

**KONSEP DASAR PEMBENTUKAN KETUBUHAN JATHIL
DAN WAROK SERTA PENGEMBANGAN KOMPOSISI
GAMELAN KELOMPOK SARDULO ANUROGO PADA
FESTIVAL REYOG NASIONAL 2019**

LAPORAN PENELITIAN TERAPAN



Ketua Peneliti :
Anggono Kusumo Wibowo, S.Sn., M.Sn
NIP. 197610032006041002

Anggota
Sigit Setiawan, S. Sn., M. Sn.
NIP 198803272019031009

Dibiayai DIPA ISI Surakarta Nomor SP DIPA-023. 17.2.677542/2022
tanggal 17 November 2021

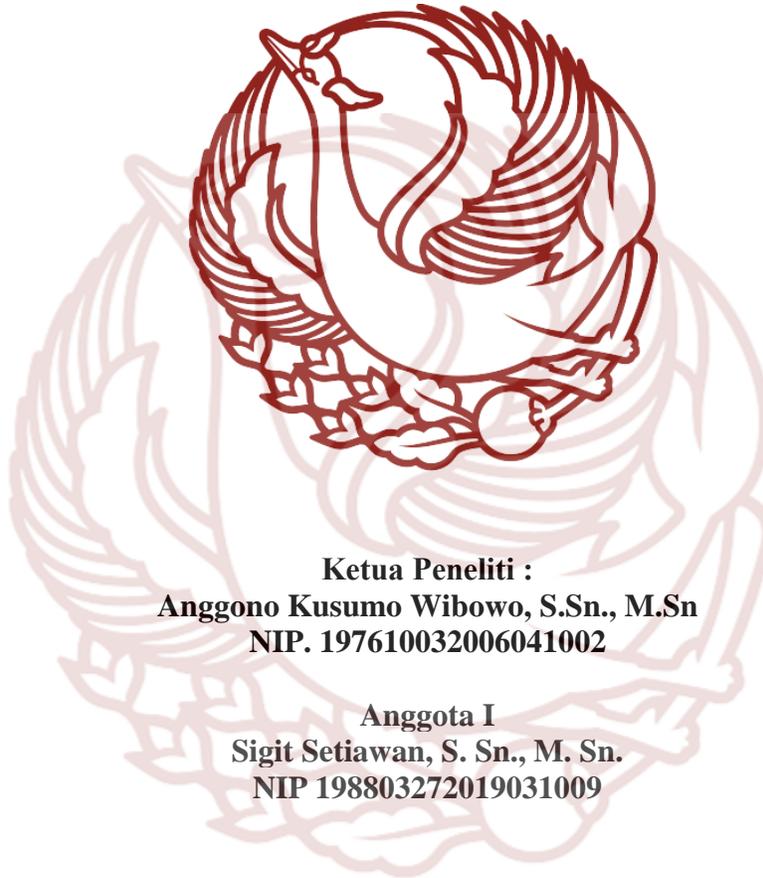
Direktorat Jenderal Perguruan Tinggi,
Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset dan Teknologi,
sesuai dengan Surat Perjanjian Pelaksanaan Penelitian Terapan
Nomor: 757/IT6.2/PT.01.03/2022

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
SURAKARTA**

NOPEMBER 2022

**KONSEP DASAR PEMBENTUKAN KETUBUHAN JATHIL DAN WAROK
SERTA PENGEMBANGAN KOMPOSISI GEMELAN KELOMPOK
SARDULO ANUROGO PADA FESTIVAL REYOG NASIONAL 2019**

LAPORAN PENELITIAN TERAPAN



Ketua Peneliti :
Anggono Kusumo Wibowo, S.Sn., M.Sn
NIP. 197610032006041002

Anggota I
Sigit Setiawan, S. Sn., M. Sn.
NIP 198803272019031009

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
SURAKARTA**

NOPEMBER 2022

ABSTRAK

Penelitian ini berusaha mengungkap metode dasar pembentukan ketubuhan penari jathil dan warok dengan studi kasus kelompok Reyog Sardulo Anurogo, Jember Jawa Timur dalam konteks Festival Reyog Nasional 2019. Sebagai kesatuan pertunjukan, pada aspek gamelan juga akan ditelaah terkait perkembangan kompositorisnya. Alasan kenapa Sardulo Anurogo dipilih sebagai obyek studi kasus karena kelompok ini menarik dari sisi pluralism di mana reyog tidak hanya dipelajari oleh satu etnis saja yaitu Jawa Ponoragan tetapi juga etnis lain di Jember, Madura. Festival Reyog Nasional 2019 juga menjadi momen terbaik Sardulo Anurogo ketika meraih 3 besar terbaik dalam pergelaran festival tersebut, momen tertinggi bagi Sardulo Anurogo. Pendekatan yang digunakan adalah konsep riset artistic-koreografi Miroto dan pendekatan “musik dalam rangka”-nya I Wayan Sadra. Hasil yang diharapkan adalah terpetakannya konsep membentuk tubuh penari jathil dan reyog serta metode pengembangan musik reyog sehingga nantinya mampu digunakan sebagai semacam prototype dalam mengkompos dan membentuk ketubuhan dan membuka kreativitas gamelan reyog. Hasil penelitian ini akan disajikan dalam bentuk naskah akademik, prototype metode karya.

Kata Kunci : reyog, jathil, warok, gamelan, ketubuhan

KATA PENGANTAR

Penelitian Terapan berjudul “KONSEP DASAR PEMBENTUKAN KETUBUHAN JATHIL DAN WAROK SERTA PENGEMBANGAN KOMPOSISI GAMELAN KELOMPOK SARDULO ANUROGO PADA FESTIVAL REYOG NASIONAL 2019” tidak akan pernah selesai terlaksana tanpa bantuan semua pihak. Untuk itu pertama sekali penulis memanjatkan rasa syukur yang luar biasa kepada Allah SWT, Tuhan Yang Maha Esa, karena berkat limpahan nikmat sehat dan rahmatnya, penulis dapat menyelesaikan penelitian terapan ini mulai dari awal hingga laporan akhir.

Penulis mengucapkan terimakasih yang sebesar-besarnya kepada Institut Seni Indonesia Surakarta yang menjadi rumah penulis dalam pelaksanaan Tri Dharma Perguruan Tinggi. Tanpa izin dan fasilitas yang diberikan dalam rangka penulisan penelitian ini, mustahil kerja ini akan selesai.

Kepada Lembaga Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat ISI Surakarta atau LP2MP3M yang telah berkenan membuka program penelitian terapan, menjadi fasilitator terkait dengan pendanaan melalui anggaran DIPA ISI Surakarta, dan perijinan kegiatan penelitian terapan. Tanpa program ini, penelitian ini tidak akan pernah terwujud.

Kepada Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta yang telah memberikan izin dan persetujuan pelaksanaan penelitian mulai dari proposal, laporan kemajuan hingga laporan akhir. Tanpa dukungan dari dekanat maka penelitian ini tidak akan pernah selesai.

Kepada Jurusan Seni Tari dan Prodi Seni Karawitan ISI Surakarta yang telah memberikan dukungan untuk mengusulkan hingga menyelesaikan program penelitian ini. Kerelaan waktu yang diberikan disela-sela kesibukan mengajar dan kegiatan lain di prodi dan jurusan, penulis mengucapkan banyak terimakasih. Para dosen dan kolega Jurusan Seni Tari dan Prodi Seni Karawitan yang telah menjadi teman diskusi sepanjang waktu, terimakasih atas dukungannya.

Kepada kelompok Reyog Sardulo Anurogo Universitas Jember, apresiasi setinggi-tingginya karena bersedia berproses dan bersedia menjadi obyek material

dalam penelitian ini. Para narasumber tidak mungkin penulis tidak mengucapkan terimakasih, kepada Pak Jarkasi dan “Mak” Dhon, penulis mengucapkan banyak terimakasih. Tanpa Sardulo Anurogo penelitian ini tidak mungkin terselesaikan.

Kiranya tulisan ini bukanlah terminal akhir dari satu tajuk entang penggarapan tari dan musik Reyog Ponorogo. Ini hanyalah serpihan keilmuan dari belantara “reyogologi”. Harapan penulis, hasil penelitian ini akan disusul oleh penelitian berikutnya yang lebih mutakhir. Untuk itu saran dan kritik, atas dasar ilmu pengetahuan penulis buka selebar-lebarnya.

Semoga tulisan yang kecil ini berguna bagi berbagai pihak, seniman dan praktisi reyog terutama, koreografer khususnya penata tari reyog, pemain gamelan reyog dan tentunya para jathil,warok dan “bala mburi” reyog. Penulis juga berharap supaya tulisan ini berguna bagi tumbuh kembangnya teori dan konsep tari Nusantara. Semoga bermanfaat.

Surakarta, 9 Nopember 2022

Penulis

DAFTAR ISI

HALAMAN SAMPUL	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
ABSTRAK	iii
KATA PENGANTAR	iv
DAFTAR ISI	vi
DAFTAR GAMBAR	vii
BAB I PENDAHULUAN		
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Pertanyaan Penelitian	5
1.3 Tujuan Penelitian		
Manfaat Penelitian	5
1.5 Obyek Material dan Ruang		
Lingkup Penelitian	5
BAB II TINJAUAN PUSTAKA	6
BAB III METODE PENELITIAN		
3.1 Pendekatan Penelitian	10
3.2 Lokasi Penelitian	10
3.3 Metode Pengumpulan Data	10
3.4 Metode Analisis Data	12
3.5 Luaran Penelitian	13
BAB IV ANALISIS HASIL	15
BAB V LUARAN PENELITIAN	15
DAFTAR ACUAN		
Daftar Pustaka		
LAMPIRAN		
Justifikasi Anggaran Penelitian Terapan		
Biodata Peneliti		
Surat Pernyataan Peneliti Terapan		

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1	Lokasi Penelitian	10
Gambar 2	Metode Pengumpulan Data	10
Gambar 3	Metode Analisis Data	12



BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Isu mutakhir yang viral diberbagai sosial media dan diberitakan oleh media-media nasional, adalah terkait akan diklaimnya Reyog Ponorogo oleh Negara tetangga, Malaysia. Berita yang memicu pergerakan secara masif kelompok, komunitas, sanggar, seniman, praktisi, budayawan dan kalangan-kalangan yang merasa memiliki seni topeng raksasa satu ini. Tidak ketinggalan masyarakat umum dan netizen Indonesia juga merasa “kebakaran jenggot” atas pemberitaan ini. Tidak lupa, orang nomor satu di kota reyog, H. Sugiri Sancoko, S.E., M.M, juga ikut menggalang dan memelopori pergerakan membentengi reyog supaya tidak diklaim oleh Malaysia. Ini terlihat dari pergerakan sosial media instagram Bupati Ponorogo yang meminta dukungan kepada beberapa pihak, mulai dari pejabat, tokoh masyarakat dan budayawan. Dia juga terjun kelapangan untuk menunjukkan kepeduliannya atas reyog. Bahkan dalam beberapa tagar yang diunggah, Bupati Ponorogo dan komunitas seni reyog baik yang di Ponorogo maupun di berbagai daerah di Indonesia mendesak dan menyegerakan supaya reyog segera diajukan sebagai warisan budaya tak benda kepada UNESCO. Setidaknya, situasi ini menguat pada April 2022. Namun beberapa pemberitaan kedubes Malaysia di Indonesia, menyatakan bahwa Malaysia tidak akan mendaftarkan Reyog Ponorogo sebagai warisan budaya tak benda miliknya.

Terlepas dari berbagai peristiwa yang terjadi, reyog memiliki daya pikat yang kuat, hingga hari ini. Begitulah setidaknya pandangan awam akan reyog, terlepas dari dinamika yang terjadi di Ponorogo. Reyog adalah puncak kesenian Ponorogo, keberadaan yang hampir ada di setiap tempat-tempat di Ponorogo dan suburnya komunitas reyog yang terpencar di penjuru Indonesia menunjukkan bahwa kesenian ini tidak hanya mendapatkan tempat di hati masyarakat pendukungnya, namun juga menubuh pada masyarakat Ponorogo.

Penghargaan atas reyog sendiri mengakar pada perilaku para praktisi reyog hingga ada semacam klaim dari akar rumput bahwa ada klasifikasi pertunjukan reyog yaitu, format festival dan format *obyog*. Format festival adalah pertunjukan reyog dengan tata pertunjukan yang lebih ketat dan merupakan refleksi dari aturan/

pakem yang telah disepakai serta dipentaskan dalam acara Festival Reyog Nasional (FRN), yang biasanya diselenggarakan menjelang perayaan 1 Muharaam dalam penggalan Islam atau 1 Syuro dalam penanggalan Jawa (Nugroho, 2013 : 46). Baku, menurut Nugroho adalah sudah ditentukannya – dan disepakati – beberapa aspek pertunjukan seperti jumlah pemain yang terlibat, pemain musik (penabuh), tata gerak, gamelan hingga pada durasi waktu pertunjukan. Pada format ini, para pemain, baik penari dan pemusik, dipersiapkan hingga nantinya tiba saatnya pentas, mereka akan mengikuti skenario yang telah dilatih selama masa persiapan. Sisi lain, ada reyog dengan format *obyog*. Format ini bukannya tanpa aturan pertunjukan, dalam skala tertentu aturan tetap terlihat namun dalam menyikapinya lebih cair, bahkan dapat berubah, sangat kondisional dengan aspek pertunjukan yang ada. Tidak menuntut jumlah pemain dalam skala tertentu, bangunan cerita juga tidak dijalankan secara ketat. Fungsi hiburan lebih ditonjolkan pada format ini.

FRN memiliki nilai yang begitu besar bagi komunitas reyog di Indonesia. Hal ini tampak pada peserta yang mengikuti FRN tahun 2019 – sekaligus memperingati hari jadi Kabupaten Ponorogo yang ke 532 – yang terdiri 36 kontingen dari berbagai daerah di Indonesia, seperti Jakarta, Yogyakarta, Jember, Surabaya, Madiun, Malang, Kalimantan, dan tentunya Ponorogo. Besar dalam konteks ini, selain bergengsi karena memperebutkan Piala Presiden, juga besar secara skala, karena masing-masing kelompok, baik pemusik dan penari – termasuk pemain *dhadhak merak/ pembarong* – serta kru atau manajemen dapat melibatkan hingga 60 orang. Dari sana sudah tampak, bahwa dalam hal biaya produksi – persiapan latihan, akomodasi, konsumsi – juga dipastikan sangat besar. Tidak heran jika FRN adalah pula kegiatan yang setiap tahunnya diprogramkan sebagai pariwisata unggulan Ponorogo (Supriono, 2020 : 70). Namun begitu, justru spirit inilah yang menjadikan reyog menjelma menjadi pertunjukan yang elit dan memiliki pamor yang terus membara.

Hal terakhir inilah yang juga dirasakan oleh komunitas reyog di Jember, Jawa Timur, Sardulo Anurogo (SA). SA adalah komunitas reyog yang terdiri dari berbagai aliansi lintas prodi dan lintas perguruan tinggi di Jember. Mereka secara umum adalah wadah ekspresi seni reyog yang berasal dari persatuan mahasiswa. Pada konteks FRN, SA bukan peserta baru pada gelaran FRN tahun 90-an mereka

adalah peserta yang aktif dalam gelaran FRN hingga terakhir adalah pada tahun 2019. Lalu kenapa memilih SA sebagai semacam studi kasus penelitian terapan ini, karena, pertama dari sisi historiografinya, Jember adalah kota yang homogen yang merupakan kota dengan perpaduan multi etnis. Secara tidak langsung, siklus itu juga melahirkan ekspresi seni budaya dan ekspresi kultural dan kearifan lokal yang juga beragam (Setiawan dkk, 2013 : 29). Namun, dapat dikatakan bahwa reyog Ponorogo adalah kesenian yang sangat populer dan digemari. Menariknya, tidak hanya Jawa *Ponoragan*, bahkan etnis Madura juga banyak yang menjadi bagian dari seni reyog ini. SA, dalam konteks inilah yang kemudian menunjukkan eksistensinya sebagai forum pluralisme di Jember (Wawancara dengan Jarkasi, 19 Mei 2022). Dalam proses persiapan menuju FRN, Jarkasi menambahkan bahwa tantangan yang dihadapi SA adalah kekurangan SDM yang mempunyai dasar kepenarian dan dasar-dasar menabuh gamelan reyog yang baik. Dengan proses yang sangat panjang menuju FRN 2019, yakni bulan Oktober 2018 hingga Agustus 2019, kiranya lebih dari cukup untuk membentuk tubuh penari dan penabuh yang baik. Baik dalam diskusi ini adalah pemain reyog yang ideal yang dituntut berdasarkan ukuran estetika seni pertunjukan reyog dalam format FRN 2019. Kemudian, kenapa FRN 2019? Jawabannya adalah karena FRN 2019 adalah FRN terakhir yang digelar oleh Pemkab. Ponorogo. Hal ini disebabkan pasca FRN 2019, praktis kegiatan FRN berhenti karena pandemi covid-19, bahkan hingga tahun ini – Mei 2020 – belum ada kepastian apakah FRN 2022 akan digelar.

Dibalik akhir yang cukup memuaskan – dan kesuksesan bagi SA – di mana akhirnya SA menembus tiga besar terbaik dalam gelaran tersebut, tentu ada sesuatu yang dihasilkan, yakni mengenai proses menjadi penari dan pemain reyog yang baik dalam format FRN 2019. Tentu capaian ini tidak lantas dilaksanakan tanpa metode yang terukur. Penelitian terapan ini mencoba untuk membedah keterukuran yang dimaksud dengan fokus pada dua hal yakni; pertama ketubuhan penari *jathil* dan *warok* serta kedua adalah pemain gamelan.

Lalu mengapa ketubuhan menjadi penting dan penabuh gamelan menjadi penting? Jawabannya adalah sebagai berikut. Tubuh adalah media bagi seorang penari. Dia adalah perangkat unguap dalam seni tari. Namun demikian tidak dapat pula dipahami bahwa mereka yang punya tubuh dapat menari. Sebaliknya, tubuh

butuh ditempa untuk menjadi “tubuh penari”. Gerak, sebagai eksistensi seni tari membuktikan pula bahwa sebenarnya setiap orang dapat menari. Gerak juga merupakan respon suditif atas ritme yang didengarnya (Widaryanto, 2012 : 123). Namun karena tuntutan estetis tari – indah, simbolik, lincah, atraktif dan estetika lainnya – tidak semua tubuh dapat digerakan sebagai konteks tari. Maka tubuh butuh untuk disiapkan untuk siap dengan gerak-gerak tari sekaligus melatihnya menjadi tubuh yang punya energi cukup ketika menari. Makna kalimat terakhir inilah yang ingin diteliti dalam proyek ini.

Terkait pemilihan penari *jathil* dan *warok* sebagai obyek penelitian, karena proses tersebut, SDM SA yang banyak dieksplorasi adalah *jathil* dan *warok*. Selain itu, bahwa penari lainnya – tokoh *Warok Sepuh*, *Klana Sewandono*, *Bujang Ganong* dan *Dhadhak Merak* – melibatkan penari yang “sudah jadi”. SA sengaja menghadirkan tokoh-tokoh non *jathil* dan *warok* dari luar SA. Selain bahwa untuk menjadi tokoh-tokoh tersebut memerlukan waktu yang lebih lama, juga karena garapan tari SA pada FRN 2019 mengedepankan kekompakan; karena terdiri dari lebih dari 35 penari, maka tuntutan gerak pertama adalah kompak. Sedangkan tokoh-tokoh yang lain bersifat individual, meski juga ada tuntutan kompak, tetapi tidak berjumlah sebanyak *jathil* dan *warok*. *Klana Sewandana* adalah tokoh sendiri, *bujang ganong* 2 peraga, *dhadhak merak* 5 peraga, dan *warok sepuh* 2 peraga. Hal tersebut dinilai lebih “mudah” dari pada menggarap yang berjumlah 35 orang.

Pada urgensi kedua, atau pada gamelan reyog adalah pada tuntutan kreativitas musikal pada gelaran FRN 2019. Karena menurut Jarkasi, tidak cukup menggunakan pola, teknik, repertoar gamelan reyog tradisi dalam format FRN. Musti ada kebaruan di sana namun dengan gamelan baku (pakem) reyog. Dalam format FRN diperbolehkan menambah kuantitasnya, misalnya kendang reyog terdiri dari 2 instrumen, angklung diperbanyak, vokal diperbanyak dan *kenong* diperbanyak. Hal ini tentu menuntut metode yang baik untuk membangun estetika musikalnya, maka, gamelan dalam konteks FRN 2019 kontingen SA adalah pula hal yang sama pentingnya dengan penari. Dalam wilayah gamelan, pada bagian tertentu juga masih menggunakan repertoar tradisi gamelan reyog. Namun pada momen-momen tertentu pula butuh untuk dikembangkan. Pada ranah inilah gamelan reyog merasa perlu juga untuk dikembangkan.

1.2 Pertanyaan Penelitian

Setelah menguraikan berbagai sudut pandang yang menjadi irisan dalam rencana penelitian ini, butuh kiranya teba diskusi dibatasi supaya fokus kajian dalam penelitian ini terlihat. Untuk itu, beberapa pertanyaan yang akan diajukan dalam penelitian terapan ini antara lain ;

1. Bagaimana metode pembentukan ketubuhan penari *jathil* dan *warok* dalam kasus Kelompok Sardulo Anurogo?
2. Bagaimana pengembangan komposisi gamelan reyog dalam konteks FRN 2019 Kelompok Sardulo Anurogo?

1.3 Tujuan dan Manfaat Penelitian

Tujuan penelitian terapan berjudul Konsep Dasar Pembentukan Ketubuhan *Jathil* dan *Warok* Serta Pengembangan Komposisi Gamelan Kelompok Sardulo Anurogo pada FRN 2019 adalah;

1. Menghasilkan metode pembentukan ketubuhan untuk penari *jathil* dan *warok*.
2. Menghasilkan metode pengembangan gamelan reyog baik teknik dan repertoarnya.

Dari tujuan yang telah dipaparkan, penelitian ini diharapkan bermanfaat bagi,

1. Ranah teori, memberikan temuan terkait paradig penelitian seni pertunjukan khususnya reyog dan gamelannya.
2. Ranah praktis, menjadi dokumen acuan untuk menerapkan praktik kepenarian *jathil* dan *warok*, khususnya bagi para pemula..
3. Untuk para pebelajar tari menjadi referensi untuk keperluan pengkajian dan penciptaan tari reyog dan gamelan reyog.

1.4 Obyek Material dan Ruang Lingkup Penelitian

Obyek material dan ruang lingkup penelitian adalah komunitas reyog, seni reyog, tari reyog gamelan reyog yang difokuskan pada kelompok SA dalam konteks FRN 2019. Ruang lingkup ini membatasi dirinya dalam ranah keilmuan lain, seperti perkembangan dan eksistensi, pariwisata dan lain-lain. Ruang lingkup dan obyek materialnya mengacu pemikiran antropologi terkait konsep tekstual dan

kontekstual, di mana penelitian ini lebih condong pada penelitian yang sifatnya tekstualistik meski tidak sepenuhnya melupakan konteksnya. Dari kurun waktu, penelitian ini memiliki obyek material kelompok reyog Sardulo Anurogo Jember Jawa Timur dalam kurun waktu Oktober 2018 hingga Agustus 2019.



BAB II TINJAUAN PUSTAKA

Layaknya ajuan penelitian secara umum, tinjauan pustaka merasa perlu untuk disajikan dalam usulan penelitian supaya dapat melihat batas-batas antara penelitian yang akan dilakukan dengan penelitian yang sudah dilakukan. Dengan demikian, maka plagiarisme dapat dihindari. Membaca kembali ruang lingkup penelitian ini maka fokus kajian utama adalah terkait melihat dan mengukur pembentukan ketubuhan penari *jathil* dan *warok*. Ihwal penting yang harus digaris tebal adalah mengenai konsep ketubuhan pada penari. Maka akan disajikan penelitian terkait dengan ketubuhan penari. Kedua mengenai pengembangan musik atau gamelan reyog dan terakhir penelitian secara umum terkait dengan reyog Ponorogo. Berikut paparan tinjauan pustaka dalam rencana penelitian terapan.

1.1. Tinjauan Pustaka

Tulisan Widaryanto berjudul “Menimbang Kembali Formulasi dan Perwilhan Tari serta Konsep Ketubuhan dalam Masyarakat Urban” dalam Jurnal Seni dan Budaya Panggung Volume 22 Nomor 2 April-Juni 2012 halaman 122-138 (Widaryanto, 2012 : 122-138). Tulisan tersebut membahas tentang ketubuhan masyarakat Urban, yang olehnya dimaknai sebagai bentuk-bentuk eksresi visual dalam gerak tari di mana dalam budaya Urban, karya tari yang dapat dikategorikan menjadi enam kategori. Kategori yang dimaksud antarlain adalah karya tari dengan ekspresi gerak sehari-hari, karya tari yang didukung multimedia, bentuk karya dengan representasi etnik, karya dengan bentuk dan konteks representasi dunia luar, ekspresi tari dari dunia luar dan bentuk dan konten terkait lingkungan. Masing-masing kategori kemudian disertakan satu contoh karya seni lalu ia analisa. Hingga kajiannya ditutup dengan narasi bahwa dalam konteks pewilhan semestinya tidak dimaknai hitam dan putih. Dari tulisan Widaryanto, ditemukan kesamaan pendapat, bahwa terdapat satu kategorisasi karya dengan bentuk dan konten representasi dunia luar. Ia memaknai konsep kategori ini sebagai; menampung pada berbagai bentuk ekspresivitas yang menampilkan karakter luar dalam olahan ketubuhan orang perseorangan. Artinya si penari adalah media ekspresi dari luar dirinya. Maka konsep ini penyusun nilai memiliki kemiripan dengan pembentukan ketubuhan penari *jathil* dan *warok*. Maka asumsinya, setiap orang awam mempunyai

kesempatan yang sama untuk dapat menjadi *jathil* dan *warok*, sementara sisi lain, *jathil* dan *warok* sedang dikukur melalui kesempatan ini. Selain perbedaan obyek dan orientasi penelitian, contoh karya yang disajikan jelas berbeda. Bila Widaryanto memilih karya Abhicaapa yang bercerita kisah Drupadi dan Anglingdarma, seorang raja Malawapati sedang pada rancangan penelitian ini karya yang dipilih adalah karya SA pada FRN tahun 2019.

Tulisan kedua yang ditinjau adalah karya Isa Ansari berjudul “Pengalaman Ketubuhan sebagai Konstruksi Tekstur Pertunjukan Teater Kalangan Remaja” yang dimuat pada Jurnal Lakon Volume 13 Nomor 1, Desember 2016 halaman 17-31. Ansari melalui penelitiannya dalam Sandiwara Realis Pelajar tahun 2015, berpendapat bahwa dalam dunia teater kondisi fisik dan posisi tubuh dalam lingkungan fisik membentuk elastisitas tubuh dalam ruang-ruang pertunjukan (Ansari, 2016 : 20). Pendapat tersebut sesuai dengan tujuan penelitian ini, bahwa untuk mencapai satu nilai tertentu – nilai *jathil* dan *warok* – dalam paradigma sebagai penari, tubuh butuh untuk dikondisikan secara fisik dan posisinya supaya elastisitas dalam menarik tokoh *jathil* dan *warok* sesuai dengan tuntutan tradisinya. Perbedaannya adalah, bila Ansari fokus pada ketubuhan teaterawan, penyusun konsentrasi pada *jathil* dan *warok* dan jelas sekali bahwa dua seni tersebut dalam irisan seni pertunjukan, namun secara konsep ketubuhan tidak sepenuhnya memiliki kesamaan.

Pustaka mengenai gamelan reyog dan pengembangannya, hingga penelitian ini dilakukan belum ditemukan. Hal ini kemungkinan karena rerata penelitian reyog, dari kacamata umum, lebih tertarik pada dinamika yang melingkupinya. Pada tataran tekstual dirasa kurang menarik. Namun, menilik beberapa tulisan tentang musik kontemporer, dalam tulisan ini akan meninjau karya Sadra berjudul Lorong Kecil Menuju Susunan Musik (Sadra, 2005 : 75-93). Sadra, dalam tulisannya menawarkan bagaimana menyusun satu musik. Tulisannya memuat tentang konsep ide penciptaan satu karya hingga bagaimana menyusunnya. Setidaknya ada berbagai cara yang ditawarkan Sadra seperti konsep pertumbuhan, konsep transformasi bunyi atau median, dan ketiga teba wilayah nada atau range. Agaknya pendapat Sadra dalam menyusun musik ini, dinilai tepat untuk melihat perkembangan gamelan reyog SA pada FRN 2019.

Terkait dengan penelitian reyog, secara kuantitas lebih menyenangkan. Salah satunya adalah tulisan Kurnianto berjudul Seni Reyog Ponorogo (Kurnianto, 2017). Dalam buku terpapar mengenai sejarah dan berbagai versinya, komponen – gamelan dan penari – yang ada di dalam reyog dan fungsinya, bentuk pertunjukannya, dan makna serta filosofi reyog. Dari lengkapnya pembahasan Kurnianto, agaknya belum selesai pada pembahasan yang lebih dalam; bagaimana membentuk karakter tubuh manusia hingga ia menjadi *jathil* dan *warok*, serta perkembangan komposisi gamelan reyog itu sendiri.



BAB III. METODE PENELITIAN

3.1 Pendekatan Penelitian

Pendekatan penelitian terapan menggunakan multi disiplin karena mengingat bahwa orientasi penelitian secara tekstual dibagi menjadi dua raga, yaitu ranah seni tari dengan meneliti metode membentuk penari *jathil* dan *warok*, sedangkan ranah lainnya adalah konsentrasi terhadap gamelannya; mengembangkan repertoar tradisi gamelan reyog, yang masih membuka lebar untuk disikapi secara eksploratif. Maka dari dua orientasi di atas, pendekatan pertama yang digunakan adalah fokus pada pembentukan tubuh penari. Pendekatan yang dimaksud adalah pendekatan riset artistic-koreografi, yang ditawarkan Miroto dalam buku bunga rampai ed. Yudiaryani berjudul Karya Cipta Seni Pertunjukan (Yudiaryani dkk, 2017). Dalam buku tersebut Miroto menawarkan satu pendekatan meneliti fenomena tari dengan pendekatan riset artistic-koreografi. Dia berpendapat bahwa pendekatan ini merupakan metode penelitian penciptaan tari yang memadukan penelitian artistik dan koreografi (Miroto, 2017 : 83). Miroto secara hirarki merumuskan bagaimana metode penelitian ini dilakukan, yaitu; perumusan gagasan awal, perancangan, eksplorasi-improvisasi, komposisi-evaluasi dan presentasi-dokumentasi. Pendekatan ini sesuai dengan penelitian ini di mana, gagasan awal penelitian ini adalah untuk membuat semacam “panduan” membentuk ketubuhan penari *jathil* dan reyog yang dalam perancangannya studi kasus kelompok SA dalam keikutsertaannya pada FRN 2019. Di dalam proses menuju FRN 2019 tersebut penyusun melakukan eksplorasi-improvisasi untuk menyiapkan SDM SA yang berperan sebagai *jathil* dan *warok*, – layaknya penelitian artistic yang menggunakan seni sebagai satu metode – yang dari sana eksplorasi-improvisasi tersebut akan dipotret dalam usulan ini. Pemotretan tersebut kemudian disusun menjadi komposisi ketubuhan serta adanya evaluasi. Atas proses yang dilakukan, maka hasil penelitian ini kemudian menjadi bahan presentasi-dokumentasi.

Untuk wilayah tekstual musik, pendekatan yang digunakan adalah metode penciptaan musik-nya I Wayan Sadra, bahwa membuat musik adalah pula “mencipta dalam rangka”. Kiat yang ditawarkan dalam menyusun satu musik adalah dengan tiga pendekatan yakni bermain pada wilayah pertumbuhan,

transmedium, dan range atau teba wilayah nada. Ketiganya dirangkai untuk melihat garapan gamelan reyog SA pada gelaran FRN 2019.

Dua ranah besar di atas bukan berarti membuat penelitian ini tidak fokus, tetapi menjadi semacam pembuktian bahwa kategorisasi seni yang semakin mengkhusus dan parsial tidak sepenuhnya tepat apabila digunakan untuk melihat fenomena seni pertunjukan di Indonesia. Karakteristik seni pertunjukan Indonesia, lebih pada ekspresi dari satu-kesatuan pertunjukan. Kita belum – atau tidak – memiliki konsep “yang diiringi” dan “yang mengiri”. Batas-batas ini tidak sejelas musik barat yang memang ada istilah “pengiring” di sana. Seperti riset yang dilakukan oleh Caturwati terkait mencipta tari dan musik dalam satu waktu dan ruang penelitian adalah mungkin dilakukan (Caturwati dalam Yudiaryani dkk, 2017 : 182).

3.2 Lokasi dan Waktu Penelitian

Lokasi penelitian fokus pada dua wilayah, yakni di Surakarta, Jawa Tengah, melibatkan beberapa komunitas reyog, seperti Reyog Singo Bejo di Sriwedari, dan tempat lain di markas SA, Jember, Jawa Timur. Di tempat terakhir inilah kegiatan penelitian digunakan untuk pengamatan, wawancara, meraih data-data dokumentasi SA ketika FRN 2019 dan juga mengklarifikasi hasil penelitian. Penelitian akan dilakukan ada sekitar Juli – Agustus 2022, terutama untuk penelitian lapangan, sementara sisanya adalah mendokumentasi secara informal hasil penelitian serta triangulasi data penelitian.

3.3 Metode Pengumpulan Data

Mengutip pendapat I Nyoman Kutha Ratna, bahwa metode pengumpulan data dapat dilakukan dengan beberapa metode, antara lain 1) metode lapangan yang di dalamnya terdapat studi kasus, dan sejarah hidup, dan 2) metode pustaka. Teknik pengumpulan data yang digunakan dalam penelitian ini adalah observasi, wawancara, dan merekam serta mencatat serta triangulasi (Ratna, 2010 : 211). Untuk lebih jelasnya, akan dijabarkan sebagai berikut.

3.3.1 Metode Lapangan

Metode lapangan akan digunakan untuk mengamati pertunjukan reyog secara umum di Surakarta, untuk menjadi semacam pembanding ketubuhan tari *jathil* dan *warok* di Surakarta. Metode ini juga akan

digunakan untuk pengamatan *jathil* dan *warok* di Jember berikut para alumni SA di FRN 2019. Metode ini menjadi dasar untuk melakukan studi dokumentasi di tempat SA, Jember sekaligus untuk wawancara para pelaku *jathil* dan reyog SA pada FRN 2019. Metode lapangan juga dapat bersifat “lapangan digital” di mana pengamatan dilakukan pada laman atau situs-situs internet penyedia karya SA pada FRN 2019 seperti pada laman youtube Ponorogo Kita dan Reyogcestra.

3.3.2 Metode Pustaka

Metode pustaka peneliti gunakan untuk mencari data-data penelitian terkait ketubuhan, musik reyog dan reyog secara umum. Selain itu, buku-buku terkait wacana penelitian juga masuk dalam kategori metode pustaka ini. Selain “manual book” ada pula “digital book” di mana pustaka diambil dari laman sah terminal hasil penelitian-penelitian seperti pada situs Garba Rujukan Digital yang data diakses melalui www.garbarujukandigital.co.id.

3.3.3 Teknik Pengumpulan Data

Ada tiga teknik pengumpulan data yang akan digunakan dalam penelitian ini yaitu, observasi, wawancara, merekam dan mencatat, serta triangulasi. Observasi dilakukan secara langsung pada kelompok SA di Jember dengan melihat kecenderungan perubahan ketubuhan penari *jathil* dan reyog, sebelum dan sesudah FRN 2019. Sedangkan wawancara, narasumber yang akan dilibatkan dalam penelitian ini adalah para penari *jathil* dan *warok* serta penabuh gamelan SA pada gelaran FRN 2019. Selain itu ada juga pengasuh kelompok ini. Berikut daftar calon narasumber yang dilibatkan.

- a. Suharto “Gendhon”, 52 tahun, dosen dan praktisi reyog Universitas Jember.
- b. Jarkasi, 48 tahun, pengasuh kelompok SA Jember dan praktisi reyog di Jember
- c. Kimo, 23 tahun, pengendang dan penabuh gamelan reyog di Jember.
- d. Rere, 21 tahun, penari *jathil* SA FRN 2019.
- e. Emi, 20 tahun, penari *jathil* SA FRN 2019.
- f. Gutomo, 23 tahun, penari *warok* SA FRN 2019.

- g. Andy Prasetyo, penari *warok* SA FRN 2019
- h. Nanda Bagus, penabuh gong SA FRN 2019.

Selain wawancara dan observasi, data juga akan diperoleh melalui teknik merekam dan menulis, termasuk hasil dari dua teknik di atas. Hasil itu kemudin tidak dimaknai sebagai kebenaran, dia harus ditriangulasi dengan sumber-sumber pustaka ketubuhan tari, teater dan juga khususnya *jathil* dan *warok*, serta perilaku tubuh *jathil* dan *warok* di luar SA.

3.4 Metode Analisis Data

Melihat pendekatan penelitian yang digunakan dalam penelitian ini – riset artistic-koreografi, Miroto dan konsep musikal Sadra –maka metode analisis yang digunakan adalah kualitatif interpretative. Ratna memaknai metode analisi tersebut sebagai menguraikan segala sesuatu dibalik data yang ada (Ratna, 2010 : 306). Ada empat tahapan dalam analisis data yaitu pengumpulan data, reduksi data, penyajian data, dan penarikan data (Miles dan Hubermen, 2009 : 592). Karakteristik tersebut membuat data akan disajikan dalam bentuk informal, yaitu berupa narasi-narasi. Bilapun ada data-data yang disampaikan melalui cara formal (diagram tabel dll) adalah pelengkap dari sajian data naratif.

3.5 Luaran Penelitian

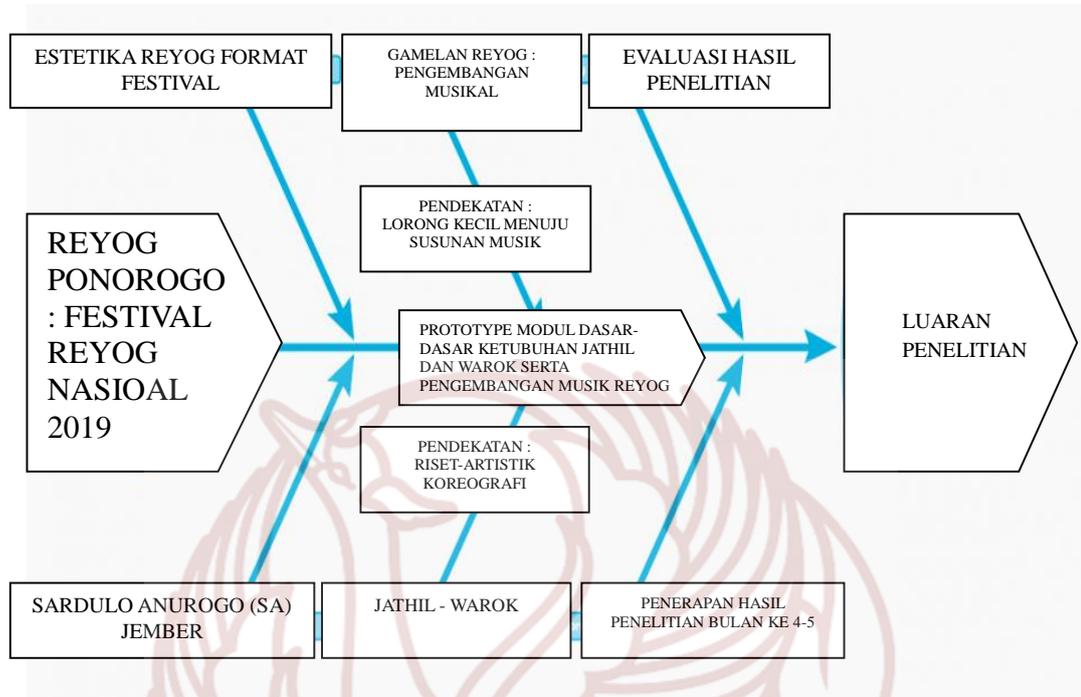
Rencana luaran penelitian terapan ini adalah sebagai berikut;

1. Naskah publikasi ilmiah dalam format tulisan jurnal di mana naskah ini akan dikirimkan kepada jurnal-jurnal dengan konsentrasi kajian seni pertunjukan seperti Jurnal Panggung di ISBI Bandung, Resital di ISI Yogyakarta, dan Jurnal Gelar di ISI Surakarta.
2. Prototype “Dokumen Praktis” pembentukan ketubuhan penari *jathil* dan *warok*.
3. Prototype “dokumen praktis” membuat musik komposisi berbasis gamelan reyog.

Luaran 2 dan 3 sekaligus akan menjadi semacam buku panduan SA kedepan, ketika menghadapi FRN berikutnya yang dapat digunakan sebagai pedoman praktis kaderisasi ketubuhan anggota-anggota baru yang minim pengalaman.

Secara umum metode penelitian dalam rencana penelitian terapan ini akan disajikan dalam bentuk diagram fishbone sebagai berikut :

Gambar 3.1 Diagram Fishbone Penelitian Terapan



BAB IV. ANALISIS HASIL

Dasar ketubuhan jathil dan warok dalam pertunjukan reyog adalah sesuatu yang esensial. Apalagi ini diterapkan pada yang tubuh pemula dalam artian penari-penari yang semula memang tidak memiliki latar belakang ketubuhan tari. Kesadaran ini yang diperlukan dalam proses pembentukan ketubuhan penari jathil dan warok.

Dasar ketubuhan jathil dan warok memberikan bekal pengenalan tentang konsep tubuh tari jathil dan warok yang meliputi pengetahuan mengolah tubuh secara benar sesuai dengan taksonomi dan anatomi tubuh manusia. Dalam tari tradisi Jawa terdapat beberapa konsep seperti *Empan Mapan*, *Hasta Sawanda*, dan *Patrap Bekso* dengan spesifikasi gaya Surakarta dalam peniruan dan peragaan teknik tari klasik Surakarta dasar. Dari sana diharapkan bahwa ketika penari, penari ini dapat memperagakan olah tubuh dan teknik tari jathil dan warok secara baik dan benar. Penari dalam hal ini dituntut dapat melakukan pergerakan penguluran, pemanasan, pembentukan kekuatan, keseimbangan, dan kelenturan dalam wilayah olah tubuh jathil dan warok.

Untuk itu penting untuk mengenal dasar-dasar ketubuhan tari jathil dan warok. Studi kasus kelompok reyog Sardulo Anurogo, terdapat beberapa temuan dari hasil “pengolahan” tubuh penari untuk siap tampil pada Festival Reyog 2019 lalu. Sebenarnya pada tahap pertama dalam membentuk ketubuhan penari jathil dan warok adalah mirip dengan pembentukan tubuh penari secara umum. Meraka – penari – harus benar-benar memiliki tubuh yang siap untuk menjadi penari jathil dan warok. Beberapa treatment yang dimaksud adalah penguluran, pemanasan, pembentukan kekuatan, keseimbangan, dan kelenturan. Setelah semua selesai, dan cukup maka treatment berikutnya adalah dengan fokus pada ketubuhan penari jathil dan warok. Beberapa temuan yang dimaksud diurai dalam pembahasan berikut.

4.1 Dasar Ketubuhan Jathil

Dasar-dasar ketubuhan jathil sebenarnya memiliki dua gerakan pokok nyongklang dan lenggang. Nyongklang adalah representasi dari gerakan kuda yang lari. Hal ini tentu mengedapkan gerakan yang lincah dan kuat. Maka untuk mempresentasikan nuansa tersebut maka, kaki-kaki menjadi sangat penting. Kaki sebagai tumpuan utama, terutama pada tumit, telapak kaki, betis, lutut, dan paha.

Bagian tersebut dalam konteks pembentukan kaki-kaki jathil harus menjadi perhatian lebih. Bagaimana porsi latihan membentuk kaki-kaki jathil menjadi siap untuk menjadi jathil. Untuk mengetahui gambaran ideal dari kaki-kaki jathil berikut contoh kaki-kaki jathil.



Gambar 1. Penari jathil latihan gerakan nyongklang (Kusumo, 2019)

Gambar tersebut menggambarkan bahwa kaki menjadi tumpuan penting bagi para penari. Dasar nyongklang adalah pertama ketika akan nyongklang, kedua nyongklang dan terakhir bagaimana setelah nyongklang. Ketiga berjalan begitu cepat dan saling berkesinambungan antar nyongklang pertama hingga terakhir.

4.2 Dasar Ketubuhan Warok

Dasar ketubuhan waron adalah terkait tiga hal yaitu, laku jajag, koloran, dan pencak. Hal ini yang menjadi satu capaian penting dalam pembentukan tubuh warok. Laku jajag merupakan bagaimana penari warok berjalan dengan kesan yang gagah. Meski postur penari warok tidak tinggi dan besar, namun dengan laku jajag ini kesan gagah dapat dicapai. Hal ini dilakukan dengan cara membusungkan dada, menegakan badan serta membuka tangan selebar mungkin seperti gambar berikut ini.



Gambar 2. Gambaran Laku Jajak Warok
(Kusumo, 2019)

Koloran adalah gerakan yang mempresentasikan dan mengeksplor gerakan tari dengan properti kolor, sabuk ciri khas dari warok. Sedangkan pencak adalah salah satu gerakan yang mengadopsi gerakan-gerakan silat yang dielaborasi dalam satu gerakan tari warok.

4.3 Dasar-dasar komposisi musik reyog

SA menyajikan garapan musik dengan beberapa kebaruan secara konteks dalam FRN 2019. SA menghadirkan beberapa inovasi pola, ritme, dan melodi ke dalam komposisi musikalnya yang digunakan sebagai musik tari. Dalam hal ini SA membuat musiknya tidak sekadar bersifat iringan saja, tetapi memiliki kompleksitas musikal yang setara dengan garapan tarinya. Kompleksitas musikal tersebut terlihat dalam penyikapan SA, ketika memainkan sebuah bagian hampir tidak terasa adanya sebuah repetisi. Hal ini terjadi dikarenakan SA membuat penyikapan musikal yang berbeda dalam memainkan pengulangan sebuah bagian. Seluruh ide kreatif yang dihadirkan oleh SA digarap dengan menggunakan gamelan reyog tanpa menyimpang dari tradisinya.

SA menggunakan kreativitasnya untuk mengolah hal-hal kecil yang jarang diperhatikan dalam musik reyog. Pengolahan tersebut membuat komposisi reyog yang secara konvensional terkesan statis menjadi dinamis bahkan dapat dinikmati

walaupun tanpa melihat tariannya. Dengan ini dapat dilihat bahwa SA membuat sebuah garapan musikal dengan kerja kompositorik yang rumit dan menarik untuk dianalisis lebih mendalam. Dalam hal ini penulis akan menganalisis karya SA dalam FRN 2019 menggunakan pendekatan penciptaan I Wayan Sadra, yaitu “mencipta dalam rangka” dalam *Lorong Kecil Menuju Susunan Musik*.

Dalam FRN 2019, SA membuat beberapa bagian sajian yang menghasilkan kerangka bagian untuk digarap secara musikal. Dalam karya ini, terdapat 25 bagian musikal yang terdiri atas:

1. Thinthingan
2. Lagu “Sinawang Netra”
3. Obyogan dan Terompet
4. Sampak dan Vokal Koor Pa dan Pi.
5. Terompet Obyog
6. Kosekan “Klana Raja”
7. Warokan
8. Congklang
9. Jathilan
10. Congklang 2
11. Warok Tuwa
12. Silatan
13. Jathil masuk Vokal
14. Congklang 3
15. Kiprah Klana
16. Ganongan
17. Budhalan
18. Transisi Sebelum Dhadhak
19. Dhadhak Merak Obyog
20. Dhadhak Merak Singo Barong
21. Dhadhak Merak Obyog 2
22. Perang Gedhe
23. Transisi
24. Ending
25. Patrajaya

Di antara 25 bagian tersebut, terdapat beberapa bagian yang digarap secara konvensional (tanpa eksplorasi komposisi musik). Dalam penelitian ini akan lebih dibahas bagian-bagian yang memuat eksplorasi musikal saja, tidak pada bagian yang berupa konvensional.

1. Thinthingan:

Bagian ini merupakan bagian awalan atau introduksi dalam sajian SA. Introduksi ini digarap secara konvensional dan disajikan secara singkat sebagai

gebrakan kesan di awal untuk mengantar suasana yang akan digarap. Bagian ini juga digunakan sebagai isyarat rasa *embat* atau *larasan* untuk diacu oleh vokalis pada bagian sajian vokal. Bagian ini kemudian dilanjutkan dengan sajian vokal lagu “Sinawang Netra”.

2. Lagu Sinawang Netra

Bagian ini masih terdapat dalam koridor bagian awal, tetapi memiliki kedalaman musikal yang dapat diulas lebih banyak sehingga peneliti memposisikan lagu ini sebagai bagian yang berdiri sendiri. SA menyajikan lagu ini dengan mengolah garap bentuk gending konvensional, yaitu *patrajayan*. Berikut transkrip notasi penyajian lagu “Sinawang Netra”:

Bonang : || . 5 . 3 . 5 . ① ||

Vokal Koor Putra (Teks = Ho) :

. 5 4 . 5
 4 . 6 7 . 5
 5 4 . 5
 4 . 6 7 . 5

Vokal Tunggal Putra

. 1 5 4 5 6 5 . 4 3 4
 Si-na-wa-nging ne-tra men-co-rong
 . 3 4 5 . . 1 5 4 5 6 5 . 4 3 4
 lir-cah-yo ma-ru-to ang-ngri-pih sa jro-ning
 . 7 1 5 . . 1 7 7 6 5 4 . 4 5 6
 na - la ru-me-se-ping ra-sa ka-ra-sa
 5 4 6 5 . . 5 6 1 2 3 2 . . . 5
 lir sa-mu-dra a-ga - we a-dhe-me ra
 5 3 2 1 5 1
 ga lan suks-ma (Vokal Tunggal Pi ->) dhuh gus
 . 6 1 5 . 4 3 4 . 3 1 5 . . 5 4
 ti pa-nge- ran – mur-beng ba-wa-na tu-lung
 . 4 5 4 4 4 5 6 5 4 6 5
 nga ma-rang jan-ma kang nan-dhang as-ma-ra

. 5 4 4 4 5 6 . . 4 3
 Pa-ri-nga-na da-ya lir pin-
 3 3 4 5 . . 3 2 2 2 . 6 6 5 6 1̇
 dha sar-du-la so-roh nya-wa a - ngre-gem tres-na

Lagu ini sesungguhnya merupakan cuplikan dari lagu “Mung Bisa Nyawang” yang diaransemen ulang dalam gamelan reyog. Jika melihat teknik pengolahan sajiannya, SA mengaransemen lagu Sinawang Netra dengan membagi bentuk komposisinya menjadi 3 bagian sajian, yaitu: *Umpak*, Lagu A, dan Lagu B. Ketiga bagian tersebut disajikan dengan penyikapan yang berbeda, berupa pengembangan garap bentuk gending *patrajayan*. Penggarapan bentuk gending *patrajayan* tersebut dilakukan dalam permainan pola ritme *kenong* konvensional, yang diolah secara melodis menggunakan bonang sebagai variasi jumlah *kenong* dan perluasan wilayah nada.

Bagian *Umpak* digarap menggunakan vokal *koor* laki-laki yang ber lirik “ho”, dengan garap suasana hening tanpa instrumen selain bonang dan gong. Instrumen *kenong* memainkan satu melodi yang dilakukan secara berulang-ulang, yaitu melodi: $\parallel . 5 . 3 . 5 . 1 \parallel$. Bagian Lagu A disajikan dengan vokal tunggal laki-laki dan beberapa pengembangan permainan instrumen. Pada bagian Lagu A, SA memasukkan *geteran* angklung dan sedikit aksent kendang menjelang *seleh* gong yang membuat kesan berbeda dari bagian *umpak*. Bagian Lagu B disajikan dengan vokal tunggal perempuan dan pengembangan pada permainan instrumennya. Pada bagian Lagu B, SA menggunakan bentuk konvensional gending *patrajayan* dengan permainan angklung dan *kenong* yang konvensional. Pada bagian ini, instrumen kendang juga mulai memainkan sebuah pola yang membuat kesan berbeda dengan sebelumnya. Bagian ini menjadi akhir dari sajian lagu “Sinawang Netra” sekaligus peralihan menuju bagian berikutnya, dengan isyarat *ater* kendang *obyogan*.

3. Obyogan & Terompet

Bagian ini digarap menggunakan bentuk gending *obyogan* secara konvensional dengan sedikit pengolahan dalam melodi *slompret*. Bagian ini digunakan sebagai gradasi untuk menjembatani emosi bagian sebelumnya menuju

. 6 . 1̇ . 2̇ . 3̇ . 5̇ . 3̇ . 2̇ . 7
 jro – ning a - ti i - ki ya - yi
 5 . 5 . 6 . 6 . 1̇
 Ngu - ge - mi jan – ji

Putaran pertama dilakukan secara *sampak* dengan pola *kenong* seperti *obyog* tetapi pukulannya dilakukan secara terbalik. *Pencon* yang biasanya dimainkan secara *nyelani* atau *off-beat* justru dimainkan secara *ngepasi* atau *on-beat*, begitu pula sebaliknya. Pada putaran pertama terdapat pola perkusi khusus yang dimainkan secara *unisono* oleh kendang, bonang, dan angklung, lalu di-*counter* oleh *slompret* sehingga menghasilkan sebuah *range* tanya jawab yang menarik. Berikut transkrip pola perkusi pada putaran pertama:

Kendang	$\overline{dd} \parallel . . . \overline{dd} d . . \overline{d.t} \overline{.d} . . \overline{.d} \overline{.d.d} \overline{.dd} \parallel$
Bonang	$\overline{\phi\phi} \parallel . . . \overline{\phi\phi} \phi . . \overline{\phi.\phi} \overline{. \phi} . . \overline{. \phi} \overline{. \phi . \phi} \overline{\phi\phi} \parallel$
Angklung	$\overline{\phi\phi} \parallel . . . \overline{\phi\phi} \phi . . \overline{\phi.\phi} \overline{. \phi} . . \overline{. \phi} \overline{. \phi . \phi} \overline{\phi\phi} \parallel$
<i>Slompret</i>	$. \parallel \overline{11} . . . \overline{.111} . . . \overline{.11.1.1} \overline{.1.1} . . \parallel$

Keterangan:

Bonang : ϕ *kempyung* 1 dan 5

Angklung : aksentuasi sesuai simbol ϕ

Slompret : *Kempyung* 5 untuk *slompret* 2

Dalam notasi di atas dapat terlihat adanya sebuah tanya jawab frasa melodi antara kendang, bonang, angklung dengan *slompret*. Pada dua *gatra* awal, *Slompret* mengisi kekosongan ketukan dengan ritme yang sama seperti instrumen lain, tetapi mundur satu ketukan. Pada dua *gatra* terakhir terdapat variasi ritme dan diakhiri dengan *unisono*. Pola perkusi tersebut diulangi dalam empat kali putaran sepanjang lagu “Kepangku Kapang”. Pada putaran terakhir, kendang memberikan *ater* untuk menuju putaran ke-dua. Sebelum putaran ke-dua, terdapat sejenis *umpak* pola

perkusi yang dimainkan dua kali putaran secara *unisono*. *Umpak* tersebut digunakan untuk memberikan ilustrasi pada transisi *Klana* setelah bertarung dengan *Singo Barong*. Berikut transkrip pola *unisono* pada *umpak*:

Unisono Bonang, *Kenong*, *Kendang*, *Slompret*, *Angklung*:

$\overline{\phi\phi} \parallel \overline{\phi\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \overline{\phi\phi} \overline{\phi\phi\phi\phi\phi\phi\phi\phi} \parallel 2x$

Keterangan:

Slompret 1&2 : *kempyung* 1&5

Pada putaran ke-dua, SA kembali membuat pengembangan berupa penyikapan yang berbeda dari putaran sebelumnya. SA memasukkan aksan pola ritme dari karya komponis Gondrong Gunarto, yang berjudul “Nikadein”. Pola tersebut ditransformasikan ke dalam *medium* yang ada dan dimainkan sepanjang vokal *reff* dari lagu “Kepangku Kapang”. Pola tersebut dimainkan oleh kendang, bonang, dan angklung. Jika pada putaran sebelumnya terdapat sebuah tanya jawab frasa melodi dengan *slompret*, maka pada putaran ke-dua tidak demikian. Pada putaran ke-dua, *slompret* memainkan melodi *unisono* dengan vokal. Perubahan garap instrumen pada putaran ke-dua tentu membuat kesan yang berbeda dengan putaran pertama, walaupun masih dalam garap bentuk gending *sampak*. Berikut transkrip pola perkusi hasil *transmedium* dari karya “Nikadein” Gondrong Gunarto:

Pola Perkusi “Nikadein”
 $\cdot \overline{b} \parallel \overline{tbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btb} \overline{t} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{b} \overline{tbbttbb} \overline{ttbbtt} \cdot \overline{b} \parallel$

Pola tersebut diterjemahkan ke dalam instrumen kendang, *kenong*, bonang, dan angklung, dengan menyesuaikan karakter bunyinya masing-masing menjadi:

Kendang	$\cdot \overline{b} \parallel \overline{tbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btb} \overline{t} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{b} \overline{tbbttbb} \overline{ttbbtt} \cdot \overline{b} \parallel$
Bonang	$\cdot \overline{1} \parallel \overline{515} \cdot \overline{5} \cdot \overline{151} \overline{5} \cdot \overline{5} \cdot \overline{1515} \cdot \overline{5} \cdot \overline{1515} \cdot \overline{5} \cdot \overline{1} \overline{5115511} \overline{551155} \cdot \overline{1} \parallel$
Angklung	$\cdot \overline{\phi} \parallel \overline{\phi\phi\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \overline{\phi\phi\phi} \overline{\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \overline{\phi\phi\phi\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \overline{\phi\phi\phi\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \overline{\phi} \overline{\phi\phi\phi\phi\phi\phi} \overline{\phi\phi\phi\phi\phi\phi} \cdot \overline{\phi} \parallel$
<i>Kenong</i>	$\cdot \overline{b} \parallel \overline{tbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btb} \overline{t} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{btbt} \cdot \overline{t} \cdot \overline{b} \overline{tbbttbb} \overline{ttbbtt} \cdot \overline{b} \parallel$

Keterangan:

Kenong: b=*kenong* nada yang lebih rendah t=*kenong* nada yang lebih rendah.

Sebuah *range* yang menarik terjadi karena jalinan antara ritme perkusi kendang, *kenong*, bonang, dan angklung dengan melodi vokal. Hal ini terjadi karena jumlah *gatra* dari melodi vokal dalam satu baris tidak sama dengan jumlah *gatra* dari pola *transmedium* “Nikadein”. Vokal *reff* lagu “Kepangku Kapang” memiliki empat *gatra* dalam satu baris, sedangkan pola *transmedium* “Nikadein” memiliki enam *gatra* dalam satu putaran. Hal ini membuat *seleh* dari pola “Nikadein” akan berbeda pada setiap *seleh* dari vokal, dan membuat jatuh frasa akhir dari vokal tidak akan sama dengan *seleh* dari pola perkusinya. SA mengantisipasi hal ini dengan melakukan pengulangan pada pola “Nikadein” dalam tiga putaran, lalu ditambahkan dengan *ater kendangan obyog* pada ketukan yang tersisa. Dengan adanya penyikapan tersebut, maka frasa akhir dari vokal dapat tersaji lengkap dengan tambahan *ater* kendang sebagai transisi menuju bagian berikutnya.

5. Terompet Obyog

Bagian ini digarap secara konvensional bentuk gending *obyog* dengan melodi khusus pada instrumen *slompret*. Melodi tersebut berupa balungan mlaku dilakukan dengan tempo cepat sehingga membuat kesan seperti *srepeg seseg* pada karawitan Jawa. Berikut transkrip notasi melodi *slompret*:

Slompret:

|| 3̇2̇i6 2̇i65 3̇2̇i5 6̇3̇2̇i ||

Bagian ini dimainkan dalam pengulangan dua putaran dan digunakan sebagai transisi menuju adegan *Klana*.

6. Kosekan “Klana Raja”

Bagian ini merupakan komposisi yang berfungsi sebagai ilustrasi adegan *Klana*. Pada bagian ini terdapat bentuk garap khusus dengan vokal *koor* laki-laki sebagai melodi utama. Peneliti memberikan nama *kosekan* pada bagian ini, karena komposisi dalam bagian ini berangkat dari pola ritme *kendangan kosek wayangan* dalam karawitan Jawa. Dalam hal ini SA mengadopsi *gatra* pertama dan terakhir dari aksent *kendangan kosek wayangan* yang diolah menyesuaikan dengan jumlah *gatra* dalam melodi vokal. Berikut transkrip notasi vokal:

Komposisi ini dimainkan dengan pengulangan dua kali putaran tanpa perubahan yang signifikan. Perubahan hanya terlihat pada pengembangan melodi yang dilakukan oleh bonang pada putaran ke-dua. Dalam putaran ini, bonang baru memainkan satu melodi pendek yang diulang-ulang sehingga memperkuat kesan yang dibangun pada putaran sebelumnya. Berikut transkrip melodi bonang pada putaran ke-dua:

Bonang:

1235 1235 1235 1235

Komposisi vokal pada bagian ini diakhiri pada putaran ke-dua dengan tanda *ater kendang sabetan*, dilanjutkan dengan garap *sampak* secara konvensional adegan *Klana*. Bagian ini diakhiri dengan *ater kendangan* peralihan menuju bagian Warokan.

7. Warokan

Bagian warokan digunakan sebagai ilustrasi adegan *Warok*, yang dilakukan secara konvensional menggunakan garap bentuk gending *sampak* dengan penambahan garap vokal *koor* laki-laki dan perempuan. Berikut transkrip vokal dalam bagian Warokan:

5	4	5	.	5	4	5	î	.	7	.	2̇	.	î			
e	o	e		e	o	e	e		o		e		o							
5	4	5	.	5	4	5	.	î	.	î	2̇	3̇	2̇	î	.					
e	o	e		e	o	e		go	-	go-ra		sem	-	ba-da						
5	4	5	.	5	4	5	.	7	.	7	2̇	3̇	2̇	7	.					
e	o	e		e	o	e		ga	-	ga-gah		san	-	to-sa						
5	4	5	.	5	4	5	.	î	.	î	2̇	3̇	2̇	î	.					
e	o	e		e	o	e		ge	-	ge-lar		wi	-	ba-wa						
7	7	7	.	î	î	î	.	7	7	7	.	î	î	î	.					
Jo	-	get	-	so	-	la	-	he		ra	-	me	-	ne		gu	-	myak	-	e
.	5	.	6	.	7	.	2̇	.	3̇	.	î	.	6	.	5					
Ga	-	we		bu	-	ngah		sak	-	ro		-	wa	-	nge					

Melodi vokal tersebut disajikan dalam garap gending *sampak* dengan *laya* yang lambat. Pada baris ke-lima terdapat perubahan *laya* mencepat dan dilanjutkan

dengan *ater* kendang *obyog*. Melodi vokal baris terakhir digarap menggunakan bentuk gending *obyog* dan dilanjutkan dengan garap konvensional adegan *warok* menggunakan garap *sampak*. Sajian garap konvensional diakhiri dengan tempo cepat dan *ater kendang nyongklang*.

8. Congklang

Bagian ini dimainkan dengan garap konvensional secara singkat sebagai iringan masuknya penari *Jathil*. Bagian ini digarap dengan bentuk gending *sampak*, diakhiri dengan *ater* kendang menuju bagian berikutnya.

9. Jathilan

Bagian ini digarap dengan mengembangkan aksan konvensional pada adegan *Jathil*. SA menggarap bagian ini dengan memberikan senggakan khusus untuk memperkuat aksan kendang dan gerakan penari. Dalam bagian ini terdapat tiga jenis dengan masing-masing garap yang berbeda. Berikut transkrip notasi bagian *Jathilan*:

Putaran 1:

$\overline{\phi} \cdot \phi \quad \overline{\phi\phi} \phi \quad \overline{\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \quad \overline{\phi\phi} \quad \overline{\phi} \quad \overline{\phi} \cdot \phi \quad \overline{\phi\phi} \phi \quad \overline{\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \quad \overline{\phi\phi} \quad \overline{\phi}$
 e o e hak e e o e hokya e o e hak e e o e hokya

$\overline{\phi} \cdot \phi \quad \overline{\phi\phi} \phi \quad \overline{\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \quad \overline{\phi\phi} \quad \overline{\phi} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{t} \overline{b} \cdot \quad \overline{d}$
 e o e hak e e o e hokya hok ya

Bagian ini dilakukan dua kali putaran dengan penambahan garap aksan *kenong* pada putaran ke-dua. Putaran ke-dua dilakukan lebih singkat daripada putaran pertama. Berikut transkrip notasi putaran ke-dua:

Putaran 2:

$\overline{\phi} \cdot \phi \quad \overline{\phi\phi} \phi \quad \overline{\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \quad \overline{\phi\phi} \quad \overline{\phi} \quad \overline{\phi} \cdot \phi \quad \overline{\phi\phi} \phi \quad \overline{\phi} \cdot \overline{\phi} \cdot \quad \overline{\phi\phi} \quad \overline{\phi}$
 e o e hak e e o e hokya e o e hak e e o e hokya
 $\overline{d} \overline{d} \quad \overline{t} \overline{b} \cdot \quad \overline{d}$
 hok ya

Kenong : $\parallel \overline{\phi\phi\phi} \cdot \quad \overline{\phi\phi\phi} \cdot \parallel$

Putaran ke-tiga dilakukan dengan garap yang berbeda dengan putaran sebelumnya. SA menggarap putaran ke-tiga dengan garap *ngracik* atau dua kali lipat dari sebelumnya dengan kesan garap seperti “dangdut”. Dalam putaran ke-tiga instrumen bonang memainkan sebuah pola melodi pendek yang dilakukan berulang-ulang hingga *ater* kendang peralihan menuju *vokalan*. Berikut pola melodi bonang:

Bonang: ||6567 6567||

Setelah putaran ke-tiga terdapat garap vokalan dengan garap bentuk *sampak*, yang dilakukan dua kali putaran dengan pengolahan melodi vokal yang berbeda. Melodi vokal pada putaran pertama dilakukan secara *koor* oleh vokal perempuan. Melodi vokal pada putaran ke-dua dilakukan secara *koor* oleh vokal laki-laki bersamaan dengan permainan *slompret* yang memainkan melodi sama dengan vokal. Permainan kendang dalam bagian ini adalah *pamatut* dan saling menyesuaikan dengan ritme dan lirik vokal.

Vokal-an:

i	i	i	.	i	2̇	3̇	2̇	3̇2̇	3̇	2̇	i	.	6	.	5
So-rak-e				ce	-	ka-kak-an		gumontang	gon-tang				gan	-	dhang
4	3	4	5	4	3	4	1	.	5	.6	.	i	2̇	3̇	i
Melu	kendhang			ngandhang	ngandhang			tak	tak			taktak	lungthung		
.	.	3̇	2̇	2̇	.	3̇	i	.	.	3̇	2̇	i	6	i	5
				Kendhang	-	e	nga-plak			sam-bi		gli-yak	gli-yak		
4	3	4	5	.	.	5	6	5	3	2	1				
Te-tem-ba-ngan						ra-me		se	-	sa-u	-	ran			

Komposisi ini diakhiri dan dilanjutkan dengan komposisi bagian berikutnya, yaitu Congklang 2.

10. Congklang 2

Komposisi bagian ini sesungguhnya masih berada dalam ranah adegan *jathil*, tetapi peneliti memosisikan ini sebagai bagian yang berdiri sendiri karena komposisi pada adegan *jathil* sangat variatif dan kompleks. Sama dengan bagian Congklang sebelumnya, bagian Congklang 2 digarap menggunakan bentuk *sampak* tetapi dengan pengolahan melodi vokal *koor* keseluruhan dan *slompret* yang saling bersahut-sahutan. Dalam hal ini terjadi sebuah tanya jawab yang tercipta dari

susunan *counter-melody*. Berikut transkrip melodi tanya jawab vokal dan *slompret*.

Tanya Jawab Vokal dan Slompret: 35

. . . .3	53 5 6 5	.3 35
		. . i 2	3 i2 6 5
			Mang-ka - nangra-ba-sa
. . . .3	53 5 6 5	.3 36
		. . i 2	3 i2 i 6
			Si-gra mang-sahyu - da
. . . .5	65 6 7 5	.6 36
		. . i 2	3 i2 i 6
			Tan-ding tetandhi-ngan
. . . .5	65 6 7 5	.6 . 56 7	. . 5 3
		. 3 2 7	6 5 2 3
			Prang ra-me ge-gem-pu-ran

2356 53235

Ho..

Bagian ini diakhiri dengan *ater* peralihan kendang menuju bagian berikutnya, yaitu Warok Tuwa.

11. Warok Tuwa

Bagian ini merupakan salah satu bagian dengan komposisi garap yang unik. SA menggarap bagian Warok Tuwa dengan mengadopsi bentuk gending *Pegon* dari kesenian Jaranan. Hal ini telah ditandai sejak awal *ater* kendang yang sangat khas dari *Pegon*, yaitu:

. d b . d b . 2 . d b . d b . 2

Untuk menyikapi bentuk *Pegon* yang sangat identik dengan gong dan *kempul*, maka SA melakukan beberapa pengolahan terhadap teknik pemukulan gong-nya, karena perangkat gamelan reyog tidak memiliki instrumen *kempul*. Dalam hal ini SA memainkan aksens *kempul* dengan tetap menggunakan gong tetapi dilakukan dengan memukul bagian pinggir dari *rai* gong. Kemudian untuk permainan *kenong* tentu cukup memainkan pola yang khas dari bentuk *Pegon*, yaitu:

|| 2.26 2.26 ||

Keterangan:

Nada 2 digantikan dengan *kenong* nada yang lebih rendah, sedangkan nada 6 digantikan dengan *kenong* nada yang lebih tinggi.

Dalam komposisi ini SA juga mengambil *sekaran-sekaran* dalam Jaranan untuk diaplikasikan ke dalam bagian Warok Tuwa. Pengadopsian *Pegon* dalam bagian ini diolah dengan melodi pendek dari instrumen bonang dan *slompret* yang dimainkan secara *unisono*. Berikut melodi *unisono* dari instrumen bonang dan *slompret*:

Unisono:

|| 6567 5657 5657 i2i7 ||

Bagian ini kemudian dilanjutkan dengan komposisi bagian berikutnya untuk memberikan ilustrasi pada adegan *silatan* dari *Warok* dan *Warok Tuwa*.

12. Silatan

Bagian ini memiliki komposisi yang kurang lebih sama dengan bagian sebelumnya, tetapi memiliki sedikit perbedaan. Pada bagian ini permainan melodi bonang dan *slompret* dari bagian sebelumnya dihentikan, lalu digantikan dengan *transmedium* pola *kethuk* banyuwangi, serta terdapat penambahan aksens *senggakan* yang dilakukan bersamaan dengan aksens gong. Bagian ini dilanjutkan dengan sedikit garap *congklang* untuk mengiringi gerakan penari *jathil* sekaligus transisi menuju bagian berikutnya.

13. Jathil masuk Vokal

Bagian ini diawali dengan garap konvensional dari adegan *jathil*, kemudian dilanjutkan dengan garap kreasi vokal. Berikut garap kreasi vokal dalam bagian ini:

Unisono Vokal *koor* laki-laki dan *Slompret*: i

. 7 i . 6 $\overline{\overline{3217i}}$. 7 i $\overline{\overline{.i \ 3i \ .i3i \ i}}$
 . 7 i . 6 $\overline{\overline{3217i}}$. 7 i $\overline{\overline{.i \ 3i \ .i3i \ .}}$

Keterangan:

Lirik vokal= ho

Notasi yang digaris bawah dimainkan dengan tempo lambat menyesuaikan aksent kendang dan gerakan tari.

Bagian ini digarap menggunakan bentuk *sampak* dengan *tabuhan kenong* yang memainkan pola seperti *kethuk* banyuwangi. Bagian ini kemudian dilanjutkan dengan bagian Congklang 3.

14. Congklang 3

Bagian ini digarap menggunakan bentuk *sampak* secara konvensional dengan disisipi sedikit *sekaran* di akhir sebagai peralihan menuju adegan masuknya *Klana*.

15. Kiprah Klana

Bagian ini merupakan komposisi yang digunakan sebagai ilustrasi adegan masuknya *klana* hingga *jogedan kiprah*. Dalam bagian ini SA menghadirkan sebuah eksplorasi jumlah ketukan atau sukatan yang ganjil. Sukatan yang digunakan adalah sukatan $\frac{3}{4}$, yang termasuk bentuk variasi sederhana dari sukatan dalam komposisi musik. Walaupun sederhana, peneliti merasa SA melakukan sesuatu yang “berani”, karena dalam hal ini musik yang dibuat adalah musik untuk tari. Jika musik dengan sukatan $\frac{3}{4}$ digunakan sebagai iringan gerakan berjalan akan dapat ditoleransi, tetapi dalam hal ini SA juga menghadirkan *sekaran* dalam *kiprahan* yang diolah dalam sukatan $\frac{3}{4}$. Berikut uraian sajian bagian 15 yang terdiri atas bagian A, B, dan C:

A. Instrumental $\frac{3}{4}$ (*slompret*)

. 6 3 5	. 6 3 5	. 6 3 5	. . 5
. 6 3 5	. 6 3 5	. 6 3 5	2 2 3 5 6
			U

B. Vokal

. 6 i	. 2 6	. 3 5 6	. 5 6 i
Mang-sah	ga-gah	gu-mre-gah	sang pra-bu
. . 3	2 i 6	. i 5	. 3 2
Se - wan-da-na	gya hu	- mi-ring	
. 3 2 1	2 6 5		
Sang gya pa-ra wa-dya			

C. Vokal Sekaran

$\overline{\cdot 22312}$	$\overline{\cdot 6533}$	$\overline{56231}$	$\overline{\cdot 2165}$
kekiprahan	sigrak	magak	katon wibowo guayane
$\overline{\cdot 22312}$	$\overline{\cdot 6533}$	$\overline{\cdot 6123}$	$\overline{\cdot 6532}$
ranggah	ranggah	katon	gagah gora sembada ing raga
$\cdot 2 2$	$\overline{\cdot 5612}$	$\overline{\cdot 35656}$	$\overline{\cdot 5123}$
Sek-ti	mandraguna	jayeng laga	unggul yuda
$\overline{\cdot 35655}$	$\overline{\cdot 5156}$	$\overline{535322}$	$\overline{\cdot 3216}$
hangayunake	risang dewi	sanggalangit	putri ing Kediri

Bagian A merupakan bagian *umpak* yang digarap secara instrumental dengan pola *kendangan* yang sederhana. Bagian A dilakukan satu kali putaran dan dilanjutkan dengan bagian B. Bagian B merupakan bagian vokal yang dimainkan tanpa *slompret* dengan garap yang sama seperti bagian A. Bagian ini dilakukan satu kali putaran, lalu kembali pada bagian A hingga bagian B kembali. Setelah dua kali sajian bagian A dan B, kemudian dilanjutkan pada bagian C. Bagian ini merupakan bagian yang menarik, dengan adanya sekaran kendang yang membawakan konsep *kendangan lampah tiga*. SA menyajikan bagian ini dengan garap *panaragan* yang diolah secara $\frac{3}{4}$ atau *lampah tiga*. Pengolahan ini tentu menimbulkan sebuah *range* dari perpaduan antara ketukan genap *kenong* dan gong dan beberapa eliminasi pukulan ritme terhadap instrumen kendang. Berikut deskripsi eliminasi yang dilakukan oleh SA terhadap kendang:

Kendang (terjadi eliminasi *gatra* ke-3):

dari sekaran yang *jangkep* : $\overline{db} \cdot \overline{plpt}$ $\overline{db} \cdot \overline{plpt}$ \overline{btpld} \overline{plddt}

menjadi : $\overline{db} \cdot \overline{plpt}$ $\overline{db} \cdot \overline{plpt}$ \overline{plddt}

Hal yang terjadi pada instrumen *kenong* dan gong adalah sebuah pertemuan *seleh* berat antara struktural *panaragan* dengan melodi vokal pada setiap pukulan ke-tiga dari instrumen gong. Jika didengarkan begitu saja akan terkesan seperti bentuk sajian *panaragan* yang biasanya, tetapi ketika didengarkan dengan

mendalam akan terasa jumlah sukatnya yang ganjil. Berdasarkan uraian sajian di atas, SA menyajikan bagian Klana Kiprah dengan urutan sajian: A-B-A-B-C, yang kemudian dilanjutkan dengan *ater* kendang *obyog* sebagai ilustrasi adegan Ganongan.

16. Ganongan

Bagian ini merupakan komposisi yang digunakan sebagai ilustrasi adegan Ganongan, yang digarap secara konvensional dengan garap gending *obyog*, *kebo giro (lancaran)*, dan *sampak*. Bagian ini dimainkan dengan durasi yang lama dan memiliki banyak dinamika garap konvensional di dalamnya. Bagian ini diakhiri dengan *ater* kendang peralihan menuju bagian Budhalan.

17. Budhalan

SA menyajikan bagian ini menggunakan garap konvensional, tetapi dengan beberapa pengolahan yang sudah umum digunakan saat ini. Bentuk yang dimaksud terbangun atas komposisi vokal dalam bagian *sekar* dan *rampogan*. Dalam hal ini SA membuat sebuah melodi vokal yang terdiri atas tiga bagian dengan garap yang sedikit berbeda. Berikut deskripsi vokal Budhalan:

A:

. 5 6 7	. $\overline{7}$.	7 7	. 5 6 7	. $\overline{7}$.	$\dot{3}$ $\dot{2}$
Si-ya-ga	ing	ga-ti	sa-we-ga	ing	dhi-ri
. 5 6 7	. $\overline{7}$.	7 7	. 5 . 3	. . 2 3	
Tu-man-dang	ma-kar-ti	mbe-la			ne-gri
. 5 6 7	. $\overline{7}$.	7 7	. 5 6 7	. $\overline{7}$.	$\dot{3}$ $\dot{2}$
Si-ya-ga	ing	ga-ti	sa-we-ga	ing	dhi-ri
. 5 6 7	. $\overline{7}$.	7 7	. 5 . 3	. . 2 3	
Tu-man-dang	ma-kar-ti	mbe-la			ne-gri

B:

. 5 4 3

Yo a- yo
 5 . 5 . 4 . 4 . 5
 Yo ba - reng ma - ju
 5 4 3
 Yo a- yo
 5 . 6 . 7 . 2̇ . 3̇
 Yo ba - reng ma - ju

C: Rampogan

i i i i 1̄7 6̄5 6̄7i 3̇ 3̇ 3̇2̇ i 1̄7 6̄5 6̄ .
 sia-ga sia-ga prawa-dyasia-ga lu-maksa-na ma-gi-ta-gita

i i i i 1̄7 6̄5 6̄7i 3̇ 3̇ 3̇2̇ i 1̄7 6̄5 6̄ .7
 Ssia-ga sia-ga prawa-dyasia-ga lu-maksa-na ma-gi-ta gita sia
 i .7 i . 1̄7 6̄5 6̄7i .7i .7 i . 1̄2̇ 3̇2̇ i
 Ga sia - ga ma - gi-ta gi-ta sia-ga sia- ga magita gi-ta

Perbedaan pengolahan garap hanya terdapat pada garap instrumen *slompret*, yaitu *slompret* tidak bermain pada bagian A, dan bermain dengan melodi yang sama seperti vokal pada bagian B dan C. Bagian ini disajikan tanpa pengulangan dan dilanjutkan pada bagian berikutnya dengan *ater* peralihan kendang.

18. Transisi Sebelum Dhadhak

Bagian ini merupakan bagian singkat dengan garap khusus sebagai *rambatan* untuk mengolah peralihan menuju adegan *Singo Barong (Dhadhak Merak)*. Menurut peneliti, bagian ini dibuat untuk memperhalus *sambung-rapet* dan memperkuat gradasi kesan emosi menuju bagian adegan *Singo Barong*, karena adegan *Singo Barong* dapat dikatakan sebagai adegan yang paling ditunggu-tunggu dalam kesenian reyog. Bagian ini digarap menggunakan bentuk gending *sampak*, dengan pengolahan melodi khusus yang dimainkan oleh bonang dan *slompret*. Berikut deskripsi melodi bonang dan *slompret*:

Transisi Sebelum Dhadhak (Bonang dan *Slompret*):

11123 33321 123321 123321 31313 1313131 ⇒

Dilanjutkan dengan *ater* kendang *obyog* garap konvensional adegan Singo Barong

19. Dhadhak Merak Obyog

Bagian ini merupakan iringan adegan masuknya *Singo Barong* yang digarap menggunakan bentuk *obyog* secara konvensional. Bagian ini diakhiri dengan *ater* kendang sirep sebagai peralihan menuju sajian vokal pada bagian berikutnya.

20. Dhadhak Merak Singo Barong

Pada bagian ini SA kembali membawakan bentuk komposisi yang menarik bagi peneliti. SA menginterpretasikan suasana agung tokoh *Singo Barong* dengan ilustrasi musik yang kontras. Ketika *Dhadhak Merak* mulai pada posisinya, SA justru menyajikan bentuk komposisi vokal tembang putri yang dilakukan secara tunggal. Melodi vokal yang dibuat merupakan melodi vokal tanpa ketukan seperti halnya *sekar macapat*, yang dibawakan dengan tempo yang lambat. Dalam bagian ini, SA membuat komposisi vokal tunggal dengan masing-masing *gatra* memiliki garap yang berbeda. Berikut deskripsi notasi vokal bagian Dhadhak Merak Singo Barong:

Vokal:

3̣..... 2̣..... 7..... 6... 5.

Ho

Ho..

5 5 5 6 5 3 67 65

Jan-jam jan-jam dhan-dhang kun-ing

5 5 5 6 5 3 2 3

Te-ka sang as-ma-ra-da-na

i i i2̣3̣ 2̣i 7 7 7.2̣3̣ 567

Ngla-yung ngla-yung le-la -yu – ngan

Gatra atau baris pertama dan ke-dua digarap dengan vokal tunggal perempuan, tanpa instrumen apapun. Baris ke-tiga digarap menggunakan bentuk *sampak* dengan tempo yang sangat cepat, lalu diturunkan menjelang baris keempat. Baris ke-empat digarap menggunakan bentuk khusus, tetap berupa vokal tunggal perempuan tetapi diiringi *tabuhan* gong saja dengan bentuk *obyog*. Menurut peneliti, hal ini sukses membuat penonton menjadi tegang karena dinamika emosi

yang dibangun sebelumnya langsung “dijatuhkan” dengan sebuah bunyi yang terkesan senyap, kemudian diangkat kembali secara tiba-tiba. Hal ini membuat penonton terpaku dan akan ikut terdiam semasa bagian ini disajikan.

Komposisi pada bagian ini tidak berakhir pada akhir baris dari sajian vokal. Setelah sajian vokal, SA melanjutkan adegan *Singo Barong* dengan komposisi yang mengadaptasi bentuk *Gilak* dari Karawitan Bali. Bentuk ini digarap secara struktural dengan *kenong* berperan sebagai *kajar* (*kethuk* dalam gamelan bali), *slompret* berperan sebagai instrumen melodis, dan gong tetap berperan sebagai gong tetapi dengan tambahan pukulan *kempul* yang diolah seperti pada adegan *Warok Tuwa*, yaitu dipukul pada bagian pinggir *rai* gong. Berikut deskripsi melodi slompret pada komposisi *Gilak* tersebut:

Slompret:

|| .5.6 .2.i ||

Dalam garap *gilak* tersebut, instrumen kendang tidak memainkan sebuah pola berketukan, melainkan memberikan aksentuasi pukulan yang menyesuaikan gerakan *dhadhak merak* dengan ketukan yang kontras. Bagian ini diakhiri dengan *ater* kendangan untuk peralihan menuju bagian berikutnya.

21. Dhadhak Merak Obyog 2

Pada bagian ini SA kembali membawakan bentuk konvensional sama halnya dengan bagian Dhadhak Merak Obyog sebelumnya. Bagian ini digarap menggunakan bentuk *sampak* yang disajikan secara singkat dilanjutkan dengan *obyog*. Bagian ini digunakan untuk mengiringi masuknya kembali *Klana* beserta pasukannya untuk bersiap menuju adegan Perang Gedhe.

22. Perang Gedhe

SA menggarap bagian ini dengan menambahkan melodi vokal *koor* laki-laki pada bentuk konvensional *sampak* untuk perang *gedhe*. Bagian ini merupakan komposisi yang digunakan untuk mengiringi adegan perang satu lawan satu antara *Singo Barong* dengan *Klana*. Bentuk penyajian dalam bagian ini juga sama seperti halnya perang *gedhe* pada umumnya, yaitu disajikan dengan tempo lambat, dan kendang memainkan pukulan bebas tanpa ketukan dengan menyesuaikan aksentuasi gerakan tari. Berikut deskripsi notasi vokal *koor* dalam bagian ini:

Vokal:

1	1	1	1	5	3	5	3	2	1	1	1	1	5	.	3	3	
A - na do - nga								a - nak wa - sa				ma - suh					
.	.	5	1	.	7	1	2	1	.	.	5	3	5	3	5	1	
Te - kad								se - dya				ra - ha - yu					
.	7	1	2	1	.	.	5	7	1	7	1	.	5	7	1	7	
				mu - hung				lu - hur									
1	2	3	.	4	1	.	2	6	.	7	5	.	.	4	5	.	
a-o-e		e - o															

Komposisi vokal tersebut disajikan dua kali putaran dengan garap yang sama. Dalam garap instrumen yang lain, SA tidak memberikan permainan pada *slompret*, SA membuat pola *geteran* berulang-ulang pada instrumen angklung. Komposisi ini diakhiri dengan aba-aba kendang *ngampat* dan *ater* untuk menuju bagian berikutnya.

23. Transisi

Bagian ini merupakan komposisi singkat yang digunakan sebagai transisi menuju bagian *ending*. Komposisi ini dimainkan *unisono* oleh instrumen melodis (bonang dan *slompret*) dan instrumen yang lainnya juga bermain secara *unisono*, tetapi mengambil aksentasi berat ritme dari melodinya. Berikut deskripsi melodi transisi:

$$\left\| \overline{1} \overline{2} \cdot \overline{2} \overline{3} \overline{3} \overline{5} \cdot \overline{5} \overline{6} \overline{3} \overline{1} \right\|_{4x}$$

Dalam hal ini *bonang* melakukan pengembangan melodi untuk memenuhi isian ketukan dalam melodi tersebut. Berikut deskripsi melodi bonang:

$$\overline{1} \overline{6} \left\| \overline{1} \overline{2} \overline{1} \overline{2} \overline{3} \overline{2} \overline{3} \overline{5} \overline{3} \overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{3} \overline{2} \overline{1} \overline{6} \right\|_{4x}$$

Komposisi bagian ini dimainkan secara singkat dan dilanjutkan menuju bagian *ending* dengan *ater* peralihan dari instrumen kendang.

24. Ending

Pada bagian ini SA kembali membawakan komposisi di bagian awal dengan pengolahan yang sedikit berbeda. Bagian *Ending* memiliki tiga bagian dengan komposisi melodi yang diambil dari sajian bagian 2, 4, dan 5. Berikut deskripsi tiga

beksan sekaligus mengakhiri sajian karya.

25. Patrajayan

Bagian ini dimainkan secara konvensional dengan diawali sajian bentuk *panaragan* yang dilanjutkan dengan bentuk *patrajayan*, kemudian kembali ke *panaragan* untuk *suwuk*. Setelah *suwuk* terdapat tambahan garap vokal *koor* laki-laki dan perempuan, yang memainkan lagu “Mars UNEJ” sebagai iringan *mundur beksan*. Lagu tersebut digarap dengan bentuk *panaragan* dan diakhiri *obyog* lalu *suwuk*, dan sajian karya SA pada FRN 2019 diakhiri.



BAB V. LUARAN PENELITIAN

Luaran Penelitian ini adalah,

1. Laporan Penelitian Terapan
2. Draf Jurnal



DAFTAR ACUAN

Daftar Pustaka

- Ansari, Isa. 2016. "Pengalaman Ketubuhan sebagai Konstruksi Tekstur Pertunjukan Teater Kalangan Remaja" *Jurnal Lakon* Volume 13 Nomor 1, Desember halaman 17-31.
- Anselm, Straus dan Juliet Corbin. 2003. *Dasar-dasar Penelitian Kualitatif*. Yogyakarta : Pustaka Pelajar.
- Caturwati. 2017. *Mencipta Tari dan Musik*. Ed Yudiardani dkk. *Karya Cipta Seni Pertunjukan*. Yogyakarta : Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.
- Kurnianto, Rido. 2017. *Seni Reyog Ponorogo, Sejarah, Nilai, dan Dinamika dari Waktu ke Waktu*. Yogyakarta : Buku Litera.
- Miroto. 2017. "*Pendekatan Riset Artistik-Koreografi*". Ed Yudiardani dkk. *Karya Cipta Seni Pertunjukan*. Yogyakarta : Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.
- Moleong, Lexy. 2007. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung : Remaja Karya.
- Nugroho, Oki Cahyo. 2013. "Reyog Ponorogo dalam Perspektif High/ Low Context Culture : Studi Kasus Reyog Obyogan dan Reyog Festival. *Aristo* Volume 1 Nomor 2 Juli halaman 45-76.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2010. *Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora Pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sadra, I Wayan. 2008. "*Lorong Kecil Menuju Susunan Musik,*" Ed. Waridi, *Menimbang Pendekatan Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara*. Surakarta: ISI Press.
- Setiawan, Hary Kresno dkk. 2013. "Promosi Seni Budaya dan Kearifan Lokal Wilayah Kabupetn Jember Meai Televisi Lokal. *Literasi*, Volume 3 Nomor 1 Juni, halaman 29-33.
- Supriono. 2020. "Pengembangan Konservasi Wisata Budaya Melalui Wisata Even (Studi pada Pelaksanaan Festival Reyog Nasional di Kabupaten Ponorogo)". *Profit* Volume 14 Nomor halaman 69-74.
- Widaryanto. 2012. "Menimbang Kembali Formulasi dan Perwilhan Tari serta Konsep Ketubuhan dalam Masyarakat Urban". *Jurnal Seni dan Budaya Panggung* Volume 22 Nomor 2 April-Juni halaman 122-138.