

PELARASAN GAMELAN JAWA

Risnandar

Institut Seni Indonesia Surakarta

ABSTRAK

Penelitian gamelan tuning adalah merumuskan teknik penyetelan gamelan Jawa. Gamelan pelaras. Belum ada teori atau cara kerja penyetelan gamelan, harmonisator umumnya masih mengandalkan insting dan pengalaman. Hal ini mengakibatkan generasi berikutnya sulit untuk meniru generasi senior, dan ada kemungkinan ilmu laras gamelan terdistorsi karena kematian Umpu untuk menyelaraskan gamelan. Penelitian ini bertujuan untuk merumuskan teknik dan juga mencari jawaban terhadap perspektif pelaku. Fokus dari penelitian ini adalah untuk mengungkapkan masalah yang terkait dengan teknik tuning, merujuk pada musik gamelan yang ada, dan menentukan rentang, serta gamelan gamelan. Mulai dari sudut pandang ini, penelitian ini akan menggunakan metode kualitatif untuk mengumpulkan dan mengolah data dari aktor, pemilik gamelan, dan seniman sebagai pengguna. Laras gamelan Jawa.

Kata Kunci: Pelarangan, Embat, Gamelan

ABSTRACT

Javanese gamelan tunings research is an attempt to formulate a Javanese gamelan tunings techniques. There are various issues that still a mystery in Pelaras gamelan. There has been no theory or the workings of gamelan tunings, pelaras generally still rely on instinct and experience. This resulted in the next generation is difficult to imitate the senior generation, and it is possible gamelan tunings science is distorted due to the death of Umpu pelaras gamelan. This study aims to formulate techniques and also seek answers gamelan tunings issues from the perspective of the perpetrator (pelaras gamelan). The focus of this study is to reveal the problems associated with the technique tunings, mbabon process (refer to the existing gamelan tones), and specify ranges, as well as embat gamelan. Starting from this point of view, the study will use a method kualitatif to collect and process data from pelaras (actor), the owner of gamelan, and artists as a user. Through this way is expected to uncover problems Javanese gamelan tunings.

Key Words: Pelarasan, Embat, Gamelan

1. PENDAHULUAN

Gamelan Jawa memiliki *titilaras* (sistem nada) slendro dan pelog. Slendro merupakan sistem 5 nada dan pelog sistem 7 nada. Nada-nada pada gamelan Jawa diberi nama *panunggul, gulu, dada, pelog, lima, nem,* dan *barang*. Penandaan nada pada gamelan Jawa ditandai dengan angka pada bahasa Jawa yakni: 1,2,3,4,5,6, dan 7. Adapun urutan nada sebagai berikut : *Panunggul* dengan angka *siji* disingkat *ji* dengan simbol 1, *gulu* dengan angka *loro* disingkat *ro* dengan simbol 2, *dada* dengan angka *telu* disingkat *lu* dengan simbol 3, *pelog* dengan angka *papat* disingkat *pat* dengan simbol 4, *lima* dengan angka *lima* disingkat *ma* dengan simbol 5, *nem* dengan angka *enem* disingkat *nem* dengan simbol 6, dan *barang* dengan angka *pitu* disingkat *pi* dengan simbol 7.

Sistem nada slendro dan pelog dibedakan berdasarkan *jangkah*, atau jarak nada. Laras slendro secara umum memiliki *jangkah*, nada yang sama, sedangkan laras pelog memiliki *jangkah* nada lebar dan pendek. Adapun *jangkah* nada pada laras slendro dan pelog secara

sederhana dapat digambarkan sebagai berikut : laras slendro: 1-2-3-5 dan laras pelog 1-2-3—4-5-6-7. Perbedaan *jangkah* ini lebih jelas dapat dilihat pada posisi *pidakan jari pengrebab* dan juga jarak lubang nada pada *ricikan suling*. Berdasarkan *pidakan* posisi jari *pengrebab*, penggambaran laras slendro memiliki *jangkah* tiap nada sama perlu untuk dikritisi, karena pada kenyataannya posisi *pidakan* jari *pengrebab* pada wilayah nada *cilik/duwur* (6 1 2 3) semakin menyempit dibandingkan dengan *jangkah pidakan* wilayah nada (6 1 2 3).

Larasan adalah rangkaian nada-nada imajiner yang terdapat dalam angan *pelaras*. Nada-nada tersebut selanjutnya diolah sedemikian rupa untuk kemudian dituangkan pada *ricikan* gamelan. Secara turun temurun telah menjadi kesepakatan bahwa tidak ada pembakuan *larasan* gamelan. *Pelaras* gamelan memiliki kebebasan untuk menentukan *larasannya* sesuai dengan selera, insting dan keperluan gamelan tersebut. Hal ini perlu untuk dijaga dan dilestarikan karena berdasarkan fungsinya,

larasan gamelan untuk keperluan wayang, untuk keperluan klenengan gaya Solo, klenengan gaya Semarang, klenengan gaya Yogyakarta, klenengan gaya Jawa Timuran, serta untuk keperluan tari bedhaya dan srimpi untuk mencapai tingkat estetika yang ideal memerlukan *larasan* yang berbeda-beda.¹ Keberagaman *larasan* inilah yang menjadi ciri khas dari gamelan Jawa dan menjadi mesteri tersendiri dalam sistem nada gamelan Jawa yang perlu untuk diungkap. Di sisi lain keberagaman *larasan* memberikan kebebasan bagi pelaras untuk bereksperimen membuat *larasan* yang pada akhirnya akan memperkaya khasanah *larasan* gamelan Jawa.

Berdasarkan kesajajaran nada, secara garis besar terdapat 2 jenis *larasan*, yakni *larasan tumbuk nem* dan *larasan tumbuk lima*. *Tumbuk* berarti bertemu atau sejajar. Pada *larasan tumbuk nem* nada *nem* slendro sama dengan nada *nem* pelog, sedangkan pada *larasan tumbuk lima* nada *lima* slendro sama dengan nada *lima* pelog. Untuk memperjelas perbandingan dua *larasan* tersebut dapat digambarkan sebagai berikut:

Larasan tumbuk nem							Larasan tumbuk lima									
Slendro	1	2	3	5	6	1	Slendro	1	2	3	5	6	1			
Pelog		1	2	3	4	5	6	7	Pelog	1	2	3	4	5	6	7

Perbedaan *tumbuk* nada ini tentu perlu pengolahan *embat* yang berbeda-beda serta menghasilkan ruh *larasan* yang berbeda pula. Salah satu fenomena yang dapat dilihat dari perbedaan *tumbuk lima* dengan *tumbuk nem* adalah pada *larasan tumbuk lima* pada laras slendro memiliki *embat metit* (kecil) dari pada laras pelog. (Wawancara suraji 25-02-2016 di lobi gedung h ISI Surakarta)

Keunikan lain pada *Larasan* gamelan Jawa yakni terdapat jenis *larasan* yang setiap instrumennya memiliki *jangkah* nada yang berbeda. Pada jenis *larasan* ini dalam satu set gamelan setiap *ricikan* memiliki *embat* yang berbeda-beda. Hal yang menarik dari jenis *larasan* ini adalah tiap *ricikan* ketika dimainkan secara terpisah (mandiri) akan terasa kurang enak atau bahkan *blero*, akan tetapi saat dibunyikan bersama dengan instrumen lain akan menyatu dan menghasilkan *larasan* dengan *embat* tersendiri. Salah satu gamelan yang memiliki *larasan* seperti ini adalah gamelan yang terdapat di Auditorium Radio Republik Indonesia Surakarta, gamelan Lokananta di keraton Kasunanan Surakarta, gamelan milik Rahayu Supanggah dan gamelan studio reka-

man Lokananta. Menurut para empu dan pelaku karawitan gaya Surakarta, gamelan RRI Surakarta merupakan salah satu gamelan yang memiliki *larasan* terbaik. *Larasan* gamelan ini telah menyebar di masyarakat melalui siaran karawitan RRI Surakarta dan juga rekaman kaset komersial, sehingga banyak yang menjadikan *larasan* gamelan Auditorium RRI Surakarta sebagai acuan *larasan*.²

Melaras gamelan merupakan suatu pekerjaan yang menuntut kemampuan teknik melaras dan juga kepekaan terhadap nada. Berdasarkan pengamatan yang dilakukan mayoritas pelaras gamelan handal juga mampu memainkan gamelan dengan baik. Sebagai contoh: Tentrem (Almarhum) mampu memainkan *ricikan* gender dengan baik, Mulyanto (pengrebab), Al Suwardi (Penggender), Panggiyo (Pengrebab), Suraya (Alumnus Jurusan Karawitan STSI Surakarta yang dapat memainkan semua *ricikan* dengan baik), dan Sarno (Pengendang dan wirasuaru). Melihat fenomena di atas terlihat bahwa melaras gamelan memerlukan keahlian khusus dan memiliki persoalan yang cukup kompleks. Sri-Hastanto menyatakan bahwa melaras memerlukan kecermatan, kemampuan menyatukan berbagai sifat bunyi, serta kepekaan terhadap lingkungan untuk diramu dalam sebuah kesatuan dan ketunggalan. (Hastanto, 2012, 8) Pelaras juga dituntut memiliki insting, kepekaan nada, serta rasa musikalitas yang tinggi, serta teknik-teknik khusus dalam melaras gamelan. Di samping itu pelaras sebelum memulai pekerjaannya biasanya melakukan tirakat atau laku prihatin memohon rahmat dari Tuhan Yang Maha Kuasa supaya dapat menghasilkan *larasan* yang baik dan memberikan ruh pada hasil *larasannya*.

Sampai pada saat ini belum terdapat standar kerja ataupun teori tentang *pelarasan* gamelan, pelaras pada umumnya bekerja berdasarkan insting dan bekal keahlian yang di peroleh dari pengalamannya. Hal ini mengakibatkan generasi berikutnya mengalami kesulitan untuk menirukannya. Di sisi lain Transfer ilmu seperti ini memungkinkan suatu keahlian akan hilang seiring dengan meninggalnya para empu pelaras gamelan. Saat sekarang pelaras gamelan pada umumnya memiliki usia 60 tahun ke atas. Seperti AL Suwardi, Panggiyo, Sarno, Mulyanto telah berusia 60 tahun lebih. Generasi dibawahnya hanya Suraya (40 tahun) yang keahliannya telah diakui oleh masyarakat luas. Oleh karenanya kiranya penting untuk segera dilakukan penelitian tentang *pelarasan*

gamelan dengan menggali informasi dari pelaku pelaras gamelan guna merumuskan teknik *pelarasan* gamelan Jawa. Karena dapat dimungkinkan ilmu pelarasan gamelan akan terus mengalami distorsi seiring semakin surutnya *pelaras* gamelan.

Pada hakikatnya studi ini berupaya untuk melakukan penelitian teknik *pelarasan* gamelan. Fokus penelitian adalah menggali informasi langsung dari para pelakunya. Perbedaan pandangan yang muncul dari *pelaras* terkait dengan teknik *pelarasan* merupakan kekayaan intelektual yang perlu untuk dipertahankan. Perbedaan sudut pandang tersebut selanjutnya dirumuskan dan dicari titik temunya sehingga dapat saling melengkapi guna membangun teori *pelarasan* gamelan. Terbentuknya teori *pelarasan* gamelan ini penting untuk segera dilakukan supaya generasi berikutnya mudah menirukan ataupun mengembangkan ilmu *pelarasan* gamelan.

Saat sekarang terdapat beberapa *pelarasan* gamelan di sekitar daerah Surakarta. Tidak semua *pelaras* gamelan akan menjadi narasumber pada penelitian ini. Nara Sumber dipilih berdasarkan kredibilitas pengaruhnya dalam *melaras* gamelan. Melihat kondisi dan situasi narasumber penelitian ini lebih difokuskan kepada AL Suwardi (dosen ISI Surakarta), Panggiyo (dosen ISI Surakarta), Sarno (pengrawit dan pengrajin gamelan dari Wonogiri) dan Suraya (pengrajin dan *pelaras* gamelan generasi muda yang kemampuannya telah diakui oleh masyarakat luas). Ke empat Narasumber tersebut akan dijadikan nara sumber primer yang didukung oleh beberapa pandangan dari beberapa seniman unggulan yang dianggap memiliki wawasan yang luas terkait dengan *larasan* gamelan Jawa diantaranya : Rahayu Supanggah, Suraji, Sukamso, Suwito, Suyadi dan Darsono.

Untuk menyederhanakan dalam memahami persoalan yang telah dipaparkan pada latar belakang, dirumuskan tiga pertanyaan sebagai berikut.

1. Bagaimana cara *pelarasan* gamelan Jawa?
2. Faktor apa saja yang mempengaruhi *embat pelarasan* gamelan Jawa?

Penelitian ini memiliki tujuan mengungkap berbagai persoalan *pelarasan* gamelan Jawa. Sampai pada saat ini belum terbangun teori *pelarasan* gamelan Jawa, pelaku masih mengandalkan insting dan teknik *pelarasan* yang didapat dari pengalaman. Hal ini mengakibatkan generasi penerus kesulitan melanjutkan cara kerja pendahulunya sehingga berdampak semakin minimnya *pelaras* gamelan Jawa. Disamping itu dimungkinkan terdapat beberapa

cara dan teknik *pelarasan* gamelan yang hilang seiring dengan meninggalnya empu *pelaras* gamelan.

Hasil penelitian ini diharapkan dapat memberi manfaat bagi dunia keilmuan karawitan Jawa. Secara teoritis, penelitian ini diharapkan dapat berguna bagi masyarakat akademis (dosen dan mahasiswa), seniman praktisi, sebagai tambahan pengetahuan dalam bidang karawitan khususnya mengenai *pelarasan* gamelan Jawa. Di samping itu hasil penelitian ini dapat digunakan sebagai bahan ajar materi matakuliah akustika instrumen.

2. Tinjauan Pustaka

Penelitian tentang *pelarasan* gamelan Jawa belum banyak dilakukan oleh penulis dan peneliti terdahulu. Hanya terdapat buku Ngeng & reng: persandingan sistem *pelarasan* gamelan ageng Jawa dan kebyar Bali, tulisan Sri Hastanto yang secara spesifik membahas tentang fenomena *larasan* yang terdapat pada gamelan Jawa. Pada buku ini Srihastanto menyandingkan konsep *pelarasan* gamelan Jawa "ngeng" dengan *pelarasan* gamelan Bali "reng". *Ngeng* merupakan kesan suara *larasan* gamelan Jawa yang menyatukan berbagai warna suara dengan pernak-pernik *embat*nya. Sedangkan *reng* merupakan lukisan suara *larasan* Bali ketika dimainkan membangun suasana hingar bingar tetapi dalam suatu kesatuan. (Sri Hastanto, 2012). Pada pembahasannya Srihastanto lebih menitik beratkan pada fenomena dilapangan terkait dengan ragam *embat* gamelan. Sudut pandang yang dalam penelitian ini berbeda dengan yang dilakukan oleh Srihastanto. Penelitian ini lebih menitik beratkan pada proses *melaras* dan menggali informasi dari pelaku. Buku Sri Hastanto ini merupakan tulisan yang menginspirasi penelitian ini. Beberapa pokok bahasan dalam tulisan Sri Hastanto digunakan sebagai rujukan dan sebagai pembanding guna melihat posisi penelitian *pelarasan* gamelan yang peneliti lakukan.

Artikel tentang *pelarasan* gamelan dengan mudah dapat di temukan di wibe side, akan tetapi sifatnya masih berupa informasi awal yang perlu untuk diperdalam analisisnya. Untuk memberikan gambaran sejauh mana penelitian *Pelarasan* Gamelan Jawa, berikut disampaikan berbagai tulisan yang memuat tentang *pelarasan* gamelan Jawa

Model Penelitian Organologi Gamelan Topik: *Larasan* Gamelan dan Permasalahannya. Artikel pada wibe-site yang berisikan tentang gamelan baru memerlukan proses *pelarasan* yang berulang-ulang sesuai dengan kebutuhannya.

Hasil pelacakan studi pustaka yang dilakukan tidak ditemukan penelitian tentang *pelarasan* gamelan dari sudut pandang *pelaras* dan faktor apa saja yang mempengaruhi *larasan* gamelan Jawa. Melihat masih minimnya penelitian tentang *pelarasan* gamelan maka dapat dipastikan penelitian ini keasliannya dapat terjaga.

Penelitian ini merupakan studi lapangan yang berupaya mengungkap cara dan faktor-faktor yang mempengaruhi *pelarasan* gamelan Jawa dari sudut pandang pelakunya. Pemaparan tentang *pelarasan* gamelan Jawa baik bersifat musikal maupun non-musikal akan berhadapan dengan permasalahan teks dan konteks. Maka pendekatan tekstual dan kontekstual dipandang relevan dalam rangka membedah permasalahan dalam studi ini, karena perwujudan teks dan konteks merupakan dua sisi yang saling terkait.

Langkah pertama yang dilakukan adalah menempatkan *larasan* gamelan sebagai sebuah teks. Sebagaimana dalam pendekatan hermeunetik para ahli antropologi menganggap kesenian sebagai sebuah teks yang harus dibaca dan kemudian ditafsirkan. Demikian pula halnya dengan *larasan* gamelan dalam perspektif ini merupakan sesuatu yang harus “dibaca” dan “ditafsirkan”. (Ahimsa-putra, 2000, 402)

Pendekatan tekstual digunakan untuk mengungkap dan memahami unsur-unsur yang membentuk sebuah *larasan* seperti : *jangkah*, *embat*, *gembyang*, *kempyung*, dan *pathet*.

Langkah kedua, adalah menggunakan pendekatan kontekstual. Pendekatan kontekstual diperlukan untuk mengkaji, memahami *larasan* gamelan hubungannya dengan sosio lingkungan masyarakat masyarakat pendukungnya. Pendekatan kontekstual juga digunakan untuk mengetahui faktor-faktor yang melatar belakangi terjadinya perbedaan cara dan *larasan* gamelan menurut pandangan masyarakat pendukungnya. Pendekatan ini nantinya digunakan untuk menjawab pertanyaan “mengapa terjadi perbedaan *embat* pada *larasan* gamelan Jawa.

Konsep *pelarasan* pada umumnya belum terumuskan dalam tulisan, masih pada masing-masing pelakunya *pelaras* pada umumnya bekerja berdasarkan insting dan bekal keahlian yang di peroleh dari pengalamannya. Hal ini mengakibatkan generasi berikutnya mengalami kesulitan untuk menirukannya. Di sisi lain Transfer ilmu seperti ini memungkinkan suatu keahlian akan hilang seiring dengan meninggalnya para empu *pelaras*

gamelan. Oleh karenanya penelitian ini diarahkan untuk menggali tehnik dan konsep yang digunakan para pakar *pelaras* gamelan. Selanjutnya konsep-konsep *pelarasan* gamelan yang telah terumuskan tersebut digunakan untuk membedah misteri dalam *pelarasan* gamelan Jawa.

3. Metode Penelitian

Pada dasarnya, metode penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode kualitatif. Oleh karenanya, penelitian ini berupaya menggali, mengkonseptualisasi, mengategorisasi, dan melakukan penafsiran terhadap data yang ada.

Penelitian tentang *pelarasan* gamelan Jawa ini dilakukan melalui tiga cara dalam mengumpulkan data, yaitu *partisipan observer*, wawancara, dan studi pustaka. Oleh karenanya pendekatan fungsional berdasarkan pandangan atau wawasan pemilik budaya perlu untuk dilakukan. *Partisipan observer* sesuai dengan latar belakang peneliti yang berasal dari keluarga seniman dan juga pengrajin gamelan Jawa. Sejak kecil telah terbiasa membantu dalam proses pembuatan maupun *pelarasan* gamelan. Tantangan dan kesulitan yang dihadapi pada situasi ini adalah, penulis saat terlibat pada proses *pelarasan* harus dapat memilah kapan menjadi pelaku dan peneliti.

Data yang bersifat informasi lisan diupayakan lewat serangkaian wawancara dengan narasumber terpilih, baik dari narasumber primer maupun narasumber sekunder. Nara sumber primer merupakan narasumber terpilih dari *pelaras* gamelan Jawa yang oleh masyarakat umum dipercaya memiliki kemampuan *pelarasan* gamelan Jawa yang mumpuni, yakni: AL Suwardi, Panggiyo, Suraya, dan Sarno. Disamping itu wawancara juga dilakukan kepada narasumber sekunder yang berguna sebagai pembanding dan melengkapi informasi dari narasumber primer guna mendapatkan kebenaran objektik. Adapun narasumber sekunder dipilih dari pengrajin gamelan, seniman dan dosen Jurusan Karawitan Institut Seni Indonesia Surakarta yang dipandang memiliki wawasan yang luas terhadap *pelarasan* gamelan Jawa. Mereka adalah Tarno, Wakidjo, Suyadi, Suwito, Rahayu Supanggah, Suraji, Sukamso, dan Darsono.

Studi pustaka dilakukan dengan mencari informasi baik yang berhubungan secara langsung maupun tidak langsung dengan *Pelarasan* gamelan Jawa. Aktivitas ini dilakukan di perpustakaan yang ada di lingkungan kampus ISI Surakarta.

Studi pustaka juga dilakukan pada *wibe-site* yang memuat tentang *pelarasan* gamelan, di sana banyak terdapat artikel berisi bagian kecil tentang *pelarasan* gamelan. Studi pustaka juga dilakukan dengan mencari sumber-sumber tertulis baik buku tercetak, manuskrip, artikel dalam majalah dan surat kabar, laporan penelitian dan sumber tertulis lainnya merupakan sumber data yang sangat berharga.

Selain dalam bentuk tulisan, data yang berupa audio-audio visual juga diperlukan dalam penelitian ini. Data tersebut diperoleh melalui (1) kaset komersial, CD audio, VCD, Mp3 koleksi pribadi; dan (2) merekam secara langsung berbagai peristiwa pertunjukan karawitan yang berguna untuk mendapatkan *larasan* gamelan. Adapun beberapa gamelan yang direkam adalah Gamelan tersebut : Gamelan Auditorium RRI Surakarta, Gamelan Lokananta, Gamelan mangkunegaran, gamelan Keraton Kasunanan Surakarta, Beberapa gamelan yang dimiliki oleh ISI Surakarta, gamelan milik Purba Asmoro, gamelan milik Rahayu Supanggah dan gamelan milik Heri Purwanto. Sumber-sumber tersebut diharapkan menjadi data primer dan data pendukung dalam penelitian ini.

Prinsip memperoleh data sebanyak-banyaknya di lapangan penelitian sangat diperlukan berkaitan dengan banyaknya data yang diperlukan dalam penelitian ini. Pekerjaan mereduksi dan analisis data yang diperoleh di lapangan dilakukan seawal mungkin dengan tujuan kekurangan-kekurangan data dapat segera diketahui dan dicari jalan keluarnya dengan mencari lagi di lapangan.

4. Hasil dan Pembahasan

Bab ini Membahas tentang teknik dan proses melaras gamelan, serta faktor-faktor yang mempengaruhi pelaras gamelan dalam menentukan *embat* gamelan Jawa.

4.1 Proses dan Tehnik Pelarasan Gamelan

Membahas tentang proses *mbabon*, wilayah nada, melaras bilah dan melaras pencon.

a. Mbabon

Mbabon merupakan bahasa jawa dari kata *babon* yang berarti induk. *Babon* diberi awalan *m* menjadi *mbabon* bermakna menginduk. Dalam dunia pelarasan gamelan jawa terdapat istilah "*mbabon* gamelan RRI", "*mbabon* gamelan Lokananta", "*Mbabon* gamelan Purba Asmoro". Istilah

tersebut bermakna menginduk larasan gamelan tertentu. Biasanya gaemalan yang menjadi *babonan* memiliki larasan yang telah mapan dan diakui oleh masyarakat. *Mbabon* merupakan tahap yang sangat penting dan menentukan hasil dari larasan gamelan keseluruhan. Karena susunan nada yang dihasilkan akan berdampak pada karakter larasan gamelan secara keseluruhan.

Terkait dengan proses *mbabon*, berikut tanggapan dan pandangan beberapa *pelaras* terhadap proses *mbabon*. Panggio berpendapat seorang *pelaras* saat *mbabon* sebenarnya ia sedang menciptakan *larasan*. Nada yang menjadi acuan hanyalah sebagai pemicu untuk menciptakan laras yang baru.³ Lebih lanjut sarno sama halnya dengan panggio bahwa *mbabon* tidak sepenuhnya menirukan nada. *babonan* hanya sebagai pentunjuk untuk selanjutnya diolah menurut guna mendapatkan *larasan* yang enak sesuai dengan selera dan fungsi dari gamelan. (wawancara sarno, 17-10-2016)

Dari pandangan di atas terlihat bahwa pada proses *mbabon pelaras* tidak hanya menirukan *laras* yang telah ada, akan tetapi *pelaras* bebas untuk merubah nada-nada tersebut. Perbedaan *jangkah* antar nada merupakan hal yang harus dipertimbangkan. Rangkaian nada-nada yang dihasilkan pada akhirnya akan membentuk karakter *larasan* gamelan secara keseluruhan. Insting dan kejelian *pelaras* dalam merangkai nada sangat menentukan hasil dari *larasan* dan hal inilah yang membedakan kualitas *pelaras* satu dengan lainnya.

Terdapat 2 cara dalam proses *mbabon* yakni : *mbabon* dengan melaras sama persis setiap *ricikan* dengan gamelan yang menjadi *babonan* dan *mbabon* hanya mengambil nada *nem* selanjutnya membuat urutan nada berdasarkan selera *pelaras*. Tehnik *mbabon* dengan menirukan setiap *ricikan* pada dasarnya sangat jarang atau dapat dikatakan tidak berkembang di masyarakat. Tehnik yang banyak dilakukan oleh masyarakat adalah mengambil nada *enem* (6) untuk selanjutnya membuat rangkaian nadanya.

Dalam menentukan nada *nem* (6), *pelaras* bisa menggunakan salah satu instrumen sebagai acuan atau dengan mendengarkan rekaman suara gamelan saat dimainkan baik secara langsung ataupun rekaman audio. Selanjutnya *pelaras* menuangkan nada *nem* tersebut pada *ricikan* *gender* di wilayah nada *gembyang* tengah. Setelah mendapatkan nada *nem gembyang* tengah *pelaras* kemudian membuat *gembyangan* dengan *nem gembyang* bawah. Dalam

membuat *gembyangan* ini *pelaras* membuat jenis *gembyangan pleng* (tidak terdapat ombak suara). Prosesnya adalah *pelaras* menggunakan tanah liat atau malam yang ditempelkan pada bagian bawah gender yang berguna untuk menurunkan nada. Pada tahap ini *pelaras* terus berkspereiman sampai mendapatkan *gembyangan* yang diinginkan.

Tahap selanjutnya adalah membuat *kempyung* dari nada *nem* (6), yakni nada *loro* (2). Cara yang digunakan adalah menggunakan nada 6 untuk *nyetel* rebab sampai mendapatkan *senggrengan* rebab yang enak. *Senggrengan* rebab ini secara otomatis akan menghasilkan nada 6 dan 2 *gembyangan* tengah. Rebab tersebut kemudian akan menghasilkan rangkaian nada yang diinginkan. *Pelaras* selanjutnya menentukan nada 2 *gembyang* tengah untuk membuat *kempyung* nada. (Pengamatan proses melaras gender Suraji 2 juni 2016 Benowo)

Proses *ngempyung* telah menghasilkan nada 6 dan 2 *gembyang* tengah. pada tahap selanjutnya *pelaras* membuat rangkaian nada secara utuh dalam satu *gembyang* yakni : 6 1 2 3 5 6. Setelah mendapatkan nada kemudian digunakan untuk bermain gender, apa bila terdapat nada yang kurang tepat disesuaikan lagi sampai mendapat rangkaian nada yang diinginkan.

b. Membuat Embat

Melaras gamelan selalu terdapat proses yang dinamakan *ngembat*. Menurut Sri hastanto *embat* muncul dari pengaturan jarak nada dan juga tinggi rendah nada pada *larasan* gamelan. Setiap *pelaras* selisih bebas dalam menentukan jarak nada atau juga dapat disebut *jangkah* nada sehingga setiap gamelan dijawa memiliki *embat* yang berbeda-beda pula. Kebebasan dalam menentukan *jangkah* setiap nada ini bukan berarti tanpa batasan. *Pelaras* pada umumnya telah memiliki ukuran seberapa jauh dan dekat jarak nada dapat dibuat. Alat yang digunakan untuk menentukan jarak nada ini berupa kecerdasan indra pendengaran yang telah dilatih sedemikian rupa sehingga memiliki kemampuan khusus untuk menentukan selisih nada yang tepat. Para pakar *pelaras* menggunakan istilah *rasa penak* dan ora *kepenak* untuk menilai hasil *embatan*, dan apabila *jangkah* nada melewati toleransi yang telah ditentukan diberi istilah *sliring* dan *blero*. (Hastanto,39-40, 2012)

Dunia karawitan gaya Surakarta mengenal dua jenis *embat larasan* gamelan. Rahayu Supanggah secara umum mengelompokkan *embat* sundari

dan *embat* larasati, dilain pihak masyarakat umum mengistilahkan *embat pernes* atau *mbrayak* dan *embat luruh*. Nama sundari dan larasati yang digunakan untuk menandai jenis *embat* di atas merupakan nama yang diambil dari tokoh wanita pada cerita wayang kulit purwa yang memiliki karakter bertolak belakang. Sundari memiliki karakter lembut, sedangkan larasati memiliki karakter lincah. Dari sini terlihat bahwa *embat* sundari setara dengan *embat luruh*, sedangkan *embat* larasati sama dengan *embat prenes* dan *mbrayak*.

Pembahasan di atas terlihat bahwa *jangkah* nada pada gamelan jawa sangat fleksibel. Pangaturan dan pemilihan nada-nada sangat tergantung dari selera *pelaras*, dan kejelian serta kelihaihan *pelaras* dalam mengatur nada-nada. Dalam proses ini seorang *pelaras* akan mencurahkan seluruh kemampuannya gunakan mendapatkan hasil *larasan* yang maksimal. Menurut sarno proses *ngembat* biasanya dilakukan tepat tengah malam diawali dengan sholat tahajud sebagai sarana memohon kepada Tuhan supaya pekerjaan yang dilakukannya mendapat ridho dari Tuhan Yang Maha Kuasa. Dipilihnya waktu tengah malam ini karena tengah malam merupakan saat yang paling hening sehingga ia dapat berkonstrasi secara maksimal dalam mengeksplorasi nada-nada. (wawancara, 29-10-2016) Beberapa tokoh *pelaras*, Panggiyo, Tentrem (Alm) dan Mulyadi menyatakan agar dapat memberikan ruh pada hasil *larasan*, *pelaras* sering melakukan laku tirakat puasa sebelum *ngembat* gamelan. Berbagai laku spiritual tersebut berguna untuk mempertebal keyakinan/kemantapan psikologis dalam melakukan pekerjaan. (disarikan dari pernyataan beberapa narasumber saat berdialog dengan mereka) Dari pembahasan di atas dapat ditarik kesimpulan bahwa *ngembat* merupakan proses yang berat dan sangat penting dalam rangkaian *pelarasan*. Oleh karenanya perlu untuk dilihat lebih dalam bagaimana proses dari *ngembat* tersebut.

c. Proses membuat nada

Pernyataan dari semua *pelaras* yang berhasil diwawancarai pada penelitian ini pada umumnya menyatakan bahwa dalam *ngembat* selalu dimulai dari membuat nada-nada pada gender *barung*. Wilayah nada dan karakter suara gender *barung* yang memiliki durasi bunyi panjang merupakan instrumen yang paling tepat dan enak untuk membuat nada dan mencari *gembyangan*. Menurut Sri hastanto *Pelaras* dalam membuat nada tidak urut

dimulai dari nada terkecil sampai ke nada yang paling besar atau sebaliknya. (Hastanto, 2012). Akan tetapi dimulai dari nada yang paling mudah didengar, biasanya dimulai dari *gembyangan* ke tiga lalu dilanjutkan *gembyangan* ke dua dan *gembyangan* pertama. Dilanjutkan *gembyangan* ke empat, ke lima dan yang terakhir *gembyangan* ke enam. Dalam membuat *gembyangan* ini batas toleransi perbedaan nadanya adalah 1200 cent. (Hastanto, 34, 2012).

2 3 5 6 1 2 3 5 6 1 2 3 5 6 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 6̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 6̇ 1̇ 2̇
 Gby 1 Gby 2 Gby 3 Gby 4 Gby 5 Gby 6

Skema wilayah nada pada seperangkat gamelan.

Urutan rangkaian kerja dalam membuat nada setiap pelaras memiliki cara yang berbeda beda. Sarno dalam membuat nada selalu dimulai dari nada *nem gembyangan* ke tiga. Di pilihnya nada tersebut berdasarkan pertimbangan bahwa nada *nem gembyangan* ke tiga merupakan nada dasar dari suara manusia. Setiap seniman ketika mencari nada pada gamelan selalu dimulai dari nada tersebut. Konsep pikir ini dipengaruhi latar belakang kesenimanannya sebagai *penggerong* sehingga memiliki pemahaman olah vokal yang cukup baik. Pengalaman-pengalamannya sebagai *penggerong* yang selalu bersinggungan dengan *titilaras* gamelan sangat bermanfaat dalam membentuk kepekaan nadanya. Dalam pandangannya *larasan* yang baik adalah *larasan* yang mudah digunakan untuk *nembang*. Supaya *larasan* mudah untuk *nembang* terdapat dua unsur yang harus diperhatikan, jarak nada dan juga tinggi rendah wilayah nada. oleh karenanya Dalam menentukan nada 6 ini sarno selalu memperhitungkan tinggi rendah suara manusia. Apabila pemesan seorang dalang maka dalang diminta suluk untuk mengetahui wilayah nada suaranya. (wawancara, 27-07-2016)

c.1 Membuat Nada Laras Slendro

Proses pelaras gamelan jawa selalu dimulai dari menyusun laras slendro. Pemilihan tersebut berdasarkan pertimbangan bahwa pembagian *jangkah* laras slendro sama sehingga mudah dalam membuat rangkaian nadanya. Di samping itu penyusunan laras pelog lebih mudah apabila nada-nada laras slendro telah tersusun. (Wawancara Haryanto, 30-10-2016)

Seperti penjelasan di atas, sarno dalam melaras nada selalu memperhitungkan wilayah nada vokal manusia. Wilayah nada vokal manusia pada *larasan*

gamelan jawa terletak pada wilayah *gembyangan* dua, tiga dan empat yakni: 3̇ 5̇ 6̇ 1 2 3 5 6 1̇ 2̇ 3̇. Nada pertama yang dibuat adalah nada *nem* (6). Nada *nem* tersebut bisa didapatkan dari *mbabon* gamelan lain ataupun berdasarkan ketajaman insting dengan cara membuat bayangan nada. Pada saat membuat nada 6 (*nem*), sarno melagukan bayangan urutan nada-nada yang akan dibuatnya. Menyuarakan nada-nada ini penting untuk dilakukan dengan tujuan agar mendapatkan *larasan* pada nada *telu* (3̇) atas dan *telu* (3) bawah. Batas nada yang digunakan adalah untuk *telu* (3̇) atas sedikit memaksa *metit* dan pada nada *telu* (3) bawah sedikit memaksa akan tetapi jangan sampai *ngorok* (suara bergetar). Melagukan bayangan nada ini dilakukan secara berulang-ulang sampai mendapatkan nada yang diinginkan. Dengan proses demikian biasanya hasil *larasan* yang dibuatnya enak untuk *nembang*. (wawancara, 4-10-2016)

Nada *nem* (6) yang telah didapat kemudian digunakan untuk *nyetel* rebab guna mendapatkan *segrengan* rebab. Berdasarkan *sengrengan* rebab tersebut akan didapatkan nada *loro* (2). Selanjutnya rebab dimainkan dan menghasilkan nada 2̇ 3̇ 5̇ 6̇ 1 2 3 5 6 1̇ 2̇ 3̇. Rangkaian nada tersebut selanjutnya diambil nada 1 2 3 5 6 sebagai rangkaian nada awal pada laras slendro. Nada-nada tersebut selanjutnya digunakan untuk *melaras* gender. Proses merangkai nada ini sama dengan proses *mbabon* dan *ngembat* seperti yang telah dijelaskan pada sub bab *mbabon* dan *ngembat*.

c.1.1 Embat Prenes

Tahap selanjutnya yakni menentukan jenis *embat*. Di awal telah disebutkan bahwa dunia karawitan mengenal dua jenis *embat* yakni *embat prenes* dan *embat luruh*. Menurut AL. Suwardi *embat prenes* dan *embat luruh* ini ditentukan oleh jarak/*jangkah* tiap nada. secara umum *Embat prenes* dibuat jarak nada lebih jauh dibandingkan dengan *embat luruh*. (disampaikan pada perkuliahan akustika instrumen I, 05-05-2016). Sukamso menambahkan *embat luruh* biasanya memiliki *gembyangan pleng*. (wawancara, 13-01-2016). Lebih lanjut Sarno menambahkan untuk *embat prenes* jarak nada lebih panjang, adapun pembagian *jangkah* nadanya sebagai berikut: Pada laras slendro nada 1 (*siji*) dekat dengan nada 2 (*loro*), nada 2 (*loro*) jauh dengan nada 3 (*telu*), nada 3 (*telu*) jauh dengan nada 5 (*lima*), nada 5 (*lima*) dekat dengan nada 6 (*enem*), dan nada 6 (*enem*) jauh dengan nada 1 (*siji*). Apa bila digambar *jangkah*

nada tersebut sebagai berikut: 1-2—3—5-6—1. Hal yang perlu diperhatikan pada saat membuat *embat* tersebut, meskipun *jangkah*nya dibuat jauh dan pendek jangkah nada ini masih dalam bingkai laras slendro. Pada persoalan ini Sri Hastanto menjelaskan bahwa pada sistem pelarasan gamelan jawa terdapat toleransi pergeseran nada. Setiap nada dapat berbeda dengan selisih 10 hetz. Pada buku ini Sri Hastanto juga melakukan penelitian jenis *embat* yang digunakan pada beberapa gamelan di Surakarta, keterangan lebih lanjut dapat dibaca pada (Hastanto, 2012, 40)

c.1.2 *Embat luruh*

Di atas disebutkan bahwa *embat luruh* dipengaruhi oleh jangkah nada pendek dibandingkan *embat pernes*. Keterangan ini sangat berguna sebagai pijakan dalam menggali informasi dari *pelaras*. Menurut Sarno dalam membuat *embat luruh* ia memiliki konsep sebagai berikut. Untuk membuat *embat* selalu bermula dari nada 6. Selanjutnya dari nada 6 mencari *jangkah* dengan nada 1, dan *jangkah* 6 dengan 5. Dua *jangkah* ini sangat penting dalam menentukan karakter *larasan*. Apa bila pada *larasan embat pernes* *jangkah* 5 dengan 6 pendek dan 6 dengan 1 panjang, maka dalam *larasan luruh* *jangkah* 6 dengan 5 panjang dan 6 dengan 1 pendek. (wawancara 29-10-2016)

Setelah ditemukan *jangkah* 6 dengan 1 dan 6 dengan 5 langkah selanjutnya menata *jangkah* 5 dengan 3, 3 dengan 2 dan 2 dengan 1. Sarno menyebutkan bahwa *jangkah-jangkah* pada nada tersebut tidak ada perbedaan dengan *jangkah* pada *embat pernes*. Dengan demikian dari keterangan tersebut peneliti dapat menarik kesimpulan untuk *jangkah* 5 dengan 3 dengan 2 dengan 1 sama dengan dengan *embat pernes*. Dengan demikian pembagian *embat jangkah* pada *embat luruh* dapat digambarkan 1 memiliki *jangkah* dekat dengan 2, 2 memiliki *jangkah* jauh dengan 3, 3 memiliki *jangkah* jauh dengan 5, 5 memiliki *jangkah* jauh dengan 6, dan 6 memiliki *jangkah* dekat dengan 1. 1-2—3—5—6—1.

Di samping dari pembagian *jangkah embat luruh* juga ditentukan dari pengolahan *gembyangan*. Di atas sukamso menyebutkannya bahwa untuk membuat *embat luruh* maka *gembyangan* harus dibuat *pleng* (tidak ngombak). Hal ini bertolak belakang dengan pendapat sarno bahwa meskipun mengolah *embat luruh* untuk nada 1, 2, 3 tetap harus diangkat (*ngombak*) agar *larasan* enak untuk vokal. Dengan pengaturan *jangkah* yang tepat *embat luruh* telah

terbangun sehingga meskipun *gembyangan* 1, 2, 3 dinaikkan tidak merusak dari karakter *larasan*.

c.1.3 *Gembyangan*

Gembyangan dari kata *gembyang*, yakni dua nada sama berjarak kelipatannya yang dibunyikan bersama-sama. Misal nada *nem* (6) bawah dibunyikan bersama dengan nada *nem* (6) sedang. Sri hastanto menyebutkan bahwa *larasan* gamelan jawa pada umumnya semua *gembyangan* dibuat digoyang ke atas. Makin tinggi nadanya jarak nadanya semakin jauh bahkan melebihi batas toleransi 1200 cent. Semakin rendah nadanya jarak nadanya semakin sempit kurang dari 1200 cent. (Hastanto, 2012)

Dalam membuat *gembyangan* ini pertama semua dilaras *pleng* terlebih dahulu. Selanjutnya pada *gembyangan* 6 ke bawah dibiarkan tetap *pleng* sedangkan pada nada 1, 2, 3 dinaikkan sehingga akan muncul ombak. Dalam menaikkan nada 1, 2, 3 semakin tinggi nadanya dinaikkan semakin banyak. Nada 2 dinaikkan lebih banyak dari nada 1 dan nada 3 di naikkan lebih banyak dari pada 2. Dengan demikian pada *gembyangan* 1, 2, 3 semakin tinggi nadanya ombak suaranya semakin cepat. Menurut sarno hal ini terjadi karena mengikuti karakter dari vokal manusia. *Pesindhen* ataupun *penggerong* saat nembang secara sadar atau tidak pada nada 1, 2, 3 otomatis akan sedikit naik dari nada yang semestinya. semakin tinggi nadanya pergeseran nadanya juga semakin banyak. Hal ini dipengaruhi oleh tehnik dan pernapasan vokalis jawa. Karena semakin tinggi nadanya memerlukan udara dan tekanan yang semakin tinggi. (wawancara, 20-07-2016)

c.2 Menyusun Nada Laras pelog

Proses selanjutnya yakni membuat nada-nada pada laras pelog. Pada *larasan* gamelan jawa terdapat sistem *tumbuk* (bertemu), yakni bertemunya nada yang sama antara laras slendro dan laras pelog. Karawitan gaya Surakarta mengenal dua jenis *larasan tumbuk* yakni *larasan tumbuk* pada nada *nem* atau *larasan tumbuk* pada nada *lima*. Dewasa ini *larasan tumbuk nem* lebih populer dari pada *larasan tumbuk lima*. Hampir semua gamelan-gamelan baru selalu di *laras tumbuk nem*. Berdasarkan fenomena di atas maka penelitian ini difokuskan pada *larasan tumbuk nem*.

Pada *larasan tumbuk nem* nada yang sama yakni *nada nem* slendro dengan *nem pelog* dan *lima* slendro

setara dengan *papat* pelog. Selanjutnya nada yang sama tersebut digunakan sebagai *pijikan* dalam menyusun laras pelog. Nada *nem* dan diambil dari nada *enem* dan nada *papat* (4) diambil dari nada 5 slendro. Dari nada *enem* (6) dan *papat* yang telah didapatkan kemudian mencari nada 5 pelog. Cara yang digunakan untuk menentukan nada 5 pelaras yakni dengan cara menyuarakan rangkaian nada 6 5 4. Pada proses ini pelaras pada umumnya mengandalkan intuisinya dengan berdasar pada perasaan enak dan tidak enak. Tentu saja perasaan enak dan tidak ini sangat fleksibel, setiap orang akan memiliki ukuran masing-masing. Di sinilah keunikan dari *larasan* gamelan jawa, perbedaan-perbedaan yang muncul tersebut tidak menjadi permasalahan tetapi disikapi sebagai kekayaan yang memperkaya ragam *larasan* gamelan.

Nada 5 yang telah telah didapatkan kemudian digunakan untuk melaras rebab sampai mendapatkan senggrenan yang enak. Berdasarkan *senggrenan* rebab tersebut maka nada 5 dan 1 pelog (*kempyung*) telah didapatkan. Sampai pada proses ini proses membuat nada pelog telah mendapatkan nada 6 5 4 dan 1.

Proses selanjutnya mencari nada 3 (*telu*). Untuk mendapatkan nada 3 *pelaras* juga menggunakan ketajaman instingnya terhadap nada-nada dengan cara menyuarakan dari nada 6 5 3. Dalam menentukan nada 3 (*telu*) ini pelaras harus mempertimbangkan bahwa nada 3 (*telu*) pelog harus di bawah nada 3 (*telu*) slendro. Untuk mendeteksi selisih perbedaan nada ini *pelaras* menggunakan ombak suara. Apabila nada 3 (*telu*) slendro dan 3 (*telu*) pelog dibunyikan bersama-sama terjadi ombak cepat menandakan selisih nada jauh dan apabila ombak suara lambat maka selisih nadanya dekat.

Nada 3 (*telu*) yang didapat kemudian digunakan untuk mencari nada 2 (*loro*). Nada 2 secara posisi terletak diantara nada 1 (*siji*) dan 3 (*telu*). Proses mendapatkan nada 2 (*loro*) ini pelaras menggunakan insting kepekaan nadanya dengan melagukan nada 1 2 3. Melagukan rangkaian nada ini dilakukan secara berulang-ulang sampai mendapatkan urutan nada yang diyakini. Dalam menentukan nada 2 ini pelaras harus mempertimbangkan rangkaian pada *pathet* pelog *nem* dan *pathet* pelog *barang*. Pelog *pathet enem* memiliki *jangkah* nada antara nada 1 dengan nada 2 pendek. Sedangkan untuk nada pelog *barang* meminta nada 2 lebih tinggi dibandingkan nada 2 pelog *pathet nem*. Pada posisi ini *pelaras* biasaya membuat nada 2 ditengah nada 2 pelog *nem* dan

2 pelog *barang*.

Proses terakhir dari penyusunan nada pelog yakni mencari nada 7 (*pitu*). Menentukan nada 7 ini pelaras memiliki dua pertimbangan yang saling bertolak belakang. Apa bila *jangkah* nada 6 dengan 7 dekat maka *larasan* pada pelog *pathet barang* menjadi *luruh* dan apabila *jangkah* 6 dengan 7 jauh *larasan* menjadi *pernes*. Sebagai ukuran dalam menentukan batas pergeseran nada tersebut *pelaras* menggunakan nada 1 slendro sebagai patokan. Apabila nada 7 dengan nada 1 slendro dibunyikan bersama-sama terjadi ombak (*kepyur*) sangat cepat *embat kerep* maka jarak antar 6 pelog dan 7 dekat dan karakter *larasan* menjadi *luruh*, sedangkan apabila nada 7 dan 1 slendro miliki ombak *kerep* (cepat) maka jarak 6 dengan 7 jauh maka karakter *larasan* menjadi *pernes*.

d. Faktor yang Mempengaruhi dalam Menentukan *Embat*

Sarno dalam menentukan *embat* gamelan selalu mempertimbangkan lokasi dan juga fungsi dari gamelan tersebut. Dewasa ini fenomena dimasyarakat berkembang karawitan gaya Surakarta yang berkarakter *luruh* dan karawitan gaya Semarang yang memiliki karakter *pernes*. Dari pemahaman ini Sarno selalu menjelaskan kepada pemesan perbedaan karakter *larasan* tersebut dan mendiskusikan dengan pemesan jenis *larasan* yang dikehendaki.

Menurut penuturan beberapa pelaras, mereka akan membuat *larasan pernes* ini saat mendapatkan pesanan dari dalang dan juga kelompok-kelompok karawitan yang banyak memainkan gending-gending semarangan. *Embat pernes* ini sekarang lebih berkembang. Menurut sarno sejak pertama mendapatkan pesanan gamelan yakni tahun 1998 ia selalu menggunakan *larasan pernes*. Pernah suatu ketika ia membuat *larasan luruh* untuk salah satu pesannya, akan tetapi ia mendapat komplain dari pelanggannya yang merasakan larasanya kurang enak. Kemudian dia rubah ke *embat pernes* baru merasakan *larasan* gamelannya sesuai dengan yang diinginkannya.

Bram Palgunadi berdasarkan hasil wawancara dari beberapa pelaras seperti Prawira, Wignyo Rahardjo, Widodo dalam salah satu blognya menuturkan pembuatan *embat* Gamelan dipengaruhi oleh fungsi gamelan tersebut. Gamelan untuk upacara dikeraton, gamelan untuk beksan, dan gamelan untuk pakeliran memiliki penggarapan *embat* yang berbeda. Adapun pembagian *embat* tersebut dije-

laskan sebagai berikut: Gamelan yang dipakai sebagai pengiring upacara (di keraton-keraton Jawa), lazim disebut 'gamelan pakurmatan', umumnya menggunakan wilayah susunan nada yang relatif rendah (*embat andhap*). Hal ini, dimaksudkan untuk menghasilkan kesan agung. Pola permainan-nya karawitan-nya, lazimnya juga dilaksanakan dalam kecepatan yang relatif sangat lambat, tetapi harus menghasilkan suara yang keras. Karenanya, lalu diperlukan ukuran fisik bilah-bilah rickan gamelan yang berukuran tebal, besar, dan relatif sangat panjang. Hal ini, dimaksudkan supaya dihasilkan amplitudo getaran yang besar dan tidak segera hilang jika bilah tersebut ditabuh/dibunyikan dalam kecepatan yang sangat lambat.

Gamelan yang dipakai sebagai pengiring 'bek-san' (tarian), umumnya menggunakan wilayah susunan nada yang relatif agak rendah (*embat madya*). Pola permainan-nya karawitan-nya, lazimnya dilaksanakan dalam kecepatan yang relatif beragam, tetapi tidak sampai mencapai kecepatan sangat tinggi (jika dilakukan juga, akan mempersulit penari). Karenanya, lalu diperlukan ukuran fisik bilah-bilah rickan gamelan yang berukuran relatif agak tebal, agak besar, dan tidak terlalu panjang. Hal ini, dimaksudkan supaya dihasilkan amplitudo getaran yang besar, tetapi tidak segera hilang jika bilah tersebut ditabuh/dibunyikan dalam kecepatan yang relatif agak lambat.

Gamelan yang dipakai sebagai pengiring pagelaran wayang kulit purwa atau wayang orang, umumnya menggunakan susunan nada yang relatif tinggi (*embat inggil*). Pola permainan karawitan wayangan, lazimnya dilaksanakan dalam kecepatan yang relatif cepat sampai sangat cepat. Dan hanya sesekali, menggunakan irama yang sangat lambat. Misalnya, saat dilakukan 'sirepan'. Karenanya, lalu diperlukan ukuran fisik bilah-bilah rickan gamelan yang berukuran tidak terlampau tebal, relatif kecil, dan relatif sangat pendek. Hal ini, dimaksudkan supaya dihasilkan amplitudo getaran yang tidak terlampau besar dan segera hilang jika bilah tersebut ditabuh/dibunyikan dalam kecepatan yang sangat cepat. (<https://www.facebook.com/notes/bram-palgunadi/nada-gamelan-jawa-yang-ajaib/477567258936194/>)

e. Membuat Wilayah Nada

Wilayah nada atau *teba* nada merupakan rangkaian nada-nada yang dihasilkan dari bunyi semua instrumen seperangkat gamelan. Gamelan

jawa terdiri dari berbagai instrumen yang memiliki ukuran dan bentuk yang beragam menghasilkan nada pada wilayah frekuensi suara yang berbeda-beda. *Ricikan* demung, *ricikan* saron, *ricikan* saron penerus yang memiliki bentuk bilah sama dengan ukuran yang berbeda-beda menghasilkan frekuensi yang berbeda-beda pula. Demikian gong, kempul, kenong, bonang, dan lain sebagainya. Berbagai *ricikan* tersebut menghasilkan frekuensi yang beragam dan menjadi satu kesatuan bunyi yang utuh. Adapun wilayah nada pada gamelan jawa dapat di gambarkan sebagai berikut:

Wilayah nada slendro

$\underline{2\ 3\ 5\ 6}\ \underline{1\ 2\ 3\ 5\ 6}\ \underline{1\ 2}$
Gby 1 Gby 2 Gby 3 Gby 4 Gby 5 Gby 6

Dari daftar di atas terlihat bahwa dalam seperangkat gamelan laras slendro memiliki enam gembyangan 2, lima gembyangan 3, lima gembyangan 5, lima gembyangan 6, dan lima gembyangan 1.

Wilayah nada laras pelog

$\underline{2\ 3\ 5\ 6\ 7\ 1}\ \underline{2\ 3\ 5\ 6\ 7\ 1}\ \underline{2}$
Gby 1 Gby 2 Gby 3 Gby 4 Gby 5 Gby 6

Laras pelog memiliki enam *gembyangan* 2, lima *gembyangan* 3, lima *gembyangan* 5, lima *gembyangan* 6, lima *gembyangan* 7 dan lima *gembyangan* 1. Pada laras pelog terdapat nada 4, akan tetapi tidak semua instrumen memiliki hanya balungan, bonang, bonang penerus, slenthem. Menurut pandangan Sri Hastanto nada 4 ini bukan nada pokok, karena dalam praktiknya nada 4 banyak digunakan sebagai nada alternatif. Keterangan lebih lanjut tentang fungsi nada *papat* dapat di baca dalam penelitian Sri Hastanto yang berjudul *ngeng* dan *reng*.

Menurut panggiyo proses melaras gamelan diutamakan *ricikan* memiliki wilayah *gembyang* yang berbeda-beda, diantaranya *gender*, *saron*, dan *peking*. Hal ini guna mewadahi wilayah nada dalam satu set gamelan. lebih lanjut sarno menambahkan bahwa dalam melaras gamelan idealnya diawali dari *gender* kemudian *bonang* dan *bonang penerus*. Ke tiga instrumen tersebut memiliki wilayah nada yang luas dan hampir mewadahi seluruh wilayah nada satu set gamelan. di samping itu ke tiga instrumen tersebut juga memiliki 4 level *gembyangan*. Menurut sarno dalam membuat *gembyangan* ada beberapa hal yang perlu diperhatikan. Untuk *gembyang* nem 6 ke bawah yakni *gembyang* 3, 5, 6, 1, 2, 3, 5, 6 dibuat pleng sedangkan *gembyangan* 1, 2, 3 lebih tinggi dari *gembyangan* 4, 5

6 ke atas dibuat pleng (tidak ngombak). (keterangan lebih lanjut akan dibahas pada sub bab ngembat). Adapun beberapa instrumen yang memiliki gembyangan di atas 1, 2, 3 yakni instrumen saron barung, peking, gender penerus, bonang barung, bonang penerus, gambang, siter.

Tahapan selanjutnya adalah melaras instrumen lain dengan mengacu pada larasan gender, bonang, dan bonang penerus. diawali dari melaras balungan yakni demung, saron, dan peking dengan mengacu pada gender, dan bonang penerus. Slenthem, kenong, gambang yang terwadahi oleh gender dengan saron. Kempul mengacu pada slenthem. Kenong menggunakan demung karena terdapat nada 7 dan 1.

Dalam pelarasan gamelan, pemahaman tentang kesetaraan nada pada wilayah nada yang sama ini terdapat 2 pendapat yang berbeda. Terdapat pendapat bahwa pada tiap instrumen meski di wilayah nada yang sama dapat dilaras berbeda. Salah satu contoh nada *Nem* gembyang atas pada ricikan slenthem dilaras lebih rendah dari pada nada *nem* pada gender. Demikian halnya suwukan *nem* dilaras lebih rendah dari pada *nem gembyang* bawah bawah pada *ricikan* slenthem. Menurut suraji perbedaan nada setiap instrumen tersebut dapat memunculkan karakter tiap instrumen. Sehingga gamelan saat dimainkan tidak perlu dipukul terlalu keras. Di sisi lain selisih nada tersebut ketika dibunyikan bersama-sama akan menghasilkan ombak suara yang dapat memberikan rasa musikal tersendiri.

Sarno memiliki pendapat bahwa pada wilayah nada yang sama nada lebih enak dibuat *pleng*. Terutama pada slenthem, demung, saron dan suwukan. Khusus untuk suwukan 1 slendro dapat dibuat lebih besar sedikit karena dalam penggunaannya suwukan 1 slendro juga digunakan untuk suwukan barang. Pendapat ini berdasarkan pada pemahaman bahwa instrumen balungan dan suwukan berperan *nyelehi wiledan* (akhir dari lagu) dari *ricikan* garap. Akhir dari lagu tersebut (*seleh*) apa bila suara tidak *pleng* (ngombak) terasa tidak enak. (Disarikan dari pendapat Suraji dan Sarno pada beberapa kali wawancara)

Dua pendapat di atas saling bertolak belakang. Suraji lebih senang dengan adanya ombak suara pada *ricikan* slenthem dan juga suwukan, akan tetapi Sarno cenderung pada *larasan pleng* pada instrumen-instrumen yang bertugas *nyelehi wiledan*. Dua pendapat ini memiliki kekuatan masing-masing dan tidak perlu untuk mencari titik temu.

Keberagaman ini merupakan salah satu kekayaan *larasan* gamelan jawa yang harus dijaga.

4.2 Melaras *Ricikan*.

Ricikan gamelan berdasarkan bentuknya dapat dipilahkan menjadi dua, yakni ricikan berbentuk bilah dan ricikan berbentuk pencon. Bentuk yang berbeda ini menghasilkan warna suara yang berbeda pula. Disamping itu juga perbedaan bentuk tersebut juga berpengaruh terhadap sistem getar dalam memproduksi suara. Perbedaan bentuk dan sistem getar tersebut menuntun pelaras untuk memberikan perlakuan yang berbeda untuk masing-masing instrumen. Pada penelitian ini tidak akan meneliti proses pelarasan semua instrumen gamelan. penelitian difokuskan pada tehnik dan proses pelarasan gong dan gender. Dipilihnya dua instrumen tersebut berdasarkan persamaan tehnik melaras dan sistem getar instrumen. Gong yang terdiri dari kempul, suwukan dan gong *gede* mewakili instrumen berbentuk pencon, karena gong dipandang memiliki sistem getar yang paling rumit diantara semua jenis instrumen berbentuk pencon.

Gender merupakan instrumen berbentuk bilah yang dalam sistem produksi suaranya memadukan antara bilah sebagai sumber bunyi dan juga tabung berbentuk silinder sebagai resonator (penguat suara). Menarik untuk melihat proses pelarasan gender karena terdapat hubungan antara bilah dengan resonator penguat suara. Dua unsur ini tentu terdapat proses pelarasan sehingga dapat menghasilkan suara yang diinginkan. Dengan melihat kompleksitas pelarasan gender dipandang dapat mewakili proses pelarasan bilah pada ricikan gamelan.

a. Melaras Gender

Ricikan bilah pada perangkat gamelan jawa terdiri dari gender barung, gender penerus, gambang, slenthem, demung, saron barung, dan saron penerus. Dari sekian instrumen tersebut gambang, demung, saron barung, dan saron penerus memiliki resonator yang menjadi satu. Sedangkan gender barung, gender penerus dan slenthem memiliki resonator perbilah yang terletak dibawah setiap bilah. Bilah di sini difungsikan sebagai sumber getar yang menghasilkan frekuensi yang kemudian diperkuat oleh tabung resonator. Terdapat hubungan yang signifikan anatara bilah dengan tabung resonator karena pada prinsipnya tabung resonator dapat berfungsi dengan maksimal apabila sumber suara

dengan tabung resonator memiliki frekuensi yang sama. AL. Suwardi menyatakan Frekuensi bilah dipengaruhi tegang lentur bilah, sedangkan untuk frekuensi tabung di pengaruhi kedalaman tabung dan ukuran lebar mulut tabung. (Disampaikan pada perkuliahan matakuliah organologi akustika I). Adapun proses pelarasan gender dapat dijabarkan sebagai berikut:

a.1 Melaras bilah

Melaras gender pada umumnya dilakukan pertama pada urutan kerja pelarasan gamelan karena biasanya digunakan untuk membuat *babonan* (induk) laras. (proses *mbabon* telah dibahas pada sub bab *mbabon*). Bagi yang belum mempunyai gamelan satu perangkat biasanya pertama kali memiliki gender terlebih dahulu.

Sebelum dilaras terlebih dahulu mendeteksi nada gender dengan cara dimainkan terlebih dahulu. Kemudian bilah gender di *tinting* (dipukul) satu persatu guna memastikan pergeseran nada. pada umumnya pergeseran nada bergerak semakin kecil, karena karakter dari tembaga perunggu semakin lama nadanya akan berubah semakin tinggi.⁴ Untuk mendeteksi seberapa besar pergeseran nada tersebut pelaras akan memukul bilah pada satu gembyangan. Apa bila gembyangan tersebut terjadi ombak nada yang tidak diinginkan pertanda terjadi pergeseran nada dan bilah tersebut perlu untuk dilaras.

Setelah didapatkan bilah yang dilaras kemudian mendeteksi seberapa banyak perseran nadanya dengan menggunakan malam ataupun tanah liat yang ditempelkan di bagian tengah atau pinggir bilah. Tujuan ditempel bilah tersebut guna menurunkan frekuensi bilah. Semakin banyak malam yang ditempelkan maka nada akan semakin rendah. Pelaras kemudian mencoba bilah tersebut dengan mengurutkan dua atau tiga nada di sampingnya sekaligus gembyang nadanya. Proses ini dilakukan berulang-ulang sampai mendapatkan frekuensi yang diinginkan.



Gambar 1. Mengurutkan nada dengan menggunakan tanah liat. Foto: Risnandar

Bilah yang dilaras selanjutnya di *kerok* (ditipiskan) pada bagian dalamnya dengan menggunakan kikir atau mesin gerenda. Menurut AL Suwardi Dalam proses menipiskan bilah tersebut perlu memahami sifat dari instrumen berbentuk bilah. Tinggi rendah frekuensi bilah ditentukan oleh ketegangan dan kelenturan bilah tersebut. Semakin tinggi nadanya berarti bilah semakin tegang sehingga bilah bergetar semakin cepat. Guna melenturkan bilah pelaras perlu menipiskan bagian tengah bilah dan untuk menegangkan ditipiskan pada bagian pinggir bilah.



Gambar 2. kiri merendahkan nada dengan mengeruk bagian tengah bilah, kanan meninggikan nada dengan mengeruk bagian tepi bilah
Foto : Risnandar

Bilah yang telah selesai selanjutnya ditaruh diatas gender untuk kemudian dicoba satu persatu. Dalam proses mencoba satu persatu tersebut pelaras selalu memperhitungkan kesesuaian jangkah dengan nada disampingnya dan juga *gembyangannya*. Proses ini berjalan sampai semua nada terselesaikan.

a.2 Melaras Bumbung

Bumbung merupakan tabung berbentuk silinder yang terbuka bagian atasnya. Bumbung gender pada zaman dahulu terbuat dari kayu dan bambu, sekarang bumbung umumnya terbuat dari logam seng atau kuningan. Bumbung terletak dibawah bilah gender yang berfungsi sebagai resonator atau penguat bunyi. Menurut Al. Suwardi bumbung gender dapat berfungsi secara maksimal apabila frekuensi bilah sama dengan frekuensi rongga udara dalam bumbung. Dengan adanya dua

frekuensi yang sama tersebut maka getaran yang dihasilkan bilah akan menggetarkan rongga udara dalam tabung sehingga suara akan menjadi lebih keras. (Disampaikan pada perkuliahan Akustika). Berdasarkan pemahaman pelarasan bumbung gender dapat dijelaskan sebagai berikut:

bumbung yang berbentuk tabung silinder bagian atas terbuka dapat disebut mulut tabung dan tertutup pada bagian bawahnya. Mulut tabung ini berfungsi untuk memasukkan frekuensi kedalam tubuh tabung. Mulut tabung ini berfariasi, nada 3 sampai nada 6 terbuka secara utuh sedangkan dari nada t samapai dengan 6 gembyang terendah terdapat penyekat. Sekat tersebut berfungsi sebagai pengatur frekuensi, semakin kecil mulut tabung makan frekuensi akan semakin rendah.

Besar kecil frekuensi dalam tabung resonator di samping dipengaruhi lebar mulut tabung juga dipengaruhi oleh ke dalaman tabung resonator. Semakin dalam dan besar rongga tabung maka frekuensi akan semakin rendah. Untuk mengatur kedalaman tabung pada bagian bawah resonator diberi penutup. Prinsip yang digunakan oleh pelaras adalah semakin dalam tabung maka bunyi akan semakin rendah. Oleh karenanya pada ricikan gender dapat dilihat bahwa penutup tabung semakin rendah nadanya maka penutup juga semakin ke bawah.

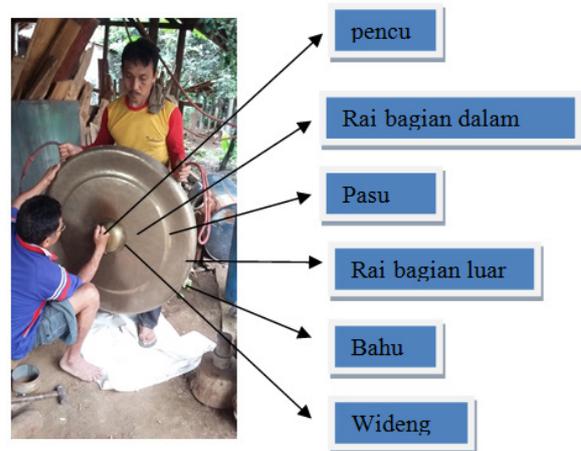


Gambar 3. Kiri Menyesuaikan frekuensi bilah dengan tabung, kanan mengatur kedalaman tabung

b. Melaras gong.

Gong merupakan *ricikan* terbesar dibandingkan *ricikan* berbentuk *pencon* lainnya. Gong dapat dipilah menjadi tiga, yakni kempul, suwukan, dan gong *ageng* (besar) gong *ageng* dalam penelitian disebut gong. untuk mendukung pada penjelasan

teknik pelarasan pada instrumen gong perlu disebutkan bagian-bagian dari instrumen gong.



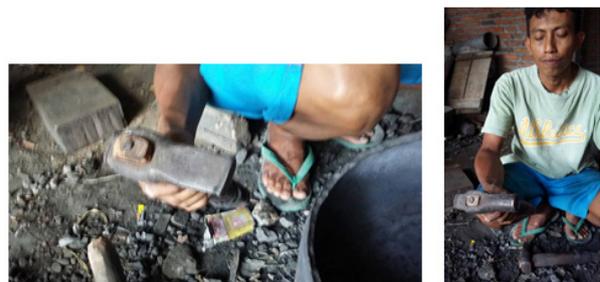
Gambar 4 Bagian-bagian pada gong

Bagian-bagian pada instrumen gong tersebut memiliki fungsi masing-masing terkait dengan produksi suara. Pencu adalah bagian yang dipukul saat gong dibunyikan merupakan bagian sumber getaran. Rai adalah bagian yang bergetar dan menghasilkan suara. Rai merupakan tempat yang sangat penting dalam mengatur frekuensi suara gong. pasu secara kasat mata terlihat sebagai pembatas antara rai bagian dalam dan rai bagian luar merupakan penyekat yang berfungsi sebagai pembagi ketegangan rai. Dengan adanya pasu instrumen gong dapat memproduksi suara panjang dan jernih. Dalam pelarasan rai merupakan tempat terpenting untuk diatur ketegangannya. Berikut dijelaskan proses pelarasan kempul, suwukan, dan gong.

b.1 Melaras kempul

b.1.1 Metak

Metak merupakan proses awal dari proses pelarasan kempul. Metak merupakan proses meratakan rai, mengatur ketegangan rai dan juga menekan permukaan rai bagian luar supaya lebih rendah dibandingkan dari rai bagian dalam.



Gambar 5 Kiri Palu Gepeng, kanan Palu Dedeg

Peralatan yang digunakan berupa:

1. palu yakni palu dedeg
2. palu gepeng
3. balok kayu dengan panjang 7 meter dan diameter 30 cm yang pada bagian ujung kayu dikaitkan dengan balok kayu dengan ketinggian kurang lebih 80 cm
4. pelandes papan kayu yang pada bagian tengah dilubangi dengan diameter 30 untuk meletakkan pencu. Jika tidak papan kayu maka tanah dibawah balok kayu dilubangi melubangi sebagai tempat menaruh.
5. Batang besi dengan diameter 10 cm, panjang 50 cm.



Gambar 6. kiri metak dari luar, kanan metak dari dalam
Foto: Risnandar

Adapun tahapan pengerjaan petakan sebagai berikut: Tahap awal adalah meratakan dan mengatur ketegangan rai bagian dalam dan rai bagian luar. Kempul diletakkan secara tengkurap atau terlentang kemudian dari atas ditaruh besi dengan panjang kurang lebih 50 cm yang diposisikan secara berdiri. Besi tersebut dari atas ditekan menggunakan balok kayu dengan diberi beban tiga sampai dengan lima orang dewasa (kurang lebih 180kg-300kg) dengan cara duduk di atas balok kayu. Selanjutnya batang besi yang menekan rai kempul menjadi acuan untuk memalu. Proses petak ini berguna untuk mengatur ketegangan rai bagian luar yang berguna untuk mendapatkan dasar suara kempul.

Tahap selanjutnya adalah merendahkan rai bagian luar dengan cara yang sama dengan proses di atas. Akan tetapi pada proses ini tekanan batang besi yang ditekan dengan balok dan intensitas pukulan palu lebih diperkuat. Merendahkan rai bagian luar ini berguna untuk mendapatkan suara menggaung atau memperpanjang resonansi suara kempul.

b.1.2 Mendapatkan Suara Dasar

Mendapatkan suara dasar yakni proses mengatur ketegangan rai bagian dalam. Adapun peralatan yang digunakan : palu mendak, palu gepeng, dan tanah liat atau malam. Palu mendak untuk memukul rai kempul dari bagian atas sedangkan palu gepeng digunakan untuk utuk daerah pasu.



Gambar 7. Kiri Tanah liat ditempel di pencu, tengah tempat yang dipukul, kanan tempat yang ditempel tanah liat dan dipukul.

Rangkaian urutan proses pengerjaan diawali dengan menempel satu kepal tanah liat pada bagian pencu bagian dalam. Kempul dibunyikan, apabila bunyi menjadi nyaring maka rai bagian dalam dekat dengan pencu perlu *dikendoni* (dikurangi ketegangannya) dengan cara dipalu pada rai bagian dalam dekat dekat pencu. Pada tahap ini apabila pencu diberi tanah liat belum mendapatkan suara jernih maka bagian yang perlu diberi tanah liat dipindah pada rai bagian dalam dekat dengan pasu, kemudian pada titik tempat tanah liat tersebut dipalu guna mengurangi ketegangannya.

b.1.3 Mengatur Tinggi Rendah Suara

Tinggi dan rendah suara pada dasarnya didapat dengan mengatur tingkat ketegangan pada rai bagian dalam. Semakin tegang akan menghasilkan frekuensi yang semakin tinggi, sedangkan untuk merendahkan dengan mengurangi ketegangannya. Pada ricikan kempul terdapat dua tahapan yang mempengaruhi tinggi rendah frekuensi suara, yakni proses menghaluskan dan proses mengatur ketegangan rai bagian dalam.

Alat yang diperlukan dalam proses mengatur tinggi rendah suara sebagai berikut:

1. Mesin Gerenda
2. Kikir
3. Pasah tembaga
4. Palu mendak
5. Palu gepeng

6. Amplas halus
7. Air yang dialirkan melalui selang kecil



Gambar 8. Proses menghaluskan permukaan kempul
Foto: Risnandar

Menghaluskan permukaan kempul merupakan proses mengikis lapisan luar dengan sampai mendapatkan warna kuning dan halus. Pertama permukaan kempul digerenda secara menyeluruh, selanjutnya dikikir, dipasah dan terakhir diampas dengan amplas halus. Pada proses menghaluskan tersebut secara otomatis mengurangi ketebalan permukaan kempul. Hal ini secara otomatis nada akan menjadi besar dari sebelumnya. Oleh karenanya pengrajin harus mampu mengatur ketebalan rai karena kalau terlalu tebal suaranya akan budeg dan kalau terlalu tipis suaranya kurang jernih.

Tahapan selanjutnya yakni mengatur ketegangan rai guna mendapatkan frekuensi yang diinginkan. Tahapan ini dimulai dengan mengatur ketegangan rai bagian dalam. Menata ketegangan rai bagian ini dilakukan dari dalam kempul. Diawali dari daerah dekat pasu bergeser secara berkeliling secara penuh. Setelah mendapatkan nada yang diinginkan menjadi acuan dalam menata ketegangan rai bagian luar. dalam mlaras kempul ini frekuensi pada rai bagian dalam harus sama dengan rai bagian luar.

Dalam melaras kempul ataupun gamelan yang memiliki bentuk pencon terdapat salah satu pemahaman dalam meninggikan dan merendahkan frekuensi/nada. untuk meninggikan nada daerah yang dipukul adalah bagian rai dipukul dari dalam pada daerah tengah-tengah rai atau dipukul daerah dekat pencu atau dekat pasu dipukul dari luar. sedangkan untuk merendahkan dipukul daerah tengah rai dipukul dari luar.

c. Melaras Suwukan

Suwukan merupakan instrumen seperti kempul akan tetapi memiliki bentuk yang lebih besar, suara yang lebih rendah, serta suara memiliki ombak. Dalam pelarasan suwukan proses awal sampai dengan proses menghasilkan suara dasar secara

umum sama tehnik pelarasan kempul. Hal yang berbeda adalah pada saat menata frekuensi rai. Kalau pada kempul rai bagian luar dan rai bagian dalam memiliki frekuensi sama, pada suwukan kedua rai memiliki frekuensi yang berbeda. Perbedaan frekuensi inilah yang pada akhirnya membentuk gaung atau gema. Gamelan jawa pada umumnya memiliki suwukan laras slendro = 2,1,6 dan laras pelog 2,1,7. Menurut sarno larasan suwukan gamelan gaya surakarta idiealnya suwukan nada 2 (ro), 1 (ji), dan 7 (pi) tidak bergema atau bisa bergema satu kali dengan jarak getar jarang. Untuk suwukan nada 6 (nem) bergema sebanyak enam kali dengan jarak getar yang rapat.

Menurut AL Suwardi ombak suara dihasilkan dari dua frekuensi yang berbeda berbunyi secara bersamaan. Perbedaan frekuensi ini semakin jauh maka menghasilkan ombak suara semakin cepat. Ombak suara yang dihasilkan oleh ricikan suwukan tersebut merupakan hasil dari bunyi dua frekuensi yang dihasilkan dari rai bagian luar dengan rai bagian dalam. Dalam pelarasannya rai bagian dalam dilaras sedikit tinggi dari pada rai bagian luar.

Adapun proses pelarasan suwukan sebagai berikut. Tahap awal adalah dengan menata ketegangan rai bagian luar dan rai bagian dalam guna mendapatkan dasar suara. Tahap berikutnya mencari nada yang diinginkan. Proses dimulai dari rai bagian dalam, kemudian dilanjutkan rai bagian luar. Pada tahapan ini, nada ke dua rai dibuat sama sehingga belum terjadi ombak. Tahap berikutnya adalah membuat ombak suara dengan meninggikan rai bagian dalam.

d. Melaras Gong

Untuk pelarasan gong secara umum sama dengan tehnik pelarasan suwukan. Hal yang berbeda pada proses melaras gong adalah durasi ombak suara yang berjumlah antara enam sampai dengan delapan kali. Sama seperti halnya larasan suwukan, ombak suara ini dihasilkan dari perbedaan nada rai bagian dalam dengan rai bagian luar. Dalam membuat ombak terdapat dua cara yakni dengan merendahkan rai bagian luar dan meninggikan rai bagian dalam. cara yang pertama yakni merendahkan rai bagian luar ini kurang menguntungkan karena suara bisa menjadi nggembor (cacat). Sedangkan cara meninggikan rai bagian dalam lebih menguntungkan. Karena dengan ditinggikan rai bagian dalam berarti permukaan rai semakin tegang, sehingga suara yang dihasilkan semakin panjang.

5. KESIMPULAN

Penelitian pelarasan gamelan ini pada dasarnya ingin melihat berbagai problematika yang terdapat pada pelarasan gamelan. Dewasa ini sistem regenerasi dan juga transfer ilmu pelarasan gamelan belum berjalan dengan baik. Dikhawatirkan keahlian melaras gamelan akan semakin mengalami distorsi seiring dengan meninggalnya para empu pelaras gamelan. Dengan didokumentasikannya proses pelarasan ini sedikit banyak memberikan kontribusi pada menjaga keberlanjutan transfer *knowledge* keilmuan pelarasan gamelan

Teknik pelarasan gamelan secara umum dapat dikelompokkan menjadi dua jenis, yakni pelarasan bilah dan pelarasan pencon. Pada ricikan berbentuk bilah pada dasarnya tinggi rendah nada dipengaruhi oleh tegang dan lentur bilah. Untuk melenturkan bilah adalah dengan mengeruk bagian tengah dan menegangkan bilah dengan mengeruk bagian samping. Pada instrumen pencon, untuk mengatur tinggi rendah nada terletak pada ketegangan rai. Semakin tegang rai maka nada akan semakin tinggi.

Embat pada larasan gamelan merupakan hal yang vital dalam pembentukan karakter larasan gamelan. Bagi pelaras bukan pekerjaan mudah dalam menentukan embat. Laku spiritual merupakan salah satu cara bagi pelaras untuk meningkatkan konsentrasi dan sekaligus memperkuat keyakinan terhadap pekerjaan yang berat tersebut. Dalam menentukan embat pelaras dipengaruhi oleh berbagai faktor. Faktor tersebut dapat diklasifikasikan menjadi faktor internal dan faktor eksternal. Faktor internal meliputi karakter pelaras, situasi psikologis pelaras, dan juga bekal kesenimanannya yang dimilikinya. Faktor eksternal meliputi lingkungan, fungsi gamelan, dan juga keinginan dari pemesan gamelan.

Demikian penelitian ini dapat dilakukan. Hasil dari penelitian ini masih jauh dari kata sempurna. Setelah menyelesaikan penelitian ini penulis mendapatkan berbagai pertanyaan yang memberikan inspirasi pada penelitian-penelitian selanjutnya.

Catatan Akhir

¹ (<https://id-id.facebook.com/notes/bram-palgunadi/nada-gamelan-jawa-yang-ajaib/477567258936194/>).

² (Disarikan dari pendapat pengrawit-pengrawit di Surakarta dan sekitarnya)

³ Wawancara panggio 25-05-2-16 di ISI Surakarta

⁴ Apabila pergeseran nadanya ke bawah maka dapat

dipastikan terjadi kerusakan pada bilah tersebut. Bilah tersebut retak atau proses penempaan tidak maksimal sehingga terdapat rongga pada bilah.

6. KEPUSTAKAAN

Ahimsa Putra, H.S. *Strukturalisme Levi-strauss: Mitos dan Karya Sastra*. Yogyakarta: Galang Press Yogyakarta, 2001.

Ahimsa-Putra, H.S. "Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya: Tekstual, Kontekstual dan Post-Modernistis" dalam *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press, 1999.

Martopangrawit. *Pengetahuan Karawitan*. Surakarta: ASKI, 1972.

Pradjapangrawit. *Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan: Wedhapradangga (Serat Saking Gotek)*. Surakarta: STSI Press, 1990.

_____. *Bothèkan Karawitan I*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002.

Sri Hastanto. *Ngeng dan Reng: persandingan sistem pelarasan gamelan ageng Jawa dan kebyar Bali*.

Warsadinigrat. *Serat Sesorah Gamelan*. Surakarta, 1920.

Webtografi

<https://id-id.facebook.com/notes/bram-palgunadi/nada-gamelan-jawa-yang-ajaib/477567258936194/>

Narasumber

Al. Suwardi 65 tahun, Dosen Jurusan Karawitan ISI Surakarta

Panggiyo 64 tahun, Dosen Jurusan Karawitan ISI Surakarta

Sarno 63 tahun, Pengrajin Gamelan Desa Sempukurep, Kecamatan Sidoharjo, Kabupaten wonogiri.

Suraji 55 tahun, Dosen Jurusan Karawitan ISI Surakarta

Tarno 45 tahun, Pengrajin gamelan dari Bekonang