

**TRANSFORMASI LAGU LANGGAM JAWA
MELATI RINONCE :
DARI PARADIGMA MUSIK KERONCONG
KE PARADIGMA SENI KARAWITAN**

SKRIPSI KARYA ILMIAH



oleh

Leon Gilberto Medellin Lopez

NIM 15112301

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
SURAKARTA
2021**

**TRANSFORMASI LAGU LANGGAM JAWA
MELATI RINONCE :
DARI PARADIGMA MUSIK KERONCONG
KE PARADIGMA SENI KARAWITAN**

SKRIPSI

Untuk memenuhi sebagian persyaratan
guna mencapai derajat Sarjana S-1
Program Studi Etnomusikologi
Jurusan Etnomusikologi



oleh

Leon Gilberto Medellin Lopez

NIM 15112301

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
SURAKARTA
2021**

PENGESAHAN

Skripsi Karya Ilmiah

**TRANSFORMASI LAGU LANGGAM JAWA
MELATI RINONCE :
DARI PARADIGMA MUSIK KERONCONG
KE PARADIGMA SENI KARAWITAN**

yang disusun oleh

Leon Gilberto Medellin Lopez
NIM 15112301

Telah dipertahankan di depan dewan penguji
pada tanggal 10 Agustus 2021

Susunan Dewan Penguji

Ketua Penguji,

Penguji Utama,

I Nengah Muliana, S.Kar., M.Hum.

Prof. Dr. Santosa, S.Kar., M.Mus., M.A.

Pembimbing,

Dr. Aton Rustandi Mulyana, S.Sn., M.Sn.

Skripsi ini telah diterima
sebagai salah satu syarat mencaai derajat Sarjana S-1
pada Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta

Surakarta,
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan,

Dr. Sugeng Nugroho, S.Kar., M.Sn.
NIP 196509141990111001

MOTTO

“Niru zazalu’ guiráxixe neza guidxilayú ti ganda guidxelu’ lii.”

Diidxagola binnigula’sa’, binni Lulá’, Mexicu.

(“Awalnya kau perlu melewati segala jalan di dunia supaya
pada akhirnya kau dapat menemukan dirimu sendiri”

Pepatah kuno suku Za, Oaxaca, Meksiko)

PERNYATAAN

Yang bertanda tangan di bawah ini,

Nama : Leon Gilberto Medellin Lopez
NIM : 15112301
Tempat, Tgl. Lahir : Ciudad de México, 11 November 1987
Alamat Rumah : Guadalupe Victoria 06, Centro, C.P. 70150
Unión Hidalgo, Oaxaca, República Mexicana
Program Studi : Etnomusikologi
Fakultas : Seni Pertunjukan

Menyatakan bahwa skripsi karya ilmiah yang berjudul: "Transformasi Lagu Langgam Jawa Melati Rinonce: Dari Paradigma Musik Keroncong Ke Paradigma Seni Karawitan" adalah benar-benar hasil karya cipta sendiri, saya buat sesuai dengan ketentuan yang berlaku, dan bukan jiplakan (plagiasi). Jika di kemudian hari ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam skripsi karya ilmiah saya ini, atau ada klaim dari pihak lain terhadap keaslian skripsi karya ilmiah saya ini, maka gelar kesarjanaan yang saya terima siap untuk dicabut.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenar-benarnya dan penuh rasa tanggung jawab atas segala akibat hukum.

Surakarta, 10 September 2021
Penulis,

Leon Gilberto Medellin Lopez

ABSTRACT

*Langgam Jawa is a subgenre within the keroncong music repertoire that is found particularly in the city of Surakarta and generally in the Central Java province. Langgam Jawa originates from the musical convergence of Javanese keroncong and Javanese gamelan. This cross-influence resulted in a musical paradigm shift, revolving around the *seleh* concept. This research explores the issue of such musical transformation by analyzing the piece *Langgam Jawa Melati Rinonce* by Ki Nartosabdho and discussing the following questions; (1) why does a musical transformation occur in *Langgam Jawa Melati Rinonce* from the keroncong musical paradigm to the karawitan paradigm?; (2) how is *Langgam Jawa Melati Rinonce* elaborated in these two karawitan paradigms?; (3) what kinds of transformation occur in the karawitan rendition of *Langgam Jawa Melati Rinonce*?*

*In the pursuit of these answers, this research mainly applies Hans-Georg Gadamer's thoughts regarding transformation in arts and the understanding of *garap* formulated by Rahayu Supanggah. The research model used is the qualitative approach, accompanied with musicological analysis. Through the results of this research, it can be observed that there are three elements initially inspired by the keroncong ensemble that were eventually embodied and transformed by the groove and aesthetics of karawitan: the adoption of pitch sets, the adoption of elaboration techniques, and in the adoption of specific musical patterns.*

Keywords: Langgam Jawa, Keroncong, Javanese Karawitan, Nartosabdho, transformation.

ABSTRAK

Langgam Jawa adalah subgenre dari musik keroncong yang berkembang di Surakarta khususnya dan Jawa Tengah pada umumnya. Langgam Jawa lahir dari pengaruh musikal antara para musisi keroncong dengan *pengrawit* Jawa, dan dalam perkembangannya memperlihatkan adanya transformasi musikal dari paradigma keroncong ke karawitan Jawa yang dijumpai oleh rasa *seleh*. Penelitian ini mencoba mendalami persoalan transformasi musikal tersebut dengan menganalisa lagu Langgam Jawa Melati Rinonce karya dari Ki Nartosabdho dan mencoba menganalisis soal; (1) mengapa dalam Langgam Jawa Melati Rinonce terjadi transformasi musikal dari paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan?; (2) bagaimana Langgam Jawa Melati Rinonce dalam paradigma keroncong dan paradigma karawitan?; (3) bagaimana bentuk transformasi sajian instrumen Langgam Jawa Melati Rinonce dalam karawitan?

Untuk dapat menggapai hasil penelitian, landasan teori yang digunakan dalam penelitian ini mengacu pada pemikiran Hans-Georg Gadamer terkait transformasi dalam seni dan pengertian garap yang dirumuskan oleh Rahayu Supanggah. Sedangkan model penelitian yang digunakan adalah kualitatif dengan analisis tekstual musikologi. Dari semua tahapan penelitian yang dilaksanakan, maka dapat diketahui bahwa terdapat tiga unsur yang diubah dalam ensambel keroncong untuk sampai pada jiwa dan estetika karawitan yakni penyesuaian koleksi bunyi, teknik menabuhnya, dan pola permainannya.

Kata Kunci : Langgam Jawa, Keroncong, Karawitan Jawa, Nartosabdho, transformasi.

KATA PENGANTAR

Secara khusus penulis mengucapkan terima kasih kepada seluruh pihak yang terlibat dalam upaya penyelesaian karya ilmiah ini. Ucapan terima kasih dan penghargaan yang sebesar-besarnya terkhusus kepada Dr. Aton Rustandi Mulyana, S.Sn., M.Sn selaku pembimbing Tugas Akhir skripsi yang telah memberi pengarahan selama proses penyusunan karya skripsi ini. Para dosen Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, khususnya Jurusan Etnomusikologi, yang telah memberikan ilmu yang bermanfaat selama perkuliahan. Para narasumber Bapak Danis Sugiyanto, S.Sn., M.Hum. dan Bapak Untoro S.Sn. yang telah banyak meluangkan waktu lebih untuk berdialog tentang musik keroncong dan karawitan, penulis ucapkan terimakasih dan penghargaan yang sebesar-besarnya.

Kepada kedua orangtua di Negara Meksiko, Ibu Mag. Ing. Elsa Lopez Lopez dan Bapak Ing. Gilberto Medellin Hernandez yang selalu memberikan dukungan sepenuhnya serta kata semangat dalam jarak yang cukup jauh. Kepada Bapak Ing. Israel Lopez Lopez, Ibu Ilse Peralta Lopez M.A., Ibu Arq. Dennisse Peralta Lopez, dan Bapak Mgr. Tomasz Matlingiewicz .Kepada guru saya: Bapak Darno, S.Sen., M.Sn., Bapak Drs. Franciscus Purwa Askanta, M. Sn., Bapak Drs. Johnny Prasetyo, M.Hum, Bapak Donie Fajar Kurniawan, S.S., M.Si., M.Hum, Ibu Dra. Titin Masturoh, M.Sn., Bapak Hadi Sucipto, A.Md., Bapak I Ketut Saba, S.Kar., M.Si., Bapak I Nengah Muliana, S. Kar., M. Hum., Bapak Pujiyono, S.Sn., Ibu Muriah Budiarti, S.Sn., M.Sn., Bapak Dr. I Nyoman Murtana, S.Kar., M. Hum., Bapak Bambang Siswanto S.Sn., Bapak Sukendar, Ibu Daisah. Bapak KRT. Joko Waluyo Wimboprasetyo, Bapak I Nyoman Wenten Ph.D., Bapak I Ketut Budiyasa, Ibu Jody Diamond B.A. M.A., Bapak

Michael Tenzer B.A., Ph.D., Bapak Mtro. Gamaliel Cano Perez, Bapak Mtro. Roberto Medrano Escobar, Mtro. Juan Carlos Chacon, Mtro. Jesus Francisco Aguilar Vilchis. Terima kasih juga kepada Bapak Mgr. Dawid Martin, Ibu Duta Besar LBBP RI untuk Polandia H.E. Siti Nugraha Mauludiah, Ibu Dr. Marzanna Popławska, Bapak Christophe Moure, Ibu Ni Kadek Yulia Puspasari S.Sn., Ibu Dr. Catherine Basset Ph.D., Ibu Ikke Kusumawati, S.Pd., M.Pd., Bapak Mtro. Sergio Ceron, Ibu Mtra. Veronica Peralta Salcedo, Ibu Mtra. Dulce Capilla, Bapak Mtro. Aldo Luis Marin, Ibu Eka Suranti, Aaudara Soladi, S.Sn., Saudara I Komang Kusuma Adi, S.Sn. M.Sn., Ibu Mutiara Dewi Fatimah, S.Sn., M. Sn., Bapak Dr. Sean Hayward MA Ph. D., Saudara Miguel Angel Pineda serta Saudara Esteban Gonzalez. Penulis mengucapkan terimakasih kepada para mendiang yang sangat mendukung saya dalam kehidupan saya, di antaranya Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar., Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar., Bapak Dr. Rasita Satriana, S.Kar., M.Sn. Ibu Ing. Asuncion Lopez Lopez, Bapak Mtro. Javier Hinojosa y Franco, serta Bapak Mtro. Selvio Carrizosa Ontiveros.

Penulis menyadari, bahwa skripsi yang telah disusun ini tidak lepas dari kekurangan ataupun kesalahan. Oleh karena itu, penulis berharap atas kritik dan saran sebagai masukan pada skripsi ini. Semoga skripsi ini bermanfaat dan mendorong peneliti berikutnya untuk memperlengkap kajian tentang karawitan dan musik keroncong.

Surakarta, 15 September 2021

Leon Gilberto Medellin Lopez

DAFTAR ISI

<i>ABSTRACT</i>	vi
ABSTRAK	vii
KATA PENGANTAR	viii
DAFTAR ISI	x
DAFTAR TABEL	xiii
BAB I PENDAHULUAN.....	1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah.....	6
C. Tujuan Penelitian.....	7
D. Manfaat Penelitian	8
E. Tinjauan Pustaka	8
F. Landasan Teori	15
G. Metode Penelitian.....	19
1. Lokasi dan Waktu Penelitian.....	20
2. Sumber Data	20
3. Teknik Pengumpulan Data	20
a. Studi Pustaka	20
b. Pengamatan	20
c. Wawancara	21
4. Teknis Analisis Data	21
H. Sistematika Penulisan	22
BAB II PARADIGMA MUSIK KERONCONG DAN PARADIGMA SENI KARAWITAN JAWA	24
A. Pengertian Dasar Paradigma.....	25
1. Aplikasi pengertian paradigma musik keroncong.....	26
2. Aplikasi pengertian paradigma seni karawitan Jawa	26
B. Paradigma Musik Keroncong.....	27
1. Sistem penalaan	27
2. Tonalitas dan modalitas diatonis pada musik keroncong.....	27
3. Pengertian antensenden dan konsekuen.....	29
4. Sintaksis musikal dalam paradigma musik keroncong	30
5. Instrumentasi ensambel musik keroncong	33
a) <i>Flute</i>	33
b) <i>Violin</i>	33
c) <i>Cak</i>	34

d) Cuk.....	34
e) Gitar	35
f) Selo Bethot	35
g) Bas Bethot.....	36
C. Paradigma Musik Karawitan Jawa	37
1. Sistem pelarasan	37
2. <i>Embat</i>	38
3. <i>Seleh</i>	39
4. <i>Pathet</i>	39
5. Pengertian <i>padhang</i> dan <i>ulihan</i>	41
6. Sintaksis musikal dalam paradigm seni karawitan Jawa	42
7. Instrumentasi seni karawitan Jawa.....	43
a) Rebab	44
b) Kendhang.....	44
c) Kendhang <i>Ageng</i>	45
d) Kendhang <i>Sabet</i>	46
e) Kendhang <i>Ciblon</i>	47
f) Ketipung.....	47
g) Gender <i>Barung</i>	48
h) Gender Penerus.....	49
i) Bonang <i>Barung</i>	49
j) Bonang Penerus.....	50
k) Slenthem.....	51
l) Demung.....	51
m) Saron <i>Barung</i>	51
n) Saron Penerus.....	52
o) Kenong	52
p) Kethuk-Kempyang	52
q) Kempul/Gong.....	53
r) Gambang.....	54
s) Siter	54
t) Suling.....	55

BAB III DESKRIPSI SAJIAN LAGU MELATI RINONCE DALAM ENSAMBEL KERONCONG DAN KARAWITAN JAWA	57
A. Sistem Penotasian.....	59
1. Penotasian diatonis dan penotasian karawitan	62
2. <i>Embat</i> dan <i>Cent</i>	63
3. Analisis lagu Langgam Keroncong Rangkaian Melati.....	65

4. Komparasi lagu Langgam Keroncong Rankgaian Melati Dengan lagu Langgam Jawa Melati Rinonce di Ensambel Keroncong.....	68
B. Analisis lagu Langgam Jawa Melati Rinonce di Musik Keroncong dan di Seni Karawitan Jawa.....	70
1. Struktur sajian Melati Rinonce versi orkes keroncong Taruna Kusuma.....	72
2. Analisis antesenden-konsekuen pada bagian lagu vokal Melati Rinonce.....	78
3. Pola sajian Melati Rinonce versi keroncong Taruna Kusuma.....	80
a. Pola <i>engkel</i> keroncong.....	81
b. Pola <i>engkel</i> langgam Jawa.....	82
c. Pola dobel (<i>rangkep</i>) langgam Jawa.....	86
C. Langgam Jawa Melati Rinonce Versi Seni Karawitan.....	89
1. Skema dan struktur bentuk ketawang, serta penerapan vokal lagu atau frase lagu Langgam Jawa Melati Rinonce.....	91
2. Struktur bentuk ketawang sebagai wadah lagu Langgam Jawa Melati Rinonce.....	94
3. Balungan lagu Langgam Melati Rinonce, laras pelog pathet nem dalam bentuk ketawang.....	95
4. Sajian karawitan Langgam Jawa versi <i>klenengan</i>	96
BAB IV ANALISIS TRANSFORMASI LAGU LANGGAM JAWA MELATI RINONCE DARI PARADIGMA MUSIK KERONCONG KE KARAWITAN JAWA.....	103
A. Transformasi Langgam Jawa Melati Rinonce dari Paradigma Musik Keroncong ke Paradigma Karawitan Jawa.....	103
B. Komparasi <i>Seleh</i> Langgam Jawa Melati Rinonce Berdasarkan Vokal-Bas pada Musik Keroncong dan Vokal-Balungan pada Karawitan Jawa.....	104
C. Transformasi Pola Sajian pada Instrumen Penciri Lagu Langgam Jawa.....	110
1. Hubungan pola tabuhan <i>bas bethot</i> dengan <i>kendhang ageng</i>	111
2. Hubungan pola tabuhan <i>cak</i> dengan saron <i>penerus</i>	111
3. Hubungan pola tabuhan <i>cuk</i> dengan ketipung.....	113

4. Hubungan pola tabuhan selo <i>bethot</i> dengan <i>kendhang ciblon</i>	114
5. Hubungan pola tabuhan <i>cak</i> dan <i>cuk</i> dengan bonang dan bonang <i>penerus</i>	115
BAB V PENUTUP	117
A. Simpulan.....	117
B. Saran.....	118
KEPUSTAKAAN.....	121
WEBTOGRAFI.....	123
DISKOGRAFI.....	124
NARASUMBER.....	124
GLOSARIUM.....	125
LAMPIRAN.....	130
BIODATA PENULIS.....	219

Daftar Tabel

Tabel 1. Relasi ekuivalensi koleksi bunyi pelog pada seni karawitan Jawa dan musik keroncong.....	61
Tabel 2. Analisis formal Lagu Melati Rinonce versi Orkes Keroncong Taruna Kusuma	74

BAB I PENDAHULUAN

A. Latar Belakang

Mencermati seni pertunjukan musik dari masa ke masa, nampak perkembangan dan perubahan adalah suatu fenomena yang terus menerus terjadi. Perkembangan dan perubahan itu tidak hanya menyangkut soal tampilan di atas panggung, tetapi juga merambah ke persoalan isi atau tekstual musiknya seperti struktur lagu, capaian teknik permainan, dan sistem kerja instrumen. Langgam Jawa adalah salah satu produk dari fenomena itu yang dalam perkembangannya kini menjadi *subgenre* dalam musik keroncong.¹

Lagu-lagu langgam Jawa sendiri sangatlah eksis di kalangan musisi dan penikmat seni Surakarta khususnya dan Jawa Tengah pada umumnya. Beberapa seniman di Surakarta mengungkapkan langgam Jawa merupakan hasil transformasi budaya antara kesenian asli nusantara (*native*) dengan globalisasi yang terjadi sejak zaman kolonial. Spesifiknya adalah sintetis musik baru yang lahir dari proses interaksi musikal antara para musisi keroncong dan *pengrawit* gamelan Jawa.

Beberapa tokoh seniman musik dan pengrawit yang pro-aktif dalam pertumbuhan dan pengembangan musik keroncong Langgam Jawa antara lain: Gesang, Ki Nartosabdho, Andjar Any, Markasan, dan Effendi Slameto. Lagu-lagu Langgam Jawa yang telah berhasil diciptakan

¹Musik ini, di dalam *genre* keroncong, dibedakan dari *subgenre* lain seperti: langgam keroncong, keroncong asli, stambul, dan yang disebut ekstra.

diantaranya: *Gambang Suling, Yen In Tawang, Nyidam Sari, Aja Lamis, Jenang Gula, Nglamuning Ati, Melathi Rinonce* dan lagu-lagu langgam Jawa lainnya yang kebanyakan kental dengan nuansa gending Jawa. Hal tersebut dapat dilihat dari penyerapan pemahaman *seleh-seleh* dan penggunaan modus *slendro* dan *pelog* dalam penalaan diatonis.²

Pada dasarnya karawitan Jawa dan musik keroncong merupakan dua tradisi musik yang berbeda, baik dilihat dari sisi paradigma musikal maupun komposisinya. Paradigma musik keroncong sendiri adalah (1) menggunakan alat musik keroncong seperti *violin, flute, gitar, cak, cuk, selo bethot* dan *bas bethot*, (2) menggunakan sistem penalaan standar diatonis, (3) menggunakan konseptualisasi musik tanya-jawab: *anteseden-konsekuen*, (4) sintaksis musikal yang dapat dianalisis/dipandang melalui teori musik. Sedangkan paradigma karawitan Jawa adalah (1) menggunakan gamelan Jawa, (2) menggunakan sistem pelarasan endemik *slendro* dan *pelog*, (3) menggunakan konseptualisasi musik tanya-jawab: *padhang-ulihan*, (4) sintaksis musikal yang dapat dianalisis melalui teori karawitan.

²Perlu digarisbawahi bahwa pengertian kata "langgam" sedikit berbeda di antara para musisi keroncong dan para *pengrawit*. Di kalangan keroncong istilah langgam digunakan untuk mendefinisikan tiga jenis lagu yang berbeda yaitu langgam keroncong, langgam jenaka dan langgam Jawa. Ciri khas langgam keroncong dan langgam jenaka terlihat dari penggunaan progresi akor pada sajiannya, sedangkan ciri khas langgam Jawa adalah penggunaan *seleh-seleh* dalam modus *slendro-pelog* pada penalaan diatonis. Dalam kalangan pelaku karawitan, langgam itu menjadi tanda garap bagi para pengrawit, di situ terjadilah penggunaan pola-pola khas langgam Jawa yang tidak lazim dimainkan dalam repertoar lainnya dalam seni karawitan. Pada karya ilmiah ini, peneliti memilih untuk menyebut langgam Jawa pada semua kasus jenis lagu langgam Jawa pada musik keroncong maupun pada segala garap langgam pada seni karawitan demi menghindari ambiguitas terhadap penggunaan istilah ini.

Perbedaan tersebut tak jarang membuat praktik pemaduan keduanya tidak dapat menyatu secara alami atau sajian yang tanpa menghilangkan nilai-nilai musikal masing-masing.³ Meski demikian dalam langgam Jawa perbedaan tersebut bukan merupakan sebuah persoalan, seperti umumnya sajian keroncong disajikan dalam sistem diatonis tonal mayor maupun minor. Khusus pada sajian langgam Jawa digunakan sistem diatonis modal slendro maupun pelog. Hal ini sangat erat hubungannya dengan cara musisi dalam menggunakan sistem modal, serta pemahaman sintaksis harmonik di dalam sajiannya. Dengan kata lain digunakan pengertian *seleh*, namun juga pada repertoar lainnya terdapat pemahaman sintaksis harmonik tonal yang tidak mengenal pengertian *seleh* tersebut.

Persoalan rasa *seleh* dalam langgam Jawa tidak menyangkut teknis semata. Melainkan lebih daripada itu yang menjadi perhatian penting adalah tentang bagaimana nada-nada tertentu yang dipilih oleh para musisi keroncong atau *pengrawit* mempunyai rasa *seleh*. Dalam konteks penciptaan komposisi baik secara khusus pada langgam Jawa maupun subgenre musik lainnya pertimbangan terkait rasa *seleh* amatlah penting. Pasalnya rasa *seleh* dapat menentukan kejelasan maksud (gramatika musik) dan identitas suatu komposisi. Rasa *seleh* memuat serangkaian informasi alur sintaktis harmoni suatu komposisi. Rasa *seleh* juga

³Seni karawitan Jawa menggunakan gamelan sebagai media ekspresinya, sedangkan musik keroncong menggunakan alat musik keroncong. Kedua tradisi musik tersebut, selain medianya berbeda, mempunyai sistem pelarasan dan penalaan yang berbeda. Seni karawitan secara konvensional menggunakan sistem pelarasan pentatonik slendro dan pelog, sedangkan musik keroncong menggunakan sistem penalaan standar diatonis 12-TET.

memungkinkan terjadinya transformasi teknik permainan, struktur, harmoni dan pertimbangan khusus lainnya dalam sebuah komposisi.

Rasa *seleh* adalah rasa berhenti dalam sebuah kalimat lagu (baik itu berhenti sementara maupun berhenti yang berarti selesai) seperti rasa tanda baca titik dalam bahasa tulis. Di dalam sebuah komposisi karawitan rasa *seleh* itu tidak hanya dirasakan dalam satu nada saja tetapi sekelompok nada tertentu. Misalnya bila rasa *selehnya* itu ada di nada *lima, barang, dan gulu* disebut *Pathet Sanga*; kalau pada nada *nem, gulu, dan dhadha*, itu *Pathet Manyura* dan lain sebagainya. Bila rasa *seleh* itu bergeser para pengrawit tradisional menyebutnya dengan *pathete owah* (*pathetnya* bergeser) kalau kita ganti gending dan rasa *selehnya* ganti maka komunitas karawitan tradisional mengatakan *pathete ganti* (*pathetnya* berganti) (Hastanto, 2006: 8).

Pada banyak kasus seperti karya-karya musik aransemen yang mengolaborasikan dua atau lebih tradisi musik berbeda rasa *seleh* tak jarang diabaikan begitu saja, hingga seringkali memperlihatkan terjadinya pemaksaan terhadap satu tradisi musik untuk ikut larut dalam irama lagu, padahal tidak memahami alur dan rasa yang dituju. Karya-karya semacam ini memperlihatkan ketidakpahaman komposer atas rasa *seleh* dalam sebuah komposisi. Selain itu, ketiadaan rasa *seleh* dalam sebuah komposisi seringkali memunculkan bias pemaknaan pada identitas dan nilai suatu komposisi itu sendiri. Selain itu, banyak praktek kolaborasi musik gamelan dengan *combo* maupun *electronic music* yang memperlihatkan kebingungan antara musisi dan pengrawit. Terutama ketika menyusun dan memainkan suatu bentuk komposisi yang menginginkan adanya keterjalinan dua idiom musikal yang berbeda dalam satu kalimat lagu. Kebingungan itu dipicu oleh ketiadaan ruang dalam menempatkan teknik permainan dan komposisi masing-masing pada ruas birama lagu yang sudah ditentukan secara sepihak atau dikonstruksi oleh dua pendekatan garap yang berbeda. Kebingungan ini

seringkali terlihat pada grup-grup musik yang mengusung konsep *world music*, *fusion jazz*, *electronic dance music* (EDM), dan kolaborasi alat musik *combo* dengan etnik yang lebih dominan memakai prinsip homofoni dengan sistem diatonis tonal mayor maupun minor. Padahal komposisi dalam konteks kolaborasi maupun aransmen adalah ruang berpikir bersama dalam melahirkan suatu karya tanpa menghilangkan nilai-nilai musikal masing-masing.

Melakukan suatu transformasi pola permainan dan teknik-teknik komposisi tertentu pada suatu karya penciptaan (kolaborasi, aransemen, dan eksperimental) bukan perkara mudah apabila tidak dapat memahami rasa *seleh* masing-masing. Sebagaimana persinggungan antara gamelan dan keroncong yang menjadi genre musik langgam Jawa juga bukan hal yang mudah. Sekurang-kurangnya dibutuhkan intelektualitas, *skill*, dan pengalaman yang cukup.

Para empu karawitan seperti Ki Nartosabdho maupun Wakijo dalam penggarapan langgam Jawa perlu melakukan interpretasi kembali terhadap lagu-lagu keroncong asli dari Andjar Any dan Gesang. Ditegaskan pula bahwa garap langgam Jawa dalam sajian *klenengan* karawitan bukanlah transposisi secara persis dari sajian keroncong yang pada mulanya populer di Jawa Tengah akan tetapi merupakan hasil interpretasi teknik dan pola *tabuhan* yang dilakukan oleh para empu karawitan, mengingat gamelan memiliki warna suara dan bentuk organologi instrumen yang berbeda dengan alat musik dalam ensambel keroncong.⁴ Apabila dicermati lebih lanjut, pernyataan ini

⁴ interpretasi teknik dan pola tabuhan berbeda yang dilakakukan disesuaikan dengan kaidah-kaidah yang berlaku di karawitan Jawa.

mengindikasikan bahwa lagu-lagu keroncong mempunyai rasa *seleh* yang kemudian menjadi jembatan bagi para *pengrawit* dalam melakukan transformasi pola permainan dan komposisi musik sesuai kaidah dalam karawitan Jawa (Sugiyanto, wawancara 23 Maret 2021).

Penelitian ini mencoba melakukan kajian mendalam dan mengambil objek material lagu Langgam Jawa Melati Rinonce karya dari Ki Nartosabdho, untuk membuka tabir transformasi musikal Langgam Jawa. Karya ini sangatlah populer di kalangan para pengrawit. Beberapa pengrawit mengungkapkan Langgam Jawa Melati Rinonce mempunyai alur melodi yang unik dibandingkan dengan karya langgam Jawa yang lain. Selain itu karya Langgam Jawa Melati Rinonce juga memuat kompleksitas musikal yang dikonstruksi oleh pola-pola permainan yang banyak dipakai dalam sajian karawitan Jawa. Oleh karenanya penelitian ini diberi judul “Transformasi Lagu Langgam Jawa Melati Rinonce dari Paradigma Musik Keroncong ke Paradigma Seni Karawitan.

B. Rumusan Masalah

Beranjak dari latar belakang di atas, berikut dirumuskan tiga permasalahan yang menjadi fokus kajian, sekaligus juga ruang lingkup penelitian.

1. Bagaimana bentuk dan unsur yang membedakan antara paradigma musik keroncong dengan paradigma seni karawitan?

2. Bagaimana Langgam Jawa Melati Rinonce dalam paradigma keroncong dan paradigma karawitan?
3. Bagaimana bentuk transformasi sajian instrumen Langgam Jawa Melati Rinonce dalam karawitan?

C. Tujuan Penelitian

Tujuan kajian tentang transformasi lagu Langgam Jawa Melati Rinonce dari paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan ini diharapkan adanya dokumentasi tertulis dan sekaligus bisa digunakan sebagai bukti keberadaan fenomena antar paradigma musik dalam bentuk langgam Jawa di Surakarta. Hal tersebut dapat menambah daftar kekayaan tentang pengaruh antar paradigma musik yang terjadi di Indonesia. Adapun tujuan penelitian ini yakni :

1. Mengetahui faktor-faktor yang melatarbelakangi terjadinya transformasi musikal langgam Jawa, khususnya Langgam Jawa Melati Rinonce, dari paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan.
2. Mendekripsikan sajian musikalitas Langgam Jawa Melati Rinonce dalam paradigma keroncong dan paradigma karawitan.
3. Mengungkap bentuk transformasi sajian instrumen Langgam Jawa Melati Rinonce dalam karawitan.

D. Manfaat Penelitian

Adapun manfaat yang diharapkan dari penelitian ini adalah sebagai berikut :

1. Menjadi sarana untuk mengenalkan fenomena sinergi antar paradigma musikal yang khususnya terjadi di Surakarta, sehingga pendokumentasian hal-hal tentang musik terus memperlengkap kekayaan ilmu pengetahuan di dunia akademisi.
2. Berkontribusi terhadap ilmu pengetahuan khususnya dalam ranah interdisipliner yaitu seni musik khususnya musik keroncong dan seni karawitan Jawa.
3. Menjadikan tantangan bagi pelaku musik tradisional untuk terus memahami dan menganalisis model-model bentuk musik yang disajikan berbasis nilai-nilai tradisi, sehingga akan berdampak pada pelestarian musik tradisi.

E. Tinjauan Pustaka

Penelitian yang menjadikan musik Langgam Jawa Melati Rinonce sebagai objek material ini, sepengetahuan peneliti, belum pernah dilakukan oleh peneliti lain sebelumnya. Objek ini dapat dikatakan masih menjadi fenomena baru yang telah eksis di kalangan seniman keroncong. Dari sekian sumber pustaka yang peneliti temukan, belum ditemukannya

tulisan-tulisan yang membahas peristiwa transformasi langgam Jawa khususnya lagu Melati Rinonce sebagaimana yang disinggung dalam penelitian ini. Kendatipun ada banyak sumber pustaka tetapi lebih membahas dari sisi historis, biografis (dari perspektif jejak hidup para pelaku langgam Jawa), dan proses kreatif para seniman. Pada tinjauan pustaka ini, peneliti menemukan beberapa data yang digunakan untuk membantu telaah struktur dan unsur-unsur musikal pada kasus Langgam Jawa Melati Rinonce. Beberapa data dimaksud akan dijelaskan di bawah paragraf ini.

Kornhauser, dalam artikelnya "*In Defense of Keroncong*", menjelaskan akan sifat *hybridity* keroncong serta sinkretisme yang terjadi dalam perilaku musik Keroncong pada umumnya. Disebutkan pula sejarah fado yang diadopsi dalam Keroncong Tugu serta analisis musikal yang komprehensif. Dari referensi ini, terdapat pembahasan bagaimana pola gamelan dan paradigma karawitan mempengaruhi secara signifikan proses penciptaan dan sajian langgam Jawa dalam keroncong. Tulisan ini tidak membahas bagaimana transformasi repertoar tersebut dari musik keroncong ke seni karawitan.

Skripsi ISI Yogyakarta "*Adaptasi Teknik Permainan Biola Dengan Gaya Permainan rebab Jawa Dalam Sebuah Langgam Jawa Nyidam Sari Karya Andjar Any*" oleh Diana Santika (2015) terdapat rincian perbedaan dan kesamaan di antara permainan rebab Jawa dan biola [sic]. Khususnya pada sajian lagu langgam Jawa yang berjudul Nydam Sari dalam keroncong serta unsur rebaban yang terdapat pada permainan violin dalam lagu tersebut. Objek material merupakan reppertoar yang berbeda, mulai dari komposernya yaitu Andjar Any. Serta objek formal yaitu sikap rebaban

dalam violin. Pada penelitian ini, yang diteliti adalah bagaimana terjadinya lagu langgam Melati Rinonce ciptaan Nartosabdho secara utuh ditransformasikan dari keroncong ke karawitan.

Skripsi Universitas Negeri Jakarta "*Penerapan Teknik Permainan Rebab Jawa Pada Permainan Biola dalam Musik Keroncong Penyajian Langgam Jawa*" oleh Fachri Farajudin (2018) menganalisis pengaruh yang terjadi pada umumnya dalam permainan violin. Walaupun adanya pengertian tepat akan langgam Jawa dan di karawitan, skripsi tersebut terfokus pada teknik dua alat gesek dan bukan menganalisis transformasi musikal secara konkrit. Perlu diperhatikan ketika ada keluhan dari Fajarudin sebagai peneliti yaitu ada curhat bahwa narasumber yang memainkan violin dan rebab Jawa itu sangat jarang ditemukan. Hal ini bisa menjadi perhatian akan betapa jauhnya paradigma keroncong dari paradigma karawitan, walaupun secara geografis mereka berdampingan, tetap memiliki ruang masing-masing.

Skripsi ISI Yogyakarta "*Interpretasi Permainan Rebab Dalam Teknik Permainan Biola Pada Lagu Yen Ing Tawang Ono Lintang*" oleh Lintan Saridewi (2019) menjelaskan hubungan antara violin dan rebab dalam lagu tersebut ciptaan Andjar Any. Dalam skripsinya Saridewi dapat membedakan antara penalaan dan pelarasan yang mendasari kedua instrumen tersebut. Riset tersebut terpusat pada teknik instrumen secara fisik dan belum ada pendekatan transformasi musik di dalamnya.

Skripsi ISI Yogyakarta "*Modifikasi Garap Rebab Pada Langgam Jawa Aja Lamis Pelog Patet Neen Karya Ki Nartosabdho*" oleh Dewi Tri Prasetyawati (2020) terdapat analisis satu sisi dari teknik rebaban yang termodifikasi

demikian pentingnya alur melodi vokal pada Langgam Jawa Aja Lamis, utamanya pada persoalan lompatan posisi penjarian dalam teknik rebaban. Walaupun demilian transformasi yang terjadi dari sajian keroncong belum dipersoalkan.

Laporan penelitian di Universitas Jember yang berjudul *"Transformasi Wacana Dalam Lagu Pop-Etnis: Strategi Komersil dan Negosiasi Lokalitas dalam Industri Musik di Jawa Timur dan Jawa Tengah"* Oleh Tallapessy dkk. (2016) menyinggung persoalan transformasi dalam lagu pop-etnis. Pendekatan yang digunakan terpusat pada persoalan sejarah dalam konteks budaya serta nanpakyna dalam wujud repertoar campursari. Belum tersentuh persoalan keroncong maupun karawitan serta transformasi musikal yang sesungguhnya terjadi pada repertoar langgam Jawa pada kedua paradigma musikal.

Artikel di Jurnal Panggung yang berjudul *"Poskolonialitas Jawa dalam Campursari: Dari Era Orde Baru hingga Reformasi"* yang disusun Setiawan dkk (2020) merupakan perkembangan dari laporan penelitian di alinea sebelumnya. Di artikel ini terdapat pengertian transformasi dalam repertoar campursari. Namun, transformasi yang dimaksud bukanlah transformasi musikal melainkan transformasi sastra. Terdapat analisis lirik lagu-lagu campursari yang terinspirasi dan terpengaruh oleh kondisi sosiopolitik di dua zaman yaitu Orde Baru dan Reformasi. Sekali lagi, paradigma musik keroncong serta paradigma karawitan tidak menjadi fokus dalam lanjutan penelitian yang sedang dibahas di sini.

Philip Yampolski (2010), dalam artikel *"Keroncong Revisited: New Evidences from Old Sources"*, membahas perkembangan musik keroncong

dan beberapa konsep dan idiom yang diserapkan dari karawitan dalam paradigma keroncong. Walaupun demikian, tidak terdapat pembahasan mengenai bagaimana lagu langgam Jawa dari keroncong bisa diserap ke dalam paradigma karawitan.

Skripsi ISI Yogyakarta “*Analisis Lagu Caping Gunung Dalam Limbukan Wayang Kulit*” oleh Julia Rafika (2018) menjadi tulisan yang memiliki korelasi dari objek material serta objek formal. Dalam tulisan Julia Rafika dijelaskan bagaimana Langgam Jawa yang berjudul *Caping Gunung* yang aslinya dipentaskan dalam format keroncong bisa masuk dalam pertunjukan wayang kulit. Pada tulisan ini lebih ditekankan esajian musik langgam Jawa pada gamelan Jawa, khususnya pada pertunjukan pakeliran adegan *limbukan* dan *gara-gara*. Namun, Julia Rafika tidak membahas transformasi musikal sajian musik Langgam Jawa secara spesifik.

Tesis Pascasarjana Universitas Gajah Mada (UGM) Yogyakarta oleh Danis Sugiyanto (2003) yang berjudul “Sumbangan Komponis Gesang Martohartono terhadap Musik Indonesia”. Dalam tesis ini terdapat pembahasan mengenai proses kreatif komposer Gesang pada lagu Langgam Jawa, mulai dari pengertian dan penggunaan koleksi bunyi yang disebut sebagai slendro diatonis serta koleksi yang disebut sebagai pelog diatonis. Sekalipun telah dibahas secara mendalam tentang aspek-aspek musikalitas musik keroncong dalam tesis ini, namun tidak ditemukan pembahasan yang secara spesifik tentang proses transformasi lagu Langgam Jawa dari paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan.

Tesis berjudul “Ngroncong: Konsep Dasar Pencapaian Musik Keroncong” tulisan Bayu Raditya (2018), memberikan beberapa unsur musikal dalam paradigma estetika musik Keroncong seperti *samenspelen*, *ngglali*, *nyendaren*, *mbesut*, *luk*, *gojek*, *isen-isen* serta *mbanyumili*, *sintiran*. Tulisan ini tidak membahas tentang transformasi lagu langgam Jawa dari paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan.

Skripsi dengan judul “*Langgam Jawa: Faktor-faktor dan Wujud Perkembangan Tahun 1967-1971 (1999)*” tulisan Adi Wasono, mendeskripsikan Langgam Jawa dalam konteks kesejarahan musik ensambel keroncong dan membahas konstruksi musikal secara analitik. Dalam skripsi ini juga disinggung tentang pemahaman koleksi bunyi yang disebut pelog diatonis di dalam keroncong yang dalam persepsinya masih berdasarkan musikologi komparatif. Beberapa contoh musikal dan pemahaman tentang musik langgam Jawa memiliki kesamaan, namun tidak terdapat bahasan sajian langgam Jawa dalam korelasinya dengan karawitan.

Skripsi dengan judul “*Waljinah; Proses Pembentukan dan Perkembangannya sebagai Penyanyi Keroncong dan Langgam Jawa (2002)*” oleh Sukanti. Dalam skripsi ini telah dibahas pengaruh nilai-nilai “*njawani*” dalam teknik vokal Waljinah, dengan kesimpulan bahwa penyanyi tersebut memakai estetika *cengkok*, *gregel* dan *luk* untuk menyajikan lagu langgam Jawa baik pada rekaman maupun pada pertunjukan langsung. Sukanti juga menegaskan bahwa Waljinah sendiri mengaku dirinya sendiri sebagai penyanyi keroncong dan bukan sebagai *sindhen* tradisi Jawa. Sekalipun dalam skripsi Sukanti terdapat beberapa aspek pembahasan tentang musikalitas langgam Jawa, namun tidak ditemukan

pembahasan yang secara spesifik tentang transformasi lagu Langgam Jawa dari paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan.

Buku berjudul "*Budaya Musik Indonesia*" tulisan Wisnu Mintargo (2018). Dalam buku ini pada bab ke-dua dibahas pengertian dasar keroncong sebagai ensambel, kemudian relasi antara pelarasan endemik Indonesia dan penalaan diatonis, dan sejarah keroncong secara ringkas. Pada satu alinea Wisnu Mintargo menyebut langgam Jawa dalam keroncong sebagai langgam tanpa gamelan namun nuansa pentatonik tetap dipertahankan (2018:30). Wisnu Mintargo juga mengatakan bahwa sistem diatonik dan pelarasan slendro dan pelog tidak akan mengalami perpindahan secara sempurna. Walaupun ada sekilas penjelasan tentang karawitan secara umum, namun buku ini tidak membahas perbandingan maupun pola dari kedua sajian lagu yang menjadi pokok dan inti dari kajian peneliti.

Buku berjudul "*Serba Serbi Keroncong*" oleh Soeharto (1995). Dalam buku ini Soeharto menjelaskan tentang kesejajaran antara jenis lagu langgam keroncong dan langgam Jawa, dan beranggapan bahwa keduanya sama-sama memakai akor-akor diatonis. Berdasarkan keterangan tersebut, peneliti melihat urgensi untuk membahas langgam secara lebih khusus yaitu langgam Jawa yang tidak menggunakan progresi harmoni tonal melainkan pemahaman modal yang lebih khusus lagi. Sekalipun dalam buku tersebut terdapat pembahasan-pembahasan prinsip-prinsip penyajian musikalitas keroncong, namun Soeharto tidak sama sekali menyinggung tentang transformasi lagu Langgam Jawa dari paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan.

F. Landasan Teori

Berbicara mengenai transformasi, Hans-Georg Gadamer (2010:135-145) menjelaskan bahwa transformasi bukanlah merupakan perubahan dalam arti yang luas, melainkan sesuatu yang terjadi secara tiba-tiba, dan secara keseluruhan menampilkan wujud yang sejati dari bentuk kosong sebelumnya. Teori transformasi sendiri menghendaki adanya ciri, mode, dan wujud yang mandiri atau bersifat superior daripada apa yang umumnya disebut dengan struktur-struktur. Perspektif transformasi ini menjelaskan bahwa Langgam Jawa Melati Rinonce bukanlah merupakan perubahan wujud dari musik keroncong ataupun karawitan Jawa. Melainkan ia adalah wujud akhir dari kreativitas seniman sepanjang mendalami dimensi pengetahuan soal musik keroncong dan karawitan. Kendatipun di dalam langgam Jawa terdapat repertoar-repertoar musik yang sama seperti yang ada dalam musik keroncong dan karawitan, namun secara konsep kekaryaannya sangat jauh berbeda terkait fungsi dan garapnya. Bahwa ia berdiri sendiri di antara musik keroncong dan karawitan yang telah mempunyai kekhususan pada aspek struktur, pola permainan dan sistem kerja instrumennya.

Lebih lanjut Gadamer (2010:137) menjelaskan bahwa transformasi dalam konteks struktur bukan soal perpindahan ke dunia lain, atau memindahkan aktivitas satu dari rumah satu ke rumah yang lain. Melainkan transformasi dalam konteks struktur adalah dunia yang lain. Dunia yang tertutup bagi permainan atau aktivitas dunia sebelumnya. Struktur dalam realitas transformasinya menjadi suatu ukuran yang dapat menjelaskan dan sekaligus membedakan antara dunia yang satu dengan

dunia yang lain, atau dirinya dengan yang bukan dirinya. Pemahaman mengenai transformasi struktur pada lagu Langgam Jawa Melati Rinonce tiada lain merupakan kemandirian struktur yang secara umum tidak sama dengan musik keroncong maupun karawitan. Struktur lagu Langgam Jawa Melati Rinonce menjelaskan tentang kemandirian paradigma senimannya terkait bentuk sajian suatu musik. Kemandirian paradigma ini berisi tentang aktivitas-aktivitas musikal yang secara eksklusif hanya dapat ditemukan pada ruang komposisi Langgam Jawa. Dengan demikian, dapat dipahami bahwa lagu Langgam Jawa Melati Rinonce mempunyai nilai eksklusivitas di balik struktur komposisinya. Nilai eksklusivitas ini dapat berupa pandangan-pandangan yang dapat diadaptasi dalam memahami dunia musik.

Transformasi dalam representasi permainan menurut Gadamer (2010:146) adalah sesuatu yang tampak ke permukaan, yang di dalamnya juga dijelaskan tentang sesuatu yang sebaiknya tersembunyi dan ditarik kembali. Alasan utamanya adalah meminimalisir adanya upaya-upaya yang berusaha menentang usul sembarangan tentang tujuan-tujuan yang disembunyikan dalam permainan atas asas yang dipahami pada realitas yang lain. Sedangkan tujuan utamanya adalah memunculkan dimensi-dimensi yang dapat menampung adanya pemaknaan baru yang dapat memperkaya wawasan tentang realitas dengan segala permainan di dalamnya. Pemahaman ini, dalam konteks representasi permainan lagu Langgam Jawa Melati Rinonce, adalah hal-hal yang disembunyikan di balik paradigma garap dan pola permainan instrumen, untuk menghindari timbulnya gugatan-gugatan terhadap tujuan penyajian atau klaim sepihak dari para penghayat, yang berangkat dari pengalaman

bunyi sebelumnya. Artinya ada serangkaian garap yang sengaja dibuat oleh seniman demi menciptakan ruang pemaknaan baru terkait dengan setiap pola permainan yang digunakan. Ruang pemaknaan baru ini pada gilirannya akan menguatkan tentang identitas Langgam Jawa itu sendiri.

Teori garap Rahayu Supanggah (2009) digunakan untuk memperjelas analisis garapnya. Dalam pemahaman Supanggah, garap adalah sistem kerja penciptaan dan penyajian yang diciptakan oleh para seniman berdasarkan beberapa komponen pendukung :

1. Materi garap yang merupakan bahan mentah yang diacu, di "masak", dan digarap oleh sekelompok orang. Bahan garap merupakan balungan imajiner gending (kerangka) yang menghasilkan karakter musikal.
2. Penggarap adalah unsur garap yang paling penting dan menentukan. Ia adalah pemilih dan pengolah bahan mentah, bumbu, dan sekaligus memasaknya menjadi sebuah santapan musikal yang nikmat dihayati. Kualitas hasil garapan dengan demikian tergantung pada kapasitas, kreativitas dan kualitas si seniman, penggarap, dan pengrawit.
3. Sarana garap adalah alat (fisik) yang digunakan oleh para pengrawit, termasuk vokalis, sebagai media untuk menyampaikan gagasan, ide musikal atau mengekspresikan diri dan/atau perasaan dan/atau pesan mereka secara musikal kepada audiens atau kepada siapapun, termasuk kepada diri atau lingkungan sendiri.
4. *Prabot* garap adalah perangkat lunak atau sesuatu yang sifatnya imajiner yang ada dalam benak seniman pengrawit, baik itu

berwujud gagasan atau sebenarnya sudah ada vokabuler garap yang terbentuk oleh tradisi atau kebiasaan para pengrawit yang sudah ada sejak kurun waktu ratusan tahun atau dalam kurun waktu yang kita tidak bisa mengatakannya secara pasti. *Prabot* garap yang berupa perbendaharaan garap, sepenuhnya merupakan hak dari para pengrawit di dalam merealisasikan atau menghadirkan *gendhing* pada *ricikan*.

5. Penentu garap lebih mengikat para pengrawit dalam menafsirkan *gendhing* maupun memilih garap.
6. Pertimbangan garap lebih bersifat aksidental atau fakultatif dibandingkan penentu garap. Terkadang bisa sangat mendadak dan pilihannya pun mana-suka.

Teori garap apabila diadaptasi dalam penelitian Langgam Jawa Melati Rinonce maka sekurang-kurangnya akan dapat terbaca soal sistem artistik yang diaplikasikan oleh pengrawit dengan segala pertimbangan vokabuler-vokabuler artistik yang dimiliki, dikuasai dan diciptakan langsung sebagai langkah strategis dalam mengekspresikan gagasan karya.

G. Metode Penelitian

Penelitian ini pada dasarnya berupaya mengungkap praktek transformasi musikal Langgam Jawa Melati Rinonce dari paradigma keroncong ke paradigma karawitan. Metode tersebut diarahkan dari analisis musik dunia sebagaimana dijelaskan oleh Tenzer di buku berjudul “Analitical Studies in World Music”:

Music analysis must be rigorous but it is essentially creative, with only tangential claims to being scientific. Once observed, sound-patterns can be mobilized for many purposes: to demonstrate or inspire compositional depth or ingenuity, to discover an archetypal sound-structure model on which a music or repertoire is based, to symbolize or reflect a philosophy, social value or belief (of the analyst, the composer(s), performer(s), or their society), to reveal a historical process of change, to unearth unsuspected connections to music elsewhere, to embody a mathematical principle. (Tenzer; 2006:6-7)

(Analisis musik harus teliti tetapi pada dasarnya ia bersifat kreatif, dengan hanya klaim sampingan sebagai pendekatan ilmiah. Setelah diamati, pola dari berbagai macam suara dapat letakkan untuk berbagai tujuan: baik untuk menunjukkan atau menginspirasi kedalaman atau kecerdikan kompositoris, baik untuk menemukan model akretipe dari struktur bunyi yang menjadi dasar sebuah musik atau sebuah repertoar, baik untuk melambangkan atau mencerminkan filsafat, nilai sosial atau kepercayaan, -bisa saja dari analisis, komposer, pemain, atau masyarakat-, baik untuk mengungkapkan proses perubahan historis, maupun untuk menemukan koneksi yang tak terduga antara musik di tempat lain, ataupun untuk mewujudkan prinsip matematika.)

Berdasarkan pendekatan analisis musik yang telah dijelaskan, berikut tahap-tahap metodologis yang dilalui untuk memenuhi keperluan penelitian ini.

1. Lokasi dan Waktu Penelitian

Penelitian ini berlangsung di kota Surakarta di antara tahun 2019-2021. Peneliti terjun di lapangan mengamati keberadaan musik keroncong dan kesenian karawitan Jawa di kota tersebut.

2. Sumber Data

Sumber dari data yang diteliti berupa kaset, audi dan video unggahan di website Youtube⁵, serta notasi musik yang ditulis sesuai data audio untuk keperluan analisis.

3. Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data yang diterapkan pada penelitian ini terdiri dari studi pustaka, pengamatan dan wawancara.

a. Studi Pustaka

Studi pustaka dilakukan pada berbagai sumber data tertulis serta rekaman yang berhubungan dengan Langgam Jawa, diutamakan kajian-kajian terkini terhadap musik keroncong dan seni karawitan Jawa. Selain sumber tertulis dari kajian tersebut, peneliti menyesuaikan dengan urgensi penotasian Langgam Jawa Melati Rinonce, penotasian tersebut diutamakan guna analisis musik dan analisis karawitan, serta alat utama untuk merumuskan hasil dari penelitian ini.

b. Pengamatan

Pengamatan dilakukan oleh peneliti di berbagai panggung pertunjukan karawitan di Surakarta, serta berbagai acara konser keroncong

⁵ Peneliti mengutamakan unggahan audio dan video yang bisa dipercaya keaslian serta validasinya.

di kota tersebut. Di situlah peneliti dapat mendekati repertoar Langgam Jawa pada umumnya dan lagu Melati Rinonce secara khusus. Peneliti juga sering berdiskusi perihal subgenre tersebut serta berbagai hal di sekitar interpretasi. Setelah beberapa saat, peneliti melakukan wawancara seperti yang dijelaskan di poin berikut.

c. Wawancara

Pada penelitian ini kegiatan wawancara dilakukan bersama narasumber yang terpercaya di bidangnya, seperti: (1) Danis Sugiyanto, sebagai kreator dan pelatih kelompok keroncong Swastika Surakarta, yang beralamat di Pondokbaru Permai Blok H 19, Gentan, Sukoharjo; (2) Untoro sebagai pegawai sekaligus *pengrawit* di RRI Surakarta diakui oleh lingkungan karawitan Jawa Tengah sebagai narasumber yang berkompeten di bidangnya pengrawit di kota Surakarta, yang beralamat di RT 03 RW 07 Kedung Tungkul, Mojosongo, Jebres, Surakarta. Berdasar keterangan kedua narasumber ini, peneliti memperoleh berbagai informasi terkait dengan proses penyusunan karya musik langgam Jawa yang meliputi: hambatan dan solusinya, tahapan-tahapan pemilihan lagu, penentuan alat musik yang digunakan, tahapan penentuan pola-pola sajian musikalitas instrumen yang digunakan dalam karya musik langgam Jawa, tahapan-tahapan penyusunan karya musik langgam Jawa, hingga pewujudan sajiannya.

4. Teknik Analisis Data

Teknik analisis data yang diterapkan adalah analisis musik dan analisis karawitan di mana peneliti mengupas terjadinya transformasi

lagu Langgam Jawa Melati Rinonce dari musik keroncong ke seni karawitan Jawa.

H. Sistematika Penulisan

Sebagai gambaran mengenai penyusunan hasil penelitian, maka dibuat sistematika penulisan sebagai berikut :

- BABI Pembahasan berupa pendahuluan dengan isian latar belakang masalah penelitian, rumusan masalah penelitian, tujuan penelitian, manfaat penelitian, tinjauan pustaka, kerangka konseptual, metode penelitian, dan sistematika penulisan.
- BAB II Pembahasan berupa penggambaran umum soal gambaran umum musik keroncong dan karawitan Jawa di Surakarta, meliputi instrumentasi yang dipakai dalam memainkan lagu Langgam Jawa Melathi Rinonce.
- BAB III Pembahasan berupa deskripsi sajian lagu Melati Rinonce dalam ensambel keroncong dan karawitan Jawa, mencakup sistem penotasian, Langgam Jawa Melati Rinonce versi musik keroncong dan Langgam Jawa Melati Rinonce versi seni karawitan.
- BAB IV Pembahasan berupa analisis transformasi lagu Langgam Jawa Melati Rinonce dari paradigma musik keroncong ke karawitan Jawa, mencakup transformasi Langgam Jawa Melati Rinonce dari paradigma musik keroncong ke

paradigma karawitan Jawa, komparasi *seleh* Langgam Jawa Melati Rinonce berdasarkan vokal-bas pada musik keroncong dan vokal-balungan pada karawitan Jawa, dan transformasi pola sajian pada instrumen penciri lagu langgam Jawa.

BAB V Pembahasan berupa kesimpulan penelitian dan juga saran terkait sebagai pemantik penelitian berikutnya.

BAB II PARADIGMA MUSIK KERONCONG DAN PARADIGMA SENI KARAWITAN JAWA

Peta musik dunia, termasuk musik di Jawa Tengah, khususnya di kota Surakarta mustahil dikatakan tuntas diteliti. Pada saat ini, penulis menemukan satu hal yang sangat unik pada wilayah Surakarta, atau yang sering disebut sebagai Soloraya, yaitu keberadaan dua paradigma musik tradisi yang berjalan secara paralel, dengan segala pengertian dan kaidah masing-masing, yaitu tradisi yang terdapat di musik keroncong dan tradisi yang terwujud pada seni karawitan Jawa. Kedua paradigma musik tradisi tersebut tidak dapat dicampur begitu saja. Selagi hanya sedikit orang seperti Ki Nartosabdho atau Danis Sugiyanto yang betul-betul menguasai dua tradisi tersebut, semua repertoar musik, alat musik/ricikan, serta sistem penalaan dan sistem pelarasan semuanya akan terdapat berbeda. Di situ dapat dikatakan bahwa kedua tradisi tersebut memiliki sebuah paradigma masing-masing yang berbeda dari satunya.

Perbedaan tersebut, dengan menggunakan pernyataan Blacking, dapat terjadi karena ekspresi proses kognitif yang dipahami setiap masyarakat berbeda.

The musical styles current in a society will be best understood as expressions of cognitive processes that may be observed to operate in the formation of other structures. When we know how these cognitive processes work in producing the patterns of sound different societies call "music", we shall be in a better position to find out how musical is man. (Blacking, 1974:24-25).

(Gaya-gaya musik dalam masyarakat akan dipahami dengan baik sebagai ekspresi yang bisa diamati dari proses kognitif yang berlaku pada pembentukan struktur-struktur lain. Ketika kita mengetahui

bagaimana cara kerjanya dari proses kognitif pada penghasilan pola-pola bunyi dari apa yang disebut “musik” di berbagai masyarakat yang berbeda-beda, disitulah kita akan berada dalam posisi yang lebih baik untuk mengetahui seberapa musikal lah manusia itu).

Blacking juga menegaskan persoalan paradigma dan proses kognitif dari pelaku musik.

Every composer has a basic cognitive system that sets its stamp on his major works, regardless of the ensembles for which they were written. This cognitive system includes all cerebral activity involved in his motor coordination, feelings, and cultural experiences, as well as his social, intellectual, and musical activities. An accurate and comprehensive description of a composer's cognitive system will, therefore, provide the most fundamental and powerful explanation of the patterns that his musik takes. (Blacking, 1974: 24).

(Setiap komposer memiliki sistem kognitif dasar yang melekat pada karya-karya utamanya, terlepas dari ansambel apa saja yang digunakan untuk menciptakan karya-karya tersebut. Sistem kognitif ini mencakup semua aktivitas otak yang terlibat dalam koordinasi motoriknya, bermacam perasaan, pengalaman budaya, serta aktivitas sosial, aktivitas intelektual, dan aktivitas musikalnya. Oleh karena itu, deskripsi yang akurat dan komprehensif tentang sistem kognitif seorang komposer akan memberikan penjelasan yang paling mendasar dan kuat tentang pola-pola yang diterapkan pada musiknya.)

A. Pengertian Dasar Paradigma⁶

Paradigma, dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia, diartikan sebagai kerangka berpikir. Dalam konteks Langgam Jawa yang sedang dibahas dalam tulisan ini, terdapat dua paradigma yakni paradigma Musik Keroncong dan paradigma Seni Karawitan Jawa.

⁶ Menurut KBBI, paradigma adalah kerangka berpikir. Kerangka berpikir itulah yang terbangun dari konteks berkesenian tertentu.

1. Aplikasi pengertian paradigma musik keroncong

Pada musik keroncong terdapat suatu paradigma yang terdiri dari kerangka berpikir musisi diatonis, terutama dan khususnya kerangka berpikir musisi keroncong. Dimana terdapat pemahaman seperti penalaan, tonalitas, modalitas, anteseden dan konsekuen dalam frase bermusik yang kemudian membentuk sintaksis musikal⁷ dalam musik keroncong, serta instrumentasi yang lazim dipakai dalam ensambel keroncong.

2. Aplikasi pengertian paradigma seni karawitan Jawa

Seperti yang terjadi dalam konteks musik keroncong, kesenian karawitan Jawa juga mempunyai paradigma tersendiri, yaitu kerangka berpikir yang dimiliki para pelaku karawitan yang dikenal dalam bahasa Jawa sebagai pengrawit, penabuh, *niyaga*. Kerangka berpikir yang dimiliki oleh pelaku karawitan Jawa tersebut terdiri dari pengertian-pengertian: sistem pelarasan, *seleh*, *pathet*, *padhang-ulihan* yang membangun sintaksis musikal pada setiap sajian *gendhing* dalam tradisi karawitan Jawa, serta *ricikan-ricikan* gamelan yang dipakai pada setiap sajian *gendhing*.

⁷Sintaksis musikal diartikan dalam tulisan ini sebagai konsistensi wujud sajian karya musik, berdasarkan kaidah-kaidah yang berlaku pada masing-masing setiap paradigma musikal.

B. Paradigma Musik Keroncong

1. Sistem penalaan

Pada seni musik keroncong terdapat penalaan diatonis, di mana cenderung memakai pengertian *Twelve Tone Equal Temperament* (12-TET). Pengertian 12-TET tersebut menjadi salah satu penalaan yang dianggap mutlak sehingga dapat dipakai oleh musisi-musisi di seluruh dunia.

Dalam musik populer yang terdiri dari segala macam musik tradisional dan musik seni, sistem diatonis berkuasa mutlak, penambahan unsur-unsur tradisional seperti idiom-idiom baik pada lagu maupun pengiring hanya bersifat insidental saja, demikian pula dengan unsur-unsur baru. Di antara musik populer, musik pop adalah yang paling sederhana, oleh karenanya paling mudah untuk dikembangkan bagi kepentingan bisnis (Indrawan, 2000:151-152).

Penggunaan istilah populer dalam musik yang sudah lazim berkembang di masyarakat modern khususnya di Indonesia dapat dijumpai dalam buku-buku pelajaran memainkan alat musik untuk musik-musik semacam itu atau buku-buku kumpulan nyanyian. Penulis menjumpai buku pelajaran gitar populer yang dipakai secara internasional, di dalamnya terdapat cara-cara memainkan berbagai jenis musik, seperti: jazz, blues, keroncong, pop, dan lain sebagainya (Koizumi dalam Indrawan, 2000:151-152)

2. Tonalitas dan Modalitas Diatonis Pada Musik Keroncong

Sesuai dengan apa yang dibahas Indrawan, pengertian diatonis itu meliputi konsep tonalitas dan konsep modalitas. Konsep tonalitas terdiri dari dua tangga nada yaitu tangga nada mayor dan tangga nada minor. Tonalitas tersebut akan selalu berhubungan dengan jenis akor I yaitu mayor maupun minor, dan hubungannya dengan akor V (bisa akor kuin V5-3, atau akor

septim V7 tergantung gaya dan periode musik pada masing-masing karya) yang harus mewujudkan fungsi harmoni dominan, sehingga progresi akor serta kadens I-IV-V-I terpenuhi di dalamnya.

Kita akan mendefinisikan tonalitas sebagai sebuah unsur musikal yang menciptakan sensualitas dari gaya tarik menuju ke sebuah pusat kunci (*home key*). Kebanyakan musik ditulis dalam sebuah kunci. Hal ini berarti semua harmoninya dihubungkan ke sebuah nada yang dikenal sebagai tonik [sic. tonika]. Jika tonik adalah nada C, kuncinya adalah C, jika tonik adalah F, kuncinya adalah F, dan seterusnya. Oleh karenanya kita menjumpai komposisi-komposisi yang berlabel Sonata dalam D Mayor, Simfoni dalam E Minor [...] dan lain sebagainya. Musik demikian itu, baik dalam sebuah kunci mayor maupun minor, adalah musik tonal (Miller, 2017:46-47).

Modalitas, di sisi lainnya, walaupun sedikit mirip dengan tonalitas, ia akan dapat menjadi berbeda dibanding sebelumnya. Modalitas terdiri dari dua macam, modalitas bersifat kordal (*chordal modes*), dan modalitas bersifat non-kordal (*non-chordal modes*). Modalitas bersifat kordal, yaitu modalitas yang sama-sama menggunakan akor seperti tonalitas namun tidak punya fungsi seperti tonika subdominan-dominan, melainkan pusat modalitas saja. Sebagai contoh, dalam modus A aeolian, akor yang digunakan pada umumnya adalah Em (E-G-B), dan G (G-B-D). Akor-akor tersebut tidak punya karakteristik tonal yang terdapat dari tekanan harmoni yang muncul dari *tritone*⁸ yaitu jarak nada dari nada G#-D (*augmented 4th*) maupun inversinya yaitu D-G# (*diminished 5th*).

⁸ *Tritone* adalah interval antara dua nada dengan jarak 6 *semitone* atau, dengan kata lain 3 ton

Modalitas bersifat non-kordal, yaitu modalitas yang tidak menggunakan akor apapun, melainkan menggunakan pengertian khusus yang walaupun tidak menggunakan akor, tetap menjadi diatonis. Dengan kata lain, formasi akor seperti A minor (A-C-E), C Mayor (C-E-G) ataupun segala macam trinada, tidak terwujud dalam karya musik yang menggunakan modalitas non-kordal. Disinilah terdapat salah satu pendekatan modalitas *pelog* pada keroncong dalam kasus Langgam Jawa Melati Rinonce.

Modalitas. Musik sebelum kira-kira tahun 1600 didasarkan terutama atas sistem tangganada yang disebut sebagai modus-modus. Musik ini disebut musik modal. Semenjak itu, juga, menyertakan beberapa daya perasaan dari pusat kunci ia ini musik tonal dalam pengertian kosakata yang lebih luas. Efek-efek harmoni modal telah dipergunakan oleh komposer-komposer modern (seperti, Debussy dalam karyanya *La Cathedrale Enggloutie*, Vaughan William dalam karyanya *Fantasy on a Theme of Thomas Tallis*) (Miller, 2017:48)

3. Pengertian Anteseden dan Konsekuen

Menurut Prier, kalimat musik atau periode terdiri dari dua anak kalimat atau frase. Pertanyaan depan yang disebut anteseden dan kalimat jawaban belakang yang disebut konsekuen. Pada umumnya anteseden dan konsekuen merupakan keseimbangan alur pesan musikal dalam setiap karya musik. Anteseden akan mewujudkan frase yang terbuka, yang merasa belum selesai, sedangkan kosekuen akan mewujudkan frase yang menutupi frase anteseden dengan rasa selesai. Perwujudan tanya dan jawab akan terdiri dari kontruksi melodis, konstruksi ritmis maupun pengertian harmoni dalam sajian. Tiga

unsur tersebut akan membentuk masing-masing frase anteseden dan frase konsekuen.

Biasanya sebuah kalimat musik/periode terdiri dari dua anak kalimat/frase (*phrase*): a. Kalimat pertanyaan/kalimat depan (*question* / *Vorsatz*); b. kalimat jawaban/kalimat belakang (*answer*, [sic] *Nachsatz*). Kalimat pertanyaan / kalimat depan / frase *antecedens* [*anteseden*] (*question*, *Vorsatz*): awal kalimat atau sejumlah birama (biasanya birama 1-4 atau 1-8) disebut 'pertanyaan' atau 'kalimat depan' karena biasanya ia berhenti dengan nada yang mengambang, maka dapat dikatakan berhenti dengan 'koma'; umumnya di sini terdapat akor Dominan. Kesannya di sini: belum selesai, dinantikan bahwa musik dilanjutkan. Kalimat jawaban/kalimat belakang / frase *consequens* [konsekuen] (*answer*, *Nachsatz*) Bagian kedua dari kalimat (biasanya birama 5-8, atau 9-16) disebut 'jawaban' atau 'kalimat belakang' karena ia melanjutkan 'pertanyaan' dan berhenti dengan 'titik' atau akor Tonika. (Priar, 2004:2)

4. Sintaksis Musikal dalam Paradigma Musik Keroncong

Sintaksis musikal yang dimaksud adalah bagaimana terstrukturnya sebuah sajian dalam paradigma musik keroncong. Seperti telah dibahas di alinea sebelumnya, paradigma musik keroncong merupakan salah satu kerangka pikiran yang berdasarkan pada musik diatonis. Mengenai hal tersebut, bisa dipahami sintaksis musikal melalui pengertian Lerdahl dan Jackendoff di bawah ini.

Lerdahl dan Jackendoff mengatakan bahwa, musik mempunyai "grammar" atau tata bahasa yang sejajar dengan tata bahasa verbal yang dipakai manusia pada umumnya. Dengan demikian sebagaimana tata bahasa mempunyai sintaksis yang memungkinkan struktur dan maksud pada frase dan kalimat dalam bahasa verbal, begitu pula terjadi pada musik di mana ada sintaksis yang memberikan struktur dan maksud pada frase dan kalimat

musik. Perlu diperhatikan bahwa Lerdahl dan Jackendoff menegaskan bahwa sintaksis musikal bukanlah hal yang persis sama dengan sintaksis bahasa verbal, namun banyak hal yang serupa maupun sejajar, sehingga terbangun istilah sintaksis musikal sebagai pendekatan keilmuan dalam bidang musikologi.

... the generative music theory developed here does not look much like generative linguistics. . . . The difference in methodology between the two theories is symptomatic: whereas linguistic theory is highly concerned with grammaticality, music theory is much more concerned with preference among a considerable number of competing well-formed (grammatical) structures. The closest analog to linguistic grammaticality in music theory is adherence to well-formedness rules. These rules resemble linguistic rules in that they either establish a branching or hierarchical structure (like phrase-structure rules in syntax) or characterize permissible distortions of the branching structure (like transformations). This suggests that the bulk of a linguistic grammar consists of well-formedness rules from phonology through syntax to semantics. Even the lexicon can be considered a part of the well-formedness rule component, in that it establishes well-formed matchings between phonological, syntactic, and semantic form at the terminal nodes of branching structures. The well-formedness rules for music, even considering all four components of the musical grammar, hardly approach the linguistic well-formedness rules in complexity. This reflects the much greater role of grammaticality in language than in music (Lerdahl and Jackendoff, 1996:307-308).

(. . . teori musik generatif yang dikembangkan di sini tidak mirip dengan linguistik generatif. . . . Perbedaan metodologi antara kedua teori bersifat sintomatik: sedangkan teori linguistik sangat memperhatikan tata bahasa, teori musik jauh lebih memperhatikan preferensi di antara sejumlah besar teori yang bersaing dengan baik. struktur yang terbentuk (tata bahasa). Analog yang paling dekat dengan tata bahasa linguistik dalam teori musik adalah kepatuhan terhadap kaidah-kaidah yang terbentuk dengan baik. Kaidah-kaidah ini menyerupai kaidah-kaidah linguistik karena mereka membentuk struktur percabangan atau hierarkis (seperti aturan struktur frasa dalam sintaksis) atau mencirikan distorsi yang diizinkan dari struktur

percabangan (seperti transformasi). Ini menunjukkan bahwa sebagian besar tata bahasa linguistik terdiri dari aturan-aturan yang terbentuk dengan baik dari fonologi melalui sintaksis hingga semantik. Bahkan leksikon dapat dianggap sebagai bagian dari komponen aturan yang terbentuk dengan baik, dalam hal itu membentuk kecocokan yang terbentuk dengan baik antara bentuk fonologis, sintaksis, dan semantik pada simpul terminal dari struktur percabangan. Kaidah-kaidah yang terbentuk dalam musik, bahkan mempertimbangkan keempat komponen tata bahasa musik, hampir tidak mendekati kaidah-kaidah linguistik dari segi kompleksitas. Ini mencerminkan peran tata bahasa yang jauh lebih besar dalam bahasa daripada dalam musik.)

The interesting musical issues usually concern what is the most coherent or "preferred" way to hear a passage. Musical grammar must be able to express these preferences among interpretations, a function that is largely absent from generative linguistic theory. Generally, we expect the musical grammar to yield clear-cut results where there are clear-cut intuitive judgments and weaker or ambiguous results where intuitions are less clear. A "preferred" structural description will tend to relate otherwise disparate intuitions and reveal regular structural patterns (Lerdahl and Jackendoff, 1996:9).

(Persoalan-persoalan musik yang menarik biasanya menyangkut cara yang paling koheren atau "lebih lazim" untuk mendengarkan suatu fragmen [musikal]. Tata bahasa musik harus mampu mengekspresikan preferensi ini di antara interpretasi, sebuah fungsi yang sebagian besar tidak ada dalam teori linguistik generatif. Umumnya, kami mengharapkan tata bahasa musik untuk menghasilkan hasil yang jelas di mana ada penilaian intuitif yang jelas dan hasil yang lebih lemah atau ambigu di mana intuisi kurang jelas. Deskripsi struktural yang "lebih lazim" akan cenderung menghubungkan intuisi yang berbeda dan mengungkapkan pola struktural yang teratur.)

Dalam wacana Lerdahl dan Jackendoff terdapat pengertian *musical grammar* atau tata bahasa musik dalam pengertian luas. Kemudian bisa disimpulkan bahwa kata sintaksis sebagaimana diungkapkan oleh penulis penuh didasarkan oleh pengertian para musikolog tersebut.

5. Instrumentasi Ensambel Musik Keroncong

Untuk mengetahui lebih dalam berikut ini dijelaskan nama-nama alat musik yang digunakan dalam ensambel keroncong sebagai wujud sajian paradigma musik keroncong, serta peran musikal setiap instrumen tersebut.

a. *Flute*

Flute merupakan aerofon yang dalam tradisi musik Eropa dapat dikategorikan dalam kelompok tiup kayu. Walaupun dalam sejarahnya, flute awalnya dibuat dari bahan kayu, dan kemudian dibuat dari bahan besi, ia tetap dianggap tiup kayu, dikarenakan ia memiliki karakter bunyi yang lembut. Dengan ambitus B4-C6, flute dalam keroncong menjadi satu satunya alat musik tiup. Fungsi utamanya adalah untuk menghias sajian lagu dengan pola *isen-isen*.⁹ Pada umumnya, flute memainkan intro instrumental, serta beberapa melodi utama dalam sajian lagu, namun yang terakhir sebagai *interlude*. *Interlude* tersebut diadakan supaya bisa memberikan istirahat untuk penyanyi tanpa mengurangi keseimbangan instrumentasi antara bagian vokal dan bagian tanpa vokal. Lagu pendek ini fungsinya sebagai *isen-isen* untuk penghias lagu yang lazimnya disajikan secara spontan.

b. *Violin*

Violin merupakan alat dawai gesek dengan empat senar yaitu G4, D4, A5, E5. Seperti yang terjadi di kasus flute, violin juga menjadi alat satu-

⁹*Isen-isen* dalam konteks ini artinya mengisi kekosongan ruang musikal dengan menyajikan lagu pendek untuk melengkapi kesan estetika musikal yang ideal dalam musik keroncong

satunya dalam formasi ensemble keroncong, dan juga sama-sama mempunyai fungsi utama untuk memberi *isen-isen*. Seperti di kasus flute, violin juga mengisi dengan melodi terutama pada bagian yang terinspirasi *pathetan*, intro instrumental pada umumnya serta memainkan lagu utama dengan cara singkat pada pergantian antara bagian vokal dan bagian tanpa vokal dalam sajian lagu keroncong pada umumnya.

c. Cak

Cak merupakan alat petik berupa *lute* kecil dengan empat senar, yaitu B5-F#5-D6-D6. Ada dua senar bernada D itu dua dalam unison, [bisa dianggap satu *orden*, yang dalam bahasa Spanyol diartikan dengan satu posisi penjarian dalam satu senar, dan bisa satu sampai empat senar yang berbunyi unison]. Cak memakai *steel strings* atau dalam bahasa keseharian keroncong *string* yaitu senar logam, bukan dari nilon seperti alat petik lainnya. Fungsi cak dan cuk akan dijelaskan di paragraf berikutnya, dalam sajian lagu keroncong pada umumnya adalah untuk mencari haskan sajiannya melalui pola pola ritme dan kombinasi nada yang kemudian dapat membedakan gaya dan bentuk dari sajian musik itu sendiri.

d. Cuk

Cuk merupakan alat dawai petik yang terdapat dalam ensemble keroncong dan menggunakan sistem steman E4-B3-G4. Bahan senarnya, beda dengan cak, adalah senar nilon. Fungsinya seperti di atas, bersama cak,

adalah untuk membangun ciri khas sajian lagu, yaitu untuk membedakan antara gaya dan bentuk lagu pada lagu keroncong yang sedang dimainkan.

e. Gitar

Gitar adalah alat dawai petik. Pada ensambel keroncong biasanya menggunakan senar *steel*, atau *steel strings*, yang dalam kalangan keroncong disebut *string*. Gitar distem dalam penalaan standar E3-A3-D4-G4-B4-E5. Pada repertoar lagu keroncong gitar tidak dimainkan dengan teknik *rasgueado*, atau dalam bahasa Jawa lazim dengan istilah *digenjrenge*¹⁰, melainkan dipetik nada per nada secara melodis. Gitar dalam keroncong memainkan pola yang bisa disejajarkan dengan bas figur maupun bas berjalan yang terdapat pada musik jazz, yaitu memainkan improvisasi melodi isian yang sesuai dengan harmoni atau *seleh* yang sedang berlangsung pada setiap saat dalam sajian lagu keroncong.

f. Selo Bethot

Selo *bethot* merupakan instrumen petik yang menjadi variasi secara organologi dan secara teknik dari violoncello atau cello klasik. Instrumen ini menggunakan ambitus yang hampir sama. Namun selo *bethot* memakai senar nilon, sedangkan *cello* menggunakan senar string atau yang disebut *steel string*. Jumlah senar pada *cello* klasik adalah empat, yaitu C3-G3-D4-A4. Sedangkan, selo *bethot* memiliki 3 senar yaitu C3-G3-D4. Pola permainannya

¹⁰ Digenjreng adalah teknik membunyikan dawai gitar dalam dua atau lebih nada dawai secara bersama-sama dalam satu ketukan.

pun beda, *cello* klasik dimainkan dengan digesek, dan kadang menggunakan teknik petik yang disebut *pizzicato*. Sedangkan teknik permainan selo *bethot* yaitu dipetik seperti halnya teknik *pizzicato*. namun berbeda dengan tekanan yang diterapkan. Hal tersebut disebabkan karena bahan senar lebih lembut dibanding yang lain. Posisi tubuh dan teknik petikan tangan kanan berbeda jauh. Fungsi selo *bethot* dalam sajian keroncong ada dua yaitu yang pertama adalah untuk memberikan suasana keroncong pada lagu selain langgam Jawa dengan cara memberikan pola permainan ritmis sekaligus memainkan progresi harmoni secara *arpeggio*. Fungsi kedua adalah untuk memberikan suasana *kendhangan* dalam sajian langgam Jawa, dengan menggunakan pola-pola yang dipinjam dari *kendhangan ciblon* Jawa.

g. Bas Bethot

Bas *bethot* adalah instrumen dawai yang bervariasi dari kontrabas. Hampir sama dengan apa yang terjadi dalam selo *bethot*. Senarnya menggunakan senar nilon, sedangkan kontrabas menggunakan senar *steel strings*. Kontrabas menggunakan 4 senar yaitu E2-A2-D3-G3, sedangkan bas *bethot* menggunakan 3 senar yaitu E2-A2-D3. Fungsi bas *bethot* dalam sajian lagu keroncong pada umumnya -selain langgam Jawa- adalah untuk memberikan tekanan pada setiap pergantian progresi harmoni yang sedang berlangsung. Khusus pada sajian Langgam Jawa, bas *bethot* meminjamkan pengertian *seleh* berat dalam sajian, dengan permainan tersebut ia memberikan kesan *gendhing* dalam musik keroncong seperti yang terjadi pada gamelan Jawa.

C. Paradigma Musikal Karawitan Jawa

1. Sistem pelarasan

Berdasarkan pengertian yang disampaikan Hastanto (2009:23), *laras* merupakan sebuah sistem pengaturan frekuensi dan interval nada-nada. Hastanto juga menjelaskan bahwa terpilih sebutan pengganti interval dengan istilah '*jangkah*' untuk ukuran jarak antar nada; dengan alasan interval mempunyai konteks harmoni diatonis yang sudah umum, yang kemudian tidak sesuai dengan pengertian dalam ilmu karawitan.

Laras yaitu sistem pengaturan frekuensi dan interval nada-nada. Dalam sebuah *laras* terdapat beberapa nada. Kalau terdiri dari 5 (lima) nada maka *laras* itu disebut sistem 5 nada, kalau 7 (tujuh) nada disebut sistem 7 nada dan seterusnya. Karawitan menggunakan pelarasan sistem 5 nada. Jarak nada satu dengan lainnya disebut interval, tetapi karena kata interval sudah mempunyai konotasi tertentu dalam musik Barat berkaitan dengan jenis harmoni, maka di dalam dunia karawitan mencari istilah sendiri walaupun belum sepenuhnya digunakan (Hastanto, 2009:23).

Dalam seni karawitan Jawa terdapat dua sistem *laras* yang berbeda, yakni *laras slendro* dan *laras pelog*. *Laras slendro* terdiri dari lima nada (atau yang penulis sebut koleksi bunyi) yang pada umumnya *jangkah*-nya hampir sama dengan satu sama lainnya, dengan kata lain dapat dikatakan merata. Di sisi lain, *laras pelog pathet nem* terdiri dari lima nada atau lima macam bunyi dalam koleksi bunyinya. Lima bunyi tersebut dapat diukur *jangkah*-nya dengan tidak merata, yaitu ada *jangkah* kecil dan *jangkah* pendek¹¹. Pada

¹¹ Lebih rinci bisa dilihat di tabel 1 yang diletak pada bab III.

umumnya dalam sajian *gendhing* tradisi para penyusun *gendhing* akan menggunakan lima dari tujuh bunyi tersebut pada dasarnya. Hal itu akan dijelaskan di bagian *pathet*.

2. *Embat*

Berdasarkan fungsinya *embat* akan mempengaruhi semua pengukuran frekuensi. Namun dengan pengukuran cent, *embat* bisa dilihat apa yang menjadi patokan pelarasan perangkat gamelan. Berdasarkan pernyataan di atas, *embat* dapat diartikan pula sesuai dengan pendapat Sindoesawarno dalam buku *Ilmu Karawitan* sebagai berikut:

There are no two gamelan whose succession of intervals agree, in sléndro or in pélog (although the interval of a gembyangan is always 1200 cents). This difference between gamelan tuning is referred to as a difference in embat. Also, embat can only be heard; embat is not visible. . . . The differences in embat in karawitan are valued as a kind of richness, testifying to the existence of many different sensations of beauty. Artists and experts in karawitan believe that each gamelan should have its own character in order to fulfill its function, and this character is located in its embat. There is a terminology for describing embat. For example, embat sundari has a peaceful character, while embat laras ati has an energetic, lively character. On the other hand, rationalists strive for uniformity of embat in all gamelan (Sindoesawarno, 1987:333).

Tidak ada dua gamelan yang interval pergantian intervalnya sama, dalam sléndro atau pélog (walaupun interval gembyangan selalu 1.200 sen). Perbedaan penyetelan gamelan inilah yang disebut dengan perbedaan *embat*. Juga, *embat* hanya bisa didengar; *embat* tidak terlihat. . . . Perbedaan *embat* dalam karawitan dinilai sebagai semacam kekayaan, membuktikan adanya banyak rasa keindahan yang berbeda. Seniman karawitan dan ahli karawitan meyakini bahwa setiap gamelan harus memiliki karakternya sendiri untuk memenuhi fungsinya, dan karakter tersebut terletak pada *embatnya*. Ada istilah untuk

menggambarkan embat. Misalnya, embat sundari berwatak damai, sedangkan embat laras ati berwatak enerjik dan lincah. Di sisi lain, kaum rasionalis mengupayakan keseragaman embat di semua gamelan (Sindoesawarno, 1987:333).

3. *Seleh*

Rahayu Supanggah menyatakan konsep mengenai *Seleh* dalam karawitan dapat memiliki nuansa pengertian yang tidak jauh berbeda, yaitu rasa selesai, lega, berat, dan terminal, baik terminal antara maupun terminal akhir (2009: 82). Pernyataan Supanggah ini dapat didukung pula oleh pendapat Hastanto sebagai berikut:

Pembentukan rasa *seleh* di dalam sebuah gending dibangun oleh kombinasi frasa naik dan frasa turun dengan akhir nada tertentu serta frasa *gantungan* di dalam laras slendro, serta pola penggunaan nada *ageng, tengah, alit* di dalam laras pelog (Hastanto, 2009:220).

Berdasarkan konseptualisasi oleh Supanggah dan Hastanto, dapat disimpulkan *seleh* merupakan dasar dari konstruksi paradigma pada seni karawitan Jawa. Pemahaman analitis terhadap *seleh* ini sangat penting untuk membahas transformasi yang terjadi dalam kasus Langgam Jawa khususnya pada lagu Melathi Rinonce.

4. *Pathet*

Sudah menjadi hal lumrah mendengarkan *pathet* dalam sebutan *gendhing* tradisi di Surakarta maupun di Yogyakarta. Justru hal tersebutlah yang menjadi perhatian salah satu pionir etnomusikologi dunia yaitu Mantle Hood, sehingga disertasi pertama yang membahas *pathet* adalah disertasi

Hood. Kemudian, ada disertasi Sri Hastanto, yang memberikan pengertian lebih rinci mengenai *pathet* tersebut.

Menurut Hood, *pathet* merupakan hirarki bunyi dalam sajian, yang terpusat pada titik paling berat dalam *gendhing* yaitu *seleh* gong. Hastanto memberi pengertian yang lebih tepat lagi yaitu *pathet* yang ditentukan oleh berbagai *cengkok* yang dipakai dalam sajian *gendhing*. Tentu melihat *seleh* berat pada setiap bagian *gendhing*nya tidak hanya pada waktu *seleh* berat gong itu sedang berbunyi.

Pathet dalam karawitan Jawa, khususnya di Surakarta dan Yogyakarta, dapat dikelompokkan tiga pada setiap *laras*, untuk *laras slendro* terdapat *pathet nem*, *pathet sanga*, dan *pathet manyura*. Sedangkan pada *laras pelog* terdapat *pathet lima*, *pathet nem* dan *pathet barang*. Untuk *laras slendro* biasanya terlihat dari *seleh-seleh* berat dan *cengkok* yang digunakan dalam koleksi bunyi lima yang mencirikhaskannya.

Pathet pada *laras pelog* itu akan lebih berbeda lagi, karena tidak hanya *seleh-seleh* dan *cengkoknya* yang menjadi ukuran untuk menentukan *pathet*, melainkan koleksi bunyi itu sendiri. *Laras pelog*, terdiri dari koleksi bunyi berjumlah tujuh bunyi, yang dalam notasi angka 'kepatihan' dibaca 1=*ji*, 2=*ro*, 3=*lu*, 4=*pat*, 5=*ma*, 6=*nem*, 7=*pi*. Seperti yang telah dijelaskan di bagian *laras*, dalam penerapan *pathet*, lazim dipakai lima dari tujuh bunyi *laras* tersebut. Koleksi bunyi pada setiap *pathet* adalah seperti berikut:

- a) koleksi bunyi pada *pathet lima*, pada umumnya -tentu, ada pengecualian seperti di *pathet* lain- koleksi yang cenderung dipakai adalah 1 2 4 5 6
- b) pada *pathet nem*, koleksi bunyi yang sering dipakai adalah 1 2 3 5 6

c) pada *pathet barang*, koleksi bunyi yang lazimnya dipakai adalah 2 3 5 6 7

Pathet adalah urusan rasa musikal yaitu rasa *seleh*. Rasa *seleh* adalah rasa berhenti dalam sebuah kalimat lagu (baik untuk berhenti sementara maupun berhenti yang berarti selesai) seperti rasa tanda baca titik dalam bahasa tulis (Hastanto, 2009:112).

5. Pengertian *padhang* dan *ulihan*

Berdasarkan banyak pengertian, termasuk yang diberikan oleh Supanggah dan Sindoesawarno, *padhang* dan *ulihan* menjadi bagian inti dari terbentuk sebuah struktur melodi dalam karawitan. *Padhang* menjadi bagian awal, yang diartikan sebagai pertanyaan dari sebuah pesan musikal, sedangkan *ulihan* menjadi bagian akhir dari pesan musikal tersebut, sebagai jawaban bagi pertanyaan yang mendahuluinya. Menurut Sindoesawarno (1987:375) "tidak bisa diwujudkan sebuah melodi tanpa "*padhang-ulihan*". Kemudian terdapat pengertian lebih mendalam oleh Supanggah, seperti berikut:

Saya tidak menggunakan istilah *gatra* diperlebar (atau) dipersempit, tetapi *mulur* (atau) *mungkret* dengan toleransi yang sangat luwes. [...] Kaitannya dengan konsep *mulur-mungkret gatra* juga tercermin dalam konsep *padhang-ulihan*, di mana *gatra* di dalam formatnya yang besar dapat luwes ukuran dan struktur/komposisi *padhang-ulihannya*, tidak mesti selalu harus seimbang seperti konsep maju-mundur-maju-*seleh*, yang bernuansa paroh bagian *gatra* (dalam format yang luwes) "mesti" menduduki peran terpenting kedua setelah *seleh*. Struktur *padhang-ulihan* dengan demikian dapat tersusun PPPU, atau PUPU, atau PPPPPPU, atau kombinasi dari struktur tersebut bahkan bisa lain sama sekali formulasinya. (Keterangan: P adalah *padhang*, U adalah *ulihan*) (Supanggah. 2009-II: 95-96).

6. Sintaksis Musikal dalam Paradigma Seni Karawitan Jawa

Morris Halle, dalam Lerdahl dan Jackendoff, menghubungkan antara tekanan berat dalam linguistik dengan tekanan berat dalam musik. Dimana ada kesimpulan bahwa dalam struktur musik pada umumnya tekanan berat terletak pada ketukan pertama. Dari pernyataan tersebut Lerdahl dan Jackendoff menemukan satu pengecuali terhadap tekanan berat tersebut, yaitu berdasarkan penelitian Becker dimana tekanan paling berat diletakkan pada ketukan terakhir. Pengecualian ini berlaku pada musik gamelan termasuk dalam seni karawitan Jawa. Dengan hal tersebut dapat ditemukan sebab terjadinya sintaksis dalam seni karawitan Jawa.

. . . the rule for structuring the feet of an English word is typical. The only major difference that appears is that in some languages the gathering of feet begins at the left and works rightward, in the mirror image of the English rule. . . . Morris Halle has suggested (personal communication) that one should expect similar mirror-image phenomena in time -span segmentation in music. Recall that the normal gathering of subgroups into larger subgroups places the strong beat on the left. However, there is a musical idiom in which the strong beat appears to be on the right end of subgroups: the gamelan music described by Becker and Becker (1979). Hence the cross-linguistic possibilities for foot formation parallel the cross-idiom possibilities for subgroup formation (Lerdahl dan Jackendoff, 1996:321).

. . . kaidah untuk menyusun kalimat dalam bahasa Inggris adalah tipikal. Satu-satunya perbedaan utama yang tampak adalah bahwa dalam beberapa bahasa, penyusunan kalimat dimulai dari kiri dan berjalan ke kanan, secara terbalik daripada kaidah pada tata bahasa Inggris. . . . Morris Halle telah menyarankan ([melalui]komunikasi pribadi) bahwa orang harus mengharapkan fenomena terbalik yang serupa dalam segmentasi rentang waktu dalam musik. Ingatlah bahwa pengumpulan normal subgrup ke dalam subgrup yang lebih besar menempatkan ketukan kuat di sebelah kiri. Namun, ada idiom musik di mana ketukan kuat tampaknya berada di ujung kanan subkelompok:

musik gamelan dijelaskan oleh Becker dan Becker (1979). Oleh karena itu kemungkinan lintas bahasa untuk penyusunan kalimat sejajar dengan kemungkinan lintas idiom untuk pembentukan subkelompok [pada bunyi-bunyi dalam musik] (Lerdahl dan Jackendoff, 1996:321).

7. Instrumentasi Seni Karawitan Jawa

Secara etimologi, gamelan berasal dari istilah bahasa Jawa dari kata dasar “gamel” dengan akhiran “-an”. Kata gamel oleh masyarakat Jawa khususnya di wilayah Surakarta sering menyebutnya dengan istilah *nggamel*. Ini lazim dimaknai sebagai satu aktivitas khusus untuk seniman karawitan di saat *me-nabuh*¹² atau memukul alat musik Jawa yang disebut gamelan. Istilah gamel yang kemudian berakhiran “-an” yakni merupakan akhiran yang menjadikannya sebuah kata benda. Itulah mengapa seseorang yang sedang memainkan alat musik gamelan biasanya juga disebut sedang *“nggamel”*. Terdapat beberapa padanan kata dalam menyebut kegiatan saat memainkan gamelan Jawa antara lain; *nabuh, nggamel, tabuhan, ngeleneng, manjak, nayub, dan ngrawit*. Namun dari sekian istilah yang ada pada kalangan masyarakat Jawa, terdapat satu istilah yang memiliki tingkat pemahaman yang lebih luas dan mendalam yaitu kata *“ngrawit”*.

Dalam pengertian sempit, karawitan dipakai untuk menyebut suatu jenis seni suara atau musik yang mengandung salah satu atau kedua unsur berikut (Supanggah, 2002:12):

¹² *Me-nabuh* bagi aktivitas seorang seniman pengrawit yang sedang *secara harafiah* artinya memukul, yang secara spesifik istilah ini hanya lazim digunakan membunyikan gamelan

- Menggunakan alat musik gamelan – sebagian atau seluruhnya baik berlaras slendro atau pelog – sebagian atau semuanya.
- Menggunakan laras slendro dan/atau pelog baik instrumental gamelan atau non-gamelan maupun vokal atau campuran dari keduanya.

Berikut ini nama-nama instrumen/ricikan gamelan Jawa beserta fungsinya dalam sajian gending tradisional:

a) Rebab

Secara tradisional dalam karawitan Jawa ricikan rebab lazim disebut sebagai *pamurba* lagu. Alat musik ini berperan untuk menyajikan melodi baik dalam bentuk kalimat lagu pendek ataupun kalimat lagu panjang yang biasa disebut dengan istilah *cengkok*. Rebab juga memiliki fungsi-fungsi lain dalam karawitan Jawa antara lain sebagai ricikan *buka*¹³ dan sebagai penunjuk arah jalannya alur sajian gending.

b) Kendhang

Kendhang selain berfungsi sebagai pengatur jalannya gending (irama dan *laya*), juga berperan sebagai penentu/penciri gending dari bentuk tertentu. Penciri bentuk yang dimaksud adalah berkaitan dengan struktur gending yang memiliki aturan-aturan normatif yang berlaku khususnya pada karawitan gaya Surakarta. Berkenaan dengan peran tersebut, *kendhang*

¹³*Buka* adalah bagian yang paling awal sebelum sajian gending berlangsung. Dalam karawitan tradisi *buka* lazim diawali dari ricikan rebab secara tunggal, yang menyajikan melodi tertentu dan spesifik untuk menghantar menuju ke gending yang akan disajikan.

dikategorikan sebagai ricikan struktural. Beberapa ciri khusus yang terdapat dalam ricikan struktural adalah memiliki pola tabuhan yang *ajeg*.¹⁴ Pola yang *ajeg* yang dimaksud dalam sajian gending tradisi gaya Surakarta misalnya pola kendhangan *lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, gending *ageng* dan sebagainya.

Dalam karawitan tradisi gaya Surakarta, *kendhang* selain berfungsi sebagai pengatur jalannya gending (*pamurba irama*), juga difungsikan sebagai pembentuk karakter gending. Dalam sajian garap tertentu ricikan *kendhang* berperan sebagai penentu terbentuknya kesan musikal. Dalam konteks itulah ricikan *kendhang* berperan penting sebagai pembentuk setiap kesan yang dikehendakinya. Secara tradisional dalam gamelan Jawa terdapat empat jenis ricikan *kendhang* dengan ukuran dan nama yang berbeda-beda. Berikut ini empat jenis *kendhang* dalam perangkat gamelan Jawa (*ageng*).¹⁵

c) **Kendhang Ageng**

Kendhang *ageng* dalam karawitan Jawa identik dengan sajian gending-gending tradisional yang berkarakter tenang, halus, dan agung. Secara konvensional kendhang *ageng* hanya disajikan pada bentuk-bentuk gending yang terbatas. Beberapa gending tradisi yang menggunakan kendhang *ageng* adalah bentuk *merong*, *inggah kosek alus*, *kendang I ketawang*, *kendhang I ladrang*, *Kendang II ladrang*, *ayak-ayak*, dan *kendang II lancaran*.

¹⁴ *Ajeg* artinya konsisten, ia tidak merubah pola-pola tabuhan secara substantif yang telah dibakukan oleh aturan gaya karawitan tertentu dalam hal ini karawitan Surakarta.

¹⁵ *Ageng* adalah sinonim dari kata besar, yang dalam hal ini diartikan sebagai perwujudan seperangkat gamelan Jawa yang berjumlah atau berukuran besar, lengkap, atau *jankep*

d) *Kendhang Sabet*

Kendhang sabet lazim disajikan dalam karawitan pakeliran, secara tradisional. Dalam *kendhang sabet* juga terdapat sajian-sajian pola kendhang yang bersifat *ajeg* (konsisten), seperti pola *kendhangan kosek ladrangan*, *kosek merong*, *kosek inggah*, dan pola *kendhang gênés*. Karena *kendang sabet* lebih bersifat khusus pada sajian gending pakeliran, maka pada tataran implemetasinya memiliki tradisi yang bersifat situasional. Misalnya untuk gending bentuk *srepeg* baik terikat dengan gerak wayang ataupun lepas, *kendang sabet* menyajikan pola-pola yang bersifat *pematut* (Setiawan, 2015:54).¹⁶ Terkait dengan atraksi gerak wayang, *kendang sabet* sering disajikan secara spontanitas dengan mengikuti gerak alat peraga wayang yang diperagakan oleh dalang, baik bentuk gerak-gerak yang telah dibakukan maupun yang gerak spontan seperti saat gerak-gerak *sabet* atau perangan. Peran *kendhang sabet* menjadi sangat penting, berfungsi sebagai pembentuk karakter sajian gending pakeliran yang berbeda dengan sajian fungsi lain seperti *klenengan*, juga berperan kuat untuk memberi tekanan pada tingkatan emosional tertentu khususnya saat adegan perang. Peran *kendhang sabet* pada langgam Jawa menggunakan peran yang berbeda yaitu untuk memberi warna berbeda dalam *kedhangan*. Pada sajian langgam Jawa, *kendhang sabet* disertai *kendhang ciblon*, *kendhang ageng* serta *ketipung* untuk menirukan selo *bethot*.

¹⁶*Pematut* atau juga sering disebut *matut* adalah jenis pola *kendangan* yang relatif bebas tetapi harus mampu menjaga estetika musikal untuk menyatu dengan kesan gending yang disajikannya.

e) *Kendhang Ciblon*

Dalam karawitan Jawa *kendhang ciblon* merupakan salah satu jenis *kendhang* yang memiliki fungsi lebih kompleks dibanding dengan jenis-jenis *kendhang* lainnya. Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya tentang peran *kendhang* yang berfungsi sebagai *pamurba* irama dan pembentuk karakter gending. *Kendang ciblon* juga memiliki fungsi ganda yang tidak saja hanya disajikan dalam bentuk tertentu seperti pada gending garap *klenengan*, akan tetapi secara tradisional juga lazim disajikan dalam garap-garap lain seperti gending pewayangan, gending tari, bahkan garap lain seperti langgam Jawa, *tayuban*, dangdut, serta lagu-lagu pop campursari.

f) **Ketipung**

Secara tradisional dalam karawitan Jawa (gaya Surakarta, Yogyakarta, Banyumas, Sunda) instrumen ketipung merupakan satu kesatuan penyajiannya dengan *kendhang* lain (*kendhang ageng/besar, ciblon*) yang tidak terpisahkan. Dalam fungsinya terhadap sajian gending, ketipung berperan ikut membantu/menegaskan menentukan irama dan tempo (menjaga intensitas tempo, menuntun peralihan ke tempo yang cepat atau lambat, menghentikan sajian gending *suwuk*, membentuk karakter gending serta menghias rasa gending).

g) *Gender Barung*

Pada karawitan gaya Surakarta instrumen gender *barung* adalah salah satu ricikan garap *ngajeng*. Makna *ngajeng* bukan sekedar karena posisi letak instrumennya di bagian depan, namun lebih diartikan sebagai pengawal atau pemimpin. Dalam perannya terhadap sajian gending, ricikan gender *barung* memiliki salah satu tugas utama sebagai penciri identitas gending. Artinya bahwa di dalam sajian *cengkok-cengkok* gender beberapa sajian gending tradisi gaya Surakarta memiliki ciri khas yang ditandai oleh sajian *cengkok* gender *barung*.

Sebagai *ricikan* garap, gender *barung* memiliki peran penting dalam menentukan garap gending. Di dalam sajian gending, gender *barung* memiliki beberapa cara untuk melakukan garap *cengkok-cengkoknya* antara lain: *balungan* gending yang bersifat parsial, struktur *balungan* gending, dan dapat juga alur lagu vokal atau yang lain. Permainan *ricikan* ini pada dasarnya menggunakan pola-pola lagu atau melodik dan/atau pola ritmis yang biasa disebut dengan *cengkok* yang memiliki hubungan kuat dengan wilayah *pathet* tertentu, sehingga oleh kalangan pengrawit juga lazim dikategorikan sebagai pembentuk rasa *pathet*. Jumlah bilah gender penerus dengan gender *barung* sama yaitu 14 bilah dengan urutan nada sebagai berikut: 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣.

h) **Gender Penerus**

Secara wujud, baik dari ukuran kerangka, bilah maupun nada-nada gender *penerus* berukuran lebih kecil dari gender *barung*. Jumlah bilah gender penerus dengan gender *barung* sama yaitu 14 bilah dengan urutan nada: 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣. Pada prinsipnya bentuk sajian gender *penerus* dalam gending tradisional memiliki unsur-unsur garap yang hampir sama dengan gender *barung* yakni meliputi pola-pola lagu atau melodis dan/atau pola ritmik yang biasa disebut dengan *cengkok*, namun bentuknya relatif lebih pendek dan statis. Dalam tradisi karawitan Jawa gender *penerus* lebih difungsikan sebagai ricikan penghias gending, dengan mengisi ruang-ruang bunyi dari interaksi seluruh instrumen gamelan yang ada.

i) **Bonang Barung**

Bonang barung merupakan salah satu ricikan *ngajeng*¹⁷ dalam gamelan Jawa bertugas sebagai penuntun pemandu sajian instrumen *balungan* seperti *slenthem*, *demung* dan *saron barung*. Ada dua teknik sajian dalam ricikan *bonang barung* yakni teknik *nggembyang* (*cegatan*, *nutur*) dan teknik *mipil* (*lombo*, *rangkep*).

¹⁷ *Ngajeng* artinya berperan sebagai penentu garap gending.

Berdasarkan perspektif estetikanya ciri khas bonang *barung* juga memiliki peran sebagai penentu karakter gending yang disebut dengan garap *imbal/sekaran*. Jenis garap ini cenderung bertindak untuk membentuk pola-pola lagu yang saling menjalin dengan bonang penerus, yang pada setiap rasa *seleh*, memberikan *cengkok*, *sekaran*, lagu tertentu pada muara nada *seleh* yang sama dengan *balungan*, berfungsi sebagai penghias sajian gending.

j) **Bonang Penerus**

Bonang *penerus*, secara wujud berukuran lebih kecil dari bonang *barung* yang memiliki ambitus tinggi. Pada prinsipnya memiliki pola sajian yang relatif sama dengan bonang *barung* yakni pola/teknik tabuhan *pipilan*, *gembyangan* dan *imbal*. Perbedaannya, bonang *penerus* memiliki bentuk sajian teknik/pola yang berkecepatan dua kali lipat dari pada bonang *barung*. Sekalipun dalam prinsip garap (teknik tabuhan) melakukan pola-pola sajian dengan melipatkan tabuhan bonang *barung*, namun tetap saja terdapat ketentuan-ketentuan estetika yang di dalam penyajiannya mengalami perubahan, baik yang bersifat pengulangan, pengurangan, penambahan, ataupun pengembangan.

Seperti yang terdapat dalam bonang *barung*, bonang penerus juga mengalami perkembangan garap yang perjalanannya selalu menyesuaikan garap bonang *barung*. Salah satu wujud dari bentuk pengembangannya adalah munculnya garapan baru yang disebut *imbal kempyung*.

Dalam tradisi karawitan Jawa, bonang *penerus* dengan bonang *barung* merupakan satu kesatuan yang hampir tidak terpisahkan. Beberapa aspek

garap antar dua bonang ini memiliki keterkaitan pola, sehingga jika salah satu dihilangkan maka akan mengurangi keutuhan pola atau cengkok yang disajikan.

k) *Slenthem*

Slenthem dalam perangkat gamelan Jawa merupakan instrumen tabuh satu, berukuran besar dan memiliki ambitus rendah. Secara tradisional *ricikan slenthem* menyajikan kerangka gending atau yang lazim disebut *balungan gending*.

l) *Demung*

Demung merupakan rumpun dari *ricikan balungan* tabuh satu berukuran besar dan memiliki ambitus tengah, memainkan *balungan gending* dalam wilayahnya yang terbatas.

m) *Saron Barung*

Saron barung merupakan rumpun dari *ricikan balungan* tabuh satu berukuran besar dan memiliki ambitus sedang dan tinggi. Dalam sajian gending tradisi saron *barung* memiliki tiga jenis teknik yaitu; teknik *mbalung*, *nyacah/nglagu* dan *imbal*.

n) Saron Penerus

Saron *penerus* atau yang punya nama lain *peking* adalah salah satu instrumen gamelan Jawa yang memiliki ukuran paling kecil, tabuh satu, dan ambitus paling tinggi. Ada dua teknik tabuhan dalam *ricikan* saron penerus yaitu teknik *mbalung*, *nyacah milah lombo*, dan *nyacah milah rangkep*. Teknik *mbalung* adalah menyajikan kerangka gending dengan cara yang sangat sederhana satu nada *balungan* satu pukulan, *nyacah lombo* adalah teknik mengurai *balungan* gending dalam ketukan lambat, sedangkan *nyacah rangkep* adalah teknik mengurai *balungan* gending dengan ketukan yang ditabuh dua kali lipat daripada *nyacah lombo*.

o) Kenong

Kenong dalam sajian gending tradisi Jawa gaya Surakarta memiliki kedudukan sebagai *ricikan* struktural. Disebut sebagai *ricikan* struktural karena berkaitan dengan struktur gending yang merupakan penciri dan pembeda antara struktur gending yang satu dengan yang lainnya seperti: struktur *lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, *merong*, *inggah*, *srepeg*, dan *sampak*. *Ricikan* kenong juga sangat bermakna dalam konteks estetika musikal yakni sebagai penegas rasa *seleh* gending.

p) Kethuk-kempyang

Secara konvensional *ricikan* *kethuk-kempyang* dalam sajian gending tradisi Jawa gaya Surakarta, memiliki kedudukan sebagai *ricikan* struktural. Disebut sebagai *ricikan* struktural karena berkaitan dengan struktur gending

yang merupakan penciri dan pembeda antara struktur gending yang satu dengan yang lainnya seperti; struktur *lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, *merong*, *inggah*, *srepeg*, dan *sampak*.

Ricikan kethuk dan *kempyang* identik dengan sajian gending yang lainnya lambat ataupun sedang. Adapun gending tradisi yang menggunakan *kethuk-kempyang* adalah gending dalam kategori bentuk *inggah* seperti; *inggah kethuk 4*, *inggah kethuk 8*, *ladrang* dan *ketawang*. Beberapa gending bentuk/garap *jineman* juga ada yang menggunakan *kethuk-kempyang*. Pada bentuk gending tertentu *ricikan kempyang* tidak disajikan, karena disamping sebagai penciri bentuk juga berkenaan dengan letak tabuhan yang sangat berdekatan, berada di antara tabuhan *ricikan* balungan seperti pada bentuk *lancaran*, *sampak*, *srepeg*, dan *ayak-ayak*.

q) Kempul/Gong

Ricikan kempul dan *gong* dalam karawitan tradisi gaya Surakarta adalah tergolong pada *ricikan struktural*. Disebut sebagai *ricikan struktural* karena berkaitan dengan struktur gending yang merupakan penciri dan pembeda antara bentuk gending yang satu dengan yang lainnya seperti: bentuk *lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, *merong*, *inggah*, *srepeg*, dan *sampak*.

Beberapa gending tradisi yang menggunakan *kempul* dan *gong* seperti; *ladrang*, *ketawang*, *lancaran*, *ayak-ayak*, *srepeg*, *palaran*, *jineman* dan *sampak*. Selebihnya yang hanya menggunakan *gong ageng* adalah gending bentuk *merong*, *inggah gending kethuk 4*, dan *inggah kethuk 8*. *Ricikan kempul/gong*

juga sangat bermakna dalam konteks estetika musikal yakni sebagai penegas rasa *seleh* gending.

r) **Gambang**

Gambang adalah satu-satunya instrumen gamelan Jawa yang bilahnya terbuat dari kayu, dibingkai pada *gerobogan* yang sebagai resonator. Berbilah tujuh-belas sampai dua-puluh bilah, wilayah gambang mencakup dua *gembyangan* atau lebih dengan ditabuh menggunakan tabuh dua yang dililit kain. Ricikan gambang lebih didominasi dengan teknik *nggembyang*, menyajikan pola *cengkok* atau lagu yang bersifat khusus.

Dalam konteksnya dengan estetika musikal, *ricikan* gambang memiliki sifat yang fleksibel, yakni menyesuaikan sajian *ricikan* garap lain seperti rebab, gender, bonang, dan vokal untuk berjalan secara bersama-sama sehingga terwujud hiasan dalam setiap ruang dan waktu serta terdapat capaian karakter sajian gending tertentu.

s) **Siter**

Siter merupakan jenis instrumen dengan sumber bunyi kawat yang dipetik. Dibingkai pada semacam *gerobogan* yang juga berfungsi sebagai resonator, memiliki dua pasang kaki, kaki muka lebih tinggi dari sepasang kaki belakang. *Ricikan* siter memiliki fungsi sama dengan gender *penerus*, gambang, dan suling yaitu sebagai penghias lagu atau gending. Teknik memetik siter menggunakan kuku ibu jari secara bergantian antara tangan kanan dan kiri dengan menyajikan pola ritme dan atau *cengkok*. Tidak semua

gending tradisi dalam sajianya menggunakan *ricikan* siter. Beberapa gending tradisi yang tidak lazim menggunakan siter antara lain: *sampak*, gending *soran* (volume keras), dan gending-gending yang pada umumnya dimainkan dengan *laya* yang cepat.

t) Suling

Suling merupakan jenis instrumen karawitan Jawa yang terbuat dari bahan baku bambu, dengan cara membunyikannya yaitu dengan ditiup. Dalam tradisi karawitan Jawa *ricikan* suling memiliki fungsi sebagai penghias lagu dan atau gending. Setidaknya ada tiga motif dalam sajian suling yakni motif pendek, motif sedang, dan motif panjang yang biasa disebut dengan *cengkok*. Karena sifat suling sebagai penghias maka suling tidak memiliki aturan yang ketat berkenaan dengan sajian garap dalam gending tertentu.

Secara prinsip suling menyajikan pola-pola lagu baik pendek maupun panjang dengan mengikuti alur suasana gending yang meliputi: *laya*, *laras*, *pathet*, balungan gending dan *cengkok* ricikan lain untuk menuju pada muara *seleh* yang sama. Sifat tempo sajian suling relatif bebas dan tidak terikat dengan ketukan yang *ajeg*.

BAB III

DESKRIPSI SAJIAN LAGU MELATI RINONCE DALAM ENSAMBEL KERONCONG DAN KARAWITAN JAWA

Pada bab ketiga ini pembahasan berfokus pada deskripsi alur transformasi dari melihat tiga karya yaitu 1). Langgam Keroncong Rangkaian Melati, 2). Langgam Jawa Melati Rinonce -versi ensambel Keroncong-, 3). Langgam Jawa Melati Rinonce-versi ensambel gamelan di seni karawitan Jawa-. Sebab, transformasi ini dilatarbelakangi oleh karya Langgam Keroncong Rangkaian Melati yang diciptakan oleh Maladi, kemudian Sugiyanto menambahkan bahwa karya tersebut ditransformasi dalam bentuk Langgam Jawa oleh Ki Nartosabdho. Untuk penelitian ini karya Langgam Jawa Melati Rinonce akan dilihat dari sumber ensambel keroncong terlebih dahulu dengan alasan dua karya tersebut memiliki persamaan paradigma musik keroncong, yang pada akhirnya bab ini akan mendeskripsikan versi yang menjadi garap Langgam Jawa dalam Seni Karawitan Jawa, dimana terjadinya transformasi antar paradigma.

Ki Nartosabdho adalah pencipta lagu Langgam Jawa Melati Rinonce. Karya tersebut direkam dan diluncurkan pada tahun 1983 dalam bentuk kaset yang berjudul "*Gending² Langgam*". Waridi (2005,2008) memperlihatkan asal-usul lagu Melati Rinonce sebagai wujud dari proses transformasi yang bermula di lagu Langgam Keroncong yang berjudul Rangkaian Melati ciptaan Maladi -yang juga dikenal dengan nama Arima, yaitu nama samarannya (Sugiyanto, wawancara 23 Maret 2021).

Nartosabdho merupakan tokoh karawitan Jawa gaya Surakarta yang pertama kali memunculkan pola *kendhangan* langgam Jawa. Pemunculan *kendhangan* model Langgam Jawa ini sebagai suatu akibat diciptanya gending struktur *ketawang* yang digarap secara langgam. Dengan demikian lahirnya pola *kendhangan* langgam hasil kreativitas Nartosabdho dapat ditafsirkan sebagai sebuah kebaruan *kendhangan* dan sekaligus memperkaya pola *kendhangan* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta (Waridi, 2008:413 ; Waridi, 2005:766).

Khusus gending *ketawang* yang dicipta dengan model *langgam* [Jawa], lagu vokal didesain untuk disajikan secara solois (tunggal). Prinsip hubungan antara lagu vokal dan melodi-melodi instrumennya tidak menggunakan prinsip polifonis (*sic*¹⁸) seperti halnya lazim dalam prinsip penyajian gending-gending *ketawang* pada umumnya. Dalam gending *langgam* [Jawa] vokal menduduki bagian terpenting, sehingga berkesan permainan instrumen mengiringi lagu vokal menduduki bagian terpenting, sehingga berkesan permainan instrumen mengiringi lagu vokal. Prinsip kerja musikal semacam ini tidak dijumpai dalam konsep karawitan Jawa. Hal ini boleh jadi karena Nartosabdha juga memiliki kemampuan bermain biola (*sic*¹⁹) dan menyanyikan lagu-lagu keroncong dengan baik. Dengan demikian sangat mungkin terjadi kerja musikal dalam musik keroncong diadopsi dan ditransformasikan ke dalam karawitan Jawa. Indikasi ini sangat jelas dapat diamati pada *ketawang Melati Rinconcé*. Dalam lagu tersebut gerakan melodi mengadopsi cara kerja musikal repertoar lagu [langgam] keroncong *Rangkaian Melati*. Untuk membuktikan fenomena ini dua lagu itu perlu dibandingkan... (Waridi, 2008:414 ; 2005:767-768)

Selaras dengan apa yang dicantumkan Waridi, peneliti menawarkan perbandingan yang semakin rinci, dengan penjelasan tersebut, berikut disajikan sistem penotasian yang akan diterapkan sebagai alat bantu untuk mengkajinya.

¹⁸ Masih perlu ada kajian terhadap istilah polifoni dan heterofoni dalam seni karawitan.

¹⁹ Dalam penelitian ini istilah yang diterapkan adalah violin, bukan biola.

A. Sistem Penotasian

Perihal penotasian dalam tradisi tulis berkaitan dengan dunia musik yang terdapat perbedaan antara cara menotasikan repertoar karawitan Jawa dan cara menotasikan repertoar musik keroncong. Karawitan Jawa pada umumnya menggunakan notasi Kepatihan dimana yang menjadi utamanya penggunaan simbol angka dan huruf untuk merepresentasi bunyi.

Musik keroncong pada umumnya merupakan salah satu tradisi musik diatonis lisan. Pada umumnya penotasian tidak menjadi hal yang utama. Sehingga para pelaku musik tersebut bisa membawakan sajian musiknya tanpa notasi apapun. Walaupun demikian, ada dua cara penotasian yang menjadi umum di kalangan keroncong, yang pertama adalah notasi angka (notasi Cheve) dengan sistem do berjalan, yang kedua adalah notasi balok (partitur) dengan sistem do absolut. Notasi Cheve merupakan salah satu notasi angka yang biasanya digunakan oleh musisi utamanya guna keperluan praktisi atau pelaku musik. Notasi tersebut sering digunakan sebagai pengganti partitur.

Guna melengkapi data analisis partitur not balok pada bab ini, peneliti menggunakan partitur not balok dengan pendekatan analisis yang ditemukan oleh Heinrich Schenker. Analisis Schenkerian merupakan pelengkap partitur keperluan kajian musik dan bukan untuk keperluan pelaku musik. Analisis tersebut menggunakan berbagai simbol yang akrab di kalangan musisi, di antaranya adalah angka Romawi dan angka Arab.

Beberapa sajian langgam Jawa yang pada dalam obyek tulisan ini adalah lagu Langgam Jawa Melati Rinonce menggunakan koleksi bunyi yang bisa dikategorikan dalam spektrum pelarasan dan/atau penalaan pelog. Sekilas bisa dikatakan bahwa sajian ini menggunakan laras pelog *pathet nem* pada versi karawitan. Sedangkan sajian versi keroncong menggunakan penalaan diatonis 12-TET yang memiliki koleksi nada sekaligus modus pelog keroncong yang menggunakan lima nada sehingga mendekati (walaupun tidak sama persis dengan *embat*) laras pelog.

1. Penotasian diatonis dan penotasian karawitan

Penotasian diatonis yang digunakan pada pembahasan kali ini merupakan notasi partitur yang dikenal juga sebagai notasi balok. Partitur tersebut akan disertai dengan angka sebagai alat analisis melodis menurut pendekatan Schenkerian. Analisis tersebut bukan merupakan notasi Cheve maupun notasi solmisasi. Partitur tersebut terdiri dari paranada, kunci, tanda birama, tanda muka/tanda mula, titinada utuh, titinada separuh, titinada seperempat, titinada seperdelapan, titinada seperenambelas. Partitur disertai beberapa simbol tambahan berupa progresi akor dengan menggunakan simbol romawi (I, II, III, IV, V, VI, VII) angka dalam sistem analisis Schenkerian serta angka sesuai notasi kepatihan pada karawitan Jawa.

FUNGSI MELODIS (Horizontal)	NAMA FUNGSIONAL	FUNGSI HARMONI (Vertical)
$\hat{1}$	Tonika	I
$\hat{2}$	Super Tonika	II
$\hat{3}$	Median	III
$\hat{4}$	Sub Dominan	IV
$\hat{5}$	Dominan	V
$\hat{6}$	Sub Median/Supra Dominan	VI
$\hat{7}$	Leading Tone	VII
$\flat\hat{7}$	Sub Tonika	\flat VII

2. *Embat dan Cent*

Penotasian untuk sajian karawitan Jawa merupakan notasi Kepatihan yang berkembang di lingkungan pengrawit kota Surakarta dan sudah digunakan sejak awal kemerdekaan Indonesia (Wisnubroto,1997:39). Notasi Kepatihan terdiri dari angka 1(ji), 2(ro), 3(lu), 5(ma), 6(nem) -untuk kasus Melati Rinonce dalam laras pelog *pathet nem-*, pin (titik istirahat), tanda kenong, tanda gong, serta harga nada dengan menggunakan garis atas angka. *Kendhangan* Jawa ditulis sesuai perkembangan notasinya yaitu tak= t. thung=p.

Angka	Simbol Bunyi Nada	Huruf	Simbol Bunyi kendang	Gambar	Simbol
1̣	<i>Ji gedhe</i>	B	Dah	∧	Kenong
2̣	<i>ro gedhe</i>	b	Dah	v	Kempul
3̣	<i>lu gedhe</i>	p	Thung	0	Gong Ageng
4̣	<i>Pat gedhe</i>	ɸ	Lung	⌒	Gong Suwukan
5̣	<i>Ma gedhe</i>	t	Tak	+	Kethuk
6̣	<i>Nem gedhe</i>	d	Dang	-	Kempyang
7̣	<i>Pi gedhe</i>	ɓ	Dhet	→	Tanda Cepat
1	<i>Ji sedeng</i>	ḡ	Blong	←	Tanda Lambat
2	<i>Ro sedeng</i>	ɸ	Tlang	swk	Tanda Berhenti
3	<i>Lu sedeng</i>	L	Lang	[:]	Tanda Ulang
4	<i>Pat sedeng</i>	o	Tong	—	Tanda nilai setengah ketukan
5	<i>Ma sedeng</i>	h	Hen	—	Tanda nilai seperempat ketukan

6	<i>Nem sedeng</i>		k	Ket
ī	<i>Ji cilik</i>		ḱ	Tlong
ḡ	<i>Ro cilik</i>			
ḥ	<i>Lu cilik</i>			

Telinga yang hanya akrab dengan diatonis memasukkan slendro dan pelog sebagai sistem nada yang mengambil sebagian nada diatonis dan disebutnya pentatonis. Memang istilah ini benar karena slendro dan pelog menganut sistem pelarasan lima nada. Namun, pentatonis belum tentu slendro ataupun pelog. Ada banyak sekali jenis pentatonis di dunia, termasuk di nusantara (Hastanto, 2012:2). Sesuai dengan apa yang ditegaskan Hastanto bahwa sebuah tanda nada pentatonik belum tentu sama dengan pelarasan slendro maupun pelog, maka peneliti melakukan pengukuran sen/cent terhadap karya Melati Rinonce pada keroncong dan pada gamelan dengan dukungan pernyataan dari Sindoesawarno di bawah ini :

Lets us imagine two sets of gamelan pélog, C and D. The embat is the same. But the nem key in gamelan C is tuned larger (lower) than the nem key in D. The rest of the keys in C are equally larger (lower) than the keys in D. But the embat is the same! One could say that the tuning systems (the tuning) if gamelan C and D are not the same. Differences in the tunings of different gamelan should not be opposed. Ceremonial occasions, concerts, dance performances, and dramatic shows all need tunings that differ in largeness and smallness. Even so, rationalists hope for the determination of one tone as basic, or "mother" tone (babon nada). For example, they would like to see the tone or key nem fixed in frequency at 400 Hz [sic]., as in conventional Western tunings. The rationalistic theory advocates the determination of one basic tone and one embat, which would make all gamelan exactly the same in tuning and embat (Sindoesawarno, 1987: 333-334).

(Mari kita bayangkan dua set gamelan pélog, C dan D. Embatnya sama. Tapi bilah nem di gamelan C disetel lebih besar (lebih rendah)

daripada bilah nem di D. Bilah nem di C lainnya sama-sama lebih besar (lebih rendah) daripada bilah di D. Tapi embatnya sama! Bisa dikatakan bahwa sistem pelarasan [atau penalaan, dalam contoh ini] (*the tuning*) pada gamelan C dan D tidak sama. Perbedaan laras gamelan yang berbeda tidak boleh dipertentangkan. Acara-acara seremonial, konser, pertunjukan tari, dan pertunjukan dramatis semuanya membutuhkan laras yang berbeda dalam besar dan kecil [frekuensinya]. Meski begitu, kaum rasionalis mengharapkan penetapan satu nada sebagai nada dasar, atau nada “ibu” (babon nada). Misalnya, mereka ingin melihat nada atau bilah nem tetap pada frekuensi 400 Hz [sic]., seperti yang di konversi penalaan Barat. Teori rasionalistik menganjurkan penentuan satu nada dasar dan satu embat, yang akan membuat semua gamelan sama persis dalam persoalan laras dan embat.)

3. Analisis Lagu Langgam Keroncong Rangkaian Melati

Berdasarkan tulisan Waridi dalam disertasi berjudul *Gagasan & Kekaryaannya Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Gaya Surakarta* serta hasil wawancara dengan Sugiyanto pada tanggal 23 maret 2021, peneliti menemukan data bahwa lagu Langgam Jawa Melati Rinonce merupakan ciptaan Ki Nartosabdo yang berasal dari lagu langgam keroncong Rangkaian Melati. Ditambah dengan pernyataan Triatmaja dalam artikel jurnal “Musik Indonesia Dalam Dokumentasi Diskografi Lokananta Surakarta” bahwa Rangkaian Melati diciptakan oleh Maladi dan direkam pada tahun 1958 (2007:9). Pernyataan ini dapat dikuatkan kembali dengan pernyataan Waridi di bawah ini:

Adapun alasannya, bahwa Melati Rinoncé adalah bahasa Jawa yang bilamana dilahirkan ke dalam bahasa Indonesia berarti “Rangkaian Melati.” Bila demikian halnya dapat diduga, bahwa Nartasabdho sebenarnya menerjemahkan lagu keroncong yang berjudul Rangkaian Melati, tetapi memusatkan perhatian terhadap gerakan melodinya

untuk diterjemahkan ke dalam lagu Melati Rinonce (Waridi : 2005, 768-770 ; 2008:414).

Di partitur berikut bisa dilihat alur melodi dan progresi akor dari lagu Langgam Keroncong Rangkaian Melati

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal lines, with diatonic scale degrees (e.g., ̂, ̂̂, ̂̂̂) placed above the notes to indicate the melodic structure.

System 1 (Measures 1-6):

- Vokal:** Rang - kai-an me - la - ti yang ku sim - pan di da-lam ha - ti
- Harmoni (diwakili akor gitar):** V, I, V/IV, IV, V, I

System 2 (Measures 5-9):

- Vokal:** me - ngi-kat ji - wa - ku ji - wa-mu tak a - kan ber - pi - sah la - gi
- Harmoni (diwakili akor gitar):** I, V/II, II, V, I

System 3 (Measures 9-16):

- Vokal:** rang-kai-an me-la - ti yang ku - ron - ce se-ti-ap ha - ri se - ti - a me-nan-
- Harmoni (diwakili akor gitar):** I, V, I, V/IV, IV, V, I, I, V/II

13

Vokal

$\hat{5}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ $\hat{7}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{4}$ $\hat{6}$ $\hat{1}$ $\hat{7}$ — $\hat{6}$ $\hat{4}$ $\hat{2}$ $\hat{6}$ $\hat{3}$ $\hat{1}$
 se - ti - a me - nan - ti da-tang-nya pah - la-wan-ku yang se - ja - ti

Harmoni (diwakili akor gitar)

I V/II II V I IVH

17

Vokal

$\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{1}$ $\hat{1}$ $\hat{7}$ $\hat{6}$ $\hat{2}$ $\hat{4}$ $\hat{6}$ $\hat{2}$ $\hat{6}$ $\hat{7}$ $\hat{5}$
 wa-jah-mu ber - se - ri pe - nuh ha - ra - pan su - ci

Harmoni (diwakili akor gitar)

I V/IV IV IV V I

21

Vokal

$\hat{5}$ $\hat{3}$ $\hat{7}$ $\hat{2}$ $\hat{5}$ $\hat{2}$ $\hat{6}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ $\hat{6}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ $\hat{6}$ $\hat{7}$
 se - mer - bak ha - rum me - wa - ngi ja - sa - mu a - ba - di

Harmoni (diwakili akor gitar)

I V/V V/V V

25

Vokal

$\hat{5}$ $\hat{1}$ $\hat{7}$ $\hat{5}$ $\hat{6}$ $\hat{3}$ $\hat{5}$ $\flat\hat{7}$ $\hat{5}$ $\hat{6}$ $\hat{6}$ — $\hat{7}$ $\hat{5}$
 rang - kai - an me - la - ti yang ku - ja - ga sam-pai ku ma - ti

Harmoni (diwakili akor gitar)

V I V/IV IV V I

The image shows a musical score for 'Langgam Jawa Melati Rinonce'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Vokal' and contains a melody in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: 'bi - ar - pun tak a - kan kem - ba - li pah - la - wan - ku yang se - ja - ti'. Below the lyrics are five sets of diatonic scale degrees: 5̂ 2̂ 1̂ 7̂ 1̂ 2̂, 4̂ 5̂ 1̂, 7̂, 6̂ 4̂ 2̂ 6̂, and 3̂ 1̂. The bottom staff is labeled 'Harmoni (diwakili akor gitar)' and shows five chords: I, V/II, II, V, and I. The chords are represented by their constituent notes on a treble clef staff.

4. Komparasi lagu Langgam Keroncong Rangkaian Melati Dengan lagu Langgam Jawa Melati Rinonce di Ensambel Keroncong Komparasi Rangkaian Melati Dengan Melati Rinonce

Berdasarkan partitur yang sebelumnya, kemudian peneliti melihat kemiripan dan perbedaan yang terjadi ketika dalam proses adopsi dari lagu Langgam Keroncong Rangkaian Melati ke lagu Langgam Jawa Melati Rinonce dan kontras yang terjadi pada sajian di musik keroncong.

The image shows a comparison of two musical pieces. The top staff is labeled 'Vokal Langgam Keroncong Rangkaian Melati' and contains a melody in treble clef with a key signature of two sharps. The lyrics are: 'Rang - kai - an me - la - ti yang ku sim - pan di da - lam ha - ti'. Below the lyrics are five sets of diatonic scale degrees: 5̂ 1̂ 7̂ 5̂ 6̂ 3̂ 5̂, b7̂ 5̂, 6̂, 7̂, and 5̂. The bottom staff is labeled 'Vokal Langgam Jawa Melati Rinonce' and contains a melody in treble clef with a key signature of two sharps. The lyrics are: 'Lha ka e wus mre ne nyang king kem bang me la thi ri non ce'. Below the lyrics are five sets of diatonic scale degrees: 5̂ 1̂ 7̂ 5̂ 4̂, 3̂ 5̂ 1̂, 3̂ 7̂, 1̂ 3̂ 4̂ 5̂ 1̂, and 7̂.

5

Vokal
Langgam Keroncong
Rangkaian Melati

me - ngi - kat ji - wa - ku ji - wa - mu tak a - kan ber - pi - sah la - gi

Vokal
Langgam Jawa
Melathi Rinonce

tan da yek - ti te tep e ka sa gu ha ne

9

Vokal
Langgam Keroncong
Rangkaian Melati

rang - kai - an me - la - ti yang ku - ron - ce se - ti - ap ha - ri

Vokal
Langgam Jawa
Melathi Rinonce

nu li ma shrah a ke tak tam pa nu li di ka lung a ke

13

Vokal
Langgam Keroncong
Rangkaian Melati

se - ti - a me - nan - ti da - tang - nya pah - la - wan - ku yang se - ja - ti

Vokal
Langgam Jawa
Melathi Rinonce

saya ya tres - na tak sa wang ka ton e sem e ing

16

Vokal
Langgam Keroncong
Rangkaian Melati

ti wajah - muber - se - ri pe - nuh ha - ra - pan su - ci

Vokal
Langgam Jawa
Melathi Rinonce

e ing ngu ni pra se tya tan nye dya gi nggansa re ma

21

Vokal
Langgam Keroncong
Rangkaian Melati

se - mer - bak ha - rum me - wa - ngi ja - sa - mu a - ba - di

Vokal
Langgam Jawa
Melati Rinonce

u wis nya ta bi sa ga we ra sa mu lya

25

Vokal
Langgam Keroncong
Rangkaian Melati

rang - kai - an me - la - ti yang ku - ja - ga sam - pai ku ma - ti

Vokal
Langgam Jawa
Melati Rinonce

i ki pa sa ngon ku ma war ku ning kang ku di si nan ding

29

Vokal
Langgam Keroncong
Rangkaian Melati

bi - ar - pun tak a - kan kem - ba - li pah - la - wan - ku yang se - ja - ti

Vokal
Langgam Jawa
Melati Rinonce

pa nga jab - ku a sih la hir trus ing kal bu

B. Analisis Lagu Langgam Jawa Melati Rinonce dalam Musik Keroncong dan Seni Karawitan Jawa

Sebagai sebuah hasil perpaduan antara musik keroncong dengan karawitan, langgam Jawa mempunyai ciri khas bentuk komposisi lagu yang dapat dilihat pada susunan cengkok atau kalimat lagu (tembang) yang semuanya menggunakan modus diatonis slendro dan pelog dengan struktur sajian A-A'-B-A' (Wasono, 1999 : 39).

Lagu Langgam Jawa Melati Rinonce versi keroncong secara umum menggunakan penalaan 12 TET.²⁰ Bentuk lagunya terdiri dari dua bagian yakni A dan B dengan instrumentasi alat petik dan gesek. Pokok permainannya sendiri juga khas langgam Jawa. Ciri khas yang dimaksud berkaitan dengan pengertian *seleh* menurut pemahaman musisi diatonis. Kemudian terdapat pula alur melodi yang menentukan *seleh* berdasarkan pengertian anteseden dan konsekuen yang dibangun oleh para musisi keroncong pada umumnya.

Melihat banyaknya grup keroncong yang ada dewasa ini, serta berbagai pertimbangan kebutuhan analisis kajian tulisan ini, maka penulis mengambil satu contoh grup keroncong yaitu Taruna Kusuma. Pertimbangan dipilihnya grup ini salah satunya karena memiliki pengakuan akan eksistensinya di kalangan musik keroncong di wilayah Kota Surakarta, dan memiliki karya-karya yang menarik terutama dari aspek inovasi dalam kaitannya dengan pengembangan lagu Langgam Jawa versi keroncong.

²⁰Dalam musik diatonis pada umumnya, sistem tala yang paling umum sejak abad ke-18 adalah temperamen dua belas nada yang sama (juga dikenal sebagai 12 temperamen yang sama, 12-TET atau 12-ET) yang membagi oktaf menjadi 12 bagian, semua yang sama pada skala logaritmik, dengan rasio yang sama dengan akar ke 12 dari 2 yakni 1.05946. itu menghasilkan interval terkecil, /12 lebar satu oktaf, disebut seminote atau setengah langkah.

1. Struktur sajian Melati Rinonce versi Orkes Keroncong Taruna Kusuma

Struktur sajian lagu Melati Rinonce versi grup Taruna Kusuma dimulai dari bagian *engkel* keroncong²¹ dengan intro secara tonal pada birama 1-5 dimana terdapat progresi akor, sebagaimana notasi berikut:

A	A/E	C#m	C#m/G#	Em	A	D	G#	A	
I	I ^{6/4}	III	III ^{6/4}	Vm	I	IV	VII	I	

Namun mulai birama ke-6 (atau okmat menuju birama ke-7 mulai ketukan kedua dimana vokal masuk) sebagaimana sajian langgam Jawa pada umumnya, sajian Melati Rinonce ini tidak menggunakan prinsip akor, sehingga terlihat tidak menggunakan prinsip progresi akor yang menjadi inti dari musik tonal pada umumnya. Maka dengan demikian, pada birama ke-6 hingga ke sajian Melati Rinonce mulai menggunakan *engkel* langgam Jawa.²² Secara prinsip *engkel* langgam Jawa tidak menggunakan akor maupun progresi akor, melainkan menggunakan modus pelog diatonis berdasarkan *seleh* sebagaimana pengertian yang disampaikan oleh para pelaku keroncong pada umumnya.

Engkel langgam Jawa juga terhitung dimainkan hingga pada birama ke-37. Kemudian pada birama 38 ketukan dilambatkan (istilah musik *ritardando*), sehingga terdapat pola dobel langgam Jawa yang juga disebut sebagai

²¹ Dalam kalimat ini, *engkel* keroncong adalah pengertian sebuah perkumpulan pola permainan instrumen untuk langgam keroncong.

²²*Engkel* langgam adalah pola permainan instrumen ciri khas langgam Jawa

rangkep langgam Jawa. Pola dobel langgam Jawa tersebut dimainkan sampai birama ke-61. Pada akhir sajian lagu Melati Rinonce terdapat peralihan kembali ke tonalitas A Mayor pada birama 62 dan 63 yang difungsikan sebagai *coda* atau penutup sajian musik lagu tersebut.

Tabel 2. Analisis Formal Lagu Melati Rinonce Versi Orkes Keroncong Taruna Kusuma

Bagian	Birama	Frase	Fungsi Harmoni	Fungsi Formal	Keterangan
Intro	1-5	4+1	<p>Progresi tonal dalam tonalitas A Mayor</p> <p>A-A/E C#m-C#m/G# Em-A D/A G# (A) </p> <p>I- I^{6/4} III-III^{6/4} Vm- I IV- III^{6/4} VII (I) </p> <p>6-63 - 15-36-265 (6)</p>	Pola <i>engkel</i> langgam keroncong diterapkan pada bagian ini	<p>violin memainkan lagu pengantar</p> <p>Kadens autentik berupa I - IV-V-I</p>
A (<i>Engkel Langgam</i>)	6-13	1+3 1+3	<p>Menggunakan pengertian <i>seleh</i></p> <p>Birama 6-9: (6) 1 5 5</p> <p>6-9: (A) - E - G# - G#</p> <p>10-13: 5-3-6 2</p> <p>10-13: G# - E - A - D</p>	Pola <i>Engkel Langgam Jawa</i> mulai diterapkan	Melodi utama disajikan oleh vokal

A' (Engkel Langgam Jawa)	14-21	1+3 1+3	Idem - - - 14-17:2-1 6 6 14-17:E - D - C# - G# - G# 18-21:5-3-6 6 18-21: G# - E - A - A	Idem	Idem
B (Engkel Langgam Jawa)	22-29	4 4	22-25:1-2 2-1 22-25: C# - D - D - C# - 26 - 29 :1 1-2-5 26-29: C# - C# - D - G#	Idem	Idem
A'' (Engkel Langgam Jawa)	30-37	4 4	Idem - - - 30-33:5-1 5 5 30-33: G# - C# - G# - G# 34-37: 5-3-66 34-37: G# - E - A - A	Idem	Idem

Peralihan irama/ melambat / <i>ritardando</i>	37	1	37:6 37: A	<i>Idem</i>	Sajian ketukan dilambatkan sehingga terdapat pola dobel langgam Jawa di semua instrumen
<i>Interlude A' Dobel Langgam Jawa</i>	38-45	4 4	<i>Idem</i> - - 38-41:6-1 5 5 38-41: A - C# - G# - G# - 42-45: 5-3-6 6 42-45: G# - E - A - A	<i>Idem</i>	Lagu utama bagian A' disajikan oleh violin
B' (<i>Dobel Langgam Jawa</i>)	46-53	4 4	46-49:1-2 2-1 46-49: C# - D - D - C# - 50-53:1 1-2-5 50-53: C# - C# - D - G#		Lagu utama bagian B disajikan oleh vokal

A'' (Dobel Langgam Jawa)	54-61	4 4	<i>Idem</i> - - - 54-57: 5-1 5 5 30-33: G# - C# - G# - G# - 58-61: 5-3-6 6 34-37: G# - E - A - A		
<i>Coda/Suwuk</i>	62-63	2	62: 612-5 (V) 62: A C# D - E (V) 63: 6A(I)	Pada ketukan 1 s.d. 3 di birama 62 terdapat fungsi modal dari pola dobel langgam Jawa, kemudian pada ketukan ke-4 terdapat akor E Mayor dalam fungsi dominan (V) dari A Mayor. Selanjutnya terdapat kadens autentik (V-I) dari ketukan ke-4 birama 62 untuk diresolusi pada ketukan pertama birama 63.	Permainan instrumental yang mengalami Peralihan dari modus dobel langgam Jawa ke tonalitas A Mayor, seperti awal mulanya sajian lagu.

2. Analisis Anteseden-Konsekuensi pada Bagian Lagu Vokal Melati Rinonce

Pada lagu bagian A, frase anteseden disajikan dari birama 6 sampai dengan birama 9.

Musical score for the first phrase of 'Melati Rinonce'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: 'Vokal' (Vocal) and 'Bas bethot' (Bass). The vocal line starts at measure 6 and ends at measure 9. The lyrics are: 'Lha ka e wus mre ne nyang king kem bang me la thi ri non ce'. The bass line starts at measure 6 and ends at measure 9. The lyrics are: '6 3 1 3 5 3 5 3'. The notes are: 3 6 5 3 2 1 2 6 1 5 6 1 2 3 6 5.

Kemudian, frase konsekuen lagu bagian A disajikan dari terjadi dari birama 10 hingga birama 13.

Musical score for the second phrase of 'Melati Rinonce'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: 'Vokal' (Vocal) and 'Bas bethot' (Bass). The vocal line starts at measure 10 and ends at measure 13. The lyrics are: 'tan da yek ti te tep e ka sa gu ha ne'. The bass line starts at measure 10 and ends at measure 13. The lyrics are: '5 3 3 3 6 1 2 3'. The notes are: 3 2 1 6 3 6 5 3 5 6 1 3 2.

Pada lagu bagian A', frase anteseden disajikan dari birama 14 sampai birama 17.

Musical score for the third phrase of 'Melati Rinonce'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: 'Vokal' (Vocal) and 'Bas bethot' (Bass). The vocal line starts at measure 14 and ends at measure 17. The lyrics are: 'nu li ma shrah a ke tak tam pa nu li di ka lung a ke'. The bass line starts at measure 14 and ends at measure 17. The lyrics are: '2 3 1 3 5 3 5 3'. The notes are: 3 6 5 3 2 1 3 6 1 5 6 1 2 3 6 5.

Pada lagu bagian A', frase konsekuen disajikan dari birama 18 sampai birama 21.

18

Vokal

3 2 1 6 3 6 5 3 5 6 2 1 6 i

saya ya tres na tak sa wang ka ton e sem e ing

18

Bas bethot

5 3 3 3 6 3 6 3

Pada lagu bagian B, frase anteseden disajikan dari okmat birama 22 sampai birama 25.

21

Vokal

6 i i i i 6 i 2 3 2 i 2 5 5 5 6 i

e ing ngu ni pra se tya tan nye dya gi nggang sa re ma

21

Bas bethot

6 3 1 3 2 3 2 3 1 3

Pada lagu bagian B, frase konsekuen disajikan dari birama 26 hingga birama 29.

26

Vokal

i 2 6 i 3 i 3 2 5 6 i 2 5

u wis nya ta bi sa ga we ra sa mu_lya

26

Bas bethot

1 3 1 3 2 3 5 3

Berikutnya dari birama 30 hingga birama 33, frase anteseden lagu bagian A' disajikan.

30

Vokal

3 6 5 3 2 1 3 6 1 5 6 1 2 3 6 5

i ki pa sa ngon ku ma war ku ning kang ku di si nan ding

30

Bas bethot

5 3 1 3 5 3 5 3

Dilanjutkan frase konsekuen lagu bagian A' dari birama 34 hingga birama 37.

34

Vokal

3 2 1 6 3 6 5 3 5 6 2 1 6

pa nga jab ku a sih la hir trus ing kal bu

34

Bas bethot

5 3 3 3 6 3 6 3

3. Pola sajian Melati Rinonce versi keroncong Taruna Kusuma

Pada lagu langgam Jawa Melati Rinonce versi keroncong Taruna Kusuma, pola instrumen *cak*, *cuk*, dan selo *bethot* memegang peranan yang cukup signifikan dalam membentuk karakter suatu sajian. Untuk lebih jelasnya analisis diarahkan pada tiga hal yakni pola *engkel* keroncong, pola *engkel* langgam Jawa, dan pola dobel langgam Jawa atau *rangkep* langgam Jawa.

Engkel adalah satu istilah yang digunakan dalam musik keroncong yang diterapkan pada dua fungsi yaitu langgam keroncong dan langgam Jawa.

3

Cak

Cuk

A.B.

Bas Bethot

3 3 3 3 3 3 2 2 2 2 1 2 3

3 3 3 3 3 3 6 6 6 6 6 6

3 3 3 3 3 3 1 6 6 1 1 1 3 A 2 2 A A A 2 A 2 2 1 2 3

3 6 2 2 2 1 2 3

3 3 3 3 3 3 1 6 6 1 1 1 3 6 6 6 6 6 6 6 2 6 6 6 2 6 6 6

5 3 5 3 5 5 6 6 2 6 6 6 2 6 6 6

3 6 2 6 1 2 3

Em A D D/A

Vm I IV IV6/4

b. Pola *engkel* langgam Jawa

Engkel yang digunakan dalam langgam Jawa biasanya dimainkan berdasarkan *seleh* lagu. Pola *engkel* Langgam Jawa merupakan pola yang menggunakan penerapan pengertian *seleh* dan interaksi heterofonik yang terinspirasi dari karawitan Jawa pada alat musik keroncong.

Cak

Seleh Mi/ *Seleh* C#/ *Seleh* 1

22

1 5 6 2 3 5 6 1 3 5 6 1 6 5 3

Seleh Fa/ Seleh D/ Seleh 2



Seleh Sol/ Seleh E/ Seleh 3



Seleh Si/ Seleh G#/ Seleh 5



Seleh Do/ Seleh A/ Seleh 6



Cuk

Seleh Mi/ Seleh C#/ Seleh 1



Seleh Fa/ Seleh D/ Seleh 2

14

3 2 3 3 3

Seleh Sol/ Seleh E/ Seleh 3

19

3 1 3 2 3 3 3

Seleh Si/ Seleh G#/ Seleh 5

18

5 3 5 5 5

Seleh Do/ Seleh A/ Seleh 6

37

6 3 6 6 6

Selo

Seleh Mi/ Seleh C#/ Seleh 1

15

6 6 6 6 6 6 6 1 6 1 6
p p p p p p p b d b d b

Seleh Fa/ Seleh D/Seleh 2

14

6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6
 . p d k p k p p b k p k p

Detailed description: This block contains a musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff shows a sequence of notes and rests. Below the staff, there are two rows of text: a row of numbers (6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6) and a row of letters (p d k p k p p b k p k p) representing fingerings and techniques. The number '14' is in the top left corner.

Seleh Sol/ Seleh E/ seleh 3

11

5 3 0 5 0 5 5 3 0 5 0 5
 . p d k p t p p b k p k p

Detailed description: This block contains a musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff shows a sequence of notes and rests. Below the staff, there are two rows of text: a row of numbers (5 3 0 5 0 5 5 3 0 5 0 5) and a row of letters (p d k p t p p b k p k p) representing fingerings and techniques. The number '11' is in the top left corner.

Seleh Si/ Seleh G#/ Seleh 5

9

5 2 0 5 0 5 5 5 0 5 0 5
 . p b k p t p p b k p k p .

Detailed description: This block contains a musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff shows a sequence of notes and rests. Below the staff, there are two rows of text: a row of numbers (5 2 0 5 0 5 5 5 0 5 0 5) and a row of letters (p b k p t p p b k p k p) representing fingerings and techniques. The number '9' is in the top left corner.

Seleh Do/ Seleh A/ seleh 6

37

6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6
 . p d k p t p p b k p k p

Detailed description: This block contains a musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff shows a sequence of notes and rests. Below the staff, there are two rows of text: a row of numbers (6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6) and a row of letters (p d k p t p p b k p k p) representing fingerings and techniques. The number '37' is in the top left corner.

c. Pola dobel (*rangkep*) langgam Jawa

Pola dobel (*rangkep*) langgam Jawa mempunyai pengertian yang sama dengan *engkel* Langgam Jawa, akan tetapi rasio isi bunyi pada polanya berkembang menjadi dua kali lipat dari tiga instrumen tersebut. Pola sajian ini nampaknya diadopsi secara langsung dari pemahaman peralihan irama sebagaimana yang terjadi dalam tradisi karawitan Jawa.

Cak

Seleh Mi/ Seleh C#/ Seleh 1

Seleh Fa/ Seleh D/ Seleh 2

Seleh Sol/ Seleh E/ Seleh 3

43

3 2 3 5 5 5 3 2 3 5 5 5

Seleh Si/ Seleh G#/seleh 5

58

5 3 2 3 3 3 5 3 2 3 3 3

Seleh Do/ Seleh A/Seleh 6

61

6 3 2 3 3 3 6 3 2 3 3 3

Selo

Seleh Mi/ Seleh C#/Seleh 1

39

6 6 P P . 6 6 P P . 6 6 P P . 1 6 1 d b d . 6 1 b d . 6 1 b d . 6 P . 6 P

SelehFa/ Seleh D/Seleh 2

47

6 6 P P . 6 6 P P . 6 6 P P . 2 6 2 d b d . 6 2 b d . 6 2 b d . 6 P . 6 P

Seleh Sol/ Seleh E/ Seleh 3

43

3 5 5 5 5 0 5 5 6 3 5 3 5 3 5 3 5 5

d b p . p p . t p . p . b d b d . b d . b d . p . p

Seleh Si/ Seleh G#/ Seleh 5

40

5 5 5 5 5 5 2 5 2 5 2 5 2 5 5

. p p . p p . p p . d b d . b d . b d . p . p

Seleh Do/ Seleh A/ Seleh 6

37

6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6

. p d k p t p p b k p k p

C. Langgam Jawa Melati Rinonce Versi Seni Karawitan

Dalam sajian karawitan Jawa, terdapat beberapa pola tabuhan *ricikan* yang saling berkaitan, yang satu sama lain dipadukan untuk membentuk kesan-kesan musikal tertentu, sehingga kemudian menjadi konvensi yang diikuti oleh beberapa praktisi sebagai penciri gaya karawitan tertentu. Seperti

pada sajian garap langgam Jawa versi ala keroncong dan versi *klenengan* dalam bahasan ini, beberapa ricikan yang disebut sebagai penciri inilah yang secara musikal menjadi pembeda antar versi. Secara spesifik yang membedakan antara versi ala keroncong dan *klenengan* dalam sajian langgam Jawa adalah terdapat pada hubungan garap pola *ricikan* yang jika diklasifikasikan dapat diamati berikut.

- a. Garap ala keroncong, memiliki spesifikasi pada enam *ricikan* yakni kendang *ciblon*, kendang *ageng*, ketipung, bonang *barung*, bonang *penerus*, dan saron *penerus*, yang masing-masing digarap secara inovatif dengan pola-pola yang berbeda dari sajian secara konvensional.
- b. Garap *klenengan*, secara spesifik hanya terdapat ciri khas pada dua unsur yaitu pola kendangan *ciblon matut* dengan pola bonangan *imbal*, yang masing-masing menggunakan pola-pola yang lazim disajikan dalam garap konvensional karawitan gaya Surakarta.

Karena tidak semua *ricikan* dalam seperangkat gamelan Jawa memiliki garap khusus sebagai penciri, maka dalam bahasan ini tidak penulis jelaskan secara khusus. Artinya bahwa *ricikan-ricikan* di luar penciri garap ala keroncong dan *klenengan* dalam sajian lagu langgam Jawa memiliki pola tabuhan yang sama.

Seperti yang telah dijelaskan pada bab sebelumnya bahwa sajian garap langgam Jawa dalam gamelan Jawa dituangkan dalam salah satu bentuk gending tradisi yaitu *ketawang*. Sajian langgam Jawa yang material utamanya adalah lagu, ketika diterapkan dalam karawitan tradisi bentuk *ketawang*.

Seleh, merupakan semacam titik tujuan dan titik acuan (*point of reference*) di mana permainan musikal hampir semua *ricikan* (lagu) dalam suatu perangkat akan berorientasi ke sana, ke *seleh* (Supanggah, 2009-II:82).

Seleh juga memiliki makna terminal; suatu tujuan antara (*persinggahan* atau *perhentiaan sementara*) atau bahkan tujuan akhir dari satu perjalanan (melodi), tindakan, atau dapat juga berarti perilaku yang memiliki kandungan rara rela, selesai atau berhenti dengan lega, dan sebagainya. (Supanggah, 2009-II: 82)

1. Skema dan struktur bentuk *ketawang* dan penerapan vokal lagu atau frase lagu langgam Jawa Melati Rinonce

Ompak:

1. ()

Lagu

2. () gong pertama

Lagu utama pertama A (padhang) lagu utama pertama A (ulihan) sedang

3. () gong kedua

Lagu utama kedua A' (padhang) lagu utama kedua A' (ulihan) berat

4. () gong ketiga

Lagu utama pengembangan B (padhang) lagu pengembangan B (ulihan) sedang

5. () gong keempat

Kembali lagu utama kedua A' (padhang) lagu utama kedua A' (ulihan) berat

Secara umum lagu langgam Jawa memiliki format syair yang sama dengan yang ada di keroncong, yakni terdiri dari lagu utama pertama, lagu utama kedua, lagu pengembangan, lalu kembali lagi ke lagu utama kedua. Jumlah kalimat dalam teks (syair) lagu langgam Jawa juga memiliki frase lagu yang sama yang secara normatif terdiri dari:

Padhang pada bagian A dalam sajian bentuk ketawang bermuara di *gatra* kedua kenong pertama gong pertama

5 6 2 1 2 3 6 5
 3 6 5 3 23 1 . 23 6 . 12 5 . 6 1 2 3 6 5
 Lha ka-e wus mre- ne nyang king kem- bang me -la-ti ri-non-ce

Ulihan pada bagian A dalam sajian bentuk ketawang bermuara di *gatra* keempat kenong kedua tepat pada gong pertama

2 1 6 3 6 5 3 ②
 2 3 1 . . 6 3 . . 6 5 3 5 . 56 1 . . 2 32
 Tan- dha yek- ti te-te-ping ka- sa- gu- ha- ne

Padhang pada bagian A' dalam sajian bentuk ketawang bermuara di *gatra* kedua kenong pertama gong kedua

5 6 2 1 2 3 6 5
 3 6 5 3 23 1 . 23 6 . 12 5 . 6 1 2 3 6 5
 Nu-li masrah a- ke tak tam- pa nu- li di ka-lunga- ke

Ulihan pada bagian A' dalam sajian bentuk ketawang bermuara di *gatra* keempat tepat di bagian gong kedua

2 1 6 3 6 3 5 ⑥
 2 3 1 . . 6 3 . . 6 5 3 56 . 23 1 . 21 6
 Sa- ya tres-na tak sawang ka- ton e- se- me

2. Struktur bentuk *ketawang* sebagai wadah lagu Langgam Jawa Melati Rinonce

Skema dalam tulisan ini digambarkan melalui bagan berupa susunan satuan *gatra* yang difungsikan untuk menunjukkan tata letak sajian vokal dan *ricikan-ricikan* gamelan yang berpengaruh terhadap garap Langgam Jawa. Dalam masing-masing satuan *gatra* terdapat empat titik (*sabetan*/ketukan) yang terbagi menjadi *sabetan* ganjil dan *sabetan* genap. *Sabetan* ganjil berada pada titik pertama dan ketiga, sedangkan *sabetan* genap terletak pada titik kedua dan keempat. Dalam bentuk *Ketawang* karawitan gaya Surakarta, tata letak satuan *gatra* ini menjadi sangat penting untuk dipahami oleh penggarap gending, karena letak *gatra* sangat berhubungan dengan sajian-sajian *ricikan* terutama terkait dengan pola tabuhan *ricikan*, angkatan vokal/lagu maupun letak penerapannya. Letak-letak penerapan semua instrumen inilah yang kemudian diwadahi ke dalam bagan struktur gending yang disebut skema.

Secara konvensional bentuk *ketawang* karawitan gaya Surakarta terdapat dua unsur bagian yang terpisah yaitu bagian *ompak* dan lagu. *Ompak* dalam bentuk *ketawang* lazimnya memiliki satu dan atau dua gongan yang fungsinya sebagai pengantar ke lagu utama, sedangkan lagu adalah bagian tempat disajikannya lagu utama. Pada bagian *ompak* karena difungsikan sebagai pengantar maka identitas gending belum terlalu tampak.

Struktur bentuk *ketawang* dalam tulisan merupakan susunan beberapa unsur yang terdiri dari; balungan gending, lagu utama, garap *ricikan* penciri Langgam Jawa, dan bagan skema yang di dalamnya terdapat tata letak *ricikan*

struktural (kenong, *kethuk*, kempul dan gong). Dalam karawitan tradisi gaya Surakarta fungsi balungan merupakan hal penting yang oleh pengrawit dijadikan sebagai acuan tafsir garap instrumen, dan juga untuk panduan (*ancer-ancer*) mulainya lagu vokal serta letak penerapan pola-pola tabuhan instrumen.

3. Balungan lagu langgam Melati Rinonce, laras pelog *pathet nem*, dalam bentuk *ketawang*

Ompak:

[5621 6565̇ 2123̇ 65i6̇]

Lagu:

5621 6565̇ 2123̇ 6532̇
 3231 6565̇ 2123̇ 65i6̇
 i1i2i 3̇2̇3̇i̇ 2̇i̇2̇i̇ 65i6̇
 5621 6565̇ 2123̇ 65i6̇ :]

Balungan dalam tulisan ini merupakan bentuk penyederhanaan melodi lagu langgam Jawa, diambil dari alur cengkok-cengkok vokalnya, ditata secara teratur dalam bentuk *gatra-gatra* yang alur melodi antara lagu vokal dengan melodi *balungan* saling berkaitan, sehingga ketika disajikan bersama akan saling menguatkan satu sama lain secara harmoni.²⁴ Balungan lagu ini selain difungsikan sebagai pengikat lagu vokal, juga digunakan sebagai

²⁴Perlu ditegaskan bahwa harmoni di sini terletak pada kaidah-kaidah heterofoni dalam paradigma seni karawitan Jawa, beda dari pemahaman harmoni pada musik diatonis yang berdasarkan kaidah-kaidah homofonik.

patokan (*ancer-ancer*) *ricikan* lain baik untuk acuan tafsir cengkok ataupun untuk mempermudah dalam menentukan skema kendangan. Berikut ini pernyataan Darno dalam sebuah wawancara berkait dengan pentingnya *balungan* dalam seni karawitan Jawa khususnya sajian lagu langgam Jawa:

“...balungan itu dalam lagu langgam Jawa itu sebetulnya merupakan kerangka lagu yang panjang kemudian diringkas menjadi pendek yang dibagi-bagi menjadi gatra-gatra. Dengan balungan menjadikan pengrawit mudah untuk menafsir garap gending, yang dalam hal ini adalah lagu langgam. Dalam karawitan Jawa, balungan setidaknya terdapat dua perbedaan, yakni balungan yang disusun secara tersendiri yang lazim digunakan sebagai acuan garap *ricikan*, dan balungan yang disusun berdasarkan lagu vokal seperti lagu langgam Jawa. Dengan balungan, pengrawit yang sudah piawai itu akan mudah untuk menafsirkan garap *ricikannya*.” (wawancara 12 Januari 2021).

4. Sajian karawitan langgam Jawa versi *klenengan*

Klenengan merupakan istilah yang sangat familiar di dunia karawitan. Istilah *klenengan* adalah pertunjukan konser gending-gending tradisional dalam seperangkat gamelan slendro dan pelog. Disebut *klenengan* karena dalam penyajiannya lebih mengutamakan sajian-sajian gending dengan garap konvensional, yang hingga dewasa ini lebih dominan mengacu sajian gending-gending gaya Surakarta. Sajian gending-gending bentuk *klenengan* lebih ditekankan pada garapan-garapan musikal yang lebih kompleks, yang semua *ricikan* memiliki ketentuan unsur-unsur garap yang pasti. Beberapa unsur garap gending *klenengan* telah ditentukan dalam sajian gending-gending tradisi karawitan gaya Surakarta antara lain: *mipil*, *imbal*, *nyacah*, *mbalung*, *pinjalan*, *sekarang baku*, *sekarang matut*, *laya*, *irama* dan lain-lain.

Berangkat dari unsur-unsur garap gending *klenengan* gaya Surakarta tersebut di atas, ketika dikaitkan dengan bentuk sajian musikalitas yang materi dasarnya bukan gending tradisi, maka penggarapan yang digunakan adalah unsur garap tradisi yang sudah ada dalam sajian *klenengan*. Begitu pula yang terjadi pada sajian-sajian langgam Jawa lagu Melati Rinonce garap *klenengan*. Ada dua *ricikan* penciri sajian Langgam Jawa dalam garap *klenengan* yaitu bonang *barung*, bonang *penerus*, dan kendang *ciblon*. Adapun repertoar pola sajian dua *ricikan* yang lazim disajikan dalam langgam Jawa versi *klenengan* yaitu garap *imbal* bonang *barung*-bonang *penerus*, dan garap *matut* kendang *ciblon*. Berikut ini contoh sajian lagu langgam Jawa pada *ricikan-ricikan* penciri garap *klenengan* karawitan Jawa gaya Surakarta:

Pada pola *imbal* terdapat pola dan cengkok garap bonang *barung* yang relatif kaya. Dalam tradisi sajian karawitan di Banyumas, biasanya semakin kaya variasi garap yang dimiliki oleh seorang pengrawit menunjukkan semakin hebatnya pengrawit yang bersangkutan. Pada dasarnya pola *imbal* memiliki pola baku antara bonang *barung* dan bonang *penerus* yang didasarkan pada *seleh* balungan gending. Seperti halnya pola *imbal* pada tabuhan bonang *barung* pada sajian karawitan gaya Surakarta, pola *imbal* dilakukan dengan cara menabuh dua *pencon* nada bonang *barung*. Satu *pencon* nada sesuai dengan *seleh* nada balungan gending, sedangkan satu *pencon* nada yang lain mengambil nada dengan meloncat satu nada di bawah nada *seleh*.

Misalnya: pada *seleh* nada 3 (*lu*), instrumen bonang *barung* ditabuh pada *pencon* nada 1 (*ji*) dan 3 (*lu*). Pada *seleh* nada 5 (*ma*), instrumen bonang

barung ditabuh pada *pencon* nada 2 (*ro*) dan 5 (*ma*), dan seterusnya. Sedangkan pada instrumen bonang *penerus*, ditabuh satu nada di atas *pencon* nada tabuhan bonang *barung*. Pada prinsip *imbal* tabuhan bonang *barung* berada tepat pada ketukan *sabetan* balungan, sedangkan bonang *penerus* berada pada setengah ketukan di depannya. Untuk lebih jelasnya lihat contoh berikut:

Ketukan balungan :		↑		↑		↑		↑		↑		↑		↑		↑		↑		
Bonang <i>barung</i> :		1		3		1		3		1		3		1		3		1		3
Bonang <i>penerus</i> :	2		5		2		5		2		5		2		5		2		5	

Di luar pola *imbal* seperti tersebut di atas, instrumen bonang *barung* memiliki varian cengkok yang diarahkan untuk menuju rasa *seleh*. Cengkok tersebut berupa alur lagu yang dibuat berdasarkan *seleh* nada pada akhir *gatra* atau pertengahan *gatra* sesuai dengan rasa *gendhing* yang sedang disajikan.

Berdasarkan penjelasan sebelumnya, bahwa dalam sajian karawitan versi ala keroncong terdapat enam *ricikan* penciri garap langgam Jawa yaitu: kendang *ageng*, kendang *ciblon*, ketipung, bonang *barung*, bonang *penerus*, dan saron *penerus*. Karena dalam sajian versi keroncong terdapat pola-pola tabuhan *ricikan* yang khas dan spesifik, maka dalam tulisan ini pola-pola tabuhan *ricikan-ricikan* tersebut penulis uraikan secara terpisah. Hal ini dimaksudkan agar secara prinsip, detail garap *ricikan* yang berkenaan dengan pola tabuhan dapat dimengerti secara utuh.

Unsur-unsur penciri sajian langgam yang terdapat dalam sajian *ricikan* gamelan, dapat ditandai dengan pola-pola sajian yang menurut narasumber²⁵ ada pada *ricikan-ricikan* tertentu, yang menurutnya merupakan bentuk transformasi dari pola-pola sajian instrumen musik keroncong. Beberapa *ricikan* yang dimaksud adalah:

1. Bonang *barung*
2. Bonang *penerus*
3. Saron *penerus*
4. Kendang *ciblon*
5. Ketipung
6. Kendang *ageng*

Jika *ricikan-ricikan* ini disajikan dengan pola-pola baru dari bentuk transformasi pola-pola sajian instrumen keroncong yang kemudian digabung dengan garap tradisi, maka secara otomatis akan mengubah kesan musikal dari sajian secara konvensional menjadi kesan yang berbeda daripada gending tradisi lainnya.

Berikut pola-pola tabuhan enam *ricikan* penciri sajian Langgam Jawa dalam karawitan Jawa:

Bonang *Barung*

Pola *kempyungan ngedhong*

seleh 6 ⇒ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇

seleh 5 ⇒ . 2̇/5̇ . 2̇/5̇ . 2̇/5̇ . 2̇/5̇

seleh 3 ⇒ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇

seleh 2 ⇒ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇

seleh 1 ⇒ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇

Keterangan:

- *Kempyungan* adalah dua *pencon* yang ditabuh bersama yang berjarak satu nada
- *Ngedongi* adalah pola tabuhan yang menyajikan jatuh pukulannya pada saat jatuh *sabetan*
- Nada yang bertitik atas dan bawah artinya bilah *pencon* bonang yang ditabuh berposisi di baris atas (titik atas nada), dan baris bawah (titik bawah nada).

Bonang *Penerus*

Pola *kempyungan nyelani*

seleh 6 ⇒ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇

seleh 5 ⇒ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇

seleh 3 ⇒ . 1̇/5̇ . 1̇/5̇ . 1̇/5̇ . 1̇/5̇ . 1̇/5̇ . 1̇/5̇ . 1̇/5̇ . 1̇/5̇

seleh 2 ⇒ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇ . 6̇/3̇

seleh 1 ⇒ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇ . 5̇/2̇

Keterangan:

- *Nyelani* adalah pola tabuhan yang menyajikan jatuh pukulannya di antara jatuh *sabetan* bonang *barung*

Saron penerus

Pola imbal

<i>seleh 6</i> ⇒	5656	2356	2356	2356
<i>seleh 5</i> ⇒	6565	2365	2365	2365
<i>seleh 3</i> ⇒	2323	2153	2153	2153
<i>seleh 2</i> ⇒	3232	6532	6532	6532
<i>seleh 1</i> ⇒	2121	5321	5321	5321

Keterangan

- *Imbal* adalah pola tabuhan yang disajikan dengan dua tabuh (duaorang) secara bergantian. Contoh dalam pola 5656 *seleh 6*, pada nada 5 (*sabetan* ganjil) orang pertama (tabuh satu), dan pada nada 6 (*sabetan* genap) orang kedua (tabuh dua).

Ketipung

Pola kencrung

.p p̄p̄p̄ .p p̄p̄p̄ .p p̄p̄p̄ .p p̄p̄p̄

Keterangan

- Pola *kencrung* merupakan nama yang dipinjam dari pola tabuhan dari ensambel keroncong instrumen *cuk*, yang pola ritmenya juga menirukan pola ritme dari instrumen *cuk*.

BAB IV

ANALISIS TRANSFORMASI LANGGAM JAWA MELATI RINONCE DARI MUSIK KERONCONG KE SENI KARAWITAN

A. Transformasi Langgam Jawa Melati Rinonce dari Musik Keroncong ke Seni Karawitan Jawa

Transformasi dalam paradigma musik keroncong ke karawitan merupakan suatu peristiwa nyata dalam sajian karawitan Jawa. Dalam perkembangan dewasa ini terdapat beberapa kemiripan antara pola sajian (tabuhan) gamelan dengan pola-pola sajian instrumen musik keroncong, sehingga kelompok seniman karawitan di Jawa lazim menyebutnya dengan sebutan garap langgam Jawa (Untoro, wawancara 21 Mei 2021).

Fenomena langgam Jawa yang terjadi dalam sajian karawitan merupakan bentuk karya kreativitas seniman karawitan sebagai upaya untuk merekayasa kesan-kesan musikal yang ada pada musik keroncong. Begitu juga sebaliknya yang terjadi dalam langgam Jawa ada di dalam sajian musik keroncong. Guna mencapai pada tingkat penyusunan karya musik yang ideal sesuai dengan ide dan gagasan musikalnya, komposer setidaknya harus memahami perangkat kerja yang digunakannya. Perangkat kerja komposer adalah unsur-unsur garap. Unsur-unsur ini antara lain berupa materi garap, penggarap, sarana garap, perabot garap, penentu garap, dan pertimbangan garap (Supanggah, 2007:4).

Dari keenam unsur tersebut, tiga unsur meliputi materi garap, sarana garap dan *perabot* garap digunakan untuk menjawab persoalan mengenai proses transformasi musik. Tiga unsur lainnya yang meliputi penggarap, penentu garap dan pertimbangan garap digunakan untuk menjawab

permasalahan mengenai faktor-faktor pendukung transformasi musik yang terjadi pada lagu langgam Jawa Melati Rinonce.

Seperti yang telah dijelaskan pada bab sebelumnya, bahwa sajian langgam Jawa dalam karawitan adalah bentuk rekayasa pengrawit yang secara subyektif menuangkan ide musikalnya secara interpretatif, sehingga jikapun terjadi proses transformasi pola *ricikan*, maka akan dapat terwujud dalam bentuk pola yang berbeda dengan sumbernya.

B. Komparasi *Seleh* Langgam Jawa Melati Rinonce Berdasarkan Vokal-Bas pada Musik Keroncong dan Vokal-Balungan pada Seni Karawitan

Pada sub bagian ini akan lebih membahas mengenai lagu langgam Jawa yang berkenaan dengan paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan, terlebih dahulu peneliti mengurai struktur sajian secara komparatif serta tiap-tiap *ricikan* atau instrumen yang menjadi penciri sajian musik. Agar dapat dilihat secara fisik bahwa ada hubungan yang serupa antara alur *seleh*, melodi serta motif-motif pola tabuhan/sajian penciri garap Langgam Jawa, maka perlu disandingkan antara keduanya melalui simbol-simbol notasi. Mulai dari komparasi melodi dan *seleh* yang terjadi pada sajian musik keroncong dan sajian karawitan yang bisa dilihat pada tabel berikut.

Bas Keroncong	. . . 6	. 3 . 1	. 3 . 5	. 3 . 5
Vokal Keroncong <u>3</u> <u>65</u> <u>32</u> 1	. <u>3</u> <u>6</u> . <u>1</u> <u>5</u>	. <u>6</u> <u>12</u> <u>36</u> 5
Lirik / <i>Cakepan</i> Keroncong		Lha ka-e wus mre- ne	nyang-king kem-bang	me-la-ti ri-non-ce
Lirik / <i>Cakepan</i> Karawitan		Lha ka-e wus mre- ne	nyang-king kem-bang	me-la-ti ri-non-ce
Vokal Karawitan <u>3</u> <u>65</u> <u>323</u> 1	. <u>23</u> <u>6</u> . <u>12</u> 5	. <u>6</u> <u>12</u> <u>36</u> 5
Balungan Karawitan	. 5 . 6	. 2 . 1	. 2 . 3	. 6 . 5

Bas Keroncong	. 3 . 5	. 3 . 3	. 3 . 6	. 1 . 2
Vokal Keroncong	3 2 <u>16</u> 3	. <u>6</u> <u>53</u> 5	. <u>6</u> 1 . <u>3</u> 2
Lirik / <i>Cakepan</i> Keroncong		Tan- dha yek- ti	te-te-ping ka-	sa- gu- ha- ne
Lirik / <i>Cakepan</i> Karawitan		Tan-dha yek-ti	te-te-ping ka-	sa- gu- ha- ne
Vokal Karawitan <u>23</u> 1 . <u>6</u> 3	. <u>6</u> <u>53</u> 5	. <u>56</u> 1 . <u>2</u> <u>32</u>
Balungan Karawitan	. 2 . 1	. 6 . 3	. 6 . 5	. 3 . 2

Bas Keroncong	. 3 . 2	. 3 . 1	. 3 . 5	. 3 . 5
Vokal Keroncong	3 65 32 1	.3 6̣ .1 5̣	.6̣ 12 36 5
Lirik / <i>Cakapan</i> Keroncong		Nu- li ma-shrah-a-ke	tak tam- pa nu-	li di-ka-lung-a- ke
Lirik / <i>Cakapan</i> Karawitan		Nu-li ma-shrah-a-ke	tak tam- pa nu-	li di-ka-lung-a- ke
Vokal Karawitan3 65 323 1	.23 6̣ .12 5̣	.6̣ 12 36 5
Balungan Karawitan	. 5 . 6	. 2 . 1	. 2 . 3	. 6 . 5

Bas Keroncong	. 3 . 5	. 3 . 3	. 3 . 6	. 2 . 6
Vokal Keroncong	3 2 16 3	. .6 53 5	.6 2 .1 6̣
Lirik/ <i>Cakapan</i> Keroncong		Sa- ya tres- na	tak sa-wang ka-	ton e- sem- e
Lirik / <i>Cakapan</i> Karawitan		Sa- ya tres-na	tak sa-wang ka-	ton e- sem- e
Vokal Karawitan23 1 .6 3	. .6 53 56	.23 1 .21 6̣
Balungan Karawitan	. 2 . 1	. 6 . 3	. 6 . 3	. 5 . 6

Bas Keroncong	. 3 . 1	. 3 . 2	. 3 . 2	. 3 . 1
Vokal Keroncong	. . <u>.1</u> 1	. <u>1</u> <u>1</u> . <u>6</u> <u>12</u>	. <u>.3</u> <u>21</u> <u>2</u>	. <u>5</u> <u>5</u> . <u>5</u> <u>61</u>
Lirik/ Cakepan Keroncong	Ing u-	ni pra- se- tya	tan ne-dya ging-	gang sak- yek-ma
Lirik/ Cakepan Karawitan	Ing u-	ni pra- se- tya	tan ne-dya ging-	gang sak- yek-ma
Vokal Karawitan	. . <u>.1</u> 1	. <u>1</u> <u>1</u> . <u>16</u> <u>12</u>	. <u>.3</u> <u>21</u> <u>2</u>	. <u>5</u> <u>5</u> . <u>6</u> <u>61</u>
Balungan Karawitan	. <u>2</u> . <u>1</u>	. <u>2</u> . <u>1</u>	. <u>3</u> . <u>2</u>	. <u>3</u> . <u>1</u>

Bas Keroncong	. 3 . 1	. 3 . 1	. 3 . 2	. 3 . 5
Vokal Keroncong	<u>1</u> <u>2</u> . <u>6</u> <u>1</u>	. <u>.3</u> <u>13</u> <u>2</u>	. <u>5</u> <u>6</u> <u>12</u> <u>5</u>
Lirik/ Cakepan Keroncong		u- wis nya- ta	bi- sa ga-we	ra- sa mu- lya
Lirik/ Cakepan Karawitan		u-wis nya- ta	bi- sa ga- we	ra- sa mu- lya
Vokal Karawitan <u>1</u> <u>2</u> <u>16</u> <u>1</u>	. <u>1</u> <u>23</u> <u>1</u> <u>2</u>	. <u>6</u> <u>1</u> <u>12</u> <u>15</u>
Balungan Karawitan	. <u>2</u> . <u>1</u>	. <u>2</u> . <u>1</u>	. <u>3</u> . <u>2</u>	. <u>1</u> . <u>5</u>

Bas Keroncong	. 3 . 5	. 3 . 1	. 3 . 5	. 3 . 5
Vokal Keroncong	3 65 32 1	.3 6̇ .1 5̇	.6̇ 12 36 5
Lirik / <i>Cakapan</i> Keroncong		i- ki pa-sa-ngon-mu	ma- war ku-ning	kang ku-du su-man-dhing
Lirik / <i>Cakapan</i> Karawitan		i-ki pa-sa-ngon-mu	ma- war ku-ning	kang ku-du su-man-dhing
Vokal Karawitan3 65 323 1	.23 6̇ .12 5̇	.6̇ 12 36 5
Balungan Karawitan	. 5 . 6	. 2 . 1	. 2 . 3	. 6 . 5

Bas Keroncong	. 3 . 5	. 3 . 3	. 3 . 6	. 3 . 6
Vokal Keroncong	3 2 16 3	. .6 53 5	.6 2 .1 6̇
Lirik / <i>Cakapan</i> Keroncong		Pa- nga jab- ku	a-sih la- hir	trus- ing kal- bu
Lirik / <i>Cakapan</i> Karawitan		Pa- nga jab-ku	a-sih la- hir	trus- ing kal- bu
Vokal Karawitan23 1 .6̇ 3	. .6 53 56	.23 1 .21 6̇
Balungan Karawitan	. 2 . 1	. 6 . 3	. 6 . 3	. 5 . 6

CATATAN PEMBACA :

Kepatihan	1, 2, 3, 5, 6	Ji, Ro, Lu, Ma, Nem
Do Berjalan	Mi, Fa, Sol, Si, Do	Mi, Fa, Sol, Si, Do
Do Absolut	C#, D, E, G#, A	Ce Kres, De, E, Ge Kres, A

Terlihat bahwa alur melodi vokal mengalami penyusunan yang sangat dekat dari paradigma musik keroncong ke paradigma seni karawitan.

Dari segi *seleh* terdapat bahwa lirik mengikuti alurnya yang sama seperti berikut:

“*Lha kae wus mre^une nyangking kembang melati rinon^{ce}”*, terdapat *seleh ji sedeng* (1) pada kata *mre^une* dan *seleh ma sedeng* (5) pada kata *rinon^{ce}*.

“*Tandha yek^{ti} teteping kasaguhane*”, terdapat *seleh lu sedeng* (3) pada kata *yek^{ti}* dan *seleh ro sedeng* (2) pada kata *kasaguhane*.

“*Nuli masrahake tak tanpa nuli dikalungake*”, terdapat *seleh ji sedeng* (1) pada kata *masrahake* dan *seleh ma sedeng* (5) pada kata *dikalungake*.

“*Saya tresna tak sawang katon eseme*”, terdapat *seleh lu sedeng* (3) pada kata *tresna* dan *seleh nem sedeng* (6) pada kata *eseme*.

“*Ing uni prasetya tan nedya ginggang sakrekma*”, terdapat *seleh ji cilik*(¹) pada kata *prasetya* dan *seleh ji cilik* (¹) pada kata *sakrekma*.

“*Uwis nyata bisa gawe rasa mulya*”, terdapat *seleh ji cilik* (¹) pada kata *nyata* dan *seleh ma sedeng* (5) pada kata *mulya*.

“*Iki pasangonmu marwar kuning kang kudu sumandhing*”, terdapat *seleh ji sedeng* (1) pada kata *pasangonmu* dan *seleh ma sedeng* (5) pada kata *sumandhing*.

“*Pangajabku asih lahir trusing kalbu*”, terdapat *seleh lu sedeng* (3) pada kata *pangajabku* dan *seleh nem gedhe* (⁶) pada kata *kalbu*.

Berdasarkan data di atas, terlihat bahwa alur melodi dan *seleh* berat pada konsekuensi (musik keroncong) dan *ulihan* (seni karawitan), menjadi sama. Dengan pengecualian bahwa musik keroncong menggunakan sistem penalaan diatonis dengan koleksi bunyi sedangkan kesenian karawitan menggunakan pelarasan pelog dengan *embat* non-diatonis serta menggunakan pemahaman *pathet nem* sebagai dasar untuk pemilihan cengkok dalam sajiannya.

C. Transformasi Pola Sajian Instrumen Penciri Lagu Langgam Jawa

Dalam sajian versi ala keroncong, sebagian *ricikan* dalam gamelan Jawa pola sajiannya diubah menjadi bentuk lain yang menirukan pola-pola sajian dari sebagian ensambel keroncong. Adapun dalam sajian karawitan versi ala keroncong beberapa *ricikan* gamelan Jawa yang pola sajiannya diubah adalah: kendang *ageng*, kendang *ciblon*, ketipung, bonang *barung*, bonang *penerus*, dan saron *penerus*. Dari enam *ricikan* tersebut masing-masing digarap menirukan pola-pola dari empat instrumen dari ensambel keroncong yaitu bas *bethot*, selo *bethot*, *cak* dan *cuk* (Untoro, wawancara 21 Mei 2021).

Gamelan Jawa dan ensambel keroncong memiliki wujud fisik yang berbeda. Oleh sebab itu, ketika pengrawit hendak memilih versi *ala keroncong*, pengrawit akan menggunakan teknik dan pola yang berbeda dengan teknik dan pola yang terdapat pada sajian versi *klenengan* murni. Pada bagian inilah yang kemudian pengrawit melakukan interpretasi garap, teknik dan pola dengan menirukan pola-pola sajian instrumen dari ensambel keroncong; keserupaan proses penafsiran tersebut disebut oleh Deborah Lee dengan istilah *transcriptions with small variations* (Lee, 2019:11).

1. Hubungan Pola Tabuhan Bas *Bethot* dengan Kendang *Ageng*

Kd <i>ageng</i>	. . . ρ . . . B
Bas <i>bethot</i>	. . . 3 . . . 6

Seperti yang dilihat di kotak di atas, adanya tanda *seleh* berat yang pada bas *bethot* digunakan bunyi rendah sesuai *seleh* beratnya yang sedang terjadi pada sajian. *Seleh* ringan menggunakan *passing note*²⁶ yang sering diwakili oleh nada *lu sedeng* (3). Hal ini ditransformasikan ke dalam instrumen kendang *ageng* pada bunyi dah B dan thung ρ.

2. Hubungan Pola Tabuhan *Cak* dengan Saron *Penerus*

Seperti yang sudah dijelaskan pada bab II bahwa *cak* merupakan salah satu instrumen yang bersumber bunyi dari dawai/kawat yang dimainkan dengan cara dipetik. Berdasarkan hasil pengamatan dalam beberapa lagu *langgam* Jawa, penulis menemukan satu bentuk pola melodi pendek yang sama antara instrumen *cak* dengan saron *penerus* gamelan Jawa. Melodi pendek tersebut menggunakan teknik *imbal* dua tabuh (dua pemain), dengan nama polanya disebut *nyacah*.²⁷

²⁶*Passing note* dalam musik diatonis disebutkan pada sebuah nada yang terlepas dari harmoni yang sedang terjadi dan disajikan di antara dua akor sehingga terdapat transisi melodis antara kedua akor tersebut. Pada kasus ini menjadi transisi melodis antara dua *seleh* berat.

²⁷*Nyacah* adalah teknik tabuhan dalam bentuk pola melodi pendek (empat nada) dengan cara memecah atau mengurai satu nada tertentu yang dimainkan repetitif dan cenderung statis.

Saron *penerus* *seleh 6* ⇒ 5656 2356 2356 2356

Cak seleh Do / seleh 6 ⇒ 5356 2362 3562 3356

(*seleh A*)

Saron *panerus* *seleh 5* ⇒ 6565 2365 2365 2365

Cak seleh Si / seleh 5 ⇒ 2365 2365 2365 2365

(*seleh G#*)

Saron *penerus* *seleh 3* ⇒ 2323 2153 2153 2153

Cak seleh Sol / seleh 3 ⇒ i653 i653 i653 i653

(*seleh E*)

Saron *penerus* *seleh 2* ⇒ 3232 6532 6532 6532

Cak seleh Fa / seleh 2 ⇒ 6532 6532 6532 6532

(*seleh D*)

Saron *penerus seleh 1* ⇒ 2121 5321 5321 5321

Cak *seleh Mi / seleh 1* ⇒ 3562 3561 3561 3531

(*seleh C#*)

3. Hubungan Pola Tabuhan *Cuk* dengan Ketipung

Terdapat juga transformasi pola ritmis dari pola permainan *cuk* yang diterapkan kepada permainan ketipung pada langgam Jawa versi ala keroncong dalam seni karawitan. Ada kekhususan istilah dalam permainan instrumen *cuk* ketika di dalam sajian lagu langgam Jawa yaitu disebut dengan teknik *kopyokan*.²⁸

Berikut terlihat relasinya:

Cuk

Seleh Mi/ Seleh C#/ Seleh ji sedeng 1



²⁸*Kopyokan* adalah teknik memainkan instrumen *cuk* yang setiap nadanya dibunyikan dua kali secara berulang naik turun.

Ketipung

Pola *kencrung* ⇒ $\overline{.P} \overline{P\ell P} \overline{.P} \overline{P\ell P} \overline{.P} \overline{P\ell P} \overline{.P} \overline{P\ell P}$

4. Hubungan Pola Tabuhan Selo *Bethot* dengan Kendang *Ciblon*

Selo

Seleh Mi/ Seleh C#/ Seleh ji sedeng 1

1. Kendang *ciblon*

Pola *matut*:

Variasi 1 $\overline{.l} \circ l \overline{.l} \overline{\ell\ell.l} . \overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{bb} .$

<i>Ciblon</i> pola <i>pematut</i>	$\overline{.P} \overline{.P} \overline{kt} \overline{P\ell} \overline{t} \overline{kt} \overline{P\ell} \overline{oh} \overline{d}$ $\overline{db} . \overline{b} \overline{d} \overline{b} \overline{.P} \overline{\ell P} \overline{t}$
Selo <i>bethot</i> Pola baku	$\overline{.P} \overline{.P} \overline{kt} \overline{P\ell} \overline{t} \overline{kt} \overline{P\ell} \overline{oh} \overline{d}$ $. \overline{b} . \overline{d} . \overline{.P} \overline{\ell P} \overline{t}$

<i>Ciblon</i> pola <i>singgetan</i>	$\overline{.p}$ \overline{tp} \overline{td} \overline{pt} \overline{bd} \overline{b} \overline{bd} \overline{bt} $\overline{.th}$ \overline{d} \overline{bL} \overline{pt} \overline{d} \overline{th} \overline{d} \overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{b} $\overline{.p}$ \overline{pt} \overline{bd} \overline{b}
<i>Selo bethot</i> Pola <i>singgetan</i>	\overline{dp} \overline{d} \overline{pd} \overline{p} \overline{bd} \overline{bd} \overline{bd} \overline{bt} $\overline{.th}$ \overline{d} \overline{bd} \overline{pt} \overline{d} \overline{t} \overline{d} \overline{b} \overline{bb} \overline{d} \overline{dp} $\overline{.B}$ $\overline{.p}$ \overline{t} \overline{dd} \overline{d}

5. Hubungan Pola Tabuhan *Cak* dan *Cuk* dengan Bonang *Barung* dan Bonang *Penerus*

Cak

Cuk

Bonang <i>barung</i>	$\overline{.3/1}$ $\overline{.3/1}$ $\overline{.3/1}$ $\overline{.3/1}$ $\overline{.3/1}$ $\overline{.3/1}$ $\overline{.3/1}$
Bonang <i>penerus</i>	$\overline{.5/2}$ $\overline{.5/25/2}$ $\overline{.5/25/2}$ $\overline{.5/25/2}$ $\overline{.5/25/2}$ $\overline{.5/25/2}$ $\overline{.5/25/2}$ $\overline{.5/25/2}$ $\overline{.5/25/2}$ $\overline{.5/25/2}$

Berdasarkan susunan penyajian notasi dalam skema kedua kelompok musik di atas (karawitan dan keroncong), penulis dapat dengan mudah untuk melihat, mencermati, serta mengidentifikasi aspek-aspek sajian

musikalitas masing-masing yang merupakan jawaban dari asumsi tentang paradigma transformasi karawitan dari musik keroncong.

BAB V PENUTUP

A. Simpulan

Langgam Jawa terlahir dari proses pengaruh dua arah antara pemusik keroncong dan pengrawit gamelan Jawa. Hasil pengaruh inilah kemudian menghasilkan sebuah sintesis musik populer hingga sekarang yang disebut langgam Jawa. Dalam perspektif karawitan, pengertian langgam lebih dimaknai sebagai sebuah bentuk garap musikal, yakni sebuah bentuk sajian musikalitas baru yang secara konvensional pada gaya karawitan tertentu belum pernah ada sebelumnya. Garap musikal tersebut perlu dingatkan kembali akan kreativitas sosok Ki Nartosabdho dimana berhasil mentransformasikan beberapa unsur yang ada di keroncong ke dalam paradigma karawitan, yang dewasa ini menjadi salah satu bagian penting dari repertoar tradisi untuk musik keroncong dan unuk seni karawitan Jawa.

Aspek temuan lain adalah teknik dan penyesuaian laras serta penalaan yang menimbulkan penyesuaian pengertian musikal *seleh*, sehingga terjadi pendekatan musik modal ketimbang repertoar lain di keroncong yang biasanya menggunakan pendekatan tonal dalam sajiannya. Ada tiga unsur setidaknya yang diubah dalam ensambel keroncong untuk mencapai pada jiwa dan estetika karawitan antara lain: penyesuaian koleksi bunyi, teknik menabuhnya, dan pola tabuhannya.

Terbukti dari berbagai sisi analisis bahwa, repertoar langgam Jawa dimana termasuknya lagu Melati Rinonce ciptaan Ki Nartosabdho adalah repertoar dengan kaidah dasar yang bertolak belakang dari kedua aspek musik keroncong dan seni karawitan. Walaupun demikian, justru langgam

Jawa menjadi milik bersama antara dua kaum tersebut. Dengan kata lain, dengan adanya prinsip yang serupa walaupun beda yaitu *seleh* yang menjadi prinsip mewujudkan sajian lagu pada musik keroncong maupun pada seni karawitan akibatnya adalah transformasi langgam Jawa dari musik keroncong ke seni karawitan.

B. Saran

Perlu digarisbawahi bahwa repertoar langgam Jawa juga disajikan dalam ensambel campursari, dangdut serta bossa nova. Semua sajian di luar keroncong akan mengambil atau meminjam hal-hal yang ada di dalam paradigma keroncong maupun paradigma karawitan. Dengan demikian, penulis sadar bahwa perlu penelitian lanjutan terhadap repertoar langgam Jawa pada ensambel musik lainnya, supaya terlihat bagaimana terjadi transformasi pada kasus-kasus tersebut.

Peneliti melihat juga urgensi akan penelitian yang menjembatani antara berbagai seni musik termasuk musik keroncong dengan berbagai kesenian karawitan seperti seni karawitan Jawa. Dimana hampir tidak ada ruang pembahasan yang mendalam untuk mengkaji fenomena musik interdisipliner seperti langgam Jawa ini.

Berdasarkan hasil penelitian skripsi mengenai “Transformasi Lagu Langgam Jawa Melati Rinonce: dari Paradigma Musik Keroncong ke Paradigma Seni Karawitan”, peneliti memberikan saran pada pihak-pihak yang terkait berdasarkan permasalahan yang terjadi, antara lain:

1. Diharapkan kepada para etnomusikolog bahwa dengan selesainya penelitian ini, terdapat proses riset lebih lanjut mengenai hal jejak repertoar langgam Jawa baik di dalam keroncong maupun di dalam karawitan. Dengan keberlanjutan penelitian tersebut, pengertian akan repertoar ini akan semakin lengkap dan sesuai konteks nyata di lapangan.
2. Diharapkan kepada musikolog supaya dapat lebih jauh memperhatikan studi formal terhadap konstruksi dari repertoar keroncong, supaya objek yang bersangkutan dapat semakin lengkap dikaji. Dengan dukungan penuh dan bantuan musikolog dirasa akan mampu memudahkan masyarakat lebih mengenal dengan repertoar ini dari sudut pandang yang rasional dan kritik terhadapnya.
3. Setelah selesainya penelitian ini, peneliti berharap supaya adanya suatu kesadaran terhadap pelestarian repertoar langgam Jawa termasuk lagu Melati Rinonce. Karena peneliti menilai masih banyak karya tradisi lain yang lengkap dengan catatan pengertian kaidah-kaidah karya keroncong. Hal tersebut memungkinkan kepada para peneliti objek keroncong yang lain untuk dapat menjalankan penelitian terhadap karya lebih berkompeten.
4. Peneliti berharap untuk garap langgam Jawa dapat tetap dijadikan objek penelitian berlanjut, dari segi kajian, segi pengertian, permainan hingga eksplorasi bunyi. Hal tersebut dikarenakan terbukti bahwa

keunikan garap langgam Jawa di antara garap-garap lainnya dapat lebih dirasakan di repertoar karawitan Jawa.

Berdasarkan beberapa saran yang telah disampaikan peneliti di atas, dapat ditarik kesimpulan bahwa pengertian dan pengakuan koneksi pengaruh keroncong dengan karawitan dalam konteks budaya musik Jawa perlu dilakukan, supaya dapat terbangun suatu interaksi antar bidang demi kemajuan ilmu seni pertunjukan. Serta keunikan dalam konteks karawitan Jawa bahwa Langgam Jawa merupakan satu-satunya garap yang terpengaruh dari sajian keroncong.

KEPUSTAKAAN

- Blacking, John. 1974. *How Musical is Man*. Washington: University of Washington Press.
- Ganap, Victor. 2011. *Krontjong Toegoe*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta (BP ISI).
- Hardjana, Suka. 2018. *Estetika Musik: Sebuah Pengantar*. Yogyakarta: Art Music Today.
- Harmunah. 2011. *Musik Keroncong: Sejarah, Gaya dan Perkembangan*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Hastanto, Sri. 2009. *"Konsep Pathêt dalam Karawitan Jawa"*. Surakarta: ISI Press Solo.
- _____. 2011. *"Kajian Musik Nusantara-1"*. Surakarta: ISI Press Solo.
- Indrawan, Andre. 2020. "Perjalanan Sang Diatonis: Dari Pythagoras sampai Multi Media" dalam Ed. Sunarto, *Musik dalam Perspektif: Kumpulan Esai*. Yogyakarta: Thafa Media.
- Koapaha, Royke B. 2020. "Kontrapung dan Harmoni: Relasi Lebur yang Sering Terabaikan dalam Ed. Sunarto, *Musik dalam Perspektif: Kumpulan Esai*. Yogyakarta: Thafa Media.
- Kornhauser, Bornia. 1978. "In defence of Keroncong", dalam Ed. Margareth J. Kartomi, *Studies In Indonesian Music*. Victoria: The Center of Southeast Asian Studies, Monash University.
- Lee, Deborah. 2019. "The classification of musical transformation: a conceptual approach to the knowledge organization of musical arrangements" *Proceedings of CoLIS, the Tenth International Conference on Conceptions of Library and Information Science*, Ljubljana, Slovenia.
- Lisbijanto, Herry. 2013. *"Musik Keroncong"*. Yogyakarta: Graha Ilmu.

- Lerdahl, Fred dan Ray Jackendoff. 1999. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Miller, Hugh M. 2017. *Apresiasi Musik*. Yogyakarta: Thafa Media Yogyakarta, Cetakan Pertama
- Moleong, Lexy. 2009. *“Metode Penelitian Kualitatif Edisi Revisi”*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Prier, Karl-Edmund. 2014. *Kamus Musik*. Yogyakarta. Pusat Musik Liturgi
- Setiawan, Sigit. 2015. *“Konsep Kendangan Pematut Karawitan Jawa Gaya Surakarta”* Tesis Program Pasca Sarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.
- Sindoesawarno. 1987. *“Ilmu Karawitan”* dalam Ed. Judith Becker, *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music Volume 2*. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Supanggah, Rahayu. 2002. *“Bothekan Karawitan I”*, ISI Surakarta
- _____. 2007. *“Bothekan Karawitan II”*, ISI Surakarta
- Safrina, Rien. 1998. *“Pendidikan Seni Musik”*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Soeharto, dkk. 1996. *“Serba-Serbi Musik Keroncong”*. Jakarta: Musika.
- Soedarsono. 1992. *“Pengantar Apresiasi Seni”*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Sternberg, Robert (ed.). 1999, *“Handbook of Creativity”*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sunarto. 2020. *Musik dalam Perspektif: Kumpulan Esai*. Yogyakarta. Thafa Media.
- Tenzer, Michael. 2006. *Analytical Studies in World Music*. Oxford University Press.

Tim Penyusun Kamus Departemen Pendidikan Nasional. 2001. *Kamus Besar Bahasa Indonesia* Jakarta: Balai Pustaka.

Wasono, Adi. 1999. "Langgam Jawa: Faktor-Faktor Penyebab dan Wujud Perkembangan" Skripsi S-1 Etnomusikologi Sekolah Tinggi Seni Indonesia, Surakarta.

WEBTOGRAFI

<https://youtu.be/MTqOckjkeE/> diunduh tanggal 4 Desember 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=asDRqq9TCmQ/> diunduh tanggal 10 Desember 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=nfxbATcjKFc/> diunduh tanggal 10 Desember 2020

https://www.youtube.com/watch?v=_PrtLB5ibSo/ diunduh tanggal 12 Desember 2020

https://www.youtube.com/watch?v=X8_MOA0OKz4/ diunduh tanggal 12 Desember 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=YnX6M8g3ZDo/> langgam melathi rinonce/ diunduh tanggal 15 Desember 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=zzSvTDX4S1Q/> langgam melathi rinonce Pimpinan Ki Nartosabdo/ diunduh tanggal 15 Desember 2020

https://www.youtube.com/results?search_query=melathirinonce+waljinah

https://www.youtube.com/results?search_query/capinggunung/nartosabdo/ diunduh tanggal 16 Desember 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=n2R7DTPdlZc/> Gesang/ diunduh tanggal 17 Desember 2020

DISKOGRAFI

Gendhing² Langgam, Fajar Record 9220, Pimpinan Nartosabdho

Gendhing² Langgam Ali-ali, Fajar Record HDX 751, Waljinah

} NARASUMBER

Untoro 50 Tahun, beralamat di desa Mojosongo, Kecamatan Jebres, Surakarta. Ia selaku penata gending dan sekaligus pengendhang dari kelompok karawitan Ngluri Laras desa Tangkil, Kabupaten Sragen.

Danis Sugiyanto 45 tahun, dosen Jurusan Karawitan ISI Surakarta, seniman keroncong dan seniman karawitan bertempat tinggal di Pondokbaru Permai Blok H 19, Gentan, Sukoharjo

GLOSARIUM

- Andhegan* :Istilah berhenti sesaat (jeda) di bagian tertentu saat jalannya sajian gending berlangsung. Lazimnya *andhegan* diisi sajian vokal tunggal (*sindhenan*).
- Bawa* :Istilah vokal tunggal, atau *lelagon* yang digunakan sebagai awalan sajian gending yang berbentuk *sekar ageng*, *sekar tengahan*, dan atau *sekar macapat*.
- Bethot* : Istilah teknik membunyikan dawai dengan cara ditarik oleh dua jari yang diawali dengan dipegang menggunakan dua ujung jari telunjuk dan ibu jari.
- Buka* :Istilah tabuhan instrumen tertentu (tunggal) untuk mengawali sajian gending. Lazimnya ricikan gamelan yang melakukan buka adalah: bonang *barung*, *kendhang*, gender, rebab. Dan pada gending tertentu bisa juga gambang dan atau saron *barung*.
- Cakêpan* : Istilah teks atau syair yang digunakan dalam tembang gending seperti: *gerongan*, *sindhenan*, *senggakan* dan lain-lain.

- Céngkok* : Istilah kalimat lagu dalam tembang, seperti dalam bentuk *sindhenan*, *gerongan*, *bowo*, *macapat*, dan *senggakan*.
- Coda* : Istilah bagian akhir dari sebuah sajian musik.
- Dikeplak* : Istilah teknik menabuh cello dengan cara dipukul dengan efek-efek tangan pada bagian kayunya di dekat dawai yang di-*bethot* seperti menepuk instrumen kendang ciblon jawa.
- Engkel keroncong* : Istilah engkel keroncong adalah pengertian sebuah perkumpulan pola permainan instrumen untuk langgam keroncong.
- Engkel langgam jawa* : Istilah engkel langgam adalah pola permainan instrumen cirikhas langgam jawa.
- Genjreng* : Istilah teknik membunyikan dawai dengan ujung jari pada dua kawat (dawai) atau lebih dalam akord tertentu secara bersama.
- Gérong* : Istilah vokal dalam sajian gending yang dilantunkan secara bersama-sama, bisa laki-laki saja, perempuan

saja, atau laki-laki dan perempuan secara bersama-sama.

- Gendhing* : Istilah komposisi musikal karawitan Jawa.
- Idem* : Istilah sama dengan yang sebelumnya.
- Isen-isen* : Istilah mengisi kekosongan ruang musikal dengan menyajikan lagu pendek untuk melengkapi kesan estetika musikal.
- Intro* : Istilah bagian awal sebuah sajian musik.
- Irama* : Istilah pelebaran dan penyempitan gatra dalam sajian gending jawa. Ada empat tingkatan irama dalam sajian gending jawa yaitu: lancar, tanggung, *dados*, *wiled*, dan *gropak*. Ada yang sering menyebut irama *rangkepan*, tapi masih dianggap rancu, karena *rangkep* lebih tepat diartikan sebagai kelipatan dari sajian irama tertentu.
- Klênéngan* : Istilah sajian karawitan mandhiri yang biasanya lebih mengutamakan keindahan estetika musikalitas gending.
- Kopyokan* : Istilah teknik memainkan instrumen cuk yang setiap nadanya dibunyikan dua kali secara berulang naik turun.

- Laras* : Istilah koleksi bunyi dalam gamelan Jawa.
- Laya* : Istilah cepat lambatnya tempo.
- Ompak* : Istilah bagian gending yang biasanya disajikan untuk mengawali gending pokok. Bentuk gending yang biasanya memiliki *ompak* adalah ketawang, ladrang dan atau lancar.
- Semitone* : Jarak terkecil dalam tangga nada kromatis dalam paradigma musik diatonis.
- Sirêp* : Istilah penyajian gending dengan volume lirih setelah keras.
- Singgetan* : Istilah pola tabuhan yang diadopsi dari sekaran kendang ciblon karawitan jawa yang lazimnya diterapkan pada setiap gong (kalimat lagu berat), atau diterapkan sebagai batas (sekat) antar *sekar-an-sekar-an* yang lain.
- Suwuk* : Istilah berhentinya sajian gending.

- Titilaras* : Istilah urutan koleksi bunyi pada pelarasan slendro dan pelog.
- Tritone* : adalah interval antara dua nada dengan jarak 6 *semitone* atau, dengan kata lain 3 ton
- Udar* : Istilah penyajian gendhing dengan volume keras setelah lirih.
- Passing note* :Istilah dalam musik diatonis disebutkan pada sebuah nada yang terlepas dari harmoni yang sedang terjadi dan disajikan di antara dua akor sehingga terdapat transisi melodis antara kedua akor tersebut.
- Pathet* : Istilah batas wilayah, area (*ambah-ambahan*) nada pokok pada setiap aturan pelarasan slendro dan pelog misalnya dalam area *pathet slendro manyura* dengan urutan nada-nadanya: 6̣—1—2—3—5—6—1̣—2̣—3̣, *pathet sanga* dengan urutan nada: 5̣—6̣—1—2—3—5—6—1̣—2̣ dan sebagainya

Lampiran 1

BIODATA NARASUMBER 1



Nama : Danis Sugiyanto, S.Sn., M.Hum.
 Tempat/tanggal lahir : Surakarta/ 2 Maret 1971
 Alamat : Mangkuyudan RT 3 RW 3 Purwosari Surakarta
 Pekerjaan : Dosen ISI Surakarta Jurusan Karawitan

Pendidikan :

- Tamat SMPN 3 Surakarta Th. 1986
- Tamat SMAN 4 Surakarta Th. 1990
- Tamat STSI Surakarta Th.. 1995
- Tamat program magister seni pertunjukan dan seni rupa UGM Yogyakarta thn 2003.

Lampiran 2

BIODATA NARASUMBER 1



Nama : Untoro S.Sn.
Tempat, tanggal lahir : Cilacap, 14 Januari 1971
Alamat :Perum Solo Asri, RT 03 RW 07, Kedung Tungkul,
Mojosongo, Jebres, Surakarta.
Pekerjaan : PNS mulai th. 2000 hingga sekarang, di LPP RRI
Surakarta

Pendidikan :

- Tamat SMPN Wanareja Th. 1987
- Tamat SMKI Sendangmas Banyumas Th. 1991
- Tamat STSI Surakarta Th. 1998

Lampiran 3

HASIL WAWANCARA I

Pewawancara : Leon Gilberto Medellin Lopez
 Narasumber : Danis Sugiyanto
 Waktu : 23 Maret 2021

No.	Pertanyaan	Jawaban
1	Menurut pengetahuan yang bapak pahami, bagaimana sejarah Langgam Jawa Melathi Rinonce?	Melathi Rinonce itu, kalau dari kesejarahannya, itu duluan Langgam Keroncong Rangkaian Melati karya R. Arimah atau R. Maladi. Di samping olahragawan, ternyata beliau itu pencipta lagu, banyak lagunya yang terkenal, R. Maladi atau nama samarannya Arimah. Nah, saya mengenal itu (langgam keroncong) dulu, karena saya lebih akrab di situ. Ketika saya belajar di karawitan, saya mendengar atau mengalami pentas menyajikan langgam Melathi Rinonce. Ternyata setelah saya rasakan, saya bandingkan, Sol do si sol la mi, sol la, la la la si sol, kontur melodinya 'kan begitu. Ketika di Melathi Rinonce, " <i>lha kae wis mreng nyangking kembang melathi rinonce.</i> " Kok hampir sama? Teksturnya sama. Judulnya juga hampir sama, Rangkaian Melati kalau diterjemahkan menjadi bahasa Jawa 'kan <i>melathi rinonce</i> . Sama. Saya tidak wawancara ke pak Nartosabdo atau seniman Condhong Raos, atau yang lain, yang berhubungan dengan pak Nartosabdo, tapi saya hanya akal-akalan, "Ini kayanya pak Nartosabdo ini sumber karyanya (Melathi Rinonce) dari Rangkaian Melati", karena latar belakangnya pak Nartosabdo kan bisa musik, pemain keroncong juga. Pasti beliau akan akrab dengan Rangkaian Melati, karena itu lagu yang populer di keroncong. Banyak karya pak Narto yang terinspirasi dari melodi-melodi lagu keroncong. Seperti Sapu Tangan.. "Solo di

		<p>waktu malam hari..”, itu ada di Sapu Tangan.. Pelog barang. Itu memang kreativitasnya pak Nartosabdo. Dengar-dengar dari mana, lalu dimasukkan. Untuk tulisan tentang pak Narto juga banyak, karya-karyanya diklasifikasikan apa-apa itu ada, penelitiannya (orang) UNY, adik kandungnya pak Prasad, Namanya pak Saptomo. Itu kalau berbicara tentang pak Nartosabdo, kalau tentang pak Arimah ya memang, (karyanya) Solo di Waktu Malam, Di Bawah Sinar Bulan Purnama, Rangkaian Melati.. Banyak sekali lagu-lagunya yang hebat, menurut saya. Yang fenomenal, yang cantik ‘lah, yang enak, bagus dan orang keroncong pasti senang lagunya dia.”</p>
2	<p>Bagaimana langgam keroncong Rangkaian Melati bisa masuk ke langgam Jawa Melathi Rinonce?</p>	<p>Itu teorinya pak Anjarani, secara konsep, langgam Jawa di keroncong itu intinya adalah imitasi dari gamelan. Jadi, di langgam [Jawa] [pada/dalam] keroncong itu seakan-akan memainkan gamelan. Imitasi ya, imitasi ‘kan bukan aslinya. Misalnya cello, cello dikatakan pak Anjarani adalah imitasi dari kendang. Itu juga tidak 100% seperti pola-pola kalau di gamelan mainkan. Misalnya di irama <i>engkel</i>, itu tidak ada <i>kengser</i>. *mencontohkan <i>kengser</i> pada karawitan*, tidak selengkap itu. Jadi kalau irama <i>engkel</i> bahkan didobel juga. Itu [sekarang] <i>pematut</i> semua. Mungkin di langgam [Jawa] [pada karawitan] juga <i>pematut</i>, pokoknya <i>sekarangmlaku</i>, ‘kan? Kalau didobel mungkin <i>kengser</i>-nya agak seperti kalau di karawitan, tapi awalnya tidak sama. Dari situ, mau ke gong, ke <i>seleh</i> hampir sama. Imitasi dari gamelan, ada bonang barung dan penerus, ke gaya keroncong itu ada teknik <i>kempyungan</i>. Itu malah sebenarnya juga saling memengaruhi. Di mana ini [Langgam Jawa pada keroncong] sebagai spesies baru, terinspirasi dari induknya [karawitan]. Ketika dia berkembang, induknya ini menirukan anaknya. Itu hebat, induk ga merasa melahirkan, namun justru tertarik dengan perkembangan anaknya. Itu lucu.” “Jadi kalau</p>

		<p>di gamelan ya, misalnya dari seleh nem ke ma, itu semua instrumen pada gamelan punya cengkok, tapi kalau di keroncong, itu belum ter-rumuskan. Dari do ke si, bagaimana gitarnya harus bermain, bagaimana cak si imitasi dari siter? Mungkin untuk diri saya pribadi, saya berproses seperti merumuskan kalau dari seleh mi atau si, pola caknya bagaimana. Itu pola pikir saya seperti kalau main gamelan (sekarang). Kalau di keroncong seperti berenang bersama, nanti ketemu seleh. Sebenarnya kalau di gamelan juga seperti itu, tapi ketika ada pendidikan formal terus dibakukan. Dari seleh nem ke ma itu ora butuh. Dari seleh ma ke ro, bisa setengah dua lolo cilik terus pipilan ro, tapi kalau di keroncong, ya suka-suka gua. Pokoknya interaksi yang benar-benar seperti orang buta berenang di laut, tapi justru itu unik. Belum ada kepastian atau struktur yang pasti.”</p>
3	Apakah dapat dikatakan muncul secara naluri?	<p>Naluri, mereka [para pemain keroncong] punya. Mungkin <i>filler</i> dari <i>flute</i> atau biola kadang sudah terbakukan. Kalau saya mengajarkan keroncong pada yang ingin tahu, saya mencoba tidak terlalu improvise. Si pemain juga harus tahu lagunya, penting itu. Dari seleh ini ke ini, berarti kembangannya, atau frasanya gitar atau cak cuk, harus tahu arah nadanya. Jadi seperti kalau di gamelan, harus tahu lagu, ngeng. Kalau orang Jawa, pengrawit-pengrawit sepuh itu tidak tahu lagunya seperti apa, tapi ngeng-nya bagus, konsentrasi penuh, gending apapun jalan. Jadi kalau misalnya seorang pemain flute atau biola di keroncong, kalau dia tidak tahu ngeng lagu, mungkin dia berdasarkan chord, padahal kalau di langgam Jawa kan tidak ada chord, ya. Langsung seleh. Seleh do, kalau pemusik barat yang tidak mengerti keroncong, dikasih mi atau sol, ini kan harmoni.. Bukan. Dia hanya chord. Walau dia mengerti lagunya</p>

		<p>arahnya ke sana, itu angan-angan chord saja. Kalau di langgam Jawa, seluruh detail lagu melodi itu, "Ke mi ya mi, ke fa ya fa, ke sol ya sol." Tidak ada sol terus chord-nya ke si re itu tidak ada, atau ke fa, la do, tidak ada. Di estetika keroncong ada istilah ngeroncong, dalam arti, ada pemain musik bagus, gitar, biola, flute, tapi belum tentu ketika dia bermain keroncong, dia punya daya ngeroncong. Kalau jazz ya jazzy, pop ya poppy. Sesuai genre musiknya. Kalau keroncong ya ngeroncong. Kadang filler-nya.. Seperti kasus tadi (biola di natalan), "Ini langgam Jawa, kok filler-nya seperti diatonik?". Sementara ini untuk materi kuliah di Analisa karawitan, karena itu contoh paling menarik untuk pemahaman awal siswa, di mana bisa menunjukkan isi Melathi Rinonce versi langgam itu apa. Nah nanti cerita keroncong itu tadi, jadi bisa dua paradigma, kalau keroncong begini, karawitan begini. Jadi biar mahasiswa, "Wah.. iya, ya? Penciptaan itu tidak hanya.. mesti ada sesuatu yang melatarbelakangi.""</p>
4	Apakah ini merupakan pola <i>mandheg</i> ?	<p>Ya. Ini kan sumber asli dari Condhong Raos, artinya kemauan pak Nartosabdo saya jamin ke hasil rekaman ini, karena ini rekaman komersial. Tapi ini <i>mandheg</i> atau tidak, ya tidak apa-apa. Saya pernah berbincang dengan Untoro, adik kelas, pengendang bagus yang sekarang kerjanya di RRI. Dia paling benci dengan Melathi Rinonce, karena dia pasti salah. Seperti pak Wakijo paling benci dengan gending Rujak Sentul, pasti dia akan keliru terus, karena tidak suka atau tidak cocok dengan gendingnya, atau itu memang mengganggu tekniknya. Ya itu lah hati-hatinya berkarya atau ketika menerjemahkan.</p> <p>Nuansanya jadi ga muncul. Mungkin karena pengaruh transkrip. Kadang-kadang dipaksakan, ini konsep musik saya memang musik barat. *menggumamkan Arus</p>

		<p>Monggang* Itu sering sekali. Kadang, di tingkat praktis, apa yang dibunyikan, "Wah ini G#." Slendro gitu kan sebenarnya bukan do re mi sol la do, kalau menggunakan itu nanti jadi akan seperti Mandarin, tapi kalau dipaskan kadang pas kadang tidak, tapi penjadiannya sulit." satu tradisi musik itu sudah dibuat sedemikian rupa, saya harus menghargai, saya harus belajar sungguh-sungguh di ranah ini. Ketika saya berenang di lautan nada gamelan, saya harus tunduk ke gamelan. Pernah ya, Banyuwangi itu kan wilayah abu-abu karena ada biolanya, titi laras pakai biola, kan jadi ga enak. Kalau mau menuruti embat gamelan saya bisa, tapi kok saya ga nyaman, ya? Ini harus budaya asli yang melakukan. Slendro di biola itu kan sudah rusak kalau sesuai penjarian diatonik. Kalau untuk eksperimen ya ndak papa, lah. tapi untuk kesadaran budaya, kadang tidak enak... Itu masalah yang rumit</p>
5	<p>Keroncong karawitan ini mungkin bagi para penguji ditanyakan bahwa kenapa Campursari begitu populer secara antropologi musik?</p>	<p>Itu bisa bercemin ketika dulu, orang Jawa itu masih lekat dengan budaya gamelan, 'kan? pengaruh barat masih sedikit lah karena era informasi bersinggungan masih sedikit. Gamelan ya nyaman. Ketika zaman berubah, ada keroncong masuk, orang belajar keroncong. Motivasi belajar keroncong itu apa? Padahal secara genetik, dia itu anak seorang pengrawit. Ada banyak motivasi, misalnya dia merasa lebih gagah, elit, terpendang dan terpelajar ketika pakai celana panjang dan jas, juga menenteng gitar. "Wah.. modern." Dia merasa naik harkatnya. Daripada misal memakai kain, blangkon, ribet dan tidak praktis.. terus musiknya tidak dihargai. Lalu musiknya juga tidak dihargai. Sekali pentas keroncong, katakanlah dapat seratus ribu, sementara pentas gamelan sehari semalam hanya dapat lima ribu. Itu ada efek ekonomi, dan juga mungkin efek lingkungan. Misal lingkungannya senang keroncong, otomatis dia akan sedikit bergaul dengan gamelan. Keluarganya juga kurang</p>

		<p>mendukung. Padahal dia secara perasaan senang, keroncong senang, gamelan juga senang karena ada semacam kesamaan sifat, "wong bapak saya saja juga pemain gamelan", tapi intensitasnya dia dalam berkegiatan banyak di keroncong. Itu saya rasakan, mungkin saya sendiri. Beruntung saya sendiri senang dengan keduanya. Ketika belajar di gamelan, saya belajar gamelan full, fokus. Ketika di luar ya saya belajar keroncong.</p> <p>Banyak ya, pak Tarso RRI itu saya kenalan waktu di klenengan, ternyata dia itu pemain cello Radio Orkes Surakarta, pemain cello keroncong. "Tapi kok nggender-nya bagus, ya?" Terus justru malah masa tuanya diabdikan untuk klenengan daripada keroncong, padahal pencipta lagu langgam Jawa, pemain cello. Karena di RRI, singgungan antara pemain karawitan dan keroncong itu 'kan hampir setiap hari. Terlepas ada istirahat, di gamelan, "Pak, mbok saya diajari." Lama-lama terus diajak latihan di luar (jadwalnya) dinas."</p>
6	Apakah dalam peristiwa tersebut terdapat peran RRI yang mencolok?	<p>Ya. RRI itu tonggak juga. Kalau Radio Orkes Surakarta itu kan sejarahnya dari SRV, ya, Solosche Radio Vereeniging. Penjajahan Belanda dulu, zaman Mangkunegaran. Dia punya satu tim pengrawit untuk siaran. Akhirnya berkembang, setelah Indonesia merdeka, RRI tidak hanya menyiarkan tradisi saja, tapi musik barat juga. Akhirnya ada divisi radio orkes yang musik klasik dan seksi keroncong asli. Istilah keroncong asli itu diambil dari seksi asli ini, karena ada pemusik orkestra, ada pemusik keroncong asli. Kadang yang asli ini dikolaborasikan dengan musik orkestra. Pakai beberapa biola, flute, tapi combo-nya keroncong. Di RRI itu ya ada bermacam-macam seniman di situ, saling menukar pengetahuan."</p>
7	Selain pada RRI, apakah terdapat tempat lain?	<p>Kalau dulu 'kan di Kraton, ya. Ada ahli musik dari barat yang meng-</p>

		<p>ajari pribumi membuat grup, jejaknya masih ada, misalnya dulu ada pak Agus Murtono pegawai RRI, concert master-nya Twilite Orchestra, bapaknya dia justru diajari oleh orang Belanda yang bisa musik di Kraton. Sejarahnya waktu PB X dengan w—ada diceritakan di babat, ada satu kapal yang isinya ansambel musik, kapal yang lain isinya ansambel musik Jawa. Berlayar.</p>
--	--	--

Lampiran 4

HASIL WAWANCARA II

Pewawancara :Leon Gilberto Medellin Lopez
Narasumber :Untoro S.Sn.
Waktu :20 Mei 2021

No	Pertanyaan	Jawaban
1	Mengenai bagaimana terwujudnya langgam garap di gamelan dan hubungannya dengan keroncong. Dari struktur gending seperti apa, perbedaannya dengan gending yang serupa bagaimana?	Kalau menurut saya, langgam itu berangkat dari musik keroncong. Dulu dari kalangan seniman karawitan mungkin ingin menunjang atau menyajikan (keroncong) ke bentuk gamelan. Kalau dilihat secara struktur, keroncong mungkin berangkat dari vokal. Di situ tidak ada bentuk struktural. Misalnya, penotasian secara langgam [Jawa pada] keroncong yang disajikan oleh keroncong mungkin tidak mengenal struktur ricikan. Jadi saya mengira mungkin munculnya dari lagu dulu. Kemudian diimplementasikan di musik karawitan, dilihat dari bentuk tembang, ada padhang dan ulihan, dilihat dari situ, kok pas ke bentuk ketawang. Ketawang kan dua kenongan lalu gong. Kalau saya menyimpulkan seperti itu, berangkat dari sebuah lagu. Menurut saya, rasanya berbeda dari asli [musik] keroncong, dari karya seniman yang dulu. Sama-sama langgam [Jawa] tapi berbeda. Apalagi dalam dunia karawitan, menciptakan langgam yang berangkat dari gamelan. Itu juga berbeda dengan yang dasarnya keroncong. Mungkin tidak semua orang bisa merasakan.
2	Lantas, apa yang membuat keduanya berbeda?	Ya karena latar belakang. Misalnya, orang keroncong menotasikan lagu hanya solmisasi, tidak memikirkan strukturnya. Ada interlude, reff, selesai. Kalau di karawitan memang karena sudah ada dasar karawitan, pasti akan berpikir strukturnya, padhang-ulihan. Yang paling tepat memang diwadahi bentuk ketawang. Ada juga yang

		<p>seperti ki Nartosabdo, karena dia memang seniman yang luar biasa, nakal dalam dunia karawitan luar biasa, karena kreatif. Kalau menurut saya, itu gubahan ki Nartosabdo, tapi mungkin juga melihat Rangkaian Melati. Itu kalau mau jujur, mungkin ki Narto terinspirasi dari lagu itu. Mau mengejar sampai situ, ini hanya sebuah tafsir. Ketika dipindah ke karawitan, ada transformasi ricikan. Ada cak-cuk lalu disajikan dalam bonang penerus. Sebenarnya kalau mau jujur, juga meniru itu. Cello dalam karawitan disajikan [oleh] kendang dengan teknik atau sajian yang berbeda, walau ada yang pinatut, tapi ada beberapa bagian yang harus dikendangi seperti cello, karena memang enak seperti itu, kembali lagi pada rasa. Kadang ada juga yang di-gebyah-uyah, tidak menguasai cello ya dibuat pinatut. Memang tidak ada yang melarang, tapi mungkin rasanya [akan] berbeda.</p> <p>Ricikan dalam keroncong yang disajikan dalam gamelan, seperti cak-cuk dan cello.</p>
3	<p>Bagaimana laras atau pola dalam karawitan bisa dipinjam?</p>	<p>Sifatnya tidak secara totalitas, ya. Mengambil nada yang misalnya satu baris dominan solmisasi tertentu. Hanya diambil dong-nya saja. Tidak bermain secara melodik.</p>

Lampiran 5

PARTITUR LANGGAM KERONCONG RANGKAIAN MELATI

Score **Langgam Keroncong Rangkaian Melati**

Komposer: R. Maladi (nama samaran: R. Arima)
 Transkriptor: Leon Gilberto Medellin Lopez & Soladi

The musical score is written for eight instruments: Flute, Biolin, Cak, Cuk, Selo Bethot, Vokal, Gitar, and Bas Bethot. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures. The Flute part plays a melodic line in the first measure. The Biolin part is silent in both measures. The Cak part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cuk part plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The Selo Bethot part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vokal part is silent in both measures. The Gitar part is silent in the first measure and plays a chord in the second measure. The Bas Bethot part is silent in the first measure and plays a bass line in the second measure.

Flute

Biolin

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

Gitar

Bas Bethot

2 Langgam Keroncong Rangkaian Melati

The musical score is arranged in a system with eight staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is marked with a '2' at the beginning and a '3' above the first measure of each staff, indicating a triplet. The instruments and their parts are:

- Flute:** Plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- Biolin:** Remains silent throughout the piece.
- Cak:** Provides a rhythmic accompaniment using chords, primarily eighth notes.
- Cuk:** Plays a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes.
- Selo Bethot:** Provides a bass line with eighth and sixteenth notes.
- Vokal:** Remains silent throughout the piece.
- Gitar:** Provides harmonic support with chords, labeled with Roman numerals IV, V, and I.
- Bas Bethot:** Provides a bass line with quarter and eighth notes.

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

3

5

Flute

5

Biolin

5

Cak

Cuk

5

Selo Bethot

5

Vokal

5

Gitar

I II

Bas Bethot

Detailed description: This is a musical score for a Keroncong ensemble. It consists of eight staves. The top staff is for Flute, which is mostly silent. The second staff is for Biolin (Violin), playing a melodic line. The third staff is for Cak, playing a rhythmic accompaniment with chords. The fourth staff is for Cuk, playing a complex rhythmic pattern. The fifth staff is for Selo Bethot, playing a rhythmic accompaniment. The sixth staff is for Vokal, which is silent. The seventh staff is for Gitar, playing a rhythmic accompaniment with chords. The eighth staff is for Bas Bethot, playing a rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The number '5' is written above the first measure of each staff.

4

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

7

Flute

7

Biolin

7

Cak

7

Cuk

7

Selo Bethot

7

Vokal

7

Gitar

V I

7

Bas Bethot

Detailed description: This is a musical score for a Keroncong ensemble. It consists of eight staves. The top staff is for Flute, which is mostly silent. The second staff is for Biolin (Violin), playing a melodic line. The third staff is for Cak, playing a rhythmic accompaniment with chords. The fourth staff is for Cuk, playing a complex rhythmic pattern. The fifth staff is for Selo Bethot, playing a rhythmic accompaniment. The sixth staff is for Vokal, which is silent. The seventh staff is for Gitar, playing a rhythmic accompaniment with chords, labeled 'V' and 'I'. The eighth staff is for Bas Bethot, playing a simple bass line. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

5

The musical score is arranged in a vertical staff format. It includes the following parts:

- Flute:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), starting with a fermata.
- Biolin:** Treble clef, key signature of two sharps, starting with a fermata.
- Cak:** Treble clef, key signature of two sharps, playing a series of chords.
- Cuk:** Treble clef, key signature of two sharps, playing a melodic line with eighth notes.
- Selo Bethot:** Bass clef, key signature of two sharps, playing a melodic line with eighth notes.
- Vokal:** Treble clef, key signature of two sharps, with lyrics: "Rang - kai - an me - la -".
- Gitar:** Treble clef, key signature of two sharps, with chord diagrams for G, D, and V.
- Bas Bethot:** Bass clef, key signature of two sharps, playing a simple bass line.

6

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

10

Flute

10

Biolin

10

Cak

Cuk

10

Selo Bethot

10

Vokal

ti yang ku sim - pan di da - lam ha -

10

Gitar

I V/IV IV V

10

Bas Bethot

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

7

12

Flute

12

Biolin

12

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

ti me - mgi - kat ji - wa -

Gitar

I I V/II

Bas Bethot

8

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

14

Flute

14

Biolin

14

Cak

Cuk

14

Selo Bethot

14

Vokal

ku ji - wa - mu tak a - kan ber - pi - sah la -

14

Gitar

II V

14

Bas Bethot

Detailed description: This is a musical score for a Keroncong ensemble. It consists of eight staves. The top two staves (Flute and Biolin) are mostly empty, with a '14' above them. The Cak staff has a series of chords. The Cuk staff has a complex rhythmic pattern. The Selo Bethot staff has a melodic line. The Vokal staff has a vocal line with lyrics. The Gitar staff has two chords labeled II and V. The Bas Bethot staff has a simple bass line. The key signature is two sharps (F# and C#).

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

9

16

Flute

16

Biolin

16

Cak

Cuk

16

Selo Bethot

16

Vokal

16

Gitar

16

Bas Bethot

gi rang - kai - an me - la -

I I V

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Langgam Keroncong Rangkaian Melati'. It consists of eight staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The piece starts at measure 16. The Flute and Biolin parts are mostly rests. The Cak part consists of a series of chords. The Cuk part is a complex rhythmic pattern. The Selo Bethot part is a melodic line. The Vokal part has the lyrics 'rang - kai - an me - la -'. The Gitar part has chords labeled I, I, and V. The Bas Bethot part is a simple bass line.

10 Langgam Keroncong Rangkaian Melati

18

Flute

18

Biolin

18

Cak

Cuk

Selo Bethot

18

Vokal

ti yang ku - ron - ce se - ti - ap ha -

18

Gitar

I V/IV IV V

Bas Bethot

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

11

20

Flute

20

Biolin

20

Cak

Cuk

20

Selo Bethot

20

Vokal

ri se - ti - a me - nan -

20

Gitar

I I V/II

20

Bas Bethot

12

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

22

Flute

22

Biolin

22

Cak

Cuk

22

Selo Bethot

22

Vokal

ti da - tang - nya pah - la - wan - ku yang se - ja -

22

Gitar

II V

22

Bas Bethot

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

13

24

Flute

24

Biolin

24

Cak

Cuk

Selo Bethot

24

Vokal

ti wa - jah - mu ber -

Gitar

I IVH I V/IV

Bas Bethot

14

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

26

Flute

26

Biolin

26

Cak

26

Cuk

26

Selo Bethot

26

Vokal

se - ri pe - nuh ha - ra - pan su -

26

Gitar

IV IV V

26

Bas Bethot

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

15

28

Flute

28

Biolin

28

Cak

Cuk

28

Selo Bethot

28

Vokal

ci se - mer-bak ha - rum me -

28

Gitar

I I

28

Bas Bethot

16

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

30

Flute

30

Biolin

30

Cak

30

Cuk

30

Selo Bethot

30

Vokal

wa - ngi ja - sa - mu a - ba -

30

Gitar

V/V V/V

30

Bas Bethot

The musical score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are: Flute, Biolin, Cak, Cuk, Selo Bethot, Vokal, Gitar, and Bas Bethot. The Flute and Biolin staves are mostly empty, with a few notes in the second measure. The Cak staff features a series of chords. The Cuk staff has a complex, rhythmic melody. The Selo Bethot staff has a bass line with many notes. The Vokal staff has the lyrics 'wa - ngi ja - sa - mu a - ba -' written below the notes. The Gitar staff shows two chords, both labeled 'V/V'. The Bas Bethot staff has a simple bass line.

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

17

32

Flute

32

Biolin

32

Cak

Cuk

32

Selo Bethot

32

Vokal

di rang - kai - an me - la -

32

Gitar

V V

32

Bas Bethot

Detailed description: This is a musical score for a Keroncong ensemble. It consists of eight staves. The top two staves (Flute and Biolin) are currently blank, with a '32' above each. The Cak staff shows a series of chords. The Cuk staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Selo Bethot staff has a melodic line with eighth notes. The Vokal staff has a vocal line with lyrics: 'di rang - kai - an me - la -'. The Gitar staff shows two chords, both labeled 'V'. The Bas Bethot staff has a simple bass line with quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

18

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

34

Flute

34

Biolin

34

Cak

34

Cuk

34

Selo Bethot

34

Vokal

ti yang ku - ja - ga sam - pai ku ma -

34

Gitar

I V/IV IV V

34

Bas Bethot

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

19

36

Flute

36

Biolin

36

Cak

Cuk

Selo Bethot

36

Vokal

ti bi - ar - pun tak a -

36

Gitar

I I V/II

36

Bas Bethot

20

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

38

Flute

38

Biolin

38

Cak

38

Cuk

38

Selo Bethot

38

Vokal

kan kem-ba - li pah - la - wan - ku yang se - ja -

38

Gitar

II V

38

Bas Bethot

Detailed description: This is a musical score for a Keroncong ensemble. It consists of eight staves. The top two staves, Flute and Biolin, are currently silent, indicated by a horizontal line. The Cak staff shows a series of chords. The Cuk staff has a complex, rhythmic melody. The Selo Bethot staff has a melodic line with some grace notes. The Vokal staff contains the lyrics 'kan kem-ba - li pah - la - wan - ku yang se - ja -'. The Gitar staff shows two chord positions, II and V. The Bas Bethot staff has a simple bass line.

Langgam Keroncong Rangkaian Melati

21

40

Flute

40

Biolin

40

Cak

Cuk

40

Selo Bethot

40

Vokal

ti

40

Gitar

I IV V

40

Bas Bethot

Detailed description: This is a musical score for a Keroncong ensemble. It consists of eight staves. The top two staves, Flute and Biolin, are currently silent, indicated by a horizontal line with a bar. The Cak staff features a series of chords, starting with a whole note chord and followed by eighth-note chords. The Cuk staff has a complex melodic line with many sixteenth notes. The Selo Bethot staff plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vokal staff has a single note 'ti' with a fermata. The Gitar staff shows three chords labeled I, IV, and V. The Bas Bethot staff has a melodic line with a long note in the second measure.

22 Langgam Keroncong Rangkaian Melati

The musical score is arranged in eight staves, each labeled with an instrument or voice part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal sign '42' at the beginning of each staff. The Flute and Biolin parts are mostly rests. The Cak part features a series of chords. The Cuk part has a melodic line with some triplets. The Selo Bethot part has a bass line with eighth notes. The Vokal part is a rest. The Gitar part has two chords, both marked with a '1' below them. The Bas Bethot part has a bass line with a slur over the first two notes.

Flute

Biolin

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

Gitar

Bas Bethot

2

Langgam Jawa Melathi Rinonce

3

Biolin

3 2 1 6 1 2 3 1 1 2 _____ 1 2 3

Cak

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 1 2 3
3 3 3 3 3 3 2 2 2 2
2 2 2 1 1 1 6 6 6 6

Cuk

6 3 3 6 6 3 1 6 6 1 1 1 3 A 2 2 A A A 2 A 2 2 1 2 3
3 _____ 6 _____ 2 _____ 2 _____
2 _____ 3 _____ 6 _____ 6 _____

Selo Bethot

5 2 3 5 2 5 2 3 5 5 6 6 2 6 6 6 6 2 6 6 6

Vokal

Bas Bethot

3 6 2 6 1 2 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

3

5

Biolin

5 6 3 1 2 3 1 2 1 6 5 6

Cak

5 6 3 1 2 3 1 2 1 6 5

Cuk

5 6 3 1 2 3 1 2 1 6 5

Selo Bethot

5 6 3 1 2 3 1 2 1 6 5 6 6 6 1 6 6 6 6
b p p b . . p p p p

Vokal

3 6 5 3 2
Lha ka e wuz mre

Bas Bethot

5 6 3 1 2 3 1 2 1 6 5 6 3

4

Langgam Jawa Melathi Rinonce

7

Biolin

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

Bas Bethot

1 3 5 1 3 6 5 2 3 6 5 1 3 5 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6

3 2 3 3 3 3 2 3 3 3

6 6 6 6 6 6 6 1 6 1 6 2 5 5 5 0 5 0 5 5 5 5 0 5 0 5
 P P P P . P P b d b d b d P P b k P k P . P P b k P t P

1 2 6 1 5 6 1 2 3 6
 ne nyang king kem bang me la thi ri non

1 3 5 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

5

9

Biolin



5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣

9

Cak



5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣' 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣

9

Cuk



5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 5̣

9

Selo Bethot



5 2 0 5 0 5 5 5 0 5 0 5 5 5 2 5 5 2 5 5 2

. p b k p t p p b k p k p . p b d p p b d b b d

9

Vokal



5 3 2 1 6

ce tan da yek_____

9

Bas Bethot



5 3 5 3

6

Langgam Jawa Melathi Rinonce

11

Biolin



3 5 6 3

11

Cak



3 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 5 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3' 5 3 2 3 5

11

Cuk



3 1 3 2 3 3 3 6 3 6 6 6

11

Selo Bethot



5 3 0 5 0 5 5 3 0 5 0 5 2 6 6 5 0 5 0 5 5 5 5 0 5 0 5

. p d k p t p p b k p k p d p p b k p k p . p p b k p t p

11

Vokal



3 6 5 3 5 6 1 3

ti te tep e ka sa gu ha

11

Bas Bethot



3 3 6 1

Langgam Jawa Melathi Rinonce

7

13

Biolin

2 i 6 i 3 i 2

13

Cak

2 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3

13

Cuk

i 3 3 2 3 3

13

Selo Bethot

6 2 0 6 6 6 6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6

. P d k P P P b k P k P . P d k P t P P b k P k P

13

Vokal

2 3 6 5 3 2

ne nu li ma shrah a

13

Bas Bethot

2 3 2 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

15

Biolin

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

Bas Bethot

1 3 5 1 3 6 5 2 3 6 5 1 3 5 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6

3 2 3 3 3 3 2 3 3 3

6 6 6 6 6 6 6 1 6 1 6 3 5 5 5 0 5 0 5 5 5 5 0 5 0 5

. P P P P . P P b d b d b d P P b k P k P . P P b k P t P

1 3 6 1 5 6 1 2 3 6

ke tak tam pa nu li di ka lung a

1 3 5 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

9

17

Biolin

5 6 1 2 3 6 5

Cak

5 2 3 6 5 2 3 6 3' 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6

Cuk

5 3 5 3 5 5

Selo Bethot

5 2 0 5 0 5 5 5 0 5 0 5 5 5 2 5 5 2 5 5 2

P d k P P P b k P k P . P b d P P b d b b d

Vokal

5 3 2 1 6

ke aaya ya tree

Bas Bethot

5 3 5 3

10

Langgam Jawa Melathi Rinonce

19

Biolin

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

Bas Bethot

3 5 6 3

3 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 5 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5

3 1 3 2 3 3 3 6 3 6 6 6

5 3 0 5 0 5 5 3 0 5 0 5 2 6 6 5 0 5 0 5 5 5 5 0 5 0 5
 . P d k P t P P b k P k P d P P b k P k P . P P b k P t P

3 6 5 3 5 6 2 1
 na tak sa wang ka ton e sem

3 3 6 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

11

21

Biolin

21

Cak

6 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 i 5 6 2 3 5 6 i 3 5 6 i 6 5 3

21

Cuk

i 3 3 2 3 3

21

Selo Bethot

6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 6 6 6 1 0 6 0 6

. P d k P t P P b k P k P . P d k P P P b k P k P

21

Vokal

6 i i i i 6

e ing ngu ni pra se

21

Bas Bethot

6 3 1 3

12

Langgam Jawa Melathi Rinonce

23

Biolin

3 2 1 6 2

23

Cak

2 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3

23

Cuk

1 3 3 2 3 3 3

23

Selo Bethot

6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6

. p d k p t p p b k p k p . p d k p t p p b k p k p

23

Vokal

1 2 3 2 1 2 5 5 5

tya tan nye dya gi nggang sa re

23

Bas Bethot

2 3 2 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

25

Biolin

i 5 6 i 2 3 i

25

Cak

i 5 6 2 3 5 6 i 3 5 6 i 6 5 3 i 5 6 2 3 5 6 i 2 5 6 i 6 5 3

25

Cuk

3 2 3 3 3 3 2 3 3 3

25

Selo Bethot

6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6

. p d k p t p p b k p k p . p d k p t p p b k p k p

25

Vokal

6 i i 2 6

ma u wis nya

25

Bas Bethot

1 3 1 1 3

14

Langgam Jawa Melathi Rinonce

27

Biolin

27

Cak

27

Cuk

27

Selo Bethot

27

Vokal

27

Bas Bethot

1 3 2 3

2 1 3

2 1 6

i 5 6 2 3 5 6 i 3 5 6 i 6 5 3 2 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3

3 2 3 3 3 i 3

6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6 6 2 0 6 0 6

. p b k p k p p b k p k p . p d k p t p p b k p k p

i 3 i 3 2 5 6 i 2

ta bi sa ga we ra sa mu

Langgam Jawa Melathi Rinonce

15

29

Biolin

5 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣

Cak

5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ 6̣

Cuk

5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 5̣

Selo Bethot

5 5 5 5 5 5 2 5 2 5 2 5 5 5 0 5 0 5 5 5 5 0 5 0 5
P P P P . P P b d b d b d P P b k P k P . P P b k P t P

Vokal

5 3 6 5 3 2
lya i ki pa sa ngon

Bas Bethot

5 3 5 3

16

Langgam Jawa Melathi Rinonce

31

Biolin

31

Cak

2 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 1 3 5 1 3 5 6 2 3 6 5 1 3 5 6

31

Cuk

3 2 3 3 3 3 2 3 3 3

31

Selo Bethot

6 6 6 6 6 6 6 1 6 1 6 2 5 5 5 0 5 0 5 5 5 5 0 5 0 5
 . P P P P . P P b d b d b d P P b k P k P . P P b k P t P

31

Vokal

1 3 6 1 5 6 1 2 3 6
 ku ma war ku ning kang ku di si nan

31

Bas Bethot

1 3 5 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

17

33

Biolin

5 6 1 2 3 6 5

33

Cak

5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6

33

Cuk

3 2 3 3 5 3

33

Selo Bethot

5 2 0 5 0 5 5 5 0 5 0 5 5 5 2 5 5 2 5 5 2

. p d k p t p p b k p k p . p b d p p b d b b d .

33

Vokal

5 3 2 1 6

ding pa nga jab

33

Bas Bethot

5 3 5 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

35

Biolin

3 5 6 3

35

Cak

5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 3 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5

35

Cuk

5 3 5 5 3 1 3 2 3 3 3

35

Selo Bethot

5 3 0 5 0 5 5 3 0 5 0 5 2 6 6 5 0 5 0 5 5 5 5 0 5 0 5

. P d k P t P P b k P k P d P P b k P k P . P P b k P P

35

Vokal

3 6 5 3 5 6 2 1

ku a sih la hir trus ing kal

35

Bas Bethot

3 3 6 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

37

Biolin

1 3 2 3 2 1 6 3 6 5 3 2

37

Cak

6 2 3 6 2 3 3 5 6 2 3 5 3 5 3 5 6 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5

37

Cuk

6 3 6 6 6 1 1 3 2 3 3 3

37

Selo Bethot

6 1 0 6 0 6 6 1 0 6 0 6 1 6 6 6 6 1 6 1 6 1 6 1 6 6

. P d k P t P P b k P k P d P P . P P d b d . b d b d . P P .

37

Vokal

6
bu

37

Bas Bethot

6 3 6 3

39

Biolin

i 2 3 6 i 2

39

Cak

i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3

39

Cuk

i 3 2 3 3 3 i 3 2 3 3 3

39

Selo Bethot

6 6 6 6 1 6 1 6 1 6 1 6 6
P P . P P . P P . d b d . b d . b d . P . P

39

Vokal

39

Bas Bethot

1 3

41

Biolin

5

41

Cak

5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 6 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6

41

Cuk

5 3 2 3 3 3 5 3 2 3 3 3

41

Selo Bethot

5 5 5 0 5 5 2 5 2 5 2 5 2 5 5

. P P . P k . P P . d b d . b d . b d . P . P

41

Vokal

41

Bas Bethot

5 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

42

Biolin



3 2 1 6

42

Cak



5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6

42

Cuk



5 3 2 3 3 3 5 3 2 3 3 3

42

Selo Bethot



5 5 P P . 5 5 P P . 5 5 P P . 2 5 d b 2 5 d b 2 5 d b . 5 5 P P . P

42

Vokal



42

Bas Bethot



5 3

24

Langgam Jawa Melathi Rinonce

43

Biolin

3 6 5 3

43

Cak

2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5

43

Cuk

3 2 3' 5 5 5 3 2 3 5 5 5

43

Selo Bethot

3 5 5 5 5 0 5 5 6 3 5 3 5 3 5 3 5 5
d b P. P P. t P. P. b d b d. b d. b d. P. P

43

Vokal

43

Bas Bethot

3 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

25

44

Biolin

5 6 2 i

Cak

5 2 3 6 5 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 4 3 2 3 5

Cuk

i 3 2 3 3 3 i 3 2 3 3 3

44

Selo Bethot

5 5 5 5 2 5 2 5 2 5 2 5 5
 . p p . p p . p p . d b d . b d . b d . p . p

44

Vokal

44

Bas Bethot

6 3

45

Biolin

6

45

Cak

6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5

45

Cuk

1 3 2 3 3 3 1 3 2 3 3 3

45

Selo Bethot

. 6 6 . 6 6 . 6 6 . 1 6 1 . 6 1 . 6 1 . 6 6

P P . P P . P P . d b d . b d . b d . P . P

45

Vokal

i
ing

45

Bas Bethot

6

3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

27

46

Biolin

46

Cak

i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3

Cuk

i 3 2 3 3 3 i 3 2 3 3 3

46

Selo Bethot

6 6 6 6 1 6 1 6 1 6 1 6 6
 P P . P P . P P . d b d . b d . b d . P . P

46

Vokal

i i i 6
 ngu ni pra se

46

Bas Bethot

1 3

47

Biolin

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

Bas Bethot

2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5

3 3 3 5 5 5 3 2 3 5 5 5

6 6 . P P . 6 6 . P P . 6 6 . P P . 2 6 2 d b d . 6 2 b d . 6 2 b d . 6 6 P . P

i 2 tya _____ 3 tan 2 ne 1 dya

2 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

48

Biolin

3 2 1 6 2

Cak

2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5

Cuk

3 2 3 5 5 5 3 2 3 5 5 5

48

Selo Bethot

6 6 6 6 2 6 2 6 2 6 2 6 6
 . p p . p p . p p . d b d . b d . b d . p . p

48

Vokal

2 5 5 5
 gi ngeang aa re

48

Bas Bethot

2 3

30

Langgam Jawa Melathi Rinonce

49

Biolin

i 5 6 i 2 3

49

Cak

i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5

49

Cuk

i 3 2 3 3 3 i 3 2 3 3 3

49

Selo Bethot

. 6 6 . 6 6 . 6 6 . 1 6 1 6 1 6 1 6 6

. p p . p p . p p . d b d . b d . b d . p . p

49

Vokal

6 i

ma _____

49

Bas Bethot

1 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

31

50

Biolin

50

Cak

50

Cuk

50

Selo Bethot

50

Vokal

50

Bas Bethot

1 3

The musical score is arranged in six staves. The Biolin staff has a whole rest. The Cak staff features a continuous eighth-note pattern with the notation 'i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3'. The Cuk staff has notes with the notation 'i 3' 2 3 3 3 i 3 2 3 3 3'. The Selo Bethot staff has a complex rhythmic pattern with the notation '. 6 6 . 6 6 . 6 6 . 1 6 1 . 6 1 . 6 1 . 6 1 . 6 6'. The Vokal staff has lyrics 'i u wis nya' under the notes. The Bas Bethot staff has a whole note. The page is numbered '1' and '3' at the bottom.

51

Biolin

51

Cak

i i 3 s' i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5 i i 3 5

Cuk

i 3 2 3 3 3 i 3 2 3 3 3

51

Selo Bethot

6 6 6 0 6 6 1 6 1 6 1 6 1 6 6
 . P P . P k . P P . d b d . b d . b d . P . P

51

Vokal

i 3 i 3
 ta bi na ga

51

Bas Bethot

1 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

52

Biolin

2 1 6

52

Cak

2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5

52

Cuk

3 2 3 5 5 5 3 2 3 5 5 5

52

Selo Bethot

6 6 6 6 2 6 2 6 2 6 6 6
P P . P P . P P . d b d b d b . P . P

52

Vokal

2 5 6 1 2
we ra sa mu

52

Bas Bethot

2 3

34

Langgam Jawa Melathi Rinonce

53

Biolin

5 3 1 2 3 5 6

53

Cak

5 2 3 6 5 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5

53

Cuk

1 3 2 3 3 3 1 3 2 3 3 3

53

Selo Bethot

3 5 5 5 5 0 5 5 6 3 5 3 5 3 5 3 5 5
d b P. P P. t P. P. b d b d. b d. b d. P. P

53

Vokal

5
lya

53

Bas Bethot

5 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

34

Biolin

34

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

34

Bas Bethot

5

3

5

2 3 6 5 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5

i 3 2 3 3 3 i 3 2 3 3 3

5 5 5 5 5 2 5 2 5 2 5 5 5
p p . p p . p p . d b d b d b . p . p

3 6 5 3 2
i ki pa sa ngon

53

Biolin

53

Cak

i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3 i i 3 3

53

Cuk

i 3 2 3 3 3 i 3 2 3 3 3

53

Selo Bethot

6 6 6 6 1 6 1 6 1 6 1 6 6
 P P . P P . P P . d b d . b d . b d . P . P

53

Vokal

1 3 6 1
 ku ma war ku

53

Bas Bethot

1 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

37

56

Biolin

Cak

Cuk

Selo Bethot

Vokal

Bas Bethot

5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6

5 3 2 3 3 3 5 3 2 3 3 3

5 5 . p p . 5 5 . p p . 5 5 . p p . 2 5 2 . d b d . 5 2 . b d . 5 2 . b d . 5 5 . p . p

5 6 1 2 3 6
ning kang ku du ai nan

5 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

57

Biolin



5̇ 6̇ 1̇ 2̇ 3̇ 6̇

57

Cak



5̇ 2̇ 3̇ 6̇ 5̇ 2̇ 3̇ 6̇ 5̇ 2̇ 3̇ 6̇ 5̇ 2̇ 3̇ 6̇ 5̇ 2̇ 3̇ 6̇ 5̇ 2̇ 3̇ 6̇ 5̇ 2̇ 3̇ 6̇ 5̇ 2̇ 3̇ 6̇ 5̇ 2̇ 3̇ 6̇

57

Cuk



5̇ 3̇ 2̇ 3̇ 3̇ 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ 3̇ 3̇ 3̇

57

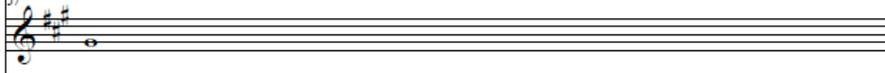
Selo Bethot



5 5 5 0 5 5 2 5 2 5 2 5 2 5 5
 . P P . P k . P P . d b d . b d . b d . P . P

57

Vokal



5
ding

57

Bas Bethot



5 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

58

Biolin

5

Cak

58

5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6 5 2 3 6

Cuk

5 3 2 3 3 3 5 3 2 3 3 3

Selo Bethot

58

5 5 5 5 2 5 2 5 2 5 5 5
 p p . p p . p p . d b d b d b . p . p

Vokal

58

3 2 1 6
 pa nga jab _____

Bas Bethot

58

5 3

40

Langgam Jawa Melathi Rinonce

59

Biolin

5

5

59

Cak

2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5 2 2 6 5

59

Cuk

3 2 3 5 5 5 3 2 3 5 5 5

59

Selo Bethot

3 5 5 5 5 0 5 5 5 3 5 3 5 3 5 3 5 5

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

59

Vokal

3 6 5 3

ku a nih la

59

Bas Bethot

3 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

41

60

Biolin

6 3

60

Cak

5 2 3 6 5 2 3 5 6 2 3 5 6 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5

60

Cuk

1 3 2 3 3 3 1 3 2 3 3 3

60

Selo Bethot

. 5 5 . 5 5 . 5 5 . 2 5 2 5 2 5 2 5 5

. p p . p p . p p . d b d . b d . b d . p . p

60

Vokal

5 6 2 1

hir trus ing kal

60

Bas Bethot

6 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

01

Biolin

5 6 3 5 6 5 3 2 1 2 6 2 1 2 3 1 2 1 6 1 2 3 1 2 3

01

Cak

6 2 3 5 6 2 3 5 1 3 6 5 1 3 6 5 2 2 3 5 2 2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5

Cuk

6 3 2 3 3 3 6 3 2 3 3 3

01

Selo Bethot

6 6 P P . 6 0 P k . 5 5 P P . 2 6 2 d b d . 6 2 b d . 5 3 b d . 5 5 P . P

01

Vokal

6
bu

01

Bas Bethot

6 1 2 3

Langgam Jawa Melathi Rinonce

43

62

Biolin

5 6 3 5 6 5 3 2 1 2 6 2 1 2 3 1 2 1 6 1 2 3 1 2 3 3 3 3 3 3 3 6 5 3 2 1 3 2 1 6

62

Cak

6 2 3 5 6 2 3 5 2 3 6 5 2 2 3 5 2 2 3 5 5 5 5 5 5 5 6 5 3 2 1 3 2 1 6

62

Cuk

6 3 2 3 3 3 6 3 5 5 5 5 5 5 6 5 3 2 1 3 2 1 6

62

Selo Bethot

6 6 6 6 6 0 5 5 5 3 6 2 6 2 5 3 5 5 6 5 3 2 1 3 2 1 6
d b p. p p. t p. p. b d b d. b d. b d. p. p.

62

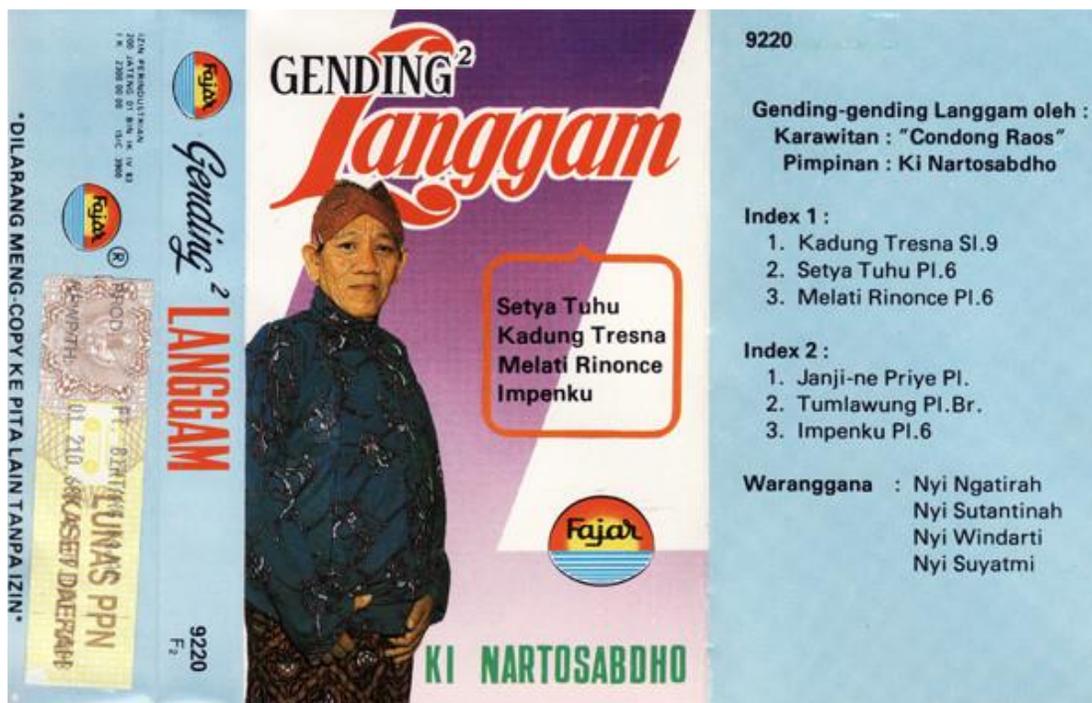
Vokal

62

Bas Bethot

6 1 2 3 3 3 3 3 3 6 5 3 2 1 3 2 1 6

LAMPIRAN 7

SAMPUL KASET "GENDING²LANGGAM"

Ompak gatra dua

Balungan	6 5 6 5																								
Kd ageng	. . . ρ . . . B																								
Kd Ciblon	. <u>l</u> . <u>l</u> . <u>l</u> . <u>ll</u> . <u>l</u> . b b b b b b <u>bb</u> .																								
Ketipung	. <u>p</u> <u>p</u> <u>p</u> <u>p</u>																								
Bb	. 2/5.2/5 . 2/5 . 2/5 . 2/5 . 2/5 . 2/5 . 2/5																								
Bp	. <u>2/6</u> . <u>2/6</u> <u>2/6</u> . <u>1/5</u>																								
Sp	<u>56</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>52</u>																								
Rebab	<table style="width:100%; text-align:center;"> <tr> <td>/</td><td>\</td><td></td><td>/</td><td>\</td><td></td><td>/</td><td>\</td><td>/</td><td>\</td><td>/</td><td>\</td> </tr> <tr> <td>.</td><td><u>23</u></td><td>6</td><td>.</td><td><u>12</u></td><td>5</td><td>.</td><td>6</td><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>6 5</td> </tr> </table>	/	\		/	\		/	\	/	\	/	\	.	<u>23</u>	6	.	<u>12</u>	5	.	6	1	2	3	6 5
/	\		/	\		/	\	/	\	/	\														
.	<u>23</u>	6	.	<u>12</u>	5	.	6	1	2	3	6 5														

Ompak gatra 3

Balungan	2 1 6 3																
Kd ageng	. . . ρ . . . B																
Kd Ciblon	. <u>l</u> . <u>l</u> . <u>l</u> . <u>l</u> . <u>ll</u> . <u>l</u> . b b b b <u>p.p</u> . <u>bbb</u> . <u>l</u>																
Ketipung	. <u>p</u> <u>p</u> <u>p</u> <u>p</u>																
Bb	. 6/3.6/3 . 6/3 . 6/3 . 6/3 . 6/3 . 6/3 . 6/3																
Bp	. <u>1/5</u> . <u>1/5</u> <u>1/5</u> . <u>3/1</u>																
Sp	<u>15</u> <u>1532</u> <u>1532</u> <u>1532</u> <u>1535</u> <u>3215</u> <u>3215</u> <u>3215</u> <u>36</u>																
Rebab	<table style="width:100%; text-align:center;"> <tr> <td></td><td></td><td></td><td></td><td>/</td><td>\</td><td>/</td><td>\</td> </tr> <tr> <td>.</td><td>.</td><td>.</td><td>.</td><td><u>2 3</u></td><td>1</td><td>.</td><td><u>6</u> 3</td> </tr> </table>					/	\	/	\	<u>2 3</u>	1	.	<u>6</u> 3
				/	\	/	\										
.	.	.	.	<u>2 3</u>	1	.	<u>6</u> 3										

Ompak gatra 4

Balungan	6	5	i	⑥													
Kd ageng	.	.	.	ρ	.	.	.	B									
Kd Ciblon	<u>o . l</u>	<u>o . l</u>	<u>b . l . b b b</u>	<u>o</u>	<u>l l l . l</u>	<u>.</u>	<u>b b b . b</u>	<u>o</u>									
Ketipung	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	
Bb	.	2/6	.2/6	.	2/6	.	2/6	.	2/6	.	2/6	.	2/6	.	2/6	.	2/6
Bp	<u>. 3/1</u>	<u>. 3/1 3/1</u>	<u>. 3/1 3/1</u>	<u>. 3/1 3/1</u>	<u>. 3/1 3/1</u>	<u>. 3/1 3/1</u>	<u>. 3/1 3/1</u>	<u>. 3/1 3/1</u>	<u>. 3/1 3/1</u>	<u>. 5/2</u>							
Sp	<u>56</u>	<u>5123</u>	<u>5123</u>	<u>5123</u>	<u>5565</u>	<u>6235</u>	<u>6235</u>	<u>6235</u>	<u>6235</u>	<u>65</u>							
Rebab	.	.	6	5	3	<u>56</u>	<u>.23</u>	1	<u>.21</u>	6							

Lagu gatra satu

Balungan	5	6	2	1											
Kd ageng	.	.	.	ρ	.	.	.	B							
Kd Ciblon	<u>. l</u>	<u>o . l . l</u>	<u>. l . l l . l</u>	<u>.</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>.</u>			
Ketipung	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	<u>. p</u>	<u>p l p</u>	
Bb	.	3/1	.3/1	.	3/1	.	3/1	.	3/1	.	3/1	.	3/1	.	3/1
Bp	<u>. 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>. 5/2 5/2</u>	<u>.</u>				
Sp	<u>65</u>	<u>6235</u>	<u>6235</u>	<u>6235</u>	<u>6212</u>	<u>1532</u>	<u>1532</u>	<u>1532</u>	<u>16</u>						
Vokal	3	6	5	3	<u>23</u>	1				
						Lha	ka-	e	wus	mre-	ne				

Lagu gatra dua

Balungan	6	5	6	5				
Kd <i>ageng</i>	.	.	.	ρ	.	.	.	B
Kd Ciblon	<u>.l</u> ° <u>l</u> . <u>l</u> . <u>ll</u> . <u>l</u> .	<u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>bb</u> °						
Ketipung	<u>.P</u> <u>P</u> <u>P</u> <u>P</u>							
Bb	. 2/5 . 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5
Bp	. 2/6	. 2/6 2/6 . 2/6 2/6	. 2/6 2/6	. 2/6 2/6	. 2/6 2/6	. 2/6 2/6	. 2/6 2/6	. 1/5
Sp	<u>56</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>52</u>							
Vokal	.	<u>23</u> 6 . <u>12</u> 5	.	6	1 2 3 6 5			
		nyangking ke- bang		me - la-ti ri-non-ce				

Lagu gatra tiga

Balungan	2	1	6	3				
Kd <i>ageng</i>	.	.	.	ρ	.	.	.	B
Kd Ciblon	<u>.l</u> ° <u>l</u> . <u>l</u> . <u>l</u> . <u>ll</u> . <u>l</u> .	<u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>P</u> . <u>P</u> <u>.bbb</u> ° . <u>l</u>						
Ketipung	<u>.P</u> <u>P</u> <u>P</u> <u>P</u>							
Bb	. 6/3 . 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3
Bp	. 1/5	. 1/5 1/5 . 1/5 1/5	. 1/5 1/5	. 1/5 1/5	. 1/5 1/5	. 1/5 1/5	. 1/5 1/5	. 3/1
Sp	<u>12</u> <u>1532</u> <u>1532</u> <u>1532</u> <u>1535</u> <u>3215</u> <u>3215</u> <u>3215</u> <u>36</u>							
Vokal	<u>2 3</u> 1 .	. <u>6</u> 3		
					Tan- dha	yek- ti		

Lagu gatra dua gong kedua

Balungan	6 5 6 5
Kd <i>ageng</i>	. . . ρ . . . B
Kd Ciblon	<u>.ḷ ° ḷ .ḷ .ḷḷ.ḷ .</u> <u>ḷ ḷ ḷ ḷ ḷ ḷ ḷḷ °</u>
Ketipung	<u>.P PḷP .P PḷP</u>
Bb	. 2/5.2/5 . 2/5 . 2/5 . 2/5 . 2/5 . 2/5 . 2/5
Bp	.2/6 .2/62/6.2/62/6 .2/62/6 .2/62/6 .2/62/6 .2/62/6 .2/62/6 .1/5
Sp	<u>56</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>52</u>
Rebab	. <u>23</u> 6 . <u>12</u> 5 . 6 1 2 3 6 5 tak tam- pa nu- li di ka- lung a- ke

Lagu gatra tiga gong kedua

Balungan	2 1 6 3
Kd <i>ageng</i>	. . . ρ . . . B
Kd Ciblon	<u>.ḷ ° ḷ.ḷ .ḷ . ḷḷ .ḷ .</u> <u>ḷ ḷ ḷ ḷ ḷ ḷ ḷḷ °.ḷ</u>
Ketipung	<u>.P PḷP .P PḷP</u>
Bb	. 6/3.6/3 . 6/3 . 6/3 . 6/3 . 6/3 . 6/3 . 6/3
Bp	.1/5 .1/51/5.1/51/5 .1/51/5 .1/51/5 .1/51/5 .1/51/5 .1/51/5 .3/1
Sp	<u>12</u> <u>1532</u> <u>1532</u> <u>1532</u> <u>1535</u> <u>3215</u> <u>3215</u> <u>3215</u> <u>36</u>
Vokal <u>2 3</u> 1 . <u>.6</u> 3 Sa- ya tres- na

Lagu gatra dua gong ketiga

Balungan	ḍ ḍ ḍ i
Kd <i>ageng</i>	. . . ρ . . . B
Kd Ciblon	. ḷ ° ḷ . ḷ . ḷ . ḷ ḷ . ḷ . b b b b b ḷḷ .
Ketipung	. ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ
Bb	. ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1
Bp	.5/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .
Sp	23 2653 2653 2653 2212 1532 1532 1532 12
Vokal	. . ḍ ḍ i ḍ . 5 5 . 6 ḍi
	tan ne- dya ging- gang sak- rek- ma

Lagu gatra tiga gong ketiga

Balungan	ḍ i ḍ i
Kd <i>ageng</i>	. . . ρ . . . B
Kd Ciblon	. ḷ ° ḷ . ḷ . ḷ . ḷ ḷ . ḷ . b b b b b ḷḷ .
Ketipung	. ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ . ḷ ḷ ḷ ḷ
Bb	. ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1 . ḍ/1
Bp	.5/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .5/25/2 .
Sp	12 1532 1532 1532 1212 1532 1532 1532 16
Vokal i ḍ ḍi 6 i
	U- wis nya- ta

Lagu gatra 4 gong kedua

Balungan	6 5 i ⑥
Kd ageng	. . . ρ . . . B
Kd Ciblon	◦.ℓ ◦.ℓ◦ <u>ℓ.ℓ.ℓℓℓ</u> ◦ ℓ ℓℓ.ℓ . b bb .b ◦
Ketipung	.P PℓP
Bb	. 2̇/6̇.2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇ . 2̇/6̇
Bp	.3̇/1̇ .3̇/13̇/1̇ .3̇/13̇/1̇ .3̇/13̇/1̇ .3̇/13̇/1̇ .3̇/13̇/1̇ .3̇/13̇/1̇ .3̇/13̇/1̇ .5̇/2̇
Sp	<u>56</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5123</u> <u>5565</u> <u>6235</u> <u>6235</u> <u>6235</u> <u>65</u>
Vokal	. i <u>2̇ 3̇</u> . i 2̇ . 6 i <u>1̇2̇</u> <u>1̇5̇</u>
	bi- sa ga- we ra- sa mul- ya

Lagu gatra satu gong keempat

Balungan	5 6 2 1
Kd ageng	. . . ρ . . . B
Kd Ciblon	. ℓ ◦ ℓ .ℓ .ℓ .ℓ ℓ .ℓ . b b b b b b bb .
Ketipung	.P PℓP
Bb	. 3̇/1̇.3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇ . 3̇/1̇
Bp	.5̇/2̇ .5̇/25̇/2̇.5̇/25̇/2̇.5̇/25̇/2̇ .5̇/25̇/2̇.5̇/25̇/2̇ .5̇/25̇/2̇.5̇/25̇/2̇.5̇/25̇/2̇ .
Sp	<u>65</u> <u>6235</u> <u>6235</u> <u>6235</u> <u>6212</u> <u>1532</u> <u>1532</u> <u>1532</u> <u>16</u>
Vokal 3 6 5 3 <u>23</u> 1
	l- ki pa- sa- ngon- mu

Lagu gatra dua gong keempat

Balungan	6	5	6	5					
Kd ageng	.	.	.	ρ	.	.	.	B	
Kd Ciblon	. <u>l</u> ° <u>l</u>	. <u>l</u> . <u>ll</u> . <u>l</u>	.	<u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>bb</u> °					
Ketipung	. <u>p</u> <u>p</u> <u>l</u> <u>p</u>	. <u>p</u> <u>p</u> <u>l</u> <u>p</u>	. <u>p</u> <u>p</u> <u>l</u> <u>p</u>	. <u>p</u> <u>p</u> <u>l</u> <u>p</u>	. <u>p</u> <u>p</u> <u>l</u> <u>p</u>				
Bb	. 2/5 . 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	. 2/5	
Bp	.2/6	.2/62/6	.2/62/6	.2/62/6	.2/62/6	.2/62/6	.2/62/6	.2/62/6 .1/5	
Sp	<u>56</u>	<u>5123</u>	<u>5123</u>	<u>5123</u>	<u>5123</u>	<u>5123</u>	<u>5123</u>	<u>5123</u> <u>52</u>	
Vokal	.	<u>23</u> ma-	<u>6</u> war	.	<u>12</u> ku-	<u>5</u> ning	<u>.6</u> kang	<u>1 2 3 6</u> ku- du su- man-	<u>5</u> dhing

Lagu gatra tiga gong keempat

Balungan	2	1	6	3				
Kd ageng	.	.	.	ρ	.	.	.	B
Kd Ciblon	. <u>ll</u> . <u>l</u>	. <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u>	.	. <u>ll</u> . <u>l</u>	. <u>b</u> <u>b</u> <u>b</u>	.		
	←melambat.....							
Ketipung	. <u>p</u> <u>p</u> <u>l</u> <u>p</u>							
Bb	. 6/3 . 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3	. 6/3
Bp	.1/5	.1/51/5	.1/51/5	.1/51/5	.1/51/5	.1/51/5	.1/51/5	.1/51/5 .3/1
Sp	<u>12</u>	<u>1532</u>	<u>1532</u>	<u>1532</u>	<u>1535</u>	<u>3215</u>	<u>3215</u>	<u>3215</u> <u>36</u>
Vokal	<u>2 3</u> Pa-	<u>1</u> nga-	.	<u>.6</u> <u>3</u> jab- ku

Lagu gatra 4 gong keempat

Balungan	6 5 i ⑥
Kd ageng	. . . ρ . . . B
Kd Ciblon	$\overline{.l} \circ \overline{.l.l} \overline{.l} \overline{ll.l} .$ $\overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{b} \overline{b.P} \overline{.bbb} .$ ← melambatsuwuk
Ketipung	$\overline{.P} \overline{P\ell P} \overline{.P} \overline{P\ell P}$
Bb	$\overline{.} \overline{2/6} \overline{.} \overline{2/6}$
Bp	$\overline{.3/1} \overline{.3/13/1} \overline{.3/13/1} \overline{.3/13/1} \overline{.3/13/1} \overline{.3/13/1} \overline{.3/13/1} \overline{.3/13/1} \overline{.3/13/1} \overline{.5/2}$
Sp	$\overline{56} \overline{5123} \overline{5123} \overline{5123} \overline{5565} \overline{6235} \overline{6235} \overline{6235} \overline{65}$
Vokal	$\overline{.} \overline{.} \overline{6} \overline{5} \overline{3} \overline{56} \overline{.} \overline{23} \overline{1} \overline{.} \overline{21} \overline{6}$ a- sih la- hir tru- sing kal- bu

BIODATA PENULIS



Nama: Leon Gilberto Medellin Lopez
 NIM : 15112301
 Tempat lahir: Ciudad de México, República Mexicana
 Tanggal lahir: 11 November 1987
 Alamat: Guadalupe Victoria 06, Unión Hidalgo, Oaxaca, República Mexicana
 Nomor telepon: +6282299706831
 E-mail: karawitan11@hotmail.com

-Riwayat pendidikan: Tamat SD Escuela Gral. Vicente Guerrero, Atizapan de Zaragoza, México. Th. 2000; Tamat SMP Escuela Benemérito de las Américas, Naucalpan de Juárez, México. Th. 2003; Tamat SMA Preparatoria Abierta, SEP, México Th. 2008; Diplomado en Enseñanza de Español como Segunda Lengua (D-1) di Universidad Iberoamericana, México. Th. 2011.

-Pengalaman belajar di Conservatorio Nacional de Música de México Th. 2005 s.d. Th. 2010.

-Peserta Program Beasiswa Darmasiswa RI Tahun Akademik 2014/ 2015 di Program Studi Karawitan ISI Surakarta.