REPUBLIK INDONESIA
KEMENTERIAN HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA

SURAT PENCATATAN CIPTAAN

Menteri Hukum dan Hak Asasi Manusia Republik Indonesia, berdasarkan Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta yaitu Undang-Undang tentang pelindungan ciptaan di bidang ilmu pengetahuan, seni dan sastra (tidak melindungi hak kekayaan intelektual lainnya), dengan ini menerangkan bahwa hal-hal tersebut di bawah ini telah tercatat dalam Daftar Umum Ciptaan:

I.	Nomor dan tanggal permohonan	:	EC00201706505, 12 Desember 2017
II.	Pencipta		
	Nama	:	**Prof. Dr Sri Rochana W, S.Kar., M.Hum**
	Alamat	:	Jl. Mawar Barat VIII/1 Perum Fajar Indah Baturan Colomadu Kra, Karanganyar, Jawa Tengah, 57171
	Kewarganegaraan	:	Indonesia
III.	Pemegang Hak Cipta		
	Nama	:	**Prof. Dr Sri Rochana W, S.Kar., M.Hum**
	Alamat	:	Jl. Mawar Barat VIII/1 Perum Fajar Indah Baturan Colomadu Kra, Karanganyar, Jawa Tengah, 57171
	Kewarganegaraan	:	Indonesia
IV.	Jenis Ciptaan	:	Buku
V.	Judul Ciptaan	:	**Sejarah Tari Gambyong : Seni Rakyat Menuju Istana**
VI.	Tanggal dan tempat diumumkan untuk pertama kali di wilayah Indonesia atau di luar wilayah Indonesia	:	8 Desember 2017, di Surakarta
VII.	Jangka waktu pelindungan	:	Berlaku selama hidup Pencipta dan terus berlangsung selama 70 (tujuh puluh) tahun setelah Pencipta meninggal dunia, terhitung mulai tanggal 1 Januari tahun berikutnya.
VIII.	Nomor pencatatan	:	05783

Pencatatan Ciptaan atau produk Hak Terkait dalam Daftar Umum Ciptaan bukan merupakan pengesahan atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang dicatat. Menteri tidak bertanggung jawab atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang terdaftar. (Pasal 72 dan Penjelasan Pasal 72 Undang-undang Nomor 28 Tahun 2014 Tentang Hak Cipta)

a.n. MENTERI HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA
DIREKTUR HAKCIPTA DAN DESAIN INDUSTRI

Dr. Dra. Erni Widhyastari, Apt., M.Si.
NIP. 196003181991032001

DISKRIPSI

Buku ini merupakan pengembangan hasil penelitian tesis yang berjudul " Perkembanan Tari Gambyong Gaya Surakarta (1950-1993). Kontinuitas dan perubahannya pada tahun 1993. Buku ini mengungkapkan dan menjelaskan perkembangant ari gambyong gaya surakarta yang pembentukan tari gambyong yang diawali dari tari Taledhek atau tari tayub yang hidup di kalangan rakyat. Dalam perkembangannya tari gambyong diperhalus dengan mendasar pada kaidah kaidah tari kraton. Tari Gambyong inilah yang berkembang sampai sekarang. Sejak munculnya koreografi tari gambyong Pareanom pada tahun 1950 sampai tahun 1993tari gambyong mengalami perubahan fungsi dari tontonan atau hiburan menjadi berfungsi sebagai penyambutan tamu di jawa tengah. perubahan fungsi ini diikuti dengan perubahan bentuk sajian peningkatan frekwensi penyajian, jumlah koreografi,dan jumlah penari.Perkembangan tari gambyong ini juga diikuti perubahan bentuk estetesisnya, yang mengungkapkan keluwesan kelembutan dan kelincahan seorang perempuan yang didukung oleh keharmonisasn dan keselatasan antara gerakdan ritme , hususnya gerak dan irama kendang yang khas.

Sri Rochana Widyastutieningrum

Sejarah Tari Gambyong

Seni Rakyat Menuju Istana

Kata Pengantar

Prof. Dr. Edi Sedyawati

Sri Rochana Widyastutieningrum

Sejarah Tari Gambyong

Penerbit:
ISI Press

9 786028 755405

Sri Rochana Widyastutieningrum

SEJARAH TARI GAMBYONG

Seni Rakyat Menuju Istana

2011

SEJARAH TARI GAMBYONG
Seni Rakyat Menuju Istana

Penulis
Sri Rochana Widyastutieningrum

Kata Pengantar
Prof. Dr. Edi Sedyawati

Lay out
Irvan M.N.

Desain Sampul
Nur Rochim

Cetakan Kedua, April 2011
ISBN 978-602-8755-40-5

Penerbit
ISI Press Surakarta
Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Kentingan, Jebres, Surakarta 57126
Telp (0271) 647658, Fax. (0271) 646175

© 2011, Hak Cipta dilindungi Undang-undang.
All Right Reserved.
Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penerbit.

Sanksi pelanggaran pasal 72 Undang-undang Hak Cipta (UU No. 19 Tahun 2002)

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksudkan dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana diumumkan dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

SEKAPUR SIRIH

Buku ini merupakan pengembangan dari tesis yang berjudul "Perkembangan Tari Gambyong Gaya Surakarta (1950-1993), Kontinuitas dan Perubahannya" pada tahun 1993. Buku ini mengungkapkan dan menjelaskan perkembangan tari *gambyong* (gaya Surakarta), yang diperkirakan berkembang sejak tahun 1950. Perkembangan ini tidak lepas dari proses pembentukan tari *gambyong* yang diawali dari tari *talèdhèk* atau tari *tayub* yang hidup di kalangan rakyat. Dalam perkembangannya, tari *gambyong* diperhalus dengan mendasarkan pada kaidah-kaidah tari keraton. Tari *gambyong* inilah yang berkembang sampai sekarang ini.

Munculnya tari *gambyong* dewasa ini merupakan kelanjutan dari tari tradisi masa lampau yang tidak terlepas dari konteks sosial budaya masyarakat pendukungnya. Untuk membuktikan kebenaran pernyataan ini, diperlukan pengamatan yang luas dan mendalam tentang tari *gambyong*, karena harus mengungkap faktor-faktor penyebab terjadinya perubahan dan perkembangan tari *gambyong*. Oleh karena itu, pendekatan historis, sosiologis, antropologis, dan seni diperlukan untuk mendekati topik ini, agar dapat memberikan penjelasan dan jawaban permasalahan.

Sejak munculnya koreografi tari *Gambyong Pareanom* pada tahun 1950 sampai tahun 1993, tari *gambyong* mengalami perubahan fungsi. Tari yang pada mulanya berfungsi sebagai hiburan atau tontonan, kemudian berfungsi untuk penyambutan tamu. Perubahan fungsi ini menyebabkan adanya perubahan sajian dan peningkatan frekuensi penyajian, jumlah koreografi, dan jumlah penari.

Perkembangan tari *gambyong* juga tidak terlepas dari nilai estetis tarinya. Tari *gambyong* mengungkapkan tentang keluwesan, kelembutan, dan kelincahan seorang perempuan. Nilai estetis tari *gambyong* terutama terdapat pada keharmonisan dan keselarasan antara gerak dan ritme, khususnya antara gerak dan irama kendang yang khas. Dalam penyajian tari *gambyong*, nilai estetis ditentukan

oleh koreografi dan daya ungkap penari dalam penyajiannya. Berkaitan dengan itu, maka nilai estetis tari *gambyong* akan muncul jika penarinya menjiwai dan mampu mengekspresikan tari dengan sempurna, sehingga muncul ungkapan tari yang erotis-sensual. Ungkapan itu akan tercapai apabila disajikan oleh penari yang memenuhi kriteria *Joged Mataram* dan *Hasta Sawanda*. Dengan demikian diduga kuat, ungkapan erotis-sensual tari *gambyong* ini menjadi daya tarik, sehingga tari ini dapat berkembang di masyarakat Jawa, terutama Jawa Tengah. Selain itu, perkembangan tari *gambyong* agaknya juga dipengaruhi oleh sifat-sifatnya yang *njawani,* situasional, dan fleksibel.

Kami harap buku ini memberikan banyak informasi yang dapat membantu kita dalam rangka memahami budaya kita sendiri.

PRAKATA

Puji Syukur senantiasa dipanjatkan ke hadirat Allah SWT, atas ridhlo dan rahmat-Nya, penerbitan buku ini dapat diselesaikan. Buku ini merupakan cetakan yang kedua, sedangkan cetakan pertama dilakukan pada tahun 2004. Latar belakang cetakan kedua ini dilakukan karena adanya permintaan dari mahasiswa dan sebagian masyarakat yang memerlukan buku ini sebagai bahan mengajar atau bacaan.

Buku ini ditulis pada tahun 2004, namun isi buku ini masih relevan dengan fenomena sekarang ini, tari *gambyong* masih diminati dan sering dipertunjukkan pada berbagai peristiwa, dengan berbagai fungsi yang melekat, di antaranya : sebagai hiburan, tontonan, dan penyambutan tamu. Meskipun perkembangan tari *gambyong* sekarang ini tidak sepesat pada awal tahun 1990-an, tetapi tari ini masih mampu eksis di Surakarta sebagai tari tradisi gaya Surakarta yang sering ditampilkan untuk mengawali acara atau hajatan.

Buku ini dicetak kembali atas dukungan dana dari Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, oleh karena itu kepada Rektor ISI Surakarta disampaikan terimakasih. Terimakasih juga disampaikan kepada Tatik Harpawati selaku kepala ISI Press Surakarta, yang mendorong untuk menerbitkan kembali buku ini, terimakasih juga disampaikan kepada mas Irvan yang mengetik kembali naskah ini, dan terimakasih juga disampaikan ke Nur Rochim yang telah mendesain kembali cover buku ini.

Semoga tulisan ini dapat menambah bahan bacaan tentang seni, dan bermanfaat bagi perkembangan seni. Terimakasih.

KATA PENGANTAR

Prof. Dr. Edi Sedyawati

Karangan yang semula diajukan sebagai sebuah tesis magister ini memang perlu diterbitkan agar dapat memperoleh tanggapan lebih luas, baik oleh publik pembaca secara umum, maupun oleh rekan-rekan ahli tari lainnya. Kajian yang berancangan sejarah tari ini selanjutnya dapat diperhadapkan dengan kajian-kajian lain yang berancangan sama namun bersubyek lain, atau juga dengan kajian-kajian lain atas subyek yang sama namun dengan perspektif lain. Subyeknya sendiri adalah suatu jenis tarian yang popular : *gambyong,* yang nama generiknya yang lebih tua adalah *ronggèng.*

Kajian Widyastutieningrum ini, yang dilampiri dengan catatan dan notasi dari susunan gerak tari *gambyong* maupun iringan *kendhangan*nya, menunujukkan betapa efektifnya apabila seorang peneliti sejarah seni, ataupun juga antropologi seni, memiliki kemampuan teknis di bidang seni yang dikajinya. Demonstrasi detail-detail teknik seni itu dapat diperankan sebagai bagian dari argumen ilmiahnya. Kiranya akan lebih dalam argumen itu seandainya dapat pula disertakan notasi (atau deskripsi detail) dari suatu variasi individual seorang penari atas dasar kaidah pokok tari *Gambyong Pareanom* yang disusun oleh Nyi Bei Mintoraras. Acuan kepada manuskrip-manuskrip tentang tari dan karawitan dalam koleksi-koleksi naskah di keraton-keraton yang adapun akan dapat bermanfaat bagi kajian-kajian lanjutan apabila disertai indikasi yang jelas mengenai tempat dan nomor inventaris dalam masing-masing koleksi naskah.

Bab tentang sejarah tari *Gambyong* dan fungsinya dalam kehidupan masyarakat Jawa menggambarkan situasi-situasi tertentu pada tahap-tahap perkembangan *Gambyong,* baik dilihat dari sudut susunan tarinya maupun 'penggunaan' tari tersebut bagi berbagai keperluan. Perubahan-perubahan yang digambarkan itu pada bab Kesimpulan ditafsirkan secara ringan saja, sebagai 'tuntutan zaman', padahal sesungguhnya Widyastutieingrum sudah menyajikan data

mengenai peranan-peranan individu tertentu dalam membelokkan arah perkembangan tari *Gambyong* dalam kurun waktu yang dijadikan pembatas kajiannya. Dengan simpulan yang lebih 'berani' sebenarnya dapat dilontarkan pernyataan bahwa di sini berlaku 'a*ctor based model'* dalam perubahan budaya, khususnya sebagaimana ditunjukkan oleh data *Gambyong*.

Dengan memperhatikan juga masa sebelum 1950, maka tahap-tahap perkembangan tari *Gambyong* (atau *ronggèng* secara generik) dilihat dari sudut peruntukan atau penggunaannya dalam kehidupan sosial dapat disarikan sebagai berikut.

(1) bagian ritus kesuburan (hipotesis belum didukung oleh bukti yang cukup kuat);
(2) suatu tari perempuan (beserta kelompok pengiringnya) yang bersifat *barangan,* dan secara khusus dapat dipanggil untuk hiburan bagi para tamu laki-laki dalam acara keceriaan (*tayub*);
(3) bagian dari kesemarakan kehidupan di keraton (khususnya di Puri Mangkunegaran, setelah 'dibina' oleh waranggana di dalam keraton tersebut);
(4) sebagai mata acara dalam pertunjukan umum (di luar keraton. Tetapi juga tidak terbatas pada grup-grup *barangan)* yang dikembangkan dalam sekolah-sekolah maupun sanggar seni yang bermunculan dalam masayarakat, khususnya setelah kemerdekaan Republik Indonesia, tersisip dalam periode ini adalah 'penggunaan' atau 'pembuatan tradisi khusus' *Gambyong s*ebagai tari penyambutan oleh Pemerintah Daerah Jawa Tengah.

Sesuai dengan data yang telah dihimpun oleh Widyastutieningrum, tahap-tahap perkembangan *Gambyong* dapat dilihat pula dari sudut teknis penyajian, yaitu sebagai berikut.

(a) tarian yang disajikan secara improvisatoris, dengan kebebasan penuh pada penari maupun pengendang untuk mengembangkan ragam-ragam gerak maupun ritmenya;

(b) pengembangan yang tetap memberikan peluang pada penafsiran individual, namun dengan patokan-patokan kaidah yang 'dapat diterima' (khususnya dimulai di lingkungan Puri Mangkunegaran);
(c) tari disusun dalam urutan baku di ragam-ragam, disesuaikan dengan gending pengiringnya;
(d) sejalan dengan disusun pula komposisi-komposisi *Gambyong* dalam kelompok, di mana susunan gerak maupun pola lantai disusun oleh seorang penata tari, dan penari tinggal melaksanakan sesuai dengan arahan penata tari tersebut.

Demikianlah, kesenjangan dan ketegangan senantiasa dapat terjadi karena perbedaan-perbedaan yang terkait dengan tahapan-tahapan tersebut di atas. Perlu pula dipahami bahwa pentahapan yang terpapar di atas itu, bukanlah pentahapan dengan garis-garis batas yang keras. Artinya, munculnya suatu tahap perkembangan baru tidak berarti menghapus secara mutlak tahap yang sebelumnya. Tidak mustahil bahwa suatu tahap perkembangan 'lama' masih tetap hidup bertahan dalam suatu lingkungan komunitas yang khusus. Demikian pula pemahaman dan harapan masih tetap dapat bertumpang tindih antara 'yang lama' dan 'yang baru'. Anekdot berikut ini kiranya merupakan ilustrasi yang baik;

> Pada suatu waktu, di sekitar tahun 1960, pada suatu petang di Istana Merdeka, Presiden Soekarno mengadakan jamuan sederhana sebagai terimakasih kepada kelompok yang satu atau beberapa hari sebelumnya menyajikan pertunjukan 'Keong Emas' di Istana Negara. Di situ hadir antara lain: Pak Rusman dan Bu Darsi dari Sriwedari, Sala dan para seniman dari Ikatan Seni Tari Indonesia (ISTI) Jakarta. Di samping meja makan ada pula perangkat gamelan. Bung Karno mengajak bersama-sama menikmati permainan gamelan. Lalu beliau menyuruh saya, " *ayo, nggambyong,* improvisasi!". Dengan segala maaf dan resah saya harus menolak permintaan presiden itu.

Bukan karena takut menari dihadapannya, tetapi karena 'modus' menari secara improvisasi itu amat mengerikan dan asing bagi saya yang selama ini ajarannya adalah untuk melaksanakan saja tata tari yang sudah dipersiapkan sebelumnya. Saya dibesarkan dalam suasana tahap perkembangan (d), sedangkan referensi Bung Karno adalah pada tahap (b dan c) yang diharapkannya masih berlanjut hingga masa 'kini'.

Anekdot-anekdot semacam tersebut di atas, apalagi dalam skala yang lebih besar, berupa kasus-kasus, dapat pula menjadi pokok kajian untuk suatu analisis struktural-fungsional. Pada gilirannya wawasan atas kasus-kasus yang ditealaah secara struktural-fungsional itu dapat membuat pemahaman akan perkembangan menjadi lebih dalam. Proses untuk membentuk pemahaman yang semakin mendalam dapat dijalani melalui apa yang disebut 'lingkaran hermeneutik'. Di samping itu, pengorganisasian data yang banyak dapat memacu perkembangan strategi-strategi penelitian yang pada titik tertentu dapat membawa kepada penemuan metode atau teknik-teknik penelitian baru. Semoga semangat untuk menemukan itu berkembang di antara para peneliti seni. Setidak-tidaknya, keberanian untuk mencoba telah diperlihatkan oleh Sri Rochana Widyastutieningrum.

DAFTAR ISI

Sekapur Sirih iii
Prakata v
Kata Pengantar vi
Daftar Isi..... x
Daftar Gambar xi

BAB I. TARI GAMBYONG: SEBUAH PENGANTAR 1
A. Pokok Bahasan 1
B. Catatan Mengenai Sumber 8
C. Pendekatan: Sejarah Seni 11
D. Ringkasan Masalah 11

BAB II. SEJARAH TARI GAMBYONG 14
A. Tari Taledhek 14
B. Tari Gambyong 25

BAB III. BENTUK SAJIAN TARI GAMBYONG 43
A. Bentuk Fisik 45
B. Bentuk Ungkap 53

BAB IV. PERKEMBANGAN TARI GAMBYONG..... 60

BAB V. NILAI ESTETIS TARI GAMBYONG 72
A. Susunan Tari (Koreografi) Gambyong 77
B. Daya Ungkap Penari 83

BAB VI. CATATAN AKHIR 96

Daftar Pustaka 99
Daftar Narasumber 105
Lampiran 1 Susunan Sekaran Tari Gambyong 107
Lampiran 2 Notasi Iringan Tari Gambyong 114
Lampiran 3 Pola Kendhangan Tari Gambyong 120
Daftar Foto foto Tari Gambyong 125
Glosari 129
Indeks 136
Tentang Penulis 152

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1. Tari *Gambyong Pareanom* ditampilkan oleh 45 penari dalam rangka pembukaan FFI di Semarang 125

Gambar 2. Bentuk rias dan busana tari gambyong pada umumnya dengan kekhasan pada pemakaian batik yang diwiru dan angkin motif jumputan. Tari *Gambyong Pareanom* disajikan dalam rangkaian perkawinan G.R.A. Retno Astrini di Pendapa Mangkunegaran, 3 Nopember 1990 125

Gambar 3. Bentuk sajian tari yang menggarap pola lantai, level penari, dan posisi penari, menjadikan tampak lebih dinamis 126

Gambar 4. Penari *gambyong* dengan rias dan busana *dodot gèdhè*. Tari *Gambyong* ini ditampilkan dalam rangka peresmian Pasar Klewer Solo, 27 Desember 1986 126

Gambar 5. Bentuk busana yang rapi dan memperlihatkan lekuk tubuh penari menjadikan penari *gambyong* menarik 127

Gambar 6. Tari *gambyong* ditampilkan untuk penyambutan tamu. Tampak beberapa penari berfungsi sebagai *pager ayu*. Tari ini ditampilkan untuk menyambut Menteri Sosial, 12 April 1982 di Sriwedari Solo 127

Gambar 7. Tari *gambyong* ditampilkan dalam rangka peresmian gedung PMI Surakarta. Tari *gambyong* ini ditampilkan untuk menyambut Menteri Penerangan RI, 31 Oktober 1993 128

Gambar 8. Tari *gambyong* ditampilkan oleh 100 penari dalam rangka peringatan proklamasi kemerdekaan RI di Semarang 128

BAB I
TARI GAMBYONG : SEBUAH PENGANTAR

A. Pokok Bahasan

Kebudayaan Jawa terbentuk oleh dua tradisi yang disebut "tradisi besar " dan "tradisi kecil". Tradisi besar atau "kebudayaan tinggi" dan tradisi kecil atau "kebudayaan rendah" mempunyai perbedaan, yaitu tradisi besar diolah di kuil-kuil, sedangkan tradisi kecil berlangsung di dalam hidup komunitas-komunitas desa. Dapat pula dikatakan, tradisi besar adalah pola kebudayaan dari peradaban kota, sedangkan tradisi kecil adalah pola kebudayaan dari komunitas kecil atau masyarakat pertanian. Secara singkat dapat disebut, tradisi besar terdapat di istana dan kota-kota; tradisi kecil terdapat di daerah pedesaan.[1]

Tradisi besar dan tradisi kecil saling bergantung dan mempengaruhi. Tradisi besar dan kecil dapat dipikirkan sebagai dua aliran pikiran dan tindakan yang dapat dibedakan, tetapi senantiasa mengalir keluar masuk dari satu kepada yang lain.[2]

Masyarakat pertanian selalu berhubungan dengan masyarakat kota, hal ini karena masyarakat pertanian selalu membutuhkan komunikasi dengan masyarakat kota dalam rangka menjual hasil ladang dan sawahnya. Komunikasi perdagangan seringkali juga berbuntut komunikasi kebudayaan. Dari komunikasi budaya antara desa dan pusat kerajaan di Jawa, terjadi dialog antara tradisi besar dan tradisi kecil.[3]

Interaksi dan dialog antara tradisi besar dan tradisi kecil sering terjadi. Raja di Jawa, masa lalu, sering mengundang seniman-seniman desa ke istana, untuk diserap kepandaian dan keterampilannya. Bentuk-bentuk kesenian desa itu selanjutnya diperhalus oleh seniman-seniman istana, disesuaikan dengan rasa dan ideal keindahan para bangsawan.[4] Dengan demikian kreativitas tradisi kecil itu seringkali terserap dan dikembangkan oleh tradisi besar di pusat kerajaan. Sebaliknya, orang desa yang menjadi *abdi dalem* di istana menyerap nilai-nilai istana untuk dikembangkan di

desanya. Lewat interaksi seperti ini, maka tari-tarian rakyat menjadi sumber ilham bagi perkembangan kesenian di keraton Jawa Tengah. Sebaliknya, dikatakan juga bahwa banyak gagasan artistik berbagai corak dan bentuk kesenian rakyat berasal dari seniman keraton. Sebagai akibatnya, tradisi kecil menjadi bagian dalam tradisi besar atau sebaliknya.

Apabila pembagian ini dikaitkan dengan tari-tarian Jawa, yang termasuk tradisi besar adalah tari-tarian istana, misalnya *bedhaya, srimpi,* dan *beksan,* yang mengacu pada nilai nilai *alus* (halus, lembut), *anteng* (tenang), *jatmika* (selalu dengan sopan santun), dan *regu* (pendiam). Nilai-nilai ini dipertentangkan dengan sifat sifat: *kasar* (kasar), *rongeh* (lincah), *brangasan* (pemarah) yang dianggap tipikal milik "*wong cilik*" atau rakyat, pendukung tradisi kecil.[5]

Tari *gambyong* adalah tradisi kecil yang berkembang menjadi bagian tradisi besar. Tari ini pada mulanya merupakan tari *tlèdhèk* yang hidup berkembang di lingkungan rakyat, dan kemudian berkembang menjadi tarian istana atau keraton.

Istilah "*gambyong*" atau tari *gambyong* mulai digunakan dalam *Serat Centhini* yang ditulis pada abad XVIII. Akan tetapi, diperkirakan tari *gambyong* merupakan perkembangan dari tari *tlèdhèk* atau *tayub. Serat Sastramiruda* menyebutkan bahwa tari *tayub* telah dikenal sejak zaman Kerajaan Jenggala (kira kira abad XII), sedangkan tari *tlèdhèk* dikenal sejak zaman Demak (abad XV), yang disebut dengan "*talèdhèk barangan*" atau *talèdhèk* mengamen, yang dipertunjukkan dengan iringan rebana dan kendang serta diawali dengan vokal.[6]

Bentuk pertunjukan tari *talèdhèk* yang menampilkan penari dengan menyanyi atau menyajikan vokal tembang sambil menari, tampaknya merupakan bentuk pertunjukan yang telah dilakukan sejak zaman Hinduisme atau bentuk tradisi kuna. Bentuk pertunjukan itu pada tradisi lama sering dikenal sebagai "*angigel angidung*," seperti tersebut dalam naskah-naskah prosa Jawa Kuna.[7]

Bentuk tari *talèdhèk* telah ada pada zaman Hindu. Hal ini terlihat pada adanya bekas tari-tarian yang berfungsi sebagai upacara keagamaan, antara lain patung wanita yang terdapat di dataran tinggi Dieng (abad VIII). Penari wanita ini dikaitkan dengan *ronggèng*, yang tugasnya menghibur raja dan bangsawan-bangsawan tinggi. Di Candi

Prambanan dan Borobudur (abad IX) juga terdapat relief penari wanita yang mempunyai gaya tari mirip penari *ronggèng*.[8]

Pada tahun 1817, Thomas Stamford Raffles menulis mengenai adanya seorang *talèdhèk* atau *ronggèng* yang menari dengan sehelai selendang yang disampirkan pada salah satu bahu dengan sebuah kipas di tangan. *Ronggèng* itu mengiringi tari dengan menyanyi. Tarian ini merupakan tarian untuk hiburan laki-laki, baik untuk golongan atas maupun golongan bawah. Suatu pesta atau perayaan belum dianggap lengkap, jika tidak menampilkan *ronggèng.*[9]

Istilah "*gambyong*" tampaknya berawal dari nama seorang penari *talèdhèk.* Penari yang bernama *Gambyong* ini hidup pada zaman Susuhunan Paku Buwana IV di Surakarta (1788-1820). Penari *talèdhèk* yang bernama "*Gambyong*" ini juga disebutkan dalam buku *Cariyos Lelampahanipun Suwargi R.Ng. Ronggowarsito* (tahun 1803 -1873), yang mengungkapkan adanya penari *talèdhèk* bernama "*Gambyong*" yang memiliki kemahiran dalam menari dan kemerduan dalam suara, sehingga menjadi pujaan kaum muda pada zaman itu.

Edi Sedyawati juga menyebutkan bahwa *gambyong* mulanya nama seorang *waranggana* yang amat pandai menari dan amat lincah. Nama lengkapnya *Mas Ajeng Gambyong*, sedangkan nama tariannya adalah *Glondrong.*[12]

Berpijak dari pendapat pendapat tersebut, tampak asal mula nama *gambyong* adalah nama penari *talèdhèk*. Penari itu tampaknya hidup pada awal abad XIX. *Serat Centhini* yang ditulis pada masa Susuhunan Paku Buwana IV dan Susuhunan Paku Buwana V, dengan sengkalan *Paksa Suci Sabda Ji* (tahun 1814 Masehi), juga mengungkapkan adanya tari *gambyong.*

Tari *gambyong* mulai berkembang pada zaman Susuhunan Paku Buwana IX (1861 -1893). Atas usaha K.R.M.T. Wreksadiningrat, tari tersebut diperkenalkan kepada umum dan ditarikan oleh seorang *waranggana* (*pesindhèn*). Tampaknya pada waktu itu, tari *gambyong* diperhalus sesuai dengan kaidah kaidah tari keraton, sehingga tari ini mempunyai bentuk yang berbeda dengan sebelumnya. Pada waktu itu, terjadi proses perpaduan tari rakyat dengan tari keraton. Bentuk tari *gambyong* ini, kemudian berkembang dalam masyarakat.

Pada awal abad XX (1920-an), tari *gambyong* sering disajikan di lingkungan Keraton Surakarta. Susuhunan Paku Buwana X juga

sering menyaksikan pertunjukan tari *gambyong* di Harga (semacam kopel).[14] Sementara itu, Nyi Bei Mardusari mengatakan bahwa tari *gambyong* sering ditampilkan di Mangkunegaran pada masa K.G.P.A.A. Mangkunegara VII (1916 -1944). Bahkan ia menyebutkan penari *gambyong* yang baik di Mangkunegaran pada waktu itu adalah Sri Kamini Sukanto.[15]

Pada tahun 1930-an, di lingkungan Keraton Surakarta juga dikenal adanya penari yang baik dan sering diminta menari pada berbagai hajatan. Mereka adalah Nyi Waralaksmi (Sadinah) dan Nyi Warakanya. Kedua penari ini mendapat pelajaran menari dari empu tari di Surakarta, Nyi Waralaksmi mendapat pelajaran tari dari Djagahardjana (Djagaatmadja), sedangkan Nyi Warakanya mendapat pelajaran tari dari Wignya Hambeksa.[16]

Tari *gambyong* sering ditampilkan di Mangkunegaran pada zaman penjajahan Jepang, untuk menjamu para tentara Jepang yang datang di Mangkunegaran (kira kira tahun 1942-1945). Ternyata hal ini, mendorong Nyi Bei Mintoraras untuk menyusun tari *Gambyong Pareanom* pada tahun 1950. Tari *Gambyong Pareanom* ini mempunyai bentuk yang berbeda dengan bentuk tari *gambyong* sebelumnya, baik dalam susunan tari, karawitan tari, rias, dan busananya. Bentuk tari ini telah dibakukan pada susunan urutan *sekaran,* karawitan tari, rias, dan busana. Hal ini berbeda dengan kebiasaan bentuk tari *gambyong* pada umumnya waktu itu.
Bentuk tari *Gambyong Pareanom* ini disusun berdasarkan tari *srimpi, golek*, dan *gambyong*. Juga digarap dengan berpijak pada kaidah kaidah tari istana. Pada proses penyusunan tari ini terjadi pula perpaduan tari rakyat dengan tari istana.

Dalam perkembangan selanjutnya, munculnya tari *Gambyong Pareanom* ini mampu mendorong hadirnya susunan susunan tari *gambyong* yang lain, yang disusun oleh penyusun tari yang berbeda. Sumardjo Hardjoprasanto menyusun tari *Gambyong Pangkur* pada tahun 1962. S. Ngaliman menyusun tari *Gambyong Gambirsawit* (1970), tari *Gambyong Pareanom* (1972), dan tari *Gambyong Pancerana* (1981). Sutjiati Djoko Suhardjo menyusun tari *Gambyong Pareanom* pada tahun 1974. S. Maridi menyusun tari *Gambyong Ayun-ayun* (1969), tari *Gambyong Pangkur* (1975),

tari *Gambyong Pareanom* (1975), dan tari *Gambyong Sala Minulya* (1979).

Selain itu, di Mangkunegaran juga dilakukan penyusunan tari *gambyong* oleh Nyi Bei Mintoraras, yaitu tari *Gambyong Padhasih* (1956), tari *Gambyong Sumyar* (1970), dan tari *Gambyong Campursari* (1970).

Nora Kustantina Dewi dan Rusini menyusun tari *Gambyong Pareanom* pada tahun 1979, tetapi kemudian tari itu digarap kembali menjadi susunan lebih padat pada tahun 1980. Sunarno menyusun tari *Gambyong Mudhatama* pada tahun 1989, dan Wahyu Santoso Prabowo menyusun tari *Gambyong Dewandaru* pada tahun 1992. Dalam perkembangan ini, dapat diamati bahwa tari *gambyong* yang ada makin berkembang, baik dalam susunan tari, karawitan tari, rias maupun busananya.

Perkembangan tari *gambyong* juga dapat diamati pada banyaknya kegiatan yang menampilkan tari *gambyong*, antara lain: acara perayaan, perkawinan, pembukaan, peresmian, dan penyambutan tamu. Juga dilakukan pada kegiatan lomba atau festival. Perkembangan ini juga mempunyai akibat adanya penambahan jumlah penari, karena tari *gambyong* sering disajikan secara massal.

Hal yang menyebabkan tari *gambyong* dapat berkembang dan diminati masyarakat di antaranya: adalah bentuk tari yang menarik, karena tari *gambyong* menampilkan keterampilan, keluwesan, kekenesan, dan kelincahan seorang wanita. Geraknya lincah dan cenderung erotis. *Gambyong* sebagai tari Jawa mengungkapkan keluwesan wanita dan erotis.[17] Kalau ditinjau kembali pada asal mula tari *gambyong* adalah tari *tayub* atau tari *talèdhèk*, sebenarnya hampir sama dengan tari *ronggèng*, *lenggèr,* atau *kethuk tilu*, yang dilakukan untuk pembangkit birahi dan terkesan erotis.[18]

Serat Centhini juga menyebutkan hal hal yang mendukung pendapat tersebut di atas, yaitu diceritakan para penari (mBok Gendra, Ni Madu, dan Surat) menyajikan tari *gambyong* dengan melemparkan lirikan mata, mengangkat kain, dan mengguncangkan buah dadanya. Hal ini dilakukan untuk menggoda penontonnya.

Adanya pendapat tari *gambyong* disajikan untuk menarik, memikat, dan menggoda para penonton (terutama laki laki),

menjadikan tari ini mempunyai citra tidak baik terhadap harkat dan martabat wanita.

Secara lahiriah tari *gambyong* menampilkan tentang *olah keprigelan* wanita yang meliputi *trègèl* (lincah), *kenès* (genit), *kewès* (lemah gemulai), *luwes* (tidak canggung), dan *prenès* (lincah). Nyi Bei Mardusari menambahkan bahwa tari *gambyong* itu menampilkan rasa *berag* (gembira).

Berbagai peranan tari *gambyong* dalam kehidupan masyarakat, menyebabkannya tetap hidup dan berkembang sesuai dengan zamannya. Fungsi seni pertunjukan dalam kehidupan manusia dapat dikelompokkan menjadi tiga, yaitu: (1) sebagai sarana upacara; (2) sebagai hiburan pribadi; dan (3) sebagai tontonan.[19] Berpijak pada fungsi seni pertunjukan itu, tari *gambyong* mempunyai fungsi sebagai berikut.

1. Sarana upacara, yaitu tari *gambyong* disajikan sebagai bagian tari *tayub* yang disajikan untuk tujuan upacara tertentu, misalnya: upacara panen padi, *bersih desa*, dan perkawinan. Perkembangan akhir-akhir ini tari *gambyong* sering dipertunjukkan untuk penyambutan atau pembukaan dalam berbagai acara, misalnya: acara peresmian gedung, pembukaan acara kegiatan seperti penataran, kongres, dan festival.
2. Hiburan (pribadi), yaitu tari *gambyong* disajikan dalam acara perayaan, misalnya: hari ulang tahun kenegaraan, pesta-pesta perkawinan, khitanan, dan sebagainya.
3. Tontonan, yaitu tari *gambyong* disajikan dalam acara pementasan *wayang orang*, *kethoprak,* acara lomba, dan acara khusus menyajikan tari *gambyong.*

Uraian tersebut memberikan petunjuk bahwa pembentukan tari *gambyong* mempunyai rentangan waktu yang panjang dan dalam perkembangannya senantiasa bertolak dari hal-hal yang sudah ada sebelumnya.

Pada kenyataannya kehidupan tari *gambyong* yang subur dewasa ini memang ada keterkaitan dengan kedudukan tari tersebut di dalam masyarakat. Kehadiran tari *gambyong* di masyarakat tidak

sekadar untuk hiburan, tetapi juga mencakup fungsi lain yang dirasakan perlu dalam kehidupan masyarakat Jawa.

Suatu fenomena menarik untuk mengungkap perjalanan tari *gambyong*, karena tari ini terbentuk melalui perjalanan yang panjang dari tari *tayub* atau *tlèdhèk*, yang kemudian menjadi tari *gambyong* sebagai perpaduan tari keraton dan tari rakyat. Dalam perkembangannya muncul berbagai bentuk tari *gambyong* yang sangat beragam.

Buku ini mengungkapkan dan menjelaskan mengenai perkembangan tari *gambyong* gaya Surakarta, 1950-1993. Hal ini dilakukan karena permasalahan itu belum pernah diteliti. Walaupun terdapat beberapa penelitian yang pernah menulis mengenai tari *gambyong*, tetapi dengan permasalahan berbeda. Misalnya: (1) Edi Sedyawati, menulis "*Gambyong* Menurut *Serat Cabolang* dan *Serat Centhini* dalam *Tari, Tinjauan dari Berbagai Segi* (1984)*;* (2) Maria Hutomo, menulis "*Gambyong* Pareanom: Suatu Studi Kasus tentang Nilai nilai Kewanitaan dalam Pura Mangkunegaran" (Skripsi S 1); (3) Purwantiningsih, menulis "Tari *Gambyong* Onang-onang Sebagai Ekspresi Budaya Kaum Bangsawan Kasunanan Surakarta" (Skripsi S 1); dan (4) Bernadetta Sri Hanjati, menulis "Analisis Bentuk Tari *Gambyong* Gambirsawit Pancerana Versi Nyi Lipursari" (Skripsi S-1).

Sebelum menulis buku ini, Sri Rochana Widyastutieningrum juga telah melakukan penelitian mengenai tari *gambyong*, yaitu: (1) "Penggalian Tari Tradisional *Gambyong Pareanom* Mangkunegaran", pada tahun 1985; dan (2) "Perkembangan Tari *Gambyong Pareanom*", pada tahun 1989.

Buku ini diharapkan dapat menjelaskan permasalahan permasalahan dan menjawab pertanyaan-pertanyaan sebagai berikut, (1) Bagaimana sejarah pembentukan tari *gambyong*?, Pertanyaan ini menyangkut juga keterkaitan tari *gambyong* dengan tari *tayub* dan *tlèdhèk.;* (2) Bagaimana fungsi tari *gambyong* dalam kehidupan masyarakat Jawa?, (3) Bagaimana bentuk sajian tari *gambyong*? Pertanyaan ini menyangkut susunan tari, karawitan tari, rias dan busana, dan makna simbolisnya, (4) Bagaimana nilai estetis tari *gambyong*?, dan (5) Bagaimana perkembangan tari *gambyong*?

B. Catatan Mengenai Sumber

Sumber-sumber yang digunakan dan dipilih untuk menjaring data dalam buku ini terdiri atas, (1) sumber tertulis, yaitu sumber-sumber yang berupa buku-buku, manuskrip-manuskrip, dan artikel-artikel di majalah atau surat kabar; (2) sumber lisan, yaitu informasi lisan yang didapat melalui wawancara dengan para narasumber.

Sumber tertulis yang digunakan antara lain:

1. *Serat Centhini* yang ditulis pada zaman pemerintahan Susuhunan Paku Buwana IV dan Susuhunan Paku Buwana V yang dihimpun oleh Tardjan Hadidjojo, dilatinkan oleh Kamajaya, maupun *Ringkasan Centhini* (S*uluk Tambangraras*) oleh Sumohatmoko. Kedua buku ini memberikan informasi tentang tari *gambyong* yang meliputi: gambaran mengenai bentuk sajian tari *gambyong*, penari penari yang tampil menyajikan tari *gambyong,* perangkat gamelan, fungsi dan gambaran tentang kaitan tari *gambyong* dengan kehidupan sosial.
2. *Serat Sastramiruda* yang ditulis pada tahun 1930 dan terdapat di Perpustakaan Radya Pustaka Surakarta, memberikan informasi tentang asal mula tari *gambyong*, gambaran tentang bentuk sajian, serta fungsinya.
3. Manuskrip "*Beksan Gambyong Gambirsawit*," koleksi Reksa Pustaka Mangkunegaran, memberikan informasi tentang tata urutan sekaran tari *Gambyong Gambirsawit* dan gending yang digunakan sebagai iringannya.
4. Manuskrip "*Beksan Gambyong Pareanom*," koleksi Reksa Pustaka Mangkunegaran, memberikan informasi tentang tata urutan sekaran tari *Gambyong Pareanom* dan gending yang mengiringinya.
5. *Serat Kridhwayangga* yang ditulis oleh Sastrakartika, memberikan informasi tentang konsep konsep tari Jawa.
6. *Serat Weddataya,* memberikan informasi tentang gambaran bentuk bentuk tari Jawa dan konsep-konsepnya.
7. *History of Jawa* yang ditulis oleh Thomas Stamford Raffles, memberikan informasi tentang adanya tari *ronggèng* disertai gambaran bentuk dan fungsinya dalam masyarakat Jawa.

8. *Ronggèng Dukuh Paruk,* yang ditulis oleb Ahmad Tohari, memberikan informasi atau gambaran peranan *ronggèng* dalam kehidupan masyarakat pedesaan.
9. *Sri Sumarah dan Bawuk,* yang ditulis Umar Kayam, memberikan informasi atau gambaran bentuk tari *tayub* dan peranannya dalam masyarakat.

Selain menggunakan data yang berasal dari sumber tertulis seperti di atas, data yang berupa informasi lisan juga sangat diperlukan, untuk melengkapi data tertulis atau sebagai perbandingan informasi yang ada dalam sumber tertulis.

Para narasumber yang dipilih dengan pertimbangan dapat memberikan informasi informasi sesuai dengan keperluan penyusunan buku ini. Informasi lisan didapat dengan cara wawancara kepada para narasumber.

Narasumber yang dipilih adalah beberapa tokoh tari yang berprofesi sebagai penyusun tari, penari yang akrab dengan tari *gambyong*, maupun pengamat tari.

Mengingat bahwa tari *gambyong* hidup dan berkembang di Mangkunegaran, maka untuk mendapatkan informasi dari lingkungan ini dilakukan wawancara dengan Nyi Bei Mardusari, Pusporaras Suseno, Suyati Tarwo Sumosutargio, Sri Kamini Sukanto, dan R.M. Ronosuripto. Mereka adalah penari *langenpraya* di Pura Mangkunegaran sejak tahun 1950-an sampai 1993. Para narasumber tersebut dapat memberi informasi tentang pertumbuhan dan perkembangan tari *gambyong* di lingkungan Mangkunegaran.

Informasi lisan yang lain dari para narasumber yang pernah menyusun tari *gambyong*, yaitu S. Ngaliman dan S. Maridi. Mereka adalah tokoh tari yang mendapat sebutan empu tari. Selain itu, mereka juga menyusun atau menggarap beberapa tari *gambyong*, sehingga didapat pula informasi mengenai perubahan dan perkembangan tari *gambyong*. Informasi juga didapat dari Sutjiati Djoko Suhardjo, salah seorang menantu tokoh tari R.T. Kusumakesawa, yang sejak kecil menggeluti tari tradisional, yang juga menyusun tari *gambyong*. Juga dari Sumardjo Hardjoprasonto, penyusun tari *Gambyong Pangkur* pada tahun 1962.

Narasumber dari lingkungan *wayang orang* juga diperlukan untuk mendapatkan informasi tentang bentuk tari *gambyong* atau yang sering disebut "*gambyongan* atau *lèdhèkan*" pada pertunjukan *wayang orang* maupun *kethoprak.* Mereka, antara lain: Darsi Pudyorini dan Surono Ronowibakso.

Narasumber selanjutnya adalah para tokoh tari yang dapat dikelompokkan sebagai tokoh-tokoh muda yang mempunyai profesi sebagai penyusun atau penari *gambyong*. Mereka adalah: Rusini, Nora Kustantina Dewi, Sunarno, dan Wahyu Santoso Prabowo. Narasumber ini memberikan informasi tentang bentuk sajian tari *gambyong* masa kini dan persepsinya tentang tari *gambyong* sekarang.

Selain narasumber yang dapat memberikan data tentang tari, dilakukan pula wawancara dengan para pakar karawitan, di antaranya: R.T. Mloyowidodo, Rahayu Supanggah, dan Blacius Subono. Mereka memberikan informasi mengenai karawitan tari *gambyong.*

Mengingat tari *gambyong* berkembang cukup pesat, maka dilakukan juga wawancara dengan para pengamat tari, di antaranya: Sardono Waluyo Kusumo, Ben Suharto, Suprapto Suryodarmo, Sal Murgiyanto, A. Tasman, dan A. Sugiarto. Mereka sebagai narasumber memberikan informasi tentang tanggapan dan pandangannya terhadap perkembangan tari *gambyong*.

Berbagai sumber yang dipilih untuk mendapatkan data dan informasi yang berbeda, dengan maksud agar dapat saling melengkapi dan memberikan dukungan maupun perbandingan.

Selain itu, data juga didapatkan dengan cara pengamatan, yaitu (1) pengamatan langsung atau partisipasi langsung (terlibat); dan (2) pengamatan tidak langsung, yaitu pengamatan pada foto maupun video.

Dalam pengamatan langsung dilakukan dengan bertindak sebagai *participant observer*, yaitu partisipasi langsung dengan cara ikut memperagakan dan menari *gambyong*. Kegiatan ini dilakukan berulang-ulang untuk memperoleh data yang lebih lengkap dan terinci serta kecermatan pengamatan.

C. Pendekatan: Sejarah Seni

Banyak aspek yang menentukan kehidupan tari di dalam masyarakat. Kegiatan-kegiatan seni yang bersifat ritual dalam kehidupan masyarakat merupakan aspek penting dalam kehidupan tari. Dari uraian pada latar belakang, dapat diketahui bahwa tari *gambyong* memiliki rentang waktu kehidupan yang panjang dan memiliki berbagai fungsi, maka diperlukan pengamatan dari berbagai pendekatan, yaitu historis, antropologis, sosiologis, dan seni.

Pengungkapan latar belakang dan pencarian faktor faktor penyebab serta proses penciptaan tari *gambyong* digunakan pendekatan historis, dengan harapan dapat menjelaskan sejarah pembentukan dan perkembangan tari *gambyong*.

Pengungkapan kedudukan dan fungsi tari *gambyong* dalam kehidupan masyarakat, digunakan pendekatan antropologis dan sosiologis, dengan harapan dapat menjelaskan perubahan fungsi dan penyebab-penyebabnya serta kedudukan tari *gambyong* dalam masyarakat. Dalam hal ini, digunakan pendekatan yang bertolak dari kerangka teori perubahan untuk mengamati perkembangan tari *gambyong* di dalam masyarakat.

Perpaduan atau pertemuan unsur unsur tari rakyat dan unsur unsur tari keraton, membentuk suatu gaya yang khas, dan merupakan ciri khas tari *gambyong*. Hal ini menarik untuk dianalisis dengan pendekatan seni.

Dengan pendekatan berbagai disiplin ini, diharapkan dapat membangun kejelasan, yang mencakup semua aspek yang menjadi permasalahan dalam buku ini.

D. Ringkasan Masalah

Untuk memudahkan pembahasan, buku ini dibagi dalam bab-bab sebagai berikut:

Bab I Tari *Gambyong*: Sebuah Pengantar, berisi mengenai latar belakang munculnya Tari *Gambyong*, catatan mengenai sumber, pendekatan: sejarah tari, dan ringkasan masalah.

Bab II Sejarah Tari *Gambyong* dan Fungsinya dalam Kehidupan Masyarakat Jawa, berisi latar belakang kehidupan tari *talèdhèk* dan tari *gambyong.*

Bab III Bentuk Sajian Tari *Gambyong,* meliputi bentuk fisik dan bentuk ungkap.

Bab IV Perkembangan Tari *Gambyong*, yang diawali dari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras di Mangkunegaran sampai dengan berbagai macam tari *gambyong* yang tersebar luas di kalangan masyarakat sekarang.

Bab V Nilai Estetis Tari *Gambyong*, dengan subbahasan susunan tari (koreografi) *gambyong* dan daya ungkap penari.

Bab VI Catatan akhir yang merupakan kesimpulan dan penutup.

CATATAN BAB I

1. Robert Redfield. *Masyarakat, Petani dan Kebudayaan,* Terj. Daniel Dhakidae. Jakarta: CV-Rajawali, 198. p. 81.
2. Ibid., p. 60.
3. Umar Kayam. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981. p. 39.
4. Koentjaraningrat. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: PN. Balai Pustaka, 1983. p. 213.
5. Sal Murgiyanto. 1991. "Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers." Disertasi pada New York University, p. 11.
6. Yayasan Radyapustaka. 1970. *Sastramiruda*. Surakarta: Radyapustaka, p. 178.
7. P.J. Zoetmulder. 1982. *Old Javanese-English Dictionary*. Leiden: The Netherlands, p. 669.
8. R.M. Soedarsono. 1972. *Djawa dan Bali, Dua Pusat Pengembangan Drama Tari*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, p. 11.
9. Thomas Stamford Raffles. 1978. *History of Java*. Kualalumpur: Oxford University Press, p. 342.
10. R.M. Sayid. 1984. *Babad Sala*. Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunegaran, p. 141.
11. Sudibyo Z.H. 1979. *Babad Cariyos Lelampahanipun Swargi R.Ng. Ronggowarsito*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku, p. 180.
12. Edi Sedyawati. 1984. *Tari Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta: Pustaka Jaya, p. 130.

13. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. 1985. *Ensiklopedi* Tari *Indonesia.* Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, p. 11.
14. Wawancara dengan Sri Kamini Sukanto, 12 Juni 1993.
15. Wawancara dengan Nyi Bei Mardusari, 22 Januari 1993.
16. R.M. Sayid, 1984. *Op.Cit*., p. 142.
17. Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. 1988. *Kamus Besar Bahasa Indonesia.* Jakarta: Balai Pustaka, p.251.
18. Edi Sedyawati, 1984, *Op. Cit*., p. 129.
19. R.M. Soedarsono. 1985. "Peranan Seni Budaya dalam Sejarah Kehidupan Manusia, Kontinuitas dan Perubahannya". Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, pada tanggal 9 Oktober 1985, p. 18.

BAB II
SEJARAH TARI GAMBYONG

A. Tari *Talèdhèk*

Keberadaan tari *talèdhèk* atau *tlèdhèk* berkaitan erat dengan tari *tayub*, karena tari *talèdhèk* merupakan bagian atau perkembangan dari tari *tayub*. Istilah *talèdhèk* juga digunakan untuk menyebut penari *tayub*, penari *talèdhèk,* dan penari *gambyong*. *Talèdhèk* atau *lèdhèk* sama dengan *tandhak*. Istilah *tandhak* kadang kadang juga digunakan untuk menyebut penari topeng wanita. *Talèdhèk* merupakan tarian rakyat yang banyak dijumpai di Jawa dengan bentuk yang berbeda-beda, dan tari ini lebih terkenal dibanding tarian rakyat lainnya. Pada dasarnya, ada dua jenis *talèdhèk,* yaitu: pertama, *talèdhèk* yang berkeliling atau mengamen (*talèdhèk barangan*); dan yang kedua adalah *talèdhèk* yang menetap pada suatu tempat atau lingkungan tertentu.

Talèdhèk barangan telah dikenal pada zaman Demak (abad XV). Hal ini disebutkan dalam Serat *Sastramiruda,* risalah Jawa yang ditulis oleh Kusumadilaga selama masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana X (1893 1939). Dikemukakan, bahwa penari-penari *talèdhèk* yang berkeliling mempertunjukkan tariannya berasal dari zaman Demak, ketika itu mereka menari diiringi rebana dan kendang dengan diawali vokal penari.

Dalam mempertunjukkan tari *talèdhèk,* seorang penari dituntut memiliki kemampuan menari dan menyanyi. Kemampuan kombinasi ini tampaknya mewakili tradisi kuna. Ungkapan *angingel angidung* disebutkan dalam naskah naskah prosa Jawa Kuna antara lain dalam *Wirata Parwa*. Penari yang menari sambil menyanyi juga disebut dalam Negara Kertagama (abad XIV). Tari *talèdhèk* dengan iringan rebana dan kendang sering juga ditampilkan seperti tari *tayub* atau disebut *janggrungan*.

Bentuk tari *talèdhèk* pada zaman ini terdiri dari dua bagian, yaitu: bagian pertama, sebelum iringan gamelan *munggah* atau *niba*, tarinya masih mirip tari *srimpi* dengan *sekaran laras*; dan bagian kedua, setelah iringan munggah atau niba gending, tari *talèdhèk*

mempunyai bentuk tari yang tidak mirip tari *srimpi* atau *bedhaya*, yaitu *sekaran-sekaran* (rangkaian gerak pokok) yang disebut *ngetapang, ngetrog*, *dedet wedhi kengser,* dan *sirig*. Sekaran-sekaran tari ini menjadi ciri khas bentuk tari *talèdhèk*.

Pada zaman Surakarta bentuk tari *talèdhèk* sudah berbeda, menyerupai tari topeng wanita. Selain itu, *talèdhèk* mengamen yang berkeliling telah menggunakan iringan seperangkat gamelan.[5]

Mengenai *talèdhèk barangan* yang berkeliling juga disebutkan dalam The *History of Java* yang ditulis Th. Raffles pada tahun 1817. Dalam tulisannya Raffles menyebutnya dengan istilah *ronggèng* yang menari dengan sehelai selendang yang tersampir pada salah satu bahu dan salah satu tangan memegang kipas. Mereka mengiringi tari dengan nyanyiannya.[6] Informasi tentang cara penggunaan selendang yang dipakai oleh *ronggèng* itu ternyata hampir sama dengan cara penggunaan selendang oleh para penari *gambyong*, bahkan kebiasaan itu sampai sekarang masih dilakukan.

Dalam pertunjukannya, *talèdhèk barangan* kadang-kadang menari berpasangan dengan laki-laki yang mau membayar sebagai upah, meskipun kemampuan tarinya tidak merupakan hal yang penting. *Talèdhèk* sering menggunakan tempat-tempat umum, seperti pasar atau berkunjung dari rumah ke rumah, yang kadang kadang disertai dengan *niyaga* atau pesinden. Clifford Geertz menyebut *talèdhèk* dengan *klèdhèk* sebagai perempuan penari dan penyanyi jalanan, yang bermain karena menawarkan jasanya dengan berjalan dari pintu ke pintu sepanjang jalan di kota, bahkan di desa-desa. Oleh karena itu, mereka seringkali dianggap sebagai pengemis. Mereka biasanya merias wajahnya dengan bedak warna putih yang tebal, tampak adanya pengaruh penari topeng lama.[7] Apabila dilihat pada cara menampilkannya, tampaknya *talèdhèk* hampir sama dengan tari topeng yang berkeliling dari desa ke desa. Pigeaud dalam *Javaanse Volksvertoningen* (1938) menyebutkan adanya pemain topeng yang berkeliling atau disebut *amen.*[8] Mereka pergi dari rumah yang satu ke rumah yang lain dan memberi pertunjukan sebentar. Hal ini terlihat di Jawa Timur, seperti Nganjuk, Madiun, Malang, dan Surabaya. Mungkin antara tari *talèdhèk* dan topeng terdapat keterkaitan, apalagi ada informasi yang menyebutkan pada

perkembangan tari *talèdhèk* pada zaman Surakarta menyerupai tari topeng wanita.

Penari *talèdhèk* yang cukup terampil diiringi beberapa instrumen gamelan yang dimainkan oleh *niyaga*, juga menarikan tari *srimpi* dan *bedhaya* tiruan yang dipadukan dengan unsur unsur tari rakyat. Mereka juga menyanyikan semacam monolog tembang dari jenis yang kurang sopan dan mengadakan tanya jawab yang mengandung arti rangkap dengan pengrawitnya. Rombongan mereka kadang-kadang terdiri dari dua atau tiga penari perempuan dan enam orang pengrawit, tetapi yang paling sering adalah seorang penari perempuan dengan seorang niyaga. Mereka kadang-kadang diminta main atau *ditanggap* seseorang dengan imbalan sejumlah uang dan mereka mempertunjukkan seluruh permainan selama waktu tertentu, ditonton oleh kerumunan orang di sekeliling mereka. Mereka juga seringkali dipanggil untuk menyemarakkan suatu pesta khitanan atau perkawinan.[9] Selain mengadakan pertunjukan karena dipanggil atau diminta seseorang, mereka juga sering mengadakan pertunjukan atas kemauan mereka sendiri, yaitu di tempat yang agak lapang (di pasar atau di alun alun) dan menarik bayaran dari para penonton setelah pertunjukan selesai. Pada awal abad XIX, pertunjukan *talèdhèk* seringkali disertai badut laki-laki, yang menirukan gerak gerak *talèdhèk* dan menjelaskan pertunjukan itu dengan komentar-komentar yang lucu.[10]

Pertunjukan *talèdhèk* sebagai hiburan kaum pria, senantiasa melibatkan dan mempengaruhi banyak pria, bahkan dianggap menggoda kaum pria. Oleh karena itu, gadis-gadis penari *talèdhèk* seringkali dikaitkan atau dianggap sebagai pelacur, "bahkan pada umumnya penari *talèdhèk* adalah wanita-wanita tuna susila."[11] Mereka menyanyikan lagu-lagu dengan lirik yang bersifat erotik, dan menari dengan gerak-gerak mengundang perhatian para pria. Penari *talèdhèk* biasa dituduh merusak moral penduduk desa dan dibenci oleh kaum perempuan desa karena menyeleweng dengan suami mereka.

Di Yogyakarta dikenal *talèdhèk* laki-laki, yaitu seorang laki-laki atau anak laki-laki yang berpakaian seperti wanita, menari sambil menyanyi. Pertunjukan seorang laki-laki sebagai penari perempuan juga disebutkan terdapat di Gunung Kidul dengan sebutan *lenggèr.*

Hal ini juga disebutkan dalam *Serat Centhini.* Tarian wanita yang dibawakan oleh anak laki-laki di Yogyakarta ini telah dihapus atau tidak dilaksanakan lagi sejak tahun 1914.[12] Tarian wanita yang dilakukan oleh penari laki-laki juga dilakukan di tempat-tempat lain, misalnya di daerah Jawa Timur, Jawa Tengah, dan bahkan Jawa Barat.[13]

Tari *talèdhèk* ditampilkan pada kesempatan *Garebeg* di Yogyakarta pada masa dahulu. Dalam rangkaian *Garebeg* itu, *talèdhèk* bertugas membawakan lagu dengan iringan gamelan. Selain itu, *talèdhèk* juga bertugas untuk membawakan lagu pada *tayuban* atau tarian orang orang pria. *Talèdhèk* itu adalah penari yang terikat oleh keraton.[14]

Di daerah-daerah kerajaan seperti di Yogyakarta terdapat beberapa *talèdhèk* yang terikat oleh rajanya. Mereka ditempatkan di sebuah kampung khusus dan diketuai oleh seorang lurah, serta mendapat upah tertentu. Kampung semacam ini sama saja dengan bordil, tetapi para *talèdhèk* dapat menikmati keadaannya, meskipun mereka tidak dianggap sebagai wanita-wanita pada umumnya. Walaupun demikian, mereka mempunyai status sosial yang lebih tinggi dibanding dengan *talèdhèk barangan*, sebab mereka memiliki pergaulan dengan lingkungan keraton dan juga memiliki pendidikan lebih tinggi.[15]

Pada dasarnya *talèdhèk* merupakan bagian dalam *tayuban*, karena *tayuban* memiliki dua bagian, yaitu bagian pertama, penari *talèdhèk* menari sambil menyanyi sendirian dan bagian kedua, penari *talèdhèk* menari berpasangan dengan pria.

Bentuk pertunjukan tari *tayub* pada umumnya adalah sebagai berikut: pertama, seorang atau dua orang *talèdhèk* duduk bersimpuh di antara para *niyaga* yang menabuh gamelan, biasanya di tengah-tengah bagian depan bertindak sebagai pesinden. Kemudian berdiri dan mulai menari beberapa saat dengan pola pola gerak tertentu dan setelah itu berhenti. Kedua, bagian tari *tayub* diawali dengan masuknya seseorang yang berperan sebagai pemimpin jalannya tari *tayub* (*pramugari*). Kemudian penari *tayub* membawa sampur yang diletakkan di baki untuk diserahkan kepada seseorang yang mendapat kesempatan tampil untuk menari, yang biasanya adalah seseorang yang paling terpandang di antara tamu atau penonton yang ada.

Apabila hadir bupati, maka ia mendapat kesempatan pertama untuk menari *tayub* bersama *talèdhèk*. *Pramugari* (*Penglarih)* atau penari *tayub* harus mengetahui kedudukan seseorang, karena hal ini menentukan urutan seseorang dalam tari *tayub*. Setelah salah seorang ditunjuk untuk menari *tayub*, maka penari *tayub* akan memberikan sampur kepada orang terpilih itu, dan orang itu memberikan uang yang diletakkan di atas baki, kemudian meminta gending tertentu kepada para *niyaga* (penabuh gamelan), lalu menari dengan penari *talèdhèk*.

Demikian seterusnya sampai pertunjukan *tayub* selesai. Dalam *tayuban* sering diikuti dengan acara minum-minum, dan hal ini kadang kadang menyebabkan para penari pria menjadi mabuk.

Menurut cerita lisan, *tayub* pada mulanya adalah penampilan seseorang yang menyembah kepada Sang Adi Kodrati atau melambangkan penyembahan, maka untuk menari *tayub* diawali dan diakhiri dengan menyembah. Jumlah penari *tayub* biasanya enam orang, yang terdiri dari seorang penari wanita (*tayub)* dan seorang penari pria masing-masing didampingi dua orang penari pria sebagai pengikut (*pengguyub*) yaitu dua orang di belakang penari yang mendapat kehormatan sampur dan dua orang di belakang penari wanita. Jumlah penari pria melambangkan kesatuan panca indera dan penari wanita melambangkan iman, yang sedang menyembah kepada Sang Adi Kodrati.[16] Akan tetapi dalam perkembangan selanjutnya, fungsi itu telah bergeser dan fungsi ritual yang berkaitan dengan upacara kesuburan masih tampak dilakukan oleh masyarakat.

Pertunjukan tari *tayub* yang memiliki fungsi ritual biasanya berkaitan dengan kesuburan tanaman padi. Arti ritual dari kehadiran *talèdhèk-talèdhèk* dalam *tayuban* dapat diamati pada beberapa contoh pertunjukan tari *tayub*. Contoh pertama, terjadi di Desa Pundungsari, Kabupaten Gunung Kidul, Daerah Istimewa Yogyakarta, dalam rangka menyambut masa panen. Pada permulaan *tayuban*, *talèdhèk* meletakkan seuntai tangkai padi di perangkat gamelan yang memainkan gending *Sri Boyong.* Hal ini menandakan upacara mengagungkan dewi padi yaitu Dewi Sri. Dalam tradisi, tindakan ini dipercaya bahwa Dewi Sri akan tetap tinggal di dusun dan melindungi panenan padi. Melalui *talèdhèk* itu, masyarakat desa tersebut telah

memperbarui hubungan dengan menjalankan persembahan bagi Dewi Sri. Contoh kedua, terjadi di Desa Karangsari, Kabupaten Gunung Kidul, Daerah Istimewa Yogyakarta, dalam rangka *pelepas nazar* dan pelengkap upacara perkawinan. *Tayuban* diadakan setelah upacara perkawinan seorang wanita kembar. Keselamatan pengantin wanita tergantung pada upacara ruwatan dengan pertunjukan *wayang kulit* yang didahului dengan *tayuban*, yang diselenggarakan oleh orang tua pengantin wanita dengan tujuan ritual melepaskan anak gadisnya. Tarian ini dilakukan oleh dua orang *talèdhèk* yang mengawali dengan duduk di samping gamelan yang memainkan *Ladrang Wilujeng,* dimaksudkan agar selamat. Pada saat saat itu mereka menari menyerupai *gambyong* dan setelah itu upacara pelepas nazar mengawali *tayuban*. Kedua *talèdhèk* menari dan menyanyi, salah satu *talèdhèk* memegang *kupat luwar* (ketupat kecil yang terbuat dari daun kepala muda) yang berisi beras kemudian mengambil beras dari kantong tersebut dan menyebarkan berkeliling. Upacara ini melambangkan pelepasan anak gadis sebagai pengantin.[17] Menaburkan beras juga berarti menaburkan kesuburan dan mengharapkan panen yang melimpah.

Tari *tayub* yang ditampilkan dalam rangka upacara perkawinan, juga mempunyai hubungan dengan upacara kesuburan, maka pria pertama yang menari dengan *talèdhèk* dalam *tayuban* adalah mempelai laki laki. Hal ini melambangkan hubungan antara laki laki dan perempuan yang secara ritual dipercaya dapat melahirkan magi simpatetis yang diharapkan mempengaruhi kesuburan kedua mempelai. Upacara hubungan laki-laki dan *talèdhèk* juga sering disebut *bedhah bumi* yang secara harafiah berarti “membelah bumi”. Istilah *bedhah bumi* tampaknya melambangkan “membelah rahim wanita” yang mempunyai kekuatan magi simpatetis akan mempengaruhi kesuburan. Upacara *bedhah bumi* juga dilakukan pada saat panen padi, yang dilakukan antara penari *talèdhèk* dengan tetua desa sebagai pengibing pertama. Hal ini, melambangkan hubungan antara pria dan wanita dengan tanah yang “dibelah” untuk ditanami benih padi yang diharapkan akan tumbuh dengan subur.[18] Upacara *bedhah bumi* juga dapat diartikan hubungan badani antara penari *tayub* dengan seseorang yang berhasil mendapatkannya. Hal ini, juga sering dikaitkan dengan upacara *bukak klambu,* yaitu suatu

upacara melakukan hubungan badani dengan laki-laki untuk pertama kali bagi calon *talèdhèk* yang akan menjadi penari *tayub*.[19] Penari itu dianggap sah menjadi penari *tayub*, jika telah melaksanakan upacara *bukak klambu*. Selain itu, untuk menjadi *talèdhèk* harus melalui proses persiapan dan perjalanan panjang yang dikaitkan dengan mistis, di antaranya calon *talèdhèk* dimintakan restu ke arwah leluhur yang disebut *indang*.

Tayuban untuk ritual kesuburan dalam upacara panen maupun perkawinan masih sering dilaksanakan masyarakat Jawa. Hal ini mencerminkan *talèdhèk* memiliki peran yang sangat penting dalam ritual, karena dengan upacara ritual tari *tayub* diharapkan menjadi kesuburan dan keselamatan. Selain itu, juga dipercaya bahwa *talèdhèk* merupakan penghubung yang sangat penting bagi masyarakat desa dengan dewi kesuburan. Upacara ritual yang berkaitan dengan kesuburan tanah merupakan upacara yang sangat penting bagi masyarakat Jawa, mengingat mereka merupakan masyarakat agraris.

Fungsi *tayuban* yang lain adalah sebagai hiburan, seperti disebutkan dalam *Sastramiruda* bahwa pada zaman Demak, tari *tayub* telah menjadi sajian tari yang sering dipertunjukkan oleh masyarakat di desa maupun di kota, dari orang kecil sampai priyayi, jika mempunyai hajat perkawinan, khitanan, dan sebagainya.[20] Bahkan penampilan tari *tayub* juga dikaitkan dengan penyiaran agama Islam.[21]

Pada zaman Mataram (abad XVI) juga disebutkan adanya *tayub* atau *talèdhèk barangan* yang dilakukan oleh Sekar Pembayun putri raja Mataram pertama, Panembahan Senapati. Sekar Pembayun menyamar sebagai penari *talèdhèk* yang mengamen berkeliling dalam rangka menaklukkan Ki Ageng Mangir (seorang musuh Panembahan Senapati). Sekar Pembayun dengan daya pikat kewanitaannya menggoda dan menarik perhatian Ki Ageng Mangir melalui tarian *talèdhèk*, dengan diiringi beberapa instrumen gamelan. Akhirnya Ki Ageng Mangir terpikat oleh Sekar Pembayun dan mempersuntingnya sebagai istri. Setelah menjadi istri Ki Ageng Mangir, Sekar Pembayun mengakui jati dirinya sebagai putri Panembahan Senapati, karena itu ia mengajaknya untuk bersujud kepada Panembahan Senapati. Ki Ageng Mangir memenuhi permintaan istrinya menghadap

Penembahan Senapati, tetapi ketika sedang bersujud, ia dibunuh oleh Panembahan Senapati.[22]

Cerita penaklukan Panembahan Senapati terhadap Ki Ageng Mangir yang dilakukan melalui tari *talèdhèk* oleh Sekar Pembayun tersebar secara lisan di masyarakat. Bahkan kemudian Sekar Pembayun diakui sebagai leluhur para *talèdhèk* atau penari *tayub*. Oleh karena itu, jika mereka ingin menjadi penari *tayub* (*talèdhèk*) yang baik, biasanya melakukan ziarah ke makam Sekar Pembayun dan mohon restunya.[23]

Pada masa selanjutnya tari *tayub* tetap berkembang dan diminati masyarakat. Banyak data atau keterangan tertulis maupun lisan yang mengungkapkan hal itu. Walaupun pada perkembangan selanjutnya mengalami pasang surut, tari *tayub* tampaknya masih sering dipertunjukkan karena memiliki beberapa fungsi dalam kehidupan masyarakat.

Dalam *Serat Centhini* diceritakan mengenai tari *tayub* yang dilakukan Ki Lembuasta, Pulung, dan Wirasaba, yang dipertunjukkan untuk hiburan dan dalam rangkaian upacara perkawinan. Isi *Serat Centhini* menceritakan tentang kebudayaan Jawa (seni, sastra, filsafat) terutama perjalanan Syeh Amongraga di daerah pesisir pada zaman Keraton Mataram.

Pada zaman K.G.P.A.A. Mangkunegara I (1757-1796), tari *tayub* atau tari *talèdhèkan* cukup terkenal, karena sering dipertunjukkan dalam berbagai acara.[24] Bahkan pada masa perang yang dilaksanakan selama 16 tahun, yaitu sebelum ia bertahta, tari itu sering dilakukan oleh para prajurit putri dan dipertunjukkan untuk mengobarkan semangat perang para prajurit. Pada masa pemerintahannya, setiap merayakan hari kelahiran yaitu *Minggu Pahing* menyelenggarakan *selamatan, kataman,* dan *tayuban.*[25]

Pada masa Susuhunan Paku Buwana IV (1788-1820), tari *tayub* juga sering dipertunjukkan. Diceritakan bahwa ketika upacara perkawinan putranya dipertunjukkan tari *tayub*.

Demikian juga pada masa pemerintahan Mangkunegara IV (1853-1881), tari *tayub* ditampilkan dalam rangkaian upacara pernikahan salah seorang putranya, Pangeran Prangwadana (kemudian menjadi Mangkunegara V) dengan saudara sepupunya bernama Raden Ajeng Kusmardinah, putri Pangeran Hadiwijaya III di

Surakarta. Hal ini disebutkan dalam *Serat serat Anggitan Dalam K.G.PA.A. Mangkunegara IV,* sebagai berikut:

> Malam resepsi hari ketujuh disuguhkan penampilan *tayub* oleh pengantin putra, para putra Mangkunegara IV dan para undangan. Bait ke tujuh menyebutkan gending Boyong saat pengantin menampilkan *tayub*.[26]

Data yang menyebutkan adanya tari *tayub* juga tertulis dalam *Babad Cariyos Lelampahanipun Swargi R.Ng. Ronggowarsito*, yang menceritakan pengalamannya semasa kecil sampai dewasa. Buku tersebut mengungkapkan adanya pertunjukan *tayub* dalam acara syukuran atau *kaul,* karena R.Ng. Ronggowarsito yang ketika mudanya bernama Bagus Burham telah selesai mengikuti pendidikan di Pesantren Gebang Tinatar, Ponorogo. Disebutkan sebagai berikut.

> Pada waktu itu *tayuban* segera dimulai atas persetujuan M.Ng. Ronggowarsito, yang diminta tampil lebih dahulu adalah Kramaleya, didampingi oleh Ki Tunajaya, dan Ki Jasana, diiringi gending *Cangklek Panaraga*. Tingkah laku mereka sangat lucu dan segala gerak-geriknya membuat penonton tertawa. Penari *talèdhèk* bernama *Gambyong* memiliki keterampilan menari dan kemerduan suara, sehingga menjadi pujaan kaum muda pada zaman itu.[27]

Serat Tata Cara (1970) menyebutkan tari *tayub* sebagai rangkaian acara di dalam upacara perkawinan yang diselenggarakan masyarakat Jawa.[28] Terutama bagi para priyayi, untuk menjaga statusnya sebagai seorang *priyayigung* atau bangsawan, salah satunya apabila menyelenggarakan pesta biasanya mengadakan *klenèngan* dan memanggil *tandhak* untuk acara *tayuban*.[29] Berkaitan dengan itu, Geertz juga menyebutkan bahwa tari *tayub* sebagai bagian dari pesta orang Jawa. Pada suatu ketika pernah populer di kalangan priyayi, tetapi kemudian menjadi milik para petani kaya di desa-desa.[30]

Pada zaman Susuhunan Paku Buwana X (1893-1939) sering pula ditampilkan *tayuban* di pesanggrahan-pesanggrahan, misalnya di Paras Boyolali.[31]

Pada tahun 1960 an, masih dilihat adanya pertunjukan tari *tayub* di Surakarta, tetapi sekarang ini telah jarang dilakukan. Di luar Surakarta, *tayuban* berkembang cukup pesat. Hal ini dapat diamati

di daerah-daerah Sragen, Karanganyar, Wonogiri, Blora, Grobogan, dan lain lain. Tari *talèdhèk* yang berkeliling juga masih ada meskipun sudah sangat jarang ditemui di Surakarta dan sekitarnya. Sebagai contoh dapat diamati beberapa kali adanya *talèdhèk* yang berkeliling di Pasar Ledoksari, Surakarta, dan di Kartasura. Mereka, biasanya merupakan rombongan yang terdiri tujuh atau enam orang: empat atau tiga orang penabuh gamelan, dua atau satu pesinden, dan dua atau satu penari *talèdhèk*. Jika berkeliling di pasar, para penabuh berhenti pada tempat tertentu, sedangkan penari *talèdhèk* berkeliling pasar mendekati para penjual untuk mendapatkan sekadar uang. Apabila ada seseorang yang menanggap, rombongan ini berhenti pada tempat tertentu dan melakukan pertunjukan sesuai permintaan penanggapnya. Biasanya mereka mempunyai tarip berdasarkan setiap gending yang dilakukan, yaitu Rp 250,00 (sebagai perbandingan harga beras 1 kg adalah kira kira Rp 600,00).

Kehidupan mereka tampaknya cukup memprihatinkan, karena tanggapan masyarakat terhadap mereka ada kesan merendahkan. Akan tetapi, ternyata mereka tetap ada untuk melestarikan bentuk pertunjukan rakyat yang telah mentradisi di masyarakat.

Dewasa ini, pertunjukan tari *tayub* sudah jarang dilakukan di Kota Surakarta, tetapi di sekitar Surakarta, seperti Karanganyar, Sragen, Sukoharjo, dan Wonogiri masih sering dilakukan. Bahkan di Kecamatan Gentan Kabupaten Sukoharjo masih diselenggarakan tari *tayub* setiap selesai panen padi, yang bermakna sebagai wujud suka-cita dan rasa syukur sekaligus sebagai persembahan untuk para *dhayang. Tayub* ini ditampilkan dalam upacara meriah, penuh kerakyatan, tanpa meninggalkan unsur magis, religius, sakral, dan kaya makna.[32]

Lepas dari citra negatif pertunjukan *tayub*, tari ini mampu hidup dan berkembang di dalam kehidupan masyarakat Jawa, bahkan sudah terbukti tari ini telah hidup berabad abad dalam budaya Jawa. *Tayub* sebagai bentuk seni berkaitan erat dengan ritual-ritual untuk kesuburan sawah, ladang, sedekah bumi atau *bedhah bumi*, sehingga dianggap sebagai salah satu penyangga keselarasan masyarakat dan alam semesta. *Tayub* yang pada awalnya berfungsi sebagai ritus, sekarang bergeser tidak hanya untuk ritus, tetapi juga sebagai hiburan. Untuk mengubah pandangan dan kesan negatif

masyarakat terhadap tari *tayub*, maka dilakukan berbagai perubahan sebagai usaha peningkatan kemampuan para penari dan pembenahan bentuk sajian, di antaranya menghilangkan minuman alkohol dan menertibkan para penari pengibing (yang diatur oleh *pramugari* atau *pengarih*). Juga menghilangkan kebiasaan pemberian uang yang dimasukkan di celah payudara penari serta gerakan memeluk tubuh penari *tayub*. Hal ini ditata untuk menghindari citra negatif pertunjukan *tayub*.

Tampaknya tari *tayub* sudah tidak dianggap sebagai tari yang dihindari untuk dilakukan oleh gadis-gadis kota atau orang orang yang terpelajar. Hal ini terlihat para mahasiswa Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta dan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta juga kadang-kadang menyajikan tari *tayub*. Sebagai contoh: mahasiswa ISI Yogyakarta menampilkan tari *tayub* dalam malam puncak Pesta Musik Country Green Bernas pada tanggal 13 November 1993 dan juga dalam HUT ke 47 Bernas pada tanggal 15 November 1993.[33] Mahasiswa STSI Surakarta juga sering menampilkan tari *tayub,* sebagai contoh pada Penutupan Rapat Kerja Bidang Administrasi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan di Surakarta, tanggal 19 November 1993 dan pada HUT KORPRI di Pendapa STSI Surakarta, tanggal 29 November 1993.

Berbagai perubahan dilakukan untuk mendapatkan bentuk sajian yang semakin menarik. Perubahan yang mudah dilakukan adalah pada penggarapan busana. Busana tari *tayub* pada umumnya adalah menggunakan kain batik yang di*wiru*, memakai *kemben*, dan sampur atau selendang disampirkan di atas kedua bahu sehingga menutupi kedua bahunya. Rambutnya di*kondhe* atau digelung dengan diberi hiasan bunga atau *cundhuk jungkat*. Menurut cerita lisan, penari *tayub* dahulu menggunakan rias wajah paesan seperti rias pengantin wanita, hal ini masih juga digunakan oleh beberapa penari *tayub* di desa-desa. Penggunaan rias wajah paesan penari *tayub*, ini sama dengan rias wajah yang digunakan untuk penari *Bedhaya Ketawang* di Keraton Surakarta.

Perubahan perubahan yang dilakukan dalam tari *tayub,* menyebabkan tari itu berkembang sangat subur. Perkembangan yang mencolok tampak di beberapa daerah di Jawa Tengah, seperti Blora,

Pati, Grobogan, dan Purwodadi. Bahkan Kabupaten Blora mengangkat tari tayub menjadi bentuk tari identitas daerahnya.

B. Tari Gambyong

Tari *gambyong* merupakan perkembangan bentuk tari *talèdhèk*.[34] Dari pernyataan ini tampak adanya keterkaitan antara tari *gambyong* dengan tari *talèdhèk* atau tari *tayub. Gambyong* dapat juga berarti tarian tunggal yang dilakukan oleh wanita atau tari yang dipertunjukkan untuk permulaan penampilan tari atau pesta tari, sedangkan *gambyongan* mempunyai arti *golekan* (boneka yang terbuat dari kayu) yang menggambarkan wanita menari di dalam pertunjukan *wayang kulit* sebagai penutup.[35] *Gambyong* mengungkapkan keluwesan wanita dan bersifat erotis.[36]

Istilah *gambyong* pada mulanya adalah nama seorang penari *tayub* atau *talèdhèk barangan*, yang memiliki kemampuan tari dan vokal (suara) sangat baik sehingga sangat terkenal.[37] "*Gambyong*" semula adalah nama seorang *waranggana* (= wanita terpilih, wanita penghibur) yang pandai menari dengan sangat indah dan lincah. Nama lengkapnya Mas Ajeng *Gambyong*.[38]

Sementara orang mengatakan bahwa istilah *gambyong* merupakan singkatan atau kependekan dari kata *Gambirsawit* dan *Boyong,* yaitu nama gending yang selalu digunakan untuk mengiringi tari *tayub*.[39] *Serat Tata Cara* menyebutkan tari *tayub* diiringi Gending *Gambirsawit* dilanjutkan Gending *Boyong*, seperti disebutkan sebagai berikut.

> *Ringgit wiwit njoget wonten samadyaning pendhapa kanthi Gendhing Gambirsawit. Penganten jaler kekalih dipun pethuk medal pendhapa, kadhawuhan njoget. Penganten sepuh ingkang njoget rumiyin, gendhingipun Boyong pelog pathet barang kalarihan para ageng tigang rambahan suwuk.*[40]

Terjemahan:

Waranggana mulai menari di tengah-tengah pendapa diiringi Gendhing Gambirsawit. Kedua mempelai laki-laki dijemput masuk pendapa, diminta menari. Pengantin yang tua diminta menari dahulu dengan diiringi Gendhing Boyong pelog pathet

barang, didampingi oleh para priyayi sampai tiga kali putaran lalu *suwuk*.

Bahkan ada yang menyatakan bahwa istilah *gambyong* merupakan penyimpangan atau kekeliruan dalam menyebut nama Gending Glondrong yang digunakan untuk mengiringi tarian *gambyong*.[41]

Menurut tradisi lisan, nama *gambyong* bermula dari nama seorang dukun wanita yang bernama Nyi Lurah *Gambyong*. Dukun itu dalam mengobati orang sakit atau pasiennya dengan cara menari; dan dari dukun wanita ini berkembang menjadi tarian *gambyong*.[42]

Berpijak pada beberapa informasi tersebut, kiranya sulit untuk menentukan pendapat mana yang paling benar atau mendekati kebenaran mengenai asal mula nama *gambyong*. Tampaknya istilah atau nama tari *gambyong* bermula dari nama penari *talèdhèk* atau *waranggana*, karena pendapat itu lebih banyak digunakan, di antaranya dinyatakan oleh R.M. Sayid dalam *Babad Sala.* Namun demikian informasi tentang masa hidup penari yang bernama *Gambyong* ternyata terdapat perbedaan R.M. Sayid menyatakan penari yang bernama *Gambyong* hidup pada zaman Susuhunan Paku Buwana IV di Surakarta (1788-1820),[43] sedangkan Edi Sedyawati berpendapat bahwa penari yang bernama *Gambyong* hidup pada masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana IX pada awal abad ke 19 Masehi.[44]

Serat Babad Cariyos Lelampahanipun Swargi R.Ng. Ronggowarsito juga menyebut adanya penari bernama *Gambyong* sebagai penari *tayub* pada acara syukuran ketika Bagus Burham (nama kecil R.Ng. Ronggowarsito), pada zaman pemerintahan Paku Buwana IV.[45] *Serat Tata Cara* menyebutkan pula adanya penari *tayub* bernama *Gambyong*, tetapi tidak disebutkan waktunya. Tampaknya buku itu ditulis pada awal abad XX (tahun 1907).

Berdasarkan beberapa informasi tersebut, sementara dapat disimpulkan bahwa penari *tayub* atau *talèdhèk barangan* yang bernama *Gambyong* telah ada sejak masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana IV. Informasi ini dikuatkan dengan adanya pernyataan dalam *Serat Centhini* yang menyebutkan telah dipertunjukkan tari *gambyong*, berarti pada masa itu telah ada tari *gambyong*. *Serat*

Centhini ditulis pada masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana IV dan Susuhunan Paku Buwana V.

Pendapat yang menyatakan bahwa nama *gambyong* merupakan penyimpangan dari "joget Glondrong" yang berawal dari nama gending yang mengiringi tari itu, mungkin terjadi karena adanya kebiasaan nama tari menggunakan nama gending yang mengiringinya. Hal ini dapat diamati pada nama-nama tari seperti tari *Srimpi Gandakusuma* menggunakan iringan Gending Gandakusuma; tari *Bedhaya Pangkur* menggunakan iringan *Ladrang* Pangkur; tari *Gambyong Gambirsawit* menggunakan iringan Gendhing Gambirsawit. Akan tetapi "joget Glondrong" yang kemudian disebut *gambyong* itu disebutkan terjadi pada masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana IX. Padahal masa yang lebih tua (zaman Susuhunan Paku Buwana V) telah disebutkan adanya tari *gambyong* dalam *Serat Centhini*. Bahkan Edi Sedyawati menyebutkan bahwa:

> Penyebutan *gambyong* sebagai nama tarian itu terjadi karena salah tafsir, karena *Gambyong* adalah sebenarnya nama orang, maka sebaliknya kedua kitab yang lebih tua itu, *Cabolang* dan *Centhini*, menunjukkan dengan jelas bahwa *gambyong* sebagai nama (jenis) tarian sudah dikenal pada waktu itu, jauh sebelum masa hidup Mas Ajeng *Gambyong*.[46]

Dalam *Serat Centhini* dengan jelas menyebutkan bahwa *gambyong* sebagai nama tarian. Sebagai contoh terdapat dalam: Tembang Wirangrong, pupuh 193, bait 1:

Ni Randha nyauri aris,
nggih leres sedhengé gambyong,
mider Ni Sembada alon matur mring
tamuniréki,
sumangga ing sakersa luwaré nadar kawula

Terjemahan:

Ni Randha menjawab pelan,
ya benar, nanti tiba saatnya *gambyong*,
sambil berkeliling Ni Sembada memberitahu
para tamu
silakan mengikuti acara itu, sebagai
pembebasan janji (*nazar*) saja,

Tembang Asmaradana, pupuh 366, bait 69:

Nulya ngadeg ronggèng kalih,
wiwit ukel bebadhayan,
antuk sarambah gongané,
salin raras sarimpènan,
pan angsal sarambahan,
medhar céngkok ukel lagu,
nulya kènjèr gegambyongan.

Terjemahan:

Kedua ronggèng segera berdiri untuk menari,
mulai dengan menari seperti *bedhaya* satu gongan,
dilanjutkan menari seperti *srimpi* satu gongan,
kemudian menari dan menyanyi,
lalu menari *gambyong*.

Serat Centhini Jilid VII
Tembang *Dhandhanggula, pupuh* 618, bait 207:

Pan mangkana kamayanirèki
tan antara Taliwangsa niba,
gya Teki raras sarimpèn,
tumpak saliring gambyong,
kekiter lir branjangan peksi,
sasirig anyenyetan,
awasis sauyun,
sèdhet petheting tenaga,
panihane lajeng Ladrang Laranangis,
Teki ngangkat ambondhan

Terjemahan:

Begitulah mantram kemayannya,
tak lama kemudian Taliwangsa,
Teki segera menari srimpen (seperti srimpi),
dan segera mulai *gambyong*,
berkitaran seperti burung branjangan,

sirig menapak napak,
sangat menjiwai,
tenaganya terkendali,
selanjutnya *ladrang* Laranangis,
Teki mulai menari bondhan.

Serat Centhini Jilid X
Tembang *Dhandhanggula, pupuh* 618, bait 225:

Pé1og pelak Gunungsari asri,
Nulya ronggèng Madu Tèki Gendra,
Pareng nggambyong reng gendhengé,
Kulawirya ...
angadegi kalangan ngibing,
surak umung gumerah,
bedhil andharudhut,
... lir Bimakunthing ...

Terjemahan:

Gendhing Gunungsari laras pélog (terdengar)
merdu,
Segera *ronggèng* Madu, Teki, dan Gendra,
menari *gambyong*,
Kulawirya ...
berdiri menari di panggung,
disambut sorak membahana,
dan senapan berdentuman,
... seperti Bimakunthing ...

Penggunaan nama yang sama dalam tradisi masyarakat Jawa sering dilakukan, hal ini biasanya disebut dengan *nunggak semi.* Sebagai contoh adanya Yasadipura I, Yasadipura II, M.Rg. Ronggowarsito, R.Ng. Ronggowarsito, Susuhunan Paku Buwana I, Susuhunan Paku Buwana II, dan sebagainya. Berpijak pada kebiasaan penggunaan nama seperti itu, maka kemungkinan nama *Gambyong* juga digunakan demikian, sehingga kemungkinan nama *Gambyong* yang digunakan penari *talèdhèk* pada masa Susuhunan Paku Buwana IX (1861-1893) merupakan nama nunggak semi yang diambil dari nama penari *talèdhèk* yang ada sebelumnya.

Pada masa pemerintahan Paku Buwana IX, tari *gambyong* digarap oleh K.R.M.T. Wreksadiningrat dan diperkenalkan kepada umum dan ditarikan oleh seorang *waranggana* (*pesindhèn*).[47] Bentuk sajian tari *gambyong* pada waktu itu tidak banyak diinformasikan. Di dalam *Serat Centhini* terdapat beberapa informasi yang memberi gambaran tentang bentuk tari *gambyong*. Dalam Sekar Tengahan *Jurudemung pupuh* 194, bait 1, disebutkan sebagai berikut.

Lah wus mBok Gendra ngibinga,
kang linangan dyan anggambyung, uleté pasang 'dol ayu',
kasangkut Ki Kulawirya, ing mamanising pandulu,
busuk tyasira sakala,
dènira ngendhang angancung.

Terjemahan:

Kemudian mBok Gendra supaya menarikan tari *gambyong*,
wajahnya cantik Ki Kulawirya tertarik,
pada kecantikan dan pandangan matanya,
seketika muncul niatnya,
di dalam menabuh kendang ia ereksi.

Jurudemung bait ke 7
Lumrah wong sapejagongan,
samya nyaket sing prekungkung,
wusnya aso para cengkung,
ni randha, lon wuwusira,
yèn wis aso payo talu,
unèkna Gondrong kang raras.

Terjemahan:

Kebiasaan orang dalam pesamuan,
semua mendekat pada tempat pentas,
setelah para cengkung istirahat,
ni randha kemudian berucap,
kalau sudah selesai istirahat ayo dimulai,
membunyikan Gending Gondrong yang enak dinikmati.

Jurudemung bait ke 10:

Badhuté wus lelérongan, gongé lekasé anggambyung,
sareng gong anggendhing ngungkung,
kinipat ing kepetira,
swara mendat membat mentul,
lir penjalin ingongotan,
methit merit manis arum.

Terjemahan:

Badutnya sudah merias wajahnya,
gong berbunyi, mulai mengiringi *gambyong*,
setelah gendhing bertalu talu,
kipasnya dikibaskan,
suaranya mengalun merdu,
bagaikan penjalin yang diserat,
kecil mungil manis harum.

Jurudemung bait ke 12:

Ronggèng pacaké acikat
kesit mesat meses; besus
sirig tintingan anuntung
parigel ukel centhungan lelathèn lo ilo jangkung
ambabar kepet kampita
nengklèk nampèl nampèl pupu.

Terjemahan:

Ronggèng bergerak lincah,
gesit dan sangat terampil,
melompat menjulang tinggi,
gerakan tangannya (sangat) tangkas,
tubuhnya yang tinggi semampai,
membuat semua persendian berguncang,
menepis nepis paha.

Dari pernyataan itu, dapat diketahui bahwa tari *gambyong* memiliki bentuk sajian tidak seperti tari *bedhaya* atau *srimpi*, tetapi memiliki bentuk sajian hampir sama dengan bentuk tari *gambyong* sekarang.

Pada masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana IX (1861-1893), tampaknya K.R.M.T. Wreksadiningrat berhasil menggarap tari *gambyong* menjadi tarian tunggal, yang pantas dipertunjukkan di kalangan para bangsawan atau priyayi. Pada masa itu (akhir abad XIX) tari *gambyong* tampak mulai berkembang di lingkungan Istana Mangkunegaran dan Keraton. Terdapat informasi bahwa pada masa K.G.P.A.A. Mangkunegara V (1881), tari *gambyong* telah dipertunjukkan di Mangkunegaran; bahkan pada tahun 1889 K.P.A.A. Mangkunegara V mengirimkan rombongan kesenian ke Amsterdam, dipimpin oleh R. Djogokartolo dengan 2 orang penari laki-laki dan dan 12 orang penari perempuan disertai pengrawit atau niyaga dari Bandung, yang mempertunjukkan pula tari *gambyong*.[48]

Bentuk tari *gambyong* pada masa itu terdiri dari rangkaian gerak (*sekaran* atau *kembangan*) sebagai medium atau bahan untuk menyusun tari *gambyong*. Ajaran tari *gambyong* di Wreksadiningratan terdiri atas sebelas rangkaian gerak, yaitu (1) *jogèt mérong* atau *jejer*, (2) *panggel*, (3) *batangan*, (4) *wedhi kengser*, (5) *mlaku ngetapang*, (6) *anjang-anjangan*, (7) *kebyok sampur umbah-umbah*, (8) *ukel majeng ajegan*, (9) *mara dasta*, (10) *sekar suwun lamba*, dan (11) *umbul sari*.[49]

Pada masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwana X (1893-1939), tari *gambyong* sering dipertunjukkan di Harga (sejenis kopel) atau Semarakata di dalam lingkungan keraton atau pesanggrahan pesanggrahan.[50]

Pada dekade tahun 1930-an, Sri Kamini Sukanto sering menampilkan tari *gambyong* di Harga, ketika Susuhunan Paku Buwana X sedang bersantai bersama permaisuri, selir, dan para putrinya. Pada masa itu, penari *gambyong* yang sering menari di Semarakata adalah Wara Laksmi dan Wara Kanya. Kedua penari ini sangat terkenal sebagai penari *gambyong* di Sala. Selain itu, mereka berguru pada empu tari di Surakarta; Wara Laksmi berguru kepada R. Djogoharjono, sedangkan Warga Kenya berguru kepada R.

Wignjahambeksa.[51] Tari *gambyong* biasanya dipertunjukkan dalam acara pesamuan atau menjamu tamu, yang kadang-kadang tidak hanya dipertunjukkan satu kali, tetapi dapat dilakukan beberapa kali sesuai dengan kebutuhan.

Sementara itu, di Mangkunegaran juga sering dipertunjukkan tari *gambyong*. Salah satu penari *gambyong* pada masa itu Nyi Bei Mardusari. Ia telah belajar tari sejak usia sembilan tahun, dan kemudian menjadi penari Mangkunegaran yang terkenal, khususnya sebagai penari *langendriyan* dengan peran sebagai Menakjingga. Ia memiliki suara yang merdu dan keterampilan tari yang baik. Selain itu ia juga merupakan selir K.G.PA.A. Mangkunegara VII. Hal ini memungkinkannya sering tampil menyajikan tari untuk berbagai acara.

Pada zaman pendudukan Jepang (1941-1945) tari *gambyong* sering dipertunjukkan untuk menjamu para tamu. Orang orang Jepang pada waktu itu memang tidak memerlukan pertunjukan yang bersifat sakral atau suci, tetapi sekadar hiburan ringan dengan penari-penari cantik. Oleh karena itu, tari *gambyong* sering dipertunjukkan dan berkembang baik di Mangkunegaran. Tari *gambyong* disajikan untuk memeriahkan suasana apabila ada tamu agung atau penting. Dalam perkembangannya, tari ini sering dipentaskan dalam acara orang melakukan hajatan.

Pada tahun 1950-an, tari *gambyong* sering pula ditampilkan untuk acara hiburan di Gedung Chuan Ming Kung Hwe (sekarang disebut Gedung Gajah) di Sala. Pada acara itu, tari *gambyong* ditampilkan beberapa kali bahkan dapat semalam suntuk untuk hiburan, sementara para tamu yang terdiri dari pedagang pedagang atau pengusaha-pengusaha Cina melakukan perjudian.[52] Bentuk sajian tari *gambyong* pada waktu itu berpijak pada pola kendangan dan rangkaian gerak yang telah ada. Jumlah rangkaian gerak tari *gambyong* telah berkembang menjadi 33 *sekaran*.[53] Akan tetapi, dalam pelaksanaan penyajiannya seorang penari mengikuti pada pola kendangan yang dilakukan pengendang. Selain itu, seorang penari *gambyong* juga bertindak sebagai *pesindhén* (penyanyi vokal tembang). Pada bentuk sajian ini tampak adanya spontanitas dan improvisasi, yang dilakukan oleh pengendang dan penari. Oleh

karena itu, biasanya perlu adanya kekompakan antara pengendang dan penari, sebab hal ini sangat menentukan bentuk sajian tari *gambyong*. Pada saat mempertunjukkan tari *gambyong,* peranan pengendang sangat menentukan, baik dalam urutan rangkaian gerak yang harus dilakukan penari maupun panjangnya tari *gambyong*. Bila tidak ada kekompakan, penari dapat kewalahan karena tidak dapat mengikuti pola pola kendang yang dilakukan pengendang atau terlalu lelah karena sajian tari *gambyong* ditampilkan dalam waktu yang relatif lama.[54]

Pada masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII (1944-1986) disusun tari *Gambyong Pareanom* oleh Nyi Bei Mintoraras (1950). Dalam proses penciptaan tari *gambyong* ini, Nyi Bei Mintoraras sebagai seniman istana, terikat pada pola-pola pemikiran terhadap sistem nilai budaya yang berlaku di lingkungannya, sehingga tari yang disusun tidak dapat lepas dari pengaruh sosial budaya Mangkunegaran. Oleh karena itu, tari *gambyong* ini mempunyai bentuk sajian yang berbeda dengan bentuk tari *gambyong* pada umumnya waktu itu, yaitu telah memiliki bentuk yang dibakukan, maksudnya susunan gerak (*sekaran*) dan gending telah ditentukan. Tari tersebut dipentaskan pertama kali di Pendapa Mangkunegaran pada tahun 1951 dalam acara pernikahan G.R.A Siti Nurul Kamaril Ngarasati (adik K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII). Sejak itu tari *Gambyong Pareanom* diangkat menjadi tari milik Mangkunegaran. Bentuk sajiannya berbeda dengan bentuk sajian tari *gambyong* pada umumnya. Perbedaan itu tampak pada susunan gerak, iringan, rias, dan busana, juga pada pelaksanaannya. Susunan geraknya disusun dari unsur gerak tari *srimpi, golek*, dan *gambyong*; iringannya mendapat pengaruh bentuk karawitan gaya Yogyakarta yaitu *Sumedhang Kebar*; busananya menggunakan busana tari yang biasa digunakan untuk tari *wireng* yaitu *mekakan* dengan *jamangan*; demikian juga rias mendapat pengaruh rias pada tari *wireng*. Ciri *pareanom* tampak pada warna busana, yaitu warna hijau pada *mekak* dan warna kuning pada sampur atau selendang.

Munculnya tari *Gambyong Pareanom* ini merupakan awal perubahan bentuk penyajian tari *gambyong.* Apabila sebelumnya bentuk penyajian tari *gambyong* lebih terkesan spontanitas, yaitu

dalam menyajikan tari seorang penari melakukan urutan sekaran berdasarkan pola kendangan (*tingkahan kendhang*), sehingga yang lebih berperan dalam penyajian tari *gambyong* adalah pengendang, dan ia harus bertindak sebagai pesinden. Adapun bentuk penyajian tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras di Mangkunegaran telah memiliki susunan gerak yang telah ditentukan oleh penyusun tari, sehingga penari menyajikan tari *gambyong* sesuai dengan susunan tari yang telah ada. Dalam hal ini seorang penari *gambyong* menyajikan urutan gerak berdasarkan susunan tari yang telah ditentukan, demikian pula seorang pengendang harus menyajikan pola pola kendangan yang telah ditentukan oleh penyusun tari. Selain itu, penari *gambyong* tidak dituntut sebagai *pesindhèn*. Bentuk tari *gambyong* itu kemudian berkembang secara luas, dan diikuti dengan munculnya berbagai bentuk tari *gambyong* yang lain. Walaupun bentuk penyajian tari yang spontanitas masih dilakukan dalam lingkungan tertentu, misalnya: *gambyongan* di dalam pertunjukan *wayang orang* atau *kethoprak.*

Pada tahun 1954, disusun tari *Gambyong Pangkur*.[55] Sejak itu tampaknya tari *gambyong* mulai dikenal masyarakat luas. Bahkan sering ditampilkan di Istana Negara untuk menjamu tamu tamu penting.[56] Pada tahun 1956, dalam rangka Pembukaan *Darma Budaya* di Surakarta disusun tari *Gambyong Pancasila* yang ditampilkan oleh lima orang penari. Dengan adanya perkumpulan seniman Darma Budaya ini, tari *gambyong* sering ditampilkan dalam berbagai acara.[57]

Pada tahun 1956, Nyi Bei Mintoraras menyusun tari *Gambyong Padhasih* untuk keperluan acara perkawinan salah satu kerabat Mangkunegaran. Tari ini ditampilkan oleh lima orang penari dengan busana seperti tari *srimpi*. Jika dilihat pada jumlah penarinya, sama dengan tari *Gambyong Pancasila*. Pada masa ini tari *gambyong* belum berkembang secara luas di masyarakat, karena masih ada anggapan bahwa menari *gambyong* itu tidak baik dan disebut *ledhèk*, sehingga para priyayi tidak memperbolehkan anak gadisnya belajar tari *gambyong.*

Pada dekade tahun 1960 an, tari *gambyong* mulai disajikan secara massal. Pada tahun 1962, Sumardjo Hardjoprasonto

menyusun tari *Gambyong Pangkur* dan dipertunjukkan dalam rangka Pembukaan Kebun Binatang Tegal Wareng di Semarang oleh 100 orang penari. Bentuk penampilan tari *gambyong* secara massal ini dipengaruhi oleh bentuk sajian tari Korea dan Amerika.[58] Pada tahun 1962 pula, S. Ngaliman menyusun tari *Gambyong Pangkur*. Susunan tari *gambyong* pada waktu itu telah mengalami perubahan yang mencolok dalam durasi waktu, sehingga tari *Gambyong Pangkur* hanya memerlukan waktu penyajian tidak lebih dari sepuluh menit. Hal ini karena pengaruh atau permintaan Presiden Soekarno untuk dapat menampilkan tari dalam waktu yang relatif singkat. Oleh sebab itu, susunan tari juga mengalami perubahan dengan mengurangi pengulangan gerak atau jumlah gerak yang dilakukan. Selain itu, menggunakan iringan *Sampak* untuk mengawali dan mengakhiri sajian tari *gambyong*. Pemilihan iringan *Sampak* ini dengan pertimbangan dapat mendukung sajian tari, terutama untuk menarik perhatian penonton.[59]

Pada dekade ini tampaknya tari *gambyong* mulai berkembang, terutama jumlah penarinya telah meningkat. Pada tahun 1961 telah diselenggarakan lomba tari *gambyong*.[60] Tari *gambyong* juga sudah diajarkan di latihan tari anak dan remaja di Pendapa Mangkunegaran.

Pada dekade tahun 1970 an, tari *gambyong* berkembang lebih pesat, terlihat beberapa macam tari *gambyong* disusun pada dekade ini. Nyi Bei Mintoraras menyusun tari *Gambyong Campursari* pada tahun 1970. Pada tahun yang sama S. Ngaliman menyusun tari *Gambyong Gambirsawit*. Kemudian pada tahun 1972, S. Ngaliman juga menyusun tari *Gambyong Pareanom*. Pada tahun 1975, Nyi Bei Mintoraras menyusun lagi tari *Gambyong Pareanom* dalam bentuk lebih padat.[61] Pada tahun 1974, Sutjiati Djoko Suhardjo juga menyusun tari *Gambyong Pareanom* untuk keperluan pendidikan di Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) di Surakarta. Kemudian pada tahun 1975, Nyi Bei Mintoraras menyusun tari *Gambyong Sumyar* atau *Campursari*. Berikutnya pada tahun 1978, S. Maridi menyusun tari *Gambyong Ayun-ayun*. Pada akhir dekade tahun 1970 an, yaitu tahun 1979, Nora Kustantina Dewi dan Rusini menyusun tari *Gambyong Pareanom*.[62] Pada tahun 1979, S. Maridi menyusun tari *Gambyong Sala Minulya*. Bentuk susunan tari *gambyong*, biasanya berpijak pada bentuk tari *gambyong* yang telah

ada sebelumnya. Dengan demikian jika diamati pada bentuknya terdapat persamaan-persamaan, terutama dalam penggunaan rangkaian geraknya.

Pada dekade ini, tampak adanya perubahan sikap masyarakat dalam memandang tari *gambyong*. Terlihat pada waktu ini semakin banyak para gadis dari lingkungan bangsawan maupun terpelajar belajar tari *gambyong*. Bahkan para gadis kerabat Mangkunegaran telah tampil pula menyajikan tari *gambyong*, baik di lingkungan Mangkunegaran maupun di luar Mangkunegaran. Munculnya beberapa susunan tari *gambyong* yang disusun oleh beberapa penyusun tari yang berbeda juga semakin mendukung perkembangan tari *gambyong*.

Pada tahun 1970, tari *gambyong* telah sering ditampilkan secara massal untuk penyambutan tamu. Sebagai contoh ketika PATA tahun 1970 di Surakarta, tari *gambyong* ditampilkan di Bandara Adi Sumarno Surakarta untuk menyambut para tamu. Selain itu, tari *gambyong* juga sering ditampilkan di Pendapa Mangkunegaran untuk menyambut para tamu. Pada tahun 1973, tari *Gambyong Pangkur* disajikan oleh 45 orang penari Mangkunegaran dalam rangka Peresmian Anjungan Jawa Tengah di Taman Mini Indonesia Indah, Jakarta.[63] Pada tahun 1974, tari *gambyong* juga ditampilkan dalam acara Pembukaan PATA di Pendapa Mangkunegaran. Sejak tahun 1975, ASKI/PKJT telah mulai mengembangkan tari *gambyong* dan mempertunjukkan dalam berbagai acara. Termasuk penyelenggaraan lomba tari *gambyong*, juga semakin sering dilaksanakan, misalnya: dalam rangka Porseni SMP/SMA, HUT KORPRI, dan HUT Kodia Surakarta.

Pada dekade 1980-an, tari *gambyong* semakin berkembang secara luas, bahkan telah meluas ke seluruh daerah di Jawa Tengah. Pada tahun 1980, dalam acara Pembukaan Festival Film Indonesia di Gedung Olahraga Semarang ditampilkan tari *Gambyong Pareanom* oleh 100 orang penari dan pada Peringatan 100 tahun Kartini pada tahun 1981 juga ditampilkan tari *Gambyong Pareanom* dengan 100 orang. Penampilan tari *gambyong* lebih berkembang lagi setelah tahun 1985, hal ini disebabkan oleh adanya instruksi atau pencanangan Gubernur Kepala Daerah Tingkat I Jawa Tengah yang menunjuk tari *gambyong* sebagai tari penyambutan resmi di Jawa

Tengah, sekaligus menjadikan tari *gambyong* sebagai tari identitas Jawa Tengah.[64] Pencanangan gubernur ini dilaksanakan pada tahun 1985. Walaupun pencanangan tari *gambyong* sebagai tari penyambutan resmi di Jawa Tengah ini mendapatkan berbagai tanggapan, baik positif maupun negatif, tetapi ternyata kebijakan ini tetap dilaksanakan sampai sekarang.

Sebagai tindak lanjut dari kebijakan itu, setiap kegiatan resmi yang dilaksanakan di Jawa Tengah selalu menampilkan tari *gambyong* sebagai tari penyambutan resmi. Oleh karena itu, tari *gambyong* semakin banyak mendapatkan kesempatan tampil. Dalam acara itu biasanya tari *gambyong* dilakukan secara massal, hal ini juga menyebabkan semakin banyak jumlah penari *gambyong*. Selain itu, adanya kesempatan sering tampil ini juga menarik orang lain untuk belajar tari *gambyong*.

Pada dekade ini, penyusunan tari *gambyong* tidak sebanyak 1970-an, terlihat hanya ada tiga susunan tari *gambyong*, yaitu *Gambyong Pancerana* disusun oleh S. Ngaliman pada tahun 1983, *Gambyong Mudhatama* disusun oleh Sunamo pada tahun 1989, *dan Gambyong Pangkur Langenkusuma* disusun oleh R.T. Rono Suripto pada tahun 1989. Perkembangan tari *gambyong* pada dekade ini tampak mencolok pada bentuk garapannya, tari ini sering disajikan oleh beberapa penari dengan penggarapan gerak, pola lantai, level penari, posisi penari, dan tempo atau dinamika karawitan tari. Selain itu, juga dilakukan penggarapan unsur-unsur gerak di antaranya: memperluas atau mempersempit volume, mempercepat atau memperlambat tempo, dan mempertegas tekanan. Busana tari *gambyong* juga berkembang, hal ini terlihat pada munculnya berbagai bentuk busana yang semakin beragam.

Pada awal dekade 1990-an, Wahyu Santoso Prabowo menyusun tari *Gambyong Dewandaru*. Tari ini disusun pada tahun 1992 untuk acara perkawinan putri Sukamdani Sahid Gitosardjono di Hotel Sahid Jakarta.

Dari uraian mengenai sejarah tari *gambyong* dan fungsinya dalam kehidupan masyarakat Jawa, tampak bahwa bentuk tari *gambyong* yang berawal dari bentuk tari yang sederhana, secara perlahan lahan berubah dan berkembang semakin rumit. Perubahan dan penggarapan yang banyak dilakukan juga menjadikan bentuk

penyajian tari *gambyong* makin beragam. Demikian juga fungsi tari *gambyong* semakin luas untuk berbagai acara.

CATATAN BAB II

1. S. Prawiroatmojo. 1981. *Bausastra Jawa Indonesia.* Jilid 1. Jakarta: Gunung Agung, p. 296.
2. Yayasan Radyapustaka. 1970. *Sastramiruda.* Surakarta: Radya Pustaka, p. 20. Tersebut sebagai berikut: "*Sastramiruda, mungguh kaanane taledek mbabarang, nalika djaman ing Demak gamelane trebang kendang, jeng lekas agending dibukani swara*.
3. P.J. Zoetmulder. 1982. *Old Javanese English Dictionary.* Leiden: The Netherlands, p. 669.
4. Yayasan Radya Pustaka, *Op. Cit.,* p. 21.
5. *Ibid*, p. 19. Lihat juga R.M. Sayid. 1984. *Babad Sala*. Sala: Reksa Pustaka Mangkunegaran, p. 143.
6. Thomas Stamford Raffles. 1978. *History of Java.* Kualalumpur: Oxford University Press, P. 342.
7. Clifford Geertz. 1989. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa.* Terj. Aswab Mahasin. Jakarta: Pustaka Jaya, p. 397.
8. Th. Pigeaud. 1938. *Javanese Volksvertoningen.* Batavia: Volkslectuur. p. 35.
9. Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa.* Jakarta: PN. Balai Pustaka, p. 214.
10. Thomas Stamford Raffles, *Op. Cit*., p. 343.
11. Koentjaraningrat, *Op. Cit*., p. 218.
12. Th. Pigeaud, *Op. Cit*., p. 79.
13. *Ibid*., p. 60.
14. *Ibid*., p. 59 60.
15. *Ibid*., p. 60.
16. Karsana. "Tayub dan Priyayi," dalam Majalah *Kejawen,* edisi ke 18, 3 Maret 1937.
17. Ben Suharto. 1980. *Tayub, Pengamatan dari Segi Tari Pergaulan serta Kaitannya dengan Unsur Upacara Kesuburan.* Yogyakarta: ASTI Yogyakarta, p. 60 61.
18. R.M. Soedarsono. 1999. "Tayub di Akhir Abad Ke 20" dalam Soedarso SP. (ed.), *Beberapa Catatan tentang Perkembangan Kesenian Kita*. Yogyakarta: BP. ISI Yogyakarta, p. 41.

19. Masalah upacara *bukak klambu* diceritakan dengan jelas dalam novel yang ditulis oleh Ahmad Tohari dalam *Ronggèng Dukuh Paruk*.
20. Yayasan Radya Pustaka, *op. cit.,* p. 20. Seperti disebutkan: "*Sabanjure tayub mau dadi lelangening bangsa Djawa ing desa ing nagara, wong tjilik priyayi jen pada duwe gawe mantu, tetakan sapadane pada kasukan budjana nayub*."
21. Hal itu tertulis dalam *Serat Centhini*.
22. Balai Penelitian Bahasa. 1981. *Babad Mangir*. Jilid I. Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, p. 41 60.
23. Wawancara dengan Sri Kamini Sukanto di Surakarta pada tanggal 23 Mei 1993.
24. Claire Holt. 1939. *The Development of the Art of Dancing in the Mangkunegaran.* Paris: Kolff Buning Dojcja., p. 2.
25. Informasi ini muncul dalam diskusi yang membahas tentang peranan Mangkunegara 1, dalam rangka HUT ke-125 Reksa Pustaka Mangkunegaran Surakarta, April 1993.
26. T. Slamet Suparno. 1988. "Manfaat Sumber Primer dalam Penulisan Sejarah Seni Pertunjukan." Laporan Penelitian STSI Surakarta, p. 18.
27. Sudibyo Z.H. (Komite Ronggowarsito). 1979. *Babad Lelampahanipun Swarga R.Ng. Ronggowarsito.* Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan Sastra Indonesia dan Daerah, p. 180. Tertulis sebagai berikut: *"Kala semanten lajeng kadadosaken nayuban saking keparengipun M.Ng. Ronggowarsito, ingkang kadhawuhan anjoget rumiyin Kramaleya, ingkang anglarihi Ki Tunajaya tuwin Ki Jasana, gendhingipun Cangklek Panaraga. Tiyang tiga sami lucunipun, sami wasisipun dhateng joget. Salelewanipun adamel gumujeng ingkang sami ningali. Talèdhèkipun nama Gambyong ingkang sampun misuwur wasisipun anjoget sarta saenipun swaranipun, dados kembang-kidungipun para nem-neman jaman semanten*"
28. Padmosusastro. 1980. *Serat Tata Cara.* Diindonesiakan oleh Soenarko, H. Puspito. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan Sastra Indonesia dan Daerah, p. 335.
29. Darsiti Soeratman. 1989. *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta* 1830 1939. Yogyakarta: Penerbit Taman Siswa, p. 119.
30. Clifford Geertz, *Op. Cit*., p. 402 403.
31. Wawancara dengan Mloyowidodo di Surakarta, tanggal 12 Maret 1993.

32. "Tayub untuk Upacara Sakral Bersih Desa," dalam *Suara Merdeka,* 11 Agustus 1990.
33. Informasi ini tertulis dalam "Tayub ISI Meriahkan Pesta Country," *Bernas,* 13 November 1993, hal. 12.
34. S. Prawiroatmojo. 1981. *Bausastra Jawa Indonesia.* Jilid I. Jakarta: Gunung Agung, p. 609. Lihat pula Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa.* Jakarta: PN. Balai Pustaka, p. 301.
35. Th. Pigeaud. 1989. *Javaanes Nederlands Woordenboek.* USA. Foris Publications Holland, p. 116.
36. Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. 1988. *Kamus Besar Bahasa Indonesia.* Jakarta: Balai Pustaka, p. 251.
37. R.M. Sayid. 1984. *Op. Cit*., p. 142.
38. Edi Sedyawati. 1984. *Tari Tinjauan dari Berbagai Segi.* Jakarta: Pustaka Jaya, p. 130.
39. Lihat Ben Suharto. 1980. *Tayub: Pengamatan dari Segi Tari Pergaulan serta Kaitannya dengan Unsur Upacara Kesuburan*. Yogyakarta: Proyek Pengembangan IKI, Dirjen Pendidikan Tinggi, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, p. 52.
40. Padmosusastro, 1980. *Op. Cit*., p. 335.
41. Edi Sedyawati, 1984. *Op. Cit*., p. 131. Hal ini juga dinyatakan dalam *Ensiklopedi Tari Indonesia*, 1985, p. 11.
42. Pendapat sama dinyatakan oleh A.M. Munardi dalam "Umyeging Rembug Bab Joget *Gambyong*" pada Majalah *Jayabaya* No. 29 tahun 1987. Adanya dukun wanita yang berperan mengobati orang juga disebut dalam *Serat Kridhwayangga*, yang ditulis oleh Sastrakartika, 1979, p. 18.
43. R.M. Sayid, 1984, *Op. Cit*., p. 141.
44. Edi Sedyawati, 1984, *Op. Cit*., p. 130.
45. Sudibyo Z.H. 1979, *Op. Cit*., p. 180. Lihat pula Darsiti Soeratman. 1989. *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1830--1939*. Yogyakarta: Taman Siswa, p. 113. R.Ng. Ronggowarsito adalah pujangga Kraton Surakarta pada masa Susuhunan Paku Buwana V sampai Susuhunan Paku -Buwana IX.
46. Edi Sedyawati, 19 84. *Op. Cit*., p. 130.
47. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1985. *Op. Cit*., p. 11.
48. Informasi itu tertulis dalam laporan kegiatan misi kesenian ke Belanda, oleh Keluarga Mangkunegaran. Laporan ini ditandatangani oleh: R.M.Ng. Partohoetojo, M.Ng. Hatmosoetaknjo, dan P. Djogokartolo.

49. Data itu tertulis pada catatan salah satu murid di Wreksadiningratan yang menjadi koleksi S. Ngaliman.
50. Wawancara dengan Sri Kamini Sukanta dan R.T. Mloyowidodo di Surakarta pada tanggal 22 Januari dan 15 Februari 1992.
51. R.M. Sayid, *Op. Cit*., p. 142.
52. Wawancara dengan S. Ngaliman di Surakarta, 22 Desember 1992.
53. Pernyataan Nyi Wara Kanya (almarhumah) dalam wawancara penulis pada tahun 1980 di Surakarta.
54. Penari yang menangis karena tidak dapat mengikuti pola kendang ini sering terjadi, sebagaimana diceritakan oleh S. Ngaliman dan Mloyowidodo.
55. Tari ini tampaknya disusun oleh R.T. Kusumakesawa dan pada mulanya dipertunjukkan bagi para siswa di Konservatori Karawitan di Surakarta.
56. Wawancara dengan Sutjiati Djoko Suhardjo di Surakarta, 12 Desember 1992.
57. Wawanca dengan S. Ngaliman di Surakarta, 5 Desember 1992.
58. Wawancara dengan Sumardjo Hardjoprasonto di Jakarta, 20 Mei 1993. Juga dengan S. Ngaliman dan Nora Kustantina Dewi di Surakarta, 5 Juni 1993.
59. Wawancara dengan Sumardjo Hardjoprasonto di Jakarta, 20 Mei 1993.
60. Wawancara dengan R.M. Sayid (almarhum), juga diinformasikan Muji Lestari sebagai pemenang lomba tari *gambyong* itu.
61. Wawancara dengan Puspararas Suseno di Mangkunegaran Surakarta, 10 Desember 1992.
62. Susunan tari ini lebih dikenal dengan susunan Akademi Seni Karawitan Indonesia/Pusat Kesenian Jawa Tengah (ASKI/PKJT).
63. Penulis terlibat sebagai penari pada waktu itu.
64. Wawancara dengan A. Sugiarto di Semarang, 22 Januari 1993. Ia adalah Kepala Bidang Kesenian Jawa Tengah, juga sebagai pengamat seni.

BAB III
BENTUK SAJIAN TARI GAMBYONG

Bentuk seni adalah hasil ciptaan seniman yang merupakan wujud dari ungkapan isi ke dalam bentuk fisik yang dapat ditangkap indera. Maka di dalam pandangan dan tanggapan bentuk seni terdapat hubungan antara garapan medium dan garapan pengalaman jiwa yang diungkapkan, atau terdapat hubungan antara bentuk (*wadhah*) dan isi. Bentuk (*wadhah)* yang dimaksud adalah bentuk fisik, yaitu bentuk yang dapat diamati, sebagai sarana untuk menuangkan nilai yang diungkapkan seorang seniman, sedangkan isi adalah bentuk ungkap, yaitu mengenai nilai-nilai atau pengalaman jiwa yang *wigati* (*significant*);[1] yang digarap dan diungkapkan seniman melalui bentuk ungkapannya yang dapat ditangkap atau dirasakan penikmat dari bentuk fisik. "Bentuk ungkapan suatu karya seni pada hakikatnya bersifat fisik, seperti garis, warna, suara manusia, bunyi bunyian alat, gerak tubuh, dan kata.[2] Bentuk seni itu tidak hanya menggarap medium, tetapi juga mengungkapkan pengalaman jiwa yang dapat memantapkan dan memperkaya pengalaman jiwa. Kesatuan bentuk dan isi adalah wujud karya seni.

Wujud seni tradisional (Jawa) tidak berhenti pada bentuk dan teknik. Bentuk-bentuk lahiriah tidak lebih dari suatu medium, yaitu alat untuk mengungkapkan (*to express*) dan menyatakan (*to state* atau *to communicate)* isi. Isi dan bentuk itu tumbuh dalam ajang kebudayaan tradisional, dalam arti diciptakan oleh orang-orang di lingkungan kebudayaan tradisi itu.[3]

Keterkaitan seni tradisional dengan masa lampau tampak pada adanya pedoman atau aturan (*waton*) yang diikuti. Pedoman dalam seni tradisional meliputi aturan-aturan garapan medium maupun isi, seperti aturan-aturan pokok atau *waton-waton* dasar bentuk-bentuk tertentu yang merupakan vokabuler atau perbendaharaan garap medium, aturan-aturan susunan wujud sasaran, dan wujud isi.[4] Aturan-aturan itu di kalangan seniman tradisi ditafsirkan secara kreatif, yaitu merupakan dasar untuk menciptakan suatu karya seni.[5]

Dalam tari tradisional terdapat teknik garapan, yaitu garapan medium yang menggunakan kesatuan-kesatuan garapan tertentu yang pokok, yaitu vokabuler. Vokabuler tari tradisional memiliki daya pacu yang kuat karena pengendapan waktu. Vokabuler dilihat sebagai teknik atau sarana dengan potensi hayat.[6] Vokabuler dalam susunan tari tradisional Jawa, biasanya terdiri dari rangkaian atau kumpulan gerak yang disebut *kembangan* atau *sekaran* yang masing-masing memiliki nama atau sebutan, sehingga di dalam pembicaraan atau pencatatan tari hanya disebutkan nama-nama kesatuan-kesatuan garap gerak yang khas tersebut. Misalnya: *laras, batangan, laku telu, pilesan*, dan sebagainya. Vokabuler atau perbendaharaan gerak merupakan bahan baku bagi para penyusun tari. Vokabuler atau ragam tari adalah kesatuan pola gerak yang merupakan pengembangan dari motif, sedangkan "motif gerak adalah gerak sederhana, tetapi di dalamnya terdapat sesuatu yang memiliki kapabilitas untuk dikembangkan."[7] Vokabuler gerak dalam tari dapat berbentuk pendek (misalnya: dalam bentuk sikap), dan dapat berbentuk panjang (misalnya: *sabetan*), bahkan dapat terjadi deretan motif yang membentuk suatu kesatuan. Berdasarkan fungsinya di dalam tata gerak tari, vokabuler gerak tari dapat dibedakan menjadi empat, yaitu:

1. Rangkaian gerak pokok (*sekaran*) adalah suatu satuan gerak yang cukup panjang dan seringkali kompleks, mengandung suatu representasi makna tertentu. Misalnya: *batangan, pilesan, laku telu, engkyek, engkrang, manglung*, dan sebagainya.
2. Bentuk-bentuk gerak pembuka adalah suatu satuan gerak yang dipergunakan untuk mengawali rangkaian gerak pokok. Misalnya: *sembahan, sabetan, hoyog*, dan sebagainya.
3. Bentuk-bentuk gerak penghubung adalah suatu satuan kecil gerak yang fungsinya untuk berpindah tempat atau untuk menyambung rangkaian gerak pokok yang satu dengan rangkaian gerak pokok lainnya. Misalnya: *srisig, besut, singget, ngingel*, dan sebagainya.
4. Bentuk-bentuk gerak penutup adalah suatu satuan gerak yang digunakan untuk mengakhiri rangkaian gerak pokok. Bentuk gerak ini juga berfungsi memperjelas berakhirnya sajian tari.

Misalnya *sabetan, panggel, sindhet, sembahan*, dan sebagainya.

Para penyusun tari tradisional Jawa menyusun koreografinya dengan berpijak pada perbendaharaan gerak yang sudah ada sebelumnya. Akan tetapi, penyusun tari tetap dapat menerapkan kreativitasnya dalam penyusunan karya tarinya, karena perbendaharaan gerak yang ada hanya sebagai acuan yang tidak mengikat secara ketat.

Selain itu, juga terdapat konsep dasar gerak meliputi dasar dasar sikap (*adeg*), yaitu mengenai letak kepala, badan, panggul, sikap dada, sikap perut; dasar bidang gerak lengan, bidang kaki, posisi lutut; konsep pembatasan bentuk, luas, kualitas, dinamik gerak; dasar susunan *wireng*, pengertian *kembangan* (variasi irama), dasar gerak atau vokabuler, dan sebagainya.[8] Bahkan terdapat pedoman dasar yang detail, seperti sikap jari-jari (sampai sikap ibu jari), sikap tangan, dan luas putaran tangan (*ukel*).

Bentuk sajian tari *gambyong* sebagai bagian dari tari tradisional Jawa juga tidak lepas dari aturan-aturan tersebut. Dalam pembicaraan bentuk sajian tari *gambyong* selanjutnya dibagi menjadi dua, yaitu bentuk fisik (bentuk lahir) dan bentuk ungkap (bentuk dalam); walaupun kenyataannya kedua bentuk tersebut merupakan kesatuan yang utuh dan tidak dapat dipisahkan.

A. Bentuk Fisik

Tari *gambyong* adalah salah satu genre tari putri dalam tari tradisional Jawa gaya Surakarta. Tari ini biasanya disajikan oleh seorang atau beberapa penari putri. Pada mulanya tari ini dikenal sebagai tarian tunggal atau dalam penampilannya disajikan oleh seorang penari. Tari *gambyong* pada mulanya merupakan bagian awal tari *tayub* yang kemudian berdiri sendiri sebagai tarian tunggal. Oleh karena itu, bentuk sajian tari *gambyong* memiliki beberapa persamaan dengan tari *tayub*, yaitu pada perbendaharaan gerak, karawitan, dan busananya. Akan tetapi, kalau dilihat pada teknik pelaksanaannya tampak ada perbedaan; tari *gambyong* memiliki teknik pelaksanaan lebih rumit dan ketat, sedangkan tari *tayub* lebih bebas. Dalam hal ini, tari *tayub* lebih bebas dalam melaksanakan ornamen gerak, bahkan dapat melakukan gerak yang sederhana,

misalnya hanya menggerakkan tangan atau kakinya saja. Selain itu, dalam bentuk sajian tari *gambyong* tidak didukung penari pria.

Perbedaan antara tari *gambyong* dan tari *tayub* tampak jelas setelah tari *gambyong* berkembang di dalam lingkungan keraton. Bahkan kemudian terdapat pula perbedaan bentuk sajian tari *gambyong* di desa-desa dengan bentuk sajian tari *gambyong* di lingkungan keraton. Hal ini terjadi karena bentuk sajian tari *gambyong* di lingkungan keraton telah digarap dengan berpijak pada kaidah-kaidah tari keraton, etika, dan etiket keraton, di antaranya dilakukan penggarapan pada kualitas gerak dengan menggarap unsur-unsur gerak yang meliputi bentuk, volume, tekanan, dan tempo atau kecepatan. Hasil penggarapan ini menyebabkan tari *gambyong* dirasakan lebih 'halus' daripada sebelumnya, tetapi kesan *kenes* (lincah, genit), *luwes kewes* (lemah gemulai), dan lembut tetap ditonjolkan. Dalam tari *gambyong*, gerak-gerak yang cenderung erotis diperhalus, sehingga gerak yang memperlihatkan betis, mengguncangkan payudara, dan melirikkan mata ditiadakan.

Tari *gambyong* sebagai bagian dari tari tradisional Jawa, juga memiliki aturan-aturan yang harus diikuti, di antaranya konsep dasar gerak dan penggunaan perbendaharaan gerak tari. Selain itu, tari *gambyong* mempunyai aturan-aturan khusus dalam bentuk sajiannya, sebagai berikut.

1. Penggunaan rangkaian gerak (*sekaran*) baku dalam tari *gambyong*. Rangkaian gerak baku terdiri dari enam, yaitu: *laras* (*merong*), *batangan, pilesan*, dan *laku telu* disusun pada bagian awal tari, dan *menthogan* serta *wedhi kengser* disusun pada bagian akhir tari.
2. Pelaksanaan urutan rangkaian gerak (*sekaran*) dilakukan secara selang-seling atau bergantian antara rangkaian gerak yang dilakukan di tempat (*sekaran mandheg*) dan rangkaian gerak yang dilakukan dengan berjalan atau berpindah tempat (*sekaran mlaku*).[9]

Aturan penggunaan rangkaian gerak baku seperti itu juga disebutkan oleh R.L. Martapangrawit dalam *Titilaras Kendangan*, bahwa urutan pola kendangan pertama sampai keempat, yaitu *merong, batangan, pilesan,* dan *laku telu*; dan dua pola kendangan sebelum tari berakhir yaitu *menthogan* dan *wedhi kengser* telah

ditentukan. Setelah itu, urutan pola kendangan untuk mengiringi tari *gambyong* dilakukan berdasarkan pada kreativitas dan keterampilan pengendang, namun masih berpijak pada prinsip selang-seling, antara rangkaian gerak yang dilakukan di tempat dan rangkaian gerak yang dilakukan dengan berjalan atau berpindah tempat.

Bentuk sajian tari *gambyong* pada umumnya merupakan susunan dari rangkaian-rangkaian gerak yang secara khusus terdapat pada tari *gambyong*, yang biasanya disebut sebagai *sekaran gambyongan*. Vokabuler gerak tari *gambyong* selalu mengalami perkembangan. Berawal dari 5 rangkaian gerak (*sekaran*), seperti tersebut dalam *Serat Sastramirudo*, selanjutnya berkembang menjadi 11 rangkaian gerak pada masa Wreksadiningrat, dan kemudian tampaknya berkembang menjadi 17 rangkaian gerak, seperti tersebut dalam susunan tari *Gambyong Gambirsawit.* Tari ini sering ditampilkan di Mangkunegaran sebelum tahun 1950 an. Dari manuskrip dapat dilihat bahwa tari *gambyong* ini tersusun dari 17 ornamen gerak, yang terdiri sebagai berikut

> (1) *beksa mirong*, (2) *beksa embat tengen menthang*, (3) *beksa ukel nayung*, (4) *beksa lampah miring mirong sampur kiwa sampur tengen*, (5) *menthang miwir sampur embat rangkep* (6) *ukel tawing wedhi kengser mubeng manengen*, (7) *mirong sampur lampah tiga*, (8) *tawing miwir sampur kiwa ngogek jaja*, (9) *tumindak majeng ukel kebyok sampur,* (10) *gajah gajahan r*angkep, (11) *seblak asta tengen kiwa panggel*, (12) *ngogek jaja lamba menthang asta kalih miwir sampur*, (13) *lincak gagak lamba wedhi kengser, (14*) *hanawung embat ubet asta*, (15) *lampah majeng lincak gagak rangkep*, (16) *ukel nayung embat asta majeng*, *lan* (17) *ubet asta entrag*.[10]

Vokabuler gerak tari *gambyong* yang sering dipergunakan dalam susunan tari *gambyong* semakin berkembang. Hal ini terjadi karena bentuk gerak yang ada ditanggapi secara kreatif oleh para seniman tari, sehingga satu rangkaian gerak dapat dikembangkan menjadi empat dengan berbagai variasi gerak. Sebagai contoh rangkaian gerak *tumpang tali* berkembang menjadi *tumpang tali glebagan*, *tumpang tali indriya, tumpang tali kengseran,* dan *tumpang tali sigeg*. Oleh karena itu, jumlah rangkaian gerak tari *gambyong* semakin bertambah, paling tidak terdapat 33 rangkaian gerak, yang nama-namanya dapat disebutkan sebagai berikut

(1) *batangan*, (2) *pilesan*, (3) *laku telu, (4*) *nacah miring*, (5) *tumpang tali sigeg*, (6) *tumpang tali glebagan* (7) *tumpang tali indriya*, (8) *ukel pakis*, (9) *tumpang tali kengseran*, (10) *kawilan*, (11) *ogek lambung*, (12) *gajah ngoling*, (13) *batangan sigeg*, (14) *tawing taweng*, (15) *tawing taweng ogek lambung*, (16) *pilesan wilet*, (17) *ngembat asta*, (18) *abur aburan*, (19) *lembehan sampur kiri*, (20) *ukel asta*, (21) *lampah tubrukan*, (22) *ridhong sampur kiri*, (23) *mandhe sampur*, (24) *prenjakan*, (25) *walikan ubet sampur*, (26) *tatapan*, (27) *walikan banyakan*, (28) *natap*, (29) *lampah gelo asta*, (30) *ogek gelo asta kebyok sampur*, (31) *wedhi kengser*, (32) *menthogan*, dan (33) *entragan*.[11]

Para koreografer menyusun tari *gambyong* berdasarkan vokabuler gerak tersebut dan biasanya dipilihkan rangkaian gerak yang dianggap memenuhi kebutuhan ungkapan serta sesuai dengan tafsirnya pada tari *gambyong.*

Jika diamati pada perkembangan bentuk sajian tari *gambyong*, tampak adanya bentuk sajian yang berbeda-beda. Dari cara pelaksanaannya, dapat dikelompokkan menjadi dua, yaitu:

1. Bentuk sajian tari *gambyong* yang berdasarkan pada spontanitas penari dan pengendang, dan tidak berdasarkan pada susunan tari yang sudah dibakukan.
2. Bentuk sajian tari *gambyong* yang berdasarkan pada susunan tari yang sudah dibakukan oleh koreografer.

Bentuk sajian tari *gambyong* yang pertama tampaknya telah dilakukan sejak munculnya tari ini. Dalam *Centhini* disebutkan penari penari *gambyong* menampilkan tarinya dengan penuh spontanitas. Hal itu juga dapat diamati pada penampilan *gambyongan* dalam pertunjukan Wayang Orang Sriwedari di Surakarta pada tahun 1940 an sampai tahun 1970-an. Pada bentuk sajian ini, penari *gambyong* menyajikan urutan gerak berdasarkan pola kendangan pengendang, dan penari sekaligus bertindak sebagai *pesindhèn* (vokalis putri).

Bentuk sajian tari *gambyong* yang kedua, muncul sejak adanya tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras pada awal tahun 1950 an. Tari ini telah disusun secara baku, sehingga penari dalam penyajiannya tidak perlu melakukan gerak spontanitas. Selain itu, penari *gambyong* tidak dituntut sebagai penyaji vokal tembang.

Perbedaan bentuk sajian tari *gambyong* itu, menyebabkan pula perbedaan nilai ungkapnya. Pertama, bentuk sajian tari *gambyong* yang belum memiliki susunan tari secara baku, biasanya dilakukan berdasarkan pada : 1) aturan-aturan pelaksanaan tari *gambyong* secara ketat; 2) penari harus melakukan urutan *sekaran* berdasarkan pola kendangan pengendang, sehingga gerak improvisasi penari sangat dominan dan dapat menafsirkan secara bebas setiap gerak; 3) penari dapat memilih gerak yang disenangi dan paling sesuai dengan diri penari serta mampu mewadahi rasa ungkap tari *gambyong*; 4) penari berperan sebagai penyaji vokal tembang juga mampu mendukung ekspresi penari, sehingga penari mampu tampil secara penuh.

Bentuk sajian ini memungkinkan tampilnya penari-penari individual yang memiliki kemampuan tari yang memadai atau profesional. Hubungan penari dan pengendang lewat improvisasi yang harmonis, menyebabkan bentuk sajian tari *gambyong* ini semakin menarik.

Kedua, bentuk sajian tari *gambyong* dengan susunan tari yang telah dibakukan, biasanya dilakukan berdasarkan pada : 1) susunan tari yang telah ditentukan oleh koreografer; 2) penari melakukan urutan *sekaran* berdasarkan pada susunan tari, hal itu menyebabkan penari hanya menampilkan gerak sesuai dengan susunan yang telah ditentukan; 3) penari tidak melakukan gerak spontan, dan pengendang melakukan pola kendangan sesuai dengan susunan tari yang telah dibakukan; 4) Penari berekspresi dengan berpijak pada susunan tari yang telah ada; 5) Penari tidak menyajikan vokal tembang, sehingga penari tidak dapat berekspresi melalui suara.

Bentuk sajian *gambyong* yang telah dibakukan ini memungkinkan tari ini disajikan secara massal. Dalam tari massal, ekspresi pribadi penari cenderung ditekan dan menggunakan ekspresi kelompok sehingga setiap penari harus menyesuaikan pada ekspresi kelompok, dan ini berarti menyesuaikan terhadap kemampuan penari-penari yang lain.

Dalam perkembangan tari *gambyong* sekarang ini, ternyata bentuk sajian tari yang memiliki susunan yang telah dibakukan lebih berkembang. Hal ini terlihat pada munculnya berbagai susunan tari *gambyong*, di antaranya *Gambyong Pangkur, Gambyong*

Gambirsawit, Gambyong Ayun ayun, Gambyong Sumyar, Gambyong Campursari, Gambyong Sala Minulya, Gambyong Mudhatama, dan Gambyong Dewandaru, juga *Gambyong Pareanom* dalam beberapa versi.

Sampai tahun 1970-an, bentuk sajian tari *gambyong* yang susunan tarinya belum dibakukan, masih dilakukan pada pertunjukan Wayang Orang Sriwedari. Wayang Orang Ngesti Pandhawa, dan pada pertunjukan *kethoprak*, sebagai tari pembukaan. Meskipun demikian sekarang sudah jarang dilakukan, karena kurangya penari yang memiliki kemampuan menyajikan tembang.

Susunan tari *gambyong* pada umumnya masih mengikuti aturan yang ada, yaitu pada rangkaian gerak baku dan pelaksanaan urutan rangkaian gerak menggunakan prinsip selang seling antara gerak yang dilakukan di tempat (*sekaran mandheg*) dan gerak yang dilakukan dengan berjalan atau berpindah tempat (*sekaran mlaku*).

Vokabuler gerak tari *gambyong* mempunyai susunan gerak yang khas dan bervariasi serta mempunyai rasa *sengsem* (menarik). Oleh karena itu, vokabuler gerak tari *gambyong* banyak digunakan pada susunan tari tradisional yang lain, seperti *Klana, Menak Koncar, Topeng Gunungsari, Bondhan, Enggar enggar, Asmarasih*, dan *Driasmara*. Penggunaan vokabuler gerak itu membuktikan bahwa gerak-gerak pada tari *gambyong* memiliki daya tarik dan diminati para penyusun tari.

Karawitan tari *gambyong* adalah gending-gending dalam bentuk *ladrang*, misalnya *Pangkur, Asmaradana, Ayun ayun*, dan *Sumyar*. Juga gending-gending *kethuk loro kerep*, misalnya *Gambirsawit*. Menurut bentuk gending yang mengiringi, tari *gambyong* dapat dibedakan menjadi dua, yaitu (1) tari *gambyong cilik*, menggunakan iringan bentuk *ladrang,* dan (2) tari *gambyong gédhé*, menggunakan iringan gending *kethuk loro kerep.*

Nama tari *gambyong* biasanya menggunakan nama gending yang mengiringinya, misalnya *Gambyong Pangkur, Gambyong Gambirsawit, Gambyong Ayun ayun*. Bahkan susunan tari *gambyong* yang semula belum ada gendingnya, juga memiliki nama sesuai dengan nama gending yang mengiringi, misalnya *Gambyong Sala Minulya, Gambyong Mudhatama, Gambyong Dewandaru*, dan *Gambyong Pareanom* (versi S. Ngaliman). Namun ada pula nama

tari *gambyong* yang tidak sama dengan nama gending yang mengiringi tarinya, misalnya *Gambyong Pareanom* susunan S. Maridi menggunakan iringan *Ladrang Tirtakencana* dan gending *Gambirsawit*, *Gambyong Padhasih* menggunakan iringan *Ladrang Kutut Manggung, Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras menggunakan iringan *Ayak ayakan* dan gending *Gambirsawit*, dan *Gambyong Campursari* susunan Nyi Bei Mintoraras menggunakan iringan *Ladrang Sumyar*.

Salah satu ciri iringan tari *gambyong* adalah pola kendangan pada bagian *ciblon* disebut kendangan *ciblon*. Pola kendangan ini pada mulanya disebut dengan *kosek wayangan*. Mungkin pola ini pada awalnya digunakan untuk iringan pertunjukan wayang kulit. Pada pertunjukan wayang kulit masih sering dilakukan *gambyongan* pada adegan *limbukan* (tokoh *gecul*) dan menjelang *tancep kayon* (berakhirnya pertunjukan). Dalam pakem *wayang kulit* disebutkan adanya adegan *gambyongan,* di samping itu juga dalam setiap kotak wayang terdapat *gambyong* (golek).[12] Pola kendangan ciblon tersebut berjumlah 28, termasuk dua pola kendangan susunan G.P.H. Prabuwinata.[13] Dengan dasar 28 pola kendangan tersebut, pengendang dapat mengembangkan *wilet* (kemampuan/ keterampilan) sesuai dengan tafsirnya. Dari susunan pola kendangan itu tampak penggunaan prinsip selang seling sebagai iringan gerak yang dilakukan di tempat dan yang dilakukan dengan berjalan. Kendangan *ciblon* ini merupakan ciri khas iringan tari *gambyong*. "Titilaras kendangan *ciblon* ini temponya tiap titik sama dengan tempo pukulan saron penerus."[14] Pada iringan tari *gambyong* biasanya menggunakan teknik pemukulan gamelan yang disebut *tabuhan nibani,* hal ini mendukung suasana *sigrak* (tangkas, gembira). Gerak tari *gambyong* yang dilakukan penari menyesuaikan iringan, terutama terhadap pola kendangannya. Gerak penari pada tari tradisional Jawa pada umumnya mengikuti iringan tarinya. Bila tempo iringan pelan, penari bergerak dengan tenang dan tempo pelan, sebaiknya bila tempo iringan lebih cepat penari juga bergerak cepat. Antara gerak tari dan iringan tari terdapat perpaduan yang harmonis. Keistimewaan tari *gambyong* terletak pada keeratan hubungan antara gerak tari dan iringannya, karena gerak tari yang dilakukan menyesuaikan atau mengikuti secara tepat pola iringan, terutama pada bagian *ciblon*.

Keberhasilan bentuk sajian tari *gambyong* juga ditentukan oleh peranan garap iringan, terutama garap kendangannya. Dengan garap iringan yang mendukung, gerak tari *gambyong* terkesan lebih lincah, *kenes,* dan *tregel.*

Busana tari *gambyong* pada umumnya adalah: kain batik yang diwiru, *kemben* atau *angkin* dengan corak pelangi atau *jumputan* (sebagai penutup bagian dada dan bagian atas dada, terbuka), *sampur* atau selendang (yang disampirkan pada bahu kanan). Rambut digelung dengan perhiasan *cundhuk jungkat* dan *cundhuk mentul,* juga dikenakan perhiasan gelang, kalung, dan subang. Selain itu, memakai untaian bunga melati sebagai kalung yang dililitkan sampai pinggul atau dipasang di gelung dan berjurai di bahu kiri. Rias wajah berfungsi untuk mempercantik penari (*corrective make up*).

Tempat pementasan tari *gambyong* dapat berupa panggung, pendapa, lapangan atau halaman rumah, *prosenium* atau tempat terbuka asal memenuhi syarat dapat digunakan untuk menari.

B. Bentuk Ungkap

Dalam ungkapan karya seni, seniman mengajak penikmat atau penonton untuk menyelami pengalaman berbagai macam di luar wilayah dan teba pengalamannya sendiri. Seniman dapat memacu berbagai pengalaman, seperti kebaikan yang berhasil menolong, kejujuran yang membawa kebahagiaan, kepahlawanan yang mendatangkan kemenangan, juga hal hal yang menakutkan, kejahatan, kelaliman, kebaikan yang menghancurkan, kejujuran yang mencelakakan, keberanian yang memusnahkan, dan sebagainya. Dengan ungkapan ini, pengalaman hidup menjadi kaya, yaitu luas dan mendalam.

Menurut sifatnya, bentuk ungkap dapat dibedakan menjadi dua, yaitu sifat primer dan sifat sekunder. Sifat primer mengungkapkan pengalaman dengan cita yang dalam dan digarap secara kaya. Ungkapan pengalaman garapan cita ini adalah menjadi tujuan penghayatan. Ungkapan ini di antaranya dapat berbentuk garapan nilai-nilai hidup, keyakinan keagamaan, kemantapan kepercayaan, yang kesemuanya menjadi nilai-nilai pedoman hidup pribadi dan dengan sesama manusia, hidup dalam alam yang ada, hidup tawakal

pada yang diyakini, nilai-nilai yang menentukan diri manusia. Ungkapan dengan sifat primer ini merupakan tujuan untuk direnungkan dengan penghayatan sewaktu menyaksikan. Sebaliknya, bentuk ungkapan yang bersifat sekunder, penghayatan bukan merupakan tujuan pokok. Karya seni dalam hal ini, cenderung untuk pemenuhan kebutuhan pengalaman lain, seperti untuk hiburan pelepas lelah atau pelipur hati, media penerangan, sarana upacara, dan untuk memeriahkan suasana perhelatan. Sifat sekunder tidak memasalahkan kemantapan ungkapan, karena bukan itu tujuannya.

Sebagai wujud seni tari, drama, lagu atau ukiran, dan sebagainya, dikatakan mempunyai *rasa* (hayatan), *watak* (karakter) atau "isi" atau *karep* (kehendak atau tujuan).[16] Pada setiap wujud karya seni, pasti terdapat isi tertentu yang berkaitan dengan nilai atau makna yang terkandung. Wujud seni biasanya mempunyai nilai-nilai simbolik atau melambangkan sesuatu, bahkan arti lambang kadang-kadang terlalu menonjol dan bersifat sewenang-wenang meninggalkan rasa wujud.[17] Gerak-gerak tari dalam tari tradisional Jawa biasanya tidak meniru alam seperti dalam gaya realisme atau objektif. Dalam tari tradisional Jawa terdapat gerak-gerak representatif (*wadhag=meniru*) dan gerak-gerak non representatif (*tan wadhag*).

Bentuk tari yang mempunyai gerak-gerak representatif dapat dikaitkan atau dihubungkan dengan gerak-gerak sehari-hari. Misalnya pada tari *Bondhan, Bathik*, dan tari yang bertema perang. Sementara itu, pada tari yang mempunyai gerak-gerak non representatif tidak dapat atau sulit dikaitkan dengan gerak sehari-hari, karena gerak non representatif tidak menyajikan kembali gerak sehari-hari, dan gerak itu merupakan gerak yang sudah distilisasi serta mempunyai abstraksi yang tinggi. Sebagai contoh gerak-gerak tari pada tari *srimpi* dan *bedhaya*. Dalam tari *gambyong* juga dapat diamati penggunaan gerak-gerak non representatif, hanya pada bagian *kebar* atau *kiprahan* terlihat bentuk-bentuk gerak representatif *(wadhag).* "Kekuatan dalam tari tradisional dicapai pada bentuk (terutama bentuk garis), kualitas, tekanan *greget* atau dinamik."[18]

Sajian tari *gambyong* tidak menampilkan tema atau cerita melalui susunan geraknya. Akan tetapi, melalui susunan gerak atau rangkaian gerak ada sesuatu atau mempunyai makna (nilai simbolik) yang diungkapkan. Melalui bentuk fisik tari *gambyong* dapat dilihat

ungkapan sifat-sifat seorang wanita, yaitu *kenès, luwes, kewès,* dan *tregèl.* Oleh karena itu, sering disebutkan bahwa tari *gambyong* itu mengungkapkan kelincahan, keluwesan, kekenesan yang menarik atau "mengungkapkan keluwesan wanita dan bersifat erotis."[19] Dalam perkembangan tari *gambyong* dipengaruhi oleh tari *golek,* terutama gerak gerak *kiprahan*. Perubahan ini menyebabkan muncul anggapan yang lain, bahwa tari *gambyong* mengungkapkan seorang wanita yang sedang bersolek. Dapat disamakan dengan tarian pria yang dinamakan *kiprah*, yang menggambarkan seorang pria yang sedang dimabuk cinta.[20]

Mengenai nilai simbolik yang diungkapkan dalam tari *gambyong* juga terdapat beberapa informasi. Setelah *gambyong* menempati kedudukan yang cukup baik dalam khazanah tari gaya Surakarta, berbagai makna dikenakan pada tari *gambyong*, yang tak lain untuk mengabsahkan bahwa tari *gambyong* dewasa ini bukan tari sembarangan. Makna atau nilai simbolik tari *gambyong* dapat dibedakan menjadi dua. Pertama, menyatakan bahwa tari *gambyong* mengungkapkan tentang proses kehidupan manusia sejak lahir sampai meninggal dunia. Lebih lanjut dijelaskan, bahwa dalam kehidupan manusia terdapat tiga fase yang harus dihadapi, yaitu: lahir, dewasa, dan mati. Proses lahir dan mati merupakan peristiwa yang dialami setiap manusia, sedangkan proses dewasa antara manusia yang satu dan yang lain berbeda.

Makna itu diungkapkan melalui rangkaian gerak (*sekaran*) tari *gambyong*. Maka susunan tari *gambyong* mempunyai urutan *sekaran* tertentu, yaitu rangkaian gerak baku, yang terdiri dari enam, yaitu *laras* (*merong*), *batangan, pilesan, laku telu, menthogan*, dan *wedhi kengser*. Dalam pelaksanaannya ditentukan sebagai berikut : empat rangkaian gerak dilakukan pada bagian awal susunan tari, dan dua rangkaian gerak dilakukan pada bagian akhir tari.

Makna (nilai simbolik) yang terdapat pada rangkaian gerak itu adalah:

1. Rangkaian gerak *laras* (*merong*). Istilah *'laras'* mempunyai arti tenang dan khidmat, sedangkan istilah '*merong'* menunjuk pada garap karawitan. Rangkaian gerak ini mengungkapkan tentang bayi yang berada dalam kandungan atau rahim

seorang ibu. Oleh karena itu, gerak ini yang dilakukan terbatas di tempat dan dengan tempo perlahan.

2. Rangkaian gerak *batangan*. Istilah '*batangan*' berasal dari kata *mbatang* (bahasa Jawa) yang berarti meramalkan, dan dalam konteks ini berarti meramalkan masa depan sang bayi. Gerak ini mengungkapkan kelahiran seorang bayi dan digambarkan penari mulai bergerak lebih leluasa dan gerak ini dilakukan dengan berpindah tempat.
3. Rangkaian gerak *pilesan*. Istilah '*pilesan*' berasal dari kata *piles* (bahasa Jawa) yang mempunyai pengertian sama dengan *pipis*, yang maksudnya diperas atau digilas dengan batu untuk menghasilkan sesuatu yang halus. Berkaitan dengan itu rangkaian gerak ini mengungkapkan tentang pendidikan yang harus diberikan kepada seseorang sejak bayi untuk bekal masa depannya.
4. Rangkaian gerak *laku telu*. Istilah '*laku telu'* merupakan rangkaian kata *laku* (jalan) dan *telu* (tiga) yang berarti tiga jalan atau tiga arah. Rangkaian gerak ini mengungkapkan bahwa manusia itu menghadapi tiga hal dalam perjalanan hidupnya, yaitu: lahir, dewasa, dan mati.
5. Rangkaian gerak *menthogan*. Istilah '*menthogan*' berasal dari kata *menthog* yang mendapat akhiran *an*, artinya seperti *menthog* (Itik Manila). Rangkaian gerak ini mengungkapkan gambaran seseorang yang sudah tua, telah kehilangan tenaga dan daya tariknya, sehingga digambarkan geraknya seperti Itik Manila. Pengibaratan ini juga mempunyai maksud bahwa seseorang yang sudah tua itu juga tetap berguna hidupnya, seperti Itik yang dapat hidup di darat dan di air.
6. Rangkaian gerak *wedhi kengser.* Istilah '*wedhi kengser'* merupakan rangkaian dari kata (bahasa Jawa), *wedhi* yang berarti pasir dan *kengser* yang berarti bergerak perlahan karena terkena angin. Rangkaian gerak *wedhi kengser* ini mengungkapkan seseorang yang sudah mendekati akhir hayatnya. Gerak ini dilakukan di tempat, kemudian bergeser ke samping secara perlahan. Hal ini menggambarkan bahwa seseorang yang akan mati menghadapi proses kematian (*lelaku*). Rangkaian gerak *wedhi kengser* biasanya disertai

gerak *entragan,* dan kemudian iringan bertempo semakin pelan kemudian *suwuk* (berhenti). Berakhirnya gerak dan iringan menggambarkan akhir dari kehidupan manusia.[21]

Pelaksanaan urutan rangkaian gerak yang dilakukan menggunakan prinsip selang-seling antara gerak yang dilakukan di tempat dan gerak yang dilakukan dengan berjalan, hal ini bertujuan untuk mencapai keharmonisan dan keselarasan.

Kedua, menyatakan bahwa tari *gambyong* mengungkapkan mengenai hubungan pria dan wanita (*karonsih*) yang penggambarannya sangat halus sehingga tidak kelihatan. Akan tetapi, dari penampilan tari *gambyong* dapat muncul rasa nikmat yang memungkinkan merangsang gairah seksual.[22] Mengenai hal ini secara rinci dapat diuraikan sebagai berikut:

1. Bagian *laras* menggambarkan seseorang yang *manembah* (semadi) kepada Tuhan Yang Maha Esa. Bagian ini dilakukan dengan tenang dan khidmat. Istilah '*laras*' berasal dari *raras* (bahasa Jawa) yang berarti *endah nengsemake, wis runtut karo kahanane* (indah menyenangkan serta sesuai dengan suasananya).[23]
2. Bagian *kebar* atau *kiprahan* menggambarkan seorang yang sedang merias atau mempercantik diri.
3. Bagian *ciblon* menggambarkan persetubuhan (pria dan wanita). Pada bagian ini rangkaian gerak baku mempunyai makna sebagai berikut:
   a. Rangkaian gerak *batangan,* mengungkapkan tentang anak yang diharapkan dan akan dilahirkan.
   b. Rangkaian gerak *pilesan* (dari kata *piles* yang berarti memilin atau mengelus),[24] mengungkapkan pria dan wanita yang saling merayu dan saling mengelus.
   c. Rangkaian gerak *laku telu,* mengungkapkan tentang persetubuhan pria dan wanita. Istilah *laku telu* dalam bahasa Jawa mempunyai arti kiasan yaitu berjalan dengan tiga kaki, yang berarti penggambaran seorang pria yang sedang ereksi.
   d. Rangkaian gerak *menthogan,* mengungkapkan puncak dari proses bersenggama antara pria dan wanita. Pemilihan nama rangkaian gerak ini untuk

menggambarkan bahwa kelakuan orang bersenggama itu sangat aneh.

e. Rangkaian gerak *wedhi kengser,* mengungkapkan puncak dari hubungan pria dan wanita. Kata *wedhi* berarti pasir, dan *kengser* berarti berjalan secara perlahan. Rangkaian gerak ini diakhiri dengan *entragan* yang berarti digoncang-goncangkan berkali kali.[25]

Informasi hampir sama menyebutkan bahwa tari *gambyong* mengungkapkan seorang wanita yang akan melahirkan anaknya. Bahkan *gambyong* ini mengandung makna filsafat hidup yang tinggi. *Gambyong* mempunyai makna *narubké, ngrujukké, ngrukunké,* yang berarti menyatukan jiwa dan raganya atau *manunggaling raos manunggal nuju nyawiji*.[26] Tari *gambyong* merupakan penggambaran hubungan yang sakral dalam kehidupan manusia, dan rangkaian gerak yang dilakukan mengandung atau berkaitan dengan kebatinan.

Kalau ditinjau kembali pada asal mula tari *gambyong* adalah tari *tayub* yang sebenarnya hampir sama dengan tari *lenggèr, ronggèng, kethuk tilu, dan gandrung,* yang dilakukan untuk pembangkit birahi dan terkesan erotis, tampaknya makna yang kedua tersebut memang digunakan oleh masyarakat Jawa.

> Dalam kebudayaan Jawa terdapat '*tledhek*' penari wanita berkeliling dengan rombongannya dan mempertunjukkan tari-tarian (*janggrungan*) yang mempunyai tujuan sebagai perangsang dalam permainan erotis. Juga tari-tarian yang dipertunjukkan *ronggèng-ronggèng* seperti joget *tayub* dan joget-joget yang terdapat di Jawa dan Bali masih jelas, kadang-kadang terlalu jelas menunjukkan bekas-bekas sifat percintaan.[27]

Makna itu tampaknya juga berkaitan dengan fungsi tari *tayub* pada mulanya, yaitu berkaitan dengan upacara kesuburan. Konsep mengenai makna yang terkandung dalam tari *gambyong* kurang dipahami oleh masyarakat sekarang, bahkan para penari dan koreografer tari *gambyong* juga ada yang kurang memahami konsep tersebut. Akan tetapi, mereka masih memperhatikan aturan-aturan tari *gambyong*, yaitu penggunaan rangkaian gerak baku dan

pelaksanaan urutan rangkaian gerak dilakukan selang-seling antara gerak yang dilakukan di tempat dan gerak yang dilakukan berjalan. Hal ini dapat diamati pada susunan-susunan tari *gambyong*, seperti *Gambyong Pareanom, Gambyong Pangkur*, dan *Gambyong Ayun ayunan.*

Dalam susunan tari *gambyong* terdapat gerak-gerak yang mempunyai sifat lincah, luwes, dan dinamik; terkandung nilai-nilai kewanitaan, sehingga dapat digunakan sebagai tuntunan bagi wanita untuk berperilaku halus yang mengarah pada sifat sifat keluwesan wanita. Dengan demikian tari *gambyong* dapat menjadi sarana pendidikan bagi wanita, karena mengandung pelajaran tentang keluwesan dan tingkah laku yang lincah, gemulai, dan menarik.

CATATAN BAB III

1. Istilah *wigati* sering digunakan oleh S.D. Humardani untuk menyebut hal yang bernilai atau sangat penting dalam kehidupan manusia.
2. Rustopo. 1990. "Gendhon Humardani (1923 1983) Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Kehidupan Seni Tradisi Jawa yang Modern Mengindonesia (Suatu Biografi)." Tesis S 2 pada Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
3. S.D. Humardani. 1959. "Menari Sukarena dan Retna Pamudya." Yogyakarta. Naskah Ketikan, p. 1.
4. S.D. Humardani. 1972. *Masalah-masalah Dasar Pengembangan Seni Tradisi.* Surakarta: ASKI Surakarta. p. 7.
5. S.D. Humardani, 1979/1080. "Kemungkinan Pertumbuh-an Tari Kita, Khususnya Tari Tradisi." Kertas Kerja disampaikan di PKJT Surakarta, p. 10.
6. *Ibid*., p. 63.
7. Jacqueline Smith. 1985. *Komposisi Tari, Sebuah Petunjuk Praktis bagi Guru*. Terj. Ben Suharto. Yogyakarta: Ikalasti Yogyakarta, p. 35.
8. *Ibid*., P. 7.
9. Wawancara dengan S. Ngaliman di Surakarta pada 10 Januari 1992. Hal yang sama dinyatakan juga oleh S. Maridi, Sutjiati Djoko Suhardjo, dan Sunarno.
10. Susunan ornamen gerak itu tertulis dalam manuskrip *Pratelan Gambyong Gambirsawit* koleksi Perpustakaan Reksa Pustaka Mangkunegaran.

11. Nama nama ornamen gerak itu terdapat pada susunan tari *gambyong* pada umumnya, terutama tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras.
12. Wawancara dengan B. Subono di Surakarta, 20 September 1993.
13. Martopangrawit. 1972. *Titilaras Kendangan*. Surakarta: Konservatori Karawitan Indonesia, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, p. 151 153.
14. *Ibid*., p. 149.
15. S.D. Humardani. 2979. "Kreativitas dalam Kesenian." Makalah Seminar Kesenian bagi Kepala kepala Subbidang Lingkungan Bidang Kesenian, Kantor Wilayah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, tanggal 6 Maret 1979 di Surakarta, p. 6.
16. S.D. Humardani. 1982/1983. *Kumpulan Kertas tentang Kesenian*. Surakarta: ASKI, p. 11.
17. S.D. Humardani, 1979, *op. cit.,* p. 12.
18. *Ibid*., p. 14.
19. Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, 1988. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka, p. 251.
20. Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: PN. Balai Pustaka, p. 301.
21. Makna *tari gambyong* ini dinyatakan oleh beberapa narasumber, dan juga penulis dengar dari R.T. Martopangrawit pada tahun 1985.
22. Wawancara dengan S. Maridi di Surakarta, 15 Januari 1993.
23. W.J.S. Poerwadarminto, *1939. Bausastra Djawa.* Batavia: J.B. Vitgevers Maats Chappij, p. 262.
24. *Ibid*., p. 491.
25. Informasi ini dinyatakan oleh Mudjono, salah seorang murid R.T. Wignyahambeksa.
26. Wawancara dengan R.T. Rono Suripto di Surakarta, 27 November 1993.
27. J. Verkuyl. 1958. *Tari dan Dansa.* Terj. G.M.A. Nainggolan. Jakarta: Badan Penerbit Kristen, p. 18.

BAB IV
PERKEMBANGAN TARI GAMBYONG

Perkembangan tari *gambyong* diawali dengan munculnya tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras pada tahun 1950 di Mangkunegaran. Kemunculan tari *Gambyong Pareanom* di Mangkunegaran tidak terjadi jika tidak mendapat restu K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII. Oleh karena itu, perkembangan tari *gambyong* tampaknya tidak lepas dari peran K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII yang berkenan menjadikan tari *Gambyong Pareanom* sebagai tari milik dan kebanggaan Mangkunegaran. Interpretasi ini muncul atas dasar sebagai berikut.

> Perubahan dan perkembangan dalam masyarakat hanya dapat subur jika ada restu dari pelindung yang mampu, pelindung untuk kesenian pada masa lampau adalah raja raja di Jawa serta keluarga dekatnya dan lembaga-lembaga kerajaan tertentu.[1]

Dalam perkembangannya, tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras itu dipadatkan atau digarap lagi pada tahun 1973, sehingga menyebabkan perubahan waktu penyajiannya; dari 45 menit menjadi 14 menit. Perubahan waktu penyajian itu sebagai akibat perubahan rangkaian gerak (*sekaran*), pengurangan pengulangan gerak, dan susunan gending yang digunakan sebagai iringan.

Kemunculan tari *Gambyong Pareanom* di Mangkunegaran akhirnya diikuti oleh munculnya beberapa susunan tari *gambyong* di luar Mangkunegaran, antara lain *Gambyong Pangkur, Gambyong Gambirsawit, Gambyong Ayun ayun, Gambyong Campursari, Gambyong Sala Minulya, Gambyong Mudhatama, Gambyong Dewandaru*, dan beberapa susunan tari *Gambyong Pareanom*. Di samping itu, di Mangkunegaran juga dilakukan pemadatan tari *Gambyong Pareanom* dan penyusunan tari *gambyong* yang lain, seperti *Gambyong Padhasih, Gambyong Sumyar, dan Gambyong Pangkur Langenkusuma*. Munculnya berbagai susunan tari *gambyong* itu menunjukkan perkembangan koreografi tari *gambyong*,

dan masyarakat mulai dapat menerima alternatif ini. Di antara koreografi tari *gambyong* tersebut, tari *Gambyong Pareanom* (terutama susunan Nora Kustantina Dewi dan Rusini) serta tari *Gambyong Pangkur*, merupakan tari yang sering ditampilkan dan populer di Jawa Tengah.

Tari *Gambyong Pareanom* yang disusun oleh Nyi Bei Mintoraras pada tahun 1950 di Mangkunegaran, telah mengawali perubahan bentuk sajian tari *gambyong*. Tari *Gambyong Pareanom* disusun dari unsur tari *srimpi, golek*, dan *gambyong*. Ketiga unsur tari itu tampak pada susunan geraknya, unsur tari *srimpi* tampak pada bagian *merong*, unsur tari *golek* pada bagian *kebar* atau *kiprahan*, dan unsur tari *gambyong* pada bagian *ciblon*. Selain itu, menggunakan struktur sajian tari *wireng*, yaitu menggunakan pola sajian *maju beksan, beksan inti*, dan *mundur beksan.*

Tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras tersebut mempengaruhi penyusunan tari *gambyong*. Hal ini terlihat pada penggunaan unsur *kiprahan* dalam susunan-susunan tari *gambyong* yang ada, seperti ornamen gerak *ulap ulap, trap jamang, trap pendhing*, dan *trap sumping.*

Tari *Gambyong Pangkur* yang disusun oleh Sumardjo Hardjoprasonto pada tahun 1962 juga diwarnai tari *golek*, yaitu menggunakan ornamen-ornamen gerak *kiprahan*. *Gambyong* ini juga mendapat pengaruh tari atau *beksa Surya Sumirat* yang disusun oleh G.P.H. Prabuwinata yaitu pada *kebar ulap-ulap nacah miring*.[2]

S. Ngaliman menyusun tari *Gambyong Pareanom* pada tahun 1972 dengan menggunakan perbendaharaan tari *gambyong* pada umumnya dan menambahkan pola gerak yang telah jarang ditampilkan oleh penari atau penyusun tari sebelumnya, dengan tujuan untuk ikut melestarikan perbendaharaan tari tersebut. Bahkan juga menambahkan beberapa rangkaian gerak (*sekaran*) yang belum pernah ada, misalnya *sekaran tawing taweng ogek lambung* dan gerak *nacah miring* yang bervariasi.[3]

Sutjiati Djoko Suhardjo menyusun tari *Gambyong Pareanom* pada tahun 1974 dengan tujuan untuk keperluan pendidikan, yaitu sebagai materi pelajaran di Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surakarta (dahulu Konservatori Karawitan). Oleh karena itu, perubahan-perubahan yang dilakukan disesuaikan dengan tujuan

pendidikan. Perubahan itu adalah mengurangi gerak-gerak yang dianggap erotis dan merubah unsur-unsur gerak, di antaranya: mempersempit volume gerak, terutama gerak rentangan tangan untuk mendapatkan kesan lebih 'feminin'; menghilangkan gerak *mancat kaki* pada rangkaian gerak *batangan* dan mengganti dengan gerak *gejug kaki u*ntuk mendapat kesan lebih halus serta menghindari kelihatan betisnya; dan *mutreni* (menampilkan sifat kewanitaan), mengubah gerak *miwir wiron* dengan gerak *miwir sampur* pada rangkaian gerak *laku telu* yang memungkinkan ketika bergerak tidak kelihatan betisnya.[4]

Tari *Gambyong Pareanom* susunan Nora Kustantina Dewi dan Rusini (tahun 1980) lebih padat daripada susunan tari *gambyong* sebelumnya, hanya memerlukan waktu penyajian kira-kira 7 menit. Tari ini dikenal pula dengan sebutan tari *Gambyong Pareanom dua gongan*, karena menggunakan Gending *Gambirsawit kethuk 4 kerep* sepanjang dua gong sebagai iringan tarinya. Secara susunan gerak, tari ini tidak banyak perubahan, karena masih menggunakan rangkaian gerak pada tari *Gambyong Pareanom* susunan Sutjiati Djoko Suhardjo. Perubahan lebih tampak pada penggarapan unsur-unsur gerak yang meliputi memperluas volume, mempertegas tekanan, mempercepat atau memperlambat tempo, dan kualitas gerak. Penggarapan unsur-unsur gerak itu untuk mencapai bentuk gerak yang jelas dan dinamik. Penggarapan lain yang menonjol tampak pada penggarapan pola lantai dan garap level penari. Penggarapan itu tampak pada rangkaian gerak *tumpang tali kengseran*, *lembehan asta*, dan *tumpang tali glebagan* yang semula dilakukan dalam alur gerak yang mengalir digarap dengan memberi tekanan pada bagian-bagian tertentu dengan peralihan tekanan gerak lebih cepat (*sendhal pancing*). Juga menggarap gerak yang biasanya dilakukan di tempat (*sekaran mandheg*) menjadi gerak yang dilakukan dengan berpindah tempat (*sekaran mlaku*), seperti *pilesan* divariasi dengan gerak *nacah* ke samping kanan, *kawilan* dipadu dengan gerak *nacah* atau *kengser* ke samping. Penggarapan pola lantai tari *gambyong* biasanya dilakukan pada peralihan atau pergantian rangkaian gerak. Hal ini dilakukan pada saat penari melakukan perpindahan tempat dengan gerak penghubung (misalnya *srisig*, *singget ukel karna, kengser, magak*, dan *nacah miring*) untuk

melakukan rangkaian gerak berikutnya. Peralihan dapat juga dilakukan pada rangkaian gerak yang digarap berjalan, seperti *batangan, laku telu, nacah miring, tumpang tali glebagan, tumpang tali kengseran, lembehan asta*, dan *gajah ngoleng*. Garap pola lantai pada tari *gambyong* biasanya mempertimbangkan jumlah penari, rangkaian gerak yang dilakukan, kemampuan penari, bentuk gawang, dan ruang tempat pentas.

Jumlah penari yang banyak dan keterampilan penari yang baik, memungkinkan garap pola lantai lebih beragam dan bervariasi. Garap pola lantai juga disertai adanya interaksi dan komunikasi, antara penari satu dengan penari yang lain, sehingga menjadi satu kelompok yang menyatu. Hal ini memungkinkan sajian tari *gambyong* ini lebih menarik.

Garap level (penataan tinggi rendah penari) dilakukan pada gerak di tempat, misalnya pada *ulap-ulap* kanan, *penthangan asta, tatapan, pilesan, tawing taweng*, dan sebagainya. Garap level ini untuk menambah variasi gerak.

Susunan tari *gambyong* selanjutnya lebih banyak dipengaruhi oleh ornamen gerak tari *golek,* yang terlihat dengan jelas pada tari *Gambyong Sumyar*, *Gambyong Pangkur, Gambyong Mudhatama*, dan *Gambyong Dewandaru*. Gerak-gerak yang digunakan pada tari *gambyong* diperkaya dengan gerak tari *golek* dan *srimpi,* bahkan kadang-kadang juga gerak tari *bedhaya* dan gerak-gerak lain yang pada dasarnya bersumber dari perbendaharaan tari tradisional. Di samping itu, setiap tari *gambyong* mempunyai ciri yang sama pada penggunaan rangkaian-rangkaian gerak pokoknya.

Perkembangan yang lain tampak menonjol dalam rias dan busana tari *gambyong*. Perubahan yang pertama terlihat dalam rias dan busana pada tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras di Mangkunegaran. Bentuk rias dan busananya lebih banyak dipengaruhi oleh tari *wireng*. Perubahan rias dan busana ini bertujuan untuk mengangkat tari *gambyong* dari tari rakyat menjadi tari Istana Mangkunegaran, agar penarinya tampak lebih menarik. Perbedaan rias dan busana dimaksudkan untuk membedakan tari ini dengan tari *gambyong* yang lain.

Dalam perkembangan selanjutnya rias dan busana yang digunakan dalam tari *gambyong* menjadi beragam, yaitu:

1. Bentuk busana *mekakan* pada tari *Gambyong Pareanom* Mangkunegaran adalah memakai kain corak *parang lasem* yang diwiru, *mekak* warna hijau, sampur dililitkan di pinggang serta memakai *pendhing*. Rambut diikat dimasukkan ke dalam *kanthong gelung*, memakai *jamang, sumping*, dan *kelat bahu*, serta perhiasan *cundhuk jungkat*, kalung, subang, dan bros. Rias yang digunakan mengacu pada rias *wayang orang putri lanyap*.
2. Bentuk busana *dodotan* (*gédhé* atau *tanggung/klembrehan*); adalah bentuk busana yang digunakan untuk busana pengantin Jawa atau penari *bedhaya*. Bentuk ini mempunyai kekhasan pada penggunaan *sangga pocong* yang membuat bentuk pantat tampak besar. Busana ini menggunakan kain dengan panjang 3,5 m, biasanya dengan *samparan* (sebagian kain dibiarkan berjuntai ke bawah), tetapi untuk tari *gambyong* tidak menggunakan *samparan.* Menggunakan kain motif *alas-alasan* atau *gula klapa* untuk menutup bagian dada melingkar ke punggung dan sebagian dibuat *sangga pocong* di atas pinggul dan sisanya menjuntai dari pinggang samping kiri ke bawah disebut *ngumbar kunca,* menggunakan sampur dan *slepe* di pinggang. Rambut biasanya digelung *gédhé/ageng,* disertai *tiba dhadha* (rangkaian bunga melati dan aster) dan beberapa buah *cundhuk mentul.*
3. Bentuk busana *srimpi* menggunakan rincian busana dan perhiasan hampir sama dengan busana *mekakan.* Perbedaannya pada penggunaan *kotang* yaitu baju yang tidak menggunakan lengan. Bentuk busana ini digunakan pada tari *Gambyong Sala Minulya.*

Selain perubahan bentuk, juga dilakukan perubahan warna dan bahan yang digunakan sebagai busana tari. Kain batik diganti dengan kain warna polos atau corak pelangi dengan warna yang mencolok (cerah). Di samping itu, dilakukan pula pemilihan kombinasi warna untuk kain, *angkin*, dan sampur. Misalnya, kain warna biru dipadukan dengan angkin motif pelangi dengan warna biru muda dan merah muda serta sampur warna merah muda.

Penggunaan busana tari *gambyong* yang semakin beragam ini, menjadikan bentuk sajian tarinya makin bervariasi dan menarik. Akan tetapi, kadang kadang busana tari yang digunakan tidak sesuai dengan karakter tari *gambyong* serta tidak mendukung nilai ungkap tarinya. Bahkan kadang-kadang busana yang dipakai tidak sesuai dengan *kemungguhan* (kepantasan) tarinya. Sebagai contoh busana bentuk *dodotan* (terutama *dodot gédhé*), busana ini kurang sesuai untuk tari *gambyong* karena bentuk *dodotan* mempunyai kesan anggun dan agung. Selain itu, dengan busana bentuk *dodotan*, gerak penari menjadi terbatas. Demikian pula bentuk busana dan rias tari *srimpi* juga dirasakan kurang mendukung rasa ungkap tari *gambyong*.

Busana tari yang masih dianggap sesuai untuk sajian tari *gambyong* adalah bentuk *angkinan* atau *kembenan,* yaitu bentuk busana yang menggunakan kain batik yang di*wiru*, *angkin* sebagai penutup bagian dada dengan bagian atas terbuka, dan sampur (selendang) disampirkan di bahu kanan. Rambut digelung berbentuk *gelung gédhé,* dengan dihiasi bunga melati yang berbentuk *bangun tulak* sebanyak dua buah dipasang di kiri dan kanan serta di tengahnya dipasangi *penetep.* Juga digunakan empat buah bunga kantil sebagai *sinthingan,* yang dipasang di samping kanan dan kiri pada bagian gelung, terletak di belakang daun telinga, serta hiasan bunga melati sebagai *borokan* dipasang di bagian kepala sebelah kiri. Di samping itu, menggunakan perhiasan antara lain: *cundhuk mentul, cundhuk jungkat,* kalung, subang, bros, dan hiasan untaian bunga melati yang dililitkan di pinggang. Dengan busana tersebut memungkinkan lekuk lekuk tubuh penari tampak jelas, sehingga secara fisik sajian tari *gambyong* menarik untuk dilihat, apalagi jika penarinya cantik dan menjiwai tarinya.

Perkembangan tari *gambyong* juga didasari oleh perubahan sikap masyarakat pendukungnya dalam memandang tari *gambyong*. Perubahan sikap masyarakat tersebut sebagai akibat adanya perubahan kehidupan sosial yang terjadi pada waktu itu. Perubahan sikap itu antara lain karena semakin tipisnya paham feodalisme, sehingga muncul sikap saling menghargai di antara sesama manusia, termasuk penghargaan terhadap bentuk keseniannya. Hal demikian mempengaruhi sikap masyarakat terhadap tari *gambyong* yang

semula dianggap kasar, rendah, karena berawal dari tari rakyat, kemudian dapat diterima sebagai salah satu bentuk seni yang perlu dilestarikan dan dikembangkan di istana.

Hal lain yang menyebabkan perkembangan tari *gambyong* adalah sikap masyarakat dalam melestarikan kebiasaan atau adat istiadat. Masyarakat Jawa pada umumnya masih menghormati, memelihara, dan melakukan kebiasaan, tradisi, dan kebudayaannya. Kesenian merupakan bagian yang tak terpisahkan dari kegiatan penting masyarakat. Hal ini terjadi karena keinginan untuk melaksanakan kebiasaan di masyarakat atau karena formalitas. Kenyataan ini dapat dilihat pada berbagai acara, misalnya perhelatan perkawinan biasanya disajikan tari *gambyong* sebagai salah satu acara hiburan sekaligus pembukaan dan penyambutan tamu. Jika tidak menyajikan tari *gambyong* dalam rangkaian acara itu, mereka merasakan ada sesuatu yang kurang lengkap atau tidak mantap. Perkembangan tari *gambyong* juga tidak dapat lepas dari peranan Gubernur Kepala Daerah Tingkat I Jawa Tengah dalam mencanangkan tari *gambyong* sebagai tari penyambutan resmi di Jawa Tengah pada tahun 1985. Pencanangan oleh gubernur yang disampaikan secara lisan itu ternyata mendapat dukungan yang positif dari masyarakat Jawa Tengah. Akhirnya tari *gambyong* berkembang luas ke seluruh Jawa Tengah, karena mendapat kesempatan untuk hadir dalam berbagai acara.

Kepesatan perkembangan tari *gambyong* tidak dapat lepas dari perubahan dan perkembangan fungsinya dalam kehidupan masyarakat. Tari yang pada pertengahan abad ke-20 berkembang sebagai pertunjukan tontonan dan penyambutan tamu, sering disajikan dalam berbagai acara, misalnya peresmian gedung atau pembukaan rapat kerja atau penataran, festival, hajatan, dan sebagainya.

Perkembangan fungsi ini menyebabkan terjadinya perbedaan dalam bentuk sajiannya. Sebagai sajian tari untuk pertunjukan, selalu mempertimbangkan nilai estetisnya, sedangkan jika berfungsi untuk penyambutan tamu seringkali kurang memperhatikan nilai estetisnya.

Bentuk sajian tari *gambyong* secara massal memungkinkan dalam setiap penyajian melibatkan banyak penari, misalnya:

1. Dalam rangka Peresmian Kebun Binatang Tegal Wareng di Semarang pada tahun 1962, disajikan tari *Gambyong Pangkur* oleh 100 orang penari.
2. Dalam rangka Peringatan 100 Tahun Kartini di Rembang tahun 1981, disajikan tari *Gambyong Pareanom* oleh 100 orang penari.
3. Dalam rangka Pembukaan Porseni Sekolah Dasar se-Jawa Tengah di Sala tahun 1993, disajikan tari *Gambyong Pangkur* oleh 100 orang penari, yang terdiri dari ibu-ibu guru Sekolah Dasar se-Surakarta.
4. Dalam rangka Pembukaan Pekan Raya dan Promosi Pembangunan (PRPP) di Semarang tahun 1993, disajikan tari *Gambyong Pareanom* oleh 100 orang penari.

Bentuk tari *gambyong* untuk penyambutan, biasanya disajikan secara padat dalam waktu kira-kira lima menit. Pembatasan waktu penyajian yang singkat dapat menyebabkan bentuk ungkap tari *gambyong* yang 'sebenarnya' tidak dapat terwadahi, yang dapat terwadahi hanya beberapa rangkaian gerak baku tari *gambyong*, seperti *batangan, pilesan,* dan *laku telu*. Di samping itu, juga menggunakan iringan tari dengan pola-pola kendangan tertentu pada bagian *ciblon*. Rangkaian gerak baku dan pola-pola kendangan *ciblon* merupakan ciri khas tari *gambyong*. Dalam perubahan itu masih dipertahankan ciri khas tari *gambyong*, yaitu ungkapan rasa *kenes, kewes*, dan *tregel*. Bahkan susunan tari *gambyong* untuk penyambutan tamu sering pula menggunakan rangkaian gerak tari *bedhaya* atau *srimpi,* misalnya rangkaian gerak (*sekaran*) *pendhapan, kembang pepe, lembehan,* dan sebagainya.

Perkembangan tari *gambyong* sebagai tari penyambutan memungkinkan tari itu digarap dengan menyesuaikan kondisi dan situasi, baik kemampuan penari, suasana, maupun tempat pentasnya. Akan tetapi kehadiran tari *gambyong* sebagai tari penyambutan, agaknya cenderung ke ritualisasi yang berlebihan, atau hanya merupakan pelengkap. Kadang kadang, sajian tari *gambyong* yang ditampilkan cenderung berfungsi sebagai *pager ayu*,[5] sebagai alat untuk memeriahkan suasana. Dalam hal ini pemilihan penari

bukan berdasarkan kemampuan menari, melainkan berdasarkan hal-hal yang menarik secara fisik.

Secara fisik perkembangan bentuk sajian tari *gambyong* ini tampak lebih baik, tetapi sayang tidak diimbangi oleh peningkatan atau penjiwaan bentuk ungkapnya. Hal ini karena penari hanya hafal pada susunan tarinya tanpa menyelami rasa gending dan karakter tari yang disajikan. Penari sekarang pada umumnya dapat melakukan tari *gambyong* dengan urutan gerak dan teknik pelaksanaan secara "benar" tetapi tanpa penjiwaan. Dengan kata lain, penari dapat memenuhi segala teknik yang menjamin kesempurnaan bentuk lahir, tetapi tidak dapat mengungkapkan isi atau penjiwaan tarinya. Lebih jauh tari *gambyong* garapan sekarang pada umumnya mempunyai tujuan tidak lebih sebagai tontonan atau hiburan serta untuk melatih kemampuan teknik para penari; tidak ada pretensi untuk mengungkapkan isi.[6]

Perkembangan tari *gambyong* di Surakarta pada umumnya mengacu pada tari *gambyong* keraton, tetapi belum dapat mencapai kedalaman penjiwaan seperti penari-penari masa lalu, misalnya Nyi Waralaksmi.[7] Perkembangan tari *gambyong* saat ini tidak mengarah ke lahirnya penari-penari tunggal atau solo, bahkan pendidikan tari sekarang tampaknya kurang diarahkan untuk menghasilkan penari-penari tunggal yang memiliki kedalaman rasa.[8]

Selain itu, perkembangan tari *gambyong* yang cenderung ke bentuk sajian massal, mengakibatkan semakin menipis lahirnya penari penari tunggal yang memiliki pembawaan spesifik. Sajian tari *gambyong* massal cenderung terasa sebagai garap fisik (bentuk fisik). Hal ini disebabkan oleh kemampuan penari secara individu tidak dapat tercurah secara total, karena harus tampil secara kelompok. Sementara itu, rasa kelompok dapat tampil, jika dilakukan penggarapan gerak dengan bentuk, tempo, volume, tekanan (dinamik), dan *polatan* (arah pandangan mata) sama. Maka dalam proses penggarapan tari kelompok lebih cenderung melalui keterampilan dan teknik gerak yang bersifat fisik. Dalam sajian tari *gambyong* yang digarap secara kelompok, kesan fisik atau tidak fisik tergantung pada kemampuan penari yang menyajikan. Kemampuan penari yang baik memungkinkan tidak terdapat kesan fisik dalam

garap tari kelompok, dan masing masing penari tetap dapat eksis sesuai dengan kemampuannya.[9]

Juga ada kecenderungan penari *gambyong* sekarang menari dengan berpijak dari teknik gerak, bukan dari rasa ungkap. Mereka seolah-olah lebih mementingkan bentuk fisik daripada isi yang diungkapkan.[10] Bentuk sajian tari *gambyong* saat ini kurang didukung oleh penari yang memiliki kemampuan tari dengan baik, terutama pada penjiwaan tarinya.[11] Padahal "tanpa jiwa, tari akan menjadi kurang hidup, menjadi dangkal, kurang dalam, kurang *watak* dan gaya."[12] Hal ini terjadi, karena penari menampilkan tari *gambyong* bukan sebagai ekspresi, melainkan sebagai sajian tari untuk melayani.[13]

Tari *gambyong* dapat diterima oleh seluruh lapisan masyarakat karena memiliki sifat *njawani* (kejawaan). Istilah *njawani* biasanya digunakan untuk menunjuk sesuatu yang berhubungan dengan sifat-sifat orang Jawa atau kebiasaan/kebudayaan Jawa. Maka istilah *njawani* lebih menunjuk pada figur orang yang memiliki sifat atau tingkah laku yang berciri sebagai orang Jawa. Akan tetapi dalam hal ini, istilah *njawani* digunakan untuk menunjuk sifat sajian tari *gambyong.*

Orang Jawa pada umumnya mempunyai ciri khas lamban, mengutamakan kebahagiaan dan keselarasan, serta tidak menyukai ketergesaan di dalam hidup.[14] Jika dikaitkan dengan tari *gambyong*, sifat *njawani* ini antara lain tampak pada keluwesan dan keselarasan yang menekankan pada keserasian dan pelaksanaan gerak yang gemulai dalam penyajian tarinya (pola-pola gerak, iringan tari, rias dan busananya). Iringan tari yang terdiri dari gending-gending *gédhé*, seperti *Gendhing Gambirsawit*, sarat dengan rasa Jawa, yaitu tenang, *semeleh,* dan selaras. Ciri yang mudah diamati adalah pada busana, yakni pemakaian kain batik dengan *wiron* dan *gelung kondhé,* hal ini termasuk unsur-unsur busana Jawa yang sudah diterima di seluruh Jawa bahkan Indonesia, karena unsur-unsur tersebut dianggap sebagai busana yang beridentitas Jawa.

Tari *gambyong* bersifat situasional, yaitu dapat digarap berdasarkan pada situasi, kondisi, dan tempat pertunjukan, sehingga untuk menyesuaikannya dapat dilakukan perubahan-perubahan. Oleh

karena itu, tari *gambyong* dapat disajikan dalam berbagai acara, dari acara yang sederhana sampai yang rumit. Sajian tari *gambyong* tidak menuntut lantai pentas (*stage*) tertentu, tetapi dapat dipentaskan di segala tempat yang memenuhi persyaratan bagi pertunjukan tari *gambyong*, seperti di dalam gedung pertunjukan dengan *stage prosenium* maupun di ruang terbuka, stadion, lapangan, dan bahkan di jalan. Tari *gambyong* dapat disajikan di desa-desa atau di perkotaan. Dengan demikian dapat dikatakan, tari *gambyong* merupakan salah satu tari yang mampu tampil di berbagai struktur sosial masyarakat ---- dari kalangan *wong cilik* sampai priyayi atau bangsawan, bahkan pejabat negara --- dalam berbagai peristiwa budaya.

Perkembangan koreografi tari *gambyong* yang beragam menunjukkan bahwa tari ini memiliki keleluasaan penggarapan sesuai dengan kreativitas koreografer dan penarinya. Aturan dalam penyusunan tari *gambyong* tidak diikuti secara ketat oleh koreografer. Hal ini berbeda dengan tari tradisional yang lain, misalnya tari *bedhaya* dan *srimpi* yang mengikuti aturan lebih ketat.

Tari *gambyong* juga mempunyai sifat fleksibel, yaitu luwes dalam bentuk sajiannya, baik dalam susunan tari, iringan, rias, maupun busananya. Tari ini dapat digarap dan dikemas untuk berbagai keperluan atau fungsi. Dalam penyajiannya dapat digarap secara tunggal atau massal. Bahkan dapat pula dikemas menurut kebutuhan, sehingga apabila waktu yang tersedia untuk penyajian sangat singkat (misalnya 5 menit), seorang koreografer atau penari dapat menyesuaikannya. Dalam hal ini koreografer atau penari dapat melakukan pemadatan pada tari yang sudah ada atau menyusun tari baru dengan berpijak pada rangkaian gerak pokok dan ornamen gerak yang ada.

Tari *gambyong* lebih luwes disajikan dalam berbagai acara, jika dibandingkan dengan tari tradisional yang lain. Hal ini karena tari *gambyong* memiliki daya tarik khas dan dapat menghibur para penonton tanpa menuntut pengamatan yang serius. Ekspresi penari lebih bebas, sehingga jika dibandingkan dengan penari *bedhaya* dan *srimpi,* batasan penari *gambyong* lebih luas. Oleh karena itu, tari *gambyong* dapat disajikan oleh siapa pun, baik gadis remaja ataupun ibu-ibu.

Busana tari *gambyong* yang dikenakan juga dapat berbeda beda sesuai dengan pilihan penarinya. Hal ini menunjukkan bahwa kreativitas koreografer atau penari dapat ikut menentukan bentuk busana, dan bahkan dapat diterima masyarakat dan tidak pernah dipermasalahkan.

CATATAN BAB IV

1. S.D. Humardani. 1982/1983. *Kumpulan Kertas tentang Kesenian.* Surakarta: ASKI, p. 16.
2. Wawancara dengan Sumardjo Hardjoprasonto di Jakarta, 20 Mei 1993.
3. Wawancara dengan S. Ngaliman di Surakarta, 23 April 1993.
4. Wawancara dengan Sutjiati Djoko Suhardjo di Surakarta, 12 Januari 1993.
5. Wawancara dengan Sardono Waluyo Kusuma di Surakarta, 12 Juli 1993.
6. Hal ini dinyatakan oleh S.D. Humardani pada tahun 1981, ketika melatih tari *gambyong.*
7. Wawancara dengan Agus Tasman di Surakarta, 23 September 1993.
8. Wawancara dengan Sumardjo Hardjoprasanto di Jakarta, 20 Mei 1993. Hal serupa juga dinyatakan oleh Sardono Waluyo Kusumo.
9. Wawancara dengan Sunarno di Surakarta, 10 Juni 1993.
10. Wawancara dengan Suprapto Suryodarmo di Surakarta, 13 September 1993.
11. Wawancara dengan S. Ngaliman di Surakarta, 12 April 1993. Hal yang sama dinyatakan oleh S. Maridi dan R.T. Rono Suripto.
12. Suryobrongto. 1976. *Tari Klasik Yogyakarta.* Yogyakarta: Museum Kraton Yogyakarta, p. 10.
13. Wawancara dengan Suprapto Suryodarmo di Surakarta, 13 September 1993.
14. Marbangun Hardjowirogo, 1989. *Manusia Jawa.* Jakarta: CV. Haji Masagung, p. 7.

BAB V
NILAI ESTETIS TARI GAMBYONG

Dalam pembicaraan seni, sering disebut istilah estetika dan keindahan. Telah banyak pakar filsafat dan seni yang membahasnya, tetapi pengertian yang dicetuskan berbeda-beda. Hal ini terjadi karena perhatian, kepentingan, dan sudut pandang yang berbeda dari masing-masing pakar itu.

Estetika mencakup semua bentuk seni. Oleh karena itu, estetika bukan saja menyelidiki produk-produk seni, melainkan juga prosesnya, serta kemampuan-kemampuan yang terlibat dalam penciptaan, penggunaan, penikmatan, penghayatan (apresiasi), serta penilaiannya.[1]

Istilah 'keindahan' mempunyai pengertian yang relatif dan selalu mempunyai pengertian yang berbeda dari masa ke masa. Pengertian yang paling sederhana dinyatakan oleh kaum Sufis di Athena (abad ke 5 S.M.), bahwa keindahan dapat didefinisikan sebagai suatu yang menyenangkan.[2] Thomas Aquinas (1225-1274) mengembangkan pengertian itu dengan menambahkan bahwa keindahan juga dikaitkan dengan hasrat, sehingga pengertian keindahan adalah apa yang menyenangkan hasrat, dengan dilihat dan diketahui. Aquinas juga menyatakan bahwa keindahan mempunyai tiga syarat, yaitu (1) kesempurnaan atau keadaan tanpa cela, (2) proporsi atau harmoni, dan (3) kecemerlangan atau klaritas.[3] Hal berbeda dinyatakan oleh Herbert Read yang menyatakan "keindahan adalah kesatuan hubungan bentuk-bentuk yang ada di antara kesadaran persepsi kita."[4] Perumusan Read tidak membatasi keindahan pada bentuk-bentuk yang menyenangkan saja, tetapi lebih menekankan pada kesatuan dan harmoni dalam hubungan bentuk-bentuk dari kesadaran persepsi.

Dikaitkan dengan tari, John Martin menerangkan bahwa 'keindahan' adalah sesuatu yang memberi kepuasan batin. Maka semua gerak yang memberi kepuasan batin disebut indah. Tidak hanya gerak-gerak yang halus saja yang dapat disebut indah, tetapi juga gerak-gerak yang kasar, keras, kuat, penuh dengan tekanan-

tekanan serta aneh sekalipun dapat merupakan gerak yang indah.[5] Dengan demikian, keindahan tidak terbatas pada sesuatu yang menyenangkan, tetapi juga sesuatu yang mendebarkan, menakutkan, menyedihkan, dan menggelisahkan. Keindahan adalah segala sesuatu yang menarik, menyentuh, dan menggetarkan jiwa atau "disebut indah karena bernilai bagi kita."[6]

Keindahan dalam bentuk seni mempunyai hubungan erat dengan kemampuan manusia menilai karya seni yang bersangkutan untuk menghargai keindahannya.[7] Dari pernyataan ini tampak bahwa keindahan seni pada dasarnya tidak hanya terletak pada karya seni saja melainkan juga pada penikmat atau penontonnya.

Pembicaran nilai estetis mengarah pada bentuk atau wujud seni. Maka untuk membicarakan nilai estetis bentuk penyajian tari *gambyong* berarti membicarakan dan mengungkap unsur-unsur dalam bentuk tari *gambyong* yang mengandung nilai keindahan, dan karena tari *gambyong* merupakan bagian dari tari tradisional Jawa, maka perlu mengungkap pula estetika tari tradisional Jawa yang mendasari nilai estetis tari *gambyong.*

Estetika tari tradisional Jawa tidak sekadar menyangkut masalah keindahan, tetapi selalu dikaitkan juga dengan masalah etika, etiket, dan religius. Di dalam tari tradisional dikenal adanya konsep *adiluhung,* yang berarti 'indah dan tinggi.' Kata ini merupakan rangkaian dari kata *adi* yang berarti *linuwih,* melebihi segalanya; dan *luhung* berarti luhur, tinggi, melebihi yang lain, dan bermakna.[8] "Konsep adiluhung tidak sekadar masalah estetik, tetapi lebih dari itu, mengandung nilai-nilai filosofis, religius, edukatif, ritual, dan lain lain yang mencakup segala aspek kehidupan manusia."[9] Konsep *adiluhung* dikaitkan dengan konsep kenegaraan *dewa raja,* maka segala hal yang dimiliki atau diciptakan raja disebut *adiluhung*. *Adiluhung* dikaitkan pula dengan masalah-masalah yang luhur, bahkan dikaitkan dengan kekuatan-kekuatan besar di alam semesta dalam memuja para dewa. Maka karya seni yang disebut *adiluhung* itu bukan diciptakan oleh manusia, melainkan oleh para dewa atau manusia yang dibuat terampil oleh dewa, sehingga dapat menciptakan sesuatu.[10] Tari Jawa mendapat pengaruh dari tari India yang bernafaskan Hinduisme. Hal ini tampak pada bentuk maupun konsep-konsep tari yang mendasarinya.

Menurut konsep tari India, tari dapat mencapai *nrtya* atau *natya* atau indah, apabila tari itu memiliki tiga sifat, yaitu (1) *rasa,* artinya sari, merupakan hal yang paling inti dan paling dalam, atau yang paling halus dan paling baik; (2) *bhawa,* artinya perasaan hati atau emosi; dan (3) *vyanjana,* yaitu daya sugesti. Keterkaitan ketiga hal ini adalah sebagai berikut: rasa adalah sumber keindahan, karena rasa yang merangsang perasaan yang paling halus, sehingga timbul persepsi dan menyebabkan terjadi emosi (*bhawa*). Kemudian sugesti (*vyanjana*) menggerakkan fantasi penggambaran, dan karena ada kemampuan melacak makna yang tersembunyi di belakang gejala gejala yang tampak, maka perasaan hati semakin kuat dan dapat tumbuh menjadi apa yang disebut *bhava* (menimbulkan rasa cinta yang kuat).[11] Timbulnya emosi terhadap keindahan, bukan berpijak pada emosi yang dangkal, melainkan suatu emosi yang melibatkan perasaan dan jiwa, sehingga perasaan itu berkembang menjadi pesona. Maka seni tari adalah seni yang menimbulkan perasaan, yaitu '*rasa*' yang menciptakan suasana, yang menimbulkan *'bhawa'* yang sifatnya tidak sementara, dan yang menimbulkan '*vyanjana*', pembangun gagasan misterius.[12]

Meskipun seni tari Jawa mendapat pengaruh tari India, tetapi seni tari Jawa memiliki sifat tertentu. Seni tari Jawa merupakan refleksi murni dari orang Jawa, yang bersifat halus, gemulai, sopan, susila, tenang, dan terkendali, walaupun di dalam hati kadang-kadang nafsu bergejolak. Sifat-sifat itu sangat dijunjung tinggi oleh orang Jawa, karena sifat-sifat itu sudah menjadi *watak*nya. Sifat mewah dari tari India tidak sesuai dengan *watak* orang Jawa, yang tampak terkendali, halus dan tampak saleh, apalagi pada tari wanita. Perbedaan lebih tampak pada musik gamelan sebagai iringan tari Jawa.

Tari Jawa tumbuh dari dalam, seni itu seluruhnya hasil inspirasi, yang kemudian dibentuk oleh ritme. Sumbernya adalah jiwa, yang semula bersifat magis, dan ritme menguasai ekspresi yang emosional, sedangkan dedikasi memungkinkan ditingkatkannya ekspresi itu menjadi sesuatu yang indah.[13] Tari Jawa merupakan unsur yang paling esensial dan paling estetis dari budaya Jawa, karena seni tari itu memiliki makna yang mendalam dan memiliki keindahan yang sempurna. Selain itu, juga penuh dengan lambang-lambang. Tari Jawa juga memenuhi syarat-syarat koreografi, isi yang

dalam, dan bentuk gerak yang murni ritmis, yang keduanya seimbang oleh kesatuan yang estetis.[14]

Tari Jawa mempunyai kekhususan dalam iringan tarinya, yaitu pada hubungan gerak dengan ritme yang sangat erat, sehingga menghasilkan tari yang sangat indah. Hal ini disebabkan orang Jawa memiliki bakat musik atau kepekaan terhadap irama, sehingga ia mampu menguasai pikiran, perasaan, dan nafsu-nafsunya. Penguasaan tersebut menciptakan hubungan langsung antara keadaan batiniah dan lahiriah menjadi seimbang, sehingga terjadilah ketenangan, keagungan, keindahan dalam gerak maknawi yang sedikit tetapi memberi tekanan, yang diiringi vokal atau musik.[15]

Tari Jawa memerlukan virtuositas yang tinggi, karena seni menciptakan ilusi yang penuh dengan arti dan ungkapan. Ungkapan tari diekspresikan dalam bentuk gerak dan ritme yang mengandung unsur dinamik. Hubungan antara gerak dan ritme ini sangat penting dalam tari, ibaratnya ritmelah yang membuat gerak itu berjiwa. Ritme adalah kekuatan yang dapat menciptakan semangat dan kegembiraan jiwa, serta suasana. Tari Jawa mampu mengungkapkan perasaan irama dengan cara menjiwainya, maka ia mampu memberi ekspresi yang indah pada tarinya. Dalam tari Jawa setiap sikap gerak diperhatikan, bahkan sampai sikap jari jari tangan dan kaki. Hal ini menjadikan tari itu sangat harmonis, dan yang mengagumkan adalah perkembangan irama dalam gerak yang berurutan. Hubungan gerak dengan musik gamelan merupakan sifat keindahan yang tertinggi dari tari Jawa. Musik gamelan mempunyai pengaruh sangat kuat terhadap gerak tari, karena mampu menguasai keadaan emosi, mendukung atau meningkatkan nilai gerak, dan juga mampu menciptakan suasana tertentu.

Pada tari Jawa, adanya pergantian gerak secara teratur pada gerakan semua anggota badan, membuat seluruh badan menyesuaikan, sehingga gerak yang dilakukan tampak mengalir (*mbanyu mili*) dan halus. Kecenderungan ini menambah keindahan tari. Keindahan tidak hanya tampak melalui gerak itu saja, tetapi juga karena makna batiniah dari gerak sugestif yang mampu menggerakkan jiwa.

Tari Jawa merupakan seni kolektif yang mempunyai keterkaitan dengan masa lampau, yang terikat pada tradisi dan berbagai aturan.

Oleh karena dalam perjalanan zaman tercapai kesatuan yang lebih dalam dan disertai dengan pendalaman yang lebih besar, maka tari tersebut mengandung sifat universal dan memiliki nilai yang tinggi.

Tari Jawa merupakan perpaduan gerak-gerak dengan konstruksi garis-garis yang berarti dan berjiwa, dengan musik gamelan secara harmonis, sehingga menjadi satu bentuk seni yang ritmis dan indah, yang tidak hanya nikmat bagi mata, tetapi juga bagi jiwa. Untuk itu, diperlukan seorang penari Jawa yang memiliki kepekaan gerak (*kinestetis*), kepekaan suara (*auditif*) dan kepekaan penglihatan (*visual*).

Pangeran Suryodiningrat mendefinisikan tari Jawa sebagai berikut "*Ingkang kawastanan joged, inggih punika ebahing sarandhuning badan, katata pikantuk wiramaning gendhing, jumbuhing pasemon, sarta pikajenging joged*." (Tari adalah gerak dari keseluruhan bagian badan, diatur seirama iringan lagu, kesesuaian tema, serta maksud tari).[16]

Konsep tari Jawa yang lain, yang sering disebutkan adalah tari merupakan perpaduan *wiraga, wirama*, dan *wirasa* secara harmonis. *Wiraga* adalah hal-hal yang berkaitan dengan gerak tubuh yang dilakukan oleh penari, *wirama* adalah berkaitan dengan gerak penari dan irama iringan tari, dan *wirasa* adalah berkaitan dengan penjiwaan atau penghayatan seorang penari. Dalam konsep ini, ditunjukkan hubungan yang erat antara gerak tari, karawitan tari (iringan), dan penjiwaan.

Konsep yang menunjuk pada bentuk atau pola, kualitas, karakter, dan juga vokabuler vokabuler tertentu, tertulis dalam *Serat Kridhawayangga.* Sebagai contoh, konsep perwujudan pada tari putri (wanita), sebagai berikut: *patrap* tari (sikap laku tari) *mucang kesisan* (batang pinang terlanda angin); arah pandang *anglirik dariji asta* (melirik ke jari jari tangan); *tanjak tambak sampur* (sikap tegak berperisai sampur); *pacak gulu ganil* (gerak leher genit).[17]

Konsep 'dasar' seperti konsep dasar gerak, meliputi: dasar dasar sikap, konsep pembatasan bentuk, luas, kualitas, dan dinamik gerak. Konsep dasar ini disebut *waton,* merupakan aturan-aturan yang ditaati atau setidak-tidaknya diperhatikan. Oleh karena adanya *waton* yang harus diikuti ini, dalam tari tradisional Jawa muncul paham 'benar' dan 'salah'. Benar, jika sudah memenuhi *waton*, dan salah jika

menyalahi *waton*. Paham benar salah ini berkaitan dengan bentuk atau teknik dalam arti luas, yaitu bentuk dan cara pelaksanaan yang semuanya bersifat fisik. Teknik sangat penting dalam tari tradisional, meskipun sebagai sarana ungkap dan bukan tujuan. Teknik tari untuk penari pria dibagi dalam dua bentuk yaitu (1) *alus,* dengan sifat-sifat tenang, pelan, halus, dan lembut mengikuti irama gerak; dan (2) *gagah,* dengan sifat-sifat: tegas, kadang-kadang agresif dan kasar. Setiap karakter tari memiliki bentuk gerak, daya ungkap, teknik, dan penjiwaan yang khusus.

Konsep-konsep tari tradisional Jawa berkembang sesuai dengan perkembangan zaman dan membuka kemungkinan interpretasi dari para penerima warisan.

A. Susunan Tari (Koreografi) Gambyong

Berbicara mengenai nilai estetis tari *gambyong*, berarti perlu menunjuk pada tari *gambyong* yang memiliki nilai estetis tertentu. Oleh karena itu, pembicaraan ini menunjuk pada tari *gambyong* yang telah digarap dengan menggunakan kaidah-kaidah tari keraton (tari *gambyong* keraton), di antaranya: tari *Gambyong Pangkur* susunan S. Maridi dan tari *Gambyong Pareanom* susunan Nora Kustantina Dewi dan Rusini.

Nilai estetis dalam tari *gambyong* mencakup bentuk tari *gambyong* secara menyeluruh, tidak hanya terbatas pada kenikmatan indera saja, tetapi juga kenikmatan jiwa.

Sebagai bentuk tari hasil perpaduan tari rakyat dan tari istana atau keraton, tari *gambyong* mempunyai bentuk yang khas. Sifat spontan dan komunikatif dari tari rakyat, terpadu dengan sifat halus, luwes, lembut dari tari istana. Selain itu, tari *gambyong* mempunyai gerakan-gerakan yang menarik, banyak berperilaku dan bersifat luwes, memikat dan lincah, serta memiliki teknik cukup tinggi.[18]

Tari *gambyong* memiliki daya tarik yang sangat kuat, karena keindahan gerak-gerak yang bersifat erotis, "dari susunan gerak menunjukkan sifat-sifat gerak yang penuh gairah dan serba pamer."[19] Motif-motif gerak dalam tari *gambyong* merupakan gerak-gerak non representatif (*tan wadhag*) atau gerak-gerak yang sangat distilisasi, sehingga tari tersebut mempunyai *teba* tafsir yang lebih luas bagi penonton atau penikmat. Selain itu, motif gerak yang bervariasi dengan

tempo gerak yang cepat serta cekatan, menjadikan tari *gambyong* lebih dinamis. Juga karena kekhasan motif gerak tari *gambyong*, yang disebabkan oleh tuntutan untuk dapat menimbulkan kesan erotis, menjadikan penyajian tari *gambyong* menarik untuk dinikmati para penonton atau penikmat.

Motif-motif gerak tari *gambyong* juga memiliki daya tarik tersendiri dalam penampilannya. Hal ini, tampak pada gerak yang rumit, seperti gerak mengangkat kaki kiri dan kanan secara bergantian dipadukan dengan gerak tangan serta posisi tangan dan kepala. Misalnya pada motif gerak *laku telu, gajah ngoling, nacah miring, wedhi kengser, kawilan,* dan lain-lain. Juga tampil gerak-gerak yang khas, yaitu *nacah* (kaki diangkat bergantian dengan berjalan ke samping), *ogek lambung* (gerak lambung ke samping kanan dan kiri), *ukel asta* (gerak leher dan kepala). Di samping itu, susunan gerak tari *gambyong* tampak mengalir, sehingga cukup sulit untuk dikenal sambungan serta penggalan pola gerak satu dengan yang lain.

Motif gerak pada bagian *ciblon* merupakan bagian penting dari bentuk tari *gambyong*, karena bagian ini memberikan ciri bentuk tari *gambyong*. Pada bagian ini ditampilkan motif-motif gerak, seperti *batangan, pilesan, laku telu, ukel pakis,* dan sebagainya. Kedudukan penting bagian ini tampak jelas dalam struktur koreografi tari *gambyong*, yaitu merupakan bagian terpanjang dari seluruh susunan dan ditempatkan pada bagian pusat. Motif-motif gerak tersebut memiliki pola gerak yang menimbulkan kesan *kenes* (lincah). Selain itu, terdapat rangkaian gerak *kiprahan* pada bagian *kebar* yang menunjukkan gerak-gerak berkesan gembira. Rangkaian gerak ini juga digunakan untuk menggambarkan seseorang yang sedang jatuh cinta, seperti yang terdapat pada susunan tari *Klana* atau *Gatutkaca Gandrung.*

Koreografi tari *gambyong* sebagian besar berpusat pada penggunaan gerak kaki, tubuh, lengan, dan kepala. Gerak tangan dalam tari *gambyong* memiliki sentuhan dinamika pada gerak. Gerak tangan dan kepala yang halus dan terkendali merupakan spesifikasi dalam tari *gambyong*. Arah pandangan mata yang bergerak mengikuti arah gerak tangan dengan memandang jari-jari tangan, menjadikan faktor dominan gerak tangan dalam ekspresi tari *gambyong*. Hal ini,

dapat diamati pada gerak *ukel asta* (memutar pergelangan tangan) yang merupakan gerak yang sering dilakukan. Juga posisi tangan seperti *ngruji* (jari-jari rapat, ibu jari menempel pada telapak tangan), *ngithing* (sikap jari tengah ditekuk dan ujungnya menempel pada ujung ibu jari, sedangkan jari yang lain ditekuk seperti jari tengah), dan *nyempurit* (sikap jari tengah ditekuk, ujung ibu jari diletakkan di tengah jari tengah dan jari jari yang lain ditekuk).

Gerak kaki pada saat sikap berdiri dan berjalan mempunyai hubungan yang harmonis. Sebagai contoh: pada gerak *srisig* (berlari dengan jinjit dan langkah kecil-kecil), *nacah miring* (kaki kiri bergerak ke samping, bergantian atau disusul kaki kanan diletakkan di depan kaki kiri), *kengser* (gerak kaki ke samping dengan cara bergeser/ posisi telapak kaki tetap merapat ke lantai). Gerak kaki yang khas pada tari *gambyong* adalah gerak *embat* atau *entrag*, yaitu posisi lutut yang membuka karena *mendhak* (*demi plie*) bergerak ke bawah dan ke atas. Gerak ini mengakibatkan gerak panggul berirama dan tampak indah. Sikap menari (*adeg*) dengan posisi kaki membuka dan lutut diputar ke luar, dengan memutar panggul lebih ke luar, dapat menciptakan banyak kemungkinan bergerak.

Gerak tubuh yang dilakukan adalah gerak *hoyog* atau *leyek* (tubuh diayun ke samping kiri/kanan). Seperti pada tari tradisional yang lain, badan tidak memiliki berbagai variasi gerak, bahkan ketika berjalan posisi badan masih tetap *mendhak* (*demi plie*).

Gerak kepala yang terdapat dalam bentuk penyajian tari *gambyong* cukup beragam, apabila dibandingkan dengan gerak kepala yang terdapat pada tari *bedhaya* atau *srimpi*. Gerak kepala atau disebut dengan *pacak gulu ganil* dalam tari *gambyong* mempunyai sifat yang genit. Selain itu bentuk *pacak gulu* yang digunakan memiliki pola yang berbeda, yaitu (1) memutar kepala secara horizontal, misalnya pada motif gerak *batangan, pilesan,* dan *wedhi kengser;* (2) menekuk leher ke kanan kiri bergantian, misalnya pada motif gerak *kawilan, tatapan,* dan *ukel pakis*; (3) menjulurkan leher ke depan dan menariknya kembali (*pacak gulu lenggut*), misalnya pada motif gerak *menthogan. G*erak kepala yang dilakukan untuk mendukung sifat dan karakter tari. Ekspresi wajah pada umumnya digarap untuk mendukung ungkapan tari, tetapi biasanya hanya ditunjukkan secara sederhana. Dalam tari tradisional Jawa

pada umumnya, terutama pada tari putri, mimik wajah atau ekspresi wajah kurang banyak ditampilkan, karena semakin banyak pergantian ekspresi yang ditunjukkan melalui wajah, semakin banyak hal-hal yang bersifat dangkal. Maka ekspresi wajah yang digunakan adalah tajam dengan *polatan* (arah pandangan) datar. Ekspresi wajah pada tari *gambyong* berbeda dengan ekspresi wajah tari putri pada umumnya yaitu digarap *sumeh* (pandangan mata yang didasari ungkapan bahagia yang muncul dari dalam). Sekalipun sikap kepala, pandangan mata, dan sikap badan saling berkait dan mengandung unsur-unsur yang berharga di dalam melakukan gerak, tetapi tangan dan lengan bersama-sama memainkan peranan ekspresi yang paling jelas dalam gerak tari. Tangan dan lengan yang menunjukkan kekuatan, ekspresi, dan emosi pada seluruh kompleks isyarat sudah dikuasai, sehingga dari tangan dan lengan mengalir aktivitas seluruh badan. Motif gerak tari *gambyong* mempunyai sifat yang bervariasi, ada yang tenang dan halus (misalnya motif gerak *batangan, pilesan*), ada yang *kenes* atau lincah (misalnya *laku telu, nacah miring*), dan ada yang *tregel* (genit) dengan tekanan-tekanan gerak (misalnya *tumpang tali, tatapan).* Dalam tari *gambyong* selalu dijaga keseimbangan antara suasana hati dan gerak-gerak yang dilakukan, maka setiap gerakan dilakukan dengan hati-hati, halus, dan mengalir.

Penggarapan pola lantai pada tari *gambyong* dilakukan pada peralihan rangkaian gerak, yaitu pada saat peralihan rangkaian gerak yang satu dengan rangkaian gerak berikutnya, sehingga setiap rangkaian gerak dilakukan penari pada tempat yang berbeda menghasilkan gawang dan posisi penari yang berbeda. Perpindahan posisi penari biasanya dilakukan pada gerak penghubung, yaitu *srisig, singket ukel karna, kengser*, dan *nacah miring*. Selain itu, juga dapat dilakukan pada rangkaian gerak berjalan (*sekaran mlaku*), bahkan pada rangkaian gerak yang pada mulanya sebagai rangkaian gerak di tempat (*sekaran mandheg*), digarap menjadi rangkaian gerak berpindah tempat *(sekaran mlaku*), misalnya *pilesan* digarap *nacah* ke kiri, *kawilan* digarap nacah ke samping atau *kengser* ke samping kanan. Garap pola lantai tari *gambyong* biasanya dilakukan dengan mempertimbangkan jumlah penari, kemampuan penari, rangkaian gerak yang dilakukan, dan ruang tempat pentas. Selain itu, penataan tinggi rendah (*level)* penari juga dilakukan untuk menambah variasi

gerak. Penggarapan pola lantai yang bervariasi dan penataan level penari itu juga memungkinkan sajian tari *gambyong* lebih menarik, dinamis, dan beragam.

Tari *gambyong* sebagai tarian wanita mempunyai aturan dalam pelaksanaan geraknya, sehingga kebebasan gerak tampak dibatasi. Hal ini dilakukan agar sifat kewanitaan yang halus selalu dapat dipertahankan atau ditonjolkan. Dalam tarian wanita tidak pernah ada luapan emosi, tetapi harus selalu halus, lembut, dan sopan. Sifat-sifat wanita yang ideal dan luhur ini selalu dihormati dengan ungkapan seni yang halus. Oleh karena itu, tidak ada gerak lengan yang lebih tinggi dari bahu, tidak pernah ada gerak meloncat, dan kedua paha selalu rapat. Bentuk badan wanita yang halus dan kelenturan anggota badannya menyempurnakan garis-garis kewanitaan menjadi sangat indah. Ini dapat tercapai dengan naluri dan budi pekerti yaag halus.

"Nilai estetis tari *gambyong* juga terdapat pada keharmonisan gerak dengan iringan tari, terutama keharmonisan gerak dengan irama kendang."[20] Motif gerak yang beraneka ragam itu diberi tekanan atau tingkahan-tingkahan kendang dengan berbagai variasi ritme. Kekhususan kendang *ciblon* ini mempunyai sifat gembira. Terbukti bentuk kendangan ini sering digunakan untuk *klenèngan* dan juga untuk iringan tari, seperti tari *Klana, Gunungsari, Enggar enggar*, dan *Driasmara.* Seperti bentuk tari tradisional gaya Surakarta yang lain, peranan iringan (karawitan) tari *gambyong* sangat penting. Lebih dari itu, kekuatan ekspresi tari banyak dibantu, bahkan kerap kali diganti oleh kekuatan iringan yang dipadu dari unsur unsur melodi dalam tempo, irama/ritme, dan volume yang khas."[21]

Instrumen pengatur ritme yang utama adalah kendang. Iringan tari *gambyong* menggunakan kendang *ciblon* (kendang berukuran sedang). Kendang berperan sebagai pemimpin pada iringan tari, karena kendang yang menentukan irama. Pemain kendang dengan jari-jarinya yang lentur membuat suara yang berbeda-beda pada instrumen kendang untuk mengiringi tari. Pola pola kendangan yang dilakukan bervariasi dengan membuat kombinasi berbagai suara yang disesuaikan dengan gerak-gerak tari. Hubungan yang erat antara kendang dan gerak-gerak tari *gambyong* ini juga menjadi ciri khas tari *gambyong*. Selain kendang, tari *gambyong* juga mengacu pada

instrument kempul, kenong, dan gong untuk menentukan *seleh* gerak pada frase frase gerak. Ritme yang dinamis dari tari Jawa merupakan satu kesatuan yang utuh dengan ritme musik gamelan yang mengiringi. Hubungan ini membuat tari Jawa indah, karena sesuai dengan suasana dan karakter Jawa. Dibandingkan dengan tari yang lain (*bedhaya* atau *srimpi*), hubungan gerak dan iringan tari (terutama kendang) dalam tari *gambyong* sangat erat, sebab gerak penari mengikuti dengan ketat pola kendangan (*mungkus*).[22] Hubungan gerak dan ritme iringan disebut *nungkak* dan kadang kadang *nggandhul*.[23] Perpaduan gerak dan ritme ini menjadikan tari *gambyong* tampil lebih *sigrak* (tangkas). Selain itu, gending gending yang digunakan untuk mengiringi tari *gambyong* telah memiliki rasa *prenes* (gembira). Sebagai contoh: *Gendhing Gambirsawit Pancerana, Gendhing Pangkur, Gendhing Sumyar*, dan *Gendhing Ayun ayun*.[24]

Busana dan rias pada tari *gambyong* mempunyai peran yang mendukung ekspresi tari dan juga faktor penting untuk suksesnya penyajian. Bentuk rias *corrective make up* yang menghasilkan wajah cantik dan tampak alami, menarik untuk dilihat. Sementara itu, busana tari *gambyong* yang disebut *angkinan* atau *kembenan*, menjadikan lekuk-lekuk tubuh penari tampak terbentuk. Dengan demikian, bagian-bagian tubuh yang digerakkan kelihatan jelas sehingga gerak seperti *ogek lambung* yang bervolume kecil dapat tampak jelas. Bentuk busana ini memungkinkan juga memberikan keleluasaan gerak sesuai dengan perwujudan dan kelincahan tari *gambyong*. Selain itu, busana tari ini membangun penampilan wujud tari. Dengan penggunaan kain yang diwiru, maka pada saat berjalan atau bergerak, lipatan kain (*wiron*) itu membuka dan menutup serta kelihatan hidup, sehingga dapat memperkuat kesan kenes. Maka busana yang dianggap sesuai untuk ekspresi tari *gambyong* adalah busana *angkinan* dengan *gelung gédhé*. Bagian bahu dibuat terbuka, bahkan kadang kadang payudara dinaikkan sehingga tampak montok, yang disebut *glathik mungup* (lekukan payudara, tampak seperti burung gelatik muncul). Perkembangan busana tari *gambyong* yang beragam lebih terkesan dekoratif dan kurang memperhatikan *kemungguhan* tari. Meskipun demikian perkembangan busana itu

tetap membuat penyajian tari *gambyong* semakin beragam dan menarik.

Dalam perkembangan penyajiannya, tari *gambyong* sering disajikan oleh beberapa orang penari (kelompok), dengan penggarapan gerak, pola lantai, level penari, iringan tari, dan rias serta busananya. Hal ini memungkinkan penyajian tari *gambyong* menjadi semakin menarik, dinamis, dan bervariasi. Selain itu juga untuk mencapai rasa lebih *kenes* (lincah) dan *tregel* (genit).

B. Daya Ungkap Penari

Kehadiran bentuk sajian tari, tidak dapat lepas dari peran penari sebagai penyaji tari. Oleh karena lewat penarilah bentuk sajian tari itu ditampilkan, baik dalam bentuk fisik maupun bentuk ungkapnya, dalam hal ini tubuh penari merupakan sarana ungkap atau instrumen untuk mengungkapkan karya tari.

Melalui tubuh penari itu, karya tari diungkapkan pada penghayat (penikmat), maka keberhasilan tari yang disajikan tergantung pada kemampuan penari dalam menampilkan tari itu. Untuk itu, seorang penari harus mampu membawakan suatu tarian dengan baik, luwes, menjiwai, tepat dan indah segala sikapnya, menguasai irama iringan, dan punya postur (bentuk, ukuran, dan garis garis tubuh) yang pantas sebagai penari.[25] Selain itu, seorang penari perlu memiliki kesehatan jasmani dan rohani secara total atau berada dalam kesegaran total. Tidak terbatas pada kesegaran fisik saja, tetapi juga emosi, mental, dan sosial. Kondisi fisik penari adalah sesehat olahragawan yang baik, cukup energik dan relaks serta memiliki sistem ekspresi dan evaluasi yang baik seperti keseimbangan, kelenturan, keterampilan, ketepatan, gerak eksplosif, dan penguasaan irama.[26] Dengan modal itu, seorang penari akan dapat mudah tergerak semangatnya dalam mengekspresikan tari dengan dilandasi kenikmatan dan keindahan, serta dilandasi pula oleh penghayatan lahir dan batinnya.

Penari dapat disebut seniman enterpretatif atau seniman penafsir. Dalam hal ini seorang penari dalam menyajikan tari itu menafsirkan atau menginterpretasikan karya tari dari seorang koreografer.[27] Lebih jauh penari adalah seseorang yang mengobjektifkan subjektivitas karya koreografer.[28]

Menurut konsep tari tradisional Jawa, penari adalah seseorang yang dapat memadukan tiga unsur, yaitu: *wiraga, wirama,* dan *wirasa* secara harmonis. Dalam konsep ini, ditunjukkan adanya hubungan yang erat antara gerak tari seorang penari, karawitan (iringan) tari, dan penjiwaan penari sesuai dengan karakter tari yang disajikan.

Penari tari Jawa, baik gaya Surakarta maupun Yogyakarta, juga dituntut memenuhi konsep *Joged Mataram,* meskipun konsep ini lebih dikenal di Yogyakarta. Hal ini, terjadi karena tari gaya Surakarta dan Yogyakarta mempunyai akar budaya yang sama yaitu Mataram. Maka tidak mengherankan jika konsep *Joged Mataram* juga berlaku di Surakarta. Konsep *Joged Mataram* terdiri dari empat prinsip, yaitu:

1. *Sewiji* (*Sawiji*) adalah konsentrasi total tanpa menimbulkan ketegangan jiwa. Artinya, seluruh sanubari penari dipusatkan pada satu peran yang dibawakan untuk menari sebaik mungkin dalam batas kemampuannya, dengan menggunakan segala potensi yang dimiliki. Konsentrasi adalah kesanggupan untuk mengarahkan semua kekuatan rohani dan pikiran ke arah satu sasaran yang jelas dan dilakukan terus-menerus selama dikehendaki.
2. *Greget,* adalah dinamik atau semangat di dalam jiwa seseorang atau kemampuan mengekspresikan kedalaman jiwa dalam gerak dengan pengendalian yang sempuma. *Greget* merupakan pembawaan seseorang, sehingga cenderung sulit untuk dilatihkan. Seseorang yang memiliki *greget*, pada waktu menari terlihat ekspresi 'gerak dalam' jiwanya.
3. *Sengguh,* adalah percaya pada kemampuan sendiri, tanpa mengarah atau menjurus ke kesombongan. Percaya diri ini menumbuhkan sikap yang meyakinkan, pasti, dan tidak ragu -ragu.
4. *Ora mingkuh,* adalah sikap pantang mundur dalam menjalankan kewajiban sebagai penari. Berarti tidak takut menghadapi kesulitan atau kesukaran dan melakukan kesanggupan dengan penuh tanggung jawab serta keteguhan hati dalam memainkan perannya. Keteguhan hati berarti

kesetiaan dan keberanian untuk menghadapi situasi apa pun dengan pengorbanan.[29]

Konsep atau filsafat *Joged Mataram* ini diterapkan dalam seni tari Jawa, dengan tujuan untuk mendapatkan "keseimbangan lahir dan batin, ekspresi plastisnya dapat diisi serta dikontrol oleh jiwa, yang kemudian diarahkan kedisiplinan pribadi, identifikasi pribadi, agar akhirnya tercapai 'keyakinan yang dalam,' 'tingkat ilmu yang dalam,' dan 'pengendalian diri yang dalam'."[30]

Selain itu, penari tari tradisional Jawa yang baik dituntut memenuhi persyaratan yang disebut *Hastha Sawanda* (delapan prinsip atau unsur), yaitu:

1. *Pacak*, menunjuk pada penampilan fisik penari yang sesuai dengan bentuk dasar: bentuk atau pola dasar dan kualitas gerak tertentu, sesuai dergan karakter yang dibawakan. Pacak pada pokoknya mengenai sikap dasar, posisi tubuh, posisi lengan, tangan, dan kepala.
2. *Pancat*, menunjuk pada gerak peralihan yang telah diperhitungkan secara matang, sehingga enak dilakukan dan dilihat. Pancat pada dasarnya merupakan aturan mengenai gerak tungkai dan gerak ujung kaki dalam berpindah tempat.
3. *Ulat*, menunjuk pada pandangan mata dan ekspresi wajah sesuai dengan kualitas, karakter peran yang dibawakan, serta suasana yang diinginkan. Sikap dasar arah pandangan mata bagi penari wanita terbatas dua sampai lima langkah ke depan dan mengarah ke bawah atau lantai.
4. *Lulut*, menunjuk pada gerak yang menyatu atau melekat dengan penarinya, seolah olah tidak dipikirkan. Penyajian tari yang dihadirkan bukan karakter pribadi penarinya, melainkan keutuhan tari yang diwujudkan melalui: keutuhan tari yang merupakan perpaduan antara gerak tari, iringan tari, dan karakter tari.
5. *Luwes*, adalah kualitas gerak yang sesuai dengan bentuk dan karakter tari yang dibawakan. Penari mencapai kualitas gerak dengan tanpa canggung, rapi, tenang, dan menyenangkan. *Luwes* berarti mampu atau terampil bergerak secara

sempurna dan menimbulkan kesan yang menyentuh bagi penonton.

6. *Wiled,* adalah garap variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan bawaan penarinya atau mengembangkan pola gerak.
7. *Wirama*, menunjuk pada hubungan gerak dengan iringan tari dan alur tari secara keseluruhan. Irama adalah elemen yang sangat diperlukan dalam tari, baik dalam gerak maupun iringan tari.
8. *Gendhing*, menunjuk penguasaan iringan tari, meliputi bentuk bentuk gending, pola tabuhan, rasa lagu, irama, tempo, rasa seleh, kalimat lagu, dan juga penguasaan tembang maupun vokal yang lain.[31]

Selain itu, terdapat pula tiga persyaratan yang harus dipenuhi oleh seorang penari, yaitu:

1. *Luwes*, adalah dasar pembawaan tari yang terlihat wajar dan tidak kaku, sehingga semua gerak yang dilakukan tampak wajar, lancar, mengalir dalam irama yang dapat dinikmati. Rangkaian gerak dilakukan dengan sungguh-sungguh, tetapi tidak kelihatan tegang.
2. *Patut*, adalah sesuai dan serasi dengan tari yang dibawakan, yang berarti terdapat keserasian pada tubuh yang berhubungan erat dengan *wanda* seorang penari. *Patut* juga berkaitan dengan teknik tari yang sesuai dengan penari.
3. *Resik* (bersih atau cermat), adalah penguasaan teknik tari dengan baik. Hal ini berkaitan dengan kepekaan irama gending, kepekaan irama gerak, dan kepekaan irama jarak, sehingga selalu dapat memperhitungkan ketepatan gerak tari. Kecermatan juga berarti perwujudan tari yang tidak berlebihan dan dalam kadar yang tepat.[32]

Berbagai konsep tersebut menunjukkan bahwa peran penari dalam menyajikan tari Jawa sangat penting, karena keberhasilan suatu penyajian tari sangat ditentukan oleh kemampuan penari dalam mengekspresikan tari yang disajikan. Maka penari *gambyong* harus memiliki bentuk tubuh yang sesuai dengan karakter tari yang

dibawakan, pada umumnya tubuh langsing lentur, cantik, dan enak dipandang mata, serta percaya diri, memiliki keterampilan gerak, kepekaan irama, dan dapat menjiwai tari.

Dalam tari tradisional biasanya persyaratan fisik penari yang baik ditentukan berdasarkan *gandar* dan *wanda.* Tampaknya hal ini mengacu pada wayang kulit.[33] *Gandar* menunjuk pada bentuk tubuh, tinggi atau rendahnya badan, dan warna kulit, atau menunjuk pada *gleger* penari, sedangkan wanda menunjuk pada wajah serta ekspresi wajah atau mimik penari.

Penari *gambyong* dituntut persyaratan *gandar*: besar tubuh atau *pawakan* sedang (langsing serta sintal), tinggi badan sedang, kulit kuning langsat; dan *wanda*: bentuk wajah oval, bentuk mata *mblalak* tetapi tidak galak, hidung mancung, bibir tipis, *polatan tajem* (pandangan mata tenang), dan antara mata, hidung, bibir ada keseimbangan, sehingga dengan melihat wajah penari muncul kesan keanggunan.[34] Tuntutan kulit penari harus kuning dapat dipenuhi dengan menggunakan lulur untuk menutupi kulit tubuh yang tidak atau kurang kuning.

Selain itu, seorang penari tari Jawa juga diharapkan dapat mengimplementasikan konsep *Joged Mataram* dan *Hastha Sawanda*. Konsep *Joged Mataram* dan *Hastha Sawanda* agaknya merupakan kriteria atau tuntutan yang ideal, sehingga sulit untuk dipenuhi oleh penari sekarang. Seorang penari individual yang baik adalah penari yang memahami perannya, mampu menjiwai dan menghidupkan tari, serta melakukan tari tersebut dengan penuh *greget,* artinya penuh semangat dan keberanian sesuai dengan karakter tari. Dengan penjiwaan terhadap perannya dan menampilkan tari sebaik-baiknya, maka dapat disajikan tari yang benar-benar hidup. Hal seperti itu, biasanya hanya dapat dilakukan oleh penari yang berbakat luar biasa atau penari yang *virtuous* (mumpuni dan matang). Untuk menjadi penari yang memenuhi persyaratan *Joged Mataram* dan *Hastha Sawanda* diperlukan persiapan *olah raga* (aspek badan) dan *olah rasa* (aspek batin).

Proses untuk mempersiapkan diri sebagai penari dapat dilakukan sebagai berikut.

1. Melatih gerak-gerak tari agar diperoleh keseimbangan dalam melakukan gerak dengan irama gamelan.

2. Meningkatkan keluwesan dengan melatih kelenturan otot agar elastis, sehingga mampu melaksanakan semua gerak dengan kepastian organis.
3. Mengembangkan kepekaan rasa terhadap irama, yang berkaitan dengan rasa gerak dan rasa gamelan, untuk mencapai keharmonisan antara gerak dengan karawitan tari. Jika seorang penari sudah mencapai keharmonisan itu, berarti telah mempunyai kemampuan untuk mencapai daya ungkap tari, yaitu mampu mengubah gerak mekanis menjadi gerak yang mengalir dan indah. Seorang penari yang mampu menguasai tari, berarti dapat mengembangkan *wilet* yang dimiliki dan dapat mendukung daya ungkapnya. *Wilet* yang dimiliki oleh penari satu dengan yang lain selalu berbeda, sebab *wilet* bagi seseorang sangat dipengaruhi oleh pembawaannya. Perbedaan *wilet* yang dimiliki para penari ini menyebabkan bentuk sajian dan nilai estetis tari *gambyong* berbeda pula.

Seorang penari perlu memperoleh pelajaran olah rasa untuk melengkapi diri, sebab antara lahiriah dan batiniah harus seimbang. Olah rasa yang sangat menentukan adalah "*mateni rasane dhewe, ngrasakake rasaning liyan*, *sawiji lan wening rasa lan pikire*" (Menghilangkan rasa diri dan dengan total menjiwai peranan yang sedang dibawakan).[35]

Untuk mempersiapkan diri sebagai penari yang baik, biasanya dilakukan berbagai cara untuk melatih kepekaan rasa atau olah rasa. Hal ini biasanya dilakukan dengan *tapa brata* dengan cara semedi atau puasa. Seseorang melakukan puasa, bukan masalah tidak makan dan tidak minum, melainkan dengan puasa dapat dicapai konsentrasi serta rasa *semeleh* (tawakal). Penari *gambyong* individual yang baik, seperti Warakanya dan Sri Kamini Sukanta juga melakukan olah rasa dengan cara berpuasa sebelum menyajikan tari *gambyong*.[36] Biasanya seorang penari melaksanakan puasa *mutih* selama tujuh hari, yaitu puasa dengan hanya makan sekepal nasi dan segelas air putih setiap hari. Setelah itu dirangkai dengan mandi keramas dan *ngebleng* (masuk kamar dari pukul 24.00 malam sampai pukul 12.00 siang) disertai mengucapkan *rapal* (mantram).

Kemudian sepuluh menit sebelum menampilkan tari, seorang penari memusatkan rasa dengan menghilangkan pikir sehingga rasa menuntun tari yang disajikan.[37] Selain itu, sering juga dilakukan puasa *ngudhup turi*, yaitu puasa *mutih* selama 40 hari dan makan tiga kepal nasi dan segelas air putih yang dilakukan setiap hari pada pukul 03.00 atau *ngebleng* selama tiga hari tiga malam.[38] Hal ini dilakukan agar dapat menyajikan tari *gambyong* dengan baik.

Penari *gambyong* dituntut mampu menafsirkan gerak sesuai dengan karakter yang ditampilkan dan mampu menyajikannya sesuai dengan kebutuhan ungkap tari. Penari tidak sekadar bergerak secara fisik saja tetapi yang lebih penting adalah mampu mengungkapkan rasa lewat gerak yang dinamis. Penari *gambyong* yang berkembang sebelum tahun 1950-an dituntut pula mampu menyajikan vokal tembang sesuai dengan kebutuhan ungkap tari.

Penyajian tari *gambyong* dapat mencapai nilai estetis apabila dilakukan oleh penari yang memiliki kemampuan tari gaya Surakarta yang baik. Kemantapan sajian tari dari seorang penari dipengaruhi oleh latar belakang budaya yang membentuk diri penari, di samping faktor kebiasaan dan kematangan. Kebiasaan dan kematangan penari *gambyong* dapat membentuk menjadi penari yang *luluh* atau menyatu dengan tari yang disajikan.

Nilai estetis sajian tari *gambyong* juga ditentukan oleh interpretasi penari terhadap koreografi tari *gambyong*. Interpretasi seorang penari terhadap karakter koreografi tari *gambyong* dipengaruhi pula oleh konteks dan suasana pada saat penyajian. Walaupun tari *gambyong* yang ditampilkan itu mempunyai koreografi yang sama, tetapi dalam penyajiannya dimungkinkan dapat berbeda. Interpretasi ini yang menuntun penari dalam menyajikan tari *gambyong*. Biasanya interpretasi akan tampak dalam penggarapan unsur-unsur gerak tari, yang sangat dipengaruhi oleh kemampuan penari secara individu. Penggarapan terjadi pada tempo atau kecepatan gerak secara keseluruhan dari setiap gerak dan hubungan gerak satu dengan gerak yang lain. Perubahan sikap dalam kehidupan tampaknya mempengaruhi kecepatan atau tempo dalam sajian tari.

Sajian tari *gambyong* sekarang ini dirasakan memiliki tempo yang lebih cepat daripada sebelumnya. Perbedaan tempo disebabkan oleh perbedaan tempo musik iringannya, sehingga menyebabkan

langkah lebih cepat. Langkah-langkah lebih cepat ini menimbulkan kesan lebih bergairah. Penggarapan unsur gerak yang lain, dilakukan pada volume gerak. Dalam sajian tari *gambyong* yang belum menggarap pola lantai, gerak peralihan atau penghubung hanya digunakan untuk berpindah tempat, sedangkan pada bentuk sajian tari *gambyong* sekarang, gerak peralihan atau gerak berpindah tempat berkaitan dengan penggarapan pola lantai sesuai dengan penggunaan ruang dengan variasi gerak.

Dalam menyajikan tari *gambyong* yang tidak berpijak pada koreografi dan yang berpijak pada koreografi, seorang penari mempunyai jangkauan interpretasi yang berbeda. Interpretasi penari dalam sajian tari *gambyong* yang tidak menggunakan koreografi lebih kompleks, dapat lebih banyak dan lebih luas. Dalam hal itu, seorang penari bertindak sebagai penyaji sekaligus koreografer. Oleh karena itu, interpretasi penari dapat lebih luas, sehingga sajian tari *gambyong* yang dilakukan oleh penari yang sama dapat berbeda dari satu sajian ke sajian yang lain. Hal ini, terjadi karena interpretasi dan pembawaan penari tidak dipengaruhi oleh susunan tari orang lain. Akibatnya, sajian tarinya mempunyai penampilan yang spesifik. Perbedaan ini lebih besar terjadi karena interpretasi penari dapat muncul lebih bebas dan susunan tari yang dilakukan cenderung spontan. Dalam bentuk sajian ini, tampak jelas hubungan penari dan pengendang, dan keduanya mempunyai kesempatan berimprovisasi. Dalam hal ini penari mempunyai peluang berekspresi lebih bebas dengan memilih ornamen-ornamen gerak yang sesuai. “Bentuk sajian tari *gambyong* itu memberi kesempatan pamer kemampuan keterampilan dan penjiwaan tari secara penuh, yang dapat dilakukan oleh penari dan pengendang.”[39] Bentuk sajian ini menampilkan situasi lebih murni, hampir merupakan ekspresi yang spontan. Peran emosional sebagai pendorong bergerak lepas dari ketegangan fisik yang dipertunjukkan oleh anggota badan.

Dalam sajian tari yang telah dibakukan koreografinya, bentuk sajiannya dipengaruhi oleh interpretasi penari dan penyusun tari (koreografer). Dalam hal ini, seorang penari hanya bertindak sebagai penyaji, sehingga interpretasinya dibatasi oleh susunan tetap tari yang telah ada atau interpretasi penari telah dibatasi oleh koreografer. Sementara itu, koreografer yang satu dengan yang lain juga memiliki

interpretasi yang berbeda, sehingga memunculkan susunan susunan tari *gambyong* yang berbeda-beda.

Perbedaan susunan tari itu biasanya dipengaruhi oleh konsep-konsep yang mendasari interpretasi itu. Interpretasi seorang koreografer dan juga penari membutuhkan referensi mengenai tari *gambyong*, misalnya tentang asal mula tari *gambyong*, fungsi serta kedudukannya, dan sebagainya. Walaupun interpretasi penari telah dibatasi oleh susunan tari yang ada, tetapi interpretasi penari tetap mewarnai sajian tari *gambyong,* sehingga sajian tari *gambyong* yang dilakukan oleh penari yang sama dapat juga berbeda jika disajikan pada waktu yang berbeda, meskipun perbedaan yang ada tidak sebesar jika dilakukan oleh penari lain. Perbedaan ini, selain disebabkan oleh interpretasi penari, juga dipengaruhi suasana, kondisi, dan tempat pentas. Susunan tari yang ada biasanya cenderung lebih menekankan pada bentuk visual, terutama pada bentuk dan garis yang dibentuk oleh penari. Interpretasi seorang penari dalam bentuk sajian berjalan lebih baik, jika rangkaian gerak yang dilakukan tampak mengalir dan berjalan terus secara kontinu, dengan pola gerak lebih bersih dan lebih harmonis, yang bakal mencerminkan keselarasan.

Interpretasi seorang koreografer juga ikut mewarnai bentuk sajian tari *gambyong*. Dewasa ini terdapat lebih dari sepuluh koreografi tari *gambyong* yang berbeda disusun oleh beberapa koreografer. Walaupun hampir semuanya berdasarkan atas susunan tari *gambyong* yang telah ada sebelumnya, tetapi susunan tari yang satu dengan yang lain berbeda. Sebagai contoh, tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras tampak lebih halus, dengan penggarapan volume gerak lebih sempit, tempo lebih lambat dibandingkan yang lain; dan penggarapan rias serta busana yang cenderung seperti busana tari *srimpi*. Tari *Gambyong Dewandaru* menggunakan irama *gobyog* dalam iringannya, hal ini diharapkan susunan tari *gambyong* akan terasa lebih *kenes* dan *tregel* (genit). Tari *Gambyong Mudhatama* menggunakan iringan tari dengan *irama dadi* (pada umumnya menggunakan *irama wilet)* pada bagian kendang *ciblon,* sehingga dapat menampilkan lebih banyak ornamen gerak.

Nilai estetis tari *gambyong* juga dipengaruhi oleh kesan erotis yang timbul dari penyajiannya. Kesan erotis ditentukan oleh gerak-

gerak tubuh yang dinamis dan variatif yang didukung oleh unsur sensual yang lain seperti postur tubuh penari yang sintal dengan penataan busana yang ketat dan rapi, serta wajah cantik dan manis. Kesan erotis juga melekat pada ornamen-ornamen gerak tari *gambyong.* Tari *gambyong* tidak menampilkan gerak secara tematis, tetapi menggambarkan nilai keluwesan dan kekenesan wanita Jawa. Penghayatan total dan penampilan yang wajar seorang penari *gambyong* juga dapat menimbulkan rasa sensualitas. Namun nilai sensual tidak selalu dijumpai pada setiap sajian tari *gambyong,* karena hal ini melekat pada pembawaan yang luwes dari seorang penari. Hal ini, juga tergantung pada daya apresiasi penikmatnya, apakah ia dapat atau tidak tersentuh oleh sensualitas itu. Apabila seorang penghayat memiliki daya apresiasi yang tinggi, ia akan mampu menyerap nilai estetis tari *gambyong* yang diungkapkan oleh penari.

Penilaian mengenai nilai estetis itu relatif dan sangat dipengaruhi oleh kehidupan sosio kultural masyarakat serta tata nilai yang berlaku dalam masyarakat itu. Dengan demikian tari, *gambyong* yang dianggap memiliki nilai estetis pada masa lalu, dapat berbeda dengan nilai estetis masa kini. Demikian juga, tari *gambyong* yang dianggap mempunyai nilai estetis di Mangkunegaran, dapat berbeda dengan nilai estetis yang di luar Mangkunegaran, begitu juga sebaliknya. Perbedaan penilaian ini disebabkan adanya perbedaan persepsi, kepekaan terhadap keindahan, dan wawasan seni. Bentuk sajian tari *gambyong*, baik bentuk fisik maupun bentuk ungkap (ekspresi) yang berkaitan dengan nilai estetis ditentukan oleh pendukungnya. Artinya, bentuk sajian tari *gambyong* masa kini harus disesuaikan dengan nilai masa kini.

CATATAN BAB V

1. Soedarsono. 1977. *Estetika, Sebuah Diktat Pengantar bagi Studi Estetika Tari.* Yogyakarta: ASTI, p. 22.
2. The Liang Gie. 1976. *Garis Besar Estetis* (*Filsafat Keindahan*). Yogyakarta: Fakultas Filsafat, Universitas Gadjah Mada, p. 36.
3. George Dickie. 1979. *Aestheties An Introduction*. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company, p. 7.
4. Herbert Read. 1990. *Pengertian Seni.* Terj. Soedarso Sp. Yogyakarta: Saku Dayar Sana, p. 2.

5. Soedarsono. 1977. *Tari-tarian Indonesia I.* Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan. Direktorat Jenderal. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, p. 16.
6. De Witt H. Parker. 1980. *Dasar dasar Estetik*. Terj. S.D. Humardani. Surakarta: ASKI, p. 6.
7. The Liang Gie, 1978. *Op. cit*., p. 18.
8. Sumarsam. 1992. "Seni Jawa Adiluhung dan Nasionalisme Indonesia," dalam Jurnal *Seni Pertunjukan Indonesia*. Surakarta: MSPI bekerja sama dengan STSI Press, p. 80.
9. Wahyu Santoso Prabowo. 1990. "Bedhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara 1, 1757 1988." Thesis S 2 pada Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, p. 80.
10. Th. B. van Lelyveld. 1931. *Seni Tari Jawa*. Terj. oleh K.R.T.M. Husodo Pringgokusumo (1993). Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunegaran, p. 42.
11. *Ibid*., p. *61.*
12. *Ibid*., p. 62.
13. *Ibid*., p.. *59.*
14. *Ibid*., p. *61.*
15. *Ibid*., p. 124.
16. Dewan Kesenian Propinsi DIY. 1981. Mengenal *Tari Klasik Gaya Yogyakarta.* Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian DIY. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, p. 34.
17. Sastrakartika. 1979. *Serat Kridhawayangga* (*Pakem Beksa*). Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah, p. 24 26.
18. Edi Sedyawati. 1984. *Tari, Tinjauan dari Berbagai Segi.* Jakarta: Pustaka Jaya, p. 141.
19. *Ibid*., p. 133.
20. Wawancara dengan S. Ngaliman di Sala, 23 November 1993.
21. Rustopo (ed.). 1991. *Gendhon Humardani: Pemikiran dan Kritiknya.* Surakarta: STSI Press, p. 10.
22. "Mungkus" adalah pola gerak atau tekanan gerak yang dikaitkan dengan lagu atau instrumen tertentu, dalam hal ini kendang, tujuannya untuk menebalkan rasa gerak.
23. Hubungan *seleh* gerak dan seleh irama/seleh lagu, biasanya dibedakan menjadi tiga, yaitu (1) *nujah:* seleh gerak mendahului seleh irama/seleh

lagu; (2) *nungkah:* seleh gerak bersamaan dengan seleh irama/seleh lagu; dan (3) *nggandhul;* seleh gerak setelah seleh irama/seleh lagu.

24. Lihat R.Ng. Pradjapangrawit. *1990. Serat Sujarah utawi Riwayating Gamelan, Wedhapradangga* (*Serat Saking Gotek*). Penyunting Sri Hastanto dan Sugeng Nugroho. Surakarta: diterbitkan atas kerja sama STSI Surakarta dengan The Ford Foundation, p. 112.
25. R.M. Wisnoe Wardhana. "Aspek aspek Penciptaan Tari," dalam Edi Sedyawati, 1984. *Op. Cit.,* p. 28.
26. *Ibid*., p. 31.
27. Soedarsono. 1978. *Pengantar Pengetahuan dan Komposisi Tari.* Yogyakarta: ASTI, p. 3.
28. Suzanne K. Langer. 1980. *Problematika Seni*. Terj. oleh FX Widaryanto. Bandung: ASTI, p. 7.
29. Dewan Ahli. 1981. *Kawruh Joged Mataram.* Yogyakarta: Dewan Ahli Yayasan Siswa Beksa Ngayogyakarta, p. 14. Lihat pula G.B.P.H. Suryobrongto, "Penjiwaan dalam Tari Klasik Gaya Yogyakarta," dalam Dewan Kesenian Propinsi DIY. 1981. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta.* Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, p. 88 93.
30. Dewan Kesenian Propinsi DIY. 1981. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, p. 92.
31. Wawancara dengan S. Ngaliman di Sala, 23 November 1992. Lihat juga Wahyu Santoso Prabowo, 1990, *op. cit.,* pp. 88 89. Sal Murgiyanto. 1983. "Basic Principles of the Javanese Court Dance" of *Dance as Cultural Heritage.* Volume One. New York: Congress on Research.
32. G.B.P.H. Suryobrongto. "Penjelasan tentang Pathokan Baku dan Penyesuaian Diri," dalam Dewan Kesenian Propinsi DIY. 1981. *Op. cit.,* p. 66 67.
33. *Gandar* dan *wanda* selalu digunakan oleh dalang dalam mencandra para tokoh, dan biasanya *gandar* dan *wanda* itu diuraikan secara rinci. Lihat *Serat Tuntunan Pedalangan*, yang dihimpun oleh M.Ng. Nojowirongko Al. Atmotjendono. 1960. Jogyakarta: Djawatan Kebudajaan, Departemen Pendidikan dan Kebudajaan.
34. Wawancara dengan Wahyu Santoso Prabowo di Sala, 29 November 1993.

35. Bagong Kussudiardjo. “Dari Tari Gaya Klasik Mataram hingga Seni Tari Gaya Kontemporer, Suatu Pengalaman Pribadi,” dalam Edi Sedyawati, 1984, *Op. cit.,* p. 22.
36. Wawancara dengan Sri Kamini Sukanto di Sala, 12 Maret 1993.
37. Wawancara dengan R.T. Rono Suripto di Sala, 27 November 1993.
38. Wawancara dengan S. Ngaliman di Sala, 20 Juni 1993.

BAB VI
CATATAN AKHIR

Tari *gambyong* adalah salah satu bentuk tari tradisional Jawa (gaya Surakarta), merupakan hasil perpaduan tari rakyat dengan tari istana Mangkunegaran.. Pada awalnya tari *gambyong* sebagai bagian dari tari *tayub* atau tari *talèdhèk*, yang hidup di lingkungan rakyat, kemudian berubah menjadi bentuk tari yang berkembang di lingkungan istana. Dengan perubahan ini, bentuk tari yang pada mulanya terkesan sederhana dan kasar, kemudian diperhalus sesuai dengan kaidah-kaidah tari istana atau keraton.

Sebagai bentuk tari, hasil perpaduan tari rakyat dengan tari keraton (istana), tari *gambyong* mempunyai bentuk yang khas. Sifat spontan dan komunikatif dari tari rakyat, terpadu dengan sifat sifat halus, luwes, dan lembut dari tari istana, sehingga tari *gambyong* bersifat *luwes, kenes,* lincah, dan memikat. Ciri utama bentuk sajian tari *gambyong* adalah pengungkapan keluwesan wanita yang terkesan erotis.

Tari *gambyong* mengalami perubahan dan perkembangan dalam bentuk penyajiannya. Bentuk sajian tari *gambyong* pada awalnya didominasi oleh kreativitas dan interpretasi penari dan pengendang, urutan gerak tari yang disajikan oleh penari berdasarkan pada pola atau tingkahan kendang. Bentuk sajian ini memungkinkan pengungkapan kendang dan gerak tari dapat saling menanggapi dalam bentuk improvissasi. Di samping itu, penari juga bertindak sebagai penyaji vokal tembang.

Perkembangan bentuk sajian tari *gambyong* selanjutnya lebih didominasi oleh koreografi-koreografi yang diciptakan oleh para koreografer. Dalam hal ini penari bertindak sebagai penyaji dari koreografi yang ada, sehingga kreativitas dan interpretasinya dibatasi oleh koreografi. Selain itu, penari tidak bertindak sebagai penyaji vokal tembang.

Perkembangan koreografi tari *gambyong* diawali dengan munculnya tari *Gambyong Pareanom* susunan Nyi Bei Mintoraras pada tahun 1950 di Mangkunegaran. Setelah itu kemudian diikuti

munculnya beberapa koreografi tari *gambyong* di luar Mangkunegaran, di antaranya *Gambyong Gambirsawit, Gambyong Pangkur, Gambyong Ayun Ayun, Gambyong Campursari, Gambyong Sala Minulya, Gambyong Mudhatama*, dan *Gambyong Dewandaru.*

Koreografi-koreografi tari *gambyong* itu memiliki persamaan pada:

1. Penggunaan rangkaian gerak pokok tari *gambyong*, antara lain: *batangan, pilesan, laku telu, ukel pakis, tatapan, tumpang tali, kawilan, menthogan,* dan *wedhi kengser*.
2. Penggunaan iringan karawitan dengan struktur gending yang mempunyai bagian *inggah* (irama tiga atau *wilet)* atau *ciblon,* yang memberikan kemungkinan berbagai permainan kendang untuk mengiringi ornamen-ornamen gerak tari *gambyong*.

Bentuk sajian tari *gambyong* mengalami perkembangan yang mencolok pada dekade tahun 1980-an. Hal ini terlihat dengan semakin banyak dilakukan penggarapan bentuk sajian yang menggarap unsur gerak dengan perubahan tempo, volume, dinamik, dan kualitas gerak, juga penggarapan pola lantai, level penari, dan ruang. Perkembangan tari *gambyong* ditandai pula dengan meningkatnya frekuensi penyajian dan jumlah penari. Peningkatan frekuensi penyajian berkaitan dengan perubahan dan perkembangan fungsi tari *gambyong* dalam kehidupan masyarakat. Tari *gambyong* yang pada mulanya berfungsi sebagai tontonan dan hiburan, berkembang sebagai tari untuk penyambutan tamu, sehingga sering disajikan dalam berbagai acara. Peningkatan jumlah penari, terutama disebabkan oleh bentuk sajian secara massal dan didukung oleh penari yang bervariasi usianya, dari gadis remaja sampai ibu-ibu.

Nilai estetis tari *gambyong* ditentukan oleh koreografi, daya ungkap penari dan penyajiannya, serta daya apresiasi penghayat. Nilai estetis tari *gambyong* terutama pada kekhasan ornamen ornamen gerak tari, serta keharmonisan antara ornamen gerak dan pola irama kendang. Penghayatan total seorang penari yang disertai *wilet* yang memadai akan melahirkan nilai sensual. Ungkapan tari *gambyong* yang cenderung erotis dan sensual ini merupakan daya tarik yang bersifat universal, karena lebih mudah dinikmati oleh

penonton. Sesuai dengan tuntutan zaman, nilai estetis tari *gambyong* juga mengalami berbagai perubahan dalam koreografi yang lebih padat dan menarik.

Tari *gambyong* berkembang secara pesat dalam kehidupan masyarakat, karena memiliki sifat *njawani* (khas Jawa), situasional, dan fleksibel. Perkembangan koreografi dan fungsi tarinya, mendorong tari *gambyong* berkembang luas dan mendapat kesempatan dalam berbagai kegiatan dan peristiwa sosial budaya di masyarakat.

Perkembangan tari *gambyong* yang dirasakan menggembirakan itu sebenarnya adalah semu, karena yang terjadi bukan pada peningkatan nilai estetisnya (kualitas), melainkan hanya pada peningkatan jumlah koreografi, penyajian, dan jumlah penarinya (kuantitas). Perkembangan fungsi yang menonjol pada tari *gambyong* adalah sebagai tari penyambutan tamu yang tampaknya hanya sebagai perabot ritual saja. Meskipun demikian, ditinjau dari segi 'pasar', *gambyong* mampu meraih pasaran dengan baik.

DAFTAR PUSTAKA

I. MANUSKRIP

Laporan Kegiatan Misi Kesenian ke Belanda, oleh keluarga Mangkunegaran. Laporan ini ditandatangani oleh: R.M.Ng. Partohoetojo, M.Ng. Hatmosoetaknjo, dan R. Djogokartolo.

Pathokan Beksa Mangkunegaran. Salinan G. 51. Koleksi Reksa Pustaka Mangkunegaran Surakarta.

Pranatan Pasuman ing Mangkunegaran. Koleksi Reksa Pustaka Mangkunegaran Surakarta. H. 12.

Pratelan Gambyong Gambirsawit. Koleksi Reksa Pustaka Mangkunegaran Surakarta. G. 51.

Urut urutan Beksan Gambyong Pareanom Ingkang Jangkep Ingkang Kaanggit Nyi Bei Mintoraras, Abdi Dalem Langenpraja Mangkunegaran. Koleksi Reksa Pustaka Mangkunegaran Surakarta. G. 21.

II. BUKU TERCETAK

Anonim. 1990. "Tayub untuk Upacara Sakral Bersih Desa," dalam *Suara Merdeka*, 11 Agustus 1990.

_____. 1993. "Tayub ISI Meriahkan Pesta Country, *Bernas*, 13 November 1993, hal. 12.

Adshead, Janet (ed.). 1988. *Dance Analysis, Theory and Practice*. London: Cecil Court.

Bagong Kussudiardjo. 1984. "Dari Tari Gaya Klasik Mataram hingga Seni Tari Gaya Kontemporer, Suatu Pengalaman Pribadi," dalam Ed. Edi Sedyawati, *Tari, Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Balai Penelitian Bahasa. 1981. *Babad Mangir*. Jilid I. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.

Ben Suharto. 1980. *Tayub, Pengamatan dari Segi Tari Pergaulan serta Kaitannya dengan Unsur Upacara Kesuburan*. Yogyakarta: Proyek Pengembangan IKI, Dirjen Pendidikan Tinggi, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

_____. 1991. "Pengamatan Tari *Gambyong* Melalui Pendekatan Berlapis Ganda," dalam *Seni Pertunjukan Indonesia.* Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia Tahun II No. 2. Surakarta: Yayasan Masyarakat Musikologi Indonesia bekerja sama dengan STSI- Press Surakarta.

Budiono Heru. 1991. *Simbolisme dalam Budaya Jawa.* Yogyakarta: Penerbit PT. Hanindita.

Darsiti Soeratman. 1989. *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1830 1939.* Yogyakarta: Penerbit Taman Siswa.

Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. 1985. *Ensiklopedi Tari Indonesia.* Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Dewan Ahli. 1981. *Kawruh Joged Mataram.* Yogyakarta: Dewan Ahli Yayasan Siswa Beksa Ngayogyakarta.

Dewan Kesenian Propinsi DIY. 1981. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta.* Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Dickie, George. 1979. *Aestheties An Introduction.* Indianapolis: The Bobbs Merrill Company.

Edi Sedyawati. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan.* Jakarta: Sinar Harapan.

Edi Sedyawati (ed.). 1984. *Tari, Tinjauan dari Berbagai Segi.* Jakarta: Pustaka Jaya.

Geertz, Clifford. 1989. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa.* Terj. Aswab Mahasin. Jakarta: Pustaka Jaya.

Hadari Nawawi. 1990. *Metode Penelitian Bidang Sosial.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Hadidjoyo, Tarjan (ed.). 1976. *Serat Centhini.* Yogyakarta: Penerbit UP Indonesia.

Holt, Claire. 1939. *The Development of the Art of Dancing in the Mangkunegaran.* Paris: Kolff Bunning, *Dojcja.*

Humardani, S.D. 1959. "Menari Sukarena dan Retna Pamudya." Yogyakarta. Naskah Ketikan.

_____. 1972. *Masalah masalah Dasar Pengembangan Seni Tradisi.* Surakarta: ASKI Surakarta.

_____. 1979. "Kreativitas dalam Kesenian." Makalah Seminar Kesenian bagi Kepala kepala Subbidang Lingkungan Bidang Kesenian, Kantor Wilayah Departemen

Pendidikan dan Kebudayaan, tanggal 6 Maret 1979 di Surakarta.

_____. 1979/1980. "Kemungkinan Pertumbuhan Tari Kita, Khususnya Tari Tradisi." Kertas kerja disampaikan di PKJT Surakarta.

_____. 1982/1983. *Kumpulan Kertas tentang Kesenian*. Surakarta: ASKI.

Hutchinson, Ann. 1977. *Labanotation or Kinetography Laban.* New York: Theatre Art Books.

Karsana. "Tayub dan Priyayi," dalam Madjalah *Kedjawen,* edisi ke 118, 3 Maret 1937.

Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: PN. Balai Pustaka.

Laksono, P.M. 1985. *Tradisi dalam Struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Langer, Suzanne K. 1980. *Problematika Seni.* Terj. oleh F.X. Widaryanto. Bandung: ASTI.

Marbangun Hardjowirogo. 1989. *Manusia Jawa*. Jakarta: CV. Haji Masagung.

Martopangrawit. 1972. *Titilaras Kendangan*. Surakarta: Konservatori Karawitan Indonesia, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Mulder, Niels. 1986. *Kepribadian Jawa dan Pembangunan Nasional.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Munardi, A.M. 1987. "Umyeging Rembug Bab Joget *Gambyong*," dalam Majalah *Jayabaya* No. 29, tahun1987.

Nojowirongko, M.Ng. al. Atmotjendono. 1960. *Serat Tuntunan Pedalangan.* Jogyakarta: Djawatan Kebudajaan, Departemen Pendidikan dan Kebudajaan.

Padmosusastro. 1980. *Serat Tata Cara*. Terj. Soenarko H. Puspito. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan Sastra Indonesia dan Daerah.

Parker, De Witt H. 1980. *Dasar dasar Estetik.* Terj. S.D. Humardani. Surakarta: ASKI.

Pigeaud, Th. 1938. *Javaanse Volksvertoningen*. Batavia: Volkslectuur.

_____ . 1989. *Javaans Nederlands Woordenboek.* USA: Foris Publications Holland.

Poerbotjaroko, R.M.Ng. 1957. *Kapustakan Djawi*. Djakarta: Penerbit Djambatan.

Poerwadarminto, W.J.S. 1939. *Bausastra Djawa*. Batavia: J.B. Vitgevers Maats Chappij.

Pradjapangrawit, R.Ng. 1990. *Serat Sujarah utawi Riwayating Gamelan, Wedhapradangga* (*Serat Saking Gotek*). Penyunting Sri Hastanto dan Sugeng Nugroho. Surakarta: STSI Surakarta kerjasama dengan The Ford Foundation.

Prawiroatmojo, S. 1981. *Bausastra Jawa Indonesia.* Jilid I-II. Jakarta: Gunung Agung.

_____. 1988. *Bausastra Jawa Indonesia.* Jilid I. Jakarta: Haji Masagung.

Raffles, Thomas Stamford. 1978. *History of Java.* Kualalumpur: Oxford University press.

Read, Herbert. 1990. *Pengertian Seni.* Terj. oleh Soedarso Sp. Yogyakarta: Saku Dayar Sana.

Redfield, Robert. *Masyarakat, Petani dan Kebudayaan,* Terj. Daniel Dhakidae. 1982. Jakarta: CV. Rajawali.

Ricklefs, M.C, 1992. *Sejarah Indonesia Modern.* Terj. Dharmono Hardjowidjono. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Rustopo. 1990. "Gendhon Humardani (1923 1983) Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Kehidupan Seni Tradisi Jawa Yang Modern Mengindonesia (Suatu Biografi)." Tesis S 2 pada Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

Rustopo (ed.). 1991. *Gendhon Humardani:. Pemikiran dan Kritiknya.* Surakarta: STSI Press.

Sal Murgiyanto. 1983. "Basic Principles of the Javanese Court Dance" of *Dance as Cultural Heritage.* Volume One. New York: Congress on Research.

_____. 1991. "Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesia Choreographers." Disertasi pada New York University.

Sartono Kartodirdjo. 1992. *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah.* Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.

Sartono Kartodirdjo, A. Sudewo, dan Suhardjo Hatmosuproho. 1987. *Perkembangan Peradaban Priyayi.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Sastrakartika, Mas. 1979. *Serat Kridhwayangga (Pakem Beksa).* Terj. Hadi Suprapto. Jakarta: Departemen Pendidikan dan

Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah.

Sayid, R.M. 1984. *Babad Sala.* Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunegaran.

Slamet Suparno, T. 1988/1989. "Manfaat Sumber Primer dalam Penulisan Sejarah Seni Pertunjukan." Laporan Penelitian pada Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.

Smith, Jacqueline. 1985. *Komposisi Tari, Sebuah Petunjuk Praktis bagi Guru.* Terj. Ben Suharto. Yogyakarta: Ikalasti Yogyakarta.

Soedharsono, R.M. 1972. *Djawa dan Bali, Dua Pusat Pengembangan Drama Tari.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

_____. 1977a. *Estetika, Sebuah Diktat Pengantar bagi Studi Estetika Tari*. Yogyakarta: ASTI.

_____. 1977b. *Tari-tarian Indonesia I*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Direktorat Jenderal, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

_____. 1978. *Pengantar Pengetahuan dan Komposisi Tari*. Yogyakarta: ASTI.

_____. 1985. *Peranan Seni Budaya dalam Sejarah Kehidupan Manusia*, *Kontinuitas dan Perubahan--perubahannya.* Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, pada tanggal 9 Oktober 1985.

_____. 1987. *Tari-tarian Indonesia*. Jakarta: Proyek Pengembangan, Media Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

_____. 1990. *Wayang Wong, The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

_____. 1991. "Tayub di Akhir Abad Ke 20" dalam Soedarso SP. (ed.), *Beberapa Catatan tentang Perkembangan Kesenian Kita*. Yogyakarta: BP. ISI Yogyakarta.

Sudibyo Z.H. 1979. *Babad Cariyos Lelampahanipun Swargi R.Ng. Ronggowarsito*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Bacaan Sastra Indonesia dan Daerah.

Sumarsam. 1992. "Seni Jawa Adiluhung dan Nasionalisme Indonesia," dalam Seni *Pertunjukan Indonesia*. Jurnal

Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. Surakarta: MSPI bekerja sama dengan STSI Press.

Sumohatmoko. 1981. *Ringkasan Centhini* (*Suluk Tambang Raras*). Jakarta: PN. Balai Pustaka.

Suryobrongto, G.B.P.H. 1976. *Tari Klasik Yogyakarta*. Yogyakarta: Museum Kraton Yogyakarta.

_____.1981a. "Penjiwaan dalam Tari Klasik Gaya Yogyakarta," dalam Dewan Kesenian Propinsi DIY, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

_____. 1981b. "Penjelasan tentang Pathokan Baku dan Penyesuaian Diri," dalam Dewan Kesenian Propinsi DIY, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

The Liang Gie. 1976. *Garis Besar Estetis* (*Filsafat Keindahan*). Yogyakarta: Fakultas Filsafat, Universitas Gadjah Mada.

Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. 1988. *Kamus Besar Bahasa Indonesia.* Jakarta: Balai Pustaka.

Umar Kayam. 1975. *Sri Sumarah dan Bawuk.* Jakarta: PT. Dunia Pustaka Jaya.

_____ .1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat.* Jakarta: Penerbit Sinar Harapan.

Van Lelyveld, Th. B. 1931. *Seni Tari Jawa.* Terj. KRT. M. Husodo Pringgokusumo (1993). Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunegaran.

Verkuyl, J. 1958. *Tari dan Dansa.* Terj. G.M.A. Nainggolan. Jakarta: Badan Penerbit Kristen.

Wahyu Santoso Prabowo. 1990. "Bedhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I, 1757--1988." Thesis S 2 pada Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

Wisnoe Wardhana, R.M. 1984. "Aspek aspek Penciptaan Tari," dalam Ed. Edi Sedyawati, *Tari, Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Yayasan Radyapustaka. 1970. *Sastramiruda.* Naskah ketikan. Surakarta: Radyapustaka.

Zoetmulder, P.J. 1982. *Old Javanese English Dictionary.* Leiden: The Netherlands.

DAFTAR NARA SUMBER

A. Sugiarto, 50 tahun. Semarang, pengamat seni dan Kepala Bidang Kesenian Jawa Tengah.

Agus Tasman, 65 tahun, Surakarta, penyusun tari dan pengajar tari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Ben Suharto, 50 tahun, Yogyakarta, penari, penyusun tari, pengamat seni, pengajar tari, dan Dekan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta.

Blacius Subono, 42 tahun, Surakarta, dalang, penyusun karawitan, dan pengajar pedalangan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Darsi Pudyorini, 61 tahun, Surakarta, pemain wayang orang Sriwedari Surakarta.

Mardusari, Nyi Bei, 85, almarhumah, Surakarta, penari dan swarawati.

Maridi, S., 63 tahun, Surakarta, penari dan penyusun tari, serta anggota Dewan Empu Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Mloyowidodo, S., 74 tahun, Surakarta, empu karawitan dan anggota Dewan Empu Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Ngaliman, S., 73 tahun, Surakarta, penari dan penyusun tari, serta anggota Dewan Empu Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Nora Kustantina Dewi, 44 tahun, Surakarta, penari, penyusun tari, dan pengajar tari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Pusporaras Suseno, 67 tahun, Surakarta, penari dan pelatih tari di Mangkunegaran Surakarta.

Pusporini, 65 tahun, Surakarta, penari di Mangkunegaran Surakarta.

Rahayu Supanggah, 46 tahun, Surakarta, pengrawit, penyusun karawitan, dan pengajar Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Rono Suripto, R.M., 66 tahun, Surakarta, penari dan pelatih tari, serta Kepala Langenpraja di Mangkunegaran Surakarta.

Rusini, 44 tahun, Surakarta, penari, penyusun tari, dan pengajar tari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Sal Murgiyanto, 50 tahun, Jakarta, penari, kritikus tari, dan pengajar tari di Institut Kesenian Jakarta.

Sardono Waluyo Kusumo, 48 tahun, Jakarta, penari, penyusun tari, dan pengajar tari di Institut Kesenian Jakarta.

Sri Kamini Sukanto, 70 tahun, Surakarta, penari di Mangkunegaran Surakarta.

Sumardjo Hardjoprasonto, 74 tahun, Jakarta, penari, penyusun tari, dan Koordinator Anjungan Taman Mini Indonesia Indah Jakarta.

Sunarno, 39 tahun, Surakarta, penari, penyusun tari, dan pengajar tari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Suprapto Suryodarmo, 50 tahun, Surakarta, penari dan pengamat tari.

Surono Roniwibakso, 66 tahun, Surakarta, pemain wayang orang Sriwedari Surakarta dan pengajar Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

Sutjiati Djoko Suhardjo, 64 tahun, Surakarta, penari, penyusun tari, dan pengajar tari Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surakarta.

Suyati Tarwo Sumotargio, 60 tahun, Surakarta, penari dan pelatih tari di Mangkunegaran Surakarta.

Wahyu Santoso Prabowo, 41 tahun, Surakarta, penari, penyusun tari, dan pengajar tari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

LAMPIRAN 1
SUSUNAN SEKARAN TARI GAMBYONG

A. Sekaran Tari Gambyong Pareanom Secara Lengkap

Susunan Nyi Bei Mintoraras pada sekitar Tahun 1950 *

Gendhing Ayak-ayakan. Gendhing Gambirsawit Pancerana kaseling kebaran---Ayak-ayakan, pelog nem.

Beksan Ayak-ayakan.

1. *Jengkeng sembahan.*
2. *Sabetan.*
3. *Mlampah nayung ridhong sampur.*
4. *Sabetan.*
5. *Trisik (dhateng gawang tengah majeng ngaler).*
6. *Ubet sampur nikelwarti (gangsa suwuk, pathetan).*
7. *Sembaban.*

Beksan merong Gendhing Gambirsawit, pelog nem.

8. *Sembahan (pas gong buka).*
9. *Beksan merong 3 gongan (kalajengaken beksan kebar).*

Beksan.

Beksan kebar.

10. *Ulap-ulap.*
11. *Trap jamang.*
12. *Atur atur.*
13. *Trap pendhing.*
14. *Wangsul merong 1 gongan seseg lajeng dados ciblonan.*

Beksan ciblon gambyongan.

15. *Pilesan kengser batangan 2½ kenongan.*
16. *Walikan: tawing lembehan (seblak sampur) mubeng.*
17. *Panggel.*
18. *Magak: menthang sampir sampur.*
19. *Trisik panggel.*
20. *Beksan pilesan -kengser -pilesan -trisik—panggel.*

21. *Beksan lampah tiga lamba -rangkep -trisik—panggel.*
22. *Beksan ukel pakis -kengser -ukel pakis -beksan walikan ubet sampur majeng.*
23. *Panggel.*
24. *Magak: nyempurit menthang sampur.*
25. *Trisik panggel.*
26. *Beksan prenjakan -kengser -prenjakan -trisik—panggel.*
27. *Beksan tatapan -kengser -tatapan -trisik—pauggel.*
28. *Beksan tumpang tali -kengser -tumpang tali -trisik—panggel.*
29. *Beksan walikan banyakan.*
30. *Magak: menthang sampur kawilan trisik.*
31. *Trisik panggel.*
32. *Natap kengser -natap—trisik—panggel.*
33. *Lampah gelo asta- kengser- lampah gelo asta- trisik- panggel.*
34. *Piles udet kengser -piles udet -trisik—panggel.*
35. *Walikan: trisik 3 kali.*
36. *Panggel.*
37. *Magak: dhengkling asta trisik.*
38. *Panggel.*
39. *Batangan dhengkling asta—kengser- batangan dhengkling asta -trisik—panggel.*
40. *Ogek gelo asta kebyok sampur -kengser -ogek gelo asta -trisik—panggel.*
41. *Lampah ngoling wedhi kengser -kengser -lampah ngoling wedhi kengser—trisik—panggel.*
42. *Walikan: ubet sampur kawilan trisik mubeng.*
43. *Panggel.*
44. *Magak: menthang sampur kawilan trisik.*
45. *Trisik -mubeng -dados beksan kebar II.*

Beksan kebar II.

46. *Ngilo asta.*
47. *Ulap atur.*
48. *Ngelus sumping.*
49. *Midang.*
50. *Dados beksan menthogan ridhong sampur- kengser- dados ngelus sinom (ukelan).*

51. *Trisik—panggel.*
52. *Beksan kawilan- kengser—kawilan—trisik- panggel (gangsa seseg).*
53. *Beksan entrogan—kengser- beksan entrogen—-kalajengaken beksan merong tanpa sampur.*
54. *Ubet sampur kiwa dados nikelwarti (gangsa suwuk).*
55. *Sembahan (wonten ing salebeting pathetan).*

Ayak ayakan: beksanipun kados beksan Ayak ayakan ing kang wiwitan.

B. Sekaran Tari Gambyong Pareanom Hasil Pemadatan Nyi Bei Mintoraras Versi Mangkunegaran

Gendhing Ayak ayakan, pelog nem.

1. *Sembahan, pada 3 gatra gong I.*
2. *Sabetan kebyok sampur kembar, pada 4 gatra gong I dan II.*
3. *Lumaksana ridhong sampur, pada 5 gatra gong II dan III.*
4. *Sabetan kebyok sampur kembar, pada 4 gatra gong III dan IV.*
5. *Srisig, pada 2 gatra gong IV.*
6. *Nikelwarti (jengkeng), pada 4 gatra gong V.*

Gendhing Gambirsawit, kethuk 2 kerep bagian merong sepanjang satu gongan.

7. *Sembahan, pada 4 gatra kenong I.*
8. *Laras kebyok sampur kiri, pada kenong II, III, din IV.*

Gendhing Gambirsawit bagian kabar sepanjang 1 gongan.

9. *Ulap ulap kanan, pada 6 gatra kenong I dan II.*
10. *Srisig, pada 6 gatra kenong II dan III.*

Merong II

11. *Trap pendhing, pada 6 gatra gong I dan II.*
12. *Srisig, pada 6 gatra gong II dan III.*

Merong III.

13. *Pidihan (tatikan), pada 6 gatra kenong I dan II.*
14. *Srisig, pada 6 gatra kenong II dan III.*

Ciblon I diiringi Gendhing Gambirsawit sepanjang 1 gongan.

15. *Batangan, pada 7 gatra kenong I.*
16. *Pilesan, pada 1 gatra kenong I dan 2½ gatra kenong II.*
17. *Singget ukel karna, pada 1½ gatra kenong II.*
18. *Pilesan, pada 1 gatra kenong II.*
19. *Srisig, pada gatra 1 kenong II.*
20. *Magak, pada ½ gatra kenong II.*
21. *Laku telu, pada 1 gatra kenong II dan 2½ gatra kenong III.*
22. *Singget ukel karna, pada 1½ gatra kenong III.*
23. *Tatapan (tawing kiri ogek lambung), pada 2½ gatra gong III.*
24. *Gajah ngoling, pada 1½ gatra kenong III dan 2½ gatra kenong IV.*
25. *Magak, pada ½ gatra kenong IV.*
26. *Srisig, pada 2½ gatra kenong IV.*

Kebar IV, diiringi Gendhing Gambirsawit bagian kebar sepanjang 3 gongan.

27. *Ngilo asta, pada 6 gatra gong I.*
28. *Srisig, pada 6 gatra gong I.*
29. *Atur atur, pada 6 gatra gong II.*
30. *Srisig, pada 6 gatra gong II.*
31. *Trap karna, pada 6 gatra gong III.*
32. *Srisig, pada 6 gatra gong III.*

Ciblon II, diiringi Gendhing Gambirsawit sepanjang 1 gongan.

33. *Menthogan (nacah ridhong sampur), pada 2½ gatra gong I.*
34. *Singget ukel karna, pada 1½ gatra gong I.*
35. *Menthogan ngelus sinom, pada 1½ gatra kenong I.*
36. *Srisig, pada 1 gatra gong I.*
37. *Magak, pada ½ gatra gong I.*
38. *Kawilan wedhi kengser kanan, pada 1 gatra kenong I dan 2½ gatra kenong II.*
39. *Singget ukel karna, pada 1½, gatra kenong II.*
40. *Kawilan wedhi kengser kiri, pada 1½, gatra kenong II.*
41. *Srisig, pada 2 gatra kenong II.*
42. *Magak, pada ½ gatra kenong II.*
43. *Entragan, pada 6 gatra kenong III.*
44. *Singget ukel karna, pada 2 gatra kenong III.*

45. Entragan lamba, pada 8 gatra kenong IV.

Mundur beksan, diiringi Ladrang Pareanom, pelog nem.
46. Srisig (mundur beksan), pada 8 gatra gong I, 4 gatra gong II.
47. Nikelwarti (jengkeng), pada 4 gatra gong II.
48. Sembahan, pada 8 gatra gong III.

C. Sekaran Tari Gambyong Pareanom SusunanASKI/PKJT

Ladrang Pareanom, pelog nem, sepanjang 3 gongan (irama lancar).
1. Srisig, dimulai setelah kempul III gong I.

Kebar I, diiringi Ladrang Pareanom bagian kebar sepanjang 1 gongan.
2. Ulap ulap kanan, pada 6 gatra kenong I dan II.
3. Srisig kiri, pada 6 gatra kenong II dan III.

Merong, diiringi Gendhing Gambirsawit, kethuk 2 kerep, bagian merong.
4. Laras kebyok sampur kiri dilanjutkan nacah miring ke kanan, pada 6 gatra gong I.

Kebar II, diiringi Ladrang Pareanom sepanjang 1 gongan.
5. Penthangan kanan, pada 6 gatra kenong I dan II.
6. Srisig kiri, pada 4 gatra kenong II dan III.
7. Panggal, pada 2 gatra kenong III.

Ciblon, diiringi Gendhing Gambirsawit kethuk 4 kerep, sepanjang 2 gongan.
8. Batangan, pada 3½ gatra kenong I.
9. Pilesan, pada 2 gatra kenong I.
10. Srisig kiri, pada 1 gatra kenong I.
11. Magak, pada ½ gatra kenong I.
12. Laku telu, pada 1 gatra kenong I dan 2½ gatra kenong II.
13. Nacah miring, pada 3 gatra kenong II.
14. Srisig kiri, pada 1 gatra kenong II.
15. Magak, pada ½ gatra kenong II.
16. Ukel pakis, pada 1 gatra kenong II dan 2½ gatra kenong III.

17. *Singget ukel karna, pada 1½ gatra kenong III.*
18. *Penthangan kanan ogek lambung, pada 2½ gatra kenong III.*
19. *Gajah ngoling, pada 1½ gatra kenong III dan 2½ gatra kenong IV.*
20. *Magak pada ½ gatra kenong IV.*
21. *Kawilan penthangan kiri, pada 2½ gatra kenong IV.*
22. *Srisig kiri, pada 1 gatra kenong IV.*
23. *Magak, pada ½ gatra kenong IV.*
24. *Tumpang tali glebagan, pada 1 gatra kenong IV.*
25. *Tumpang tali glebagan (lanjutan) pada 2½ gatra kenong I.*
26. *Singget ukel karna, pada 1½ gatra kenong I.*
27. *Srisig, pada 1 gatra kenong I.*
28. *Magak, pada ½ gatra kenong I.*
29. *Tawing taweng ogek lambung, pada 1 gatra kenong I dan 2½ gatra kenong II.*
30. *Singget ukel karna, pada 2½ gatra kenong II.*
31. *Srisig, pada 1 gatra kenong II.*
32. *Magak, pada ½ gatra kenong II.*
33. *Tumpang tali kengseran, pada 1 gatra kenong II dan 2½ gatra kenong III.*
34. *Singget ukel karna, pada 2½ gatra kenong III.*
35. *Lembehan sampur kiri, pada 2½ gatra kenong III.*
36. *Nacah miring sampur kanan, pada 2½ gatra kenong III dan 2½ gatra kenong IV.*
37. *Magak, pada ½ gatra kenong IV.*
38. *Kawilan menthang kiri, pada 2½ gatra kenong IV.*
39. *Srisig kiri, pada 2½ gatra kenong IV.*

Kebar III, diiringi Lancaran Pareanom pelog nem, sepanjang 4 gongan.

40. *Trap sekar, pada 2 gongan.*
41. *Srisig kiri, pada 2 gongan.*
42. *Srisig kanan (untuk mengakhiri sajian tari).*

D. Sekaran Tari Gambyong Pangkur

Didahului pathetan wantah, pelog barang: dilanjutkan Ladrang Pangkur, pelog barang.

1. *Srisig keluar*

Kebar I. Diiringi Ladrang Pangkur irama tanggung sepanjang 7 gongan.

2. *Enjer pecak miring.*
3. *Ulap ulap tawing.*
4. *Entrag.*
5. *Penthangan tangan kanan (tangan kiri miwir sampur).*
6. *Entrag.*
7. *Ngilo asta.*
8. *Gajah gajahan.*
9. *Panggel.*
10. *Sindhet.*

Ciblon dalam irama wiled terdiri dari 2 gongan.

11. *Gong I, dengan urutan sekaran: batangan -nacah rimong sampur -kawilan -srisig -batangan -pilesan.*
12. *Gong II (bagian ngelik), dengan urutan sekaran: pilesan -laku telu- nacah miring -nacah rimong kembar -magak -srisig -ukel pakis.*
13. *Gong III, dengan urutan sekaran: ukel pakis- sindhet- ukel karna -tumpang tali kengser—sindhet- ukel karna- ogek lambung (tatapan) -magak—kebyok -kebyok (abur aburan) -srisig kiri.*

Kebar II, diiringi Ladrang Pangkur irama kebar sepanjang 4 gongan.

14. *Seblak menthogan trap jamang srisig kiri.*
15. *Ngolong sampur.*
16. *Ulap ulap glebagan menthog kanan kengser kiri.*
17. *Ngilo sampur.*
18. *Embat embat penthangan kiri.*
19. *Srisig kanan.*

LAMPIRAN 2
NOTASI IRINGAN TARI GAMBYONG

A. Tari Gambyong Pareanom Mangkunegaran (Versi Lengkap)

1. *Pathetan Jugag, pelog nem*
2. *Ayak ayakan, pelog nem:*
   Buka kendhang:

			(1)
. 2 . 1	. 2 . 1	3 . 2 . 2	. 6 . (5)
1 2 1 6	5 4 5 6	5 4 5 6	4 5 6 (5) sbh
4 2 4 5	4 2 4 5	1 2 1 6	5 4 2 (1)
2 3 2 1	2 3 2 1	3 2 1 2	5 4 2 (6) lmsn
	5 4 5 6	5 4 5 6	2 3 2 (1)
		2 3 2 1	3 2 6 (5)
4 2 4 5	4 2 4 5	4 2 1 2	4 5 6 (5) swk

3. *Pathetan Jugag dilanjutkan buka rebab Gendhing Gambirsawit kethuk 2 kerep minggah 4 (Pancerana) pelog nem.*

   Gendhing Gambirsawit kethuk 2 kerep.

Buka:		5	. 6 1 2
2 . 2 . 2	1 1 2 1	. 3 . 2	. 1 6 (5)
. 3 5 2	. 3 5 6	2. 2 . .	2 3 2 1)
. . 3 2	. 1 2 6	2 2 . .	2 3 2 1)
. . 3 2	. 1 6 5	. . 5 6	1 6 5 4)
2 2 . 4	5 3 2 1	3 5 3 2	. 1 6 (5)
. . . 5	2 3 5 6	2 2 . .	2 3 2 1)
Ngelik:			
6 6 . .	6 6 5 6	2 2 . .	2 3 2 1)
. . 3 2	. 1 2 6	2 2 . .	2 3 2 1)
. . 3 2	. 1 6 5	. . 5 6	1 6 5 4)
2 2 . 4	5 3 2 1	3 5 3 2	. 1 6 (5)
ngampat			
. 3 3 .	3 5 3 2	3 5 1 6	2 1 6 (5)

Kebar:

6 6 6 5 6 6 6 2 6 6 6 5 6 6 6 1)
6 6 6 5 6 6 6 2 6 6 6 5 6 6 6 1)
. 3 3 . 3 5 3 2 3 5 1 6 2 1 6 (5)

Merong kebar:

5
2 3 5 6 . 3 3 . 3 5 1 6 2 1 6 (5)
6 6 6 5 6 6 6 2 6 6 6 5 6 6 6 1)
6 6 6 5 6 6 6 2 6 6 6 5 6 6 6 1)
. 3 3 . 3 5 3 2 3 5 1 6 2 1 6 (5)

Gendhing Gambirsawit kethuk 4 kerep (Pancerana)
Ciblon:

6 1 6 2 6 1 6 5 6 1 6 2 6 1 6 5
batangan

6 1 6 2 6 1 6 5 2 . 2 3 2 . 2 1)
6 1 6 2 6 1 6 5 6 1 6 2 6 1 6 5
batangan

6 1 6 2 6 1 6 5 2 . 2 3 2 . 2 1)
kengser batangan

3 . 3 2 3 . 3 1 3 . 3 6 3 . 3 5
batangan

3 . 3 1 3 . 3 6 3 . 3 5 3 . 3 2)
malik -1

3 . 3 6 3 . 3 5 3 . 3 2 3 . 3 1
magak kawilan (A)

. 6 6 . 6 5 4 2 4 5 6 5 2 1 6 (5)
ngaplak *(trisik)* *g o n g*
batangan (II)

4. *Pathetan Jugag, pelog nem*
5. *Ayak ayakan, pelog nem*

Buka kendhang: . . . (1)
. 2 . 1 . 2 . 1 . 3 . 2 . 6 . (5)

1 2 1 6 5 4 5 6 5 4 5 6 4 5 6 (5) sbh.

4 2 4 5 4 2 4 5 1 2 1 65 4 2 (1)

2 3 2 1 2 3 2 1 3 2 1 2 5 4 2 (6) lmsn

5 4 5 6 5 4 5 6 2 3 2 (1)

2 3 2 1 3 2 6 (5)

4 2 4 5 4 2 4 5 4 2 1 2 4 5 6 (5)

Suwuk: 2 3 2 1 6 5 4 (5)

6. *Pathetan Jugag, pelog nem.*

Keterangan:

1) *Pathetan Jugag, pelog nem.*
2) *Ayak-ayakan, pelog nem.*
3) *Pathetan Jugag, pelog nem.*
4) *Gendhing Gambirsawit, pelog nem.*
5) *Kebar.*
6) *Merong kebar (3 kali).*
7) *Gendhing Gambirsawit kethuk 4 kerep (5 kali).*
8) *Kebar (4 kali).*
9) *Gendhing Gambirsawit kethuk 4 kerep.*
10) *Pathetan Jugag, pelog nem.*
11) *Ayak-ayakan, pelog nem.*
12) *Pathetan Jugag, pelog nem.*

B. Tari Gambyong Pareanom Mangkunegaran (Versi Padat)

1. *Pathetan, pelog nem*
2. *Ayak-ayakan, pelog nem (maju)*

Buka kendhang: . . . (1)

. 2 . 1 . 2 . 1 . 3 . 2 . 6 . (5)

1 2 1 6 5 4 5 6 5 4 5 6 4 5 6 (5) sbh.

4 2 4 5 4 2 4 5 1 2 1 65 4 2 (1)

2 3 2 1 2 3 2 1 3 2 1 2 5 4 2 (6) lmsn

5 4 5 6 5 4 5 6 2 3 2 (1)

2 3 2 1 3 2 6 (5)

4 2 4 5 4 2 4 5 4 2 1 2 4 5 6 (5)

3. *Gendhing Gambirsawit, pelog nem*

Buka:

		5	. 6 1 2
. 2 . 2	1 1 2 1	. 3 . 2	. 1 6 (5)
. 3 5 2	. 3 5 6	2 2 . .	2 3 2 1)
. . 3 2	. 1 2 6	2 2 . .	2 3 2 1)
. . 3 2	. 1 6 5	. . 5 6	1 6 5 4)
2 2 . 3	5 3 2 1	*ke kebar*	
. 3 3 .	3 5 3 2	3 5 1 6	2 3 6 (5)

Kebar:

6 6 6 5	6 6 6 2	6 6 6 5	6 6 6 1)
6 6 6 5	6 6 6 2	6 6 6 5	6 6 6 1)
. 3 3 .	3 5 3 2	3 5 1 6	2 1 6 (5)

Merong kebar:

. 3 3 .	3 5 3 2	3 5 1 6	2 1 6 (5)

Ciblon:

6 1 6 2	6 1 6 5	6 6 2 6	6 1 6 5
6 1 6 2	6 1 6 5	2 . 2 3	2 . 2 1)
6 1 6 2	6 1 6 5	6 1 6 2	6 1 6 5
6 1 6 2	6 1 6 5	2 . 2 3	2 . 2 1)
3 . 3 2	3 . 3 1	3 . 3 6	3 . 3 5
3 . 3 1	3 . 3 6	3 . 3 5	3 . 3 2)
3 . 3 6	3 . 3 5	3 . 3 2	3 . 3 1
. 6 6 .	6 5 4 2	4 5 6 5	2 1 6 (5)

4. *Ladrang Pareanom, pelog nem* (*mundur beksan)*

6 5 6 2	6 5 6 1)	6 5 6 2	6 5 6 1)
. 3 3 .	3 5 3 2)	3 5 1 6	2 1 6 (5)

C. Tari Gambyong Pareanom Garapan ASKI/PKJT

1. *Ladrang Pareanom, pelog nem*

Buka:	3 3 2 3	6 5 3 2	3 2 1 6	4 2 4 (5)
A)	12 1 6	1 2 1 5)	1 2 1 6	1 2 1 5)
	1 2 1 6	1 2 1 5)	1 2 1 6	4 2 4 (5)
B)	3 3 2 3	6 5 3 2)	3 2 1 6	2 1 6 5)
	3 3 2 3	6 5 3 2)	3 2 1 6	4 2 4 (5) 3x

Kebar:

6 6 6 5	6 6 6 2	6 6 6 5	6 6 6 0
6 6 6 5	6 6 6 2	6 6 6 5	6 6 6 1)
. 3 3 .	3 5 3 2	3 5 1 6	2 1 6 (5)

Merong kebar:

		. . . 5	2 3 5 6
. 3 3 .	3 5 3 2	3 5 1 6	2 1 6 (5)

2. *Gendhing Gambirsawit, pelog nem*

Ciblon:

6 1 6 2	6 1 6 5	6 1 6 2	6 1 6 5
6 1 6 2	6 1 6 5	2 . 2 3	2 . 2 1)
6 1 6 2	6 1 6 5	6 1 6 2	6 1 6 5
6 1 6 2	6 1 6 5	2 . 2 3	2 . 2 1)
3 . 3 2	3 . 3 1	3 . 3 6	3 . 3 5
3 . 3 1	3 . 3 6	3 . 3 5	3 . 3 2)
3 . 3 6	3 . 3 5	3 . 3 2	3 . 3 1
. 6 6 .	6 5 4 2	4 5 6 5	2 1 6 (5) 2x

3. *Lancaran, pelog nem*

. 6 . 5) . 2 . 1) . 2 . 1) . 6 . (5)

D. Tari Gambyong Pangkur

Ladrang Pangkur, pelog barang

Buka:

. 3 . 2	. 3 . 2	3 7 3 2	. 7 5 (6)
3 2 3 7	3 2 7 6)	7 6 3 2	5 3 2 7)
3 5 3 2	6 5 3 2)	5 3 2 7	3 2 7 (6)

Ciblon:

. 3 . 2	. 3 . 7	. 3 . 2	. 7 . 6)
7 7 . .	6 6 7 2	3 2 5 3	. 2 . 7)
. . 5 3	6 5 3 2	3 2 5 3	6 5 3 2
6 7 3 2	6 3 2 7	. 3 . 2	. 7 . (6)
	angkatan ngelik		. 6 7 (2)

Ngelik:

. . . .	4 3 2 3	. . 3 5	6 7 5 6)
2 2 . .	4 3 2 7	3 2 6 5	7 6 5 3)
3 5	6 7 5 6	3 5 6 7	6 5 3 2)
6 7 3 2	6 3 2 7	. 3 . 2	. 7 . (6)

Jalannya sajian : Ladrang Pangkur irama tanggung; irama dari 1 gongan; *ciblon 3 gongan; irama tanggung; suwuk*

LAMPIRAN 3
POLA KENDHANGAN TARI GAMBYONG

A. Angkatan Ciblon Irama Dados (1/4) bentuk Ladrangan:

2 1 2 6 2 1 6 5)
o . o . o . o . o . o . o P o P o l b P o b o . o . o . o .
6 5 2 1 3 2 1 6)

o . o P o . o P o l P b o . b P o P o b o . o P o b o l t P . b
2 3 2 1 5 3 2 1)

o P . b o . o P o l P b o . o t . P . P . P . b . P . l P t o (t)
3 2 1 6 2 1 6 (5)

P P o b o P o P o b o t l Pt P b . t t b t b t tP t P t P b P t

B. Angkatan Ciblon Irama Wiled (1/8) bentuk Ladrangan:

2 1 2 6 2 1 6 5)
o . o . o . o . o . o . o P o P o l b P o b o . o . o . o .
6 5 2 1 3 2 1 6)

o . o P o . o P o l P b o . b P o P o b o . o P o b o l t P . b
2 3 2 1 5 3 2 1)

o P . b o . o P o l P b o . o t . P . P . P . b . P . l P t o (t)
3 2 1 6 2 1 6 (5)

P P . P . P . P . b . t l Pt Pb .ttbtbtt PPPPPtPb .ttbtbtt
PPtPtPt

C. *Angkatan Ciblon Irama (1/8) bentuk Inggah kethuk 4* (Dimulai dari bentuk *merong kethuk 2 kerep)*

. . . 5 2 3 5 6)
. . . o . . . o . . . o . . . t . . . o . . . o . . . o . . . t
2 2 . . 2 3 2 1)

. P . P . o . b . o . o . o . b
. . 3 2 . 1 2 6

P o P o o P o P
2 2 . . 2 3 2 1)

b o P o o P o t
. 2 . 1 . 6 . 5

. o . P . o . b . o . o . o . P
. 6 . 5 . 3 . 2)

. o . o . o . t P P o P o P o b
. 3 . 5 . 2 . 1
T
. o . P . o . t . P . b . . . P . I P I . P . b . o . o . o . t
. 2 . I . 6 . (5)

. . . o . . . o . . . o . . . t . . . o . . . o . . . o . . . t

1. *Kengser batangan* = Kb

. . . . LPLbdbP LdPLdIt IPt b t

2. *Kengser* = K

. . . . otPLdPL bdbdbdb ttd d t dt IPPLItI bLIt IPt IPP

3. *Malik* = ml

. . . . o tPLDPL bdbdbdb ttd d t d t IPPI ItI bLIt IPt IPP

4. *Magak* = mg

. . . lt   lPt PLd   .dlPPPPL .dbdbdb . . . .

5. *Ngaplak* = Ng

. . . . lt   lPt PLd   ltPLdt   lt t bL
.PPLbdbd bdb ttd   .dlPPPPL .dbdbdb . . . .

6. *Ngaplak untuk menesegkan* = Ng.S.

. . . . lt   lPt PLd   ltPLd t   ltt t bL
. t t b. t t b bdd d t   d t d b   o b o b   o b o b   P P P P   b t o P

7. *Kawilan* terakhir = Kwa

o l b l   o P o P   o l b l   o P o P   o l b lo P o P   b b P b   o l o l

8. *Sekaran untuk menegaskan* = Sek.S.

. . . . b   bdd d t   d t d b   . P P P   b t o P

D. Sekaran-sekaran

I.ML

P b P t   tbo l P P P P   P t P b   L t b b   L o t .   P P P P   P b b t

II. MD

a)

. . . .   o ltlPoP   LbpLbdb   bbb bLltl   Pt lP(P)

b)

PLoPltP   oLoPltP   PLoPltb   PLbdbdb   . . . .
. .

IIIa. ML

. . . o   . . . o   . . . o   . . . o.   oPPPP   ob d t d   oPPPPoP
LPtPLPt

. . . .

IIIb. ML

. . . .   PLd tbo   PLd tbo   . . . .

IV. MD

. . . .   PL.blPPL   lPPLlPP   P .tlblt   lbltlb.

V a. ML

. . . .   ltl bLlt   lPt PLd   tboPLd   tlb PLd

V b.

setelah *kengser* kembali ke V a.

P P P P tboPLd tboPLd tboPLd . . . .

VI. MD

. . . . t lt. T t lPP o d .b. b d lPP

VII. ML

. . . . ltt ltt lPPLlPPL odbo db lPPLlPPL

VIII. MD

. . . . bobobob tP. tP. bobobob lP. lP.

IX. ML

. . . . .b.PLPt .b.PLPt . t b t . t b t

Xa. MD

. . . . .Pt.Pb . P b t . P b t .PPLltbL

Xb. MD

setelah *kengser* kembali ke Xa.

.PtPvPt . P b t . P b t .PPLltbl . . . . . u . . . . . .

XI. ML

. . . . t PLd PLd b t . . P P . . P P

XII. MD

. . . . tP.Pbp. Tp.PbP. PLd tbo b d tbo

XIII. ML

. . . . Plod b . d b o Plo t P tbo PLt

XIV. MD

. . . . tb.boLd tb.bPLd b t o p o P o P

XV. ML

. . . . P LdPLdb.t lPt b b L . P P P P P P

XVI. MD

. . . . boooPoo boooPoo PLd tbo b d tbo

XVII. ML

. . . . b . b . b t . . P P . . P P

XVIII. MD

. . . . b b b b b b tP. P P P P P P tP.

XIX. ML

. . . . b P b P ltb o d ltb o d ltbPLPt

XX. MD

. . . . d b d b d b lP. PLd tbo b d tbo

XXI. ML

. . . .	. . . .	. . . .	. . . P	tPttPttP	tPttPttP	tPttPttd	tdtPbPt
tbp b P	tbP b P	tbP b Pd	tdtPbPtP	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .

XXII. MD

. . . .	. . . .	. . . .	. . . .	o . oPb	oPb o .	o . oPbd	tdtPbPt

XXIII. ML

. . . .	. . . .	. . . .	. . . .	P P tbo	P P tbo	. t bt. t b t	
PPP PPP	PPP PPt	. t b t	. t b t	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .

XXIV.

. . . .	. . . .	. . . .	. . . .	. o tbl	P P P P	ltl bLlt	lPt PLd
tbo PLd	tbo PLd	tbo PLd	PLd b t	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .

XXV.

. . . .	. . . .	. . . .	. . . .	b b d b	. bPlPt	b b d b	. bPLPt
PPP PPP	PPP PPt	ltlbLlt	lPt b t	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .

Sekaran-sekaran terakhir

XXVI a. (*menthogan*)

O t PLt	o b o t	o b b t	b t o b	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .

XXVI b

ltPLltPL	ltbLltPL	ltPLltPL	ltbdbdb	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .

XXVII

P PLb d	P PLb d	P PLb d	P PLb d	P PLb d	P PLb d	b t o b	o b o b
o t PLt	o b o t	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .	

Keterangan:

1. *Sekaran* no. XXVII tersebut dalam ladrangan irama 1/8 digunakan untuk *sekaran magak*.
2. *Sekaran* no. XXVIII untuk mengganti *sekaran* no. XXVI a dan XXVI b.

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1. Tari *Gambyong Pareanom* ditampilkan oleh 45 penari dalam rangka pembukaan FFI di Semarang.
(Foto: Sri Rochana, 1980)

Gambar 2. Bentuk rias dan busana tari *gambyong* pada umumnya dengan kekhasan pada pemakaian batik yang diwiru dan angkin motif jumputan. Tari *Gambyong Pareanom* disajikan dalam rangkaian perkawinan G.R.A. Retno Astrini di Pendapa Mangkunegaran, 3 Nopember 1990.
(Foto: Sri Rochana, 1990)

Gambar 3. Bentuk sajian tari yang menggarap pola lantai, level penari, dan posisi penari, menjadikan tampak lebih dinamis.
(Foto: Sri Rochana, 1987)

Gambar 4. Penari *gambyong* dengan rias dan busana *dodot gedhe*. Tari *gambyong* ini ditampilkan dalam rangka peresmian Pasar Klewer Solo, 27 Desember 1986.
(Foto: Sri Rochana, 1986)

Gambar 5. Bentuk busana yang rapi dan memperlihatkan lekuk tubuh penari menjadikan penari *gambyong* menarik.
(Foto: Sri Rochana, 1990)

Gambar 6. Tari *gambyong* ditampilkan untuk penyambutan tamu. Tampak beberapa penari berfungsi sebagai *pager ayu*. Tari ini ditampilkan untuk menyambut Menteri Sosial, 12 April 1982 di Sriwedari Solo.
(Foto: Sri Rochana, 1982)

Gambar 7. Tari *gambyong Pareanom* ditampilkan dalam rangka peresmian gedung PMI Surakarta. Tari *gambyong* ini ditampilkan untuk menyambut Menteri Penerangan RI, 31 Oktober 1993.
(Foto: Sri Rochana, 1993)

Gambar 8. Tari *gambyong Pareanom* ditampilkan oleh 100 penari dalam rangka peringatan proklamasi kemerdekaan RI di Semarang.
(Foto: Sri Rochana, 1988)

GLOSARI

adeg [ng]: (1) berdiri; (2) tanda baca pada tulisan huruf Jawa, ditulis pada permulaan kalimat, jerajak (pagar); (3) dasar sikap menari: posisi badan tegak, kedua lutut ditekuk membuka ke samping.

adiluhung [Kw]: bernilai sangat tinggi (luhur).

angkin [JK]: (1) ikat pinggang; (2) nama kain penutup dada berbentuk empat persegi panjang dengan ukuran kurang lebih 150 x 60 cm.

bangun tulak [JB]: nama rangkaian bunga melati yang digunakan sebagai hiasan gelung gedhe.

batangan [KW]: (1) variasi pertama permainan kendang pada bagian ciblon; (2) gerak mengalun kedua lengan, dilakukan bergantian oleh lengan kanan dan kiri, yang diikuti gerak vertikal dari seluruh tubuh. Dengan tempo pelan lengan bawah kanan ditekuk diikuti dan dilipat di samping tubuh setinggi pinggul, tangan kiri mengibaskan sampur ke samping, serta kemudian memutar pergelangan tangan, kaki kiri melangkah maju setapak.

borokan [JB]: nama rangkaian bunga melati yang digunakan sebagai hiasan yang diletakkan di atas dahi kiri atau sebelah kiri cundhuk jungkat.

ciblon [JB]: nama berketimpungan; (2) nama bagian iringan tari *gambyong* atau variasi kendangan.

cundhuk jungkat [JB]: hiasan yang berbentuk sisir setengah lingkaran terbuat dari penyu dan logam, pada bagian melengkung dihiasi dengan permata. Hiasan ini dipasang di atas dahi penari.

cundhuk mentul [JB]: hiasan yang berbentuk bunga terbuat dari logam dan permata dengan tangkai lentur dipakai pada gelung atau sanggul.

dhengkling asta: tangan kanan di depan pinggul kiri dengan siku ditekuk, tangan kiri terentang ke samping kiri diayun turun naik dengan menekuk dan meluruskan siku tangan kiri.

entragen [JB]: gerak mengalun kedua tangan di depan tubuh dengan patah patah disertai gerakan lutut dilipat naik turun berulang ulang.

gajah ngoling [JK]: (1) nama sunting atau sumping; (2) kedua tangan kanan memegang sampur, diangkat ke atas, bergantian diputar, tangan yang satu melempar sampur ke atas punggung tangan, sedangkan tangan yang lain menjentik sampur itu lepas dari tangan. Kepala berpaling mengikuti gerak kedua lengan.

gelo: goyang kepala, yaitu kepala bergerak ke kanan dan ke kiri, tanpa gerakan lengkung atau mengalun.

gendhing [JK]: (1) gamelan, bunyi bunyian; (2) lagu dalam gamelan Jawa; (3) sebutan untuk tukang membuat gamelan.

hoyog: berdiri dalam posisi menari (tanjak), tubuh digerakkan ke samping kiri atau ke kanan, sementara itu lutut dilipat lebih dalam.

kawilan: berdiri dengan kedua lutut ditekuk, lengan kiri terentang ke samping, sementara itu lengan kanan dilipat dengan tangan di depan pusar atau memegangi sampur, lutut diayun turun naik dengan melipat dan meluruskan sendi lutut secara lembut, dengan mengikuti irama kendang.

kebar [JB]: (1) menunjukkan kepandaiannya sebagai contoh; (2) bagian dari iringan tari *gambyong* dengan irama I; (3) serangkaian gerak yang dilakukan berulang ulang; tubuh diayun berganti--ganti ke samping kiri atau kanan dengan gerak lengan, tangan, dan kepala.

kengser [JB]: (1) terpelecok, tergeliat; (2) menggeser atau menyerat ke samping, dengan mengangkat berganti ganti tumit dan jari jari kaki, serta berdiri dengan kedua kaki saling berdekatan, lutut ditekuk, dan tubuh tetap dalam posisi tegak.

laku telu: kaki kanan melangkah maju diagonal, kaki kiri menyilang kaki kanan, lalu kaki kanan ditapakkan berbalik ke belakang kaki kiri. Kemudian kaki kiri segera ditarik ke belakang dengan berjinjit di depan kaki kanan, dan diikuti berhenti sejenak. Kepala dipalingkan ke kanan ketika kaki kanan melangkah ke depan, dan ke kiri jika kaki kiri ditarik ke belakang. Kedua tangan memegangi sampur atau tangan kanan memegang

wiru kain dan tangan kiri memegang sampur di atas bahu kiri.

lampah gelo asta: gerak kaki napak ke samping kanan dipadu dengan gerak tangan kanan ke samping kiri dan kanan, serta diselingi dengan gerak kepala.

laras [KW]: (1) busur; indah, memberahikan; suara yang sesuai; cocok; (2) kedua tangan memegang sampur, siku kiri ditekuk di depan tubuh dengan tangan ditutup sampur, tangan kanan diayun ke depan tubuh, kemudian lurus kembali. Ketika tangan kanan di depan tubuh, tubuh condong ke samping kiri.

lembehan [JB]: (1) lenggang, berlenggang; (2) gerak ayunan tangan, lengan bergerak horizontal di depan tubuh, dari pinggul ke samping, sampai lurus setinggi pinggul. Kemudian lengan itu digerakkan lagi ke arah tubuh, pergelangan dilipat dan memimpin gerak tangan.

lenggut: gerakan kepala yang dilakukan dengan menggerakkan kepala ke depan kemudian ditarik ke arah tubuh.

magak: (JB] (1) tetap, tidak berubah; menetap; tidak bertambah besar; (2) berdiri dalam posisi tanjak, lengan kiri terentang ke sisi tubuh, dengan siku kanan ditekuk, tangan kanan di depan pusar, dan disertai gerak kepala.

mandhi sampur [JB]: (1) memanggul sampur atau selendang; (2) tangan kiri memegang sampur setinggi bahu kiri dengan siku dilipat tajam, tangan kanan memegang sampur setinggi pusar.

mendhak [JB]: (1) tunduk; mengendap, duduk; turun; berkurang; (2) tubuh merendah, dengan melipat kedua lutut, dan lutut membuka ke samping.

menthang [JB]: (1) menarik, merentang; (2) lengan direntang ke samping tubuh, agak diagonal ke depan. Pada tari putri, lengan itu diangkat membentuk sudut kira kira 45 derajat dari tubuh.

menthogan: melangkah bergantian ke depan dan ke samping, tepat bersamaan dengan ritme kendang. Gerak ini dapat disertai dengan berbagai gerakan lengan, seperti trap jamang dan ukel pakis.

miwir sampur [JB]: (1) menguraikan, menebarkan; (2) mengembangkan sampur dengan memegang pada bagian ujung sampur dengan ujung jari tengah dan ibu jari.

nacah miring: menapakkan kaki ke samping secara bergantian, dengan tempo cepat.

napak miring: sama dengan nacah miring.

ngetapang: sama dengan laku telu.

ngithing [JB]: (1) mengikut dari belakang; (2) sikap jari tengah ditekuk dan ujungnya menempel pada ujung ibu jari, sedangkan jari jari yang lain ditekuk.

ngruji (*ngrayung*): posisi jari jari rapat, ibu jari menempel pada telapak tangan.

nyempurit: sikap jari tengah ditekuk dengan ibu jari lurus dan menyentuh buku jari tengah. Jari tengah dilipat ke depan dan jari jari lainnya ditekuk searah dengan jari tengah.

ogek lambung [JB]: (1) goyang, goyah; (2) menggerakkan lambung, rongga dada bergerak horizontal ke kanan dan ke kiri, sesuai dengan irama pukulan kendang.

pacak gulu [JB]: melenggokkan leher waktu menari; mula mula kepala dimiringkan dan digerakkan ke samping kiri, kemudian miring, digerakkan ke samping kanan, miring, dan kembali ke tengah.

panggel [JB]: (1) pendek lehernya, gondok; memutar tangan; (2) tangan kanan dengan posisi ngithing di bawah tangan kanan dengan posisi ngrayung berada di depan pusar, dan perlahan lahan kedua tangan membuka, kemudian tangan kanan mengibaskan sampur.

penetap: perhiasan dari logam yang dipasang pada gelung gedhe di bagian tengah di antara hiasan bunga melati.

pidihan: gerak kedua lengan yaug meniru gerak memperhitam alis; tangan kiri dengan posisi ngithing dengan posisi punggung tangan di bawah, ditempatkan di sebelah telinga kiri. Kemudian tangan kanan digerakkan lurus ke kanan.

pilesan: berdiri tanjak kanan, sampur kiri disampirkan di bahu sebelah kiri. Tangan kiri bergerak di sebelah telinga kiri, tangan kanan memegang pangkal sampur. Tangan kiri ditarik menghadap ke tubuh, disertai lutut lebih dilipat, dan kemudian

pergelangan tangan kiri memutar (ukel) disertai tangan kanan mengibaskan sampur.

piles udhet: sama dengan pilesan, disertai tangan kanan mengibaskan sampur ke belakang.

prenjakan [JB]: (1) seperti gerak burung prenjak (kecil); (2) kaki napak ke samping secara bergantian disertai tangan kanan bergerak ke kanan kiri mengikuti gerak kaki dan kepala.

sabetan [JB]: (1) saling mengembat/menyebat; (2) cara dalang menjalankan wayang; (3) kedua tangan miwir sampur, kemudian membalikkan telapak tangan sehingga sampur menutupi tangan, kemudian membuka kembali disertai kibasan kedua sampur ke samping.

seleh [JB]: (1) diletakkan; (2) meletakkan, biasanya ditegaskan dengan keterangan berikutnya, seperti *seleh asta, seleh kaki*.

semeleh [JB]: terletak; tawakal, menerima dengan tawakal.

sembahan [JB]: (1) menyembah, sujud; (2) mengangkat (3) duduk khidmat di lantai; cara duduk dalam situasi formal.

sindhet [JB]: (1) Simpul; (2) gerakan memutar kedua tangan disertai gerak kaki kiri dihentakkan ke belakang dan tangan kanan mengibaskan sampur ke samping kanan, digunakan untuk mengakhiri serangkaian gerak pokok.

singget ukel karna (*singgetan*) [JB]: (1) sekatan, lekas marah, singkat hati; (2) gerak tangan kanan mengibaskan sampur ke samping kanan, kemudian diangkat di samping telinga kanan dan memutar pergelangan tangannya diikuti hentakan kaki kiri. Gerak ini digunakan sebagai transisi rangkaian--rangkaian gerak pokok dengan gerak berikutnya.

sintingan [JB]: nama hiasan gelung dari bunga kantil yang dipakai pada bagian samping kanan dan kiri di bawah telinga.

srisig [JB]: (1) batu sebagai alat dinding; pagar dinding; (2) jalan dengan langkah ringan atau berjalan cepat dengan berjinjit serta langkah kecil kecil.

tatapan [JB]: (1) berlanggaran, bertakupan; (2) kayu papan lantai kadang; (3) tangan kiri memegang ujung sampur pada posisi *tawing*, tangan kanan memegang sampur terentang ke

samping, disertai gerak ogek lambung dua kali dikombinasi dengan gerak kepala.

tan wadhag [Kw]: (1) tidak kasar; (2) gerak yang tidak meniru alam atau sesuatu.

taweng [Kw] (1) tutup; (2) posisi tangan: jari jari tangan lurus dan dilengkungkan ke belakang (ekstensi), dengan jari tengah lebih ke bawah daripada jari--jari yang lain. Posisi ini dilakukan pada saat ulap--ulap.

tawing [JB]: (1) dinding papan perahu; (2) tangan kiri atau kanan dengan sikap ngrayung dan lengan kanan menyilang di depan dada. Sikap ini sering dipadukan dengan gerak yang lain.

trap cethik [JB] (trap=pasang, cara memasang/ mengenakan): menempatkan tangan di depan pinggul, biasanya dengan telapak tangan menghadap ke lantai. Siku dan pergelangan dilipat dan jari jari dalam posisi ngithing atau ngrayung.

trap jamang: satu tangan dalam posisi taweng melengkung ke atas, sedangkan tangan yang lain dengan sikap jari ngithing diputar di sekitar telinga.

trap slepe (*trap pendhing*): tangan kanan diletakkan di atas telapak tangan kiri di depan pusar, dan kembali merentang disertai pandangan mata mengikuti tangan kanan.

tumpang tali [JB] (tumpang=terletak di atas) susun, tumpuk): maju kaki kanan, tangan kanan bergerak kanan, ke pinggul kiri dan tangan kiri di atas tangan dengan telapak tangan saling berhadapan dan kedua siku melipat, tubuh condong ke kiri, kemudian maju kiri, tangan kiri bergerak ke pinggul kiri dan tangan kanan di atas tangan kiri.

tumpang tali glebagan: gerak tumpang tali dipadukan dengan membalikkan tubuh ke samping kanan dan kiri.

tumpang tali indriya: gerak tumpang tali dilanjutkan dengan kedua tangan di depan pusar, pergelangan tangan beradu, telapak tangan menghadap ke arah yang berlawanan, tangan kanan di atas tangan kiri dan menghadap ke kiri dengan posisi jari jari ngithing.

tumpang tali kengseran: gerak tumpang tali glebagan dipadu dengan gerak bergeser ke samping.

ukel [JB]: (1) tukal; selimpat; sanggul (2) berkaitan dengan gerak putaran pergelangan tangan, dipertegas dengan istilah ukel asta.

ukel karna: tangan diputar di dekat telinga dengan telapak tangan menghadap ke tubuh kemudian pergelangan tangan diputar.

ukel pakis [JB]: (1) bentuk sanggul; bunga daun daunan pada motif batik; nama gerakan pada waktu menari; (2) kedua tangan di depan pusar, tangan kiri ngithing dan telapak tangan menghadap ke bawah. Tangan kanan diputar di bawah tangan kiri, telapak tangan menghadap ke atas dan ke bawah dalam gerak yang berkesinambungan. Gerak ini dilakukan dengan kombinasi gerak tubuh dan kepala mengikuti pola irama permainan kendang.

ulap ulap [Kw]: (1) mengawasi (memandang) dengan tangannya ditutupkan di atas mata; (2) tangan kanan atau tangan kiri di samping dahi kanan atau kiri, dengan pergelangan tangan menghadap lantai dan semua jari jari lurus (ekstensi).

wadhag [JB]: (1) kasar, kasap, jasmani, berat, badan (2) gerak yang meniru sesuatu atau imitasi.

walikan banyakan (*abur aburan*) (walik [JB] = balik, membalikkan): srisig diselingi dengan berhenti serta menggerakkan sampur menutup dan membuka tangan.

walikan ubed sampur: sama dengan gajah ngoling.

wiron = *wiru* [JB]: lipatan kain berukuran kecil yang jika dipakai diletakkan di antara kedua paha, biasanya dipakai untuk busana Jawa.

INDEKS

A
Abdi dalem 1
Adeg 45, 79
Adiluhung 73,93
Ahmad Tohari 9, 40
Alas-alasan 64
Alus 1, 2
Amerika 36
Amsterdam 32
Anjang-anjangan 32
Angigel angidung 2
Angkin 52,64,65
Angkinan 65,82
Anteng 2
Apresiasi 92,97
Artistik 2
Asmaradana 28,50
Athena 72
Ayun-ayun 36

B
Babad Sala 12, 26, 39
Bagus Burham 22, 26
Bali 57
Bandung 32, 94
Bangsawan 1, 2, 22, 32, 37, 70
Bangun tulak 65
Batangan 48, 62
Bawuk 9
Bedhah bumi 19
Bedhaya 2,15,16, 24, 27, 28, 32, 53, 63, 64, 67, 70, 79, 82, 93
Bedhaya Ketawang 24
Beksan 2, 8, 61
Beksan inti 61
Beksa Surya Sumirat 61
Berag 6
Bernadetta Sri Hanjati 7
Bhawa 74
Blora 25
Bondhan 29

Borobudur 3
Borokan 65
Boyong 18,22,25
Brangasan 2
Budaya 1, 7, 23, 34, 35, 70, 74, 84, 89, 98
Budi pekerti 81
Bukak klambu 19, 20, 40

C
Cabolang 7, 27
Cangklek Panaraga 22, 40
Centhini 2, 3, 5, 7, 8, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 48
Chuan Ming Kung Hwe 33
Ciblon 51, 56, 61, 67, 78, 81, 91, 97
Cina 33
Citra 6, 23, 24
Clifford Geertz 15, 39, 40
Corrective make up 52, 82
Cundhuk jungkat 24, 52, 64, 65
Cundhuk mentul 52, 64, 65

D
Darma Budaya 35
Dedet wedi kengser 20
Demak 2,14, 20, 39
Demi plie 79
Desa 1, 2, 6, 9, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 40, 46, 70
Dewa raja 73
Dewi Sri 18
Dialog 1
Dieng 2
Distilisasi 53
Dhayang 23
Djagaharjana 5
Dodotan 64, 65
Drama 53
Driasmara 50, 81

E
Edi Sedyawati 3, 7, 12, 13, 26, 27, 41, 93, 94, 95
Edukatif 73
Eksplosif 83
Ekspresi 7, 49, 69, 70, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 92

Embat 47, 48, 79
Empu tari 4, 32
Engkrang 44
Enterpretatif 83
Erotik 16
Erotis 46, 62, 91, 92, 97
Estetika 72, 73, 92,
Estetis 7, 12, 66, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 88, 89, 91, 92, 97, 98

F
Feminin 62
Festival Film Indonesia 37
Filsafat 57, 72, 85, 92
Filosofis 73

G
Gajah ngoleng 63
Gejug kaki 62
Gambirsawit 4, 7, 8, 25, 27, 58, 62, 82
Gambyong 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,10, 11, 12, 19, 22, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98
Gambyongan 10, 25, 28, 35, 47, 48, 51
Gambyong Dewandaru 5, 38, 50, 60, 63, 91, 97
Gambyong Gambirsawit 4, 7, 8, 27, 36, 47, 49, 50, 58, 60, 97
Gambyong Pareanom 4, 5, 7, 8, 12, 34, 35, 36, 37, 48, 50, 51, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 77, 91, 96
Gamelan 8, 14, 15,16, 17, 18, 19, 20, 23, 39, 51, 74, 75, 76, 82, 87, 88
Gamelan munggah 14
Gandar 87, 94
Gatutkaca gandrung 78
Gedung Gajah 33,
Gendhing 25, 27, 29, 31, 69, 82
Gendhing Ayun ayun 82
Gendhing Boyong 25,
Gendhing Gambirsawit 25, 27, 69, 82
Gendhing Gunungsari 29
Gendhing Pangkur 82
Gendra 30
Garebeg 17
Gebang Tinatar 22

Gleger 87
Glondrong 3, 26, 27
Gobyog 91
Golek 4, 25, 34, 51, 54, 61, 63
Golekan 25
Gong 31, 62, 82
Greget 53
Gula klapa 64
Gunung Kidul 16
Gunungsari 29

H
Harga 4, 23, 32, 80
Hastha Sawanda 85, 87
Herbert Read 72
Hindu 2
Hinduisme 2, 73
History of Java 12, 15, 39,
Hoyog 79

I
Indang 20
Indonesia 13, 24, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 58, 59, 61, 69, 93
Instrumen 16, 20, 81, 83, 93
Interaksi 2, 63
Irama dadi 91
Istana 1, 2, 77, 96,
Institut Seni Indonesia 24

J
Jamang 61, 64
Janggrungan 14, 57
Jatmika 2
Jawa 1, 2, 5, 8, 14, 21, 29, 39, 41, 45, 51, 53, 56, 57, 58, 60, 64, 66, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 82, 85, 86, 87, 93, 96
Jawa kuna 2, 14
Jawa Tengah 2, 17, 24, 37, 38, 42, 61, 66, 67
Jejer 32
Jepang 4, 33
John Martin 72
Joget Glondrong 27
Joget Tayub 57
Jumputan 52

Jurudemung 30, 31

K
Kanthong gelung 64
Karakter 65, 68, 77, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 89
Karanganyar 23
Karangsari 19
Karawitan 4, 5, 7, 10, 34, 36, 38, 42, 45, 50, 54, 59, 61, 76, 81, 84, 88, 97
Karep 53
Karonsih 56
Kartasura 23
Kartini 37,67
Karya seni 43, 53
Karya tari 45
Kasar 2, 66, 96
Kasunanan 7
Kawilan 48, 62, 78, 79, 80, 97
Kebar 34, 53, 56, 61, 78
Kebyok sampur 32, 47, 48
Kembangan 44, 45, 47, 48
Kebudayaan 1, 12, 13, 21, 24, 39, 40, 41, 43, 57, 59, 66, 69, 93, 94
Kembang pepe 67
Kemben 24, 52
Kembenan 65, 82
Kemungguhan 65, 82
Kendang 2, 14, 30, 34, 39, 42, 81, 82, 91, 93, 96, 97
Kendangan 33, 35, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 59, 67, 81, 82
Kendangan ciblon 51, 67
Kenes 5, 46, 52, 54, 67, 78, 80, 82, 83, 91, 92, 96
Kengser 15, 46, 47, 55, 57, 62, 79, 80
Kenong 82
Kerajaan 1, 2, 17, 60
Kerajaan Jenggala 2
Keraton 2, 3, 4, 21, 24, 7, 11, 17, 32, 46, 68, 77, 96
Kethoprak 6, 10, 35, 50
Kethuk 5, 50, 57, 62
Kesenian 1, 2, 32, 39, 41, 42, 59, 60, 66, 93, 94
Khitanan 6, 16, 20
Ki Ageng Mangir 20, 21
Ki Kulawirya 30
Ki Lembuasta 21
Kinestetis 76
Kiprahan 53, 56, 61, 78

Ki Tunajaya 22, 40
Klana 50, 78, 81
Klenèngan 22, 81
Komunitas 1
Korea 36
Koreografer 48, 57, 70, 71, 90, 91
Koreografi 60, 61, 70, 78, 89, 90, 91, 96, 97, 98
Kosek wayangan 51
Kota1, 15, 20, 24,70
Kotang 64
Kramaleya 22, 40
Kupat luwar 19
Kusumadilaga 14
Kreativitas 1, 45, 47, 70, 71, 96

L
Ladrang 19, 27, 28, 29, 50, 51
Ladrang Kutut Manggung 51
Ladrang Sumyar 51
Ladrang Tirtakencana 51
Laku telu 44, 46, 48, 54, 55, 56, 62, 63, 67, 78, 80, 97
Langendriyan 33
Langenpraya 9
Laras 29, 46, 51, 54, 56, 59
Ledoksari 23
Leluhur 20, 21
Lembehan 48, 67
Lembehan asta 62, 63
Leyek 79
Limbukan 51
Luluh 89
Lutut 45, 79
Luwes 5, 6, 25, 46, 54, 58, 69, 70, 77, 83, 85, 86, 88, 92, 96
Luwes kewes 46

M
Magak 62
Magi simpatetis 19
Malang 15
Mancat 62
Manembah 56
Mangkunegara IV 21, 22
Mangkunegara V 21, 32, 60

Mangkunegara VII 4, 33
Mangkunegara VIII 34, 60
Mangkunegaran 4, 5, 7, 8, 9, 12, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 47, 58, 60, 61, 63, 64, 92, 93, 96, 97
Manila 55
Manuskrip 8, 47, 58
Mara dasta 3232
Masyarakat 1, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 18, 20, 22, 23, 24, 29, 35, 37, 38, 57, 60, 65, 66, 69, 70, 71, 92
Mataram 20, 84, 85, 87, 95
Mblalak 87
Mekak 34, 64
Mekakan 34, 64
Menak Koncar 50
Mendhak 79
Merong 46, 54, 61
Miwir sampur 47, 62
Miwir wiron 62
Mlaku ngetapang 32
Monolog 16
Mumpuni 87
Mundur beksan 61
Mutih 88, 89
Mutreni 62

N

Nacah miring 48, 61, 62, 63, 78, 79, 80
Naluri 81
Natya 74
Nazar 19, 27
Negara Kertagama 14
Ni Madu 5
Ni Randha 30
Ni Sembada 27
Niyaga 15, 16, 17, 18, 32
Nganjuk 15
Nggandhul 82, 94
Ngithing 79
Ngruji 79
Ngebleng 88, 89
Ngetapang15, 32
Ngetrog 15
Ngingel 14

Njawani 69, 98
Nrtya 74
Nora Kustantina Dewi 5, 10, 36, 42, 61, 62, 77
Nunggak semi 29
Nungkak 82
Nyempurit 79
Nyi Bei Mintoraras 4, 12, 34, 35, 36, 48, 51, 60, 61, 63, 91, 96
Nyi Lipursari 7
Nyi Warakanya 4
Nyi Waralaksmi 4

O
Ogek lambung 48, 61, 78, 82
Olah raga 87
Olah rasa 87, 88
Ora mingkuh 84

P
Pacak 31, 85
Pacak gulu 79
Pacak gulu ganil 76, 79
Paesan 24
Pager ayu 67
Paksa Suci Sabda 3
Pandhawa 50
Pancat 85
Panembahan Senapati 20, 21
Pangeran Hadiwijaya III 21
Pangeran Prangwadana 21
Panggel 32, 45, 47
Pangkur 4, 9, 27, 35, 36, 37, 38, 60, 61, 67, 77
Parang lasem 64
Pareanom 4, 5, 7, 8, 12, 34, 35, 36, 37, 48, 50, 51, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 77, 91, 96
Patrap 76
Patut 86
Pawakan 87
Pedesaan 1, 9
Pendhapan 67
Pelog 25
Pendhing 61, 64
Penetep 65
Pengibing 19, 24

Pengrawit 16, 32
Paras 22
Pertanian 1
Pesindhèn 3, 29, 35, 48
Pigeaud 15, 39, 41108
Pilesan 44, 46, 48, 54, 55, 56, 62, 63, 67, 78, 79, 80, 97
Pipis 55
Polatan 68, 80
Polatan tajem 87
Ponorogo 22
Prambanan 3
Prenes 82
Primer 40, 52, 53
Priyayi 25, 35, 39, 40, 70
Priyayigung 22
Pulung 21
Pura Mangkunegaran 7, 9
Pusporaras 9

R
Radya Pustaka 8, 39, 40
Raffles 3, 8, 12, 15, 39
Rapal 88
Rasa 1, 6, 23, 49, 50, 53, 56, 65, 67, 68, 69, 74, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 92, 93
Realisme 53
Rebana 2, 14
Regu 2
Resik 86
Rakyat 2, 3, 4, 7, 11, 14,16, 23, 63, 65, 77, 96
Relief 3
Religius 23, 73
Ritmis 75, 76
Ritual 11, 18, 19, 20, 23, 98
Ritualisasi 67
Rongeh 2
Ronggèng 2, 3, 5, 8, 9, 15, 28, 29, 31, 40, 57
Ronggèng Dukuh Paruk 9, 40
Raras 28, 30, 59, 60, 61
Rusini 5, 36, 62
Ruwatan 19

S

Sabetan 44, 45
Sakral 33, 57
Sala 5, 12, 26, 32, 33, 36, 39, 50, 60, 64, 67, 93, 94, 95, 97
Sampak 36
Samparan 64
Sang Adi Kodrati 18
Sangga pocong 64
Sastra 13, 21, 40, 93
Sastrakartika 8, 41, 93
Sastramiruda 2, 8, 12, 14, 20, 39
Sawiji 88
Sekaran 8, 14, 15, 32, 35, 44, 46, 47, 49, 50, 54, 61, 62, 80
Sekaran gambyong 47
Sekaran laras 14
Sekaran mandheg 46, 50, 62, 80
Sekaran mlaku 46, 50, 62, 80
Sekolah Menengah Karawitan Indonesia 61
Sekolah Tinggi Seni Indonesia 24
Sekar suwun lamba 32
Sekunder 52, 53
Selamatan 21
Seleh 82, 94
Semarakata 32
Semarang 36, 37, 42, 66, 67
Sembahan 44, 45
Semeleh 69, 88
Sendhal pancing 62
Sengkalan 3
Seni 6, 11, 13, 23, 24, 40, 42, 43, 53, 58, 66, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 85, 93, 95
Seniman 1, 2, 34, 35, 43, 47, 52, 83
Sengguh 84
Sengsem 50
Serat Centhini 2, 3, 5, 7, 8, 21, 26, 27, 28, 29, 30
Serat Cabolang 7
Serat Kridhwayangga 8
Serat Sastramiruda 2, 8, 14
Serat Tata Cara 22, 25, 26
Serat Weddataya 8
Sewiji 84
Sigrak 51, 82
Singget 44
Singget ukel karna 62

Sinthingan 65
Sirig 29, 31
Slepe 64
S. Ngaliman 4, 9, 36, 38, 42, 50, 58, 61, 71, 93, 94, 95
S. Maridi 4, 36, 51, 59, 71, 77
Soekarno 36
Sri Boyong 18
Srimpi 14, 15, 16, 27, 28, 53, 61, 64, 65, 70
Srisig 44, 62, 79, 80
Sri Sumarah 9
Sriwedari 48
Stage 70
Stage prosenium 70
Suci 3
Sufis 72
Sukoharjo 23
Sumeh 80
Sumohatmoko 8
Sumping 61, 64
Sumyar 5, 36
Sunarno 5, 10, 58, 71
Surabaya 15
Surakarta 3, 4, 7, 8, 12, 15, 16, 22, 23, 24, 26,32, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 48, 54, 58, 59, 61, 67, 68, 71, 81, 84, 89, 93, 94, 96
Surat 8
Susuhunan Paku Buwana I 29
Susuhunan Paku Buwana II 29
Susuhunan Paku Buwana IV 3, 8, 21, 26, 27
Susuhunan Paku Buwana V 3, 8, 27, 41
Susuhunan Paku Buwana IX 3, 26, 27, 29, 32
Susuhunan Paku Buwana X 3, 14, 22, 32
Sutjiati Djoko Suhardjo 4, 9, 36, 42, 58, 61, 62, 71
Suwuk 25, 26, 56
Syeh Amongraga 21

T

Tabuhan nibani 51
Taledhek 2, 3, 5, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 40, 96
Taledhek Barangan 2, 14, 15, 17, 20, 25, 26,
Taliwangsa 28
Tandhak 14, 22
Tanjak tambak sampur 76

Tapa brata 88
Tari 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98
Tari Bedhaya 32, 63, 67, 70, 79
Tari Bedhaya Pangkur 27
Tari Bondhan 53
Tari Jawa 5, 8, 73, 74, 75, 76, 82, 84, 85, 86, 87, 93
Tari Gambyong 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 , 8, 9, 10, 11, 12, 25, 26, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98
Tari Gambyong Ayun-ayun 4
Tari Gambyong Cilik 50
Tari Gambyong Campursari 5, 36
Tari Gambyong Dewandaru 5, 91
Tari Gambyong Gambirsawit 4, 7, 8, 27, 36, 47
Tari Gambyong Mudhatama 5, 91
Tari Gambyong Onang-onang 7
Tari Gambyong Sala Minulya 5, 36, 64
Tari Gambyong Sumyar 5, 36, 63
Tari Gambyong Padhasih 5, 35
Tari Gambyong Pancerana 4
Tari Gambyong Pancasila 35
Tari Gambyong Pangkur 4, 9, 35, 36, 37, 61, 67, 77
Tari Gambyong Pareanom
4, 5, 8, 34, 35, 36, 37, 48, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 77, 91, 96
Tari Golek 54, 61, 63
Tari India 73, 74
Tari istana 4, 77, 96
Tari keraton 3, 7, 11, 46, 77, 96
Tari Klana 78, 81
Tari pembukaan 50
Tari penyambutan 37, 38, 66, 67, 98
Tari putri 45, 76, 80
Tari rakyat 3, 4, 11, 63, 77, 96
Tari Ronggèng 5, 8
Tari Srimpi 14, 15, 16, 53, 61, 65
Tari Srimpi Gandakusuma 27
Tari talèdhèk 2, 5, 11, 14, 15, 16, 17, 21,23, 25

Tari Tayub 2, 5, 6, 7, 9, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 45, 46, 57, 96
Tari Topeng 15, 16
Tari tradisional 44, 45, 46, 50, 51, 53, 70, 73, 76, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 87, 96
Tari Wireng 34, 61, 63
Tatapan 48, 63, 79, 80, 97
Tayub 2, 5, 6, 7, 9, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 39, 40, 41, 57
Tayuban 17, 18, 19, 20, 21, 22
Tawakal 52
Tawing taweng 48, 61, 63
Tegal Wareng 36, 67
Tembang 2, 16, 27, 28, 29, 33, 48, 49, 50, 86, 89, 96
Thomas Aquinas 72
Thomas Stamford Raffles 3, 8, 12, 39
Tiba dhadha 64
Tledhek 2, 7, 14
Topeng Gunungsari 50
Tradisi 1, 2, 14, 23, 26, 29, 43, 58, 75
Tradisi besar 1, 2
Tradisi kecil 1, 2
Tradisi lama 2
Tradisional 7, 9, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 53, 63, 70, 73, 76, 77, 79, 81, 84, 85, 87, 96
Trap sumping 61
Trap Jamang 61
Trap pendhing 61
Tregel 52, 67, 80, 83, 91
Tumpang tali 47
Tumpang tali glebagan 47, 48, 62, 63
Tumpang tali indriya 47, 48
Tumpang tali kengseran 47, 48, 62, 63
Tumpang tali sigeg 47, 48
Tuna susila 16

U

Ukel 28, 31, 47, 80
Ukel asta 78, 79
Ukel majeng ajegan 32
Ukel pakis 48, 78, 79, 97
Ukel karna 62, 80
Ulap ulap 61, 63
Ulat 85

Umar Kayam 9, 12
Umbul sari 32
V
Virtuositas75
Vokabuler 43, 44, 45, 48, 50, 76
Vokal 2, 14, 25, 33, 48,49, 75, 86, 89, 96
Volume 38, 46, 62, 68, 81, 82, 90, 91, 94, 97

W
Wadhah 43
Wahyu Santoso Prabowo 5, 10, 38, 93, 94, 95
Wanda 86, 87, 94
Wanita 2, 3, 5, 6, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 41, 54, 56, 57, 58, 74, 76, 81, 85, 92, 96
Wara Kanya 32, 42
Wara Laksmi 32
Waranggana 3, 25, 26, 30
Watak 53, 69, 74
Waton 43, 76, 77
Wayang 51
Wayang kulit 19, 25, 51
Wayang orang 6, 10, 35, 48, 50, 64
Wedhi kengser 15, 32, 46, 47, 48, 54, 55, 57, 78, 79, 97
Wigati 43, 58
Wignya hambeksa 4
Wilet 88, 97
Wiraga 76, 84
Wirama 76, 84 , 86
Wirasa 76, 84
Wirangrong 27
Wirata Parwa 14
Wireng 34, 61, 63
Wiron 62, 69, 82
Wong cilik 2, 70
Wonogiri 23
Wreksadiningrat 30, 32

Y
Yasadipura I 29
Yasadipura II 29
Yogyakarta 12, 13, 16, 17, 18, 19, 24, 34, 39, 40, 41, 58, 71, 84, 92, 93,94

Z
Ziarah 21

TENTANG PENULIS

Sri Rochana Widyastutieningrum, lahir di Surakarta, 11 April 1957. Pendidikan sebagai berikut: Pendidikan S-1 di Jurusan Tari, Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta (1984), Pendidikan S-2 di Program Pengkajian Seni Pertunjukan Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada,Yogyakarta. (1994); S-3 di Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa di Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (2006). Karya Ilmiahnya sepuluh tahun terakhir di antaranya *Sejarah Tari Gambyong: Seni Rakyat Menuju Istana* (2004), *Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya* (2006), *Tayub di Blora Jawa Tengah: Pertunjukan Ritual Kerakyatan* (2001), *Penulisan Kritik Tari* (2007), "Perkembangan Tari Gambyong Gaya Surakarta" (2002), Tayub dan Perempuan: Antara Realitas di Panggung dan Di Luar panggung" (2002), "Nilai-nilai Estetis Tari Gambyong" (2001), "Aktualisasi Tari Gaya Surakarta" (2003), Rekonstruksi, Reinterpretasi, dan Reaktualisasi Tari Bedhaya" (2003), "Pertunjukan Tayub yang Berubah" (2004), "Peran Darsi Pudyarini dalam Pertunjukan Wayang Orang Sriwedari" (2004), "Peran Penari Perempuan dalam Tari Tayub di Blora Jawa tengah: Sebuah Pendekatan Etnokoreologi" (2005), "Manajemen Pertunjukan Tayub di Blora" (2005), "Erotisme Unsur Utama dalam Pertunjukan Tayub" (2006), Murtisulas, Penari Tayub Primadona dari Desa Todanan Blora"(2007), "Revitalisasi Tari Gaya Surakarta" (2008), " Interaksi Karya Tari dan Kritik dalam Perkembangan Kehidupan Tari" (2008), "Seni Pertunjukan Tayub di Blora Jawa Tengah: Kajian dari Perspektif Sosial, Budaya, dan Ekonomi" (2006), " Menggali dan Mengembangkan Seni Wayang Berbasis Wisata Budaya sebagai Upaya Meningkatkan Industri Kreatif di Solo Raya" (2009), dan menyajikan makalah dalam berbagai seminar, di antaranya: "Tayub, Potensi Budaya dan Pariwisata di Blora" (2003), "Lengger sebagai Aset Budaya di Banyumas" (2007), "Kehidupan Kritik Tari di Surakarta: Antara Kritik Lisan dan Kritik Ilmiah" (2008), "*Gladhen* dalam Seni Pertunjukan Tari Tradisional Jawa" (2009), "Pengembangan Wayang Orang Sriwedari sebagai Pertunjukan Kemasan Wisata di Solo" (2009).