

PERMAINAN RICIKAN KENONG DALAM KARAWITAN JAWA GAYA SURAKARTA

Djoko Purwanto

Jurusan Seni Karawitan
Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta

Abstract

Kenong is one of structural ricikan, along with other ricikans such as kethuk, kempul, and gong, fill-in reciprocally guiding and creating the tradition of gending karawitan forms Surakartan style. This study will not elaborate the making of kenong with good quality, instead, it will elaborate the performing techniques in Javanese karawitan. The studies that been done in libraries in Indonesia Art Institute of Surakarta (Central Library, Karawitan Department Library, Post Graduate Library) and personal collections, also audio record collections that been sold commercially or been kept as personal properties had elaborated several ricikan kenong's performing techniques. The result of the study, according to Djojomlojo, kenong performing techniques using terms such as tunggal rasa, kempyung, salah gumun, tuturan, plesetan, goyang, kerepan, ngganter, and nitir. The performing or knocking techniques applied in Javanese karawitan, but it is not performed in one single gending. Instead, they are performed in some separates gending. Besides, there are two kenong performing techniques that are not categorized on the previous. They are (1) performing technique in gending Loro-loro Topeng; (2) kenong performing technique in gending palaran. Through understanding and learning several kenong performing techniques, we will find the more comprehensive karawitan aesthetic in Javanese tradition karawitan surakarta style.

Key words : performance technique of the kenong instrument.

Pengantar

Artikel ini mencoba membahas beberapa permasalahan yang terkait dengan *ricikan kenong* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta. Utamanya lebih menyoroti tentang persoalan bagaimana teknik dan jenis permainan (penyajian) *kenong*, dan bukan bagaimana cara-cara membuat atau membangun *ricikan kenong*. Banyak diantara para penabuh dan juga para pembelajar (mahasiswa) yang kurang atau tidak memperhatikan bagaimanakah bermain *ricikan* tersebut kaitannya dengan estetika karawitan. Mungkin mereka berasumsi bahwa bermain *kenong* tidak diperlukan kemampuan *garap*, interpretasi, ataupun berimajinasi yang berhubungan dengan keindahan (estetik). Sementara *ricikan* lain (*rebab, gender barung, vokal, bonang barung, gambang* dan lain-lain) memerlukan interpretasi, imajinasi yang berhubungan dengan keindahan. Estetika (keindahan) penyajian/menabuh *kenong* tidak

hanya terletak pada ketepatan pukulan *kenong* belaka, melainkan terletak pada tafsir waktu, tafsir *pathet*, tafsir *garap*, dan juga tafsir gending. Walaupun ada sebagian penabuh yang memahami tentang kompleksitas *ricikan kenong*, namun sebagian lain pembelajar menganggap bahwa *kenong* adalah *ricikan* yang tidak sulit untuk dimainkan. Secara teknik memang permainan *ricikan kenong* tidak bisa dibandingkan dengan teknik permainan *ricikan* yang menggunakan tabuh dua misalnya, *gender barung, gambang, kendang, rebab, siter* dan lain sebagainya. Secara keketatan menabuh juga tidak bisa dibandingkan, namun demikian *ricikan kenong* memiliki daya estetik yang juga sangat berbeda dan tidak bisa digantikan oleh *ricikan* yang lain.

Kenong dalam karawitan Jawa termasuk *ricikan* struktural. Selain *kenong*, *ricikan* struktural lainnya adalah termasuk *kempul, gong, kethuk* dan *kempyang*. (Martopangrawit, 1972:4) Dikatakan demikian karena *ricikan-*

ricikan ini bertugas dan berfungsi memberikan batas-batas yang jelas dari sebuah susunan atau bangunan dari sebuah bentuk. Bangunan atau bentuk dimaksud disini adalah susuna sebuah lagu dengan keterukuran panjang pendeknya melodi yang kemudian disebut gending. Batasan-batasan tersebut dengan konsisten dilakukan, dimainkan, dan disajikan oleh *ricikan* struktural tersebut. Melalui batasan yang dilakukannya terhadap susunan lagu (gending) maka muncul sebuah bentuk. Maka dalam tradisi karawitan Jawa Gaya Surakarta terdapat bentuk-bentuk seperti *lancaran*, *srepegan*, *ayak-ayakan*, *ketawang*, *ladrang*, gending dan lain sebagainya (Martopangrawit, 1972:7-14). Salah satu tugas dan fungsi *ricikan kenong* adalah memberi penekanan dan penegasan tentang bentuk-bentuk tersebut melalui konvensi dan aturan pada karawitan tradisi gaya Surakarta. Semua bentuk tersebut dengan mudah dapat diidentifikasi melalui *ricikan* struktural ini dan salah satunya adalah *ricikan kenong*. Dengan jumlah hitungan *sabetan* balungan yang tetap, maka *ricikan* struktural akan memberikan tanda, batasan yang jelas melalui pukulan atau sajiannya sesuai dengan aturannya masing-masing yang terdapat di dalam karawitan Jawa.

Kenong, baik untuk laras slendro maupun laras pelog pada prinsipnya adalah *ricikan* individu, dalam arti urutan untuk menyusun *pencon* tidak harus selalu urut dari nada rendah ke nada tinggi atau sebaliknya dari nada tinggi ke nada rendah, tetapi bisa disusun menurut keperluan. Dikatakan individu, karena *rancakan* untuk menyangga setiap *pencon* pun juga berdiri sendiri-sendiri. Artinya satu *pencon* satu *rancakan* dan tidak harus selalu menggunakan *rancakan* tertentu (tidak harus selalu sama). Idealnya *rancakan* ini dibuat satu *pencon* untuk satu *rancakan* (ini yang terdapat di perangkat gamelan gaya Yogyakarta). Untuk gaya Surakarta biasanya dalam satu *rancakan kenong* berisi dua atau tiga *pencon kenong*. *Rancakan* berbentuk persegi panjang yang berisi dua atau tiga *pencon kenong*, memberi peluang *rancakan* (kotak) bagian luar untuk di ukir atau diberi lukisan atau gambar ornamen tertentu. Tabuh yang digunakan untuk membunyikan *ricikan kenong* pada prinsipnya adalah sebuah

tongkat pendek dengan desain tertentu, panjangnya antara 25cm s/d 30cm. Salah satu ujung tongkat tersebut dibalut dengan kain dan di bagian luar dililit dengan semacam tali terbuat dari anyaman benang yang disebut *pluntur*. Warna dari *pluntur* yang sering digunakan adalah warna merah, sedang warna-warna lain disesuaikan menurut selera pemakai.

Ricikan kenong dalam konteks sajian karawitan kurang mendapat perhatian. Selain itu, tidak banyak orang, bahkan mungkin tidak ada yang berkeinginan untuk menggeluti *ricikan* ini secara serius. Memang *ricikan* ini mungkin tidak memberikan atau menjanjikan banyak tantangan. Lebih ekstrimnya lagi bahwa menjadi pengrawit (penabuh) *ricikan* struktural (*kethuk*, *kenong*, *kempul*, dan gong) tidak perlu belajar/berlatih secara khusus. Tidak perlu berlatih secara khusus dan intensif seperti *ricikan rebab* atau *gender barung*, atau *kendang*. Dengan kata lain proses pembelajaran dari para penabuh, pemain, atau pengrawit *ricikan* struktural dilakukan pada saat belajar menabuh secara bersama-sama dengan *ricikan* lain dan kemungkinan juga pada saat mereka melakukan pentas. Apabila yang terjadi demikian dapat diistilahkan sambil menyelam minum air, artinya belajar sambil terlibat dalam pertunjukan. Sementara di institusi formal seperti Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surakarta, dan juga Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, tidak memberikan pembelajaran atau perhatian khusus terhadap *ricikan kenong*, seperti halnya pada *ricikan rebab*, *kendang*, *gender barung*, *gambang*, dan *siter*. Pembelajaran *ricikan kenong* hanya diberikan secara sepintas dan bisa dikatakan sambil lalu bersamaan dengan *ricikan* struktural lainnya. Pembelajaran yang demikian pun sudah cukup untuk menghantarkan siswa dan atau mahasiswa (pebelajar) memahami dan mempraktikkan *ricikan kenong*. Karena posisinya yang kurang mendapat perhatian dan dianggap kurang penting ini, maka tidak ada pengrawit yang mengkhususkan diri sebagai pemain *kethuk*, *kenong*, *kempul*, dan atau gong. Namun demikian, ada beberapa seniman pengrawit yang biasa duduk di bagian *ricikan* struktural tersebut dan sering memainkan *ricikan* ini, sehingga pengrawit tersebut

dipandang seakan-akan spesialis *ricikan kenong*, atau *kempul*, dan gong.

Karena kedudukan *kenong* dalam karawitan kurang begitu penting dan karena memainkannya tidak perlu belajar secara khusus, maka posisi ricikannya pun juga kurang mendapat perhatian kaitannya dalam hirarki/strata perangkat gamelan ageng. Ini terlihat pada susunan, penataan atau *setting* gamelan dalam sebuah pertunjukan, *ricikan* tersebut terletak di belakang, bahkan juga tidak terlihat dengan jelas oleh para penonton atau penghayatnya. Menurut Waridi tata letak *ricikan* gamelan juga mencerminkan kedudukan dan fungsi *ricikan* pada hirarki dalam kerangka besar sajian sebuah gending. *Ricikan* yang penting biasanya disusun atau diletakkan di depan, lebih dekat dengan penonton atau penghayat. (Waridi, Jurnal Gelar 2000:42-59). Penataannya secara urut, dengan fungsi *ricikan* gamelan masing-masing dari yang sulit ke yang tidak sulit secara teknik di sebuah pagelaran tersusun secara urut ke belakang. Menurut kebiasaan *ricikan-ricikan* struktural ini akan ditata (*setting*) di urutan paling belakang, oleh sebab itu juga disebut sebagai *ricikan wingking* atau belakang.

Memperkuat posisi dan kedudukan *ricikan kenong* yang dipandang rendah, terlihat pada perolehan honorarium ketika mereka menerima pembagian uang lelah, setelah selesai mengadakan pementasan. Tidak jarang pemain *ricikan* struktural mendapat bagian terkecil atau sedikit dibandingkan dari seluruh pemain dalam perangkat gamelan ageng. Sedikit berbeda, dalam konteks sajian karawitan pakeliran semalam suntuk, pada karawitan pakeliran utamanya pada gending *srepeg* dan *sampak* tugas *ricikan* struktural; *kenong*, *kempul*, dan gong, menjadi lebih berat dibanding dengan *ricikan* lainnya. Karena dalam karawitan pakeliran terutama pada sajian *srepeg* dan *sampak*, *ricikan* ini, volume sajiannya lebih sering sehingga pekerjaannya secara fisik lebih berat. Oleh sebab itu, penerimaan honorarium mendapat sedikit dibedakan dibanding ketika pentas konser (*klenengan*). Penghargaan semacam ini tidak selalu berlaku pada setiap kelompok atau *group* pengrawit, hanya kelompok pengrawit untuk dalang tertentu saja yang menerapkan sistem ini.

Bentuk dan Ukuran *Ricikan Kenong*

Bagaimanakah bentuk dari *ricikan kenong* tersebut?. Melihat bentuk fisik antara *ricikan kenong*, *kempul* dan gong akan sangat mudah untuk diidentifikasi. Bentuk fisik yang besar-besar dengan jumlah tertentu akan memudahkan orang untuk melihatnya. Bentuk fisik *ricikan kenong* adalah tinggi antara 45cm s/d 60cm, lebar atau garis tengah antara 33cm s/d 50cm. Berat *ricikan kenong* ukuran kecil berkisar antara 7 – 8 kg, dengan garis tengah berkisar antara 33 – 38cm. Ukuran sedang yaitu 12 – 15 kg dengan garis tengah 40 – 45 cm. Untuk ukuran besar berat di atas 16 kg, dengan garis tengah di atas 46cm. Ukuran *ricikan kenong* dan atau *kempul* berbeda pada setiap perangkat gamelan, ini dikarenakan menyesuaikan dengan permintaan dan juga dana atau *budget* yang tersedia. (Panggiyo, wawancara, 6 Januari 2013)

Dalam satu perangkat gamelan jumlah *kenong* bisa bervariasi. Paling tidak terdapat dua set perbedaan, yaitu untuk perangkat lama satu set *kenong* laras slendro hanya ada tiga buah yaitu nada 5 (*lima*), 6 (*nem*), dan 1 (*penunggul*), sedangkan perangkat sekarang (lebih mengkini) berjumlah lima yaitu nada 2 (*gulu*), 3 (*dhadha*), 5 (*lima*), 6 (*nem*), dan 1 (*penunggul*), dan kadang-kadang pada perangkat tertentu ada penambahan *kenong* untuk nada 2 (*gulu*). Demikian juga untuk laras pelog, untuk perangkat lama hanya ada empat buah *pencon* yaitu; 5 (*lima*), 6 (*nem*), 7 (*pi*) dan 1 (*penunggul*). Sedangkan perangkat pelog yang sekarang berjumlah enam buah yaitu nada 2 (*gulu*), 3 (*dhadha*), 5 (*lima*), 6 (*nem*), 7 (*pi*) dan 1 (*penunggul*). *Kenong* termasuk *ricikan* duduk, artinya untuk bisa dimainkan dengan baik setiap *ricikan* ini perlu di letakkan (didudukkan) di atas dua buah tali (*pluntur*) yang saling melintang dan ke-empat ujung tali tersebut diikatkan pada empat sudut *rancangan*. *Rancangan* atau *grobogan* ini secara tidak langsung sekaligus berfungsi sebagai resonator.

Bentuk fisik dari *ricikan kenong* hampir berimbang antara *rai*, *recep*, dan *bau*. Secara fisik *ricikan kenong* adalah termasuk *ricikan pencon lanang*. Sehingga dengan bentuk yang demikian agak sulit untuk memproduksi suara yang ngombak. Untuk memproduksi suara

ngombak diperlukan getaran dari bagian *rai* dan *recep*, dimana keduanya ada dalam satu permukaan, seperti pada *ricikan kempul* dan atau gong. *Ricikan kempul* dan gong adalah termasuk *ricikan pencon wadon*. Sedangkan pada *ricikan kenong (pencon lanang)*, getaran hanya akan timbul dari bagian *rai*, sedangkan *recep* tidak bisa bergetar, sehingga tidak mungkin *ricikan Kenong* bisa menimbulkan suara ngombak. Lain halnya dengan *kempul* dan atau gong, bahwa antara *rai* dan *recep* dalam posisi sejajar atau rata dalam satu muka, sehingga dimungkinkan untuk terjadinya suara ngombak. Pada prinsipnya suara ngombak terjadi apabila ada dua suara yang secara bersama-sama bergetar dalam satu waktu. (Al.Suwardi, wawancara 25 September 2012).

Selain bentuk *kenong* yang sudah dijelaskan seperti di atas, terdapat bentuk *kenong* yang agak berbeda, yaitu *kenong rèntèng*. *Kenong rèntèng* (rangkai) ini bentuknya seperti bilah-bilah *slenthem* namun lebih lebar yang ditengah-tengahnya terdapat pencu. Susunan *ricikan Kenong rèntèng* ini berjajarurut sesuai dengan urutan nada yang terdapat pada perangkat gamelan dan *dirèntèng* seperti *ricikan slenthem*. Setiap nada juga didukung resonator secara individu, agar suaranya lebih panjang (*landung* dan *ulem*). *Ricikan kenong rèntèng* ini sekarang sudah jarang digunakan dan jarang ditemukan. Lebih sering digunakan *ricikan kenong (pencon lanang)* yang bentuknya terdiri dari *pencu*, *rai*, *recep*, *bau* dan *lambé*.



Kenong rèntèng



Kenong pencon lanang

Kenong sebagai Ricikan Struktural

Gending-gending tradisi Jawa gaya Surakarta adalah bertingkat-tingkat, baik itu yang menyangkut bentuk, struktur bentuk, panjang pendeknya bentuk, kompleksitas *garap* dan lain sebagainya. Hubungannya dengan *garap* misalnya, bentuk *lancaran* mungkin dapat dikatakan sebagai bentuk yang memiliki tingkat kompleksitas paling sederhana atau mudah, kemudian disusul bentuk-bentuk lain seperti *ketawang*, *ladrang*, dan bentuk gending *kethuk kerep* dan atau gending *kethuk arang*. Berkait dengan kompleksitas *garap*, bentuk *lancaran* belum melibatkan *ricikan garap* secara bersungguh-sungguh. Artinya pada sajian tertentu *ricikan garap* seperti *rebab*, *gender barung*, *gambang* dan lain-lain tidak ikut bermain karena irama dan *laya* yang cenderung cepat, sehingga *ricikan garap* agak sedikit kesulitan untuk terlibat di dalamnya. Namun dalam beberapa kasus *ricikan garap* (*rebab*, *gender barung*, *gambang* dan lain-lain.) terlibat karena kebutuhan sajian untuk melibatkan *ricikan garap*. Sementara itu *ricikan garap* memerlukan tempo yang lambat untuk bisa mengembangkan tabuhannya.

Jika ditinjau dari segi bentuk kaitannya dengan *ricikan* struktural, semakin besar bentuk gendingnya semakin jarang pukulan atau sajian dari *ricikan* struktural. *Ricikan kenong* sebagai *ricikan* struktural tidak berdiri sendiri, melainkan bekerjasama dengan *ricikan* struktural lainnya terutama, *kethuk*, *kempul*, dan gong. Sebagaimana diketahui bahwa karawitan Jawa

pada setiap bentuknya disajikan dengan menggunakan *sabetan* atau hitungan atau *pulse* yang tetap. Dikatakan dengan hitungan (*sabetan balungan*) yang tetap, karena setiap bentuk gending memiliki hitungan (*sabetan*) yang tetap. Pada akhir dari hitungan akan ditandai dengan pukulan gong. Untuk pembahasan kali ini (gong sebagai penanda) yang dimaksud adalah bentuk gending *lancaran*, *ketawang*, *ladrang* dan gending *kethuk kerep* dan gending *kethuk arang*, serta bentuk-bentuk *inggah*. Sementara itu bentuk *srepeg*, *sampak*, *ayak-ayak*, *kemuda*, *jineman*, *langgam*, dan bentuk-bentuk lain yang tidak konvensional, strukturnya tidak ditentukan oleh *ricikan* gong sebagai penanda kembalinya pada hitungan pertama.

Untuk *sabetan* atau hitungan (*pulse*) tetap salah satu contohnya adalah bentuk *lancaran*. Dalam bentuk *lancaran*, *ricikan kenong* akan memberikan batasan atau tanda pada *sabetan* (pukulan) ke empat dan kelipatannya (8, 12, dan 16). Setelah mencapai *sabetan* atau hitungan ke enambelas dimulai lagi menghitung dari *sabetan* pertama. Begitu seterusnya diulang kembali sampai ke *sabetan* ke enambelas lagi. Ini dilakukan secara konsisten sampai gending/lagu tersebut berhenti. Demikian juga *ricikan kempul* akan memberikan batasan pada *sabetan* ke dua, ke-enam, ke sepuluh dan ke duabelas pada bentuk *lancaran*. Namun untuk alasan estetik, maka pukulan *kempul* pertama (di *sabetan* kedua) dihilangkan karena bunyi (suara) atau gaung gong masih terdengar sangat kuat (terutama pada irama *lancar* dan atau *tanggung*), sehingga pukulan *kempul* pertama tidak diperlukan. Alasan kedua yaitu untuk memberikan *rasa sèlèh* yang lebih mantap, dalam (panjang) terhadap *ricikan* gong. Ini alasan untuk bentuk *lancaran*, namun demikian alasan ini juga berlaku untuk bentuk-bentuk lain seperti bentuk *ketawang* dan *ladrang*. Alasan lain adalah untuk membedakan sajian karawitan gaya Surakarta dengan karawitan gaya Yogyakarta. Karawitan Gaya Yogyakarta, pukulan *kempul* untuk bentuk *lancaran* berjumlah 4 pukulan yaitu pada *sabetan* ke dua, ke enam, ke sepuluh dan ke duabelas. Sedangkan *ricikan* gong akan memberi batasan pada setiap pukulan (*sabetan balungan*) ke-enambelas (16).

Dalam contoh bentuk *lancaran*, dengan batasan yang dilakukan masing-masing *ricikan* secara ajeg, maka dengan mudah diidentifikasi, apabila terdengar pola yang semacam ini maka, dapat dikatakan gending/lagu tersebut berbentuk *lancaran*. Demikian juga pada bentuk-bentuk gending yang lain, bahwa *ricikan kenong*, *kempul*, dan gong menempati pukulan (*sabetan balungan*) yang teratur pula, sehingga mencirikan bentuk-bentuk tertentu dalam karawitan. Jalinan tabuhan ketiga *ricikan* ini sangat jelas dan membentuk *rasa* yang dinamis, teratur, penuh semangat. *Rasa* dinamis ini akan lebih terasa mendalam dan mantap ketika batasan-batasan yang dilakukan oleh *ricikan kenong* dan *kempul* menggunakan nada yang sesuai dengan lagu yang sedang dimainkan. *Rasa* yang ditimbulkan akan lebih mendalam dan lebih mantap lagi ketika batasan yang dilakukan oleh *ricikan kenong* dan *kempul* tidak sekedar mengikuti alur lagu, tapi lebih memberikan tafsir *rasa*, arah, tuntunan, dan *garap* terhadap jalannya lagu yang sedang berlangsung. Oleh sebab itu, Djojomlojo menggunakan istilah-istilah misalnya; *salah gumun*, *tuturan*, *plèsètan*, *kempyung*, *titiran*, dan lain sebagainya untuk pukulan *ricikan kenong*. Karena istilah tabuhan *kempul* sama seperti yang terdapat pada tabuhan *kenong*, artinya tabuhan *kempul* tidak sekedar memukul nada-nada dari sebuah lagu/gending, tetapi juga harus menafsir seperti yang dilakukan oleh *ricikan kenong*. Permasalahannya adalah bahwa tabuhan *kenong*, *kempul*, dan gong diperlukan sebuah penafsiran dari para pengrawit atau senimannya, maka menurut saya cukup menarik untuk dibicarakan dalam konteks sajian dan estetika karawitan.

Satu tingkat di atas *lancaran* adalah bentuk *ketawang*. *Ricikan kenong* pada bentuk *ketawang* dalam setiap gong hanya memberikan penegasan atau menabuh sebanyak dua kali. Sementara jumlah *sabetan*, pukulan, dalam bentuk *ketawang* ini sama dengan *lancaran* yaitu enambelas (16) *sabetan* balungan atau hitungan. Oleh sebab itu tabuhan *kenong* pada bentuk *ketawang* lebih jarang yaitu hanya pada *sabetan* ke delapan dan *sabetan* ke enambelas. Namun demikian *ricikan kenong* menjadi penanda yang sangat penting, dan membutuhkan penafsiran *garap* yang cukup

kompleks dari setiap gendingnya. Tabuhan *kenong* pada bentuk *ketawang* merupakan tujuan sementara sebelum akhirnya menuju tujuan utama yaitu tabuhan gong. Pada *sèlèh-sèlèh kenong* inilah *ricikan garap* dan kemungkinan vokal tunggal maupun bersama mengarahkan tujuannya (*garap*, tafsir, *wilet*, *cengkok*, kembangan dan lain sebagainya).

Sajian *kenong* pada bentuk *ladrang* terdapat empat pukulan dalam setiap gong. Masing-masing pukulan berjarak delapan (8) *sabetan* balungan. Dengan demikian pukulan *kenong* pada bentuk *ladrang* berada pada *sabetan* balungan yang ke delapan, enambelas, duapuluh empat, dan tigapuluh dua. Setelah *sabetan* balungan yang ke tigapuluh dua, akan dimulai lagi dari awal atau hitungan pertama. Perbedaan tabuhan *kenong* pada bentuk *ladrang* dengan *ketawang* adalah pada jumlah pukulan pada setiap gongnya. Jika pada bentuk *ketawang* dalam satu *gongan* terdapat dua pukulan *kenong*, sementara pada bentuk *ladrang* terdapat empat pukulan *kenong* dalam satu *gongan*. Pada bentuk *ladrang*, setiap pukulan *kenong* biasanya merupakan tujuan sementara untuk *ricikan garap*, dan semua *sèlèh* tersebut bermuara pada satu titik yaitu *sèlèh* gong. Pada *sèlèh-sèlèh Kenong* itulah biasanya kalimat lagu menuju sebuah titik atau sebuah *sèlèh* tertentu. Pada *sèlèh-sèlèh* tertentu inilah *ricikan garap* mengembangkan tafsir garapnya dan membuat *wiletan*, kembangan serta mengaplikasikan *cengkok-cengkoknya* untuk menuju sebuah titik. *Ricikan kenong* pada bentuk *ladrang* juga sangat penting dan membutuhkan penafsiran *garap* yang cukup kompleks dari sebuah sajian gending.

Sajian *kenong* atau pukulan *kenong* pada bentuk gending, dibedakan menjadi beberapa kategori bentuk diantaranya; bentuk gending *kethuk loro kerep*, bentuk gending *kethuk papat kerep*, bentuk gending *kethuk wolu kerep*, bentuk gending *loro arang*, bentuk gending *papat arang*, bentuk *ketawang* gending *kethuk loro kerep*, bentuk *ketawang* gending *kethuk loro arang*. Bentuk gending *kethuk kerep* dan atau *kethuk arang* adalah sebagai penanda yang hanya digunakan pada bentuk *mérong*, sedangkan pada bentuk *ingguh* tidak digunakan istilah *kerep* dan *arang*. Terdapat dua kata kunci disini yaitu *kethuk kerep* dan *kethuk arang*. Pada prinsipnya

kerep adalah menunjukkan jarak pukulan *kethuk* satu ke *kethuk* berikutnya berjarak delapan (8) *sabetan* balungan. Sementara *kethuk arang* pada prinsipnya menunjukkan jarak pukulan *kethuk* satu ke *kethuk* berikutnya berjarak enambelas (16) *sabetan* balungan. Sedangkan kata bilangan yang menyertai misalnya *loro* (2), *papat* (4), *wolu* (8), menunjukkan jumlah pukulan *kethuk* dalam satu *kenongan* (lebih jelasnya baca Joko Purwanto, Jurnal Gelar, volume 8, No 2, 2010). Jumlah pukulan *kethuk*, baik *kerep* maupun *arang* pada bagian *mérong* menjadi penanda sebuah kalimat lagu. Kadang-kadang bahkan mungkin sering penanda ini tidak pas atau mungkin dirasa kurang tepat. Namun demikian menurut Martopangrawit *kethuk* menjadi *pointer-pointer* kecil untuk penanda kalimat lagu dalam konsep *padang-ulihan*. Untuk lebih jelasnya tentang konsep *padang-ulihan* dapat dibaca Martopangrawit, Pengetahuan Karawitan Jilid I dan II, 1976. Inilah salah satu yang menjadi ciri dari masing-masing bentuk gending dalam karawitan Jawa. Berikut ini akan dijelaskan secara garis besar setiap bentuk gending *mérong*, hubungannya dengan fungsi *kenong* sebagai penanda struktural.

Bentuk gending *kethuk loro kerep*, dalam satu *gongan* terdapat empat pukulan *ricikan kenong*. Sedangkan pukulan *kenong* satu ke *kenong* berikutnya pada bentuk gending ini sudah tetap yaitu berjarak enambelas *sabetan* balungan atau pukulan balungan. Jarak pukulan *kenong* ini menjadi salah satu ciri bentuk gending *kethuk loro kerep*. Lebih rinci lagi yaitu bahwa *ricikan kenong* pada bentuk *kethuk loro kerep* ini salah satunya adalah berfungsi sebagai penanda sebuah kalimat lagu. Selain itu jatuhnya *sabetan kenong* juga menjadi tujuan *sèlèh* sementara bagi seluruh *ricikan garap* dan penyaji vokal baik vokal *sinden* (*swarawati*) maupun *gérong*, bagi gending yang bisa atau ada *gérongnya*. Tujuan *sèlèh* utama dari setiap kalimat lagu adalah tabuhan *kenong* ke-empat yang bersamaan dengan *ricikan* gong. Baik *sèlèh* sementara maupun *sèlèh* utama inilah sebagai acuan bagi seluruh *ricikan garap* dan vokal dalam mengembangkan tafsir garapnya, baik *wiletan* maupun *cengkok-cengkoknya*. Konsep *padang-ulihan* yang dikembangkan oleh Martopangrawit salah satunya juga mengacu pada *sèlèh-sèlèh kenong* ini. Perlu dicatat

bahwa terdapat banyak gending karawitan gaya Surakarta yang memiliki lebih dari satu *gongan mérong*. Beberapa gending dimana *gongan mérong* kedua disebut *ngelik*, namun banyak juga *mérong-mérong* berikutnya tidak ada indikasi *ngelik*.

Bentuk gending *kethuk papat kerep*, dalam satu *gongan* terdapat empat pukulan *ricikan kenong*. Jarak antara pukulan *kenong* satu ke *kenong* berikutnya pada bentuk *kethuk papat kerep* adalah tigapuluh dua (32) *sabetan* atau pukulan balungan. Salah satu ciri dari bentuk gending *kethuk papat kerep* adalah jarak pukulan *kenong* ini. Jatuhnya *sabetan kenong* pada bentuk ini tidak jauh berbeda dengan bentuk gending *kethuk loro kerep* yaitu sebagai tujuan *sèlèh* sementara bagi seluruh *ricikan garap* dan penyaji vokal terutama *swarawati* atau *sinden*. Sedangkan tujuan *sèlèh* akhir adalah pukulan *kenong* ke-empat yang bersamaan dengan pukulan *ricikan* gong. Sesuai dengan kategori dari bentuk ini yaitu *kethuk papat (4) kerep*, artinya dalam satu *kenongan* terdiri dari empat pukulan *kethuk* dalam satu *kenongan*. Salah satu fungsi tabuhan *kethuk* maupun *kenong* adalah sebagai acuan dalam melihat konsep *padang-ulihan*.

Demikian pula pada bentuk gending *kethuk wolu kerep* dalam satu *gongan* terdiri dari empat pukulan *ricikan kenong*. Pukulan *kenong* satu ke *kenong* berikutnya adalah kelipatan dari bentuk gending *kethuk papat*, yaitu 64 *sabetan* balungan. Jarak pukulan *kenong* inilah yang juga menjadi salah satu ciri dari bentuk gending *kethuk wolu kerep*. Jatuhnya tabuhan *kenong*, salah satunya adalah sebagai tujuan *sèlèh* sementara dari *ricikan garap*, dan kesemuanya itu akan bermuara pada *sèlèh* akhir yaitu pada *sabetan* gong yang bersamaan dengan *sabetan kenong* ke empat. Sesuai dengan judul pada bentuk ini yaitu *kethuk wolu (8) kerep*, artinya jumlah tabuhan dalam satu *kenongan* ada delapan tabuhan *kethuk*. Apabila *kethuk* menjadi penanda sebuah kalimat lagu, berarti pada bentuk ini kalimat lagunya dapat dikatakan pendek-pendek. Namun dalam praktiknya kenyataannya tidak demikian adanya. Dalam catatan Gendhing-Gendhing Jawa Gaya Surakarta oleh Mloyowidodo, untuk bentuk gending *kethuk wolu kerep* hanya ada tiga gending *Bonang* yaitu; *Pangrawit Pelog lima*,

Jalaga pelog lima, dan *Bondet pelog barang*. Sedangkan untuk gending *Rebab* ada 7 gendhing yaitu *Agul-agul pelog lima*, *Jalaga Pelog lima*, *Paseban pelog nem*, *Semang pelog nem*, *Mundhuk Pelog nem*. *Gonjang Anom pelog nem*, dan *Gonjang Anom Bedaya pelog nem*.

Bentuk gending *kethuk arang* seperti sudah disinggung pada paragraf sebelumnya, yaitu jarak pukulan antara *kethuk* satu ke berikutnya terdiri dari enambelas *sabetan* balungan. Pembedanya adalah bahwa jika *kethuk loro arang* artinya dalam satu *kenongan* hanya terdiri dari dua pukulan *kethuk*, sedangkan untuk *kethuk papat* artinya dalam satu *kenongan* terdapat empat pukulan *kethuk*.

Bentuk gending *kethuk loro (2) arang*, dalam satu *gongan* terdiri dari empat *kenongan*. Pukulan *kenong* satu ke *kenong* berikutnya berjarak tigapuluh dua (32) *sabetan* balungan. Secara jumlah pukulan balungan *kethuk loro arang* ini sama dengan *kethuk papat kerep*, yang membedakan adalah jumlah *kethuk* di setiap *kenongnya*. Selain itu tentu kalimat-kalimat lagunya juga berbeda, ini sangat tergantung pada lagu atau gendingnya. Pada bentuk ini fungsi *kenong* tidak jauh berbeda dengan bentuk *kethuk kerep*, yaitu sebagai acuan *garap* dan acuan *sèlèh* sementara, dan *sèlèh* akhir yaitu pada *sèlèh* gong.

Bentuk gending *kethuk papat (4) arang*, dalam satu *gongan* terdiri dari empat *kenongan*. Sedangkan jarak pukulan *kenong* satu ke *kenong* berikutnya berjarak enampuluh empat (64) *sabetan* balungan. Jumlah *sabetan* dalam satu *kenongan* bentuk ini setara dengan satu *gongan* bentuk *kethuk loro kerep*. Dengan kata lain jumlah *sabetan* balungan dalam satu *kenongan kethuk papat arang* sama dengan satu *kenongan* bentuk *wolu kerep*. Jika dilihat jumlah *sabetan* dalam satu *kenongan* untuk menuju *kenong* atau *sèlèh* sementara cukup panjang/lama, artinya kalimat lagu pada bentuk ini bisa dikatakan cukup panjang pula.

Bentuk *ketawang* gending adalah dalam satu *gongan* terdiri dari dua *kenongan*. Dalam satu *kenongan* terdiri dari enambelas (16) *sabetan* balungan. Khusus untuk bentuk *Ketawang* Gending hanya ada satu bentuk yaitu *kethuk kerep*, dan tidak ada bentuk *kethuk arang*. *Ricikan garap ngajeng* terutama *ricikan*

kendang menyesuaikan pada bentuk *ketawang* ini. Karena pembeda antara bentuk gending dengan empat (4) *kenongan* dan bentuk gending *ketawang* dengan dua (2) *kenongan* tidak terlihat jelas di dalam kalimat lagu atau *padang-ulihan*, oleh sebab itu pengrawit *kenong* harus dapat menguasai dan mengetahui mana yang *ketawang* gending, dan mana yang bukan. Dalam judul gending sering tidak disebutkan, namun semua pengrawit biasanya mengetahui mana yang *ketawang* gending dan mana yang bukan. Beberapa gending yang termasuk dalam bentuk *Ketawang Gending* antara lain; *Gd. Kawit, slendro manyura; Gd. Kabor, slendro nem; Gd. Karawitan, slendro nem; Gd. Alas Padang, slendro manyura; Gd. Gondokusuma, slendro sanga; Gd. Ela-ela Kalibeber, slendro sanga; Gd. Lagudempel, slendro sanga; Gd. Merak Kesimpir, slendro manyura; Gd. Sumedhang, pelog nem; Gd. Angun-angun, pelog barang; Gd. Boyong, pelog barang;* dan masih banyak lagi. Mestinya perbedaan bentuk *Ketawang Gending* dan bentuk *Gending* bisa dilihat dari kalimat lagu, namun ini sangat sulit, dan perlu ada penelitian khusus tentang hal ini.

Semua bentuk *Gending* yang sudah dibicarakan tersebut adalah ciri pembentuk secara fisik, terutama posisi *ricikan kenong*. Namun secara rinci, ciri masing-masing gending terdapat pada detail dari setiap gending. Panjang pendeknya kalimat lagu, *padang-ulihan* dari kalimat lagu, *padang-ulihan* dari setiap *kenong* dari masing-masing bentuk sangat berbeda-beda. Selain itu pola *kendang* dari tiap-tiap bentuk juga berbeda-beda. Dari ketidak samaan pola *kendangan*, kalimat lagu, *padang-ulihan* dan lain sebagainya, posisi *sèlèh kenong* inilah yang menjadi salah satu acuan bagi *ricikan garap* untuk membuat dan menginterpretasikan *garapnya* bermuara dan atau menjadi tujuan *sèlèh*.

Pukulan *kenong* pada bentuk *inggah* dibedakan menjadi *inggah kethuk papat* (4), *kethuk wolu* (8), dan *kethuk nembelas* (16). Bilangan empat, delapan, dan enambelas adalah menunjukkan jumlah pukulan *kethuk* dalam satu *kenongan*. Artinya setiap empat pukulan *kethuk* satu *kenongan*. Untuk *kethuk wolu* (8) artinya setiap delapan pukulan *kethuk* akan diakhiri dengan satu pukulan *kenongan*. Demikian pula untuk *kethuk* enambelas (16). Sedangkan pada

bentuk *inggah* tabuhan *ricikan kethuk* dikombinasikan dengan *ricikan kempyang*, kedua *ricikan* ini membuat jalinan secara ajeg (tetap). Jumlah *kethuk* dalam satu *kenongan* menandakan bahwa jarak pukulan antara *kenong* satu ke *kenong* berikutnya berjarak kelipatannya. Misalnya apabila bentuk *inggah kethuk papat* jarak pukulan *kenong* satu ke *kenong* berikutnya berjarak enambelas *sabetan* atau pukulan balungan. Apabila *kethuk wolu* artinya jarak pukulan *kenong* satu ke pukulan *kenong* berikutnya tigapuluh dua (32) *sabetan* balungan, demikian pula *kethuk nembelas* berjarak enampuluh empat (64) *sabetan* balungan atau pukulan balungan.

Demikian uraian tentang bentuk gending ditinjau dari pukulan *ricikan kenong*. Apa yang sudah dipaparkan adalah bentuk gending yang umum artinya tidak ada pengecualian. Dalam gending tradisi Jawa gaya Surakarta walaupun tidak banyak jumlahnya, namun ditemukan pengecualian-kecualian di antaranya, jumlah *kenongan* dalam satu *gongan*, jumlah *sabetan* dalam satu *kenongan* dan lain-lain. Beberapa gending yang termasuk dalam pengecualian tersebut antara lain; *Gd. Srundeng Gosong, pelog nem*, dimana pada *kenong* ke empat (4) terdapat enam *gatra* atau duapuluh empat (24) *sabetan* balungan dalam satu *kenongan*. *Gd. Majemuk, slendro nem*, terdapat lima (5) *kenongan* dalam satu *gongan*, baik dalam *mérong* maupun pada *inggahnya*. *Gd. Laler Mengeng, slendro sanga*, pada *Kenong* keempat (4) berubah bentuk menjadi *kethuk kerep*. Dengan perubahan itu maka jumlah *sabetan* dalam satu *kenongan* menjadi berkurang, yaitu menjadi enambelas (16) *sabetan* balungan sedangkan *kenongan* sebelumnya berjumlah tigapuluh dua (32) *sabetan* balungan. *Gd. Miyanggong, pelog nem*, adalah gending *kethuk loro* (2) *arang*, namun pada *kenong* ke tiga dan ke empat berubah menjadi *kethuk kerep*. *Gd. Tunjung Karoban, slendro nem*, baik *mérong* maupun *inggah* terdiri dari lima (5) *kenongan*. *Gd. Gendrèh Kemasn, slendro sanga*, bentuk pada *mérong* terdiri dari *kethuk* 2, 4, dan 3 *arang*. Jadi dalam satu *gongan* jumlah *sabetan* balungan pada tiap-tiap *kenong* berbeda-beda. Kasus yang sama persis dengan *Gendrèh Kemasn* terjadi pada gending *Daradasih slendro sanga*. *Gd. Montro Madura,*

slendro manyura, pada *mérong kethuk loro* (2) *arang*, namun pada *kenong* ke tiga dan ke empat berubah menjadi *kethuk kerep*. *Gd. Rimong, pelog barang*, pada bagian *mérong* terdiri dari *kethuk* empat (4) dan *kethuk loro* (2) *arang*. *Gd. Maraséba, pelog barang*, pada *mérong kenong* ke dua berbentuk *kethuk* telu (3) *arang*. Beberapa gending tersebut yang dapat kami temukan yang memiliki beberapa pengecualian baik jumlah *sabetan*, *kenongan* maupun *gatra*. Data tersebut kami peroleh dari data Gending-gending Jawa Gaya Surakarta susunan Mloyowidodo 1976.

Permainan Ricikan Kenong

Terlepas dari permasalahan di atas, menurut hemat saya menjadi pengrawit atau sebagai pengrawit *kenong*, *kempul*, dan gong tidaklah mudah. Terutama apabila dihubungkan dengan sajian karawitan dan estetika karawitan, mereka dituntut menguasai banyak repertoar gending tradisi karawitan Jawa Gaya Surakarta. Ketika hanya mengikuti prosedur yang sudah tertuang dalam judul gending, yaitu bentuk-bentuk gending tradisi karawitan, mungkin tidak akan menemui kesulitan. Karena bentuk gending sudah memberikan petunjuk, tuntunan (*guideline*) kepada pemain *ricikan* struktural untuk melakukan sajiannya sesuai dengan aturan, konvensi-konvensinya. Namun tidak hanya sampai di situ saja sebagai seorang pengrawit. Mereka dituntut mampu menafsir disesuaikan dengan *rasa*, kemantapan terhadap gending yang sedang disajikan. Banyak gending yang memerlukan penafsiran bagi penabuh *kenong* dan juga penafsiran *ricikan* struktural lainnya terutama hubungannya dengan *rasa*. Maka muncul beberapa istilah di dalam penyajian *kenong*. Oleh sebab itu pengrawit *kenong* dituntut menguasai berbagai repertoar gending tradisi karawitan Jawa Gaya Surakarta. Bagaimana mereka mengetahui kapan harus *mlèsèt*, *tuturan*, *kempyung*, dan lain sebagainya kalau mereka tidak menguasai repertoar gending. Mungkin istilah-istilah ini tidak asing di kalangan para pengrawit, namun belum tentu istilah ini dimengerti dan dipahami oleh para pembelajar karawitan dewasa ini.

Menurut Djojomojo istilah yang digunakan untuk tabuhan *kenong* dan *kempul*

adalah sama, Misalnya dalam sajian gending tertentu terdapat tabuhan *kenong mlèsèt* 3 (*dhadha*) atau *mlèsèt* 5 (*lima*) dan sebagainya. Demikian juga untuk *ricikan kempul* juga digunakan istilah *mlèsèt* misalnya tabuhan *kempul mlèsèt* 1 (*penunggul*) atau yang lainnya. Terdapat sembilan istilah untuk pukulan *ricikan kenong* dan atau *kempul* yaitu; *tunggal rasa*, *kempyung*, *salah gumun*, *tuturan*, *plèsètan*, *goyang atau sungsun*, *kerepan*, *ngganter*, dan *nitir*. Sementara itu seluruh istilah yang sudah disebutkan ini oleh sebagian para pengrawit/ penabuh *kenong* atau *kempul* disebut *mlèsèt*. Padahal kata *mlèsèt* dan atau *plèsètan* adalah hanya salah satu istilah dalam pukulan sajian *kenong* atau *kempul*.

Kata *mlèsèt* adalah kata bahasa Jawa yang artinya *mlétré*, *mingset*, *ora nuhoni janji*, *nyimpang saka lajer*, *ora pener*, (W.J.S. Poerwadarminta, 1937:320) dalam pengertian tidak sesuai dengan yang dituju. Kaitannya dengan karawitan, apabila jatuhnya nada *kenong* pada melodi tertentu dalam sebuah lagu tidak sesuai dengan nada balungan, maka disebut *mlèsèt*. Namun tidak semua nada *kenong* yang tidak sesuai dengan balungan disebut *mlèsèt*. Menurut saya kata *mlèsèt* itu sendiri digunakan kurang tepat atau *salah kaprah* baik untuk tabuhan *ricikan kenong* maupun *ricikan kempul*. Apapun susunan balungannya, apabila nada *kenong* tidak sama dengan nada *sèlèh kenong* sering disebut *mlèsèt*. Padahal menurut Djojomojo terdapat beberapa peristilahan untuk menyebut nada *kenong* yang tidak sama dengan balungannya. Istilah-istilah itu muncul dari susunan balungan atau susunan lagu yang sangat kompleks dan bervariasi. Sehingga kurang tepat dan tidak logis ketika semua perbedaan *sèlèh* pada tabuhan *kenong* itu disebut sama yaitu *mlèsèt*.

Bagi pemula (pembelajar) karawitan tentu permasalahan ini akan dipandang *ruwet* (*complicated*), ketika harus juga menghafal nama-nama istilah yang digunakan untuk sebuah tabuhan. Sementara itu juga harus menghafal beberapa melodi balungan sebagai awal dari sebuah pembelajaran untuk semua *ricikan*. Namun demikian, semua ini saya *rasa* penting, agar diketahui asal-usul mengapa ada istilah *kempyung*, *tuturan*, *tunggal rasa*, dan lain sebagainya untuk *ricikan kenong* atau *kempul*,

dan apa alasannya. Selain alasan yang mungkin lebih konseptual (akademis), alasan *rasa* dan kemantapan bagi pengrawit yang bersangkutan menjadi salah satu pertimbangan utama. Kesemuanya ini sangat berkait dan berpengaruh terhadap estetika karawitan.

Hubungannya dengan estetika karawitan paling tidak ada dua alasan, yaitu alasan musikologis, dan alasan kemantapan. Alasan musikologis yaitu adanya istilah-istilah yang disampaikan oleh Djojomojo. Munculnya istilah itu disebabkan karena susunan balungan atau susunan lagu yang sangat variatif dan kompleks, dimana semua itu kurang tepat dan tidak logis apabila disebut *mlèsèt*. Sedangkan alasan kemantapan adalah bergantung kepada seniman atau pengrawit *kenong* atau *kempul* itu sendiri. Dalam hal ini pengalaman menabuh sebagai pengrawit *kenong* atau *kempul* menjadi sangat penting. Disamping itu pengetahuan dan pengalaman tentang pementasan atau sajian karawitan juga sangat menunjang kemantapan seorang pengrawit *kenong* atau *kempul*.

Kesembilan teknik tabuhan *kenong* yang sudah disebutkan dimuka, itulah yang sering digunakan atau diaplikasikan oleh para penabuh/pengrawit *kenong* dalam karawitan Jawa Gaya Surakarta. Untuk lebih jelasnya dari masing-masing teknik tabuhan sajian *kenong*, dimaksud akan diuraikan sebagai berikut.

Tunggal rasa, adalah penafsiran teknik pukulan *kenong* dimana nada *kenong* didasarkan atas nada jatuhnya *kenong* pada sebuah lagu atau gending. Teknik ini tidak perlu menafsir pukulan *kenong*, karena nada yang akan dimainkan oleh seorang penyaji *kenong* adalah menyesuaikan nada jatuhnya *kenong* pada sebuah lagu atau gending. Contoh, apabila notasi pada *sèlèh kenong* nada 5 (*ma*), maka penyaji *kenong* juga memainkan nada 5 (*ma*). Teknik ini dilakukan untuk sebuah melodi balungan yang setelah *kenong* tidak diikuti dengan melodi balungan tertentu.

Misalnya 2 1 2 6̇ 2 1 6̇ 5 nada *sèlèh* pada *kenong* adalah nada 5 dan penyaji *kenong* juga memukul nada 5.

Kempyung, adalah sebuah penafsiran permainan *ricikan kenong* atas jatuhnya *sèlèh*

kenong tertentu, dengan nada *kempyungnya*. Nada *kempyung* yang dimaksud disini adalah nada yang berjarak dua langkah di atas nada *sèlèhnya*. Misalnya melodi balungan yang berakhir dengan nada *Kenong 1(ji)*, tetapi pemain *kenong* menabuh nada 5 (*ma*). Ini adalah yang dinamakan penafsiran *kempyung* yaitu dua nada di atas nada *sèlèh*. Mencermati apa yang terjadi pada penyajian karawitan gaya Surakarta, *kenong* yang menggunakan teknik *kempyung* lebih banyak digunakan pada gending-gending laras slendro *pathet sanga*, dan juga gending-gending laras pelog *pathet lima* dan pelog *pathet nem* yang mengacu pada *garap slendro sanga*, (wawancara Suraji, 23 Maret 2013). Misalnya pada balungan berikut . . 3
2 . 1 2 6̇ 2 2 . . 2 3 2 1
Pada jatuhnya *kenong* nada 1 (*ji*), tetapi pemain *kenong* memukul nada 5 (*ma*). Nada 5 (*ma*), adalah nada *kempyungnya* nada 1 (*ji*). Penggunaan teknik ini hanya berlaku pada balungan pada wilayah nada rendah dan sedang, sedangkan untuk balungan nada tinggi teknik ini tidak berlaku.

Permainan dengan teknik *kempyung* ini juga berlaku untuk *ricikan kempul*. Namun demikian tidak semua *sèlèh kempul* menggunakan teknik *kempyung*, hanya pada *garap-garap* tertentu teknik ini digunakan. Teknik ini juga hanya berlaku untuk nada-nada rendah dan nada-nada sedang, sementara untuk nada-nada tinggi tidak berlaku. Misalnya frase melodi

6 5 2 1̇ 3 2 1 6̇ 2 3 2 1̇ 5 3
2 1̇ pada *pathet slendro sanga*, dimana di kedua frase tersebut jatuhnya nada *Kempul* adalah nada 1 (*ji*), tetapi pemain *kempul* memukul nada 5 (*ma*) sebagai nada *kempyungnya*. Ini bisa dilakukan demikian apabila kalimat lagu atau *gatra* berikutnya tidak terdapat atau memerlukan tafsir *garap* lain. Tetapi apabila *gatra* berikutnya memerlukan atau ada tafsir *garap* untuk *tuturan* atau *mlèsèt* atau yang lainnya tentu saja konsep *kempyung* tidak berlaku. Acuan tafsir *garap* tersebut bisa melalui *garap rebab*, vokal, atau *garap ricikan* lainnya.

Salah Gumun adalah sebuah penafsiran permainan *ricikan kenong* atas jatuhnya *kenong* dengan jarak nada satu

langkah di atas nada *sèlèh*. Misalnya melodi balungan yang berakhir nada *kenong* 3 (*dhadha*), tetapi pemain *kenong* menabuh nada 6 (*nem*). Ini adalah penafsiran *salah gumun*. Mencermati apa yang terjadi di penyajian karawitan gaya Surakarta, permainan *ricikan kenong* dengan teknik *salah gumun* kurang mendapat perhatian atau tidak banyak digunakan. Karena teknik ini hanya bisa dilakukan apabila pengrawit *kenong* paham betul dan berpengalaman dalam hal penyajian *kenong*. Sebagai aplikasi teknik *salah gumun* dapat dilihat contoh berikut ini:

3 3 . . 6 1 2 3 5 6 5 3 pada frase ini *sèlèh kenong* ada pada nada 3 (*dhadha*), tetapi penyaji atau pengrawit *kenong* bermain nada 6. Ini yang dinamakan penafsiran *salah gumun*. Teknik *salah gumun* sering diaplikasikan pada perangkat *ricikan kenong* yang tidak lengkap. Terutama pada perangkat *ricikan kenong* lama yang hanya terdiri dari nada 5 (*ma*), 6 (*nem*) dan 1 (*ji*) untuk laras slendro. Ketika *ricikan kenong* hanya ada tiga nada (5, 6, 1), seperti pada perangkat lama (kuna), teknik *salah gumun* banyak digunakan karena keterbatasan nada-nada *kenong*. Sehingga penafsiran *kenong* sangat diperlukan dalam hubungannya dengan estetika karawitan. Istilah *salah gumun* oleh beberapa seniman atau pengrawit lain digunakan istilah *adu manis* untuk aplikasi teknik yang sama. Untuk pelaksanaan teknik ini diperlukan penafsiran *garap* dan *rasa*, agar dapat mencapai sajian yang lebih padu dalam karawitan. Teknik *salah gumun* bisa digunakan pada *ricikan kempul*, misalnya jatuhnya *kempul* pada nada 3 (*dhadha*) tapi sajian *kempul* bermain nada 6 (*nem*). Aplikasi semacam ini berlaku untuk laras slendro maupun pelog.

Tuturan, adalah sebuah penafsiran permainan *ricikan kenong* terhadap sebuah frase atau melodi balungan dimana setelah jatuhnya *sèlèh kenong* terdapat nada kembar. Misalnya frase atau melodi balungan 2 1 2 6 3 3 . . artinya bahwa jatuhnya *kenong* pada nada 6 (*nem*) tetapi penyaji atau pengrawit *kenong* bermain nada 3 (*dhadha*). Ini adalah yang dinamakan penafsiran *tuturan*. Mencermati

sajian karawitan gaya Surakarta, permainan *kenong* yang menggunakan teknik *tuturan* digunakan pada seluruh *pathet* baik pada laras slendro maupun pelog.

Plèsètan, adalah sebuah penafsiran permainan *ricikan kenong* terhadap melodi balungan atau frasa tertentu, dengan memainkan nada yang terdapat pada *sabetan* pertama setelah *kenong*. Misalnya pada melodi balungan

$$\begin{array}{cccccccc} 3 & 3 & . & . & 6 & 5 & 3 & 2 \\ & & & & & & & \hat{} \\ 5 & 6 & 5 & 3 & 2 & 7 & 5 & 6 \end{array}$$

Pada balungan *kenong* yang bernada 2 (*gulu*) tersebut *ricikan kenong* tidak menabuh nada 2 (*gulu*) tetapi menabuh nada 5 (*lima*) karena nada pertama setelah *kenong* adalah nada 5 (*ma*). Ini adalah penafsiran *plèsètan*. Teknik semacam ini didasarkan atas dua alasan yaitu, pertama *ricikan kenong* tidak memainkan nada pada jatuhnya *kenong*, melainkan memainkan nada setelah jatuhnya *kenong*, maka disebut *mlèsèt*. Artinya terpeleset pada nada berikutnya. Kedua didasarkan atas tafsir *garap ricikan ngajeng* terutama *garap rebab*. Oleh sebab itu seorang pengrawit *kenong* sebaiknya selain menguasai balungan gending juga menguasai dan memahami *garap rebab* untuk bisa melakukan tafsir yang demikian.

Selain itu, menurut Martopangrawit terdapat beberapa tafsir *mlèsèt* yang didasarkan atas *garap* atau tafsir *sindhèn*. Dalam hal ini *ricikan kenong* juga harus memberikan petunjuk terhadap penyaji *sindhèn* (*swarawati*). *mlèsèt* yang dimaksud adalah sebagai berikut.

1. *Plèsètan mbesut*: 2321 3216 11..; dibelakang nada *sèlèh* terdapat nada kembar urutannya.
2. *Plèsètan cengkok*: 2321 3216 33..; dibelakang nada *sèlèh* terdapat nada kembar bukan urutannya.
3. *Plèsètan tungkakan*; 3565 2232 66..; dimuka nada kembar terdapat nada yang bagi *pesindhèn* tidak bisa/mungkin menyajikan vokalnya karena alur melodi dengan nada rendah. Dengan demikian *pesindhèn* akan menunggu jatuhnya *kenong* terlebih dahulu sebelum menyajikan vokalnya.

4. *Plèsètan jujugan*: 2321 3216̂ ii..; dibelakang nada *sèlèh* terdapat nada kembar yang berjarak lebih dari satu gembyang.
5. *Plèsètan wilet*: 2321 3216̂ 56i.; di belakang nada *sèlèh* terdapat kadens yang panjangnya sama dengan *padang-ulihan cengkok* (*gatra* padangnya pada *sabetan* pertama berisi pin di belakang *sèlèh padang* terdapat pin lebih dari satu atau: 2321 3216 35. .; dibelakang nada *sèlèh padang* yang berisi balungan hanya *sabetan* pertama dan kedua (Martopangrawit, 1972:60-61). Kelima jenis *plèsètan* ini sering dijumpai pada repertoar gending-gending tradisi Jawa gaya Surakarta yang ditulis oleh Mlojowidodo.

Goyang atau **Sungsun**: adalah sebuah penafsiran permainan *kenong* yang tidak lazim. Karena biasanya hanya memukul satu kali pada jatuhnya *sèlèh kenong*, tetapi dengan teknik goyang atau sungsun ini, *ricikan kenong* harus memainkan tiga kali pukulan yaitu tepat pada jatuhnya pukulan *sèlèh kenong*, kemudian pada *sabetan* yang ke 1½ dan *sabetan* ke tiga pada *gatra* berikutnya. Dengan teknik yang demikian ini seolah-olah menggambarkan suara *kenong* yang bergoyang. Gambaran ritme tabuhan goyang atau sungsun apabila dituliskan sebagai berikut.

. . . $\hat{\diamond}$. $\overline{\diamond}$. \diamond .
 (\diamond : adalah pukulan *kenong*)

Teknik pukulan goyang atau sungsun ini hanya dilakukan pada jatuhnya *sabetan kenong* pertama dan *kenong* kedua pada gending tertentu. Sedangkan *kenong* ketiga dan *kenong* ke-empat tidak menggunakan teknik goyang atau sungsun. Menurut Djojomojo, teknik pukulan goyang tersebut hanya berlaku untuk gending yang berbentuk *ladrang*. Adapun bentuk *ladrang* yang dimaksud adalah; (1) *Ldr. Surung dayung, Pl. Nem*; (2) *Ldr. Lengker, Pl. Nem*; (3) *Ldr. Sobrang (bedayan), Pl. Barang*; dan (4) *Ldr. Kuwung, Pl. Barang*. Bentuk *ladrang* selain itu menurut pengalaman kami teknik pukulan *ricikan kenong* tidak goyang atau sungsun. Oleh sebab itu, pengalaman yang luas serta pengetahuan vokabuler gending bagi penyaji *kenong* sangat mutlak diperlukan. Mengacu pada repertoar Gending-gending Jawa Gaya Surakarta,

Mlojowidodo, 1976, tidak terdapat *gd. Ldr. Lengker Pl. Nem*. Menurut pengalaman Suyadi Tejopangrawit, dia belum pernah menyajikan gending tersebut, dan tidak mengetahui gending tersebut. (wawancara November 2012).

Kerepan: adalah sebuah penafsiran permainan *ricikan kenong* atas *sèlèh* balungan tertentu (dalam satu *gatra*), yang disajikan pada *sabetan* genap atau pada *dhong* kecil dan *dhong* besar. Misalnya pada melodi balungan 5 6̂ 5 3 6 5 3 2 pada *gatra* pertama dalam contoh ini, *kenong* akan memainkan nada . 3 . 3 pada *sabetan* kedua dan *sabetan* keempat, sedangkan pada *gatra* kedua pada contoh ini *kenong* akan memainkan nada . 2 . 2 pada *sabetan* kedua dan *sabetan* keempat. Permainan nada-nada 3 (*dhadha*) dan 2 (*gulu*) tersebut diambil dari nada *sèlèh* atau nada kuat di akhir setiap *gatra*. Pola *Kerepan* ini biasanya digunakan pada bentuk gending *Ayak* dan bentuk gending *Kemuda* baik dalam laras slendro maupun pelog di semua *pathet*.

Ngganter: adalah sebuah penafsiran permainan *ricikan kenong* atas *sèlèh* balungan tertentu (dalam satu *gatra*), yang disajikan di setiap *sabetan* dengan satu pukulan *kenong*. Misalnya pada melodi balungan 5 3 5 3 6 5 3 2 pada *gatra* pertama dalam contoh ini *kenong* akan memainkan nada 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ di setiap *sabetannya* dan pada *gatra* kedua pada contoh ini *kenong* akan memainkan nada 2̂ 2̂ 2̂ 2̂ di setiap *sabetannya*. Permainan nada-nada tersebut diambil dari nada-nada *sèlèh* atau nada kuat di akhir setiap *gatra*. Pola *ngganter* ini biasanya digunakan pada gending-gending *srepeg(an)* baik dalam laras slendro maupun pelog di semua *pathet*.

Nitir: adalah sebuah penafsiran permainan *ricikan kenong* atas *sèlèh* balungan tertentu (dalam satu *gatra*), yang disajikan di setiap *sabetan* balungan dengan dua pukulan *kenong*. Sehingga permainan atau tabuhan *kenong* lebih kerap atau sering dibanding dengan *sabetan* balungannya. Sedangkan aplikasi dari pola ini setengah *sabetan* lebih awal

dari *sabetan* balungannya. Misalnya pada melodi balungan 3 3 3 3 2 2 2 2 pada *gatra* pertama dalam contoh ini, *kenong* akan memainkan nada .3 33 33 33 3 di setiap *sabetannya* dan pada *gatra* kedua pada contoh ini, *kenong* akan memainkan nada .2 22 22 22 2 di setiap *sabetannya*. Permainan nada-nada 3 (*dhadha*) atau nada 2 (*gulu*), diambil dari nada *sèlèh* atau nada kuat di akhir setiap *gatra*. Pola *nitir* ini biasanya digunakan pada gending-gending *sampak* baik dalam laras slendro maupun pelog di semua *pathet*.

Kenong dalam Karawitan Tradisi Jawa.

Seperti sudah dijelaskan di paragraf-paragraf sebelumnya bahwa *ricikan kenong* memiliki teknik-teknik sajian yang cukup kompleks. Pertama yaitu sajian yang disebut *tunggal rasa* atau sering juga disebut *mbalung*, artinya menabuh nada-nada apa adanya yang kebetulan menjadi *sèlèh kenong*. Dengan kata lain teknik *tunggal rasa* ini tidak perlu menafsir. Kedua adalah menafsir tabuhan *kenong* berdasarkan alur lagu atau alur melodi setelah jatuhnya pukulan *kenong*. Dalam hal ini pemain *kenong* diharapkan bisa mengantisipasi tabuhan *kenong* melalui tafsir-tafsir *garap kenong* seperti yang di sampaikan sebelumnya, misalnya dengan tafsir *salah gumun*, *kempyung*, *tuturan*, dan atau *plèsètan*. Dengan membawa atau memanfaatkan catatan atau pengalaman menabuh sebagai pengrawit *kenong* mengantisipasi atau menafsir permainan *kenong* bisa dilakukan. Sementara itu teknik *kerepan*, *ngganter*, dan *nitir* adalah teknik bermain *kenong* untuk bentuk-bentuk gending tertentu. Namun demikian sebetulnya dalam teknik-teknik tersebut terutama teknik *kerepan* atau *ngganter* masih juga diperlukan tafsir-tafsir *tuturan*, *plèsètan*, *kempyung* atau *salah gumun*.

Pada prinsipnya setiap pengrawit atau penabuh karawitan tidak akan kesulitan untuk memainkan *ricikan kenong*. Sebab menabuh *ricikan kenong* tidak diperlukan kemampuan atau ketrampilan (*Skill*) khusus seperti halnya menabuh *ricikan kendang*, atau *ricikan rebab*, atau *ricikan gender barung*. Pendapat ini juga tidak membenarkan bahwa seseorang yang tidak pernah atau belum pernah berkecimpung

di dalam karawitan, kemudian tiba-tiba atau dengan sendirinya bisa memainkan *ricikan kenong*. Ada persyaratan minimal yang diperlukan untuk bisa menabuh *ricikan kenong* yaitu pengetahuan dasar tentang bentuk gending (*lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, gending *kethuk 2 kerep* dan seterusnya), laras dan lagu atau gending, pengetahuan karawitan, serta beberapa teknik yang sudah dijelaskan sebelumnya. Beberapa permainan *sèlèh kenong* dari berbagai bentuk gending diperlukan tafsir *garap* sesuai dengan alur lagu gending, tafsir *garap ricikan ngajeng* terutama *rebab* dan vokal (*swarawati*).

Selain hal-hal yang sudah dijelaskan sebelumnya, terdapat satu teknik yang belum terwakili atau terjelaskan di dalam teknik-teknik permainan *kenong* sebelumnya yaitu teknik yang terdapat di dalam gending *Loro-loro Topeng* slendro *manyura*. Sebetulnya jika di cermati tabuhan *kenong* pada gending tersebut adalah teknik *nitir*, tetapi hanya berlaku pada balungan kembar saja. Selebihnya mengikuti aturan teknik *kenong* bentuk *ladrang*. Berbicara tentang gending *Loro-loro Topeng* ini agaknya sedikit menyimpang dari topik pembicaraan ini, namun demikian karena berkaitan dengan teknik pukulan *kenong* sehingga perlu sedikit dikupas.

Jika ditinjau dari sajiannya, gending *Loro-loro Topeng* termasuk gending *inggah*, karena biasanya disajikan dalam satu rangkaian dengan gending *Loro-loro Gendong* sebagai gending atau lagu bentuk *mérong*. Namun demikian gending *Loro-loro Topeng* ini juga bisa disajikan secara mandiri, yaitu tanpa melibatkan gending *Loro-loro Gendong*. Artinya setelah *buka* langsung masuk ke gending *Loro-loro Topeng*. Jika demikian yang terjadi, maka gending *Loro-loro Topeng* disajikan dengan menggunakan pola *inggah* artinya baik pola *kendangan*, maupun teknik *kethuk kempyang* mengacu *garap inggah*. Keistimewaan lain adalah bahwa gending ini hanya terdiri dari tiga *kenongan*. Sementara bentuk *inggah ladrang* lain biasanya terdiri dari empat *kenongan*. Uniknya teknik *kenong* pada *ladrang Loro-Loro Topeng* ini terletak pada balungan kembar, dan hanya khusus pada balungan kembar 2 (*gulu*) saja. Lebih jelasnya akan dituliskan notasi gending *ladrang Loro-loro Topeng* slendro *pathet manyura*, beserta teknik pukulan kenongnya.

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

Satu tabuhan balungan terdapat dua kali pukulan *kenong*, dan pada teknik tersebut diawali dan diakhiri dengan pukulan gong *suwukan* nada 2 (gulu). Tabuhan atau teknik *kenong* tersebut berlaku untuk irama *tanggung*, *dados*, dan juga untuk irama *wilet*, maupun *rangkep*. Ini bisa dikategorikan tabuhan khusus untuk gending ini. Sebab pada gending lain yang terdapat balungan kembar, namun *garap kenong* juga tidak demikian. Tabuhan yang demikian mengikuti *garap tari*, namun demikian ketika gending ini disajikan untuk klenengan *garap kenong* masih menggunakan *garap* seperti ketika digunakan untuk karawitan tari.

Kembali ke pembicaraan kita tentang teknik tabuhan *kenong*. Jika di cermati penjelasan yang sudah dipaparkan sebelumnya hanya mencakup pada melodi atau frasa balungan *mlaku*, belum menjelaskan pada melodi atau frasa balungan *nibani*. Melihat catatan balungan gending yang di susun oleh Mlojowidodo, balungan *nibani* lebih banyak terdapat pada *inggh* gending dan beberapa gending bentuk *ladrang* dan *ketawang*. Pada balungan *nibani* sajian *ricikan kenong* juga menggunakan berbagai macam teknik yang sudah di jelaskan sebelumnya. Jika pada balungan *mlaku ricikan kenong* dengan mudah bisa memberikan petunjuk *garap* atau tafsirnya karena dipandu melalui susunan melodi atau susunan lagunya lebih jelas, sementara pada lagu balungan *nibani* petunjuk *garap* atau tafsir tersebut kurang jelas. Perlu dicatat pula bahwa gending tradisi Jawa pada balungan *nibani* hampir tidak mengenal balungan kembar atau nada kembar. Namun demikian, pada balungan *nibani* selain teknik *tunggal rasa* dan *kempyung*, juga menggunakan teknik *mlèsèt* yang mengacu pada *garap rebab* dan *garap ricikan* lain. Oleh sebab itu tafsir *garap kenong* pada balungan *nibani* lebih kompleks atau lebih sulit, karena petunjuknya ada pada *garap rebab* dan *garap ricikan* lainnya. Disinilah fungsi *ricikan rebab* sebagai *pamurba* lagu berperan besar dan

sangat diperlukan dalam mengarahkan permainan *ricikan* lainnya, dan salah satunya adalah permainan *ricikan kenong*. Untuk itu sebetulnya sangat berasal jika pengrawit *kenong* juga memahami/menguasai *garap ricikan rebab* dan *garap ricikan* lainnya.

Selain permasalahan tersebut di atas, terdapat satu teknik sajian *kenong* yang belum dibicarakan dalam pembahasan sebelumnya yaitu teknik sajian *palaran*. Teknik *palaran* sebetulnya menggunakan teknik *ngganter* (*srepeg*), namun permainannya mengacu pada lagu vokal. Untuk memperjelas sajian *palaran* tersebut berikut ini disampaikan sedikit ulasan yang berkenaan dengan sajian *kenong* dalam *palaran*.

Sajian *palaran* adalah termasuk sajian gending yang memerlukan *ricikan kenong* sebagai *ricikan* utama (Rabimin, 1993:231). Ada yang mengatakan bahwa *palaran* adalah gending *kethuk kenong*. Artinya bahwa *ricikan* tersebut menjadi sangat penting dalam menterjemahkan dan mengaktualisasikan sajian *palaran*. Ada pula yang menyebut sajian *palaran* juga disebut gending vokal. Ini mengacu pada keterlibatan vokal itu sendiri, bahwa tanpa adanya vokal tunggal agaknya sulit untuk merealisasikan gending *palaran*. Dengan demikian, vokal menjadi sangat penting dan dominan, karena lagu vokal inilah yang menjadi acuan utama bagi seluruh *ricikan* yang terlibat dalam sajian *palaran*.

Mengacu pada praktik karawitan gaya Surakarta, *palaran* dapat disajikan dengan irama *lancar* dan atau irama *tanggung* (Rabimin, 1993:76-77). Sedangkan teknik *kenong* baik sajian irama *lancar* maupun irama *tanggung* menggunakan pola *ngganter*. *Ricikan* yang terlibat dalam sajian *palaran* ini adalah, vokal tunggal (putra atau putri), *kethuk*, *kenong*, *kempul* dan gong, *kendang*, *gender barung*, *gender penerus*, *gambang*, *siter*, dan suling (Rabimin, 1993:69). Terlihat di sini bahwa tidak semua *ricikan* dalam perangkat gamelan ageng terlibat dalam sajian *palaran*. Selain vokal, terdapat dua kelompok *ricikan* yang terlibat yaitu *ricikan* yang berfungsi pada bagian ritme dan *ricikan* yang berfungsi pada bagian penghias lagu. Dalam hal ini lima *ricikan* yang disebut terakhir adalah sebagai *ricikan* penghias lagu.

Telah disinggung sebelumnya bahwa teknik sajian *ricikan kenong* adalah pola *ngganter*. Dalam vokabuler gending karawitan gaya Surakarta, pola *ngganter* terdapat pada bentuk gending *srepeg(an)*. Pola *ngganter* tersebut apabila dituliskan kurang lebihnya sebagai berikut.

[: t . t . t . t . :]

t : pukulan *kethuk*
 . : pukulan *Kenong*
 ^ : pukulan *Kempul*

Jatuhnya pukulan *kempul* juga disertai pukulan *kenong*, dan jatuhnya pukulan *kempul* kadang-kadang diganti pukulan gong, apabila kalimat lagunya serta *garap ricikan* yang lain mengarah atau menuju nada *sèlèh*.

Kenong dalam Gending/ Lagu Palaran

Sajian gending *palaran* biasanya menggunakan lagu vokal bentuk macapat sebagai acuan *garap* bagi seluruh *ricikan* yang terlibat. Macapat adalah jenis tembang yang awalnya hanya digunakan untuk membaca buku atau *serat* yang berbentuk tembang, tanpa ada bunyi *ricikan* gamelan yang menyertainya (Gunawan Sri Hastjarjo, 1983). Namun

perkembangannya Macapat digunakan dalam berbagi hal dan bentuk di karawitan tradisi gaya Surakarta, salah satunya adalah *palaran*. Menurut hasil penelitian Rabimin, jenis tembang Macapat mengalami perkembangan, yang semula hanya ada delapan (8) jenis tembang, berkembang menjadi limabelas (15) jenis. Adapun jenis tembang yang dimaksud adalah; (1) *Dhandhanggula*, (2) *Sinom*, (3) *Kinanthi*, (4) *Pangkur*, (5) *Asmaradana*, (6) *Mijil*, (7) *Durma*, (8) *Pucung*, (9) *Gambuh*, (10) *Maskumambang*, (11) *Megatruh*, (12) *Girisa*, (13) *Wirangrong*, (14) *Jurudemung*, dan (15) *Balabak*. Jenis Macapat yang sudah disebutkan ini hampir seluruhnya bisa disajikan dalam dua laras yaitu slendro maupun pelog. Masing-masing jenis Macapat ini juga memiliki berbagai versi. Setiap jenis lagu macapat memiliki jumlah baris, suku kata setiap baris, lagu, dan *garap* yang berbeda-beda. Artinya setiap jenis lagu Macapat yang semula digunakan sebagai lagu *waosan*, ketika disajikan dalam bentuk *palaran* lagunya mengalami perubahan atau perkembangan terutama dalam hal *cengkok* dan *wiletan* (Rabimin, 1993:36-46). Pada prinsipnya semua jenis tembang Macapat di atas dapat disajikan dalam bentuk *palaran*. Berikut ini disajikan salah satu bentuk vokal *palaran* yang diambil (ditulis) dari rekaman komersial *Ira Record* (WD-505), disajikan oleh kelompok karawitan *Condong Raos* pimpinan Ki Nartosabdo.

Pangkur Paripurna Slendro Pathet Manyura

2123 3 3 3 353 2.356 353 3.232(1) (3)
 Ji ne jer ing we da ta ma

3 3 5 6.53 3 3 3 321 123.235 23532 1(6) (2)
 Mrih tan kem ba kembe nga ning pam bu di

6 6i2 2 2 23 2i6 2 3i.6i(2) (3)
 Mangka na dyan tu wa pi kun

i 2 3 3 i2i6 353 32.32(1) (3)
 Yen tan mi ka ni ra sa

3 3 3 3 2 2i 23 i2 6 i2i6 32 5.3(2) (3)
 Yek ti se pi a se pa lir se pah sa mun

6 i 2 2 2i 6i23̂ i2i6 32.321̂ (6)
 Sa mang sa ne pa kum pu lan

62i 6 6 6 5 356 532 16̂
 go nyak ga nyuk ngle ling se mi

Jika dicermati lagu *palaran* di atas, nada pada setiap akhir baris adalah sebagai nada *sèlèh* yang disertai pukulan gong. Sebelum menuju nada *sèlèh*, pada setiap baris terdapat simbol *kenong* di beberapa nada di dalam lagu *palaran* tersebut. Simbul *kenong* dimaksudkan sebagai nada tujuan sementara atau rasa *sèlèh* sementara menjelang atau sebelum nada *sèlèh* utama dalam setiap barisnya. Nada-nada sementara tersebut sebagai acuan bagi seluruh *ricikan* gamelan yang terlibat untuk menyajikan cengkok dan wiletannya, baik *ricikan* yang bertugas dalam ritme maupun *ricikan* yang bertugas dalam penghias lagu. Dengan pola *ngganter*, penyaji *kenong* akan memainkan nada-nada yang mengacu pada nada yang terdapat simbol *kenong*. Apabila penyaji vokal telah mencapai nada tujuan sementara, maka penyaji *kenong* akan segera berpindah ke nada tujuan sementara atau nada *sèlèh* sementara berikutnya. Perpindahan tersebut juga diikuti oleh semua *ricikan* lainnya. Setelah semua *ricikan* mencapai nada *sèlèh* di akhir setiap baris, *ricikan kenong* akan mengawali dengan nada *sèlèh* sementara berikutnya yang diikuti oleh *ricikan* lainnya pula. Nada *seleh* seterusnya ini berdasarkan lagu vokal baris berikutnya, dan dalam contoh ini kami tulis setelah nada *seleh* pada setiap barisnya. Penafsiran demikian dilakukan dari baris ke baris berikutnya secara terus menerus sejalan dengan lagu vokal sampai pada lagu vokal mencapai baris akhir. Kira-kira demikian gambaran sekilas jalannya sajian *palaran* dalam karawitan Jawa. Yang tersaji di atas adalah sebuah kasus garap *palaran* untuk lagu pangkur paripurna *laras slendro pathet manyura* dalam tempo *lamba* atau lambat. Tentu untuk *palaran* macapat lain kasusnya akan berbeda dan menyesuaikan dengan tafsir garap, tafsir lagu vokal, tafsir tempo, tafsir pathet, dan lain sebagainya. Dengan demikian, alangkah

susahnya seorang pemain/penyaji *kenong* apabila tidak mengetahui lagu vokal (macapat) yang sedang disajikan oleh seorang vokal tunggal.

Menurut Rabimin dan kawan-kawan dalam laporan penelitiannya 1993, menjelaskan bahwa bermain *kenong* dalam gending *palaran* lebih sulit dibandingkan bermain *kenong* pada gending pada umumnya. Karena *kenong* dalam gending *palaran* memerlukan tafsir *garap* yang lebih kompleks. Selain itu pemain *kenong* harus menguasai jenis dan lagu vokal dalam hal ini tembang-tembang macapat. Lebih lanjut dijelaskan bawa perubahan sajian dari *waosan* menjadi bentuk sajian *palaran* mengakibatkan perubahan *wiletan*, perubahan pernafasan, dan lain sebagainya sehingga hal ini menjadi sangat perlu untuk diperhatikan. Semua perubahan ini akan berpengaruh terhadap *garap ricikan* yang terlibat dalam sajian *palaran* ini. Demikian pula rasa yang ditimbulkan dari sajian *palaran* tersebut berbeda-beda. Beberapa rasa yang dapat dirangkum dari sajian *palaran* tersebut antara lain; *luruh*, *prenes*, *sigrak*, *gagah*, *mrabu*, *sengsem*, *trenyuh*, *sedih*, dan sebagainya. Dijelaskan pula bahwa fungsi utama dari *kenong* pada gending *palaran* adalah *nuturi* (memberi tahu lebih dulu untuk sebuah *sèlèh* tertentu). Tafsir angkatan (*nuturi*) dalam hal ini tidak selalu mengambil nada pertama dalam vokal tetapi mengambil *sèlèh* sementara yang paling kuat. Hal ini dapat dilihat dari rasa *sèlèh* pada pengambilan pernafasan, rasa *sèlèh* pada akhir baris, dan lain sebagainya (Rabimin, 1993:230-246).

Kesimpulan

Berdasarkan paparan di atas, *ricikan kenong* mengalami perkembangan. Perkembangan *ricikan kenong* mengikuti

perkembangan karawitan Jawa Gaya Surakarta, ini terlihat dari perubahan atau penambahan nada-nada di dalamnya. Tentu saja penambahan itu tidak sekedar memenuhi jumlah atau kelengkapan sebuah *ricikan*, tetapi mesti di dasarkan atas kebutuhan estetik penggunaannya yaitu pengrawit itu sendiri. *Ricikan kenong* dalam gending-gending konvensional (*lancaran, ketawang, ladrang, gending kethuk kerep, maupun arang, dan juga bentuk-bentuk inggah*) berfungsi sebagai pembatas sekaligus memperjelas bentuk gending. Dalam fungsinya tersebut sekaligus juga menjadi acuan untuk beberapa *ricikan* dalam menafsir *garap*. *Ricikan kenong* juga menjadi referensi untuk melihat kalimat lagu di beberapa bentuk gending hubungannya dengan analisis *garap*.

Teknik permainan *ricikan kenong* adalah sangat kompleks apabila ditinjau dari beberapa teknik yang sudah dijelaskan di dalam pembahasan. Teknik-teknik dimaksud antara lain; *tunggal rasa, kempyung, salah gumun, tuturan, plèsètan, goyang atau sungsun, kerepan, ngganter, dan nistir*. Namun juga bisa dipandang tidak terlalu sulit apabila tidak mengindahkan berbagai teknik yang disampaikan oleh Djojomojo tersebut. Jika demikian yang dipilih, artinya estetika sajian *kenong* juga belum dapat dipertimbangkan. Dan apabila ini yang terjadi penghayat/ pendengar pun juga tidak akan menggerutu, mengeluh atau *complain*. Kenyataan di dalam praktik sajian karawitan nampaknya para pengrawit/penyaji *ricikan kenong* hanya mendasarkan atas kebiasaan-kebiasaan yang mereka dengar atau tradisi turun temurun yang didapatkan dari pengrawit terdahulu.

Dikatakan bahwa teknik permainan *ricikan kenong* adalah kompleks, karena di dalam permainannya harus memerhatikan tafsir *garap* dari *ricikan* depan terutama *ricikan rebab* dan atau vokal (*swarawati*). Disamping itu, alur melodi menjadi sangat penting untuk diketahui oleh seorang pengrawit atau penabuh *ricikan kenong*. Karena dengan ketidaktahuan alur melodi menyebabkan permainan penyaji *kenong* menjadi tidak bermakna atau salah. Selain itu, pengetahuan tentang repertoar gending tradisi gaya Surakarta mutlak diperlukan. Kasus khusus terjadi pada gending *Loro-loro Topeng*, dimana *garap ricikan kenong* adalah istimewa,

oleh sebab itu pemain *kenong* harus menguasai hal tersebut. Bentuk gending *palaran* adalah kasus lain yang sangat kompleks bagi pemain *ricikan kenong*. Pengalaman dan pemahaman dalam menguasai tembang-tembang Macapat mutlak diperlukan untuk bisa menyajikan tabuhan *ricikan kenong* dengan baik.

Perubahan atau penambahan *ricikan kenong* adalah wujud nyata pengembangan estetika karawitan. Penyajian *ricikan kenong* dengan menggunakan konsep yang disampaikan oleh Djojomojo merupakan salah satu jalan untuk mewujudkan dan memelihara bentuk-bentuk estetik dalam karawitan Jawa. Dengan menguasai berbagai bentuk *garap* dalam *ricikan kenong* baik dalam bentuk gending umum maupun khusus adalah salah satu jalan berkontribusi dalam pengembangan estetika karawitan. Semoga tulisan sederhana ini dapat bermanfaat bagi kemajuan karawitan tradisi gaya Surakarta.

Kepustakaan

- 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.
- Gunawan Sri Hastjarjo. 1983. *Macapat*, jilid I, II, III: ASKI Surakarta.
- Joko Purwanto. 2010. "Ricikan Kethuk Pada Karawitan Jawa Gaya Surakarta", *Gelar, Jurnal Seni Budaya*, volume 8 No 2. Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.
- Joko Purwanto. 2012. "Beberapa Unsur Pembentuk Estetika Karawitan Jawa Gaya Surakarta", *Gelar, Jurnal Seni Budaya*, volume 10 No 1. Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

- Martopangrawit. 1972. *Pengetahuan Karawitan*. 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.
- Rabimin, Sukamso, Suyoto, Suraji. Sugimin. 1993. "Garap Vokal dan *Ricikan* Depan dalam Tembang *Palaran Gaya* Surakarta: Sebuah Tinjauan dari Aspek Penyajian", Laporan Penelitian Kelompok. Surakarta: Sekolah Tinggi Seni Indonesia, Surakarta.
- Rahayu Supanggah. 1994. "Gatra, Inti dari Konsep Gending Tradisi Jawa". Surakarta: *Jurnal Wiled* Th.1 STSI Surakarta.
- Rahayu Supanggah. 2002. *Bothekan Karawitan*. Jakarta: Ford Foundation & MSPI.
- R. Ng. Pradjapangrawit. 1990. *Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan: Wedhapradangga*. Surakarta: STSI Surakarta dengan The Ford Foundation.
- Richard Pickvance. 2005. *A Gamelan Manual, A Player's Guide to The Central Javanese Gamelan*. Jaman Mas Book, London, United Kingdom.
- 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, Jakarta.
- Sri Hastanto. 2009. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pascasarjana Bekerja Sama dengan ISI Press Surakarta.
- Sunardi Wisnubroto. 1997. *Srilestari – An Introduction to Gamelan*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, Yogyakarta.
- Suraji. 2005. "Sindhengan 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.