

**REOG PONOROGO  
SEBUAH TINJAUAN MUSIKAL**

**Skripsi**



Disusun oleh:

**YOGA PURNAMA SARI**

**NIM. 08111102**

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN  
INSTITUT SENI INDONESIA  
SURAKARTA  
2013**

**REOG PONOROGO**  
**SEBUAH TINJAUAN MUSIKAL**

**Skripsi**

Untuk Memenuhi salah satu syarat  
Guna Mencapai Derajat Sarjana S-1  
Jurusan Karawitan



Disusun oleh:

**YOGA PURNAMA SARI**

**NIM. 08111102**

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN**  
**INSTITUT SENI INDONESIA**  
**SURAKARTA**  
**2013**

**PERSETUJUAN**

Skripsi berjudul:

Reog Ponorogo  
Sebuah Tinjauan Musikal

Disusun oleh:

**Yoga Purnama Sari**

**NIM. 08111102**

Telah disetujui oleh Pembimbing Tugas Akhir untuk disajikan.  
Surakarta, 7 Januari 2013.

Pembimbing Tugas Akhir

**Danis Sugiyanto, S.Sn., M.Hum.**

**NIP. 197103022003121001**

Mengetahui,

Ketua Jurusan Karawitan,

**Suraji, S. Kar., M.Sn.**

**NIP. 196106151988031001**

## PENGESAHAN

Skripsi berjudul:

Reog Ponorogo  
Sebuah Tinjauan Musikal

Yang dipersiapkan dan disusun oleh

Yoga Purnama Sari  
NIM. 08111102

Telah dipertahankan di hadapan dewan penguji skripsi  
Institut Seni Indonesia Surakarta  
pada tanggal 17 Januari 2013  
dan dinyatakan telah memenuhi syarat.

### Dewan Penguji

Ketua Penguji : I Nengah Muliana, S.Kar., M.Hum. ....

Penguji Utama : Darno, S.Sn., M.Sn. ....

Pembimbing : Danis Sugiyanto, S.Sn., M.Hum. ....

Surakarta, 7 Pebruari 2013  
Institut Seni Indonesia Surakarta  
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan

**Dr. Soetarno Haryono, S.Kar., M. Hum.**

**NIP. 19550818 198103 1006**

## PERNYATAAN

Yang bertanda tangan di bawah ini, saya:

Nama : Yoga Purnama Sari

NIM : 08111102

Dengan ini menyatakan bahwa:

Skripsi yang saya susun dengan judul “Reog Ponorogo: Sebuah Tinjauan Musikal” ini merupakan murni karya saya pribadi dan tidak terdapat karya serupa yang pernah diajukan untuk memperoleh gelar kesarjanaan di suatu perguruan tinggi. Sepanjang pengetahuan saya, tidak terdapat karya atau pendapat yang pernah ditulis atau diterbitkan oleh orang lain, kecuali bagian-bagian yang secara tertulis diacu atau dikutip dalam naskah ini serta disebutkan dalam daftar pustaka.

Surakarta, 7 Pebruari 2013

Yoga Purnama Sari

## PERSEMBAHAN

Skripsi ini penulis persembahkan kepada :

- Almamaterku tercinta (Institut Seni Indonesia Surakarta) yang turut menggemblengku dalam menapak kehidupan, *kutha agung Nagari Surakarta Hadiningrat* (Kota Solo) yang turut menyanggaku, *Kadipaten Wonogiri* tanah moyangku yang mengayomi dan menentramkan hatiku, *Bumi Reyog Ponorogo* yang menjadi salah satu sumber inspirasiku, Bumi Dharmasraya —di hulu Batanghari *Swarnadwipa* bekas kekuasaan Sang Mauliwarmadewa di masa lalu— (tanah kelahiranku yang tak membosankan kalbu), dan *Ibu Pertiwi* Indonesia-ku yang menjadi sarana penghidupan dan kehidupanku.
- Kaum pecinta seni dan budaya Nusantara pada umumnya, terutama generasi muda sang pembangun bangsa sekaligus penerus kejayaan budaya nasional.
- Kaum pecinta dan pemerhati Reog Ponorogo, *kâncâ-kâncâ réyog* di mana saja berada.

## ABSTRAK

REOG PONOROGO: SEBUAH TINJAUAN MUSIKAL, disusun oleh Yoga Purnama Sari, 2013. Skripsi Program Studi S-1 Seni Karawitan, Jurusan Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

Latar belakang penelitian ini berawal dari perhatian peneliti terhadap aspek musikal Reog Ponorogo kurang begitu mendapat perhatian yang cukup dari berbagai kalangan, di antaranya kaum pemerhati seni-budaya, kaum akademisi, bahkan kaum seniman reog sendiri. Ini agak kontradiktif dengan eksistensi kesenian Reog Ponorogo yang telah cukup mendunia bahkan. Sementara itu, pandang terhadap aspek musikal Reog Ponorogo, terhadap *tabuhan* reog, seringkali masih terlalu dangkal, padahal kedudukannya dalam Reog Ponorogo sama vitalnya sebagai musik tari-tarian reog.

Penelitian terhadap aspek musikal dalam pertunjukan Reog Ponorogo ini lebih menitikberatkan pada *garapan* musik tradisi yang konvensional yang telah dipatuhi oleh para seniman Reog Ponorogo. Secara tradisi pertunjukan Reog Ponorogo selalu menyajikan bentuk-bentuk *gendhing* baku Reog Ponorogo, yakni *obyog*, *panaragan*, *patrajayan*, *sampak*, dan *kebogiro*, di samping seringkali juga diselingi dan diwarnai *garap* musik kreasi yang variatif terutama dalam format *reog festival*. Bentuk-bentuk *gendhing* tradisi Reog Ponorogo memiliki beragam karakter melalui musikalitas tertentu yang melibatkan elemen-elemen musiknya, kaitannya dengan sajian tarian-tariannya. Secara konvensional terdapat kesepakatan mengenai penggunaan atau penerapan bentuk-bentuk *gendhing* tertentu untuk tarian-tarian reog dan bagian-bagian tarian itu sendiri.

Kiranya sangat kompleks permasalahan musikal yang terjadi dalam musik reog, atau disebut juga: *tabuhan* reog; mulai dari persoalan pelarasan pada gamelan reog, unsur-unsur musikal dalam *tabuhan* atau musiknya, maupun berbagai persoalan musikal lainnya. *Garap-garap* instrumen tertentu seperti *slompret* dan *kendhang*, banyaknya peralihan bentuk dan irama *gendhing*, serta adanya interaksi-interaksi musikal yang banyak terjadi dan diterapkan selama proses bermusik terjadi. Peneliti banyak menggunakan konsep-konsep karawitanologi, seperti yang diterapkan untuk mengkaji karawitan Jawa, di dalam mengkaji musikalitas Reog Ponorogo ini. Konsep-konsep seperti *padhang-ulihan*, konsep irama, dan konsep *garap* penulis pandang terjadi dalam musikalitas Reog Ponorogo. Dokumentasi-dokumentasi, rekaman, baik komersial maupun non-komersial berbentuk audio dan audio-visual tentang pertunjukan Reog Ponorogo atau musik Reog Ponorogo menjadi bahan analisis yang sering dipakai peneliti. Di samping itu, pengamatan langsung ke lapangan, wawancara dengan sejumlah narasumber, serta studi pustaka merupakan langkah yang peneliti tempuh untuk mendapatkan informasi dan data penelitian ini.

## MOTTO

### *KALAMA SUTRA*

(Terjemahan, seperti telah dikutip oleh Sutradharma dari *Anguttara Nikaya*)

"Janganlah percaya begitu saja terhadap suatu berita, hanya karena Anda telah mendengarnya. Janganlah percaya begitu saja terhadap tradisi, hanya karena telah dilakukan secara turun temurun oleh beberapa generasi. Janganlah percaya begitu saja terhadap sesuatu, hanya karena telah didesas-desuskan oleh banyak orang. Janganlah percaya begitu saja terhadap sesuatu, hanya karena sudah tercatat di dalam kitab suci. Janganlah percaya begitu saja terhadap sesuatu, hanya karena diwejangkan oleh guru-guru atau para tetua.

Tetapi setelah Anda melakukan observasi dan analisa mendalam, sehingga Anda menemukan bahwa segala sesuatu tersebut sesuai dengan alasan dan berkaitan dengan hal-hal yang baik dan berguna, tidak tercela, dan yang mana kalau hal tersebut diteruskan, akan membawa kebahagiaan; maka sudah selayaknya Anda menerima dan hidup sesuai dengan hal-hal tersebut."



## KATA PENGANTAR

Puji syukur penulis haturkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Suci, yang telah mengijinkan selesainya skripsi berjudul “Reog Ponorogo: Sebuah Tinjauan Musikal” ini, sebagai salah satu syarat untuk menyelesaikan studi dalam mencapai derajat Sarjana S-1 Seni Karawitan Jurusan Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Penulis merasa lega bagai telah lolos menyeberangi sebuah samudera hanya dengan perahu seadanya.

Terselesaikannya skripsi ini berkat dukungan dari berbagai pihak. Oleh karena itu penulis ingin menyampaikan ucapan terima kasih; pertama kepada Rektor ISI Surakarta beserta segenap jajarannya yang telah memfasilitasi penulis selama menempuh studi. Selanjutnya, terima kasih yang mendalam penulis ucapkan kepada seluruh dosen yang telah berjasa turut mendidik dan membimbing penulis, baik dalam perkuliahan maupun saat kegiatan di luar perkuliahan; dengan rasa kasih sayang, penuh kekeluargaan, sering disertai canda tawa yang menyegarkan, tentu sulit dijumpai di perguruan tinggi mana pun.

*Gunging panuwun* tak lupa penulis haturkan kepada pembimbing skripsi, Bapak Danis Sugiyanto, S.Sn., M.Hum., yang telah mengarahkan penulis dengan petunjuk-petunjuk solutif yang menyelamatkan. Terima kasih pula penulis sampaikan pula kepada Bapak Suraji, S.Kar., M.Sn. selaku pembimbing akademik yang selalu mendorong penulis ke arah kemajuan.

Ucapan terima kasih juga penulis sampaikan kepada seluruh narasumber dan informan yang telah memberikan berbagai hal yang berguna untuk penyusunan skripsi ini. *Matur nuwun* kepada: Pak Budi Satriyo, Pak Bambang Wibisono, Mas 'Iput' Wahyono, Pak Dirman, Pak Hadi, Om Edi Handoko, Mbah Saleh (almarahum), Om Tuhari, Mas Wisnu Hp, Pakdhe dan Budhe Maryono, serta semua pihak yang tak dapat penulis sebutkan satu persatu. Terima kasih kepada *kâncâ-kâncâ reyog* dari Wonogiri yang telah sering mengajak penulis belajar Reog Ponorogo

Terima kasih kepada seluruh kawan-kawanku seperjuangan, yang turut memberi semangat: Guritno, Septian Syamsudin Nur, Agus Prasetyo, Murlan, Kartika, Sri Lestariningsih, Anik Rahayu, Fendy Dwi Handoko, Sri Hardiyono, Hastomo, dan lain-lain yang tidak mungkin ditulis di sini seluruhnya. Terima kasih juga kepada kawan-kawan yang satu kandang di *Wisma Resi*: Agus Harisapto, Heru Pradika, Suko, Lukito, Naufal Rijaludin, Arif, Rizal, Wikan, Galih 'Blitar', Galih 'Banyumas', Aji Cahyadi, Aji 'Cil'.

*Matur nuwun* secara khusus saya haturkan kepada ibu-bapakku Riris Widayati-Sarjono (yang dengan keringat dan tetesan darahnya, anakmu dapat 'berjalan'), nenek tercinta Mbah Buk Sumarsi dan Kakung Jum, adik-adikku: MB Dhowi-Danang RU-Kinanthi MU, Buke Tutik sekeluarga, dan seluruh keluarga besarku di *Sitiung*. Juga kepada keluarga besar di Wonogiri: Mbah Kakung Jamin sekeluarga, Mbah Roso sekeluarga, Mbah Yadi sekeluarga, dan semua *pepundhenku* di Wonogiri yang selama ini penulis telah menjadi beban *panjenengan* semua.

Bagaimanapun, skripsi ini benar-benar masih sangat banyak sekali kekurangan dan kelemahan di dalamnya. Oleh karena itu, penulis mengharapkan kritik dan saran dari semua pihak. Meskipun demikian, terbersit dalam hati penulis; mudah-mudahan skripsi ini tetap berguna untuk semua pembacanya.

Surakarta, 7 Pebruari 2013

Penulis

Yoga Purnama Sari



## DAFTAR ISI

HALAMAN SAMBUT.....	i
HALAMAN JUDUL.....	ii
HALAMAN PERSETUJUAN.....	iii
HALAMAN PENGESAHAN.....	iv
HALAMAN PERNYATAAN.....	v
HALAMAN PERSEMBAHAN.....	vi
ABSTRAK.....	vii
MOTTO.....	viii
KATA PENGANTAR.....	ix
DAFTAR ISI.....	xii
CATATAN UNTUK PEMBACA.....	xvi
<b>BAB I</b> <b>PENDAHULUAN</b> .....	<b>1</b>
A. Latar Belakang.....	1
B. Rumusan Masalah.....	6
C. Tujuan Penelitian.....	6
D. Manfaat Penelitian.....	7
E. Tinjauan Pustaka.....	8
F. Landasan Pemikiran.....	14
G. Metode dan Langkah-Langkah Penelitian.....	16
1. Tahap Pengumpulan Data.....	17
a. Studi Pustaka.....	18
b. Observasi.....	18
c. Wawancara.....	20
d. Diskografi.....	22
e. Webtografi.....	23
2. Tahap Pengolahan Data (Reduksi dan Analisis Data).....	24
3. Tahap Penyajian Data.....	25

BAB II	PONOROGO DAN REOG PONOROGO	27
	A. Sekilas tentang Reog Ponorogo dan Ponorogo sebagai Kota Reog.....	29
	B. Sisi Kesejarahan Ponorogo dan Reog Ponorogo: Antara Cerita Legenda dan Sejarah.....	34
	C. Sekilas Perkembangan Kesenian Reog Ponorogo: Sebuah Ulasan.....	44
	D. Pemetaan Kemasan Pertunjukan Reog Ponorogo....	54
	1. Reog Obyogan.....	56
	2. Reog Festival.....	60
	3. Bentuk Campuran.....	63
	E. Komposisi Tarian Reog Ponorogo.....	65
BAB III	BENTUK-BENTUK GENDHING REOG PONOROGO	73
	A. Tabuhan Reyogan: Sebuah Paradigma Masyarakat terhadap Musik Reog Ponorogo.....	74
	B. Fungsi Tabuhan Reog untuk Berbagai Keperluan.....	77
	1. Fungsi Pokok untuk Seni Pertunjukan.....	77
	2. Fungsi Lain.....	82
	C. Instrumentasi Gamelan Reog Ponorogo: Beberapa Pandangan dan Permasalahannya.....	84
	1. Kendhang.....	87
	2. Slompret.....	89
	3. Kethuk-Kenong.....	90
	4. Gong (Kempul).....	92
	5. Ketipung.....	94
	6. Angklung.....	95
	7. Vokal: Senggak.....	95
	D. Unsur-Unsur Musikal Tabuhan Reog Ponorogo.....	96
	1. Laras.....	97
	2. Irama dan Tempo.....	101
	3. Ritme.....	102
	4. Volume.....	103
	E. Bentuk-Bentuk Gendhing Baku Reog Ponorogo....	104
	1. Bentuk Obyog, Panaragan, dan Patrajayan.....	107
	2. Bentuk Kebogiro.....	112
	3. Bentuk Sampak.....	113

	F. Penggunaan Bentuk-Bentuk Gendhing Baku Reog Ponorogo pada Tari-Tarian Reog Ponorogo....	116
BAB IV	ANALISIS MUSIKAL TABUHAN REOG PONOROGO	124
	A. Adangiyah dalam Sajian Musik Reog Ponorogo: Suatu Aba-Aba dan Pendahuluan.....	124
	B. Buka dan Peralihan: Sebuah Rangsangan Musikal oleh Kendhang.....	131
	C. Gendhing Patrajayan: Sebuah Gendhing Khusus.....	145
	D. Bentuk-Bentuk Suwuk dan Andhegan pada Tabuhan Reog Ponorogo.....	152
	E. Garap Kendhangan Reog Ponorogo.....	154
	F. Garap Slompretan Reog Ponorogo.....	164
	G. Unsur Vokal: Senggak-Alok dan Tembang.....	182
	H. Variasi Garap Musik Reog Ponorogo (Kemasan Reog Festival) Saat Ini.....	186
	I. Ragam Garap Vokal Reog: Eksplorasi dan Alternatif Variasi dalam Musik Reog Ponorogo Saat Ini.....	191
	J. Interaksi Musikal Tabuhan Reog Ponorogo.....	196
BAB V	PENUTUP	201
	A. Kesimpulan.....	201
	B. Saran.....	207
DAFTAR ACUAN		
	Kepustakaan.....	210
	Diskografi.....	212
	Webtografi.....	213
	Narasumber.....	214
GLOSARIUM.....		
		216
LAMPIRAN FOTO.....		
		227
BIODATA.....		
		240

## CATATAN UNTUK PEMBACA

Penulisan skripsi ini banyak menggunakan istilah yang menggunakan istilah dalam ejaan Bahasa Jawa. Untuk membedakan istilah Bahasa Jawa dan Bahasa Indonesia, maka penulisan dalam ejaan Bahasa Jawa dicetak miring (*font Italic*). Misalnya istilah: *gendhing, kendhang, kendhangan, tabuhan, reyog* (ejaan Indonesia: 'reog'), *panaragan, seseg, tamban, singgetan, sembahan, sabetan, warok, jathilan, Klana Sewandana*, dan sebagainya. Istilah-istilah khusus tersebut dijelaskan pada bagian glosarium.

Selain hal tersebut di atas, dalam skripsi ini banyak sekali ilustrasi dan contoh-contoh transkripsi musik yang menggunakan sistem notasi angka yang saat ini populer untuk menulis notasi karawitan, yakni yang disebut notasi *kepatihan* serta simbol-simbol yang terdapat di dalamnya. Untuk mempermudah bagi para pembaca dalam memahami isi tulisan ini maka sebelumnya akan diterangkan mengenai hal-hal tersebut.

Notasi angka dalam sistem notasi *kepatihan*:

. . . 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 7̇ 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 7̇ . . .

Sistem notasi angka *kepatihan* ini banyak digunakan dalam mentranskripsi *slompretan* (bunyi permainan *slompret*). Untuk angka notasi yang dicoret garis miring (/), hal itu menunjukkan nada minor, sedikit lebih tinggi dari nada itu sendiri, misalnya:  $\dot{1}/$  (sedikit lebih tinggi dari nada  $\dot{1}$ , atau bunyi antara nada  $\dot{1}$  dan  $\dot{2}$ ),  $\dot{2}/$  (sedikit lebih tinggi dari nada  $\dot{2}$ , atau bunyi antara nada  $\dot{2}$  dan  $\dot{3}$ ).

Berikut tanda-tanda atau simbol beserta keterangannya dalam sistem notasi *kepatihan*.

- ..... : untuk menulis *gatra*, menunjukkan ketukan birama
- : simbol dari bunyi *gong*
- +
- ~ : simbol dari bunyi *kethuk*
- || : tanda pengulangan bagian tertentu
- { : } : simbol pengulangan pola-pola permainan musik tertentu
- : tanda perpanjangan bunyi *slompretan* tertentu

Berikut simbol-simbol untuk notasi *kendhangan*.

- b : bunyi *dheh/ dheng*, sisi *bem kendhang* reog
- t : bunyi *tak*, sisi *kempyang kendhang* reog
- ρ : bunyi *thung*, sisi *kempyang kendhang* reog (mirip suara *tong* atau *lung*)
- d : bunyi *ndhang* (kombinasi bunyi *dheh* dengan *tak*), korelasi kedua sisi

↳ : bunyi *ndhet* (bunyi *dhah* yang ditekan sisi *bem-nya*)

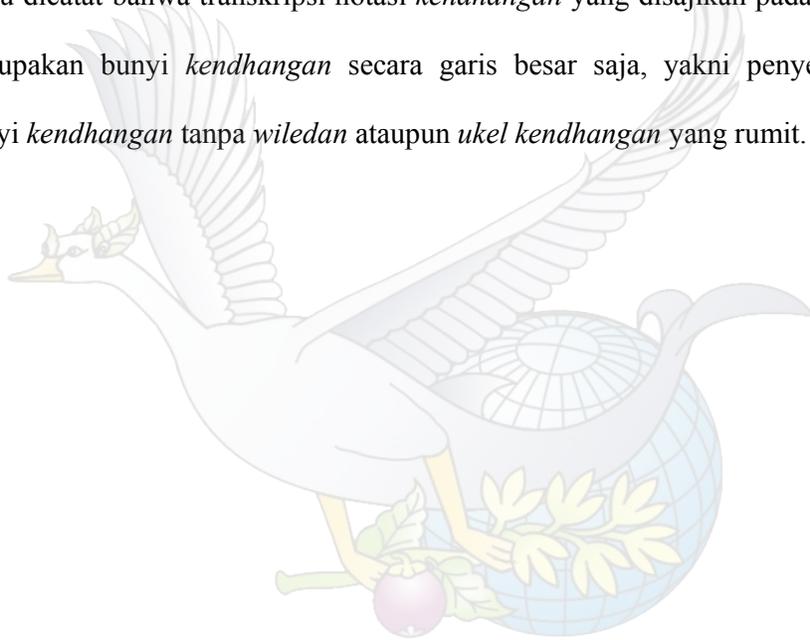
h : bunyi *hen* (bunyi *dhah* yang tipis)

k : bunyi *ket* (bunyi *dhet* yang tipis)

↳ : bunyi *tlang* (kombinasi bunyi *ket* dan *lang/lung/thung*)

↳ : bunyi *dak/ndak/ndlak* (kombinasi bunyi kedia sisi dengan ditekan)

Perlu dicatat bahwa transkripsi notasi *kendhangan* yang disajikan pada skripsi ini merupakan bunyi *kendhangan* secara garis besar saja, yakni penyederhanaan bunyi *kendhangan* tanpa *wiledan* ataupun *ukel kendhangan* yang rumit.



# BAB I

## PENDAHULUAN

### A. Latar Belakang

Reog Ponorogo merupakan sebuah kesenian rakyat yang berbentuk tarian. Unsur tarian yang terdapat di dalamnya antara lain: *dhadhak merak (barongan)*, *bujang ganong (ganongan)*, *jathilan (jaranan)*, *klana*, dan tari *warok*. Banyak sekali kesenian rakyat atau seni pertunjukan rakyat yang disejajarkan dengan Reog Ponorogo, di antaranya: *jaranan*, *kuda kepang*, *kuda lumping*, *ebeg (eblek)*, dan *jager*. Bahkan ada juga kesenian reog-reog ‘lain’, yang sudah tidak lagi berorientasi pada Reog Ponorogo. Reog Ponorogo sendiri memiliki ciri-ciri dan karakteristik tersendiri, tampak dari bentuk pertunjukan dan elemen-elemen lainnya.

Pementasan Reog Ponorogo tidak selalu menampilkan semua unsur-unsur tarian tersebut. Dalam hal ini, terdapat ragam ‘kemasan’ atau format pementasan Reog Ponorogo (akan dipaparkan pada bab selanjutnya). Apapun format atau bentuk pertunjukan reog, baik secara ‘lengkap’ atau ‘tidak lengkap’, tetap disebut sebagai: reog; Reog Ponorogo. Nama ‘Ponorogo’ menyertainya, karena Ponorogo-lah yang dianggap sebagai tempat lahir dan besar kesenian ini. Atau nama ‘Reog Ponorogo’ menunjukkan identitas bahwa reog yang dimaksud adalah ‘reog yang mengacu pada Reog Ponorogo’, meskipun penyebarannya telah ada di berbagai tempat<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Meskipun tempat selain Ponorogo, misalnya saja: Wonogiri (Jawa Tengah) atau Kota Metro (Lampung) memiliki reog, kiranya kesenian yang dimaksud mengacu dan tetap dianggap sebagai

Reog Ponorogo sebagai sebuah seni pertunjukan sekurang-kurangnya memiliki 3 (tiga) unsur atau jenis seni yang dapat ditangkap oleh pancaindera secara jelas, yakni seni gerak berupa tari-tarian, seni rupa berupa properti yang digunakan (misalnya topeng *barongan*, *ganongan*, atau *klana*), dan seni musik berupa *gendhing* atau *tabuhan* ansambel gamelan reog. Perpaduan antara unsur-unsur tersebut membentuk karakteristik yang khas dari Reog Ponorogo. Antara tarian dan *tabuhan* gamelan reog terdapat kaitan yang erat, tidak dapat dipisahkan. Begitu pula dengan ciri-ciri dan karakteristik dari properti dan perlengkapan tarian Reog Ponorogo turut membentuk kekhasan dari kesenian rakyat ini.

Karakteristik *tabuhan* Reog Ponorogo yang khas telah menjadi ‘pasangan’ yang serasi dari tari-tarian Reog Ponorogo. Bunyi *gong* yang terus-menerus, *kethuk-kenong* yang bertalu-lalu, *slompret* yang melengking dengan nuansa bunyi tersendiri, permainan *kendhang* yang membuat dinamika musik reog, dihiasi oleh jalinan bunyi seperangkat *angklung*, ditambah teriakan-teriakan para *senggak* reog yang bersemangat dan keras seperti halnya *volume* gamelannya, semuanya itu mengiringi *kebatan-kebatan dhadhak merak*, *polah-tingkah ganongan*, *joged* para *jathil*, tarian gagah para *warok*, dan/atau *kiprah Klana Sewandana*, mewujudkan sebuah seni tari dengan musik khas yang menyertainya.

Tidak sedikit kalangan masyarakat, terutama masyarakat karawitan di luar seni reog, yang menganggap bahwa musik, *tabuhan*, atau *gendhing* reog, hanya terdiri dari satu macam pola atau bentuk. Pandangan ini tampak jelas ketika para

---

Reog Ponorogo. Artinya, reog yang dikembangkan di tempat tersebut adalah reog seperti yang hidup dan berkembang di Ponorogo, Jawa Timur. Kalau pun ada sebutan Reog Wonogiri, Reog Kota Metro, atau reog ‘mana pun’, ini dimaksudkan untuk menyebut tempat atau asal grup/perkumpulan reog itu. Adapun apabila terdapat jenis kesenian ‘reog’ yang tidak ‘berorientasi’ dari Reog Ponorogo, dalam hal ini tidak menjadi perhatian dan wilayah peneliti.

seniman —terutama musisi yang bukan merupakan musisi gamelan Reog Ponorogo— dalam merepresentasikan musik/*tabuhan* reog (*reogan*) dengan menggunakan ansambel yang bukan ansambel (gamelan) reog. Pada berbagai pentas pertunjukan gamelan atau karawitan yang tidak menyertakan gamelan reog, hampir dapat dipastikan para *pengrawit* akan menyajikan bentuk dan pola permainan musik reog, yang apabila ditulis notasinya secara sederhana seperti pada notasi berikut ini.

t ♭♭♭⑤ || 6565 ||

Dengan *kendhangan* yang *sigrak*, sajian tersebut telah mencitrakan keinginan para musisi, bahwa mereka merasa telah menyajikan musik ‘*reogan*’. Fakta yang telah membudaya ini menunjukkan adanya asumsi bahwa musik Reog Ponorogo hanya begitulah adanya. Sejumlah aspek musikalitas pada musik Reog Ponorogo sering luput dari perhatian, misalnya: ragam bentuk gending, instrumentasi, dan sebagainya.

Musik reog sering dianggap sebagai musik yang menjemukan, ‘miskin’, bahkan kuno, primitif, dan sebagainya. Santosa pernah menyebutkan bahwa musik *reogan* “... pernah diberi stigma sebagai musik kuno, primitif, dan tidak beradab karena musik tersebut dianggap tidak mempunyai struktur, tidak mempunyai sejarah, dan tidak didasari atas konsep baik musikal maupun sosial”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Santosa, “Etnomusikologi dalam Pembentukan Peradaban Manusia”, Pidato Pengukuhan Guru Besar Tetap pada Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta, dibacakan di hadapan Rapat Senat Terbuka Institut Seni Indonesia Surakarta pada hari Sabtu, 14 Maret 2009, hlm. 3.

Perkembangan Reog Ponorogo, khususnya pada aspek musik, masih sulit dilacak, apalagi menentukan periodisasinya. Hal ini dikarenakan perkembangan musik reog<sup>3</sup> berjalan sangat alamiah dengan tradisi oral yang jarang atau bahkan tidak dapat dijumpai sumber dan bukti otentik yang menerangkannya. Tetapi yang jelas, setelah mengalami rentang waktu yang panjang, dapat dikatakan bahwa pada musik reog saat ini telah memiliki suatu ‘konvensi’ yang secara tradisi ‘dibuat’ sekaligus dipatuhi oleh seniman-seniman (musisi) reog. Di sinilah peneliti sering menggunakan istilah ‘konvensional’ untuk menyebut *garap* musik atau *tabuhan* tradisi Reog Ponorogo yang hingga kini ditaati para seniman reog, sehingga menjadi ciri khas musik Reog Ponorogo.

Setelah Reog Ponorogo mulai masuk panggung seni pertunjukan modern, musik Reog Ponorogo mulai mengalami perkembangan pesat, sejalan dengan perkembangan keseluruhan unsur pertunjukannya sendiri. Perkembangan ini ditandai dengan mulai diadakannya festival-festival Reog Ponorogo. Pada tahun 1980-an diadakan festival reog untuk pertama kalinya<sup>4</sup> di Ponorogo. Hal ini membawa pengaruh yang cukup berarti bagi perkembangan seni pertunjukan Reog Ponorogo beserta semua aspek-aspeknya. Perkembangan reog terjadi secara ‘lebih besar’ lagi sejak adanya Festival Reog Nasional (FRN) di Ponorogo. Festival yang menjadi agenda rutin Ponorogo ini pertama kali diselenggarakan pada tahun 1995. FRN ini turut membawa dampak yang sangat besar bagi perjalanan kehidupan seni reog di berbagai aspek, termasuk dalam aspek

---

<sup>3</sup> Perkembangan yang dimaksud pada bagian ini adalah perkembangan musik Reog Ponorogo sebelum adanya Festival Reog Nasional.

<sup>4</sup> Periksa Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 131.

pertunjukannya. Salah satu dampaknya adalah semakin maraknya musik-musik — yang bukan merupakan musik tradisi Reog Ponorogo— yang masuk dan ditampilkan dalam pertunjukan reog (bentuk pertunjukan festival)

Berdasarkan sejumlah data dan sumber, sampai tahun 1990-an belum dijumpai kreasi dan variasi *garapan* dan komposisi musik yang terlalu beragam pada reog kemasan festival. Saat itu, keseluruhan dari *garapan* musiknya berbentuk *garap* ‘tradisi’ atau *garap* ‘konvensional’. Baru setelah FRN berjalan beberapa kali, terutama pada akhir dekade tahun 2000-an, musik Reog Ponorogo telah banyak dimasuki atau disisipi unsur-unsur dari musik lain, seperti musik dangdut, *reggae*, *hip-hop*, dan sebagainya. Meskipun demikian, kedudukan musik atau *gendhing* Reog Ponorogo *garap* ‘tradisi-konvensional’ tetap mempunyai kedudukan tersendiri dalam suatu komposisi musik Reog Ponorogo, baik pertunjukan format/kemasan festival maupun *obyogan*. *Garapan* musik Reog Ponorogo yang tradisi masih sangat eksis dan dipegang teguh oleh para seniman (musisi/*pengrawit*) Reog Ponorogo.

Di balik *tabuhan*-nya yang sangat sederhana, Reog Ponorogo memiliki beberapa ragam bentuk *gendhing* dan irama. Permasalahan musikal di dalamnya pun cukup kompleks. Mulai dari masalah instrumentasi, pola-pola *garap* permainan instrumen seperti *kendhangan* dan *slompretan*, unsur *senggakan* Reog Ponorogo yang tidak ‘asal-asalan’, interaksi-interaksi musikal, dan masalah musikal lainnya.

Berbagai permasalahan musikalitas Reog Ponorogo menarik untuk diungkap. *Tabuhan* (musik) Reog Ponorogo —bahkan *garap* konvensional

sekalipun— sangat kompleks akan berbagai permasalahan musikal. Joko Purwanto, dosen karawitan di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, dalam sebuah Simposium Karawitanologi ISI Surakarta tanggal 18 Desember 2007, mengatakan: “...reog itu... ada kompleksitas yang jelas di sana juga sebenarnya.... Saya kira itu tidak sesederhana yang kita bayangkan...”<sup>5</sup>

## **B. Rumusan Masalah**

Menurut peneliti sangatlah urgen untuk diadakan penelitian mendalam tentang musikalitas Reog Ponorogo yang memiliki sisi kemenarikan di dalamnya. Penelitian ini lebih memfokuskan pada kajian musikal musik tradisi Reog Ponorogo. Adapun *garap* non-tradisi (‘kreasi’) musik Reog Ponorogo ditinjau secara sekilas. Permasalahan penelitian ini dirumuskan dalam bentuk dua pertanyaan berikut.

1. Apa saja bentuk *gendhing* tradisi Reog Ponorogo, serta bagaimana penerapan *gendhing-gendhing* tersebut dalam tarian-tariannya?
2. Bagaimana bangunan musikal —terutama *gendhing* tradisi— Reog Ponorogo dan bentuk interaksi musikal di dalamnya?

## **C. Tujuan Penelitian**

Penelitian tentang musik Reog Ponorogo ini mempunyai beberapa tujuan, yakni menjawab dan menjelaskan sejumlah pertanyaan yang telah tertuang dalam rumusan masalah tersebut di atas. Penjabarannya adalah sebagai berikut.

---

<sup>5</sup> Periksa Waridi (Ed.), *Hasil Simposium Karawitanologi*, (Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007), hlm. 98.

1. Menjelaskan bentuk-bentuk *gendhing* tradisi Reog Ponorogo, serta menjelaskan penerapan *gendhing-gendhing* tersebut dalam sajian tarian-tarian reog.
2. Menjelaskan bangunan musikal *gendhing* tradisi Reog Ponorogo. Untuk menerangkan bangunan musikal —atau dalam kata lain tentang kajian struktur dan bentuk musik— Reog Ponorogo (*garap* tradisi-konvensional) yang sesungguhnya, diperlukan kajian terhadap: aspek-aspek musikal yang terdapat dalam musik Reog Ponorogo; ragam bentuk-bentuk *gendhing* ‘konvensional’ Reog Ponorogo; komposisi musik dalam sajian pertunjukan Reog Ponorogo serta kaitannya dengan adegan tarian, maupun permasalahan musikal lainnya. Masalah interaksi musikal dalam musik Reog Ponorogo menjadi hal yang sangat penting untuk diuraikan.

#### **D. Manfaat Penelitian**

Manfaat yang diharapkan dari hasil penelitian ini adalah sebagai berikut.

1. Bagi masyarakat umum: menambah pembendaharaan dan wawasan tentang kesenian Reog Ponorogo yang sangat populer dan sudah mendunia ini, khususnya dalam segi musiknya.
2. Bagi keilmuan: menambah khasanah pengetahuan dan keilmuan musik; khususnya aspek musikal kesenian Reog Ponorogo yang sejauh ini masih minim, serta memotivasi peneliti lain agar tergugah meneliti tentang Reog Ponorogo; khususnya dalam segi musiknya.

## E. Tinjauan Pustaka

Buku-buku maupun tulisan-tulisan tentang Reog Ponorogo memang telah mulai bermunculan, terutama sejak tahun 1960-an. Meskipun demikian, yang diulas pada umumnya seputar sejarah kesenian Reog Ponorogo, bentuk pertunjukan, tarian, kaitannya dengan aspek-aspek lain seperti sosial-politik, serta makna dan fungsinya. Adapun yang membahas atau meneliti segi musikalitasnya, belum ada yang melakukan secara mendalam, kecuali dalam pandangan sepintas atau hanya menyinggung bagian garis besarnya saja.

“Peranan Slendro dan Pelog di Jawa Timur”, sebuah karya ilmiah dari Seno Sudjono (tanpa tahun)<sup>6</sup>, di dalamnya terdapat bagian atau bab yang khusus membahas Reog Ponorogo. Selain menguraikan bentuk pertunjukan reog secara deskriptif, Seno mulai menyentuh aspek musiknya. Tulisan ini menyinggung tentang instrumen-instrumen gamelan reog, serta beberapa repertoar gending reog. Namun, tulisan Seno ini belum membahas musikalitas reog secara detail, bahkan kurang teliti dalam memandang musikalitas Reog Ponorogo. Misalnya bagian yang menyebutkan bahwa salah satu contoh repertoar gending reog adalah lagu *Ponoragan* ciptaan Ki Nartosabdo (berbentuk *lelagon-lancaran*). Memang, Reog Ponorogo memiliki repertoar gending khusus, yang disebut *Ponoragan*. Tetapi, yang dimaksud *gendhing* khas atau ‘khusus’ tersebut bukanlah *gendhing lelagon Ponoragan* ciptaan Ki Nartosabdo. Musik Reog Ponorogo memang seringkali menyajikan repertoar *gendhing-gendhing dolanan* atau *lelagon dolanan*, termasuk

---

<sup>6</sup> Karya ilmiah ini merupakan syarat dari pencapaian gelar Sarjana Muda bagi penulisnya. Sayang sekali, dalam tulisan itu tidak tercantum tahun penulisan, kecuali hanya terdapat angka-angka tahun dilakukannya wawancara dalam penyusunan karya itu, yakni dilakukan pada tahun 1960.

*Ponoragan* karya Ki Nartosabdo. Akan tetapi, kedudukan repertoar-repertoar semacam itu bukanlah *gendhing* ‘khusus’, melainkan sejajar dengan berbagai *tembang* dan *lelagon* yang sering disajikan dengan perangkat gamelan reog.

Buku yang disusun Hartono berjudul *Reyog Ponorogo* (1980) mulai membahas Reog Ponorogo dengan beberapa problematikanya. Di antaranya sepintas pandang Reog Ponorogo, ciri-cirinya, perkembangan, latar belakang, dan alat-alat atau instrumen yang digunakan. Dalam tulisan Hartono ini mulai menyinggung tentang musik Reog Ponorogo, yakni menjelaskan instrumen musik (gamelan) reog satu persatu, serta menyebut sekilas bahwa reog memiliki lagu-lagu khusus, dengan menyebut beberapa nama-nama lagu atau repertoar gending Reog Ponorogo. Namun demikian, buku yang sering dijadikan referensi acuan untuk tulisan-tulisan atau penelitian sesudahnya ini belum menguraikan secara mendalam tentang musikalitas gamelan Reog Ponorogo, seperti *tabuhan* instrumennya, tentang *garap* gendingnya, maupun aspek-aspek musikal lainnya.

Pada akhir tahun 1990-an, studi dan penelitian tentang kesenian reog juga telah banyak dilakukan di lingkungan lembaga ISI Surakarta. Namun, dari beberapa hasil penelitian itu lebih banyak mengkaji aspek tariannya. Ini dapat dijumpai pada beberapa skripsi yang dilakukan oleh mahasiswa Jurusan Seni Tari, di antaranya 3 (tiga) buah skripsi berikut.

- 1) “Keberadaan dan Bentuk Pertunjukan Reog ‘Singa Krida Muda Wacana’ Dusun Windan Kelurahan Makamhaji Kecamatan Kartasura Kabupaten Sukoharjo”, disusun oleh Umi Handayani (1998);

- 2) “Faktor-Faktor Pendukung Kehidupan Reog Wanita di Kecamatan Slogohimo Kabupaten Wonogiri”, oleh Sri Retno Setyowulan (1999);
- 3) ”Kesenian Reog Singo Manggolo di Desa Pondok Kecamatan Ngadirojo Kabupaten Wonogiri (Kajian Kehidupan dan Bentuk Penyajian)”, oleh Haryani (1999).

Subjek penelitian dalam masing-masing skripsi tersebut adalah kesenian reog setempat yang tetap disebut sebagai Reog Ponorogo. Ini dapat dilihat dari bentuk dan isi pertunjukan maupun instrumen dan properti yang digunakan, yang tetap mengacu pada kesenian Reog Ponorogo, seperti diakui oleh masing-masing penelitinya. Dari ketiga tulisan itu, aspek musikal reog disajikan dengan porsi yang sangat kecil sekali, sehingga perhatian terhadap aspek musik reog terkesan kurang mendalam, bahkan terdapat beberapa kekurangan dalam hal pendeskripsiannya. Dalam tulisan Umi misalnya, terdapat ketidaksesuaian antara penjelasan dengan skema struktural bentuk-bentuk *gendhing* reog. Hal ini tentunya akan berakibat fatal, mengingat kedudukan dan fungsi instrumen struktural reog (*kethuk*, *kenong*, dan *gong*) sangatlah mendasar. Selain itu, informasi-informasi tentang musik reog yang disajikan dalam masing-masing tulisan di atas —mereka menyebut musik reog dengan: ‘iringan’— belum dapat menjelaskan dengan gamblang tentang bangunan musik reog yang sesungguhnya.

Penelitian yang cukup mendalam tentang Reog Ponorogo selanjutnya adalah tesis S-2 dari Tugas Kumorohadi yang berjudul “Reog Obyogan: Keberlanjutan dan Perubahan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”

tahun 2004. Melalui judulnya, tulisan Kumorohadi tentunya juga membahas segi musik Reog Ponorogo. Dalam sekitar 13 halaman (pada sub-bab yang diberi judul: “Elemen Tari dalam *Reog Obyogan*”), Kumorohadi memaparkan aspek musik reog, yang disebutnya sebagai elemen aural, yakni unsur bunyi-bunyian yang dihasilkan oleh instrumen musik dan vokal/suara manusia. Satu per-satu instrumen gamelan Reog Ponorogo diuraikan beserta keterangan nada, laras, sampai penotasian untuk instrumen tertentu. Hanya saja, Kumorohadi kurang mendalam dalam memandang musikal *tabuhan* atau *gendhing* reog, karena memang dalam penelitiannya tersebut Kumorohadi lebih menyetengahkan sisi cara pertunjukan reog *obyogan*. Dengan demikian tulisannya belum memaparkan lebih jelas tentang seluk beluk musikalitas *tabuhan* Reog Ponorogo.

*Reog Ponorogo, Menari di antara Dominasi dan Keragaman* (2005) merupakan tulisan hasil penelitian yang dilakukan oleh Muhammad Zamzam Fauzannafi. Menurut G.R. Lono Lastoro Simatupang (seorang antropolog) dalam kata pengantarnya —pada buku itu— menyebutkan: “Zamzam ... menyoroti reog Ponorogo dengan memperhatikan sejumlah konteks yang melingkupi keberadaan kesenian tersebut.”<sup>7</sup> Zamzam cukup banyak berbicara dengan analisisnya tentang reog di Ponorogo dengan pendekatan sosiologis dan antropologis. Dalam buku itu diterangkan aspek-aspek sosial-politik dalam memandang Reog Ponorogo sebagai medan praktik politik kebudayaan dan identitas regional. Buku ini lebih banyak berkisah mengenai ”bagaimana formasi sosial masyarakat Ponorogo dibentuk, tidak dibentuk, dan dibentuk kembali” dalam dan melalui institusionalisasi

---

<sup>7</sup> Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo, Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (2005), hlm. 9.

kesenian mereka. Informasi mengenai bentuk-bentuk pertunjukan Reog Ponorogo hanya dipaparkan secara ringkas, dengan bubuhan narasi contoh bentuk pertunjukan yang ada di Ponorogo, serta beberapa sudut pandang yang mengitari kesenian ini. Dapat dimaklumi apabila aspek musikalitas Reog Ponorogo serta perkembangannya tidak dijelaskan dengan mendalam, kecuali hanya secara umum. Meskipun demikian, hasil penelitian Zamzam ini banyak memberi informasi tentang Reog Ponorogo dalam banyak hal, sehingga sedikit banyak juga menjadi acuan oleh peneliti.

Hasil penelitian dalam bentuk skripsi oleh Bondan Aji Manggala (2006) yang berjudul “Membangun Keyakinan Melakukan Atraksi *Ndadi* Warok Komunitas Reog Singo Tamtomo Dukuh Prayan Desa Plunggu Kecamatan Trucuk Klaten” merupakan salah satu kajian yang berkaitan dengan kesenian reog. Dalam penelitiannya, Bondan mengkaji konsep *ndadi* yang menjadi sajian penting dalam pentas Reog Singo Tamtomo tersebut. Di antaranya Bondan menyimpulkan bahwa aspek musik menjadi “...media yang berpengaruh besar dalam menumbuhkan keyakinan untuk *ndadi*”. Dalam tulisannya, Bondan juga mendeskripsikan musik, dengan beberapa struktur permainan instrumen serta contoh repertoar lagunya. Namun, dalam penelitiannya ini, Bondan tidak menitik beratkan pada musikalitas Reog Ponorogo, sebab yang menjadi objek penelitiannya adalah Reog Singo Tamtomo, yang ternyata telah agak melencenga dari karakteristik Reog Ponorogo. Memang terdapat beberapa deskripsi yang menyebutkan bahwa materi (tarian dan musik) hingga ‘budaya berkesenian reog’ juga merujuk pada Reog Ponorogo, namun ternyata ansambel pada Reog Singo

Tamtomo ini pun telah agak berbeda dengan ansambel pokok gamelan Reog Ponorogo. Selain *kendhang* yang digunakan adalah *kendhang ciblon*, terdapat instrumen lain seperti *demung*, yang dalam ansambel gamelan Reog Ponorogo ‘tradisi’ tidak ada. Sementara untuk *gendhing-gendhing* baku-nya, Bondan tidak menguraikan secara detail. Kiranya objek dan aspek yang dikaji Bondan Aji Manggala berbeda dengan kajian dalam penelitian kajian musikal Reog Ponorogo kali ini.

Pada masa berikutnya, “Fungsi slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, skripsi sarjana S-1 Jurusan Karawitan ISI Surakarta, oleh Ajid Heri Santoso (2007) merupakan satu-satunya tulisan penelitian —yang dapat penulis temukan— yang mengupas agak rinci tentang salah satu aspek pembentuk musikalitas Reog Ponorogo. Di sini Ajid memfokuskan pada fungsi *slompret*, sebagai instrumen yang sangat penting dalam musik reog dengan karakteristiknya yang khas dan menarik. Karena pemilihan topik ini, maka dapat dimaklumi apabila tulisan atau penelitian ini kurang menyinggung tentang *garap tabuhan* (permainan) instrumen-instrumen musik reog secara detail, sebab lebih fokus ke segi fungsi.

Dari beberapa tulisan yang penulis tinjau di atas, menunjukkan bahwa penelitian yang memfokuskan pada musikalitas Reog Ponorogo, belum pernah dilakukan. Sehingga, penelitian yang peneliti lakukan ini masih orisinal. Apabila melihat lingkup objeknya, yakni Reog Ponorogo, boleh dikatakan penelitian “Reog Ponorogo: Sebuah Kajian Musikal” ini merupakan kelanjutan dari penelitian-penelitian sejenis yang sudah pernah dilakukan. Bedanya, peneliti lebih

memusatkan perhatian pada sisi-sisi yang belum dikaji secara mendalam oleh peneliti-peneliti sebelumnya, yakni aspek musikal.

## **F. Landasan Pemikiran**

*Tabuhan* atau musik reog saat ini memiliki sejumlah musikalitas yang cukup kompleks di balik kesederhanaannya. Hal ini terjadi setelah musik reog mengalami perkembangan yang telah lama sejak dahulu tanpa dapat diketahui dengan pasti perhitungan periodiknya, dari bentuk musik yang sangat sederhana sampai bentuk musik seperti yang dijumpai pada Abad XXI ini. Kompleksitas pada aspek musikal tersebut tampak dari cara penyajian (permainan) musik reog oleh masing-masing *pengrawit*-nya. Dalam mengkaji musikalitasnya, peneliti akan menggunakan konsep-konsep karawitan yang relevan, sebagai sarana untuk mengkaji sisi-sisi musikal reog.

Berbicara tentang cara penyajian musik Reog Ponorogo, tidak terlepas dengan apa yang dinamakan dengan konsep *garap*. Menurut asumsi peneliti, dalam penyajiannya, para musisi reog melaksanakan suatu aktifitas *garap* yang sangat besar. Pola permainan instrumen-instrumen Reog Ponorogo dimainkan tanpa ada acuan secara tertulis, seperti notasi atau *balungan gendhing* misalnya. Para musisi reog dengan leluasa melakukan *garap* musik, berdasarkan suatu ‘konvensi’ tak tertulis yang berlaku dalam ‘tradisi’ budaya musik Reog Ponorogo, terutama untuk instrumen yang dimainkan dengan mengandalkan tafsir dan improvisasi yang tinggi seperti *slompret*. Konsep *garap* yang dikemukakan

Rahayu Supanggah<sup>8</sup> sebenarnya lebih mengarah pada karawitan Jawa, namun menurutnya:

“...dalam dunia kesenian istilah atau ‘konsep’ garap (di Jawa maupun Indonesia pada umumnya) bukan hanya digunakan dalam bidang karawitan. Konsep garap hampir diberlakukan dan/atau digunakan pada berbagai cabang dan jenis seni lain, terutama pada seni pertunjukan dan jenis-jenis kesenian lainnya yang dalam proses kerjanya melibatkan dua atau lebih pihak (seniman dan/atau mitra kerja) untuk mencapai hasil akhir.”(Supanggah, 2007:2)

Konsep yang dikemukakan Supanggah meliputi *materi garap*: *gendhing* beserta unsur-unsurnya); *penggarap*: musisi, *pengrawit*; *sarana garap*: gamelan; *perabot garap*: teknik, pola, irama dan laya, *laras*, *pathet*, konvensi, serta dinamik; *penentu garap*: otoritas dan fungsi; serta *pertimbangan garap*.<sup>9</sup>

Dinamika dalam musik Reog Ponorogo di antaranya terbangun karena banyaknya interaksi musikal yang menyebabkan terjadinya perubahan-perubahan irama dan tempo, bentuk *gendhing*, dan sebagainya. Mengenai interaksi ini, Benjamin Brinner berpandangan:

“ Analysis of the interactive network in a given type of music involves questions of who controls or influences whom with regard to which aspects of musical activity. These questions may be asked at different levels of specificity for a particular performance, for all the performances of a given group of musicians, for a type of ensemble or for an entire tradition or repertoire.”

(Analisis jaringan interaksi dalam sebuah jenis musik meliputi pertanyaan mengenai siapa yang mengendalikan atau mempengaruhi, dengan mempertimbangkan aspek aktifitas bermusik. Pertanyaan ini akan muncul dalam berbagai tingkatan khusus dan ditujukan bagi sebuah pertunjukan

---

<sup>8</sup> Konsep *garap* Rahayu Supanggah ini sepenuhnya tertuang dalam dalam tulisannya yang berjudul *Bothekan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press, 2007).

<sup>9</sup> *Passim*, Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan II: Garap* (Surakarta: ISI Press, 2007).

tertentu, bagi semua pertunjukan yang disajikan sekelompok musisi, bagi suatu ensemble atau untuk seluruh tradisi atau repertoar.)<sup>10</sup>

Permainan *slompret* banyak memegang konsep *padhang-ulihan*. Konsep ini dilontarkan oleh Ki Sindoesawarno, dalam diktat “Ilmu Karawitan”<sup>11</sup>. *Padhang-ulihan* atau disebut *tanya-jawab* (*tegang-tenang*, klimaks-antiklimaks, atau istilah M.Ng. Wirawiyoga: *dhing-dhong*) merupakan “kalimat yang menantikan lanjutan’ (*padhang*) serta ‘kalimat lanjutan yang seolah-olah memulihkan segala harapan” (*ulihan*). Melodi atau lagu *slompret* menurut pengamatan peneliti selalu memegang konsep *padhang-ulihan* ini, disertai interaksi musikal dengan pola *kendhangan* yang membentuk rasa *seleh* tertentu. Dalam *seleh* inilah suatu pola *padhang-ulihan* sebuah kalimat lagu (melodi) *slompret* dan *kendhangan* bahkan juga unsur gamelan yang lain tercapai.

### G. Metode dan Langkah- Langkah Penelitian

Metode merupakan cara, yakni suatu cara kerja atau rumusan kerja. Dengan demikian, metode penelitian dapat diartikan sebagai suatu cara kerja yang ditempuh dalam melakukan sebuah kerja penelitian agar tujuan penelitian tersebut tercapai. Untuk itu perlu dijabarkan tahapan-tahapan, langkah-langkah, atau proses kerja sebuah penelitian. Penelitian “Reog Ponorogo: Sebuah Kajian Musikal” ini dilakukan beberapa tahap, yakni: (1) tahap pengumpulan data; (2)

<sup>10</sup> Pandangan Brinner ini dikutip dari Andrianus Aryo Pamungkas, “Jalinan Interaksi Musikal antar Pemain Musik dalam Pertunjukan Tari Topeng Panji Gaya Slangit (Cirebon)”. Skripsi. (Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007), hlm. 11.

<sup>11</sup> Periksa Ki Sindoesawarno, “Ilmu Karawitan” (keluaran Konservatori, tahun 1970-an; tanpa keterangan yang jelas), hlm. 78-80.

tahap pengolahan data; serta (3) tahap penyajian data. Sebelum dilakukan ketiga tahapan pokok itu, tentu saja dilakukan tahap persiapan. Persiapan ini mencakup: penentuan sasaran dan topik penelitian; pencarian data-data awal; penentuan sumber-sumber (termasuk narasumber) informasi dan data; konsultasi-konsultasi dengan sejumlah pihak; dan sejumlah proses awal lainnya yang diperlukan dalam merancang penelitian ini.

Penelitian “Reog Ponorogo: Sebuah Kajian Musikal” ini merupakan penelitian kualitatif, sehingga dalam langkah-langkah penelitiannya pun akan selalu mempertimbangkan metode yang paling relevan untuk sebuah penelitian kualitatif. Adapun tahap atau langkah-langkah pokok penelitian ini dijabarkan dalam uraian sebagai berikut.

### ***1. Tahap Pengumpulan Data***

Pengumpulan data ini bersifat lentur, terbuka, dan dinamis, sesuai paradigma penelitian kualitatif. Pada dasarnya, pengumpulan data dilakukan melalui studi pustaka, observasi, dan wawancara. Karena bidang yang dikaji lebih memfokuskan aspek musiknya, maka tidak dapat dielakkan bahwa selain ketiga jenis langkah pengumpulan data di atas, pengumpulan data-data diskografi mempunyai kedudukan tersendiri dalam hal ini. Selain itu kemungkinan pula akan dilakukan penjelajahan informasi melalui webtografi. Untuk lebih jelasnya, berikut ini uraiannya.

#### a) Studi Pustaka

Studi pustaka dilakukan untuk menjangkau informasi dan melakukan telaah pada tulisan-tulisan yang telah ada, baik berupa buku, laporan penelitian (termasuk skripsi, tesis, dan sejenisnya), artikel, jurnal, manuskrip, dan sebagainya yang diperlukan dalam penelitian ini. Melakukan studi pustaka ini sekaligus meninjau sejumlah pustaka-pustaka yang terkait dengan orisinalitas serta posisi penelitian (lihat dalam sub-bab Tinjauan Pustaka). Pada dasarnya, penelitian ini adalah untuk membangun 'penemuan', wacana, dan wawasan baru tentang aspek ranah yang diteliti, yakni musik Reog Ponorogo dan perkembangannya. Dengan demikian, informasi dan data yang telah ada dalam tulisan-tulisan (pustaka) bukanlah sebagai data lapangan. Adapun studi pustaka menjadi langkah yang harus dilakukan, karena tentunya penelitian memerlukan informasi-informasi atau data pendamping dan pembanding informasi yang kita dapatkan dalam lapangan, selain data dari pustaka tersebut memang digunakan sebagai referensi. Dalam penelitian musik reog ini, informasi-informasi pada tulisan-tulisan yang pernah ada digunakan untuk membantu menerangkan hal-hal yang berkaitan dengan data yang peneliti dapatkan di lapangan.

#### b) Observasi

Observasi merupakan langkah pengumpulan data yang dilakukan dengan mengadakan pengamatan lapangan, baik langsung maupun tidak langsung. Pengamatan langsung juga dilakukan dengan menerapkan metode

*participant observation*, yakni ikut berbaur dengan komunitas-komunitas atau kelompok-kelompok Reog Ponorogo (baik pada saat pementasan maupun di luar pentas) dan terlibat langsung dalam pentas-pentas reog. Peneliti melakukan pengamatan terhadap sejumlah pementasan-pementasan Reog Ponorogo, baik di dalam Ponorogo maupun di luar Ponorogo, di antaranya:

- Festival Reog Nasional XIX di Ponorogo, peneliti mengadakan pengamatan selama 3 hari, tanggal 11 – 13 Nopember 2012. Pada tahun-tahun sebelumnya, peneliti telah sering mengamati pentas reog pada *event* Festival Reog Nasional ini, yakni tahun 2008, 2010, dan 2011.
- Aktivitas (latihan atau *gladhen*) *reogan* di beberapa tempat, di antaranya: di SMA Negeri 1 Ponorogo pada tanggal 24 Oktober dan 6 Nopember 2012; di Kantor Desa Bancangan, Kecamatan Sambit (Ponorogo) pada tanggal 6 Nopember 2012;
- Acara ‘Pentas Reog Bulan Purnama’ pada tanggal 6 Mei 2012 (grup reog dari Kecamatan Ponorogo Kota), tanggal 30 Oktober 2012 (grup reog dari Kecamatan Sooko, Ponorogo), serta tanggal 29 Desember 2012 (penampilan grup reog dari Kecamatan Sawoo, Ponorogo).
- Pentas reog di desa-desa, seperti pada acara syukuran seorang warga Desa Bajang, Kecamatan Mlarak (Ponorogo), pada tanggal 6 Nopember 2012; juga pentas Reog Ponorogo di sejumlah daerah di

luar Ponorogo dalam tahun 2011 -2012 yakni di Wonogiri (di daerah Purwantoro, Ngadirojo, Jatisrono, Wonogiri Kota, dan Pracimantoro), Sukoharjo (Mei 2012 dan Oktober 2012), Klaten (bulan Juni dan Oktober 2012), Sleman (DIY) pada bulan Oktober 2012, Surakarta (acara Festival Seni Rakyat di Kraton Surakarta tanggal 7 Oktober 2012).

- Festival Reog di Kabupaten Karanganyar pada tanggal 8 Desember 2012.

Observasi tak langsung juga dilakukan dengan mengamati pementasan Reog Ponorogo yang disiarkan melalui media-media seperti televisi (di antaranya: *JTV* [Jawa Timur], dan *Bali TV* [Bali]). Semua data yang didapatkan dari lapangan ini diwujudkan dalam bentuk catatan lapangan atau rekaman, yang selanjutnya diolah untuk keperluan deskripsi dan analisis.

#### c) Wawancara

Sebagai penelitian kualitatif, informasi-informasi dari narasumber menjadi sangat penting dalam penelitian ini. Beberapa orang yang peneliti jadikan sebagai narasumber di antaranya adalah orang-orang yang berkaitan langsung dengan Reog Ponorogo, yakni seniman reog (musisi maupun penari) maupun tokoh-tokoh yang berhubungan dengan Reog Ponorogo, terutama yang terkait dengan aspek musiknya. Berikut ini para narasumber

yang peneliti wawancarai (nama-nama narasumber disajikan pada bab Daftar Acuan pada bagian Narasumber, bagian akhir dari skripsi ini).

- Musisi atau *pengrawit* reog, terutama *pengendhang* dan *penylompret*. Pemilihan pada pemain *kendhang* dan/atau *slompret* bukan bermaksud mengesampingkan instrumen gamelan reog lainnya, melainkan dengan alasan: selain kedua instrumen itu merupakan instrumen yang paling membutuhkan keterampilan khusus, pada umumnya *pengendhang* dan *penylompret* menguasai instrumen lain, yakni *kethuk-kenong*, *gong*, serta *angklung*.
- Pelatih-pelatih reog, baik pelatih tari maupun *penggarap* musiknya.
- Penari-penari reog seperti penari *warok*, penari *jathilan (jathil)*, penari *ganong*, *pembarong (pendhadhak)*, atau penari *klana (Klana Sewandana)*.
- Pengrajin instrumen atau gamelan reog. Pengrajin gamelan (reog) diwawancarai dalam rangka mendapat informasi yang berkaitan dengan instrumen gamelan reog.
- Tokoh-tokoh tertentu, termasuk dari jajaran instansi dan organisasi yang berhubungan dengan Reog Ponorogo —seperti Yayasan Reog Ponorogo serta Dinas Kebudayaan setempat— yang mengelola sejumlah hal yang menyangkut dengan Reog Ponorogo sebagai maskot Ponorogo. Dengan menjalin hubungan dengan pihak-pihak ini, diharapkan peneliti akan mendapat saran, informasi, arahan,

pendapat, dan sebagainya, terkait dengan penelitian serta prosesnya ini.

Secara teknis, peneliti lebih banyak menggunakan teknik wawancara mendalam atau wawancara tak terstruktur untuk mendapatkan data-data secara komprehensif, terutama untuk narasumber yang sifatnya primer. Wawancara mendalam lebih tepat untuk kerja penelitian kualitatif, dari pada wawancara terstruktur. Data hasil wawancara direkam dan/atau dicatat untuk selanjutnya menjadi 'calon' data.

#### d) Diskografi

Penelitian ini banyak sekali menggunakan diskografi sebagai bahan analisis, karena sesuai dengan sasaran penelitian, penelitian ini banyak mengkaji reog dari sisi musikalnya. Diskografi merupakan sumber-sumber berupa rekaman audio dan/atau audio-visual. Dapat berupa rekaman pertunjukan reog oleh peneliti sendiri, maupun rekaman-rekaman dokumentasi (komersial maupun non-komersial) yang sudah ada, misalnya CD atau VCD Reog Ponorogo, kaset-kaset pita Reog Ponorogo, dan sebagainya. Rekaman-rekaman kaset (pita) yang ada menjadi sangat penting dalam analisis musik reog sekitar akhir tahun 1980-an sampai dekade 1990-an. Dalam hal ini, peneliti telah menyimak sedikitnya 8 kaset pita komersial (rekaman tahun 1980 sampai 1990-an) yang telah berhasil peneliti kumpulkan. Adapun terkait musik reog 'kreasi', kemasan festival, yakni kisaran akhir dekade 1990-an hingga tahun 2000-an saat ini, sangat mudah dijumpai

dalam bentuk rekaman audio-visual CD atau VCD, baik yang sifatnya komersial maupun dokumentasi milik instansi atau pribadi. Selain itu, tentunya peneliti sendiri juga mengadakan rekaman di berbagai kesempatan ketika ada *event-event* pertunjukan Reog Ponorogo. Dalam tahap pengumpulan data melalui diskografi ini, selanjutnya dilakukan transkripsi (penotasian). Peneliti menganggap sangat penting dilakukan transkripsi untuk proses analisis musikal reog, khususnya permainan *kendhang* dan *slompret*. Transkripsi penotasian ini peneliti lakukan dengan cermat dan teliti dengan menggunakan kaidah notasi karawitan Jawa (*font Kepatihan*), karena sistem penotasian yang berlaku dalam karawitan sementara ini telah peneliti anggap cukup memadai untuk sarana ‘menjelaskan’ *garap-garap* musik-musik etnis atau tradisi Nusantara, khususnya Jawa.

e) Webtografi

Peneliti juga melakukan penggalian data (*browsing*) internet, untuk memperoleh informasi-informasi yang berguna dalam ini. Informasi dari dunia maya, misalnya melalui jejaring sosial *facebook*, juga berguna bagi penelitian ini. Pengamatan jenis ini mencakup pengamatan pada rekaman video Reog Ponorogo melalui sarana internet: misalnya dari *situs youtube* yang telah peneliti unduh (*download*).

## 2. Tahap Pengolahan Data (*Reduksi dan Analisis Data*)

Tahap pengolahan data dilakukan setelah data terkumpul. Tahap pengolahan data mencakup: reduksi dan analisis data. Reduksi data merupakan proses seleksi data, yang di dalamnya peneliti memilih dan memilah serta mengelompokkan/mengklasifikasi data. Dengan demikian akan menjadi jelas mana data yang diperlukan atau relevan dan mana data yang kurang atau tidak diperlukan untuk kebutuhan analisis data. Dalam proses ini, tidak lupa dilakukan kritik sumber dan uji keabsahan data. Peneliti membanding-bandingkan informasi atau data yang satu dengan yang lainnya, serta menghubungkan-hubungkan data-data atau informasi serta fakta-fakta yang terjadi di lapangan. Inilah yang disebut dengan triangulasi, yakni teknik peneliti untuk memeriksa kembali (*re-check*) Di sinilah data mulai dianalisis dengan menggunakan pendekatan-pendekatan dan landasan pemikiran yang telah dipikirkan oleh peneliti. Analisis musikal akan berlandaskan konsep-konsep musikal seperti yang berlaku pada gamelan atau musik tradisi Jawa, yakni karawitan.

Hasil analisis dikaji kembali untuk mengecek validitas data, dan apabila diperlukan, dikonfirmasi dengan tokoh terkait dan dikonsultasikan dengan tokoh yang berkompeten. Dari analisis tersebut itulah nantinya akan ditarik kesimpulan untuk menjawab permasalahan yang menjadi sasaran penelitian ini.

### **3. Tahap Penyajian Data**

Tahap akhir dari kerja penelitian ini ialah menyajikan data dalam bentuk laporan tertulis (serta mempresentasikan di hadapan dewan penguji). Tahap penyajian data secara tertulis diusahakan secara hati-hati sesuai kemampuan peneliti (penulis), untuk mencapai keruntutan dan kejelasan sajian laporan secara sistematis. Sajian hasil laporan penelitian ini berupa deskriptif-analisis tentang aspek musikal Reog Ponorogo. Guna mempermudah pembahasan, hasil penelitian ini dibagi dalam bagian-bagian seperti yang tertera pada sistematika tulisan sebagai berikut.

#### **BAB I : PENDAHULUAN**

Bab ini terdiri atas: Latar Belakang, Rumusan Masalah, Tujuan Penelitian, Manfaat Penelitian, Tinjauan Pustaka, Landasan Pemikiran, serta Metode dan Langkah-Langkah Penelitian.

#### **BAB II : BEBERAPA ULASAN TENTANG REOG PONOROGO**

Memuat uraian sekilas tentang Reog Ponorogo dan Ponorogo sebagai tempat yang diyakini sebagai tempat lahir Reog Ponorogo, sisi kesejarahan dan legenda Reog Ponorogo, ulasan tentang perkembangan kesenian Reog Ponorogo, pemetaan kemasan pertunjukan, dan komposisi tarian Reog Ponorogo.

### **BAB III : BENTUK-BENTUK GENDHING REOG PONOROGO**

Bab ini didahului dengan pemaknaan istilah ‘reog’ dan ‘reogan’, fungsi musik Reog Ponorogo, instrumentasi, serta unsur-unsur musikal dan permasalahannya. Selanjutnya dipaparkan mengenai bentuk-bentuk gendhing baku Reog Ponorogo dan penggunaannya dalam komposisi tarian Reog Ponorogo.

### **BAB IV : ANALISIS MUSIKAL TABUHAN REOG PONOROGO**

Bab ini berisi deskripsi dan analisis berbagai hal mengenai sajian musikal *gendhing* atau *tabuhan* Reog Ponorogo. Di antaranya pembahasan tentang *adangiyah* dalam sajian musik Reog Ponorogo, *buka* dan *peralihan*, analisis *gendhing patrajayan*, bentuk-bentuk *suwuk* dan *mandheg*, *garap kendhangan*, *garap slompretan*, variasi *garap* musik reog festival saat ini, ragam *garap* vokal, dan interaksi musikal *tabuhan* Reog Ponorogo.

### **BAB V : PENUTUP**

Bagian ini mencakup kesimpulan serta saran-saran.

## BAB II

### BEBERAPA ULASAN TENTANG REOG PONOROGO

Paradigma-paradigma masyarakat luas mengenai Reog Ponorogo telah banyak berkembang. Berikut ini cuplikan-cuplikan dari sebuah tulisan deskriptif pada kaos-kaos yang bertemakan Reog Ponorogo yang dapat mewakili wawasan tentang Reog Ponorogo.

“Reyog ... sebuah kesenian tradisional khas daerah Ponorogo Jawa Timur, ... berkembang ke seluruh Indonesia bahkan sampai mancanegara.

... tentang cerita legenda dari drama tari reyog ini sementara ada dua pendapat atau dua versi yang berkembang, yaitu versi Songgolangit dan versi Suryongalam. Versi Songgolangit ini yang banyak ditampilkan dan berkembang. Menceritakan kisah Sang Prabu Klono Sewandono dari Kerajaan Bantaran Angin yang ingin mempersunting putri Kediri Dewi Songgolangit. ... Sementara versi Suryangalam mengarah pada cerita Demang Suryangalam ... menyindir atau satir raja Majapahit yang konon lebih banyak dikendalikan oleh sang permaisuri, sehingga digambarkan dengan harimau sang raja hutan yang ditunggangi oleh burung merak ...

Tokoh utama reyog adalah Singo Barong yang berbentuk kepala harimau ... dengan tatanan bulu merak yang mengembang lebar sebagai mahkota atau disebut Dhadhak Merak ... beratnya antara 40-60 kg.

... tokoh lain adalah Pujangga Anom atau disebut ‘Bujangganong’. Pelaku ini memakai topeng yang bentuknya lucu seram, muka warna merah dan mata melotot dengan rambut gimplal serta hidung nonjol panjang ... gerak tarinya ... lincah dan akrobatik.

Klono Sewandono adalah seorang raja ... Juga memakai topeng yang berciri khas satria dan berani.

Selanjutnya kelompok jathilan, ... biasanya 4 orang laki-laki atau perempuan ... menunggang kuda replika dari kepang atau anyaman bambu,

...

Warok atau Warokan ... diperankan oleh beberapa orang laki-laki yang biasanya bertubuh kekar dengan bercelana hitam lebar dibalut jarik batik gelap dengan ikat pinggang lebar besar serta tidak ketinggalan adalah kolor ... yang dipercaya sebagai senjata andalan.

.....para pengrawit yang terdiri dari penabuh kendhang dan ketipung, peniup slompret ... penabuh kethuk dan kenong... dan penabuh gong dan kempul serta dua orang penabuh angklung bambu.

Yang menjadi khas tabuhan atau gendhingan reyog ini adalah bentuk perpaduan irama yang berlainan, antara kenong dan kethuk yang berirama slendro dengan terompet kayu yang berirama pelog, maka bisa menghasilkan irama musik yang terkesan magis dan membakar semangat serta menggairahkan. Demikian sedikit tentang reyog.”<sup>1</sup>

Ulasan atau uraian tentang gambaran umum tentang Reog Ponorogo maupun Ponorogo itu sendiri telah banyak ditulis dalam banyak referensi, termasuk laporan hasil-hasil penelitian. Sebelum membahas tentang Reog Ponorogo dan menyentuh sisi musikalnya, tentunya perlu uraian informasi tentang Ponorogo. Hal ini sangat penting, karena Reog Ponorogo tidak terlepas dari keberadaan Ponorogo dan seluk beluknya terkait dengan adanya kesenian reog (Reog Ponorogo) yang sejauh ini dianggap lahir dan berkembang di Ponorogo, lalu menyebar keluar Ponorogo. Data-data maupun informasi umum tentang Ponorogo serta —kaitannya dengan— Reog Ponorogo di antaranya dapat dibaca pada beberapa tulisan berikut, terutama dalam Bab II.

- “Reog Obyogan: Perubahan dan Keberlanjutan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, tesis Tugas Kumorohadi (2004).
- *Reog Ponorogo, Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, tulisan hasil penelitian Muhammad Zamzam Fauzannafi (2005).
- “Fungsi Slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, skripsi Ajid Heri Santoso (2007).

---

<sup>1</sup> Uraian yang cukup panjang lebar ini merupakan cuplikan-cuplikan dari sebuah deskripsi tentang Reog Ponorogo pada kaos-kaos souvenir, yang salah satunya bertemakan tentang reog. Tanpa bermaksud membenarkan atau menyalahkan secara mutlak, baik sebagian atau seluruh informasi yang ada di dalamnya, paling tidak uraian itu sekaligus mewakili bagaimana wawasan tentang Reog Ponorogo beredar ke masyarakat luas, bahkan dunia internasional.

Dalam bab ini tetap akan diulas beberapa hal tentang Ponorogo, Reog Ponorogo, legenda Reog Ponorogo, maupun hal-hal lain yang berkaitan dengan pertunjukan Reog Ponorogo.

### **A. Sekilas tentang Reog Ponorogo dan Ponorogo sebagai Kota Reog**

Reog Ponorogo atau *Reyog Ponorogo* merupakan ‘nama lengkap’ sebuah kesenian rakyat yang telah dianggap sebagai kesenian khas sekaligus menjadi ikon dari suatu wilayah (daerah) yang bernama Kabupaten Ponorogo. Istilah ‘reog’ merupakan istilah baku saat ini, setidaknya sejak tahun 1990-an. Sementara ‘reyog’ merupakan ejaan Jawa yang telah lama digunakan, sebelum kemudian ejaan ‘reog’ dipopulerkan. Menurut sejumlah sumber, untuk menyebut jenis kesenian ini sebenarnya menggunakan 5 huruf, yakni: *r-e-y-o-g*. Ini terbukti dengan digunakannya ejaan ‘reyog’ pada literatur-literatur, kaset, referensi, slogan, dan sebagainya sebelum akhir tahun 1990-an. Kemudian sejak tahun 1995, dipilihlah istilah ‘REOG’ oleh pemerintah setempat sebagai semboyan yang baru untuk Kabupaten Ponorogo, yang merupakan singkatan dari: “Resik, Endah, Omber, Girang-Gumirang”. Secara tidak langsung, hal ini turut mengukuhkan istilah ‘reog’ sebagai ejaan untuk kesenian Reog Ponorogo (*Reyog Ponorogo*), menggeser ejaan ‘reyog’. Hartono, dalam bukunya *Reyog Ponorogo* (1980), pada halaman 38 menyebutkan bahwa kata ‘REYOG’ dan ‘REOG’ sama artinya.

Reog Ponorogo lahir dan berkembang di Ponorogo, demikian yang telah banyak ditulis dalam tulisan-tulisan tentang Reog Ponorogo. Hartono menyatakan

bahwa: “Reyog dilahirkan dan menjadi besar di kota Ponorogo”<sup>2</sup>. Pernyataan Hartono ini juga banyak diulang di pelbagai tulisan, salah satunya skripsi Ajid Heri Santoso<sup>3</sup>. Selain mengulang pernyataan Hartono, Ajid juga menambahkan bahwa “... *pada perkembangannya reog juga besar di kota-kota lain di Indonesia, terutama di pulau Jawa*”<sup>4</sup>. Tugas Kumorohadi, dalam tulisan hasil penelitiannya bahkan menyajikan sebuah sub-judul yang diberi judul: “Ponorogo Tempat Kelahiran dan Perkembangan Reog”<sup>5</sup>.

Ponorogo, sebagai daerah yang disebut sebagai tempat lahir kesenian Reog Ponorogo, memiliki banyak kemajemukan potensi. Kemajemukan potensi-potensi yang ada di Ponorogo berdampak munculnya banyak sebutan untuk Ponorogo, di antaranya: Ponorogo Kota Reog, Ponorogo Kota Warok, Ponorogo Kota Sate, Ponorogo Kota Batik, Ponorogo Kota Santri atau Seribu Santri, dan Ponorogo Kota Seribu Pondok. Sebutan ‘Kota Reog/Reyog’ atau ‘Kota Warok’ dapat dimaklumi, melihat ikon kesenian reog serta figur warok yang menjadi andalan Ponorogo. Dalam dunia kuliner, salah satu menu andalan Ponorogo adalah sate — yakni Sate Ponorogo— sehingga disebut sebagai ‘Kota Sate’. Sebutan ‘Kota Batik’ muncul terutama karena pada tahun 1960, di Ponorogo berkembang serta tumbuh subur industri batik, yang para pengusahanya bernaung pada Koperasi

---

<sup>2</sup> Hartono, *Reyog Ponorogo*, (Jakarta: Proyek Penulisan dan Penerbitan Buku/Majalah Pengetahuan Umum dan Profesi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1980), hlm. 12.

<sup>3</sup> Periksa Ajid Heri Santoso, “Fungsi Slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, (Skripsi S-1 Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007), hlm. 25.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Tugas Kumorohadi. “Reog Obyogan, Perubahan dan Keberlanjutan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, (Tesis S-2 Program Pasca Sarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 2004), hlm. 36.

Bakti dan Koperasi Pembatik.<sup>6</sup> Sementara, sebutan sebagai ‘Kota Santri’, ‘Kota seribu Santri’, atau ‘Kota Seribu Pondok’ muncul karena banyaknya lembaga pendidikan yang mengarah pada bidang agama Islam (pondok pesantren) di seluruh wilayah Ponorogo, mulai dari keberadaan pondok pesantren Gebang Tinatar di Desa Tegalsari (sekarang masuk Kecamatan Jetis) di bawah asuhan Kyai Kasan Besari Pondok pada masa lampau (sekitar Abad XVIII) telah dikenal dalam sejarah, termasuk ‘mondoknya’ Bagus Burhan<sup>7</sup> di pondok ini. Selanjutnya, tumbuh dan berkembang lagi pondok-pondok pesantren di Ponorogo sampai lebih dari 70 unit, di antaranya Pondok Modern Darussalam (PMD) Gontor, Arrisalah, Darul Huda, Mayak, Al-Islam Jorsan, Al-Mawadah Coper, dan lain-lain.

Kemajemukan yang ada di Ponorogo melahirkan motto dan harapan bagi Pemerintah Ponorogo periode 2010-2015, yang berbunyi: “*Manunggaling Cipta, Rasa, lan Karsa Agawe Rahayune Bumi Reyog*”. Pernyataan-pernyataan ‘Bumi Reyog’, ‘Kota Reog’, dan sejenisnya sangat kuat, tampak dalam berbagai retorika, wujud-wujud visual, maupun program atau agenda kegiatan yang ada di Ponorogo. Beberapa kenyataan yang dapat penulis paparkan terkait betapa kuatnya keberadaan kesenian reog —termasuk usaha ‘penguatan’ atau pengukuhan reog itu sendiri— di Ponorogo adalah sebagai berikut.

- Sebutan yang telah mempopuler bagi Ponorogo, yakni sebagai ‘Kota Reog’.

<sup>6</sup> Soemarto, *Melihat Ponorogo lebih Dekat*, (Ponorogo: 2011), hlm. 2.

<sup>7</sup> Bagus Burhan akhirnya terkenal dengan nama: Raden Ngabehi Ranggawarsita, pujangga terkenal Keraton Surakarta.

- Dipilihnya kata ‘REOG’ sebagai akronim dari semboyan Kabupaten Ponorogo sejak tahun 1995 (mulai pemerintahan bupati Markoen Singodimedjo), yang artinya: “*Resik* (bersih), *Endah* (indah), *Omber* (lapang), *Girang-gumirang* (menyenangkan)”. Dengan demikian, sebutan ‘Kota Reog’ tidak hanya mengukuhkan Ponorogo dengan ikonnya kesenian reog, namun sekaligus juga menunjuk pada akronim semboyan kabupaten.
- Dalam lambang daerah Kabupaten Ponorogo, terdapat bentuk gambar reog yang terletak di tengah-tengah gambar lambang kabupaten. Menurut pemaknaan yang tertulis dalam Profil Pelayanan Publik Kabupaten Ponorogo, seperti yang dituliskan kembali oleh Soemarto, gambar reog dalam lambang tersebut adalah “menunjukkan kesenian asli dari Ponorogo yang muncul sekitar tahun 1200 M”<sup>8</sup>.
- Diselenggarakannya festival-festival reog, mulai sejak festival reog yang pertama kali diadakan (tahun 1980-an), hingga festival-festival tahunan yang rutin diselenggarakan, yakni: Festival Reog Nasional (FRN) sejak tahun 1995 hingga sekarang<sup>9</sup>, serta Festival Reog Mini yang juga rutin diadakan setiap tahun, sejak tahun 2003.

---

<sup>8</sup> Periksa Soemarto, *Melihat Ponorogo lebih Dekat*, (Ponorogo: 2011), hlm. 1.

<sup>9</sup> Festival tingkat nasional ini selalu diikuti oleh puluhan grup Reog Ponorogo, baik dari Ponorogo maupun luar Ponorogo. FRN merupakan salah satu dari keseluruhan rangkaian acara *Grebeg Sura* di Ponorogo, sebuah pesta rakyat besar-besaran dan diselenggarakan selama beberapa hari. Pada tahun 2012, FRN telah menginjak kali ke-19. (Hitungan rentang waktu tahun masehi, dari tahun 1995 sampai 2012 ini lamanya 18 tahun. Namun penyelenggaraan FRN merupakan bagian dari agenda acara *grebeg Sura* yang —merupakan peringatan tahun Islam/Hijriyah maupun tahun Jawa sekaligus— di Ponorogo, dan karena pada tahun 2008 ‘terjadi’ 2 pergantian tahun baru Islam, secara otomatis juga terjadi 2 kali FRN. Oleh karena itu, pada tahun 2012 FRN menapak kali ke-19.)

- Diselenggarakannya Pentas Reog Bulan Purnama yang rutin digelar pada malam bulan purnama dengan penyaji kelompok-kelompok reog dari Ponorogo secara bergilir setiap bulan purnama. Ini diselenggarakan sejak pemerintahan Bupati Markuem Singodimedjo (1994-2004).
- Sosok-sosok dan karakter dari kesenian reog seperti Klana Sewandana, Pujangga Anom (Bujang Ganong), barongan-dhadhak merak atau Singa Barong, jathil, atau binatang singa yang diwujudkan dalam patung-patung, gapura, monumen, maupun gambar visual di berbagai tempat strategis (seperti perempatan jalan, batas-batas desa atau kelurahan, pojok-pojok taman atau lapangan, dan sebagainya) di seluruh wilayah Ponorogo, baik di pusat-pusat keramaian kota Ponorogo maupun di pelosok-pelosok desa.
- Penggalakan pengembangan kesenian Reog Ponorogo di sekolah-sekolah, mulai dari SD/MI sampai perguruan tinggi di Ponorogo.
- Di Ponorogo terdapat tempat-tempat kerajinan maupun pemasaran barang-barang maupun benda-benda, baik benda-benda fungsional sampai benda/barang seni atau souvenir (cenderamata) seperti kaos, replika dan miniatur, pakaian dan atribut seni reog (atau adat Ponorogo), gantungan kunci, dan sebagainya yang bertemakan Reog Ponorogo.

Berbagai kenyataan tersebut semakin menguatkan Ponorogo dengan kesenian yang benar-benar menjadi maskot Ponorogo, yakni Reog Ponorogo, yang kini masih terus populer tidak hanya di wilayah Ponorogo saja.

## **B. Sisi Kesejarahan Ponorogo dan Reog Ponorogo: antara Cerita Legenda dan Sejarah**

Ponorogo telah mengalami riwayat sejarah yang panjang dan penuh gejolak. ‘Sejarah’ Ponorogo sering bercampur dengan cerita dalam bentuk legenda, atau setidaknya *babad*. Telah banyak tulisan yang memaparkan sejarah, cerita, atau apa saja bentuknya, mengenai Ponorogo dan Reog Ponorogo. Cerita legenda mengenai Reog Ponorogo berhubungan erat dengan kesenian Reog Ponorogo, yakni sering diangkat menjadi tema cerita dalam sendratari Reog Ponorogo. Khusus tentang cerita (legenda) terjadinya atau munculnya kesenian Reog Ponorogo, terdapat dua versi besar, sebagai berikut.

- ***Cerita legenda Klana Sewandana, raja Bantarangin yang memiliki patih bernama Pujangga Anom, dalam misinya mempersunting putri Kediri yang bernama Dewi Sanggalangit.***

Cerita Klana Sewandana melamar putri Kediri —dengan terdapat tokoh-tokoh seperti Pujangga Anom dan Singa Barong— ini memiliki beragam versi, yang berbeda satu sama lain, terutama tentang asal-usul tokoh-tokohnya dan sedikit isi ceritanya.<sup>10</sup> Ada juga versi yang mengatakan putri Kediri itu bernama Kilisuci<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Salah satu cerita Klana Sewandana telah dipaparkan oleh Muhammad Zamzam dalam buku *Reog Ponorogo, Menari di antara Keragaman dan Dominasi*, halaman 64-77.

<sup>11</sup> Versi yang mengatakan bahwa putri Kediri bernama Kilisuci ini diketahui penulis dari sebuah buku cerita untuk sekolah dasar, tulisan Istijar Tajib Ananda (tahun 1980-an) dengan judul: *Asal-Usul Reog Ponorogo*. Dalam buku ini diceritakan perjalanan anak *Kyai Lelana*, lurah desa *Japan*, bernama *Klana Sewandana* yang berguru ke kaki Gunung Lawu. *Klana Sewandana* akhirnya mendapat pusaka berupa cemeti dari gurunya, serta mempunyai adik seperguruan yang sangat

Hubungannya dengan kesenian Reog Ponorogo, tokoh-tokoh seperti: Klana sewandana, Pujangga Anom (*Bujang Ganong*), Singa Barong (*Barongan*), selalu direpresentasikan dalam tarian Reog Ponorogo sekarang ini. Yang masih sering dinilai kontroversial dalam hal ini, terutama adalah masuknya unsur figur *warok* dalam tarian *warok* (*warokan*). Sehingga apabila kesenian Reog Ponorogo ditampilkan dalam bentuk sendratari (seperti kemasan ‘reog festival’), maka gabungan figur *warok* dengan *Klana Sewandana-Pujangga Anom-Singa Barong*, akan sedikit mengaburkan alur cerita terjadinya reog dalam konteks cerita *Bantarangin* itu sendiri. Apalagi figur *warok* tak pernah disebutkan dalam cerita tentang Klana Sewandana. Di sisi lain, yang banyak menceritakan tentang *warok* adalah cerita tentang asal-usul Ponorogo, yakni tentang kisah-kisah tentang *warok* pada masa lalu: Ki Ageng Kutu Suryangalam, Ki Hanggalana; tokoh pendiri pemerintahan Ponorogo: Bathara Katong, Sela Aji, Kyai Mirah, serta keturunannya. Namun, masyarakat Ponorogo memiliki argumen bahwa *warok* tidak bisa dilepaskan dengan kesenian kegemaran Ponorogo, yakni reog. Sedangkan tentang adanya figur *warok* sendiri, telah melekat dalam budaya Ponorogo,

---

akrab bernama *Pujangga Anom*, seorang putra raja Daha. *Pujangga Anom* bermaksud menjidohkan Klana dengan kakak perempuannya yang ada di Daha, bernama *Dewi Kilisuci*. Berbagai usaha telah dilakukan, sampai *Pujangga Anom* terkena kutukan ayahnya (raja Daha) sehingga topeng yang digunakan untuk menyamar dalam rangka mencari informasi apakah kakaknya sudah bersuami setelah sekian lama ia tidak di Daha), sehingga topeng di wajahnya tak akan pernah bisa dilepas. Namun akhirnya perjodohan *Klana Sewandana* dengan *Kilisuci* gagal, karena Sang Putri yang ternyata seorang *Kedi* (tidak sempurna jenis kelamin perempuannya) bunuh diri (*lampus dhiri*), hingga muncul nama ‘Kediri’ (*kedhi lampus diri*) untuk kerajaan Daha. Sementara, *Klana Sewandana* yang sedang dirudung sedih akhirnya pulang ke *Japan*, diikuti *Pujangga Anom* yang setia akan selalu mendampingi. Musuh desa *Japan* yang berwujud macan jadi-jadian bernama *Singa Barong* pun bisa ditaklukkan, dan menjadi pengikut *Klana Sewandana* yang setia. Untuk menghibur *Klana Sewandana* yang masih dalam kesedihan, maka terciptalah kesenian reog, yakni tari-tarian *singa barong* dengan mahkota burung merak, tarian *Pujangga Anom* bertopeng dengan sebutan: *Bujang Ganong*, serta tari-tarian dua orang abdi yang bernama *Patrajaya* dan *Patrathala*.

seperti cerita *babad* serta berbagai kenyataan yang terjadi dalam masyarakatnya (setidaknya demikian menurut penuturan sejumlah narasumber di Ponorogo).

- ***Cerita Ki Ageng Kutu Suryangalam dan peperangannya dengan pihak Bathara Katong (dikenal sebagai pendiri Ponorogo).***

Cerita ini sebenarnya lebih menitik-beratkan pada riwayat Ponorogo itu sendiri, dan kurang begitu menerangkan dengan jelas tentang asal-usul kemunculan reog. Meskipun demikian, dalam cerita ini tetap dikaitkan dengan keberadaan kesenian reog atau keberadaan gamelan reog, bahkan para tokohnya dikatakan juga turut andil dalam penciptaan sekaligus perubahan terhadap seni reog itu sendiri. Ki Ageng Kutu Suryangalam merupakan penguasa Kademangan Wengker atau Surukubeng sekaligus kepala *warok* yang terkemuka di antara kepala-kepala para *warok* lain. Disebutkan bahwa reog diciptakan oleh Ki Ageng Suryangalam sebagai bentuk protes terhadap raja Majapahit, Brawijaya V, yang dianggap tidak becus memerintah karena terlalu dipengaruhi oleh permaisurinya. Ini digambarkan menjadi sebuah sosok macan yang di atasnya bertengger burung merak, yang kini disebut sebagai *dhadhak merak*. Sosok macan yang juga disebut *Singa Barong* ini digunakan sebagai tontonan atau hiburan berbentuk tarian sederhana dengan musik tertentu, berasal dari *kendhang*, *kethuk-kenong*, *kempul*, *slompret*. Musik ini juga digunakan sebagai *tabuhan* untuk mengiringi latihan olah *kanuragan* para murid Ki Ageng

Kutu, yang dalam pertunjukan Reog Ponorogo sekarang direpresentasikan dalam bentuk tarian *warok*.

Apabila dihubungkan dengan pertunjukan Reog Ponorogo saat ini, maka tampaklah bahwa dalam penampilan tarian-tariannya, kesenian Reog Ponorogo sengaja menggabungkan cerita tentang *warok* (identik dengan cerita tentang Ki Ageng Kutu) dan cerita tentang Klana Sewandana. Namun, melihat alur cerita yang ditampilkan serta adanya tokoh-tokoh dan figur lain seperti *barongan-dhadhak merak (Singa Barong)*, *ganongan (Pujangga Anom* atau *Bujang Ganong)*, *jathil* (pasukan berkuda yang merupakan prajurit dari raja Klana Sewandana), maka yang direpresentasikan dalam adegan-adegan tarian maupun *garapan* musik Reog Ponorogo (kemasan lengkap) cenderung menggambarkan kisah versi Klana Sewandana.

Salah satu referensi tentang cerita-cerita dan sejarah Ponorogo yang sangat populer adalah *Babad Ponorogo* susunan Sukatman Purwosuwito (1915-1991) atau lebih dikenal dengan nama Purwowijoyo. *Babad Ponorogo*<sup>12</sup> merupakan sebuah referensi yang sering diacu oleh banyak tulisan (termasuk penelitian) mengenai Ponorogo maupun Reog Ponorogo. Dalam karya tulisannya ini, Purwowijoyo memaparkan riwayat Ponorogo sejak sebelum dikuasai oleh Bathara Katong, tokoh yang dianggap sebagai pendiri sekaligus menjadi penguasa (bupati/adipati) Ponorogo yang pertama, serta Ponorogo pada jaman modern, sejak penjajahan (Belanda maupun Jepang) maupun setelah terbentuk negara

---

<sup>12</sup> Tulisan tujuh jilid yang aslinya berbahasa Jawa ini disusun pada tahun 1985, dan kini telah diterjemahkan dalam bahasa Indonesia serta dibendel (digabung menjadi satu jilid buku).

Indonesia (setelah merdeka). Bahkan Purwowijoyo juga merentangkan cerita Ponorogo pada masa jauh sebelum dikuasai Bathara Katong (jaman Demak), yakni jaman purba hingga jaman Kerajaan Wengker, cikal bakal Ponorogo. Selain itu juga dikaitkan dengan keberadaan Kerajaan Bantarangin yang legendaris, disambungkan kronologisnya dengan jaman Kademangan Surukubeng atau Kademangan Wengker, yang dianggap kelanjutan kekuasaan Wengker yang tinggal berupa *kademangan*. Tentu saja di dalamnya lengkap dengan cerita tentang para *warok* pada masa lalu —terutama sebelum Bathara Katong menguasai dan mendirikan daerah pemerintahan Ponorogo— dengan berbagai cerita yang dramatis.

Pada tahun 986 hingga 1037 M, di daerah timur Gunung Lawu pernah berdiri Kerajaan Wengker, dengan rajanya bergelar Ketu Wijaya. Beberapa referensi sejarah menyebutkan bahwa kerajaan ini terletak di kawasan yang sekarang masuk Kelurahan Setono, Kecamatan Jenangan, Ponorogo.<sup>13</sup> Disebutkan, Ketu Wijaya merupakan salah satu putra raja Medang Kamulan (Jawa Tengah) yang setelah kerajaannya runtuh, kemudian orang-orang kerajaan beserta segenap rakyatnya yang pindah ke Jawa Timur. Selain Wengker, kerajaan yang muncul setelah perpindahan kerajaan Medang ke wilayah Jawa Timur di antaranya adalah kerajaan yang didirikan oleh Mpu Sendhok (di sekitar Sungai Brantas) yang berdiri pada tahun 928 Masehi, serta kerajaan Kahuripan dengan rajanya: Erlangga. Kerajaan Wengker lalu tamat riwayatnya, ditaklukkan oleh Erlangga dalam beberapa kali penyerangan pada tahun 1031, 1035, dan 1037.

---

<sup>13</sup> Periksa Purwowijoyo, *Babad Ponorogo Jilid VII* (versi Bahasa Indonesia), hlm. 13.

*Babad Ponorogo* menyebutkan bahwa pada tahun 1200-an berdiri kerajaan *Bantarangin* (Bantaran Angin), diyakini sebagai bekas pusat kerajaannya berada di wilayah Sumoroto, Kecamatan Kauman sekarang; yang juga masih bekas wilayah Wengker yang telah runtuh. Raja Bantarangin bernama Prabu Klana Sewandana dengan patihnya: Raden Klana Wijaya (adik Sang Raja sendiri) yang terkenal dengan sebutan Patih Pujangga Anom (*nom-noman*/pemuda yang telah ahli dalam ilmu *kapujanggan*/kebatinan) atau Bujang Ganong (pria lajang yang menonjol dahinya). Raja Bantarangin beserta patihnya ini begitu melegenda, dalam kisahnya melamar Dewi Sanggalangit, putri dari Kediri (dalam *Babad Ponorogo*: raja Kediri saat itu adalah Prabu Kertajaya).

Bagian dari kisah usaha melamar Dewi Sanggalangit untuk Prabu Klana Sewandana inilah yang kemudian direpresentasikan dalam sendratari Reog Ponorogo. Dalam usaha pelamaran tersebut, patih Bujang Ganong melakukan berbagai usaha yang begitu keras, yang dalam *Buku Kuning* digambarkan dalam tari *Bujang Ganong* berupa tingkah yang atraktif seperti *jungkir-walik*, berdiri-berjalan menapak dengan tangan, dan sebagainya. Usaha itu mendapat halangan yang sangat berat, terutama perlawanan dari sosok Singa Barong atau Singa Lodra (versi *Babad Ponorogo*), makhluk harimau jadi-jadian, yang dalam sendratari Reog Ponorogo diwujudkan menjadi *barongan-dhadhak merak*. Pertarungan antara pihak Klana Sewandana dengan Singa Barong akhirnya dimenangkan oleh pihak Klana yang bersenjatakan sebuah pusaka sakti berupa *pecut* (cambuk/*cemethi*) bernama *Kyai Samandiman*. Kisah legenda Prabu Klana Sewandana yang jalan

ceritanya mempunyai beragam versi ini sekaligus dianggap sebagai cerita terjadinya kesenian Reog Ponorogo.

Salah satu versi, yakni *Babad Ponorogo* menceritakan bahwa syarat yang harus dipenuhi oleh Klana Sewandana untuk bisa mendapatkan Dewi Sanggalangit ialah: seperangkat gamelan untuk iringan pengantin (dianggap sebagai asal-usul gamelan reog), berbagai macam binatang hutan untuk mengisi kebun binatang kerajaan, dan manusia berkepala harimau (yang akhirnya terwujud dengan ditaklukkannya sosok harimau jadi-jadian: Singa Lodra). Yang ironis dari cerita usaha melamar Sanggalangit ialah: akhirnya Klana Sewandana tidak berhasil mendapatkan putri pujaannya tersebut, karena Sang Putri menolak, hingga akhirnya dikutuk menjadi sebuah arca. Raja Klana Sewandana yang sakti akhirnya bersikukuh tak akan pernah menikah. Sebagai hiburan Sang Raja adalah kesenian reog. Sementara untuk kebutuhan psikologi, diberlakukan kesukaan terhadap anak (pemuda) laki-laki; disebut *gemblak*. Praktek *gemblakan* juga sebagai alternatif karena demi untuk melestarikan kekebalan dan ilmu kesaktiannya, seorang pria yang disebut *warok* pantang mengumbar nafsu seks terhadap wanita. Demikian *Babad Ponorogo* menghubungkan budaya *gemblakan* dengan kisah legenda Prabu Klana Sewandana.<sup>14</sup>

Masih berdasarkan tulisan Purwowijoyo (*Babad Ponorogo*), diceritakan bahwa pada jaman Hayam Wuruk, Majapahit (1350-1389), Kerajaan Wengker terungkap kembali dengan rajanya yang bernama Wijaya Rejasa. Kemudian pada

---

<sup>14</sup> Periksa Purwowijoyo, *Babad Ponorogo Jilid VII* (versi Bahasa Indonesia), hlm. 14-20.

masa Majapahit terakhir (rajanya terkenal dengan nama Brawijaya V), pemerintahan Wengker telah sirna. Yang masih bertahan adalah Kademangan Wengker atau disebut Kademangan Surukubeng yang penguasanya bernama Ketut Suryangalam/Ketu Suryangalam atau lebih terkenal dengan sebutan Ki Ageng Kutu Suryangalam (Ki Demang Kutu Suryangalam). Pusat kademangan terletak di sebuah desa, yakni: Desa Kutu. Telah menjadi kepercayaan masyarakat Ponorogo, bahwa kawasan ini sekarang terletak di wilayah Kecamatan Jetis, dibuktikan dengan adanya desa yang bernama Kutu Wetan dan Kutu Kulon. Cerita tentang Ki Ageng Kutu (Kademangan Surukubeng) juga mencakup cerita Ki Hanggalana, seorang pemuka *warok* kepercayaan Ki Ageng Kutu, yang berselisih dengan Kyai Ageng Mirah (putra Kyai Ageng Gribig). Kyai Mirah yang ketika itu telah menganut Islam ini akhirnya bersatu dengan Raden Katong dan Sela Aji, lalu bersama-sama menaklukkan Ki Ageng Kutu Suryangalam. Hingga akhirnya berdirilah daerah kekuasaan bernama Ponorogo (*Panaraga*), yang pada awalnya bernama *Pramanaraga*. Raden Katong yang notabene merupakan putra Brawijaya V, atau adik dari Raden Patah (raja pertama Demak), menjadi penguasa (adipati, bupati) Ponorogo pertama dengan gelar: Kanjeng Panembahan Bathara Katong Panatagama atau disingkat: Bathara Katong. Ponorogo yang kemudian penduduknya menganut Islam, melalui perjalanan yang panjang, hingga sekarang menjadi sebuah daerah kabupaten yang masuk di Propinsi Jawa Timur.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Berbagai kisah mengenai *warok*, termasuk tentang Ki Ageng Kutu Suryangalam, Ki Hanggalana, Ki Ageng Mirah, Bathara Katong, dan sebagainya, disarikan dari *Babad Ponorogo*.

Pada awalnya, pemerintahan Ponorogo berada di *kutha wetan* (kota sebelah timur), merupakan ‘kota lama’ (1486-1837) yang secara berturut-turut dipimpin oleh belasan adipati (bupati); mulai dari Bathara Katong hingga para penerusnya, baik dari keturunannya maupun yang bukan keturunannya. Pada masa-masa akhir pemerintahan Kabupaten Ponorogo kota lama (telah dalam masa penjajahan Belanda, pasca Perang Diponegoro), di wilayah Ponorogo muncullah 4 kabupaten dengan riwayat masing-masing, yakni: Ponorogo (*Kutha Wetan*), Pedanten (*Kutha Kidul*), Sumoroto (*Kutha Kulon*), dan Polorejo (*Kutha Lor*). Mulai sekitar tahun 1837, kota kabupaten dipindah ke ‘tengah’ dan berlanjutlah pemerintahan Kabupaten Ponorogo ‘kota tengah’ (kota sekarang), dengan bupati sebagai kepala daerahnya, melanjutkan kekuasaan bupati lama *kutha wetan* yang berlanjut hingga Bupati H. Amin, SH. (2010-2015) sekarang ini.

*Babad Ponorogo* sebagai salah satu referensi tertulis telah banyak menginformasikan berbagai cerita —sejarah maupun cerita legenda— tentang gejolak dan pergolakan peristiwa pada masa dahulu di Ponorogo, di antaranya banyak berkaitan dengan kisah-kisah kerajaan dinasti Mataram (termasuk Kartasura, Surakarta, serta Mangkunegaran).<sup>16</sup> Dalam cerita-cerita sejarah, Ponorogo sering muncul dan ikut serta ambil bagian, di antaranya peristiwa Trunajaya (pada masa Amangkurat Agung dan Amangkurat Mas, jaman Keraton Mataram dan lanjutannya; Keraton Kartasura), peristiwa mengungsinya Paku Buwana II (raja pertama Keraton Surakarta, lanjutan Keraton Kartasura), kisah perjalanan Pangeran Sambernyawa yang kemudian menjadi penguasa

---

<sup>16</sup> Periksa selengkapnya *Babad Ponorogo* tulisan Poerwowijoyo.

Mangkunegaran pertama (Mangkunegara I), hingga pergolakan di Nusantara lainnya, baik pada masa kejayaan keraton-keraton Jawa dan masa penjajahan Belanda serta pada jaman republik. Sejumlah sumber–sumber tulisan atau karya sastra seperti *Serat Centhini*, *Babad Panambangan*, *Babad Mangkunegara I*, beberapa versi *Babad Tanah Jawa*, maupun literatur-literatur lainnya. Letak Ponorogo yang dekat dengan dua pusat kebudayaan Jawa (yakni Surakarta dan Yogyakarta) serta keterkaitan latar belakang antara keduanya, menurut peneliti menjadi salah satu penyebab kemiripan situasi budaya yang ada di Ponorogo dengan budaya di Surakarta atau Yogyakarta. Salah satu contohnya ialah bahasa. Meskipun di Ponorogo terdapat beberapa dialek bahasa khas yang ditengarai sebagai dialek khas Ponorogo dan memiliki intonasi khusus, namun secara umum bahasa yang digunakan masyarakat Ponorogo ialah bahasa Jawa seperti yang digunakan di Surakarta atau Yogyakarta. Demikian pula keberadaan beragam adat dan tradisi orang Ponorogo yang ‘berkiblat’ pada tradisi Surakarta-Yogyakarta atau setidaknya terpengaruh keduanya, misalnya adat perkawinan, ritual-ritual adat, dan pakaian adat.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Mengenai pakaian adat, di Ponorogo walaupun terdapat beberapa unsur pakaian yang dianggap sebagai pakaian khas Ponorogo (seperti baju *penadhon*, celana *dhingkikan*, celana *gombor/gembyong*, celana *gejigan*, gaya *jilidan iket* [destar] khas *Ponoragan*, dan sebagainya), namun dalam berbagai acara adat, unsur-unsur pakaian adat Surakarta atau Yogyakarta sering tampak mendominasi.

### C. Sekilas Perkembangan Kesenian Reog Ponorogo: Sebuah Ulasan

Reog Ponorogo mengalami perkembangan sejak lama, sejak kemunculannya —yang masih gelap dalam hal periodisasi serta wujud keseniannya— hingga menjadi wujud seperti yang dapat disaksikan dewasa ini. Menurut hemat penulis, cukup perlu diuraikan informasi mengenai kilasan perkembangan kesenian Reog Ponorogo berdasarkan hasil penelitian yang telah dilakukan sebelumnya. Sejumlah tulisan dan kajian telah banyak yang menyinggung tentang perkembangan kesenian Reog Ponorogo. Salah satu di antaranya adalah Muhammad Zamzam Fauzannafi, yang telah menguraikan cukup panjang lebar dalam bukunya: *Reog Ponorogo, Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, sampai 29 halaman.<sup>18</sup>

Dituturkan Zamzam bahwa masyarakat Ponorogo percaya bahwa reog muncul pertama kali pada masa kerajaan Bantarangin. Zamzam menunjukkan informasi dari *Babad Ponorogo* (Poerwowijoyo) yang menjelaskan bahwa awalnya di kalangan kerajaan para bangsawan kraton membawakan sebuah *lakon* berupa suatu tarian. Setelah kraton Bantarangin hancur, jenis kesenian tersebut terus dihidupkan oleh rakyat, menjadi kesenian yang dimainkan dan ditonton pada saat-saat tertentu seperti malam bulan purnama, acara pesta, dan sebagainya. Menurut Poerwowijoyo, masa itu terjadi pada kisaran tahun 1200-1222 (Abad XIII). Dan menurut Poerwowijoyo juga, pada awalnya gamelan reog dibuat dari bambu dan disebut *gumbeng*, yang dipercaya digunakan pada masa Bantarangin.

---

<sup>18</sup> Periksa Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo: Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 119-147.

Kemudian pada Abad XIV dan akhir Abad XV, seiring dengan berdirinya *kademangan* Wengker dengan penguasanya Ki Ageng Kutu Suryangalam, gamelan bambu tadi diganti dengan gamelan dari logam, yaitu instrumen *kethuk-kenong* dan *kempul*. Sementara *slompret*, *kendhang*, *ketipung*, dan angklung tetap pada bentuk awalnya.<sup>19</sup> Cerita versi ini, seperti diceritakan dalam *Babad Ponorogo*, menjelaskan bahwa kesenian rakyat yang dimaksud terus dihidupkan dan dikembangkan oleh penguasa sekaligus pendiri Ponorogo, yakni Bathara Katong beserta kawan-kawannya (mengenai ulasan berdirinya Ponorogo, telah diterangkan pada sub-bab sebelumnya).

Selanjutnya, Zamzam menyebutkan bahwa dalam *Tydschryf van Nederl Indie XXI/1589/I e deel pag 571-572* diceritakan tentang suguhan pertunjukan topeng hewan kepada kunjungan Gubernur Jenderal ke Madiun pada tahun 1838. Topeng hewan itu disebut *barongan* yang pada akhir sejarahnya hanya digunakan untuk memeriahkan iring-iringan pengantin saja, yang diikutsertakan pada pertunjukan reog.<sup>20</sup> Dari tulisan Muhammad Zamzam<sup>21</sup> dapat disimpulkan bahwa pada dekade awal-awal Abad XX, di Ponorogo telah dikenal istilah *reyog tempuk*, yakni pertempuran antara dua kelompok reog yang berpapasan, biasanya ketika reog mengawal pengantin. Dalam pertempuran itu terjadi perkelahian antar-dua kelompok reog, yakni *barongan* melawan *barongan*, *Pujangga Anom* melawan *Pujangga Anom*, prajurit melawan prajurit, atau *pengrawit* melawan *pengrawit*. Penyanderaan pengantin oleh salah satu kelompok reog menandakan

<sup>19</sup> Periksa Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo: Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 119-120.

<sup>20</sup> Periksa Hartono, *Reyog Ponorogo*, ( Jakarta: Proyek Penulisan dan Penerbitan Buku/Majalah Pengetahuan Umum dan Profesi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1980), hlm. 61

<sup>21</sup> Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Op. Cit.*, hlm. 120.

kemenangan kelompok itu, yang pada akhirnya akan mendapat uang tebusan untuk pembebasan pengantin yang disandera. Seperti yang dituturkan Muhammad Zamzam, Mahmudi dalam skripsinya “Reyog Ponorogo” (1969) menjelaskan bahwa pada awal Abad XX pemerintah Belanda melarang pementasan kesenian reog di jalan-jalan, karena alasan adanya perkelahian antar warok, sebagai tokoh sentral dalam kelompok reog. Selain itu, pelarangan terhadap reog terjadi karena pemerintah kolonial khawatir terhadap keberadaan warok yang berpotensi untuk menggerakkan massa dan melawan Belanda. Selanjutnya dituliskan Zamzam, pelarangan pentas di jalan-jalan (area terbuka) itu pada akhirnya memunculkan suatu pertunjukan yang disebut *kucingan*, yakni pertunjukan *barongan* dalam ruangan dengan melepas *dhadhak meraknya*. Hingga sekarang, dari pengamatan penulis, tari *kucingan* yang menampilkan gerak-gerik ‘kucing’ (diperagakan dengan topeng *barongan* tanpa *dhadhak merak*) yang *dijarag* (digoda, dipertunjukkan) oleh tokoh *bujang ganong* ini sering dipentaskan.

Pada tahun 1936 reog boleh dipentaskan kembali atas usulan seorang wedana, setelah pada tahun 1912 pementasan reog sempat dilarang oleh pemerintah Belanda. Usulan ini diterima Belanda, dengan catatan hanya ada satu perkumpulan reog dan harus diawasi Belanda.<sup>22</sup>

Zamzam juga menyinggung tentang adanya suatu tontonan yang disebut *Kuda-kudaan Panaraga* yang mirip dengan pertunjukan reog. Unsur-unsur *Kuda-kudaan Panaraga* adalah 6 penari kuda-kudaan, suatu tarian topeng kepala harimau dengan hiasan bulu merak di kepalanya, penari *bujangganong* dengan

---

<sup>22</sup> Muhammad Zamzam, Fauzannafi, *Reog Ponorogo: Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 121-122.

topeng besar dan bersenjatakan pedang, serta unsur *thethekmelek* atau *setanan* yang terbuat dari keranjang (*bronjong*) yang dimasuki orang di dalamnya kemudian menari. Disebutkan pula bahwa wujud *barongan* tadi seperti barongsai, yang disebut-sebut sebagai ‘binatang hutan’. Seperti disalin oleh Zamzam, sempat disinggung adanya instrumen terompet, serta sebuah repertoar yang disebut *lagu Nagalanjur* yang merupakan musik iringan tari *kuda-kudaan* tadi.

Berkaitan dengan keberadaan kesenian *kuda-kudaan*, Pak Hadi memberi informasi kepada penulis, bahwa di daerah Kecamatan Jetis dan Sambit memang pernah ada kesenian yang identik dengan *kuda-kudaan* seperti yang disebutkan Zamzam. Pak Hadi, juga diperkuat narasumber lain seperti Pak Maryono, menyebutkan adanya suatu bentuk ‘reog lawas’ yang sangat berkaitan dengan mistik, yakni *disotrekne/disotrekake*, dan disebut sebagai *reyog sotren*, yang masih sering dipertunjukkan sampai tahun 1950-an. Topeng *barongan* yang digunakan pada *reyog sotren*, menurut narasumber tersebut, sangat identik dengan topeng *barongan* pada kesenian *kuda-kudaan* tadi, yakni menggunakan kain dan juga peraga yang tugasnya memegang kain bagian belakang dan mengikuti gerakan peraga topeng *barongan*-nya; mirip dengan kesenian *barongsai*. Selain itu juga terdapat unsur lain seperti penari kuda kepang (*jathilan*), *gendruwon* (menyerupai *bujang ganong* sekarang), dan *thethek melek*. Instrumen gamelannya pun sama juga seperti gamelan reog sekarang ini. Sementara ‘*sotren*’ adalah istilah sebuah ritual mistis yang terkait dengan pertunjukan kesenian reog yang dimaksud, dan tentu saja melibatkan properti dan instrumen (seperti topeng-topeng) maupun peraga atau penerinya. *Reyog sotren* inidahulu hanya dipentaskan

pada waktu-waktu tertentu, misalnya untuk *selamatan* dusun atau desa. Pak Hadi berkata bahwa hingga saat ini peralatan *reyog sotren* pun masih ada, di antaranya seperti yang masih disimpan di sebuah desa di Jetis, namun telah tidak digunakan. “*Tiyang-tiyang mpun ‘dha wegah urusan kalih bab-bab sotren, niku rak gaib Mas... Pembarong reyog sotren niku malah jarene yen mpun ninggal, jiwane katut kalih dhanyang dhusun panggenan le nyotrekne...*”(Orang-orang telah tak mau berurusan dengan hal-hal gaib pada *sotren*, itu *kan* gaib *Mas... Pembarong* reog *sotren* itu kalau telah meninggal bahkan katanya, rohnyanya mengikut kepada *dhanyang* dusun tempat di mana reog *sotren* tadi), kata Pak Hadi, yang diiyakan juga oleh Pak Maryono.<sup>23</sup>

Pada masa awal paruh Abad XX, perkembangan kesenian Reog Ponorogo mulai dapat ditelusuri lebih jelas daripada masa-masa sebelumnya. Hartono menulis perkembangan pertunjukan reog pada masa itu demikian:

“... sampai sekarang juga belumlah diketahui dengan pasti apakah kesenian reyog sekarang ini, dahulu pernah mengalami metamorfose. Tetapi kalau berpegang pada teori evolusi, mestinya pada saat yang lalu reyog tentu sudah pernah mengalami proses-proses perubahan. Sebagaimana perubahan yang tidak terasa pernah terjadi sekitar tahun 1940. Sejak tahun empat puluhan tersebut kesenian reyog sudah mulai menghilangkan seorang penari yang ada di belakang penari barongan. Penari yang dimaksud hanya bertugas memegang ujung sehelai kain, yang pangkalnya melekat pada kepala harimau bagian belakang. Kalau ujung kain ini ditarik oleh petugas/pemegang, maka akan terbentuk sebuah tubuh harimau. Penari ini selalu bergerak mengikuti ke mana saja pembarong itu pergi. Mungkin dengan adanya perkembangan joget, dan mungkin pula dipandang bahwa petugas ini menghambat kelincihan gerak si pembarong, maka akhirnya petugas tersebut dihapuskan. ...”<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Wawancara dengan Pak Hadi (10 Nopember 2012 di Sambit) dan Pak Maryono pada beberapa kesempatan di bulan September dan Nopember 2012 di Siman.

<sup>24</sup> Hartono, *Reyog Ponorogo*, (Jakarta: Proyek Penulisan dan Penerbitan Buku/Majalah Pengetahuan Umum dan Profesi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1980), hlm. 24-25.

Dari informasi Hartono di atas, kemungkinan kesenian reog pada masa menjelang tahun 1940-an adalah kesenian yang juga disebut sebagai *Kuda-kudaan Panaraga* seperti yang diulas oleh Zamzam.

Perkembangan kesenian reog pada masa pendudukan Jepang, Hartono menulis bahwa perkumpulan dan kegiatan kesenian reog pada masa itu dapat dikatakan lenyap sama sekali, bahkan dikatakan Hartono, “Senimannya tidak menampakkan diri”.<sup>25</sup> Muhammad Zamzam menulis, pada masa penjajahan Jepang, reog kembali dilarang untuk dipentaskan. Memang masyarakat juga tidak sempat memperhatikan kesenian karena situasi dan kondisi yang memprihatinkan ketika itu.<sup>26</sup>

Zamzam menulis bahwa masa kemerdekaan (tahun 1945), reog kembali ke permukaan. Kepopuleran reog pada masa-masa itu memancing penggunaan kesenian ini untuk sarana menjaring massa bagi partai politik, terutama PKI. Disebutkan bahwa tak aneh apabila ketika pecah peristiwa PKI Madiun (1948), banyak anggota kelompok reog yang juga menjadi korban. Selanjutnya, dituliskan Zamzam bahwa peristiwa politik pada tahun 1965-an, persaingan antar-golongan (nasionalis-komunis-agamis /Islam) juga melibatkan kesenian Reog Ponorogo sebagai sarana politik. Sebut saja sejumlah organisasi seperti Barisan Reog Ponorogo/BRP (bentukan PKI), Barisan Reog Nasional/BREN (bentukan PKI), dan Cabang Reog Agama/Cakra (bentukan NU). Setelah kejadian G-30-S, dituturkan Pak Sarju melalui Muhammad Zamzam, bahwa pentas-pentas reog

<sup>25</sup> Hartono, *Reyog Ponorogo*, (Jakarta: Proyek Penulisan dan Penerbitan Buku/Majalah Pengetahuan Umum dan Profesi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1980), hlm. 26.

<sup>26</sup> Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo: Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 123.

berhenti selama dua tahunan, dan pada tahun 1967, Pak Sarju yang juga tokoh reog kenamaan telah mulai berani *ngreyog* lagi.<sup>27</sup> Dalam sebuah wawancara dengan salah seorang putra Pak Sarju (sebagai mediator Pak Sarju, ayahnya, yang sejak tahun 2005-an diserang *stroke*), informasi Zamzam tersebut benar adanya.

Sementara itu, tentang bentuk pementasan reog pada tahun 1960-an, berikut salinan dari Koran ‘Minggu’, 11 September 1960, tulisan Soetaryo, seperti yang dikutip oleh Muhammad Zamzam.

Di mana-mana reyog hanya merupakan tari-tarian semacam saja, ialah tari-tarian perkelahian.

Agar pertunjukan itu dapat meriah, maka pengikut-pengikut pertunjukan ikut serta bersorak-sorak dan menari-nari menurut irama gamelan. Dalam pertunjukan semua turut bergerak, semuanya serba cepat dan kasar penuh kegembiraan. Semua gamelan yang menggelora itu hasil paduan bunyi dari alat-alat yang sangat sederhana, yaitu dari bunyi-bunyian: kendang besar, ketipung (kendang kecil), kempul, kenong, seruling (slompret) dan angklung.... Pertunjukan reyog bukan pertunjukan yang menetap, tetapi pertunjukan yang berjalan. Apabila telah tiba di tempat yang ramai, reyog tersebut menunjukkan tarian-tariannya, kemudian meneruskan perjalanannya lagi hingga kadang-kadang sampai 3-4 km jauhnya. Reyog juga dipergunakan untuk mengiringi mempelai atau digunakan mengiring pawai-pawai yang diadakan pada hari-hari tertentu.

Pada zaman sekarang reyog dapat dipergunakan untuk alat propaganda, untuk melebarkan ideologi partai.

Pelaku-pelaku utama dalam pertunjukan reyog ialah hantuan (gendruwo) dan harimau. Di samping gendruwon dan harimau ada dua orang yang naik kuda kepeng. Gendruwon yang memakai topeng yang menakutkan rupanya sebagai raksasa. Ia berambut panjang, dengan sampur di pinggangnya. Orang yang menjadi hantuan itu boleh memakai baju atau tidak. Hantu juga boleh dikatakan ganongan. Ada pula yang mengatakan bujanganong.

Hariamu kepalanya dihiasi dengan bulu sayap merak yang panjang-panjang. Ada juga yang memakai kepala merak, jadi kelihatan sebagai harimau dihinggapi burung merak di kepalanya. Ini mengandung arti, di dalam hutan belantara, di mana ada merak di situlah ada harimau. Harimau itu juga disebut singo-barong.

Ia merupakan musuh tari bujanganong. Kedua kuda kepeng itu merupakan lambang prajurit berkuda sebagai panglima perang. Biasanya yang naik kuda itu

---

<sup>27</sup> Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo: Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 123-125.

dua anak yang berpakaian wayang perempuan, mereka menari di belakang singa. Anak itu mesti dipilih yang bagus rupanya. Sudah tentu yang menunggang kuda kepong itu ialah ‘gemblakan’ desanya. Sehabis kuda kepong, para pemukul bunyi-bunyian dengan diikuti para pemuda desanya bergabung dalam rombongan reyog itu. Para pengikut itu kebanyakan turut menari. ....”

Melalui uraian di atas, Zamzam menyimpulkan bahwa pertunjukan reog pada tahun 1960-an adalah sebuah pertunjukan yang berjalan, dan penonton turut berpartisipasi dengan berjoget (menari). Sementara, unsur yang tampil adalah *barongan*, *bujangganong*, dan *jathilan*. Menjadi catatan penting, saat itu penari *jathilnya* masih laki-laki, yang merupakan *gemblakan* para *warok*.<sup>28</sup>

Salah satu unsur pertunjukan reog yang sampai pada masa 1960-an masih dijumpai adalah topeng *penthul* dan *tembem*, atau disebut *Patrajaya* dan *Patrathala*. Dua unsur ini adalah sosok *dhagelan* dan merupakan unsur tambahan, yang dalam pertunjukan Reog Ponorogo ditampilkan di sela-sela pertunjukan ketika pemain tarian lainnya istirahat. Meskipun kapan mulai munculnya unsur *penthul* – *tembem* ini kurang terdapat informasi yang jelas, namun Muhammad Zamzam menulis bahwa keberadaan *penthul* – *tembem* terutama dinikmati oleh orang-orang yang hidup tahun 1960-an.<sup>29</sup>

Unsur lain dalam pertunjukan reog terkait dengan perkembangannya adalah *Klana Sewandana*, yang pada tahun 1960-an (juga 1920-an) tidak muncul. Ini

---

<sup>28</sup> Uraian tentang *gemblak* yang lebih lengkap telah diuraikan Muhammad Zamzam, halaman 127-129.

<sup>29</sup> Selama pengamatan sekian bulan, peneliti memang belum pernah menjumpai adanya penampilan *penthul-tembem* pada pementasan Reog Ponorogo di Ponorogo. Namun, di daerah Wonogiri, sebelah barat Ponorogo, penulis sering menjumpai adanya penampilan topeng *penthul* di sela-sela tarian Reog Ponorogo (di tengah-tengah pertunjukan reog), oleh seorang pemain reog di Wonogiri. Penampilan *penthul* ini memang berfungsi sebagai selingan *dhagelan* saja, yang gerak-geriknya dibuat selucu mungkin, sesuai dengan rupa topeng yang sangat jenaka.

dikarenakan adanya anggapan bahwa sosok *klana* dalam reog hanya merupakan unsur tambahan, kurang dikenal, dan selain itu gerakan tarinya (*kiprah*) dinilai cenderung sulit bagi seniman reog saat itu. Perkembangan penting dalam reog sekitar tahun 1970-an adalah dibentuknya kelompok-kelompok reog di sekolah-sekolah dasar dengan anggota anak-anak atau murid dari sekolah tersebut, yang disebut dengan istilah ‘reog mini’. Hal ini didukung oleh pemerintah sebagai upaya pelestarian reog lewat pendidikan.<sup>30</sup> Inilah cikal-bakal adanya ‘reog mini’, yang hingga kini makin berkembang, terutama sejak diselenggarakannya Festival Reog Mini setiap tahun.

Zamzam mencatat perubahan signifikan yang terjadi dalam pertunjukan Reog Ponorogo pada tahun 1980-an, yakni dibuat atau dimasukkannya tarian warok, semakin berkembangnya jathil perempuan, serta diselenggarakannya festival reog yang pertama. Dituturkan oleh Heru Subeno dan *Pak Minyak*<sup>31</sup> kepada Zamzam, bahwa tarian warok pertama kali ditampilkan pada sebuah even kesenian di Cibubur, pada awal tahun 1980-an. Selanjutnya, pada tahun 1987, tarian warok ditampilkan kembali dalam festival reog yang diadakan di Surabaya. Sementara itu, festival reog pertama kali diadakan pada tahun 1985 di kabupaten Ponorogo, menyertai rangkaian acara *Grebeg Surå* saat itu.<sup>32</sup>

Perubahan peran penari jathil dari laki-laki menjadi perempuan disebutkan juga terjadi pada dekade 1980 ini. Menurut Zamzam, berdasarkan keterangan para

---

<sup>30</sup> Periksa Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo: Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 129-130.

<sup>31</sup> Juga ditulis oleh Muhammad Zamzam bahwa Heru Subeno (almarhum) dikenal sebagai pencipta tarian warok. Di sisi lain, seperti diutarakan oleh Zamzam, bahwa *Pak Minyak* juga mengaku sebagai pencipta tarian warok.

<sup>32</sup> Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Op.Cit.*, hlm. 33.

pelatih dan praktisi reog, momen perubahan peran penari jathil tersebut terjadi pada tahun 1988. Peran jathil oleh perempuan tersebut karena permintaan Gubernur Jawa Timur saat itu, Wahono, ketika Jawa Timur akan menampilkan kesenian Reog Ponorogo dalam even Pekan Raya di Jakarta saat itu. Pergantian peran jathil dari laki-laki (identik menggambarkan sosok-sosok *gemblakan* para *warok* pada masa lampau) menjadi perempuan (ketika pertama kali muncul dituntut berparas menarik dan terpelajar), dinilai Zamzam berkaitan dengan konteks politik saat itu, yakni berhubungan dengan ‘terkuburnya’ praktek *gemblak* yang berkonotasi negatif, sehingga harus ditutup-tutupi.<sup>33</sup>

Festival Reog Nasional (FRN) pertama kali digelar pada tahun 1995. Pada tahun ini juga disusun buku ‘pakem’ pertunjukan Reog Ponorogo, yakni buku *Pedoman Dasar Kesenian Reog dalam Pentas Budaya Bangsa*, yang lebih terkenal dengan sebutan ‘buku kuning’, karena sampulnya yang berwarna kuning. Selain itu, pada tahun-tahun ini juga mulai diaktifkannya Yayasan Reog Ponorogo sebagai lembaga resmi yang membina kelompok-kelompok reog di Ponorogo. Di bidang politik pemerintahan, tahun ini juga ditetapkan istilah ‘REOG’ (*Resik, Endah, Omber, Girang-Gumirang*) sebagai semboyan Ponorogo. Beberapa hal tersebut membawa dampak yang cukup signifikan bagi perkembangan Reog Ponorogo. Menurut pengamatan peneliti, FRN menyebabkan terjadinya semakin marak *garapan-garapan* tari maupun musik reog yang mengusung warna-warna lain atau warna baru yang sebetulnya tidak ada dalam *garapan* reog tradisi, meskipun hal ini lebih banyak terjadi pada pertunjukan reog kemas festival

---

<sup>33</sup> Periksa Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo: Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 131-135.

(reog festival). Disusunnya ‘buku kuning’ mewujudkan pengukuhan ‘pakem-pakem’ reog yang yang berupa pedoman-pedoman yang harus tetap dipatuhi, dipertahankan, atau dipertimbangkan dalam *menggarap* dan menyajikan Reog Ponorogo agar bentuk-bentuk baku tarian maupun musik Reog Ponorogo tidak serta-merta hilang.

#### **D. Pemetaan Kemasan Pertunjukan Reog Ponorogo**

Sebuah pemetaan tentang kemasan pertunjukan Reog Ponorogo yang banyak digunakan oleh banyak kalangan, di antaranya kalangan akademisi, kalangan seniman dan praktisi reog, bahkan masyarakat umum penikmat seni Reog Ponorogo adalah klasifikasi seperti yang telah diungkapkan oleh Muhammad Zamzam Fauzannafi. Zamzam telah membuat suatu klasifikasi pertunjukan Reog Ponorogo berdasarkan bentuk dan konteks pementasannya, yakni sebagai berikut.

1. ‘Reog Festival’, ‘Reog Kabupaten’, ‘Reog Kota’, dan
2. ‘Reog Obyogan’, ‘Reog Desa’.

Menurut Zamzam, klasifikasi tersebut kiranya bukan bermaksud membuat suatu dikotomi seperti ‘tinggi’ versus ‘rendah’, ‘modern’ versus ‘tradisional’, dan sebagainya terhadap seni pertunjukan reog, namun klasifikasi itu untuk melihat pertunjukan Reog Ponorogo secara objektif. Masing-masing format atau kemasan pertunjukan reog tersebut mempunyai ciri-ciri masing-masing, yang dapat

dikenali pada sisi-sisi pertunjukannya, baik aspek tarian, komposisi musik, maupun keadaan panggung (pementasan) beserta kelengkapan yang digunakan.<sup>34</sup>

Zamzam juga membuat perbandingan sekaligus perbedaan yang tampak melalui masing-masing bentuk atau format pertunjukan Reog Ponorogo, yakni ‘Reog Obyogan’ dan ‘Reog Festival’, melalui tabel berikut ini.

**Tabel 1. Perbandingan Bentuk Pementasan antara Reog Obyogan dengan Reog Festival.**<sup>35</sup>

No	Perbandingan	Reog ‘Obyogan’ (Desa)	Reog ‘Festival’ (Kabupaten)
1	Ruang pentas	Jalan, halaman, berpindah-pindah (arak-arakan)	Stage (panggung)
2	Pola gerak	Improvisatoris	Standar
3	Sponsor	Rumah tangga, desa	Lembaga pemerintahan (kadang bekerja sama dengan perusahaan swasta)
4	Kelengkapan unsur tarian	Tergantung pesanan, tidak lengkap.	Tetap (lengkap)
5	Cerita dan urutan	Tidak merepresentasikan cerita tertentu, tanpa urutan yang jelas dan tetap	Merepresentasikan cerita tertentu (asal-usul terjadinya reog), urutan jelas dan tetap.
6	Tingkah laku penonton dan pemain	Mabuk, seronok, aktif	Sopan, pasif
7	Suasana pertunjukan	Gayeng, tidak formal	Formal
8	Penonton	Sebagian besar adalah lelaki golongan <i>Tiyang Hoke’</i>	Semua golongan
9	Ideologi	<i>Kejawen</i>	Nasional

<sup>34</sup> Periksa Muhammad Zamzam Fauzannafi, *Reog Ponorogo, Menari di Antara Dominasi dan Keragaman*, (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), hlm. 105-119.

<sup>35</sup> *Ibid.*, hlm.108.

Klasifikasi tersebut di atas kiranya dibuat berdasarkan fenomena yang terjadi dalam tradisi Reog Ponorogo saat ini. Istilah ‘saat ini’ mengandung arti masa-masa yang muncul kemudian, sejak Reog Ponorogo masuk dalam panggung seni pertunjukan modern. Ini ditandai dengan mulai adanya festival Reog Ponorogo pada tahun 1980-an di Ponorogo. Dari sinilah mulai dikenal istilah ‘reog festival’ (kemasan atau format festival), dan selanjutnya muncul (atau ‘dimunculkan’) kategori bentuk pertunjukan reog ‘yang bukan kemasan festival’, yakni *obyogan*. Tugas Kumorohadi, dalam tesisnya yang berjudul “Reog Obyogan” menyebut reog festival dengan ‘reog baku’.<sup>36</sup> Kumorohadi juga membandingkan yang menyebabkan perbedaan yang mendasar antara reog obyogan dengan reog baku (festival), sebagai berikut.

Reog obyogan tidak terikat bingkai panggung, meninggalkan tema dramatik dan lebih merupakan permainan yang menampilkan kehebatan para penyajinya. Sedangkan cara penyajian reog baku yang ditampilkan para peserta Festival Nasional Reog Ponorogo berbingkai drama tari dan pola komposisi panggung.<sup>37</sup>

### 1. Reog *Obyogan*

Peneliti belum bisa menemukan sejak kapan istilah ini digunakan untuk pertunjukan Reog Ponorogo. *Obyog* atau *obyokan* berarti: “”. Berdasarkan sejumlah referensi, Kumorohadi menghubungkan-hubungkan istilah-istilah:

<sup>36</sup> Periksa Tugas Kumorohadi, “Reog Obyogan, Perubahan dan Keberlanjutan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo” (Tesis S-2) Program Pasca Sarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta (2004), hlm. 72.

<sup>37</sup> *Ibid.*, hlm. 89.

- *obyog/obyogan* berarti: “mengerjakan pekerjaan bersama-sama”<sup>38</sup>;
- *obyog-obyog, ombyong* sama artinya dengan *tayuban, janggrungan*, atau menanggapi penari;
- *kopyok(an)*, artinya: *menayub* atau *tandakan*;
- *gombyok* yang berarti jumbai, rumbai, rambu-rambu;
- *(di)kopyok*, artinya: dikocok, dicuci dalam air dengan digerakkan;
- *Obyok* atau *diobyok* artinya dicuci di air dengan cara di kocok;
- *rembyong-rembyong* atau *rembyak-rembyak* digambarkan sebagai keadaan panjang tidak teratur.

Kesemuanya itu berakhiran *-byok, -byog, -byong, -cok, -byak, dan -pyog* disimpulkan Kumorohadi “...menggambarkan situasi atau suasana yang cenderung tidak beraturan seperti suasana dalam pertunjukan *reog obyogan* yang hingar bingar.”<sup>39</sup> Sejalan dengan cara Kumorohadi tersebut, konon istilah *obyogan* (kata dasarnya: *obyog*), serupa dengan istilah *gambyongan* (kata dasarnya: *gambyong*), yang artinya seperti istilah *tayuban* yang mengandung makna: *guyup*, rukun, atau bersama-sama.

Bentuk pertunjukan Reog Ponorogo kemasan *obyogan* ini di antaranya telah diamati oleh Zamzam, yang kemudian menguraikan contoh deskripsi sebuah pementasan reog obyogan maupun reog festival dalam bukunya yang berjudul:

<sup>38</sup> S.A. Mangunswito, *Kamus Jawa-Indonesia*, (Bandung: CV Yrama Widya, 2002), hlm.164.

<sup>39</sup> Periksa Tugas Kumorohadi, “Reog Obyogan, Perubahan dan Keberlanjutan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo” (Tesis S-2) Program Pasca Sarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta (2004), hlm. 94.

*Reog Ponorogo, Menari di antara Dominasi dan Keragaman*, dari halaman 85 hingga 105. Agar lebih jelas, berikut ini cuplikan deskripsi sebuah pertunjukan reog *obyogan* di Desa Karanglo Lor, Kecamatan Kauman (sebelah barat dari pusat Kota Ponorogo) yang ditulis oleh Zamzam Fauzannafi.

...seperangkat gamelan sudah diletakkan di teras rumah... Beberapa saat setelah terdengar bunyi-bunyian dari gamelan di halaman, ... Rupanya tujuan kendang, kethuk-kenong, kempul, ketipung, slompret dan angklung adalah untuk memancing penduduk sekitarnya untuk datang ke arena pementasan. ... Hanya terlihat beberapa orang di sekitar gamelan, mereka adalah para *senggakan*, yaitu orang-orang yang bertugas mengeluarkan teriakan-teriakan agar pentas reog semakin semarak. Biasanya bunyi-bunyi yang keluar dari mulut mereka adalah : “Hok’e..hok’e..hok’e..” atau “hak’e..hak’e..hak’e..” dan geraman-geraman yang menyerupai harimau, selebihnya adalah teriakan spontan. Maka bukanlah suatu kebetulan apabila mereka dan anggota kelompok reog yang lain, juga simpatisan dan penggemar reog, sering disebut sebagai ‘tiyang hok’e’.

Di ruang tamu, di balik kaca rumah, para penari *jathil* masih dirias dan didandani. ...

Gamelan terus ditabuh, memanggil-manggil penduduk di sekitar desa Karanglo Lor untuk berkumpul. ...

Dua buah *dhadhak merak* masih tersender di pinggir tembok. ...

Penonton mulai berdatangan. ... Setelah tuan rumah mengucapkan kata-kata sambutan, pentas reog segera dimulai. ...

Pertunjukan dimulai dengan majunya empat penari *jathil cilik*. ...

Baru kemudian empat penari yang *jathil* agak dewasa (18-21 tahunan) memasuki arena. Berbeda dengan *jathil* cilik, mereka menari tanpa memakai jaran kepang. ...

Empat penari *jathil* ini tampak lebih ‘pengalaman’. ...

... dari arah penonton mulai terdengar teriakan: “*tokke jaiponge! Tokke jaiponge! Tokke jaiponge!*” (Keluarkan jaiponge! Keluarkan jaipongnya! Keluarkan jaipongnya). Tiba-tiba ketukan kendang pun berupa menjadi mirip kendang jaipongan, dan para penari *jathil* mulai mengikuti iriama itu, ... direspon oleh para *senggakan* dari pengrawit dengan nyanyian...

Seiring dengan menepinya penari-penari *jathil* dewasa suara slompret memberi aba-aba bagi para pengrawit untuk membawakan lagu campursari ‘Anoman Obong’ yang ditimpali dengan nyanyian bersama-sama dengan para *senggakan*. Selesai lagu ‘Anoman Obong’ dikumandangkan, musik kembali pada hentakan-hentakan kendang yang keras ditimpali dengan suara geraman, auman dan teriakan dari para *senggakan*. Dua pembarong segera mengangkat dan menggigit (*nyakot*) *dhadhak merak* yang beratnya lebih dari 50 kg itu, lalu turun ke tengah lingkaran pementasan. ...

...semantara para *jathil* gede kadang-kadang menggerakkan tangan dan lehernya mengikuti irama. Namun tak jarang pula mereka nampak berbincang atau saling berbisik antara satu dengan yang lainnya. Hingga pada saat seorang pembarong berjongkok selayaknya seekor macan dan mengarahkan kepala barongnya pada *jathil*, mereka mulai kembali berkonsentrasi pada pementasan. Sementara itu gamelan pun berubah menjadi hentakan pendek-pendek mirip ketukan dangdut. Perubahan irama gamelan tersebut direspon oleh salah satu penari *jathil*, dengan senyum dikulum, dengan menggoyang-goyangkan pantat (mirip goyang dangdut) sambil berjalan minggir ke arah barongan yang jongkok menunggu 'mangsa'. Pada saat pantat si *jathil* hampir menyentuh *barongan*, pembarong segera menubruk pantat itu, si *jathil* secara spontan menghindar dengan melompat ke belakang, sambil tertawa renyah. Adegan seperti ini diulang beberapa kali dengan *jathil* yang berbeda. ...

Untuk beberapa saat tarian dan gamelan berhenti... Ternyata para pengrawit, penari, *senggakan*, dan *kanca* reog yang lainnya, bersiap-siap untuk melakukan iring-iringan atau *iker*.<sup>40</sup> *Kempul* segera dipanggul, *kethuk* dan *kenong* ditenteng, dan kendang dibopong. Iring-iringan ini berjalan tanpa ada urutan atau aturan yang jelas, para penari dan pengrawit bercampur dengan para penonton, *barongan* kadang-kadang berada di depan, kadang-kadang di belakang, para penari *jathil* berjalan beriringan sambil ngobrol. Hanya pada setiap perempatan jalan ... *dhadhak merak* kembali dimainkan...

Dalam perjalanan para pengrawit sering kali menyanyikan lagu-lagu pop, dangdut, campursari, atau melayu ... yang kemudian direspon dengan joget para *jathil* bersama-sama dengan penonton. Adegan-adegan seperti ini sering disebut *gambyongan* atau *obyogan*. ...

Iring-iringan reog bergerak menuju *dhanyangan* ...

Setelah beberapa saat istirahat, arak-arakan kembali bergerak melalui jalan yang sebelumnya mereka lalui. Gamelan ditabuh kembali, *jathil* dan penonton berjoget kembali, sementara *dhadhak merak* sudah dilepas dan dipanggul dengan tangan mendahului rombongan. Kemudian mereka berhenti di sebuah rumah. ...arak-arakan biasanya berhenti di tiga tempat: perempatan, *dhanyangan*, dan rumah pejabat desa. Para pengrawit, penari, dan *kanca* reog masuk ke dalam rumah lalu mereka diberi hidangan. Para penonton tampak masih banyak di luar. Setelah istirahat dianggap sudah cukup, reog kembali ditampilkan di halaman rumah tersebut. Ketika matahari mulai menyembunyikan sinarnya, pertunjukan dihentikan. Para pengrawit dan rombongan reog yang lain bergerak kembali ke arah si empunya hajat, ...

---

<sup>40</sup> *Iring-iring* atau *iring-iringan* merupakan prosesi arak-arakan kesenian reog; berpindah tempat. Sedangkan *iker* adalah bentuk pertunjukan reog yang berdiam (tidak arak-arakan) di suatu tempat. Hal ini akan diuraikan juga di tulisan ini pada sub-bab tentang komposisi tarian Reog Ponorogo.

## 2. Reog Festival

Berikut deskripsi contoh pertunjukan Reog Ponorogo kemas festival pada acara Pentas Reog Malam Bulan Purnama tanggal 18 Agustus 1997 yang ditulis oleh Zamzam Fauzannafi, sebagai berikut.

... para pemain mulai bersiap-siap ... Gamelan pun ditabuh... kemudian terdengar *slompret* melengking, lalu disusul dengan bunyi gamelan lain, dan disertai dengan teriakan-teriakan dari para *senggakan*...

Dua warok tua ... memegang tongkat ... menuju ke tengah arena. ... Tak lama kemudian, dengan diiringi *gending panaragan* sepuluh warok muda masuk ke arena dari sebelah kanan dan kiri ... Kesepuluh warok membuka tarian ... Ketika musik dari gamelan dinaikkan nadanya menjadi *sampak*, itu tandanya adegan latihan perkelahian dimulai... Adegan perkelahian ditutup dengan warok yang jatuh disabet kolor itu kembali berdiri (setelah disembuhkan warok tua), lalu kembali berjalan dengan memegang kolor. Lalu kembali duduk (*jengkeng*) mengambil baju, digantungkan di pundak kanan, dan tangan kiri memegang kolor. Para warok termasuk warok tua kemudian berjalan menepi ke sisi kiri dan kanan arena lalu duduk bersila di sana...

Setelah itu disusul 4 orang *jathil* masuk dari sisi kanan dan kiri ... Dengan menunggang jaran kepang, dan iringan *gending sampak*, mereka menari dengan hati-hati ... Adegan tarian awal ini bervariasi antara gerakan kuda yang berjalan, berlari (*nyongklang*), *edreg*, jalan di tempat, *polah kaki*, dengan gerakan si penunggang seperti *ukel*, *bumi langit* dan *tebahan*. Setelah iringan musik berubah menjadi *obyog panaragan*<sup>41</sup>, para *jathil* kemudian memperagakan tari berpasangan... memainkan adegan latihan perang-perangan... Setelah selesai ... mereka berjalan *nyongklang* (seperti ketika mereka masuk) kembali sampai menepi dan berdiri di tepi arena ...

Empat orang penari .. Pujangganong atau ganongan ... menari dengan gaya riang, *sembahan*, ... Tari *ganongan* lebih banyak didominasi oleh gerakan lari dan akrobat ... berjumpalitan, berdiri dengan tangan, berjalan dengan tangan, lalu tengkurap di atas aspal dan bergerak dengan perut layaknya seekor cacing ... memperagakan kelenturan tubuhnya dengan melipat kedua kakinya di atas pundak kemudian berjalan dengan kedua tangannya seperti seekor kepiting. Adegan ini dilakukan secara bersama-sama, lalu bergantian satu persatu ...

Dua puluh menit kemudian, seorang penari ... *Klono Sewandono*. ... Dengan iringan *obyog panaragan*<sup>42</sup>, tarian Klono Sewandono ini terlihat paling rumit.

<sup>41</sup> *Obyog – panaragan* merupakan dua buah jenis *gending* baku Reog Ponorogo. Keduanya memiliki pola permainan *kethuk-kenong* dan *gong* yang samu, namun iramanya berbeda. Irama *obyog* lebihcepat temponya daripada *panaragan*. (Hal ini diterangkan pada bab selanjutnya).

<sup>42</sup> Menurut deskripsi Zamzam ini, *gending* untuk tari *Klana Sewandana* adalah *obyog panaragan*. Entah suatu kekeliruan atau memang demikian kejadian yang dideskripsikan, namun

... *besut tanjak*, (*lumaksana*), dan *sabetan* memperlihatkan ketegasan sekaligus kehalusan. Beberapa kali Klono Sewandono memerankan adegan seolah sedang bercermin dan berdandan, menggambarkan orang yang tengah kasmaran. ... Setelah selesai menari Klono menepi berdiri di depan *jathil* dan Pujangganong

...  
*Barongan* memulai tariannya dengan posisi jongkok dan merangkak selayaknya macan menuju ke tengah arena. Lalu dia berdiri dan melakukan *kebatan*, *dhadhak merak* digerakkan ke belakang dengan bertumpu pada kekuatan leher, lalu dengan cepat kembali tegak. Lalu *barongan* kembali jongkok, dan mencakar-cakar di depan atas kepala barong (*ukel cakar merak*), berdiri dan kebatan, lalu dilanjutkan dengan gerakan mengasah siungnya (*ukel siung*), kebatan, memegang dan mengelus-elus jenggot (*ukel jenggot*), kebatan lagi ... lalu *ukel* lagi ... kini dia mencakar-cakar tanah seolah dilempar ke belakang (*ukel cakar*). Tanpa beratraksi lebih banyak, *barongan* bergerak ke arah Klono Sewandono dengan para *pujangganong*, dan *jathilan*, sambil beberapa kali melakukan kebatan, seolah-olah ingin menakuti Klono Sewandono dengan para *jathil* dan *pujangganongnya*, pada saat adegan ini berlangsung, para warok (tua dan muda) hanya duduk sila berbaris di pinggir arena, seolah bukan bagian dari pementasan...

kemudian keempat *jathil* maju melawan *barongan*. Ketika *jathil* tiba di depan Singo Barong, mereka pun mengibaskan *sampurnya*, berperang melawan Singo Barong. Tetapi *barongan* bertambah garang dan terus mendesak *jathil* hingga mereka mundur ke tempat semula. Sekarang giliran *Pujangganong* melawan *Barongan*. Mereka menari dengan lincah menghampiri *barongan* dan beradegan seolah-olah memukulnya, tetapi kemudian keempat *Pujangganong* mencelat mental dan kalah kemudian menepi. Berikutnya giliran Klono Sewandono membawa pecut *Samandiman*. *Barongan* berkelahi melawan Kono Sewandono, kemudian dia bisa memegang mulut *barongan* akan tetapi terlepas lagi. Ketika *barongan* menyerang kembali, Klono menggunakan pecut saktinya, dan akhirnya *barongan* kalah dan mundur.

... gending gamelan menjadi lambat (*gending panaragan*), ... di tengah arena semua pemain reog... dengan formasi iring-iringan tanpa melakukan iring-iringan yang sebenarnya, ... Klono Sewandono menari di paling depan, Pujangganong menari di kanan dan kirinya, *jathil* menari di belakang, sementara warok berbaris di sisi paling kanan dan kiri, sedangkan *barongan* di barisan paling belakang.

Setelah formasi (iring-iringan) itu selesai, musik gamelan pun berhenti,...

---

menurut pengamatan peneliti beserta keterangan dari banyak sumber dan narasumber, *gending* pokok untuk tari *Klana Sewandana* yang tepat adalah *gending kebogiro*, *gending* yang juga digunakan sebagai *gending* pokok untuk tarian *bujang ganong*.

Deskripsi contoh pertunjukan reog festival di atas bukan berarti menyatakan bahwa acara pentas Reog Bulan Purnama yang di selenggarakan rutin di Ponorogo mutlak menampilkan reog kemasan festival (reog baku). Kadang-kadang ada juga penampilan reog dalam Pentas Reog Bulan Purnama yang menyajikan bagian penampilan layaknya reog *obyogan*, yakni tidak terikat aturan waktu, urutan adegan, dan bahkan penonton seringkali berpartisipasi. Dalam rekaman pertunjukan Reog Bulan Purnama pada tanggal 5 Maret 2007 dengan penyaji grup reog Singo Palang Jiwo - Siwalan, justru sebagian besar waktu pertunjukan lebih menampilkan kemasan reog *obyogan*, yakni para penonton (bukan pihak yang pentas) ikut menari dan berganti-ganti membawakan *dhadhak merak* serta penyajiannya tidak terikat waktu dan terikat pola-urutan gerakannya. Namun, dalam pentas Reog Bulan Purnama pada tanggal 30 Oktober 2012 (reog dari Kecamatan Sooko), penulis mengamati bahwa *garapan* reognya cenderung telah tertata (terpola) dengan pola gerak dan musik yang terikat, notabene merupakan reog kemasan festival (reog baku).

Melalui pengamatan-pengamatan pertunjukan Reog Ponorogo pada *event-event* festival, kontes, atau lomba, yang cenderung dikatakan sebagai bentuk reog festival, peneliti menangkap bahwa titik berat pertunjukan adalah penyajian sebuah sendratari, yakni sendratari yang bercerita tentang kisah-kisah yang berhubungan dengan Ponorogo atau Reog Ponorogo.

### 3. Bentuk Campuran

Di samping 2 (dua) format atau kemasan pertunjukan Reog Ponorogo yang disebutkan di atas (festival dan *obyogan*), peneliti memandang ada satu kemasan pertunjukan reog yang bentuknya ‘campuran’, antara festival dan *obyogan*. Bentuk campuran ini peneliti munculkan berdasarkan kenyataan yang ada di Ponorog (bahkan juga di luar Ponorogo). Bentuk campuran yang dimaksud adalah bentuk reog obyogan yang terpengaruh dengan format pertunjukan reog festival, atau bentuk pertunjukan reog yang menyerupai kemasan festival, namun terdapat unsur-unsur reog *obyogan* di dalam.

Banyak kelompok reog yang *menggarap* sajiannya menjadi ‘semi-kemasan festival’, yakni berupa sendratari atau tarian Reog Ponorogo lengkap dengan urutan adegan-adegan tertentu yang mengandung suatu cerita. Tentu saja pertunjukan reog ini selalu ada bagian selingan-selingan, baik yang telah direncanakan sebelumnya atau muncul secara spontanitas, misalnya bagian yang melibatkan penonton (bukan personel dari kelompok reog yang *ditanggap*). Masyarakat luas pun menerima dan telah terbiasa dengan format pertunjukan reog seperti ini. Pertunjukan reog kemasan seperti ini menampilkan sebagian atau seluruh unsur tarian (*warokan, jathilan, ganongan, klana, barongan*, dan adegan pertarungan), diselingi dengan penyajian *lelagon-lelagon, jogedan* yang melibatkan penonton (terutama para *bala* atau *wong-wong reog*, simpatisan maupun pelaku reog yang ketika itu bukan pihak yang *ditanggap*), atau bagian-bagian yang bersifat spontanitas, yang tidak termasuk dalam rangkaian cerita adegan tarian reog. Bagian selingan-selingan secara spontan seperti ini, apalagi

melibatkan penonton (meskipun ‘penonton’ itu juga dari kalangan pelaku seni reog), jelas tidak terdapat dalam reog kemasan festival.

Menurut dugaan peneliti, bentuk campuran tersebut muncul karena terpengaruh adanya pertunjukan Reog Ponorogo yang dikemas secara festival. Tentu saja hal ini terjadi sejak adanya festival reog, khususnya Festival Reog Nasional (FRN). Masyarakat luas pun telah cukup familier dengan *garapan* reog festival, sehingga pertunjukan reog-reog di masyarakat telah banyak yang ‘berbau’ reog festival.

Perlu dicatat adalah bahwa pemetaan bentuk-bentuk pementasan Reog Ponorogo (*obyogan*/non-formal - festival/formal) belum tentu dapat diterima oleh kalangan seniman reog pada umumnya, terutama seniman ‘alam’. Banyak kalangan dari seniman itu sendiri yang menganggap bahwa pemetaan-pemetaan reog tersebut merupakan kepentingan ‘orang atas’, atau setidaknya istilah yang dibuat oleh kaum akademisi (meskipun kemudian juga mempopuler di kalangan seniman reog sendiri). “*Reyog ya reyog ngana kae. Reyog neng ndesa, gayeng, ora ditata mening-mening, garape mati, wis tentokne...*” (Maksudnya: reog ya reog yang itu. Reog yang sering tampil di desa-desa, meriah, tidak ditata rapi-rapi [konsepnya], garapnya paten, telah ditentukan). “*Reyog neng festival kae rak mung nggo keperluan lomba. Reyog sing dirancang. Reyog sing tenane ya reog sing kerep tampil neng dhusun-dhusun iku...*” (Reog di festival itu kan Cuma untuk keperluan perlombaan. Reog yang dirancang. Reog yang sebenarnya ya reog yang sering tampil di masyarakat itu...). Demikian komentar beberapa narasumber yang enggan disebut identitasnya.

Ada satu aspek penting dalam reog yang belum dipandang dalam klasifikasi bentuk pertunjukan reog, termasuk oleh Zamzam, yaitu aspek musik. Terutama pada era-era sejak adanya festival reog —lebih-lebih Festival Reog Nasional— aspek musik menjadi salah satu ciri yang menandai bentuk kemasan pertunjukan reog. Garapan musik reog *obyogan* jelas berbeda dengan garapan musik pada reog kemasan festival. Perbedaan ini terletak pada komposisi seluruh musiknya. Bentuk-bentuk komposisi *garap* musik Reog Ponorogo dapat peneliti bagi menjadi 3 bentuk, yakni:

1. Bentuk ‘tradisi’
2. Bentuk ‘kreasi’
3. Campuran antara bentuk ‘tradisi’ dan ‘kreasi’

### **E. Komposisi Tarian Reog Ponorogo**

Komposisi atau susunan tari dalam pementasan Reog Ponorogo lengkap, menurut Buku Pedoman atau ‘buku kuning’ terdiri atas beberapa jenis tari dasar yang juga disebut sebagai ‘tari baku’ Reog Ponorogo, yakni sebagai berikut.

1. Tari Lepas

Buku Pedoman menjelaskan bahwa yang dimaksud dengan *tari lepas* adalah pementasan tari secara sendiri-sendiri<sup>43</sup>, maksudnya masing-masing

---

<sup>43</sup> Buku *Pedoman Dasar Kesenian Reog Ponorogo dalam Pentas Budaya Bangsa*, (Pemerintah Kabupaten Daerah Tingkat II Ponorogo, 2004), hlm. 22.

unsur tari tampil secara bergantian dan berurutan. Dijelaskan pula bahwa unsur-unsur tari dalam *tari lepas* adalah:

- *Tari Warok*<sup>44</sup>
- *Tari Jathilan*
- *Tari Bujangganong (ganongan)*
- *Tari Klana Sewandana*
- *Tari Barongan (Tari Barongan lepas)*
- *Tari penthul-tembem (Patrajaya –Patrathala)*<sup>45</sup>

## 2. Tari Utuh (*Merak Tarung*)

Dijelaskan dalam Buku Pedoman bahwa yang disebut sebagai *tari utuh* adalah bagian komposisi tarian Reog Ponorogo lengkap yang melibatkan hampir seluruh unsur tari atau karakter, yakni adegan pertarungan. Berikut uraiannya.

- *Tarung* (pertarungan) antara dua (2) atau beberapa *dhadhak merak* (apabila terdapat lebih dari satu *dhadhak merak*)
- *Tarung* (pertarungan) antara dua (2) *dhadhak merak* melawan dua (2) *jathilan* atau lebih, jalan silang bergantian
- *Tarung* (pertarungan) antara dua (2) *dhadhak merak* dengan *bujangganong*
- *Tarung* (pertarungan) antara dua (2) *dhadhak merak* dengan *Klana Sewandana*

---

<sup>44</sup> Tari *Warok* juga sering disebut sebagai tari *Kolor Sakti*, karena para *warokan* (pemeran *warok*) menggunakan senjata cambuk berupa *kolor* atau *usus-usus*.

<sup>45</sup> Sekarang ini penyajian *penthul-tembem* (sosok *patrajaya-patrathala*) telah jarang dijumpai.

### 3. *Tari Iring-Iring*

Yang disebut dengan *tari iring-iring* dalam bentuk tari baku adalah bagian tarian yang seluruh unsur tarinya memosisikan diri seperti pada *iring-iring* (lihat uraian tentang *iring-iring* dalam pembagian pertunjukan reog *obyogan* pada bagian terakhir dari sub-bab ini). Dalam format sendratari (tarian reog lengkap), *tari iring-iring* selalu disajikan pada bagian paling akhir dalam komposisi tarian lengkap Reog Ponorogo, setelah bagian pertarungan (*tari utuh/tarung*). Namun, dalam tari format panggung pertunjukan semacam sendratari atau format festival ini, *tari iring-iring* tidak dilakukan dengan berpindah tempat (berjalan dengan jarak yang relatif jauh). Akan tetapi hanya merepresentasikan formasi ketika melakukan *iring-iring*. *Tari iring-iring* ini, khususnya pada format reog festival (sendratari), sekaligus menggambarkan kemenangan *Prabu Klana Sewandana* beserta balanya mengalahkan (menundukkan) *Singa Barong*<sup>46</sup>, sehingga *Singa Barong* pun akhirnya menyertai rombongan *Prabu Klana*, seperti tampak pada formasi *iring-iringan-nya*.

Komposisi tari di atas merupakan suatu ‘formulasi’ yang dirumuskan oleh seniman-seniman reog di Ponorogo, tertuang dalam buku *Pedoman Dasar Kesenian Reog Ponorogo dalam Pentas Budaya Bangsa* (Buku Kuning).<sup>47</sup>

Adanya rumusan komposisi tari yang dibakukan oleh seniman-seniman reog di Ponorogo (sehingga disebut sebagai ‘tarian baku’) tersebut, kiranya berangkat dari perkembangan kesenian Reog Ponorogo untuk ranah seni

<sup>46</sup> Wawancara dengan Ludiro Pancoko, Wonogiri, Juni 2012.

<sup>47</sup> Periksa Buku *Pedoman Dasar Kesenian Reog Ponorogo dalam Pentas Budaya Bangsa*, (Pemerintah Kabupaten Daerah Tingkat II Ponorogo, 2004), hlm. 59-100.

pertunjukan (modern)<sup>48</sup>. Apabila komposisi tarian reog yang ‘lengkap tersebut dikaitkan dengan pemetaan format pementasan reog: *obyogan – festival*, maka akan terjadi kemungkinan:

- *Reog obyogan* → sering tidak menyajikan tarian lengkap dan urut; sering ada unsur jenis tarian yang tidak ditampilkan; banyak terjadi atau diselingi bagian —gerakan tarian dan/atau *tabuhan gendhing*— yang disajikan secara spontanitas; bersifat sangat fleksibel dan situasional.
- *Reog festival* (reog baku) → komposisi tarian yang disajikan lengkap; aspek tarian, *tabuhan*, serta urutannya telah terkonsep secara ‘tetap’ tanpa bagian selingan-selingan yang sifatnya spontanitas; untuk *reog festival* era tahun 2000-an banyak unsur dan bagian yang ditambah, serta banyak variasi dan inovasi *garap*, tergantung dari konsep dan implementasi dari *penggarap* yang bersangkutan,;

Seiring dengan perkembangan pertunjukan Reog Ponorogo, yang disebut oleh Zamzam sebagai *reog obyog/obyogan* (non-festival) pun, pada masa-masa sekarang ini banyak yang menyajikan komposisi tarian yang lengkap, atau hampir lengkap. Apalagi dalam even pertunjukan reog *tanggapan* di masyarakat, misalnya pada acara hajatan, umumnya grup reog yang tampil akan berusaha menyajikan komposisi tarian yang ‘lengkap’ (tarian baku) dengan urutan yang mendekati seperti yang ‘dipedomankan’ oleh Buku Kuning. Selain *barongan-dhadhak merak*, *ganongan*, dan *jathil* yang seolah-olah menjadi unsur tarian reog

---

<sup>48</sup> Wawancara Pak Bambang Wibisono, Mei 2012 di Kantor Dinas Pariwisata Ponorogo.

yang paling penting, sekarang ini unsur tarian *warok* dan *klana* juga menjadi hal yang tidak kalah penting untuk disajikan.

Kumorohadi dalam penelitiannya tentang reog *obyogan* menyebutkan bahwa ada 3 (tiga) bagian penyajian (pertunjukan reog), yakni: *iring-iring*, *iker*, dan *gambyongan*.<sup>49</sup>

- *Iring-Iring*

Sesuai namanya, *iring-iring* adalah bagian pertunjukan Reog Ponorogo berupa prosesi yang berjalan, berpindah dari suatu tempat ke tempat yang lain, seperti jalannya pawai (*iring-iringan*: arak-arakan, pawai), sementara para *pengrawit* serta para *kanca reyog* berjalan menyertai di antara kerumunan massa (penikmatnya). Jalur atau rute *iring-iringan* reog bisa dimulai dari suatu tempat (rumah yang punya hajat) atau tempat yang disepakati, kemudian berkeliling dengan mengambil jalan tertentu dalam kampung (desa atau kota) itu, yang pada akhirnya juga kembali ke tempat atau rumah yang punya hajat tersebut. Dalam prosesi *iring-iring* reog biasa berhenti pada tempat tertentu untuk ‘main’ (yang disebut: *iker*) beberapa saat, misalnya di perempatan, pertigaan, di depan sekolahan, di depan rumah pejabat desa, atau di dekat *dhanyangan*. Tentu saja intensifitas *iker* ketika prosesi *iring-iring* tidak seperti penampilan *iker* yang *magrok* (menetap) di tempat hajatan, baik dalam durasi waktu atau dalam hal atensi terhadap pertunjukan tersebut.

- *Iker*

---

<sup>49</sup> Periksa Tugas Kumorohadi, “Reog Obyogan, Perubahan dan Keberlanjutan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, Thesis, (Sekolah Tinggi Seni Indonesia, 2004), hlm. 95-99.

*Iker* merupakan penyajian reog yang menetap (berhenti) di suatu tempat. Selain *iker* merupakan pertunjukan pokok di suatu tempat (misalnya tempat hajatan), *iker* juga dilakukan saat *prosesi* iring-iring (seperti telah diterangkan di atas) meskipun tidak seintensif ketika *iker* di tempat yang memang merupakan tempat yang *menanggap* (yang punya hajat). Dalam *iker* sering disajikan bentuk-bentuk *tari lepas* atau *tari utuh* (*tarung*), meskipun tidak selalu lengkap semua unsur-unsurnya.

- *Gambyongan*

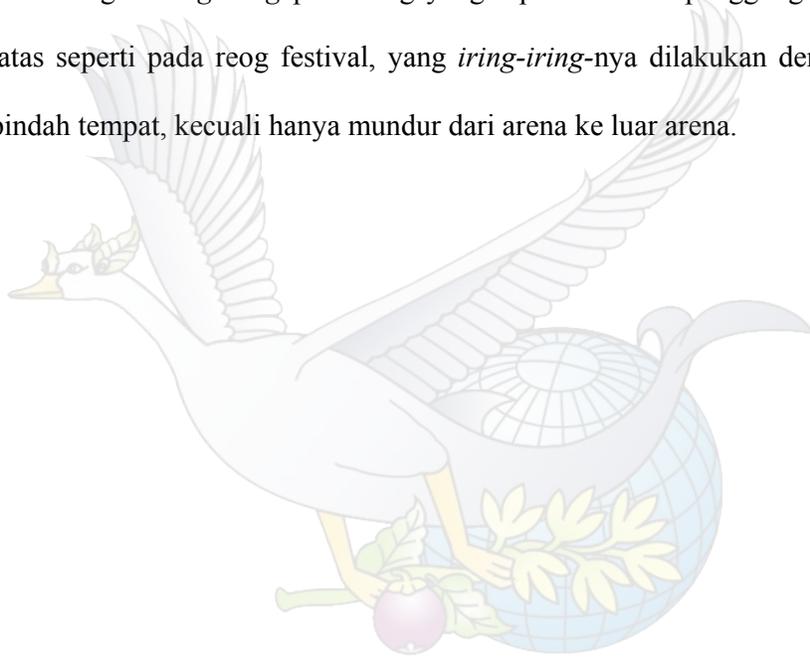
Kumorohadi menerangkan bahwa *gambyogan* adalah “bagian pertunjukan di mana jatilan menari lepas dari kesatuan penyajian dengan unsur barongan maupun ganongan”. *Gambyongan* dalam reog (*obyogan*) ini hampir sama dengan *gambyongan* dalam budaya seni *tayuban*. Para penonton (pihak yang tidak *ditanggap*) mendapat kesempatan penuh untuk menari bersama-sama dengan bunyi musik *tabuhan* gamelan reog yang menyajikan *tembang-tembang* (lagu-lagu), baik secara instrumental maupun disertai vokal. Pada bagian ini, *jathil* (penari *jathilan*) pada umumnya tidak mengenakan *eblek* (kuda kepang), dan kedudukannya hampir seperti *taledhek* dengan gerakan yang cenderung erotis, namun banyak menggunakan properti *sampur* yang terpasang dipinggangnya, menari sambil menyanyi atau menari saja.

Berdasarkan pengamatan penulis, bentuk pertunjukan Reog Ponorogo yang selalu menyajikan komposisi ‘tari lengkap’ —seperti yang dijelaskan dalam

buku pedoman— ialah pertunjukan reog festival. Sementara, pertunjukan reog *obyogan* selain tidak selalu lengkap unsur-unsur tarinya, juga tidak selalu memiliki urutan adegan yang mutlak dalam penyajiannya. Meskipun demikian, pada prinsipnya pertunjukan reog *obyogan* pun selalu terdapat bagian komposisi tari yang dalam buku pedoman disebut dengan ‘tari lepas’, ‘tari lepas’, dan iiring-iring. Dalam reog *obyogan* selalu menyajikan tari yang menampilkan masing-masing unsur tari, misalnya sajian tari *jathilan*, *ganongan*, dan lain-lain; yang dalam versi ‘buku kuning’ disebut sebagai ‘tari lepas’, meskipun tidak mesti lengkap semua unsur-unsur tarinya.

Adapun bagian tari yang dalam ‘buku kuning’ disebut sebagai ‘tari lengkap’, sebenarnya juga terdapat dalam reog *obyogan*, berupa bagian tari yang melibatkan beberapa atau seluruh unsur tari (meskipun unsur-unsur tarinya tidak selalu lengkap). Hanya saja, ‘tari lengkap’ pada reog *obyogan* tidak selalu berbentuk pertarungan seperti dalam reog festival. Hal ini karena pentas reog *obyogan* tidak selalu mengangkat tema cerita pertarungan pihak Klana Sewandana melawan Singa Barong. Bahkan, adegan yang menampilkan interaksi *bujang ganong/ganongan* atau *dhadhak merak/barongan* dengan *jathil* cenderung berupa *edregan* (*bejegan*), yakni sebuah gerakan tari oleh satu atau beberapa *jathil* dalam rangka *mbejegi/ngedregi* (menggoda) *barongan* atau *ganongan*, yang pada akhirnya berakhir pada kepuasan atau tidakkepuasan atas *edregan* dari *jathil* tersebut yang ditunjukkan melalui reaksi tertentu. Di sini, tema pertarungan antara pihak Bantarangin (Klana Sewandana, Pujangga Anom, pasukan berkuda) melawan Singa Barong tidak selalu tampak. Kecuali kalau sebuah pentas reog

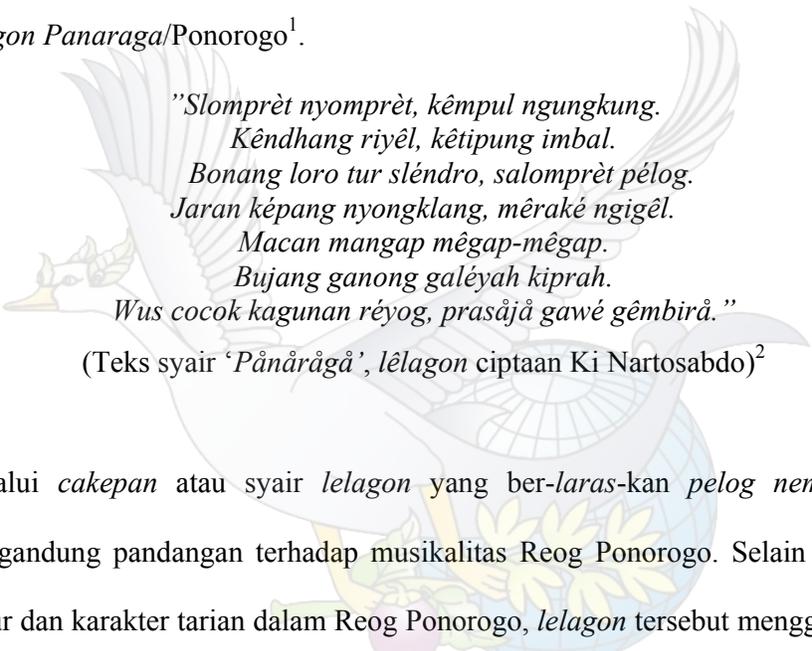
*obyogan* sengaja mengusung komposisi tarian tematik berbentuk sendratari seperti yang diangkat pada pentas reog festival; inipun biasanya disajikan pada awal-awal pertunjukan. Jadi, *edregan* menurut penulis dapat dikatakan sebagai suatu bentuk ‘tari lengkap’, karena melibatkan beberapa unsur tari. Sementara itu, bagian tari *iring-iring* sudah barang tentu terdapat pada reog *obyogan*, dan justru dalam reog *obyogan*-lah prosesi *iring-iring* benar-benar disajikan secara nyata. Hal ini berbeda dengan *iring-iring* pada reog yang dipentaskan di panggung atau arena terbatas seperti pada reog festival, yang *iring-iring*-nya dilakukan dengan tanpa berpindah tempat, kecuali hanya mundur dari arena ke luar arena.



### BAB III

#### BENTUK-BENTUK GENDHING REOG PONOROGO

Ki Nartosabdo, salah seorang maestro dan seniman karawitan Jawa sekaligus dalang yang *mumpuni*, menuangkan gambaran tentang musikalitas Reog Ponorogo ke dalam suatu *lelagon*, yang hingga kini masih sangat populer, yakni *lelagon Panaraga/Ponorogo*<sup>1</sup>.



*”Slomprèt nyomprèt, kèmpul ngungkung.  
Kèndhang riyél, kètipung imbal.  
Bonang loro tur sléndro, salomprèt pélog.  
Jaran képang nyongklang, mèraké ngigél.  
Macan mangap mэгap-mэгap.  
Bujang ganong galéyah kiprah.*

*Wus cocok kagunan réyog, prasâjâ gawé gembira.”*

(Teks syair ‘*Pânârâgâ*’, *lélagon* ciptaan Ki Nartosabdo)<sup>2</sup>

Melalui *cakepan* atau syair *lelagon* yang ber-*laras*-kan *pelog nem* tersebut mengandung pandangan terhadap musikalitas Reog Ponorogo. Selain menyebut unsur dan karakter tarian dalam Reog Ponorogo, *lelagon* tersebut menggambarkan beberapa kesan dan karakter musikal instrumen-instrumen reog; seperti bunyi *slompret* yang *nyompret*, bunyi *kempul* yang *ngungkung*, permainan *kendhang* yang begitu *riyel*, dan teknik *imbal* pada permainan *ketipung*. Satu hal lagi pandangan yang telah populer dan latah hingga kini adalah adanya perpaduan *slendro-pelog* yang terjadi di dalamnya. Identifikasi musik reog yang tergambar

---

<sup>1</sup> Ada yang menyebut *lelagon* ini dengan *Panaragan/Ponoragan*, atau *Reog Ponorogo/Reyog Ponorogo*. Bahkan ada pula yang menyebut: *Slompret*.

<sup>2</sup> Ditranskrip dari rekaman pakeliran Ki Nartosabdo dalam lakon “*Pandhawa Reca*”, dan lakon “*Kridha Hasta*”.

dalam tembang tadi begitu berpengaruh dalam membentuk paradigma masyarakat —baik masyarakat umum maupun masyarakat seniman— terhadap musikalitas Reog Ponorogo hingga saat ini. Tentu hal ini memerlukan kajian yang cermat untuk mengetahui bentuk musik/*tabuhan/gendhing* Reog Ponorogo sesungguhnya. Dalam bab ini akan menguraikan bentuk-bentuk *tabuhan* atau musik Reog Ponorogo tersebut, termasuk beberapa hal yang mengitarinya, yakni fungsi *tabdalamuhan* reog untuk berbagai keperluan, masalah instrumentasi, unsur-unsur musikal, penerapan bentuk-bentuk *gendhing* dalam tarian Reog Ponorogo.

### **A. Tabuhan Reyogan: Sebuah Paradigma Masyarakat terhadap Musik Reog Ponorogo**

Istilah '*reogan*' atau '*reyogan*' berasal dari kata '*reog*' atau '*reyog*'. Hartono mempunyai sebuah analisis tentang arti kata '*reog*'. '*Reog*' disamakan dengan '*reyog*'. Kata '*reog*' berasal dari kata '*rog*', yang maknanya sama dengan '*reg*', juga '*yog*'. *Rog* bisa menjadi: *erog, herog, rog-rog asem*. *Reg* bisa menjadi: *horeg, reg-regan*. *Yog* menjadi *hoyog, oyog*, dan sebagainya. Semuanya itu (*rog, reg, dan yog*) mengandung arti: bergerak atau guncang. Selanjutnya, Hartono juga menyamakan arti kata reog (*reyog*) dengan kata *riyeg*, atau *reyod*, yang artinya rusak, kerusakan. Hartono berpendapat bahwa kesenian reog lahir ketika situasi di Ponorogo dalam keadaan tidak tenang, ketika adanya suatu kerusakan atau ketidaktenangan yang terjadi dalam masyarakat Ponorogo pada waktu dahulu. Situasi yang dimaksud oleh Hartono adalah keadaan Ponorogo pada masa lampau,

sebelum dibangun oleh *Bathara Kathong* menjadi sebuah daerah kekuasaan yang dinamai Ponorogo, yakni pada masa kekuasaan seorang tokoh yang disebut Ki Ageng Kutu Suryangalam.<sup>3</sup> Sementara itu, Kumorohadi mengemukakan pernyataan Pigeaud: “ ... kata *reyog* yang kemudian digunakan menyebut nama jenis kesenian adalah sebuah prosesi arak-arakan bertema keprajuritan.”. Dalam *Negarakertagama* sendiri telah terdapat kata *angreyog*, yang dalam Kamus Jawa tulisan Dr. Gericko, *reyog* adalah seorang pendeta yang berjalan di depan pasukannya untuk memberi semangat bertempur di dalam perang.<sup>4</sup>

Istilah *riyeg* yang disamakan artinya dengan kata *reyog* oleh Hartono, dalam kehidupan sehari-hari juga mengandung arti: riuh atau ramai, begitu juga kata *kemriyeg* (*riyeg* yang mendapat awalan *ke-*). Apabila model analisis seperti yang dilakukan Hartono tersebut sah, maka istilah *reyog* atau *reog* dapat juga dikaitkan dengan kesan-kesan yang dapat ditangkap oleh indera (terutama indera pendengar) terhadap bunyi musik gamelannya, yakni riuh, atau ramai. Masyarakat sendiri banyak yang menggunakan istilah *reog* atau *reyog* untuk menyebut salah satu properti tari yang memerankan figur *Singa Barong*, yakni *barongan* atau *dhadhak merak*. Sehingga, istilah ‘*reog*’ selain sering digunakan sebagai istilah yang menunjuk pada *barongan* (*dhadhak merak*), menurut hemat peneliti juga dapat dimaknai sebagai kesan bunyi musiknya; yakni *riyeg* (ramai). Di sini penulis mempunyai asumsi bahwa istilah *reog* atau *reyog* boleh jadi berasal dari

---

<sup>3</sup> Periksa Hartono, *Reyog Ponorogo*, (Jakarta: Proyek Penulisan dan Penerbitan Buku/Majalah Pengetahuan Umum dan Profesi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1980), hlm. 39-40.

<sup>4</sup> Periksa Tugas Kumorohadi, “Reog Obyogan, Perubahan dan Keberlanjutan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo” (Tesis S-2) Program Pasca Sarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta (2004), hlm. 91-92.

kesan bunyi musik gamelan kesenian yang bernama Reog Ponorogo ini. Istilah ‘reog’ apabila diberi akhiran *-an* akan menjadi: ‘reogan’ (‘reyogan’). Istilah inilah yang sering dipakai oleh masyarakat seniman untuk menyebut pola permainan musik yang identik dengan pola *tabuhan* reog atau musik reog.

Seperti yang telah disinggung pada bab Pendahuluan (Latar Belakang), apabila kalangan *pengrawit* gamelan Jawa akan menyajikan pola permainan *tabuhan reogan*, tentu *pengrawit* akan merepresentasikan *tabuhan* reog ke dalam motif *tabuhan* dengan instrumen 2 nada *balungan* (*slendro* atau *pelog*), kira-kira demikian:

Diawali *buka kendhang*: t ♭ ♭ ♭ (5) || 6 5 6 (5) ||

Pola *reogan* di atas seolah telah menjadi suatu hal yang ‘mutlak’ bahwa itulah musik reog. Selain gamelan Jawa, ansambel populer seperti musik campursari pun akan memainkan pola tersebut ketika bermaksud menyajikan musik reog atau *reogan*. Artinya, ketika musik reog direpresentasikan oleh ansambel lain yang bukan gamelan reog, maka musik reog tak lain dan tak bukan adalah pola-pola tersebut. Para musisinya seolah telah sepakat bahwa memang demikianlah adanya *tabuhan* reog itu. Namun, pada kenyataannya, *tabuhan* atau *gendhing-gendhing* Reog Ponorogo kiranya bukan sebuah pola itu saja. Pola *tabuhan* musik yang disebut *reogan* tersebut di atas hanyalah salah satu pola dalam bentuk-bentuk *gendhing* Reog Ponorogo.

## B. Fungsi Tabuhan Reog untuk Berbagai Keperluan

Reog Ponorogo, beserta musiknya, telah menjadi salah satu bentuk budaya dan tradisi bagi masyarakat pendukung kesenian ini. Bentuknya adalah digunakannya kesenian ini untuk sejumlah keperluan. Pada bagian ini penulis paparkan fungsi dari aspek musik atau *tabuhan* Reog Ponorogo.

### 1. Fungsi Pokok untuk Seni Pertunjukan

Fungsi untuk seni pertunjukan tentunya mengarah juga pada sisi hiburan. Reog Ponorogo sebagai kesenian rakyat, dipahami sebagai seni pertunjukan tari, baik pertunjukan format *obyogan* maupun format sendratari lengkap (kemasan festival). Atas dasar ini, aspek musik atau *tabuhan* Reog Ponorogo dapat disebut sebagai musik tari, atau dengan kata lain berfungsi sebagai musik tari.

#### a. Sebagai Musik Tari

Fungsi pokok *tabuhan* gamelan reog adalah sebagai musik tari-tarian reog (mengenai tarian Reog Ponorogo telah diulas pada bab sebelumnya). Dalam perkembangannya sejak tahun 1980-an dan 1990-an, di samping sebagai musik tari-tarian reog, *tabuhan* reog juga mulai digunakan sebagai musik tari-tarian kreasi baru di/dari Ponorogo. Tari-tarian '*Ponoragan*' yang dimaksud seperti: tari *Girang-Girang*, tari *Ronjeg*, tari *Edreg*, tari *Kembang Sooka*, tari *Kolor Sekti*, tari *Merak* (termasuk *Merak Ngigel*, *Merak Lepas*, *Merak Urug*), tari *Kridha Tani*, tari *Sekar Jathilan*, tari *Lebur Sakethi*, tari *Kolor Sakti*, tari *Kang Patra (Patrajaya)*,

dan masih banyak lagi. Beberapa tari kreasi '*Ponoragan*' ini ada yang di antaranya merupakan *pethilan* (petikan atau cuplikan) dari bagian tari Reog Ponorogo yang dikembangkan (seperti tari *Sekar Jathilan*, tari *Kolor Sekti*), dan ada yang tidak berhubungan dengan rangkaian tari reog, seperti tari *Girang-girang*, *Kembang Sooka*, dan *Kridha Tani*. Namun, tetap saja instrumen musik yang dipakai adalah gamelan reog beserta *gendhing* reog, ataupun musik kreasi baru dengan menggunakan gamelan reog. Di samping itu, kadang-kadang ditambah dengan instrumen gamelan dari ansambel gamelan Jawa seperti *saron*, *bonang barung*, *kenong*, *kempul-gong*.

Pembicaraan mengenai pertunjukan tari-tarian Reog Ponorogo akan menyinggung mengenai bentuk atau format pertunjukan/pementasannya. Pada bagian/sub-bab sebelumnya telah diuraikan tentang bentuk-bentuk pementasan Reog Ponorogo, yang menurut Zamzam Fauzannafi telah dipetakan menjadi dua bentuk, yakni *reog obyogan* dan *reog festival*. Masing-masing bentuk ini pun tidak memiliki suatu kebakuan-kebakuan yang mutlak dalam hal komposisi musik yang dikaitkan dengan aspek tariannya. Kendati demikian, bentuk komposisi musik seni pertunjukan Reog Ponorogo secara konvensional memiliki suatu aturan yang hingga kini ditaati kalangan pelaku kesenian reog, di antaranya tentang korelasi *tabuhan* dengan bagian-bagian tariannya. Hal ini tampak misalnya pada penggunaan bentuk-bentuk *gendhing-gendhing* tertentu untuk musik taria pada bagian gerakan dan/atau adegan tari tertentu. (Hal ini akan diterangkan pada sub-bab yang lain)

### ***b. Sebagai Tabuhan Mandiri Tanpa Tarian***

Selain sebagai musik tari, *tabuhan* reog juga sering disajikan tidak dalam keperluan sebagai musik tari. Dalam pertunjukan Reog Ponorogo pun, sajian *tabuhan* (musik) reog tidak mesti ditujukan sebagai musik tari (tarian reog). Beberapa kasus yang menunjukkan bahwa *tabuhan* reog dapat berfungsi untuk keperluan bunyi-bunyian (*tetabuhan*) mandiri, tanpa bermaksud *nabuhi* suatu tarian (bukan sebagai musik tari reog). Hal ini bisa dilihat dari aktivitas-aktivitas seniman reog ketika melakukan latihan *reyogan*, seringkali mereka *menabuh gendhing* reog tanpa sajian tarian, dan mereka pun menikmati sajian musik mandiri itu. Saat pentas pun, sebelum atau di sela-sela sajian tarian reog, penyajian *tabuhan* reog tanpa tarian sering ada, dan ini bukan hanya sekedar ‘mengisi waktu luang’.

“Nggih boten mung merga nunggu penarine siap Mas... Wong-wong reyog niku lek jenenge mpun ngadhup gamelan reyog, lek dereng tabuhan rasane dereng penak. Malah dimat-matne barang...” (Ya tidak hanya karena menunggu penari siap Mas... Orang reog itu kalau sudah berhadapan dengan gamelan reog, kalau belum membunyikan/memainkan gamelan rasanya belum enak. Bahkan juga dinikmati/dihayati...), demikian pendapat Pak Hadi di sela-sela latihan reog pada bulan Nopember 2012. Lebih-lebih saat *tabuhan gendhing-gendhing* reog digunakan sebagai ‘wadah’ *lelagon* maupun *tetembangan* (misalnya *tembang-tembang dolanan*, *campursari*, sampai musik-musik populer, termasuk dangdut), yang secara nyata menunjukkan bahwa musik reog dapat dinikmati —oleh para penikmatnya— terlepas dari elemen tariannya.

Musik reog juga sering berfungsi sebagai pengiring suatu prosesi atau sebagai pendukung kemeriahan suatu acara. Dalam acara *Grebeg Sura* di Ponorogo yang diselenggarakan tiap tahun, puncak acara yang dilaksanakan di panggung alun-alun Kota Ponorogo, peneliti mengamati —terutama acara *Gerebeg Sura* tahun 2008, 2009, 2010, dan 2012— bahwa gamelan reog dibunyikan untuk mendukung berjalannya tokoh-tokoh yang berpidato di panggung utama. Begitu pula saat sesi acara pesta kembang api, selalu diiringi dengan bunyi *tabuhan* reog yang membahana, sehingga menambah suasana yang meriah serta agung.

Dalam dunia reog sendiri, permainan musik gamelan reog sering disebut '*tabuhan*'. Istilah '*tabuhan*', di samping dimaknai sebagai 'musik reog secara umum' (berdasarkan fungsinya sebagai musik tari), juga digunakan untuk menyebut 'sajian musik reog yang mandiri, bukan berfungsi sebagai musik tari baku reog'.

"*Ayo tabuhan-tabuhan dhisik!*" Maksudnya: "Mari —menyajikan— musik gamelan terlebih dahulu (sebelum tarian dimulai atau di luar sajian musik untuk keperluan tarian reog)."<sup>5</sup>

"*Cah-cah niku lék mpun mlumpuk, nggih sami tabuhan ngantos sak kesele...*" Terjemahan bebas: "Anak-anak itu kalau sudah berkumpul, ya

---

<sup>5</sup> Kalimat-kalimat ajakan seperti ini sering dilontarkan para pelaku seni reog pada berbagai kesempatan, misalnya ketika mengadakan latihan *reyogan*, atau ketika pentas (saat tari-tarian reog belum disajikan). Penulis mengamati hal ini, di antaranya pada acara latihan reog di Bancangan-Sambit-Ponorogo pada tanggal 6 Agustus 2012 dalam rangka gladi pentas Festival Reog Nasional 2012. Juga pada sebuah acara pentas reog dalam rangka syukuran sebuah keluarga, di Bajang-Mlarak-Ponorogo, tanggal 6 Nopember 2012.

bersama-sama *bermain musik* —*gamelan reog*— hingga penat sendiri (sepuasnya)<sup>6</sup>

Dari cuplikan perkataan tersebut memperkuat fakta bahwa gamelan reog bukan sekedar ansambel untuk tarian, namun juga berfungsi sebagai suatu ‘bunyi-bunyian’ yang dapat dinikmati oleh penikmatnya, meskipun tanpa adanya unsur tari ‘baku’ dalam reog (*warokan, jathilan, ganongan, klana*, atau *dhadhak merak*). Menurut pengamatan, para penikmat reog pun tampak menikmati musik reog, lebih-lebih sajian *gendhing* irama *panaragan*, yang terasa terdengar paling ‘santai’ (di samping *gendhing patrajan*).

Pada tahun 2000-an sekarang ini bahkan makin marak suatu hiburan berupa musik yang menggunakan gamelan reog dengan mengangkat lagu-lagu populer (terutama Jawa) seperti langgam, campursari, dan sejenisnya, yang telah masuk dapur rekaman komersial. Kenyataan ini juga menunjukkan bahwa musik reog kini bukan sekedar sebagai musik tari. Perlu dicatat pula bahwa dalam pertunjukan reog *obyogan* terdapat bagian pertunjukan yang disebut *gambyongan* (lihat Bab II). Penyajian *gambyongan* ini sebenarnya tidak ada kaitannya atau telah lepas dari penyajian tarian baku reog. Tarian yang sebenarnya bisa disebut sebagai ‘*jogedan manasuka*’ (menari-nari bersuka-ria) ini sebenarnya merupakan salah satu dari ekspresi penikmatan musik reog (*tabuhan gamelan reog*) yang di

---

<sup>6</sup> Dilontarkan oleh *Pakdhe* Misradi, seorang tokoh pengrajin peralatan seni reog di Bancangan-Sambit-Ponorogo, yang kediamannya terdapat perangkat gamelan Reog Ponorogo, dalam suatu perbincangan bebas pada tanggal 13 Nopember 2012. Kalimat-kalimat serupa juga pernah diucapkan oleh banyak ‘*wong-wong reyog*’, seperti Pak Hadi, seorang seniman (mantan *pembarong* yang sejak tahun 1995 biasa *ngendhangi* reog) serta pemuka kelompok-kelompok reog di wilayah Kecamatan Sambit dan sekitarnya.

antaranya diwujudkan dengan gerakan tubuh yang benar-benar menyatu dengan alunan musik.<sup>7</sup>

## 2. Fungsi ‘Lain’

Fungsi ‘lain’ yang dimaksud adalah fungsi musik gamelan Reog Ponorogo yang terlepas dari fungsinya sebagai seni yang dipertontonkan, berkaitan dengan dampak sugesti yang kuat dari bunyi musik reog oleh pendengar atau penikmatnya. Selain memiliki daya sugesti terhadap penghayat dan penikmatnya untuk melakukan gerakan-gerakan tari (*joged*) ‘gaya khas reog’, *tabuhan* dapat mengobarkan semangat dan keberanian pada diri pendengar dan penikmatnya. Inilah sebabnya, gamelan reog (beserta perangkat tarinya) pernah disertakan pada sebuah acara ritual pentasbihan siswa suatu perguruan kebatinan dan tenaga dalam di Wonogiri, bukan dimaksudkan sebagai seni pertunjukan, namun lebih kepada fungsinya untuk mengobarkan jiwa keberanian, kegagahan, dan maskulinitas para siswa perguruan tersebut.<sup>8</sup> Hal-hal serupa konon juga terjadi pada perguruan-perguruan silat di Ponorogo.

Kejadian tersebut di atas mengingatkan kepada fungsi gamelan reog seperti yang tertulis pada Babad Ponorogo:

Tahap latihan melalui tiga tingkat. Tingkat satu: gulat, banting-membanting, bergumul, tinju dan garesan (adu tulang kaki); tingkat dua: adu pukul, lempar-melempar memakai batu yang besar; tingkat tiga: saling melukai memakai senjata tajam, membabat memakai pedang dan saling menikam. Jikalau dalam latihan ini terjadi ada yang luka, samapai mengeluarkan darah, maka Ki Demang cepat-cepat mengobati dengan cara

<sup>7</sup> Wawancara Pak Dirman, 2 Desember 2012 di kediamannya, Paju-Ponorogo Kota.

<sup>8</sup> Acara yang terjadi pada tahun 2011 di daerah Gunung Kidul-Yogyakarta ini melibatkan penulis, sehingga penulis dapat mengetahui maksud disertakannya gamelan reog dalam acara ritual tersebut.

dijilat sekali langsung sembuh. Yang semarak lagi dalam latihan itu diiringi dengan bunyi-bunyian seperti: terompet, genderang, ketipung, ketuk dan kempul sehingga menambah semangat dalam berlatih.<sup>9</sup>

Oleh Muhammad Zamzam, kutipan dari Babad Ponorogo di atas dikaitkan dengan bagian adegan tarian warok yang kurang-lebih merepresentasikan latihan *kanuragan* murid-murid Ki Ageng Kutu Suryangalam pada masa lalu. Namun terlepas dari hubungannya dengan keperluan pertunjukan Reog Ponorogo, musik reog jelas-jelas digambarkan sebagai musik pengiring latihan *kanuragan* atau sejenisnya. Bahkan dalam Babad Ponorogo juga menyiratkan bahwa gamelan reog pada masa silam juga difungsikan sebagai musik perang, demikian petikannya:

*Pukul 11.00 rombongan sudah sampai di batas kota, tepatnya di selatan sungai. Gamelan reog diupukul dengan keras, pertanda dimulainya perang.*<sup>10</sup>

Gambaran fungsi gamelan reog sebagai *tabuhan* pengiring perang mempunyai kemiripan dengan *tabuhan* gamelan *monggang*, yang konon pada masa silam (kerajaan-kerajaan Jawa) juga digunakan sebagai musik iringan perang atau latihan perang. Terkait hal ini, penulis menganalisa adanya kesamaan karakter antara musik gamelan reog dengan gamelan *monggang*, yakni kesan suara yang maskulin, dapat menimbulkan nuansa kegagahan, keberanian, atau semacamnya. Karakter dan kesan bunyi *tabuhan* reog yang menimbulkan nuansa tersendiri ini, kiranya juga berhubungan dengan karakteristik *tabuhan*

<sup>9</sup> *Babad Ponorogo* (bendelan versi terjemahan bahasa Indonesia), terbitan Dinas Pariwisata dan Seni Budaya Pemerintah Kabupaten Ponorogo, hlm. 12.

<sup>10</sup> *Babad Ponorogo* (bendelan versi terjemahan bahasa Indonesia), terbitan Dinas Pariwisata dan Seni Budaya Pemerintah Kabupaten Ponorogo, hlm. 45.

gamelannya, yakni bunyi beberapa *pencon* (2 *pencon* pada gamelan reog, dan 3 *pencon* pada gamelan monggang) yang dipukul berulang-ulang, bertalu-talu dengan polanya masing-masing.

### C. Instrumentasi Gamelan Reog Ponorogo: Beberapa Pandangan dan Permasalahannya

Banyak kesenian tradisi Nusantara yang menggunakan perangkat alat musik atau ansambel yang disebut gamelan. Salah satu pengertian gamelan adalah definisi yang dikemukakan oleh Rahayu Supanggah sebagai berikut.

Gamelan merupakan seperangkat *ricikan* yang sebagian besar terdiri dari alat musik pukul atau perkusi, yang dibuat dari bahan utama logam (perunggu, kuningan, besi, atau bahan yang lain), dilengkapi dengan *ricikan-ricikan* dengan bahan kayu dan/atau kulit maupun campuran dari dua atau ketiga bahan tersebut.<sup>11</sup>

Meskipun definisi Rahayu Supanggah tersebut identik dengan gamelan Jawa (*gamelan ageng* atau *gamelan gedhe*), namun pengertian "...alat musik pukul atau perkusi..." cukup memberi penjelasan tentang definisi 'gamelan' secara umum. Kata 'gamelan' berasal dari kata dasar: '*gamel*' (bahasa Jawa), kata kerja: *nggamel*, yang artinya 'memukul', 'menabuh'. Istilah *gamel, nggamel*, atau *gamelan* memiliki makna yang dekat dengan istilah *tabuh*, *nabuh*, atau *tabuhan*.

Gamelan Reog Ponorogo terdiri atas beberapa instrumen musik. Sumarsam menyebut gamelan reog sebagai "... ansambel kecil, seperti ansambel

---

<sup>11</sup> Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan I*, (Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), hlm.13.

untuk mengiringi *wayang beber*, *wayang klithik*, *reyog* (suatu dramatari rakyat)...”<sup>12</sup> Seperti yang telah menjadi pengetahuan umum, instrumen gamelan musik pada Reog Ponorogo adalah:

1. *Kendhang* (*kendhang* reog khusus untuk Reog Ponorogo)
2. Terompet reog yang disebut: *slompret* (*salompret/selompret*)
3. *Pencon* (2 buah) yang sering disebut: *kethuk-kenong*.
4. *Gong* atau ada yang menyebut: *kempul*
5. *Ketipung* atau ada yang menyebut singkat: *tipung*
6. *Angklung*
7. *Vokal* (berupa *senggak*)

Banyak sekali uraian-uraian, tulisan-tulisan (baik di atas kertas maupun di media lainnya), juga teks syair beberapa repertoar *tembang* atau *lelagon* (Jawa) ada yang menerangkan tentang gamelan Reog Ponorogo sampai menyebut satu-satu persatu nama instrumennya. Seperti pada teks lagu *Reyog Ponorogo-nya Ki Nartosabdo*, yang hampir secara lengkap mengidentifikasi instrumentasi gamelan Reog Ponorogo, berikut nuansa *tabuhan* yang ditimbulkannya. Di sana Nartosabdo menyebut instrumen *kethuk-kenong* dengan sebutan 2 buah *bonang* yang berlaraskan *slendro*, dan seterusnya.

Hartono, dalam bukunya yang terkenal, *Reyog Ponorogo*, menuliskan bahwa instrumen pengiring —sesuai istilah yang dipakai Hartono— dalam

---

<sup>12</sup> Sumarsam, *Gamelan, Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003), hlm. 25. Pada notasi hlm. 360 pada sumber ini disebutkan: “... ansambel untuk *reyog*: *salompret*, *kempul*, *kethuk*, *kendhang*, dan kadang-kadang *angklung*.”

kesenian *reyog* ialah terompet, angklung, kendang, ketipung, kempul, kethuk-kenong.<sup>13</sup> Hartono berpandangan bahwa:

gamelan *reyog* adalah pengejawantahan dari suatu fantasi yang sudah cukup tinggi mutunya atas semua perlengkapan prajurit. Benda-benda keraton yang dimaksud ialah: gong besar, terompet prajurit, genderang. Sedangkan jelmanya dalam seni berupa: kempul dan kethuk-kenong, terompet, kendhang, dan ketipung.<sup>14</sup>

Hartono selanjutnya menulis dengan uraian yang cukup panjang mengenai satu per satu dari instrumen musik reog tersebut. Hampir semua penjelasan instrumen dikaitkan dengan fungsi instrumen perang dan/atau *perang-perangan* seperti dalam budaya kraton dan budaya para *olah kanuragan*, dan beberapa di antaranya mengacu kepada *Babad Ponorogo* (tulisan Purwowijoyo).<sup>15</sup>

Khusus untuk instrumen angklung, Hartono mengkaitkan instrumen pada gamelan reog dengan beberapa pandangan tentang kemunculan gamelan reog itu sendiri serta hubungannya dengan ansambel musik lain. Pandangan yang dimaksud adalah dugaan adanya hubungan ansambel reog dengan ansambel *wayang beber* yakni kendang, terbang, angklung, kenong, dan ketipung. Dugaan korelasi ini berdasarkan atas analogi bahwa mungkin sekali unsur-unsur cerita *panji* yang terdapat dalam presentasi cerita pada pertunjukan Reog Ponorogo (yakni tokoh *Klana Sewandana*) memungkinkan pula adanya unsur instrumen gamelan pada *wayang beber* yang juga dipakai dalam ansambel reog. Namun, Hartono sendiri masih menduga. Ada pula pandangan Hartono bahwa keberadaan instrumen angklung pada reog mungkin sekali ada hubungannya dengan sebuah

---

<sup>13</sup> Periksa Hartono, *Reyog Ponorogo*, (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1980), hlm. 54.

<sup>14</sup> *Ibid.*, hlm. 54.

<sup>15</sup> *Ibid.*, hlm. 54-57.

seni musik yang ansambelnya mayoritas dari bambu ,disebut dengan *gumbeng* atau *gong gumbeng*. Gamelan *gumbeng* hanya terdapat di daerah Sambit, Ponorogo.

### 1. Kendhang

Kendhang Reog Ponorogo memiliki organologi maupun akustika yang khas, berbeda dengan *kendhang-kendhang* pada ansambel gamelan yang lain seperti perangkat *kendhang* Jawa (*kendhang ciblon*, *kendhang sabet*, dan sebagainya), *kendhang jaipong* (Sunda), *kendhang Jawa Timuran*, maupun *kendhang-kendhang* yang lain. Dalam *Buku Pedoman Kesenian Reog Ponorogo* menyebutkan: “Kendang reog lebih besar dan panjang serta menggunakan tutup belulang yang kuat, sehingga kalau dipukul dapat menggetarkan hati yang pendengarnya.”<sup>16</sup> Badan *kendhang* reog yang baik dipilih dari kayu nangka. Sementara membran *kendhang* terbuat dari bahan kulit lembu/sapi terpilih, terutama kulit *pedhet* (sapi muda), dan lebih baik lagi *pedhet* yang mati dalam kandungan. Setelah direndam, bahan kulit yang telah dipilih kemudian ditumbuk agar luluh urat-uratnya.<sup>17</sup>

Secara organologi, ukuran *kendhang* reog relatif panjang ukurannya di bandingkan dengan *kendhang* ansambel gamelan lain, yakni berkisar antara 70-100 cm. Baik bunyi sisi *bem* maupun *kempyang* dari *kendhang* reog, keduanya memiliki kekuatan suara yang cukup tinggi (keras), disebabkan badan *kendhang* yang relatif panjang, ini berarti ruang resonatornya relatif besar. Sisi *bem* untuk

<sup>16</sup> Buku *Pedoman Dasar Kesenian Reog Ponorogo dalam Pentas Budaya Bangsa*, (Pemerintah Kabupaten Daerah Tingkat II Ponorogo, 2004), hlm. 15.

<sup>17</sup> Wawancara Iput Wahyono, 2 Pebruari 2013 *via seluler*.

*kendhang* reog memiliki ukuran sekitar hampir 2 jengkal tangan orang dewasa dan sisi *kempyang* sekitar satu jengkal tangan orang dewasa. Melihat perbandingan antara sisi *bem* dan sisi *kempyang* tersebut, *kendhang* reog memang memiliki kekhasan dari sisi organologi maupun akustikanya dibanding dengan *kendhang-kendhang* yang lain. Perbandingan besar diameter sisi *bem* dengan sisi *kempyang* pada *kendhang* Reog Ponorogo relatif cukup ‘jauh’, yakni 1 : 2. Sisi *bem*-nya terlampau besar, namun *kempyang*-nya cukup kecil, membuat bunyi *bem* cenderung besar, mendekati bunyi bedug, sehingga ada yang menyebut sisi *bem* ini dengan *bedhug*. “*Bedhuge kekencengen...*” (Maksudnya: sisi *bem*-nya terlampau kencang).

Organologi dan akustika *kendhang* Reog Ponorogo yang sedemikian rupa (seperti yang telah dideskripsikan di atas) memang mendukung karakteristik musikal yang diharapkan oleh seniman Reog Ponorogo. Peneliti teringat beberapa kali terdapat penyajian Reog Ponorogo di sela-sela pagelaran wayang kulit, tidak menggunakan *kendhang* reog, melainkan memakai *kendhang* jaipong. Banyak sekali para penonton atau pendengar, serta para seniman reog itu sendiri (penari maupun musisinya) yang merasa kurang puas dengan karakteristik bunyi *kendhang* jaipong tersebut, meskipun *kendhang* jaipong dinilai lebih mendekati karakteristik *kendhang* reog daripada menggunakan *kendhang wayangan* apalagi *kendhang ciblon*.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Sajian Reog Ponorogo di sela-sela pagelaran wayang kulit —tepatnya pada adegan *limbukan*— ini sering terjadi pada *pakeliran* gaya Wonogiri yang dipopulerkan oleh Begug Poernomosidi (saat masih menjabat bupati Wonogiri sekaligus sesepuh organisasi Reog Ponorogo yang cukup disegani), di antaranya di Monumen Tien Soeharto (Jaten-Karanganyar, tahun 2011) dan di Monumen Jogja Kembali (*Mojali*) pada pertengahan tahun 2012.

## 2. Slompret

*Slompret* merupakan istilah lokal (Jawa) untuk menyebut terompet, yang orang Jawa dan bahkan seniman Reog Ponorogo sendiri sering menyebut juga dengan *trompet*. Dalam sudut pandang legenda, dituturkan *Mbah Wo Kucing* (almarhum) kepada Ajid Heri Santoso bahwa *slompret* pada awalnya digunakan sebagai penghormatan pada Ratu Kediri, sebuah benda suci yang dipersembahkan kepada ratu Kediri. Melalui tulisan Ajid, *Mbah Kusni* juga menyebut bahwa *slompret* merupakan salah satu instrumen bagian dari suatu ansambel gamelan ‘yang belum pernah ada di dunia’, sebagai mahar yang harus diadakan oleh Prabu Klana Sewandana dalam melamar putri Kediri, Dewi Sanggalangit. Ajid melanjutkan bahwa pada awalnya, *slompret* terbuat dari bahan bambu. *Mbah Kusni* pun menuturkan bahwa di era tahun ’60-an, *slompret* Reog Ponorogo menggunakan bambu *wulung* sebagai bahan utamanya.<sup>19</sup>

*Slompret/terompet* Reog Ponorogo memiliki kedudukan yang istimewa dalam ansambel musik reog. Keistimewaan *slompret* di antaranya terletak pada peran, fungsi, dan kedudukannya dalam musik reog, baik secara musikal maupun non musikal. Peranan *slompret* secara musikal, Ajid Heri Santoso dalam skripsinya berjudul “Fungsi Slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo” menyimpulkan sebagai berikut.

Kedudukan *slompret* yang dominan di antara beberapa instrumen lain dalam gamelan reog di antaranya dikarenakan *slompret* adalah satu-satunya instrumen yang memiliki unsur-unsur melodi. Dengan begitu, dapat diketahui bagaimana *slompret* menjadi instrumen yang paling penting dalam struktur musikal sajian gamelan reog. ... Nada-nada melodis dari instrumen *slompret*

---

<sup>19</sup> Ajid Heri Santoso, “Fungsi Slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, (Skripsi S-1 Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007), hlm. 49.

pulalah yang memberi nuansa yang khas dan unik selama sajian pertunjukan Reog Ponorogo.<sup>20</sup>

Selanjutnya, Ajid merinci fungsi *slompret* secara musikal sebagai berikut.

1. Sebagai pemberi aba-aba kepada seluruh pemain gamelan dan penari ketika pertunjukan reog akan segera dimulai.
2. Menuntun lagu bagi para pemain gamelan saat mengiringi tarian pada tiap-tiap babak pertunjukan reog.
3. Memainkan lagu-lagu gendhing.
4. Bersama-sama kendhang mengawali gendhing, mengatur tegang serta kendurnya gendhing, mengubah gendhing dan menghentikan gendhing.<sup>21</sup>

Keistimewaan *slompret* juga disebabkan karena inilah satu-satunya instrumen tiup dalam ansambel reog, ditunjang dengan teknik meniup yang cukup sulit, serta memiliki warna suara dan bunyi yang khas.

### 3. Kethuk-kenong

Instrumen pada ansambel gamelan Reog Ponorogo yang berbentuk *pencon* hanya ada 2 (dua) jenis, yakni sepasang *pencon* yang biasa disebut *kethuk-kenong*, dan sebuah *pencon* besar berupa *gong*. Antara sepasang *pencon kethuk-kenong* dengan *pencon gong* terdapat suatu hubungan musikal yang secara struktural keduanya menjadi ‘pelaksana’ bentuk *gendhing* tertentu.

Penamaan ‘*kethuk-kenong*’, sebenarnya ‘hanya’ merupakan cara penyebutan. Pada kenyataannya, di samping dinamakan ‘*kethuk-kenong*’, banyak pula yang menyebut sepasang *pencon* itu dengan sebutan: ‘*bonang*’. Dalam tembang *Reyog Panaraga* karya Ki Nartosabdo juga berbunyi: “...*bonang loro*

<sup>20</sup> Ajid Heri Santoso, “Fungsi Slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, (Skripsi S-1 Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007), hlm. 82.

<sup>21</sup> Ajid Heri Santoso, “Fungsi Slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, (Skripsi S-1 Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007), hlm. 82-83.

*tur slendro...*”. Kiranya perbedaan penyebutan ini tidak begitu dipermasalahkan oleh berbagai kalangan. “*Wong barange ya padha kok...*”, komentar Pak Hadi, dan juga beberapa pengrajin peralatan reog (karyawan Pak Sarju)<sup>22</sup>. Artinya, sebutan *bonang* ataupun *kethuk-kenong* tetap menunjuk kepada instrumen yang sama, yakni sepasang *pencon* yang ukuran tingginya kurang dari satu jengkal tangan orang dewasa serta diameternya tidak sampai dua jengkal tangan orang dewasa ini.

*Kethuk* ‘dan’ *kenong* merupakan suatu kesatuan. Menurut pengamatan dan analisis peneliti, istilah ‘*kethuk*’ dan ‘*kenong*’ untuk sepasang *pencon* yang dimaksud, pada dasarnya hanya sekedar untuk membedakan 2 (dua) *pencon*, yakni untuk *pencon* yang nadanya lebih tinggi dan *pencon* yang nadanya lebih rendah. Pak Hadi menandakan bahwa mestinya sebutan yang pas ialah ‘*kethuk-kenong*’ pada pola *tabuhan*: “*ning-nong*” (“*ning*” menunjuk pada *pencon* yang larasnya lebih tinggi dan “*nong*” menunjuk pada *pencon* yang berlaras lebih rendah), dan bukan ‘*kenong-kethuk*’.<sup>23</sup> Namun, dalam praktek kesehariannya para seniman reog pun tidak pernah menyebut detail kedua *pencon* dengan cara dipisah-pisah atau menyebut per-*pencon*. Kedua-duanya disebut satu: “*kethuk-kenong*”, bahkan kadangkala disebut “*kethuk*” untuk kedua *pencon* sekaligus atau “*kenong*” (tetap menunjuk kedua *pencon* sekaligus).

---

<sup>22</sup> Wawancara dengan Pak Hadi (Bancangan-Kecamatan Sambit, pada tanggal 30 Oktober 2012), dan juga perbincangan dengan para karyawan Pak Sarju di dapur kerajinan peralatan reognya (Sumoroto-Kecamatan Kauman, pada sekitar bulan Juni 2012).

<sup>23</sup> Wawancara dengan Pak Hadi, pada tanggal 30 Oktober 2012 di Bancangan-Kecamatan Sambit.

#### 4. Gong (*Kempul*)

Pada ansambel gamelan Reyog Ponorogo, yang disebut dengan instrumen *gong* maupun *kempul* wujudnya satu, berupa *pencon* yang berukuran besar. Menurut penuturan sejumlah narasumber —di antaranya *Mbah Saleh*, *Pak Hadi*, dan *Pak Dirman*— dahulu (hingga paruh dekade 1990-an) ukuran *gong* atau *kempul* reog cenderung ‘kecil’, seperti ukuran instrumen *kempul* pada ansambel gamelan Jawa (*gamelan ageng*). Sekarang, sejak paruh akhir dekade 1990, ukuran *gong* atau *kempul* Reog Ponorogo lebih besar dari ukuran *gong suwukan* pada gamelan Jawa, bahkan hampir sama dengan ukuran *gong ageng* (pada ansambel gamelan Jawa). Diameternya mencapai 1 meter lebih, dengan ketebalan ruang resonansi (berupa ruang lingkaran sebelah dalam *gong*) sekitar 25 hingga 30 sentimeter.

Bahan *gong* Reog Ponorogo adalah plat besi yang tebal. Adapun logam lain yang biasa dijadikan bahan gamelan seperti perunggu atau kuningan, kurang bisa memenuhi karakteristik sebagai *gong* reog. Musik reog membutuhkan karakter bunyi *gong* yang keras, gaungnya diharapkan bergelombang dan bergetar, apabila disuarakan secara lisan kira-kira demikian: “*gurrr...*”. Dengan teknik *tabuhan* *gong* yang frekuensinya sangat sering ini, bahan dari besi (bukan perunggu atau kuningan) justru dinilai lebih baik, lebih tahan terhadap pukulan yang bertalu-talu.<sup>24</sup>

Menurut sejumlah informasi, ukuran *gong* reog pada awalnya tidak sebesar seperti *gong* reog sekarang ini. Sekarang ini, dengan ukuran yang relatif besar,

---

<sup>24</sup> Wawancara dengan Maryono, Juni 2012 di Siman, Ponorogo.

*pencon* besar yang tunggal pada gamelan reog ini oleh banyak kalangan lebih tepat disebut ‘gong’ daripada disebut ‘kempul’. Dulu, sebelum tahun 1980-an, ukuran gong sedikit lebih besar ukurannya daripada *kempul* pada gamelan Jawa. Sehingga tak aneh apabila gong juga disebut kempul, meskipun barangnya ya cuma satu.<sup>25</sup>

Terlepas dari ‘dualisme’ penamaannya, dalam permainannya gong reog memang diperlakukan secara ganda, yakni peran sebagai gong sekaligus sebagai kempul. Dua model *tabuhan* tersebut apabila dipandang dari ilmu musik karawitan, penulis indikasikan bahwa dalam *tabuhan* reog terdapat *tabuhan* ‘kempul’ dan gong sekaligus, yang keduanya sama-sama menggunakan instrumen gong.

- Untuk *tabuhan* gong, teknik pemukulan dilakukan dengan ‘lepas’ (*diumbar*), sehingga kekuatan suara serta gemanya cenderung lebih besar;
- Adapun untuk *tabuhan* ‘kempul’, gong *ditabuh* dengan sedikit tambahan penahanan oleh tangan (telapak tangan) *pengegong* yang tidak memegang *tabuh* gong. Ini dimaksudkan untuk memperoleh bunyi yang tidak terlalu ‘lepas’, getaran gemanya pun tidak ‘*diumbar*’, melainkan ditahan. Teknik menabuh gong untuk ‘mendapatkan suara kempul’ ini setidaknya-tidaknnya sangat tampak pada bentuk *sampak* (ketika motif *tabuhan* tidak pada *seleh* berat), pada bentuk *kebogiro*, serta pada bentuk *patrajayan*. (Lihat uraian mengenai bentuk *gendhing-gendhing* Reog Ponorogo).

---

<sup>25</sup> Wawancara dengan Pak Bambang Wibisono, Pak Hadi, Iput Wahyono, dan para karyawan Pak Sarju di berbagai kesempatan pada bulan Juni, Oktober, dan Nopember 2012 di Ponorogo.

### 5. *Ketipung*

Secara organologi, wujud ketipung tidak jauh berbeda dengan wujud ketipung pada perangkat *kendhang* Jawa. Hanya saja ukuran ketipung reog selisih sedikit lebih kecil dengan ketipung pada perangkat *kendhang* Jawa; tidak sampai 2 jengkal orang dewasa ukuran panjangnya. Ketipung Reog Ponorogo dilengkapi dengan suatu alat pemukul kecil yang lentur, bisa terbuat dari lidi, kayu, atau bambu yang dikerat, lalu ujungnya dibalut dengan bahan karet sebagai bagian yang memukul membran ketipung. Adapun sisi yang dipukul pada ketipung reog ini adalah bagian membran yang kecil (sisi *kempyang*).

Ciri khas dari ketipung gamelan reog adalah pola dan teknik memukul serta kedudukannya dalam musikalitas *gendhing* Reog Ponorogo. Berbeda dengan ansambel gamelan lainnya yang menggunakan instrumen *ketipung*, pada umumnya instrumen ‘*kendhang* mini’ ini merupakan bagian dari perangkat *kendhang*, berikut permainannya merupakan rangkaian dari permainan *kendhang*. Pada gamelan reog, instrumen *ketipung* merupakan instrumen yang mengisi irama musik secara metris. Pola *tabuhannya* disebut *nyelani* atau *off-beat*. (Lebih detail tentang *tabuhan ketipung* dipaparkan pada sub-bab bentuk-bentuk *gendhing* Reog Ponorogo).

Melalui pengamatan dari rekaman-rekaman ‘lawas’, *ketipung* (bagian yang dipukul) *dilaras* dengan ‘nada’ tertentu, yakni nada antara *kethuk* dengan *kenong*. Jadi, secara mudah misalnya *kethuk* berlaras 5 dan *kenong* berlaras 2, maka ketipung *larasnya*: 3. Dengan demikian, bunyi ketipung akan memiliki hubungan

*laras* dengan bunyi *kethuk-kenong*. Ketika penulis konfirmasi dengan beberapa narasumber, hal tersebut diiyakan oleh *Mbah Saleh*, juga *Pak Hadi*.

## **6. Angklung**

Angklung yang digunakan dalam gamelan reog adalah angklung *kocak* atau ‘angklung goyang’, sebab tehnik membunyikannya dilakukan dengan cara digoyang. Secara konvensional, ansambel gamelan Reog Ponorogo menggunakan instrumen angklung sebanyak 2 buah (sepasang) angklung. Namun dalam perkembangannya dewasa ini, angklung yang digunakan seringkali lebih dari sepasang; kebanyakan 2 pasang (4 buah angklung).

Penulis mengamati bahwa angklung pada musik Reog Ponorogo berfungsi sebagai pengisi atau hiasan musik, serta memperkuat irama musik. Secara struktural, permainan angklung tidak memiliki pedoman khusus kaitannya dengan bentuk-bentuk *gendhing* reog. Artinya, permainan angklung tidak terlalu memandang atau memperhitungkan tentang bentuk *gendhing* apa yang disajikan. Pada pokoknya, prinsip permainan angklung Reog Ponorogo ialah ‘membentuk jalinan secara ritmis dan teratur’, kecuali pada bagian tertentu yang menghendaki bunyi angklung yang panjang (seperti ketika *adangiyah*, atau pada *unggahan gendhing patrajayan*).

## **7. Vokal: Senggak**

Unsur vokal dalam musik Reog Ponorogo mempunyai kedudukan yang sangat penting. Unsur vokal ini disebut *senggakan* (*senggak*). Akan terasa hambar

jika *tabuhan* gamelan reog tidak *disenggaki* (diberi vokal berupa *senggakan*). Melihat bentuknya, *senggak* merupakan vokal (suara manusia). Namun, apabila ditilik dari pola musikal *senggakan* itu sendiri, yang erat kaitannya dengan *tabuhan* instrumen gamelannya, maka di sini penulis sejajarkan dengan alat musik pada instrumentasi gamelan Reog Ponorogo. (Uraian yang lebih lengkap tentang vokal *senggak* diterangkan pada bab selanjutnya).

#### **D. Unsur-Unsur Musikal *Tabuhan* Reog Ponorogo**

Musik Reog Ponorogo merupakan kumpulan bunyi-bunyi yang berjalinan dan memiliki struktur, sehingga membentuk suatu sistem musikal. Sistem musikal adalah satu rangkaian unsur-unsur musikal yang saling menjalin di antara satu dengan yang lainnya.<sup>26</sup> Dalam ilmu karawitan terdapat unsur-unsur musikal, di antaranya: irama, ritme, lagu, balungan, teks musikal, dan sebagainya. Pemahaman tentang unsur-unsur musikalitas dalam ilmu karawitan (Jawa) dapat dipinjam dan diterapkan dalam memandang musikalitas *tabuhan* Reog Ponorogo. Unsur-unsur musikal yang dapat diidentifikasi dalam *tabuhan* Reog Ponorogo di antaranya ialah: laras, irama dan tempo, ritme, dan volume.

---

<sup>26</sup> Aris Setiawan, "Pembentukan Karakter Musikal Gendhing Jula-Juli Suroboyoan daan Jombang", (Skripsi S-1 Institut Seni Indonesia Surakarta, 2008), hlm. 78.

## 1. Laras

Rahayu Supanggah menyampaikan bahwa setidaknya-tidaknya ada 3 (tiga) makna penting yang terkandung dalam pengertian ‘laras’, yakni sebagai berikut.<sup>27</sup>

Pertama bermakna sesuatu yang (bersifat) “enak atau nikmat untuk didengar atau dihayati.”

Makna kedua adalah nada, yaitu suara yang telah ditentukan jumlah frekuensinya (*penunggul, gulu, dhadha, pelog, lima, nem, dan barang*).

Makna ketiga laras adalah tangga nada atau *scale/gamme*, yaitu susunan nada-nada yang jumlah, urutan, dan pola interval nada-nadanya telah ditentukan.

Dalam kajian ini, laras lebih mengarah pada makna ketiga oelah Rahayu Supanggah seperti di atas, yakni tangga nada. Menurut hemat peneliti, laras sebagai tangga nada, secara otomatis unsur nada telah masuk di dalamnya. Dengan modus, urutan, serta jarak (interval) tertentu, nada-nada dalam tangga nada (sistem laras) tersebut menjadi sesuatu yang enak didengar, dinikmati, dan dihayati.

Budaya karawitan (terutama Jawa), atau dapat diperluas lingkupnya menjadi musik-musik etnis Jawa, termasuk musik Reog Ponorogo mengenal 2 (dua) sistem pelarasan, yakni slendro dan pelog. Secara teori, berikut ciri-ciri yang sangat mendasar pada kedua laras tersebut.

- Secara penyebutan (sistem notasi *kepatihan*), nada-nada dalam laras slendro terdiri dari: 1 (*ji*), 2 (*ro*), 3 (*lu*), 5 (*ma*), dan 6 (*nem*). Sementara nada-nada dalam laras pelog (tanpa memperhatikan *pathet*) adalah: 1 (*ji*), 2 (*ro*), 3 (*lu*), 4 (*pat*), 5 (*ma*), 6 (*nem*), dan 7 (*pi*). Apabila dikaitkan dengan

---

<sup>27</sup> Periksa Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan I*, (Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), hlm. 86.

*pathet* (seperti dalam keilmuan karawitan Jawa), dalam laras pelog dikenal ragam *pathet*, seperti *pelog nem* dan *pelog barang*.<sup>28</sup> Nada-nada ‘pokok’ dalam *pelog nem* ialah: 1-2-3-5-6, sedangkan nada-nada ‘pokok’ dalam *pelog barang* adalah: 2-3-5-6-7. Pernyataan ini mengandung arti, apabila suatu *pathet* memakai nada yang bukan ‘milik’nya atau bukan merupakan nada ‘pokok’nya, itu merupakan ‘hiasan’ atau ‘variasi’ dalam penggunaan atau produksi nada yang dihasilkan oleh suatu instrumen. Misalnya, pada kasus penggunaan nada 7 (*pi*) dalam *pelog nem*, penggunaan nada 1 (*ji*) dalam *pelog barang*, atau penggunaan nada 4 (*pat*) dalam *pelog barang* maupun *pelog nem*. Sistem laras pelog yang terdapat dalam musik reog (pada instrumen *slompret*) sendiri tidak mengenal pembagian *pathet*, namun pada prakteknya, para seniman reog (bahkan *penylompret*) tidak menyadari bahwa *slompretan* selalu memainkan sistem nada-nada *pelog* (‘khas *slompret*’) yang dalam karawitan mencakup *laras pelog nem* dan *pelog barang* (hal ini dianalisis pada Bab IV tentang *garap slompretan*).

- Modus nada-nada dalam laras-laras tersebut berbeda, disebabkan masing-masing susunan nadanya memiliki jarak nada/interval (dalam istilah karawitan Jawa disebut dengan *jangkahan*) yang berbeda. Interval nada-nada dalam laras slendro dari satu nada ke nada lain di dekatnya relatif

---

<sup>28</sup> Ragam *pathet* dalam laras pelog lainnya seperti *pathet lima*, di sini tidak terlalu dihiraukan. Di kalangan seniman dan musisi gamelan reog sendiri, tidak terlalu dikenal istilah *pathet*. Namun, meskipun belum atau jarang disebut oleh seniman dan musisi reog, laras pelog dalam musik reog (pada instrumen *slompret*) pada prinsipnya menerapkan percampuran beberapa *pathet* dalam laras pelog, terutama *pelog nem* dan *pelog barang*.

‘sama’<sup>29</sup>, dalam arti tidak ada yang jaraknya ‘jauh’ atau ‘dekat’. Hal ini berbeda dengan laras pelog, yang dalam modus jarak nadanya terdapat jarak ‘dekat’ dan jarak ‘jauh’. Berikut ilustrasinya.

Skema contoh modus jarak nada dalam laras slendro:

1 \_ 2 \_ 3 \_ 5 \_ 6 \_ i

Skema contoh modus jarak nada dalam laras pelog:

1 \_ 2 \_ 3 \_ 5 \_ 6 \_ i (pelog nem)

2 \_ 3 \_ 5 \_ 6 \_ 7 \_ 2̇ \_ 3̇ (pelog barang)

Seperti yang telah disampaikan, yang paling umum menjadi pengetahuan masyarakat luas tentang aspek musikalitas yang berkaitan dengan unsur pelarasan pada gamelan Reog Ponorogo adalah bahwa pada gamelan (musik) Reog Ponorogo terjadi perpaduan antara laras slendro dan laras pelog pada instrumen-instrumen tertentu. ‘Buku Kuning’ menyebut: “...laras pelog dipadukan dengan laras slendro...”<sup>30</sup>. Selanjutnya, pada uraian tentang instrumen-instrumen gamelan reog, dalam buku itu di antaranya dituliskan sebagai berikut.<sup>31</sup>

- “Terompet berlaras pelog...”
- “Kethuk dan kenong berlaras slendro dan berjarak interval (5-2), ...”

<sup>29</sup> Istilah ‘sama’ di sini mengandung arti tidak sama persis, dengan kata lain apabila diukur secara teliti tentu tidak sama, namun biasanya ada selisih beberapa *cent* (satuan untuk ukuran jarak nada).

<sup>30</sup> Periksa *Pedoman Dasar Kesenian Reog Ponorogo dalam Pentas Budaya Bangsa*, hlm. 15.

<sup>31</sup> *Ibid.*, hlm. 15-18.

- “Kempul besar berlaras slendro bernada 2 (ro/gulu) ...”
- “Angklung ... berjumlah 4 buah berlaras pelog 2 buah, sedang 2 buah lainnya berlaras slendro.”

Dalam *lelagon* yang sangat populer —dalam dunia seni karawitan, juga pada dunia seni Reog Ponorogo sendiri— berjudul *Reyog Ponorogo* (ciptaan Ki Nartosabdo) terdapat salah satu kalimat syair yang juga menjadi asumsi masyarakat luas, bunyinya demikian: “*bonang loro tur slendro, slompret pelog*” (bonang dua buah yang berlaras slendro, slompret berlaras pelog). Masih banyak lagi tulisan-tulisan maupun pernyataan yang dengan tegas memberi pemahaman bahwa dalam ansambel gamelan Reog Ponorogo terjadi perpaduan laras pelog pada instrumen *slompret* dengan laras slendro pada instrumen lainnya, terutama *kethuk-kenong*, *kempul* (*gong*), atau *angklung*.

Melihat keanekaragaman pelarasan pada masing-masing ansambel gamelan reog berbagai grup Reog Ponorogo, peneliti mempunyai pandangan, bahwa sebutan laras *slendro* pada instrumen gamelan Reog Ponorogo (selain instrumen *slompret*) perlu dikaji kembali secara musikal berdasarkan konsep-konsep maupun teori musikal yang relevan untuk musik-musik etnis seperti gamelan. Atau sebutan yang seolah-olah mengandung kemutlakan ini hanyalah merupakan kelatahan masyarakat, seperti tafsiran tembang *Reog Ponorogo*-nya Ki Nartosabdo. Hanya instrumen *slompret* saja yang secara jelas memakai sistem nada tertentu, yakni: *laras pelog*. Namun, demikian, sistem *pelog* dalam *slompret* tergolong unik. Hal ini akan dijelaskan tersendiri dalam bab selanjutnya.

## 2. Irama dan Tempo

Istilah ‘irama’ dengan ‘tempo’ sering disamakan. Atau setidaknya, ‘irama’ juga mencakup ‘tempo’, bahkan dalam prakteknya, kata ‘irama’ dapat bermakna lebih luas. Misalnya ada pernyataan “musik irama keroncong” (menunjuk suatu genre atau jenis musik), “*gendhing* irama *sampak*” (menunjuk suatu bentuk *gendhing*), “tembang *Caping Gunung* irama dangdut” (menunjuk suatu *garap tabuhan; garap* dangdut), dan sebagainya. Seperti dituturkan oleh Rahayu Supanggah, irama merupakan konsep menyangkut dengan unsur ‘ruang’ dan ‘waktu’.<sup>32</sup>

- Yang berhubungan dengan unsur ‘ruang’, irama merupakan bentuk panjang-pendek, lebar-sempit, banyaknya volume ‘ruang’ untuk ‘ditempati’ ‘isian’ permainan musik. Dalam hal ini, misalnya ada istilah *irama lancar*, *irama tanggung*, *irama dadi*, dan sebagainya. Martapangrawit menawarkan konsep “pelebaran atau penyempitan *gatra*” untuk mendefinisikan irama.<sup>33</sup>
- Yang berhubungan dengan unsur waktu, dalam hal ini lebih tepat disebut dengan ‘tempo’, yakni kecepatan permainan musik. Ada sejumlah macam-macam tempo atau kecepatan irama, di antaranya: *seseg* (tempo cepat), *tamban* (lambat), dan *sedheng* (sedang).

<sup>32</sup> Periksa Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan I*, (Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), hlm. 124.

<sup>33</sup> Periksa Martapangrawit, *Pengetahuan Karawitan I* (Surakarta: ASKI, 1969), hlm. 1.

Pada dunia reog, sebutan 'irama' juga dimaknai dengan hal yang berhubungan dengan unsur ruang dan waktu sekaligus. Pada *gendhing* bentuk *obyog-panaragan-patrajayan* misalnya, tampak korelasi ketiganya apabila dihubungkan dengan konsep irama, baik kaitannya dengan unsur ruang maupun unsur waktu. Korelasi antara ketiga bentuk *gendhing* tersebut merupakan contoh *real* dari penerapan konsep irama. Dengan *tabuhan* dasar yang sebenarnya sama, namun dengan irama yang berbeda, nyatanya membentuk beberapa macam *gendhing* yang menurut seniman-seniman Reog Ponorogo diklasifikasikan sebagai bentuk *gendhing* yang berbeda-beda. (Pembicaraan tentang bentuk *gendhing* akan diuraikan pada sub-bab tersendiri).

### 3. Ritme

Hugh M. Miller menyatakan bahwa ritme dihasilkan oleh faktor aksen (penekanan atas sebuah nada yang membuatnya berbunyi lebih keras) serta faktor durasi yang berkaitan dengan variasi panjang-pendek nada. Selanjutnya menurut Hugh M. Miller, ritme memiliki bermacam-macam karakter seperti: kuat – lemah, teratur – tidak teratur, dan sederhana –rumit.<sup>34</sup> Dalam musikalitas Reog Ponorogo, unsur-unsur ritmik paling tampak pada permainan *slompret* yang jelas-jelas sangat kentara variasi-variasi dan perubahan-perubahan ritmenya. Selain itu sering juga tampak pada permainan instrumen lain seperti *kethuk-kenong*, *gong*, *kendhang*, *angklung*, hingga suara vokal (*senggak*).

---

<sup>34</sup> Hugh M. Miller, *Apresiasi Musik*, (Yogyakarta :Yayasan Lentera Budaya, 2001), hlm. 30-31.

Tentu saja unsur ritme ini juga berkaitan dengan tarian yang ditampilkan. Banyaknya suasana dan karakter yang dipresentasikan seperti: *gagah*, *sigrak*, lucu (*gecul*), garang, dan sebagainya, implementasinya tentu tampak juga pada *tabuhan*-nya. Hal ini untuk menciptakan dinamika tarian, yang turut didukung sepenuhnya oleh aspek musikal.

#### 4. Volume

Musik Reog Ponorogo yang menggunakan medium gamelan (gamelan Reog Ponorogo) sering kali terjadi permainan musik yang menuntut adanya *tabuhan* (dalam arti tehnik pukulan) yang kadang keras, lirih, atau sedang. Sebagai contoh pada adegan tari *ganongan*, ada bagian yang disebut *sirepan*, yakni bagian yang volume *tabuhan*/pukulannya dikurangi.

Selain penerapan variasi volume pada keseluruhan permainan gamelan reog, volume juga menjadi hal yang sangat diperhitungkan dalam memainkan tiap-tiap instrumen. Sebagai contoh adalah permainan *gong*, yang di dalamnya jelas-jelas memperhitungkan volume pukulan, didukung dengan tehnik tertentu. Selain memperhitungkan bunyi *gong* gema panjang atau gema pendek, dalam permainannya selalu ada bunyi *gong* (*kempul*) yang keras dan bunyi yang lirih serta bunyi yang sedang, dan perbedaan ketiganya (volume keras – lirih – sedang) sangat jelas terdengar.

### E. Bentuk-Bentuk Gendhing Tradisi Reog Ponorogo

*Gendhing* adalah istilah umum (generik) yang digunakan untuk menyebut komposisi musikal karawitan Jawa.<sup>35</sup> Meskipun pada definisi ini pengertian *gendhing* lebih menunjuk pada karawitan Jawa, namun secara konsep sah-sah saja apabila diterapkan untuk menyebut komposisi musikal gamelan Reog Ponorogo. Sebagai suatu komposisi musikal, *gendhing* memiliki sejumlah unsur-unsur musikal.

*Tabuhan* atau musik gamelan Reog Ponorogo mewujudkan suatu komposisi musik reog yang di dalamnya mengandung sejumlah unsur-unsur musikal. Komposisi musikal gamelan Reog Ponorogo selain disebut *tabuhan* juga sering disebut sebagai *gendhing*, *gendhing* Reog Ponorogo. *Tabuhan* merupakan istilah yang menunjuk pada bunyi-bunyian, dalam hal ini adalah musik. Dalam budaya gamelan, ‘bunyi-bunyian’ yang mengarah pada suatu bentuk musik disebut *gendhing*. Kata ‘*tabuh*’ merupakan kata dasar dari *tabuhan*, dapat menjadi kata kerja ‘*menabuh*’. Dalam budaya gamelan (Jawa), *tabuh* diartikan sebagai alat pemukul instrumen gamelan yang membutuhkan alat pemukul tersendiri, misalnya *tabuh gong*, *tabuh kethuk*, dan sebagainya. *Nabuh*/menabuh (kata kerja) adalah suatu aktifitas *penabuh* yang pada akhirnya menghasilkan *tabuhan*, yang komposisi musikalnya disebut *gendhing*. Dalam tradisi musik reog, para seniman reog sering berucap: “*Ayo tabuhan-tabuhan dhisik...*” (*Ayo membunyikan tabuhan-tabuhan terlebih dahulu*), ketika menginginkan sajian *gendhing-gendhing* reog, di luar konteks musik reog sebagai musik tari.

---

<sup>35</sup> Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan II: Garap*, (Surakarta: ISI Press, 2007), hlm. 11.

Sebenarnya tidak— atau belum— ada keterangan yang menyebutkan secara jelas dari kalangan seniman-seniman (terutama musisi) Reog Ponorogo tentang bentuk *gendhing* pada *tabuhan* Reog Ponorogo berdasarkan suatu pertimbangan yang konsisten. Dalam dalam tradisi oral di kalangan pelaku seni reog, sebutan ‘bentuk’ sering dicampur-adukkan dengan repertoar-repertoar *gendhing* dan disamakan juga dengan jenis-jenis irama *tabuhan*. Masyarakat pelaku seni Reog Ponorogo sering menyebut sejumlah istilah yang menyangkut ragam *gendhing reog*, seperti *obyog*, *madiunan*, *panaragan* (bahkan ada yang membedakan antara *gendhing* yang dieja ‘*panaragan*’ dengan ‘*pāncāragan*’), *patrajayan*, *iring-iring* (atau *iring-iring patrajayan*), *srempeg* (*srepeg*), *bogiro/kebogiro*, *bendrongan*, *sampak* (*srampak*), dan mungkin masih ada lagi. Setelah dikaji, ternyata beberapa istilah tersebut merupakan bentuk yang sama, atau wujud *tabuhan*-nya serupa, seperti *madiunan* dengan *obyog*, atau ada juga yang menyebut dengan *srempeg*. Sering terjadi kerancuan dalam hal penyebutan, misalnya antara *panaragan* dengan *patrajayan*, apalagi dikaitkan dengan istilah *iring-iring*<sup>36</sup>. Beberapa istilah ada yang sebenarnya lebih menunjuk ke sisi irama *gendhing*, namun bentuk strukturalnya sama, seperti bentuk *obrog* atau *srempeg* dengan *panaragan*. Jadi, belum ada istilah yang jelas untuk menyebut ‘jenis-jenis’ *gendhing tabuhan reog* berdasarkan suatu ciri-ciri tertentu, mengingat bahwa sebenarnya secara

---

<sup>36</sup> Istilah *iring-iring* sebenarnya lebih mengarah untuk menyebut suatu bagian tarian Reog Ponorogo yang di dalamnya para penari membentuk formasi tertentu, yakni *iring-iring* (*iring-iringan*).

konvensional *tabuhan* Reog Ponorogo memiliki sejumlah bentuk *gendhing*, dengan ragam iramanya.<sup>37</sup>

Bentuk-bentuk *gendhing* tradisi yang selalu digunakan dalam pertunjukan Reog Ponorogo dapat disebut sebagai *gendhing* baku Reog Ponorogo. Istilah ‘baku’ peneliti gunakan untuk menyebut bentuk *gendhing* yang secara tradisional digunakan sebagai musik Reog Ponorogo. Seringkali peneliti mendengar dari beberapa narasumber, di antaranya *Mbah Saleh*, *Pak Hadi*, dan *Pak Dirman* menggunakan istilah ‘baku’. “*Gendhing reyog sing baku ki asline ya bangsane kae...obyog, panaragan, sampak, bogiro, patrajayan...*”, kata *Mbah Saleh*.<sup>38</sup> Disebut *gendhing* baku, karena bentuk-bentuk *gendhing-gendhing* yang dimaksud selalu disajikan dan wajib disajikan dalam setiap pertunjukan Reog Ponorogo, baik pertunjukan *obyogan* maupun reog festival, dengan fungsi tertentu di dalam bagian-bagian tarian reog. Buku *Pedoman Dasar Kesenian Reog*

---

<sup>37</sup> Iput Wahyono —seorang seniman muda Reog Ponorogo— sempat mendapatkan informasi dari seorang seniman tua, seniman *kawak* reog di daerah Jatis yang telah lama meninggal, yakni *Mbah Tro Keprok*, bahwa dahulunya —menurut almarhum *Mbah Tro Keprok*— *tabuhan* reog hanyalah suatu pola “*thuk-glung-thuk-glung-thuk-glung-thuk-glung...*” dan seterusnya, yang apabila dinotasikan:

$$\parallel \quad \cdot \quad \overset{+}{\circ} \quad \parallel$$

Pola tersebut dilakukan terus-menerus, dengan irama yang cenderung lambat. Instrumennya adalah: *kethuk* yang hanya satu (1) buah, bersama *gong*, *kendhang*, *slompret*, dan kadang-kadang *angklung*. Yang menarik dari informasi ini adalah pola *tabuhan* reog yang hanya menggunakan satu *pencon kethuk*, sementara yang menjadi pengetahuan umum hingga saat ini adalah bahwa instrumen gamelan Reog Ponorogo menggunakan dua buah *pencon* (selain *gong* yang notabene juga berbentuk *pencon*) yang disebut *kethuk-kenong*. Mungkinkah itu embrio dari *tabuhan* Reog Ponorogo? Tentunya terkait informasi tersebut memerlukan penelitian dan kajian yang lebih mendalam, khusus mengenai segi perkembangan musikal *tabuhan reogan*.

<sup>38</sup> Wawancara *Mbah Saleh*, 2 Desember 2012 di Pakunden-Ponorogo Kota. Terjemahan bebasnya: “*Gendhing* reog yang baku sebenarnya itu... *obyog, panaragan, sampak, bogiro (kebogiro), patrajayan...*”.

*Ponorogo dalam Pentas Budaya Bangsa*<sup>39</sup> atau sering disebut ‘buku kuning’, memberi istilah ‘Aransemen Gamelan Reog Ponorogo’ untuk menyebut bentuk-bentuk *gendhing* baku Reog Ponorogo. Menurut versi buku itu, *gendhing-gendhing* Reog Ponorogo dibedakan menjadi 5 (lima), yakni sebagai berikut.

1. *Gendhing Panaragan*
2. *Gendhing Kebogiro*
3. *Gendhing Sampak*
4. *Gendhing Patrajayan*
5. *Gendhing Obyog*

Peneliti akan mencoba melakukan suatu analisis musikal terhadap bagaimana sebenarnya bentuk-bentuk *gendhing* reog yang sering disajikan, baik dari pentas-pentas reog secara langsung di lapangan maupun rekaman, dikaitkan dengan informasi-informasi yang menyinggung atau menjelaskan tentang bentuk atau macam-macam *gendhing* itu sendiri. Dengan demikian, permasalahan seputar macam-macam bentuk *gendhing* reog akan dapat terkuak. Berikut ini penjelasan dan analisisnya.

### **1. Bentuk Obyog, Pânâragan, dan Pâtrâjayan**

Apabila menyinggung istilah *reogan*, maka masyarakat luas (termasuk sebagian seniman) akan menunjuk suatu pola yang dalam budaya Reog Ponorogo disebut bentuk *panaragan* dan *obyog/srempeg*, serta *gendhing patrajayan*. Pola-

---

<sup>39</sup> Buku ini disusun oleh Tim Penyusun yang diselenggarakan oleh Pemerintah Kabupaten Daerah Tingkat II Ponorogo. Beberapa hal mengenai buku ini telah banyak disinggung oleh Muhammad Zamzam Fauzannafi dalam *Reog Ponorogo, Menari di Antara Dominasi dan Keragaman*.

pola *tabuhan* struktural pada ketiga bentuk *srepeg* tersebut sama. Kecuali *patrajayan*, bentuk *gendhing obyog* dengan *panaragan* mempunyai pola yang sama persis, hanya berbeda dalam hal irama dan tempo *tabuhannya*. Adapun untuk *gendhing patrajayan* pola dasarnya juga mirip seperti *panaragan*, hanya saja disajikan dalam tempo-irama yang lebih lambat lagi disertai sedikit variasi *tabuhan* angklung dan adanya bagian khusus yang disebut *unggah-unggahan*.

Di antara bentuk-bentuk *gendhing* dalam budaya Reog Ponorogo (*gendhing: panaragan, obyog, patrajayan, sampak, dan kebogiro*), peneliti cenderung mengklasifikasi bentuk *gendhing obyog, panaragan, dan patrajayan* sebagai bentuk yang sejenis. Ketiganya memiliki kemiripan musikal, yakni pada pola *tabuhan* strukturalnya. Sedangkan bentuk yang lain, yaitu *sampak* dan *kebogiro*, peneliti dudukkan tersendiri, dengan pertimbangan karena memiliki perbedaan yang sangat jelas secara struktur dibandingkan dengan bentuk *obyog, panaragan, atau patrajayan*.

Bentuk *gendhing panaragan* dan *obyog* memiliki pola yang sama, yakni sebagai berikut:

*Tabuhan kethuk-kenong-gong:*       $\hat{\circ} \parallel \cdot \hat{\cdot} \cdot \hat{\cdot} \hat{\circ} \parallel$

*Tabuhan ketipung:*       $\overline{\circ\phi} \parallel \cdot\phi \cdot\phi \cdot\phi \overline{\circ\phi} \parallel$

*Gendhing* bentuk *panaragan* disajikan dalam irama *lamba* serta temponya sedang, yakni tidak cepat/*seseg*, maupun tidak terlalu lambat/*tamban*. Apabila disajikan

dalam tempo dan irama yang cepat (*seseg*), maka pola itu yang disebut dengan *obyog* atau ada yang menyebutnya dengan *srempeg* (*srepeg*). Sedangkan, *gendhing patrajayan* merupakan pola *tabuhan panaragan* yang disajikan dalam irama dan tempo yang cenderung lambat lagi.

Apabila diperhatikan pola permainan instrumen *ketipung* pada bentuk *obyog* (*panaragan* yang disajikan dengan tempo cepat atau *seseg*) ini, ternyata memerlukan kemahiran tersendiri bagi *penabuh*-nya untuk *menabuh ketipung* secara tepat. Pola *tabuhan ketipung* pada bentuk *obyog* maupun *panaragan* adalah *nyelani*, yakni letak pukulannya di sela-sela ketukan, pada ketukan *off-beat*. Untuk bentuk *panaragan* yang temponya sedang (tiap detik sekitar 2 ketukan, yakni pukulan *kethuk* dan *kenong* masing-masing 1 kali), tentu saja tidak terlalu memiliki tingkat kesulitan yang tinggi untuk *tabuhan nyelani* bagi *ketipung*. Namun, bentuk *obyog* yang memiliki tempo-irama 2 kali lebih cepat dibandingkan bentuk *panaragan* (rata-rata sekitar 4 ketukan tiap detik, atau sekitar 1 *kethuk*-1 *kenong*-1 *kethuk*-1 *kenong* = 1 *tabuhan gong*), tentu *menabuh* dengan pola *nyelani* (*off-beat*) cukup memerlukan kemahiran musikal yang tinggi. Pada kenyataannya pun, banyak terjadi *ketipungan* bentuk *obyog* yang *tumbuk*, artinya bersamaan dengan ketukan *on-beat* (tepat pada ketukan), padahal seharusnya di sela-sela ketukan (*nyelani*). Apalagi *laya* (tempo) pada irama *obyog* kadang-kadang dibuat terlalu cepat/*seseg*, tergantung *pengendhang*-nya. Khusus untuk *gendhing patrajayan*, *tabuhan ketipung* tidak persis sama seperti yang dilukiskan dalam notasi pola di atas. Karena tempo *gendhing patrajayan* lambat, sehingga

memungkinkan adanya variasi *tabuhan ketipung*, yang apabila dinotasikan (dengan birama yang diperlebar) sebagai berikut.

*Tabuhan ketipung gendhing patrajayan*:  $\widehat{\circ} \oplus \parallel \overset{+}{\cdot} \oplus \overset{-}{\cdot} \oplus \overset{+}{\cdot} \oplus \overset{-}{\cdot} \oplus \parallel$

Tampak dalam notasi *tabuhan ketipung* untuk *gendhing patrajayan* tersebut terdapat *tabuhan* ‘ganda’ pada ketukan *off-beat* menjelang *tabuhan gong*. Pola permainan *ketipung* yang demikian menambah kekhasan musikal *gendhing patrajayan*.

Diyakini para seniman Ponorogo bahwa *gendhing panaragan* dan *patrajayan* merupakan *gendhing* ‘asli’ Reog Ponorogo. Pak Hadi bercerita bahwa *reyog sotren* (*reyog sing disotrekake*) yang *barongan*-nya diperankan oleh dua irang (yang satu memegang kain di belakang sekaligus sebagai bagian tubuh *barong* bagian belakang), notabene reog ‘kuno’, dulu pun telah menggunakan musik berbentuk *gendhing* yang sekarang disebut sebagai *panaragan* dan *patrajayan* ini. Dengan kata lain, reog ‘lama’ cenderung menggunakan musik yang berirama lambat, yakni *panaragan* dan *patrajayan*.<sup>40</sup> Adapun bentuk *gendhing reyogan* yang *seseg* (yakni: bentuk *obyog*) munculnya kemudian.<sup>41</sup> Ada satu hal yang menarik, yaitu bentuk *obyog* sering disebut juga sebagai ‘*irama madiunan*’, atau disebut ‘*madiunan*’ saja. Pak Dirman berpendapat bahwa bentuk *obyog* pada awalnya muncul dipopulerkan oleh seniman-seniman Reog Ponorogo di kawasan Ponorogo ke utara, yakni Madiun. Sehingga sering disebut

<sup>40</sup> Pernyataan ini dilontarkan oleh Pak Hadi dan juga diperkuat oleh Pak Dirman.

<sup>41</sup> Wawancara Pak Hadi, 30 Oktober 2012 di kediamannya, Bancangan-Sambit.

Madiunan.<sup>42</sup> Bahkan Iput Wahyono menduga bahwa disebut *madiunan* karena fungsi penyajian bentuk *gendhing* ini berkaitan dengan peristiwa PKI yang berpusat di Madiun pada tahun 1948. Ketika itu, *gendhing reogan (panaragan)* disajikan dalam irama *seseg* (cepat) agar lebih membangkitkan semangat bagi pendengarnya, demi keperluan politik waktu itu.<sup>43</sup> (Tentang korelasi bentuk obyog yang disebut irama madiunan dengan peristiwa PKI Madiun, tentunya memerlukan penelitian yang lebih mendalam untuk memperoleh kebenaran di dalamnya).

*Gendhing* yang bentuk polanya mirip dengan *obyog* maupun *panaragan* adalah *patrajayan*. *Patrajayan* merupakan *gendhing* khusus, dalam hal penyajian maupun *garap tabuhannya*. *Gendhing* ini biasanya disajikan pada adegan *iring-iringan*. Oleh karena itu sering ada sebutan '*iring-iring patrajayan*' untuk menyebut suatu sajian *tabuhan* Reog Ponorogo maupun pertunjukan (bersama tarian). Komposisi musik pada *iring-iring patrajayan* terdiri dari *panaragan* dan *patrajayan*, dan kadang-kadang ada juga *garap* yang pada bagian permulaan didahului bentuk *obyog (srempeg irama seseg)*. Secara konvensional, *gendhing patrajayan* tidak dapat berdiri sendiri, yakni disajikan melalui *gendhing panaragan*. Apabila menghendaki sajian *patrajayan*, maka *gendhing panaragan* dilambatkan temponya (atas aba-aba *kendhang*) menuju irama lambat, yang sekiranya telah ideal untuk sajian *patrajayan*. Setelah sajian *patrajayan* dianggap cukup, melalui *ater-ater* atau aba-aba *kendhang*, tempo *tabuhan* dicepatkan untuk kembali menuju irama *panaragan*. Dalam adegan tarian (tari *iring-iring*), secara

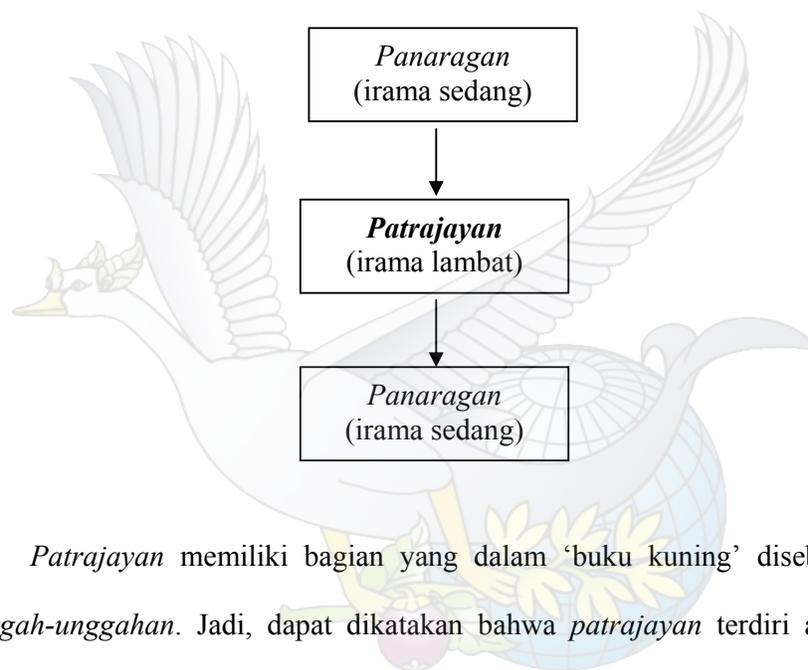
---

<sup>42</sup> Wawancara Pak Dirman, 25 Nopember 2012 di kediamannya, Paju-Ponorogo Kota.

<sup>43</sup> Wawancara Iput Wahyono, Juni 2012, di Wonokreto (Jetis, Ponorogo).

konvensional, bagian yang menggunakan komposisi *gendhing* seperti ini merupakan bagian terakhir. Adapun *suwuk gendhing* biasanya pada bagian *panaragan* (setelah *patrajayan*), atau biasa terjadi pula *gendhing* ditabuh *obyog*, untuk mengiringi mundurnya penari dari arena pementasan.

Apabila dibuat skema, komposisi *gendhing* untuk *adegan* atau formasi *iring-iring* (dalam tarian) seperti berikut ini.



*Patrajayan* memiliki bagian yang dalam ‘buku kuning’ disebut dengan *unggah-ungghahan*. Jadi, dapat dikatakan bahwa *patrajayan* terdiri atas bagian *patrajayan* ‘biasa’ serta bagian *unggah-ungghahan patrajayan*, yang keduanya merupakan suatu kesatuan yang tak bisa dihilangkan salah satu.

## 2. Bentuk Kebogiro

Bentuk *kebogiro*, atau sering disingkat *bogiro*, notabene merupakan bentuk *gendhing* yang sama dengan bentuk *lancaran* dalam dunia karawitan Jawa. Dan banyak dugaan bahwa *kebogiro* dalam Reog Ponorogo memiliki hubungan



Yang menarik dari pola struktural bentuk *sampak* ialah letak permainan jatuhnya instrumen *pencon* yang *laras*-nya lebih rendah; sebut saja *kethuk*. Pola dasarnya, jatuhnya *kethuk* bersamaan dengan pukulan ke-8 (delapan) dari instrumen *pencon* yang *laras*-nya lebih rendah; sebut saja *kenong*. Namun pada prakteknya, seringkali *tabuhan kethuk* tidak mutlak terletak pada tiap *tabuhan kenong* ke-8. Hal ini berkaitan dengan konsep *rasa seleh*. Melalui adanya *kendhangan*, dapat dirasakan adanya ‘*seleh berat*’ pada bagian-bagian (tempat-tempat) tertentu pada tabuhan reog, termasuk *gendhing* bentuk *sampak* ini. Pada prakteknya, seringkali ‘*seleh berat*’ *kendhangan* tidak bersamaan dengan pukulan ke-8 (atau kelipatannya) dari *tabuhan kenong*. Apabila ini terjadi, *penabuh kethuk* yang tanggap dapat menjatuhkan pukulannya bersamaan pada ketukan ‘*seleh berat*’, kemudian pada kondisi ‘normal’ (yakni kondisi: ‘*seleh berat*’ bersamaan dengan pukulan ke-8 dari *tabuhan kenong*), pola *tabuhan kethuk* kembali seperti semula, yakni bersamaan dengan tiap pukulan ke-8 dari *kenong*.

Pada *gendhing sampak*, jelas sekali bahwa prinsip permainan instrumen ‘*kethuk*’ tidak ‘*ngethuki*’ seperti umumnya pola permainan *kethuk*, melainkan memberi tekanan *seleh* pada tiap ‘*kenongan*’ ke delapan (dalam kondisi *seleh* ‘normal’). Namun, pola *tabuhan* yang *ngethuki* sebenarnya telah ‘terwakilkan’ oleh permainan *ketipung* yang apabila dikorelasikan dengan *tabuhan* gong (kempul) *sampak*, maka keduanya saling *imbal*. *Tabuhan ketipung* terletak pada tekanan *off beat*, sementara *tabuhan* gong *sampak* (kempul) terletak pada tekanan *on beat*. Dibandingkan dengan pola *tabuhan ketipung* pada bentuk *kebogiro*, meskipun polanya sama-sama *ngethuki*, akan tetapi kedudukan *ketipungan* pada

bentuk *sampak* sangat penting. Apabila pada *kebogiro* yang *ngethuki* telah dilakukan oleh *pencon* ‘*kethuk*’ sementara *tabuhan ketipung* ‘hanya’ memperkuat, maka pada bentuk *sampak* hanya *ketipung*-lah satu-satunya instrumen yang *ngethuki* pada struktur musikalnya.

Selain struktur bentuk *sampak* seperti di atas, ada juga bentuk *sampak* yang instrumen ‘*kethuk*’-nya bukan *nyelehi*, melainkan benar-benar *ngethuki*, atau *imbal-imbalan* dengan bunyi *kempul* (gong)



Bentuk *sampak* ini disajikan apabila *pengrawit* memang menyepakati untuk menyajikannya. Artinya, tergantung pada *pengrawit*, tentang ‘model’ *sampak* yang akan disajikan.

Menurut para narasumber, yakni *Pak Hadi*, *Mbah Saleh*, dan *Pak Dirman*, *gendhing sampak* telah ada setidaknya-tidaknya ketika mereka kecil, pada kisaran tahun 1950-an atau 1960-an, sehingga sebelum tahun-tahun itu punkemungkinan juga telah ada. Sayangnya, peneliti masih kesulitan mendapat kepastian tentang kapan keberadaan *gendhing sampak* di budaya musik Reog Ponorogo. Seniman-seniman reog itu rata-rata juga menduga bahwa *gendhing sampak* (*Pak Tuhari* menyebutnya: *srampak*) muncul melalui bentuk *sampak* pada karawitan Jawa. Namun, mereka juga yakin bahwa dibandingkan dengan bentuk *kebogiro* (yang identik dengan bentuk *lancaran* pada karawitan Jawa), bentuk *sampak* pada Reog Ponorogo relatif telah ada lebih dahulu daripada bentuk *gendhing kebogiro*.

## F. Penggunaan Bentuk-Bentuk Gendhing Baku Reog Ponorogo pada Tari-Tarian Reog Ponorogo

Pada bagian depan telah diulas tentang fungsi musik (*gendhing*) Reog Ponorogo, di antaranya fungsi pokok sebagai musik tari. Untuk menjelaskan pertunjukan tari Reog Ponorogo tentu saja akan menyentuh komposisi, formasi, adegan, serta format tarian pada Reog Ponorogo itu sendiri. Di sini tidak akan dijelaskan aspek tarian seperti gerakan-gerakannya, secara detail. Pada Bab II telah dipaparkan mengenai komposisi tari Reog Ponorogo, sehingga paling tidak dapat memberi gambaran umum mengenai bentuk komposisi tarian baku dalam Reog Ponorogo.

Komposisi tarian Reog Ponorogo terdiri atas 3 (tiga) bagian, yakni: *tari lepas*, *tari lengkap*, dan *tari iring-iring*. Dalam *tari lepas*, masing-masing figur tari menari dengan urutan tertentu, secara bergantian, layaknya komposisi tarian yang berbentuk adegan-adegan. Pada umumnya, apapun ragam *garap* tariannya, biasanya pada *tari lepas* ini melaksanakan urutan adegan: *tari warok* – *tari jathilan* – *tari ganongan* – *tari klana* – *tari barongan*. Tentu saja pada prakteknya, di antara adegan-adegan masing-masing tarian tersebut terdapat beragam *garap*, tergantung grup reog masing-masing. Dalam reog festival misalnya, yang sering terjadi adalah adanya bagian semacam introduksi atau pendahuluan, sebelum menampilkan adegan per adegan *tari lepas*. Bagian introduksi tersebut bisa berupa cuplikan adegan dari cerita yang disampaikan, misalnya adegan yang

menampilkan seluruh figur tari, atau cuplikan adegan *Singa Barong* (*dhadhak merak*) mengamuk, atau cuplikan adegan pertarungan antar figur tari.

Secara tradisi, *gendhing-gendhing* baku yang digunakan untuk adegan-adegan tari reog pada komposisi *tari lepas*, *tari lengkap*, serta *tari iring-iring* adalah sebagai berikut.

- ***Tari Warok (Warokan)***

*Gendhing* baku yang digunakan pada tari *warok* ialah: *gendhing obyog*, *panaragan*, dan *sampak*. Sebenarnya *gendhing* pokok untuk tarian ini ialah *gendhing sampak*, dengan sajian tempo irama yang bervariasi antara cepat dan *tamban* (lambat), tergantung motif *kendhangan* yang berdasar atas pola gerakan tariannya. Adapun *gendhing panaragan* biasanya untuk *maju beksan* dan *mundur beksan*, serta kadang-kadang digunakan pada sebagian kecil pola tarian tertentu. Demikian pula *gendhing obyog*, sering juga dipakai untuk *maju beksan*, sebagai alternatif untuk menghendaki suasana yang sangat *sigrak*, sehingga dipakai bentuk *obyog* yang iramanya cenderung cepat dan *tabuhan*-nya cenderung keras. Selain itu, kadang-kadang bentuk *obyog* juga digunakan untuk peralihan gerak tari tertentu dalam tarian *warok*.

- ***Tari Jathilan***

*Gendhing-gendhing* yang digunakan untuk musik tari *jathilan* pada prinsipnya adalah sama dengan *gendhing* yang digunakan dalam tari *warok*. *Gendhing sampak* sebagai *gendhing* pokok, sementara bentuk *panaragan* digunakan untuk *maju* dan *mundur beksan*, serta untuk beberapa pola gerak tari tertentu menjelang pola gerak tari bagian akhir. Demikian juga *gendhing obyog*,

meski frekuensi penggunaannya sangat kecil (sama seperti dalam tarian *warok*), namun juga digunakan untuk pola gerak tertentu. Dalam keperluan sendratari, *jathilan* merupakan pasukan berkuda, yang kedudukannya ada di bawah komando *bujang ganong*, notabene merupakan perwujudan *patih* kerajaan. Sehingga sering pula awal penampilan tari *jathilan* dipakai *gendhing kebogiro*, sekaligus untuk mengiringi tokoh *bujang ganong* yang sedang mempersiapkan prajuritnya, yakni pasukan *jathilan*.

- **Tari Ganongan**

Tari ganongan, yang figurinya bernama *bujang ganong* (menggambarkan tokoh *Pujangga Anom*), pada dasarnya adalah menampilkan *kiprah*, dan gerakan-gerakan yang menggambarkan tingkah laku atau karakteristik dari *bujang ganong*, termasuk gerakan-gerakan akrobatik. *Gendhing* yang digunakan untuk tari *bujang ganong* ini adalah *kebogiro* saja. Hanya pada akhir-akhir ini, yakni pada dekade tahun 2000-an, *gendhing* untuk tari *bujang ganong* yang sebenarnya adalah *kebogiro*, seringkali diselingi *tabuhan* bentuk *sampak*, yaitu ketika *bujang ganong* melakukan gerakan akrobat. Hal ini dimaksudkan untuk memperkuat karakter dan suasana tegang, yang dalam visual gerak ditampilkan gerakan akrobatik *bujang ganong* yang menggambarkan betapa keras dan berat usaha *bujang ganong* dalam mengemban tugas dari rajanya, *Klana Sewandana*. Setiap bagian gerak akrobat berakhir, *gendhing* kembali lagi ke bentuk *kebogiro*. Seperti ketika *maju beksan*, saat *mundur beksan* pun tetap menggunakan *gendhing kebogiro* (*garapan* tradisi).

- ***Tari Klana Sewandana***

*Gendhing* yang digunakan untuk tarian *Klana Sewandana* adalah *kebogiro*. Pola tari yang ditampilkan biasanya adalah *kiprah* dan *gandrungan*, sehingga menggunakan bentuk *gendhing kebogiro* dengan tempo irama yang relatif bervariasi antara irama ‘biasa’ dan *tamban* (lambat). Dalam konteks sendratari Reog Ponorogo, pada akhir gerak tari *Klana Sewandana* biasanya menggambarkan adegan persiapan *budhalan* (pemberangkatan) segenap pasukan (*jathilan*) dan *bujang ganong* beserta para *warok* (dalam hal ini menggambarkan barisan kesatria-kesatria rakyat yang turut mengiringi rajanya) dalam misi melamar putri Kediri.

- ***Tari barongan-dhadhak merak***

Tarian *dhadhak merak* sebagai *tari lepas* merupakan penampilan tunggal sosok *dhadhak merak* (‘tunggal’ dalam arti ‘hanya sosok *dhadhak merak*’, yang bisa saja terdiri dari lebih dari satu *dhadhak merak*). Bagian tarian ini sering menjadi sentral pertunjukan yang paling menarik kalangan penonton. Di sinilah digambarkan karakter *dhadhak merak* yang garang, *wingit*, dan berwibawa, yang dikemas dengan tehnik dan pola gerakan yang memerlukan keterampilan dan keahlian khusus bagi *pembarong/pendhadhak*-nya. Untuk musiknya, dipergunakan *gendhing sampak*, dengan dinamika yang bervariasi sesuai *solah* (gerak) *barongan*. Selain *sampak*, adakalanya *gendhing* berubah menjadi *obyog* untuk memperoleh suasana yang *sigrak* dan lebih keras, atau *muntab*.

- ***Pertarungan (Tari Lengkap)***

Seperti telah diuraikan, yang dimaksud *tari lengkap* merupakan tari yang melibatkan beberapa unsur (figur) tari. Dalam komposisi reog festival (reog baku), *tari lengkap* mengarah pada adegan pertarungan (*tarung*), baik pertarungan antara *dhadhak merak* (apabila terdapat lebih dari satu *dhadhak merak*; menggambarkan *dhadhak merak* yang sedang bercengkrama, representasi dari kegarangan figur *Singa Barong*), maupun pertarungan pihak Bantarangin melawan *Singa Barong*, dimulai dari pasukan berkuda (*jathil*), lalu *patih Pujangga Anom (bujang ganong)*, dan *Prabu Klana Sewandana* yang berakhir dengan kekalahan *Singa Barong* berkat senjata pusaka *pecut Samandiman*.

Perlu dicatat, pertunjukan reog *obyogan* tidak selalu menyajikan komposisi tarian yang telah dibakukan (seperti yang termaktub dalam ‘buku kuning’), dan pertimbangan tema cerita pun tidak selalu diperhatikan. Dalam pertunjukan reog *obyogan* yang tidak menyajikan tema cerita reog baku tersebut, maka bagian tari yang merupakan interaksi unsur-unsur atau figur tari ini, pada umumnya lebih kepada adegan *bejegan* atau *edreg*, yakni *barongan* atau *bujang ganong* (atau penari tanpa topeng) yang *dibejeg (dijarag: digoda)* dengan suatu tarian —yang cenderung erotis— dari penari *jathilan (jathil)*. Apapun bentuk tariannya, baik pertarungan atau *bejegan, gendhing* pokok yang digunakan ialah *sampak*. Ini berlaku untuk adegan pertarungan, baik pertarungan *jathil*-barongan, *bujang ganong*-barongan, maupun *klana*-barongan. Selain itu, sebagai *peralihan* atau *singgetan* dalam rangka ‘menaikkan’ suasana, juga sering diselingi *gendhing*

*obyog*. *Gendhing obyog* juga berfungsi penting, yakni sebagai klimaks ketika *klana* mengalahkan *dhadhak merak* dengan cambuknya *Samandiman*.

Penggunaan *gendhing sampak* untuk adegan-adegan pertarungan tersebut adalah karena pertimbangan bahwa bentuk *sampak* merupakan *gendhing* yang paling menghasilkan suasana tegang. Meskipun demikian bukan berarti *gendhing sampak* memiliki kecenderungan karakter tegang. Pada kenyataannya, *sampak* juga digunakan untuk musik tari *jathilan*, yang cenderung berkarakter lincah. Penerapan tempo dan *kendhangan-kendhangan* tertentu, sama-sama dalam bingkai *gendhing sampak*, kenyataannya dapat membuat suasana dan karakter yang dikehendaki untuk musik berbagai karakter tarian: *warokan* (berat, tegas), *jathilan* (lincah, kesatria), *barongan* (*wingit*, garang), maupun pertarungan (menegangkan, seru).

- ***Tari Iring-Iring***

*Gendhing* yang digunakan pada tari *iring-iring* ialah *panaragan* dan *patrajayan*, serta sering juga diawali, diseling, atau diakhiri dengan bentuk irama *obyog*. Dalam konsep pertunjukan reog yang berbentuk *sendratari*, seperti pada reog festival dengan bentuk tarian baku, bagian *tari iring-iring* menggambarkan sebuah barisan *Prabu Klana Sewandana* dengan segenap ‘rekan’nya yakni: *warok*, *jathil*, *bujang ganong*, dan tidak ketinggalan juga *dhadhak merak* (*Singa Barong*) yang telah takluk pada pihak *Klana Sewandana*. Bagian ini merupakan akhir sajian dengan nuansa kemenangan. Dalam pertunjukan reog *obyogan*, juga reog *kawak* (*lawas*), tari *iring-iring* merupakan bagian yang bahkan menjadi suatu prosesi ritual wajib yang harus diadakan.

*Iring-iring* dalam pertunjukan reog *obyogan* lah yang benar-benar sebagai *iring-iring* (arak-arakan) yang nyata, sebab semua unsur termasuk unsur gamelan-*pengrawit* serta segenap ‘*kanca reog*’ benar-benar berjalan berarak-arakan (*iring-iringan*). Berangkat dari konsep *iring-iringan* inilah kemudian muncul istilah *tari iring-iring*. Bahkan, para seniman reog juga menjadi latah dengan menyebut *gendhing panaragan* dengan sebutan *gendhing iring-iring*, sebab *gendhing panaragan* boleh dikatakan sebagai *gendhing* pokok pada sajian *tari iring-iring*.

Pada pertunjukan reog *obyogan*, selain pada prosesi *iring-iring* (*iring-iring* atau arak-arakan yang sebenarnya), terdapat bentuk yang disebut dengan *iker* dan *gambyongan*. Pada sesi *iker*, bisa saja disajikan tari baku, seperti tari *ganongan jathilan*, *barongan*, adegan pertarungan (tari lengkap), *edreg*, dan sebagainya yang formatnya lebih bebas dan fleksibel. Bentuk *gendhing* yang digunakan tak jauh berbeda dengan keterangan bentuk *gendhing* yang digunakan pada komposisi tari reog baku di atas. Sebab, kemasan tari baku (tari reog yang dibakukan) tentu saja muncul belakangan, sementara bentuk yang sekarang disebut reog *obyogan* telah ada lebih dahulu. Sehingga dapat diindikasikan bahwa konvensi penggunaan *gendhing* dalam reog baku di antaranya merujuk pada penggunaan *gendhing* pada reog *obyogan*. Sebagai contoh misalnya tari *ganongan* atau *klana* (apabila disajikan) selalu menggunakan *gendhing kebogiro*. Bagian tari *jathilan* serta tari *barongan* (tunggal), yang dalam istilah tari baku disebut tari lepas *barongan*, menggunakan *tabuhan sampak* sebagai *gendhing* pokok. Demikian juga pada adegan pertarungan (apabila dalam reog *obyogan* memakai adegan pertarungan) dan *edreg*, juga menggunakan *gendhing* pokok *sampak*. Pada bagian tertentu atau

untuk peralihan, digunakan bentuk *obyog* (suasana yang klimaks, *muntap*, *sigrak*/bersemangat), dan bentuk *panaragan* (merupakan peralihan yang menimbulkan suasana *mendha*/menurun, *sareh-wibawa*, tenang-berwibawa). Selain *iring-iring* dan/atau *iker*, ada bagian *gambyongan*. Bagian ini menggunakan *gendhing panaragan*, yang memang merupakan *gendhing* reog yang dinilai paling fleksibel untuk mewadahi tembang-tembang atau *lagon* (lagu-lagu) seperti yang sering disajikan dalam musik campursari.



## BAB IV

### ANALISIS MUSIKAL TABUHAN REOG PONOROGO

“*Tabuhan reyog kuwi ya mung neng-nung-neng-gung-neng-nung-neng-gung...*”

(Musik reog itu ya hanya *neng-nung-neng-gung-neng-nung-neng-gung*)<sup>1</sup>

Sesederhana apapun musikalitas Reog Ponorogo —seperti anggapan masyarakat luas pada umumnya— ketika mulai menyentuh analisis musikalnya, ternyata banyak kompleksitas *tabuhan* di dalamnya. Dinamika musiknya, seperti yang telah disinggung pada bab sebelumnya, tampak dari adanya ragam penyajian musik, di antaranya tampak dari banyaknya peralihan dari satu bentuk *gendhing* ke bentuk *gendhing* lainnya, *garap* permainan instrumen-instrumennya (lebih-lebih *slompret* dan *kendhang*), dan sebagainya.

#### A. Adangiyah dalam Sajian Musik Reog Ponorogo: Suatu Aba-aba atau Pendahuluan

Suatu sajian *tabuhan* reog secara konvensional biasanya diawali dengan suatu bagian ‘pendahuluan’, yang disebut dengan *adangiyah*. Ada juga yang

---

<sup>1</sup> Itulah pernyataan yang sering dilontarkan oleh masyarakat, termasuk masyarakat seniman reog. Beberapa narasumber, yakni: *Mbah Saleh*, *Pak Hadi*, *Pak Edi Handoko*, dan *Mas Iput Wahyono*, sempat berkomentar yang intinya sama seperti kutipan tersebut, ketika peneliti mengutarakan perhatian terhadap musikalitas Reog Ponorogo.

menyebutnya dengan ‘*bukaan*’ atau ‘*buka*’.<sup>2</sup> Suraji, seorang pakar karawitan Jawa menyebutkan bahwa di kalangan *pengrawit* karawitan Jawa, istilah *adangiyah* digunakan untuk menyebut salah satu kalimat lagu yang digunakan dalam *buka* suatu *gendhing*.<sup>3</sup> Selanjutnya, Suraji juga menuliskan:

Kata *adangiyah* atau *adawiyah* dalam buku *Bausastra Jawa* yang ditulis oleh S. Prawiro Atmodjo berarti *pandonga*, *pamuji*, *pakurmatan ing bebukaning layang*. Di dalam penulisan aksara Jawa, kata *adangiyah* diartikan sebagai pembukaan suatu kiriman surat (*bebukaning layang kiriman*).

Pada bagian lain, Suraji menyimpulkan:

Pembicaraan tentang *adangiyah* di dalam dunia karawitan (gamelan), biasanya hanya terbatas ketika kalimat lagu yang disajikan oleh *ricikan pamurba lagu* (*rebab* dan *bonang barung*). Sedangkan istilah *adangiyah* dalam penulisan huruf Jawa merupakan kata yang berbunyi “*mangajapa*”, dan tulisan tersebut diposisikan paling awal pada suatu surat.

Secara konsep, peneliti menganggap ada kesamaan antara keberadaan *adangiyah* dalam tradisi musik Reog Ponorogo dengan *adangiyah* pada karawitan Jawa yang juga dikaitkan dengan *adangiyah* pada penulisan surat-surat (*layang*) dalam aksara Jawa. Dalam musik reog, jelas-jelas bahwa *adangiyah* selalu disajikan pada awal sebelum dimulai suatu *gendhing* reog, tepatnya sesaat sebelum *buka*,<sup>4</sup> atau dirangkai dengan *buka* (dengan tetap diposisikan di bagian awal), sebagai pembukaan atau pendahuluan.

---

<sup>2</sup> Wawancara dengan sejumlah seniman Iput Wahyono (Jetis, 2 Mei 2012), Hadi (Sambit, 30 Oktober 2012), dan Tuhari (Kertosari, Babadan, 25 Nopember 2012).

<sup>3</sup> Suraji, dalam tulisannya ‘Adangiyah’, *Jurnal Keteg* (versi Jurnal Elektronik pada *website e-jurnal*, ISI Surakarta)

<sup>4</sup> Istilah *buka* di sini bermakna awalan yang merupakan *ater-ater* atau tanda suatu *gendhing*, misalnya *panaragan*, *sampak*, atau *kebogiro*, yang hanya dilakukan oleh *kendhang*. Adapun apabila *adangiyah* dimaknai sama dengan *buka*, maka dalam hal ini *buka* bermakna ‘pendahuluan’ atau ‘permulaan’.

*Adangiyah* mempunyai kedudukan dan fungsi yang sangat penting dalam suatu sajian musik Reog Ponorogo, yakni sebagai berikut.

- Sebagai tanda akan dimulainya sajian *gendhing*, atau dengan kata lain berfungsi untuk mengajak (bahasa Jawanya: *ajak-ajak*) sesama musisi gamelan reog agar segera bersiap untuk memulai *tabuhan*. Inilah sebabnya beberapa kalangan seniman reog menyebut *adangiyah* dengan *ajak-ajak*.
- Bagi instrumen *slompret* sekaligus sebagai sarana untuk mengecek bunyi nada, pelarasan. Dengan demikian, *penylompret* dapat mengetahui karakter *slompret* sebelum memainkannya lebih lanjut dalam *gendhing*.
- Bagi instrumen *kendhang* berfungsi sebagai cara untuk mengecek bunyi *tebokan kendhang*. Sehingga apabila ada *tebokan* yang kurang kencang atau justru terlalu kencang, *pengendhang* dapat segera mengatasinya.

*Adangiyah* merupakan unsur yang sangat penting dalam suatu komposisi *gendhing* reog. Namun demikian, ada kemungkinan suatu sajian *gendhing* tidak dimulai dengan *ajak-ajak (adangiyah)*, namun langsung *buka* oleh *kendhang*. Hal ini bisa terjadi apabila sajian dirasa tidak perlu diawali dengan *ajak-ajak*, karena tiap-tiap elemen memang telah ‘siap’ untuk menyajikan *gendhing*.

Mengenai wujud atau bentuk dari *adangiah*, sebenarnya tidak ada kebakuan atau *pathokan* dalam hal lagu atau melodi *slompretan*, *tabuhan kendhangannya*, termasuk panjang-pendek bunyi *adangiyah* secara keseluruhan. Jadi, antara penyaji yang satu dengan yang lain, dalam kesempatan yang berbeda, meskipun musisinya sama sekalipun, kecil kemungkinan terjadi bunyi *adangiyah* yang sama.

Berikut ini notasi contoh *ungel* (bunyi) *lagu* atau melodi *slompretan adangiyah*.

1) 222 3535 2356 5352 356i 56i2̇ 3̇2̇i3̇ 2̇i6535 2356 5352  
2222

(Transkripsi *slompretan Mbah Saleh* dalam rekaman kaset Fajar 9441, 9442, 9443, dan 9444)

2) 222 3535 2356 5352 2222

(Transkripsi *slompretan Mbah Saleh* dalam kaset Fajar 9505 dan 9507, serta banyak dijumpai di rekaman VCD-VCD komersial)

3) 222 35 356 235 356 i2̇3̇i 6535 62

(Transkrip Ajid Heri Santoso dalam skripsinya ‘Fungsi Slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo’)

4) 2.35 235356 756532. 3̇2̇3̇2̇ 3̇2̇i2̇3̇ 2̇i65 6532

(Transkripsi dari beberapa kaset Fajar 9177 dan 9191)

5) 56i2̇3̇.3̇2̇i65.356i2̇3̇2̇.5̇3̇2̇i656565 232323232

(Transkripsi *slompretan Tohari [Babadan]* dalam rekaman video Reog ‘Margojati Jolosutro’)

6) i2̇3̇i3̇2̇ 3̇2̇i6562 356765 i2̇3̇5̇6̇ 5̇3̇2̇i65 6235676562

(Transkripsi *slompretan Bejan [Sambit]* ketika latihan reog festival di Kantor Desa Bancangan, Kecamatan Sambit, Ponorogo, 6 Nopember 2012)

7) 6 i2̇3̇ 6i2̇3̇2̇i65

(Transkripsi *slompretan Bagong [Babadan]* ketika latihan reog festival di SMA Negeri 1 Ponorogo, 6 Nopember 2012)

Apabila diamati, contoh-contoh melodi bunyi (*ungel*) *slompretan adangiyah* di atas merupakan suatu kalimat lagu yang kontur melodinya naik-turun, atau kadang meloncat-loncat. Pola bunyi melodinya ritmis (non-metris), tidak terikat ketukan yang teratur atau metris. Tiupannya kadang dibuat mengombak, bergetar (semacam vibrasi), kadang putus, kadang juga panjang melengking, sesuai dengan

estetika yang diciptakan atau diolah oleh *penylompret*. Panjang-pendek *ungel slompretan adangiyah* pun tidak ada ketentuan, tergantung keinginan *penylompret*.

*Mbah Saleh* mengatakan: “*Entek-entekane slompret ki mesthi’ thooot’...*”<sup>5</sup> (Maksudnya: *seleh* nada terakhir selalu jatuh pada nada 2). Bunyi lisan “*thooot*” yang dimaksud adalah nada 2, nada terendah *slompret* (secara tradisi). Kiranya pernyataan ini sering terjadi pula dalam melodi *adangiyah* yang sering dilagukan para *penylompret*. Menurut mereka, *seleh* nada 2 merupakan *seleh* terberat, tentunya dengan susunan melodi tertentu yang akhirnya bermuara pada nada 2 itu. Namun kemudian, pada kenyataannya *penylompret* ‘menghabiskan’ pada nada selain 2, seperti yang pernah dilakukan *penylompret* Bagong pada transkripsi di atas. Boleh jadi *Pak Bagong* ‘tidak sempat’ mengakhiri nada *adangiyah*-nya pada nada 2 karena *kendhang* telah *keburu* melakukan *buka* bentuk *gendhing obyogan* waktu itu.

*Adangiyah* diawali oleh instrumen *slompret*, lalu diikuti oleh *kendhang*. Ada kemungkinan pula *adangiyah* dilakukan atas inisiatif bunyi *kendhang*, dan secepatnya diikuti oleh bunyi *slompretan*. Namun, menurut *Mbah Saleh*, instrumen *slompret* mestinya lebih dulu dimainkan, mengingat kedudukannya sebagai ‘pemberi petunjuk atau pemimpin’ (demikian pendapat *Mbah Saleh*), sehingga sangat tidak etis kalau *slompretan* pada *adangiyah* justru *kedahuluan* oleh *kendhang*.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Wawancara *Mbah Saleh*, 25 Nopember 2012 di kediamannya, Pakunden-Ponorogo Kota.

<sup>6</sup> Wawancara *Mbah Saleh*, 25 Nopember 2012 di kediamannya, Pakunden-Ponorogo Kota.

Adapun bunyi dasar *kendhangan adangiyah* yang diakhiri *tabuhan gong*, apabila dinotasikan, adalah sebagai berikut.

[ : b . t p b p b . : ] b b b b b \_ b . ( )

Panjang *kendhangan adangiyah* pun variatif, yakni menyesuaikan dengan panjang-pendek melodi *slompretan*-nya. (Tanda kurung [ : ] dalam ilustrasi *kendhangan adangiyah* diatas bisa diulang beberapa kali). Di sinilah terjadi interaksi musikal, di samping terdapat tafsir ritmis oleh diri *pengendhang*.

*Adangiyah*, selain dilakukan oleh *slompret*, *kendhang*, dan *gong* sebagai ‘final’, *senggak* dan angklung pun juga ambil bagian. Setelah *slompret* membunyikan *adangiyah* dan diikuti *kendhang*, menyusullah suara *senggak* yang dibuat keras dan riuh, bersemangat, serta bunyi seluruh angklung yang digoyang terus-menerus sampai gema *gong* berbunyi sejenak. *Senggakan* bagian *adangiyah* atau *ajak-ajak* ini biasanya berupa teriakan:

“yo...yo...yo...yo..yo.yo...”

Teriakan *senggak* seperti di atas disuarakan berulang-ulang secara bersama-sama, lebih kurang selama angklung masih berbunyi (dalam *adangiyah*). Suara “yo...yo...yo...” dan seterusnya bermakna ajakan, yakni: “ayo...ayo...ayo...”

Dalam *adangiyah*, antara instrumen yang satu dengan yang lain saling *mong-kinemong*, yakni dalam hal panjang kalimat lagu. Irama *adangiyah* ritmis (tidak metris), berupa sebuah kalimat lagu *slompret* yang melodi dan pengolahan musikalnya sangat tergantung pada ‘selera estetik’ dari *penylompret*, serta

‘didukung’ oleh *pengendhang* (lihat contoh pada transkripsi notasi di atas). Pada *adangiyah*, bunyi *gong* memperkuat *rasa seleh*, sebagai final dari *adangiyah*.

Terjadi juga kemungkinan, misalnya apabila *slompret* ‘terpaksa’ tidak ikut berbunyi dalam *adangiyah*, maka *adangiyah* bisa dilakukan atas inisiatif *kendhang*. Kemungkinan ini terjadi karena suatu sebab, misalnya apabila waktu telah begitu mendesak untuk segera dimulai sajian, namun *slompret* tidak atau belum siap untuk ditiup. Meskipun demikian, yang diharapkan oleh kalangan penyaji (musisi) adalah *ajak-ajak* yang ‘ideal’, lengkap, yakni dilakukan oleh semua unsur-unsurnya (*slompret*, *kendhang*, *angklung*, *senggak*, dan *gong*). Mbah Saleh menuturkan, “*Slompret kuwi penunjuk jalan. Pemimpin. Sadurunge kabeh muni, slompret muni dhisik.*”<sup>7</sup> (*Slompret itu penunjuk jalan. Sebelum semua [instrumen] berbunyi, slompret berbunyi lebih dahulu*).

Apabila sebelum *buka*, *gendhing/tabuhan* belum mulai dibunyikan, maka biasanya *buka* ini diawali dengan *adangiyah*. Rangkaian antara keduanya (*adangiyah–buka*) ini bisa selisih waktu kira-kira 1, 2, atau 3 detik, yang berarti ada jeda (interval) antara *adangiyah* dengan *buka*. Namun sering terjadi juga *adangiyah* dirangkai (disambung) dengan *kendhangan buka* tanpa berhenti sejenak, sehingga *kendhangan buka* dan *kendhangan adangiyah* terlihat sebagai suatu kesatuan kalimat. Kenyataan yang terakhir inilah yang menyebabkan para seniman Reog Ponorogo (termasuk *pengrawit*-nya) sering menyebut *adangiyah* sebagai *buka*. Seperti sudah disinggung, *adangiyah* juga sering disebut oleh *pengrawit* reog sebagai ‘*buka*’. Istilah *adangiyah* sendiri diperkenalkan ‘Buku

---

<sup>7</sup> Wawancara Mbah Saleh, 25 Nopember 2012 di kediamannya, Pakunden-Ponorogo Kota.

Kuning’, yakni buku *Pedoman Dasar Kesenian Reog Ponorogo dalam Pentas Budaya Bangsa*, yang telah disusun sejak tahun 1996 berdasarkan sarasehan sejumlah seniman (dari Ponorogo dan luar Ponorogo) dan tokoh-tokoh reog.

### **B. Buka dan Peralihan: Sebuah Rangsangan Musikal oleh Kendhang**

*Kendhang* merupakan instrumen dalam ansambel gamelan reog yang berkuasa dalam mengendalikan irama musik (*pamurba irama*). Tentunya *kendhang* pulalah yang melakukan *sekaran (kendhangan)*, baik dalam rangka *ngendhangi* tarian maupun untuk keperluan *tabuhan* murni, misalnya ketika penyajian *lelagon* atau *tembang-tembang*. Selain itu, *kendhang* juga yang berinisiatif dalam ‘menggiring’ atau mengarahkan *tabuhan* ke dalam suatu bentuk dan/atau irama *gendhing*, termasuk ‘mengalihkan’ *tabuhan* dari suatu bentuk dan irama *gendhing* ke dalam bentuk atau irama lainnya.

#### **a) Buka**

Yang dimaksud *kendhangan* sebagai *buka* adalah suatu motif bunyi yang memang baru akan dimulai atau telah berhenti (*suwuk* maupun *mandheg*) sebelumnya untuk dimulai *tabuhan* kembali. Berikut notasi *kendhangan buka* bermacam-macam bentuk *gendhing* dan irama.

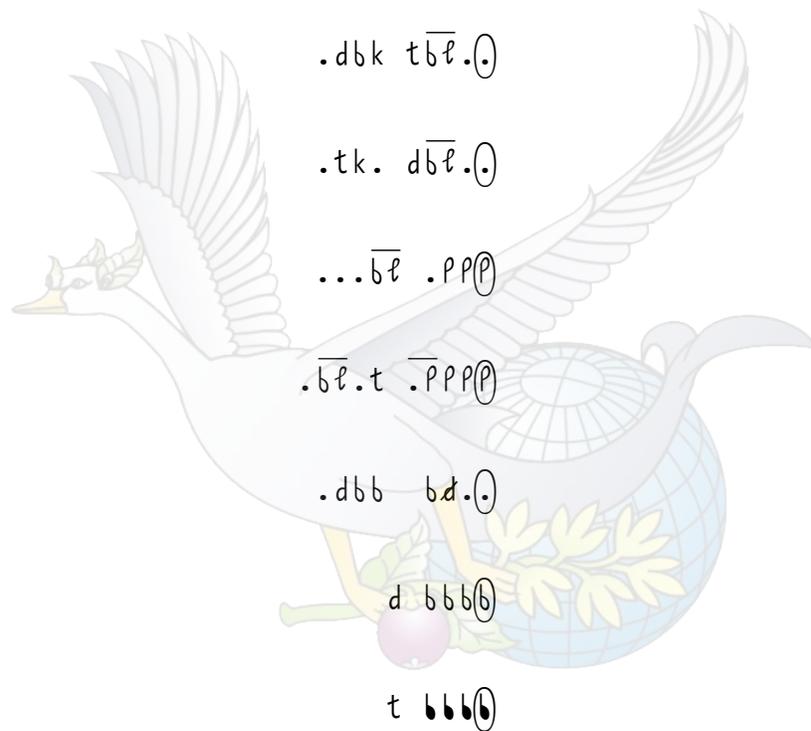
- **‘Reogan’**

Istilah ‘reogan’ di sini hanyalah istilah yang digunakan penulis untuk menyebut suatu pola *tabuhan* yang oleh masyarakat luas disebut *reyogan*. Pola yang dimaksud seperti telah disinggung bab-bab

sebelumnya, yakni pola: [ :  $\overset{+}{\cdot} \overset{\wedge}{\cdot} \overset{+}{\cdot} \hat{\circ} ]$ . Pola ini terdiri dari *obyog*, *panaragan*, dan *patrajayan*. Berikut uraiannya, terkait dengan *buka* untuk bentuk *gendhing* yang dimaksud.

○ **Obyog ('Reogan' Irama Cepat)**

Berikut beberapa pola *buka* (*kendhang*) untuk *gendhing obyog*.



Dua (2) variasi *buka gendhing obyog* yang terakhir ( d b b b (  $\circ$  )

dan t b b b (  $\circ$  ) ) dalam musik Reog Ponorogo sendiri

sebenarnya merupakan pola *buka* untuk *gendhing panaragan*,

yakni *gendhing 'reyogan'* yang iramanya sedang (tidak cepat

seperti *obyog*). Penggunaannya dalam *gendhing obyog* pun

sebagai alternatif, dan frekuensinya lebih kecil dibanding penggunaan pola *buka gendhing obyog* yang lain.

○ ***Panaragan*** ('Reogan' Irama Sedang)

Beberapa macam contoh pola-pola *buka* untuk *gendhing panaragan* ialah:

.dbt bbb**Ⓟ**

...t bbb**Ⓟ**

d bbb**Ⓟ**

.dbd d**Ⓟ**

Yang perlu dicatat ialah masalah irama, yang mencakup pengaturan tempo penyajian, dalam rangka untuk membedakan bentuk *gendhing obyog* dengan bentuk *panaragan*. Sebab, pola-pola *buka panaragan* pun bisa saja diterapkan untuk *buka gendhing obyog*, dengan catatan disajikan dengan irama (tempo) yang relatif cepat.

○ ***Patrajayan*** ('Reogan' Irama Lambat)

Secara konvensional, bentuk *patrajayan* disajikan melalui bentuk *panaragan*, lalu melalui *ater kendhang*, disajikanlah *patrajayan*. Setelah sajian *gendhing patrajayan* usai, *gendhing*

kembali ke bentuk *panaragan*.<sup>8</sup> Oleh sebab itu, *ater-ater* atau tanda dimulainya *tabuhan patrajayan* lebih tepat disebut *ater-ater peralihan*, yakni dilakukan oleh *kendhang*, dengan cara memperlambat tempo menuju irama yang dikehendaki untuk menyajikan *patrajayan*. (Uraian yang lebih jelas mengenai *gendhing patrajayan* ini terdapat pada sub-bab terpisah).

Penulis mengamati, seiring perkembangan *garapan-garapan* Reog Ponorogo dewasa ini, banyak hal yang sebelumnya tidak pernah dijumpai secara konvensional, salah satunya tentang penyajian bentuk *patrajayan*. Dalam FRN XIX (tahun 2012) belum lama ini, ada kelompok reog yang bagian *patrajayan*-nya disajikan tanpa melalui bentuk *panaragan*. Oleh penggarapnya, tampaknya sengaja dikehendaki sajian *patrajayan* dibunyikan sesaat setelah musik berhenti. Dengan *buka kendhang*, sajian *patrajayan* pun tidak mengalami kendala, memang telah terjadi kesepakatan antara *pengrawit* kelompok tersebut. *Buka patrajayan* yang dimaksud sama dengan *ater kendhang* menuju *patrajayan* dari bentuk *panaragan* (pada sajian *patrajayan* konvensional), yakni:

t d d t b d p (b) (dengan tempo lambat)

---

<sup>8</sup> Dari *panaragan*, *gendhing* bisa dihentikan (*suwuk*) ketika bentuknya masih *panaragan*, atau bisa juga *suwuk* setelah *gendhing* diubah menjadi *obyogan* (*srepeg*).

- ***Sampak***

Pola *buka* untuk *gendhing sampak* tidak begitu beragam variasinya.

Berikut pola pokoknya.

.tpt ddt(d)

.tbt kkk(k)

Apabila diperhatikan pola *kendhangan buka sampak* yang kedua

(.tbt kkk(k)) sangat mirip dan identik dengan *kendhangan buka*

*sampak* pada karawitan Jawa. Memang, dalam perjalanan perkembangan budaya Reog Ponorogo, banyak sekali pola-pola yang diadopsi dari musikalitas seni lain yang populer dan akrab dengan masyarakat, lebih-lebih karawitan Jawa.

- ***Kebogiro***

Seperti bentuk *sampak*, pola *buka* bentuk *kebogiro* ini pun tidak begitu beragam. Berikut pola pokoknya.

.ppp dd.(.)

...t .tp(b)

Seperti bentuk *sampak*, bentuk *kebogiro* ini pun merupakan bentuk *gendhing* ‘lawas’ dalam reog<sup>9</sup> yang kemungkinan muncul dari embrio bentuk *gendhing lancaran* pada karawitan Jawa (sering disebut juga

---

<sup>9</sup> Para narasumber seperti *Mbah Saleh, Pak Hadi, Pak Dirman, Pak Edi Handoko, Pak Tuhari*, dan juga *Mas Iput Wahyono* cenderung berpendapat demikian.

dengan: *kebogiro*). Di samping pandangan tersebut, adanya variasi *buka kendhang*: . . . t . t p (b) cukup memberikan indikasi bahwa para *pengrawit* Reog Ponorogo pun telah menganalogikan dan menyamakan konsepsi antara bentuk *kebogiro* pada reog dengan bentuk *gangsaran* atau *lancaran* pada karawitan Jawa. Pada karawitan Jawa, pola *buka*: . . . t . t p (b) merupakan *buka kendhang* untuk *gendhing gangsaran*, yang dapat dikategorikan sebagai bentuk *lancaran*, karena memiliki kemiripan struktural. Namun perlu ditegaskan, *buka kebogiro* tersebut ‘hanya’ sebagai alternatif dan variasi dari *buka kebogiro* ‘baku’ ( . p p p d d . ( . ) ). Penggunaannya pun relatif tidak sesering *buka kebogiro* ‘baku’. Para *pengendhang* banyak menggunakannya saat penyajian *kebogiro* yang sebelumnya telah disajikan, namun berhenti, atau *mandheg*. Ini biasanya terdapat pada reog *obyogan*. Dari segi *rasa* pun, *buka kebogiro* ‘baku’ dirasakan lebih mantap, dan lebih ‘*monoagani*’ (lebih memiliki rasa ‘Ponorogo’).<sup>10</sup>

Pak Hadi, dalam perbincangannya dengan penulis di beberapa kesempatan sering menyebut *buka* dengan *ada-ada*, yang maksudnya adalah *ajak-ajak*. Istilah *ada-ada* yang dimaksudkan mengandung pengertian: aba-aba untuk memainkan *gendhing* yang dihendaki. Di sini ada kemiripan (atau justru suatu kerancuan)

---

<sup>10</sup> Menurut penuturan sejumlah narasumber seperti Pak Hadi, Pak Dirman, serta Pak Bambang Wibisono (yang dalam hal ini sebagai kaum ‘penikmat’ Reog Ponorogo).

antara sebutan *adangiyah* dengan *buka*. Kedua-duanya mengandung maksud: *ajak-ajak* (ajakan) untuk mengawali sebuah sajian *gendhing*. Bedanya, *adangiyah* dilakukan sebelum *buka* dan berlaku untuk *buka* bentuk *gendhing* apapun, sifatnya sangat penting meskipun tidak wajib. Sementara, *buka* merupakan awal untuk menentukan bentuk *gendhing* yang akan dimainkan, sehingga tanpa *buka* mustahil sebuah *gendhing* akan dapat dimulai.

**b) *Kendhangan Peralihan***

Suatu *tabuhan* reog, dalam penyajiannya sering berganti-ganti dari satu bentuk *gendhing* ke bentuk *gendhing* lainnya, sesuai kebutuhannya (terutama untuk musik tari). Pergantian atau perubahan bentuk *gendhing* dalam *tabuhan* reog yang dimaksud adalah:

- bentuk *obyog* ke bentuk *panaragan*
- bentuk *obyog* ke bentuk *kebogiro*
- bentuk *obyog* ke bentuk *sampak*
- bentuk *sampak* ke bentuk *panaragan*
- bentuk *sampak* ke *obyog*
- bentuk *sampak* ke bentuk *kebogiro*
- bentuk *panaragan* ke bentuk *sampak*
- bentuk *panaragan* ke bentuk *kebogiro*
- bentuk *panaragan* ke bentuk *obyog*
- bentuk *panaragan* ke bentuk *patrajayan*
- Bentuk *patrajayan* ke bentuk *panaragan*

- bentuk *kebogiro* ke bentuk *panaragan*
- bentuk *kebogiro* ke bentuk *sampak*
- bentuk *kebogiro* ke bentuk *obyog*

Kecuali *gendhing patrajayan*, tiap-tiap bentuk *gendhing* dapat disambungkan atau beralih ke bentuk *gendhing* apapun dari bentuk-bentuk *gendhing* tersebut: *obyog*, *panaragan*, *kebogiro*, dan *sampak*. (Telah disinggung bahwa *gendhing patrajayan* merupakan *gendhing* ‘khusus’, sehingga memiliki kedudukan yang ‘khusus’ pula, sehingga uraian mengenai bentuk ini akan ditempatkan dalam bagian tersendiri).

Apabila dihendaki peralihan *gendhing*, *kendhangan* biasanya telah memberi tanda berupa *ater-ater*, *kawahan*, atau perubahan tempo (lebih melambat atau lebih mencepat). Hal ini berkaitan dengan tingkat irama *gendhing* yang akan ‘dituju’ tersebut, juga berkaitan dengan masalah komunikasi dan interaksi musikal antar-*pengrawit*.

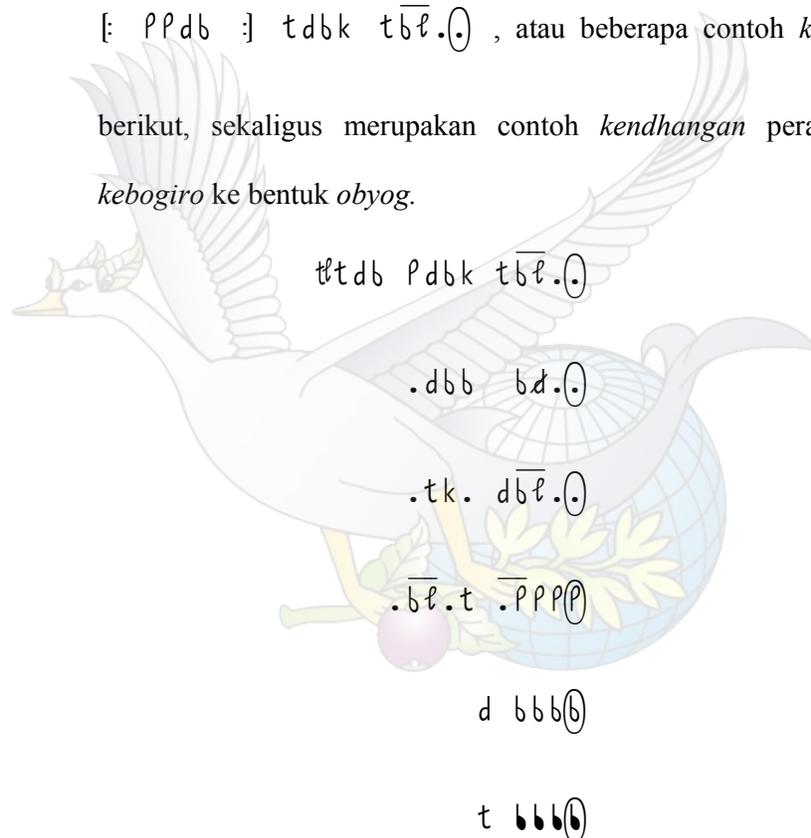
Berikut ini beberapa contoh *kendhangan* peralihan yang berhasil peneliti temukan.

- ***Peralihan ke bentuk obyog***

*Gendhing* berbentuk *sampak*, *kebogiro*, dan lebih-lebih *panaragan* dapat beralih (berubah) menjadi *obyog*. Penulis memakai kata ‘lebih-lebih’ untuk menyebut peralihan dari *panaragan* ke *obyog* mengandung arti bahwa keduanya memiliki pola *tabuhan* struktural yang sama. Peralihan keduanya sebenarnya merupakan perubahan irama saja sebenarnya. (Hal ini telah dijelaskan pada bagian

sebelumnya tentang bentuk *gendhing* reog). Peralihan dari *panaragan* ke *obyog* biasanya melalui percepatan tempo yang di-*ater-ater-i* *kendhangan*, misalnya: [ : p p d b : ], baru kemudian penegasan ke bentuk *obyog* dengan *kendhangan*: t d b k t b̄ l . ( ) .

Apabila *gendhing* berbentuk *sampak*, *kendhangan* peralihan juga bisa [ : p p d b : ] t d b k t b̄ l . ( ) , atau beberapa contoh *kendhangan* berikut, sekaligus merupakan contoh *kendhangan* peralihan dari *kebogiro* ke bentuk *obyog*.



- ***Peralihan ke bentuk panaragan***

Semua *gendhing* (yakni *obyog*, *patrajayan*, *sampak*, maupun *kebogiro*) dapat berubah (beralih) menjadi *panaragan*. Karena adanya

korelasi persamaan pola struktur (seperti yang telah dijelaskan pada bagian sebelumnya) antara bentuk *obyog-panaragan-patrajayan*, maka perubahan antar-ketiganya itu sebenarnya merupakan peralihan irama. Apabila *obyog* beralih menjadi *panaragan*, maka berarti *gendhing* beralih dari irama cepat ke irama sedang, sehingga *kendhang* memberi *ater* (tanda) melambat, misalnya [: *pp db* :], baru

kemudian ditegaskan dengan *kendhangan panaragan*:

t d b t   b b b (b)

Demikian juga kalau ingin beralih dari *sampak* atau *kebogiro* ke *panaragan*, secara jelas ditegaskan dengan *kendhangan* peralihan *panaragan* tersebut, atau variasinya:

... t   b b b (b)

. d b d   d b b (b)

Sedangkan apabila *gendhing patrajayan* akan kembali ke *panaragan* (terdapat kata ‘kembali’ sebab sebelum *patrajayan* pun, *gendhing* lebih dahulu berbentuk *panaragan*), maka berarti terjadi peningkatan irama (*patrajayan-panaragan*) menjadi satu tingkat lebih cepat. Sehingga, jika sajian *patrajayan* dirasa cukup, *kendhang* memberi *ater seseg* untuk menuju irama *panaragan*, yakni:



.t.t .d.t sebagai tanda hendak beralih menuju bentuk irama *panaragan*

yang ditandai dengan *kendhangan peralihan* .dbt bbt(d) lalu masuk

bentuk *panaragan* seperti yang dikehendaki. *Garap* dalam contoh ini sebenarnya telah terkontaminasi oleh *garap* karawitan (tampak dengan

*kendhangan* .t.t .d.t). Pada *garap* tradisi reog, bentuk *obyog* yang akan

diubah ke bentuk (irama) *panaragan*, ditambahkan terlebih dahulu misalnya

dengan *kendhangan* pPdb pPdb (beberapa kali tergantung keperluan)

seperti telah diterangkan di atas, baru kemudian ditegaskan dengan

*kendhangan panaragan*, misalnya tdbt bbbb.

- ***Peralihan ke bentuk patrajayan***

Untuk menghendaki peralihan ke bentuk *patrajayan*, selalu dilakukan

ketika *gendhing* berada dalam bentuk *panaragan*. Setelah *ater-ater*

(tanda) dari *kendhangan* untuk melambatkan tempo *panaragan*,

misalnya berupa *ater*: [: tttt :], maka akan ada *kendhangan*

peralihan ke *patrajayan* sebagai berikut.

$t d d t \quad b d p(d)$  (disajikan dengan tempo melambat sedemikian rupa untuk memperoleh irama dua (2) tingkat lebih lambat dari irama *panaragan*). Uraian *patrajayan* ini akan dijelaskan pada sus-bab tersendiri dalam bab ini.

- ***Peralihan ke bentuk sampak***

Bentuk *gendhing obyog*, *panaragan*, dan *sampak* dapat diubah menjadi bentuk *sampak* dengan *ater* peralihan *kendhang* berikut ini.

$.t p t \quad d d t(d)$

$.t b t \quad k k k(k)$

Dari pola *kendhangan* peralihan ke bentuk *sampak* ini, jelas bahwa pola yang digunakan ‘mengambil’ dari pola *buka gendhing sampak*. Namun bagi *pengendhang* maupun *pengrawit* reog pada umumnya, peralihan *gendhing* bukan sekedar terjadi dengan suatu pola *kendhangan* tertentu. Demikian halnya pada *sampak*, tentu ada semacam *ater-ater* untuk ‘persiapan’ menuju *sampak*. Misalnya dengan memberi *ater-ater* (oleh *kendhang*): [ $.t p p$ ] (beberapa kali), hingga diberi *ater* penegasan peralihan ke *sampak* seperti pola *kendhangan* yang telah disebut di atas. Pola *ater* memberi indikasi bahwa pola ini merupakan adopsi dari *kendhangan* karawitan Jawa ketika hendak peralihan ke *sampak* (*gendhing* Jawa). Pada saat terjadi

*ater* ‘persiapan’ ini terjadi kendali irama tempo yang benar-benar sepenuhnya diatur oleh *kendhangan*, melalui bunyi *ater* tersebut.

- ***Peralihan ke bentuk kebogiro***

*Gendhing obyog*, *panaragan*, dan *sampak* dapat digiring ke bentuk *kebogiro* melalui pola yang sama dengan *buka kebogiro*, yakni:

.PPP dd.(.)

Bentuk *gendhing kebogiro* mempunyai birama yang cenderung cepat; setara dengan pola struktur *kethuk-kenong* bentuk *obyog*. Namun, apabila menghendaki peralihan ke *kebogiro*, *pengendhang* tidak perlu mengatur tempo sedemikian rupa untuk menuju irama yang tepat untuk *kebogiro*. Misalnya dari *panaragan* yang memiliki struktur birama pada *tabuhan kethuk-kenong* yang 1 tingkat lebih lambat dari bentuk *kebogiro*, untuk menggiring menjadi bentuk *kebogiro* tidak perlu merubah irama, akan tetapi langsung ‘ditabrak’ *ater kebogiro* dengan irama yang ideal untuk bentuk *kebogiro*. Hal ini berbeda kasusnya dengan peralihan *panaragan* ke *obyog*, yang keduanya memiliki korelasi pola dan tingkatan irama. Sementara antara *panaragan* dengan *kebogiro* sama sekali berbeda pola, sehingga peralihannya pun dapat dilakukan dengan langsung ‘menabrak’. Adapun untuk peralihan *obyog* ke *kebogiro*, yang keduanya memiliki tingkatan birama dan irama serta pola struktur *kethuk-kenong* yang sama, *kendhang* tinggal memberi *ater* peralihan saja, namun setelah

masuk ke *kebogiro* biasanya tempo agak ditambahkan sedikit sekali (tanpa merubah warna tempo yang cepat), untuk menciptakan ‘nuansa’ *gendhing* yang berbeda.

### C. Gendhing Patrajayan: Gendhing Khusus

Seperti telah dijelaskan di muka bahwa secara konvensional, *gendhing patrajayan* disajikan melalui bentuk *gendhing panaragan*. Secara struktural, pada dasarnya *patrajayan* mempunyai pola *tabuhan* (*kethuk-kenong* dan *gong*) yang sama dengan pola struktural *gendhing panaragan*. Akan tetapi karena karakter dan *rasa* yang berbeda, serta adanya bagian khusus (yang khas) dari *patrajayan* ini, maka *patrajayan* dianggap sebagai bentuk tersendiri, meskipun penyajiannya harus melalui *panaragan*.

*Gendhing patrajayan* digunakan pada tarian bagian *iring-iring* dirangkai dengan *gendhing panaragan* (penjelasan tentang *iring-iring* telah dipaparkan dalam Bab II). Seperti telah disinggung juga, bagian *iring-iring* pada penyajian reog yang bercerita, merupakan penggambaran kemenangan Klana Sewandana melawan rintangan *Singa Barong*, dengan formasi tertentu yang melibatkan seluruh unsur tari, termasuk *Singa Barong* yang telah takluk dan mengikuti *iring-iringan* tersebut. Karakter *gendhing patrajayan* yang tenang, berwibawa, dengan sajian tempo yang lambat, sangat mendukung suasana tarian *iring-iring* yang secara konvensional selalu disajikan pada bagian akhir dari pertunjukan. Bahkan ketika peneliti memberi komentar bahwa “penyajian *iring-iring* dengan *gendhing*

*panaragan* dan *patrajayan* yang nuansanya lebih santai tersebut, kiranya dapat disebut sebagai ‘pendinginan’ terutama bagi para penari,” hal ini diiyakan oleh beberapa narasumber (di antaranya *Pak Dirman*).

Berikut ini komposisi struktural *gendhing patrajayan*. Karena dalam komposisinya terdapat bagian *unggah-unggahan*, maka sekedar untuk memudahkan penyebutan, bagian yang ‘bukan *unggah-unggahan*’ digunakan istilah: bagian *patrajayan* ‘biasa’.

### *Bagian Patrajayan ‘Biasa’*

|| . . + . . ^ . . + . . ^ ||

### *Bagian Unggah-Unggahan*

. . + . . ^ . . + ^ . . + . . ^ . . + . . ^ . . + ^ . . ^

+ . . ^ . . + . . + ^ . . + . . ^ . . + ^ . . + . . ^ . . + ^ . . ^

Apabila sajian telah menjadi irama *patrajayan*, sebelum *unggah-unggahan*, *patrajayan* (‘biasa’) disajikan beberapa kali atau berulang-ulang sesuai keinginan *pengrawit*, yang dalam hal ini dikoordinir oleh *slompret* didukung oleh *kendhang*.

Pada *patrajayan* ‘biasa’ yang diulang sekian kali tersebut *slompret* memainkan *cengkok-cengkok lagu* tertentu yang terkesan ‘teratur’. Pada bagian itu *slompretan* cenderung menggunakan nada-nada sedang. Kalau pun *ngambah*

(menjangkau) nada tinggi, itu ‘hanyalah’ merupakan bagian dari *cengkok* yang ‘teratur’ tadi. Berikut contoh-contoh *cengkok slompretan patrajayan* yang juga sering dilakukan oleh sejumlah *penylompret-penylompret* profesional Reog Ponorogo. (Birama dalam contoh-contoh berikut dilebarakan).

**a) Pak Saleh (dalam kaset Fajar Record Vol. 3. Tari Iring-Iring-Patrajayan)**

② ..... ..35 ..... .562 .356 5635  
..... 6i2̇3̇ ...i 2̇i65 ..... ..62 .356 5635  
..... ..62 .356 5323 ...5 6562 .356 5323  
...5 6562 .356 5323 6i2̇3̇.3̇.3̇3̇ .2̇i656i2̇3̇  
..... .2̇.i .6.5 356i ..... ..5.6 .i.2̇  
.6.5 .2.3 .5.6 .3.5 ..... ..62 ...3 5635 dan seterusnya.

**b) Tuhari (dalam reog ‘Gajah Manggolo’ SMA Negeri 1 Ponorogo, FRN 2009)**

② ..35 ..62 ..35 2353 ...5 2327 6567 6576  
..... 2̇i2̇3̇ 2̇i65 3523 ...5 3562 ..35 2353  
2̇3̇3̇3̇.3̇.3̇2̇.3̇i65 ..2̇3̇ .3̇.3̇3̇..2̇i 6i.65i.652̇  
.2̇.2̇2̇.2̇.2̇2̇ .5.6.i.2̇ .6.5 .3.5 .6.2̇ .3.5  
...2̇ ...i ...2̇ i6.5 dan seterusnya

c) Mbah Sanggrok (dalam reog 'Gedong Manggolo', FRN 2006)

② .... ..35 ..62 .3.⑤ .... ..2̇3̇ 2̇165 353⑤  
.... ..62 ...3 ..6⑤ .... ..62 ...3 ..6⑤  
..2̇2̇ ..2̇2̇ ..i② 3̇.3̇3̇ 3̇.3̇3̇ ..2̇i .⑥.5 356①  
.... .... ⑤.6 ..i② ..i3̇ 2̇①65 3⑤67 ..5⑥  
...2̇ ...i ...2̇ ...⑥ ...2̇ ..3̇i ..2̇6 ...⑤ dan seterusnya

Untuk memberi *ater-ater* (aba-aba) untuk *mungghah* (menuju *ungghah-ungghahan*), *slompret* memainkan suatu melodi yang kecenderungan nadanya didominasi nada-nada tinggi, atau istilah lisannya: melengking-lengking, dengan ritme yang sedikit berbeda dengan ritme *slompretan* sebelum akan *ungghah-ungghahan*.

Bagian *patrajayan* 'biasa' memberi peluang *kendhang* untuk menyajikan suatu pola *kendhangan* yang 'santai', sebelum mulai *ungghah-ungghahan*, misalnya seperti *kendhangan patarajayan* berikut.

[ : b t b d b d̄b̄. b̄(d) : ]

[ : p t d t b d p (t) : ]

[ : p d b t b d p (t) : ]

[ : p d̄b̄p̄t̄b̄ p̄ k̄p̄p̄b̄( ) : ]

[ : t̄b̄p̄ t d t d p̄b̄( ) : ]

[ : b p b d b p b (t) : ]

[ : b p b t b p b (d) : ]

Apabila *slomporet* memberi tanda untuk menuju *unggah-unggahan patrajayan*, maka *kendhangan*-nya adalah sebagai berikut. (Dengan ketukan birama yang dilebarkan, lebih lebar dari penulisan *kendhangan patrajayan* ‘biasa’ di atas, untuk kemudahan. Tanda garis bawah merupakan bagian *unggah-unggahan* yang sesungguhnya, yakni pergantian pola *tabuhan kethuk-kenong* yang menjadi *tikel/lipat 2 kali*)

$$\begin{array}{l} .P\bar{b}d \ .PtP.\bar{P}bd(\bar{b}) \dots P.P(\bar{b}) \ .P.d \ .(\bar{b}).t \ .b.d(\bar{b}) \\ \bar{P}.PP.\bar{P}.PP.(\bar{b}).P \ .d.(\bar{b}) \ tdbk \ t(\bar{b})t. \ b.PP \ .b.d(\bar{b}) \end{array}$$

atau

$$\begin{array}{l} .P.t \ .PtP.\bar{P}bd(\bar{b}) \dots d.d(\bar{b}) \dots d \ .(\bar{b}).. \ d.d(\bar{b}) \\ \bar{P}.PP.\bar{P}.PP.d.t \ .d.(\bar{b}) \ .t.d \ .(\bar{b}).t \ .(\bar{b}).t \ .b.d(\bar{b}) \end{array}$$

Setelah *unggah-unggahan* tidak serta-merta *pengendhang* memberi pola *kendhangan patrajayan* ‘biasa’ di atas, namun terlebih dahulu disajikan *kendhangan sekaran* tertentu, sebelum akhirnya menuju *kendhangan patrajayan* ‘biasa’. Berikut contoh *sekaran kendhangan* yang sering disajikan sesaat setelah *unggah-unggahan*.

- $.b.d \ .Pb. \ PkPP \ Pb.d(\bar{b}) \ .b.d \ .Pb. \ PkPP \ .b.d(\bar{b})$
- $.bPP \ k.tP \ t\bar{b}PP \ b.d(\bar{b}) \ .bPP \ k.tP \ t\bar{b}PP \ b.d(\bar{b})$
- $.bPP \ P\bar{b}PP \ .tP. \ .tP(\bar{b}) \ .bPP \ P\bar{b}PP \ .tP. \ .tP(\bar{b})$

Diteruskan pola *kendhangan patrajayan* ‘biasa’:  $b.db \ .d.t \ .b.d \ .P.t(\bar{b})$

Untuk lebih jelasnya, berikut contoh transkripsi sajian *patrajayan* yang dimulai dari bentuk *obyog* sesaat, lalu menjadi *panaragan*, kemudian beralih menjadi *patrajayan*.

**Dari srepeg/obyog ke bentuk Panaragan menuju Patrajayan**

Dimulai bentuk *obyog*: 2 . . . . . 3.6 .532 . . . . . 3.6

.dbk t̄b̄l̄. (p̄) p̄p̄p̄p̄ p̄p̄p̄p̄ .t̄.t̄ .d̄.t̄ .d̄b̄t̄ b̄b̄t̄d̄

Mulai bentuk irama *panaragan*:

356 356(2) 3265356(6) 53265356(6) 23265356(6) 23265356(6) 2i652i6(5)

p̄d̄b̄ p̄t̄ p̄d̄b̄p̄ t̄ p̄ d̄b̄p̄ k d t p d p̄t̄b̄p̄ d̄b̄ p̄ t̄b̄ p̄d̄

2i652i6(5) 232i656(1) . . . . . (.) . . . 6 . . i(2) . . . . . 5(3) . . 2i653(5)

p̄t̄b̄p̄ d̄b̄ p̄t̄b̄p̄ d̄b̄ p̄t̄b̄p̄ d̄b̄ p̄t̄b̄p̄ d̄b̄ p̄t̄b̄p̄ d̄b̄ p̄t̄b̄p̄ d̄b̄

. . 62 . . 35 23265356 . 3 5 6 . 5 6 2

p̄t̄b̄p̄ d̄ .t̄.t̄.t̄.t̄ t̄ d̄ d̄ t̄ b̄ d̄ . (t̄)

Masuk *patrajayan*:

. . . . . 35 . . 62 . 3. (5) . . . . . 23 2i65 353(5)

.p̄b̄t̄ .b̄.d̄ .p̄b̄d̄ .p̄.(t̄) .p̄b̄t̄ .b̄.d̄ .p̄.d̄ .p̄.(t̄)

. . . . . 62 . . . 3 . . 6(5) . . . . . 62 . . . 3 . . 6(5)

.p̄b̄t̄ .b̄.d̄ .p̄b̄d̄ .p̄.(t̄) .p̄b̄t̄ .b̄.d̄ .p̄.d̄ .p̄.(t̄)

. . 22 . . 22 . . i(2) 3.33 3.33(3) . . 2i . 6.5 356(1)

.P<sup>+</sup>b<sup>+</sup>d .Pt<sup>+</sup>P̄.P̄b<sup>+</sup>d(̂) ... P.P(̂) .P̄.d .(̂).t̄ .b<sup>+</sup>d(̂)  
 .... .(5).6 ..i(2) ..i3̇ 2̇(1)65 3(5)67 ..5(6)  
 .P̄.P̄P̄.P̄.P̄P̄.(̂).P̄ .d.(̂) t̄dbk̄ t̄(̂)t̄. b̄(̂)P̄P̄ .b̄.(̂)  
 ...2̇ ...i ...2̇ ...6 ...2̇ ..3̇i ..2̇6 ...5  
 .b̄.d .P̄b̄. PkP̄P̄ P̄b̄.(̂) .b̄.d .P̄b̄. PkP̄P̄ .b̄.(̂)  
 .... .6.2 ...3 .6.(5) .... ..62 ...3 ..6(5)  
 b̄.db<sup>+</sup> .d.t̄ .b̄.d .P̄.(̂) .P̄bt̄ .b̄.d̄ t̄P̄b̄d̄ .b̄.(̂)  
 .... ..62 ...3 ..6(5) ..2̇2̇ ..2̇2̇ ..i(2) 3̇.3̇3̇  
 .P̄bt̄ .b̄.d̄ .P̄b̄d̄ .P̄.(̂) .P̄b̄d̄ .Pt<sup>+</sup>P̄.P̄b<sup>+</sup>d(̂) ...  
 ... (̂) ..2̇i .(6).5 356(1) .... .(5).6 ..i(2)  
 P̄.P̄(̂) .P̄.d̄ .(̂).t̄ .b̄d(̂) .P̄.P̄P̄.P̄.P̄P̄.(̂).P̄ .d̄.(̂)  
 ..i3̇ 2̇(1)65 .(3).5 .7.(6) . 2̇ . i . 2̇ . (6) . 2̇ 3̇ i 2̇ i 6 (5)  
 t̄dbk̄ t̄(̂)t̄. b̄(̂)P̄P̄ .b̄.(̂) b̄ b̄ P̄ t̄ b̄ b̄ P̄ (̂) b̄ b̄ P̄ t̄ b̄ b̄ t̄ (̂)

Kembali ke panaragan, lalu *suwuk*:

.3.5.3.(5) 2326535(6) 2326535(6) 2326523(5) .356.35(6)

dd.t.P.t .P.d.P.t .P.d.P.k db.b.b.b .d.b.d.b

222235(6) 2 3 5 6 . 5653(2)

.PPPPbP̄kt̄ b̄ P̄d̄ b̄ k̄P̄P̄k̄P̄b̄(̂)

#### D. Bentuk-Bentuk Suwuk dan Andhegan pada Tabuhan Reog Ponorogo

*Suwuk* artinya berhenti. Dalam kejadian sehari-hari misalnya, jika ada anak kecil yang menangis terus-menerus (karena suatu hal) maka seringkali diatasi oleh ‘orang tua’ agar anak atau bayi tersebut segera berhenti dari menangis. Proses menghentikan tangis si anak tadi disebut *nyuwuk*, berasal dari kata dasar: *suwuk*. Demikian pula prinsip *suwuk*-nya sebuah *gendhing*, termasuk *gendhing* reog. Untuk mengakhiri atau memberhentikan permainan *gendhing*, yang memegang kendali adalah instrumen *kendhang* sebagai *pamurba irama*. Dengan pola *kendhangan* tertentu, sebuah *gendhing* *disuwuk*. *Kendhangan* yang menandakan bahwa *tabuhan* segera berhenti disebut *kendhangan suwuk*.

Tidak semua bentuk *gendhing* reog biasa di-*suwuk*-kan. Secara konvensional, *suwuk* terjadi ketika *tabuhan* berbentuk *panaragan*, *obyog/srepeg*, atau *kebogiro*. Dari pengamatan penulis, jarang ditemui atau bahkan belum pernah ada sama sekali *suwuk gendhing sampak*, atau pada saat *gendhing* berbentuk *patrajayan* (sekali lagi, *gendhing patrajayan* merupakan suatu ‘kekhususan’). *Suwuk* ketika *gendhing* berbentuk *kebogiro* pun jarang dilakukan. Yang paling sering terjadi ialah *suwuk* ketika *gendhing* berbentuk *panaragan* atau *obyog/srepeg*. Berikut ini notasi *kendhangan suwuk* untuk *gendhing panaragan*, *obyog*, serta *kebogiro*.

***Suwuk panaragan:***      .PPP P b P (k) t   b P d b   k P P P (.)

***Suwuk obyog :***      . . . (.)   d b d (b)   P . P (t)   k b . (.)

*Suwuk kebogiro:*<sup>11</sup> .d.t .d.k̄t̄ btpt̄ k̄pp̄p̄(̄)

Khusus untuk *suwuk gendhing obyog*, bentuk *suwuk* pada umumnya ‘ditambah’ dengan pola-pola seperti halnya *adangiyah*. *Gendhing obyog* yang berkarakter *seseg* tidak akan terkesan “*mandheg greg unine gendhing*” (berhenti seketika; secara mendadak tidak ada lagi suaranya) apabila ditambahi *kendhangan* serta *slompretan* (yang akhiri dengan *tabuhan gong*, *angklung*, dan *senggak*), sama dengan *adangiyah* pada awal sebelum penyajian *gendhing reog*.

Kemungkinan lain terjadi, *tabuhan* berhenti bukan karena *suwuk*, namun karena sengaja *mandheg* atau *diendhegne/diendhegake* (diberhentikan sesaat untuk kemudian dilanjutkan kembali; *mandheg* = berhenti) di tengah-tengah sajian *gendhing*. Artinya, *gendhing* itu berhenti bukan telah usai disajikan, tetapi berhenti sejenak untuk kemudian dilanjutkan lagi *gendhing* itu. Hal ini sering terjadi pada pertunjukan reog *obyogan*, yang biasa diisi *guyonan-guyonan* oleh *pengrawit* atau penari di sela-sela *gendhing* yang *mandheg* (*andhegan*). Tanda atau *ater kendhangan* untuk *ngendheg gendhing* biasanya:

.p̄bt̄ b̄p̄.(̄)

Pola *andhegan* seperti itu terkesan sebagai ‘pemaksaan berhenti’ sebuah *gendhing*, sebab berhentinya sangat tiba-tiba tanpa ada perubahan tempo sedikitpun. *Mandheg* seperti itu sering terjadi pada sajian *gendhing* bentuk *obyog*, *kebogiro*, atau *panaragan*. Jika *tabuhan* reog dalam keadaan menyajikan *lelagon* (pada umumnya *tabuhan*-nya berbentuk *panaragan*) yang notabene *kendhangan*-

<sup>11</sup> Rekaman Gending-Gending Tari dan Tembang Reyog Ponorogo Vol. 7. *Tari Ronjeg*. Group Reyog Ponorogo pimpinan Mbah Djojo. Fajar Record. Seri 9507. Bagian Tari Bujang Ganong (Indeks B).

nya adalah *kendhangan matut* (dengan pola *kendhangan langgam ciblon*, atau *jaipongan*), maka biasanya *kendhangan andhegan*-nya juga mengambil *kendhangan* seperti *kendhangan andhegan* pada *kendhangan ciblon* atau *langgam*, misalnya:

dt dt k̄p̄b̄p̄(t)

### E. Garap Kendhangan Reog Ponorogo

Apabila para *pengendhang* reog ditanya tentang bagaimana motif-motif, *garap*, atau pola *kendhangan* reog itu, maka pada umumnya jawaban akan mengarah pada masalah:

- *gerakan tarian*

Yakni pola *kendhangan* yang digunakan dalam rangka untuk mengiringi gerakan tari tertentu. Misalnya *kendhangan* untuk repertoar gerak tari seperti *sembahan* (*jathilan*, *ganongan*, *klana*), *sabetan*, *srisig* (*jathilan*, *klana*), *tanjak*, *ukel karna* (*jathilan*), *seblak sampur* (*jathilan*, *klana*), *trap jamang* (*klana*; untuk *warok* atau *jathilan* bisa disebut sebagai *trap iket*), *sorogompo* (*warok*), *nyongklang* (*jathilan*), *tebah bumi* (*jathilan*, *warok*, *klana*), *ogek bahu* (*warok*), *polah jangga* (*ganongan*, *jathilan*), *ogek lambung* (*klana*), dan repertoar gerak tari lainnya. Selain itu juga gerakan-gerakan atau *solah* dari karakter seperti *bujang ganong* (*sangga uwang*, *mlaku dhobel*, berbagai macam gerakan atraksi seperti: *jungkir-walik*, *salto*, *kayang*, *uler keket*, *jurus*, dan sebagainya) atau *barongan* (*ngisis siyung*, *kebatan*, *kayang*, dan sebagainya). Pola-pola *kendhangan*

untuk gerak tari ini bisa hanya diterapkan pada satu macam bentuk *gendhing*, misalnya gerakan *sorogompo* penerapannya hanya pada *gendhing sampak*; dan ada pula pola-pola yang diterapkan tidak hanya pada satu bentuk *gendhing*, misalnya *srisig* dapat diterapkan pada semua *gendhing*.

Perlu diketahui bahwa repertoar dan istilah gerak tari dalam tarian reog banyak meminjam dari tari-tari gaya ‘keraton’ (Surakarta, Yogyakarta), terutama untuk pola gerak tari *klana*, *jathilan*, dan beberapa gerak tari *warok*. Hal itu terjadi berawal dari banyaknya seniman-seniman Reog Ponorogo (penari atau pelatih tari) yang telah mengenyam pendidikan tari, di antaranya di Surakarta, Surabaya, atau Yogyakarta, baik melalui sekolah-sekolah, kursus, atau *nyantrik*.<sup>12</sup>

- *bentuk gendhing*

Maksudnya adalah terdapat pola-pola *kendhangan* yang penerapannya hanya untuk *gendhing-gendhing* tertentu sekaligus menjadi ciri khas dari *gendhing* itu, baik *kendhangan* itu memiliki tafsir gerak tari tertentu atau tidak memiliki tafsir gerak tari tertentu (hanya merupakan *kendhangan isen-isen*/isian-isian *gendhing* yang dimaksud).

Beberapa contoh pola *kendhangan* yang dimaksud ialah sebagai berikut.

*Kendhangan isen-isen gendhing obyog:*

|| p p p ⊙ ||, || d b b ⊙ ||, || p b p ⊙ ||, || p̄k .k p ⊙ ||

<sup>12</sup> Wawancara Pak Dirman, Mas Wisnu, dan Ludiro Pancoko.

d b b (b) b b . (.) (seleh)

*Kendhangan isen-isen gendhing sampak:*

[: t t d :], [: t d :], [: .kt .kp :]

. k k . b .<sup>̄</sup>b . (.) (seleh)

*Kendhangan isen-isen gendhing panaragan:*

[: p b p (b) :], [: p p t (p) :], [: p p b (p) :],

*Kendhangan ater untuk sekaran atau untuk menuju kendhangan jogetan*

*dalam gendhing panaragan:* [: db.b.b.(b) :], [: d t p (t) :]

Contoh *kendhangan* gerakan tertentu yang bingkainya *gendhing*

*panaragan:* [: p<sup>̄</sup>db p<sup>̄</sup>(t)b :], [: .pbt .bb(t) bp.d .p.(t) :]

Dua hal (gerakan tari dan bentuk *gendhing*) itulah yang menjadi dasar acuan pola-pola *kendhangan* Reog Ponorogo.

Yang perlu dicatat adalah bahwa yang menjadi ciri khas *kendhangan* Reog Ponorogo adalah karakteristik dan *rasa*-nya yang berbeda dengan bunyi *kendhangan* lain. Hal ini terutama disebabkan oleh organologi (bentuk dan wujud) dari *kendhang* reog itu sendiri.

Iput Wahyono mengungkapkan karakter dan *rasa* dari *kendhangan* reog, yaitu: *anteb* (kesan bunyi yang ‘berat’, mantab), *teges* (bermakna; mengekspresikan ketegasan gerak atau bunyi tertentu), dan *simpel* (cenderung

tidak banyak *wiledan*, tidak *tregel*).<sup>13</sup> Meskipun dalam perkembangannya saat ini banyak pola-pola *kendhangan* yang ‘asing’ bagi Reog Ponorogo, rumit, seperti pengaruh *kendhangan ciblon*, *jaipongan*, atau *banyuwangen*, namun *kendhangan* yang ‘berasa’ reog (Ponorogo) di antaranya adalah seperti yang diutarakan Iput Wahyono tadi.

Berikut contoh-contoh transkripsi *kendhangan* pada tari *warok* dan tari *jathilan* sampai masuk tari *ganongan*.

***Ilustrasi transkrip kendhangan pada rekaman FRN tahun 1999***

(Bentuk *gendhing*: *sampak*, setelah *adangiyah*, buka *kendhang*: .tPt ddt<sup>ⓐ</sup>)

*Isen-isen kendhang sampak*: tttt [: btt :], *disirep*: .p.p .d.t

diselingi tembang, *warok* masuk, dan pada akhir tembang diikuti *kendhangan*

(mulai *tabuhan* kembali):  $\overline{b\ell}$  .tPt .bttt ..b<sup>ⓐ</sup>

bdp. ..td tdp. ..bd bdp. ..td tdp. bllpt ...d.d.d

..bd .b.d [: b.bd .b.d :] .ddt .p. $\overline{b\ell}$

... $\overline{b\ell}$   $\overline{t}$ .db .bpt .p. $\overline{b\ell}$

.phb .k.k btpd [: pdbt btpd :] .ddt .p. $\overline{b\ell}$

..bd .b.d [: b.bd .b.d :]

<sup>13</sup> Wawancara Iput Wahyono, 30 Oktober 2012 di Wonokreto (Jetis, Ponorogo).

Diselingi *sirepan* untuk tembang untuk adegan *warok sepuh*: .P.P .d.t

Selesai tembang, mulai *tabuhan* dengan *sabetan*: .dbdt .P.bē

[: ...bē .t.db .PbPt .P.bē :]

...bē .t.db .PbPt .P.bē

..Pb [: .Pb :] tddt .P.bē

...bē .t.tt [: .dd .tt :] .dbt .P.bē

[: .tPbē .tPbē .ddt .P.bē :] (*adu lengen*)

..bd .P.b ...bē .P.t .ddt .P.bē (*anteman naik pinggang*)

...bē [: .t.tt :] .ddt bP.bē

[: .tbP .dbP dtDt PbPt :] (*irama agak tamban*) .dbt .P.bē

..bP [: .tP .dP :] .ddt .P.bē (*adon gares*)

...bē .t.tt .PbPt .P.bē

.PPbē .PPbē .ddt .P.bē (*niba*)

[: .k.kP :] .dbt .P.bē (*gregah tangi*)

...bē [: .t.tt :] .ddt .P.bē

...d [: .tbt bt.d .dbt bt.d :] (*mlaku ngonyrog*) .ddt .p. $\bar{b}\bar{e}$

... $\bar{b}\bar{e}$   $\bar{t}$ .db .dbt .p. $\bar{b}\bar{e}$

.Phb .k.k btpd [: Pdbt btbd :] (*irama agak tamban*) .ddt .p. $\bar{b}\bar{e}$

[: ... $\bar{b}\bar{e}$   $\bar{t}$ .tt .dbt .p. $\bar{b}\bar{e}$  :] *sabetan, tiba,*

*lalu berik:* ..bt [: .bp .bt :] .dbt .p. $\bar{b}\bar{e}$

... $\bar{b}\bar{e}$  [:  $\bar{t}$ .tt :] .ddt .p. $\bar{b}\bar{e}$

..p $\bar{b}\bar{e}$  [: .p $\bar{b}\bar{e}$  :] .ddt .p. $\bar{b}\bar{e}$

.tP $\bar{b}\bar{e}$  .tP $\bar{b}\bar{e}$  .ddt .p. $\bar{b}\bar{e}$ ,

*siyaga kolor:* [: .... .... :] (*tabuhan variasi: angklung dan gong*)

Ditutup .p.p .d.t

...b  $\bar{p}$ . $\bar{t}$ t ...b  $\bar{p}$ .bd ...d .d.d .ddt .p. $\bar{b}\bar{e}$  (*sabetan kolor*)

*Perang kolor:* .Phb ...p [:  $\bar{p}$ .pp :]  $\bar{d}$ .dt .p. $\bar{b}\bar{e}$

... $\bar{b}\bar{e}$   $\bar{t}$ .tt [: . $\bar{d}$  $\bar{d}$  .tt :] .ddt .p. $\bar{b}\bar{e}$  (*ereg-eregan kolor*)

*Sabetan kolor, ngracik* [: ..dt ..bd :] .ddt .p. $\bar{b}\bar{e}$

... $\bar{b}\bar{t}$   $\bar{t}$ .tt .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$

... $\bar{b}\bar{t}$   $\bar{t}$ .tt .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$

..bd .b.d [: b.bd .b.d :], *sirepan*: .P.P .d.t, *gendhing mandheg*.

*Warok sepuh manembah* dengan ilustrasi *tembang* (tabuhan hanya angklung)

Selesai *tembang*, mulai *sabetan kolor* kembali: .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$

... $\bar{b}\bar{t}$  [:  $\bar{t}$ .tt :] .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$

..bd .b.d [: b.bd .b.d :]

.Phd .P.b [: Ppdb :] (bentuk *gendhing* menjadi *panaragan*) [: P**b**Pb :]

*kolor* diselipkan, baju diambil, *mlaku*: P**t**bPd k**t**bPtd b**t**Pd [: P**t**bPd**b** :]

*Warok* menyingkir.

*Jathilan* masuk, *tabuhan panaragan* makin *seseg* [: P**t**bPd :]

Kembali ke *gendhing sampak*: P**t**Pt d**d**t**d**, *isen-isen*: [: .tP :]

... $\bar{b}\bar{t}$   $\bar{t}$ .PP .bPt bP. $\bar{b}\bar{t}$  (*siyaga, seblak sampur*)

.Phd ..tP [: .dP .tP :] .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$  (*mlayu nyongklang*)

[: .b.b .btt .P.P .Pbd :]

... $\bar{b}\bar{e}$   $\bar{t}$ . $\bar{p}\bar{p}$   $\bar{b}\bar{p}\bar{t}$   $\bar{b}\bar{p}$ . $\bar{b}\bar{e}$

. $\bar{p}\bar{h}\bar{d}$  ... $\bar{d}$  [:  $\bar{t}$ . $\bar{t}\bar{t}$  :] . $\bar{d}\bar{d}\bar{t}$  . $\bar{p}$ . $\bar{b}\bar{e}$

[: .. $\bar{b}\bar{d}$   $\bar{b}\bar{d}$ .  $\bar{b}$ . $\bar{t}\bar{t}$   $\bar{t}\bar{t}$ . :] [:  $\bar{b}\bar{b}\bar{t}$ .  $\bar{p}\bar{p}\bar{t}$ . :] . $\bar{d}\bar{d}\bar{t}$  . $\bar{p}$ . $\bar{b}\bar{e}$

.. $\bar{b}\bar{d}$   $\bar{t}$ . $\bar{d}$ , .. $\bar{b}\bar{t}$  [:  $\bar{b}\bar{p}$   $\bar{b}\bar{t}$  :] . $\bar{p}$ . $\bar{t}$   $\bar{b}\bar{p}$ . $\bar{b}\bar{e}$

. $\bar{p}\bar{h}\bar{b}$  *pacak jangga*: [: ... $\bar{p}$  ... $\bar{p}$   $\bar{p}$ . $\bar{p}$  .... :]

... $\bar{b}\bar{e}$   $\bar{t}$ . $\bar{p}\bar{p}$   $\bar{b}\bar{p}\bar{t}$   $\bar{b}\bar{p}$ . $\bar{b}\bar{e}$  (mulai *sembahan*)

[:  $\bar{t}\bar{p}\bar{b}\bar{e}$   $\bar{t}\bar{d}\bar{b}$  . $\bar{d}\bar{d}\bar{t}$   $\bar{b}\bar{p}$ . $\bar{b}\bar{e}$  :]

. $\bar{p}\bar{h}\bar{d}$  .... .. $\bar{b}\bar{p}$  [:  $\bar{b}\bar{t}$   $\bar{b}\bar{p}$  :] . $\bar{b}\bar{d}\bar{t}$   $\bar{p}\bar{t}\bar{b}\bar{d}$

selingan *tabuhan sampak seseg* [:  $\bar{b}\bar{t}$ . $\bar{d}$  :]

. $\bar{p}$ . $\bar{t}$   $\bar{b}\bar{p}$ . $\bar{t}$  ke *sampak irama tamban, lembahan*:

[: .. $\bar{b}\bar{b}\bar{t}$   $\bar{t}\bar{k}\bar{p}\bar{p}\bar{p}\bar{t}$   $\bar{b}$ . $\bar{b}\bar{t}$   $\bar{t}\bar{k}\bar{p}\bar{p}\bar{p}\bar{t}$   $\bar{b}\bar{e}\bar{p}\bar{t}$  .. $\bar{d}\bar{b}$

. $\bar{t}\bar{b}\bar{p}$   $\bar{d}\bar{b}\bar{p}$   $\bar{t}\bar{d}\bar{t}\bar{p}$   $\bar{t}\bar{d}\bar{t}\bar{p}$   $\bar{b}\bar{d}\bar{p}\bar{t}$  .. $\bar{d}\bar{b}$  :]

*Sampak agak nyeseg*:  $\bar{b}\bar{b}\bar{p}\bar{t}$   $\bar{b}\bar{b}\bar{p}\bar{d}$   $\bar{b}\bar{b}\bar{p}\bar{t}$   $\bar{b}\bar{b}\bar{p}\bar{d}$   $\bar{b}\bar{e}\bar{p}\bar{t}$  .. $\bar{d}\bar{b}$

[: .. $\bar{d}\bar{b}$  .. $\bar{d}\bar{b}$  .. $\bar{d}\bar{b}$   $\bar{d}\bar{b}\bar{d}\bar{b}$  :] . $\bar{d}\bar{d}\bar{t}$  . $\bar{p}$ . $\bar{b}\bar{e}$

. $\bar{p}\bar{h}\bar{d}$  ... $\bar{b}\bar{e}$  [:  $\bar{t}$ . $\bar{t}\bar{t}$  :] (*sirig*), . $\bar{d}\bar{d}\bar{t}$  . $\bar{p}$ . $\bar{b}\bar{e}$

.Phd ... $\bar{b}\bar{t}$  [:  $\bar{t}.tt$  :] (*sirig*), .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$

[: ..bd .Pb. dddt .Pb. :] (*ukel karna*)

[:  $\bar{b}.\bar{b}.t$  P. $\bar{P}.t$  :] .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$

.bd. bdPP .b. $\bar{P}\bar{P}$  Pb..

.P.d .P.b ( .P.t bP.b )

[: .tbP .dbP dtDt tdtP :] (*geyol pinggang*) .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$

.PP $\bar{b}\bar{t}$  .tP $\bar{b}\bar{t}$  .ddt .P. $\bar{b}\bar{t}$

$\bar{P}\bar{P}\bar{P}\bar{P}$  PP.t .t.. P $\bar{P}\bar{P}$ t .t.. P $\bar{P}\bar{P}$ d .d.. [: P $\bar{P}$ t. bbt. :]

.dPt ..db, ddPt ..ttt ..ttt ..ttt .dPt ..db

.... dddt [: bt.d :] (*geyol bokong*) .P.t bP.t

[: P $\bar{P}$ db :] *tabuhan* menjadi *panaragan* t $\bar{b}.t$  .P.b

[: .d.t b $\bar{P}$ b .d.t b $\bar{P}$ b .d.t b $\bar{P}$ b .b. $\bar{P}\bar{P}$  Pb.. .b. $\bar{P}\bar{P}$  Pb..:]

dd.d .P.d .P.d bP.t [: .Pbt .bbt bP.d .P.t :]

t $\bar{P}$ t $\bar{P}$  .t $\bar{P}$ . t $\bar{P}\bar{P}\bar{P}$  Pb.d .b.d .Pb. [: tk $\bar{P}\bar{P}$  Pb.d .b.d .Pb. :]

tk $\bar{P}\bar{P}$  .t $\bar{P}$ . tk $\bar{P}\bar{P}$  .t $\bar{P}$ . tk $\bar{P}\bar{P}$  .t $\bar{P}$ .

dd.d .d.P [: .tbP .d.P :]

|| dbdb PPb. tbPb .db. tP.b d..t ...P [: .P.PP .d.dd :] ||

.P.t .d.b *seseg* ke bentuk *obyog* [: PPdb :] Pdbt b d..

.b.b .bdt [: .P.P .Pbd .b.b .bdt :] .ddt .P. $\bar{b}l$

.t $\bar{t}t$   $\bar{t}t$ .. || [: . $\bar{t}bb$  b d.. .t $\bar{t}t$   $\bar{t}t$ .. :] PtPt PtPt ||

Irama *obyog*: [:  $\bar{P}k$ . P(k) :] beralih ke bentuk *sampak* .t $\bar{t}t$  d d..

.Phd .. $\bar{t}P$  [: . $\bar{t}P$  :] (*nyongklang*) .ddt .P. $\bar{b}l$

*Perangan*: [: .. $\bar{t}t$  .. $\bar{b}b$ l :]

... $\bar{b}l$   $\bar{t}$ .PP .bPt bP. $\bar{b}l$  .ddt .P. $\bar{b}l$

.Phd ... $\bar{b}l$  [: . $\bar{t}$ . $\bar{t}t$  :] dbdt .P. $\bar{b}l$

.Phb ...P *mlaku lembahan sampur*: [: b $\bar{t}P$ d Pdbt :] .ddt .P. $\bar{b}l$

.Phb .. $\bar{t}P$  [: . $\bar{t}P$  :] (*ereg-eregan tangan*) .ddt .P. $\bar{b}l$

.Phd .. $\bar{t}P$  [: . $\bar{t}P$  :] *jathilan nyongklang* sambil menyingkir,

beralih *gendhing kebogiro*, masuk tari *ganongan*: .PPP dd.( $\odot$ )

[: ...d .b.d .b.d  $\bar{b}$ .b( $\odot$ ) :] (*ganong mlaku dobel*)

.p.d .p.b .t.t .dd<sup>Ⓟ</sup> (*ater gejrug bumi*) .t.t .ppp .t.t .dd<sup>Ⓟ</sup>

.t<sup>p</sup>b<sup>b</sup>l.t<sup>d</sup>b .dbt .p.<sup>Ⓟ</sup>l (*singget kawahan*)

.p<sup>h</sup>d ...p ...k<sup>p</sup> .k.k.<sup>Ⓟ</sup> *ater sirepan: susah, sangga uwang:*

...p .k.k<sup>p</sup> .k.k<sup>p</sup> .k.k.<sup>Ⓟ</sup>, *mulai sabetan: .t<sup>p</sup>b<sup>b</sup>l.t<sup>d</sup>b .dbt .p.<sup>Ⓟ</sup>l*

dan seterusnya.

#### F. Garap Slompretan Reog Ponorogo

Hal yang sangat menonjol dari musikalitas *gendhing* Reog Ponorogo adalah keberadaan, fungsi, kedudukan, serta teknik dan permainan *slompret*. Instrumen ini merupakan satu-satunya instrumen yang kental memainkan melodi (*lagu*) *gendhing*, menentukan repertoar *gendhing* maupun *lelagon*, serta mempunyai pengaruh yang sangat besar dalam membentuk musikalitas Reog Ponorogo. Dalam hal *laras*, menurut asumsi peneliti, hanya *slompret*-lah yang benar-benar merupakan instrumen yang memiliki tata nada (*laras*) tertentu. Pada kenyataannya, selain *laras pelog* sebagai nada dominan dimainkan, *slompret* juga memungkinkan untuk menghasilkan nada-nada *slendro*, bahkan nada-nada diatonis.

Instrumen *slompret* memiliki keleluasaan *garap* yang sangat besar.. Keleluasaan itu terjadi, salah satunya karena memang tidak ada suatu aturan khusus yang mengikat secara mutlak tentang bagaimana *slompret* harus

memainkan suatu melodi atau lagu. Permainan *slompret* atau *ungel slompret* (*slompretan*) Reog Ponorogo ada dan berkembang melalui tradisi turun-temurun dan dengan cara tiru-meniru di antara generasi *penylompret* satu dengan generasi berikutnya, atau antara *penylompret* satu dengan yang lainnya.

Masing-masing *penylompret* pun selalu memiliki gaya *slompretan* sendiri-sendiri, baik dalam hal tehnik permainannya maupun *ungel* melodi/lagunya. Di balik keragaman, keluasaan, dan kebebasan *penylompret* dalam mengolah dan memproduksi musik yang berwujud *slompretan* Reog Ponorogo, peneliti menemukan sejumlah *slompretan* yang ‘sering muncul’, ‘sering disajikan’ oleh *penylompret-penylompret* reog di Ponorogo dan juga sering dilakukan oleh *penylompret* reog di luar Ponorogo. Bunyi *slompretan* yang dimaksud kemudian menjelma menjadi semacam ‘lagu-lagu khusus’ dalam *slompretan* Reog Ponorogo, di samping lagu-lagu *slompretan* hasil ‘ciptaan’ sendiri dari seorang *penylompret*. Dengan kata lain, seorang *penylompret* Reog Ponorogo di samping menciptakan *slompretan*, lazimnya juga akan menyajikan *slompretan-slompretan* yang ‘sudah ada’. *Slompretan* yang ‘sudah ada’ ini pun kemungkinan besar juga merupakan hasil ciptaan atau olahan dari *penylompret* Reog Ponorogo masa sebelumnya yang telah ditiru dan diolah oleh *penylompret* di masa berikutnya. Kemudian, *slompretan-slompretan* ‘baru’ hasil ciptaan atau olahan *penylompret* pun kemungkinan juga akan ditiru oleh *penylompret* lain, sehingga suatu *slompretan* ‘baru’ akan menjadi ‘sering’ disajikan oleh lebih dari satu *penylompret*, yang pada akhirnya juga bisa menjadi *slompretan* yang akan ‘eksis’ dan lestari, dilakukan (melalui proses tiru-meniru) oleh banyak *penylompret*.

Dalam wawancara penulis dengan Tuhari, seorang *penylompret* senior yang sering ditiru gaya maupun cengkok *slompretan*-nya (oleh *penylompret* ‘junior’) mengaku bahwa Tuhari belajar *slompret* dari tiga orang ‘guru’ (*penylompret* senior), yakni *Mbah* Sarnu (Kertosari, Babadan), *Mbah* Saleh, dan *Pak* Rusdi. *Mbah* Sarnu merupakan guru *slompret* Tuhari yang paling banyak ‘diambil ilmunya’, mulai dari pengetahuan *gendhing-gendhing* reog, tehnik dan pola serta *cengkok slompretan*. Sedangkan dari *Mbah* Saleh, Tuhari sering mengambil *cengkok-cengkok* atau pola-pola *slompretan* pada bentuk *gendhing iring-iring* (*panaragan*). Selain mengacu dari guru-gurunya tersebut, Tuhari mengaku ‘menciptakan’ *cengkok-cengkok* sendiri, di samping mengambil repertoar dari *gendhing-gendhing* karawitan Jawa serta tembang dan lagu-lagu populer.<sup>14</sup> Dari keterangan Tuhari ini menunjukkan bahwa tiru-meniru merupakan hal yang biasa dalam masalah *slompretan*. Ini pun disertai dengan daya cipta dari *penylompret* sendiri untuk menciptakan, memproduksi *slompretan-slompretan* yang indah.

*Mbah* Saleh memiliki pendapat bahwa modal dasar seorang *penylompret* ada tiga hal, yakni:

- Tehnik *menylompret* (*Mbah* Saleh menyebutnya dengan: ‘pernapasan’), meliputi bagaimana *penylompret* mengolah napasnya sehingga warna bunyi *slompret* bagus.
- Kelincahan menciptakan *cengkok-cengkok* dan pola-pola *slompretan* yang sesuai dengan *gendhing* dan tarian Reog Ponorogo.

---

<sup>14</sup> Wawancara Tuhari, 25 Nopember 2012 di kediamannya, Kertosari-Babadan.

- Mental dan daya serap *penylompret* untuk menyerap *gendhing-gendhing* dan lagu yang ada untuk dibesut menjadi melodi *slompretan*. Adapun tentang aspek mental, oleh *Mbah Saleh* dinilai sangat berperan penting pada diri *penylompret* untuk menghasilkan *slompretan* yang maksimal, yang betul-betul ‘memikat’.<sup>15</sup>

Kondisi mental —seperti yang dilontarkan oleh *Mbah Saleh*— pun sejalan dengan pernyataan Tuhari, bahwa ketika ia memainkan *slompret* pada pentas-pentas reog, situasi dan kondisi yang turut membentuk situasi psikis *penylompret* saat itu, sangatlah berpengaruh pada kualitas dan kekuatan *slompretan* yang dihasilkan. Apabila konsentrasi *penylompret* terjaga (tanpa ada hal-hal yang mengganggu), maka *slompretan* akan dapat disajikan secara maksimal.

Setelah peneliti mengamati berbagai *slompretan* oleh banyak *penylompret* di berbagai kesempatan (baik secara *live* maupun melalui rekaman-rekaman), berikut ini pola-pola *slompretan* yang dapat peneliti identifikasi.

#### 1. *Slompretan nyendhoni*

*Slompretan* ini disajikan dengan tanpa irama yang teratur (ritmis: non-metris), serta panjang-pendek melodinya beragam. Lagu-melodinya pun biasanya diciptakan sendiri oleh *penylompret*. Contoh *slompretan* ini adalah *slompretan adangiyah*, atau contoh cuplikan melodi *slompret* berikut.

#### **Contoh 1**

356i \_56i2 \_32i32i6535 \_2356 \_5765 \_5676 \_5676 \_5365 \_6532

---

<sup>15</sup> Wawancara *Mbah Saleh*, 25 Nopember 2012 di kediamannya, Pakunden-Ponorogo Kota.

**Contoh 2**

i23\_ 535353\_ 56\_ 53\_ 2i653562\_

**Contoh 3**

2i65\_ 2i65\_ 2i65\_ 2 i 6 5\_ 23 2i65\_

Bentuk-bentuk *slompretan* selanjutnya, iramanya metris (terikat dengan ketukan irama), tidak seperti *slompretan nyendhoni* yang iramanya ritmis (non-metris, tanpa terikat dengan irama). *Slompretan* ini banyak diterapkan pada *gendhing sampak*, terutama pada bagian tarian yang *kendhangan*-nya tidak memiliki *sekaran* jelas, seperti ketika *solah dhadhak merak*, *srisig jathil*, dan sebagainya.

## 2. *Slompretan mbalung*

‘*Mbalung*’ merupakan istilah penulis sendiri, diambil dari istilah karawitan. ‘*Mbalung*’ pada instrumen slompret, maksudnya ialah “instrumen *slompret* berlaku seperti instrumen *balungan* pada gamelan Jawa”, yakni menyajikan melodi-melodi *gendhing* tertentu dengan mengambil pola *balungan nibani* dan/atau pola *balungan mlaku*. Berikut beberapa contoh *slompretan* ‘*mbalung*’.

**Contoh 1 (*Slompretan Bendrongan, mengadopsi balungan gendhing Bendrong, banyak dipakai oleh para penylompret pada gendhing kebogiro*)**

[ : .5.3 .5.2 .5.2 .5.3 : ] .5.3 .5.2 .3.5 2356

[ : .7.6 .7.5 .7.5 .7.6 : ] .2.3 .2.7 .6.5 62.3

*Slompretan* di atas diterapkan dalam *gendhing kebogiro*, untuk *joget* dan *kiprah ganongan* serta *klana*.

**Contoh 2 (Slompretan cengkok 'X', transkripsi slompretan Pak Bagong dalam grup reog 'Gajah Manggolo' SMA Negeri 1 Ponorogo pada rekaman FRN tahun 2012**

.5.2 .5.3 .5.2 .5.3 .7.5 .6.7 .5.6 .7.2  
 .3.2 .7.2 3.27 .5.6 .7.6 .7.5 .7.6 .7.5  
 .365 .365 .365 6561 .321 .321 .321 .675

*Slompretan di atas diterapkan pada gendhing kebogiro.*

### 3. *Slompretan ngracik*

*Slompretan ngracik* melodinya cenderung pendek (ada juga yang 'agak panjang'), tetapi disajikan berulang-ulang, baik dengan tanpa variasi atau dengan berbagai variasi. Untuk memberikan *rasa seleh* yang sejalan dengan *rasa seleh kendhangan*, maka *slompretan ngracik* biasa diakhiri dengan pola *seleh* tertentu, sebelum beralih atau berganti ke pola *slompretan* berikutnya. *Slompretan ngracik* biasanya diterapkan pada *gendhing panaragan* serta *obyog*, dan kadangkala pada *gendhing sampak* bagian-bagian gerakan tari dengan pola *kendhangan*-nya tertentu.

Berikut ini contoh-contoh pola-pola *slompretan ngracik*.

#### ***Pola-pola pendek, sering diulang-ulang***

{:2356:} {:5356:} {:5326:} {:2165:} {:3535:} {:235235:} {:6235:}  
 {:5376:} {:7576:} {:57675767:} {:5656:}

#### ***Pola-pola agak panjang, sering juga diulang-ulang***

{:.523 2523:} {:2327 6567:} {:2327 6567:} {:2123 2165:}

**Gabungan dari pola-pola pendek maupun pola-pola agak panjang  
dengan rasa seleh serta panjang-pendek melodi tertentu  
(dipetik dari rekaman kaset 'Reyog Ponorogo Vol. 3 bagian 'Iring-  
Iring', Fajar)**

23232523   .5676567   ..653567   ..232327   ..653567  
65356756   ..756532

4. *Slompretan nglagu* (berlagu) dan *nembang* (menembang)

*Slompretan nglagu* di sini maksudnya adalah melodi (lagu) *slompretan* yang mengambil dari repertoar *lelagon* atau *tembang* yang sudah ada, atau menciptakan suatu 'lagu' sendiri (berbentuk *slompretan*). Panjang-pendek melodinya bervariasi, ada yang relatif panjang dan ada yang pendek. Ada yang berupa potongan kalimat-kalimat lagu tertentu, dan ada pula yang terdiri dari beberapa kalimat-kalimat lagu yang merupakan suatu kesatuan. Selain itu sering pula berupa pola-pola *slompretan ngracik* yang 'dirangkai' sedemikian rupa, sehingga menjadi suatu *slompretan* yang *nglagu* (ini diilustrasikan pada *contoh 1* berikut).

Berikut beberapa contoh *slompretan* yang polanya *nglagu* atau *nembang*.

**Contoh 1**

**(*Slompretan cengkok Mbah Saleh pada gendhing panaragan yang sering dipakai juga oleh banyak penylompret, dipetik dari rekaman kaset 'Reyog Ponorogo Vol. 3 bagian 'Tari Warok', Fajar*)**

.3.5.3.5   ..62..35   .6535635   ..2̇3̇2̇1̇65   ..62..35  
..635635   .6235635   ..62..35   23232523   .5676567  
..653567   ..232327   ..653567   65356756   ..756532  
..356562   ..356532   .323.2.7   .3̇2̇3̇.3̇2̇7   ..652327  
..232327   ..653567   65356756   ..756532   ..356562  
..356562   .323.2.76567   23276567   232765356756

<u>66756532</u>	..356562	..356562	.3.56235	32656235
62352356	23562356	57562356	57562356	57562356
23232523	.5232523	56765376	53765376	53767576
53765326	23565756	23565376	53262356	57562356
<u>23232523</u>	<u>.5676767</u>	<u>..653567</u>	<u>..232767</u>	<u>..232327</u>
<u>..653567</u>	<u>65356756</u>	<u>..756532</u>	..356562	.3.56235
23626756	23536532			

**Contoh 2a**

*(Slompretan 'Sontoloyo', didemonstrasikan oleh Mbah Saleh)*

...2i .i232i6 ..56i2 .i6562i  
..3i2i 3i2i62i .56i2 32i32i6  
 .... 235326 .5352 .356535  
.6i2 i65353 ...53 532356

**Contoh 2**

*(Slompretan 'Sontoloyo' versi Mbah Sangrok, sering dipakai pada bagian tertentu dari tari jathilan dengan gendhing panaragan)*

356356 .6i.6i .23.i2 .... .3i.26 .35.62  
.35.35 ...62 ...6535 ...7653 .56356  
...2 ...i6 .5656i2 .i2i23i  
..3i2 ..i23i .56i2 .3232i6  
 .... 2356 .5352 .35.35 ...62 ..6535  
 ..7653 .565356

**Contoh 2**

*(Slompretan Pak Tuhari, sering digunakan pada gendhing panaragan)*

.356723 .276756 .756732 .765623 .535756 .723i65  
.553322 .765623 .535756 .756532  
.356732 .3i6535 .6235352 356756532  
.235676 .756523  
.567235 .3i6535

**Contoh 3**  
(Slompretan 'Nyanga', madiunan, versi Pak Bagong, disajikan dengan bingkai gendhing panaragan)

.... .56.66 ..1̄2̄3̄ .2̄1̄2̄1̄65  
 .2̄3535 656561̄2̄.2̄ .2̄2̄1̄2̄3̄ .5̄3̄5̄3̄2̄1̄  
 .2̄1̄2̄3̄1̄ .3̄2̄2̄1̄6 ..532 .35635  
 .65675 656561̄2̄ ..1̄65 .61̄2̄3̄1̄  
 .2̄1̄2̄3̄1̄ .3̄2̄2̄1̄6 ..532 .35635  
 .65675 656561̄2̄ ..1̄65 .1̄2̄3̄1̄

**Contoh**  
(Slompretan sirepan gendhing kebogiro, tari ganongan)

.... ...3̄ .... ...6  
 .... 561̄2̄ ..1̄2̄ 3̄2̄3̄6  
 .... .1̄2̄3̄ 2̄1̄3̄2̄ .1̄2̄6  
 .5.3 .6.5 ..35 6532

**atau**

.... .1̄2̄3̄ ..2̄1̄ 3̄2̄3̄6  
 .... 561̄2̄ 3̄2̄1̄3̄ 2̄1̄2̄6  
 .3̄1̄2̄ .6.5 ..36 .532

**atau**

.... ...3̄ ..2̄1̄ 3̄2̄3̄6  
 .3̄1̄2̄ .6.5 ..36 .532

Adapun kalau berbicara masalah tehnik, maka ada beberapa tiupan *slompret* berdasarkan tehnik tiupannya.

- Tiupan biasa, polos tanpa vibrasi.

- Tiupan bergelombang (*kung*) atau bergetar halus, dengan cara menggetarkan tiupan (udara) napas, seperti halnya vibrasi suara vokal ketika kita menyanyi.
- Tiupan putus-putus, dengan cara menyentuh ujung *kepikan* (yang sedang bergetar) dengan ujung lidah secara cepat namun tidak terlalu kuat.

Selain itu, ada beberapa tehnik tiupan yang sering disajikan, namun letaknya (waktu menyajikannya) hanya pada bagian-bagian tertentu, misalnya untuk menciptakan suasana tertentu seperti suasana *giris* (ngeri). Tiupan yang dimaksud ialah sebagai berikut.

- Tiupan *nglokor* (*kedher*) yang diperoleh dengan menggetarkan ujung lidah ketika meniup, seperti bergetarnya ujung lidah ketika melafalkan bunyi huruf 'r'. Ada juga *slompretan kedher* yang diperoleh dengan menggetarkan jari paling depan (menurut posisi instrumen *slompret*) yang menyentuh lubang nada tertentu, dengan frekuensi getaran yang cepat.
- Tiupan yang disertai dengan telapak tangan yang dipantul-pantulkan pada mulut cerobong *slompret*, sehingga warna bunyi (*timbre*) *slompret* menjadi: “wew-wew-wew-wew...(dan seterusnya)”.

### ***Laras Pelog pada Slompret: Suatu Keunikan***

Sistem *laras* yang terdapat pada instrumen *slompret* pada dasarnya ialah *laras pelog*. Rahayu Supanggah, mendefinisikan bahwa *laras pelog* ialah: “Sistem urutan nada-nada yang terdiri dari lima (atau tujuh) nada dalam satu gembyang

dengan menggunakan pola jarak nada yang tidak sama rata...”.<sup>16</sup> Yang dimaksud Supanggah dengan “pola jarak nada tidak sama rata” adalah jarak ‘pendek’ (dekat) dan jarak ‘panjang’ (jauh). Sementara dualisme jumlah nada dalam laras *pelog*, yakni lima (5) nada dan tujuh (7) nada adalah sebagai berikut rinciannya.

- Susunan nada dan pola jarak antar-nada *pelog* lima (5) nada adalah:

a. 1\_2\_3\_(4)\_5\_6\_(7)\_\_\_i (pelog nem)

b. (1)\_2\_3\_(4)\_5\_6\_7\_\_\_(i)\_2\_3 (pelog barang)

*Pelog nem* memiliki nada pokok 5 nada, yang dalam notasi angka ditulis: 1-2-3-5-6. Selain nada-nada ‘pokok’ ini, nada-nada yang sering digunakan sebagai ‘pemanis’, yakni nada 4 dan nada 7. Sementara *pelog barang* memiliki nada pokok 5 nada, yakni: 2-3-5-6-7, dengan nada ‘pemanis’ nada 1 dan nada 4. Antara keduanya memiliki modus atau pola jarak nada-nada pokok yang serupa, yakni ada yang berjarak ‘pendek’ dan ada yang berjarak ‘panjang’.

- Susunan nada dan pola jarak antar-nada *pelog* tujuh (7) nada adalah:

1\_2\_3\_4\_5\_6\_\_\_\_\_i

Tujuh (7) nada yang dimaksud disini mencakup keseluruhan nada –nada dari nada-nada —yang pada kategori pertama disebut— *pelog nem* dan *pelog barang*, serta nada-nada ‘pemanis’, yakni nada 4 dan 5.

<sup>16</sup> Lihat Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan I*, (Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), hlm. 87.

Tanpa mempermasalahkan seluk-beluk *laras pelog* dalam konteks ‘karawitanologi’, sebenarnya dalam budaya musik Reog Ponorogo tidak begitu mengenal rincian laras (*pelog*) tersebut. Bahkan, untuk nada-nada dalam *slompret* pun belum pernah (atau jarang sekali) dipergunakan nama-nama notasinya (misalnya notasi angka) dalam rangka mempermudah menerangkannya. Pada umumnya, *penylompret* menyuarakan (menirukan suara) bunyi melodi *slompret* dengan tanpa sistem notasi, seperti kebanyakan tradisi oral pada musik.

Nada-nada *slompret*, apabila dianalogikan dengan sistem laras *pelog* pada karawitan, merupakan percampuran *pelog nem* dan *pelog barang*. Penggunaan sistem *pelog nem* dengan *pelog barang* hampir-hampir tidak ada batasan yang pasti, dan tanpa disadari (baik oleh *penylompret* sendiri maupun para penikmatnya) hampir tidak terdengar kontras adanya ‘percampuran’ tersebut. Hal ini disebabkan oleh setidaknya-tidaknya 2 hal, yakni:

- Pola-pola permainan, melodi, atau *cengkok* dari *slompretan* itu sendiri.

Susunan nada-nada *slompretan* tidak ‘begitu saja’ mencampur-adukkan sistem *pelog nem* dengan *pelog barang*. Antara *pelog nem* dan *pelog barang* tampak dari penggunaan nada 1 dan 7 pada pola-pola *slompretan*-nya (nada dasar *slompret* tidak mengenal nada yang lebih rendah dari nada 2, termasuk nada 1 atau 7)<sup>17</sup>. Dapat disebut menggunakan sistem *pelog nem* apabila melodi nadanya berkisar antara nada:

---

<sup>17</sup> Akhir-akhir ini, *slompret* ‘dipaksakan’ untuk menjangkau nada 1, dengan tehnik tertentu ketika meniupnya, atau bahkan ada yang membuat *slompret* yang memungkinkan mencapai nada 1

5 6 1 2 3 , misalnya pada melodi *slompretan*:

2̇16̇3̇ 2̇13̇2̇ 1̇265 3561 ..65 3561 .... 6561 ..65 3561  
 ..56 5612̇ .... ..5̇3̇ ..2̇1 6535

Pada sisi lain dapat disebut menggunakan sistem *pelog barang* ketika *slompretan* menggunakan nada-nada yang berkisar antara nada:

5 6 7 2 3 , seperti pada melodi *slompretan*:

.567 6767 ..65 3567 ..2̇3̇ 2̇767 ..65 3567 6535 6756  
 ..75 6532 ..35 6562 .323 .2.7 6567 2327 6567 6535  
 6756 ..75 6532

Seperti telah disinggung di depan, lagu-lagu atau melodi *slompretan* banyak sekali menggunakan percampuran antara laras *pelog nem* dan *pelog barang*, misalnya yang tampak pada cuplikan *slompretan* berikut.

2356 2356 5756 5376 5376 5326 2356 5156 2̇12̇3̇ 2̇13̇2̇  
 ..65 6235 ...2 ..35 2323 2523 .567 6767 ..65 3567

Dari rangkaian *slompretan* di atas tampak sekali penggunaan *pelog nem* dan *pelog barang* yang bercampur dalam suatu rangkaian melodi panjang.

- Modus atau pola jarak nada-nada laras *pelog* pada *slompret*.

*Slompret* diketahui berlaras *pelog*, namun laras *pelog* pada *slompret* memiliki karakteristik tersendiri. Sistem pelarasan pada *slompret* tidak

---

dengan mudah. Hal ini berkaitan dengan penyajian repertoar lagu-lagu (tembang) tertentu dengan menggunakan *slompret*.

memiliki standarisasi yang khusus, sepenuhnya tergantung pada selera pembuat (pengrajin) atau pemesannya. Namun demikian, yang paling menonjol adalah faktor pembuatnya (banyak *penylompret* yang juga memproduksi *slompret*). Pada umumnya, pengrajin atau pembuat *slompret* memiliki ciri khas masing-masing, baik dalam hal gaya perwujudan, maupun gaya pelarasannya. Terkait gaya pelarasan *slompret*, setidaknya peneliti menemukan dua (2) tipe *slompret* yang paling banyak dijumpai, berdasarkan pelarasannya.

- *Slompret* yang larasnya cenderung tinggi.

Tipe ini misalnya seperti tipe *slompret* yang digunakan Mbah Saleh, Mbah Sanggrok, Pakdhe Pur (Purwantoro, Wonogiri), dan sejumlah *penylompret* dari Ponorogo bagian barat seperti Sumoroto (Kauman, Ponorogo). Laras *slompret* yang cenderung tinggi tentu saja dipengaruhi oleh organologi dari *slompret* itu sendiri, yang pada intinya disebabkan ruang (volume) resonator pada badan dan cerobong *slompret* itu sendiri. *Slompret* tipe ‘laras tinggi’ ini notabene merupakan *slompret* gaya-gaya ‘lama’, era ‘jaya-jayanya’ tokoh seperti Mbah Soleh, yang sampai sekarang juga masih sering eksis. Tanpa mengetahui identitas *penylompret*-nya, peneliti menemukan gaya *slompret* ini di sejumlah grup reog, di antaranya grup reog ‘Singo Mangkujoyo’ dari Surabaya, reog ‘Singo Guno’ dari Matesih (Karanganyar); kedua *penylompret* dari kedua grup tersebut berusia relatif tua (lebih dari 60-an tahun).

- *Slompret* yang larasnya tidak terlalu tinggi (sedang).

Peneliti membandingkan nada 6 pada *slompret* jenis ini, tidak berselisih jauh dengan nada 6 pada gamelan Jawa *tumbuk nem* ‘gaya RRI Surakarta’. Tipe laras *slompret* jenis ini banyak digunakan oleh para *penylompret* pada saat-saat ini. Beberapa *penylompret* dan/atau pengrajin *slompret*-nya yang dimaksud, di antaranya adalah: Tuhari (*penylompret* sekaligus juga ‘membuat’ *slompret*; Babadan, Ponorogo), Bagong (*penylompret* sekaligus juga ‘membuat’ *slompret*; Babadan, Ponorogo), atau Misradi (pengrajin *slompret* dari Sambit, Ponorogo). Produksi *slompret* sekaligus gaya *slompretan* oleh beberapa *penylompret* dan/atau pengrajin yang tipenya ‘berlaras sedang’ tersebut banyak beredar di Ponorogo maupun di luar Ponorogo, seperti Wonogiri, Madiun, Sukoharjo, sampai luar Pulau Jawa. Menurut tokoh-tokohnya, tipe *slompret* ini sangat ‘laku’ di pasaran, di antara penyebabnya adalah fleksibilitas untuk mengikuti ‘lagu-lagu (tembang) jaman sekarang’ serta dengan mudah dapat diikuti vokal manusia (penyanyi). Yang jelas, para vokalis tentunya lebih mudah mengikuti tata nada *slompret* yang larasnya sedang, daripada *slompret* yang larasnya cenderung tinggi.<sup>18</sup>

Terlepas dari tipe-tipe laras pada *slompret*, faktanya, *slompret* tipe apapun memang memiliki tata laras (*pelog*) yang unik. Keunikannya terletak pada: modus *pelog* pada sistem pelarasan *slompret* yang khas.

---

<sup>18</sup> Wawancara Misradi dan Tuhari, di beberapa kesempatan.

Melalui pengamatan (pendengaran) yang mendalam, laras *pelog* pada *slompret* terdengar ‘berbeda’ dengan laras *pelog* ‘pada umumnya’ (dalam hal ini menunjuk pada laras *pelog* pada gamelan Jawa, atau laras ‘*pelog*’ pada musik diatonis). Peneliti mengamati, pada sistem nada-nada *slompret* banyak memiliki jarak nada yang relatif lebih pendek dari pada jarak nada pada laras *pelog* gamelan Jawa atau laras ‘*pelog*’ pada musik diatonis.

Masalah ini dapat peneliti ilustrasikan pada gambaran berikut.

$\ddot{\cdot}$   
 $\underline{2 \quad 3 \quad 5 \quad 6 \quad \dot{1}}$  (penggambaran modus *pelog* gamelan Jawa)

$\underline{2 \quad 3 \quad 5 \quad 6 \quad \dot{1}}$  (modus *pelog* pada *slompret* gaya Tuhari atau Misradi)

Di samping itu, *slompret* dalam prakteknya sering digunakan untuk ‘menyanyikan’ (melagukan) lagu-lagu atau tembang-tembang, baik dalam laras *pelog* atau selain laras *pelog*; misalnya laras *slendro* atau laras diatonis. Dengan tehnik tertentu, *penylompret* sering menyajikan lagu-lagu yang sering disajikan pada musik-musik populer seperti *campursari*, atau dangdut. Sebagai contoh, peneliti ilustrasikan dalam potongan *slompretan* berikut.

#### **Ilustrasi 1**

*(Slompretan langgam Luntur (transkripsi dari slompretan Tuhari), menggunakan modus pelog barang)*

$\overline{\cdot 2 \dot{2} \dot{2} \dot{2}} \quad \overline{\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}} \quad \dots \quad 5654 \quad \dots \quad \overline{\dot{1} \dot{2} \dot{2} \dot{3} 5} \quad \dots \quad \overline{\dots 561} \quad \dots \quad \overline{\dots 23}$   
 $5 \overline{\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{2}} \quad \dots \quad \overline{\dot{2} \dot{3} \dot{1} \dot{2} 5} \quad \dots \quad \overline{\dots 32} \quad \overline{1232}$  dan seterusnya

#### **Ilustrasi 2**

*(Slompretan lagu X (transkripsi dari slompretan pada grup reog Kertajaya-Surabaya pada rekaman Grebeg Sura tahun 2000), mirip dengan laras slendro; dinotasikan dengan modus laras pelog)*

$\dots \quad \overline{\dots iiii} \quad \overline{6i63} \quad \overline{\dots 567} \quad \dots \quad \overline{\dots iiii} \quad \overline{\dots 7.6} \quad \overline{\dots 7.i}$

6<sup>1</sup>63 .567 .6.3 .5.6 .3̇.1̇ .3̇.7̇ .3̇.1̇ .7.6

(kembali ke *pelog*) .356 .356 .356 2356 dan seterusnya

Pada ilustrasi 1, setelah peneliti amati, terdapat beberapa nada yang digunakan dalam lagu itu yang sebenarnya bukan ‘jangkauan’ *slompret*, yakni nada 1 dan 4. Dengan tehnik khusus, nada-nada itu bisa diproduksi oleh *penylompret*-nya. Misalnya nada 1 diperoleh dengan menyentuhkan mulut cerobong *slompret* (seperti hendak menutup mulut cerobong, namun tidak sampai menutupnya), sehingga laras *slompret* menjadi lebih rendah dari laras terendah *slompret* (laras terendah *slompret* sebenarnya —dalam sistem notasi yang peneliti gunakan ini— adalah nada 2). Dengan kata lain, nada ‘1’ dalam hal ini merupakan nada yang ‘dipaksakan’ untuk muncul. Demikian pula untuk nada 4, diperoleh dengan cara menutup lubang seperti ketika akan membunyikan nada 5 namun lubang yang ditutup paling depan dibuka separuhnya. Atau dengan tehnik sama seperti membunyikan nada 5, namun kekuatan tiupnya dikurangi; dengan demikian nada 4 (bunyi antara nada 3 dan 5) dapat dihasilkan.

Pada kasus gaya *slompretan* Tohari misalnya, terdapat perbedaan pembunyian nada 2̇ ketika dalam wilayah *pelog nem* dengan nada 2̇ pada *pelog barang* (apabila dianalogikan dengan sistem *pelog* pada karawitan).

Untuk nada 2̇ pada wilayah *pelog nem*, Tuhari menggunakan tata jari seperti ketika membunyikan nada 3̇ —yakni membuka semua lubang

*slompret*— namun dengan tiupan yang sedikit dilemahkan. Sementara untuk menghasilkan nada  $\dot{2}$  wilayah *pelog barang*, diperoleh dengan menutup 1 atau 2 lubang, yakni lubang ketiga dan/atau keempat (urutan dari depan), sehingga diperoleh nada yang sedikit lebih rendah dari nada  $\dot{3}$ , namun apabila dibandingkan dengan nada  $\dot{2}$  *pelog nem* masih sedikit lebih tinggi. [Oleh sebab itu, peneliti sering melambangkan nada  $\dot{2}$  *pelog barang* gaya Tuhari ini dengan notasi  $\dot{Z}$  apabila nada  $\dot{2}$  yang dimaksud disandingkan dengan nada  $\dot{1}$  (masih dengan wilayah *pelog barang*).]

### ***Konsep Padhang-Ulihan pada Slompretan***

Konsep *padhang-ulihan* pernah dilontarkan oleh Ki Sindoesawarno (ahli musik dan guru pada jaman Konservatori Karawitan Surakarta), juga oleh RL. Martopangrawit (salah satu empu karawitan Jawa) dan beberapa pakar lain. Konsep yang juga disebut sebagai *dhing-dhong* atau tanya-jawab ini biasa terjadi pada lagu atau melodi musik atau tembang. *Padhang* (kalimat ‘pertanyaan’) merupakan bagian kalimat yang memerlukan ‘jawaban’, belum terasa memiliki tekanan *seleh* sebelum diikuti kalimat *ulihan* yang merupakan ‘jawaban’ dari kalimat *padhang*.

Konsep *padhang-ulihan* dalam musik Reog Ponorogo banyak diterapkan ke dalam *ungel* (bunyi) *slompretan*, baik disadari atau tidak oleh *penylompret-nya*. Sebagai contoh terjadi dalam cuplikan *slompretan* berikut.

.356 .356 5326 5356 2356 .532

*padhang*                      *ulihan*

Konsep *padhang-ulihan* yang diterapkan dalam *slompretan* sebenarnya adalah suatu bentuk interaksi musikal, tepatnya sebuah bentuk respon musikal terhadap *kendhangan*. Sebagai contoh, berikut hubungan interaksi musikal yang terjadi pada *kendhangan* yang kemudian direspon oleh *slompret* dengan cara menerapkan konsep *padhang-ulihan*, dari cuplikan *kendhangan* berikut *slompretan* pada adegan tari *warok* (*perangan*).

**Kendhangan:** .tPb̄l̄ .tPb̄l̄ .tPb̄l̄ .tPb̄l̄ .ddt .P.b̄l̄

**Slompretan:** .356 .356 .356 .356 .2356 .532

Dengan pola-pola yang dapat disebut sebagai *padhang-ulihan* itu, interaksi musikal akan membuat adanya rasa *seleh* yang sangat mendukung sebuah pola gerakan tari tertentu.

### G. Unsur Vokal: Senggak-Alok, Tembang

*Tabuhan* Reog Ponorogo secara konvensional merupakan kombinasi antara permainan instrumen gamelan reog (*tabuhan*) dengan unsur vokal yang terkemas dalam bentuk *senggakan*. Apabila kedua unsur itu (*tabuhan* dan

*senggakan*) telah terpenuhi dalam sebuah sajian musik reog, maka sajian tersebut boleh dikatakan telah ‘lengkap’. Jadi, kalau ada sajian musik reog yang mengabaikan aspek *senggak*, maka sajian pertunjukan reog akan terasa tidak lengkap, kurang ramai, kurang *gayeng*, atau kurang sempurna. Demikian menurut para penikmat Reog Ponorogo, termasuk pelaku-pelaku seni reog itu sendiri.

Para *senggak* (termasuk kategori pengrawit; pengrawit reog) selain menyajikan *senggakan*, biasanya juga *alok*, *nggerok*, atau *nggereng*, serta juga menyajikan *lelagon* atau tembang (*nembang*). Dengan demikian, sebutan *senggak* oleh masyarakat reog (Ponorogo) mencakup keseluruhan pelaku vokal reog. Bentuk-bentuk vokal (*senggak*) dalam musik Reog Ponorogo sendiri, apabila dirinci terdiri sebagai berikut.

### 1. Senggakan

*Senggak* atau *senggakan* dalam reog mengacu pada pola tarian dan/atau *kendhangan*. Pada *tabuhan* reog yang bukan dalam rangka sebagai musik tari, misalnya murni untuk *tabuhan* saja atau untuk menyajikan *lelagon* (tembang), pola dan ritma *senggakan* juga mengacu pada pola *kendhangan*.

### 2. Alok, Gerok

Kumorohadi mengatakan: “Apabila *senggakan* lebih berkaitan dengan pola permainan gamelan maka suara dalam *nglarehi* lebih berhubungan dengan pola gerak tertentu.” Kumorohadi menyetarakan *alok* dengan istilah: *nglarehi*, dengan definisi: vokal yang dibawakan bersamaan dengan irama gamelan. Tetapi

Kumorohadi kemudian membedakan antara *alok* dengan *nglarehi*: “Apabila *nglarehi* vokalnya menyatu dengan irama permainan gamelan, *alok* merupakan suara-suara yang sama sekali tidak terkait dengan pola permainan gamelan.”<sup>19</sup> Agaknya, contoh *nglarehi* yang dimaksud oleh Kumorohadi, seperti vokal pada *gendhing kebogiro* ketika *ganong* dalam posisi ‘diam’ (belum melakukan suatu gerak atau *solah* tertentu), ada *alok* yang bunyinya: “*hayo!*”, “*ayo Le!*”, dan sebagainya.

*Alok-gerok* yang penulis maksudkan adalah unsur vokal berupa suara manusia dengan warna dan karakter tertentu, di antaranya: teriakan (*gerokan*), erangan (*gerengan*), ungkapan bunyi atau suara tertentu, yang tidak ritmis atau tidak terikat irama namun disuarakan pada tempat-tempat tertentu, kaitannya dengan gerak dan suasana tari yang didukung oleh pola musik (*tabuhan*) tertentu.

Ragam bunyi (suara) *alok* adalah sebagai berikut:

- Penggalan kata, suku kata, atau beberapa kata yang memiliki makna, seperti ‘*yo*’, ‘*ayo*’, ‘*hayo*’, ‘*ayo Le*’, dan lain-lain.
  - Bentuk *alok* seperti ini salah satunya dapat ditemukan pada *adangiyah* atau *ajak-ajak* menjelang penyajian suatu bentuk *gendhing*. *Alok* pada bagian *adangiyah* —seperti juga telah disampaikan pada uraian tentang *adangiyah*— berupa teriakan bersama-sama oleh para *senggak* secara ‘bertumpuk’, yakni: “*yo...yo...yo...yo...yo...*” (maksudnya: “*ayo...ayo...ayo...ayo...ayo...*”), demikian seterusnya hingga

---

<sup>19</sup> Periksa Tugas Kumorohadi, “Reog Obyogan, Perubahan dan Keberlanjutan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo”, Thesis, (Sekolah Tinggi Seni Indonesia, 2004), hlm. 138.

*adangiyah* berakhir. Maksud teriakan “yo” adalah: ”ayo”, jelas mengandung maksud ajakan, sesuai prinsip dari *adangiyah* itu sendiri.

- Pada bagian tarian *jathilan* ketika *jaran srisig* atau *onclang* misalnya, suara *alok* adalah: “*hayo...,yo.yo.yo.yo.yo.*” (panjang suara secukupnya, sampai bagian gerakan yang dimaksud habis).
- Pada saat *barongan*, baik bagian tarian *barongan* tunggal atau *barongan* berpasangan (satu pasang atau lebih) —atau disebut tari *merak tarung*— maupun pada bagian adegan *barongan* tarung melawan *jathilan*, *Bujang Ganong*, atau *klana*, suara *alok* menggambarkan karakter suara macan (harimau), seperti: *gerengan* (geraman) macan, erangan, dan sejenisnya.
- *Alok* yang berupa ekspresi kekagetan seperti: “*hiaaaaaat...!*”, “*thadalah!*”, “*wuiss..!*”, dan sebagainya, sering digunakan untuk memperkuat kesan ekspresi gerak tarian tertentu, misalnya gerakan akrobatik dari *Bujang Ganong* atau *barongan-dhadhak merak*.

### 3. Tembang

Bentuk tembang yang sering digunakan dalam musik Reog Ponorogo cukup beragam. Tembang-tembang ini umumnya disajikan secara koor (bersama-sama) oleh seluruh *senggak*, akan tetapi sering juga dikehendaki sajian vokal tunggal untuk bagian *garapan* tertentu. Uraian mengenai vokal yang berupa vokal tembang dalam Reog Ponorogo akan diuraikan dalam tempat tersendiri, mengingat kedudukan vokal tembang dalam musik reog akhir-akhir ini begitu marak dieksplorasi.

## H. Variasi Garap Musik Reog Ponorogo (Kemasan Reog Festival) Saat Ini

Seiring dengan adanya acara festival reog, terutama Festival Reog Nasional yang telah diselenggarakan di Ponorogo sejak tahun 1995, *garapan* pertunjukan Reog Ponorogo makin ‘menjadi-jadi’. Demikian komentar banyak narasumber, terutama seniman yang relatif telah mencapai setengah abad usianya, seperti *Mbah Saleh*, atau *Pak Dirman*. Kata ‘menjadi-jadi’ yang mereka lontarkan memang multi-tafsir. Bisa jadi ada rasa bangga bahwa seni reog telah demikian berkembang, atau bisa jadi juga ada unsur kekecewaan karena ada yang menilai banyak juga dari *garapan* reog yang *over*, keterlaluhan, atau ada yang menyimpang (dari *pakem* reog). Konon, banyak juga seniman-seniman ‘desa’ yang kecewa terhadap pemerintah terkait dengan adanya acara FRN, karena dalam FRN tentu saja yang eksis adalah seniman-seniman ‘golongan tertentu’ dan eksistensi seniman ‘desa’ diabaikan. Di sisi lain, pihak pelaksana FRN, dalam hal ini diwakili *Pak Budi Satriyo* dan *Pak Bambang Wibisono* (pengurus Yayasan Reyog) mengemukakan bahwa salah satu yang ingin dicapai dari acara semacam FRN ini adalah untuk menumbuhkan dan terus mengembangkan inovasi dan kreasi dalam pertunjukan Reog Ponorogo dengan tanpa meninggalkan tradisi reog, agar pertunjukan reog tidak menjemukan.

Dengan adanya reog *garapan* untuk keperluan festival semacam FRN itulah muncul pemetaan pertunjukan Reog Ponorogo, seperti yang disampaikan oleh Zamzam Fauzannafi; ‘reog *obyogan*’ dan ‘reog festival’, bahkan muncul juga istilah: ‘reog *desa*’ dan ‘reog kota/reog kabupaten’. Dari segi *garapan* musik, reog *obyogan* hampir sebagian besar menyajikan *gendhing-gendhing* baku, tanpa

variasi. Sebaliknya, reog festival banyak terdapat variasi-variasi *garapan* musik di antara *gendhing* baku yang tetap muncul sebagai ‘pertahanan tradisi Reog Ponorogo’. Dalam durasi yang terbatas (20 sampai 30 menit), pentas reog festival menuntut para penyaji untuk menyajikan tarian-tarian baku dengan alur cerita yang jelas (sesuai ‘*pakem*’ cerita yang diangkat). Singkatnya, reog festival cenderung merupakan sendratari yang menggunakan materi tarian, musik, dan mengangkat cerita Reog Ponorogo dengan inovasi dan kreasi masing-masing penyaji atau peserta. Dan yang tidak dapat dilupakan adalah adanya kompetisi (perlombaan) di dalamnya, sehingga tiap peserta (dari dalam dan luar Ponorogo) berusaha sekuat-kuatnya agar memperoleh juara. Satu lagi, peranan kaum akademisi (terutama jebolan dari lembaga atau sekolah seni; terutama dari Surakarta) sangat mendominasi sebagai *penggarap-penggarap* tari maupun musik reog di banyak kelompok peserta FRN.

Penulis tidak akan berbicara mengenai hal-hal teknis maupun persoalan sosial-politik yang ada dalam peristiwa se-fenomenal FRN, namun yang jelas para peserta yang menjadi juara biasanya para peserta yang banyak menyajikan *garapan-garapan* yang ‘baru’, inovatif, yakni *garapan* yang tidak atau belum ada dalam budaya Reog Ponorogo sebelumnya. Dalam segi musik, di samping sajian musik-musik (*gendhing-gendhing* baku reog), peserta memasukkan variasi-variasi musik yang dianggap baru dalam dunia reog.

Pada dekade tahun 1990-an, masuknya unsur *tembang-tembang macapat* yang *digarap* ala-reog menjadi hal yang baru dalam reog, melalui adanya festival saat-saat itu. Hingga saat ini pun, *garap-garap* yang mengeksplorasi tembang-

tembang *macapat* (bahkan *tembang tengahan*) telah banyak muncul. Di antara sajian *tembang-tembang* macam itu ada yang *digarap ada-ada*, dan ada pula yang *digarap palaran*. Untuk *garap* semacam *ada-ada*, banyak yang mengadopsi *ada-ada* dari tari-tarian Jawa, misalnya *ada-ada* untuk tari *bandayuda*, bahkan ada juga yang mengangkat *garap sulukan* yang berbentuk *pathetan*, misalnya *pathetan lima ngelik*. Sedangkan untuk *garap palaran*, banyak menggunakan *tembang macapat* seperti *durma*, *maskumambang*, atau *pocung*. Sementara *gendhing* yang digunakan ialah *gendhing panaragan* atau ada yang menggunakan bentuk *sampak* (irama agak lambat).

Selain *garapan* vokal, *tabuhan* musik pada reog festival sengaja dibuat variatif, sebagai perwujudan dari kreasi dan inovasi dari peserta (*penggarap*-nya). Dengan media alat musik ansambel gamelan reog, peserta reog festival dibebaskan untuk *menggarap* musiknya sebebas-bebasnya, tentunya dengan beberapa ketentuan, di antaranya ialah: tetap tidak meninggalkan *gendhing-gendhing* baku reog, dan tidak diperkenankan memasukkan instrumen musik selain instrumen musik reog, kecuali menambah perangkat instrumen tertentu. Tentang penambahan instrumen ini, peneliti sering melihat *kethuk-kenong* yang ditambah 1 atau 2 *pencon* lagi, *angklung* yang lebih dari sepasang, *kendhang* yang kadang-kadang *double* bukan sebagai cadangan namun memang digunakan untuk bagian musik yang mengkolaborasi 2 *kendhang*, *slompret* yang kadang divariasi *slompretan duet*, dan bahkan ada yang menggunakan 2 buah gong reog.

Beragam komposisi musik reog yang dapat dikategorikan sebagai musik *garapan* baru dalam tradisi reog, peneliti bagi atas beberapa macam:

- *Komposisi yang masih menggunakan aransemen dasar tabuhan baku Reog Ponorogo*

Sebagai contoh ialah *garap palaran* yang menggunakan aransemen *gendhing* baku reog terutama *panaragan* atau *sampak* irama lambat. Selain itu, termasuk juga bagian-bagian musik yang dimasuki vokal, apapun bentuknya, dengan sedikit atau banyak variasi *tabuhan* instrumennya, namun kekuatan *tabuhan* baku reognya tetap tampak.

- *Komposisi musik yang berasal dari budaya musik lain, di luar budaya atau tradisi musik Reog Ponorogo*

Yang termasuk warna musik lain yang sama-sekali bukan berasal dari *tabuhan* baku reog, contohnya adalah musik dengan birama 3/ 4, atau musik komposisi lainnya yang memang baru dalam budaya musik reog. Unsur-unsur musik dangdut, *reggae*, *hip-hop*, dan banyak lagi yang lainnya, saat ini banyak masuk dalam pertunjukan Reog Ponorogo (terutama reog festival). Selain itu juga termasuk unsur-unsur musik etnis Nusantara seperti musik *jaipongan*, *banyuwangen*, *jawa-timuran*<sup>20</sup>, *badhutan*, dan sebagainya. Penyajian budaya musik tertentu, dengan tetap menggunakan gamelan reog, misalnya grup reog dari Surabaya, hampir setiap kali tampil di FRN kebanyakan mengawali adegan-adegannya dengan *garapan* menyerupai tari *remo*. Dengan *kendhangan remo*, melodi *gendhing remo* oleh *slompret*, dan didukung instrumen lainnya, tentu saja musik telah jauh dari warna tradisi atau *gendhing* baku reog.

---

<sup>20</sup> Meskipun secara geografis Ponorogo terletak di propinsi Jawa Timur, namun secara budaya, Ponorogo memiliki warna seni dan budaya yang tersendiri.

Berdasarkan pengamatan peneliti, yang sangat menonjol dalam musikalitas *garapan* reog festival saat ini ialah eksplorasi vokal dan tembang yang begitu marak memasuki dunia pertunjukan Reog Ponorogo. Dalam pertunjukan reog *obyogan* atau reog *kawak (lawas)* pun sebenarnya berbagai tembang dan *lelagon* telah dengan fleksibelnya disajikan dengan aransemen musik/*tabuhan* baku reog. Namun, akhir-akhir ini, inovasi musik reog (bersamaan dengan inovasi tarinya), melalui adanya reog festival, sangat kental dengan banyaknya unsur tembang atau lagu-lagu vokal yang dibarengi dengan variasi *garap* instrumennya. (Tentang eksplorasi vokal ini diuraikan pada sub-bab berikut).

### **I. Ragam Garap Vokal Reog: Eksplorasi dan Alternatif Variasi dalam Musik Reog Ponorogo Saat Ini**

Penyajian vokal, terutama yang berbentuk tembang atau *lelagon* dengan wadah *tabuhan* (musik) reog menjadi sesuatu yang ‘dibanggakan’ dari para seniman atau penikmat Reog Ponorogo. Berbagai macam lagu-lagu, tembang, dari yang ‘klasik’ sampai yang ‘populer’ dapat disajikan dengan menggunakan gamelan Reog Ponorogo, menjadi salah satu indikasi akan keluwesan gamelan atau musik Reog Ponorogo.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Hal ini sering diutarakan oleh sejumlah narasumber yang penulis temui dalam beberapa kali wawancara (bulan Juli, Oktober, dan Nopember 2012), di antaranya Pak Bambang Wibisono (pegawai Dinas Pariwisata Ponorogo), Edi Handoko (salah satu *pengendhang reog* profesional yang juga penata musik reog di komunitasnya), Pak Hadi (*pengendhang* senior sekaligus ‘mantan’ *pendhadhak* ulung yang sekarang lebih banyak diposisikan sebagai sesepuh dan ketua paguyuban Reog Ponorogo di Sambit dan sekitarnya).

### 1. Keperluan Non-Tarian ‘Baku’

Penyajian tembang-tembang yang mengambil repertoar dari langgam, *lelagon dolanan* Jawa, campursari, atau bahkan dari musik-musik populer atau dangdut. Penyajian semacam itu biasanya dilakukan bukan dalam rangka keperluan tarian reog ‘baku’ seperti tarian *warokan*, *ganongan*, *jathilan*, *klana*, maupun *dhadhak merak*. Akan tetapi lebih kepada penyajian ‘bebas’, selingan di sela-sela penyajian tarian-tarian, atau ketika bagian *gambyongan* (pada pertunjukan reog *obyogan*), yang para penari maupun para penonton dapat ambil bagian untuk berjoged. Sajian tembang ini di samping disajikan oleh vokal manusia yang kerap kali diiringi oleh melodi *slompretan*, juga sering disajikan secara instrumental dengan *slompret* sebagai melodi lagu tembang yang dimainkan (tanpa suara vokal).

Penyajian *tetembangan* dalam reog yang bukan untuk keperluan tarian ‘baku’ pada umumnya menggunakan iringan bentuk *gendhing panaragan*<sup>22</sup> dengan pengaturan tempo yang sesuai untuk tembang yang disajikan. Contoh repertoar lagu-lagu (tembang atau *lelagon*) yang sering disajikan ialah *Ireng Manis*, *Es Lilin*, *Aja Lamis*, *Kangen*, *Luntur*, *Nonong*, *Mas Joko*, *Dadi Ati*, *Rondha Kampung*, *Langit Mendhung Kutha Ngawi*, *Reog Ponorogo* (ciptaan Ki Nartosabdo), atau *Srampat* (sering menggunakan bentuk *tabuhan sampak*).

---

<sup>22</sup> Kadang-kadang penyajian tembang-tembang ini ada juga yang menggunakan *tabuhan* bentuk *kebogiro*, terutama untuk *lelagon* yang biramanya relatif cepat, misalnya lagu *Empat Lima* (karya Ki Nartosabdo). Namun, bentuk *panaragan* mendominasi dalam hal wadah untuk penyajian tembang-tembang.



Ini berbeda dengan *garap tetembangan* yang konvensional seperti dalam reog *obyogan* yang penyajiannya secara spontanitas berdasarkan tradisi *garap*, misalnya bingkai *tabuhan*-nya cenderung berbentuk *panaragan* (seperti telah diuraikan di muka).

Bentuk vokal dan/atau tembang yang peneliti maksudkan juga mencakup olah vokal yang tidak selalu menggunakan syair (*cakepan*) kalimat tertentu, namun seringkali juga berupa untaian bunyi vokal dan/atau konsonan, mirip seperti *senggakan*, namun dilagukan sedemikian rupa sehingga menjadi rangkaian melodi. Peneliti mengamati ada banyak bentuk komposisi musik dan/atau vokal yang sering disajikan oleh para grup reog, terutama dalam FRN. Berikut ini macam-macam bentuknya.

- Penyajian tembang *macapat*, *tembang tengahan*, atau tembang-tembang Jawa lainnya yang sering dipakai dalam bentuk *sulukan* (baik *ada-ada*, *sendhon*, maupun *pathetan*). Tembang-tembang tersebut biasanya disajikan menyerupai *sulukan*, kebanyakan mendekati seperti *ada-ada*, sebab pada umumnya untuk mendukung suasana yang bersemangat, tegang, gagah, garang, atau keras. Penyajian tembang seperti ini biasanya diiringi beberapa instrumen dengan intensitas yang tidak begitu menonjol, untuk mengangkat peran vokal. Ada yang hanya diiringi dengan pukulan *kethuk* sekali-sekali, getaran gong atau angklung, dan sebagainya.
- Penyajian *palaran*, misalnya dengan tembang *durma*, *pucung*, atau *maskumambang*. Yang sering terjadi, *garap palaran* ini disajikan pada bagian adegan yang merepresentasikan latihan *kanuragan* atau

*pendadaran warok* (pada tari *warok*), ketika *Klana Sewandana* sedang *gandrung* (jatuh-cinta), dan adegan *klana* hendak mengalahkan *Singa Barong* dengan *Kyai Samandiman*-nya. Pada suasana *gandrungan klana*, sering juga memakai tembang *kinanthi sandhung*, menggunakan teks syair (*cakepan*) yang sesuai dengan aransemen *garap palaran* ‘ala reog’. Istilah ‘ala reog’ mengandung arti disajikan dengan ansambel reog, umumnya memakai *gendhing panaragan*, yang notabene memiliki kemiripan dengan bentuk *srepegan* yang digunakan untuk *palaran* versi gamelan Jawa.

- Penyajian lagu-lagu atau *tetembangan* tertentu yang telah ada, disajikan ulang dengan suatu penyesuaian. Ini banyak sekali terjadi, banyak disajikan oleh berbagai grup peserta festival reog, misalnya *tembang dolanan* berjudul *Swara Suling* (karya *Ki Nartosabdo*) yang *dibesut* teks syairnya menjadi: “*Iki crita Reyog Ponorogo/ Bantarangin sawijining praja/ Prabu Klana Sewandana, gagah birawa, sekti mandraguna/ Samandiman cemethi pusaka.*”<sup>23</sup>
- Penyajian tembang yang sengaja diciptakan khusus untuk adegan tertentu, baik dengan aransemen musik berbentuk komposisi musik baru atau dengan iringan musik dengan menggunakan *gendhing* baku reog (seperti *panaragan, sampak*, atau *kebogiro*). Misalnya, grup reog *Singo Mudo Manggolo* dari SMK Negeri 2 Wonogiri banyak sekali menampilkan

---

<sup>23</sup> *Garapan* grup reog Gajah Manggolo SMA Negeri 1 Ponorogo pada FRN tahun 2008. Tembang *besutan* dari lagu *Swara Suling* ini disajikan pada awal adegan *kiprah klana*, isinya jelas-jelas mengilustrasikan sosok *Prabu Klana sewandana* yang legendaris.

tembang-tembang *vokal*, misalnya berupa sebuah *lelagon* untuk mengiringi pasukan berkuda berwujud *jathilan* (dengan iringan *gendhing sampak tamban*), sebagai berikut.

*Contoh vokal tembang untuk bagian jogedan jathilan tertentu*

. . i 2̇	. . i 2̇	. . i 2̇	5 6 i 2̇
Anglur	se lur	ri sang	ba la ku wur
. . . .	i i i i	. 2̇ 3̇ i	. 6 5 5
	lam pah e pra	ju rit	ku da
. . 5 6	i i i 2̇	3 . 5 6	i i i 2̇
A ni	tih tu rang ga	sa jak	e pra ko sa
3̇ . 3̇ 2̇	3̇ i 6 5	4 4 4 .	4 5 6 5
Sya ga	nga rah pa ti	pa cak e	ngge gi ri si
. i 6 5	. i 6 5	. 5 5 5 .	. 5 6 i i
a ja	nyo ba	sek ti ne	sang pra wi ra
. i 6 5	. i 6 5	. 5 5 5 .	. 6 3 2 1
o ra	gi grig	ne ma hi	ing be ba ya

- *Garapan* musik vokal dengan atau tanpa iringan instrumen yang tidak mempresentasikan kalimat syair tertentu (seperti tembang), namun berupa untaian bunyi suku kata atau kata tertentu yang dilagukan dengan melodi tertentu sehingga membentuk suatu rangkaian lagu atau melodi. Misalnya *garapan* vokal sebagai berikut.<sup>24</sup>

	3̇ 2̇ 3̇ 5	6 i 6 5	3 2 3 5	6 i 6 5	
	e o e a	e o e a	e o e a	e o a o	

<sup>24</sup> *Garapan* grup reog dari Ponorogo Kota ketika tampil di Kabupaten Jembrana, Bali, tahun 2009. Pada bagian ini, vokal diiringi dengan *tabuhan kethuk-kenong* dan gong dengan irama *obyog*.

## J. Interaksi Musikal Tabuhan Reog Ponorogo

Interaksi musikal yang terjadi dalam musik Reog Ponorogo sebenarnya telah banyak telah tersirat dalam uraian-uraian sub-bab sebelumnya, yakni pada sampel-sampel kasus musikal seperti yang terjadi dalam bagian *adangiyah*, pada *gendhing patrajayan*, pada *garap slompretan*, ketika terjadi berbagai peralihan *irama* dan/atau peralihan *gendhing*, dan pada *garap* vokal (*senggak*). Interaksi musikal ialah suatu aktifitas yang dilakukan musisi dalam menggarap musiknya yang di dalamnya ada proses merespon suatu rangsangan dengan menggunakan medium musik serta hasilnya adalah suara (musik). Adanya interaksi musikal di dalam musik reog membawa pengaruh yang sangat kuat terhadap musikalitas Reog Ponorogo, seperti: dinamika yang terjadi pada musik reog itu sendiri. Sebab, salah satunya dengan adanya interaksi musikal, perubahan-perubahan, macam-macam ritme, serta variasi-variasi musikal dalam musik reog dapat terbentuk.

Di sini peneliti meminjam model pemaparan tentang interaksi musikal yang telah dikemukakan oleh Andrianus Aryo Pamungkas ketika meneliti tentang jalinan interaksi musikal antar pemain musik dalam pertunjukan tari topeng *panji* gaya Slangit (Cirebon). Andrianus mengemukakan adanya jaringan interaksi, sistem interaksi, struktur interaksi, dan motivasi interaksi.<sup>25</sup>

- **Jaringan Interaksi**

Jaringan interaksi musikal dalam musik Reog Ponorogo melibatkan peran dan kedudukan instrumentasi (dan musisinya). Sehingga perlu dipaparkan

---

<sup>25</sup> Andrianus Aryo Pamungkas, "Jalinan Interaksi Musikal antar Pemain Musik dalam Pertunjukan Tari Topeng Panji Gaya Slangit (Cirebon)". Skripsi. (Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007), hlm. 56-76.

kedudukan dan fungsi masing-masing instrumen gamelan Reog Ponorogo, melalui tabel berikut.

No	Jenis Instrumen	Fungsi dan Kedudukan
1	<i>Kendhang</i>	Pengatur irama ( <i>pamurba irama</i> ), pemberi efek gerak tarian, pengendali jalannya sajian <i>gendhing</i> dan komposisinya
2	<i>Slompret</i>	Penyaji/pembawa melodi ( <i>pamurba lagu</i> ), penguat dinamika dan ritme melalui melodi, penguat tekanan-tekanan musik, pada bagian tertentu menjadi pemegang komando (misalnya <i>adangiyah</i> dan <i>unggah-ungguhan patrajayan</i> )
3	<i>Kethuk-kenong</i>	Instrumen struktural
4	<i>Gong</i>	Instrumen struktural
5	<i>Ketipung</i>	Pengisi (isian musik) dan penguat irama
6	<i>Angklung</i>	Penghias musik dan penguat irama
7	Vokal ( <i>senggak</i> )	Penghias musik, sangat berperan penting dalam dinamika musik, ikut memperkuat tekanan-tekanan tertentu dalam musik.

Dalam pertunjukan Reog Ponorogo, yang lebih dahulu menjadi perhatian masing-masing musisi ialah tarian yang disajikan. Berbekal pengetahuan yang telah menjadi kesepakatan serta menjadi tradisi dalam musik Reog Ponorogo, masing-masing musisi telah paham akan kedudukannya, dalam *menggarap* materi-materi *gendhing* yang disajikan, kaitannya dengan adegan atau gerakan tari maupun hanya sekedar *tabuhan* yang mandiri.

- **Sistem Interaksi**

Sistem interaksi terdiri dari sarana yang berupa tanda-tanda musikal yang digunakan dan telah disepakati para pemain musik dalam mengkomunikasikan, mengkoordinasi, dan mengorientasikan diri yang bertujuan untuk mewujudkan jalinan interaksi musikal.

Dalam sajian musik Reog Ponorogo, banyak sekali tanda-tanda musikal yang dijadikan acuan dalam sistem interaksi ini. *Kendhangan buka* atau *peralihan* menjadi tanda musikal bagi musisi yang lain untuk merespon dan *menggarap* musiknya. Lengkingan *slompret* atau *slompretan* dengan ritme tertentu dalam *gendhing patrajayan* menjadi tanda musikal yang sangat penting bagi tiap-tiap elemen musik untuk menuju bagian apa yang disebut dengan *unggah-ungguhan* (masalah ini telah diuraikan pada sub-bab di depan, tentang *gendhing patrajayan*).

- **Struktur Interaksi**

Struktur interaksi adalah rangkaian atau susunan sistem interaksi yang digunakan untuk menyajikan *gendhing*. Struktur ini membentuk musikalitas keseluruhan musik dengan suatu bentuk bingkai yang mengantarkan seluruh pemusik *nggarap* musiknya dengan kesepakatan-kesepakatan tertentu. Sebagai contoh, adanya unsur irama dalam *tabuhan-tabuhan* Reog Ponorogo sangat jelas tampak adanya struktur interaksi musikal di dalamnya. Sistem permainan masing-masing instrumen (termasuk vokal) sangat mempertimbangkan aspek irama yang disajikan.

- **Motivasi Interaksi**

Motivasi interaksi dalam konteks musikal berhubungan dengan rangsangan musikal serta respon musikal yang dimiliki oleh para musisi serta keterlibatannya dalam interaksi musikal. Dengan motivasi inilah, musisi akan berusaha saling memperhatikan tiap-tiap bunyi musik untuk memposisikan dirinya secara tepat yang ditandai dengan *garapan* musik yang dihasilkan berdasarkan pertimbangan-pertimbangan, di antaranya pertimbangan akan adanya interaksi musikal.

### ***Interaksi Musikal pada Vokal (Senggak) Reog Ponorogo***

Telah diuraikan pada sub-bab sebelumnya bahwa vokal reog dalam tradisi Reog Ponorogo disebut dengan: *senggakan*. Uraian berikut lebih membahas *senggakan* yang digunakan pada bentuk-bentuk *tabuhan* (*gendhing*) baku reog, seperti bentuk *obyog*, *panaragan*, *patrajayan*, *sampak*, dan *kebogiro*.

Pada umumnya, secara tradisi, bentuk dan pola-pola *senggakan* reog berdasarkan pada pola-pola *kendhangan* dan/atau gerakan tari yang disajikan. Pola-pola *kendhangan* dan/atau pola gerak tari itulah yang menjadi ‘rangsangan musikal’ yang direspon *senggak*, sehingga tersajilah pola *senggakan*.

*Senggakan* disajikan oleh sekelompok (sekumpulan) orang yang disebut *senggak*. Kadang-kadang ada yang menyebutnya: *gerong*, *gerok*, *bengok*, bahkan di Wonogiri akhir-akhir ini populer dengan sebutan *cengok* (untuk menyebut vokalis *senggak* reog). Sering kali yang menjadi vokalis *senggak* adalah pemain

instrumen sekaligus, seperti pemain angklung, gong, atau *kethuk-kenong*. Sekumpulan para *senggak* tersebut memiliki pembagian tugas tertentu didalam menyajikan *senggakan*. Artinya, *senggakan* bukan mesti pola-pola teriakan (*bengokan* atau *gerokan*) yang selalu disajikan seragam, namun seringkali juga berbentuk pola vokal yang saling sahut-menyahut, *imbal-imbalan*, dengan pembagian peran masing-masing atau per-kelompok *senggak*.

Berikut beberapa ilustrasi *senggakan*, berkaitan dengan pola *kendhangan* dan/atau gerak tari, dan tentunya sering kali juga harus mempertimbang bentuk *gendhing* yang disajikan.

### Ilustrasi 1

bentuk *obyok* (dengan *buka*): . d b k t  $\bar{b}l$ . (P) [ :  $\hat{p}$   $\hat{p}$   $\hat{p}$  ( $\hat{p}$ ) : ]

pola *senggak* I : { - ho - ho }  
pola *senggak* II : { o - o - }

### Ilustrasi 2

bentuk *kebogiro* (gerak tari *ganongan*: *mlaku dobel*)

*kendhangan* (dan *kempul-gong*): [ : . . . d . b . d . b . d .  $\bar{b}$  .  $\bar{b}$  (d) : ]

pola *senggakan*: { . . . ya . hok . ya . hok . ya .  $\bar{hok}$  .  $\bar{hok}$  ya }

### Ilustrasi 3

Pada *jogedan dhadhak merak*, *ganongan*, juga *warok* (bentuk *sampak*, *kebogiro*, atau *obyok*)

*Kendhangan*: [ :  $\bar{b}b\bar{p}t$   $\bar{t}k\bar{p}\bar{p}\bar{p}t$  : ] .  $\bar{b}l\bar{p}t$  . . db .  $\bar{b}l\bar{p}t$  . . db . ddt .  $\bar{p} . \bar{b}l$

*Senggak* I: { o e o - o e o - } ---- -ha'e ---- -ha'e ---- -hok-ya

*Senggak* II: { --- ho --- ho } (selanjutnya sama seperti pola *senggak* I)

### Ilustrasi 4

Sebuah *jogedan jathil*, *gendhing sampak*.

*Kendhangan*: .  $\bar{t}t\bar{t}t$   $\bar{t}t$  . . || [ : .  $\bar{t}b\bar{b}$   $\bar{b}d$  . . .  $\bar{t}t\bar{t}t$   $\bar{t}t$  . . : ]  $\bar{p}t\bar{p}t$   $\bar{p}t\bar{p}t$  ||

*Senggak* I: - a'e'o' e'a' -- [ - a'e'o' e'a' -- - a'e'o' e'a' -- ] o' - o' - o' - o' -

*Senggak* II: ---- - -ha'e [ ---- - -ho'ya ---- - -ha'e ] - ho-ho -ho-ho

Akan banyak sekali pola-pola *senggakan*, di dalamnya termasuk *alok*, yang sesungguhnya semuanya itu berkaitan erat dengan pola-pola *kendhangan* dan/atau gerakan tari. Untuk pola *alok*<sup>26</sup> kebanyakan berupa kata-kata atau suku kata yang memiliki makna tertentu. (Hal ini telah dijelaskan pada sub-bab tentang “Unsur Vokal: *Senggak – Alok* dan *Tembang*”). Secara musikal, penyajian pola *alok* tidak begitu terikat birama (matra) ketukan, namun agak bebas, sehingga boleh dikatakan tidak terkait langsung dengan pola *tabuhan* (misalnya *kendhangan*), melainkan lebih terkait ke pola gerak tarinya. Berikut contohnya.

**Bagian tari onclang jathilan atau sirig dhadhak merak:**

*Kendhangan:* . d d t . p . b l̄ . p h b . . t l p [ : . t l p : ]

*Senggak dan alok* (yang bergaris bawah): - - - - - ho'-ya ---hop ....yo....[yo-yo] atau [hayo...]

Selain contoh tersebut, banyak *alok* yang berupa teriakan yang menirukan karakter dari figur tertentu, misalnya *dhadhak merak* (*barongan*) yang sejatinya merupakan sosok macan. Oleh sebab itu, ketika *solah dhadhak merak* (*kebatan*, *kayang*, *kipu*, dan sebagainya) selalu disertai *alok* berupa geraman (*gerengan*), serta suara-suara yang bersifat *support* dan suara yang turut memperkuat suasana tertentu seperti *giris* (ngeri), *wibawa*, *kereng* (seram), dan sebagainya. Sekali lagi, suasana dan gerak-gerak seperti ini selalu direspon oleh *tabuhan*, termasuk vokal *senggak*, dengan bingkai-bingkai tertentu yang telah menjadi kesepakatan dalam tradisi musik Reog Ponorogo.

<sup>26</sup> Secara umum, *alok* juga termasuk atau disebut dengan *senggak*; namun seperti telah dijelaskan dalam sub-bab sebelumnya, *alok* dirinci sendiri.

## BAB V

### PENUTUP

#### A. Kesimpulan

Elemen musik dari suatu kesenian rakyat yang disebut Reog Ponorogo merupakan elemen yang berkedudukan sama penting dengan kedudukan elemen tariannya. Musik Reog Ponorogo menggunakan ansambel gamelan reog, dan sebagai sebagai musik tari digunakan untuk ‘mengiringi’ tarian-tarian baku reog (*warok, jathilan, ganongan, klana, barongan*), baik dalam pementasan reog yang disebut dengan reog *obyogan* maupun reog festival. Dalam beberapa kasus, musik reog menjadi istimewa lantaran bukan dipakai untuk mengiringi tarian baku reog, melainkan dapat disajikan bahkan dinikmati secara mandiri tanpa tarian baku. Misalnya penyajian musik mandiri ketika belum ada sajian tari, baik dalam rangka latihan rutin bagi masyarakat reog atau pada saat pentas. Pada acara-acara tertentu pun, gamelan reog sering *ditabuh* untuk mengiringi suatu prosesi, misalnya ketika *grebeg sura* di Ponorogo mengiringi langkah pejabat yang tampil ke panggung, iringan musik ketika pentas kembang api, dan lain-lain. Pada reog *obyogan*, selain sesi *iring-iring* dan sesi yang disebut *iker*, terdapat bagian yang disebut *gambyongan*. *Gambyongan* salah satunya merupakan bagian penikmatan musik reog yang para penikmatnya berjoged ria bersama para *jathil* —yang kadang mempunyai peran yang mirip ‘*tledhek*’ (ala reog)— dengan menyajikan lagu-lagu atau *tetembangan* yang digemari oleh penikmat reog tersebut.

Musik Reog Ponorogo menggunakan perangkat gamelan reog sebagai sarananya. Instrumen gamelan Reog Ponorogo terdiri atas *kendhang*, *slompret*, *kethuk-kenong*, *gong*, dan *angklung*. Selain itu, unsur vokal yang secara umum disebut dengan *senggak* (hasil suaranya disebut: *senggakan*, serta *tetembangan*) juga menjadi unsur yang harus ada dalam musik reog untuk mencapai suatu hasil karya pertunjukan seni reog (tarian dan musik) yang sempurna. Bunyi *tabuhan* musik reog juga menggunakan materi suatu sistem musikal yang disebut *gendhing*.

Dalam budaya musik Reog Ponorogo dikenal dengan bentuk-bentuk *gendhing* 'yang telah dibakukan sebagai repertoar bentuk *gendhing* tradisi reog', yang disebut dengan *gendhing baku*. Masyarakat reog di Ponorogo mengenal beberapa istilah untuk menyebut *gendhing-gendhing* baku Reog Ponorogo, yaitu: *obyog/srepeg/srempeg/madiunan*, *panaragan*, *patrajayan*, *sampak/srampak*, dan *kebogiro*. Bentuk-bentuk *gendhing* tersebut telah mengakar kuat dalam diri para seniman reog. Beberapa *gendhing* tersebut ada yang memiliki pola *tabuhan* struktural yang sama sebenarnya. Namun, lantaran disajikan dengan tingkatan irama yang berbeda, dengan warna, karakter, dan *garap* musikalnya masing-masing, *gendhing-gendhing* itu tetap disebut masyarakat reog (Ponorogo) sebagai bentuk *gendhing* sendiri-sendiri, di samping sebagai istilah untuk menyebut irama yang berbeda. *Gendhing-gendhing* yang dimaksud ialah *obyog*, *panaragan*, dan *patrajayan*.

Secara tradisi telah terdapat semacam konvensi yang telah dipahami dan ditaati oleh para seniman Reog Ponorogo tentang penerapan (*pengetrapan*)

bentuk-bentuk *gendhing* reog dalam sajian-sajian tarian-tariannya. Tari *jathilan* dan *warok* menggunakan *gendhing sampak* dan *panaragan* (pada bagian tertentu) serta sedikit *gendhing obyog* (pada bagian kecil gerakan tari). Dengan pengaturan irama dan tempo serta bunyi *kendhangan* yang serasi dengan gerakan tari masing-masing, *gendhing-gendhing* tersebut telah dianggap sangat serasi dengan karakter tarian *jathilan* (yang lincah) dan tarian *warok* (yang gagah, berat, dan berwibawa). Tarian *kiprah Klana Sewandana* serta *ganongan* menggunakan *gendhing* pokok *kebogiro*. Tarian *barongan-dhadhak merak* yang bernuansa *wingit* (angker) dan garang, serta adegan pertarungan yang suasananya tegang menggunakan *gendhing sampak* yang disajikan dengan musikalitas tertentu hingga menghasilkan suasana tegang. Dengan *garap* musikalitas tertentu yang melibatkan segenap elemen musik, disajikan para *pengrawit* reog, masing-masing *gendhing-gendhing* tersebut diterapkan sesuai keperluan menurut tradisi yang ditaati sebagai musik tarian-tarian reog. *Gendhing kebogiro* ala reog yang *digarap* sedemikian rupa menjadi musik yang begitu serasi dengan gerakan tari *ganongan* maupun *klana*. Demikian juga untuk *gendhing obyog* (yang suasananya bersemangat, klimaks), *panaragan* (tenang, berwibawa), dan *patrajayan* (sangat tenang). Selain itu, fleksibilitas *tabuhan* reog memungkinkan untuk disajikan sebagai wadah tembang-tembang maupun berbagai *lelagon-lelagon*, hal ini terutama *gendhing panaragan*.

Khusus bentuk *patrajayan* dapat disebut sebagai *gendhing* khusus, disebabkan karena komposisi dan struktur musikalnya, serta fungsi atau kegunaannya pada komposisi pertunjukan tarian Reog Ponorogo. Secara musikal, *patrajayan* memiliki ciri-ciri khusus, di antara yang paling jelas adalah adanya

bagian yang disebut dengan *unggah-unggahan*. Bagian ini memiliki *garap tabuhan* gong yang peneliti indikasikan sebagai ‘efek dari suatu interaksi musikal’, berkaitan dengan pola *kendhangan unggah-unggahan patrajayan* itu sendiri. Dengan karakter *gendhing patrajayan* yang iramanya cenderung lambat (khususnya bagian *patrajayan* ‘biasa’, yakni bukan bagian *unggah-unggahan*) ini, *gendhing* ini dinilai sangat serasi dengan adegan tari yang menggunakan *gendhing* ini, yakni adegan *iring-iring*, yang dalam *garapan* sendratari menggambarkan kemenangan *Klana Sewandana* dan rombongannya yang berhasil menaklukkan *Singa Barong*; dalam komposisi keseluruhan sendratari menjadi semacam adegan antiklimaks sekaligus ‘relaksasi’ para figur pemerannya.

Dari hanya sekian bentuk *gendhing* baku (sebut saja ada 5 bentuk: *obyog, panaragan, patrajayan, sampak, kebogiro*), sajian musik reog menjadi dinamis karena disebabkan oleh beberapa hal. Di antaranya adalah ragam sajian-sajian irama, ritme permainan sejumlah instrumennya, dinamika melodi *slompretan*, sistem laras (*slompret*) yang khas (dengan fleksibelitasnya), perubahan volume, *garap* vokal *senggak* (termasuk *tetembangan*)-nya, dan banyaknya peralihan-peralihan *gendhing*. Virtuositas *garap* instrumen (terutama *slompret* dan *kendhang*) yang dikolaborasikan dengan instrumen lain yang jumlahnya tidak banyak, justru dengan jumlah yang sedikit itulah akan lebih menuntut musisi (*pengrawit*)-nya untuk lebih intens dan serius dalam memainkan musiknya.

Kompleksitas *garap* musik dalam *tabuhan* Reog Ponorogo banyak ditimbulkan oleh interaksi-inteaksi musikal oleh *pengrawit*-nya. Dengan kata lain, musikalitas Reog Ponorogo sangat kental dengan adanya interaksi musikal.

Interaksi musikal yang terjadi dalam Reog Ponorogo pun sebenarnya tidak jauh berbeda dengan yang terjadi dalam musik lain, misalnya karawitan Jawa. Interaksi musikal dalam reog tampak pada banyak hal, di antaranya:

- Pada sajian musik yang disebut dengan *adangiyah*. Di dalamnya terdapat kerjasama musikal yang dapat menghasilkan *adangiyah* yang sifatnya sangat temporer, artinya *adangiyah* dapat dipastikan tidak sama pada tiap-tiap penyajiannya, baik oleh musisi yang sama maupun musisi yang berbeda.
- Perpindahan atau pergantian *gendhing* dalam suatu sajian musik Reog Ponorogo.
- Pada *garap* masing-masing instrumennya itu sendiri. *Garapan slompretan* banyak berorientasi pada *rasa seleh* tertentu, yang tampak dari pola *kendhangan*. Sedangkan *kendhangan* bisa berdasar pada gerakan tari. Dari rangsangan musikal itu, direspon oleh elemen musik lainnya, seperti *senggak*, bunyi *gong* yang *ditabuh* dengan keras dan menghasilkan gema lebih panjang.
- *Garap* vokal (*senggak*). Vokal *senggak* tidak dilakukan secara ‘asal-asalan’, namun ada aturan tertentu, yakni berdasarkan atas tanda-tanda musikal yang direspon dengan suatu tindakan musikal berupa *garap senggak* (vokal) itu sendiri. Inilah yang disebut interaksi musikal pada unsur vokal Reog Ponorogo, yang timbul karena adanya respon musikal yang berasal dari permainan *kendhang* serta pola gerak tarian.

Berbagai bentuk interaksi musikal, baik yang berwujud suatu hasil musik pada instrumen atau unsur tertentu (misalnya *slompretan*, *senggakan*), atau hasil musik secara umum (misalnya pergantian bentuk *gendhing*, irama dan tempo), menjadi satu hal yang diterapkan masing-masing musisi Reog Ponorogo berdasarkan kesepakatan-kesepakatan tradisi dalam bermusik, yakni musik atau *tabuhan* Reog Ponorogo.

### B .Saran

“Aneh-aneh sekali suatu permainan yang diberi nama reog/  
Ponorogo tempat aslinya/  
Topengnya sangat besar, seperti pohon berjalan/  
Yang menonton jadi ngeri, karena seramnya reog ini/  
Apalagi kalau sudah reog mulai beratraksi/  
Diiringi musik gending asyik unik sekali/  
Menari-nari, berputar-putar, oh indahnya reog ini.”

(Syair sebuah lagu dangdut tahun 1970-an tentang reog, dipopulerkan Elvy Sukaesih, seperti yang diilustrasikan oleh Sudirman).

“Selain lagunya Elvy Sukaesih, ada *lelagon* Reog Ponorogo ciptaan Ki Nartosabdo, ada juga lagu Waldjinah tentang reog: ... *binarung surak rame, wis nungkung gamelane, ... jarane sirig nyongklang, sing nunggang semu nantang ...* Itu mewakili banget pagelaran reog, ...”, komentar *Pak Dirman* setelah mendemonstrasikan syair-syair tembang atau lagu di atas. “Kita telah kedahuluhan sama Ki Nartosabdo, kita telah kedahuluhan oleh Waldjinah, oleh Rhoma Irama. Mereka telah lebih dulu mengidentifikasi Reog Ponorogo.”, lanjutnya. Demikianlah *Pak Dirman* sebagai salah satu seniman *kawak* Reog Ponorogo, menyayangkan bahwa kesenian Reog Ponorogo yang telah begitu pesatnya

berkembang, namun masyarakat pelestarnya kadang-kadang lengah, kurang kritis, terutama dalam mengapresiasi dan mempelajari secara lebih mendalam. Mantan *jathil* tahun 1970-an ini mencontohkan sejumlah seniman (di antaranya: *Ki Nartosabdo*, *Waldjajah*, dan *Rhoma Irama*) yang sejak tahun 1970-an atau bahkan sebelum tahun-tahun itu, telah mempunyai penilaian, apresiasi, bahkan identifikasi yang cukup deskriptif tentang kesenian reog saat itu.

Kesenian Reog Ponorogo eksistensinya begitu kuat hingga sekarang. Sebuah seni pertunjukan rakyat (yang kini telah memasuki panggung pertunjukan modern), didukung oleh sejumlah unsur-unsur seni, di antaranya: gerak (seni tari), suara (seni musik), rupa (properti). Unsur-unsur seni dari reog itu sendiri tidak bisa dipisahkan sendiri-sendiri, dalam arti masing-masing unsur memiliki fungsi dan kedudukan yang sangat penting.

Unsur musik pada kesenian Reog Ponorogo, hingga sekarang sering disepelekan begitu saja keberadaannya. Ketika berada di Somoroto (termasuk dalam Kecamatan Kauman, sebelah barat Kecamatan Ponorogo Kota), peneliti sempat berbincang-bincang dengan seorang guru di sebuah SD di Somoroto, seorang penikmat seni. Dia melontarkan sebuah gagasan akan visualisasi gamelan yang jelas pada pentas-pentas pertunjukan Reog Ponorogo di alun-alun Ponorogo. Selama ini, tampilan panggung kurang memunculkan kedudukan *pengrawit* reog, kedudukan aspek musik. *Pengrawit* menempati sebuah bangunan khusus bagian paling tepi panggung, dan para penonton pun sangat sulit menjangkaunya dengan pandangan. Peneliti juga mengamati, rekaman-rekaman (baik komersial maupun non-komersial) pertunjukan reog festival sangat menunjukkan bahwa unsur musik

merupakan hal yang hanya perlu di dengar. Situasi seperti ini agak berbeda dengan reog yang digelar di desa-desa atau di kampung-kampung yang nuansanya tidak semegah festival reog. Elemen tari, musik, bahkan penonton sangat ‘menyatu’, meskipun tidak harus diposisikan bersatu.

Berkaitan dengan Festival Reog Nasional, di sebuah forum diskusi dalam *facebook* pernah ada wacana perlunya suatu penilaian khusus dalam aspek musik dari para penyaji (peserta) festival, misalnya dengan cara penilaian kategori aransemen (*garapan*) musik terbaik, *pengendhang* terbaik, *penylompret* terbaik, dan sebagainya. Wacana semacam ini penulis kira cukup masuk akal apabila dikaitkan dengan masih rendahnya apresiasi terhadap musikal Reog Ponorogo sampai saat ini. Apresiasi terhadap aspek musikal Reog Ponorogo yang belum tampak ada, perlu ditumbuhkan, mengingat betapa pentingnya kedudukan musik dalam Reog Ponorogo. Sementara itu, pandangan dan stigma terhadap *garapan* musik Reog Ponorogo yang sering dinilai sepele, ternyata tidak sepenuhnya benar. Sebab, di balik kesederhanaan musikalnya, *tabuhan* reog bahkan memiliki kerumitan-kerumitan tertentu dalam masalah musikalnya, begitu kompleks permasalahan musikal di dalamnya. Kiranya masih sangat perlu pengkajian-pengkajian yang lebih mendalam dan lebih komprehensif, khususnya terhadap aspek musikal Reog Ponorogo.

## DAFTAR ACUAN

### *Kepustakaan*

- Adrianus Aryo Pamungkas. 2007. "Jalinan Interaksi Musikal antar Pemain Musik dalam Pertunjukan Tari Topeng Panji Gaya Slangit (Cirebon)". Skripsi. Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Ajid Heri Santoso. 2007. "Fungsi Slompret dalam Pertunjukan Reog Ponorogo". Skripsi. Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Aris Setiawan. 2008. "Pembentukan Karakter Musikal Gendhing Jula-Juli Suroboyoan dan Jombang". Skripsi. Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Edi Sedyawati (*Ed.*). 1998. *Performing Art*. Archipelago Press.
- Hartono. 1980. *Reyog Ponorogo*. Proyek Penulisan dan Penerbitan Buku/Majalah *Pengetahuan Umum dan Profesi Departemen Pendidikan dan Kebudayaan*.
- Kamajaya (*Trans.*). 1988. *Serat Centhini (Suluk Tambangraras) Jilid IV*. Yogyakarta: Yayasan Centhini.
- Martopangrawit. 1969. *Pengetahuan Karawitan I*. Surakarta.
- M. Miller, Hugh. 2001. *Apresiasi Musik*. (Terjemahan oleh : Triyono Bramantyo). Yogyakarta: Yayasan Lentera Budaya.
- Muh.Fajar Pramono. 2006. *Raden Bathoro Katong Bapake Wong Ponorogo*. Ponorogo: Lembaga Penelitian Pemberdayaan Birokrasi dan Masyarakat.
- Muhammad Zamzam Fauzannafi. 2005. *Reog Ponorogo, Menari di antara Dominasi dan Keragaman*. Yogyakarta: Kepel Press.
- Purwowijoyo. 1985. *Babad Ponorogo (Jilid I-VII)*. Ponorogo: Dinas Pariwisata dan Seni Budaya Pemerintah Kabupaten Ponorogo.
- Rahayu Supanggah. 2007. *Bothekan Karawitan II: Garap*. Surakarta: ISI Press.
- Rahayu Supanggah. 2002. *Bothekan Karawitan I*. Jakarta: Ford Foundation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

- S.A. Mangunswito. 2002. *Kamus Lengkap Bahasa Jawa (Jawa-Jawa, Jawa-Indonesia, Indonesia-Jawa)*. Bandung: CV Yrama Widya.
- Santosa. 2009. "Etnomusikologi dalam Pembentukan Peradaban Manusia". Pidato Pengukuhan Guru Besar Tetap pada Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta.
- Seno Sudjono. Tanpa tahun. "Peranan Slendro dan Pelog di Jawa Timur". Karya Ilmiah Sarjana Muda ASKI, Departemen P. D. & k. Jurusan Keilmuan, Surakarta.
- Sindoesawarno. Tanpa tahun. "Diktat Ilmu Karawitan". (Surakarta: Konservatori Karawitan).
- Soemarto. 2011. *Melihat Ponorogo Lebih Dekat*. Ponorogo (tanpa keterangan penerbit).
- Suraji. 2008. "Adangiyah" dalam jurnal *Keteg* Vol. 8 No. 1, Jurusan Karawitan, Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Sumarsam. 2003. *Gamelan, Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Tim Penyusun. 2004. *Pedoman Dasar Kesenian Reog Ponorogo dalam Pentas Budaya Bangsa*. Ponorogo: Pemerintah Kabupaten Daerah Tingkat II Ponorogo.
- Tugas Kumorohadi. 2004. "Reog Obyogan: Perubahan dan Keberlanjutan Cara Penyajian dalam Pertunjukan Reog Ponorogo". Thesis. Program Pasca Sarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.
- Waridi (Ed.). 2007. *Hasil Simposium Karawitanologi*. Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

### ***Diskografi***

#### *Kaset Pita*

- Gending-Gending Tari dan Tembang Reyog Ponorogo Vol. 1. Group Reyog Ponorogo pimpinan *Mbah Djojo*. Fajar Record. Seri 9441.
- Gending-Gending Tari dan Tembang Reyog Ponorogo Vol. 2. Group Reyog Ponorogo pimpinan *Mbah Djojo*. Fajar Record. Seri 9442.
- Gending-Gending Tari dan Tembang Reyog Ponorogo Vol. 3. Group Reyog Ponorogo pimpinan *Mbah Djojo*. Fajar Record. Seri 9443.
- Gending-Gending Tari dan Tembang Reyog Ponorogo Vol. 4. Group Reyog Ponorogo pimpinan *Mbah Djojo*. Fajar Record. Seri 9444.
- Gending-Gending Tari dan Tembang Reyog Ponorogo Vol. 5. *Tari Edreg*. Group Reyog Ponorogo pimpinan *Mbah Djojo*. Fajar Record. Seri 9505.
- Gending-Gending Tari dan Tembang Reyog Ponorogo Vol. 7. *Tari Ronjeg*. Group Reyog Ponorogo pimpinan *Mbah Djojo*. Fajar Record. Seri 9507.
- Joged Reyog Ponorogo. *Sampak Ponoragan*. Kesenian Reyog Ponorogo “Singo Lodoyo” pimpinan *Mbah Joyo*. Fajar Record. Seri 9177.
- Joged Reyog Ponorogo. *Singo Lodoyo*. Kesenian Reyog Ponorogo “Singo Lodoyo” pimpinan *Mbah Joyo*. Fajar Record. Seri 9191.
- Joged Klono Sewandono. Paguyuban Reog Ponorogo Singo Mulang Joyo pimpinan Mbah Anom Sumadi. Pusaka Record

#### *CD/VCD*

- Reyog Margojati Jolosutro. *Hipnotis & Alamat Palsu*. Samudra Record Production. 2011.
- Reog Obyog Margojati Jolosutro Pimpinan Mbah Pur. *Rumah Kuno*. Genta Record. Seri GB-010. 2009.
- Festival Reog Grebeg Suro 1999 & 2000. (Rekaman audio-visual *handycam* tanpa melalui produksi perusahaan rekaman)
- Festival Grebeg Suro 2010. Aini Record. 2010.

Festival Reyog Nasional XVIII (Grebeb Suro 2011). Aini Record. 2012.

Gebyar Reog Ponorogo 2008. Aini Record. 2009.

Seni Reog Ponorogo Vol. 1. Paguyuban Reog “Sardulo Seto” Ponorogo pimpinan Mbah Misdi. Dasa Studio Record.

Seni Reog Ponorogo Vol. 2. Paguyuban Reog “Sardulo Seto” Ponorogo pimpinan Mbah Misdi. Dasa Studio Record.

### *Webtografi*

Rekaman video-video Reog Ponorogo dari *youtube*.

[http://id.wikipedia.org/wiki/Reog\\_\(Ponorogo\)](http://id.wikipedia.org/wiki/Reog_(Ponorogo))

Grup-grup atau komunitas diskusi dalam jejaring sosial (terutama *facebook*), seperti *Reyog Indonesia*, *Reog Bantarangin DKI Jakarta*, *Reog Jakarta Selatan*, *reyog[dot]com*, dan sebagainya.

<http://dimas-swaraponorogo.blogspot.com/2011/06/warog-ponorogo.html>

<http://wikimapia.org/10947261/Rumahnya-mbah-gwa-mbah-bikan-gondowiyono-WArok>

### *Narasumber*

Anwar Saleh atau sangat akrab dipanggil *Mbah Saleh* (1946-2013), seorang *penylompret kawak* (senior) yang cukup disegani, asal Pakunden, Ponorogo Kota. *Mbah Saleh* meninggal pada tanggal 1 Pebruari 2013, pada saat skripsi ini dalam proses revisi.

Bambang Wibisono, 50 tahun, pegawai di lingkup Dinas Pariwisata Kabupaten Ponorogo yang juga sering *menggarap* musik reog.

Budi Satriyo, 50 tahun, seorang pegawai Pemkab Ponorogo sekaligus sebagai sekretaris Yayasan Reog Ponorogo.

Edi Handoko, 34 tahun, *pengendhang* profesional yang juga sering menata *gendhing* Reog Ponorogo, asal Kauman (kelurahan), Ponorogo Kota.

Hadi (nama kecil: Muhadi), 50 tahun, Bancangan (Kecamatan Sambit, Ponorogo), seniman reog, mantan *pembarong* sekaligus *pengendhang* reog profesional yang sekarang masih aktif dalam dunia seni reog; sebagai penghimpun, penggerak, dan pengasuh komunitas Reog Ponorogo di kawasan Sambit dan sekitarnya.

‘Iput’ Wahyono Adi Seputro, 32 tahun, Wonokreto (Kecamatan Jetis, Ponorogo), seniman muda Reog Ponorogo lulusan sastra, aktif sebagai *pengendhang* sekaligus *penggarap*/pelatih (terutama musik) Reog Ponorogo.

Karmin, 65 tahun, seniman *kawak* (di antaranya di bidang karawitan dan seni Reog Ponorogo), asal Kecamatan Kismantoro (Wonogiri) yang sejak tahun 1965 telah berdomisili (melalui transmigrasi) di daerah ‘Sitiung’ (sekarang masuk Kabupaten Dharmasraya, Sumatera Barat).

Ludiro Pantjoko, 35 tahun, pelatih tari (termasuk tari-tari Reog Ponorogo), asal Surakarta, berdiam di Wonoboyo, Wonogiri Kota.

Maryono, 53 tahun, ‘mantan’ pengrajin gamelan (termasuk gamelan reog) di kawasan pusat industri gamelan di Paju (Ponorogo Kota), asal Beton (Kecamatan Siman, Ponorogo).

Misradi, 52 tahun, pengrajin *slompret*, asal Bancangan (Kecamatan Sambit, Ponorogo).

Sarju, (70-an tahun, dalam kondisi sakit sehingga dalam keperluan wawancara dimediasi oleh karyawan dan anaknya), seorang ‘mantan’ seniman reog yang hingga kini menjadi pengrajin peralatan Reog Ponorogo, domisili di Sumoroto (Kecamatan Kauman, Ponorogo).

Shodik Pristiwanto, 34 tahun, seniman dan penata tari di Ponorogo (baik tari-tarian reog maupun tari kreasi lainnya), sering menjadi juri Festival Reog Nasional, Ponorogo.

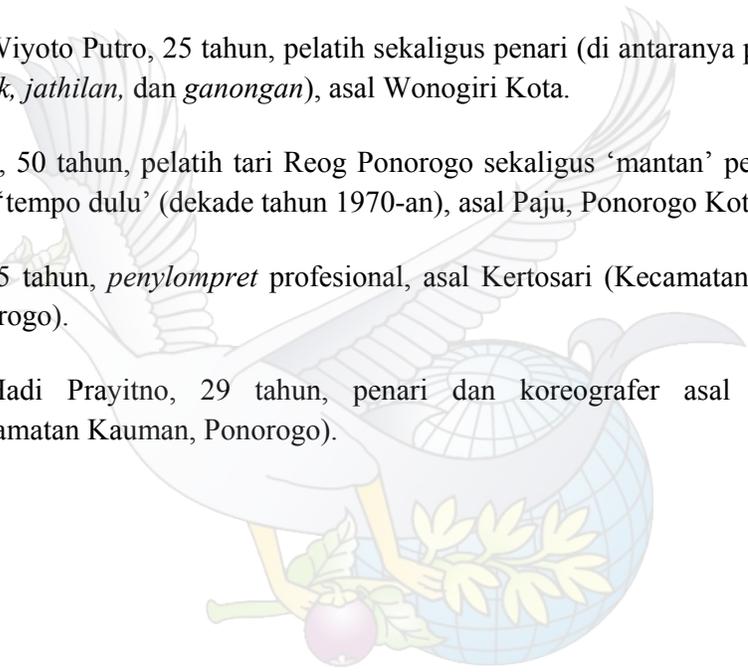
Singgih ‘*Ipunk*’, 24 tahun, seorang *pengendhang* sekaligus penari reog, asal Wonobojo, Wonogiri Kota.

Singgih Wiyoto Putro, 25 tahun, pelatih sekaligus penari (di antaranya pelatih tari *warok*, *jathilan*, dan *ganongan*), asal Wonogiri Kota.

Sudirman, 50 tahun, pelatih tari Reog Ponorogo sekaligus ‘mantan’ penari *jathil* reog ‘tempo dulu’ (dekade tahun 1970-an), asal Paju, Ponorogo Kota.

Tuhari, 35 tahun, *penylompret* profesional, asal Kertosari (Kecamatan Babadan, Ponorogo).

Wisnu Hadi Prayitno, 29 tahun, penari dan koreografer asal Sumoroto (Kecamatan Kauman, Ponorogo).



## GLOSARIUM

- Angklung* : jenis alat musik yang terbuat dari bambu.
- Babad* : cerita tentang terjadinya suatu tempat, kejadian peristiwa yang fenomenal pada jamannya.
- Bantarangin* : atau *Bantaran Angin*, nama kerajaan legendaris yang berkaitan dengan cerita legenda Reog Ponorogo yang juga dikaitkan dengan masa lalu Ponorogo, diyakini bekas kerajaannya sekarang berada di wilayah Somoroto (Sumoroto), masuk Kecamatan Kauman, sebelah barat Kecamatan Ponorogo Kota. Nama rajanya *Klana Sewandana*.
- Barongan* : sebutan untuk topeng (kedok) macan/harimau yang disertai *dhadhak merak* (hiasan bulu merak), merupakan sosok *Singa Barong* dalam tema cerita yang diangkat dalam pertunjukan Reog Ponorogo.
- Beksa, beksan* : tari, tarian.
- Bem* : bagian sisi membran instrumen *kendhang* (kendang Jawa, kendang reog) yang lebih besar (dalam konteks istilah pada organologi kendang). Sementara, sisi yang lebih kecil disebut *kempyang*. *Bem* juga merupakan istilah lain untuk nama *pathet*, yakni *pathet bem*.
- Bendrongan* : nama *gendhing* dalam karawitan Jawa yang berbentuk *lancaran*; *Bendrong*.
- Browsing* : aktifitas pencarian atau penjelajahan suatu ikon, objek, dan sebagainya melalui internet.

- Bujang ganong* : sosok pemeranan dalam pertunjukan Reog Ponorogo yang mengenakan topeng wajah menyerupai wajah raksasa dengan ciri: berwarna dasar merah, mata melotot, rambut berjuntai atau acak-acakan, dahi menonjol, dan hidung besar-panjang. Disebut juga: *ganongan*, menggambarkan sosok *Pujangga Anom*, yang merupakan patihnya *Prabu Klana Sewandana* dari Kerajaan Bantarangin.
- Buka* : istilah untuk menyebut suatu bagian komposisi *gendhing* yang mengawali sajian *gendhing*.
- Demung* : nama salah satu instrumen gamelan Jawa berupa bilah-bilah dari logam yang dipasangkan dan ditata di atas badan dari kayu sekaligus sebagai resonator dari bilah-bilah tadi.
- Dhadhak merak* : sebutan kelengkapan untuk sosok *Singa Barong* yang berupa topeng (kedok) kepala macan yang dibuat dengan bahan bulu-bulu ekor burung merak.
- Dhanyang* : suatu sosok dan/atau tempat (biasanya berupa pohon besar) yang dipuja dan dipercaya suatu penduduk desa sebagai pendiri atau cikal-bakal desa tersebut.
- Dhing-dhong* : sebutan untuk suku kata terakhir baris tembang macapat (dalam konteks tembang karawitan Jawa), juga dipakai sebagai persamaan istilah *padhang-ulihan*.
- Download* : unduh (istilah internet), pilihan untuk menyimpan suatu data di internet ke dalam komputer.
- Eblek* : nama lain untuk *kepeng* (anyaman bambu) yang sering digunakan untuk properti *jathilan*, kuda kepeng, yang berupa kuda-kudaan.

- Facebook* : nama salah satu jejaring sosial dalam dunia maya atau dunia internet.
- Font kepatihan* : nama *font* yang digunakan untuk transkripsi notasi angka karawitan Jawa (penulisan notasi *gendhing*, tembang, dan permainan instrumen gamelan) yang disebut notasi *kepatihan* (dinamakan *kepatihan* karena munculnya di *kepatihan* Keraton Surakarta pada masa Paku Buwana X).
- Gadhon* : suatu bentuk penyajian *gendhing-gendhing* karawitan Jawa dengan menggunakan beberapa instrumen pilihan dari ansambel gamelan Jawa.
- Gambyongan* : bagian pertunjukan dalam *tayub* (juga pertunjukan reog *obyogan*) yang berupa penyajian menari (berjoget) oleh para penikmat bersama *tledhek* (penari sekaligus vokalis) atau penari *jathilan* (dalam reog *obyogan*).
- Ganongan* : nama lain untuk *bujang ganong*, penggambaran sosok *Pujangga Anom*.
- Garap, garapan* : olah, hasil olah, olahan.
- Gemblak* : anak lelaki rupawan yang ‘dipelihara’, dikasihi oleh *warok* Ponorogo; prakteknya disebut *gemblakan*, budaya *warok* Ponorogo masa lalu, yang hingga tahun 1980-an masih dijumpai.
- Gendhing* : nama komposisi musik gamelan, karawitan.
- Gladhi, gladhen* : aktifitas latihan.

- Gong* : nama instrumen pada gamelan yang berbentuk *pencon* (lembaran logam yang dibuat berbentuk lingkaran menonjol).
- Grebeg* : suatu keramaian menyambut suatu bulan atau hari besar (misalnya bulan *Sura*/Muharam, Maulud, *Sawal*/Syawal, dan lain-lain) dalam tradisi (keraton) Jawa.
- Gumbeng* : nama suatu ansambel yang terbuat dari bambu, pernah ada di Ponorogo.
- Hip-hop* : jenis musik, musik *rap*.
- Iker* : bentuk penyajian reog (terutama reog *obyogan*) yang berhenti untuk melakukan sajian pementasan, di samping bagian yang berjalan atau berarak-arakan yang disebut dengan *iring-iring*.
- Iring-iring* : bagian pertunjukan reog (terutama pada reog *obyogan*) berbentuk prosesi yang berjalan beriring-iringan (berarak-arakan) dari suatu tempat ke tempat lain. Istilah *iring-iring* juga diadopsi untuk bagian komposisi tari reog (berbentuk sendratari) yang seluruh komponen tari atau penarinya menari bersama-sama dengan posisi tertentu, meniru bentuk *iring-iring* namun tidak berpindah tempat karena ditampilkan di panggung atau arena yang terbatas.
- Jathil, jathilan* : nama peran pasukan berkuda (dengan kuda kepang) dalam kesenian Reog Ponorogo; penari *jathilan* dalam reog disebut: *jathil*. Istilah *jathilan* juga bermakna suatu jenis kesenian *jaranan* atau kuda kepang, yang berbeda dengan *jathilan* pada Reog Ponorogo.

- Joged* : gerak tari.
- Jungkir-walik* : jungkir-balik.
- Kempyang* : nama instrumen *pencon* dalam ansambel gamelan Jawa. Juga digunakan untuk penyebutan sisi membran pada instrumen *kendhang* yang lebih kecil ukuran diameternya.
- Kebatan* : nama suatu tehnik menghempaskan *dhadhak merak* dalam gerakan tariannya.
- Kademangan* : suatu daerah kekuasaan kecil pada tradisi Jawa masa lalu, yang dikuasai oleh seorang pemimpin yang disebut *demang*.
- Kebogiro* : nama bentuk *gendhing* dengan ciri-ciri struktural tertentu, nama lain dari bentuk *lancaran*. Selain itu juga dipakai untuk nama sebuah repertoar *gendhing* berbentuk *lancaran*, yakni *Lancaran Kebogiro* dalam karawitan Jawa..
- Kempul* : nama instrumen pada gamelan berbentuk *pencon*, diposisikan tergantung, mirip *gong* namun lebih kecil ukurannya.
- Kendhang* : kendang, nama instrumen dalam gamelan yang sumber bunyinya berasal dari membran (terbuat dari bahan kulit binatang) yang dipasang pada suatu badan (sekaligus sebagai resonatornya) yang terbuat dari kayu.
- Kendhangan* : bunyi permainan *kendhang*.
- Kendhang ciblon* : nama jenis *kendhang* dalam perangkat (ansambel) gamelan Jawa.

- Kenong* : nama instrumen berbentuk *pencon* pada gamelan.
- Kereng* : berkarakter seram atau galak.
- Kethuk* : nama instrumen gamelan yang berbentuk *pencon*.
- Ketipung* : jenis instrumen *kendhang* yang ukurannya kecil.
- Kiprah* : suatu nama jenis tarian yang terdiri atas serangkaian gerakan tari yang menggambarkan penonjolan tingkah sosok atau figur tertentu.
- Klana* : nama tokoh atau figur dalam cerita *panji*. Dalam konteks Reog Ponorogo, istilah *klana* menunjuk pada sosok *Klana Sewandana*.
- Klana Sewandana* : sosok raja Kerajaan *Bantarangin*.
- Klenengan* : suatu sajian konser musik karawitan Jawa secara mandiri.
- Kucingan* : nama bentuk penyajian tarian *barongan* (berpasangan dengan *ganongan*) yang tidak menyertakan *dhadhak merak*, hanya topeng *barongan*-nya saja, dengan sajian seperti permainan *kucing-kucingan* antara sosok *barongan* dengan *ganongan*.
- Lagu* : suatu untaian melodi tertentu.
- Lakon* : suatu kisah yang dibawakan atau dijalankan (dijalani), misalnya yang diangkat pada suatu pertunjukan yang bercerita.
- Lancaran* : nama bentuk *gendhing* dengan ciri-ciri struktural tertentu.

- Laras* : istilah untuk menyebut sistem nada-nada yang memiliki karakteristik tertentu. Makna umumnya: enak didengar, enak dinikmati.
- Lelagon* : tembang-tembang.
- Lelagon dolanan* : tembang-tembang *dolanan*; repertoar tembang-tembang yang biasa dinyanyikan dalam suasana *dolanan* (bermain-main).
- Luwes* : sangat pantas dalam melakukan gerakan-gerakan.
- Madiunan* : gaya Madiun; dalam konteks *gendhing* Reog Ponorogo menunjuk pada *gendhing obyog*, yang dianggap dipopulerkan melalui pertunjukan reog dari Madiun.
- Mumpuni* : sangat berkompeten, pandai.
- Ndadi* : kondisi *trance* pada pemain (penari) suatu tarian atau kesenian rakyat.
- Obyog* : nama salah satu bentuk *gendhing* baku dalam Reog Ponorogo; disebut juga dengan bentuk: *srepeg*, *srempeg*, dan *madiunan*.
- Obyogan* : suatu bentuk kemasan (format) pertunjukan Reog Ponorogo yang tidak terikat durasi waktu dan tata panggung khusus, biasa disajikan pada acara-acara dalam masyarakat, bukan pada acara semacam festival atau lomba yang diikat dengan aturan yang lebih khusus.
- Padhang-ulihan* : konsep yang terjadi pada lagu tembang, lagu (melodi) *gendhing* yang bagian-bagiannya mengandung nuansa ‘tanya-jawab’

- Panaragan* : salah satu bentuk *gendhing* baku dalam Reog Ponorogo. Diduga merupakan bentuk ‘asli’ musik reog.
- Pengrawit* : musisi gamelan.
- Pathet* : sebutan suatu sistem pembagian *laras* dalam karawitan Jawa.
- Patrajaya* : nama figur dengan topeng *penthul* yang karakternya lucu, pasangan *patrathala* (dengan topeng *tembem*).
- Patrajayan* : digunakan untuk nama salah satu bentuk *gendhing* baku Reog Ponorogo.
- Patrathala* : nama figur yang berkarakter lucu (jenaka) dengan topeng *tembem*, pasangan *Patrajaya* (dengan topeng *penthul*).
- Pecut* : cambuk, cemeti.
- Pengendhang* : pemain *kendhang*.
- Penggarap* : orang yang menggarap atau mengolah (musik, tari, maupun konteks umum seperti: sawah, kebun, dan lain-lain).
- Penthul* : topeng lucu yang menonjol (*menthul*).
- Pelog* : jenis *laras* (suatu tata nada) dalam karawitan.
- Pembarong* : penari atau pemeran *barongan-dhadhak merak*.
- Pencon* : bentuk yang menonjol, bulat.
- Pendhadhak* : penari *barongan-dhadhak merak*.
- Penylompret* : pemain *slompret*.

- Polah-tingkah* : tingkah.
- Pujangga Anom* : nama figur patih Kerajaan *Bantarangin*, yang dalam pertunjukan Reog Ponorogo diwujudkan dengan sosok *ganong* atau *bujang ganong*.
- Rasa* : suatu konsep yang berhubungan dengan kedalaman perasaan terhadap suatu objek.
- Reggae* : nama jenis aliran musik.
- Reogan* : aktifitas sajian kesenian reog.
- Risikan* : instrumen gamelan.
- Singa Barong* : sosok antagonis dalam cerita Reog Ponorogo, lawan dari pihak *Klana Sewandana* yang berwujud siluman harimau (macan jadi-jadian) yang dalam pertunjukan reog diwujudkan dengan bentuk *barongan-dhadhak merak*.
- Samandiman* : nama senjata pusaka *Prabu Klana Sewandana* yang berbentuk cambuk (*pecut*, cemeti).
- Sampak, srampak* : nama bentuk *gendhing*.
- Senggak, senggakan*: suatu sajian vokal di tengah-tengah bunyi musik gamelan atau *gendhing*.
- Sigrak* : nuansa cepat.
- Seleh* : kesan selesai pada suatu bagian musik, lagu, tembang, atau melodi.
- Slendro, salendro* : nama jenis *laras* (tata-nada) dalam karawitan.

*Slompret, salompret*: nama instrumen tiup (terompet) yang digunakan dalam kesenian reog, *jaranan*, dan sejenisnya.

*Slompretan* : permainan *slompret*.

*Solah* : gerak, gerakan yang ditampilkan.

*Srepeg, srempeg* : nama bentuk *gendhing*.

*Suwuk* : bagian akhir musik yang menandakan berhentinya sajian musik (*gendhing*) tersebut.

*Tabuhan* : bunyi permainan gamelan.

*Tanggapan* : kontrak pentas.

*Tarung* : perkelahian atau pertempuran antara dua pihak.

*Tembang* : suatu bentuk syair yang biasa dilagukan; lagu-lagu dengan syair.

*Tembem* : nama topeng jenaka tokoh *patrathala*, pasangan *patrajaya* dengan topengnya: *penthul*.

*Tumbuk* : keadaan yang berbenturan; ada di suatu posisi atau tempat secara bersamaan.

*Ungel* : bunyi.

*Unggah-unggahan* : bagian komposisi *gendhing patrajayan* (nama salah satu *gendhing* baku Reog Ponorogo) yang nuansanya 'naik' (*munggah*).

*Warok, warokan* : nama figur orang sakti dalam budaya masyarakat Ponorogo masa lalu, yang hingga sekarang direpresentasikan dalam kesenian Reog Ponorogo.

*Wulung* : warna gelap, nuansa kehitaman.

*Youtube* : nama media atau wadah dalam dunia internet untuk menyimpan data video.

