

**TRANSLITERASI MUSIKAL TEPAK KENDANG
TERHADAP SIKAP GERAK PESILAT
DALAM KESENIAN KENDANG PENCA**

**LAPORAN AKHIR
PENELITIAN DASAR**



**Dani Yanuar, S.Sn., M.Sn.
NIP 199301092023211017**

Anggota

**Sigit Purwanto, S.Sn., M.Sn
NUP 9900009621**

**Ullum Fadilla Fauzan
NIM 211121014**

**Dibiayai DIPA ISI Surakarta Nomor: SP DIPA-023.17.2.677542/2024
tanggal 24 November 2023**

**Direktorat Jenderal Perguruan Tinggi,
Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset dan Teknologi
sesuai dengan Surat Perjanjian Pelaksanaan Penelitian / PKM
Nomor: 882A.10/IT6.2/PT.01.03/2024**

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
Oktober 2024**

KATA PENGANTAR

Limpahan rasa syukur dipanjatkan kepada gusti yang mahas suci Tuhan semesta alam yang telah memberikan anugrah kesehatan dan keberkahan, sehingga penulis dapat menyelesaikan laporan penelitian dengan judul “Transliterasi Musikal Tepak Kendang Terhadap Sikap Gerak Pesilat dalam Kesenian Kendang Penca”. Proses penulisan laporan ini cukup banyak memberikan tantangan baik aspek yang menguras pikiran dan juga tenaga, kendati demikian tulisan ini dapat terselesaikan.

Tulisan ini sangat kental dengan informasi data lapangan yang terus berkembang seiring berjalannya waktu. Penulis sangat menyadari keterbatasan dalam kertas laporan penelitian ini, sehingga masih perlu perbaikan-perbaikan untuk melengkapi informasi di dalamnya. Tidak banyak analisis yang dilakukan dalam penelitian ini, hanya memaparkan data lapangan yang menitikberatkan pada keterangan narasumber. Walaupun demikian, semoga tulisan ini dapat bermanfaat bagi pembaca dan mampu memantik pikiran-pikiran kritis untuk memberikan kelengkapan data yang lebih baik. Selamat membaca!!!

Surakarta, 30 Oktober 2024
Penulis

Dani Yanuar

ABSTRACT

Kendang Penca is an art form that presents a complexity of interactions between the movements of fighters and the patterns of tepak kendang. The interaction between the two shows the connection between the language of movement and the language of music in building the concept of harmonious performance. From this interaction, the phenomenon of transliteration emerges, namely the process of translating the language of motion into the language of music, which in this case is the tepak kendang pattern. This research aims to reveal the process of transliterating the sound of tepak kendang music to martial arts movements in the Kendang Penca performance art. The problem posed is how the tepak kendang pattern and how the transliteration of the tepak kendang sound to the movements of the fighter is carried out. The theoretical concept of transliteration as part of the discipline of philology is used as a theoretical basis for examining research problems, while qualitative research methods with an ethnographic approach are used to guide researchers in extracting data, interpreting, and finding research conclusions. The results of this study reveal that the transliteration process carried out by the rider is framed by the concept of luyu aesthetics, so that the expression of the tepak kendang pattern presented is at the level of the perspective of appropriateness of the community supporting the art of kendang penca.

Keywords: *Kendang Penca, Transliteration, Tepak Kendang, Luyu Concept.*

ABSTRAK

Kendang penca merupakan salah satu bentuk kesenian yang menghadirkan kompleksitas interaksi antara gerak pesilat dan pola permainan *tepak kendang*. Jalinan interaksi keduanya menunjukkan keterhubungan bahasa gerak dan bahasa musik dalam membangun konsep keselarasan sajian pertunjukan. Dari interaksi tersebut kemudian memunculkan fenomena transliterasi, yaitu adanya proses penerjemahan bahasa gerak ke dalam bahasa musik yang dalam hal ini adalah pola *tepak kendang*. Riset ini bertujuan untuk mengungkap proses transliterasi suara musik *tepak kendang* terhadap gerak silat dalam seni pertunjukan *Kendang Penca*. Permasalahan yang diajukan adalah bagaimana pola *tepak kendang* dan bagaimana transliterasi dilakukan bunyi *tepak kendang* terhadap gerak-gerak pesilat dilakukan. Konsep teoritik transliterasi sebagai bagian disiplin filologi digunakan sebagai landasan teori untuk mengkaji permasalahan penelitian, sementara metode penelitian kualitatif dengan pendekatan etnografi digunakan sebagai panduan langkah peneliti dalam melakukan penggalan data, menafsirkan, dan menemukan simpulan penelitian. Hasil penelitian ini mengungkap bahwa proses transliterasi yang dilakukan pengendang dibingkai oleh konsep estetika *luyu*, sehingga ekspresi pola *tepak kendang* yang dihadirkan berada pada tataran perspektif kepantasan masyarakat pendukung kesenian *kendang penca*.

Kata Kunci: *Kendang Penca*, Transliterasi, *Tepak Kendang*, Konsep *Luyu*.

DAFTAR ISI

HALAMAN SAMPUL	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
KATA PENGANTAR	iii
ABSTRACT	iv
ABSTRAK	v
DAFTAR ISI	vi
DAFTAR GAMBAR	vii
DAFTAR TABEL	viii
BAB I PENDAHULUAN	1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah	3
C. Pendekatan Pemecahan Masalah	3
BAB II TINJAUAN PUSTAKA	6
A. <i>Review</i> Pustaka dan <i>State of The Arts</i>	6
B. Studi Pendahuluan (<i>Roadmap</i> Penelitian)	9
BAB III METODE PENELITIAN	12
A. Tahapan, Model, dan Rancangan Penelitian	12
B. Jadwal Pelaksanaan	14
BAB IV HASIL DAN PEMBAHASAN	15
A. Keberadaan Kesenian <i>Kendang Penca</i>	15
B. Anatomi dan Sumber Bunyi <i>Kendang Penca</i>	21
C. Pola Penyajian <i>Tepak Kendang</i> dalam Kesenian <i>Kendang Penca</i>	25
D. Proses Transliterasi Musikal <i>Tepak Kendang</i> Terhadap Sikap Gerak Pesilat dalam Kesenian <i>Kendang Penca</i>	28
1. Hubungan <i>Tepak Kendang</i> dan Sikap Gerak Pesilat	28
2. Proses Transliterasi <i>Tepak Kendang</i>	30
3. Pertimbangan Estetika <i>Luyu</i> sebagai Dasar Proses Transliterasi	32
BAB V PENUTUP	35
DAFTAR PUSTAKA	37
DAFTAR NARASUMBER	38
LAMPIRAN	39

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1. Proses transliterasi teks gerak ke dalam teks musikal	5
Gambar 2. Road Map Penelitian Lima Tahun Kedepan	10
Gambar 3. Empat aspek penilaian peserta dalam <i>pasanggiri seni penca</i>	16
Gambar 4. Perangkat <i>waditra</i> kesenian <i>kendang penca</i>	17
Gambar 5. Inovasi perkembangan instrumen gamelan untuk pertunjukan kesenian <i>kendang penca</i> . Pertunjukan di Ciwidey, kabupaten Bandung Barat	19
Gambar 6. Anatomi <i>kendang indung</i>	21
Gambar 7. Anatomi <i>kendang anak</i>	22
Gambar 8. <i>Kendang penca</i> terdiri dari <i>kendang indung</i> (kanan) dan <i>kendang anak</i> (kiri)	22
Gambar 9. Audio visual pola <i>tepak kendang</i> pada kesenian <i>kendang penca</i>	27

DAFTAR TABEL

Tabel 1. Jadwal Pelaksanaan Penelitian	14
Tabel 2. Ragam Bunyi Kendang Indung	24
Tabel 3. Ragam Bunyi Kendang Anak	24
Tabel 4. Model susunan pola <i>tepak kendang</i> dalam pertunjukan kesenian <i>kendang penca</i>	26



BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang

Transliterasi merupakan salah satu istilah yang cukup akrab ditemukan dalam berbagai studi ilmu filologi. Hal ini berkaitan tentang sebuah proses pembacaan terhadap simbol-simbol bahasa tertentu yang kemudian diterjemahkan dengan simbol bahasa lain, sehingga membentuk pemahaman makna yang sama (Harahap, 2021). Hanya saja transliterasi yang sebenarnya merupakan bagian dari disiplin ilmu bahasa ternyata juga memiliki korelasi logika dasar dengan hasil ekspresi-ekspresi kesenian tertentu. Salah satunya seperti terlihat pada fenomena seni *Kendang Penca*.

Kendang Penca merupakan salah satu jenis kesenian rakyat yang memadukan aspek ketangkasan gerak atau aktivitas fisik bela diri dan musik sebagai media utama. Kesenian ini tersebar secara luas hampir di sebagian besar wilayah Jawa Barat. Setiap wilayah memiliki unsur kekhasan tersendiri sebagai penanda identitas yang membedakan kecenderungan suatu wilayah dengan wilayah persebaran yang lain, baik ditinjau dari aspek estetika gerak maupun estetika musikal.

Pertunjukan kesenian *Kendang Penca* memiliki beberapa perangkat instrumen (*waditra*) pokok yang meliputi: satu set *kendang indung*, satu set *kendang anak*, *tarompét*, dan *bendé*. Selain beberapa *waditra* tersebut, ada sebuah konvensi penggunaan perangkat *waditra* lain yang juga kerap ditemukan, yaitu berkaitan dengan penggunaan *kempul* sebagai alternatif pengganti *waditra bendé*. Setiap *waditra* memainkan peran secara proporsional dalam mewujudkan keutuhan harmoni sajian pertunjukan, baik antara pemusik (*nayaga*) dengan pesilat ataupun antarnayaga itu sendiri yang saling berelasi. Prinsip sajian seperti ini tidak terkecuali berlaku juga untuk *waditra kendang*. Bahkan instrumen *kendang* memiliki peran yang esensial, kehadirannya dapat dikatakan sulit tergantikan oleh instrumen lain.

Instrumen *kendang* pada kesenian *Kendang Penca* berperan sebagai: pengatur irama sajian gending, pemberi tanda peralihan atas struktur gending, pengatur tempo, pemberi aksentuasi atas gerakan-gerakan pesilat, dan pengatur dinamika sajian secara keseluruhan. Seluruh fungsi yang diperankan *kendang* sebagaimana tersebut, hakikatnya tidak dapat lepas dari prinsip untuk menguatkan sajian gerak pesilat sehingga terkesan lebih hidup sebagai sebuah pertunjukan. Secara garis besar, sajian *Kendang Penca* dapat dilihat dalam dua bentuk yaitu bentuk yang terencana dan tidak terencana. Bentuk terencana tampil dalam struktur koreografi jurus *pencak* silat konvensional yang tersaji dalam *tepak tilu*, *tepak dua*, dan *palered*. Sementara untuk bentuk gerak yang tidak terencana tampil pada bagian struktur pertunjukan *padungdung*, di mana pada bagian ini adalah ruang untuk mengakomodir improvisasi gerak dari masing-masing pesilat.

Ketajaman imaji seorang pengendang dalam merespon simbol-simbol gerak menjadi ujian besar yang kemudian diwujudkan dalam bahasa musikal berupa vokabuler bunyi *kendangan* hingga bunyi tersebut terangkai menjadi pola-pola *tepak kendang*. Apabila dipahami lebih dalam proses kreatif yang dilakukan pengendang tidak hanya sekedar usaha merespon gerak pesilat dengan ragam bebunyian *tepak kendang* tanpa makna, namun lebih jauh dari itu bahwa bebunyian yang dihasilkan dari *kendang* adalah hasil transliterasi bahasa gerak silat menjadi bahasa musikal. Dengan kalimat lain, terjadi proses penerjemahan bahasa gerak yang diperagakan pesilat menjadi bahasa musik yang terakomodir pada sajian *tepak kendang*. Adanya usaha transliterasi dari bahasa gerak menjadi rangkaian bahasa musik *tepak kendang* itulah, sehingga menjadikan pemilihan bunyi dan rangkaian pola *tepak kendang* terdengar bermakna dan selaras dengan gerak-gerak tubuh pesilat.

Proses transliterasi bunyi *tepak kendang* terhadap sikap gerak pesilat menjadi persoalan yang menarik untuk diinvestigasi. Proses transliterasi dari seorang pengendang ketika memilih dan menentukan vokabuler bunyi tertentu hingga kemudian merangkainya menjadi pola-pola *tepak kendang* untuk menggambarkan sikap gerak tubuh pesilat dalam prinsip bahasa musikal karawitan Sunda, menjadi hal yang menarik untuk dikaji secara mendalam.

Melalui keberhasilan penelitian ini, nantinya juga dapat melihat lebih jauh tentang bagaimana proses dan hasil dari proses transliterasi musikal oleh pengendang ketika menerjemahkan bahasa gerak para pesilat. Berangkat dari ketertarikan terhadap fenomena transliterasi musikal tersebut maka penelitian ini perlu dihadirkan.

B. Rumusan Masalah

Fenomena *tepak kendang* sebagai instrumen yang memiliki pengaruh besar dalam menghadirkan capaian estetika sajian pertunjukan *Kendang Penca* menjadi aspek yang esensial untuk ditelusuri secara mendalam. Riset ini berupaya memecahkan fenomena permasalahan dengan memfokuskan pada dua pertanyaan penelitian yaitu:

1. Bagaimana pola penyajian *tepak kendang* dalam kesenian *Kendang Penca*?
2. Bagaimana proses transliterasi musikal *tepak kendang* terhadap sikap gerak pesilat dalam kesenian *Kendang Penca*?

C. Pendekatan Pemecahan Masalah

Langer yang menyebut bahwa seni adalah bahasa dari yang tidak terucapkan (Santosa, 2021:17). Pernyataan tersebut sekaligus memberi peluang penggunaan konsep-konsep bahasa untuk memecahkan permasalahan yang muncul dari suatu fenomena kesenian. Seturut pendapat Langger tentang seni adalah bahasa, maka permasalahan dalam penelitian ini akan berusaha dipecahkan melalui salah satu konsep filologi yaitu transliterasi.

Transliterasi merupakan tindakan pengubahan teks dari satu tulisan ke tulisan yang lain atau dapat disebut alih huruf atau alih aksara. Misalnya dari huruf Jawa ke huruf latin, dari huruf Sunda ke huruf latin dan sebagainya (Darusuprpta, 1984:2). Sepaham dengan pendapat Darusuprpta, Baried juga menyebutkan jika transliterasi adalah penggantian jenis tulisan, huruf demi huruf dari satu abjad ke abjad yang lain (Baried (1977:90). Melalui kedua pendapat tersebut hakekatnya dapat dipahami bahwa tranliterasi adalah sebuah hasil dari proses penerjemahan dengan cara melakukan tindakan alih jenis tulisan, alih

huruf, atau alih teks bahasa tertentu dengan tulisan, huruf, maupun teks dari bahasa yang lain.

Fenomena transliteasi yang terjadi dalam filologi ternyata juga dapat ditemukan kesetaraannya dengan fenomena gerak pesilat dan bunyi *tepak kendang* dalam seni *Kendang Penca*. Dalam penyetarannya maka dapat dipahami jika gerak gerik pesilat dalam seni pertunjukan *Kendang Penca* sesungguhnya adalah teks bahasa gerak, sementara kehadiran ragam bunyi *kendangan* sebagai teks dari bahasa suara musik. Dalam sajian kesenian tersebut, *tepak kendang* yang dalam fungsi utamanya menjadi pengiring seni gerak silat, akan berusaha memberi aksentuasi terhadap sikap tubuh, gerak-gerik, dan pola-pola gerak yang dipersentasikan para pesilat dalam pertunjukan. Proses pemberian aksentuasi terhadap bentuk gerak pesilat terjadi dengan cara menerjemahkan unsur-unsur gerak pesilat dalam tafsir bunyi-bunyi *kendangan*.

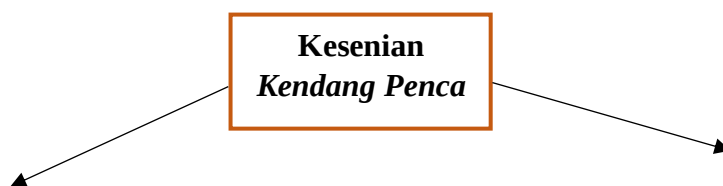
Hal tersebut dapat dilakukan ketika adanya kesepahaman yang terbentuk dalam perjalanan budaya seni *Kendang Penca*, di mana gerak-gerak pesilat adalah bahasa yang memiliki unit berupa sikap gerak, motif gerak (*kembangan*), dan pola gerak (*jurus*) yang setara dengan konsep suku kata, kata, dan kalimat dalam konsep bahasa. Berangkat dari pemahaman yang sebagaimana tersebut kemudian seorang pengendang mulai menerjemahkan unit-unit bahasa gerak dengan bahasa musik melalui pembentukan suara dari instrumen *kendang*. Dengan demikian lahirlah garap pemilihan bunyi “blang”, “pak”, “pung”, “bang”, “det” dan sebagainya untuk menerjemahkan sikap gerak tertentu dari pesilat, menerapkan motif *tepak kendangan* “tarung”, “nenggeul” dan sebagainya untuk menerjemahkan motif-motif gerak pesilat, dan membunyikan rangkain motif menjadi pola-pola *kendangan* tertentu seperti *tepak tilu*, *tepak dua*, *plered* dan yang lain untuk menterjemahkan pola-pola gerak *jurus* pesilat.

Pada konsep teoritik transliterasi terdapat beberapa metode yang menjadi acuan untuk membaca fakta dan menganalisis data. Salah satu metode transliterasi yang dirasa tepat untuk membaca kasus penelitian ini adalah metode ortografis atau metode transliterasi kritik. Menurut Katz dan Frost (dalam Agustina, 2014) menyatakan bahwa ortografi adalah sistem ejaan suatu bahasa atau gambaran

bunyi suatu bahasa dalam bentuk tulisan atau lambang. Ortografi juga dapat diartikan sebagai hubungan antara tulisan atau seperangkat simbol dan struktur bahasa. Selain itu, ortografi juga berhubungan dengan ejaan, kapitalisasi, pemecahan kata, dan tanda baca. Ortografi memberikan himpunan simbol serta aturan penulisan simbol-simbol tersebut.

Ketika berbicara seni sebagai sebuah teks bahasa, maka artinya persoalan simbol-simbol dalam kesenian *Kendang Penca* baik yang melekat pada gerak pesilat dan bunyi *tapak kendang* sebagai musiknya adalah juga sebuah teks bahasa. Kesesuaian antara koreografi silat dengan bunyi *tepak kendang* yang dapat dilihat dalam arena pertunjukan, sebenarnya bukan suatu kebetulan semata. Korelasi yang selaras dari bunyi *tepak kendang* terhadap gerak pesilat yang diiringinya terjadi salah satunya karena keberhasilan seorang pengendang menerjemahkan bahasa gerak pesilat kedalam bahasa musik dengan medium instrumen *kendang*.

Berangkat dari konsep teoritik transliterasi maka penelitian ini menyakini bahwa adanya hubungan antara gerak tubuh pesilat dengan pola *tepak kendang* terjadi karena tindakan yang menyerupai transliterasi. Antara gerak *pencak* silat dan motif *tepak kendang* sama-sama memiliki “imaji” untuk mewujudkan bentuk-bentuk simbol komunikasi. Perbedaannya terletak pada media simbol komunikasi yang digunakan, di mana pesilat berbicara dengan simbol bahasa gerak sedangkan *kendang* berbicara dengan simbol bahasa bunyi. Pertautan komunikasi antara bunyi *kendang* dan gerak silat terjadi ketika muncul usaha dari pengendang dan pesilat untuk saling merespon. Dalam praktiknya terlihat pengendang berusaha merespon gerak-gerak pesilat dengan menerjemahkannya ke dalam bunyi *tepak kendang* dan atau begitu pun sebaliknya. Secara ringkas logika pemecahan permasalahan dari penelitian ini adalah sebagaimana terdapat pada gambar ke-1 berikut:





Gambar 1. Proses transliterasi teks gerak ke dalam teks musikal

BAB II

TINJAUAN PUSTAKA

A. *State of the Art* dan Kebaruan

Studi tentang kesenian *Kendang Penca* menjadi salah satu objek yang terbilang masih belum banyak dibicarakan dalam naskah-naskah penelitian. Penelusuran pustaka ini menjadi langkah awal untuk mengetahui tentang peta penelitian yang sudah dilakukan oleh para peneliti sebelumnya agar dapat menentukan letak posisi kajian terhindar dari praktik plagiarisme. Adapun penelusuran sumber tersebut berpijak pada keterhubungan atau kedekatan objek baik secara material ataupun formal.

Adapun beberapa peneliti sebelumnya yang sudah melakukan kajian terkait objek *Kendang Penca* dapat dibedakan menjadi dua ranah kajian yaitu penelitian tekstual dan kontekstual. Berkaitan dengan ranah penelitian tekstual mengenai *Kendang Penca* pernah dilakukan oleh Dhita Nurunnisa (2016), Dede Taryana (2020), Muhammad Bangun Prasetyo Widodo (2023), Riky Oktriyadi (2023), sedangkan pada ranah penelitian kontekstual yaitu Rr. Paramitha Dyah Fitriasari (2023). Kajian yang ditulis oleh para peneliti tersebut memiliki aspek kedekatan dengan objek penelitian ini.

Dhita Nurunnisa (2016) tesis dengan judul “Pola Ritmik *Kendang* dalam Seni Pertunjukan *Ibing Penca* Silat di Desa Juhut Kabupaten Pandeglang-Banten” merupakan penelitian yang terfokus pada sistem penyusunan pola ritmis *kendang* dalam bentuk notasi musik Barat. Riset ini menggunakan metode penelitian kualitatif deskriptif. Hasil dari penelitian tersebut menjelaskan bahwa susunan pertunjukan *Ibing Penca* Silat terbagi menjadi 4 bagian: (1) *padungdung bubuka*; (2) *tepak dua*; (3) *tepak tilu*; dan (4) *padungdung panutup*. Pola ritmik *kendang tepak dua* terdiri dari 8 hitungan, *tepak tilu* 4 hitungan, dan *padungdung* memiliki

keluluasaan hitungan yang tidak terikat, sebab berhubungan langsung dengan gerak spontanitas pesilat. Hasil penotasian pola ritmik *kendang* dijadikan sebagai acuan perangkat pembelajaran dasar dalam bermain *Kendang Penca*. Penelitian ini memiliki objek material yang sama yaitu *Kendang Penca*, namun tidak membahas tentang konsep transliterasi dari bahasa teks gerak ke teks musikal pola *tepak kendang*.

Dede Taryana (2020) skripsi dengan judul “*Tepak Kendang Palerered dalam Ibing Pencak Silat di Perguruan Tapak Sepuh Ligar Saputra Kabupaten Tasikmalaya*”. Isi penelitian ini menjelaskan tentang *tepak kendang palered* yang menjadi ciri khas dari perguruan silat Tapak Sepuh Ligar Saputra. Penelitian ini menghasilkan beberapa informasi mengenai pola *tepak kendang palered* memiliki tiga pola tepakan yaitu *tepak palered wajib*, *tepak palered beulit kacang*, *tepak palered mulud*. Dari ketiga pola tepakan tersebut memiliki hubungan satu sama lain. *Tepak palered wajib* merupakan *tepak palered polos* atau dasar dan dikembangkan menjadi *tepak palered beulit kacang*, kemudian *tepak palered beulit kacang* dikembangkan kembali menjadi *tepak palered mulud*. Riset ini dapat dijadikan sebagai referensi untuk mengetahui pola *tepak palered* yang nantinya akan menjadi salah satu sub bagian dalam pembahasan, namun penelitian ini berbeda dengan kajian yang akan dilakukan terkait transliterasi musikal.

Muhammad Bangun Prasetyo Widodo (2023) artikel jurnal dengan judul “*Ibing Pencak Silat Gaya Cimande di Jampang Kulon Kabupaten Sukabumi*” membahas mengenai struktur gerak *pencak* silat memiliki teknik tersendiri, secara garis besar mengandung teknik serangan dan pertahanan yang disusun sedemikian rupa menjadi sebuah jurus yang indah. Seiring berkembangnya zaman *pencak* silat juga mengikuti perkembangannya yang dimana sekarang selain menjadi seni bela diri *pencak* silat juga merangkap menjadi seni pertunjukan. Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan metode deskriptif analisis. Hasil penelitian ini menunjukkan aliran *pencak* silat Cimande merupakan aliran *pencak* silat tertua dari beberapa aliran yang ada di pulau Jawa dan terkenal sebagai aliran yang besar. Silat Cimande dikenal sebagai aliran silat yang lebih banyak

menggunakan dan mengandalkan tangan kosong, setiap gerakannya memperlihatkan gerakan yang mengeksplorasi anggota tubuh sebagai anugerah Tuhan. *Pencak* silat Cimande bisa disebut sebagai salah satu induk dari gaya *pencak* yang beredar sekarang, juga gerak Cimande menjadi beberapa dasar dari gerak yang sudah dikembangkan sekarang. Dari uraian tersebut penelitian ini memiliki keterkaitan dengan gerak tubuh pesilat, namun tidak sampai pada tahap menguraikan transliterasi antara gerak silat dan *tepak kendang*.

Riki Oktriyadi (2023) artikel terbitan terbaru dari jurnal “Paraguna” jurusan karawitan ISBI Bandung yang berjudul “Tepak Ciwaringinan Pada Seni *Pencak* Silat di Kota Bandung”, mendeskripsikan ragam pola tepak ciwaringinan pada *pencak* keluarga silat di Bandung. Pola *tepak* yang diteliti adalah yang terdapat pada lagu-lagu klasik yang kerap muncul pada pertunjukan *Kendang Penca*, bisa dikatakan keberadaannya mulai punah. Artikel ini membahas tentang gambaran *pencak* silat sebagai sebuah pertunjukan seni musik pengiring *pencak* silat di Bandung, dan gambaran pola *tepak* ciwaringinan dalam *pencak* silat. Artikel ini dapat memberikan gambaran tentang salah satu jenis *tepak* yang “dianggap” memiliki pola *tepak* yang sangat khas yang menggambarkan tentang istilah Ciwaringin itu sendiri, namun penelitian ini jelas sangat berbeda dengan apa yang akan dilakukan terkait dengan transliterasi musikal.

Rr. Paramitha Dyah Fitriasari (2023) penelitian dengan judul “Komunikasi Simbolik dalam *Ibing Penca* Pada Perguruan *Pencak* Silat Padjajaran Indonesia di Sumedang Reksada Belly P”, memaparkan bahwa *ibing penca* merupakan sebuah fenomena seni dalam *Pencak* Silat yang dikemas menjadi sebuah pertunjukan. Perguruan *Pencak* Silat Padjajaran Indonesia mengemas *ibing penca* menjadi pertunjukan yang menyajikan aksi *shadow fight* secara spontan bersama *kendang* dalam setiap pertunjukan. Dalam *shadow fight* terdapat komunikasi antara pesilat dengan pemusik. Tujuan penelitian ini adalah mendeskripsikan teknik, pola, dan irama instrumen *kendang* pengiring *ibing penca*, serta menganalisis komunikasi simbolik yang diciptakan oleh instrumen *kendang* dalam memimpin dan mengiringi gerakan-gerakan *shadow fight*. Melalui analisis kualitatif menggunakan pendekatan etnomusikologi interdisiplin sosiologi, peneliti

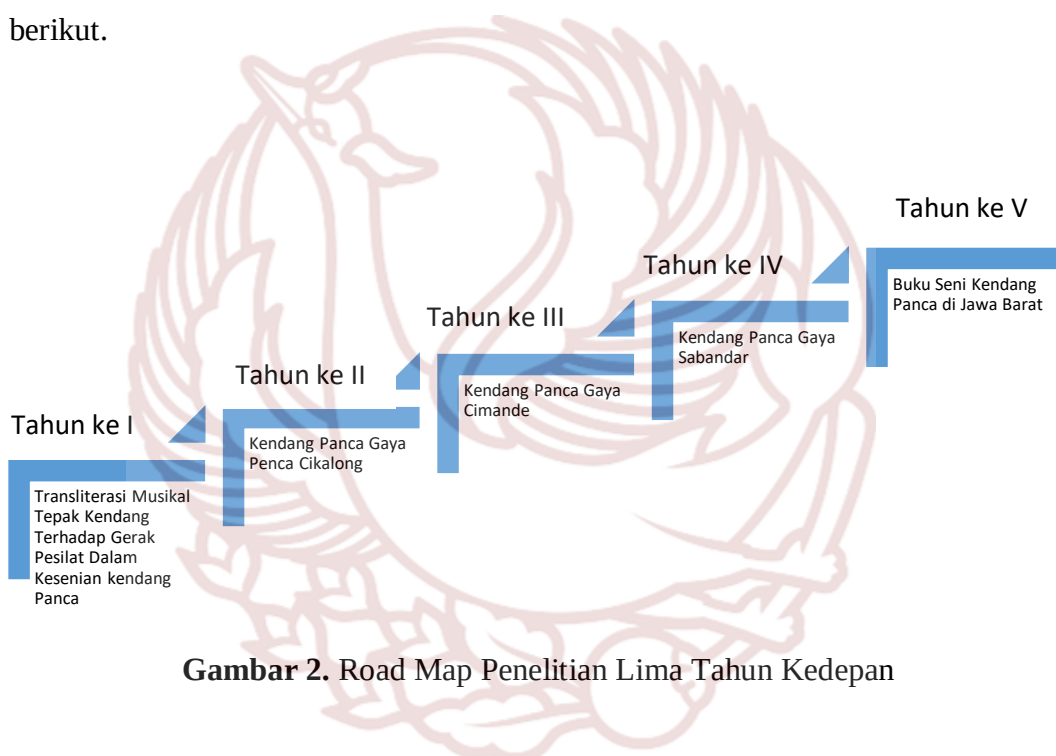
menganalisis komunikasi simbolik. Hasil dari penelitian ini menunjukkan bahwa dalam *shadow fight* terdapat simbol-simbol tertentu sebagai media komunikasi antara pesilat dengan pesilat, pesilat dengan *kendang*, dan *kendang pencak* dengan pesilat. Simbol komunikasi seorang pesilat berupa gerakan dan teriakan, sedangkan simbol komunikasi *kendang* berupa pola-pola irama dan gaya permainan instrumen *kendang*. *Kendang* berperan sebagai pemimpin, pengiring, dan penyelesai aksi *shadow fight*. Melalui tepak padungdung, *kendang* berperan dalam memunculkan ide-ide seorang pesilat dalam merangkai gerak *shadow fight*. Dalam aksi *shadow fight* pesilat melalui tahap exhibition, percobaan menyerang, menyerang dengan jurus masing-masing, penyerangan total, dan pemecahan solusi. Pada kelima tahap tersebut imajinasi pesilat dalam merangkai gerak *shadow fight* muncul karena adanya komunikasi yang disampaikan pemusik melalui permainan instrumen *kendang*. Studi ini memiliki keterkaitan yang sangat dekat mempersoalkan interaksi simbolik yang dibangun oleh pengendang dan pesilat, namun riset ini belum sampai pada penjabaran mengenai pembacaan terhadap gerak tubuh pesilat yang diwujudkan dalam bahasa musikal *tepak kendang* yang dalam rencana penelitian ini disebut konsep transliterasi.

Dari beberapa hasil penelitian sebelumnya, maka jelas posisi penelitian ini akan melakukan pembacaan dan penulisan teks gerak ke dalam teks musikal. Tujuannya agar dapat memberikan informasi mengenai sesuatu yang selama ini dianggap tidak terpola (bebas) padahal sesungguhnya memiliki konvensi kesepakatan yang tanpa disadari membentuk sebuah pola estetik. Pada titik ini, penulis ingin mengatakan bahwa riset yang akan dilakukan mengandung unsur kebaruan dalam ranah kesenian *Kendang Penca*.

B. Peta Jalan (*Road Map*) Penelitian 5 Tahun ke Depan

Penelitian dengan judul tentang “Transliterasi Musikal Tepak *Kendang* Terhadap Sikap Gerak Pesilat Dalam Kesenian *Kendang Penca*” sebenarnya merupakan langkah awal untuk menuju penelitian-penelitian selanjutnya tentang seni budaya *Kendang Penca* dalam kultur Sunda di Jawa Barat. Penelitian ini adalah rencana pada tahun pertama yang akan melengkapi rencana penelitian pada

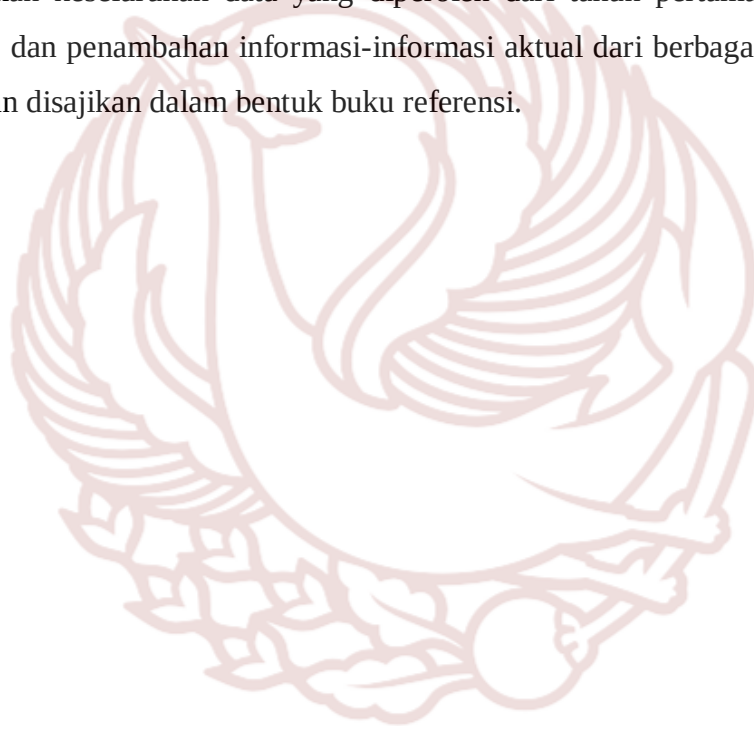
empat tahun berikutnya. Adapun rencana setelah berhasil melakukan penelitian ini adalah pada tahun kedua akan melakukan penelitian tentang sub gaya seni *Kendang Penca* Cikalong, yang dilanjutkan di tahun ketiga dengan meneliti gaya *Kendang Penca* Cimande, dan pada tahun keempat melakukan penelitian gaya *Kendang Penca* Sabandar. Tahun kelima dari penelitian ini adalah tahun terakhir dalam rangkaian rencana penelitian yaitu membukukan hasil penelitian dengan rencana judul buku “Seni *Kendang Penca* di Jawa Barat”. Adapun peta penelitian lima tahun ke depan sebagaimana tersebut dapat dilihat dalam bagan sebagai berikut.



Gambar 2. Road Map Penelitian Lima Tahun Kedepan

Indikator capaian penelitian pada tahun pertama adalah untuk memperoleh data-data yang berhubungan dengan konteks bahasa musikal permainan *kendang*, mulai dari unsur terkecil yang dalam hal ini menemukan jenis dan karakter bunyi sampai pada pembentukan pola motif dan pola kalimat *tepak*. Selain itu, menemukan data yang berkaitan dengan bahasa komunikasi musikal *kendang* yang menjadi konvensi dalam mendukung gerak pesilat, sehingga logika berpikir seorang pengendang dalam menentukan aspek-aspek bunyi yang berpeluang dihadirkan dapat terkonstruksi melalui simbol-simbol yang telah menjadi kesepakatan.

Indikator capaian penelitian pada tahun kedua, ketiga, dan keempat adalah untuk memperoleh data-data yang berkaitan dengan ciri khas atau gaya yang melekat pada wilayah Cikalong, Cimande, dan Sabandar. Dengan melihat lebih dekat ketiga gaya tersebut, maka akan memberikan informasi yang komprehensif. Pasalnya, ketiga gaya tersebut menjadi pusat acuan parameter perkembangan kesenian *kendang penca* di berbagai wilayah lain, sehingga dengan menelisik ketiga gaya tersebut mampu menghadirkan informasi berupa fakta dan data secara holistik. Terakhir, memasuki tahun kelima penelitian ini terfokus pada pengolahan keseluruhan data yang diperoleh dari tahun pertama sampai tahun keempat dan penambahan informasi-informasi aktual dari berbagai sumber untuk kemudian disajikan dalam bentuk buku referensi.



BAB III METODE PENELITIAN

A. Tahapan, Model, dan Rancangan Penelitian

Riset ini berupaya menganalisis dan menerjemahkan tentang fenomena interaksi bahasa gerak pesilat ke dalam bahasa musik yang diperankan oleh pengendang pada kesenian *Kendang Penca*. Dalam hal ini, ada peristiwa pembacaan atas simbol-simbol bahasa gerak pesilat yang kemudian ditafsir dalam permainan *tepak kendang*. Upaya penerjemahan tersebut kemudian disebut sebagai proses transliterasi musikal. Untuk dapat menjelaskan bagaimana proses terwujudnya transliterasi musikal *tepak kendang*, maka dibutuhkan penerapan metode penelitian yang tepat untuk memandu serangkaian langkah-langkah aktivitas penelitian.

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan etnografi. Pada dasarnya, etnografi menempatkan peneliti sebagai *field worker* yang terlibat dalam kehidupan satu atau sekelompok orang, untuk mengamati dan mendokumentasikan aktifitas dalam berbagai peristiwa, melakukan *pencatatan* berupa deskripsi kebudayaan, wawancara, dan data-data kualitatif lainnya. Melalui cara kerja etnografi dapat mengungkap uraian secara mendalam mengenai perilaku dan cara berfikir pada suatu masyarakat, bahkan dapat memberikan interpretasi terhadap kebudayaan yang dilihatnya. Dengan demikian data yang telah terkumpul kemudian menjadi landasan untuk dicatat, disusun, dibaca ulang, dianalisis sehingga menjadi konstruksi pengetahuan (Creswell, 2007).

Riset ini mengungkap proses dan hasil transliterasi *tepak kendang* terhadap gerak pesilat dalam kesenian *Kendang Penca*. Penelitian dilakukan pada

lokus budaya masyarakat kabupaten Bandung Barat yang terfokus pada “Komunitas PAMENCA”. Komunitas PAMENCA merupakan perkumpulan para ahli-ahli atau seniman *Kendang Penca* dengan berbagai keahlian. Komunitas PAMENCA berlokasi di Kampung Babakan Peer RT/RW 04/04 Desa Tanjung Wangi Kecamatan Cihampelas Kabupaten Bandung Barat, Provinsi Jawa Barat.

Sumber data yang dibutuhkan dalam penelitian ini meliputi fakta objek, data dokumentasi baik audio maupun visual, data wawancara narasumber dan informan, hingga studi pustaka. Untuk mendapatkan sumber data tersebut peneliti melakukan beberapa langkah pengumpulan data meliputi: studi pustaka, observasi, wawancara, dan pendokumentasian. Studi pustaka diperlukan untuk mencari data penunjang seperti teori, pendapat, berita, opini yang terkait dengan objek penelitian. Sedangkan pengumpulan data melalui dokumentasi audio-visual berfungsi menggali data yang tidak dialami secara langsung peneliti.

Pengamatan dimulai sejak bulan November 2023, pada saat itu penulis mulai bergabung dengan kelompok kesenian *Kendang Penca*. Dalam proses pengamatan, penulis melakukan peran sebagai *participant observer*. Artinya, “peneliti yang berperan sebagai anggota yang berperan serta dalam kehidupan masyarakat topik penelitian” (Emzir, 2014:39). Pengamatan difokuskan pada aspek pertunjukan meliputi: struktur jalannya sajian, interaksi simbolik gerak pesilat dan pemain *kendang* saat pertunjukan berlansung. Selain itu, kegiatan pengamatan juga dilakukan dengan cara menyaksikan tayangan video-video kesenian *Kendang Penca* yang beredar di *platform YouTube*. Rekaman-rekaman yang tersebut dari berbagai kelompok kesenian *Kendang Penca* diamati dan dijadikan sebagai sumber data atau informasi tambahan.

Penelitian ini mengaplikasikan teknik wawancara etnografi. Wawancara etnografi mirip dengan percakapan persahabatan, karena dilakukan melalui pengamatan terlibat dan dengan percakapan yang terkesan sambil lalu (Spradley, 2007:85). Wawancara kepada pelaku pengendang seni *Kendang Penca* dibutuhkan untuk memperkuat pengungkapan fakta yang terlihat oleh peneliti di lapangan. Adapun narasumber yang terlibat di dalam penelitian ini di antaranya:

1) Dede Yanto (Ketua Komunitas PAMENCA), 2) Tirta Prawita (tokoh pengendang), 3) Yosef Nurdjaman (tokoh pengendang).

Realisasi seluruh tahapan penelitian menjadi indikator ketercapaian, sementara itu target luaran dari penelitian berupa laporan penelitian ilmiah dan naskah publikasi jurnal terakreditasi nasional.



B. Jadwal Pelaksanaan

Tabel 1. Jadwal Pelaksanaan Penelitian

No	Item Kegiatan	Bulan					
		Juni	Juli	Agust	Sept	Okt	Nov
1	Pengumpulan data						
2	Pengolahan dan Analisis data						
3	Penulisan Laporan Penelitian						
4	Pembuatan Artikel untuk publikasi ilmiah						
5	Pembuatan materi presentasi hasil penelitian dan dialog interaktif dalam jaringan						
6	Penggandaan dan Pengumpulan Laporan Penelitian						
7	Pengiriman Naskah untuk Publikasi Ilmiah						

BAB IV

HASIL DAN PEMBAHASAN

A. Keberadaan Kesenian *Kendang Penca*

Pencak silat atau *penca* dalam istilah masyarakat Sunda tidak sekedar disikapi sebagai teknik gerak bela diri, namun juga sebagai gerak seni. Dalam perspektif seni, para peraga *penca* mempraktikkan gerak-gerak bela diri secara estetik. Jika diperhatikan ketangkasan koreografi gerak bela diri dalam kesenian *penca* mirip peragaan seni tari. Menurut Ujang¹ gerak bela diri dalam seni *penca* tidak dapat disejajarkan sebagai seni gerak tari. Pembicaraan mengenai pandangan terhadap persoalan tersebut kerap menuai perbebatan dari para sesepuh seni *penca* yang tidak sepakat dengan pandangan yang menyebutkan seni *penca* adalah seni tari. Adapun bentuk-bentuk gerakan yang disusun secara terstruktur dalam pola-pola hitungan bilangan tertentu adalah sebagai bentuk rangkuman jurus-jurus penting yang seolah-olah dikondisikan seperti sajian seni tari, namun sebenarnya hal tersebut merupakan strategi yang diwariskan oleh para pendekar silat masa lalu untuk mengelabui para penjajah atau kolonial. Pasalnya, bela diri *penca* dianggap sangat berbahaya dan menjadi sebuah ancaman bagi pihak kolonial, sehingga muncul sebuah larangan kepada para pribumi untuk tidak melakukan aktivitas bela diri *penca*. Oleh karena itu, dilakukan sebuah cara agar masyarakat pribumi tetap dapat berlatih bela diri dengan memanipulasi bentuk gerak bela diri yang dibingkai dalam seni gerak tari, sehingga menghasilkan dua aspek penting yaitu *penca* sebagai seni bela diri dalam konteks pertarungan dan seni bela diri dalam konteks keindahan gerak (Ujang, wawancara 25 Juni 2024).

Sebagai salah satu upaya untuk mempertahankan eksistensi seni *penca* baik dalam konteks pertarungan maupun keindahan gerak kemudian diselenggarakan ajang kompetisi secara periodik yang dinamakan *Pasanggiri*². *Pasanggiri* dapat diselenggarakan dalam berbagai tingkatan mulai dari tingkat

¹ Ujang adalah seorang praktisi seni *penca* di Jawa Barat yang aktif tergabung dalam organisasi besar pencak silat yaitu Persatuan Pencak Silat Indonesia (PPSI) Jawa Barat dan Ikatan Pencak Silat Indonesia (IPSI).

² Perlombaan yang diselenggarakan oleh tingkat daerah ataupun wilayah untuk melihat dan mengukur potensi-potensi terbaik yang berkonsentrasi dalam kesenian *penca*.

kecamatan hingga tingkat nasional. *Pasanggiri* bertujuan untuk melahirkan dan atau menemukan kompetensi sumber daya manusia unggul dalam bidang seni *penca* yang sekaligus merupakan ruang silaturahmi bagi para peserta yang berasal dari berbagai perguruan silat. Ujang menjelaskan bahwa di bawah asosiasi *penca* di Jawa Barat yang tergabung dalam PPSI, *pasanggiri* memiliki kriteria penilaian tersendiri. Kriteria penilaian tersebut bukan dalam konteks mengalahkan lawan dengan ketangkasan bela dirinya, namun lebih menitikberatkan pada kemampuan peragaan gerak silat yang meliputi aspek penguasaan *wiraga* (kesesuaian gerak), *wirama* (kesesuaian irama), dan *wirasa* (kedalaman rasa dalam praktik gerak) (Ujang, wawancara 25 Juni 2024).

TINGKAT ANAK, REMAJA, DEWASA PUTRA / PUTRI							
IBING TUNGGAL							
NOMER UNDIAN :							
WAKTOS :							
NO	Aspek nu dipeunteun	Indeks	Wincikan Aspek	+	V	-	Peunteun
1.	Anggah-ungguh	15	Tatakrama Pasemon Anggoan				
2.	Adeg-adeg	25	Kuda-kuda Payus Anteb				
3.	Intisari pola penca	30	Entep seureuh Jentre Kaaslian				
4.	Wirahma	20	Bilangan Wiletan Luyu				
Jumlah							

Gambar 3. Empat aspek penilaian peserta dalam *pasanggiri* seni *penca*
(Foto: Dani Yanuar, 2024)

Gerak seni dalam *penca* dalam praktik sajiannya tidak berdiri sendiri. Kehadiran seni gerak *penca* disertai dengan musik yang secara khusus digunakan untuk mendukung sajian. Kebiasaan penyajian seni gerak *penca* yang sebagaimana tersebut secara tidak langsung telah melahirkan konsep seni

pertunjukan *penca* yang khas dalam kebudayaan masyarakat Sunda. Konsep seni pertunjukan tersebut, lebih jauh kemudian didudukan sebagai bentuk kesenian yang disebut kesenian *kendang penca*.

Untuk keperluan pertunjukan seni gerak *penca* maka dihadirkan musik khusus dari perangkat waditra—alat musik tradisional—Karawitan Sunda. Jumlahnya tidak banyak hanya tiga jenis saja yaitu perangkat kendang *penca* yang terdiri dari satu set kendang indung dan satu set kendang anak, tarompet, dan bende. Dede Yanto, seorang praktisi karawitan *penca* di Bandung memberi keterangan bahwa, khusus waditra bende sering juga disebut sebagai goong. Tampaknya hal ini dipersamakan dengan layaknya goong, mengingat secara fungsi mirip dengan goong dan dilihat dari bentuknya pun sama dengan goong walaupun memiliki diameter ukuran lebih kecil dari standar goong secara umum digunakan dalam Karawitan Sunda (Dede Yanto, wawancara 25 Juni 2024).



Gambar 4. Perangkat waditra kesenian *kendang penca*
(Foto: Giri Purwa Seni, 2024)

Seiring laju perkembangan zaman, di era sekarang maka terlihat telah muncul kebiasaan seniman *penca* untuk menambah ragam *waditranya* dalam konteks pertunjukan. Selain *waditra* pokok sebagaimana telah disebutkan muncul perangkat lain seperti rincik, saron, demung, kendang Jaipong, dan vokal sinden. Perkembangan juga tampak terlihat pada penggunaan sistem *pelarasan* untuk gamelan. Apabila pada awalnya menggunakan perangkat dengan sistem pelarasan *salendro*, pada perkembangan sekarang menggunakan perangkat gamelan *selap* yang dapat mengakomodir sajian lagu gending di luar laras *salendro*. Menurut dede Yanto, penambahan *waditra* pada seni *kendang penca* diperuntukkan guna dapat mengakomodir kebutuhan komposisi musikal yang lebih luas, tidak sekedar terbatas pada gending-gending atau lagu tradisi *penca*. Hal tersebut menjadi pertimbangan mengingat seringkali dalam pertunjukan muncul permintaan penonton untuk menyajikan gending-gending atau lagu di luar tradisi *penca* (Dede Yanto, wawancara 25 Juni 2024).

.Dede Yanto juga menambahkan bahwa walaupun muncul tambahan instrumen dan vokabuler lagu dalam pertunjukan *kendang penca*, namun paling tidak hingga akhir sekarang, sejatinya roh sajian *penca* secara tradisional masih dapat terlihat dengan baik. Artinya prinsip-prinsip atau yang dapat disebut sebagai konvensi tradisi sajian seni *penca* di Jawa Barat masih dipegang teguh oleh para pelakunya. Munculnya tambahan-tambahan gending atau lagu di luar tradisi *penca* adalah lebih sebagai sampiran pertunjukan inti seni *penca* yang bersifat menghias jalannya pertunjukan *penca* itu sendiri. Alih-alih mengkaburkan justru kehadiran gending atau lagu lain selain tradisi *penca* apabila tidak berlebihan justru dapat memberi ruang kreasi yang inovatif sehingga lebih menarik untuk keseluruhan sajian pertunjukan *kendang penca* (Dede Yanto, wawancara 25 Juni 2024).



Gambar 5. Inovasi perkembangan instrumen gamelan untuk pertunjukan Kesenian *kendang penca*. Pertunjukan di Ciwidey, Kabupaten Bandung Barat (Foto: Dani Yanuar, 2024)

Prinsip-prinsip tradisi sajian *kendang penca* yang masih dipegang teguh dapat dilihat salah satunya dengan kehadiran kendang khusus untuk seni *penca*. Kekhususannya tidak hanya dapat dilihat secara organologis, namun juga secara musikalitas. Oleh karena kekhususan tersebut, maka instrumen kendang dalam seni *penca* secara konvensional dikategorikan sebagai kendang Sunda dengan gaya tersendiri. Apabila dilihat secara seksama keberadaan fisik dan pola *kendang penca* akan berbeda dengan kendang-kendang Sunda yang lain seperti misalnya kendang untuk kebutuhan kesenian *kiliningan* dan *jaipongan*. Perbedaan tersebut diakui oleh masyarakat seni karawitan Sunda dengan menyebut istilah “Kendang Penca” untuk jenis kendang yang secara kebiasaan rancang organologis digunakan untuk seni pertunjukan *penca*. Sementara itu, secara musikalitas pola tabuhan kendang untuk *penca* juga terlihat spesifik mengakomodir kebutuhan gerak-gerak *penca*. Oleh karenanya masyarakat karawitan Sunda pola-pola kendang tersebut pun diidentifikasi dalam istilah khusus sebagai “Tepak Kendang Penca”. Pada akhirnya dengan keberadaan kendang beserta tepak dari

kendang penca adalah wujud keragaman yang memperkaya khasanah musik tradisi masyarakat Sunda.

Pertunjukan tradisi kesenian *kendang penca* hakekatnya memang tidak dapat lepas dari kehadiran *kendang penca* beserta ragam vokabuler bunyi tepak *kendangnya*. Hal ini mengingat selain *kendang* dalam seni *penca* memiliki fungsi sebagai pengatur jalan sajian *gending*, kehadirannya suara dan pola tepaknya juga berperan sebagai pemberi efek auditif terhadap aksentuasi dramatik gerak-gerak *penca*. Hal ini sebagaimana diungkapkan Ujang, bahwa muncul keterkaitan antara gerak pesilat dengan pilihan pola bunyi *kendangan*. Antara gerak dan pola bunyi *kendangan* harus berada dalam tataran estetika *luyu*. *Luyu* dalam hal ini berarti terjalin komunikasi yang sesuai antara gerak yang diperagakan pesilat dengan pilihan produksi suara dan pola tepak *kendang* (Ujang, wawancara 25 Juni 2024). Dengan terwujudnya konsep *luyu* maka gerak-gerak tarian silat yang dipergakan oleh para pesilat pun akan terkesan lebih hidup.

Peran *kendang penca* yang sebagaimana demikian tentu saja membuat kehadiran *waditra* ini menjadi sangat penting dan bahkan hampir tidak pernah tergantikan sebagai bagian pertunjukan seni *penca* di masyarakat Sunda. Dengan sendirinya kebiasaan menghadirkan *kendang penca* dalam pertunjukan seni *penca* di Sunda juga telah melahirkan spesifikasi khusus bagi para *nayaga* sebagai penyajinya. Secara konvensional muncul *nayaga-nayaga* pengendang yang diakui memiliki spesifikasi dalam menyajikan tepak *kendang penca*. Pemahaman mendalam dari mereka tentang kebutuhan estetika dalam sajian gerak *penca* dan serta keterampilan mengakomodir kebutuhan estetika gerak-gerak *penca* tersebut, menjadi kriteria kompetensi di masyarakat Sunda untuk menjadi dan atau memilih pengendang *penca* yang baik. Kebiasaan sebagaimana tersebut secara tidak langsung juga telah melahirkan strata kompetensi di kalangan *nayaga* seni *penca* itu sendiri. Biasanya, para pengendang *penca* akan memiliki prestise tersendiri dibanding penyaji instrumen yang lain. Secara honorarium ketika menyajikan pertunjukan pun para pengendang ini umumnya mendapat bagian yang lebih tinggi daripada *nayaga* yang lain karena dipandang memiliki tanggung jawab yang lebih dalam mengorganisasikan dan menghidupkan jalannya sajian musik.

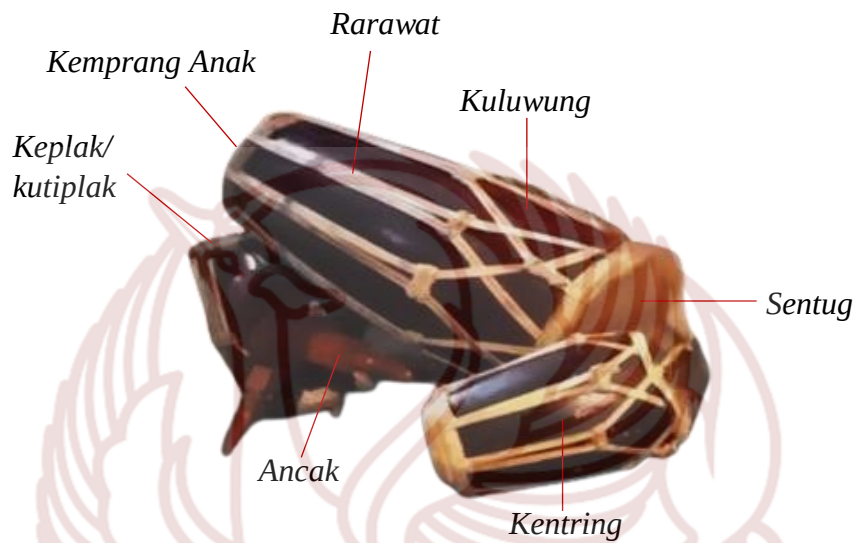
B. Anatomi dan Sumber Bunyi Kendang Penca

Waditra kendang penca, sepintas sama dengan kendang-kendang gaya Sunda lainnya. Secara bentuk dasar *kendang penca* sama dengan rupa dari kendang kiliningan, ketuk tilu, bajidor, atau untuk kebutuhan jaipongan. Hanya saja apabila diamati secara seksama ternyata kendang penca memiliki spesifikasi yang berbeda. Spesifikasi tersebut terlihat pada volume kendang yang tampak lebih besar dan panjang daripada kendang-kendang gaya Sunda lainnya. Oleh karena memiliki volume bentuk yang lebih besar dan panjang maka wajar apabila karakter suara dari *kendang penca* pun memiliki sustensi dengung yang lebih panjang.

Kendang penca juga bukan perangkat *kendang tunggal*. *Kendang* ini terdiri dari jenis perangkat *kendang indung* dan *kendang anak*. Dilihat secara fisik *kendang indung* memiliki volume lebih besar dan panjang daripada *kendang anak*. Baik *kendang indung* maupun *anak* masing-masing ditabuh oleh seorang *nayaga* pengendang dan secara kompositoris akan disajikan secara berpasangan. Maksudnya, masing-masing pengendang dengan instrumennya akan membuat pola kendangan di mana dari pola kendangan tersebut akan saling mengisi membentuk satu kesatuan pola bunyi kendangan *penca*. Berikut ini adalah nama-nama bagian pada *kendang penca*.



Gambar 6. Anatomi kendang indung
(Foto: Dani Yanuar, 2024)



Gambar 7. Anatomi kendang anak
(Foto: Dani Yanuar, 2024)



Gambar 8. Kendang penca terdiri dari kendang indung (kanan)
dan kendang anak (kiri)
(Foto: Dani Yanuar, 2024)

Perlu dipahami juga bahwa secara konvensi sajian terdapat pembagian peran kompositoris antara *tepak kendang indung* dan *kendang anak*. *Kendang indung* memiliki tugas dan perannya untuk membuat pola yang cenderung statis, ritmik serta melatari bunyi dari *kendang anak*. Oleh karena tuntutan peran tersebut, maka ragam pola kendangan untuk *kendang indung* cenderung lebih terbatas serta berkarakter pendek dan repetitif. Sementara itu untuk *kendang anak* memiliki peran yang lebih banyak yaitu: sebagai pemimpin jalannya irama gending, memberi aksentuasi bunyi untuk gerak yang disajikan pesilat sehingga lebih terkesan dramatik, dan merespon gerak-gerak *penca* dengan menyajikan tafsir pola *tepak* tertentu sebagai wujud transliterasi gerak *penca* kedalam bahasa bunyi.

Dengan porsi peran dan tugas yang demikian maka *kendang anak* adalah kendang yang paling terlihat atraktif serta memiliki ragam pola bunyi kendangan yang lebih variatif dari pada *kendang indung*. Sajian *kendang anak* juga akan berpengaruh langsung kepada hidup tidaknya emosi dramatik (rasa) sajian gending terkait dengan pertunjukan *penca*. Biasanya semakin piawai seorang *nayaga kendang anak* memimpin sajian gending dalam keperluan pertunjukan *penca*, maka semakin hidup pula sajian gending untuk kesenian tersebut.

Cara menyuarakan *kendang penca* pada prinsipnya hampir sama dengan teknik penyuaran pada kendang-kendang Sunda yang lain. Caranya adalah dengan *ditepak* atau ditabuh dengan telapak tangan kiri maupun kanan. Melalui teknik *tepak* tertentu pada bagian-bagian dari sisi-sisi penampang membran kulit kendang (bagian *sentug* maupun *kemprang*) maka ragam suara kendang akan dihasilkan oleh seorang pengendang.

Sebagaimana hasil yang ditemukan di lapangan menurut keterangan Dede Yanto, maka terdapat setidaknya 15 ragam suara *kendang indung* dan 16 suara *kendang anak*. Suara-suara ini adalah modal dasar bunyi kendang untuk akhirnya diakumulasikan menjadi pola-pola bunyi kendangan *penca*. Dede Yanto juga menambah keterangannya bahwa ragam bunyi kendangan pada *kendang penca* tersebut bisa jadi lebih banyak daripada yang dapat ia sebutkan. Hal ini karena masing-masing pengendang seringkali memiliki virtuositas tersendiri yang

mampu menghasilkan teknik untuk membuat suara kendang tertentu. Namun setidaknya dengan 15 ragam bunyi pada *kendang indung* dan 16 ragam bunyi pada *kendang anak* sebagaimana tersebut itulah yang seringkali yang muncul dalam sajian *kendang penca* (Dede Yanto, wawancara 25 Juni 2024). Adapun tentang ragam bunyi *kendang penca* versi Dede Yanto dapat dilihat sebagai berikut.

Tabel 2. Ragam Bunyi Kendang Indung

Simbol	Bunyi	Letak Sumber Bunyi
d	<i>Dong</i>	<i>Gedug</i>
f	<i>Det</i>	<i>Gedug</i>
t^{<}	<i>Tuk</i>	<i>Gedug</i>
f	<i>Det</i>	<i>Gedug</i>
fq	<i>Dedet/Didid</i>	<i>Gedug</i>
t^é	<i>Tek/Tep</i>	<i>Gedug</i>
t^o	<i>Tong</i>	<i>Kemprang Indung</i>
p^o	<i>Pong</i>	<i>Kemprang Indung</i>
p^{<}	<i>Pok</i>	<i>Kemprang Indung</i>
p⁻	<i>Pling</i>	<i>Kemprang Indung</i>
t[']	<i>Teung</i>	<i>Kulanter Ungkut/Teungteut</i>
t[/]	<i>Teut</i>	<i>Kulanter Ungkut/Teungteut</i>
t^u	<i>Tung</i>	<i>Kentrung Indung</i>
d + p^o	<i>Dong + Pong = Bang</i>	<i>Gedug + Kemprang</i>
d + p^{<}	<i>Dong + Pok = Bap</i>	<i>Gedug + Kemprang</i>

Tabel 3. Ragam Bunyi Kendang Anak

Simbol	Bunyi	Letak Sumber Bunyi
D^u	<i>Dung</i>	<i>Sentug</i>
tⁱ	<i>Ting</i>	<i>Sentug</i>
t^{<}	<i>Tuk</i>	<i>Sentug</i>
f	<i>Det / Did</i>	<i>Sentug</i>
fq	<i>Dedet/Didid</i>	<i>Sentug</i>
t[^]	<i>Tak</i>	<i>Kemprang Anak</i>
t^a	<i>Tang</i>	<i>Kemprang Anak</i>
p[^]	<i>Pak</i>	<i>Kemprang Anak</i>
p^a	<i>Pang</i>	<i>Kemprang Anak</i>

p^-	<i>Pling</i>	<i>Kemprang Anak</i>
p''	<i>Pak</i>	<i>Keplak/Kutiplak</i>
T'	<i>Tleung</i>	<i>Keplak/Kutiplak</i>
t^u	<i>Ting/Tung</i>	<i>Kentring</i>
$D^u + p^a$	<i>Dung + Pang = Bang</i>	<i>Sentug + Kemprang Anak</i>
$f + p^{\wedge}$	<i>Det + Pak = Bap</i>	<i>Sentug + Kemprang Anak</i>
$D^u + p^-$	<i>Dung + Pling = Bling</i>	<i>Sentug + Kemprang Anak</i>

C. Pola Penyajian *Tepak Kendang* dalam Kesenian *Kendang Penca*

Kehadiran *kendang indung* dan *kendang anak* dalam kesenian *kendang penca* memiliki peranan yang sangat esensial dalam mengatur jalannya sajian pertunjukan. Dalam proses mengatur jalannya sajian pertunjukan tersebut, tentu tidak terlepas pada aspek-aspek penting berkenaan dengan pola penyajian *tepak kendang*. Ada porsi-porsi tertentu yang perlu dipahami oleh seorang pengendang berkaitan dengan penerapan pola *tepak kendang* baik pada sajian lagu secara mandiri maupun berhubungan dengan keperluan gerak pesilat. Hal ini sebagai salah satu upaya untuk mewujudkan keselarasan sajian mulai dari tahapan awal hingga akhir pertunjukan.

Dalam konteks tradisi kesenian *kendang penca* memiliki beberapa *tepak* pokok di antaranya: *tepak dua*, *tepak tilu*, *tepak paleredan*, *tepak padungdung*, *tepak golempong*, dan *tepak mincid*. Seiring perkembangan, adapula jenis-jenis pola *tepak kendang* yang merupakan hasil dari adopsi kesenian Sunda yang lain seperti misalnya: pola *tepak jaipongan*, *ketuk tilu*, *wayang*, dan lain sebagainya. Kadar pengaplikasian pola-pola *tepak kendang* tersebut relatif disesuaikan berdasarkan kebutuhan dalam pertunjukan baik yang bersifat terpola ataupun insidental (Dede Yanto, wawancara 25 Juni 2024).

Pada umumnya dalam struktur sajian kesenian *kendang penca* memiliki semacam kesepakatan yang berlaku baik di kalangan *pangrawit* maupun pesilat. Sebagai contoh misalnya dalam melainkan pola *kendang tepak dua*. Seorang pengendang secara disiplin memainkan pola *tepak* yang cukup ketat mulai dari awalan (*pangkat*), isian-isian *tepak*, hingga memberikan isyarat akhir sajian dibingkai dalam sebuah struktur musikal yang jelas. Begitu pula dengan seorang

pesilat yang memperagakan setiap bagian jurus bela diri secara terstruktur yang berpijak pada pola *kendang tepak dua*. Adanya konsep kesepakatan tersebut menghasilkan keselarasan antara gerak pesilat dan pola *tepak kendang*. Hal serupa juga terjadi pada pola *tepak tilu* yang memiliki karakteristik yang hampir sama yaitu dibingkai dalam sebuah struktur musikal yang telah disepakati.

Kedudukan pola *tepak kendang* dapat disejajarkan dengan “bentuk gending” dalam konteks permainan gamelan atau dapat disebut pula sebagai bentuk irama (Yosep Nurdjaman, wawancara 16 Maret 2024). Oleh karena pola *tepak kendang* ini berkedudukan sebagai bentuk gending, dalam proses menyajikan lagu dapat menghadirkan nuansa yang berbeda meskipun lagu yang dibawakan adalah lagu yang sama. Fakta ini dapat dilihat ketika seorang penonton yang melontarkan permintaan lagu kepada para *pangrawit* pada saat pertunjukan kesenian *kendang penca* berlangsung dengan kalimat misalnya “*hayang lagu Wangsit Siliwangi dinu ibing tepak dua*”. Kalimat tersebut artinya, seseorang menginginkan *pangrawit* untuk membawakan lagu *Wangsit Siliwangi* dengan mengaplikasikan pola *kendang tepak dua*. Ketika permintaan dilontarkan, sesungguhnya penonton itu sudah memiliki bayangan vokabuler gerak untuk merespon sajian musik yang ia minta.

Pada pertunjukan kesenian *kendang penca* terdapat beberapa model susunan pola *tepak kendang* yang digunakan dalam suatu sajian. Ada model klasik (lawas) dan adapula model familiar (umum) yang banyak digunakan dalam sajian pertunjukan saat ini. Berikut model susunan pola *tepak kendang* berdasarkan hasil wawancara bersama Dede Yanto.

Tabel 4. Model susunan pola *tepak kendang* dalam pertunjukan kesenian *kendang penca*

I	= <i>Padungdung</i>	----- 2 ketuk
II	= <i>Tepak Dua</i>	----- 4 ketuk
III	= <i>Tepak Tilu</i>	----- 8 ketuk
IV	= <i>Tepak Paleredan</i>	----- 8 ketuk
Klasik/Lawas		Umum
Model I	= IV – I	Model III = IV – III – I
Model II	= II – I	Model IV = II – III – I

Pada tabel di atas dapat dilihat kecenderungan pola *tepak kendang* yang hadir di dalam suatu sajian terbagi dalam dua pengelompokan yaitu model susunan sajian *tepak kendang* klasik dan umum. Pada model klasik I tampak terlihat suatu sajian diawali dengan pola *tepak paleredan* yang kemudian berpindah pada pola *tepak padungdung*. Pada model klasik II diawali dengan *tepak dua* kemudian pola *tepak padungdung*. Berbeda halnya pada model susunan sajian umum III yang menunjukkan adanya sajian pola *tepak tilu* di antara *tepak paleredan* dan *tepak padungdung*. Kemudian pada model susunan umum IV, pola *tepak tilu* hadir di antara pola *tepak dua* dan *tepak padungdung*.

Apabila dicermati dengan seksama titik perbedaan antara model susunan klasik dan umum terletak pada hadirnya pola *tepak tilu* sebagai sajian yang dimainkan setelah pola *tepak paleredan* atau *tepak dua*. Dengan kalimat lain, *tepak tilu* dihadirkan pada bagian pertengahan. Secara struktur dengan adanya kehadiran *tepak tilu* maka sajian pertunjukan akan menjadi lebih panjang baik secara komposisi ataupun durasi. Muara dari semua model susunan sajian di atas yaitu selalu diakhiri oleh *tepak padungdung* sebagai penutup. Selain itu, Yosep menambahkan bahwa *tepak padungdung* tidak hanya ditempatkan pada akhir sajian saja, tetapi juga dapat ditempatkan pada awal sajian sebagai pembuka (Yosep Nurdjaman, wawancara 16 Maret 2024).

Untuk mengetahui secara detail pola *tepak padungdung*, *tepak dua*, *tepak tilu*, dan *tepak paleredan* dapat memindai *barcode* di bawah ini.



Gambar 9. Audio visual pola *tepak kendang* pada kesenian *kendang penca*
(Foto: Dani Yanuar, 2024)

D. Proses Transliterasi Musikal *Tepak Kendang* Terhadap Sikap Gerak Pesilat dalam Kesenian *Kendang Penca*

1. Hubungan *Tepak Kendang* dan Sikap Gerak Pesilat

Pada pertunjukan kesenian *kendang penca* hubungan antara *tepak kendang* dan gerak pesilat menjadi hal yang tidak dapat dipisahkan. Keduanya memiliki hubungan yang saling melengkapi dalam membangun nuansa estetika pertunjukan yang atraktif dan dinamis. Karakteristik atraktif dalam kesenian *kendang penca* merupakan elemen-elemen yang mampu menarik perhatian para apresiator, menumbuhkan rasa kagum, dan membuat pertunjukan menjadi berkesan di dalam memori ingatan penonton. Elemen tersebut dapat bersifat visual, auditif, maupun emosional. Selain itu, karakteristik dinamis dalam kesenian *kendang penca* merujuk pada sifatnya yang terbuka terhadap perkembangan.

Kesenian *kendang penca* dapat dikatakan sebagai bentuk kesenian yang adaptif, yang artinya dapat menyesuaikan dengan kebutuhan masyarakat. Telah disinggung pada bagian sebelumnya mengenai masuknya unsur-unsur *tepak kendang* yang mengadopsi dari kesenian gaya lain, itu merupakan salah satu bukti bahwa kesenian *kendang penca* memiliki sifat terbuka. Kendati demikian, keterbukaan tersebut bukan berarti bebas tanpa adanya kontrol yang dibangun oleh para seniman *kendang penca* itu sendiri. Para seniman menunjukkan sikap keterbukaan tetapi tidak dalam koridor yang dapat mengganggu kekhasan identitas kesenian *kendang penca*. Oleh sebab itu, meski dikatakan dalam konteks pengembangan, namun dalam praktiknya masih dapat dirasakan unsur-unsur ketradisian dalam tubuh kesenian *kendang penca*.

Pada salah satu kasus misalnya dalam hal mengadopsi *tepak kendang jaipong*. Hal tersebut dapat diterima oleh masyarakat pendukung kesenian *kendang penca*, namun porsi yang dihadirkan tidak mendominasi pola-pola inti yang sudah ada. Pengembangan ini membawa konsekuensi pada bertambahnya keberagaman pola *tepak* dalam merespon gerak-gerak pesilat. Melalui cara ini, kesenian *kendang penca* sebenarnya mencoba menghimpun antusias masyarakat

yang memiliki kegemaran terhadap kesenian *jaipongan*. Maka dari itu, dengan hadirnya bentuk pengembangan yang dipengaruhi oleh berbagai gaya musikal karawitan Sunda mampu memperkaya ungkapan-ungkapan musikal dalam merespon gerak-gerak pesilat.

Dalam pertunjukan kesenian *kendang penca* seringkali dipadati oleh para penonton yang memiliki kemampuan gerak *ibing* yang baik. Mereka yang memiliki pengalaman menari, menguasai gerakan-gerakan bela diri, menjadikan kesenian ini sebagai ruang ekspresi. Ekspresi gerak yang kemudian direspon melalui ungkapan bunyi pola *tepak* oleh instrumen *kendang* seolah-olah menunjukkan interaksi yang sengit. Semakin sulit gerakan yang diperagakan oleh seseorang penonton, semakin memberikan tantangan pula bagi seorang pengendang. Hal yang membuat keduanya merasa puas adalah ketika interaksi gerak dan bunyi tersebut terhubung dengan harmonis. Analoginya, jika seorang penonton dalam gerakannya seakan-akan melontarkan pertanyaan, maka kemudian instrumen *kendang* memberikan jawaban atas pertanyaan tersebut melalui bahasa musik.

Tata cara memulai interaksi adalah pertama seorang penonton mendekati area panggung yang kemudian melontarkan permintaan kepada para *pangrawit*. Permintaan itu berupa ucapan verbal yang berisi judul lagu yang ingin dibawakan dalam sajian *tepak kendang* yang seperti apa. Misalnya, lagu *Buah Kawung* yang dimainkan dalam bentuk struktur pola *tepak tilu*. Setelah para *pangrawit* menyanggupi permintaan lagu pun mulai dimainkan. Perlahan penonton mulai mengikuti setiap alunan musik yang ia respon melalui gerak tubuhnya. *Tepak tilu* merupakan suatu ruang musikal yang sudah terpola, maka penonton akan memperagakan gerakan yang sudah pernah ia pelajari dalam pengalaman ketubuhannya. Dalam hal ini, penyajian lagu dengan gerak penonton atau pesilat relatif lebih terkontrol, karena pola *kendang tepak tilu* dan *ibing tepak tilu* merupakan suatu kesatuan yang utuh. Begitu pula dalam kasus *tepak dua* yang sudah dijelaskan pada bagian sebelumnya, memiliki karakteristik dan kasuistik yang hampir sama.

Walaupun dalam kemasan musik yang sudah terpola secara jelas, namun yang membedakan hadirnya kepuasan dari setiap para penonton yang terlibat adalah berkaitan dengan kualitas gerakan yang dihadirkan. Gerakan yang penuh tenaga disertai ekspresi penghayatan setiap gerak membawa suasana pertunjukan semakin atraktif dan menarik, sehingga ketika seorang *pengibing* menunjukkan gerakan secara totalitas akan mendapatkan decak kagum dari para penonton yang lain. Ekspresi decak kagum dapat berupa tepuk tangan penonton, bahkan jika dipandang gerakan sangat bermutu tinggi tidak sedikit penonton yang lain juga memberikan saweran berupa uang yang dilemparkan pada tubuh *pengibing*. Tindakan tersebut bukanlah merupakan bentuk penghinaan, tetapi adalah sebuah apresiasi.

Menarik lagi ketika melihat *pengibing* yang berasal dari barisan penonton ikut berpartisipasi dalam sajian *tepak padungdung*. *Tepak padungdung* memiliki ruang ekspresi yang jauh lebih leluasa, bahkan terkesan bebas tidak terikat secara pasti. Pada bagian ini, *pengibing* dan pengendang kerap kali menunjukkan respon gerak dan bunyi yang tidak terduga, bahkan gerakan-gerakan konyol dan humor kerap menjadi pemandangan yang memancing gelak tawa penonton. Pertunjukan terasa sangat cair, interaksi penonton yang sekaligus menjadi seorang *pengibing* berbaur menjadi satu bersama dengan para *pangrawit*. Kedekatan hubungan antara pengendang dan pesilat (*pengibing*) menjadi bagian pemikat para apresiator yang hadir di tengah berlangsungnya pertunjukan.

2. Proses Transliterasi *Tepak Kendang*

Jalanan harmonisasi pola *tepak kendang* dan gerak pesilat sesungguhnya mengandung sebuah kompleksitas yang tinggi. Pasalnya, untuk membangun sebuah keharmonisan ada sebuah proses panjang yang tentu menjadi akumulasi kematangan pengalaman seorang pengendang. Kemampuan mengingat suatu pola *tepak kendang* dalam konteks tradisi yang diturunkan secara berulang membutuhkan waktu dan juga daya konsentrasi dalam menyerap hal tersebut. Oleh sebab itu, kestabilan konsentrasi ini sangat penting dalam berperan menjaga dan memenuhi kebutuhan-kebutuhan musikal gerak pesilat.

Seorang pengendang akan dapat melakukan transliterasi dari visual gerak menjadi bunyi pola *tepak kendang* didasarkan pada pengalaman selama ia belajar dan juga berkiprah dalam dunia keseniman. Semakin tinggi pengalaman, maka seorang pengendang semakin dapat menunjukkan kemantangannya dalam hal merespon gerak-gerak pesilat. Dalam benak pengendang muncul imaji tentang bunyi ketika melihat gerak pesilat. Misalnya, ketika seorang pesilat melakukan gerakan pukulan, maka di dalam pikiran pengendang muncul imaji bunyi *pak*, *bang*, atau *dong*. Begitu pula dengan gerak tendangan atau tangkisan dapat direspon dengan bunyi-bunyi tersebut. Kemudian gerakan melirik, dalam imaji pengendang dapat direspon dengan bunyi *pling* atau hanya sekedar menekan tumit pada bagian permukaan kulit *kendang* dibunyikan dengan intensitas suara yang tipis (Dede Yanto, wawancara 25 Juni 2024).

Imaji tentang bunyi muncul di dalam pikiran dari akumulasi pengalaman yang telah dilewati. Memori itu tersimpan dan menjadi partikel-partikel bunyi yang dapat dimunculkan kapan saja sesuai dengan situasi dan kondisi saat pertunjukan. Jika dilihat, sepiantas antara bunyi pola *tepak kendang* dan gerak pesilat seolah-olah dihadirkan dengan tanpa pertimbangan, namun disitulah letak kematangan seorang pengendang dalam menyajikan respon-respon kreatifnya sehingga berlangsung interaksi yang baik antara bunyi *tepak kendang* dan gerak pesilat. Salah satu akumulasi pengalaman yang dialami pengendang adalah ketika belajar memahami struktur pola *tepak kendang penca* secara tradisi. Sebagai contoh, seorang pengendangan apabila ingin belajar bermain *kendang* langkah pertama yang perlu dilakukan adalah memahami gerakan pesilat. Dalam proses menuju pada tahap tersebut, ada pula seorang pengendang yang memulai pembelajaran dengan menjadi seorang pesilat terlebih dahulu. Dengan begitu, secara pola gerak dapat dapat dikuasai baik bayangan secara visual dan juga mempraktikkan secara langsung.

Memulai belajar pola *tepak kendang* dengan menjadi seorang pesilat, bukanlah satu-satunya cara yang dapat ditempuh oleh seorang pengendang. Cara tersebut dapat dikatakan efektif, karena dua aspek dapat dikuasai yaitu gerak dan imaji tentang bunyi. Berbeda sumber daya manusia berbeda pula cara mereka

belajar. Dalam proses pembelajaran adapula yang lebih menekankan konsentrasi pada persoalan bunyi tanpa menghiraukan gerak pesilat. Hal ini juga efektif dilakukan seorang pengendang dalam memahami setiap struktur bagian pada jenis pola *tepak kendang* yang ia pelajari. Secara tradisi hampir banyak memiliki kesamaan yang terjadi di lapangan tentang pembelajaran misalnya pola *tepak dua*, *tepak tilu*, *tepak paleredan*, dan *tepak padungdung*. Hanya saja dalam konteks pertunjukan terdapat relativitas dalam merespon gerak pesilat. Itu disebabkan, karena muncul gerakan-gerakan insidental yang mencoba dihadirkan sebagai wujud ekspresi dari kepiawaian dalam bergerak.

Metode pembelajaran *kendang penca* di perguruan silat (*paguron*) biasanya melihat pola gerakan, kemudian memasuki tahapan menghafal susunan pola gerakannya. Ada istilah *napakeun* atau *nincakeun* yang artinya adalah proses penyesuaian pola gerak dengan *tepak kendang* yang sudah dipelajari sebelumnya. Pada *tepak palelered*, *tepak dua*, *tepak tilu*, itu disesuaikan. Tahapannya dapat diawali dengan belajar gerak (*wiraga*), belajar menyatukan gerak dengan musik (*wirahma*), dan peleburan rasa terhadap setiap pola gerak atau memberi roh pada setiap pola *tepak* (*wirasa*) (Dede Yanto, wawancara 25 Juni 2024).

Terdapat pola *tepak kendang* yang bersifat hafalan, adapula yang bersifat spontanitas. Pola yang bersifat hafalan di antaranya: *tepak dua*, *tepak tilu*, *paleredan*, sedangkan pola yang lebih mengutamakan spontanitas yaitu *tepak padungdung*. Keberagaman pola *tepak kendang* muncul saat adanya ruang-ruang ekspresi bagi seorang pesilat menunjukkan kemampuannya salah satunya pada sajian pola *tepak padungdung*. Gerakan dan pola *tepak kendang* cenderung bebas, namun ada pertimbangan *luyu* yang perlu diwujudkan (Ujang, wawancara 25 Juni 2024).

3. Pertimbangan Estetika *Luyu* sebagai Dasar Proses Transliterasi

Luyu merupakan istilah untuk upaya mewujudkan keselarasan atau upaya menghadirkan kepantasan pola *tepak kendang* yang dianggap sesuai dengan interaksi pola gerak pesilat. Seperti dibicarakan pada bagian sebelumnya bahwa bunyi *tepak kendang* untuk merespon gerak pesilat secara spontan atau insidental

relatif lebih bebas. Kebebasan ini lebih ditunjukkan pada bagian sajian pertunjukan pola *tepak kendang padungdung*. Kendati keleluasaan dalam mengola pola *tepak* sangat terbuka, namun dalam praktiknya perlu mempertimbangkan aspek estetika *luyu* yaitu tentang pantas atau tidaknya suatu pola *tepak kendang* dihadirkan dalam upaya merespon gerak pesilat.

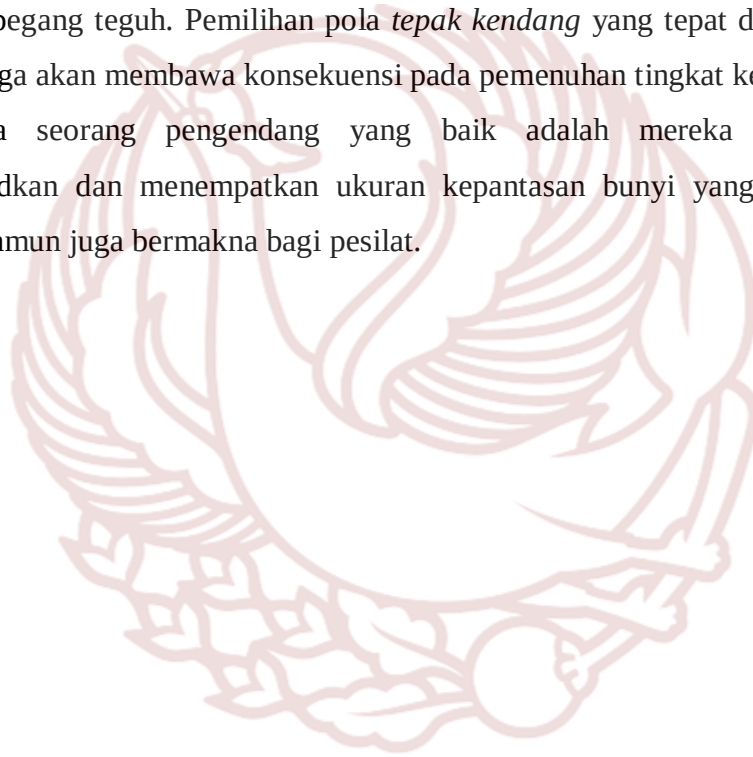
Pada kasus pukulan misalnya, seorang pengendang dapat menghadirkan bunyi *pak, bang, dong*. Gerakan pukulan yang keras apabila direspon dengan ketiga bunyi tersebut maka dikatakan memenuhi estetika *luyu*. Ketiga bunyi tersebut memiliki karakteristik yang tegas dan jelas, sehingga relevan apabila diterapkan dalam gerakan pukulan yang memiliki bobot yang keras. Hal serupa juga dapat diterapkan dalam gerak tendangan, ketiga bunyi tersebut dapat dihadirkan yang disesuaikan dengan kebutuhan. Dalam hal ini, ada upaya kreativitas yang dilakukan pengendang untuk mencapai tataran kepantasan tersebut. Wilayah bunyi itu yang menjadi dasar dalam merespon gerakan pukulan ataupun tendangan yang dilontarkan pesilat.

Sebuah pola *tepak kendang* dikatakan tidak memenuhi kadar kepantasan (*teu luyu*) apabila misalnya seorang pesilat melakukan gerakan pukulan dengan keras. Kemudian gerak tersebut direspon dengan bunyi *tung*, maka secara rasa timbul sebuah ketimpangan yang tidak sesuai dengan yang seharusnya. Pada titik ini, kata ‘bebas’ tidak bermakna sebebas-bebasnya tetapi dimaknai dalam koridor estetika *luyu* atau berbicara tentang kepantasan. Selain itu, pada contoh kasus yang lain tentang gerakan “mengangkat lutut ke arah atas”. Gerak tersebut jika mengacu pada ukuran kepantasan akan direspon dengan bunyi “*tung blang tung*”, “*tung blang*”, “*tung tung blang*”. Bunyi *tung* merupakan respon yang tepat bahkan menjadi identitas saat lutut pesilat digerakan arah atas.

Selain beberapa contoh kasus yang telah disebutkan ada poin penting yang perlu menjadi catatan besar bahkan digarisbawahi yaitu tentang keterampilan pengendang dalam memberikan tekanan pada bobot *tepak*. Ketika pesilat memperagakan gerakan dengan intensitas yang kuat, maka harus direspon pula dengan bobot *tepak* yang keras (*eusi*). Sebaliknya jika pergerakan pesilat menunjukkan intensitas kekuatan yang lemah dapat direspon dengan kekuatan

tepak yang juga memiliki bobot ringan (*ipis*) . Dengan begitu dapat menjadi salah satu unsur pembentuk konsep *luyu*, sehingga terbangun keselarasan antara gerak dan bunyi pola *tepak kendang*.

Pertimbangan konsep *luyu* ini banyak dijadikan acuan ketika dalam konteks perlombaan (*pasanggiri*), bahkan menjadi ukuran penilaian dalam hal ketepatan dalam pemilihan bunyi *tepak kendang*. Di masyarakat konsep *luyu* juga berlaku apalagi jika dalam sebuah pertunjukan dihadiri oleh masyarakat pendukung kesenian *kendang penca*, maka hal-hal yang berkaitan dengan *luyu* tetap dipegang teguh. Pemilihan pola *tepak kendang* yang tepat dalam merespon gerak juga akan membawa konsekuensi pada pemenuhan tingkat kepuasan pesilat, sehingga seorang pengendang yang baik adalah mereka yang mampu mewujudkan dan menempatkan ukuran kepantasan bunyi yang tidak sekedar bunyi namun juga bermakna bagi pesilat.



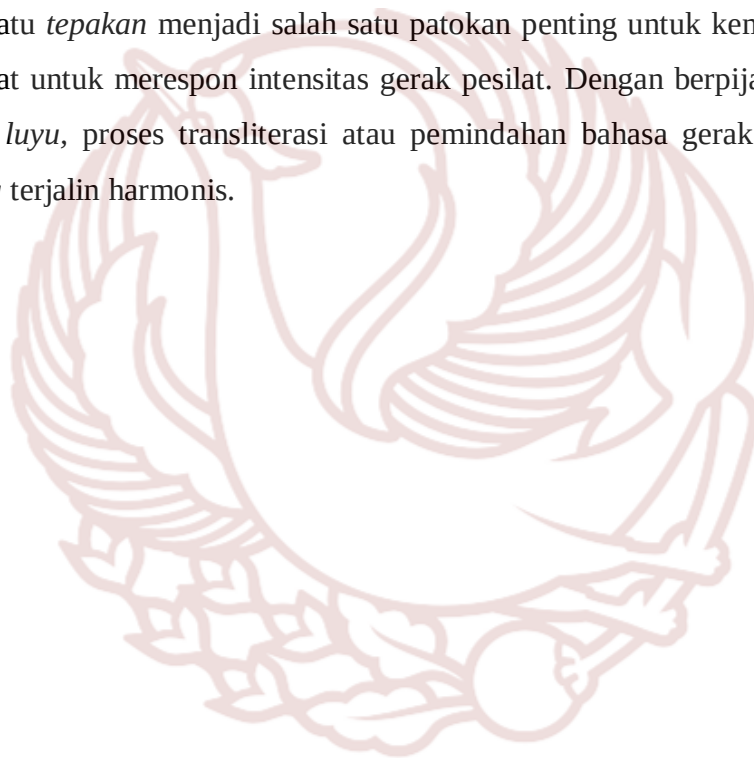
BAB V PENUTUP

Kompleksitas jalinan interaksi yang tampak pada kesenian *kendang penca* menghadirkan sebuah konsep keselarasan yang mampu menghadirkan kesan atraktif dan dinamis. *Kendang* sebagai salah satu instrumen pokok memegang peranan penting pada setiap bagian sajian pertunjukan. *Kendang* mewujudkan sebuah harmoni ritmik yang melatari setiap langkah gerak yang diperankan oleh pesilat (*pengibing*). Setiap bunyi pola *tepak kendang* yang dihadirkan tidak lepas dari pertimbangan esensi tradisi yang bersemayam di dalam tubuh kesenian *kendang penca* itu sendiri. Kesenian *kendang penca* juga tidak alergi dalam beradaptasi dengan berbagai bentuk pengaruh dari kesenian lain, namun tetap berada pada garis estetika kepantasan yang berlaku di dalam kesenian tersebut. Seperti halnya bentuk adaptasi pola penyajian pertunjukan yang diperankan melalui pola-pola *tepak kendang*.

Pola *tepak kendang* dalam konteks tradisi meliputi: *tepak dua*, *tepak tilu*, *tepak paleredan*, dan *tepak padungdung*. Ada sebuah model penyajian dalam bentuk klasik terdiri dari pola *tepak dua* (II) – *tepak padungdung* (I) dan *tepak paleredan* (VI) – *tepak padungdung* (I). Selain itu, dalam model penyajian pola *tepak kendang* secara umum terdiri dari pola *tepak dua* (II) – *tepak tilu* (III) – *tepak padungdung* (I), kemudian *tepak paleredan* (IV) – *tepak tilu* (III) – *tepak padungdung* (I). Selain model susunan penyajian tersebut, adapula penempatan pola *tepak paleredan* sebagai pembuka dan penutup sajian. Dengan format susunan penyajian itu, kemudian membuka ruang-ruang interaksi yang terjalin antara pola *tepak kendang* dan gerak pesilat yang lebih jauh disebut sebagai bentuk transliterasi.

Proses transliterasi yang diperankan oleh seorang pengendang dalam merespon gerak pesilat pada dasarnya dibingkai oleh pertimbangan estetika *luyu*, yaitu tentang konsep kepantasan dalam memberikan sentuhan-sentulah pola *tepak*

kendang secara ritmik. Pertimbangan bunyi yang dihadirkan bersifat relatif dan situasional. Kendati demikian, dalam melakukan respon terhadap gerak pesilat dapat lebih leluasa, namun keleluasaan itu tidak serta-merta direspon dengan cara yang bebas. Ada ukuran-ukuran estetik yang perlu untuk diperhatikan oleh seorang pengendang dalam merespon gerak tendangan, pukulan, tangkisan, dan sebagainya. Gerakan tersebut salah satunya dapat diwujudkan melalui bahasa bunyi “*pak, bang, dong*” dan atau dalam bahasa bunyi pola *tepak* yang lain yang tidak bertendangan dengan konsep *luyu*. Di samping itu, tebal – tipis atau keras – lirih suatu *tepak* menjadi salah satu patokan penting untuk kemudian menjadi perangkat untuk merespon intensitas gerak pesilat. Dengan berpijak pada konsep estetika *luyu*, proses transliterasi atau pemindahan bahasa gerak ke pola *tepak kendang* terjalin harmonis.



DAFTAR PUSTAKA

- Agustina MW. Pengaruh Phonological Awareness dan Kemampuan Pemrosesan Ortografi Terhadap Kemampuan Membaca Awal Siswa Sekolah Dasar. *Modeling: Jurnal Program Studi PGMI*. 2014 Sep 21;1(2):119-31.
- Belly P, Reksada KOMUNIKASI SIMBOLIK DALAM IBING *PENCA* PADA PERGURUAN *PENCAK SILAT* PADJADJARAN INDONESIA DI SUMEDANG (Thesis, Universitas Gajah Mada)
- Dede Taryana DT. *TEPAK KENDANG PALERED DALAM IBING PENCAK SILAT DI PERGURUAN TAPAK SEPUH LIGAR SAPUTRA KABUPATEN TASIKMALAYA* (Doctoral dissertation, Universitas Pendidikan Indonesia).
- Harahap N. *Filologi Nusantara: Pengantar ke Arah Penelitian Filologi*. Prenada Media; 2021 Jun 1.
- NURUNNISA D. *POLA RITMIK KENDANG DALAM SENI PERTUNJUKAN IBING PENCAK SILAT DI DESA JUHUT KABUPATEN PANDEGLANG-BANTEN* (Doctoral dissertation, UNIVERSITAS NEGERI JAKARTA).
- Oktriyadi R, Sentosa G. *TEPAK CIWARINGINAN PADA SENI PENCAK SILAT DI KOTA BANDUNG*. *Paraguna*. 2023 Dec 14;10(2):96-105.
- Widodo MB, Kasmahidayat Y. *Ibing Pencak Silat Gaya Cimande di Jampangkulon Kabupaten Sukabumi*. *Jurnal Sendratasik*. 2023 Jun 26;12(2):241-55.

DAFTAR NARASUMBER

Dede Yanto (33 Tahun), Soreang, Kabupaten Bandung Barat, sebagai seorang seniman profesional kesenian *kendang penca*.

Ujang (51 Tahun), Ciwidey, Kabupaten Bandung Barat, sebagai seorang Pesilat, Pelatih Silat, Pimpinan *Paguron Mekar Kencana* Putra, Praktisi Seni Pencak.

Yosep Nurdjaman Alamsyah, Bandung, Dosen Institut Seni Budaya Indonesia Bandung.

