda dramatik yang mendukung alur pertunjukan.

Meskipun pertunjukan Damarwulan tidak memiliki notasi formal, notasi kepatihan Babon disusun mengikuti logika karawitan, seperti struktur *gatra* dan aksentuasi untuk membentuk transkrip musik iringan. Notasi ini berfungsi praktis bagi pemain Babon dan pemusik lain sebagai panduan terstruktur dalam memainkan musik, dengan simbol-simbol seperti **b** (*dhe*) untuk bunyi bass tebal, **I** (*tak*) untuk bunyi ringan, **P** (*thung*) untuk bunyi penuh, dan **b'** (*dlong*) untuk bunyi nyaring klimaks. Penempatan Babon tidak hanya bersifat teknis, tetapi juga menjadi medium ekspresi budaya, di mana pola ritmisnya bersifat siklik dan kerap ditutup dengan aksentuasi *dlong* sebagai penanda akhir *gatra*. Struktur ritmis Babon lazimnya terdiri dari empat ketukan per *gatra* yang dibangun dari kombinasi pukulan ringan, sedang, berat, hingga klimaks, misalnya pola “*dlong-tak-dhe-thung-tak-tak-tak-dlong*” yang membentuk satu kalimat ritmis utuh.

**Tabel 1. Analisis Babon Damarwulan Kelompok Keham Balai Tambek**

Simbol	Sebutan Bunyi	Deskripsi Sonik dan Fungsi
P	<b>thung</b>	Bunyi bas, bulat, dalam—sering menandai awal atau tekanan dalam frase ritmis.
l	<b>tak</b>	Bunyi ringan, kering—biasanya sebagai penyeimbang atau pengisi ritme.
B	<b>dhe</b>	Bunyi penuh, tebal, digunakan untuk memberi warna dan aksentasi dalam struktur irama.
N	<b>dlong</b>	Bunyi lebih nyaring dua tangan yang bersamaan memukul bentuk dlong digunakan pada penekanan akhir gatra dan penutup atau klimaks dalam gatra.

**Gong**

$$\{ \begin{smallmatrix} \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{smallmatrix} \quad \begin{smallmatrix} \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{smallmatrix} \quad \begin{smallmatrix} \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{smallmatrix} \quad \begin{smallmatrix} \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{smallmatrix} \}$$

## Saron

[illegible]

**Notasi 2. Pola Garap saron dan agung pada iringan keluar masuk aktor**  
(Sumber: Transkripsi penulis)

Pada pola iringan *keluar masuk aktor*, *Agung* (gong) berperan sebagai penanda pada pertunjukan Damarwulan. Setiap satu gatra terdiri dari dua tanda *agung* (gong), dan sesuai dengan penanda akhir dari satu gatra. Jadi, satu gongan ini mengandung dua kalimat melodi besar. Setiap kalimat terdiri dari dua gatra dengan total gatra pada *agung* yakni berjumlah empat.

Notasi Saron menampilkan pola .35153 yang diulang-ulang dalam struktur 16 kali. Tiap baris menyusun 4 pola .35153 atau 2 kali per baris, dan ini penting, Setiap .35153 adalah satu gatra , karena terdiri dari 5 nada yang disusun untuk mengisi 4 ketukan. Pada sisi kanan bawah gambar transkripsi terdapat variasi melodi: 5 3 5 353 dan 53 .2 2 1, yang menunjukkan melodi penutup dan diakhiri bersamaan *agung* (gong).

### b. Penggarap

Pemusik dalam pertunjukan Damarwulan berperan sebagai *penggarap*, yakni musisi yang tidak hanya memainkan instrumen secara teknis tetapi juga menyesuaikan dan mengolah musik sesuai kebutuhan adegan (Setyoko dkk, 2023, p. 53). Meskipun fleksibel, pakem tradisi yang diwariskan secara lisan tetap

**Muhammad Iqbal Saputra, Yofi Irvan Vivian, Asril Gunawan**  
Hibriditas *Damarwulan* oleh Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak  
Cilong

menjadi pedoman utama, seperti disampaikan Kakek Hamzah musisi Damarwulan Kelompok Keham Balai Tambek, bahwa penggunaan piul menandai momen keluar-masuk aktor, sedangkan tanpa piul menandai kemunculan tokoh tertentu, sebuah praktik yang sudah ada sejak zaman penekkan (zaman nenek moyang).<sup>2</sup> Latar belakang pemusik yang umumnya berasal dari keturunan seniman juga memperkuat kesinambungan ini, sebagaimana pernyataan Bapak Kudi, bahwa kemampuan memainkan saron diperolehnya melalui pengajaran langsung dari generasi sebelumnya.<sup>3</sup> Hal ini menunjukkan relevansi peran pemusik dengan konsep penggarap menurut Rahayu Supanggah, di mana musisi berfungsi sebagai penghubung masa lalu dan masa kini, sekaligus penjaga nilai tradisi dan penerus pengetahuan musikal.

### c. Penentu Garap

Prinsip penentu garap yang dikemukakan oleh Rahayu Supanggah relevan untuk memahami peran musisi dalam pertunjukan Damarwulan, khususnya instrumen piul. Menurut Supanggah (2009, p. 301), rambu-rambu garap karawitan ditentukan oleh fungsi atau guna, yakni “untuk apa dan dalam rangka apa” suatu gendhing disajikan. Dalam konteks ini, piul berperan sebagai penentu garap karena menjadi elemen dominan yang membentuk karakter musikal, menentukan arah garapan, dan menandai jenis adegan melalui pola melodi khas pada setiap babak cerita. Peran vital ini membuat piul tidak hanya menjadi instrumen pengiring, tetapi bagian inti dari struktur musikal pertunjukan.

Pentingnya piul juga ditegaskan oleh Bapak Sahlan, musisi Damarwulan Kelompok Keham Balai Tambek, yang menyatakan bahwa meski pertunjukan dapat berlangsung tanpa piul, iringan keluar-masuk aktor “tidak terasa cocok jika diiringi saron” tanpa kehadiran piul.<sup>4</sup> Instrumen ini memiliki fungsi ganda, yakni sebagai penentu garap melodi sekaligus pengikat kesinambungan musikal di antara instrumen lain. Dalam tradisi yang bersifat kolektif dan berbasis lisan, piul menjadi media pewarisan nilai-nilai musikal yang dijaga turun-temurun melalui praktik langsung dan pengamatan. Pola-pola melodinya tidak terdokumentasi secara formal, namun tetap lestari berkat transmisi dari generasi ke generasi.

Melalui pernyataan tersebut, bahwa instrumen *piul* memiliki fungsi ganda. Selain sebagai penentu garap melodi, *piul* juga bertindak sebagai pengikat antara instrumen lain dalam menjaga kesinambungan musikal. Fungsi ini penting dalam pertunjukan tradisonal yang bersifat kolektif berbasis lisan. Dengan demikian, instrumen *piul* menjadi representasi dari nilai-nilai musikal yang diwariskan secara turun-temurun. Pola-pola melodi yang dimainkan tidak selalu tertulis secara formal, tetapi diingat dan dipelajari dari generasi ke generasi melalui praktik langsung dan pengamatan dalam pementasan.

---

<sup>2</sup> Wawancara dengan kakek Hamzah, selaku pemusik Damarwulan Kelompok Keham Balai Tambek.

<sup>3</sup> Wawancara dengan Bapak Kudi, selaku pemusik Damarwulan Kelompok Keham Balai Tambek

<sup>4</sup> Wawancara dengan Bapak Sahlan, selaku pemusik Damarwulan Kelompok Keham Balai Tambek



## 2. Hibriditas Pertunjukan Damarwulan

Pemahaman tentang hibriditas menurut Homi K. Bhabha dalam konteks pertunjukan Damarwulan dapat diperluas melalui perspektif ilmu sosial. Hibriditas tidak hanya dipahami sebagai penggabungan dua budaya yang berbeda secara visual atau formal, tetapi juga sebagai ruang pertemuan identitas yang setara yang disebut “ruang antar”. Dalam pertunjukan Damarwulan oleh Kelompok Keham Balai Tambek, hal ini terlihat pada percampuran elemen Jawa dan Mamanda Kutai yang menghasilkan bentuk pertunjukan tunggal dengan makna baru (Bhabha., 1994, p. 5).

Proses hibriditas berlangsung melalui saling tukar nilai dan penyesuaian antarunsur budaya yang sering kali tidak tampak kasat mata. Misalnya, penggunaan struktur musik pengiring yang mengalir secara alami menandakan adanya asimilasi adaptif, bukan konfrontatif. Hal ini menunjukkan bahwa hibriditas bukan sekadar estetika permukaan, melainkan juga mencakup ranah simbolik dan nilai budaya yang lebih dalam.

Bhabha menegaskan bahwa fokus hibriditas bukan pada hasil akhir, melainkan pada proses yang ia sebut sebagai liminalitas. Hibridisasi dipahami sebagai peristiwa berkelanjutan di mana budaya dinegosiasikan, disesuaikan, dan melahirkan makna baru (Huddart, 2006, p. 5). Dalam konteks Damarwulan, bentuk liminalitas terlihat jelas melalui penggunaan musik Mamanda Kutai yang menyatu dengan narasi Jawa tanpa menghilangkan identitas masing-masing tradisi.

Perubahan gaya musik dalam pertunjukan ini menunjukkan bahwa seni tidak hanya berfungsi sebagai hiburan, tetapi juga sebagai ruang sosial untuk negosiasi identitas. Kedua akar budaya, Jawa dan Kutai, saling memperkaya tanpa meniadakan satu sama lain, menciptakan bentuk seni baru yang tetap berakar pada tradisi. Hingga kini, Damarwulan masih berada dalam tahap liminalitas, di mana struktur pokok pertunjukan bertahan namun ruang kreatif terus berkembang sebagai bentuk adaptasi budaya yang dinamis, hal inilah memicu ketidakpastian dalam mengidentifikasi budaya.

### a. Ambivalensi

Budaya sering kali berada dalam ketegangan antara pengaruh luar dan nilai-nilai lokal yang dimilikinya. Dalam konteks pertunjukan Damarwulan Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak Cilong, ketegangan ini dapat dipahami melalui konsep *ambivalensi* Homi K. Bhabha. Ambivalensi, sebagaimana dijelaskan Bhabha dalam Sultoni (202, p. 113), berkaitan dengan pencarian identitas oleh kelompok yang sadar akan posisinya namun berada di bawah pengaruh dominasi budaya luar. Pada kasus ini, liminalitas yang muncul dari proses hibriditas dan *mimicry* melahirkan ambiguitas di masyarakat, hingga sebagian menganggap Damarwulan sebagai bagian dari pertunjukan Mamanda Kutai.

Logika ambivalensi terlihat jelas ketika sebagian masyarakat Desa Lebak Cilong, termasuk Bapak Olok, menganggap pertunjukan Damarwulan sebagai

pertunjukan Mamanda<sup>5</sup>. Pandangan ini muncul karena penggunaan musik Mamanda yang telah ada sejak awal pembentukan Damarwulan, sehingga menciptakan kemiripan bentuk pertunjukan. Fenomena ini merupakan wujud ketidakpastian dalam mengidentifikasi budaya, atau *cultural misrecognition*, yang menjadi ciri khas ambivalensi. Meski demikian, ruang “antara” atau *liminal space* yang dihasilkan memungkinkan terjadinya peniruan budaya luar tanpa kehilangan makna lokal yang melekat pada pertunjukan Damarwulan.

Ambivalensi dalam kasus ini justru menjadi kekuatan, bukan kelemahan, bagi keberlanjutan tradisi. Para pelaku seni mampu menyesuaikan diri terhadap pengaruh luar sekaligus mempertahankan ciri khas lokal, sehingga tercipta bentuk seni yang relevan dengan konteks sosial saat ini. Hal ini menunjukkan bahwa hubungan antara budaya lokal dan luar bukanlah relasi yang kaku, melainkan bersifat cair, saling bercampur, dan melahirkan bentuk baru yang bermakna. Dengan demikian, ambivalensi menegaskan bahwa kebudayaan tidak pernah benar-benar tetap, melainkan selalu mengalami perubahan, pembentukan ulang, dan negosiasi sesuai perkembangan waktu dan kebutuhan masyarakatnya.

## E. SIMPULAN

Penelitian ini membahas pertunjukan Damarwulan oleh Kelompok Keham Balai Tambek sebagai wujud kesenian tradisional yang sarat nilai **hibriditas budaya**. Kesenian ini merepresentasikan persilangan antara budaya lokal Kutai, elemen Jawa, dan pertunjukan Mamanda Kutai, yang dalam praktiknya melahirkan bentuk ekspresi baru yang khas. Fenomena ini diamati melalui pendekatan etnomusikologi, teori *Garap* Rahayu Supanggah, serta teori hibriditas budaya Homi K. Bhabha. Sejak terbentuk pada 1980-an, kelompok ini berperan sebagai motor penggerak dalam mempertahankan tradisi Damarwulan meskipun mengalami pasang surut seiring perubahan sosial.

Pertunjukan Damarwulan oleh kelompok ini menjadi cermin dinamika identitas budaya masyarakat Desa Lebak Cilog. Fungsinya tidak hanya sebagai hiburan, tetapi juga sebagai arena aktif di mana nilai-nilai budaya dinegosiasikan dan diwariskan antar generasi. Penggunaan musik Mamanda Kutai dalam Damarwulan bukan sekadar pelengkap estetis, melainkan medium penciptaan makna baru yang kontekstual. Melalui adaptasi struktur musikal Mamanda, masyarakat Desa Lebak Cilog membentuk ekspresi khas yang menghormati akar tradisi lokal sekaligus menyerap unsur luar secara kreatif.

Struktur musik iringan dalam Damarwulan memiliki karakteristik khas dan teratur meskipun lahir dari tradisi lisan tanpa notasi formal. Pola seperti 35/53 pada saron dan 56 54435 pada piul menunjukkan kecenderungan musikal yang repetitif, dengan *gatra* sebagai unit dasar pembentukan frase melodi, sementara gong berperan sebagai penanda klimaks. Konfigurasi nada piul yang diatonis, meski tidak sepenuhnya mengikuti tangga nada Barat atau *laras* Jawa, menunjukkan logika musikal konsisten yang diwariskan turun-temurun. Dengan demikian,

<sup>5</sup> Wawancara bersama Bapak Olok, Selaku tokoh Masyarakat Desa Lebak Cilog

Damarwulan merupakan hasil kreativitas yang memadukan berbagai unsur budaya untuk membentuk identitas baru, tetap berakar pada tradisi lokal, dan membuktikan bahwa hibriditas adalah ekspresi dinamis yang menjaga keberlanjutan budaya di tengah arus global.

## DAFTAR PUSTAKA

- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture* (2nd ed.).  
<https://doi.org/10.4324/9780203820551>
- Huddart, D. (2006). *Homi K. Bhabha*. Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203086582>
- Lubis, M. S. (2018). *Metodologi penelitian*. Deepublish.
- Novita, W., Vivian, Y. I., & Setyoko, A. (2024). Tindakan sosial pelaku kesenian damarwulan di desa sebemban. *Jurnal Mebang: Kajian Budaya Musik dan Pendidikan Musik*, 4(1), 21-32.
- Setyoko, A., Prtama, W. Z., & Rahman, P. (2023). Gendang Agong dalam pertunjukan Kuntau di kabupaten Paser Kalimantan Timur. *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran Dan Kajian Tentang Bunyi*, 23(1), 46–58.  
<https://doi.org/10.33153/keteg.v23i1.4960>
- Sultoni, A., & Utomo, H. W. (2021). Hibriditas, mimikri, dan ambivalensi dalam cerpen Kupata dan Meneer Chastelein karya Rosyid H. Dimas: Kajian poskolonial. *Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia*, 6(2), 112-118.
- Supanggah, R. (2009). *Bothekan karawitan II: Garap* (pp. 1–358). ISI Press Surakarta.

**Muhammad Iqbal Saputra, Yofi Irvan Vivian, Asril Gunawan**  
Hibriditas *Damarwulan* oleh Kelompok Keham Balai Tambek di Desa Lebak  
Cilong

Vivian, Y. I., Putra, B. A., Kuncara, S. D., & Max, J. I. S. D. (2022). Membaca praktik musik Mamanda Kutai lewat ekosistem musikal. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 23(3), 181–189. <https://doi.org/10.24821/resital.v23i3.7408>