

“MELAKUKAN RANO” DI KALANGAN KAILI SULAWESI TENGAH: Analisis Koreomusikologi Tubuh Sebagai Lokus Budaya dari Kontinum Suara-Gerak

Mayco A. Santaella (penerjemah Arianto Sangadji)

Abstrak: Artikel ini meninjau kembali konseptualisasi-konseptualisasi musik dan tari Anglophone melalui sebuah investigasi tentang interkoneksi suara, lirik, dan gerak dalam Rano. Sebuah tradisi adat suku Kaili di Sulawesi Tengah, Indonesia, Rano didasarkan pada eksekusi gerak-gerak melingkar dalam sebuah putaran melodi tunggal yang meliputi konstruksi “spontan” atas syair-syair yang dinyanyikan. Dengan mempertimbangkan keterkaitan-keterkaitan antara strategi analitik mengenai suara dalam etnomusikologi dan gerak dalam etnokoreologi, artikel ini memosisikan tubuh sebagai lokus budaya guna kajian tentang kontinum suara-gerak dalam tradisi-tradisi Asia Tenggara.

Telah dipublikasi sebagai: “‘Doing Rano’ among the Kaili of Central Sulawesi: A Choreomusicological Analysis of the Body as Cultural Locus of the Sound-Movement Continuum” *Asian Music*, 50(2), Summer/Fall 2019, pp. 33-57.

Pengantar

Publikasi terbaru *Sounding the Dance, Moving the Music* (Membunyikan Tari, Menggerakkan Musik) meninjau kembali paradigma-paradigma akademis dan wacana-wacana analitis tentang musik dan tari sebagai sebuah fenomena kesatuan di wilayah luas yang dikonseptualisasikan sebagai *Maritime Southeast Asia* (Mohd Anis dan Stepputat 2017). Dengan memeriksa konvergensi-konvergensi dan artikulasi-artikulasi gerak dan suara, ini mengajukan sebuah bidang baru tentang (etno) koreomusikologi. Mengingat potensi yang ditawarkan wacana baru ini di abad kedua puluh satu, artikel ini meninjau kembali konseptualisasi musik dan tari Anglophone melalui sebuah penyelidikan interkoneksi suara, lirik, dan gerak dalam *rano*. Sebuah tradisi adat di antara kelompok etnis

Kaili di Sulawesi Tengah, Indonesia, *rano* didasarkan pada pelaksanaan gerak-gerak melingkar dalam satu siklus melodi yang mencakup konstruksi spontan atas syair-syair yang dinyanyikan. Mempertimbangkan persimpangan-persimpangan dari strategi-strategi analitis mengenai suara dalam etnomusikologi dan gerak dalam etnokoreologi, artikel ini menempatkan tubuh sebagai lokus budaya untuk pemeriksaan kontinum suara-gerak dalam tradisi-tradisi Asia Tenggara.

Artikel ini menyajikan *rano* sebagai sebuah studi kasus untuk pembahasan tentang konseptualisasi-konseptualisasi, wacana-wacana, pendekatan-pendekatan metodologis, dan eksekusi bunyi, gerak, dan teks. Pertama, mengakui kategori-kategori seperti "musik" dan "tari" sebagai pinjaman-pinjaman leksikal modern dalam konteks terminologi seni pertunjukan, yang diadopsi dalam bahasa-

bahasa nasional di pulau Asia Tenggara. Berpusat pada analisis tentang *rano* sebagai sebuah studi kasus, pembahasan mempertimbangkan penggunaan dan implikasi-implikasi emik, serta wacana-wacana etik musik dan tari dalam keilmuan Anglophone yang mendalilkan neologisme “(etno-) koreo-musikologi” sebagai sebuah wacana yang berguna dan praktis untuk mempertimbangkan kembali kategori-sasi-kategori modern tersebut. Kedua, membahas pendekatan-pendekatan khusus untuk eksekusi suara, gerak, dan lirik dalam

rano sebagai sebuah artikulasi tunggal, sistem, dan struktur emik. Ketiga, membedakan artikulasi-artikulasi sistem-sistem suara dan gerak melalui sebuah analisis tentang tubuh sebagai lokus budaya dan pelaksana dari semua domain *rano* di tingkat mikro dan implikasi-implikasinya terhadap pendekatan-pendekatan analitis tentang bentuk-bentuk Asia Tenggara di tingkat makro.



Gambar 1. Pulau Sulawesi di Indonesia bagian timur (sumber: Google Maps, diedit oleh penulis).

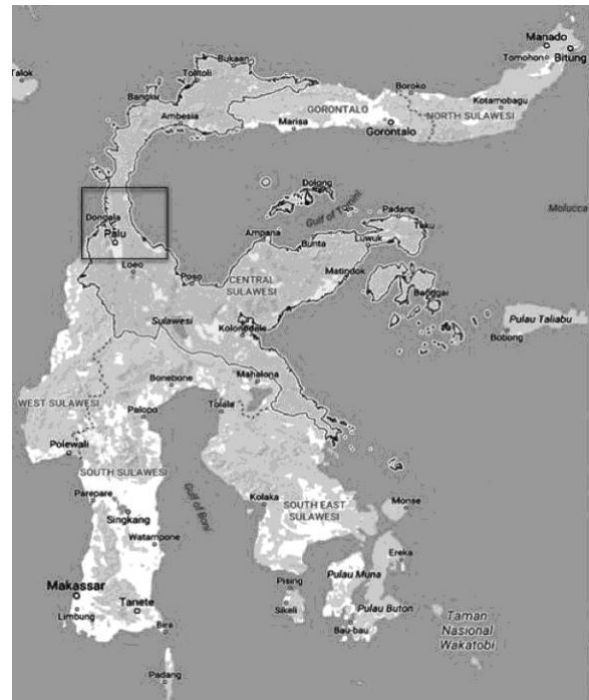
Situs Rano

Sulawesi Tengah terletak di tengah-tengah antara pusat-pusat berpengaruh Makassar di Sulawesi Selatan dan Manado di Sulawesi Utara (gambar 1 dan 2). Topografinya yang bergunung-gunung, jalur-jalur perdagangan, dan jaraknya dari pusat-pusat bersejarah di Indonesia bagian timur berkontribusi terhadap keterasingan relatifnya dari dokumentasi tradisi-tradisi seni pertunjukan dan berbagai perubahan yang terjadi di kepulauan Indonesia sebelum kemerdekaannya pada tahun 1945.

Gambaran-gambaran pertama tentang Sulawesi Tengah diberikan oleh para pelancong asing seperti Friar Domingo Navarrete, yang mengunjungi tanah Kaili (*ngata Kaili*) secara singkat pada tahun 1666; sejumlah laporan terbatas Belanda; dan deskripsi-deskripsi tentang tradisi-tradisi etnis yang diterbitkan oleh para misionaris seperti Nicolaus Adriani dan Albert C. Kruyt selama awal abad kedua puluh. Walter Kaudern (1925a, 1925b), seorang etnografer Swedia, memberikan laporan pertama tentang budaya-budaya musik dan tari di kawasan itu, merinci alat-alat musik, warisan budaya material, dan permainan-permainan dan tarian-tarian yang ditemukan di sana. *Dance Quest in Celebes*, karya Claire Holt (1939) mendokumentasikan tradisi-tradisi tari Sulawesi Selatan dan menjelaskan secara singkat sistem-sistem gerak melingkar yang mirip dengan *rano* Kaili. Sementara para antropolog dan sejarawan menghasilkan studi tentang berbagai komunitas di Sulawesi Tengah menjelang akhir abad kedua puluh (Acciaoli 1985; Aragon 1996; Atkinson 1989; Coté 1979; Schrauwers 2000), catatan tentang Kaili (kelompok etnis terbesar di Sulawesi Tengah dan sebagian besar Muslim), dengan tradisi-tradisi musik dan tariannya yang terbatas. Studi-studi

etnomusikologi yang lebih mutakhir (Rappoport 1997; Sutton 2002) membahas aneka isu seperti politik budaya dan agama dalam genre-genre musik dan tari tradisional Sulawesi Selatan. Studi yang berkaitan dengan *rano* dan yang lebih dekat dengan Palu termasuk analisis *raego* (sebuah bentuk yang mirip dengan *rano*) oleh Lorraine V. Aragon (1996), rekaman dan catatan liner tentang *raego* dari Philip P. Yampolsky (1999), dan artikel dari Gregory L. Acciaoli (1985) tentang tradisi-tradisi Kaili Da'a dan Kulawi dan intervensi-intervensi pemerintah.

Kunjungan pertama saya ke Sulawesi Tengah adalah pada tahun 2006, ketika saya bertemu dengan rekan dan teman saya Amin Abdullah, seorang etnomusikolog Kaili, yang sedang menyelesaikan gelar masternya di University of Hawai'i di Mānoa, di mana saya juga sedang melanjutkan studi sarjana pada waktu itu. Pengalaman saya terlibat dalam lokakarya-lokakarya dan membantu dalam



Gambar 2. Tanah Kaili di Sulawesi Tengah (sumber: Google Maps, diedit oleh penulis).

festival-festival pemerintah di Palu, Poso, Toli-Toli, Banggai, dan Morowali membawa kunjungan-kunjungan tahunan ke provinsi, yang akhirnya mengilhami tesis master saya tentang tradisi-tradisi gong dari Sulawesi Tengah dan Utara dan hubungan-hubungannya melintasi Laut Sulawesi ke Filipina Selatan, yang dikonseptualisasikan sebagai sebuah kompleks budaya bersejarah (Santaella 2010). Penelitian selanjutnya yang berpuncak pada disertasi doktoral saya yang berfokus secara khusus pada kelompok etnis Kaili dan analisis tradisi sonik dan gerak (Santaella 2016). Penelitian disertasi meliputi tradisi budaya pesisir (berkaitan dengan dunia Melayu luas) seperti *jepe* (*zapin*) dan *kakula* (tradisi gong dan ansambel), serta bentuk-bentuk yang terkait dengan sebuah budaya Kaili pedalaman di Sulawesi Tengah seperti *lalove* (seruling bambu), *ganda* (gendang berkepala dua), repertoar-repertoar vokal dalam ritual penyembuhan *balia*, dan tradisi *rano*.

Sementara *rano* berfungsi sebagai sebuah penanda etnis Kaili sebagai sebuah sistem suara-gerak, tetapi bentuknya tidak eksklusif untuk kelompok etnis ini. Gerak melingkar komunal terstruktur dan sistem-sistem sonik hadir di Sulawesi Tengah. Dalam pengertian ini, *rano* (sebuah tradisi Kaili pra-Islam) terkait dalam bentuk, praktik, konteks, makna, dan ideologi dengan *ende* di Kabupaten Poso (Provinsi Sulawesi Tengah), *raego'* tanah Kulawi di Kabupaten Sigi (Provinsi Sulawesi Tengah). dan tradisi-tradisi lain di tanah Toraja (provinsi Sulawesi Selatan), seperti *ma'badong* yang dilaksanakan pada *rambu solo* (upacara kematian) dan *ma'nimbong* pada saat *rambu tuka* (upacara Syukuran) (lihat Rappoport 1997). Yampolsky (1999) melaporkan bahwa nyanyian komunal berbeda di setiap daerah, terlihat dari perbedaan jenis tekstur-tekstur musik yang ditemukan di antara masyarakat-

komunitas Toraja di Sulawesi Selatan (homofoni dan polifoni dengung) dan di antara para penutur *uma* di Kulawi, Sulawesi Tengah (polifoni tandingan). Demikian pula, gerakannya bervariasi di komunitas-komunitas yang berbeda, mulai dari gerak-gerak kaki kanan dan kiri yang lembut hingga gerak-gerak menghentak di antara orang Toraja, hingga gerak kaki berpola di antara orang Kaili. Meskipun terdapat perbedaan-perbedaan gerak, konfigurasi tersebut terdiri dari para peserta yang bersebelahan yang bergerak secara melingkar, diiringi nyanyian bersama untuk memuji dan mengenang para leluhur, dan keberlangsungan sebuah warisan budaya bersama di masing-masing daerah.

Sifat mutualistik *rano* sebagai sebuah sistem sonik dan gerak adalah *raison d'être* untuk artikel ini, khususnya mengingat sumbangsumbangannya terhadap wacana koreomusikologi baru dan studi tradisi-tradisi Asia Tenggara secara umum. Mengingat banyak penelitian yang berfokus pada etnis-etnis dominan seperti Jawa dan Bali, status marginal dari bentuk, kelompok etnis, dan provinsi di Sulawesi berkontribusi pada analisis dan konseptualisasi tradisi-tradisi Asia Tenggara dalam etnomusikologi dan etnokoreologi. Kajian tentang ritual-ritual di kalangan kelompok-kelompok etnik minoritas dan marginal memperluas tidak hanya ruang lingkup literatur tetapi juga alasan untuk kategorisasi "musik" dan "tari" abad kedua puluh di Asia Tenggara. Analisis tentang *rano* di Sulawesi Tengah berikut ini menggambarkan ciri-ciri kritis interkoneksi antara suara dan gerak sebagai sebuah fenomena kesatuan di Asia Tenggara.

Kontinum Suara-Gerak

Sebuah pendekatan koreomusikologis terhadap penyelidikan tradisi-tradisi Asia

Tenggara mengakui demarkasi kesejarahan dan jalur-jalur kolaboratif, namun seringkali sejalan, tentang keilmuan musik dan tari. Jalur-jalur ini, yang sebagian besar berkembang di lembaga-lembaga Eropa dan AS di mana wacana-wacana dan pendekatan-pendekatan ilmiah “cen-derung berpusat pada yang khusus dan yang dapat dipisahkan” (Trimillos 2017, 6) telah secara langsung atau tidak langsung mempengaruhi pembentukan program-program gelar musik dan tari di berbagai lembaga Asia Tenggara di tingkat tersier. Akibatnya, perbedaan telah mendorong wacana-wacana paralel untuk para sarjana musik dan tari, mengembangkan teori-teori bidang khusus dan analisis-analisis yang beragam sebagian karena kategorisasi-kategorisasi tentang musik dan tari (serta teater, meskipun bidang ini tidak termasuk dalam analisis ini) di Anglophone tetapi juga semakin berkembang dalam korpus kelimuan Asia Tenggara yang sedang tumbuh. Perspektif-perspektif koreomusikologis untuk studi tentang tradisi-tradisi Asia Tenggara tidak hanya menjembatani kajian-kajian musik dan tari tetapi juga membedakan keterkaitan-keterkaitannya, hubungan-hubungan simbiosis, dan, dalam beberapa kasus, kesatuan mereka.

Di Indonesia pascakemerdekaan, kategorisasi-kategorisasi modern musik dan tari mencerminkan sebuah globalisasi baru, melahirkan sebuah pembagian produk akademik dan lensa-lensa baru pada analisis tradisi-tradisi lokal. Konsep tentang musik merupakan sebuah kategori dari payung seni pertunjukan modern yang juga mencakup tari dan teater. Istilah ini memiliki konotasi-konotasi yang mirip dengan konsep musik Barat, dan musik Indonesia juga telah memasukkan pendekatan-pendekatan Barat terhadap teknik-teknik komposisi, etiket pertunjukan, dan nilai-nilai estetika, khususnya dalam pembangunan bangsa selama abad

kedua puluh (lihat Notosudirdjo 2001). Terlepas dari konseptualisasi-konseptualisasi etnis yang ada seperti *dade* Kaili (lagu) dan karawitan Jawa (latihan instrumental dan vokal dalam gamelan), istilah musik Indonesia pada umumnya digunakan di berbagai festival dan acara-acara pemerintah untuk merujuk pada baik genre-genre musik modern maupun sistem-sistem sonik terstruktur tradisional (Santaella 2016).

Berkenaan dengan dansa, bahasa nasional Indonesia mengadopsi dari istilah *dance* untuk merujuk pada bentuk-bentuk tarian Barat (khususnya jenis *ballroom*) dan istilah tari untuk merujuk pada sistem-sistem gerak Indonesia atau dunia Melayu. Perbedaan antara tari dan dansa ini mirip dengan perbedaan antara Tausug (Filipina Selatan) sistem gerak terstruktur *pangalay* dan *bayle* (baile atau tarian Spanyol). Namun, tari di Indonesia (seperti musik dalam banyak hal) berfungsi sebagai sebuah kategorisasi nasional yang mencakup beragam sistem gerak yang terstruktur secara etnis seperti *tandak*, *joget*, *igal*, dan *zapin*. Konseptualisasi tari sebagai sebuah fenomena abad kedua puluh (Mohd Anis 2011) menyebabkan nasionalisasi (sebagian besar dipengaruhi Jawa) teknik-teknik koreografi, etiket pertunjukan, dan nilai-nilai estetika pada berbagai tingkat sebagai produk dan produsen proyek nasional pascakemerdekaan (lihat Santaella 2016). Oleh karena itu, tari menjadi sebuah sistem gerak berstruktur pan-Indonesia/Melayu untuk kreasi baru koreografi daerah yang menggabungkan gerak-gerak dan motif-motif etnik/lokal untuk berpartisipasi dalam festival-festival, kompetisi-kompetisi, dan acara-acara nasional pemerintah.

Untuk menandai sebuah perbedaan dari genre-genre seni pertunjukan musik dan tari baru pascakemerdekaan, konseptualisasi-

konseptualisasi alternatif telah digunakan untuk membahas tradisi-tradisi prakemerdakaan, khususnya dalam ritual-ritual. Baik sistem gerak terstruktur secara budaya dari Adrienne L. Kaeppler (1996) maupun sistem sonik terstruktur secara budaya dari Mayco A. Santaella (2016) mengakui adanya sistem-sistem pengetahuan yang terstruktur dan dibangun secara budaya di suatu tempat dan waktu tertentu dalam sebuah konteks budaya khusus. Meskipun demikian, mereka tampaknya mempertahankan sebuah dikotomi analitis antara studi suara (dalam etnomusikologi) dan gerak (dalam etnokoreologi) untuk budaya-budaya dunia. Sementara kedua pendekatan telah terbukti kepraktisan analitis untuk analisa tentang tradisi-tradisi, mereka menghadirkan ketetapan untuk diskusi bentuk-bentuk khusus seperti Kaili *rano*, yang merupakan sebuah sistem tunggal dari gerak dan suara yang terstruktur secara budaya. Mengingat keterbatasan-keterbatasan tersebut, dan dengan sengaja memilih *rano*, suara dan gerak dengan ini disajikan bukan sebagai sistem-sistem yang terpisah tetapi sebagai bagian dari sebuah kontinum.

Artikulasi *rano* sebagai sebuah kontinum suara-gerak dikontekstualisasikan sebagai sebuah komponen tunggal dari sebuah keseluruhan konfigurasi dalam lingkungan ritual (Kealiinohomoku 1974). Pertama, ada sebuah perbedaan antara pertunjukan sebagai suatu bentuk ekspresi modern yang sebagian besar untuk tujuan-tujuan hiburan dan praktik-praktik ritual dengan komponen-komponen yang dikonseptualisasikan di kalangan Kaili sebagai *ada totua ngaulu* (praktik-praktik adat para leluhur). Saya sengaja menggunakan istilah Kaili di sini mengingat kelemahan terjemahan yang tepat dari konsep tradisi Indonesia modern. Tradisi digunakan terutama untuk melegitimasi praktik-praktik tertentu,

membakukan pendekatan-pendekatan dan memanfaatkan ekspresi gerak dan sonik yang dianggap “tradisional” untuk tujuan-tujuan pertunjukan baru.

Kedua, para peserta tidak menari seperti yang terjadi dalam karya-karya kreasi baru atau menyanyi seperti yang terjadi dalam lagu-lagu. Menganalisis fenomena *rano* sebagai “menari,” atau lebih analitis sebagai “bermusik” (Small 1998), bertolak dari definisi-definisi Anglophone Barat dan pemeriksaan tentang “pertunjukan” dan konteks-konteks produksinya. Ada juga kendala-kendala yang dihadapi dalam bahasa nasional Indonesia dalam hal konsep-konsep tentang menari atau main musik. Sementara gagasan tentang main tidak mengungkapkan kata benda musik seperti yang terjadi di tari, istilah ini sebagian besar dikaitkan dengan tradisi-tradisi Melayu dan, di antara Kaili, dianggap berasal dari bentuk-bentuk turunan Melayu pesisir seperti *jepé* (*zapin*), yang bertentangan dengan identifikasi budaya pra-Islam “pedalaman” tentang *rano*. Akibatnya, para peserta tidak “menari” *rano*, “main” *rano*, atau “menyanyi” *rano*; mereka *no-rano* atau “melakukan” *rano*. Sementara verba-verba terdahulu menandakan konfigurasi-konfigurasi, aransemen-aransemen, dan estetika-estetika pertunjukan, *no-rano* atau verbalisasi (atau pelaksanaan) *rano* menandakan konfigurasi-konfigurasi, aransemen-aransemen, dan estetika-estetika yang diatur oleh bentuk itu sendiri.

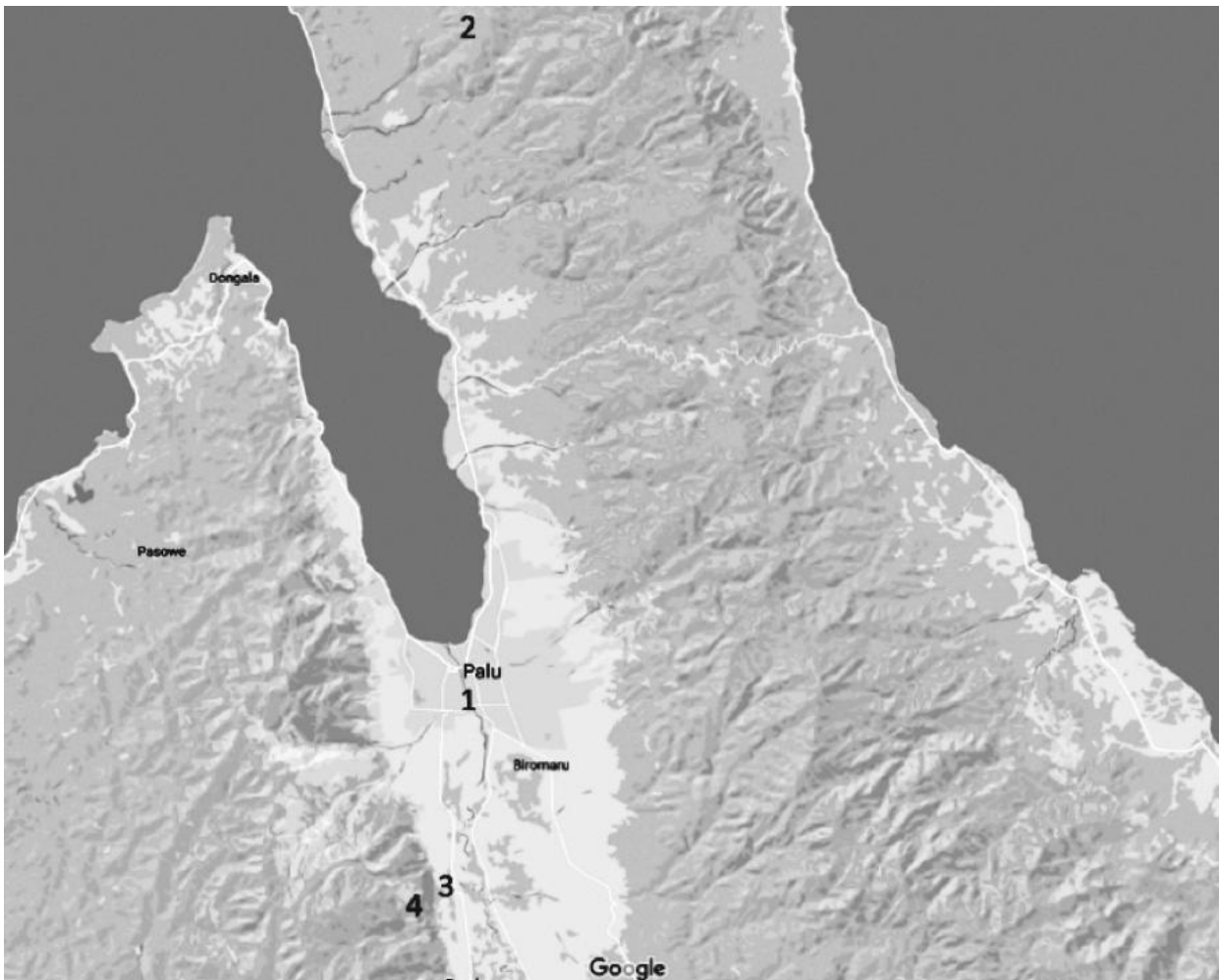
Penyelidikan *rano* adalah sebuah contoh yang berguna dari sebuah struktur emik tunggal yang melambangkan titik tengah dari kontinum suara-gerak dan tidak sejalan dengan konseptualisasi-konseptualisasi musik dan tari Indonesia yang dinasionalisasi atau konsep-konsep musik dan tari Anglophone. Eksekusi (dari pada pertunjukan) *rano* Kaili dalam pengaturan-pengaturan ritual di Sulawesi

Tengah dan kurangnya keterbukaan dalam pengembangan karya-karya kreasi baru selama abad kedua puluh sebagian besar mempertahankan bentuk di luar kategorisasi-kategorisasi modern dan pengaruh-pengaruh estetika baru dari payung seni pertunjukan paskakemerdekaan. Alternatif kontinum suara-gerak dapat dilihat sebagai sebuah analogi dari konsepnya Oliver W. Wolters (1982) tentang istana-istana Asia Tenggara sebagai mandala, yang memungkinkan pergeseran-pergeseran kekuasaan, fluiditas dalam lingkaran-lingkaran yang meluas, dan ruang-ruang yang tumpang tindih. Tidak seperti kategorisasi-kategorisasi musik

dan tari, kontinum suara-gerak memungkinkan fluiditas domain-domain utama antara sonik dan gerak yang saling terkait dan ruang bersama yang tumpang tindih untuk eksekusi simbiosis suara dan gerak.

Rano di Tempat Asal

Pelaksanaan *rano* komunal di antara orang Kaili tergantung pada ketersediaan jumlah peserta dengan desa-desa yang diidentifikasi dikenal mewarisi tradisi ini. Desa Maliko, terletak kira-kira 60 kilometer sebelah utara Palu di kabupaten Donggala (gbr. 3), adalah



Gambar 3. (1) Kota Palu; (2) Maliko (Kabupaten Donggala); (3) Sibonu (Kecamatan Sigi); (4) Kaluku Tinggu (Kecamatan Sigi).

desa Kaili pedalaman/dataran tinggi yang dikenal di antara desa-desa tetangganya karena praktik *rano*. Di Maliko, *rano* secara historis dilakukan untuk berbagai jenis upacara seperti perayaan-perayaan panen, upacara-upacara penyembuhan, pernikahan-pernikahan, dan *mokeso* (upacara cabut gigi), dan baru-baru ini — tetapi jarang — untuk penyambutan para pejabat pemerintah yang terhormat dan acara-acara pemerintah lainnya. Di desa ini, ada dua jenis *rano*: *ada ntana* (adat tanah), yang sifatnya agak formal, dan *rano ntende*, yang sifatnya perayaan. Yang pertama dilakukan dengan sebuah *vunja* (tonggak pusat) di mana sesajian-sesajian ditempatkan. Ini disertai dengan lirik-lirik yang fokus pada upacara adat untuk memastikan keamanan menghadapi bencana-bencana. Upacara ini dimulai dengan syair-syair yang dinyanyikan oleh laki-laki, dilanjutkan dengan *lalove pompeoni* (panggilan untuk menyanyi bersama), saat perempuan diundang ke dalam lingkaran. Setelah *ada ntana*, *rano ntende* dapat dilakukan, menghilangkan *vunja* dari pusat dan untuk tujuan-tujuan perayaan. Dengan partisipasi wanita, *rano ntende* memungkinkan pertukaran pesan-pesan cinta antara para peserta melalui lagu, yang mengarah ke kemungkinan memperoleh pasangan-pasangan dan disusul dengan pernikahan-pernikahan. Oleh karena itu pelaksanaan *rano* tergantung pada upacara

yang menyertainya. Upacara *mokeso*, misalnya, akan menggunakan *rano*, karena nyanyian itu menggambarkan apa yang dikenakan dan disediakan untuk acara tersebut. Upacara *vunja* dapat dimulai dengan *ada ntana* tetapi dilanjutkan dengan *rano ntende*, yang membedakan fungsi dan isi. *Rano ntende* sering dilakukan untuk acara pernikahan-pernikahan tanpa sesajen-sesajen di tengah dan untuk upacara-upacara.

Sekitar 15 kilometer sebelah selatan Palu terletak desa Sibonu (lihat gambar 3), saat pada malam tanggal 6 Oktober 2012, saya menghadiri sebuah upacara yang memerlukan pelaksanaan *rano*, bukan oleh warga desa ini tetapi oleh masyarakat sekitar di Kaluku Tinggi yang terlatak di dataran tinggi sebelah barat Sibonu (gbr. 4 dan 5). Untuk acara ini, pertama-tama *vunja* didirikan; upacara dimulai setelah *sholat maghrib* dan berlangsung hingga matahari terbit. Para praktisi melaksanakan dua jenis upacara *vunja*, satu terkait dengan panen dan lainnya untuk tujuan-tujuan pengobatan. Pada kesempatan ini, praktisi-praktisi dipanggil karena seseorang jatuh sakit dan tidak sembuh setelah berobat ke rumah sakit. *Vunja* kemudian didirikan, termasuk sebuah payung di bagian atas untuk melindungi mereka yang terlibat dalam upacara; sebuah *kaliavo* (tombak) untuk perlindungan; nasi kuning



Gambar 4. Rano yang dilakukan di Sibonu oleh masyarakat dataran tinggi Kaluku Tinggi.



Gambar 5. Peserta berpegangan pada bahu orang di sebelah kiri saat mereka melakukan gerakan terstruktur.

♩ = 95

R L L R R L

e u u e e a e e e o a a o LE DO o e e A GA e e a TO a e

7 L R R L L R

TU u e e a RU MA e RA e e e DI e a e KA o o O a o

13 R L L R R L

GE a e a e e LE DO e GA a e TO o e

19 L R R L L R

TU e e MA a RA e a DI a e KA a o O

Gambar 6. Transkripsi baris “Ledo aga totua maradika oge” dari siklus melodi.

untuk mengakui keberadaan para leluhur dan melindungi para peserta; dan telur-telur, pakaian, dan sesajen-sesajen lainnya. Nenek-nenek moyang orang sakit dipanggil selama upacara untuk membantu menyembuhkan seorang individu. Diyakini (dan disebutkan dalam syair-syair yang dinyanyikan) bahwa penyakit dan kesulitan-kesulitan lainnya terjadi karena upacara ini tidak dilakukan selama beberapa waktu di desa, yang mengakibatkan roh-roh tidak puas. Tidak ada leluhur-leluhur yang hadir, juga tidak ada yang bertindak sebagai seorang perantara, seperti yang terjadi dalam ritual penyembuhan *balia* di Kaili, meskipun di *rano* kadang-kadang seseorang bisa mengalami kesurupan. Penyakit itu diobati dengan mengikuti ritual-ritual adat untuk menghormati para leluhur.

Rano melibatkan negosiasi spontan dan produksi sebuah struktur melodi, struktur

gerak, dan lirik-lirik yang disampaikan oleh seorang individu dan pengulangannya oleh anggota lain yang berputar-putar dalam gaya tanya-dan-jawab. Hubungan sonik-gerak-lirik memungkinkan setiap orang untuk mengatur dua orang lainnya melalui sebuah negosiasi waktu ril di tempat. Dalam hubungan tripartit ini, lirik-lirik spontan menempati sebuah peran utama, mempengaruhi kontur melodi yang telah ditentukan dan struktur gerak simultan yang dinegosiasikan di setiap baris bait. Lirik-liriknya menghubungkan baik gerak maupun suara, dengan suara yang terletak di persimpangan fisik aural dan dimensi-dimensi kinetik tubuh. Selain itu, ada sebuah hubungan timbal balik yang terjalin antara garis melodi dan pola-pola gerak karena keduanya menegosiasikan struktur-struktur yang telah ditentukan sebelumnya selama pelaksanaan *rano* dalam kontinum suara-gerak.

Tabel 1

Choreme	Satu siklus melodi dan gerakan <i>Rano</i>											
Motif	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Morphokine	R L	L R	R L	L R	R L	L R	R L	L R	R L	L R	R L	L R
Arah	F	B	R	B	R	L	F	L	F	B	F	L

Catatan: L=Kiri R=Kanan; F=Maju, B=Mundur

Meskipun sebagian besar monofonik, garis melodi dan eksekusi teks kadang-kadang berbeda di antara para peserta selama tanya dan jawab, karena mereka menyesuaikan teks dengan melodi sambil secara bersamaan melakukan pola-pola gerak *rano*. Gambar 6

adalah sebuah transkripsi dari siklus melodi dengan sebaris teks pilihan, “*Ledo aga totua maradika oge*” (Tidak hanya para tetua bangsawan besar). Teks dimulai pada suku kata “LE” pada birama 3 dan berulang, dengan beberapa variasi, pada ketukan kedua dari

Tabel 2. Penerjemahan segmen rano yang dilakukan di Sibonu

Bahasa Kaili	Bahasa Indonesia
Kutiduru kupa ri kanto baju	Aku mengambil baju itu dan menaruhnya di tumpukan
Daumbapa ri buya kusilembu	Termasuk yang di dalam sarung saya bawa semuanya
Naponumo Kanto nu baju	Tumpukan baju penuh
Sakantomo Kuvole pakabelo	Saya membuka dasi bundel, hati-hati
Ada siti ada nipovia	Kebiasaan yang sering dilakukan
Katuduna totua nokolu	Seperti yang dilakukan oleh para tetua di masa lalu
Ledo aga totua maradika oge	Bukan hanya sesepuh maradika yang hebat
Ada nu maradika tana Kaili	Adat maradika tanah Kaili
Pura maradika oge	Semua maradika agung
Ada siti ada kana rapovia	Kebiasaan ini harus dilakukan
Ada nu Kaili to Palu Ngapalua	Adat Orang Kaili di Wilayah Palu
Itungena muli njoso rana	Jika Tidak Diselesaikan
Ninjosora nu maradika oge	Akan Disesali Maradika Hebat
Pade nanau ri roa todea	Baru turun di banyak orang
Ei todea sampanene	Banyak orang mengantri
Doni boli mboto kapala kumpania	Nanti simpan sendiri di kepala

Catatan: Terjemahan dilakukan dalam diskusi dengan pembawa budaya dan pembicara Kaili Ledo. Penulis mengakui perbedaan interpretasi teks (dan subteks), cara alternatif untuk menulis setiap kalimat, dan terminologi Kaili Ledo alternatif yang digunakan antara kecamatan dan desa. Penulis bertanggung jawab atas segala ketidakakuratan.

birama 15, berakhir pada ketukan pertama pada birama terakhir (birama 24). Melodi pentatonik didasarkan pada nada-nada G-sharp, B, C-sharp, D-sharp, dan F-sharp. Nada penyanyi utama naik dari nada F-sharp ke hampir G pada birama 7 dan diratakan kembali ke nada F-sharp ketika para peserta lain mulai menyanyikan teks pada nada sekitar birama 9. Sementara interval-interval melodi tetap, intonasi di antara para penyanyi mengikuti sebuah kontur melodi umum yang tidak tetap dan dapat dinaikkan atau diturunkan, karena sesi-sesi *rano* berlangsung selama hampir satu jam dan diulang sepanjang malam. Siklus melodi diatur ke struktur gerak *rano* seperti yang dijelaskan dalam diskusi berikut, dan pola kaki (R atau L) ditandai di atas not-not melodi.

Dalam transkripsi, orang yang memimpin teks memulai siklus, dan para peserta lain bergabung pada waktu yang berbeda dengan birama 9 dan 10, dengan sebagian besar peserta bernyanyi dengan birama 11. Teks yang dinyanyikan dalam huruf-huruf besar diisi dengan banyak vokal nonsemantik dalam huruf-huruf kecil: a, e, o, dan u. Para peserta memperhatikan awal teks dan bergabung saat mereka mengidentifikasi makna dari kalimat. Para praktisi yang berpengalaman dapat bergabung sebelum kalimat pertama dinyanyikan sepenuhnya, karena mereka memahami konteksnya, mengantisipasi apa yang perlu dikatakan, dan akrab dengan orang yang memimpin syair-syair. Jika tidak diperhatikan dengan seksama, sebagian besar — yang merupakan para penutur dialek Kaili Ledo yang sama — tidak akan memahami apa yang dikatakan karena melodi dan jumlah vokal nonsemantik. Orang yang memimpin teks memiliki tanggung jawab untuk memilih baik kata-kata yang cocok dengan tujuan upacara adat maupun yang sesuai dengan struktur melodi untuk diulangi oleh orang lain.

Pola-pola gerak *rano* yang dilakukan di Sibonu berkaitan dengan ketukan dan struktur kata-kata yang dinyanyikan (analisisnya menggunakan pendekatan analitik Kaeppler [1996] terhadap sistem-sistem gerak terstruktur tradisional). Setiap motif terdiri dari dua morfokin (unit-unit gerak terkecil dari setiap motif) yang melibatkan langkah, yang pertama pada ketukan yang lebih kuat dan yang lainnya pada ketukan yang lebih lemah. Ketukan pertama dari siklus melodi dan koreme (satuan gerak koreografi terbesar) dalam hal ini dimulai dengan sebuah langkah maju dengan kaki kanan. Langkah pertama dari setiap motif memiliki ketukan yang lebih kuat dan disertai dengan sebuah perpindahan berat badan ke kaki itu. Morfokin pertama (lihat Kaeppler 1967) pada ketukan yang lebih kuat diikuti oleh morfokin kedua pada motif menggunakan kaki yang lain tetapi tanpa mengubah berat badan. Morfokin kedua dari motif kadang-kadang dihilangkan oleh pemimpin atau para peserta lain, dengan fokus pada bait melodi. Ada 12 motif dalam sebuah siklus. Motif yang berurutan menggantikan langkah awal pada ketukan yang kuat — pertama dengan kaki kanan dan kemudian dengan kaki kiri. Peserta memiringkan tubuh mereka sedikit ke kanan. Arah gerak berlawanan arah jarum jam. Setiap peserta meletakkan tangan kiri di bahu kanan orang di sebelah kiri (lihat gambar 5). Sentuhan dan kedekatan memungkinkan peserta untuk membuat gerak-gerak yang stabil dan serta rangkaian beberapa siklus yang berlangsung lama. Tabel 1 menggambarkan gerak-gerak yang dilakukan pada setiap siklus 12 motif dan koreme yang dihasilkan. Ketukan melodi ditandai dengan setiap langkah rata-rata 45 ketukan per menit. Setiap motif mengeksekusi morfokinnya (R atau L) dalam arah tertentu, baik maju (F) atau mundur (B), atau ke kiri (L) atau sisi kanan (R) langkah pertama motif pada

ketukan kuat. Siklus melodi dan gerak ini adalah sebuah unit yang berulang sepanjang sesi *rano*.

Setiap baris teks yang dinyanyikan diatur ke satu siklus melodi dan koreme, diulang sepanjang malam. Teks pada tabel 2 menceritakan sebuah komunikasi dengan para leluhur untuk menghilangkan penyakit yang ada di desa. Petikan teks ini disampaikan dalam waktu sekitar delapan menit, dan sesi *rano* khusus ini berlangsung selama 45 menit, dilanjutkan dengan sebuah jeda sebelum peserta memulai babak selanjutnya.

Teks tidak hanya agak kabur bagi seorang audiens yang tidak berpengalaman dalam *rano* tetapi juga kadang-kadang ambigu dengan pesan-pesan tersembunyi yang tidak mudah dipahami. Seperti terlihat pada tabel 2, misalnya, baris “Termasuk yang di dalam sarung saya bawa semuanya” mengacu pada penyakit pasien yang dibawa ke *vanja* untuk diobati. Ada juga idiom-idiom lokal seperti “simpan sendiri di kepala,” yang berarti “ingat ini,” dan frasa “semua keluarga Anda mendengarkan” (tidak termasuk dalam kutipan) merujuk pada keluarga besar pasien, hadir dalam berbagai bentuk. Demikian pula, roh-roh sedang dirujuk ketika “telah turun” disebutkan. Sementara sebagian besar teks disampaikan dalam dialek Kaili Ledo, kata-kata dari dialek Kaili Inde, dan kadang-kadang dialek Kaili Da'a dari daerah-daerah tetangga, juga disertakan. Penggunaan kata-kata dari dialek-dialek dan bahasa-bahasa yang berbeda juga terjadi dalam bentuk saudara perempuan *raego'* dari Kulawi, termasuk referensi-referensi untuk roh-roh di alam, dengan meminta mereka untuk melindungi tanaman-tanaman dan tidak menimbulkan penyakit-penyakit (lihat Aragon 1996). Subteks-subteks dan lirik-lirik yang ambigu (pada umumnya dengan ritual-ritual di Asia Tenggara)

menambahkan sebuah lapisan tambahan untuk memahami struktur-struktur gerak, lirik, dan sonik yang saling terkait dari setiap episode *rano*.

Lirik-lirik spontan diatur dengan struktur siklus melodi dan koreme geraknya. Namun, setiap domain tidak memiliki sebuah eksekusi rumusan dan tidak bergantung pada variasi-variasi lainnya. Analisis berikut mengeksplorasi hubungan tripartit ini dengan memeriksa cara di mana gerak, suara, dan lirik menentukan dan mengatur parameter-parameter jasmani dan perintah yang dihasilkan dari setiap domain *rano*.

***Rano* sebagai Bunyi yang Terstruktur Secara Kinetik**

Struktur gerak *rano* seperti yang dilakukan di Sibonu berdekatan dengan siklus melodi tunggal (24 ketukan) melalui sebuah koreme gerak tunggal yang berulang. Koreme ini berisi sebuah melodi awal yang dihasilkan oleh seorang individu yang secara bertahap diikuti oleh para peserta *rano* lainnya, dimulai dari suku kata “di” (gbr. 6, birama 10) dari baris “Ledo aga totua maradika oge.” Pada titik ini, tempo melodi menjadi stabil, dengan masing-masing morfokin menandai awal setiap birama (kecuali untuk sedikit penundaan pada birama 15 dan 17, ditunjukkan pada gambar 6) melalui setiap langkah pada kaki kanan atau kiri sesuai setiap motif gerak. Namun, pada awal melodi, individu tunggal yang menghasilkan lirik-lirik spontan dibatasi secara melodi oleh masing-masing morfokin. Saat ia menghasilkan setiap baris lirik, ia memulai melodi dengan vokal-vokal nonsemantik. Pengenalan ini mencakup motif-motif melodi yang lebih padat yang meregangkan ketukan sementara dibatasi oleh gerak saat ia memimpin para peserta lain ke morfokin berikutnya. Ini dicapai melalui

antisipasi melodi dengan melantunkan nada yang jatuh pada langkah berikutnya (dan morfokin) dan mengulangi nada ini dengan gerak. Dalam transkripsi, birama 3 memberikan contoh D-sharp. Meskipun antisipasi melodik berulang dalam melodi ini karena diatur dalam tempo dengan masing-masing motif gerak, konstruksi melodi dan lirik-lirik spontan awal oleh satu individu dibatasi secara kinetik saat ia secara bersamaan memandu para peserta lain ke motif gerak berikutnya.

Tubuh dalam *rano*, baik sebagai penghasil maupun tempat suara dan gerak, memberikan bentuk pada koreme-koreme, siklus-siklus melodi, dan syair-syair yang berulang yang dihasilkan dalam gerak melingkar kolektif yang berkelanjutan dari para peserta. Hardja Susilo (1987) telah menyoroti hubungan ini dalam studi improvisasi dalam drama tari Jawa *wayang wong*. Susilo membahas kendala-kendala budaya yang dipandu oleh keterkaitan komunikasi sonik, lisan, dan visual melalui cara bicara, cerita, gamelan, nyanyian, dan gerak, menavigasi sebuah struktur dramatis yang mengitari. Paul H. Mason (2012) memperluas kajian-kajian analitis suara dan gerak sebagai sebuah fenomena kesatuan, atau *Gesamt-kunstwerk*, melalui disiplin koreomusikologi. Dia melakukannya dengan meninjau kembali hubungan-hubungan historis dalam ilmu-ilmu musik dan tari dan kemudian menerapkan pendekatan-pendekatan teoretis tersebut pada tradisi-tradisi non-Barat, yang mencakup Tari Piring di antara orang Minangkabau di Sumatera Barat, Indonesia (Mason 2014).

Rano sebagai Bunyi Terstruktur Secara Lirik

Mengingat sebuah pembahasan korporeal tentang *rano* dalam bentuk suara yang

terstruktur secara liris, baik lirik-lirik maupun melodi dihasilkan di area tubuh yang sama dan keduanya menghasilkan dimensi-dimensi aural dari bentuk tersebut. Dalam hal ini, siklus melodi agak stabil, dan variasi-variasi bergantung pada lirik-lirik spontan yang dihasilkan oleh individu tunggal yang memulai baris syair. Bergantung pada jumlah suku-suku kata dari satu baris lirik dan titik pengenalan lirik-lirik, individu yang memulai melodi mungkin memiliki sedikit banyak kebebasan melodi untuk variasi-variasi penggunaan suku-suku kata nonsemantik. Dengan demikian, melodi yang dieksekusi adalah hasil dari pilihan-pilihan yang dibuat tentang di mana memulai teks semantik dan di mana memasukkan suku-suku kata nonsemantik. Dalam transkripsi, individu memperkenalkan hampir tiga birama melodi sebelum memulai lirik-lirik, yang menawarkan beberapa kebebasan melodi untuk menghasilkan variasi-variasi dan mempertimbangkan ungkapan setiap suku kata dari baris bait. Dalam baris-baris syair lain dari sesi *rano* yang sama, lirik-lirik dimulai lebih awal, memberikan kebebasan melodi yang kurang pada individu pada introduksi. Namun, kebebasan melodi ditambahkan pada ketukan 2 setiap birama saat ia mempersiapkan suku kata berikutnya yang jatuh pada ketukan kuat dan awal dari motif gerak berikutnya. Penempatan lirik-lirik yang tidak merata dalam setiap baris melodi, oleh karena itu, menghasilkan sebuah efek penting pada variasi-variasi melodi dari setiap baris, memaksa para peserta lain untuk memperhatikan baik lirik-lirik maupun melodi saat mereka bersiap untuk memulai jawaban melodi suku kata secara serempak.

Silabel-silabel nonsemantik, hadir dalam berbagai bentuk di seluruh Asia Tenggara, dapat memberikan titik-titik tolak analisis yang berguna untuk kajian tentang bagaimana lirik-lirik dapat menyusun melodi-melodi dan ritme-

ritme sonik. Sementara lirik-lirik spontan atau atau yang sudah ditentukan sebelumnya sering diatur ke pola-pola melodi yang ada, mereka mungkin juga memiliki suatu peran utama dan dengan demikian menentukan cara melodi diproduksi. Selanjutnya, suku-suku kata nonsemantik dapat mengubah pola-pola yang ada atau menandakan pola-pola baru, seperti *randai* Minangkabau dan *arja* Bali. Analisis lirik-lirik dapat mengungkapkan bagaimana suara dan gerak dibentuk oleh bahasa. Analisis Henry Spiller (2017) tentang tarian Sunda melangkah lebih jauh dengan mengusulkan bahwa mnemonik penabuh drum menentukan suara dan berakar pada ritual-ritual tantra Hindu. Cara lirik-lirik atau teks dan silabel-silabel nonsemantik mempengaruhi suara, seperti yang terjadi dalam *rano*, memungkinkan pendekatan-pendekatan analitis baru yang potensial dalam wacana koreomusikologis.

Rano sebagai Gerak Terstruktur Sonik

Selama pelaksanaan *rano*, baik siklus melodi maupun koreme gerak telah membentuk konfigurasi-konfigurasi yang dinegosiasikan dan bisa agak bervariasi. Mengikuti variasi-variasi melodi yang dihasilkan oleh lirik-lirik spontan yang dibahas sebelumnya, ketukan utama yang menandai setiap morfokin dengan sebuah langkah menggunakan kaki kanan atau kiri juga terpengaruh. Tempo rata-rata dari pelaksanaan *rano* ini adalah 90–100 ketukan per menit, dengan sebuah morfokin atau satu langkah terjadi setiap dua ketukan antara 45 dan 50 ketukan per menit. Dimasukkannya melisma di awal dan eksekusi melodi suku kata yang ketat di dekat akhir menghasilkan sebuah adaptasi konstan dari setiap motif gerak dengan ketukan melodi. Ketika melisma diperpanjang oleh individu yang memulai baris syair, ia harus

memimpin kelompok yang lain dengan membuat sebuah langkah menuju motif gerak berikutnya. Ini terjadi pada nada 1 (lihat gbr. 6) saat ia bergerak dari nada F-sharp (R) ke nada B (L) pada nada 2. Demikian pula, saat ia memperpendek melisma — dan ini sering terjadi pada ketukan yang lebih lemah dari motif gerak — dia akan mengeksekusi morfokin berikutnya secara halus karena bukan ketukan kuat dari motif gerak. Ini akan selalu menimbulkan sebuah perubahan kaki, seperti pada langkah 8, dan langkah yang kadang-kadang dihilangkan sama sekali baik oleh orang yang membawa melodi solo atau anggota-anggota lain dari grup.

Dalam hal ini, suara menyediakan struktur untuk sebuah tanggapan kinetik dari garis melodi yang terstruktur secara liris. Motif-motif gerak dihasilkan dalam struktur sonik yang melingkupinya, dan sebaliknya, melalui suara yang terstruktur secara kinetik. Hubungan timbal balik ini sejalan dengan kontinum suara-gerak sebagai sebuah pendekatan analitis untuk kajian tradisi Asia Tenggara. Hubungan ini juga dianalisis oleh Made M. Hood dalam diskusinya tentang hubungan penari-penabuh drum dalam pertunjukan Bali melalui *ngunda bayu*, penggunaan energi dalam “mutualisme-mutualisme persisten” dari sebuah hubungan simbiosis (2017, 42). Pertimbangan gerak terstruktur secara sonik ini dan analisis sebelumnya tentang suara terstruktur secara kinetik memberikan wawasan-wawasan domain khusus tentang peran yang dimainkan dalam membentuk eksekusi *rano* sebagai sebuah struktur emik tunggal dan bentuk tradisional. Hal ini terutama berlaku untuk *rano* sebagai gerak yang terstruktur secara sonik, karena seseorang dapat menyanyikan bait-bait *rano* tanpa gerak di luar latar upacara, tetapi tidak sebaliknya.

Rano sebagai Lirik Terstruktur Secara Sonik

Konstruksi baris-baris syair spontan (baik teks maupun pengaturan melodi) dikembangkan dalam batas-batas nada dan ritmik dari setiap siklus melodi. Sementara individu yang memulai baris syair awalnya memiliki fleksibilitas, hasil-hasil melodi menjadi terbatas dan tergantung pada panjang baris syair, distribusi silabel-silabel dalam melodi, dan peregangan dan pemendekan ketukan-ketukan agar sesuai dengan motif gerak (jika diperlukan). Kontur melodi, yang dihasilkan oleh penyanyi solo di awal baris syair, juga dapat mengakibatkan perpindahan tekanan-tekanan silabik dalam kata-kata. Sebuah contoh yang jelas dalam transkripsi pada gambar 6 terlihat pada kata “ledo”, di mana suku kata “le” biasanya ditekankan dalam percakapan diskursif, tetapi “do” ditekankan dalam kutipan *rano* ini pada ketukan pertama dari motif birama dan gerak. Sebuah perubahan lirik lain dari struktur sonik terjadi pada panjang baris-baris syair. Hal ini disebabkan oleh panjang baris syair (umumnya terpengaruh adalah baris syair yang lebih dari sepuluh suku kata), titik pengantar baris syair dalam siklus melodi, dan jumlah silabel-silabel melismatik oleh penyanyi solo yang memulai baris melodi. Selama pengulangan baris syair oleh kelompok secara serempak, beberapa silabel dapat dihilangkan di akhir baris syair jika panjang baris melodi tidak memungkinkan cukup ruang untuk memasukkannya. Dalam transkripsi, hanya suku kata terakhir, “ge,” dihilangkan di akhir, tetapi dalam kasus lain, dua atau lebih suku kata dapat dihilangkan.

Rano sebagai Gerak Terstruktur Liris

Konstruksi lirik-lirik spontan secara

langsung mempengaruhi eksekusi setiap motif gerak. Pengenalan siklus melodi menggunakan vokal-vokal nonsemantik menghasilkan sebuah ketukan yang agak fleksibel yang ditandai oleh setiap langkah morfokin dari setiap motif gerak. Pada ketukan pertama dari birama 2 yang ditunjukkan dalam transkripsi, morfokin pertama yang dimulai dengan kaki kanan dari seluruh gerak koreme sedikit tertunda dan kurang penekanan jasmani. Di awal baris syair, dan kontras dengan pendahuluan yang agak melismatik, pembawa lirik-lirik individu memperkenalkan kata pertama, “ledo,” dengan aksent pada suku kata “do” dengan secara fisik menekankan langkah kaki kiri dan permulaan dari motif gerak kedua. Saat ia memulai baris syair, ia oleh karena itu mempercepat gerak morfokin kedua dari motif gerak kedua dengan kaki kanan. Hal ini dilakukan untuk mencocokkan suku kata “ga” dari “aga” dengan ketukan yang kuat dan permulaan dari motif gerak ketiga. Saat anggota kelompok lainnya bergabung untuk mengeksekusi baris syair, setiap langkah morfokin biasanya menandai ketukan pertama dari setiap birama yang ditunjukkan dalam transkripsi.

Lirik-lirik memiliki sebuah efek pada gerak utama dan kolektif terutama di permulaan baris bait. Sementara baik lirik-lirik maupun gerak diproduksi oleh tubuh yang sama yang mengeksekusi *rano*, praktik menghasilkan lirik-lirik secara fisik dirasakan secara aura, dan praktik fisik menghasilkan gerak dirasakan secara visual dan kinetik. Sentralitas lirik-lirik juga disebutkan dalam penelitian Ako Mashino tentang sentralitas tubuh melalui sebuah analisis baik tentang *pragina* (vokalis-aktor/aktris-penari) maupun *penabuh* (musisi) *arja* Bali, termasuk interaksi-interaksi timbal balik di mana “suara menggerakkan tubuh, menari menggerakkan musik dan musik menghidupkan tubuh dan suara” (2017, 105). Selain lirik-

lirik, produksi silabel-silabel nonsemantik dan verbalisasi-verbalisasi suara-suara, seperti teriakan-teriakan, gerak-gerak kolektif dan pertukaran energi di setiap sesi *rano* mendukung pelaksanaan gerak yang dihasilkan oleh masing-masing tubuh yang berpartisipasi. Anggota-anggota pengiring lingkaran *rano* harus memberikan perhatian pada lirik-lirik untuk mengartikulasikan gerak, mewujudkan teks setiap baris melodi secara terus-menerus menuju reproduksi kolektifnya secara serempak.

Rano sebagai Lirik Terstruktur Secara Kinetik

Terakhir, dan berhubungan secara langsung dengan struktur liris gerak, konstruksi lirik-lirik spontan adalah terstruktur secara sinkron dan kinetis di seluruh koreme gerak. Hal ini semakin terlihat ketika lirik-lirik tersebut dieksekusi secara serempak oleh para peserta *rano*. Pada titik ini, setiap morfokin menandai permulaan dari setiap birama yang ditunjukkan dalam transkripsi di mana silabel-silabel dari baris bait dieksekusi. Denyut kinetik motif gerak yang pada umumnya stabil, ketika para peserta mengucapkan baris-baris syair *rano* secara serempak, menentukan penempatan silabel-silabel yang ditandai oleh setiap morfokin. Penempatan setiap silabel tertentu pada morfokin akibatnya memiliki efek pada penggunaan vokal nonsemantik untuk membawa melodi di antara morfokin-morfokin (setelah nada pertama dari setiap langkah). Lebih lanjut, dalam koreme gerak yang telah dikonfigurasi sebelumnya, mungkin ada silabel-silabel tambahan dari baris syair yang diucapkan di antara morfokin-morfokin (birama 3 dalam transkripsi) saat lirik-lirik mendekati motif-motif gerak terakhir dari koreme tersebut.

Penyelidikan baris-baris syair kinetik menekankan sentralitas tubuh mengeksekusi *rano* karena secara fisik menempatkan konstruksi lirik-lirik spontan dalam motif-motif gerak. Gerak-gerak tubuh-tubuh yang berpartisipasi dalam pengalaman malam kolektif ini, yang menandakan lirik-lirik (serta suara aural), mendukung gagasan tentang sentuhan daripada interaksi-interaksi visual dalam tradisi-tradisi (Spiller 2017). Akibatnya, resonansi dihasilkan baik secara kinetik maupun melodi dalam setiap tubuh yang berpartisipasi sebagai sebuah media, meluas secara taktil ke tubuh di setiap sisi, ke tanah melalui langkah-langkah kolektif, dan ke *vunja* di pusat lingkaran melalui ucapan kolektif bait-bait tanya-dan-jawab. Lirik-lirik dengan demikian dibatasi oleh motif-motif gerak yang telah ditetapkan sebelumnya dan menghasilkan koreme yang menentukan baik kemungkinan-kemungkinan variasi maupun panjang dari setiap baris bait.

Sebuah eksekusi yang efektif dari komponen-komponen sonik, gerak, dan lirik *rano* ditentukan oleh kompetensi para peserta. Dalam analisisnya tentang pertunjukan-pertunjukan gamelan Jawa, Benjamin E. Brinner mendefinisikan kompetensi musikal sebagai “penguasaan individual dari serangkaian keterampilan dan pengetahuan yang saling terkait yang diperlukan dari musisi-musisi dalam sebuah tradisi atau komunitas musik tertentu dan diperoleh dan dikembangkan sebagai tanggapan terhadap dan sesuai dengan tuntutan-tuntutan dan kemungkinan-kemungkinan dari kondisi-kondisi budaya, sosial, dan musik secara umum dan khusus” (1995, 21). Penguasaan individu dalam *rano* bervariasi secara signifikan di antara para peserta, dipimpin di awal dalam sebuah lingkaran berlawanan arah jarum jam oleh individu yang memulai lirik-lirik dan orang-orang lain yang mengikuti dan memberikan respons yang tepat

waktu dan akurat. Peserta-peserta *rano* yang lebih berpengalaman diikuti oleh mereka yang memiliki pengetahuan tentang gerak-gerak dan berbagai tingkat pemahaman dan pengenalan lirik-lirik. Kelompok terakhir ini diikuti oleh peserta-peserta yang mengiringi lingkaran, melakukan gerak-gerak saja. Semua peserta adalah bagian dari komunitas *rano* dan juga dapat mendukung *rano* melalui gerak-gerak yang stabil dan bahkan berteriak-teriak sepanjang baris-baris syair. Kompetensi mengembangkan keterampilan-ketrampilan dalam gerak, suara, dan lirik-lirik (urutan kerumitan) diperoleh melalui pengalaman nyata keikutsertaan dalam *rano*.

Kompetensi bervariasi di antara komunitas-komunitas *rano* yang berbeda, di antara eksekusi-eksekusi yang berbeda oleh komunitas yang sama, dan di antara setiap baris dalam satu sesi dari sebuah upacara malam. Analisis baris “*Ledo aga totua maradika oge*” dipilih karena akurasi keseluruhan keterkaitan antara gerak, suara, dan lirik-lirik, kecuali, misalnya, pada birama-birama 15 dan 17. Kurangnya sinkronisasi temporer gerak, suara, dan lirik-lirik pada baris-baris lain membuktikan adanya negosiasi yang terus-menerus oleh para peserta saat mereka memperhatikan baris-baris pantun spontan. *Rano* sekaligus berfungsi sebagai persembahan, sebagai sebuah wadah untuk memohon perlindungan kepada leluhur-leluhur, dan sebagai tempat pembelajaran untuk meningkatkan pengetahuan tentang semua domein. Tidak seperti tradisi-tradisi lain yang diajarkan secara formal, berbagi sebuah repertoar umum, atau telah membentuk konvensi-konvensi, komunitas-komunitas *rano* adalah unik karena mereka memiliki pola-pola gerak dan melodi-melodi sonik yang berbeda dan dapat berbicara dengan dialek-dialek Kaili yang berbeda dan/atau menggabungkan varian-varian regional dan dialek-dialek tetangga.

Kerangka kerja analitis ini menganggap lirik-lirik, gerak, dan suara sebagai domein-domein yang terstruktur secara budaya yang saling mempengaruhi dengan cara-cara yang berbeda dan pada tingkat-tingkat yang berbeda. Konseptualisasi struktur-struktur budaya menghadirkan fleksibilitas daripada ketetapan dalam parameter-parameter yang dihasilkan dari setiap domein melalui hubungan-hubungan kergantungan. Analisis tentang *rano* sangat berguna karena semua domein diproduksi oleh badan yang sama yang berpartisipasi dalam bentuk tradisional ini. Mengingat kemungkinan-kemungkinan bahwa sebuah analisis tentang tubuh mengungkapkan penyelidikan tradisi-tradisi Asia Tenggara, bagian penutup melihat sentralitas tubuh sebagai lokus budaya. Analisis ini mempertimbangkan sentralitasnya untuk *rano* di tingkat mikro sebagai penghasil suara, gerak, dan lirik-lirik serta dampak-dampaknya terhadap penyelidikan tradisi-tradisi Asia Tenggara di tingkat makro.

Pertimbangan-pertimbangan untuk Kontinum Suara-Gerak di Asia Tenggara: Tubuh sebagai Lokus Budaya

Penyelidikan *rano* merupakan sebuah contoh yang berguna dari sebuah bentuk Kaili yang tidak sesuai dengan proses nasional karya kreasi baru selama periode orde baru di Sulawesi Tengah sekitar tahun 1966-1998. Berbeda dengan *Pajoge Maradika* — sebuah sistem gerak terstruktur tradisional Kaili dari kerajaan Parigi yang diolah ulang menjadi sebuah koreografi kreasi baru yang akibatnya memengaruhi gerak-gerak dalam bentuk tradisionalnya — *rano* sebagian besar tetap tidak berubah dari masuknya estetika-estetika nasional baru. Sebagian karena lokasinya sebagai sebuah tradisi pedalaman, kompleksitas

struktur lirik dan produksi eksemtempore, pelaksanaannya dalam pengaturan-pengaturan ritual sebagian besar oleh para tetua, dan sifat komunal dari produksi sonik dan gerakannya, *rano* terus dilakukan oleh sebuah lembaga Kaili yang tidak ikut serta dalam perkembangan-perkembangan kinetik dan sonik *sanggar seni* modern (ensambel-ensambel seni pertunjukan). Kelompok-kelompok *sanggar seni* ini sebagian besar terdiri dari sebuah generasi yang lebih muda di sebagian besar wilayah perkotaan.

Analisis genre-genre musik dan tari perlu mempertimbangkan interlokutor-interlokutor-nya, yang dikategorikan dalam dikotomi-dikotomi penari dan pemain modern dan nasional. Kategori-kategori ini tidak sepenuhnya terlepas dari tradisi-tradisi lokal, karena terminologi regional mungkin juga merujuk pada fungsi-fungsi tubuh tertentu. *Pengrawit* Jawa (pemain gamelan) dan Kaili *topo tinti kakula* (pemain *kakula*) adalah contoh-contoh terminologi etnis yang merujuk pada badan-badan yang secara khusus memproduksi sistem-sistem sonik terstruktur. Demikian pula, kategori-kategori pribumi dapat merujuk pada tubuh-tubuh yang secara khusus memproduksi sistem-sistem gerak terstruktur, seperti *pangigal* (pembuat gerak *igal*) di antara orang Bajau Laut di Semporna, Sabah, dan *topo kaliavo* (pembuat gerak tombak) di antara orang Kaili di Sulawesi Tengah. Namun konseptualisasi-konseptualisasi pribumi ini membawa pendekatan-pendekatan jasmani khusus etnis pada pelaksanaan setiap bentuk yang sering kali paralel dengan estetika-estetika nasional dari genre-genre seni pertunjukan baru dan cara-cara mewujudkan suara dan gerak.

Fungsi tubuh dalam sistem-sistem sonik dan gerak Asia Tenggara khusus untuk setiap tradisi etnis, dan *rano* memperlakukan konseptualisasi-konseptualisasi musik dan

tarian non-pribumi, serta para agennya: "musisi" dan "penari" dalam keilmuan Anglophone dan klasifikasi-klasifikasi nasional abad kedua puluh tentang penari dan pemain di Indonesia. Contoh-contoh Indonesia meliputi ketiadaan nyanyian dalam bentuk *sendratar* Ramayana yang baru, tidak seperti *wayang wong*; "penari-penari" baru *gandrung Banyuwangi*, tidak seperti praktisi-praktisi sebelumnya yang menampilkan baik gerak maupun nyanyi (lihat Yampolsky 1991); dan pertunjukan-pertunjukan tari *zapin* baru, tidak seperti pertunjukan-pertunjukan renungan sebelumnya dimana para peserta menari "dzikir hening" (Mohd Anis 2010). Dalam *rano*, tubuh sebagai penghasil baik gerak maupun suara secara lahiriah membangun pola-pola sonik dan gerak secara bersamaan, sementara di dalam batin menetapkan batas-batas tubuh untuk pelaksanaan setiap domein. Ketidadaan gerak dan suara dalam hal ini menempatkan *rano* sebagai sebuah contoh instrumental dari tubuh yang merupakan "tempat utama koherensi tari dan musik di kepulauan Asia Tenggara" (Trimillos 2017, 7).

Sebagai struktur-struktur emik tunggal Asia Tenggara, sistem-sistem sonik dan gerak sering dilakukan oleh tubuh-tubuh yang hanya menghasilkan sistem-sistem gerak dan lainnya yang hanya menghasilkan sistem-sistem sonik. Namun, dalam banyak kasus, tubuh yang bertugas memproduksi sistem-sistem gerak terstruktur secara bersamaan menghasilkan iringan sonik bersama dengan sebuah ensambel instrumental. Contoh-contohnya termasuk *igal tarirai* Bajau (diiringi sendiri dengan bambu atau genta-genta kayu), *binanog* Panay Bukidnon (menghentakkan pada sebuah lantai bambu), dan tari piring Minangkabau (diiringi sendiri dengan mengetuk piring-piring genggam). Selain iringan-iringan ritmis, gerak-gerak tubuh yang mengeksekusi dapat

memberikan iringan melodi, seperti dalam *kebyar trompong* Bali (memainkan *trompong*, sebuah instrumen baris gong horisontal); artikulasi-artikulasi suara, seperti *pragina* dalam *arja* Bali; serta verbalisasi-verbalisasi nonsemantik oleh pemimpin gerak dalam tradisi *randai* Minangkabau.

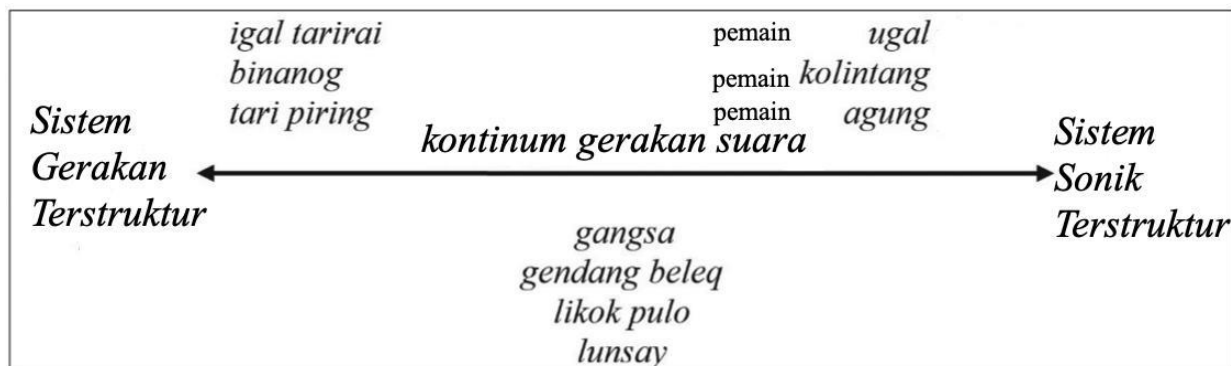
Terkadang tubuh yang menjalankan sistem-sistem sonik terstruktur tradisional juga diikuti dengan gerak-gerak. Contoh-contohnya termasuk pemain *ugal* dalam gamelan Bali, gaya gerak-gerak anggun seorang pemain *kolintang* Maranao perempuan (serta gaya gerak iringan sesekali pemain *kulintang* Maguindanao), dan sesekali gerak dan ketang-kasan seorang pemain agung Suluk (Tausug) ansambel *kulintangan*. Sebagai alternatif, dan mirip dengan kasus *rano*, beberapa tradisi mempertanyakan konseptualisasi diadik ini dan berdiri lebih dekat ke pusat kontinum suara-gerak (gbr. 7), seperti tradisi *gangsa* di antara Kalinga, *gendang beleq* di Lombok, *likok pulo* di Aceh, dan *lunsay* di kalangan Jama Mapun.

Keistimewaan lain dari *rano*, *gangsa*, *likok pulo*, *gendang beleq*, dan *lunsay* adalah adanya sebuah ruang fisik tunggal untuk eksekusi suara dan gerak. Dalam tradisi-tradisi di mana tubuh-tubuh yang terpisah menghasilkan sistem-sistem sonik dan gerak, mereka sering memiliki batas-batas suara dan gerak yang berbeda

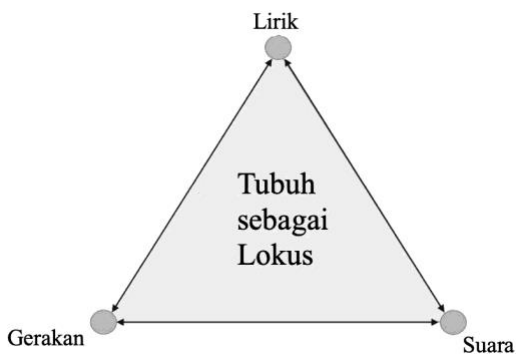
namun saling berhubungan yang, saat memberikan iringan, biasanya tidak dilanggar oleh salah satu orang. *Teruna Jaya* Bali adalah sebuah segmen dengan ruang-ruang sonik dan gerak yang dibatasi di mana orang yang menjalankan sistem gerak terstruktur hampir tetapi tidak melampaui batas-batas tersebut dengan menggoda secara kinetik dengan pemain *kendang* (drum) utama. Namun, tubuh dalam *rano*, *gangsa*, *gendang beleq*, *likok pulo*, dan *lunsay* menciptakan sebuah ruang bersama tunggal melalui iringan simbiosis fitur-fitur sonik dan gerak baik sebagai struktur emik tunggal maupun sistem tradisional tunggal.

Fitur komunal *rano*, *gangsa*, *gendang beleq*, *likok pulo*, dan *lunsay* juga mengaburkan gagasan dari praktisi individual dan menekankan sebuah rasa kebersamaan simbiotik, karena tubuh-tubuh secara aural, visual, dan kadang-kadang disinkronkan secara kinetik untuk mengeksekusi bentuk. Untuk *rano*, lingkaran sonik dan ruang gerak bersama ini ditutup secara taktil dengan menahan bahu orang tersebut ke kiri saat lingkaran berputar di sekitar *vanja*. Tubuh sebagai lokus realisasi sonik, kinetik, dan lirik karena itu membatasi sebuah sonik unik dan tunggal dan ruang gerak (gbr. 8).

Analisis *rano* baik sebagai sebuah struktur emik tunggal maupun sebagai sistem suara dan



Gambar 7. Contoh gerak terstruktur dan sistem sonik di Asia Tenggara dalam kontinum suara-gerak.



Gambar 8. Diagram trilateral tubuh sebagai lokus budaya.

gerak tunggal mengundang pertimbangan-pertimbangan untuk meninjau kembali cara di mana "musik" dan "tari" dikaji di Asia Tenggara. Sementara mengakhiri penyelidikan-penyelidikan terpisah tunggal tentang tari atau musik, konseptualisasi tentang pemindahan ke musik atau gerak "pemusikan" tampaknya mempertahankan kerangka analitis diadik, sebagian karena kendala-kendal linguistik (dan mungkin akar-akar) dari wacana koreomusikologis. Dalam kajiannya tentang *zapin* di Malaysia, Mohd Anis (1993) memperhatikan pelaku dan perkembangan variasi-variasi bentuk Melayu, mulai dari gaya-gaya yang berbeda hingga produksi-produksi komersial dan kontemporer. Analisis pertunjukan sebagai *zapin* dalam hal ini mengakomodir fitur-fitur sonik dan gerak serta meletakkan dasar-dasar bagi analisis tentang kategorisasi-kategorisasi yang lebih baru sebagai musik dan tari dalam era seni pertunjukan.

Bentuk-bentuk ritual seperti *rano* dan analisisnya sebagai komponen-komponen dari sebuah konfigurasi menyeluruh (Kealiinohomoku 1974) adalah titik-titik tolak yang bermanfaat untuk penyelidikan bentuk-bentuk yang melampaui seni-seni pertunjukan. Tubuh dalam hal ini bukan semata-mata seorang pelaku yang mereproduksi komposisi-komposisi dan koreografi-koreografi yang

dihafalkan, melainkan seorang agen yang berperan serta sebagai komunikator, persembahan, dan kadang-kadang sebagai medium. Investigasi Deborah A. Wong (2001) mengenai tubuh untuk analisisnya tentang upacara *wai khruu* di Thailand menganggap *tubuh numinus* dalam peristiwa ini "sebagai sejarah," terutama bagi individu-individu yang merupakan pembawa-pembawa repertoar kinetik dan sonik yang ditransmisikan ke generasi-generasi yang lebih baru. Demikian pula, pelaksanaan *rano* menandakan ingatan yang dihidupkan kembali, praktik adat, dan keseimbangan spiritual melalui tubuh sebagai sebuah bentuk ingatan sosial (Connerton 2014), secara sinkronis menghasilkan gerak, suara, dan lirik-lirik sebagai sebuah kesatuan yang kohesif di tingkat mikro dan keabadian sebuah penanda dan bentuk etnis Kaili yang menghormati para leluhur di tingkat makro.

Penutup

Studi tentang *rano* tidak hanya mempertimbangkan kembali konseptualisasi-konseptualisasi "musik" dan "tarian" di bawah kendali Anglophone dan Barat, tetapi juga mengarahkan perhatian pada interkoneksi ruang-ruang sonik dan gerak. Sebuah pergeseran umum tentang kajian-kajian analitik dari tekstual (komposisi, improvisasi, pertunjukan) ke wacana-wacana kontekstual (etnis, ras, nasionalisme, gender, globalisasi, dan sebagainya) pada akhir abad ke-20 dan awal abad ke-21 mungkin telah mengalihkan studi-studi analitis tentang interkoneksi-interkoneksi musik dan tari. Meski begitu, kecenderungan dan dorongan terbaru untuk memikirkan kembali analisa-analisa pertunjukan musik dan tari telah mulai menyeimbangkan pendekatan-pendekatan teoretis dan mempertimbangkan kembali konseptualisasi-konsep-

tualisasi praktik suara dan gerak. Dalam kajian-kajian kasus Asia Tenggara, *rano* berfungsi sebagai sebuah titik awal analitis yang berguna untuk sebuah bentuk yang bukan hanya mempertanyakan konseptualisasi-konseptualisasi musik dan tari tetapi juga mendahului dan sebagian besar tetap tidak terpengaruh oleh era seni pertunjukan negara-bangsa, era kolonial, dan kedatangan agama Islam di Sulawesi Tengah. Penyelidikan tentang tradisi-tradisi “marjinal”, baik dalam kerangka-kerangka nasional maupun keilmuan akademis, dapat memberikan pencerahan baru pada analisis bentuk-bentuk khusus dan konseptualisasi tentang Asia Tenggara sebagai sebuah kompleks budaya yang kohesif.

Universitas Sunway

Catatan

Saya berterima kasih kepada para praktisi *rano* dari Kaluku Tinggu, Amin Abdullah, dan Michael Raditya atas diskusi-diskusi, pandangan-pandangan, dan bantuan terjemahan-terjemahan. Saya juga berhutang budi yang tulus kepada para pengulas anonim, yang komentar-komentarnya yang cermat dan konstruktif telah memberikan perspektif yang penting.

References

- Acciaoli, Gregory L. 1985 “‘Culture as Art’ from Practice to Spectacle in Indonesia.” Canberra Anthropology 81(2): 148–72.
- Aragon, Lorraine V. 1996 “Suppressed and Revised Performances: Raego’ Songs of Central Sulawesi, Indonesia.” Ethnomusicology 40(3): 413–39.
- Atkinson, Jane M. 1989 The Art and Politics of Wana Shamanship. Berkeley: University of California Press.
- Blacking, John 1973 How Musical Is Man? Seattle: University of Washington Press.

- Brinner, Benjamin E. 1995 Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction. Chicago: University of Chicago Press.
- Connerton, Paul 2014 How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coté, Joost J. P. 1979 The Colonization and Schooling of the To Pamona of Central Sulawesi, 1894 to 1924. Melbourne: N.p.
- Holt, Claire 1939 Dance Quest in Celebes. Paris: The International Dance Archives.
- Hood, Made M. 2017 “Persistent Mutualisms: Energizing the Symbiotic Relationship between Balinese Dancer and Drummer.” In Sounding the Dance, Moving the Music: Choreomusicology in Maritime Southeast Asia, ed. Mohd Anis Md Nor and Kendra Stepputat, 42–56. New York: Routledge.
- Kaeppeler, Adrienne L. 1967 “The Structure of Tongan Dance.” PhD diss., University of Hawai‘i.
- 1996 “Dance.” In Encyclopedia of Cultural Anthropology, ed. David Levinson and Melvin Ember, 1: 309–12. New York: Henry Holt.
- Kaudern, Walter A. 1925a Ethnographical Studies in Celebes III: Musical Instruments in Celebes. Gothenburg, Sweden: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- 1925b Ethnographical Studies in Celebes IV: Games and Dances in Celebes. Gothenburg, Sweden: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Kealiinohomoku, Joann W. 1974 “Dance Culture as a Microcosm of Holistic Culture.” In New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance — the American Indian, ed. Tamara Comstock, 99–106. New York: Committee on Research in Dance.

- Mashino, Ako 2017 “The Body as Intersection: Interaction and Collaboration of Voice, Body, and Music in Balinese Arja.” In Sounding the Dance, Moving the Music: Choreomusicology in Maritime Southeast Asia, ed. Mohd Anis Md Nor and Kendra Stepputat, 96–107. New York: Routledge.
- Mason, Paul H. 2012 “Music, Dance and the Total Art Work: Choreomusicology in Theory and Practice.” Research in Dance Education 13(1): 5–24.
- 2014 “Tapping the Plate or Hitting the Bottle: The Choreomusicology of Self-Accompanied and Musician-Accompanied Plate-Dancing in West Sumatra.” Ethnomusicology Forum 23(2):208–28.
- Mohd Anis Md Nor 1993 Zapin, Folk Dance of the Malay World. Singapore: Oxford University Press.
- 2010 “Dancing the Silent Dhikr: Negotiating Temporality and Reciting Litanies in the Zapin Dance in Maritime Southeast Asia.” Tirai Panggung 10:124–34.
- 2011 “Eclecticism and Syncretic Traditions: The Making of Malay Folk Dance.” In Sharing Identities: Celebrating Dance in Malaysia, ed. Mohd Anis Md Nor and Stephanie Burridge, 37–55. New Delhi: Routledge.
- Mohd Anis Md Nor and Kendra Stepputat, eds. 2017 Sounding the Dance, Moving the Music: Choreomusicology in Maritime Southeast Asia. New York: Routledge.
- Notosudirdjo, R. Franki S. 2001 “Music, Politics, and the Problems of National Identity in Indonesia.” PhD diss., University of Wisconsin–Madison.
- Rappoport, Dana 1997 Ritual Music of the Sa’dan Toraja Music of the Setting Sun, Music of the Rising Sun (South Sulawesi, Indonesia). Sudoc [ABES], France: National Library of France.
- Santaella, Mayco A. 2010 “The Gong-Row Tradition of Central and North Sulawesi.” Master’s thesis, University of Hawai’i at Mānoa.
- 2016 “Kaili Structured Sonic and Movement Systems, Kreasi Baru, and the Assertion of a National Presence through the Performing Arts in Central Sulawesi.” PhD diss., University Putra Malaysia.
- Schrauwers, Albert 2000 Colonial “Reformation” in the Highlands of Central Sulawesi, Indonesia, 1892–1995. Toronto: University of Toronto Press.
- Small, Christopher G. 1998 Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Hanover, NH: University Press of New England.
- Spiller, Henry 2017 “Sonic and Tactile Dimensions of Sundanese Dance.” In Sounding the Dance, Moving the Music: Choreomusicology in Maritime Southeast Asia, ed. Mohd Anis Md Nor and Kendra Stepputat, 13–30. New York: Routledge.
- Susilo, Hardja 1987 “Improvisation in Wayang Wong Panggung: Creativity within Cultural Constraints.” Yearbook for Traditional Music 19:1–11.
- Sutton, R. Anderson 2002 Calling Back the Spirit: Music, Dance, and Cultural Politics in Lowland South Sulawesi. Oxford: Oxford University Press.
- Trimillos, Ricardo D. 2017 “Understanding Performance in Maritime Southeast Asia: Rethinking Paradigms and Discourses, an Introduction.” In Sounding the Dance, Moving the Music: Choreomusicology in Maritime Southeast Asia, ed. Mohd Anis Md Nor and Kendra Stepputat, 1–12. New York: Routledge.
- Wolters, Oliver W. 1982 History, Culture and Region in Southeast Asian Perspectives. Ithaca, NY:

- Cornell University Press. Wong, Deborah A. 2001 Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance. Chicago: University of Chicago Press.
- Yampolsky, Philip B. 1991 Songs before Dawn: Gandrung Banyuwangi. Music of Indonesia 1. Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings.
- 1999 Sulawesi: Festivals, Funerals, and Work. Music of Indonesia 18. Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings.