

**KONSEP *BANYU MILI* SEBAGAI SALAH SATU PIJAKAN  
PENGEMBANGAN *WILÈDAN* PADA *CÉNGKOK GENDÈR***

**Skripsi**

Untuk memenuhi sebagian persyaratan  
guna mencapai derajat S-1 pada Program Studi Seni Karawitan  
Kompetensi Pengkajian Karawitan



Oleh:  
Ethan Louis Boyd Schwartz  
1610595012

JURUSAN KARAWITAN  
FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN  
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA  
2020

## **PERNYATAAN**

Dengan ini saya menyatakan bahwa dalam skripsi ini tidak terdapat Karya yang pernah diajukan untuk memperoleh gelar kesarjanaan di suatu Perguruan Tinggi, dan sepanjang pengetahuan penulis juga tidak terdapat karya atau pendapat yang pernah ditulis atau diterbitkan oleh orang lain kecuali yang secara tertulis diacu dalam naskah ini dan disebutkan dalam daftar pustaka.

Yogyakarta, 14 Agustus 2020

Ethan Louis Boyd Schwartz

## **MOTTO**

*“Mountains should be climbed with as little effort as possible and without desire. The reality of your own nature should determine the speed. If you become restless, speed up. If you become winded, slow down. You climb the mountain in an equilibrium between restlessness and exhaustion. Then, when you're no longer thinking ahead, each footstep isn't just a means to an end but a unique event in itself....To live only for some future goal is shallow. It's the sides of the mountains which sustain life, not the top. Here's where things grow.”*

– Robert Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*

## **KATA PENGANTAR**

Puji dan syukur peneliti panjatkan kepada Tuhan Yang Maha Esa atas segala rahmat dan karunianya sehingga peneliti dapat menyelesaikan karya tulis ini dan memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat S-1 pada Program Studi Seni Karawitan, Kompetensi Pengkajian Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Peneliti menyadari bahwa tanpa dukungan dari berbagai pihak, tidak mungkin karya tulis ini akan terselesaikan. Oleh sebab itu, peneliti ingin mengucapkan terima kasih kepada:

1. Pengelola Jurusan Karawitan yang terdiri dari Ketua Jurusan Drs. Teguh M.Sn. dan Sekretaris Anon Suneko M.Sn., yang telah mengawasi proses tugas akhir dari awal hingga selesai.
2. Dosen pembimbing I Dr. Raharja S.Sn., M.M. dan dosen pembimbing II Marsudi S.Kar., M.Hum., yang memberikan waktu untuk membantu peneliti dan mahasiswa lain untuk menyelesaikan tugasnya.
3. Narasumber penelitian Suwito, Suratno, dan Sukamso, meskipun sifat penelitian ini yang tidak biasa, serta bermacam kendala logistik disebabkan oleh pandemi Covid-19 di Jawa Tengah, tetap semangat dan siap membantu peneliti.
4. Keluarga yang tinggal di luar negeri yang selama beberapa tahun dengan sabar terus mendukung peneliti sehingga dapat maju tugas akhir ini.

## DAFTAR ISI

HALAMAN SAMPUL .....	i
PENGESAHAN .....	ii
PERNYATAAN.....	iii
MOTTO .....	iv
KATA PENGANTAR .....	v
DAFTAR ISI.....	vi
DAFTAR SINGKATAN DAN SIMBOL.....	vii
INTISARI.....	viii
<b>BAB I PENDAHULUAN</b>	
A. Latar Belakang.....	1
B. Rumusan Masalah.....	5
C. Tujuan Penelitian .....	6
D. Tinjauan Pustaka.....	6
E. Landasan Teori.....	8
F. Metode Penelitian.....	11
G. Sistematika Penulisan .....	14
<b>BAB II TINJAUAN UMUM</b>	
A. Gambaran <i>Ricikan Gendèr</i> dan Cara Bermainnya.....	16
B. Klasifikasi dan Penamaan <i>Céngkok Gendèr</i> .....	24
C. Lagu, <i>Céngkok</i> , dan <i>Wilèdan</i> .....	28
D. Perwujudan <i>Wilèdan</i> pada <i>Cengkok Gendèr</i> .....	31
E. Konsep <i>Banyu Mili</i> .....	33
<b>BAB III ANALISIS DAN PEMBAHASAN</b>	
A. Sistematika Pengumpulan dan Analisis Data <i>Wilèdan</i> .....	36
B. <i>Céngkok Dua Lolo Ageng Sèlèh 1 Gembyang</i> .....	39
C. <i>Céngkok Dua Lolo Alit Sèlèh 1 Gembyang</i> .....	48
D. <i>Céngkok Jarit Kawung Sèlèh 2 Kempyung</i> .....	53
E. <i>Céngkok Kuthuk Kuning Sèlèh 3 Kempyung</i> .....	58
F. Perbandingan Pendekatan Narasumber .....	65
G. Pengamatan Umum.....	69
<b>BAB IV KESIMPULAN</b> .....	73
DAFTAR PUSTAKA .....	75
DAFTAR ISTILAH .....	77
LAMPIRAN.....	80

## DAFTAR SINGKATAN DAN SIMBOL

### A. Daftar Singkatan

Kn	:tangan kanan <i>gendèr</i>
Kr	:tangan kiri <i>gendèr</i>
Gn	: <i>gendèr</i>
Bl	:balungan
Rb	:rebab
ISI	:Institut Seni Indonesia
SMKI	:Sekolah Menengah Karawitan Indonesia
<i>g</i>	: <i>sèlèh gembyang</i>
<i>k</i>	: <i>sèlèh kempyung</i>

### B. Daftar Simbol

/	:kosokan maju rebab
\	:kosokan mundur rebab
↗	:gerakan satu bilah ke atas
↘	:gerakan satu bilah ke bawah
◇	:lompatan dua atau lebih bilah ke atas atau ke bawah
∅	:pengulangan nada

## INTISARI

Skripsi dengan judul “Konsep *Banyu Mili* sebagai Salah Satu Pijakan Pengembangan *Wilèdan* pada *Céngkok Gendèr*” memeriksa secara umum bagaimana bentuk dan pilihan *wilèdan* dipengaruhi oleh *sèlèh* sebelumnya, dan dasar teknis maupun estetis. Dihipotesiskan bahwa perbedaan dalam bentuk dan pilihan *wilèdan* disebabkan oleh *sèlèh* sebelumnya dapat dikaitkan dengan keinginan untuk membuat transisi antara *céngkok* yang lebih halus. Fenomena itu dianalogikan dengan *banyu mili*, sebuah frase dalam kebudayaan Jawa yang dapat diartikan sebagai sebuah kualitas atau estetika.

Metode yang digunakan adalah analisis deskriptif. Pelaksanaan penelitian dan penggarapan skripsi ini melibatkan tahapan sebagai berikut: wawancara dan pengumpulan data *wilèdan* pada beberapa *céngkok*, analisis data *wilèdan*, perbandingan pendekatan narasumber, dan pengamatan umum.

Kata Kunci: *céngkok*, *wilèdan*, *gendèr*

# BAB I

## PENDAHULUAN

### A. Latar Belakang

*Banyu mili* merupakan salah satu konsep dalam kebudayaan Jawa. Secara harfiah *banyu mili* berarti ‘air yang mengalir’. Frase *banyu mili* digunakan sebagai analogi untuk menggambarkan sesuatu yang sifatnya berkesinambungan dan lancar.<sup>1</sup> *Banyu mili* dalam arti paling luas, yaitu sebagai konsep, merangkum kualitas tersebut. Konsep itu merupakan sesuatu integral untuk estetika kesenian tradisi Jawa, khususnya seni pertunjukan seperti tari dan karawitan. Pada kedua dari *Kinanthi Langen Pradangga*, disebutkan sehubungan dengan bermain gambang sebagai berikut.<sup>2</sup>

*Kendhang tètèh anaruntung,  
Swaranya salin sumalin,  
Jejeg ajeg wiramanya,  
Gendèr gumlèndheng gumriming,  
Nyupak sumruwung bumbungnya,  
Gambang ngglebeg mbanyu mili.*

Baris terakhir menggambarkan suara gambang sebagai air yang mengalir terus menerus. Arti baris itu dapat ditafsirkan dengan berbagai cara, tetapi seperti itu berkaitan dengan teknik atau cara bermain gambang.

“*Gambangané mbanyu mili*. Artinya tidak ada putusnya. Mengalir terus. Dan aliran itu, dari *céngkok* satu ke satu tidak terasa, *wilèdan*-nya. Tak terasa...Dirasakan tidak ada...yang melompat, dan sebagainya.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Komunikasi elektronik dengan Bima Slamet Raharja, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada pada tanggal 21 Maret 2020.

<sup>2</sup> Komunikasi pribadi dengan Dra. Tri Suhatmini R., Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta pada tanggal 11 Maret 2020.

<sup>3</sup> Wawancara dengan Suwito pada tanggal 1 April 2020.



Berlandaskan pengertian ini, *gambangan* yang mencerminkan konsep *banyu mili* adalah yang bergerak konstan sambil membatasi pengulangan dan lompatan nada. Komponen individu yang membentuk *gambangan* yaitu *céngkok* tidak terdengar terpisah karena transisi antara satu *céngkok* dan *céngkok* lain dihaluskan.

Penafsiran konsep *banyu mili* tersebut mungkin dapat diterapkan pada permainan *ricikan lirikan* lain, meskipun dalam praktik frase *banyu mili* sendiri mungkin jarang disebutkan di luar konteks bermain gambang. Perbandingan ini berlandaskan asumsi bahwa semua *ricikan lirikan* terkait satu sama lain pada tingkat estetika. Prinsip dasar yang menjadi pijakan bermain gambang seharusnya tidak jauh berbeda dari yang menjadi pijakan bermain *ricikan lirikan* lain, walaupun teknik dan tekstur suara masing-masing *ricikan* jelas berbeda.

Bagaimana diterapkan pada permainan *gendèr barung*? Tidak seperti *céngkok* gambang yang merupakan lagu satu garis, *céngkok gendèr* dicirikan sebagai dua garis simultan (yaitu tangan kanan dan kiri) yang pada umumnya menyimpang di tengah pola dan bertemu lagi pada nada tujuan atau *sèlèh*. Bagian *gendèr* atau *gendèran* yang terdiri dari *céngkok-céngkok* dimainkan secara berurutan berfungsi sebagai ‘bantalan’ suara yang mendukung *ricikan* lain dan membangun suasana sesuai *pathet*, *ambah-ambahan* (register) dan aspek lain.<sup>4</sup>

Alhasil *céngkok gendèr* harus ada kesesuaian antara dua kondisi yang agak bertentangan. *Céngkok* harus menjembatani satu *sèlèh* ke *sèlèh* berikutnya dengan cara

---

<sup>4</sup> David Mark Posnett, “Gambirsawit: Context and Association in Javanese Gamelan Music” (Durham: Durham University, 1990), p. 135-136.

yang halus, namun juga sesuai dengan suasana atau kualitas musikal yang dibutuhkan. Konsekuensinya adalah bahwa satu *céngkok* dapat digunakan untuk lebih dari satu gerakan antara *sèlèh*, dan sebaliknya satu gerakan antara *sèlèh* dapat menampung lebih dari satu kemungkinan *céngkok*.

Hal ini berpotensi menjadi sebuah masalah. Apabila sebuah *céngkok* digunakan tanpa modifikasi untuk berbagai gerakan antara *sèlèh* yang berbeda, fungsinya sebagai jembatan bekerja lebih baik untuk gerakan tertentu daripada yang lain. Lebih spesifik, transisi antara *céngkok* dapat bersifat lebih atau kurang mulus tergantung hubungan antara nada *sèlèh* dan awal *céngkok* berikutnya. Ada kemungkinan bahwa nada *sèlèh* diulangi secara tidak sengaja, atau sebaliknya nada awal *céngkok* jauh ke atas atau ke bawah dari *sèlèh* menyebabkan lompatan. Kedua-duanya kurang ideal karena berpotensi mengganggu aliran lagu. Forrest menggambarkan sebagai berikut.<sup>5</sup>

Dalam gaya bermain *pengrawit* berpengalaman, *céngkok* tidak mudah dibedakan sebagai sesuatu yang terpisah, sedangkan dalam gaya bermain *pengrawit* muda dapat didengar proses menghubungkan *céngkok* yang bersifat sadar dan terkadang canggung...kita dapat melihat dengan jelas bahwa *pengrawit* berpengalaman membuat koneksi yang indah antara *céngkok*, mengaburkan ketika satu *céngkok* berakhir dan *céngkok* lain dimulai.

Hal itu menunjukkan adanya cara untuk memodifikasi *céngkok* untuk meningkatkan konektivitas dan menghindari transisi yang terasa canggung. Sebenarnya yang diubah bukan *céngkok* itu sendiri, tetapi suatu manifestasi *céngkok*

---

<sup>5</sup> Wayne J. Forrest, "Concepts of Melodic Pattern in Contemporary Solonese Gamelan Music" (Austin: University of Texas Press, 1980), p. 70-71. Diterjemakan oleh penulis.

yang disebut variasi, *wilèd* atau *wilèdan*. Supanggah menjelaskan hubungan antara *céngkok* dan *wilèdan* sebagai berikut.<sup>6</sup>

*Céngkok* atau *sekaran* adalah abstrak dan tak terdengar maupun terwujud, sedangkan yang terdengar atau yang terwujud adalah *wilèd*. Dalam kata lain *wilèd* adalah perwujudan *céngkok* menurut versi *pengrawit* individual tertentu. Kesan itulah, yang terbentuk oleh konfigurasi ritme dan/atau kontur lagu, yang akhirnya memberi identitas pada suatu *céngkok*.

Jumlah kemungkinan *wilèdan* pada suatu *céngkok* tak terhitung. Namun, kemungkinan *wilèdan* yang dapat diterima sebenarnya terbatas. Terlepas dari gaya pribadi dan konteks musikal, semua *wilèdan* dari satu *céngkok* harus cukup mirip satu sama lain untuk diakui memiliki identitas sama.<sup>7</sup> Pembatasan ini juga berlaku untuk perubahan pada *wilèdan* disebabkan oleh gerakan antara *sèlèh*. Perubahan tersebut tidak boleh dilakukan dengan cara yang melanggar identitas *céngkok*, yaitu diubah terlalu jauh dari “konfigurasi ritme dan/atau kontur lagu” disebutkan oleh Supanggah yang membedakan satu *céngkok* dari *céngkok* lain.

Pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan* pada *céngkok gendèr* tidak pernah dibahas secara eksplisit, meskipun tampaknya menjadi unsur penting dalam menghasilkan *gendèran* yang baik. Setiap *penggendèr* mengembangkan pendekatan mereka sendiri terhadap masalah perwujudan *wilèdan*. Tidak diketahui bagaimana tepatnya pendekatan-pendekatan itu saling berhubungan, atau apakah ada satu

---

<sup>6</sup> Rahayu Supanggah, *Bothekan Karawitan II: Garap* (Surakarta: Institut Seni Indonesia, 2007), p. 248.

<sup>7</sup> R. Anderson Sutton, “Do Musicians Really Improvise?” dalam *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, ed. Bruno Nettl (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 76.

pendekatan umum yang selanjutnya disempurnakan sesuai gaya dan selera pribadi masing-masing *penggender*.

Penelitian ini berjudul “Konsep *Banyu Mili* sebagai Salah Satu Pijakan Pengembangan *Wilèdan* pada *Céngkok Gendèr*” dilandaskan pada keinginan untuk lebih tahu bagaimana bentuk *wilèdan* pada *céngkok gendèr* dipengaruhi oleh *sèlèh* pada *céngkok* sebelumnya. Secara hipotetis fenomena ini mencerminkan sebuah prinsip estetika yang (karena kurangnya sebuah istilah khusus untuk bermain *gendèr*) dianalogikan dengan *banyu mili*, salah satu konsep dalam karawitan maupun kebudayaan Jawa secara lebih luas. Penelitian ini bertujuan membuktikan sebuah hubungan antara perwujudan *wilèdan* pada *céngkok gendèr* dan *sèlèh* sebelumnya dan menguji hipotesis tersebut menggunakan metode deskriptif analisis. Hasil penelitian adalah pengetahuan baru dalam bidang seni karawitan tentang permainan *gendèr*.

## **B. Rumusan Masalah**

Berdasarkan latar belakang sebelumnya, maka perumusan masalah pada penelitian ini adalah sebagai berikut.

1. Apakah ada perbedaan dalam perwujudan *wilèdan* pada *céngkok gendèr* yang disebabkan oleh *sèlèh* sebelumnya?
2. Apa dasar perbedaan dalam perwujudan *wilèdan* tersebut?
3. Bagaimana fenomena ini berhubungan dengan konsep *banyu mili* pada tingkat baik teknis maupun estetis?

### C. Tujuan Penelitian

Berdasarkan latar belakang dan rumusan masalah yang ada, terdapat tiga tujuan yang diharapkan dari penelitian ini. Tujuan tersebut adalah sebagai berikut.

1. Membuktikan hubungan antara perwujudan *wilèdan* pada *céngkok gendèr* dan *sèlèh* sebelumnya.
2. Menyelidiki faktor apa yang mendasari hubungan tersebut.
3. Membahas bagaimana konsep *banyu mili* berfungsi sebagai pijakan pengembangan *wilèdan*.

### D. Tinjauan Pustaka

Martopangrawit dalam buku panduan berjudul Pengetahuan Karawitan (1972) mendeskripsikan banyak hal yang mendasar seni karawitan termasuk teori irama, *pathet*, struktur *gendhing*, dan lain-lain. Khusus untuk bermain *gendèr*, Martopangrawit menggambarkan kemungkinan *sèlèh gendèr*, transposisi *céngkok* terkait dengan *pathet*, dan asal nama *céngkok* terkait dengan lagu vokal. Buku Martopangrawit lain yang berjudul *Titiraras Cengkok-Cengkok Genderan Dengan Wilètannya* merupakan katalog besar dari notasi *céngkok gendèr* disusun menurut gerakan antara *sèlèh*.

Sumarsam dalam artikel berjudul “Gender Barung, Its Technique and Function in the Context of Javanese Gamelan” (1975) memberikan tinjauan umum tentang peran musikal *gendèr* dan hubungannya dengan *pathet*. Diskusi ini dilanjutkan dalam artikel ditulis bersama Vincent Mcdermott yang berjudul “Central Javanese Music: The Patet

of Laras Slendro and the Gender Barung” (1975). Sumarsam dan McDermott berpendapat bahwa bermain *gendèr* tidak melibatkan improvisasi melainkan elaborasi, dan *céngkok* yang digunakan untuk suatu *gendhing* sudah direncanakan sebelumnya.

Rahayu Supanggah dalam buku berjudul *Bothekan Karawitan II: Garap* (2007) memberikan gambaran umum tentang karawitan tetapi dengan lebih fokus pada ‘garap’ atau proses mewujudkan suara *gendhing* maupun pedagogi karawitan. Khusus untuk bermain gender, Supanggah membahas tentang berbagai teknik elaborasi *céngkok* dan hubungan antara garap *gendèr* dan lagu yang mendasari *gendhing* (disebut ‘balungan esensi/sari’ oleh Supanggah).

Wayne Forrest dalam skripsi berjudul “Concepts of Melodic Pattern in Contemporary Solonese Gamelan Music” membahas tentang arti dan hubungan antara istilah lagu, *céngkok*, dan *wilèdan*. Kemudian Forrest membahas bagaimana *wilèdan* pada *céngkok gendèr*, gambang, dan rebab terdiri dari berbagai ‘gestur’ atau motif lagu yang bersifat relatif konsisten, khususnya yang menuju ke *sèlèh*.

Marc Perlman dalam artikel berjudul “The Social Meanings of Modal Practices: Status, Gender, History, and Pathet in Central Javanese Music” (1998) melacak perkembangan gaya bermain *gendèr* yang sekarang dominan di Jawa Tengah. Perlman berusaha menjelaskan fungsi titik tengah *céngkok* sebagai tanda gaya dan masalah pelurusan/penyimpangan antara *gendèr* dan balungan *gendhing*.

R. Anderson Sutton dalam artikel yang berjudul “Individual Variation in Javanese Gamelan Performance” (1988) membandingkan penafsiran gambang, peking, dan kenong oleh beberapa *pengrawit*. Artikel lain yang berjudul “Notes Toward a

Grammar of Variation in Gender Playing” (1978) menyelidiki kisaran kemungkinan *wilèdan* pada *céngkok gendèr*. Sutton mengidentifikasi beberapa teknik yang digunakan untuk menghasilkan *wilèdan* pada *céngkok gendèr*. Akhirnya Sutton menulis bab dalam buku yang berjudul “Do Javanese Musicians Really Improvise?” (1998). Seperti Sumarsam, McDermott, dan Forrest, Sutton berpendapat bahwa bermain *gendèr* bukan improvisasi tetapi lebih tepat digambarkan sebagai proses pemilihan spontan dari materi yang sudah ada dalam pemikiran pemain.

### **E. Landasan Teori**

Ditempatkan dalam urutan, *céngkok-céngkok gendèr* membentuk sebuah susunan *cengkok* yang khusus untuk suatu *gendhing*. Susunan *céngkok* ini adalah contoh yang disebut *garap* atau *garapan*, sebuah rangkaian kerja kreatif untuk mewujudkan suara *gendhing*.<sup>8</sup> Proses *garap* melibatkan kreativitas, tetapi bukan improvisasi. Apakah diketahui oleh *penggendèr* pada tingkat sadar atau intuitif, buktinya susunan *céngkok* sudah ditentukan sebelum *gendhing* disajikan, dan akan kurang lebih sama untuk setiap sajian *gendhing* berikutnya.<sup>9</sup>

Sama seperti *garap* berfungsi sebagai rangkaian untuk membentuk susunan *céngkok*, susunan *céngkok* berfungsi sebagai rangkaian untuk menerapkan *wilèdan*. Setiap kali *penggendèr* menjumpai suatu *céngkok* dalam susunannya, sebuah *wilèdan*

---

<sup>8</sup> Supanggih, *op.cit.*, p. 4.

<sup>9</sup> Vincent McDermott dan Sumarsam, “Central Javanese Music: The Patet of Laras Slendro and the Gender Barung” (University of Illinois Press), p. 234.

harus diwujudkan sesuai baik dengan identitas dan fungsi *céngkok* maupun konteks/suasana musikal yang berlaku pada saat itu.

Menurut *Oxford Dictionary of Music*, improvisasi adalah “permainan sesuai dengan keinginan inventif pada saat tertentu...dan bukan dari ingatan.”<sup>10</sup> Perwujudan *wilèdan* bukan improvisasi tetapi lebih tepat digambarkan sebagai pilihan intuitif atau spontan dari materi yang sudah ada dalam pikiran pemain, yaitu dari ingatan. Pernyataan ini didukung beberapa perspektif emik maupun etik. McDermott dan Sumarsam jelaskan seperti berikut.<sup>11</sup>

Sayangnya, *gendèr barung*...pernah dikategorikan sebagai *ricikan* improvisasi dalam ensemble gamelan. ‘Improvisasi’ menyiratkan sebuah tingkat kebebasan yang besar untuk pemain. Sebenarnya, bagian [*gendèr*] lebih bersifat tetap daripada bebas. Hal ini lebih merupakan masalah ‘ornamentasi’ atau ‘elaborasi’...Bagian [*penggendèr*] pada dasarnya stabil dan tidak berubah.

Sedangkan Forrest jelaskan seperti berikut.<sup>12</sup>

Sampai-sampai *pengrawit* Surakarta melakukan improvisasi, itu kemampuan dan kebebasan mereka untuk memilih *wilèdan* yang cocok dan secara estetika menyenangkan sesuai dengan lagu *gendhing* dan semua *ricikan* lain pada saat tertentu...Walaupun *wilèdan* dapat berubah dari satu pertunjukan *gendhing* ke pertunjukan lain, sangat mungkin [susunan] *céngkok* tetap sama.

Penjelasan tersebut juga sesuai dengan pandangan Sutton dan Supanggah mengenai hubungan antara *céngkok* dan *wilèdan*. Bermain gender melibatkan spontanitas baik pada tingkat garapan maupun perwujudan *wilèdan*, tetapi spontanitas tidak identik dengan improvisasi.

---

<sup>10</sup> “Improvisation.” *Oxford Dictionary of Music* (6<sup>th</sup> ed.), 2012.

<sup>11</sup> McDermott, *loc. cit.*

<sup>12</sup> Forrest, *op. cit.*, p. 69.



Setiap *penggendèr* memiliki ‘kosakata’ *wilèdan* yang dapat digunakan untuk suatu *céngkok*. Ketika *penggendèr* berniat memainkan *céngkok* itu, kemungkinan *wilèdan* yang membentuk kosakata tersebut ‘disaring’ menurut berbagai faktor. Akhirnya satu *wilèdan* tertentu dipilih menggunakan daya intuisi atau perasaan *penggrawit*. Hal ini menunjukkan bahwa *wilèdan* tidak dapat diprediksi, tetapi kemungkinan *wilèdan* yang sesuai untuk konteks tertentu terbatas dan pilihannya walau bersifat spontan tidak acak.

Satu faktor yang berpartisipasi dalam proses ‘penyaring’ tersebut adalah *sèlèh* yang mengakhiri *céngkok* sebelumnya. Faktor *sèlèh* sebelumnya sebagian menentukan *wilèdan* apa yang lebih atau kurang baik untuk digunakan, berlandaskan beberapa pertimbangan baik teknis maupun estetis yang penelitian ini identifikasikan dengan konsep *banyu mili*.

Pendekatan masalah penelitian ini menggunakan pengetahuan karawitan seperti yang disediakan dalam karya tulis Martopangrawit, Supanggah, Sumarsam, dan lain-lain. Selain itu, penelitian tentang karawitan yang pernah dilakukan dalam bidang etnomusikologi seperti dari Sutton, Forrest, dan Perlman juga sangat berpengaruh. Akhirnya, ada pengalaman tersendiri bagi peneliti sebagai seorang yang belajar teori dan praktik karawitan di lembaga formal Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

## **F. Metode Penelitian**

Penelitian ini menggunakan metode deskriptif analisis. Menurut Sudjana dan Ibrahim,<sup>13</sup> metode deskriptif “berusaha mendeskripsikan suatu gejala, peristiwa dan kejadian yang terjadi saat sekarang di mana peneliti berusaha memotret peristiwa dan kejadian yang menjadi pusat perhatian untuk kemudian digambarkan sebagaimana adanya.” Penelitian ini bertujuan mendeskripsikan suatu gejala dalam seni karawitan, yaitu bagaimana perwujudan *wilèdan* pada *céngkok gendèr* dipengaruhi oleh *sèlèh céngkok* sebelumnya, dan basisnya pada tingkat baik teknis maupun estetis. Metode analisis deskriptif ini dapat dibagi menjadi dua tahap sebagai berikut.

### **1. Tahap Pengumpulan Data**

Tahap pertama dilakukan dengan mengumpulkan data tentang konsep *banyu mili* serta teori dan praktik bermain gender, khususnya yang terkait dengan *wilèdan*. Pada dasarnya terdapat tiga sumber data dalam penelitian ini. Studi pustaka dan observasi dilakukan dahulu sebagai persiapan untuk kerja lapangan. Kemudian dilakukan wawancara tentang permasalahan terkait dengan penelitian ini terhadap beberapa narasumber *penggendèr* secara tatap muka, dan merekam narasumber dalam bermain gender.

#### **a. Studi Pustaka**

Studi pustaka merupakan langkah awal dalam melaksanakan penelitian baru dan memiliki dua tujuan. Yang pertama, studi pustaka merupakan kesempatan untuk

---

<sup>13</sup> Nada Sudjana dan Ibrahim, *Penelitian dan Penilaian Penelitian* (Bandung: Sinar Baru), p. 64.

peneliti untuk membiasakan diri dengan ruang lingkup masalahnya, termasuk penelitian yang telah dilakukan oleh orang lain. Pengetahuan itu dimanfaatkan untuk menjuruskan penelitian ke arah yang optimal. Yang kedua, studi pustaka dilakukan untuk mencari data yang nantinya dapat dikutip untuk mendukung penelitian dan menaikkan kredibilitasnya.

Setelah mencari literatur yang membahas secara eksplisit tentang konsep *banyu mili* dalam bidang seni karawitan serta hubungan antara perwujudan *wilèdan* pada *céngkok gendèr* dan *sèlèh* sebelumnya, disimpulkan bahwa belum ada literatur yang membahasnya secara khusus. Literatur paling relevan adalah yang membahas tentang *céngkok gendèr* secara lebih umum dan juga peran improvisasi/variasi dalam karawitan.

#### **b. Observasi**

Observasi adalah cara langsung mengamati fenomena atau objek yang ingin diteliti. Hubungan antara perwujudan *wilèdan* pada *céngkok* dan *sèlèh* sebelumnya sebenarnya dapat diamati kapan pun *gendèr* dimainkan. Dapat dikatakan fenomena itu tidak hanya berlaku dalam konteks atau *gendhing* tertentu tetapi sesuatu yang sangat mendasar untuk bermain *gendèr*. Sesungguhnya ada banyak kesempatan untuk mengamati fenomena, apakah dari mengikuti *klenengan* dan pentas, mendengarkan rekaman *gendhing* atau menghadiri kelas dan latihan karawitan. Oleh karena itu, pada tingkat praktis perlu untuk mempersempit ruang lingkup penelitian, misalnya memilih beberapa *céngkok gendèr* tertentu untuk menjadi fokusnya. Proses observasi juga membantu peneliti untuk menentukan ruang lingkup tersebut.

### **c. Wawancara dan Pengumpulan Data Wilèdan**

Pertemuan tatap muka dengan masing-masing narasumber terdiri dari dua komponen yaitu wawancara dan merekam bermain *gendèr*. Wawancara dilakukan dengan memberi beberapa pertanyaan kepada narasumber tentang latar belakang sebagai *pengrawit* dan pengertian tentang *banyu mili* di dalam dan di luar konteks karawitan. Masing-masing narasumber kemudian direkam bermain *gendèr* sesuai dengan kerangka pengumpulan data yang dijelaskan secara detail pada Bab III. Permainan *gendèr* direkam menggunakan alat perekam audio portabel (Tascam DR-05) serta ponsel untuk dokumentasi video.

Narasumber dipilih untuk penelitian ini atas rekomendasi Jurusan Karawitan ISI Yogyakarta dan berlandaskan reputasi sebagai otoritas pada hal-hal yang berkaitan dengan bermain *gendèr*. Tiga narasumber yang akhirnya dipilih memiliki latar belakang sebanding yaitu sebagai *pengrawit* profesional karawitan gaya Surakarta yang pernah belajar dan mengajar di dalam lingkungan pendidikan kesenian kelembagaan. Oleh sebab itu diasumsikan bahwa data yang diperoleh dari tiga narasumber tersebut dapat dianggap representatif dari sebuah aliran atau pendekatan bermain *gendèr*, khususnya yang diajarkan di lembaga seperti ISI Surakarta. Tiga narasumber berikut diwawancarai dan direkam bermain *gendèr* oleh peneliti dalam periode antara bulan Januari hingga Mei 2020.

- 1) Suwito, 62 tahun, pengajar karawitan di ISI Surakarta, SMKI Surakarta dan Pura Pakualaman.
- 2) Suratno, 67 tahun, dosen jurusan pedalangan ISI Surakarta.

3) Sukamso, 62 tahun, dosen jurusan karawitan ISI Surakarta.

## 2. Tahap Analisis Data

Setelah rekaman bermain *gendèr* selesai, kemudian mentranskripsikan permainan *gendèr* tersebut menjadi notasi *gendèr* sesuai konvensi.<sup>14</sup> Kemudian notasi itu dipotong menurut *wilèdan* pada *céngkok* apa yang menjadi fokus penelitian. Setiap potongan merupakan satu data yang dapat digunakan untuk analisis.

Data dianalisis dengan berbagai cara. Yang pertama, transisi antara awal *wilèdan* dan *sèlèh* sebelumnya diamati dengan cermat. Khususnya, dilihat apakah tangan kanan dan kiri melompat atau mengulangi nada. Yang kedua, data untuk satu *céngkok* dibandingkan baik antara narasumber maupun menurut *sèlèh* sebelumnya yang berbeda. Analisis sejenis ini dapat lebih baik mengungkapkan apakah pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan* meluas ke hal selain nada-nada awal *céngkok*. Yang ketiga, ada perbandingan lebih luas antara *wilèdan* pada *céngkok* yang berbeda. Kemudian, hasil analisis ditafsirkan dengan mengacu pada pengertian konsep *banyu mili* dan hal terkait.

## G. Sistematika Penulisan

Penelitian berjudul “Konsep *Banyu Mili* sebagai Pijakan Pengembangan *Wilèdan* pada *Céngkok* Gender” ini disusun dengan sistematika penulisan sebagai berikut.

---

<sup>14</sup> Maksudnya notasi *Kepatihan* dengan garis tangan kanan dan kiri terpisah.

- BAB I           Pendahuluan. Berisi tentang latar belakang permasalahan yang diangkat dalam penelitian ini.
- BAB II           Tinjauan Umum. Berisi tentang teori bermain *gendèr*, hubungan antara *céngkok* dan *wilèdan*, dan pengertian lebih dalam tentang konsep *banyu mili* dan relevansinya untuk bermain *gendèr*.
- BAB III          Analisis dan Pembahasan. Berisi tentang deskripsi metode pengumpulan data *wilèdan*, sajian dan analisis data sendiri, dan penafsiran hasil analisis.
- BAB IV          Kesimpulan. Berisi gambaran ringkas tentang proses dan hasil akhir penelitian, termasuk identifikasi kekurangan dan rekomendasi untuk penelitian lebih lanjut.

## BAB II

### TINJAUAN UMUM

#### A. Gambaran *Ricikan Gendèr* dan Cara Bermainnya

*Gendèr barung* atau *gendèr gedhé* adalah sebuah *ricikan* karawitan gaya Jawa Tengah dan Yogyakarta yang digunakan dalam berbagai jenis ensambel gamelan. Suara *gendèr* dikeluarkan dengan menabuh bilah dibuat dari perunggu, kuningan, atau besi yang digantung dengan tali (*pluntur*) di atas resonator tabung.<sup>15</sup> Pada zaman sekarang *gendèr* yang standar memiliki empat belas bilah, walau *gendèr* lebih tua dengan tiga belas atau dua belas bilah masih ada.<sup>16</sup> Susunan nada *gendèr* empat belas bilah adalah dari ᠖ (*nem gedhé*) sampai ᠓ (*dhadha alit*), baik dalam laras slendro maupun pelog. Frekuensi bilah *gendèr* sebagian besar sesuai dengan kisaran nada rebab atau *pesindhèn*.<sup>17</sup>

*Gendèr* pernah dikategorikan sebagai pemangku lagu,<sup>18</sup> *pamurba* lagu (berkuasa atas lagu),<sup>19</sup> *ricikan* lagu, *ricickan ngajeng* (depan), *ricikan* garap (yang ‘menggarap’ balungan), *ricikan* tabuhan tangan *loro*<sup>20</sup> (dimainkan menggunakan kedua

---

<sup>15</sup> Sumarsam. “Gender Barung, Its Technique and Function in the Context of Javanese Gamelan” (Ithaca: Cornell University, 1975), p. 161

<sup>16</sup> R.L. Martopangrawit. *Catatan Pengetahuan Karawitan: Jilid I* (Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia, 1975), p. 29.

<sup>17</sup> Sumarsam. “Inner Melody in Javanese Gamelan” (Ann Arbor: University of Michigan 1984), p. 250-251.

<sup>18</sup> Martopangrawit 1975, *op. cit.*, p. 6

<sup>19</sup> Hastanto. *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa* (Surakarta: ISI Press Surakarta), p. 40.

<sup>20</sup> Supanggah *op. cit.*, p. 232-236.

tangan) dan *ricikan panerusan*.<sup>21</sup> Martopangrawit berpendapat bahwa *gendèr* memiliki tiga peran utama, yaitu (1) memperindah lagu [*gendhing*] dengan *céngkok* (2) memainkan *buka* untuk *gendhing gendèr* (3) memainkan *buka* untuk *lancaran* sebagai ganti bonang apabila dibutuhkan.<sup>22</sup> Menurut Sumarsam, *gendèr* juga bertanggung jawab untuk memainkan (4) *sulukan*<sup>23</sup> dan (5) *grimingan* dalam konteks iringan wayang.<sup>24</sup> Berlandaskan pengalaman peneliti sendiri, *gendèr* memiliki beberapa peran sekunder seperti (6) memberi petunjuk nada/lagu kepada vokal dan membangun suasana musikal selama *bawa*, *celuk* atau *andhegan* (7) memainkan *grambyangan/thinthingan* sebelum *gendhing* dimulai dalam kasus tertentu, dan (8) berfungsi sebagai acuan penyetelan senar rebab, celempung dan siter.

Bilah *gendèr* ditabuh dengan dua tabuh berbentuk bulat, dan suaranya diredam menggunakan kombinasi tangan dan tabuh. *Gendèr* umumnya dimainkan menggunakan dua teknik yaitu tabuhan *pipilan/mipil* dan *gembyungan*.<sup>25</sup> Tabuhan *pipilan* berarti memainkan bilah satu per satu pada masing-masing tangan. Teknik ini dapat menghasilkan lagu satu garis atau yang melompat-lompat antara nada rendah dan tinggi.

---

<sup>21</sup> Jaap Kunst. *Music in Java: Volume I* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1949), p. 175.

<sup>22</sup> Martopangrawit 1975, *op. cit.*, p. 4.

<sup>23</sup> *Sulukan* sebagai kategori termasuk *pathetan/lagon*, *sendhon* dan *ada-ada*. *Pathetan/lagon* juga digunakan di luar konteks iringan wayang, misalnya iringan tari atau *klenengan*.

<sup>24</sup> Sumarsam 1975, *op. cit.*, p. 164-165.

<sup>25</sup> Supanggah *op. cit.*, p. 244.



Teknik kedua disebut tabuhan *gembyungan* berarti memainkan dua bilah secara bersamaan dengan jarak nada yang bervariasi.<sup>26</sup> Intinya *gembyungan* terdiri dari dua garis simultan daripada satu garis seperti *pipilan*. Istilah *gembyungan* adalah kata majemuk dari *gembyang* dan *kempyung*.<sup>27</sup> *Gembyang* adalah versi rendah dan tinggi dari nada yang sama (misalnya 2 dan 2̇) sedangkan *kempyung* adalah jangka nada yang mengempit dua bilah (misalnya 2 dan 6).

*Gembyungan* dapat dibagi menjadi dua gaya atau teknik, yaitu *ukel pancaran* dan *kembang tiba*. Ada satu teknik lagi disebut *rangkep*, tetapi dalam praktik tidak selalu mudah dibedakan dari *ukel pancaran*.<sup>28</sup> Martopangrawit yang lebih suka mengategorikan *céngkok gendèr* menurut irama/laku juga berpendapat bahwa perbedaan antara teknik-teknik tersebut kurang jelas.

Hal ini menurut pendapat kami masih gelap, sebenarnya kita juga ingin mengetahui bagaimana yang sebenarnya, tetapi apabila ada yang memberi keterangan, bukannya memberikan keterangan yang jelas, tetapi bahkan dirasa sangat ruwet.

Walaupun begitu, tetap dapat dilihat bahwa ada perbedaan antara *ukel pancaran* dan *kembang tiba* terutama pada tangan kiri. Sumarsam memberi contoh berikut.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Supanggah, *loc. cit.*

<sup>27</sup> Sumarsam 1975, *op. cit.*, p. 165.

<sup>28</sup> Forrest, *op. cit.*, p.78. Lihat juga Sumarsam 1975, *op. cit.*, p.163: “*Ukel pancaran* mungkin dapat menjadi mirip dengan *rangkep*” (diterjemahkan oleh penulis).

<sup>29</sup> Sumarsam 1975, *op. cit.*, p. 163.

*Kembang tiba*

Kn:  $\frac{2}{2} \frac{1}{1} \frac{3}{3} \frac{2}{2} \quad \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{3}{3} \frac{2}{2} \quad \frac{5}{5} \frac{6}{6} \frac{1}{1} \quad \frac{1}{1} \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{3}{3}$   
 Kr:  $2 \frac{1}{1} 2 3 \quad 2 \quad 6 \frac{5}{5} 6 3 \quad 5 \quad . \frac{2}{2} \frac{1}{1} \frac{2}{2} \quad 3 \frac{5}{5} 6 \frac{3}{3}$

*Ukel pancaran*

Kn:  $\frac{2}{2} \frac{1}{1} \frac{6}{6} \frac{1}{1} \frac{6}{6} \quad \frac{3}{3} \frac{5}{5} \frac{3}{3} \frac{2}{2} \quad \frac{5}{5} \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{1}{1} \quad \frac{5}{5} \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{3}{3}$   
 Kr:  $. \frac{2}{2} \frac{1}{1} \frac{2}{2} \frac{3}{3} \frac{5}{5} \frac{2}{2} \quad . \frac{6}{6} \frac{3}{3} \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{3}{3} \frac{5}{5} \quad . \frac{5}{5} \frac{3}{3} \frac{5}{5} . \frac{5}{5} . \quad . \frac{6}{6} \frac{5}{5} \frac{3}{3} . \frac{3}{3} .$

*Ukel pancaran* dicirikan dengan tangan kiri yang lebih aktif dibanding tangan kanan. *Ukel* sendiri sebagai teknik berarti “menabuh beberapa nada dengan kesan berputar-putar mengitari satu wilayah nada tertentu.”<sup>30</sup> Ada beberapa teknik selain *ukel* yang dapat digunakan dalam *wilèdan*. *Gugukan/ngguguk* berarti satu bilah ditabuh berulang kali, sedangkan *samparan/sarugan* berarti dua bilah yang berdekatan ditabuh dengan cepat secara berurutan.<sup>31</sup>

Menurut Drs. Teguh di ISI Yogyakarta, pada dasarnya ada empat kategori *céngkok gendèr*.<sup>32</sup> Antaranya ada (1) *céngkok* umum yang diterapkan berdasarkan *sèlèh gatra* saja (2) *céngkok* khusus yang terkait dengan isi *balungan* atau yang melacak lagu tertentu (3) *céngkok gantungan* yang memperpanjang suatu *gembyang* atau *kempyung*, dan (4) *céngkok tuturan* yang tidak termasuk dalam kategori lain karena tidak sesuai *seleh gatra* dan/atau diakhiri dengan *seleh* selain *gembyang* dan *kempyung*. Seperti

<sup>30</sup> Supanggah, *op. cit.*, p. 245.

<sup>31</sup> Supanggah, *ibid.*

<sup>32</sup> Komunikasi pribadi dengan Drs. Teguh, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta pada tanggal 17 Juni 2020.

namanya, *céngkok* umum merupakan jenis *céngkok* yang paling sering digunakan dan tidak memiliki aplikasi khusus. Ruang lingkup penelitian ini terbatas pada *céngkok* umum saja, dan dari titik ini dan seterusnya *céngkok* khusus, *gantungan* dan *tuturan* tidak dibahas lebih lanjut.

*Céngkok gendèr* dalam irama *dados* dapat satu atau dua gatra panjangnya. Ada juga *céngkok* separo gatra yang dapat dikombinasikan dengan berbagai cara.<sup>33</sup> Hal ini dapat dilihat dalam contoh berikut untuk sebuah *céngkok* yang berakhir pada *seleh 1 gembyang*.<sup>34</sup>

Separo gatra

Kn:  $\underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}} \quad \underline{6 \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}}$   
 Kr: . 5 6 3 . 2 3 1

Satu gatra (*céngkok 'dua lolo'*)

Kn:  $\underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ .} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}} \quad \underline{6 \ 5 \ 6 \ \dot{2}} \quad \underline{\ . \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}}$   
 Kr: . . 6 1 2 5 2 3 2 1 2 . 3 2 1 .

Dua gatra (*céngkok 'ayu kuning'*)

Kn:  $\underline{5 \ . \ . \ 6} \quad \underline{5 \ . \ 6 \ \dot{1}} \quad \underline{6 \ . \ 6 \ \dot{1}} \quad \underline{\ . \ 6 \ \dot{1} \ 6}$   
 Kr: . 2 1 6 . 2 3 1 . 2 3 . 2 3 5 2

<sup>33</sup> Martopangrawit 1975, *op. cit.*, p. 70

<sup>34</sup> R.L. Martopangrawit. *Titiraras Cengkok-Cengkok Gender dan Wiletannya* (Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia, 1973), pp.32, 58.

Kn:  $\underline{2\ 3\ 2\ .}\ \underline{2\ 3\ 2\ 1}\ \underline{6\ 5\ 6\ 2}\ \underline{. 1\ 2\ 1}$   
 Kr:  $. . \underset{\cdot}{6}\ 1\ 2\ 5\ 2\ 3\ 2\ 1\ 2\ .\ 3\ 2\ 1\ .$

Sebagian besar *céngkok gendèr* diakhiri dengan *sèlèh* berbentuk *gembyang* atau *kempyung*. Kemungkinan *sèlèh gendèr* adalah sebagai berikut.

- $\underset{\cdot}{2}$  *gembyang*
- $\underset{\cdot}{3}$  *gembyang*
- $\underset{\cdot}{5}$  *gembyang* atau *kempyung*
- $\underset{\cdot}{6}$  *gembyang*
- 1 *gembyang* atau *kempyung* (diganti  $\underset{\cdot}{7}$  *gembyang* jika pelog barang)
- 2 *kempyung*
- 3 *kempyung*
- 5 *kempyung*

Ada hubungan antara *sèlèh gendèr* dan *pathet*. Menurut Sumarsam, *sèlèh gendèr* paling terkait dengan *pathet manyura* adalah  $\underset{\cdot}{3}$  *gembyang*,  $\underset{\cdot}{6}$  *gembyang*, 1 *gembyang*, 2 *kempyung*, dan 3 *kempyung*. *Sèlèh* paling terkait dengan *pathet sanga* adalah  $\underset{\cdot}{5}$  *gembyang*,  $\underset{\cdot}{6}$  *gembyang*, 1 *kempyung*, dan 2 *kempyung*. *Sèlèh* paling terkait dengan *pathet nem* adalah  $\underset{\cdot}{2}$  *gembyang*,  $\underset{\cdot}{3}$  *gembyang* dan pada tingkat lebih rendah  $\underset{\cdot}{5}$  *kempyung* dan 5 *kempyung*.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Sumarsam 1975, *op. cit.*, p. 167-171.

Selain *sèlèh* ada satu unsur lain yang penting untuk menentukan identitas *céngkok*, walaupun jarang dibahas secara eksplisit dalam literatur. Menurut Perlman, titik tengah (*'midpoint'*) *céngkok* sehubungan dengan *pathet* dapat membantu membedakan antara *céngkok* yang benar-benar satu gatra dengan yang terdiri dari dua *céngkok* setengah gatra (bermain *'separo-separo'*).<sup>36</sup> Contoh berikut menunjukkan dua *céngkok* dengan *sèlèh* yang sama (2 *kempyung*) tetapi titik tengah yang berbeda.

A (*pathet manyura*)

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \frac{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ .}{. \ . \ 1 \ 2} \quad \frac{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \overset{\circ}{3}}{3 \ 1 \ 2 \ \overset{\circ}{6}} \quad \frac{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \overset{\circ}{3}}{. \ 1 \ \overset{\circ}{6} \ 1} \quad \frac{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \overset{\circ}{6}}{2 \ \overline{13212}} \\ \text{Kr: } \end{array}$$

B (*pathet sanga*)

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \frac{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ .}{. \ . \ 1 \ 2} \quad \frac{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \overset{\circ}{5}}{3 \ 2 \ 3 \ \overset{\circ}{.}} \quad \frac{\dot{1} \ \overset{\circ}{6} \ \dot{1} \ \overset{\circ}{.6}}{. \ . \ 5 \ 3} \quad \frac{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \overset{\circ}{6}}{2 \ \overline{321} \ 2} \\ \text{Kr: } \end{array}$$

*Céngkok* 'A' yang memiliki titik tengah terdiri dari  $\overset{\circ}{6}$  dan  $\overset{\circ}{3}$  lebih terkait dengan *pathet manyura* karena nada 3 dihindari dalam *pathet sanga*. Sebaliknya, *céngkok* 'B' yang memiliki titik tengah 5 (tunggal) lebih terkait dengan *pathet sanga* karena nada 5 dihindari dalam *pathet manyura*. Perlu dicatat bahwa walaupun berguna sebagai alat teori, *sèlèh* dikombinasikan dengan titik tengah tidak selalu cukup untuk membedakan

<sup>36</sup> Marc Perlman. "Social Meanings of Modal Practices: Status, Gender, History, and Pathet in Central Javanese Music" (Champaign: University of Illinois Press, 1998), p. 59.

satu *céngkok* dari *céngkok* lain. Peran titik tengah *céngkok* dibahas khusus untuk *céngkok* tertentu dalam Bab III.

Sejauh ini, pembahasan hanya terbatas pada laras slendro saja. Sebenarnya dalam gamelan *gedhé* atau *gadhon* lengkap ada tiga *ricikan gendèr barung*, yaitu satu dalam laras slendro dan juga dua dalam laras pelog. *Gendèr* laras pelog terdiri dari *gendèr pelog bem* (yang menggunakan nada 1) dan *gendèr pelog barang* (yang menggunakan nada 7). Meski demikian, ada bukti bahwa *gendèr* aslinya hanya dalam laras slendro. Semua ‘*gendhing gendèr*,’ yaitu *gendhing* yang *buka*-nya wajib dimainkan pada *gendèr barung*, adalah dalam laras slendro.<sup>37</sup> Hal tersebut mendukung pernyataan Martopangrawit bahwa *céngkok gendèr* dalam laras pelog hanya dipinjam dari laras slendro tanpa perubahan.<sup>38</sup> Mengenai *gendhing* laras pelog, Martopangrawit juga menganggapnya dalam hal ‘*garap pathet manyura*’ atau ‘*garap pathet sanga*.’<sup>39</sup> Oleh sebab itu, untuk tujuan penelitian ini cukup untuk membahas *gendèr* laras slendro saja.

*Céngkok gendèr* diterapkan pada *gendhing* berlandaskan berbagai pertimbangan seperti struktur *padhang-ulihan gendhing*, nada balungan yang mengakhiri setiap gatra, *pathet*, *ambah-ambahan* balungan *gendhing*, dan tindakan *ricikan* lain (terutama rebab). Penerapan *céngkok* ini, baik dilakukan pada tingkat sadar

---

<sup>37</sup> Noriko Ishida. “The Textures of Central Javanese Gamelan Music” (Leiden: Brill, 2008), p. 480.

<sup>38</sup> R.L. Martopangrawit. *Catatan Pengetahuan Karawitan: Jilid II* (Ann Arbor: University of Michigan 1984), p. 128-129.

<sup>39</sup> Martopangrawit, *ibid.*, p. 155-156.

maupun intuitif, membentuk sebuah susunan *céngkok* yang khusus untuk *gendhing*-nya. Susunan *céngkok* ini kemudian berfungsi sebagai landasan untuk perwujudan *wilèdan* pada saat *gendhing* dimainkan.

### B. Klasifikasi dan Penamaan *Céngkok Gendèr*

Ada dua cara utama dengan *céngkok gendèr* dapat diklasifikasikan. Cara pertama memprioritaskan fungsi *céngkok* sebagai ‘jembatan’ dari satu *sèlèh* ke *sèlèh* lain. Pendekatan ini paling baik dicerminkan dalam tulisan Martopangrawit yang mengelompokkan *céngkok* menurut jarak antara *sèlèh* daripada bentuk *céngkok* sendiri. Misalnya untuk *céngkok* yang menuju ke *sèlèh 3 gembyang* dari *1 gembyang*, Martopangrawit memberi berbagai pilihan termasuk yang berikut.<sup>40</sup>

A	Kn:	<u>6 5 3 6</u>	<u>3 5 3 2</u>	<u>5 6 5 1̇</u>	<u>5 6 5 3</u>
	Kr:	<u>6̇ 5̇ 6̇ 3̇</u>	<u>5̇ 2̇ 3̇ 5̇</u>	<u>. 2̇ 1̇ 2̇</u>	<u>3̇ 5̇ 6̇ 3̇</u>
B	Kn:	<u>5 6 5 1̇</u>	<u>. 6 5 3</u>	<u>2 1 2 5</u>	<u>. 3 5 3</u>
	Kr:	<u>. 5̇ . 1̇</u>	<u>6̇ 1̇ 2̇ 6̇</u>	<u>5̇ 3̇ 5̇ .</u>	<u>6̇ 5̇ 3̇ .</u>

Apakah ‘A’ dan ‘B’ di atas justru dianggap menjadi satu *céngkok*, walaupun bentuknya berbeda? ‘A’ memiliki titik tengah *5 kempyung*, sedangkan ‘B’ melalui *6 kempyung*. Ditinjau dari konturnya; ‘A’ menyiratkan balungan *gendhing* seperti *6523*,

---

<sup>40</sup> Martopangrawit 1973, *op. cit.*, p. 55.

sedangkan 'B' lebih condong ke arah 1653. Tidak berarti dalam praktiknya 'A' dan 'B' tidak boleh dipertukarkan, hanya karena kesan musikalnya akan berbeda. Sesungguhnya, selain fungsi sebagai jembatan dari *sèlèh 1 gembyang* ke *3 gembyang*, tidak ada banyak kesamaan di antara 'A' dan 'B.' Namun menurut cara klasifikasi Martopangrawit kedua-duanya dianggap satu *céngkok* disebut '*tinandur*' karena sehubungan dengan sebuah lagu vokal yang juga menuju ke *sèlèh 3*, sebagai berikut.

$$\begin{array}{ccccccc} \cdot & \underline{6 \ 1} & \underline{2 \ 3} & 6 & \cdot & 5 & \cdot & \cdot & 6 & 6 & \cdot & \overline{365} & 3 \\ & ti- & nan- & dur & & ping & & & gi- & ring & & su- & mur \end{array}$$

Cara klasifikasi *céngkok gendèr* kedua yaitu dengan memprioritaskan bentuk dan fungsi *céngkok* daripada gerakan antara *sèlèh*. Pertimbangan bentuk meliputi jenis *sèlèh* (nadanya dan apakah dimainkan sebagai *kempyung* atau *gembyang*), nada titik tengah dan hubungannya dengan *sèlèh*, serta kontur keseluruhan *céngkok*. Pertimbangan fungsi meliputi *pathet*, *ambah-ambahan* lagu *gendhing*, dan hubungan dengan *ricikan* lain terutama rebab. Perbedaan cara klasifikasi kedua ini dengan yang pertama dapat dilihat secara lebih jelas dengan contoh berikut.

$$\begin{array}{r} \text{A} \quad \text{Kn: } \underline{5 \ 6 \ 5 \ 1} \quad \underline{5 \ 6 \ 1 \ 6} \quad \underline{1 \ 2 \ 1} \cdot \quad \underline{1 \ 2 \ 1 \ 6} \\ \text{Kr: } \cdot \ 1 \cdot \ 3 \quad \cdot \ 1 \ 2 \ 6 \quad \cdot \ 1 \ 6 \ 1 \quad 2 \ 3 \ 1 \ 2 \end{array}$$



B      Kn: 6 . 6 i   5 6 i 6   i 2 i 3   i 2 i 6  
          Kr: . 2 3 .   . 1 2 6̣   . 1 6̣ 1   2 3 5 2

Menurut Martopangrawit, ‘A’ yang mulai dari *sèlèh 3 kempyung* disebut ‘*tumuruna*’ berdasar gerakan dari *sèlèh* ke *sèlèh* yang satu bilah ke bawah. ‘B’ yang mulai dari *sèlèh 1 gembyang* disebut ‘*jarit kawung*’.<sup>41</sup> Namun berlandaskan bentuk dan fungsi, ‘A’ dan ‘B’ adalah dua versi dari satu *céngkok* yang sama. Kedua-duanya memiliki titik tengah 6̣ *gembyang* dan *sèlèh 2 kempyung*; konturnya sama; *pathet*-nya sama (*manyura*). Hal yang berbeda hanya *sèlèh* sebelumnya dan efeknya pada nada awal. Oleh sebab itu, ‘A’ dan ‘B’ dapat dianggap dua *wilèdan* pada satu *céngkok* yang pilihannya dipengaruhi oleh *sèlèh* sebelumnya.

Penelitian ini menggunakan cara klasifikasi *céngkok* kedua, karena lebih pantas untuk menyelidiki hubungan antara perwujudan *wilèdan* dan *sèlèh* sebelumnya. Tidak berarti cara pertama yang terwakili dalam tulisan Martopangrawit salah atau tidak berguna. Klasifikasi *céngkok* adalah teori deskriptif, bukan preskriptif, dan ada lebih dari satu pendekatan tergantung pandangan dan pengalaman orang.

Mengenai nama yang diberikan kepada *céngkok* (seperti *tinandur*, *tumuruna*, dan *jarit kawung* yang telah disebutkan), perlu dikatakan bahwa fungsi mereka adalah sebagai alat komunikasi antara *pengrawit*.<sup>42</sup> Nama *céngkok* bersifat asosiatif, dan tidak menentukan bentuk atau fungsi *céngkok*. Nama *jarit kawung* (kain batik dengan motif

<sup>41</sup> Martopangrawit 1975, *op. cit.*, p. 70-73.

<sup>42</sup> Sumarsam 1975, *op. cit.*, p. 162.

disebut *kawung*) misalnya tidak mengandung informasi apapun tentang bagaimana *céngkok* dimainkan pada *gendèr*. Sebaliknya, seorang yang mendengar nama *jarit kawung* dan melalui asosiasi dapat membayangkan sebuah *céngkok* dengan fitur tertentu.

Terkait dengan masalah klasifikasi *céngkok* yang telah dibahas, juga tidak ada konsensus tentang nama *céngkok*. Sebagai contoh, Sumarsam memberi nama '*rujak-rujukan*' kepada *céngkok* dua gatra yang berikut.<sup>43</sup>

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \underline{5 \ 6 \ 5 \ .} \quad \underline{5 \ 6 \ 5 \ 3} \quad \underline{6 \ .56 \ 3} \quad \underline{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}} \\ \text{Kr: } \ . \ . \ .\dot{6}\dot{1} \quad 2 \ 1 \ 2 \ . \quad \underline{.6\dot{5} \ 3} \ . \quad \underline{6 \ 2\dot{1}\dot{6} \ 1} \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \underline{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}} \quad \underline{6 \ .6\dot{1} \ 6} \quad \underline{5 \ .35 \ \dot{1}} \quad \underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6} \\ \text{Kr: } \ . \ 2\dot{1}\dot{6} \ 3 \quad \underline{.23 \ 5 \ 2} \quad \underline{.1\dot{6} \ 1 \ 5} \quad \underline{6 \ 3 \ 5 \ 6} \end{array}$$

Namun dalam tulisan Martopangrawit, nama *rujak-rujukan* tidak ada. Berlandaskan sistem klasifikasi beliau, yang di atas terdiri dari dua *céngkok* satu gatra, yaitu *dua lolo* tambah *tumuruna*. Berbeda lagi, menurut pengalaman peneliti sebagai mahasiswa di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, yang di atas terdiri dari *céngkok dua lolo ageng* ditambahkan dengan *nduduk ageng*.

Contoh tersebut menggambarkan bahwa nama *céngkok* sendiri tidak dapat diandalkan untuk tujuan penelitian, setidaknya tanpa informasi bersifat lebih objektif

---

<sup>43</sup> Sumarsam 1975, *op. cit.*, p. 162.

seperti bentuk dan fungsi *céngkok*. Hal ini dibahas secara lebih spesifik dalam Bab III, khusus untuk beberapa *céngkok* yang menjadi fokus penelitian ini.

### C. Lagu, *Céngkok*, dan *Wilèdan*

Pengertian istilah lagu, *céngkok*, dan *wilèdan* sangat penting dalam penelitian ini. Arti lagu dalam konteks ini bukan seperti ‘lagu vokal’ atau ‘lagu gambang,’ tetapi sesuatu lebih luas. Forrest menjelaskan hubungan antara ketiganya seperti berikut.<sup>44</sup>

*Gendhing* memiliki dua unsur melodi dasar: lagu dan *céngkok*. Lagu berarti melodi yang khusus untuk sebuah *gendhing* dan memberikan karakter serta identitasnya...[Lagu] adalah prinsip dari gerakan melodi yang mengarahkan pola-pola melodi – *céngkok* dan variasinya, yaitu *wilèdan* – untuk semua *ricikan* gamelan dan mungkin saja bagian-bagian vokal juga. Oleh karena itu lagu *gendhing* dapat disebut *inner melody* (lagu batin)...

*Inner melody* yang Forrest maksud pernah dirumuskan oleh beberapa penulis, terutama Sumarsam, Supanggah (‘balungan esensi’) dan Suhardi (‘lagu’ saja).<sup>45</sup> Pada dasarnya lagu batin adalah konseptualisasi abstrak dari lagu yang mendasari sebuah *gendhing*. Lagu batin juga dapat dianggap sebagai ‘antarmuka’ balungan *gendhing* yang ditulis dan garapan, yaitu apa yang dimainkan pada *ricikan* garap/lirihan. Hal ini karena garapan dapat menyimpang dari balungan *gendhing*, misalnya ketika lagu rebab menuju ke *sèlèh* yang berbeda dengan yang ditunjukkan.

Telah dijelaskan bahwa untuk memainkan *gendhing*, bagian *gendèr* terbentuk dari sebuah susunan *céngkok* yang kemudian berfungsi sebagai kerangka untuk

<sup>44</sup> Forrest, *op. cit.*, p. 55 (diterjemahkan oleh penulis).

<sup>45</sup> Marc Perlman. *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory* (Berkeley: University of California Press, 2004) p. 127-142.

penerapan *wilèdan*. Sebenarnya susunan *céngkok* itu tidak langsung berlandaskan pada balungan *gendhing* tetapi lagu batin. Sama dengan rebab, *gendèr* terkadang menuju ke *sèlèh* yang menyimpang dari jalur balungan *gendhing*. Ada banyak alasan mengapa penyimpangan tersebut terjadi, dan diskusi lebih lanjut tentang masalah lagu batin sebenarnya di luar ruang lingkup penelitian. Cukuplah untuk mengatakan bahwa hubungan antara lagu batin dan perumusan susunan *céngkok* itu masih pada tingkat garapan, yaitu sesuatu yang direncanakan sebelumnya. Berarti variabilitas yang ada dalam susunan *céngkok* untuk sebuah *gendhing* disebabkan oleh penafsiran lagu batin yang berbeda, dan tidak sama dengan variabilitas dalam arti perwujudan *wilèdan* yang bersifat spontan.

Ada beberapa definisi *céngkok* dan *wilèdan*, tetapi (setidaknya dalam konteks bermain *gendèr*) intinya kurang lebih sama. *Céngkok* dapat dipahami sebagai pola atau templat abstrak yang kemudian berfungsi sebagai dasar untuk elaborasi, yaitu *wilèdan*. Kunst misalnya mendefinisikan *céngkok* dan *wilèdan* sebagai berikut.<sup>46</sup>

*Céngkok* juga mengacu pada hal melodi. Tetapi padahal *wilèdan* mengacu pada segmen lagu seperti yang dinyanyikan atau dimainkan pada rebab pada saat tertentu, termasuk semua variasi dan elaborasi (*fiorituri*) yang ditambahkan pemain, arti *céngkok* khususnya adalah urutan nada yang bersifat esensial atau wajib, dalam kata lain yaitu yang menentukan karakter lagunya. Oleh karena itu dapat dikatakan bahwa ‘Niyaga A memainkan *wilèdan* yang berbeda dari niyaga B; tetapi *céngkok* kedua-duanya sama.’

Pengertian Kunst tidak jauh berbeda dari yang pernyataan Martopangrawit bahwa “*Céngkok*...adalah suatu lagu yang permanent (tidak berubah) baik suara

---

<sup>46</sup> Kunst, *op. cit.*, p. 334 (diterjemahkan oleh penulis).

manusia maupun suara gamelan.”<sup>47</sup> Martopangrawit juga menggunakan kata ‘motif’ untuk menggambarkan lagu yang mendasari setiap *céngkok*, sedangkan perbedaan dalam cara mengisi *céngkok* adalah yang disebut *wilèdan*. Demikian pula, McDermott dan Sumarsam mendefinisikan *céngkok* sebagai ‘pola standar’ yang kemudian dapat dielaborasi atau dihiasi oleh pemain.<sup>48</sup>

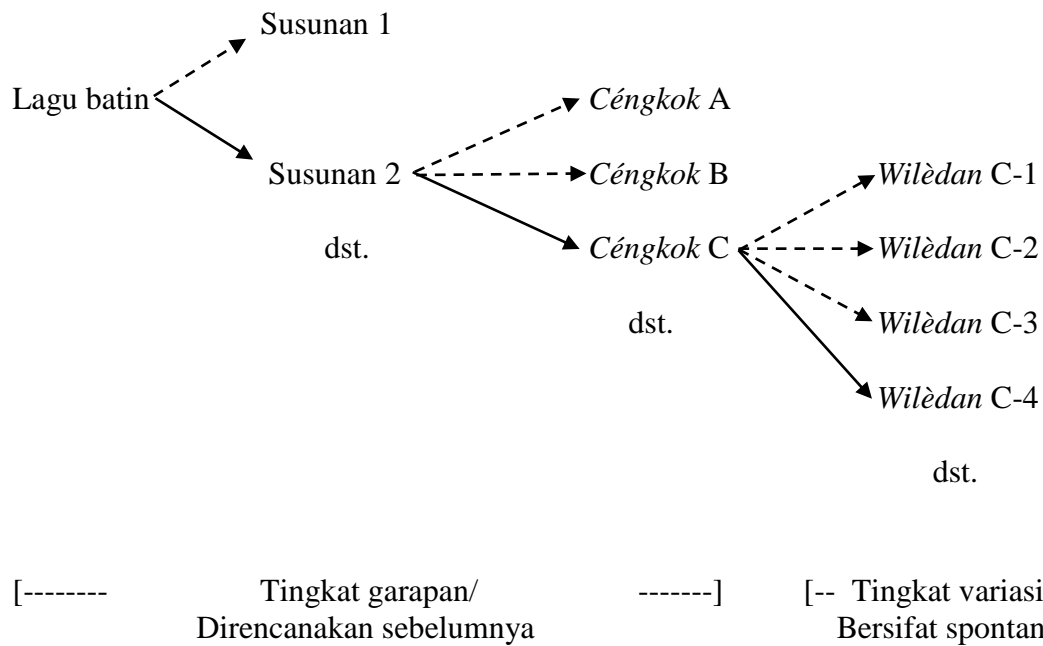
Karena *wilèdan* merupakan variasi pada lagu/pola/motif yang tidak berubah, secara logis semua *wilèdan* pada suatu *céngkok* harus memiliki fitur atau kriteria tertentu yang sama. Beberapa fitur ini sudah dibahas dalam bagian naskah sebelumnya, seperti titik tengah dan kontur keseluruhan *céngkok*. Apabila *wilèdan* tidak memenuhi kriteria *céngkok*, ada kemungkinan dapat didengar sebagai *céngkok* lain yang tidak dimaksud.

Demikian penjelasan tentang hubungan antara lagu, *céngkok*, dan *wilèdan*. Hal ini dapat diringkas dengan gambaran berikut.

---

<sup>47</sup> Martopangrawit 1975, *op. cit.*, p. 5.

<sup>48</sup> McDermott, *op. cit.*, p. 234.



#### D. Perwujudan *Wilèdan* pada *Céngkok Gendèr*

Pada umumnya, *wilèdan* baru tidak diciptakan secara spontan pada saat *gendhing* dimainkan. Setiap *penggendèr* mengembangkan ‘kosakata’ *wilèdan* sendiri melalui observasi dan eksplorasi dalam jangka waktu yang panjang. Yang terjadi secara spontan adalah pilihan *wilèdan* dari kosakata tersebut.<sup>49</sup> Pilihan ini bersifat intuitif dan dilakukan sebagai respons terhadap konteks musikal pada saat masing-masing *céngkok* ditemui dalam *gendhing*.

Arti konteks musikal dapat dipahami sebagai kumpulan semua faktor yang berlaku pada saat tertentu dan berpotensi memengaruhi tindakan pemain. Faktor ini mulai dari kebetulan sampai yang pasti. Paling subjektif adalah faktor terkait dengan

<sup>49</sup> Sutton, *loc.cit.*

perasaan *penggendèr* pada saat bermain. Ketika *penggendèr* merasa letih, lapar, pusing atau jenis ketidaknyamanan lainnya, mungkin saja *wilèdan* akan repetitif dan kurang kreatif. Sebaliknya jika *penggendèr* merasa nyaman, semangat, puas dengan suasana baik fisik maupun sosial yang ada, ia lebih mungkin menggunakan *wilèdan* yang menarik dan responsif terhadap konteks musikal. Pada tingkat lebih abstrak ada pertimbangan rasa *gendhing*. Apabila rasa *gendhing* dianggap *regu*, *sereng*, *sedhih* dan sejenisnya, tidak pantas untuk menggunakan *wilèdan* yang terlalu aktif dan berhias. Sebaliknya jika rasanya dianggap *gecul*, *prenes*, *berag* dan sejenisnya, menggunakan *wilèdan* yang polos dapat memberi kesan yang lemah.<sup>50</sup>

Ada juga faktor yang bersifat lebih objektif, antaranya *sèlèh* pada *céngkok* sebelumnya. *Sèlèh* sebelumnya tidak acak atau bersyarat tetapi lebih tentu, karena berlandaskan susunan *céngkok* yang digarap untuk suatu *gendhing*. Karena susunan *céngkok* menentukan urutan *céngkok*, secara logis berarti juga menentukan urutan *sèlèh*. Hal ini memiliki implikasi penting untuk penelitian. Berbeda dengan faktor subjektif seperti perasaan *penggendèr* yang tidak dapat dilihat, faktor *sèlèh* sebelumnya memiliki dasar objektif yang langsung dapat diamati. Apabila kombinasi *céngkok* dan *sèlèh* sebelumnya dapat diidentifikasi dengan jelas, berarti kondisi untuk mengamati pengaruh faktor tersebut pada perwujudan *wilèdan* sudah diatur.

---

<sup>50</sup> Marc Bernamou. *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 66. Dilihat penjelasan Bernamou tentang enam rasa dasar (*six basic rasa*).

### E. Konsep *Banyu Mili*

Menurut Bima Slamet Raharja, Fakultas Ilmu Budaya di Universitas Gadjah Mada, frase *banyu mili* digunakan sebagai analogi untuk “sesuatu yang bersifat tidak henti-hentinya atau saling menyambung.”<sup>51</sup> Beliau menjelaskan konteks *banyu mili* seperti berikut.

“*Rèjèki* seseorang, misal dalam arti ‘*rèjèkiné mbanyu mili.*’ Artinya *rèjèki* yang seolah mengalir, tidak ada habisnya. Dikaitkan dengan konteks kegiatan atau peristiwa. ‘*Tamuné akèh mbanyu mili.*’ Artinya tamu yang datang tidak ada berhentinya...Kedua, harapan. Yaitu harapan untuk pengantin berdua mempunyai *rèjèki* yang terus mengalir seperti air.”

Pernyataan ini sesuai dengan penjelasan Gerrit Singgih: “Misalnya, dalam upacara pernikahan orang Jawa, ada bagian disebut *banyu mili* dimana tamu mengantri untuk memberi selamat kepada pengantin dan keluarganya.”<sup>52</sup>

Diperluas ke tingkat konsep, *banyu mili* merangkum sebuah kualitas atau estetika yang mengalir seperti air, tidak berhenti-hentinya, dan sebagainya. Menurut Suwito, arti *banyu mili* dalam konteks karawitan adalah seperti berikut.<sup>53</sup>

“Itu, kalau istilah *banyu mili* di Jogja, di Solo, mungkin lain. Kalau di Solo itu, istilahnya pada tabuhan *gambangan*. *Gambangané mbanyu mili*. Artinya tidak ada putusnya. Mengalir terus. Dan aliran itu, dari *céngkok* satu ke satu tidak terasa, *wilèdan* -nya. Tak terasa...Dirasakan tidak ada... yang melompat, dan sebagainya. Itu namanya, *gambangané mbanyu mili*. Yang saya tahu itu.”

---

<sup>51</sup> Komunikasi elektronik dengan Bima Slamet Raharja, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada pada tanggal 21 Maret 2020.

<sup>52</sup> Gerrit Singgih: *Sang Guru dari Labuang Baji*. Disunting oleh Victorious A. Hamel (Jakarta: BPK Gunung Mulia, 2010), p. 84.

<sup>53</sup> Wawancara dengan Suwito pada tanggal 1 April 2020.



Namun ketika ditanyakan apakah *banyu mili* memiliki aplikasi dalam bermain *gendèr*, Suwito berpendapat bahwa tidak ada.

“Kalau *gendèr*, namanya *mblebeg*. Itu artinya kanan kirinya sama volumenya, keras-lirihnya...*Ukel* pun jelas...*Banyu mblebeg* itu...Yang lain, *banyu mili* itu, *pathet*-nya tidak berubah-ubah...*Banyu mili* juga harus bisa dengan garapnya...ya, tidak acak.”

Walaupun begitu, intinya “dari *céngkok* satu ke satu tidak terasa, *wilèdan* -nya” disebutkan oleh Suwito jelas sebanding dengan pernyataan Forrest tentang bermain *gendèr* seperti berikut.<sup>54</sup>

Dalam gaya bermain *pengrawit* berpengalaman, *céngkok* tidak mudah dibedakan sebagai sesuatu yang terpisah...[*Penggendèr*] dapat mengaburkan saat satu *céngkok* berakhir dan *céngkok* lain dimulai.

Dapat diasumsikan bahwa penentangan Suwito tentang menggunakan istilah *banyu mili* dalam konteks bermain *gendèr* berlandaskan pertimbangan semantik daripada musikal. Dengan kata lain, *banyu mili* sebagai konsep itu relevan untuk bermain *gendèr*, tetapi istilah *banyu mili* sendiri tidak digunakan dalam konteks bermain *gendèr* karena sebuah konvensi linguistik.

Pengertian narasumber Suratno sedikit berbeda. Mengenai arti istilah *banyu mili* Suratno berpendapat seperti berikut.<sup>55</sup>

“Spontan. Ikut arusnya dia. *Mili* itu arus...Seperti air yang mengalir. Jadi mengalirnya dia ke mana? Jadi sudah tidak terikat patokan...Artinya, tidak putus. Apapun, jalan terus...Ndak pernah kehabisan jalan.”

---

<sup>54</sup> Forrest, *op. cit.*, p. 70-71.

<sup>55</sup> Wawancara dengan Suratno pada tanggal 7 Mei 2020.

Dalam kata lain, *banyu mili* lebih mengacu pada keadaan atau pendekatan pemain daripada apa yang dimainkan. Ketika ditanyakan apakah *banyu mili* dapat diterapkan pada permainan *gendèr*, Suratno menjawab “Kalau istilahnya saya belum pernah, tapi mungkin bisa dipakai.”

Pada kenyataannya, belum ada istilah tepat untuk menggambarkan fenomena yang menjadi fokus penelitian ini. Ada misalnya istilah dalam musik Barat yaitu *voice leading* yang khusus mengacu pada kualitas transisi antara satu akord ke akord lain. Urutan vertikal nada dalam akord dapat diubah untuk membuat transisi lebih atau kurang halus tergantung keinginan komposer atau pemain. Kehalusan transisi semacam ini juga penting dalam karawitan, bukan antara akord tetapi *céngkok*. Oleh sebab itu, dicari istilah yang intinya dekat dengan fenomena, padahal dalam praktik mungkin tidak pernah digunakan dengan cara tersebut. Istilah *banyu mili* digunakan bukan dalam arti analogi, nama upacara, teknik *gambangan* dan lain-lain tetapi dijadikan konsep yang merangkum sebuah kualitas atau estetika yang integral pada suara gamelan gaya Surakarta. Khususnya untuk *gendèr*, salah satu cara kualitas tersebut dicerminkan merupakan hubungan antara perwujudan *wilèdan* pada *céngkok* dan *sèlèh* sebelumnya.

### **BAB III**

#### **ANALISIS DAN PEMBAHASAN**

##### **A. Sistematika Pengumpulan dan Analisis Data *Wilèdan***

Setiap kombinasi *céngkok* dan *sèlèh* sebelumnya merupakan sebuah ‘kasus’ yang dapat diuji. Ada beberapa pertimbangan yang perlu diperhatikan dalam pilihan kasus tersebut. Pertama, semua kasus harus berasal dari *céngkok* yang dalam praktik dapat mulai dari lebih dari satu *sèlèh* sebelumnya. Apabila sebuah *céngkok* biasanya hanya terjadi setelah satu *sèlèh* tertentu, berarti pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan* tidak dapat dibandingkan. Kedua, semua kasus harus berasal dari konteks musikal yang sama atau setidaknya sebanding. Hal ini diperlukan untuk mengurangi (bukan menghapuskan) jumlah faktor lain yang mungkin dapat memengaruhi perwujudan *wilèdan* selain yang menjadi fokus penelitian ini, yaitu *sèlèh* sebelumnya. Oleh sebab itu, secara kontekstual semua kasus yang dipilih untuk penelitian ini terbatas pada *céngkok* satu gatra dalam irama *dados* dan laras *slendro pathet manyura*. Ketiga, idealnya semua kasus berasal dari *céngkok* yang bersifat umum, dapat ditemukan dalam *gendhing* umum, dan mudah diidentifikasi baik menurut bentuk/fungsi maupun menurut namanya.

Pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan* dapat dibagi menjadi dua aspek. Yang pertama adalah hubungan antara nada *sèlèh* sebelumnya dan nada pertama *wilèdan* pada kedua tangan. Dalam kata lain, perubahan pada awal *wilèdan*

(jika ada) perlu dilakukan supaya menghindari pengulangan atau lompatan nada dari *sèlèh* sebelumnya. Demi mempermudah proses analisis, gerakan nada tersebut ditandai dengan berbagai simbol. Simbol ♪ menunjukkan bahwa nada pertama *wilèdan* turun satu bilah dari nada *sèlèh* sebelumnya. Sebaliknya simbol ↗ menunjukkan naik satu bilah. Simbol ⬆ menunjukkan sebuah lompatan nada di kedua arah, yaitu naik atau turun dua atau lebih bilah. Kemudian, simbol ∅ menunjukkan sebuah pengulangan nada, yaitu nada pertama *wilèdan* sama dengan nada *sèlèh* sebelumnya. Aspek kedua adalah pengaruh pada perwujudan *wilèdan* yang tampaknya juga dipengaruhi oleh *sèlèh* sebelumnya tetapi mungkin tidak langsung terkait dengan nada pertama *wilèdan*.

Data *wilèdan* diperoleh dari tiga narasumber dalam periode antara bulan Januari dan Mei, tahun 2020. Karena kerangka penelitian berkembang seiring waktu, dan juga karena berbagai kerumitan disebabkan oleh pandemi virus Covid-19, metode pengumpulan data agak berbeda dari satu narasumber ke narasumber lain. Oleh karena itu, metode yang digunakan untuk masing-masing narasumber digambarkan sebagai berikut.

1. Suwito Radyo (disingkat 'W'). Narasumber diminta bermain materi dari *gendhing* tertentu (baik dalam segmen tertentu ataupun secara utuh), sementara peneliti mengikuti dengan bermain rebab. Setelah rekaman ditranskripsikan menjadi notasi *gendèr*, *wilèdan* yang berkaitan dengan kasus yang ingin diperiksa dapat dipisahkan. Dalam naskah ini, *wilèdan* diberi label yang menunjukkan asal mereka. Label 'Ketawang Puspawarna gatra A-3' misalnya berarti *wilèdan* yang direkam ketika

narasumber bermain gatra A-3 dari *Ketawang* Puspawarna. Referensi untuk kode gatra ada dalam Lampiran.

2. Suratno (disingkat ‘R’). Sebagian besar data *wilèdan* Suratno diperoleh dengan cara yang sama seperti Suwito. Namun ada beberapa kasus yang terpaksa mengacu materi di luar yang disiapkan oleh peneliti. Penjelasan hal tersebut akan diberikan pada catatan kaki.

3. Sukamso (disingkat ‘K’). Semua data *wilèdan* Sukamso direkam secara terpisah. Yaitu narasumber diminta untuk langsung memainkan sebuah contoh pada setiap kasus, tanpa mengacu pada materi *gendhing* tertentu. Oleh sebab itu, dalam naskah ini *wilèdan* Sukamso diberi label ‘Di luar konteks *gendhing*.’

Inkonsistensi dalam metode pengumpulan data diakui sebagai satu kelemahan penelitian ini. Ada juga ukuran sampel yang relatif kecil. Namun, kelemahan itu perlu ditinjau dengan mempertimbangkan berbagai asumsi tentang bermain *gendèr*. Seperti yang dijelaskan dalam Bab II, perwujudan *wilèdan* pada *céngkok* lebih tepat digambarkan sebagai pilihan spontan dari materi yang sudah ada dalam pikiran pemain daripada improvisasi. Juga telah dibahas bahwa walau pilihan tersebut tidak dapat diprediksi, semua kemungkinan *wilèdan* harus cukup mirip satu sama lain untuk didengar sebagai milik *céngkok* tertentu. Walaupun hanya mewakili bagian yang sangat kecil dari semua *wilèdan* yang memungkinkan (baik pada tingkat individu maupun kolektif), data yang dikumpul dianggap tidak jauh berbeda dari *wilèdan* yang biasanya digunakan dalam praktik. Setidaknya hubungan antara

perwujudan *wilèdan* dan *sèlèh* sebelumnya seharusnya tetap jelas, meskipun cara pengumpulan data bersifat sedikit dikendalikan.

Demikian ada empat *céngkok* yang dipilih untuk pengumpulan data *wilèdan* berlandaskan pertimbangan yang telah dijelaskan. Empat *céngkok* itu mewakili total sebelas kasus (yaitu kombinasi *céngkok* dan *sèlèh* sebelumnya). Sisanya, pada Bab III ini mengandung satu bagian untuk masing-masing dari empat *céngkok* tersebut dan data *wilèdan* -nya, kemudian ditutup dengan bagian pengamatan umum.

## **B. Céngkok Dua Lolo Ageng Sèlèh 1 Gembyang**

### **1. Identitas, Bentuk dan Fungsi Céngkok Dua Lolo Ageng**

Diperkirakan nama *dua lolo* berasal dari sebuah *senggakan*, seperti berikut.

. . 2 2 . . 3 3 . . 3 2 . . 3 1
<i>du-a          lo-lo          lo-lo          lo-hing</i>

Apakah *céngkok gendèr* secara harfiah berdasar *céngkok* vokal atau sebaliknya adalah hal di luar ruang lingkup penelitian ini. Setidaknya, nama sejumlah *céngkok gendèr* merujuk *cakepan* dari *céngkok* vokal. Kata ‘*ageng*’ ditambahkan ke belakang nama *dua lolo* untuk menandakan *ambah-ambahan* lagu *gendhing* yang relatif rendah. Apabila *ambah-ambahan* lagu *gendhing* relatif tinggi, terdapat versi *céngkok* lain yang disebut *dua lolo alit* (dibahas pada bagian naskah berikut).

*Céngkok dua lolo ageng* biasanya digunakan ketika lagu *gendhing* menuju ke *sèlèh 1* atau 6 (jika konteksnya *pathet sanga*). Berlandaskan observasi, *dua lolo ageng*

*sèlèh 1 gembyang* biasanya mulai dari *sèlèh gendèr 3k, 2k, 6g* atau *3g*.<sup>56</sup> Oleh sebab itu, kasus lain (seperti yang mulai dari *sèlèh gendèr 5k, 1g, 1k, 5g, 5k* atau *2g*) tidak dipertimbangkan dalam penelitian ini.

Selain menuju ke *sèlèh 1 gembyang*, *céngkok dua lolo ageng* juga dapat diidentifikasi dengan titik tengah yang melalui 3 satunggal, *3g* atau yang lebih jarang *6k*. Apabila titik tengah *3g*, tangan kiri akan sering tiba di nada *3* dengan agak tertunda. Pola dasar *céngkok dua lolo ageng* dengan titik tengah yang dilingkari dapat dilihat dalam contoh berikut.<sup>57</sup>

Dengan titik tengah 3 satunggal

Kn:	5	6	5	.	5	6	5	3	6	5	6	.	6	5	6	i
Kr:	.	.	6	1	2	1	2	.	.	.	3	2	1	2	6	1

Dengan titik tengah 6 *kempyung*

Kn:	5	6	5	.	5	6	5	3	6	5	6	3	6	5	6	i
Kr:	.	.	6	1	2	1	2	6	.	5	3	5	6	2	3	1

Dengan titik tengah 3 *gembyang* yang tertunda

Kn:	5	6	5	.	5	6	5	3	6	5	6	3	6	5	6	i
Kr:	.	.	6	1	2	1	6	5	.	3	5	.	6	2	3	1

<sup>56</sup> Seperti yang dijelaskan dalam Bab II, pernyataan sejenis ini tergantung pada cara klasifikasi *céngkok* apa yang diasumsikan. Martopangrawit misalnya berpendapat bahwa gerakan dari *seleh 3k* ke *1g* bukan *céngkok dua lolo* tetapi yang disebut *jawata* (*Titiraras Céngkok-Céngkok Genderan* halaman 44). Cara klasifikasi *céngkok* yang digunakan dalam penelitian ini memprioritaskan bentuk dan fungsi *céngkok* sendiri daripada perbedaan *seleh* sebelumnya.

## 2. Wilèdan pada Céngkok Dua Lolo Ageng

### a. Mulai dari Sèlèh 3 Kempyung

(W) *Ketawang* Puspawarna gatra A-3

Kn:  $\dot{1} \sphericalangle \quad \underline{\underline{6 \ .56 \ 5}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{1} \ 6 \ 3}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{1} \ .6.5}} \quad \underline{\underline{6 \ .56 \ \dot{1}}}$   
 Kr:  $3 \sphericalangle \quad \underline{\underline{.21 \ 6 \ 1}} \quad \underline{\underline{2 \ 126 \ 56}} \quad \underline{\underline{3 \ . \ 3 \ 5}} \quad \underline{\underline{6 \ 21621}}$

(R) s.d.a.

Kn:  $\dot{1} \sphericalangle \quad \underline{\underline{\dot{2} \ .\dot{1}\dot{2} \ 6}} \quad \underline{\underline{.5. \ 5 \ 3}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{1} \ .6.5}} \quad \underline{\underline{6 \ .56 \ \dot{1}}}$   
 Kr:  $3 \emptyset \quad \underline{\underline{. \ 3 \ 5 \ 2}} \quad \underline{\underline{6 \ 2 \ 6 \ 5}} \quad \underline{\underline{3 \ . \ 3 \ 5}} \quad \underline{\underline{6 \ 2 \ 3 \ 1}}$

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok kuthuk kuning*<sup>58</sup>

Kn:  $\dot{1} \sphericalangle \quad \underline{\underline{6 \ 5 \ 6 \ .5}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{1} \ 6 \ 3}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{1} \ .6.5}} \quad \underline{\underline{6 \ .56 \ \dot{1}}}$   
 Kr:  $3 \emptyset \quad \underline{\underline{. \ . \ .32}} \quad \underline{\underline{1 \ 216 \ .5}} \quad \underline{\underline{3 \ . \ 3 \ 5}} \quad \underline{\underline{6 \ 2 \ 321}}$

### b. Mulai dari Sèlèh 2 Kempyung

(W) *Ketawang* Sri Kascaryan gatra A-2

Kn:  $6 \sphericalangle \quad \underline{\underline{5 \ .35 \ 6}} \quad \underline{\underline{5 \ \dot{1} \ 5 \ 3}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{1} \ .6.5}} \quad \underline{\underline{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}}}$   
 Kr:  $2 \sphericalangle \quad \underline{\underline{. \ 1 \ 6 \ 1}} \quad \underline{\underline{2 \ 126 \ 56}} \quad \underline{\underline{3 \ . \ 6 \ 2}} \quad \underline{\underline{1 \ 62161}}$

(R) *Ladrang* Mugi Rahayu A-3

Kn:  $6 \sphericalangle \quad \underline{\underline{5 \ 6 \ .5.3}} \quad \underline{\underline{5 \ \dot{1} \ 5 \ 3}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{1} \ .6.5}} \quad \underline{\underline{6 \ .56 \ \dot{1}}}$   
 Kr:  $2 \diamond \quad \underline{\underline{. \ . \ 6 \ 1}} \quad \underline{\underline{2 \ 1 \ 6 \ 5}} \quad \underline{\underline{3 \ . \ 3 \ 5}} \quad \underline{\underline{6 \ 21231}}$

<sup>58</sup> Angka yang miring menunjukkan teknik *samparan*, yaitu nada yang agak lebih cepat.



(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok jarit kawung*

Kn: 6 ♮  $\frac{5 \ 6 \ .5.3}{\quad} \frac{5 \ 6 \ 5 \ 3}{\quad} \frac{6 \ \dot{1} \ .6.5}{\quad} \frac{6 \ .56 \ \dot{1}}{\quad}$   
 Kr: 2 ♢  $\frac{\cdot \cdot \ 6 \ 1}{\quad} \frac{2 \ 1 \ 2 \ .1}{\quad} \frac{6 \ .53 \ 5}{\quad} \frac{6 \ 2 \ 321}{\quad}$

### c. Mulai dari *Sèlèh 6 Gembyang*

(W) *Ladrang* Srikaton gatra B-3

Kn: 6 ♮  $\frac{5 \ .35 \ 6}{\quad} \frac{5 \ \dot{1} \ 5 \ 3}{\quad} \frac{6 \ \dot{1} \ .6.5}{\quad} \frac{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}}{\quad}$   
 Kr: 6 ♣  $\frac{\cdot \ 1 \ 6 \ 1}{\quad} \frac{2 \ 126 \ 56}{\quad} \frac{3 \ . \ 6 \ 2}{\quad} \frac{1 \ 6 \ 2 \ 1}{\quad}$

(W) *Ketawang* Gendhing Alas Padhang gatra B-3

Kn: 6 ♮  $\frac{\cdot5.35 \ 6}{\quad} \frac{5 \ \dot{1} \ 5 \ 3}{\quad} \frac{6 \ \dot{1} \ .6.5}{\quad} \frac{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}}{\quad}$   
 Kr: 6 ♣  $\frac{161 \ 6 \ 1}{\quad} \frac{2 \ 126 \ 56}{\quad} \frac{3 \ 5 \ 6 \ 2}{\quad} \frac{1 \ 6 \ 2 \ 1}{\quad}$

(R) *Ketawang* Sri Kascaryan gatra A-2

Kn: 6 ♮  $\frac{5 \ 6 \ .5.}{\quad} \frac{5 \ \dot{1} \ 5 \ 3}{\quad} \frac{\cdot \ \dot{1} \ .6.5}{\quad} \frac{6 \ .56 \ \dot{1}}{\quad}$   
 Kr: 6 ∅  $\frac{\cdot \cdot \ 6 \ 1}{\quad} \frac{2 \ 126 \ 5}{\quad} \frac{3 \ . \ 3 \ 5}{\quad} \frac{6 \ 2 \ 3 \ 1}{\quad}$

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok 'tumurun'*

Kn: 6 ♮  $\frac{5 \ 6 \ .5.}{\quad} \frac{5 \ 6 \ 5 \ 3}{\quad} \frac{6 \ \dot{1} \ .6.}{\quad} \frac{\cdot6.56 \ \dot{1}}{\quad}$   
 Kr: 6 ∅  $\frac{\cdot \cdot \ 6 \ 1}{\quad} \frac{2 \ 1 \ 2 \ .1}{\quad} \frac{6 \ .53 \ 5}{\quad} \frac{6 \ 2 \ 321}{\quad}$

#### d. Mulai dari *Sèlèh 3 Gembyang*

(W) *Ladrang* Srikaton gatra B-1

Kn: 3  $\diamond$   $\underline{6 \dot{1} \overline{.6.5}}$   $\underline{6 \dot{1} 6 3}$   $\underline{6 \dot{1} \overline{.6.5}}$   $\underline{6 5 6 \dot{1}}$   
 Kr: 3  $\diamond$   $\cdot \cdot \underline{6 \dot{1}}$   $2 \underline{126}$   $\underline{56}$   $3 \cdot \underline{6 \dot{2}}$   $1 \underline{62161}$

(R) *Ladrang* Sri Kaloka gatra B-1

Kn: 3  $\nabla$   $\underline{5 6 \overline{.5.}}$   $\underline{5 6 5 3}$   $\underline{6 \dot{1} \overline{.6.5}}$   $\underline{6 \overline{.56} \dot{1}}$   
 Kr: 3  $\diamond$   $\cdot \cdot \underline{6 \dot{1}}$   $2 \underline{126}$   $\underline{5}$   $3 \cdot \underline{3 \dot{5}}$   $\underline{6 \dot{2} 3 1}$

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok 'kacaryan'*

Kn: 3  $\diamond$   $\underline{6 \dot{1} \overline{.6.}}$   $\underline{6 \dot{1} 6 3}$   $\underline{6 5 6 \overline{.5}}$   $\underline{6 \overline{.56} \dot{1}}$   
 Kr: 3  $\emptyset$   $\cdot \cdot \underline{3 \dot{5}}$   $\underline{6 \dot{1} 2 \cdot}$   $\cdot \cdot \underline{.32}$   $1 2 \underline{321}$

### 3. Analisis *Wilèdan* pada *Céngkok Dua Lolo Ageng*

Pertama, dapat dilihat bahwa tidak ada perbedaan signifikan dalam perwujudan *wilèdan* antara yang mulai dari *sèlèh 2 kempyung* dan *sèlèh 6 gembyang*. Nada pertama tangan kanan adalah 5 dalam semua contoh. Hal ini menunjukkan bahwa pada tangan kanan tidak terjadi lompatan atau pengulangan nada antara *sèlèh* sebelumnya dan awal *céngkok*. Namun pada tangan kiri, *wilèdan* Suratno dan Sukamso mulai dengan nada 6, sedangkan *wilèdan* Suwito mulai dengan nada 1. Melalui penyisipan nada 1 tersebut, pengulangan nada 6 (apakah mulai dari *sèlèh 6 gembyang*) atau lompatan ke bawah dua bilah (apakah mulai dari *sèlèh 2 kempyung*) dapat dihindari.

Padahal, *wilèdan* yang mulai dari *sèlèh 2 kempyung* dan *sèlèh 6 gembyang* kurang lebih sama terlepas dari setiap narasumber, hanya saja yang mulai dari *sèlèh 3 kempyung* semuanya berbeda. *Wilèdan* Suwito dan Sukamso memiliki garis tangan yang dapat disederhanakan sebagai berikut.

Kn:  $\dot{1} \text{ ♯ } 6 \ 5 \ 6 \ 5 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 3 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ . \ 6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}$

Namun, garis tangan kiri untuk setiap narasumber berbeda. Suwito menggunakan pola mirip dengan yang digunakan untuk mulai dari *sèlèh 2 kempyung/6 gembyang*, kecuali dengan penyisipan nada 2 pada awal.

Mulai dari *sèlèh 3 kempyung*

Kr:  $3 \text{ ♯ } \ . \ \overline{21} \ \dot{6} \ 1 \ 2 \ \overline{126} \ \overline{563} \ . \ \dot{3} \ \dot{5} \ \dot{6} \ \overline{21621}$

Mulai dari *sèlèh 2 kempyung*

Kr:  $2 \text{ ♯ } \ . \ 1 \ \dot{6} \ 1 \ 2 \ \overline{126} \ \overline{563} \ . \ \dot{6} \ 2 \ 1 \ \overline{62161}$

Mulai dari *sèlèh 6 gembyang*

Kr:  $\dot{6} \ \text{♯} \ . \ 1 \ \dot{6} \ 1 \ 2 \ \overline{126} \ \overline{563} \ . \ \dot{6} \ 2 \ 1 \ \dot{6} \ 2 \ 1$

Sebaliknya, garis tangan kiri Sukamso jika mulai dari *sèlèh 3 kempyung* tidak seperti yang mulai dari *sèlèh 2 kempyung/6 gembyang* kecuali pada akhir *céngkok*.

Mulai dari *sèlèh 3 kempyung*

Kr:  $3 \ \emptyset \ . \ . \ \overline{.32} \ 1 \ \overline{216} \ \overline{.53} \ . \ \dot{3} \ \dot{5} \ \dot{6} \ 2 \ \overline{321}$

Mulai dari *sèlèh 2 kempyung*

Kr: 2  $\diamond$  . . 6̣ 1 2 1 2  $\overline{.16}$   $\overline{.53}$  5 6̣ 2  $\overline{321}$

Mulai dari *sèlèh 6 gembyang*

Kr: 6  $\emptyset$  . . 6̣ 1 2 1 2  $\overline{.16}$   $\overline{.53}$  5 6̣ 2  $\overline{321}$

*Wilèdan* yang paling berbeda adalah *wilèdan* yang dimainkan Suratno. Garis tangan kanan dimulai dengan nada 2̣ daripada 6 seperti Suwito/Sukamso. Garis tangan kiri juga berbeda dengan kasus lain, dan nada *sèlèh* (yaitu 3) diulangi.<sup>59</sup> Saat mendekati titik tengahnya, bagian belakang *wilèdan* ini menjadi seperti yang mulai dari *sèlèh 2 kempyung/6 gembyang*.

Kn: i $\nabla$	2̣ . $\overline{.12}$ 6̣ $\overline{.5.}$	5 3 6̣ i $\overline{.6.5}$ 6̣ $\overline{.56}$ i
Kr: 3 $\emptyset$	. 3 5 2 6̣ 2	6̣ 5̣ 3̣ . 3̣ 5̣ 6̣ 2 3 1
	khusus	sebanding yang lain

Mengenai *wilèdan* yang mulai dari *sèlèh 3 gembyang*, sekali lagi itu *wilèdan* Suwito dan Sukamso dengan *wilèdan* Suratno yang tampil berbeda. Sebenarnya *wilèdan* yang dimainkan oleh Suratno sama saja dengan yang digunakan untuk yang mulai dari *sèlèh 2 kempyung* dan *6 gembyang*. Berarti garis tangan kanan tetap dimulai dengan pola 5 6 5 . dan seterusnya. Sebaliknya, dalam *wilèdan* Suwito dan Sukamso garis tangan kanan dimulai dengan nada 6, seperti berikut.

<sup>59</sup> Pada pertemuan sebelumnya dengan Suratno, beliau memainkan *wilèdan* yang mirip tetapi dengan menyisip nada 2 pada awal *cengkok*. Berarti nada *seleh* pada tangan kiri tidak diulangi. Tetapi pada pertemuan terbaru, Suratno tidak menyisip nada 2.

Suwito

Kn: 3  $\diamond$  6  $\dot{\bar{i}}$  . $\overline{6.56}$   $\dot{\bar{i}}$  6 3 6  $\dot{\bar{i}}$  . $\overline{6.56}$  5 6  $\dot{\bar{i}}$

Sukamso

Kn: 3  $\diamond$  6  $\dot{\bar{i}}$  . $\overline{6.}$  6  $\dot{\bar{i}}$  6 3 6 5 6 . $\overline{56}$  . $\overline{56}$   $\dot{\bar{i}}$

Seperti *wilèdan* yang mulai dari *sèlèh 3 kempyung*, antara Suwito dan Sukamso itulah garis tangan kiri yang berbeda.

Suwito

Kr: 3  $\diamond$  . . 6  $\dot{1}$  2  $\overline{126}$   $\overline{563}$  . 6  $\dot{2}$  1  $\overline{62161}$

Sukamso

Kr: 3  $\emptyset$  . . 3  $\dot{5}$  6  $\dot{1}$  2 . . .  $\overline{.32}$  1 2  $\overline{321}$

Garis tangan kiri Suwito sama seperti yang digunakan untuk kasus lain, sedangkan garis Sukamso tampaknya khusus digunakan untuk kasus ini.

Dibanding kasus lain, sepertinya untuk *wilèdan* yang mulai dari *sèlèh 3 gembyang*, permasalahan pengulangan atau lompatan nada kurang diperhatikan. Apakah hal ini karena mulai dari *sèlèh 3 gembyang* agak canggung atau alasan lain, belum dapat dipastikan. Ditunjukkan oleh *wilèdan* Suratno bahwa secara teknis itu mungkin untuk garis tangan kanan untuk dimulai dengan nada 5 saja dan, akibatnya menghindari lompatan ke atas. Walaupun begitu Suwito dan Sukamso tetap mulai dengan nada 6, dan polanya kurang lebih sama dengan yang digunakan untuk kasus

yang mulai dari *sèlèh 3 kempyung*. Secara hipotesis mungkin garis tangan kanan dimulai dengan pola 6 1 6 . dan seterusnya daripada 5 6 5 . karena lebih menyiratkan balungan *gendhing* seperti 6321 yang terkadang mengikuti *sèlèh 3* (tengah). Sayangnya hal ini tidak dapat diselidiki lebih lanjut karena materi *gendhing* yang terpilih untuk mengumpulkan contoh *wilèdan* pada *céngkok dua lolo ageng* yang mulai dari *sèlèh 3 kempyung/3 gembyang* tidak mengandung balungan tersebut melainkan balungan *nibani* seperti . 2 . 1.

Pada dasarnya ada lima kemungkinan jalur *wilèdan* yang terwakili dalam data. Empat *wilèdan* yang berbeda satu sama lain hingga baru sebelum titik tengah 3 *gembyang* (tertunda), kemudian mengikuti pola yang kurang lebih sama. Satu *wilèdan* yang tersisa berbeda dengan yang lain karena memiliki titik tengah 3 satunggal. Dalam bentuk tereduksi, skema jalur kemungkinan *wilèdan* dapat digambarkan sebagai berikut (titik tengah dilingkari).

Tipe A (dari 2*k* dan 6*g*)

5 6 5 . 5 6 5  
 . . 6 1 2 1 6

Tipe B (dari 3*g*)

6 i 6 . 6 i 6  
 . . 6 1 2 1 6

Tipe C (dari 3*k*)

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

Tipe D (dari 3*k*)

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

Tipe E (dari 3*g*)

6 i 6 . 6 i 6 (3) 6 5 6 . 6 5 6 i  
 . . 3 5 6 1 2 (.) . . 3 2 1 2 3 1

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

### C. Céngkok Dua Lolo Alit Sèlèh 1 Gembyang

#### 1. Identitas, Bentuk dan Fungsi Céngkok Dua Lolo Alit

Perlu dicatat bahwa dalam praktiknya, céngkok ini dan yang sebelumnya tidak selalu dibedakan dengan kata 'ageng' dan 'alit' tetapi kedua-duanya terkadang disebut *dua lolo* saja. Martopangrawit misalnya tidak membedakan antara *dua lolo ageng* dan

*alit* dalam tulisannya. Walaupun begitu, identitas dua *céngkok* ini dapat dibedakan menurut bentuk dan fungsinya.

*Dua lolo alit* juga menuju ke *sèlèh gendèr 1g* atau *ḡg* (jika dalam konteks *pathet sanga*), tetapi lebih pantas digunakan ketika lagu *gendhing* menuju ke *sèlèh 1̇* atau *ḡ*, yaitu *ambah-ambahan* yang relatif tinggi. Berlandaskan observasi, *dua lolo alit* *sèlèh 1g* biasanya mulai dari *sèlèh 2k* atau *ḡg* saja. Apabila mulai dari *sèlèh gendèr 3k* atau *ḡg* yang digunakan adalah *dua lolo ageng*, terlepas dari pertimbangan *ambah-ambahan* lagu *gendhing*.

Titik tengah *dua lolo alit* tidak bervariasi seperti *dua lolo ageng* tetapi hampir selalu melalui *3k*. Hal ini berfungsi sebagai kunci untuk membedakan antara *dua lolo* versi *alit* dan *ageng* seandainya kurang jelas dari konteks. Berikut ini adalah contoh sederhana *céngkok dua lolo alit* dengan titik tengah yang ditandai.<sup>60</sup>

$$\begin{array}{r}
 \text{Kn:} \quad \frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ .}{\ . \ . \ \dot{6} \ 1} \quad \frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{2 \ 5 \ 2 \ 3} \quad \frac{6 \ 5 \ 6 \ \dot{2}}{2 \ 1 \ 2 \ .} \quad \frac{\ . \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}}{3 \ 2 \ 1 \ .} \\
 \text{Kr:} \quad \frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ .}{\ . \ . \ \dot{6} \ 1} \quad \frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{2 \ 5 \ 2 \ 3} \quad \frac{6 \ 5 \ 6 \ \dot{2}}{2 \ 1 \ 2 \ .} \quad \frac{\ . \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}}{3 \ 2 \ 1 \ .}
 \end{array}$$

<sup>60</sup> Martopangrawit 1973, *op. cit.*, p. 32.



## 2. Wilèdan pada Céngkok Dua Lolo Alit

### a. Mulai dari Sèlèh 2 Kempyung

(W) *Ketawang Gendhing* Alas Padhang gatra C-3<sup>61</sup>

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{6}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{2}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \dot{1} \ 6 \ 5}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 2  $\heartsuit$  .  $\frac{1\dot{6} \cdot 6\dot{1}2}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.532 \cdot 23}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.21 \ 2 \ .}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.121321}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$

(R) *Ketawang Gendhing* Alas Padhang gatra C-3

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \overline{\dot{2} \cdot \dot{1}}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ 3}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 2  $\diamond$  . .  $\frac{6 \ 1}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{2 \ 53563}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.21 \ 6 \ .}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{. \ 2 \ 3 \ 1}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok jarit kawung*

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \overline{\dot{2} \cdot}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{2}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 2  $\heartsuit$  .  $\frac{.1\dot{6} \ 1}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{2 \ 532 \ 3}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{. \ 1 \ 2 \ 6}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{1 \ 2 \ 3\dot{2}1}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$

(K) s.d.a

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \overline{\dot{1}\dot{2}} \ \dot{6}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \overline{\dot{1}\dot{2}} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{2}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 2  $\heartsuit$  .  $\frac{1 \ 2 \ .}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.53 \ 2 \ 3}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{. \ 12\dot{6} \cdot 12}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.12 \ 3\dot{2}1}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$

### b. Mulai dari Sèlèh 6 Gembyang

(W) *Ketawang Puspawarna* gatra B-2

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{6}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ 5 \ 6 \ \dot{2}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 6  $\heartsuit$   $\frac{12 \cdot 12\dot{6}12}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.532 \cdot 23}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.21\dot{6} \cdot 12}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{.321321}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$

<sup>61</sup> Sebenarnya contoh Suwito ini menuju ke *seleh 1k* daripada *1g*. Modifikasi *seleh* ini dilakukan sebagai antisipasi *cengkok* berikutnya yang menuju ke *seleh 5g* (gatra C-4). Namun untuk tujuan penelitian ini, *cengkok* yang dimaksud tetap diklasifikasikan sebagai *dua lolo alit*.

(R) s.d.a.

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ 6}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ 3}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 6  $\heartsuit$  . 12.2.5 3253563 .21 6 . . 2 3 1

(R) s.d.a.

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2} \ \dot{2}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \overline{.1\dot{2}} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ 3}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 6  $\diamond$  2 . . . . 53563 .21 6 . 6 2 3 1

(R) *Ketawang Gendhing* Alas Padhang gatra C-3

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ 6}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \overline{.1\dot{2}} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ . \ 6 \ \dot{2}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{. \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 6  $\heartsuit$  . 12.2.5 325 6 3 .212.2.6. 61561

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok 'tumurun'*

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \overline{.1\dot{2}} \ 6}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{\dot{2} \ \overline{.1\dot{2}} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{2}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   $\frac{6 \ \overline{.56} \ \dot{1}}{\overline{\overline{\overline{\quad}}}}$   
 Kr: 6  $\heartsuit$  . 1 2 . 2 532 3 .21 2 . .12 321

### 3. Analisis *Wilèdan* pada *Céngkok Dua Lolo Alit*

Tanpa pengecualian, semua *wilèdan* dimulai dengan nada  $\dot{2}$  pada tangan kanan, yang berarti melompat ke atas dari 6. Pada umumnya awal garis tangan kanan muncul sebagai varian dari pola  $\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ 6$  atau  $\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ 6$ . Berlandaskan data *wilèdan* yang ada, tidak ada alasan untuk berasumsi bahwa pilihan antara  $\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ 6$  atau  $\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ 6$  bahkan aspek garis kanan tangan lain disebabkan oleh perbedaan *sèlèh* sebelumnya apakah 2 *kempyung* atau 6 *gembyang*.

Mengenai garis tangan kiri, *wilèdan* Suwito dan Sukamso secara konsisten dimulai dengan nada 1, berarti tidak terjadi lompatan atau pengulangan nada dari *sèlèh* sebelumnya. *Wilèdan* Suratno lebih bervariasi; ada yang garis kirinya dimulai dengan nada 6, 1, atau 2. Ada satu *wilèdan* tertentu yang berbeda dari yang lainnya, seperti berikut.

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } 6 \diamond \quad \underline{\dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{2}} \quad \underline{\dot{2} \overline{\dot{1}\dot{2}} \dot{1}} \quad \underline{6 \overline{\cdot 56} 3} \quad \underline{6 \overline{\cdot 56} \dot{1}} \\ \text{Kr: } 6 \diamond \quad 2 \cdot \cdot \cdot \quad \cdot \overline{53563} \quad \overline{\cdot 21} 6 \cdot \quad 6 \dot{2} 3 1 \end{array}$$

Awal *wilèdan* menyoroti nada 2 sebelum kembali ke pola *dua lolo alit* biasa. Diperkirakan hal ini mencerminkan lagu rebab yang dalam konteks ini (bagian *ngelik Ketawang Puspawarna*) menyimpang ke  $\dot{2}$  pada *sèlèh* gatra sebelumnya walaupun balungan *gendhing* menuju ke 6, seperti berikut.

$$\begin{array}{l} \text{Rb:} \quad \quad \quad \overset{\frown}{6} \overset{\smile}{\dot{1}\dot{2}} \overset{\frown}{\dot{2}} \overset{\smile}{\dot{2}} \overset{\frown}{\dot{2}} \overset{\smile}{\dot{2}} \quad \quad \quad \overset{\frown}{\dot{1}} \overset{\smile}{6} \overset{\frown}{\dot{1}} \overset{\smile}{\dot{2}\dot{1}} \overset{\frown}{\dot{1}} \\ \text{Bl:} \quad \quad \cdot \quad \cdot \quad 6 \quad \cdot \quad \quad \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \\ \text{Gn:} \quad \quad \quad \quad \quad (6g) \quad \quad \quad \textit{dua lolo alit} \end{array}$$

*Wilèdan* Suratno ini dimasukkan sebagai contoh bagaimana pertimbangan pengulangan dan lompatan nada dapat diabaikan sebentar jika *penggendèr* ingin menyoroti nada atau melacak lagu tertentu, biasanya dengan kedua tangan bergerak secara paralel dalam jangka nada *gembyang*.

Kesimpulannya, untuk *céngkok dua lolo alit sèlèh 1 gembyang* tidak ada perbedaan signifikan dalam perwujudan *wilèdan* jika mulai dari *sèlèh 2 kempyung* atau *ḡ gembyang*. Dengan kata lain, *wilèdan* yang digunakan jika mulai dari *sèlèh 2 kempyung* berfungsi sama baiknya untuk mulai dari *ḡ gembyang*, dan sebaliknya. Dalam hal ini *dua lolo alit* menyerupai *dua lolo ageng*.

#### D. *Céngkok Jarit kawung Sèlèh 2 Kempyung*

##### 1. Identitas, Bentuk dan Fungsi *Céngkok Jarit Kawung*

Diperkirakan nama *dua lolo* berasal dari sebuah *senggakan*, seperti berikut.<sup>62</sup>

. . . . . ḡ ḡ 6 . . . . . 1 2 2  
                                   *ja- rit*                                   *ka-wung*

Atau secara alternatif, seperti berikut.

. . . . . ḡ ḡ 6 . ḡ . 6 . .2 . 2  
                                   *ja- rit*                                   *ka- wung*

*Céngkok jarit kawung* biasanya digunakan ketika lagu *gendhing* menuju ke *sèlèh 2* atau *ḡ* (berarti 1 atau *ḡ* dalam *pathet sanga*). Tidak seperti *dua lolo*, *jarit kawung* tidak ada versi *ageng* dan *alit* yang terpengaruh oleh *ambah-ambahan* lagu *gendhing*. Berlandaskan observasi, *céngkok* ini biasanya mulai dari 3*k* atau 1*g*. Oleh sebab itu, kasus lain (seperti yang mulai dari 5*g* atau 3*g*) tidak dipertimbangkan dalam

<sup>62</sup> Bandingkan Martopangrawit, *Catatan: Jilid I* halaman 71 dengan *Titiraras Céngkok-Céngkok Gender dan Wiletannya* halaman 12.

penelitian ini.

Selain menuju ke *sèlèh gendèr 2k*, *jarit kawung* dapat diidentifikasi dengan titik tengahnya yang hampir selalu lewat *6g*, dan terkadang agak tertunda pada tangan kiri. Yang berikut adalah contoh sederhana *céngkok jarit kawung* dengan titik tengah ditandai.<sup>63</sup>

$$\begin{array}{r} \text{Kn:} \quad \underline{6 \ . \ 6 \ \dot{1}} \quad \underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6} \quad \underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{3}} \quad \underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6} \\ \text{Kr:} \quad \ . \ 2 \ 3 \ . \quad \ . \ 1 \ 2 \ \dot{6} \quad \ . \ 1 \ \dot{6} \ 1 \quad 2 \ 3 \ 5 \ 2 \end{array}$$

## 2. *Wilèdan* pada *céngkok jarit kawung*

### a. Mulai dari *Sèlèh 3 Kempyung*

(W) *Ladrang Mugi Rahayu* gatra B-4<sup>64</sup>

$$\begin{array}{r} \text{Kn:} \quad \dot{1} \ \sphericalangle \quad \ . \ 6 \ \dot{1} \ \dot{1} \quad 5 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \quad \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{3} \quad \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \\ \text{Kr:} \quad 3 \ \sphericalangle \quad \overline{212} \ \overline{2123} \quad \overline{.216} \overline{216} \quad \overline{.63} \ \dot{6} \ 1 \quad 2 \ \dot{5} \ \dot{3} \ \dot{2} \end{array}$$

(R) s.d.a.

$$\begin{array}{r} \text{Kn:} \quad \dot{1} \ \sphericalangle \quad \ . \ 6 \ . \ \dot{1} \quad 5 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \quad \dot{1} \ \dot{2} \quad \overline{.3.2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \\ \text{Kr:} \quad 3 \ \sphericalangle \quad \overline{212} \ \overline{2123} \quad \ . \ 1 \ \overline{216} \quad \ . \ 1 \ \dot{6} \ 1 \quad 2 \ 2 \ \overline{532} \end{array}$$

<sup>63</sup> Martopangrawit 1973, *op. cit.*, p. 13.

<sup>64</sup> Pada *seleh* tangan kiri dapat menuju ke nada 2 ageng daripada 2 tengah, yaitu diturunkan satu *gembyang*. Modifikasi opsional ini dilakukan untuk menekankan *seleh* yang jatuh pada gong, dan tidak berubah identitas atau fungsi *céngkok* sendiri.

(R) s.d.a.

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \dot{1} \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 6 \ . \ \dot{1}}} \quad \underline{\underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6}} \quad \underline{\underline{\dot{2} \ \dot{2} \ . \ \dot{3} \ . \ \dot{2}}} \quad \underline{\underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6}} \\ \text{Kr: } 3 \text{ ♪} \quad \underline{\underline{21.12123}} \quad \underline{\underline{. \ 1\dot{6}.6.}} \quad \underline{\underline{. \ \dot{6} \ \dot{6} \ 1}} \quad \underline{\underline{212 \ 212}} \end{array}$$

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok kuthuk kuning*

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \dot{1} \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 6 \ . \ \dot{1}}} \quad \underline{\underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6}} \quad \underline{\underline{. \ \dot{1} \ . \ 6 \ \dot{1} \ \dot{2}}} \quad \underline{\underline{. \ \dot{1} \ . \ 6 \ \dot{1} \ 6}} \\ \text{Kr: } 3 \text{ ♪} \quad \underline{\underline{212 \ 2123}} \quad \underline{\underline{. \ 1\dot{6}21\dot{6}}} \quad \underline{\underline{1\dot{6}1 \ \dot{6} \ 1}} \quad \underline{\underline{2 \ 3 \ 532}} \end{array}$$

**b. Mulai dari *Sèlèh 1 Gembyang***(W) *Ketawang* Puspawarna gatra A-3

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \dot{1} \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 6 \ . \ 5 \ 6 \ \dot{1}}} \quad \underline{\underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6}} \\ \text{Kr: } 1 \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 21\dot{6} \ 3}} \quad \underline{\underline{2 \ 1\dot{6}21\dot{6}}} \quad \underline{\underline{. \ 6\dot{3} \ \dot{6} \ 1}} \quad \underline{\underline{2 \ 13212}} \end{array}$$

(W) *Ladrang Mugi Rahayu* gatra A-4

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \dot{1} \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 6 \ . \ 6 \ \dot{1}}} \quad \underline{\underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{3}}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6}} \\ \text{Kr: } 1 \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 23.3.}} \quad \underline{\underline{. \ 21\dot{6}21\dot{6}}} \quad \underline{\underline{. \ \dot{6}1 \ \dot{6} \ 1}} \quad \underline{\underline{2 \ 12\dot{6}12}} \end{array}$$

(R) s.d.a.

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \dot{1} \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 6 \ . \ \dot{1}}} \quad \underline{\underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{2} \ . \ \dot{3} \ . \ \dot{2}}} \quad \underline{\underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6}} \\ \text{Kr: } 1 \text{ ♪} \quad \underline{\underline{212 \ .123}} \quad \underline{\underline{. \ 1\dot{6}21\dot{6}}} \quad \underline{\underline{. \ 1 \ \dot{6} \ 1}} \quad \underline{\underline{2 \ 1 \ 212}} \end{array}$$

(R) *Ladrang Mugi Rahayu* gatra A-2

$$\begin{array}{l} \text{Kn: } \dot{1} \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 6 \ . \ \dot{1}}} \quad \underline{\underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{2} \ . \ \dot{3} \ . \ \dot{2}}} \quad \underline{\underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6}} \\ \text{Kr: } 1 \text{ ♪} \quad \underline{\underline{. \ 212123}} \quad \underline{\underline{. \ 1 \ 2 \ \dot{6}}} \quad \underline{\underline{. \ 1 \ . \ 1}} \quad \underline{\underline{212 \ 212}} \end{array}$$

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok dua lolo ageng*

Kn:  $\dot{1} \text{ } \text{ } \overline{.6.} \overline{6 \dot{1}} \quad \overline{5 \ 6 \ \dot{1} \ 6} \quad \overline{. \dot{1} . 6 \dot{1} \ \dot{2}} \quad \overline{. \dot{1} . 6 \dot{1} \ 6}$   
 Kr:  $1 \text{ } \text{ } \cdot \overline{23.3.} \quad \cdot \overline{1 \ 2 \ .1} \quad \overline{6 \ 1 \ 6 \ 1} \quad \overline{2 \ 3 \ 532}$

### 3. Analisis Wilèdan pada Céngkok Jarit Kawung

Semua contoh *wilèdan* dimulai dengan nada 6 pada tangan kanan dan nada 2 pada tangan kiri. Hal ini menunjukkan bahwa baik mulai dari *sèlèh 3 kempyung* ataupun 1 *gembyang* tidak ada masalah dengan lompatan dan pengulangan nadanya.

Ketiga narasumber memiliki pendekatan yang serupa jika mulai dari *sèlèh 3 kempyung*. Awal garis tangan kanan dimainkan secara *nibani*, yaitu dengan kepadatan berirama yang setengah. Pola  $\cdot \ 6 \ \cdot \ \dot{1}$  ini merupakan pengurangan dari pola  $5 \ 6 \ 5 \ \dot{1}$ , tetapi tidak menyebabkan lompatan ke bawah dari nada *sèlèh* ( $\dot{1}$ ).<sup>65</sup> Pada awal *céngkok*, tangan kanan kontras dengan tangan kiri yang menggunakan teknik *ukel* ( $\overline{212} \ \overline{2123}, \cdot \ \overline{212123}$  dan sebagainya)

Mengenai kasus yang mulai dari *sèlèh 1 gembyang*, dapat dilihat bahwa *wilèdan* Suwito dan Sukamso berubah, sedangkan *wilèdan* Suratno pada dasarnya sama dengan yang digunakan jika mulai dari *sèlèh 3 kempyung*. Suwito/Sukamso mengganti pola tangan kanan  $\cdot \ 6 \ \cdot \ \dot{1}$  dengan sebuah varian dari  $6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}$  atau

<sup>65</sup> *Céngkok* yang diberikan oleh Martopangrawit untuk gerakan dari *seleh 3k* ke *2k* menggunakan dua pola ini secara bergantian. Oleh karena itu diasumsikan saling terkait (*Céngkok-Céngkok Gender dan Wiletannya* halaman 30).

6 . 6  $\dot{1}$ . Awal garis tangan kiri juga berubah. Pola *ukel* yang digunakan jika mulai dari *sèlèh* 3 *kempyung* diganti dengan sebuah varian dari . 2 3 . atau . 2  $\dot{6}$  3.

Sepertinya perubahan awal garis tangan kanan dan kiri tersebut terjadi secara berpasangan. Yaitu, pola tangan kanan seperti 6 5 6  $\dot{1}$  / 6 . 6  $\dot{1}$  tidak dikombinasikan dengan pola *ukel* pada tangan kiri, dan sebaliknya pola tangan kanan seperti . 6 .  $\dot{1}$  tidak dikombinasikan dengan pola tangan kiri seperti . 2 3 . / . 2  $\dot{6}$  3. Selain keempat *céngkok* pertama, sepertinya tidak ada aspek *wilèdan* lainnya yang dipengaruhi oleh *sèlèh* sebelumnya, apakah 3 *kempyung* atau 1 *gembyang*.

Berlandaskan data yang ada, hanya seperempat *céngkok* pertama yang memiliki dua jalur *wilèdan* berbeda tergantung *sèlèh* sebelumnya, sedangkan sisanya merupakan varian dari satu pola dasar. Dalam bentuk tereduksi, skema jalur kemungkinan *wilèdan* yang terwakili dalam data dapat digambarkan sebagai berikut (titik tengah dilingkari).

Tipe A (dari 3*k* dan 1*g*)

. 6 .  $\dot{1}$   
 $\frac{212}{2123}$

Tipe B (dari 1*g*)

6 . 6  $\dot{1}$   
 . 2 3 .

5 6  $\dot{1}$  (6)  $\dot{1}$  2  $\dot{1}$  3  $\dot{1}$  2  $\dot{1}$  6  
 . 1 2 (6) . 1  $\dot{6}$  1 2 3 5 2



## E. *Céngkok Kuthuk Kuning Sèlèh 3 Kempyung*

### 1. Identitas, Bentuk dan Fungsi *Céngkok Kuthuk Kuning*

Identitas *céngkok* ini lebih rumit dibandingkan yang lain. Sepengetahuan peneliti, nama *kuthuk kuning (kempyung)* digunakan di wilayah Surakarta, sedangkan nama *ayo-ayo* lebih umum di wilayah Yogyakarta. Masalahnya ada *céngkok-céngkok* lain yang juga disebut *kuthuk kuning* atau *ayo-ayo* tetapi dengan bentuk dan fungsi berbeda.

Diperkirakan nama *kuthuk kuning* berasal dari *senggakan* seperti berikut.<sup>66</sup>

. . . . 3 3 3 3 . 1 . 6̣ . 1 . 2

*kuthuk kuning a- dang ka- tul*

Apabila *senggakan* ini dinaikkan satu nada untuk menuju ke *sèlèh 3*, menjadi sebagai berikut.

. . . . 5 5 5 5 . 2 . 1 . 2 . 3

*kuthuk kuning a- dang ka- tul*

Segmen awal *senggakan* ini menonjol nada 5 yang dianggap nada ‘pantangan/sirikan’ dalam *pathet manyura*. Sebaliknya, *céngkok gendèr* yang dimaksud biasanya menuju ke titik tengah nada 6. Oleh sebab itu, hubungan dengan *senggakan* di atas sepertinya tidak secara langsung.

Diperkirakan nama alternatif *ayo-ayo* berasal dari *senggakan* seperti berikut.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Martopangrawit 1973, *op. cit.*, p. 6.

<sup>67</sup> Martopangrawit 1975, *op. cit.*, p. 72.

. . 6̣ 1 2 . 2 3 6̣ . 6̣ 1 2 5 2 3  
 a- yo      a- yo      a- yo yokoyokan

Menurut sistem klasifikasi *céngkok gendèr* Martopangrawit, *ayo-ayo* khusus digunakan untuk pindah dari satu *sèlèh* ke *sèlèh* tiga bilah ke atas. Maka dari itu, *céngkok ayo-ayo* yang menuju ke *sèlèh gendèr 3k* hanya mulai dari *sèlèh 6̣g*. Namun dalam praktik *céngkok* yang dimaksud dapat mulai dari berbagai *sèlèh* selain *6̣g*.

Penjelasan tersebut tidak bertujuan untuk berdebat nama apa yang lebih tepat, tetapi hanya untuk menghindari potensi pemahaman yang rancu. Nama *kuthuk kuning* digunakan dalam penelitian ini karena lebih akrab untuk *pengrawit* berasal Surakarta.

*Céngkok kuthuk kuning* ini biasanya digunakan ketika lagu *gendhing* menuju ke *sèlèh 3* atau *3̣* (berarti *2* atau *2̣* dalam *pathet sanga*). Sama dengan *jarit kawung*, *céngkok* ini tidak ada versi *ageng* dan *alit* yang terpengaruh oleh *ambah-ambahan* lagu *gendhing*. Berlandaskan observasi, *céngkok* ini biasanya mulai dari *3k*, *2k* atau *1g*. Ada kasus lain yang mulai dari *5k* atau *6̣g*, tetapi karena kurang umum maka tidak dipertimbangkan dalam penelitian ini.

Selain menuju ke *sèlèh gendèr 3k*, *kuthuk kuning* dapat diidentifikasi dengan titik tengahnya yang lewat *6* satunggal, atau yang lebih jarang *6̣g* atau *2k*. Berikut ini adalah contoh sederhana *céngkok jarit kawung* dengan titik tengah ditandai.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Martopangrawit 1973, *op. cit.*, p. 16.

Titik tengah 6 satunggal

$$\begin{array}{l} \text{Kn:} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ .} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \textcircled{6}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ .} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}} \\ \text{Kr:} \quad \ . \ . \ 2 \ 3 \quad 5 \ 3 \ 5 \ \textcircled{.} \quad \ . \ . \ 6 \ 5 \quad 3 \ 5 \ 2 \ 3 \end{array}$$

Titik tengah 2 *kempyung*

$$\begin{array}{l} \text{Kn:} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ .} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \textcircled{6}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ 6} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}} \\ \text{Kr:} \quad \ . \ . \ 2 \ 3 \quad 5 \ 3 \ 5 \ \textcircled{2} \quad \ . \ 1 \ 6 \ . \quad 3 \ 5 \ 2 \ 3 \end{array}$$

Perlu dicatat bahwa ada *céngkok* lain yang fungsinya mirip dengan *kuthuk kuning sèlèh 3 kempyung* tetapi menggunakan teknik tabuhan *pipilan*. *Céngkok* ini pernah peneliti dengar sebelumnya dan disebut '*rambatan*'. *Céngkok 'rambatan'* dapat digambarkan seperti berikut.<sup>69</sup>

$$\begin{array}{l} \text{Kn:} \quad \underline{2 \ 3 \ 5 \ 6} \quad \underline{\dot{1} \ 6 \ . \ 6} \quad \underline{5 \ . \ \dot{1} \ .} \quad \underline{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}} \\ \text{Kr:} \quad \ . \ . \ . \ . \quad \ . \ . \ 5 \ . \quad \ . \ 3 \ . \ 1 \quad \ . \ 2 \ . \ 3 \end{array}$$

Dalam praktik tidak selalu mudah untuk membedakan antara *kuthuk kuning* dan *rambatan*. Sesungguhnya keduanya dapat digunakan secara bergantian. Oleh sebab itu, *wilèdan* yang agak menyerupai *rambatan* tetap dipertimbangkan dalam penelitian ini.

<sup>69</sup> Martopangrawit berpendapat bahwa *cengkok* ini adalah setengah pertama dari *cengkok* dua gatra disebut '*dudukan*' atau '*ya suraka*.' Penelitian ini menganggapnya sebagai *cengkok* yang terpisah dan memiliki identitas sendiri.

## 2. Wilèdan pada Céngkok Kuthuk Kuning

### a. Mulai dari Sèlèh 3 Kempyung

(W) *Ladrang* Sawunggaling gatra B-3

Kn:  $\dot{1} \text{ ⚡ } \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}} \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} 6} \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}} \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}}$   
 Kr:  $3 \text{ ⚡ } . . .235 .35235. . . .65 \quad 3 \ 5 \ 6 \ 3$

(R) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok kuthuk kuning*<sup>70</sup>

Kn:  $\dot{1} \text{ ⚡ } \underline{5 \ 6 \ \dot{1} .} \underline{\dot{2} \ .\dot{1}\dot{2} \ 6} \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ .\dot{1}} \underline{\dot{2} \ .\dot{1}\dot{2} \ \dot{1}}$   
 Kr:  $3 \text{ ⚡ } . . . \ 3 \ .23 \ 5 . . . .65 \quad 3 \ 5 \ 2 \ 3$

(R) s.d.a.

Kn:  $\dot{1} \text{ ⚡ } \underline{. . \ \dot{1} \ 6} \underline{\dot{1} \ 6 . \ 6} \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ .\dot{1}} \underline{\dot{2} \ .\dot{1}\dot{2} \ \dot{1}}$   
 Kr:  $3 \text{ ⚡ } .23 \ 5 . . . \ 5 . . . .65 \quad 3 \ 5 \ 2 \ 3$

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok kuthuk kuning*

Kn:  $\dot{1} \text{ ⚡ } \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ .\dot{1}} \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ 6} \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ .\dot{1}} \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}}$   
 Kr:  $3 \text{ ⚡ } . . \ 2 \ 3 \ 5 \ 3235. . . .65 \quad 3 \ 5 \ 32 \ 3$

### b. Mulai dari Sèlèh 2 Kempyung

(W) *Ladrang* Sawunggaling gatra B-2

Kn:  $6 \text{ ⚡ } \underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ .6} \underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6} \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ .\dot{1}} \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}$   
 Kr:  $2 \text{ ⚡ } . . . \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 . . . .65 \quad 3 \ 23123$

<sup>70</sup> Suratno berpendapat bahwa dalam materi *gendhing* yang disiapkan oleh peneliti (yaitu *Ladrang* Sawunggaling), tidak mengandung kejadian *céngkok kuthuk kuning seleh 3k* dari *3k*. Sebagai alternatif, peneliti memberi contoh segmen balungan seperti 5653 5653.

(R) *Ladrang* Sri Kaloka gatra A-2

Kn: 6  $\diamond$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \overline{\dot{1}}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} 6}$   $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \overline{\dot{1}}}$   $\underline{\dot{2} \overline{\dot{1}\dot{2}} \dot{1}}$   
 Kr: 2  $\emptyset$  . . .23 5 3 5 . . .65 3 5 323

(R) *Ketawang Gendhing* Alas Padhang gatra A-3

Kn: 6  $\heartsuit$   $\underline{\dot{.} \dot{.} \dot{1} \dot{2}}$   $\underline{\dot{.} \dot{.} \dot{1} 6}$   $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \overline{\dot{1}}}$   $\underline{\dot{2} \overline{\dot{1}\dot{2}} \dot{1}}$   
 Kr: 2  $\diamond$  . . . 5 .23 5 . . .65 3 5 323

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok jarit kawung*

Kn: 6  $\diamond$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \overline{\dot{1}}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} 6}$   $\underline{\dot{2} \dot{1} \overline{\dot{2}\dot{1}}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}}$   
 Kr: 2  $\emptyset$  . . 2 3 .53235. . .65 3 5 323

### c. Mulai dari *Sèlèh 1 Gembyang*

(W) *Ketawang* Sri Kascaryan gatra A-3

Kn: 1  $\heartsuit$   $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{1}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} 6}$   $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \overline{\dot{1}}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}}$   
 Kr: 1  $\heartsuit$  . . .235 .35235. . .65 3 5 6523

(R) Seperti bagian *ingah* dari *Gendhing* Damarkeli<sup>71</sup>

Kn: 1  $\heartsuit$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \overline{\dot{1}}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} 6}$   $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \overline{\dot{1}}}$   $\underline{\dot{2} \overline{\dot{1}\dot{2}} \dot{1}}$   
 Kr: 1  $\heartsuit$  . . .23 5 3 2 . . .65 3 5 2 3

<sup>71</sup> Suratno berpendapat bahwa dalam materi yang disiapkan oleh peneliti (yaitu *Ketawang* Sri Kascaryan), tidak mengandung kejadian *cengkok kuthuk kuning seleh 3k* dari 1g. Oleh karena itu, bagian *ingah Gendhing* Damarkeli dipilih oleh Suratno sendiri sebagai acuan. Segmen *Gendhing* Damarkeli yang dimaksud memiliki balungan seperti berikut. [.2.1 .2.3 .2.1 .2.3]

(K) Di luar konteks *gendhing*, setelah *céngkok dua lolo ageng*

Kn:  $\dot{1} \diamond \quad \underline{\dot{.} \dot{3} \dot{.} \dot{2} \dot{.} \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{6}} \quad \underline{\dot{2} \dot{1} \dot{.} \dot{2} \dot{.} \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}}$   
 Kr:  $1 \heartsuit \quad \cdot \cdot 2 3 \quad 5 3 5 \cdot \quad \cdot \cdot \dot{.} 65 \quad 3 5 \overline{323}$

### 3. Analisis *wilèdan* pada *céngkok kuthuk kuning*

Dapat dilihat bahwa *wilèdan* Sukamso pada dasarnya sama terlepas dari *sèlèh* sebelumnya. Garis tangan kiri dimulai dengan nada 2 terlepas dari *sèlèh* sebelumnya. Garis tangan kanan juga dimulai dengan nada  $\dot{2}$ , kecuali dihilangkan dalam contoh terakhir. Tidak jelas apakah ini dilakukan dengan sengaja karena tidak ada contoh lain yang bisa dibandingkan.

Suwito menggunakan *wilèdan* sebanding Sukamso kecuali untuk mulai dari *sèlèh 2 kempyung*. *Wilèdan* ini pada gilirannya sebanding dengan sebuah *wilèdan* Suratno tetapi digunakan untuk kasus yang berbeda.

Suwito, mulai dari *sèlèh 2 kempyung*

Kn:  $6 \heartsuit \quad \underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{.} 6} \quad \underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{.} \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}$   
 Kr:  $2 \heartsuit \quad \cdot \cdot \cdot 3 \quad 5 3 5 \cdot \quad \cdot \cdot \dot{.} 65 \quad 3 \overline{23123}$

Suratno, mulai dari *sèlèh 3 kempyung*

Kn:  $\dot{1} \diamond \quad \underline{5 \ 6 \ \dot{1} \ \cdot} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{.} \dot{1} \dot{2} \ 6} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{.} \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{.} \dot{1} \dot{2} \ \dot{1}}$   
 Kr:  $3 \emptyset \quad \cdot \cdot \cdot 3 \quad \dot{.} 23 \ 5 \cdot \quad \cdot \cdot \dot{.} 65 \quad 3 \ 5 \ 2 \ 3$

Selain itu, ada dua *wilèdan* Suratno yang berbeda dengan yang lain, yang satu polanya menyerupai *rambatan* dan yang satu seperti berikut.

Mulai dari *sèlèh 2 kempyung*

Kn: 6	$\varnothing$	$\frac{. . \dot{1} \dot{2}}{\underline{\hspace{1.5em}}}$	$\frac{. . \dot{1} \underline{6}}{\underline{\hspace{1.5em}}}$	$\frac{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \overline{\dot{1}}}{\underline{\hspace{1.5em}}}$	$\frac{\dot{2} \overline{\dot{1}} \dot{2} \dot{1}}{\underline{\hspace{1.5em}}}$
Kr: 2	$\diamond$	$. . . 5$	$.23 \underline{5} .$	$. . . \underline{.65}$	$3 \underline{5} \underline{323}$

Namun untuk kasus yang sama yaitu mulai dari *sèlèh 2 kempyung/3 kempyung*, Suratno juga menggunakan *wilèdan* yang lebih seperti Sukasmo. Oleh karena itu, tidak konklusif apakah penggunaan *wilèdan* Suratno tersebut dipengaruhi oleh *sèlèh* sebelumnya atau hanya merupakan varian yang dapat digunakan secara bergantian.

Berlandaskan data yang ada, terdapat setengah *céngkok* pertama yang memiliki empat jalur *wilèdan* berbeda, sisanya (yaitu setelah titik tengah nada 6) merupakan varian dari satu pola dasar. Dalam bentuk tereduksi, jalur kemungkinan *wilèdan* yang terwakili dalam data dapat digambarkan sebagai berikut (titik tengah dilinkari).

Tipe A (dari  $3k$ ,  $2k$ , dan  $1g$ )

$\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ . \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2}$   
 $. \ . \ 2 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5$

Tipe B (dari  $3k$  dan  $2k$ )

$5 \ 6 \ \dot{1} \ . \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}$   
 $. \ . \ . \ 3 \ 5 \ 3 \ 5$

Tipe C (dari  $2k$ )

$. \ . \ \dot{1} \ \dot{2} \ . \ . \ \dot{1}$   
 $. \ . \ . \ 5 \ 2 \ 3 \ 5$

Tipe D (dari  $3k$ )

$. \ . \ . \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ .$   
 $2 \ 3 \ 5 \ . \ . \ . \ 5$

$\textcircled{6} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}$   
 $. \ . \ . \ 6 \ 5 \ 3 \ 5 \ 2 \ 3$

## F. Perbandingan Pendekatan Narasumber

Sampai pada bagian ini, bagian-bagian Bab III telah menggambarkan karakteristik empat *céngkok* satu per satu dan bagaimana perwujudan *wilèdan* pada *céngkok* tersebut dipengaruhi oleh *sèlèh* sebelumnya. Bagian naskah ini membahas data *wilèdan* dan masalah penelitian secara lebih luas.

Sebelum penelitian ini dilakukan, belum diketahui sebagaimana konsisten hubungan antara perwujudan *wilèdan* dan *sèlèh* sebelumnya yang dinyatakan baik antara *céngkok* maupun *penggendèr* yang berbeda. Apa yang diungkapkan oleh data adalah bahwa tiga narasumber memiliki pendekatan berbeda tetapi dengan tingkat



kemiripan. Sepertinya pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada *wilèdan* tidak sama antara *céngkok*, dan ketidaksetaraan ini tidak dapat dijelaskan melalui pertimbangan teknis saja.

Ada dua aspek pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan*, yaitu yang menyangkut nada pertama *wilèdan* pada kedua tangan dan yang menyangkut perubahan lainnya. Mengenai aspek pertama, data mengungkapkan bahwa tingkat kepentingan yang masing-masing narasumber berikan untuk menghindari lompatan dan pengulangan nada berbeda-beda. Gambaran berikut membandingkan jumlah kejadian lompatan dan pengulangan nada yang terjadi antara *sèlèh* sebelumnya dan awal *céngkok* untuk masing-masing narasumber.

	<b>Jumlah kasus dengan lompatan nada (<math>\diamond</math>)</b>	<b>Jumlah kasus dengan pengulangan nada (<math>\emptyset</math>)<sup>72</sup></b>
<b>Suwito</b>	Kanan: 3; Kiri: 1	-
<b>Suratno</b>	Kanan: 4; Kiri: 4	Kiri: 4
<b>Sukamso</b>	Kanan: 5; Kiri: 1	Kiri: 4

Jelas dari mereka bertiga, Suwito secara keseluruhan paling berhati-hati untuk menghindari lompatan dan pengulangan nada pada awal *céngkok*. Tidak ada satu

<sup>72</sup> Secara teknis ada satu kejadian pengulangan nada pada tangan kanan dalam *wilèdan* Suratno, yaitu seperti yang disebut *rambatan*. Namun karena awal pola *rambatan* menggunakan teknik *pipilan* (lagu satu garis), dalam analisis ini tidak dihitung sebagai pengulangan nada.

contoh di mana Suwito mengulangi nada *sèlèh* sebelumnya, sedangkan lompatan nada terjadi dalam kasus berikut.

*Dua lolo ageng* mulai dari *sèlèh 3 gembyang*

Kn: 3  $\diamond$   $\frac{6 \dot{1} \cdot \overline{6.5}}{\quad}$   $\frac{6 \dot{1} \overline{6 \ 3}}{\quad}$   $\frac{6 \dot{1} \cdot \overline{6.5}}{\quad}$   $\frac{6 \ 5 \ 6 \ \dot{1}}{\quad}$   
 Kr: 3  $\diamond$   $\cdot \cdot \dot{6} \ 1$   $2 \ 12\dot{6} \ 5\dot{6}$   $3 \cdot \dot{6} \ 2$   $1 \ 6\dot{2}1\dot{6}1$

*Dua lolo alit* mulai dari *sèlèh 2 kempyung*

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} \ 6}{\quad}$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\quad}$   $\frac{6 \cdot 56 \ \dot{2}}{\quad}$   $\frac{6 \ \dot{1} \ 6 \ 5}{\quad}$   
 Kr: 2  $\heartsuit$   $\cdot \ 1\dot{6} \cdot \dot{6}1\dot{2}$   $\cdot 532 \cdot 23$   $\cdot 21 \ 2 \cdot$   $\cdot 121321$

*Dua lolo alit* mulai dari *sèlèh 6 gembyang*

Kn: 6  $\diamond$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ 6}{\quad}$   $\frac{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\quad}$   $\frac{6 \ 5 \ 6 \ \dot{2}}{\quad}$   $\frac{6 \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1}}{\quad}$   
 Kr: 6  $\heartsuit$   $12 \cdot 12\dot{6}1\dot{2}$   $\cdot 532 \cdot 23$   $\cdot 21\dot{6} \cdot 12$   $\cdot 321321$

Sesungguhnya untuk *céngkok dua lolo alit*, *wilèdan* Sukamso dan Suratno secara konsisten juga mulai dengan nada  $\dot{2}$  pada tangan kanan terlepas dari *sèlèh* sebelumnya. Oleh sebab itu, sepertinya lompatan dari 6 ke  $\dot{2}$  pada awal tangan kanan adalah fitur yang tertanam *céngkok dua lolo alit*. Mengenai kasus *dua lolo ageng* dari *sèlèh 3 gembyang* yang mana kedua tangan melompat ke atas, hipotesis dari kasus ini adalah seperti yang telah dijelaskan sebelumnya (menyiratkan balungan *gendhing* 6321 atau karena asosiasi dengan kasus yang mulai dari *sèlèh 3 kempyung*).

Pendekatan Sukamso tidak jauh berbeda dari Suwito tetapi lebih menerima pengulangan nada pada tangan kiri. Pengulangan tersebut terjadi dalam kasus berikut.

*Dua lolo ageng mulai dari sèlèh 3 kempyung*

Kn:  $\dot{1} \sphericalangle \frac{6 \ 5 \ 6 \ .5}{.32} \frac{6 \ \dot{1} \ 6 \ 3}{216} \frac{6 \ \dot{1} \ .6.5}{3 \ . \ 3 \ 5} \frac{6 \ .56 \ \dot{1}}{6 \ 2 \ 321}$   
 Kr:  $3 \ \emptyset \ . \ . \ .32 \ 1 \ 216 \ .5 \ 3 \ . \ 3 \ 5 \ 6 \ 2 \ 321$

*Dua lolo ageng mulai dari sèlèh 6 gembyang*

Kn:  $6 \ \sphericalangle \frac{5 \ 6 \ .5.}{.6 \ 1} \frac{5 \ 6 \ 5 \ 3}{2 \ 1 \ 2 \ .1} \frac{6 \ \dot{1} \ .6.}{6 \ .53 \ 5} \frac{.6.56 \ \dot{1}}{6 \ 2 \ 321}$   
 Kr:  $6 \ \emptyset \ . \ . \ 6 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ .1 \ 6 \ .53 \ 5 \ 6 \ 2 \ 321$

*Dua lolo ageng mulai dari sèlèh 3 gembyang*

Kn:  $3 \ \diamond \frac{6 \ \dot{1} \ .6.}{.3 \ 5} \frac{6 \ \dot{1} \ 6 \ 3}{6 \ 1 \ 2 \ .} \frac{6 \ 5 \ 6 \ .5}{. \ . \ .32} \frac{6 \ .56 \ \dot{1}}{1 \ 2 \ 321}$   
 Kr:  $3 \ \emptyset \ . \ . \ 3 \ 5 \ 6 \ 1 \ 2 \ . \ . \ .32 \ 1 \ 2 \ 321$

*Kuthuk kuning mulai dari sèlèh 3 kempyung*

Kn:  $6 \ \diamond \frac{2 \ 3 \ 2 \ .\dot{1}}{.53235.} \frac{2 \ 3 \ 2 \ 6}{. \ . \ .65} \frac{2 \ \dot{1} \ .2.\dot{1}}{3 \ 5 \ 323} \frac{2 \ 3 \ 2 \ \dot{1}}{3 \ 5 \ 323}$   
 Kr:  $2 \ \emptyset \ . \ . \ 2 \ 3 \ .53235. \ . \ . \ .65 \ 3 \ 5 \ 323$

Pada akhirnya, pendekatan Suratno tidak jauh berbeda dari Sukamso tetapi juga lebih menerima lompatan pada tangan kiri. Lompatan tersebut terjadi dalam kasus berikut.

*Dua lolo ageng mulai dari sèlèh 2 kempyung*

Kn:  $6 \ \sphericalangle \frac{5 \ 6 \ .5.3}{. \ . \ 6 \ 1} \frac{5 \ \dot{1} \ 5 \ 3}{2 \ 1 \ 6 \ 5} \frac{6 \ \dot{1} \ .6.5}{3 \ . \ 3 \ 5} \frac{6 \ .56 \ \dot{1}}{6 \ 21231}$   
 Kr:  $2 \ \diamond \ . \ . \ 6 \ 1 \ 2 \ 1 \ 6 \ 5 \ 3 \ . \ 3 \ 5 \ 6 \ 21231$

*Dua lolo ageng mulai dari sèlèh 3 gembyang*

Kn:  $3 \ \sphericalangle \frac{5 \ 6 \ .5.}{. \ . \ 6 \ 1} \frac{5 \ 6 \ 5 \ 3}{2 \ 126 \ 5} \frac{6 \ \dot{1} \ .6.5}{3 \ . \ 3 \ 5} \frac{6 \ .56 \ \dot{1}}{6 \ 2 \ 3 \ 1}$   
 Kr:  $3 \ \diamond \ . \ . \ 6 \ 1 \ 2 \ 126 \ 5 \ 3 \ . \ 3 \ 5 \ 6 \ 2 \ 3 \ 1$

*Dua lolo alit* mulai dari *sèlèh 2 kempyung*

Kn: 6  $\diamond$   $\begin{array}{cccc} \dot{2} & \dot{3} & \overline{.2} & \overline{.i} \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{cccc} \dot{2} & \dot{3} & \dot{2} & \dot{i} \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} \overline{6} & \overline{.56} & 3 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} \overline{6} & \overline{.56} & \dot{i} \\ \hline \end{array}$   
 Kr: 2  $\diamond$   $\begin{array}{cccc} . & . & \dot{6} & 1 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{cccc} 2 & 5 & 3 & 5 & 6 & 3 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} . & 21 & \dot{6} & . \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} . & 2 & 3 & 1 \\ \hline \end{array}$

*Kuthuk kuning* mulai dari *sèlèh 2 kempyung*

Kn: 6  $\nabla$   $\begin{array}{ccc} . & . & \dot{i} & \dot{2} \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} . & . & \dot{i} & 6 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} \dot{2} & \dot{i} & \dot{2} & \overline{.i} \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} \dot{2} & \overline{.i} & \dot{2} & \dot{i} \\ \hline \end{array}$   
 Kr: 2  $\diamond$   $\begin{array}{cccc} . & . & . & 5 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} . & 23 & 5 & . \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} . & . & . & 65 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{ccc} 3 & 5 & 323 \\ \hline \end{array}$

Aspek kedua dari pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan*, yaitu perubahan selain nada-nada awal, telah banyak dibahas dalam bagian naskah sebelumnya yang menyangkut masing-masing *céngkok*. Ada *wilèdan* yang kurang lebih sama baik antara narasumber maupun pada kasus yang ada, dan juga terdapat perbedaan yang signifikan dari yang lain.

Demikianlah perbandingan pendekatan masing-masing narasumber dalam penelitian ini. Perbandingan ini tidak bertujuan untuk menilai narasumber atau membuktikan pendekatan apa yang terbaik, melainkan untuk menganalisa data secara objektif.

## G. Pengamatan Umum

Dapat disimpulkan dari data tersebut bahwa pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan* tidak sesederhana menghindari semua pengulangan dan lompatan nada pada awal *céngkok* saja. Terdapat pengulangan/lompatan nada yang lebih maupun kurang dapat diterima tergantung dengan *céngkok* dan tangan apa. Ada pula efek yang

disebabkan oleh *sèlèh* sebelumnya yang tidak langsung terkait dengan nada-nada awal *wilèdan*, khususnya untuk *céngkok jarit kawung* dan pada tingkat lebih rendah *dua lolo ageng*.

Pada umumnya, pengulangan nada dihindari pada awal garis tangan kanan. Hal ini sangat konsisten. Mengenai lompatan nada pada awal garis tangan kanan, sepertinya lebih fleksibel. Tidak ada masalah melompat dua bilah ke atas dari nada *sèlèh*. Sebenarnya, lompatan sejenis itu sepertinya merupakan fitur standar untuk *wilèdan* pada *céngkok dua lolo alit*, dan pada tingkat lebih rendah *kuthuk kuning* dan *dua lolo ageng* (jika mulai dari *sèlèh 3 gembyang*). Namun untuk lompatan dua bilah ke bawah, hal tersebut kurang konklusif. Hanya terdapat satu contoh semacam itu dalam data. Dengan mempertimbangkan kejerahan lompatan dua bilah ke atas, sepertinya yang melompat ke bawah tampak kurang umum setidaknya untuk empat *céngkok* yang dipilih untuk penelitian ini.

Dibandingkan dengan tangan kanan, tangan kiri memiliki keketatan yang kurang mengenai pengulangan/lompatan nada. Ada beberapa contoh dalam data yang memiliki perulangan nada *sèlèh* pada garis tangan kirinya. Namun, hal tersebut terjadi hanya jika setelah sebuah jeda. Misalnya, pola garis tangan kiri seperti berikut.

Kr: 3  $\emptyset$  . .  $\overline{.32}$  1  $\overline{216}$   $\overline{.53}$  .  $\underset{\cdot}{3}$   $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{6}$  2  $\overline{321}$

Kr:  $\underset{\cdot}{6}$   $\emptyset$  . .  $\underset{\cdot}{6}$  1 2  $\overline{126}$   $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{3}$  .  $\underset{\cdot}{3}$   $\underset{\cdot}{5}$   $\underset{\cdot}{6}$  2 3 1

Kr: 2  $\emptyset$  . . .  $\overline{.23}$  5 3 5 . . .  $\overline{.65}$  3 5  $\overline{323}$

Implikasinya adalah bahwa pengulangan nada seperti ini tidak terlalu terasa, apakah karena jeda sendiri atau karena selama jeda telinga difokuskan pada garis tangan kanan. Mengenai lompatan nada pada tangan kiri, sepertinya tidak ada masalah melompat dua bilah baik ke atas maupun ke bawah. Perlu dicatat bahwa dari segi teknis pengulangan dan lompatan nada sejenis ini mudah dihindari dengan menyimpang atau menghapus satu nada pada awal garis tangan kiri. Pendekatan ini dapat sedikit dilihat dalam *wilèdan* Suwito, padahal untuk Suratno dan Sukamso sepertinya dianggap kurang penting.

Seperti yang dibahas dalam bagian naskah sebelumnya, ada jalur kemungkinan *wilèdan* yang khusus untuk masing-masing *céngkok*. Pertanyaan yang merupakan focus utama adalah bagaimana jalur kemungkinan *wilèdan* terkait dengan *sèlèh* sebelumnya? Sesungguhnya tidak ada korespondensi antara satu sama lain melainkan sebuah jaring hubungan. Salah satu tujuan penelitian ini adalah untuk menentukan apakah pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan* berfungsi sama untuk semua *céngkok* (berarti berlandaskan pertimbangan teknis saja) atau tidak. Tampaknya tidak; untuk memahami pengaruh *sèlèh* sebelumnya perlu untuk setiap *céngkok* dilihat secara individual. Dalam kata lain, tidak mungkin merumuskan sebuah aturan atau prinsip umum yang berlaku untuk perwujudan *wilèdan* pada semua *céngkok*, setidaknya yang berkaitan dengan *sèlèh* sebelumnya.

Namun, kesulitan dalam membuat generalisasi tentang fenomena tersebut tidak berarti bahwa fenomena tersebut tidak ada atau bersifat acak. Pengaruh *sèlèh* sebelumnya pada perwujudan *wilèdan* dapat dibuktikan melalui perbandingan. Keberadaan fenomena tersebut menyiratkan keberadaan sebuah alasan yang menyebabkannya. Hasil penelitian ini mendukung pernyataan bahwa alasan tersebut adalah sebuah perhatian untuk kualitas transisi atau konektivitas antara *céngkok*. Perhatian tersebut diungkapkan dalam perwujudan *wilèdan*, tidak murni pada tingkat teknis atau estetis melainkan keduanya. Itulah yang dimaksud dengan konsep *banyu mili*.

## BAB IV

### KESIMPULAN

Penelitian ini yang berjudul “Konsep *Banyu Mili* sebagai Salah Satu Pijakan Pengembangan *Wilèdan* pada *Céngkok Gendèr*” bertujuan untuk menyelidiki dan menjelaskan sebuah aspek bermain *gendèr* yang sampai sekarang belum dibahas secara eksplisit walaupun sepertinya penting dalam praktik. Khususnya, ingin diketahui bagaimana perwujudan *wilèdan* pada *céngkok gendèr* dapat dipengaruhi oleh *sèlèh* sebelumnya, dan basisnya pada tingkat teknis dan estetis. Karena sebuah *céngkok gendèr* dapat mulai dari berbagai *sèlèh*, ada potensi untuk transisi antara *céngkok* yang terasa canggung atau terputus. Kesan yang tidak diinginkan tersebut sebagian disebabkan oleh lompatan atau pengulangan nada yang tidak sengaja. Kemampuan untuk mengaburkan batas antara *céngkok* merupakan salah satu tanda pemain *gendèr* ahli, yaitu seorang *penggender*.

Menurut teori, *céngkok gendèr* adalah pola atau templat abstrak yang permanen. Yang berubah adalah *wilèdan*, yaitu perwujudan atau manifestasi *céngkok* yang dimainkan pada saat tertentu. Kemungkinan *wilèdan* pada suatu *céngkok* tak terbatas, tetapi juga tidak acak. Buktinya adalah bahwa perwujudan *wilèdan* itu lebih baik digambarkan sebagai pilihan spontan dari materi yang sudah ada daripada improvisasi. Kemungkinan *wilèdan* ‘disaring’ menurut berbagai faktor yang membentuk sebuah konteks musikal. *Sèlèh* pada *céngkok* sebelumnya merupakan salah satu faktor yang berpotensi memengaruhi pilihan tersebut.



Penelitian ini dari awal bersifat eksperimental. Berlandaskan observasi, sebuah fenomena – yaitu mengapa *céngkok gendèr* sepertinya ‘berubah’ tergantung kemulaiannya – dipilih untuk diteliti, tetapi pada waktu itu mekanisme atau prinsip yang mendasari fenomena belum diketahui. Ada hipotesis bahwa fenomena itu disebabkan oleh kombinasi pertimbangan baik teknis maupun estetis. Istilah *banyu mili* digunakan bukan dalam arti analogi, nama upacara, teknik *gambaran* dan lain-lain tetapi dijadikan konsep yang merangkum sebuah kualitas atau estetika yang integral pada suara gamelan gaya Surakarta.

Data lapangan yang berbentuk notasi *wilèdan* pada *céngkok gendèr* diperoleh dari tiga narasumber. Setiap kombinasi *céngkok* dan *sèlèh* sebelumnya merupakan satu kasus yang dapat diuji. Dengan membatasi pengaruh faktor lain (sebanyak mungkin) dan mengatur kondisi pengumpulan data, dapat dilihat bagaimana *sèlèh* sebelumnya sendiri memengaruhi perwujudan *wilèdan*.

Bahkan mengingat betapa terbatasnya data, dapat dibuktikan melalui analisis bahwa memang ada hubungan antara perwujudan *wilèdan* dan *sèlèh* sebelumnya. Namun, tampaknya hubungan itu tidak bersifat sistematis. Cara dengan hubungan diungkapkan tergantung pada jenis *céngkok*. Tidak ada ‘aturan’ yang berlaku untuk semua kombinasi *céngkok* dan *sèlèh* sebelumnya, melainkan sebuah kecenderungan umum untuk menggabung *céngkok* dengan cara yang halus. Kecenderungan itu berlandaskan konsep *banyu mili*, dan akhirnya diungkapkan dalam perwujudan *wilèdan*.

## DAFTAR PUSTAKA

- Bernamou, Marc. 2010. *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Forrest, Wayne J. 1980. "Concepts of Melodic Pattern in Contemporary Solonese Gamelan Music." Austin: University of Texas Press. *Asian Music*, Vol. 11, No. 2, pp. 53-127.
- Hamel, Victorius A., ed. 2010. *Gerrit Singgih: Sang Guru dari Labuang Baji*. Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Hastanto. 2009. *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: ISI Press Surakarta.
- Ishida, Noriko. 2008. "The Textures of Central Javanese Gamelan Music." Leiden: Brill.
- Kunst, Jaap. 1949. *Music in Java: Volume I*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Martopangrawit, R.L. 1975. *Catatan Pengetahuan Karawitan: Jilid I*. Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Catatan Pengetahuan Karawitan: Jilid II*. Dalam *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music* (Jilid I), ed. Judith Becker. Ann Arbor: University of Michigan.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Titiraras Cengkok-Cengkok Genderdan Wiletannya*. Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia.
- McDermott, Vincent dan Sumarsam. 1975. "Central Javanese Music: The Patet of Laras Slendro and the Gender Barung." Champaign: University of Illinois Press. *Ethnomusicology*, Vol. 19, No. 2, pp. 233-244.
- Oxford Dictionary of Music* (6<sup>th</sup> ed.) 2012. Oxford University Press.
- Perlman, Marc. 1998. "Social Meanings of Modal Practices: Status, Gender, History, and Pathet in Central Javanese Music." Champaign: University of Illinois Press. *Ethnomusicology*, Vol. 42, No. 1, pp. 45-80.

- \_\_\_\_\_. 2004. *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Posnett, David Mark. 1990. "Gambirsawit: Context and Association in Javanese Gamelan Music." Durham: Durham University.
- Sudjana, Nada dan Ibrahim. 2007. *Penelitian dan Penilaian Pendidikan*. Bandung: Sinar Baru.
- Sumarsam. 1975. "Gender Barung, Its Technique and Function in the Context of Javanese Gamelan." Ithaca: Cornell University. Indonesia, No. 20, pp. 161-172.
- \_\_\_\_\_. 1984. "Inner Melody in Javanese Gamelan." Dalam *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music* (Jilid I), ed. Judith Becker. Ann Arbor: University of Michigan.
- Supanggah, Rahayu. 2007. *Bothekan Karawitan II: Garap*. Surakarta: Institut Seni Indonesia.
- Sutton, R. Anderson. 1998. "Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?" Dalam *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, ed. Bruno Nettl. Chicago: University of Chicago Press.

## DAFTAR ISTILAH

*Ambah-ambahan*: tinggi-rendah nada atau register.

*Banyu mili*: ‘air yang mengalir;’ dalam konteks seni karawitan mengacu pada sebuah kualitas suara yang halus dan tidak terputus.

*Barung*: menurut Sumarsam, berarti ‘bermain bersama untuk membuat suara utuh/lengkap.’ Dalam arti ‘*gendèr barung*,’ digunakan untuk membedakan antara *ricikan gendèr penerus* dan *gendèr panembung* (atau *slenthem*)

*Céngkok*: sebuah pola, templat, kontur, atau urutan nada yang berfungsi sebagai landasan untuk pengembangan *wilèdan*.

*Dados*: tingkat irama *gendhing* yang lebih sempit daripada irama *wilet*.

*Gambangan*: suara *ricikan* gambang; yang dimainkan pada gambang.

*Gamelan gadhon*: Versi ensambel gamelan terdiri hanya dari *ricikan lirikan*, berarti tanpa bonang, saron, demung, dan sebagainya.

*Gamelan gedhe/ageng*: Versi ensambel gamelan paling besar/lengkap.

*Garap/garapan*: menurut Supanggah, berarti sebuah rangkaian kerja untuk mewujudkan suara *gendhing*.

*Gembyang*: versi tinggi dan rendah dari nada yang sama, dimainkan secara bersamaan; jangka nada yang mengempit empat bilah pada gender.

*Gembyungan*: kata majemuk dari *gembyang* dan *kempyung*; menggambarkan sebuah teknik atau gaya bermain gender.

*Gendèran*: suara *ricikan gendèr barung*; yang dimainkan pada *gendèr*; bagian dimainkan oleh *penggendèr*.

*Gendhing*: kategori komposisi karawitan yang bersifat metris/berirama dan dimainkan secara bersama pada semua *ricikan*.

*Grambyangan/thinthingan*: frase singkat dimainkan pada *gendèr* untuk menunjukkan *pathet*.

*Grimingan*: *gendèran* yang mengiringi dialog dalang dalam wayang kulit.

*Kalih*: dua; dalam arti ‘kendangan kendang *kalih*’ mengacu pada teknik bermain kendang yang menggunakan dua alat kendang secara bersamaan, yaitu kendang *ketipung* dan kendang *ageng*

*Kempyung*: jangka nada yang mengempit dua bilah pada gender.

*Klenengan*: pertemuan bermain gamelan.

*Lamba*: ‘lambat;’ dalam konteks bermain *gendèr* mengacu pada teknik tabuhan yang relatif jarang/tenang.

*Padhang-ulihan*: frase/kalimat dasar dalam *gendhing*, terdiri dari bagian ‘pertanyaan’ dan ‘jawaban.’

*Pipilan/mipil*: ‘secara satu per satu;’ sebuah teknik tabuhan *gendèr* yang menghasilkan lagu satu garis.

*Pathet*: sistem hierarki nada dalam karawitan. Dalam laras slendro ada tiga *pathet*, yaitu *manyura*, *sanga*, dan *nem*.

*Pengrawit*: seorang pemain karawitan, khususnya yang berpengalaman

*Penggender*: seorang pemain *ricikan gendèr barung*, khususnya yang ahli

*Rangkep*: ‘dobel;’ dalam konteks bermain *gendèr* mengacu pada teknik tabuhan yang relatif ramai/aktif.

*Ricikan*: alat atau instrumen gamelan

*Sekaran*: lihat ‘*céngkok*.’

*Sèlèh*: nada tujuan; dalam konteks bermain *gendèr* mengacu pada *kempyung* atau *gembyang* yang menghakiri sebuah *céngkok*.

*Sulukan*: kategori yang mengandung *pathetan/lagon*, *sendhon* dan *ada-ada*.

*Wilèdan /wilètan/wilèd*: perwujudan atau manifestasi *céngkok*; variasi atau elaborasi.

*Wilèt*: tingkat irama *gendhing* yang lebih lebar daripada irama *dados*.

## LAMPIRAN

Notasi balungan *gendhing* dan skema kode gatra*Ketawang Puspawarna*

	1	2	3	4
A	. 2 . 3	. 2 . 1̂	. 3 . 2	. 1 . 6̂
B	. . 6 .	2̇ 3̇ 2̇ 1̂	3̇ 2̇ 6 5	2 3 5 3̂
C	. . 3 2	5 3 2 1̂	. 3 . 2	. 1 . 6̂
D	. 2 . 3	. 2 . 1̂	. 3 . 2	. 1 . 6̂

*Ketawang Sri Kascaryan (hanya bagian ompak ditampilkan)*

	1	2	3	4
A	2 3 2 .	2 3 6̇ 1̂	2 3 5 3	2 1 2 6̂

*Ladrang Mugi Rahayu*

	1	2	3	4
A	3 6̇ 1 .	3 6̇ 1 2̂	3 6̇ 1 .	3 6̇ 1 2̂
B	3 5 2 3	6̇ 1̇ 6 5	1̇ 6 5 3	6̇ 1 3 2̂

*Ladrang Sawunggaling (hanya bagian ompak ditampilkan)*

	1	2	3	4
A	2 3 2 .	2 3 6̇ 1̂	2 3 2 .	2 3 6̇ 1̂
B	2 3 2 .	2 3 5 3	5 6 5 3	2 1 2 6̂

*Ladrang Sri Kaloka*

	1	2	3	4
A	. 3 . 2	. 5 . 3	. 1 . 6	. 5 . 3
B	. 2 . 1	. 2 . 6	. 5 . 3	. 1 . 2

*Ladrang Srikaton (hanya bagian ngelik ditampilkan)*

	1	2	3	4
A	. 5 . 6	. 5 . 3	. 1 . 6	. 5 . 3
B	. 2 . 1	. 2 . 6	. 2 . 1	. 2 . 6

*Ketawang Gendhing Alas Padhang (bagian merong)*

	1	2	3	4
A	5 2 3 .	6 5 3 2	5 6 5 3	2 1 2 6
B	1 1 . .	3 2 1 6	2 3 2 1	6 5 2 3
C	6 6 . .	6 6 5 6	3 5 6 1	6 5 3 5
D	1 1 . .	3 2 1 6	2 3 2 1	6 5 2 3