

RICIKAN KETHUK PADA KARAWITAN JAWA GAYA SURAKARTA

Joko Purwanto

Jurusan Karawitan
Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta

Abstract

To date, apart from being recognized as one of the structural instruments of the Javanese gamelan, the kethuk has rarely been a topic for discussion. It is as though its existence is no more than a supplementary instrument in a gamelan ageng ensemble. This article is a development of the works by Djojomojo and Sunardi Wisnusubroto which discuss the function of the ricikan kethuk, or kethuk instrument in Surakarta style Javanese karawitan. This article attempts to discover the technique, function, and existence of the kethuk in a gamelan ageng ensemble. The ideas presented in this article are developed through a bibliographical study, observation, and interviews, together with a study of commercial cassette recordings and the writer's own private collection of recordings. The results of this study show that the kethuk can be played using three different patterns, namely *limrah*, *salahan*, and *banggen*. There are two techniques used for producing sound, which result in either a long or short sound. Pitch 2 (*gulu*) on the kethuk is ideal for all *pathet* in the *slendro* tuning, and pitch *y* (*nem*) is ideal for all *pelog* *gending*. The kethuk, with its own technique, supports the tempo set by the *pamurba irama*, or the instrument which controls the tempo, namely the *kendang*. In Surakarta style Javanese karawitan, the kethuk is also important in connection with the title of a *gending*, in that it guides the other musicians in terms of their concept and patterns of treatment applied to the other instruments, in particular the *kendang*.

Key words : kethuk, Djojomojo and Sunardi, Surakarta Style Javanese Karawitan.

Pengantar

Kethuk adalah salah satu *ricikan* pada perangkat Gamelan *Ageng*. Keberadaannya dalam Perangkat Gamelan *Ageng* cukup penting. Diduga *kethuk* (bersama *kenong* dan *kemanak*) merupakan *ricikan* yang penting dalam gamelan Jawa pada awal kemunculannya. Hal ini ditandai dengan hadirnya perangkat gamelan *kemanak* atau *gending kethuk*. Di jelaskan pula pada saat itu *ricikan* yang digunakan adalah *kemanak*, *kethuk*, *kenong*, *kendang ageng*, dan *gong* (Pradjapangrawit, 1990:4). *Serat Gulang Yarya*, pada *Sekar Kinanthi* bait 8; menyebutkan *ricikan kethuk* menjadi salah satu *ricikan* Perangkat Gamelan *Ageng*. Juga pada *Sekar Maskumambang* bait 43, *ricikan kethuk* sebagai salah satu *ricikan* awal munculnya gamelan. Centini pupuh *Sekar Pocung* bait 12

menyebutkan bahwa *ricikan kethuk* menjadi unsur penting dalam sebuah *gending*. (Yayasan Centini, 1990:279).

Kethuk merupakan *ricikan* yang hanya satu suara atau satu nada, sementara *ricikan* yang lain seperti: *kenong*, *bonang*, *gender*, *slenthem* dan sebagainya, memiliki lebih dari satu nada, bahkan memiliki nada-nada yang lengkap yakni nada 1 (*barang*), 2 (*gulu*) 3 (*dhadha*), 5 (*lima*), dan nada 6 (*nem*). Dalam penataan Perangkat Gamelan *Ageng*, *kethuk* dan *kempyang* adalah sepasang *ricikan* yang tidak bisa dipisahkan baik dalam susunan (*setting*) maupun dalam sajiannya. Walaupun dalam praktiknya *kethuk* dapat berdiri sendiri dalam arti sajian sebuah *gending* tidak memerlukan *ricikan kempyang*, misalnya bentuk-bentuk *gending lancar*, *ayak-ayakan*, *srepeg*, dan bagian *merong* bentuk *gending* (*kethuk 2 kerep* dan yang lebih besar).

Sementara *ricikan kempyang* dalam praktiknya selalu mengikuti *kethuk*, belum ada *gending* tradisi Gaya Surakarta yang hanya menggunakan *kempyang* saja tanpa melibatkan *ricikan kethuk*. Dengan demikian *kethuk* lebih dominan dibandingkan dengan *ricikan kempyang*. Pernyataan yang sama disampaikan oleh Neil Sorrell, "... *The kempyang is always played with the kethuk, but the kethuk may be used on its own in certain kinds of pieces*" (... *Kempyang* selalu dimainkan dengan *kethuk*, tetapi *kethuk* bisa dimainkan sendirian tanpa *kempyang* pada *gending-gending* tertentu)(Sorrell, 1990:86). Pernyataan Sorrell ini juga mengindikasikan bahwa *kethuk* lebih dominan fungsinya dalam karawitan dibandingkan dengan *kempyang*. *Kethuk* dan *kempyang* menurut pembagian tugas yang disampaikan oleh beberapa penulis seperti: Martopangrawit, Sindu Sawarno, Rahayu Supanggah, Sumarsam, Benjamin Brinner dan Suroso, semuanya sepakat bahwa *ricikan kethuk* termasuk *ricikan* belakang (*wingking*). *Ricikan kethuk* kurang penting dibandingkan dengan *ricikan rebab* atau *kendang*, di mana *rebab* dan *kendang* setiap sajian *klenengan* (konser karawitan) *ricikan* tersebut hampir dipastikan harus ada. Sementara *ricikan kethuk* dan *kempyang* tidak harus ada, bahkan keberadaannya pun kadang-kadang tidak diperhitungkan oleh *ricikan* lain atau seniman. Seandainya tidak ditabuh atau dibunyikanpun tidak ada yang mengeluh, mengadu (*complain*) atau merasakan bahwa penyajian sebuah *gending* ada *ricikan* yang kurang.

Seorang seniman karawitan sering mengidolakan seniman (*empu*) yang terdahulu, senior, atau lebih tua, misalnya almarhum Panuju Atmosunarto diidolakan oleh seniman berikutnya yang lebih muda (karena permainan kendangnya yang bagus, trampil, *pliket*, kaya *wiledan*) . Martopangrawit diidolakan karena permainan gendernya, baik *wiled* maupun *cengkoknya* sangat beragam, trampil, kaya, memukau dan permainan rebabnya sangat bagus, dan memiliki karakter yang khas. Bei Guna Pangrawit karena sajian *rebab* yang sangat halus *wilednya* dan memiliki karakter tersendiri. Mloyowidodo karena permainan *bonang barung* yang sangat lengkap dan mumpuni serta mampu menghafal hampir

seluruh *gending* Karawitan Gaya Surakarta. Masih banyak lagi para seniman lain misalnya Rahayu Supanggah, Wakidjo, Suyadi, Mudjiono, menjadi idola atau menjadi referensi permainan para seniman muda sekarang dengan spesifikasi ricikannya masing-masing. Tetapi tidak dengan seniman yang sering memainkan *ricikan* tengah atau *wingking* bisa menjadi idola para seniman muda sekarang walaupun sajiannya yang sangat baik, mumpuni, memukau, menguasai banyak *gending*. Apa lagi *ricikan kethuk*, tidak ada seorang seniman pun yang bisa terkenal karena permainan *ketuknya* yang sangat bagus. Tidak ada para pembelajar yang mengidolakan seorang seniman karena permainan *ketuknya*. Bahkan sebaliknya, *kethuk* menjadi *ricikan* yang kurang menarik atau menjadi pilihan terakhir para seniman untuk duduk di sana dan memainkannya. Namun demikian *ricikan kethuk* menjadi pintu masuk (*entry point*) bagi para *abdi dalem* yang ingin *ngangsu*, *suwita*, mengabdikan diri di Keraton (terutama ketika Keraton Kasunanan Surakarta masih berjaya) melalui jalur karawitan. Mereka (calon *abdi dalem*) akan melewati serangkaian saringan atau ujian dan biasanya untuk mengawali pengabdianannya si calon diminta untuk memegang *ricikan* belakang (*wingking*) sebagai awal pengabdianannya (Waridi, 2000). Hal ini terjadi karena *ricikan* belakang dan terutama *kethuk* adalah *ricikan* yang dipandang paling mudah secara teknik penyuarannya maupun sajiannya dari sekian banyak *ricikan* yang ada pada perangkat gamelan *ageng*, dan juga tidak melibatkan banyak nada dalam permainannya serta harus menghafal sekian banyak *gending*.

Tidak seperti mempelajari penyuaran dan memainkan *ricikan rebab*, *kendang*, atau *gender barung* yang membutuhkan waktu cukup lama untuk dapat menguasai dengan baik, mempelajari teknik penyuaran, memainkan *ricikan kethuk* tidak membutuhkan waktu khusus. Menurut pengalaman, tidak ada atau belum pernah ada pembelajaran khusus bagaimana cara atau teknik penyuaran yang baik untuk *ricikan* struktural seperti *kempul*, *gong*, *kenong*, dan *kethuk kempyang*. Selama ini belajar *ricikan* struktural lebih difokuskan pada soal volume (keras-lirih), ketepatan menabuh, dan lain lain. Sementara soal

estetika(bagaimana memperlakukan *ricikan-ricikan* ini untuk dapat memproduksi suara yang bagus, sejauh mana atau seberapa *nggandulnya kempul, gong, dan kenong* pada sajian *gending* tertentu atau dalam irama tertentu) kurang mendapat perhatian. Komentar, saran, atau kritik (jika ada) sebatas pada kurang *nggandul* atau terlalu *nggandul* menurut ukuran rasa masing-masing. Demikian juga *ricikan kethuk kempyang* (bagaimanakah bunyi yang baik atau enak bagi pendengaran dan terutama rasa bagi seorang pengrawit untuk tabuhan *ricikan kethuk*) belum atau tidak dibicarakan secara mendetail.

Menurut Djojomojo tabuhan *kethuk* dapat diidentifikasi menurut suara yang dihasilkan yaitu *cekak* (suara pendek) dan *nggleter* (suara panjang). Lebih lanjut dijelaskan penggunaan dari keduanya yaitu teknik penyuaran *cekak* (suara pendek) digunakan untuk bentuk *gending; ayak-ayakan, srepeg, sampak, dan lancaran*. Sedangkan *nggleter* (suara panjang) digunakan untuk bentuk *gending ketawang, ladrang dan gending (bentuk gending kethuk 2 kerep keatas atau gending yang lebih besar(lebih besar artinya bentuk gending kethuk 2 kerep, kethuk 2 arang, kethuk 4 kerep, kethuk 4 arang)* (Djojomojo, t.th.).

Tidak dijelaskan lebih lanjut, suara *cekak* (suara pendek) dan *nggleter* (suara panjang) dalam arti seberapa pendek dan seberapa panjang suara itu harus diproduksi. Justru di sinilah letak permasalahannya, karena seorang pengrawit dituntut rasa estetik masing-masing dalam menyesuaikan rasa *gending* dengan irama dan *laya* yang sedang disajikan. Dalam praktiknya suara pendek tersebut bisa hanya satu pukulan, tapi juga bisa dua pukulan atau lebih. Suara *cekak* maupun *nggleter* adalah produksi suara *kethuk* yang panjang suaranya tidak melebihi sabetan balungan berikutnya. Dengan kata lain, panjang suara *kethuk* hanya di antara sabetan balungan satu ke sabetan berikutnya, sehingga jalinan suara yang diproduksi antara *kethuk* dengan *ricikan* lainnya jelas batasnya. Dengan demikian *ricikan kethuk* juga memerlukan teknik *pithetan* (tutupan), untuk mencapai atau memenuhi kebutuhan tersebut. Suara *cekak* (pendek) *kethuk* yang digunakan dalam bentuk *gending ayak-ayakan, srepegan, sampak, dan lancaran* sangat

dominan. Tabuhan *kethuk* pada bentuk *gending* tersebut sebagian besar berada di antara atau disela-sela tabuhan sabetan balungan, sehingga suaranya sangat jelas terdengar. Pada tabuhan *gending* bentuk lancaran irama lancar, letak pukulan *ricikan bonang barung* sama dengan letak pukulan tabuhan *kethuk*, hanya saja *ricikan bonang barung* nadanya berganti-ganti mengikuti alur lagu *gending* yang sedang disajikan sementara *ricikan kethuk* nadanya hanya satu.

Suara *nggleter* (panjang) untuk *gending* berbentuk *ketawang, ladrang, dan gending*, yang disampaikan Djojomojo masih belum jelas. Agar dapat memproduksi suara yang *nggleter* tentu ada teknik tabuhan tertentu. Pengalaman pembelajaran karawitan yang pernah saya alami selama ini, untuk memproduksi suara *nggleter* paling tidak ada dua teknik, yakni: *pertama*, menggunakan teknik pukulan *dara muluk* (suatu pukulan yang tidak dihitung jumlahnya dengan volume tabuhan sama rata yang diawali dengan pukulan jarang menuju kerap atau penuh sampai sekerap/se-penuh mungkin dalam kurun waktu kurang lebih satu detik) . *Kedua*, adalah teknik penyuaran *ndheruk* (istilah yang digunakan oleh Mloyowidodo untuk menerangkan teknik pukulan *kethuk*). Teknik *ndheruk* tidak diawali dengan pukulan jarang menuju kerap/penuh, tetapi sejak pertama kali memukul (dibunyikan) sudah masuk dalam pukulan kerap/penuh dengan durasi waktu kurang lebih sama. Di kalangan seniman karawitan desa terdapat teknik permainan *kethuk* (untuk bentuk *gending ketawang, ladrang dan gending*) tidak seperti yang dijelaskan sebelumnya, tetapi sebuah pola atau frase ritme tertentu yang seakan-akan menghias permainan *ricikan* lain. Teknik penyuaran dimaksud bila ditulis dengan simbol yang biasa digunakan dalam proses pembelajaran karawitan saat ini adalah;

- $\overline{+++.+}$ - o.

- pukulan *kempyang*,
- + pukulan *kethuk*,
- o pukulan kosong atau tidak memukul.

Jadi dalam satu gatra terdiri dari; *kempyang* – *kethuk* 4 kali dalam satu sabetan

balungan – kempyang – dan kosong. Ketiganya, atau semua teknik permainan *kethuk* ini digunakan oleh pengrawit, terlepas dari anggapan atau penilaian benar atau salah. Ada kebebasan berekspresi dan pilihan teknik penyuaran sesuai rasa estetik seniman masing-masing.

Pukulan *nggleter* pada *kethuk* yang digunakan untuk bentuk *gending ketawang* dan *ladrang* biasanya disertai atau dikombinasikan dengan pukulan *kempyang*, sehingga pukulan *kethuk* dan *kempyang* membuat jalinan ritme yang *ajeg/tetap*, yaitu: *kempyang – kethuk–kempyang–kosong*, begitu seterusnya. Jika ditulis dengan simbol tertentu (yang sering digunakan dalam proses pembelajaran karawitan) adalah sebagai berikut.

- + - o - + - o - + - o - + - o dst.

- : pukulan *kempyang*
+ : pukulan *kethuk*
o : pukulan kosong

Pukulan *kethuk kempyang* yang membentuk jalinan ritme semacam ini selain digunakan dalam bentuk *gending ketawang* dan *ladrang*, juga digunakan untuk bagian *inggah kethuk 4*, *kethuk 8*, dan *kethuk 16*. Sedangkan bagian *merong* bentuk *gending kethuk 2* dan bentuk *gending* lain yang lebih besar (*kethuk 4* dan *kethuk 8*), tidak digunakan *kempyang*. *Nggleter* pukulan *kethuk* pada *merong* dan *inggah* akan berbeda, sebab pada *merong* tidak menggunakan *kempyang*, sehingga ruang *kethuk* untuk berbunyi lebih lebar dan tidak dibatasi oleh pukulan atau suara *kempyang*. Sementara pada *inggah* dituntut untuk membuat jalinan di antara keduanya, sehingga pukulan *nggleter* terbatas oleh tempat atau suara *kempyang*. Dengan kata lain, kebebasan seniman pada sajian *kethuk* bentuk *inggah* menjadi kurang, karena harus memperhatikan pukulan *kempyang* juga. Pilihan teknik apakah *dara muluk*, *nderuk* atau yang lain diserahkan sepenuhnya kepada pengrawit atau seniman penyaji. Oleh karena itu, meskipun hanya menyajikan sebuah *kethuk*, tetapi imajinasi, interpretasi, kreativitas, serta rasa estetik seniman juga ikut menentukan. Mengenai soal penyuaran *ricikan kethuk* ini Sunardi

Wisnusubroto mengatakan “*There are only two forms of kethuk playing. (1) The sound of the kethuk is muted with the tabuh (beating stick) after the beat. This is performed in fast irama. (2) In slow beating form, the beat of the kethuk is trilled with the tabuh.*” (hanya ada dua bentuk penyuaran *kethuk*. (1) suara *kethuk* di-*pithet* menggunakan tabuh setelah memukul. Ini dilakukan dalam irama cepat. (2) Pada bentuk pukulan irama tamban, pukulan *kethuk* digetarkan). (Wisnusubroto, 1997:105). Sunardi hanya menjelaskan cara memproduksi suara *kethuk* pendek dengan di *pithet* untuk irama cepat dan suara getar untuk irama pelan. Tidak dijelaskan lebih lanjut mengenai seberapa panjang suara getar dan bagaimana memproduksinya?

Pola tabuhan *kethuk kempyang* menurut Djojomlojo dibagi atas 3 jenis yaitu: a) tabuhan *limrah* (tabuhan biasa); b) tabuhan *banggèn*; dan c); tabuhan *salahan*. Tabuhan *limrah* atau tabuhan biasa maksudnya adalah jalinan tabuhan antara *kempyang* dan *Kethuk* secara *ajeg/tetap* (*kempyang – kethuk – kempyang – kosong*, atau - + - o) seperti sudah dijelaskan di atas yang dilakukan secara terus menerus. Tabuhan *banggèn* adalah sebuah pola tabuhan yang berbeda dengan pola biasa (*limrah*) yang digunakan dalam *inggah gending* irama *dados* yang dimulai pada empat *gatra* menjelang *gong*. Seakan-akan tabuhan *banggèn* adalah sebuah tanda kepada seluruh *ricikan* yang lain bahwa sajian *gending* yang disajikan sedang menuju *gong*. Untuk lebih jelasnya berikut disampaikan tabuhan *kethuk banggèn* dengan menggunakan tanda-tanda seperti penjelasan sebelumnya (empat *gatra* menjelang *gong*).

- o - + - o - o - + - o - + - (o)
+ +

- : pukulan *kempyang*
+ : pukulan *kethuk*
o : pukulan kosong

Pada sabetan pertama *gatra* keempat menjelang *gong*, *kethuk*, dan *kempyang* ditabuh bersama-sama dengan teknik masing-masing (*kempyang* satu kali pukulan) dan *kethuk* menggunakan teknik *ndheruk* atau *dara muluk*. Demikian pula pada sabetan ketiga pada *gatra*

ketiga menjelang *gong*. *Gatra* kedua dan pertama menjelang *gong* tabuhan *kethuk* dan *kempyang* kembali membuat jalinan seperti pola biasa (semula). Teknik pukulan *banggèn* ini juga digunakan sebagai tanda menjelang *gong* tertentu pada *gending* pakurmatan *Monggang* dan *Kodok ngorèk* baik dalam irama lancar maupun irama tanggung tetapi hanya diambil pukulan ketuknya saja yang kemudian sering disebut *banggèn* atau *ricikan banggèn*. Mengenai soal irama (tanggung) dalam sajian *monggang* dan *Kodok Ngorèk* agak membingungkan, karena teknik pukulan pada gender barung dan juga pola kendang menggunakan irama *dadi* atau (*dadòs*).

Tabuhan *salahan*, seperti kata *salahan* itu sendiri sudah menunjuk bahwa teknik tabuhan ini menyalahi aturan dari tabuhan *kethuk kempyang* konvensional atau biasanya (*limrah*). Tabuhan *salahan* hanya digunakan pada bentuk *gending ketawang* dan *ladrang* irama tanggung dan *dadòs* yang ditempatkan dalam *gatra* pertama *kenong* keempat atau 4 sabetan menjelang *gong*. Untuk lebih jelasnya akan ditulis pola tabuhan *kethuk salahan* dengan menggunakan simbol yang sudah digunakan untuk menjelaskan teknik pola tabuhan *kethuk* lainnya.

- + - + 0+ - + - (o)

- : pukulan *kempyang*
- + : pukulan *kethuk*
- o : pukulan kosong

Pada sabetan ketiga dan keempat pada *gatra* pertama *kenong* keempat terdapat pukulan *kethuk* yang tidak pada tempatnya yaitu setengah harga satuan sabetan pada sabetan ketiga dan keempat, sehingga jumlah pukulan *kethuk* pada *kenong* keempat berjumlah empat kali. Pola tabuhan *salahan* ini juga memberikan tanda kepada seluruh pemain *ricikan* lainnya dan sekaligus mengingatkan kepada seluruh pemain bahwa *gending* yang disajikan sedang menuju pada titik akhir yaitu *gong*.

Engkuk Kemong

Ricikan engkuk kemong keberadaannya kurang mendapatkan perhatian, terbukti bahwa produksi, penyedia, atau pembuat perangkat gamelan baru, jarang yang menyertakan *engkuk kemong*. Mungkin karena biaya produksi sedikit bertambah sedangkan fungsi atau kegunaan *engkuk kemong* tidak begitu signifikan. *Engkuk kemong* hanya dimiliki atau ada pada perangkat gamelan yang diproduksi relatif sudah tua. Kedudukan *engkuk kemong* adalah sebagai pengganti *kempyang* pada sajian *gending* irama *wiled* atau *rangkep*. Hasil studi pustaka -terutama pustaka audio yang pernah dilakukan, penggunaan *engkuk kemong* tidak terbatas hanya pada *inggah* *gending*, tetapi juga pada bentuk *gending* lain yang disajikan dalam irama *wiled* dan atau *rangkep*, sedangkan sajian irama *dadi* belum/ tidak bisa menggunakan *engkuk kemong*. Dikatakan pengganti karena memang antara *kempyang* dan *engkuk kemong* tidak dapat dibunyikan secara bersama-sama dalam satu sajian *gending*. Jadi harus memilih salah satu apakah *kempyang* atau *engkuk kemong*. Meskipun sebagai pengganti tidak harus selalu *engkuk kemong* dimainkan ketika masuk pada irama *wiled* atau *rangkep*. Tentu harus mengingat apakah *ricikannya* tersedia atau tidak, disamping kesiapan pemainnya. Jadi *engkuk kemong* adalah sebuah pilihan yang bisa dilakukan oleh seorang penyaji. *Ricikan engkuk kemong* hanya digunakan untuk *gending* yang disajikan dalam laras *slendro*, sedang *gending* yang disajikan dalam laras *pelog* tidak menggunakan *engkuk kemong*. Mengingat fungsinya sebagai pengganti, maka (jika *engkuk kemong* yang digunakan) pukulan *kempyang* yang hanya satu sabetan balungan digantikan *engkuk kemong* yang terdiri dari 3 pukulan. Untuk lebih jelasnya akan disampaikan pukulan *engkuk kemong* hubungannya dengan sabetan balungan sebagai berikut.

Balungan: o o o o o o o o
Engkuk kemong: * ^ * + * ^ * * ^ * + * ^ *
dst.

- * : *engkuk*
- ^ : *kemong*

- + : *Kethuk*
 . : kosong

Jalinan *engkuik kemong* dengan *kethuk* terlihat dan terdengar lebih ketat dan padat, sehingga dukungan terhadap *laya* yang disampaikan atau diprakarsai oleh *kendang* lebih kuat, mantap, dan mapan. Penggunaan *engkuik kemong* memberi nuansa rasa estetik yang lebih mendalam dan lebih terasa kuat, rapi, kukuh, santai (dalam arti lebih memantapkan *laya* dan rasa dari sajian *gending*) dibandingkan dengan menggunakan *kempyang*. Adapun laras dari *engkuik kemong* ini adalah *engkuik nada 1* dan *kemong bernada 6*. Dijelaskan pula oleh Djojomojo, bahwa di daerah pesisir utara diantaranya Semarang, Jepara dan Surabaya, beberapa perangkat gamelan menggunakan *engkuik kemong* tapi bernada 3 (*dada*) dan 2 (*Jangga*), yang mereka sebut *bangkongon*.

Nada *Kethuk*

Kethuk adalah salah satu dari *ricikan* dalam perangkat gamelan Jawa. Seperti diketahui bersama bahwa *ricikan kethuk* hanya terdiri dari satu *ricikan* atau satu nada. Selain *kethuk*, beberapa *ricikan* lain yang termasuk dalam perangkat gamelan *ageng* yang memiliki nada-nada tidak lengkap, misalnya: *kemanak*, *kempyang*, *engkuik*, *kemong*, *kecer*, *gong*, dan *kendang*. Sedangkan *ricikan* lain memiliki nada-nada yang lengkap, bahkan ada *ricikan* yang nada-nadanya lebih dari satu *gembyang*. Sementara untuk *ricikan kempul* ada yang lengkap dan atau ada yang tidak lengkap nada-nadanya. Seperti halnya *kethuk*, hanya memiliki atau bernada satu yaitu nada 2 (*gulu*) pada laras *slendro* dan nada 6 (*nem*) pada laras *pelog*. *Ricikan* yang sampai sekarang tidak memiliki nada-nada lengkap diduga atau diyakini sebagai *ricikan* yang kemunculannya atau keberadaan lebih awal atau lebih tua dibandingkan dengan *ricikan* yang memiliki nada-nada lengkap. (Pradjapangrawit, 1990:5-6). Mengenai nada *kethuk* ini Sunardi Wisnusubroto menyampaikan informasi sebagai berikut "..... *There are only 2 pencon in the gamelan, one for slendro, which is tuned to gulu (2) or barang (1) and one in pelog, tuned to the pitch gulu (2)*". (Hanya ada 2 *pencon* [*kethuk*] dalam

perangkat gamelan, satu untuk *slendro* yang bernada *gulu* (2) atau *nada barang* (1), dan *nada gulu* (2) untuk laras *pelog*). (Wisnusubroto, 1997:12). Keterangan yang sama disampaikan Djoko Waluyo, dkk. yang mengatakan sebagai berikut "..... *kethuk* bernada 2 (*jangga*) tengah, untuk laras *slendro* dan *pelog*. Senada dengan nada 2 (*jangga*) pada *dhempok* bonang barung, sesuai dengan laras masing-masing. (Djoko Waluyo, 1990:14-15).

Kenyataan di daerah Surakarta dan sekitarnya jarang sekali dijumpai perangkat gamelan dengan laras *kethuk* bernada *barang* (1) untuk *slendro* dan *nada gulu* (2) untuk *pelog*. Kemungkinan nada-nada *kethuk* yang demikian banyak beredar di daerah Yogyakarta dan sekitarnya. Berbeda dari kedua informasi sebelumnya, Suroso mengatakan ".... *kethuk kempyang* ada 2 rancak, satu rancak untuk laras *slendro*, dan satu rancak lagi untuk yang laras *lelog*. *Kethuk kempyang* laras *slendro* bernada 2 dan 1, dan untuk laras *pelog* bernada 6 dan 6". (Soeroso, 1982:13). Neil Sorrell sependapat dengan yang disampaikan Suroso dan mengatakan ".... *The kethuk, similar in shape to the pencon gandhul, but with a flat surface from pencu to edge, is the lower-pitched of the pair, tuned to note 6 for music in pelog and to slendro 2 for music in slendro*. (*Kethuk*, bentuknya serupa dengan *pencon gandhul*, tapi dengan muka datar, dari *pencu* sampai pinggirnya, nadanya lebih rendah daripada pasangannya [*kempyang*], dilaras nada y untuk laras *pelog* dan nada 2 untuk laras *slendro*). (Sorrell, 1990:37). *Nada 6 (nem)* dan 2 (*gulu*) yang disampaikan oleh Sorrell ini banyak dijumpai di perangkat gamelan yang beredar di daerah Surakarta dan sekitarnya.

Djojomojo menjelaskan bahwa pernah ada perangkat gamelan laras *slendro* yang *ricikan kethuknya* menggunakan nada 1 (*barang*) tidak nada 2 (*gulu*), yaitu perangkat gamelan *yasas* Gunapangrawitan. Alasan munculnya atau dibuatnya *kethuk nada 1—barang ageng*, karena timbulnya atau munculnya nada-nada *kenong* yang lengkap (2, 3, 5, 6, 1). Agar suara *kethuk* tidak *tumbuk* atau sama dengan nada 2 (*gulu*) *ricikan kenong*, dan secara musikologis nada-nada *kethuk* dan *kenong* berurutan dari nada *barang ageng* sampai ke *barang tengah* atau *alit*. Ide

ini diprakarsai oleh R. Demang Warsopradangga (ayah dari R.T. Warsodiningrat). Dijelaskan pula oleh Djojomojo bahwa terdapat kethuk pelog yang bernada t yaitu terdapat pada perangkat gamelan Kyai kuthawindu, dan juga perangkat gamelan milik B.P.H Cokronagara putra dalem PB VII. Mengenai mengapa ide menggunakan kethuk dengan nada 1 (*barang*) *ageng* tidak berlanjut atau diikuti oleh pembuat gamelan atau pemesan gamelan berikutnya? Atau dengan kata lain, mengapa ide kethuk berlaras 1 (*barang*) kurang populer?.

Ada beberapa alasan yang mendasari, mengapa tidak populernya nada 1 (*barang*), yaitu: *pertama*, seperti yang disampaikan Rahayu Supanggah, bahwa setiap nada dan setiap sabetan dalam satu *gatra* pada karawitan memiliki kekuatan tertentu yang tidak sama, bergantung pada posisi nada-nada tersebut di dalam *gatra*. (Supanggah, 1994). Melalui *pathetnya*, setiap nada berfungsi sesuai dengan kedudukannya. Menurut Martopangrawit dalam teori *kempyung* bahwa setiap *pathet* memiliki nada-nada kuat dan nada-nada lemah. Nada-nada tersebut bila disusun secara urut atas dasar kekuatannya adalah sebagai berikut.

Kedudukan	I	II	III	IV	V
<i>Pathet Sanga</i>	5	6	1	2	3
<i>Pathet Nem</i>	2	3	5	6	1
<i>Pathet Manyura</i>	6	1	2	3	5
<i>Pathet X</i>	3	5	6	1	2
<i>Pathet Y</i>	1	2	3	5	6

Secara ringkas dapat saya paparkan keterangan yang disampaikan oleh Martopangrawit sbb;

- I : nada-nada pada kolom ini adalah nada kuat pada *pathet* yang bersangkutan;
- II : nada-nada pada kolom ini adalah nada pelengkap, Bila nada ini digunakan sebagai *seleh* akan digunakan teknik *gembyang* pada *ricikan gender barang*;
- III : nada-nada dalam kolom ini merupakan *kempyung* bawah nada kuat dari *patetnya*;
- IV : nada-nada dalam kolom ini merupakan *kempyung* atas nada kuat dari *patetnya*;

- V : nada-nada dalam kolom ini merupakan nada paling lemah (*ringkih*) pada *patetnya*, biasanya menjadi pantangan bagi *pathet* yang bersangkutan. (Martopangrawit, 1972:39).

Pada kenyataan (dalam praktik) di dunia Karawitan Jawa Surakarta *pathet Y* dan *pathet X* tidak ada atau belum ada. Apabila ada nada kuat *seleh 3* (*dada*) pada *pathet X* dapat masuk wilayah garap *pathet nem* atau wilayah garap *pathet manyura*, maka demikian pula ada nada kuat *sèlèh 1* (*barang*) pada *pathet Y* dapat masuk pada wilayah garap *pathet manyura* atau wilayah garap *pathet sanga*. Dengan demikian keberadaan atau kemunculan *pathet Y* dan *X* tidak signifikan, karena wilayah garapnya bisa masuk wilayah *pathet* yang sudah disebutkan sebelumnya.

Kedua, pada kenyataannya nada kethuk adalah 2 (*gulu*) yang digunakan di dalam semua *pathet* dalam laras *slendro*. Jika kita lihat kedudukan nada 2 (*gulu*) dalam seluruh *pathet* pada teori *kempyung* Martopangrawit menduduki tempat yang strategis yaitu *kempyung atas pathet sanga*, *kempyung bawah pathet manyura*, dan bahkan nada kuat dalam *pathet nem*. Akan tidak menguntungkan seandainya kethuk bernada 3 (*gulu*), bisa diterima pada *pathet nem* dan *manyura* tapi tidak dalam *pathet sanga*, karena nada 3 (*gulu*) kedudukannya sangat lemah (*ringkih*) atau menjadi nada pantangan (*sirikan*) *pathet sanga*. Jika kethuk bernada 1 (*barang*), dapat diterima dalam *pathet sanga* dan *pathet manyura* tapi tidak dalam *pathet nem* (dengan alasan yang sama yaitu kedudukannya sangat lemah (*ringkih*)), maka kehadiran *ricikan kethuk* model ini tidak dapat diterima di kalangan karawitan Jawa. Begitu juga apabila kethuk bernada 5 (*lima*), dapat diterima dalam *pathet sanga* dan *nem*, tetapi menjadi sangat lemah (*ringkih*) dalam *pathet manyura*. Sementara itu nada 6 (*nem*) sudah digunakan sebagai nada kethuk dalam laras *pelog*. Dengan demikian tinggal nada 2 (*gulu*) yang tersisa untuk nada kethuk yang pantas, cocok, dan bisa diterima di semua *pathet* dalam laras *slendro* dalam karawitan Jawa.

Ketiga, secara musikologis bahwa nada 1, 3, dan 5 pada beberapa *gending* laras *slendro* digunakan sebagai nada *pancer*, sehingga apabila nada-nada tersebut digunakan sebagai nada *kethuk* akan terdengar kurang harmonis atau serasi, karena akan terjadi pengulangan nada (menyuarakan nada) tertentu tiga kali secara berurutan. Tentu saja ini hanya berlaku pada kasus *gending-gending* yang menggunakan *pancer* nada 1, 3, dan 5 dan biasanya ini hanya terjadi pada *gending-gending* berlaras *slendro* pula. *Pancer* adalah teknik sajian *gending* balungan *nibani* (biasanya bentuk *gending ketawang, ladrang* dan bagian *inggah*) dengan menabuh nada yang sama pada sabetan ganjil (sabetan pertama dan sabetan ketiga) yang dilakukan oleh *ricikan saron* dan *demung*. Sebuah nada dikatakan *ringkih* dalam salah satu *pathet* disini didasarkan atas teori *kempyung* Martopangrawit yang juga mengacu pada kebiasaan praktik dalam Karawitan Gaya Surakarta. Nada *sèlèh* tertentu yang kebetulan nada tersebut merupakan nada *ringkih* pada *pathet* yang bersangkutan kalau bisa dihindari (artinya permainan *gender barung* justru tidak *sèlèh* pada nada *ringkih* dimaksud), tapi akan membuat atau mencari *wiledan* yang mengacu pada beberapa garap lain yang sesuai dalam hal rasa, dan menghindari nada *ringkih* sebagai nada *sèlèh*.

Kedudukan *Kethuk* dalam *Gending*

Fungsi *kethuk* sebagai penyeimbang *laya* dalam sajian bentuk *gending lancaran*, ayak-ayakan, *srepeg*, *sampak*, *palaran*, *gangsan*, karena tempatnya diantara *kenong* dan *kempul*. Sehingga kedudukan *kethuk* sangat penting dalam hal sebagai pendukung pengendali *laya* yang diprakarsai oleh *ricikan kendang*. Jalinan yang dilakukan oleh *kethuk*, *kenong*, *kempul*, dan *gong* adalah sangat penting untuk mendukung ide ritmik yang dilakukan oleh *kendang*. Sementara kedudukan *kethuk* dalam bentuk *gending ketawang, ladrang* dan bentuk *gending kethuk 2 kerep keatas* tidak begitu menonjol.

Kedudukan *ricikan kethuk* dalam *gending* bentuk *lancaran* yaitu mendukung *laya* yang sudah ditentukan oleh pemain *kendang*. Secara bersama-sama dengan *ricikan kenong*,

dan *gong* membentuk jalinan yang sangat kuat dan jelas keajegan *laya* dalam menerjemahkan seberapa cepat atau lambat *laya* yang diinginkan oleh pemimpin irama yaitu *kendang*. Tempat pukulan *kethuk* adalah pada *dhing alit* dan *dhing ageng* atau pada sabetan ganjil pada setiap *gatra* dalam irama lancar. Oleh sebab itu hanya *ricikan bonang barunglah* yang secara bersama-sama menempati posisi pukulan ini. Jika *gending* yang disajikan adalah *gending* dengan pola balungan *nibani*, maka sangat jelas pukulan *kethuk* dan *bonang barung* ini. Demikian halnya fungsi *kethuk* dalam sajian *gending srepeg* dan *sampak* kurang lebihnya sama yaitu membentuk jalinan pukulan yang saling mendukung diantara *kenong* dan *kempul*, untuk mendukung *laya* dan irama yang sudah ditentukan oleh pemain *kendang*.

Fungsi *kethuk* ini akan sangat terlihat dan terasa sekali ketika masuk dalam sajian *palaran*, di sana pukulan *kethuk* menjadi acuan semua *ricikan* sebagai penguat *laya* yang ditawarkan oleh *ricikan kendang*. *Ricikan kethuk* di sini terlihat sangat diperlukan atau sangat penting, sehingga kehadirannya sangat dinantikan, bahkan seandainya tidak ada yang menabuh *ricikan kethuk* akan digantikan oleh *bonang barung* nada *w (gulu ageng, sajian gending* dalam laras *slendro)*, walaupun karakteristik suara tidak sama. *Ricikan kethuk* dalam sajian *palaran* berfungsi sebagai penyeimbang (katalisator) *laya* terutama antara *kenong* dan *kempul*, di mana *laya* ini sangat diperlukan oleh pengendang dan vokal dan seluruh *ricikan* penghias lagu agar permainannya menjadi bermakna dan tidak terkesan berjalan sendiri-sendiri. Sebaliknya *kethuk* dapat mengganggu ketika sajiannya tidak tepat pada tempat yang sudah ditentukan oleh *kendang* atau tidak/belum bisa menafsirkan *laya* yang disampaikan oleh *kendang*, sehingga semua *ricikan* yang terlibat akan menyalahkan *kethuk*. Jika demikian yang terjadi sajian akan kurang berhasil dan kurang enak untuk dinikmati.

Fungsi *kethuk* pada *gending* ayak-ayakan selain menguatkan *laya* yang disampaikan *kendang*, juga menjaga *laya* itu sendiri agar tetap stabil, karena permainan *ricikan kethuk* akan mengisi di sela-sela sabetan balungan. Selain mengisi pada sela-sela

balungan juga sebagai jembatan atau penghubung permainan *ricikan kenong* dan *ricikan kempul* dan *gong* dalam membuat jalinan sebagai *ricikan* struktural. Dalam kasus *gending ayak-ayakan* pukulan atau tempat *kethuk* berbeda dengan pukulan *bonang barung*, karena tidak jarang *ricikan bonang barung* menggunakan teknik mipil, sehingga pukulan *kethuk* juga sangat jelas dapat teridentifikasi pada sajian bentuk *gending ayak-ayakan*.

Pukulan *kethuk* berubah ketika digunakan pada bentuk *gending gangasaran*, yaitu tidak secara jelas membuat jalinan dengan *ricikan kenong* dan *kempul*. Pukulan *kethuk* lebih mendekat dengan pukulan *kempul* atau seakan-akan memperkuat posisi pukulan *kempul*. Karena bentuk *gending gangasaran* yang hanya menggunakan satu nada, maka akan terasa tidak enak di telinga para pengrawit Jawa (terutama Gaya Surakarta) jika *kethuk* menempati tempat seperti pada bentuk *lancaran*. Dengan pukulan dua kali yang sangat berdekatan, dan pukulan yang kedua berbenturan atau bersamaan dengan pukulan *kempul* adalah sebuah ketidak laziman, ini sekaligus menjadi salah satu ciri dari bentuk *gending gangasaran*. Pola tabuhan *kethuk* pada *gending gangasaran* meniru atau menggunakan pola tabuhan *penonthong* pada sajian *gending carabalen* dalam bentuk *lancaran*.

Fungsi *ricikan kethuk* dalam bentuk *gending ketawang* dan *ladrang* kurang terlihat dominasinya, hanya pada tempat atau *gatra* menjelang *gong* saja *kethuk* menunjukkan perannya yaitu menyajikan pola *kethuk* salah. Dalam menjalankan perannya di dalam bentuk *gending ketawang* dan *ladrang kethuk* hampir selalu ditemani *ricikan kempyang*. *Kethuk* dan *kempyang* membuat jalinannya sendiri untuk mendukung *laya* yang sudah ditentukan oleh *ricikan kendang* sebagai pamurba irama. Sebenarnya, dalam kerangka yang lebih besar *ricikan kethuk kempyang* juga membuat jalinan dengan *kenong* dan *kempul*. Jalinan tersebut kurang terlihat atau terasa karena *laya* dan irama yang digunakan dalam bentuk *ketawang* dan *ladrang* utamanya adalah irama *dadi (dados)* dan dengan *laya* yang cukup pelan (jarang) maka jalinan yang dibuat/dilakukan oleh *kethuk*, *kempyang*, *kenong*, dan *kempul*

jaraknya berjauhan, sehingga kurang bisa dinikmati atau terlihat dengan jelas.

Peranan *kethuk* dalam bentuk *gending kethuk 2 (loro)* dan *gending-gending* lain yang ukurannya lebih besar dibedakan menjadi dua bagian, yaitu: *kethuk kerep* dan *kethuk arang*. *Kethuk kerep* artinya jarak pukulan *kethuk* ke pukulan *kethuk* berikutnya adalah 8 sabetan balungan. Sedangkan *Kethuk arang* adalah jarak pukulan *kethuk* ke pukulan *kethuk* berikutnya menjadi jarang yaitu 16 sabetan balungan. *Kethuk kerep* dan *kethuk arang* biasanya mengikuti sebuah judul *gending* yang ukurannya minimal terdiri dari 16 sabetan balungan dalam satu *kenong*, atau dalam kata lain adalah bentuk *gending kethuk 2 kerep* dan bentuk *gending* yang lebih besar. Di kalangan para pengrawit *gending kethuk 2 kerep* dan yang lebih besar biasa disebut *gending ageng*. Sedangkan bentuk *gending* yang lebih kecil dari bentuk *gending kethuk loro kerep*, tidak menggunakan *ricikan kethuk* sebagai penanda, melainkan menggunakan penanda lain yaitu menunjuk bentuknya misalnya *ladrang* (disingkat Idr.), *ketawang* (disingkat ktw.), *ayak-ayakan*, *srepeg*, dan lain lain. Penanda tersebut bisanya disebutkan atau ditulis di depan nama sebuah lagu (*gending*), misalnya *ladrang* (Idr.) Wilujeng *slendro manyura*; *ketawang* (ktw.) *Puspa warno slendro manyura*; atau *Ayak-ayakan Mijil slendro manyura*, dan sebagainya. Berdasarkan catatan Mloyowidodo terdapat 70 *gending kethuk arang (awis)* baik *kethuk 2 arang* maupun 4 *arang*, dan 344 *gending kethuk kerep*, baik *Kethuk 2 kerep* maupun *kethuk 4 kerep* (Mloyowidodo, 1976). *Ricikan kethuk* sebagai penanda bentuk *gending kethuk 2 (loro)* dan yang lebih besar, sebetulnya tidak hanya mengidentifikasi atau memperlihatkan jarak pukulan *kethuk*, tetapi terdapat konsep garap bagi para pengrawit di balik itu semua yaitu:

- (1) sebagai judul *gending*, artinya dengan mengetahui judul *gending*, maka seorang pengrawit dapat mengidentifikasi bentuk *gending*.
- (2) bagi seorang pengrawit terutama pengendang bentuk *gending* adalah sangat penting, karena menentukan pola *kendang* (apakah *kethuk kerep* atau *kethuk arang*) yang digunakan dalam sajian pada saat itu.

- (3) dengan mengetahui bentuk *gending* apakah *kethuk kerep* atau *kethuk arang* seorang pengendang dapat menafsir *laya* yang digunakan pada sajian *gending* tersebut.
- (4) dengan mengetahui bentuk *gending* dapat membantu para pengrawit mengidentifikasi kalimat lagu dan juga *padhang ulihan* dari sebuah *gending*, sehingga menentukan garap-garap tertentu untuk *ricikan* tertentu.
- (5) *ricikan kethuk* digunakan sebagai acuan bagi para pesinden (swarawati) untuk memulai sajian (*wiled, cengkok*) sinden terutama pada bagian *merong gending kethuk 2 kerep* dan *gending* lain yang bentuknya lebih besar. (Tukinem dalam Suraji, 2005:82; Brinner, 1995:223).
- (6) sebagai pendukung pemangku irama yang diprakarsai oleh *ricikan* pemangku irama utama yaitu kendang.

Konsep tersebut sudah menjadi hal yang menyatu (*kasarira*) oleh dan bagi para pengrawit dan karena kemampuan yang sangat luar biasa, sehingga konsep tersebut sudah dikuasai dengan baik oleh setiap pengrawit. Mengenai konsep *kethuk* sebagai acuan bagi para pesinden (swarawati) hanya berlaku pada garap normal. Dalam karawitan sering kali dijumpai garap yang tidak normal atau tidak biasa, karena berbagai hal seperti: balungan nggantung, plesedan, padang ulihan, cengkok mati, balungan yang tidak bisa *disinden*, dan lain lain, sehingga konsep ini diabaikan. Para pesinden dalam sajiannya lebih banyak mengandalkan alur melodi sebuah *gending* yang sedang berjalan dari beberapa *ricikan gamelan ageng* di antaranya: *ricikan rebab, gender barung, bonang barung, dan saron penerus*. *Ricikan-ricikan* ini lebih bisa memberikan petunjuk alur melodi yang akan menuju ke sebuah *seleh* tertentu dibandingkan permainan *ricikan* balungan. Beberapa *ricikan* tersebut dirasa saling mengisi dan saling memberikan tuntunan terhadap lagu, *cengkok* atau *wiled* sinden. Sekalipun pesinden yang bersangkutan tidak menguasai atau mengetahui *gending* yang sedang disajikan pada saat itu, mereka (pesinden) biasanya bisa mengikuti (melantunkan sindenannya) sepanjang bisa mendengarkan beberapa *ricikan* yang telah

disebutkan tadi. *Ricikan kethuk* bisa jadi tidak menjadi acuan untuk awal sebuah nyanyian sinden, tapi mereka lebih mengedepankan rasa masing-masing pesinden (alur melodi) dalam melakukan nyanyian *sindennya*. (Sri Suparsih, wawancara, 27 Juli 2011). Banyak hal dalam karawitan dari generasi ke generasi berikutnya, atau berbeda kelompok menyikapi sebuah garap *gending* berbeda-beda, bergatung pada selera, kemampuan, pengalaman, dan rasa masing-masing pengrawit.

Satu hal yang mungkin sulit untuk dilacak adalah bahwa digunakannya *ricikan kethuk* dalam judul sebuah *gending*. Apakah konsep tersebut sudah ada bersamaan munculnya *gending-gending ageng* tersebut, dalam arti penggunaan *ricikan kethuk* sudah diperhitungkan seperti halnya konsep *kethuk* dalam *gending kethuk 2 kerep* dan seterusnya dalam *gending ageng* seperti sekarang ini?. Jika melikat munculnya *ricikan kethuk* pada awalnya digunakan untuk *gending sekar ageng* atau *sekar kawi*, yang pada waktu itu ricikannya hanya berjumlah 5 (*gending, kala, sangka, pamatut, dan sauran*). (Pradjapangrawit, 1990:5-6). Sementara lagu-lagu atau *gending-gending* yang disajikan adalah sekar *ageng* atau sekar *kawi*, dengan demikian terdapat kemungkinan pada zaman itu belum ada atau muncul *gending-gending ageng* sekelas *kethuk 2 kerep* ke atas. Oleh sebab itu kemunculannya lebih dulu *ricikan kethuk* dari pada penggunaan *ricikan kethuk* dalam bentuk *gending*. Jika pemikiran atau uraian ini betul, artinya para *empu* (penyusun *gending*) terutama *gending ageng* telah dengan cermat memperhitungkan konsep *kethuk* ini dalam repertoar Karawitan Jawa Gaya Surakarta. Kemungkinan kedua adalah bahwa digunakannya konsep *kethuk* ini baru muncul belakangan (artinya setelah sekian lama dalam kurun waktu tertentu) sementara itu juga sudah muncul bentuk *gending kethuk 2* ke atas, jika demikian, dengan kelihaiannya, kemampuannya yang sanagat luar biasa para (*empu*) pengrawit telah merekayasa sedemikian rupa untuk menyikapi, mengolah, memanipulasi, *gending-gending ageng* yang sekarang masih beredar di kalangan pengrawit Surakarta.

Kesimpulan

Untuk mengakhiri tulisan ini disampaikan ringkasan beberapa pembicaraan/pembahasan yang sudah dipaparkan sebelumnya mengenai *ricikan kethuk* dalam Karawitan Jawa Gaya Surakarta. *Kethuk* adalah salah satu *ricikan* yang keberadaan atau kemunculannya pada awalnya digunakan untuk mengiringi lagu *sekar kawi* atau *sekar ageng* (Pradjapangrawit, 1990:5-6). Perkembangan selanjutnya *ricikan kethuk* mendapatkan atau menempatkan dirinya pada perangkat gamelan ageng pada posisi yang cukup strategis. Pada perangkat gamelan ageng *kethuk* memiliki beberapa pola tabuhan yaitu tabuhan *limrah* (biasa), tabuhan *salahan* dan tabuhan *banggen*. Tabuhan biasa tentu saja juga mengikuti atau menyesuaikan dengan bentuk-bentuk *gending* yang berlaku pada repertoar *gending* Gaya Surakarta. Dari beberapa sumber pustaka yang ada ditemukan dua teknik tabuhan *kethuk* dalam karawitan Jawa Gaya Surakarta yaitu tabuhan pendek dan tabuhan panjang.

Nada *ricikan kethuk* terdapat beberapa variasi yaitu nada 1 (*barang*), 2 (*gulu/jangga*), 6 (*nem*) dan 5 (*lima*). Dari sekian variasi, nada 2 (*gulu*) untuk perangkat *slendro* adalah yang paling cocok dan banyak ditemukan dalam perangkat gamelan Jawa di daerah Surakarta dan sekitarnya. Sedangkan nada 1 (*barang*) tidak banyak ditemukan. Untuk laras *pelog* nada 6 (*nem*) untuk perangkat *pelog* adalah umum ditemukan di daerah Surakarta dan sekitarnya, sedangkan nada 5 (*lima*) hanya terdapat pada perangkat gamelan Kyai Kuthawindu dan perangkat gamelan milik B.P.H. Cokronagara. Dengan demikian nada 2 (*gulu*) untuk perangkat *slendro* dan nada 6 (*nem*) untuk laras *pelog* secara musikal bisa diterima di ketiga *pathet* masing-masing perangkat dalam *gending* Jawa.

Ricikan kethuk sebagai salah satu *ricikan* struktural bersama-sama dengan *ricikan kenong*, *kempul*, dan *gong*, berfungsi sebagai penguat *laya*, penyeimbang *laya* yang diprakarsai oleh *ricikan kendang* terutama dalam bentuk *gending-gending alit*. Disamping itu *ricikan kethuk* digunakan untuk mengidentifikasi bentuk *gending* yang selanjutnya sebagai acuan dalam menentukan

pola kendangan, dan dalam kasus konvensional sebagai acuan bagi para pesinden (swarawati) dalam menyajikan *cengkok*, *wiled* dan lain-lain.

Kepustakaan

- Benjamin Brinner. 1995. *Knowing Music, Making Music; Javanese Gamelan and The Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, Chicago.
- Djakoeb Kaliyan Wignya Roemeksa. 1998. Bab Gangsa, Transkripsi no F. 24 dening; R.T. Soemarso Ps. Surakarta: Milik Kantor Reksopustoko, Istana Mangkunagaran, Surakarta.
- Djojomojo. t.th. Nama-nama *Gending* dan Tuntunan Menabuh, Manuskrip.
- Djoko Waluyo dkk. 1990. *Karawitan Cara Ngayogyakarta Hadiningrat, Kempyang, Kethuk – Kenong, Kempul – Gong*. Yogyakarta: Taman Budaya Yogyakarta.
- Martopangrawit. 1972. *Pengetahuan Karawitan I*. Surakarta: Pusat Kesenian Djawa Tengah dan Dewan Mahasiswa ASKI Surakarta, Surakarta.
- Mloyowidodo. 1976. *Gending-gending Jawa Gaya Surakarta Jilid I, II, dan III*. Surakarta: ASKI Surakarta.
- Neil Sorrell. 1990. *A Guide to The Gamelan*. London: Faber and Faber, London – Boston.
- Rahayu Supanggah. 1994. *Gatra*, Inti dari Konsep *Gending* Tradisi Jawa. Surakarta: Jurnal *Wiled* Th.1 STSI Surakarta.
- Rahayu Supanggah. 2002. *Bothekan Karawitan I*. Jakarta: Ford Foundation & MSPI.
- R. Ng. Pradjapangrawit. 1990. *Serat Sujarah Utawi Riwayatng Gamelan “Wedhapradangga”*. Surakarta: STSI Surakarta dengan The Ford Foundation.
- Raden Mas Supomo Yosodipuro. t. th. *Kembang Setaman, Catetan Sawetawis*

- Ngengingi Ing bab Sejarah Dalem Ingkang Sinuwun Kanjeng Susuhunan Pakubuwono Kang Kaping VI, Tuwin bab Kabudayan Jawi, Adedasar Catetaning Sasono Pustaka Karaton Surakarta hadiningrat.
- Serat Centini (Suluk Tambangraras). 1990. 12 jilid, Kalatinaken Miturut Aslinipun Dening Kamajaya. Yogyakarta: Yayasan Centini Yogyakarta.
- Sindusawarno. 1959. Ilmu Karawitan jilid I, II. Surakarta: Konservatori Karawitan Indonesia.
- Soeroso. 1982. Bagaimana Bermain Gamelan. Jakarta: Balai Pustaka.
- Sri Hastanto. 2009. Konsep *Pathet* Dalam Karawitan Jawa. Surakarta: Program Pascasarjana Bekerja Sama dengan ISI Press Surakarta.
- Sumarsam. 1995. Gamelan, Cultural Interaction and Musical Development in Central Java. Chicago: The University of Chicago Press, Chicago.
- Sunardi Wisnusubroto. 1997. Srilestari – An Introduction to Gamelan, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press Yogyakarta.
- Suraji. 2005. Sindhenan Gaya Surakarta, Thesis S-2, Program Pascasarjana, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.
- Tanda Kusuma. 1986. Serat Gulang Yaryo, Manuskrip (alih bahasa Mulya Utama).
- Waridi. 2000. Tata letak Gamelan Jawa dalam Pergelaran Seni Tradisi, Gelar, Jurnal Ilmu dan Seni, STSI Surakarta, Vol. 2, No 2.