

**Perancangan Modul Pelatihan Teknik Memproduksi
Suara Rebab dan Kendang untuk Pemula: Pendekatan
Praktis dalam Mengembangkan Keterampilan Bermain
Alat Musik Tradisional**

LAPORAN PENELITIAN TERAPAN



Ketua

Kuwat, S.Kar., M.Hum.
NIDN. 0005025908

Anggota

Suraji, S.Kar., M.Hum.
NIDN. 0015066103
Ananto Sabdo Aji, S.Sn., M.Sn.
NIDN. 0013109401

Dibiayai DIPA ISI Surakarta Nomor: SP DIPA-023.17.2.677542/2023
tanggal 30 November 2022

Direktorat Jenderal Perguruan Tinggi,
Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset dan Teknologi
Sesuai dengan Surat Perjanjian Pelaksanaan
Progeam Penelitian Terapan
Nomor: 1037/IT6.2/PT 01.03/2023

INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
November 2023

KATA PENGANTAR

Puji syukur penulis panjatkan kepada Allah SWT, karena berkat rahmat dan keagunganNya telah memberi kesempatan kepada penulis untuk dapat menyelesaikan penyusunan laporan penelitian yang berjudul **“Perancangan Modul Pelatihan Teknik Memproduksi Suara Rebab dan Kendang untuk Pemula: Pendekatan Praktis dalam Mengembangkan Keterampilan Bermain Alat Musik Tradisional”**. Penulis mengucapkan terimakasih kepada pihak-pihak yang telah terlibat dalam penyusunan laporan penelitian ini, pihak-pihak yang dimaksud di antaranya:

1. Dr. Sunardi., S.Sn., M.Sn, selaku Ketua LPPMPP Institut Seni Indonesia Surakarta yang telah memfasilitasi dan memberikan kesempatan untuk mengikuti penelitian ini.
2. Dr. Aris Setiawan, S.Sn., M.Sn., selaku Ketua Jurusan Etnomusikologi yang banyak telah memfasilitasi dan mengijinkan untuk mengikuti penelitian ini.
3. Segenap Dosen Jurusan Etnomusikologi yang telah memberikan bantuan dan dukungan.
4. Seluruh Narasumber yang bersedia meluangkan waktu untuk menjadi bagian penelitian ini.
5. Keluarga tercinta yang selalu memberikan kasih sayang, mendukung, memberi motivasi dan mendoakan penulis.

Penulis menyadari bahwa tidak ada manusia yang sempurna, begitu juga dengan tulisan ini masih jauh dari sempurna. Oleh karena itu, penulis senantiasa membuka diri untuk mendapatkan kritik dan saran dari berbagai pihak agar laporan penelitian ini semakin baik.

Surakarta, 30 November 2023

Penulis

DAFTAR ISI

HALAMAN COVER	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
DAFTAR ISI	iii
ABSTRAK	iv
BAB I. PENDAHULUAN.....	1
BAB II. TINJAUAN PUSTAKA.....	4
BAB III. METODE PENELITIAN.....	5
BAB IV. LUARAN PENELITIAN.....	8
DAFTAR PUSTAKA	9
LAMPIRAN	11

Abstrak

Alat musik tradisional seperti rebab dan kendang memiliki nilai artistik dan budaya yang kaya, namun sulit bagi pemula untuk mempelajari dan mengembangkan keterampilan bermain alat musik ini tanpa panduan yang tepat. Penelitian terapan ini bertujuan untuk merancang modul pelatihan yang efektif untuk pemula dalam mengembangkan keterampilan bermain rebab dan kendang, dengan pendekatan praktis yang fokus pada teknik memproduksi suara dan pengenalan teknik genderan. Penelitian ini menggunakan metode penelitian yang meliputi studi literatur, pengumpulan data primer melalui observasi langsung dan wawancara dengan pemain rebab dan kendang berpengalaman, serta survei kepada pemula yang tertarik mempelajari alat musik ini. Berdasarkan hasil penelitian, modul pelatihan dirancang dengan langkah-langkah yang jelas dan terstruktur, termasuk contoh latihan yang relevan. Modul pelatihan ini bertujuan untuk memberikan pemahaman mendalam tentang teknik memproduksi suara rebab dan kendang serta pengenalan yang baik terhadap teknik genderan. Modul tersebut juga mempertimbangkan kebutuhan dan tingkat keterampilan pemula, dengan mengintegrasikan pendekatan praktis dalam pengajaran dan memberikan contoh latihan yang dapat diterapkan. Diharapkan penelitian ini dapat memberikan kontribusi dalam melestarikan dan mengembangkan warisan budaya musik tradisional, serta memperkaya pengalaman pendidikan musik di lingkungan perkuliahan. Modul pelatihan yang dirancang dapat digunakan sebagai panduan yang komprehensif untuk pemula yang tertarik mempelajari dan mengembangkan keterampilan bermain rebab dan kendang dalam konteks musik tradisional.

Kata Kunci: rebab; kendang; modul

BAB I

PENDAHULUAN

Alat musik tradisional seperti rebab dan kendang merupakan warisan budaya berharga yang membutuhkan pemeliharaan dan pengembangan. Keterampilan bermain rebab dan kendang melibatkan teknik memproduksi suara yang unik dan kompleks, serta pengenalan teknik genderan yang mendalam. Namun, pemahaman dan akses terhadap modul pembelajaran yang efektif dan terstruktur untuk pemula masih terbatas.

Pemula yang tertarik untuk mempelajari rebab dan kendang sering menghadapi kesulitan dalam memahami dan menguasai teknik-teknik tersebut tanpa panduan yang jelas. Modul pelatihan yang tersedia saat ini cenderung terbatas, kurang praktis, dan tidak menyeluruh dalam mengajarkan teknik-teknik penting.

Dalam konteks ini, penelitian ini bertujuan untuk merancang modul pelatihan yang efektif untuk pemula dalam mengembangkan keterampilan bermain rebab dan kendang. Pendekatan praktis akan diadopsi untuk memastikan bahwa modul tersebut memberikan panduan yang jelas, langkah-langkah yang terstruktur, serta latihan-latihan yang relevan untuk menguasai teknik-teknik memproduksi suara yang dibutuhkan.

Modul pelatihan ini diharapkan dapat memberikan pemahaman yang komprehensif tentang teknik memproduksi suara rebab dan kendang, serta pengenalan yang baik terhadap teknik genderan. Dengan adanya modul yang praktis dan terstruktur ini, diharapkan pemula dapat memperoleh dasar yang kuat dalam bermain rebab dan kendang, yang pada gilirannya akan membantu memelihara dan melestarikan warisan budaya musik tradisional ini.

Melalui pendekatan praktis dan modul pelatihan yang efektif, penelitian ini diharapkan dapat berkontribusi dalam upaya meningkatkan akses dan pembelajaran yang lebih baik untuk pemula yang tertarik dalam mempelajari dan mengembangkan keterampilan bermain rebab dan kendang.

Di era modern ini, alat musik tradisional sering kali terabaikan atau terpinggirkan dalam popularitas dan perhatian publik. Namun, penting untuk diakui bahwa alat musik tradisional seperti rebab dan kendang memiliki nilai artistik dan

budaya yang tidak dapat disangkal. Mempelajari dan memainkan alat musik tradisional tidak hanya meningkatkan pemahaman terhadap budaya lokal, tetapi juga melibatkan aspek teknik dan keterampilan musik yang dapat diterapkan pada alat musik lainnya.

Dalam perkuliahan, penting untuk menciptakan modul pelatihan yang relevan dan efektif untuk pemula yang ingin mempelajari rebab dan kendang. Modul tersebut harus mempertimbangkan pendekatan praktis yang berfokus pada pengalaman langsung dan pemahaman yang mendalam terhadap teknik-teknik memproduksi suara yang diperlukan.

Selain itu, dengan kemajuan teknologi dan aksesibilitas internet, terdapat peluang untuk mengembangkan modul pelatihan dalam format digital yang dapat diakses secara luas oleh pemula di mana saja. Dengan menggunakan pendekatan praktis yang disesuaikan dengan konteks pembelajaran modern, modul pelatihan ini dapat memberikan bimbingan yang terstruktur dan interaktif kepada pemula dalam menguasai teknik-teknik bermain rebab dan kendang.

Penting juga untuk mencatat bahwa modul pelatihan yang efektif harus memperhatikan aspek keberagaman pemula yang ingin mempelajari alat musik tradisional ini. Pemula dapat berasal dari berbagai latar belakang musik, termasuk pemain alat musik lain yang ingin memperluas pengetahuan mereka. Modul pelatihan yang dirancang dengan baik akan mampu menyesuaikan materi pembelajaran untuk memenuhi kebutuhan dan tingkat keterampilan individu pemula, serta memberikan panduan yang jelas dan sistematis dalam menguasai teknik memproduksi suara dan genderan pada rebab dan kendang.

Dengan memperhatikan latar belakang ini, perancangan modul pelatihan yang efektif untuk pemula dalam mempelajari rebab dan kendang akan memberikan kontribusi yang berarti dalam melestarikan warisan budaya musik tradisional dan memperluas pengetahuan serta keterampilan pemain alat musik tradisional di tengah perkembangan musik modern.

Di lingkungan perkuliahan, keberadaan alat musik tradisional seperti rebab dan kendang dapat menjadi aset berharga dalam memperkaya program studi musik. Namun, sering kali sulit bagi mahasiswa musik untuk memperoleh pengetahuan dan keterampilan yang memadai dalam memainkan alat musik tradisional ini.

Dalam banyak kasus, kurangnya modul pembelajaran yang sesuai menjadi hambatan utama dalam mengembangkan keterampilan bermain rebab dan kendang di kalangan mahasiswa musik.

Dengan merancang modul pelatihan yang tepat, pendekatan praktis yang memfokuskan pada keterampilan langsung dalam memproduksi suara dan mengenali teknik genderan pada rebab dan kendang, dapat memberikan manfaat yang signifikan untuk perkuliahan musik. Berikut beberapa manfaat yang terkait:

1. Memperkaya kurikulum musik: Modul pelatihan ini akan memperkaya kurikulum perkuliahan musik dengan memasukkan alat musik tradisional yang penting dan khas. Mahasiswa musik akan memiliki kesempatan untuk belajar dan memainkan alat musik yang mungkin tidak tersedia dalam program studi mereka sebelumnya.

2. Peningkatan apresiasi musik tradisional: Melalui pembelajaran yang mendalam tentang teknik memproduksi suara dan genderan pada rebab dan kendang, mahasiswa musik akan mengembangkan pemahaman yang lebih mendalam tentang musik tradisional dan memperoleh apresiasi yang lebih tinggi terhadap warisan budaya mereka.

3. Pengembangan keterampilan bermain yang holistik: Modul pelatihan yang menyeluruh akan membantu mahasiswa musik mengembangkan keterampilan bermain yang holistik, termasuk koordinasi motorik, pendengaran musik, pemahaman ritme, dan improvisasi. Hal ini akan memberikan landasan yang kokoh bagi mereka dalam menjalani karir musik yang beragam di masa depan.

4. Peningkatan keunggulan kompetitif: Dalam dunia musik yang kompetitif, mahasiswa musik yang memiliki pengetahuan dan keterampilan dalam memainkan rebab dan kendang akan memiliki keunggulan kompetitif yang lebih besar. Mampu menguasai alat musik tradisional ini akan membuka peluang yang lebih luas dalam berkolaborasi dengan musisi tradisional dan terlibat dalam pertunjukan musik etnik.

Dengan demikian, perancangan modul pelatihan yang praktis untuk mempelajari teknik memproduksi suara rebab dan kendang tidak hanya akan memberikan manfaat langsung bagi mahasiswa musik dalam perkuliahan mereka, tetapi juga memperkaya program studi musik dan memberikan keunggulan kompetitif yang berharga dalam dunia musik yang semakin berkembang.

BAB II TINJAUAN PUSTAKA

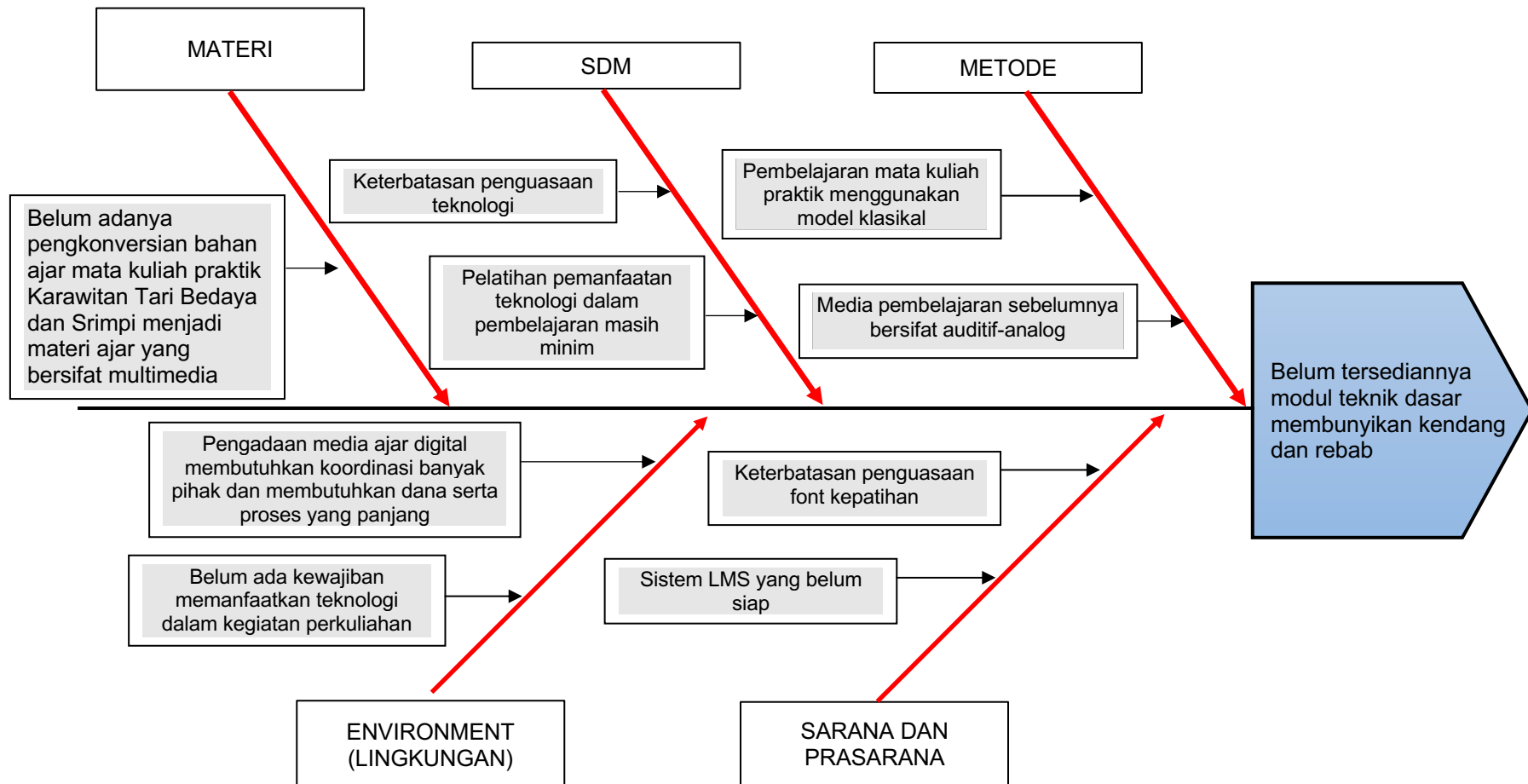
Tinjauan pustaka dalam penelitian ini adalah berupa kerja *review* tentang pustaka baik buku, hasil penelitian, artikel dengan meninjau pada metode, cara kerja, pendekatan, analisis, yang digunakan peneliti terdahulu. Peneliti diharapkan mampu mewujudkan satu perspektif yang berbeda dari peneliti terdahulu sehingga lahir paradigma baru. Berikut pustaka-pustaka yang secara langsung terkait dengan kajian peneliti.

“Notasi Titaras Kendangan” buku oleh Martopangawit (1972). Dalam buku ini dijelaskan macam-macam notasi kendangan gaya Surakarta, mulai dari struktur *gangsaran*, *ketawang*, *ladrang*, *mérong kethuk kerep*, *mérong kethuk arang*, *inggah 4*, *inggah 8*, kendangan garap pakeliran hingga gending-gending yang memiliki istimewa (*pamijen*). Tetapi dalam buku ini masih bersifat analog dan masih berwujud manuskrip atau tulisan tangan yang belum bisa aksesibel, buku ini juga tidak diproduksi secara umum dan hanya bisa didapatkan ditempat tertentu khususnya di perpustakaan jurusan Karawitan ISI Surakarta. Dalam buku ini juga tidak menjelaskan terkait teknik membunyikan kendang.

“Titaras Rebaban” buku oleh Djumadi (tt). Dalam buku ini dituliskan notasi rebab dari berbagai struktur, buku ini juga menjadi salah satu acuan dalam pembelajaran. Buku ini juga masih hasil tulisan manuskrip yang sulit diakses dan sulit dibaca. Tetapi dalam buku ini tidak menjelaskan terkait dasar-dasar teknik membunyikan rebab.

“Gending-gending Jawa Gaya Surakarta” buku oleh Mloyowidodo (1976). Buku ini merupakan buku hasil penggandaan beberapa kali. Dalam buku ini dituliskan gending-gending jawa gaya Surakarta dalam format *balungan* gending saja (tidak termasuk vokalnya). Notasi pada buku ini cukup lengkap, tetapi permasalahannya masih sama yaitu buku ini masih hasil manuskrip dan sangat sulit diakses karena penyebaran buku ini bersifat lokal. Buku ini nantinya juga dijadikan acuan dalam mendigitalisasi notasi pada materi bedaya dan srimpi.

BAB III METODE PENELITIAN



Gambar 1. Analisis Sebab-Akibat Masalah Menggunakan Diagram *Fishbone*

Metode Penelitian yang dapat digunakan dalam penelitian terapan ini adalah sebagai berikut:

1. Studi Literatur: Melakukan tinjauan literatur yang komprehensif tentang rebab, kendang, dan teknik memproduksi suara serta genderan yang terkait. Tinjauan literatur ini akan melibatkan mempelajari sumber-sumber referensi, artikel penelitian, buku-buku, dan sumber-sumber informasi terkait lainnya untuk memperoleh pemahaman yang mendalam tentang subjek penelitian.
2. Pengumpulan Data Primer: Melakukan observasi langsung terhadap pemain rebab dan kendang yang berpengalaman dalam konteks musik tradisional. Observasi ini akan melibatkan memperhatikan dan merekam secara visual dan audio proses memproduksi suara serta teknik genderan yang digunakan. Pengumpulan data primer ini akan memberikan wawasan praktis dan perspektif langsung dalam mengembangkan modul pelatihan.
3. Wawancara: Melakukan wawancara dengan pemain rebab dan kendang yang berpengalaman untuk memperoleh pemahaman mendalam tentang teknik-teknik memproduksi suara dan genderan yang digunakan dalam konteks musik tradisional. Wawancara ini akan memberikan wawasan berharga tentang aspek-aspek teknis, perasaan, dan keahlian yang terkait dengan bermain alat musik ini.
4. Survei: Melakukan survei kepada pemula atau mahasiswa musik yang tertarik untuk mempelajari rebab dan kendang untuk mengetahui tingkat pengetahuan, minat, dan kebutuhan mereka terkait pembelajaran teknik memproduksi suara dan genderan. Survei ini akan memberikan informasi penting dalam merancang modul pelatihan yang sesuai dengan kebutuhan pemula.
5. Pengembangan Modul Pelatihan: Berdasarkan hasil studi literatur, observasi, wawancara, dan survei, langkah selanjutnya adalah merancang modul pelatihan yang terstruktur dan praktis. Modul ini harus mencakup langkah-langkah yang jelas, contoh latihan yang relevan, serta penjelasan mendalam tentang teknik memproduksi suara dan genderan pada rebab dan kendang.
6. Uji Coba dan Evaluasi: Modul pelatihan yang dirancang perlu diuji coba pada pemula atau kelompok target yang relevan. Proses uji coba akan melibatkan

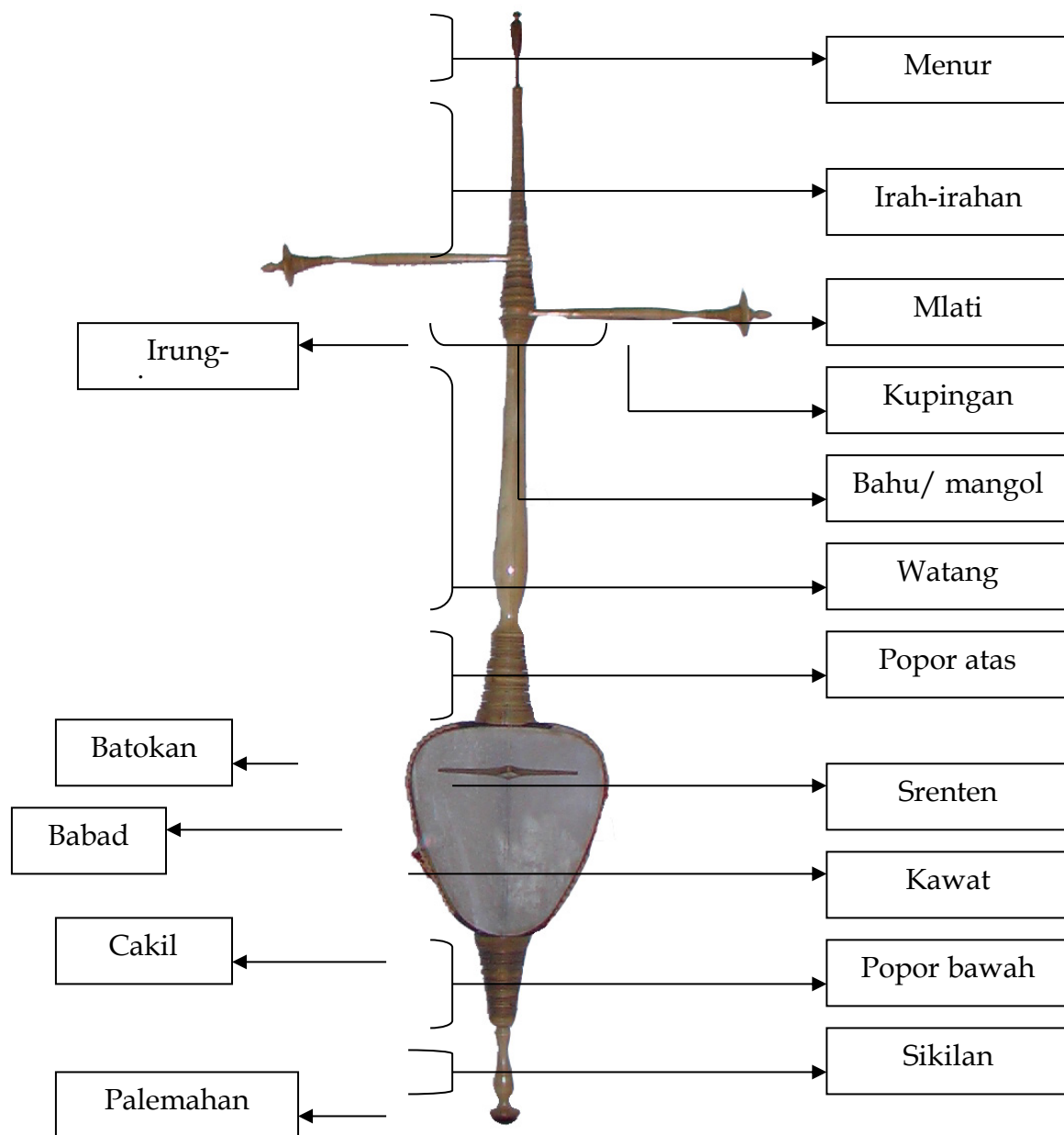
implementasi modul pelatihan dalam sesi pelatihan, diikuti dengan evaluasi dan umpan balik dari peserta pelatihan. Evaluasi ini akan membantu memperbaiki dan memperbaiki modul pelatihan sesuai dengan kebutuhan dan keefektifan dalam mengembangkan keterampilan bermain rebab dan kendang.

Dengan menggunakan kombinasi metode penelitian ini, penelitian terapan ini dapat menghasilkan modul pelatihan yang efektif dan sesuai dengan kebutuhan pemula yang ingin mempelajari teknik memproduksi suara rebab dan kendang, serta teknik genderan yang terkait.

BAB IV LUARAN PENELITIAN

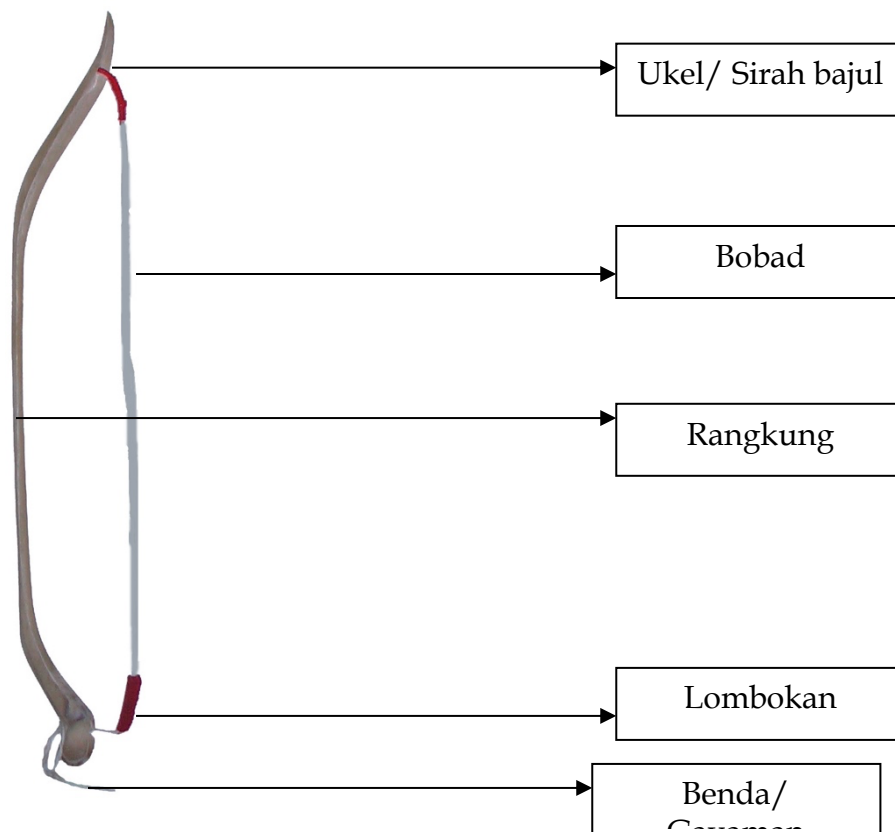
Pengertian teknik rebaban adalah menyangkut cara seorang musisi (pengrebab) memproduksi suara ricikan (rebab). Terdapat dua unsur penting dalam teknik rebaban, yakni musisi (pengrebab), dan instrumen (rebab). Unsur yang pertama, yakni pengrebab dengan kedua tangannya. Tangan kiri untuk mencari nada- nada yang diinginkan melalui permainan jari, sedangkan tangan kanan untuk memegang alat gesek (*kosok*), guna menimbulkan nada- nada tersebut. Adapun unsur yang kedua, yakni instrumen (*ricikan* rebab). Terdapat sejumlah nama- nama bagian rebab, antara lain: *menur*, *irah-irahan*, *bahu/ mangol*, *kupingan*, *mlathi*, *irung-irungan*, *watang*, *popor atas*, *bathokan*, *dodod*, *babat*, *srenten*, *kawat*, *popor bawah*, *cakil*, *sikilan*, *palemahan*, *deder*, *nawa*, *sesser*, *sruwing*.¹ Untuk lebih jelasnya, berikut ditampilkan gambar rebab gaya Surakarta beserta nama-nama bagian tersebut.

¹ Djumadi, 1982: 6.

Gambar 1. Rebab (*byur*)² Gaya Surakarta

Gambar 2. Kosok (alat gesek)

² Ditinjau dari segi warnanya, rebab gaya Surakarta dibedakan menjadi dua, yakni *byur*, dan *plonthang*. Rebab *byur* secara tradisi digunakan untuk laras pelog, sedangkan rebab *plonthang* digunakan untuk laras slendro. Namun demikian, sekarang dalam praktiknya hal itu tidak dilaksanakan.



Dari sekian nama-nama bagian pada ricikan rebab³ tersebut, adalah dua yang merupakan bagian terpenting untuk menimbulkan suara (nada). Pertama, kawat sebagai pijakan jari; dan kedua ialah *bobad* atau dawai adalah salah satu bagian dari *kosok* (alat gesek). Pertemuan (gesekan) antara *bobad* dan kawat rebab tersebut akan menimbulkan suara⁴, selanjutnya dengan pijakan jari pada kawat akan menghasilkan nada nada.

³ Dalam studi ini sengaja tidak membahas secara detail mengenai organologi pada ricikan rebab. Keterangan mengenai nama-nama bagian rebab tersebut dapat dibaca pada buku Djumadi “Tuntunan Belajar Rebab”, 1982.

⁴ Terkecuali untuk menyuarakan nada dasar rebab (misalnya 6 besar, atau 2 besar, pada setelan rebab slendro), yakni dengan menggesek kedua kawat (kiri dan kanan), pada dasarnya memang tidak memerlukan pijakan jari pada kawat rebab.

Menarik sesungguhnya, jika membicarakan lebih lanjut mengenai organologi ricikan rebab. Namun, menindaklanjuti rebab dari aspek organologi, berarti akan semakin menyimpang dari kajian ini. Maka, pembahasan tentang organologi, kiranya membutuhkan pendekatan secara khusus, dan juga memerlukan kesempatan tersendiri.

Kembali ke pembahasan pokok. Mengingat studi ini menggunakan pendekatan linguistik, dengan memilih kajian wacana sebagai salah satu perspektif untuk membedah rebaban, maka diperlukan suatu prinsip analogi (pengandaian). Sebagaimana telah disampaikan pada bab I, bahwa kajian wacana berkaitan dengan tindakan manusia yang dilakukan dengan bahasa (verbal), dan bukan bahasa (non verbal). Padahal, rebaban bukan sebagai bahasa verbal melainkan sebuah bunyi yang memiliki ekspresi dan telah mengandung makna musikal. Atas dasar itu, pemahaman tentang teknik rebaban, jika ditarik kemudian disejajarkan dengan apa yang relevan dalam ilmu bahasa, adalah sangat tepat.

Dalam ilmu kebahasaan, terdapat tiga faktor untuk membentuk bunyi bahasa, yakni: (1) sumber tenaga; (2) alat ucap untuk menimbulkan getaran; dan (3) rongga pengubah getaran.⁵ Sumber tenaga, ialah sebuah proses pembentukan bunyi bahasa dimulai dari memanfaatkan pernafasan. Adapun alat ucap⁶ hanya memiliki peranan ketika komunikasi menggunakan bahasa verbal. Pada dasarnya, alat ucap sebagai penghasil bunyi bahasa, terdiri dari dua hal, yakni pita suara sebagai sumber getar, dan

⁵ Anton M. Moeliono, dan Soenjono Dardjowidjojo, *Tata Bahasa Baku Bahasa Indonesia* (Jakarta: Balai Pustaka, 1993), 37.

⁶ Nama- nama bagian dari alat ucap meliputi: bibir atas, bibir bawah, gigi atas, gigi bawah, gusi atas (alveolum), gusi bawah, langit-langit keras (palatum), langit- langit lunak (velum), anak tekak (uvula), ujung lidah, daun lidah, depan lidah, belakang lidah, akar lidah, epiglottis, pita suara, faring, trakea.

mulut atau hidung sebagai saluran alat ucap.⁷ Selanjutnya, bunyi bahasa tersebut akan menghasilkan suara yang berbeda- beda. Hal ini disebabkan oleh perubahan saluran suara yang terdiri atas rongga faring, rongga mulut, dan rongga hidung.⁸ Misalnya, untuk bunyi (s), yakni dengan ujung lidah atau bagian depan daun lidah ditempelkan pada gusi sehingga udara dapat keluar melalui samping lidah dan menimbulkan desis, dan sebagainya.

Kembali ke persoalan musikal. Penting untuk diketahui, bahwa teknik rebaban tidak sekompleks, dan seketat seperti apa dalam bahasa. Singkatnya, teknik adalah salah satu prinsip dalam rebaban, bukan kaidah yang sepenuhnya harus ditaati atau dilakukan oleh seorang pengrebab. Artinya, teknik dapat diterapkan secara relatif, tergantung kehendak pengrebab. Namun demikian, mengingat bahwa studi ini juga diharapkan bermanfaat bagi pembelajaran rebab, maka hal ini menjadi sangat penting, karena garap dan pola tabuhan (cengkok) rebaban pasti ditunjang oleh teknik. Teknik sesungguhnya merupakan hal yang melekat pada rebaban, baik itu disadari maupun tidak disadari oleh pengrebab. Tanpa dibekali teknik, maka tidak akan tercapai tujuan yang maksimal. Untuk itu, antara **teknik jari** dan **teknik *kosokan*** (gesekan) perlu dipisahkan dan dijelaskan.

Posisi dan Tata Jari

Sebelum membahas tentang teknik jari, terlebih dahulu perlu dijelaskan tentang posisi, dan tata jari pada ricikan rebab. Meskipun penjelasan ini telah banyak dikupas oleh Djumadi, namun terdapat sejumlah cara pengungkapan yang berbeda.

⁷ Soeparno, *Dasar- Dasar Linguistik* (Yogyakarta: Tiara Wacana, 2002), 80.

⁸ Anton M. Moeliono, dan Soenjono Dardjowidjojo, 1993, 37-38.

Pembahasan ini penting untuk dijadikan sebagai landasan untuk mempermudah dan memahami teknik jari *rebaban* gaya Surakarta.

Secara khusus, pengertian posisi dapat dipahami sebagai titik pegang, yakni tangan kiri melekatkan pada *watang* rebab dengan melekukkan ke-empat jari. Titik pegang tersebut akan selalu berubah-ubah, yakni dapat berada pada bagian atas, tengah, dan bawah, tergantung keperluannya. Misalnya, untuk membuat *wiledan*⁹ *seleh* 3 (lu), 5 (ma), dan 6 (nem) besar, titik pegang akan berada pada bagian atas *watang* rebab.

Secara garis besar, bagian *watang* rebab dapat dipilah menjadi tiga bagian, yakni (1) bagian atas; (2) bagian tengah; (3) bagian bawah. Bagian atas hanya terdiri dari satu posisi, yakni posisi I, sedangkan bagian tengah meliputi posisi II, dan posisi III, kemudian bagian bawah meliputi posisi IV, dan posisi V. Keterangan lebih lanjut mengenai bagian *watang* ini, dapat dilihat pada gambar 3 di bawah.

Secara umum, dalam memainkan ricikan rebab keempat jari (telunjuk, tengah, manis dan kelingking) memiliki peran yang sama penting, tergantung dari keperluannya. Bagi seorang yang “cacat” atau kehilangan salah satu jari, atau memang sengaja tidak menggunakan salah satu jarinya (misalnya jari kelingking), hal itu dapat saja dilakukan dengan cukup memerankan ketiga jari untuk menimbulkan nada- nada yang diinginkan.

Pengaturan penempatan jari- jari pada ricikan rebab untuk menimbulkan nada, kiranya memang tidak “mutlak” harus dipatuhi. Di desa-desa sering dijumpai

⁹ *Wiledan* adalah salah satu teknik jari, yang selanjutnya akan dibahas secara khusus pada sub bab selanjutnya.

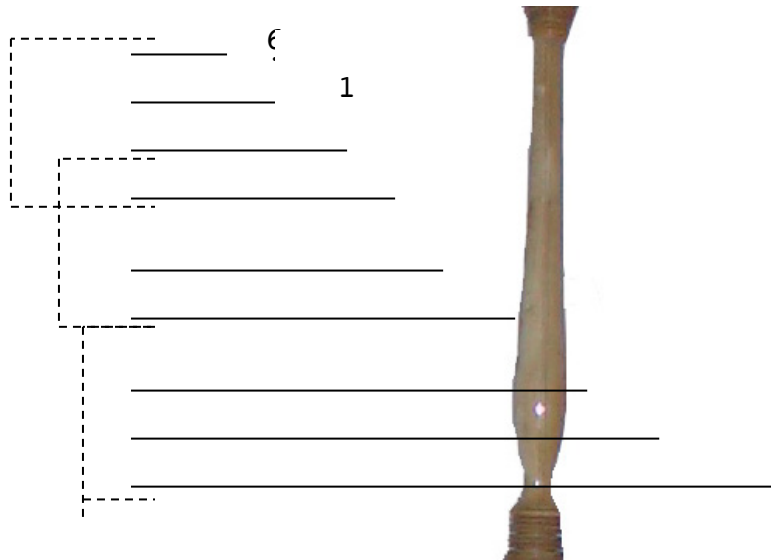
permainan rebab yang sama sekali mereka tidak menghiraukan posisi dan tata jari, melainkan hanya mementingkan suara yang dihasilkan. Hal demikian dapat dimaklumi, karena mereka belajar secara otodidak, hanya berbekal mendengarkan (Jw: *nguping*), kemudian berusaha mencari lagu rebaban “wiledan” tersebut dengan jari- jari mereka. Maka dari itu, tidaklah mengherankan jika kita mendengarkan wiledan rebaban yang “aneh” atau berbeda dengan rebaban yang lahir dari sebuah pembelajaran formal. Hal ini disebabkan, karena tata jari akan sangat mempengaruhi *wiledan* rebaban.

Sedikit catatan untuk diketahui, bahwa dalam rebaban, teknik pijakan jari pada kawat, pada dasarnya hanya dikira- kira. Artinya, tidak terlalu ditekan, atau juga *mengambang*. Jika terlalu ditekan, misalnya nada 1 (ji) biasanya akan berubah lebih tinggi (Jw: *blero*), tetapi kalau terlalu *ngambang* nada yang dihasilkan juga tidak jelas (atau terlalu lirih). Seperti yang telah diutarakan di atas, bahwa sentuhan “gesekan” *bobad* pada kawat akan menimbulkan bunyi. Jika gesekan disertai dengan jari menempel (*midak*) pada kawat, akan timbul suatu nada.

Demikian sekilas penjelasan mengenai posisi, dan tata jari pada rebab. Selanjutnya, untuk memperoleh pemahaman secara komprehensif, maka perlu diketahui tentang titik-titik nada pada rebab kaitannya dengan posisi, dan tata jarinya. Salah satu contoh, yakni rebab pada laras slendro. Diketahui, bahwa nada dasar atau stelan (*steming*) rebab laras slendro, adalah kawat kiri bernada 6 (*nem*), dan kawat kanan bernada 2 (*ro*). Sehingga, jika semua jari dilepas akan timbul nada *umbaran*

(nada yang dimaksud adalah nada- nada besar, seperti: 6 (nem), 2 (ro), atau 5 (ma), atau 1 (ji), tergantung setelan laras, dan pathetnya.¹⁰

Gambar 3. Titik-titik Nada Rebab Slendro



Dalam pembelajaran di sekolah formal, seorang guru rebab biasanya memberi bekal tentang posisi, dan tata jari sebagai materi yang paling dasar. Hal ini memang sangat penting, khususnya bagi seorang siswa sebagai dasar untuk membuat lagu “*wiledan*”. Lebih jelasnya, berikut tanda tata jari, dan tanda kosokan (gesekan).

Tabel 7. Tata Jari, dan Tanda *Kosokan* (gesekan) Rebab

¹⁰ Untuk stelan (steming) rebab laras pelog pathet Lima, kawat kiri bernada nada 5 (ma), dan kawat kanan nada 1 (ji). Adapaun dalam laras pelog pathet barang, dan pethet Nem, stemingnya seperti pada laras slendro. Hanya saja, pada stelan laras slendro biasanya nada 6 (nem) distem agak tinggi (Jw: *numpang* dari nada 6 (nem) pada gamelan).

Nama Jari	Tanda	Gesekan	Tanda
Telunjuk	a	Maju	/
Tengah	b	mundur	\
Manis	c	-	-
Kelingking	d	-	-

Setelah memahami titik-titik nada rebab slendro, perlu diketahui beberapa posisi-posisinya. Dalam rebab slendro, terdapat lima posisi, antara lain: posisi I, posisi II, posisi III, posisi IV, dan posisi V. Pada dasarnya, setiap posisi tersebut akan memiliki wilayah nada tertentu, yang nantinya berkaitannya dengan pembuatan wiledan. Misalnya, dalam posisi I, dapat digunakan untuk membuat wiledan dari seleh 2 (ro) besar hingga wiledan seleh 3 (lu). Lebih jelasnya, berikut contoh beberapa posisi dalam rebab slendro.

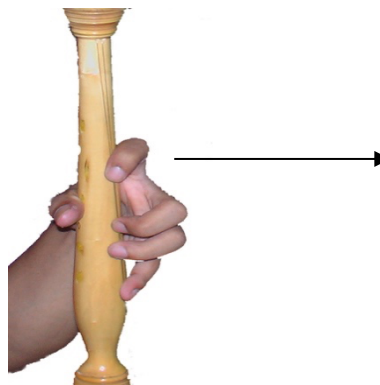
Gambar 4. Posisi I



Disebut posisi I, bila jari telunjuk (a) menimbulkan nada 1 (ji), jari tengah (b) menimbulkan nada 2 (ro), jari manis (c) menimbulkan nada 3 (lu), dan jari kelingking (d) menimbulkan nada 5 (ma). Dalam posisi ini, dapat digunakan untuk membuat wiledan: seleh 2 (ro) besar, 5 (ma) besar, 6 (nem) besar, seleh 1 (ji), 2 (ro), dan 3 (lu). Berikut salah satu contoh seleh 3 (lu) besar.¹¹

/	//	\	/	\
.1	236	56	35	3
a	bc-	b-	ab	a

Gambar 5. Posisi II



Dikatakan posisi II, apabila jari telunjuk (a) menimbulkan nada 2 (ro), jari tengah (b) menimbulkan nada 3 (lu), jari manis (c) menimbulkan nada 5 (ma), dan jari kelingking (d) menimbulkan nada 6 (nem). Dalam posisi ini, dapat digunakan untuk membuat wiledan seleh 2 (ro), 3 (lu), dan untuk *tuturan* nada 5 (ma), dalam cengkok

¹¹ Keterangan seleh- seleh tersebut dapat diperiksa pada pembahasan teknik jari (wiledan) pada sub bab berikutnya.

puthut gelut Sanga. Berikut kedua contoh seleh 2 (ro), dan cengkok *puthut gelut* dimaksud.

1. Seleh 2 (ro), dalam pathet Sanga

$\begin{array}{cccccc} \underline{\underline{\quad}} & \underline{\underline{\quad}} & \backslash & \underline{\underline{\quad}} & \backslash \\ .23 & 235 & 5 & 653 & 2 \\ ab & abc & c & dcb & a \end{array}$

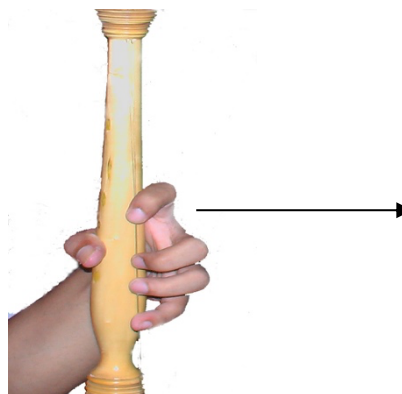
2. Cengkok “wiledan” *puthut gelut* Sanga

(tuturan 5 (ma))

$\begin{array}{ccccccccc} \text{~~~~~} & & & & & & & & \\ \underline{\underline{\quad}} & \underline{\underline{\quad}} & \backslash & \underline{\underline{\quad}} & \backslash & \underline{\underline{\quad}} & \backslash & \underline{\underline{\quad}} & \backslash \\ .2 & 3.5 & .5 & 5.6 & .2 & 21 & 12 & 1 \\ a & b & c & d & b & ba & ab & a \end{array}$

 posisi II posisi I

Gambar 6. Posisi III



Disebut **posisi III**, apabila jari telunjuk (a) menimbulkan nada 3 (lu), jari tengah (b) menimbulkan nada 5 (ma), jari manis (c) menimbulkan nada 6 (nem), dan jari kelingking (d) menimbulkan nada

1 (ji) kecil. Dalam posisi ini, dapat digunakan untuk membuat wiledan: seleh 3 (lu), 5 (ma), dan untuk *tuturan* nada 6 (nem), dalam cengkok *puthut gelut* Manyura. Berikut kedua contoh seleh 3 (lu), dan cengkok *puthut gelut* dimaksud.

1. Seleh 3 (lu), dalam pathet Manyura

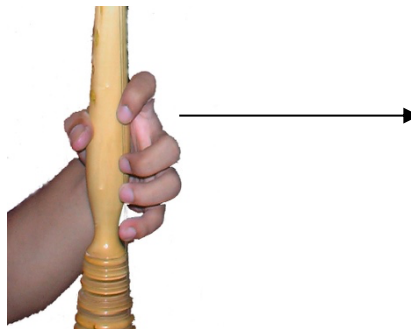
$\overline{\cdot 3}$	$\overline{5}$	$\overline{6}$	$\overline{1}$	$\overline{6}$	$\overline{5}$	$\overline{3}$
ab	abc	c	dcb	a		

2. Cengkok “wiledan” *puthut gelut* Manyura

(tuturan 6 (nem))

									
$\overline{\cdot 3}$	$\overline{5}$	$\overline{6}$	$\overline{1}$	$\overline{\cdot 3}$	$\overline{2}$	$\overline{1}$	$\overline{6}$	$\overline{1}$	$\overline{2}$
a	b	c	d	a	ba-	ab	b		
posisi III				posisi I					

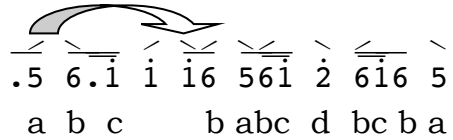
Gambar 7. Posisi IV



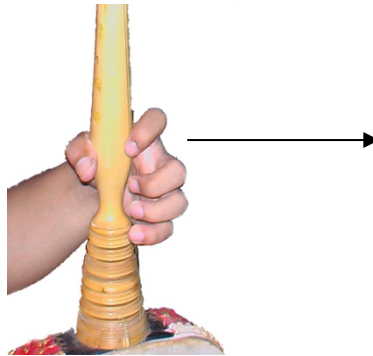
Disebut posisi IV, apabila jari telunjuk (a) menimbulkan nada 5 (ma), jari tengah (b) menimbulkan nada 6 (nem), jari manis (c) menimbulkan nada 1 (ji) kecil, dan jari kelingking (d) menimbulkan nada 2 (ro) kecil. Dalam posisi ini, dapat digunakan untuk membuat

wiledan: seleh 5 (ma), 6 (nem), dan untuk *tuturan* nada 1 (ji) kecil, serta tuturan nada 2 (ro) kecil. Berikut contoh tuturan nada 1 (ji), dilanjutkan cengkok ndunduk 5 (ma). Dalam pathet Sanga.

(tuturan 1 (ji))

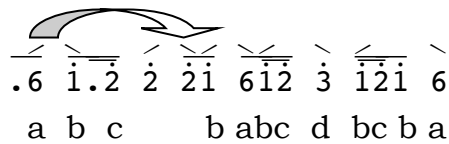


Gambar 8. Posisi V



Disebut posisi V, apabila jari telunjuk (a) menimbulkan nada 6 (nem), jari tengah (b) menimbulkan nada 1 (ji) kecil, jari manis (c) menimbulkan nada 2 (ro) kecil, dan jari kelingking (d) menimbulkan nada 3 (lu) kecil. Dalam posisi ini, dapat digunakan untuk membuat wiledan: seleh 6 (nem), 1 (ji) kecil, dan untuk *tuturan* nada 2 (ro) kecil, serta *tuturan* nada 3 (lu) kecil. Berikut contoh *tuturan* nada 2 (ji) kecil, dilanjutkan cengkok *ndunduk* 6 (nem), dalam pathet Manyura.

(tuturan 2 (ro))



A. Macam-macam Teknik Jari

Sampai saat ini, pembahasan mengenai teknik jari *rebaban* masih di tingkat pikiran, belum dituangkan dalam bentuk tulisan ilmiah. Atas dasar itu, maka tulisan ini mencoba mengupas masalah tersebut, untuk melengkapi tulisan yang telah ada. Beberapa seniman praktisi maupun “teoritikus” dalam karya tulisnya lebih menitikberatkan pada teknik *kosokan*, belum sampai menyentuh persoalan teknik jari. Padahal jika dicermati, teknik *kosokan* tidak lebih penting dari teknik jari. Artinya, kedua-duanya memiliki kedudukan yang sama penting, dan tidak dapat dipisahkan.

Rebaban gaya Surakarta setidaknya terdapat beberapa macam teknik jari, antara lain: *wiledan*, *mbesut*, *ngawil*, *nggrawil*, *gregel*, *vibrasi*, *kadalan*, dan *kadal menek*. Dari sekian teknik tersebut, *wiledan* dapat dikatakan sebagai tulang atau pondasi dari sebuah bangunan yang mendasari lagu rebaban. Adapun teknik yang lain, kedudukannya lebih sebagai penghias, pemanis, juga pembentuk sebuah karakter atau *rasa rebaban*.

1. *Wiledan*

Dalam dunia tari, istilah *wiled* atau *wiledan* biasanya digunakan untuk menunjuk pada gaya penari dalam melakukan gerak tari. Lebih lanjut Sri Rochana mengatakan:

“Wiled¹² adalah garap variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan bawaan penarinya atau mengembangkan pola gerak yang ada”¹³

Istilah *wiled* dalam dunia karawitan mengandung dua pengertian. Pertama, *wiled* dalam arti sebagai isian atau kembangan. Kedua, *wiled* dalam pengertian pelebaran gatra, yakni menunjuk salah satu irama dalam karawitan Jawa.¹⁴ Dalam hal ini, *wiledan* sebagai salah satu teknik *rebaban* dimaksudkan sebagai isian atau kembangan. Isian atau kembangan tersebut, adalah berupa rangkaian nada-nada yang telah dipilih, diracik, tersusun dengan landasan beberapa konsep estetika Jawa, seperti: *penak*, *mungguh*, *trep* atau *patut*.

Sebagaimana telah dijelaskan di atas, bahwa rebab sebagai ricikan garap, salah satu tugasnya yakni menafsir atau menggarap

¹² *Wiled* adalah salah satu dari konsep “*Hastha Sawanda*” yakni 8 prinsip dasar menari (Pacak, Pancat, Ulat, Lulut, Luwes ngading, Wiled, Wirama, Gendhing)

¹³ Sri Rochana, *Sejarah Tari Gambyong* (Surakarta: STSI Press, 2004), 124.

¹⁴ Dalam karawitan dikenal berbagai macam irama, yakni: *gropak*, *lancar*, *tanggung*, *dadi*, *wiled*, dan *rangkep*.

balungan (kerangka gendhing), dengan sejumlah vokabuler garap. Rahayu Supanggah memaknai *wiled* sebagai sebuah sajian cengkok oleh masing-masing individu (pengrawit) dengan karakternya.¹⁵ Berarti, *wiledan* adalah identik dengan karakter seorang pengrebab, yang sifatnya sangat subyektif. Artinya, antara pengrebab satu dengan yang lain, pasti memiliki *wiledan* yang berbeda-beda. Namun demikian, perbedaan-perbedaan tersebut selalu berkisar pada batasan-batasan tertentu yang mempertimbangkan atas kebiasaan-kebiasan yang telah mapan, bahkan “mendarah daging” pada setiap pengrebab. Misalnya, seorang pengrawit yang berobsesi untuk menirukan pengrebab idolanya, seniornya atau gurunya.

Entah disadari atau tidak, bahwa *wiledan-wiledan* yang disajikan oleh masing-masing pengrebab adalah merupakan sekumpulan stimulasi yang tersimpan dalam memory manusia. Selanjutnya, proses pengolahan *wiledan* itu sendiri akhirnya sangat tergantung oleh karakter, kejiwaan, perasaan pengrebab. Sehingga, muncul berbagai warna atau karakter rebaban yang berbeda-beda. Maka apa yang terjadi, adalah hanyalah kemiripan-kemiripan, tidak ada satupun yang sama persis. Misalnya pengrebab (a) mirip dengan *rebaban* pengrawit (b), dan sebagainya.

Di sisi lain, *wiledan* juga dapat dipahami sebagai wujud dari rangkaian nada-nada yang melilit atau mengitari sebuah benda.

¹⁵ R. Supanggah, dalam Waridi (ed), 2005: 17.

Pengertian benda tersebut dapat dipahami sebagai balungan (kerangka gendhing). Sebagaimana umumnya telah diketahui, bahwa tugas rebab adalah mengisi balungan gendhing dengan segenap cengkok wilednya. *Wiledan* adalah salah satu teknik yang menyangkut bagaimana seorang pengrebab dalam mengisi balungan. Jadi, secara khusus, *wiledan* adalah sebuah kembangan untuk menuju pada *seleh-seleh* gatra sebagai acuannya. Misalnya, *wiledan seleh 1* (ji), *seleh 2* (ro), *seleh 5* (ma) dan sebagainya.

Sudah menjadi kebiasaan, bahwa dalam menggarap gendhing pengrawit selalu memperhatikan *seleh-seleh* pada setiap gatra. Bahkan, sekarang kecenderungan lebih banyak menggunakan notasi, sehingga sebagian umum dari mereka hanya sekedar cukup melihat kalimat lagu atau *seleh* pada gatra tersebut. Lain bagi gendhing yang telah merasuk dalam jiwa (*wis kasarira*) pengrawit, keseluruhan lagu gendhing beserta *wiledan rebabannya* tentu sudah ada dalam sanubarinya. Mereka yang “tanpa menggunakan notasi”, pada umumnya hanya melihat kesan “rasa” *seleh* pada setiap kalimat lagu. Acuan *seleh* tersebut biasanya terletak pada sabetan keempat, namun juga tidak menutup kemungkinan pada sabetan ke delapan (dua gatra), bahkan satu kalimat kenongan (*padhang-ulihan*).

Dalam balungan gendhing-gendhing Jawa, terdapat berbagai macam balungan (*nibani*, dan *mlaku*) dan berbagai *seleh*. Misalnya,

dalam *seleh* 6 (nem) setidaknya ada beberapa alternatif atau kemungkinan, antara lain sebagai berikut.

Ilustrasi 1. Macam-macam balungan *seleh* 6 (nem)

- 1) 2 1 2 6 3) 3 2 1 6 5) 5 3 5 6
 2) . 1 2 6 4) 2 3 5 6 6) 5 3 1 6, dsb

Susunan nada dalam setiap gatra (terutama pada sabetan pertama) akan selalu terkait dengan *seleh* sebelumnya. Lebih lanjut, dapat dilihat pada kedua contoh di bawah ini.

- 1) $\begin{array}{c} \text{1) } \underbrace{\dot{1} \ 6 \ 5 \ 3}_{\text{I}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underbrace{3 \ 2 \ 1 \ 6}_{\text{II}}} \end{array}$
 2) $\begin{array}{c} \text{2) } \underbrace{\dot{1} \ 6 \ 5 \ 3} \quad \underbrace{2 \ 1 \ 2 \ 6} \\ \quad \quad \quad 5 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \\ \quad \quad \quad 2 \ 3 \ 5 \ 6 \end{array}$

Contoh (1) di atas menunjukkan bahwa sabetan keempat pada gatra 1 dan sabetan pertama pada gatra 2 adalah sama (Jw: *tumbuk*). Dalam konsep tradisi Jawa, hal ini sangat dihindari. Jadi, dalam sanubari sang pencipta gendhing, di dalamnya sudah terkandung konsep *runtut*, *mbanyu mili* “mengalir” (baik ke arah nada besar maupun kecil), seperti pada contoh (2). Begitupun juga pada *rebaban*, umumnya pemilihan *wiledan* juga didasarkan pada *seleh* nada sebelumnya. Lebih jelasnya, berikut beberapa contoh *wiledan rebaban* pada laras Slendro.

Tabel 8. Contoh *wiledan* (seleh-seleh rebaban)

<i>Wiledan</i>	Dari seleh	Lagu	Pathet
<i>Seleh 3 (lu) besar</i>	- 2 (ro) besar - 5 (ma) besar - 6 (nem) besar - 2 (ro)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .1 & 236 & 56 & 35 & 3 \end{array}$	- Manyura - Nem
	- 6 (nem) besar - 1 (ji)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ 261 & 236 & 56 & 35 & 3 \end{array}$	
<i>Seleh 5 (ma) besar</i>	- 3 (lu) besar - 2 (ro)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .6 & 612 & 12 & 216 & 5 \end{array}$	
	- 6 (nem) - 1 (ji)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ 2 & 6 & 1 & 21 & 216 & 5 \end{array}$	- Sanga - Nem
	- 3 (lu)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .6 & 62 & 12 & 216 & 5 \end{array}$	
<i>Seleh 6 (nem) besar</i>	- 2 (ro) besar - 3 (lu) besar - 5 (ma) besar - 6 (nem) besar - 2 (ro) - 3 (lu)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .12 & 12 & 16 & 21 & 6 \end{array}$	
	- 1 (ji)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .3332 & 216 & 21 & 6 \end{array}$	
	- 3 (lu) - 5 (ma)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .5 & 56 & 2 & 16 & 21 & 6 \end{array}$	
<i>Seleh 1 (ji)</i>	- 3 (lu) besar - 6 (nem) besar - 1 (ji) - 2 (ro) - 3 (lu)	$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .6 & 123 & 3 & 532 & 1 \end{array}$	- Manyura
		$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ 232 & 21 & 12 & 1 \end{array}$	- Sanga - Manyura
<i>Seleh 2 (ro)</i>		$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .6 & 123 & 3 & 232 & 2 \end{array}$	- Manyura
		$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .3 & 332 & 216 & 12 & 2 \end{array}$	- Manyura
		$\begin{array}{ccccccc} \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \\ .23 & 235 & 5 & 653 & 2 \end{array}$	- Sanga

<i>Seleh 3</i> (lu)		$\begin{array}{ccccccc} \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} \\ .35 & 356 & 6 & 165 & 3 \end{array}$	- Manyura
<i>Seleh 5</i> (ma)	- 3 (lu) - 5 (ma) - 6 (nem)	$\begin{array}{ccccccc} \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} \\ .36 & 6 & 565 & 5 \end{array}$	- Manyura
	- 6 (nem) - i (ji) - 2 (ro)	$\begin{array}{ccccccc} \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} \\ .1 & 236 & 53 & 565 & 5 \end{array}$	- Manyura
		$\begin{array}{ccccccc} \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} \\ .56 & 561 & 2 & 616 & 5 \end{array}$	- Sanga
<i>Seleh 6</i> (nem)		$\begin{array}{ccccccc} \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} \\ .61 & 612 & 3 & 121 & 6 \end{array}$	- Manyura
	- 6 (nem)	$\begin{array}{ccccccc} \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} & \overline{\underline{\cdot}} \\ .51 & i & 616 & 6 \end{array}$	- Sanga

Seperti yang nampak pada table di atas, biasanya adalah notasi rebaban “wiledan dasar” yang sering ditulis oleh seorang guru rebab. *Wiledan* tersebut kiranya hanya disajikan bagi seorang siswa pemula. Selanjutnya, bentuk *wiledan* dasar itu akan diserahkan untuk dikembangkan oleh para siswa menurut seleranya masing-masing. Berbeda bagi pengrebab, meskipun setiap individu memiliki wiledan yang berbeda-beda, namun apa yang mereka sajikan pasti telah mengandung hal-hal yang lebih rumit atau sentuhan-sentuhan jari yang tidak “tersistematis”.

Jika diamati secara cermat, *wiledan* adalah wujud nada-nada yang telah diolah atau dimasak, akan tetapi masih merupakan nada-

nada yang “mentah”, belum mengandung semacam “penyedap rasa” atau bumbu masakan. Pengertian “penyedap rasa” atau bumbu-bumbu wiledan tersebut dapat dipahami sebagai teknik-teknik penghias seperti: *mbesut*, *ngawil*, *gregel*, *vibrasi*, *kadhalan*, *kadhal menek*, dan sebagainya yang belum tercover dalam tulisan ini.

2. *Mbesut* dan *Ngawil*

Pada dasarnya, *mbesut* dan *ngawil* adalah sesuatu yang dapat dikatakan mirip, jika dilihat dari wujud tekniknya. Maka, kedua teknik tersebut sengaja dijadikan satu agar menjadi satu pemahaman yang utuh. Prinsipnya, *mbesut* adalah teknik menyuarakan dua nada dengan satu jari, yakni dari nada yang besar ke nada yang lebih kecil. Adapun *ngawil*,¹⁶ yakni sama- sama menyuarakan dua nada dengan satu jari, tetapi dari nada kecil ke nada yang lebih besar. Kedua teknik ini sering disajikan secara berurutan, bahkan juga dapat disajikan dalam satu sabetan balungan (ketukan).

¹⁶ *Ngawil* berarti *ndjawil*. Poerwadarminta, 1939: 382

Ilustrasi 2. Contoh teknik *mbesut*, dan *ngawil*

Contoh:

3 5 2 3 6 i 6 5 i 6 5 3
 $\swarrow$ $\searrow$ $\swarrow$ $\searrow$ $\swarrow$ $\searrow$ $\swarrow$ $\searrow$ $\swarrow$ $\searrow$ $\swarrow$ $\searrow$
 $\cdot 3$ $5 \cdot 6$ $\cdot 6$ $6 \cdot i$ $\cdot 23$ 321 121656 356 6 61653
A B B B

Ket.

A: *mbesut* (dengan jari d)

B: *ngawil* (dengan jari d)

Realitas praktiknya, teknik *mbesut* lebih sering digunakan untuk keperluan-keperluan yang “lebih penting” ketimbang teknik *ngawil*. Jika teknik *ngawil* sebenarnya lebih sebagai variasi, atau merupakan kelengkapan dari teknik *mbesut*. Akan tetapi, dalam sajian gendhing, teknik *mbesut* sering digunakan sebagaimana konteksnya, misalnya, diterapkan pada susunan balungan *plesedan*.¹⁷ Selain itu, juga sering digunakan sebagai petunjuk arah lagu gendhing untuk menuju ke bagian ngelik. Adapun dalam sajian pathetan, teknik ini juga banyak digunakan oleh para pengrebab. Misalnya, digunakan sebagai angkatan awal pathetan atau juga banyak digunakan sebagai variasi. Berikut di bawah ini salah satu

¹⁷ Pembahasan mengenai *plesedan* atau *mlesed*, akan dibicarakan secara khusus dalam bab IV, pada sub bab wacana gendhing.

contoh penerapan teknik *mbesut* sebagai petunjuk menuju pada bagian *ngelik* gendhing.

Ilustrasi 3. Teknik *mbesut* sebagai petunjuk lagu gendhing

$$\begin{array}{ccccccc}
 3 & 5 & 3 & 2 & . & 1 & 6 \text{ (5)} \\
 \swarrow & \searrow & \leq & \geq & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 13 & 3 & 232 & \underline{56} & .6 & 6.6 & .6 \ 6 \\
 & & & \text{A} & & &
 \end{array}$$

3. *Gregel*

Masyarakat karawitan, memaknai *gregel* sebagai suatu teknik estetik yang berhubungan dengan suara manusia, bukan suara alat atau instrumen. Artinya, bahwa *gregel* pada umumnya digunakan untuk menyebut salah satu teknik dalam vokal, yakni meliputi *sindhenan*, dan *gerongan*.¹⁸ Dalam berolah vokal tersebut, *gregel* dianggap sebagai teknik yang memiliki tingkat kerumitan lebih dibandingkan dengan teknik-teknik yang lain. Suraji, dalam tesisnya “Sindhenan Gaya Surakarta”, menegaskan bahwa *gregel* adalah suatu teknik penyuaran sebagai pengembangan dari *céngkok* tertentu dengan mengadakan pengolahan terhadap satu nada yang digetarkan dan nada itu biasanya dua nada di atas nada lintasan (sebelum nada *sèlèh*) atau nada *sèlèh céngkok*. Terkait dengan hal ini, Nyi Sudarti

¹⁸ Sindhenan adalah vokal tunggal yang menyertai gendhing, dan umumnya dibawakan oleh seorang wanita. Adapun gerongan adalah vokal koor yang juga menyertai gendhing, dan umumnya dibawakan oleh seorang laki-laki. Akan tetapi, istilah sindhenan dalam gendhing-gendhing bedhaya-srimpi, menunjuk pada vokal koor yang meliputi wanita, dan laki-laki.

salah satu *pesindhén* di Surakarta berpendapat, bahwa *gregel* dapat dipelajari lewat tulisan, karena pada dasarnya *gregel* adalah *wilet* yang dipercepat.¹⁹

Dapat dipahami, bahwa *rebaban* sama halnya dengan *sindhénan*. Kedua-duanya merupakan wujud ekspresi atau ungkapan dari *penggarap* (seniman) melalui nada-nada yang telah diatur berdasarkan atas nilai-nilai estetik karawitan Jawa. Perbedaan di antara kedua tersebut, adalah hanya terletak pada media penyampaianya. Jika *sindhénan* langsung menggunakan alat ucap, sedangkan *rebaban* diungkapkan melalui permainan kedua tangan. Pengertian *gregel* sebagai teknik vokal tersebut, sengaja dipinjam untuk menyebut salah satu teknik *rebaban*, yang pada dasarnya ialah mirip.

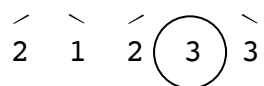
Seperti halnya dalam vokal, *gregel* sebagai teknik *rebaban*, pada dasarnya adalah menggetarkan salah satu nada pada kawat rebab. Jadi, *gregel* sebenarnya adalah suara vokal yang diungkapkan lewat *rebaban*. Diantara ricikan-ricikan dalam gamelan, rebab memang sering dapat menirukan suara manusia, karena karakter suara rebab yang getas, dan nyaring. Maka dari itu, sangat wajar apabila terdapat suatu ungkapan, “rebabane nyindhéni, atau nggerongi”. Ungkapan tersebut sebenarnya bukan berarti rebab sengaja menirukan suara *sindhén* ataupun gerong, akan tetapi, secara

¹⁹ Suraji, 2005: 270-272.

reflek bahwa *pengrebab* juga manusia. Artinya ketika seorang bermain rebab, dalam sanubarinya telah terdapat semacam menyanyi atau bervokal.

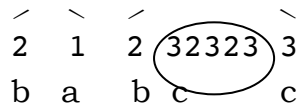
Dalam rebaban, secara garis besar *gregel* dibedakan menjadi dua, yakni *gregel* satu jari; dan *gregel* dua jari. *Gregel* satu jari adalah menggetarkan satu nada tertentu dengan satu jari, sedangkan *gregel* dua jari adalah menggetarkan satu nada dengan bantuan dua jari. Misalnya, contoh untuk *gregel* dua jari, yakni titik pijak jari tengah yang menimbulkan nada 3 (lu), dibantu dengan dua jari yang mengapitnya, yakni jari telunjuk menimbulkan nada 2 (ro), dan jari manis menimbulkan nada 5 (ma). Pengertian *gregel* dua jari, sesungguhnya mirip dengan teknik *wiledan*, hanya saja gerakan jari tersebut dipercepat. Jadi, *gregel* dua jari dipahami sebagai teknik *wiledan* yang dipercepat. Berikut kedua contoh teknik *gregel* dimaksud.

***Gregel* satu jari**



Nada 3 (lu) yang dilingkari tersebut, adalah contoh nada yang *digregel*. Jika notasikan, *gregel* pada nada 3 (lu), tersebut kurang lebih sebagai berikut.

Ilustrasi 4. Gregel satu jari



Pada dasarnya, *pengrebab* dapat menerapkan secara relatif bebas nada yang ingin digregel. Namun demikian, kebebasan tersebut juga mempertimbangkan persoalan estetika “kemungguhan”. Biasanya jari telunjuk (a) tidak digunakan untuk membuat *gregel*. Di samping itu, hal yang tidak dapat dihindari, yakni keterbatasan kemampuan jari. Secara biologi dari keempat jari manusia, biasanya jari telunjuk (a) lebih sering digunakan untuk berbagai keperluan, sehingga jari tersebut lebih kuat dari jari-jari lainnya. Adapun jari tengah (b), dan jari manis (c) biasanya memiliki kekuatan yang hampir sama, sedangkan jari kelingking (c) merupakan jari yang terlemah, karena kurang sering digunakan atau dilatih. Maka, meskipun pada dasarnya dapat digunakan untuk membuat *gregel*, tetapi jari kelingking biasanya lebih sering digunakan untuk teknik *mbesut*, dan *ngawil* ataupun *nggrawil*.

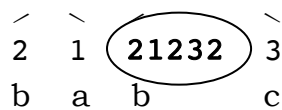
Gregel dua jari



Pada nada 2 (ro) yang dilingkari tersebut adalah contoh *gregel* dua jari yang dimaksud. Seperti yang telah dijelaskan di atas, untuk

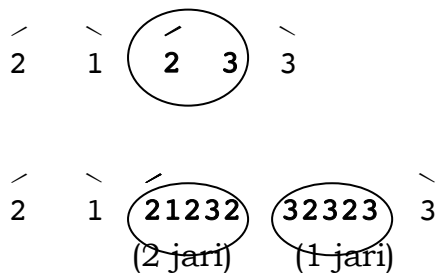
membuat *gregel* dua jari, selalu mengaitkan dua jari yang mengapitnya. Berarti, dapat disimpulkan, bahwa dalam *gregel* dua jari, nada yang digregel umumnya selalu berada pada jari tengah (b), atau juga bisa pada jari manis (c). Jika dinotasikan, *gregel* dua jari tersebut menjadi seperti berikut.

Ilustrasi 5. *Gregel* dua jari



Kedua teknik (*gregel* 1, dan 2 jari) tersebut, juga sangat mungkin untuk digabungkan dalam satu gatra “wiledan”, atau bahkan dalam satu *kosokan*. Berikut contohnya.

Ilustrasi 6. Gabungan *gregel* satu, dan dua jari dalam satu *kosokan*



4. Nggrawil

Kata *nggrawil* sebenarnya mengandung pengertian yang sama dengan *ngawil*. Ada pendapat dari kalangan seniman praktisi, bahwa *nggrawil* sama halnya dengan *ngawil*. Dalam studi ini, kedua istilah

tersebut sengaja dibedakan, untuk mewadahi salah satu teknik yang mirip dengan *ngawil* di atas. Dalam praktiknya, teknik ini “paling sering” muncul sebagai penghias *wiledan* di antara pijakan nada-nada pada kawat rebab.

Pada dasarnya, *nggrawil* adalah gerakan atau sentuhan jari untuk menimbulkan nada tambahan dibelakang nada yang mendapat *kosokan*. Nada tambahan yang dimaksud selalu nada yang lebih tinggi, karena yang digunakan untuk *nggrawil* adalah jari yang terdekat. Misalnya, jari (a) telunjuk berada pada titik nada 1 (ji), kemudian jari (b) tengah untuk menimbulkan nada tambahan “*nggrawil*” yang menimbulkan “nada” 2 (ro). Karena kecepatannya, sesungguhnya *nggrawil* tidak secara jelas menunjukkan nada tertentu, melainkan hanya kesan suara “nada” yang terdengar. Jika teknik *ngawil* umumnya menggunakan jari kelingking, berbeda dengan *nggrawil* yang lebih banyak menggunakan jari tengah, maupun jari manis, dan tidak dapat menggunakan jari telunjuk. Berikut contoh penerapan teknik *nggrawil* dalam *wiledan rebaban*.

Ilustrasi 7. Contoh teknik *nggrawil* pada *wiledan seleh 3* (lu)

~ : Adalah tanda jari *nggrawil*

Bentuk dasar “mentah” : $\underline{\underline{.35}} \quad \underline{\underline{3\sim 56}} \quad \sim \quad \underline{\underline{35}} \quad \sim$

Perkembangan : $\underline{\underline{.35}} \quad \underline{\underline{3\sim 56}} \quad \sim \quad \underline{\underline{35}} \quad \sim$

Jika dinotasikan secara keseluruhan, menjadi seperti berikut.

$\begin{array}{ccccccccc} \swarrow & \searrow & \swarrow & \searrow & \swarrow & \searrow & \swarrow & \searrow & \swarrow & \searrow \\ .35 & 35356 & 616 & 35 & 353 & & & & & \\ ab & b & c & d & & & & & & ab \end{array}$

5. Vibrasi

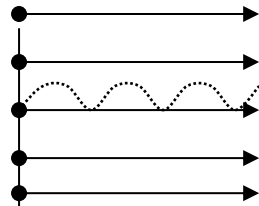
Perlu diketahui sebelumnya, bahwa vibrasi (*vibration*) adalah bukan istilah dalam karawitan Jawa, melainkan istilah umum yang dapat ditemui dalam dunia musik. Vibrasi, sering digunakan untuk menunjuk salah satu teknik suara, mencakup suara manusia (vokal), dan suara alat (gesek, dan tiup).

Dalam musik klasik barat, pengertian dasar vibrasi adalah getaran, yakni bunyi nada yang bergetar. Vibrasi sebagai salah satu teknik dalam permainan biola (*violin*), sementara dipinjam untuk menyebut teknik *rebaban*. Alasannya, karena selama ini memang belum ada istilah khusus untuk menyebut teknik ini dalam *rebaban*. Setidaknya, terdapat 3 “warna” vibrasi dalam *rebaban* gaya Surakarta, antara lain sebagai berikut.

- I. Menggetarkan satu nada, yakni salah satu jari menekan pada kawat, tanpa berubah posisi, dan hanya pergelangan tangan yang bergerak (dengan gerakan ke atas, dan ke bawah)
- II. Menggetarkan satu nada dengan jari menempel pada kawat, disertai gerakan jari “menekan ke dalam” secara ajeg.

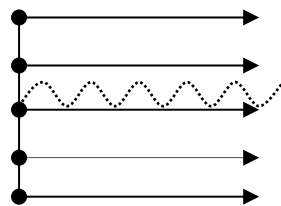
- III. Menggetarkan satu nada, tetapi yang berperan “bergerak” adalah jari di bawahnya, sehingga terkesan ada tambahan nada di atasnya.

Ilustrasi 8. Vibrasi I, contoh nada getar 2 (ro)



Dilihat dari hasil suaranya, teknik vibrasi I memiliki kesan suara yang bergelombang dengan tempo tamban, dan *ajeg* (atau stabil). Asumsinya, teknik ini dapat membuat atau menambah kesan *rasa rebaban* yang *anteb*. Contoh teknik tersebut, sering ditunjukkan oleh Djumadi, juga Saptono, dan lain sebagainya.

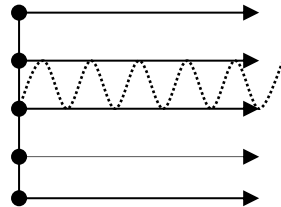
Ilustrasi 9. Vibrasi II, contoh nada getar 2 (ro)



Teknik vibrasi II, menunjukkan kemiripan dengan vibrasi I. Perbedaannya, hanya terletak pada gerakan jarinya, yakni dengan “menekan” ke dalam. Sehingga, suara yang dihasilkan seperti halnya bergelombang tetapi lebih cepat, seperti dalam “Gregorian” (vokal gereja). Suara yang demikian, dalam bahasa Jawa sering disebut “*keder*”. Contoh teknik *rebaban* (vibrasi II) tersebut, banyak

dipertunjukkan oleh Martopangrawit. Oleh masyarakat karawitan Jawa, teknik ini sering diidentikkan dengan kesan rasa *berag*.

Ilustrasi 10. Vibrasi III, contoh nada getar 2 (ro)

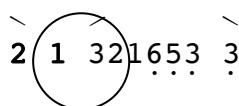


Pada dasarnya, teknik vibrasi III, mirip dengan jenis vibrasi I. Hanya saja, terdapat tambahan “sentuhan” nada di atasnya. Misalnya seperti ilustrasi di atas, nada vibrasi 2 (ro) dengan jari (b) tengah, kemudian jari (c) di bawahnya yang membuat vibrasi dengan menimbulkan nada 3 (lu). Sehingga, suara yang dihasilkan terkesan ada dua nada, yakni 2 (ro), dan 3 (lu).

Sesungguhnya, jenis vibrasi ini, dapat dikatakan sebagai teknik *nggrawil*, akan tetapi dilakukan secara beruntun, dan “ajeg”. Dalam teknik ini, sentuhan jarinya tidak seperti *nggrawil*, artinya tidak terlalu ditekan, melainkan hanya disentuh secara samar-samar atau “mengambang”. Teknik ini, sebenarnya “agak diluar tradisi” atau kebiasaan pengrawit Jawa. Artinya, memang jarang ditemukan pada pengerbab-pengrebab umumnya. Akan tetapi, hal itu justru menjadi cirikhas *rebaban* seseorang. *Pengrebab* yang dimaksud adalah Rahayu

Supanggah. Berikut contoh *senggrehngan*,²⁰ pelog nem, oleh R. Supanggah dengan menggunakan teknik vibrasi III.

Ilustrasi 11. Contoh *senggrehngan* dengan teknik vibrasi III.



Nada 2 (ro), dan 1 (ji) pada *kosokan* pertama, adalah salah satu contoh yang sering beliau terapkan pada salah satu *senggrehngan*. Hal ini cukup menariknya. Karena, hanya dengan mendengarkan satu *kosokan* dapat diketahui siapa *pengrebabnya* “bagi mereka yang cermat”. Hal yang demikian, tentu saja dapat dilakukan oleh siapa saja. Artinya, dalam dunia karawitan tradisi, kiranya bebas untuk membuat atau bahkan menciptakan teknik-teknik baru, selama hal itu dapat diterima oleh masyarakat pendukungnya.

Tambahan mengenai pembahasan di atas. Jenis vibrasi I, dan III, biasanya sering diterapkan dalam irama yang ritmis atau nada-nada panjang yang tidak terikat oleh ketukan. Misalnya, selain *senggrehngan*, juga dalam *pathetan*, dalam *adangiyah*, *buka* dan sebagainya. Pada sajian gendhing, yakni dalam kalimat lagu *gantungan*, atau *balungan nggantung*, teknik *vibrasi* sering menghiasi atau mengisi “ruang” panjang tersebut. Artinya, di sini adalah tempat

²⁰ *Senggrehngan* adalah lagu pendek yang dibawakan oleh rebab sebagai petunjuk atas laras dan pathet dari sebuah gendhing. keterangan lebih lanjut dapat diperiksa pada bab IV, dalam sus bab wacana *senggrehngan*.

yang “lebih bebas”. Bagi mereka (pengrebab) yang “demen” dengan teknik ini, Lagu gantungan adalah wadah ekspresi untuk menampilkan teknik ini. Jenis teknik ini biasanya akan menghasilkan karakter *rebaban* yang *tregel* dan kesan rasa *bregas*. Namun demikian, di antara para pengrebab, juga ada beberapa yang hampir “sama sekali” tidak menggunakan teknik vibrasi. Jadi, suara yang ditimbulkan adalah nada murni, tanpa ada getaran. Salah satu contoh pengrebab yang dimaksud adalah Wahyopangrawit. Pada umumnya masyarakat karawitan menilai *rebaban* tersebut berkarakter halus, dan *mbanyu mili*.

6. Kadhalan

Kadhalan berasal dari kata dasar kadal, yakni menunjuk pada seekor binatang melata yang hidup di tanah maupun di pepohonan. Sebagai salah satu teknik *rebaban*, istilah ini jarang digunakan atau “bahkan belum” dijumpai. Masyarakat karawitan pada umumnya, lebih mengenal istilah *kadal menek* daripada *kadhalan*, meskipun kedua-duanya memiliki kemiripan, dan dapat dikatakan sejenis.

Terkait dengan teknik tersebut, Warsadiningrat dalam *Serat Sesorah Gamelan* menyebutkan istilah *Sitaparama*. Pengertian istilah ini tidak jelas menunjuk pada teknik jari, *kosokan*, atau lagu, cengkok, dan wiledan. Namun, dalam *Serat* tersebut disebutkan kata

sakekadhalan yang pengertiannya kira-kira sama dengan kata *kadhalan*. Berikut kutipan yang dimaksud.

*“Ingkang winastan sitaparama, inggih punika ukel **sakekadhalan**. Jariji sekawan pisan gesang, mboten kalintu prenahipun, yen hambesut inggih jenthikipun ingkang kaangge hambesut. Wiwiletanipun tansah saged hadamel raos ingkang sakalangkung amiraos. Datan kewran saolah kridhaning gendhing.”²¹*

(Yang disebut sitaparama adalah gerak *sakekadhalan*. Keempat jari semua hidup, tidak tertata rapi tempatnya, jika *mbesut* menggunakan jari kelingking untuk *mbesut*. *Wiwiletnya*/ lagunya sungguh membuat rasa menjadi enak dan indah)

Menanggapi kutipan di atas, bahwa *sitaparama* adalah menunjuk pada gerak, yakni gerak ke-empat jari. Dengan demikian, *sitaparama* (*gerak kadhalan*) dapat dipahami sebagai teknik jari. Dalam studi ini, sengaja memilih menggunakan istilah *kadhalan* dengan tujuan agar lebih mudah dihafalkan, sebagaimana telah terdapat teknik *kadhal menek*.

Pada dasarnya, teknik *kadhalan* dapat diterapkan pada buka gendhing, gendhing, dan pathetan. Dalam keperluan buka gendhing, diduga teknik ini muncul sebagai akibat “keterpaksaan” untuk membuat *rambatan* dari nada kecil ke nada besar, agar terkesan enak atau *urip* (hidup). Misalnya, rambatan dari nada 6 (nem) ke 2 (ro), berikut contoh teknik *kadhalan* pada salah satu buka gendhing.

²¹ Warsadiningrat, 1920: 29

Notasi 2. Buka gendhing Miling laras slendro manyura

. $\overset{\frown}{1}\overset{\smile}{2}$ 6 . . $\overset{\frown}{2}$ $\overset{\smile}{3}$ $\overset{\frown}{5}$ $\overset{\smile}{5}$. . $\overset{\frown}{6}$ $\overset{\smile}{3}$ $\overset{\frown}{5}$ $\overset{\smile}{6}$ 65323 $\overset{\smile}{2}$

Lagu yang terdapat dalam kolom tersebut, adalah teknik *kadhalan* yang dimaksud. Selain gendhing Miling, masih terdapat sejumlah gendhing-gendhing yang biasanya menggunakan teknik tersebut. Lebih banyak, ditemukan pada buka gendhing-gendhing laras Slendro Nem. Dalam *wiledan seleh-seleh* tertentu, terkadang teknik ini sering muncul, misalnya *wiledan seleh 2* (ro).

Wiledan dasar : $\overset{\frown}{.}\overset{\smile}{2}\overset{\smile}{3}$ $\overset{\frown}{2}\overset{\smile}{3}\overset{\smile}{5}$ 5 653 $\overset{\smile}{2}$

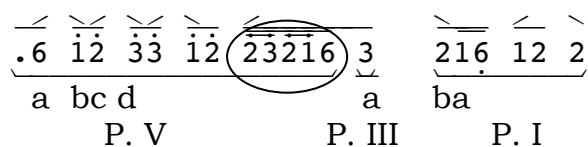
Wiledan kembangan : $\overset{\frown}{.}\overset{\smile}{2}\overset{\smile}{3}$ $\overset{\frown}{2}\overset{\smile}{3}\overset{\smile}{5}$ 5 565323 $\overset{\smile}{2}$
(Kadhalan)

7. Kadal menek

Kadal menek adalah wujud pengembangan dari teknik *kadhalan*. Tambahan kata *menek* mengandung pengertian naik ke atas, yakni gambaran seekor *kadal* yang naik ke atas pohon. Pengertian *menek* dalam teknik rebaban, dapat dipahami sebagai gerakan tangan yang pindah “meloncat” dari posisi ke posisi. Umumnya, dari posisi bawah ke atas, misalnya dari posisi V meloncat ke posisi I.

Sebagai teknik rebaban, *kadal menek* boleh dikatakan sebagai teknik yang memiliki tingkat kesulitan lebih dibandingkan dengan teknik-teknik jari yang lain. Kesulitan yang dimaksud, terletak pada loncatan posisi satu ke posisi yang lain, dalam satu *kosokan* (gesekan). Lebih jelasnya, berikut salah satu contoh penerapan teknik *kadal menek* dalam cengkok *puthut gelut*, laras slendro pathet manyura.

Ilustrasi 1. Teknik *kadhal menek* dalam cengkok *puthut gelut*.



Wiledan atau lagu yang terdapat pada lingkaran tersebut, adalah teknik *kadalan*. Adapun teknik *kadal menek* dapat dilihat dari loncatan posisi V, yang singgah ke posisi III (jari a pada nada 3), kemudian menuju posisi I sebagai akhirnya (seleh wiledan), dalam satu *kosokan* (gesekan) maju.

Selain sebagai *wiledan* atau bentuk alternatif cengkok dalam sajian gendhing, teknik tersebut juga sering muncul dalam pathetan, bahkan dalam buka gendhing. Dalam pathetan misalnya, biasanya teknik ini digunakan sebagai *rambatan* dari nada kecil menuju seleh nada besar, seperti contoh di bawah ini, cuplikan dari salah satu bagian pathetan *Sanga wantah*.

Ilustrasi 2. Teknik *Kadhal menek* Dalam Pathetan

Vokal: $\underline{6\dot{1}.65},$ 2 2 2 2 2 2 216 6
 O sang dwi-ja wa ra mbre- nge- ngeng

Rebaban $\overset{/}{5} \overset{\backslash}{5} \overset{/}{6\dot{1}} \overset{\backslash}{\dot{1}65} \quad (56532612) \overset{\backslash}{1} \quad \overset{\backslash}{232} \overset{\backslash}{2} \overset{/}{21} \overset{\backslash}{6}$

Seperti yang diungkapkan di atas, teknik ini juga terdapat dalam buka gendhing, misalnya gendhing Lobong. Maka, tidak mengherankan jika buka gendhing ini dianggap sebagai buka “yang paling sulit” di antara buka-buka gendhing lainnya. Salah satu kerumitan tersebut terlatak pada penggunaan teknik *kadal menek*, pada bagian awal kalimat lagu buka.

Notasi 3. Buka Gendhing Lobong

$\overset{\backslash}{6} \overset{/}{6\dot{1}653} \overset{\backslash}{2\dot{3}} \overset{/}{2} \overset{\backslash}{16} \overset{/}{12} \overset{\backslash}{2} \overset{/}{21} \overset{\backslash}{12} \overset{/}{12} \overset{\backslash}{6} \overset{/}{3} \overset{\backslash}{16} \overset{\backslash}{(12)}$
 c cd a b c
 P.III P.I

Sebenarnya jika diamati secara cermat, lagu yang terkolom tersebut mirip dengan pola lagu drahwilan. Diduga bahwa teknik *kadal menek* pada buka lobong tersebut berawal dari permainan pengrebab di masa lalu, yang kemudian ditirukan oleh generasi di bawahnya, dan akhirnya dijadikan semacam “pembakuan”, atau boleh dikatakan buka *pamijen* (khusus).

8. *Geter*

Geter sesungguhnya pengertiannya sama dengan *gregel* (satu jari), yakni mengetarkan satu nada dengan satu jari. Perbedaannya, bahwa *geter* hanya untuk menunjuk *gregel* yang menggunakan jari (a) atau telunjuk. Jika diamati secara cermat *geter* adalah adalah suara yang bergelombang (Jw: *ngombak*) dengan kecepatan tertentu, tetapi tidak lebih cepat dari *gregel*

Relaitasnya, teknik ini ditemukan pada beberapa pengrebab.

Wiledan seleh 5 (ma),dalam slendro Sanga (atau cengkok nduduk)

$\overline{.56} \overline{561} \dot{2} \overline{616} 5$

Dalam titilaras rebaban, dan guru rebab, biasanya menuliskan notasi rebaban seperti contoh di atas. Titilaras tersebut, hanya bagi pengrebab pemula atau siswa yang menyajikan notasi seperti contoh di atas. Kedudukan teknik *gregel*, *vibration*, *kadalan*, *mbesut*, *ngawil*, *grawil* tersebut adalah sebagai penghias *wiledan*. Setelah mendapat bumbu-bumbu tertentu tersebut, wiledan seleh 5 (ma) di atas dapat berubah seperti berikut.

$\overline{.56} \overline{561} \dot{2} \overline{616} 5$

Dari sekian pembahasan mengenai teknik jari, merupakan sebagian kecil yang dapat teramati. Dalam praktiknya kiranya masih

banyak berbagai macam teknik yang lebih rumit sehingga sulit untuk dinotasikan. Teknik-teknik yang dimaksudkan, tidak selalu muncul dalam permainan mereka, tetapi terkadang juga muncul secara spontan.

Dengan itu, maka teknik-teknik rebaban gaya Surakarta akan berkembang, bertambah jumlahnya, karena teknik-teknik tersebut berawal dari teknik individu, yang kemudian ditirukan oleh orang lain sehingga menjadi hal yang umum.

DAFTAR PUSTAKA

- Martopangrawit. 1972. *Titilaras Kendangan*. Surakarta: Dewan Mahasiswa Akademi Seni Karawitan Indonesia.
- Mloyowidodo. 1976a. *Gendhing-gendhing Jawa Gaya Surakarta*. Jilid I. Surakarta: ASKI Surakarta.
- . 1976b. *Gendhing-gendhing Jawa Gaya Surakarta*. Jilid II. Surakarta: ASKI Surakarta.
- . 1976c. *Gendhing-gendhing Jawa Gaya Surakarta*. Jilid III. Surakarta: ASKI Surakarta.