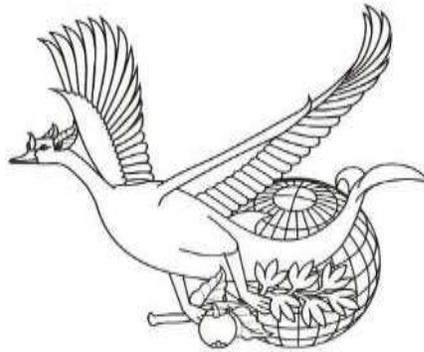


Kode / Nama Rumpun Ilmu: 674/Seni

MUSIK

**LAPORAN AKHIR TAHUN KEDUA 2016
PENELITIAN TIM PASCASARJANA**



**REDEFINISI
LARAS SLENDRO**

Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar., NIDN 0022124602, Ketua Tim
Dr. Zulkarnain Mistortoifi, Dosen Muda Sitomardowo,
Mahasiswa S3 NIM 14312109

Rizki Habibullah, Mahasiswa S2 NIM 14211127
Mukhlis Anton Nugroho, Mahasiswa S2 14211126
Danang Ariprowo, Mahasiswa S2 NIM 14211120

INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
Nopember 2016

HALAMAN PENGESAHAN

Judul : REDEFINISI LARAS SLENDRO
Peneliti Pelaksana
Nama Lengkap : SRI HASTANTO
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta
NIDN : 0022124602
Jabatan Fungsional : Guru Besar
Program Studi : Penciptaan dan Pengkajian Seni
Nomor HP : 081388808037
Alamat Srel (e-mail) : hassri@gmail.com
Anggota-1
Nama Lengkap : Zulkarnain Mistortoifi
Dosen Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta
Anggota-2
Nama Lengkap : Sitomardowo, Mahasiswa S3
NIM : 14312109
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta
Anggota-3
Nama Lengkap : Rizki Habibullah, Mahasiswa S2
NIM : 1421127
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta
Anggota-4
Nama Lengkap : Mukhlis Anton Nugroho, Mahasiswa S2
NIM : 1421128
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta
Anggota-5
Nama Lengkap : Danang Ari Prabowo, Mahasiswa S2
NIM : 1421120
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta
Institusi Mitra (jika ada) : ---
Nama Institusi Mitra : ---
Alamat : ---
Penanggungjawab : ---
Tahun Pelaksanaan : Tahun ke 2 dari rencana 3 tahun
Biaya Tahun Berjalan : Rp. 100.000.000,-
Biaya Keseluruhan : RP. 300.000.000,-

Surakarta, 30 Nopember 2016

Mengetahui
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta

(Soenarjatmi, S.Kar., M.Hum)
NIP. 196111111982032003

Ketua,

(Sri Hastanto)
NIP. 194612221966061001

Ketua LPPMPP ISI Surakarta

(Dr. RM. Pramutomo, M.Hum)
NIP. 196810121995021001

KATA PENGANTAR

Pertama-tama atas nama Tim Peneliti Pascasarjana ISI Surakarta kami panjatkan puji syukur kepada Tuhan Yang Maha Kasih dan Penyayang atas karuniaNya memberi kekuatan lahir batin kepada kami seluruh anggota tim untuk melaksanakan penelitian berkelompok ini dengan judul “Redefinisi Laras Slendro”. Terima kasih juga kami sampaikan kepada Direktorat Penelitian dan Pengabdian Masyarakat Kementrian Riset Teknologi dan Pendidikan Tinggi yang telah meloloskan kami untuk melakukan kelanjutan penelitian ini pada tahap yang kedua (2016). Ucapan terimakasih tiada taranya juga kami sampaikan kepada Rektor Institut Seni Indonesia Surakarta yang telah berkenan mendorong secara moril dan materiil dalam menyemangati kami melanjutkan penelitian tahap ke-II (2016) ini. Terima kasih yang sedalam-dalamnya juga kami sampaikan kepada Kepala Lembaga Penelitian, Pengabdian Masyarakat dan Pengembangan Pendidikan (LPPMPP) ISI Surakarta yang telah memfasilitasi berbagai kelengkapan administrasi atas kerja kami melanjutkan penelitian tahap ke dua ini. Semoga Tuhan selalu memberkati mereka.

Seperti juga tahun pertama, tahun kedua ini juga ditandai dengan minimnya dana mengingat lokus penelitiannya telah berpindah dari Laras Slendro di Nusantara ke daerah Asia Pasifik yang bila hal itu dilaksanakan secara normal maka dana perjalanan tentu saja tidak akan mencukupi mengingat kami tim peneliti berjumlah 6 (enam orang). Walaupun demikian para anggota tim tetap bersemangat sebab setelah data dikumpulkan via internet, nanti verifikasi datanya akan berada di salah satu Negara Asia Pasifik yang terjangkau oleh keuangan tim. Sejak rapat pertama sudah dijelaskan kepada seluruh anggota tim bahwa verifikasi data nanti akan ke Negara Kamboja, sambil cek data arkeologis yang ada di candi-candi di Siem Reap (Candi-candi Angkor Wat) yang sangat terkenal itu. Itulah salah satu upaya pengiritan dana. Pengiritan yang lain, kami semua anggota tim telah berikrar tidak menerima honorarium, jadi uang honorarium digunakan untuk kegiatan penelitian sepenuhnya. Maka dalam Laporan Keuangan nanti Kolom “Honor Output Kegiatan” akan kosong.

Hal lain yang perlu disampaikan dalam kata pengantar ini adalah perubahan susunan tim. Hal itu disebabkan salah satu anggota tim kami yang terlibat dalam penelitian tahap pertama (Sdr. Proborini) telah lulus S2, dan ada ketentuan baru dari Jakarta bahwa tim harus melibatkan seorang dosen muda bertitel doktor. Untuk itu kami melibatkan Dr. Zulkarnain Mistortoifi (Dosen Etnomusikologi di Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta) dalam penelitian tahap kedua ini. Salah satu keharusan lain kami harus melibatkan mahasiswa S3, untuk itu kami masukkan Sdr. Sitomardowo, mahasiswa S3 yang disertasinya mengenai pelarasan resonator pada salah satu instrumen gamelan. Anggota lainnya tetap sebab ketiga-tiganya kini sedang menulis tesis S2nya tentang pelarasan, sejalan dengan penelitian ini. Anggota tim kami untuk tahap kedua adalah:

1. Sri Hastanto (Ketua merangkap anggota)
2. Zulkarnain Mistortoifi (Dosen ISI, anggota)
3. Sitomardowo (Mahasiswa S3, anggota)
4. Risky Habibullah (Mahasiswa S2, anggota)
5. Mukhis Anton Nograho (Mahasiswa S2, anggota), dan
6. Danang Ari Wibowo (Mahasiswa S2, anggota)

Saya (Sri Hastanto) yang dipercaya sebagai pimpinan penelitian yakin bahwa kami berenam sanggup menyelesaikan penelitian ini sampai dengan tahun ke 3 nanti, semoga Tuhan memberkati.

Amin

S.H.

DAFTAR ISI

Halaman Pengesahan	ii
Kata Pengantar	iii
Daftar Isi	v
Bab-I Pendahuluan	1
Bab-II Tambahan Data Banyumas dan Yogyakarta	5
Bab-III Saudara Laras Slendro di Asia Pasifik	12
Saudara Laras Slendro di Jepang	12
Saudara Laras Slendro di Myanmar	20
Saudara Laras Slendro di Thailand	24
Saudara Laras Slendro di China	27
Saudara Laras Slendro di India	29
Saudara Laras Slendro di Korea	31
Saudara Laras Slendro di Filipina	31
Saudara Laras Slendro di Vietnam	34
Saudara Laras Slendro di Pasifik	35
Bab-IV Kesimpulan	37
Daftar Pustaka	38
Lampiran-1 Proposal S3 Sitomardowo	39
Lampiran-2 Naskah Artikel Jurnal Sitomardowo	66
Lampiran-3 Proposal S2 Riski Habibullan	86
Lampiran-4 Naskah Artikel Jurnal Riski Habibullah	127
Lampiran-5 Proposal S2 Nukhlis Anton Nugroho	145
Lampiran-6 Naskah Artikel Nukhlis Anton Nugroho	166
Lampiran-7 Proposal S2 Danang Ari Prabowo	193

BAB-I

PENDAHULUAN

Telah disinggung sepintas dalam Penelitian Tahap-I (2015) bahwa Laras Slendro “dianak tirikan” oleh para sarjana musik khususnya yang mempunyai perhatian terhadap karawitan. Slendro hanya dianggap sebuah system pelarasan lokal yang sempit sebagai pasangan dengan pelarasan lain di dalam gamelan yaitu Laras Pelog. Penganaktirian ini sebenarnya hanyalah akibat dari ketidak tahuan mereka, bahwa Laras Slendro ternyata hidup di berbagai atmosfer budaya di seluruh dunia, Kalau tadinya Laras Slendro seakan-akan selalu di dampingi oleh Laras Pelog ternyata dalam aktualisasi kehidupannya tidak demikian. Ia sering juga berdiri sendiri bukan hanya di luar negeri tetapi juga di Jawa – yang *nota bene* dianggap sebagai habitatnya Laras Slendro – mereka berdiri sendiri dan mampu hidup memenuhi kebutuhan rasa estetika masyarakatnya¹ Sehingga dengan demikian tidak berlebihan kalau penelitian “Redefinisi Laras Slendro” ini nantinya mengklaim bahwa Laras Slendro adalah *tuning system* terbesar di dunia sesudah diatonis.

Diatonis memang merajai dunia, tetapi di sana ada nuansa imperialisme, artinya ia tersebar di dunia menyertai pemiliknya yang mengembangkan sayapnya baik secara politis, agama, maupun ekonomi² Karena diatonis secara bertubi-tubi masuk ke telinga masyarakat demikian intensifnya, sehingga telinga mereka merasa terbiasa dan merasa asing dengan system nadanya sendiri. Hal ini dapat kita lihat bagaimana perkembangan musik-musik yang berpredikat *pasisia* yang berbeda dengan musik-musik *darek* di tanah Minangkabau dan di belahan dunia lainnya. Tidak hanya orang-orang awam yang telinganya terjajah oleh diatonis, beberapa etnomusikologpun banyak yang tidak lagi menyadari siapa dirinya. Misalnya ada etnomusikolog yang berceramah tentang musik petani Jepang yang sama sekali buka diatonis tetapi ia menayangkan lewat slide *power point*nya dengan notasi balok (ditonis). Penelitian ini semoga dapat menyadarkan

¹ Di desa-desa di Jawa Tengah banyak sekali gamelan Laras Slendro sendirian tanpa Laras Pelog. Di Pasundan juga demikian Salendro saja, sedangkan Laras Pelog “diimport” dari Jawa Tengah

² Pernyataan ini bukanlah pernyataan phobi terhadap diatonis, atau mendiskreditkan diatonis, melainkan sebuah kenyataan dengan bukti tapak kaki perkembangan diatonis di berbagai daerah di Indonesia – dan di belahan dunia lainnya – yang masih dapat kita rasakan

mereka yang telah kehilangan kesadarannya menadatkan pelarasan musiknya sendiri dan mengekor menjadi abdi diatonis.

Kecuali itu dalam Penelitian Tahap ke-II ini masih akan melengkapi kekurangan Penelitian Tahap-I yang ternyata di dalam perjalanan masih ada data penting Laras Slendro Nusantara yang tercecceur yaitu Laras Slendro di Banyumas dan Yogyakarta. Keduanya mengklaim bahwa mereka adalah Laras Slendro tetapi tidak sama dengan Laras Slendro yang hidup di Suraakarta, Madura dan Jawa Barat. Maka di dalam Tahap ke-II ini hal tersebut akan dibuat klarifikasinya berdasarkan data susulan yang dihasilkan. Jadi kecuali akan dibedah Laras Slendro di Asia Pasifik, sebelumnya Penelitian Tahap-II ini akan menuntaskan “hutang” yang dibuat oleh penelitian pada Penelitian Tahap-I. Atas dasar itulah urutan laporan Penelitian Tahap Ke-II ini akan berisikan bab-bab sebagai berikut.

1. Metodologi

Secara lugas metode juga dapat dikatakan “cara”. Dalam hal ini cara untuk mendapatkan sesuatu yang dapat dipertanggungjawabkan kebenarannya secara cultural, sebab yang diteliti di sini adalah bagian dari kebudayaan, bukan hal-hal yang bersifat eksakta.

a. Frekuensi dan Jarak Nada: Misalnya cara mencari jarak nada, jarak nada yang dianggap sempit, rata-rata dan lebar. Ambang toleransi telinga manusia terhadap tinggi rendah nada tertentu. Cara menentukan pola jarak seperti apa yang dianggap sebagai pola jarak yang *appropriate* untuk sebuah *tuning system* dalam sebuah daerah budaya. Dalam hal pelarasan musik (*tuning system*) secara garis besar setiap telinga yang terbiasa dengan musik akan memiliki kepekaan yang sama, tetapi secara detail setiap daerah budaya akan mempunyai ketajaman pada aspek-aspek tertentu. Misalnya tentang pitch nada *gulu*, budaya kaakawitan Surakarta merasa sudah pas, budaya karawitan Banyumas merasa terlalu tinggi. Karena perbedaan lingkungan alam yang mengakibatkan sedikit ada perbedaan rasa maka pelarasan musiknya pun akan mengalami sedikit perbedaan. Walaupun demikian secara garis besar masih dirasakan satu keluarga. Untuk mendeteksi perbedaan kecil itu tidak ada jalan lain kecuali menggunakan „alat“ telinga-telinga

ahli dari setiap daerah budaya. Hal ini berlaku di Nusantara maupun di negara-negara Asia-Pasifik

- b. Pengumpulan, Ferivikasi, dan Validasi Data: Karena lokusnya sangat luas dan dananya sangat kecil maka harus ada kiat tertentu tetapi data masih dapat dijaga kesahihannya. Pertama hasil pengumpulan data para anggota yang kurang peka terhadap rasa musikal terutama rasa musikal Laras Slendro, maka ketua peneliti – yang nota bene telah 65 tahun berkecimpung di dalam dunia kararawitan – menjadi saringan pertama untuk menentukan apakah materi yang dikumpulkan benar-benar mempunyai rasa Laras Slendro. Setelah tersaring para pengumpul bertugas membuat contoh (dalam bentuk *recorded material*) untuk ditanyakan kepada pakar lewat atase budaya atau petugas yang relevan di kedutan besar masing-masing hubungannya dengan nama yang benar, dan fungsi di dalam budaya masing-masing bangsa.
- c. Pengukuran nada-nada berbagai instrumen dijangkau karena terbatasnya dana ditempuh menggunakan prosedur sebagai berikut: Sajian instrumen yang telah terpilih direkam agar dapat diputar berkali-kali. Peneliti dengan terlatlinganya yang terlatih mendengarkan dengan seksama dan menangkap salah satu nada. Nada itu diturunkan kea alat *monochord* agar dapat dibunyikan berkali-kali. Dengan demikian peneliti akan dengan mudah untuk mendapatkan frekuensi nadanya dengan alat frekuensi meter. Dalam hal ini peneliti harus orang yang mempunyai sense musikal shingga dalam mendengarkan sajian sebuah instrumen dapat membedakan mana nada pokok dan mana nada tidak pokok (nada lintasan atau nada variasi) sebab yang diukur frekuensinya di sini hanyalah nada pokok. Dalam mengukur nada seperti ini tidak perlu urut rendah ke tinggi atau sebaliknya. Nanti kalau sudah dirasa menyeluruh baru diurutkan sesuai besaran frekuensi yang diperoleh.
- d. Eksperimen dilakukan pada kasus-kasus yang secara fisik (frekuensi nada dan jangkah) pada awalnya identik dengan Laras Slendro tetapi nada-nada dibagian tengah dan tinggi mempunyai wujud yang berbeda seperti misalnya instrumen

Saw Duang, dan Khlui di Thailand. Semua nada-nada setiap instrumen itu diturunkan dengan frekuensi persis sama. Di sana ada tujuh nada nada ke-4 dan ke-5 serta nada ke-5 dan ke-6 secara berturut-turut memiliki jangkah yang ekstrim pendek (antara 140 c sampai 170 c). Jangkah lainnya seperti jangkah Slendro pada umumnya yaitu 200-an *cent*. Dalam eksperimen ini diundang tokoh-tokoh musik tradisi Jawa dan Sunda berjumlah 11 orang. Mereka diberi kertas untuk menilai apakah musik yang disajikan instrumen-instrumen itu mempunyai rasa Laras Slendro atau tidak. Dalam kertas telah ada jawaban “YA” dan “TIDAK”. Para tokoh hanya diminta melingkari kata “ya” bila masih dirasakan Laras Slendro dan “tidak” bila tidak dirasakan ada Laras Slendro. Jawab dari 11 tokoh musik tradisi tadi seragam “TIDAK”. Jadi instrumen yang demikian tidak terhitung sebagai “saudara Laras Slendro”

Demikian beberapa cara yang digunakan dalam Penelitian Tahap-II ini, hal-hal lain yang bersangkutan dengan metodologi telah dipaparkan pada Laporan Tahap-I

BAB-II
TAMBAHAN DATA LARAS SLENDRO
DI NUSANTARA

A. Masalah Laras Slendro Banyumas

Dari lapangan Mukhlis Anton Nugroho¹ membawa berita bahwasanya banyak pesinden Banyumas yang mengeluh bila melagukan sindenannya dengan diiringi oleh calung² yang pelarasannya Laras Slendro Surakarta. Perlu diketahui bahwa banyak pelaras calung Banyumas yang sudah “terjajah” dengan pelarasan Surakarta, sehingga calung-calung baru rata-rata sudah menggunakan pelarasan Surakarta dan hal inilah yang dikeluhkan para pesinden calung. Peneliti tidak boleh serta merta percaya pada apa yang diungkapkan para pesinden. Apakah hal itu memang benar atau hanya mencari sensasi agar dirinya dipandang sebagai pesinden “Banyumas Asli” Pernyataan ini merupakan hal yang baru muncul, selama Penelitian Tahap –I yang telah menjelajahi Laras Slendro di Jawa Tengah, Jawa Barat, Jawa Timur, Madura, Banyuwangi, Bali, Kalimantan Selatan dan Palembang, masalah pesinden Banyumas ini belum terdengar saat itu. Karena kini pernyataan seperti itu muncul maka perlu ada klarifikasi secara ilmiah.

Kalau hal ini memang terjadi, maka ini merupakan fenomena perbedaan embat alam³ dan embat Laras Slendro pelarasan Surakarta. Kalau embat alam milik seorang pesinden tidak sesuai dengan embat calung yang mengiringinya maka tentu saja sang pesinden akan merasa selalu tidak pas dalam melagukan sindenannya.⁴ Untuk masalah ini metode pemecahannya dengan membandingkan apakah embat alam pesinden sesuai dengan embat pelarasan calungnya. Maka langkah-langkahnya harus mengukur nada-

¹ Mahasiswa S2 yang sedang menulis Pelarasan Slendro pada Calung Banyumas

² Calung adalah instrumen bamboo dengan bilah-bilah berbentuk seperti angklung ditata di atas para-para, diatur dengan tali sebanyak 14 bilah ditabuh dengan dua tabuh oleh seorang penabuh. Kecepatan tabuhannya sangat tinggi dan setiap sajian dilayani oleh 2 calung yang dimainkan “*imbal*” (sejenis *interlocking*). Bilah-bilah ini di laras dengan Laras Slendro

³ Embat adalah pola struktur jangkah pada sebuah pelarasan yang menghasilkan suasana musikal tertentu pada pelarasan itu. Pelaras gamelan di Surakarta dapat membuat rekayasa embat sehingga ada pelarasan yang memancarkan suasana musikal lincah, sebaliknya bisa dibuat kalem berwibawa. Embat Alam adalah embat vocal seseorang yang secara natural terbentuk karena pengaruh alam sekitarnya

⁴ Peneliti seorang pemain rebab yang tentu mempunyai embat alamnya sendiri. Ketika peneliti memainkan rebab di dalam gamelan yang embatnya tidak sesuai dengan embat alam peneliti, maka rebaban peneliti akan selalu “bleru” (*out of tune*) tetapi setelah beberapa saat peneliti dapat menyesuaikan diri dan dengan tidak mengalami kesulitan lagi

nada pesinden dan disandingkan dengan nada-nada calung. Bila memang ada perbedaan pola jangkah⁵ yang signifikan maka ucapan pesinden itu benar tetapi bila tidak maka ucapan itu hanya mencari sensasi saja. Berikut ini adalah hasil fieldwork di Banyumas:

Frekuensi dan Jangkah

Nada-nada Vokal Pesinden Banyumas (Frekuensi dalam satuan Hz dan Jangkah dalam satuan cent)

Pesinden Indriyana Sayekti							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuaensi	213	248	280	340	380	440	
Jangkah	█	263	210	336	192	253	█

Pesinden Deska							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuaensi	210	248	280	334	376	445	
Jangkah	█	287	210	305	205	291	█

Pesinden Ani Susiningtyas							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuaensi	165	193	219	264	294	354	
Jangkah	█	271	218	323	186	321	█

Pesinden Kami							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuaensi	153	170	195	236	277	315	
Jangkah	█	182	237	330	277	222	█

Pesinden Bagong							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuaensi	87	100	116	137	162	187	
Jangkah	█	241	256	288	290	248	█

Diagram Frekuensi dan Jangkah Beberapa pesinden Banyumas
(Nugroho, Oktober 2016: 1)

Merespom laporan Mukhlis Anton Nugroho peneliti (sebagai pembimbing Nugroho) meminta Nugroho mengadakan serangkaian pencatatan frekuensi dan mencari jangkah nada-nada vocal dari beberapa pesinden asli Banyumas dan hasilnya seperti

⁵ Jangkah adalah istilah tradisional Jawa untuk member nama jarak antara nada satu dengan nada lainnya yang biasanya menggunakan satuan *cent* disingkat c

tertera di atas (Cara pengukuran dan perhitungannya telah dijelaskan dalam Laporan Tahap-I). Apa yang dihasilkan Nugroho tersebut adalah “embat alam” pesinden Banyumas yang terbangun karena kebiasaannya hidup di lingkungan budaya Banyumas termasuk di dalamnya system pelarasannya. Sampel ini diambil gembyang⁶ tengah yang sesuai dengan vocal manusia. Dengan kata lain itulah gambaran pelarasan Slendro secara alami di Daerah Budaya Banyumas yang belum diturunkan ke dalam instrumen apapun. Berikut ini adalah pelarasan Slendro yang hidup di Daerah Budaya Surakarta. Oleh masyarakat karawitan Surakarta gamelan-gamelan yang diambil sampel frekuensi dan jangkahnya ini diakui sebagai gamelan terbaik di daerahnya diambil gembyang tengah sejajar dengan contoh dari Banyumas (Frekuensi dalam satuan Hz dan Jangkah cent):

Pola Jangkah Gender Barung Slendro
Pelarasan Surakarta

Gamelan Pendopo ISI Surakarta						
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem
Frekuensi	117	134	154	179	208	137
Jangkah	234	240	260	259	236	

Gamelan Milik Ki Manteb Sudarsono Karanganyar						
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem
Frekuensi	119	136	156	180	208	239
Jangkah	231	237	247	258	232	

Gamelan milik Warsita Dumadi Wonogiri						
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem
Frekuensi	115	134	154	175	201	232
Jangkah	264	240	221	239	248	

Gamelan milik Ibu Suyatmi Boyolali						
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem
Frekuensi	117	137	156	179	205	237
Jangkah	273	225	238	235	251	

⁶ Gembyang adalah dua nada dengan jarak satu siklus misalnya nada 6 rendah dengan 6 tengah, tetapi dapat juga berarti urutan nada dalam satu siklus jadi dari nada 6 besar terus 1 terus 2 terus 3 terus 5 dan 6. Gembyang tengah di atas adalah arti yang kedua ini.

Gamelan terkemuka di Kabupaten Klaten							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuensi	118	135	155	179	208	238	
Jangkah	█	233	239	249	259	233	█

(Hastanto, 2015:34-35)

Kita bandingkan pola jangkah gamelan dengan pola pelarasan Surakarta dan pelarasan vocal asli Banyumas. Ternyata Banyumas memiliki hal yang sangat signifikan dan terjadi secara ajeg yaitu jarak nada 2 dan 3 selalu jauh lebih dari 300 cent. Padahal pelarasan Surakarta tidak pernah memiliki jangkah lebih dari 280 cent antara nada satu dan nada berikutnya. Jadi keluhan para pesinden Banyumas itu secara musikal memang beralasan. Mereka akan sulit menyajikan sindenan bila calungnya menggunakan system pelarasan Surakarta. Dengan demikian penemuan Mukhlis Anton Nugroho sangat penting dalam mempertahankan cirri Laras Slendro Banyumas yang kini mulai terjajah oleh pelarasan Slendro Surakarta.

Laras Slendro Yogyakarta

Dalam hal kesenian tradisional Surakarta (Solo) dan Yogyakarta selalu ada konkurensi. Orang Solo sering mengatakan bahwa Jogja itu terlalu anu atau kurang anu, demikian pula sebaliknya. Kali ini masalah pelarasan Slendro. Banyak orang Jogja yang mengatakan pelarasan Slendro Solo itu tidak gagah tetapi banci, itu bahasa kasarnya. Bahasa halus yang sering diucapkan orang Yogya bahwa Yogya itu “*adi luhung*” (gagah dan berwibawa), sedangkan Solo itu “*edi-peni*” (enak dipandang atau enak didengar). Jadi apakah pelarasan Slendro di Yogya itu berbeda dengan di Solo, berikut ini investigasinya.

Contoh pelarasan Slendro Solo telah dipaparkan di atas, kini tinggal pelarasan Slendro di Yogya.. Untuk mendapatkan data pelarasan Jogja, Tim Peneliti Pascasarjana ISI Surakarta menurunkan Sdr. Sitomardowo salah satu anggota tim yang kebetulan orang Yogyakarta untuk mengukur frekuensi nada gamelan-gamelan terkemuka yang dirasa mempunyai rasa *medhok* Yogyakarta. Sitomardowo menghasilkan 5 gamelan

terkemuka yaitu gamelan RRI Yogyakarta, gamelan Dalem Yudonegaran, gamelan Patalan Kabupaten Bantul, gamelan kabupaten Gunungkidul, dan gamelan Bale Mino Martani. Sitomardowo mengirimkan data frekuensi saja itupun dengan gembyang di atas gembyang contoh-contoh sebelumnya (Banyumas dan Surakarta). Tetapi hal itu tidak menjadi masalah sebab yang ingin dicari dalam penelitian ini bukan *pitch*-nya tetapi pola jangkahnya yang biasanya dalam sebuah gamelan pola jangkah itu sama walaupun dalam gembyang yang berbeda. Karena satu dan lain hal Sitomardowo juga tidak sempat menghitung jumlah *cent* pada setiap jangkah, maka hitungan yang tertera dibawah ini adalah hitungan peneliti dengan menggunakan perangkat lunak *sengpielaudio* buatan Jerman yang hanya dapat digunakan secara *on line*. Hasilnya sebagai tertera berikut ini:

P{ola Jangkah Gender Barung Slendro Gamelan Jogyakarta

Gamelan RRI Yogyakarta							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuensi	236	271	313	353	409	473	
Jangkah	█	239	249	203	254	251	█

Gamelan Dalem Yudanegaran							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuensi	231	267	304	349	404	463	
Jangkah	█	250	224	238	253	235	█

Gamelan Patalan Bantul							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuensi	235	272	306	350	405	464	
Jangkah	█	253	203	232	252	235	█

Gamelan Kabupaten Gunung Kidul							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuensi	233	268	302	352	408	464	
Jangkah	█	232	206	265	235	222	█

Gamelan Bale Budoyo Mino Martani							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuensi	237	272	310	355	410	473	
Jangkah	█	238	226	234	249	247	█

Setelah diamati pola jangkah gamelan terkemuka Yogyakarta ternyata tidak ada perbedaannya dengan apa yang terjadi di Surakarta. Semua jangkahnya lebih dari 200-an *cent* tidak ada yang terlalu sempit atau kurang dari 200 *cent*, atau terlalu lebar yaitu jangkah yang melebihi 300 *cent*. Jadi dengan demikian sifat pelarasan antara Solo dan Jogja itu sama. Kalau ada yang merasa gagah atau sebaliknya halus itu karena perbedaan garap (cara penyajiannya).

Hal lain yang diketemukan di Yogyakarta yaitu nada-nada yang diproduksi oleh Karindhing⁷ hanya memproduksi 3 nada yang menurut pendengaran telinga karawitan bernada *enm* tengah, penunggul, dan *gulu* dalam Laras Slendro. Hal ini mengingatkan kita semua pada gamelan untuk wayang beber di Pacitan dan Wonosari yang juga hanya memakai tiga buah nada: *nem* tengah, penunggul dan *gulu* yang bila diukur frekuensi dan jangkahnya sebagai berikut:

Gamelan Wayang Beber Pacitan dan Karindhing Yogyakarta							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuensi	233	269	307	-	-	-	
Jangkah	█	250	224	-	-	-	█

Tiga nada berurutan seperti ini ternyata sudah cukup memancarkan suasana Laras Slendro selama jangkahnya 200-an *cent* lebih. Sehingga bila diurutkan, perama Gamelan Wayang Beber dan Karindhing (3 nada), Gamelan Angklung Bali Don pat (4 nada) dan Gamelan Slendro pada umumnya (5 nada).

Sehingga dengan demikian deretan keluarga slendro di Nusantara bertambah dua keluarga yaitu Slendro Bangumas dan Slendro Wayang Beber.Karindhing.

⁷ Alat seperti genggong (*harp jaw*) yang terbuat dari bamboo arau yang lebih tua terbuat dari daun aren yang dimainkan dengan resonator rongga mulut untuk upacara Labuhan (menghanyutkan sesajen ke laut Selatan)

Simpulan

Dengan melihat hasil lapangan di mana semuanya mempunyai rasa Laras Slendro, ada beberapa yang perlu mendapatkan perhatian. Ternyata rasa musikal Laras Slendro tidak hanya laras yang jangkah nada-nadanya hanya sekitar 200-an *cent* saja. Daerah budaya Banyumas dan telaga karawitan masih merasakan Laras Slendro yang utuh walaupun ada beberapa jangkah yang “ekstrim” jauh maupun dekat. Jarak sejauh 323 c antara nada *gulu* dan *dhadha* pada suara pesinden Ani Susiningtyas, atau 330 c juga antara nada *gulu* dan *dhadha* pada pesinden kawakan Kami, bahkan 336 c juga antara nada *gulu* dan *dhadha* pada suara pesinden Indriyana Sayekti, secara keseluruhan merupakan Laras Slendro yang murni. Namun agaknya jangkah yang ekstrim jauh itu tidak lebih dari satu jangkah dalam sebuah pelarasan. Dalam kasus suara vocal pesinden Banyumas jangkah panjang nada *gulu* dan *dhadha* Ani Susiningtyas diimbangi dengan jangkah ekstrim pendek antara nada *dhadha* dan *lima* yaitu hanya 186 c, sedangkan pada pesinden Kami jangkah panjang itu diimbangi dengan jangkah ekstrim pendek 182 c antara nada *nem* dan *penunggul*; selanjutnya jangkah ekstrim jauh Indriyana Sayekti diimbangi dengan jangkah ekstrim pendek antara nada *dhadha* dan *lima* yaitu 193 c. Jarak ekstrim dekat inipun hanya satu jangkah di dalam sebuah pelarasan.

Dengan diketukan Karindhing dan Damelan Wayang Beber, dapat ditarik kesimpulan bahwa dengan urutan 3 nada saja asalkan mempunyai jangkah lebih dari 200-an *cent* maka suasana Slendro sudah terbangun. Sebelumnya (dalam Laporan Tahap Pertama urutan nada tersedikit adalah 4 nada seperti yang terdapat di dalam Gamlen Angklung Bali)

Rangkuman dari simpulan ini adalah:

1. Laras Slendro pada dasarnya di antara nada satu dan berikutnya berjangkah 200an *cent*;
2. Dalam sebuah pelarasan diperbolehkan terdapat satu jangkah saja yang ekstrim jauh, yaitu sedikit di atas 300c
3. Dalam satu pelarasan juga diperbolehkan ada satu jangkah ekstrim pendek yaitu sedikit di bawah 200c

4. Jumlah nada yang telah dapat membangun rasa Laras Slendro tidak perlu 5 nada tetapi 3 nada pun cukup asal mempunyai jangkah 200-an c lebih

Redefinisi jangkah Laras Slendro ini selanjutnya akan digunakan untuk melihat saudara-saudaranya di Asia dan Pasifik.



BAB-III
SAUDARA LARAS SLENDRO
DI ASIA-PASIFIK

Di dalam bab ini kebesaran Laras Slendro atau apapun nama lokalnya menunjukkan giginya di kawasan Asia Pasifik. Tetapi kebanyakan sudah tidak populer lagi karena kemungkinan terdesak dengan menjamurnya pelarasan diatonis di seluruh dunia. Jadi factor manusia memang sangat menentukan. Di mana manusia sudah terjajah oleh diatonis Barat dan kemudian melupakan bahkan tidak mengenal lagi pelarasan tradisinya maka di sanalah pelarasan non diatonis dalam hal ini saudara-saudara Laras Slendro tertimbun. Untung masih ada bangsa-bangsa seperti Jepang, China, Korea, dan beberapa bangsa masih peduli terhadap pelarasannya. Penyangga pelarasan tradisional ini juga dilakukan oleh penganut-penganut agama tua terutama Budha dan Hindu. Para pendeta dalam recital pembacaan doa mereka masih menggunakan pelarasan tradisinya dan kebanyakan pelarasan itu adalah sekeluarga dengan Laras Slendro.

Di wihara-wihara Budha di seluruh Asia Pasifik nyanyian dengan laras keluarga Laras Slendro ini masih terdengar di sela-sela hirukpikuknya nyanyian pop dengan pelarasan diatonis. Di Jepang, Tiongkok, dan Negara-negara Lembah Sungai Mekong (Vietnam, Laos, Kaboja, dll) masih tersaji teater tradisional yang menggunakan musik berlaras keluarga Slendro. Ketika terdapat sedikit perbedaan misalnya ada jangkah nada yang ekstrim jauh atau ekstrim pendek rasa Slendro itu tidak memudar seperti apa yang terjadi pada para pesinden di Banyumas yang secara musikal maupun kultural dirasakan sebagai Laras Slendro murni.

A. Saudara-saudara Laras Slendro di Jepang

Jepang merupakan bangsa yang maju di segala bidang tetapi tidak melupakan seni tradisinya yang *nota bene* merupakan salah satu unsur yang membuat bangsa Jepang menjadi bangsa yang sangat signifikan di dunia ini. Misalnya saja bangsa yang super modern itu masih memelihara Gagaku, Kabuki, Noh dan lain sebagainya dan ditempatkan pada teater-teater dengan bangunan mewah bergaya klasik di tengah-tengah kota besar seperti Tokyo. Penelitian ini akan mengetengahkan beberapa kesenian kuno itu

yang menggunakan musik dengan system pelarasan yang dapat dikatakan sebagai “saudara” Laras Slendro.

a. Gagaku

Gagaku adalah sajian musik tradisional Jepang dalam bentuk orchestra dengan pemain tidak kurang dri 17 orang. Instrumen dalam ensambel ini di antaranya adalah instrumen tiup, petik dan perkusi sejenis tambur aatau genderang. Di antara instrumen tiup sejenis seruling disebut *ryureki*, *hichiriki*, dan *sho*.

Instrumen petiknya di antaranya adalah *shoko*, dan genderang besar disebut *taiko*. Orkestra ini diperkirakan telah ada sejak abad ke-8. Musik ini diperkirakan berasal dari daratan China 1.300 tahun yang lalu, dan dianggap sebagai musik orkestra tertua di dunia . Di Jepang kini Gagaku disajikan pada upacara-upacara resmi dan sering juga sebagai musik tarian klasik.



Gagaku dalam format orchestra
(Foto: Koleksi Kedutaan Besar Jepang di Jakarta)



Taiko Genderang Gagaku
(Foto: Koleksi Kedutaan Besar Jepang di Jakarta)



Heirlo (Shoko)



Hideki Togi

Lewat prosedur pengukuran seperti tertera dalam dalam Pendahuluan dari *hodeki togi* dihasilkan frekuensi sebagai tertera di bawah ini:

Frekuensi dan Jangkah nada-nada Gagaku

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	427	485	561	644	741	861
Jangkah (Cent)	220	248	241	242	260	

(Analisis Danang Ari Prabowo)

Dari komposisi jangkah yang ditunjukkan di atas maka tidak ada unsur yang bertentangan dengan Laras Slendro di Nusantara, terutama pelarasan Slendro di Jawa. Dengan demikian pelarasan musik Gagaku tidak hanya dapat dinyatakan sebagai saudara tetapi bahkan identik dengan Laras Slendro di Jawa.

b. Kabuki

Kabuki adalah jenis teater tradisional Jepang yang mempunyai sejarah panjang. Dipercaya bahwa kabuki pertama diperkenalkan oleh seorang *Miko* (pendeta perempuan) bernama Okuni sebagai sebuah drama dengan tarian dan saat itu kostum yang dipakai adalah kostum priya dengan tata arias yang mencolok

serta aksesoris yang serba aneh sebagai sindiran kepada kerusakan masyarakat pada saat itu yang berpakaian serta berperilaku aneh-aneh.



Lukisan figure Okuni si perintis Kabuki dalam kostum laki-laki yang aksesorinya aneh-aneh (Gambar: Wikipedia)

Cerita yang dibawakan Okuni adalah seorang priya yang pergi ke warung minum teh untuk menemui wanita-wanita penghibur. Lama kelamaan teater ini ditiru oleh kelompok-kelompok wanita sebagai ajang promosi pelacuran terselubung, para priya muda tidak ketinggalan melakukan teater ini sebagai sarana menjual diri kepada priya-priya hidung belang, akibatnya teater ini dilarang pemerintah. Karena teater ini terlanjur disenangi masyarakat maka setelah dilarangnya dua bentuk Kabuki di atas muncullah Kabuki yang benar-benar hanya mementingkan seni pertunjukan yang disebut Yaro Kabuki. Konsep baru ini dilakukan semuanya oleh aktor priya dewasa termasuk peranan wanitanya. Kabuki inilah yang terus hidup dan berkembang pada zaman Edo sampai sekarang. Tempat mereka main adalah sebuah teater yang mewah dan karcis masuknya cukup mahal, tetapi minat penonton tidak pernah surut.



Gedung teater Kabuki-za di Tokyo
(Foto: Wikipedia)

Musik Kabuki

Musik pengiring kabuki dibagi berdasarkan arah sumber suara. Musik yang dimainkan di sisi kanan panggung dari arah penonton disebut Gidayūbushi. Takemoto (Chobo) adalah sebutan untuk Gidayūbushi khusus untuk kabuki. Selain itu, musik yang dimainkan di sisi kiri panggung dari arah penonton disebut Geza ongaku, sedangkan musik yang dimainkan di atas panggung disebut Debayashi.

Frekuensi dan Jangkah Musik Kabuki

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	138	162	182	218	247	297
Jangkah (Cent)		277	201	180	216	205

(Analisis Danang Aribowo)

Prosedur pengukuran dan penghitungan frekuensi serta jangkah sama dengan apa yang dilakukan terhadap musik Gagaku, sama pula dengan apa yang telah diutarakan dalam Metodologi pada Bab Pendahuluan. Melihat struktur jangkah pada musik Kabuki yaitu antara nada ke III dan ke IV yang hanya 180 c ini kita ingat pada fenomena yang terjadi di Banyumas di mana salah satu (dan hanya satu jangkah) berjarak ekstrim dekat yaitu Pesinden Indriyana Sayekti

antara nada ke-III dan e-IV juga hanya 198 c dan pesinden Ani Susiningtyas hanya 186 c toh keduanya oleh budaya Banyumas dan masyarakat karawitan pada umumnya menyatakan berpelarasan Slendro. Dengan demikian peneliti akan dengan tegas mengatakan bahwa pelarasan musik Kabuki Jepang ini saudara dekat dengan pelarasan Slendro Banyumas

c. Noh

Noh atau No merupakan teater tradisional tertua di **Jepang**. Teater ini telah berusia lebih dari 400 tahun. Ini adalah bentuk opera **Jepang** yang biasanya dimainkan oleh laki-laki. Noh merupakan pertunjukan yang dimainkan sejak abad ke-14. Sajian Noh terdiri dari mai (tarian), hayashi (musik) dan utai (kata-kata yang biasanya dalam lagu-lagu).



Salah satu adegan Teater Noh
(Foto: Wikipedia)

Musik untuk teater ini sering disebut *Hayasi* yang berarti musik instrumental yang instrumennya terdiri dari *taiko* (genderang) dan *fue* (seruling, juga terdapat perkusi lain seperti potongan kayu persegi empat. Frekuensi dan Jangkah pelarasan musiknya didapat dengan cara-cara seperti materi sebelumnya dan hasilnya sebagai berikut:

Frekuensi dan Jangkah Musik Teater Noh

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	124	150	166	188	218	248
Jangkah (Cent)		329	175	215	256	223

(Analisis Danang Ari Prabowo)

Melihat struktur jangkah musik Noh ini di mana terdapat jangkah ekstrim jauh 329 c antara nada ke-I dan Ke-II diikuti jangkah ekstrim dekat antara nada ke-II dan e-III yang hanya 175c, kembali kita dapat mengasosiasikannya dengan fenomena pelarasan Slendro Banyumas, di mana di dalam sebuah pelarasan ada jangkah ekstrim jauh 336 c dan diikuti dengan sebuah jangkah ekstrim dekat 192 c misalnya pada fenomena pesinden Indriyana Sayekti

Pesinden Indriyana Sayekti							
Nada	nem	penunggul	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	lima	nem	
Frekuensi	213	248	280	340	380	440	
Jangkah	█	263	210	336	192	253	█

Tentu saja dengan kesamaan fenomena itu maka pelarasan musik Noh ternyata juga masih “saudara” musik Banyumas. Dengan demikian dalam telinga Jawa musik Noh ini juga Laras Slendro.

d. Somyo, Doa Kaum Buddis Sekte Shingon

Tiga jenis musik yang telah dibicarakan di atas adalah musik-musik klasik Jepang yang ternyata mempunyai pelarasan sama dengan laras Slendro di Nusantara. Ternyata kalau kita jelajahi musik-musik agamis terutama agama Buddha, maka pelarasan Slendro juga dipakai hampir oleh seluruh pendeta Buddha bila melantunkan pujiannya (*chant*). Salah satunya adalah Shomyo dari sekte Shingon

Frekuensi dan Jangkah Doa Shomyo

Nada	I	II	III	IV	V	VI	
Frekuensi (Hz)	109	127	150	176	203	224	
Jangkah (Cent)	█	264	288	276	247	210	█

(Analisis Danang Ari Prabowo)

Terlihat jangkah yang ada pada nyanyian pendeta Buddha mempunyai jangkah yang rata-rata sekitar 200an c. ini berarti tidak berbeda dengan jangkah pelarasan Slendro di Jawa di mana tidak ditemukan jangkah ekstrim jauh maupun ekstrim pendek. Dengan demikian tidak ragu lagu bahwa pelarasan nyanyian doa Buddis di Jepang juga keluarga Laras Slendro.

e. Min'Yo (sebuah lagu rakyat)

Dari uraian sebelumnya ternyata Laras Slendro di Jepang selain beroperasi di musik-musik klasik juga di musik keagamaan (Budda). Min'Yo mewakili kelompok musik yang lain yaitu musik rakyat. Dengan prosedur yang sama diperoleh data sebagai berikut:

Frekuensi dan Jangkah Musik Rakyat Min'Yo

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	320	380	433	507	570	644
Jangkah (Cent)	220	248	273	203	211	

(Analisis Danang Ari Prabowo)

Min'Yo yang mewakili musik rakyat Jepang juga ternyata mempunyai pelarasan sama dengan pelarasan Slendro di Surakarta. Terlihat di sana tidak ada jangkah yang ekstrim jauh maupun ekstrim dekat, sehingga secara musikal mempunyai rasa seperti Laras Slendro Jawa.

Simpulan

Uraian di atas dapat disimpulkan bahwa di Jepang pelarasan yang identik dengan Laras Slendro muncul hampir di segala strata musik yang ada. Mulai musik-musik klasik, musik untuk ibadah (dalam agama) maupun musik rakyat.

B. Saudara Laras Slendro di Myanmar

Di Myanmar karena kesempatan yang tidak banyak, maka tidak dapat ditampilkan contoh yang melimpah, Tetapi paling tidak di lingkungan agama Buddha dan di dunia musik tradisional pelarasan Slendro dapat dibuktikan keberadaannya

a. Pathanapali Chant

Pathanapali adalah salah satu parita (doa yang dinyanyikan bersama oleh para pendeta Buddha yang bersifat unisono tanpa menggunakan instrumen musik (murni lagu vocal). Parita yang lain masih banyak bahkan berates-ratus, lagipula setiap vihara dari berbagai sekte Buddha yang berkembang di Nyanmar juga mempunyai

paritanya masing-masing. Pengambilan *pitch* nyanyian ini oleh salah satu pendeta yang bertugas memimpin persembahyangan pada saat itu.



Pendeta Buddha di Myanmar
(Foto: Wikipedia)

Frekuensi nada dan jangkah masing-masing nada seperti tertera berikut ini:

Frekuensi dan Jangkah Pathanapali Chant

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	108	123	139	160	-	-
Jangkah (Cent)		225	211	243	-	-

(Analisis Danang Ari Prabowo)

Hanya ada 4 nada yang terlibat di sini. Hal itu merupakan kebiasaan tradisional sebuah budaya musik. Fenomena ini mengingatkan pada Gamelan Angklung di Bali yang juga hanya terdiri dari 4 nada yang disebut Angklung Don Pat (don berarti daun atau bilah nada, dan pat berarti empat)



Gamelan Angklung Belega Kangingan
(Hastanto 2015: 77)

Gamelan ini mempunyai bilah 4 buah dan pelarasannya seperti terlihat di bawah ini

Frekuensi dan Jangkah Angklung Belega Kangingan

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	400	450	500	598	-	-
Jangkah (Cent)		215	205	261	-	-

(Hastanto, 2015:80)

Pola jangkah antara gamelan Angklung yang berlaras Slendro itu sama dengan pola jangkah nada-nada parita Pathanapali. Jadi tanpa diragukan lagi parita itu di telinga orang Jawa mempunyai rasa musikal Laras Slendro. Itu berarti pula bahwa kehidupan Laras Slendro di seluruh wihara Buddha di Myanmar masih eksis dengan nyata

b. SaungGauk

Saung Gauk adalah instrumen petik dengan multi dawai. Bagi mereka yang berbahasa Inggris sering menjuluki instrumen ini dengan istilah *Myanmar Harp*



Saung Gawk tahun 1900-an
(Foto Koleksi Kedutaan Besar Myanmar di Jakarta)

Inastruman ini di Myanmar muncul diberbagai esambel musik maupun disajikan secara solo atau kadang-kadang juga duet



Saung Gawk disajikan secara duet
(Foto Kaleksi Kedutaan Besar Myanmar di Jakarta)

Menurut Wikipedia instrumen jenis harpa ini hanya satu-satunya yang eksis di kawasan Asia yaitu Saung Gawk di Myanmar. Adapun frekuensi nada-nadanya serta struktur jangkahnya seperti terlihat di bawah ini:

Frekuensi dan Jangkah Saung Gawk

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	244	277	307	363	410	490
Jangkah (Cent)		210	178	290	210	308

(Analisis Danang Ari Prabowo)

Melihat angka jangkah tertera di atas dapat kita amati ada sebuah jangkah ekstrim pendek 178 c dan sebuah jangkah ekstrim panjang yaitu 308 c. Sedangkan jangkah lainnya normal 200-an cen sebagaimana normalnya jangkah dalam pelarasan Slendro. Fenomena ini mengingatkan kita kembali kepada suara vocal Slendro para pesinden calung Banyumas. Salah satu jangkah mereka juga ekstrim pendek dan ada satu jangkah lagi yang ekstrim panjang. Kalau di Banyumas situasi seperti itu justru menjadi ciri khas pelarasan Slendro Banyumas maka Saung Gauk dapat kita katagorikan sebagai keluarga Slendro Banyumas.

Simpulan

Saung gauk digunakan diberbagai bentuk musik di Myanmar, demikian pula nada-nada nyanyian parita digunakan di seluruh vihara Buddha, Bangsa Myanmar dan Burma merupakan bangsa beragama Buddha, dengan demikian dapat disimpulkan Laras Slendro juga eksis secara kuat di Myanmar.

C> Saudara Laras Slendro di Thailand

Thailand merupakan daerah budaya yang cukup luas. Harapan para peneliti di negeri ini akan mendapatkan banyak “saudara Laras Slendro. Di berbagai bentuk musik memang nuansa Slendro terdengar tetapi secara keseluruhan di dalam sebuah lagu Laras Slendro itu menjadi buyar. Beberapa instrumen khas Thailand ketika didengar memberi harapan besar seperti Laras Slendro, tetapi setelah lagu berlanjut (bukan karena semacam modulasi) Rasa Slendro itu buyar.

a. Khaen

Misalnya seperti instrumen Khaen. Pada tataran nada-nada rendah dapat dikatakan slendro karena jangkahnya sekitar 200-an c. Tetapi di nada tengah dan tinggi tiba-tiba jangkah itu melonjak sampai hampir 500 c. di sanalah rasa Slendro jadi memudar dan hilang.



Khaen
(Foto koleksi Habibullah)

b. Saw Duang

Demikian pula terjadi pada instrumen Saw Duang. Kalau instrumen yang satu ini berbeda kasusnya. Dia mempunyai jangkah ekstrim pendek yang berurutan yaitu pada jangkah antara naka ke-4 dan ke-5 diikuti jangkah nada ke-5 dan ke-6 masing-masing 114 c dan 146 c. Hal ini tidak pernah terjadi di dalam pelarasan Slendro, dan ternyata memang suasana Slendro yang terbentuk pada nada-nada rendah menjadi hilang setelah lagu menginjak nada-nada tengah. Hal ini dibuktikan dalam eksperimen (lihat hal.4)

c. Khlui

Hal serupa ditemui pada instrumen Khlui. Jangkah ekstrim pendek berturut-turut muncul di antara nada ke-4 dan ke-5 diikuti jangkah nada ke-5 dan ke-6 masing-masing 175 c dan 141 c Hal inipun menjadikan pelarasan Khlui kehilangan rasa Slendronya. Hal ini juga dibuktikan dalam sebuah eksperimen (lihat hal. 4)

d. Buddhist Chant

Tetapi walaupun demikian keluarga Laras Slendro di Thailand masih tergolong besar eksistensinya yaitu di dalam nyanyian para biksu agama Budha

yang merupakan agama Negara Gajah Putih ini. Berikut contoh salah satunya (Frekuensi nada dan Jangkahnya:



Para BiksuBuddha di Thailand
(Foto Wikipedia)

Frekuensi dan Jangkah Buddhis Chant Buddhajayamnggalasutta di Thailand

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	111	134	145	168	-	-
Jangkah (Cent)		225	211	243	-	-

(Analisis Sri Hastanto)

Pelarasan yang secara struktur jangkah sama persis (hanya *ptcih* nya lebih tinggi) ditemui dalam chant lainnya yaitu mantra khusus untuk penyembuhan yang dinyanyikan tanpa jeda selama dua setengah jam. Pelarasan seperti ini dapat didengarkan di hampir semua vihara. Berarti secara prosentasi kehidupan Laras Slendro 4 nada seperti gamelan angklung Bali ini cukup besar menghiasi bumi Thailand.

Simpulan

Laras Slendro digunakan dalam Buddist Chant yang dipraktikkan di seluruh vihara Budhha di Thailand. Padahal sebagian besar rakyat Thailand memeluk agama Buddha. Jadi dengan demikian berarti kehidupan Laras Slendro di Thailand cukup signifikan

C. Saudara Laras Slendro di China

China merupakan daerah budaya yang sangat luas, karena luasnya sehingga peneliti sulit mencari saudara Laras Slendro dalam musik-musik masyarakat. Pelarasan diatonis sangat mendominasi bahkan sampai ke pelosok-pelosok, selain itu ada beberapa pelarasan lain yang tidak dapat dimasukkan ke dalam keluarga Laras Slendro. Harapan terakhirnya adalah pelarasan yang digunakan para bhiksu di dalam doa mereka terutama dalam agama Budha.

Di China terdapat ratusan bahkan mungkin ribuan vihara Budha sebab sebagian besar penduduknya memeluk agama Buddha. Vihara di China lebih sering disebut “klenteng” baik untuk agama Buddha maupun Kong Hu Cu. Ada beberapa klenteng terkenal di China di antaranya:



Klenteng Dai di Propinsi Shandong

Klenteng Dai merupakan salah satu dari 7 klenteng China yang sangat terkenal. Masih ada satu lagi klenteng yang terkenal di seluruh dunia karena usianya. Berikut ini sebuah kuil yang tiada duanya di dunia yang telah berumur 1.900 tahun, sayangnya nama Chinanya tidak diberitakan



Kuil White Horse
(Wikipedia)

Kuil ini terletak di selatan Gunung Mangshan, dan menghadap ke Sungai Luohe di Selatan. Pembangunan kuil dimulai pada tahun ke-11 pada masa pemerintahan Yongping Kaisar Mingdi di Dinasti Eastern Han 1.900 tahun lalu, pada saat itu merupakan masa di mana ajaran Buddhisme menyebar ke China.

a. Buddhist Chant

Hal yang sangat membanggakan peneliti adalah pelarasan yang digunakan dalam persembahyangan di semua kuil adalah Laras Slendro 4 nada (walaupun ada beberapa paritta yang dinyanyikan dengan pelarasan lain seperti Laras Pelog di Jawa). Pelarasan yang diambil di sini adalah paritta yang dinyanyikan setiap pagi setelah bangun tidur

Frekuensi dan Jangkah Buddhis Chant sembahyang pagi di China

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	124	140	160	180	203	-
Jangkah (Cent)	█	210	231	203	208	█

(Analisis Habibullah)

Simpulan

China yang merupakan hutan belantara musik tradisi dan etnis ternyata dengan kehadiran Buddhist Chant maka kehidupan pelarasan yang sama dengan Laras Slendro Nusantara cukup besar sehingga Laras Slendro tidak kesepian di bumi tirai bambu itu.

D. Saudara Laras Slendro di India

Petugas pengumpul data untuk India menyetorkan 3 instrumen musik yaitu Pungi, Instrumen Gesek dan Ravanhatta setelah diadakan pensortiran ternyata hanya satu yaitu instrumen gesek yang mempunyai pelarasan yang dapat masuk dalam keluarga Laras Slendro.

a. Pungi

Yang pertama Pungi merupakan alat tiup yang biasanya untuk mengiringi pertunjukan ular kobra di tempat-tempat wisata.



Pungi
(Koleksi Mkhlis)

Secara musikal, ketika dideteksi dengan telinga sudah dapat dirasakan pelarasan Pungi ini bukanlah keluarga Slendro. Apa lagi setelah dicermati secara fisik, ternyata terdapat sesuatu yang tidak lazim di dalam Laras Slendro yaitu terdapat jangkah ekstrim dekat berturut-turut antara nada ke-4 dan ke-5, diikuti jangkah antara nada ke-5 dan ke-6. Maka pelarasan Pungi tidak dapat diikutkan ke dalam keluarga Laras Slendro.

b. Instrumen Gesek Jalanan

Selanjutnya adalah instrumen gesek yang belum diketahui nama Indianya. Instrumen ini digunakan oleh musisi jalanan yang ngamen di tempat-tempat umum seperti pasar, terminal bus dan lain-lain:



Instrument gesek Jalanan
(Koleksi Mukhlas)

Struktur frekuensi nada dan pola jangkahnya adalah sebagai berikut:

Frekuensi dan Jangkah Instrumen Gesek Jalanan di India

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	231	261	311	317	341	461
Jangkah (Cent)		203	303	189	206	285

(Analisis Nugroho)

Bila dilihat dari struktur jangkahnya maka kita diingatkan kembali pada embat alam para pesinden Banyumas di mana ada jang ekstrim jauh (di sini 303 c) diimbangi dengan jangkah ekstrim pendek (189 c). dengan demikian dapat dipastikan bahwa rasa musikal Slendronya seperti Laras Slendro Banyumas, dengan demikian pelarasan instrumen ini dapat dimasukkan ke dalam keluarga Slendro, khususnya Slendro Banyumas.

c. Ravanhatta

Instrumen India berikutnya adalah Ravanhatta. Instrumen peralatan musik gesek ini juga peralatan musisi jalanan yang mengamen di tempat-tempat umum. Bila kita lihat secara seksama, maka struktur pola jangkahnya tidak lazim seperti Laras Slendro pada umumnya. Pelarasan instrumen ini mempunyai jangkah ekstrim panjang dua kali dalam satu pelarasan yaitu antara nada ke-2 dan ke-2. serta nada ke-4 dan ke-5. Sudah barang tentu tidak dapat mempunyai rasa musikal Laras Slendro dan dengan demikian tidak dimasukkan dalam keluarga Laras Slendro



Ravanhatta
(Koleksi Nugroho)

Simpulan

Walaupun hanya minoritas Laras Slendro diwakili oleh satu instrumen saja tidak berarti tidak ada kehidupan Laras Slendro di India. Jadi Laras Slendro juga eksis di India walaupun tidak signifikan

E. Saudara Laras Slendro di Korea

Budaya Korea tidak seperti budaya Asian Tenggara pada umumnya, musik mereka telah banyak yang menggunakan pelarasan diatonis. Biasanya kalau sudah demikian maka harapan terakhir adalah nyanyian doa para biksu agama Buddha. Tetapi di Korea tidak demikian Buddhist Chanting mereka juga sudah menggunakan pelarasan diatonis. Jadi sementara ini pencarian saudara Laras Slendro di Korea belum berhasil.

F. Saudara Laras Slendro di Filipina

Musik rakyat tradisional di negeri ini juga mempunyai warna khusus. Setelah petugas melaksanakan pengumpulan data di negeri ini memang tidak sangat memuaskan tetapi paling tidak ada musik rakyat yang pelarasannya merupakan saudara laras Slendro

a. Kulintang

Kolintang atau Kulintang adalah musik yang berformat ensambel. Instrumen-instrumennya berbentuk gong-gong kecil yang diletakkan secara horizontal berjejer di atas sebuah para-para. Kecuali itu juga ada gong yang lebih besar digantung secara

vertical. Kolintang tersebar di kepulauan Melayu termasuk Indonesia, tetapi yang paling signifikan adalah Kolintang yang berada di Filipina



Perangkat Kolintang Filipina
(Foto: Wikipedia)

Frekuensi dan jangkah nada-nadanya adalah sebagai berikut:

Frekuensi dan Jangkah Kolintang Filipina

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	228	237	270	297	340	387
Jangkah (Cent)		226	225	165	234	224

(Analisis Zulkarnain)

Situasi jangkah yang seperti tertera di atas (satu di antara jangkah-jangkah terdapat jangkah yang ekstrim dekat yaitu 165 c) mengingatkan kita kembali pada pelarasan dengan embat alamnya para pesinden Banyumas. Jangkah lainnya adalah normal jangkah Laras Slendro. Dengan demikian pelarasan Kolintang dapat dogolongkan menjadi keluarga Laras Slendro

b. Kullitong

Kullitong adalah instrumen musik seperti siter (instrumen petik) yang baik badan resonator maupun dawainya terbuat dari bambu. Instrumen ini banyak diketemukan di daerah Kalinga Luzon Utara.

Frekuensi nada-nada dan jangkahnya adalah sebagai berikut:

Frekuensi dan Jangkah Kullitong Filipina

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	268	336	366	425	479	534
Jangkah (Cent)	■	230	148	259	207	220 ■

(Analisis Zulkarnain)

Situasi struktur jangkahnya sama dengan kolintang yaitu ada satu jangkah yang ekstrim dekat (118 c) Dengan demikiansituasinya juga sama bahwa pelarasan instrumen ini mempunyai rasa Slendro seperti salah satu Slendro Nusantara yaitu Slendro Banyumas.

c. Kudyapi

Instrumen musik yang diukur: *Kudyapi* (secara organologis mirip seperti kacaping Sulawesi)

Keterangan sumber: *Kudyapi* atau *kutiyapi* merupakan nama hanya berkembang di wilayah Maguindanaon. Sementara di beberapa tempat di Filipina, instrumen ini dikenal dengan nama yang beragam, seperti: *kotyapi* (Maranao), *kotapi* (Subanon), *fegereng* (Tiruray), *faglong* (B'laan), dan sebagainya.

Dalam tradisinya, kudyapi sering dimainkan dalam event-event sosial, seperti: acara perkawinan dan ulang tahun tentang sesuatu.

Frekuensi nada-nada dan jangkahnya adalah sebagai berikut:

Frekuensi dan Jangkah Kudyapi Filipina

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	318	374	420	448	552	
Jangkah (Cent)	■	280	201	168	286	■

(Analisis Zulkarnain)

Dengan situasi pola jangkah di atas kita diingatkan dua hal yaitu sebuah jangkah yang ekstrim pendek (seperti pelarasan vocal pesinden Banyumas) dan hanya melibatkan 4 nada (5 dengan siklusnya) seperti gamelan Angklung Don Pat Bali. Karena jangkahnya tidak ada yang keluar dari Laras Slendro terutama

Banyumas, maka dengan tegas pelarasan Kudyapi ini termasuk keluarga Laras Slendro

d. Bukan Slendro

Zulkarnain masih menyetorkan 2 jenis musik lagi untuk Pilipina yaitu Vocal Mansaka dan Kaleleng tetapi setelah didengar dan dilihat pola jangkahnya bukan termasuk Laras Slendro

Simpulan

Kehidupan Laras Slendro di Pilipina tidak signifikan tetapi tidak sepi sama sekali.

Beberapa instrumen tradisi masih menggunakan pelarasan keluarga Slendro itu

G. Saudara Laras Slendro di Vietnam

Zulkarnain memasok 5 Jenis musik yaitu Dan tam, Vokal untuk Ritual, Dan Ho Cen, Sebuah Chant Biksu, dan Dan Nguyet yang kelimanya bukan tipikal pelarasan Slendro. Harapannya tinggal Vihara Buddha di Vietnam apakah masih menyimpan keluarga Laras Slendro

a. Buddhist Monks Chanting

Penelusuran lebih mendalam ternyata membuahkan hasil. Sebagian besar Kelenteng atau Vihara di Vietnam mempunyai pelarasan “sangat” Slendro (seperti Slendro Jawa Tengah). Memang banyak vihara di kota, tetapi nyanyian para pendetanya telah menggunakan pentatonic diatonis. Namun penggunaan Laras Slendro masih sangat luas misalnya di Vihara Vinh Trang, Vuhara Buddist Maha Vihara dan Vihara Kaisar Giok. Tiga vihara besar dan masih banyak vihara kecil-kecil lainnya yang masih menggunakan pelarasan Slendro



Di Vihara Nuddist Maha Vihara ini setiap doa pagi menggunakan Laras Slendro



Walau tanpa pengeras suara Paritta di Vihara Kaisar Giok ini menggema seolah-olah dating dari langit
Frekuensi dan Jangkah Paritta Buddha di Vietnam

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	117	134	154	179	208	237
Jangkah (Cent)		234	240	260	259	226

(Analisis Sri Hastanto)

Situasi struktur jangkah yang tertera di atas sama sekali tidak ada bedanya dengan jangkah-jangkah gamelan di Jawa Tengah khususnya Surakarta. Suasana di Vihara Vinh Trang, Vuhara Buddist Maha Vihara dan Vihara Kaisar Giok.serta hampir seluruh vihara di Vietnam seperti tergambar dalam susunan jangkah seperti di atas. Hanya pitchnya ada yang agak tinggi dan agak rendah. Karena vihara seperti ini tersebar di segenap sudut Vietnam dengan demikian kehidupan Laras Slendro di negeri ini cukup signifikan.

Simpulan

Karena sebagian besar rakyat Vietnam memeluk agama Budha dan vihara-viharanya menggunakan lelarasan Slendo dalam persembahyangannya maka kehidupan Laras Slendro dapat dikatakan signifikan di Vietnam

H. Saudara Laras Slendro di Pasifik

Pasifik hanya diwakili oleh dua suku bangsa yaitu Aboriginal Australia dan Maori New Zeland. Musik-musik modern mereka sudah tidak lagi menjamah pelarasan tradisionalnya. Hampir semua menggunakan diatonis. Tetapi musik-musik vocal kerakyatan masih menyisakan kehidupan Laras Slendro di bumi Pasifik ini

a. Maori Haka and Chant

Wujud musik ini adalah suara bersahutan. Pertama Sang pemimpin “meneriakkan” sesuatu dalam nada tertentu lalu disambut oleh umatnya bersama-sama. Lagu yang mereka bawakan lebih seperti teriakan tetapi bernada dan beritm yang diperkuat dengan hentakan kaki bersama-sama. Kalau dilihat dan didengar secara seksama maka struktur nada dan jangkahnya sebagai berikut:

Frekuensi dan Jangkah Maori Haka and Chant

Nada	I	II	III	IV	V	VI
Frekuensi (Hz)	135	160	170	210	-	-
Jangkah (Cent)		240	265	257		

(Analisis Sri Hastanto)

Melihat struktur jangkah dan jumlah nada yang digunakan maka kita diingatkan pada Gamelan Angklung Don Pat di Bali yang juga hanya ada empat nada. Kalau kita lihat pola jangkahnya, pola itu menunjukkan Laras Slendro yang kuat seperti Slendro yang terdapat di Jawa Tengah (Surakarta dan Jogjakarta). Jadi Maori Haka and Chant adalah Slendro sepupu Bali dan Surakarta.

Bangsa penghuni Pasifik lainnya seperti Kaum Aburignes Australia tidak dapat menyang data Laras Slendro, sebab mereka sudah sangat dipengaruhi pelarasan diatonis. Instrumen tradisinya hanya berfungsi sebagai suara latar laja.

BAB-IV SIMPULAN

Dengan beberapa *evidence* baru terutama diketemukannya pelrasan Slendro Banyumas dan Laras Slendro yang terpancar dari Karindhing dan Gamelan Wayang Beber maka definisi Laras Slendro yang terbaru dapat dirangkum sebagai berikut:

1. Dengan diketemukan pelarasan Slendro Banyumas maka Laras Slendro terdefinisi terutama yang berkaitan dengan batas jangkah pendek maupun panjang;
2. Jangkah pendek boleh sedikit kurang dari 200 *cent* asalkan di dalam satu pelarasan hanya terdapat sebuah jangkah tersebut;
3. Jangkah panjang boleh sedikit lebih panjang dari 300 *cent* asalkan di dalam satu pelarasan hanya terdapat sebuah jangkah tersebut;
4. Dalam sebuah pelarasan, jumlah urutan nada tidak lebih dari 5 nada. Urutan nada tersedikit adalah 3 nada.

Redefinisi ini selanjutnya akan digunakan sebagai piranti untuk mencari kehidupan Laras Slendro di Negara-negara Asia Pasifik.

DAFTAR PUSTAKA

- Anno' Mariko. 2011. *Isso-ryu nohkan (Noh flute): Tradition and continuity in the music of Noh drama*. ProQuest, UMI Dissertation Publishing
- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pascasarjana bekerjasama dengan ISI Press Surakarta.
- _____. 2011. *Ngeng dan Reng, Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Kebyar Bali*. Surakarta ISI Press Surakarta.
- _____. 2014. "Embat (The Core of Javanese Tuning System) in Danger" Makalah disajikan dalam *18th Asia and The Pacific Society of Ethnomusicology (APSE) International Conference*. Mahasarakham, Thailand, January, 9-11, 2014
- _____. 2015 "Tuning System of Traditional Musik: a Neglected Local Wisdom in the Nusantara" Makalah yang disampaikan sebagai salah satu pidato kunci pada ISLA (*International Seminar on Language and Arts*) Universitas Negeri Padang, 23 – 24 Oktober 2015.
- _____. 2015 "Redefinisi Laras Slendro" Laporan Penelitian Tim Pascasarjana Tahap-I
- Hood, Mantle. . 1968:28-37 "Slendro and Pelog Redefined" *Selected Report Institute of Ethnomusikology UCLA Vol.1 No.1*,
- Kunst, Jaap. *Music in Java. 2 vols*, 1973. The Third Edition. The Hague, Netherland: Martinus Nijhoff.
- Miller, Terry. 1985. *Traditional Music of the Lao: Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand (Contributions in Intercultural and Comparative Studies) Hardcover*. Connecticut: Greenwood Press
- and Sean Williams (ed). 2008. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. New York: Routledge
- Naron, Keo. 2005. *Cambodian Music* Chicago: Art Media Resources
- Phim, Toni Samantha and Ashley Thompson, 1999. *Dance in Cambodia (Images of Asia)*. Oxford: Oxford University Press, South East Asia

**LAMPIRAN-I PROPOSAL S3
SITOMARDOWO**

**FORMULA PELARASAN BUMBUNGAN PADA
INSTRUMEN GAMELAN JAWA**

PROPOSAL DISERTASI

**Untuk memenuhi sebagian persyaratan studi S3
Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni
Minat Studi Pengkajian Musik Nusantara**



diajukan oleh
Sito Mardowo

**Kepada PROGRAM
PASCASARJANA INSTITUT SENI
INDONESIA (ISI) SURAKARTA
2016**

FORMULA PELARASAN BUMBUNGAN PADA INSTRUMEN GAMELAN JAWA

A. Latar Belakang Masalah

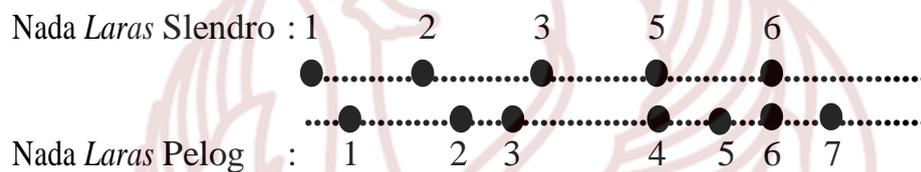
Gamelan Jawa adalah seperangkat alat musik yang lahir dan berkembang di Jawa. Secara fisik dapat dikatakan bahwa gamelan Jawa memiliki dua pangkon yaitu laras Slendro dan Pelog, sedangkan secara non fisik gamelan Jawa memiliki dua sistem pelarasan (*tuning system*) yaitu laras Slendro dan Pelog. (Hastanto, 2012: 61)

Istilah „*laras*” dalam seni karawitan identik dengan istilah tangga nada dalam seni musik *diatonis* yang artinya susunan nada-nada dalam satu oktaf. Seni karawitan memiliki 2 *laras* yakni *laras Slendro* dan *Pelog*. *Laras slendro* terdiri atas lima nada yang terdiri dari nada 1 (*ji*), 2 (*ro*), 3 (*lu*), 5 (*ma*), dan 6 (*nem*), sedangkan *pelog* terdiri atas tujuh nada yaitu 1 (*ji*), 2 (*ro*), 3 (*lu*), 4 (*pat*), 5 (*ma*), (6) *nem* dan 7 (*pi*) (Hood, 1958: 10).

Menurut Becker (1984: 40) secara teoritis masing-masing jarak nada antara nada yang satu dan nada yang lain dalam *laras slendro* adalah sama dengan jarak 240 *cent*. Namun berdasarkan data di lapangan, gamelan-gamelan di wilayah Surakarta, Yogyakarta, dan Mojokerto tidak menganut interval yang sama pada nada-nadanya, tetapi hanya cenderung sama atau dengan

kata lain perbedaan ukuran nadanya hanya berbeda tipis (Martopangrawit, 1969: 25). Interval dalam *laras pelog* antara nada yang satu dan yang lain sangat berlainan sehingga apabila disuarakan akan sangat terasa perbedaan tinggi-rendah nadanya.

Untuk memperjelas perbedaan interval antara *laras slendro* dan *pelog* disajikan skema menurut Sutton (1991: 28) sebagai berikut.



Skema 1
 Perbedaan laras Slendro dengan Pelog

Secara fisik gamelan Jawa terdiri dari: (1) Rebab, dua rancak Slendro dan Pelog, (2) Kendang, empat jenis untuk laras Slendro dan Pelog, (3) Gender Barung, tiga rancak yaitu Slendro, Pelog Bem, dan Pelog Barang, (4) Gender Penerus, tiga rancak yaitu Slendro, Pelog Bem, dan Pelog Barang, (5) Bonang Barung, dua rancak Slendro dan Pelog, (6) Bonang Penerus, dua rancak Slendro dan Pelog, (7) Slenthem, dua rancak Slendro dan Pelog, (8) Demung, dua rancak Slendro dan Pelog, (9) Saron Barung, empat rancak, dua Slendro dan dua Pelog, (10) Saron Penerus, dua

rancak Slendro dan Pelog, (11) Gambang, tiga rancak yaitu Slendro, Pelog Bem, dan Pelog Barang, (12) Siter, Gambang, tiga rancak yaitu Slendro, Pelog Bem, dan Pelog Barang, (13) Dua buah Suling Slendro dan Pelog, (14) Seperangkat Kenong, Slendro dan Pelog, (15) Sepasang Kethuk Kempyang Slendro dan Pelog, (16) Seperangkat Kempul, Slendro dan Pelog, (17) Seperangkat Gong, (18) Seperangkat kemanak (kadang-kadang ada). (Hastanto, 2012: 61)

Seluruh instrumen atau ricikan gamelan Jawa membutuhkan resonator yang berfungsi untuk memperkeras atau memperkuat suara yang ditimbulkan oleh badan instrumen itu sendiri sehingga suara yang ditimbulkan menjadi lebih berkualitas. Ricikan yang berbentuk pencon seperti bonang barung, bonang penerus, kempul-gong, kenong, dan kethuk-kemyang memanfaatkan ruang didalam instrumen (diantara *bahu*) sebagai resonator yang biasa juga disebut rongga artikulasi (Bambang Harjono, 1987: 10). Ricikan rebab menggunakan rongga dalam „bathokan“ sebagai resonator. Ricikan siter menggunakan rongga yang terletak di bawah dawai. Ricikan yang berbentuk bilah dibedakan menjadi dua, yaitu (1) ricikan demung, saron barung, saron penerus, dan gambang menggunakan rongga terbuka yang terletak di bawah bilah, (2) ricikan gender barung,

gender penerus, dan slenthem menggunakan *bumbungan* pada tiap bilah yang terletak di bawah masing-masing bilah.

Menurut Miskam bumbungan berasal dari kata bumbung yang artinya ruas batang batang bambu. Pada jaman dulu bumbungan untuk gender barung, gender penerus, dan slenthem „biasanya“ menggunakan jenis bambu *legi*, dan bambu *tutul*. (Miskam, wawancara 19 Desember 2014). Bambu *legi* lebih kuat dan tahan lama, tetapi dari sisi visual kurang indah. Sedangkan bambu *tutul* lebih rentan atau mudah pecah dan kurang tahan lama, tetapi dari sisi visual menarik karena memiliki ornamentasi atau motif bercak-berak pada sisi kulit bambu(wawancara: Abujana, 22 Juni 2014)

Pada era sekarang, bumbungan dapat dibuat dari bahan seng atau galvanis dengan alasan bambu yang berkualitas mulai sulit dicari. Keunggulan lain bahan seng atau galvanis adalah bahan tersebut mudah dibentuk sesuai keinginan sehingga gradasi besar-kecil dapat diatur dengan rapi menyesuaikan kehendak pembuat.

Resonator berbentuk bumbungan pada ricikan gender barung, gender penerus, dan slenthem harus *dilaras* atau di-stem lebih tinggi daripada dengan bilah yang terletak di atasnya. Sistem pelarasan ini dalam dunia pelarasan karawitan dikenal dengan istilah *nyupak*, yang maksudnya bilah dan bumbungan *dilaras*

dengan frekuensi yang berbeda tetapi masih dalam toleransi rasa pelarasan gamelan Jawa. Apabila perbedaan frekuensi terlalu jauh atau signifikan sehingga menimbulkan suara yang *blero* atau fals, maka para empu penglaras menyatakan bahwa pelarasan bumbungan tersebut kurang *nyupak*. Begitu juga sebaliknya, apabila pelarasan antara bilah dengan bumbungan sudah *pethuk*¹ maka empu penglaras menyatakan bahwa pelarasan bumbungan sudah *nyupak*. (Miskam, wawancara 15 Desember 2014)

Pengerjaan pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem dengan konsep *nyupak* dimaksudkan agar suara yang dihasilkan oleh sumber bunyi bilah dapat lebih berkualitas. Pengertian berkualitas dalam konteks ini adalah hasil suara yang (1) lebih panjang durasi bunyinya, (2) lebih keras, dan (3) lebih *pulen*².

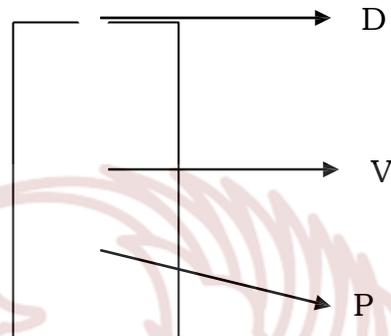
Pengerjaan pelarasan bumbungan dipengaruhi oleh tiga hal yaitu (1) luas rongga bumbungan, semakin luas volume rongga dalam bumbungan frekuensi nada yang diperoleh semakin rendah atau nada yang didapat semakin besar, atau sebaliknya. (2) panjang-pendek diameter lubang *tumbeng*³, semakin panjang diameter lubang *tumbeng* maka frekuensi nada semakin tinggi,

¹ Pethuk berarti ketemu, yang maksudnya pelarasan bumbungan dan bilah sudah dapat menyatu atau melebur sehingga hasil suara lebih berkualitas.

² Warna suara yang jernih, bersih, dan bulat.

³ Penampang atas yang berfungsi untuk menutup bumbungan. Tumbeng terdapat pada bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem

atau sebaliknya dan (3) letak penyekat pada badan bumbungan, posisi sekat dalam bumbungan apabila berkedukan semakin ke atas maka frekuensi nada yang dihasilkan semakin tinggi.



Gambar 1
Bumbungan

Keterangan:

V = Volume rongga bumbungan

D = Diameter lubang *tumbeng*

P = Posisi penyekat

Pada saat ini pengerjaan pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem yang dilakukan para empu penglaras gamelan tidak menggunakan penghitungan matematis atau menggunakan alat pengukur frekuensi, tetapi menggunakan kemampuan pendengaran untuk menentukan seberapa tinggi-rendah frekuensi yang dibutuhkan. Kemampuan pendengaran tersebut didapat dari empiris dalam kurun waktu yang lama mulai

dari *nyantrik*⁴ sampai mendapatkan predikat empu penglaras dalam masyarakat karawitan.

Selanjutnya faktor empiris yang lain adalah menentukan (1) volume bumbungan, (2) panjang-pendek diameter *tumbeng*, dan (3) letak sekat, dilakukan hanya dengan cara memperkirakan saja. Namun karena daya empiris yang sudah luar biasa banyak, para empu penglaras sama sekali tidak menemukan kesulitan.

Daya empiris para empu penglaras dalam melakukan pelarasan bumbungan merupakan aset lokal genius yang perlu dijabarkan secara komprehensif guna menemukan formula yang dapat dipertanggungjawabkan.

B. Rumusan Masalah

Bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem pada gamelan Jawa difungsikan sebagai resonator untuk mengoptimalkan suara yang dihasilkan dari sumber bunyi bilah. Bumbungan tersebut membutuhkan pelarasan menyesuaikan frekuensi nada bilah yang terletak di atasnya.

Para empu penglaras gamelan dalam melakukan pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem menggunakan daya kepekaan telinga untuk menentukan tinggi-

⁴ Magang belajar di tempat penglaras gamelan/besalen.

rendah frekuensi. Kemampuan tersebut didapat dari pengalaman atau empiris sejak belajar melaras sampai mendapatkan sebutan empu dari masyarakat karawitan.

Melihat permasalahan tersebut maka dapat dirumuskan permasalahan untuk mendapatkan penjabaran yang komprehensif guna menemukan formula yang praktis dan dapat dipertanggungjawabkan. Rumusan masalah tersebut adalah:

1. Mengapa sistem pelarasan bumbungan pada gamelan Jawa khususnya untuk instrumen gender barung, gender penerus, dan slenthem harus *nyupak*?
2. Bagaimanakah sistem pelarasan bumbung gender barung, gender penerus, dan slenthem yang dilakukan secara tradisional?
3. Bagaimanakah formula dan varian bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem pada gamelan yang berkembang di Surakarta dan sekitarnya.

C. Tujuan Penelitian

Pada latar belakang dan rumusan masalah telah diungkap bahwa sistem pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem yang dilakukan para empu penglaras gamelan menggunakan daya kepekaan telinga dan rasa untuk

menentukan tinggi rendah frekuensi bumbungan. Berkaitan dengan kenyataan tersebut maka penelitian ini bertujuan untuk:

1. Menjelaskan konsep nyupak yang diterapkan pada sistem pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem.
2. Menjelaskan sistem pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem yang dilakukan secara tradisional
3. Menemukan sebuah formula atau rumus *nyupak* yang dapat digunakan sebagai acuan atau pedoman untuk melaras bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem. Formula tersebut berujud ukuran-ukuran yang terdiri dari aspek ukuran volume bumbungan (V), panjang-pendeknya diameter (D), dan posisi tinggi-rendahnya sekat tabung/suwegan (P).

D. Manfaat Penelitian

Penelitian ini diharapkan mempunyai aspek yang bermanfaat bagi kepentingan dunia pengembangan ilmu dan kepentingan praktis.

1. Aspek pengembangan ilmu, hasil penelitian tentang pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem ini

diharapkan dapat berguna bagi para pengkaji seni yang minat terhadap pengembangan organologi khususnya tentang pelarasan untuk memanfaatkan penelitian ini sebagai dasar untuk mengembangkan sistem pelarasan resonator instrumen musik lainnya sehingga hasil suara dapat lebih berkualitas.

2. Aspek praktis, hasil penelitian ini diharapkan dapat berguna bagi seseorang yang belajar pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem dengan adanya formula sistem pelarasan hasil dari penjabaran komprehensif yang didapat dari para empu penglaras gamelan. Penelitian ini akan menjabarkan kombinasi ukuran volume bumbungan (V), panjang-pendeknya diameter (D), dan posisi tinggi-rendahnya sekat tabung/suwegan (P) yang harus digunakan untuk mendapat frekuensi bumbungan yang diharapkan. Selain itu, penelitian ini juga akan menuliskan tabel varian frekuensi bumbungan yang terdapat pada budaya pelarasan gaya Surakarta dan Yogyakarta, sehingga diharapkan dapat digunakan sebagai acuan untuk menentukan frekuensi bumbungan.

E. Tinjauan Pustaka

Kepustakaan yang mengkaji tentang organologi gamelan Jawa dan pelarasan dapat dikatakan relatif sedikit dibanding tulisan-tulisan dari sudut pandang atau perspektif estetika dalam karya seni. Kepustakaan yang dapat ditemui adalah buku tentang dengan judul *Organologi: Cara-cara Melaras Gamelan* tulisan Panggiyo tahun 1985-1986. Buku ini memuat tentang peralatan yang digunakan dalam sistem pelarasan gamelan, serta menjelaskan teknik pelarasan gamelan mulai dari persiapan, proses, sampai pada finishing. Fokus instrumen yang dilaras adalah instrumen gamelan Jawa yang berbentuk bilah dan pencon, sedangkan sistem pelarasan dan formula bumbung tidak diungkapkan pada buku ini.

Buku *Gamelan* yang ditulis oleh Soekarsono dan kawan-kawan tahun 1983. Buku ini berisikan pengetahuan tentang besalen, deskripsi kerja para pembuat gamelan, prosedur pengerjaan, dan proses pembuatan gamelan. Teknik pelarasan bumbungan tidak diungkapkan dalam buku ini. Bahasan tentang bumbungan memang disinggung, tetapi hanya menginformasikan nama resonator pada gender barung, gender penerus, dan slenthem. Sedangkan mengenai bahan, alat, pengerjaan bumbungan, dan sistem pelarasan tidak dibahas dalam buku ini.

Sri Hastanto, dalam laporan penelitian tahun 2009, tentang “Konsep Embat dalam Karawitan Jawa”. Penelitian ini mengungkap tentang dua sistem pelarasan yaitu laras *sléndro* dan laras *pélog*. Fokus penelitian ini adalah memaparkan frekwensi nada-nada pada ricikan gamelan. Sedangkan gamelan yang menjadi sampel terdiri dari beberapa gamelan yang hidup dan berkembang di wilayah Surakarta dan sekitarnya. Penelitian ini tidak mengungkap secara khusus tentang sistem pelarasan dan mengungkap formula bumbungan gender barung, gender penerus dan slenthem.

“Ngeng dan Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali” tulisan Sri Hastanto tahun 2012. Buku ini berisikan tentang sistem pelarasan ricikan-ricikan gamelan ageng jawa dan gamelan gong kebyar Bali. Sistem pelarasan yang dimaksud di sini adalah mengungkap data frekuensi nada, dan jangkah atau interval nada. Informasi dipaparkan secara lengkap dan detail tetapi tidak mengungkap sistem pelarasan bumbungan pada gamelan Jawa dan tidak mengungkap formula yang dapat digunakan sebagai acuan untuk pelarasan bumbungan pada gamelan Jawa

Tesis tulisan Prabarini Rahayu yang berjudul “Kontroversi Pada Sendro Keroncong” tahun 2013. Penelitian ini mengungkap komparasi frekuensi tangga nada Slendro pada gamelan Jawa

dengan frekuensi tangga nada Slendro pada alat musik Keroncong. Analisisnya, para seniman karawitan beranggapan bahwa Slendro yang dimainkan dengan alat musik keroncong dirasa fals atau blero, sedangkan para seniman keroncong beranggapan bahwa tangga nada Slendro gamelan tetap enak didengarkan ketika mengiringi lagu-lagu langgam Jawa. Buku ini tidak mengupas tentang frekuensi resonator tapi lebih condong pada pengukuran frekuensi pada gamelan laras Slendro dan Instrumen Keroncong.

Penelitian lain yang berkaitan dengan pelarasan adalah tesis tulisan Galih Naga Seno yang berjudul “Kreativitas AL. Suwardi dalam Penciptaan Instrumen Musik Baru” tahun 2008. Penelitian ini membahas daya kreativitas AL. Suwardi menciptakan alat musik baru. Salah satu alat musik yang diciptakan adalah „gender jangkung“ yang merupakan paduan antara gender Jawa dengan Vibraphone. Gender jangkung menggunakan bumbungan sebagai resonator dengan bentuk yang panjang menyerupai bumbungan yang terdapat pada alat musik Vibraphone. Bumbungan tersebut juga dilaras sesuai dengan frekuensi yang diinginkan tetapi tidak secara detail membahas bagaimana cara melaras, bagaimana konsep *nyupak* itu diterapkan, dan bagaimana konsep *nyupak* diterapkan. Penelitian ini lebih terfokus pada bagaimana daya kreativitas AL. Suwardi menciptakan alat musik baru untuk memenuhi tuntutan kebutuhan karya komposisi baru.

Tinjauan pustaka yang berkaitan dengan dengan pelarasan adalah tulisan Priadi Dwi Harjito yang berjudul “Melaras Getar Bilah”. Buku ini berisi cara menghitung getaran, menetapkan frekuensi, dan cara mengukur frekuensi dari sudut pandang ilmu fisika dan akustika. Buku ini juga menjelaskan cara pelarasan atau *steming* cara merendahkan-meninggikan frekuensi instrumen gamelan, tetapi tidak menyinggung tentang pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem.

F. Landasan Konseptual

Pada permasalahan pertama, sistem pelarasan bumbungan Slendro dan pelog dalam hal ini akan dikupas menggunakan menggunakan konsep embat dalam laporan penelitian tulisan Sri Hastanto. Tulisan tersebut menyatakan bahwa setiap *laras* mempunyai sejumlah nada tertentu dengan tinggi rendah (*pitch*) yang berurutan dari nada tinggi ke nada rendah atau sebaliknya dari rendah ke nada tinggi. Seberapa tinggi dan rendahnya frekuensi nada secara internasional diukur dengan berapa kali getaran perdetik yang disingkat *cps* (*circles per second*) dalam bahasa Inggris dan di dalam bahasa Jerman disebut *hertz*.⁵ Istilah yang kedua itulah yang lebih populer digunakan di dalam dunia

⁵ Diambil dari nama penemunya seorang Jerman bernama Dr. Hertz

karawitan. Penelitian ini juga menggunakan istilah *hertz* yang sering disingkat dengan „Hz“. (Hastanto, 2010:5)

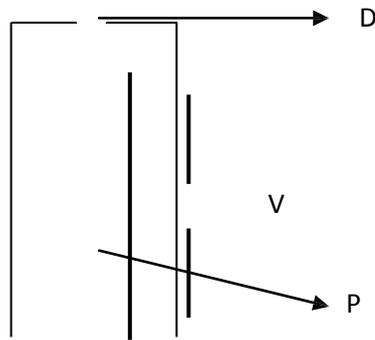
Selanjutnya untuk mengungkap tentang jarak nada atau jangkah dengan menggunakan konsep jangkah yang ditulis Hastanto dalam buku yang berjudul “Ngeng dan Reng”. Dalam buku ini dijelaskan bagaimana cara mengukur jangkah, nama-nama jangkah (pendek, sedang, jauh) dan menjabarkan keunikan jangkah pada gamelan Jawa yang cenderung meluas apabila dilihat dari sisi teoretis interval diatonis barat. Selain menjelaskan tentang ukuran-ukuran jangkah, buku ini juga menjelaskan secara komprehensif berkenaan dengan karakter pelarasan gamelan Jawa dan Bali yang dikaitkan dengan konteks budaya.

Permasalahan kedua, penelitian ini juga ingin mengungkap peralatan yang digunakan dalam pembuatan bumbungan gender, bahan-bahan yang digunakan sebagai bumbungan, dan proses pembuatan bumbungan. Untuk mengungkap permasalahan tersebut akan digunakan buku-buku sebagai pijakan antara lain (1) “Pengetahuan Membuat Gamelan” tulisan Rustopo, dan (2) “Media Pembelajaran Organologi dan Akustika” tulisan A.L Suwardi, Buku-buku tersebut berfungsi sebagai acuan dalam hal (1) Istilah- istilah alat, bahan, dan proses kerja yang diterapkan pada bahasan tentang bumbungan pada gamelan Ageng Jawa,

(2) prosedur pengerjaan mulai dari persiapan, proses kerja, hingga *finishing* yang diterapkan pada bahasan bumbungan, (3) Standar acuan ukuran frekuensi, panjang, takaran, dan sebagainya.

Permasalahan ketiga, penelitian ini diharapkan mendapatkan rumus baku tentang ukuran bumbungan dan varian ukuran yang dapat digunakan sebagai opsi pembuatan bumbungan instrumen gamelan Jawa. Acuan untuk menuliskan rumusan dan varian tersebut menggunakan buku melaras getar bilah oleh Priadi Dwi Harjito yang secara rinci menjelaskan tentang frekuensi bunyi ditinjau dari sisi akustika. Buku ini memberikan contoh-contoh penulisan rumus-rumus getar-gelombang dalam disiplin ilmu fisika. Gaya penulisan rumus tersebut akan digunakan sebagai acuan untuk mendapatkan rumusan tentang volume bumbungan, penerapan posisi sekat atau *suwegan*, penjang-pendek diameter lubang pada *tumbeng*.

Rumusan baku didapatkan dari kombinasi ukuran luas-sempitnya tabung (V), panjang-pendeknya diameter (D), dan posisi tinggi-rendahnya sekat tabung (P). Misalnya: apabila diketahui nilai (V) = x, maka dapat diketahui nilai (D) dan (P) apabila menginginkan frekuensi nada bumbungan sekian Y.



Gambar 2
Rumus Bumbungan

Keterangan:

V = Volume bumbungan

D = Diameter lubang *tumbungan*

P = Posisi sekat tabung

G. Metode Penelitian

Metode penelitian yang diterapkan dalam penelitian ini adalah kualitatif. Sesuai sifat kualitatif sebagai sebuah metode, maka dalam pelaksanaan penelitiannya harus menggunakan pemahaman terhadap sebuah fenomena yang diperoleh dari lapangan. Menurut Pertti Alasuutari sebagaimana dikemukakan oleh R.M. Soedarsono (2001:46) bahwa, pada intinya bahan penelitian kualitatif hanyalah sesuatu yang sangat sedikit dari fenomena dunia yang harus diamati. Oleh karena itu peneliti

harus mengamati dan memahaminya bahan itu dengan cermat dan menganalisisnya.

Masih menurut R.M. Soedarsono yang mengambil pendapat Pertti Alasuutari, bahan atau data kualitatif bisa berupa apa saja termasuk misalnya, tulisan dan atau ceramah yang terekam dalam konteks yang berbeda, bisa data hasil observasi, berita dari surat kabar, dan lain sebagainya. Data-data kualitatif itu kemudian perlu didekati dengan pendekatan yang cocok menurut kemauan peneliti.

Data-data kualitatif yang akan didapat dalam penelitian ini dapat dibedakan menjadi 2 yaitu:

1. Studi Pustaka

Studi Pustaka dilakukan untuk mencari data yang berkaitan dengan organologi gamelan Jawa, pengetahuan membuat gamelan, teknik pelarasan, ilmu akustika, beberapa topik bahasan yang berkaitan dengan sistem pelarasan bumbungan, konsep pengukuran frekuensi, dan data-data budaya yang berkaitan dengan sistem pelarasan Gamelan Jawa.

2. Wawancara

Teknik ini terutama digunakan untuk memperoleh data yang bersifat verbal dan mendalam yang tidak dapat diperoleh

dengan cara studi pustaka dan pengamatan, ataupun untuk mendapatkan informasi lebih dalam dari hasil pengamatan.

Wawancara lebih diutamakan kepada para empu pembuat gamelan dan akademisi yang mendalami permasalahan organologi gamelan Jawa.

Penelitian ini juga didukung dengan data-data angka kuantitatif untuk membantu mempermudah dalam menjelaskan konsep *nyupak* dan penyusunan formula yang akan dihasilkan. Data yang berwujud angka tersebut adalah hasil observasi dilapangan yang mencatat frekuensi nada semua instrumen gamelan dan frekuensi bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem.

Gamelan yang akan diukur frekuensinya adalah: (1) Gamelan RRI Surakarta, (2) Gamelan Wayangan Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta, (3) Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta, (4) Gamelan Gedhong Gede ISI Surakarta, (5) gamelan Patalan Bantul, (6) gamelan RRI Yogyakarta, (7) gamelan nDalem Yudanegaran, (8) gamelan Kabupaten Gunung Kidul, (9) gamelan Balai Budaya Mino Martani, dan (10) gamelan PPPPTK Seni dan Budaya Yogyakarta. Alasan pemilihan sampel gamelan tersebut adalah (1) gamelan-gamelan tersebut relatif aktif digunakan, (2) gamelan-gamelan tersebut sudah memiliki pengakuan sebagai gamelan yang „baik“ pelarasannya di kalangan

seniman karawitan, dan (3) berdasarkan informasi yang didapat dari para seniman Karawitan di Surakarta dan Yogyakarta.

Cara mengukur frekuensi gamelan dan bumbungan dilakukan dengan 2 cara (1) gamelan dan bumbungan diukur secara langsung di lapangan, dan (2) suara nada-nada yang terdapat dalam gamelan dan bumbungan direkam dengan program Adobe Audition 1.0 kemudian baru diukur di studio. Rekaman audio dilakukan sebagai cek terhadap hasil yang didapat di lapangan, dan sebagai dokumen apabila sewaktu-waktu dibutuhkan. Alat ukur frekuensi yang digunakan adalah G-String dan La Da Tuner yang terdapat pada Handphone atau Tablet yang berbasis Android.

Penelitian ini berbeda dengan jenis penelitian kuantitatif meskipun juga menggunakan data angka untuk dianalisis. Pada penelitian kuantitatif menggunakan (1) uji tes atau uji statistik sebagai alat untuk menganalisis, misalnya: korelasi product moment, Uji-T, Alpha Cronbach untuk menguji Reliabilitas, dan sebagainya (2) hipotesa yang dibuktikan dengan uji statistik, dan (3) memiliki standar angka yang baku untuk diinterpretasikan, misalnya apabila menggunakan skala Likert maka diatas *average* 2.0 hasilnya adalah positif sedangkan dibawah *average* 2.0 hasilnya adalah negatif.

Pada penelitian ini tidak menggunakan 3 hal yang telah diungkap di atas. Angka-angka ukuran frekuensi digunakan untuk membantu dan mempermudah untuk menjelaskan konsep *nyupak* dan menuliskan formula yang akan diketemukan berdasarkan data angka maupun data-data kualitatif yang ada di lapangan.

Selain studi pustaka, wawancara, dan observasi, penelitian ini juga akan menggunakan teknik eksperimen dalam rangka menemukan rumusan atau formula *nyupak*. Eksperimen dilakukan beberapa tahap yaitu:

a. Eksperimen pertama,

Eksperimen pertama dilakukan dengan kegiatan percobaan pembuatan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem dari berbagai ukuran dan bahan. Varian ukuran tersebut merupakan kombinasi volume bumbungan (V), Diameter lubang *tumbengan* (D), dan posisi sekat (P). Setiap nada akan dibuat menjadi beberapa bumbungan untuk mencari kemungkinan kombinasi, kemudian dianalisis sampai seberapa jauh penggeseran frekuensi ketika salah satu aspek dilakukan perubahan ukuran. Dari hasil percobaan dicatat dan disimpulkan untuk menuju penemuan formula.

Pada kegiatan eksperimen yang pertama ini sekaligus dilakukan pula pembuatan bumbungan dengan berbagai bahan antara lain bahan bambu tutul, bambu legi, bambu lampar, seng dengan beberapa ukuran ketebalan, dan pralon. Kegiatan ini diharapkan mendapatkan informasi tentang (1) bahan apakah yang terbaik untuk pembuatan bumbungan ditinjau dari sisi warna dan kekuatan suara yang dihasilkan, (2) bahan apakah yang paling praktis untuk didapatkan dan dikerjakan pada era sekarang ini, (3) dan bahan apakah yang paling awet untuk digunakan sebagai bumbungan.

b. Eksperimen kedua,

Setelah dilakukan pembuatan bumbungan dengan berbagai varian ukuran dan bahan maka selanjutnya dilakukan eksperimen kedua dengan agenda kegiatan mendatangkan beberapa empu penglaras untuk dimintakan '*judge*' atau keputusan penilaian terhadap: (1) bahan apakah yang terbaik, terpraktis, dan terawet pada bumbungan, (2) Sejauh mana varian kombinasi bumbungan dalam koridor toleransi pelarasan gamelan Jawa.

Keputusan yang diberikan para empu ini melalui kegiatan mendatangkan beberapa empu penglaras dalam satu tempat, kemudian para empu dimohon untuk mendengarkan (1) suara bumbungan dari berbagai bahan untuk memberikan keputusan baik atau kurang baik, dan (2) memberikan keputusan tentang sejauh mana toleransi *nyupak* pada bumbungan.

c. Eksperimen ketiga,

Eksperimen ketiga merupakan kegiatan eksperimen yang terakhir dengan tujuan menemukan formula atau rumusan frekuensi bumbungan gender. Berdasarkan hasil eksperimen pertama dan kedua akan dianalisis untuk mendapatkan formula. Hasil eksperimen pertama yang mencatat setiap pergeseran volume, diameter, dan lubang atas akan digunakan sebagai acuan untuk menemukan seberapa jauh perbedaan frekuensi sedangkan hasil eksperimen digunakan sebagai acuan sejauhmana toleransi *nyupak* (toleransi terendah-tertinggi).

H. Sistematika Penulisan

Penelitian akan disajikan secara runtut, terpola dalam kerangka berpikir yang logis dan berkesinambungan. Adapun sistematika penulisan ini adalah sebagai berikut.

Bab I: Pendahuluan. Berisi uraian tentang pendahuluan yang membahas tentang garis-garis besar penelitian, meliputi : Latar Belakang Masalah, Perumusan Masalah, Tujuan Penelitian, Manfaat Penelitian, Tinjauan Pustaka, Landasan Konseptual, Metode Penelitian, dan Sistematika Penulisan.

BAB II: Resonator Instrumen Gamelan Jawa. Pada bab ini dibahas mengenai manfaat resonator, jenis resonator, ricikan gamelan yang menggunakan resonator, cara kerja resonator, dan cara mengukur resonator.

Bab III : Proses Pembuatan Bumbungan Secara Tradisional. Bab ini menjelaskan cara-cara pembuatan pembuatan bumbungan dari beberapa versi empu pembuat gamelan. Proses ini dibedakan menjadi dua yaitu proses pembuatan secara fisik dan proses pelarasan. Dalam bab ini juga dijelaskan tentang bahan dan peralatan yang digunakan para empu penglaras dalam membuat bumbungan.

BAB IV: Eksperimen Pembuatan Bumbungan Gender dan Uji Bumbungan Gender. Bab ini mendeskripsikan percobaan

pembuatan bumbungan dengan berbagai kombinasi ukuran dan bahan. Selain itu, pada bab ini juga mendeskripsikan eksperimen kedua dan menyajikan hasil penilaian para empu penglaras terhadap bumbungan gender.

BAB V- Analisis Formulasi Pelarasan Bumbungan Gender. Bab ini menyajikan analisis hasil dari eksperimen kedua dan penjabaran para empu penglaras sehingga mendapatkan formula pelarasan bumbungan.

Bab VI Penutup. Bab ini merupakan bagian akhir dari pelaporan disertasi, berupa penutup yang berisi kesimpulan penelitian dan saran.

DAFTAR PUSTAKA

- Becker, J. *Karawitan: source readings in javanese gamelan and vocal music*. (1st.ed). Michigan: University of Michigan, 1984
- Dwi Hardjito, Driadi, *Melaras Getar Bilah*. Bandung: ITB, 1977
- Hastanto, Sri, “Konsep *Embat* dalam Karawitan Jawa” Laporan Penelitian Program Hibah Kompetisi Seni B-Seni Tahun 2009-2010.
- Hastanto, Sri, *Ngeng & Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Agung Jawa dan Gong Kebyar Bali*. Surakarta: ISI Press, 2012
- Hood, M, *Javanese Gamelan in The World of Music*. Jogjakarta: Kedaultan Rakjat

Martopangrawit. *Pengetahuan karawitan (1st.ed)*. Surakarta:
ASKI, 1969

Rustopo, *Pengetahuan Membuat Gamelan* Surakarta: Proyek
Pengembangan IKI, 1980

Sutton, R. A. *Tradition of gamelan music in java*. Cambridge:
Cambridge University Press, 1991

Soedarsono, RM. *Metode Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*.
Bandung: MSPI, 2001.



DAFTAR NARASUMBER

Abujana (50), Penglaras - teknisi gamelan, studio Karawitan
PPPPTK Seni dan Budaya Yogyakarta. Jln. Kaliurang
Km.12.5, Klidon, Sukoharjo, Ngaglik, Sleman,
Yogyakarta.

Miskam (56), Penglaras dan Pengrajin Gamelan, Desa Kembang,
Kecamatan Kemalang, Kabupaten Klaten.

LAMPIRAN-II
NASKAH JOURNAL SITOMARDOWO

**NYUPAK PADA SISTEM PELARASAN BUMBUNGAN GENDER
GAMELAN GAYA YOGYAKARTA**

Oleh: Sito Mardowo

A. Pendahuluan

Kata *nyupak* atau *nyopak* bagi masyarakat Jawa sering sering digunakan dalam percakapan sehari-hari. *Nyupak* atau *nyopak* berasal dari kata dasar *supak* atau *sopak* yang secara sederhana berarti ‘sambung’. Apabila mendapat kata imbuhan, maka kata *nyupak* berarti ‘menyambung’, dan *supakan* berarti ‘sambungan’. (Sudarmanto, 2008:317)

Kegiatan *nyupak* dalam kehidupan sehari-hari dapat ditemui pada kegiatan seperti menyambung dua bambu pendek yang digunakan sebagai *usuk* rumah, menyambung pipa pralon air, menyambung dua pipa besi pada industri, dan sebagainya. Pada kegiatan-kegiatan *nyupak* tersebut dapat ditarik maknanya bahwa (1) *nyupak* merupakan kegiatan menyambung dua elemen benda, dan (2) dua elemen benda tersebut berbeda ukuran tetapi ketika disambung harus presisi dengan ukuran yang tepat.

Istilah *nyupak* ternyata juga dikenal dalam Karawitan. Apabila dalam kehidupan sehari-hari orang Jawa mengenal istilah *nyupak* sebagai bentuk kegiatan sambung menyambung dua buah elemen benda, tetapi apabila dalam karawitan istilah *nyupak*

digunakan untuk menyatakan sambung-menyambung dua buah nada. Secara lebih detail, istilah *nyupak* paling sering digunakan untuk menyebut pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus dan slenthem.

Esensi *nyupak* pada pelarasan bumbungan adalah menyambung dua buah nada yang dihasilkan oleh sumber bunyi bilah dengan sumber bunyi bumbungan. Bilah apabila dipukul akan menghasilkan suara tetapi tidak berlangsung lama atau pendek durasinya. Oleh sebab itu membutuhkan bumbungan sebagai resonator yang berfungsi untuk memperpanjang suara yang ditimbulkan bilah.

Menurut Miskan, suara yang ditimbulkan bilah dan suara yang ditimbulkan oleh bumbungan harus *nyupak* atau kalau pada benda dapat dikatakan harus ‘presisi’ yang maksudnya frekuensi bumbung harus lebih tinggi tapi tidak terlalu signifikan supaya nada pada bumbung tidak menjadi ‘bleru’ atau fals. Bahkan apabila terlalu signifikan justru bilah menjadi *budeg*. (Miskan, wawancara 15 Desember 2014)

Gamelan Yogyakarta adalah gamelan yang hidup dan berkembang dalam wilayah budaya Yogyakarta. Gamelan gaya Yogyakarta memiliki kekhasan dari sisi fisik atau bentuk instrumennya dan mempunyai kekhasan pelarasan yang cenderung lebih rendah di banding gamelan gaya Surakarta. Bentuk fisik dapat dilihat dari bentuk *rancakan*, jumlah bilah atau pencon yang berbeda dengan gamelan-gamelan gaya yang lain. Pelarasan yang cenderung lebih rendah dibanding gamelan gaya Surakarta dikarenakan untuk memenuhi rasa dinamis dan gagah pada penyajian gending-gending soran dan iringan tari yang merupakan

salah satu sajian khas seni karawitan gaya Yogyakarta. (Kartiman, 2006:26)

Instrumen gamelan gaya Yogyakarta yang menggunakan bumbungan adalah gender barung, gender penerus dan slenthem. Asumsinya konsep *nyupak* juga digunakan dalam pelarasan instrumen-instrumen tersebut.

Pada saat ini pengerjaan pelarasan bumbungan gender barung, gender penerus, dan slenthem yang dilakukan para empu penglaras gamelan di wilayah budaya Yogyakarta tidak menggunakan penghitungan matematis atau menggunakan alat pengukur frekuensi, tetapi menggunakan kemampuan pendengaran untuk menentukan seberapa tinggi-rendah frekuensi yang dibutuhkan. Kemampuan pendengaran tersebut didapat dari empiris dalam kurun waktu yang lama mulai dari *nyantrik*¹ sampai mendapatkan predikat empu penglaras dalam masyarakat karawitan.

Daya empiris para empu penglaras dalam melakukan pelarasan bumbungan merupakan aset lokal genius yang perlu dijabarkan secara komprehensif guna menemukan sejauhmana konsep *nyupak* yang diterapkan para empu penglaras gamelan dalam menentukan frekuensi bumbungan gender. Untuk menjabarkan konsep *nyupak* tersebut dilakukan dengan cara mengukur sejauh mana frekuensi nada yang diterapkan pada bumbungan gender, kemudian dianalisis berdasarkan angka-angka frekuensi yang telah di dapat.

Konsep *nyupak* diterapkan pada instrumen yang menggunakan bumbungan sebagai resonator seperti pada instrumen gender barung, gender penerus, dan slenthem. Gender barung

¹ Magang belajar di tempat penglaras gamelan/besalen.

memiliki tiga rancak yakni satu rancak laras Slendro, satu rancak laras Pelog Bem, dan satu rancak laras Pelog Barang. Begitu juga untuk gender penerus juga memiliki tiga rancak yakni satu rancak laras Slendro, satu rancak laras Pelog Bem, dan satu rancak laras Pelog Barang. Kemudian untuk instrumen Slenthem memiliki 2 buah rancak yaitu satu rancak laras Slendro dan satu rancak laras Pelog. Mengingat relatif banyak instrumen yang menggunakan resonator bumbungan, maka pada kesempatan ini untuk mengungkap seberapa jauh konsep *nyupak* di wilayah budaya pelarasan Yogyakarta hanya akan dilakukan pada gender Barung laras Slendro. Pemilihan ini berdasarkan pada proses pelarasan gamelan secara keseluruhan yang menggunakan gender Barung laras Slendro sebagai *babon*² instrumen gamelan lainnya.

B. Piranti dan Analisis Data

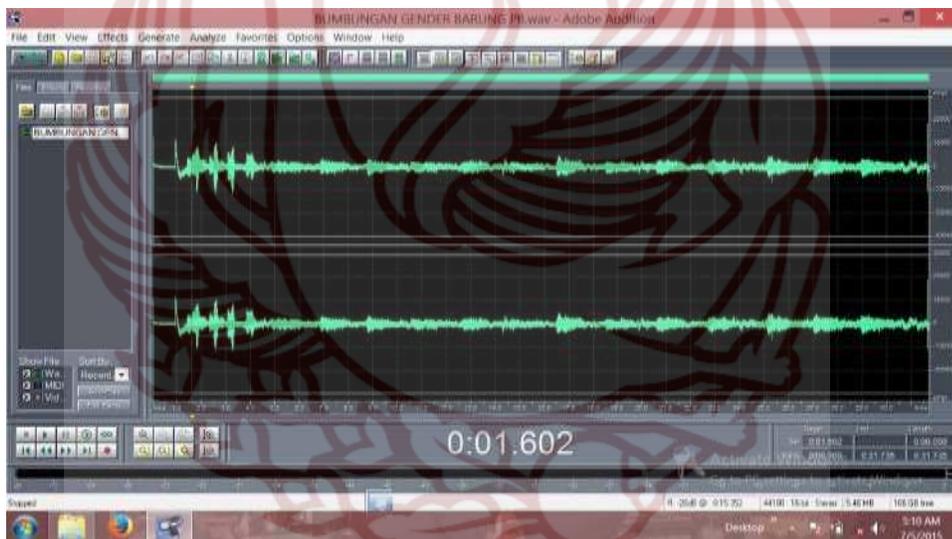
Untuk menguraikan konsep *nyupak* yang terapkan pada instrumen gender Barung laras Slendro dibutuhkan piranti atau peralatan hardware maupun software untuk pengambilan data yang selanjutnya akan digunakan sebagai bahan analisis. Pekerjaan yang harus dilakukan adalah sebagai berikut.

1. Mencatat semua frekuensi instrumen gamelan yang berlaras Slendro pada perangkat gamelan yang sama. Hal ini untuk mengungkap atau memberikan keputusan apakah nada-nada pada bilah maupun bumbungan gender dinyatakan standar atau tidak fals/blero. Penentuan ini dengan cara membandingkan frekuensi bilah dan bumbungan dengan frekuensi nada yang

² Acuan frekuensi pelarasan

terdapat pada instrumen gamelan lainnya. Komparasi tersebut dilakukan harus pada register yang sama antara bilah-bumbungan dengan instrumen lainnya.

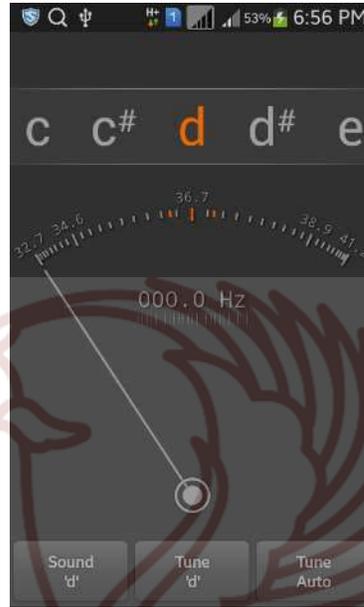
2. Untuk mendapatkan data frekuensi instrumen gamelan yang akurat maka sumber bunyi tidak secara langsung diukur dengan frekuensi meter melainkan ditempuh dengan cara merekam satu persatu nada gamelan dengan menggunakan program *adobe audition 1.0* terlebih dahulu. Setelah mendapatkan keseluruhan data frekuensi gamelan, selanjutnya dilakukan *editing* untuk meminimalisir *noise* dan memotong suara yang mengganggu kejernihan frekuensi nada yang akan diukur.



Gambar 1
Tampilan program adobe audition

3. Alat bantu untuk mencatat frekuensi nada pada gamelan menggunakan *software gstring* yang terdapat pada sistem android handphone atau tablet. Frekuensi diukur dengan cara *software gstring* dinyalakan dengan posisi auto, kemudian handphone atau tablet didekatkan pada speaker yang

menyuarakan hasil rekaman nada. Software ini secara otomatis akan mencatat frekuensi sumber bunyi dengan satuan Hertz (Hz).



Gambar 2
Tampilan program *gstring*

4. Pada penelitian ini digunakan sampel sebanyak 5 perangkat gamelan yaitu (1) gamelan RRI Yogyakarta, (2) gamelan Yudanegaran, (3) gamelan milik Ki Timbul Hadiprayitno, Patalan, Bantul, (4) gamelan kabupaten Gunung Kidul, dan (5) gamelan Balai Budaya Mino Martani. Masing-masing perangkat gamelan khususnya bilah dan bumbungan gender dicatat frekuensi nya dengan ukuran angka satuan hertz (Hz). Setelah itu antara frekuensi bilah dan bumbungan pada perangkat gamelan yang sama dikomparasikan untuk diketahui sejauh mana selisih frekuensinya. Setelah diketahui selisih antara frekuensi bilah dengan bumbungan pada perangkat gamelan yang satu, selanjutnya selisih tersebut dikomparasikan lagi dengan

perangkat gamelan yang lain sehingga akhirnya didapatkan 5 macam data frekuensi selisih. Kelima data frekuensi tersebut kemudian dicari rentang terpendek dan rentang terjauh pada tiap nada yang akhirnya dapat diketahui sejauhmana konsep *nyupak* bumbungan gender barung laras Slendro pada gamelan Gaya Yogyakarta.

C. Frekuensi Nada Bilah dan Bumbungan Gender Barung

1. Gamelan RRI Yogyakarta

RRI Yogyakarta memiliki dua buah gamelan gaya Yogyakarta yang biasa digunakan untuk sajian pertunjukan yang bersifat *live* maupun untuk *on air*. Gamelan yang banyak dikenal masyarakat seniman karawitan Yogyakarta adalah gamelan yang *rancakannya* berwarna kuning. Gamelan ini biasa digunakan untuk rekaman rutin kethoprak dan uyon-uyon gagrak mataraman.

Gamelan RRI Yogyakarta yang berwarna kuning ini adalah '*paringan Dalem*' Hamengkubuwana V yang diberikan pada tahun 1866. Gamelan laras slendro dinamakan *Kyai Sadak Winasih* dan untuk laras Pelog dinamakan *Kyai Kuntul Wilanten*. (Danang S, wawancara 14 Mei 2015)

Bagi masyarakat seniman karawitan Yogyakarta, gamelan ini dianggap mempunyai kekhasan pelarasannya sehingga mudah dikenali ketika gamelan tersebut dimainkan *on air*. Bagi seniman yang mempunyai talenta kepekaan terhadap pelarasan gamelan akan segera tahu bahwa yang dimainkan

adalah gamelan RRI Yogyakarta. Oleh sebab itu, kiranya gamelan ini penting untuk dijadikan salah satu sampel untuk mewakili gamelan gaya Yogyakarta.

Berdasarkan data dilapangan, frekuensi bilah dan bumbungan gender laras slendro adalah sebagai berikut.

Tabel 1

Register	III					IV					V		
	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Nada													
Frekuensi Bilah (Hz)	112	153	175	197	236	271	313	353	409	473	544	627	715
Frekuensi Bumbungan (Hz)	137	160	181	218	247	275	331	375	448	507	565	655	724

Frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan RRI Yogyakarta

Keterangan:
angka-angka tersebut menggunakan satuan Hertz (Hz)

Tabel 1 di atas menyebutkan bahwa terdapat perbedaan antara frekuensi bilah dengan frekuensi bumbungan. Frekuensi bumbungan mempunyai kecenderungan lebih tinggi dibanding frekuensi bilah. Adapun selisih frekuensi antar bilah dengan bumbungan adalah sebagai berikut.

Tabel 2

Register	III					IV					V		
	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Nada													
Frekuensi Bilah (Hz)	112	153	175	197	236	271	313	353	409	473	544	627	715
Frekuensi Bumbungan (Hz)	137	160	181	218	247	275	331	375	448	507	565	655	724
Selisih (Hz)	25	7	6	21	11	4	18	22	39	34	21	28	9

Selisih frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan RRI Yogyakarta

Menyimak tabel 2 di atas dapat dilihat bahwa selisih terpendek antar bilah dengan bumbungan adalah 4 Hz, sedangkan selisih tertinggi adalah 39 Hz. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa penerapan *nyupak* pada pelarasan bumbungan gender laras Slendro gamelan RRI Yogyakarta berkisar diantara 4 Hz sampai dengan 39 Hz. Hal ini dapat dimaknai bahwa konsep *nyupak* yang diterapkan empu pelaras gamelan RRI Yogyakarta dalam melaras bumbungan menggunakan kisaran: frekuensi nada bilah ditambah 4 Hz sampai dengan 39 Hz.

2. Gamelan nDalem Yudanegaran

Gamelan nDalem Yudanegaran memiliki seperangkat gamelan Ageng gaya Yogyakarta yang diletakkan di pendapa nDalem Yudanegaran. Gamelan ini dibuat pada masa pemerintahan Hamengkubuwana VIII. Gamelan laras Slendro diberi nama Harjonegoro, sedangkan laras Pelog diberi nama Harjomulyo. (Yudhaningrat, 22 Mei 2015)

Gamelan nDalem Yudanegaran sampai saat ini masih sering digunakan untuk latihan, perhelatan atau upacara-upacara yang berkaitan dengan kegiatan Keraton dan sebagainya. Dampak dari berbagai kegiatan ini menjadikan gamelan nDalem Yudanegaran cukup dikenal yang pada akhirnya banyak gamelan yang menirukan sistem pelarasan gamelan tersebut.

Berdasarkan data dilapangan, frekuensi bilah dan bumbungan gender laras Slendro gamelan nDalem Yudanegaran adalah sebagai berikut.

Tabel 3

Register	III					IV					V		
	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Nada													
Frekuensi Bilah	131	151	174	201	231	267	304	349	404	463	538	619	710
Frekuensi Bumbungan	142	163	182	208	244	320	317	361	413	468	564	667	742

Frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan nDalem Yudanegaran

Tabel 3 menyebutkan bahwa terdapat perbedaan antara frekuensi bilah dengan frekuensi bumbungan. Frekuensi bumbungan mempunyai kecenderungan lebih tinggi dibanding frekuensi bilah, namun pada laras penunggul (nada 1/ji) register IV frekuensi bumbungan justru lebih rendah secara signifikan dibanding frekuensi bilah. Setelah dilakukan konfirmasi kepada bapak Miskan - seorang pelaras gamelan, bumbungan pada nada tersebut dinyatakan sudah mengalami kerusakan pelarasan sehingga bumbungan tersebut dapat juga dinyatakan sudah tidak *nyupak* lagi. Pernyataan tersebut berdasarkan kekuatan nada yang ditimbulkan terdengar *budheg*³. (Miskan, wawancara 2 Juni 2015) Selanjutnya pada analisis selisih frekuensi pada laras tersebut dianulir karena dianggap data tersebut menjadi tidak akurat atau valid. Adapun selisih frekuensi antar bilah dengan bumbungan adalah sebagai berikut.

³ Suara yang ditimbulkan tidak dapat keras dan panjang durasinya.

Tabel 4

Register	III					IV					V		
	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi Bilah (Hz)	131	151	174	201	231	267	304	349	404	463	538	619	710
Frekuensi Bumbungan (Hz)	142	163	182	208	244	320	317	361	413	468	564	667	742
Selisih (Hz)	11	12	8	7	13	-	13	12	9	5	26	48	32

Selisih frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan nDalem Yudanegaran

Pada tabel 4 di atas dapat dilihat bahwa selisih terpendek antara bilah dengan bumbungan adalah 5 Hz, sedangkan selisih tertinggi adalah 48 Hz. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa penerapan *nyupak* pada pelarasan bumbungan gender laras Slendro gamelan nDalem Yudanegaran berkisar diantara 5 Hz sampai dengan 48 Hz. Hal ini dapat dimaknai bahwa konsep *nyupak* yang diterapkan empu pelaras gamelan nDalem Yudanegaran dalam melaras bumbungan menggunakan kisaran: frekuensi nada bilah ditambah 5 Hz sampai dengan 48 Hz.

3. Gamelan Patalan Bantul

Gamelan Patalan Bantul adalah seperangkat gamelan wayangan milik Ki Timbul Hadiprayitno yang pada saat ini diletakkan di pendapa Kalurahan Patalan Bantul. Pada saat kejayaan Ki Timbul Hadiprayitno dalam mendalang, gamelan tersebut sangat sering digunakan untuk mengiringi pakeliran beliau terutama di wilayah provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta.

Gamelan Patalan Bantul direkomendasikan untuk menjadi sampel dalam penelitian ini dengan alasan bahwa gamelan tersebut relatif sering didengarkan oleh para seniman dan penggemar pementasan pakeliran Ki Timbul Hadiprayitno, baik pementasan langsung maupun siaran di radio. Gamelan ini dilaras secara khusus oleh Ki Gombloh untuk kepentingan pementasan pakeliran. Nuansa yang diharapkan dari pelarasan ini adalah untuk mendukung garap dramatikal yang disajikan dalam pewayangan.

Berdasarkan data dilapangan, frekuensi bilah dan bumbungan gender laras Slendro gamelan Patalan Bantul adalah sebagai berikut.

Tabel 5

Register	II		III					IV				V		
Nada	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi Bilah (Hz)	113	132	154	175	201	235	272	306	350	405	464	539	615	709
Frekuensi Bumbungan (Hz)	116	139	160	182	207	237	210	325	366	424	486	547	642	733

Frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan Patalan Bantul

Tabel 5 menunjukkan bahwa bahwa frekuensi bilah dan bumbungan terdapat perbedaan. Frekuensi bumbungan mempunyai kecenderungan lebih tinggi dibanding frekuensi bilah, namun pada laras penunggul (nada 1/ji) register IV frekuensi bumbungan justru lebih rendah secara signifikan dibanding frekuensi bilah. Seperti halnya bumbungan yang terdapat pada gender barung gamelan nDalem Yudanegaran, setelah dikonfirmasi dengan bapak Miskan - seorang pelaras

gamelan, bumbungan pada nada tersebut dinyatakan sudah mengalami kerusakan pelarasan sehingga selanjutnya pada analisis selisih frekuensi pada laras tersebut dianulir karena dianggap data tersebut menjadi tidak akurat atau valid. (Miskan, 2 Juni 2015) Adapun selisih frekuensi antar bilah dengan bumbungan adalah sebagai berikut.

Tabel 6

Register	II		III				IV				V			
Nada	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi Bilah (Hz)	113	132	154	175	201	235	272	306	350	405	464	539	615	709
Frekuensi Bumbungan (Hz)	116	139	160	182	207	237	210	325	366	424	486	547	642	733
Selisih (Hz)	3	7	6	7	6	2	-	19	16	19	22	8	27	24

Selisih frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan Patalan Bantul

Tabel 6 menunjukkan bahwa selisih terpendek antara bilah dengan bumbungan adalah 2 Hz, sedangkan selisih tertinggi adalah 27 Hz. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa penerapan *nyupak* pada pelarasan bumbungan gender laras Slendro gamelan nDalem Yudanegaran berkisar diantara 2 Hz sampai dengan 27 Hz. Ki Gombloh dalam menerapkan konsep *nyupak* menggunakan kisaran: frekuensi nada bilah ditambah 2 Hz sampai dengan 27 Hz. Konsep *nyupak* pada pelarasan bumbungan ini memiliki rentang kisaran yang lebih pendek dibanding gamelan RRI Yogyakarta maupun gamelan nDalem Yudanegaran.

4. Gamelan Kabupaten Gunung Kidul

Gamelan Kabupaten Gunung Kidul merupakan seperangkat gamelan ageng gaya Yogyakarta yang saat ini berada di pendapa Sewaka Praja kabupaten Gunung Kidul. Gamelan ini merupakan pemberian dari Kota Madya Yogyakarta sekitar tahun 1974 atau pada masa jabatan bapak bupati Darmawan.

Gamelan kabupaten Gunung Kidul direkomendasikan dalam penelitian ini karena dianggap (1) cukup dikenal di lingkungan para seniman di wilayah Gunung Kidul, (2) sampai saat ini digunakan sebagai pusat latihan uyon-uyon, garapan tari, dan pakeliran bagi para komunitas seniman pertunjukan di kabupaten Gunung Kidul.

Berdasarkan data dilapangan, frekuensi bilah dan bumbungan gender laras Slendro gamelan kabupaten Gunung Kidul adalah sebagai berikut.

Tabel 7

Register	II		III				IV					V		
Nada	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi Bilah	93	112	157	175	202	233	268	302	352	408	465	539	609	704
Frekuensi Bumbungan	99	125	160	183	215	251	280	311	362	424	484	569	657	730

Frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan kabupaten Gunung Kidul

Tabel 7 di atas menyebutkan bahwa terdapat perbedaan antara frekuensi bilah dengan frekuensi bumbungan. Frekuensi bumbungan mempunyai kecenderungan lebih tinggi dibanding

frekuensi bilah. Adapun selisih frekuensi antar bilah dengan bumbungan adalah sebagai berikut.

Tabel 8

Register	II		III				IV					V		
Nada	nm	pn	gl	dd	lm	Nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi Bilah (Hz)	93	112	157	175	202	233	268	302	352	408	465	539	609	704
Frekuensi Bumbungan (Hz)	99	125	160	183	215	251	280	311	362	424	484	569	657	730
Selisih (Hz)	6	13	3	8	13	18	12	9	10	16	19	30	48	26

Selisih frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan kabupaten Gunung Kidul

Menyimak tabel 8 di atas dapat dilihat bahwa selisih terpendek antar bilah dengan bumbungan adalah 3 Hz, sedangkan selisih tertinggi adalah 48 Hz. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa penerapan *nyupak* pada pelarasan bumbungan gender laras Slendro gamelan kabupaten Gunung Kidul berkisar diantara 3 Hz sampai dengan 48 Hz. Hal ini dapat dimaknai bahwa konsep *nyupak* yang diterapkan empu pelaras gamelan kabupaten Gunung Kidul dalam melaras bumbungan menggunakan kisaran: frekuensi nada bilah ditambah 3 Hz sampai dengan 48 Hz.

5. Gamelan Balai Budaya Mino Martani Sleman

Balai Budaya Mino Martani merupakan tempat berkesenian bagi komunitas seni atau para seniman di wilayah Sleman Yogyakarta. Untuk menunjang beberapa kegiatan yang berkaitan dengan karawitan, Balai Budaya Mino Martani membeli seperangkat gamelan gaya Yogyakarta di besalen bapak Trimanto yang beralamat di Papringan, Catur Tunggal, Yogyakarta pada

tahun 1988. Mengingat gamelan ini sering digunakan komunitas seniman di wilayah Sleman, maka dengan sendirinya gamelan ini menjadi terkenal dan banyak ditiru sistem pelarasannya bagi seniman yang ingin membuat gamelan baru. (Joko Maryoto, 24 Juni 2015)

Berdasarkan data yang diperoleh dilapangan, frekuensi bilah dan bumbungan gender laras Slendro gamelan Balai Budaya Mino Martani adalah sebagai berikut.

Tabel 9

Register	II		III					IV				V		
Nada	nm	pn	gl	dd	Lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi Bilah (Hz)	117	135	155	175	204	237	272	310	355	410	473	542	622	712
Frekuensi Bumbungan (Hz)	123	140	157	178	188	251	276	320	361	432	496	576	666	758

Frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan Balai Budaya Mino Martani

Tabel 9 menunjukkan frekuensi bumbungan mempunyai kecenderungan lebih tinggi dibanding frekuensi bilah, namun pada laras lima (lm) register III frekuensi bumbungan justru lebih rendah secara signifikan dibanding frekuensi bilah. Seperti halnya bumbungan yang terdapat pada gender barung gamelan nDalem Yudanegaran, setelah dikonfirmasi dengan bapak Miskan - seorang pelaras gamelan, bumbungan pada nada tersebut dinyatakan sudah mengalami kerusakan pelarasan sehingga selanjutnya pada analisis selisih frekuensi pada laras tersebut dianulir karena dianggap data tersebut menjadi tidak akurat atau valid. (Miskan, 2 Juni 2015) Adapun selisih frekuensi antar bilah dengan bumbungan adalah sebagai berikut.

Tabel 10

Register	II		III					IV					V		
Nada	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	
Frekuensi Bilah (Hz)	117	135	155	175	204	237	272	310	355	410	473	542	622	712	
Frekuensi Bumbungan (Hz)	123	140	157	178	188	251	276	320	361	432	496	576	666	758	
Selisih (Hz)	6	5	2	3	-	14	4	10	6	22	23	34	44	46	

Selisih frekuensi bilah dan bumbungan gender barung laras slendro gamelan Balai Budaya Mino Martani

Tabel 10 menunjukkan bahwa selisih terpendek antar bilah dengan bumbungan adalah 2 Hz, sedangkan selisih tertinggi adalah 46 Hz. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa penerapan *nyupak* pada pelarasan bumbungan gender laras Slendro gamelan Balai Budaya Mino Martani berkisar diantara 2 Hz sampai dengan 46 Hz. Hal ini dapat dimaknai bahwa konsep *nyupak* yang diterapkan empu pelaras gamelan kabupaten Gunung Kidul dalam melaras bumbungan menggunakan kisaran: frekuensi nada bilah ditambah 2 Hz sampai dengan 46 Hz.

D. Konsep *Nyupak* Bumbungan Gender Laras Slendro di Wilayah Budaya Pelarasan Yogyakarta

Pada pendahuluan telah disinggung bahwa konsep *nyupak* yang diterapkan pada sistem pelarasan bumbungan mempunyai kriteria (1) frekuensi bumbungan harus lebih tinggi dibanding frekuensi bilah, dan (2) selisih antara frekuensi bilah dan bumbungan tidak boleh signifikan. Berdasarkan data frekuensi yang diperoleh pada sampel (1) gamelan RRI Yogyakarta, (2) gamelan

Yudanegaran, (3) gamelan milik Ki Timbul Hadiprayitno, Patalan, Bantul, (4) gamelan kabupaten Gunung Kidul, dan (5) gamelan Balai Budaya Mino Martani, maka dapat disajikan kisaran terpendek dan terjauh antara bilah dengan bumbungan sebagai berikut.

Tabel 11

Nama Gamelan	Jarak Frekuensi Terpendek	Jarak Frekuensi Terjauh
RRI Yogyakarta	4	39
nDalem Yudanegaran	5	48
Patalan Bantul	2	27
Gunung Kidul	3	48
Balai Budaya Mino Martani	2	46

Jarak Frekuensi Terpendek dan Terjauh pada Lima Gamelan Sampel

Tabel 11 menunjukkan bahwa kisaran atau rentang frekuensi terpendek dan terjauh terjadi perbedaan. Gamelan Patalan Bantul menggunakan rentang *nyupak* yang relatif pendek dibanding dengan gamelan yang lain. Sedangkan untuk gamelan kabupaten Gunung Kidul menggunakan rentang kisaran frekuensi yang lebih panjang.

Pada jarak frekuensi terpendek diantara kelima gamelan tersebut memiliki perbedaan yang cukup sempit yaitu diantara kisaran 2 Hz sampai dengan 5 Hz, sedangkan pada jarak frekuensi terpanjang memiliki perbedaan yang luas yaitu pada angka 27 Hz sampai dengan 48 Hz. Perbedaan ini disebabkan oleh daya estetika bunyi para empu pelaras yang diterapkan pada sistem pelarasan bumbungan gender. Selanjutnya secara general dapat dikatakan bahwa konsep *nyupak* yang diterapkan pada pelarasan bumbungan

gender laras Slendro gamelan gaya Yogyakarta menggunakan kisaran frekuensi 2 Hz sampai dengan 48 Hz.

E. Penutup

Gamelan gaya Yogyakarta memiliki sistem pelarasan yang berbeda dengan gamelan di wilayah budaya yang lain seperti gamelan gaya Surakarta, Jawa Timuran, Sunda, Bali dan sebagainya. Perbedaan sistem pelarasan tersebut berdampak pada karakter gamelan yang khas sehingga muncul istilah sistem pelarasan gaya Yogyakarta. Secara sederhana dapat dinyatakan bahwa sistem pelarasan gamelan Yogyakarta memiliki kecenderungan lebih rendah dibanding dengan gamelan Surakarta yang secara geografis dan budaya yang berdekatan.

Konsep *nyupak* ternyata juga diterapkan pada sistem pelarasan instrumen yang menggunakan resonator bumbungan seperti gender barung, gender penerus dan slenthem. Frekuensi bilah sebagai sumber bunyi harus lebih rendah dibanding frekuensi bumbungan yang berfungsi sebagai resonator.

Berdasarkan data frekuensi di lapangan dengan mengambil sampel bumbungan gender barung laras slendro pada (1) gamelan RRI Yogyakarta, (2) gamelan Yudanegaran, (3) gamelan milik Ki Timbul Hadiprayitno, Patalan, Bantul, (4) gamelan kabupaten Gunung Kidul, dan (5) gamelan Balai Budaya Mino Martani, maka dapat disimpulkan bahwa kisaran frekuensi yang digunakan untuk melaras bumbungan adalah: nada bilah ditambah 2 Hz sampai dengan 48 Hz.

Daftar Pustaka

Sudarmanto, 2008, Kamus Basa Jawi, Klaten: Intan Pariwara

Kartiman, 2006, Tesis “ Gending Pamijen Gaya Yogyakarta: Suatu Kajian Tekstual”

Daftar Narasumber

Miskam, 56 tahun, pengrajin dan penglaras gamelan, wawancara 15 Desember 2014 dan 2 Juni 2015

Danang S, 50 tahun, Karyawan RRI Yogyakarta, wawancara 14 Mei 2015

Yudhaningrat, 53 tahun, Pemilik gamelan nDalem Yudanegaran, wawancara 22 Mei 2015

Joko Maryoto, 48 tahun, Pengasuh Balai Budaya Mino Martani, wawancara 24 Juni 2015

**LAMPIRAN-III
PROPOSAL TESIS RISKI HABIBULLAH**

**PELARASAN CELEMPONG DALAM KESENIAN
GONDANG OGUONG DI WILAYAH ADAT LIMO KOTO
KABUPATEN KAMPAR**

TESIS

Untuk memenuhi sebagian persyaratan guna
mencapai gelar magister Program Studi
Penciptaan dan Pengkajian Seni



Diajukan oleh

Reizki Habibullah
NIM. 14211127

KEPADA PROGRAM PASCASARJANA
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
2016

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah.

Pelarasan, *tuning system*, ataupun sistem nada memiliki pengertian yang sama, yaitu serangkaian proses pembentukan tinggi-rendah serta jarak antar nada, dengan keterkaitan setiap unsur di dalamnya. Pengertian tersebut sesuai dengan pernyataan Hastanto, bahwa “Laras yaitu sistem pengaturan frekuensi dan interval nada-nada” (Hastanto, 2009: 23).

Pelarasan memiliki peran penting dalam sebuah bangunan musik. Hal tersebut dikarenakan pelarasan atau sistem nada mampu merepresentasikan karakteristik musikal sebuah lagu yang disusun berdasarkan laras yang digunakan. Contohnya pada sebuah lagu yang disusun dengan pelarasan diatonis, tentunya akan memiliki perbedaan karakteristik, suasana, watak, atmosfer, ataupun rasa musikal dengan lagu berlaras Slendo dalam Karawitan Jawa. Hastanto berpendapat bahwa kemunculan karakteristik musikal tersebut lahir dari pelarasan, yang

berdasarkan pada pola jarak nada dalam satu siklusnya. Gagasan tersebut kerap disampaikan pada perkuliahan Kajian Seni di kelas pengkajian musik Program Pascasarjana ISI Surakarta.

Keberagaman musik yang dimiliki oleh beragam suku bangsa di Indonesia, turut mencerminkan keanekaan pelarasannya. Dari bermacam pelarasan tersebut, sedikitnya ada 3 pelarasan yang paling dikenal di Indonesia, yaitu diatonis, Slendro, dan Pelog. Pelarasan diatonis merupakan salah satu pelarasan musik yang dikenal di Indonesia sejak lama. Hastanto menjelaskan dalam buku Kajian Musik Nusantara-1 bahwa pelarasan diatonis diperkenalkan oleh bangsa Barat sejak masa lampau, lewat jalur perdagangan maupun misi-misi keagamaan. Kehidupan pelarasan diatonis tersebut dapat dilihat dari persebaran Musik Pan Indonesia. Musik Pan Indonesia adalah musik-musik yang pada umumnya dikenal oleh masyarakat di berbagai wilayah Indonesia, seperti lagu-lagu wajib Nasional, lagu-lagu Indonesia populer, lagu-lagu anak-anak, lagu-lagu seriosa Indonesia, dan paduan suara Indonesia (Hastanto, 2011: 76-77).

Pelarasan yang tidak kalah terkenal lainnya adalah Slendro dan Pelog, yang hidup dalam dunia Karawitan Jawa – khususnya Jawa Tengah. Pelarasan dengan sistem 5 nada atau pentatonis ini memiliki kekhasan pada *pitch* dan pola jarak nadanya yang

berbeda dengan pelarasan diatonis. Kekhasan tersebut dapat dilihat dari hasil penelitian Hastanto berikut ini.

a. Sistem Nada Diatonis Mayor

Oktaf	IV							V
Nama Nada	C	D	E	F	G	A	B	C
Frekuensi	261,6 3	293,6 6	329,6 3	349,23	392	440	493,8 8	523,25
Interval	200	200	100	200	200	200	100	

Tabel 1. Frekuensi dan Interval Tangga Nada Diatonis Mayor (Hastanto, 2012: 19).

b. Sistem Nada Slendro

Gembyang	III					
Nama Nada	Penunggul	Gulu	Dhadha	Lima	nem	Penunggul
Frekuensi	274	316	363	418	481	551
Jangkah	247	240	244	247	235	

Tabel 2. Frekuensi dan *Jangkah Gembyangan Gender Barung* Laras Slendro Gamelan Ageng Karanganyar (Hastanto, 2012: 42).

Pada dunia musik Barat, proses pelarasan diatonis sudah distandarisasi sejak abad ke-17 melalui sebuah kebijakan yang dikenal dengan *equal temprament*. Dari kebijakan standarisasi tersebut, melahirkan *absolute pitch* atau tinggi-rendah nada yang absolut dalam *diatonic scale*, sehingga dapat membentuk berbagai struktur jarak nada yang baku. Manfaat yang paling dirasakan dari kebijakan tersebut adalah memungkinkan berbagai macam lagu dibawakan dengan pelarasan ini, dapat dinyanyikan dengan

berbagai ambitus suara. Berbeda halnya dengan proses pelarasan pada sebagian besar musik tradisi di Indonesia, yang lahir dari intuisi musikal para pemilik budayanya. Seperti halnya pelarasan Slendro dan Pelog dalam Karawitan Jawa yang dibentuk pengetahuan empirik para *empu*. Pemikiran tersebut sejalan dengan pendapat Hastanto dalam buku *Ngeng & Reng* mengenai proses pelarasan dalam budaya Karawitan Jawa dan Bali, bahwa di saat proses pelarasan gamelan dilakukan saat itulah sang *empu* menghembuskan roh ke dalam fisik gamelan (Hastanto, 2012: 6). Contoh lainnya adalah proses *mangkoan bunyi* atau pelarasan talempong *renjang anam salabuhan* di Sumatera Barat, yang tertulis dalam disertasi Andar Indra Sastra. Sastra menjelaskan bahwa proses pelarasan talempong *renjeang* berdasarkan pada kepekaan rasa musikal para *tuo* atau pelaras talempong (Sastra, 2015: 28). Walaupun demikian, bukan berarti pelarasan musik-musik tradisi tersebut tanpa ada acuan seperti pada pelarasan diatonis. Acuan yang digunakan adalah rasa musikal yang sesuai dengan kepantasan budaya masing-masing. Sehingga dapat dibayangkan begitu kayanya pelarasan musik tradisi yang dimiliki setiap budaya di Indonesia.

Namun saat ini penelitian-penelitian mengenai pelarasan musik lokal di Indonesia belum banyak ditemui. Musik lokal yang dimaksud adalah merujuk pada pendapat Hastanto, yaitu “. . .

musik daerah yang masih belum melewati pagar budayanya . . .” (Hastanto, 2011: 8). Oleh karena itu, penelitian ini mencoba membuktikan kekhasan pelarasan yang dimiliki oleh salah satu musik lokal di Indonesia, yaitu instrumen celempong dalam ansambel Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.

Celempong termasuk instrumen *ideophone* yang dikenal diseluruh wilayah Kabupaten Kampar, Provinsi Riau. Instrumen berpencu ini terbuat dari logam campuran (*alloy*) dan memiliki kesamaan bentuk, fungsi serta warna bunyi dengan talempong dari Sumatera Barat. Fakta lapangan menyebutkan bahwa persebaran instrumen celempong di Kampar pada saat ini memang sebagian besar berasal dari Sumatera Barat, tepatnya dari pabrik-pabrik talempong di Dusun Tareh, Kecamatan Sungai Pua, Kabupaten Agam. Pendapat lain yaitu dari Abdul Latif Hasyim yang mengatakan bahwa celempong-celempong *lamo* (berusia tua) yang terdapat di Kampar merupakan peninggalan peradaban tua di Candi Muara Takus, khususnya pada saat masa peradaban Buddha (wawancara 27 Juli 2015). Pendapat tersebut seiring dengan pernyataan Tim Penelusuran Sejarah Kampar yang terdapat dalam buku Sejarah Kampar berikut ini.

Menurut para tokoh Budha utusan dari tujuh negara dunia mengatakan bahwa puncak candi tersebut terbuat dari lempengan emas atau perak maupun

perunggu, hal ini menunjukkan bahwa di Muara Takus sejak dulu telah memiliki industri logam.¹

Di Kabupaten Kampar dikenal dua bentuk kesenian yang penyajiannya menggunakan celempong. Sajian pertama adalah Celempong Rarak yang memiliki fungsi untuk memenuhi kebutuhan arak-arakan. Bentuk sajian ini menggunakan enam buah celempong yang dimainkan oleh tiga orang, setiap pemain memegang dua buah celempong. Sajian kedua adalah ansambel musik tradisi Gondang Oguong. Pada umumnya, ansambel ini terdiri dari *salobuan* atau seperangkat celempong yang menggunakan enam buah nada, dua buah katepak² dan dua buah uguong³ yang dimainkan dalam posisi duduk. Kesenian Gondang Oguong dimainkan oleh lima orang, seorang *penggolong* atau pemain melodi lagu celempong, seorang *paningka* atau pemain *tingka* celempong, dua orang pemain katepak dan seorang pemain uguong.

Tahapan dalam sajian Gondang Oguong diawali dengan *tingka* sebagai pembuka permainannya. *Tingka* adalah teknik permainan dua atau tiga buah nada celempong dengan ritme tertentu secara bergantian. Menurut Mukhtar *tingka* dapat juga

¹ Periksa Tim Penelusuran Sejarah Kampar, "Sejarah Kampar (Kampar, 2011), hlm. 13.

² Instrumen ini merupakan instrumen perkusi berbentuk tabung, dengan sumber bunyi berasal dari dua buah membran di sisi kiri dan kanannya. Selanjutnya secara detail akan dijelaskan pada bab 2.

³ Uguong merupakan instrumen musik berbahan dasar logam. Mirip dengan celempong namun memiliki ukuran yang jauh lebih besar. Berikutnya akan dijelaskan di bab 2.

diartikan sebagai judul lagu yang akan dimainkan (wawancara 20 Juli 2015). Uraian permainannya dimulai ketika bunyi-bunyian *tingka* disambut oleh katepak pertama dengan mengikuti ritme *tingka*, bersahutan dengan katepak yang kedua. Apabila leburan *tingka* celempong dan tabuhan katepak sudah dirasa “nyaman” oleh *penggolong*, maka masuklah *golong* sebagai melodi lagu celempong yang kemudian diikuti oleh permainan *oguong*.

Di daerah Kampar dikenal beberapa *tingka*, dari data lapangan yang didapat menyebutkan antara lain: *ghatik*, *nak pulang den nak tido*, *sinayung lalu*, *sinayung tionti*, *tak tun tun*, *tak tun tun dai tatak*, *kakak timbang baju*, *jopuik den jopuik*, *muagho takui*, *ambu-ambu oya duani*, *tingka sembilan*, dan lain sebagainya. Nama-nama *tingka* tersebut tidak selalu sama dengan di daerah lainnya. Namun demikian, adapula *tingka* yang memiliki kesamaan penyebutan, yaitu *tingka ghatik*, *sinayung*, dan *nak pulang den nak tido*. *Tingka-tingka* ini sering juga disebut dengan *tingka logu lamo* atau *tingka lagu lama*. Khusus mengenai *tingka logu lamo*, Salman Azis menjelaskan bahwa *tingka* tersebut biasanya digunakan dalam proses pembentukan sistem nada, khususnya untuk menguji ketepatan jarak nada anak *Tingka* (Wawancara 20 Juli 2015). Untuk penjabaran lebih rinci, hal tersebut akan dibahas pada bab berikutnya.

Di dalam pertunjukan Gondang Oguong, celempong merupakan instrumen utama, sehingga pemainnya yang disebut *penggolong* berperan sebagai tokoh penting pada kesenian tersebut. Pentingnya peran *penggolong* celempong, maka kemampuan bermainnya perlu dipertimbangkan. Seperti pendapat Salman Azis bahwa *penggolong* celempong biasanya memiliki kemampuan di atas pemain yang lain dalam kelompoknya. Kualitas bermusik seorang *penggolong* bisa dinilai dari kemampuannya dalam menguasai instrumen. Selain itu, keterampilan yang mutlak dikuasai oleh *penggolong* adalah melakukan pelarasan atau *tuning system* terhadap celempong (wawancara, 29 Juli 2015).

Bentuk sajian ansambel Gondang Oguong di Kabupaten Kampar cukup beragam. Masing-masing daerah memiliki bentuk varian dengan ciri khas tersendiri. Sebagai contoh yang terdapat di sebagian besar wilayah Kampar Kiri, sajian Gondang Oguong disana menggunakan celempong dengan lima nada dan sebuah oguong. Dikarenakan luasnya persebaran celempong dan beragamnya sajian Gondang Oguong di Kabupaten Kampar, maka dalam kajian ini dipilih lokasi penelitian di Limo Koto. Berikutnya akan dijelaskan lebih lanjut mengenai alasan pemilihan wilayah adat Limo Koto sebagai lokasi penelitian proses pelarasan celempong.

Limo Koto merupakan wilayah adat yang ada di Kabupaten Kampar. Penyebutan „wilayah adat“ untuk Limo Koto tidak bersifat administratif, namun lebih menunjukkan adanya kesamaan budaya di antara beberapa wilayah di Kabupaten Kampar. Nama Limo Koto telah dikenal sejak zaman penjajahan Belanda tahun 1889, namun demikian belum ditemukan penjelasan secara pasti dari sisi sejarah terkait asal muasal penggunaan nama tersebut (Khairunnas, 1990: 30).

Secara harfiah wilayah adat Limo Koto berarti lima kota yang terdapat dalam satu wilayah. Elfiandri Adjus menjelaskan bahwa setidaknya ada tiga fase perubahan terkait nama dan jumlah kenegerian ada di wilayah adat tersebut. Fase pertama wilayah adat Limo Koto pada awalnya disebut Tigo Koto yang berarti terdiri dari tiga kenegerian adat, yaitu kenegerian adat Kuok, Bangkinang, dan Air Tiris. Fase kedua yaitu seiring bertambahnya jumlah penduduk menjadikan wilayah adat Tiga Koto berkembang menjadi Limo Koto, yang berarti terdiri dari lima kenegerian adat. Kelima kenegerian adat tersebut adalah kenegerian adat Kuok, Salo, Bangkinang, Air Tiris, Rumbio. Fase ketiga kenegerian adat di Limo Koto bertambah menjadi delapan wilayah, tiga kenegerian tambahannya adalah Kampar, Tambang dan Terantang. Meskipun Limo Koto akhirnya terdiri dari delapan kenegerian adat, namun penyebutannya tidak berubah.

Penyebutan wilayah adat Limo Koto masih diakui oleh masyarakat Kampar sampai saat ini, meski pengakuannya baru sebatas *de facto* dan bukan secara *de jure* (Adjus, 2004: 48-49).

Sebutan untuk wilayah adat Limo Koto menandakan adanya integrasi budaya di dalam masyarakatnya, antara lain bisa dilihat dari karakter struktur masyarakat, sistem kekerabatan, hingga kesenian-kesenian tradisi yang dimiliki. Terkait struktur, masyarakat adat Limo Koto terdiri atas beberapa suku. Menurut adat Limo Koto, suku merupakan simbol kesatuan keluarga. Kesatuan keluarga digolongkan melalui suku dari pihak ibu, dengan demikian sistem kekerabatan dalam masyarakat adat ini adalah matrilineal atau menganut garis keturunan dari ibu. Sesuai tradisi Limo Koto, setiap persukuan di wilayah adat ini memiliki pemimpin adat yang dikenal dengan *niniok mamak*⁴.

Kembali pada seni tradisi Gondang Oguong, masyarakat adat Limo Koto memiliki hubungan erat dengan kesenian tersebut. Hal itu terbukti dengan masih digelarnya kesenian Gondang Oguong dalam upacara-upacara adat. Salah satu upacara untuk menobatkan pemimpin adat *Niniok Mamak* yang disebut *Batogak Niniok Mamak* mengharuskan kehadiran kesenian Gondang Oguong di dalamnya. Dalam upacara tersebut tidak hanya

⁴ Majelis kerapatan adat yang terdiri dari petinggi-petinggi persukuan di wilayah adat Limo Koto.

memperdengarkan bunyi-bunyian Gondang Oguong, namun juga menyertakan bunyi-bunyian *lelo* atau meriam bambu. Meriahnya kolaborasi bunyi-bunyian tersebut memberikan tanda bahwa upacara tersebut adalah perhelatan besar dan penting.

Masyarakat Limo Koto memiliki bukti sebuah ungkapan adat yang mengandung makna pentingnya kesenian Gondang Oguong, ungkapan tersebut adalah:

“Jauo dokek kami jopuik, jauo balayangkan sughek nan dokek bakapun sighio, mako babunyi yang tabosuik di bumi tabendang kalangik”.

Arti dari ungkapan di atas adalah: “Jauh dekat kami jemput, jauh dilayangkan surat yang dekat dikirim kapur sirih, maka dibunyikanlah dari bumi diantar ke langit”.

Masyarakat mempercayai makna dibalik ungkapan adat di atas, yaitu apabila bunyi-bunyian Gondang Oguong tidak disertakan dalam upacara adat setempat, maka dikhawatirkan akan muncul aib dan isu-isu negatif di dalam masyarakat adat tersebut. Pada pelaksanaan upacara adat, jika kesenian Gondang Oguong tidak disajikan maka para *niniok mamak* bisa menganggapnya tidak layak atau tidak sah. Dengan demikian diketahui nilai penting kehadiran Gondang Oguong, yaitu sebagai undangan bagi petinggi adat dari kenegerian lain serta khalayak akan adanya

musyawarah adat. Pemaparan di atas merupakan penyampaian alasan pemilihan wilayah adat Limo Koto sebagai *scope* penelitian yang representatif terkait kesenian Gondang Oguong.

Penelitian ini berfokus pada upaya membangun pengetahuan mengenai pelarasan celempong di wilayah adat Limo Koto. Berangkat dari nilai penting suatu pelarasan atau sistem nada, yaitu sebagai salah satu unsur penting atau *raw material* dalam bangunan musik, maka upaya yang dilakukan adalah untuk merumuskan ulang konsep pelarasan celempong khususnya di wilayah Limo Koto. Berpegang pada prinsip kajian teks keilmuan etnomusikologi, upaya yang dimaksud dilakukan melalui konsep-konsep lokal yang meliputinya. Diawali dengan penemuan istilah lokal yang identik dengan sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto. Istilah tersebut adalah *maakun buni*.

Istilah *maakun buni* muncul dalam sebuah percakapan antara narasumber bernama Salman Aziz dan Mukhtar atau lebih dikenal dengan Kutar Bangau (Observasi, 4 Juli 2015). Aziz melontarkan pertanyaan kepada Mukhtar yang berbunyi “*condo apo apak maakun buni salobuan celempongko mako kok bisa lomak buninyo?*” yang berarti, bagaimana cara Bapak *maakun buni salobuan* celempong ini sehingga bisa enak bunyinya? Dari pertanyaan tersebut didapat informasi bahwa istilah *maakun buni*

merupakan sebutan untuk proses pelarasan celempong. Sebenarnya ada beberapa istilah lain yang muncul di lapangan, antara lain disebut *mangkon buni* dan *mampalelok buni*, istilah-istilah ini memiliki makna sama dengan *maakun buni*. Namun demikian, dalam penelitian ini dipilih *maakun buni* sebagai istilah yang mewakili proses pembentukan sistem nada tersebut.

Maakun buni terdiri dari dua suku kata yaitu *maakun* dan *buni*. *Maakun* berasal dari kata akur yang mendapat imbuhan *ma* (meng). Maka *maakun* dalam bahasa Indonesia menjadi kata mengakurkan, yang berarti proses menyesuaikan. Sedangkan *buni* dalam bahasa Indonesia berarti bunyi. Sebagai sebuah proses pelarasan celempong, *maakun buni* dilakukan oleh *penggolong* sebagai tokoh utama dalam kesenian Gondang Oguong. Salman Aziz menyatakan bahwa *maakun buni* secara kultural dilakukan berdasarkan kepekaan *ghaso* atau rasa yang dimiliki oleh seorang *penggolong* celempong. Proses ini dilakukan untuk menentukan tinggi-rendah dan jarak nada yang *lomak didongou* atau enak didengar sehingga mampu menghadirkan *ghaso sojuok*⁵ (Wawancara, 29 Juli 2015).

Instrumen celempong perlu diberikan beberapa proses perawatan selain pelarasan atau *maakun buni*. Proses lain yang

⁵ *Sojuok* dalam bahasa Indonesia berarti sejuk, namun makna *sojuok* dalam hal ini adalah suasana musikal yang kalem, tenang atau sendu. Kemunculan karakteristik musikal ini disebabkan *tingkai* nada sudah *topek* dan *lomak* (appropriate).

kerap dilakukan oleh para seniman celempong adalah *mambolo buni*⁶. *Mambolo buni* merupakan proses menjaga warna bunyi setiap nada celempong agar tetap enak didengar. Proses ini dilakukan dengan cara memberikan *soda* atau kapur sirih pada bagian dalam celempong, guna menutupi bagian-bagian yang sudah retak akibat benturan atau dimakan usia. Apabila terdapat retakan pada fisik celempong, maka akan menghasilkan bunyi yang terdengar *tongek*⁷ sehingga perlu dilakukan proses *mambolo buni*.

Saat ini serangkaian proses alami dalam hal pelarasan celempong seperti yang telah dipaparkan di atas mengalami kemunduran. Kemunduran yang dimaksud terlihat dari munculnya anggapan bahwa pelarasan celempong, khususnya di wilayah adat Limo Koto merupakan bagian dari pelarasan diatonis. Masalah tersebut semakin pelik dengan adanya usaha-usaha sebagian oknum seniman musik tradisi dan akademisi di wilayah Kampar umumnya, yang melakukan standarisasi pelarasan tersebut dengan sistem nada diatonis. Berdasarkan asumsi sementara, hal ini terjadi dikarenakan minimnya pengetahuan oknum tersebut atas nilai dan proses *maakun buni* sehingga tidak menyadari adanya harta warisan budaya paling berharga yang

⁶ *Mambolo Buni* berarti memperbaiki, menjaga, atau memelihara warna bunyi celempong.

⁷ *Tongek* merupakan bunyi celempong yang tidak enak atau tidak bergema.

dimilikinya. Fenomena serupa juga terjadi pada talempong *renjeang* di sebagian besar daerah Sumatera Barat yang ditulis dalam disertasi Andar Indra Sastra. Sastra menjelaskan bahwa adanya upaya diatonisasi yang dimulai pada tahun 1968 yang dilakukan untuk proses belajar di SMKI dan ASKI Padangpanjang. Namun demikian, upaya tersebut berdampak pada hilangnya rasa musikal talempong yang dimiliki oleh budaya Minangkabau (Sastra, 2015: 11-12).

Permasalahan dalam proses pembentukan sistem nada dikhawatirkan akan semakin memperburuk citra pelarasan musik tradisi di Indonesia, yang terkesan menyerupai sistem nada diatonis musik Barat. Khususnya pada sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar yang semakin terkontaminasi dan mengaburkan orisinalitasnya. Berangkat dari pemaparan kompleksitas masalah di atas, maka penelitian mengenai sistem nada celempong dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar dirasakan sangat perlu dilakukan. Hal tersebut berguna untuk meng-*counter* anggapan yang salah terhadap sistem nada tersebut, sehingga keaslian dari sistem nada celempong yang merupakan salah satu kekayaan budaya musik tradisi Indonesia tetap terjaga.

B. Rumusan Masalah

Kepentingan penulisan ini adalah menemukan pelarasan dalam musik tradisi. Fenomena ini dikhususkan pada beberapa gejala pokok yang tersirat dari latar belakang, yaitu (1) Adanya serangkaian proses pelarasan pada instrumen celempong dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar, serta (2) Bagaimana bentuk pelarasan pada instrumen celempong dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar tersebut. Secara tertata pokok-pokok permasalahan tersebut dapat dirumuskan sebagai berikut:

1. Bagaimana wujud struktur *tingkai* nada pada pelarasan celempong yang memunculkan rasa *sojuok*?
2. Apa yang menjadi acuan pembentukan struktur *tingkai* pada pelarasan celempong?

C. Tujuan dan Manfaat Penelitian

Penelitian ini bertujuan meluruskan pendapat-pendapat yang keliru mengenai pelarasan atau sistem nada celempong, dengan jalan membuktikan kekhasan yang dimiliki pelarasan tersebut. Tujuan khusus ini dapat dicapai dengan mengetahui pola jangkah, karakteristik musikal, serta proses pembentukan

pelarasan pada celempong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.

Adapun manfaat yang diperoleh dari penelitian ini diharapkan dapat memberikan pengetahuan yang tepat mengenai pelarasan celempong, sekaligus menyadarkan masyarakat bahwa adanya harta warisan budaya yang sudah semestinya dijaga. Selain itu, temuan-temuan yang dihasilkan dari penelitian ini nantinya diharapkan dapat memberikan sumbangan ilmu pengetahuan. Baik untuk dunia akademis seni khususnya Etnomusikologi, maupun penelitian-penelitian kajian musik Nusantara selanjutnya.

D. Tinjauan Pustaka

Penelitian atau kajian secara spesifik yang mengkaji pelarasan atau sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar memang belum ditemukan hingga saat ini. Akan tetapi merujuk pada objek formal yaitu tentang pelarasan, ada beberapa sumber yang kemungkinan bisa menjadi referensi tinjauan pustaka penelitian ini. Di antaranya disertasi Nursyirwan tahun 2011 dengan judul “Varian Teknik Penalaan Talempong Logam di Minangkabau”. Nusyirwan memaparkan dengan kompleks bagaimana cara kelompok seniman tradisi Minangkabau melakukan proses penalaan talempong. Pemaparan mengenai

penalaan talempong logam dalam disertasi ini dibagi dua, yaitu talempong *rea* dan talempong *anam salabuhan*. Banyak informasi yang diperoleh dari disertasi ini, diantaranya mengenai penyebaran talempong di Minangkabau serta proses penalaan atau pelarasan yang mengacu pada rasa musikal para seniman tradisinya.

Berikutnya disertasi Andar Indra Sastra tahun 2015 dengan judul “Konsep *Batalun* dalam Penyajian Talempong *Renjeang Anam Salabuhan* di Luhak Nan Tigo Minangkabau”. Fokus disertasi tersebut adalah mengungkap konsep estetika lokal pada penyajian ansambel Talempong *renjeang anam salabuhan* yang disebut dengan *batalun*. Andar Indra Sastra membahas berbagai macam unsur-unsur serta prinsip musikal yang membentuk konsep *batalun*, yaitu kualitas fisik talempong, *mangkoan buni* (pelarasan), *kiek* atau kemampuan teknis, dan *raso* (rasa).

Bagian penting yang mendapat perhatian khusus pada disertasi ini, adalah tentang bagaimana Andar Indra Sastra mengurai proses *mangkoan buni* atau pelarasan talempong, yang dilakukan oleh para *tuu* (empu) talempong *renjeang anam salabuhan*. Proses pelarasan tersebut mengacu pada rasa musikal *tuu* talempong dengan cara mengidentifikasi 3 pasang talempong, yang dikenal dengan talempong *jantan*, *paningkah*, dan *pangawinan*. Selain itu Andar Indra Sastra juga melakukan model

eksperimen untuk mencari toleransi atau ambang batas tinggi-rendah dan *janjang* (jarak) antar nada talempong. Menurut Andar Indra Sastra hal tersebut penting karena pada dasarnya kehadiran *batalun* – sebagai estetika pertunjukkan – bergantung pada ketepatan frekuensi dari bunyi talempong.

Pustaka selanjutnya adalah laporan penelitian I Wayan Rai S dan tim penelitian Proyek Pengkajian dan Penelitian Ilmu Terapan Direktorat Pembinaan Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat, Ditjen Dikti, Depdikbud tahun 1999 yang dirangkum dalam bentuk jurnal. Laporan penelitian dengan judul asli “*Keragaman Laras (Tuning System) Gamelan Gong Kebyar*” ini dimuat dalam jurnal *Selonding* volume 1 tahun 2001 dengan judul “*Metode Penelitian Laras (Tuning System) Musik Tradisi Nusantara: Sebuah Model*”.

Pada penelitian tersebut I Wayan Rai S dan tim peneliti mengungkapkan sistem pelarasan salah satu Gamelan Gong Kebyar Bali yang disebut dengan *pelog atut lima*. Metode penelitian yang digunakan adalah dengan mengukur setiap nada dari setiap ricikan dengan alat *Hale Sight Tuner*. Selain itu, I Wayan Rai S dan tim peneliti juga melakukan *cross check* mengenai toleransi sistem pelarasan yang sesuai dengan budayanya berupa alat ukur budaya. Alat ukur budaya tersebut merupakan pendapat para *pande*, tukang laras, pakar karawitan, kritikus, hingga penikmat

Gong Kebyar Bali. Setelah proses identifikasi nada diperoleh dari Hale Sight Tuner, I Wayan Rai S dkk mencari jangkah nada dalam satuan cent dengan rumus:

Jumlah cent = *octave* x 1200 + cent dari nada + plus atau minus dari nada tersebut.

Dari contoh model penelitian yang dilakukan oleh I Wayan Rai S dkk ini, kiranya dapat menjadi sumber referensi kajian mengenai pelarasan celempong.

Selain itu penelitian lain yang juga mengkaji mengenai sistem nada atau pelarasan adalah tulisan Sri Hastanto yang berjudul "*Ngeng & Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali*". Hasil penelitian Hastanto yang terbit pada tahun 2012 ini mengungkap watak atau karakteristik gamelan Jawa dan Bali. Karakteristik ini disebut dengan istilah *ngeng* untuk gamelan Jawa dan *reng* untuk gamelan Bali. Menurut Hastanto pengertian *ngeng* dan *reng* ini adalah watak dari gamelan yang memiliki semacam gema bunyi ketika ditabuh. Walaupun *ngeng* dan *reng* ini sama-sama gema bunyi akan tetapi memiliki watak atau karakter yang berbeda.

Dua karakteristik ini masing-masing muncul dari pola jangkah nada-nada yang digunakan. Untuk mengidentifikasi hal tersebut, Hastanto melakukan pengukuran setiap ricikan gamelan

yang dianggap terbaik oleh masing-masing budayanya. Mulai dari pengukuran frekuensi setiap nada, pengukuran jangkah setiap nada hingga penelitian pada kualitas sumber bunyi yang digunakan.

Selanjutnya, penelitian yang terkait dengan pelarasan adalah laporan penelitian *embat* dalam hibah kompetensi B-Seni tahun 2009-2010 oleh Sri Hastanto. Pada penelitian tersebut, Hastanto membahas bagaimana bentuk dan struktur *embat* yang menghasilkan berbagai macam karakteristik musikal dalam Karawitan Jawa. Pengetahuan musikal serta kepekaan rasa para *empu* dalam hal ini digunakan sebagai alat ukur, guna mencari toleransi rasa musikal yang terbaik menurut kepantasan budaya Karawitan Jawa. Model penelitian Hastanto ini menjadi salah satu pedoman penelitian yang akan dilakukan pada pelarasan celempong di wilayah adat Limo Koto Kampar. Merujuk pada beberapa tinjauan pustaka tersebut di atas, dapat dinyatakan bahwa penelitian tentang pelarasan atau sistem nada celempong Kampar belum ada yang meneliti.

E. Kerangka Konseptual

Kekhasan yang dimiliki oleh sebuah pelarasan atau sistem nada dapat diidentifikasi melalui bentuk struktur jarak nada yang digunakan. Sejalan dengan konsep laras yang kerap disampaikan

oleh Hastanto pada masa perkuliahan Kajian Seni, bahwa atmosfer atau suasana musikal lahir dari pelarasan, yang berdasarkan pada pola jarak nada-nada dalam satu siklusnya. Mencermati konsep laras oleh Hastanto tersebut, diyakini pelarasan celempong di wilayah adat Limo Koto Kampar yang mampu melahirkan suasana musikal *sojuok*, tentunya memiliki kekhasan pada struktur jarak nadanya.

Proses pembentukan tinggi-rendah dan struktur jarak nada pada celempong bersumber dari pengalaman dan kesadaran musikal para *penggolong* celempong. Pengalaman dan kesadaran tersebut membentuk pengetahuan yang hidup di dalam sanubari (*embody*) para *penggolong* celempong. *Maakun buni*, adalah salah satu konsep lokal yang lahir dari pengetahuan empirik para *penggolong* celempong di wilayah adat Limo Koto Kampar.

Maakun buni didasari pengetahuan musikal para *penggolong* celempong mengenai tinggi-rendah dan *tingkai* atau jarak nada dalam *salobuan* atau seperangkat celempong. *Salobuan* celempong pada kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kampar terdiri dari 6 buah nada dalam satu siklusnya, yang dapat disebut sebagai sistem 6 nada. Seiring dengan pendapat Hastanto bahwa apabila laras menggunakan 5 nada maka laras tersebut disebut dengan sistem 5 nada, begitu seterusnya (Hastanto, 2009: 23).

Keenam nada dalam *salobuan* celempong memiliki nama lokal, dimulai dari nada terendah sampai nada tertinggi yang dikenal dengan *induok kanan*, *induok kiri*, *anak kanan*, *anak kiri*, *anak tonga*, dan *anak tingka*⁸. Keenam nada dalam *salobuan* celempong tersebut membentuk satu sistem musik, yang berdasarkan pada jarak antar nadanya. Pembentukan *tingkai* atau jarak nada ini mengacu pada *gheghek nan lomak* atau gelombang bunyi yang enak (*appropriate*). Secara sederhana pengertian *gheghek* yang enak menurut Salman Azis adalah gelombang bunyi antar nada, yang *ndak batikai* atau jarak nada yang tidak terlalu jauh, dan *ndak banduong* atau jarak nada yang tidak terlalu dekat (wawancara Salman Azis, 18 Agustus 2015).

Proses selanjutnya setelah *tingkai* antar nada ditemukan, *penggolong* celempong akan menentukan *kowan* atau pasangan dari setiap nada dalam *salobuan* celempong. Pekerjaan ini dilakukan untuk memastikan *tingkai* atau jarak nada sudah *topek* atau tepat. Pada proses ini *penggolong* menyusun celempong sesuai posisi pemain pada saat penyajian, yang berdasarkan pada struktur *kowan* atau pasangan nada. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat pada tabel di bawah ini.

⁸ Selanjutnya, dalam penelitian ini keenam nada tersebut akan dituliskan dari nada terendah ke yang paling tinggi dengan simbol C1, C2, C3, C4, C5, dan C6.

Susunan nada celempong	C6	C1	C3	C5	C4	C2
<i>Kowan</i> celempong	■	4	1	3	■	2
Posisi pemain	<i>Paningka</i>		<i>Penggolong</i>			

Tabel 3. Struktur *kowan* atau pasangan nada celempong.

Pasangan nada C1-C3, C2-C4 dan C3-C5 dibunyikan berulang-ulang secara serentak sampai terasa *sanggam*, yang berarti dua buah nada yang berbeda namun apabila dibunyikan terasa satu. Sedangkan pasangan nada C6-C1 dibunyikan secara bergantian dengan menggunakan ritme *tingka lagu lamo* atau *tingka* lagu lama. Secara detil pekerjaan ini akan dibahas pada bab berikutnya.

Karakteristik atau suasana musikal *sojuok* lahir dari ketepatan struktur *tingkai* nada yang dibentuk dengan konsep-konsep lokal pada proses *maakun buni*, seperti *gheghek*, *kowan*, dan *sanggam*. Konsep-konsep tersebut mengacu pada intuisi rasa musikal dengan parameter *lomak* (enak) dan *ndak lomak* (tidak enak) yang dimiliki para *penggolong* celempong. Dalam rangka mengidentifikasi struktur *tingkai* nada *salobuan* celempong yang mampu melahirkan *ghaso* atau rasa *sojuok* tersebut, diperlukan pencarian toleransi atau ambang batas rasa *lomak* dalam bingkai kepantasan budaya para *penggolong* celempong di wilayah adat Limo Koto Kampar.

Proses pencarian ambang batas atau toleransi struktur *tingkai* nada dalam penelitian ini menggunakan bantuan disiplin ilmu lain sebagai alat ukur. Struktur *tingkai* nada dibangun dari susunan nada yang memiliki tinggi-rendah nada yang berbeda. Tinggi-rendah setiap nada tersebut dapat diukur dari seberapa banyak frekuensi atau gelombang periodik yang dihasilkan dalam satu detik atau *circle per second* disingkat *cps*. Pada satuan ukuran internasional frekuensi disebut dengan *hertz* disingkat Hz. Penggunaan satuan *hertz* secara internasional merupakan penghargaan terhadap kontribusi Heinrich Rudolf Hertz dalam bidang elektromagnetisme. Sedangkan untuk pengukuran jarak nada, dunia internasional menyepakati menggunakan satuan *cent*. Satuan *cent* merupakan hasil kerja keras Alexander John Ellis pada tahun 1885, yang kemudian disiarkan melalui jurnal bertajuk “On The Musical Scales of Various Nation”.

Pengetahuan empirik dalam penelitian ini digunakan sebagai sebuah model pendekatan, bukan sebagai sebuah landasan teori. Adapun konsep-konsep teoritik yang akan digunakan berasal dari dalam budaya itu sendiri, di mana konsep-konsep tersebut sudah hidup dalam sanubari para *penggolong* celempong sejak kesenian itu ada. Namun demikian dalam upaya membangun ekplanasi konsep-konsep alami tersebut, penelitian ini menggunakan disiplin ilmu lain sebagai piranti bantuan untuk membedah

masalah. Maka dari itu, apabila terdapat kuantifikasi dalam penelitian ini, hal tersebut semata-mata digunakan sebagai alat ukur guna mengidentifikasi wujud kongkret toleransi tinggi-rendah serta *tingkai* nada celempong. Perpaduan konsep-konsep teoritik inilah yang nantinya akan digunakan untuk membedah sekaligus dua pertanyaan dalam rumusan masalah, sehingga mendapatkan ekplanasi yang komprehensif, mengenai pengetahuan mengenai pelarasan celempong dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Kabupaten Kampar.

F. Metode Penelitian

Pada dasarnya penelitian adalah kegiatan ilmiah yang berupaya mengungkap permasalahan di balik suatu fenomena, guna menghasilkan pengetahuan berdasarkan data-data empirik yang valid. Kegiatan ilmiah tersebut sudah tentu menggunakan metode penelitian sebagai pedoman yang berisi aturan serta prosedur penelitian. Oleh karena itu pemilihan metode penelitian yang tepat merupakan syarat mutlak, sebelum kegiatan penelitian dilaksanakan.

Penelitian ini berupaya merumuskan ulang pengetahuan empirik para *penggolong* celempong secara akademis, sehingga mampu dicerna oleh khalayak umum. Pengetahuan empirik tersebut lahir dari proses-proses alami pelarasan celempong atau

dikenal dengan istilah *maakun buni*. Guna mengungkap proses *maakun buni* sebagai sebuah pengetahuan empirik tersebut, penelitian ini mencari ekplanasi yang tepat mengenai wujud dan struktur pelarasan yang digunakan pada instrumen celempong. Wujud dan struktur pelarasan tersebut dapat diidentifikasi dari tinggi-rendah dan *tingkai* nada celempong. Maka dari itu kepekaan rasa dan pendengaran para *penggolong* celempong yang sudah sangat terlatih, akan digunakan untuk mengukur ambang batas atau toleransi *tingkai* nada celempong yang *topek* (*appropriate*).

Melihat dari tujuan penelitian tersebut di atas, maka metode penelitian kualitatif dipilih sebagai metode utama dalam penelitian ini. Seperti yang diketahui, bahwa metode penelitian kualitatif merupakan wacana metode yang umum digunakan untuk mencari makna dari di balik makna itu sendiri dalam pemecahan suatu fenomena. Namun demikian, dalam rangka mencari toleransi *tingkai* nada yang sesuai dengan kepantasan rasa para *penggolong* celempong, data-data kuantifikasi juga akan digunakan pada penelitian ini. Akan tetapi data-data penghitungan tersebut akan digunakan sebagai alat bantu untuk melihat gambaran kongkret dari pelarasan celempong. Maka dari itu dengan tegas dapat dikatakan penelitian ini pada dasarnya adalah penelitian kualitatif.

1. Lokasi Penelitian

Seperti yang sudah dipaparkan pada bagian latar belakang, penelitian mengenai pelarasan celempong ini memilih wilayah adat Limo Koto Kampar sebagai lokasi penelitian. Berdasarkan informasi dari lapangan dan dengan berbagai pertimbangan, maka ditetapkan serta dipilih 4 instrumen celempong dari grup Gondang Oguong yang diyakini memiliki karakteristik *sojuok* di wilayah adat Limo Koto Kampar, yaitu celempong Tuok Ali, celempong Salman Aziz, celempong Khaidir, dan celempong Iman.

2. Pengumpulan Data

Sumber data yang akan digunakan dalam penelitian ini diperoleh dari: (1) narasumber yang terkait dengan kesenian Gondang Oguong (2) proses *maakun buni* atau proses pelarasan celempong (3) dokumen berupa rekaman audio, visual, dan pustaka-pustaka yang terkait dengan pelarasan celempong. Adapun narasumber dalam penelitian ini dikelompokkan dalam beberapa kategori, diantaranya: (1) narasumber utama yang berasal dari para *penggolong* celempong, yaitu Salman Aziz, Iman, Selamat, Ahmad Yazid bergelar Datuok Bijo Sutan, dan Mukhtar (2) narasumber yang memiliki latar belakang sebagai budayawan dan seniman di

Kabupaten Kampar, antara lain Sudirman Agus, Abdul Latif Hasyim, Saranan, Ali Rahman, Khaidir dan Yuhamar. Selanjutnya, dalam upaya memperoleh data-data yang diperlukan, penelitian ini menggunakan beberapa teknik pengumpulan data, di antaranya studi pustaka, pengamatan, wawancara, dokumentasi, dan pengukuran.

- a. Studi pustaka dalam penelitian ini dilakukan dengan mengumpulkan tulisan-tulisan yang berhubungan dengan topik dan fokus penelitian. Seperti hasil-hasil penelitian ilmiah, buku, artikel, jurnal, hingga dokumen-dokumen rekaman audio-visual mengenai penyajian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kampar.
- b. Pengamatan atau observasi dilakukan bertahap, diawali dengan mengumpulkan informasi mengenai grup-grup kesenian Gondang Oguong yang terbaik di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar. Informasi tersebut diperoleh melalui wawancara dengan berbagai lapisan masyarakat budaya Limo Koto yang tentunya bersinggungan langsung dengan kesenian Gondang Oguong. Berdasarkan informasi yang diperoleh, maka langkah selanjutnya melakukan konfirmasi setelah *survey* dilakukan. Hal ini guna memastikan bahwa grup-grup Gondang Oguong yang dipilih menjadi objek, sudah

sesuai dengan kriteria dan bersedia ikut dilibatkan dalam penelitian ini. Tahap pengamatan berikutnya akan berfokus pada penggalian data berdasarkan fakta lapangan, yang tidak diperoleh dari teknik pengumpulan data lainnya. Hal tersebut dapat diamati dari sikap tubuh, tindakan, respon, maupun tingkah laku para narasumber. Menurut Nasution dalam Sugiyono, “Para ilmuwan hanya dapat bekerja berdasarkan data, yaitu fakta mengenai dunia kenyataan yang diperoleh melalui observasi.” (Sugiyono, 2014: 64). Pengamatan yang digunakan adalah pengamatan partisipatif, di mana dalam pengamatan ini peneliti akan terlibat langsung dengan kegiatan *maakun buni* para *penggolong* celempong yang menjadi sumber data. Hal tersebut guna mendapatkan ekplanasi yang tepat mengenai proses pelarasan. Susan Stainback dalam Sugiyono menyatakan, “*In participant observation, the researcher observes what people do, listent to what they say, and participates in their activities.*” (Sugiyono, 2014: 65).

- c. Wawancara digunakan sebagai alat pengumpul data baik sebagai studi pendahuluan, maupun mencari hal-hal yang lebih mendalam dari responden. Esterberg dalam Sugiyono berpendapat:

“interviewing is at the heart of social research. If you look through almost any sociological journal, you will find that much social research is based on interview, either standardized or more in-depth” (Sugiyono, 2014: 72).

Pada penelitian menggunakan teknik wawancara etnografi yang dirancang oleh Spradley. Menurut Spradley wawancara etnografi mirip dengan percakapan persahabatan, hal tersebut dikarenakan melalui pengamatan terlibat dan dengan percakapan yang terkesan sambil lalu, etnografer mampu mengumpulkan banyak data (Spradley, 2007: 85). Wawancara tahap awal difokuskan pada pendekatan dengan narasumber, guna menciptakan hubungan kerjasama yang baik dalam penelitian ini, sekaligus pemetaan gambaran umum pengetahuan narasumber terkait sistem nada celempung. Selain itu pada tahap awal ini tujuan wawancara pengantar ini guna mengenal lebih dekat narasumber, mengetahui asal usul narasumber, hingga memahami kebiasaan narasumber. Berangkat dari tahap awal tersebut, pertemuan wawancara berikutnya terus berkembang dan dibagi kedalam dua bentuk, yaitu wawancara terstruktur dan mendalam serta wawancara bebas dan tidak terikat. Kombinasi kedua bentuk wawancara ini disesuaikan dengan situasi narasumber

dan fokus penggalian data, hal ini dikarenakan tidak jarang data-data penting justru muncul tanpa sengaja. Data-data penting yang muncul dalam wawancara tersebut, selanjutnya didiskusikan lebih mendalam guna mendapatkan eksplanasi yang tepat. Adapun data-data penting tersebut antara lain seperti bagaimana bentuk dan struktur penyajian maupun struktur musikal kesenian Gondang Oguong, apa saja prinsip-prinsip musikal yang digunakan saat penyajian, bagaimana narasumber menentukan dan membentuk tinggi-rendah dan jarak antar nada dalam proses *maakun buni*, bagaimana cara narasumber menjaga warna bunyi celempong, serta pengetahuan mereka terhadap konsep-konsep lain yang digunakan dalam proses pelarasan celempong. Segala bentuk kegiatan wawancara ini direkam menggunakan *hand recorder* maupun *video recorder*, dengan melihat situasi dan keadaan narasumber

d. Dokumentasi

Dokumentasi merupakan rekam peristiwa yang sudah berlalu, baik dalam bentuk tulisan, gambar, audio atau video. Dokumentasi sangat berperan penting dalam penelitian ini, dikarenakan terbatasnya kemampuan

mengingat setiap detil peristiwa selama di lapangan. Pada penelitian ini dokumen dikumpul dalam bentuk foto, rekaman audio dan visual terkait dengan kesenian Gondang Oguong. Adapun media rekam yang digunakan adalah *zoom H4 HD hand recorder* untuk rekaman audio, kamera DSLR *canon eos 60D* untuk kebutuhan dokumen foto, dan *Sony HD Camcorder* untuk rekaman audio-visual. Perekaman ini tidak hanya digunakan untuk kebutuhan wawancara dan pengamatan saja, melainkan juga untuk perekaman proses pembentukan sistem nada serta bunyi dari setiap buah nada celemping itu sendiri. Data-data rekaman tersebut nantinya akan diolah dan dimodifikasi untuk kebutuhan analisis.

e. Pengukuran

Data-data hasil pengamatan dan wawancara mengenai pelarasan seperti konsep *sanggan*, *gheghek*, *kowan*, serta keenam nada celemping merupakan data-data kualitatif. Namun demikian, ilmu pengetahuan menuntut data pasti, dapat dilihat dan terukur sehingga tidak hanya sekedar konsepsi-konsepsi maupun dalam data bunyi saja. Untuk itu data kualitatif tersebut juga akan dibantu dengan data kuantitatif untuk kebutuhan analisis. Data kuantitatif tersebut diperoleh dengan teknik pengukuran

tinggi-rendah dan *tingkai* antar nada. Pengukuran dalam penelitian ini dilakukan dengan dua tahap, yaitu pengukuran di lapangan dan pengukuran dalam studio kerja. Seperti yang pernah dijelaskan sebelumnya bahwa sejatinya bunyi dalam ilmu akustika memiliki gelombang, di mana gelombang bunyi atau frekuensi tersebut dapat diukur dengan satuan ukur *Hz* atau *hertz*. Tahap pengukuran di lapangan dilakukan dengan bantuan *software piano tuner* yang berbasis pada sistem *android*. Keenam buah nada celempung dibunyikan bergantian satu persatu dengan intensitas pukulan yang stabil. Secara otomatis, *software piano tuner* akan menunjukkan angka frekuensi dalam satuan *Hz*. Selanjutnya data angka frekuensi tersebut dimasukkan ke dalam *software TrueRTA* dan *Frequency Sound Generator* sebagai *tone generator*. Hal ini dilakukan untuk mengkonfirmasi ketepatan tinggi-rendahnya nada celempung dengan hasil pengukuran. Pada tahapan ini kepekaan pendengaran peneliti sangat dibutuhkan, guna mendapatkan data frekuensi bunyi yang tepat. Tahapan berikutnya adalah pengukuran di studio kerja. Dalam tahap ini ada dua hal yang menjadi fokus utama, yaitu pengukuran kembali frekuensi berdasarkan data rekaman audio dan

pengukuran *tingkai* nada celempong. Pengukuran kembali frekuensi berdasarkan data rekaman audio ini dilakukan apabila proses pengukuran di lapangan mengalami masalah. Masalah tersebut biasanya muncul apabila kondisi di lapangan sangat berisik, sehingga angka yang diukur *software piano tuner* menjadi labil dikarenakan sensitifnya alat ini menangkap bunyi. Setelah data-data hasil pengukuran frekuensi nada setiap celempong tersebut ditemukan dan terangkum dalam lembar-lembar kerja, maka langkah selanjutnya adalah pengukuran *tingkai* dalam satuan *cent*. Untuk mengukur *tingkai* nada celempong tersebut, menggunakan bantuan situs *online sengpielaudio.com* yang mampu secara otomatis mengkonversi 2 frekuensi nada yang memiliki tinggi-rendah berbeda. Data-data kuantitatif ini digunakan sebagai alat bantu dalam upaya mencari ambang toleransi *tingkai* nada yang *topek* menurut budayanya. Selain itu, hal tersebut juga berguna untuk melihat gambaran kongkret wujud dan struktur pelarasan celempong.

3. Validitas Data

Pengolahan data hasil dari berbagai sumber kemudian diuji, agar data-data tersebut dapat diyakini kebenarannya. Salah satu cara umum menguji validitas data yang biasa dilakukan dalam penelitian kualitatif adalah dengan teknik triangulasi. Dalam hal ini teknik triangulasi yang digunakan adalah triangulasi teknik. Menurut Sugiyono triangulasi teknik adalah usaha mencari kredibilitas data, dengan cara melakukan pengecekan data kepada satu sumber yang sama dengan teknik yang berbeda (Sugiyono, 2014: 127). Salah satu contoh triangulasi teknik pada penelitian ini dilakukan untuk menguji data hasil wawancara dengan pengamatan langsung terkait proses *maakun buni*. Seperti kemunculan istilah *sanggam* pada saat wawancara. Menurut narasumber *sanggam* merupakan bunyi yang berbeda namun terasa satu. Makna dari istilah itu dapat dibuktikan melalui pengamatan proses *maakun buni*. Bunyi yang *sanggam* tersebut hadir dalam proses pencarian *kowan* atau pasangan celempong, hal tersebut dilakukan *penggolong* guna memastikan *tingkai* nada celempong tersebut sudah *topek*. Berdasarkan triangulasi teknik ini, data hasil

wawancara tersebut dapat dinyatakan valid karena sesuai dengan kenyataan pada proses pengamatan.

G. Analisis Data

Tahap analisis data pada penelitian ini dimulai dengan mengelompokkan data yang tentunya sudah divalidasi terlebih dahulu. Pengelompokan data tersebut mengacu pada permasalahan yang diajukan. Adapun data-data yang diperlukan untuk menemukan wujud dan struktur dari *tingkai* nada dikelompokkan menjadi dua bagian, yaitu data frekuensi setiap nada dan data *tingkai* antar nada. Data frekuensi dalam bentuk angka-angka tersebut diperoleh dari tahap pengukuran di lapangan. Berdasarkan data frekuensi tersebut, maka ditemukan *tingkai* antar nada. Frekuensi setiap nada *salobuan* celempong dalam bentuk angka-angka ini, nantinya akan dikonversi kedalam bunyi digital melalui bantuan *software* TrueRTA dan Adobe Audition CS 2014. Pada tahap kerja studio ini akan melakukan modifikasi terhadap tinggi-rendah dan *tingkai* nada celempong. Misalnya *tingkai* nada C1 dan C2 yang memiliki jarak rata-rata sekitar 220 *cent*, maka jarak tersebut akan digeser menjauh dan mendekat dengan menaikkan maupun menurunkan frekuensi nada C2. Kemudian seluruh hasil modifikasi tersebut disajikan pada para *penggolong* celempong, guna mencari justifikasi ambang

toleransi yang masih dianggap pantas oleh budaya Limo Koto Kampar. Setelah mendapat justifikasi dari para *penggolong*, maka pekerjaan selanjutnya adalah menganalisa bentuk dan struktur sistem nada celempong berdasarkan penemuan jarak nada tersebut. Tahap analisis berikutnya diawali dengan mengelompokkan segala bentuk data yang terkait dengan proses *maakun buni*. Selanjutnya, berdasarkan data-data tersebut penelitian ini mencoba untuk mendeskripsikan, menggambarkan, dan menguraikan sebaik mungkin proses *maakun buni*. Hal ini berguna untuk menemukan acuan para *penggolong* celempong dalam membentuk *tingkai* antar nada yang dianggap *topek* menurut budayanya.

Proses analisis data dalam penelitian ini dilakukan tidak hanya setelah proses pengumpulan data selesai, melainkan juga pada saat proses pengumpulan data berlangsung. Hal ini sejalan dengan pernyataan Nasution dalam Sugiyono bahwa proses analisis data dapat dilakukan sebelum memasuki lapangan, selama di lapangan, maupun setelah keluar dari lapangan (Sugiyono, 89:2012).

Proses analisis langsung di lapangan dalam penelitian ini, dilakukan karena sering kali data yang diperoleh dituntut untuk segera dianalisis. Seperti pada tahap wawancara dalam usaha mencari pola *tingkai* nada, narasumber sering kali melontarkan

istilah *banduong* untuk jarak nada yang tidak enak. Kemudian dalam upaya mencari makna istilah tersebut, dilakukan pengujian dengan cara membunyikan dua nada celempong yang memiliki jarak nada jauh. Narasumber menyatakan bahwa jarak nada yang terlalu jauh tersebut *ndak lomak* (tidak enak), akan tetapi bukan *banduong* melainkan *batikai*. Ternyata istilah *banduong* tersebut merupakan jarak nada celempong yang terlalu dekat dan hampir mirip. Sehingga diperoleh pernyataan bahwa untuk jarak nada yang *ndak lomak* memiliki dua istilah dengan pengertian berbeda. Ini merupakan contoh proses analisis yang dilakukan dalam tahap pengumpulan data.

H. Sistematika Penulisan

Secara garis besar sistematika penulisan tesis ini dibagi dalam beberapa bab, di antaranya:

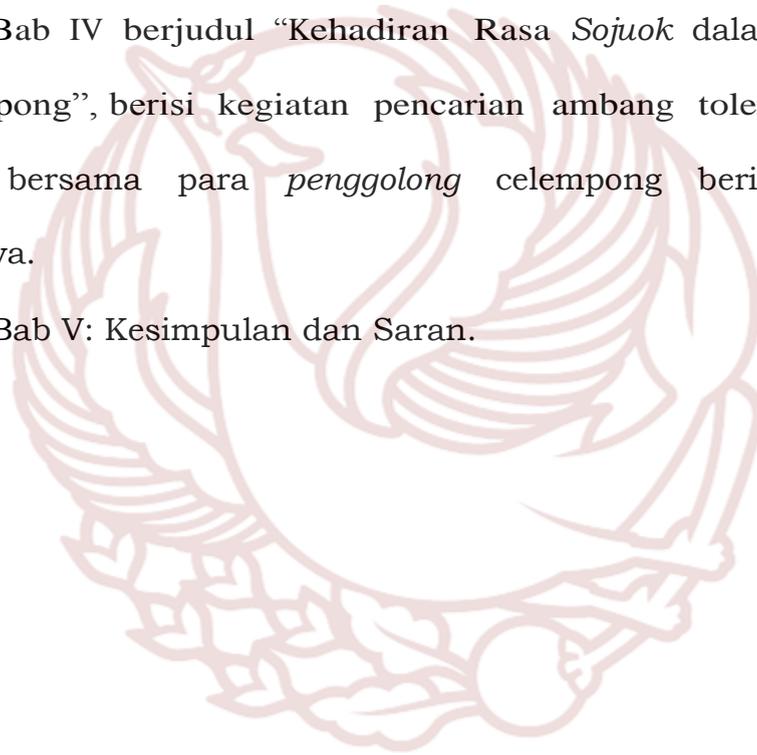
Bab I meliputi latar belakang masalah, rumusan masalah, tujuan penelitian dan manfaat penelitian, tinjauan pustaka, kerangka konseptual, metodologi penelitian, analisis data dan sistematika penulisan.

Bab II berjudul “*Maakun Buni* Sebagai Proses Pelarasan Celempong”. Bab ini berisi bagaimana proses *maakun buni* yang dilakukan oleh para *penggolong* celempong, serta unsur dan prinsip-prinsip musikal yang digunakan di dalamnya.

Bab III berjudul “Perangkat dan Bahan-bahan Analisis”. Bagian awal bab ini menyajikan instrumen celempong yang memiliki pelarasan terbaik, pilihan para *penggolong* celempong di wilayah adat Limo Koto Kampar untuk dijadikan objek penelitian. Selanjutnya membahas beberapa perangkat yang digunakan untuk mencari ambang toleransi *tingkai* nada celempong.

Bab IV berjudul “Kehadiran Rasa *Sojuok* dalam Pelarasan Celempong”, berisi kegiatan pencarian ambang toleransi *tingkai* nada bersama para *penggolong* celempong berikut dengan hasilnya.

Bab V: Kesimpulan dan Saran.



LAMPIRAN-IV
NASKH ARTIKEL RISKI HABIBULLAH

**MAAKUN BUNI CELEMPONG DALAM KESENIAN GONDANG OGUONG:
SEBUAH PROSES PELARASAN MUSIK TRADISI**

Oleh:

Reizki Habibullah
Mahasiswa Program Magister Penciptaan dan Pengkajian Seni
ISI Surakarta
e-mail: reizkihabibullah@gmail.com
kontak: 085265480448

I. PENGANTAR

Kesenian Gondang Oguong merupakan ansambel musik tradisi yang dikenal diseluruh wilayah Kabupaten Kampar, Provinsi Riau. Kesenian ini kerap disajikan pada upacara-upacara adat seperti *batogak ninik mamak* (penobatan majelis musyawarah adat), turun mandi anak, pesta pernikahan, dan lain sebagainya. Pada umumnya ansambel musik tradisi ini menggunakan beberapa alat musik, diantaranya (1) *salobuan* atau seperangkat celempong, yang merupakan instrumen logam berpencu mirip dengan talempong di Sumatera Barat (2) *katepak*, instrumen perkusi berbentuk tabung dari bahan kayu dengan membran di kedua sisinya, dan (3) *oguong*, instrumen logam berpencu mirip dengan celempong, tetapi memiliki ukuran yang lebih besar. Namun demikian, bentuk sajian kesenian Gondang Oguong di Kampar memiliki keberagaman. Sebagai contoh di wilayah adat Limo Koto Kampar, ansambel Gondang Oguong menggunakan 6 nada dalam *salobuan* celempongnya, serta 2 buah *katepak*. Sedangkan di wilayah adat Kampar Kiri, biasanya menggunakan 5 nada dan 1 *oguong* dalam sajian Gondang Oguongnya. Melihat keberagaman tersebut dan dikarenakan luasnya persebaran kesenian

Gondang Oguong di Kabupaten Kampar, maka tulisan ini memilih wilayah adat Limo Koto sebagai lokasi penelitian.

Ansambel Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar dimainkan oleh lima orang, yaitu seorang *penggolong* atau pemain melodi lagu celempong, *paningka* atau pemain *tingka* celempong, pemain katepak, dan pemain uguong. Tahapan penyajian ansambel ini dimulai dari bunyi *tingka* sebagai awalan lagu. Pada dasarnya *tingka* adalah teknik permainan dua buah nada yang dimainkan secara bergantian dengan ritme yang khas. Menurut Mukhtar *tingka* bisa juga berarti judul lagu yang akan dimainkan (wawancara 20 Juli 2015). Kemudian bunyi *tingka* disambut oleh katepak pertama bersahutan dengan katepak kedua. Setelah leburan *tingka* dan tabuhan dua katepak dirasa *ânyaman* oleh *penggolong*, maka dimainkanlah *golong* atau permainan melodi lagu celempong yang diiringi dengan permainan uguong.

Alat musik celempong merupakan instrumen utama dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kampar, oleh karena itu *penggolong* celempong memiliki peran penting dalam pertunjukan ini. Menurut Salman Azis, *penggolong* celempong yang baik tak hanya mampu memainkan melodi lagu, akan tetapi juga harus memiliki kepiawaian lebih dari pemain lainnya, harus mampu menguasai setiap instrumen, serta mahir melakukan pelarasan (*tuning system*) celempong.

Terkait dengan pelarasan, dalam kesenian Gondang Oguong dikenal sebuah istilah lokal yang disebut *maakun buni*. *Maakun buni* atau dalam bahasa Indonesia berarti mengakurkan atau menyelaraskan bunyi, merupakan sebuah proses pelarasan pada alat musik celempong dalam kesenian Gondang Oguong. Selain istilah *maakun buni*, terdapat istilah lain mengenai proses pelarasan yang juga dikenal dalam kesenian Gondang Oguong, yaitu *mangkon buni* dan *mampalelok buni*. Namun demikian, istilah *maakun buni* lebih akrab dan lebih sering digunakan oleh masyarakat pemilik budayanya.

Pelarasan atau sistem nada memiliki peran penting dalam pertunjukan Gondang Oguong, dikarenakan pelarasan tersebut dapat menghadirkan karakteristik musikal khas, yang secara kultural dikenal dengan istilah *sojuok*. Dalam bahasa Indonesia *sojuok* berarti sejuk, akan tetapi dalam kasus ini *sojuok* diartikan sebuah karakteristik, atmosfer, atau suasana musikal yang kalem, tenang, dan sendu. Begitu pula yang terjadi pada musik-musik lain yang menggunakan pelarasan menjadi salah satu *raw material* dalam bangunan musiknya. Contohnya seperti suasana atau karakteristik musikal lagu yang dibentuk berdasarkan tangga nada mayor dengan lagu bertangga nada minor dalam sistem nada musik Barat jelas terasa berbeda. Menurut Sri Hastanto perbedaan itu dibentuk oleh pelarasan dengan pola jarak nada dalam satu siklus. Pendapat tersebut sering disampaikan pada kuliah Kajian Seni di Program Pascasarjana ISI Surakarta. Maka dari itu dapat diyakini bahwa *sojuok* sebagai sebuah karakteristik musikal celempong, juga memiliki pola jarak nada yang khas.

Kembali pada *maakun buni*, proses pelarasan ini sejatinya adalah pembentukan struktur *tingkai* atau jarak nada pada *salobuan* atau seperangkat celempong. Proses *maakun buni* berangkat dari pengalaman dan kesadaran para *penggolong* celempong, sehingga membentuk sebuah pengetahuan empirik. Apabila di dunia musik Barat mengenal *absolute pitch* sebagai acuan pembentukan *diatonic scale*, maka di dunia musik celempong acuan tersebut adalah intuisi rasa para *penggolong*. Hal ini juga terjadi di sebagian besar musik tradisi Indonesia, seperti pelarasan Slendro dan Pelog dalam Karawitan Jawa yang dibentuk atas dasar intuisi rasa para *empu* gamelan dalam bingkai kepantasan budayanya. Hal ini seiring dengan gagasan Sri Hastanto dalam buku dalam buku *Ngeng & Reng*, mengenai proses pelarasan dalam budaya Karawitan Jawa dan Bali, bahwa di saat proses pelarasan gamelan dilakukan saat itulah sang *empu* menghembuskan roh ke dalam fisik gamelan (Hastanto, 2012: 6). Fenomena serupa juga terjadi pada proses *mangkoan bunyi* atau pelarasan talempong *renjang anam salabuhan* di Sumatera Barat,

yang ditulis dalam disertasi Andar Indra Sastra. Sastra mengatakan bahwa proses pelarasan talempong *renjeang* berdasarkan pada kepekaan rasa musikal para *tuo* atau pelaras talempong (Sastra, 2015: 28).

Pengetahuan empirik para *penggolong* mengenai *maakun buni* masih tersimpan dalam sanubari (*embody*) mereka. Saat ini proses-proses alami mengenai pembentukan sistem nada atau pelarasan tersebut mengalami kemunduran, hal tersebut terlihat dari munculnya pemahaman yang keliru mengenai pelarasan celempong, khususnya di wilayah adat Limo Koto Kampar. Banyak oknum seniman dan akademisi seni beranggapan bahwa pelarasan celempong sama dengan sistem nada diatonis di musik Barat. Kasus ini semakin diperparah dengan adanya usaha oknum-oknum tersebut melakukan standarisasi pelarasan celempong mengacu sistem nada diatonis. Berangkat dari fakta di lapangan, fenomena ini terjadi dikarenakan kurangnya pengetahuan para oknum seniman dan akademisi tersebut mengenai harta warisan budayanya, yaitu *maakun buni*. Kasus yang sama juga pernah terjadi pada talempong *renjeang* di sebagian besar daerah Sumatera Barat yang ditulis dalam disertasi Andar Indra Sastra. Sastra menjelaskan bahwa ada upaya diatonisasi yang dimulai pada tahun 1968. Usaha tersebut dilakukan untuk proses belajar di SMKI dan ASKI Padangpanjang. Namun demikian, upaya tersebut berdampak pada hilangnya rasa musikal talempong yang dimiliki oleh budaya Minangkabau (Sastra, 2015: 11-12). Kasus-kasus semacam ini tentunya akan memperburuk citra pelarasan musik tradisi di Indonesia, yang terkesan meniru sistem nada diatonis. Selain itu, fenomena ini sangat berdampak pada hilangnya karakteristik, rasa, suasana musikal khas yang dimiliki oleh pelarasan-pelarasan tersebut. Oleh karena itu, tulisan ini berupaya untuk mengungkap proses *maakun buni* sebagai salah satu pengetahuan empirik para *penggolong* celempong, guna meng-*counter* anggapan-anggapan keliru selama ini mengenai pelarasan celempong dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kampar.

Kajian ini pada dasarnya ingin merumuskan ulang secara akademis pengetahuan empirik mengenai pelarasan celempong, sehingga mampu dicerna oleh khalayak umum. Fenomena tersebut dapat ditelusuri dari pokok permasalahan, yaitu bagaimana serangkaian proses *maakun buni* celempong yang dilakukan oleh para *penggolong*. Pengetahuan empirik digunakan sebagai model pendekatan, bukan menjadi sebuah landasan teori. Paradigma etnomusikologi yang selalu melihat budaya dari sudut pandang budaya itu sendiri menjadi prinsip kajian ini. Dengan kata lain, konsep-konsep teoritik yang digunakan dalam kajian kualitatif ini, berasal dari budaya itu sendiri.

II. PEMBAHASAN

A. *Maakun Buni* Sebuah Proses Pelarasan Celempong

Salobuan atau seperangkat celempong di wilayah adat Limo Koto menggunakan sistem 6 nada. Pernyataan tersebut sejalan dengan pendapat Sri Hastanto bahwa apabila sebuah laras menggunakan 5 nada dalam satu siklusnya maka dapat disebut sistem 5 nada, begitu seterusnya (Hastanto, 2009: 23). Nada-nada celempong tersebut memiliki nada lokal, mulai dari nada terendah disebut nada *induok kanan*, *induok kiri*, *anak kanan*, *anak kiri*, *anak tonga*, dan *anak tingka*. Selanjutnya, dalam kajian ini keenam nada tersebut akan dituliskan dari nada terendah ke yang paling tinggi dengan simbol C1, C2, C3, C4, C5, dan C6. Keenam nada dalam *salobuan* celempong membentuk satu sistem musik, yang berdasarkan pada struktur jarak antar nadanya. Ketepatan struktur jarak nada inilah yang nantinya akan menghadirkan karakteristik musikal *sojuok* pada pelarasan celempong. Berikut ini akan diuraikan proses *maakun buni* yang dimulai dari pengenalan setiap instrumen-instrumen musik dalam kesenian Gondang Oguong secara terperinci, serta instrumen yang terkait langsung dengan proses pelarasan.

a. Perangkat Ansambel Gondang Oguong

Pemilihan wilayah adat Limo Koto sebagai lokasi penelitian dikarenakan adanya keseragaman instrumen yang digunakan dalam ansambel Gondang

Oguongnya. Untuk itu sebelum masuk pada proses *maakun buni*, di bawah ini akan diuraikan instrumen-instrumen yang digunakan dalam ansambel Gondang Oguong.

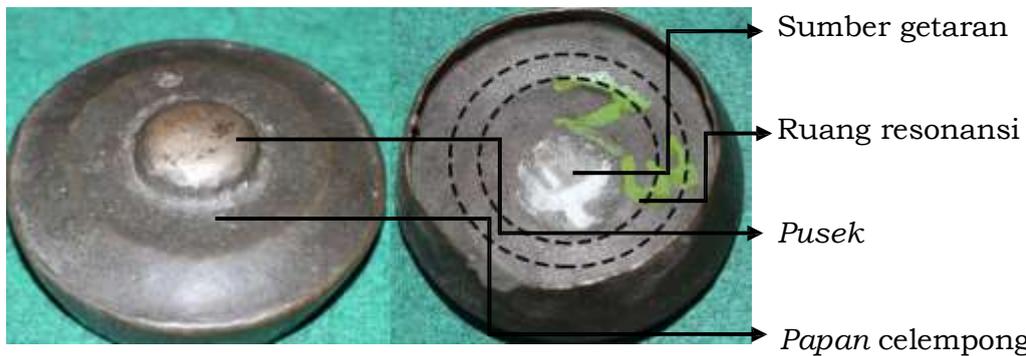


Gambar 1. Seperangkat Gondang Oguong (Foto: Dok. Sudirman 2015)

Berikut ini adalah nama-nama dari setiap instrumen yang ada pada gambar seperangkat ansambel Gondang Oguong:

1. Celempong

Celempong adalah instrumen musik idiofon berpencu, dengan bahan dasar logam campuran (*alloy*). Sumber bunyi instrumen musik ini berasal dari *pusek* atau pusat di bagian atas celempong. Saat *pusek* celempong di pukul dengan *panukue* atau pemukul celempong, maka akan menghasilkan bunyi yang berasal getaran tubuh celempong sebagai ruang resonator. *Panukue* atau pemukul celempong terbuat dari kayu mahang muda, karena kayu ini memiliki tekstur permukaan yang lembut, sehingga menghasilkan *donguong* atau dengung yang *lomak* atau enak. Akan tetapi, apabila sulit menemukan kayu mahang muda, biasanya *penggolong* mengganti kayu *panukue* dengan kayu lain dan kemudian bagian yang akan dipukul dibalut dengan karet *gota* atau getah murni dari pohon karet. Untuk lebih jelasnya mengenai batang tubuh celempong dapat dilihat pada gambar dibawah ini.



Gambar 2. Bentuk fisik instrumen celempong, sumber getaran dan ruang resonansi (Foto: Dok. Habib 2015)



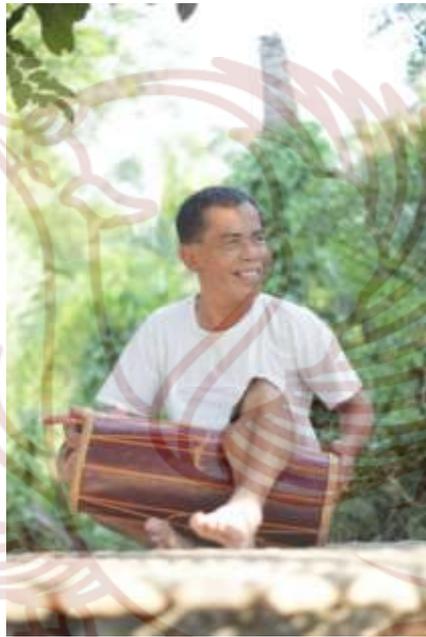
Gambar 3. Salobuan celempong (Foto: Dok. Habib 2016)

2. Katepak

Katepak merupakan instrumen musik perkusi berbentuk tabung dengan membran di kedua sisinya. Membran yang digunakan berasal dari kulit binatang ternak, yang kemudian dieratkan dengan tali rotan ataupun tali tambang. Tabung katepak berasal dari batang pohon kelapa atau nangka, sedangkan untuk membran terbaik adalah kulit kambing betina. Menurut Salman Azis kulit kambing betina memiliki tekstur yang tipis namun memiliki kelenturan yang fleksibel dan tahan lama (wawancara 20 Februari 2016).



Gambar 6. Instrumen katepak (Foto: Dok. Habib 2016)



Gambar 7. Posisi pemain katepak (Foto: Dok. Habib 2016)

3. Oguong

Instrumen ini juga berbahan dasar logam campuran (*alloy*). Memiliki bentuk yang sama dengan celempung, namun berukuran lebih besar. Dalam ansambel Gondang Oguong menggunakan dua buah instrumen uguong dengan ukuran yang berbeda, uguong yang berukuran kecil disebut uguong *tek* atau uguong *kenek*, sedangkan yang berukuran besar biasa disebut uguong *o* atau uguong *godang*. Bunyi instrumen uguong juga berasal dari getaran yang dihasilkan oleh pukulan *panukue* ke *pusek* uguong. *Panukue* uguong juga dibuat dari bahan kayu dengan ukuran yang disesuaikan dengan tangan

pemainnya. Berbeda dengan *panukue* celempong, *penggolong* biasanya menggunakan kayu mahang tua yang memiliki tekstur keras sebagai *panukue* oguong. Kemudian bagian ujung *panukue* biasanya dibalut dengan menggunakan kain bekas atau karet bekas ban kendaraan bermotor. Berikut ini adalah gambar seperangkat instrumen oguong tersebut



Gambar 8. Instrumen dan posisi pemain oguong (Foto: Dok. Sudirman 2015)

Instrumen-instrumen musik dalam seperangkat ansambel Gondang Oguong memiliki dua instrumen idiofon bernada, yaitu celempong dan oguong. Namun demikian, instrumen yang terkait langsung dengan proses *maakun buni* adalah instrumen celempong. Hal ini dikarenakan kebiasaan masyarakat pemilik budaya ini tidak pernah secara langsung melakukan pelarasan pada oguong. Apabila nada oguong dirasakan tidak nyaman dengan laras celempong, maka *penggolong* akan mencari oguong lain dengan jalan meminjam oguong lain yang dirasa cocok.

b. Maakun Buni Celempong

Pada proses *maakun buni* atau pelarasan celempong, tahapan pertama yang dilakukan *penggolong* adalah *maotok buni* atau menyusun bunyi. *Penggolong* akan menyusun nada dari nada yang terendah sampai nada yang tertinggi. Nada terendah digunakan sebagai nada *induok* atau C1, namun pada dasarnya penentuan nada ini tetap berdasarkan pada rasa *lomak* (*appropriate*) para *penggolong*. Apabila nada tersebut ketinggian menurut rasa mereka, maka akan diturunkan begitu pula sebaliknya. Menurut Salman Azis nada apapun bisa menjadi nada *induok* asal sesuai

dengan rasa *lomak* para *penggolong*, namun yang paling penting adalah struktur *tingkai* atau jarak nadanya (wawancara 18 Agustus 2015). Oleh karena itu, nada dasar pada setiap *salobuan* atau seperangkat celempong dari berbagai kelompok kesenian Gondang Oguong berbeda-beda, akan tetapi memiliki pola *tingkai* atau jarak nada yang sama.

Pekerjaan menaikkan dan menurunkan nada-nada celempong dilakukan menggunakan alat bantu berupa sebuah pemukul dari kayu serta sepotong *buluo* atau bambu, dengan panjang $\pm 15 - 20$ cm dan diameter ± 12 cm. Apabila sebuah nada dirasa ketinggian maka nada akan diturunkan dengan meletakkan *buluo* pada bagian atas celempong, sehingga rongga tabung *buluo* tersebut menutupi bagian *pusek*. Kemudian *buluo* tersebut dipukul keras menggunakan pemukul kayu. Biasanya setelah 2-3 kali pukulan, *penggolong* akan kembali membunyikan celempong sambil merasakan nadanya apakah sudah *topek* atau belum. Seandainya nada tersebut belum dirasakan *topek*, maka proses ini kembali diulang hingga mendapatkan nada yang diharapkan.

Begitu pula untuk proses menaikkan nada celempong yang lebih kurang sama dengan proses menurunkannya. Akan tetapi, pada proses ini *buluo* tidak lagi diletakkan pada bagian atas celempong, melainkan rongga tabung *buluo* disejajarkan dengan bagian dalam *pusek* celempong. Proses menaikkan dan menurunkan nada ini berlaku untuk semua nada dalam *salobuan* celempong, tentunya untuk mencari nada-nada yang *topek* menurut *ghaso* para *penggolong* celempong. Agar lebih jelas, berikut ini akan disajikan gambar proses menaikkan dan menurunkan nada celempong.



Gambar 9. Proses menaikkan nada celempong (Foto: Dok. Habib 2015)



Gambar 10. Proses menurunkan nada celempong (Foto: Dok. Habib 2015)

Penggunaan *buluo* dalam proses tersebut di atas, akan memudahkan *penggolong* menaikkan ataupun menurunkan nada celempong. Menurut Salman Azis hal itu dikarenakan dengan menggunakan *buluo* yang berbentuk tabung, maka permukaan *papan* celempong akan turun dan naik sama rata, sehingga bentuk fisik celempong tetap terjaga (wawancara 18 Agustus 2015).

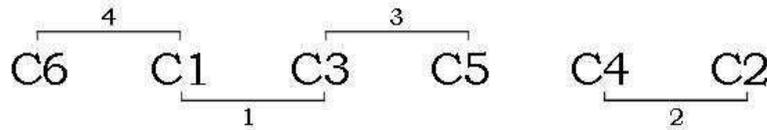
Pekerjaan selanjutnya setelah ditemukannya nada C1 atau nada *induok*, maka akan dilanjutkan dengan mencari nada C2. Pada tahapan *maotok buni* ini, para *penggolong* menggunakan salah satu konsep musikal yang disebut *gheghek*. Berdasarkan informasi dari lapangan istilah *gheghek* berasal dari salah satu tradisi lama masyarakat Kampar pada umumnya, yang dikenal dengan *ghatok*¹. *Ghatok* pada dasarnya adalah ungkapan emosional seseorang yang sedang mengalami kematian salah satu anggota keluarga, ataupun kepergian anak ke perantauan dengan cara diratapi. Saat meratap tersebut pelaku biasanya menangis terisak-isak

¹ Dalam bahasa Indonesia *ghatok* dapat diartikan ratap atau meratapi.

ataupun tersedu-sedu, hal itulah yang diterjemahkan menjadi konsep *gheghek* oleh para *penggolong* celempong. Salman Azis menjelaskan *âkatiko awak kan mancai tingkai, mako dighasokan lomak ndak ghegheknyo. Kok bisa taisak-isak buninyo condo ughang maghatokĚ*. – âKetika kita akan mencari *tingkai*, maka dirasakan enak atau tidak *gheghek*-nya. Kalau bisa terisak-isak bunyinya seperti orang *maghatokĚ* (Wawancara 20 Februari 2016).

Pada praktiknya, saat *penggolong* ingin mencari nada C2 maka akan dibunyikan secara bergantian dengan nada C1. Kemudian nada C2 akan digeser naik dan turun dengan menggunakan alat bantu *buluo* dan pemukul kayu tadi, sembari merasakan *tingkai* yang *topek* menurut rasa *penggolong* tersebut. Begitu pula halnya dengan nada C3 yang akan dibunyikan dengan nada C2, nada C4 dengan nada C3, dan seterusnya sampai nada C6. Pada pekerjaan ini, *penggolong* biasanya membunyikan nada-nada tersebut dengan sedikit pelan, untuk merasakan gelombang bunyi yang dihasilkan. Disaat *tingkai* masing-masing pasangan nada tersebut sudah dirasakan *lomak*, maka akan memunculkan bunyi yang bergelombang seolah-olah seperti orang sedang *maghatok* tersedu-sedu. Hal inilah yang dimaksud *gheghek* oleh para *penggolong* celempong.

Pekerjaan berikutnya setelah *salobuan* celempong selesai *diotok* atau disusun, adalah melakukan pengecekan ulang ketepatan susunan nada-nada tersebut. Seperti pernyataan Iman *âkalau la suda diotok celempong du, mako kini dicaila kowannyoĚ*. – âkalau sudah selesai celempong itu *diotok*, maka sekarang dicarilah kawannyaĚ (wawancara 23 Februari 2016). *Kowan* dalam bahasa Indonesia berarti kawan, dalam kasus ini *kowan* dapat diartikan sebagai pasangan. Konsep *kowan* ini digunakan untuk mengecek kembali ketepatan susunan nada celempong yang sudah *diotok*. Adapun pasangan-pasangan nada tersebut antara lain adalah nada *induok* atau nada C1 dipasangkan dengan nada C3, C2 dengan C4, C3 dengan C5, dan nada C6 dipasangkan kembali dengan nada C1. Agar lebih jelas berikut ini akan dihadirkan gambaran struktur *kowan* celempong.



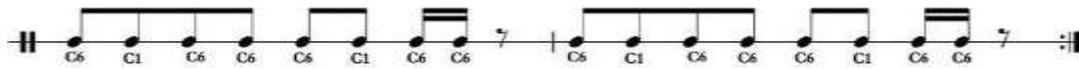
Gambar 11. Struktur *kowan* celempong.

Kowan Celempong	
Sanggam	Tingka
C1 – C3	C6 – C1
C4 – C2	
C3 – C5	

Tabel 4. Pasangan *kowan* celempong dengan konsep *sanggam* dan *tingka*

Dapat dilihat pada tabel di atas ada dua istilah lokal yaitu *sanggam* dan *tingka*. Dua istilah lokal tersebut merupakan acuan yang digunakan *penggolong* dalam pekerjaan ini. Istilah *sanggam* merupakan bunyi dua nada yang berbeda namun terasa satu bila dibunyikan bersama, sedangkan *tingka* merupakan teknik permainan 2 atau 3 buah nada celempong dengan ritme tertentu secara bergantian. Pada praktiknya *sanggam* digunakan untuk pasangan nada C1 dan C3, C2 dan C4, dan C3 dan C5. Setiap pasangan nada tersebut dibunyikan secara bersamaan, sekaligus dirasakan apakah sudah terasa satu atau belum. Apabila pasangan nada tersebut masih ada yang belum *sanggam*, maka nada pasangannya yang akan kembali digeser ke atas maupun ke bawah. Contohnya pada pasangan nada C2 dan C4 apabila masih dirasa belum *sanggam* maka nada yang akan digeser adalah nada C4. Hal ini berlaku untuk semua pasangan nada yang menggunakan konsep *sanggam*.

Berikutnya adalah *tingka*, yang merupakan acuan untuk memeriksa ketepatan pasangan nada C6 dan C1. Kedua nada ini dibunyikan secara bergantian dengan menggunakan pola ritme *tingka logu lamo*. Adapun ritme-ritme *tingka* yang sering digunakan dalam proses ini antara lain sebagai berikut.



Notasi 1. Ritme *tingka* lagu *Ghatik*



Notasi 2. Ritme *tingka* lagu *Tak tun tun*

Saat jarak nada *tingka* tadi dirasakan *topek*, maka biasanya para penggolong akan mencoba memainkan seluruh nada celempong, sambil merasakan kembali ketepatan setiap *tingkai* nadanya. Ketepatan setiap *tingkai* nada dalam *salobuan* celempong ini, tentunya dibentuk sesuai parameter rasa para *penggolong* dalam bingkai kepantasan budayanya. Berangkat dari hal tersebut, maka akan diperoleh pelarasan celempong yang berkarakter *sojuok*.

Setelah proses *maakun buni* dilakukan, maka pekerjaan selanjutnya adalah *mambolo buni* atau menjaga warna bunyi. Pekerjaan ini diawali dengan pemeriksaan kondisi fisik tubuh celempong. biasanya *penggolong* melihat bagian luar dan dalam tubuh celempong, guna mencari retakan-retakan akibat pukulan saat proses *maakun buni* sebelumnya. Menurut Mukhtar terjadinya retakan-retakan tersebut terkadang bisa saja dikarenakan faktor usia celempong yang sudah lama, sehingga kondisi fisiknya sangat rentan terhadap benturan-benturan (Wawancara 22 Februari 2016).

Setiap retakan tersebut akan sangat berdampak pada warna bunyi celempong. Warna bunyi celempong yang baik seharusnya menghasilkan *donguung* atau dengung yang *lomak*, akan tetapi retakan-retakan tersebut biasanya mengakibatkan warna bunyi celempong menjadi *tongek* atau tidak berdengung. Kemudian, apabila ditemukan bunyi yang *tongek* pada celempong, *penggolong* akan segera melakukan perawatan dengan cara melapisi bagian-bagian yang retak tersebut dengan menggunakan *soda*. *Soda* adalah nama lokal di Kampar untuk menyebutkan kapur sirih, yang lazim digunakan untuk tradisi *manyighio* atau makan sirih. Dalam ilmu kimia, senyawa ini dikenal dengan *kalsium hidroksida* atau $\text{Ca}(\text{OH})_2$, yang terbuat dari bahan kapur sirih dan air. Sifat *kalsium hidroksida* yang

merupakan basa dapat menetralkan asam ini, dipercaya mampu menghambat hingga menghentikan pertumbuhan jamur pada celempong. Selain itu, sifatnya yang fleksibel saat basah dan mengeras setelah kering diyakini dapat menutupi bagian-bagian celempong yang retak, sehingga akan meminimalisir sampai pada menghilangkan bunyi *tongek* tersebut. Berikut ini adalah gambaran proses *mambolo buni* tersebut.



Gambar 12. Proses memberikan *soda* pada bagian luar atas celempong (Foto: Dok. Habib 2015)

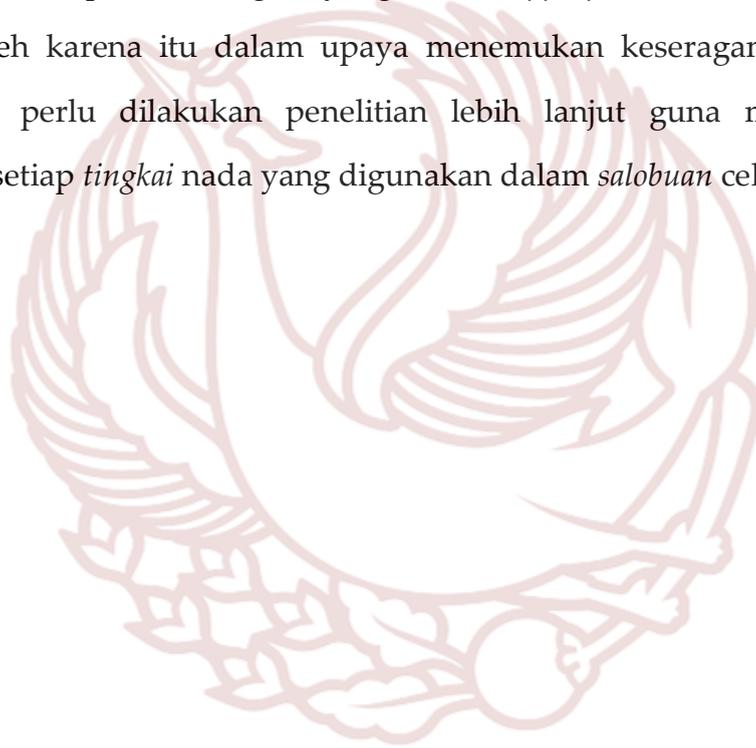


Gambar 13. Proses memberikan *soda* pada bagian dalam celempong (Foto: Dok. Habib 2015)

III. Simpulan

Demikianlah proses *maakun buni* atau proses pelarasan celempong dilakukan. Melihat dari uraian di atas, dapat ditarik kesimpulan bahwa acuan pembentuk *tingkai* nada celempong adalah *gheghek* dan konsep *kowon* dengan teknik *sanggam*

serta *tingka* yang meliputinya. Selain itu, berdasarkan fakta di lapangan memperlihatkan bahwa, secara kultural identifikasi setiap nada dalam *salobuan* celempong ini berdasarkan pada kepekaan rasa musikal yang dimiliki para *penggolong* celempong. Menurut Selamat dan Iman, setiap *penggolong* celempong di wilayah adat Limo Koto memiliki tinggi-rendah nada yang berbeda satu sama lain, hal ini dipengaruhi oleh pengetahuan empirik masing-masing (Wawancara, 20 April 2016). Namun demikian, ada keyakinan bahwa pola *tingkai* antar nada celempong di wilayah adat Limo Koto Kampar memiliki kesamaan. Dugaan tersebut diperkuat dengan adanya kesepakatan *tingkai* yang *lomak* (*appropriate*) oleh para *penggolong* celempong. Oleh karena itu dalam upaya menemukan keseragaman pola *tingkai* nada tersebut, perlu dilakukan penelitian lebih lanjut guna mencari ambang toleransi pada setiap *tingkai* nada yang digunakan dalam *salobuan* celempong.



DAFTAR PUSTAKA

- Adjus, Elfiandri. *Makna Simbol dalam Upacara Perkawinan Masyarakat Adat Limokoto Kabupaten Kampar Riau*. Pekanbaru: Yayasan Pusaka Riau, 2004.
- Bertens, K. *Ringkasan Sejarah Filsafat*. Yogyakarta: PT Kanisius, cetakan ke-15 1997.
- Hastanto, Sri. "Gagasan Membangun Disiplin Seni," Prosiding Seminar Nasional. Surakarta: ISI Press, 2012.
- . *Kajian Musik Nusantara-1*. Surakarta: ISI Press Solo, 2011.
- . *Kajian Musik Nusantara-2*. Surakarta: ISI Press Solo, 2012.
- . *Konsep Pathêt dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pascasarjana & ISI Press Surakarta, 2009.
- . "Konsep Êmbat Dalam Karawitan Jawa." Laporan Penelitian Program Hibah Kompetisi B-Seni Direktorat Jendral Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan Nasional Tahun 2009-2010.
- . *Ngeng & Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali*. Surakarta: ISI Press, 2012.
- . "Redifinisi Laras Slendro". Laporan Penelitian Tim Pascasarjana ISI Surakarta Direktorat Jendral Pendidikan Tinggi. Kemendikbud, 2015.
- Indra Sastra, Andar. "Konsep Batalun Dalam Penyajian Talempong Renjeang Anam Salabuhan di Luhak Nan Tigo Minangkabau." Disertasi S3 Pengkajian Seni Program Pascasarjana ISI Surakarta, 2015.
- Khairunnas. "Sistem Hukum Exogami menurut Adat Limo Koto Kabupaten Kampar." Laporan Penelitian, 2006.

Rai, I Wayan. "Metode Penelitian Laras (*Tuning System*) Musik Tradisi Nusantara: Sebuah Model," *Selonding, Jurnal Etnomusikologi Indonesia*, Vol 1, No. 1 (September 2001), 8-34.

Spradley, James. *Metode Etnografi*. Terj. Misbah Zulfa Elizabeth. Yogyakarta: Tiara Wacana, 2006.

Sugiyono. *Memahami Penelitian Kualitatif*. Bandung: Alfabeta, 2014.



LAMPIRAN-V
PROPOSAL S2 MUKHLIS ANTON NUGROHO

KONDISI KRITIS KEASLIAN LARAS SLENDRO BANYUMAS

Mukhlis Anton Nugroho
Mahasiswa Pengkajian Seni Musik Pascasarjana ISI Surakarta
Email: mukhlisetno09@gmail.com
085647146402

Abstrak

Slendro adalah salah satu jenis sistem pelarasan yang hidup di Banyumas. Karakteristik Laras Slendro Banyumas mempunyai ciri khas yang berbeda dari Laras Slendro yang lainnya seperti Slendro Surakarta, Slendro Banyuwangi, Salendro Sunda, dsb. Karakteristik Laras Slendro bisa dideteksi dari pola *jangkah* antar nada pada laras tersebut. Hal ini sesuai dengan konsep teoretik tentang laras yang menjelaskan bahwa salah satu atmosfer musikal ditentukan oleh sistem pelarasannya yang berinti pada pola *jangkah* nada-nada dalam satu siklus. Tulisan ini ingin menunjukkan kondisi Laras Slendro Banyumas pada waktu ini yang mengalami pergeseran karena pengaruh dari laras yang lainnya. Laras Slendro Banyumas terancam keasliannya.

Kata kunci: Laras Slendro, keaslian, pengaruh

Abstract

Slendro is one kind of tuning music system exists in Banyumas. The characteristic of Slendro Banyumas is different from the existed Slendro in Surakarta, to Banyuwangi Slendro, Sundanese Salendro, ect. Slendro's character is able to be detected from the interval pattern between of its tones. This is appropriate to the theoretical concept about laras that explain one of the musical atmosphere defined by the tuning system which focuses on the jangkah pattern (interval) for its tones in one cycle. This article aims to show about the condition of Slendro Banyumas, nowadays, it is experiencing a shift due to the influence of the other tones. Slendro Banyumas threaten its authenticity.

Keyword: Slendro, authenticity, influence

A. Laras Slendro

Laras merupakan sebuah sistem urutan nada dari nada terendah ke nada tinggi atau sebaliknya. Nada-nada yang ada di dalam laras memiliki jumlah tertentu sesuai dengan aturan budaya yang berlaku di kehidupan musik tersebut. Jarak antar nada pada urutan di dalam laras juga memiliki aturan-aturan tersendiri. Gabungan dari beberapa unsur yaitu nada, jumlah nada, dan jarak antar nada inilah yang terbingkai dalam istilah laras. Laras biasanya juga diartikan sebuah tangga nada. Sebagai contoh biasanya di musik Barat muncul istilah tangga nada mayor, atau tangga nada minor.

Istilah laras lebih sering digunakan pada gamelan di beberapa daerah di Nusantara. Seperti pada gamelan yang ada di Surakarta terdapat beberapa laras, salah satunya adalah Laras Slendro. Laras Slendro menurut Hastanto adalah sebuah laras dengan jumlah nada lima buah dan *jangkah* antara nada satu dengan lainnya hampir sama (Hastanto, 2012: 119). Di Nusantara terdapat beberapa daerah budaya yang masuk dalam keluarga Laras Slendro seperti Surakarta, Yogyakarta, Madura, Pasundan, Bali, Banjar, Banyuwangi, dan lain sebagainya. Selain itu pada objek penelitian ini yaitu daerah budaya Banyumas juga termasuk keluarga Laras Slendro.

Laras Slendro yang sudah disebutkan di atas dapat dideteksi dari pola *jangkah* antar nada dan jumlah nada dalam satu siklusnya. Di dalam sistem pelarasan, pola *jangkah*¹ antar nada merupakan hal yang sangat penting untuk mendeteksi pelarasan yang ada apa musik tersebut. Untuk mengetahui pola *jangkah* terlebih dahulu harus mengidentifikasi urutan dan jumlah nada dalam satu siklus, kemudian mengukur frekuensi

¹ Jarak nada dalam istilah gamelan Jawa

masing-masing nada. Setelah frekuensi tiap nada ditemukan akhirnya bisa mengetahui jarak-jarak nada secara berurutan, dan pola *jangkah* yang ada pada pelarasan tersebut. Wujud dari pola *jangkah* ini yang akhirnya membentuk rasa musikal tertentu pada sistem pelarasan.

Hastanto juga menjelaskan dalam tulisannya terkait wujud pola *jangkah* yang akhirnya membentuk rasa musikal tertentu. Di dalam penjelasannya, Hastanto mencontohkan sebagai berikut.

Sistem pelarasan: c – d – e – f – g – a – b – c (diatonis mayor)

Jarak nadanya 200 200 100 200 200 200 100 (*cent*)

(jauh-jauh-dekat-jauh-jauh-jauh-dekat)

bandingkan dengan:

Sistem pelarasan: a – b – c – d – e – f – g – a (diatonis minor)

Jarak nadanya 200 100 200 200 100 200 200 (*cent*)

(jauh-dekat-jauh-jauh-dekat-jauh-jauh)

Pola *jangkah* atau jarak nadanya berbeda maka rasa musikalnyapun berbeda, diatonis mayor ada yang mengatakan mempunyai rasa maskulin dan diatonis minor mempunyai rasa feminin. Demikian pula di dalam Laras Slendro dan Laras Pelog di dalam gamelan Nusantara;

Sistem Pelarasan: 1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1 (Laras Slendro)

Jarak nadanya – hampir sama rata – bandingkan dengan:

Sistem Pelarasan: 1 - 2 -- 3 -- 5 - 6 -- 1 (Laras Pelog)

Jarak nadanya dekatjauh jauh dekat jauh

Pola *jangkah* berbeda maka rasa musikalnyapun berbeda, Laras Slendro ada yang mengatakan mempunyai rasa maskulin dan Laras Pelog

mempunyai rasa feminim (Hastanto, 2009: 16). Melihat pemaparan ini dapat disimpulkan bahwa untuk menganalisis larasan – dalam hal ini Laras Slendro – yang ada pada gamelan, maka perlu mengetahui frekuensi setiap nada yang kemudian digunakan untuk mencari pola *jangkah* yang ada pada Laras Slendro tersebut.

Pola *jangkah* antar nada-nada pada Laras Slendro ini membentuk karakteristik Laras Slendro yang berbeda-beda di setiap daerah budaya. Pada penelitian Hastanto bersama timnya dalam Penelitian Tim Pascasarjana yang berjudul “Redefinisi Laras Slendro” Tahap Pertama¹ mendeteksi ada 5 jenis Laras Slendro di Jawa dan sekitarnya yaitu Slendro Jawa, Sunda, dan Madura (satu jenis), Slendro Banyuwangi, Slendro Gender wayang Bali, Slendro Banjar, dan Slendro Palembang (Hastanto, 2015:95-96).

Secara empirik dalam dunia karawitan² mengisyaratkan bahwa di Banyumas juga mempunyai Laras Slendro jenis tersendiri. Indikasi pernyataan ini adalah munculnya permasalahan pada pelarasan Calung Banyumas, apabila laras Calung tidak sesuai dengan Slendro Banyumas, maka Calung tersebut kurang pas untuk mengiringi vokal tembang Banyumas. Seperti yang dipaparkan oleh Darno sebagai berikut.

...Ketika orang Banyumas membuat larasan yang mengacu pada sistem pelarasan gamelan Surakarta, vokalis akan kesulitan dalam memasukkan gaya-gaya vokal Banyumas. Orang Banyumas akan lebih nyaman bernyanyi ketika sistem pelarasan Calung berdasarkan atas vokal gending-gending Banyumasan. Sehingga bisa dikatakan vokal gending-gending Banyumasan menjadi referensi dan acuan dalam menentukan sistem pelarasan Calung (Wawancara Darno, 14 Mei 2015).

²Karawitan Sama dengan musik, tetapi khusus untuk musik tradisional Jawa. Fisiknya disebut gamelan, musikalnya disebut karawitan

Mencermati pemaparan hasil wawancara Darno terkait proses pelarasan Calung Banyumas, dapat dikatakan bahwa orang Banyumas menciptakan pelarasan Calung berdasarkan nembang gending Banyumasan dan kemudian mulai menentukan nada pertama (*babon*), dilanjutkan ke nada-nada berikutnya. Hasil dari metode proses pelarasan tersebut berpengaruh dengan vokal ketika disajikan dalam kemasan pertunjukan. Ketika Calung sudah selesai dilaras dan kemudian digunakan untuk mengiringi sajian gending dan vokal Banyumasan, maka karakter Banyumasan akan muncul dan pesinden merasa lebih leluasa bermain *cengkok*³ Banyumasan. Hal ini berbeda ketika sistem pelarasan Calung Banyumas disesuaikan dengan sistem pelarasan Slendro pada Gamelan Surakarta, yang akan terjadi adalah pesinden Banyumas akan kesulitan memasukkan vokal gaya Banyumasan. Ini kemungkinan ada pengaruh dari nada yang ada di dalam *embat*⁴ tersebut. Ketika nada yang ada di dalam *embat* tersebut berbeda dengan kebiasaan vokal Banyumasan, yang *jangkah* nadanya juga berbeda dengan gamelan Surakarta, maka ruang berekspresi untuk mengeluarkan gaya Banyumasan menjadi tidak leluasa. Hal ini mengindikasikan bahwa Banyumas mempunyai karakteristik laras Slendro yang berbeda.

Indikasi yang menunjukkan perbedaan karakteristik laras Slendro Banyumas dengan Slendro di daerah lain yang sudah dijelaskan di atas, diperkuat oleh anggapan dari Kusino seorang pelaras Calung Banyumas yang berpendapat sebagai berikut.

Slendrone Solo kalah Banyumas nggeh benten. Banyumas nggeh gadhah Slendro piyambak, mawi ngelaras nggeh kados Slendro Banyumas kemawon (Wawancara Kusino, 03 Februari 2016).

³pola dasar permainan instrumen dan lagu vokal. Cengkok dapat pula berarti gaya

⁴ Struktur jangkah pada pelarasan gamelan yang dapat membangun rasa karakteristik pelarasan gamelan

Maksud dari pemaparan tersebut, bahwa Slendro Surakarta berbeda dengan Slendro Banyumas. Banyumas memiliki laras Slendro sendiri, sehingga apabila melaras juga disamakan dengan Slendro Banyumas.

Berkaca pada pemaparan seniman Banyumas di atas dapat disimpulkan bahwa karakteristik Slendro Banyumas berbeda dengan Slendro di daerah budaya yang lainnya seperti Slendro Surakarta. Sehingga keaslian dari Laras Slendro Banyumas tersebut harus dijaga. Namun, kenyataannya Laras Slendro di Banyumas mengalami pergeseran akibat pengaruh dari laras musik yang lainnya. Berpijak pada konsep teoretik tentang laras, pada tulisan ini akan menunjukkan pergeseran yang terjadi pada Laras Slendro Banyumas dengan beberapa analisis seperti analisis sejarah dan analisis pola *jangkah* Laras Slendro Banyumas sesuai dengan konsep teoretik tentang laras.

B. Kehidupan Laras Slendro di Banyumas

Banyumas mempunyai musik tradisi yang juga berlaras Slendro. Beberapa musik tradisi yang hidup di Banyumas antara lain adalah Bongkel, Buncis, Krumpyung dan Calung. Letak wilayah Banyumas secara geografis, bisa dikatakan merupakan daerah titik temu antara dua budaya yang besar yaitu budaya Jawa Tengah dan Jawa Barat atau budaya Sunda. Letak geografis ini tentunya mempengaruhi musik yang ada di Banyumas. Seperti pemaparan Hastanto dan Kuwat dalam penelitiannya tentang "Kesinambungan "enang Merah "ongkel, "uncis, Krumpyung, dan Calung "anyumas" menjelaskan bahwa pertumbuhan dan perkembangan suatu bentuk kesenian sangat dipengaruhi oleh letak geografis dan situasi daerah di tempat kesenian itu tumbuh dan berkembang (Hastanto dan Kuwat, 1999: 34).

W. Pudji Priyanto dalam penelitiannya "Makna Indhang dalam Kesenian *Ebeg & Lenggerdi*" menyumas¹ menuliskan tentang sejarah budaya Banyumas sebagai berikut.

Banyumas sebagai salah satu bagian wilayah propinsi Jawa Tengah, memiliki berbagai macam budaya, adat istiadat, dialek, makanan tradisional dan kesenian yang menarik, hal tersebut dikarenakan letak geografis Banyumas yang berada pada perbatasan dua etnis yang berbeda yaitu masyarakat Jawa Barat dengan etnik Sunda. Banyumas terletak jauh dari keraton, baik keraton Yogyakarta Hadiningrat atau Mataram maupun keraton Surakarta atau Pajang serta Pajajaran Jawa Barat. Banyumas pernah menjadi pusat kekuasaan wilayah yaitu sebuah Kadipaten. Kadipaten Banyumas sejak didirikan oleh R. Jaka Kaiman atau Adipati Mrapat pada kurang lebih taun 1582 selalu berada dalam bayang-bayang kebesaran keraton Pajang atau Mataram. Oleh karena itu, Banyumas tidak pernah menjadi pusat kebudayaan. Budaya Banyumas dianggap sebagai budaya pinggiran, budaya desa atau budaya petani. Logat dialek Banyumasan yang medhok dan kasar sering dianggap sebagai cermin dari orang pinggiran/desa yang kurang mengerti unggah-ungguh (W. Pudji Priyanto, - : 2).

Melihat sejarah budaya Banyumas yang sering dianggap sebagai budaya pinggiran atau budaya desa, ada benang merah dengan kondisi musik pada saat ini khususnya dalam hal Laras Slendro. Muncul pernyataan dari beberapa seniman ahli pelaras Calung seperti Kusino, Hadi, dan Sukendar, ketika ditanya bagaimana larasan Calung, mereka menjawab "larasan (Slendro) seng apik ya Solo"² artinya Laras Slendro yang bagus itu laras seperti yang ada di Solo. Pernyataan dari seniman pelaras Calung ini memicu beberapa dugaan dari peneliti seperti, (1) muncul rasa kurang percaya diri untuk menumbuhkan rasa memiliki Laras Slendro yang asli Banyumas, (2) muncul rasa kurang percaya diri bahwa mereka juga bisa melaras sesuai dengan kepekaan musikal yang dimilikinya, (3)

ada rasa minder karena musik mereka musik pinggiran atau musik kerakyatan yang jauh berbeda dengan musik keraton yang dimiliki oleh Surakarta, dan ⁴ada indikasi bahwa mereka mempunyai ciri khas pelarasan tersendiri yang asli ⁵anyumas⁵.

Sulit sekali pada waktu sekarang mencari karakter Laras Slendro Banyumas termasuk pada Calung Banyumas yang masih mempunyai larasan asli Slendro Banyumas. Pengaruh dari Laras Slendro Surakarta yang masuk ke Banyumas memberi dampak yang signifikan terhadap keaslian Laras Slendro Banyumas. Hal ini bisa dibuktikan dengan melihat jauh ke belakang sejarah musik di Banyumas.

Sekitar tahun 1970an di Banyumas belum ada seniman yang pandai dalam artian berpendidikan untuk menjadi tenaga kebudayaan. Pada waktu itu lulusan perguruan tinggi seni yaitu ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia) banyak berasal dari Surakarta. Nama-nama seperti Koeswondo, Hardi Sarsono, Kamaru Samsi, Suhardi RS, Sadino AS, dan Sardjono, akhirnya oleh pemerintah Banyumas diboyong ke Banyumas untuk menghidupkan kebudayaan di sana. Orientasi pertama untuk membangun kebudayaan Banyumas justru bukan budaya Banyumasan karena secara dasar pendidikan mereka berasal dari ASKI Surakarta. Seniman-seniman tersebut justru memberi pengaruh pada skala prioritas kegiatankebudayaan yang lebih terkonsentrasi pada penggarapan kesenian gaya Surakarta seperti wayang kulit, wayang wong, karawitan dan tari gaya Surakarta⁵.

Penggarapan kesenian gaya Surakarta di Banyumas juga bukan tanpa alasan. Mengutip pernyataan Suhardi RS pada sebuah blog di *website* sebagai berikut.

⁵ Disarikan dari pernyataan Rasito, Sigit Purwanto dan referesi web dari <http://panginyongan.blogspot.co.id/2008/01/html> tanggal 6 november 2016 jam 11.56 WIB

. . . Suhardi RS. menerangkan bahwa hingga awal dekade tahun 1970-an beberapa ragam kesenian rakyat di Banyumas dilarang dipentaskan. Paling tidak ada dua alasan yang mendasari pelarangan pementasan kesenian rakyat. Pertama, trauma masa lalu. Pada masa revolusi banyak di antara kesenian rakyat di daerah ini direkrut atau dicurigai direkrut oleh Lembaga Kesenian Rakyat (Lekra) yang merupakan underbow PKI. Kedua, adanya penilaian rendah terhadap hal-hal yang berbau ârakyat. Ragam kesenian tradisional seperti lengger, Calung, ebeg, aplang dan lain-lain dianggap kesenian bermutu rendah sehingga tidak pantas dikembangkan atau bahkan dipentaskan di Pendopo Kabupaten⁶.

Pada akhirnya mereka mendirikan grup Wayang Orang, Kethoprak dan Karawitan yang diberi nama Wijaya Kusuma. Para pengrawit dan pemain Kethoprak adalah seniman yang asli Banyumas, namun pelatihnya dari Surakarta. Grup Wijaya Kusuma ini beberapa kali menang dalam lomba Kethoprak dan Karawitan tingkat Jawa Tengah bahkan mengalahkan Surakarta sebagai pusat adanya Karawitan pada waktu itu. Pada masa itu jelas secara tidak langsung telinga masyarakat Banyumas mulai terbiasa dengan Slendro Surakarta. Rasito seorang seniman di Banyumas juga memaparkan dalam wawancara sebagai berikut.

. . . Grup Wijaya Kusuma itu yang mendirikan dan melatih ya orang Solo. Bahkan grup ini sempat berjaya di tahun sekitar 1970-1980. Karawitan gaya Surakartanya bagus sampai beberapa kali menang lomba tingkat provinsi. Dulu saya mengenal Karawitan gaya Surakarta dulu sejak saya kelas 5 SD tahun 1960 dan belajar Calung juga baru tahun 1980an (Wawancara Rasito, 19 Maret 2016).

Pengaruh gaya Surakarta ini berlanjut pada didirikannya sekolah seni yang akrab disebut SMKI Banyumas. Penggagas berdirinya SMKI ini juga orang-orang Surakarta termasuk Suhardi RS beserta teman-

⁶ Dikutip dari <http://panginyongan.blogspot.co.id/2008/01/.html> tanggal 6 november 2016 jam 11.56 WIB

temannya. Tanggal 11 Maret 1978 Pemerintah Kabupaten/Dati II Banyumas secara resmi mendirikan Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) dengan nama SMK Pemda Banyumas yang membuka dua jurusan, yaitu Jurusan Seni Tari dan Jurusan Seni Karawitan. Pada waktu awal berdirinya SMKI Banyumas, karena penggagasnya adalah seniman-seniman dari Surakarta maka strategi pendidikan pun masih mengacu pada ASKI dan SMKI Surakarta. Hal ini bisa dikatakan bahwa awal berdirinya SMKI Banyumas juga mempengaruhi Laras Slendro di Banyumas.

Seiring berdirinya SMKI, di beberapa daerah mulai bermunculan seniman-seniman kreatif yang mengembangkan ragam kesenian tradisional Banyumas. Tokoh seni Karawitan pada waktu itu di antaranya adalah Rasito, Parta, Kasbi, S. Bono, Kunes dan Suryati. Selain beberapa tokoh Karawitan, juga ada seorang tokoh *Lengger* yaitu Kampi yang berasal dari daerah Banjarwaru, Cilacap. Kampi mengembangkan sajian pertunjukan *Lengger* dengan ekspresi individu yang sangat menonjolkan warna sajian Banyumasan, baik melalui ragam gerak tarian, sindhenan, senggakan, gendhing yang disajikan, perangkat musik Calung yang digunakan, kostum yang dikenakan dan lain-lain. Atas peran Kampi inilah, pertunjukan *Lengger* yang hingga awal dekade tahun 1970-an hampir punah dapat berkembang pesat lagi sebagai pertunjukan rakyat yang sangat digemari oleh berbagai kalangan, baik di kota maupun di desa. Di tangan *Lengger* ini pula, mula-mula pertunjukan *Lengger* direkam dalam bentuk pita kaset yang diedarkan secara meluas di dalam maupun di luar wilayah sebaran budaya Banyumas⁷.

⁷ Dikutip dari <http://panginyongan.blogspot.co.id/2008/01/.html> tanggal 6 november 2016 jam 11.56 WIB

Memasuki tahun 1980an merupakan masa di mana kesenian tradisi di Banyumas semakin memuncak termasuk seni musik. Seperti yang dipaparkan oleh Sukendar bahwa pada tahun 1980an banyak bermunculan grup-grup kesenian seperti *Ebeg* dan *Lengger* yang diiringi dengan Calung. Sejauh pengetahuan peneliti, pada masa tahun 1980 tidak diketahui apakah Laras Slendro yang digunakan pada Calung dan kesenian musik lainnya masih terpengaruh oleh Slendro Surakarta atau tidak. Hal ini karena memang peneliti belum menemukan sumber referensi baik dari narasumber maupun tulisan, laporan penelitain, jurnal, atau buku yang membahas persoalan karakter Slendro Banyumas yang asli dan berkembang pada masa tersebut.

Banyak kemungkinan bisa terjadi pada masa tahun 1980an perihal Laras Slendro Banyumas yang berkembang. Mengutip dari blog di *website* yaitu catatan R. Anderson Sutton menulis sebagai berikut.

. . . R. Anderson Sutton bahkan mencatat era tahun 1980-an sebagai, "â... the modern democratic era has at least provided an atmosphere more conducive to the wide acceptance of arts seen by some as *folk*." (... era demokrasi modern yang memberikan atmosfer lebih kondusif terhadap penerimaan yang lebih luas bagi ragam kesenian yang dipandang sebagai "rakyat" (R. Anderson Sutton, 1991:71). Catatan Sutton tersebut didasarkan pada kenyataan bahwa banyak di antara kesenian rakyat Banyumas seperti Calung, *Lengger* dan *Ebeg* yang pada saat itu berkembang cukup pesat⁸.

Perkembangan kesenian Banyumas yang pesat pada masa 1980an ini tidak menutup kemungkinan mulai muncul lagi Laras Slendro yang asli Banyumas. Hal ini karena pada masa itu masyarakat Banyumas mulai bebas berkreaitivitas sehingga bermunculan grup-grup kesenian dan masing-masing mempunyai cara dalam berkreaitivitas. Kemungkinan lain

⁸ Dikutip dari <http://panginyongan.blogspot.co.id/2008/01/.html> tanggal 6 november 2016 jam 11.56 WIB

bisa juga Slendro Surakarta masih berpengaruh terhadap Slendro Banyumas. Pada masa tahun 1980an tersebut, peneliti tidak bisa menyimpulkan secara pasti bagaimana kondisi yang terjadi pada Laras Slendro Banyumas yang berkembang. Namun, peneliti mempunyai asumsi bahwa Laras Slendro yang asli Banyumas juga berkembang pada masa itu. Asumsi itu didasarkan atas kondisi di mana masyarakat Banyumas mulai bebas berkeaktivitas dan belum tentu grup-grup yang bermunculan itu semua mendapat pengaruh dari Slendro Surakarta.

C. Pergeseran Laras Slendro Banyumas pada Calung

Masalah laras Slendro juga terjadi pada pelarasan salah satu jenis musik Banyumas yaitu Calung. Calung terdiri dari beberapa instrumen yaitu gambang, kenong, dendhem, gong, dan kendang. Selain sebagai musik pengiring *Lengger*, posisi Calung dalam budaya Banyumas sangat mempunyai peran. Calung di dalam budaya Banyumas, bisa dikatakan sebagai salah satu karya puncak musik Banyumas. Terdapat juga musik selain Calung seperti Bongkel dan Krumpyung yang cara memainkannya digerakkan seperti Angklung. Hastanto berpendapat bahwa Bongkel dan Krumpyung kurang bisa mewakili kreativitas orang Banyumas. Apabila dilihat dari cara memainkannya, Calung lebih bisa dimainkan secara cepat dibandingkan dengan Bongkel dan Krumpyung (wawancara Hastanto, 26 Juni 2016). Secara persebarannya, Calung juga terdapat di hampir semua kabupaten atau kecamatan di Banyumas. Sehingga, Calung ini seharusnya menjadi musik yang khas dan berlaras Slendro asli Banyumas. Namun, yang terjadi justru Calung mengalami pergeseran laras karena pengaruh dari laras yang lain.

Beberapa sebab bergesernya Laras Slendro pada Calung Banyumas salah satunya adalah pengaruh dari Laras Slendro Surakarta. Laras Slendro Surakarta mempunyai pengaruh yang kuat khususnya pada Calung. Hal ini bisa dilihat dari banyaknya kelompok kesenian yang memesan Calung dan dilaras sesuai dengan gamelan Laras Slendro Surakarta. Pada proses penyajian pertunjukan *Lengger* di Banyumas terkadang dijumpai *ricikan* atau instrumen saron yang dikolaborasi dengan Calung Banyumas untuk mengiringi tari *Lengger* tersebut. Supaya laras Slendro pada dua instrumen itu bisa selaras, maka laras pada Calung justru disamakan dengan laras instrumen saron.

Selain terpengaruh oleh Slendro Surakarta, Calung juga mengalami pergeseran laras karena pengaruh dari instrumen *keyboard*. Bisa dijumpai juga dalam pertunjukan *Lengger* terdapat instrumen *keyboard* yang dikolaborasi dengan Calung Banyumas. Sehingga, larsan Calung pun disesuaikan dengan instrumen *keyboard*. Hal ini akan berdampak pada keaslian Laras Slendro Banyumas yang lambat-laun bisa hilang dan musnah.

Sekitar tahun 1997an bisa menjadi tanda Laras Slendro di Banyumas mengalami pergeseran akibat pengaruh dari instrumen *keyboard*. Masuknya musik Campursari yang juga merubah sikap dan selera masyarakat Banyumas pada akhirnya membuat Calung mengikuti perubahan dalam hal penggarapan dan larasnya. Perubahan garapan yang terjadi adalah bergesernya sajian gendhing-gendhing Banyumasan klasik dan didominasi oleh lagu-lagu Campursari. Hal ini secara langsung menuntut adanya perubahan-perubahan penggarapan secara musikal termasuk penyesuaian laras pada Calung apabila ingin eksistensinya tetap

terjaga. Mengutip pernyataan seorang seniman Banyumas yang bernama Kasbi pada harian Kompasiana sebagai berikut.

Menurut Kasbi (seniman/pimpinan lengger) desa Nusajati, Cilacap berendapat bahwa; sajian lagu-lagu "pop" (musik Campursari) adalah suatu sajian yang dirasakan sebagai faktor mendangkalnya garap gamelan Calung, karena Calung sudah tidak lagi dianggap sebagai medium ungkap yang cerdas, melainkan telah diperlakukan sebagai barang mati seperti balung (tulang). Dalam kenyataannya Calung hanya memberi isian bunyi yang sebenarnya tidak berarti apa-apa. Dalam sajian lagu-lagu campusari Calung hanya difungsikan sebagai instrumen balungan, karena garap yang disajikan hanya berupa teknik-teknik mbalung (Wawancara: 29 Desember 2000)⁹.

Seniman pelaras seperti Kusino, Sukendar, dan Hadi pun melayani dan menerima pesanan pelarasan Calung sesuai permintaan si pemesan. Kusino sering menerima pesanan Calung yang disesuaikan dengan Laras Slendro Surakarta. Kusino cukup meminta si pemesan membawa bilah instrumen saron nada 6 untuk dasar membuat laras pada Calung. Berbeda dengan Kusino, Sukendar ketika menerima pesanan untuk melaras Calung yang disamakan dengan laras gamelan, Sukendar menggunakan instrumen gender sebagai dasar untuk melaras Calung. Sukendar juga melayani pembuatan Calung yang disesuaikan dengan instrumen *keyboard*.

Beberapa alasan mengapa laras Calung disamakan dengan gamelan atau instrumen *keyboard* adalah keperluan eksistensi dan supaya kelompok Calung tersebut banyak penanggapnya atau pemesan jasa kelompok tersebut. Calung ketika dilaras sama dengan gamelan Surakarta, maka Calung tersebut bisa digunakan untuk menyajikan beberapa gending-gending gaya Surakarta. Hal ini terkadang juga karena

⁹ Dikutip dari http://www.kompasiana.com/pringsedhapur/calung-sebagai-simbol-budaya-lokal-masyarakat-banyumas_54ffb74da33311da6450f969 hari Sabtu, 15 Oktober 2016, jam 12.16 WIB.

permintaan dari penanggap supaya menyajikan gending-gending gaya Surakarta. Calung ketika dilaras seperti instrumen *keyboard* biasanya untuk menyajikan lagu-lagu Campursari yang dikolaborasi dengan instrumen *keyboard* tersebut. Peristiwa ini tentunya bisa mengancam keaslian Laras Slendro Banyumas yang menurut beberapa seniman mempunyai ciri khas tersendiri.

Pada proses wawancara muncul anggapan bahwa Slendro Calung Banyumas berbeda dengan Slendro Gamelan Surakarta. Menurut Sukendar dalam sebuah wawancara memaparkan persoalan perbedaan laras tersebut sebagai berikut.

Calung yen disetel koyo laras Slendro Solo kok koyone ora Nyalungi (wawancara Sukendar, 24 Oktober 2015).

Maksud dari pemaparan di atas, bahwa Calung ketika dilaras sesuai dengan Laras Slendro Surakarta maka tidak sesuai dengan Calung Banyumas. Pemaparan Sukendar tersebut dapat diasumsikan bahwa terdapat perbedaan pola *jangkah* pada Slendro Banyumas dan Slendro Surakarta. Seperti yang sudah dijelaskan di atas bahwa pola *jangkah* antar nada pada sebuah laras menjadi titik pembeda pada suatu karakter larasan.

Darno dalam sebuah wawancara juga mengatakan Calung dengan Laras Slendro Surakarta kurang sesuai untuk mengiringi gending gaya Banyumasan. Ia memaparkan sebagai berikut.

. . . Berdasarkan atas kepekaan seorang penembang gending Banyumas memunculkan anggapan dari beberapa ahli penembang bahwa Calung Banyumas yang menggunakan sistem pelarasan berdasarkan gamelan Jawa, kurang pas untuk mengiringi gending gaya Banyumasan (Wawancara Darno, 14 Mei 2015).

Kondisi Laras Slendro di beberapa Calung yang dianggap baik oleh seniman-seniman di Banyumas, pola *jangkahnya* hampir sama seperti Slendro Surakarta. Hasil penelitian Hastanto dalam *Redefinisi Laras Slendro* menjelaskan bahwa Laras Slendro Surakarta memiliki pola *jangkah* yang hampir sama rata dan tidak keluar dari 200an cent (Hastanto, 2015:38). Sama halnya Calung yang ada di Bayumas juga mempunyai pola *jangkah* yang hampir sama rata. Berikut ini beberapa Calung Banyumas yang pola *jangkahnya* seperti Slendro Surakarta.

Gambang 1

Nada	e	t	y	1	2	3	5	6	!	@	#
Frekuensi	344	398	463	529	613	710	807	947	1088	1248	1431
Jangkah	252	261	230	256	253	222	275	240	237	236	

Gambang 2

Nada	e	t	y	1	2	3	5	6	!	@	#
Frekuensi	348	400	461	529	622	721	820	957	1088	1271	1441
Jangkah	238	246	237	282	255	221	267	222	269	217	

Kenong

Nada	w	e	t	y	1	2
Frekuensi	301	341	397	465	537	621
Jangkah	217	263	271	250	251	

Dendhem

Nada	w	e	t	y	q
Frekuensi	150	174	205	236	271
Jangkah	249	287	237	241	

Berikut Calung yang berada di Purbalingga

Gambang 1

Nada	e	t	y	1	2	3	5	6	!	@	#
Frekuensi	344	398	450	526	595	697	808	948	1077	1259	1421
Jangkah	252	209	271	211	275	255	275	221	269	209	

Gambang 2

Nada	e	t	y	1	2	3	5	6	!	@	#
Frekuensi	344	398	453	526	591	690	808	957	1077	1247	1443
Jangkah	250	224	256	202	269	273	292	204	253	252	

Kenong

Nada	w	e	t	y	1	2
Frekuensi	306	353	406	460	530	593
Jangkah	245	243	217	242	194	

Berikut Calung yang berada di Cilacap

Gambang

Nada	e	t	y	1	2	3	5	6	!	@	#	%
Frekuensi	329	383	434	505	591	664	772	905	1045	1238	1421	1572
Jangkah	263	216	262	272	201	260	275	249	293	238	174	

Kenong

Nada	1	2	3	5	6	!	@
Frekuensi	248	281	324	368	428	497	599
Jangkah	216	246	220	261	258	323	

Dendhem

Nada	q	w	e	t	y	1
Frekuensi	122	136	161	186	217	249
Jangkah	188	292	249	266	238	

Melihat *jangkah* pada tabel di atas sangat jelas bahwa *jangkah* yang terdapat pada Calung tidak keluar dari 200an *cent* dan sama seperti *jangkah* Laras Slendro Surakarta.

Kesimpulan

Melihat pola *jangkah* pada Calung di atas menunjukkan dengan jelas bahwa pola tersebut mirip dengan pola *jangkah* Slendro Surakarta. Ini membuktikan bahwa Laras Slendro Banyumas terancam keasliannya. Melihat persebaran dan eksistensi Calung yang hampir ada di setiap daerah di Banyumas, bahkan di kabupaten lain seperti Purbalingga, Cilacap, dan Banjarnegara, menunjukkan bahwa Calung adalah musik yang dapat mewakili budaya Banyumas. Sehingga apabila Calung mengalami pergeseran laras, sudah bisa disimpulkan Laras Slendro Banyumas secara umum juga mengalami kondisi kritis dan terancam keasliannya. Laras Slendro Surakarta masih mempengaruhi pola *jangkah* pada Calung sebagai musik yang khas Banyumas. Selanjutnya, yang perlu menjadi perhatian adalah pernyataan dari beberapa Seniman yang memaparkan bahwa Slendro Banyumas berbeda dengan Slendro Surakarta.

Realitanya berbeda antara pernyataan seniman tersebut dengan kondisi Calung saat ini yang pola *jangkahnya* mirip dengan Slendro Surakarta. Hal ini harus menjadi perhatian khusus untuk mencari di mana letak perbedaan antara karakteristik Laras Slendro Banyumas dengan Slendro Surakarta, mengingat keaslian Laras Slendro Banyumas penting untuk dijaga.

Kondisi Calung yang terjadi saat ini tidak bisa digunakan untuk mendeteksi bagaimana karakteristik Laras Slendro yang asli Banyumas. Sehingga, untuk mencari karakteristik Laras Slendro Banyumas kemungkinan bisa menggunakan analisis vokal tembang Banyumas. Berpijak pada pernyataan Martopangrawit bahwa di dalam diri seorang pesinden atau vokalis terdapat *embat* alam. *Embat* alam adalah *embat* pelarasan yang dibentuk oleh alam. *Embat* alam tersebut menyatu dalam tubuh seorang pesinden, dan bisa dideteksi lewat analisis lagu dan vokal tembang. *Embat* alam di beberapa daerah budaya mempunyai karakteristik yang berbeda-beda. Sebagai contoh apabila pesinden dari Sunda kemudian menyanyikan tembang Laras Banyuwangi, tentunya rasanya akan berbeda apabila dibandingkan dengan pesinden asli Banyuwangi yang menyanyikan tembang Laras Banyuwangi tersebut. Hal ini kaitannya dengan *embat* pada tembang tersebut dan kebiasaan *embat* alam yang menyatu pada seorang pesinden.

Berpijak pada kondisi Laras Slendro Banyumas saat ini, diharapkan ada kepedulian untuk mencari bagaimana karakteristik Laras Slendro yang asli Banyumas. Setelah keaslian Laras Slendro Banyumas ditemukan, selanjutnya menjaga keaslian laras tersebut sebagai bentuk identitas musik Banyumas yang mempunyai ciri khas tersendiri.

Daftar Pustaka

- Anselm Strauss & Juliet Corbin. 2003. Dasar-dasar Penelitian Kualitatif. Pustaka Pelajar Yogyakarta.
- Chusmeru. 2010. Komunikasi Transendental Dan Kearifan Lokal Dalam Kesenian Banyumas. Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Unsoed.

- Sri Hastanto. 2009. Konsep *Êmbat* dalam Karawitan Jawa. Laporan Penelitian Program Hibah Kompetisi B-Seni 2009 – 2010.
- Sri Hastanto. 2012. Kajian Musik Nusantara – 2. ISI Press Surakarta.
- Sri Hastanto. 2012. Ngeng & Reng, Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar. ISI Press Surakarta.
- Sri Hastanto dan Kuwat. 1999. Kesenambungan Benang Merah Bongkel, Buncis, Krumpyung Dan Calung Banyumas. Jurnal Sosiohumanika Program Pascasarjana Universitas Gajah Mada Yogyakarta.
- Sri Hastanto. 2015. Redefinisi Laras Slendro. Laporan Penelitian Tim Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Sudiawan. 2015. Studi Proses Pembuatan Calung Banyumas di Papringan Banyumas. Skripsi diajukan kepada Fakultas Bahasa dan Sastra Universitas Negeri Yogyakarta untuk memenuhi sebagai persyaratan guna memperoleh gelar Sarjana Pendidikan.
- Sugeng Priyadi. 2003. Beberapa Karakter Orang Banyumas. Jurnal Bahasa dan Seni FKIP Universitas Muhammadiyah Purwokerto.
- Sugiyono. 2014. Memahami Penelitian Kualitatif. CV. Alfabeta Bandung.
- Supriyadi. 2007. Calung Dan Lengger Seni Pertunjukan Khas Banyumas. Jurnal Harmonia Jurnal Pengetahuan Dan Pemikiran Seni. Sendratasik Universitas Negeri Semarang.
- Warkim. 2013. Bentuk Pertunjukan Musik Calung Marga Utama Di Desa Pegalongan Kecamatan Patikraja Kabupaten Banyumas. Skripsi disajikan sebagai salah satu syarat memperoleh gelar sarjana pendidikan Prodi Seni Musik Universitas Negeri Semarang.
- Wien Pudji P. 2004. Estetika Tari Gambyong Calung Dalam Kesenian Lengger Di Banyumas. Jurnal Imaji fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta.

Wien Pudji P. - .Makna Indhang Dalam Kesenian Ebeg & LenggerDi
Banyumas. Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri
Yogyakarta.

Sumber Internet

1. <http://panginyongan.blogspot.co.id/2008/01/.html>
2. http://www.kompasiana.com/pringsedhapur/calung-sebagai-simbol-budaya-lokal-masyarakat-banyumas_54ffb74da33311da6450f969

Narasumber

Nama	Pekerjaan	Usia	Alamat
Sukendar	Seniman, dan pelaras Calung Banyumas	65 tahun	Papringan, Banyumas
Kusino	Seniman, dan pelaras Calung Banyumas	56 tahun	Kemangunan, Purbalingga
Darno	Dosen ISI Surakarta, jurusan Karawitan. Seniman Calung Banyumas	50 tahun	Asal Cilacap. Sekarang tinggal di Perum kostrat, Palur, kab. Sukoharjo
Rasito	Seniman Banyumas dan pengajar karawitan di universitas California AS		Purwokerto
Sigit	Peneliti dan Seniman Banyumas		Banyumas

LAMPIRAN-VI
NASKAH ARTIKEL JURNAL MUKHLIS ANTON NUGROHO

KONSEP PELARASAN SLENDRO BANYUMAS

A. Latar Belakang Masalah

Tesis ini ingin menampilkan kajian khusus yang berfokus pada karakteristik musikal sebuah pelarasan atau *tuning system*, yang dalam hal ini pelarasan Slendro Banyumas. Pelarasan musik di dunia pada saat ini dapat dikatakan didominasi oleh pelarasan Musik Barat yang disebut *diatonic*. Pelarasan *diatonic* ini tersebar luas di dunia berkat kemampuan bangsa Barat menjajah bangsa-bangsa lain di berbagai belahan dunia baik lewat kegiatan ekonomi maupun agama. Hal ini mengakibatkan banyak bangsa yang lebih mengenal pelarasan Barat dibanding dengan pelarasan hasil budayanya sendiri.

Pelarasan dari kata laras yang merupakan salah satu komponen utama musik yang unsur-unsurnya terdiri dari jumlah urutan nada dari tinggi ke rendah atau sebaliknya dengan *pitchnya* masing-masing, dan pola jarak nada satu dengan nada berikutnya. Hastanto dalam bukunya „Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa“ mendefinisikan laras sebagai berikut.

. . . *Laras* yaitu sistem pengaturan frekuensi dan interval nada-nada. Frekuensi adalah jumlah getaran sumber bunyi

perdetik yang menggunakan satuan ukuran *Hertz* disingkat Hz. Makin banyak frekuensi getaran sebuah sumber bunyi makin tinggilah nada yang dihasilkannya. Dalam sebuah *laras* terdapat beberapa nada. Kalau terdiri dari 5 (*lima*) nada maka *laras* itu disebut sistem 5 nada, kalau 7 (tujuh) nada disebut sistem 7 nada dan seterusnya. Nada-nada itu membentuk sebuah sirkel (lingkaran). Misalnya dalam sistem 5 nada, nada pertama, kedua, ketiga, keempat dan *kelima* berurutan dari nada rendah ke nada tinggi atau sebaliknya; nada keenam akan kembali sama dengan nada pertama tetapi mempunyai frekuensi dua kali lipat nada pertama. Karawitan menggunakan *pelarasan* sistem 5 nada, dengan demikian nada keenamnya berfrekuensi 2 kali lipat nada pertama. Dalam dunia karawitan nada pertama dan keenam itu disebut *gêmbayang* (di dalam sistem *pelarasan* musik diatonis disebut oktaf). Jadi nada keenam dapat disebut sebagai *gêmbayangannya* nada pertama (Hastanto, 2009:23).

Salah satu *laras* di luar *laras diatonic* yang masih eksis secara kuat di dunia adalah *Laras Slendro* yang juga banyak digunakan oleh musik daerah di kawasan Nusantara termasuk Jawa di mana daerah Banyumas berada. Bagi mereka yang mendalami musik gamelan¹, secara empirik mengenal *Laras Slendro* sebagai *laras* yang mempunyai siklus lima nada, dan jarak (Jw. *jangkah*) antara nada satu dengan urutannya hampir sama. Hastanto menegaskan bahwa *Slendro* adalah sebuah *laras* dengan jumlah nada lima buah dan *jangkah* antara nada satu dengan lainnya hampir sama (Hastanto, 2012:119).

¹ Musik Gamelan adalah sebuah ensambel musik yang *instrumentnya* sebageian besar adalah perkusi bernada terbuat dari logam yang terdapat di daerah budaya Jawa, Sunda dan Bali. Kata gamelan lebih berkonotasi fisik, sedang musikalnya di dalam budaya Jawa disebut “karawitan”

Ternyata Laras Slendro itu tidak hanya satu jenis, melainkan banyak dan setiap jenisnya mempunyai karakteristik dan rasa musikal berbeda walaupun masih di dalam satu keluarga rasa. Hastanto bersama timnya dalam Penelitian Tim Pascasarjana yang berjudul “Redefinisi Laras Slendro” (Tahap Pertama) mendeteksi setidaknya ada 5 jenis Laras Slendro di Jawa dan sekitarnya yaitu Slendro Jawa, Sunda, dan Madura (satu jenis), Slendro Banyuwangi, Slendro Gender wayang Bali, Slendro Banjar, dan Slendro Palembang (Hastanto, 2015:95-96).

Secara empirik dalam dunia karawitan² mengisyaratkan bahwa di Banyumas juga mempunyai Laras Slendro jenis tersendiri. Indikasi pernyataan ini adalah munculnya permasalahan pada pelarasan Calung Banyumas, apabila laras Calung tidak sesuai dengan Slendro Banyumas, maka Calung tersebut kurang pas untuk mengiringi vokal tembang Banyumas. Seperti yang dipaparkan oleh Darno sebagai berikut.

...Ketika orang Banyumas membuat larasan yang mengacu pada sistem pelarasan gamelan Surakarta, vokalis akan kesulitan dalam memasukkan gaya-gaya vokal Banyumas. Orang Banyumas akan lebih nyaman bernyanyi ketika sistem pelarasan Calung berdasarkan atas vokal gending-gending Banyumasan. Sehingga bisa dikatakan vokal gending-gending Banyumasan menjadi referensi dan acuan dalam menentukan sistem pelarasan Calung (Wawancara Darno, 14 Mei 2015).

² Karawitan Sama dengan musik, tetapi khusus untuk musik tradisional Jawa. Fisiknya disebut gamelan, musikalnya disebut karawitan

Mencermati pemaparan hasil wawancara Darno terkait proses pelarasan Calung Banyumas, dapat dikatakan bahwa orang Banyumas menciptakan pelarasan Calung berdasarkan nembang gending Banyumasan dan kemudian mulai menentukan nada pertama (*babon*), dilanjutkan ke nada-nada berikutnya. Hasil dari metode proses pelarasan tersebut berpengaruh dengan vokal ketika disajikan dalam kemasan pertunjukan. Ketika Calung sudah selesai dilaras dan kemudian digunakan untuk mengiringi sajian gending dan vokal Banyumasan, maka karakter Banyumasan akan muncul dan pesinden merasa lebih leluasa bermain *cengkok*³ Banyumasan. Hal ini berbeda ketika sistem pelarasan Calung Banyumas disesuaikan dengan sistem pelarasan Slendro pada Gamelan Surakarta, yang akan terjadi adalah pesinden Banyumas akan kesulitan memasukkan vokal gaya Banyumasan. Ini kemungkinan ada pengaruh dari nada yang ada di dalam *embat*⁴ tersebut. Ketika nada yang ada di dalam *embat* tersebut berbeda dengan kebiasaan vokal Banyumasan, yang *jangkah* nadanya juga berbeda dengan gamelan Surakarta, maka ruang berekspresi untuk mengeluarkan gaya Banyumasan menjadi tidak leluasa. Hal ini mengindikasikan bahwa Banyumas mempunyai karakteristik laras Slendro yang berbeda.

³ pola dasar permainan instrumen dan lagu vokal. Cengkok dapat pula berarti gaya

⁴ Struktur jangkah pada pelarasan gamelan yang dapat membangun rasa karakteristik pelarasan gamelan

Karakteristik Slendro Banyumas inilah yang menjadi fokus kajian dalam tesis ini.

Keluarga Slendro di Nusantara yang mempunyai kemiripan satu sama lain tetapi juga mempunyai karakteristiknya masing-masing ini merupakan hal yang wajar di dalam sebuah budaya. Budaya Minang, Sunda, Jawa, dan sebagainya mempunyai benang merah, misalnya makanan pokok mereka semua adalah nasi, tetapi budaya makan mereka berbeda-beda. Demikian pula Laras Slendro. Mereka mempunyai lima nada dan *jangkah* yang rata-rata sama, tetapi mungkin pola *jangkah* dalam satu siklusnya berbeda sehingga mempunyai atmosfir atau rasa musikal yang berbeda.

Penelitian tesis ini justru mencari eksplanasi mengapa karakteristik Laras Slendro Banyumas berbeda dengan Laras Slendro lainnya di Jawa dan sekitarnya. Sinyalemen yang akan dikembangkan adalah tembang yang menjadi dasar orang Banyumas melakukan pelarasan salah satunya pada instrumen Calung. Menurut Hastanto di dalam tembang itu mempunyai unsur melodi, melodi ini mempunyai laras yang khas daerah budayanya. Martopengrawit menyebutnya dengan istilah “*embat alam*” (Hastanto, wawancara 28 Juni 2016). *Embat alam* ini yang membentuk kekhasan suatu tembang. Setiap daerah tentunya memiliki tembang-tembang yang khas sesuai dengan budaya masing-masing. Kekhasan yang muncul pada tembang, secara

musikal dapat dianalisis melalui pola *jangkah* urutan nada-nada yang terkandung dalam tembang tersebut.

Indikasi yang menunjukkan perbedaan karakteristik laras Slendro Banyumas dengan Slendro di daerah lain yang sudah dijelaskan di atas, diperkuat oleh anggapan dari Kusino seorang pelaras Calung Banyumas yang berpendapat sebagai berikut.

Slendrone Solo kaleh Banyumas nggeh benten. Banyumas nggeh gadhah Slendro piyambak, mawi ngelaras nggeh kados Slendro Banyumas kemawon (Wawancara Kusino, 03 Februari 2016).

Maksud dari pemaparan tersebut, bahwa Slendro Surakarta berbeda dengan Slendro Banyumas. Banyumas memiliki laras Slendro sendiri, sehingga apabila melaras juga disamakan dengan Slendro Banyumas.

Berkaca pada pemaparan seniman Banyumas di atas dapat disimpulkan bahwa karakteristik Slendro Banyumas berbeda dengan Slendro di daerah budaya yang lainnya seperti Slendro Surakarta. Perlu adanya pembuktian benarkah ada perbedaan karakteristik yang terjadi antara Slendro Banyumas dengan Slendro Surakarta. Pembuktian ini penting untuk dilakukan supaya dapat diketahui dimana letak perbedaan karakteristik Slendro Banyumas dari Slendro di daerah budaya lainnya.

B. Rumusan Masalah

Masalah pokok pada penelitian ini adalah bagaimana karakteristik Laras Slendro Banyumas yang dipengaruhi oleh vokal tembang Banyumas. Secara sistematis untuk menjawab pokok pada permasalahan tersebut dapat dirumuskan sebagai berikut.

1. Bagaimana tembang Banyumas yang mempengaruhi pelarasan Slendro Banyumas?
2. Bagaimana karakteristik laras Slendro Banyumas?

C. Tujuan dan Manfaat Penelitian

Tujuan dari penelitian ini adalah mengetahui bagaimana karakteristik Laras Slendro Banyumas.

Manfaat penelitian ini untuk kesenian Banyumas semoga dapat menambah pengetahuan tentang sistem pelarasan Slendro Banyumas, sehingga dapat dijadikan referensi dalam proses pelarasan Calung Banyumas. Memasuki ranah akademis diharapkan hasil penelitian sistem pelarasan Slendro Banyumas dapat menambah pengetahuan dan berkontribusi bagi keilmuan bidang musik seperti kajian Etnomusikologi dalam pengembangan kajian tentang sistem pelarasan musik Nusantara. Selibhnya penelitian ini semoga bisa menjadi acuan bagi peneliti selanjutnya yang akan mengkaji kesenian Banyumas khususnya yang berkaitan dengan persoalan pelarasan.

D. Tinjauan Pustaka

Penelitian ini mengambil beberapa referensi tulisan tentang pelarasan musik di Nusantara yang relevan dengan objek penelitian ini. Tulisan-tulisan tersebut selanjutnya dijadikan sebagai referensi dan juga dijadikan sebagai pembanding untuk mengetahui model pelarasan yang terdapat pada Slendro Banyumas.

Ada beberapa buku dan laporan penelitian yang mengkaji persoalan sistem pelarasan musik Nusantara yang dirasa penting menjadi studi pustaka pada penelitian ini. Salah satunya adalah buku yang berjudul „Kajian Musik Nusantara-2“ tulisan Sri Hastanto. Buku yang juga menjadi bahan ajar mata kuliah Kajian Seni di pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta ini, memfokuskan pada kajian sistem pelarasan gamelan Jawa dan Gong Kebyar Bali. Hal-hal yang dibahas pada buku ini meliputi pengertian sistem pelarasan, frekuensi, *jangkah*, *gembyang*, hingga proses pengukuran beserta prosedur pengukuran pada gamelan. Buku ini sangat membantu dalam penelitian ini karena kajiannya sama yaitu tentang pelarasan. walaupun objek penelitiannya berbeda, tetapi masih dalam satu rumpun musik

Nusantara dan termasuk keluarga musik yang menggunakan tangga nada Slendro. Perbedaan antara penelitian Hastanto dengan penelitian ini terletak pada dasar seorang pelaras ketika melakukan proses pelarasan. Pelarasan gamelan Jawa tidak berdasarkan atas tembang, akan tetapi banyak pertimbangan yang kompleks sebelum melaras gamelan Jawa. Sebelum melaras gamelan Jawa, seorang pelaras harus mempertimbangkan *embat*, *patet*, dan karakter pelarasan seperti *luruh*, *pernes*, dan lain sebagainya. Hal ini berbeda dengan pelarasan pada Calung yang berdasarkan atas tembang Banyumas.

Panggiyo pada bukunya yang berjudul „Organologi Cara-Cara Melaras Gamelan“ menjelaskan bagaimana cara melaras gamelan, mulai dari memahami terlebih dahulu arti kata laras hingga proses pengerjaan melaras gamelan. Pembahasan pada buku ini meliputi alat-alat yang digunakan dalam melaras, nama-nama bagian setiap *ricikan* yaitu jenis Pencon dan jenis Bilah, dan proses melaras gamelan. Buku ini menjadi referensi yang bagus untuk mengetahui bentuk-bentuk pelarasan, walaupun berbeda dengan pelarasan Slendro Banyumas. Cara melaras gamelan dengan melaras Calung tentunya berbeda dari peralatan, proses pengerjaan, hingga laras yang dihasilkan.

Sudiawan pada skripsinya yang berjudul „Studi Proses Pembuatan Calung Banyumas di Papringan Banyumas“ banyak

mendesripsikan proses pembuatan Calung Banyumas yang meliputi pemilihan bambu, tahap pengerjaan, *finishing*, perakitan, dan pembuatan tabuh. Skripsi ini juga membahas proses penyeteman yang membutuhkan ketajaman pendengaran (*solfeggio*). Sukendar melakukan proses penyeteman lebih berdasarkan rasa atau *feeling*. Hasil pengukuran nada Calung menurut Sudiawan memiliki tangga nada *pentatonic* dapat dibandingkan dengan tangga nada *diatonic* (A=440Hz). Pada skripsi Sudiawan ini berbeda dengan penelitian yang akan dilakukan terkait sistem pelarasan Calung Banyumas. Skripsi ini hanya berfokus pada proses pembuatan Calung Banyumas. Pada proses penyeteman belum banyak dibahas secara mendalam dan menurut peneliti kurang tepat apabila Slendro Calung Banyumas disandingkan dengan tangga nada *diatonic*. Perbedaan dari penelitian ini juga terletak pada fokus kajian yang lebih memfokuskan pada sistem pelarasan. Selain itu pada penelitian ini tidak hanya meneliti di satu tempat saja, tetapi beberapa tempat persebaran Calung Banyumas. Namun, tidak menutup kemungkinan skripsi Sudiawan akan digunakan untuk referensi pada penelitian ini.

Setelah melakukan tinjauan pustaka, peneliti menyatakan bahwa kajian tentang pelarasan Slendro Banyumas ini orisinal.

Sejauh pengetahuan peneliti belum ada yang melakukan kajian pelarasan Calung Banyumas.

E. Landasan Konseptual

Membedah persoalan laras maka perlu menggunakan teori laras. Menurut Hastanto Konsep Teoretik tentang laras: “Salah satu atmosfer musikal ditentukan oleh sistem pelarasannya yang berinti pada pola *jangkah* nada-nada dalam satu siklus”. Pemaparan Hastanto tersebut sering kali muncul pada proses perkuliahan di pascasarjana ISI Surakarta, dan juga dalam seminar yang bertaraf Nasional maupun Internasional. Laras Slendro diyakini juga memiliki karakteristik yang khas, hal tersebut dapat diketahui dengan menganalisis pola *jangkah* yang digunakan.

Bagaimana tembang Banyumas yang mempengaruhi pelarasan Slendro Banyumas dapat dibahas dengan pernyataan Martopengrawit tentang *embat* alam. *Embat* alam adalah *embat* pelarasan yang dibentuk oleh alam. *Embat* alam tersebut, bisa dideteksi lewat lagu dan vokal tembang. *Embat* alam di beberapa daerah budaya, tentunya juga berbeda-beda. Sebagai contoh apabila orang Banyuwangi kemudian menyanyikan tembang Laras Slendro Surakarta, tentunya rasanya akan berbeda apabila dibandingkan dengan orang Surakarta yang menyanyikan

tembang Laras Slendro Surakarta. Hal ini ada kaitannya dengan kebiasaan *embat* pada tembang tersebut. *Embat* alam ini dapat menjawab bagaimana hubungan budaya musik Banyumas dengan Laras Slendro. Maksud dari budaya musik dalam hal ini adalah vokal tembang Banyumas yang di dalamnya melekat *embat* Banyumas. Berangkat dari *embat* tersebut maka lahirlah Laras Slendro yang memiliki karakter khas Banyumas.

Budaya musik Banyumas yang dekat dengan persoalan karakteristik Slendro Banyumas adalah vokal dalam *nembang* lagu Banyumas dan budaya melaras instrumen Banyumas, salah satunya adalah Calung. Karakteristik Laras Slendro Banyumas dirasa kurang tepat apabila hanya dilihat dari pola *jangkah* yang bisa diukur dari instrumen saja, tetapi persoalan bagaimana akhirnya larasan tersebut dibentuk juga menjadi hal yang perlu diperhatikan. Vokal tembang Banyumas diyakini mempengaruhi karakteristik Laras Slendro Banyumas. Hal ini sejalan dengan kebiasaan pelaras Calung Banyumas, yang selalu mengacu pada vokal tembang Banyumas dalam membentuk Laras Slendro-nya. John Blacking dalam bukunya „*How Musical Is Man?*’ mengatakan bahwa musik merupakan produk dari perilaku manusia atau kelompok manusia yang terorganisir secara manusiawi (Blacking, 1973: 10). Seiring dengan pendapat Blacking tersebut, juga dapat dikatakan bahwa Laras Slendro Banyumas merupakan produk

dari perilaku manusia, karena lahir dari kebiasaan nembang Banyumasan.

A. Metode Penelitian

Penelitian tentang pelarasan Slendro Banyumas ini akan menggunakan metode penelitian kualitatif dengan memanfaatkan data-data dari studi pustaka, wawancara, data lapangan, dan observasi untuk menjawab masalah pada penelitian ini. Seperti yang dijelaskan oleh Sugiyono dalam buku *Memahami Penelitian Kualitatif* bahwa karakter metode kualitatif adalah desain penelitian bersifat umum, fleksibel, berkembang dan muncul dalam proses penelitian. Tujuan penelitian kualitatif adalah menemukan pola hubungan yang bersifat interaktif dan menggambarkan realitas yang kompleks. Teknik penelitian dengan cara *participant observation*, *in depth interview*, dokumentasi dan triangulasi. Penelitian kualitatif memperlakukan peneliti sebagai instrumen. Data penelitian kualitatif bersifat deskriptif (Sugiyono, 2014: 11). Berdasarkan karakteristik penelitian kualitatif tersebut, penelitian tentang sistem pelarasan Slendro Banyumas cocok menggunakan metode penelitian kualitatif.

Mempelajari karakteristik Laras Slendro Banyumas, langkah awal yang perlu dilakukan adalah mengetahui Laras Slendro. Setelah mengetahui Laras Slendro, kemudian mempelajari

tembang Banyumas yang berkaitan langsung dengan laras. Melalui identifikasi tembang Banyumas, maka dapat diketahui bagaimana karakteristik Laras Slendro Banyumas.

Berikut langkah-langkah penelitian yang akan dilakukan untuk mengetahui karakteristik Laras Slendro Banyumas.

1. Lokasi Penelitian

Pada penelitian ini akan mengambil beberapa lokasi wilayah persebaran Laras Slendro Banyumas di antaranya adalah Banyumas, Purbalingga, dan Cilacap. Daerah-daerah ini dipilih karena terdapat seniman dan ahli tembang yang paham tentang Laras Slendro Banyumas.

2. Pengumpulan Data

Langkah awal adalah mengumpulkan data tentang tembang Banyumas. Langkah yang dilakukan adalah memilih salah satu tembang Banyumas yang khas yaitu "*Ricik-Ricik Banyumasan*". *Ricik-Ricik Banyumasan* menurut beberapa seniman di Banyumas, merupakan salah satu di antara tembang Banyumas lainnya yang memiliki rasa khas Banyumas. Setelah memilih tembang tersebut, selanjutnya mencari pesinden atau penembang yang ahli sebanyak minimal 10 orang penembang untuk melagukan tembang *Ricik-*

Ricik Banyumasan. Tembang tersebut kemudian direkam dan kemudian dianalisis pola *jangkahnya* untuk mengetahui karakteristik laras Slendro Banyumas.

Langkah untuk mengumpulkan data yang relevan dengan objek penelitian ini, penulis juga melakukan studi pustaka. Sumber pustaka yang berkaitan dengan pelarasan baik berupa hasil laporan penelitian dan buku akan dikumpulkan dan disaring informasinya. Setelah semua data terkumpul, langkah selanjutnya menyaring intisari dari sumber pustaka tersebut dan digunakan untuk membantu memberi stimulus landasan pemikiran dalam proses analisis.

Referensi pada buku „Kajian Musik Nusantara II” tulisan Sri Hastanto yang menulis persoalan pelarasan Gamelan Surakarta, menurut penulis bisa digunakan untuk membantu membedah sistem pelarasan Slendro Banyumas. Melalui proses merumuskan unsur-unsur yang terkandung dalam sistem pelarasan Gamelan Jawa, selanjutnya hasil dari proses merumuskan unsur-unsur pada sistem pelarasan tersebut digunakan untuk menganalisis sistem pelarasan Slendro Banyumas.

Sebuah penelitian tentunya juga melakukan observasi untuk merangsang asumsi-asumsi dasar dan mencari konfirmasi-konfirmasi data terkait Laras Slendro Banyumas. Pada penelitian ini akan mencoba melakukan pengamatan dengan cara peneliti

melihat langsung pada proses pelarasan sehingga diharapkan data yang didapat bisa akurat. Melalui metode pengamatan ini diharapkan peneliti bisa mengetahui bagaimana sebuah sistem pelarasan itu terbentuk oleh seorang pelaras, yang dalam hal ini adalah instrumen Calung Banyumas. Selain melihat langsung pada proses pelarasan, peneliti juga akan mengukur frekuensi tiap nada dan *jangkah* antar nada setelah Calung selesai dilaras.

Cara untuk mengetahui karakteristik Laras Slendro Banyumas juga bisa dibuktikan dengan cara mengukur hasil pelarasan Calung Banyumas sebagai wahana untuk mengetahui pola *jangkah* pada Laras Slendro tersebut. Adapun peralatan yang digunakan adalah sebagai berikut:

No	Nama alat	Keperluan
1	Laptop	<ul style="list-style-type: none"> - Sebagai pembanding bunyi tiap nada pada ricikan Calung Banyumas, dengan memanfaatkan - <i>Software tone generator</i> dan <i>software adobe audition</i>. - Sebagai media penyimpanan hasil rekaman (audio dan audio visual) serta catatan lapangan dalam format <i>Microsoft word</i>.
2	Handycam	Dokumentasi audio-visual.
3	Kamera	Dokumentasi foto
4	Handrecorder	Merekam suara dari setiap nada Calung yang ditabuh.
5	Smartphone	Mengukur frekuensi tiap nada gamelan, dengan memanfaatkan aplikasi <i>pano tuner</i> .

Adapun beberapa langkah kerja yang dilakukan dalam proses mendapatkan frekuensi tiap nada dari ricikan Calung

Banyumas ialah sebagai berikut. Pertama, memilih ricikan Calung yang akan direkam nada satu *gembyangnya*. Proses perekaman audio diawali dengan memilih ricikan Gambang. Selanjutnya, ricikan gamelan yang direkam nadanya adalah Dendem, Ketuk-Kenong dan Gong. Kedua, proses pengukuran frekuensi tiap nada pada beberapa ricikan Calung Banyumas. Proses pengukuran Calung dilakukan dengan memanfaatkan *smartphone* yang telah terinstal aplikasi *Pano Tunner*. Cara kerja *Pano Tunner* ialah menunggu suatu nada dari instrumen ditabuh dan beberapa saat kemudian, aplikasi mulai mencari secara otomatis seberapa kisaran frekuensi yang ditangkap oleh *Pano Tunner*. Ketiga, proses perbandingan suara dengan memanfaatkan *software Tone Generator*. Setelah satu frekuensi nada pada Calung ditemukan melalui angka yang tertera pada *Pano Tuner*, langkah selanjutnya ialah memperdengarkan audio format wav dari *software Tone Generator* dengan memasukkan angka frekuensi yang sudah ditangkap oleh *Pano Tuner*, lalu disusul dengan membunyikan satu per satu nada pada Calung Banyumas yang telah diukur. Metode ini bertujuan untuk meyakinkan proses pengukuran yang telah dilakukan agar frekuensi nada dari audio format wav, sama atau menyerupai frekuensi nada pada Calung Banyumas. Setelah nada Calung sama dengan nada dari audio format wav pada *Tone*

Generator, maka frekuensi nada tersebut sudah bisa ditemukan dan ditentukan seberapa frekuensinya.

Setelah frekuensi nada tersebut ditemukan, selanjutnya mengukur jarak antar nada (*jangkah*). Identifikasi jarak antar nada (*jangkah*) dalam satu siklus yang terdapat pada Calung Banyumas, memanfaatkan *software* dari Jerman yang dapat diakses secara online bernama *sengpielaudio.com*. Langkah-langkah yang dilakukan ketika frekuensi setiap nada pada Calung Banyumas sudah ditemukan, langkah selanjutnya mengakses *link* *sengpielaudio.com*. Cara menggunakan *sengpielaudio.com* adalah sebagai berikut:

1. Buka *sengpielaudio.com* lewat jaringan internet.
2. Pilih *Sound Studio and Audio Calculations*.
3. Ubah ke bahasa Inggris supaya mudah dalam pengoperasiannya.
4. Pilih [Frequency ratio \(interval\) to cents conversion and vice versa](#).
5. Lihat *Cent Value-determination of an interval*
6. Isi f_1 dan f_2 , sesuai nada yang didapat pada Calung, klik *calculate*, maka akan mendapatkan angka interval.

7. berikut link internet untuk mencari frekuensi

<http://sengpielaudio.com/calculator-centsratio.htm>

Setelah *jangkah* antar nada sudah ditemukan langkah selanjutnya mencari *jangkah gembyang* dengan cara menjumlah semua *jangkah* antar nada tersebut.

Pada penelitian ini juga akan melakukan wawancara sesuai dengan kaidah-kaidah metode penelitian kualitatif. Wawancara dilakukan untuk mencari data-data yang valid tentang Laras Slendro Banyumas. Disamping itu juga untuk mencari bukti-bukti atau mencari jawaban atas asumsi dasar dari penulis sehingga hal-hal yang mendasar dari sistem pelarasan Slendro Banyumas bisa terkuak dan dapat dibuktikan. Data-data yang diperoleh kemudian di transkrip menjadi data berbentuk tulisan

Tahapan wawancara juga digunakan untuk mengkonfirmasi ulang data yang didapat dari proses pengamatan. Hal ini penting untuk dilakukan mengingat data-data dari hasil pengamatan tidak menutup kemungkinan berbeda dengan asumsi peneliti. Mencari data-data terkait bagaimana sistem pelarasan itu terbentuk, tidak cukup hanya dengan melakukan mengamatan. Perlu adanya wawancara untuk mendapatkan data-data yang sifatnya mendasar. Data-data hasil wawancara bisa lebih ke ranah pola pikir bagaimana membuat sebuah larasan, dan hal ini adalah

persoalan yang tidak kasat mata sehingga perlu adanya proses wawancara. Data-data hasil pengamatan lebih ke ranah wujud nyata dari hasil pola pikir seorang pelaras, yaitu berupa sebuah larasan. Data tersebut bisa dilihat dari proses mengukur frekuensi tiap nada dan *jangkah* antar nada.

Pemilihan narasumber dipilih atas dasar pertimbangan kompetensi dan disesuaikan dengan kebutuhan data pada penelitian ini. Pada penelitian ini, peneliti memilih nara sumber sebagai berikut:

1. Sukendar, narasumber utama

Seorang ahli pelaras Calung Banyumas yang sudah diakui kredibilitasnya. Hal ini bisa dilihat dari banyaknya pemesanan Calung hasil ciptaannya dan terkadang juga diminta melaras ulang Calung ketika Calung tersebut dirasa sudah tidak enak (menurut budaya setempat). Sukendar bisa dikatakan adalah orang yang paham tentang Laras.

2. Kusino, narasumber utama

Juga seorang ahli pelaras Calung Banyumas yang sudah diakui kemampuannya dalam melaras. Tidak sedikit juga

orang yang sudah memesan Calung hasil dari ciptannya.
Kusino juga seorang yang paham tentang Laras.

3. Hadi Sansumarno, narasumber utama

Juga seorang ahli pelaras Calung Banyumas yang sudah mulai melaras sejak sekitar tahun 1975. Sudah banyak Calung yang ia buat khususnya di daerah Cilacap dan sekitarnya.

4. Darno

Seorang seniman Banyumas dan Dosen di ISI Surakarta jurusan Karawitan. Informasi dari Darno diharapkan bisa menambah data-data terkait sistem pelarasan Slendro Banyumas

5. Muriah

Seorang pesinden Banyumas dan juga Dosen di ISI Surakarta jurusan Karawitan. Informasinya diperlukan untuk membuktikan laran Calung yang cocok untuk mengiringi tembang-tembang Banyumas.

6. AL Suwardi

Seorang ahli pelaras Gamelan Surakarta. Informasi dari AL Suwardi diharapkan bisa menambah data-data terkait sistem pelarasan Slendro Gamelan Surakarta. Al Suwardi juga seorang yang paham tentang Laras.

Model wawancara pada penelitian ini menggunakan model wawancara tidak terkonsep. Artinya bahwa peneliti tidak harus membuat semacam draf pertanyaan yang nantinya dibaca ketika melakukan wawancara. Penggunaan model seperti ini bertujuan agar ketika proses wawancara dapat mengajukan pertanyaan secara bebas, luwes dan mudah disesuaikan dengan kebutuhan data tanpa harus membaca draf atau semacam catatan daftar pertanyaan. Bisa dikatakan model wawancara yang digunakan pada penelitian ini adalah dengan cara mengobrol secara bebas.

Walaupun menggunakan model wawancara tidak terstruktur atau tidak terkonsep, peneliti tetap melakukan proses memahami data yang diperlukan pada penelitian ini sebelum melakukan wawancara. Memahami data yang diperlukan sebelum proses wawancara dilakukan secara bertahap. Sebagai contoh, tahap pertama wawancara terkait data tentang tembang Banyumas. Tahap selanjutnya data tentang proses pembuatan Laras, data hasil pengukuran frekuensi, dan selanjutnya data-data yang diperlukan lainnya secara bertahap. Penyusunan tahap wawancara tersebut bersifat tidak baku atau fleksibel. Pada saat proses wawancara tetap dilakukan dengan cara mengobrol bebas dan tidak menutup kemungkinan data yang didapat pada wawancara pertama juga terdapat data yang akan menjadi bahan pada wawancara selanjutnya.

Pada penelitian ini juga melakukan perekaman audio wawancara untuk membantu proses penelitian. Rekaman audio wawancara dirasa sangat penting untuk menghindari kelupaan mengingat keterbatasan ingatan peneliti, sehingga data-data yang penting ketika wawancara tidak terlewatkan. Selain itu data rekaman audio proses wawancara juga bisa menjadi dokumen yang sangat penting dan perlu diabadikan. Pada tahap merekam wawancara, peneliti menggunakan *Handphone* (Iphone 4) yang memiliki fasilitas untuk merekam. Hasil dari proses perekaman wawancara kemudian ditranskripsi ke dalam bentuk tulisan supaya mudah untuk diklasifikasi dan kemudian dianalisis.

3. Analisis Data

Analisis data dilakukan setelah semua data yang diperlukan sudah terkumpul. Pada penelitian tentang sistem pelarasan Slendro Banyumas ini, penulis melakukan beberapa tahap dalam proses analisis. Tahapan tersebut Antara lain mengolah data yang meliputi klasifikasi dan uji validitas data. Klasifikasi data adalah proses memilah, menggolongkan data sesuai dengan jenis data. Tahapannya meliputi proses membuat atau mentranskrip semua data ke dalam bentuk tulisan baik data audio wawancara maupun data hasil pengamatan langsung dan pengamatan data video apabila terdapat data video. Pada tahap mentranskrip data

wawancara, masih ada tahap selanjutnya yaitu mengalihbahasakan dari bahasa wawancara ke bentuk bahasa tulisan ilmiah. Kebanyakan narasumber menggunakan bahasa percakapan, sehingga perlu mengalihbahasakan ke dalam bentuk tulisan ilmiah tanpa merubah esensi dari tulisan tersebut.

Setelah semua data sudah berbentuk tulisan, langkah selanjutnya mengklasifikasi data sesuai dengan jenis data tersebut. Misalnya, jenis data Laras Slendro semua dikumpulkan menjadi satu baik data pengamatan, wawancara, dan lain sebagainya. Contoh lain, data hasil pengukuran frekuensi semua dikumpulkan menjadi satu, dan seterusnya ke jenis-jenis data yang lainnya.

Tahapan selanjutnya adalah melakukan studi analisis yang meliputi interpretasi dan penarikan kesimpulan atas data yang sudah diklasifikasikan. Sebelumnya semua data harus sudah diuji validitasnya melalui *re-check* dan *cross-check* kepada narasumber terpilih. Data yang sudah tersusun sesuai kategori data tersebut, kemudian dikembangkan dengan cara melakukan tafsir data dan elaborasi dengan data-data lain yang saling mendukung meliputi data pengamatan, data pustaka, dan lain sebagainya. Hasil akhir dari proses analisis adalah menemukan kesimpulan pada masing-masing sub pembahasan yang pada akhirnya menjadi jawaban atas masalah pada penelitian ini.

Data-data yang akan dianalisis adalah data yang digunakan untuk menjawab rumusan masalah yang sudah dipaparkan. Untuk mengetahui bagaimana tembang Banyumas, bentuk analisisnya adalah menganalisis tembang tersebut, dan kemudian melihat bagaimana *embat* alam yang ada di dalamnya. Sehingga, dengan cara ini akan diketahui karakteristik Laras Slendro Banyumas.

Penyusunan Laporan

Setelah semua data-data sudah terkumpul, langkah selanjutnya adalah penyusunan laporan. Penyusunan laporan pada penelitian ini berbentuk tulisan dalam bentuk Tesis. Tahap ini sangatlah penting mengingat sebuah data yang berbentuk tulisan sangat diperlukan untuk menambah ilmu pengetahuan. Jika penelitian hanya berhenti pada tahap meneliti saja tanpa dilanjutkan kedalam tahap penulisan laporan, maka data yang didapat akan susah untuk dirumuskan dan dijelaskan kepada khalayak umum. Akan lebih mudah dipahami oleh khalayak umum ketika sebuah hasil penelitian disajikan dalam bentuk tulisan, sehingga manfaat dari penelitian tersebut bisa dirasakan oleh para pembaca. Sebuah penelitian membutuhkan media komunikasi dengan pihak lain salah satunya adalah media berbentuk tulisan. Sehingga dengan membaca hasil penelitian

akan dapat menjadi bahan referensi atau bahkan merangsang penelitian yang sama dan melengkapi penelitian yang belum terjamah.

B. Sistematika Penulisan

Penelitian tentang karakteristik Laras Slendro Banyumas ini menggunakan sistematika penulisan sebagai berikut:

Bab I berisi tentang pendahuluan, meliputi: latar belakang masalah; rumusan masalah; tujuan dan manfaat penelitian; tinjauan pustaka; landasan konseptual; metode penelitian; dan sistematika penulisan.

Bab II berisi tentang penjelasan Laras Slendro.

Bab III berisi tentang budaya musik Banyumas, meliputi vokal tembang Banyumas, dan budaya melaras instrumen-dalam hal ini instrumen Calung.

Bab IV membahas tentang karakteristik Slendro Banyumas

Bab V kesimpulan

Daftar Pustaka

Anselm Strauss & Juliet Corbin

2003 “Dasar-dasar Penelitian Kualitatif”. Pustaka Pelajar
Yogyakarta.

John Blacking

1973 “How Musical is Man?”. University of Washington
Press, USA.

Sri Hastanto.

2009 “Konsep *Êmbat* dalam Karawitan Jawa”. Laporan
Penelitian Program Hibah Kompetisi B-Seni 2009 –
2010.

2012 “Kajian Musik Nusantara – 2”. ISI Press Surakarta.

2012 “Ngeng & Reng, Persandingan Sistem Pelarasan
Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar”. ISI Press
Surakarta.

Sudiawan

2015 “Studi Proses Pembuatan Calung Banyumas di
Papringan Banyumas”. Skripsi diajukan kepada
Fakultas Bahasa dan Sastra Universitas Negeri
Yogyakarta untuk memenuhi sebagai persyaratan
guna memperoleh gelar Sarjana Pendidikan.

Sugiyono

2014 “Memahami Penelitian Kualitatif. CV. Alfabeta Bandung.

EMBAT DALAM LARAS PELOG KARAWITAN JAWA

A. Latar Belakang

Karawitan Jawa memiliki banyak konsep musikal di dalamnya. Di antara sekian banyak konsep tersebut, *embat* adalah salah satunya. Secara umum, *embat* dapat diartikan sebagai karakter pelarasan suatu gamelan yang timbul karena struktur *jangkah*¹ di dalamnya (Hastanto, 2012 : 116). Pada kenyataannya, ketika mendengarkan suatu penyajian karawitan dari beberapa gamelan yang memiliki struktur *jangkah* berbeda-beda, memang dapat dirasakan ada karakter yang berbeda pula muncul dari gamelan-gamelan tersebut. Dalam merasakan karakter itu sering para empu menyampaikan dengan pernyataan seperti “*wah gamelane embate luruh, embate Nyundari, gamelane iki embate krasa mbranyak terutama nek dinggo ning pelog barang*”² dan lain sebagainya. Berdasarkan pernyataan para empu tersebut menunjukkan bahwa *embat* memang merupakan konsep yang hidup dalam dunia karawitan Jawa dan lekat hubungannya dengan karakter pelarasan.

Berbicara masalah *embat*, pada dasarnya setiap gamelan memanglah dapat memiliki karakter atau *embat* yang berbeda-beda. Hal ini mengingat dalam menyusun struktur *jangkah* suatu pelarasan para pelaras selalu berpegang pada masing-masing *rasa* yang dimilikinya, sehingga *embat* yang muncul dari pelarasan yang

¹ Istilah dalam karawitan Jawa untuk menyebut jarak nada.

² Apabila diartikan dalam bahasa Indonesia, “wah gamelannya mempunyai *embat* yang halus, *embatnya* seperti karakter Sundari, gamelan ini, *embatnya* terasa lincah terutama ketika digunakan pada laras pelog *barang*”

mereka buatpun dapatlah beragam. Namun demikian, yang sangat disayangkan adalah, ketika memesan gamelan baru dewasa ini banyak orang yang lebih senang menyamakan *embat* gamelannya dengan *embat* gamelan yang sudah ada atau familiar di masyarakat misalnya RRI Surakarta, RRI Jakarta dan lain sebagainya (Hastanto, 2014 : 4)³. Akibatnya secara tidak langsung *embat* yang semula beragam kemudian seolah menjadi seragam. Hal ini tentunya kurang menguntungkan bagi dunia karawitan sehingga harus segera ditindak lanjuti agar tidak terjadi berlarut-larut. Jika ditelusuri terjadinya penyeragaman *embat* sebenarnya disebabkan oleh kurangnya pemahaman khalayak mengenai konsep tersebut⁴. Maka dari itu, agar khalayak menjadi lebih paham mengenai *embat* dan pelarasanpun dapat kembali ditempatkan dengan sebagaimana mestinya, saat ini perlu upaya untuk mengeksplanasi masalah *embat* secara mendalam yang kemudian disebarluaskan kepada khalayak.

Berkaitan dengan upaya pengeksplanasian di atas, sebenarnya jika ditelusuri hal itu pernah dilakukan oleh Sri Hastanto. Pada tahun 2010, Hastanto pernah melakukan suatu penelitian mendalam mengenai *embat*. Adapun penelitian tersebut juga merupakan penelitian yang paling mutakhir mengenai masalah *embat*. Namun demikian sayangnya dalam penelitian tersebut belum semua *embat* diteliti oleh Hastanto. Dalam penelitiannya, Hastanto baru membahas masalah *embat* dalam lingkup laras slendro saja sedangkan untuk laras pelog, belum disinggunginya sama sekali. Pada dasarnya *embat* dalam laras pelog juga merupakan hal yang

³ Para pelaraspun yang semula dapat secara leluasa dalam menyusun struktur *jangkah* kemudian harus tunduk pada permintaan yang dimintakan sang pemesan.

⁴ Berbagai pengetahuan karawitan Jawa pada dasarnya dituturkan secara lisan sehingga wajar apabila terkadang orang tidak mendapatkan pemahaman suatu hal secara menyeluruh atau mendalam.

penting untuk dipahami. Dengan demikian agar khalayak mendapatkan pemahaman menyeluruh mengenai *embat* maka perlu adanya suatu tindak lanjut untuk mengungkap permasalahan *embat* dalam laras pelog melengkapi penelitian Hastanto.

Sebagaimana telah disebutkan, *embat* yang dimiliki oleh setiap gamelan pada dasarnya dapatlah beragam. Hanya saja dalam konteks laras pelog, dari berbagai *embat* tersebut secara garis besar dapat dipilahkan menjadi dua macam saja yakni *embat* yang *luruh* / halus dan *embat* yang *mbranyak* / lincah⁵. Adapun untuk *embat* yang *luruh* ini dalam dunia karawitan Jawa biasa disebut dengan *Embat Sundari* sedangkan *embat* yang *mbranyak* disebut dengan *Embat Larasati*. Pada dasarnya keberadaan kedua *embat* tersebut memanglah dapat dirasakan khususnya oleh para empu. Beberapa empu menyatakan bahwa untuk gamelan laras pelog dewasa ini yang dirasakan mempunyai karakter *luruh* atau ber*embat* Sundari misalnya gamelan auditorium RRI Surakarta dan gamelan eks Sasanamulyo. Sedangkan untuk pelarasan dirasakan mempunyai karakter *mbranyak* atau ber*embat* Larasati misalnya gamelan RRI Semarang dan gamelan Sanga-sanga ISI Surakarta⁶. Meskipun keberadaannya dapat dirasakan khususnya oleh para empu akan tetapi dari kenyataan *embat* tersebut, terdapat permasalahan mendasar yang masih belum banyak dimengerti khalayak khususnya berkaitan dengan struktur *jangkah*. Sebagaimana disebutkan, adanya perbedaan struktur *jangkah* menyebabkan munculnya suatu karakter tertentu pada suatu pelarasan gamelan. Akan tetapi

⁵ Hal ini sebagaimana termuat dalam pupuh Sinom serat Gulang Yarya yang ditulis oleh Tandha Kusuma pada abad 19 (Kusuma, 1986: 13-14).

⁶ Adapun hal ini dinyatakan oleh beberapa empu yaitu Suyadi, Al Suwardi, Suwito. Selain itu juga ditambah pernyataan dari akademisi karawitan yaitu Suraji dan Suyoto. Dengan penyebutan gamelan ini maka dapat menguatkan bahwa *Embat Sundari* dan *Larasati* memang benar ada dalam laras pelog.

masalahnya adalah struktur *jangkah* seperti apa yang menyebabkan suatu pelarasan dapat memancarkan karakter *luruh* dan *mbranyak* dalam konteks laras pelog, sampai saat ini belumlah banyak dimengerti oleh khalayak sehingga hal itu perlulah diungkap secara mendalam.

Mengungkap permasalahan struktur *jangkah* pada dasarnya memiliki kompleksitasnya sendiri. Permasalahan tersebut tidak dapat diungkap dengan hanya sekedar mengukur *jangkah-jangkah* suatu pelarasan gamelan yang berembat *luruh* maupun *lanyap* saja kendati pengukuran itu juga haruslah dilakukan. Dengan pengukuran tersebut memang akan diketahui besaran masing-masing *jangkah*, tetapi itu belumlah akan dapat secara langsung menunjukkan bagaimana struktur *jangkah* yang dimiliki masing-masing *embat*. Hal ini mengingat bisa saja terjadi gamelan A, B, atau C mempunyai karakter pelarasan yang sama, tetapi kesemuanya memiliki besaran *jangkah* yang tidak sama persis. Dengan demikian dari pengukuran-pengukuran tersebut masalah perlu pengolahan lebih lanjut agar struktur *jangkah* kedua *embat* di atas diketahui. Selain itu, sebelum melakukan kerja pengukuran terlebih dahulu harus menegaskan kembali sistem nada yang dianut dalam laras pelog serta kedudukan setiap nadanya. Hal ini dikarenakan untuk mengungkap struktur *jangkah* dari kedua *embat* di atas perlu juga mengetahui *jangkah* mana yang harus diukur dan dianalisis nantinya.

Terlepas dari kompleksitas permasalahan di atas, *embat* sebagai salah satu bagian dari konsep musikal karawitan Jawa sudah barang tentu mempunyai kedudukan yang juga penting untuk dipahami oleh khalayak. Adapun *embat* merupakan salah satu faktor pendukung yang dapat mempengaruhi kemantapan penyajian suatu gending.

Dengan *embat* atau karakter yang dimiliki, suatu gamelan bisa sangat mantap untuk menyajikan suatu *pathet* tertentu (Supanggah, 2000 : 90). Dalam konteks laras pelog ada yang mantap untuk menyajikan gending ber*pathet lima, nem, barang* atau bahkan secara keseluruhannya. Sebenarnya perihal kemantapan ini, memanglah dapat dipahami mengingat penyusunan *jangkah* suatu *embat* melibatkan persoalan *pathet* sehingga wajar jika suatu *embat* bisa sangat mantap untuk menyajikan suatu *pathet* tertentu (Martopangrawit, 1969 : 25)⁷. Namun yang menjadi pertanyaan adalah *embat* dengan struktur *jangkah* seperti apa dan mengapa hal tersebut dapat menjadikan mantap, sampai saat ini juga masih belum ada penjelasan mengenai hal itu. Oleh karenanya agar khalayak mendapat pemahaman yang lebih mendalam mengenai permasalahan *embat* dalam laras pelog dan dampak musikal yang ditimbulkannya, maka permasalahan inipun juga perlu didalami.

Berdasarkan pemaparan di atas dapat disimpulkan bahwa terdapat beberapa permasalahan *embat* dalam laras pelog yang perlu dijelaskan agar pemahaman *embat* yang dapat dimiliki oleh khalayak menjadi semakin komprehensif. Oleh karenanya untuk memenuhi kepentingan itu, maka melalui penelitian inilah permasalahan yang ada tersebut akan dijelaskan secara mendalam. Namun sebelum melakukannya, terlebih dahulu perlu dilakukan pembatasan ruang lingkup penelitian agar hasil yang diperoleh dapat maksimal. Hal ini dikarenakan ketika melakukan penelitian terhadap masalah *embat* akan dihadapkan dengan ruang lingkup karawitan Jawa yang luas. Dalam kesempatan ini perlu disampaikan bahwa ruang lingkup

⁷ Hal serupa juga diungkapkan Al Suwardi bahwa ketika dirinya ingin membuat suatu *embat* yang mantap untuk *pathet* tertentu maka dirinya mengatur beberapa *jangkah* nada tertentu (wawancara, 13 Juli 2016).

penelitian hanya akan dibatasi pada wilayah Surakarta saja. Adapun mudahnya akses ditambah dengan sedikit pengetahuan mengenai medan penelitian menjadi alasan mendasar dipilihnya Surakarta sebagai lokus penelitian. Selain itu dengan dipilihnya lokus tersebut, maka akan dapat mewakili daerah lainnya mengingat Surakarta merupakan salah satu kiblat dari karawitan Jawa.

B. Rumusan Masalah

Berdasarkan pemaparan sebelumnya, diketahui terdapat beberapa permasalahan dari *embat* dalam laras pelog yang perlu untuk diungkap secara mendalam. Adapun dari permasalahan tersebut dapat dirumuskan dalam pertanyaan sebagai berikut :

1. Bagaimanakah struktur *jangkah* suatu pelarasan gamelan sehingga dapat memancarkan karakter *luruh* atau berembat Sundari dan memancarkan karakter *mbranyak* atau berembat Larasati dalam konteks laras pelog?
2. *Embat* dengan struktur *jangkah* seperti apa yang dapat menjadikan mantap pada penyajian gending dengan *pathet* tertentu dalam konteks laras pelog dan mengapa hal tersebut dapat terasa mantap?

C. Tujuan Penelitian

Tujuan penelitian ini adalah memberi penjelasan secara mendalam mengenai apa *embat* itu sebenarnya dan bagaimana pengaruhnya terhadap kemantapan suatu penyajian gending dalam konteks laras pelog.

D. Manfaat Penelitian

Pada dasarnya hasil dari penelitian *embat* dalam laras pelog ini, diharapkan akan dapat membuat pemahaman khalayak atas konsep *embat* menjadi lebih komprehensif. Selain itu juga diharapkan mampu menstimulus kesadaran khalayak untuk menempatkan pelarasan gamelan dengan sebagaimana mestinya. Bagi keilmuan karawitan, hasil penelitian ini tentu diharapkan dapat menjadi salah satu materi dasar yang memperkuat bangunan keilmuan karawitan yang ada saat ini.

E. Tinjauan Pustaka

Sebelum konsep *embat* diteliti oleh Hastanto pada tahun 2010, sebenarnya beberapa peneliti lainpun pernah membahas mengenai konsep tersebut. Jaap Kunts pernah sedikit menyingung masalah *embat* dalam penelitiannya berjudul “*De Toonkunts van Java*” tahun 1933⁸. Dalam penelitiannya tersebut, Kunts menjelaskan bahwa *embat* atau karakteristik pelarasan yang muncul dalam laras slendro sangat ditentukan oleh *jangkah* dari nada *barang* ke *gulu*, sedangkan untuk *embat* dalam laras pelog ditentukan oleh *jangkah* dari nada *penunggul* ke *gulu*. Dalam laras slendro, apabila *jangkah* dari nada *barang* ke *gulu* lebih jauh dari *jangkah* rata-rata yaitu 240 *cent*, maka karakteristik pelarasan yang muncul adalah *mbranyak* atau berembat Larasati. Sebaliknya apabila kurang dari *jangkah* rata-rata, maka karakteristik pelarasan yang muncul adalah *luruh* atau berembat Sundari. Untuk laras pelog, apabila *jangkah* antara nada *penunggul* dan *gulu* lebih jauh dari 140 *cent* maka karakteristik pelarasan yang muncul adalah *mbranyak* atau berembat Larasati sedangkan apabila

⁸ Adapun penelitian tersebut kemudian diterbitkan dalam bentuk buku berbahasa Inggris dengan judul *Music in Java* yang disempurnakan tahun 1973.

kurang dari 100 *cent* maka karakteristik pelarasan yang muncul adalah *luruh* atau *berembat* Sundari (Kunts, 1973 : 252-253).

Mencermati penjelasan Kunts di atas mengenai penyebab suatu pelarasan gamelan dapat memunculkan *embat* yang *luruh* maupun *mbranyak*, memang sudah sangatlah rinci. Namun demikian yang perlu digaris bawahi adalah, pemaparan yang dilakukan oleh Kunts tersebut masihlah perlu untuk dibuktikan. Hal ini dikarenakan dalam penelitiannya, Kunst belum menjelaskan mengenai bagaimana dirinya mendapatkan angka-angka tersebut. Di samping itu, apakah benar jika *embat* atau karakter yang muncul pada suatu pelarasan hanya ditentukan oleh *jangkah* dari dua nada saja tanpa dipengaruhi oleh nada-nada yang lain juga harus dibuktikan. Agaknya sebagai seorang yang telah lama berkecimpung dalam dunia karawitan, Supanggah memiliki kecurigaan bahwa permasalahan *embat* tidak hanya ditentukan oleh *jangkah* dari dua nada saja (Supanggah, 2002 : 92). Dalam penelitiannya pada tahun 2010, Hastanto-pun secara tidak langsung menyatakan bahwa *embat* khususnya dalam laras slendro tidak hanya dipengaruhi oleh satu *jangkah* saja melainkan oleh susunan *jangkah* secara keseluruhan (Hastanto : 2010 : 70). Oleh karena itu, menanggapi penjelasan Kunts yang perlu dibuktikan, maka melalui penelitian inilah hal tersebut akan dilakukan. Pembuktian yang dilakukan tentunya adalah pembuktian atas pernyataan Kunts mengenai *embat* dalam laras pelog dan untuk melakukannya akan dikerjakan dengan menggunakan landasan dan metode yang jelas.

Pada dasarnya selain perlu dibuktikan, penjelasan Kunts mengenai *embat* dalam penelitiannya juga perlu untuk dilengkapi. Masih terdapat beberapa masalah musikal sehubungan dengan *embat* yang belum sempat diuraikan oleh Kunts dalam penelitiannya.

Salah satunya adalah masalah pengaruh *embat* dengan kemantapan penyajian gending yang akan dibahas dalam penelitian ini. Jika ditelusuri, permasalahan kemantapan tersebut memang pernah disinggung oleh Martopangrawit dalam bukunya berjudul “Pengetahuan Karawitan Jilid I” tahun 1968. Martopangrawit menyatakan bahwa pada dasarnya pembentuk *embat* suatu gamelan melibatkan persoalan *pathet* sebagai pertimbangannya sehingga wajar jika *embat* dapat mempengaruhi kemantapan penyajian gending dengan *pathet* tertentu (Martopangrawit, 1968 : 25). Namun sayangnya pembahasan mendalam mengenai *embat* seperti apa dan mengapa hal tersebut dapat menjadikan mantap, belumlah sempat diuraikan oleh Martopangrawit. Dengan demikian penjelasan Martopangrawit dalam bukunya pun juga perlu dilengkapi seperti halnya penelitian Kunts.

Menelisik penelitian yang menyinggung masalah *embat*, pada tahun 1969 Wasisto Suryodiningrat juga pernah melakukan suatu studi yang berhubungan dengan konsep tersebut. Suryodiningrat pernah melakukan suatu penyelidikan mengenai frekuensi dan jarak nada dari 30 gamelan terkemuka di Yogyakarta dan Surakarta yang kemudian dituangkannya dalam laporan berjudul “Penyelidikan dalam Pengukuran Nada Gamelan-gamelan Jawa Terkemuka di Yogyakarta dan Surakarta”. Sebagaimana diketahui jarak nada atau *jangkah* dengan *embat* pada dasarnya memiliki hubungan erat. Namun demikian, sayangnya dari studi pengukuran 30 gamelan yang dilakukannya tersebut, Suryodiningrat belum sama sekali menyentuh permasalahan *embat*. Adapun justru pengukuran frekuensi dan jarak nada dilakukan Suryodiningrat tersebut dimanfaatkan oleh Ragil Suropto untuk mendalami masalah *embat* tahun 1990 dan 1991.

Pada tahun 1990 dengan memanfaatkan data pengukuran frekuensi dan jarak nada yang dilakukan Suryodiningrat, Ragil Suropto telah melakukan penelitian terhadap *embat* dalam laras slendro yang diberinya judul “*Embat Gamelan Terkemuka di Yogyakarta dan Surakarta*”. Selanjutnya pada tahun 1991, Suropto juga melakukan penelitian mengenai *embat* dalam laras pelog yang diberinya judul “*Embat Gamelan Terkemuka Laras Pelog di Yogyakarta dan Surakarta*”. Kedua penelitian itu dilakukan untuk mengetahui kecenderungan *embat* gamelan yang ada di wilayah Surakarta dan Yogyakarta. Sehubungan dengan penelitian *embat* dalam laras pelognya, Suropto menyebutkan bahwa terdapat kecenderungan *embat* dalam laras pelog memiliki keterkaitan dengan masalah *pathet*. Lebih lanjut Suropto menjelaskan bahwa untuk *embat* pelog *pathet barang* asalkan *jangkah nem* ke *barang* adalah besar maka karakternya akan *mbranyak*, dan apabila kecil maka karakternya akan *luruh*. Untuk *embat* pelog *pathet lima* asalkan *jangkah nada dhadha* ke *pelog* adalah besar maka karakternya akan *mbranyak* dan apabila kecil maka karakternya akan *luruh*. Untuk *embat* pelog *pathet nem* asalkan *jangkah* dari nada *lima* ke *nem* adalah besar maka karakternya akan *mbranyak* dan apabila kecil karakternya akan *luruh* (Suropto, 1991 : 107-109). Pada dasarnya jika dicermati pernyataan Suropto di atas memang juga telah secara lengkap dalam mengurai masalah *embat* yang ada dalam laras pelog. Namun sama halnya dengan Kunst, pernyataan Suropto di atas pun perlu dikaji lebih lanjut. Mengingat terdapat kecurigaan bahwa *embat* tidak hanya ditentukan oleh satu *jangkah* saja sebagaimana dinyatakan oleh Suropto, melainkan oleh *jangkah* secara keseluruhannya.

Terlepas dari kepastian *jangkah* mana yang menentukan suatu *embat*, penting kiranya untuk meninjau metode yang digunakan Suropto dalam mengungkap persoalan *jangkah* besar dan kecil sebagai pedoman untuk menentukan *embat*. Adapun dalam menentukan besar atau kecil *jangkah* tersebut, Suropto memulai dengan mencari *jangkah* patokan atau rata-rata terlebih dahulu. *Jangkah* patokan ini diperoleh dengan cara menjumlah pengukuran *jangkah* pada *gembyang*⁹ yang sama dari 30 gamelan yang telah diukur oleh Suryodiningrat. Misalnya pengukuran *jangkah* dari nada *nem* ke *barang* pada *gembyang* III dari 30 gamelan yang telah diukur. Setelahnya jumlah tersebut dirata-ratakan. Hasil rata-rata tersebut kemudian dijumlahkan dengan rata-rata *jangkah* dari nada yang sama pada *gembyang* yang lain. Misalnya rata-rata *jangkah* dari nada *nem* ke *barang gembyang* ke III ditambah dengan rata-rata *jangkah* dari nada *nem* ke *barang gembyang* ke IV, V dan VI kemudian dirata-ratakan kembali. Hasil rata-rata inilah *jangkah* patokan. Setelahnya *jangkah* patokan tersebut digunakan untuk melihat *jangkah* dari suatu gamelan. Apabila melebihi dari *jangkah* patokan atau rata-rata maka dikategorikan *jangkah* besar sedangkan apabila kurang dari *jangkah* patokan dikategorikan *jangkah* kecil. *Jangkah* besar akan memunculkan karakter pelarasan atau *embat* yang *mbranyak* sedang *jangkah* kecil memunculkan karakter pelarasan atau *embat* yang *luruh*.

Mencermati metode yang digunakan Suropto di atas memang dapat dikatakan cukuplah rumit. Akan tetapi di dalamnya terdapat kekurangan tepatnya karena metode tersebut tidak disesuaikan dengan kenyataan yang ada dalam praktik karawitan. Pertama, patokan yang

⁹ *Gembyang* merupakan hal yang sejajar dengan oktaf di dalam musik barat, tetapi tidak sama persis.

dibuat oleh Suropto tersebut sangat bergantung pada jumlah gamelan sehingga *jangkah* patokan tersebut bisa berubah tergantung jumlah gamelan yang diukur. Dengan demikian, hal tersebut tidaklah dapat secara *fix* digunakan sebagai acuan untuk menentukan kategorisasi *jangkah*. Kedua, dalam kenyataannya para pelaras tidak pernah membuat *jangkah-jangkah* dalam suatu pelarasan dengan hitungan seperti yang telah disebutkan di atas. Mereka dalam melaras atau membuat *jangkah* nada hanyalah mengandalkan pengalaman dan kepekaan rasa yang dimilikinya sehingga hal itulah yang seharusnya dijadikan parameter untuk menentukan kategorisasi *jangkah*. Sehubungan dengan penelitian ini, dalam mengungkap permasalahan yang ada hal itu akan dilakukan dengan mengandalkan pengalaman dari para empu. Sangat disadari bahwa data pelarasan gamelan yang dirasakan *luruh* / Nyundari atau *mbranyak* / Nglarasati, pengkategorian *jangkah* yang *cedak*, *sedeng*, *adoh* serta justifikasi atas kemantapan penjaian karawitan, hanya bisa didapatkan dari para empu karawitan dan pelaras. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa penelitian ini akan mengambil metode yang berbeda dari penelitian yang dilakukan oleh Suropto sehingga pemaparan yang dilakukan dalam penelitian inipun juga akan berbeda. Selain itu masih menyangkut perbedaan, perlu dicatat bahwa dalam penelitian ini juga akan membahas mengenai keterkaitan *embat* dengan kemantapan penyajian gending yang belum diuraikan oleh Suropto.

Pada tahun 2010 lalu sebagaimana telah disinggung sebelumnya, Sri Hastanto juga telah melakukan suatu penelitian mendalam mengenai *embat* dengan judul penelitiannya “Konsep *Embat* dalam Karawitan Jawa”. Jika ditelusuri, penelitian tersebut merupakan penelitian paling mutakhir yang mengurai masalah

embat. Adapun masalah yang diuraikan dalam penelitian tersebut adalah bagaimana struktur *jangkah* yang dapat memancarkan karakter *luruh* dan *mbranyak* dalam konteks laras slendro. Dalam melakukan pengungkapan tersebut Hastanto terlebih dahulu mengungkap batas toleransi pergeseran nada dan melakukan pengkategorian *jangkah* berdasarkan pengalaman dari para empu. Terdapat tiga kategori *jangkah* yang didapatkan oleh Hastanto yang didasarkan pada pengalaman atau *rasa* para empu yaitu *jangkah sedeng* / rata-rata antara 240 *cent* sampai 260 *cent*, *jangkah cedak* / pendek antara 200 *cent* sampai 240 *cent* dan *jangkah adoh* / panjang antara 260 *cent* sampai 290 *cent* (Hastanto, 2010 : 62-63). Berdasarkan kategori ini kemudian digunakan untuk melihat pengukuran *jangkah* beberapa gamelan laras slendro baik yang mempunyai *embat* yang *luruh* maupun *mbranyak* sehingga dapat diketahui strukturnya. Dalam penelitiannya, Hastanto menyimpulkan bahwa untuk memunculkan pelarasan gamelan slendro yang berkarakter *luruh* maka pelarasannya harus melibatkan dua kategori *jangkah* yaitu *jangkah sedeng* / rata-rata dikombinasi dengan *jangkah cedak* / pendek. Sementara untuk memunculkan karakter lincah / *mbranyak* melibatkan juga dua kategori yaitu *jangkah sedeng* / rata-rata dikombinasikan dengan *jangkah adoh* / panjang (Hastanto, 2010 : 70). Dapat dikatakan penelitian yang dilakukan oleh Hastanto ini telah memperjelas dari pada penelitian sebelumnya mengenai *embat*. Namun demikian sebagaimana telah diungkapkan, penelitian yang dilakukan oleh Hastanto tersebut baru dalam konteks laras slendro sementara untuk laras pelog belum disinggunginya sama sekali. Mengingat penelitian ini akan mengungkap permasalahan *embat* dalam laras pelog, maka dapat disimpulkan terdapat perbedaan obyek material antara penelitian ini dengan penelitian yang

dilakukan oleh Hastanto. Selain itu, sama halnya dengan penelitian sebelumnya, masalah pengaruh *embat* terhadap kemantapan penyajian gending yang akan dibahas dalam penelitian ini juga belum diungkap sama sekali oleh Hastanto dalam penelitiannya.

F. Kerangka Konseptual

Penelitian ini merupakan suatu studi pendalaman konsep musikal yakni konsep *embat* dalam laras pelog. Melakukan pendalaman terhadap suatu konsep musikal khususnya berdasarkan pada fenomena musikalnya, maka penting bagi seorang peneliti untuk mengurai secara mendalam komponen dari konsep yang akan diteliti. Terkait dengan hal itu, pada dasarnya konsep *embat* memiliki dua komponen utama yakni jumlah nada dalam satu siklus dan *jangkah*. Adapun kedua hal tersebut merujuk pada konsep laras yang dinyatakan oleh Hastanto dan Supanggah. Mengingat *embat* merupakan bagian dari konsep laras maka secara logika apa yang menjadi komponen dalam laras juga menjadi komponen dalam *embat*. Hastanto menyatakan bahwa laras merupakan suasana musikal yang dibangun oleh permainan sejumlah nada dalam gending apabila diurutkan akan tersusun dalam jumlah tertentu dan pola *jangkah* tertentu pula (Hastanto, 2009 : 3). Pernyataan Hastanto tersebut sejalan dengan pernyataan Supanggah yang menyatakan bahwa laras merupakan susunan nada yang memiliki jumlah, urutan nada dan pola interval / jarak nada yang tertentu (Supanggah, 2002 : 86). Oleh karenanya, berdasarkan pernyataan dari kedua orang tersebut, dapat diasumsikan bahwa persoalan *jangkah* dan juga jumlah nada dalam satu siklus merupakan komponen utama dalam konsep *embat* sehingga keduanya harus diuraikan secara mendalam untuk menjawab semua permasalahan dalam penelitian ini.

Selain komponen, pada dasarnya dalam mendalami konsep musikal tentu juga harus didasarkan pada pengalaman atau pengetahuan empiris dari para empu. Hastanto menyatakan bahwa konsep-konsep teoritik seni semua dibangun dengan berdasarkan pada pengetahuan empiris para seniman dan empu seni dalam kehidupan sehari-hari yang mengelutinya (Hastanto, 2011: 31). Berdasarkan pernyataan Hastanto, dapat dikatakan bahwa pengalaman dan pengetahuan dari para empu merupakan suatu hal yang harus digunakan sebagai landasan untuk menjawab permasalahan yang ada dalam penelitian ini¹⁰. Hal itu tentu dapat dipahami mengingat hanya dari para empu sajalah justifikasi atas gamelan yang ber*embat* Sundari atau berkarakter *luruh* maupun Larasati atau berkarakter *mbranyak* didapatkan. Pengkategorian *jangkah* seperti *jangkah penak*, *cedhak*, *sedeng* atau *adoh* yang digunakan untuk mengetahui struktur *jangkah* masing-masing *embat*, itupun hanya dapat dijustifikasi oleh para empu. Selain itu hanya mereka jugalah yang dapat menilai dan memberikan keterangan dibalik kemantapan suatu penyajian gending ber*pathet* tertentu terkait dengan *embatnya*.

G. Metode Penelitian

Metode yang digunakan dalam penelitian ini pada dasarnya adalah metode kualitatif. Adapun permasalahan yang ada akan dikupas dengan mengandalkan kemampuan mengeksplanasi berbagai fenomena musikal yang ditemui berdasarkan pengalaman dan pengetahuan empu. Untuk lebih jelasnya, berikut adalah proses

¹⁰Namun demikian bukan berarti mengesampingkan data dari sumber lain. Data dari sumber yang lain tetap diperlukan sebagai penguat agar data yang bersumber dari para empu tersebut lebih valid.

penelitian baik pengumpulan data maupun analisis data yang akan dilakukan dalam penelitian ini.

1. Pengumpulan Data

Pekerjaan pengumpulan data dalam penelitian ini hanya dilakukan di Surakarta dan daerah sekitarnya saja, mengingat ruang lingkup dalam penelitian ini telah dibatasi pada daerah tersebut. Dalam melakukan pengumpulan data, hal itu akan dilakukan dengan menggunakan beberapa teknik pengumpulan yakni studi pustaka, wawancara dan observasi. Adapun teknik-teknik tersebut digunakan untuk menggali data yang bersumber dari: (1) sumber pustaka yang relevan dengan permasalahan *embat*, (2) narasumber yakni para pelaras dan empu pengrawit, (3) peristiwa pelarasan dan penyajian karawitan, (4) sumber artefak berupa gamelan-gamelan yang ber*embat* Sundari dan Larasati. Untuk pengaplikasian teknik-teknik tersebut dalam penelitian ini, berikut adalah penjelasannya.

a. Studi Pustaka

Studi pustaka merupakan teknik pengumpulan data yang dilakukan dengan cara menelaah pustaka atau bahan-bahan tertulis seperti dari buku, makalah, artikel dan laporan penelitian yang relevan dengan sasaran penelitian. Untuk memperoleh data awal maka studi pustaka harus dilakukan terlebih dahulu. Terkait dengan penelitian ini selain pustaka yang langsung berkaitan dengan *embat*, maka pustaka-pustaka yang memuat informasi mengenai laras dan proses melaras serta penyajian gending merupakan pustaka yang juga penting untuk di telaah dalam penelitian ini.

b. Wawancara

Wawancara merupakan teknik pengumpulan data yang dilakukan dengan cara melangsungkan percakapan dengan narasumber yang dalam hal ini adalah para pelaras dan empu karawitan. Terkait dengan pelaksanaannya dalam penelitian ini, wawancara akan dilakukan secara bebas dan mendalam mengingat sering tidak terduga informasi berharga justru hadir atau disampaikan oleh para narasumber tanpa terencana terlebih dulu. Dalam penelitian ini, para pelaras yang akan diwawancarai di antaranya adalah Widodo, Panggiyo, Supoyo, Mulyadi dan Al Suwardi. Mereka semua merupakan para pelaras yang mempunyai reputasi tinggi di wilayah Surakarta sehingga representatif untuk dijadikan narasumber. Selain itu, wawancara juga akan dilakukan dengan para empu karawitan yang di antaranya adalah Suyadi, Wakidjo, Suwito Radyo, Wakidi, Saptono dan Saguh. Kesemua nama tersebut juga merupakan narasumber yang sangat representatif karena telah puluhan tahun mereka malang melintang dalam dunia praktik karawitan sehingga sudah dapat dipastikan banyak pengetahuan dan pengalaman yang telah dimilikinya.

c. Observasi

Observasi atau pengamatan merupakan tehnik pengumpulan yang berkesinambungan dengan wawancara. Dalam penelitian ini, pengamatan akan dilakukan terhadap peristiwa-peristiwa yang bertalian dengan masalah *embat* yakni proses pelarasan gamelan yang dilakukan oleh para pelaras dan pertunjukan yang menggunakan media gamelan seperti pertunjukan *klenengan*, tari maupun wayang. Dalam

melakukan pengamatan terhadap peristiwa-peristiwa tersebut, peneliti akan melibatkan diri langsung atau menjadi partisipan observer. Adapun ketika melakukan pengamatan, hal ini akan lebih tertuju pada penggalian data-data yang belum terungkap melalui wawancara tetapi terinformasikan dalam sikap, perbuatan, reaksi atau ungkapan yang muncul dari diri pelaras saat melaras dan pengrawit maupun penonton saat penyajian berlangsung.

Selain melakukan pengamatan terhadap peristiwa yang telah disebutkan di atas, dalam penelitian ini juga dilakukan pengamatan terhadap gamelan-gamelan yang mempunyai karakter *luruh* atau *berembat* Sundari dan mempunyai karakter *mbranyak* atau *berembat* Larasati. Khusus untuk pengamatan terhadap obyek gamelan ini, pengamatan tidak hanya tertuju pada fisik gamelan maupun pengumpulan berbagai informasi yang relevan dengan keberadaan gamelan saja. Selain kedua hal itu, juga dilakukan pengukuran frekuensi dan *jangkah* dari pelarasan gamelan-gamelan tersebut. Pengukuran ini sangat penting karena untuk mengungkap atau mengetahui struktur *jangkah* dari *Embat* Sundari maupun Larasati akan memerlukan data-data pengukuran frekuensi dan *jangkah* sebagai bahan analisis.

Berkaitan dengan pemilihan serta pengukuran frekuensi dan *jangkah* berbagai pelarasan gamelan, penelitian ini akan menggunakan cara atau metode yang pernah dilakukan oleh Hasto dalam penelitiannya tahun 2010 lalu. Adapun dalam melakukan pemilihan terhadap gamelan yang akan digunakan sebagai sumber data, hal ini dipilih berdasarkan rekomendasi

dari para empu karawitan dan pelaras yang didapat ketika wawancara. Dengan pengalaman yang dimilikinya mereka akan dengan mudah menunjukkan gamelan-gamelan yang berembat Sundari maupun Larasati. Akan tetapi agar kedudukan gamelan yang dijadikan objek pengamatan atau sumber data tersebut lebih valid perlu dilakukan pengecekan ulang. Pengecekan dilakukan dengan cara merekam beberapa gending yang sama dari gamelan-gamelan yang telah direkomendasi sebelumnya. Setelah itu, hasil rekaman tersebut diperdengarkan / dikonfirmasi kepada para narasumber kembali mengenai *embatnya* dengan tanpa menyebutkan gamelan mana yang digunakan untuk merekam (Hastanto, 2010 : 16). Apabila pernyataan narasumber pada waktu merekomendasi dan konfirmasi menunjukkan konsistensi maka gamelan tersebut telah valid sehingga dapat digunakan sebagai sumber data¹¹.

Dalam melakukan pengukuran, hal ini akan dimulai dengan melakukan pengukuran frekuensi nada setelahnya baru pengukuran *jangkah*. Akan tetapi, sebelum melakukan pengukuran frekuensi terlebih dahulu dilakukan perekaman nada atas instrumen yang akan diukur untuk keperluan dokumentasi¹² (Hastanto, 2010 : 16). Dalam melakukan pengukuran frekuensi, pekerjaan ini akan dibantu dengan dua

¹¹ Untuk permasalahan gamelan ini, sementara beberapa empu menyebut bahwa untuk pelarasan gamelan laras pelog dewasa ini yang dirasakan mempunyai karakter *luruh* atau tergolong berembat Sundari di antaranya adalah gamelan laras pelog auditorium RRI Surakarta. Sedangkan untuk pelarasan gamelan laras pelog yang dirasakan mempunyai karakter *lanyap / mbranyak* atau tergolong berembat Larasati di antaranya adalah gamelan RRI Semarang dan gamelan Sanga-sanga ISI Surakarta.

¹² Selain untuk dokumentasi rekaman ini juga dapat digunakan untuk mengukur frekuensi sendainya pada saat pengukuran frekuensi di lapangan menemui kesulitan karena adanya kegaduhan atau hal-hal lainnya.

perangkat *android* yang masing-masing sudah terinstal aplikasi Panotuner dan Gstring. Kedua aplikasi tersebut merupakan aplikasi yang dapat mengukur frekuensi nada secara otomatis manakala android didekatkan pada sumber nada yang diukur. Apabila kedua aplikasi menunjukkan angka frekuensi yang sama maka frekuensi itu dianggap sah dan akan dicatat sebagai data lapangan. Selanjutnya berdasarkan data lapangan pengukuran frekuensi nada tersebut, dilakukan pengukuran *jangkahnya*. Pekerjaan pengukuran *jangkah* ini dilakukan dengan menggunakan *software* khusus bernama Sengpieldaudio. Melalui *software* ini *jangkah* antar nada dapat diketahui dan secara otomatis dinyatakan dalam satuan *cent*. Hasil pengukuran dengan Sengpieldaudio kemudian dicatat untuk selanjutnya dianalisis.

2. Analisis Data

Setelah pengumpulan data, pekerjaan selanjutnya adalah melakukan analisis data. Analisis tentunya dilakukan terhadap data yang sebelumnya telah mengalami proses reduksi dan validasi melalui triangulasi data. Dalam melakukan analisis data yang berkaitan dengan masalah struktur *jangkah* baik itu *Embat Sundari* maupun *Larasati* dalam laras pelog, penelitian ini juga akan menggunakan metode yang pernah digunakan oleh Hastanto. Adapun dalam menganalisis masalah struktur *jangkah* dari *embat* dalam laras pelog, langkah pertama yang dilakukan adalah menegaskan sistem nada serta kedudukan nada pada setiap *pathet* yang ada dalam laras pelog terlebih dahulu. Hal ini tujuannya adalah untuk mengetahui *jangkah* mana saja yang perlu dianalisis dalam mengungkap persoalan di atas.

Setelah *jangkah* mana saja yang akan dianalisis diketahui, selanjutnya adalah membuat kategorisasi *jangkah* sebagai piranti analisis. Kategorisasi *jangkah* tersebut dibuat dengan melakukan perekaman *jangkah* secara eksperimental terlebih dahulu. Misalnya membuat rekaman *jangkah* dari nada *panunggul* ke *gulu* mulai dari 70 *cent*, 80 *cent*, 90 *cent* ditambah terus 10 *cent* sampai dengan 180 *cent*. Setelahnya rekaman-rekaman tersebut dikonfirmasi kepada para pelaras dan empu pengrawit. Lewat pengalaman dan ketajaman pendengarannya, mereka akan dapat menilai pada kisaran berapa *jangkah* tersebut mempunyai *rasa penak* serta menjustifikasi mulai pada kisaran berapa *jangkah* tersebut dikategorikan *jangkah* yang *cedak*, *sedeng* atau *adoh*. Dengan demikian akan diketahui kategori *jangkah* yang ada dalam laras pelog.

Pengkatagorian *jangkah* yang telah didapatkan, akan digunakan sebagai kaca mata untuk menganalisis hasil pengukuran *jangkah* dari pelarasan gamelan baik yang memancarkan karakter *luruh* maupun karakter *mbranyak*. Adapun dari pengukuran *jangkah-jangkah* yang menentukan *embat* atau karakter suatu pelarasan, masing-masing kemudian dikategorikan apakah termasuk *jangkah* yang *cedak*, *sedeng* atau *adoh*. Dengan begitu akan diketahui kategorisasinya misalnya *panunggul* ke *gulu* adalah *cedak*, *gulu* ke *dhadha* adalah *sedeng*, *dhadha* ke *lima* adalah *adoh* dan lain sebagainya. Setelahnya hasil kategorisasi *jangkah* yang dilakukan terhadap *jangkah-jangkah* beberapa gamelan baik yang berkarakter *luruh* maupun *mbranyak* dilihat dengan seksama kemudian ditarik benang merahnya. Dengan demikian akan diketahui struktur *jangkah* dari *embat*

yang dapat memancarkan karakter *luruh* atau *berembat* Sundari maupun *mbranyak* atau *berembat* Larasati.

Setelah permasalahan di atas dapat diketahui, selanjutnya adalah menganalisis permasalahan *embat* dengan struktur *jangkah* seperti apa yang mantap untuk menyajikan suatu gending dengan *pathet* tertentu. Untuk melakukan hal itu langkah awal yang terlebih dahulu dikerjakan yakni membuat rekaman pendek beberapa gending laras pelog dengan *pathet* yang berbeda-beda dan disajikan menggunakan *embat* yang juga berbeda-beda. Adapun rekaman-rekaman tersebut kemudian dikonfirmasi kepada para empu. Berdasarkan pengalaman yang dimiliki, mereka akan dapat menilai rekaman dengan gamelan mana yang mantap untuk menyajikan gending dengan *pathet* tertentu. Setelah mendapatkan justifikasi dari para empu, selanjutnya *embat* gamelan-gamelan yang digunakan untuk merekam tadi diuraikan setiap *jangkahnya*, kemudian dikomparasikan sehingga akan diketahui gambaran struktur *jangkah* yang dapat mantap untuk menyajikan suatu *pathet* tertentu. Namun agar analisisnya kuat maka juga dilakukan konfirmasi kepada para pelaras ketika melakukan pekerjaan melaras suatu gamelan. Misalnya dalam konfirmasi terhadap Al Suwardi diketahui bahwa ketika dirinya ingin membuat *embat* yang mantap digunakan untuk menyajikan gending *pathet lima* maka *jangkah* nada *panunggul* ke *gulu* dan *lima* ke *nem* akan dibuatnya lebih jauh dari *jangkah* nada yang lain (Suwardi, wawancara 13 Juli 2016). Hal senada ternyata juga dinyatakan oleh Panggiyo ketika melaras (Panggiyo, wawancara, 22 November 2016). Berdasarkan keterangan-keterangan dari para empu inilah akan dapat memperkuat hasil analisis yang telah dilakukan sebelumnya.

Setelah struktur *jangkah embat* yang dapat mantap untuk menyajiakan suatu *pathet* diketahui, kemudian hal tersebut dicocokkan dengan kenyataan permasalahan *pathet* dalam laras pelog. Seperti misalnya hubungan *jangkah* yang diketemukan dengan nada-nada penting tiap *pathet* dalam laras pelog yang mana apabila nada penting tersebut menduduki frasa *seleh* akan terasa mantap (Hastanto, 2009 : 223). Hal ini dilakukan untuk mengetahui mengapa *embat* dengan struktur *jangkah* yang ada di dalamnya dapat menimbulkan kemantapan pada *pathet* tertentu. Dengan dilakukannya pekerjaan tersebut maka mengapa *embat* dengan struktur *jangkah* seperti telah analisis sebelumnya dapat menimbulkan kemantapan pada *pathet* tertentupun akan juga diketahui.

H. Sistematika Penulisan

Penelitian ini rencananya akan disusun dengan menggunakan sistematika penulisan sebagai berikut:

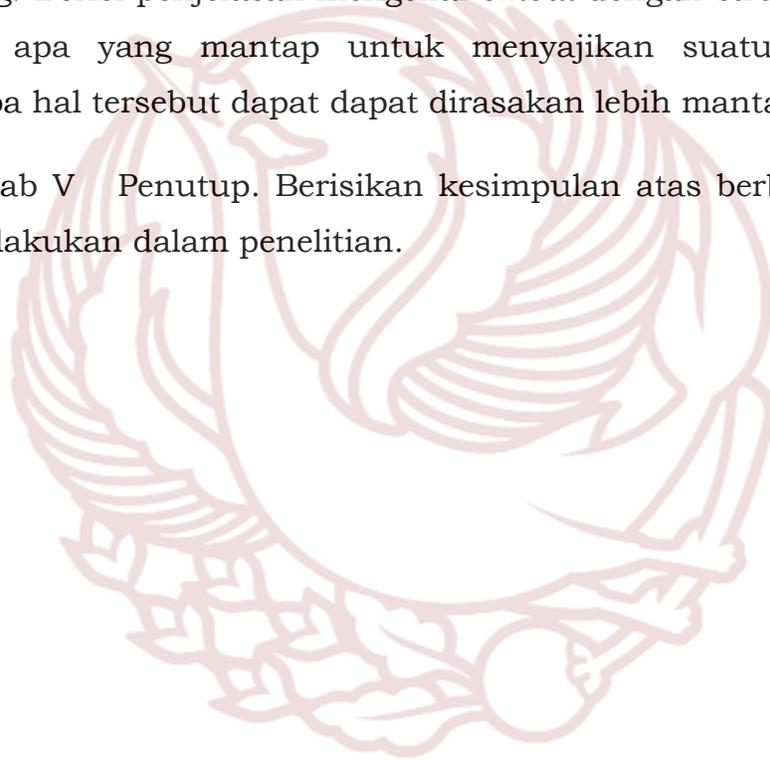
Bab I Pendahuluan. Bab ini terdiri dari beberapa sub bab meliputi latar belakang, rumusan masalah, tujuan penelitian, manfaat penelitian, tinjauan pustaka, kerangka konseptual, metode penelitian dan sistematika penulisan.

Bab II Sistem Nada dan Proses Pelarasan dalam Laras Pelog. Bab ini berisi tentang penjelasan mengenai sistem nada, pola jangkah dalam laras pelog. Selain itu berisi tentang proses pelarasan dari gamelan laras pelog mulai dari menentukan instrumen yang digunakan sebagai babon pelarasan, teba nada yang dilaras terlebih dahulu dan proses menurunkan dari babon ke instrumen-instrumen yang lain.

Bab III *Embat* dalam Laras Pelog. Berisi penjelasan mengenai beberapa gamelan laras pelog yang ber*embat* Sundari dan Larasati serta data pengukuran frekuensi dan *jangkahnya*, penjelasan batas toleransi dan kategorisasi *jangkah* dalam laras pelog, penjelasan mengenai struktur *jangkah* dari masing-masing *embat* yaitu Sundari / *luruh* dan Larasati / *lanyap* dalam konteks laras pelog.

Bab IV Pengaruh *Embat* Terhadap Kemantapan Penyajian Gending. Berisi penjelasan mengenai *embat* dengan struktur *jangkah* seperti apa yang mantap untuk menyajikan suatu *pathet* dan mengapa hal tersebut dapat dapat dirasakan lebih mantap.

Bab V Penutup. Berisikan kesimpulan atas berbagai temuan yang dilakukan dalam penelitian.



Daftar Pustaka

- Hastanto, Sri. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: ISI Press, 2009.
- . "Konsep *Embat* dalam Karawitan Jawa". Surakarta: ISI Surakarta, 2009/2010.
- . *Kajian Musik Nusantara-1* . Surakata : ISI Press, 2011.
- . *Ngeng dan Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali*. Surakata : ISI Press, 2012.
- . "Embat (*The Core of Javanese Gamelan Tuning System*) in Danger". Makalah dipresentasikan di *International Conference of the Asia-Pacific Society for Ethnomusicology (APSE) ke-17*, 10-12 January 2014.
- Kunts, Jaap. *Music in Java : Its History, Its Theory and Its Technique*. The Hague: Martinus Nijhof, 1973.
- Kusuma, Tandha. "Gulang Yarya". nl, 1986.
- Martopangrawit. "Pengetahuan Karawitan I". Surakarta : ASKI Surakarta Indonesia, 1968.
- Supanggah, Rahayu. *Bothekan Karawitan I*. Jakarta : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002.
- Suripto, Ragil. "Embat Gamelan Terkemuka di Yogyakarta dan Surakarta. Surakarta : STSI Surakarta, 1990.
- . "Embat Gamelan Terkemuka Laras Pelog di Yogyakarta dan Surakarta. Surakarta : STSI Surakarta, 1991.
- Suryodiningrat, Wasisto, dkk. "Penyelidikan dalam Pengukuran Nada Gamelan-gamelan Jawa Terkemuka di Yogyakarta dan Surakarta". Yogyakarta : UGM, 1969.

Daftar Narasumber

- Al. Suwardi (65), Pelaras gamelan Jawa. Grogolan, Ketelan, Surakarta
- Suraji (55), Dosen Jurusan Karawitan Institut Seni Indonesia Surakarta. Benowo, Ngringo, Jaten, Karanganyar.

Suwito Radyo, (58) Empu karawitan Jawa gaya Surakarta. Wedi, Klaten.

Suyadi. (68) Empu karawitan Jawa gaya Surakarta. Purbayan Surakarta

Suyoto (56), Dosen Jurusan Karawitan Institut Seni Indonesia Surakarta. Tlumpuk, Kebakkramat, Karanganyar.

