

DIYAT SARIREDDJO: PANDANGAN DAN KONSEP PEMIKIRANNYA

Aris Setiawan

Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
e-mail : setiawan_1085@yahoo.com

INTISARI

Diyat Sariredjo adalah seorang empu karawitan Jawa Timuran yang handal. Namanya banyak dibicarakan dalam perkembangan karawitan di Jawa Timur saat dirinya menjadi komposer, penata karawitan, serta ketua rombongan pada kelompok karawitan di Radio Republik Indonesia Surabaya. Dengan regulasi jam siaran karawitan Jawa Timuran yang rutin, pola-pola musikal kendangan juga rebab Diyat banyak diacu oleh sebagian seniman karawitan di wilayah Jawa Timur dan Surabaya pada khususnya. Diyat tak semata hanya menyajikan gending-gending Jawa Timuran, namun juga mencetuskan karya-karya karawitan yang dapat terbilang monumental. Diyat Sariredjo, boleh dikata sebagai satu-satunya maestro karawitan Jawa Timuran yang tidak hanya handal dalam takaran praktik namun juga memiliki kemampuan dalam merumuskan konsep-konsep dan teori-teori karawitan gaya Jawa Timuran. Terlebih hal tersebut didukung dengan posisinya sebagai pengajar di Sekolah Menengah Karawitan Indonesia dan Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya pada dekade tahun 80-an. Ia banyak menularkan gagasan serta ide-idenya pada murid sekaligus koleganya. Adapaun salah satu konsep yang berhasil dibangun oleh Diyat Sariredjo adalah analisis *pathet* dan nada *sirikan* dalam gending pada karawitan Jawa Timuran. *Pathet* versi Diyat memiliki keunikan, karena lebih didasarkan pada *seleh* berat *balungan* pokok (melodi utama) sebuah gending (tonika). Selain itu, untuk mempertebal rasa *pathet*, dalam setiap gending terdapat nada-nada pantangan (*sirikan*). Bagi Diyat, nada pantangan adalah nada-nada yang harus dihindari agar kesan warna *pathet* terkait dapat muncul dengan kuat. Sebaliknya, apabila dalam sebuah gending terdapat banyak nada pantangan yang muncul, maka dapat dipastikan warna *pathet* pada gending tersebut menjadi kabur atau bias.

Kata Kunci: Empu, konsep pemikiran, *pathet*, nada pantangan

ABSTRACT

Diyat Sariredjo is a highly skilled maestro of East Javanese karawitan. His name is often mentioned in relation to the development of karawitan in East Java at the time when he was a composer, arranger, and head of the karawitan group at Radio Republik Indonesia in Surabaya. Because of the regulation for a routine broadcast of East Javanese karawitan, Diyat's musical patterns on the kendang and rebab were used widely as a reference by karawitan artists throughout East Java and in particular in Surabaya. Diyat not only performed East Javanese style gending but also initiated a number of monumental works of karawitan. Diyat Sariredjo may be said to be the only maestro of East Javanese karawitan who is not only a highly skilled performer but also has the ability to formulate concepts and theories of East Javanese style karawitan. This was supported further by his position as a teacher at Sekolah Menengah Karawitan Indonesia and Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya during the 1980s. He transmitted many thoughts and ideas both to his students and colleagues. One of the concepts that Diyat Sariredjo managed to develop was an analysis of *pathet* and the *sirikan* tones in compositions of East Javanese karawitan. Diyat's version of *pathet* is unique since it is based more on the strong *seleh* of the main melody (*balungan*) in a gending (referred to as the tonic). In addition, in order to reinforce the sense of *pathet*, every gending has certain "prohibited" notes which should be avoided (*sirikan*). To Diyat, these notes should be avoided in order that the colour of a particular *pathet* may emerge more strongly. On the contrary, if a gending contains too many of these prohibited notes, the colour or sense of the *pathet* in a gending may become obscure or biased.

Keywords: Maestro, concept of thoughts, *pathet*, prohibited notes.

A. Lingkungan Budaya

Kehidupan kesenian tradisi terlebih musik tidaklah dapat dipisahkan dari peran serta pelaku yang senantiasa menggunakan dan menciptakannya. Terlepas dari kepentingan apa musik tersebut digunakan, namun peran serta pelaku (seni) dalam kurun pencapaiannya terkadang membawa sebuah musik memiliki corak dan kekhasan tertentu. Akibatnya, yang muncul tidak semata hanya esensi musik tersebut, namun juga gaya (*style*) dari pelaku yang bersangkutan. Hal yang demikian lazim terjadi dalam konstelasi budaya karawitan di Nusantara dan terutama di Jawa. Banyak pengrawit (musisi gamelan) melagukan gending-gending (karya-karya musikal gamelan) dalam karawitan Jawa yang cukup terkenal dengan gaya atau kekhasannya dalam memainkan *ricikan* tertentu. Bahkan gaya pribadi juga nampak dalam gending-gending hasil ciptaannya.

Hal inilah yang memicu studi etnomusikologi menjadi penting untuk diberlangsungkan. Studi ini berusaha mengulas dan terlebih menganalisis konstelasi atau hubungan antara musik dengan pemiliknya, termasuk pengkarya (Merriam, 1964:33). Musik (karawitan) bukan semata hasil karya olah kreatif yang tidak hanya dapat dilihat dalam determinasi tekstual musikal ansih semata, namun juga sisi kontekstualnya dengan mengetengahkan serat-serat hubungan dasar antara musik tersebut dengan pencipta maupun pelakunya. Dengan demikian, selain posisi karya yang ada, pelaku termasuk pencipta karya karawitan juga merupakan satu hal yang menarik dan penting untuk dikaji.

Terlebih, selama ini kajian terhadap pelaku musik tradisi, (dan dalam konteks ini kita batasi pada karawitan) mulai bermunculan dan

berkembang dengan baik di Jawa Tengah khususnya Surakarta. Diawali oleh Rustopo lewat bukunya yang berjudul *Gendhon Humardani Sang Gladiator* (2001) yang mencoba menempatkan Gendhon Humardani sebagai sosok pelaku, praktisi dan teoritikus, pembaharu seni tradisi khususnya Jawa Tengah. Kemudian Waridi lewat disertasinya yang berjudul “Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1970an” (2005) yang mencoba menempatkan Martopengrawit, Tjokrowarsito, dan Nartosabda sebagai pionir-pionir penjaga benteng tradisi khususnya karawitan di Surakarta. Dengan demikian, jika membicarakan kehidupan karawitan Jawa Surakarta, hampir tidak dapat dipisahkan dari peran para tokoh atau maestro tersebut. Mereka adalah figur-figur dengan karya, posisi serta kedudukannya dalam masyarakat karawitan yang diduga memiliki peranan penting dalam mewarnai kehidupan karawitan Surakarta pada masanya, sehingga gema dan gaungnya masih terasa hingga saat ini.

Kajian dan analisis yang mengulas tentang karya, gagasan, konsep pemikiran, kesenimanan tokoh-tokoh sentral karawitan hilir mudik, silih berganti dan susul menyusul di Jawa Tengah (Surakarta, lihat pula di Yogyakarta), baik dari hasil penelitian berupa skripsi, tesis dan disertasi, maupun proyek-proyek yang dikembangkan oleh pemerintah melalui kantung-kantung kebudayaan dalam menggali potensi budaya lokal lewat para pelakunya. Dengan demikian, hasilnya adalah dapat diperoleh gambaran yang detail tentang peran dan kedudukan sentral tokoh tersebut. Sayangnya, hal yang demikian tidak (atau mungkin lebih tepatnya belum) menjadi bagian penting dalam perkembangan budaya karawitan di Jawa Timur.

Jawa Timur dalam percaturan karawitan Nusantara khususnya Jawa, selama ini ‘seolah’

terposisikan sebagai satu genre yang subdominan di balik hingar-bingar kebesaran dua genre sejenis, yakni Surakarta dan Yogyakarta. Dalam ruang-ruang kajian karawitan, kebanyakan nama gaya Jawa Timuran¹ termaktub sebagai data pelengkap dalam tema komparasi terhadap dua genre karawitan yang lebih besar tersebut (Aris Setiawan, 2007: 17). Dapat dibayangkan, di Jawa Timur, apabila kajian karawitannya dalam konteks yang lebih umum saja belum menunjukkan hasil yang memuaskan, apalagi kajian yang lebih khusus seperti kehidupan pelaku, tokoh dan pionir dengan hasil karya-karya ciptaannya?

Namun demikian, penulis memandang, perkembangan kajian karawitan Jawa Timuran yang belum menunjuk hasil signifikan, bukan berarti bahwa dengan serta merta menganggap kajian tentang tokohnya menjadi tidak penting. Bisa jadi dengan mengulas, menganalisis dan memaparkan tokoh karawitan beserta guratan hasil kekaryaanya merupakan salah satu 'lorong kecil' dalam menguak wacana yang lebih luas dan kompleks terkait dengan per-soalan keilmuan karawitan Jawa Timuran, baik pola, teknik maupun konsep-konsep dan teori yang mendasarinya.

Diyat Sariredjo sebagai tokoh, maestro dan pionir karawitan, yang oleh sebagian besar masyarakat budaya karawitan Jawa Timuran, dan dalam kurun waktu perjalanannya, telah dianggap mampu memberi sumbangsih dan torehan dalam mewarnai perkembangan karawitan Jawa Timuran adalah. Ia dikenal sebagai pengendang dan pengrebab yang handal pada dekade tahun 60 hingga 80-an karena kemampuan musikalnya yang handal tersebut, Diyat diangkat menjadi ketua rombongan dan sekaligus penata (komposer) karawitan di Radio Republik Indonesia (RRI) Surabaya. Setiap kali siaran dalam acara *klenengan*

(sajian gending-gending gamelan) di RRI Surabaya, Diyat senantiasa memiliki posisi yang sentral dengan memainkan *ricikan garap*, yakni kendang dan rebab. Selain itu, kaset-kaset karawitan dari hasil rekamannya yang diproduksi oleh RRI Surabaya dan Lokananta pada masanya juga "laris manis" di pasaran.

Dengan demikian pola serta tekniknyanya dalam memainkan kendang serta rebab banyak diacu dan ditiru oleh kebanyakan seniman karawitan Jawa Timuran. Ia tidak hanya unggul dan terampil bermain kendang serta rebab dalam *klenengan* atau konser karawitan mandiri, namun juga mahir dan piawai dalam *ngendangi* tari (musik tari), semisal Tari Remo di Jawa Timur khususnya Surabaya. Ketika maestro Tari Remo Munali Fatah, berjaya dan terkenal di seantero Jawa Timur lewat gaya dan kelebihannya menari, hal tersebut ternyata juga ditopang dengan musik karawitan yang bagus. Dalam konteks ini Diyat Sariredjo memegang posisi yang penting yakni sebagai pengendang dan sekaligus komposer musiknya.

Dalam perjalanannya, Diyat Sariredjo juga memiliki pandangan dan konsep pemikiran tentang karawitan Jawa Timuran yang 'berbeda' dengan genre karawitan lain. Contoh kongkrit yang dapat dilihat adalah usahanya dalam membuat bangunan pola analisis *pathet* pada gending-gending Jawa Timuran. Analisa *pathet* yang digulirkan Diyat berbeda dengan kajian *pathet* yang selama ini sudah lebih dahulu berkumandang, terutama dalam lanskap karawitan Surakarta. Berdasarkan hal tersebut maka dalam konteks ini menjadi penting untuk mengangkat kembali konstruk pemikiran yang dibangun oleh Diyat terkait konsep *pathet* pada gending-gending Jawa Timuran. Hal ini sebagai satu stimulan awal dalam membangun pilar keilmuan pada karawitan Jawa Timuran. Pandangan dan

konsep pemikiran Diyat adalah bentuk dari pemikiran lokal yang tumbuh dan berkembang dari para pelaku kesenian terkait, emik.

Sebelumnya, perlu diketahui bahwa basis tulisan ini sebenarnya berporos pada ruang kerja etnomusikologis, yakni dengan mendudukan musik (karawitan) dalam konteks masyarakat atau pelaku pencipta dan pendukungnya. Pandangan ini senada dengan pendapat yang dikemukakan oleh K.A. Gourlay (1995: 135) yang menekankan bahwa studi etnomusikologi tidak hanya berdiri pada satu ruang penelitian musik ansih, namun juga terikat oleh banyak hal yang dalam konteks ini salah satunya adalah pelaku. Dengan demikian meneliti musik dalam koridor penelitian etnomusikologi harus meneliti pula siapa si pemilik musik tersebut. Oleh karena itu, dalam melihat konsep pemikiran Diyat Sariredjo, sudah selayaknya tidak hanya dilihat dalam determinasi tekstualnya (musik ansih) semata, namun juga secara kontekstual dengan mendudukan sosok Diyat sebagai subjek kajian utamanya. Singkatnya, sebelum mengamati dan terlebih menganalisis secara tekstual konsep pemikiran Diyat Sariredjo dalam karawitan Jawa Timuran, maka penting untuk diketahui sekilas tentang siapa sosok Diyat Sariredjo.

B. Musisi Akar Rumput

Diyat Sariredjo lahir di Desa Semengko, Kecamatan Gresik pada tanggal 30 Juni 1926 dari pasangan Suryo Idris dan Nasikah. Ia adalah anak kelima dari delapan bersaudara. Idris adalah salah satu dalang wayang kulit gaya Jawa Timuran yang cukup terkenal pada masanya dan seangkatan dengan Ki Gunarso dan Ki Durmo Bagong (Kris Mariyono, 2003: 40). Kondisi keluarga terutama dari sang ayah yang terkonstruksi dalam lingkungan

seni tersebut, mengakibatkan Diyat beserta saudaranya yang lain sudah sejak dini bersentuhan dengan dunia wayang kulit dan terlebih dunia karawitan. Sejak kecil Diyat sering mengikuti pentas wayang yang digelar oleh ayahnya. Diyat pun memiliki intensitas yang tinggi dalam dunia seni. Hal ini ditandai dengan kegemarannya memainkan instrumen kendang Jawa Timuran.



Diyat Sariredjo, Empu karawitan
Jawa Timuran (Foto Kris Mariyono, 2003)

Bakat-bakat seni Diyat sebagai seorang pengendang cukup nampak ketika usianya menginjak ke tujuh tahun. Menurut Sukasri (adik kandung Diyat), Diyat kala itu sering memainkan *ricikan* kendang dengan pola sesukanya. Bahkan kedua tangannya masih belum mampu mencapai dua sisi membran kendang Jawa Timuran yang tergolong besar dan panjang (baca: kendang *cekdongan*). Ibunya membuatkan kursi kecil agak tinggi yang dilapisi bantal khusus untuk Diyat Sariredjo dalam memainkan *ricikan* kendangnya, karena badannya yang masih terlalu kecil. Tidak jarang saat melihat perilaku Diyat memukul

kendang sambil duduk di kursi tersebut membuat banyak orang tertawa karena unik dan lucu. Lambat laun kemampuan musikal Diyat dalam memainkan instrumen kendang mulai terampil. Hal ini ditandai pada usianya yang belasan tahun sudah berani dan juga cukup piawai dalam *ngendangi* ayahnya mendalang.

Ia tidak pernah belajar langsung pada si pemain kendang sebelumnya. Kemampuannya dalam berolah kendang secara terampil didapatnya dari hasil mengamati, mendengarkan kemudian menirukan. Dari proses belajarnya yang demikian sebenarnya kemampuannya tidak hanya sekedar memainkan *ricikan* kendang semata, namun juga instrumen garap yang lainnya seperti rabab, siter dan bonang.

Proses transmisi kemampuan musikal yang dimiliki oleh Diyat Sariredjo tidak didapat melalui pendidikan formal, bahkan Diyat tidak pernah mengenyam bangku pendidikan formal. Hal tersebut disebabkan oleh kondisi ekonomi keluarga yang tidak mendukung. Walaupun menjadi dalang yang cukup terkenal di Jawa Timur, namun perekonomian ayahnya, Suryo Idris, tergolong pas-pasan dan hanya cukup untuk biaya makan sehari-hari. Selain menjadi seorang dalang, Suryo Idris juga menjadi buruh tani. Dengan mengajak anak-anaknya yang masih remaja (termasuk Diyat), Suryo Idris menggarap lahan pertanian seorang juragan sawah yang ketika panen hasilnya dibagi rata dengan sang pemilik sawah tersebut. Diyat adalah salah satu anak yang paling rajin membantu Suryo Idris dalam menggarap sawah. Menurut Sukasri, Diyat gemar mencangkul, dan hasil cangkulnya cukup rapi. Dengan *setting* dan latar budaya yang demikian, tentunya sangat wajar apabila Diyat di usianya yang menginjak remaja belum dapat membaca dan menulis.

Selain bertani, Diyat sehari-harinya disibukkan dengan bermain karawitan di panggung pertunjukan ayahnya. Intensitasnya yang tinggi dalam mendampingi ayahnya mendalang, semakin mengasah kemampuan musikal yang dimiliki oleh Diyat Sariredjo hingga menjadikannya sebagai seorang pengrawit handal di kemudian hari. Padahal dalam konteks ini Diyat tidak pernah belajar secara langsung. Hal ini sangat wajar, karena kebiasaan di kalangan keluarga dalang maupun pengrawit tidak pernah memberi pelajaran secara resmi bermain gamelan kepada sang anak. Kemampuan mereka justru didapat secara alami atau tanpa disengaja, karena kebanyakan dari mereka masih berpandangan bahwa jika orang tuanya adalah seniman seperti dalang dan pengrawit maka kemampuan musikalnya secara otomatis akan menurun pada anaknya (Sumanto, 1990: 22).

Namun demikian, seperti yang diutarakan oleh Waridi (2001: 31), bagi seorang anak keturunan seniman, kebiasaan dengan mengikuti pentas yang dilakukan oleh ayahnya, sesungguhnya merupakan proses belajar yang efisien. Kegemaran anak seperti Diyat Sariredjo yang sering berbaur dengan pengrawit ketika mengikuti pentas wayang ayahnya adalah salah satu stimulan awal dalam merangsang naluri musikalnya. Sentuhan-sentuhan musikal seperti irama, *cengkok*, *wiled* dan lain sebagainya secara otomatis tanpa disadari merupakan asupan yang setiap saat mengalir dalam otak si anak. Hal ini senada dengan apa yang diutarakan oleh Djohan (2005: 36), bahwa seseorang yang diberi stimulan yang berwujud asupan musikal dan secara terus-menerus, maka lambat laun orang tersebut akan menjadi hafal dan pada akhirnya dapat melagukan persis dengan apa yang didengarnya.

Bahkan seorang anak yang dapat memainkan instrumen musik dengan terampil dan terlebih dengan pemahaman akan ekspresinya yang mendalam, tentu sebelumnya telah dilandasi oleh kepekaan musikal yang tinggi dengan jalan mendengarkan, memahami dan kemudian mengaplikasikannya. Hal ini kembali lagi ditekankan oleh Rahayu Supanggah (1992: 22) bahwa kepekaan terhadap unsur musikal dalam karawitan seperti *cengkok*, *wiled* dan irama dan lain sebagainya merupakan bekal dasar dalam belajar karawitan atau gamelan dengan baik. Jika dilihat dalam determinasi proses belajar Diyat, apa yang diungkapkan Supanggah tersebut sudah terkonstruksi secara otomatis dalam dirinya. Diyat sebelum dapat membunyikan *ricikan* gamelan dengan terampil ternyata ditopang dengan bekal berupa asupan pemahaman musikal yang intens. Dengan demikian, ketika ia bermain instrumen musik yang dikehendakinya tentu sudah memiliki bekal berupa contoh-contoh kongkrit yang tersimpan secara akumulatif dalam otaknya.

Perjalanan kesenimanannya Diyat membawa dirinya dikemudian hari menjadi salah satu pimpinan karawitan di RRI Surabaya (1940) yang sekaligus bertindak sebagai penata karawitan gending-gending Jawa Timuran. Kendangannya banyak didengar oleh masyarakat luas melalui acara siaran 'Manding Jamuran' (*Mana Suka Gending-gending Jawa Timuran*) di RRI Surabaya. Hal ini mengakibatkan kendangannya banyak dianut oleh seniman karawitan Jawa Timuran terutama yang masih dalam tahap belajar. Begitu populernya Diyat hingga pada akhirnya lembaga pendidikan seni di Jawa Timur (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia-SMKI- dan Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta-STKW- Surabaya) memintanya sebagai pengajar dan instruktur pada pelajaran 'Karawitan Jawa

Timuran' pada tahun 70-90an. Melalui dua lembaga pendidikan seni inilah Diyat banyak menuangkan gagasan dan konstruk pemikirannya tentang karawitan Jawa Timuran, baik dalam realitas praktik maupun konseptualnya. Berikut adalah sepenggal pandangan dan konsep pemikiran yang pernah digulirkannya.

C. Karawitan Jawa Timuran Tidak Boleh Mati

Secara tradisional pemanfaatan musik dalam aktivitas seni pertunjukan didorong oleh suatu kondisi yang meletakkan pemahaman bahwa "seni merupakan refleksi budaya". Aktivitas masyarakat senantiasa bersinggungan dengan lingkungannya yang terangkat secara keseluruhan melalui ruang estetik. Nilai-nilai sebagai orientasi masyarakat dalam memandang dunia tercermin lewat kesenian yang ada, sehingga pada setiap masyarakat memiliki kecenderungan untuk merefleksikan budayanya pada ciri khas atau kekhasan masing-masing (Wahyudianto, 2004: 7).

Hal tersebut yang menjadi dasar dan konstruk pemikiran yang dibangun oleh Diyat Sariredjo. Ia berpandangan karawitan Jawa Timuran memiliki sisi lokalitas yang tentu berbeda dengan budaya karawitan lainnya. Dengan demikian, ia memantapkan satu wacana bahwa seharusnya karawitan Jawa Timuran memiliki seperangkat konsep yang dibangun atas pola pemikiran yang emik, yakni berdasarkan atas realitas yang terjadipada masyarakat pemiliknya. Pemikiran semacam ini menjadi wajar karena pada era Diyat Sariredjo terutama pada dekade tahun 80-an, karawitan Jawa Timuran sedikit demi sedikit tergerus oleh *mainstream* karawitan yang lebih besar yakni Surakarta.

Geliat fenomena tersebut terekam jelas lewat tulisan A. Tasman Ronoadmojo (1981: 1) yang

menyatakan bahwa kehidupan karawitan Jawa Timuran, terutama Surabaya dan sekitarnya kini semakin menghilang dan terkikis oleh budaya (karawitan) yang lebih besar. Hal semacam ini lazim dijumpai karena gending-gending karawitan Jawa Timuran mulai kehilangan ruang dalam menampakkan wujudnya secara utuh. Dalam ritual atau acara-acara yang sebelumnya menjadi media-tor antara karawitan Jawa Timuran dengan para penikmatnya kini semakin tiada dan tergantikan. Media-media tersebut seperti acara hajatan, mantenan, khitanan yang awalnya menghadirkan *klenengan* karawitan Jawa Timuran kini tergantikan oleh gending-gending Surakarta. *Gagahan*, *giro* ataupun gending-gending *bonangan* lainnya mulai dari kala itu sudah semakin hilang tergantikan dengan *Ladrang Wilujeng*, *Kebo Giro* dan lain sebagainya. Hal tersebut yang menjadi keprihatinan kalangan akademik atau instusi yang bergerak dalam ruang kesenian seperti STKW dan SMKI Surabaya untuk dengan segera mendokumentasikan gending-gending Jawa Timuran agar tidak semakin hilang terkikis zaman.

Sayangnya, dokumentasi yang dilakukan masih sebatas usahanya dalam menuangkan gending-gending Jawa Timuran dalam teks tertulis tanpa disertai dengan piranti serta runtutan konseptual yang mendasari. Akibatnya, banyak peneliti yang meneliti karawitan Jawa Timuran dengan menggunakan cara pandang atau paradigma dari budaya karawitan lain, bukannya secara emik. Sebagai contoh banyak tulisan yang menerapkan konsep *garap* karawitan Surakarta pada karawitan Jawa Timuran. Sebagaimana yang telah dilakukan oleh Munardi dalam bukunya *Pengetahuan Karawitan Jawa Timuran* (1983) yang “masih” menyamaratakan dan menyebut *pathet* Jawa Timuran sama dengan gaya Surakarta (lihat penjelasan tentang *pathet*).

Atau tulisan Edi Susetyo (2002) yang juga menggunakan istilah-istilah *garap* karawitan Surakarta untuk menyebut istilah *garap* dalam karawitan Jawa Timuran, padahal banyak di antaranya yang tidak dapat disepadankan dan tidak tepat.

Gejala semacam itu lazim dijumpai pada ruang penelitin tentang karawitan Jawa Timuran. Akibatnya, konsep atau bahkan teori yang berhubungan dengan realitas praktiknya secara empiris tidak dapat muncul ke permukaan. Hal ini yang menggelitik hati Diyat untuk sedikit banyak menyumbangkan pemikirannya tentang karawitan Jawa Timuran. Pemikirannya yang mendalam dipicu ketika pola-pola *rebaban* maupun *kendangan*-nya (bahkan *genderan*) didokumentasikan oleh STKW dan SMKI Surabaya.

Kepada dua lembaga tersebut Diyat banyak bercerita tentang keprihatinannya terhadap gending-gending Jawa Timuran yang mulai menghilang di buminya sendiri (Jawa Timur). Hal ini tertuang dengan jelas dalam teks tulisan Kris Maryono (2003: 41) yang melakukan wawancara langsung terhadap Diyat pada tahun 2003. Menurut Kris, Diyat merasakan bahwa kalangan masyarakat di Jawa Timur yang ingin mempelajari gending-gending Jawa Timuran kini sangat terbatas. Akibatnya Diyat banyak melihat gending-gending dalam pedalangan Jawa Timuran yang mulai menggunakan gending-gending karawitan dengan gaya lain (Surakarta). Hal tersebut kata Kris membuat Diyat menjadi sangat *nelongso* (sedih).

Sebuah usaha pernah dilakukan oleh Diyat dalam mencoba mengembalikan eksistensi gending-gending karawitan Jawa Timuran yakni dengan mengirimkan surat pada para dalang yang ada. Tidak semua dalam wayang kulit Jawa Timuran disuratinnya, namun hanya dalang-dalang yang

menggunakan gending-gending Jawa Tengahan saja. Hal ini terpapar jelas pada tulisan Kris Mariyono (2003: 41) sebagai berikut.

“Ia pernah menyurati dalang Jawa Timuran yang sedang tampil di desanya, karena karawitannya banyak condong ke Jawa Tengahan. Hal itu pula yang dilakukannya terhadap dalang-dalang lain. Kemudian suratnya banyak dibalas dan hampir semuanya menjawab dengan nada yang serupa; Mbah yang bisa gaya Jawa Timuran tidak ada, lha umpama main di Solo apa tidak ditertawakan orang? Begitulah isi dari balasan surat yang dikirimkan Diyat.”

Mendengar surat balasan dari para dalang yang ada seperti tersebut di atas, hati Diyat semakin menangis melihat nasib gending-gending karawitan Jawa Timuran. Namun ia tidak putus asa. Pada tahun 2000, ia mengusulkan agar desanya (Driyorejo) membeli perangkat gamelan dengan laras slendro. Hal ini bertujuan agar ia dapat menularkan kemampuannya terkait dengan gending-gending Jawa Timur pada masyarakat di desanya. Ide ini disetujui oleh kepala desa setempat. Segera beberapa waktu kemudian gamelan dari besi dengan laras slendro didatangkan dan ditempatkan di balai desa. Sayangnya, gamelan tersebut terpaksa harus dijual kembali karena masyarakat dan ‘seniman karawitan ajaran’ tidak ada yang berminat mempelajari gending-gending Jawa Timuran.

Diyat hanya bisa mengelus dada. Cita-cita besar dalam membumikan gending-gending dalam karawitan Jawa Timuran senantiasa mengalami hambatan. Kepedihan hatinya semakin dalam ketika mendengarkan siaran “Manding Jamuran” di RRI yang seharusnya hanya diperuntukkan bagi gending-gending Jawa Timuran ternyata dipakai juga untuk menyiarkan gending-gending Jawa Tengahan. Bahkan lambat laun porsi untuk gending-gending Jawa Timuran semakin berkurang, tergantikan dengan gending-gending

dengan gaya Jawa Tengahan (Kris Mariyono, 2003: 43). Kelompok karawitan RRI Surabaya yang dibangunnya dengan semangat dan militansi dalam menyambung nafas hidup gending-gending Jawa Timuran, kini telah menjadi bumerang.

Diyat bukannya tidak berusaha memberikan peringatan atau nasihat pada generasi penerus kelompoknya tersebut. Namun jawabnya serupa dengan para dalang di atas. Selain itu, karena frekuensi tampilnya gending-gending Jawa Tengahan lebih intens, saat ini banyak pendengar yang justru menyukai gending-gending Jawa Tengahan dibandingkan dengan Jawa Timuran. Oleh sebab itu siaran “Manding Jamuran” (*Manasuka Gending-gending Jawa Timuran*) kemudian menyajikan menu utama gending-gending Jawa Tengahan dengan selingan gending-gending gaya Jawa Timuran sebagai pelengkap.

Konklusi yang dapat diambil dari uraian di atas adalah bahwa Diyat merupakan pribadi yang sangat mencintai akan profesi dan dunianya (karawitan) terutama Jawa Timuran. Ia tidak rela melihat dunia yang selama ini menghidupinya semakin menghilang dan runtuh karena tidak mampu lagi berkomunikasi dengan zamannya. Pandangan-pandangan serta usahanya bermuara pada satu hal, yakni demi terus berkumandangnya karawitan dengan Gaya Jawa Timuran di Jawa Timur.

Kendatipun demikian, karena kedudukannya sebagai seorang empu yang mumpuni secara musikalitas dalam lanskap karawitan Jawa Timuran, otomatis secara empirik ia juga memiliki konsep-konsep pemikiran yang teoritis terhadap karawitan Jawa Timuran. Pada titik ini, Diyat tidak hanya sebagai pelaku dan penikmat semata, namun juga mendudukan derajat pemikirannya sebagai seorang konseptor karawitan. Berikut adalah beberapa butir-butir konsep pemikirannya.

D. Konsep Pemikiran Diyat Sariredjo

Istilah konsep berasal dari kata Latin *conceptus* yang dibentuk dari kata *conseptum*, yang berarti memahami atau membayangkan dalam pikiran. Dalam bahasa Yunani ada kata *idea* yang sama maknanya dengan arti istilah konsep, yaitu bayangan dalam pikiran dari suatu entitas yang merupakan representasi universal. Hal ini lebih diperjelas Teuku Ibrahim Alfian dalam tulisannya yang berjudul "Dimensi Teori dalam Wacana Ilmu Pengetahuan," (2003: 1) menjelaskan bahwa Konsep merupakan ide abstrak yang menunjuk baik kepada kelas fenomena maupun aspek-aspek tertentu atau sifat-sifat yang memiliki persamaan yang dimiliki fenomena. Dengan demikian memahami konsep pemikiran Diyat Sariredjo adalah merupakan usaha dalam mengejawantahkan pemahaman yang terkonstruksi dalam benak atau pikiran Diyat, konstelasinya tentu saja pada ruang karawitan Jawa Timuran.

Oleh karena yang bersangkutan telah tiada, sehingga jalan satu-satunya yang cukup dimungkinkan guna mengetahui konsep pemikiran Diyat dalam karawitan Jawa Timuran adalah dengan menghadirkan bangunan hasil buah pikirannya secara empiris (karya). Pada titik ini, karya atau bangunan hasil abstraksi konsep Diyat didudukkan sebagai satu wacana tiruan dari hasil endapan pemikirannya. Oleh karena itu, karya adalah hasil pengejawantahan dari konstruk pemikiran seorang seniman. Dengan mengetahui dan menganalisis karya yang ada maka secara tidak langsung kita akan diarahkan untuk menganalisis jalan pemikiran seorang seniman pembuatnya. Dani Cavallaro (224: 425) menggambarkan hubungan antara konsep dengan karya yang dihasilkan sebagai jaring simulacrum. Simulacrum

dapat dimaknai sebagai tiruan. Oleh karena itu dengan mengetahui dimensi simulacrum merupakan sebuah usaha dalam mengejawantahkan ide menjadi suatu bentuk yang kongkrit, baik berupa yang *tangible* (kasat mata) maupun yang dapat dirasakan seperti musik.

Beberapa konsep pemikiran yang dibangun oleh Diyat adalah usahanya dalam merumuskan pilar-pilar keilmuan karawitan Jawa Timuran. Maka sebenarnya apa yang ada dalam diri Diyat adalah upaya untuk "merumuskan identitas karawitan Jawa Timuran". Hal tersebut telah menjadi cita-cita meskipun melalui polemik yang panjang. Dua hal yang cukup fenomenal terkait wacana konsep pemikiran Diyat dalam karawitan Jawa Timuran adalah semangatnya dalam melahirkan konsep *pathet* pada karawitan Jawa Timuran.

1. Konsep *Pathet*

a. Konsep Tonika dan Gender Penerus

Penulis mengetahui konstruk pemikiran yang digulirkan oleh Diyat terkait dengan *pathet* adalah ketika melakukan studi atau penelitian kecil terkait dengan wacana *pathet* di Jawa Timur sebagai tugas mata kuliah Kajian Seni Pascasarjana ISI Surakarta. Beberapa narasumber yang penulis wawancara senantiasa menyebut nama Diyat Sariredjo sebagai sumber rujukan utama terkait dengan informasi yang mereka sampaikan pada penulis. Dengan demikian dalam wawancara tersebut seringkali terlontar kata-kata "menurut Mbah Diyat". Hal ini mengindikasikan bahwa kebanyakan di antara mereka memiliki konsep atau pemahaman tentang *pathet* di Jawa Timur adalah merupakan warisan yang dibangun dari konstruk pemikiran Diyat Sariredjo.

Diyat berpandangan bahwa *pathet* di Jawa Timur sebenarnya tidak memiliki posisi yang dominan dalam lanskap kekarya seni. Kendatipun demikian, *pathet* bukannya tidak penting. Hanya saja pembahasan dan ulasan tentang *pathet* sendiri belum semarak seperti pada budaya karawitan di Jawa Tengah. Agar pemahaman dan pembahasan tentang *pathet* di Jawa Timur menjadi runtut, maka perlu kiranya untuk menyinggung serpihan-serpihan ulasan, tulisan dan penelitian tentang *pathet* di Jawa Timur yang sebelumnya pernah diberlangsungkan.

Konsep *pathet* pada karawitan Jawa Timuran selama ini belum banyak disinggung oleh banyak peneliti dan akademisi karawitan setempat. Kalaupun ada biasanya mengacu pada teori *pathet* yang sudah pernah ditulis sebelumnya (Jaap Kunts, Judith Bekker, serta Sri Hastanto) sehingga banyak tulisan tentang *pathet* Jawa Timuran yang belum melakukan pendekatan secara emik. Konsep *pathet* yang diterapkan masih mengacu pada teori *pathet* pada budaya yang berbeda. Padahal apabila dilakukan pendekatan secara lebih spesifik, karawitan Jawa Timuran memiliki konsep terhadap keberadaan *pathet*nya sendiri termasuk yang digulirkan oleh Diyat Sariredjo. Adapun salah satu buku yang ‘pernah’ menyinggung konsep *pathet* di Jawa Timur adalah buku *Pengetahuan Karawitan Jawa Timuran* yang ditulis oleh A.M. Munardi tahun 1983. Buku tersebut menjelaskan bahwa *pathet* berasal dari sebuah kata yaitu *patut*, yang secara harafiah memiliki arti pantas, enak, cocok. Ia menambahkan bahwa untuk melihat *pathet* pada gending tertentu sangat tergantung terhadap introduksi yang dilakukan oleh instrumen rebab, gender, serta instrumen *garap* lainnya sebelum masuk pada sajian gending secara utuh.

“Suatu introduksi biasanya dilakukan oleh permainan bersama rebab, gender, gambang, suling. Introduksi merupakan suatu komposisi

pendek yang menjangkau semua wilayah nada tertentu. Introduksi semacam ini, karena sesungguhnya membuat suatu *pathet* disebut juga “*pathetan*”. (A.M. Munardi, 1983: 9)

Pada halaman yang sama disebutkan pula bahwa *pathet* merupakan jangkauan nada-nada yang ada pada suatu gending.

“Sebuah bentuk komposisi gending akan selalu berada di dalam suatu wilayah atau jangkauan dengan nada-nada dengan nada dasar tertentu. Dengan perkataan lain, ia berada dalam suatu *pathet*. Wilayah atau jangkauan nada-nada itu mempunyai tataran-tataran tertentu serta masing-masing pun mendapatkan nama-nama sendiri-sendiri. Demikian nantinya dikenal *pathet nem*, *pathet sanga*, *pathetmanyura*, *pathetbarang*, dan sebagainya. Artinya *pathet* juga bisa berupa jangkauan nada terhadap suatu komposisi gending.”

Namun demikian, dari ulasan yang disampaikan oleh Munardi di atas terdapat beberapa kelemahan yang cukup elementer. Adapun beberapa kelemahan dari penjelasan tentang *pathet* menurut Munardi di atas dapat penulis kategorikan menjadi dua hal sebagai berikut.

Pertama, A.M. Munardi menyatakan bahwa untuk melihat *pathet* pada gending tertentu dapat dilihat melalui *pathetan* pada permainan beberapa instrumen *garap* sebelum masuk pada komposisi gending. Artinya *pathet* dapat dilihat dari komposisi musikal yang dibunyikan oleh ricikan *garap* (instrumen yang mengelaborasi *garap* gending). Hal demikian sangat lazim dijumpai pada karawitan gaya Jawa Tengahan dan juga Yogyakarta. Oleh karena itu pernyataan tersebut benar (melihat *pathet* dari *pathetan*) apabila diaplikasikan pada bentuk karawitan lain (dalam hal ini Surakarta dan Yogyakarta). Sementara pada karawitan Jawa Timuran, pandangan tersebut kurang dapat diterapkan. Dapat dipastikan bahwa pada karawitan Jawa Timuran khususnya *klenengan* atau konser gamelan tidak terdapat adanya konsep *pathetan* di awal penyajiannya (kecuali dalam

wayang kulit). Kalaupun ada, hal tersebut terjadi dalam beberapa dekade terakhir yang kemungkinan besar terpengaruh dari genre karawitan gaya Surakarta. Pandangan ini dikuatkan oleh beberapa pengamat seni karawitan di antaranya Bambang SP, dan Zaini yang dengan tegas menyatakan bahwa budaya *pathetan* terutama dalam *klenengan* gending-gending di Jawa Timur adalah tergolong baru.

Sementara dalam konsep *pathetan* ala Munardi tersebut di atas, instrumen-instrumen *garap* adalah instrumen utama dalam 'meramu' *pathet* pada gending yang akan disajikan sesuai *pathetan*. Pada konteks ini instrumen *garap* (gender, gambang, rebab) memiliki porsi yang dominan dalam menentukan warna *pathet*. Padahal, seperti yang disinggung Supriyono (2006: 26), instrumen *garap* pada budaya karawitan Jawa Timuran dalam kedudukannya pada komposisi musikal gamelan tidaklah memiliki porsi yang dominan.² Penekanannya justru bukan pada instrumen *garap* (kecuali kendang), melainkan pada instrumen *balungan* (seperti demung, saron, slentem). Oleh karena itu, otomatis konsep yang mengetengahkan bahwa instrumen *garap* pada karawitan Jawa Timuran dapat menentukan warna *pathet* terkait, dengan demikian gugur.

Kedua, dalam buku *Pengetahuan Karawitan Jawa Timuran* tersebut sama sekali tidak disinggung terhadap keberadaan *pathet* di Jawa Timur. A.M. Munardi lebih dapat mensejajarkan konsep *pathet* di Jawa Timur dengan konsep *pathet* di Jawa Tengah (Surakarta dan tentu saja juga Yogyakarta). Terbukti dengan pengambilan beberapa contoh nama *pathet* yang masih mengacu pada konsep *pathet* Jawa Tengah, yakni: *pathet nem*, *sanga* dan *manyura*. Sementara untuk nama dari *pathet* Jawa Timur sendiri sama sekali tidak disinggung (*wolu*, *sanga*, *sepuluh*, *serang*).

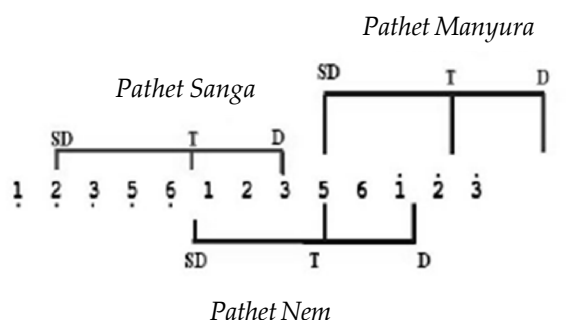
Hal lain, Munardi menyebutkan bahwa *pathet* adalah jangkauan nada dalam suatu komposisi gending. Hal ini belum dapat dimengerti secara umum, sehingga timbul beberapa pertanyaan, yakni jangkauan nada-nada yang seperti apa (karena sama sekali tidak dicontohkan)? Bagaimana jangkauan nada tersebut dapat digunakan dalam melihat *pathet* terkait? Seperti apa kecenderungan yang muncul dari jangkauan nada dalam gending sehingga dapat digunakan dalam melihat *pathet*? Beberapa pertanyaan tersebut belum sepenuhnya terjawab dari analisis *pathet* yang dilakukan oleh A.M. Munardi dalam melihat konsep *pathet* karawitan Jawa Timuran.

Apa yang dilakukan oleh Munardi di atas adalah salah satu kecenderungan yang muncul dalam ruang kajian atau penelitian terhadap karawitan Jawa Timuran, yakni tidak dilakukan pendekatan secara emik, bukan berdasar atas pemahaman pelaku masyarakat pemiliknya. Namun demikian, apa yang dilakukan oleh Munardi patut dihargai sebagai pelopor dalam usaha menguak konsep-konsep musikal karawitan Jawa Timuran, kendatipun belum sempurna. Dengan demikian pada konteks ini menjadi penting untuk mengangkat konstruk pemikiran dari pemilik atau pelaku karawitan yang ada layaknya Diyat Sariredjo.

Sementara itu penelitian (ilmiah) terhadap *pathet* Jawa Timuran mengalami stagnasi setelah era A.M. Munardi dekade tahun 80-an tersebut. Sebaliknya, beberapa kajian tentang konsep *pathet* berkembang baik di Jawa Tengah khususnya Surakarta. Tidak hanya seniman maupun akademisi lokal seperti Ki Hajar Dewantara, Martapangrawit, Sindusawarna, Sri Hastanto dan lain sebagainya, namun banyak di antaranya adalah peneliti-peneliti asing, seperti Jaap Kunts, Mantle Hood, Judith Bekker.

Pada konteks ini tidak akan membahas satu-persatu konsep *pathet* yang dibangun oleh peneliti-

peneliti tersebut, mengingat kajian utama adalah konsep *pathet* Jawa Timuran yang digulirkan oleh Diyat Sariredjo. Dengan demikian fokus ulasan akan lebih ditajamkan pada apa yang mencoba digulirkan oleh Diyat. Namun, tidak menutup kemungkinan pernyataan-pernyataan maupun hasil yang sudah dicapai dari peneliti-peneliti di atas dapat dipergunakan sebagai acuan apabila terdapat korelasi dalam mempertajam topik bahasan. Seperti halnya Kunst (1934: 83-84) yang menjelaskan bahwa setiap *pathet* berdasarkan atas hierarki fungsi dari masing-masing nada-nadanya. Untuk melihat hubungan nada-nada gamelan dalam menentukan sebuah *pathet*, dapat dilakukan dengan menggunakan metode *kempyung*. Untuk lebih jelasnya perhatikan ilustrasi *kempyung* dalam nada-nada gamelan slendro berikut ini.



Tiga garis yang menghubungkan tiap nada dapat dimaknai sebagai tonika (dalam simbol di atas adalah T), dominan (dalam simbol di atas adalah D), sub dominan (dalam simbol di atas adalah SD). Keberadaan tonika, dominan dan sub-dominan menunjukkan berat ringannya *seleh* suara. Tonika merupakan nada *seleh* terberat yakni gong, dominan nada *seleh* sedang yang dapat menjadi gong pula, sedangkan sub-dominan merupakan nada *seleh* ringan. Dengan cara tersebut di atas secara rapi dapat mengasosiasikan *kempyung* sebagai fungsi dari laras dan sebagai fungsi menentukan tugas nada dalam setiap *pathet*. Pemahaman yang seperti

ini juga dapat dijumpai pada Sumarsam. *Gamelan: Interaksi Musikal dan Perkembangan Musikal di Jawa* (2003: 199).

Mengenai rasa *seleh* dalam menentukan *pathet*, Sri Hastanto (2006: 10) juga mengetengahkan bahwa *seleh* tidak hanya dapat dirasakan satu nada saja tetapi juga oleh beberapa nada-nada tertentu.

“Rasa *seleh* adalah rasa berhenti dalam sebuah kalimat lagu (baik itu berhenti sementara maupun berhenti yang berarti selesai) seperti rasa tanda baca titik dalam bahasa tulis. Di dalam sebuah komposisi karawitan rasa *seleh* itu tidak hanya dirasakan dalam satu nada saja tetapi sekelompok nada tertentu. Misalnya bila rasa *seleh*nya itu ada di-nada lima, barang (ji), dan gulu (ro) disebut *pathet sanga*, kalau pada nada nem, gulu (ro) dan dhadha (lu) itu *pathet manyura* dan sebagainya.”

Sri Hastanto dalam tulisannya tersebut juga berusaha melakukan kritik terhadap hasil penemuan dari penelitian sebelumnya yang menyebutkan bahwa *pathet* dapat dilihat dari gong (konsep tonika, dominan, subdominan). Misal *pathet sanga* (Surakarta) dapat diidentifikasi dari nada gong (tonika) yakni nada lima (5). Menurutnya sebuah *pathet* tidak harus memiliki nada *seleh* berat (tonika) seperti tersebut di atas.

“Saya kira ‘nada gong (konsep tonika)’ sebagai penanda *pathet* dengan cara menghitung secara statistik nada gong pada seluruh repertoar gendhing tidaklah tepat. Sebab gendhing itu secara natural bisa berkembang atau menyusut jumlahnya, dan bukannya tidak mungkin seorang empu mencipta gendhing *pathet sanga* dengan nada gong gulu (2) misalnya sebanyak 100 gendhing, maka hitungan statistik akan berubah dan dengan demikian nada 2 menjadi nada dasar dan dengan demikian pula teori “nada gong” gugur” (Sri Hastanto, 2006: 23).

Dua pendapat tentang *pathet* tersebut menjadi penting untuk diuraikan sebagai landasan dalam menjabarkan konsep *pathet* yang dibangun oleh Diyat Sariredjo. Diyat berpandangan bahwa ricikan atau instrumen *garap* pada karawitan Jawa Timuran kurang dapat menduduki posisi sentral dalam mengkonstruksi warna *pathet* yang ada (baca

penjelasan sebelumnya). Dengan demikian analisis dalam melihat *pathet* yang ada dapat dilakukan dengan metode yang digunakan oleh Kunts di atas. Artinya, nada gong (tonika) menduduki posisi sentral dalam penamaan *pathet* yang ada. Hal ini bukannya *superficial* atau mengada-ada. Namun telah didasarkan pada perhitungan nada gender penerus yang cenderung matematis dan dapat dijabarkan secara konstruktif.

Diyat (atau bahkan empu karawitan Jawa Timuran lainnya) berpandangan bahwa nama-nama *pathet* di Jawa Timur yakni *wolu*, *sanga* dan *sepuluh* diambil dari hitungan nada gender penerus berbilang 10 di Jawa Timur. Kenapa gender penerus? Supriyanto (2006: 26), dengan jelas menyatakan bahwa gender penerus adalah satu-satunya instrumen *garap* (melodis) yang paling penting dalam karawitan Jawa Timuran dibanding instrumen *garap* lainnya. Pada awalnya gender penerus berbilang 10 dengan dimulai pada nada dasar 2 (*ro*) dan diakhiri dengan nada 1 (*ji*).³ Lebih jelasnya lihat ilustrasi berikut ini.

Urutan Matematis	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Nada-Nada dalam Gender Penerus	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1

Bagi Diyat, pada nada-nada gender penerus di atas secara sistemik dapat diketahui dan dianalisis nama-nama *pathet* Jawa Timuran beserta nada-nada apa saja yang digunakan.

- ***Pathet wolu***

Pathet wolu memiliki nada berat sebagai gong (tonika) adalah 5 (*ma*). *Seleh* berat nada 5 (*ma*) disebut sebagai *pathet wolu* karena apabila dihitung dari urutan nada-nada gender penerus (lihat ilustrasi di atas) dari kiri ke kanan, nada 5 (*ma*) menempati urutan ke VIII (delapan). Dalam bahasa Jawa (khususnya Jawa Timuran) delapan disebut sebagai

wolu. Karena posisi nada 5 (*ma*) yang demikian (menempati urutan kedelapan atau *wolu* apabila dihitung dari kiri ke kanan pada bilah gender penerus di atas) maka disebut sebagai *pathet wolu*.

- ***Pathet sanga***

Pathet sanga memiliki nada berat sebagai gong adalah 6 (*nem*). Analisisnya sama dengan *pathet wolu* di atas, *seleh* berat nada 6 (*nem*) disebut sebagai *pathet sanga* karena apabila dihitung dari urutan nada-nada gender penerus di atas dari kiri ke kanan, nada 6 (*nem*) menempati urutan ke IX (sembilan). Dalam bahasa Jawa (khususnya Jawa Timuran) sembilan disebut sebagai *sanga*. Karena posisi nada 6 (*nem*) yang demikian (menempati urutan sembilan atau *sanga*) maka disebut sebagai *pathet sanga*.

- ***Pathet sepuluh***

Untuk melihat *pathet sepuluh* yang memiliki *seleh* pada berat pada nada 2 (*ro*) dan 1 (*ji*) sedikit berbeda dengan dua *pathet* sebelumnya. *Pathet sepuluh* lebih fleksibel. Dikatakan fleksibel karena urutan hitungan dari kiri ke kanan dapat dibalik dari kanan ke kiri. Akibatnya *pathet sepuluh* juga memiliki gong 2 (*ro*) selain 1 (*ji*). Karena perkembangan karawitan Jawa Timuran, banyak *panjak* (musisi) karawitan yang juga lebih cenderung menggunakan gong 2 (*ro*) pada *pathet sepuluh*. Alasan pembalikan arah hitung pada *pathet* ini masih menjadi misteri hingga kini. Kendatipun demikian, hitung-hitungan matematis di atas secara akumulatif telah diakui oleh masyarakat pendukung karawitan di Jawa Timur.

Secara matematis nama-nama *pathet* beserta piranti nada yang melingkupinya dapat terbangun dari analisis gender penerus seperti di atas, tetapi terdapat satu *pathet* yang memiliki nama bukan berdasarkan atas analisis angka seperti di atas, yakni *pathet serang*. Bagi Diyat Sariredjo, *pathet serang* memiliki sisi analisis yang berbeda dengan ketiga

pathet di atas. *Pathet serang* tidak dapat dianalisis dengan menggunakan konsep gender penerus Jawa Timuran seperti tiga *pathet* sebelumnya. Namun menurut Diyat, kemunculan *pathet serang* lebih disebabkan pada pemenuhan kebutuhan nuansa atau suasana pada pertunjukan wayang kulit Jawa Timuran. Artinya *pathet serang* muncul lewat pertunjukan wayang kulit setempat.

Dalam wayang kulit Jawa Timuran terdapat adanya urutan sajian *pathet* yang dibawakan, urutan *pathet* tersebut meliputi; *pathet sepuluh* (hanya digunakan sebentar pada sesi gending pembukaan seperti *gandha kusuma*), *pathet wolu* (antara pukul 20:30-02:00), *pathet sanga* (antara pukul 02:00-03:45), *pathet serang* (antara pukul 03:35-04:15). Kata *serang* merupakan salah satu suasana dari pertunjukan wayang yaitu *sereng* (menakutkan, gagah, cepat). *Pathet serang* digunakan pada klimaks sajian pertunjukan wayang, oleh karenanya nuansa maupun warna musikal yang ada adalah menanjak atau *sereng*. Mengenai pemenuhan *pathet* yang didasarkan atas nuansa ataupun karakter dari pemenuhan kebutuhan wayang kulit, Sumanto (2003: 313) mengungkapkan:

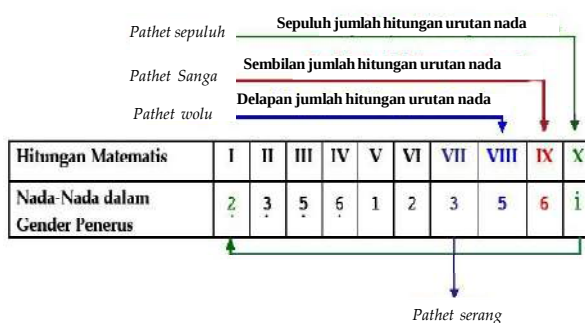
“Penggunaan gendhing dari masing-masing *pathet* ini membawa konsekuensi terhadap *garap* gendhing. Menurut penulis penyajian gendhing-gendhing secara berurutan dari *pathet* nem, *sanga*, *manyura* (Surakarta) membentuk alur dramatik musikal yang semakin menanjak. Jika dibuat grafik gendhing-gendhing *pathet* nem paling rendah, *pathet sanga* lebih tengah, sedangkan gendhing-gendhing *manyura* menduduki tempat tertinggi. Kesan menanjaknya dramatik musikal ini terkait dengan usaha mendukung alur dramatik lakon.”

Begitu pula pada penyajian wayang kulit gaya Jawa Timuran. Diyat yang juga seorang musisi karawitan wayang yang handal menilai bahwa keberadaan *pathet wolu*, *sanga*, dan *sepuluh* dirasa kurang mendukung dan mengakomodasi suasana *sereng* dalam pertunjukan wayang kulit. Oleh karena

itu, diciptakan satu *pathet* lain yaitu *pathet serang* yang berasal dari kata atau nuansa *sereng* dalam pertunjukan wayang. Adapun *pathet serang* memiliki *seleh* nada dasar 3 (*lu*).

Dengan demikian *pathet serang* dimungkinkan sebagai *pathet* termuda. Munculnya sesudah tiga *pathet* sebelumnya melalui pertunjukan wayang kulit. Indikasinya, *pathet serang* memiliki repertoar gending-gending paling sedikit dibandingkan dengan *pathet* lainnya. Di sisi lain, penyajian gending-gending *pathet serang* sangat jarang, biasanya hanya terdapat dalam pertunjukan wayang kulit Jawa Timuran.

Analisis *pathet* yang dibangun oleh Diyat dan juga empu karawitan Jawa Timuran pada umumnya juga dapat ditemui pada kesenian trebang gending di Probolinggo (Aris Setiawan, 2008: 44). Untuk terbang dengan laras 5 (*ma*) dinamakan terbang *wolu*. Dengan demikian *wolu* bukan menunjuk jumlah terbang secara kuantitatif berjumlah delapan namun nama terbang yang menggunakan nada 5 (selendro). Hal ini mengacu dari konsep *pathet* yang dibangun oleh Diyat bahwa nada 5 (*ma*) merupakan tonika dari *pathet wolu*. Guna lebih jelasnya perhatikan ilustrasi berikut.



2. Nada Sirikan

Melihat *pathet* dengan pemahaman yang dibangun oleh Diyat Sariredjo di atas dengan menekankan pada nada *seleh* berat (tonika) juga

pernah dipergunakan oleh Wahyudianto (2004: 160), Asal Sugiarto (2005: 52) dalam menganalisis Gending *Jula-juli*. Disebutkan bahwa dengan mengetahui *kempyung* pada nada-nada gamelan, dapat diketahui pula nada-nada apa yang menjadi aksentuasi berat dan aksentuasi ringan dalam sebuah *pathet*. Sebagai gambaran detailnya, perhatikan ilustrasi gending *jula-juli* di bawah ini.

Balungan Gending Jula-juli

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

Sebelum masuk pada peta pemikiran Diyat terkait dengan konsep nada *sirikan* pada gending-gending Jawa Timuran, penulis akan menggunakan Gending *Jula-juli* untuk menghantarkan atau menjembatani agar alur bahasan lebih mudah dicerna dan diikuti. Pada konteks ini Gending *Jula-juli* akan digunakan sebagai objek analisis dalam mengetengahkan konsep nada *sirikan* ala Diyat Sariredjo.

Kembali pada notasi Gending *Jula-juli* di atas. Apabila dilihat secara seksama sangat jelas bahwa Gending *Jula-juli* di atas tergolong *pathet wolu*. Hal tersebut dapat dilihat dari penggunaan nada 5 (*ma*) sebagai gong sehingga disebut *pathet wolu* (lihat ilustrasi gender penerus di atas). Sedangkan 1 (*ji*) merupakan dominan yang juga bisa berarti gong finalis juga. Selain itu frekuensi jatuhnya nada 5 (*ma*) dan 1 (*ji*) sebagai salah satu nada kuat dalam konstruk *pathet wolu* pada Gending *Jula-juli* di atas sangat banyak dalam menempati pukulan *seleh* (aksentuasi berat). Namun yang menarik, gending ini dapat dibawakan pada *pathet* yang berbeda. Simak saja banyak seniman ludruk yang sewaktu *mengidung* (baca *kidungan*) membawakan Gending *Jula-juli* dengan *pathet sanga*, sehingga notasi *balungannya* menjadi:

. 3 . 2 . 3 . 1 . 3 . 2 . 1 . ⑥

. 1 . 6 . 1 . 3 . 1 . 6 . 3 . ②

Bahkan tidak menutup kemungkinan dapat pula dibawakan dengan *pathet serang*

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

Fenomena berubahnya notasi seperti di atas biasa dijumpai pada pertunjukan Sandur di Madura. Para *pengejhung* (vokalis) lebih tertarik mengeksploitasi nada-nada tinggi sehingga menuntut notasi atau *balungan* gending terkait menggunakan nada-nada yang tinggi pula untuk mengakomodasi frekuensi seorang vokalis. Berkaitan dengan hal ini dapat dilihat pada Zoel Mistortofy, "*Kejhungan* Madura: Sebuah Ungkapan Ekspresi "*Kekerasan*" [?]", (2007). Bahkan kecenderungan mengeksploitasi nada-nada tinggi tersebut bagi Zoel merupakan ungkapan ekspresi budaya "*kekerasan*" sikap dan watak mereka.

Perubahan *pathet* *Jula-juli* yang fleksibel merupakan salah satu alasan utama ketertarikan seniman karawitan Jawa Timur terhadap gending ini termasuk Diyat Sariredjo di komunitas Ludruk RRI Surabaya. Menurutnya *Jula-juli* dibawakan dalam *pathet* apapun tetap enak dan tidak merubah suasana yang diinginkan (alasan penggunaan *pathet* memang tergantung dari kemampuan suara baik tinggi ataupun rendahnya serta cocok maupun tidaknya seorang pengidung terhadap *pathet* Gending *Jula-juli* yang bersangkutan). Cak Agus Kuprit (pengidung salah satu ludruk di Jawa Timur) misalnya lebih senang menggunakan *pathet sanga* pada gamelan RRI Surabaya ketika mengidung, sedangkan Cak Kartolo (maestro Ludruk) lebih memilih *pathet wolu* karena dirasa lebih pas dengan warna maupun kemampuan tinggi rendah suaranya. Sementara pengidung (*pengejung*) dari Madura tidak jarang pula yang menggunakan *pathet serang*.

Satu pertanyaan menarik, kenapa *Jula-juli* tidak berganti suasana ketika diubah dalam *pathet* yang lain? Padahal apabila dikomparasikan dengan gending Jawa Timur lainnya (khususnya Surabaya dan sekitarnya), jarang terdapat adanya gending yang dapat berganti *pathet* tanpa merubah suasananya (misal Gending *Cokronegoro* yang dikenal dengan slendro *pathet sanga*, ketika dibawakan dalam *pathet wolu* memiliki kecenderungan yang berbeda baik suasana maupun rasanya).

Salah satu alasan Gending *Jula-juli* dapat berubah *pathet* tanpa disertai dengan perubahan suasana adalah karena sama sekali tidak digunakannya nada pantangan atau *sirikan* dalam *balungan* gendingnya. Apa itu nada *sirikan*? dan seperti apa kedudukannya dalam sebuah *pathet* Jawa Timuran?

Bagi Diyat Sariredjo, nada *sirikan* adalah nada yang menjadi pantangan untuk ditampilkan dalam pukulan *seleh* pada sebuah *pathet* tertentu. Artinya, kemunculan nada *sirikan* memiliki warna dan kecenderungan untuk merubah suasana bahkan membiaskan (mengkaburkan) karakter *pathet* yang bersangkutan. Untuk melihat serta menganalisa nada *sirikan* dapat dilakukan dengan model berikut ini.

Nada-nada dalam Gamelan Slendro	6	1	2	3	5	6	1	2	3	5
Pathet wolu		△		3	5			▽		
Pathet sanga			△		5	6			▽	
Pathet sepuluh			2	△		6	1			▽
Pathet serang	△		2	3			▽			

Keterangan:

- Nada-nada dalam lingkaran (○) di atas adalah *seleh* berat atau gong (tonika: barat)
- Nada-nada dalam simbol (△) adalah *seleh* sedang (biasanya dapat pula menjadi gong) atau biasa disebut juga dengan dominan (barat)

- Nada-nada dalam simbol (▽) adalah *seleh* ringan atau biasa disebut dengan sub-dominan (barat)
- Nada-nada dalam simbol (□) merupakan nada-nada *sirikan* yang ada pada setiap *pathet* (barat)

Nada-nada *sirikan* dalam terminologi pemahaman yang dibangun oleh Diyat Sariredjo berada di bawah nada *seleh* berat (nada dasar) atau tonika. Nada *sirikan* ini sangat berpengaruh terhadap rasa *pathet*. Semakin banyak nada *sirikan* pada pukulan *seleh* sebuah gending maka semakin bias rasa *pathet* tersebut. Sebaliknya, semakin sedikit atau bahkan tidak adanya nada *sirikan* pada pukulan atau *tabuhan seleh* dalam sebuah gending maka semakin mantap rasa *pathet* yang dibawa. Oleh karena itu perlu diperjelas bahwa, gending yang di dalamnya terdapat nada *sirikan* pada pukulan *seleh-ulian-* maka gending tersebut memiliki kemungkinan yang kecil untuk dapat dibawakan pada *pathet* yang berlainan. Kalaupun dapat biasanya akan merubah suasana (terdengar asing) dalam *pathetnya* yang baru. Sebagai ilustrasi dapat dilihat contoh berikut ini.

Gending *Cokronegoro* Slendro *Sanga*

Bk: 6
 . 1 . 6 . 3 . 2 . 6 . 5 . 3 . 2
 . 3 . 2 . 6 . 5 . 2 . 1 . 2 .

Pada Gending *Cokronegoro* di atas terdapat dua penempatan nada *sirikan* (■) untuk *pathet sanga* pada pukulan *seleh*. Akibatnya gending tersebut ketika berubah dalam *pathet* yang lain (misal *pathet wolu*) terasa janggal (tidak enak, kurang *sreg*, dan lain sebagainya). Oleh sebab itu, sangat jarang bahkan tidak lazim gending ini di bawakan dalam *pathet* yang berbeda (selain *pathet sanga*).

Sebaliknya gending yang di dalamnya tidak terdapat adanya nada *sirikan* pada pukulan *seleh* maka, kemungkinan besar gending tersebut dapat *ditranspose* dalam *pathet* yang lain. Hal inilah yang

melatarbelakangi kenapa *Jula-juli* dapat dibawa dalam *pathet* apapun (dalam laras slendro), karena di dalamnya tidak dimunculkan nada *sirikan* (baik pada pukulan *seleh* maupun ringan) yakni nada 3 (*lu*) untuk *slendrowolu*, nada 5 (*ma*) *slendrosanga*, dan seterusnya.

Guna menguatkan konsep tersebut, di Jawa Timur selain Gending *Jula-juli*, kecenderungan berubahnya *pathet* tanpa mengurangi esensi rasa di dalamnya juga banyak ditemukan pada gending-gending (laras slendro) di Jawa Timur lainnya. Berikut beberapa contoh gending yang dapat *ditanspose* dalam *pathet* yang lain sebagai konsekuensi dari tidak adanya nada *sirikan* di dalamnya.

Gending Yang-Layang Madura

. i . 6 . i . 3 . i . 6 . 3 . ② } tanpa
. 3 . 2 . 3 . i . 3 . 2 . i . ⑥ } nada 5

Sampangan slendro sanga

. i . 6 . i . 6 . 2 . 2 . 6 . 3 } tanpa
. 6 . 2 . 6 . 3 . 1 . 2 . 1 . ⑥ } nada 5

Gending Giro Tamu slendro sanga

. 1 . 6 . 1 . 3 . 1 . 3 . 1 . ② } tanpa
. 1 . 2 . 1 . 3 . 1 . 3 . 1 . ⑥ } nada 5

Gending Tawang Bende slendro *pathet* serang

6 5 6 1 3 2 6 5 2 1 2 3 5 6 5 ③ } tanpa nada
2 pada pukulan *seleh* berat atau *ulian*

Gending Ijo-ijo slendro sanga

6 i 6 i 5 3 5 6 2 1 2 3 6 5 3 ② } tanpa
nada 5 pada pukulan *seleh* berat atau *ulian*

Gending Krucilan slendro wolu

. i . 6 . i . 2 . i . 6 . i . ⑤ } tanpa nada
3

Oleh karena cukup sadar betul akan adanya beberapa hal di atas terkait *pathet* dan nada *sirikan*

maka dalam menciptakan gending-gending karyanya, Diyat sangat mempertimbangkan sisi kontur musikalitasnya. Apa yang dibangun oleh Diyat tentu tidak “(se)konstruktif” dengan apa yang penulis paparkan di atas. Hal ini wajar terjadi, karena seorang musisi alam yang tidak mengenyam bangku sekolah atau pendidikan terkadang mengalami kesulitan dalam mengkomunikasikan konstruksi pikirannya dengan runtut dan jelas.

Pada konteks ini penulis hanya mencoba membangun, merajut konsep pemikiran Diyat dari apa yang penulis dapatkan dari narasumber-narasumber yang ada. Tentu saja banyak kelemahan yang dibangun dari konstruksi pemikiran Diyat di atas, seperti kenapa *pathet sepuluh* lebih cenderung fleksibel dan yang lain tidak (lihat *pathet*). Namun demikian pada impresi kali ini bukan untuk memposisikan penilaian antara benar dan salah konstruk konsep pemikiran yang dibangun Diyat, tetapi lebih pada mencari konstelasi atau serat-serat hubungan yang dibangun antara pelaku seni karawitan dengan pemikiran yang dirajutnya (baca Etnomusikologi). Selain itu pemaparan di atas juga merupakan sebuah usaha dalam menuangkan pemikiran-pemikiran yang pernah lahir dalam wacana perkembangan karawitan Jawa Timuran, dengan harapan dapat membuka tabir konsep-konsep lain yang lebih luas bagi dinamisasi keilmuan karawitan Jawa Timuran di Jawa Timur.

E. Simpulan

Tinjauan tentang konsep pemikiran yang dibangun oleh Diyat Sariredjo pada tulisan ini kendatipun masih banyak yang belum digali, akan tetapi setidaknya dapat diketahui bahwa Diyat Sariredjo merupakan sosok atau pribadi yang berbeda dan unik. Latar belakang keluarga,

lingkungan budaya, situasi dan kondisi pribadi, dan perubahan situasi zaman, merupakan faktor penting yang mampu membentuk sikap, serta dalam menentukan perjalanan hidupnya.

Diyat merupakan seorang musisi karawitan yang lahir dari keluarga yang pekat bersentuhan dengan seni tradisional (wayang kulit dan karawitan). Hal ini menstimuli dirinya untuk meneruskan dan menyambung benang merah kesenimanan yang sebelumnya telah dibangun oleh ayahnya. Kendatipun demikian, Diyat tidak hanya sebatas menjadi seorang seniman murni, namun juga disertai dengan perangkat serta kemampuan oleh pikir yang mumpuni. Hal ini dibuktikan bahwa sejak usianya masih kecil, ia dapat memainkan instrumen karawitan terutama kendang dengan cukup piawai. Dengan didorong dan dibekali oleh kemampuan sebagai seorang musisi karawitan yang handal, pada akhirnya Diyat mampu menggulirkan dinamisasi karya serta konsep dan pemikirannya dalam lanskap karawitan Jawa Timuran.

Diyat merupakan sosok seniman yang unik. Ia tidak pernah menerima pendidikan gamelan secara langsung dengan mendudukan dirinya sebagai murid dan orang lain (seniman) sebagai guru. Kemampuannya yang handal dalam memainkan instrumen gamelan hingga mampu berkarya dengan baik didapatkannya secara otodidak. Hal inilah yang kemudian mendudukan derajat kemampuannya sebagai seorang empu karawitan yang mumpuni baik dalam takaran praktik maupun olah pikir.

Keunggulannya sebagai pribadi yang mumpuni dalam berolah gamelan, menyebabkan dirinya diangkat sebagai ketua rombongan dan penata karawitan di RRI Surabaya. Dari stasiun radio inilah gaung nama Diyat mulai banyak didengar dan dikenal oleh khalayak luas. Hal ini dipicu oleh

karena kemampuannya yang terampil dalam memainkan instrumen –kendang- setiap kali RRI melakukan tajuk siaran ‘Manding Jamuran’ (*Manasuka Gending-gending Jawa Timuran*). Kendangan Diyat kemudian banyak diacu dan ditiru oleh berbagai kalangan.

RRI Surabaya adalah media dalam mempublikasikan kualitas kemampuan Diyat Sariredjo hingga dikenal oleh masyarakat luas dan pada akhirnya Konservatori Karawitan Surabaya dan STKW Surabaya tertarik untuk menjadikannya sebagai seorang instruktur karawitan. Memasuki dunia pendidikan sebagai seorang pengajar adalah hal baru yang dialami Diyat. Dari dua lembaga pendidikan inilah Diyat telah berhasil mengkonseptualisasikan pikirannya terhadap karawitan Jawa Timuran. Konsep maupun pemikirannya adalah berupa analisis *pathet* yang didasarkan atas rumusan gender penerus Jawa Timuran, keberadaan nada *sirikan* (pantangan) dalam sebuah gending.

Konklusi besar yang dapat diambil adalah bahwa, pertama, pencapaian yang diraih Diyat tidaklah sederhana melainkan terkait dengan banyak hal yang mengitarinya seperti lingkungan, genetika, kelembagaan, dan lain sebagainya. Kedua, dari sudut pandang budaya, hasil karya dan konsep pemikiran Diyat Sariredjo berkait dengan latar kesenimanan, situasi, kondisi dan tindakan atau perilaku yang telah dilakukannya. Di sisi lain, hasil karya dan pemikiran Diyat bukanlah suatu fenomena material, tetapi berupa pengorganisasian dari hal-hal yang berkait dengan benda-benda, manusia, perilaku, atau emosi.

Karya maupun konsep pemikirannya merupakan suatu model peta pemikiran dari pelaku untuk mempersepsikan, menghubungkan dan menginterpretasikan segala hal yang berkait dengan

kehidupan yang dialami. Ketiga, dari sudut pandang etnomusikologi, secara musikal (kekaryaan maupun konsep pemikiran) apa yang dilakukan oleh Diyat merupakan proses kompleks yang mencakup konsep, aspek dan unsur, profil, motivasi, ruang, proses kerja, teknik, fungsi, dan sosialisasi

Catatan Akhir

- ¹ Kata Jawa Timuran pada konteks ini bukan berarti mencakup wilayah karawitan Jawa Timur seluruhnya. Mengingat tidak semua wilayah Jawa Timur menggunakan konsep dan idiom karawitan Jawa Timuran. Adapun kata Jawa Timuran yang dimaksud adalah mencakup GERBANGKERTASUSILA (Gresik, Jombang, Majakerta, Surabaya, Sidoarjo, Lamongan).
- ² Hal ini dapat dilihat pada banyaknya klenengan, pertunjukan Ludruk, Wayang Kulit di Jawa Timur yang dalam penyajiannya tidak menggunakan instrumen garap seperti rebab, gender barung dan gambang.
- ³ Pada gamelan tua di Jawa Timur, atau gamelan pesisiran dapat dilihat bahwa jumlah bilahnya sangat terbatas. Seperti di SMKI Surabaya memiliki gamelan laras slendro dengan usianya yang tua. Instrumen saron dan demung berbentuk seperti kijing (kuburan). Pada instrumen bonang hanya terdiri 10 pencu. Sementara instrumen gender telah mengalami perubahan dari 10 bilah menjadi 13 bilah oleh karena tuntutan garap musikal untuk gending-gending Jawa Timuran saat ini.

KEPUSTAKAAN

- Aris Setiawan. "Konfigurasi Karawitan Jawa Timuran I: Etnoart dalam Etno Karawitan Jawa Timur Sebuah Tawaran dalam Pendekatan Kajian Karawitan" dalam *Bende: Majalah Seni dan Budaya Jawa Timur*, edisi November, 2007.
- _____. "Terbang Gendhing: Seni Islam yang Lahir dari Kontradiksi Gamelan Jawa". *Gong: Media, Seni, dan Pendidikan Seni*. Edisi Agustus, 2008.
- _____. "Konfigurasi Karawitan Jawa Timuran IV: Garap dalam Karawitan Tradisi Jawa Timuran". *Bende: Majalah Seni dan Budaya Jawa Timur*, edisi Desember, 2008.
- Asal Sugiarto. "Gending Julia-juli dalam Pergelaran Ludruk: Suatu Kajian Etnomusikologis". Tesis S-2 Minat Utama Musik Nusantara Program Pascasarjana ISI Yogyakarta, 2005.
- Cavallaro, Dani. *Critical and Cultural Theory*. Yogyakarta: Niagara, 2004.
- Djohan. *Psikologi Musik*. Yogyakarta: Buku Baik Yogyakarta, 2005.
- Gourlay, K.A. "Perumusan Kembali Peran Etnomusikologi di Dalam Penelitian" dalam Rahayu Supanggah (ed.) *Etnomusikologi*. Yogyakarta: Yayasan Benteng Budaya, 1995.
- Joko Santoso. "Kartolo Kreativitasnya dalam Kidungan Julia-juli dan Lawakan". Tesis S-2 Jurusan Pengkajian Seni Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007.
- Kris Mariyono. "Diyat Sariredjo: Tetap Semangat di Usia Senja" dalam *Bende: Media Informasi Seni dan Budaya*. Surabaya: Taman Budaya Jawa Timur, 2003.
- Kunst, Jaap. *Music In Java*. 2 jilid edisi besar ke-3., dengan editor E.L. Heins. The Hague: Martinus Jijhoff, 1934.
- Marsudi. "Ciri Khas Gending-Gending Ki Nartosabda: Suatu Kajian Aspek Musikologi dalam Karawitan". Yogyakarta: Tesis S-2 Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1998.

- Merriam, Alan P. *The Antropology Of Music*. Chicago North: Western University Press, 1964.
- Munardi, A.M. *Pengetahuan Karawitan Jawa Timuran*. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan, 1983.
- Rahayu Supanggah. "Balungan" *Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia*: Yayasan Masyarakat Musikologi Indonesia Bekerjasama dengan Duta Wacana University Press Yogyakarta, 1990.
- _____. "Some Thoughts on Learning to Play Gamelan" Dalam Marc Perlan (ed.), *Conference Summaries*. New York: publish by The Festival of Indonesia Foundation, 1992.
- Rasita Satriana. "Kendangan Wayang Golek Purwa Gaya Oman Rahman". Tesis S2 Pengkajian Seni Minat Musik Nusantara Pascasarjana ISI Surakarta, 2005.
- Sumanto. "Nartosabdo Kehadirannya dalam Dunia Pedalangan: Sebuah Biografi". Tesis S2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Jurusan Ilmu-Ilmu Humaniora, Universitas Gadjah Mada, 1990.
- _____. "Pathet Nggon Pedalangan Kuwi Opo?: Studi Awal Makna *Pathet* dalam Pakeliran Tradisi Gaya Surakarta maupun Persepsi Seorang Dalang" dalam Waridi, (ed.) *Seni dalam Berbagai Wacana: Mengenang 20 tahun Kepergian Gendhong Humardani*. Program Pendidikan Pascasarjana STSI Surakarta, 2003.
- Sri Joko Raharjo. "Keunikan Garap Kendangan Mudjiono". Tesis S2 Pengkajian Seni Minat Musik Nusantara Pascasarjana ISI Surakarta, 2009.
- Sri Hastanto. "The Concept of Pathet in Central Javanes Gamelan". Disertasi Sebagai Salah Satu Syarat untuk Memperoleh Gelar Doktor of Philosophy pada Bidang Musikologi di University of Durham, England, 1985.
- _____. "Pathet: Harta Budaya Tradisi Jawa Yang Terlantar". Makalah dalam Pidato Pengukuhan Guru Besar Bidang Etnomusikologi di Institut Seni Indonesia Surakarta, 2006.
- Sumarsam. *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003.
- Supriyanto. "Gadhingan dalam Pakeliran Jawa Timuran". Skripsi S-1 Jurusan Karawitan Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya, 2006.
- Wahyudianto. "Tari Remo Surabayan di Surabaya: Aspek Politik dalam Seni Tari". Tesis S-2 Kajian Seni Pertunjukan: STSI Surakarta, 2004.
- Waridi. *Martopangrawit: Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Mahavira bekerjasama dengan Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation, 2001.
- _____. "Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1970an". Disertasi Untuk Mencapai Derajat Doktor dalam Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, 2005.
- Zoel Mistortoify. "Kejhungan Madura: Sebuah Ungkapan Ekspresi "Kekerasan" [?]" . Makalah Seminar Hibah Hasil Penelitian Dosen Muda dan Fundamental: Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007.

Nara Sumber

- Suleman, 70 Tahun, Dalang Wayang Kulit Jawa Timuran.
- Bambang S.P., 54 Tahun, Pengamat Karawitan Jawa Timuran dan Pengajar karawitan Jawa Timuran di SMKI Surabaya.
- Sri Suyamsi, 53 Tahun, Anak Diyat Sariredjo.
- Sukarsi, 62 Tahun, Adik Kandung Diyat Sariredjo.