



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 perlindungan 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 : EC00201706275, 6 Desember 2017
- II. Pencipta
Nama : **Suyoto**
Alamat : **Tlumpuk, RT 01/RW03, Waru, Kebakkramat, Karanganyar, Karanganyar, Jawa Tengah, 57762**
Kewarganegaraan : **Indonesia**
- III. Pemegang Hak Cipta
Nama : **Suyoto**
Alamat : **Tlumpuk, RT 01/RW03, Waru, Kebakkramat, Karanganyar, Karanganyar, Jawa Tengah, 57762**
Kewarganegaraan : **Indonesia**
- IV. Jenis Ciptaan : **Karya Tulis (Disertasi)**
- V. Judul Ciptaan : **Carem: Puncak Kualitas Bawa Karawitam Gaya Surakarta**
- VI. Tanggal dan tempat diumumkan untuk pertama kali di wilayah Indonesia atau di luar wilayah Indonesia : **27 November 2017, di Surakarta**
- VII. Jangka waktu perlindungan : **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 : **06188**

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

Karawitan gaya Surakarta selain memiliki garap ricikan, juga memiliki garap vokal yang tidak kalah rumitnya dengan garap ricikan, Vokal dimaksud salah satunya adalah bawa, yang pada dasa warsa terakhir ini para pelantun bawa kurang peduli terhadap kaidah-kaidah musikal, akhirnya kualitas Bawa semakin menurun, sehingga membuat gelisah seniman, penikmat, bahkan kegelisahan budaya. bawa adalah termasuk barang aji (kagunan), yang perlu dirawat dan dijaga kelestariannya. Penelitian ini bertujuan untuk mengungkap dan menjelaskan bagaimana bawa dalam karawitan gaya Surakarta yang mencapai carem. Apa yang harus dimiliki oleh seorang pelantun bawa agar lantunan bawa nya dapat mencapai carem, dan menjelaskan pula pengaruhnya terhadap sajian gending. Tidak kalah pentingnya adalah untuk mengatasi kegelisahan budaya masyarakat pendukungnya yang selama ini terjadi. Harapannya dapat menghasilkan sebuah pemahaman tentang bawa dalam karawitan Jawa gaya Surakarta yang mencapai carem, sehingga dapat menambah estetika karawitan, sekaligus kegelisahan budaya masyarakat selama ini dapat terobati. Hasil penelitian ini adalah temuan sebuah konsep keberhasilan bawa yang mencapai kualitas puncak rasa yang disebut carem. Persyaratan yang harus dipenuhi oleh pelantun bawa untuk dapat mencapai carem adalah: 1) memiliki dasar suara baik dan larsan pleng, 2) menguasai teknik penyuaran (luk, wiled, dan gregel), 3) menguasai teknik pernafasan yang baik, 4) mampu menafsir dinamika 5) mampu mengatur laya, 6) memiliki kepekaan pathet, 7) mampu memilih cengkok, sesuai dengan jenis suara. Carem berpengaruh besar terhadap sajian gending dan memberikan kepuasan batiniyah kepada penikmat.

**CAREM: PUNCAK KUALITAS BÁWÁ
DALAM KARAWITAN GAYA SURAKARTA**

Disertasi

untuk memenuhi sebagian persyaratan
mencapai derajat S3
Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Dan Seni Rupa



diajukan oleh

Suyoto

NIM. 09/292615/SMU/00681

kepada

SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS GADJAH MADA
YOGYAKARTA

2016

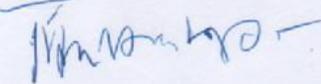
DISERTASI
**CAREM: PUNCAK KUALITAS BAWA
DALAM KARAWITAN GAYA SURAKARTA**

disusun oleh
Suyoto
09/292615/SMU/00681

telah dipertahankan di depan Dewan Penguji
pada tanggal 11 April 2016

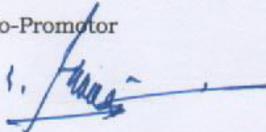
Susunan Dewan Penguji

Promotor



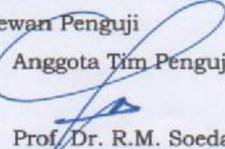
Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc.

Ko-Promotor

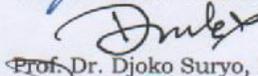


Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar.

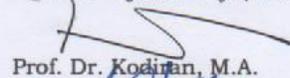
Anggota Tim Penguji Lain



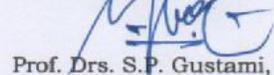
Prof. Dr. R.M. Soedarsono.



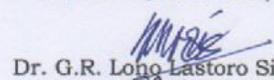
Prof. Dr. Djoko Suryo, M.A.



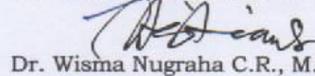
Prof. Dr. Kodiran, M.A.



Prof. Drs. S.P. Gustami, S.U.



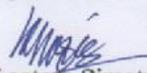
Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, M.A.



Dr. Wisma Nugraha C.R., M.Hum.

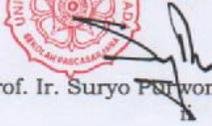
Disertasi ini diterima sebagai salah satu persyaratan
untuk memperoleh gelar doktor
Tanggal 23 MAY 2016

Ketua Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa



Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, M.A.

Mengetahui
Wakil Direktur Bidang Akademik,
Pengembangan, dan Kerjasama



Prof. Ir. Suryo Purwono, MA.Sc., Ph.D.

PERNYATAAN

Dengan ini saya menyatakan, bahwa disertasi ini tidak terdapat karya yang pernah diajukan untuk memperoleh gelar kesarjanaan di suatu perguruan tinggi, dan sepengetahuan saya juga tidak terdapat karya yang pernah ditulis atau diterbitkan oleh orang lain, kecuali yang secara tertulis diacu dalam naskah ini dan disebutkan dalam Kepustakaan.

Yogyakarta, 24 Maret 2016

Yang menyatakan



Suyoto

PRAKATA

Atas rakhmat dan ridla Allah Yang Maha Kuasa, alhamdulillah disertasi yang mengkaji tentang “*Carem: Puncak Kualitas Bawa* dalam Karawitan Gaya Surakarta” ini dapat diselesaikan dengan baik dan lancar. Penulisan disertasi ini dapat terwujud berkat bantuan dari berbagai pihak, baik perorangan maupun lembaga, dengan tulus penulis mengucapkan terima kasih yang tiada taranya.

Pertama, penghargaan tak terhingga disertai ucapan terima kasih yang sedalam-dalamnya disampaikan kepada yang terhormat Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc. selaku Promotor, sekaligus bertindak sebagai Bapak yang penuh kasih sayang, sabar, dan arif dari kesibukannya tetap meluangkan waktu memberikan bimbingan yang terbaik untuk anaknya. Sudah sepantasnya, apabila pada kesempatan ini penulis mencurahkan rasa hormat dari lubuk hati yang paling dalam kepada beliau atas segala bimbingan, kesabaran, pengetahuan, dan penanaman sikap disiplin kepada penulis. Semua itu menjadi bekal yang amat berharga bagi penulis dalam menapak dunia akademik pada masa-masa yang akan datang.

Ucapan terima kasih yang tak terhingga serta penghargaan yang setinggi-tingginya juga disampaikan kepada yang terhormat Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar. Beliau adalah sebagai Ko Promotor yang penuh kesabaran dan tidak bosan-bosannya selalu memberikan bimbingan serta dukungan moral dalam penyelesaian penulisan disertasi ini.

Ucapan terima kasih dengan tulus penulis sampaikan kepada Prof. Dr. R.M. Soedarsono yang telah membekali berbagai pengetahuan tentang seni pertunjukan. Ucapan terima kasih secara tulus penulis sampaikan pula kepada Prof. Dr. Kodiran, M.A. yang telah turut membekali berbagai pengetahuan tentang kebudayaan. Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada yang terhormat Prof. Dr. Bakdi Sumanto, S.U. (almarhum), dan Dr. GR. Lono Lastoro Simatupang, M.A yang telah memberikan masukan atas penyelesaian disertasi ini.

Selanjutnya ucapan terima kasih disampaikan kepada yang terhormat Rektor dan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (UGM) yang telah memberikan kesempatan penulis untuk mengikuti program pendidikan S-3 di lembaga ini. Tidak lupa ucapan terima kasih disampaikan kepada Rektor Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta beserta jajarannya yang telah memberi izin, dan memberikan fasilitas demi penyelesaian studi ini. Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada Direktur Program Pascasarjana ISI Surakarta yang telah memberikan kemudahan terhadap sejumlah penggunaan alat demi kelancaran penyelesaian studi ini.

Ucapan terima kasih yang tulus disampaikan pula terhadap Prof. Dr. Rahayu Supanggah yang telah memberikan pandangan-pandangan terhadap penulisan disertasi ini. Ucapan terima kasih ditujukan pula kepada segenap rekan-rekan dosen ISI Surakarta yang telah memberikan dukungan penuh dalam penyelesaian studi ini. Secara khusus pula ucapan terima kasih diberikan kepada Ketua

Jurusan Karawitan dan jajarannya, serta rekan sejawat dosen di Jurusan Karawitan ISI Surakarta yang dengan penuh pengertian, memberikan kelonggaran dalam pelaksanaan tugas kedinasan. Kepada segenap narasumber, yang tidak mungkin disebut namanya satu-persatu disampaikan ucapan terima kasih dengan setulus-tulusnya. Berkat informasi yang diberikan penulisan disertasi ini dapat terselesaikan.

Akhirnya ucapan terima kasih yang tulus disampaikan kepada almarhum kedua orang tua penulis yang telah mengasuh, mendidik, dan memberikan bimbingan sejak kecil. Ucapan terima kasih disampaikan kepada istri tercinta Purwaningsih Setyowati dan anakku tersayang Gregorian Anjar Prastawa atas pengertiannya yang telah rela mengorbankan kesempatan untuk disayang seorang suami dan bapak. Semoga segala kebaikan yang telah diberikan dari berbagai pihak kepada penulis mendapat imbalan yang sepadan dari Tuhan Yang Maha Kuasa. Amien.

Yogyakarta, 24 Maret 2016

Penulis

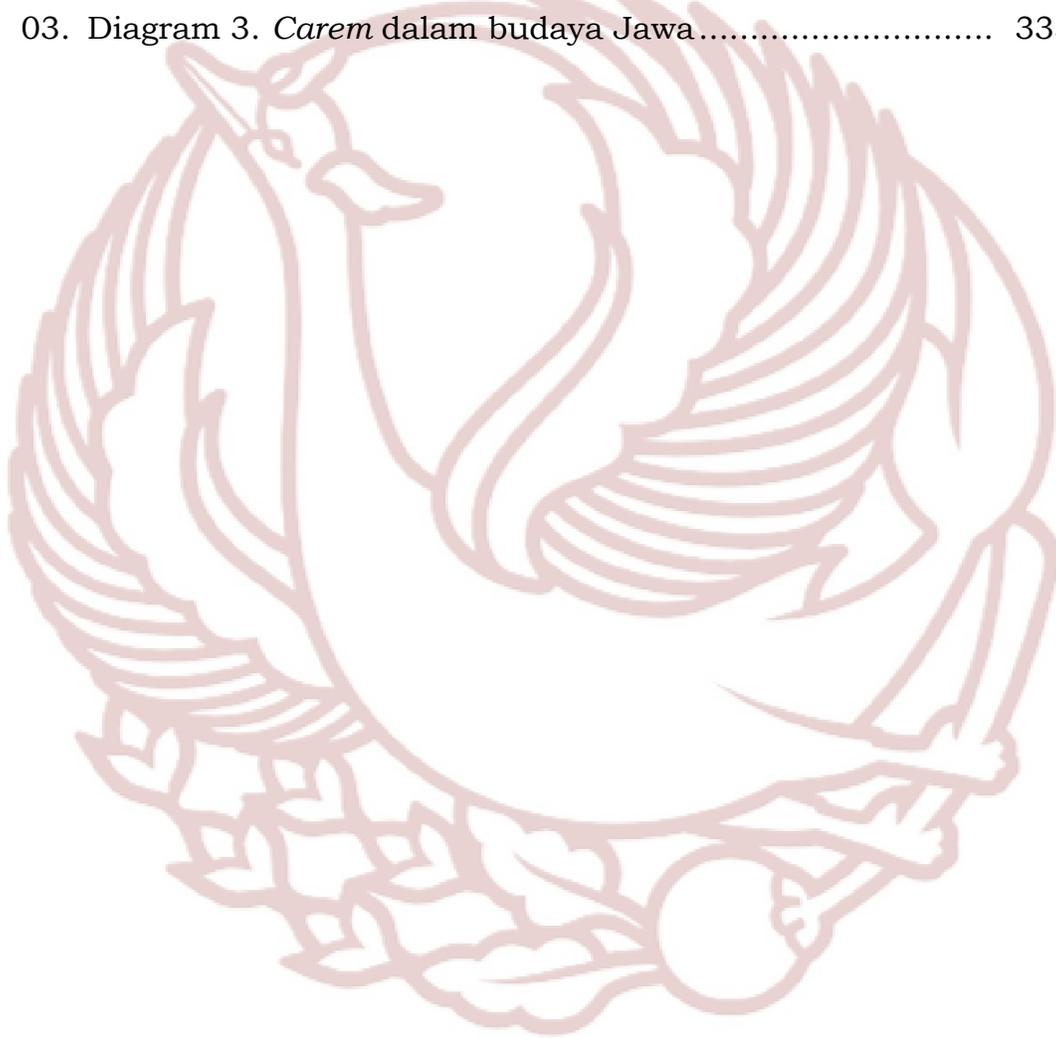
DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
HALAMAN PERNYATAAN	iii
PRAKATA	iv
DAFTAR ISI	vii
DAFTAR DIAGRAM	ix
DAFTAR GAMBAR	x
DAFTAR TABEL	xi
DAFTAR NOTASI	xiv
INTISARI	xv
ABSTRACT	xvi
CATATAN UNTUK PEMBACA	xvii
BAB. I PENGANTAR	1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah	21
C. Tujuan dan Manfaat penelitian	22
D. Tinjauan Pustaka	23
E. Landasan Teori	30
F. Metode Penelitian	41
G. Sistematika Penulisan	51
BAB. II GAMBARAN UMUM TENTANG <i>TEMBANG</i> DALAM KARAWITAN JAWA.....	54
A. Karawitan Gaya Surakarta	54
1. Struktur dan Bentuk Gending	65
2. Karawitan <i>Tanggapan</i>	74
B. Jenis <i>Tembang Jawa</i>	93
C. <i>Sekar</i> dan <i>Garap</i> dalam Karawitan	107
1. <i>Sekar</i> dan kegunaannya	107
2. Vokal dalam Karawitan	110
D. Keberadaan <i>Tembang Jawa</i>	140
1. Kegiatan <i>Macapatan</i>	140
2. Kegiatan Sehari-hari	142
3. <i>Sekar</i> dalam <i>Båwå</i>	151

BAB III PERAN <i>BÁWÁ</i> DALAM KARAWITAN GAYA SURAKARTA	165
A. <i>Báwá</i> dalam Karawitan	171
1. <i>Báwá Gawan Gendhing</i>	173
2. <i>Bawa Srambahan</i>	199
B. <i>Báwá</i> dalam <i>Santiswara</i> dan <i>Larasmadya</i>	202
C. <i>Báwá</i> dalam <i>Langgam Jawa</i>	208
D. <i>Báwá</i> dalam Musik Campursari	214
E. Fungsi <i>Báwá</i>	237
1. Fungsi Musikal	238
2. Fungsi Sosial	240
BAB IV KONDISI <i>KLENÈNGAN</i> YANG MEWADAH <i>CAREM</i> SAJIAN <i>BÁWÁ</i>	244
A. Sajian <i>Klenèngan</i> yang Ideal	249
B. Komponen Pembangun <i>Carem</i> dalam <i>Báwá</i>	254
1. Komponen Fisik	254
2. Karakteristik <i>Báwá</i>	271
3. Faktor Ekternal	272
4. Faktor Internal	283
BAB V KESIMPULAN	335
KEPUSTAKAAN	341
DAFTAR NARA SUMBER	347
DAFTAR DISKOGRAFI	350
GLOSARIUM	354
Lampiran I <i>SEKAR</i> DAN KEGUNAANNYA	361
Lampiran II PERKEMBANGAN GARAP <i>SEKAR MACAPAT</i>	371
Lampiran III TAFSIR DINAMIKA, <i>WILED</i> , DAN <i>GREGEL</i>	385
Lampiran IV <i>BÁWÁ CÉNGKOK</i> SASTRA TUGIYA.....	405

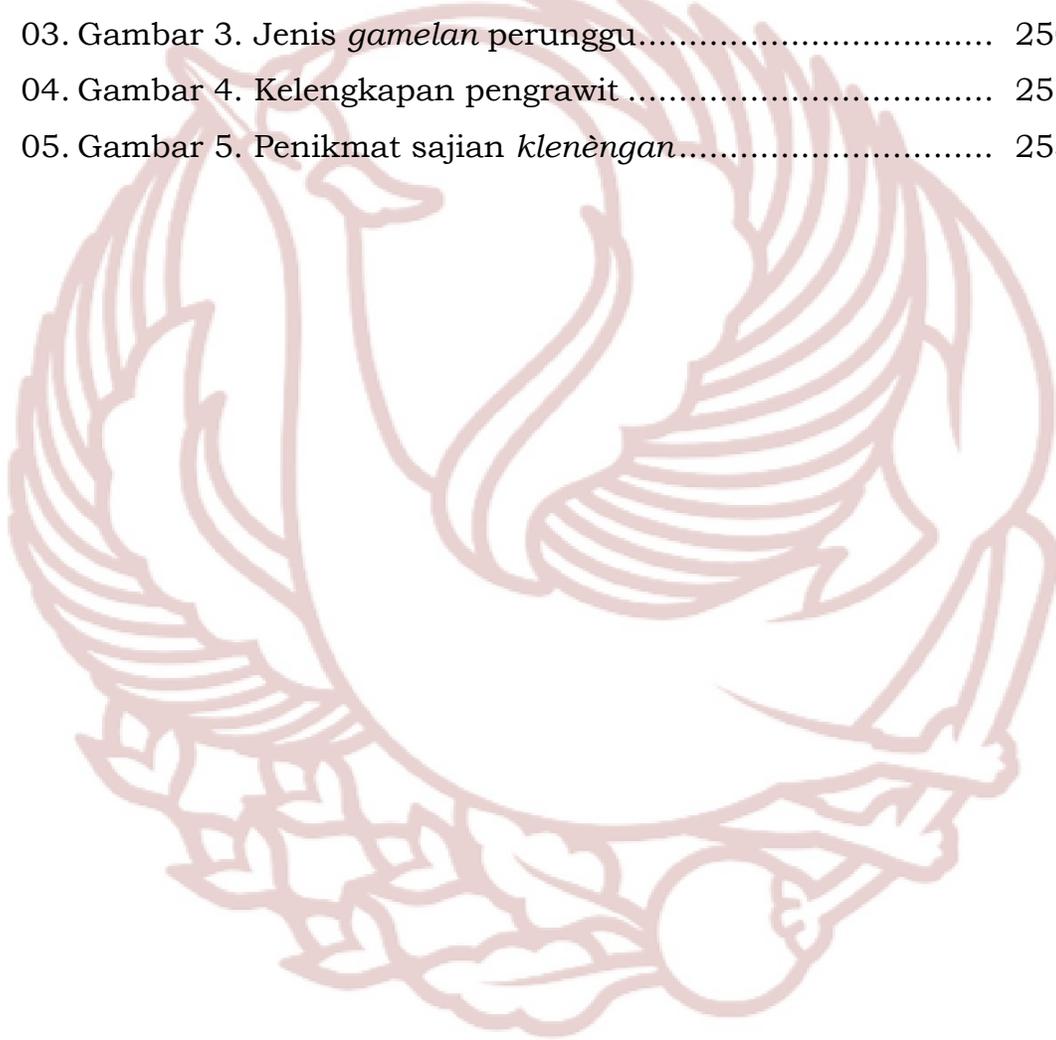
DAFTAR DIAGRAM

01. Diagram 1. Pembentukan <i>bâwâ</i>	34
02. Diagram 2. Konsep mencapai <i>carem</i>	38
03. Diagram 3. <i>Carem</i> dalam budaya Jawa.....	333



DAFTAR GAMBAR

01. Gambar 1. Pertunjukan <i>klenengan</i> siang hari	90
02. Gambar 2. Pertunjukan <i>klenengan</i> malam hari	92
03. Gambar 3. Jenis <i>gamelan</i> perunggu.....	250
04. Gambar 4. Kelengkapan pengrawit	251
05. Gambar 5. Penikmat sajian <i>klenengan</i>	253



DAFTAR TABEL

01. Tabel 1. Repertoar Gending <i>Klenèngan</i> siang hari	88
02. Tabel 2. Repertoar Gending <i>Klenèngan</i> malam hari	91
03. Tabel 3. Struktur <i>Sekar Tengahan</i>	101
04. Tabel 4. Ragam <i>Céngkok Sekar Tengahan</i>	101
05. Tabel 5. Jumlah <i>Sekar Macapat</i>	106
06. Tabel 6. Ragam <i>céngkok Sekar Macapat</i>	107
07. Tabel 7. Kegunaan <i>Sekar Macapat</i>	109
08. Tabel 8. <i>Wangsalan Padinan</i>	118
09. Tabel 9. Jenis <i>Abon-abon</i>	120
10. Tabel 10. <i>Céngkok</i> Feminim dan Maskulin	218
11. Tabel 11. Kepemilikan Jenis Suara	292

DAFTAR NOTASI

01. Notasi 1. <i>Loyo, gd kt 2 kr, lrs sl pt manyura</i>	67
02. Notasi 2. <i>Lara Wudhu, gd kt 2 kr, lrs sl pt sanga</i>	67
03. Notasi 3. <i>Ladrang Pangkur, lrs sl pt sanga</i>	68
04. Notasi 4. <i>S.T. Balabak, lrs pl pt nem</i>	102
05. Notasi 5. <i>S.T. Jurudemung, lrs pl pt barang</i>	102
06. Notasi 6. <i>S.T. Girisa, lrs pl pt nem</i>	104
07. Notasi 7. <i>Ladrang Wilujeng, lrs pl pt barang</i>	121
08. Notasi 8. <i>Widosari, gd kt 2 kr lrs sl pt manyura (ngelik)</i>	122
09. Notasi 9. <i>Widosari, gd kt 2 kr lrs sl pt manyura (mérong)</i>	124
10. Notasi 10. <i>Ladrang Sri Widada, lrs pl pt barang</i>	131
11. Notasi 11. <i>Ladrang Wilujeng, lrs pl pt barang</i>	132
12. Notasi 12. <i>Inggah Kinanthi, lrs sl pt manyura</i>	132
13. Notasi 13. <i>Ladrang Sri Kretarta, lrs pl pt nem</i>	135
14. Notasi 14. <i>Widosari, gd kt 2 kr lrs sl pt manyura (inggah)</i>	135
15. Notasi 15. <i>Båwå S.T. Kenyakediri, lrs sl pt sanga</i>	146
16. Notasi 16. <i>Ladrang Dhandhanggula Subositi, lrs sl pt sanga..</i>	148
17. Notasi 17. <i>Palaran Dhandhanggula, lrs sl pt sanga</i>	150
18. Notasi 18. <i>Waosan S.A. Tebu kasol, lp 9, pd 4-5, lrs pl pt nem</i>	152

19. Notasi 19. <i>Båwå S.A. Tebu kasol, lrs pl pt barang</i>	153
20. Notasi 20. <i>S.T. Jurudemung, lrs pl pt br</i>	155
21. Notasi 21. <i>Waosan Sinom Grandèl, lrs pl pt nem</i>	159
22. Notasi 22. <i>Båwå S.T. Kuswaraga, lrs sl pt manyura</i>	179
23. Notasi 23. <i>Kututmanggung, gd kt 2 kr, lrs sl pt myr</i>	180
24. Notasi 24. <i>Båwå S.A. Banjaransari, lrs sl pt barang</i>	181
25. Notasi 25. <i>Tunggul, gd kt 2 kr, lrs pl pt barang</i>	182
26. Notasi 26. <i>Båwå S.A. Ciptamaya, lp 17, pd 5-5-7, lrs pl pt barang</i>	184
27. Notasi 27. <i>Boyong, ketawang gd kt 2 kr lrs pl pt barang</i>	185
28. Notasi 28. <i>Båwå S.A. Langen kusuma, lp 17, pd 5-7, lrs pl pt nem</i>	186
29. Notasi 29. <i>Kembang gayam, gd kt 2 kr, lrs pl pt nem</i>	187
30. Notasi 30. <i>Celuk Kaum Dhawuk, gd Santiswara, lrs pl pt barang</i>	203
31. Notasi 31. <i>Celuk Kayun, gd Santiswara, lrs pl pt barang</i>	203
32. Notasi 32. <i>Båwå S.A. Puspanjali, lp 13, pd 7-6, dhawah Raranjala, gd Santiswara, lrs pl pt nem</i>	204
33. Notasi 33. <i>Raranjala, gd Santiswara, lrs pl pt nem</i>	204
34. Notasi 34. <i>Bawa S.A. Padmawicitra, lp 12, pd 4-8, katampen Gambuh Génjung, gd Santiswara, lrs pl pt nem</i>	207
35. Notasi 35. <i>Båwå S.M. Pangkur, lrs sl pt sanga</i>	209
36. Notasi 36. <i>Båwå S.M. Sinom, lrs pl pt nem</i>	211
37. Notasi 37. <i>S.M. Dhandhanggula, lrs pl pt nem</i>	215

38. Notasi 38. <i>Båwå S.T. Pangajabsih, lrs pl pt barang</i>	221
39. Notasi 39. <i>Båwå S.A. Mintajiwa, lp 16, pd 8-8, lrs sl pt manyura</i>	222
40. Notasi 40. <i>Båwå S.A. Banjaransari, lp 19, pd 6-6-7, dhawah Tunggul, gd kt 2 kr, lrs pl pt barang.....</i>	225
41. Notasi 41. <i>Båwå S.A. Candrawilasita, lp 12, pd 4-8, dhawah Genjong goling, gd kt 2 kr, lrs pl pt nem.....</i>	229
42. Notasi 42. <i>Pujangga, gd kt 4 kr mg 4, lrs sl pt nem</i>	256
43. Notasi 43. <i>Bondet, gd kt 2 kr mg 4, lrs sl pt sanga</i>	257
44. Notasi 44. <i>Ldr Sri Kuncara, lrs pl pt nem</i>	258
45. Notasi 45. <i>Båwå S.A. Manggalagita, lp 16, pd 8-7, dhawah Onang-onang, gd kt 2 kr mg 4, lrs sl pt sanga</i>	265
46. Notasi 46. <i>Onang-onang, gd kt 2 kr minggah 4, lrs sl pt sanga</i>	266
47. Notasi 47. <i>Gambirsawit, gd kt 2, lrs sl pt sanga Inggah</i>	269
48. Notasi 48. <i>Pathetan Sanga Wantah</i>	274
49. Notasi 49. <i>Grambyangan sléndro sanga</i>	279
50. Notasi 50. <i>Bawa S.A Candrakusuma, lp 16, pd 8-8, lrs sl pt sanga</i>	302
51. Notasi 51. <i>Båwå S.A. Citramengeng, lp 12, pd 6-6, lrs sl pt sanga</i>	303
52. Notasi 52. <i>Båwå S.A. Mintajiwa, lp 16, pd 8-8, lrs sl pt manyura</i>	304
53. Notasi 53. <i>Båwå S.A Citrarini, lp 12, pd 5-7, lrs pl pt barang</i>	308
54. Notasi 54. <i>Båwå S.T. Bremarakerasa , lrs sl pt manyura ...</i>	310
55. Notasi 55. <i>Båwå S.T. Bremarakerasa , lrs sl pt manyura ...</i>	321

INTISARI

Karawitan gaya Surakarta selain memiliki *garap ricikan* yang rumit, juga memiliki *garap vokal* yang tidak kalah rumitnya dengan *garap ricikan*. Vokal dimaksud salah satunya adalah *bawã* yang pada dasa warsa terakhir ini para pelantun *bawã* kurang peduli terhadap kaidah-kaidah musikal yang berkaitan dengan *garap vokal*, akhirnya kualitas *bawã* semakin menurun, sehingga membuat gelisah para seniman, penikmat, bahkan kegelisahan budaya. *Bawã* termasuk *barang aji (kagunan)*, yang perlu dirawat dan dijaga kelestariannya. Secara kualitas *bawã* memiliki beberapa tingkatan yaitu: (rendah, sedang, baik), lebih dari baik dinamakan luar biasa, yang kemudian disebut *carem*. Jadi *carem* adalah puncak kualitas pada tataran *rasã* yang paling tinggi atau mencapai *keselarasan* yang luar biasa, sehingga tidak bisa diungkapkan dengan kata-kata.

Berawal dari rasa gelisah, maka penelitian ini berusaha mengungkap permasalahan yang berkaitan dengan *bawã* dalam Karawitan Gaya Surakarta, (1) Mengapa *bawã* yang *carem* dalam karawitan gaya Surakarta memiliki peran penting? (2) Bagaimana menyajikan *bawã* dapat mencapai *carem*?, dan (3) Apakah pengaruh *bawã* yang *carem* terhadap sajian gending? Tiga permasalahan tersebut dikaji dengan menggunakan teori *garap*, teori *pathet*, teori hermeneutic, dan teori estetika. Akumulasi dari berbagai aspek analisis yang dilakukan dalam kajian ini intinya mengarah kepada tujuan untuk dapat menghasilkan suatu temuan penelitian yang terpusat pada intisari permasalahan.

Penelitian ini bersifat kualitatif. Data dikumpulkan melalui studi pustaka, wawancara, dan pengamatan langsung terhadap pelantun *bawã* dalam pertunjukan karawitan di berbagai wilayah se Solo Raya.

Hasil penelitian ini adalah temuan sebuah konsep keberhasilan *bawã* yang mencapai kualitas puncak rasa yang disebut *carem*. Persyaratan yang harus dipenuhi oleh pelantun *bawã* untuk dapat mencapai *carem* adalah: 1) memiliki dasar suara baik dan *larasan pleng*, 2) menguasai teknik penyuaran (*luk*, *wiled*, dan *gregel*), 3) menguasai teknik pernafasan yang baik, 4) mampu menafsir dinamika 5) mampu mengatur *laya*, 6) memiliki kepekaan *pathet*, 7) mampu memilih *céngkok*, sesuai dengan jenis suara. *Carem* berpengaruh terhadap sajian gending dan memberikan kepuasan batiniyah kepada penikmat.

Kata kunci: *bawã*, *garap*, dan *carem*.

ABSTRACT

Surakarta style *karawitan* not only involves a complex *garap* (performance practice or interpretation) of all the instruments but also requires an equally complex *garap* in the vocal part. One of the elements of the vocal part is the *båwå*, and during the past decade many vocalists who perform *båwå* have begun to pay little attention to the musical principles related to vocal *garap*, leading to a decline in the quality of the *båwå*, and this has become a cause of concern for artists and art connoisseurs, as well resulting in a sense of cultural unease. The *båwå* is in fact a valuable art object (*kagunan*) and for this reason it should be well looked after and preserved. In terms of quality, the *båwå* has different levels (low, moderate, and high), the highest level of which may be called extraordinary, or subsequently referred to as *carem*. Hence, *carem* is the peak quality in the highest level of *råså* (feeling or affect) or in other words the achievement of an extraordinary sense of harmony which cannot be described in words.

Beginning with a sense of unease, this research attempts to uncover various problems related to the *båwå* in Surakarta style *karawitan*, namely: (1) Why does *carem* in Surakarta style *karawitan* hold an important position (2) How does a *båwå* singer achieve *carem*? (3) What effect does *carem* have on the *båwå* of a *gendhing*? These three problems are examined using theories of *garap*, *pathet*, hermeneutics, and aesthetics. The accumulation of the various aspects analyzed in this study is essentially directed towards the goal of producing a research finding that is centred on the essence of the problem.

The research is qualitative in nature. The data was collected through a literature review, interviews, and direct observation of *båwå* singers in *karawitan* performances in and around various parts of the Solo area.

The results of the research discovered a concept of success for a *båwå* which achieves a peak quality of *råså*, known as *carem*. The conditions that must be met by a *båwå* singer in order to achieve *carem* are: 1) a good voice and accurate pitch, 2) a good command of vocal techniques (*luk*, *wiled*, and *gregel*), 3) a good command of breathing techniques, 4) the ability to interpret dynamics, 5) the ability to regulate the *laya* (tempo), 6) sensitivity to *pathet*, and 7) the ability to select *céngkok*, according to the type of voice. *Carem* influences the course of the *gendhing*, and provides a sense of inner satisfaction for connoisseurs.

Keywords: *båwå*, *garap*, and *carem*

CATATAN UNTUK PEMBACA

1. Gending yang berarti musik tradisional Jawa, ditulis sesuai dengan EYD bahasa Indonesia, yakni pada konsonan ‘d’ tanpa disertai konsonan ‘h’ dan ditulis dalam bentuk cetak biasa ‘gending’.

Contoh:

Gending <i>klenèngan</i>	bukan	<i>gendhing klenèngan</i>
Gending <i>bedhayan</i>	bukan	<i>gendhing bedhayan</i>

2. Gending yang berarti nama sebuah komposisi musikal gamelan Jawa, ditulis sesuai dengan EYD Bahasa Jawa, yakni pada konsonan ‘d’ disertai konsonan ‘h’ dan ditulis dalam cetak miring (italic): ‘*gendhing*’

Contoh:

1. *Gambirsawit, gendhing kethuk 2 kerep minggah 4.*
2. *Raranjala, gendhing kethuk 2 arang minggah 4.*

3. Semua lagu (*sindhènan, bawã, gérong, senggakan*, dan gending) ditulis menggunakan notasi kepatihan.

4. Kata berbahasa Jawa ditulis sesuai dengan EYD Bahasa Jawa, dengan membedakan antara ‘d’ dan ‘dh’, ‘t’ dan ‘th’, serta ‘e’, ‘è’, ‘é’.

Contoh:

- | | | |
|--------------------|-------|--------------------------------------|
| 1. <i>kendhang</i> | bukan | <i>kendang</i> |
| 2. <i>kethuk</i> | bukan | <i>ketuk</i> |
| 3. <i>pathet</i> | bukan | <i>patet</i> |
| 4. <i>sindhèn</i> | bukan | <i>sindhèn</i> , atau <i>sindhén</i> |
| 5. <i>gérong</i> | bukan | <i>gerong</i> |

5. Singkatan nama lembaga dan organisasi yang ditulis dalam disertasi ini:

ASKI	: Akademi Seni Karawitan Indonesia
ISI	: Institut Seni Indonesia
PKJT	: Pengembangan Kesenian Jawa Tengah
SMKI	: Sekolah Menengah Karawitan Indonesia
SMP	: Sekolah Menengah Pertama
SPG	: Sekolah Pendidikan Guru
STSI	: Sekolah Tinggi Seni Indonesia.

6. Singkatan dalam karawitan

<i>S.A.</i>	: <i>Sekar Ageng</i>
<i>S.T.</i>	: <i>Sekar Tengahan</i>
<i>S.M.</i>	: <i>Sekar Macapat</i>
<i>gd</i>	: <i>gendhing</i>
<i>kt</i>	: <i>kethuk</i>
<i>kr</i>	: <i>kerep</i>
<i>mg</i>	: <i>minggah</i>
<i>ldr</i>	: <i>ladrang</i>
<i>ktw</i>	: <i>ketawang</i>
<i>lcr</i>	: <i>lancaran</i>
<i>lrs</i>	: <i>laras</i>
<i>sl</i>	: <i>sléndro</i>
<i>pt</i>	: <i>pathet</i>
<i>pl</i>	: <i>pélog</i>

6. Simbol dalam vokal

	: <i>gregel</i>
	: <i>luluh</i>

7. Simbol dalam struktur gending

	: tanda <i>kenong</i>
	: tanda <i>kempul</i>
	: tanda <i>gong</i>

8. Simbol bunyi instrumen *kendhang ciblon*

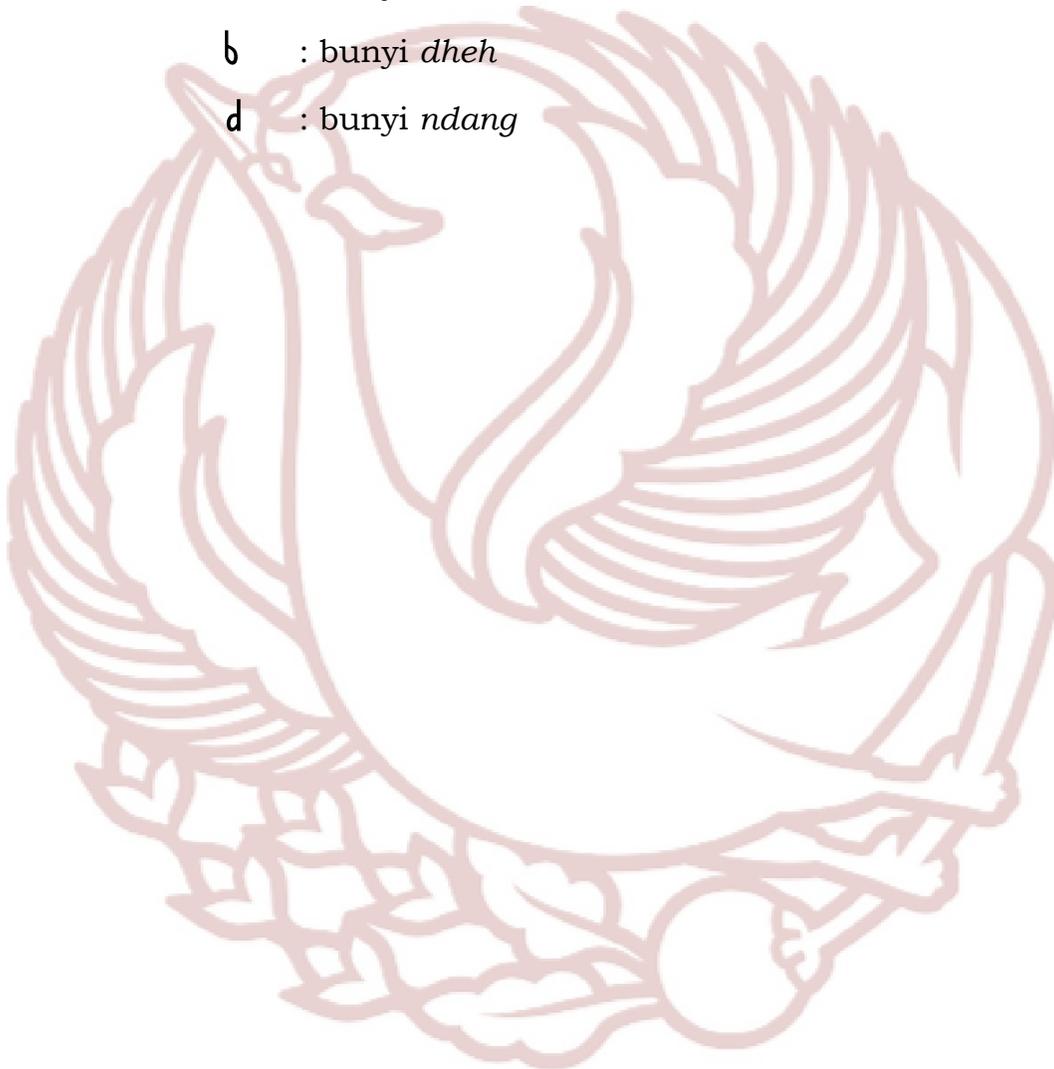
$\bar{d}l$: bunyi *dlang*

◦ : bunyi *tong*

l : bunyi *dhet*

b : bunyi *dheh*

d : bunyi *ndang*



BAB I

PENGANTAR

A. Latar Belakang Masalah

Karawitan Jawa yang sampai sekarang masih hidup di tengah-tengah masyarakat memiliki *garap*¹ yang cukup kompleks, baik *garap* instrumen maupun *garap* vokal. Setiap instrumen maupun vokal masing-masing memiliki peran dan fungsi sendiri-sendiri sesuai dengan kedudukannya. Di dalam karawitan terdapat beberapa jenis vokal antara lain: *sindhènan*, *bàwà*, *gérong*, *senggakan* dan *alok* yang masing-masing memiliki peran dan fungsi sendiri-sendiri. *Sindhènan* adalah lagu vokal tunggal dalam karawitan yang disajikan secara ritmis dengan mengacu pada kerangka (*balungan*) gending. *Cakepan* yang biasa digunakan dalam *sindhènan* adalah *wangsalan* dan *abon-abon*.² *Wangsalan* sebagai teks pokok, sedangkan *abon-abon* adalah di luar teks pokok yang berfungsi sebagai pelengkap dan sifatnya tidak mengikat. *Gérong* adalah vokal bersama berlagu (*unisono*) dan berirama, yang dalam sajiannya mengacu pada *balungan* gending.

¹ *Garap*: adalah suatu istilah dalam karawitan Jawa, selanjutnya pemahaman tentang *garap* dijelaskan secara rinci di dalam bab IV dalam disertasi ini.

² Penjelasan secara rinci tentang *wangsalan* dan *abon-abon*, lihat halaman 16 pada bab I dalam disertasi ini.

Senggakan adalah vokal bersama berlagu dengan menggunakan serangkaian kata-kata indah yang dikemas dalam bentuk *parikan*, berfungsi untuk memperindah atau membuat *râsâ* gending menjadi lebih semangat (*ju. sigrak*). *Alok* adalah semacam komentar atau dialog musikal yang disajikan secara kelompok dan tidak berlagu, menggunakan kata-kata klise yang kadang tidak memiliki arti.

Dalam karawitan Jawa ketika disajikan sebuah gending pasti diawali dengan *bukâ*, baik dengan instrumen maupun dengan vokal. *Bukâ* instrumen adalah sebuah kalimat lagu pendek yang dilakukan oleh salah satu instrumen *gamelan* (*rebab, kendhang, gendèr, bonang barung, dan gambang*). *Bukâ* menggunakan vokal dibagi menjadi dua yaitu *bâwâ* dan *celuk*. *Bâwâ* adalah *tembang* tunggal (*tembang gedhé, tengahan, maupun cilik atau alit*) yang disajikan sebelum gending, dengan ciri khas telah mengalami pengembangan *céngkok, wilet* dan *gregel*.³ Dalam karawitan Jawa kedudukan *bâwâ* sama dengan *bukâ*, karena memiliki fungsi yang sama yaitu untuk mengawali sajian gending, seperti diungkapkan Martopangrawit bahwa *bâwâ* adalah sebagai pengganti *bukâ*.⁴

³ *Tembang*: adalah jenis puisi tradisi Jawa yang cara membacanya dilagukan dengan menggunakan titi laras *sléndro* atau *pélog*. *Céngkok, luk, wilet, dan gregel* adalah istilah dalam vokal, kemudian pemahaman secara rinci dijelaskan pada bab IV dalam disertasi ini.

⁴ Martopangrawit, *Tetembangan* (Surakarta: DEMA ASKI, 1972), 1.

Ketika sajian gending akan diawali dengan *bawã*, sebagai salah satu isyarat adalah disajikan *pathetan*⁵ terlebih dahulu, setelah *pathetan* selesai baru kemudian disajikan *bawã*, yang dilakukan oleh salah satu dari vokalis (*wiraswara*). Isyarat itu juga diinformasikan dalam *Serat Sri Karongron*, yang diungkap dalam *pupuh Sinom pada* 10 sebagai berikut.

*Sléndro pélog gantya-gantya,
saben arsa muni gendhing,
samenengé papathetan,
embating raras wus kèsthi,
nuli dipun bawani,
sekar ageng guru lagu,
sawusnya praptèng pada,
tibèng gendhing kang kinapti,
salah siji Sri Widada Sri Wibawa.*⁶

(*Sléndro pélog* secara bergantian, setiap akan disajikan gending, setelah selesai *pathetan*, tinggi rendahnya nada telah dikuasai, kemudian disajikan *bawã*, *sekar ageng* sesuai dengan *sèlèhnya*, saat menjelang selesai, menyebut gending yang dituju, salah satu diantara *Sri Widada* dan *Sri Wibawã*).

Tembang Sinom di atas menerangkan secara jelas bahwa ketika menyajikan gending yang diawali *bawã* disajikan *pathetan* terlebih dahulu. *Pathetan* tersebut berfungsi untuk memberi batasan wilayah

⁵ *Pathetan*: adalah komposisi musikal yang dimainkan oleh ricikan *rebab*, *gendèr barung*, *gambang* dan *suling*.

⁶ Paku Buwana X, *Serat Sri Karongron, Jilid I* Alih bahasa Moelyono Sastro Naryatmo dan Sudibyo Hadisucipto. (Jakarta: Proyek Penerbitan Sastra Indonesia dan Daerah Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan, 1981), 17.

nada terhadap pelantun *bâwâ*. *Pathetan* selesai kemudian disajikan *bâwâ* yang pada akhir *bâwâ* tepatnya pada *sèlèh gong*, nadanya sama dengan *sèlèh gong* pada gending sebagai *dhawah*-nya.

Perlu dipahami bahwa *bâwâ* juga dapat menentukan gending yang akan disajikan, yaitu terjadi ketika teks *bâwâ* menyebut nama gending tertentu sebagai *dhawah*-nya⁷. Oleh karena teks menyebut nama gending tertentu, maka gending yang disajikan setelah *bâwâ* adalah gending yang disebut dalam teks. *Celuk* adalah kalimat lagu vokal pendek untuk mengawali sajian gending. *Celuk* kadang ada kaitannya dengan gending yaitu teks atau lagu diambil dari bagian *tembang* yang digunakan dalam gending, kadang lagu vokal tersendiri yang tidak ada kaitannya dengan *tembang*.

Dalam karawitan Jawa gaya Surakarta vokal dibagi dalam dua kelompok yaitu: 1) Kelompok vokal ritmis yaitu: *bâwâ* dan *sindhènan*. Vokal tersebut dalam penyajiannya memiliki keleluasaan untuk mengolah dan berekspresi sesuai dengan kemampuan yang dimiliki penyaji dan tidak terikat oleh matra. 2) Kelompok vokal metris yaitu

⁷ Telah menjadi kebiasaan dalam karawitan Jawa, bahwa setelah sajian *bâwâ* kemudian dilanjutkan sajian gending. Gending yang dituju setelah *bâwâ* itulah dalam karawitan Jawa disebut *dhawah*. Contoh: *Bâwâ Sekar Ageng Manggalagita, lampah 15, pedhotan 8-7, dhawah Onang-onang, gendhing kethuk 2 kerep minggah 4, laras pélog pathet nem. Onang-onang* adalah gending yang dituju setelah *bâwâ*. Oleh karena itu *Onang-onang* adalah gending sebagai *dhawah*-nya dari *bâwâ Sekar Ageng Manggalagita*.

gérong dan *senggakan*, artinya penyaji tidak bisa leluasa mengolah *céngkok*, *wilet*, *gregel*, dan ekspresi, karena terikat oleh matra.

Karawitan gaya Surakarta memiliki ragam *garap*, baik *garap* gending, *garap* instrumen maupun vokal yang kesemuanya dituntut dengan kualitas yang terbaik. Kualitas suara instrumen seperti: *crawak* dan *ulem* untuk kualitas suara *rebab*, *nyupak* untuk kualitas suara *gendèr*.⁸ Kualitas hasil dari permainan instrumen seperti: *pulen* untuk menyebut permainan *rebab*, *pliket* dan *trègèl* untuk permainan *kendhang*, *mbanyu mili* untuk instrumen *gambang*, dan *gumlendheng* untuk instrumen *gender*.⁹

Rahayu Supanggah pernah berceritera tentang ayahnya yang bernama Ki Ganda Saraya, asal dari Klega, Karanggede, Boyolali. Ki Ganda Saraya adalah seorang dalang terkenal pada jamannya, termasuk seorang pengrawit hebat di luar tembok karaton. Pada suatu saat Rahayu Supanggah memainkan *rebab* didengarkan oleh Ki Ganda Saraya, kemudian ayah berkomentar dalam bahasa Jawa

⁸ Istilah tradisional tersebut diperoleh dari pengalaman penulis, bahwa istilah itu sering diucapkan oleh para pengrawit. *Crawak* adalah kualitas suara *rebab* yang volumenya keras, sedangkan *ulem* tidak begitu keras akan tetapi halus dan mantab. *Pulen*: adalah berkaitan dengan gerakan tata jari seorang *pengrebab* secara visual posisi jari meliyuk-liyuk enak dipandang dan tepat *pidakan* nada-nadanya. *Pliket*: adalah hasil dari penyuaran bunyi *kendhang* yang *empuk*, *wijang*, dan pas memainkan variasi-variasi *wiledan* dalam *sekaran* sesuai dengan karakter gending. *Nyupak*: adalah kualitas suara *gendèr*, karena kesesuaian nada bilah dengan resonator (*bumbungan*).

⁹ *Mbanyu mili*: pada dasarnya adalah kesinambungan antar *sekaran* dari *sèlèh* ke *sèlèh* berikutnya seperti air mengalir tidak terputus-putus.

“*rebabanmu kuwi apik lé, ning durung njegrigké wulu*”¹⁰ – permainan rebab kamu itu bagus nak, akan tetapi belum bisa mendirikan bulu kuduk-. Padahal kalangan seniman karawitan mengakui bahwa Rahayu Supanggah adalah seorang *pengrebab* yang hebat. Dengan demikian *njegrigké wulu* sebenarnya ungkapan untuk menunjukkan kualitas *rebaban* yang luar biasa.

Gending yang disajikan oleh seniman yang telah mencapai tataran kualitas *garap* seperti disebutkan di atas, sudah barang tentu akan mencapai hasil sajian gending yang luar biasa pula, masyarakat Jawa mengatakan *klenèngané nyemeg* atau *nyamleng*. Sajian gending dengan kualitas seperti itu, selain kemampuan *garap* dari para senimannya juga karena didukung oleh kualitas *ricikan* yang baik pula. Persoalan *garap* dalam seni pertunjukan, baik karawitan, tari maupun pedalangan atau seni pertunjukan lainnya terdapat istilah-istilah tradisi yang sering digunakan seperti: *mungguh*, *nuksma*, *nggandhul*, *mlèsèt*, dan lain sebagainya.

Nggandhul adalah persoalan *garap* dalam karawitan berkaitan dengan *sèlèh*, teknik, dan waktu, baik tabuhan atau sajian vokal yang penyajiannya tidak tepat pada *nada balungan*, akan tetapi secara teknis disajikan mundur beberapa saat sesuai dengan *ràsà*

¹⁰ Rahayu Supanggah, wawancara tanggal 22 Mei 2012, di sela-sela istirahat latihan *Lear Dreaming*, di Singapura.

penggarapnya. *Mlèsèt* adalah persoalan *garap* kaitannya dengan *råså* musikal, yakni setelah *sèlèh* diikuti *balungan kembar* dan teknik *tabuhan*-nya adalah menyajikan nada *kembar* tersebut. Hanggar Budi Prasetya menyatakan bahwa *kenongan* dan *kempulan mlèsèt* terjadi karena terdapat nada kembar di belakang *sèlèh kenong* maupun *kempul*. *Kenongan* dan *kempulan nggandul* diukur jarak tabuhan antara *sèlèh* nada *balungan* dengan tabuhan *kenong* maupun *kempul* yang diukur dengan menggunakan teori fisika bunyi.¹¹

Mungguh adalah persoalan *garap* yakni nilai kepatutan dalam suatu sajian seni. *Nuksma* adalah suatu istilah yang memiliki arti merasuk atau *kasalira*. Sunardi mengatakan bahwa *nuksma* dalam pertunjukan wayang memiliki kesan hidup dan menjiwai, sedangkan *mungguh* pada pertunjukan wayang yang diekspresikan dalang memiliki ketepatan dan keselarasan dengan kaidah-kaidah seni pedalangan.¹² Dalam karawitan istilah *mungguh* dimaknai suatu kepatutan *garap* sehingga menimbulkan keselarasan. Persoalan kualitas seperti yang telah diungkap di depan adalah hal penting

¹¹ Hanggar Budi Prasetya, "Mlèsèt dan Nggandul dalam Karawitan Pedalangan Gaya Yogyakarta: Tinjauan Budaya dan Fisika Bunyi". Disertasi diajukan pada Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. (Yogyakarta: Tahun 2011), 215.

¹² Sunardi, "Nuksma dan Mungguh: Estetika Pertunjukan Wayang Purwa Gaya Surakarta" Disertasi diajukan pada Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, (Yogyakarta: tahun 2012), 137.

yang harus dicapai oleh seorang seniman untuk menghasilkan sajian yang terbaik, baik sajian instrumen maupun sajian vokal.

Telah disebut di depan bahwa karawitan gaya Surakarta selain memiliki *garap ricikan* yang rumit, juga memiliki *garap* vokal yang tidak kalah pentingnya dan tidak kalah rumitnya dengan *garap ricikan*, bahkan dalam hal tertentu vokal mendominasi suatu sajian gending. Hal ini terjadi dalam gending-gending *bedhaya-srimpi*, vokal justru memegang peranan yang sangat penting, karena dari awal bahkan sampai akhir sajian gending didominasi oleh vokal, terutama gending-gending *kemanak*. Hal ini menunjukkan begitu pentingnya vokal dalam pertunjukan karawitan.

Kendatipun demikian di kalangan seniman karawitan masih sering dijadikan bahan *guyonan* (senda gurau) sesama pengrawit. Dalam pertunjukan karawitan *guyonan* itu muncul ketika ada seseorang yang tidak kebagian menabuh, diungkapkan dengan bahasa Jawa yang halus tetapi menyakitkan “*timbang nganggur mbok mèlu nggérong-nggérong kéné*”, - dari pada tidak menabuh (*nganggur*) dipersilahkan ikut menyajikan *gérong-* (untuk tidak mengatakan bahwa yang bersangkutan tidak bisa menabuh). Kata-kata tersebut sebenarnya suatu sindiran bahwa vokalis dipandang tidak memiliki kemampuan menabuh dan vokal seolah-olah tidak penting. Sesuai

dengan kebutuhan masyarakat pengguna seni, realitas yang ada sekarang telah berbeda, bahwa vokal mulai mendapatkan perhatian yang cukup menggembirakan, karena kedudukan vokal telah disetarakan dengan instrumen, bahkan dikelompokkan menjadi *ricikan* depan sejajar dengan *rebab*, *kendhang*, dan *gendèr*.

Perlu diketahui bahwa sebagai penyaji vokal yang baik, terutama vokal tunggal seperti: *sindhèn* dan *båwå* yang tidak setiap orang bisa menyajikan dengan baik, maka harus memiliki kualitas suara yang memadai, dan memiliki kemampuan *garap* vokal yang baik. *Båwå* dipilih sebagai objek penelitian ini, karena *båwå* memiliki karakter tersendiri, mandiri, sajiannya tidak dibarengi instrumen lain, dan banyak persyaratan yang harus dikuasai, sehingga kepiawaian sebagai pelantun *båwå* benar-benar teruji, baik mental maupun kemampuan berolah vokal. Sesuai dengan berjalannya waktu, bahwa sekarang *båwå* makin merebak sampai ke seluruh pelosok desa dan menjadi bagian penting dari pertunjukan karawitan.

Munculnya *båwå* dalam pertunjukan karawitan, pada awalnya disajikan dalam rangka pertemuan Susuhunan Paku Buwana IX dengan Mangkunegara IV bertempat di Pesanggrahan Langenhardja, pada saat itu disajikan *båwå Sekar Ageng Candrakusuma*, *lampah*

16, *pedhotan* 8-8,¹³ *dhawah ladrang Pangkur laras sléndro pathet sanga*, pada waktu itu yang melantunkan *båwå* adalah R.M. Hesmubrata.¹⁴ Berawal dari peristiwa itu tampaknya mengilhami pengrawit generasi berikutnya, kemudian sampai sekarang banyak sajian gending diawali dengan *båwå*.

Pada tahun 50-an karawitan mengalami perkembangan cukup pesat terutama *garap* vokal. Hal ini ditandai dengan munculnya tokoh karawitan Jawa seperti: Ki Martopangrawit, Ki Tjokrowasito, dan Ki Nartosabda.¹⁵ Ketiga tokoh ini mulai mengembangkan karya-karyanya dengan melibatkan *garap* vokal di dalamnya. Ki Nartosabda adalah salah satu tokoh yang lebih dominan mengembangkan *garap* vokal, baik vokal dalam gending maupun *båwå*. Menurut Suparno, seorang pelantun *båwå* dalam perkumpulan karawitan *Condhong Raos* pimpinan Ki Nartosabda menuturkan bahwa Nartosabda sangat cerdas dalam membuat karya. Nartosabda sering kali membuat gending, *båwå*, dan *gérongan* secara spontan tanpa dikonsept terlebih dahulu, padahal gending sudah akan direkam, kemudian Suparno

¹³ Penjelasan secara rinci tentang *lampah* dan *pedhotan*, lihat pada bab II dalam disertasi ini.

¹⁴ Martopangrawit, *Dibuang Sayang*, editor Rahayu Supanggah. (Surakarta: SETI-AJI bekerja sama dengan ASKI, 1988), iv.

¹⁵ Waridi, "Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1070an". Disertasi diajukan pada Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, (Yogyakarta: tahun 2005), 17.

ditunjuk untuk mentranskrip notasi gending, *gérongan* dan *båwå* yang akan digunakan untuk materi rekaman.¹⁶ Berawal dari ketiga tokoh inilah pertunjukan karawitan Jawa gaya Surakarta terutama *garap* vokal sampai sekarang eksis di masyarakat Jawa dan *båwå* menjadi bagian penting dari kehidupan karawitan termasuk vokal yang lain. Dengan demikian hadirnya *båwå* dalam gending makin menambah estetika dalam karawitan.

Perlu diketahui bahwa sebelum tahun 1970-an *båwå* hanya disajikan dalam *klenèngan*, *Santiswara* dan *Larasmadya*, kemudian setelah tahun 1970-an *båwå* mulai masuk dalam pertunjukan wayang kulit purwa yaitu dalam adegan *Limbukan* dan *gara-gara*.¹⁷ Pada dua dasa warsa terakhir ini *båwå* telah merambah ke musik lain yaitu dalam musik campursari, kendatipun gending-gending yang disajikan hanya terbatas pada gending-gending *alit* (*ladrang*, *ketawang*) dan *garap langgam*.¹⁸

¹⁶ Suparno, wawancara tanggal 29 Desember 2010 di Pasekan, Desa Mudal, Boyolali. Suparno adalah vokalis (*wiraswara*) *paguyuban* karawitan *Condhong Raos* pimpinan Ki Nartosabda.

¹⁷ Soeroso Daladi, wawancara tanggal 27 Desember 2010 di Surakarta. Suoros Daladi salah seorang tokoh vokal di wilayah Surakarta dan dosen tidak tetap di ISI Surakarta). Wawancara dengan Suharta seorang dosen vokal ISI Surakarta, tanggal 25 Desember 2010, di rumah Mojosoongo, Surakarta.

¹⁸ Di dalam karawitan: gending dikelompokkan menjadi tiga kelompok, yakni: (1) kelompok gending *ageng* (*kethuk 4* ke atas), (2) gending menengah (*kethuk 2 kerep*, dan (3) gending *alit* (*ladrang*, *ketawang*, ke bawah).

Dalam penelitian ini, *bawá* sengaja dipilih sebagai objek kajian, karena sampai sekarang *bawá* masih eksis dan memiliki kekuatan di masyarakat secara terbuka dan fleksibel. Hal ini terbukti dalam setiap seni pertunjukan, baik dalam pertunjukan karawitan maupun wayang, atau dalam seni pertunjukan yang lain, *bawá* selalu hadir ketika akan disajikan sebuah gending atau lagu. Karawitan Jawa yang masih hidup sampai sekarang ini termasuk *bawá* telah mengalami perjalanan yang cukup panjang, telah teruji dari hadirnya berbagai jenis kesenian lain, akan tetapi *bawá* tetap eksis.

R.M. Soedarsono mengatakan bahwa berbagai bentuk kesenian terdapat hubungan yang erat dalam perkembangan sejarahnya.¹⁹ Pada pemerintahan Paku Buwana VIII (1858-1860) sampai dengan Paku Buwana IX (1861-1893) banyak diciptakan gending-gending *bedhayan*, dan disusul pada jaman pemerintahan Paku Buwana X (1893-1938) banyak diciptakan gending yang melibatkan *bawá* dan *gérong*, serta nama gending dengan kata sri sebagai ciri khas, seperti: *Sri Karongron*, *Sri Kretarta*, *Sri Sudana*, *Sri Nindhita*, *Sri Biwadha*, *Sri Hascarya*, *Sri Widada*, *Sri Sinuba*, *Sri Kuncara* dan lain sebagainya.²⁰

¹⁹ R.M. Soedarsono, *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1990), 1.

²⁰ R.Ng. Pradjapangrawit, *Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan Wedha-pradangga* (Surakarta: STSI Surakarta, The Ford Foundation, 1990), 54-61.

Kenyataan tersebut menunjukkan bahwa dilihat dari aspek *garap* vokal dan jumlah gendingnya sejak masa pemerintahan Paku Buwana VIII sampai dengan Paku Buwana X menjadi semakin banyak dan semakin variatif. *Garap* gending dan *garap* vokalnya pun menjadi semakin tertata, baik pola, irama, maupun *garap* masing-masing *ricikan* semuanya menjadi semakin sempurna. Dengan demikian membuktikan bahwa dari zaman ke zaman perkembangan *garap* karawitan cukup menggembirakan dan sekarang dalam kemapanan.

Pada tahun 1990-an awal munculnya musik campursari mulai diperhitungkan orang bahkan mampu mencapai *boomnya*. Musik campursari terus berkembang secara menakjubkan sehingga di beberapa daerah, musik campursari sempat menggeser kepopuleran musik-musik yang lain.²¹ Musik campursari memang sangat praktis bahkan dapat menggantikan fungsi *gamelan*, tidak memakan tempat, mudah diangkut dan ditata, sehingga volume pertunjukan karawitan menjadi berkurang, karena karawitan memerlukan tempat yang luas dan melibatkan banyak orang. Kendatipun demikian campursari masih menyajikan gending-gending Jawa, bahkan hampir setiap akan disajikan gending atau lagu didahului dengan sebuah *tembang*,

²¹ R. Supanggih, "Campursari Sebuah Refleksi" (Seminar Internasional yang diselenggarakan oleh Pusat Kebudayaan Perancis, di Jakarta, 2000), 2.

yang sementara ini pada umumnya masyarakat menyebutnya *bawá*. Sekarang ini baik di dalam karawitan maupun seni pertunjukan yang lain *bawá* selalu hadir dan bisa disajikan oleh siapapun baik musisi, penyanyi, bahkan para penggemar. Hal seperti ini menunjukkan bahwa karawitan Jawa di masyarakat sangat terbuka dan sifatnya fleksibel.

Sangat disayangkan dengan merebaknya *bawá* di berbagai seni pertunjukan, dengan sifat keterbukaannya itu kini kualitas *bawá* semakin menurun. Terlepas dari baik atau tidak baik fakta di lapangan menunjukkan bahwa siapapun berani melantunkan *bawá*, kadang hanya asal berani (*Jw. waton wani* atau *antem krama*). Akhir-akhir ini terdapat fenomena yang cukup menjadi perhatian yakni sajian *bawá* diselingi dengan dialog. Dialog terjadi antara pelantun *bawá* dengan *dhalang*, dengan *pesindhèn*, penyanyi, dan *pambiwara* (pemandu acara). Dalam dialog tersebut sangat bebas kadang sampai pada privasi seseorang yang mestinya tidak pantas didengar di kalangan umum terungkap dalam dialog tersebut, sehingga hadirnya *bawá* seperti itu tidak menambah estika karawitan, tetapi sebaliknya merusak estetika karawitan. Hal ini dimungkinkan sebagai akibat dari sifat keterbukaan yang terdapat dalam karawitan Jawa dan pelantun *bawá* kurang mempedulikan kaidah-kaidah musikal.

Perlu diketahui bahwa sebenarnya *bâwâ* termasuk *kagunan* atau barang *aji*, barang pilihan, sama dengan *kagunan* yang lain, seperti *beksan*, karawitan, pusaka dan lain sebagainya.²² Oleh karena itu mestinya melantunkan *bâwâ* tidak semena-mena dan pelantun *bâwâ* tahu diri. Pelantun *bâwâ* paling tidak mengetahui kaidah-kaidah musikal seperti: 1) memiliki dasar suara cukup memadai dan *laras pleng*²³, 2) menguasai teknik penyuaran (*luk*, *wilet*, dan *gregeŀ*), 3) menguasai teknik pernafasan yang baik, 4) mampu mentafsir dinamika, 5) mampu mengatur *lâyâ*²⁴, 6) memiliki kepekaan *pathet* (*ju. patheté méncok*). 7) mampu memilih *céngkok*, sesuai dengan jenis suara. Kreteria tersebut merupakan persyaratan yang harus dimiliki oleh pelantun *bâwâ* untuk mencapai puncak kualitas *bâwâ*-nya.

Disadari atau tidak bahwa sebenarnya segala jenis kesenian diperlukan capaian pada tataran *râsâ* yang paling tinggi atau mencapai keselarasan luar biasa, sehingga tidak bisa diungkapkan dengan kata-kata. Vokal yang mencapai puncak kualitas *râsâ* yang

²² Sri Hastanto, wawancara tanggal 22 Januari 2013 di rumah Tegalsri, Karanganyar.

²³ *Laras pleng*: adalah ketepatan suara terhadap nada yang dibunyikan.

²⁴ *Lâyâ*: adalah cepat lambatnya sajian musikal dalam karawitan Jawa, baik sajian gending maupun vokal. Penjelasan lebih detail tentang *lâyâ* dibicarakan dalam bab IV dalam disertasi ini.

luar biasa ini kemudian disebut *carem*²⁵. Hastanto memberikan contoh *carem* yakni kecocokan sebuah tari pasangan putra putri yang keduanya memiliki kemampuan kepenarian luar biasa, sehingga menghasilkan keselarasan yang luar biasa. Ketepatan *râså* yang menimbulkan keselarasan yang luar biasa itu ibarat ketemu dengan kekasihnya (*ju. kaya ketemu karo pasihané*).²⁶ Ketika *carem* diterapkan dalam *bâwå* adalah ketepatan perpaduan dari berbagai unsur musikal sampai pada puncak kualitas, sehingga menimbulkan keselarasan yang luar biasa. *Carem* kecuali memenuhi persyaratan seperti yang diuraikan di atas harus mengandung estetika. Estetika di sini sengaja dipilih estetika pengalaman (*aesthetic experience*), karena di dalamnya terdapat perasaan keindahan yang diperoleh dengan cara menggali pengalaman para *empu* karawitan. Kehadiran *bâwå* yang mencapai *carem* ini sudah barang tentu akan menambah estetika karawitan gaya Surakarta.

Istilah *carem* juga sering digunakan dalam *cakepan sindhènan* yang dikemas dalam bentuk *wangsalan*. *Wangsalan* adalah semacam puisi yang terdiri dari dua bagian. Bagian pertama *cangkriman* atau

²⁵ Poerwadarminta, *Kamus Bausastra Jawa*, 1943, 16. *Carem*: artinya *atut, salulut, nyawiji*.

²⁶ Sri Hastanto, wawancara tanggal 22 Januari 2013 di ndalem Tegalsri, Karanganyar.

teka-teki, sedangkan bagian kedua adalah jawaban. Kalimat bagian kedua kadang tidak ada kaitannya kalimat pertama, akan tetapi pada bagian kedua sebagai jawaban yang terselubung dan merupakan inti dari *wangsalan* tersebut. Berdasarkan jumlah suku kata yang digunakan *wangsalan* ada beberapa jenis, yaitu: *wangsalan 4*, *wangsalan 8*, *wangsalan 12*. *Wangsalan 12* adalah *wangsalan* yang setiap bagian terdiri dari 12 suku kata, seperti paparan berikut.

Bagian 1. *Kusumastra, carem ing rèh palakrama;*
 Bagian 2. *Moring gendhing, pinatut lawan irama.*

Wangsalan di atas kalimat bagian kedua tidak ada hubungannya dengan kalimat bagian pertama, akan tetapi merupakan jawaban terselubung yang perlu dicari. Kata *carem* juga termuat dalam *Sekar Tengahan Juru demung* yang digunakan sebagai *cakepan jineman tulis kresna*, sebagai berikut.

*Tulis kresna ing locana,
 kalenglengan brangta wuyung,
 balabak selean dhuwung,
 kalawungan raganingsun,
 déné sangkal wadung pantun
 balimbingan woh widara
 kapan carem ing wak ingsun.*

(Telah tergambar di mata,
 terbayang kerinduan cinta,
 kayu tempat keris,
 terwadahi dalam kerangka,
 seperti kena tombak ragaku,
 buah yang bisa mengobati,
 kapan menyatu dengan saya).

Dua contoh di atas, baik dalam *wangsalan* maupun dalam *Tembang Tengahan Jurudemung*, bahwa *carem* erat hubungannya dengan *rāsā* yang mendalam. Karena itu dalam kesempatan ini *carem* diterapkan dalam sebuah konsep seni, yaitu *carem* dalam *bāwā*. *Carem* dalam *bāwā* adalah perpaduan dari beberapa unsur (suara, *laras*, *lâyā*, *pathet*, dinamika, teknik) menyatu menjadi satu kesatuan yang utuh, sehingga menimbulkan kenikmatan *rāsā* yang luar biasa dan mendalam. *Carem* dalam *bāwā* harapannya adalah agar sajian *bāwā* dapat mencapai *rāsā* yang luar biasa pada puncak kualitas *rāsā* tertinggi.

Sejak munculnya musik campursari pada tahun 1990-an eksistensi *tembang* disajikan sebelum *lagu* yang umumnya disebut *bāwā* secara kuantitas memang cukup menggembarakan, akan tetapi secara kualitas agak mencemaskan, karena di masyarakat muncul fenomena yang kurang menyenangkan kaitannya dengan keberadaan *bāwā*. Banyak masyarakat penggemar seni (*ju. pandhemen seni*) melantunkan *bāwā* hanya asal berani jangankan mencapai *carêm*, orang Jawa bilang: “*awon kémawon dèrèng*” (jelek saja belum). Ungkapan seperti ini sebenarnya gambaran capaian yang masih jauh dari sempurna. *Carem* dalam *bāwā* gaya Surakarta sampai saat ini belum pernah disinggung oleh peneliti sebelumnya, maka dari itu

sangat perlu dan segera untuk diteliti agar khasanah vokal terutama *bâwâ* tidak akan semakin menurun kualitasnya dan kehilangan kewibawaanya.

Secara musikal *bâwâ* memiliki alur lagu yang khusus berbeda dengan *tembang-tembang* yang lain, oleh karena itu mestinya tidak semena-mena setiap orang dapat melantunkan *bâwâ*. Dalam penelitian ini ditemukan beberapa rekaman gending *klenèngan* dalam kaset komersial produk P.N. Lokananta yang pengrawitnya terdiri dari para *empu* karawitan Jawa di wilayah Surakarta. Dalam kaset tersebut terdapat beberapa *bâwâ* disajikan oleh seseorang yang sebenarnya bukan seniman karawitan, dan menurut para seniman karawitan di wilayah Surakarta ia belum layak direkomendasikan sebagai vokalis apalagi pelantun *bâwâ*.²⁷ Rekaman tersebut beredar di masyarakat, akhirnya menimbulkan kegelisahan para seniman termasuk para pengrawit yang terlibat dalam rekaman tersebut. Kesemena-menaan ini akhirnya menimbulkan kegelisahan terutama seniman yang mengetahui konvensi tradisi atau yang mengetahui seluk beluk tentang *bâwâ*, bahkan kegelisahan budaya. Artinya *bâwâ* yang penuh dengan estetika itu akhirnya rusak karena ulah orang-orang yang tidak mengetahui bagaimana *bâwâ* sebenarnya.

²⁷ Suraji, wawancara, tanggal 14 Maret 2014, di Jurusan Karawitan ISI Surakarta.

Hal seperti diuraikan di atas apabila dibiarkan sampai berlarut larut khasanah vokal khususnya *båwå* dalam karawitan gaya Surakarta semakin lama secara kualitas akan semakin menurun. Salah satu kemungkinan menurunnya kualitas adalah disebabkan kurang adanya kepedulian dan kurangnya pemahaman masyarakat tentang *båwå* yang selama ini hidup di tengah-tengah masyarakat Jawa. Kegelisahan budaya ini harus segera diatasi dan dicari solusinya agar *båwå* terjaga kewibåwåannya. Oleh karena itu *båwå* perlu segera dikaji sehingga mendapatkan suatu pemahaman yang jelas seluk beluk tentang *båwå* khususnya, dan vokal dalam karawitan pada umumnya.

Pemahaman tersebut perlu segera disosialisasikan kepada masyarakat pengguna seni, sehingga masyarakat menjadi semakin paham tentang *båwå*, sehingga *båwå* tidak akan diperlakukan dengan semena-mena. Warisan budaya leluhur sebagai kebanggaan masyarakat Jawa yang tidak terhingga nilainya ini patut untuk dilestarikan, dijaga, dan dilindungi dari kerusakan.²⁸ Telah disebutkan sebelumnya karena *båwå* adalah termasuk barang *aji* (*kagunan*) orang Jawa seperti *kagunan-kagunan* yang lain. Oleh

²⁸ Teks pidato ilmiah Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc. dengan judul “Peran Masyarakat Intelektual dalam penyelamatan dan Pelestarian Warisan Budaya Lokal” dalam rangka Dies Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada ke-63, tanggal 3 Maret 2009,10.

karena itu *båwå* sangat perlu dan penting untuk dijaga dan dilindungi dari kerusakan termasuk konsep-konsep seni lainnya yang telah ada di dalam budaya Jawa.

B. Rumusan Masalah

Berdasarkan uraian yang telah dipaparkan pada latar belakang, karawitan gaya Surakarta termasuk vokal mengalami perkembangan yang cukup berarti dan berpengaruh besar terhadap masyarakat pendukungnya. Berdasarkan realitas yang ada terlepas sajian *båwå* itu baik atau tidak baik, membuat gelisah orang lain atau tidak, yang jelas banyak pengguna seni yang tampil dengan sajian *båwå*-nya, kadang pelantun *båwå* tidak mempedulikan bagaimana kaidah-kaidah musikal agar menjadi pelantun *båwå* yang baik. Pertimbangan memilih *carem* sebagai puncak kualitas *båwå* pada gending-gending karawitan gaya Surakarta, karena peneliti juga sebagai pelantun *båwå* juga merasa gelisah mengetahui keadaan seperti itu.

Peneliti yang sekaligus sebagai pelantun *båwå* merasa ikut bertanggung jawab, oleh karena itu peneliti tertarik untuk memahami dan menjelaskan melalui eksplanasi ilmiah, baik teks maupun lagu untuk menjadi pelantun *båwå* yang baik, terlebih dapat mencapai *carem*. Hal ini sangat perlu untuk segera disosialisasikan kepada masyarakat pengguna seni yang pada akhirnya kegelisahan itu dapat

terobati. Atas dasar uraian yang telah dikemukakan di dalam latar belakang, maka berbagai masalah yang menarik untuk mendapatkan pemecahan dan jawabannya dirumuskan dalam beberapa pertanyaan sebagai berikut.

1. Mengapa dalam Karawitan Gaya Surakarta *båwå* yang mencapai *carem* memiliki peran penting?
2. Bagaimana menyajikan sebuah *båwå* dapat mencapai *carem*?
3. Apa pengaruh *båwå* yang *carem* terhadap sajian gending?

C. Tujuan dan Manfaat Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk mengungkap dan menjelaskan bagaimana *båwå* yang mencapai *carem* dalam karawitan gaya Surakarta dipandang penting. Persyaratan apa yang harus dimiliki oleh pelantun *båwå* agar lantunan *båwå*-nya dapat mencapai *carem*, dan menjelaskan pula pengaruh *carem* dalam *båwå* terhadap sajian gending. Di sisi lain tidak kalah pentingnya adalah untuk mengatasi kegelisahan budaya masyarakat pendukungnya yang selama ini terjadi. Harapannya dapat menghasilkan sebuah pemahaman tentang *båwå* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta yang mencapai *carem*, sehingga dapat menambah estetika karawitan, sekaligus kegelisahan budaya masyarakat selama ini dapat terobati.

Temuan dalam penelitian ini diharapkan dapat bermanfaat bagi berbagai pihak yang menekuni studi pertunjukan karawitan. Bagi para pengkaji seni pertunjukan, hasil penelitian ini diharapkan dapat memacu penelitian lebih lanjut tentang berbagai studi pertunjukan karawitan khususnya vokal, pada akhirnya dapat menumbuhkan teori-teori vokal dalam karawitan. Terungkapnya *bawã* mencapai *carem* dalam penelitian ini diharapkan dapat memacu kreativitas para pelantun *bawã* khususnya dan seniman pada umumnya, sehingga seorang vokalis dapat meningkatkan kualitas *bawã*-nya. Dengan demikian hasil penelitian ini akan bermanfaat terhadap pengembangan "karawitanologi" terutama vokal yang selama ini belum banyak digarap. Pada akhirnya *carem* sebagai puncak kualitas *bawã* dalam karawitan gaya Surakarta prospeknya di masa depan menjadi sebuah teori vokal dalam karawitan gaya Surakarta.

D. Tinjauan Pustaka

Kajian tentang karawitan Jawa telah banyak dilakukan oleh penulis dan peneliti terdahulu, baik peneliti luar negeri maupun dalam negeri, akan tetapi yang lebih mengkhususkan kajiannya dibidang vokal khususnya *bawã*, terlebih konsep *carem* yang selama ini hampir belum digarap. Berikut dipaparkan sejumlah tulisan

tentang karawitan yang telah dikaji dan dipandang relevan dengan penelitian ini.

“Perkembangan Sekar Macapat di Surakarta,” tulisan Darsono (1995). Dalam penelitian ini membahas tentang ciri-ciri struktural *tembang macapat*, serta menganalisis perubahan musikal *tembang macapat* dari *waosan* menjadi bentuk *palaran*. Hal-hal yang berkaitan dengan perubahan *tembang macapat* menjadi *bawå* belum disinggung, terlebih *carem* sebagai puncak kualitas *bawå* dalam karawitan gaya Surakarta. Kendatipun demikian penelitian Darsono ini dapat digunakan sebagai pijakan pada salah satu analisis *bawå* dalam penelitian ini.

Matjapat Songs In Central And West Java, tulisan Margaret J. Kartomi (1973). Buku ini secara rinci menjelaskan tentang jenis-jenis *tembang* (*tembang gedhé*, *tembang tengahan*, dan *tembang cilik*). Selain itu juga dibahas fungsi *macapat*, baik fungsi musikal maupun fungsi sosial. Fungsi musikal dimaksud adalah bahwa *macapat* selain untuk *waosan* juga digunakan untuk *gérongan* gending, *sulukan*, *cakepan* dalam *langendriyan*. Dalam kehidupan sosial *macapat* juga digunakan dalam keperluan hajatan, kidungan dan sebagainya. Konsep *bawå* untuk mencapai *carem* tidak dibicarakan dalam buku ini, sehingga berbeda dengan penelitian ini.

Tetembangan, tulisan Martopangrawit (1971). Dalam buku ini memberikan informasi secara rinci tentang klasifikasi jenis-jenis *sindhénan*, beberapa contoh *gérongan* dalam bentuk notasi tanpa keterangan lain, serta beberapa contoh vokal *bedhayan*. Informasi tentang *bâwâ* dalam bentuk notasi tidak ada penjelasan secara rinci.

Dibuang Sayang, oleh Martopangrawit, editor R. Supanggah (1982). Buku ini berisi notasi *gérongan srambahan* dan *gérongan gawan*. Konsep yang dibangun oleh Martopangrawit adalah *padhang ulihan*, arah nada, dan *sèlèh*. Secara konsep *garap* vokal khususnya *bâwâ* yang mencapai *carem* belum dibahas dalam buku ini. Namun demikian konsep yang telah diungkapkan Martopangrawit dalam buku ini, membantu ketika penulis mengetahui perkembangan *garap bâwâ* dalam karawitan.

“*Ràsá in Javanese Musical Aesthetics*,” tulisan Marc Benamou (1998). Disertasi ini mengkaji tentang *ràsá* musik yakni *ràsá* dalam arti kualitas, *ràsá* dalam arti kemampuan. Selain itu mengklasikasi *ràsá* gendhing, komunikasi *ràsá*, tingkatan *ràsá*, pengaruh *garap* terhadap *ràsá*. *Bâwâ* dalam karawitan gaya Surakarta yang telah mencapai *carem* tidak dibahas dalam disertasi ini, akan tetapi konsep *ràsá* dalam konteks estetika karawitan Jawa sangat membantu sekali ketika menganalisis *bâwâ* mencapai tataran *carem*.

Serat Mardawalagu, tulisan R. Ng. Ranggawarsita (1957). Buku ini berisi penjelasan tentang jenis-jenis *tembang* (*maca sa lagu*, *maca ro lagu*, *maca tri lagu*, dan *maca pat lagu*). Dipaparkan jenis-jenis *maca sa lagu*, dari *lampah 1* sampai *lampah 30*, beserta *lampah* dan *pedhotan*. Hal-hal yang berkaitan dengan *bawå* tidak dibahas dalam buku ini. Dengan demikian isi buku tersebut berbeda dengan topik penelitian ini.

Gamelan Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa, tulisan Sumarsam (2003). Buku ini berisi pembahasan secara rinci tentang asal muasal gending dengan mengkaitkan antara nama gending dengan nama *tembang*. Beberapa gending yang disebut adalah 1) *Muncar* beråsål dari *Sekar Maskumambang*, 2) *Sinom Bedhaya* beråsål dari *Sekar Sinom Logondhang*, 3) *Lobong*, *gendhing kethuk kalih kerep* beråsål dari *Sekar Kinanthi* dan lain sebagainya. Dalam buku ini sama sekali pembahasannya tidak menyentuh *garap bawå* terlebih *bawå* yang mencapai *carem*. Namun demikian cara analisis Sumarsam ini dipinjam digunakan untuk menganalisis *bawå* kaitannya dengan gending.

Gendhing-Gendhing Jawi, karya Nartosabda yang dikumpulkan oleh A. Sugiyarto (1998/1999). Buku tersebut ditulis menjadi empat jilid. Buku Jilid I berisi gending-gending bentuk *lancaran* lengkap

dengan notasi *gérongan* dan beberapa *bâwâ*. Buku jilid II berisi gending-gending bentuk *ketawang* lengkap dengan notasi *gérongan* dan *bâwâ*. Buku Jilid III memuat tentang gending-gending bentuk *ladrang* lengkap dengan notasi *gérongan* dan beberapa *bâwâ*. Buku Jilid IV memuat bentuk *gending kethuk 2 kerep garap bedhayan*. Beberapa buku tersebut yang paling menonjol adalah *garap* vokal, seperti *bâwâ*, *gérong*, dan *garap bedhayan*. Dalam buku ini tidak membahas konsep-konsep yang berkaitan dengan vokal terlebih *bâwâ*, akan tetapi buku ini sangat bermanfaat terutama *bâwâ*-nya digunakan sebagai pijakan pada salah satu analisis teks dan lagu *bâwâ* dalam penelitian ini.

“*Bâwâ* kaitannya dengan Gending: Suatu Kajian Tekstual,” tulisan Suyoto (1996). Penelitian ini berisi tentang keterkaitan antara *bâwâ* dengan gending sebagai *dhawah*-nya. Dalam penelitian ini ditemukan bahwa yang disebut *bâwâ gawan* adalah sebagian teks (*cakepan*) *bâwâ* menyebut nama gending sebagai *dhawah*-nya, baik secara jelas maupun secara samar. Kecuali itu ada keterkaitan sebagian lagu *bâwâ* dengan gending sebagai *dhawah*-nya. *Bâwâ* yang tidak ada keterkaitan dengan gending sebagai *dhawah*-nya kemudian disebut (*srambahan*). *Carem* sebagai puncak kualitas dalam *bâwâ* belum disinggung.

“Sindhènan Gendhing-Gendhing Sekar Versi Sastra Tugiya,” tulisan Suyoto (1992). Penelitian ini membahas pengertian *sindhènan gendhing sekar*, asal-usul *gendhing sekar*, serta analisis keterkaitan antara susunan balungan gending dan *sekar* yang diangkat menjadi gending. Selain itu berisi deskripsi *céngkok sindhènan gendhing sekar* yang disajikan oleh Sastra Tugiya dalam berbagai bentuk, irama dan *laras*. Dengan demikian *carem* sebagai puncak kualitas *båwå* belum dibahas dalam buku ini. Kendatipun demikian *céngkok-céngkok* yang disajikan oleh Sastra Tugiya menjadi pertimbangan pada *céngkok-céngkok*, *wilet*, dan *gregel* yang diterapkan dalam *båwå* karawitan gaya Surakarta.

Båwå Gawan Gendhing, tulisan T. Slamet Suparno (1981) dan *Båwå Srambahan* (1983). Dua buku ini berisi teks beserta notasi *båwå* dalam berbagai *laras* dan *pathet*, serta pengelompokan *båwå* menurut jenis *sekar*-nya, yang telah dikumpulkan oleh Gunawan Sri Hastjarjo seorang empu *tembang* gaya Surakarta. Dalam buku ini sama sekali tidak dibahas pemahaman tentang *båwå*, terlebih konsep-konsep *båwå* untuk mencapai *carem*. Kendatipun demikian buku ini sangat besar manfaatnya bagi peneliti, dan buku ini merupakan sumber tertulis dalam hal *båwå* yang dibicarakan dalam disertasi ini.

“Båwå Gawan gendhing Versi Sastra Tugiya,” tulisan Waluyo (1991). Penelitian ini berisi tentang notasi dan *cakepan båwå* yang disajikan oleh Sastra Tugiya. Dalam tulisan ini ditemukan *céngkok*, *wilet*, dan *gregel* Sastra Tugiya, sehingga ditemukan ciri khas Sastra Tugiya ketika menyajikan *båwå* dalam *sèlèh-sèlèh* tertentu dalam *pathet* yang sama. Sastra Tugiya adalah pelantun *båwå* yang benar-benar telah mencapai kualitas terbaik. Dengan demikian konsep untuk mencapai *carem* dalam *båwå* pada karawitan gaya Surakarta belum disinggung. Meskipun demikian, *céngkok*, *wilet*, dan *gregel* yang disajikan Sastra Tugiya sangat bermanfaat ketika menganalisis penggunaan *céngkok*, *luk*, *wilet*, dan *gregel* dalam *båwå* pada setiap *sèlèh* untuk memperoleh sajian *båwå* pada tingkat *carem*.

Berdasarkan sejumlah tulisan yang telah dipaparkan dalam tinjauan pustaka, tidak ada satu pun tulisan yang membahas tentang spesifikasi *båwå* dalam karawitan gaya Surakarta untuk mencapai pada tingkat *carem*. Maka dari itu berbagai permasalahan yang berkaitan dengan *båwå* untuk dapat mencapai *carem* pantas ditindaklanjuti dalam sebuah penelitian yang mendalam, karena hal ini bersifat orisinal.

E. Landasan Teori

Bâwâ adalah vokal yang bukan hanya persoalan teknis dari musikalitasnya semata, akan tetapi juga harus dipahami sebagai salah satu penyampaian pesan kepada penikmat. Oleh karena itu agar penyampaian pesan ini dapat diterima oleh penikmat, maka diperlukan suatu konsep. *Carem* merupakan sebuah capaian kualitas *bâwâ* pada tataran puncak. Oleh karena itu diperlukan teori-teori, konsep-konsep untuk mendukung capaian tersebut dengan mengacu pada permasalahan yang telah dirumuskan.

Capaian estetik sampai pada tataran puncak sangat diperlukan dalam dunia seni pertunjukan termasuk *bâwâ*, oleh karena itu perlu mendapatkan perhatian secara khusus, karena di dalamnya terdapat hal-hal yang sangat krusial dan perlu difahami oleh pelantun *bâwâ*, seperti: jenis suara, *laras*, teknik pernapasan, *lâyâ*, dinamika, dan kecocokan *céngkok* yang digunakan sesuai dengan *sèlèh*. Oleh karena itu untuk memahami hal ini digunakan konsep *râså* yang ditawarkan oleh Marc Benamou tentang jenis-jenis suara, seperti suara *kung*, *gandhang*, *arum*, *renyah*, *ulem*, dan sebagainya.²⁹ Klasifikasi jenis suara ini digunakan untuk memilahkan kecocokan warna suara

²⁹ Marc Benamou, "Rasa in Javanese Musical Aesthetics". A Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in The University of Michigan, 1998, 411.

dalam *bâwâ* berkaitan dengan penerapan *céngkok*, *wilet*, dan *gregel* yang tepat untuk mencapai *bâwâ* pada tingkat *carem*.

Istilah *kung*, *gandhang*, *arum*, *renyah*, *ulem*, dan *anteb*, serta penerapan *céngkok*, *luk*, *wilet*, dan *gregel* dalam *bâwâ* merupakan pengalaman estetik. Oleh karena itu dalam membicarakan hal tersebut sengaja dipilih pengalaman estetika (*aesthetic experience*), karena diperoleh dari pengalaman para *empu* karawitan. Teori ini merujuk kepada pendapat Colin Leath dalam makalahnya yang berjudul “*The Aesthetic Exsperience*” bahwasanya semua pengalaman bisa disebut pengalaman estetik.³⁰

Konsep *inner melody* oleh Sumarsam ketika menganalisis tentang asal muasal gending dengan mengkaitkan nama gending dengan nama *tembang*, seperti: 1) *gendhing Muncar* berâsâl dari *Sekar Maskumambang*, 2) gending *Sinom Bedhaya* berâsâl dari *Sekar Sinom Logondhang* dan lain sebagainya.³¹ Cara analisis ini digunakan untuk menganalisis *bâwâ* kaitannya dengan gending sebagai *dhawah* dengan konsep *inner melody* yakni membandingkan antara lagu *bâwâ* dengan alur melodi gending atau *râsâ* gending.

³⁰ Colin Leath, “*The Aesthetic Exsperience*” 27 November 1996, 1. (https://jv.wiktionary.org/wiki/The_Aesthetic).

³¹ Sumarsam, *Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003), 240.

Hal yang berkaitan dengan teks sudah barang tentu akan bersinggungan dengan bahasa dan sastra. Teks bukan ungkapan verbal, akan tetapi memiliki sistem seperti bahasa dan sastra yang dapat digunakan sebagai sarana ungkap untuk berekspresi. Oleh karena itu untuk mengetahui bahasa dan sastra dalam *bawå* menggunakan konsep Rahayu Supanggah ketika mengklasifikasikan bahasa dan sastra menurut bahasa karaton dan bahasa *ndesa*, dalam penggunaan *wangsalan*, *purwakanthi*, dan *parikan*.³² Hal ini digunakan untuk mengetahui penggunaan bahasa dan sastra yang digunakan dalam teks *bawå*.

Tafsir *garap* dinamika, *lâyå*, pernafasan, dan teks dalam *bawå* menggunakan teori hermeneutika seperti ditawarkan oleh Richard E. Palmer, bahwa hermeneutika pada dasarnya adalah menginterpretasi atau menafsir dan mengungkapkan hal-hal yang diacu dari sebuah teks.³³ Pada kenyatannya semua yang ada di dalam *bawå* diperlukan interpretasi, oleh karena itu teori hermeneutika ini digunakan untuk menafsir sebarapa *lâyå* yang tepat di dalam *bawå*, bagaimana tafsir dinamika yang pas, dan bagaimana mengatur nafas yang tepat. Hal-hal yang berkaitan dengan pesan, makna, dan konteks dapat

³² Rahayu Supanggah, "Bahasa dan Sastra Jawa Sebagai Ungkapan Seni Dalam Seni Karawitan", Kongres Bahasa Jawa, (Semarang : 1991), 4.

³³ Richard E. Palmer, *Hermeneutika: Teori Baru Mengenai Interpretasi*. (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2005), 7.

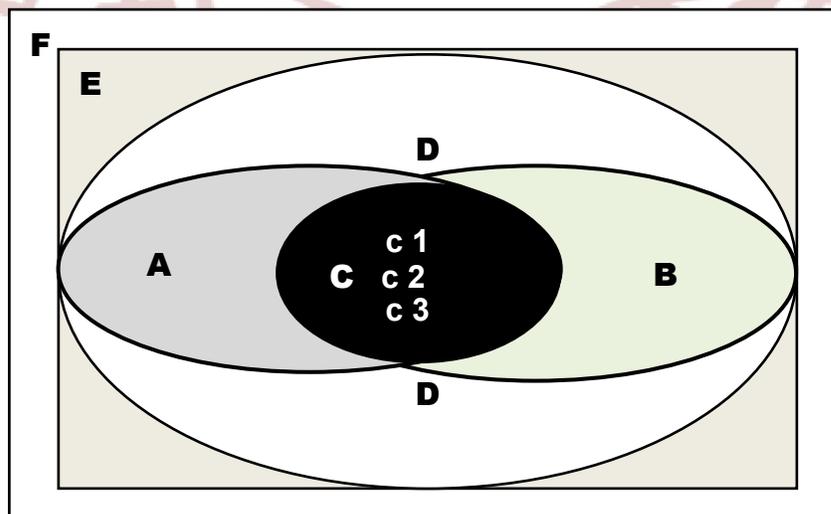
diketahui dari menafsir teks yang digunakan dalam *båwå* dengan mengkaitkan antara teks dengan situasi.

Båwå dapat mencapai *carem* tentu saja diperlukan faktor-faktor pendukung seperti: persoalan *råså*, suara, *laras*, teknik, pernafasan, dinamika, dan *låyå*. Persoalan tersebut bukan hanya untuk diketahui eksistensinya, melainkan perlu dipahami esensinya. Usaha memahami esensi dapat dicapai apabila dilakukan dengan menginterpretasi. *Båwå* adalah tindakan komunikasi spesifik, cara melagukan, mengekspresikan secara individu di dalam komunitas masyarakat pendukungnya, serta memiliki ciri khas tersendiri dalam menggunakan *céngkok*, *wilet*, dan *gregel* sesuai dengan warna suara. Kemungkinan memilih *céngkok*, ketepatan penerapan *luk*, *wilet*, dan *gregel* diperlukan kemampuan interpretasi yang tinggi.

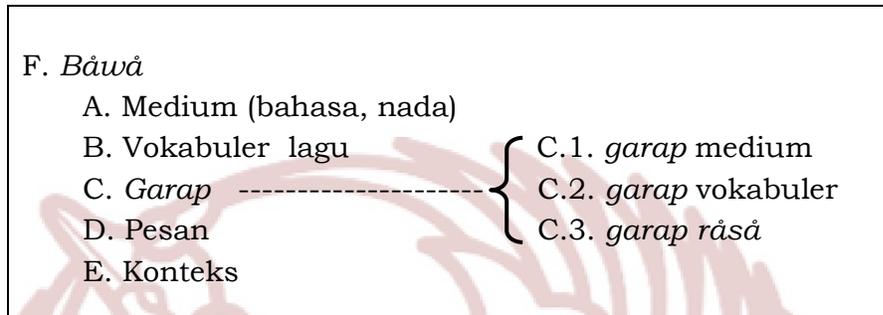
Båwå terbentuk dari beberapa unsur yaitu: a) medium (teks dan nada). b) vokabuler lagu, c) *garap* (medium, vokabuler, *råså*), d) pesan dan e) konteks. Tiap-tiap unsur pembentuk *båwå* tersebut di dalamnya terdapat kandungan estetika yang luar biasa, yang dalam pelaksanaan penyajiannya diperlukan tafsir yang tepat, dalam rangka mencapai *båwå* yang *carem*. Salah satu media dalam *båwå* adalah *cakepan* yang terwadahi dalam bentuk *sekar*, sudah barang tentu memiliki lagu sesuai dengan jenisnya. Vokabuler *céngkok*, *wilet*,

gregel atau lainnya yang dapat membuat kesan *rāsā* sesuai dengan *laras* dan *pathet*. *Garap* dimaksud adalah seperti yang diungkapkan oleh Rahayu Supanggah, bahwasanya *garap* pada dasarnya proses kreativitas seniman didalam menyajikan suatu karya. Demikian juga pelantun *bāwā* harus memiliki kreativitas yang tinggi berkaitan dengan *lagu*, *vokabuler*, dan *rāsā* yang dikehendaki. Pesan atau makna berkaitan erat dengan isi *cakepan*, oleh karena itu pelantun *bāwā* harus memahami makna yang terkandung dalam *cakepan*, pesan apa yang harus disampaikan. Konteks dimaksud berkaitan dengan keperluan apa *bāwā* disajikan, untuk persembahan atau *pisungsung*, untuk hiburan atau untuk keperluan lain, yang jelas berkaitan dengan fungsi. Konsep di atas menunjukkan bahwa *bāwā* adalah hasil proses kreativitas penyaji.

Diagram 1. Pembentukan *bāwā*



Keterangan :



(Diagram dibuat oleh Suyoto)

Alan P. Merriam menyatakan bahwa musik merupakan bagian dari kompleksitas sosial-budaya yang membâwâ ekspresi, seperti: ide-ide, norma, dan nilai. Kecuali itu Merriam menyatakan konseptualisasi tentang musik, tingkah laku dalam hubungan dengan musik, dan suara musik sendiri merupakan sifat dinamis yang terdapat pada semua sistem musik.³⁴ Demikian halnya pelantun *bâwâ* untuk dapat mencapai *carem*, paling tidak memiliki kualitas (suara, laras, dan *nafas*) yang memadai, menjiwai (*lâyâ*, lagu, dan teknik). Pelantun *bâwâ* akan mengaktualisasikan tingkah laku ketika melantunkan *bâwâ* dengan penuh ekspresi.

Teori seni seperti diungkapkan Howard S. Becker bahwasanya seniman dilompokkan menjadi empat kategori, yaitu: 1) *integrated*

³⁴ Alan P. Merriam, *Antropologi Musik Bagian II*, diterjemahkan oleh Triyono Bramantyo, (Yogyakarta: ISI, Fakultas Seni Pertunjukan, 2001), 2.

artists, 2) *maverick*, 3) *folk artists*, dan 4) *naïve artists*.³⁵ *Integrated artists* adalah seniman yang memiliki kemampuan teknis, berelasi dengan orang lain, dan memiliki ide-ide secara konseptual diperlukan untuk menghasilkan karya seni. *Maverick* adalah seniman yang berpegang teguh pada prinsipnya sendiri tanpa memikirkan karya seninya diterima di tengah-tengah masyarakat atau tidak. *Folk artists* adalah seniman yang berpegang teguh pada konvensi tradisi. *Naïve artists* adalah pelaku seni yang bukan seniman. Berdasarkan teori Becker, pada kenyataannya pelantun *bâwâ* dalam karawitan gaya Surakarta yang ada di tengah-tengah masyarakat juga terdapat empat kategori dimaksud.

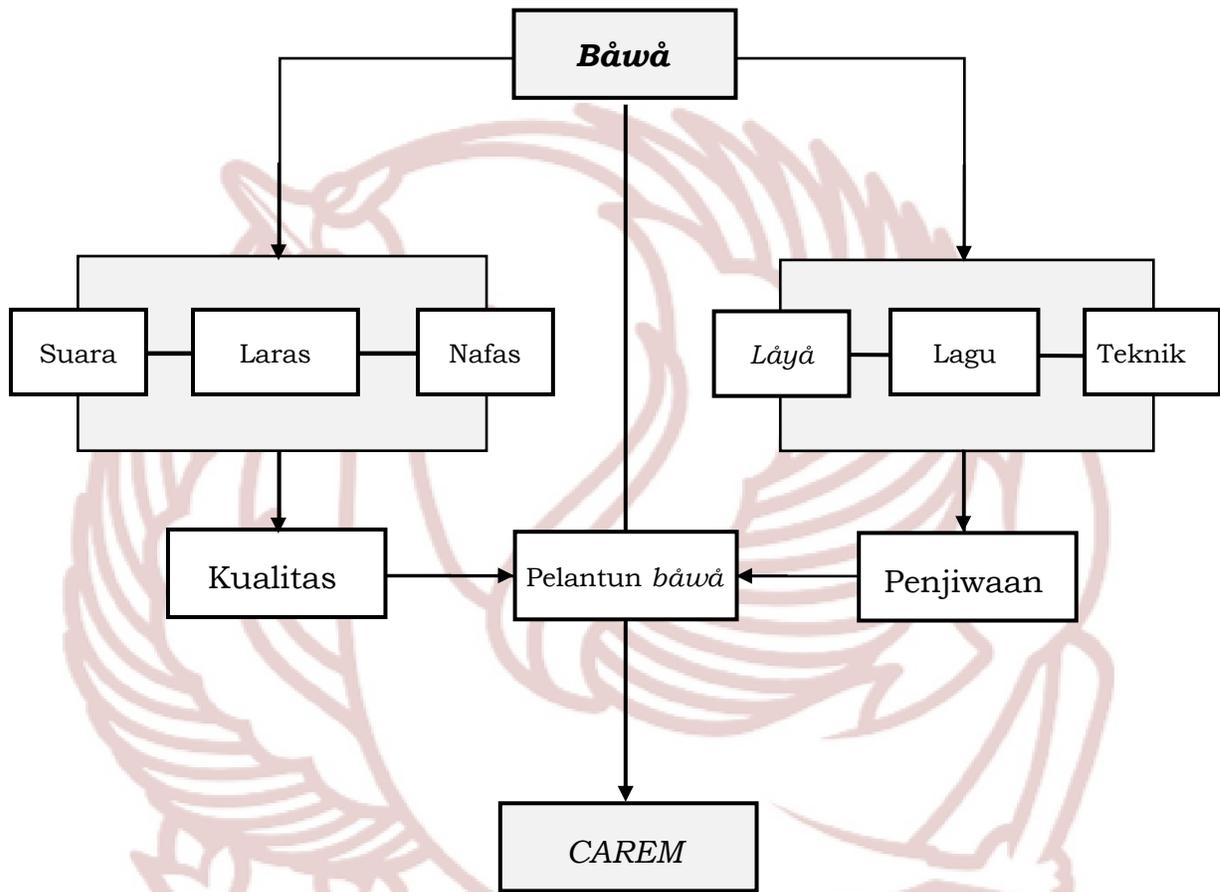
Pelantun *bâwâ* benar-benar memiliki kemampuan teknis dan ide cemerlang, contoh kongkritnya adalah Sastra Tugiya. Pelantun *bâwâ* yang berpegang teguh dengan prinsipnya sendiri, artinya tidak mempedulikan sajian *bâwâ*-nya diterima oleh masyarakat atau tidak, seperti yang terjadi di masyarakat dengan model menyumbang lagu. Di masyarakat terdapat pula penyaji *bâwâ* telah masuk dapur rekaman kaset komersial, akan tetapi sebenarnya bukan pembâwâ, contoh kongkritnya adalah Soelarmo. Pelantun *bâwâ* yang berpegang

³⁵ Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982), 226.

teguh pada konvensi tradisi, contoh kongkritnya adalah Suwarta, Panut, Suharta, Soeroso Daladi, Suparno dan sebagainya.

Kualitas suara menjadi persoalan penting yang mendasari bagi pelantun *bâwâ* termasuk kejelasan dalam mengucapkan kata-kata (*kedal*), berkaitan dengan pengucapan *cakepan* yang digunakan. Ketidakjelasan “*keda*” dapat mengurangi kualitas sajian *bâwâ*, bahkan akan berakibat fatal. *Kedal* yang benar akan mendukung pengucapan yang jelas (*wijang*).

Faktor-faktor untuk menentukan *garap*, agar mencapai tingkat kualitas tertinggi, maka penelitian ini menggunakan pendekatan etnomusikologi. Pendekatan ini digunakan untuk membahas unsur-unsur musikal yang menjadi ciri khas sebuah *tembang* disebut *bâwâ*, serta yang membedakan *bâwâ* dengan *tembang-tembang* yang lain. Kajian ini juga diarahkan pada *garap* dan fungsi yang melekat pada subjek yang diteliti. Dengan demikian berbagai konsep dan teori kesenian tradisi Jawa yang telah ada, seperti: konsep *mbâwâni*, *leléwa*, *mungguh*, dapat dimanfaatkan.

Diagram 2. Konsep mencapai *carem*

(Diagram dibuat oleh Suyoto)

Keterangan:

→ tuntutan
 — korelasi

Penyajian *bawá* sudah barang tentu mempertimbangkan gending yang akan disajikan. Sajian gending-gending *ageng* tidak menggunakan *bawá*, karena dalam gending-gending *ageng* tidak melibatkan *garap gérong*, *senggakan* dan sebagainya. Oleh karena itu hanya gending-gending menengah ke bawah saja yang biasa menggunakan *bawá* dengan mempertimbangkan *laras* dan *pathet*. Tulisan Sri Hastanto tentang Konsep *Pathet* dalam Karawitan Jawa menjelaskan bahwa *pathet* adalah urusan *rásá sèlèh*. *Rásá sèlèh* adalah *rásá* berhentinya kalimat lagu, sehingga ketika *rásá sèlèh* itu berubah atau ganti, maka *pathet* akan berubah pula.³⁶ Konsep ini digunakan untuk menganalisis *bawá* kaitannya dengan *laras*, *pathet*, *grimmingan*, *grambyangan*, *thinthingan*, penggunaan *céngkok* dan *wiled*, serta *sèlèh* sesuai dengan *laras* dan *pathet* masing-masing. Pendukung sajian *bawá*, seperti: *thinthingan*, *grambyangan*, dan *pathetan*, seperti dirumuskan Sri Hastanto, dipinjam untuk menganalisis kepekaan *laras* dan *pathet* dalam melantunkan *bawá*.

Tulisan Rahayu Supanggah, tentang *garap* digunakan untuk menganalisis *bawá* kaitannya dengan teknik, pola, *láyá*, dinamika, *laras*, dan *pathet*, serta konvesi-konvensi yang ada dalam *bawá*. Hal-hal yang berkaitan dengan penggarap atau pelantun *bawá* yang

³⁶ Sri Hastanto, *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa* (Surakarta: ISI Press, 2009), 112-113.

mencapai *carem*, meminjam teori Rahayu Supanggah, yakni faktor *trah*, pendidikan, dan lingkungan.³⁷ Hal-hal yang belum tercakup akan dicari melalui pengetahuan empirik para *empu* yang sesuai dengan bidangnya.

Karawitan Jawa tidak hanya hadir dalam peristiwa-peristiwa ritual, melainkan juga hadir secara mandiri lewat pertunjukan atau konser karawitan. Sesuai dengan pernyataan R.M. Soedarsono bahwa seni dalam kehidupan manusia berfungsi untuk sarana ritual, hiburan pribadi, dan presentasi estetis.³⁸ Dalam bagian lain Soedarsono, membagi fungsi seni menjadi dua, yakni fungsi primer dan fungsi sekunder. Fungsi primer adalah seni disajikan untuk dinikmati, sedangkan fungsi sekunder adalah penyajian seni dimanfaatkan tidak sekedar untuk dinikmati, tetapi juga untuk keperluan yang lain.³⁹ Fungsi seni yang dirumuskan oleh R.M. Soedarsono digunakan untuk membicarakan fungsi *tembang* dalam fungsinya yang lain sebagai waosan, *tembang* sebagai *bâwâ*, dan seberapa jauh peran dan fungsi *bâwâ* dalam karawitan.

³⁷ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press, 2007), 152.

³⁸ R.M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, edisi ketiga diperluas (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002), 60.

³⁹ R.M. Soedarsono, *Metodologi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001), 170.

Rahayu Supanggah, membagi fungsi karawitan menjadi dua, yakni fungsi sosial dan fungsi musikal.⁴⁰ Fungsi sosial dimaksudkan adalah ketika karawitan digunakan untuk keperluan ritual dan sosial kemasyarakatan, sedangkan fungsi musikal dibedakan menjadi dua, yakni karawitan yang disajikan secara mandiri dan karawitan yang digunakan untuk mendukung pertunjukan seni pertunjukan lainnya. Konsep Rahayu Supanggah ini digunakan untuk memilahkan *bâwâ* dalam konteks ritual, dan *bâwâ* dalam karawitan mandiri. Akhirnya *bâwâ* yang mencapai *carem*, baik dalam karawitan mandiri maupun mendukung pertunjukan yang lain, akan berpengaruh terhadap gending, kepada penikmat seni, dan masyarakat pengguna seni.

F. Metode Penelitian

Penelitian ini berupaya mengungkap *bâwâ* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta yang mencapai *carem*. *Carem* akan diperoleh melalui konsep dan metode yang tepat. Metode penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah kualitatif. Objek penelitian dipilih yang mempunyai banyak kandungan data serta menarik untuk diungkap dari berbagai sudut pandang.

⁴⁰ Periksa Rahayu Supanggah, "Pengetahuan Karawitan", materi ceramah di hadapan guru-guru kesenian SLTP dan SLTA se Jawa Tengah di Semarang, September, 1983.

Pada dasarnya penelitian ini bersifat kualitatif, sehingga data yang divalidasi dan akhirnya dijadikan bahan simpulan adalah deskripsi detail hasil pengumpulan data yang diperoleh dari studi pustaka, observasi, dan wawancara. Studi pustaka dilakukan untuk mencari data primer maupun sekunder memuat informasi yang diperlukan dalam penelitian ini. Studi pustaka diutamakan pada sejumlah catatan, buku-buku terbitan, jurnal, laporan penelitian, tesis, dan disertasi yang berisi informasi hal-hal berkaitan dengan vokal dalam karawitan terutama *båwå*. Studi pustaka dilakukan di berbagai perpustakaan antara lain: Perpustakaan Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, Perpustakaan Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, Perpustakaan Pura Mangkunegaran, dan Perpustakaan Radya Pustaka Surakarta. Setelah itu sejumlah ensiklopedi dan kamus yang terkait dengan istilah *båwå* dan *carem*. Data tertulis yang terkait dengan lagu *båwå* dilacak lewat notasi-notasi berikut *cakepan*-nya antara lain: *Båwå Gawan Gendhing* (1982), oleh T. Slamet Suparno, *Båwå Srambahan* (1982), oleh T. Slamet Suparno, manuskrip tulisan Sastra Tugiya tentang *båwå*.

Studi pustaka ternyata belum mencukupi keperluan untuk menggali berbagai informasi *båwå* yang mencapai *carem*, sehingga penggalian data juga dilakukan dengan pengamatan langsung dan

wawancara. Dalam pengumpulan data peneliti juga berpartisipasi aktif secara langsung terlibat dalam pertunjukan, kemudian peristiwa dan pernyataan yang penting direkam dan hasilnya dideskripsikan secara verbal. Pengamatan langsung terhadap *båwå* merupakan hal yang sangat penting, dengan demikian peneliti dapat mendeskripsi peristiwa kesenian, sehingga data yang dipaparkan bersifat otentik.

Kecuali itu dilakukan beberapa pengamatan terhadap sajian *båwå* Sastra Tugiya, Suwarto, Panut, dan Suparno melalui rekaman pita suara, alasannya adalah: data rekaman memiliki sifat lebih awet dari pada data pertunjukan langsung, dan dapat diputar ulang, sehingga proses penulisannya lebih mudah. Bahan pengamatan terdiri dari sejumlah sajian *båwå* oleh Sastra Tugiya, Suwarto, Suparno, Panut, dan Soelarmo yang telah dipublikasikan lewat rekaman *kaset* komersial sebagai berikut:

1. *Endol-endhol* (kaset komersial, produksi P.N. *Lokananta Record* ACD-100, tahun 1978). Karawitan RRI Surakarta pimpinan Panudju Atma Soenarta. Pada side A berisi *båwå* Pada side B berisi *Båwå Sekar Tengahan Kenyakedhiri, dhawah Bantheng wareng, gd kt 2 kr mg Esek-esek. Båwå* disajikan oleh Sastra Tugiya.

2. *Genjong Goling* (kaset komersial, produksi P.N. *Lokananta Record* ACD-087, tahun 1983). Karawitan *Condhong Raos* Pimpinan Ki Nartosabda. Side A berisi *Båwå S.T. Kuswarini. lp 12 pd 4-8. Lrs pl pt barang.* Side B berisi tentang *Båwå S.A. Candrawilasita, dhawah Bantheng wareng, gd kt 2 kr mg 4, lars sl pt myr.* *Båwå* disajikan oleh Suparno
3. *Taliwangsa* (kaset komersial, produksi P.N. *Lokananta Record* ACD-316, tahun 2003). Karawitan *Sekar Arum* Pimpinan Ir. Soelarmo. Side A berisi *Båwå Sekar Tridarma, dhawah Ketawang Subakastawa, lrs sl pt sanga.* *Båwå* disajikan oleh Ir. Soelarmo.
4. *Lambang Sari*, (kaset komersial, produksi P.N. *Lokananta Record* ACD-106, tahun 1991). Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Turahjo Hardjo Martono. Side A berisi *Båwå S.A. Mintajiwa, dhawah gendhing Lambang Sari, lrs sl pt myr.* *Båwå* disajikan oleh Suwanto.
5. *Bondhan Kinanthi*, (kaset komersial Kusuma Record KGD-016, tahun 1998). Karawitan *Langen Praja Mangkunegaran* pimpinan Ki Tarwo Suma Sutargio. Memuat *Båwå S.T. Palugon, dhawah Bondhan Kinanthi, gd kt 4 kr mg 4, lrs pl pt nem.* *Båwå* disajikan oleh Suwanto.

6. *Jati Kondhang*, (kaset komersial produksi Kusuma Record KGD-013, rekaman ulang tahun 2004. Karawitan *Raras Riris Irama* pimpinan Ki Tjipta Suwarso. Side A memuat *båwå S.T. Mustikengrat, dhawah gendhing Candra-Sri Hascarya, lrs sl pt sanga*). *Båwå* disajikan oleh Sastra Tugiya.

Wawancara terhadap sejumlah narasumber dilakukan untuk melengkapi informasi yang didapat dari data pustaka. Narasumber utama dalam penelitian ini adalah para pelantun *båwå* yakni: Suharta, Soeroso Daladi, Panut, Hardjo Icut, Suparno, dan Darsono. Dari narasumber utama ini digali berbagai informasi yang berkaitan dengan *båwå* yang *carem*. Hal ini penting untuk digali dalam rangka mencari jawaban atas pertanyaan mengapa *båwå* dalam karawitan gaya Surakarta yang *carem* itu penting. Data hasil wawancara dari narasumber utama selanjutnya dibandingkan dengan pendapat para narasumber lain yaitu para seniman ahli di bidang karawitan antara lain: Wakidjo, Suyadi, Suwito Radyo, Sukamso, dan Suraji yang dianggap mengetahui permasalahan yang berkaitan dengan *båwå*. Kecuali pengrawit juga para *pesindhèn* yakni: Tukinem, Tugini, dan Suyatmi. Wawancara juga dilakukan dengan intelektual karawitan sekaligus budayawan yaitu: Rahayu Supanggah dan Sri Hastanto.

Pelantun *bawã*, pengrawit, dan *swarawati* dipandang sebagai saksi sejarah pada jamannya. Kesaksian yang diberikan atas peristiwa masa lampau harus dipandang sebagai kebenaran.⁴¹ Wawancara dilakukan dalam berbagai kesempatan, terbuka, mendalam, dan bersifat tidak formal. Narasumber diberi kebebasan untuk menjawab berbagai pertanyaan yang diajukan, dengan harapan dapat memberi berbagai informasi baik yang berkaitan langsung maupun tidak langsung dengan permasalahan penelitian. Hasil wawancara, baik yang berupa rekaman maupun catatan kemudian diketik dan disimpan dalam *file* computer, sebagai data primer.

Penelitian ini berpayung pada disiplin etnomusikologi, oleh karena itu berupaya mengkonseptualisasi, mengkategorisasi, dan melakukan penafsiran terhadap data yang ada. Dalam penelitian ini menggunakan dua metode, yakni kerja lapangan dan laboratorium.⁴² Oleh karena itu diperlukan pengamatan secara mendalam dengan melakukan serentetan wawancara, dan membuat catatan lapangan, dan menggunakan dokumen dan seterusnya. Kerja laboratorium adalah seluruh data yang berhasil dikumpulkan diseleksi dan dipilah-pilah serta dikelompokkan menurut sifat dan jenisnya untuk

⁴¹ Gilbert J. Garraghan. *A Guide To Historical Method*. (New York: Fordham University Press, 1957). 232.

⁴² Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Chicago: North Western University Press, 1987), 211.

keperluan analisis dengan cara dihubung-hubungkan kemudian ditafsirkan.

Data yang disarikan dari hasil pengetahuan empirik para empu divalidasi dengan menggunakan metode observasi mendalam dan komparasi. Data kualitatif yang sulit dicerna oleh masyarakat non karawitan kemudian dikuantitatifkan dengan menggunakan angka-angka. Jenis data terakhir ini adalah meliputi hal-hal yang berkaitan dengan istilah *pleng*, *bléro*, *sasap*, *numpang*, dan *siring* yang melibatkan frekuensi nada, dipresentasikan dalam bentuk angka-angka dengan satuan *Hertz* kemudian disingkat Hz, sedangkan jarak frekuensi nada satu dengan nada lainnya juga berwujud angka-angka dengan satuan *Cent* kemudian disingkat C.⁴³ Hal-hal yang menyangkut *lâyá* dikuantitatifkan dalam wujud angka-angka dengan satuan menit atau detik.

Data-data yang bersifat kualitatif dianalisis dengan cara kerja secara simultan yaitu reduksi data, penyajian data, dan pengambilan kesimpulan. Pengambilan kesimpulan dilakukan secara objektif dan terbuka, agar selalu dapat diuji kebenarannya. Dalam penelitian ini ada tiga pertanyaan yang harus dijawab, yaitu 1) berkenaan dengan wujud musikal *bâwá*, 2) berkaitan dengan *garap* dalam pertunjukan,

⁴³ Sri Hastanto, *Ngeng & Ngreng Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa Dan Gong Kebyar Bali* (Surakarta: ISI Press, 2012), 19.

3) hal yang berkenaan dengan pengaruh *bâwâ* terhadap gending dan penikmat. Hal yang berkaitan dengan wujud pertunjukan digunakan metode etnografis, untuk persoalan yang berkaitan dengan *garap*, konsep dan makna digunakan metode interpretatif.⁴⁴ Meskipun pendekatan tersebut dilakukan secara urut, namun secara praktis metode penelitian yang digunakan yaitu: pengamatan, wawancara,⁴⁵ dan interpretasi, serta pengembangan wawasan berlangsung secara kombinasi.

Tahap penafsiran didapatkan pengetahuan tentang pemahaman yang bersifat konseptual dan realitas. Pengembangan wawasan mengarah pada suatu penetapan atau penjelasan atas konsep, arti atau maksud dari sesuatu yang tampak, serta konsep *carem* yang diyakini dalam *bâwâ* dan cara penyajiannya. Tahap penyimpulan adalah dengan menarik pemahaman baru dari seluruh data yang muncul dalam deskripsi musikal, dalam pertunjukan, dan elaborasi keduanya. Objek utama dalam penelitian ini adalah musik dengan

⁴⁴ Metode ini terilhami dari penelitian yang dilakukan Bambang Sunarto yang berjudul “Sholawat Campur ngaji” Studi Musikalitas, Pertunjukan, dan Makna Musik Rakyat Muslim Pinggiran”. Tesis S-2 Program Studi Pengkajian Seni, Minat Studi Musik Nusantara pada Program Pasca Sarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, 2006.

⁴⁵ Metode wawancara: menggunakan metode yang dikembangkan James P. Spradley (1997) dengan 12 langkah pokok dalam melakukan teknik wawancara dan analisis taksonomi.

segala fenomena kebudayaan yang ada. Oleh karena itu digunakan metode etnografis dan interpretatif.

Penelitian ini difokuskan pada aspek yang berkaitan langsung dengan konsep *carem* dalam *bawå*. *Cakepan* dalam hal ini dipahami sebagai jenis teks verbal, bukan teks literer, realitasnya tidak pernah menuangkannya lewat bahasa tulis. Teks verbal (dilisankan) sifatnya cair, fleksibel karena aspek stilistika sangat banyak berpengaruh dalam perwujudan teks dan sarat dengan berbagai makna yang sifatnya tergantung pada publik di mana teks dipertunjukkan.⁴⁶

Musik disajikan untuk komunikasi, bentuk dan struktur musik beserta perangkat penyajiannya dapat dilihat secara nyata. Emosi yang ditampilkan merupakan ekspresi yang ditunjukkan seniman kepada komunitasnya. Demikian pula *carem* dalam *bawå* tertangkap dalam pikiran seniman. *Bawå* disajikan dalam wujud pertunjukan, maka melalui metode etnografi pengambilan datanya akan sangat maksimal.

Heddy Shri Ahimsa-Putra, mengatakan bahwa Interpretatif adalah menafsir, mengungkapkan hal yang diacu oleh sebuah teks. Hal yang diacu inilah dipandang sebagai “makna” teks, kemudian

⁴⁶ Santoso. "Bila Dua Sudut Pandang Bertemu: Suatu Kasus Dalam Pertunjukan Gamelan", dalam *Keteg, Jurnal Pengetahuan, Pemikiran & Kajian Tentang "Bunyi"*, Vol. 1, no. 2, 2002.

dianalisis. Jika kesenian sebagai sebuah teks, maka pemaknaan sepenuhnya berada pada peneliti. Untuk dapat memahami “teks”, peneliti menggunakan berbagai macam perangkat yang dianggap dapat membuat lebih paham, lebih dapat memberikan tafsir yang tepat atas teks tersebut. Hal terpenting adalah bahwa peneliti dapat mengemukakan data pendukung tafsir yang dikemukakan, sehingga tafsir terasa logis dan memiliki dasar.⁴⁷ Seni pertunjukan yang dalam sasaran penelitian ini adalah *bawå* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta harus dipandang sebagai sebuah produk budaya yang perlu didekati secara tekstualnya.

Sesuai dengan rumusan masalah, analisis tahap pertama adalah untuk menemukan *bawå* yang mencapai *carem* itu di dalam Karawitan Gaya Surakarta dipandang penting, meliputi kedudukan, peran dan fungsinya. Analisis kedua untuk menemukan persyaratan lantunan sebuah *bawå* dapat mencapai *carem*, meliputi: jenis suara (*gandhang, kung, gendem, empuk, arum*), *laras pleng* dan tidak *pleng* (*bléro, sasap, numpang, dan sliring*). Batasan-batasannya melalui beberapa observasi mendalam antara lain: teknik penyuaran (*luk, wiled, gregel*), teknik pernafasan (*landhung, cekak*), tafsir dinamika,

⁴⁷ Heddy Shri Ahimsa-Putra. “Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya: Tekstual, Kontekstual dan Post-Modernistis” dalam *Ketika Orang Jawa Nyeni*. (Yogyakarta: Galang Press, 2000), 403.

tafsir *lâyå* (*kendho kenceng*), kepekaan *pathet* dan pemilihan *céngkok*. Analisis ketiga untuk menemukan pengaruh *båwå* yang mencapai *carem* terhadap gending. Selanjutnya hasil penelitian disusun dengan sistematika sebagai berikut.

G. Sistematika Penulisan

Penulisan hasil penelitian yang berjudul “*Carem: Puncak Kualitas Båwå dalam Karawitan Gaya Surakarta*” dituangkan ke dalam lima bab. Setiap bab terdiri beberapa sub bab yang saling berkaitan.

Bab-I berisi tentang hal-hal yang melatarbelakangi kerja penelitian. Uraian selanjutnya dijelaskan rumusan masalah, tujuan, dan manfaat penelitian. Tinjauan pustaka, landasan teori, metode penelitian, secara berurutan diuraikan pada penjelasan berikutnya. Penjelasan tentang sistematika penulisan ditempatkan pada bagian terakhir.

Bab-II memaparkan gambaran umum tentang *tembang* dan karawitan gaya Surakarta serta warna gending, eksistensinya di wilayah Solo Raya dewasa ini, berikut klasifikasi gending-gending yang disajikan, serta aspek sosial-budaya yang melatarinya, berbagai jenis vokal dalam karawitan termasuk *båwå* yang disajikan dalam pertunjukan karawitan. Kecuali itu dibahas pula klasifikasi vokal di

dalam karawitan gaya Surakarta, sesuai dengan jenis dan *garap*-nya. *Bâwâ* dibahas secara detail untuk menentukan mana yang disebut *bâwâ* dan mana yang bukan *bâwâ*.

Bab-III Menjelaskan tentang sejauh mana pentingnya *carem* dalam *bâwâ* karawitan gaya Surakarta, pentingnya *bâwâ* yang *carem* kaitannya dengan gending, dan menganalisis *cakepan* kaitannya dengan konteks untuk mencapai *carem*. Dalam bab ini diuraikan juga hal-hal yang membedakan *bâwâ* dengan *tembang* yang lain. Menjelaskan klasifikasi *bâwâ* dalam karawitan gaya Surakarta, berdasarkan lagu dan *cakepan*, serta *bâwâ* kaitannya dengan gending. Lagu dibahas secara rinci berkaitan dengan teba nada, *céngkok*, dan *lâyâ* yang mendukung pada pencapaian *carem*.

Bab-IV membahas tentang *garap bâwâ* untuk mencapai *carem*, serta persyaratannya, berkaitan dengan *céngkok-céngkok* di setiap *sèlèh*. *Carem* dibahas secara detail serta eksplanasi-eksplanasi yang mengarah pada *bâwâ* yang baik atau untuk menghasilkan sajian pada *bâwâ* yang mencapai *carem*, serta faktor-faktor pendukung baik internal maupun eksternal. Faktor internal adalah yang berkaitan dengan kemampuan pelantun *bâwâ*, sedangkan faktor eksternal di luar pribadi pelantun *bâwâ*. seperti: *thinthingan*, *grambyangan*, *grimmingan*, dan *pathetan*.

Dalam bab ini dibahas pula tentang *carem* dalam kehidupan, *carem* dalam seni, dan *carem* dalam *bâwâ*, serta *carem* pengaruhnya terhadap gending, *carem* terhadap penikmat atau pengguna seni. Dibahas pula beberapa kreteria untuk menjadi pelantun *bâwâ* yang *carem*, dipaparkan secara detail seperti: penggunaan *céngkok*, penerapan *wilet* dan *gregel*. Tidak kalah pentingnya menganalisis *râså*, seperti: *enak*, *penak*, *mungguh*, *lulut* yang kesemuanya untuk menuju suatu capaian yang maksimal, kemudian disebut *carem*.

Bab-V memuat tentang butir-butir kesimpulan yang ditarik dari hasil penelitian dan sekaligus sebagai jawaban atas berbagai pertanyaan yang diajukan dalam penelitian ini. Dalam bab ini pula diajukan saran-saran dan kegunaan hasil penelitian ini sebagai bahan pertimbangan bagi yang berkepentingan serta ditunjukkan kemungkinan peluang penelitian lanjutan bagi yang berminat. Pada akhir tulisan laporan penelitian ini dilampirkan sejumlah data pendukung yang berkaitan dengan kajian ini.

BAB II

GAMBARAN UMUM TENTANG *TEMBANG* DALAM KARAWITAN GAYA SURAKARTA

A. Karawitan Gaya Surakarta

Di wilayah Surakarta istilah karawitan untuk menyebut musik *gamelan* Jawa mulai diperkenalkan kepada masyarakat pengguna seni baru sejak diselenggarakannya kursus menabuh *gamelan* di Museum Radya Pustaka tahun 1920-an.¹ Di Karaton Kasunanan Surakarta pada awalnya karawitan mencakup pengertian yang sangat luas termasuk di dalamnya seni pedalangan, seni tari, *ukir*, *tatah*, dan *sungging*, serta bunyi-bunyian *gamelan sléndro-pélog*. Istilah karawitan berasal dari kata *rawit* yang berarti *rumit*, *ngremit*, halus yang pada dasarnya lebih menunjuk pada sifat-sifat seni istana.² Bunyi-bunyian *gamelan sléndro* dan *pélog* inilah yang selanjutnya disebut karawitan.

¹ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan I* (Jakarta: Ford Foundation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), 5-6.

² Waridi, "Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1970 an" Disertasi diajukan pada Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, (Yogyakarta: tahun 2005), 115.

Munculnya istilah karawitan kemudian memacu para pemikir karawitan Jawa untuk memberi pengertian tentang istilah tersebut kaitannya dengan musik *gamelan*. Pemikir karawitan memaknai karawitan atas dasar akar kata *rawit* yang berarti halus atau *rumit*, sehingga karawitan memiliki arti sangat kompleks. Martopangrawit mengartikan karawitan adalah seni suara yang ditimbulkan dari *gamelan* Jawa dan suara manusia dalam *laras sléndro* atau *pélog* yang mengutamakan kehalusan *rasa*.³

Pemaknaan karawitan seperti tersebut di atas telah menunjuk pada ciri-ciri karawitan Jawa, yakni: medium, wilayah budaya, sarana ungkap yang digunakan, serta tangga nada yang terdapat di dalamnya. Medium tercermin dalam ungkapan suara, menunjukkan bahwa bahan utama yang diolah dalam karawitan adalah suara. Wilayah budaya tercermin dalam kata Jawa yang menunjukkan bahwa karawitan dimaknai dalam konteks budaya Jawa. *Gamelan* dan suara manusia menunjuk bahwa sarana ekspresi karawitan menggunakan *gamelan* dan suara manusia, sedangkan kata *sléndro-pélog* menunjuk pada *laras* yang digunakan. Pemaknaan karawitan seperti ini jelas hanya diperuntukkan terhadap sistem musik *gamelan* Jawa.

³ Martopangrawit, *Pengetahuan Karawitan Jilid I* (Surakarta: ASKI, 1975), 1.

Pemaknaan tentang kehalusan *rasa*, di samping kata *rawit* yang berarti halus dimungkinkan karena berkait dengan konsep *garap* terhadap repertoar gending yang berasal dari karaton. Konsep estetik karawitan karaton adalah halus, memiliki tingkat kerumitan yang tinggi dan rinci. Pemaknaan kerumitan tersebut berhubungan dengan ketatnya aturan yang terdapat dalam karawitan Jawa gaya Surakarta. Aturan secara rinci tercermin dalam struktur dan bentuk gending, orkestrasi, teknik serta pola permainan instrumen. Kecuali itu *laras*, *pathet*, irama, *lâyâ*, tata urutan pertunjukan, tata letak instrumen, bahkan sikap duduk dalam menabuh sampai pada berbusana. Aturan tersebut telah membudaya di kalangan seniman karawitan gaya Surakarta, sehingga dijadikan ukuran penilaian terhadap keberhasilan sebuah pertunjukan karawitan.

Setelah istilah karawitan digunakan untuk menyebut musik *gamelan* yang berlaras *sléndro* dan *pélog*, sering dirangkai dengan kata seni di depannya menjadi seni karawitan. Istilah seni (*art*) memiliki arti khusus ekspresi estetik yang tidak dijumpai dalam budaya Jawa. Istilah yang mirip dengan seni, dalam budaya Jawa disebut *kagunan*. *Kagunan* adalah *barang aji* yang dimiliki orang Jawa, kemudian dalam budaya Jawa terdapat istilah, *kagunan*

beksan, kagunan wayang, kagunan gamelan dan kagunan yang lain. Istilah *kagunan* dikenal oleh masyarakat Jawa sebagai seni, *kagunan beksan* menjadi seni tari, *kagunan gamelan* menjadi seni karawitan.

Kagunan gamelan adalah mencakup sejak dari pembuatan, sampai pada aspek musikalitas, dan tata nilai dalam kehidupan budaya Jawa. Hal-hal yang berkaitan dengan aspek musikal selanjutnya berdiri sendiri dengan sebutan seni karawitan, sedangkan *gamelan* lebih menunjuk pada wujud fisik.⁴ Dengan demikian karawitan Jawa pengertiannya adalah seni suara yang mencakup instrumen dan vokal dengan sarana ungkap *gamelan laras sléndro* dan *pélog* yang hidup dan berkembang dalam konteks budaya Jawa.

Dua pengertian tentang *gamelan* yang telah dikemukakan, memberi pemahaman yang berbeda antara yang satu dengan lainnya. Pertama *gamelan* diartikan sebagai alat musik. Kedua *gamelan* diartikan sebagai suatu sistem musikal. Pengertian yang terkait dengan sistem musikal digunakan istilah karawitan. Menurut Rahayu Supanggah, karawitan dan *gamelan* ibarat dua sisi mata uang yang berbeda akan tetapi substansinya sama.⁵ Perkembangan

⁴ Periksa Sri Hastanto, "Pendidikan Karawitan: Situasi, Problema, dan Angan-Angan Wujudnya", dalam *Wiled Jurnal Seni II* (1997), 28-53.

⁵ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan I* (Surakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan, 2002), 24.

selanjutnya istilah *gamelan* dan karawitan digunakan dalam wilayah budaya lain, seperti: Bali, Sunda, Minangkabau, dan lain-lain.

Karawitan Jawa kendatipun secara administratif telah menyebar ke berbagai wilâyâh budaya lain, akan tetapi tidak mengakar pada masyarakat pengguna. Dalam menyebut musik yang hidup di wilâyâh budaya mereka, lebih menunjuk langsung pada instrumen atau ansambel yang dimiliki pada masing-masing daerah. Istilah karawitan secara konsisten hanya digunakan untuk menyebut musik Jawa yang menggunakan perangkat gamelan Jawa *sléndro* dan *pélog*. Di masyarakat disadari atau tidak bahwa istilah karawitan sekarang banyak digunakan untuk menyebut suatu kelompok *paguyuban*, seperti: *paguyuban karawitan "Condhong Raos"*, *karawitan "Ngripta Laras"*, *"Ngesthi Laras"* dan sebagainya.

Di Jawa Tengah terdapat jenis musik tradisi yang tidak menggunakan perangkat *gamelan Jawa*, tetapi menggunakan unsur-unsur karawitan Jawa (*laras*, *pathet*, dan *garap*), yaitu *Santiswara* dan *Larasmadya*. Jenis musik ini tidak sekedar mengambil unsur *laras* dan *garap*, melainkan repertoar gendingnya sebagian besar diambil dari repertoar gending karawitan gaya Surakarta.⁶ Sajian gending-gending *Santiswara* dan *Larasmadya* hampir seluruhnya

⁶ Periksa Martopangrawit, *Gendhing-Gendhing Santiswara Jilid I dan II* (Surakarta: ASKI Surakarta, 1975).

diawali dengan *bâwâ* yang repertoarnya juga diambil dari repertoar *bâwâ* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta, seperti *Sekar Ageng Puspanjali, lampah 13, pedhotan 7-6, dhawah Raranjala, Gendhing Santiswara laras pelog pathet nem. Sekar Ageng Dhadhap Mantep, lampah 13, pedhotan, 5-8, dhawah Kembang Kapas, Gendhing Santiswara, laras pelog pathet nem.* Hal ini suatu bukti dan sekaligus mempertegas pemahaman, bahwa yang dimaksud dengan karawitan Jawa gaya Surakarta adalah musik *gamelan* yang berasal dari karaton.⁷

Pada umumnya *pengrawit* Jawa membedakan karawitan Jawa adalah dengan merujuk pada daerah pemunculannya. Karawitan yang berasal dari karaton Surakarta, yang tumbuh berkembang di berbagai daerah Jawa Tengah dan daerah lain, disebut karawitan gaya Surakarta. Karawitan yang berasal dari keraton Kasultanan Yogyakarta disebut karawitan gaya Yogyakarta. Karawitan gaya Surakarta adalah musik yang menggunakan sarana unguap *gamelan* Jawa, termasuk struktur, bentuk, *pathet*, dan *garap* mengacu kepada karawitan yang tumbuh dan berkembang di karaton Surakarta.

⁷ Periksa Rahayu Supanggih, *Bothekan Karawitan I* (Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), 5-6.

Istilah yang sering muncul dalam *serat-serat* yang berkaitan dengan karawitan adalah *gamelan*, *gendhing*, dan *bawã*.⁸ Karawitan Jawa lebih populer dengan sebutan musik *gamelan* dibanding dengan sebutan karawitan. Bruno Nettl ketika menyebut musik Jawa juga menggunakan istilah *gamelan*. *Gamelan* adalah sebagai satu kesatuan sistem musik yang terdiri atas berbagai karakter dan memiliki bentuk *garap* yang kompleks.⁹ Empu karawitan Jawa seperti: Martopangrawit, Mloyowidada, Tjokrowasito, serta *pengrawit-pengrawit* generasi berikutnya hingga sekarang dalam menyebut musik tradisional Jawa hampir tidak pernah menggunakan istilah *gamelan*, akan tetapi menggunakan istilah karawitan.

Para empu menggunakan sebutan karawitan dan pemahaman masyarakat pemilik karawitan, karena dibalik penggunaan istilah karawitan ada makna khusus untuk membedakan antara musik Jawa yang berasal dari istana dengan musik Jawa yang hidup di tengah-tengah masyarakat. Realitas pemaknaan musik Jawa merupakan istilah yang paling akhir digunakan untuk penamaan

⁸ Periksa *Serat Centhini*; *Serat Srikarongron*; *Serat Wulangrèh*; *Serat Babat Nitik* (Surakarta: Perpustakaan Reksa Pustaka, M.S.B. 29); juga periksa Sumarsam, *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003).

⁹ Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music: Change, Adaption, and Survival* (London: Collier Macmillan, 1985), 159.

musik *gamelan* Jawa, paling tidak ada tiga sebutan untuk bunyi-bunyian musik tradisional Jawa yaitu *gamelan*, musik Jawa, dan karawitan yang secara konseptual memiliki arti yang setara yakni sistem musik *gamelan* Jawa.

Surakarta adalah salah satu kota di wilayah Jawa Tengah, yang terdapat dua tempat peninggalan bersejarah yaitu, Karaton Kasunanan dan Pura Mangkunegaran. Kedua istana ini merupakan tempat untuk kegiatan seni dan budaya Jawa, yang pada jamannya sebagai kiblat oleh masyarakat Jawa. Kegiatan kesenian dimaksud adalah karawitan, pedalangan, dan tari. Di Karaton Kasunanan Surakarta dan Pura Mangkunegaran karawitan hidup subur, karena kehadirannya hampir selalu terkait dengan acara-acara kerajaan seperti: acara *jumenengan*, *wiyosan*, perhelatan dan acara lainnya.

Pada tahun 1950-an Karawitan kemudian berkembang pesat di luar tembok karaton, sehingga berpengaruh besar terhadap seniman luar tembok karaton menjadi semakin kreatif. *Kemonceran garap* sebenarnya banyak muncul di luar tembok karaton, seperti *sekarang bonang*, *imbal bonang*, *kendhang ciblon*, *gambangan*, *siteran*, *saron wayangan*, dan *garap vokal*.¹⁰ Di dalam karawitan Jawa garap Vokal dikelompokkan menjadi dua, yaitu: vokal dalam bentuk *tembang* dan

¹⁰ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press, 2007), 200.

non *tembang*. Vokal dalam bentuk *tembang* terdapat dalam *bâwâ*, *gérong*, *palaran*, *sindhènan*, dan *sulukan*, sedangkan vokal non *tembang* adalah terdapat dalam *senggakan*, dan *alok*. Garap vokal *sindhènan*, *bâwâ*, *gérong*, *senggakan*, dan *alok* lebih berkembang pesat di luar tembok karaton. Diakui atau tidak banyak pengrawit, dalang, dan vokalis yang hebat justru muncul di luar karaton (*ndesa*).¹¹ Kenyataan seperti ini menunjukkan bahwa kreativitas seniman lebih berkembang di luar karaton dari pada di dalam karaton.

Gaya karawitan sebenarnya tidak hanya digunakan dalam satu pengertian, akan tetapi memiliki banyak pengertian. Sartono Kartodirdjo mengartikan gaya sebagai sistem atau pola untuk melakukan sesuatu. Unsur-unsur seni yang disusun dalam sebuah karya pada suatu wilâyâh budaya dan zaman tertentu dapat disebut gaya.¹² Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia gaya juga digunakan untuk hal-hal yang berhubungan dengan bahasa, tulisan, nyanyian, musik dan lain sebagainya.¹³ Hal yang menarik atas pemaknaan gaya, adalah memberikan pemahaman bahwa di

¹¹ Rahayu Supanggah, 2007, 200.

¹² Sartono Kartodirdjo, *Pemikiran dan Perkembangan Historiografi Indonesia: Suatu Alternatif* (Jakarta: P.T. Gramedia, 1982), 127.

¹³ Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Indonesia, *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Jakarta: Balai Pustaka, 1990), 258.

dalamnya mengandung arti cara yang telah terpolakan untuk melakukan sesuatu, berarti gaya memiliki ciri-ciri tertentu.

Ketika seseorang atau sekelompok orang melakukan sesuatu yang berangkat dari sebuah komunitas atau budaya tertentu, maka sebenarnya mereka mengekspresikan sebuah ciri budaya tertentu. Mengekspresikannya lewat ciri yang telah terpolakan dalam masyarakat pemilik budaya itu. Pola berarti telah menunjuk pada sebuah aturan yang dengan sengaja dipilih dan diseleksi oleh komunitas di suatu wilayah budaya untuk mencerminkan identitas suatu kelompok masyarakat atau budayanya. Pengertian tersebut apabila ditarik ke dalam karawitan, kemudian terdapat istilah gaya Surakarta, gaya Yogyakarta, gaya Bali, gaya Sunda, dan Banyumas. Sudah barang tentu masing-masing gaya karawitan tersebut juga memiliki ciri-ciri fisik maupun musikal sebagai identitasnya.

Ciri-ciri itulah merupakan kekhususan yang membedakan antara jenis karawitan yang tumbuh, hidup, dan berkembang pada suatu wilayah budaya tertentu dengan wilayah budaya lainnya. Rahayu Supanggah merumuskan pengertian gaya sebagai berikut.

... gaya adalah kekhasan atau kekhususan yang ditandai oleh ciri fisik, estetik (musikal), dan atau sistem bekerja

(*garap*) yang dimiliki oleh atau yang berlaku pada (atas inisiatif dan kreativitas) perorangan(*pengrawit*), kelompok (masyarakat seni) atau kawasan (budaya) tertentu yang diakui eksistensinya oleh dan atau berpotensi untuk mempengaruhi individu, kelompok (masyarakat) atau kawasan (budaya, musik, kesenian) lainnya, baik itu terberlakukannya dengan sengaja atau tidak, maupun yang terjadi atas hasil berbagai cara dan atau bantuan dari berbagai sarana dan atau media.¹⁴

Dalam konteks seperti ini, gaya lebih dimaknai sebagai cara pandang sebuah komunitas masyarakat dalam suatu wilayah budaya yang diwujudkan lewat kekhususan bentuk fisik dan cara berperilaku secara khusus melalui pola-pola yang ditetapkan setelah melalui proses seleksi secara ketat dari pemiliknya. Sudah barang tentu berperilaku khusus itu, dalam dunia karawitan dapat diterjemahkan sebagai penggarapan dengan berdasar kepada pola-pola khusus yang telah disepakati dalam wilayah budayanya masing-masing.

Gaya juga digunakan untuk menyebut ciri khas seorang seniman dalam memainkan instrumen maupun melantunkan vokal untuk melahirkan sebuah sajian atau karya seninya. Lebih spesifik lagi adalah permainan salah satu instrumen maupun vokal dalam karawitan Jawa misalnya, *gendèran* Martopangrawit, *kendhangan* Nartosabda, *sindhènan* Bei Mardusari, *bâwâ* Sastra Tugiya, dan lain

¹⁴ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan I* (Jakarta: Ford Foundation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), 137.

sebagainya. Istilah *gendèran*, *kendhangan*, *bâwâ* dan *sindhènan* yang diikuti dengan nama orang di belakangnya, menunjukkan secara implisit mengandung arti gaya perorangan. Gaya perorangan adalah sebuah kekhususan yang dimiliki oleh seniman dari hasil interpretasi dan kreativitasnya.

1. Struktur dan Bentuk Gending

a. Struktur Gending

Dalam karawitan gaya Surakarta, struktur digunakan dalam dua pengertian. Pertama: struktur diartikan bagian-bagian komposisi musikal suatu gending terdiri dari (*buka*, *mérong*, *umpak*, *umpak inggah*, *inggah*, *umpak-umpakan*, *sesegan*, dan *suwukan*). Gending yang memiliki bagian-bagian seperti itu salah satunya adalah *Jologo*, *Ketawang gendhing kethuk 8 kerep*, *minggah 16 laras pélog pathet lima*.¹⁵ Gending yang memiliki bagian-bagian seperti itu kemudian diklasifikasikan gending *ageng*. Gending lain yang memiliki bagian-

¹⁵ Periksa Martopangrawit, *Catatan Pengetahuan Karawitan I* (Surakarta: ASKI Surakarta, 1975), 18-19. Martopangrawit mengartikan *bukâ* adalah lagu pendek yang dilakukan oleh *rebab*, *gendèr*, *kendhang*, *gambang*, *bonang*, atau *vokal* untuk mengawali sajian gendhing. *Buka* dengan *vokal* pendek disebut *celuk* (*buka celuk*), sedangkan *bukâ* yang mengambil satu jenis *tembang* tertentu secara utuh disebut *bâwâ*. *Mérong* adalah bagian pertama dari gending yang memiliki karakter halus, tenang, dan tidak dapat berdiri sendiri, masih memerlukan bagian lanjutan. *Umpak Inggah* adalah bagian lagu yang digunakan sebagai jembatan untuk menuju ke bagian *inggah*. *Umpak-Umpakan* adalah bagian lagu mirip lagu *inggah* yang digunakan untuk menuju ke *inggah*. *Inggah* adalah bagian komposisi yang merupakan kelanjutan dari *mérong*, biasanya sebagai ajang untuk menyajikan variasi-variasi *garap*. *Sesegan* merupakan bagian komposisi yang digunakan untuk menyajikan tempo cepat. *Suwukan* adalah bagian lagu yang disajikan pada saat gendhing menjelang berhenti.

bagian komposisi musikal, kendatipun tidak seluruh bagian-bagian itu terpenuhi, tetapi juga diklasifikasikan dalam gending *ageng* adalah *Gobed, gending kethuk 4 kerep, minggah 8 laras pélog pathet nem*, dengan struktur: *buka, mérong, umpak inggah, inggah, umpak-umpakan*.¹⁶ Gending dalam kategori menengah adalah yang memiliki struktur: *buka, mérong, umpak inggah, inggah*, seperti: *Hasrikaton, gendhing kethuk 2 kerep minggah 4, laras pélog pathet barang*.

Kedua: struktur dimaknai perpaduan dari sejumlah susunan kalimat lagu menjadi satu kesatuan yang ditandai oleh ricikan struktural, kemudian disebut gending. Kalimat lagu merupakan perpaduan dari melodi pendek (frasa pendek) dan juga dapat perpaduan dari melodi panjang (frasa panjang).¹⁷ Di dalam karawitan ada dua ukuran kalimat lagu, yaitu ukuran matrik dan ukuran melodik. Ukuran matrik adalah ukuran kalimat lagu dalam satu *kenongan* atau satu *gongan*. Ukuran melodik adalah ukuran kalimat lagu berdasarkan alur melodi. Frasa biasanya terwadahi dalam *gatra-gatra*, tetapi belum tentu satu frasa terwadahi dalam satu *gatra*, kadang satu setengah *gatra* atau lebih, kemudian disebut *nyebal (irregular)*.

¹⁶ Martopangrawit, 1975, 20.

¹⁷ Frasa pendek: adalah kalimat lagu yang terdiri dari empat nada. Frasa panjang: adalah kalimat lagu yang tersusun lebih dari empat nada.

Contoh 1: Perpaduan frasa pendek.

Notasi 1. *Loyo, gd kt 2 kr, lrs sl pt manyura (mérong).*

$$\begin{array}{cccc} \parallel & \underline{\underline{\cdot \cdot \underline{\underline{\dot{6}} \underline{\underline{1}}}}}} & \underline{\underline{3 \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{\dot{6}}}}}} & \underline{\underline{3 \underline{\underline{3}} \cdot \cdot}} & \underline{\underline{\hat{6} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{\hat{2}}}}} \\ & \underline{\underline{5 \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}}}} & \underline{\underline{2 \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{\dot{6}}}}}} & \underline{\underline{3 \underline{\underline{3}} \cdot \cdot}} & \underline{\underline{\hat{6} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{\hat{2}}}}} \\ & \underline{\underline{5 \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}}}} & \underline{\underline{2 \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{\dot{6}}}}}} & \underline{\underline{3 \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{\dot{1}}}}} & \underline{\underline{\hat{6} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{\hat{3}}}}} \\ & \underline{\underline{2 \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \cdot}} & \underline{\underline{2 \underline{\underline{1}} \underline{\underline{\dot{6}} \underline{\underline{\dot{5}}}}} & \underline{\underline{3 \underline{\underline{5}} \underline{\underline{\dot{6}} \underline{\underline{1}}}}} & \underline{\underline{3 \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{\hat{6}}}}^{18} \parallel \end{array}$$

Contoh 2: Perpaduan frasa panjang dan pendek

Notasi 2. *Lara Wudhu, gd kt 2 kr, lrs sl pt sanga. (mérong)*

$$\begin{array}{cccc} \parallel & \underline{\underline{\hat{2} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{\dot{6}} \underline{\underline{\dot{5}} \underline{\underline{\dot{6}}}}}}} & \underline{\underline{1 \underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{\dot{6}}}}} & \underline{\underline{1 \underline{\underline{2}} \cdot \cdot}} & \underline{\underline{\hat{1} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{\hat{1}}}}} \\ & \underline{\underline{\hat{2} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{\dot{6}} \underline{\underline{\dot{5}} \underline{\underline{\dot{6}}}}}}} & \underline{\underline{1 \underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{\dot{6}}}}} & \underline{\underline{1 \underline{\underline{2}} \cdot \cdot}} & \underline{\underline{\hat{1} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{\hat{1}}}}} \\ & \underline{\underline{\cdot \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}}}} & \underline{\underline{\cdot \cdot \underline{\underline{5}} \cdot}} & \underline{\underline{5 \underline{\underline{5}} \cdot \underline{\underline{6}}}} & \underline{\underline{\dot{1} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{\hat{6}}}}} \\ & \underline{\underline{\cdot \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{\dot{1}} \cdot}} & \underline{\underline{\dot{1} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{2}}}} & \underline{\underline{\cdot \underline{\underline{\dot{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}}}}} & \underline{\underline{1 \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{\hat{1}}}}^{19} \parallel \end{array}$$

Perlu diketahui bahwa dalam disertasi ini gending maupun *tembang*, ditulis menggunakan notasi kepatihan dengan symbol angka-angka. *Laras sléndro* menggunakan simbol angka 1-2-3-5-6 (*panunggul, gulu, dhadha, lima, nem*), untuk *laras pélog* menggunakan symbol angka 1-2-3-4-5-6-7 (*panunggul, gulu, dhadha. Pélog, nem, barang*). Notasi yang digaris bawah pada contoh di atas adalah frasa-frasa dari kalimat lagu dalam gending. Pada contoh 1, *gendhing Loyo* tiap

¹⁸ Mloyowidodo, *Gending Gending Jawa Gaya Surakarta Jilid I* (Surakarta: ASKI, 1976), 130.

¹⁹ Mloyowidodo, 1976, 94.

kenong terdiri dari 4 frasa. Dalam satu *gongan* terdiri dari 16 frasa. Pada contoh 2, *gendhing Lara Wudhu*, kalimat lagu *kenong* pertama dan kedua terdiri dari tiga frasa. *Kenong* ketiga terdiri dari satu frasa panjang dan satu frasa pendek. Pada *kenong* keempat terdiri dari empat frasa.

Notasi 3: *Ladrang Pangkur, lrs sl pt sanga.*

Buka:

. 2 . 1	. 2 . 1	2 2 1 1	. 6̣ . ⑤
2 1 2 6̣	2 1 6̣ 5̣	6̣ 5̣ 2 1̣	3 2 1 6̣
gâtrâ	gâtrâ	gâtrâ	gâtrâ
kalimat lagu		kalimat lagu	
2 3 2 1̣	5 3 2 1̣	3 2 1 6̣	2 1 6̣ ⑤
gâtrâ	gâtrâ	gâtrâ	gâtrâ
kalimat lagu		kalimat lagu	

wiled:

. 2 . 1	. 2 . 6̣	. 2 . 1	. 6̣ . 5̣
6 6 . .	5 5 6̣ 1̣	2̣ 1̣ 5 2	. 1 . 6̣
2 2 . 3	5 3 2 1̣	2 1 3 2	5 3 2 1̣
5 6 2 1	5 2 1 6̣	. 2 . 1	. 6̣ . ⑤ ²⁰

²⁰ Mloyowidodo, 1976, 158.

Ladrang Pangkur pada bagian *irama dadi*, dalam satu *gongan* terdiri dari delapan *gâtrâ*, membentuk empat kalimat lagu yang dalam satu *gongan* ditandai dengan empat *kenong*. Pada irama *wiled gatra* dan kalimat lagu menjadi berkembang. Hal ini menunjukkan bahwa *gâtrâ* adalah *bakalan*, *tunas*, bentuk awal atau embrio yang akan tumbuh, hidup, berkembang dan bermakna.²¹ Masing-masing akhir kalimat lagu merupakan titik penting yang saling berhubungan untuk membangun sebuah struktur, sehingga menjadi komposisi musikal, yang kemudian disebut *gending*. Oleh karena itu *ladrang Pangkur*, *Lara wudhu* atau *gending* yang lain sebenarnya tidak seperti yang tertulis dalam notasi, akan tetapi tiap-tiap *gâtrâ* hidup dan dapat dikembangkan sesuai dengan tafsir, kreativitas masing-masing penyaji instrumen. Catatan yang berwujud notasi *balungan* itu belum dapat dimaknai sebagai *gending* yang sesungguhnya. Adapun besar kecilnya *gending* ditentukan oleh panjang pendeknya struktur lagu. Berdasarkan bentuk yang dikategorikan *gendhing ageng* adalah, *gendhing kethuk 4 ke atas*. *Gendhing kethuk 2* dikelompokkan dalam *gendhing sedheng*, sedangkan *ladrang*, *ketawang*, *lancaran* dan seterusnya dikelompokkan dalam *gendhing alit*.²²

²¹ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan II: Garap*, (Surakarta: ISI Press, 2007), 62-64.

²² Suraji, wawancara tanggal 10 Nopember tahun 2014.

Pengertian tentang struktur yang selama ini telah dipahami oleh masyarakat karawitan Jawa, dapat digunakan untuk dua arti. Apabila struktur digunakan untuk menyebut gending-gending *alit* seperti, *Lancaran*, *Ketawang*, dan *Ladrang*, maka kalimat lagu yang terdapat di dalamnya harus dipandang sebagai bagian-bagian. Apabila Struktur digunakan untuk menyebut gending-gending *ageng* yang memiliki bagian-bagian komposisi musikal, komposisi musikal dipandang sebagai bagian-bagian dari struktur keutuhan gending.

b. **Bentuk Gending**

Gending adalah komposisi musikal dalam karawitan Jawa, yaitu susunan dari beberapa elemen musikal terstruktur secara sistematis, di dalamnya terdapat unsur-unsur pembentuk gending. Secara umum pengertian bentuk adalah sesuatu yang telah memiliki ukuran, norma, dan nilai. Di dalam karawitan bentuk adalah pengelompokan jenis gending ditentukan oleh ricikan struktural. Pengelompokan dimaksud seperti *lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, *ketawang gendhing*, *gendhing kethuk 2*, *kethuk 4*, *kethuk 8*, dan seterusnya. Di dalam karawitan juga terdapat gending yang tidak dibentuk oleh ricikan struktural, akan tetapi dibentuk oleh lagu yaitu *jineman*, *ayak-ayakan*, dan *srepegan*. Keanekaragaman struktur pembentuk gending, kemudian dikenal sejumlah bentuk gending.

Bentuk gending dapat dicirikan dari tiga hal, 1) Jumlah *sabetan balungan* setiap *gongan*. 2) Tempat ricikan struktural, dan 3) Lagu.

Karawitan Jawa dalam perjalanan kehidupannya telah melewati berbagai situasi dan bergulat dengan berbagai sosial budaya, sehingga kehidupan karawitan diwarnai oleh situasi dan kondisi sosial budaya masyarakatnya. Demikian juga karawitan Jawa gaya Surakarta yang hidup dan berkembang di masyarakat memiliki peran yang cukup penting, dan merupakan salah satu ekspresi budaya Jawa yang berwujud musik *gamelan*. Umar Kayam mengatakan bahwa, sebagai salah satu bagian yang penting dari kebudayaan, bahwasanya kesenian adalah ungkapan kreativitas dari kebudayaan itu sendiri.²³

Karawitan gaya Surakarta merupakan seni pertunjukan yang dinamis, kehidupannya dipengaruhi oleh berbagai macam kehidupan pada masyarakat pendukungnya. Keberadaan karawitan gaya Surakarta merupakan salah satu perwujudan dari tata kehidupan masyarakat Jawa. Ketika tata kehidupan masyarakat Jawa berubah, akan mempengaruhi perkembangan kehidupan karawitan. Tata

²³ Umar Kayam, *Seni Tradisi dan Masyarakat* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 38-39.

kehidupan masyarakat berikut perubahannya akan ikut menentukan perkembangan keseniannya.²⁴

Pada tahun 1970-an kehidupan karawitan di Jawa sangat subur. Suburnya kehidupan karawitan pada waktu itu tidak lain adalah berkat dukungan dari masyarakat. Hal ini terbukti dalam berbagai keperluan hajatan seperti, *mantu, khitanan, selapanan bayi*, dan keperluan sosial lainnya seperti, *bersih desa, nyadran, syukuran* pasca panen, pentas *agustusan* masih menggunakan jasa karawitan, wayang dan *tayub*. Bukti kongkrit bahwa suburnya karawitan, karena didukung oleh masyarakat. R.M. Soedarsono menyatakan, seni pertunjukan tradisional mengalami zaman keemasannya pada masa akhir abad ke-19 hingga pertengahan abad ke-20.²⁵

Masyarakat Jawa ketika mempunyai hajat dengan menggelar karawitan sudah barang tentu mempunyai maksud tertentu, salah satunya adalah secara tidak langsung untuk mengundang tamu dan sekaligus memberi tanda atau alamat kepada tamu yang akan hadir. Perlu diketahui bahwa tidak setiap mempunyai hajat selalu menyebar undangan secara tertulis (jw. *ulem*), maka dengan mendengar suara *gamelan* itu harapannya adalah masyarakat lebih mudah untuk

²⁴ Edy Sedyowati dan Sapadi Djoko Damono, ed. *Seni dalam Masyarakat Indonesia: Bunga Rampai* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1991), vii-ix.

²⁵ R.M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia dan Pariwisata* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 6.

mengetahui tempat atau alamat yang dituju. Masyarakat Jawa ketika mempunyai hajat bisa *nanggap* karawitan (*nggantung gong*), apalagi bisa *nanggap* wayang dengan dalang papan atas, bagi rakyat kecil merupakan suatu kebanggaan tersendiri. Tujuan lain adalah untuk mencari kewibawaan pribadi, sanjungan (jw. *golek wah*). *Nanggap* dimaksud adalah suatu kegiatan menggunakan jasa orang lain, baik perorangan maupun kelompok, dengan memberikan imbalan uang. *Tanggapan*²⁶ dalam dunia seni adalah aktivitas penggunaan jasa untuk mendapatkan imbalan uang. Berawal dari tanggapan itu kemudian bermunculan perkumpulan-perkumpulan karawitan yang berorientasi pasar.

Munculnya perkumpulan karawitan yang berorientasi pasar, merupakan perwujudan komersialisasi dalam seni karawitan Jawa, kemudian di masyarakat Jawa disebut *tanggapan*. Di Jawa, seni karawitan merupakan bagian yang tidak dapat dipisahkan dari kehidupan masyarakatnya, terutama di wilayah eks Karesidenan Surakarta (Sukoharjo, Boyolali, Klaten, Wonogiri, Karanganyar, Sragen, dan Surakarta). Di wilayah ini masih banyak masyarakat

²⁶ *Tanggapan*, adalah melayani masyarakat untuk mengadakan pentas, dengan mendapatkan imbalan uang. *Tanggapan* biasa dilakukan di tempat hajadan pernikahan, khitanan, kelahiran anak, atau acara seremonial lain seperti HUT Kemerdekaan, bersih desa, peresmian-peresmian dan lain-lain. Dalam karawitan *tanggapan* ini justru *bâwâ* memiliki kesempatan tampil lebih banyak dibanding karawitan non *tanggapan*.

yang menggunakan jasa karawitan terutama dalam acara perhelatan. Masyarakat yang menggunakan jasa karawitan, kemudian disebut “*nanggap*”, sedangkan seniman yang laku *tanggapan*, di lingkungan seniman menyebutnya payu atau “PY”.

2. Karawitan *Tanggapan*

a. Masa Pemerintahan PB X (1893-1939)

Tanggapan atau komersialisasi seni sebenarnya bukan sesuatu hal yang baru. Pigeaud menyatakan bahwa sampai tahun 1895 *wayang wong* hampir tidak pernah dikenal di luar istana, pada tahun itu juga di luar istana didirikan grup *wayang wong* komersial pertama oleh Gan Kam mengharuskan penonton membeli tiket.²⁷ Hal ini merupakan cara baru untuk mendapatkan uang, yang tidak pernah ada dalam kebiasaan sebelumnya. Perubahan yang terjadi dalam kehidupan *wayang wong* komersial oleh Gan Kam yang ditulis Brandon menjadi informasi penting untuk merunut bagaimana komersialisasi yang dilakukan pada tahun 1895. Munculnya sistem *tiketing* dalam *wayang wong*, secara nominal membawa satu keuntungan bagi para pendukung kesenian ini, termasuk para

²⁷ James R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia* (Cambridge, Massachusetts: Havarrd University Press, 1967), 47.

pengrawit dan *pesindhèn* yang terlibat dalam pertunjukan *wayang wong* komersial.

Waridi mengemukakan sejumlah peristiwa karawitan *tanggapan* yang muncul dalam kasus *klenèngan* di luar tembok karaton pada tahun 1914 sampai dengan tahun 1942. *Klenèngan* di luar karaton mulai di selenggarakan di beberapa tempat, yaitu di rumah-rumah pangeran, *Pesanggrahan*, *Kepatihan*, tempat *Pecinan*, dan kalangan masyarakat umum.²⁸ Karawitan *tanggapan* mulai dilakukan oleh para seniman karawitan pada masa itu, antara lain: *klenèngan Sarwakan*, *klenèngan Kong Tong Hoo* dan *klenèngan* di Kemlâyân.²⁹

Kebiasaan yang berlaku dalam masyarakat Jawa terhadap karawitan pada waktu itu, pembagian honorarium berdasar pada kelompok instrumen, yakni kelompok depan (*ngajeng*), tengah (*tengah*), dan belakang (*wingking*). Kelompok *ricikan ngajeng* terdiri dari instrumen *rebab*, *kendhang*, *gendèr*, dan *bonang*. Kategori *ricikan tengah* adalah *kenong*, *slentem*, *gambang*, *clempung*, dan *demung*. Kelompok *ricikan wingking* adalah instrumen *saron*, *saron penerus*, *bonang penerus*, *gendèr penerus*, *kempul* dan *gong*. Kemudian istilah

²⁸ Periksa Seri Sejarah Karawitan I, Waridi (ed) *Kehidupan Karawitan Pada Masa Pemerintahan Paku Buwana X, Mangkunagara IV, dan Informasi Oral* (Surakarta: ISI Press, 2007).

²⁹ Waridi, 2007, 185.

pengelompokan *ricikan* seperti ini digunakan perkumpulan karawitan sampai sekarang, termasuk sistem pembagian honorarium.

Pada tahun 1927-an *pengrawit ricikan ngajeng*, sekali pentas mendapat imbalan 5 *gulden*, pemain *ricikan tengah* mendapatkan 4 *gulden*, dan *pengrawit ricikan wingking* mendapat imbalan 3 *gulden*. Pemain *gong* yang merangkap sebagai penyaji *suling* dimasukkan dalam kelompok *ricikan tengah*, sehingga berhak menerima imbalan 4 *gulden*, sedangkan honorarium *pesindhèn* 7,5 *gulden* ³⁰.

Suatu hal yang menarik adalah *klenèngan* di Kemlayan, hampir seluruh empu karawitan Jawa gaya Surakarta pernah tinggal di Kemlayan. Oleh Paku Buwana X (1893-1939) kampung Kemlayan diberikan fasilitas perangkat gamelan Jawa *sléndro* dan *pélog*, untuk keperluan latihan karaton, setelah selesai kemudian dilanjutkan *klenèngan manasuka*.³¹ Pada tahun 1932 di Kemlayan berdiri karawitan “*Ngesthi Laras*” yang anggotanya terdiri dari para *abdi dalem niyaga* karaton di bawah pimpinan K.R.T. Warsadiningrat. Perkumpulan ini dalam kegiatannya khusus untuk memperdalam

³⁰ *Gulden*: adalah mata uang Belanda. 1 *gulden* bernilai 100 sen. Konon pada waktu itu harga beras 1 kg hanya 2 sen, jadi 1 *gulden* sama nilainya dengan 50 kg beras dan imbalan 3 *gulden* senilai dengan 150 kg beras.

³¹ Dalam catatan Waridi, *klenèngan manasuka* ini lebih digunakan untuk sarana kompetisi kepandaian dalam bermain instrumen dan kekayaan repertoar gending. Lebih jelasnya periksa “Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1970 an”, Disertasi Program Doktorat Universitas Gajah Mada, Yogyakarta, 2005, 346.

gending-gending karaton, yakni gending *klenengan* dan *badhaya-srimpi*.

Pada tahun yang sama atas gagasan Martopangrawit, dan Mlâyåwidada, mendirikan perkumpulan Karawitan, diberi nama *Paguyuban Pramuda Kemlayan (Papaka)*. Dua perkumpulan tersebut tidak melayani *tanggapan*, tetapi hanya digunakan untuk memenuhi kebutuhan para anggota. Akhirnya Kemlayandijadikan sebagai tempat yang dikunjungi oleh para pemesan untuk menggunakan jasa *pengrawit*. Semakin lama, pesanan *klenengan* semakin banyak. Realitas ini kemudian muncul gagasan membentuk perkumpulan karawitan *tanggapan* yang di koordinir dan diatur untuk melâyåni kebutuhan masyarakat umum.

Khusus untuk melâyåni masyarakat atau *tanggapan*, didirikan perkumpulan disebut *Panata Dibya*, anggotanya terdiri dari sebagian anggota *Ngesthi Laras* dan sebagian dari *Papaka*, sifatnya tidak terikat. Ada beberapa *pengrawit* yang terdaftar sebagai anggota, tetapi tidak mau bergabung ke dalam *klenengan tanggapan*. Menurut Waridi, salah satu pengrawit yang selalu menolak ketika diajak *klenengan tanggapan* adalah R.L. Martopangrawit. Alasannya Ia tidak mau mengkomersialkan kemampuan kepengrawitannya, dikarenakan

karawitan tidak sekedar untuk bersuka ria, melainkan di dalamnya mengandung unsur estetik dan etik.³²

Berdasarkan informasi tersebut menunjukkan bahwa pada waktu itu juga muncul pro dan kontra atas persoalan karawitan *tanggapan*. Dalam menyikapi karawitan *tanggapan*, dikalangan *abdi dalem niyaga* muncul dua kelompok yang berbeda pandangan. Kelompok pertama memandang, bahwa seorang *abdi dalem niyaga* adalah golongan priyayi, maka mereka menganggap kurang pantas untuk menjajakan diri lewat kemampuan karawitan. Pandangan kedua, menerima *tanggapan* adalah sesuatu yang wajar karena dapat mengabdikan kemampuannya untuk keperluan masyarakat luas dan dapat bergaul dengan para *pengrawit* di luar istana, sekaligus dapat menambah penghasilan.

Solusi untuk menjembatani adanya perbedaan pandangan itu, ketika untuk melayani masyarakat umum dibentuknya perkumpulan karawitan diberi nama *Panataadibya*, maka nama perkumpulan *Ngesthi Laras* dan *Papaka* tetap terjaga. *Panataadibya* adalah melayani masyarakat umum, tetapi dalam penyajian gending-gending tetap *garap klenengan* dan masih mempertimbangkan *laras* dan *pathet*. Di luar Surakarta juga sudah ada perkumpulan karawitan *tanggapan*,

³² Waridi, 2001, 43-44.

seperti dituturkan Sastra Tugiya bahwa pada tahun 1936, di Dukuh Tegalreja, Desa Gatak, Kecamatan Delanggu, Kabupaten Klaten telah berdiri perkumpulan karawitan yang biasa mengiringi kethoprak, namanya “*kethoprak Kulon Stasiun*”.³³

Kegiatan *klenengan* yang dilakukan oleh para pengrawit waktu itu, tampaknya mengilhami *klenengan* yang disajikan oleh pangrawait jaman sekarang. Kondisi *klenengan* dahulu seperti itu, dibandingkan dengan kondisi *klenengan* jaman sekarang tidak jauh berbeda. Kegiatan *klenengan* yang disajikan di tempat orang mempunyai hajatan, gending-gending yang disajikan pada malam hari sejak dari pukul 19.30-24.00 masih mempertimbangkan *pathet* dan *laras*, disesuaikan dengan keperluan dalam acara hajatan. Selepas pukul 24.00 dilanjutkan *klenengan manasuka* sampai dengan pukul 02.00 dini hari. Imbalan uang yang diberikan kepada pengrawit, dan munculnya kelompok *klenengan* untuk keperluan *tanggapan* sebagai satu realitas yang wajar. Secara sosial para pengrawit sesungguhnya juga merupakan individu-individu yang harus bertanggung jawab untuk diri dan keluarganya. Para *pengrawit* harus kerja demi memenuhi

³³ Sastra Tugiya, wawancara tanggal 7 April 2002, di rumah Tegalreja, Delanggu, Klaten.

kebutuhan hidup keluarga, artinya selain sebagai pengrawit, mereka juga berkerja buruh tani, pekerja pabrik, tukang, dan sebagainya.

Sistem pembagian honorarium seperti itu tampaknya masih diacu oleh kelompok karawitan di jaman sekarang dan masih berlaku hingga sekarang. *Pesindhèn* secara nominal juga mendapat imbalan paling tinggi dibanding pengrawit. Budaya *nyambi* juga masih berlaku hingga sekarang, seperti *tabuhan kethuk* dirangkap (*disambi*) oleh pemain *ricikan kenong*, *gérong* dirangkap (*disambi*) oleh pemain *ricikan balungan* (*demung* dan *saron*), tanpa mempengaruhi besarnya honor, baik *nyambi* atau tidak besaran honorarium sama saja. Kebiasaan minum minuman beralkohol juga berlangsung sampai sekarang, dan penikmat dengan leluasa meminta gending yang dikehendaki. Pembagian honorarium pentas sehari semalam, *pengrawit ricikan ngajeng*, mendapatkan imbalan 300 ribu rupiah, pemain *ricikan tengah* mendapat imbalan 200 ribu rupiah, dan *pengrawit ricikan wingking* mendapatkan imbalan 150 ribu rupiah, sedangkan honorarium *pesindhèn* 800 ribu rupiah.

b. Karawitan Pasca Kemerdekaan (1970-2010)

Perkumpulan karawitan *tanggapan* dalam perjalanannya makin meluas pada lokus-lokus wilâyâh kebudayaan Jawa. Fenomena ini makin dominan sejak perkumpulan karawitan masuk dalam industri

rekaman komersial. Di Surakarta tahun 1956 berdiri perusahaan rekaman pertama kali di Indonesia yaitu Lokananta. Lokananta mempunyai tanggung jawab memproduksi dan duplikasi piringan hitam, dan kaset audio.³⁴ Lebih dari 4725 album rekaman *gending-gending klenengan* di produksi oleh perusahaan rekaman Lokananta. Gending-gending hasil rekaman kemudian disebar luaskan keseluruh penjuru Nusantara melalui RRI. Hal ini memberikan dampak positif terhadap popularitas perkembangan karawitan Jawa. Perkumpulan karawitan RRI Surakarta yang pada waktu itu dipimpin oleh Ki Tjipto Suwarso menjadi terkenal dan diperkuat oleh Sastra Tugiya seorang vokalis pelantun *bawá* terkenal pada waktu itu, puluhan *bawá* telah berhasil direkam. Vokalis pelantun *bawá* selain Sastra Tugiya adalah Ki Sukarno, Ki Panut, dan Suwarto yang telah masuk dapur rekaman Lokananta. Gending-gending hasil rekaman selain dipublikasikan melalui siaran RRI juga diperjual belikan di pasaran bebas.³⁵

³⁴ Lebih lengkap lihat laporan penelitian Philip Yampolky, "Lokananta A Discography Of The National Recording Company Of Indonesia 1957-1985". University of Wisconsin, 3.

³⁵ Berdasar PP 215 tahun 1960 Lokananta mengalami perubahan program kerja, perusahaan ini tidak hanya melayani kebutuhan bahan siaran RRI, tetapi juga mengemban misi menggali, membina, melestarikan dan menyebar luaskan kesenian/kebudayaan Nasional. Produksi Lokananta terbuka bagi masyarakat umum.

Perkumpulan karawitan mulai bermunculan dan memanfaatkan industri rekaman karawitan, seperti “*Condhong Raos*” pimpinan Ki Nartosabda yang didirikan pada tahun 1969 di Semarang, didukung *pengrawit* unggulan dari berbagai perkumpulan karawitan, seperti: “*Ngripto Laras*” Gombang, RRI Semarang, RRI Surakarta, serta *pengrawit-pengrawit ndésa*.³⁶ Karawitan “*Condong Raos*” diperkuat oleh vokalis pelantun *bawá* terkenal seperti: Suparno, Saguh, dan Sajuri. Karawitan “*Condong Raos*” menjadi populer di kantong-kantong kebudayaan Jawa, dan banyak diikuti dan ditiru oleh *pengrawit* generasi berikutnya.

Karawitan *tanggapan* seperti diuraikan terus berjalan dengan variasi yang semakin beragam. Perkumpulan karawitan yang ada, secara kuantitatif terus mengalami perkembangan sesuai dinamika kehidupan sosial masyarakat pendukungnya, terutama di wilayah Eks Karesidenan Surakarta, yaitu Surakarta, Sragen, Karanganyar, dan Sukoharjo.³⁷

³⁶ Sumanto, *Nartosabdo Kehadirannya dalam Dunia Pedalangan* sebuah Biografi (Surakarta: STSI Press, 2002), 53.

³⁷ Mengingat luasnya wilayah sebaran karawitan Jawa, maka dalam penelitian ini untuk mencari sampel dipusatkan pada empat wilayah yaitu: Surakarta, Sragen, Karanganyar, dan Sukoharjo. Sementara untuk daerah eks karesidenan Surakarta yang lain seperti: Boyolali, Klaten, Wonogiri, dan atas keterbatasan waktu dan tenaga tidak diambil sampel dalam penelitian ini. Alasan lain adalah pementasan karawitan di wilayah tersebut sekarang telah mengalami penurunan drastis dibanding dua dekade yang lalu.

Surakarta sebagai kota pewaris budaya karaton, secara historis memiliki hubungan erat dengan tradisi sebelumnya. Beberapa perkumpulan karawitan yang ada, paling tidak masih menyisakan warisan seni dan budaya yang adiluhung. Pusat-pusat kegiatan karawitan di Surakarta masih bisa dijumpai di beberapa tempat yaitu Karaton Kasunanan Surakarta, Pura Mangkunegaran, RRI Surakarta, Taman Budaya Surakarta (TBS) atau Taman Budaya Jawa Tengah (TBJT), Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, SMKI (sekarang SMK 8) Surakarta.

Selain instansi di Surakarta ada perkumpulan karawitan “*Pujangga Laras*” adalah salah satu perkumpulan karawitan di wilayah Surakarta non instansi yang pengrawitnya terdiri dari para *empu* karawitan dan pengrawit unggulan. Pementasan karawitan *Pujangga Laras* berpindah-pindah dari tempat yang satu ke tempat yang lain. *Pujangga Laras* bukan karawitan *tanggapan*, akan tetapi karawitan untuk dihayati, maka *garap* sajian gending tertata rapi sesuai dengan konsep-konsep tradisi. Vokalis pelantun *bawá* dalam perkumpulan ini adalah: Darsono, pelantun *bawá* yang hebat, dan dosen *tembang* di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Iyoso vokalis pelantun *bawá* dari RRI Surakarta, Hartono anak seorang vokalis Ki Sajuri dari Gombang, Sawit, Kabupaten Boyolali, seorang

pelantun *bawå*, dan *penggérong* perkumpulan karawitan “*Cahyo Laras*” pimpinan Ki Suwito Radyo asal Klaten. Secara umum warna dan repertoar gending yang disajikan dalam pementasan karawitan di Surakarta berbeda dengan di wilayah Kabupaten Karanganyar, Sragen, dan Sukoharjo.

c. Warna dan Repertoar Gending

Masyarakat Jawa pada saat sekarang ini kenyataannya adalah orang-orang yang dilahirkan setelah Indonesia merdeka. Mereka sudah tidak menghiraukan sistem pemerintahan karaton, dan upacara-upacara ritual. Masyarakat jaman sekarang telah dibentuk oleh situasi sosial budaya yang kompleks, serba cepat, dan praktis. Dipastikan bahwa pemahaman terhadap karawitan Jawa lebih jauh dibanding generasi sebelum kemerdekaan, terlebih lagi generasi yang masih mengalami di era pemerintahan kerajaan.

Pada masa pemerintahan kerajaan, orientasinya karawitan Jawa lebih difokuskan kepada persoalan etis, estetis, kebersamaan yang bermuara untuk mempertinggi harkat dan martabat kemanusiaan. Tindakan kreatif terhadap vokabuler *garap* sebenarnya juga telah dilakukan sejak lama oleh para empu terdahulu.³⁸ Contoh kongkrit

³⁸ Waridi, “Karawitan Jawa: Wacana Dalam Budaya Industri” (Surakarta: Jurnal Keteg Volume 1, nomor 1, 2001), 60-61.

adalah pemadatan *Rondhon gedhé*, *gendhing kethuk 4 arang minggah 8*, dipadatkan menjadi *Rondhon cilik*, *gendhing kethuk 2 kerep minggah 4*, oleh K.R.T. Warsodiningrat. *Renyep gendhing kethuk 4 arang* menjadi *Renyep gendhing kethuk 2 kerep* dan sebagainya.³⁹ *Rondhon gedhé* memiliki ukuran panjang, sehingga memerlukan durasi waktu yang cukup lama, sedangkan *Rondhon cilik*, ukuran pendek, durasi waktu tidak lama. *Rondhon Cilik* menjadi salah satu gending populer di masyarakat. Gending yang memiliki ukuran panjang memerlukan durasi waktu yang cukup lama, kemudian disebut gending *ageng*. Gending yang memiliki ukuran sedang dan tidak memerlukan durasi waktu yang cukup lama, disebut gending menengah. Gending yang memiliki ukuran pendek dan memerlukan durasi waktu yang relatif pendek, disebut gending *alit*.

Seniman kreatif generasi berikutnya adalah Martopangrawit, Tjokrowasita, dan Nartosabda. Mereka telah berhasil melahirkan ratusan karya yang sampai sekarang masih digemari masyarakat pendukungnya. Ketiga tokoh tersebut adalah sebagai penyangga, pendidik, dan kreator karawitan Jawa.⁴⁰ Hadirnya tiga tokoh

³⁹ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press, 2007), 89.

⁴⁰ Waridi, "Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1970-an", Disertasi untuk memperoleh derajat Doktor di Universitas Gadjah Mada Yogyakarta tahun 2005, 20.

karawitan ini sudah barang tentu membawa perubahan terhadap cara pandang masyarakat Jawa kepada situasi yang sedang dihadapi pada saat itu. Karya-karya dari tokoh tersebut ternyata mewarnai kehidupan karawitan sampai sekarang. Contoh kongkritnya adalah gending-gending karya Nartosabda yang cenderung menonjolkan *garap* vokal, sekarang lebih populer di masyarakat. Sajian gending-gending yang lebih dominan *garap* vokal menjadi lebih *sigrak*, ramai (jw *gayeng*). Hal yang lebih penting dari itu adalah bahwa kondisi sekarang ini banyak orang yang ingin tampil di muka umum untuk menunjukkan kebolehannya. Satu satunya untuk menunjukkan kebolehan adalah lewat vokal, maka sekarang ini muncul budaya atau tradisi menyumbang lagu atau istilah dalam bahasa jawanya *dana swara*. Terlepas dari baik atau tidak baik, yang penting bisa tampil untuk menunjukkan kebolehannya. *Tembang* yang mereka lantunkan dalam *dana swara* itu pada umumnya berbentuk *bawá*.

Khusus di wilayah Sragen, kendatipun tidak ada aturan secara tertulis, tetapi seolah-olah menjadi kesepakatan bersama bahwa seorang pejabat, sejak dari perangkat desa sampai Bupati, harus bisa *bawá*.⁴¹ Maka setiap pejabat atau perangkat yang hadir dalam

⁴¹ Suparlan, wawancara 6 September 2013, di Dukuh Dalangan, Kliwonan, Masaran. Seorang *pambiwara* pernah mencalonkan legeslatif dari partai PAN.

pertunjukan harus berani tampil untuk melantunkan *tembang* yang mereka bisa. Hal seperti ini telah membudaya di wilâyâh kabupaten Sragen, dan juga wilâyâh Karanganyar. Lebih menarik lagi ketika menjelang pilihan, baik pilihan kepala desa, pilihan kepala daerah (Pilkada), maupun pilihan legeslatif (Pileg), pertunjukan karawitan merupakan lahan yang sangat tepat untuk tampil sekaligus promosi dalam pencalonan mereka. Lebih ironis lagi ketika calon yang tidak bisa menyajikan *bâwâ*, jangan harap untuk dipilih, bahkan masyarakat menyarankan untuk mundur dari pencalonan. Hal yang cukup menggembirakan adalah, dengan situasi dan kondisi seperti itu, mau tidak mau masyarakat tetap berusaha untuk belajar *bâwâ*, secara tidak langsung telah ikut melestarikan seni dan budaya Jawa khususnya karawitan, dan tidak mustahil akan adanya perubahan tata kehidupan masyarakat. Ketika tata kehidupan masyarakat berubah, mempengaruhi perkembangan kehidupan karawitan. Edy Sedyowati menyatakan bahwa tata kehidupan masyarakat berikut perubahannya akan ikut menentukan perkembangan keseniannya.⁴²

Sajian karawitan tidak lepas dari repertoar gending, artinya pengrawit dituntut untuk menguasai banyak repertor gending-gending yang disajikan dalam pertunjukan. Oleh karena banyaknya

⁴² Edy Sedyowati dan Sapadi Djoko Damono, ed. *Seni dalam Masyarakat Indonesia: Bunga Rampai* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1991), vii-ix.

perkumpulan karawitan, maka daya saing menjadi semakin ketat. Langkah yang ditempuh oleh masing-masing perkumpulan ada hal 1) menggunakan jasa lurah *yaga*, artinya pimpinan karawitan menunjuk salah seorang pangrawit yang dapat dipercaya untuk mengkoordinir pengrawit termasuk pengemasan gending-gending. 2) meningkatkan kualitas kepengrawitan, kemampuan menata, dan mengkemas ragam gending yang akan disajikan pada setiap pertunjukan. Gending-gending yang disajikan kadang dibuat paket dengan susunan seperti layaknya *garap mrabot* dalam *klenengan*. Berikut dipaparkan beberapa contoh ragam gending yang disajikan dalam pementasan di wilayah Sragen, Karanganyar dan Sukoharjo.

Sajian gending *klenengan* siang hari, oleh perkumpulan karawitan “*Pandito Laras*” pimpinan Suranto, Gedangan, Desa Kaliwuluh, dalam acara hajatan mantu bapak Warso, Dukuh Sapen, Desa Kebak, tanggal, 16 Maret 2013.

Tabel 1: Repertoar gending

Waktu	Urutan gending	garap
09.30 s/d 12.00	<p>1. <i>Bonangan</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Harjuna mangsah, ldr lrs pl pt barang.</i> - <i>Tukung, gd kt 4 kr mg 8, lrs pl pt barang.</i> <p>2. <i>Klenengan</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Wilujeng, ldr, lrs pl pt barang.</i> - <i>Pujangga, gd kt 4 kr mg 8, kalajengaken ladrang Sobrang, lrs sl pt nem</i> - <i>Ldr Loro-loro Topèng, kalajengaken Brangta mentul, ktw lrs sl pt manyura.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>belum menggunakan bawâ.</i> - <i>belum menggunakan bawâ.</i> - <i>belum menggunakan bawâ.</i> - <i>belum menggunakan bawâ.</i> - <i>Bawâ S.A. Pamularsih.lp 15, pd 7-8, lrs sl pt manyura</i>

	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pathetan sanga wantah</i> - <i>Jineman Uler Kambang, sl sanga</i> - <i>Kemuda srampat</i> - <i>Gambirsawit , lrs sl pt sanga (mrabot)</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Bâwâ S.A. Rarabentrok, lp 16, pd 8-8, lrs sl pt sanga</i>
<p>13.00 s/d 14.15</p>	<p>1. Disajikan gendhing –gendhing garap <i>tayub</i>, seperti:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Ktw. Puspawarno, lrs sl pt manyura</i> - <i>Ktw. Bandhung alus, lrs sl pt manyura</i> - <i>Lcr. Blandhong, lrs sl pt manyura</i> - <i>Lcr. Kijing miring, lrs sl pt sanga</i> - <i>Lcr. Momong, lrs sl pt manyura</i> - <i>Lcr. Manyar sewu, lrsplpt nem</i> <p>1. Disajikan aneka langgam, yang diawali dengan <i>bawa</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>langgam Sri Uning, sl sanga</i> - <i>Langgam kelinci ucul pl br.</i> - <i>Langgam Gagat enjang, pl nem</i> - <i>Langgam Dadi ati, pl br.</i> - <i>Langgam Atiku lega, pl.nem</i> - <i>Langgam Ajuring ati, pl nem</i> - <i>Lagon Runtiking Ati</i> - <i>Lagon Imbangana Katresnanku</i> 	<p><i>tidak menggunakan bâwâ</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Bâwâ Asmarandana,</i> - <i>Bâwâ Gambuh, pl barang</i> - <i>Bâwâ Sinom, pl nem</i> - - <i>Bâwâ Pangkur, pl nem</i> - - -
<p>14.30 s/d 15.30</p>	<p>1. Aneka lagu-lagu campursari</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Lagon jambu alas</i> - <i>Slendhang Sutra kuning, lrs sl pt sanga.</i> - <i>Lagon Aja Cidra, lrs sl pt sanga</i> - <i>Lagon gandrung, lrs pl pt barang.</i> <p>2. <i>Langgam pamitan, lrs sl pt sanga</i> sebagai tanda pertunjukan selesai.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>tidak menggunakan bâwâ</i>

(Tabel dibuat oleh Suyoto)



Gambar 1. *Klenèngan* siang hari, Karawitan “Pandito Laras” (foto Suyoto, 2013)

Berdasarkan pengamatan saat pementasan yang diselenggarakan pada siang hari, penyajian *klenèngan* dapat dikelompokkan menjadi tiga bagian yaitu; 1) sekitar pukul: 09.30 s/d 12.00, penyajian gending-gending *klenèngan*, mereka menyebut *alusan*, 2) pukul: 12.00 s/d 14.15 disajikan gending-gending tradisi dengan aneka *garap* seperti, *garap tayub* dan *garap langgam*. 3) pukul: 14.15 s/d 15.30 menyajikan lagu-lagu *garap* jaipong, kemudian *garap* dangdut. Dilihat dari pembagian wilayah waktu maupun *pathet* dan sejumlah gending yang disajikan menunjukkan bahwa, masyarakat masih mempertimbangkan *pathet*, urutan dan gradasi gending yang disajikan, serta variasi *garap*.

Dalam sajian *klenèngan* pada siang hari, *båwå* menjadi perhatian khusus, karena *båwå* beberapa kali disajikan, baik sajian *båwå* untuk gending, maupun *båwå* untuk *garap langgam*. Beberapa sajian *båwå* tersebut tidak seluruhnya disajikan oleh pengrawit vokal dalam perkumpulan karawitan, tetapi sangat variatif, justru lebih banyak disajikan oleh penikmat, penyumbang lagu (*dana swara*)

Klenèngan malam *midodareni*, Perkumpulan karawitan “*Guna Laras*” Dk. Kembu, Waru, pimpinan Ki Sugiyanto, dalam acara mantu keluarga Bapak Ponco Sukarto, Dk Gunden, Ds Waru, tanggal, 12 Mei 2013.

Tabel 2: Repertoar Gending

Waktu	Urutan gending	garap
20.00 s/d 23.00	<p>1. <i>Bonangan</i> - <i>Raja manggala, ldr lrs pl pt nem.</i> - <i>Okrak-okrak, gd kt 2 kr mg 4, lrs sl pt myr.</i></p> <p>2. <i>Klenèngan</i> - <i>Wilujeng, ldr, lrs sl pt myr.</i> - <i>Gendhiyeng, gd kt 2 kr mg 4, kalajengaken, ldr Sri kuncara, pl nem</i> - <i>Banthèng warèng, gd kt 2 kr mg 4, kalajengaken, ktw Kinanthi sandhung, kasambet Ayak-ayak, srepeg, kaseling palaran, sampak, sl myr</i> - <i>Randhu Kentir, gd kt 2 kr mg ldr. Ayun-ayun, mawi mandheg, kaseling bawa Sinom, dhawah langgam Yen ing tawang, kalajengaken lcr. Suwe ora jamu, pl nem.</i></p>	<p>- belum menggunakan <i>båwå</i>. - belum menggunakan <i>båwå</i>. - belum menggunakan <i>båwå</i>. - belum menggunakan <i>båwå</i>. - belum menggunakan <i>båwå</i>. <i>Båwå S.T Bremara kerasa, lrs sl pt manyuraa</i> <i>Båwå S.A Retna asmara, lp 12, pd 4-8, lrs pl pt nem. Båwå disajikan oleh tamu.</i></p>

<p>23.00 s/d 24.00</p>	<p>3. <i>Pathetan sanga wantah</i>, kalajengaken lagon <i>Witing klapa</i>, <i>sl sanga</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>lcr. Slendhang biru</i>, <i>sl sanga</i> - <i>lcr, Blandhong</i>, <i>sl sanga</i> - <i>lcr Waru dhoyong</i>, <i>sl sanga</i> - <i>lcr Lagon Jomplangan</i> - <i>Lcr. Bandhung alus- Ijo-ijo</i>, <i>sl sanga</i>. <p>4. Disajikan aneka langgam, yang diawali dengan <i>bâwâ</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Langgam kelinci ucul pl br.</i> - <i>Langgam Gagat enjang, pl nem</i> - <i>Langgam Dadi ati, pl br.</i> 	<p><i>tidak menggunakan bâwâ.</i></p> <p><i>Garap tayub</i>, pengibing sudah mulai menari (<i>ju. njèngklèk</i>)</p> <p><i>Bâwâ Gambuh, pl br.</i> <i>Bâwâ Sinom, pl nem.</i> <i>Bâwâ Megatruh, pl br.</i></p>
<p>24.00 s/d 01.30</p>	<p>5. Aneka lagu-lagu campursari</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Lagon Aja Cidra, sl sanga</i> - <i>Lagon jambu alas</i> - <i>Slendhang Sutra kuning, sl sanga.</i> - <i>Tawangmangu, pl nem</i> - <i>Blitar, sl sanga.</i> - <i>Susu murni Boyolali, pl nem</i> - <i>Blebes, pl nem</i> - <i>Nalangsa, pl br. dll.</i> <p>6. <i>Langgam pamitan</i>, sebagai tanda selesai pertunjukan.</p>	<p><i>tidak menggunakan bâwâ.</i></p>

(Tabel dibuat oleh Suyoto)



Gambar 2. *Klenèngan midadarèni*, Perkumpulan Karawitan “Guna Laras” (foto Suyoto, 2013)

B. Jenis Tembang Jawa

Tembang yang dalam bahasa *krama*-nya *sekar*, adalah puisi tradisi Jawa yang penyajiannya dengan cara dilagukan dengan menggunakan laras *sléndro* atau *pélog*. Masing-masing jenis *tembang* memiliki aturan sendiri-sendiri, baik lagu maupun teks, yang dalam budaya Jawa disebut '*basa pinathok*'⁴³. Teks (*cakepan*) tersusun dari unsur kata yang saling berintegrasi membentuk satu kesatuan. Unsur terkecil dalam *tembang* adalah *wandâ*⁴⁴. Satuan *wandâ* dalam jumlah tertentu memiliki istilah sendiri-sendiri, dalam *tembang tengahan* dan *tembang macapat* disebut *guru wilangan*, dalam *tembang gedhé* disebut *lampah*. Jumlah *wandâ* akhirnya membentuk menjadi satuan baris, dalam *tembang tengahan* dan *tembang macapat* disebut *gatra*, dalam *tembang gedhé* disebut *padapala*. Jatuhnya huruf hidup pada tiap-tiap akhir baris disebut *guru lagu*. Kata *sekar* adalah bahasa *krama* dari kata *tembang* (*nyanyian*).⁴⁵

⁴³ *Pinathok*: adalah dari asal kata *pathok* yang artinya ketentuan, kemudian mendapat sisipan in menjadi *pinathok*, artinya bahwa *tembang* Jawa bahasanya sudah *dipathok* atau ditentukan formatnya, sesuai dengan kaidah-kaidah *tembang*, seperti: *guru gatra*, *guru wilangan*, dan *guru lagu*.

⁴⁴ *Wandâ*: dalam ranah bahasa Jawa adalah '*kecap*' yaitu: pembagian pengucapan dalam kata. *Sa wandâ* sama dengan *sa kecap*. Contoh: kata karawitan, terdiri dari empat *wandâ* (ka-ra-wit-an).

⁴⁵ Widada, dkk. *Kamus Bau Sastra Jawa* (Yogyakarta: KANISIUS, kerjasama Tim Penyusun Kepala Balai Bahasa Yogyakarta, 2000), 708.

Dalam budaya Jawa kata *tembang* disamaartikan dengan *kembang*, sebab keduanya terdiri dari dua *wanda* dan mempunyai *purwakanthi swara “ang”*. Dengan demikian kata *sekar* baru bisa diketahui artinya ketika telah dikaitkan dengan kata sebelum atau sesudahnya. Kata *sekar* berarti *tembang* (nyanyian), misalnya: *Sekar Pocung*, *Sekar Pangkur*, *Sekar Balabak*, dan sebagainya. Kata *sekar* setelah diikuti kata *Pocung*, *Pangkur* dan seterusnya menunjukkan bahwa kata *sekar* berarti *tembang*. Kata *sekar* berarti bunga (*kembang*) seperti: *sekar melathi*, *sekar mawar*, dan lain sebagainya. Kata *sekar* setelah diikuti kata *melathi*, *mawar*, jelas bahwa kata *sekar* memiliki arti bunga (*kembang*). Kalau *sekar* merupakan kata benda, maka kata kerjanya diberi awalan “*ha*” menjadi *hasekar*, huruf “*s*” nya luluh menjadi *hanyekar* diucapkan *nyekar*⁴⁶.

Di Jawa dikenal beberapa macam jenis *tembang* yang diwujudkan dalam sebuah karya sastra bentuk *waosan*. Dalam *Serat Mardawa Lagu* oleh R. Ng. Ranggawarsita (1957) disebutkan bahwa karya sastra jenis *waosan*⁴⁷ dikelompokkan menjadi 4 jenis, yaitu:

⁴⁶ Kata *nyekar* yang berhubungan dengan bunga berarti menaburkan bunga di sebuah makam. Tradisi *nyekar* masih sering dilakukan oleh masyarakat Jawa, sekali dalam satu minggu, yakni setiap malam Jum’at, dan hari-hari tertentu.

⁴⁷ *Waosan*: adalah dari asal kata *waos* yang artinya baca, mendapat akhiran an, menjadi *waosan* atau bacaan. *Waosan* lebih mementingkan sastranya dari pada lagunya. *waosan* sastranya harus jelas, oleh karena itu lagunya sederhana tidak banyak variasi *céngkok* dan *wiletan*, yang kemudian disebut *lagu winengku satra*.

1. *Maca sa lagu,*
2. *Maca ro lagu,*
3. *Maca tri lagu,* dan
4. *Maca pat lagu.*⁴⁸

Kata *maca*, dalam *basa kramanya maos*, yang berarti membaca. Kata *sa* dalam khasanah bahasa Jawa memiliki arti satu, seperti: *sa omah*, *sa kampung*, *sa tas* dan lain sebagainya. *Lagu* identik dengan *tembang*, dengan demikian *maca sa lagu* dapat dimaknai *maca kapisan*, artinya *lagu waosan* periode yang pertama. Kecuali itu untuk meyakinkan bahwa kata *sa* memiliki arti pertama, karena selain kata *sa* ada kata *ro* yang berarti dua, dan *tri* yang berarti tiga, serta *pat* yang berarti empat. Dengan demikian dapat dipastikan bahwa kata *sa lagu* memiliki arti lagu pertama. *Maca ro lagu*, adalah *maca ka pindho*, artinya *lagu waosan* periode ke dua. *Maca tri lagu* adalah *maca ka telu*, yaitu jenis *waosan* pada periode yang ketiga, dan *maca pat lagu* adalah *maca kaping pat*, jenis *waosan* pada periode yang keempat.

Perlu diketahui bahwa *maca sa lagu* dan *maca ro lagu* dikategorikan dalam kelompok *tembang gedhé*, kendatipun *maca ro lagu* sekarang tidak diketahui lagi oleh masyarakat Jawa, bahkan

⁴⁸ R. Ng. Ranggawarsita, *Serat Mardawa Lagu*, alih bahasa R. Tanojo, (Solo: Sadu Budi, 1957), 9.

sekarang sudah tidak ada, dimungkinkan telah membaaur ke *tembang* yang lain. *Maca tri lagu* adalah *tembang tengahan*, dan *macapat lagu* adalah *tembang alit* atau *tembang macapat*. Pembicaraan selanjutnya yang berkaitan dengan jenis dan nama *tembang* (*tembang gedhé*, *tembang tengahan*, dan *tembang macapat*) digunakan kata *sekar*, sehingga menjadi *sekar ageng*, *sekar tengahan*, dan *sekar macapat*, kemudian disingkat (S.A., S.T., dan S.M.).

1. Sekar Ageng

Sekar ageng adalah karya sastra yang berbentuk puisi dan memiliki struktur teks dan lagu tersendiri. *Sekar ageng* terdiri dari dua jenis, yaitu *maca sa lagu* dan *maca ro lagu*, *Sekar ageng* memiliki aturan-aturan sebagai berikut.

- a) *Sekar ageng* diatur oleh jumlah baris, yaitu terdiri dari 4 baris. Baris dalam *sekar ageng* disebut *padapala*. Satu bait yang terdiri dari 4 *padapala*, kemudian disebut *sa padé swara*. *Sa padé swara* dibagi dalam dua bagian, yang masing-masing bagian terdiri dari dua *padapala*, kemudian disebut *pada dirga*.

Contoh:

*Sekar Ageng Citramengeng, lampah 12, pedhotan 6-6.*⁴⁹

I. <i>Risang Maha yogi, sawusing semadi;</i>	} pada dirga	} padé swara
II. <i>Mungging pacrabakan, dangu aningali;</i>		
III. <i>Wijiling sasangka saking graning hardi;</i>	} pada dirga	
IV. <i>Karenan tyas ira, alon angandika.</i>		

b) *Sekar ageng* diatur oleh *lampah*.

Lampah: adalah jumlah *wanda* dalam tiap-tiap *padapala*.

Perlu diketahui bahwa dari sejumlah *sekar ageng* yang ada, antara *sekar ageng* yang satu dengan yang lain memiliki *lampah* berbeda-beda. Di dalam *sekar ageng*, *lampah* yang paling sedikit adalah *lampah 1 (siji)*, dan yang paling banyak adalah *lampah 30*.

c) *Sekar ageng* setiap *lampah* diatur oleh *pedhotan*.

Pedhotan: adalah pembagian kelompok kalimat berdasarkan jumlah *wanda*, tanpa merubah arti dalam kelompok kalimat tersebut. Aturan *pedhotan* dalam *sekar ageng* adalah mulai dari *lampah 9* dan seterusnya. Kurang dari *lampah 9* tidak ada *pedhotan*. Perlu dipahami bahwa *lampah* yang sama belum tentu menggunakan *pedhotan* yang sama pula.

⁴⁹ T.Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gendhing*, (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Pyoyek ASKI, 1980/1981), 25.

Pedhotan sangat bergantung pada *cakepan* yang digunakan.

Contoh:

(1) S.A. Candrawilasita, *lampah 12, pedhotan. 4-8*.⁵⁰

- I. *Karasèng tyas, myating candra wilasita;*
- II. *Dhuh gustiku, musthikaning jagad raya;*
- III. *Kawulanta, manganti anti sihira;*
- IV. *Kapan baya, hanggènjong nèng pagulingan.*

(2) S.A. Citramengeng, *lampah 12, pedhotan 6-6*.⁵¹

- I. *Risang Maha yogi, sawusing semadi;*
- II. *Munggwing pacrabakan, dangu aningali;*
- III. *Wijilling sasangka, saking graning hardi;*
- IV. *Karenan tyasira, alon angandika.*

(3) S.A. Citrarini, *lampah 12, pedhotan 5-7*.⁵²

- I. *Lir sadpa dèngsun, tumiling mangulati;*
- II. *Puspita ingkang, mèdem éndah kang warni;*
- III. *Mider ing taman, anon sekar warsiki;*
- IV. *Kumenyut ing tyas, bayata jatu krama.*

Ketiga contoh di atas, terlihat jelas bahwa *sekar ageng* dengan *lampah* yang sama belum tentu *pedhotannya* sama pula. Hal ini dipengaruhi oleh teks. *Lampah 12, pedhotan-nya* ada yang 4-8, ada yang 6-6, dan 5-7. Dengan demikian semakin jelas bahwa *pedhotan* bukan teknik pernafasan, akan tetapi *pedhotan* adalah pembagian kalimat di dalam satu *padapala* berdasarkan makna, sedangkan

⁵⁰ T. Slamet Suparno, 1980/1981, 23.

⁵¹ T. Slamet Suparno, 1980/1981, 25.

⁵² T. Slamet Suparno, 1980/1981, 26.

teknik pernafasan adalah cara pengaturan pernafasan di dalam menyajikan *wiletan* sesuai dengan kemampuan pernafasan yang dimiliki oleh masing-masing pelantun *bawâ*, baik yang memiliki nafas *landhung* maupun maupun *cekak*.

- d) *Sekar ageng* tidak diatur oleh *guru lagu*⁵³. *Sekar ageng* yang sama, teks yang berbeda belum tentu *guru lagu*-nya sama.

Contoh:

- (1) S.A. Candrawilasita, lampah 12, pedhotan. 4-8

- I. *Lega tyasé, wanara samya amuwus*;
- II. *Ingsun iki, dutanira Ragu Suta*;
- III. *Mring Ngalengka, amariksa Dèwi Sinta*;
- IV. *Pijer lawas, ing marga tiwasing laku*.

- (2) S.A. Candrawilasita, lampah 12, pedhotan. 4-8

- I. *Karasèngtyas, myating candrawilasita*;
- II. *Dhuh gustiku, musthikaning jagad raya*;
- III. *Kawulanta, manganti anti sihira*;
- IV. *Kapan baya, hanggènjong nèng pagulingan*.

Sekar ageng yang sama, belum tentu jatuhnya huruf hidup pada akhir *padapala* sama pula, seperti contoh di atas *padapala* I dan *padapala* ke IV. *Padapala* I pada contoh a, di akhir *padapala* *guru lagu*-nya jatuh **u**, sedangkan pada *padapala* 1 contoh b *guru lagunya* jatuh **a**. *Padapala* ke IV pada contoh a, *guru lagunya* jatuh **u**,

⁵³ *Guru lagu*: adalah jatuhnya huruf hidup (a, i, u, e, dan o) pada akhir baris *padapala*, atau orang Jawa sering menyebutnya *sukon wulon* (*suku, wulu, taling, dan taling tarung*).

dan pada contoh b, jatuh **a**. Hal ini menguatkan bahwa di dalam *sekar ageng* tidak diatur oleh *guru lagu*.

b. Sekar Tengahan

Sekar menengah atau *maca tri lagu* adalah karya sastra Jawa jenis *waosan* berbentuk puisi tradisi Jawa pada periode yang ketiga. *Sekar menengah* kebanyakan menggunakan bahasa *Jawa madya* atau *Jawa Tengahan*, dan pemunculannya di antara *sekar ageng* dan *sekar macapat*. *Sekar menengah* memiliki aturan sebagai berikut.

1) *Sekar menengah* diatur oleh *gatra*.

Dalam ranah *sekar*, dalam satu bait memiliki sejumlah baris sesuai dengan nama dan jenis *sekar*. Baris dalam *sekar* tersebut kemudian disebut *gatra*.

2) *Sekar menengah* diatur oleh *guru wilangan*.

Guru wilangan, adalah jumlah *wandå* dalam tiap baris atau *gatra* sesuai dengan nama dan jenis *tembang*.

3) *Sekar menengah* diatur oleh *guru lagu*.

Guru lagu, adalah jatuhnya asonansi atau huruf hidup (a,i, u, e, dan o) pada akhir *gatra*, atau orang Jawa sering menyebut *sukon wulon*. Dalam ranah tulisan Jawa yaitu: *nglegena* diberi simbol “a”, *wulu* “i”, *suku* “u”, *taling* “e”, *taling tarung* “o”.

Sekar tengahan sebagai *waosan* jumlahnya puluhan, akan tetapi sampai sekarang yang dikenal masyarakat Jawa ada 4 jenis yaitu: *Balabak*, *Jurudemung*, *Girisa*, dan *Wirangrong*. Satu diantara keempat itu hanya *Jurudemung* yang digunakan untuk *bawá*.⁵⁴

Tabel 3: Struktur *Sekar Tengahan*

No	Jenis sekar	Gatra, guru wilangan, dan guru lagu							
		1	2	3	4	5	6	7	8
01	<i>Balabak</i>	15 é/è	15 é/è	15 é/è	15 é/è				
02	<i>Wirangrong</i>	8-i	8-o	8-u	6-i	7-a	8-á		
03	<i>Jurudemung</i>	8-á	8-u	8-u	8-a	8-u	8-a	8-a	
04	<i>Girisa</i>	8-á	8-á	8-á	8-á	8-á	8-á	8-á	8-á

Tabel 4: Ragam *Sekar Tengahan* ⁵⁵

No	Jenis sekar	Ragam	Laras
01	<i>Balabak</i>	11 <i>céngkok</i>	5 <i>lrs sléndro</i> , 6 <i>laras pélog</i>
02	<i>Wirangrong</i>	7 <i>céngkok</i>	3 <i>lrs sléndro</i> , 4 <i>laras pélog</i>
03	<i>Jurudemung</i>	10 <i>céngkok</i>	4 <i>lrs sléndro</i> , 6 <i>laras pélog</i>
04	<i>Girisa</i>	8 <i>céngkok</i>	2 <i>lrs sléndro</i> , 6 <i>laras pélog</i>

⁵⁴ T. Slamet Suparno, *Bawa Srambahan* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Pyoyek ASKI, 1982), 22-24.

⁵⁵ Baca Gunawan Sri Hastjaryo, *Sekar Tengahan* (Surakarta: AKSI, 1982).

Sekar tengahan selain memiliki aturan struktural seperti diuraikan di atas, memiliki ciri khusus, yaitu terdapat pengulangan lagu, seperti contoh berikut.

Notasi 4: *S.T. Balabak, lrs pl pt nem.*

5 6 i i , i i i i , 2 3 i 65 , 2 3 5 ,
Ngang-go thèklèk , ti-bà kréngkang, sarung suwèk, trus èngklèk;
 5 6 i i , i i i i , 2 3 i 65 , 2 3 5 ,
Non-ton lèdhèk, ka-lung sarung klambi lorèk , si pèndhèk;
 3 2 3 1, 3 2 3 1, 3 2 3 5, 2 3 21
*Mé-dhak mè-dhèk, kâ-yâ bèbèk, la-gi è-rèk, pèk em-pèk.*⁵⁶

Sekar Tengahan Balabak di atas terdapat pengulangan lagu, yakni pada *gâtrâ* pertama, diulang pada *gâtrâ* kedua tanpa ada perubahan. Pada *gâtrâ* ke tiga frase pertama diulang pada frase ke dua. Kecuali pengulangan lagu, secara teks *tembang Balabak* menggunakan *purwakanthi*⁵⁷ swara atau rima bunyi è.

Notasi 5: *S.T. Jurudemung, lrs sl pt sanga.*

1 2 3 3 , 35 32 53 2
Ci - ri - né se - rat i - ber - an,
 2 3 5 5 , 56 53 65 3
ke-bo bang su - ngu - nyâ tang - gung,
 1 2 3 3 , 35 32 53 2
sa-ben kè-pi mi - rah ing - sun,

⁵⁶ Gunawan Sri Hastjarjo, *Sekar Tengahan* (Surakarta: ASKI,1982), 6.

⁵⁷ *Purwakanthi*: adalah susunan kalimat dengan mempertimbangkan keindahan sastra dan bahasa serta unsur bunyi (a,i,u,e,o) pada setiap akhir kalimat.

2 3 5 5 , 56 53 65 3
ka - ton pu - pur le - la - mat - an,

6 i i i 6 6 i6 5
ku - nir pi - ta ka - sut ka - yu,

5 6 i i 23 i 56 53
wu - lu cum - bu ma - du - ka - ra,

3 3 2 35 3 3 53 21
pa - ran mar - ga - né ke - te - mu.⁵⁸

Sekar Tengahan Jurudemung juga terdapat pengulangan lagu, yaitu *gâtrâ* pertama diulang pada *gâtrâ* ketiga tanpa ada perubahan. Lagu *gatra* kedua diulang pada *gâtrâ* keempat. Teks menggunakan *wangsalan* yaitu, di *gatra* ke 2, (*kebo bang sungunya tanggung*), yang dimaksud adalah sapi, terjawab dalam kata *saben kepi* pada *gatra* ke dua. *Kunir pita* adalah *kunir* yang warnanya putih (jw. *temu*), terjawab dalam kata *ketemu* pada terakhir, *kasut kayu* adalah sepatu dari kayu, yaitu *gambaran*, terjawab dalam kata *paran* pada *gatra* terakhir. *Wulucumbu Madukara*, adalah *punakawan* yang selalu mengikuti satriya *Madukara*, yaitu *Semar*, terjawab dalam kata *margané* pada *gatra* terakhir.

⁵⁸ Gunawan Sri Hastjarjo, 1982, 53.

Notasi 6: *S.T. Girisa, lrs pl pt nem.*

6 6 6 6 6 3 5 65
A-nak pu-tu dèn ès - tok - na,

5 6 i i2 6 5 65 32
wa-rah wu - ruk - é si ba - pa,

6 5 i 6 2 1 21 6
a-ja na ing-kang srem-ba- na,

6 6 6 6 6 3 5 65
ma-rang wu-ruk- é wong tu- wa,

5 6 i i2 6 5 65 32
ing la-hir ba-tin dèn bi - sa

6 5 i 6 2 1 21 6
a-nganggo wuruking bâ-pâ

2 1 2 3 2 1 21 6
ing tyas dèn pãdhã santosã

5 5 3 2 3 5 56 5653
te-guh- e-nã jro-ning nã - lã.⁵⁹

Sekar Tengahan Girisa di atas, lagu pada *gãtrã* pertama diulang di *gãtrã* ke empat. Lagu *gãtrã* kedua diulang pada *gãtrã* ke lima, dan lagu *gãtrã* ke tiga diulang pada *gãtrã* ke enam. Ketiga contoh *sekar tengahan* di atas adalah *sekar* yang digunakan untuk waosan.

⁵⁹ Gunawan Sri Hastjarjo, 1982, 42.

c. Sekar Macapat

Struktur *macapat* dibangun berdasarkan konsep *gâtrâ*, *pâdâ*, dan *pupuh*. *Gatra*: adalah baris dalam *sekar macapat*. Relasi dari *gatra-gatra* dalam *sekar macapat* membentuk satu kesatuan yang disebut bait (*pada*). Kumpulan dari bait-bait yang membentuk satu kesatuan disebut *pupuh*. Dalam *sekar macapat* terdapat teks dan lagu, yang terkait dengan makna terletak pada teks (*cakepan*), yang terkait dengan lagu terletak pada bait. Secara musikal, bait adalah muara akhir dari *gâtrâ-gâtrâ*. Makna teks juga bisa ditemukan dalam satu *pupuh*, tetapi juga dapat ditemukan pada satu bait atau *pâdâ*.

Contoh: *Asmarandana*

*Gegarané wong akrami,
dudu bandha dudu rupa,
amung ati pawitané,
luput pisan kena pisan,
yèn gampang luwih gampang,
yèn angèl angèl kalangkung,
tan kena tinumbas arta.*

Perlu diketahui bahwa jumlah *tembang macapat*, terdapat tiga versi. Pertama: R. Ng. Ranggawarsita dalam bukunya yang berjudul *Serat Mardawa Lagu* (1958) menyebutkan bahwa *sekar macapat* ada 8 jenis. Kedua: Padma Soekatja dalam bukunya yang berjudul *Ngénggréngan Kasustran Jawa* (1960) menyebutkan bahwa *sekar macapat* ada 9 jenis. Ke tiga: Gunawan Sri Hastjarjo, dalam bukunya

yang berjudul *Macapat I, II, III* (1980) menyebutkan bahwa *sekar macapat* ada 11 jenis. Perbedaan jenis dan jumlah tersebut dapat diamati dalam tabel berikut.

Tabel 5. Jumlah *Sekar Macapat*

No	R. Ng. Ranggawarsita (<i>Mardawa Lagu</i>) ⁶⁰	No	Padmo Soekatja, (<i>Kasusatran Jawa</i>) ⁶¹	No	Gunawan Sri Hastjarjo (<i>Macapat I,II,III</i>) ⁶²
01	<i>Dhandhanggula</i>	01	<i>Dhandhanggula</i>	01	<i>Dhandhanggula</i>
02	<i>Sinom</i>	02	<i>Sinom</i>	02	<i>Sinom</i>
03	<i>Asmarandana</i>	03	<i>Asmarandana</i>	03	<i>Asmarandana</i>
04	<i>Kinanthi</i>	04	<i>Kinanthi</i>	04	<i>Kinanthi</i>
05	<i>Pangkur</i>	05	<i>Pangkur</i>	05	<i>Pangkur</i>
06	<i>Pocung</i>	06	<i>Pocung</i>	06	<i>Pocung</i>
07	<i>Mijil</i>	07	<i>Mijil</i>	07	<i>Mijil</i>
08	<i>Durma</i>	08	<i>Durma</i>	08	<i>Durma</i>
		09	<i>Maskumambang</i>	09	<i>Maskumambang</i>
				10	<i>Gambuh</i>
				11	<i>Megatruh</i>

(Tabel dibuat oleh Suyoto)

Sejumlah jenis *sekar macapat* seperti disebut dalam tabel, sembilan jenis biasa disajikan untuk *bawå*, yaitu: 1) *Dhandhanggula*, 2) *Sinom*, 3) *Asmarandana*, 4) *Kinanthi*, 5) *Pangkur*, 6) *Pocung*, 7) *Mijil*, 8) *Gambuh*, 9) *Megatruh*. Dua jenis yang lain tidak biasa disajikan untuk *bawå*, yaitu: *Maskumambang* dan *Durma*. *Sekar macapat* jenis *waosan* terdapat banyak ragam, seperti dalam tabel berikut.

⁶⁰ R.Ng. Ranggawarsita, *Serat Mardawa Lagu*, (Jakarta: Jambatan, 1958), 38.

⁶¹ S.Padmosoekotjo, *Ngengrengan Kasusastran Djawa I*, (Jogjakarta: Hien Hoo Sing, 1960), 22.

⁶² Gunawan Sri Hastjarjo, *Macapat I, II, III* (Surakarta: ASKI, 1980)

Tabel 6. Jenis dan Ragam *Céngkok Sekar Macapat* ⁶³

No	Jenis <i>tembang</i>	Ragam	Laras
01	<i>Dhandhanggula</i>	29 <i>céngkok</i>	12 <i>laras pélog</i> , 17 <i>laras sléndro</i>
02	<i>Sinom</i>	26 <i>céngkok</i>	19 <i>laras pélog</i> , 7 <i>laras sléndro</i>
03	<i>Asmarandana</i>	17 <i>céngkok</i>	9 <i>laras pélog</i> 8 <i>laras sléndro</i>
04	<i>Kinanthi</i>	29 <i>céngkok</i>	17 <i>laras pélog</i> , 12 <i>laras sléndro</i>
05	<i>Pocung</i>	28 <i>céngkok</i>	17 <i>laras pélog</i> , 11 <i>laras sléndro</i>
06	<i>Pangkur</i>	15 <i>céngkok</i>	11 <i>laras pélog</i> , 4 <i>laras sléndro</i>
07	<i>Mijil</i>	27 <i>céngkok</i>	18 <i>laras pélog</i> , 9 <i>laras sléndro</i>
08	<i>Durma</i>	22 <i>céngkok</i>	15 <i>laras pélog</i> , 7 <i>laras sléndro</i>
09	<i>Maskumambang</i>	11 <i>céngkok</i>	9 <i>laras pélog</i> , 2 <i>laras sléndro</i>
10	<i>Gambuh</i>	21 <i>céngkok</i>	13 <i>laras pélog</i> , 8 <i>laras sléndro</i>
11	<i>Megatruh</i>	10 <i>céngkok</i>	<i>laras pélog</i>

(Tabel dibuat oleh Suyoto)

C. *Sekar* dan Garap dalam Karawitan

1. *Sekar* dan Kegunaannya

a. *Sekar Ageng*

Sekar ageng dapat digunakan dalam berbagai keperluan. Satu *sekar* kadang bisa digunakan dalam tiga keperluan dengan lagu yang berbeda, yaitu: untuk *waosan*, *bâwâ*, dan *sulukan*. *Sekar Ageng* *Tebukasol*, *lampah* 9, *pedhotan* 4-5. *Sekar* tersebut bisa disajikan

⁶³ Periksa Gunawan Sri Hastjarjo, *Macapat Jilid I, II, III* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Proyek ASKI, 1980).

untuk tiga keperluan dalam lagu yang berbeda, yaitu: untuk *waosan*, *båwå*, dan *sulukan*. Kegunaan *sekar ageng* yang lain lihat lampiran 1 dalam disertasi ini.

b. *Sekar Tengahan*

Sekar menengah dapat digunakan dalam berbagai keperluan. Satu *sekar* kadang bisa digunakan dalam tiga keperluan dalam lagu yang berbeda, yaitu: untuk *waosan*, *båwå*, dan *sulukan* dalam pakeliran (*pathetan*, *ada-ada*, dan *sendhon*). Kegunaan *sekar menengah* yang lain lihat lampiran I dalam disertasi ini.

c. *Sekar Macapat*

Sekar macapat selain sebagai *waosan*, dapat disajikan dalam bentuk *båwå*, *gérong*, *sulukan*, *sindhènan*, dan *palaran* dengan lagu yang berbeda sesuai dengan kebutuhan. Kecuali *Durma*, *Megatruh*, dan *Maskumambang* yang tidak biasa disajikan untuk *båwå*, karena alur lagunya tidak mendukung untuk dikembangkan menjadi *båwå*. *Dhandhanggula*, *Pocung*, *Asmarandana*, dan *Maskumbambang* tidak biasa disajikan untuk *sulukan*. Sebab alur lagu dari *sekar* tersebut juga tidak mendukung untuk dikembangkan ke arah lagu *sulukan*.

Tabel 7: *Sekar Macapat* dan Kegunaannya

No	Nama tembang	Digunakan					
		<i>waosan</i>	<i>båwå</i>	<i>suluk</i>	<i>sindhèn</i>	<i>gérong</i>	<i>palaran</i>
01	<i>Mijil</i>	√	√	<i>ada-ada wayang gedhog</i>	√	√	√
02	<i>Kinanthi</i>	√	√	√	√	√	√
03	<i>Sinom</i>	√	√	√	√	√	√
04	<i>Dhandhanggula</i>	√	√	-	√	√	√
05	<i>Asmarandana</i>	√	√	-	√	√	√
06	<i>Durma</i>	√	-	√	√	√	√
07	<i>Pangkur</i>	√	√	√	√	√	√
08	<i>Pocung</i>	√	√	-	√	√	√
09	<i>Maskumambang</i>	√	-	-	√	√	√
10	<i>Gambuh</i>	√	√	√	√	√	√
11	<i>Megatruh</i>	√	-	√	√	√	√

(Tabel dibuat oleh Suyoto)

Keterangan:

- √ = tanda digunakan, teks sama, lagu berbeda.
 - = tanda tidak digunakan.

2. Vokal dalam Karawitan

a. Sindhènan

Dalam karawitan Jawa pelaku seni tidak hanya penyaji instrumen saja, akan tetapi juga melibatkan penyaji vokal. Secara umum vokal adalah suara manusia yang ditimbulkan dari getaran pita suara untuk memperindah sajian seni, selanjutnya disebut seni suara. Vokal dalam karawitan antara lain: *sindhènan*, *bàwà*, *gérong*, *senggakan*, dan *alok* yang kehadirannya untuk menambah indah sajian karawitan. Di dalam karawitan Jawa gaya Surakarta terdapat beberapa jenis *tembang* atau vokal yang penyajiannya dikelompokkan menjadi dua, yaitu vokal tunggal dan vokal bersama. Vokal tunggal adalah vokal yang hadir secara mandiri yaitu: *sindhènan* dan *bàwà*. Vokal bersama adalah vokal yang disajikan lebih dari satu orang secara bersama yaitu: *gérong*, *senggakan*, dan *alok*.

Pengertian secara umum yang beredar di tengah-tengah masyarakat selama ini, *sindhèn* adalah seorang perempuan yang biasa menyajikan vokal dalam karawitan, selanjutnya di masyarakat biasa disebut *pesindhèn*, *swarawati*, *waranggana*, *seniwati*, bahkan di wilayah tertentu ada yang menyebut *lèdhèk*. *Sindhèn* juga sebuah kata kerja yang berarti menyanyi solo dalam karawitan, sedangkan *sindhènan* lebih menunjuk pada materi yang berujung lagu dan

cakepan. Martopangrawit menyatakan bahwa *sindhènan* adalah vokal putri yang menyertai karawitan.⁶⁴ Pengertian tersebut dapat ditarik suatu pemahaman bahwa *sindhènan* adalah vokal tunggal putri yang menyertai karawitan, baik yang menggunakan *wangsalan* maupun yang menggunakan *cakepan* khusus.

Menurut jenisnya *sindhènan* dibagi dalam dua kelompok, yaitu: *sindhènan* umum, dan *sindhènan* khusus.⁶⁵ *Sindhènan* umum adalah *sindhènan* yang menggunakan *wangsalan* sebagai teks pokok, dan *abon-abon* sebagai pelengkap, yang selanjutnya disebut *sindhènan srambahan*. *Sindhènan* khusus adalah *sindhènan* yang menggunakan *cakepan* atau lagu khusus. Oleh karena kekhususannya itu, maka tidak bisa digunakan untuk gending lain. Contoh: *sindhènan gawan*, *sindhènan sekar*, *jineman*, dan *palaran*.

1) **Sindhènan Srambahan**

Telah dijelaskan sebelumnya bahwa *sindhènan srambahan* adalah *sindhènan* yang menggunakan *wangsalan* sebagai teks pokok, dan *abon-abon* sebagai pelengkap. *Wangsalan* adalah semacam puisi tradisi Jawa, susunan kalimatnya tertata menurut suku kata yang telah ditentukan dan di dalam kalimat tersirat pertanyaan dan

⁶⁴ Martopangrawit, *Tetembangan I*, (Surakarta: DEMA ASKI, 1972), 1.

⁶⁵ Periksa Suraji, “*Sindhènan Gaya Surakarta*” (Surakarta: Tesis Sekolah Pascasarjana, ISI, 2005).

jawaban yang terselubung. *Wangsalan* terbagi dalam dua bagian, bagian pertama disebut *cangkriman* atau teka-teki, sedangkan bagian kedua merupakan jawaban dari teka-teki sebelumnya, yang kadang tidak ada hubungannya dengan kalimat pertama, tetapi bagian kedua ini merupakan inti dari sebuah *wangsalan*. Di Jawa terdapat beberapa jenis *wangsalan*, baik dalam berkesenian maupun dalam kehidupan sehari-hari. Jenis *wangsalan* dimaksud adalah sebagai berikut.

(a) Wangsalan Rangkep.

Wangsalan rangkep adalah *wangsalan* yang susunan kalimatnya terdiri dari dua bagian. Bagian pertama terdiri dari 12 suku kata memuat pertanyaan, yang terbagi dalam dua frasa. Frasa pertama terdiri 4 suku kata, dan frasa ke dua terdiri 8 suku kata. Bagian kedua memuat jawaban, juga terdiri dari 12 suku kata yang terbagi dalam dua frasa seperti bagian pertama. *Wangsalan* yang demikian disebut *wangsalan 12*. Contoh:

Bagian I : *Lalu mangsa, panusuling magut yuda;*

Bagian II: *Yèn kasèpa, mbantoni lara asmara.*

Bagian I frasa pertama *lalu mangsa* artinya *kasèp*, terjawab pada bagian ke dua frasa pertama dalam kata *yèn kasèpa*.

Bagian I frasa ke dua *Panusuling magut yuda*, artinya

membantu perang, terjawab pada bagian ke dua frasa kedua dalam kata *mbantoni*. *Wangsalan* tersebut sering digunakan dalam *sindhènan*.

(b) Wangsalan Lamba

Wangsalan lamba adalah jenis *wangsalan* yang tersusun dalam satu kalimat terbagi dalam dua frasa. Frasa pertama memuat pertanyaan, frasa ke dua memuat jawaban. Ada 3 jenis *wangsalan lamba*, yaitu: 1) frasa pertama terdiri dari 4 suku kata memuat pertanyaan, frasa kedua 4 suku kata memuat jawaban. *Wangsalan* seperti itu disebut *wangsalan papat*, 2) frasa pertama terdiri 8 suku kata memuat pertanyaan, frasa kedua 8 suku kata memuat jawaban, selanjutnya disebut *wangsalan wolu*, 3) frasa pertama terdiri 4 suku kata memuat pertanyaan, dan frasa kedua 8 suku kata memuat jawaban.

Contoh:

Wangsalan 4 (papat)

Kawis pita, wus bejané.

Kawis pita adalah nama buah *maja*, terjawab dalam kata *bejané* dengan menyamakan kata *ja*.

*Wangsalan 8 (wolu).*⁶⁶

Aran ludiraning wreksa, ywa kapatuh ngumbar karsa.
(*tlutuh*) , terjawab dalam kata *kapatuh*.

Kawi sekar kang kawedhar, kaloka lir puspa ngambar.
(*puspa*) , terjawab dalam kata *puspa*.

Jeram rum kèh pedahira, mituruta tuduh tama.
(*purut*) , terjawab dalam kata *mituruta*.

Wangsalan (4-8)

1. *Menyan seta, tiwas-riwas tanpa karya.*
(*tawas*) , terjawab dalam kata *tiwas-tiwas*.

2. *Sekar arèn, sewu bekja kemayangan.*
(*mayang*) , terjawab dalam kata *kemayangan*.

3. *Kawi sekar, den sugih tepa salira.*
(*puspa*) , terjawab dalam kata *tepa*.

4. *Kapi jarwa, sun pethèk mangsa cidra-a.*
(*kethèk*) , terjawab dalam kata *pethèk*

5. *Welut wana, kawula hamung sadrema.*
(*ula*) , terjawab dalam kata *kawula*

(c) Wangsalan Memet

Wangsalan memet adalah *wangsalan* yang cara mencari jawabannya dua kali lipat, yakni dengan memahami arti harfiah dari kata yang digunakan, kemudian makna kata yang terkandung di dalamnya.

⁶⁶ Bey Mardusari, *Kidung Kandha Sanyata*, Editor R Supanggih (Surakarta: ISI Press, 1996), 125.

Contoh:

Bagian I : *Kusumastra, **carem** ing rèh palakrama;*

Bagian II: *Moring gendhing, pinatut lawan irama*

Dilihat dari keindahan sastranya *wangsalan* tersebut sulit dipahami isi yang terkandung di dalamnya. Oleh karena itu memahami makna *wangsalan* tersebut harus mengartikan dua kali lipat, dan perlu dianalisis secara mendalam setiap kata. Bagian I frasa pertama, *kusumastra* adalah gabungan dari dua kata, yakni kata *kusuma* dan *astra* (jw. *digarba*). *Kusuma* adalah bahasa kawi dari bunga, sedangkan *astra* juga bahasa kawi dari pusaka tradisional masyarakat Jawa, atau sering disebut *gaman*. Ada dua pusaka tradisional yang menjadi kebanggaan masyarakat Jawa yaitu, keris dan tombak. Keris atau tombak di bagian pipihnya terdapat *pamor*. *Pamor* adalah isian atau hiasan yang ada pada keris atau tombak, yang biasanya menjulur di tengah-tengah pusaka, diibaratkan bunga. Dengan demikian *kusumastra* memiliki arti bunga di dalam pusaka, yang selanjutnya disebut *pamor*.

Masih bagian I frasa kedua, kata *carem* adalah bahasa kawi yang artinya *atut, runtut, lulut*. Kata-kata seperti itu biasa digunakan oleh masyarakat Jawa dalam kehidupan sehari-

hari berkaitan dengan sebuah perkawinan seperti: *atut runtut reruntungan*. Ungkapan seperti itu menyangatkan betapa eratnya hubungan kedua belah pihak dalam sebuah perkawinan. *Palakrama* adalah *basa karma-nya rabi*, kawin atau nikah. *Carem ing rèh palakrama*, memiliki makna bahwa sebuah perkawinan akan diperoleh keselarasan hidup (*ju. atut runtut reruntungan*).

Wangsalan bagian II frasa pertama, *moring gendhing*, kata *moring* adalah gabungan dari kata *amor* dan *ing*. Oleh karena hanya dibutuhkan 4 suku kata, maka kata *amor* dan *ing* digabung menjadi *moring*. Dengan demikian *moring gendhing* merupakan jawaban dari kata *kusumastra* yang berarti *pamor*, dengan menyitir suku kata *mor* dalam kata *moring*. Masih bagian II frasa kedua *pinatut lawan irama*, kata *pinatut* merupakan jawaban dari kata *carem* yang berarti *atut*, dengan menyitir suku kata *tut* dalam kata *pinatut*. *Wangsalan* tersebut sering digunakan dalam *sindhengan* gending-gending gaya Surakarta.

(d) Wangsalan Edi peni

Wangsalan edi-peni adalah *wangsalan* yang susunan kalimatnya tertata secara sistematis dan menggunakan *purwakanthi* (rima). Ada beberapa *purwakanthi*, antara lain:

1) *Purwakanthi swara*: adalah jenis puisi yang di dalamnya terdapat persamaan bunyi vokal di akhir kata atau kalimat (*i-i, a-a, o-o, u-u, é-é*).

2) *Purwakanthi basa*: adalah kata atau kalimat yang menggunakan gaya bahasa yang indah, atau bahasa kiasan, misalnya: *koncatan jiwa*, untuk mengatakan mati, *iring muka* untuk mengatakan pipi, Menyebut pisang raja pulut, menggunakan kalimat *pisang sesajining karya*.

Di Jawa ada beberapa jenis pisang raja, yaitu: *raja nangka*, *raja lilin*, dan *raja pulut*, untuk mengatakan *lulut*. Beberapa macam jenis pisang raja tersebut yang rasanya paling enak adalah *pisang raja pulut*. Oleh karena itu pisang yang biasa digunakan untuk perlengkapan *sesaji* masyarakat Jawa ketika mempunyai hajad adalah *pisang raja pulut*,

3) *Purwakanthi lumaksita* adalah susunan kalimat yang terdapat pengulangan kata pada frasa berikutnya. Contoh:

*Sekar pisang, pisang sesajining karya;
Patut lamun linulutan ing sasama.*

*Riris harda, hardané wong lumaksana;
Dressing karsa, memayu hayuning praja.*

*Jarwa mudha, mudhané sang prabu kresna,
Mumpung anom, ngudi saranaing praja.*

(e) Wangsalan Padinan

Wangsalan padinan adalah, *wangsalan* yang digunakan dalam kehidupan sehari-hari dan susunan kalimatnya tidak tertata secara sistematis menggunakan aturan-aturan jumlah suku kata, karena sifatnya spontan. *Wangsalan padinan* ada yang menyebutkan jawaban, ada yang tidak menyebutkan jawaban, karena pendengar dianggap sudah mengetahui jawabannya. *Wangsalan padinan* ini tidak biasa digunakan dalam *sindhèn*, karena susunan kalimatnya tidak tertata secara sistematis, sehingga sulit untuk diterapkan di dalam gending yang *gatra-gatra*-nya tertata sedemikian rupa.

Tabel 8. *Wangsalan padinan*

Menyebut jawabannya	Tidak menyebut jawabannya
1. <i>Peken alit, mangsa mandéa</i>	1. <i>La kok njanur gunung timen</i>
2. <i>Mrica kecut sa uni-uniné</i>	2. <i>Jenang gula lo</i>
3. <i>Mbalung geni, mbok Manawa</i>	3. <i>Aja njangan gori ta</i>
4. <i>Wolu loro, puluh puluh</i>	4. <i>Ora usah ngrok kok cendhak</i>
5. <i>Mbalung janur, muga-muga sida</i>	5. <i>Kok ngembang duren</i>

(Tabel dibuat oleh Suyoto)

(f) *Isèn-isèn* atau *Abon-abon*

Sindhènan srambahan selain menggunakan *wangsalan* juga menggunakan *abon-abon* atau *Isèn-isèn* yaitu teks yang berwujud kata-kata indah yang berfungsi sebagai pelengkap dalam *sindhènan* untuk mencukupi kebutuhan ukuran satu kalimat lagu tiap *gatra* dalam gending. Kata-kata yang sering digunakan sebagai *abon-abon* biasanya berupa sebutan identitas orang, pencandraan seseorang, baik laki-laki maupun perempuan, kata-kata kiasan yang kadang tidak dimengerti maknanya.

Satu kalimat lagu *kenong* atau *gong* biasa menggunakan satu atau dua *wangsalan*. Karena panjangnya kalimat lagu dalam satu *kenong* atau satu *gongan*, kemudian perlu adanya penjèrèngan *cakepan*. Oleh karena *pesindhèn* harus dapat mengatur satu atau dua *wangsalan* ke dalam satu kalimat lagu *kenong* atau *gong*, dalam bahasa jawanya *ngepaské*. Kekosongan tersebut bisa diisi dengan mengulang *cakepan* pokok atau diisi dengan *cakepan* lain yang berupa kata-kata pendek yang kadang tidak ada hubungannya dengan *cakepan* pokok, yang disebut *isèn-isèn* atau *abon-abon*. Fungsi lain *abon-abon* adalah sebagai *bumbu*, penyedap, pemanis dalam sajian gending. *Pesindhèn* ibarat juru masak, harus pandai-pandai meramu *bumbu*, agar *rasa* masakan terasa sedap. Terlalu

banyak bumbu mungkin juga tidak enak, dan sebaliknya kurang bumbu juga tidak enak. Demikian halnya dalam *sindhènan*, terlalu banyak *isèn isèn* juga tidak enak. Penerapan *isèn-isèn* tergantung pada kecerdasan *pesindhèn* dalam menafsir dan menerapkan *isèn-isèn* secara tepat sesuai dengan karakter gending. Lagu *abon-abon* disesuaikan dengan *sèleh* pada akhir *gatra* dalam gending. *Wangsalan* dan *abon-abon* memiliki tempat sendiri-sendiri (*jw. ana nggon-nggonané*).

Tabel 9. Jenis *abon-abon*

No	Pencandraan	Sebutan orang	Kata klise
01	<i>wong kuning</i>	<i>rama</i>	<i>gonès, nènès</i>
02	<i>wong manis</i>	<i>ramané dhewé</i>	<i>ya gonès, ya nènès</i>
03	<i>wong bagus</i>	<i>bapakné tholé</i>	
04	<i>gandes luwes sasolahé</i>	<i>ya ndhuk, ya mas</i>	
05	<i>anteng tajem polatané</i>	<i>radèn</i>	
06	<i>gonas ganes wicarané</i>		

(Tabel dibuat oleh Suyoto)

Penerapan *wangsalan* secara umum terletak pada susunan *balungan* dengan alur lagu *sèlèh* berat (*ulihan*), sedangkan *abon-abon* penerapannya terletak pada alur lagu *sèlèh* ringan (*padhang*). Lebih jelasnya berikut dipaparkan *wangsalan* dan *isèn-isèn* penerapannya

ke dalam gending serta kapan dan di mana *wangsalan* dan *isèn-isèn* itu digunakan.

Contoh:

Notasi 7. *Ladrang Wilujeng, lrs pl pt barang.*

2	7	2	3	2	7	5	6̂	3	3	.	.	6	5	3	2̂
<i>P</i>				<i>U</i>				<i>P</i>				<i>U</i>			
<i>rama-rama</i>				<i>Riris harda</i>				<i>gones</i>				<i>hardané wong lumaksana</i>			
5	6	5	3	2	7	5	6̂	2	7	2	3	2	7	5	6̂
<i>P</i>				<i>U</i>				<i>P</i>				<i>U</i>			
<i>rama-rama</i>				<i>dresing karsa,</i>				<i>ramané dhewé</i>				<i>memayu hayuning praja</i>			

Ngelik: gérong salisir

↙	.	6	6	.	7	5	7	6̂	3	5	6	7	6	5	3	2̂
<i>Parabé sang smara bangun, sepat domba kali aya</i>																
6	6	.	.	7	5	7	6̂	7	7	3	2	.	7	5	6̂	
<i>Aja dolan lan wong priya, geramèh nora prasaja</i>																

Kata yang digaris bawah adalah *isèn-isèn* yang penerapannya terletak di bagian *sèlèh ringan* atau *padhang* (**P**), *wangsalan* terletak di bagian *sèlèh berat* atau *ulihan* (**U**). *Ngelik* tidak menggunakan *wangsalan*, karena gending tersebut menggunakan *gérongan*, oleh karena itu *sendhènan*-nya menggunakan *cakepan* yang digunakan dalam *gérongan*.

Notasi 8. *Widasari, gd kt 2 kr, lrs sl pt manyura (ngelik).*

6	6	.	.	6	6	5	6	3	5	6	i	6	5	2	3̂
				P								U			
				<i>gonès</i>				<i>ramané dhéwé</i>				<i>sekar pisang</i>			
i	i	.	.	3̇	2̇	i	6	3	5	6	i	6	5	2	3̂
P				U				P				U			
<i>ya ndhuk</i>				<i>sekar pisang</i>				<i>kadangku dhéwé</i>				<i>pisang sesajining karya</i>			
.	1	2	6	.	.	6	.	3	5	6	i	6	5	2	3̂
				P								U			
				<i>wong manis</i>				<i>bapakné tholé</i>				<i>patut lamun</i>			
.	.	6	1	2	3	2	1	.	2	1	6	3	5	3	2̇)
P				U				P				U			
				<i>patut lamun</i>								<i>linulutan ing sasama</i>			

Kata dan notasi yang digaris bawahi adalah *isèn-isèn* dan kalimat lagu *sèlèh* ringan atau *padhang* (**P**). Kalimat lagu *kenong* pertama pada *gatra* pertama, kedua, dan ketiga digunakakan dua *isen-isen*, karena *gatra* pertama sampai *gatra* ke tiga tidak ada *sèlèh* berat. Hal yang sama juga terjadi pada kalimat lagu *kenong* ke tiga *gatra* pertama, kedua, dan ketiga.

(g) Lagu Sindhènan

Sindhènan selain menggunakan *cakepan* juga menggunakan pola lagu (*céngkok*). Pola lagu *sindhènan* adalah lagu yang disajikan pada *sèlèh-sèlèh* tertentu, kemudian disebut *céngkok* *sèlèh* sesuai dengan *cakepan* atau *wangsalan* yang digunakan. Dengan demikian

dapat ditarik suatu pemahaman bahwa pola lagu *sindhènan* adalah *céngkok-cangkok sèlèh* yang diungkapkan melalui nada-nada. Supanggah mengatakan bahwa terdapat bermacam-macam istilah yang digunakan untuk menyebut pola, yaitu: *céngkok*, *wiled*, *sekaran* dan lain sebagainya.⁶⁷

Contoh: Pola-pola lagu *sèlèh sindhènan* atau *céngkok sèlèh* yang menggunakan teks *wangsalan* dalam *laras sléndro pathet sanga*.

sèlèh 1 (4 suku kata) 5 6̇1.65 2 16.1
ri - ris har - da

sèlèh 1 (8 suku kata) 5 6 5 ī 5 2 321 1
har-da- né wong lu-mak - sa -na

sèlèh 1 (12 suku kata) 5 5 5 5, 5 6 5 ī 5 2 321 1
dresing karya memayu ha-yu-ning pra-ja

(h) Teknik Penyajian *Sindhènan*

Teknik di dalam karawitan adalah bagaimana cara seseorang memainkan instrumen atau menimbulkan bunyi.⁶⁸ Teknik *sindhènan* berarti cara seorang *pesindhèn* dalam menerapkan sajian *sindhènan*. Penerapan pola-pola lagu *sindhènan* ke dalam gending meliputi *angkatan* dan *sèlèh* berdasarkan suku kata dalam *wangsalan*, *tembang*, dan *abon-abon* yang digunakan. *Angkatan* adalah mulainya

⁶⁷ Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan II: Garap*. (Surakarta: ISI Press, 2007), 204.

⁶⁸ Rahayu Supanggah, 2007, 200.

belakang. *Nungkak* arti sebenarnya adalah pijakan yang salah, karena tungkai selalu digunakan awal pijakan.

Hal seperti ini apabila diterapkan di dalam teknik *sindhènan* yaitu ketika memulai petanda *sindhèn* lebih awal dari yang telah dicontohkan di atas, artinya ketika menggunakan *wangsalan* 4 suku kata petanda *sindhènan* tidak dimulai setelah *sabetan* ke dua dalam setiap *gatra*, tetapi lebih awal lagi atau *sabetan* sebelumnya, selanjutnya seniman menyebutnya *nungkak*. *Nglèwèr* adalah petanda *sindhènan* pada *sabetan* ke tiga sehingga *sèlèh sindhenan* makin mudur, hal ini disebut *nglèwèr*. Proses pembelajaran *sindhènan* menggunakan rumus-rumus seperti, 4 T dimaksudkan adalah *wangsalan* 4 suku kata yang memuat pertanyaan, kemudian di singkat T. 4 J adalah 4 suku kata yang memuat jawaban. Demikian seterusnya, 8 T, 8 J atau 12 J.

2) *Sindhènan khusus.*

a. *Sindhenan gawan*

Sindhènan gawan: adalah jenis *sindhènan* yang *cakepannya* menyebut nama gending tertentu secara jelas atau lagu dan *cakepan* telah menjadi satu kesatuan dengan gendingnya, sehingga tidak bisa digunakan untuk gending lain, selanjutnya menjadi ciri khas gending tertentu, seperti misalnya: Gending *Tunggul*, bagian *mérong*

menjelang *gong* terdapat *sindhènan gawan*, *cakepan*-nya dengan jelas menyebut nama gending *Tunggul*. Gending *Gambirsawit* bagian *mérong*, menjelang *gong* terdapat *cakepan sindhènan* yang menyebut nama gending *Gambirsawit*. Gending *Kembang gayam*, pada bagian *mérong* menjelang *gong*, tepatnya pada saat *angkat ciblon* terdapat *sindhènan gawan* yang teksnya menyebut nama gending.

Contoh:

(1) *Tunggul, gd kt 2 kr, lrs pl pt barang (mérong kenong ke 4).*

. 6 7 2̇ 7 6 5 3 2 3 5 6 2 3 5 (3)
 . 2 35 56 6 6 7 5 565 3
ba-pa tunggul kawungé gén-jong

(2). *Gambirsawit, lrs sl pt sanga (mérong kenong ke 4).*

2 2 . 3 5 3 2 1 3 5 3 2 . 1 6 (5)
 6 6 6 6 61̇ 5323
gam-bir sa-wit ma-wur

. . . 5̇ 2̇ 3̇ 5̇ 6̇ 2 2 . . 2 3 2 1̇
 . 121 65
ma-wur

(3). *Kembang gayam, (mérong ke angkatan ciblon).*

6 6 . . 6 5 3 2 11̇ .1̇ 23̇ 12̇ 31̇ 63̇ 53̇ (2)
 11̇ .1̇ 2 3 1 5 5 6 5 3 23̇ 12̇ 2
é é é ya ra-ma kembang gayam pa-ré a-nom

e. *Sindhènan andhegan*

Sindhènan andhegan adalah *sindhènan* yang disajikan pada saat gending berhenti sejenak (*mandheg*). Pada saat gending berhenti disajikan *sindhènan*, kadang *cakepan* menyebut nama gending yang disajikan saat itu, atau menggunakan *cakepan* lain kemudian gending dilanjutkan kembali.

Contoh: *Sindhènan andhegan*

- (a). *Ladrang Eling-éling, laras pélog pathet barang*, pada saat menjelang *gong* terdapat *sindhènan andhegan* yang *cakepannya* menyebut nama gending.

5 6 7 6 7 6 653 57656 6, 5 6 5 7 6 5 565 32
 Lah e-ling e-ling ku-la e - ling, sa-pa la-li dèn é - ling - na.

- (b) *Gandrungmanis, gendhing kethuk 2 kerep minggah 4, laras pélog pathet barang*, bagian *inggah* menjelang *gong* terdapat *sindhènan andhegan* yang *cakepannya* menyebut nama gending *Gandrungmanis*.

2 35 , 5 56 2 , 3567 65 ,
 Gan-drung, ku - la nggih gan - drung ,

7 2̇3̇2̇ 7 6 5 6 , 7 2̇3̇ 67 5 56 2 25 (3)
 Gan-drung kula manis, ma-nis a-nèng pu-cuk im-ba

b. Båwå

Båwå adalah *tembang* tunggal yang disajikan sebelum *gending*, fungsinya untuk mengawali sajian *gending*. Adapun *tembang* yang biasa digunakan untuk *båwå* adalah: *tembang gedhé* (*sekar ageng*), *tembang tengahan* (*sekar tengahan*), dan *tembang cilik* (*sekar alit*), sering disebut *sekar macapat*. *Båwå* memiliki karakter tersendiri yaitu: *gagah*, *agung*, *wibåwå*, dan tidak feminim, akan tetapi terasa maskulin. Oleh karena itu sajian *båwå* yang feminim tidak akan mencapai *carem*. Dengan demikian maskulin adalah salah satu persyaratan sebagai pelantun *båwå* untuk mencapai *carem*. Hal-hal yang berkaitan dengan *båwå*, dibahas secara detail di dalam bab III dalam disertasi ini.

c. Gérong

Di dalam karawitan gaya Surakarta terdapat vokal tunggal dan vokal bersama. Vokal bersama dalam karawitan sebenarnya sudah ada sejak lama, yaitu *bedhayan* yang disajikan oleh sekelompok vokal pria atau wanita, kemudian disebut *pesindhèn bedhaya*. Vokal bersama yang lain disebut “*gérong*”. Rahayu Supanggah dalam editor buku “Dibuang Sayang” menyatakan pengertian *gérong* adalah sajian vokal bersama yang dilakukan oleh

sekelompok vokalis pria berlagu dan berirama metris dengan mengikuti pulsa, matra gendhing.⁷¹

Perlu diketahui bahwa sesuai dengan perkembangan zaman, semakin berkembang pula kehidupan karawitan, sehingga di masyarakat banyak bermunculan kelompok-kelompok karawitan putri. Oleh karenanya pengertian *gérong* akhirnya tidak terbatas hanya pada sekelompok pria, melainkan juga bisa sekelompok vokal putri. Dengan demikian *gérong* adalah vokal bersama (*unisono*) dalam karawitan yang dilakukan oleh sekelompok vokal (putra dan atau putri), berlagu, berirama dengan mengikuti matra gending.

Gérong diperkirakan baru lahir pada abad ke-19, yakni pada pemerintahan PB IX, yang pada waktu itu Susuhunan Pakoe Boewana berkenan silaturahmi dengan Pangeran Mangkunagara ke IV di Pesanggrahan Langenharja.⁷² Pada pertemuan itu PB IX berkenan menyuguhkan seni karawitan dengan garap baru, yaitu menggunakan *bawá* dan *gérong*. Oleh karena itu dapat dipastikan istilah *gérong* muncul lebih muda dibanding dengan vokal lainnya seperti, *sindhènan*, dan *suluk*.

⁷¹ Rahayu Supanggah, editor, *Dibuang Sayang: Lagu dan Cakepan Gerongan Gening-Gending Gaya Surakarta*, (Surakarta: Seti_Aji, 1988), 3.

⁷² Rahayu Supanggah, 1988, 2.

Cakepan yang digunakan dalam *gérongan* terkecuali yang menggunakan *cakepan* khusus biasanya mengambil dari *tembang*, baik *tembang macapat*, *tembang tengahan*, *tembang gedhé*, dan *wangsalan*. Adapun *tembang macapat* yang sering digunakan untuk *cakepan gérongan* gending adalah *Kinanthi*. Sedangkan *tembang tengahan* yang biasa digunakan untuk teks *gérongan* adalah *juru demung*, dan *tembang gedhé* yang biasa digunakan adalah *Salisir* atau *Slisir*. Pemilihan ini sudah barang tentu dengan pertimbangan tertentu. Dipilihnya *Kinanthi* digunakan untuk *cakepan gérongan* dengan pertimbangan bahwa, *Kinanthi* terdiri dari 6 *gatra*, dan setiap *gatra* terdiri dari 8 suku kata. 8 suku kata apabila dikaitkan dengan *gatra-gatra* dalam gending yang setiap *gatranya* terdiri 4 *sabetan balungan*, akan lebih mudah penerapannya. Demikian halnya *salisir* yang terdiri dari 4 baris, dan setiap baris juga terdiri dari 8 suku kata. *Juru demung* dalam setiap *gatra* juga terdiri dari 8 suku kata.

Notasi 10. *Ladrang Sri Widada, lrs pl pt barang*

$$\begin{array}{l} \parallel \quad 2 \quad \underset{\cdot}{7} \quad 2 \quad \underset{\cdot}{6} \quad 2 \quad \underset{\cdot}{7} \quad 2 \quad \overset{\wedge}{6} \quad 3 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 6 \quad 5 \quad 2 \quad \overset{\wedge}{3} \\ \quad \quad 2 \quad 3 \quad 5 \quad \cdot \quad 7 \quad 6 \quad 5 \quad \overset{\wedge}{3} \quad 2 \quad \underset{\cdot}{7} \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad \underset{\cdot}{7} \quad 5 \quad \textcircled{6} \quad \cdot \end{array}$$

wiled:

$$\parallel \quad \cdot \quad 2 \quad \cdot \quad 3 \quad \cdot \quad 2 \quad \cdot \quad \underset{\cdot}{7} \quad \cdot \quad 3 \quad \cdot \quad 2 \quad \cdot \quad 7 \quad \cdot \quad \overset{\wedge}{6}$$

Gérong kinanthi:

6 6 . . 7 5 7 6	3 5 6 7 6 5 2 3̂
<i>gatra 1</i>	<i>gatra 2</i>
2 3 5 . 7 6 5 3	2 3 5 . 7 6 5 3̂
<i>gatra 3</i>	<i>gatra 4</i>
7 7 5 6 7 5 2 3	2 7 2 3 2 7 5 (6)
<i>gatra 5</i>	<i>gatra 6</i>

Notasi 11. *Ladrang Wilujeng, lrs pl pt barang*

2 7 2 3 2 7 2 6̂	3 3 . . 6 5 3 2̂
<i>Lik:</i>	<i>Lik:</i>
6 6 . . 7 5 7 6̂	3 5 6 7 6 5 3 2̂
<i>Salisir padapala I</i>	<i>padapala II</i>
6 6 . . 7 5 7 6̂	7 7 3 2 . 7 5 (6)
<i>padapala III</i>	<i>padapala IV</i>

Notasi 12. *Inggah Kinanthi, lrs sl pt manyura.*

. 1 . 6̂ . 1 . 6̂	. 2 . 1 . 3 . 2̂
<i>Jru demunge ngela ela</i>	
. 3 . 1 . 2 . 6̂	. 2 . 1 . 3 . 2̂
<i>Kawilet lang-langan lalu, leng-leng kalingan kalunglun</i>	
. 3 . 1 . 2 . 6̂	. 3 . 2 . 3 . 1̂
<i>Kalangen-langening brangta, ngarang mirong rangu rangu</i>	
. 2 . 1 . 2 . 3	. 1 . 2 . 1 . (6)
<i>Karungrungan mangiriya,</i>	<i>riyaning tyas lir tunutus</i>

Notasi yang digaris bawah sebagai tanda disajikan *gérongan*. *Ladrang Sri Widada* menggunakan *cakepan Kinanthi*, *ladrang Wilujeng* menggunakan *cakepan Salisir* dan *ingghah Kinanthi* menggunakan *cakepan Juru demung*. Struktur balungan gending tiap *gatra* terdiri dari empat pukulan (*sabetan*), kemudian letak *gérongan* terdapat di setiap dua *gatra*. *Cakepan* yang digunakan untuk *gérongan* 8 (delapan) suku kata. Oleh karena antara *sabetan* balungan dan *cakepan gérongan* terdapat kesesuaian, maka *sekar* yang paling tepat dan pas adalah *sekar* yang memiliki jumlah suku kata 8, sehingga sesuai dengan *gatra-gatra* dalam gending, dan penerapannya lebih mudah.

Oleh karena itu *sekar* yang memiliki *gatra* genap (8) sering digunakan untuk *cakepan gérongan*. Hampir semua gending yang menggunakan *gérong*, *Kinanthi* adalah *cakepan* yang paling banyak digunakan, kecuali gending-gending khusus, sudah barang tentu menggunakan *cakepan* khusus. Di antara sejumlah *sekar macapat* itu, *Kinanthi* adalah yang paling banyak diakses atau digunakan untuk *gérongan*, dapat dipastikan dengan pertimbangan tertentu, antara lain sebagai berikut.

1. Pertimbangan *gatra*

Kinanthi terdiri dari 6 *gatra*, dan setiap *gatranya* terdiri dari guru wilangan yang sama. Dengan *gatra* dan suku kata yang genap itu sangat mungkin mudah penerapannya ke dalam gending.

2. Pertimbangan *guru wilangan*

Kinanthi memiliki guru wilangan yang sama, yakni 8 suku kata, apabila dikaitkan dengan *gatra-gatra* dalam gending yang setiap *gatranya* terdiri 4 *sabetan balungan*, sehingga akan lebih mudah penerapannya. Seperti halnya *salisir* yang terdiri dari 4 baris, dan setiap barisnya juga terdiri dari 8 suku kata.

3. Pertimbangan bentuk gending

Gending-gending bentuk *ladrang irama wiled* terdiri dari empat *kenongan*, dan biasanya *gérongan* dimulai setelah kenong ke dua, sehingga *pe-njereng-an cakepan* akan lebih mudah, yakni setiap dua *gatra Kinanthi* diterapkan dalam satu *kenongan ladrang irama wiled*.

Notasi 13: *Ladrang Sri Kretarta, lrs pl pt nem.*

Buka: . 2 . 1 . 2 . 1 2 2 1 1 . 6̣ . 5̣

|| 2 1 2 6̣ 2 1 6̣ 5̣ 1 2 1 6̣ 2 3 2 1̂
 3 2 6̣ 5̣ 2 3 2 1̂ 3 2 1 6̣ 2 1 6̣ 5̣ :|

wiled:
 || . 2 . 1 . 2 . 6̣ . 2 . 1 . 6̣ . 5̣
gérong: Kinanthi
 ↘
 5 5 . . 1̂ 2̂ 1̂ 6̣ 2̂ 1̂ 5 2 5 3 2 1̂

 gatra 1 gatra 2
 . 3 . 2 . 6̣ . 5̣ . 2 . 3 . 2 . 1̂

 gatra 3 gatra 4
 5 6 2̂ 1̂ 5 2 1 6̣ . 2 . 1 . 6̣ . 5̣⁷³ ||

 gatra 5 gatra 6

Notasi 14: *Inggah Widosari, lrs sl pt manyura.*

|| . 3 . 2 . 3 . 1 . 2 . 1 . 3 . 2̂
 . 3 . 2 . 3 . 1 . 2 . 1 . 3 . 2̂
gérong: Kinanthi
 . 3 . 2 . 1 . 6̣ ↘ . 2̂ . 1̂ . 5 . 3̂

 gatra 1 gatra 2
 . 2 . 1 . 2 . 3 . 1 . 6̣ . 3 . 2̂ ||

 gatra 3 gatra 4 gatra 5 gatra 6

⁷³ Mloyowidodo, *Gending-Gending Jawa Gaya Surakarta Jilid II* (Surakarta: 1976, 177.

Sajian *gérong* yang baik paling tidak memenuhi kreteria sebagai berikut.

a. *Rampak*

Rampak dalam tabuhan adalah hasil sajian gending yang keseluruhan permainan instrumentalia sejajar dan rata, artinya dalam memainkan instrumen tidak menonjolkan diri, sehingga intensitas permainan instrumen yang satu dengan lain saling menyesuaikan (Jw: *mad sinamadan*). Demikian halnya dalam vokal, keras dan lirihnya permainan vokal menunjukkan intensitas suara yang merata, pemilihan *céngkok* dan *wiletan* sesuai, serta menunjukkan satu kesatuan yang utuh, sehingga terwujud ke-*rampakan*-nya.

b. *Wijang*

Wijang adalah kejelasan ucapan (Jw. *kedalé cetha*), yaitu jelas dalam mengucapkan kata-kata dalam *cakepan*, termasuk jelas dalam menyuarakan *sukon wulon* (a, i, u, e, o).

c. *Luluh tembung*

Luluh tembung adalah teknik penyuaran penggabungan dua kata, dari satu kata dengan kata yang lain untuk tidak terkesan kaku, seperti misalnya, *nalikanira ing ndalu*. Kata *nalikanira* dengan kata *ing*, pengucapannya digabung menjadi

raing, bukan *ra ing*. Kata *nadyan ari*, pengucapannya menjadi nadyannari, sehingga kedengarannya menjadi halus.

d. *Luluh lagu*

Luluh lagu adalah teknik penyuaran lagu ke lagu berikutnya untuk menghindari kesan kaku. *Luluh lagu* biasanya disajikan pada tiap-tiap menjelang *sèlèh* kalimat lagu.

Contoh:

. . . . | 2̇ 2̇ 2̇3̇ i | . 2̇ 3̇ 3̇ | . 1̇3̇ 2̇ i |

Praktiknya:

. . . . | 2̇ 2̇ 2̇3̇ i | . 2̇ 3̇ 3̇ | . 1̇3̇ 2̇ 2̇1̇ |

Menjelang *sèlèh* nada 1̇, dari nada 2̇ ke nada 1̇ diluluhkan, dengan pe-nyeret-an nada 2̇ 1̇, sehingga menjadi 2̇1̇

d. **Senggakan dan Alok**

1. **Senggakan**

Senggaan adalah dari asal kata *senggak* mendapat akhiran an. *Senggak* memiliki arti bersuara *santak*, *giyak*, sorak, semangat. Dengan demikian dapat ditarik suatu pemahaman bahwa *senggakan* adalah bersuara *santak* sebagai bentuk interaksi musikal dalam pertunjukan karawitan, yang disajikan secara kelompok dan berlagu. Dengan kata lain *senggakan* adalah lagu vokal bersama di luar lagu pokok dengan serangkaian kata-kata indah. Berdasarkan teks yang

digunakan, jenis *senggakan* dapat dikelompokkan menjadi 4 macam, antara lain;

a) *Senggakan parikan*

Senggakan parikan adalah *senggakan* yang menggunakan *parikan* secara utuh dengan menggunakan *purwakanthi swara*, atau persamaan bunyi asonansi (a, i, u, é, o) di setiap akhir frasa. Contoh:

1. *Blarak disampirké, mahé cerak ra ngampirké.*
2. *Salak mung sepuluh, aja sélak kèh sing weruh.*
3. *Turi kélor wana, dituturi ora kena.*
4. *Timun sigarané, ayo mbangun negarané.*
5. *Janji sabar lan ora kesusu, sawahé jembar-jembar pariné lemu-lemu*

b) *Senggakan singgetan*

Senggakan singgetan adalah *senggakan* yang menggunakan serangkaian kata-kata indah dan singkat.

Contoh:

- (1) *yèn ra kawung aku emoh*
- (2) *mbok aja ngimpul wulung*
- (3) *ndika niku badhé tindak pundi*
- (4) *èdi pèni, pèni*

(5) *dua lolo lo...ing*

(6) *mi soa oyol-oyol anyep*

c) *Senggakan colokan*

Senggakan colokan adalah melebihkan serangkaian kata-kata indah di luar *parikan*, biasanya kelanjutan dari *senggakan parikan*.

Contoh:

(1) *Blarak disampirké, mahé cerak ra ngampirké,
ngono ning ja ngono.*

(2) *Kuwi owahana, owahana kuwi*

(3) *Ngono-ngono*

d) *Senggakan kombangan*

Senggakan kombangan adalah *senggakan* yang menggunakan satu kata atau satu huruf hidup dengan lagu pendek, tanpa mempertimbangkan arti, seperti layaknya *kombangan* dalam *sulukan*.

Contoh:

$\dot{2}$, $\dot{2}$, $\underline{\dot{2}\dot{1}\dot{2}}$, $\underline{565}$ (*lrs sl pt sanga*)
Soo, O, éoé, aéa dan sebagainya.

2. *Alok*

Di dalam karawitan, *alok* adalah vokal bersama tidak bernada, dan kata-kata yang digunakan tidak memiliki arti. *Alok* biasa digunakan di dalam gending-gending *bedhaya-srimpi*. Di dalam gending-gending *srimpèn*, *alok* disajikan setiap menjelang *kenong* dan menjelang *gong*.

Contoh:

- 1) ya ... ta hayuuu (dalam gending *srimpèn*)
- 2) Oé (dalam gending *srimpèn*)
- 3) Yuuk (dalam gending *srimpèn*)
- 4) Hak-é (dalam *klenèngan*)
- 5) èh oh èh (dalam *klenèngan*)

D. Keberadaan *Tembang Jawa*

1. Kegiatan *Macapatan*

Masyarakat yang terwarisi oleh budaya karaton, sudah semestinya melestarikan kebudayaan, kesenian dan adat-istiadat atau tradisi yang berlaku di masyarakat pendukungnya, salah satunya adalah *macapatan*. Pada tahun 1970-an di kampung-kampung di wilayah eks Karesidenan Surakarta tradisi *macapatan* masih berjalan dengan baik terutama dalam upacara-upacara yang berkaitan dengan tradisi Jawa, seperti kelahiran bayi (*bayèn*), mulai

dari saat kelahiran seorang bayi sampai di hari kelima (*sepasaran*), atau hari ke 35 (*selapanan*). *Macapatan* juga diselenggarakan dalam hajatan mantu, yakni pada saat *malem midodareni*⁷⁴ atau malam menjelang hari pernikahan, dengan harapan untuk mendapatkan berkah.

Macapatan yang dulu pernah hidup subur, sekarang sudah tidak ada gaungnya lagi di masyarakat pedesaan. Hal ini besar kemungkinannya akibat dari kemajuan teknologi multi media, seperti radio, televisi dengan acara yang cukup menarik sekaligus dapat menghibur masyarakat, sehingga mempengaruhi masyarakat lebih memilih menikmati hiburan dari multi media, dari pada melakukan kegiatan *macapatan*, akhirnya sedikit demi sedikit tradisi *macapatan* mulai ditinggalkan. Pengaruh besar yang lain terhadap generasi muda adalah adanya alat transportasi yang sangat praktis, seperti: mobil, sepeda motor, sehingga sangat memudahkan orang untuk pergi sewaktu-waktu, baik siang hari maupun di malam hari.

Budaya yang menjadi identitas masyarakat Jawa ini perlu dilestarikan agar seni dan budaya yang adiluhung ini tidak terkikis oleh budaya-budaya modern. *Macapatan* adalah salah satu kegiatan

⁷⁴ *Midodarèni*: adalah malam sebelum hari pernikahan berlangsung. Masyarakat Jawa berkeyakinan bahwa pada malam *midodareni* itu adalah malam yang akan mendatangkan keberkahan kepada calon mempelai putri untuk mendapatkan kebagusan, kecantikan, dan kehalusan seperti *widodari*.

yang paling tepat sebagai upaya menanamkan norma dan ajaran-ajaran budi luhur, menanamkan jiwa Jawa (*jiwa Jawi*) ke dalam diri sebagai masyarakat Jawa. *Macapat* yang biasa disajikan mengambil dari *serat-serat* seperti *Serat Wulangrèh* berisi *Dhandhanggula: Pamedharé wasitaning ati* (*pupuh* 1 bait 1), *Gambuh: Sekar Gambuh ping catur* (*pupuh* III bait 1), *Pangkur: Kang Sekar Pangkur winarna* (*pupuh* IV bait 1), *Mijil: Poma kaki padha dipun eling* (*pupuh* 10 bait 1). *Serat Wédhatama* berisi *Pangkur: Mingkar mingkuring angkara* (*pupuh* 1 bait 1), *Sinom: Nulada laku utama* (*pupuh* II bait 1), *Pocung: Ngilmu iku kalakoné kanthi laku* (*pupuh* III bait 1). *Serat Tripama* berisi *Dhandhanggula: Yogyanira kang para prajurit* (*pupuh* 1, bait 1).

2. Kegiatan Sehari-hari

Pada tahun 1970-an masih terdengar lantunan *sekar* para pekerja pembatik, baik di rumah-rumah penduduk maupun di tempat *juragan*⁷⁵ batik. Salah satu *sekar* yang dilantunkan oleh pembatik seperti dituturkan oleh Soedarsono Wignya Saputra, adalah *sekar Gambuh*, dengan *cakepan* berkaitan dengan yang dilakukan sehari-hari dalam kehidupan berumah tangga.

⁷⁵ *Juragan*: adalah seorang pengusaha yang memiliki perusahaan batik, yang menyediakan tempat cukup luas untuk menampung para pekerja batik yang tidak bisa mengerjakan di rumah masing-masing.

Sekar Gambuh:

*Ga pulen iwak duduh,
Sambel gorèng tur peténé wutuh,
Gudheg manggar, disanteni santen kanil,
Dhadha menthoké digepuk,
Ora lali pindhang kéyong.*⁷⁶

Kegiatan membatik memang sampai sekarang masih dijumpai di pelosok desa-desa, namun membatik sambil melantunkan *sekar* atau sambil bersenandung sudah tidak dijumpai lagi pada pembatik jaman sekarang. Pembatik jaman sekarang tidak bersenandung, akan tetapi lebih senang mendengarkan lagu-lagu campursari lewat radio, televise dan sebagainya.

Pada tahun 1970-an masih banyak dijumpai di masyarakat pelosok pedesaan, para petani ketika mengerjakan sawah, membajak (*nggaru mluku*) dengan melantunkan potongan-potongan *tembang*. Dalam kegiatan *nggaru mluku* biasanya sambil bersenandung, melantunkan *sekar* dengan seingat mereka dan lagunya pun berganti-ganti sesuai dengan kemauannya. Oleh karena sambil bekerja, maka dalam melantunkan *sekar* tidak secara utuh, *cakepan* secara spontan, kadang tidak jelas.

⁷⁶ Soedarsono Wignyo Saputra, wawancara 2 Januari 1995, di rumah Gandhèkan, Surakarta.

Contoh:

Lantunan lagu 1: *laras sléndro*.⁷⁷

ḡ ḡ ḡ ḡ , i i ḡ ḡ̇ , 5 ḡ̇65 , 2 5.32121

Mumpung durung, awan ta ndhuk, a-yo , ta dhuk

Heer gie... yo heer ...

Lantunan lagu 2: *laras sléndro*

5 6 6 6 , 6 6 5 ḡ̇6 5 6,

Ba-li me-nèh , a - yo ta ndhuk a - yo, heer

Selain melantunkan lagu, kemudian diselingi kata-kata *heer* dan *gie* tanpa nada. Kata *heer* dan *gie* tidak sekedar kata-kata indah, akan tetapi memiliki makna tertentu. Kata *heer* biasanya digunakan sebagai tanda atau ajakan kepada lembu untuk belok kiri, dan kata *gie* sebagai tanda atau ajakan untuk belok kanan. Kadang muncul kata-kata yang tidak berarti, seperti: *éyon-éyon*, dan *néné-néné*.

Kedua lantunan lagu di atas, dibandingkan dengan *Pangkur céngkok palaran*, terdapat kemiripan. Lantunan lagu pertama sama dengan lagu *Pangkur palaran* gatra kelima, kendatipun terdapat perubahan *wiletan*. Lagu yang kedua juga mirip dengan lagu *Pangkur céngkok jengglèng gatra* kedua. Perbedaannya adalah terletak pada *guru wilangan* dan *guru lagu*. *Sekar Pangkur gatra* kedua *guru*

⁷⁷ Lantunan *ura-ura* Suyadi, tanggal 13 Nopember 2013, di dusun mBakpo, Kecamatan Gesi, Kabupaten Sragen, ketika sedang membajak di sawah.

wilangan-nya 11 *wanda*, dan *guru lagunya* jatuh i, teks dalam lantunan *guru wilangan*-nya 10 *wanda*, *guru lagunya* o. Namun esensi lagunya sama dengan lagu *Pangkur céngkok palaran*. Hal ini dapat diamati pada contoh berikut.

Pangkur: gatra ke 5 (céngkok palaran)

$\dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{2} , i \quad \underline{i6i} \quad \dot{2} \quad \underline{6i} , 5 \quad \underline{321235} , \underline{i65} \quad \underline{2.321}$
Mrih kretarta pa - kar - ti - ning ngil - mu lu - hung

Lantunan lagu 1.

$\dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{2} , i \quad i \quad \dot{2} \quad \underline{6i} , 5 \quad \underline{i65} , 2 \quad \underline{5.321}$
Mumpung durung, awan ta ndhuk, a-yo , ta dhuk

Pangkur: gatra ke dua (céngkok jengglèng), gatra ke dua.

$5 \quad 6 \quad 6 \quad 6 , 6 \quad 6 \quad 6 , 5 \quad \underline{i6i} \quad 5 \quad 6$
A - ka-ra-na , ka-re -nan mar- di si-wi

Lantunan lagu 2:

$5 \quad 6 \quad 6 \quad 6 , 6 \quad 6 \quad 5 \quad \underline{i6} \quad 5 \quad 6$
Ba-li ma-nèh , a-yo ta ndhuk a-yo, heer...

Kecuali ada kemiripan dengan *Pangkur palaran*, ternyata lantunan lagu pertama juga ada kesamaan dengan *bawá Sekar Tengahan Kenyakedhiri*, *laras sléndro pathet sanga* pada *gatra* ketiga, seperti berikut.

Notasi 15. *Bâwâ S.T. Kênyakêdhiri, lrs. sl. pt. sanga.*⁷⁸

$\dot{2} \quad \dot{2} \quad \underline{23.5} \quad 5, \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{2}, \quad \underline{\dot{2}i} \quad \underline{i.\dot{2}}, \quad \underline{6i5.65} \quad \underline{3.2},$
Sap-ta ca - tur dhuh ku-su-ma pus - pa lu - lut,
 $\dot{2} \quad \dot{2} \quad \underline{\dot{2}.\dot{3}\dot{2}} \quad \underline{i.6}, \quad 6 \quad \underline{6.5} \quad 6 \quad \underline{i\dot{2}.i.65i.6565},$
tu-lus - a wê - las - ing da - sih,
 $\dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad \dot{2}, \quad i \quad \underline{i6i} \quad \dot{2} \quad \underline{6.i}, \quad 5 \quad \underline{i65}, \quad \underline{32} \quad \underline{5.321.21}$
ka-lem-bak geng pan - dâ - ya tu - mrap - ing ra - nu,
 $1 \quad 1 \quad \underline{2.165} \quad \underline{6.1}, \quad 5 \quad \underline{56i} \quad \underline{5.653} \quad \underline{23.5}, \quad 1 \quad 1 \quad \underline{12321} \quad \underline{6.5}$
a-pan tan - sah ka - sang - sa - ya gung wu - la - ngun,
 $\underline{21} \quad \underline{1235} \quad \underline{2.32} \quad \underline{1.6}, \quad 5 \quad 5 \quad 6 \quad \underline{i\dot{2}} \quad 6 \quad i \quad \underline{5i65} \quad 5,$
a - dhuh ba - bo sang lir rêt - na ji - wa - ning - sun,
 $5 \quad \underline{61} \quad \underline{6 \quad 12} \quad \underline{\dot{2}.\dot{3}} \quad \underline{i \quad 2 \quad 615} \quad 2 \quad \underline{2321} \quad 6,$
ba - yêm har - da jê - nang se - la,
 $\cdot \quad \cdot \quad \underline{61} \quad \underline{12} \quad \underline{23} \quad 5 \quad \underline{13} \quad 2 \quad \underline{61} \quad \underline{6} \quad 5,$
an - têng jêt - mi - ka mrak a - ti,
 $\underline{\dot{2}.\dot{3}\dot{2}i} \quad \underline{i.\dot{2}}, \quad 6 \quad i \quad \underline{565} \quad \underline{3.2},$
ba - ya ti - tis - i - pun,
 $\underline{6} \quad \underline{61} \quad \underline{12} \quad 2 \quad \underline{16} \quad \underline{1.2} \quad \underline{61} \quad \underline{6} \quad \underline{5}$
Dyah a - yu kê - nya kê - dhi - ri

Kegiatan *nggaru mluku* cara tradisional, masih kita jumpai di Dusun mbakpo, Kecamatan Gesi, Kabupaten Sragen. Karena tempat ini tidak bisa dijangkau oleh mesin traktor, maka dalam mengerjakan sawah masih menggunakan peralatan tradisional, tutur Suyadi.⁷⁹ Pada umumnya para petani zaman sekarang dalam menggarap sawah lebih memilih menggunakan teknologi canggih, seperti:

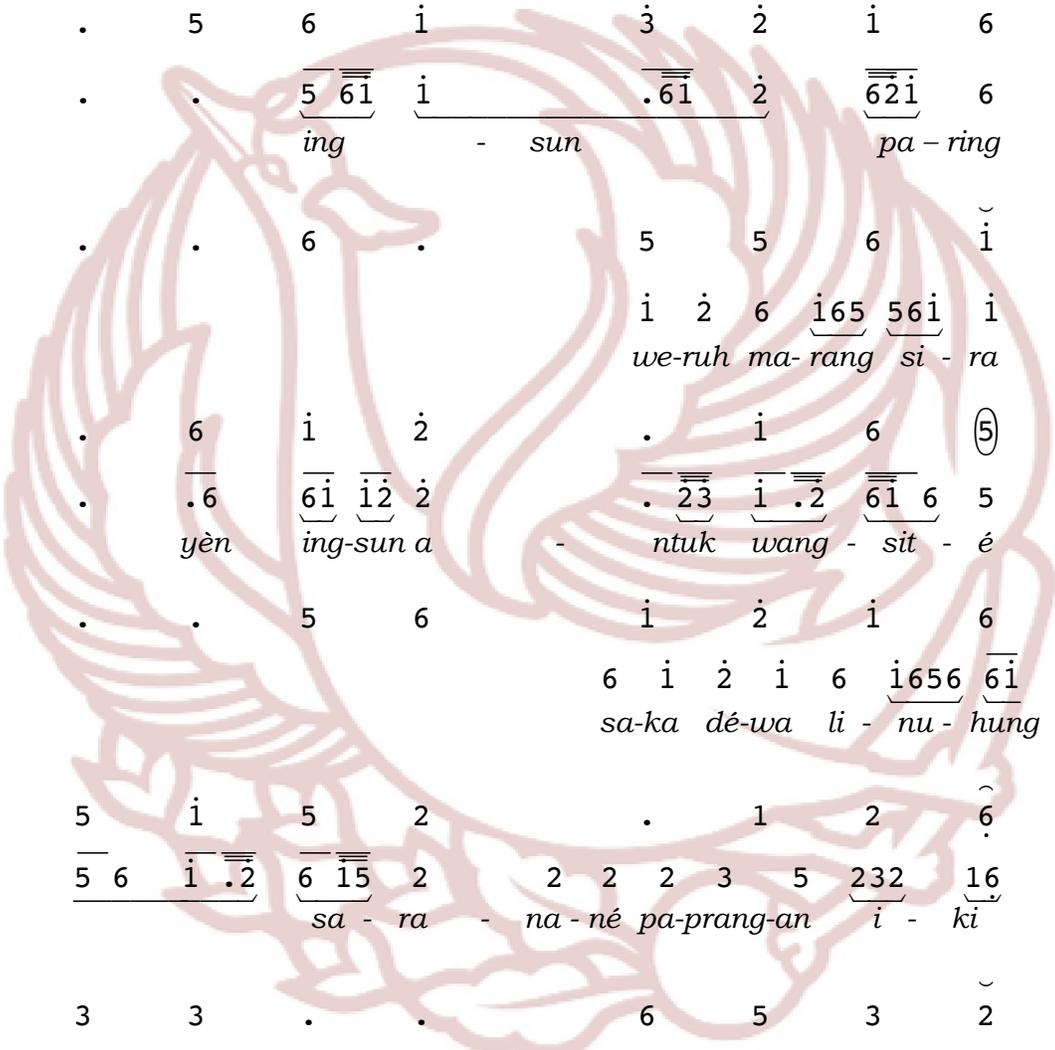
⁷⁸ T. Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gending* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, 1982), 6.

⁷⁹ Suyadi, wawancara tanggal 13 Nopember 2013, di dusun mBakpo, Kecamatan Gesi, Kabupaten Sragen.

traktor, mesin potong, dari pada menggunakan peralatan tradisional. Penggunaan teknologi canggih memang lebih efektif dan efisien, akan tetapi di satu sisi disadari atau tidak masyarakat Jawa telah kehilangan *moment* penting untuk mengungkapkan sebagian seni dan budayanya yang telah melekat pada masyarakat Jawa. Sangat disayangkan hadirnya teknologi canggih lantunan lagu seperti dulu sekarang sudah tidak ada.

Tembang Jawa mengalami perkembangan *garap* yang cukup pesat, karena *tembang* tidak hanya disajikan dalam bentuk *waosan* dan *bâwâ*, akan tetapi dapat dikembangkan menjadi, *gérongan*, *sulukan*, *sindhènan bedhaya/serimpi*, dan bahkan menjadi *gendhing*. *Gending* memiliki pengertian khusus, yaitu komposisi musikal karawitan Jawa yang memiliki bentuk, seperti *kethuk 2 kerep*, *kethuk 2 arang*, *kethuk 4 kerep*, *kethuk 4 arang* dan seterusnya.⁸⁰ Apabila mengacu pada batasan tersebut, maka banyak *gendhing* yang tidak terakomodir sebagai *gendhing*, seperti misalnya: *ayak-ayak*, *srepegan*, dan *jineman*. Oleh karena itu pada kesempatan ini pengertian *gendhing* digunakan pengertian yang bisa mewadahi keseluruhan susunan nada pada *laras sléndro* atau *pelog*, baik instrumental maupun vokal atau campuran keduanya yang memiliki bentuk.

⁸⁰ Martopangrawit, Pengetahuan Karawitan (Surakarta: ASKI, 1975), 7



. . 6 . 6 6 i 2̇
 6 6 6 6̇ 1̇ 2̇ 2̇
 mar-mâ sun tim-bal-i

. 5 6 i 3̇ 2̇ i 6̇
 . 5 6̇ 1̇ i .6̇ 2̇ 6̇ 2̇ 1̇ 6
 ing - sun pa-ring

. . 6 . 5 5 6 i
 i 2̇ 6 1̇ 6 5 6 1̇ i
 we-ruh ma-rang si-ra

. 6 i 2̇ . i 6 ⑤
 . .6 6̇ 1̇ 1̇ 2̇ 2̇ . 2̇ 3̇ i . 2̇ 6̇ 1̇ 6 5
 yèn ing-sun a - ntuk wang-sit-é

. . 5 6 i 2̇ i i 6
 6 i 2̇ i 6 1̇ 6 5 6 6̇ 1̇
 sa-ka dé-wa li-nu-hung

5 i 5 2̇ . 1 2 6̇
 5 6 1̇ . 2̇ 6̇ 1̇ 5 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 3̇ 5 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6̇
 sa-ra - na-né pa-prang-an i-ki

3 3 . . 6 5 3 2̇
 5 i 6̇ 1̇ 5 5 5 6 5 3 2̇
 kang bi-sâ mbeng-kas kar-yâ

. 6 2 1 6 5 3 5̇
 . . 6 1̇ 2̇ 1̇ . 2̇ 3̇ 2̇ 6̇ 1̇ 6 5
 bo-cah sâ-kâ ndhu-kuh

2 2 . 1 3 2 1 6
 2 2 2 2 21 1235 232 16
 kekasih Damar Sa - sâng -kâ

. 6 2 1 6 5 3 5
 . . 2 .3 1 .23 2 61 6 5
 si - wâ pa - tih

2 2 . 3 5 6 5 3
 6 6 6 6 i 2i2 6i5 3
 i - ku u - pa-ya-nen nu - li

6 5 2 3 2 1 2 ①
 6 i 5 .6 2 2 2 23 21 132 1
 ywa kong-si tan ke-pang-gyâ

Perkembangan *sekar macapat* menjadi gending dalam berbagai bentuk, menjadi *bawâ*, *sulukan* dan sebagainya, lihat dalam lampiran II dalam disertasi ini.

Notasi 17: *Dhandhanggulå*, menjadi *palaran*, *lrs sl pt sanga*

5 5 6 i.6565 , i i i2 i.65, 6 i.2 ,
 Rising ja - nur, miwah wi- ting pa-ri,

2 2 i 2i6 6 6 6 6 6 5.6,
 toyâ mi-jil kang sa-king sa - ri- râ,

2 2 2 2 2i i.232 ... 6.5i 656⑤ ,
 walang kayu i - jo lar - é,

i i i i.2 i.65 6 i.2 ,
 dalu da-lu sun lu - ru,
 5 6.i65 23 2.1 1 12 165 6 1.2
 di- men è -nget tambah-ing dhi- ri ,
 6 i 2 2 6.i 565 32 ,
 wadung jambé mas rá- rá ,
 2 2 16 123 ... 61 65
 miwah kem-bang bi- ru,
 2 2 2 2 2 2 2 3.5
 Len-ging cip-ta tu-hu si - rá ,
 i 2.i6i.65 23 21 , 5 5 5 5 5 5 565 3.2
 bè - bèk a - lit, dasihmu pan wira wi - ri,
 6 6 6 6i 6.5 ... 23 2.1 ,
 a-nandhang là - ras - má -ra

2. Sekar dalam Bawá

a. Lagu Waosan ke Lagu Bawá

Dalam budaya Jawa sebelum karawitan berkembang seperti sekarang ini, ketiga jenis *sekar* (*sekar ageng*, *sekar tengahan*, dan *sekar macapat*) tersebut digunakan dalam serat-serat, khusus untuk bacaan (*waosan*). Jadi lagu yang utama adalah lagu *waosan* atau bacaan. Setelah karawitan semakin berkembang pesat, maka *cakepan* ketiga jenis *sekar* yang berasal dari *serat-serat* tersebut digunakan untuk *bawá*, *sindhèn*, *gérong* dan sebagainya. Dalam

perkembangan selanjutnya, terutama untuk *bâwâ* banyak *cakepan* baru yang disusun secara khusus. Ketika ketiga jenis *tembang* itu digunakan untuk keperluan di luar *serat*, maka lagunya berubah pula mengikuti fungsinya yang baru. Perubahan itu pada umumnya terletak pada pengembangan *wiletan* dan *sèlèh*. Sesuai dengan topik disertasi ini berikut analisis perubahan lagu dari lagu *waosan* ke lagu *bâwâ*. Analisis secara mendalam ditemukan ciri khas lagu *bâwâ*, selanjutnya sebagai salah satu persyaratan sajian *bâwâ* dapat mencapai *carem*.

1) Sekar Ageng

Notasi 18. *Waosan S.A. Tebukasol, lp 9, pd 4-5, lrs sl pt manyura.*⁸²

6 6 i 2.3 , i i 12 62 1.6 ,
 I. An - jrah ing - kang, pus - pi - ta a - rum ;

6 6 65 356 , 2 2 2 232 1.6 ,
 II. Ka - ti - yub - ing, sa - mi - ra - na mrik ;

2 3 3 2.1 , 3 3 23 ' 12 1.6 ,
 III. Se - kar ga - dhung, ko - ngas gan - da - nya ;

2 3 3 2.1 , 1 12 16 , 56 5653
 IV. Ma - wèh ra - ras, re - na - ning dri - ya.

⁸² Gunawan Sri Hastjarjo, *Sekar Ageng Jilid I* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Proyek ASKI, 1984), 20.

Notasi 19. *Bawã S.A. Tebukasol, lp 9, pd 4-5, lrs sl pt manyura*

6 6 i $\underline{\dot{2}.3}$, i i i $\underline{\dot{1}.2}$ $\underline{\dot{1}.6.\dot{1}6}$,
I. *An - jrah ing - kang, pus - pi - ta a - rum* ;

6 $\underline{6\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{6.\dot{1}65}$ $\underline{356}$, 2 2 2 $\underline{232}$ $\underline{1.6}$,
II. *Ka - ti - yub - ing, sa - mi - ra - na mrik* ;

$\underline{32}$ $\underline{2356}$ $\underline{353}$ $\underline{2.1}$, 6 $\underline{6.\dot{1}65}$ $\underline{356}$ ' $\underline{23532}$ $\underline{1.6}$,
III. *Se - kar ga - dhung, ko - ngas gan - da - nya* ;

i $\underline{\dot{2}\dot{1}6\dot{1}\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{1}6}$ 6 , . 6 $\underline{53}$ 5 $\underline{32}$ $\underline{12}$ 1 (6)
IV. *Ma - wèh ra - ras, re - na - ning dri - ya.*

Pengembangan *wiletan*.

6 6 i $\underline{\dot{2}.3}$, i i $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{6\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}.6}$,
W. I. *An - jrah ing - kang, pus - pi - ta a - rum* ;

6 6 i $\underline{\dot{2}.3}$, i i i $\underline{\dot{1}.2}$ $\underline{\dot{1}.6.\dot{1}6}$,
B. I. *An - jrah ing - kang, pus - pi - ta a - rum* ;

6 $\underline{6}$ $\underline{65}$ $\underline{356}$, 2 2 2 $\underline{232}$ $\underline{1.6}$,
W. II. *Ka - ti - yub - ing, sa - mi - ra - na mrik* ;

6 $\underline{6\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{6.\dot{1}65}$ $\underline{356}$, 2 2 2 $\underline{232}$ $\underline{1.6}$,
B. II. *Ka - ti - yub - ing, sa - mi - ra - na mrik* ;

3 $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{2.1}$, 3 $\underline{23}$ $\underline{12}$ $\underline{1.6}$,
W. III. *Se - kar ga - dhung, ko - ngas gan - da - nya* ;

$\underline{32}$ $\underline{2356}$ $\underline{353}$ $\underline{2.1}$, 6 $\underline{6.\dot{1}65}$ $\underline{356}$ ' $\underline{23532}$ $\underline{1.6}$,
B. III. *Se - kar , ga - dhung, ko - ngas gan , - da - nya* ;

3 (3 3 2.1) , 1 12 16 , 56 5653
 W. IV. Ma - wèh ra - ras, re - na - ning dri - ya.

i (2i6i23' i2i6 6) , . 6 53 5 32 12 1 (6)
 B. IV. Ma - wèh ra - ras, re - na - ning dri - ya.

Keterangan:

W = lagu *waosan*

B = lagu *bawá*

Lingkaran elips adalah sebagai tanda titik penting nada yang dikembangkan dan hasil pengembangannya. *Sekar Ageng Tebukasol*, ketika disajikan untuk *waosan* tidak banyak variasi *céngkok* dan *wiletan*, akan tetapi ketika disajikan untuk *bawá* terdapat banyak pengembangan *wiletan*. Pada *padapala* II, III, dan IV. Di dalam *bawá* banyak pengembangan teba nada, artinya dari satu nada bisa dikembangkan menjadi lima nada atau bahkan lebih. Pengembangan itu akhirnya berdampak pada intensitas lagu dan *lâyá* sehingga antara *waosan* dengan *bawá* memiliki intensitas yang sangat berbeda. *Waosan* adalah bacaan yang dilagukan, sedangkan *bawá* bukan bacaan, karena lebih dipentingkan pada lagunya. Menurut analisis di atas ternyata dalam *bawá* banyak *wiletan* yang memiliki lagu malismatis dengan teba tiga sampai lima nada dalam *wanda* tertentu.

2) Sekar Tengahan

Telah disinggung di depan, bahwa *tembang tengahan waosan*, hanya satu yang dapat digunakan sebagai *bâwâ* adalah *Jurudemung* (*Jurudemung Natasuman laras pélog pathet barang*). Tiga *tembang* yang lainnya tidak memungkinkan untuk dikembangkan menjadi *bâwâ*, karena lagunya banyak nada-nada tunggal sehingga sulit dikembangkan *wiletan*-nya.

Notasi 20. *Waosan S.T. Jurudemung, lrs pl pt barang*.⁸³

6 6 6 6 7 5 6 7.6 ,
Sa - ré è - cèr sar - ya leng - gah,

2̇ 3̇ 3̇2̇ 7̇2̇3̇ 6 6 67 5653 ,
dé-ning pa-ning - set - ing sa - mpur,

6 6 7 2̇.3̇ 67 2 32 7 ,
mas an-tuk - a ka-di ing - sun,

2 23 3 3 34 3.2 432 2 ,
wong a - sè - dhet ka - ya si - ra,

6 6 6 6 7 2̇ 3̇2̇ 76 ,
se - kar wer-sah pa-mi - ni - pun,

2̇ 3̇ 3̇2̇ 7̇2̇3̇ 6 765 7653 2 ,
pu-ter a - lit kang gi - nan - tang,

2 2 7̇ 23 2 2 32 7.6
go-nas ga-nès sar - wa pa - tut

⁸³ Gunawan Sri Hastjarjo, *Sekar Tengahan* (Surakarta: ASKI, 1982), 55.

Setelah menjadi *bawá*, lagunya sebagai berikut:

6 6 6 6 7 5 6 7.676 ,
Sa - ré è - cèr sar - ya leng - gah,

2 3 3232 723 6 6.5 6 76.653 ,
Dé-ning pa - ning - set - ing sa - mpur,

6 6 7 2.3 65 3567 32.76 72.327 ,
Mas an-tuk - a ka - di ing - sun,

2 23 3 3 34 3.2 432 2 ,
Wong a - sè - dhet ka - ya si - ra,

6 6 6 6 7 2 232 7.676 ,
Se - kar wer-sah pa-mi - ni - pun,

2 3 32 723 6 6.53567 565 32 ,
Pu-ter a - lit kang gi - nan - tang,

7 72 23 2 72 32 2327 (6)
Go-nyak ga-nyuk ngle - ling - sem - i.

Lingkaran elips adalah sebagai tanda titik penting nada yang dikembangkan dan hasil pengembangannya. *Jurudemung Natasuman* ketika disajikan untuk *waosan* tidak banyak variasi *céngkok* dan *wiletan*, tetapi ketika disajikan untuk *bawá* terdapat pengembangan *wiletan*, terutama pada gatra ketiga dan keenam.

3) Sekar Macapat

Perubahan *waosan S.M. Dhandhanggula* menjadi *bawā*

2̇ 2̇ 2̇ 2̇ , 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 1.6 ,
W. A - nyar - kâ - râ li - na - gu pâ - dhâ - sih ,

2̇ 2̇ 2̇ 2̇ , 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 1.2̇1.6 ,
B. A - nyar - kâ - râ li - na - gu pâ - dhâ - sih ,

6 6 6 6 , 6 6 5 5 6 (6)
W. La - ras slén - dro, pa - thet - i - râ sâ - ngâ ,

6 6 6 6 , 6 6 6 6 65 (532.35.6)
B. La - ras slén - dro, pa - thet - i - râ sâ - ngâ ,

5 5 6 i̇ , 6 6 i̇6 6 ,
W. Yè - ku mi - nâng - kâ ba - wa - né ,

5 5 6 i̇.2̇ , 6 6 6i̇ 6.565 ,
B. Yè - ku mi - nâng - kâ ba - wa - né ,

2̇ 2̇ 2̇ , i̇ 6 2̇ i̇ ,
W. Gen - dhing - an di - mèn run - tut ,

2̇ 2̇.3̇2̇ 1.6 , 6 i̇ 2̇ 6.i̇ ,
B. Gen - dhing - an di - mèn run - tut ,

5 2̇ (32 1 , 5 6 1 1 1 ,
W. Sem - bung gi - lang , ti - ba - ning gen - dhing ,

5 5 (2.356.53 232.1 , 1 12 165 , 56.1 1 ,
B. Sem - bung gi - lang , ti - ba - ning gen - dhing ,

5 5 (5) 3 3 53 2 ,
W. Bi - na - rung , ki - ne - plok - an ,

6 i̇ (2̇.3̇1̇) , 5 5 5.65 3.2 ,
B. Bi - na - rung , ki - ne - plok - an ,

6 6 6i̇ 5 , 321 65 ,
W. Mrih has - car - yèng ka - yun ,

6 6 6532 23.5 , 1.21 6.5 ,
B. Mrih has - car - yèng ka - yun ,

5 6 i i i i i i ,
W. Sa - gar - wâ pu - trâ wan - dâ - wâ ,

2̇ i 2̇ 6 , 6 i6i 2̇ i ,
B. Sa-gar-wâ pu - trâ wan - dâ - wâ ,

5 2 32 1 5 5 5 5 , 3 3 53 2
W. Te-kèng da - sih, jro-ning su - kâ, ing-kang mu - gi

6 5 2.356.53 2.32.1, 5 6 i 2.3i, 5 5 5.65 3.2 ,
B. Te-kèng da - sih, jro-ning su - kâ, ing-kang mu - gi

2 2 2 1 12 61 1
W. ka - lis - â du - ka cip - tâ

61 12 1 23 2 61 6 (5)
B. ka - lis - â du - ka cip - tâ

Tanda lingkaran elips menunjukkan adanya perubahan *wiletan* dan teba nada yang cukup berarti. *Dhandhanggula Padhasih*, ketika disajikan untuk *waosan* tidak banyak variasi *céngkok* dan *wiletan*, tetapi ketika disajikan untuk *bâwâ* terdapat pengembangan *wiletan*. Hasil analisis menunjukkan bahwa satu nada dalam *waosan*, pengembangan *wiletan*-nya bisa menjadi empat sampai lima nada. Pengembangan *wiletan* ternyata berdampak pada perubahan pernafasan, sehingga berdampak pula terhadap *lâyâ* dalam *bâwâ*. *Waosan Dhandhanggula gatra* ke lima (*tibaning gendhing*) hanya satu pernafasan, akan tetapi setelah menjadi *bâwâ* menjadi dua pernafasan, karena pengaruh *wiletan*. Hal ini memberi pengaruh

yang cukup drastis terhadap *lâyå*, yang jelas *lâyå* lebih lambat dibanding dengan *waosan*.

b. Jenis lagu

Perlu diketahui bahwa di dalam lagu vokal ada dua jenis yaitu: 1) lagu silabis, dan 2) lagu malismatis.⁸⁴ Lagu silabis adalah lagu yang di dalam satu *wanda* terdiri satu nada. Lagu silabis ini biasanya digunakan dalam lagu-lagu *waosan* (*tembang macapat* dan *tembang tengahan*). Lagu malismatis adalah lagu yang di dalam satu *wanda* terdiri beberapa nada, kadang empat nada bahkan lebih, sehingga *wiletan* menjadi panjang. Lagu malisnatis sering digunakan dalam *båwå*. Contoh:

1) *Lagu silabis*

Notasi 21. *Waosan S.M. Sinom Grandhel, lrs pl pt nem*

i 2̇ 2̇ 2̇ i i i i
Nu-la -da la -ku u - ta - ma

6 5 5 5, 6 i 2̇i 65
Tu-mrap -é wong ta-nah Jå - wi

i 2̇ 2̇ 2̇ i 6 6 56
Wong a-gung ing èk - si - gan- da

6 6 6 5 6 2̇ 2̇i 6
Pe-nem-bah-an se-na - pa - ti

⁸⁴ Sri Hastanto, wawancara tanggal 29 Desember 2015 di rumah Tegalasri, Karanganyar.

3 5 5 6 6 6 6
Ke-pa - ti a-mar-su - di

ī 2̇ 3̇ ī 6 5 65 32
Su-da-né ha-wa lan nep-sū

5 6 6 6 6 53 56
Pi-ne - su ta-pa bra-ta

6 6 6 5 6 2 21 6
Ta-na- pi ing si - ang ra - ri

3 5 5 5, 5 6 ī ī2̇ 6 5 65 32
A-me-ma-ngun, kar- yé - nak tyas-ing sa - sa - ma

2) *Lagu malismatis*

3	<u>3ī</u>	<u>ī.2̇3̇2̇.ī6.53</u>	+	<i>sléndro manyura</i>
2	<u>2ī</u>	<u>ī.2̇3̇2̇.ī65.653</u>		<i>pélog nem</i>
6		<u>7.65.6.53</u>		<i>pélog barang</i>

Wiletan dalam *bawā* dapat dikelompokkan menjadi dua jenis yaitu *wiletan* naik, yang kemudian disebut *wiletan nduduk* dan *wiletan* turun, yang kemudian disebut *wiletan sèlèh*. *Wiletan* naik adalah *wiletan* yang diawali dari nada rendah mengarah kepada *sèlèh* nada yang lebih tinggi, sedangkan *wiletan* turun adalah *wiletan* yang diawali dari nada tinggi mengarah kepada nada yang lebih rendah.

Contoh: *wiletan naik (nduduk)*

$$(1) \quad \underline{\dot{3}.5\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}.i\dot{2}\dot{3}} \quad = \textit{sléndro manyura}$$

U - lun

$$(2) \quad \underline{\dot{2}.3\dot{2}} \quad \underline{i.6i\dot{2}} \quad = \textit{sléndro sanga}$$

Duh - ri

$$(3) \quad \underline{7\dot{2}\dot{3}} \quad \underline{\dot{2}.3} \quad = \textit{pélog barang}$$

Su - kèng

$$(1) \quad \underline{7\dot{2}76} \quad \underline{6.7\dot{2}.3} \quad = \textit{pélog barang}$$

Te - dhak

$$(5) \quad \underline{i\dot{2}i6} \quad \underline{6.i\dot{2}\dot{3}} \quad = \textit{sléndro manyura}$$

Mus - ti

$$(6) \quad \underline{6i65} \quad \underline{5.56i\dot{2}} \quad = \textit{sléndro sanga}$$

$$(7) \quad 5 \quad \underline{5.6i.\dot{2}} \quad = \textit{pélog nem, sléndro sanga}$$

$$(8) \quad 6 \quad \underline{6.i\dot{2}.3} \quad = \textit{pélog nem, sléndro manyura}$$

$$(9) \quad 6 \quad \underline{6.7\dot{2}.3} \quad = \textit{pélog barang}$$

Contoh: *Wiletan turun (sèlèh)*

$$(1) \quad \underline{3i} \quad \underline{i.\dot{2}\dot{3}\dot{2}.i6.53} \quad = \textit{sléndro manyura}$$

$$(2) \quad \underline{2i} \quad \underline{i.\dot{2}\dot{3}\dot{2}.i65.653} \quad = \textit{pélog nem}^+$$

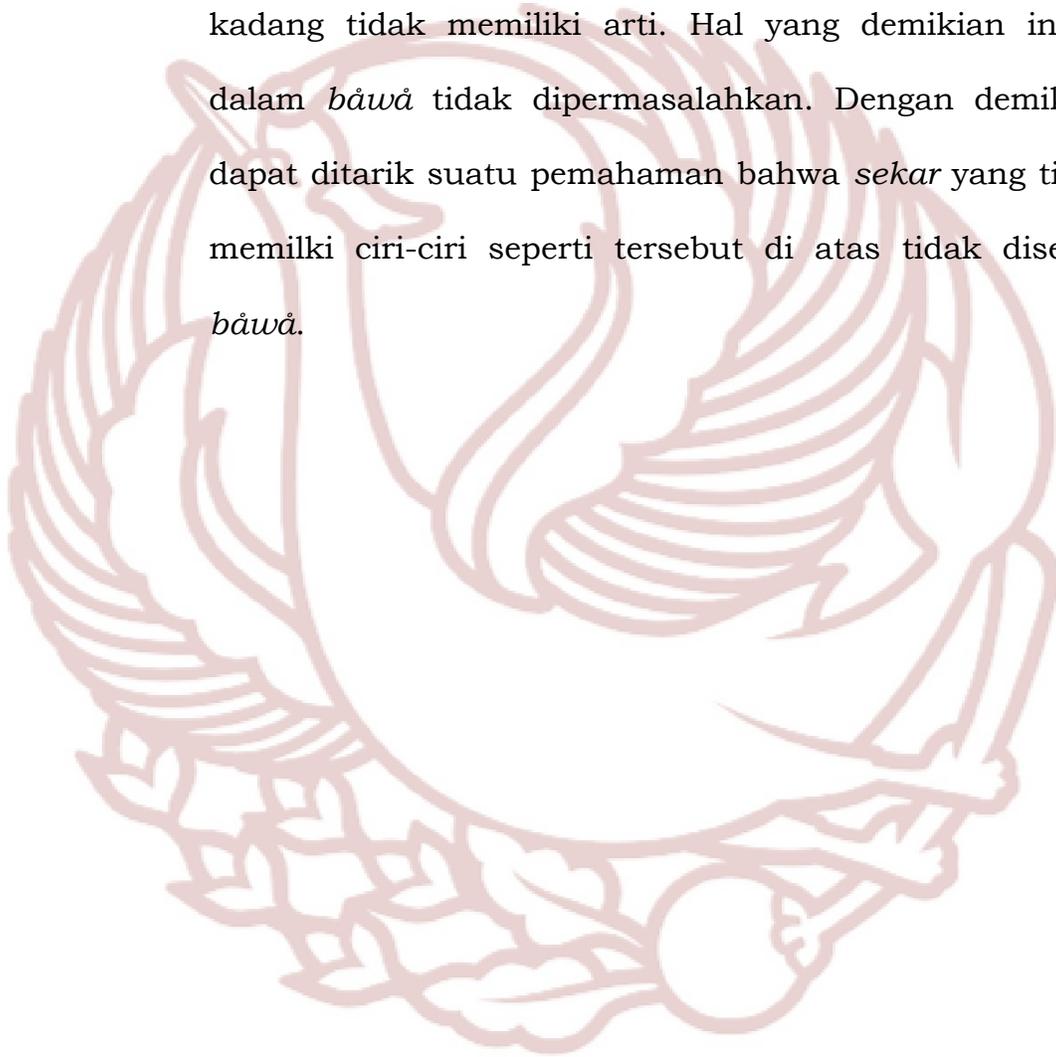
$$(3) \quad 6 \quad \underline{7.65.6.53} \quad = \textit{pélog barang}$$

$$\begin{array}{l}
 \underline{\dot{3}\dot{2}i.\dot{3}\dot{2}i6} \quad 3 \quad ' \quad 5 \quad \underline{6.53.532} = \textit{sléndro manyura} \\
 \text{ka - wi} \quad \text{wu - wus} \\
 \\
 \underline{6.765.76532} \quad \underline{72.327} = \textit{pélog barang} \\
 \text{e -} \quad \text{la} \\
 \\
 \underline{\dot{3}\dot{2}i.\dot{3}\dot{2}i65} \quad \underline{35} \quad \underline{i653} \quad \underline{21} = \textit{pélog nem} \\
 \text{tèng} \quad \text{lu - ki - ta}
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} \underline{\dot{3}\dot{2}i.\dot{3}\dot{2}i6} \quad 3 \quad ' \quad 5 \quad \underline{6.53.532} \\ \underline{6.765.76532} \quad \underline{72.327} \\ \underline{\dot{3}\dot{2}i.\dot{3}\dot{2}i65} \quad \underline{35} \quad \underline{i653} \quad \underline{21} \end{array}} \right\} V$$

Berdasarkan klarifikasi baik *sekar ageng*, *tengahan* maupun *macapat* di atas ditemukan *wiletan* yang kemudian dikelompokkan menjadi lima pola yaitu: pola I, pola II, pola III, pola IV, dan pola V. lima pola tersebut di atas sering digunakan untuk *bawå* di berbagai *laras* dan *pathet*, bahkan dalam satu *bawå* diulang dua sampai tiga kali dalam pola yang sama. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa sebenarnya *wiletan* dalam *bawå* itu tidak banyak, akan tetapi *wiletan* itu memiliki kekuatan yang luar biasa, sehingga dapat menjadi ciri khas lagu *bawå*. Kecuali itu *wiletan* seperti tersebut di atas tidak pernah digunakan dalam *waosan*, *sindhènan*, *gérong*, dan *sulukan*. Pembicaraan ini sebagai jembatan untuk membicarakan permasalahan khusus berkaitan dengan *bawå* yang secara detail dibicarakan dalam bab III. Berdasarkan urain yang telah diungkap sebelumnya, dapat ditarik suatu pemahaman bahwa *bawå* memiliki ciri-ciri sebagai berikut.

- 1) *Bâwâ* memiliki lagu malismatis dengan permainan naik turunnya nada sesuai dengan *céngkok* yang digunakan, seperti pada pola-pola tersebut di atas.
- 2) *Bâwâ* memiliki variasi *wiletan* dengan teba nada lebih dari empat nada, bahkan lebih dalam *wiletan* tertentu sehingga *wiletan* menjadi lebih panjang dibandingkan dengan *waosan* atau *sekar* yang lain.
- 3) *Bâwâ* memiliki intensitas *lâyâ* lebih *tamban* dibanding dengan *waosan* atau *sekar* yang lain, karena dipengaruhi oleh *wiletan* panjang. *Lâyâ* ditentukan oleh kepemilikan pernafasan pelantun *bâwâ* itu sendiri. *Lâyâ* pelantun *bâwâ* X, berbeda dengan *lâyâ* pelantun *bâwâ* Y sesuai dengan panjang pendeknya kepemilikan nafas. Berdasarkan hasil observasi mendalam, *lâyâ bâwâ* yang baik adalah apabila diukur dengan pernafasan, setiap angkatan setelah *sèlèh* maksimal satu tarikan nafas normal, jika diukur dengan detik kurang lebih dua detik.
- 4) *Bâwâ* memiliki dinamika yang sangat variatif, terdapat permainan tebal tipis (*kandel tipis*) yang penekanannya tergantung pada *wiletan* yang digunakan.

5) *Båwå* bukan bacaan yang dilagukan, akan tetapi *båwå* menyajikan lagu. Jadi lagu jauh lebih penting dari pada teks atau *cakepan*. Oleh karena itu pemenggalan teks kadang tidak memiliki arti. Hal yang demikian ini di dalam *båwå* tidak dipermasalahkan. Dengan demikian dapat ditarik suatu pemahaman bahwa *sekar* yang tidak memiliki ciri-ciri seperti tersebut di atas tidak disebut *båwå*.



BAB III

PERAN *BĀWĀ* DALAM KARAWITAN GAYA SURAKARTA

Dalam Karawitan gaya Surakarta *bukā* gending selain dilakukan oleh salah satu instrumen *gamelan* juga bisa dilakukan oleh vokal. *Bukā* yang dilakukan oleh vokal dibagi menjadi dua yaitu: 1) *celuk*, dan 2) *bāwā*. *Celuk* adalah *bukā* gending menggunakan vokal dengan kalimat lagu pendek. Hal ini sesuai dengan yang diungkapkan oleh Martopangrawit bahwa *celuk* adalah *bukā*.¹ Kalimat lagu vokal pendek dimaksud kadang mengambil sebagian dari teks *sekar* yang digunakan dalam gending, kadang berwujud kalimat lagu tersendiri dan teksnya tidak mengambil dari sebagian teks *sekar* yang digunakan dalam gending.

Contoh:

1). *Celuk inggah Kinanthi, lrs sl pt manyura*

6 6 i i 2 6 3 1 2 2 1 ,
Pa - dhang mbu - lan ke - ken - car - an ,
ritmis
· | 1 12 23 3 | 12 2.3 121 (6) ||
se - dheng - ing pur - na - ma - si - di²
metris

¹ Martopangrawit, *Tetembangan* (Surakarta: DEMA ASKI, 1972), 1.

² Martopangrawit, *Titi Laras Gending dan Sinden Bedaya-Srimpi Kraton Surakarta* (Surakarta: ASKI, 1975), 48.

2) *Celuk Ketawang Langen gita Sri Naréndra, lrs pl pt barang.*

6 7 3 2̇3̇ | .6 7̇6̇ 5 3 | 7̇3̇ 2 2̇3̇ 2̇7̇ (6)
 Sri Na-rén - dra kang mi - nul-yèng ja - gad ra - ya³

metris

3) *Celuk Ketawang Mijil Lagu dhempel, lrs sl pt sanga*

2 5 6 6.5 . 2̇ 2̇ 2̇3̇ 2̇ | .1̇ 1̇ 6̇1̇ (1) |
 La-mun si - ra, ma-deg Na - ra - pa - ti⁴

ritmis

metris

4) *Celuk Ketawang Mijil Lurida, lrs pl pt barang*

3 5 6 7 | 7 7 7̇2̇ 7 | .6 6 7̇2̇ (2)
 Wa-stra ngangrang tè-bèng - ing pa - ta - ni⁵

metris

5) *Celuk Ketawang Kinanthi sandhung, lrs sl pt manyura.*

1̇ 2̇ 2̇ 2̇ 2̇1̇6̇ 6̇1̇2̇3̇ 1̇2̇1̇6̇ 6̇
 Pu - na - pa - ta mi - rah ing - sun

ritmis

6) *Celuk Ketawang Sinom Parijatha, lrs sl pt sanga*

1̇ 2̇3̇2̇ 1̇ 6̇1̇ 5 532 2.356 6̇
 Nu - la - da la - ku u - ta - ma

ritmis

³ Martopangrawit, 1975, 115.

⁴ Martopangrawit, 1975, 81.

⁵ Martopangrawit, 1975, 61.

Pada contoh 1 dan 2 di atas adalah *celuk* yang teksnya tidak mengambil dari bagian *sekar* yang digunakan dalam gending, artinya teks dan lagu tidak ada kaitannya dengan *sekar* tertentu. Pada contoh 3 dan 4 adalah *celuk* yang teksnya mengambil bagian awal dari *sekar Mijil*. Pada contoh 5 dan 6 adalah *celuk* yang teks dan lagunya mengambil bagian dari teks dan lagu yang digunakan dalam gending.

Di dalam kehidupan sehari-hari selain *celuk* juga ada istilah *bâwâ*. *Bâwâ* sering digunakan oleh orang Jawa yang memiliki banyak arti. Pertama: *Bâwâ* yang berarti memulai, seperti misalnya: ketika seseorang akan mulai hidup berumah tangga sendiri, diungkapkan dengan bahasa Jawa, “*Si Suta saiki wis bâwâ dhéwé*”, artinya Suta sekarang sudah memulai hidup berumah tangga sendiri. *Suta*, *Naya*, *Dhadhap*, *Waru* adalah sebutan nama samaran seseorang yang biasa digunakan oleh orang Jawa. Kata *bâwâ* berarti memiliki arti memulai atau mandiri. Kedua: *Bâwâ* yang berarti melantunkan *sekar*. Di dalam dunia pakeliran terdapat adegan *keputrèn*, yang dalam adegan itu disuguhkan sebuah pertunjukan tari, disebut “*lénggot-bâwâ*”. *Lénggot bâwâ* adalah jenis tari yang penarinya sambil melantunkan *sekar* (*tlèdhèk*).⁶ Dengan demikian *bâwâ* adalah memiliki arti *sekar*

⁶ <https://jv.wiktionary.org/wiki/lénggot-bâwâ>.

atau melantunkan *sekar*. Ketiga: *Bâwâ* yang berarti berwibawa, seperti yang digunakan *sulukan* dalam pakeliran, yaitu *pathetan Lasem*, teks diambil dari *Sekar Tengahan Girisa*, seperti berikut.

*Déné utaming Nata,
bèr budi bâwâ leksana,
Liré bèr budi mangkana,
Lila legawa ing ndriya,
Anggung dènnya paring dana,
Hanggeganjar saben dina,
Liré kang bâwâ leksana,
Anetepi pangandika.⁷*

Seorang raja atau pimpinan harus memiliki sifat “*bèr budi bâwâ leksana*”. *Bèr budi* adalah memiliki kepribadian lapang, ikhlas lahir batin dalam memberikan darmanya, selalu berbuat kebaikan. *Bâwâ leksana* artinya apa yang disabdakan pasti dilakukan. Hal ini harus dilakukan seorang pemimpin dalam rangka menciptakan kewibawaan. Dengan demikian *bâwâ* mengandung arti memulai, *sekar*, dan berwibawa.

Di dalam karawitan Jawa gaya Surakarta istilah *bâwâ* juga memiliki kesamaan arti dengan istilah *bâwâ* seperti yang telah diuraikan. Dengan demikian dapat ditarik suatu pemahaman bahwa pengertian *bâwâ* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta adalah lantunan *sekar* tunggal yang sifatnya mandiri disajikan untuk

⁷ M. Ng. Nojowirongko al. Atmotjendono, *Serat Tuntunan Pedalangan Jidi I,II*. (Yogyakarta: Djawatan Kebudayaan Kementerian P.P. Lan K, 1952), 15.

memulai sajian gending dengan penuh kewibawaan. Martopangrawit menyatakan bahwa kedudukan *bawå* adalah sebagai pengganti *bukå*.⁸ Jenis *sekar* yang biasa digunakan untuk *bawå* adalah: *sekar ageng*, *sekar tengahan*, dan *sekar alit (macapat)*. Oleh karena *bawå* sebagai pengganti *bukå* gending, maka *bawå* harus memiliki sifat tegas, jelas, seperti layaknya *bukå* gending, sehingga *pengendhang* akan tanggap dan mudah dalam menerima (*nampani*) gending atau istilah dalam karawitan “*ngedhahi*” untuk gending-gending yang menggunakan kendang 1 (setunggal).

Salah satu isyarat bahwa sajian gending diawali dengan *bawå* adalah apabila pengrawit menyajikan *pathetan* terlebih dahulu. *Pathetan* sebagai isyarat bahwa sajian gending akan diawali dengan *bawå*. Setelah *pathetan* selesai kemudian salah satu dari *wiraswara* menyajikan *bawå* untuk memulai sajian gending. Perlu dipahami bahwa *bawå* ada kalanya menunjuk langsung nama gending tertentu yang akan disajikan setelah *bawå*. Secara tidak langsung dengan sajian *bawå* memberikan tanda atau kode kepada pengrawit untuk lebih mempersiapkan diri, karena gending telah disebut di dalam teks *bawå*. Lain halnya ketika *bawå* tidak menyebut nama gending,

⁸ Martopangrawit, *Tetembangan* (Surakarta: DEMA ASKI, 1972), 1.

pengrawit yang satu dengan yang lain saling menunggu. Apabila terjadi seperti itu, yang berperan adalah pemain *bonang barung*.

Perlu diketahui bahwa *bawâ* dapat disajikan dalam berbagai keperluan yaitu: dalam karawitan mandiri (*klenengan*), dan karawitan untuk pendukung seni pertunjukan yang lain, seperti: karawitan pakeliran, *Santiswara*, *Larasmadya*, dan bahkan sekarang digunakan dalam musik *campursari*. Di dalam *klenengan* setiap akan disajikan sebuah gending pasti diawali dengan *bukâ* yang disajikan oleh salah satu *ricikan* atau instrumen (*rebab*, *kendhang*, *gendèr*, *bonang*), atau instrumen lain untuk jenis gending yang menggunakan *bukâ khusus*. *Gendhing bonang* biasanya diawali dengan *bukâ ricikan bonang*, *gendhing rebab* diawali *ricikan rebab*, dan *gendhing gendèr* diawali dengan *bukâ ricikan gendèr barung*. Instrumen kendang biasanya digunakan untuk *bukâ* pada gending-gending yang memiliki bentuk khusus seperti: *ayak-ayakan*, *srepegan*, *sampak*, *kemuda*, dan *palaran*. Satu-satunya gending yang menggunakan *bukâ gambang* adalah *ladrang Sekar Gadhung laras sléndro pathet manyura* seperti berikut.

Bukâ:

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

A. *Båwå* dalam *Karawitan*

Munculnya *båwå* di dalam karawitan gaya Surakarta adalah pada masa Pemerintahan P.B. X (1893-1938), disajikan dalam rangka pertemuan dengan Mangkunegara IV bertempat di Pesanggrahan Langenhardja.⁹ *Båwå* yang disajikan saat itu adalah *Sekar Ageng Candrakusuma, lampah 16, pedhotan 8-8, dhawah ladrang Pangkur laras sléndro pathet sanga*, sedangkan yang menyajikan *båwå* adalah R.M. Hesmubrata. Berawal dari peristiwa tersebut kemudian sampai sekarang banyak gending-gending yang diawali dengan *båwå*. Perkembangan selanjutnya di dalam karawitan muncul istilah *båwå gawan* dan *båwå srambahan*.

Istilah *gawan* sering digunakan dalam kehidupan sehari-hari oleh masyarakat Jawa dalam bergagai hal. Dalam kegiatan sosial bermasyarakat, ketika ada tetangga, sanak saudara, teman akrab, atau siapapun yang mempunyai hajat pasti ada kegiatan sumbang menyumbang. Sumbang menyumbang ini ada yang berwujud uang dan ada yang berwujud bahan atau barang, seperti: gula, beras, telur, atau keperluan dapur lainnya. Sumbang menyumbang yang diwujudkan barang, masyarakat Jawa menyebut "*gawan*".

⁹ Martapangrawit, *Pengetahuan Karawitan Jilid I* (Surakarta: ASKI, 1975), 55. Juga baca ed. Rahayu Supanggah, *Dibuang Sayang*. (Surakarta: SETI-AJI Kerja sama dengan ASKI Surakarta, 1988), ii.

Di dalam kegiatan lain juga digunakan istilah *gawan*, seperti misalnya: seorang dalang biasanya memiliki *pengendhang* khusus, *penggendèr* khusus, dan *pesindhèn* khusus, yang kemudian disebut *gawan*. Setiap dalang mengadakan pertunjukan, *gawan* tersebut selalu ada, selanjutnya disebut *pengendhang gawan*, *penggendèr gawan*, dan *sindhèn gawan*. Oleh karena menjadi *gawan*, maka yang bersangkutan selalu mengikuti ketika seorang dalang mengadakan pertunjukan. Hal lain istilah *gawan* yang berkaitan dengan karakter manusia, yaitu *gawan bayi*, artinya suatu sifat yang dibawa oleh seseorang sejak lahir atau sejak bayi sampai dewasa. Dengan demikian *gawan* memiliki makna selalu melekat kepada yang membawa dan seolah-olah tidak bisa digunakan oleh yang lain.

Kata *bâwâ* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta memiliki kemiripan arti dengan kata *bâwâ* yang ada dalam kehidupan masyarakat Jawa, bahwa *bâwâ* memiliki arti memulai, *sekar*, dan berwibawa. Sejak munculnya istilah *bâwâ* dalam karawitan gaya Surakarta pada Pemerintahan P.B. IX (1861-1893) sebenarnya belum ada sebutan *bâwâ gawan* dan *bâwâ srambahan*, yang ada hanya *bâwâ* saja. Dua istilah ini menurut Rahayu Supanggah diduga dimunculkan oleh seorang pemikir, praktisi, penulis teori karawitan

hebat yaitu Matopangrawit.¹⁰ Hal ini dimungkinkan terinspirasi oleh istilah *sindhènan gawan*, *sindhènan srambahan*, dan *andhegan gawan*. Istilah-istilah tersebut kemudian disebarluaskan lewat pendidikan formal maupun non formal. Suparno salah seorang pelantun *båwå* asal Boyolali juga menuturkan bahwa pertama kali ia mendengar istilah *gawan* dan *srambahan* di ASKI Surakarta sekitar tahun 1975-an, ketika ia mencari buku tentang *båwå*.¹¹ Hal ini menguatkan bahwa sebutan *båwå gawan* dan *srambahan* muncul di ASKI Surakarta, yang pada waktu itu salah satu tokoh pemikir karawitan adalah Martopangrawit.

1. *Båwå Gawan Gendhing*

Secara umum yang disebut *båwå gawan gendhing* adalah ada keterkaitan antara *båwå* dengan gending, paling tidak memiliki salah satu kriteria dari 2 kriteria, yaitu: 1) *cakepan båwå* menyebut nama gending sebagai *dhawah*-nya, baik secara jelas maupun secara samar, 2) ada kesamaan sebagian lagu *båwå* dengan susunan balungan gending.

¹⁰ Perbincangan dengan Rahayu Supanggah, di sela-sela ketika penulis konsultasi perekaman gending-gending tradisi karya para *empu* karawitan dalam rangka Hibah B-Art, tahun 2007, di ruang kerja Direktur Pascasarjana ISI Surakarta.

¹¹ Suparno, wawancara tanggal 25 Agustus 2012, di Pasekan Mudal, Boyolali.

Berikut dipaparkan keterkaitan antara *båwå* dengan gending sebagai *dhawah*-nya.

a. Teks *Båwå* Menyebut Nama Gending Secara Jelas.

1) *Båwå S.A.Rarabéntrok, lp 16, pd 8-8, dhawah Gambirsawit, gd kt 2 kr mg 4, lrs sl pt sanga.*

- I. *Temené na kang dèn anti, Gambirsawit durung muni;*
- II. *Tur iku nora mboseni, wit kuna nganti saiki;*
- III. *Nadyan sajam muni ping tri, serengé durung ngendhoni;*
- IV. *Panabuhé maksih uthi, tandha dhemené trus ati.*¹²

(Sebenarnya ada yang ditunggu, *Gambirsawit* belum terdengar:
Lagi pula tidak membosankan, dari dulu sampai sekarang;
Meskipun satu jam berbunyi tiga kali, semangat tidak kendor;
Penabuhnya masih muda, tanda sukanya merasuk di hati)

2) *Båwå S.A.Tepikawuri, lp 17, pd 6-6-5, dhawah Montro, gd kt 2 kr mg 4, lrs sl pt manyura.*

- I. *Ulu caos atur, yèn pinujwèng karsa, mugi parenga;*
- II. *Kalilanna nyekar, ing tepi kawuri, tibèng Montronya;*
- III. *Binarung abareng, gendhing nut ing swara, supaya ramya;*
- IV. *Wimbuh sukèng driya, mbok manawa bisa, golong sembada.*¹³

(Dewa memberi tahu, saat punya niat, semoga diperbolehkan;
Dijijinkan *nembang Tepi kawuri, dhawah gendhing Montro;*
Bersama gending dan suara, supaya ramai;
Untuk kesenangan hati kalau bisa niatnya tercapai)

¹² T. Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gendhing*, (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Proyek ASKI, 1983), 51.

¹³ T. Slamet Suparno, 1983, 61.

3) *Bâwâ S.A. Manggalagita, lp 15, pd 7-8, dhawah Onang-onang, gd kt 2 kr mg 4, lrs sl pt sanga.*

- I. *Kidung ran Manggalagita, murwani kang pradangga;*
- II. *Minangka pudyasta warja, maring wadya sapraja;*
- III. *Pajampuwa suka rena, widada nir sangsaya;*
- IV. *Yayah kang winahywèng swara, rarasing Onang-onang.*

(*Sekar Manggalagita, untuk mulai sajian gending; Sebagai penghibur, kepada orang-orang kerajaan; Perjamuan mana suka, semoga selamat tidak ada halangan; Seperti yang dilantunkan lewat suara, gending *Onang-onang**)

Kata yang digaris bawah pada ketiga contoh *bâwâ* tersebut di atas, secara jelas teks menyebut nama gending tertentu sebagai *dhawah*-nya. *Bâwâ Sekar Ageng Rarabéntrok, padapala* pertama dengan jelas menyebut nama gending *Gambirsawit*, sudah barang tentu gending yang disajikan setelah *bâwâ* adalah *gendhing Gambirsawit*. Hal yang sama juga terdapat dalam *bâwâ Sekar Ageng Tepikawuri*, pada *padapala* ke dua menyebut nama gending *Montro*. Demikian juga *bâwâ Sekar Ageng Manggalagita* pada *padapala* ke empat atau terakhir dengan jelas menyebut *gendhing Onang-onang*.

Hal yang demikian ini jelas bahwa gending yang disajikan setelah *bâwâ* atau gending sebagai *dhawah* tidak bisa diganti dengan gending yang lain, karena nama gending telah disebut secara jelas dalam *cakepan bâwâ*. Penyebutan nama gending sebagai *dhawah*

yang terdapat dalam teks sangat variatif, yaitu di bagian awal, atau di bagian tengah, dan kadang di bagian akhir dari sebuah *sekar* yang digunakan *bawâ*.

b. Teks Menyebut Nama Gending secara *Samar*

Sebelum dipaparkan *bawâ* yang teksnya menyebut gending secara samar, perlu dijelaskan tentang pengertian *samar*. *Samar* artinya dalam mengungkapkan sesuatu tidak secara terang-terangan, tetapi menggunakan kalimat atau tanda lain yang berupa *pasemon* atau *sasmita*. Penggunaan *sasmita* bermaksud untuk menyebut sesuatu dengan samar. *Sasmita* sering dipakai di dalam *serat-serat waosan* yang berbentuk *sekar*, dalam *pocapan* dalam *wayang kulit* maupun *wayang wong*. Di dalam pakeliran ketika dalang menunjuk gending dalam adegan tertentu dengan menggunakan *sasmita*. Ketika menyebut *ladrang Srikaton* digunakan *sasmita asri katingal*, dengan menyitir kata *Sri* dan *katon* dengan bahasa *karma katingal*. Menyebut *ladrang Léré-léré* menggunakan *sasmita kaya keplèsèt-plèsèta*, yaitu dengan mengartikan kata *léré-léré* yang artinya licin (*ju. lunyu*), membuat orang menjadi terpeleset. Menyebut *ladrang Asmarandana* menggunakan *sasmita kasmaran*. Contoh *pocapan* ketika menyebut *ladrang Asmarandana* dengan *sasmita kasmaran*.

*Wauta gumanti widadari catur, ingkang mindha warna garwanira Sang Pandhita, Dewi Wanuhara, Palupi, Sumarsih, Sulastri, sumedya angentaraken kanugrahaning salira, dhasar putri ayu persaja, mejana akarya rimang, tinon sami kasmaran dhateng Sang Resi Parta. (sasmita gendhing Asmarandana).*¹⁴

(Syahdan, kini ganti empat bidadari yang menyamar sebagai isteri-isteri Sang Pendeta, yaitu Dewi Wanuhara, Palupi, Sumarsih, dan Sulastri bermaksud memamerkan keelokan tubuh mereka. Mereka adalah putri-putri cantik dan sederhana; tetapi rupanya malah 'jatuh cinta' kepada sang Resi Parta (Arjuna). (*kasmaran*: tanda verbal untuk *gendhing Asmarandana*).

Masih banyak *sasmita* yang lain ketika menyebut nama gending tertentu, seperti: menyebut gending *Pangkur* digunakan *sasmita, wuri, mungkur, ngungkurken, yuda kenaka*. Hal ini ditandai dengan persamaan kata *kur* atau arti kata seperti: *wuri* sama dengan *pungkur, yuda* artinya perang, *kenaka* artinya kuku, maksudnya memerangi *râsâ* gatal pada bagian tubuh dengan menggunakan kuku (*ju: kukur-kukur*). Menyebut gending *Lobong* digunakan *sasmita linobong*, ditandai dengan sisipan (*seselan*) in dalam kata *lobong*, sehingga menjadi *linobong*. Dengan demikian jelas bahwa *linobong* adalah *sasmita* untuk gending *Lobong*. Berikut beberapa contoh konkrit *sasmita* yang digunakan dalam *bawâ* karawitan gaya Surakarta.

¹⁴ R.M. Soedarsono, *Metode Penelitian Seni pertunjukan Dan Seni Rupa* (Yogyakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan, 1999), 70.

Contoh:

- 1) *Bâwâ S.A. Candrakusuma, lp 16, pd 8-8, dhawah ladrang Pangkur.*
 - I. *Dhuh nyawa déné tan asung, pisungsung sangsangan sari;*
 - II. *Sariningsun sru marlupa, lir pepes bayu ngong tapis;*
 - III. *Sarpa kresna paribasan, urang gung kang paris waja;*
 - IV. *Mung sathithik cacatipun, wong ayu ngungkurken tresna.*

(Aduh jiwaku tidak bisa memberi sarinya keindahan; inti sariku telah lepas, seperti lumpuh seluruh otot bayu; ular hitam peribahasanya, udang besar berlapis baja; hanya sedikit cacatnya, orang cantik berpaling dariku)

Kata yang digaris bawahhi pada akhir *padapala* ke IV merupakan *sasmita* bahwa gending yang akan disajikan setelah *bâwâ* tersebut adalah *ladrang Pangkur*, yang ditandai oleh suku kata *kur* pada kata *ngungkurken* dengan kata *Pangkur*, dipastikan bahwa *bâwâ* Sekar Ageng Candra Kusuma, adalah *bâwâ gawan gendhing* dari *ladrang Pangkur*, dengan *sasmita ngungkurken*.

- 2) *Bâwâ S.A. Mintajiwa, lp 16, pd 8-8, dhawah Ketawang Puspawarno.*
 - I. *Rarasing rèh sang nahen kung, ing dyah tan kapadhaningsih;*
 - II. *Kasangsaya ing turida, rudatiné angrnuhi;*
 - III. *Ngrancaka temah wigena, ginupita ing sahari;*
 - IV. *Rinipta pama puspita, pantes patrapé kang warni.*

Kata yang di garis bawahhi pada *bawa* tersebut tepatnya pada *padapala* ke IV, terdapat kata *puspita* dan *warni*. Kata *puspita* tidak berbeda dengan *puspa*, yang artinya bunga, dan *warni* adalah *basa*

kramanya warna, dapat dipastikan bahwa kata *puspita warni*, basa *krama-nya Puspawarna*, sekaligus sebagai *sasmita* untuk *ketawang Puspawarna*.

Analisis Lagu *Bâwâ*

c) Keterkaitan Lagu *Bâwâ* dengan Balungan Gending.

Notasi 22. *Bâwâ S.T. Kuswaraga, dhawah Pêrkutut manggung, gd. kt. 2 kr. mg. ldr. lrs. sl. pt. manyura.*

6 6 6 6 , i 2i6 356.i i ,
Sri Ma-ha Ja - wa - ta Ka - tong ,

3̇ 3̇ 3̇.5̇3̇ 2̇.i, i i.6 i 2̇3̇.2̇i.6̇2̇i.6̇i6
a-nda - ka wu - lu - né rek - ta ,

6 6i2̇ 6.i6 5.3 , 3 3 3.5.6 6 ,
jro-ning nén - dra gung ka - è - pi ,

6 6i2̇3̇ 3̇.5̇3̇ 2̇i.2̇.3̇ , 3̇2̇i.3̇2̇i2̇i6 3 , 5 6.53.53.2
bu - ja wreka - sa ka - wi wu - wus ,

2 2 3.2i6 1.2 , 3 5.3235.6 , 3.53 2.1 ,
pang-gya an - di - ka ku - su - ma ,

3̇ 3̇ 3̇.5̇3̇ 2̇.i, i i.6 i 2̇3̇.2̇i.6̇2̇i.6̇i6 ,
ba-lé na - ta ron- dhon pa - ri ,

6 656 i i.2̇ , 6 6 6.i6 5.3
pa - ran mar- ga - né wak ma - mi ;

.2 12 2 2 6̇ 12 6̇ 5̇ ,
ke - pi - thing kang so - bèng rà-wâ ,

3̇ 3̇ 3̇ 5̇ 6̇ 1 2 (1)
ngus-wa ra - gan- ta wong a - yu. ¹⁵

¹⁵ Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gendhing*, (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Proyek ASKI, 1983), 7.

Notasi 23: *Kutut Manggung, gd kt 2 kr mg ladrang, lrs sl pt manyura.*

Bukå :

. 6 6 1̇ 6 5 2 3

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

|| . 1 1 . 1 1 2 3 5 6 5 3 2 1 2 1̇

. 1 1 . 1 1 2 3 5 6 5 3 2 1 2 1̇

3 2 1 2 . 3 5 6 3 5 6 1 6 5 2 3̇

2 1 2 . 2 1 6̇ 5̇ 3̇ 3̇ . 5̇ 6̇ 1 2 (1) ¹⁶ ||

Lagu *båwå* pada bagian terakhir:

.2̇ 12 2 2 , 2 12 6̇ 5̇ , 3̇ 3̇ 3̇ 5̇ 6̇ 1 2 (1)

kê - pi - thing kang so - bèng ra-wa , Nguswa ra - gan-ta wong a-yu.

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

Lagu *båwå gatra* terakhir dengan *bukå gendhing Kutut manggung* alur lagunya sama persis. Pada *kenong* terakhir menjelang *gong* alur lagu balungan sama persis dengan lagu *båwå gatra* terakhir, sehingga sangat kecil kemungkinannya *båwå* tersebut akan *dhawah* gending selain *Kutut manggung*, karena alur lagu pada *kenong* ke empat telah menuntun atau menunjukkan *balungan gending Kutut manggung*.

¹⁶ S. Mlyoyowidodo, *Gending-gending Jawa Gaya Surakarta Jilid I* (Surakarta: ASKI: 1976), 131.

Notasi 24: *Bawå S.A. Banjaransari, lp 19, pd 6-6-7, dhawah Tunggul, gd kt 2 kr mg ldr Pacul gowang, lrs pl pt barang.*

- $\underline{7\dot{2}.3}$ $\underline{3\dot{2}}$ ' 6 7 $\underline{567}$ $\underline{5.65356.7}$,
 I. *Dèn- ni - ra cam - puh prang,*
- $\underline{7\dot{2}76}$ $\underline{67\dot{2}.3}$ ' 6 7 $\underline{567}$ $\underline{5.653}$,
Sri Har - ju - na sa - sra,
- $\underline{7}$ $\underline{723}$ $\underline{3.2}$ ' 2 2 $\underline{2.32}$ $\underline{7.6}$,
la - wan ra - dèn Su - man - tri,
- 3 3 ' 5 $\underline{653567.65}$ $\underline{76532}$ $\underline{72.327}$,
 II. *a - li - ru pra - ba - wa,*
- $\underline{76}$ $\underline{7\dot{2}.3}$ ' 6 7 $\underline{567}$ $\underline{5.653}$,
tan a - na - ka - sor - an,
- $\underline{7}$ $\underline{723}$ $\underline{32}$ ' 2 2 $\underline{2.32}$ $\underline{7.6}$,
mang - ka - na Sri na - rén - dra,
- $\underline{7\dot{2}.3}$ $\underline{3\dot{2}.3}$ ' 6 7 $\underline{567}$ $\underline{5.65356.7}$,
 III. *ma - ngun tri - wi - kra - ma,*
- $\underline{76}$ $\underline{7\dot{2}.3}$ ' 6 7 $\underline{567}$ $\underline{5.653}$,
te - dhak sa - king ra - ta,
- $\underline{7}$ $\underline{723}$ $\underline{3.2}$ ' 2 2 $\underline{2.32}$ $\underline{7.6}$,
mre - peg - i mung - suh - i - ra,
- 6 7 ' 5 6 7 6, 6 $\underline{7\dot{2}.3}$ ' 6 7 $\underline{567}$ $\underline{5.653}$,
 IV. *Ja - wa - tènnga - wi - yat, ngu - dan - na - ken kem - bang,*
- . 5 $\underline{56}$ 2 3 5 $\underline{65}$ ③
*lu - mrang ban - jar - an sa - ri.*¹⁷

¹⁷ Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gendhing*, (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Proyek ASKI, 1983), 17.

Notasi 25: *Tunggul, gd kt 2 kr mg ldr Pacul gowang, lrs pl pt barang.*

Buka :

. 6 6 7 5 6 7 6
 . 6 7 . 7 6 5 3 2 3 5 6 2 3 5 (3)
 || . . . 3 6 5 3 2 . . 2 3 5 6 5 3
 . . . 3 6 5 3 2 . . 2 3 5 6 5 3
 . 5 7 6 . . 6 . 6 5 6 7 5 6 7 6
 . 6 7 2 7 6 5 3 2 3 5 6 2 3 5 (3)¹⁸ ||

Padapala IV: 6 7 ' 5 6 7 6
 Ja - wa - tèn g nga - wi - yat

Pertengahan kenong ke III: 6 5 6 7 5 6 7 6
 6 7 2 3 ' 6 7 5 6 7 5 6 7 6
 ngu - dan - na - ken kem - bang,

Pertengahan kenong ke IV: . 6 7 2 7 6 5 3
 . 5 5 6 2 3 5 6 5 (3)
 lu - mrang ban - jar - an sa - ri,

Kenong ke IV: 2 3 5 6 2 3 5 (3)

¹⁸ S. Mlyoyowidodo, *Gending-gending Jawa Gaya Surakarta Jilid II* (Surakarta: ASKI: 1976), 131.

Lagu *bawá Sekar Ageng Banjaransari* pada *padapala terakhir* alur lagunya sama dengan alur lagu *buká gending Tunggul* dan sama pula dengan susunan balungan pada pertengahan *kenong* ke tiga sampai pada *kenong* ke empat atau *gong*. Dengan demikian alur lagu *bawá* pada *padapala terakhir* jelas mengarah kepada gending *Tunggul*. Perlu diketahui bahwa *bawá Sekar Ageng Banjaransari* kadang digunakan untuk *mbawani gendhing Gandrung manis laras pélog pathet barang*. Menurut Wakidjo, Suyadi, dan Suwito Radyo alasannya adalah karena gending *Gandrung manis* juga *gong* akhir 3 (*lu*) dan memiliki *laras* dan *pathet* yang sama.¹⁹ Alasan lain adalah *cakepan* tidak menyebut nama gending *Tunggul*. Kasus seperti itu juga berlaku pada *bawá* yang lain seperti *bawá Sekar Tengahan Pangjapsih laras pélog pathet barang*. *Sekar Tengahan Pangjapsih* sebenarnya *bawá gawan ketawang Puspagiwang*, oleh karena teks tidak menyebut gending secara jelas, maka sering digunakan gending lain dengan syarat memiliki *laras* dan *pathet* yang sama serta *sèlèh gong* akhir *bawá* sama dengan *sèlèh gong* akhir gending.

Berdasarkan pengelompokan dari beberapa *bawá* terdapat beberapa repertoar *bawá* dikelompokkan dalam *bawá gawan*, tetapi

¹⁹ Wakidjo, Suyadi, Suwito Radyo, wawancara tanggal 7 Januari 2012 di Jurusan Karawitan ISI Surakarta.

setelah dianalisis tidak ditemukan keterkaitan antara *bawá* dengan gending sebagai *dhawah*-nya baik *cakepan* maupun alur lagu. Hal yang demikian ini menurut Suharta dimungkinkan karena faktor kebiasaan.²⁰ Kebiasaan adalah suatu tindakan yang diulang-ulang dalam hal yang sama. Demikian halnya dalam gending, juga berlaku suatu kebiasaan. Ketika *bawá* disajikan untuk gending tertentu dan itu dilakukan berulang-ulang, kendatipun antara gending dengan *bawá* tidak ada keterkaitan baik *teks* maupun alur lagu, oleh karena terlalu sering, kemudian dikelompokkan dalam kategori *bawá gawan*. *Bawá Sekar Ageng Ciptamaya*, gending yang disajikan setelah *bawá* adalah gending *Boyong*. *Bawá Sekar Ageng Langen kusuma* gending sebagai *dhawah*-nya adalah *Kembang gayam*. Kebiasaan tersebut berlaku terus menerus, maka dengan dasar itulah *bawá* tersebut dikelompokkan ke dalam *bawá gawan*.

Notasi 26: *Bawá S.A. Ciptamaya*, lp 17 pd 5-5-7, *dhawah Boyong*,
gd kt 2 kr mg ladrang, lrs pl pt barang.

6 7 $\dot{2}.\dot{3}$ ' $\underline{6567}$ $\underline{5653}$, $\underline{72}$ ' 2 2 $\underline{2.32}$ $\underline{7.6}$,
I. Ya - ta lam - pah - nya, hab - sa - ri sap - ta,

$\dot{3}$ $\dot{3}\dot{2}$ $\underline{7\dot{2}.\dot{3}\dot{2}}$ ' 7 $\underline{65356765}$ ' $\underline{76532}$ $\underline{72.327}$,
prap - ta ing Ngén - dra - ki - la;

²⁰ Suharta, wawancara tanggal 12 Oktober 2012 di kediamannya Perumnas Majosongo, Surakarta.

3 356 672.3 ' 6765.76532 72.327 , 23 ' 6 7 2 3 ,
 II. A - dan tu - mu - run, sa - king ge - ga - na,

6 6765 35.6 ' 2 2 2.32 7.6 ,
 rar - wyan ma - ngun bu - sa - na ;

6 7 2.3 6567 5653 , 72 ' 2 2 2.32 7.6 ,
 III. Dèn - ni - ra ar - sa, nggo - dha pe - pin - dha,

3 32 72.32 ' 7 65356765 ' 76532 72.327 ,
 gar - wa - ni - reng Har - ju - na;

3 356 672.3 ' 6765.76532 72.327 ,
 IV. sang wi - ku la - gya,

23 ' 6 7 2 3 , 6 67 5 5 65 3 (2)
 mang-sah se - mè - di, ma-nung - ku cip - ta - ma - ya.²¹

Notasi 27: *Boyong, Ketawang gendhing, kt 2 kr mg ldr, lrs pl pt barang.*

Bukâ

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

Lik:

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

²¹ T. Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gending* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Proyek ASKI Surakarta, 1981), 24.

$$\begin{array}{cccc}
 3 & 3 & . & . \\
 2 & 2 & . & . \\
 \end{array}
 \quad
 \begin{array}{cccc}
 3 & 3 & . & 5 \\
 2 & 3 & 2 & 7 \\
 \end{array}
 \quad
 \begin{array}{cccc}
 6 & 5 & 3 & 2 \\
 3 & 2 & 6 & 5 \\
 \end{array}
 \quad
 \begin{array}{cccc}
 . & 6 & 5 & \hat{6} \\
 . & 3 & . & \textcircled{2} \\
 \end{array}
 \parallel$$

Umpak:

$$\Rightarrow . \underset{\cdot}{6} . \underset{\cdot}{5} \quad . \underset{\cdot}{6} . \underset{\cdot}{3} \quad . \underset{\cdot}{6} . \underset{\cdot}{5} \quad . \underset{\cdot}{7} . \textcircled{6}$$

Ladrang:

$$\parallel \begin{array}{cccc}
 . \underset{\cdot}{7} . \underset{\cdot}{6} & . \underset{\cdot}{7} . \underset{\cdot}{6} & . \underset{\cdot}{7} . \underset{\cdot}{6} & . \underset{\cdot}{5} . \underset{\cdot}{3} \\
 . \underset{\cdot}{2} . \underset{\cdot}{7} & . \underset{\cdot}{5} . \underset{\cdot}{6} & . \underset{\cdot}{3} . \underset{\cdot}{2} & . \underset{\cdot}{7} . \textcircled{6}^{22}
 \end{array} \parallel$$

Hampir dapat dipastikan ketika disajikan *bawã Sekar Ageng Ciptamaya* kemudian dilanjutkan gending *gendhing Boyong*. Teks tidak menyebut secara jelas nama *gendhing Boyong* sebagai *dhawahnya* dan tidak ada keterkaitan antara lagu *bawã* dengan sebagian susunan balungan gending *Boyong*. Teks ditafsirkan berisi tentang pencandraan kepada bidadari-bidadari yang sedang berjalan seperti putri *boyongan*. Kata *boyongan* inilah kemudian ditafsirkan *gendhing Boyong*, sehingga *Bawã Sekar Ageng Ciptamaya* dikategorikan dalam *bawã gawan gendhing Boyong*.

Notasi 28: *Bawã S.A. Langenkusuma, lp 15, pd 7-8, dhawah Kembang gayam, gd kt 2 kr mg 4, lrs pl pt nem.*

$$\begin{array}{cccc}
 6 & \underset{\cdot}{i} & \underline{\underset{\cdot}{2}\underset{\cdot}{i}\underset{\cdot}{2}.\underset{\cdot}{3}} & ' \underset{\cdot}{i} \quad \underset{\cdot}{i} \quad \underline{\underset{\cdot}{i}\underset{\cdot}{2}.\underset{\cdot}{3}} \quad \underline{\underset{\cdot}{i}.\underset{\cdot}{2}\underset{\cdot}{i}\underset{\cdot}{6}} , \\
 \text{I. Dhuh} & \text{so} & - \text{tya} & - \text{ning} - \text{rat} \quad \text{gus} - \text{ti},
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 6 & \underline{\underset{\cdot}{6}\underset{\cdot}{i}\underset{\cdot}{2}\underset{\cdot}{3}} & \underline{\underset{\cdot}{3}\underset{\cdot}{2}\underset{\cdot}{i}.\underset{\cdot}{3}\underset{\cdot}{2}\underset{\cdot}{i}\underset{\cdot}{6}\underset{\cdot}{5}} & \underline{\underset{\cdot}{3}\underset{\cdot}{5}.\underset{\cdot}{6}\underset{\cdot}{5}\underset{\cdot}{3}} ' \underset{\cdot}{3} \quad \underset{\cdot}{3} \quad \underline{\underset{\cdot}{3}\underset{\cdot}{5}\underset{\cdot}{6}} \quad \underline{\underset{\cdot}{5}.\underset{\cdot}{6}} , \\
 \text{We} & - \text{las} & - \text{sa} & \text{da} - \text{sih} \quad \text{kas} - \text{wa} - \text{sih};
 \end{array}$$

²² S. Mloyowidodo, *Gending Gending Jawa Gaya Surakarta jilid II* (Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta, 1976), 143.

2 3 5.6 ' 2 2 2123 1.216 ,
 II. *Mar-gi-yuh la-ras-ma-ra*,

3 235.654 653 232.1 ' 65 35.6 2123 1.216 ,
ra-ngu-ra-ngu gung ma-nga-rang;

6 i 2i2.3 ' i i i2.3 i.2i6 ,
 III. *Dyah pa-ring-a u-sa-da*,

6 6 65 35.6 ' 2 2 2123 1.216 ,
nak ang-gèr ji-wa ka-wu-la;

3 32i 6i2.3 ' 32i.32i65 35 i653 23 ,
 IV. *Ngli-pur ngrip-tèng lu-ki-ta*,

1 12 23 3 21 2.3 121 (6)²³
si-na-wung La-ngen ku-su-ma.

Notasi 29: *Kembang gayam, gd kt 2 kr mg 4, lrs pl pt nem.*

Bukå :

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

²³ T.Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gending* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Proyek ASKI Surakarta, 1981), 34.

Umpak:

. 5 . 6 . 3 . 2 . 3 . 2 . 1 . ⑥

Inggah:

|| . 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . 3 . 1 . 2
 . 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . 3 . 1 . 2
 . 3 . 2 . 5 . 6 . 2 . 1 . 5 . 3
 . 5 . 6 . 3 . 2 . 3 . 2 . 1 . ⑥²⁴||

Bawå Sekar Ageng Langenkusuma, kasusnya sama dengan *Bawå Sekar Ageng Ciptamaya dhawah gendhing Boyong*, tidak terdapat keterkaitan antara lagu *bawå* dengan sebagian susunan balungan gending *Kembang Gayam*. Setiap *Bawå Sekar Ageng Langenkusuma* para pengarawit tanpa ada komando dengan kesadarannya langsung menyajikan *gendhing Kembang gayam*. Teks terdapat kata *kusuma* yang artinya *kembang*, kata *kusuma* inilah yang diduga atau ditafsirkan bahwa teks menyebut nama gending dengan mengartikan kata *kusuma* dengan kata *kembang*, kemudian ditafsirkan *Kembang Gayam*, sehingga *Sekar Ageng Langen Kusuma* juga dikategorikan dalam *bawå gawan*.

Selain *bawå gawan gendhing* seperti disebutkan di atas, terdapat 9 paket gending yang dikemas secara khusus sejak dari *bawå*, *gendhing* sampai *cakepan gérongan-nya*, yaitu dalam *Serat*

²⁴ S. Mloyowidodo, *Gending Gending Jawa Gaya Surakarta jilid II* (Surakarta: ASKI, 1976), 64.

Sendhon Langenswara karya Mangkunagara IV (1853-1881). Dengan demikian kemungkinan lain disebut *bâwâ gawan gendhing* adalah karena sudah merupakan paket, artinya memang telah disengaja diciptakan sejak awal merupakan sebuah rangkaian gending yang ditata mulai dari *bâwâ* sampai gending sebagai *dhawah*-nya lengkap dengan *cakepan gérongan*-nya. Sembilan paket gending dalam *Serat Sendhon Langenswara* karya Mangkunegara IV. Berikut dipaparkan teks *bâwâ* beserta teks *gérongan*, pada tiap-tiap gending dengan contoh tiga bait *gérongan*.

- 1) *Bâwâ S.A. Citramengeng, lp 12 pd 6-6, dhawah Ktw. Langen gita, lrs sl pt sanga.*
 - I. *Risang Maha yogi, sawusing semadi;*
 - II. *Mungging pacrabakan, dangu aningali;*
 - III. *Wijiling sasangka, saking graning hardi*
 - IV. *Karenan tyasira, alon angandika.*²⁵

Ketawang Langen gita laras sléndro pathet sanga, menggunakan teks *gérongan* khusus 20 bait berisi tentang pembelajaran olah batin sebagai berikut.

- (a) *Siswa,
pra samya langen ing njaba
padhang mbulan,
risedhengira puranama,
iku yogya,
mangénggar énggar ing driya.*

²⁵ Mangkunagara VII, *Serat-Serat Anggitan Dalem Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Mangkunagara IV* (Surakarta: Java-Institut, 1927), 149.

(b) *Wonya,
sarana mangidung samnya
kang astawa,
marang hyang kang Maha Nasa
jroning suka,
tuna-a ing duka cipta.*

(c) *Ngripta,
taman sajroning asmara,
winursita,
guna warnaning puspita,
aranira,
kandhita ingkang winahya.*

Bâwâ Sekar Ageng Citramengeng, mengisahkan gambaran (*citra*) ketika bersemadi dalam keadaan hening (*mengeng*), konsentrasi “*mandeng pucuking grana*” (*graning hardi*). Hal ini disampaikan kepada murid-muridnya di dalam pembelajaran (*pacrabakan*), dengan tutur kata yang halus dan pelan. *Cakepan Gêrongan Ketawang Langen gita* mengisahkan murid yang sedang belajar kepada guru tentang berolah batin. Dengan demikian terdapat keterkaitan antara *bâwâ* dengan gending yaitu terletak pada *cakepan bâwâ* dengan *cakepan gêrongan*, yakni guru memberikan pelajaran kepada murid tentang berolah *râsâ* batin.

2) *S.A. Kumudasmara, lp 15, pd 7-8, dhawah Ketawang Walagita, lrs pl pt nem.*

- I. *Sang widaya kèng praja, ing utara gita nama,*
- II. *Sira mandaya rena, sung wasita ring pra siswa,*
- III. *Gwah laksitaning jana, tang ayu tekwa tang durta,*
- IV. *Tinrap nèng pralampita, kembang kinarya upama.*²⁶

²⁶ Mangkunagara VII, 1927, 153.

Ketawang Walagita, menggunakan *gérongan* dengan teks khusus 19 bait, berisi tentang beraneka jenis bunga sebagai perumpamaan.

- (a) *Kembang adas,
sedhep gandanira kongas,
iku radèn, yèn janma-a,
sarana kanggo ing karya.*
- (b) *Kembang nangka,
liya rinujak tan kena,
iku radèn, yèn janma-a,
ngadoni karya candhala.*
- (c) *Kembang cengkèh,
ganda arum warna rè mèh,
iku radèn, yèn janma-a,
tan nyana ngéntasi karya.*

Cakepan Bâwâ Sekar Ageng Kumudasmara, berisi tentang ajaran budi luhur disampaikan kepada murid-muridnya (*wasita ring pra siswa*), untuk selalu membuat senang orang lain (*sira mandaya rena*), namanya menjadi harum bagaikan bunga (*kembang kinarya upama*) yang semuanya bermanfaat bagi kehidupan. *Cakepan Gérongan Ketawang Walagita* berisi nama-nama berbagai jenis bunga dan kegunaannya, sebagai perumpamaan bahwa manusia harus berguna bagi manusia yang lain. Dengan demikian terdapat keterkaitan antara *bâwâ* dengan gending yaitu terletak pada *cakepan bâwâ* dengan *cakepan gérongan*, yakni hidup ibarat bunga yang selalu membawa nama yang harum.

3) S.A. Pamularsih, lp 15, pd 7-8, dhawah Ketawang Rajaswala, lrs sl pt sanga,

- I. Nihan siswa umatur, marang risang Maha Yogi;
- II. Sang wipra kadiparan, karsaning Hyang Utipati;
- III. Yogya saliring warna, kang gumelar aneng bumi;
- IV. Mugi ulun tedahna, tandya sang Wiku anjarwi.²⁷

Ketawang Rajaswala, menggunakan teks *gérongan* khusus 4 bait, berisi tentang macam-macam jenis benda angkasa, bulan, bintang, dan matahari.

Contoh:

- (a) *Surya candra, ndaru kartika,
samyã, amadhangi jagad raja,
winbuh wèh martana,
sakèhing dumadya.*
- (b) *Mega kuwung, teja wangkawa,
samyã, angrenggani ngantariksa
maweh sukeng driya,
sakèhing dumadya.*
- (c) *Brama tirta, myang bayu bajra,
samyã, angobahken sabuwana,
bisa wèh martana,
bisa gawé curna.*

Bâwã Sekar Ageng Pamularsih, berisi tentang kepasrahan sang Pendeta kepada Yang Maha Esa (*Sang wipra kadiparan, karsaning Hyang Utipati*). *Hyang Widhi* akan segera (*tandya*) memberikan petunjuk yang jelas (*anjarwi*). *Cakepan gérongan Ketawang Rajaswala*

²⁷ Mangkunagara VII, 1927, 157.

berisi nama-nama berbagai jenis benda angkasa, seperti: bulan, bintang, dan matahari, yang kesemuanya bisa sebagai tanda dalam kehidupan ini. Dengan demikian terdapat keterkaitan antara *bâwâ* dengan gending yaitu terletak pada *cakepan bâwâ* dengan *cakepan gérongan*, kepasrahan diri akan cepat mendapatkan petunjuk dengan tanda-tanda yang ada di bumi ini termasuk benda-benda angkasa.

4) S.A. Kusumastuti, *lp 13, pd 7-6, dhawah Ketawang Sitamardawa, lrs pl pt barang.*

- I. *Dhuh kulup putraningsun, sire ku wus wanci;*
- II. *Pisah lan jeneng ingwang, ywa kulinèng ardi;*
- III. *Becik sira neng praja, suwiteng Narpati;*
- IV. *Nanging ta wekas ingwang, ywa pegat tetèki.*

*Cakepan gérongan Ketawang Sitamardawa sebanyak 8 bait.*²⁸

1. *Sang kekatang pindha rayung,
hèh robaya,
Patih Sri Suryabuwana,
pantèn,
mumpung mudha puruhita.*
2. *Samberlilèn sabèng ranu,
hèh robaya,
gêlar sata pônçakara,
pantèn,
ingkang bisa ulah praja.*
3. *Rajaputra Nglesanpura,
hèh robaya,
toya kandhêg winisaya,
pantèn,
ingkang sêtya ambêk arja.*

²⁸ Mangkunagara VII, 1927, 158.

Bawa Sekar Ageng Kusumastuti, berisi tentang pelajaran hidup dalam suatu negara (*praja*). Semua orang akan pisah dengan orang tua. Ketika mengabdikan kepada negara tidak boleh putus dari kabaikan. *Cakepan Gérongan Ketawang Sitamardawa*, berisi nama-nama tokoh suri tauladan, yang pantas untuk ditiru dalam kehidupan ini. Dengan demikian terdapat keterkaitan antara *bawá* dengan gending yaitu terletak pada *cakepan bawá* dengan *cakepan gérongan*, yaitu ajaran budi luhur seperti tokoh yang disebutkan.

5) S.A. Mintajiwa, lp 16, pd 8-8, dhawah Ktw Puspawarno, lrs sl pt manyura

- I. Rarasing rèh sang Nahen kung, ing dyah tan kapadhaningsih;
- II. Kasangsaya ing turida, rudatiné hangranuhi;
- III. Ngrancaka temah wigena, ginupita ing sahari;
- IV. Rinipta pama puspita; pantes patrape kang warni.

Ketawang Puspawarno menggunakan *gérongan* khusus 9 bait, teks menyebutkan berbagai macam jenis bunga, sebagai lambang seorang perempuan.

- (a) *Kembang kencur,*
Kacaryan anggung cinatur,
Sedhet kang sarira,
Gandes ing wicara,
Pantes yen ngandika,
Angenganyut jiwa.
- (b) *Kembang blimbing,*
Pinetik balé ing tebing,
Maya-maya sira,
Wong pindha mustika,
Retuning kusuma,
Patining wanodya.

- (c) *Kembang durèn,
Sinawang sinambi lèrèn,
Ndelongop kang warna,
Sumèh semunira,
Luwes pamicara,
Hangenganyut driya.*²⁹

Cakepan Bawa Sekar Ageng Mintajiwa, berisi tentang asmara yang sangat mendalam kepada seorang perempuan (*turida*), selalu menjadi pikiran di setiap harinya. Perempuan itu diumpamakan berbagai macam bunga yang memiliki aroma berbeda-beda. *Cakepan Gérongan Ketawang Puspawarna* berisi nama-nama berbagai jenis bunga sebagai perumpamaan atau pencandraan seorang wanita. Dengan demikian terdapat keterkaitan antara *bawá* dengan gending yaitu terletak pada *cakepan bawá* dengan *cakepan gérongan*, yakni jatuh cinta yang mendalam, seperti bunga *kencur* (*sèdhet kang sarira*), artinya gambaran seorang perempuan yang memiliki tubuh bagus.

- 6) S.T. Palugon, *dhawah Ketawang Puspanjala, lrs pl pt nem.*

*Palugon laguning lekas,
Lukita linuding kidung,
Kadung kadereng amomong,
Memangun manah rahayu.*

Gérongan Ketawang Puspanjala menggunakan 13 bait, dan teks menyebutkan nama-nama bunga.

²⁹ Mangkunagara VII, 1927,160.

1. *Kembang nipah,
sumebar tengahing sawah,
dongong baâ ing pacaké,
kedhèp tesmak pamandngé,
pratandha gedhé meliké,
kakang Janaraga.*
2. *Kembang salak,
sinebar anèng bebulak,
kathekeran pangarahé,
nora bisa pratikelé,
wekasan kaku atiné,
kakang Janaraga.*
3. *Pupus têbu,
dèn udud kukusé mambu,
glegas-gleges pangrimuké,
kadhekesan palungguhé,
watak tan sabar karepé,
kakang Janaraga.³⁰*

7) S.T. Pranasmara, *dhawah Ktw Tarupala, lrs sl pt manyura.*

*Nèng Karangdhempel lelédhang,
Kyai Lurah Semar smapranakané,
Miyat kebon-kebon tegalan alèrèn,
Sami ngundhuh tarupala,
Suka sindhèn sesendhonan,
Sarwyanjogèd genti-genti*

*Ketawang Tarupala menggunakan gérongan khusus yang berisi
tentang macam jenis buah-buahan.*

1. *Pêlêm-pêlem kang ginunêm,
ginita ginawe langên,
bêku bala madu gonad,
katog cêcangkokanira,
lir podhang ingkang busana,
golèkana,
sira-sira duwa,
kapopoh wani toh jiwa.*

³⁰ Mangkunagara VII, 1927, 163.

2. *Jêruk-jêruk kinalumpuk,
kinarya langên pakantun,
bali butun ing krangeyan,
ngundhuh katès dulu macan,
ngoprok anèng paleteran,
ginulungan,
murut-murut mêksa,
kinuwik rinanjam ngasta,*

3. *Jambu-jambu kang kalêbu,
labaning panglipur kalbu,
wungu radèn sudarsana,
kapok nitih kluthukira,
mathokal ngrikil kang marga,
klumut toya,
putih-putih pindha,
arum lir lègèn kalapa.³¹*

8. *S.T. Pangajabsih, dhawah Ktw Puspagiwang, lrs pl pt barang.*

*Singaranu panusuling magut pupuh,
baya tan bantu ing branti,
kawi sêkar srana pambengkasing rapuh,
mung kusuma bisa wèh usada wuyung,
ciptèng driya andhêging ukara kidung,
sêdya kula ngèstupada,
sarpa krêsna puspa rujit,
mung andika masku,
kang sung barubahing galih.*

Teks gérongan menggunakan salisir

1. *Parabé sang smara bangun,
Sepat domba kali aya,
Aja dolan lan wong priya,
Geramèh nora pràsâja.*

³¹ Mangkunagara VII, 1927, 168.

2. *Garwa sang Sindura prabu,
Wicara mawa karana,
Aja dolan lan wanita,
Tan nyata asring katarka.*
3. *Sambung langu munggeng gunung,
Kunir wisma kembang rekta,
aja nggugu ujarira,
wong lanang sok asring cidra.³²*

8) *S.M. Kinanthi céngkok Sekar Gadhung, dhawah Ktw Lebdasari, lrs sl pt manyura.*

*Antagopa klenthung-klenthung,
Mring sawah anyangking kudhi,
Angendhangi rowangira,
Kang samya anambut kardi,
Sigra wau ingundangan,
Tinanya sawiji-wiji.*

Ketawang Lebdasari menggunakan gérongan khusus 7 bait, berisi tentang macam-macam jenis ubi-ubian (pala pendhem dan pala gandhul)

- (a) *Among tani, cacahena wohing dami,
Pira kèhé lan jenengé,
Sun arsa miyarsakaké,
Pari sukanandhi,
Tambak menur lan cendhani,
Papan arèn menthik wangi,
Jaka bonglot pendhok wesi,
Dhudha ngasak, dhudha ngasak,
Ndulu randha mèntèr-mèntèr.*
- (b) *Among kisma, gedhangira cacahena,
Pira kèhé lan jenengé,
Sun arsa miyarsakaké,
Raja sewu nagri,*

³² Mangkunagara VII, 1927, 167.

*Maraséba ing Betawi,
Ambon kusta lan becici,
Asri wulang raja wlingi,
Tan nggrahita, tan nggrahita
Byar ngidak pasaban cempa.*

- (c) *Among kisma, téla pendhem cacahena,
Pira kèhé lan jenengé,
Sun arsa miyarsakaké,
Kenthang balé ranté,
Gendhurak lawan senggani,
Sembawa lan kunir kuncit,
Menet menthik blitung putih,
Ki jasétra-ki jasétra,
Nunggang jaran klambi jingga.*³³

2. Bâwâ Srambahan

Dalam kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa sering menggunakan kata *srambahan*. *Srambahan* dari asal kata *srambah* yang berarti merata (*mratani*), mendapat akhiran *an*. *Srambahan* dapat diartikan merata tanpa pilih-kasih. Di dalam kehidupan para petani di desa ketika mengerjakan sawah, membajak (*nggaru-mluku*), beberapa petak sawah sudah tergaru semua meskipun belum sempurna, menunjukkan bahwa semua petak sudah *disrambahi*.

Di dalam karawitan istilah *srambahan* digunakan untuk menyebut gending yang sering disajikan (*adakan*), selanjutnya disebut gending *srambahan*. Banyak gending yang hanya bisa disajikan oleh

³³ Mangkunagara VII, 1927, 172

kelompok pengrawit profesional yakni gending-gending yang memiliki *garap* khusus (*pamijen*). Gending-gending yang kerap kali disajikan, baik oleh kelompok perngrawit profesional maupun pengrawit amatir inilah yang kemudian disebut gending *srambahan*, yakni gending-gending yang tidak memiliki kerumitan *garap* yang tinggi.

Di dalam karawitan *bâwâ srambahan* tidak mengikat pada salah satu gending tertentu, artinya *bâwâ srambahan* dapat digunakan untuk *mbawani* gending apapun dengan syarat memiliki *laras* dan *pathet* yang sama antara *bâwâ* dengan gendingnya, serta nada akhir *bâwâ* harus sama dengan nada akhir pada bukâ gending. Dalam Buku *Bâwâ Srambahan* yang ditulis oleh T. Slamet Suparno, tercatat ada 98 *bâwâ*, yang terdiri dari *sekar macapat* 17 (17%), *sekar tengahan* 24 (24,5%), dan *sekar ageng* 57 (58%).³⁴ Dari 98 *bâwâ* tersebut ditemukan 7 *bâwâ* patut diduga teksnya menyebut nama gending. Secara kebetulan nama tersebut digunakan untuk nama gending. *Bâwâ* tersebut terdiri dari 2 *bâwâ sekar macapat*, yaitu: *bâwâ S.M. Asmarandana Jakalola*, dan *bâwâ S.M. Pangkur Nyamat mas*. 5 *bâwâ sekar tengahan* yaitu, *S.T. Lindur*, *S.T. Dhudhakasmaran*, *S.T. Jurudemung Tunjungséta*, *S.T. Dlongèh*, dan *S.T. Kurinjem*.

³⁴ T. Slamet Suparno, *Bawa Srambahan* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Proyek ASKI, 1982).

Analisis Teks

1) S.T. *Kurinjem, laras pélog pathet nem.*

*Krokot bang sandhing bayem,
cémé mrambat wit pelem,
palawija padha nedheng,
rambutan jambu dresana,
maju pat sawo manila,
manggis ngarep jirak pundhung,
kaleca pungkuran durèn.*

2) S.T. *Jurudemung Tunjungseta, lrs pl pt nem.*

*Winarna jroning udyana,
langkung asri amrik arum,
gandaning sekar sumawur,
thluki mlathi mayang séta,
mawar argulo lan menur,
pacar cina kembang pudhak,
sekar tanjung ledhung-ledhung.*

3) S.T. *Dhudha kasmaran, lrs sl pt myr.*

*Peksi pita sendhang lit kinurung,
sun cecadhang wiwit timurnya,
wohing mayang pandam ingkang ratri,
ing tembé sun kawulani,
pérak rekta mangka wus diwasa,
sutèng brata warnaya punjul,
gandes luwes grapyak kaduk manis,
wyang enget mring kawulané.*

Kata yang digaris bawahhi pada ketiga contoh di atas, memang patut diduga menyebut nama gending sebagai *dhawah*-nya, baik secara jelas maupun secara samar. Kata *pungkuran* dapat diduga *sasmita* untuk menunjuk gending *Pangkur*. *Sekar tanjung* dapat

diduga menunjuk nama *ladrang Kembang Tanjung*, dan *kaduk manis*, dapat diduga menunjuk *gendhing Kadukmanis*. Setelah dicermati, kata yang disebut dalam *båwå*, dengan gending yang diduga sebagai *dhawah*-nya ternyata tidak sesuai. *Båwå Sekar Tengahan Dhudha Kasmaran*, berlaras *sléndro*, sedang *gendhing Kaduk Manis* berlaras *pélog*, *båwå Sekar Tengahan Jurudemung* berlaras *pélog*, sedangkan *ladrang Kembang Tanjung* berlaras *sléndro*, maka tidak mungkin bahwa teks *båwå* dimaksud sebagai *båwå gawan*, karena tidak ada kesesuaian, baik *laras* maupun *pathet*.

B. Båwå dalam Santiswara dan Larasmadya

Santiswara adalah gabungan dari dua kata yaitu *santi* dan *swara*. *Santi* artinya memuji, *swara* artinya lagu. Oleh karena itu *santiswara* artinya lagu-lagu pujian. Secara musikal *Santiswara* adalah jenis musik yang menggunakan instrumen *rebana* (*trebang*) yang terdiri dari berbagai macam ukuran sebagai instrumen musik khususnya, ditambah instrumen *kendhang* dan *kemanak*. Gending-gending yang disajikan banyak mengadopsi repertoar gending dalam karawitan Jawa berlaras *sléndro* atau *pélog*.

Gending-gending *santiswara* tidak melibatkan ricikan *garap*, sehingga tidak mungkin buká gending menggunakan salah satu instrumen yang digunakan. Oleh karena itu semua sajian gending

selalu diawali dengan *bawå*, kecuali gending pembuka dan gending penutup menggunakan *celuk*.

Notasi 30: *Celuk Kaum Dhawuk, lrs pl pt barang (gending pembukå).*

. . 6 6 6 6 . 7 2 23 27 (6)
 A - la-hu-ma sa-li nga - la³⁵

. .2 7 6 7 6 5 3 5 7 65 3 2 3 2 3 2 3 2 7 6
 Sa - yi - di-na Mu-ha-madin wa a - la a-li sa-yi- di-na Mu-ham-mad

Notasi 31: *Celuk Gending Kayun, lrs pl pt barang (gending penutup).*

. 2 2 2 2 3 5 6 2 7 6 5 3 6 7 5 5 3 2
 A - llah wa hu-wa A - llah A - llah wa hu -wa A - llah.³⁶

Santiswara adalah gending vokal, maka seluruh sajian gending didominasi oleh vokal. *Santiswara* lebih menekankan kepada pujian kepada keagungan Tuhan Yang Maha Esa dan memuji keagungan Nabi Muhammad, SAW. Teks (*cakepan*) yang digunakan dalam *santiswara* cenderung bernafaskan Islam, seperti: *La ilaha ilallah (jw. La ilaha ilolah), Muhammadun Rasulullah (Rasulolah). Allahumma sholi 'ala sayidina Muhammad, wa 'ala ali sayidina Muhammad.*

³⁵ Lihat Martopangrawit *Gendhing-gendhing Santiswara Jilid I* (Surakarta: ASKI Surakarta, 1997), 93.

³⁶ Lihat Martopangrawit, 1997, 1.

Contoh: *Gending Santiswara*

Notasi 32: *Båwå S.A. Puspanjali, lp 13, pd 7-6, dhawah Raranjala, gending Santiswara, lrs pl pt nem.*³⁷

6 i 2.3 i6 5 i65 321, 61 2123 1 1 123 1.21.6
 I. *Dhuh Gus- ti pu-ja-ning-wang, so- tya - ning wa- ni - ta;*

6 i 2.3 i6 5 i65 321, 61 2123 1 1 123 1.21.6
 II. *Myang ma-du -ning ku-su - ma, se - kar - ing ba - wa - na;*

6 6 5653 3 5 56i i, 6i2 2i23 i i i23 i2i6
 III. *Tu-hu mus - ti - ka-ning-rat, da - dya su-dar-sa - na;*

6 i 2.3 i6 5 i65 321, 6 12 2 . 12 32 1 21 (6)
 IV. *sa - gung - ing pra wa- no - dya, am-beg Pus- pan - ja - li.*

Notasi 33: *Raranjala, gendhing Santiswara, lrs pl pt nem.*

|| . 5 5 . 5 5 . 12 6.5 35 65 3
Ga - ib - ul gu - yub pu - ni - ku,
Hu la - i - lah - ha i - lo - lah,

. . 6 1 2 3 5 6 12 3 .2 1 21 6
A - mot tan ke - na di - nu - lu
Hu la-i - lah - ha i - lo - lah,

. 5 5 . 5 5 . 12 6.5 35 65 3
na - nging a - mor - é wus tam - tu
Hu la - i - lah - ha i - lo - lah,

. . 6 1 2 3 5 6 12 3 .2 1 21 6
Dé - né ga - ib u - lu - wi - yah
Hu la-i - lah - ha i - lo - lah,

³⁷ Martopangrawit, 1997, 1.

. 2 3 3 2 i
 hak - é te - tep nènng sa -
 Mu - ham - mad - un

. . i 2 i . 6 . 61 23 i
 jro - ning li - mut
 Ra - su - lo - lah

2 1 6 2 3 3 2 i
 hak - é kang ga - ib - u
 Mu - ham - mad - un

. 2 6 5 . 4 4 5 6 5
 lu - wi - yah nya - ta
 ra - su - lo - lah

. 2 3 5 . 5 5 . 56 5 3 3 56 6
 te - tep nènng pe - pa - dhang - i - pun
 Mu - ham - ma - dun ra - su - lo - lah

. . 2 3 5 . 5 6 53 2
 Ra - ran - ja - la

. 6 . 54 5 6 23 1 . 21 (6) ||
 Ku - la Ra - dèn

Catatan:

Bahasa arab

Ghoibul ghuyub
 Ghoibul uluhiyah
 La ilaha ilallah
 Muhammadun Rasulullah

dilafalkan Jawa

Gaibul guyub
 Gaibul uluwiyah
 La ilaha ilolah
 Muhammadun Rasulolah

Larasmadya hampir sama dengan *Santiswara*, juga menggunakan *rebana (trebang)* sebagai salah satu instrumen khasnya ditambah beberapa instrumen *gamelan* yaitu: *kendhang, gendèr barung, siter, kemanak, dan gong*. Perbedaan *Larasmadya* dengan *Santiswara* terletak pada penggunaan instrumen *gamelan*. *Santiswara* tidak menggunakan instrumen *gendèr, siter* dan *gong*. Teks *gérongan* dalam *Larasmadya* biasanya diambil dari *Serat Wulangrèh* dan *Serat Wédhatama* yasan Dalem Paku Buwana IV (1788–1820). Kedua karya sastra yang sangat populer ini sampai sekarang masih digemari oleh masyarakat Jawa. *Cakepan* yang digunakan banyak memuat ajaran budi luhur atau ajaran Islam bernuansa Jawa.

Bâwâ yang digunakan dalam *Larasmadya* seperti *bâwâ* dalam gending-gending *klenèngan* seperti misalnya, *Bâwâ Sekar Ageng Padmawicitra, lampah 12 pedhotan 4-8 katampèn gendhing Gambuh Génjung, laras pélog pathet nem. Bâwâ Sekar Macapat Kinanthi céngkok Mintajiwa, katampèn gendhing Dhandhanggula, laras pélog pathet nem.*

Contoh:

Notasi 34: *Bâwâ S.A. Padmawicitra, lp 12 pd 4–8 katampèn Gambuh Génjung, lrs pl pt nem.*

- I. $\begin{array}{cccccccccccc} 3 & 2 & \underline{321} & \underline{61}, & 3 & \underline{21} & \underline{121} & 6 & 3 & \underline{21} & \underline{6.53} & \underline{2.121} \\ \text{Nar-pa} & \text{pu - tra} & \text{myang} & \text{gar-wa} & \text{lan} & \text{a - ri - ni - ra;} \end{array}$
- II. $\begin{array}{cccccccccccc} 5 & 5 & 5 & \underline{6.56\dot{1}} & , & \dot{1} & \dot{1} & \underline{\dot{1}\dot{2}\dot{1}} & \underline{65} & 5 & 6 & \underline{\dot{2}\dot{3}} & \underline{\dot{2}\dot{1}} \\ \text{Re-rep} & \text{a - nèng} & \text{pa - ta - pa - né} & \text{dwi - ja - wa - ra;} \end{array}$
- III. $\begin{array}{cccccccccccc} \dot{1} & \dot{1} & \underline{\dot{1}\dot{2}\dot{3}} & \dot{2} & , & \dot{1} & 6 & 5 & 5 & 4 & 2 & , & \underline{6.53} & \underline{2.121} \\ \text{Yayah} & \text{ka - dya} & \text{ku - ma - la - né} & \text{ing} & \text{a - sra - ma;} \end{array}$
- IV. $\begin{array}{cccccccccccc} \underline{.3} & 6 & \underline{.3} & 5 & \underline{.3} & 6 & \underline{.3} & \underline{56} & \underline{5} & 3 & \underline{2} & \underline{.1} & \underline{32} & \textcircled{1} \\ \text{ke - ku-lem-an} & \text{mi - yat - ing} & \text{Pad - ma - wi - ci - tra.}^{38} \end{array}$

Gérongan Gambuh Génjung

$\begin{array}{cccccccccccc} . & . & . & . & . & \dot{1} & \underline{\dot{1}\dot{2}} & \dot{2} & . & . & \underline{\dot{2}\dot{3}} & \dot{1} & \underline{.2} & \underline{5} & \underline{\dot{2}\dot{1}} & 6 \\ \text{Sekar gam - buh} & \text{ping} & \text{ca - tur} \end{array}$

$\begin{array}{cccccccccccc} . & . & . & . & . & \underline{\dot{2}\dot{3}} & \underline{\dot{1}\dot{2}} & 6 & 5 & \underline{65} & 3 & 3 & 5 & \underline{.6} & \dot{1} & \underline{\dot{2}\dot{1}} & 6 \\ \text{kang ci - na - tur} & \text{polah} & \text{kang} & \text{kalandur} \end{array}$

$\begin{array}{cccccccccccc} . & . & \underline{6\dot{2}\dot{1}6} & \underline{66.5} & \underline{35} & 6 & . & . & . & . & 6 & 6 & \underline{65} & 4 \\ \text{Jolajoli} & \text{jagomerakkuncung;} & \text{tanpa} & \text{tu-tur} \end{array}$

$\begin{array}{cccccccccccc} . & . & . & . & . & 6 & 6 & \underline{56} & 5 & \underline{6} & 5 & 3 & 2 & \underline{.1} & \underline{1} & \underline{32} & 2 \\ \text{katu-la} & \text{tu} & \text{la} & \text{ka - ta - li} \end{array}$

$\begin{array}{cccccccccccc} . & . & \underline{61} & \underline{2} & \underline{3} & \underline{6} & 1 & 2 & . & . & 3 & \underline{1} & \underline{.2} & \underline{2} & \underline{13} & 3 \\ \text{Ka - da - lu - war - sa} & \text{ka - tu - tuh} \end{array}$

$\begin{array}{cccccccccccc} . & . & . & . & . & 3 & 5 & 6 & 5 & \underline{6} & 5 & 3 & 2 & \underline{.1} & \underline{32} & 1 \\ \text{kapatuh} & \text{pan - da - di} & \text{a - won} \end{array}$

³⁸ Martopangrawit, *Gending-gending Santiswara Jilid I* (Surakarta: ASKI Surakarta, 1997), 15.

C. *Bawå* dalam *Langgam Jawa*

Langgam Jawa merupakan bentuk adaptasi musik keroncong ke dalam idiom *gamelan Jawa*. Genre ini masih dapat digolongkan sebagai keroncong seperti musik campursari.³⁹ Tokoh-tokoh musik *langgam* asal Solo di antaranya Andjar Any, Gesang, dan Waljinah sebagai penyanyi legendaris genre musik ini. Perlu diketahui bahwa *Langgam* adalah tidak termasuk dalam kategori gending, karena *langgam Jawa* tidak memiliki struktur seperti gending dalam karawitan Jawa, hanya saja *langgam* bisa disajikan di dalam karawitan, yaitu digarap dalam bentuk *ketawang*. Oleh karena tidak berbentuk gending, maka tidak memiliki *bukå* seperti layaknya dalam gending. *Bukå langgam* biasanya dilakukan oleh vokal atau *bukå celuk*, dengan mengambil bagian dari lagu atau menggunakan *sekar*. Munculnya *sekar* dalam *langgam*, diprakarsai oleh tokoh-tokoh seperti tersebut di atas. Pada tahun 1950-an Gesang mempopulerkan lagu keroncong *Kacu Biru* berlaras *sléndro*, akan tetapi belum menggunakan *sekar* sebagai *bukå*.⁴⁰ Pada tahun 1970 Gesang mempopulerkan *langgam Caping Gunung*, sebelum lagu disajikan *sekar Pangkur laras sléndro pathet sanga*.

³⁹ Rahayu Supanggah, "Campursari: Sebuah Refleksi" (Jakarta: Seminar Internasional Kebudayaan di selenggarakan oleh Puast Kebudayaan Perancis, tanggal 4-7 Mei 2000), 2.

⁴⁰ Danis Sugiyanto, Wawancara tanggal 21 Desember 2015 di ISI Surakarta.

Notasi 35. *Bawa S.M. Pangkur, lrs sl pt sanga*

6 i i i i 65 232 16
Sa-ben be-nyi nya-wang ko - nang, (senggakan: é timbang turu soré)

5 6 6 6 6 6 6 5 16 5 6
Yèn me-ma-jang, mung ka-ro ja-nur ku-ning, (tak kudange anakku)

i ð 6 i 6 165 5 2561
Kem-bang wa-é we - ton gu-nung,

6 i ð ð 6165 232 16
Pa-ci-tan sar-wi je - nang, (panas udan, udan panas, aling-aling caping gunung)

5 6165 2 161, 2 3 5 5 5 5 5 5 3 532 25 5
Pa-nas u-dan, pa-nas u-dan a-ling a-ling ca-ping gu-nung,

5 6 6 561 5 2 232 16
Na-dyan wa-don sar-ta la - nang,

2 2 1 1 6 2 61 65
I-num-a-né ba-nyu be - ning.

Bawa tersebut di atas mengungkapkan kehidupan di alam pegunungan yang masih sederhana, lugu dan alami, setiap malam melihat kunang-kunang (makhluk kecil ajaib, yang bisa terbang dan memiliki lampu di ekornya). Hiasan cukup dengan menggunakan janur kuning yang memiliki keindahan alami. Sekumtum bunga yang tumbuh di pegunungan. Gunung juga melambangkan kesadaran dan spiritualitas yang tinggi: banyak pertapaan yang didirikan di puncak gunung. Ketika panas maupun hujan, baik laki-laki maupun perempuan selalu berlindung di bawah *caping*. Mereka minum dari sumber mata air yang jernih dan bening dari pegunungan, yakni mewakili kesadaran hati dan pikiran yang jernih.

Lagu.

*Dhèk jaman berjuang, njur kelingan anak lanang,
Mbiyèn tak opèni ning saiki ana ngendi,
Jaréné wis menang, keturunan sing gadhang,
Mbiyèn ninggal janji, ning sak iki apa lali.*

Reff:

*Nèng gunung tak cadhongi sega jagung,
Yèn mendhung tak silihi caping gunung*

*Sokur bisa nyawang gunung désa dadi reja
Bèné ora ilang nggoné padha lara lapa.*

Langgam Caping Gunung yang diciptakan oleh sang maestro keroncong Gesang ini, berkisah tentang seorang pejuang yang dalam masa kesusahan ditolong oleh orang-orang kampung di sebuah wilayah pegunungan, dengan harapan kelak pada jaman merdeka, orang-orang kampung itu akan ikut serta menikmati kemakmuran. Setelah negara merdeka, si pejuang (yang mungkin sudah jadi 'orang') lupa pada janji-janjinya dan menikmati hidup enak sendiri. Mungkin itu juga kritik untuk menyindir pejabat-pejabat di Indonesia yang ketika hidup susah begitu dekat dengan rakyat, namun setelah jadi orang penting dan hidup enak masa bodoh dengan kepentingan rakyat. Selain Gesang adalah Andjar Any yang mempopulerkan lagu *Yèn ing Tawang*, yang diawali dengan *sekar Macapat Sinom* seperti berikut.

Notasi 36. *Bawå S.M. Sinom, lrs pl pt nem*

$\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \quad \dot{1} \ \underline{\dot{2}\dot{3}} \ \dot{1} \ \underline{\dot{2}\dot{1}}$
Yèn ing ta-wang , a- na lin-tang,

$\dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ , \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ \underline{\dot{2}\dot{1}} \ \underline{\dot{6}\dot{5}}$
Cah a-yu , a-ku ngen-tn - i,

$\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \underline{\dot{1}\dot{2}} \ 6 \ 6 \ \underline{\dot{5}\dot{3}} \ \underline{\dot{5}\dot{6}}$
Ma-rang mé-ga ing a- ka-sa,

$6 \ 6 \ \underline{\dot{6}\dot{1}} \ \underline{\dot{5}\dot{6}} \ 2 \ 2 \ \underline{\dot{2}\dot{3}} \ \underline{\dot{1}\dot{2}\dot{1}\dot{6}}$
Sun ta-kon war-ta-ni-re - ki,

$3 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ \underline{\dot{6}\dot{5}}$
Ja-nji jan-jiku e-ling,

$5 \ 6 \ \dot{1} \ \underline{\dot{1}\dot{2}} \ 6 \ 5 \ \underline{\dot{6}\dot{5}} \ \underline{\dot{3}\dot{2}}$
Su-me-dhot ra-seng tyas ing-sung,

$1 \ 2 \ 3 \ 3 \ 3 \ 3 \ \underline{\dot{1}\dot{2}\dot{3}}$
Ni-mas ing-sun pra-sa-pa,

$6 \ 6 \ \underline{\dot{6}\dot{1}} \ \underline{\dot{5}\dot{6}} \ 2 \ 2 \ \underline{\dot{2}\dot{3}} \ \underline{\dot{1}\dot{2}\dot{1}\dot{6}}$
Si-nek-sèn-an bu-mi la- ngit,

$3 \ 5 \ 5 \ 5 \ , \ 5 \ 6 \ \dot{1} \ \underline{\dot{1}\dot{2}} \ 6 \ 3 \ \underline{\dot{3}\dot{5}\dot{6}} \ \underline{\dot{5}\dot{3}\dot{2}}$
Ta-ngis-ing tyas, ngen-tè-ni pa-dhang rem -bu - lan.

Langgam Yèn ing Tawang

A: *Yèn ing tawang ana lintang cah ayu, aku ngen-tèni tekamu,*

B: *Marang méga ing angkasa nimas, sun takon wartanirèki,*

A: *Janji-janji aku éling cah ayu, sumedhot råsåning ati,*

B: *Lintang-lintang ngiwi iwi nimas, tresnaku sundhul wiyati.*

Reff:

C: *Dhèk semana janjiku diseksèni,*

D: *méga kartika kairing, ràså tresna asih.*

A: *Yèn ing tawang ana lintang cah ayu, rungakna tangising ati,*

B: *Binarung swaraning ratri nimas, ngentèni mbulan ndadari.*

Pola lagu

A: . . $\overline{.i}$ $\overline{2\dot{3}}$ $\overline{2\dot{i}}$ $\overline{65}$ 3 $\overline{.2\dot{1}}$ 2 . . $\overline{.3}$ $\overline{3\dot{2}}$ $\overline{i6}$ $\overline{52\dot{3}}$ i

B: . . $\overline{.i}$ $\overline{2\dot{i}}$ $\overline{65}$ $\overline{46}$ 5 $\overline{.3\dot{1}}$ 2 . . $\overline{.6}$ $\overline{66}$ $\overline{65}$ $\overline{21\dot{6}}$ 6

C: $\overline{56}$ 1 $\overline{.3}$ $\overline{12}$. . $\overline{.1\dot{6}1\dot{2}}$ $\overline{.56}$ 3 $\overline{23}$ $\overline{21}$

D: $\overline{.666}$ $\overline{65}$ $\overline{46}$ 5 . . 5 6 $\overline{.5}$ 6 $\overline{2\dot{3}}$ $\overline{2\dot{i}}$

Gending-gending tradisi bentuk *ketawang* tidak pernah ada lagu yang terpolakan seperti *langgam* (ABAB-CD-AB). *Langgam* juga tidak memiliki *bukâ*, maka ketika menyajikan *langgam* kebanyakan diawali dengan *sekar*, setelah *sekar* selesai masih dilakukan *bukâ* lagi dengan mengambil dari sebagian lagu *langgam*, dalam karawitan hal seperti itu disebut *celuk*. *Sekar* yang digunakan dalam *langgam* itu pada umumnya orang menyebutnya *bâwâ*, padahal *céngkok* dan *widedan* sama sekali tidak mencirikan *bâwâ*. Hal yang demikian ini namanya *salah kaprah*, artinya sesuatu yang salah tetapi diamini orang banyak. Di dalam karawitan kedudukan *bâwâ* sama dengan *bukâ*, maka setelah disajikan *bâwâ* sudah tidak perlu *bukâ* lagi.

Sastra Tugiya mengatakan bahwa *bâwâ* itu hanya untuk gending, karena peran *bâwâ* sebagai *bukâ* gending, sedangkan *sekar* yang disajikan tidak dalam rangka untuk *bukâ* ia menyebut *uran-uran*.⁴¹ Tari Driasmara yang dalam pertengahan tari, gending berhenti kemudian disajikan *sekar Mijil* dengan lagu, *lâyâ*, *céngkok*, dan *wiletan*-nya seperti teknik dan *céngkok bâwâ*, akan tetapi tetap disebut *uran-uran* bukan *bâwâ*, karena *sekar* tersebut disajikan di pertengahan gending, posisinya hampir sama dengan *andhegan gendhing*.

Uran-uran adalah dari asal kata *ura-ura* yang memiliki arti bebas, artinya ketika seseorang menyajikan *sekar* ada kebebasan, kadang tidak memenuhi aturan-aturan dalam *sekar*, tetapi masih dalam koridor *sekar*. *Ura-ura* bisa terdiri dari beberapa potongan *sekar*, kadang bentuk *palaran*, *waosan* dan sebagainya menurut kehendak penyaji. Hal seperti ini sering dilakukan oleh para petani yang sedang membajak (*nggaru*, *mluku*) di sawah. *Uran-uran* adalah menyajikan *sekar* secara utuh. Dalam bab II telah disebutkan bahwa *bâwâ* memiliki ciri khas tersendiri, antara lain memiliki *wiletan* malismatis, terdapat pengulangan *céngkok* dan lain sebagainya.

⁴¹ Sastra Tugiya, wawancara, September 2002, di rumah Delanggu, Klaten.

D. *Bawa* dalam Musik Campursari

Campursari adalah jenis musik yang merupakan campuran dari dua unsur musik, yaitu keroncong dan *gamelan* Jawa. Campursari pernah ada pada tahun 1960-an, dan pertama lahir di RRI dan URIL (Urusan Moril) di lingkungan Tentara Nasional Indonesia.⁴² Dua lembaga ini sebagai tempat lahirnya campursari, karena lembaga tersebut selain memiliki grup musik juga memiliki grup karawitan. Ketika menyajikan *langgam Jawa* berlaras *pélog*, pada saat itulah beberapa instrumen *gamelan* (*kendhang*, *gender barung*, dan *siter*) mulai dilibatkan. Pada tahun 1960-an campursari mulai menurun tidak menunjukkan kegiatannya. Pada tahun 1990-an campursari muncul kembali dan terus berkembang secara menakjubkan.

Sumanto Sugiyantono dengan panggilan akrabnya Manthou's dilahirkan di Playen, Gunung Kidul, pada tanggal 10 April 1950. Manthou's adalah tokoh musik campursari yang terkenal bersama grupnya "Campur Sari Gunung Kidul" (CSGK) mendadak menjadi populer di wilayah Jawa Tengah dan Daerah Istimewa Yogyakarta. CSGK adalah salah satu campur sari yang banyak melibatkan instrumen *gamelan* (*kendhang*, *gender barung*, *demung*, *saron barung*, *siter*, dan *gong*). Karya Manthou's yang melejit saat itu adalah lagu

⁴² Rahayu Supanggah, 2000, 2.

Nyidhamsari yang diawali dari *Sekar Macapat Dhandhanggula*, laras *pélog pathet nem* seperti berikut.

Notasi 37. *S.M. Dhandhanggula, lrs pl pt nem*

6 i i i i 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ i2̇
Dhuh wong a - yu, pe-pu -jan -ing a - ti,

i i i2̇ i 6 5 5 5 5 45
Mung sli - ra - mu kang tansah ngle-lé-wa,

6 i i i i i 2̇i 65
Ri - na ka - la-wan we - ngi - né,

5 6 i i i 2̇3̇ 2̇i
Ra- sa - né la-gi gan-drung,

6 56 2 1 1 1 1 1 1
A-mung e-ling si - ra wong ma-nis,

6 1 2 2 2 2 2 2
Batin ora kuwawa,

1 6 1 1 21 65
Nandhang lara wuyung,

5 6 1 2 2 2 2 2
Ing karebèn ngulandara,

1 1 12 1 6 5 5 5 5 6 12 2
Mring wak ma - mi, kang la-gya a-nyi-dham sa - ri,

5 6 1 1 1 23 21
La-gya nan - dhang as - ma - ra.

Cakepan lagu Nyidhamsari

*Umpama sliramu sekar melati, aku kumbang nyidham sari,
Umpama sliramu margi wong manis, pun kakang bakal ngliwati.*

*Sineksèn lintangé luku semana, janji prasetyaning ati,
Tansah kumathil ning netra rināsā, kerāsā rasaning driya.*

Reff.

*Midera sak jagad rayā, kalingana wukir lan samodra,
Nora ilang memanisé, adhuh dadi ati selawasé.*

*Nalikanira ing wengi atiku, lam-lamen sira wong ayu,
Nganti mati ora bisa lali, lha kaé lintangé mlaku.*

*Sineksèn lintangé luku semana, janji prasetyaning ati
Tansah kumathil ning nétra rinasa, kerāsā rasaning driya.*

*Midera sak jagad raya, kalingana wukir lan samodra,
Nora ilang memanisé, adhuh dadi ati selawasé.*

*Nalikanira ing wengi atiku, lam-lamen sira wong ayu,
Nganti mati ora bisa lali, lha kaé lintangé mlaku.⁴³*

Campursari perkembangannya cukup menakjubkan terutama di lingkungan masyarakat Jawa. Di Jawa campursari sempat menggeser kepopuleran musik yang lain. Di dalam musik campusari sebenarnya banyak benturan-benturan akan tetapi seolah-olah tidak ada masalah. Benturan *laras* dalam gamelan dengan tangga nada diatonis dianggap sah-sah saja. Dalam musik campursari ketika penyanyi menyajikan *sekar* (mereka menyebut *bawā*) menggunakan

⁴³ Manto'us, "Lagu-lagu Campursari" (Gunungkidul: KGD, 002, 1991)

thinthingan keyboard. Hal ini cukup menyedihkan, karena nada-nada dalam *keyboard* berbeda dengan *larâsân gamelan*. Oleh karena itu *larâsân* suara penyanyi campursari dalam melantunkan *sekar-sekar Jawa* menjadi semakin rusak.

Sekar yang di dalam musik campursari dan *Langgam* disebut *bâwâ* itu ketika dibandingkan lagu *bâwâ* yang sebenarnya ternyata sangat jauh berbeda terutama *wiletan*. Artinya setelah ditemukan ciri-ciri *bâwâ* seperti diuraikan dalam bab II, ternyata *sekar* di dalam musik campursari itu tidak memiliki ciri khas lagu *bâwâ*. Dengan demikian yang disebut *bâwâ* dalam musik campursari dan *Langgam* itu bukan *bâwâ* seperti dalam karawitan. Alasannya adalah selain *wiletan* tidak mencirikan *bâwâ*, alur lagunya lebih kuat pada lagu *waosan*, hal yang demikian ini dalam karawitan disebut *uran-uran*.

Di dalam karawitan ketika seseorang melantunkan *bâwâ* yang telah mencapai '*carem*', sudah barang tentu kewibawaannya akan mempengaruhi pendengar di sekitarnya, semua orang termenung dan memperhatikan dengan serius. Menurut penuturan Suharta, pada awalnya pelantun *bâwâ* adalah laki-laki, maka *bâwâ* memiliki *râsâ gagah*, tegas, berwibawa, terkesan jantan (maskulin).⁴⁴ Suasana

⁴⁴ Suharta, wawancara tanggal, 12 Oktober 2012, di rumah Perumnas Mojosoongo, Surakarta.

maskulin itu dibentuk oleh *céngkok*, *wiletan*, dan *gregel*, serta *greget*. *Wiletan* dipilih yang memiliki karakter tegas dan gagah.

Tabel 10. *Wiletan* Feminim dan Maskulin

Maskulin	Feminim	Laras
$\frac{2.32}{ka} \frac{1.6}{nyut}$	$\frac{32}{ka} \frac{5.32321.6}{nyut}$	<i>sléndro sanga</i>
2 2 $\frac{2.13}{gu}$ $\frac{2.12.1}{ling}$	2 2 3 $\frac{5.3.2.1}{ling}$	<i>sléndro sanga</i>
5 $\frac{56i}{Jan-ma}$ $\frac{5.65}{nén}$ $\frac{3.2}{dra}$	5 $\frac{56i}{Jan-ma}$ $\frac{i.6i6.5}{nen}$ $\frac{3.2}{dra}$	<i>sléndro samga</i>

Sesuai dengan perkembangan jaman, sekarang *båwå* juga disajikan oleh seorang wanita. Ketika seorang wanita melantunkan *båwå*, kendatipun suaranya baik dan menguasai teknik garap vokal memadai, akan tetapi sulit untuk mencapai kesan *råså* jantan dan berwibawa. Berdasarkan sejumlah pengamatan tidak dijumpai seorang pun menyajikan *båwå* tidak terdapat pengaruh dari jenis vokal yang lain. Pelantun *båwå* adalah seorang seniman yang memiliki imajinasi, kreativitas yang tinggi, suara yang baik, memiliki kebebasan untuk mengekspresikan lagu *båwå* sesuai dengan keyakinannya, akan tetapi kebebasan itu terbatas hanya untuk selingan agar tidak membosankan (jw. *njuwarèhi*). Istilah Sastra

Tugiya bahwa melantunkan *bâwâ* itu kadang perlu ada kejutan (*gemaib*), kadang perlu *wiletan* yang berbeda, aneh, dan tidak dimiliki orang lain. Pelantun *bâwâ* memang harus memperhatikan berbagai aspek musikal, seperti *céngkok*, *wiletan*, dan *gregel* agar sajian *bâwâ*-nya lebih menarik.

Céngkok memiliki beberapa pengertian. Pertama: *céngkok* yang berarti gaya pribadi, pola yang dimiliki oleh seorang seniman di dalam menyajikan vokal. *Céngkok* diartikan gaya pribadi seperti, *céngkok* Candra Lukitan, *céngkok* Ngatirah, *céngkok* Sastra Tugiya dan lain sebagainya. Di dalam *sekar macapat* juga terdapat banyak *céngkok* yang khas dan sangat pribadi seperti, *Dhandhanggula Yosodipuran*, *Dhandhanggula Buminatan*, *Kinanthi Sastradiwangsa*, *Suradiwangsa*, dan lain sebagainya. Nama orang yang tertera di belakang nama *sekar* tersebut adalah menunjukkan *céngkok* atau gaya pribadi yang melantunkan *sekar* tersebut.

Kedua: *céngkok* dimaknai pola dasar permainan instrumen, seperti *céngkok ayu kuning*, *tumurun*, *dua lolo*, *jarik kawung*, *puthut gelut*, *puthut semèdi*, *dhebyang-dhebyung*, *kascaryan* dan lain sebagainya. Ketiga: *céngkok* dimaknai *gongan*, satu *céngkok* sama artinya dengan satu *gongan*. Keempat: *céngkok* dimaknai formula lagu yang telah ditentukan oleh panjang pendeknya kalimat lagu.

Rahayu Supanggah menyatakan, *céngkok* adalah konfigurasi nada atau ritme yang telah ditentukan oleh panjang pendeknya sebuah kalimat lagu.⁴⁵ Pembicaraan *céngkok* dalam vokal dimaknai formula lagu yang telah terpolakan dan telah ditentukan panjang pendeknya kalimat lagu.

Saling meminjam variasi dalam vokal Jawa adalah hal yang biasa, kendatipun masing-masing dipahami memiliki konsep yang berbeda-beda. *Céngkok palaran*, *sindhènan*, kadang juga digunakan dalam *bawá*. Dalam penyajian *bawá* yang jauh lebih penting adalah mengupayakan bagaimana *bawá* dapat memancarkan estetika. Sesuatu dapat dirasakan ketika sesuatu itu telah menyentuh indera sensa manusia. Pelantun *bawá* dengan penikmat ibarat isi dengan wadah. Di Jawa banyak *pesindhèn* hebat, seperti: Ibu Tukinem oleh masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta dipahami sebagai *pesindhèn* yang karismatik dan banyak ditiru oleh *pesindhèn* pada generasi berikutnya. Begitu pula tidak kalah pentingnya adalah seorang Sastra Tugiya yang diakui sebagai seorang pelantun *bawá* terbaik dalam dunia karawitan Jawa gaya Surakarta dan banyak diidolakan oleh para vokalis pria, menuturkan bahwa pelantun *bawá*

⁴⁵ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press, 2007), 204.

yang baik adalah yang mampu menyajikan *bawá* dengan beraneka ragam variasi-variasi. Variasi dibuat justru dalam rangka untuk memberi bobot lagu *bawá* yang disajikan. Memasukkan variasi *wiletan sindhènan* ke dalam *bawá*, bukan berarti mengakibatkan sajian *bawá* menjadi terasa *nyindhèni* dan mengurangi *rásá bawá*, akan tetapi justru sebaliknya menjadikan *bawá* yang disajikan semakin enak (*pénak*), asal tidak terlalu mendominasi. *Wiletan, luk* dan *gregel* terwadahi dalam sebuah kalimat lagu yang kemudian disebut *céngkok*.

Di dalam *bawá* tidak ditemukan *céngkok sindhènan*, *céngkok* layaknya dalam *garap* instrumen seperti, *puthut gelut, puthut semèdi, dhebyang-debyung, dualolo* dan sebagainya, kecuali *bawá* yang menggunakan *jineman*. *Bawá* yang di dalamnya terdapat *garap jineman* hampir 90% menggunakan *céngkok ayu kuning*. Berikut beberapa contoh *bawá* yang di dalamnya terdapat *garap jineman*.

Notasi 38: *Bawá S.T. Pangajabsih, lrs pl pt barang*

5 5 567 5.653 ' 2 3 3 3 ' 32 72.3 ' 6567 5.653,
 Si - nga ra - nu pa - nu - sul-ing ma - gud pu - puh,
 6 72 2 2 2 7234 , 2 2327676
 ba - ya tan ban - tu - ing, brang - ti,
 2 3 3 3 ' 2 7 723 2.3 ' 6 6 6567 5.653,
 ka - wi se - kar sra-na pam- béng - kas - ing ra - puh,

$\underline{3276}$ $\underline{72.35.653567}$ ' $\underline{3276}$ $\underline{72.327}$ '
mung - ku - su - ma

5 $\underline{656}$ $\underline{6765}$ $\underline{35.6}$ ' 2 2 $\underline{232}$ $\underline{76}$,
kang ma-wèh u - sa - da wu - yung,

3 $\underline{35653567}$ $\underline{3276}$ $\underline{72327}$, $\underline{6}$ $\underline{6}$ $\underline{6}$, $\underline{6}$ $\underline{6}$ $\underline{7}$ 2 $\underline{3.2423}$ (2),
Cip - tèng dri - ya, handheging u-ka-ra ki - dung,
jineman:

. . 6 $\underline{7\dot{2}\dot{3}}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{2}\dot{7}}$. $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{67}$ 3 $\underline{\dot{2}}$ 2 $\underline{32}$ $\dot{7}$ }
Se - dya ku - la nges - tu pa - da,
 6 $\underline{72}$ $\underline{23}$ 3 5 6 $\underline{25}$ 3 $\underline{\dot{2}}$ $\underline{23}$ $\underline{27}$ 6 }
sar-pa kres - na pus - pa ru - jit,

$\underline{\dot{3}.276}$ $\underline{72.\dot{3}}$ ' 6 7 $\underline{567}$ $\underline{5.653}$,
mung an - di - ka mas - ku,

7 $\underline{72}$ $\underline{23}$ 3 $\underline{723}$ 2 $\underline{2327}$ (6)
kang sung ba - ru - bah ing ga - lih.⁴⁶

Notasi 39. *Bawā S.A. Mintajiwa, lp 16 pd 8-8, lrs sl pt manyura*

6 6 $\dot{1}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ ' 6 3 $\underline{3.5}$ $\underline{3.2}$,
 I. *Ra - ras - ing rèh Sang na - hen - kung,*

$\dot{3}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{3}.5\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}.1}$ ' $\dot{1}$ $\underline{1616}$ $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}.2\dot{1}.6\dot{2}.16\dot{1}.6}$,
ing - dyah tan ka - , pa - dha - , ning - sih;

6 6 $\dot{1}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ ' 6 6 $\underline{356165}$ $\underline{3.532}$,
 II. *Ka - sang - sa - ya , ing tu - ri - da,*

6 $\underline{61\dot{2}}$ $\underline{6.165}$ $\underline{35.6}$ ' 2 2 $\underline{2.32}$ $\underline{1.6}$,
ru - da - tin - é hang - ra - nu - i;

⁴⁶ Kaset ACD-123, *Pangkur Campursari*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Panudju Atmo Sunarto, 1978.

jineman:

III. $\begin{array}{cccccccc} \cdot & \cdot & 6 & \dot{1} & \dot{2}\dot{3} & \dot{3} & \cdot & \dot{5} & \dot{2} & \cdot & \dot{3} & \overline{126} & 3 & \cdot & 3 & \overline{532} & 1 \end{array}$
Ngran- ca - ka te - mah wi - ge - na,

$\begin{array}{cccccccc} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & 6 & \overline{12} & \overline{23} & \overline{356} & \overline{25} & 3 & \cdot & \overline{12} & \overline{1} & \overline{6} \end{array}$
gi- nu - pi - ta ing sa - ha- ri;

IV. $\begin{array}{cccccccc} 3 & 3 & 3 & 3 & ' & \overline{32} & \overline{235.6} & \overline{3.53} & \overline{2.1} & , \end{array}$
Ri - nip - ta pa - ma pus - pi - ta,

$\begin{array}{cccccccc} 1 & \overline{12} & \overline{23} & 3 & \overline{21} & \overline{23} & \overline{121} & \textcircled{6} \end{array}$
*pan - tes pa - trap - é kang war - ni.*⁴⁷

Bâwâ Sekar Tengahan Pangajabsih di atas, pada bagian *jineman* menggunakan lagu *céngkok ayu kuning laras pélog pathet barang*, yaitu pada *padapala* ke III paroh pertama. Lebih jelasnya dapat diamati *céngkok ayu kuning*, sebagai berikut:

Céngkok ayu kuning laras pélog pathet barang:

$\begin{array}{cccccccc} \cdot & \cdot & 6 & \overline{7} & \dot{2}\dot{3} & \dot{3} & \cdot & \overline{4} & \dot{2} & \cdot & \dot{3} & \overline{67} & 3 & \cdot & \overline{7} & 2 & \overline{32} & ? \end{array}$
a- yu ku- ning bén-trok ma-ya ma-ya

Jineman dalam *bâwâ* paroh pertama

$\begin{array}{cccccccc} \cdot & \cdot & 6 & \overline{7} & \dot{2}\dot{3} & \dot{3} & \cdot & \overline{2} & \dot{7} & \cdot & \dot{2}\dot{3} & \overline{67} & 3 & \cdot & \overline{2} & 2 & \overline{32} & ? \end{array}$
se- dya ku- la ngès- tu pa- da,

⁴⁷ Kaset ACD-106, *Lambang Sari*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Turahjo Hardjo Martono, 1991.

Céngkok ayu kuning, apabila dibandingkan dengan alur lagu dalam *jeneman* sama persis. Dengan demikian menjadi jelas bahwa *Båwå Sekar Tengahan Pangajabsih laras pélog pathet barang*, pada bagian *jineman* menggunakan *céngkok ayu kuning*. *Sekar Ageng Mintajiwa*, laras *sléndro pathet manyura* juga mengalami hal yang sama, yakni pada bagian *jineman* menggunakan *céngkok ayu kuning laras sléndro pathet manyura*.

Céngkok ayu kuning laras sléndro pathet manyura

. . 6 1 2̇3̇ 3̇ .5̇ 2̇ . 3̇ 1̇2̇6̇ 3̇ .3̇ 2̇3̇ 6̇2̇ 1
 A - yu ku - ning ben-trok ma-ya ma-ya

Lagu jineman

. . 6 1 2̇3̇ 3̇ .5̇ 2̇ . 3̇ 1̇2̇6̇ 3̇ . 3̇ 5̇3̇2̇ 1
 ngran- ca- ka te- mah wi- ga - na,

Perlu diketahui bahwa *céngkok* dan *wiletan* dapat berubah sesuai dengan kemampuan tafsir penyaji tanpa mengurangi estetika *båwå*, seperti yang dilakukan oleh Sastra Tugiya, ketika membuat *céngkok* dan *wiletan* lain dalam *båwå Sekar Ageng Mintajiwa*, yaitu pada *padapala I pedhotan* ke dua dan *padapala II pedhotan* pertama, seperti berikut.

Gunawan Sri Hastjaryo

6 6i2̇ 6.i165 35.6 ' 2 2 2.32 1.6 ,
ing- dyah tan ka - pa - dhan - ing - sih ;

Sastra Tugiya

3̇ 3̇ 3̇.53̇ 2̇.i , i i6i6 , i 2̇3̇.2i62i.6i6 ,
Ing - dyah tan ka - pa - dha - ning - sih ;

Gunawan Sri Hascaryo

6 6 i 2̇.3̇ ' i i2̇ 62̇ i.6 ,
I. Ka- sang - sa- ya ing tu - ri- da,

Sastra Tugiya

6 6 i i2̇ ' 6 6 3̇.56i.65 35.3.2 ,
II. Ka- sang -sa - ya ing tu - ri - da,

Contoh di atas membuktikan bahwa *céngkok*, *wiletan* dapat berubah sesuai dengan kemampuan tafsir penyaji, tidak semena-mena asal merubah, akan tetapi diperlukan tingkat kesenimananan yang tinggi.

Notasi; 40. *Bawâ S.A. Banjarsari, lp 19, pd 6-6-7, dhawah gendhing Tunggul, kt 2 kr mg ldr Pacul gowang, lrs pl pt barang.*

72̇.3̇ 2̇.3̇ ' 6 7 567 5.65356.7 ,
I. Den - ni ra-cam-puh prang,

72̇76 672̇.3̇ ' 6 7 567 5.653 ,
Sri - Har - ju - na sa - sra,

7 723 3.2 ' 2 2 2.32 7.6 ,
la - wan ra - dèn Su - man - tri ;

3 3 ' 5 653567.65 76532 72.327,
 II. A - li - ru pra - ba - wa,

76 72.3 ' 6 7 567 5.653,
 tan a - na ka - sor - an,

7 723 32 ' 2 2 2.32 7.6,
 mang - ka - na Sri Na - ren - dra;

72.3 32.3 ' 6 7 567 5.65356.7,
 III. Ma - ngun tri - wi - kra - ma,

76 72.3 ' 6 7 567 5.653,
 te - dhak sa - king ra - ta,

7 723 3.2 ' 2 2 2.32 7.6,
 mre - peg - i mung-suh i - ra;

6 7 ' 5 6 7 6, 6 72.3 ' 6 7 567 5.653
 IV. Ja - wa-tèng nga-wi-yat, ngu-dan - a - ken kem - bang,

. 5 56 2 3 5 65 (3)
 lu-mrang Ban-jar-an sa-ri.⁴⁸

Pada *padapala* IV Sastra Tugiya menyajikan *wiletan* berbeda dan tidak pernah dilakukan oleh pelantun *bawá* yang lain, seperti berikut

6 7 5 \Rightarrow 6 7 6, 6 7.234.32 7 6 6567 5.653,

IV. Ja - wa-tèng ngawi-yat, ngu - dan - na-ken kem - bang,

. 5 56 2 3 5 65 (3)
 lu-mrang ban-jar-an sa-ri.

⁴⁸ T. Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gendhing* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Proyek ASKI, 1981), 17.

Tanda panah awal adalah *garap* dinamika cara Sastra Tugiya, tepatnya pada kata *ngawiyat*, disajikan dengan menggunakan teknik ‘*sendhal pancing*’ seperti dalam teknik *rebaban*. Dinamika dimaksud adalah aksen atau tekanan nada-nada tertentu.

Tanda panah ke dua menyajikan *wiletan* sampai merambah nada 4 (*pat alit*). Hal yang demikian ini orang Jawa mengatakan “*gemaip*”⁴⁹. *Wiletan* seperti ini mestinya dapat dilakukan oleh vokalis siapa saja, terutama generasi penerus yang memiliki potensi suara baik untuk direkomendasikan menjadi pelantun *bawá* yang baik. Oleh karena itu pelantun *bawá* perlu memahami dan peduli terhadap persoalan-persoalan vokal. Perlu diketahui bahwa di dalam *céngkok* terdapat *wilet*, *luk*, dan *gregel*.

1) *Wilet*

Wilet adalah teknik penyajian vokal dengan mengembangkan beberapa nada dalam berbagai variasi. *Wilet* sebenarnya perwujudan *céngkok* menurut individu seniman. *Céngkok* sifatnya abstrak, imajiner, tidak terdengar, dan tidak terwujud. Setelah *céngkok* diperdengarkan atau diwujudkan itulah kemudian disebut *wilet*.⁵⁰

⁴⁹ *Gemaip*: adalah *pamèr* kemampuan yang tidak biasa dilakukan oleh orang lain, dan orang lain sulit untuk melakukannya.

⁵⁰ Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan II: Garap*. (Surakarta: ISI Press, 2007), 205.

Masyarakat Jawa ketika menyebut atau menamakan sesuatu dianalogkan dengan alam, hewan, dan tumbuh-tumbuhan. Slamet Suparno mengelompokkan *wilet* menjadi 4 macam, yaitu: (1) *wilet dhadhung pinuntir*, (2) *wilet lunging gadhung*, (3) *wilet ombak banyu*, dan (4) *wilet kodhokan*.⁵¹

(1) *Wilet Dhadhung Pinuntir*

Dhadhung adalah sebuah tambang yang biasa digunakan untuk mengikat lembu, sedangkan *pinuntir* artinya dipuntir atau dililit. Dengan demikian *dhadhung pinuntir* adalah lilitan dua atau tiga tambang menjadi satu kesatuan yang utuh. Di dalam vokal *wilet dhadhung pinuntir* adalah penambahan 4 nada atau lebih pada bagian tertentu dari *céngkok*, sehingga menimbulkan ciri musikalitas tersendiri. *Wilet dhadhung pinuntir* inilah yang paling sering digunakan di dalam *bâwâ*, dan menjadi salah satu ciri khas *bâwâ* itu sendiri. Ketika *bâwâ* terdapat *wilet dhadhung pinuntir* betapa rumitnya memainkan *wiletan* nada-nada ibarat puntiran *dhadhung* yang berbelit-belit. Hal yang demikian diperlukan teknik penafasan yang *baik*.

⁵¹ T. Slamet Suparno, “Sindhenan Andhegan Nyi Bei Mardusari” (Surakarta: ASKI, Laporan Penelitian, 1984/1985), 11.

Contoh:

Notasi 41. *Bawå S.A. Candrawilasita, lp 12 pd 4-8, dhawah gendhing Genjong goling, lrs pl pt nem.*

I. $\begin{array}{ccccccc} 6 & \underline{5.653} & \underline{3.56} & \underline{5.6}, & & & \\ \text{Ka} & - \text{ra} & - \text{seng} & \text{tyas}, & & & \end{array}$

II. $\begin{array}{ccccccc} 6 & 6 & \underline{6i.2} & \underline{2.32i.2i65.653} & 3 & 2 & \underline{35.65} & \underline{3.2}, \\ \text{myat-ing} & \text{can} & - & \text{dra} & \text{wi} & - \text{la} & - \text{si} & - \text{ta}; \\ \underline{i.2i65} & \underline{6i.232.32i.2i65.653} & \underline{3.23} & \underline{1.23}, & & & & \\ \text{Dhuh} & \text{gus} & - & \text{ti} & - & \text{ku}, & & \end{array}$

III. $\begin{array}{ccccccc} 5 & 6 & 6 & 6 & \underline{6.53} & \underline{3.56} & \underline{2.3} & \underline{1.216}, \\ \text{mus-thi} & - \text{ka} & - \text{ning} & \text{ja} & - & \text{gad} & \text{ra} & - \text{ya}; \\ \underline{56} & \underline{5.653} & \underline{3.56} & \underline{5.6}, & & & & \\ \text{Ka} & - \text{wu} & - & \text{lan} & - & \text{ta} & & \end{array}$

IV. $\begin{array}{ccccccc} 6 & 6 & \underline{6i.2} & \underline{2.32i.2i65.653} & 3 & 2 & \underline{3565} & \underline{3.2}, \\ \text{ma-ngan} & - \text{ti} & - & \text{an} & - & \text{ti} & \text{sih} & - \text{i} & - \text{ra}; \\ 3 & \underline{5.6} & \underline{2.3} & \underline{1.216}, & & & & \\ \text{Ka-pan} & \text{ba} & - & \text{ya}, & & & & \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} 3 & 5 & . & \underline{16} & \underline{53} & 2 & . & \underline{61} & \underline{23} & 1 & . & \underline{12} & \underline{16} & \textcircled{5} \\ \text{hang-gén} & - & \text{jong} & \text{nèng} & & & & \text{pa} & - & \text{gu} & - & \text{ling} & - & \text{an}. \end{array}$

Di dalam *bawå Sekar Ageng Candrawilasita* terdapat *wilet dhadhung pinuntir*, seperti pada notasi yang diberi tanda

elips yaitu: *padapala I* $\underline{6i.2} \underline{2.32i.2i65.653}$, *padapala II*

$\underline{i.2i65} \underline{6i.232.32i.2i65.653}$, dan *padapala III* $\underline{6i.2}$

$\underline{2.32i.2i65.653}$
an

Wiletan-wiletan tersebut mestinya disajikan dalam satu nafas, realitanya tidak dilaksanakan dalam satu nafas, tetapi dapat disajikan dua penggalan nafas bahkan tiga penggalan nafas. Contoh *wiletan pélog nem*:

i.2i65 6i' 232' 32i2i65.653
dhuh *gu* , *u* , *us*

Hal yang demikian ini bukan berarti salah atau jelek, tetapi mengurangi estetika *bawá* itu sendiri, karena terlalu banyak *unjal napas*, sehingga akan mengurangi kecareman *bawá*.

(2) *Wilet Lunging Gadhung*

Kata *lung* memiliki memiliki banyak arti. Dalam kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa terutama di desa-desa banyak jenis tanaman yang batangnya menjulur, baik menjulur ke atas lewat pepohonan maupun menjulur di atas tanah. Pertama: *lung* adalah tanaman jenis sayuran yang batangnya merambat di atas tanah, masyarakat Jawa menyebut *lung* yaitu batang ketela rambat yang melekuk-lekuk. Kedua: dalam ranah bahasa Jawa juga ada kata *lung* yang artinya mengulurkan sesuatu seperti, *lung-na*, *di-lung-ké*, dan *lung-lungan*. Kata *lung* digunakan, karena batang ketela rambat menjulur berbelok-belok membentuk relung-relung yang

cukup indah ini juga berpengaruh terhadap motif ukiran, masyarakat Jawa menyebutnya *lung-lungan*. Kata *lung* dapat juga diambil dari bahasa Jawa yang artinya mengulurkan (*ju.dilungké*). Beberapa penjelasan seperti diuraikan tersebut, *lung* hubungannya dengan *wilet* adalah penguluran nada-nada yang berliku-liku untuk mencapai suatu keindahan. *Gadhung* adalah jenis tanaman *pala pendhem* sejenis *uwi*, *gembili*, yang batangnya merambat pada pepohonan. Batang *gadhung* juga merambat melekok-lekok, tetapi lekukannya sederhana tidak berbelit-belit seperti *dhadhung pinuntir*. *Wilet lunging gadhung* berarti jenis *wilet* yang masih sederhana, yakni teknik pengembangan nada dengan lintasan satu atau dua nada di atasnya.

Contoh:

$\underline{2.353.2}$ $\underline{1.6}$ = S.A. *Tebukâsol, lrs sl pt manyura*
 da - nya

$\underline{3.532.3}$ = S.A. *Tepikawuri, lrs sl pt manyura*
 ti

$\underline{32}$ $\underline{7.232.7}$ = S.A. *Pusparukmi, lrs pl pt barang*
 wang si

3 $\underline{565356765}$ = S.A. *Pusparetna, lrs pl pt barang*
 lung as

$\underline{65}$ $\underline{35.65.3}$ = S.A. *Langenkusuma, lrs pl pt nem.*
 tyas mi

(3) *Wilet Ngombak Banyu*

Wilet ngombak banyu adalah permainan nada seperti gerak dari gelombang air. Ketika diterapkan dalam susunan nada, *wilet ngombak banyu* adalah menggunakan nada naik turun dengan lintasan dua nada.

Contoh:

$\underline{5.6.565}$ $\underline{3.2}$... (S.A. *Candrakusuma sléndro sanga*)

$\underline{3.232.3}$ 6 7 ... (S.A. *Tepikawuri pélog barang*)

$\underline{7.23}$ $\underline{3.232.3}$... (S.A. *Banjaransari pélog barang*)

Tanda panah (↗) adalah *wiletan ngombak banyu*.

(4) *Wilet Kodhokan*

Wilet kodhokan adalah teknik penyuaran empat nada berutan keatas, tetapi nada kedua seolah-olah hanya sebagai lintasan, sehingga tidak terdengar dengan jelas. Contoh:

5 5 $\underline{2.35653}$ $\underline{232.1}$ (S.M. *Dhandhanggula Padhasih*)
Sembung gi - lang

Tanda panah (↗) adalah menunjuk nada yang disajikan dengan menggunakan teknik *kodhokan*, tepatnya adalah pada nada 3 yang ditulis lebih kecil, adalah disajikan dengan volume

lirih, lemah, bahkan tidak kedengaran. Beberapa *wiletan* seperti dicontohkan menjadi salah satu ciri khas dalam teknik penyajian *bawå* dalam karawitan gaya Surakarta.

2) *Luk*

Luk memiliki arti bengkok, atau membengkokkan dari sebagian yang lurus. *Luk* dalam *sekar* adalah teknik penyuaran dengan pengembangan satu atau dua nada dengan lintasan ke atas atau ke bawah, baik nada berurutan maupun dalam satu *gembyang*. *Luk* dibagi menjadi beberapa jenis yaitu, (1) *luk lulut*, (2) *luk luluh*, (3) *luk njujuk*, (4) *luk plèrèt* (5) *luk mbesut*, (6) *luk ceklèk*.⁵²

(1) *Luk lulut*: adalah teknik penyuaran dengan pengembangan dua nada ke atas atau ke bawah. Contoh:

pengembangan ke atas 2.3 , 3.5 , 5.6 , 6.7 (*nduduk*),
pengembangan ke bawah, (6.5 , 3.2 , 2.1), (*sèlèh*).

(2) *Luk luluh*: adalah teknik meluluhkan penyuaran dengan cara menambah satu nada sebelum *sèlèh*, sama dengan nada *sèlèh*, seperti:

2.3 5 menjadi 2.3[↘] 5 , 5.3 2 menjadi 532[↘] 2 ,
tanda panah adalah menunjukkan lulunya nada.

⁵² T. Slamet Suparno, "Sindhènan Andhegan Nyi Bei Mardusari" (Surakarta: Laporan Penelitian ASKI Surakarta, 1984/1985), 12.

- (3) *Luk njujug*: adalah teknik penyuaran dua nada tidak berurutan tanpa ada perantara (*ju. njujug*), kadang jarak satu *gembyang*, seperti misalnya: ($\underline{1.1}$, $\dot{6}.6$)

$\underline{1.1}$ $\underline{\dot{1}.2}$ (*Sekar Tengahan Rangsang tuban pélog nem*)
mung dèn

- (4) *Luk plèrèt*: adalah teknik penyuaran tiga atau empat nada berurutan ke bawah (*ju. plèrèt, plorot*), seperti,

1 $\underline{12}$ $\underline{1.65}$ = *Dhandhanggula Padhasih sléndro sanga*
Ti - ba - ning

- (5) *Luk mbesut*: adalah teknik penyuaran tiga atau empat nada berurutan, dua nada yang berada ditengah seolah-olah tidak terdengar. Contoh: 2 $\underline{2356}$ 6 (*S.A. Manggalagita, lrs sl pt sanga*)
Wi - da - da

- (6) *Luk ceklèk*: alah teknik penyuaran tiga nada berurutan, dua nada terakhir disajikan dengan volume lebih keras. Contoh:

2 5 6 $\underline{\dot{6}.1\dot{2}}$ $\dot{1}$... (*S.A. Rarabéntrok, lrs sl pt sanga*)
Wit ku- na ngan - ti

3) Gregel

Gregel adalah teknik penyuaran dengan menggetarkan nada, baik nada pokok maupun nada tambahan. *Gregel* dibagi dalam tiga jenis yaitu, (1) *gregel kedher*, (2) *gregel wilet*, dan (3) *gregel luk*. *Gregel kedher*: adalah teknik penyuaran dengan

menggetarkan satu nada. *Gregel wilet*: adalah menggetarkan beberapa nada berdasarkan lintasan dari *wiletan* yang digunakan. *Gregel luk*: yaitu teknik penyuaran dengan menggetarkan beberapa nada berdasar pada lintasan dari *luk*.

Contoh:

Gregel kedher

Bawã S.M. Dhandhanggula Padhasih, lrs sl pt sanga.

$\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2}$, pelaksanaannya menjadi $\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \underbrace{\text{~~~~}}$
a-nyar-ka-ra, *a-nyar-ka - ra,*

yakni dengan menggetarkan nada $\dot{2}$ terakhir dengan tanda (~~~~)

Gregel wilet

Bawã Sekar Dhandhanggula Padhasih, lrs sl pt sanga.

$\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2}$, $\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \underbrace{i.2.i.6}$ pelaksanaannya
A-nyar-ka-ra, *li-na-gu pa-dha - sih*

menjadi $\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2}$, $\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \underbrace{i.2.\dot{2}i2i.6}$, jadi
A-nyar-ka-ra, *li-na-gu pa-dha - sih*

Jadi penerapan *gregel* terletak pada nada $\dot{2}i2i$ digetarkan cepat, dengan mengadakan penambahan satu nada yang digetarkan di pertengahan *wiletan*.

Gregel luk

5 5 6 i.2̣, 6 6 , 6i 6.5 pelaksanaannya menjadi
yèku mi-nang, ka ba - wa - né

5 5 6 i.6̣i.2̣, 6 6 6i 6.5̣6̣.5 menambahkan
Yè-ku mi - nang, - ka ba - wa - né

dua nada dalam *luk* dan digetarkan.

Di dalam *bawá* berlaku aturan *luluh lagu* dan *luluh tembung*.

Luluh lagu: adalah teknik penyuaran dalam susunan nada atau lagu ke lagu berikutnya dengan mengikutsertakan (*nyèrèt*) nada berikutnya sebagai *sèlèh*. Hal ini dilakukan untuk menghindari kesan kaku. *Luluh lagu* biasanya disajikan pada tiap-tiap menjelang *sèlèh* kalimat lagu, atau dari satu *wilet an* ke *wilet an* berikutnya.

Contoh:

6 6 6 6, 6.5 532356 = *Bawá Dhandhanggula Padhasih sl sanga*
Pathet-ira sa - nga

3 3 356i i, 3̣5̣3̣2̣ 2̣.3̣ = *Bawá S.A. Suraretna, sléndro manyura*
Aga - wé ga - wok - ing

Notasi yang dicetak miring adalah *luluh lagu*, untuk menuju *sèlèh* nada 5, dari nada 6 ke nada 5 diluluhkan, dengan mengikut sertakan (*iw.nyèrèt*) nada ke arah *sèlèh* 5, sehingga menjadi 65 5, demikian juga nada 356i i, dan 3̣5̣3̣2̣ 2̣.3̣. *Luluh tembung* yaitu teknik

penyuaran penggabungan dua kata, dari kata yang satu dengan kata berikutnya dan teknik pengucapannya diperhalus (*ju. diluluhké*) agar tidak terkesan kaku.

Pelantun *båwå* yang telah menguasai berbagai *garap* vokal, memiliki keterampilan teknik berolah vokal, mampu membangun pola, dan keselarasan, serta memiliki daya batiniyah untuk memancarkan *råså* estetik, sudah barang tentu menjadi pelantun *båwå* yang baik. Kejelasan ucapan (*ju. kedalé wijang*) dalam mengucapkan kata-kata dalam *cakepan*, baik kejelasan dalam menyuarakan huruf hidup (a, i, u, e, o), maupun kejelasan mengucapkan kata-kata harus dimiliki oleh pelantun *båwå*. Pelantun *båwå* yang sudah *atut*, *lulut*, dan *menjiwai*, sajian *båwå*-nya benar-benar *carem*, karena tepat dalam memadukan beberapa unsur musikal menjadi satu kesatuan yang utuh.

E. Fungsi *Båwå*

R.M. Soedarsono menyatakan, bahwa fungsi seni dalam kehidupan manusia dibagi dalam 3 (tiga) hal, 1) untuk sarana ritual, 2) untuk hiburan pribadi, dan 3) untuk presentasi estetis.⁵³ Dalam bagian lain Soedarsono membagi fungsi seni menjadi dua, yakni:

⁵³ R.M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, edisi ketiga diperluas (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002), 60.

fungsi primer dan fungsi sekunder. Fungsi primer adalah seni disajikan untuk dinikmati, sedangkan fungsi sekunder adalah penyajian seni dimanfaatkan tidak sekedar untuk dinikmati, tetapi juga untuk keperluan yang lain.⁵⁴ Fungsi seni yang dirumuskan oleh R.M. Soedarsono digunakan, untuk membicarakan fungsi primer dari sajian *bawá* dalam karawitan sebagai hiburan dan prentasi estetis. Kaitannya dengan fungsi sekunder adalah *bawá* sering difungsikan untuk keperluan lain, seperti, untuk sarana ritual, propaganda, dan social lainnya. Rahayu Supanggah juga membagi fungsi karawitan menjadi dua, yakni fungsi sosial dan fungsi musikal.⁵⁵

1. Fungsi Musikal

Fungsi musikal adalah musik yang difungsikan untuk musik yang lain. Karawitan selain sebagai konser mandiri untuk dihayati atau biasa disebut *klenèngan*, juga disajikan untuk mendukung pertunjukan seni atau layanan seni yang lain, seperti: karawitan sebagai pendukung wayang, karawitan sebagai pendukung tari, bahkan akhir-akhir ini karawitan sebagai pendukung teater dan film. *Bawá* selain disajikan dalam *klenèngan*, secara musikal juga

⁵⁴ R.M. Soedarsono, *Metodologi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001), 170.

⁵⁵ Periksa Rahayu Supanggah, "Pengetahuan Karawitan", materi ceramah di hadapan guru-guru kesenian SLTP dan SLTA se Jawa Tengah di Semarang, September, 1983.

difungsikan dalam gending-gending *Santisawara* dan *Larasmadya*. Kehadiran *bâwâ* dalam *Santiswara* dan *Larasmadya* justru memiliki peran dan fungsi yang cukup penting, karena dalam *Santiswara* dan *Larasmadya* tidak memiliki instrumen untuk mewakili *bukâ*, oleh karena itu hampir setiap akan disajikan gending menggunakan *bâwâ*.

Selain itu *bâwâ* juga sering disajikan dalam musik *Campursari*, justru kehadiran *bâwâ* di dalam musik campursari ini volumenya lebih banyak dibanding *bâwâ* yang ada dalam gending-gending *klenèngan*. Realitas yang ada lagu-lagu yang disajikan dalam musik campursari banyak mengambil repertoar gending-gending *klenèngan*, termasuk bentuk dan garapnya. *Bâwâ* selalu hadir dalam musik campursari ini, kendatipun *bâwâ* yang disajikan hanya terbatas pada *sekar* jenis *macapat*.

Tidak kalah pentingnya *bâwâ* juga disajikan dalam pakeliran, yaitu disajikan pada adegan *Limbuk Cangik* dan adegan *gara-gara*. Penggemar wayang zaman sekarang kedua adegan inilah yang di tunggu-tunggu oleh penonton, dengan harapan penonton memiliki kesempatan untuk bisa tampil dengan sajian *bâwânya*, bisa dialog dengan dalang, dan *pesindhèn*. Lebih penting lagi bisa tampil di muka umum untuk kesempatan memperkenalkan diri, bisa *guyonan* dan

sebagainya. Perlu diketahui bahwa *bawá* yang disajikan dalam adegan seperti ini di luar konteks gending *klenèngan*, tetapi hanya terbatas pada *garap langgam*.

2. Fungsi Sosial

Fungsi sosial adalah penyajian gending ketika karawitan digunakan untuk melayani kepentingan kemasyarakatan, dari yang bersifat ritual religious, kenegaraan, keluarga, maupun perorangan.⁵⁶ Masyarakat Jawa ketika melakukan berbagai kegiatan yang berkaitan dengan ritual, masih banyak menggunakan jasa karawitan. Dalam ritual keluarga, seperti: upacara selamat bayi dalam kandungan (*pitonan*), upacara pernikahan yang dianggap sebagai upacara terbesar dalam keluarga terutama malam *midodareni*, biasanya menggunakan *santiswaran*. Meskipun tidak menggunakan perangkat karawitan, akan tetapi gending-gending yang disajikan dalam *santiswaran* semua mengambil repertoar dari gending-gending karawitan, dan dalam *santiswara* selalu diawali dengan *bawá*.

Gending-gending dalam rangka upacara kenegaraan, seperti: *ladrang Sri Karongron* disajikan dalam rangka pertemuan dua raja di Jawa, yaitu Sunan Surakarta dan Sultan Yogyakarta. Pada waktu itu disajikan *ladrang Sri karongron* diawali dengan *bawá Sekar Ageng*

⁵⁶ R. Supangah, *Bothekan Karawitan II: Garap*. (Surakarta: ISI Press: 2007), 251.

*Langen Asmara, lampah 14, pedhotan 6-8, laras sléndro pathet sanga.*⁵⁷

- I. *Dhahat sukèng kayun, kayungyun miyat Sang Nata;*
- II. *Jinurung Hyang Suksma, karya hascaryèng sabumi;*
- III. *Dènnya pepanggihan, sami narèwarèng Jawi;*
- IV. *Asmarèng tyas dadya, Sri Karongron angrerangin.*

(Sangat suka keduanya, terharu kehadiran sang raja;
Mendapat berkah dari Tuhan, membuat kedamaian dunia;
Dalam pertemuan, sama-sama raja di Jawa;
Nama kedua raja menjadi tersohor dan harum).

Isi dari teks *båwå* adalah suatu pencandraan kepada raja yang diungkapkan lewat *båwå*. Dengan demikian pentingnya *båwå* pada saat itu adalah sebagai media pencandraan dari Kasunanan Surakarta kepada kasultanan Yogyakarta lewat bahasa musikal.

Di dalam kehidupan sosial masyarakat, *båwå* sering digunakan untuk keperluan politik dan propaganda. Realitas yang ada sekarang, tidak sedikit para calon Legeslatif, calon Bupati, dan calon Kepala Desa yang menggunakan jasa *båwå* demi kepentingan politik. Terlepas dari berhasil atau tidaknya dalam pencalonan, *båwå* merupakan media yang sangat efektif untuk memperkenalkan diri di muka umum, sebagai calon pemimpin daerah. Di daerah tertentu di wilayah eks Karesidenan Surakarta ada semacam persyaratan pokok,

⁵⁷ R. Supanggah, 2007, 251.

bahwa calon pemimpin daerah harus bisa menyajikan *bawã* atau *sekar* yang lain, kendatipun hanya dengan suara yang *pas-pasan*.

Di tiga kabupaten se wilayah Solo raya ini, yaitu: Kabupaten Sragen, Karanganyar, dan Sukoharjo, kehidupan karawitan sampai sekarang masih subur, karena hampir setiap orang mempunyai hajat terutama ' *mantu* ' masih menggunakan jasa karawitan. Ternyata masyarakat Jawa masih kuat untuk mencintai budayanya sendiri, dan tampaknya budaya *rasã* yang telah mendarah daging sulit untuk ditinggalkan. *Rasãnya* kurang *genep*⁵⁸ ketika mempunyai hajat mantu tidak menggelar karawitan, menurut bahasa mereka, *nggatung gong* atau *nanggap gong*.⁵⁹ Tidak kalah pentingnya di sini merupakan kesempatan baik bagi penggemar seni, para calon pemimpin daerah untuk menampilkan kebolehannya, sembari menyampaikan pesannya kepada para pendengar yang hadir untuk minta dukungannya dalam rangka pencalonan dirinya. Sesuai dengan yang diungkapkan oleh R.M. Soedarsono, bahwa seni dalam

⁵⁸ *Genep*: adalah istilah yang digunakan oleh sebagian masyarakat Jawa, yaitu lengkap, tepat, pas, *mathuk*. Ketika orang Jawa mempunyai hajat terutama *mantu* , masih menggunakan tatacara adat *sesaji*, *bladhahan*, *pasang tarub*, *midodareni*, *tatacara panggih*, dan sebagainya. Acara seperti itu diperlukan pendukung yang sesuai, seperti: pakaian *kejawèn*, karawitan dianggap sebagai pendukung yang paling tepat untuk membangun suasana yang sesuai tradisi yang berlaku. mereka mengatakan rasanya kurang *genep* apabila acara *mantu* tidak menggunakan karawitan.

⁵⁹ Suparlan, wawancara 4 Oktober 2012 di rumah Dalangan, Kliwonan, Masaran, Sragen.

fungsi sekunder bisa digunakan untuk propaganda. Demikian juga *bawã* bisa digunakan untuk media propaganda mencari dukungan dalam rangka pencalonan sebagai pemimpin daerah maupun sebagai calon legeslatif.

Berdasarkan uraian yang telah dipaparkan menunjukkan bahwa kedudukan *bawã*, baik *bawã gawan* maupun *bawã srambahan*, sejajar dengan *ricikan* depan (*rebab, kendhang, gender*) yang biasa digunakan untuk *bukã* gending. Di samping memiliki kedudukan sejajar dengan *ricikan* depan, *bawã* juga memiliki peran yang cukup penting, yakni menduduki posisi depan sejajar dengan *ricikan* depan lainnya. Disajikannya *bawã*, sajian *klenengan* menjadi lebih variatif, sehingga menambah estetika karawitan. Di sisi lain *bawã* dapat difungsikan untuk kegiatan sosial bermasyarakat yakni sebagai media propaganda.

BAB IV

KONDISI *KLENÈNGAN* YANG MEWADAHI *CAREM SAJIAN BAWA*

Gending di dalam masyarakat Jawa mengandung berbagai dimensi yakni: dimensi estetik (musikal), dimensi ritual-sosial, dan dimensi interaksi (hubungan) seni. Di balik dimensi itu tersimpan seperangkat pengetahuan dan makna bagi kehidupan budaya masyarakat Jawa. Gending Jawa dalam dimensi estetik dimaknai sebagai bangunan musikal yang terekspresikan melalui sarana ungkap keindahan suara *gamelan*. *Gamelan* dalam dimensi ritual-sosial terekspresikan melalui kegiatan ritual dan sosial masyarakat, sedangkan dimensi interaksi terekspresikan lewat hubungan antar kesenian yang lain. Penyajian gending-gending yang tidak terkait dengan seni pertunjukan lain, kemudian disebut *klenèngan*. Oleh karena hanya untuk diamati, disebut *klenèngan mat-matan*.

Kegiatan dimaksud seperti *klenèngan “Anggara Kasih”*, yang diselenggarakan di Konservatori (SMK-8) Surakarta, “*Sukarena*” (RRI) Surakarta, *klenèngan* setiap Rabu siang di Pura Mangkunegaran, dan “*PujanggaLaras*” (komunitas pengrawit di wilayah Surakarta). Hal yang menarik dalam aktivitas *klenèngan mat-matan* ini bagi para

penikmat dapat menikmati gending dengan santai. Para *pengrawit* diberi kebebasan untuk menentukan gending-gending yang disajikan. Dengan demikian gending-gending yang akan disajikan dikuasakan sepenuhnya kepada *pengrawit* penyaji instrumen yang bertugas untuk mengawali sajian sebuah gending (*penyaji bukâ*). Sesuai dengan perkembangan jaman, *klenengan* seperti ini sekarang gending-gending yang akan disajikan telah ditata sebelumnya oleh salah seorang yang ditunjuk untuk menyusun gending, ditata secara urut berdasarkan *laras* dan *pathet* sesuai dengan waktu yang tersedia.

Dalam budaya karawitan Jawa terdapat pembagian penyajian gending, yang dipahami sebagai aturan tata urut penyajian gending *klenengan* tradisional yang dilaksanakan pada waktu malam hari. Apabila pembagian itu dilihat dari dimensi *pathet*, maka diperoleh hasil sebagai berikut. Bagian I adalah wilayah *pathet nem*, bagian II wilayah *pathet sanga*, dan bagian III adalah wilayah *pathet manyura*. Urutan sajiannya selalu dimulai dari gending *pathet nem sléndro* atau *pathet lima pélog*. Pada bagian I gending disajikan dalam irama *dadi* dengan *garap alusan*, yaitu belum memasukkan variasi-variasi *garap* yang beraneka ragam, karena dalam wilayah ini diperlukan suasana tenang. Setelah itu masuk bagian II yaitu ke wilayah *pathet sanga*. Peristiwa pergantian dari wilayah *pathet nem* ke wilayah *pathet sanga*

disebut *malik sanga*. Istilah *malik sanga* selain perpindahan dari *pathet nem* ke *pathet sanga*, esensinya adalah perubahan variasi *garap* gending dari tenang ke sigrak atau variasi *garap* yang lain.¹

Saat perpindahan dari wilayah *pathet nem* ke *pathet sanga* biasanya ditandai dengan *pathetan sanga wantah*. Instrumen yang digunakan adalah *rebab*, *gendèr barung*, *gambang*, *suling*, dan vokal sifatnya tidak mengikat. Tidak jarang dalam *klenèngan* di masyarakat *pathetan sanga wantah* dibarengi dengan vokal. *Pathetan* ini dalam budaya *klenèngan* berfungsi untuk menjembatani peralihan ke wilayah *pathet sanga* terutama para *pengrawit*. Dengan demikian *rasa pathet* para *pengrawit* dari wilayah *pathet nem* dibawa ke wilayah *rasa pathet sanga*. Dalam wilayah *pathet sanga* gending-gending yang disajikan adalah gending-gending yang berlaras *sléndro pathet sanga* dan *gending* yang berlaras *pélog pathet nem*. Sajian gending pada wilayah *pathet sanga* ini sudah mulai memasukkan variasi-variasi *garap* yang beraneka ragam. Setelah sajian gending dalam wilayah *pathet sanga* selesai, kemudian beralih ke bagian III ke wilayah *pathet manyura*. Saat *malik* ke *pathet manyura* biasanya juga ditandai sajian *pathetan manyura jugag* atau *wantah*. Pada wilayah ini gending-gending yang disajikan adalah berlaras *sléndro pathet manyura* atau gending-gending laras *pélog pathet barang*.

¹ Suyadi, wawancara tanggal 16 Desember 2013 di Surakarta.

Berdasarkan uraian di atas, masyarakat karawitan Jawa mengklasifikasikan *pathet* dalam *laras sléndro* dan *laras pélog*, masing-masing *pathet* menjadi tiga saling berpasangan. Berpasangan sering muncul dalam karawitan gaya Surakarta yakni dalam peristiwa *klenèngan*, meliputi beberapa aspek, seperti: penggolongan *ricikan*, penyajian gending, *laras*, *pathet* dan sebagainya.² *Laras sléndro pathet nem* berpasangan dengan *pélog pathet lima*. *Sléndro pathet sanga* berpasangan dengan *pélog pathet nem*, dan *Sléndro pathet manyura* berpasangan dengan *pélog pathet barang*. Secara tradisional terdapat dua konsep waktu *klenèngan* yakni *klenèngan* pada siang dan malam hari.

Klenèngan yang diselenggarakan pada siang dan malam hari masing-masing memiliki aturan. Aturan tersebut oleh para *pengrawit* diikuti secara ketat dipahami sebagai sebuah kebakuan. Dengan demikian kegiatan *klenèngan* tidak sekedar dipandang sebagai penyajian gending secara bebas, tetapi ada sejumlah aturan yang harus ditaati. Aturan yang dimaksud meliputi tata-urutan penyajian gending berdasarkan *pathet*, *laras*, dan *garap*. Selanjutnya aturan itu dipahami sebagai konsep *klenèngan*. Pertunjukan *klenèngan* yang

² R. Supanggah, *Bothekan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press: 2007), 242.

diselenggarakan pada waktu siang hari dibagi dalam tiga wilayah *pathet*, untuk *laras sléndro* yaitu: *sléndro pathet manyura*, *sléndro pathet sanga*, dan *sléndro pathet manyura*, untuk *laras pélog* yaitu: *pélog peyhet barang*, *pélog pathet nem*, kembali ke *laras pélog pathet barang*. Adapun perbedaan disajikannya *pathet barang* atau *sléndro manyura* di awal *klenèngan* dan di akhir *klenèngan* adalah terletak pada suasana dan *garap*. Di awal *klenèngan* suasana masih tenang, maka disajikan gending-gending yang belum memiliki *garap ciblon*. Oleh karena di akhir *klenèngan* suasana sudah ramai, senang, dan sigrak, maka disajikan gending-gending yang memiliki *garap ciblon*, dengan melibatkan vokal dan sebagainya.

Klenèngan yang diselenggarakan pada waktu malam hari juga dibagi dalam tiga wilayah *pathet*, untuk *laras sléndro* yaitu: *sléndro nem*, *sléndro sanga*, *sléndro manyura*, sedangkan *laras pélog* yaitu *pélog lima*, *pélog nem*, dan *pélog barang*. Konsep *klenèngan* seperti itu bukan harga mati, bisa saja terjadi di wilayah *pathet nem* disajikan gending *pathet manyura*. Apabila terjadi seperti itu, di dalam dunia karawitan diistilahkan meminjam, itu pun dipilih gending-gending yang belum memiliki *garap ciblon*, karena dalam wilayah *pathet nem* masih dalam suasana agung dan tenang.³

³ Sukamso, wawancara tanggal 14 Desember 2015 di ISI Suraakarta.

Ketika sajian gending masuk di dalam wilayah *pathet sanga* untuk *laras sléndro*, dan *pathet nem* untuk *laras pélog*, biasanya sudah menggunakan *bawå* sebagai komponen sajiannya. *Bawå* dapat disajikan dengan baik apabila didukung oleh situasi *klenèngan* yang kondusif, dan sejak awal *klenèngan* digelar para pengrawit dan lingkungannya mempunyai daya dukung kuat untuk membawa tercapainya suasana yang kondusif itu. Dalam kata lain sajian *bawå* untuk mencapai tingkat *carem* diperlukan format *klenèngan* yang ideal.

A. Sajian *Klenèngan* yang Ideal

1. Kondisi *gamelan*

Sajian *klenèngan* sangat dipengaruhi oleh lingkungan budaya di mana *klenèngan* itu digelar, tempat atau tata panggung, dan kondisi *gamelan*. Berdasarkan bahan untuk menghasilkan sumber bunyi dikelompokkan menjadi tiga kategori yaitu: 1) perunggu, yakni campuran antara tembaga dengan timah putih, dengan takaran dan kualitas tempaan yang memadai. 2) kuningan, yaitu campuran *sèng* dengan tembaga, dan 3) besi.⁴ Ketiga jenis *gamelan* ini yang paling baik kualitasnya adalah *gamelan* yang bahannya dari perunggu, *larasan pleng*, dan *embat-nya* enak. Salah satu ukuran enak nya

⁴ Mulyadi: wawancara, 5 Pebruari 2012, di Loji wetan, Surakarta. Mulyadi adalah seorang pengajin gamelan terkenal di Surakarta.

embat gamelan adalah para *pesindhèn*, *penggèrong* merasa enak apabila berlagu mengikuti *pelarasan gamelan* tersebut.



Gb. 3. Gamelan perunggu di Pendapa Kabupaten Sukoharjo.
(foto: Suyoto, 2015)

2. Tempat atau posisi *gamelan*.

Secara tradisional tata letak posisi instrumen seperangkat *gamelan ageng*, oleh para empu karawitan tampaknya sudah diperhitungkan secara matang kaitannya dengan akustik dan interaksi musikal, sehingga sajian *klenengan* antara instrumen yang satu dengan yang lain bisa terdengar oleh pengrawit satu dengan pengrawit lainnya, sehingga bisa *mad-sinamadan*. Penempatan *gamelan* untuk pertunjukan yang ditempatkan di atas panggung (*bancik*) akan lebih terhormat, berbeda dengan *gamelan* yang ditempatkan di atas lantai (*lèsèhan*).

3. Kelengkapan pengrawit

Dalam sajian *klenengan*, kelengkapan pengrawit termasuk *sindhèn*, *gérong* sesuai dengan tingkat keprofesionalannya, sudah barang tentu akan menghasilkan sajian gending yang maksimal. Sekarang ini banyak sajian *klenengan* dengan jumlah *sindhèn* yang berlebihan, bahkan sampai puluhan *sindhèn*. Hal ini menurut ukuran tradisi *klenengan* tidak termasuk *klenengan* ideal. Komposisi *pesindhèn* dan *gérong* yang ideal maksimal 3 orang *pesindhèn* dan 3 orang *penggérong*, alasannya adalah ketika disajikan gending-gending yang menggunakan vokal bersama *garap bedhayan* akan tercapai sebuah keselarasan dan kerampakan.



Gb. 4. Kelengkapan pengrawit, lomba Karawitan Hari Jadi Kabupaten Karanganyar. (foto: Suyoto, 2014)

4. Waktu

Klenèngan biasanya disajikan dalam dua wilayah waktu yaitu siang hari dan malam hari. *Klenèngan* siang hari dilaksanakan dari jam 09.30 sampai dengan jam 15.30, sedangkan pada malam hari jam 19.00 sampai dengan jam 01.00. alasannya adalah waktu yang tersedia itu cukup untuk memadahi penyajian gending-gending dari berbagai *laras* dan *pathet*. Artinya dengan waktu yang cukup, para pengrawit lebih cermat dalam mengekspresikan kemampuannya dalam menyajikan gending, sehingga gending yang disajikan hasilnya akan maksimal pula.

5. Kelancaran penyajian

Kondisi pendengar atau tamu yang benar-benar memahami karawitan akan sangat mendukung kehitmatan sebuah pertunjukan *klenèngan*, karena pendengar benar-benar menghayati sajian *klenèngan* yang sedang berlangsung. Sebaliknya kondisi pendengar yang homogen ada kemungkinan hadirnya para penyumbang lagu, penyumbang *bâwâ* yang tidak profesional, tidak memahami estetika karwitan, terutama di dalam keperluan orang mempunyai hajat. Kehadiran penyumbang *bâwâ* atau yang lain akibatnya mengganggu kekhitmatan sajian *klenèngan*.



Gb. 5. Kondisi penikmat, suasana lomba di Kabupaten Sukoharjo.
(foto: Suyoto, 2015)

6. Keadaan cuaca

Tidak kalah pentingnya adalah keadaan cuaca. Pada saat *klenengan* berlangsung, kondisi cuaca tidak baik seperti mendung, hujan, banyak petir dan sebagainya sangat tidak mendukung sajian *klenengan*. Hal yang demikian ini akibatnya sajian *klenengan* menjadi gaduh, sehingga tidak bisa dinikmati. Sebaik apapun sajian *bawá*, pengrawit handal, ketika kondisi cuaca tidak memungkinkan tidak akan menghasilkan sajian *klenengan* yang maksimal. Oleh karena itu sajian *klenengan* diperlukan cuaca yang baik.

B. Komponen Pembangun *Carem* dalam Sajian *Båwå*

1. Komponen fisik

a. Jenis *Sekar*

Jenis *sekar* yang dipakai dalam *båwå* yaitu *sekar ageng*, *sekar tengahan*, dan *sekar alit (macapat)*. *Sekar* dimaksud setelah menjadi *båwå* memiliki lagu tersendiri yang mencirikan *lagu båwå*, berbeda dengan *lagu waosan*. Kesesuaian gending dengan *sekar* yang digunakan *båwå* menjadi pertimbangan penting.

b. *Lampah* dan *pedhotan*

Lampah dan *pedhotan* hanya berlaku pada *sekar ageng*. *Lampah* adalah jumlah suku kata pada tiap baris (*padapala*), sedangkan *pedhotan* adalah pembagian kalimat berdasarkan frasa-frasa dan tidak merubah arti. *Pedhotan* sangat terkait dengan kalimat lagu, artinya satu kalimat lagu dalam sebuah *båwå* berarti satu *pedhotan*.

c. *Wiletan* dan Jenisnya

Telah dijelaskan dalam bab III bahwa *wiletan* sebenarnya perwujudan *céngkok* menurut individu seniman. *Céngkok* sifatnya abstrak, imajiner, tidak terwujud. Setelah *céngkok* diwujudkan itulah kemudian disebut *wilet*. *Wiletan* di dalam

vokal adalah teknik pengembangan dengan variasi beberapa nada. Adapun jenis *wiletan* yang sering digunakan dalam *bâwâ* dibagi dalam 4 jenis, yaitu: (1) *wilet dhadhung pinuntir*, (2) *wilet lunging gadhung*, (3) *wilet ngombak banyu*, dan (4) *wilet kodhokan*. Contoh-contoh *wiletan* dapat dilihat pada bab III halaman 226 – 231 dalam disertasi ini.

d. *Sèlèh*

Sèlèh adalah muara akhir dari sebuah *wiletan*. Di dalam *bâwâ* terdapat dua macam *sèlèh* yaitu *sèlèh* ringan dan *sèlèh* berat. *Sèlèh* ringan berada di pertengahan *pedhotan* dan *sèlèh* berat berada di akhir *pedhotan*.

e. Ukuran Gending

Bentuk dan struktur serta ukuran besar kecilnya gending ditentukan oleh panjang pendeknya kalimat lagu. Berdasarkan ukuran panjang dan pendeknya gending dikelompokkan menjadi tiga yaitu: gending *ageng*, gending *sedheng* dan gending *alit*.⁵

1) Gending *ageng*

Gending *ageng* adalah gending yang memiliki struktur kalimat lagu panjang, dalam hal ini diukur dari jumlah

⁵ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press, 2007), 103.

kerep dalam setiap kalimat lagu *kenong* (jw. *sak kenongan*) terdiri 16 *sabetan balungan*. Contoh:

Notasi 43. *Bondhet, gd kt 2 kr mg 4, lrs sl pt sanga.*

Buka: 6 .123 .55. 6656 2612 .16⁵
 ..53 6535 22.3 5635
 || ..53 6535 22.3 56i6
 ..6. 6656 232i 6523
 .333 5653 2353 216⁵
 22.. 22.3 5653 2165 :]
Umpak:
 .5.6 .5.3 .2.3 .6.⁵
Inggah:
 || .6.5 .3.2 .3.2 .6.5
 .6.5 .3.2 .3.2 .6.5
 .1.6 .1.6 .2.1 .5.3
 .5.6 .5.3 .2.3 .6.⁵||

3) Gending *alit*

Gending *alit* adalah yang memiliki struktur kalimat lagu pendek, dalam hal ini diukur dari jumlah *sabetan* pada tiap-tiap *gatra* dalam satu *gongan*. *Gendhing alit* dimaksud adalah bentuk *ladrang*, *ketawang*, *lancaran* dan seterusnya).

⁷ Mloyowidodo, 1976, 87.

Contoh:

Notasi 44. *Ladrang Sri Kuncara, lrs pl pt nem.*

Bukå:

3	3216̇	2123	2126̇
	2123	2126̇	2123
	33..	6532	5654
	2123	2126̇	33..
ngelik	ii..	3216̇	3565
	66..	6545	1216̇
	3565	2126̇	3532
			.126̇

f. *Båwå* dan Gending

Kehadiran *båwå* dalam gending, hanya terbatas pada gending-gending *sedheng* dan gending *alit*, yaitu *gendhing kethuk 2 kerep*, *ladrang*, *ketawang*, bahkan sampai *lancaran*. Gending-gending *ageng* tidak melibatkan *båwå*, karena pada kenyataannya gending *ageng* tidak ada *garap gérong* atau tidak *digérongi*. Oleh karena gending-gending *ageng* tidak disertai *gérong*, maka juga tidak melibatkan *båwå*. Di samping itu gending *ageng* memiliki durasi waktu yang panjang, maka tidak diperlukan *båwå*. Gending-gending yang melibatkan *båwå* biasanya gending yang disertai dengan *gérong*.

⁸ Mloyowidodo, *Gending-Gending Jawa Gaya Surakarta Jilid II* (Surakarta: ASKI, 1976), 176.

Telah kita ketahui bahwa di dalam gending kedudukan *båwå* adalah sebagai pengganti *bukå*. *Bukå* sendiri memiliki ketegasan, karena setelah *bukå* akan diterima (*ditampani*) oleh *kendhang* yang akan mengatur jalannya sajian gending. *Bukå* yang tidak tegas akan berpengaruh besar, bahkan membuat bingung terhadap pemegang instrumen yang akan menyajikan gending, dan *pengendhang* akan sulit untuk *nampani bukå* gending. Ketidak tegasan itu tidak hanya berpengaruh kepada *pengendhang*, akan tetapi juga berpengaruh kepada semua pengrawit untuk menafsir gending yang akan disajikan.

Kedudukan *båwå* sebagai pengganti *bukå* gending, ketegasan itu akan terasa terutama bagian akhir menjelang *gong*, maka *cakepan* dan lagu bagian akhir disajikan berirama dengan tujuan agar penerima *bukå* tepat dalam *nampani* atau dalam bahasa karawitan Jawa “*gampang olèhé ngedhahi*”.⁹ Dengan demikian dapat dipahami sebenarnya konsep *båwå* itu jelas kedudukannya, ada gending sebagai *dhawah*-nya. Maka pada bagian terakhir *båwå* langsung *dhawah gendhing*, dan antara *båwå* dengan gending sebagai *dhawah* tidak ada jeda.

⁹ *Ngedhahi*: adalah dari kata *dhah*, yaitu salah satu dari sekian bunyi *kendhang ageng*; antara lain: *dhah* dengan simbol bunyi (*b*), *dhung*, *thung* (*p*), *tong* (*o*), *tak* (*t*), *ket* (*l*) dan sebagainya.

Kenyataan yang ada di masyarakat sekarang ini konsep dan pengertian *bawá* menjadi berkembang. Hal ini terasa semenjak munculnya musik campursari dan lagu-lagu *langgam*. Hal seperti itu merupakan sebuah fenomena baru dan suatu kemajuan bahwa karawitan tidak statis, melainkan dinamis. Hanya saja dalam memahami konsep *bawá* kurang jeli, sehingga pemahaman tentang *bawá* disama ratakan, artinya setiap *tembang* yang disajikan sebelum gending atau lagu disebut *bawá*. Realitas yang ada adalah *sekar macapat* yang paling banyak diakses oleh masyarakat sekarang ini yang digunakan untuk *bawá*, seperti *Dhandhanggulá*, *laras sléndro pathet sanga*, untuk *bawá langgam Ali-ali*. *Asmarandana laras sléndro pathet sangá*, untuk *bawá langgam Sri uning*. Dengan munculnya fenomena “pop” Jawa ini, terjadi dialektologi karawitan Jawa berdasarkan *bawá*, karena *bawá* pada kenyataannya telah berkembang dalam seni vokal Jawa “pop” seperti diuraikan di atas.

Sebenarnya lagu yang sajikan itu lagu *waosan*, yang lagunya sangat sederhana tidak memenuhi kriteria sebagai lagu *bawá* yang sesungguhnya, namun demikian kebanyakan orang mengatakan *bawá*. Kecuali itu dalam *langgam* setelah sajian *sekar* selesai masih disajikan *buká* lagi, baik dari salah satu instrumen maupun mengambil dari sebagian lagu *langgam* tersebut. Sastra Tugiya

dengan tegas mengatakan bahwa itu bukan *bawá*, akan tetapi *uran-uran*, hanya saja *layá*-nya yang diperlambat. Hal seperti inilah kemudian terjadi perluasan makna tentang *bawá*.

Di dalam karawitan ada dua sebutan berkaitan dengan sajian *bawá* yaitu: 1) *mbawani*, 2) tidak *mbawani* (*ora mbawani*). Hal-hal yang menyebabkan sajian *bawá* dikatakan *mbawani* adalah sebagai berikut.

1. Apabila sajian *bawá* sesuai dengan sifat dan karakter *bawá*, sehingga sajian *bawá* *rásanya* tidak hambar. *Rásá* hambar dapat dimaknai belum mampu menyentuh *rásá* *bawá* yang sesungguhnya.
2. Apabila sajian *bawá* terasa gagah (maskulin), oleh karena itu disarankan tidak terlalu banyak menggunakan *wiletan-wiletan sindhèn*, sehingga rasa *bawá* menjadi tidak gagah (feminim).
3. Pelantun *bawá* mampu mengolah *luk*, *wilet*, dan *gregel*, dengan sempurna, yang fungsinya sebagai *bumbu* dalam sajian *bawá*. *Bawá* yang tidak *mbawani* adalah sajian *bawá* yang tidak memenuhi kriteria seperti disebutkan di atas.

Hal-hal yang terjadi pada pelantun *bawá* juga berlaku bagi *pengrebab*, *pengendhang* dan *penggendèr*. *Pengrebab* disebut telah *ngrebabi* yaitu mampu menerjemahkan kerangka gending ke dalam melodi-melodi *rebaban*, *mengalir*, *pleng*, serta mampu memberikan ide musikal terhadap permainan instrumen lainnya. Sering kali dalam pembicaraan di kalangan *pengrawit* muncul pernyataan untuk menengarai sebagai *pengrebab* unggulan, apabila hasil permainan *rebabannya* telah mampu mendirikan bulu kuduk (*ju. njegrigké wulu*) para pendengarnya. Penyaji *gendèr* disebut telah *nggendèri*, apabila telah mampu menerjemahkan kerangka gending ke dalam permainan *gendèr* secara mengalir, mampu memilih dan menerapkan pola *céngkok gendèr* dan *wiletan*-nya sesuai dengan karakter gending yang sedang disajikan, serta mampu berinteraksi musikal dengan penyaji instrumen *garap* lainnya. Penyaji *kendhang* disebut *nggendhingi*, apabila telah mampu menerjemahkan kerangka gending ke dalam permainan *kendhang* sesuai dengan karakter gending. Ternyata begitu sulitnya untuk menjadi *pengendhang*, *pengrebab*, dan *penggendèr* yang baik.

Pengrawit atau vokalis yang telah mencapai tataran kualitas seperti tersebut di atas, juga memiliki tataran sosial yang lebih tinggi dibanding dengan *pengrawit* lain dalam komunitasnya. Apabila

di dalam permainan instrumen terdapat kualitas permainan yang dianggap baik, di dalam penyajian vokal juga terdapat sejumlah istilah yang dipahami oleh seniman seperti, *nyindhèni*, *mbawani*, dan *nggérongi*. *Båwå* terkait erat dengan gending sebagai *dhawahnya*, artinya sajian *båwå* biasanya disesuaikan dengan gending yang akan disajikan. *Båwå* yang memiliki durasi panjang tidak layak untuk *mbawani gendhing-gendhing alit* yang memiliki durasi pendek.

Teks *båwå* dalam karawitan ada yang menunjuk langsung gending yang memiliki *mérong*, seperti *båwå Sekar Ageng Manggalagita* langsung menunjuk *gendhing Onang-onang*, *båwå Sekar Ageng Rarabentrok* menunjuk *gendhing Gambirsawit*, *båwå Sekar Ageng Bangsapatra* langsung menunjuk *gendhing Renyeb*, *båwå Sekar Ageng Maduretna* menunjuk *gendhing Lobong*, *båwå Sekar Ageng Tepikawuri* menunjuk *gendhing Montro* dan lain sebagainya. Ada beberapa *båwå* menunjuk *gendhing alit (ladrang, ketawang)*, seperti *båwå Sekar Ageng Retna Asmara* menunjuk *ladrang Ayun-ayun*, *båwå Sekar Ageng Langen Asmara* menunjuk *ladrang Sri Karongron*, *båwå Sekar Tengahan Pangajabsih* menunjuk *Ketawang Puspagiwang* dan sebagainya.

Hal yang demikian ini perlu dipahami bahwa gending-gending Jawa ada yang berdiri sendiri tidak memiliki *inggah*, atau sebaliknya *inggah* tidak memiliki *mérong*, akan tetapi ada gending yang sudah mempunyai *inggah*, baik *inggah kethuk 4* maupun *inggah ladrang*. Gending yang tidak memiliki *inggah* biasanya dicarikan pasangan yang sesuai *laras* dan *pathet*-nya, seperti *bawá Sekar Tengahan Pangajabsih*, *dhawah Ketawang Puspagiwang laras pelog pathet barang*. *Ketawang Puspagiwang* adalah gending lanjutan, oleh karena itu *mérong* dan *inggah*-nya dicarikan yang sesuai dengan *laras* dan *pathet*, serta *sèlèh gong* yaitu *Hasrikaton*, *inggah ladrang Manis Betawèn kalajengaken Ketawang Puspagiwang*. Rangkaian gending seperti itu sudah barang tentun membutuhkan waktu yang relatif panjang.

Rangkaian gending yang memiliki durasi waktu panjang, apabila menggunakan *bawá* juga dipilih *bawá* yang memiliki durasi waktu panjang. *Bawá Sekar Ageng Manggalagita* memiliki durasi panjang, maka sudah selayaknya sebagai *bawá gendhing Onang-onang* yang juga memiliki durasi waktu panjang dan *garap* vokal *gérong* sejak dari *mérong* sampai *inggah*. Penerapan *luk*, *wilet* dan *gregel* dalam *bawá* dapat dilihat pada contoh berikut.

Notasi 45. *Bawã S.A. Manggalagita, lp 15, pd 8-7, dhawah Onang-onang, gd kt 2 kr mg 4, lrs pl pt nem.*¹⁰

2 35 5 5 ' 56 5.6.53 ' 35.6 6.5 ,
I. Ki - dung ran mang -, ga - la - , gi - ta ,

6 6i.2 2.32i.2i65.653 ' 3 2 35.65 3.2 ,
 Mur - wa - ni , kang pra - dang - ga ,

i i.2 ' 5 6i.23232i.2i65.653 ' 3 2.32i ' 12.3 3 ,
II. Mi - nang - ka pu - , dyas - ta - war - ja ,

5 6 6 ' 6532 35.6 ' 2.123 1.2.16 ,
 ma - ring wa - dya sa - pra - ja ,

2 35 5 5 ' 56 5.653 ' 35.6 6.5 ,
III. Pa - jam - pu - wa , su - ka , re - na ,

6 6i.2 2.32i.2i65.653 ' 3 2 35.65 3.2 ,
 Wi - da - da , nir sang , - sa - ya ,

5 6 6 6 ' 6532 35.6 ' 2123 1.2.16 ,
IV. Ya - yah kang wi - , nah - ywèng , swa - ra ,

. 35. 1653 2 6123 1 1216 (5)[^]
 Ra - ras - ing o - nang o - nang .

Menyajikan *bawã* seperti yang tertulis di atas juga tidak salah, tetapi untuk mencapai *carem* diperlukan kejelian *garap* dan teknik tersendiri. Tanda () adalah nada-nada yang perlu teknik pengolahan *gregel* dengan menggetarkan pita suara pada nada saat

¹⁰ T. Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gending*, (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Proyek ASKI, 1981), 39.

Umpak:

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

Inggah:

|| . 3 . 2 . 6 . 5 . 6 . 5 . 3 . 2
 . 3 . 2 . 6 . 5 . 6 . 5 . 2 . 1
 . 2 . 1 . 6 . 5 . 6 . 5 . 3 . 2
 . 3 . 5 . 2 . 1 . 2 . 1 . 6 . ⑤
 . 6 . 5 . 3 . 2 . 3 . 2 . 6 . 5
 . 2̇ . 1̇ . 2̇ . 1̇ . 3̇ . 2̇ . 6 . 5
 . 6 . 5 . 1̇ . 6 . 5 . 3 . 5 . 6
 . 2̇ . 1̇ . 6 . 5 . 6 . 5 . 3 . ②¹¹ ||

Gendhing Onang-onang memiliki *garap* vokal yang sangat variatif, baik *garap sindhènan* maupun *garap gérong*. Tanda panah (⇨) adalah tanda mulainya *gérong* baik pada bagian *mérong* maupun *inggah*, teks *gérongan* menggunakan *Kinanthi*. Sajian *gendhing Onang-onang* ini selain *bukå* instrumen juga biasa diawali dengan *båwå*. Oleh karena *Onang-onang* memiliki *garap* vokal yang cukup kompleks, maka diperlukan sajian *båwå* yang baik pula (*mbawaní*), agar menambah estetika gending itu sendiri. Sebaliknya apabila disajikan *båwå* yang tidak baik (*ora mbawaní*), keseluruhan sajian

¹¹ S. Mloyowidodo, *Gendhing-Gendhing Jawa Gaya Surakarta: Jilid I*, (Surakarta: ASKI, 1976), 89.

menjadi hambar. Hal-hal yang menyebabkan sajian *bawá* dikatakan tidak *mbawani* adalah sebagai berikut.

1. Hasil sajian *bawá* rasanya *ampang*, apabila sajian *bawá* tidak sesuai dengan sifat dan karakter *bawá*, sehingga sajian *bawá* rasanya kurang mantap tidak tercapai rasa *bawá*-nya (*ju. ora mbawani*). Kurang mantap juga dapat diartikan belum mampu menyentuh *rasá* *bawá* yang sebenarnya. Hasil yang demikian ini biasanya dijumpai pada pelantun *bawá* yang belum memiliki kemampuan berolah vokal yang baik, sehingga hasilnya belum mampu menyentuh rasa batiniah penghayatnya.¹²
2. *Cemplang*: adalah kualitas rasa yang tidak enak. Hal ini bisa disebabkan oleh jenis atau kualitas suara yang tidak baik. *Cemplang* juga bisa dihasilkan oleh pelantun *bawá* yang tidak mampu mengolah *luk*, *wilet*, dan *gregel*, dengan sempurna, yang fungsinya sebagai *bumbu* dalam sajian *bawá*.
3. *Langu*: adalah sebuah kesan musikal yang menyimpang dari rasa yang sebenarnya. Hasil sajian vokal yang terasa *langu*, di dalamnya terdapat sifat kaku, kasar, dan

¹² Juga periksa Benamou, 1998, 77.

sasap. Hal yang demikian dapat mempengaruhi estetika hasil penyajian vokal.

g. Interaksi Musikal

1. Interaksi antar Instrumen

Di dalam karawitan sering terjadi interaksi musikal, antar instrumen maupun vokal dengan instrument. Interaksi musikal antara *kendhang* dengan *gong suwukan*, hal ini terjadi ketika sajian gending berlangsung *kendhang* memberi tanda (*ater*) tertentu, kemudian disambut oleh *gong suwukan*. Dalam gending *Gambirsawit* bagian *inggah*, *kenong* pertama dan *kenong* ke dua seperti berikut.

Notasi 47. *Inggah: Gambirsawit, lrs sl pt sanga*

$\begin{array}{ccccccc} \cdot 6 & \cdot 5 & \cdot 1 & \cdot 6 & \cdot 1 & \cdot 6 & \cdot 2 & \cdot 1 \\ \cdot 2 & \cdot 1 & \cdot 2 & \cdot 6 & \cdot 1 & \cdot 6 & \cdot 2 & \cdot 1 \\ \cdot 2 & \cdot 1 & \cdot 6 & \cdot 5 & \cdot 1 & \cdot 6 & \cdot 3 & \cdot 2 \\ \cdot 3 & \cdot 5 & \cdot 2 & \cdot 1 & \cdot 2 & \cdot 1 & \cdot 6 & \cdot 5 \end{array}$

Tanda panah pada *inggah Gambirsawit*, adalah tempat interaksi musikal antara *kendhang* dengan *suwukan* nada

1 (ji), adapun *ater kendhang* adalah $\cdot \overline{d} \overline{l} \circ \cdot \overline{d} \overline{l} \circ \cdot \cdot \overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{b}$

$\underline{d} \circ \cdot \textcircled{1}$

2. Interaksi *Bâwâ* dengan Instrumen

Interaksi *bâwâ* dengan instrumen terjadi pada *wiletan-wiletan* tertentu mengarah pada *sèlèh* seolah-olah mengajak berinteraksi dengan *gong suwukan*, biasanya *suwukan* 2 (*ro*) atau *suwukan* 1 (*ji*), menjelang *sèlèh kendang gedhé* baru kemudian *gong*. Contoh *wiletan bâwâ* yang berinteraksi dengan *gong suwukan*, seperti berikut.

a) *Bâwâ* S.T. *Bremarakérasa*, lrs sl pt sanga.

Gatra ke tiga : 5 5 5 , 5 5 5 5 6.56...①
Li- ni- ling se-la-ning sla - ga

b) *Bâwâ* S.A. *Mustikèngrat*, lp 15, pd 4-4-7, lrs sl pt sanga

Padapala ke III : 5 5 5 6.56...①
Da-tan we - las

c) *Bâwâ* S.T. *Lindur*, lrs sl pt manyura

1232 1.6 , 3 3 325 3.23...②
sa - jro - ning a - gu - ling

d) *Bâwâ* S.A. *Tepikawuri*, lp 12, pd 5-7, lrs sl pt manyura

Padapala ke 3 : 6 6 6 6 , 6 i.6i...②
Gen- dhing nut ing swa - ra

e) *Bâwâ* S.A. *Sasadara Kawekas*, lp 20, pd 7-7-6, lrs pl pt nem.

Padapala ke IV : 2 3 2 1 6 , 3565 3.23...②
Ngra-ba - sèng ku-su - ma - ring

3. Faktor Eksternal

a. Pelarasan Gamelan

Faktor eksternal adalah faktor dari luar pribadi pelantun *bâwâ*. Larasan gamelan sedikit banyak akan mempengaruhi bagi pelantun *bawa*. Pelarasan gamelan yang ideal adalah pelarasan sedang yaitu tidak terlalu rendah dan tidak terlalu tinggi (*ju. methit*). Pelarasan sedang biasanya terdapat pada gamelan *tumbuk nem*.¹⁴ Pengertian *tumbuk nem* adalah model pelarasan dalam *gamelan* Jawa yang menyamakan frekuensi nada *nem* dalam *laras sléndro* sama dengan nada *nem* dalam *laras pélog*. Di wilayah Surakarta selain menggunakan *tumbuk nem* biasanya juga menggunakan *tumbuk lima* yaitu menyamakan frekuensi nada 5 dan nada 1 dalam *laras sléndro* dengan nada 5 dan nada 1 dalam *laras pélog*.

Pelarasan gamelan yang mengambil sistem *tumbuk lima* mempunyai ciri, bahwa *laras sléndro* relatif lebih tinggi (*methit*), sedangkan *laras pélog* lebih rendah. Hal ini nampak, bahwa dalam sistem *pelarasan tumbuk lima nada nem* dalam *laras sléndro* dapat berfungsi sebagai nada *barang* dalam *laras pélog*. Dengan demikian kenyataan dalam *gamelan tumbuk lima laras sléndro* lebih tinggi dan *laras pélog* lebih rendah. Dalam hal penyajian *bâwâ*, sistem

¹⁴ Suyadi, wawancara 16 Desember 2013 di Surakarta.

pelarasan tumbuk nem dinilai lebih ideal dibandingkan dengan tumbuk lima karena laras slendronya tidak terlalu tinggi dan *laras pélognya* tidak terlalu rendah.

b. Sarana Mengkondisikan Pelantun *Båwå*

Telah menjadi kebiasaan di dalam karawitan Jawa, bahwa setiap sajian gending diperlukan dukungan *rasa* musikal, baik sebelum maupun sesudah sajian gending. Pendukung sajian gending adalah sebuah lagu pendek atau panjang yang biasanya berirama ritmis.¹⁵ Demikian halnya ketika akan disajikan *båwå* juga diperlukan dukungan *rasa* musikal berupa lagu pendek maupun panjang yang disajikan sebelum atau menyertai sajian *båwå*. Pendukung *båwå* yang berwujud lagu pendek adalah: *grambyangan*, *thinthingan*, dan *grimmingan*, sedangkan yang berwujud lagu panjang adalah *pathetan*. Pendukung tersebut sangat membantu pelantun *båwå* untuk tidak keluar dari *laras* dan *pathet*.

- 1) Kondisi umum agar pelantun *båwå atul*¹⁶ terhadap *laras* dan *pathet* adalah *pathetan*. *Pathetan* dari kata *pathet* yang berarti suasana musikal yang dibangun oleh kombinasi *sèlèh nada-nada teetentu* dalam sebuah gending Dalam budaya karawitan

¹⁵ Sri Hastanto, *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa* (Surakarta: Program Pascasarjana kerja sama dengan ISI Press, 2009), 79.

¹⁶ *Atul*: adalah kepekaan terhadap *laras* dan terkondisikan dalam suatu wilayah *pethet* tertentu.

(baik dalam *klenengan* maupun dalam wayang kulit) *pathet* sering digunakan untuk membagi waktu penyajian *gending* 1) *pathet nem* (pukul: 21.00 – 24.00, 2) *pathet sanga* (pukul: 24.00 – 03.00), dan *pathet manyura* (pukul: 03.00 – 06.00).¹⁷ Kata *pathet* setelah mendapat akhiran an menjadi *pathetan* yaitu, sebuah komposisi musikal yang membentuk lagu dengan melibatkan serangkaian instrumen (*rebab*, *gendèr barung*, *gambang*, dan *suling*). Dalam kaitannya dengan penyajian *bawâ pathetan* berfungsi untuk membingkai wilayah nada-nada agar pelantun *bawâ* tidak keluar dari *laras* dan *pathet*. Di dalam *klenengan* sebenarnya *pathetan* itu jumlahnya banyak, akan tetapi yang diikuti vokal hanya untuk *gendhing pathet sanga* pertama biasanya disajikan *pathetan* terlebih dahulu baru kemudian disajikan *bawâ*.

Notasi 48: *Pathetan Sanga Wantah*

2 2 2 2 2 2 2, 2 2 2 2 2 2 ,

Sangsâyâ dalu araras, abyor kang lintang kumedhap,

2.321 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 61, 2

Ti - ti sonyâ tengah wengi, lumrang gandaning pus-pi-tâ, O

¹⁷ Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni Pertunjukan Di Indonesia*, Diterjemahkan oleh R.M. Soedarsono. (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000), 198.

2.35 5 5 5 5 5 5 3.5 , 16.12,

Ka -rangwaning pudyani – ra , O

2 2 2 2 2 2 216 6 ,

Sang dwi-jawara mbre-nge-ngeng,

2321 1 1 1 1 1 1 61

lir swa-ra-ning ma-du brang-ta,

2 12 1 1 1 1 165 5

ma-nyung-sung sa-ri-ning kem-bang.¹⁸

Pathetan sanga wantah menggunakan dua bait sekar ageng yang sama digabung menjadi satu, yaitu *Sekar Ageng Salisir*, lampah 8, seperti berikut.

- I. *Sangsaya dalu araras;*
 - II. *Abyor kang lintang kumedhap;*
 - III. *Titi sonyâ tengah wengi;*
 - IV. *Lumrang gandaning puspita.*
- I. *Karangwaning pudyanira;*
 - II. *Sang dwijawara mbrengengeng;*
 - III. *Lir swaraning madu brangta;*
 - IV. *Manyungsung sarining kembang.*

Kebiasaan dalam *klenengan*, setelah disajikan *pathetan sanga wantah* selanjutnya disajikan *bawa Sekar Ageng Rarabéntrok*, lampah 16, *pedhotan 8-8*, laras *sléndro pathet Sanga*, *dhawah Gambirsawit*, *gendhing kethuk 2 kerep minggah 4*, laras *sléndro*

¹⁸ Martopangrawit, *Sulukan Gaya Surakarta* (Surakarta: ASKI, 1975), 15.

pathet sanga, atau *Dhandhanggula Padhasih laras slendro pathet sanga*. *Gambirsawit* adalah salah satu gending yang sangat digemari oleh kalangan seniman maupun penggemar karawitan, dan biasanya gending *Gambirsawit* ini digarap *mrabot*.¹⁹ Kebiasaan yang berlaku di masyarakat pada era sekarang ini setelah selesai sajian gending *Gambirsawit mrabot*, kemudian muncul para peyumbang lagu (*ju.dana swara*) dengan melantunkan *båwå*, tanpa menghiraukan baik atau tidak baik *båwå* yang dilantunkan. *Båwå* yang disajikan pada saat itu sudah mengarah kepada *garap langgam*, maka *båwå* yang disajikan hanya sebatas *båwå* dari *tembang macapat*, kadang hanya menyajikan *lagu waosan* saja tanpa menambah variasi *wiletan* sedikitpun

2) Kondisi ketepatan nada

Thinthingan adalah tabuhan tunggal satu sampai dengan empat nada dilakukan oleh *gendèr barung*, untuk mengkondisikan ketepatan nada kepada pelantun *båwå*. *Thinthingan* didasarkan atas *laras* dan *pathet*. Di dalam *båwå* baik *laras sléndro* maupun *pelog* hanya diperlukan dua *pathet*. Ada dua jenis

¹⁹ *Mrabot*: adalah rangkaian sajian gending yang memuat berbagai macam bentuk gending, (*kethuk 2 kerep, minggah ladrang, kalajengaken ketawang suwuk, pathetan, trus ayak-ayak, srepeg, dan palaran*).

thinthingan, yaitu *thinthingan jangkep* (lengkap) dan *thinthingan nyiji* (satu-persatu).²⁰ *Thinthingan jangkep* adalah melodi pendek dengan arah nada turun yang terdiri dari empat nada: dalam laras *sléndro pathet sanga* yaitu 2̣ 1̣ 6̣ 5̣; di dalam *pathet manyura* dan *pélog pathet nem* 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ dan dalam laras *pélog pathet barang* 3̣ 2̣ 7̣ 6̣. *Thinthingan jangkep* ini mempunyai fungsi yang sama seperti *pathetan* yaitu mengkondisikan pelantun *bawá* untuk menyatu dengan laras dan *pathet* yang sedang beroperasi.²¹ *Thinthingan nyiji* adalah tabuhan *gender barung* yang membunyikan satu, dua atau tiga nada sesuai dengan nada lagu *bawá*. Sesuai dengan fungsinya *thinthingan jangkep* dibunyikan sebelum *bawá*.

Thinthingan nyiji dilakukan untuk menjaga pelantun *bawá* agar tidak *koncatan laras* (menyuarakan nada yang tidak tepat dengan nada *gamelan*), kecuali itu juga untuk memberikan respons kepada pelantun *bawá* pada setiap *angkatan*, dan tidak kalah pentingnya dapat memperindah esetika *bawá* yang sedang dilantunkan.

²⁰ Sri Hastanto, wawancara tanggal 22 Januari 2013 di rumah Tegalsri, Karanganyar.

²¹ Tidak ada *thinthingan pelog lima* dan *slendro nem*, sebab dalam wilayah kedua *pathet* itu tidak ada gending yang diawali dengan *bawá*.

Contoh:

Bâwâ S.M. Kinanthi céngkok Mintajiwa, lrs sl pt manyura

6 656 i i.2 , 6 3 35 3.2 ,
 Sa - mang - ké Kang - jêng sang Pra - bu,

3 3 35.3 2.1 , i i.6 i 23.2i.62i.6 ,
 Sa-wus - nya wi - ni - su - dèng - sih, ²² ...

Thinthingan nyiji dilakukan pada awal *gatra* pertama angkatan pertama, *gendèr* menyajikan *thinthingan nyiji* nada 6 i 2, kemudian pada *gatra* pertama angkatan kedua, dibunyikan nada 6 3, dan pada sèlèh 2 *gendèr nyèlèhi*.²³ *Gatra* kedua angkatan pertama *gendèr* menyajikan *thinthingan nyiji* nada 3. Angkatan kedua adalah nada i, dan seterusnya.

(a) *Grambyangan Gendèr*

Grambyangan gender adalah lagu pendek dilakukan oleh *gender barung* yang biasa disajikan pada jenis *gending-gending gendèr*, adapun penyajiannya dimulai dari *grambyangan* kemudian dilanjutkan *bukâ* *gending* oleh instrumen *gendèr*. Di dalam *bâwâ* penyajiannya dimulai dari *grambyangan* terlebih dahulu kemudian sajian *bâwâ*. *Grambyangan* memiliki peran seperti *pathetan* maupun *thinthingan jangkep*. *Grambyangan*

²² T.S. Suparno, *Bawa Gawan Gending*, (Surakarta: ASKI, 1983), 3.

²³ *Nyèlèhi*: membuat *céngkok* atau pola-pola *sélèh* sesuai dengan *sèlèh* dalam *bâwâ*.

dilakukan ketika akan disajikan *bawá* untuk gending masih dalam wilayah *pathet* dan *laras* yang sama. Berikut contoh notasi *grambyangan gendèr* berdasarkan *laras* dan *pathet*.

Notasi 49: *Grambyangan sléndro sanga*.

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

Notasi 43: *Grambyangan sléndro manyura*

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

(b) *Grimingan Gendèr*

Grimingan merupakan analog dari kesan yang dirasakan oleh seluruh anggota badan. Dengan demikian *grimmingan* dapat dimaknai sesuatu yang dirasakan oleh diri manusia, tidak dapat dihindari atau dihilangkan. Sama halnya ketika pelatun *bawá* mendengarkan *grimmingan* tidak akan keluar dari *laras*

atau nada-nada yang dimunculkan dari hasil *grimmingan* tersebut. Menurut Sri Hastanto *grimmingan* adalah lagu dengan irama bebas yang dilakukan *gendèr barung*.²⁴ Kecuali itu *grimmingan* juga biasa untuk mengiringi vokal atau resital dalang agar tidak keluar dari *laras* dan *pathet*. Kaitannya dengan *bawâ*, *grimmingan* adalah *tabuhan* yang dilakukan oleh *gendèr barung* pada saat *bawâ* dilantunkan, dan *tabuhan gendèr* tersebut mengikuti alur lagu *bawâ*, terutama pada bagian-bagian *sèlèh* (*ju. nyèlèhi*). Hal seperti ini dalam karawitan disebut “*nglambari*”, tujuannya untuk mendukung *rasa* pada tiap-tiap *sèlèh* menjadi lebih mantap. Kecuali itu pelantun *bawâ* tidak kehilangan atmosfir ‘*ngeng*’ dan tidak keluar dari *laras* dan *pathet*. *Grimingan* sebenarnya dilakukan di dalam karawitan pakeliran, seperti dituturkan Suwito, *grimmingan* yaitu *tabuhan gender* melagu, terpolakan, kadang menyajikan potongan lagu *ada-ada*, kadang potongan lagu *pathetan*.²⁵ Perbedaannya kalau *grimmingan* dalam *bawâ* adalah ‘*nglambari*’ tidak menyajikan lagu yang terpolakan, akan tetapi mengikuti alur lagu *bawâ* setiap *sèlèh* atau *nyèlèhi*.

²⁴ Sri Hastanto, *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa* (Surakarta: Program Pascasarjana kerja sama dengan ISI Press, 2009), 79.

²⁵ Suwito Radyo, wawancara, tanggal 4 Maret 2014 di ISI Surakarta.

3) *Cakepan* yang ideal untuk *bâwâ*.

Hal yang berkaitan dengan *cakepan*, akan bersinggungan dengan bahasa dan sastra. *Cakepan* dalam *bâwâ* bukan hanya ungkapan verbal semata, akan tetapi telah menjadi ungkapan artistik dan memiliki sistem seperti bahasa, sastra yang dapat digunakan sebagai sarana ungkap berekspresi. Oleh karena itu untuk mengklasifikasi penggunaan bahasa dan sastra dalam *bâwâ* menggunakan konsep Rahayu Supanggah ketika mengklasifikasikan bahasa dan sastra menurut hirarki bahasa keraton dan bahasa *ndésa*, yakni dalam penggunaan *parikan*, *wangsalan*, dan *purwakanthi*.²⁶

a. *Teks Bâwâ* menggunakan *Wangsalan*

01. *Sekar Tengahan Pangajabsih*

Singâ ranu, panusuling magut pupuh,
bâyâ, tan bantu ing brangti;
kawi sekar, srânâ pambengkasing rapuh,
mung kusumâ, bisa wèh usâdâ wuyung,
ciptèng driyâ, andheging ukârâ kidung,
sedyâ kula ngèstu padâ,
sarpâ kresnâ, puspâ rujit,
*mung andikâ masku, kang sung barubah ing galih.*²⁷

²⁶ Rahayu Supanggah “Bahasa dan Sastra Jawa Sebagai Ungkapan Seni Dalam Seni Karawitan”, Kongres Bahasa Jawa, Semarang : 1991, 4.

²⁷ T. Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gendhing* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Bagian Proyek ASKI, 1980/1981), 13.

02. Sekar Tengahan Kenyakadhiri

*Sapta catur, dhuh kusuma puspa lulut,
tulusa welas ing dasih,
kalembak geng, pandaya tumraping ranu,
apan tansah, kasangsaya gung wulangun,
adhuh babo, sang lir retna jiwaning sun,
bayem harda jenang sela, anteng jetmika mrak ati,
bayata titisipun dyah ayu kenyakadhiri.*²⁸

Teks yang digunakan dalam *Sekar Tengahan Pangjabsih* dan *Sekar Tengahan Kenyakediri* pada contoh di atas adalah dikemas dalam bentuk *wangsalan*. Daladi yang juga sebagai pelantun *bawá* mengatakan bahwa teks yang menggunakan *wangsalan*, secara kebahasaan lebih indah dan menarik, mudah dipahami, mudah dihafalkan, sehingga lebih cepat penjiwaannya, termasuk yang menggunakan *purwakanthi*.²⁹ *Purwakanthi* adalah susunan kalimat yang berbentuk sajak atau persamaan bunyi, dimana kalimat bagian belakang masih menggunakan kata, sastra, maupun bunyi dari kata bagian awal. Dengan demikian dapat ditarik suatu pemahaman bahwa penjiwaan teks merupakan salah satu pendukung untuk mencapai *carem*.

²⁸ T. Slamet Suparno, 1980/1981, 5.

²⁹ Suroso Daladi, wawancara tanggal 17 Juni 2013 di rumah Surakarta.

Contoh:

Bâwâ Sekar Ageng Suraningsih, lampah 12, pedhotan 4-8.

- I. *Léla léla, linali saya kadriya;*
- II. *Driyasmara, marang risang kadi ratih;*
- III. *Ratih ratu, ratuné wong cakra kembang;*
- IV. *Kembang jaya, kusuma asih mring kula.*³⁰

Teks yang digunakan terdapat pengulangan kata yakni setiap kata di akhir *padapala* diulang di awal *padapala* berikutnya. Kata *driya* di akhir *padapala* I diulang di awal *padapala* ke II. Kata *ratih* di akhir *padapala* ke II diulang di *padapala* ke III. Kata *kembang* di akhir *padapala* III diulang di awal *padapala* ke IV. Hal yang demikian ini dalam ranah dalam bahasa Jawa disebut *purwakanthi lumaksita*.

Cakepan bâwâ yang menggunakan *wangsalan*, *purwakanthi* secara kesasteraan memiliki keindahan tersendiri, dengan keindahan sastera itu mempengaruhi pelantun *bâwâ* lebih menikmati.

4. Faktor Internal

Faktor internal adalah kemampuan yang dimiliki oleh seniman pelantun *bâwâ*. Kemampuan seniman *penggarap* sangat menentukan kualitas hasil sajiannya. Pelantun *bâwâ* harus memiliki suara yang memadai, menguasai teknik berolah vokal (*luk*, *wilet*, dan *gregel*). Pelantun *bâwâ* yang tidak memiliki kemampuan mengolah *wiletan*,

³⁰ T. Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gendhing* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Bagian Proyek ASKI, 1980/1981), 85

mengolah *gregel* sajian *båwå*nya akan terasa hambar. Kecuali itu seorang pelantun *båwå* harus mampu menafsir dinamika, tanpa itu rasa *båwå* kurang *greget* dan tidak akan mencapai *carem*. Persyaratan penting yang paling mendasar di luar kemampuan dan sangat diperlukan adalah faktor kesehatan, kebugaran, dan situasi kejiwaan. Hal ini sangat besar pengaruhnya ketika seorang seniman melakukan *garap*, apalagi yang berhubungan dengan suara.

Suara adalah suatu hal yang sangat riskan, artinya kondisi fisik yang tidak sehat akan berakibat fatal terhadap kualitas suara, sehingga akan berpengaruh terhadap sajian *båwå*. Sehebat apapun kemampuan dan kepiawainya ketika kondisi kesehatan tidak memungkinkan akan menghilangkan semua kemampuan yang dimiliki. Dengan demikian kesehatan menjadi penting, dan sangat menentukan keberhasilan sajian *båwå*. Kecuali faktor kesehatan tidak kalah pentingnya adalah faktor usia. Usia yang sudah uzur (60-an) ke atas tidak akan maksimal dalam menyajikan *båwå* terutama kaitannya dengan pernafasan dan pencapaian nada-nada tinggi. Berdasarkan realitas yang ada, usia semakin tua kualitas suara makin berkurang dan pernafasanpun menjadi semakin pendek.

a. Suara

Di dalam dunia tembang tidak akan lepas dari suara, yang merupakan alat untuk berekspresi. Dalam karawitan Jawa terdapat beberapa istilah yang berkaitan dengan suara. Hasil dari serentetan wawancara dari para ahli dibidang vokal, sberhasil disimpulkan bahwa secara umum jenis suara manusia dapat dikelompokkan menjadi beberapa kelompok seperti berikut.

1) Jenis suara berkaitan dengan volume, yaitu: *gandhang*, *kung*.

Suharta mengatakan bahwa suara *gandhang* dan *kung* itu hampir sama, perbedaannya terdapat pada volume. Suara *gandhang* volumenya lebih keras dibanding *kung*.³¹ Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa *gandhang* adalah jenis suara yang memiliki intensitas volume keras, bergaung, ambitus luas, mampu menjangkau pendengar banyak. *Kung*: adalah jenis suara yang memiliki intensitas volume tidak bergitu keras, tetapi agak memantul, mampu menjangkau pendengar banyak.

2) Jenis suara berkaitan dengan bobot: *gandhem*, *anteb*, *kemèng*.

Gandem: adalah kualitas dasar suara cenderung besar menggelegar. *Anteb*: adalah kualitas suara yang memiliki

³¹ Suharta, wawancara, tanggal 15 Desember 2012 di Perum Mojosoongo, Surakarta.

kesan mantab, tetapi tidak menggelegar. Kualitas suara seperti ini, baik diperlukan untuk keperluan mencapai *rasa* estetik sajian *tembang*. *Kemèng*: kebalikan dari *gandem*, yaitu kualitas suara cenderung kecil, kesan ringan. Kualitas suara seperti itu tidak tepat direkomendasikan untuk menjadi seorang vokalis.³²

3) Jenis suara kaitannya dengan dasar suara: *empuk*, *atos*.

Empuk: adalah kualitas suara yang memberi kesan lembut, halus, tidak terlalu keras terhadap *rasa* pendengarnya. *Atos*: adalah kebalikan dari suara *empuk*, yaitu kesan *rasa* menunjuk kualitas dasar suara cenderung keras, tidak enak dan memekakkan telinga pendengarnya.

4) Jenis suara kaitannya dengan *laras*: yaitu *arum*, *langu*.

Arum: adalah kualitas suara yang memiliki kesan sedap, halus dan lembut. *Langu*: adalah untuk menunjuk kualitas dasar suara terdapat sedikit penyimpangan *laras*, sehingga *laras* tidak *pleng*. Kualitas suara seperti ini sulit untuk membuat variasi *céngkok*, *wiletan*, dan *gregel*.

³² Darsono, wawancara tanggal 11 November 2014 di ISI Surakarta. Ia adalah seorang vokalis pelantun *bawâ yang hebat*, dosen ISI Surakarta Jurusan Karawitan.

5) Jenis suara kaitannya dengan vibrasi: *kempel*, *serak*, *ngeprèk*.

Kempel adalah jenis kualitas suara yang vibrasinya bersih dan tidak pecah. Kualitas suara yang demikian ini termasuk salah satu kualitas suara yang dibutuhkan dalam penyajian gending-gending yang melibatkan sajian vokal. *Serak* adalah kebalikan dari *kempel*, yaitu kualitas suara yang kurang bersih, sedikit pecah terkesan kering. Kualitas suara *serak* yaitu kualitas suara yang kurang bersih, sedikit pecah. Lain halnya dengan serak basah, yaitu suara terkesan basah. *Serak* basah kadang dapat menjadi ciri khas seseorang. Tidak jarang orang yang memiliki kualitas suara *serak* basah, akan tetapi karena kecermatan dalam mengolah, sehingga ketika melantunkan *bâwâ* dapat mencapai *carem*. *Ngeprèk*: adalah jenis kualitas suara yang terkesan kecil, ringan, dan pecah. Kualitas suara seperti ini termasuk kategori suara yang tidak memenuhi syarat untuk keperluan vokal, terutama untuk *bâwâ*.

6) Jenis suara berkaitan dengan nafas, yaitu: *landhung*, *cekak*.

Landhung: adalah jenis kualitas suara lebih terkait dengan persoalan pernafasan. Oleh karena itu kualitas suara disebut *landhung* apabila mampu menyuarkan vokal dengan

melodi panjang dalam satu nafas. Pengertian satu nafas adalah penyajian sebuah lagu tanpa memutus di tengah sajian untuk keperluan mengambil nafas. *Cekak*: adalah jenis kualitas suara dengan pernafasan pendek. Pelantun *bawá* yang memiliki kualitas suara *cekak*, strategi yang digunakan adalah sering memutus lagu *bawá* untuk keperluan *unjal napas*, akan tetapi masih mempertimbangkan keindahan lagu. Pemenggalan teks sangat dipertimbangkan, karena akan berpengaruh terhadap variasi lagu, serta keberlanjutannya terhadap sajian melodi berikutnya.

Secara umum pada kenyataannya seseorang bisa memiliki kualitas suara yang mencakup beberapa jenis seperti tersebut di atas, yakni perpaduan dari dua atau lebih dari jenis suara. Pengklasifikasian perpaduan jenis suara ini didasarkan atas validasi data yang diperoleh dari hasil serentetan wawancara dengan para pengrawit hebat seperti: Wakidjo, Suyadi, Suwito Radyo, Sukamso, Suraji, dan seniman muda lainnya, serta pelantun *bawá* yang handal di wilayah Surakarta, seperti: Suharta, Soeroso Daladi, Darsono, Suparno, Panut, Hardjo Icut, dan seniman muda lainnya. Adapaun hasil klasifikasi perpaduan kualitas suara adalah sebagai berikut.

1. *Gandhang, gandem, kung, anteb, dan landhung.*

Perpaduan kualitas suara seperti itu untuk menunjuk kualitas suara seperti yang dimiliki oleh Ki Anom Suroto, seorang dalang terkenal di wilayah Surakarta. Kualitas suara seperti dimiliki oleh Ki Anom Suroto ini menurut Suharta sangat cocok untuk dalang, akan tetapi kurang cocok untuk keperluan *bawâ* (tidak berarti jelek).³³ Tokoh lain yang mendekati, tetapi pelaksanaannya agak tekesan kaku (*ju. growal-growal*) adalah Rusman seorang seniman wayang orang dari Surakarta yang karismatik, biasa memerankan tokoh *Gathutkaca, Burisrawa* atau karakter gagah yang lain. Kualitas suara seperti yang dimiliki oleh Rusman sangat cocok untuk mewakili menyuarakan karakter tokoh tertentu dalam wayang orang, akan tetapi juga tidak cocok untuk keperluan *bawâ*, karena ada kesan kaku.³⁴

2. *Empuk, arum, serak basah.*

Perpaduan kualitas suara seperti itu untuk menunjuk kualitas suara yang dimiliki Sastra Tugiya seorang vokalis karismatik, juga seniman karawitan Stasiun RRI Surakarta (1955-1989). Kendatipun dengan suara agak sedikit *serak*, akan tetapi berkat kepiawaiannya

³³ Suharta, wawancara, tanggal 15 Desember 2012 di Perum Mojosongo, Surakarta.

³⁴ Suparno, wawancara tanggal 15 Desember 2012, di rumah Pasekan, Mudal, Boyolali.

mengolah suara dengan teknik yang, tepat memilih *céngkok*, variasi *wilet*, dan *gregel*, maka sajian *bâwâ*-nya dapat mencapai *carem*. Sajian *bâwâ* Sastra Tugiya sampai sekarang masih disegani, diidolakan, dan ditiru oleh para vokalis generasi berikutnya. Pada tahun 1970-an ia pernah menjadi vokalis *paguyuban karawitan “Condhong Raos”* pimpinan Ki Nartosabda. Menurut Wakidja dan Suyadi, kualitas suara Sastra Tugiya sangat cocok untuk keperluan *bâwâ*, *gérong*, *palaran*, *kethoprakan*, tetapi tidak cocok untuk keperluan pedalangan, alasannya kualitas suara seperti itu kurang *gandhang* dan kurang *kung*.³⁵

3. *Empuk, arum, anteb, kempel.*

Perpaduan kualitas suara seperti itu untuk menyebut kualitas suara seperti yang dimiliki Suwarto (almarhum) vokalis pelantun *bâwâ* karawitan Pura Mangkunegaran. Kualitas suara seperti yang dimiliki oleh Suwarto (almarhum), menurut Suyadi cocok untuk keperluan dalam *klenèngan*, akan tetapi kurang *greget* ketika melantunkan *bâwâ*.³⁶

4. *Empuk, arum, renyah.*

Perpaduan kualitas seperti itu untuk menyebut jenis kualitas

³⁵ Wakidja dan Suyadi, wawancara tanggal 11 Juni 2013 di Jurusan Karawitan ISI Surakarta.

³⁶ Suyadi, wawancara tanggal 18 Juni 2013 di Jurusan Karawitan ISI Surakarta.

suara seperti yang dimiliki oleh Suparno Boyolali, mantan vokalis “*Condhong Raos*” pimpinan Ki Nartosabda. Ia adalah salah seorang vokalis kesayangan Ki Nartosabda, ia dianggap berhasil memenuhi kehendak Nartosabda dalam bidang vokal. Setelah Ki Nartosabda meninggal dunia, Suparno direkrut oleh Ki Anom Suroto untuk memperkuat vokal dalam setiap pertunjukan yang dilakukannya. Suyadi mengatakan bahwa Suparno memang suaranya bersih (*resik*), akan tetapi ketika melantunkan *bawá* kurang *anteb*, dan kurang *greget*.

Konsep suara yang baik untuk keperluan pertunjukan karawitan ternyata tidak hanya dibangun dari satu kualitas suara saja, melainkan perpaduan dari sejumlah jenis suara. Berbagai kualitas suara yang telah dipahami oleh masyarakat, menunjukkan bahwa suara manusia di dalam masyarakat karawitan Jawa sudah sejak lama telah terdapat konsep baik dan tidak baik. Oleh karena itu, memilih vokalis untuk kepentingan pertunjukan karawitan selalu mempertimbangkan kualitas suara.

Secara estetik kualitas suara baik, oleh masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta dikonsepskan ke dalam istilah *gandhang*, *kung*, *gandem*, *empuk*, *kempel*, *arum*, *anteb*, *landhung*. Kualitas suara yang dianggap kurang memenuhi syarat sebagai vokalis (untuk

tidak mengatakan jelek) dikonsepsikan ke dalam istilah *kemèng*, *ngeprèk*, *atos*, *cekak*, dan *langu*. Vokalis yang dipandang telah memenuhi persyaratan untuk keperluan pertunjukan karawitan pada umumnya memiliki perpaduan sejumlah jenis kualitas suara, seperti: Sastra Tugiyana, Suparno, Suwanto, Panut, dan T. Slamet Suparno. Disusul generasi berikutnya adalah Darsono dosen Institut Seni Indonesia Surakarta, Sunarno *wiraswara* RRI Surakarta, dan seniman-seniman muda lainnya, seperti Waluyo, Suyoto dosen Institut Seni Indonesia Surakarta, Iyoso (RRI Surakarta), Hartono (RRI Surakarta). Jenis suara yang baik untuk keperluan *bawå* adalah jenis suara perpaduan dari (*empuk, arum, renyah*), (*empuk-arum, kempel*), dan (*empuk, arum, serak basah*). Suara Sastra Tugiyana sebagai pelantun *bawå* yang telah mencapai *carem* memiliki suara *empuk, arum, dan serak basah*.

Tabel 11: Kepemilikan jenis suara

No	Nama Seniman	Memiliki suara
01	Ki Anom Soeroto, Rusman	<i>Gandhang, gendem, kung,</i>
02	Sastra Tugiyana, Karno (Gombang, Sawit)	<i>Empuk, arum, serak basah.</i>
03	Suwanto, T Slamet Suparno	<i>Empuk, arum, anteb, kempel.</i>
04	Suparno, Darsono, Sunarno	<i>Empuk, arum, renyah</i>

b. Laras

Laras memiliki tiga makna: 1) *laras* dalam arti nikmat, nyaman, dan *nyamleng*. 2) *laras* yang berarti nada, dan 3) *laras* yang berarti tangga nada.³⁷ *Laras* dalam arti nikmat adalah sesuatu yang dapat dinikmati, baik lewat perasaan maupun lewat pendengaran. Hal yang demikian ini lebih cenderung kepada kehidupan sosial, seperti misalnya: mendengarkan *klenèngan* lewat radio sambil minum teh, orang Jawa mengatakan *nglaras*. Kedua: *laras* lebih menunjuk pada suara dari salah satu nada yang sudah ditentukan frekuensinya, seperti misalnya: *laras 1 (ji)*, *laras 2 (ro)*, *laras 3 (lu)*, *5 (ma)*, *6 (nem)* dan lain sebagainya. Ketiga: *laras* dimaknai susunan nada-nada yang telah tertata secara urut dengan jarak nada yang telah ditentukan, seperti dalam karawitan Jawa menggunakan dua *laras*, yakni *laras sléndro* dan *laras pélog*.

Rahayu Supanggah menegaskan bahwa pengertian *laras* adalah register atau cakupan frekuensi nada-nada yang digunakan dalam perangkat musik gamelan.³⁸ *Larasan* juga berarti kemampuan seseorang dalam menyuarakan secara tepat cakupan frekuensi nada-nada dalam *gamelan*. Kaitannya dengan suara dalam melantunkan

³⁷ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan I* (Jakarta: Kerja sama Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), 86.

³⁸ Rahayu Supanggah, 2002, 91.

bâwâ, *larasan* yang baik adalah yang tepat pada nada-nada yang telah ditentukan frekuensinya, kemudian disebut *pleng*. Dengan demikian *larasan pleng* adalah modal utama bagi seorang vokalis, dalam hal ini pelantun *bâwâ*.

Di dalam penyajian vokal kaitannya dengan *larasan*, dikenal istilah *pleng* dan tidak *pleng* atau *bléro*, *sasap*, *numpang*, dan *sliring*. Istilah-istilah ini digunakan untuk menyebut hasil sajian vokal kaitannya dengan *laras* (nada). Istilah tersebut selain dalam vokal juga terdapat dalam sajian instrumen *rebab*, yaitu dalam *setelan* (*stem*) dan *pidakan*. Pada dasarnya nada-nada yang ditimbulkan dari para vokalis dan *pengrebab* adalah ekspresi langsung dari pelaku. Dengan demikian penyaji terdapat beban mental dan risiko untuk mampu menyesuaikan terhadap nada-nada *gamelan*. Hasil sajian bisa *pleng*, *bléro*, *sasap*, *numpang*, dan *sliring*. Berbeda dengan instrumen lain (selain *rebab*), yang nada-nadanya telah dilaras secara pas, *pengrawit* yang menyajikan sudah tidak perlu membuat laras lagi, sehingga penyaji tidak ada beban mental dan menanggung risiko untuk tidak sesuai dengan *larasan gamelan*. Kenyataan inilah kemudian muncul konsep *pleng*, *bléro*, *sasap*, *numpang*, dan *sliring*.

1) *Laras Pleng*

Dalam menentukan nada-nada, dalam penelitian ini digunakan instrumen siter untuk menstransfer nada atau suara, kemudian diukur menggunakan alat ukur (*g strings*), yaitu untuk menentukan nada itu *pleng*, *bléro*, *sasap*, *numpang*, dan *sliring*. Di dalam instrumen siter setiap kelompok nada terdiri dari dua dawai di *stem* dengan frekuensi yang sama. Setelah diadakan pengukuran nada 6 (*nem*) memiliki frekuensi 471,40 Hz. Ketika kedua dawai dalam kelompok nada 6 (*nem*) di *stem* dengan frekuensi yang sama persis tanpa ada selisihnya, yang demikian ini kemudian disebut *pleng*. Hal ini sesuai dengan pernyataan Sri Hastanto, bahwa *pleng* adalah untuk menandai dua nada yang sama, apabila diukur dua nada tersebut memiliki frekuensi sama persis tanpa ada selisihnya.³⁹ *Pleng* di dalam vokal yaitu menyuarakan nada, sama persis dengan nada yang dituju dalam *laras gamelan*, misalnya nada 6 *sléndro* memiliki frekuensi 471.40 Hz, ketika seorang vokalis menyuarakan nada 6 dengan frekuensi 471.40 Hz, yang demikian ini kemudian disebut *pleng*.

³⁹ Sri Hastanto, *Ngeng & Reng Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali* (Surakarta ISI Press, 2012), 20.

Grafik 1: *Laras pleng*

i •
 6 i 6 5 grafik 6 • 6 •
 5 •

Tanda titik (•) adalah tanda untuk mewakili nada 6 i 6 5, sedangkan garis yang melintas pada nada adalah lantunan suara vokalis. Garis yang melintas tepat pada *tanda* (•), menunjukkan bahwa suara yang ditimbulkan adalah *pleng*. Contoh kongkritnya adalah Sastra Tugiya, seorang pelantun *bawã*, yang tidak pernah *bléro*. Istilah *pleng* juga berlaku di dalam vokal, yaitu menyuarakan nada, sama persis dengan nada *gamelan*, misalnya nada 6 dalam *gender barung sléndro* memiliki frekuensi 471.40 cps, ketika seorang vokalis menyuarakan nada 6 dengan frekuensi 471.40, kemudian disebut *pleng*.

2) *Laras Bléro*

Bléro adalah persandingan dua nada yang tidak sama frekuensinya dengan nada yang dituju, bisa lebih tinggi atau lebih rendah. Di dalam vokal yang disebut *bléro* yaitu menyuarakan nada tidak sama dengan nada fundamental. Hal ini dibuktikan melalui eksperimen dua dawai dalam siter, dawai pertama nada 6 memiliki frekuensi 471.40 Hz, dawai yang kedua di *stem* 460.40 Hz,

artinya 10 Hz lebih rendah dari nada 6 dawai pertama. Ketika kedua nada itu dibunyikan bersama kedengarannya sangat tidak enak, hal yang demikian ini kemudian disebut *bléro*. Sebaliknya kemudian di *stem* dengan frekuensi 482.40, 10 Hz di atas nada fundamental. Al hasil ketika kedua nada itu dibunyikan bersama kedengarannya juga tidak enak. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa *bléro* di dalam vokal adalah menyuarakan nada 10 Hz lebih rendah atau 10 Hz lebih tinggi dari frekuensi nada fondamental. Kelebihan itu ternyata ada ambang batas toleransi tinggi rendah nada untuk tidak disebut *bléro* maksimal 10 Hz, apabila lebih tinggi dari 10 Hz, atau 10 Hz lebih rendah, baru disebut *bléro*.⁴⁰

Grafik 2: *Laras bléro*



Tanda titik (•) adalah untuk mewakili nada 6 i 6 5, sedangkan garis yang melintas pada nada adalah lantunan suara vokalis. Garis yang melintas kadang di atas nada, kadang di bawah nada, nada yang demikian ini menunjukkan bahwa suara yang ditimbulkan adalah tidak *pleng*, kemudian disebut *bléro* (nada 1 dan 5).

⁴⁰ Sri Hastanto, 2012, 10.

3) Sasap

Sasap adalah menyuarakan nada berada di bawah nada yang dituju atau nada pokok. Suyadi mengatakan bahwa *sasap* juga terdapat dalam permainan *rebab*, yakni *pidakan* nada-nada yang berada di bawah *larasan* atau *embat gamelan*.⁴¹ Hal yang demikian ini seniman sering mengatakan “*nggawa gamelan dhéwé*”-membawa *gamelan* sendiri, karena suara yang dihasilkan tidak cocok dengan nada dalam *gamelan*. Dalam eksperimen pada instrumen siter dawai pertama nada 6 memiliki frekuensi 471.40 Hz, kemudian vokalis menyuarakan nada dibawah frekuensi nada pokok, setelah diukur dawai yang kedua frekuensinya 467.40 Hz. Ketika dua nada itu dibunyikan bersama kedengarannya kurang enak, yang demikian ini kemudian disebut *sasap*. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa *sasap* adalah menyuarakan nada 5 Hz lebih rendah dari frekuensi nada yang dituju.

Grafik 3: *Laras sasap*



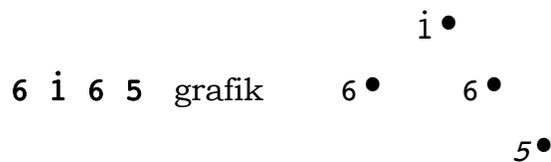
⁴¹ Suyadi, wawancara, tanggal 18 Juni 2013 di Jurusan Karawitan ISI Surakarta,

Garis yang melintas di bawah tanda (•) menunjukkan bahwa suara yang dihasilkan adalah tidak *pleng*, yang kemudian disebut *sasap* (nada 1 tidak sampai).

4) *Laras Numpang*

Di dalam karawitan istilah *numpang* biasanya terjadi dalam permainan *rebab*, yakni dalam *steman* dua dawai *kawat rebab* nada 6 (*nem*) dan nada 2 (*ro*). *Steman numpang* adalah nada 6 dan nada 2 frekuensinya lebih tinggi dari nada baku, maksimal 5 Hz, kebalikan dari *sasap*. Peristiwa *numpang* sering terjadi pada lomba karawitan tingkat SD, SMP. Hal ini terjadi di kabupaten Sragen, tanpa disadari *gérongan* yang disajikan berada di atas *larasan gamelan*, kemudian disebut *numpang*. Seandainya tanpa *gamelan* sebenarnya sajiannya tidak *numpang*, baru terasa *numpang* setelah disandingkan dengan *larasan gamelan*. Setelah diadakan pengukuran yang disebut *numpang* apabila menyuarakan nada lebih tinggi dari nada yang dituju dengan toleransi maksimal 5 Hz.

Grafik 4: *Laras numpang*



Garis yang melintas di atas *tanda* (●), menunjukkan bahwa suara yang dihasilkan berada di atas nada-nada *gamelan*, yang kemudian disebut *numpang*. Ambang batas *sasap* dan *numpang* frekuensinya masih di bawah 10 Hz. (nada 5). Vokal yang demikian ini ketika dibarengi dengan *gamelan* kedengarannya juga tidak enak.

5) Laras Sliring

Istilah *sliring* karena terdapat ketidak stabilan, artinya kadang *pleng*, suatu saat *numpang*, dan *sasap*. Menurut Suharta *sliring* adalah menyuarakan nada yang tidak *ajeg*. *Sliring* bukan berarti tidak enak, atau tidak baik, *sliring* masih dekat dengan *pleng*.⁴² Setelah diadakan pengukuran terhadap nada yang dikatakan *sliring* adalah kurang dari 5 Hz dari nada fundamental. Apabila lebih dari 5 Hz sudah masuk dalam wilayah *sasap* atau *numpang*. Contoh konkritnya adalah Ki Nartosabda dalang kondang di tahun 70-an dalam melantunkan *sulukan* dalam pakelirannya termasuk dalam kategori *sliring*, akan tetapi tidak mengurangi keindahan dalam *sulukannya*, justru menjadi ciri khas seorang Nartosabda. Kualitas suara seperti yang dimiliki oleh Ki Nartosabda, menurut Suharta suara Ki Nartosabda tidak cocok untuk melantunkan *bawã*. Tiap-tiap

⁴² Suharta, wawancara, tanggal 15 Desember 2012 di Perum Mojosongo, Surakarta.

hasil sajian vokal itu memiliki pengaruh yang cukup signifikan terhadap tercapainya estetika sajian. Kategori *laras* yang *pleng* saja yang mampu mencapai tataran *rasa* estetis yang diinginkan. Dapat dibayangkan begitu rusaknya estetika *tembang*, apabila vokalnya *bléro* atau *sasap*, maka sebagus apapun suaranya tanpa ditopang oleh kaidah-kaidah musikal tidak mungkin dicapai estetik prima.

a. Garap dan sifat *wiletan*

Di dalam *bawå* terdapat *céngkok*, *luk*, *wilet* dan *gregel*, yang berpengaruh besar terhadap enak dan tidaknya sajian *bawå*. *Céngkok* adalah konfigurasi nada-nada yang telah ditentukan ukuran panjangnya.⁴³ Ada kalanya *céngkok* dan *wiletan bawå* enak disajikan, akan tetapi ada yang tidak enak untuk disajikan. Lagu yang tidak enak itu kemudian orang mengatakan kaku (*ju.kau*). *Céngkok kau* menurut Suharta tidak mendukung sajian *bawå* menjadi baik, apalagi mencapai *carem*. Contoh *wiletan* yang dianggap kau seperti berikut.

⁴³ R. Supanggah, *Bothèkan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press, 2007), 204.

Notasi 50: *Bawå S.A. Candrakusuma, lp 16 pd 8-8, lrs sl pt sanga.*

I. $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ ' $\dot{2}\dot{1}$ $\dot{1}.656\dot{1}.\dot{2}$ ' $\dot{6}\dot{1}$ $\dot{6}5,$
 Kang ka - di Su- da- ma gus- ti,

5 $\dot{5}6\dot{1}.\dot{2}$ $\dot{2}6.\dot{1}5.65$ $\dot{3}2$ ' 2 2 $\dot{2}3.5$ 5,
 sa- sang - ka ka - song- an sur- ya;

II. $\dot{2}$ $\dot{1}.6$ $\dot{2}.32$ $\dot{1}.6$ ' $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}\dot{1}.\dot{2}$ $\dot{2}.32.\dot{1},$
 Pra- ba- nya su- mung sung kas- wa,

5 $\dot{5}6\dot{1}.\dot{2}$ ' $\dot{2}6.\dot{1}5323$ 3 | . 5 $\dot{1}3$ 2 | . $\dot{6}\dot{1}$ 6 5,
 Ra - ras rum- ing sa- ri- sa- ri;

. . 5 $\dot{6}$ | $\dot{1}\dot{2}$ $\dot{2}$. $\dot{3}$ $\dot{1}$ | . $\dot{2}$ $\dot{1}652$ | . 2 $\dot{3}2\dot{1}$ 6,
 III. Sa- mya ma- nuks- mènng sa - ri- ra,

. . . . | 5 $\dot{6}\dot{1}$ $\dot{1}2$ 2 | 3 5 $\dot{1}3$ 2 | . $\dot{6}\dot{1}$ 6 5,
 su- mar- ma- ni- ra- su- kam- ta,

III. $\dot{5}.65$ $\dot{3}.2'$ $\dot{2}.3\dot{2}$ $\dot{1}6.\dot{1}.\dot{2}'$ $\dot{2}\dot{1}6.\dot{2}\dot{1}65$ 2 $\dot{1}6\dot{5}.12.32$ $\dot{1}.6,$
 U- jwa- la- ni- ra- su- mu- nu,

$\dot{6}$ $\dot{6}\dot{1}$ $\dot{1}2$ 2 $\dot{1}6$ $\dot{1}2$ $\dot{6}\dot{1}6$ (5)
 mar- bu- ka can- dra- ku- su- ma.⁴⁴

Wiletan yang diberi tanda di atas terdapat loncatan nada yang tidak enak untuk dilagukan yaitu $\dot{2}$ 6 dan $\dot{1}$ 5 diikuti 323 rasanya *kau*, rasa *kau* itu tidak mungkin diperoleh kesan gagah, jantan (*maskulin*).

⁴⁴ T Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gending*, (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Proyek ASKI, 1980-1981), 21.

Notasi 52: *Bawå S.A. Mintajiwa, lp 16, pd 8-8, lrs sl pt manyura.* ⁴⁶

6 6 i i.2 ' 6 3 3.5 3.2 ,
I. Ra- ras- ing r^h Sang na- hen- kung,

6 6i2 6.i65 35.6 ' 2 2 2.32 1.6 ,
ing- dyah tan ka- pa- dha- ning- sih,

6 6 i 2.3 ' i i2 62 i.6 ,
II. Ka- sang- sa- ya ing tu- ri- da,

6 6i2 6.i65 35.6 ' 2 2 2.32 1.6 ,
ru- da- tin - né ang- ra- nuh- i,

23 3 3 3 ' 32 235.6 653 6.53.532.1 ,
III. Ngran-ca- ka te - mah wi - ge - na,

6 6 6.i65 35.6 ' 2 2 23.532 1.6 ,
Gi - nu - pi - ta ing sa - ha - ri,

3 3 3 3 ' 32 235.6 35321216.1 1 ,
IV. Ri- nip- ta pa- ma pus- pi- ta,

1 12 23 3 21 23 121 (6)
Pan-tes pa- trap - é kang war- ni.

Ketiga contoh di atas terdapat beberapa *wiletan* yang menurut para vokalis dirasa kurang enak untuk disajikan. Notasi yang diberi tanda lingkaran elips, adalah *wiletan* yang menurut Sastra Tugiya

⁴⁶T. Slamet Suparno, *Bawa Gawan Gendhing*, (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub Proyek ASKI, 1980/1981), 40.

tidak enak untuk disajikan, karena terasa kaku (*jw. kau*).⁴⁷ Alur lagu menuju *sèlèh* 3.53 2.1 , lagu di atas disebut kau atau kaku karena untuk menuju *sèlèh* melintas satu nada di bawah *sèlèh* 3532121[↘]6.1 1, sehingga rasanya kau. Selain itu *wiletan* menjadi lemah kurang gagah.⁴⁸ 653 6.53.532.1 *wiletan* seperti ini yang disebut *nyindhèni*, sehingga tidak ada *ràsà* gagah.

Contoh:

Potongan Bâwâ S.A. Candrakusuma, lp 16 pd 8-8, lrs sl pt sanga.

5	<u>56î.2</u>	<u>26.î5.65</u>	<u>32</u>	<i>wiletan</i> Gunawan Sri Hastjarjo
Sa - sang	-	ka	ka...	
5	<u>5.6î</u>	<u>5.65</u>	<u>3.2</u>	<i>wiletan</i> Sastra Tugiya, menurut Suharta lebih sederhana dan ada <i>ràsà</i> gagah
Sa - sang	-	ka	ka...	

Wiletan menjadi tidak gagah karena terdapat rangkaian nada dari nada 2 ke 6 dan 1 ke 5, dengan loncatan nada itu sehingga *wiletan* menjadi lemah. Berbeda dengan *wiletan* yang kedua 5.65 3.2 *ràsà*-nya lebih gagah.

⁴⁷ Sastra Tugiya, wawancara tanggal, 7 April 2002 di rumah Delanggu, Klaten.

⁴⁸ Suharta, wawancara tanggal 15 Desember 2012 di rumah Mojosongo, Surakarta.

Potongan Båwå S.A. Mintajiwa, lp 16, pd 8-8, lrs sl pt manyura

$\dot{2}.\dot{3}\dot{2}$ $\dot{1}.\dot{2}$ ' 6 i 5 $\underline{2.356.1\dot{2}1.65.6532}$ Ri - sang Ma-ha yo - gi	<i>wiletan</i> Gunawan Sri Hastjarjo
$\dot{2}.\dot{3}\dot{2}$ $\dot{1}.\dot{2}$ ' 6 i $\underline{5.65}$ $\underline{53.23.2}$, Ri - sang Ma-ha yo - gi	<i>wiletan</i> Sastra Tugiya, menurut Suharta lebih gagah.

Wiletan menjadi tidak gagah karena terdapat rangkaian nada dari nada 5 ke $\underline{2.3561\dot{2}1656532}$, dengan melintasi nada $\dot{2}$ sehingga *wiletan* menjadi lemah. Berbeda dengan *wiletan* yang kedua $\underline{5.65}$ $\underline{53.23.2}$ rasanya lebih gagah.

Potongan Båwå S.A. Mintajiwa, lp 16, pd 8-8, lrs sl pt manyura

$\ddot{2}3$ 3 3 3 ' 32 $\underline{235.6}$ $\underline{653}$ $\underline{6.53.532.1}$ Ngran- ca- ka te - mah wi - ge - na	<i>wiletan</i> Gunawan Sri Hastjarjo, menurut Suharta <i>nyindhèni</i> .
$\underline{23}$ 3 3 ' 3 32 $\underline{235.6}$ $\underline{3.5.3}$ $\underline{32.121}$ Ngran-ca-ka te -mah wi - ge - na,	<i>wiletan</i> Sastra Tugiya

Wiletan menjadi tidak gagah karena terdapat rangkaian nada dari nada $\underline{653}$ ke $\underline{6.53.5321}$, dengan lintasan nada $\underline{653}$ 6 *wiletan* seperti ini lebih kuat ke *céngkok sindhèn*, ketika digunakan untuk *båwå* menjadi lemah. Berbeda dengan *wiletan* yang kedua $\underline{3.53}$ $\underline{32.12.1}$ *råsá*-nya lebih gagah.

b. Garap pernafasan

Selain teknik penyuaran di dalam *båwå* terdapat teknik pernafasan, yaitu cara mengatur nafas ketika melantunkan *båwå* sesuai dengan *céngkok* dan *wiletan*. Di dalam sajian *båwå* terdapat dua jenis teknik pernafasan, yaitu teknik pernafasan pendek dan pernafasan panjang. Teknik pernafasan pendek adalah memenggal nafas sejenak atau orang Jawa mengatakan *unjal napas*, kemudian dilanjutkan kembali sampai *sèlèh*, sehingga alur lagu tidak terasa terputus, Hal yang demikian ini biasanya dilakukan dalam *wiletan* yang panjang.

Teknik pernafasan panjang adalah teknik menyajikan *wiletan* dalam satu pernafasan untuk menuju *sèlèh*, baik *sèlèh* ringan maupun *sèlèh* berat. *Sèlèh* ringan sama dengan *padang*, sedangkan *sèlèh* berat adalah *ulihan*. Setiap *pedhotan* terdapat *sèlèh* ringan dan *sèlèh* berat. *Sèlèh* berat terdapat pada akhir *pedhotan*, sedangkan *sèlèh* ringan terdapat pada pertengahan *pedhotan*. Contoh: *Lir Sadpa-dèngsun*, *lir sadpa* *sèlèh* ringan dan *dèngsun* *sèlèh* berat. Dengan demikian jelas bahwa teknik pernafasan berbeda dengan *pedhotan*. Teknik pernafasan lebih mengarah kepada

cara mengatur nafas, sedangkan *pedhotan* adalah pembagian kalimat dalam satu *padapala*, tanpa mengurangi arti atau makna dari teks.

Contoh:

Notasi 53: *Bâwâ S.A. Citrarini, lp 12, pd 5-7, lrs pl pt barang.*

6 i 2.i23, i.2i23 i.2.i.6, 6 65 356 2 2 2123 1216
 I. Lir sad - pa , dèng - sun , tu-mi-ling , mangu, -lat- i;
 N pj N pj N pj N pd N pj
 sèlèh ringan sèlèh berat sèlèh ringan sèlèh berat

3 3 2356.5.4 653 2.1, 6 6565.32 356, 2 2, 2123 121.6
 II. Pus-pi - ta, ing - kang, mè - dem, en, -dah kang, war - ni;
 N pj N pj N pj N pd N pj

6 i 2.i23, i.2i23 i.2.i.6, 6 65 356 2 2 2123 1216
 III. Mider-ing , ta - man, a-non se , -kar war -si - ki
 N pj N pj N pj N pd N pj

3 3 2356.5.4 653 2.1, 35 5653 2, 23 1, 1216 5
 IV. Ku-me - nyut, ing tyas, ba - ya, ta ja-tu, kra-ma.
 N pj N pj N pd N pd N pj

Contoh di atas sangat jelas perbedaan antara *pedhotan* dengan teknik pernafasan. Pada *padapala* pertama terdapat lima pernafasan, yang terdiri dari empat pernafasan panjang (N pj) dan satu pernafasan pendek (N pd). *Padapala* I *pedhotan* pertama (*Lir sadpadèngsun*) terdapat dua pernafasan panjang, *pedhotan* kedua (*tumiling mangulati*) terdapat dua pernafasan panjang dan satu

pernafasan pendek. Pada *padapala* II terdapat lima pernafasan, yakni: empat pernafasan panjang dan satu pernafasan pendek. *Pedhotan* pertama (*puspita ingkang*) terdapat dua pernafasan panjang, *pedhotan* ke dua (*mèdem indah kang warni*) terdapat dua pernafasan pendek dan dua pernafasan panjang. Pada *padapala* ke III pengulangan lagu *padapala* ke I. *Padapala* IV paroh pertama pengulangan *padapala* ke II paroh pertama. Dengan demikian pernafasan *padapala* III dan IV tidak berbeda dengan pernafasan pada *padapala* ke I dan ke II karena lagunya sama persis.

- a. *Garap* setiap angkatan frasa setelah *sèlèh* frasa sebelumnya adalah satu tarikan nafas normal atau lebih kurang dua detik.
- b. Dinamika

Karawitan gaya Surakarta secara konvensional *garap* dinamik cenderung memilih menggunakan cara *gradual*, artinya setiap perubahan irama dilakukan sedikit demi sedikit (*ngampat, seseg*),⁴⁹ terkecuali karawitan untuk mendukung seni pertunjukan yang lain (wayang, tari) dinamik diperlukan ketika digunakan untuk membangun suasana dramatik, *garap jengglèngan* dan sebagainya. Di

⁴⁹ R. Supanggah, 2007, 247.

dalam *båwå* dinamik diperlukan karena untuk membangun *greget*, estetika dengan menginterpretasi *céngkok*, *wilet* dan *gregel*.

Tafsir dinamika dalam sajian *båwå* mengacu kepada teori hermeneutika yang ditawarkan oleh Richard E. Palmer, pada dasarnya hermeneutika adalah menginterpretasi atau menafsir, mengungkapkan sebuah lagu atau teks.⁵⁰ Menginterpretasi dinamika dalam *båwå* adalah menafsir *wilet*, *gregel*, dan penekanan terhadap panjang pendeknya nada-nada secara tepat. Notasi masih perlu ditafsir untuk membuat rasa *båwå* menjadi lebih berbobot. Contoh:

Notasi 54: *Båwå S.T. Bremarakérasa, lrs sl pt sanga.*

2 \Rightarrow 5 6 i $\dot{2}$, i \Rightarrow i i.6 i. $\dot{2}$
Bremara se - kung ma-ngung-kung,

i i i \Rightarrow i , i65 5.6i $\dot{2}$, $\dot{2}$.i6. $\dot{2}$ i6.i65 2.32.1
Mrih kongkal ron kang nga - ling - i,

5 5 \Rightarrow 5 , 5 5 5 5 6.56.($\hat{1}$)
Li- ni -ling se - la-ning sla - ga,

6 \Rightarrow 6 6i $\dot{2}$ \Rightarrow $\dot{2}$, 6 \Rightarrow 6 65i 6565 ,
Le-ga-ning kang a-ngu - pa - di,

⁵⁰ Richard E. Palmer, *Hermeneutika: Teori Baru Mengenai Interpretasi* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2005), 7.

vokal sebenarnya sama halnya dengan menggarap gending. Catatan notasi *bâwâ* yang berwujud tulisan belum disebut *bâwâ*, ketika belum disajikan oleh senimannya. Perlu mendapatkan perhatian khusus ketika dalam *bâwâ* terdapat nada tunggal dalam satu *wanda*. *Wanda* seperti apa yang harus mendapat tekanan dan *wanda* yang diseret. *Wanda* yang harus diberi tekanan adalah *wanda* dalam nada tunggal menjelang pernafasan. *Wanda* yang diseret adalah ketika satu *wanda* terdiri dua atau tiga nada baik naik maupun turun.

c. *Lâyâ* dan irama

Di dalam karawitan gaya Surakarta *lâyâ* merupakan salah satu *perabot garap* yang menentukan cepat lambatnya sajian gending atau *tembang*.⁵¹ Hal yang demikian ini di kalangan karawitan Jawa ada yang menyebut *kendho kenceng* (kendor dan kencang), *tamban seseg* dalam suatu sajian gending. Martapangrawit mengatakan bahwa *lâyâ* adalah cepat dan lambatnya tempo di dalam karawitan.⁵²

Al Suwardi mengatakan, bahwa *lâyâ* ibarat nafas manusia, ketika orang berjalan santai dengan sendirinya keluar masuknya nafas juga santai, longgar, dan pelan. Berbeda dengan orang berlari,

⁵¹ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan II: Garap* (Surakarta : ISI Press, 2007), 216.

⁵² Martapangrawit, *Pengetahuan Karawitan I*, 1969, hal 1.

sudah barang tentu keluar masuknya nafas menjadi cepat.⁵³ Pengaturan nafas bergantung kepada kebutuhan dan disesuaikan dengan nafas yang dimiliki masing-masing individu. Hal seperti ini apabila diterapkan dalam *bâwâ*, pelantun *bâwâ* yang memiliki nafas panjang sudah barang tentu tidak akan banyak pemenggalan lagu dalam rangka *unjâl napas*. Sebaliknya pelantun *bâwâ* yang memiliki nafas pendek, dalam menyajikan *wiletan* akan banyak *unjâl napas* sehingga banyak pemenggalan lagu. *Lâyâ* seorang Sastra Tugiya akan berbeda dengan *lâyâ* Suwarto, berbeda dengan Suparno.

Lâyâ di dalam *bâwâ* tidak ubahnya seperti *lâyâ* dalam sajian gending. Ketika *lâyâ* diterapkan dalam *bâwâ* berhubungan dengan cepat lambatnya sajian *bâwâ*, termasuk di dalamnya mengatur *angkatan* dan *sèlèh*, ke *angkatan* berikutnya. Hasil pengamatan dari beberapa pelantun *bâwâ*, ditemukan bahwa nafas berpengaruh terhadap *lâyâ* dalam menyajikan *bâwâ*. Seorang Sastra Tugiya yang memiliki nafas pendek (*cekak*) mempunyai teknik tersendiri dalam menerapkan teknik *unjâl napas*, agar *lâyâ* dalam sajian *bâwâ*-nya tidak terkesan tergesa-gesa.⁵⁴ Oleh karena Sastra Tugiya piawai dalam mengatur teknik pernafasan, mengolah *wiletan* dan *gregel*

⁵³ Al Suwardi, wawancara, tanggal 14 September 2015 di ISI Surakarta.

⁵⁴ Suharta, wawancara tanggal 11 Agustus 2015 di Perum Mojosongo, Surakarta.

sesuai dengan kemampuan pernafasan yang dimiliki, maka *lâyå* tetap terjaga dengan baik. Kendatipun demikian sajian *båwå* Sastra Tugiya tetap enak tanpa mengurangi nilai estetik *bawa*-nya, seperti dituturkan Suharta dalam wawancara berikut.

... pak Sastra kuwi napasé cekak, trus suarané ya cenderung cilik, suara gedhé ora tekan, suara 5(ma) waé wis ngaya, ning suara cilik tekan, mula yèn gawé céngkok akèh-akèhé angkatané saka ndhuwur, supaya céngkoké kétok.

(... Pak Sastra itu nafasnya pendek, suaranya cenderung kecil, suara rendah tidak sampai, nada lima saja sudah tidak sampai, tetapi suara tinggi bagus, maka kalau membuat *céngkok* kebanyakan diangkat dari nada tinggi supaya *céngkok*-nya kelihatan)

Sastra Tugiya memiliki kelebihan pada nada-nada tinggi, memiliki kelemahan di nada rendah. Berkat kepiawaiannya dalam mengatur pernafasan, membuat *céngkok*, menerapkan *wilet* dan *gregel* dengan tepat, sehingga kelemahan itu tidak tampak. Suwarto, Suparno yang memiliki *napas landhung*, sajian *båwå*-nya tidak banyak unjal napas, sehingga *lâyå* tidak terkesan tergesa-gesa (*kemrungsung*). Dengan demikian *lâyå* di dalam *båwå* sangat bergantung pada kepemilikan nafas dari masing-masing pelantun *båwå*. oleh karena itu *lâyå* dalam *båwå* menjadi penting dan perlu dijiwai oleh pelantun *båwå*.

Lâyå sajian *båwå* tidak ubahnya seperti *lâyå* dalam gending, sehebat apapun pengrawit menguasai seluruh permainan instrumen, akan tetapi kesalahan *lâyå* adalah kesalahan yang sangat fatal, karena dapat menghilangkan nilai estetik atau keseluruhan rasa gending. Dalam sajian gending tiap-tiap bagian tedapat berbagai variasi *lâyå*, misalnya pada bagian *mérong*, *lâyå* lebih *lamban* dari *inggah*. Dalam konteks ini Marc Benamou menegaskan demikian:

... a good performance must be appropriate to the situation ... but also to the repertoire at hand. This last requirement comprises two large categories: the rasa of the piece and rasa of genre it belongs to. Whereas rasa gendhing refers to mood or affect, an expression like rasa mérong... refers to the "merong-ness" of the performance.⁵⁵

Merealisasikan *lâyå* juga ditentukan oleh keperluan sajian gending. Gending untuk *klenèngan lâyå*-nya akan berbeda dengan gending untuk keperluan tari, wayang kulit, dan pertunjukan yang lain. Secara umum dalam *klenèngan* menggunakan *lâyå lamban*, untuk pertunjukan tari, *kethoprak* umumnya menggunakan *lâyå sedheng*, sedangkan *lâyå seseg* digunakan pada sajian wayang kulit. Kemampuan merealisasikan *lâyå* yang sesuai dengan masing-masing jenis pertunjukan tersebut merupakan salah satu unsur penentu nilai estetik.

⁵⁵ Marc Benamou, "Rasa in Javanese Musical Aesthetics". A Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in The University of Michigan, 1998, 248.

Demikian juga dalam *bawá*, perbedaan *céngkok* tidak begitu dipersoalkan, karena di dalam *bawá* banyak variasi *céngkok* dan *wiletan*, yang masing-masing pelantun *bawá* memiliki *céngkok* dan *wiletan* yang berbeda. Kesalahan *láyá* dalam *bawá* juga kesalahan yang sangat fatal, karena menghilangkan keseluruhan rasa *bawá* yang seharusnya memiliki ketegasan (*greget*), dan kewibawaan.

Berdasarkan pendapat dari beberapa seniman seperti yang diuraikan di atas dapat disimpulkan bahwa dalam karawitan, *láyá* yang baik, tepat atau *mungguh* adalah yang sesuai dengan keperluan. Dalam *bawa*, *láyá* yang baik adalah tidak terlalu cepat (*kenceng*) dan tidak terlalu lambat (*kendho*), kemudian disebut *sedheng*. Hal ini ditentukan oleh beberapa hal yaitu: 1) Setelah *sèlèh* kalimat lagu ke angkatan lagu berikutnya adalah satu tarikan nafas normal. Apabila diukur dengan detik, kurang lebih 2 (dua) detik. Apabila kurang dari dua detik *láyá* akan menjadi cepat, sebaliknya apabila lebih dari dua detik *láyá* akan menjadi lambat (*kendho*). 2) panjang nada pada setiap akhir *sèlèh* kalimat lagu, ketika diukur dengan detik, maksimal tiga detik. 3) *wiletan* - *wiletan* panjang harus disikapi dengan teknik *unjal napas* yang tepat.

e. Estetika

Dalam sajian *klenengan* sekarang maksimal disajikan 4 kali *bâwâ*, dalam wilayah *pathet sanga bâwâ sléndro sanga* dan *bâwâ pélog nem*, dalam wilayah *pathet manyura bâwâ sléndro manyura* dan *pélog barang*. Gending yang ideal untuk *dibawani* adalah gending-gending yang memiliki *garap* vokal terutama *gérong*, seperti misalnya: 1) *Onang-onang*, *gendhing kethuk 2 kerep minggah 4*, laras *sléndro pathet sanga* atau laras *pélog pathet nem*. 2) *Jangkung Kuning*, *gendhing kethuk 2 kerep minggah 4*, laras *pélog pathet barang*. 3) *Randhanunut*, *gendhing kethuk 2 kerep minggah 4*, laras *sléndro pathet manyura*. Ketika menyajikan gending-gending tersebut diawali dengan *bâwâ*, sudah barang tentu menambah estetika khususnya gending itu sendiri umumnya estetika karawitan.

Gending yang tidak perlu *dibawani* adalah gending-gending *ageng* seperti misalnya: 1) *Rondhon gedhé*, *gendhing kethuk 4 arang minggah 8*, laras *sléndro pathet sanga*. 2) *Lentreng*, *gendhing kethuk 4 kerep minggah 8*, laras *sléndro pathet sanga*. 3) *Gendrèh*, *gendhing kethuk 4 kerep minggah 8*, laras *laras pélog pathet barang*. Alasannya adalah gending

tersebut tidak melibatkan *garap gérong*, sehingga tidak ada kesinambungan garap vokalnya, maka cukup dengan *bukå* instrumen.

c. Teknik

Teknik adalah sesuatu hal yang berkaitan dengan bagaimana cara seorang seniman menimbulkan bunyi, memainkan *ricikan* atau melantunkan *tembang*.⁵⁶ Teknik penyajian *båwå* sebenarnya tidak ubahnya seperti teknik dalam permainan *rebab*. Sebaliknya bermain *rebab* seperti layaknya melantunkan *tembang*. Tukinem (almarhun), seorang *pesindhèn* senior di wilayah Surakarta menuturkan bahwa lagu *rebab* seperti lagu *sindhèn*, bahkan lagu *rebab* senarnya menuntun *sindhèn*. Berikut hasil wawancara dengan Tukinem.

*...kula niku asring mas, nyindhèn ora ngerti gendhingé, sing kula nggé pathokan rebab, kula ngetutké laguné rebab mas, angger sing ngrebab jejeg, kula nggih saget nyindhèni. Ning kocapa yèn sing ngrebab ora jejeg, aku nyindhèn ya tekan ngendi-endi.*⁵⁷

(... saya itu sering mas, menyajikan *sindhènan* tidak tahu gendingnya. Kemudian yang saya gunakan untuk pedoman adalah *rebab*, saya mengikuti lagu *rebab* mas. Asalkan pemain *rebab* menguasai, saya bisa *nyindhèni*, tetapi kalau *ngrebabnya* tidak menguasai, saya *nyindhèn* ya tidak karuan sampai ke mana-mana).

⁵⁶ R. Supanggah, *Bothekan Karawitan II: Garap*, (Surakarta: ISI Press, 2007: 243.

⁵⁷ Tukinem, wawancara tanggal 5 Juli 2013, di rumah Serengan, Surakarta.

Seorang Tukinem ketika menyajikan *sindhènan* kadang tidak mengetahui gendingnya, kemudian yang digunakan sebagai pedoman adalah lagu *rebab*. Ia mengikuti *sèlèh-sèlèh* lagu *rebab*, asalkan yang memainkan *rebab* itu benar bisa *nyindhèni* gending yang sedang disajikan. Apabila yang memainkan *rebab* tidak hafal gendingnya, ia *nyindhèni* juga tidak karuan arahnya. *Rebab* dalam perannya sebagai *pamurba lagu*, sangat leluasa menentukan *céngkok-céngkok* dengan karakter yang lentur, mirip dengan suara vokal, jangkauannya setara dengan ambitus suara manusia. Demikian juga ketika melantunkan *bawá*, penyaji memiliki keleluasaan untuk menentukan *céngkok* dan *wiletan*. Dalam permainan *rebab*, dengan sifat lenturnya terdapat beberapa teknik, antara lain: *mbesut*, *mlurut*, *sendhal pancing*, *ngentul* dan sebagainya. *Mbesut* adalah teknik memainkan *rebab* dengan cara jari kelingking menyajikan lebih dari satu nada dalam satu gesekan. *Mlurut*: memainkan dua atau lebih nada dengan menggunakan jari yang sama, biasanya jari telunjuk, dan mengubah posisi (pegangan) tangan. *Sendhal pancing*: menggesek *rebab* dengan cara ditarik cepat maju mundur dalam waktu yang relatif pendek (*disendhal*), lâyâknya menarik tali pancing pada saat umpan dimakan ikan. *Ngentul* adalah menekan dawai dalam satu nada secara berulang-ulang untuk membuat vibrasi suara. Contoh:

Notasi *rebaban bukå* Laler mengeng, Ketawang gendhing kt 2 kr, lrs sl pt sanga. seperti berikut.

\backslash / \backslash \wedge \wedge / \backslash / \backslash \wedge \wedge
 $\overline{5}$ $\overline{565}$ $\overline{53}$ $\overline{35}$ $\overline{6}$ \dot{i} \dot{i} \dot{i} $\overline{\overline{126}}$ 5 3 5 . . 3 5 \emptyset (5)
sendhal pancing *mbesut*

Tanda (\backslash) adalah simbol *kosokan* mundur, sedangkan tanda (/) simbol *kosokan* maju. Pada nada $\overline{35}$ $\overline{6}$ \dot{i} menggunakan teknik *kosokan sendhal pancing*. Teknik *kosokan* seperti disebutkan itu juga ada di dalam teknik penyajian *båwå*. Contoh:

Notasi 55. *Båwå S.T. Bremarakérasa*, lrs sl pt sanga.

2 5 6 $\dot{i}\dot{2}$, 6 6 $\overline{6.5}$ $\overline{6.i}$
 Bre-mara se - kung ma-ngung-kung,

\dot{i} \dot{i} \dot{i} \dot{i} , $\overline{i65}$ $\overline{5.6i2}$, $\overline{2i62i65}$ $\overline{2.32.1}$
 Mrih kongkal ron kang nga - ling - i,

5 5 5 , 5 5 5 5 (6.56.i)
 Li- ni -ling se - la-ning sla - ga,

6 6 $\overline{6i2}$ $\dot{2}$, 6 6 $\overline{65i}$ $\overline{6565}$,
 Le-ga- ning kang a-ngu pa - di,

$\dot{2}$ (i $\dot{2}$) 6 , 6 $\overline{65}$ 6 $\overline{i.6}$
 Du-madi du -mu-neng pa -tra,

5 $\overline{5.6i.2}$ $\overline{2i6.2i65}$ 2 , 2 2 $\overline{213}$ $\overline{2.121}$
 Pa - trap - é ka - dya ma -ngan - ti

5 1 2 2 , $\overline{21}$ $\overline{1.235}$ $\overline{2.32}$ $\overline{1.6}$
 se -la -ning sa - la - ga lu - mung

6 $\overline{61}$ $\overline{12}$ 1 $\overline{23}$ 2 $\overline{616}$ (5)⁵..
 lu-min-dhah ron kang nga - ling - i

⁵⁸ T. Slamet Suparno, *Bawa Srambahan* (Surakarta: ASKI: 1982), 18.

Pada nada 6.56.1 menggunakan teknik *mbesut*. *Mbesut* adalah dua nada berurutan dengan memanjangkan nada awal dan sedikit ditekan menuju nada berikutnya. Hal ini biasa digunakan untuk interaksi antara *sèlèh* dimaksud dengan *gong suwukan*. Sedangkan pada nada $\dot{2} \dot{1} \dot{2} 6$ menggunakan teknik seperti *sendhal pancing* dalam *rebab*, yaitu ada hentakan pada dua nada dengan jarak pendek pada nada $\dot{1} \dot{2}$, sehingga rasanya seperti *disendhal* pelaksanaannya menjadi $\dot{2} \overline{\dot{1} \dot{2}} 6$

h. Sajian Bawa Mencapai Carem

Secara tradisional estetika gending Jawa gaya Surakarta dapat diketahui dari ketepatan tafsir para musisi atau pengrawit terhadap *garap* yang disajikannya. Ketepatan tafsir tersebut dalam estetika karawitan Jawa diterjemahkan dengan istilah *mungguh*, *pénak*, *lulut*, *atut*. Di dalam sajian *bawá* juga diperoleh rasa seperti itu. Hasil yang diperoleh di lapangan atas serangkaian wawancara terhadap para empu karawitan Jawa dan *pengrawit* ternama dalam masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta serta mendengarkan pembicaraan di antara mereka terungkap sejumlah istilah yang digunakan untuk menyebut *rásá*. Istilah ini muncul dari Sastra Tugiya, Tukinem, Tugini, Suharta, Soeroso Daladi, Suparno, Wakidjo, Suyadi, Saguh Hadi Carito, Darsono, dan lain sebagainya. Mereka

menyebut sejumlah *rasa* yang ditimbulkan dari *garap* vokal dalam karawitan adalah sebagai berikut.

Råså mbawani, råså nyindhèni, dan råså nggérongi. Rasa-rasa seperti itu diperoleh dari ke-*mungguh*-an dalam memilih *céngkok*, penerapan *gregel. Atut* dalam memadukan unsur-unsur vokal (*teks* dengan *lagu*). *lulut* dalam membuat *wiletan* sesuai dengan alur lagu. Istilah tersebut belum tentu dimengerti oleh semua masyarakat. Kebanyakan orang mengenal dan akrab istilah tersebut, akan tetapi tidak memahami maknanya padahal hal ini penting, karena merupakan indikasi untuk mencapai *carem*. Istilah-istilah tersebut dapat dijelaskan sebagai berikut.

1. *Mungguh*

Mungguh adalah kepatutan atau ketepatan *garap* dalam berolah seni.⁵⁹ Dalam karawitan *mungguh* dapat dimaknai ketepatan dalam memilih *céngkok*, pola permainan instrumen atau vokal. Hal ini merupakan indikasi bahwa melantunkan *båwå* dituntut virtuositas dan kemampuan *garap* yang tinggi. Kemungguhan *båwå* dengan gending menjadi pertimbangan utama.

⁵⁹ Sunardi, "Nuksma dan *Mungguh*: Estetika Pertunjukan Wayang Purwa Gaya Surakarta," Disertasi pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, (Yogyakarta: tahun 2012), 137.

2. *Atut*

Kata *atut* sering digunakan dalam kehidupan sehari-hari oleh orang Jawa, ketika seseorang sedang menjalani pernikahan. Di dalam sebuah pernikahan agar selalu hidup rukun sering diungkapkan dalam bahasa Jawa, “*mugi temantèn sarimbit tansah atut runtut reruntungan, kadya mimi lan mintuna*” – semoga mempelai berdua selalu rukun bergandeng, seperti kehidupan kepiting laut, jantan dan betina yang selalu bergandengan. Dengan demikian *atut* adalah perpaduan dari unsur-unsur, sehingga menimbulkan sebuah keselarasan, keseimbangan. Dalam bahasa musikal *atut* adalah perpaduan dari beberapa unsur musikal, sehingga menimbulkan sebuah keselarasan dan keseimbangan musikal.

3. *Lulut*

Lulut adalah istilah dalam bahasa Jawa yang memiliki arti cinta yang dekat. Anak kecil yang dekat rasa cintanya kepada orang tua pasti akan *nggulet* –menempel terus dengan orang tua. Dengan demikian *lulut* adalah suatu perilaku menyatunya rasa diantara dua orang. Dalam bahasa musikalnya, *lulut* adalah menyatunya beberapa unsur musik menjadi satu kesatuan musikal yang utuh.

4. *Pénak*

Dalam kehidupan sehari-hari *pénak* adalah kondisi yang di dalamnya terdapat kenyamanan, kenikmatan, keselarasan, dan ketenteraman. Demikian juga di dalam musik, sebuah sajian musik yang terpenuhi akan kaidah-kaidah musikalnya sudah barang tentu akan menghasilkan sebuah musik yang selaras, nikmat, enak, selanjutnya orang Jawa menyebutnya *pénak*.

Sebagai pembuktian ditampilkan hasil pengamatan terhadap peristiwa pertunjukan karawitan serta mencermati hasil rekaman suara. Menganalisis *rásá* harus mendasarkan kepada realitas *garap*-nya saat *báwá* dilantunkan. Beberapa pertimbangan yang digunakan untuk menganalisis *rásá* adalah sebagai berikut.

- a. *Rásá* dalam pengertian estetik tidak cukup mengandalkan sebuah informasi tentang karakter yang dimiliki oleh *báwá* tertentu. Realitasnya jenis *báwá* dapat dihayati setelah *báwá* dilantunkan, maka sangat logis apabila *rásá báwá* baru dapat ditangkap ketika *báwá* sudah digarap oleh pelantunnya dan dapat dihayati setelah *báwá* itu disajikan.
- b. Pada dasarnya *rásá báwá* adalah persoalan kesan yang ditangkap dari hasil sajian, kemudian menerobos ke dalam

batin penghayat. Dengan demikian sifatnya adalah imajiner, sangat abstrak. Sifat imajiner itu berkait erat dengan *rāsā* yang sampai pada tingkat *carem*, pada awalnya dari hasil imajinasi yang dibangun vokalis kemudian diterjemahkan ke dalam bahasa musikal. Maka, *carem* hanya dapat ditangkap oleh para pendengar lewat kepekaan merasakan sesuatu yang menyentuh jiwa. Jadi *rāsā* hanya dapat ditangkap lewat kecerdasan emosional penikmat, bukan lewat kecerdasan intelektual.

- c. Setiap generasi dalam mengekspresikan diri dan menafsir serta mengaktualisasikan *bāwā* memiliki cara yang berbeda-beda. Hal ini sangat mungkin karena terdapat pergeseran cara pandang dalam memaknai *rāsā* dari sudut pandang estetis. Sajian *bāwā*, *sindhénan*, dan vokal lainnya yang oleh generasi tertentu dianggap baik, dan belum tentu dianggap baik oleh generasi berikutnya. Misalnya teknik *sèlèh* lagu *sindhèn* pada zaman sebelum kemerdekaan yang dianggap baik adalah tepat *sèlèh kenong* dan *sèlèh gong* atau hanya diberi toleransi setengah ketukan dari dua *sèlèh* itu.⁶⁰ Pada masa-masa berikutnya penyajian *sindhénan* yang demikian

⁶⁰ Wawancara dengan Ibu Tukinem pada September 2008, di ndalem Serengan Surakarta.

itu justru dipandang kurang enak karena terkesan kaku. Wawancara Tukinem, seorang pesinden *sepuh* karismatik, dan Tugini seorang *pesinden* senior R.R.I Surakarta. *Sindhènan* gaya Tukinem oleh masyarakat karawitan gaya Surakarta dipahami sebagai *sindhènan* yang *nggendhingi* dan sampai sekarang banyak dicontoh oleh *pesindhèn* pada generasi berikutnya. Begitu juga sajian *bawá* gaya Sastra Tugiya yang diakui sebagai seorang pelantun *bawá* terbaik dalam karawitan Jawa gaya Surakarta, yang benar-benar ‘*mbawani*’ dan banyak diidolakan oleh para vokalis. Ia menuturkan bahwa penyaji *bawá* yang baik adalah mampu menyajikan lagu *bawá* dengan beraneka ragam variasi. Variasi dibuat justru untuk memberikan bobot lagu *bawá* yang disajikan. Memasukkan sedikit *wiletan* *sindhènan* ke dalam *bawá*, bukan berarti mengakibatkan sajian *bawá* menjadi terasa *nyindhèni* dan mengurangi *rásá* *bawá*, tetapi justru membuat *bawá* yang disajikan menjadi lebih enak. Pada kenyataannya dalam *bawá* kadang juga ada *wiletan* seperti dalam lagu *macapat*, ada *wiletan* seperti dalam lagu *palaran*, dan kadang ada sedikit variasi *wiletan* *sindhènan*.⁶¹

⁶¹ Sastra Tugiya, wawancara bulan Juni 2001 di rumah Delanggu, Klaten.

Wiletan bawá mirip dengan lagu *palaran*, seperti dalam *bawá Sekar Tengahan Kenyakediri* laras *sléndro pathet sanga gatra* ke tiga.

$\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ , \ i \ \underline{\dot{1}6\dot{1}} \ \dot{2} \ \underline{6.\dot{1}} \ , \ 5 \ \underline{\dot{1}65} \ , \ \underline{32} \ \underline{5.321.21}$
Kalembak geng pan-da-ya tu - mrap-ing ra - nu ,

Lagu palaran Pangkur, sléndro sanga gatra ke lima.

$\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \ i \ \underline{\dot{1}6\dot{1}} \ \dot{2} \ \underline{6.\dot{1}} \ , \ 5 \ \underline{\dot{1}65} \ , \ \underline{32} \ \underline{5.321.21}$
Mrih kre - tar-ta , pa-kar-ti - ning ngil - mu lu - hung,

Contoh itu merupakan bukti bahwa *bawá* memberikan peluang untuk memasukkan variasi dari lagu yang lain asal tidak melampaui batas estetik *bawá*. Hal ini bukan berarti sajian *bawá* menjadi tidak baik, justru sebaliknya. Sastra Sugiya mengatakan “*bawá ki ya sok-sok rada gemaip sithik*” – *bawá* itu kadang ya perlu sedikit nakal-, nakal dalam arti positif (kreativitas).

Contoh

$6 \ 7 \ 5 \ \ 6 \ 7 \ 6 \ \ 6 \ \underline{7\dot{2}3\dot{4}\dot{3}\dot{2}} \ \ 7 \ 6 \ \ \underline{6567} \ \ \underline{5653} \ (S.A. Banjaransari)$
Jawatèng ngawiyat ngu - dan - a-ken kem - bang

Wiletan sampai pada nada 4 seperti itu tidak pernah dilakukan oleh pelantun *bawá* yang lain, kemudian disebut *gemaip*. Ketika seseorang melantunkan *bawá* dengan kualitas baik, biasanya kewibawaanya sampai mempengaruhi pendengar yang ada di lingkungan sekitarnya, orang diam termenung menikmati. *Bawá*

memang harus berwibawa, ada kesan gagah dan tegas tetapi tidak kaku. Demikianlah *bâwâ* seharusnya, karena pada awalnya pelantun *bâwâ* adalah laki-laki, akan tetapi karena mengikuti perkembangan zaman, sekarang *bâwâ* juga disajikan oleh seorang wanita.

Ketika seorang wanita melantunkan *bâwâ*, kiranya sulit untuk mencapai kesan *râså* gagah, tegas dan berwibawa. Oleh karena itu untuk mengajarkan *bâwâ* kepada seorang wanita yang dapat dilakukan hanya memberikan *céngkok* dan *wiletan* saja. Wanita yang dapat melakukan hal ini sangat jarang terlebih *pesindhèn*, apabila menyajikan *bâwâ* akan lebih kuat *rasa sindhenan*-nya. Sudah barang tentu akan terdapat beberapa *wiletan* seperti *sindhèn*. Memang benar bahwa *wiletan bâwâ* harus secara cermat dibedakan dengan *wiletan sindhèn*, bahkan dengan jenis-jenis vokal lainnya, tetapi yang lebih penting dan perlu dicermati, serta harus hati-hati untuk tidak mengatakan bahwa *bâwâ* harus 100% bersih dari jenis-jenis vokal lainnya.

Berdasarkan beberapa pengamatan, tidak dijumpai seorang pun pelantun *bâwâ* yang tidak terdapat pengaruh dari jenis vokal yang lain. Pelantun *bâwâ* adalah seorang seniman yang memiliki suara baik, imajinasi dan kreativitasnya tinggi, sehingga memiliki kebebasan untuk mengekspresikan *bâwâ* sesuai keyakinannya.

Sastra Tugiya sebagai seorang vokalis karismatik yang kaya pengalaman dalam pertunjukkan karawitan, pasti berbeda dengan Sutarman yang guru *sindhèn* dalam melantunkan *båwå*. Menurut Suharta, Ki Sutarman (almarhum) ketika melantunkan *båwå* terasa *nyindhèni*, berbeda dengan Gunawan Sri Hartjarjo masih ada rasa gagahnya.⁶² Biasanya seorang pelaku sangat memperhatikan berbagai aspek musikalitas dalam menyajikan *båwå*, termasuk dalam membuat variasi *wiletan* agar sajiannya lebih menarik. Seseorang berlatar belakang guru *sindhèn* mungkin lebih banyak menggunakan kaidah-kaidah *sindhènan* yang kadang kurang pas diterapkan di dalam *båwå*, yang memiliki karakter tegas dan berwibawa.

Sajian *båwå* yang telah mencapai *carem* akan berpengaruh besar terhadap perasaan penikmat. Ketika mendengarkan sajian *båwå* yang telah mencapai *carem*, penikmat juga akan merasakan kepuasan batin. Ketika mendengar *båwå* yang sampai pada tataran *carem* rasanya seperti mendapatkan jodoh sejati, seperti dinikahi, merasakan kenikmatan rasa yang luar biasa. *Båwå* yang *carem* seolah-olah dapat menghepnotis pendengar, sehingga larut ke dalam sajian *båwå*.

⁶² Suharta, wawancara tanggal 12 Oktober 2012, di Perum Mojosongo, Surakarta.

h. Indikator Carem

Berdasarkan uraian yang telah dipaparkan dalam bab-bab sebelumnya bahwa *carem* sebagai puncak kualitas, artinya sajian *bâwâ* yang mencapai *carem*, di dalamnya terdapat roh yang dapat menghidupkan *bâwâ*. Mewujudkan sajian *bâwâ* yang baik dituntut untuk menguasai keseluruhan sistem dalam berolah vokal, sehingga sajian *bâwâ* mempunyai ruh di dalamnya. Ketika mendengarkan *bâwâ* yang *carem*, penikmat merasakan kenikmatannya seperti ketemu dengan kekasihnya (*jw. ketemu karo pasihané*), sehingga dapat menggerakkan rasa yang dalam (*jw. ndudut ati*). Indikator dimaksud adalah:

1. Apabila dalam sajian *bawa*-nya sendiri telah memenuhi syarat garap seperti diuraikan dalam faktor internal sebagai pelantun *bâwâ*. Seorang pelantun *bâwâ* yang baik memiliki kualitas dasar suara baik, *larasan pleng*, memiliki kepekaan *pathet* (*jw. patheté méncok*), menguasai teknik pernafasan yang baik, menguasai teknik penyuaran (*luk, wilet, gregel*), mampu mengatur *lâyâ*, mampu menafsir dinamika (*leléwa, membat mentul, kandel tipis*), dan mampu memilih *céngkok*, sesuai dengan jenis suara.

2. Pada saat *ndhawah* gending irama sudah mapan dalam irama tanggung tamban. Pelantun *bâwâ* mampu menafsir irama pada saat menjelang *gong* menuju *gendhing* sebagai *dhawah-nya*.
3. Keseuaian antara *bâwâ* dengan gending, maksudnya sebuah *bâwâ* yang memiliki durasi waktu panjang, gending sebagai *dhawah-nya* dipilih gending yang memiliki durasi waktu yang panjang dan memiliki garap vokal yang variatif.
4. Pelantun *bâwâ* mampu malafalkan teks dengan *kedal* (ucapan yang jelas), terutama pada setiap *pedhotan* yang diakhiri dengan huruf mati (konsonan), yaitu dengan memanjangkan huruf hidup sebelumnya, sehingga konsonan akhir sebagai penutup.

Demikian berbagai uraian tentang *carem* dalam *bâwâ*, bahwa *carem* dapat dicapai melalui dua faktor, yaitu faktor eksternal dan faktor internal. Faktor eksternal berkaitan dengan materi, berwujud sarana dan prasarana *garap*, sedangkan faktor internal berkaitan dengan kemampuan penggarap, meliputi tafsir *lâyâ*, dinamika, nafas, lagu, intonasi dan lain sebagainya. Akhirnya ditemukan sebuah persyaratan untuk menjadi pelantun *bâwâ* yang mencapai *carem*.

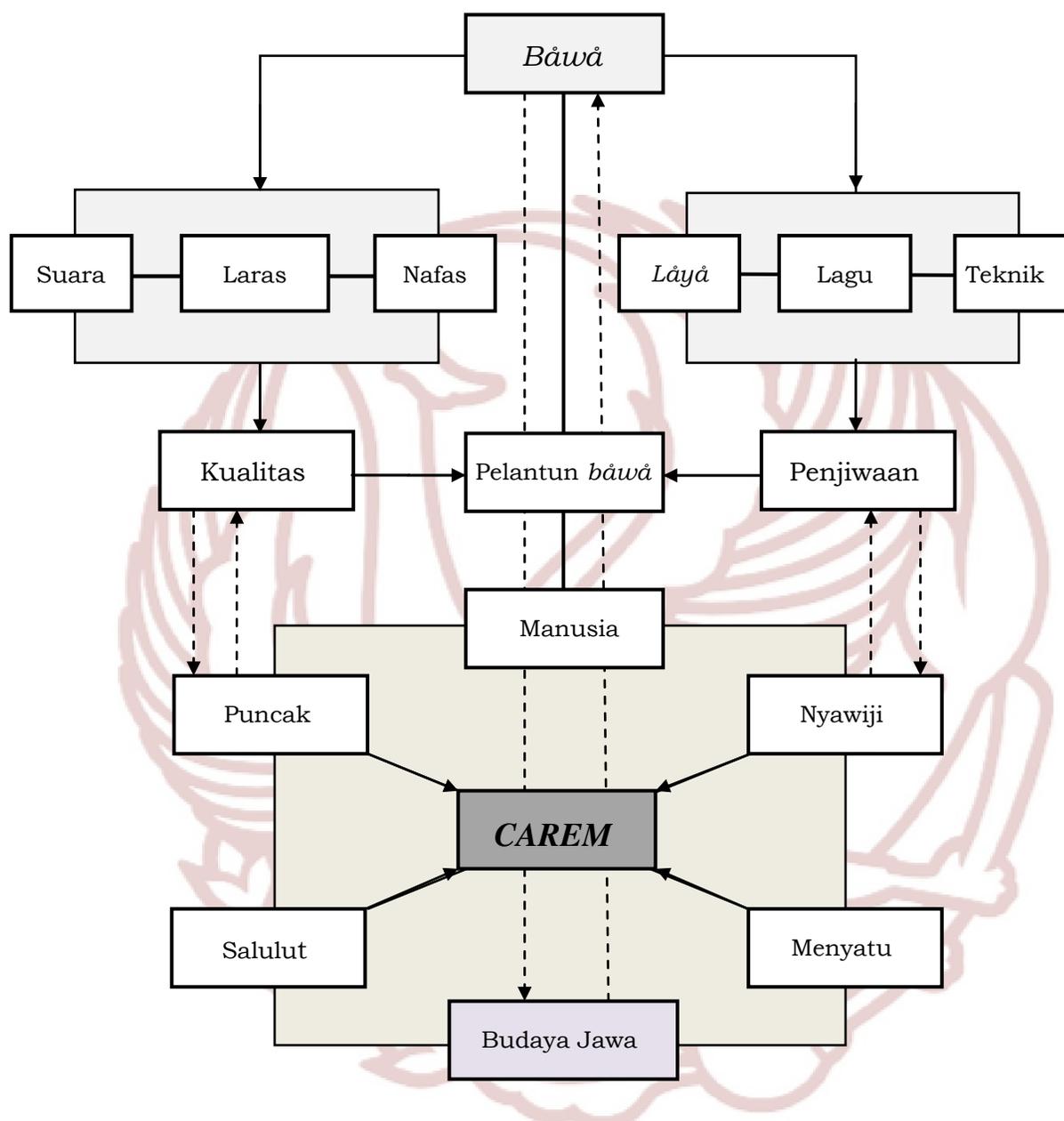
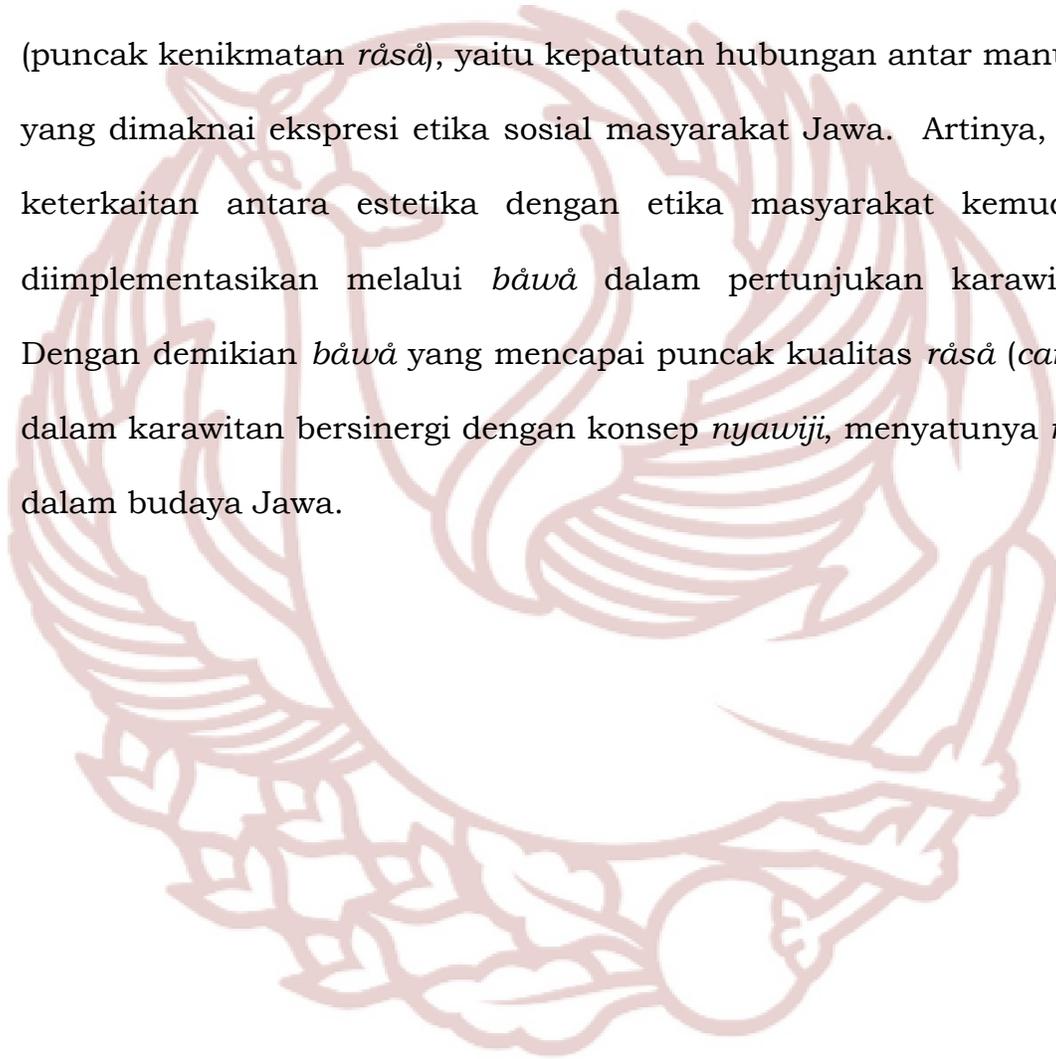


Diagram 4: *Carem* dalam budaya Jawa.
(bagan dibuat oleh Suyoto)

Keterangan:

- tuntutan
- korelasi
-> timbal balik

Diagram di atas menjelaskan bahwa *båwå* dalam pertunjukan karawitan sebagai ekspresi estetik yang memiliki kaitan erat dengan budaya Jawa. Dalam budaya Jawa terdapat konsep *nyawiji*, *carem* (puncak kenikmatan *råså*), yaitu kepatutan hubungan antar manusia yang dimaknai ekspresi etika sosial masyarakat Jawa. Artinya, ada keterkaitan antara estetika dengan etika masyarakat kemudian diimplementasikan melalui *båwå* dalam pertunjukan karawitan. Dengan demikian *båwå* yang mencapai puncak kualitas *råså* (*carem*) dalam karawitan bersinergi dengan konsep *nyawiji*, menyatunya *råså* dalam budaya Jawa.



BAB V

KESIMPULAN

Berdasarkan semua hal yang telah diuraikan pada bab I sampai bab IV, untuk menjawab permasalahan yang diajukan dalam penelitian ini, maka hasil penelitian “*Carem: Kualitas Puncak Bâwâ Dalam Karawitan Gaya Surakarta*” disimpulkan sebagai berikut.

I Berawal dari munculnya *bâwâ* pada masa Pemerintahan P.B. X (1893-1939) dengan segala peristiwanya, hingga sekarang banyak sajian gending yang diawali dengan *bâwâ*. Perkembangan selanjutnya di dalam karawitan muncul istilah *bâwâ gawan* dan *bâwâ srambahan*. Terlepas dari *bâwâ gawan* atau bukan *gawan* dalam penelitian ini menemukan ciri-ciri *bâwâ* sebagai berikut. (1) *Bâwâ* lebih didominasi oleh lagu malismatis, artinya dalam satu *wanda* terdiri dari beberapa nada dan permainan naik turunnya nada sesuai dengan *céngkok* yang dipilih. (2) *Bâwâ* memiliki variasi *wiletan* dengan teba nada lebih dari empat nada dalam *wiletan* tertentu sehingga *wiletan* menjadi lebih panjang dibanding lagu *waosan*. (3) Intensitas *laya* dalam *bâwâ* lebih pelan (*ju. lamban*) dibanding dengan lagu *waosan* atau *sekar* yang lain, karena dipengaruhi oleh *wiletan-wiletan* malismatis. (4) *Laya*

dalam *båwå* ditentukan oleh kepemilikan pernafasan dari pelantun *båwå*. Berdasarkan observasi secara mendalam, *laya båwå* yang baik adalah tidak terlalu cepat dan tidak terlalu lambat (*sedheng*). *Låyå sedheng* ketika diukur dengan pernafasan, setiap angkatan setelah *sèlèh* maksimal satu tarikan pernafasan normal, apabila diukur dengan hitungan detik kurang lebih dua detik. (5) Dinamika dalam *båwå* tidak datar seperti *waosan*, akan tetapi terdapat permainan tebal tipis (*kandel tipis*) yang penekannya tergantung pada *wiletan* yang digunakan. *Båwå* bukan bacaan yang dilagukan, akan tetapi menyajikan lagu, jadi lagu jauh lebih penting dari pada teks. Oleh karena itu pemenggalan *teks* yang tidak memiliki arti di dalam *båwå* tidak dipermasalahkan. Pada akhirnya *sekar* yang tidak memilki ciri-ciri seperti tersebut di atas tidak disebut *båwå*.

Råså båwå pada dasarnya persoalan kesan yang ditangkap dari hasil sajian, kemudian menerobos ke dalam batin penghayat sifatnya imajiner, dan abstrak. Sifat yang imajiner itu terkait erat dengan *råså* yang sampai pada tingkat *carem*. Hasil imajinasi yang dibangun vokalis kemudian diterjemahkan ke dalam bahasa musikal, maka *carem* hanya dapat ditangkap oleh para penikmat lewat kepekaan merasakan hingga menyentuh jiwa. *Råså* hanya dapat ditangkap lewat kecerdasan emosional para penghayatnya bukan lewat kecerdasan intelektual. *Råså* dalam pengertian

estetik tidak cukup hanya mengandalkan informasi tentang karakter yang dimiliki oleh *bawá* tertentu. Realitasnya jenis *bawá* dapat dihayati setelah *bawá* disajikan, maka sangat logis apabila *rásá bawá* juga baru dapat ditangkap ketika *bawá* sudah disentuh oleh pelantunnya dan dapat dihayati setelah *bawá* itu disajikan. *Carem* sebagai puncak kualitas estetik, dan ekspresi merupakan hal terpenting yang harus dikuasai oleh seorang pelantun *bawá*, karena *carem* adalah roh dari sajian *bawá*. Oleh karena itu *bawá* yang mencapai *carem* memiliki peran penting dalam sajian gending. *Bawá* harus memiliki karakter *gagah, agung, wibawa*, jantan (maskulin) tidak feminim. Oleh karena itu sajian *bawá* yang feminim tidak mungkin akan mencapai *carem*. Dengan demikian karakter *gagah* adalah salah satu persyaratan sebagai pelantun *bawá* untuk mencapai *carem*.

II Hasil penelitian ini adalah temuan sebuah konsep keberhasilan *bawá* yang mencapai kualitas puncak *rása*, disebut *carem*. Pelantun *bawá* untuk mencapai tingkat *carem* diperlukan beberapa persyaratan yang harus dimiliki antara lain: 1) Memiliki kualitas dasar suara baik *laras pleng*. 2) Memiliki kepekaan *rása pathet (jw. patheté méncok)*. 3) Menguasai teknik pernafasan yang baik. 4) Menguasai teknik penyuaran (*luk, wiled, dan gregel*). 5) Mampu mengatur *lâyá* secara tepat, sesuai dengan kepemilikan nafas. 6) Mampu menafsir dinamika tebal tipis dan panjang

pendeknya nada. 7) Mampu memilih *céngkok*, sesuai dengan jenis suara yang dimiliki masing-masing pelantun *bâwâ*.

Lâyâ merupakan salah satu *perabot garap* digunakan untuk menentukan cepat lambatnya sajian *bâwâ*. Lagu *bâwâ* yang di dalamnya terdapat *céngkok* dan *wiletan* berpengaruh terhadap capaian enak dan tidaknya sajian *bâwâ*. Teknik pernafasan dalam *bâwâ* adalah cara mengatur pernafasan ketika melantunkan *bâwâ* sesuai dengan *céngkok* dan *wiletan* yang dipilih. Di dalam sajian *bâwâ* terdapat dua jenis teknik pernafasan, yaitu pernafasan pendek dan pernafasan panjang. Pernafasan pendek (*unjat napas*) dilakukan untuk mengantisipasi agar sajian *bâwâ* tidak terasa putus dengan lagu berikutnya. Pernafasan panjang adalah teknik pernafasan yang dilakukan pada setiap *sèlèh* berat.

III *Bâwâ* terkait erat dengan gending sebagai *dhawah*-nya, artinya sajian *bâwâ* biasanya disesuaikan dengan gending yang akan disajikan. Pada umumnya *bâwâ* digunakan pada gending-gending yang melibatkan *garap* vokal terutama *gérong*, dan *senggakan*. *Bâwâ* yang memiliki kerumitan *garap* dan durasi waktu panjang tidak layak untuk *mbawani* gending-gending *alit* yang tidak memiliki kerumitan *garap* dan durasi waktu pendek, begitu sebaliknya *bâwâ* yang memiliki durasi pendek kurang tepat untuk *mbawani* gending-gending yang memiliki kerumitan *garap* dan durasi waktu yang panjang.

Teks *bawá* ada yang menunjuk langsung gending yang memiliki *mérong*, seperti *bawá Sekar Ageng Manggalagita* teks menunjuk langsung *gendhing Onang-onang*, *bawá Sekar Ageng Rarabéntrok* menunjuk *gendhing Gambirsawit*, dan sebagainya. Ada beberapa *bawá* menunjuk *gendhing alit (ladrang, ketawang)*, seperti *bawá Sekar Ageng Retna Asmara* menunjuk *ladrang Ayun-ayun*, *bawá Sekar Ageng Langen Asmara* menunjuk *ladrang Sri Karongron*, *bawá Sekar Tengahan Pangajabsih* teks menunjuk *Ketawang Puspagiwang* dan lain sebagainya.

Gending-gending gaya Surakarta ada yang berdiri sendiri, ada yang memiliki pasangan, misalnya tidak memiliki *inggah*, atau sebaliknya *inggah* tidak memiliki *mérong*. Tidak sedikit gending yang sudah memiliki *inggah*, baik *inggah kethuk 4* maupun *inggah ladrang* sebagai pasangannya. Gending yang tidak memiliki *inggah* biasanya dicarikan pasangan yang sesuai *laras* dan *pathet*-nya, seperti *Ketawang Puspagiwang laras pélog pathet barang* sebagai *dhawah* dari *bawá Sekar Tengahan Pangajabsih*. *Ketawang Puspagiwang* adalah gending lanjutan. Oleh karena itu agar *bawá* ada kesinambunagn (*ju. gathuk*) dengan gendingnya kemudian dicarikan *mérong* dan *inggah*-nya, seperti *Hasrikaton, gendhing kethuk 2 kerep, minggah ladrang Manis Betawèn laras pélog pathet barang, kalajengaken Ketawang Puspagiwang*. Di sinilah letak hubungan *bawá, gendhing, garap, dan rásá* saling kait mengkait.

Dalam melantunkan *båwå* yang jauh lebih penting adalah mengupayakan bagaimana agar sajian *båwå* dapat memancarkan estetika. Sesuatu dapat dirasakan oleh orang lain ketika sesuatu itu telah menyentuh indera sensa manusia. Demikian juga sajian *båwå* yang telah mencapai *carem*, akan berpengaruh terhadap gending dan berpengaruh terhadap penikmat. Ketika menikmati sajian *båwå* yang telah mencapai *carem*, penikmat merasakan kepuasan batiniyah, rasanya seperti ketemu dengan kekasih (*kaya ketemu karo pasihané*), yakni merasakan kenikmatan *råså* yang luar biasa. Kaitannya dengan batiniyah, *båwå* yang mencapai *carem* dapat menghepnotis penikmat larut ke dalam nikmatnya sajian *båwå*.

Saran

Sejalan dengan simpulan di atas dikemukakan saran ditujukan pada pengguna seni, dan pemerhati seni, khususnya pada pelantun *båwå*. Para pengguna seni hendaknya senantiasa merawat dengan baik, menggunakan sesuai dengan peran dan fungsinya. Para pemerhati seni hendaknya dapat membantu agar pengguna seni tidak semena-mena dalam memperlakukan *båwå*. Lebih khusus lagi para pelantun *båwå* dalam mempertahankan keberadaan karawitan Jawa, terutama *båwå* untuk terjaga sajian *båwå* yang *carem*.

KEPUSTAKAAN

- Ahimsa -Putra, Heddy Shri. "Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya: Tekstual, Kontekstual dan Post-Modernistis" dalam *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press, 2000.
- _____. *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press, 1999.
- Barker, Chris. *Cultural Studies Theori and Praktic*. Yogyakarta: Bentang (PT Bentang Pustaka), 2005.
- Becker, Howard S. *Art Worlds* (Berkeley, Los Angeles, London: Universty of California Press, 1982.
- Becker, Judith. *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1980.
- Brandon, James R. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Budi, Prasetya Hanggar. "Mlèsèt dan Nggandul dalam Karawitan Pedalangan Gaya Yogyakarta: Tinjauan Budaya dan Fisika Bunyi." Disertasi diajukan pada Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2011.
- Benamou, Marc. "Rasa in Javanese Musical Aesthetics". Disertasi Doktoral (Musikologi). Michigan: University of Michigan, 1998.
- Darsono. "Perkembangan Musikal Macapat". Surakarta: Laporan Penelitian S.T.S.I. Surakarta, 1994.
- Garraghan, Gilbert J. *A Guide To Historical Method*. New York: Fordham University Press, 1957.
- Haryono, Timbul. *Seni Pertunjukan Pada Masa Jawa Kuno*. Yogyakarta: Pustaka Raja, 2004.
- _____. "Peran Masyarakat Intelektual dalam penyelamatan dan Pelestarian Warisan Budaya Lokal". Teks pidato ilmiah

dalam rangka Dies Natalis Fakultas Ilmu Budaya UGM ke-63 tanggal 3 Maret 2009.

Hastanto, Sri. *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pasca Sarjana bekerja sama dengan ISI Press, 2009.

_____. "Gendhing: Parameter Keseimbangan Hidup", Pidato Dies Natalis ASKI Surakarta XXII. Surakarta: ASKI Surakarta, 1986.

_____. *Ngeng & Reng Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gamelan Bali*, Surakarta: STSI Press, 2012.

Ibrahim Alfian, T. "Masalah Eksplanasi dalam Disiplin Sejarah", makalah Seminar Metodologi Sejarah di UGM, 1997.

Kartomi, Margaret J. *Matjapat Songs In Central And West Java*. Canberra: Australian National University Press, 1973.

Kayam, Umar. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.

Kunst, Jaap. *Music in Java: Its History, Its Theory, and Its Technique*. The Hague: Martinus Nijhof, 1973.

Kaplan, David. *Teori Budaya*. Yogyakarta: Pustaka pelajar, 1999.

Kutha Ratna, Nyoman. *Estetika Sastra dan Budaya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007.

Leath, Colin "The Aesthetic Experience" 27 November, 1996.

Maleong, J. Lexy. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya, 1991.

Martopangrawit. *Gendhing-Gendhing Santiswara Jilid I*. Surakarta: ASKI Surakarta, 1975.

_____. *Pengetahuan Karawitan Jilid I dan II*. Surakarta: ASKI Surakarta, 1975.

- _____. *Tetembangan*. Surakarta: A.S.K.I. Surakarta, 1967.
- _____. *Dibuang Sayang*. Surakarta: SETI-AJI bekerja sama dengan ASKI Surakarta, 1988.
- Mloyowidodo, *Gendhing-gendhing Jawa Gaya Surakarta, Jilid I,II,III*. Surakarta: ASKI, 1997.
- Mardusari, Bei. *Kidung Kandha Sanyata*. Editor Rahayu Supanggah. Surakarta: ISI Press, 1996.
- Mujanto, G. "Hamengku Buwana I Satria Sejati". *Jurnal Kebudayaan Kabanaran Volume I*, 2001.
- Meriem, Alan P. *Antropologi Musik Bagian II*, diterjemahkan oleh Triyono Bramantyo. Yogyakarta: ISI, 2001.
- Nettl, Bruno. *The Western Impact on World Music: Change, Adaption, and Survival*. London: Collier Macmillan, 1985.
- Norris Christopher. *Membongkar Teori Dekonstruksi Jacques Derrida*. Yogyakarta: Ar-Ruzz Media, 2006.
- Palmer, Richard E. *Hemeneutika, Teori Baru Mengenai Interpretasi*. Diterjemahkan oleh Munsur Hery dan Damanhuri Muhammed. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2005.
- Peorbatjaraka, R.M.Ng. *Kapustakan Djawi*. Jakarta: Djambatan, 1957.
- Pradjapangrawit, R.Ng. *Serat Sejarah Utawi Riwayating Gamelan Wedhapradangga*. Surakarta: STSI Surakarta dan The Ford Foundation, 1990.
- Paku Buwana X. *Serat Srikarongron Jilid I, II, dan III*. Alih bahasa Moelyono Sastronaryatmo dan Sudibyzo Z. Hadisucipto. Jakarta: Proyek Penerbitan Sastra Indonesia dan Daerah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1981.
- Padmosoekotjo, S. *Ngrengrengan Kasusastran Djawa I*. Yogyakarta: Hien Hoo Sing, 1960.
- Rustopo. "Keberadaan Karawitan Di Keraton Surakarta Pada Masa Pemerintahan Paku Buwana X Menurut Serat Srikarongron." Surakarta: Laporan Penelitian STSI Surakarta, 1950.
- Ranggawarsita, R. Ng. *Serat Mardawalagu*. Solo: Sadu Budi, 1957.

- Santoso. *Komunikasi Seni: Aplikasi Dalam Seni Pertunjukan Gamelan*. Surakarta: ISI Press, 2011.
- _____. "Bila Dua Sudut Pandang Bertemu: Suatu Kasus Dalam Pertunjukan Gamelan." dalam *Keteg, Jurnal Pengetahuan, Pemikiran & Kajian Tentang "Bunji"*, Vol. 1, no. 2, 2002.
- Sedyowati, Edy. dan Sapadi Djoko Damono, ed. *Seni dalam Masyarakat Indonesia: Bunga Rampai*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1991.
- Soedarsono, R.M. *Seni Pertunjukan Indonesia & Pariwisata*, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.
- _____. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, edisi ketiga, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002.
- _____. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001.
- Serat Centhini Suluk Tambangraras Jilid II. Kalatinaken Kamajaya*. Yogyakarta: Yayasan Centhini, 1986.
- Sugiyarto, A., et al. *Gendhing-Gendhing Karya Ki Nartosabda Jilid 4*. Semarang: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1997.
- _____. *Kumpulan Gendhing-Gendhing Jawa Karya Ki Nartosabda Jilid 3*. Semarang: Proyek Pengembangan Kesenian dan Kebudayaan, 1996/1997.
- _____. *Kumpulan Gendhing-Gendhing Jawa Karya Ki Nartosabda Jilid 2*. Semarang: Proyek Pengembangan Kesenian dan Kebudayaan, 1998/999.
- _____. *Kumpulan Gendhing-Gendhing Jawa Karya Ki Nartosabda Jilid 1*. Semarang: Proyek Pengembangan Kesenian dan Kebudayaan, 1998/1999.
- Sumarsam. *Hayatan Gamelan Kedalaman Lagu, Teori, dan Perspektif*. Surakarta: STSI Press, 2002.

- _____. *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003.
- Sunardi. "Nuksma dan Mungguh: Estetika Pertunjukan Wayang Purwa Gaya Surakarta." Disertasi pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2012.
- Sunarto, Bambang. "Sholawat Campur ngaji" Studi Musikalitas, Pertunjukan, dan Makna Musik Rakyat Muslim Pinggiran". Tesis S-2 Program Studi Seni Pertunjukan", ISI Surakarta, 2006.
- Supanggah, Rahayu. "Pokok-Pokok Pikiran Tentang Garap." Makalah diskusi dosen Jurusan Karawitan di ASKI Surakarta, 1983.
- _____. *Bothèkan Karawitan I*. Jakarta: The Ford Foundation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002.
- _____. *Bothèkan Karawitan II*. Jakarta: The Ford Foundation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2007.
- Suraji. "Sindhènan Gaya Surakarta" Surakarta: Tesis Sekolah Pascasarjana ISI, 2005.
- Suyoto. "Bawa Gawan Kaitannya dengan gendhing" Suatu Kajian Tekstual. Surakarta: Laporan Penelitian S.T.S.I. Surakarta, 1996.
- _____. "Sindhènan Gendhing Sekar Versi Sastra Tugiyu". Surakarta: Laporan Penelitian S.T.S.I Surakarta,
- Spradley, James P. *Metode Etnografi*. Yogyakarta: Tiara Wacana Yogyakarta, 1997.
- Suparno, T.S. *Bawa Gawan Gending*. Surakarta: ASKI, Proyek Pengembangan IKI, 1980/1981.
- _____. *Bawa Srambahan*. Surakarta: ASKI, Proyek Pengembangan IKI, 1982/1983.
- _____. "Sindhènan Andhegan Nyi Bei Mardusari." Surakarta: Laporan Penelitian, 1984/1985.
- Sri Hastjarjo, Gunawan. *Macapat Jilid I,II,III*. Surakarta: ASKI, 1980.
- Waluyo. "Bawa Gawan gendhing Versi Sastro Tugiyu." Surakarta: Laporan penelitian STSI Surakarta, 1992.

- Waridi. *R.L. Martopangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Penerbit Mahavhira, 2001.
- _____. "Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1070 an." Disertasi Doktorat Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2005.
- _____. "Karawitan Jawa: Wacana Dalam Budaya Industri" (Surakarta: Jurnal Keteg Volume 1, nomor 1, 2001), 60-61.
- Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Indonesia, *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka, 1990.
- "Serat Sendhon Langenswara". Surakarta: Perpustakaan Reksa Pustaka, MS F-15.
- Serat Centhini Suluk Tambangraras Jilid II*. Kalatinaken Kamajaya. Yogyakarta: Yayasan Centhini, 1986.

DAFTAR NARASUMBER

- Daliyun, 70 tahun (Karanganyar), seniman karawitan.
- Danis Sugiyanto, 45 tahun (Surakarta) dosen ISI Surakarta jurusan karawitan, dan komposer.
- Darsono, 62 tahun (Surakarta) dosen senior ISI Surakarta, jurusan karawitan, ahli di bidang vokal.
- Hardjo Icuk, 86 tahun (Surakarta) seniman karawitan gaya Surakarta ahli dibidang vokal. Ia adalah pensiunan pegawai RRI Surakarta unit karawitan, meninggal tahun 2014.
- Heri Suwanto, 38 tahun (Sragen), alumnus ISI Surakarta jurusan karawitan, seniman karawitan.
- Juwandi, 38 tahun (Sragen), alumnus ISI Surakarta jurusan Karawitan, seniman karawitan, dan guru SMP N 2 Kalijambe.
- Karno, KD. 70 tahun (Sragen) seniman karawitan gaya Surakarta ahli dibidang vokal, komponis gending-gending *badhutan* Sragen
- Mali, 47 tahun, (Karanganyar) seniman karawitan dan pelantun *båwå*.
- Miran, 40 tahun (Sragen), seniman karawitan dan pelantun *båwå*.
- Mulyadi, 63 tahun (Surakarta), pengrajin gamelan dan seniman karawitan.
- Panut, 75 tahun (Surakarta), seniman karawitan gaya Surakarta, pelantun *båwå*, meninggal tahun 2013.
- Rahayu Supanggah, 66 tahun (Surakarta), Guru Besar Komposisi Karawitan dan Etnomusikologi ISI Surakarta, komponis, pengamat seni, dan seniman karawitan.
- Sabar Sabdo, 50 tahun (Sukoharjo), seniman karawitan, dan pimpinan paguyuban karawitan *Sabdo Laras* Sukoharjo.

Saguh Hadi Prayitno, 72 Tahun (Boyolali) seniman karawitan gaya Surakarta ahli dibidang vokal. Ia adalah mantan vokalis paguyuban karawitan "Condhong Raos" Pimpinan Ki Nartosabdo.

Sastra Tugiya, 77 tahun (Delanggu), pelantun *bawå* yang terkenal di wilayah Surakarta, dan pensiunan pegawai RRI Surakarta unit Karawitan, juga vokalis paguyuban karawitan "Condhong Raos" Semarang, meninggal tahun 2003.

Sugiyanto, 65 tahun (Karanganyar) seniman karawitan, dalang, dan pimpinan paguyuban karawitan *Guna Laras*, desa Waru, Kebakkramat, Karanganyar.

Suharta, 70 tahun (Surakarta) seniman karawitan gaya Surakarta ahli dibidang vokal, pelantun *bawå*, dan guru tidak tetap di ISI Surakarta.

Suparno, 67 tahun (Boyolali) seniman karawitan gaya Surakarta ahli dibidang vokal, dan mantan vokalis paguyuban karawitan "Condhong Raos" Pimpinan Ki Nartosabdo.

Suroso Daladi, 74 tahun (Surakarta) seniman karawitan gaya Surakarta ahli dibidang vokal. Beliau adalah guru tidak tetap di ISI Surakarta.

Suyatmi, 60 tahun (Boyolali) seniman karawitan (swarawati) gaya Surakarta. Beliau adalah mantan swarawati paguyuban karawitan "Condhong Raos" Pimpinan Ki Nartosabdo. Sekarang masih aktif sebagai pesinden gawan dalang Ki Purbo Asmoro.

Suyadi Tedjo Pangrawit, 69 tahun (Surakarta) mantan pimpinan RRI Surakarta. Ia adalah salah satu pemain ricikan bonang terbaik di wilayah Surakarta saat ini.

Suwita Radya, 58 tahun (Klaten), adalah seniman karawitan gaya Surakarta. Ia adalah guru tidak tetap di ISI Surakarta.

- Sukamso, 57 tahun (Karanganyar), seniman karawitan gaya Surakarta, dosen ISI Surakarta jurusan karawitan.
- Suraji, 54 tahun (Karanganyar) seniman muda karawitan gaya Surakarta, ia adalah dosen ISI Surakarta, Jurusan Karawitan.
- Suparlan, 55 tahun (Sragen), guru SMP N Masaran, dan seorang pambiwara di wilayah Kabupaten Sragen.
- Sri Hastanto, 69 tahun (Surakarta), Guru Besar Komposisi Karawitan dan Etnomusikologi ISI Surakarta, komponis, pengamat seni, vokalis, dan seniman karawitan.
- Tukinem, 85 tahun (Surakarta) seniman karawitan (*swarawati*) gaya Surakarta. Ia adalah mantan pegawai RRI Surakarta unit karawitan. Meninggal tahun 2015.
- Tugini, 69 Tahun (Surakarta) seniman karawitan (*swarawati*) gaya Surakarta. Ia adalah mantan pegawai RRI Surakarta unit karawitan.
- Wahana, 40 tahun (Sragen), alumnus ISI Surakarta jurusan Karawitan, sebagai seniman karawitan.
- Wakidja, 71 tahun (Surakarta) mantan pimpinan RRI Surakarta. Ia adalah salah satu *pengendhang* terbaik di wilayah Surakarta sampai sekarang.

DAFTAR DISKOGRAFI

A. Audio

Rekaman kaset komersial

- ACD-100, *Endhol-Endhol*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Panudju Atmo Sunarto, 1978. (*Bawa S.A. Kusumastuti, Bawa S.T. Kenyakedhiri, lrs sl pt manyura - Bantheng wareng*)
- ACD-101, *Gambirsawit*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Panudju Atmo Sunarto, 1991. (*Bawa S.A. Raturidha, sl sanga*)
- ACD-183, *Genderan nyamleng*, Karawitan Kridha Irama, pimpinan Ki Wakidja, 1978. (*Bawa S.A. Manggalagita-Onang-Onang*)
- ACD-087, *Genjong Goling*, Karawitan Condhong Raos, pimpinan Ki Nartosabdo, 1983. (*Bawa S.T. Kuswarini, Bawa S.A. Candrawilasita*)
- ACD-037, *Jangkung kuning*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Panudju Atmo Sunarto, 1978. (*Bawa S.A. Suraretna*)
- ACD-025, *Jangkrik Génggong*, Karawitan Condhong Raos, pimpinan Ki Nartosabdo, 1983. (*Ngajabsih-bribil-Girisa-Mandraguna*)
- ACD-124, *Kutut Manggung Gobyog*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Panudju Atmo Sunarto, 1978. (*Bawa S.A. Retnamulya-Sriwidada, lrs pl pt barang.*)
- ACD-106, *Lambang Sari*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Turahjo Hardjo Martono, 1991. (*Bawa S.A. Mintajiwa-Lambang Sari, lrs sl pt manyura*).

- ACD-123, *Pangkur Campursari*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Panudju Atmo Sunarto, 1978. (*Båwå S.T. Pangajabsih –ldr Pangkur, lrs pl pt barang*).
- ACD-034, *Randhu Kentir*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Panudju Atmo Sunarto, 1991. (*Båwå S.A. Retna Asmara, lrs pl pt nem*).
- ACD-015, *Rangu-Rangu*, Karawitan RRI Surakarta, pimpinan Ki Panudju Atmo Sunarto, 1991. (*Båwå S.A. Retna Asmara-Kembang widara.*)
- KGD-013, *Jati Kondhang*, Karawitan Raras Riris Irama, pimpinan, Ki Tjipta Suwarso, 2004. (*Båwå S.T. Mustikengrat-Candra, Sri Hascarya*)
- KGD-004, *Laler Mengeng*, Karawitan Raras Riris Irama, pimpinan Ki Tjipta Suwarso, 2004. (*Båwå S.A. Langen Asmara-Sri Karongron*)
- KGD-018, *Pangkur Pamijen*, Karawitan Raras Riris Irama, pimpinan Ki Tjipta Suwarso, 2004. (*Båwå S.A. Candrakusuma- Båwå S.A. Sudira wicitra-Bondhet*)
- KGD-029, *Pangkur Royal*, Karawitan Raras Riris Irama, pimpinan Ki Tjipta Suwarso, 2004. (*Båwå S.T. Pangajabsih–ladrang Pangkur*)
- KGD-011, *Rondhonsari*, Karawitan Raras Riris Irama, pimpinan Ki Tjipta Suwarso, 2004. (*Båwå S.T. Lindur-Rondhon*)
- KGD-088, *Sumedhang Kebar*, Karawitan Raras Riris Irama, pimpinan, Ki Tjipta Suwarso, 2004. (*Båwå S.A. Langenkusuma-Kembang gayam, lrs pl pt nem*)

B. Audio visual

1. Dokumentasi

Supriyono, “Purnama Video Shuting”, Waru, Kebakkramat, Karanganyar, 2010.

Sutio, “Albino Video Shuting”, Sidoharjo, Sragen, 2011.

Suyadi, “Yadi Video Shuting, Kebakkramat, Karanganyar, 2012

2. Rekaman Pertunjukan Langsung

Paguyuban Karawitan “*Adi Raos*” pimpinan Sugino, Sumberlawang, Sragen, 2013.

Paguyuban Karawitan, “*Cahyo Laras*”, pimpinan Ki Wito Radyo, Klaten, 2011.

Paguyuban Karawitan “*Cindhé Laras*” pimpinan Kristanto, Pijilan, Sragen, 2013.

Paguyuban Karawitan “*Dana Laras*” pimpinan Sugino, Tanon, Sragen, 2013.

Paguyuban Karawitan, “*Guna Laras*”, pimpinan Ki Sugiyanto, Kebakkramat, Karanganyar, 2010.

Paguyuban Karawitan, “*Naryo Laras*”, pimpinan Ki Sunaryo, Masaran, Sragen, 2011.

Paguyuban Karawitan, “*Prastawa Laras*”, pimpinan Suyoto, Kebakkramat, Karanganyar, 2012.

Paguyuban Karawitan, “*Sabdo Laras*”, pimpinan Ki Sabar Sabdo, Sukoharjo, 2011.

Paguyuban Karawitan “*Sekar Sejat*” pimpinan Sutarno, Masaran, Sragen, 2013.

Paguyuban Karawitan “*Tardi Laras*” pimpinan Sutardi, Plupuh, Sragen, 2013.

WEBTOGRAFI

<https://jv.wiktionary.org/wiki/lenggot-båwå>.



GLOSARIUM

A

- abon-abon* istilah yang digunakan untuk menyebut isian vokal *sindhènan* yang tidak pokok, yang juga biasa disebut *isèn-isèn*.
- adiluhung* istilah yang digunakan untuk menyebut seni istana yang mutunya dinilai indah dan tinggi.
- ageng* secara harfiah berarti besar dan salah satu jenis *tembang* Jawa, dalam karawitan Jawa digunakan untuk menyebut gending berukuran panjang.
- alit* secara harfiah berarti kecil, dan salah satu jenis *tembang* Jawa, dalam karawitan Jawa digunakan untuk menyebut gending berukuran pendek.
- alok* vokal tidak bernada yang dilantunkan pada bagian-bagian tertentu dalam sajian gending *bedhaya-srimpi*.
- alus* secara harfiah berarti halus, dalam karawitan Jawa dimaknai lembut.
- anteb* salah satu jenis kualitas suara yang mantab.
- ayak-ayakan* salah satu jenis komposisi musikal karawitan Jawa.
- ayu kuning* salah satu jenis *cengkok* dalam karawitan, baik dalam permainan instrumen maupun vokal.

B

- balungan* istilah dalam karawitan adalah kerangka gending.
- bâwâ* vokal tunggal yang diambil dari *sekar macapat*, *sekar tengahan* atau *sekar ageng* untuk memulai sajian gending.

- badhâya* nama tari istana yang ditarikan oleh sembilan wanita.
- bedhayan* untuk menyebut vokal dalam karawitan yang dilantunkan secara bersama-sama, untuk sajian tari *bedhaya-srimpi* dan digunakan pula untuk menyebut vokal yang menyerupainya.
- bukâ* sebuah melodi pendek dalam karawitan Jawa yang dilakukan oleh salah satu instrumen gamelan untuk memulai sajian gending.
- bléro* menyuarkan nada tidak sesuai dengan nada yang dituju
- C**
- carem* arti harafiahnya adalah puncak kenikmatan *rasa* batiniah.
- cakepan* istilah yang digunakan untuk menyebut teks atau syair vokal dalam karawitan Jawa.
- céngkok* pola dasar permainan instrumen atau lagu vokal. *céngkok* dapat pula berarti gaya pribadi. Dalam karawitan dimaknai *gongan*. Satu *céngkok* sama artinya dengan satu *gongan*.
- cakrak* arti harfiahnya adalah gagah berwibawa, dan karakteristik vokal yang memiliki kesan gagah dan berwibawa.
- cekak* istilah untuk menyebut kemampuan suara yang memiliki kapasitas pernafasan pendek.
- D**
- Dhawah* istilah dalam karawitan yang berarti arah yang dituju.
- Dhandhangulâ* nama salah satu *sekar macapat*
- Durmâ* nama salah satu *sekar macapat*
- Dhudhâkasmaran* nama salah satu gending bentuk *ketawang*, dan salah satu nama ragam *sekar tengahan*.

E

élok indah dan bagus

èdi indah dan menarik

ènthèng secara harfiah berarti ringan, dalam karawitan digunakan untuk menilai suara, yang ditimbulkan dari vokal atau instrumen yang memiliki kesan tidak mantap.

G

garap tindakan kreatif seniman untuk mewujudkan gending atau lagu dalam bentuk penyajian yang dapat dinikmati.

gaya cara dan pola baik secara individu maupun kelompok untuk melakukan sesuatu.

gagah istilah yang digunakan untuk menyebut rasa gending yang bernuansa maskulin.

gancaran melantunkan *macapat* dengan cepat tanpa banyak melakukan pemenggalan kata.

gandhang kualitas suara yang memiliki intensitas volume keras, jangkauan ambitusnya luas dan mampu menjangkau pendengar banyak.

gandem kualitas suara yang memiliki kesan mantab dan larsan *pleng*.

gambuh secara harfiah berarti cocok, atau untuk menyebut salah satu jenis *sekar macapat*.

gambang jenis instrumen *gamelan* Jawa berbilah kayu dengan bentuk memanjang.

gambirsawit nama sebuah gending dalam karawitan Jawa.

gâtrâ baris dalam *tembang*, melodi terkecil yang terdiri empat *sabetan balungan*, diartikan pula embrio yang hidup, tumbuh dan berkembang menjadi gending.

gendèr nama salah satu instrumen gamelan Jawa yang terdiri dari rangkaian bilah-bilah perunggu yang direntang di atas *rancakan* (boxs) dengan nada-nada dua setengah oktaf.

<i>gendhing</i>	untuk menyebut komposisi musikal dalam musik gamelan Jawa.
<i>gemaip</i>	tindakan kreativitas yang tidak biasa dilakukan oleh orang lain.
<i>gobyok</i>	ramai, semarak, dan menyenangkan.
<i>gong</i>	salah satu nama instrumen <i>gamelan</i> Jawa yang berbentuk bulat dengan diameter kurang lebih 90 cm dan pada bagian tengah berpencu.
<i>grambyangan</i>	lagu pendek dilakukan oleh <i>gender barung</i> atau <i>bonang barung</i> .
<i>grimmingan</i>	lagu yang dilakukan <i>gendèr barung</i> dengan irama bebas
<i>gregel</i>	adalah variasi dalam <i>céngkok</i> yang bervibrasi.
K	
<i>kempul</i>	jenis instrumen gamelan Jawa yang berbentuk bulat berpencu dengan beraneka ukuran, dari diameter 40 hingga 60 cm. Saat dibunyikan digantung di tempat yang disediakan (<i>gayor</i>).
<i>kemudã</i>	salah satu jenis gending Jawa.
<i>keplok</i>	bunyi suara yang ditimbulkan dari dua telapak tangan yang saling dibenturkan.
<i>kenong</i>	jenis instrumen Jawa berpencu yang memiliki ukuran tinggi kurang lebih 45 cm. Untuk laras <i>sléndro</i> terdiri lima nada (2, 3, 5, 6, 1) untuk laras <i>pélog</i> terdiri tujuh nada (1, 2, 3, 5, 6, 7)
<i>kendhang</i>	Salah satu instrumen dalam gamelan Jawa yang secara musikal memiliki peran mengatur irama dan tempo, serta menentukan, jalannya sajian gending.
<i>kethuk</i>	instrumen menyerupai <i>kenong</i> dalam ukuran yang lebih kecil bernada 2 untuk laras <i>sléndro</i> , dan <i>laras 6 ageng</i> untuk laras <i>pélog</i> .

L

- landhung* istilah untuk menyebut kemampuan suara yang memiliki kapasitas pernafasan yang panjang dan tidak terputus-putus.
- laras* istilah yang digunakan untuk menyebut tangga nada atau nada dalam gamelan Jawa.
- layå* ukuran cepat lambatnya sajian gending atau *tembang*.
- lulut* istilah untuk menyebut kualitas permainan *rebab* yang mengalir, sesuai dengan laras gamelan. Lulut dapat diartikan pula menyatunya beberapa unsur musik menjadi satu kesatuan musikal yang utuh, dengan penjiwaan yang dalam.
- luruh* secara harfiah berarti halus dan berwibawa. Untuk menyebut hasil vokal *sindhènan* yang berkarakter halus.
- Lénggot bawå* *lèdhèk kadéwan*, menari sambil melagukan *sekar* atau *sindhènan*.

M

- macapat* *tembang jawa* berbentuk puisi yang terikat dengan aturan baris, jumlah suku kata setiap baris dan jatuhnya vokal hidup pada setiap akhir baris.
- mandheg* berhenti sementara, kemudian dilanjutkan kembali.
- matut* membuat pantas dalam permainan instrumen yang sajiannya menyesuaikan dengan karakter gending, tanpa harus mengikuti secara ketat pola dan sistematika yang telah ada.
- mérong* nama salah satu bagian komposisi musikal gending Jawa, yang disajikan setelah *buka*.
- minggah* beralih ke bagian lain.
- mungguh* nilai kepatutan sesuai dengan karakter dan sifatnya.

N

- Nampani* istilah dalam karawitan yang artinya menerima dari *buka*, baik *buka* dari salah satu instrumen maupun dari vokal.
- ngelik* pada bentuk *ladrang* dan *ketawang* bagian yang digunakan untuk penghidangan vokal dan pada umumnya terdiri atas melodi-melodi yang bernada tinggi atau kecil (Jawa: *cilik*).
- ngadhah* jenis melodi *balungan* gending yang terdiri dari harga nada yang beragam.
- ngetrèk* sama dengan *ngadhah*.
- numpang* istilah untuk menyebut kemampuan menyuarakan nada berada di atas nada yang dituju jauh dari *pleng*.

O

- ompok* bagian gending yang berada di antara *mérong* dan *inggah* berfungsi sebagai penghubung atau jembatan musikal dari kedua bagian itu. Dalam bentuk *ketawang* dan *ladrang* *ompok* dimaknai sebagai bagian untuk mengantarkan.

P

- pathet* situasi musikal pada wilayah *rāsā sèlèh* tertentu.
- prenès* lincah dan bernuansa meledek.
- pénak* kenikmatan yang dirasakan seseorang.
- pleng* istilah untuk menyebut kemampuan menyuarakan nada sesuai dengan nada yang dituju tanpa selisih sedikitpun.

S

- sabetan* ketukan pada setiap *gatra* yang bersifat *ajeg*. Setiap *sabetan* *balungan* dapat berisi nada atau tanpa nada, dan dapat pula diisi lebih dari satu atau dua nada dengan menggunakan garis harga nada. Tiap *gatra* berisi empat ketukan, cepat lambatnya menyesuaikan irama dan tempo gending.

<i>santiswara</i>	musik Jawa yang berisi puji-pujian kepada Tuhan dan Nabi, sebagian besar intrumennya terdiri dari trebang, repertoar gending mengambil dari repertoar gending karawitan, dan teks vokal campuran bahasa Jawa dan arab.
<i>sasap</i>	menyuarakan nada berada di bawah nada yang dituju jauh dari <i>pleng</i> .
<i>sliring</i>	menyuarakan nada berada di atas atau di bawah nada yang dituju, akan tetapi masih dekat dengan <i>pleng</i> .
<i>sigrak</i>	ramai dan bersemangat.
<i>sindhèn</i>	solois putri dalam pertunjukan karawitan Jawa.
<i>sindhènan</i>	lagu vokal tunggal ritmis oleh vokalis bersamaan dengan sajian gending.
<i>sléndro</i>	rangkaian lima nada pokok dalam <i>gamelan</i> Jawa, yakni 1 2 3 5 6 dengan interval yang sama.
<i>srepegan</i>	salah satu jenis gending Jawa yang berukuran pendek dan biasa digunakan untuk kepentingan pertunjukan wayang kulit terutama pada bagian perang.
<i>suwuk</i>	berhenti, selesai
T	
<i>thinthingan</i>	tabuhan tunggal, satu sampai dengan empat nada dilakukan oleh <i>gendèr barung</i> ,
<i>tregèl</i>	lincah, menarik, dan menggemaskan.
<i>trenyuh</i>	terharu karena tersentuh hatinya.
W	
<i>wilet/wiletan</i>	variasi-variasi yang terdapat dalam <i>céngkok</i> , yang lebih berfungsi sebagai hiasan lagu.

Lampiran I**SEKAR DAN KEGUNAANYA**Tabel 12. *Sekar Ageng dan Kegunaannya*

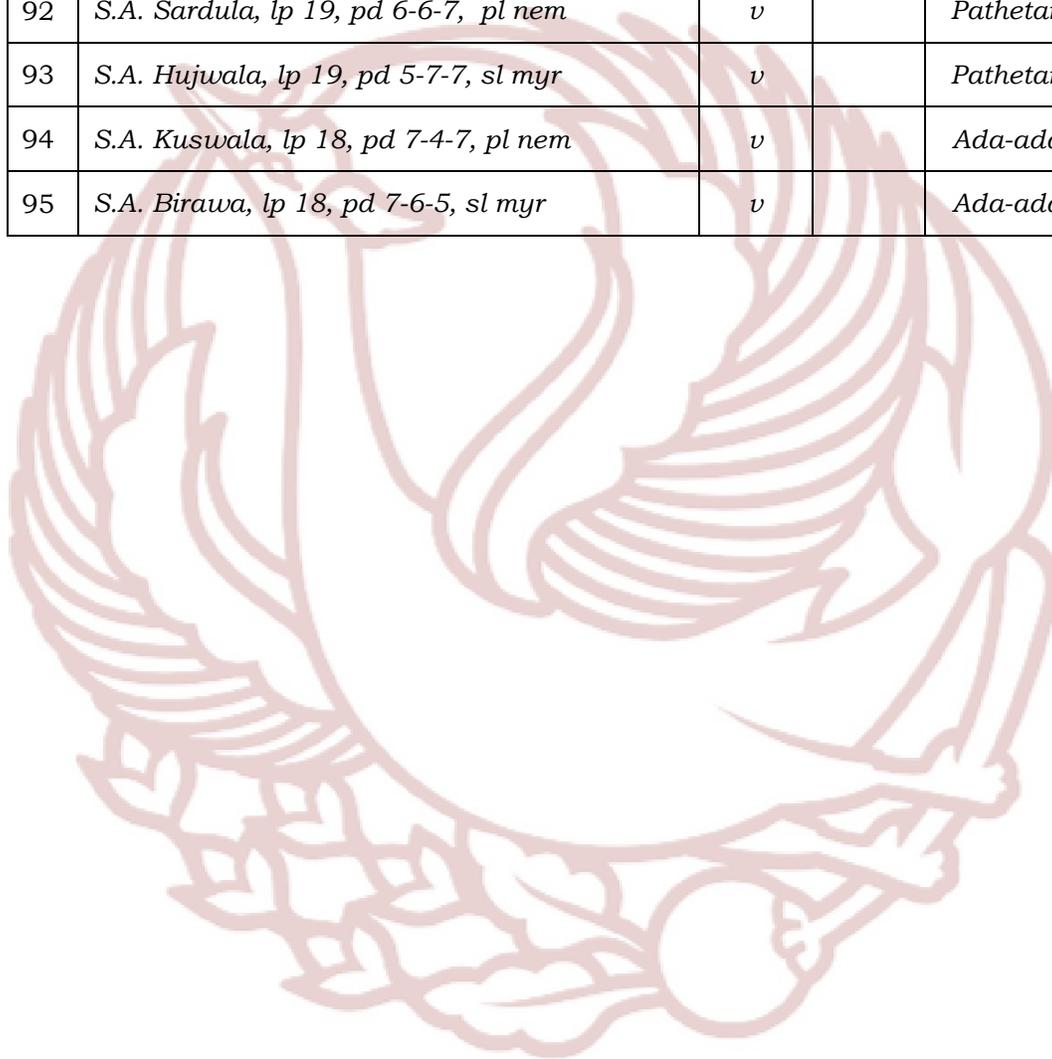
No	Nama <i>Tembang</i>	Digunakan		
		<i>Waosan</i>	<i>Bawa</i>	<i>Sulukan</i>
01	<i>S.A. Angronastra, lp 8, sl sanga</i>		<i>v</i>	
02	<i>S.A. Banjaransari, lp 19, pd 6-6-7, pl br.</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
03	<i>S.A. Bangsapatra, lp 16, pd 4-6-7, sl sanga</i>		<i>v</i>	
04	<i>S.A. Brahmana, lp 18, pd 4-6-8, pl nem</i>		<i>v</i>	
05	<i>S.A. Bremara Nguswasari, lp 11, pd 4-7, sl sanga</i>		<i>v</i>	
06	<i>S.A. Bremara wilasita, lp 11, pd 4-7, pl nem</i>		<i>v</i>	<i>Pathetan</i>
07	<i>S.A. Candrakusuma, lp 16, pd 8-8, sl sanga</i>		<i>v</i>	<i>Ada-ada</i>
08	<i>S.A. Candra wilasita, lp 12, pd 4-8, pl nem</i>		<i>v</i>	
09	<i>S.A. Ciptamaya, lp 12, pd 5-7, pl br</i>		<i>v</i>	
10	<i>S.A. Citramengeng, lp 12, pd 6-6, sl sanga</i>		<i>v</i>	
11	<i>S.A. Citrarini, lp 12, pd 5-7, pl br.</i>		<i>v</i>	
12	<i>S.A. Dhadhapmanteb, lp 13, pd 5-8, pl nem</i>		<i>v</i>	<i>Ada-ada</i>
13	<i>S.A. Dhadhapsari, lp 13, pd 5-8, sl myr</i>		<i>v</i>	
14	<i>S.A. Dhudha gandrung, lp 19, pd 4-6-4-5, sl sanga</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
15	<i>S.A. Harinidwani, lp 17, pd 5-5-7, sl myr</i>		<i>v</i>	
16	<i>S.A. Hastrakusuma, lp 12, pd 5-7, pl br</i>		<i>v</i>	
17	<i>S.A. Irim-Irim, lp 22, pd 8-7-7, sl sanga</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
18	<i>S.A. Ibar-Ibar, lp 14, pd 7-7, pl nem</i>		<i>v</i>	

19	S.A. <i>Jaladha</i> , lp 12, pd 6-6, sl myr/pl br		v	
20	S.A. <i>Jiwanggana</i> , lp 15, pd 7-8, sl sanga		v	Ada-ada
21	S.A. <i>Jiwaretna</i> , lp 12, pd 6-6, pl nem		v	
22	S.A. <i>Kusumilang</i> , lp 16, pd 4-6-6, sl sanga		v	
23	S.A. <i>Kusumastuti</i> , lp 13, pd 7-6, pl br		v	Pathetan
24	S.A. <i>Kumudasmara</i> , lp 15, pd 7-8, pl nem		v	
25	S.A. <i>Lubaya</i> , lp 16, pd 8-8, sl sanga		v	
26	S.A. <i>Langen jiwa</i> , lp 27, pd 6-6-7-8, sl myr		v	Ada-ada
27	S.A. <i>Lebda jiwa</i> , lp 11, pd 4-7, sl myr		v	
28	S.A. <i>Lebdasari</i> , lp 11, pd, 4-7, pl nem		v	
29	S.A. <i>Laksmawati</i> , lp 13, pd 4-4-5, pl nem		v	
30	S.A. <i>Langen hasmara</i> , lp 14, pd 6-8, sl sanga		v	
31	S.A. <i>Langen kusuma</i> , lp 15, pd 7-8, pl nem		v	
32	S.A. <i>Madhaleka</i> , lp 7, pl br		v	
33	S.A. <i>Madubrangta</i> , lp 13, pd 5-8, sl myr		v	
34	S.A. <i>Madukusuma</i> , lp 12, pd 5-7, pl nem		v	
35	S.A. <i>Madurekta</i> , lp 13, pd 5-8, pl nem		v	
36	S.A. <i>Mangunastra</i> , lp 12, pd 6-6, sl sanga		v	
37	S.A. <i>Manggalagita</i> , lp 15, pd 8-7, pl nem		v	
38	S.A. <i>Meraknguwuh</i> , lp 18, pd 5-6-7, sl sanga		v	
39	S.A. <i>Mustikengrat</i> , lp 15, pd 4-4-7, sl sanga		v	
40	S.A. <i>Mustikengrat</i> , lp 15, pd 4-4-7, pl br.		v	
41	S.A. <i>Madhayanti</i> , lp 9, pd 4-5, pl nem		v	
42	S.A. <i>Maduasmara</i> , lp 12, pd 5-7, pl br		v	

43	S.A. <i>Maduretna</i> , lp 12, pd 5-7, sl myr		v	
44	S.A. <i>Maesabayangan</i> , lp 17, pd 5-5-7, pl nem		v	
45	S.A. <i>Mintajiwa</i> , lp 16, pd 8-8, sl myr		v	
46	S.A. <i>Nagabanda</i> , lp 18, pd 5-6-7, pl nem		v	Ada-ada
47	S.A. <i>Nagabanda</i> , lp 18, pd 5-6-7, sl myr		v	Ada-ada
48	S.A. <i>Patmakusuma</i> , lp 17, pd 4-6-7,		v	
49	S.A. <i>Pangudasmara</i> , lp 14, pd 6-8, pl br		v	
50	S.A. <i>Patrasuratma</i> , lp 17, pd 4-6-7, pl nem		v	
51	S.A. <i>Padmawicitra</i> , lp 12, pd 4-8, pl nem		v	
52	S.A. <i>Pamularsih</i> , lp 15, pd 7-8, sl myr/pl br		v	
53	S.A. <i>Parandriya</i> , lp 14, pd 7-7, pl nem		v	
54	S.A. <i>Purnamasadha</i> , lp 15, pd 7-8, sl sanga		v	
55	S.A. <i>Prithanjala</i> , lp 19, pd 6-6-7, sl myr	v	v	Ada-ada
56	S.A. <i>Puspamadya</i> , lp 17, pd 6-6-5, pl br		v	
57	S.A. <i>Puspanjana</i> , lp 13, pd 7-6, sl myr		v	
58	S.A. <i>Pusparugmi</i> , lp 17, pd 4-6-7, pl br		v	
59	S.A. <i>Puspanjali</i> , lp 13, pd 7-6, pl nem/pl br		v	
60	S.A. <i>Pusparaga</i> , lp 13, pd 7-6, pl nem		v	
61	S.A. <i>Rarahasmara</i> , lp 14, pd 6-8, pl nem		v	
62	S.A. <i>Rarabentrok</i> , lp 16, pd 8-8, sl sanga		v	
63	S.A. <i>Retna asmara</i> , lp 12, pd 4-8, pl nem		v	
64	S.A. <i>Retnamulya</i> , lp 12, pd 4-8, pl br		v	
65	S.A. <i>Salisir</i> , lp 8, pl nem		v	Pathetan
66	S.A. <i>Saribarangta</i> , lp 19, pd 6-6-7, pl br	v	v	

67	S.A. Sardula wrekrithita, lp 19, pd 6-6-7, pl nem	v	v	Ada-ada
68	S.A. Subamanggala, lp 16, pd 8-8, pl nem		v	
69	S.A. Sudirawarna, lp 12, pd 5-7, sl sanga		v	Pathetan
70	S.A. Suraretna, lp 12, pd 4-8, sl sanga		v	
71	S.A. Suraninngsih, lp 12, pd 4-8, pl br		v	
72	S.A. Sasadara kawekas, lp 20, pd 7-7-6, pl nem		v	Pathetan
73	S.A. Sastra surendra, lp 12, pd 5-7, sl myr		v	
74	S.A. Sastra manggala, lp 15, pd 7-8, pl nem		v	Pathetan
75	S.A. Sikarini, lp 17, pd 6-6-5, sl myr	v	v	
76	S.A. Soroh jiwa, lp 14, pd 7-7, sl sanga		v	Ada-ada
77	S.A. Sumekar, lp 17, pd 4-6-7, sl myr		v	
78	S.A. Sundari, lp 7, sl sanga		v	
79	S.A. Surawyanjana, lp 11, pd 4-7, pl br		v	
80	S.A. Swampati, lp 19, pd 6-6-7, pl nem		v	
81	S.A. Swandana, lp 20, pd 7-7-6, pl nem		v	Sendhon
82	S.A. Tepikawuri, lp 17, pd 6-6-5, sl myr		v	
83	S.A. Tebukasol, lp 9, pd 4-5, sl myr		v	Pathetan
84	S.A. Wegang sulanjari, lp 23, pd 5-6-6-6, pl nem	v	v	
85	S.A. Wyandari, lp 7, pl nem		v	
86	S.A. Sumyarsari, lp 28, pd 4-5-6-6-7, pl nem	v		Ada-ada Aswatama
87	S.A. Kudakusuma, lp 25, pd 4-4-5-6-6, pl br	v		Pathetan, ada-ada
88	S.A. Gandakusuma, lp 24, pd 6-6-6-6, sl sanga	v		Ada-ada

89	<i>S.A. Mayasonya, lp 22, pd 4-6-6-6, sl sanga</i>	<i>v</i>		<i>Sendhon</i>
90	<i>S.A. Kilayunedheng, lp 22, pd 5-6-6-5, pl nem</i>	<i>v</i>		<i>Ada-ada</i>
91	<i>S.A. Badrawigena, lp 20, pd 8-6-6, pl br</i>	<i>v</i>		<i>Pathetan</i>
92	<i>S.A. Sardula, lp 19, pd 6-6-7, pl nem</i>	<i>v</i>		<i>Pathetan</i>
93	<i>S.A. Hujwala, lp 19, pd 5-7-7, sl myr</i>	<i>v</i>		<i>Pathetan</i>
94	<i>S.A. Kuswala, lp 18, pd 7-4-7, pl nem</i>	<i>v</i>		<i>Ada-ada</i>
95	<i>S.A. Birawa, lp 18, pd 7-6-5, sl myr</i>	<i>v</i>		<i>Ada-ada</i>



Tabel 13. Sekar Tengahan dan Kegunaannya

No	Nama Tembang	Digunakan		
		Waosan	Bawa	Sulukan
01	<i>S.T. Alap-alap, pelog nem</i>	<i>v</i>		
02	<i>S.T. Andul, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
03	<i>S.T. Andul-andul, pelog nem</i>	<i>v</i>		
04	<i>S.T. Andul greneng, pelog barang</i>	<i>v</i>		
05	<i>S.T. Balabak, pelog nem</i>	<i>v</i>		
06	<i>S.T. Balabak lara-lara, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
07	<i>S.T. Balabak le- lala, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
08	<i>S.T. Balabak marasanja, pelog nem</i>	<i>v</i>		
09	<i>S.T. Balabak marasanja, pelog barang</i>	<i>v</i>		
10	<i>S.T. Balabak marasanja, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
11	<i>S.T. Balabak patranala, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
12	<i>S.T. Balabak tinjomaya, pelog nem</i>	<i>v</i>		
13	<i>S.T. Balabak tunjungseta, pelog barang</i>	<i>v</i>		
14	<i>S.T. Balabak wirabangsa, pelog barang</i>	<i>v</i>		
15	<i>S.T. Bawaraga, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
16	<i>S.T. Bawaraga jiwa, pelog barang</i>	<i>v</i>		
17	<i>S.T. Bremarakerasa, slendro sanga</i>		<i>v</i>	
18	<i>S.T. Candrakumala, pelog nem</i>		<i>v</i>	
19	<i>S.T. Candra, pelog nem</i>	<i>v</i>		
20	<i>S.T. Candramaya, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
21	<i>S.T. Candramaya seta, pelog nem</i>	<i>v</i>		

22	<i>S.T. Candra purnama, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
23	<i>S.T. Candra purnamangga, pelog nem</i>	<i>v</i>		
24	<i>S.T. Candra giri, pelog nem</i>	<i>v</i>		
25	<i>S.T. Candra kanta, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
26	<i>S.T. Candra kerata, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
27	<i>S.T. Candra kartika, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
28	<i>S.T. Candra kumala, pelog nem</i>	<i>v</i>		
29	<i>S.T. Candrasari, pelog nem</i>	<i>v</i>		
30	<i>S.T. Candra wirangi, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
31	<i>S.T. Candra wadana, pelog barang</i>	<i>v</i>		
32	<i>S.T. Candrasma, pelog nem</i>	<i>v</i>		
33	<i>S.T. Candra tantra, pelog nem</i>	<i>v</i>		
34	<i>S.T. Dhudha kasmaran, slendro manyura</i>		<i>v</i>	
35	<i>S.T. Eneng-eneng, pelog barang</i>	<i>v</i>		
36	<i>S.T. Gambuh ngurawan, slendro sanga</i>		<i>v</i>	
37	<i>S.T. Gambuh kapisan, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
38	<i>S.T. Gambuh kapindho, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
39	<i>S.T. Gambuh katelu, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
40	<i>S.T. Gambuh kapat, pelog nem</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	<i>Ada-ada</i>
41	<i>S.T. Gambuh kalima, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
42	<i>S.T. Gambuh kanem, pelog nem</i>	<i>v</i>		
43	<i>S.T. Gambuh kapitu, pelog nem</i>	<i>v</i>		
44	<i>S.T. Girisa, pelog nem</i>	<i>v</i>		
45	<i>S.T. Girisa Buminatan, pelog barang</i>	<i>v</i>		

46	<i>S.T. Girisa Mangkubumen, pelog nem</i>	<i>v</i>		
47	<i>S.T. Girisa Natasuman, pelog barang</i>	<i>v</i>		
48	<i>S.T. Girisa Kayasa, pelog nem</i>	<i>v</i>		
49	<i>S.T. Girisa Ruhara, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
50	<i>S.T. Girisa Santakusuman, pelog barang</i>	<i>v</i>		
51	<i>S.T. Girisa Tejamaya, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
52	<i>S.T. Grejitawatang, slendro sanga</i>	<i>v</i>		<i>Ada-ada</i>
53	<i>S.T. Jayaraga, pelog nem</i>	<i>v</i>		
54	<i>S.T. Jayarata, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
55	<i>S.T. Jurudemung, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
56	<i>S.T. Jurudemung Buminatan, pelog barang</i>	<i>v</i>		
57	<i>S.T. Jurudemung Natakusuman, pelog barang</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
58	<i>S.T. Jurudemung Natakusuman, slendro sanga</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
59	<i>S.T. Jurudemung Sastranegaran, pelog barang</i>	<i>v</i>		
60	<i>S.T. Jurudemung Sastranegaran, pelog barang</i>	<i>v</i>		
61	<i>S.T. Jurudemung Tinjomaya, pelog nem</i>	<i>v</i>		
62	<i>S.T. Jurudemung Tunjungseta, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
63	<i>S.T. Jurudemung Tunjungseta, pelog nem</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
64	<i>S.T. Jurudemung Tunjungseta, pelog barang</i>	<i>v</i>		
65	<i>S.T. Kenya Kediri, slendro manyura</i>		<i>v</i>	
66	<i>S.T. Kuswaraga, slendro manyura</i>		<i>v</i>	
67	<i>S.T. Kuswarini, pelog barang</i>		<i>v</i>	
68	<i>S.T. Kelingan, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
69	<i>S.T. Kulanthe, pelog barang</i>		<i>v</i>	

70	<i>S.T. Kurinjem, pelog nem</i>		<i>v</i>	
71	<i>S.T. Lindur, slendro sanga</i>		<i>v</i>	
72	<i>S.T. Lalijiwa, pelog nem</i>		<i>v</i>	
73	<i>S.T. Lambang, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
74	<i>S.T. Lambang asmara, pelog barang</i>	<i>v</i>		
75	<i>S.T.Lambang Sari, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
76	<i>S.T. Lambang kusuma, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
77	<i>S.T. Lonthang, pelog barang</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
78	<i>S.T. Lonthang kasmaran, slendro sanga</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
79	<i>S.T. Lonthang karantan, pelog nem</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
80	<i>S.T. Lonthang kacaryan, pelog barang</i>	<i>v</i>		
81	<i>S.T. Kayaran, pelog nem</i>	<i>v</i>		
82	<i>S.T. Maesa katawang, pelog nem</i>	<i>v</i>		
83	<i>S.T. Maesa katawang ganjur, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
84	<i>S.T. Maesa katawang asih, pelog barang</i>	<i>v</i>		
85	<i>S.T. Maesalangit, slendro sanga</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
86	<i>S.T. Nguswasari, pelog barang</i>		<i>v</i>	
87	<i>S.T. Onang-aning, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
88	<i>S.T. Onang-anung, pelog nem</i>	<i>v</i>		
89	<i>S.T. Ontang-anting, pelog nem</i>	<i>v</i>		
90	<i>S.T. Palugon, pelog nem</i>		<i>v</i>	
91	<i>S.T. Palugangsa, slendro sanga/manyura</i>	<i>v</i>	<i>v</i>	
92	<i>S.T. Pangajabsih, pelog barang</i>		<i>v</i>	
93	<i>S.T. Pranasmara, slendro manyura</i>		<i>v</i>	

94	<i>S.T. Parikarantan, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
95	<i>S.T. Parikarywan, pelog nem</i>	<i>v</i>		
96	<i>S.T. Patralewa, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
97	<i>S.T. Rancah, pelog nem</i>	<i>v</i>		
98	<i>S.T. Rangsang, slendro manyura</i>	<i>v</i>		
99	<i>S.T. Rangsangtuban, pelog nem</i>		<i>v</i>	
100	<i>S.T. Randhat, pelog nem</i>	<i>v</i>		
101	<i>S.T. Randhatsari, pelog barang</i>	<i>v</i>		
102	<i>S.T. Srimartana, slendro sanga</i>		<i>v</i>	
103	<i>S.T. Saradula, pelog nem</i>	<i>v</i>		
104	<i>S.T. Sumedhang, pelog nem</i>	<i>v</i>		
105	<i>S.T. Sura jiwandana, slendro sanga</i>		<i>v</i>	
106	<i>S.T. Sudira kawekas, pelog nem</i>	<i>v</i>		
107	<i>S.T. Sumyang, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
108	<i>S.T. Sumekar, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
109	<i>S.T. Tumiwalkung, slendro sanga</i>		<i>v</i>	
110	<i>S.T. Wirangrong, pelog nem</i>	<i>v</i>		
111	<i>S.T. Wirangrong Buminatan, pelog barang</i>	<i>v</i>		
112	<i>S.T. Wirangrong Mangkubumen, pelog nem</i>	<i>v</i>		
113	<i>S.T. Wirangrong Natakusuman, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
114	<i>S.T. Wirangrong Tejamaya, slendro sanga</i>	<i>v</i>		
115	<i>S.T. Wirangrong Tunjungseta, selndro sanga</i>	<i>v</i>		
116	<i>S.T. Wirangrong wiratmaya, pelog barang</i>	<i>v</i>		

Lampiran II

PERKEMBANGAN GARAP SEKAR MACAPAT

1. *Mijil*.

a. *Mijil* menjadi gending bentuk *ketawang*.

- 1) *Mijil Wigaringtyas, Ketawang, lrs pl pt nem* (tradisi)
- 2) *Mijil Sulastri, Ketawang, lrs pl pt barang* (tradisi)
- 3) *Mijil Dhempel Ketawang, lrs sl pt sanga* (tradisi)
- 4) *Mijil Palupi, Ketawang, lrs sl pt sanga* (Nartosabda)
- 5) *Mijil Panglilih, Ketawang, lrs pl pl lima* (Nartosabda)

b. *Mijil* menjadi nama gending bentuk *ladrang*.

- 1) *Mijil Ludira, ladrang, lrs pl pt barang*.

Perlu diketahui bahwa *ladrang* *Mijil Ludira* adalah termasuk gending tradisi. Alur lagu *Ladrang* *Mijil ludira* tidak ada kemiripan dengan alur lagu *Sekar Macapat* *Mijil*. Dengan demikian keterkaitan dengan *Mijil* adalah karena *cakepan gérongan* yang digunakan adalah *sekar* *Mijil*.

- 2) *Mijil Dhempel, ladrang laras slendro pathet sanga*, kasus-nya seperti *Mijil Ludira*, bahwa alur lagunya tidak ada kemiripan dengan alur lagu *Sekar Macapat* *Mijil*. Dengan demikian *Mijil dhempel* dan *Mijil ludira* tidak ada kemiripan dengan *céngkok*

dalam *Sekar Macapat Mijil*. Jadi hubungannya dengan *Mijil* adalah karena *cakepan* yang digunakan adalah *Mijil*.

- c. *Mijil* menjadi gending bentuk *jineman*.
 - 1) *Mijil, Jineman, lrs sl pt sanga* (tradisi)
 - 2) *Mijil kethoprak, Jineman, lrs pl pt nem* (tradisi)
- d. *Mijil* menjadi gending bentuk *ayak-ayak*.
 - 1) *Mijil Larasati, Ayak-ayak slendro manyura* (tradisi)
 - 2) *Mijil, Ayak-ayak, pelog nem* (tradisi)
- e. *Mijil* menjadi bentuk *Ada-ada*.
 - 1) *Ada-ada Mijil, lrs pl pt lima* untuk mundurnya raja pada jejer pertama dalam wayang *gedhog*.
- f. *Mijil* menjadi *båwå*.
 - 1) *Båwå Mijil, katampèn Anteping Sih, langgam, lrs pl pt nem* (Sri Supadmi).
 - 2) *Båwå Mijil, katampèn langgam Melathi rinoncé, lrs pl pt nem* (Nartosabda)
 - 3) *Båwå Mijil, katampèn langgam Léla lédhung, lrs pl pt barang* (NN)

2. *Pangkur*

a. *Tembang Pangkur* menjadi gending bentuk *ketawang*.

- 1) *Pangkur Ngrenas, Ketawang, lrs pl pt lima* (tradisi)
- 2) *Pangkur Paripurna, Ketawang, lrs sl pt sanga* (tradisi)
- 3) *Pangkur Dhudha Kasmaran, Ketawang, lrs sl pt sanga* (tradisi)
- 4) *Pangkur Sari Tunggal, Ketawang, lrs pl pt nem,* (Nartosabda)
- 5) *Pangkur Nyamat, Ketawang, pl nem* (Nartosabda)
- 6) *Pangkur Karuna, Ketawang, sl sanga* (Nartosabda)
- 7) *Pangkur Pegatsih, Ketawang, pl lima* (Nartosabda)

b. *Tembang Pangkur* menjadi gending bentuk *Ladang*.

- 1) *Pangkur Paripurna, Ladrang, laras slendro dan atau pelog,* dalam semua laras dan patet (tradisi).
- 2) *Pangkur Rimong Batik, Ladrang, lrs sl pt sanga* (Nartosabda).
- 3) *Pangkur Gala-gala, Ladrang, lrs sl pt sanga* (Nartosabda).
- 4) *Pangkur Padhang Bulan, Ladrang, lrs pl pt barang* (Nartosabda).
- 5) *Pangkur Rasamadu, Ladrang, laras pelog pathet barang* (Nartosabda).

- 6) *Pangkur Sumbangsih, Ladrang, laras pelog pathet nem*
(Nartosabda)
 - 7) *Pangkur Songsong Agung, Ladrang, laras pelog pathet barang* (Nartosabda).
 - 8) *Pangkur Macan Ucul, Ladrang, laras pelog pathet barang*
(Nartosabda).
- c. *Tembang Pangkur* menjadi nama Gending.
- Gendhing Bedhaya Pangkur. Sindhènan Bedhaya Pangkur* ini menggunakan *cakepan Pangkur*, akan tetapi lagu *macapat Pangkur* tidak ada kemiripan dengan alur lagu gending *Bedhaya Pangkur*.
- d. *Tembang Pangkur* menjadi bentuk *ada-ada*.
- 1) *Ada-ada Pangkur pl nem* untuk *undang wadya* pada wayang *gedhog*.
 - 2) *Ada-ada pangkur slendro miring* untuk wayang *klithik*.
- e. *Tembang Pangkur* menjadi *båwå*.
- 1) *Båwå Pangkur, katampèn Atiku lega, langgam, lrs pl pt nem* (Nartosabda).
 - 2) *Båwå Pangkur, katampèn Ngujiwat, langgam, lrs pl pt barang* (Nartosabda).

- 3) *Båwå Pangkur Ngimpi, katampèn Ngimpi, langgam, lrs sl pt sanga* (karya Ki Mudjoko djoko Raharjo).
- 4) *Båwå Pangkur, katampèn Pelangi Manisku, langgam, lrs pl pt nem* (Nartosabda).

3. **Pocung.**

- a. *Tembang Pocung* menjadi gending.

Pocung, Gendhing kt 2 kr slendro manyura (tradisi)

- g. *Tembang Pocung* menjadi gending bentuk *ladrang*

Pocung, ladrang, slendro manyura (Nartosabda)

- h. *Tembang Pocung* menjadi gending bentuk *ketawang*.

- 1) *Pocung, ketawang, pelog nem* (tradisi)

- 2) *Pocung, ketawang, slendro manyura* (tradisi)

- 3) *Pocung layung, ketawang, slendro sanga* (tradisi)

- 4) *Pocung Santiguna, ketawang, pl lima* (Nartosabda)

- 5) *Pocung Wuyung, ketawang, pl nem* (Nartosabda)

- 6) *Pocung Prepat, ketawang, pl barang* (Nartosabda)

- 7) *Pocung Patalon, ketawang, sl manyura* (Nartosabda)

- i. *Tembang Pocung* menjadi *Ada-ada*

Pocung, ada-ada, slendro nem, sebagai pengganti *Hasta kuswala* dalam wayang klithik.

- j. *Tembang Pocung* menjadi *båwå*.

- 1) *Bâwâ Sekar Pocung, dhawah ladrang Sumyar, lrs pl pt barang (tradisi).*
- 2) *Bâwâ Sekar Pocung, dhawah langgam Ngelam-lami, lrs pl pt barang (Nartosabda).*

4. Asmarandana.

- a. *Tembang Asmarandana menjadi bentuk ladrang Asmarandana, ladrang, lrs sl pt myr dan lrs pl pt barang. (tradisi)*
- b. *Tembang Asmarandana menjadi bentuk ada-ada. Ada-ada srambahan, sléndro nem dalam wayang klithik.*
- c. *Asmarandana menjadi bâwâ.*
 - 1) *Bâwâ Sekar Macapat Asmarandana, katampèn langgam Impènku, lrs pl pt nem (Nartosabda)*
 - 2) *Bâwâ Sekar Macapat Asmarandana, katampèn langgam Cengkir wungu, lrs pl pt nem (Ciptasuwarsa))*
 - 3) *Bâwâ Sekar Macapat Asmarandana, katampèn langgam Babon angrem, lrs pl pt nem (Ciptasuwarsa)*
 - 4) *Bâwâ Sekar Macapat Asmarandana, katampèn langgam Jaka-lola, lrs pl pt barang (karya Cipta Suwarsa).*
 - 5) *Bâwâ Sekar Macapat Asmarandana, katampèn langgam Jenang gula, lrs pl pt barang (NN).*

4. *Dhandhanggula*.

- a. *Tembang Dhandhanggula* menjadi bentuk *ladrang*
- 1) *Dhandhanggula Maskentar, ladrang, lrs pl pt lima* (tradisi)
 - 2) *Dhandhanggula Subositi, ladrang, lrs sl pt sanga* (tradisi)
- d. *Tembang Dhandhanggula* menjadi bentuk *ketawang*
- Dhandhanggula Tlutur, ketawang, lrs sl pt sanga* (tradisi)
- e. *Tembang Dhandhanggula* menjadi *bâwâ*.
- 1) *Bâwâ Dhandhanggula Padhasih, dhawah Gambirsawit, gd kt 2 kr mg 4, sl sanga* (tradisi)
 - 2) *Bâwâ Dhandhanggula Turularé, dhawah ladrang Sarayuda, lrs pl pt nem* (tradisi).
 - 3) *Bâwâ Dhandhanggula, dhawah, Gagad enjang, langgam, pl nem* (Nartosabda)
 - 4) *Bâwâ Dhandhanggula, dhawah langgam Setyatuhu, lrs pl pt nem* (Nartosabda)
 - 5) *Bâwâ Dhandhanggula, dhawah, langgam Wuyung, lrs pl pt nem* (NN)
 - 6) *Bâwâ Dhandhanggula, dhawah, langgam Ali-ali, lrs sl pt sanga* (Gesang)

5. *Sinom*

- a. *Tembang Sinom* menjadi gending bentuk *ketawang*.

- 1) *Sinom Weni gonjing/Weni kenya/Rog-rog asem, lrs sl pt sanga* (tradisi)
 - 2) *Sinom Parijatha, lrs sl pt sanga* (tradisi)
 - 3) *Sinom Logondhang, lrs sl pt sanga* (tradisi)
 - 4) *Sinom Weni Raras, pelog barang* (Nartosabda)
 - 5) *Sinom grandhel, lrs sl pt sanga* (Nartosabda)
 - 6) *Sinom Asih Prana, pl barang* (Nartosabda)
 - 7) *Sinom Sarwaguna, lrs sl pt sanga* (Nartosabda)
 - 8) *Sinom Kasmara, lrs sl pt sanga* (Nartosabda)
 - 9) *Sinom Pengasih, pelog lima* (Nartosabda)
- b. *Tembang Sinom* menjadi gending
Sinom, gd kt 4 kr, mg 8, pl barang (tradisi)
- c. *Tembang Sinom* menjadi Bentuk *Ayak-ayak*
Ayak-ayak Sinom lrs sl pt myr. (Nartosabda)
- d. *Tembang Sinom* menjadi *båwå*
- 1) *Båwå Sinom, dhawah langgam, Yèn ing Tawang, lrs pl pt nem* (Anjar Any)
 - 2) *Båwå Sinom, dhawah langgam Aja Lamis, lrs pl pt nem* (Nartosabda)
 - 3) *Båwå Sinom, dhawah Langgam Sadarma, lrs pl pt nem* (Ki Mudjoko).

- 4) *Bâwâ Sinom, dhawah langgam Tak Enteni, lrs pl pt*
(Nartosabda)

6. **Maskumambang**

- a. *Tembang Maskumbang* menjadi bentuk gending
Maskumbang, gd kt 4 awis mg 8, lrs sl pt nem (tradisi)
- b. *Tembang Maskumbang* menjadi bentuk *Ketawang*
- 1) *Maskumbang, ketawang, lrs pl pt lima* (tradisi)
 - 2) *Maskumbang, ketawang, lrs pl pt nem* (Nartosabda)

7. **Megatruh**

- a. *Tembang Megatruh* menjadi gending bentuk *ketawang*
Megatruh, ketawang, lrs pl pt nem, (tradisi)
- b. *Tembang Megatruh* menjadi *ada-ada*
- 1) *Ada-ada megatruh, lrs pl pt lima,* dalam wayang *gedhog*
 - 2) *Ada-ada megatruh, lrs pl pt nem,* untuk adegan *Klana,* dalam wayang *gedhog.*
 - 3) *Ada-ada dhudhuk wuluh,* dalam wayang *klithik.*

- c. *Tembang Megatruh* menjadi *bâwâ*
Bâwâ Megatruh, dhawah langgam Dadi ati, lrs pl pt
barang (Cipta Suwarso)

8. **Durma**

a. *Tembang Durma* menjadi gending

Durma digunakan *cakepan Srimpi Anglir mendhung, lrs pl pt barang*

b. *Tembang Durma* untuk *Ada-ada*

- 1) *Ada-ada Durma lrs pl pt barang* dalam wayang gedhog, pada adegan raja Taratebang. Alur lagu *ada-ada* ini sangat dekat dengan lagu *Sekar Macapat Durma Surengkewuh lrs pl pt barang*.
- 2) *Ada-ada Durma lrs sl pt nem*, dalam wayang kulit purwa sebagai pengganti *ada-ada Hasta kuswala alit*. Alur lagu *ada-ada* sangat dekat dengan lagu *Sekar Macapat Durma Suragreget laras slendro pathet nem*.

9. **Gambuh**

a. *Tembang Gambuh* menjadi gending bentuk ketawang

- 1) *Gambuh, ketawang, lrs sl pt myr*. (tradisi)
- 2) *Gambuh, ketawang, lrs pl pt nem* (Nartosabda)
- 3) *Gambuh, ketawang, lrs pl pt lima* (Nartosabda)
- 4) *Gambuh Luwih asih, ketawang lrs pl pt barang*.
(Nartosabda)
- 5) *Gambuh Karonsih, ketawang lrs pl pt barang*.
(Nartosabda)

6) *Gambuh Kayungyun, ketawang lrs pl pt barang.*
(Nartosabda)

7) *Gambuh Talu, ketawang lrs sl pt myr.* (Nartosabda)

b. *Tembang Gambuh* menjadi gending bentuk *ladrang*

1) *Rasa Cundhuk, ladrang, pl barang* (Nartosabda)

Gendhing ini pada irama wiled, gerongan menggunakan *cakepan gambuh*. Tentang lagu balungan gending tidak ditemukan adanya keterkaitan dengan lagu *macapat gambuh*.

c. *Tembang Gambuh* menjadi gending bentuk *lancaran*

1) *Gambuh budhalan, lancaran, lrs pl pt nem* (Nartosabda)

2) *Gambuh Pangatak, lancaran, lrs pl pt nem* (Nartosabda)

d. *Tembang Gambuh* menjadi *ada-ada*

Ada-ada srambahan, lrs sl pt nem dalam wayang *klithik*

e. *Tembang Gambuh* menjadi *bâwâ*

1) *Bâwâ Sekar Gambuh, dhawah langgam Kelinci Ucul, lrs pl pt barang* (Nartosabda)

2) *Bâwâ Sekar Gambuh, dhawah ladrang Rasa Cundhuk, lrs pl pt barang* (Nartosabda)

10. *Kinanthi*

a. *Tembang Kinanthi* menjadi gending

Inggah kethuk 4, gendhing Kinanthi Padhang bulan, lrs sl pt myr atau sering disebut *Kinanthi Jurudemung*. (tradisi)

b. *Tembang Kinanthi* menjadi gending bentuk *ketawang*

1) *Kinanthi Pawukir, Ketawang, sl manyura* (tradisi)

2) *Kinanthi Sandhung, Ketawang, lrs sl pt myr*. (tradisi)

3) *Kinanthi Subakastawa, Ketawang, lrs sl pt sanga* (tradisi)

c. *Tembang Kinanthi* menjadi *ada-ada*.

Ada-ada ngobong dupa dalam wayang purwa.

d. *Tembang Kinanthi* menjadi *bawâ*

1) *Bawâ Sekar Macapat Kinanthi céngkok Mintajiwa, dhawah ladrang Sriyatno, lrs sl pt myr* (tradisi).

2) *Bawâ Sekar Macapat Kinanthi céngkok Sekar gadhung, dhawah, ketawang Lebdosari, lrs sl pt myr*. (tradisi)

3) *Bawâ Sekar Macapat Kinanthi, dhawah langgam Ngalamuning Ati, lrs pl pt nem* (Cipto Suwarsa)

e. *Tembang Kinanthi* untuk *cakepan gérongan*

Kinanthi sebagai *cakepan gérongan srambahan*, gending-gending gaya Surakarta, mulai dari bentuk *ketawang*, *ladrang*, *mérong*, *inggah*, baik irama dadi maupun irama *wiled*. Gending-gending tradisi gaya Surakarta yang tidak memiliki *gérongan* khusus atau *gawan*, biasanya menggunakan *cakepan kinanthi*. Dengan demikian *Kinanthi* adalah sebagai *cakepan srambahan*, artinya *Kinanthi* bisa digunakan untuk gending apa saja yang tidak menggunakan *cakepan* khusus. Hampir semua gending yang menggunakan *gérong*, *Kinanthi* adalah yang paling banyak diakses untuk *cakepan gérongan* gending. *Kinanthi* yang biasa (*ju. adhakan*) digunakan untuk *cakepan gérongan* adalah mengambil dari Serat Rama dan Manuhara.

Lampiran III

TAFSIR DINAMIKA, WILED, DAN GREGEL

1. *Bawa Sekar Tengahan Kuswarini, laras pélog pathet barang.*

7 \Rightarrow 6 765 3.5 ' 3 5 5 5 ' 5 \Rightarrow 5 6 72.327,
 Ra - sa ma du sa - ta wa - na kang ke - kun - cung,

76 72.32 7 \Rightarrow 6 767656 6,
 li - ring - ngi - ra mi - rah,

3 5 6 6 ' 65 3567.65 76532 72.327,
 Ma - nis mrak a - ti ma - lat - kung,

6 72 2 2 ' 3 5653567.65 76532 72.327,
 nir - ing tu - wuh ja - yèng tir - ta,

76 72.32 765 35.6 ' 2 \Rightarrow 2 2.32 7.6,
 ba - ya ing - sun te - mah ma - ti,

5 \Rightarrow 5 5 6.7 ' 5 6.7 565 32,
 woh - an sung sang lung - se mang - sa,

.3 5 5653 2 32 7 6 .5 7 65 (5)
 la - mun ka - sèp tan ti - no - lih.

Keterangan:

\sim = tanda *gregel*

\Rightarrow = mendapat tekanan lebih panjang dari nada tunggal yang lain kurang lebih dua ketukan.

2. *Båwå Sekar Tengahan Kenyakedhiri, laras sléndro pathet manyura.*

3 ↘ 3 35.6 ↘ 6 ' 3̇ 3̇ 3̇ ↘ 3̇ ' 3̇2̇ 2̇.3̇ ' 1̇2̇6.1̇6 5.3.,
 Sap - ta ca - tur dhuh ku - su - ma pus - pa lu - lut,

3̇ ↘ 3̇ 3̇.5̇3̇ 2̇.1̇ ' i 1̇6 i 2̇3̇.2̇1̇.2̇1̇6 ,
 Tu - lus - sa we - las - ing da - sih,

3̇ 3̇ 3̇ ↘ 3̇ ' 2̇ 2̇1̇2̇ 3̇ 1̇.2̇ ' 6 2̇.1̇6 ' 53 6.53.232,
 ka - lem - bak geng pan - da - ya tu - mrap - ing ra - nu,

2 ↘ 2 2.6 1.2 ' 6 6i.2̇ 6.1̇65 35.6 ' 2 2 23.532 1.6,
 a - pan - tan - sah - ka - sang - sa - ya gung wu - lang - un,

3 235.6 ' 3.53 2.1 ' 6 6 i 2.3 ' i 2̇ 62̇1̇6 6,
 a - dhuh ba - bo sang - lir - ret - na ji - wa - ning - sun,

jineman:

6 1̇2̇ 1̇ 2̇3̇ 3̇.5̇ 2̇ 3̇ 2̇1̇6 3 3 532 1 ,
 ba - yem har - da je - nang se - la,

. . 6 1̇2̇ 2̇3̇ 3 5 6 2̇5 3 1̇2̇ 1̇ 6 ,
 an - teng jet - mi - ka mrak a - ti,

3̇.5̇3̇2̇ 2̇.3̇ ' i 2̇ 6.1̇6 .5.3 ,
 ba - ya ti - tis - i - pun,

1 1 2 2 3 3 2 1 2 .3 12 1 ⑥
 dyah a - yu ke - nya - ka - dhi - ri

Båwå S.A. Bangsapatra, lp 16, pd 4-6-7, laras sléndro pathet sanga.

$\underline{2.3\dot{2}i}$ $\underline{i.2}$ ' $\underline{6i5}$ $\underline{235.6}$,
 Dhuh - gus - ti - ku,

$\underline{6.i65}$ $\underline{56i.2}$ ' $\underline{\dot{2}i6.\dot{2}i652}$ $\underline{121.6}$ ' $\underline{61.2}$ 2,
 kang a - pin - dha Ra - tih,

2 $\underline{235}$ $\underline{56i.2}$ ' $\underline{\dot{2}i6.\dot{2}i652}$ $\underline{121.6}$ ' $\underline{6121}$ $\underline{6.5}$,
 cah - ya - ni - ra su - mu - nu;

2 $\underline{123.5}$ ' $\underline{2.32}$ $\underline{1.6}$,
 Ka - dya wu - lan,

$\underline{12}$ 5 1 ↘ 2 $\underline{2.32}$ $\underline{1.6}$
 kang pur na - ma - si - dhi,

2 $\underline{235}$ $\underline{56i.2}$ ' $\underline{\dot{2}i6.\dot{2}i652}$ $\underline{121.6}$ ' $\underline{612}$ $\underline{1.6.5}$,
 wong ku - ning ne - mu gi - ring;

$\underline{2.3\dot{2}i}$ $\underline{i.2}$ ' $\underline{6i5}$ $\underline{235.6}$,
 Dhuh ji - wèng - sun,

$\underline{6.i65}$ $\underline{56i.2}$ ' $\underline{\dot{2}i6.\dot{2}i652}$ $\underline{121.6}$ ' $\underline{6.3}$ $\underline{3.53.2}$,
 pa - ring - nga u - sa - da,

2 $\underline{23.5}$ $\underline{56i2}$ ' $\underline{\dot{2}i6.\dot{2}i652}$ $\underline{121.6}$ ' $\underline{612}$ $\underline{1.6.5}$,
 pun ka - kang la - ras - ma - ra;

2 $\underline{1235}$ ' $\underline{2.32}$ $\underline{1.6}$,
 È - sem - i - ra,

1 1 ' 5 $\underline{12}$ $\underline{2.32}$ 2,
 Lir ge - byar - ing tha - thit,

$\underline{61}$ 5 3 3 ↘ 5 $\underline{653}$ (2)
 wèh re - nyep ing war - da - ya,

5. *Båwå S.T. Lindur, laras sléndro pathet manyura*

$\dot{3}$ $\Rightarrow \dot{3}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}.1}$, $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{3}.2}$ $\underline{1612\dot{3}}$ $\underline{1.6\dot{2}}$ $\underline{\dot{2}1.616}$,
 Ri - ris har - da , pal-wa nut - ing ra - nu

6 6 i $\underline{1.2}$ 6 3 $\underline{3.2}$ $\underline{2.356}$ $\underline{3.53}$ $\underline{2.1}$,
 Dres-ing kar - sa - ni - ra de - ning ka - nyut

$\underline{2.3}$ 3 3 3 6 5 $\underline{3.53}$ $\underline{2.1}$,
 Ma-nis - é ling i - ra gus - ti

6 \Rightarrow 6 i $\underline{1.2}$ 6 \Rightarrow 6 $\underline{3.56165}$ $\underline{3.532}$,
 Who-ing ka - mal mi-rah ing - sun,

6 $\underline{6.1\dot{2}}$ $\underline{6165}$ $\underline{3.56}$, 2 2 $\underline{235.3532}$ $\underline{1.6}$,
 E - sem - i - ra duk - ing u - ni,

$\underline{6.23}$ 3 3 3 , 2 $\underline{23}$ $\underline{32}$ $\underline{2.123}$,
 Si - dhat a - gung ing nar - ma - da,

$\underline{1232}$ $\underline{1.6}$ 3 3 $\underline{3.25}$ $\underline{3.2}$,
 Sa - jro - ning a - gu - ling,

5 5 5 5 6 $\underline{61\dot{2}}$ $\underline{616}$ $\underline{5.3}$,
 Pa-ngu - cap - é jan - ma nen - dra,

$\underline{\dot{3}.2\dot{5}\dot{3}.2}$ $\underline{\dot{2}.3}$, 6 \Rightarrow i $\underline{5.65}$ $\underline{3.2}$,
 Te - ka , tan-sah da - dya,

$\underline{123}$ $\underline{2.3}$ 1 \Rightarrow 1 $\underline{1232}$ $\underline{1.6}$,
 Lin - dur - an ke - wa - la,

6 $\underline{61\dot{2}}$ $\underline{6.165}$ 3 $\underline{21}$ $\underline{23}$ $\underline{121}$ $\textcircled{6}$
 Ka - ton kang a-sung u - sa - da.

6. *Båwå S.T. Bremarakérasa, laras sléndro pathet sanga*

2 5 6 i2 , 6 6 6.5 6.i
Bre-ma-ra se - kung ma - ngung-kung,

i i i i , i65 5.6i2 , 2i62i6.i65 2.32.1
Mrih kongkal ron kang nga - ling - i,

5 5 5 , 5 5 5 5 6.56.(i)
Li-ni-ling se - la-ning sla - ga,

6 6 6i2 2 , 6 6 65i 6.56.5 ,
Le-ga-ning kang a-ngu pa - di,

2 i 2 6 , 6 65 6 i.6
Du-ma-di du - mu-nèng pa - tra,

5 5.6i.2 2i62i6.i65 2 , 2 2 213 2.121
Pa - trap - é ka - dya ma - ngan - ti

5 1 2 2 , 21 1.235 2.32 1.6
se - la - ning sa - la - ga lu - mung

6 61 12 1 23 2 616 (5)
lu - min - dhih ron kang nga - ling - i

7. Båwå S.A. Langenkusuma, lampah 17 pedhotan 7-8, laras pélog pathet nem.

6 i 2̇1̇2̇.3̇ ' i i i2̇.3̇ i.2̇1̇6̇ ,
 Dhuh so - tyā - ning-rat gus - ti,

6 61̇2̇3̇ 3̇2̇1̇.3̇2̇1̇65 35.653 ' 3 3 356 5.6 ,
 We - las - a da - sih kas - wa - sih;

2 3 5.6 ' 2 2 2123 1.216 ,
 Mar - gi - yuh la - ras - ma - ra,

3 235.654 653 232.1 ' 65 35.6 2123 1.216 ,
 Ra - ngu ra - ngu gung ma - nga - rang;

6 i 2̇1̇2̇.3̇ ' i i i2̇.3̇ i.2̇1̇6̇ ,
 dyah pa - ring - nga u - sa - da,

6 6 6 ' 6 65.6532 35.6 2123 1.216 ,
 nak ang-gèr , ji - wa ka - wu - la;

3̇ 3̇2̇1̇ 61̇2̇.3̇ ' 3̇2̇1̇.3̇2̇1̇65 35 1̇653 23 ,
 ngli - pur ngrip - têng lu - ki - ta,

1 12 23 3 21 2.3 121 (6)
 Si - na - wung La - ngen - ku - su - ma.

8. *Båwå S.A. Kumudasmara, lampah 15 pedhotan 7-8, laras pélog pathet nem.*

1 12.3 3 ' 35 32 356 6.5 ,
Ba - wa ku - mu - das - ma - ra,

5 ↘ 5 56i 5.653 ' 3 ↘ 2 35.65 3.2 ,
dha-wah la - drang Sri Kun - ca - ra;

i2 5 6i.232.32i.2i65.653 ' 3 2321 12.3 3 ,
Pra da - sih tyas har - sa - ya,

. . . . | . 6 53 5 | . 6 12 3 | . 2 1 21 6 |
Mi - yat kang - jeng

. . . . | . 1 23 3 | . . 56 1 | . 23 12 3 |
Sri - Na - ren - dra;

. . . . | . 6 .i 2 | i2 3 i6 5 | . i6 53 2 |
ing-kang ka - ping sa - da - sa

. . . . | 6 6 54 4 | 56 56 12 3 | . 2 1 21 6 |
Tu - hu ke - ka - sih - ing suks-ma;

↘ 6 i i2i2.3 ' 32i.32i65 35 i653 232.1 ,
Pa - jam - pu - wa wi - da - da,

6 12 23 3 21 23 121 (6)
ka - u - ta - man - ning Na - ren - dra.

9. *Båwå S.T. Pangajabsih, laras pélog pathet barang.*

5 $\overset{\curvearrowright}{5}$ 567 5.653 ' $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ ' $\dot{3}\dot{2}$ 7 $\dot{2}$. $\dot{3}$ ' 6567 5.653,
 Si - nga ra - nu pa - nu - sul - ing ma - gud pu - puh,

6 7 $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\overset{\curvearrowright}{\dot{2}}$ $\dot{2}$ 7 $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{2}$ 2 $\dot{3}$ $\dot{2}$ 7.6
 Ba - ya tan ban - tu ing brang - ti,

$\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\overset{\curvearrowright}{\dot{3}}$ 2 7 , 7 $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ 76 7 $\dot{2}$. $\dot{3}$ ' 6 $\overset{\curvearrowright}{6}$ 6567 5.653,
 Ka - wi se - kar sra - na , pam - béng - kas - ing ra - puh,

3276 72.35.653567 ' 3276 72.327 ' 5 656 765 35.6 ' 2 2 232 76,
 mung ku - su - ma, bi - sa wèh u - sa - da wu - yung,

Jineman:

. . 6 7 | 2 $\dot{3}$ $\dot{3}$.2 $\dot{7}$ | . 2 $\dot{3}$ 67 3 | .2 2 32 7 |
 Se - dya ku - la nges - tu pa - da,

. . . . | 6 72 23 3 | 5 6 25 3 | .2 23 27 6 |
 Sar - pa kres - na pus - pa ru - jit,

3.276 72.3 ' 6 $\overset{\curvearrowright}{7}$ 567 5.653,
 mung an - di - ka mas - ku,

7 72 23 3 723 2 2327 ⑥
 kang sung ba - ru - bah ing ga - lih.

10. *Båwå S.A. Langenhasmara, lp 14, pd 6-8, laras sléndro pathet sanga.*

5 \searrow 5 6 $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ ' $\underline{\overline{6\dot{1}}}$ $\underline{\overline{6.5}}$,
 Dha - hat su - kèng ka - yun,

5 \searrow 5 6 $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ ' 6 \searrow $\dot{1}$ $\underline{\overline{5\dot{1}65}}$ $\underline{\overline{56\dot{1}\dot{2}}}$,
 Ka - yung- yun mi - yat sang Na - ta;

$\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}6\dot{1}\dot{2}}$ ' $\underline{\dot{2}\dot{1}6\dot{2}\dot{1}6\dot{1}65}$ \searrow 2 3 $\underline{\overline{5.32.132121}}$,
 ji - nu - rung Hyang Suks - ma,

5 $\underline{\overline{56\dot{1}}}$ ' 5 $\underline{\overline{653}}$ $\underline{\overline{2|35}}$ $\underline{\overline{132}}$ | . $\underline{\overline{6\dot{1}6}}$ $\underline{\overline{5}}$ |
 Kar - ya has - car - yèng sa - bu - mi;

. . . . | . $\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{1}}$ | . . . $\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{2}}$ | . $\underline{\overline{6\dot{1}6}}$ $\underline{\overline{5}}$ |
 Dèn - nya pe - pang - gih - an,

. . . . | 5 5 $\underline{\overline{32}}$ $\underline{\overline{3}}$ | . 5 $\underline{\overline{132}}$ | . $\underline{\overline{6\dot{1}6}}$ $\underline{\overline{5}}$ |
 Sa - mi Na - rès - swa-rèng Ja - wi;

$\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ ' 6 \searrow $\dot{1}$ $\underline{\overline{5.65}}$ $\underline{\overline{32}}$,
 as - ma - rèng tyas da - dya,

6 $\underline{\overline{6\dot{1}}}$ $\underline{\overline{12}}$ $\underline{\overline{12}}$ $\underline{\overline{23}}$ 2 $\underline{\overline{6\dot{1}6}}$ (5)
 Sri ka - rong - ron a - ngre - ra - ngin.

11. *Båwå S.A. Maduretna, lampah 12 pedhotan 5-7, laras sléndro pathet manyura.*

↘ 6 i 2.3 ' 1.62 1.6 ,
Ba - ya - ta ma - du,

i 1.2161 ↘ i ' 3.532 2.3 ' 12616 5.3 ,
ret - na kang pi - nas - thi - ka;

3 3.56 6.123 ' 3.2132163 2.321 ,
Pi - nus - thi da - di,

1 1.23 2.3 ' 1 ↘ 1 ' 1.2 1.6 ,
Ku - su - ma pe - pu - jan - ku;

3 32 2.356 3.53 2.1 ,
Ke - ku - wung - i - ra,

3 3.53 2.1.23 ' 3.2132163 232.1 ' 1.23 2.16 ,
Kang wèh ru - drah - ing dri - ya;

3 ↘ 6 5 3.53 21.23 ,
Dri - ya ma - tre - nyuh,

. 12 6 53 1 23 1216 (12)
Tis - tis li - no - bong brang - ta.

12. *Båwå S.A. Maésabayangan, lampah 17 pedhotan 5-5-7, laras pélog pathet nem.*

\searrow 6 $\underline{2.3}$ ' $\underline{1\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{1.2\dot{1}6}$, 6 $\underline{65}$ $\underline{35.6}$ ' $\underline{2123}$ $\underline{1.2\dot{1}6}$,
 Sri Na - ra - na - ta , Har - ju - na sa - sra,

$\dot{3}$ $\underline{3\dot{2}1}$ $\underline{61\dot{2}.3}$ ' $\underline{3\dot{2}1\dot{3}\dot{2}1653}$ $\underline{232.1}$ ' $\underline{123}$ $\underline{1.2\dot{1}6}$,
 lan sang Nar - pa da - yin - ta;

3 $\underline{35.6}$ $\underline{61\dot{2}.3}$ ' $\underline{3\dot{2}1.3\dot{2}1653}$ $\underline{2.32.1}$, $\underline{1.2}$ ' 6 1 2 3 ,
 Wus mung - gwing ra - ta ret - na nin - dhi - ta,

6 $\underline{65}$ $\underline{35.6}$ ' 2 \searrow 2 $\underline{2123}$ $\underline{1.2\dot{1}6}$,
 lan pa - ra gar - wa Dho - mas;

\searrow 6 $\underline{2.3}$ ' $\underline{1.2\dot{1}\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{1.2\dot{1}6}$, 6 $\underline{65}$ $\underline{35.6}$ ' $\underline{2123}$ $\underline{1.2\dot{1}6}$
 La - wan pa - rek - kan , pa - wong - an cè - thi,

$\dot{3}$ $\underline{3\dot{2}1}$ $\underline{61\dot{2}.3}$ ' $\underline{3\dot{2}1.3\dot{2}1653}$ $\underline{232.1}$ ' $\underline{123}$ $\underline{1.2\dot{1}6}$,
 mung gwing wa - ha - nan i - ra;

3 $\underline{35.6}$ $\underline{61\dot{2}.3}$ ' $\underline{3\dot{2}1.3\dot{2}1653}$ $\underline{2.32.1}$, $\underline{1.2}$, 6 1 2 3 ,
 Sa - ju - ru - , ju - ru ri - na - kit la - wan,

. $\underline{12}$ $\underline{23}$ 2 $\underline{12}$ $\underline{32}$ $\underline{121}$ (6)
 sang a - pa - tih Su - wan - da.

13. *Båwå S.A. Manggalagita, lampah 15 pedhotan 8-7, laras pélog pathet nem.*

2 35 5 \Rightarrow 5 56 5.653 ' 35.6 6.5 ,
 Ki - dung ran mang - ga - la - gi - ta,

6 6i.2 2.32i.2i65.653 ' 3 2 35.65 3.2 ,
 Mur - wa - ni kang pra - dang - ga;

i i.2 ' 5 6i.23232i.2i6.5653 ' 3 2.321 ' 12.3 3 ,
 Mi - nang - ka pu - dyas - ta war - ja,

5 6 \Rightarrow 6 65 35.6 ' 2123 1.216 ,
 ma - ring wa - dya sa - pra - ja;

2 35 5 \Rightarrow 5 ' 56 5.653 ' 35.6 6.5 ,
 Pa - jam - pu - wa su - ka re - na,

6 6i.2 2.32i.2i65.653 ' 3 2 35.65 3.2 ,
 Wi - da - da nir sang - sa - ya;

5 6 6 \Rightarrow 6 6532 35.6 ' 2123 1.216 ,
 Ya - yah kang wi - nah - ywèng swa - ra,

. 35. 1653 2 6123 1 1216 (5)
 Ra - ras - ing O - nang O - nang,

14. *Båwå S.A.Mintajiwa, lampah 16, pedhotan 8-8, laras sléndro pathet manyura.*

6 \searrow 6 i i.2 ' 6 \searrow 3 3.5 3.2 ,
Ra - ras - ing rèh Sang na - hen - kung,

3 \searrow 3 3.53 2.i i i.6i6, i 232i.62i.6i6
Ing - dyah tan ka - pa - dhan - ing - sih;

6 \searrow 6 i i.2 ' 6 \searrow 6 356i65 3.532 ,
Ka - sang - sa - ya ing tu - ri - da,

6 6i2 6.i65 35.6 ' 2 \searrow 2 2.3532 1.6 ,
Ru - da - tin - né ang - ra - nuh - I;

Jineman:

. . 6 i | 23 3 .5 2 | . 3 126 3 | . 3 532 1 |
Ngran - ca - ka te - mah wi - ge - na,

. . . . | 6 12 23 3 | 5 6 25 3 | . 12 1 6 |
Gi - nu - pi - ta ing sa - ha - ri;

3 3 \searrow 3 3 ' 32 235.6 3.53 2.1 ,
Ri - nip - ta pa - ma pus - pi - ta,

1 12 23 2 35 3 121 (6)
pan - tes pa - trap - é kang war - ni.

15. *Båwå S.A. Patrasuratma, lampah 17 pedhotan 4-6-7, laras pélog pathet nem.*

$\dot{3}$ $\dot{2}\dot{1}\dot{2}.\dot{3}$ ' $\dot{1}\dot{2}\dot{1}65$ $356.\dot{1}$,
 Hèh Gu - na - wan,

$\dot{1}\dot{2}\dot{1}6$ $6\dot{1}\dot{2}.\dot{3}$ ' $\dot{3}\dot{2}\dot{1}.\dot{3}\dot{2}\dot{1}653$ 232.1 12.3 3 ,
 Wi - bi - sa - na si - ra,

3 35.6 $6\dot{1}\dot{2}.\dot{3}$ ' $\dot{3}\dot{2}\dot{1}.\dot{3}\dot{2}\dot{1}653$ 232.1 ' 123 $1.21.6$,
 Ing - kang ma - deg - ga Na - ta;

3 $235.65.4$ 653 232.1 ,
 nèng Nga - leng - ka,

1.216 6 ' 2 3 35653 2.1 ,
 si - ni - wèng rak - sa - sa,

3 35.6 $6\dot{1}\dot{2}\dot{3}$ ' $\dot{3}\dot{2}\dot{1}.\dot{3}\dot{2}\dot{1}653$ 232.1 ' 123 $1.21.6$,
 Ka - ra - na pra - ba - wan - ta;

$\dot{3}$ $\dot{2}\dot{1}\dot{2}.\dot{3}$ ' $\dot{1}\dot{2}\dot{1}65$ $356.\dot{1}$
 Mar - di - kèng rat,

$\dot{1}\dot{2}\dot{1}6$ $6\dot{1}\dot{2}\dot{3}$ ' $\dot{3}\dot{2}\dot{1}.\dot{3}\dot{2}\dot{1}653$ 232.1 ' 1.5 $5.65.3$,
 kre - tar - ta mum - pu - ni,

3 35.6 $6\dot{1}\dot{2}.\dot{3}$ $\dot{3}\dot{2}\dot{1}.\dot{3}\dot{2}\dot{1}653$ 232.1 ' 123 1.216 ,
 Gu - na we - wé - ka a - sih;

3 $235.65.4$ ' 653 232.1 , 2 2 ' 6 1 2 3 ,
 Ma - ring da - sih , pu - lih - na Nga - leng - ka,

. 1 $\overline{12}$ 2 $\overline{12}$ $\overline{32}$ $\overline{121}$ $\textcircled{6}$
 Pa - yu - nen wa - lu - yak - na.

16. *Bawa S.A. Pusparugmi, lampah 17 pedhotan 4-6-7, laras pélog pathet barang.*

$\underline{7\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{6567}$ $\underline{5.65356.7}$,
 Dhuh ku - su - ma,

$\underline{7\dot{2}76}$ $\underline{67\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6765.76576532}$ $\underline{72.32.7}$ ' $\underline{723}$ 3 ,
 kang sa - wang si - têng - su,

3 $\underline{35.6}$ $\underline{67\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6765.76532}$ $\underline{72.32.7}$ $\underline{7232}$ $\underline{7.676}$,
 wong ku - ning ngem - bang blim - bing;

3 $\underline{35653567.6.5}$ ' $\underline{76532}$ $\underline{72.32.7}$,
 ma - ya - ma - ya,

2 $\underline{23276}$ ' 7 2 $\underline{235}$ $\underline{2.32.7}$,
 wèh yung - yun - ing dri - ya,

3 $\underline{35.6}$ $\underline{67\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6765.76532}$ $\underline{72.32.7}$ ' $\underline{723}$ $\underline{2.327.6}$,
 Ba - ya ji - wan - ta mas - ku;

$\underline{76}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6567}$ $\underline{5.65356.7}$,
 sa - gung res- mi,

$\underline{765}$ $\underline{6.7}$ ' 5 5 $\underline{567}$ $\underline{5.65.3}$,
 res - mi ning - rat sa - mi,

3 $\underline{35.6}$ $\underline{67\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6765.76532}$ $\underline{72.327}$ ' $\underline{723}$ $\underline{2.3276}$,
 Ku - ma - ra - né ma - nuks - ma;

3 $\underline{35653567.6.5}$ ' $\underline{76532}$ $\underline{72.327}$,
 Cah - ya lin - tang,

$\overline{.2}$ 2 $\overline{.6}$ $\overline{7}$ 2 3 , . $\overline{23}$ $\overline{65}$ 3 5 $\overline{67}$ $\overline{65}$ ③
 té - ja nda - ru la - wan, wang- ka- wa ku - wung ku - wung.

17. *Båwå S.A. Raraturida, lampah 16, pedhotan 8-8, laras pelog pathet nem.*

$\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\Rightarrow \dot{3}$ ' $\dot{2}$ $\underline{\dot{2}i.65}$ $\underline{6i\dot{2}.3}$ $\underline{i.\dot{2}i6}$,
 Pra - ba - né sa - ya nge - ngu - wung,

6 $\underline{6i\dot{2}.3}$ $\dot{3}$ $\Rightarrow \dot{3}$ ' $\dot{2}$ $\underline{\dot{2}i65}$ i $\underline{3\dot{2}.i}$,
 Su - mu - nar se - si - ning bu - mi;

$\dot{3}$ $\underline{\dot{2}i\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{i\dot{2}i65}$ $\underline{6i.\dot{2}}$ ' 6 $\underline{54.542}$ $\underline{245.6}$ $\underline{4.54.2}$,
 kang ka - song - an ing bu - wa - na,

2 $\Rightarrow 4$ 5 $\underline{6i.\dot{2}i\dot{2}i}$ ' 6 $\Rightarrow 5$ $\underline{i.653}$ $\underline{2i\dot{2}.1}$,
 Ka - pra - ban di - pa - ning sang - Sri;

3 $\underline{56i.\dot{2}}$ $\underline{5.i653}$ $\underline{2i\dot{2}.3}$ ' 1 $\Rightarrow 1$ $\underline{1.2i}$ $\underline{6.5}$,
 Wi - cak - sa - na ping sa - da - sa,

$\underline{12}$ 2 2 $\Rightarrow 2$ ' 2 $\Rightarrow 2$ 3 $\underline{5.654.54.2}$,
 wi - dag - da a - sih se - sa - mi;

$\dot{2}$ $\Rightarrow \dot{2}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}\dot{2}i}$ $\underline{6i.\dot{2}\dot{3}\dot{2}i}$ ' 6 $\Rightarrow 5$ $\underline{i653}$ $\underline{23\dot{2}.1}$,
 Mar - ma pra Na - ta da - tan - sah,

$\underline{.3}$ 5 $\underline{i653}$ 2 $\underline{6i\dot{2}3}$ 1 $\underline{12i6}$ $\textcircled{5}$
 mu - dyas - ta - wa tur pra - tan - dha,

18. *Båwå S.A. Retnamulya, lampah 12 pedhotan 4-8, laras pélog pathet barang.*

I. $\underline{7\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}.\dot{3}}$ ' $\underline{6.7}$ $\underline{5.6.53}$,
 Su - kèng dri - ya,

$5 \Rightarrow 5$ $\underline{5.67}$ $\Rightarrow 7$ ' $\underline{7\dot{2}.76}$ $\underline{6.7\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6.7}$ $\underline{5.6.53}$,
 Ka - dya mang - gih ret - na mul - ya;

II. $\underline{3.56}$ $\underline{6.7\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6.765.7.6532}$ $\underline{72.327}$,
 Kang su - mé - wa,

7 7 $\underline{7.23}$ $\underline{3.2}$ ' 2 2 $\underline{2.32}$ $\underline{7.6}$,
 ma - wang - wang ma - na - du - ka - ra;

III. $\underline{7\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}.\dot{3}}$ ' $\underline{6.7}$ $\underline{5.6.53}$,
 Dé - ra sam - ya,

$5 \Rightarrow 5$ $\underline{5.67}$ 7 ' $\underline{7\dot{2}.76}$ $\underline{6.7\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6.7}$ $\underline{5.6.53}$,
 Mi - yat kang - jeng Na - rè - swa - ra;

IV. $\underline{3.56}$ $\underline{6.7\dot{2}\dot{3}}$ ' $\underline{6.765.76532723}$ 3 ,
 Nge - la e - la,

2 $\underline{72}$ $\underline{23}$ 3 $\underline{723}$ 2 $\underline{3227}$ ⑥
 Dha-wah la - drang Sri Wi - da - da.

↘ 6 i 2̇1̇2̇3̇ ' i.2̇3̇ i.2̇1̇6 ,
Lir sad - pa - dèng - sun,

6 6.5 3.56 ' 2 ↘ 2 2.3 1.216 ,
tu - mi - ling ma - ngu - lat - i;

↘ 3 3 2.35.65454 ' 6.53 2.121 ,
Pus - pi - ta ing - kang,

6 6.5 35.6 ' 2 ↘ 2 2.3 1.216 ,
mè - dem én - dah kang war - ni;

↘ 6 i 2̇.1̇2̇3̇ ' i.2̇3̇ i.2̇1̇6 ,
Mi - der - ing ta - man,

6 6.5 3.56 ' 2 ↘ 2 2.3 1.216 ,
a - non se - kar war - si - ki;

↘ 3 3 2.35.65454 ' 6.5 2.121 ,
Ku - me - nyut ing - tyas,

35 . 16 53 2 . 61 23 1 . 12 16 (5)
ba - ya - ta ja - tu kra - ma.

20. *Båwå S.A. Tepikawuri, lampah 17 pedhotan 6-6-5, laras sléndro pathet manyura.*

$\dot{3}.\dot{5}\dot{3}\dot{2}$ $\dot{2}.\dot{3}$ ' i $\dot{2}$ $\underline{6.16}$ $\underline{5.3}$,
U - lun ca - os a - tur,

3 3 ' 3 \rightarrow 3 $\underline{356}$ 6 ,
yèn pi - nu - jwèng kar - sa,

$\dot{3}.\dot{5}\dot{3}\dot{2}.\dot{3}$ ' i $\dot{2}$ $\underline{6.16}$ $\underline{5.3}$,
mu - gi pa - reng - a;

$\underline{216}$ $\underline{12}$ ' 3 $\underline{53235.6}$ ' $\underline{3.53}$ $\underline{2.1}$,
ka - li - lan - a nye - kar,

$\underline{123}$ $\underline{2.3}$ ' 1 \rightarrow 1 $\underline{1.23}$ $\underline{2.16}$,
Ing Te - pi - ka - wu - ri,

$\dot{3}.\dot{5}\dot{3}\dot{2}.\dot{3}$ ' i $\dot{2}$ $\underline{6.16}$ $\underline{5.3}$,
ti - bèng Mon - tro - nya;

i $\underline{\dot{2}1612\dot{3}}$ ' i $\dot{2}$ $\underline{6.216}$ 6 ,
Bi - na - rung a - ba - reng,

6 6 6 \rightarrow 6 6 $\underline{i.6i.2}$,
Gen - dhing nut ing swa - ra,

$\dot{3}.\dot{5}\dot{3}\dot{2}.\dot{3}$ ' i $\dot{2}$ $\underline{6.16}$ $\underline{5.3}$,
su - pa - ya ra - mya;

$\underline{216}$ $\underline{12}$ ' 3 $\underline{53235.6}$ ' $\underline{3.53}$ $\underline{2.1}$,
wim - buh su - kèng dri - ya,

$\underline{\cdot}$ $\underline{\cdot 2}$ $\underline{2 \cdot 6}$ $\underline{23}$ $\underline{35}$ 3 ,
mbok ma - na - wa bi - sa,

$\underline{12}$ $\underline{6}$ $\underline{5 \cdot 3}$ $\underline{6}$ $\underline{16}$ $\underline{5}$ ③.
go-long sem - ba - da.

(IV)

sek. ag. Nguswa-raga. Sl Manjura p 16 pd 8+8.

6 6 6 6 i 2-61653 356i i
 Sri maha ja wa ta Ka - tong.
 3 3 353 21 i 1-6 i 2-3216216
 Preda - ka wu lu ne' rek ta

6 612 616 53 3 3 356 6
 pro ning nendra gung koe - pi

6 6123 3-53 2-123 3 2132163 3 5 6532532
 Bu-ja wreka - sa ka - wi wu - wus.

2 2 23216 12 3 5-356 353 2-121
 Sanggya kon di ka ku - su - ma.

3 3 353 2-1 i 16 i 2-3216216
 Bale' Na - ta Ron-dhon pa - ri.

6 6 i 1-2 6 6 6-16 5-3
 Pa-nan man ga ningwah ma - mi

2 12 2 2 2 12 6 5
 Dreku ku lit ngu jweng swara

3 5 6 1 2 3 32 1 (Kutut manggung)
 a - tut manggung neng pi nem rum.

(V)

sek. ag. Maduret na Sl Manjura p 12 pd 5+7

6 i 2-3 163 2-1616 i 12161 i 353 2-123
 Baya ta ma - du. Ret na kang pi nos.

12616 53 // 3 356 6-123 321-32163 2-321
 Ahi - ka si nus Ahi da - di

3 356 6-123 321-32163 2-321 1232 1-6
 Kusu - ma pe - pu - pan ku

3 32 2-356 353 2-121 3 353 21-23
 Ke-ku wung ngi - ra maweh ku.

321-32163 2-321 123-2 1-6 = 3 6 5 353 2123
 dah - lung dri - ya dri ya ma-tre nyuh

12 6 53 12 2-3 16 12 ta (Robong)
 tis tis U ro bong Brong ta

(VI)

sek. ag: Condra-asmara-pelag kar. pl. 16 pd 8, 8.

6 7̄2̄ 2̄ 2̄ 2̄-3̄2̄7̄ 7̄2̄3̄4̄ 2̄ 2̄-3̄2̄7̄6̄
 Dhunya-wade'-ne'. lan a-sung.

6 6̄7̄8̄3̄ 6̄5̄6̄7̄ 5̄-6̄5̄3̄ 7 2̄ 2̄-3̄2̄ 7̄6̄-5̄3̄5̄6̄7̄
 Pi sung-sung sang songan sa-ri

3 2̄-3̄2̄7̄6̄ 7 2̄-3̄2̄7̄ 7 7 7̄5̄ 5̄-6̄7̄5̄6̄5̄3̄
 Sa-ri - reng sun srumaku-pa.

6 7̄2̄3̄ 6̄-7̄6̄5̄ 3̄-5̄6̄ 7̄5̄ 3̄-2̄ 2̄3̄2̄7̄ 6̄
 Lir pe-pes ba-yu ngong ta-pis.

vi { - - 6 7̄2̄3̄ 3̄-2̄7̄-2̄3̄ 6̄7̄ 3̄-2̄ 2̄-3̄2̄ 7
 12 { Sarpa kresna pa-ri ba-son-
 na { - - - - 6 7̄2̄ 2̄3̄ 3̄-5̄6̄ 2 3̄-2̄ 2̄3̄2̄7̄ 6̄
 n { - - - - u-rang gung kang pa-re' swa-ja.

6̄5̄6̄7̄ 5̄-6̄5̄3̄ 2̄3̄2̄7̄6̄ 7̄-2̄3̄ 6̄ 6̄5̄6̄5̄ 7̄6̄5̄3̄2̄ 7̄2̄-3̄2̄7̄
 ulung sa - thi - thik ca-cad ti-pun-

7 7̄2̄ 2̄3̄ 3 7̄2̄3̄ 2 2̄-3̄2̄7̄ 6̄ (gungkur)
 wonga yu ngung kur kon tres-na.

(VII)

sek. ag: Retnaasmara. pl. 6 k. 12 pd 4, 4, 4

3̄ 2̄-1̄2̄3̄ 1̄2̄1̄6̄5̄ 3̄-5̄6̄1̄ . 1̄ 1̄ 1̄2̄1̄6̄ 6̄1̄2̄3̄ 3̄2̄1̄3̄2̄1̄6̄5̄
 Dhuk ku - su - ma kangtan sah ha-sung

2̄1̄2̄1̄ 1̄2̄3̄ 3 ; 3̄5̄6̄ 6̄-1̄2̄3̄ 3̄2̄1̄-3̄2̄1̄6̄5̄3̄ 2̄-1̄2̄1̄
 wor-da-ya sun te-te dha.

5̄ 6̄ 6̄ 6̄ 6̄5̄3̄2̄ 3̄-5̄6̄ 2̄1̄2̄3̄ 1̄-2̄1̄6̄
 Den ni-rasih ti-nu - lus - na.

3̄ 2̄-1̄2̄3̄ 1̄2̄1̄6̄5̄ 3̄-5̄6̄1̄ . 1̄ 1̄ 1̄2̄1̄6̄ 6̄1̄2̄3̄ 3̄2̄1̄3̄2̄1̄6̄5̄3̄
 ka-wu - lan - ta ; sukengtyas ma-nges

2̄-1̄2̄1̄ 1̄2̄1̄2̄3̄ 1̄-2̄1̄6̄ ; 3 2̄-3̄5̄6̄5̄4̄5̄4 4̄2̄4̄5̄6̄5̄3̄
 tu pa-da mung pa-du-

2̄-1̄2̄1̄ . 1 1̄2̄ 2̄3̄ 3 3̄2̄1̄ 2̄-3̄ 1̄2̄1̄ 6̄
 ka: Mangayuna-yun as-ma-ra
 (ayun-ayun)

(VIII)

sek. ag. Tepikawuru sl. manyara sp17 pd6.6.5.

$\overline{3532}$ $\overline{2123}$ $\overline{12}$ $\overline{616}$ $\overline{53}$; $\overline{333}$ $\overline{333}$ $\overline{356}$ $\overline{6}$
 u - lun ca - os a - tur; yen pinu jweng kan - sa.

$\overline{3532-3}$ $\overline{12}$ $\overline{616}$ $\overline{53}$; $\overline{3216}$ $\overline{12}$ $\overline{35-356}$ $\overline{353}$
 ulu - gi pa - reng na ka - li lo - na nye

$\overline{21}$ $\overline{353}$ $\overline{2-123}$ $\overline{11}$ $\overline{123-2}$ $\overline{1-6}$ (Montro)
 Kar: Hing Te - pika - wu - ri

$\overline{3532-123}$ $\overline{12}$ $\overline{616}$ $\overline{53}$ $\overline{1216123}$ $\overline{12}$ $\overline{6216}$ $\overline{6}$
 Tu - beng montro nya. Bi na runga ba - reng

$\overline{66}$ $\overline{66}$ $\overline{66}$ $\overline{1-612}$; $\overline{3532-123}$ $\overline{12}$
 gendhing nuting swa - ra su - pa - ya

$\overline{616}$ $\overline{5-3}$; $\overline{321216}$ $\overline{12}$ $\overline{35-32356}$ $\overline{3-53}$ $\overline{2-1}$
 na - mya; wlm - buh su - keng dri - ya

$\overline{22}$ $\overline{6}$ $\overline{23}$ $\overline{353}$ $\overline{3}$ $\overline{12}$ $\overline{6}$ $\overline{5}$ $\overline{65}$ $\overline{3}$
 mBok ma - na - wa bi - sa go - long sem ba - da

sek: ag. Rara-bentrok sl.9 sp16 pd8.8.

$\overline{5}$ $\overline{56}$ $\overline{1-612}$ $\overline{66}$ $\overline{61}$ $\overline{6-565}$
 Kang kataman la - rasma - ra.

$\overline{5}$ $\overline{561}$ $\overline{565}$ $\overline{3-2}$ $\overline{2}$ $\overline{2-1}$ $\overline{2}$ $\overline{3-235}$
 Ra - ra ben - trok a - nglam lam - mi

$\overline{2}$ $\overline{2}$ $\overline{2-32}$ $\overline{1-612}$ $\overline{2-162165}$ $\overline{2}$ $\overline{3}$ $\overline{5-2321}$
 Pa - ran tu - ma meng tu - lam kum -

jin
nem
an
- - $\overline{56}$ $\overline{12}$ $\overline{223}$ $\overline{1-2}$ $\overline{615}$ $\overline{2}$ - $\overline{232}$ $\overline{6}$
 Baya ruming sa - ni - non - ta

- - - $\overline{5}$ $\overline{61}$ $\overline{12}$ $\overline{2-35}$ $\overline{13}$ $\overline{2}$ - $\overline{616}$ $\overline{5}$
 Fu - marma mer - du me - nu - hi

$\overline{5}$ $\overline{5}$ $\overline{5}$ $\overline{6-561}$ $\overline{2}$ $\overline{6561}$ $\overline{5-65}$ $\overline{3-2}$
 Dhuhmasmi - rah sang ku - su - ma

$\overline{2}$ $\overline{535}$ $\overline{6}$ $\overline{6561}$ $\overline{5}$ $\overline{2}$ $\overline{2161}$ $\overline{1-2}$
 Glambu - ka gan - da - ning se - kar.

$\overline{6}$ $\overline{61}$ $\overline{12}$ $\overline{1-2}$ $\overline{232}$ $\overline{2}$ $\overline{616}$ (Gambirsawit)
 Gambir sa - wit ma - ra - ta - ni:

(X)

Sek: ag: Condrawilasita: pelog 6 - Rp: 12 pd 4.8.

$\overline{56} \overline{53} \overline{356} \overline{56}$; 6 6 $\overline{612}$ $\overline{2-3212165-653}$ 3 2
Ka-ro-seng tyas myating con-dra. wila

$\overline{3565} \overline{3232}$, $\overline{12165}$ $\overline{61-12323212165-653}$ $\overline{323}$ $\overline{1-2123}$
Si-ta Dhuk Ku su-ma.

5 6 6 6 $\overline{6532}$ $\overline{3-5-6}$ $\overline{2123}$ $\overline{1-216}$
Musthika-ning su-ra - kar-ta.

$\overline{56} \overline{53} \overline{356} \overline{5-6}$ 6 6 $\overline{612}$ $\overline{2-3212165-653}$ 3
Ka-wu lan-ta Mangan-ti an tu

2 $\overline{3565}$ $\overline{3-232}$ 3 $\overline{56}$ $\overline{2-123}$ $\overline{1-216}$
sih hi-ka; kapan ba-ya;

3 5 $\overline{5653}$ 2 $\overline{23}$ 1 $\overline{216}$ 5 (Genjong gulir)
Hlanggenjong ning pa qu - lung an.

sek ageng: (XI) Suspa-rukmi: pl Barong Rp 17

$\overline{7232}$ $\overline{7-23}$ $\overline{6567}$ $\overline{5-653567}$, $\overline{7656}$ $\overline{6-567}$ 5 5
Dhuk Ku - su - ma; kang sa-wang su

$\overline{56567}$ $\overline{5-65}$ 3 3 $\overline{356}$ $\overline{6-723}$ $\overline{67656576532}$
teng su, wongku ning ngem

$\overline{72-327}$ $\overline{7232}$ $\overline{7-676}$ 3 $\overline{35653567}$ $\overline{3276}$
bang blim-bing maya ma

$\overline{72-327}$, $\overline{23}$ 6 7 2 $\overline{235}$ $\overline{2-327}$
ja weh yungyuning dri-ya.

3 $\overline{356}$ $\overline{6-723}$ $\overline{676576532}$ $\overline{72-327}$ $\overline{7232}$ $\overline{7-6}$
Baya ji - wan - ta - mas-ku.

$\overline{7232}$ $\overline{7-23}$ $\overline{6567}$ $\overline{5-653567}$; $\overline{7656}$ $\overline{6-567}$ 5
sa-gung res-mi res-mi ning

5 $\overline{5-6567}$ $\overline{5-653}$; 3 $\overline{356}$ $\overline{6723}$ $\overline{67656576532}$
ngarat sa-mi kuma-ra ne

$\overline{72-327}$ $\overline{7232}$ $\overline{7-676}$ 3 $\overline{35653567}$ $\overline{3276}$ $\overline{72-327}$
ma-nuk sma. Cahya lin-tang

2 $\overline{23}$ 6 7 2 3 2 $\overline{276}$ 5 $\overline{57}$ $\overline{65}$ 3
Te-ja ndaru lawan wangkowa Kuwung kuwung
(Kuwung-Kuwung)

(XII)

Sek. ag. Rara-turida: pelog 6. Lp. 16 pd 8, 8.

$\begin{matrix} 3 & 3 & 3 & 3 & 2 & 2 & 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 1 & 6 \end{matrix}$
Asri mung har ga nge - ngu - wung
 $\begin{matrix} 6 & 6 & 1 & 2 & 3 & 3 & 3 & 2 & 2 & 1 & 6 & 5 & 1 & 3 & 2 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$
ga ku - wani ra sang pe - kik
 $\begin{matrix} 3 & 2 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 6 & 4 & 5 & 4 & 2 & 2 & 4 & 5 & 6 & 4 & 5 & 4 & 2 \end{matrix}$
Ra - ma ni - ja ya lek - sma - na.
 $\begin{matrix} 2 & 4 & 5 & 6 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$
Fleng mang la - wan ngren ga - ni.
 $\begin{matrix} 3 & 5 & 6 & 1 & 2 & 5 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 1 & 1 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 \end{matrix}$
A kik cen - dha ni ki nar - ya
 $\begin{matrix} 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 3 & 5 & 6 & 4 & 5 & 4 & 2 \end{matrix}$
Ri - neng eng se - kar sa wen - dah.
 $\begin{matrix} 2 & 2 & 2 & 3 & 2 & 1 & 6 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$
Gambar sa - wit lu - wan pa - car.
 $\begin{matrix} 3 & 5 & 5 & 6 & 5 & 3 & 2 & 2 & 1 & 2 & 3 & 1 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$
Ka cih na ho ni - la pe - kik ^{pc} (Pacar cina)

(XIII)

Sek. ag. Manggala gita: pelog 6. Lp. 15 pd 8, 7.

$\begin{matrix} 2 & 3 & 5 & 5 & 5 & 5 & 6 & 5 & 3 & 3 & 5 & 6 & 6 & 5 & 6 & 5 \end{matrix}$
Kidung san mang ga - la gi - ta:
 $\begin{matrix} 6 & 6 & 1 & 2 & 2 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 3 & 3 & 2 & 3 & 5 & 6 & 5 & 3 & 2 & 3 & 2 \end{matrix}$
Murwa ni kang pradong - ga.
 $\begin{matrix} 1 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 5 & 6 & 1 & 1 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 3 & 3 & 2 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 3 \end{matrix}$
Mi nang - ka pu dyas ta war - ja
 $\begin{matrix} 5 & 6 & 6 & 6 & 5 & 3 & 2 & 3 & 5 & 6 & 3 & 5 & 6 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 \end{matrix}$
Maringwa dya sa - pra - ja.
 $\begin{matrix} 2 & 3 & 5 & 5 & 5 & 5 & 6 & 5 & 3 & 3 & 5 & 6 & 6 & 5 & 6 & 5 \end{matrix}$
Pa - jam pu wa su - ka - ne - na.
 $\begin{matrix} 6 & 6 & 1 & 2 & 2 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 3 & 3 & 2 & 3 & 5 & 6 & 5 & 3 & 2 & 3 & 2 \end{matrix}$
Wi da - da su ka - ne - na.
 $\begin{matrix} 5 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 & 3 & 2 & 3 & 5 & 6 & 2 & 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 \end{matrix}$
Yayah kang wi nah yeng swa - ra.
 $\begin{matrix} 3 & 5 & 5 & 6 & 5 & 3 & 2 & 2 & 1 & 2 & 3 & 1 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$
Ra - nas sing O - nang O - nang. (onangonang)

(XIV)

Sek ag: Minta jiwa Slendromany - Lp 16 pd 8, 8.6 656 i i-2 6 3 325 3232
La-kas ing reh song na - hen kung.3 3 353 21 i 1616 i 2-321-6216
Tang dyah tan ka-po-dha ning sih.6 656 i i-612 6 6 3-6165 3-253232
Na sang sa-ya hing tu - ri - da.6 612 61653 5-6 2 2 23532 1-6
Ruda - ti - ne' hangra - nu - hi6 123 35 212 3126 3 3532 1
Ngikan-ca-ka ta - mah ni ge - na.6 12 333 3 5-6 25 3 121 6
Gi - nu pi ta ing sa - ka - ri.3 3 3 3 32 2-316 3-23532 21
Rimpi pa ma pus - pi - ta1 12 232 2-3 3-53 3 1216 6
Pantes pa - trap pe' kang War na (Puskawanna)

(XV)

sek : ag: Retna asmara Slendrog Rp 14 pd 6, 8.5 5 6 i-612 651 1-6565
Dahat su - kung ka - yun5 5 6 i-612 6 i 5165 5-612
Koyungyun mi - yat song na - ta232 1-61612 2-1621652 2 3 532 132121
ji - nu - rung hlyang suk sma.5 561 5-653 2-35 13 2 616 5
Kar-ya kas - car - yeng sa - bu - mi23 i - 23 2 616 5 5 5-32 35-132 616 5
Banya papang gekon - - sa - mi - ma - re swarn jawi21321 1-612 6 i 5-616165 3-232
as - ma - rengtyas da - dya.6 61 121 1-2 232 2 616 5
Sri ka - rong - ron ku - ngre - na - ngin.

(SRIKARONGRON)

XVI

Sek: ag Bongsapatra Slg Ap 17 pd 4, 6, 7

2. 321 1612 615 2. 356 6165 5612 216 21652 1. 216
 Dhuh Gus ti ku; Kang ho-pin - dha -
 612 2; 2 235 5. 612 216 21652 1. 216 6121 6. 5
 Ra - tih; Cahya ni - ra su - mu - mu
 21 1. 235 2. 32 1. 6 12 5 2 2 232 1. 6.
 Ka dya Wu - lan kangpurnama si-dhi
 2 235 5. 612 216 21652 1. 216 6121 6. 5.
 wangku - ning ne - mu gi - rung
 2. 321 1. 612 615 2. 356 6165 5612 2. 16 21652 1216
 Dhuh ji - wengsun; pa - ring nga hu.
 63 3. 532. 2 235 5612 216. 21652 1. 216 6121 6. 5
 Sa - da; punka - kang ka - ras ma - ra
 21 1. 235 2. 32 1. 616, 1 1 5 12 232 2
 a - sem - mi - ra lungebyaring tha thit
 3. 32 1 3 5 532 2
 woh renyebung war da - ya. (Renyeb)

XVII

Sek - Tengah; Kuswa-nini pelog barang:

7 6 765 35. 5 5 5 5 5 5 6 72 - 327,
 sa - wi jo - nur: so so tyaprodapa wu - ngu;
 6 72 - 32 7 67 7656 6 3 5 6 6 65 356765
 wa - war - takna mi - nah satriyake ke yi
 76522 72 - 327 6 - 7 2 2 3 5653567 3276
 su - nu; da - sihe' kandhukan Brong
 72 - 327: 7 2 2327 6 - 53567 2 2 232 7. 676
 Ia; kangka cip - ta mungmas kwa - ri
 5 5 5 67 5 67 653 2.
 Roning ka mal di ndang har - ga.
 3 5 5653 2 7 65 76 5
 si - nom me' ha mi ta ngo - ni (sinom)