

**KARAKTERISTIK GARAP KARAWITAN PAKELIRAN
TRADISI GAYA SURAKARTA**

LAPORAN PENELITIAN PEMULA



Ketua :
Sigit Setiawan, S. Sn., M. Sn.
NIDN 0027038803

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 Pemula
Nomor: 709/IT6.2/PT.01.03/2022

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

NOPEMBER 2022

**KARAKTERISTIK GARAP KARAWITAN PAKELIRAN TRADISI GAYA
SURAKARTA**

LAPORAN PENELITIAN PEMULA



Ketua :

**Sigit Setiawan, S. Sn., M. Sn.
NIDN 0027038803**

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

NOPEMBER 2022

ABSTRACT

The research "Characteristics of Garap Karawitan Pakeliran Tradition of Surakarta Style" seeks to dissect what is called garap karawit entitled an with the function / use of karawitan which is a supporter of wayang performances. Different serving scales give rise to different characteristics. Traditions are pinned so that the differences with those that have developed are at the same time a form of conservation of working on traditions in pakliran karawitan. The purpose of this research is to develop a concept of garap karawitan in the context of the Surakarta style tradition of garap karawitan used in wayang kulit performances. The method used in this research is descriptive analytic in which the output is scientific articles in journal writing format. To dissect it, this paper uses a working approach, while related to research methods, this research is an analytical descriptive study that also relies on an emic approach, considering that the emic (which is very phenomenological) way of working is one way of assembling research in accordance with the paradigm. owner community. This is done in order to minimize the distortion of research results which are sometimes far from the daily facts of the writers. The results of this research are expected to be able to become fragments of karawitanology, from which, this research is also useful both in theory and practice. There are two outcomes that are expected to be born from this research; the first is the report on the results of the research, the second is an academic manuscript (journal) which will later be published in art and culture journals.

Kerwords : Garap, Karawitan, Pakeliran, Characteristics

INTISARI

Penelitian berjudul “Karakteristik Garap Karawitan Pakeliran Tradisi Gaya Surakarta” berupaya untuk membedah apa yang disebut dengan garap karawitan hubungannya dengan fungsi/ guna karawitan yang menjadi pendukung pertunjukan wayang. Pertimbangan sajian yang berbeda menimbulkan karakteristik yang berbeda. Istilah tradisi disematkan supaya terdapat perbedaan dengan yang sudah berkembang sekaligus sebagai bentuk konservasi garap tradisi dalam konteks karawitan pakeliran. Tujuan penelitian ini adalah untuk memetakan satu konsep garap karawitan dalam konteks tradisi gaya Surakarta tentang garap karawitan yang digunakan dalam pertunjukan wayang kulit. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah deskriptif analitik di mana luarannya adalah artikel ilmiah dalam format tulisan jurnal. Untuk membedahnya, tulisan ini menggunakan pendekatan garap, sedangkan yang berhubungan dengan metode penelitian, penelitian ini merupakan penelitian deskriptif analitik yang juga menyandarkan dirinya dengan pendekatan emic, mengingat bahwa cara kerja emic (yang sangat fenomenologi) merupakan salah satu cara merangkai penelitian yang sesuai dengan paradigma masyarakat pemiliknya. Hal ini dilakukan guna meminimalisir distorsi hasil penelitian yang kadang memang jauh dari fakta keseharian para pengrawit. Hasil penelitian ini diharapkan mampu menjadi serpihan karawitanologi, yang darinya, penelitian ini juga bermanfaat baik secara teori maupun secara praktik. Ada dua luaran yang diharapkan mampu dilahirkan dari penelitian ini; pertama adalah laporan hasil penelitian sedangkan kedua adalah naskah akademik (jurnal) yang nantinya akan dimuat dalam jurnal-jurnal seni budaya.

Kata Kunci : Garap, Karawitan, Pakeliran, Karakteristik

KATA PENGANTAR

Rasa syukur penulis ucapkan kepada Tuhan Yang Maha Esa, karena terselesaikannya penelitian pemula berjudul “Karakteristik Garap Karawitan Pakeliran Tradisi Gaya Surakarta”. Penelitian ini tidak mungkin terlaksana tanpa ada keterlibatan beberapa pihak. Untuk itu, secara pribadi, penulis mengucapkan terimakasih kepada;

1. Institut Seni Indonesia Surakarta, sebagai lembaga kebanggaan penulis, yang telah membuka program ini melalui LP2MP3M.
2. LP2MP3M ISI Surakarta, yang telah menjadi fasilitator program penelitian pemula tahun 2022.
3. Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta yang berkenan memberikan kesempatan bagi penulis dalam keikutsertaannya pada program penelitian pemula.
4. Jurusan Karawitan dan Prodi Seni Karawitan ISI Surakarta, yang telah mendorong dan mendukung penulis mulai dari proses pengajuan proposal hingga terselesaikannya penelitian pemula.
5. Senior kami, para dosen, praktisi karawitan, rekan sejawat yang berkenan menjadi rekan diskusi dalam proses pelaksanaan penelitian ini.
6. Rekan-rekan peneliti, pembantu peneliti, mahasiswa dan berbagai pihak yang telah berkenan melibatkan dirinya dalam penelitian ini.

Sebagai sebuah hasil penelitian, tulisan ini lebih bersifat mutakhir dan bukan akhir. Artinya hasil penelitian ini adalah satu terminal di antara banyak terminal lain, aka nada paradigm baru bahkan yang tidak sepaham dengan hasil penelitian ini. Sesuatu yang justru dinormalkan dalam iklim ilmu pengetahuan. Untuk itu, penulis mengharapkan adanya kritik guna lebih majunya hasil penelitian ini kedepan. Hal yang lebih penting pula adalah lahirnya paradigma baru terkait obyek penelitian penulis. Mengingat hasil-hasil penelitian dengan ruang lingkup seni pertunjukan gamelan, sampai hari ini dirasa sangat kurang. Akhirnya, terlepas dari segala kekurangan, semoga hasil penelitian ini bermanfaat bagi masyarakat karawitan khususnya, dan bagi tumbuhkembangnya karawitanologi.

Jumat, 11 Nopember 2022

Penulis

DAFTAR ISI

HALAMAN SAMPUL	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
ABSTRACT	iii
INTISARI	iv
KATA PENGANTAR	v
DAFTAR ISI	vii
DAFTAR SKEMA	viii
GLOSARIUM	ix
BAB I PENDAHULUAN		
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Pertanyaan Penelitian	5
1.3 Tujuan Penelitian	5
1.4 Manfaat Penelitian	5
1.5 Obyek Material dan Ruang Lingkup Penelitian	6
1.6 Luaran Penelitian	7
BAB II TINJAUAN PUSTAKA		8
2.1 Tinjauan Pustaka Teoristis	8
2.1.1 Teori Garap	8
2.1.2 Teori Emic	9
2.2 Hasil Penelitian Terdahulu	10
2.2.1 Karawitan Pakeliran	10
2.2.2 Notasi Karawitan Pakeliran	12
BAB III METODE PENELITIAN		
3.1 Tahapan Penelitian	14
3.2 Lokasi Penelitian	15
3.3 Model Penelitian	12
3.4 Teknik Pengumpulan Data Dan Analisis Data	18
3.5 Luaran dan Indikator Target	17
BAB IV HASIL DAN PEMBAHASAN		

4.1 Hasil dan Pembahasan	18
BAB V PENUTUP	50
DAFTAR ACUAN		
Daftar Pustaka		
LAMPIRAN		
Justifikasi Anggaran Penelitian Pemula		
Biodata Peneliti		
Surat Pernyataan Peneliti Pemula		



DAFTAR SKEMA

Skema 3.3.1 Kerangka Konseptual	15
---------------------------------------	----



GLOSARIUM

A

Abdi Dalem

seseorang yang mengabdikan diri dalam lingkup keraton
sajian *garap gendhing* yang berhenti sementara

Andhegan

B

Balungan

istilah dalam karawitan untuk menyebut kerangka
gendhing

Buka

kalimat lagu pendek yang disajikan oleh salah satu
instrumen atau vokal untuk memulai sebuah
gendhing

C

Cakepan

teks atau syair lagu vokal dalam karawitan

Céngkok

pola lagu/kesatuan pola *tabuhan*, juga dapat berarti
jumlah gongan dalam *gendhing*

G

Gatra

melodi lagu terkecil yang tersusun dari beberapa
susunan *balungan*

Gendér

instrumen gamelan yang terdiri dari rangkaian bilah-
bilah yang direntangkan dan dibunyikan dengan dua
alat pukul

Gérongan

sajian lagu vokal yang disajikan secara
bersama-sama

Gong

salah satu instrumen gamelan yang berbentuk bulat
dengan diameter kurang lebih 90 cm dan berpencu
suasana ramai, ceria

Gumyak

I

Inggah

salah satu bentuk komposisi *gendhing*

Irama <i>Dados</i>	tingkatan irama yang dalam satu <i>sabetan balungan</i> terdiri dari empat <i>tabuhan saron penerus</i>
Irama <i>Lancar</i>	tingkatan irama yang dalam satu <i>sabetan balungan</i> terdiri dari satu <i>tabuhan saron penerus</i>
Irama <i>Tanggung</i>	tingkatan irama yang dalam satu <i>sabetan balungan</i> terdiri dari dua <i>tabuhan saron penerus</i>
Irama <i>Rangkep</i>	tingkatan irama yang dalam satu <i>sabetan balungan</i> berisi enam belas <i>tabuhan saron penerus</i>
Irama <i>Wiled</i>	tingkatan irama yang dalam satu <i>sabetan balungan</i> terdiri dari delapan <i>tabuhan saron penerus</i>
K	
<i>Kalajengaken</i>	penyebutan untuk peralihan ke bentuk <i>gendhing</i> yang lain
<i>Kasambet</i>	istilah yang berarti menyambung dari bentuk <i>gendhing</i> satu ke bentuk <i>gendhing</i> yang lain
<i>Kaseling</i>	istilah dalam karawitan untuk menyebutkan ketika <i>gendhing</i> baku yang beralih ke <i>gendhing</i> lain kemudian kembali lagi pada <i>gendhing</i> baku
<i>Kempul</i>	salah satu instrumen gamelan berpencu dan berbentuk bulat yang berdiameter 40 sampai 60 cm
<i>Kempyang</i>	salah satu instrumen gamelan berpencu yang bernada (1) pada <i>laras sléndro</i> dan nada (6) pada <i>laras pélog</i>
<i>Kenong</i>	salah satu instrumen gamelan berpencu yang berukuran tinggi sekitar 45 cm. Laras <i>sléndro</i> terdiri dari nada (2, 3, 5, 6, 1), untuk laras <i>pélog</i> terdiri dari nada (1, 2, 3, 5, 6, 7)
<i>Kethuk</i>	salah satu instrumen gamelan berpencu yang dibunyikan sebagai petunjuk irama dan bentuk sebuah <i>gendhing</i>
<i>Klenèngan</i>	pementasan atau sajian musik gamelan
L	
<i>Laras</i>	susunan atau tangga nada dalam karawitan Jawa, yaitu <i>pélog</i> dan <i>sléndro</i>
M	
<i>Mad-sinamadan</i>	toleransi, saling menjaga, menghargai, dalam karawitan juga dapat diartikan saling mendengarkan antar instrumen satu dengan instrumen lainnya

<i>Mandheg</i>	berhenti sementara (<i>garap</i> dalam karawitan)
<i>Minggah</i>	secara harfiah berarti naik, dalam karawitan Jawa berarti bentuk <i>gendhing</i> yang merupakan lanjutan dari <i>gendhing</i> yang berstruktur lebih kecil
<i>Mrabot</i>	rangkaian dari beberapa bentuk dalam satu sajian <i>gendhing</i>
N	
<i>Ngampat</i>	merupakan istilah dalam karawitan yang berarti ketukan yang menjadi lebih cepat secara perlahan-lahan.
P	
<i>Palaran</i>	tembang macapat yang dilagukan oleh vokal tunggal putra maupun putri yang diiringi dengan <i>ricikan garap</i>
<i>Pamurba</i>	pemimpin
<i>Pathet</i>	suasana musikal yang dibangun oleh susunan melodi tertentu
<i>Pélog</i>	rangkaian tujuh nada pokok dalam gamelan yaitu (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) dan memiliki interval yang berbeda
<i>Prenès</i>	suasana atau karakter yang lincah dalam sajian karawitan
R	
<i>Rambahan</i>	menunjukkan batas dan pengulangan dalam satu bentuk <i>gendhing</i>
<i>Rambatan</i>	jembatan
<i>Ricikan</i>	alat musik dalam karawitan Jawa
S	
<i>Sabetan</i>	ketukan yang terdapat pada gatra
<i>Sèlèh</i>	nada akhir yang memberi kesan selesai
<i>Sekaran</i>	pola permainan pada instrumen <i>kendhang</i>
<i>Sindhènan</i>	vokal tunggal dalam karawitan yang dilakukan oleh sinden
<i>Singget</i>	tanda untuk menuju pola (<i>kendhangan</i>) yang lain
<i>Sirep</i>	tanda dari <i>pengendhang</i> untuk mengecilkan volume <i>tabuhan</i>
<i>Sléndro</i>	rangkaian lima nada pokok dalam gamelan yaitu (1, 2, 3, 5, 6) yang memiliki interval hampir sama
<i>Suwuk</i>	berhenti atau berakhir
T	
<i>Tabuhan</i>	membunyikan atau memainkan gamelan
<i>Tembang Macapat</i>	tembang jawa berbentuk puisi yang terikat dengan aturan baris, jumlah suku kata setiap baris dan jatuhnya vokal hidup pada setiap akhir baris

<i>Thintingan</i>	rangsangan nada dari instrumen <i>gendèr</i>
<i>Trècèt</i>	salah satu pola gerak tari, juga digunakan untuk menyebutkan pola <i>kendhangan</i>
<i>Trus</i>	berarti lanjut, dalam istilah karawitan merupakan penyebutan untuk berlanjut ke <i>gendhing</i> lainnya
U	
<i>Umpak</i>	kalimat lagu sebagai jembatan menuju bentuk atau struktur <i>gendhing</i> yang lain
<i>Umpak inggah</i>	kalimat lagu sebagai jembatan dari <i>mérong</i> menuju <i>inggah</i>



BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Judul penelitian ini adalah Karakteristik Garap Karawitan Pakeliran Tradisi Gaya Surakarta. Judul tersebut sengaja diketengahkan untuk membedah batas-batas perbedaan – yang dari sana akan tampak perkembangan-perkembangan terkini mengenai garap pakeliran – antara garap yang disebut tradisi dan yang sudah dikembangkan atau yang paling mutakhir. Tetapi perlu diketahui, bahwa penelitian ini tidak akan sampai pada pembahasan perkembangan garap pakeliran itu sendiri mengingat bahwa berbicara mengenai garap pakeliran dan perkembangannya memiliki teba diskusi yang sangat luas. Secara waktu dan pertimbangan penelitian yang lain, tidak mungkin tercakup semuanya dalam penelitian ini. Untuk itu perlu kiranya membatasi ruang lingkup penelitian ini.

Pertama mengenai istilah karakteristik. Kata tersebut berakar dari kata karakter, yang dalam kamus Bahasa Indonesia bermakna mempunyai sifat khas sesuai dengan perwatakan tertentu (<https://kbbi.web.id/karakteristik>, diakses pada 12 Mei 2022 pukul 12.09 WIB). Artinya, kata karakteristik memiliki sifat-sifat personal pada satu obyek tertentu. Bila obyek tersebut diganti dengan kata pakeliran – yang memiliki arti seni pewayangan, atau seni wayang kulit – maka terdapat sesuatu yang khas padanya yang sesuai dengan wataknya. Watak ini merujuk pada apa yang disebut tradisi dalam judul penelitian ini. Kata tradisi secara umum dapat dimaknai sebagai sesuatu yang bertahan lama, diwariskan secara turun-temurun dan memiliki umur yang panjang, serta disepakati oleh masyarakat pendukungnya. Dua kata di atas – karakteristik dan tradisi – dapat diartikan bahwa dalam wacana garap, tradisi memiliki karakternya sendiri, dan karakter inilah yang ingin diungkap dalam penelitian ini.

Garap dalam konteks penyajian gending tentu memiliki wacana diskusi yang sangat luas, seluas perkembangan garap itu sendiri. Garap pada konteks diskusi ini adalah menyangkut pengertian cara para pengrawit memainkan gending dengan pendekatan garap sesuai dengan estetika dan bercitarasa. Estetika tersebut bukan

dimaknai sebagai hasil, tetapi lebih pada tujuan, sehingga menghasilkan apa yang dimaksud dengan cita rasa. Cara pengrawit mewujudkan garap yang bernuansa pakeliran ini sesuai dengan pengertian garap secara umum yang menjelaskan tentang kreativitas pengrawit dalam menyajikan gending (Supanggah, 2007 : 2). Kreativitas ini kemudian nantinya diukur dengan garap yang secara konvensi sudah mapan dan banyak diikuti oleh para pengrawit serta dijadikan sebagai semacam pedoman garap ketika menyajikan gending. Pada titik ini garap dimaknai sebagai sesuatu yang sudah mapan dan pada waktunya telah dianggap sebagai puncak dari estetika yang akhirnya menjadi tradisi yang cara penyajian karawitannya dilakukan sehingga cita rasa itu hadir.

Karawitan pakeliran pada tulisan ini dimaknai sebagai gending-gending wayangan. Karawitan pakeliran, secara konvensi tradisi karawitan gaya Surakarta, merupakan istilah yang disematkan pada gending-gending yang umum digunakan dalam pertunjukan wayang kulit purwa Gaya Surakarta (Hastanto, 2009 : 77-78). Karena konvensi, maka tidak menutup kemungkinan akan selalu berubah sesuai dengan selera masyarakatnya. Istilah “karawitan pakeliran” sama halnya dengan istilah “karawitan pedalangan” terutama di kalangan akademisi karawitan. Sedangkan di masyarakat karawitan secara umum, ada yang menyebutnya “gending wayangan”, “iringan wayang”, dan “iringan pakeliran” serta mungkin masih ada istilah lainnya. Merujuk kesamaan arti pada istilah “pakeliran” dan “pedalangan” yang mendudukan dirinya pada apa yang disebut seni pertunjukan wayang kulit, maka tidak berlebihan bahwa tulisan ini menggunakan istilah “karawitan pakeliran”. Istilah ini juga sedikit mengurangi konotasi bahwa gamelan (karawitan) dalam pertunjukan wayang kulit tidak sekedar “mengiringi” tapi juga mendukung, bahkan menjadi satu kesatuan. Tentu sudut pandang ini tidak selalu menjadi yang paling benar, ada sudut pandang lain – yang tentunya disertai dengan argumentasi yang jelas – bagaimana memaknai dan memposisikan karawitan dalam konteks seni pertunjukan wayang kulit hari-hari ini.

Pengertian Gaya Surakarta pada penelitian ini tentu masih menggunakan paradigma tradisi, yakni melihat gaya yang lahir – dan dilegalisasi secara budaya – dari Keraton Kasunanan Surakarta (Supanggah, 2003 : 139). Ini berarti bahwa,

garap-garap yang ada mengacu pada garap-garap yang ada dan lahir dari tradisi pertunjukan wayang kulit Keraton Surakarta berikut turunan-turunan lembaga yang melegalisasinya seperti salah satunya Padhasuka yang lahir di tahun 1923-an. Salah satu rujukan yang hari ini masih menjadi kitab suci bagi para dewa konservasi garap pedalangan klasik keraton adalah tulisan Noyowirongko (Nayawirangka) berjudul *Serat Pedalangan Lampahan Irawan Rabi, Jilid I* terbitan Djawatan Kebudayaan Kementrian P.P. dan K tahun 1960 (Noyowirongko 1960). Meski pada rujukan terakhir ini tidak ditampilkan garap karawitan secara mendetail terutama permainan instrumen gamelan untuk petunjukan wayang kulit, tetapi, informasi mengenai aturan gending pada adegan wayang kulit tertera dalam catatan Noyowirongko.

Kreativitas pengrawit yang dinaungi kewibawaan keraton serta dikendalikan dan dilegalisasi oleh lembaga pendidikan pedalangan telah melahirkan estetika garap karawitan pakeliran yang wujud akhirnya, “karya” lembaga tersebut menjadi semacam kiblat bagi para seniman pedalangan baik dalang maupun pengrawit untuk menduplikasi. Upaya duplikasi ini tentu berorientasi untuk mewujudkan karya yang berkiblat pada lembaga pendidikan yang legal dan “benar”. Pada titik inilah kemudian garap karawitan Gaya Keraton Kasunanan menjadi tradisi dan menjadi salah satu “jalan penting” untuk siapapun yang ingin menjadi seniman di dunia pedalangan. “Karya” ini telah mengkristal dan menjadi pakem sah.

Bila melihat perkembangan karawitan pakeliran dari konteks perkembangannya, eksistensi karawitan hadir di sini. Artinya, eksistensi karawitan sebagai gending pakeliran lebih memiliki ruang yang luas dibanding karawitan dalam konteks klenengan tradisi; yang menyajikan gending-gending tradisi gaya Surakarta. Karawitan pakeliran lebih berkembang bahkan dengan pesatnya. Secara subyektif, peneliti memandang garap karawitan pakeliran secara umum sudah dimulai sejak tahun 1980an, kemudian dilanjutkan pada tahun 1990an kemudian benar-benar berubah pada era 2000an hingga sekarang.

Situasi di atas, satu sisi benar-benar menggembirakan karena karawitan telah berubah dan masih bertahan dengan selera zaman. Namun di sisi lain, nilai-nilai estetika karawitan tradisi gaya Surakarta tersebut tentu butuh untuk dijaga eksistensinya. Alasan ini muncul karena konservasi garap pakeliran dapat

digunakan sebagai rujukan dalam menggarap karawitan pakeliran dengan tetap mempertahankan estetika karawitan pakeliran tradisi.

Pertanyaan berikutnya yang hadir, adalah bagaimana menggali garap karawitan tradisi untuk kepentingan pakeliran, yang miskin literasi? Jawabannya adalah dengan mengamati perilaku pengrawit hari ini ketika menyajikan gending-gending pakeliran. Tradisi lisan – yang menubuh pada perilaku pengrawit ketika menyajikan gending – menjadi semacam cerminan garap gending pakeliran tradisi. Meski dapat dikatakan bahwa tidak seratus persen garap tradisi ini seperti garap tradisi masa lalu, tetapi sekian serpihan perilaku tersebut menjadi semacam petunjuk garap yang pasti berguna. Perilaku pengrawit ini didapatkan ketika pengrawit sedang menabuh garap wayang baik di dalam keraton maupun di luar keraton dan rekaman kaset komersial wayang.

Kedua adalah dengan mengamati materi-materi pembelajaran gending pakeliran yang diselenggarakan oleh institusi seni yang menjadi wadah turunan garap keraton, yang dalam hal ini, ada pada lembaga seperti SMK N 8 Surakarta dan ISI Surakarta pada Jurusan Karawitan. Setidaknya dua lembaga tersebut, hingga hari ini, masih dimaknai oleh orang umum, sebagai cikal bakal dan benteng terakhir garap karawitan dalam lingkup tradisinya – meski sisi lain dua lembaga ini juga berorientasi pada perkembangan garap karawitan.

Lalu di mana letak urgensi penelitian ini? Penelitian ini jelas memiliki urgensi; pertama menjadi semacam menyelamatkan garap pakeliran tradisi melalui jalan literasi – yang dulunya hanya melalui jalur tradisi lisan. Kedua, sebagai sumber pertama dan utama yang memotret garap karawitan tradisi gaya Surakarta. Ketiga merupakan upaya konservasi garap-garap tradisi dalam konteks pertunjukan wayang kulit. Urgensi ketiga ini patut untuk ditebalkan, karena, upaya konservasi memiliki dua hal penting yaitu sebagai potret garap karawitan yang telah diwariskan dan masih dilakukan dari dulu hingga kini, dan dengan hal tersebut, maka konservasi menjadi bahan dan jembatan penyambung bagi para seniman karawitan yang ingin mengembangkan garap tradisi ini menjadi sesuatu yang baru dan kontemporer.

1.2 Pertanyaan Penelitian

Membaca latar belakang yang sudah diurai sedemikian rupa, maka pembahasan penelitian akan lebih menitik dan fokus melalui pertanyaan sebagai berikut :

1. Mengapa garap karawitan pakeliran tradisi gaya Surakarta perlu untuk dikonservasi melalui jalan literasi?
2. Bagaimana wujud karakteristik garap karawitan tradisi gaya Surakarta?

1.3 Tujuan Penelitian

Melihat pertanyaan penelitian yang telah diajukan, maka tujuan penelitian ini adalah sebagai berikut,

1. Memotret dan memetakan satu konsep garap karawitan dalam konteks tradisi gaya Surakarta tentang garap karawitan yang digunakan dalam pertunjukan wayang.
2. Mengetengahkan pentingnya literasi sebagai bagian dari konservasi garap karawitan pakeliran.
3. Menunjukkan eksistensi karawitan sebagai sesuatu yang konseptual dan juga bersifat praktikal.

1.4 Manfaat Penelitian

Adapun manfaat penelitian berjudul karakteristik garap karawitan pakeliran tradisi gaya Surakarta ini adalah sebagai berikut,

1. Manfaat pertama, dengan terpetakannya konsep garap karawitan pakeliran tradisi gaya Surakarta, secara tidak langsung serpihan-serpihan karawitanologi kembali terbangun dan tidak matisuri.
2. Manfaat kedua, hadirnya penelitian bermanfaat bagi dunia literasi karawitan Jawa, khususnya yang membahas tentang garap karawitan tradisi.
3. Secara konseptual, hasil penelitian ini mampu menjadi satu disiplin untuk membedah suatu garap gending terutama garap-garap yang berorientasi pada pertunjukan wayang.

4. Secara praktik, hasil tulisan ini akan menjadi satu referensi bagi mereka yang akan belajar karawitan pakeliran tradisi. Manfaat praktis lainnya adalah, bahwa penelitian ini akan bermanfaat bagi para mahasiswa Jurusan Karawitan ISI Surakarta, karena kajian ini saling terkait dengan beberapa mata kuliah yang ada di Jurusan Karawitan, seperti Mata Kuliah Karawitan Pakeliran Adegan Jejer Semester V, Karawitan Pakeliran Adegan Sabrangan dan Manyura Pisan Semester III, dan Karawitan Pakeliran Patalon Semester IV. Keterkaitan ini tidak hanya tentang esensi praktik dalam kelas tetapi juga pada ranah praktik.

1.5 Obyek Material dan Ruang Lingkup Penelitian

Obyek dalam satu penelitian adalah keseluruhan permasalahan yang dibicarakan dalam penelitian, sebagai bentuk pasif yang secara singkat, obyek adalah segala sesuatu yang diteliti (Ratna, 2010 : 135). Dalam penelitian ini obyek materialnya adalah mengenai karakteristik garap karawitan pakeliran tradisi gaya Surakarta. Kalimat tersebut dengan sendirinya membatasi ruang lingkup penelitian, di mana, pada konteks ini penelitian fokus pada kajian garap karawitannya. Karawitan itu pun dibatasi kembali yakni dalam koridor garap karawitan pakeliran tradisi. Artinya garap karawitan yang dimaksud tidak akan melebar pada garap lainnya misalkan garap tari atau beksan maupun garap klenengan atau konser mandiri. Karena dari garap-garap yang ada, memiliki karakteristik tersendiri berdasarkan fungsi dan gunanya (Supanggah, 2007 : 107-135). Untuk itu obyek material dalam penelitian ini adalah para pengrawit yang berpengalaman dalam pertunjukan wayang kulit serta para praktisi karawitan, terutama yang masih menjadi saksi garap pakeliran tradisi keraton gaya Surakarta.

Sedangkan kata tradisi jelas membatasi penelitian ini dari konteks garapnya. Bila dalam tradisi konteks garap sudah ditentukan seperti halnya pakem, dan terutama guna pembelajaran karawitan, dan tradisi yang demikianlah yang akan diungkap dalam penelitian ini. Sedangkan dalam konteks perkembangan dari tradisi itu sendiri tidak akan dibahas dalam penelitian ini. Sehingga hipotesa yang dihadirkan adalah terpetakannya garap karawitan pakeliran tradisi gaya Surakarta,

bukan perkembangannya. Bila karakteristik tradisi ini terpetakan, jelas melihat perkembangannya menjadi lebih mudah.

1.6 Luaran Penelitian

Luaran penelitian yang diharapkan hadir adalah, pertama dokumentasi penelitian yakni berupa laporan penelitian dan kedua adalah naskah publikasi ilmiah. Adapun naskah yang dimaksud adalah naskah untuk jurnal-jurnal seni ada umumnya, serta khusus pada jurnal Keteg Jurusan Karawitan yang telah tersedia templatnya yang disusun oleh pengurus Jurnal.



BAB II TINJAUAN PUSTAKA

Tinjauan pustaka dalam satu penelitian merupakan upaya untuk menelusik kembali hasil-hasil penelitian terdahulu yang berhubungan penelitian ini. Menurut Wirartha, tinjauan pustaka memuat uraian sistematis tentang teori-teori dan hasil-hasil penelitian yang didapatkan oleh peneliti terdahulu yang ada permasalahan dan tujuan penelitian (Wirartha, 2006 : 21). Uraian tersebut menjelaskan bahwa tidak hanya hasil penelitian saja yang seharusnya dimuat dalam tinjauan pustaka, tetapi juga masuk pada wilayah-wilayah temuan konsep dan teori keilmuan. Maka dalam penelitian ini perlu pula untuk menjabarkan keduanya, baik pustaka hasil penelitian dan juga pustaka yang hasil penelitiannya adalah berupa konsep dan teori, yang dalam hal ini tentu mengenai teori dan konsep karawitan.

2.1 Tinjauan Pustaka Teorisistis

2.1.1. Teori Garap

Teori mutakhir yang menyangkut tentang kreativitas pengrawit dalam menyajikan gending adalah teori garap Rahayu Supanggah yang dituangkan dalam satu buku berjudul *Bothekan Karawitan II : Garap than 2007*. Supanggah memaknai garap dalam karawitan Jawa sebagai rangkaian kerja kreatif dari (seorang atau sekelompok orang) pengrawit dalam menyajikan sebuah gending atau komposisi karawitan untuk dapat menghasilkan wujud (bunyi), dengan kualitas atau hasil tertentu sesuai dengan maksud, keperluan, atau tujuan dari suatu karya atau penyajian karawitan dilakukan (Supanggah, 2007 : 3). Dalam bukunya, Supanggah menuangkan pengalamannya sebagai seorang pemain gamelan (pengrawit) yang ia jalani selama lebih dari 40 tahun. Bukunya membahas mulai dari materi garap, penggarap, sarana garap, prabot garap, penentu garap dan pertimbangan garap. Hubungannya dengan penelitian ini, selain konsep garap yang nantinya juga digunakan sebagai landasan teori dalam penelitian ini, Supanggah juga membahas mengenai karawitan pakeliran. Dalam bukunya, Supanggah memasukan garap pakeliran dalam bab materi garap yakni

mengklasifikasi gending-gending berdasarkan fungsi atau gunanya (Supanggah, 2007, 106) di mana ia memasukan gending wayangan di dalamnya. Supanggah membahas gending wayangan sebagai, gending-gending yang biasanya digunakan untuk mendukung pertunjukan wayang kulit purwa, kemudian juga wayang madya dan wayang gedhog. Supanggah juga membahas tentang kehidupan karawitan pakeliran sejak jaman keraton hingga perkembangannya hingga sekarang. Supanggah kemudian pada akhir pembahasan juga menyoroti peran Noyowirongko dalam pengaturan gending-gending dalam adegan wayang serta hubungan antara gending dan adegan wayang. Perlu dicatat pula bahwa di dalam bukunya, belum dibahas mengenai estetika garap karawitan tradisi gaya Surakarta. Pada bab yang lain, yakni pada bab Penentu Garap, Rahayu Supanggah membahas mengenai ciri garap wayangan atau garap karawitan pakeliran. Adapun beberapa hal yang dibahasnya adalah mengenai instrument seperti kendang wayangan, saron, garap gong dan kempul, garap gender, dan garap irama. Bahasan Supanggah tersebut nantinya akan menjadi desain awal penelitian ini. Sayangnya dalam bukunya, Supanggah tidak menyertakan kerja analisis instrumentasi, seperti bagaimana kerja kendang wayangan berikut analisisnya, bagaimana garap saron imbal dan saron sanga dan lain sebagainya. Penelitian ini diharapkan mampu melengkapi kajian Rahayu Supanggah dengan melakukan analisis kerja mendalam terutama dalam konteks musikalitasnya.

2.1.2. Teori Emic

Seperti dibahas sebelumnya bahwa, tradisi lisan adalah senjata utama dalam penelitian ini. Hal ini dilakukan supaya hasil penelitiannya tidak jauh dari kenyataan di lapangan sehingga penelitian ini mempunyai hasil akhir yang membumi. Untuk itu segala pendapat dari narasumber dalam penelitian ini – yang barang tentu adalah pengrawit unggulan dalam bidang karawitan khususnya garap pakeliran – meski tidak didudukan sebagai satu-satunya kebenaran dan mesti ada triangulasi data, untuk menjaga kadar

obeyktif dalam penelitian, maka dirasa perlu untuk menggunakan pendekatan yang lahir dari paradigma pengrawit itu sendiri. Pendekatan yang penulis tepat dalam konteks ini adalah pendekatan emic. Pendekatan ini ditulis oleh Ahimsa Putra dalam buku bunga rampai (Ed. Waridi) tahun 2005 berjudul Menimbang Pendekatan Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara. Ahimsa Putra menulis tentang Ethnoart : Fenomenologi Seni untuk Indiginasi Seni dan Ilmu halaman 26 – 40. Di dalamnya Ahimsa membahas mengenai apa itu etic dan emic, yang dari sana ditemukan bahwa apa yang ingin dilukiskan dalam satu kebudayaan harus atau sebaiknya ditentukan secara emic, yakni mengikuti pandangan pemilik kebudayaannya (Ahimsa Putra, 2005 : 34). Karena pembahasan penelitian ini tentang karawitan pakeliran tradisi, maka data-data penelitian akan sesuai dengan sudut pandang pemilik kebudayaannya dengan cara mencari data dari para pengrawit. Sekiranya ini dapat meminimalisir disorientasi penelitian, mengingat tujuan dan manfaat yang telah dahulu disampaikan. Buku ini tentu tidak membahas karawitan pakeliran secara khusus, melainkan mendudukan pendekatan kajian seni dalam rumpun antropologi yang dapat digunakan untuk mengungkap fenomena kesenian. Dari buku ini pula, penulis dengan sadar menggunakan pendekatan emic untuk membedah konsep karawitan pakeliran tradisi gaya Surakarta.

2.2 Hasil Penelitian Terdahulu

2.2.1 Karawitan Pakeliran

Terdapat beberapa buku yang membahas tentang karawitan pakeliran tentu dengan sudut pandang yang berbeda. Rahayu Supanggah jelas menuliskan hubungan garap karawitan dengan fungsi atau guna serta penentu garap karawitan. Supanggah menempatkan karawitan sebagai pendukung dalam sajian wayangan. Hal ini dibahas pada buku *Bothekan II : Garap* berikut dengan pembahasan instrument dan pertimbangan garapnya. Namun kedalaman analisis belum dilakuka, sehingga sebagai buku praktis, *Bothekan II : Garap* dirasa belum lengkap, tetapi guna kepentingan

konseptual buku ini adalah yang paling lengkap dan mutakhir memahami karawitan pakeliran dari sudut pandang pengrawit. Kedua adalah buku Sri Hastanto yang berjudul Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa tahun 2009. Dalam bukunya Hastanto menyebutkan bahwa gending dalam konteks sajian dapat digunakan sebagai iringan pertunjukan wayang kulit (Hastanto, 2009: 77). Tidak dijelaskan secara lebih detail mengenai analisis instrumentasi khas wayangan – yang memang berbeda dengan garap klenengan atau tari misalnya – sehingga Hastanto hanya membahas tentang bentuk-bentuk gending yang dilibatkan dalam pertunjukan wayang kulit. Penting untuk pula mengetahuinya, namun analisis lebih jauh tentang konsep musikalitas garap wayang lebih penting untuk dilakukan pula. Ketiga adalah buku Sumarsam berjudul Memaknai Wayang dan Gamelan Temu Silang Jawa Islam, dan Global. Ada dua bab yang membahas tentang wayang, yakni bab Islam dan Wayang serta bab Gamelan, Wayang dan Film. Pada bab Islam dan Wayang Sumarsam membahas mengenai bagaimana hubungan Islam dan Jawa, yang salah satunya sebagai media dakwah sehingga lahir satu istilah yang disebut dengan “wayang dakwah”. Dari perspektif musiknya, Sumarsam juga menjelaskan keterlibatan gamelan dan alat musik barat, tetapi tidak dijelaskan bagaimana musik itu kemudian bekerja. Dalam penelitiannya Sumarsam juga menemukan bahwa format wayang dakwah berbeda dengan format wayang kulit umum (purwa). Sehingga dari sana terlihat kemungkinan gending-gending yang dilibatkan berbeda pun garap di dalamnya. Jelas sekali bahwa pada bagian ini, Sumarsam tidak menuliskan analisis musikal garap pakeliran. Pada bab yang lain Sumarsam memberi semacam klasifikasi mengenai musik pakeliran yaitu gending dan sulukan. Ada beberapa analisis yang dilakukan yaitu mengenai dhodhogan dalang. Sayangnya meski itu masuk dalam kategori iringan, namun dalam konteks penelitian ini tidak, karena karawitan pakeliran ini konsentrasi pada garap gending yang secara umum dilakukan oleh para pengrawit – meski dalam konteks tertentu peran dalang dapat juga diperankan oleh pengrawit seperti yang lazim dalam pakeliran

modern yang berformat padat semisal ada-ada atau buka celuk, atau pada momen ketika dalang secara fisik tidak dapat memainkan keprak atau ndhohog kothak. Ini juga bukan pada porsi yang ideal yang umum dilakukan. Kalaupun dilakukan, bukan dari pengrawit melainkan oleh penyimping wayang, atau pelayan dalang, dan jelas dia bukan pengrawit. Untuk itu jelas bahwa secara orientasi penelitian ini akan menjadi pelengkap dari penelitian yang sudah Sumarsam lakukan. Buku keempat adalah, tulisan Rustopo berjudul *Perkembangan Gending-Gending Gaya Surakarta 1950 – 2000an* tahun 2014. Buku ini membahas tentang repertoar gending-gending yang digunakan dalam pertunjukan wayang kulit (Rustopo, 2014 : 32). Namun tidak ada kerja analisis musikal dalam buku ini sehingga penelitian ini masih membuka lebar kemungkinan perbedaan dengan penelitian Rustopo.

2.2.1 Notasi Karawitan Pakeliran

Buku atau referensi tentang notasi karawitan yang menuliskan notasi secara umum tanpa ada klasifikasi fungsi dan guna karawitan, karena memang demikianlah fungsinya, sebagai notasi, maka buku-buku ini secara notasi dapat dikatakan lengkap, tetapi miskin analisis. Beberapa buku yang ditemukan, terutama dalam kepentingan pendidikan karawitan adalah, pertama buku tulisan Fy. Darmono Saputro berjudul *Tuntunan Dasar Nabuh Sala* tahun 1981. Buku ini berisi kumpulan notasi balungan gending, kendangan, ricikan kenong, kethuk kempyang dan kempul serta gong. Khusus yang terkait dengan garap karawitan pakeliran, tercatat notasi kendangan kosek wayangan, yang memang digunakan untuk kendang wayangan. Tetapi penulisan notasi belum dianalisis, dan menurut penulis hal ini butuh untuk dianalisis. Tulisan Saputro penting untuk pertama sumber referensi tentang garap kosek wayangan dan kedua sebagai perbandingan garap kendang tahun buku ini ditulis dengan yang terjadi saat ini. Buku kedua adalah buku *Diktat Menabuh Sendiri Gender* yang disusun Parsono dan diedit kembali oleh Joko Purwanto tahun 2018. Dalam buku tersebut fokus pada notasi-notasi genderan. Perlu diketahui, bahwa gender – hingga

saat ini – merupakan ricikan yang penting dalam pertunjukan wayang kulit. Dalam buku tersebut lengkap dituliskan bagaimana gender bekerja dalam konteks wayangan misalkan pada saat ada-ada, pathetan, sulukan, dan sendhon. Sama dengan tulisan Saputro, keberadaan notasi tanpa ada analisis akan lebih sulit untuk dipahami.



BAB III. METODE PENELITIAN

Metode penelitian dalam penelitian ini mengacu pada pengertian yang disampaikan oleh Nyoman Kutha Ratna dalam bukunya berjudul Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora pada Umumnya tahun 2010. Ratna menjelaskan bahwa dalam pengertian yang lebih luas metode dalam satu penelitian bermakna cara-cara, strategi untuk memahami realitas, langkah-langkah sistematis untuk memecahkan rangkaian sebab akibat berikutnya (Ratna, 2010 : 84). Selanjutnya Ratna menjelaskan bahwa metode, seperti halnya teori – yang juga alat – berfungsi untuk menyederhanakan masalah.

Teori yang digunakan untuk membedah kerja kreatif pengrawit dalam menyajikan garap karawitan pakeliran adalah teori garap Supanggah, terutama terkait dengan teori bahwa penyajian karawitan dipengaruhi oleh dua hal penting – terutama dalam penelitian ini – yaitu hubungannya dengan fungsi/ guna karawitan itu sendiri dan karawitan juga tergantung dari penentu garapnya. Fungsi/ guna karawitan akan berbeda dalam setiap kesempatan, pun juga karawitan akan berbeda pula pada siapa (personal dan kelompok) yang menggarapnya.

Teori yang kedua, didasarkan atas cara kerja penelitian yang mengedepankan hasil penelitian yang sesuai dengan cara pandang pemiliknya, yang dalam hal ini adalah masyarakat karawitan. Tentu kita dapat berdebat apakah pemilik karawitan hanya pengrawit atau pemain gamelannya saja, tentu tidak, tetapi yang paling sering bersinggungan, mengetahui bagaimana menjalankan “mesin karawitan” tentu adalah para pengrawit. Maka pendekatan emic terasa tepat dalam penelitian ini.

3.1. Tahapan Penelitian

Penelitian secara umum terdapat metode-metode tertentu antara lain, metode pengumpulan data, metode analisis data, dan metode penyajian data (Ratna, 2010 : 84). Metode pengumpulan data yang digunakan adalah metode lapangan dan metode perpustakaan. Sedangkan metode analisis menggunakan metode deskriptif analitik. Metode ini juga akan dilengkapi dengan fenomenologi (yang sangat emic). Sedangkan metode penyajian data menggunakan metode informal yang berisi

narasi-narasi.

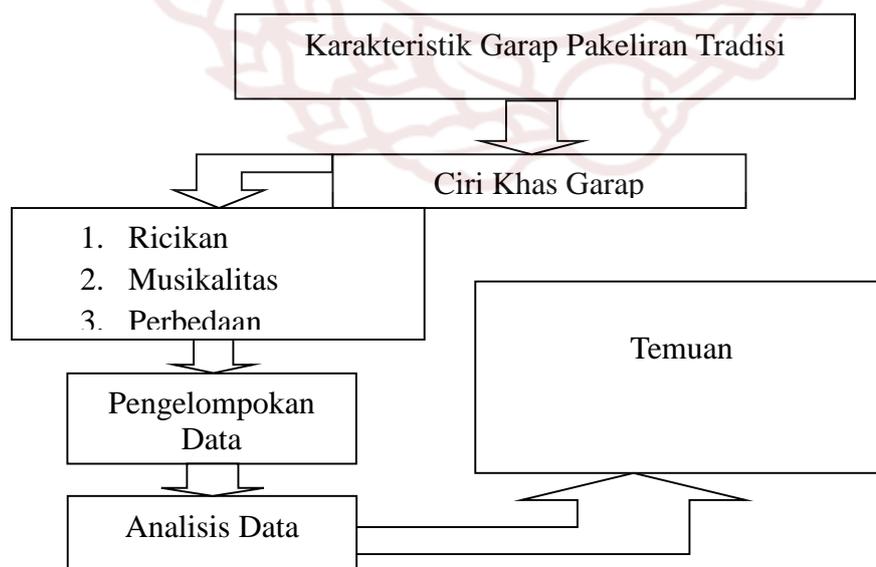
3.2. Lokasi Penelitian

Sesuai dengan obyek material yang telah dipaparkan, bahwa penelitian ini akan mengungkap mengenai karakteristik garap karawitan pakeliran tradisi gaya Surakarta, maka lokasi yang akan dikunjungi dalam penelitian ini adalah tempat-tempat di mana karawitan pakeliran ini tumbuh subur baik sebagai tempat proses berkesenian maupun sebagai tempat pendidikan karawitan dilakukan. Tempat proses berkesenian akan dikonsentrasikan pada sanggar-sanggar seni seperti Sanggar Mayangkara, di Gebang Kadipiro Surakarta, Sanggar Seni Griya Ekalaya di Klodran Colomadu, Karanganyar, Sanggar Ciptoning Sangkrah, Pasar Kliwon Surakarta, Keraton Kasunanan Surakarta, Pura Mangkunegaran Surakarta, Sriwedari Surakarta, SMK N 8 Surakarta, dan ISI Surakarta.

3.3. Model Penelitian

Black dan Champion (1990 : 60) memberi pengertian model sebagai konseptualisasi sistematis, dalam bentuk skema tentang berbagai unsur yang saling terkait. Model merupakan gambaran keseluruhan alur penelitian baik dalam kerangka konseptual maupun apa yang ditemukan di lapangan.

Skema 3.3.1 Kerangka Konseptual



3.4. Teknik Pengumpulan Data dan Analisis Data

Teknik pengumpulan data yang akan digunakan dalam penelitian ini adalah menggunakan teknik wawancara, observasi dan studi pustaka. Ketiga teknik pengumpulan data akan dijabarkan sebagai berikut.

3.4.3 Wawancara

Wawancara merupakan teknik pengambilan data yang melibatkan dua orang yaitu, pewawancara yaitu peneliti itu sendiri dan orang-orang yang diwawancarai. Teknik yang digunakan adalah teknik wawancara mendalam dengan bola salju atau purposif. Informan yang akan dilibatkan dalam penelitian ini meliputi senimana karawitan yang dari dahulu bahkan hingga saat ini masih eksis sebagai pengrawit karawitan pakeliran. Beberapa informan yang dimaksud adalah Wakidi Dwijamartana, pengendang wayang dan klenengan Surakarta, Suwito Radyo seniman karawitan dari Klaten Jawa Tengah, Gathot Purnomo seniman karawitan dan pengendang handal pertunjukan wayang, Blacius Subono, dalang dan composer ternama di Surakarta, Purbo Asmoro dalang hebat dari Surakarta. Momentum wawancara akan diabadikan dalam bentuk foto, video, dan rekaman yang dalam penelitian ini akan menggunakan perangkat smartphone Infinix Hot 8.

3.4.3 Observasi

Observasi dilakukan guna mendekati secara langsung terhadap berlangsungnya pertunjukan wayang dengan fokus pada garap karawitannya. Observasi ini pun terbagi menjadi dua cara pokok yaitu secara langsung dan tidak langsung. Secara langsung (*partisipan observer*) dilakukan guna mendapatkan secara langsung terhadap data yang ingin diperoleh, yang mana di dalamnya sekaligus peneliti dapat mengamati secara langsung. Sedangkan pengamatan tidak langsung merupakan sebuah jalan dengan merekam sajian objek secara bertahap. Hal ini akan ditelaah lebih lanjut sebagai dokumen penunjang pada proses analisis data yang ada. Pengertian observasi juga melibatkan platform digital seperti you tube dan lain sebagainya. Observasi akan

dilakukan pada bulan-bulan di mana pertunjukan wayang akan sering digelar seperti bulan besar (Jawa) atau jatuh pada bulan Juni – Agustus 2022, di berbagai tempat seperti Surakarta dan Klaten Jawa Tengah.

3.4.3 Studi Pustaka

Studi pustaka ini dilakukan dengan melakukan jelajah buku, jurnal, skripsi, penelitian dan tulisan ilmiah lainnya, yang terkait langsung terhadap objek kajian. Beberapa pustaka yang dilibatkan seperti buku *Bothekan Karawitan I* (2003), *Buku Bothekan Karawitan II : Garap* (2007), *Pathet dalam Karawitan Jawa* (2010), *Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora Pada Umumnya* (2010), *Menimbang Pendekatan Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara* (2005), *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa* (2009), *Memaknai Wayang dan Gamelan Temu Silang Jawa Islam, dan Global* (2018), *Perkembangan Gending-Gending Gaya Surakarta 1950 – 2000an tahun* (2014). *Tuntunan Dasar Nabuh Sala tahun* (1981), *Diktat Menabuh Sendiri Gender* (2018). Pada pustaka digital, peneliti menggunakan platform digital portal garuda yang dapat dikunjungi di halaman www.garbarujukandigitan.id.

3.5. Luaran dan Indikator Target

Luaran penelitian ini adalah berupa laporan penelitian dan juga naskah publikasi ilmiah berupa jurnal. Indikator yang ingin dicapai adalah terselesaikannya laporan penelitian dan terselesaikannya naskah publikasi ilmiah.

BAB IV. HASIL DAN PEMBAHASAN

Karawitan pakeliran pada tulisan ini dimaknai sebagai gending-gending wayangan. Karawitan pakeliran, secara konvensi tradisi karawitan gaya Surakarta, merupakan istilah yang disematkan pada gending-gending yang umum digunakan dalam pertunjukan wayang kulit purwa Gaya Surakarta. Karena konvensi, maka tidak menutup kemungkinan akan selalu berubah sesuai dengan selera masyarakatnya.

Istilah “karawitan pakeliran” sama halnya dengan istilah “karawitan pedalangan” terutama di kalangan akademisi karawitan. Sedangkan di masyarakat karawitan secara umum, ada yang menyebutnya “gending wayangan”, “iringan wayang”, dan “iringan pakeliran” serta mungkin masih ada istilah lainnya. Merujuk kesamaan arti pada istilah “pakeliran” dan “pedalangan” yang mendudukan dirinya pada apa yang disebut seni pertunjukan wayang kulit, maka tidak berlebihan bahwa tulisan ini menggunakan istilah “karawitan pakeliran”. Istilah ini juga sedikit mengurangi konotasi bahwa gamelan (karawitan) dalam pertunjukan wayang kulit tidak sekedar “mengiringi” tapi juga mendukung, bahkan menjadi satu kesatuan. Tentu sudut pandang ini tidak selalu menjadi yang paling benar, ada sudut pandang lain – yang tentunya disertai dengan argumentasi yang jelas – bagaimana memaknai dan memosisikan karawitan dalam konteks seni pertunjukan wayang kulit hari-hari ini.

Sedikit menengok sejarah karawitan pakeliran, setidaknya dapat melihat dari kapan model pembakuan gending dalam pertunjukan wayang kulit dimulai, terjadi, dan kemudian disepakati bersama. Sejarah “pengakademisian” seni pedalangan dimulai atau diawali setidaknya pada 1800-an akhir hingga 1900-an awal. Pada tahun 1970-an, pada masa Paku Buwana IX, telah diinformasikan oleh Serat Sastramiruda, bahwa telah ada kegiatan semacam lokakarya seni pedalangan yang diprakarasi oleh Kusumadilaga. Kemudian disusul era-nya Paku Buwono X seperti yang akan kita bahas.

Seperti yang diketahui, bahwa orientasi garap pedalangan pada masa dahulu – katakanlah masa sebelum kemerdekaan RI – kraton, khususnya Kraton

Kasunanan Surakarta telah digunakan sebagai kiblat seni (gamelan, wayang, dan tari) terutama pada masa pemerintahan Paku Buwono X . Hal tersebut tidaklah berlebihan bila kita melihat tumbuh suburnya seni pedalangan dan karawitan di masa itu yang menandai lahirnya beberapa kelompok, tempat kursus, lembaga, instansi yang secara khusus menasbihkan dirinya sebagai pendidik, pelestari, pengembang seni-seni pedalangan dan karawitan. Seperti di Surakarta sendiri misalnya, seni pedalangan setidaknya terdapat PADHASUKA tahun 1923-an, dan kemudian disusul PDMN; Pasinaon Dalang Mangku Negaran tahun 1931-an. Sementara di Yogyakarta lahir HABIRANDA tahun 1925-an.

Seni karawitan juga tidak lepas dari perhatian kala itu sehingga hadir beberapa pertunjukan karawitan (klenengan) diberbagai tempat seperti kelompok Pantisaren, Sarwakan, Muryoraras, Samakan, Kong Tong Hoo, dan Kemlayan (Rustopo, 2014 : 34-43). Garap gayeng, gobyok dalam karawitan yang melibatkan berbagai ricikan seperti kendang ciblon, keplok, serta garap rangkep, ditengarai lahir pada zaman PB X, yakni dikembangkan oleh kekompok Pantisaren, di bawah arahan dari Sasradiningrat IV (1847-1925) (Waridi, 2006 : 207 –249). Melihat bukti-bukti perkembangan kesenian melalui lembaga yang dilegalisasi Kraton Kasunanan di atas, tidak berlebihan bila masa-sama tersebut disebut sebagai masa keemasan seni pertunjukan khususnya karawitan dan pedalangan. Nantinya, ketika kraton sudah tidak lagi mempunyai legitimasi politik dan budaya, beberapa “agen” yang dulunya berasal dari kraton sebagai abdi dalem, kemudian keluar untuk menyebarkan seni kraton yang dimaksud kepada masyarakat umum. Salah satunya melalui institusi pendidikan seperti KOKAR (SMKI/ SMK N 8 Surakarta) dan ASKI (STSI/ ISI Surakarta). “Agen” yang dimaksud kemudian nantinya bahkan hingga hari ini, kita kenal sebagai empu di dunia karawitan adalah Martopangrawit dan Mloyowidodo. Maka menjadi tidak mengherankan bahwa materi-materi mata kuliah yang diberikan oleh Jurusan Karawitan ISI Surakarta merupakan materi yang secara garap merupakan – usaha – duplikasi dari gaya-gaya yang terdapat atau dikembangkan oleh Kraton Kasunanan Surakarta, termasuk di dalamnya garap gending-gending pakeliran atau gending-gending wayang. Maka agar tidak “mburu uceng kelangan deleg”; supaya kita tidak kehilangan sumber/ asal kita, maka

beberapa komunitas pedalangan, institusi pendidikan seni, tetap mengajarkan gaya karawitan pakeliran jenis ini. Hal ini dipahami sebagai wujud pelestarian atau konservasi terhadap karawitan pakeliran. Langkah ini pula sekaligus dimaknai sebagai sebuah “idealisme” di Jurusan Karawitan ISI Surakarta.

Seperti disebutkan di atas, bahwa Padhasuka merupakan lembaga pendidikan pedalangan pertama di Surakarta. Padhasuka merupakan akronim dari Pasinaon Dalang Surakarta yang lahir di Museum Radya Pustaka tahun. Nantinya oleh para seniman desa gaya Padhasuka ini sering disebut gaya Mesiuman (museuman). Keterangan ini diperoleh dari pertunjukan wayang oleh pertama Ki Purbo Asmoro yang bekerja sama dengan Yayasan Lontar, tahun 2012-an, di Pendhapa Ageng ISI Surakarta dan kedua, dari tulisan Rahayu Supanggah (Supanggah, 2007 : 112). Lembaga ini secara penuh berkonsentrasi pada pendidikan sebagai seorang dalang. Dari sana kemudian lahir beberapa acuan bagaimana seharusnya menjadi dalam dari sudut pandang sebagai “dalang kraton”. Tidak luput dari perhatian bahwa gending-gending yang digunakan dalam pertunjukan wayang kulit gaya Kraton Kasunanan mendapatkan semacam aturan. Aturan-aturan tersebut kemudian dimaknai oleh masyarakat karawitan dan pedalangan sebagai pakem.

Salah satu pakem yang dilahirkan dari lembaga pendidikan pedalangan Padhasuka adalah buku yang mengatur antara adegan wayang dan gending. Buku tersebut adalah tulisan Noyowirongko (Nayawirangka) berjudul *Serat Pedalangan Lampahan Irawan Rabi, Jilid I* terbitan Djawatan Kebudayaan Kementrian P.P. dan K tahun 1960 (?). Keterangan mengenai tulisan ini bisa dilihat di www.sastra.org. Noyowirongko dalam tulisannya memaparkan antara adegan pada pertunjukan wayang kulit dengan gendingnya. Tatanan kebakuan inilah yang bisa jadi, hingga saat ini, oleh masyarakat seni pedalangan dan karawitan disebut “pakem”. Bila dicermati, kebakuan antara gending dan adegan tersebut bisa jadi merupakan refleksi pertunjukan pada saat itu dan juga pertunjukan wayang di masa sebelumnya. Sebagai contoh, menurut Junaidi, beberapa tatanan adegan dan gending versi Noyowirongko dalam Lakon Irawan Rabi adalah sebagai berikut (Junaidi dan Sugiyarto, 2018 : 21-22) :

Pathet Nem

Adegan Jejer

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Dwarawati ; Prabu Kresna, Samba, Setyaki, Baladewa	Karawitan, Gendhing kethuk 4 kerep minggah ladrangan laras slendro pathet nem. Atau Kawit, ketawang gending kethuk 2 kerep minggah ladrang laras slendro pathet manyura

Adegan Babak Unjal (Tamudatang)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Dwarawati ; tamud Baladewa	Ladrang Remeng Laras Slendro pathet nem

Bedholan (Adegan setelah jejer selesai)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Dwarawati	1. Secara tradisi menggunakan ayak-ayak laras slendro pathet nem. 2. Perkembangan seni pertunjukan wayang era 80-an hingga sekarang diganti dengan beberapa gending seperti Erang, ladrang laras pelog pathet nem, Runtung, ladrang laras pelog pathet nem, Balabak, ladrang laras pelog pathet nem, Bayangkare, ladrang laras slendro pathet manyura dan lain sebagainya.

Gapuran (Adegan Raja di Gapura belakang sithinggil)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Dwarawati : Kresna dan emban (limbuk cangik)	Ayak-ayak Panjang Mas Laras Slendro Pathet nem

Kedhatonan (Adegan di dalam kedhaton kerajaan)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Dwarawati : Kresna, Rukmini, Setyaboma, Jembawati, limbuk cangik	Titi Pati gendhing kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet nem.

Pasowanan nJawi atau Pasewakan nJawai (Adegan berkumpulnya para prajurit untuk mengemban misi yan dititahkan raja)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Dwarawati : Samba, Setyaki, Udawa dan tokoh lainnya	Kedhaton Bentar, gending kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet nem.

Budhalan / Kapalan (Prajurit Berangkat)

No	Negara	Gending
1	Negara Dwarawati	Beberapa gending yang digunakan sebagai gending budhalan adalah : Tropongbang, Manyarsewu, Kebogiro, Wrahatbala, Singanebah dan lain sebagainya.

Jejer II/ Sabrangan (Adegan dari kerajaan lain)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Jongbiraji ; Prabu Baranjana	Majemuk, gending kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet nem.

Miji Punggawa (Adegan datang prajurit untuk diutus)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Jongbiraji ; Pralamba datang	Ladrang Bedhat laras slendro pathet nem.

Budhalan Wadya (Berangkatnya utusan)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Jongbiraji ; Pralamba berangkat	Srepeg Pinjalan laras slendro pathet nem.

Gagalan (perang antara kerajaan jejer I dan kerajaan jejer II)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Jongbiraji dan Negara Dwarawati	Srepeg dan sampak slendro nem.

*Magakan (Jejer III) *bila diperlukan*

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Kasatriyan Unggul Pamenang/ Jodhipati: Raden Wrekudara dan wadyabala Jodhipati	Babat Kenceng, ladrangan laras slendro pathet nem/ sanga.

Adean Srambahan (insidental)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Perjalan tokoh dari satu tempat ketempat yang lain), perangan, dan, perang brubuh (perang terakhir)	Ayak-ayak, Srepeg, dan sampak pathet nem.

Pathet Sanga

Jejer Sanga I

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Pertapan Yasarata : Irawan dan Begawan Kano	Ldrang Sumedhang, laras slendro pathet sanga.

Alas-alasan (Kesatria berangkat dari pertapan)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Kesatriya berangkat	Subakastawa, ketawang laras slendro pathet sanga Kasatriyan, ketawang laras slendro pathet sanga. Clunthang, ladrang laras slendro pathet sanga, Gonjang-ganjing, ladrang laras slendro pathet sanga Lalu dilanjutkan / “trus” Ayak-ayak slendro sanga.
2	Para raksasa datang	Jangkrik Genggong dados Ladrang Sumingin laras slendro pathet sanga.
3	Perang satriya dan raksasa (Cakil dkk) (<i>Perang Kembang</i>)	Kemuda Rangsang, Srepegan, dan Sampak Slendro Sanga. Ada yang melibatkan Ada-ada Hastakuwala ketika adegan menthang langkap (memanah raksasa).

Jejer Sanga II

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Kasatriyan Madukara : Raden Arjuna	Gambirsawit, gending kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet sanga.

Adean Srambahan (insidental)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Perjalan tokoh dari satu tempat ketempat yang lain), perangan, dan, perang brubuh (perang terakhir)	Ayak-ayak, Srepeg, dan sampak pathet sanga.

Jejer Sanga III atau adegan sintren (peralihan dari sanga ke manyura)

No	Negara dan Wayang	Gending
----	-------------------	---------

1	Kasatriyan Plangkawati : Abimanyu Siti Sendari	Kembang Tanjung, ladrang laras slendro pathet sanga.
2	Abimanyu Sedih (Pingsan)	Ayak tlutur slendro sanga.

*Jejer Sanga IV *kalau dibutuhkan*

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Jongbiraji : Baranjana	Gologonthang, gending kethuk 2 kerep mingah 4 laras slendro pathet sanga.

Pathet Manyura

Jejer Manyura I

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Hastina : Prabu Duryudana	Gliyung, kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet manyura.

Jejer Manyura II

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Dwarawati : Prabu Kresna	Ramyang, kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet manyura.

*Jejer Manyura III *bila diperlukan*

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Jongbiraji : Baranjana	Ricik-ricik, lancar laras slendro pathet manyura.

*Jejer Manyura IV *bila diperlukan*

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Ngamarta/ Amarta : Prabu Puntadewa	Bang-bang Wetan (Sumirat), kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet manyura.

Adegan Srambahan (insidental)

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Perjalan tokoh dari satu tempat ketempat yang lain), perangan, dan, perang brubuh (perang terakhir)	Ayak-ayak, Srepeg, dan sampak, di semua <i>pathet</i> . Kalau di <i>pathet</i> manyura berarti menggunakan ayak-ayak, srepeg, dan sampak manyura.

Tancep Kayon

No	Negara dan Wayang	Gending
1	Negara Ngamarta/ Amarta : Prabu Puntadewa	Manis, ladrang / ayak-ayak pamungkas/ ayak umbul donga laras slendro <i>pathet</i> manyura dan perkembangan saat ini ada yang menggunakan bentuk lancaran, seperti Alm. Nartosabdo, Ki Manteb Sudarsnono, Ki Enthus Susmono (alm), Ki Cahyo Kuntadi, Ki Anom Dwija Kangka, dll.

Setidaknya tabel di atas menunjukkan bagaimana Noyowirongko mencatat keberhubungan antara gending dan adegan wayang. Gending-gending di atas kemudian oleh masyarakat seni karawitan dan pedalangan dimaknai sebagai pakem, pondasi, dasar, aturan awal, bagi para pebelajar seni karawitan dan pedalangan terutama bagi mereka yang belajar melalui jalur akademisi seperti dari eranya Padhasuka, Konservatori, Aski hingga kini ada SMK N 8 Surakarta, dan ISI Surakarta.

Keberhubungan antara gending dan adegan dalam pakeliran gaya Surakarta telah banyak ditulis oleh para praktisi sekaligus peneliti karawitan. Setidaknya berikut daftar tulisan yang khusus menulis hal tersebut :

1. Buku M. Ng. Noyowirongko (Nayawirangka/ Nojowirongko) berjudul Serat Tuntutan Pedalangan Lampahan Irawab Rabi yang diterbitkan oleh

- Tjabang Bagian Bahasa Jogjakarta Djawatan Kebudayaan, Departemen Kebudayaan, Departemen P.P. dan K. tahun 1960.
2. Buku S. Probohardjono berjudul Gending-gending ingkang kangge Nabuhi Wajang Purwa yang diterbitkan oleh Usaha Penerbitan P.T. Sinduniti Yogyakarta pada tahun 1951.
 3. Buku Walidi berjudul Karawitan Wayang Kulit Purwa Gaya Surakarta yang diterbitkan oleh ASKI dan Departemen P & K pada tahun 1977.
 4. Tulisan Waridi berjudul Karawitan Wayng Kulit Purwa Gaya Surakarta yang diprakarsai oleh Sekretariat Nasional Pewayangan Indonesia pada tahun 2005.
 5. Buku Rahayu Supanggah berjudul Bothekan Karawitan II: Garap terbitan ISI Press Surakarta pada tahun 2007 di halaman 110-116 dan halaman 256-262.
 6. Buku Sri Hastanto berjudul Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa terbitan ISI Press Surakarta pada tahun 2009 halaman 77.
 7. Buku Rustopo berjudul Perkembangan Gending-gending Gaya Surakarta 1950 – 2000-an terbitan ISI Press Surakarta pada tahun 2014 di halaman 32.
 8. Buku Sumarsam berjudul Memaknai Wayang dan Gamelan: Temu Silang Jawa, Islam, dan Global yan diterbitkan oleh Penerbit Gading pada tahun 2018 halaman 213-227.
 9. Jurnal Junaidi berjudul Hubungan Wayang dan Gending dalam Pakeliran Wayang Kulit Purwa Gaya Surakarta pada jurnal Wayang Nusantara : Journal of Puppetry Volume 2 No 1 Maret 2018 halaman 19-27.

Daftar referensi di atas merupakan sebagian yang ada, dan diketahui oleh tulisan ini. Masih banyak tentunya referensi yang lain yang bisa didapatkan. Kembali pada beberapa pendapat mengenai letak hubungan antara gending dan adegan wayang, ada beberapa pendapat dan teori yang membahas masalah tersebut. Seperti salah satunya adalah Junaidi yang mengklaim bahwa hubungan gending dan adegan dijematani oleh dua hal, yaitu korelasi bentuk dan karakter. Pertama, hubungan bentuk bersifat ukuran, wujud, dan warna. Contoh hubungan bentuk pada

tulisannya adalah pada adegan Banuwati di Taman Hastina. Juanidi menjawab pertanyaan kenapa ketika adegan tersebut gendingnya Damarkeli? Kesimpulan ulasanya menunjukkan adanya korelasi bentuk wayang dang ending; Banuwati yang dalam kategori wayang putren termasuk yang paling besar sangat identik bila didukung gending Damarkeli yang tergolong gending besar yakni berbentuk gending kethuk 4 kerep minggah 8.

Kedua, hubungan karakter bersifat linguistik (kebahasaan) yang tersirat dari dan melalui kata-kata si dalang. Hal ini menurut Junaidi tampak pada – salah satunya – gending Moncer yang digunakan untuk adegan babak unjal atau jejer bagi para tokoh raksasa dengan konotasi jahat, sombong, tidak bertatakrama, gending yang dinilai sesuai adalah Ladrang Moncer. Hal ini dinilai cocok karena arti harfiah “Moncer” sendiri adalah “tersohor” kondang, suka pamer. Contoh kedua adalah untuk tokoh Sengkuni yang identik dengan pandai bicara, licik, picik, bermuka dua, ahli dalam bersilat lidah hingga berkonotasi “lunyu” atau licin. Sehingga gending yang cocok untuk adegannya adalah Ladrang Lere-lere, dengan sasmita “ Kaya keplested-plesteda” atau “seperti mau terpeleset – karena saking licinnya”.

Agaknya, penilaian subyektif penulis terhadap pendapat Junaidi di atas (Junaidi, dan Sugiarto, 2018 : 19-27), untuk pendapat pertama dirasa kurang membunsi, terlalu dihubung-hubungkan. Hal ini tentu bukannya tanpa dasar, karena masih banyak gending lain yang bentuknya sama dengan Damarkeli, kenapa tidak menggunakan selain Damarkeli? Kedua, bila postur Banuwati adalah termasuk besar pada kategori wayang putren, lalu bagaimana dengan tokoh emban yaksi, Durga, Sarpakenaka, Arimbi (ketika masih berupa raksasa)? Mereka masuk dalam kategori wayang putren atau bukan? Sehingga ukuran postur wayang dan bentuk gending juga tidak relevan. Lagi pula ukuran bentuk gending – dari sisi karawitan – bukanlah inti dari sebuah gending tetapi kedalaman lagu gendingnya yang terpenting. Penulis rasa pendapat Junaidi yang kedua lebih mendekati dan menjelaskan hubungan wayang dan gending. Tetapi di sisi lain, Junaidi juga menambahkan bahwa posisi karawitan dalam pertunjukan wayang kulit adalah memberi dukungan terhadap adegan.

Beberapa keterangan mengenai hubungan gending dan adegan termasuk di dalamnya tokoh wayang, adalah pendapat Rahayu Supanggah. Beberapa alasan pemilihan menggunakan gending tertentu untuk keperluan karawitan pakeliran pada adegan dan situasi tertentu, antara lain seperti berikut (Supanggah, 2007 : 112-113).

1. Hubungan suasana adegan dengan rasa gending. Contohnya : Ayak-ayak Panjang Mas untuk adegan gapuran. Sendhon, ayak, srepeg, dan sampak tlutur untuk adegan sedih.
2. Hubungan nama gending dengan adegan/ tokoh. Contohnya: Ladrang Kaki Tunggu Jagung untuk adegan Demang Sagopa, seorang petani yang tinggal di Widara Kandang.
3. Hubungan teks dengan ceritera atau adegan/ tokoh tertentu, seperti pathetan Manyura Ngelik (yang menggunakan teks “Kresna alon angandika”) untuk adegan Pandawa. Ada-ada Wrekudara Mlumpat pada saat menjelang keberangkatan Bima berangkat ke satu tujuan (atau lebih spesifik mau berangkat ke samudra dalam lakon Dewa Ruci) dengan menggunakan Ada-ada Cancut Gumregut Manjing dst. Pathet Lindur Slendro nem dengan cakelan “Nembang tengara mundur” digunakan setelah selesai perang gagal.
4. Hubungan antara karakter tokoh (wayang) dengan karakter gending seperti lancaran Kebogiro atau Singanebah, atau Manyarsewu untuk adegan budhalan/ jaranan (kapalan), Ladrang Jangkrik Genggong untuk buta prepat. Lancaran Dholo-dholo untuk adegan setanan.
5. Waktu yang tersedia untuk suatu adegan atau bagian seperti Gending Damarkeli sering diganti dengan Ladrang Asmarandana untuk adegan kedatonan ketika tidak banyak waktu yang tersedia. Ladrang Kandha Manyura untuk adegan Kerajaan Amarta ketika tidak cukup waktu untuk menyajikan Gending Bang-bang Wetan slendro manyura.
6. Kapasitas atau kemampuan pengrawit pada kelompok atau lokasi/ asal pengrawit. Di beberapa daerah di luar Karesidenan Surakarta atau

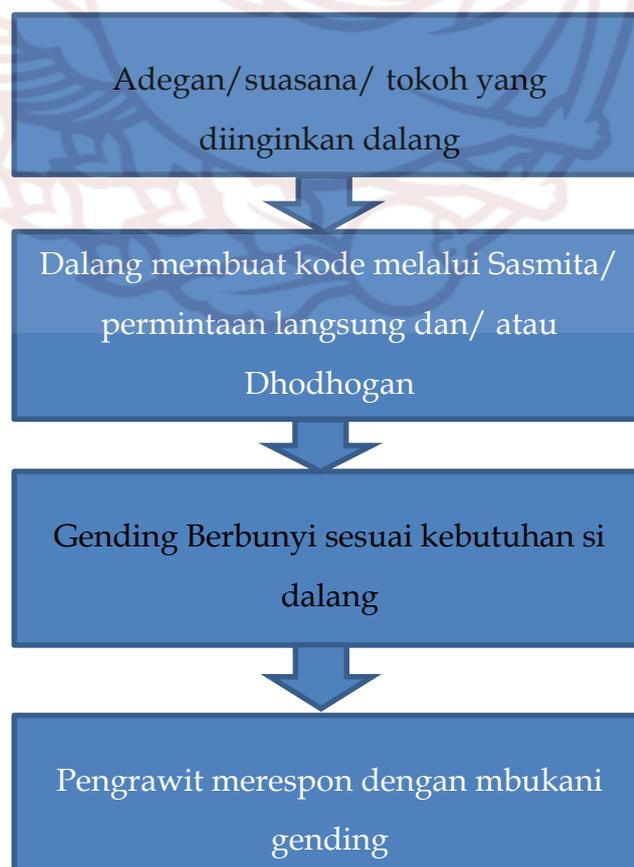
daerah pusat-pusat kegiatan karawitan di Jawa, seperti di daerah pesisir, karawitan gaya Surakarta tidak begitu dikuasai oleh pengrawit di daerah tersebut. Dalam hal ini dalang berkompromi dengan para pengrawit tentang gending-gending yang akan digunakan dalam pakeliran semalam suntuk. Kadang-kadang dalam semalam suntuk hanya disajikan gending Ayak-ayakan dan srepegan saja.

7. Ingin mengenalkan atau memamerkan gending baru. Seperti kita ketahui bahwa sejak tahun 1960-an mulai banyak dikarang gending-gending baru, baik yang ketat mengikuti aturan tradisi maupun gending-gending pop atau kreasi yang lebih longgar dalam mengikuti konvensi tradisi. Ki Nartasabda adalah satu pionir dalam memelopori penggunaan gending di luar konvensi tradisi. Adegan limbukan, budhalan (kapalan), dan gara-gara adalah ajang yang baik dan terbuka untuk menampilkan gending-gending baru. (Mungkin bisa ditambahkan untuk adegan awal non jejer (prolog) hingga adegan jejer.
8. Fasilitas yang tersedia dalam penyelenggaraan pertunjukan wayang. Seperti diketahui bahwa sekarang ini pertunjukan wayan pada umumnya menggunakan perangkat gamelan slendro dan pelog standar (atau sering disebut lengkap – dapat ditambahkan gamelan Ageng dan juga alat non gamelan). Namun karena beberapa hal seperti keterbatasan tempat atau keperluan tertentu, pertunjukan wayang hanya menggunakan sepangkong gamelan slendro saja. Dengan demikian gending-gending yang digunakan cenderung dari repertoar slendro.
9. Preferensi atau selera dalang.
10. Trend zaman dan sekarang ini ada kecenderungan lain yaitu selera dan preferensi penonton. Bahkan penonton sekarang banyak minta gending tertentu pada dalang melalui secarik kertas atau amplok yang sering diisi sejumlah uang.

Pendapat Rahayu Supanggah di atas mengetengahkan bagaimana gending itu dapat disajikan sesuai dengan konteks pertunjukannya. Selain itu terdapat

gending srambahan – atau dalam tulisan ini disebut gending incidental – seperti ayak-ayak, srepeg, dan sampak yang kadar penggunaannya sangat cair dan longgar, sesuai dengan kebutuhan si dalang. Kedua Rahayu Supanggah memaknai “Karawitan Pakeliran” tidak sekedar gending dalam artian yang terwadahi dalam bentuk saja, tetapi wujud musikal apapun yang mendukung pengadeganan pertunjukan wayang masuk dalam kategori “Karawitan Pakeliran”. Jadi, termasuk di dalamnya, grimmingan gender yang saling saut dan dipertegas dengan kenong dan gong, genderan ada-ada dan sulukan, ornamentasi pathetan dan lain sebagainya masuk dalam kategori ini. Tentu berbeda dengan gending-gending, lagu-lagu, yang diminta ketika adegan limbukan dan gara-gara, adalah lagu dari genre apapun dapat disajikan asalkan perangkat dan pemainnya ada. Pada konteks ini mungkin tidak lagi disebut “Karawitan Pakeliran” karena pada adegan tersebut sifat pertunjukannya adalah sebenar-benarnya melayani penonton.

Bila kita kembali pada diskusi Karawitan Pakeliran dalam konteks tradisi kraton, maka korelasi gending dan adegan itu terjadi sebagai berikut



Skema di atas bisa jadi berlaku pula hingga saat ini, misalkan pada saat melayani lagu-lagu tertentu pada adegan limbukan dan gara-gara, hanya gending dan repertoarnya yang berbeda.

Setelah sedikit gambaran tentang posisi gending pada pertunjukan wayang kulit di atas, maka sebagai pengrawit harus cerdas dalam menerjemahkan keinginan si dalang. Hubungan patronase ini menjadi sangat penting. Untuk itu biasanya dalang ketika ndalang mancal/ mara njejak atau ndalang “sendiri” ke satu tempat tanpa membawa pengrawit komplit, maka dalang setidaknya akan membawa beberapa pengrawit – yang hari-hari ini disebut dengan istilah “pengrawit inti”. Dulu, katakanlah tahun 80-an hingga 90-an, dalang sering membawa pengrawit gender, dan kendang saja serta beberapa boneka wayang, dan juga keprak dan cempala. Tapi agaknya situasi hari-hari ini tidak lagi pengrawit gender dan kendang saja, tetapi bertambah dengan pengrawit balungan (demung dan saron) serta kenong dan gong, dan mungkin pesinden serta pengrawit bedhug (simbal dan drum wayangan). Agaknya, situasi tersebut menyiratkan bahwa ricikan yang dahulu dianggap penting seperti gender dan kendang, hari ini bertambah, tidak hanya ricikan itu saja. Hal ini juga menandakan kebutuhan pertunjukan wayang berubah, selera (baik dalang maupun masyarakat) yang berubah, garap yang berubah dan faktor lainnya.

Kembali pada pembicaraan menjadi pengrawit yang “cerdas” maka harus paham adegan, bagaimana harus menabuh gending yang sesuai adegan, ikut ngemong suasana, dan yang pasti paham dengan keinginan si dalang. Hal terakhir inilah yang pada tatanan pakeliran tradisi, keinginan dalang tidak harus disampaikan secara mloho atau jelas, tetapi disampaikan secara samar, tersirat, dan cenderung “tidak jelas”. Di sinilah kecerdasan seorang pengrawit “diuji”. Dalang biasanya menunjukan kodenya melalui apa yang disebut dengan sasmita.

Pengertian sasmita adalah ucapan kaimat sandi bagi seorang dalang untuk memberi aba kepada pengrawit tentang gending yang akan dimainkan untuk mendukung tokoh wayang yang akan dimunculkan (Junadi dan Sugiarto, 2018 : 26). Secara umum sasmita juga dimaknai sebagai klu, tanda, petunjuk, kata kunci yang diucapkan oleh dalang kemudian direspon oleh pengrawit untuk

membunyikan gending. Klu, tanda, kata kunci biasanya adalah sebuah petunjuk untuk membunyikan gending tertentu yang diinginkan si dalang. Pengrawit akan merespon sesuai dengan ricikan yang dimainkan. Bila gending buka gender, maka pemain gender segera melakukan buka, demikian juga hal ini berlaku untuk semua pengrawit lainnya supaya dapat menerjemahkan maksud dan keinginan si dalang. Biasanya bila sasmita itu menginginkan nama gending maka kata-kata yang diucapkan akan mempunyai kemiripan dengan nama gending atau juga dapat berupa arti dari kalimat si dalang.

Sasmita dalam perkembangannya setidaknya terbagi dalam tiga jenis sasmita :

1. Sasmita yan telah mengakar karena konvensi tradisi dan bertahan dalam waktu yang lama sehingga keberubahan sasmita akan dihindari karena meyakini sasmita yang ada sudah baik, benar, dan bagus.
2. Sasmita incidental di mana ketika dalang meminta gending tertentu tapi tidak mengetahui sasmita yang “sebenarnya” lalu membuat “sasmita baru” yang menandai suasana adegan, tokoh, wayang dan karakter serta nama gendingnya.
3. Sasmita baru dengan gending yang juga baru.

Sasmita ini pada dasarnya adalah sebuah petunjuk yang diberikan dalang buat para pengrawit. Petunjuk ini dapat berupa pocapan dan janturan, bahkan juga berasal dari kata-kata yang lahir tokoh wayang sendiri (antawecana). Tetapi intinya adalah meminta sajian gending tertentu. Berikut dibahas mengenai beberapa adegan, gending, dan sasmitanya.

No	Negara dan Wayang	Gending	Sasmita
1	Negara Dwarawati ; Prabu Kresna, Samba, Setyaki, Baladewa	Karawitan, Gendhing kethuk 4 kerep minggah ladrangan laras slendro pathet nem. Atau	Untuk jejer pertama biasanya tidak menggunakan sasmita, tetapi langsung buka atau dari ayak-ayakan slendro manyura.

		Kawit, ketawang gending kethuk 2 kerep minggah ladrang laras slendro pathet manyura	Pengrawit tinggal melihat jejer Negara mana, lalu memperhatikan kombangan ¹ dalang.
2	Negara Ngamarta : Puntadewa, Wrekudara, Arjuna, Nakula & Sadewa	Kawit, ketawang gending kethuk 2 kerep minggah ladrang laras slendro pathet manyura	idem
3	Hastina/ Ngastina : Duryudana, Sengkuni, Druna, Karna, Kartamarma	Kabor, ketawang gending kethuk 2 kerep minggah ladrang laras slendro pathet nem	idem

Adegan Babak Unjal (Tamudatang)

No	Negara dan Wayang	Gending	Garap Urutan Sajian dan Sasmita
1	Negara Dwarawati ; tamud Baladewa	Ladrang Remeng Laras Slendro pathet nem	Sasmita : “ Rinemengan Ironing Wardaya” artinya “ artinya “tidak terlalu terang di dalam hati” Atau “Basanta Katameng Hima” artinya “matahari yang tertutup mega” atau mendung yang berarti

¹ Klu dalang dengan melagukan melodi tertentu sebagai tanda masuk atau menyajikan gending tertentu, baik dari awal atau dari tengah gending. Mudahnya kombangan adalah sasmita dalam bentuk lagu dalam menuntun gending.

			tidak terang atau dalam bahasa Jawa remeng (remang-remang).
2	Negara Ngamarta : Prabu Hamso dari Negara Magada	Moncer, ladrang laras slendro pathet nem	Buka Gender Sasmita : “Nggedhadhar Kuncane” dalam arti harfiah kunca berarti pucuk dari semacam selendang yang dimegarkan melalui tangan kanan dan kiri sehingga terkesan gagah dalam artian lebih mendekati gagah kesombonan. Sehingga kata Nggedhadhar dimaknai sebagai perwujudan kata “Moncer”.
3	Maespati : Prabu Harjunasasra menerima tamu Sumantri.	Peksi Kuwung, ladrangan laras slendro pathet nem	Sasmita : “Peksi ingkang mawa teja” artinya “burung bercahaya”. Cahaya yang melengkung dalam bahasa Jawa (pedalangan) disebut kuwung (kata kerja menjadi ngenguwung) jadi ada kata “peksi”

			yang berarti burung dan kuwung, sasmita yang merujuk pada nama gendingnya. atau “peksi kineplok” yang artinya burung yang ditepuk tangani/ dikeplok”. Sasmita kuat pada kata peksinya.
--	--	--	--

Bedholan (Adegan setelah jejer selesai)

No	Negara dan Wayang	Gending	Sasmita
1	Negara Dwarawati	Secara tradisi	Buka kendang yang
2	Negara Ngamarta	menggunakan ayak-ayak laras slendro pathet nem.	diawali dari dhodhogan si dalang. Sasmita (?) dapat tidak
3	Negara Hastina		menggunakan sasmita/ langsung dhodhogan. Sasmita gending : Erang : “Kaerang-erang denin bawana” artian bebas “dipermalukan oleh dunia” Runtung “Renteng-renteng areruntungan” artian bebas “berjalan berurutan”. Kadang sasmita ditekankan pada nama gending
2	Negara Ngamarta : Puntadewa dan emban (limbuk cangik)	Perkembangan seni pertunjukan wayang era 80-an hingga sekarang diganti dengan beberapa gending seperti Erang, ladrang laras pelog pathet nem, Runtung, ladrang laras pelog pathet nem, Balabak, ladrang laras pelog pathet nem, Bayangkare, ladrang laras slendro pathet	
3	Negara Hastina Duryudana dan emban (limbuk cangik).		

		manyura dan lain sebagainya.	saja tanpa harus berhubungan dengan konteks adegan saat itu.
--	--	------------------------------	--

Kedhatonan (Adegan di dalam kedhaton kerajaan)

No	Negara dan Wayang	Gending	Sasmita
1	Negara Dwarawati : Kresna, Rukmini, Setyaboma, Jembawati, limbuk cangik	Titipati gendhing kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet nem.	Sasmita yang dihadirkan adalah “Hanganti konduring sang nata” yang dalam artian bebas “ menanti kembalinya sang Raja”. Di sana terdapat adanya konsonan yang antara nama gending dan ucapan dalam yaitu Titi Pati dan Hanganti.

Paseban Njawi (Adegan berkumpulnya para prajurit)

No	Negara dan Wayang	Gending	Sasmita
1	Negara Dwarawati : Samba dan para prajurit	Kedhaton Bentar gendhing kethuk 2 kerep minggah 4 laras slendro pathet nem.	Sasmita yang dihadirkan adalah “Kawentar
2	Negara Ngamarta : Wrekudara dan para prajurit		Kautamane” yang dalam artian bebas “ terkenal
3	Negara Hastina : Sengkuni dan para kurawa		keutamaannya”. Di sana terdapat adanya konsonan yang antara

			nama gending dan ucapan dalam yaitu kedaton bentar dan kawentar.
--	--	--	---

Budhalan / Kapalan (Prajurit Berangkat)

No	Negara dan Wayang	Gending	Sasmita
1	Negara Dwarawati	Beberapa gending yang digunakan sebagai gending budhalan adalah : Tropongbang, Manyarsewu, Kebogiro, Wrahatbala, Singanebah dan lain sebagainya.	Biasanya dari sasmita dalang dapat langsung buka gender, buka celuk (dari vokal), irama tanggung terlebih dahulu lalu kembali keirama lancar. Untuk sasmita yang dimaksud seperti manyar sewu menggunakan ‘Kaya manyar sasra bareng neba’ artinya ‘seperti manyar seribu bareng berdatangan’. Singonebah sasmitanya “kaya singanebah papan” artinya “seperti singa yang menapakkan kakinya (telapaknya) di tanah”
2	Negara Ngamarta		
3	Negara Hastina		

Contoh-contoh di atas hanya beberapa saja, belum lagi yang insidental dan juga yang baru. Tetapi paling tidak sasmita menandakan hal-hal berikut.

1. Sasmita lahir karena kemiripan kata-kata dalang dengan nama gending. Biasanya mengambil minimal satu kata yang sama dari nama gending dan kata dalang.
2. Sasmita ada karena adanya arti yang mempresentasikan nama gending. Sasmita jenis ini agak rumit dan untuk mencari jawabannya sedikit lebih lama. Contoh: “Kadya lintang ingkang hanjrah ing tawang” yang artian bebasnya “seperti bintang yang bertebaran diangkasa”. Kata “bintang yang bertebaran diangkasa” diartikan kembali seperti kunang-kunang yang terbang di malam hari. Dari kata “kunang” yang dalam bahasa jawa disebut “konang” maka gending yang dimaksud adalah “Onang-onang”. Sasmita jenis ini adalah sasmita yang rumit, ngrawit dan biasanya dalam bentuk wangsalan (ada tanya ada jawab/ teka-teki). Kasus lain yang mirip dengan Onang-onang adalah Sasmita untuk gending Gambirsawit dan Majemuk. Gambirsawit sasmitanya “Sekar Menur Dhadhu” dan Majemuk sasmitanya “Kinembong Bojaning Penganten”.

Untuk lebih jelas mengenai penjabaran sasmita dalam pertunjukan wayang kulit, dapat dibaca penelitian Sri Harti (2019) berjudul Perubahan Penggunaan Penanda Sasmita Gending pada Pertunjukan Wayan Kulit Purwa Gaya Surakarta.

Setelah membicarakan perihal tentang hubungan gending dan adegan/ tokoh/ suasana dalam pertunjukan wayang kulit serta keberadaan dan posisi sasmita dalang, maka bahasan selanjutnya adalah mengenai garap tradisi gending pakeliran gaya Surakarta. Dua hal yang telah kita bahas adalah satu mengenai gending wayang dan sasmita. Sementara untuk bahasan selanjutnya mengenai garap (gending) wayang. Jadi gending adalah sesuatu yang harus digarap dan diwujudkan sehingga menjadi gending berupa wayangan atau gending yang bercitarasa musikal wayang. Pada sudut pandang ini, sebenarnya tidak ada yang benar-benar gending wayang, semua gending dapat dikatakan dapat digarap menjadi gending wayang. Maka tidak mengherankan bila Supanggah kemudian menggolongkan repertoar gending pada pertunjukan wayang tidak menggunakan “gending wayang” tetapi menggunakan istilah “garap wayang”. Istilah “gending wayang” sendiri lahir

karena konvensi, kebiasaan, dan saking seringnya digunakan pada pertunjukan wayang sehingga “diklaim” sebagai gending (milik) wayang.

Sebenarnya garap gending wayang atau garap gending pakeliran sudah ditulis oleh Rahayu Supanggah dalam bukunya *Bothekan Karawitan II : Garap*. Tentu yang ditulis tidak mencakup semua garap yang ada, tetapi cukup untuk menjelaskan garap wayangan tradisi dibanding dengan garap karawitan yang lain misalkan karawitan mandiri (klenengan) atau karawitan tari dan mungkin karawitan untuk keperluan lain seperti kethoprak, tayub dan lain sebagainya. Tetapi konvensi-konvensi, perjalanan karawitan garap wayang dan perkembangannya sedikit banyak telah disinggung oleh Supanggah. Untuk itu fokus bahasan mengenai garap gending wayangan akan mengacu pada garap tradisi kraton Surakarta yang hingga hari ini masih terpotret melalui garap-garap yang diajarkan di kampus ISI Surakarta Jurusan Karawitan, dengan mengacu pada tulisan Rahayu Supanggah kemudian memberi gambaran musikalnya melalui idiom-idiom notasi yang pokok.

Ciri khas dari garap wayang ini adalah pertama mengenai melihat ricikan yang hadir pada perangkat gamelan wayang dan kedua mengenai garapnya (instrumentasinya). Pertama kita akan bahas dulu mengenai ricikan khas yang selalu hadir pada gamelan wayang dan juga pastinya pada garap wayangan. Ricikan yang dimaksud adalah ricikan :

1. Kendang sabet atau kendang wayangan.
2. Saron wayangan (berjumlah sembilan bilah dan berlaras slendro) atau juga disebut saron cacah (merujuk pada teknik garapnya yang “nyacah)/ saron/ sanga (merujuk pada jumlah bilahnya).
3. Saron imbal.
4. Kecer. Berbentuk piringan berjumlah 4 yang saling menelangkup (berpasangan) atas bawah yang cara membunyikannya dengan cara digetarkan – dan ditahan – dengan kedua tangan sehingga bunyi yang hadir bila divokalkan seperti “kecer kecek”. Kemungkinan penamaan ricikan ini bernama kecer adalah juga proses onomatopis (penamaan yang mirip dengan bunyi yang dihasilkan).

Ricikan-ricikan diatas bergabung dengan perangkat gamelan ageng lainnya bahkan saat ini pada pertunjukan wayang kulit ikut bergabung pula instrument non gamelan seperti drum, cymbal, organ (piano elektrik), bass, soundscap angin, hujan, senjata dan lain sebagainya. Semua dihadirkan atas pertimbangan-pertimbangan tertentu dari seorang dalang atau kreator karawitannya.

Setelah mengetahui perangkat kerasnya (gamelan wayang) kemudian baru masuk pada perangkat lunaknya (garapnya). Seharusnya pula pada tatanan praktik, perangkat lunak ini sudah tidak lagi dipikir karena sudah menjadi satu kesatuan atau mungkin sudah jadi insting musikal (?) yang ada dalam diri para pengrawit. Untuk menjadikannya sebagai perangkat lunak maka diperlukan kemengertian, kesadaran untuk latihan, dan mengaplikasikannya dalam realitas kehidupan sehari-hari seperti mengikuti pentas wayangan dan lain sebagainya. Pada tahap “kemengertian” inilah perlu diadakannya kelas-kelas yang secara khusus membahas dan mempraktikan garap karawitan pakeliran. Dan, tulisan ini diharapkan dapat membantu proses tersebut.

Kembali pada pembicaraan mengenai garap karawitan pakeliran atau garap wayang. Ricikan pertama yang akan kita bahas adalah ricikan kendang wayang. Pada garap wayangan terdapat kendang khusus wayangan yakni kendang sabet/kendang wayang. Kendang wayang ini mempunyai pola tabuhan khusus yang disebut dengan kendangan kosek. Kosek wayang hampir digunakan pada setiap bentuk atau struktur gending. Sekali lagi, bahwa contoh yang digunakan adalah (bentuk) gending yang disajikan pada irama dadi. Hal ini atas pertimbangan bahwa sebagian besar kosek wayangan hadir pada irama dadi.

Berikut catatan hasil wawancara secara on-line melalui Whatsapp (WA) baik dengan voicenote atau dengan video call kepada beberapa para pengendang wayang kulit purwa yang hingga hari ini masih aktif sebagai pengendang. Wawancara dilakukan pada hari Senin, tanggal 8 Juni 2022, dari jam 12.00 hingga 15.00. Berikut daftar pengendang yang berhasil diwawancarai :

1. Gathot Purnomo
2. Heru Purwoko
3. Sigit Hadi Purwoko

4. Sri Eko Widodo
5. I Gede Ariawan Ika
6. Sunaryo

Hasil wawancara terkait penerapan kendangan kosek wayangan pada gending adalah sebagai berikut:

- a. Kendangan kosek wayangan merupakan kendangan yang berdiri sendiri sebagai sebuah garap kendangan dan tidak terhubung dengan pola kendangan yang lain.
- b. Kendangan kosek wayang merupakan pengembangan dari kendangan I slendro pada semua bentuk gending yang dapat dihadiri oleh kendang kosek; seperti ketawang, ladrang, merong, umpak dan inggah. Pendapat ini berasumsi bahwa kendangan kosek memiliki dasar, embrio yang mengacu pada kendangan kendang I slendro, kemudian dikembangkan menjadi kosek klenengan, dan yang paling kompleks adalah pada kendangan kosek wayangan. Dengan kata lain kendang I slendro pada semua bentuk gending merupakan babon dari kendang kosek wayang. Hal ini ditengarai oleh 1) pada sajian irama tanggung meski statusnya kendangan kosek wayang tetapi pola kendangannya menggunakan kendang I, 2) Pada seleh-seleh tertentu (kenong, kempul) ada kesamaan bunyi kendang kosek wayangan dan kendang I. Bilapun ada perbedaan tidak begitu signifikan.
- c. Pendapat poin (b) terdapat diskusi yang menarik bahwasannya bila memang kendang kosek wayang diasumsikan sebagai kembangan dari kendang I, lalu bagaimana dengan kasus kendangan ayak-ayak? Status kendangan ayak-ayak bisa menggunakan kendang I tapi juga dapat disajikan kendangan kosek wayang, tetapi secara seleh-seleh bunyi kendang I dan kendang ayak-ayak dapat dikatakan sama sekali berbeda. Atau status itu dapat runtuh bila kita memandang ayak-ayak bukanlah gending ber”bentuk”. Tapi justru ayak-ayak dari identifikasi musikalnya

sangat kuat arap ricikan strukturalnya, artinya ayak-ayak justru merupakan gending yang benar-benar terlihat bentuknya.

- d. Terkait status kendang kosek wayang dan penyajiannya ada beberapa versi. 1) Ada yang menyebut bahwa ketika nampani buka atau mbukani gending, status kendangan kosek sudah melekat padanya. Artinya dari awal penyajian gending hingga berakhirnya gending sudah sah disebut kendangan kosek wayang. 2) Ada yang menyebut bahwa kendangan kosek itu hadir pada irama dadi saja, dengan asumsi bahwa kosek adalah sebuah pengembangan dari yang sangat sederhana menjadi kompleks. Pendapat ini menyatakan bahwa, kendangan irama tanggung dan peralihan belum berhak disebut kendangan kosek tetapi masih disebut kendangan biasa, lumrah, baku yang semuanya merujuk pada arti kendangan I yang tidak/ belum ada pengembangan secara signifikan. 3) Ada pendapat yang mengatakan bahwa kendangan kosek wayangan irama tanggung – dan peralihan – adalah kendang I tetapi disajikan dengan kendang sabet maka – secara alamiah – akan berasa kendangan kosek wayangan, tetapi secara status sudah sah dinamakan kendangan kosek wayangan.
- e. Pada sajian irama wiled yang biasanya pada adegan wayangan untuk sirepan namun juga ada yang tidak misalkan untuk isian adegan atau dalang untuk istirahat dan menikmati gending, maka kendangan yang disajikan adalah kendangan kosek alus yang biasanya disajikan untuk klenengan. Tetapi karena menggunakan ricikan kendang sabet, kesan yang hadir adalah kendang kosek wayangan. Dengan kata lain kendang kosek alus yang digarap kosek wayangan.
- f. Sebagai sebuah asumsi, maka kemungkinan kendangan kosek wayang ini juga bersifat dapat dipatut seperti kendangan merong kethuk 2 kerep kosek wayangan pada bagian tertentu (setelah gong misalnya) tidak disajikan kendangan kosek wayangan tetapi mengikuti gerak wayang. Kasus ini seperti pada gending Majemuk ketika tokoh raksasa keluar. Bila memang kosek wayangan dapat dipatut, maka konsep kendangan

ayak-ayak pada poin (b) bukanlah kendangan kosek wayangan ayak-ayak, tetapi kendangan matut ayak-ayak (?).

Catatan ketika irama tanggung mengacu pada pola kendang I slendro yang – dapat – ditambahkan dengan ornamentasi bunyi “lung” pada setiap bunyi “thung” sehingga kesan musikal yang hadir meski pola tabuhannya kendang I tapi rasanya sudah kosek wayangan. Atau dengan kata lain dapat dibahasakan : kendang I yang disajikan dengan kendang wayang dan digarap kosek wayang(?). Tetapi pendapat lain mengatakan bahwa ketika masih irama tanggung belum dapat disebut kendang kosek wayang, tetapi disebut kendang I/kendang baku/ saja. Sehingga memantik diskusi bahwa kosek adalah sebuah pengembangan. Kosek merupakan pengembangan dari kendang I slendro dengan harapan memberi warna yang lebih “rongeh”, ramai, dan penuh ornamentasi.

Alasan ada embel-embel wayangan di sana karena untuk membedakan dengan garap kendang kosek lainnya, seperti kosek klenengan dan kosek alus. Keduanya garap kendang kosek yang ditempatkan pada sajian klenengan. Kosek, apabila dilihat dari produksi bunyi kendangannya, sangat erat kaitannya dengan kendang I slendro, baik pada bagian merong, inggah, ladrang, ketawang, dan ayak-ayak. Kosek mempunyai *babon* kendang I slendro. Pernyataan tersebut dapat ditengarai apabila pada kasus kosek wayang pada gending bentuk apapun ketika irama tanggung sebenarnya adalah kendang I dengan tambahan ornamentasi bunyi tertentu. Contoh perkembangan bunyi pada kosek wayangan;

Bunyi ꞑ (thung) biasanya akan diikuti dengan bunyi Ꞓ (lung).

Sehingga bunyi (thung) secara otomatis akan berbunyi menjadi

$\overline{\text{ꞑꞒ}}$ (thulung)

tentu kasus di atas tidak serta merta dapat diterapkan begitu saja, ada juga kendangan kosek yang bunyi ꞑ tidak harus diikuti dengan Ꞓ.

Berikut table kehadiran kosek wayangan pada bentuk gending dengan menggunakan versi bahwa gending apapun yang melibatkan kendang wayang, maka garap kendangannya adalah kosek wayang, atau kendangan I yang digarap kosek wayang.

No	Bentuk Gending	Irama	Keterangan
1	Ketawang	Tanggung-Dadi	Sudah ada yang melakukan garap kosek wayang pada bentuk ketawang pada irama dadi, tetapi belum menjadi konvensi. Beberapa pengendang yang melakukan seperti Gathot Purnomo, Sri Eko Widodo, Heru Purwoko, Sigit Hadi Purwoko.
2	Ladrang	Tanggung-Dadi-Wiled	
3	Merong : kethuk 2, 4, dan 8 serta ketawang gending	Tanggung-dadi	
4	Umpak	Tanggung	
5	Inggah kethuk 4 dan kethuk 8	Tanggung-dadi-wiled	
6	Ayak-ayak	Tanggung – dadi – wiled	

Prinsip dalam ngendangi gending dengan kosek wayang pada tatanan karawitan pakeliran tradisi terdapat beberapa prinsip/ kaidah penyajian yang harus diperhatikan oleh pengendang, yaitu :

1. Buka dan/atau nampani buka

2. Peralihan dari tanggung ke dadi
3. Irama dadi (normal/ lumrah)
4. Sirepan (bila dibutuhkan)
5. Peralihan dari satu bentuk ke bentuk yang lain dalam satu gending atau dari satu gending ke gending yang lain bila berubah secara bentuk seperti kethuk 2 kerep minggah 4 atau minggah ladrang.
6. Suwuk

Pada tulisan ini tidak mungkin menyertakan semua kasus gending dengan garap kosek wayangan. Untuk itu, yang dihadirkan pada tulisan ini adalah contoh-contoh yang melibatkan kendangan kosek wayang ada bentuk ladrang dan kethuk kalih kerep minggah sekawan. Berikut adalah contoh kasus kendangan ladrang garap kosek wayang.

Buka:

	t	o	$\overline{p\ell}$	$\overline{o k}$	b	.	$\overline{k o}$	o	⊙
--	---	---	--------------------	------------------	---	---	------------------	---	---

Iramatanggung

o	b	o	b	o	b	o	$\overline{p\ell}$										
o	$\overline{p\ell}$	o	p	$\overline{p\ell}$	o	$\overline{p\ell}$	o										
b	o	b	$\overline{p\ell}$	o	b	o	t										
p	p	p	p	b	t	p	b	p	t	p	b	p	b	p	b	p	⊙
p	t	b	o	t	b	t	p	$\overline{k p}$	t	p	b	<u>o o b o b o o p p I</u>					

Irama dadi

	o	o	$\overline{p\ell}$	o	$\overline{p\ell}$	o	o	$\overline{p\ell}$.	d	$\overline{.t}$.	d	t	p	$\overline{p\ell}$	
	.	d	b	$\overline{p\ell}$.	d	b	$\overline{p\ell}$.	$\overline{p\ell}$	t ^{II} ⇒						
	b	p	o	b	o	o	o	t	b	b	.	b	.	b	.	t	
	$\overline{.p}$	$\overline{\ell p}$	t	$\overline{.p}$	$\overline{\ell p}$	t	p	b	.	p	o	k	$\overline{p\ell}$	$\overline{k t}$	b	o ^{III}	
	$\overline{k t}$	b	p	b	.	.	.	t	b	b	.	b	.	t	p	b	
	.	$\overline{p\ell}$	$\overline{k p}$	t	b	p	o	b	$\overline{.p}$	t	p	b	p	b	p	⊙ ^{IV}	
	o	$\overline{p\ell}$	o	k	$\overline{p\ell}$	$\overline{k t}$	b	o	$\overline{k t}$	b	p	b	o	o	t	$\overline{.p}$	
	$\overline{.p}$.	p	t	b	p	o	b	o	o	b	o	b	o	o	$\overline{p\ell}$	

Kendangan di atas disajikan untuk gending-gending yang berkarakter luruh (tenang) kasus Ladrang Peksi Kuwung dan Tebu Sauyun. Karakter luruh ini akan pula berbeda bila disajikan untuk adegan tokoh berkarakter gagah, irama tanggung

dapat disajikan beberapa kali rambahan untuk membangun karakter yang dimaksud. Hal ini seperti kasus pada Ladrang Moncer dan Dirada Meta.

Selain nampani buka, peralihan, hingga irama dadi, maka kebutuhan musikal pada garap kosek wayang juga ada yang menggunakan sirepan. Sebuah situasi musikal yang mengeliminir beberapa tabuhan dari ricikan seperti demung, saron, saron penerus, bonang barung, bonang penerus, gambang, kecer, dan siter – sindhen dan slenthem pada beberapa garap juga tidak disajikan, namun era sekarang, sindhen dan slenthem tetap disajikan dengan volume yang berkurang dengan tidak melebihi volume si dalang. Sirepan dilakukan sebagai tempat dalang untuk menceritakan suatu keadaan atau suasana tertentu atau yang dalam tradisi pedalangan disebut dengan janturan. Berikut kendangan yang disajikan mulai dari angkatan sirep hingga sirep.

⇒

b	p	o	b	o	o	o	t	b	b	.	b	.	b	.	t̄p
Ir.tgg	t̄p	t	p	b	o	o	o	o	o	o	o	o	t̄III		
	p	p	p	p	b	t	p	b							
	p	t	p	b	p	b	p	b	p	b					
Angkatan sirep:	p	t	b	o	t	b	t	p							
	k̄p	t	p	b	o	o	o	d	t̄I						

Setelah sirep tepat pada kenong 1 maka kendangan disajikan kendang genes ladrang seperti berikut.

	o	p̄l	o	o	p̄l	o	o	p̄l	o	p̄l	o	o	p̄l	o	t̄II		
	o	b	o	o	o	b	o	p̄l	o	o	o	b	o	p̄l	o	t̄III	
	p̄l	o	o	b	o	p̄l	o	o	o	b	o	p̄l	o	o	o	t̄IV	
	o	o	p̄l	o	o	b	o	p̄l	o	p̄l	o	b	o	t	o	t̄I	

Setelah sirepan dan janturan dalang selesai, dengan pertanda dhodhogan kothak sebanyak satu kali, maka tabuhan kembali seperti semula, irama dadi, semua ricikan berbunyi kembali. Situasi ini dalam tradisi karawitan dan pedalangan disebut dengan udhar.

Setelah udhar, maka gending kembali pada sistem musikal sebelum sirep pada irama dadi. Kemudian gending akan suwuk. Dalam konteks suwuk, ada dua alternative. Hal ini berhubungan dengan suasana adegan dan karakter gending yang disajikan. Sebagai contoh, dalam tradisi karawitan pakeliran, gending-gending seperti Peksi Kuwung dan Tebu Sauyun adalah gending dengan karakter halus atau luruh, maka suwuk yang disajikan adalah suwuk tamban atau pelan (semakin pelan hingga tabuhan terakhir). Lalu untuk gending seperti Moncer dan Dirada Meta merupakan gending dengan karakter gagah dan sereng, maka secara konvensi kedua ladrang tersebut menyajikan suwuk gropak (semakin cepat dan berhenti secara bersama-sama dengan volume yang keras dan tempo yang semakin cepat dan berhenti mendadak). Berikut adalah suwuk ladrang tamban dan gropak.

Suwuk Tamban

p	t	b	o	t	b	t	p	\overline{kp}	t	p	b	o	t	o	\hat{p}^I
o	t	o	p	o	t	o	p	o	b	o	p	l	o	k	\hat{b}^{II}
o	p	l	o	k	b	o	\overline{pl}	o	o	o	b	o	\overline{pl}	\overline{tb}	\overline{k}^{III}
o	o	o	\overline{pl}	o	o	o	b	\overline{kk}	o	\overline{kk}	o	\overline{kk}	\overline{ok}	\overline{ok}	\hat{o}^{IV}

Suwuk Gropak

p	t	b	o	t	b	t	p	\overline{kp}	t	p	b	o	t	o	\hat{p}^I
o	t	o	p	o	t	o	p	d	t	t	t				\hat{d}^{II}
			t	d	t			.	d	\hat{t}^{III}
b	.	.	.	b	\hat{o}^{IV}

Setelah suwuk dalam tradisi pedalangan ada semacam lagu dari dalang sebelum tokoh wayang berdialog. Bila suwuk tamban maka dalang akan melagukan sulukan dan karawitan akan menyajikan format pathetan pada instrument rebab, gender, gambang, suling kemudian setiap seleh-seleh berat dari lagu yang disajikan dipertebal dengan sajian gong, kempul dan kenong. Bila suwuk gropak maka akan disajikan ada-ada oleh dalang yang disertai dengan ricikan gender yang diperkuat dengan gong, kempul, dan kenong.

Kendang kosek wayang, seperti di singgung sebelumnya hadir pada berbagai gending tidak hanya ladrang, tetapi juga bentuk seperti ketawang, merong, inggah, ayak-ayakan atau kemuda, dan beberapa gending lainnya. Pada penelitian, sebagai

contoh kasus saja, mengambil satu bentuk saja, yaitu ladrang.

Selain kendang kosek wayang – yang melibatkan kendang wayang dan pola kendangan wayang – terdapat instrument lain yang juga berperan besar dalam membentuk karakteristik garap wayang atau pakeliran, yaitu saron wayang. Saron ini berjumlah Sembilan bilah. Selain itu ada pula kecer dan garap saron imbal. Semuanya membentuk satu kesatuan musikal dan membentuk karakteristik garap pakeliran.



BAB V. PENUTUP

Sebagai penutup hasil penelitian ini, maka dapat disimpulkan bahwa pembentuk karakteristik garap pakeliran tradisi gaya Surakarta adalah keberadaan kendang wayang dengan pola tabuhan kosek wayang, keberadaan saron wayang; dengan jumlah 9 bilah degan pola tabuhan saron cacah atau mbanyu tumili atau cukup disebut saron wayang saja. Kemudian ada garap saron imbal, dan juga terdapat ricikan kecer dengan mengikuti alur kendangan kosek. Semua terjalin menjadi satu kesatuan musikal dan membentuk satu karakteristik yang disebut karawitan pakeliran garap tradisi gaya Surakarta.



DAFTAR ACUAN

Daftar Pustaka

- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta : ISI Press.
- Noyowirongko. 1960. *Serat Pedalangan Lampahan Irawan Rabi, Jilid I*. Surakarta : Djawatan Kebudayaan Kementrian P.P. dan K.
- Parsono (Ed), Djoko Purwanto. 2018. *Diktat Menabuh Sendiri Gender*. Surakarta : ISI Press.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2010. *Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora Pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rustopo. 2015. *Perkembangan Gending-Gending Gaya Surakarta*. Surakarta : ISI Press.
- Saputro, Darmono. 1981. *Tuntunan Dasar Nabuh Sala*. Surabaya : -
- Supanggih, Rahayu. 2002. *Bothekan Karawitan I*. Jakarta : Ford Fondation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Supanggih, Rahayu. 2007. *Bothekan Karawitan II : Garap*. Surakarta : ISI Press.
- Sumarsam. 2018. *Memaknai Wayang dan Gamelan Temu Silang Jawa, Islam, dan Global*. Yogyakarta : Penerbit Gading.
- Waridi. 2005. *Menimbang Pendekatan Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara*. Surakarta: ISI Press.
- Wirartha, I Made. 2006. *Pedoman Penulisan Usulan Penelitian, Skripsi, dan Tesis*. Yogyakarta : Penerbit Andi.

Artikel Internet

<https://kbbi.web.id/karakteristik>