

GARAP GEMBYANG DAN KEMPYUNG DALAM GENDÈRAN GENDHING GAYA SURAKARTA

Emma Mega Mustika, Djoko Purwanto*

Program Studi Seni Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta
ema.mega14@gmail.com

Abstrak

Penelitian ini mengungkap tentang garap *gembyang kempyung* dalam *gendèran gendhing* gaya Surakarta. Permasalahan yang dibahas terkait dengan pengertian *gembyang kempyung*, ricikan yang memiliki *gembyang kempyung*, hal-hal yang menjadi pertimbangan garap *gembyang kempyung* dalam *gendèran*, dan faktor-faktor yang mempengaruhi terjadinya perbedaan tafsir oleh *penggendèr* akademis maupun alam. Data diperoleh melalui pengamatan pertunjukan, wawancara, dan studi pustaka. Metode yang digunakan adalah metode kualitatif yang menekankan pada deskriptif analitik. Permasalahan *garap gembyang kempyung* dalam *gendèran gending* gaya Surakarta dikupas dengan menggunakan pendekatan pemikiran Supanggah mengenai unsur *garap* dan hal-hal yang berpengaruh dalam pembentukan seorang pengrawit, dan teori lingkaran *kempyung* oleh Martopangrawit mengenai *pathet*. Hasil dari studi ini menunjukkan, bahwa dalam *garap gembyang* dan *kempyung* diperlukan beberapa pertimbangan antara lain; alur balungan gending, *cengkok mati*, *pathet*, dan arah nada. Pada praktiknya terdapat perbedaan hasil tafsir *gembyang kempyung* oleh para *penggendèr* alam maupun akademik. Terjadinya perbedaan tafsir tersebut dikarenakan beberapa hal yakni, modal *penggendèr*, pertimbangan *garap*, kontinuitas *garap*, kemantapan rasa masing-masing *penggendèr*, dan adanya kebebasan tafsir dalam karawitan.

Kata kunci: *Gembyang, Kempyung, penggendèr* alam, *penggendèr* akademik.

Abstract

This research investigates the garap of gembyang kempyung in the gendèran of Surakarta style gendhing. The problems discussed are related to the understanding of gembyang kempyung, the instruments that have gembyang kempyung, considerations for the garap of gembyang kempyung in gendèran, and the factors that influence different interpretations by academic and natural gender players, or penggendèr. Data was obtained through observation of performances, interviews, and a library study. A qualitative method was used, with emphasis on an analytic descriptive approach. The garap of gembyang kempyung in the gendèran of Surakarta style gendhing was analysed using Supanggah's approach, which focuses on elements of garap and things that influence the shaping of a musician, and Martopangrawit's theory of the kempyung circle in pathet. The results of the study show that in the garap of gembyang and kempyung, several considerations are needed, including: the melodic line of the balungan gendhing, cengkok mati, pathet, and the direction of the melody. In practice, there are a number of differences in the interpretation of gembyang kempyung by academic and natural penggendèr. These differences are due to the ability of the penggendèr, considerations of garap, continuity of garap, individual expression of the penggendèr, and the freedom of interpretation that exists in karawitan.

Keywords: *Gembyang, Kempyung, natural penggendèr, academic penggendèr.*

*Penulis Korespondensi. Program Studi Seni Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Email: purwantojoko@hotmail.com

Pengantar

Gamelan Jawa memiliki banyak macam instrumen di dalamnya. Salah satunya adalah rangkaian bilah-bilah yang digantung dengan *pluntur* di atas bumbung resonator yang biasa disebut instrument gendèr. Instrumen ini cara memainkannya dengan dua tangan. Sumber bunyi instrument gendèr ini intinya berasal dari bilah-bilah yang terbuat dari salah satu bahan antara lain perunggu, besi, atau kuningan. Satu rancangan gendèr memiliki 13 hingga 14 bilah. Dalam perangkat gamelan Jawa, terdapat 3 rancak gendèr yang dibedakan atas larasnya yaitu *sléndro*, *pélog bem*, dan *pélog barang*. Ditinjau dari segi ukuran, peran, dan cara memainkannya, gendèr dibedakan menjadi dua, yaitu gendèr barung dan gendèr penerus. Gendèr barung bisa dijumpai dalam beberapa perangkat gamelan diantaranya: Perangkat Gamelan Ageng, Perangkat Gamelan Laras Madya, Perangkat Gamelan Wayangan, Perangkat Gamelan Gadhon, Perangkat Gamelan Cokekan, dan Perangkat Gamelan Pakurmatan (Kodhok Ngorek).

Menurut klasifikasi instrumen yang didasarkan atas pertimbangan *garap* Supanggah, gendèr termasuk dalam instrumen *garap*. Instrumen *garap* adalah instrumen yang menggarap gending dengan mengacu balungan gending, alur vokal, atau lainnya (Supanggah 2002:71). Hasil dari permainan *garap* gendèr pada prakteknya biasa disebut *gendèran*. Menabuh gendèr adalah bermain dengan mengolah pola-pola lagu yang telah tersedia dalam vokabuler *garap* karawitan yang disebut dengan *cengkok*. Sebagian besar *cengkok* gendèr mempunyai nama berdasarkan pada lagu dari repertoar lagu vokal, lagu gendèr itu sendiri, atau istilah-istilah teknis lainnya dalam gamelan. Beberapa nama *cengkok* tersebut antara lain: *rujak-rujukan*, *ayu kuning*, *ela-elo*, *puthut gelut*, *dhebyang-dhebyung*, *nduduk*, *dua lolo*, *tumurun*, *kemul adem*, *ora butuh*, dan lain sebagainya (Martopangrawit 1972:70-79). Semua *cengkok* tersebut pada pemainannya akan selalu berkahir *sèlèh gembyang* atau *kempyung*. *Gembyang* adalah menabuh dua nada secara

bersama-sama dengan jarak empat nada. Sedangkan *kempyung* adalah menabuh dua nada secara bersama-sama dengan jarak dua nada.

Dijelaskan dalam buku pengetahuan karawitan (Martopangrawit 1972:4) bahwa gendèr barung bertugas sebagai pemangku lagu yaitu dengan cara memperindah lagu atau gendhing dengan segenap *cengkok*, vokabuler yang berlaku dalam karawitan tradisi berdasarkan atas balungan gendhing. Selain itu instrumen gendèr juga bertugas untuk melakukan buka pada gendhing khusus (gending gendèr) dan gending lancar, dimana untuk gending yang tidak mempunyai kekhususan dalam hal buka biasa dilakukan oleh instrumen rebab atau bonang.

Pada prakteknya, para *penggendèr* ketika menggarap suatu gending, akan melakukan penafsiran *garap gembyang* dan *kempyung* berdasarkan alur balungan, setelah itu diikuti dengan menentukan *cengkok* yang akan digunakan, ataupun sebaliknya, yang pasti keduanya saling berkaitan. Kecermatan si pengrawit dalam menggarap gending, yaitu dengan memilih *cengkok* wiled yang tepat, sesuai dengan jiwa dari setiap gending itu sendiri (Rabimin 2009). *Cengkok gendèran* dalam gending laras *sléndro* yang dialihkan ke gending laras *pélog* akan mengalami suatu masalah begitupun sebaliknya. Misalnya, *cengkok gendèran sèlèh 1 (ji)* di gending laras *sléndro pathet sanga* berakhir dengan *sèlèh kempyung* namun ketika dialihkan ke gending laras *pélog pathet barang* akan berakhir dengan *sèlèh gembyang*. Kebiasaan penafsiran tersebut sering dilakukan oleh *penggendèr* akademis. *Penggendèr* ini disebut akademis karena menempuh pendidikan formal (sekolah maupun institusi). Selain itu akademis yang dimaksudkan adalah orang yang cara berpikir, menyampaikan argumen, berbicara selalu memiliki rujukan secara ilmiah. Jadi, seniman akademis berkaitan dengan kemampuan seseorang mempresentasikan bukan hanya garapnya namun juga mempertanggung jawabkan apa yang telah dilakukannya (Rusdiyantoro wawancara, 24 Februari 2020). Pada kenyataannya beberapa *penggendèr* ada

yang tidak sejalan dengan pernyataan tersebut, yakni *penggendèr* alam. *Penggendèr* alam yang dimaksudkan ialah *penggendèr* yang memperoleh ilmu dan kemampuannya dengan belajar sendiri (otodidak), *kupingan*, tidak menempuh pendidikan formal. *Penggendèr* ini mempunyai cara menafsir *gembyang* dan *kempyung* yang berbeda dari *penggendèr* akademis. *Penggendèr* alam ini seperti mempunyai aturan main tersendiri. Seniman alam adalah seniman yang cara belajarnya *niteni*, belajar otodidak, lewat mendengarkan lalu menirukan itu sebenarnya sistem pendidikan tradisional (Rusdiyantoro, wawancara, 24 Februari 2020).

Mencermati pernyataan di atas, dengan demikian setiap *penggendèr* mempunyai cara masing-masing ketika mengimplementasikan *garap gembyang* dan *kempyung* dalam *gendèran*. Adanya perbedaan cara tersebut membuat hasil tafsir *garap gendèr* suatu gending menjadi beragam. Oleh sebab itu, penafsiran *gembyang* dan *kempyung* dalam hal ini menjadi penting. Pada kenyataannya beberapa *penggendèr* ada yang menyadari hal tersebut, namun ada sebagian yang tidak menyadarinya. Penafsiran *sèlèh gembyang* atau *kempyung* dalam *gendèran* suatu gending memang diperlukan pertimbangan banyak hal. Hal ini akan mempengaruhi alur lagu *gendèran*, yang selanjutnya berpengaruh terhadap sajian (rasa gending).

Martopangrawit dalam pidatonya pada Dies Natalies pertama Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) pada tahun 1968, menjelaskan bahwa *gembyang* dan *kempyung* dalam *gendèr* merupakan *sèlèh* dari suatu *cengkok* lagu *gendèran*, namun tidak semua digunakan sebagai *sèlèh* (Martopangrawit 1968). Nada *sèlèh* yang digunakan benar-benar dipilih berlandaskan pada keindahan harmoni rasa manusia untuk memadukan dua nada. Nada *sèlèh* yang dipilih ini kemudian diberi istilah daerah *sèlèh*. Kemudian daerah *sèlèh* tersebut mempunyai peran masing-masing di dalam *pathet*. Penerapan *gembyang* dan *kempyung* tersebut tergantung dari penafsiran, kemampuan, wawasan, dan pengalaman, kepengrawitannya.

Pemilihan *cengkok* juga berdasarkan banyak hal, tidak hanya pada *sèlèh gatra* saja, melainkan juga mempertimbangkan arah nada, dan analisa *pathet* dari sebuah gending (Supanggah 2007:217). Hal tersebut hanya berlaku di lingkungan akademik. Bagi *penggendèr* yang tidak belajar di lingkungan akademik (*penggendèr* alam) lebih menggantungkan pada rasa mantap pribadi masing-masing pengrawit.

Secara tegas Martopangrawit mengatakan bahwa *pathet* adalah garap. "Ganti *pathet* berarti ganti garap" (Martopangrawit 1972:28). Pendapat ini disertai dengan penjelasan secara panjang lebar. Penjelasan dimulai dengan materi nada dalam laras *sléndro* yang dijabarkan ke dalam wilayah nada pada instrumen *gendèr*. Setiap *pathet* memiliki nada kuat dan nada-nada lemah. Nada kuat (*dong*) tersebut dianggap sebagai *sèlèh* kuat dalam suatu *pathet* tersebut.

Permasalahan perbedaan tafsir *gembyang* dan *kempyung* dalam *gendèran* ini semakin menarik ketika memperhatikan apa yang terjadi di lapangan. Untuk mengupasnya digunakan konsep Martopangrawit yaitu "lingkaran *kempyung*" dan "arah nada". Selain itu kami juga digunakan konsep "garap" Supanggah untuk menjelaskan permasalahan *gembyang* dan *kempyung* dalam permainan *gendèr* ini.

Pembahasan

1. Pengertian Gembyang dan Kempyung

Karawitan Jawa khususnya gaya Surakarta memiliki banyak istilah. Istilah-istilah tersebut kebanyakan terinspirasi dari kehidupan sehari-hari dalam masyarakat dan budaya Jawa. Misalnya istilah pipilan yang berasal dari kata dasar pipil. Menurut kamus Basa Jawa pipil berarti *mrithili saka sauntu* (memisahkan satu persatu). Demikian pula di dalam teknik menabuh gamelan terdapat istilah *gembyang* dan *kempyung*. Untuk lebih jelasnya berikut ini akan diuraikan pengertian *gembyang* dan *kempyung* baik secara umum maupun secara khusus, serta instrumen gamelan yang memiliki teknik *gembyang* dan *kempyung*.

a. Gembyang dan Kempyung Secara Umum

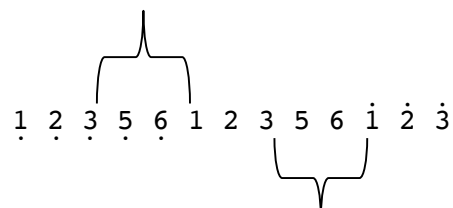
Istilah *gembyang* menurut Kamus Basa Jawa berarti *larasing gamelan sing gedhe karo sing cilik sing tunggal laras*, artinya nada gamelan yang rendah dan tinggi dalam satu laras (Yogyakarta 2001:228). Menurut Pono Banoe dalam Kamus Musik, *gembyang* adalah jarak antara nada yang sama, baik dalam suara tinggi maupun suara rendah di bawahnya, dikenal dalam Karawitan Jawa (Banoe 2003:161). Sejauh ini istilah *gembyang* tidak dijumpai dalam kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa.

Definisi istilah *kempyung* menurut kamus Basa Jawa Kuna adalah *rame, rame tumrap swara* jika diterjemahkan dalam bahasa Indonesia berarti ramai, ramainya suara (bunyi). Menurut Pono Banoe dalam Kamus Musik, *kempyung* berarti interval dalam karawitan, dapat disamakan dengan interval kwint murni (*perfect fifth*) seperti C ke G (Banoe 2003:211). Istilah *kempyung* juga belum dijumpai dalam kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa.

b. Gembyang dan Kempyung Secara Khusus

Gembyang adalah salah satu konsep karawitan yang penting namun jarang menjadi perbincangan bagi pemerhati karawitan. Secara umum sajian karawitan orientasi garapnya lebih mengarah pada pencapaian *sèlèh* akhir. *Sèlèh* merupakan titik tujuan bagi hampir seluruh permainan musikal instrumen gamelan. *Sèlèh* terdapat pada setiap akhir *gatra*, setengah dari *gatra* menjadi *sèlèh* ringannya. Dalam sajiannya semua instrumen akan menuju suatu titik atau simpul-simpul tertentu (pertengahan *gatra*, *sèlèh gatra*, kenong, bahkan gong) disinilah terdengar harmoni nada-nada yang membangun keindahan dalam suara karawitan. Misalnya dalam simpul kenong, bonangnya mipil, balungan melakukan teknik imbalan, kenongnya *kempyung*, gendernya *kempyung*, permainan dari masing-masing instrumen yang menuju simpul kenong akan menghasilkan harmoni nada yang membangun keindahan.

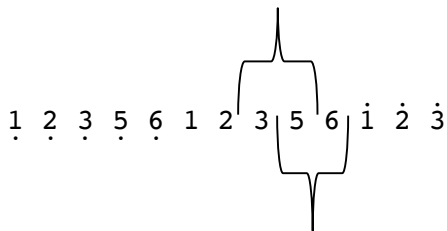
Menurut Kamus Karawitan yang ditulis Soetandyo, *gembyang* memiliki dua pengertian. Pertama, sebagai dua buah nada senama yang berjarak atau berinterval 1200 cent, misalnya nada *gulu* (2) sedang dengan nada *gulu* (2) tinggi, atau nada *gulu* (2) sedang dengan nada *gulu* (2) rendah. Kedua buah nada senama yang berjarak atau berinterval 1200 cent ditabuh bersama, sehingga menimbulkan nada paduan yang berbunyi *byang* (2002:19).



Nada-nada di atas adalah nada-nada bilah gendèr barung pada laras *sléndro*. Jika nada 2 (ro besar) dan nada 2 (ro tengah) ditabuh secara bersamaan maka disebut *gembyang*, sama halnya jika nada 2 (ro tengah) dan nada 2̇ (ro tinggi) ditabuh secara bersamaan maka juga disebut *gembyang*. Nada 1 disebut *penunggul*, nada 2 disebut *gulu*, nada 3 disebut *dhadha*, nada 5 disebut *lima*, dan nada 6 biasa disebut *nem*. Nada *penunggul* dalam wilayah tinggi juga sering disebut *barang* atau *penunggul alit*. Nada satu dengan nada berikutnya tentu mempunyai jarak, dalam istilah gamelan Jawa disebut *jangkah* (Hastanto 2012:9).

Menurut seorang teoritikus karawitan, *kempyung* adalah dua bilah nada yang ditabuh bersama dan mengapit dua bilah nada (Martopangrawit 1972:31). *Kempyung* dalam karawitan Jawa keberadaannya biasanya diikuti dengan *gembyang*. Hal tersebut terlihat pada *cengkok gendèran kuthuk kuning kempyung* (KKP) dan *kuthuk kuning gembyang* (KKG). Pada *cengkok kuthuk kuning kempyung* jatuh (*sèlèh*) pada tabuhan *kempyung*, setengah dari *cengkok* tersebut jatuh pada tabuhan *gembyang*. Begitu juga pada *cengkok kuthuk kuning gembyang* yang jatuh (*sèlèh*) pada tabuhan *gembyang*, kemudian setengah dari *cengkoknya* jatuh pada *kempyung gedhé* (antara nada sedang dan nada rendah). Hal tersebut menunjukkan *gembyang* dan *kempyung*

saling mengikuti. Berikut adalah contoh susunan nada pada gendèr laras *sléndro* dan contoh nada yang ditabuh sehingga bisa disebut *kempyung*. Jika nada 2 (*ro*) dan 6 (*nem*) ataupun 3 (*lu*) dan 1 (*ji*) ditabuh bersamaan maka disebut *kempyung*.



Kempyung dan *gembyang* dalam karawitan menduduki tempat yang penting hingga boleh dikatakan, dari situlah asalnya karawitan, dengan itulah hidupnya karawitan pula (Sindusawarno 1973:3). Lebih jauh jangkah *kempyung* ini digunakan oleh Sindusawarno untuk membahas *pathet* yang dimulai dari tingkatan fungsi nada-nada. Sebelum membahas *pathet*, Sindusawarno lebih dulu menulis teori-teori *kempyung* yang kemudian dihubungkan sebagai asal-usul dari laras dan pentingnya *kempyung* dalam *pathet* (Sumarsam 1991 th II No:2:27).

Teori lingkaran *kempyung* yang diungkapkan oleh Martopangrawit dijelaskan bahwa dalam setiap *pathet* mempunyai nada dasar. Laras *sléndro* mempunyai lima nada yang jangkahnya dianggap sama dan dapat berfungsi sebagai nada dasar semua, sehingga membentuk suatu lingkaran dan digambar urut berdasarkan *kempyung*. Nada-nada tersebut mempunyai kekuatan atas dasar kedudukannya dalam setiap *pathet*. Ada kedudukan dong (nada dasar), pelengkap, *kempyung* bawah, *kempyung* atas, dan ding. Terlihat jelas bahwa *kempyung* mendominasi dalam teori Martopangrawit (Martopangrawit 1972:33).

c. Instrumen Yang Memiliki Teknik Gembyang dan Kempyung

Gamelan Jawa adalah alat/ perangkat yang digunakan dalam suatu penyajian karawitan gaya Surakarta. Terdapat beragam istilah dalam karawitan. Dalam gamelan Jawa istilah *gembyang* dimiliki oleh beberapa

instrumen, tentu saja dimainkan oleh instrumen yang menggunakan dua tangan untuk membunyikannya. Selain instrumen gendèr barung yang menjadi topik dari penelitian ini, instrumen lain yang juga menggunakan istilah *gembyang* diantaranya: instrumen bonang barung, bonang penerus, dan gambang.

Gembyang pada bonang barung terjadi jika dua nada yang sama ditabuh secara bersamaan. Nada 1̇ (*ji* titik bawah) pada susunan bonang bisa dikatakan *gembyang* jika ditabuh bersamaan dengan nada 1 (*ji* tanpa titik). Begitu juga dengan nada 2̇ (*ro* titik bawah) jika ditabuh bersamaan dengan nada 2 (*ro* tanpa titik) maka disebut *gembyang*, lain halnya jika nada 2̇ (*ro* titik bawah) ditabuh bersamaan dengan nada 2̇ (*ro* titik dua atas) itu merupakan *gembyang* namun tidak lazim dilakukan, karena dua nada tersebut berjarak 2 *gembyang*.

Gembyang untuk instrumen gambang. Prinsip tabuhan *gembyang* pada instrumen gambang adalah tangan kanan menabuh nada yang sudah tersusun dalam suatu *cengko* lalu tangan kiri mengikutinya. Berikut ini contoh *cengkok* gambang pada balungan *Ladrang Slamet laras sléndro pathet manyura* yang disajikan dalam irama dadi, antara lain:

Bal.	2	1	2	3				
Cengkok	2321	6123	1265	3561	6123	5356	6165	3123
Bal.	2	1	2	6				
Cengkok	6531	6263	3361	6321	3212	1653	3535	6356

Bonang barung, bonang penerus dan gambang tidak memiliki *kempyung*. Bonang barung sebenarnya memiliki *kempyung*, namun hal itu hanya terjadi pada balungan tertentu saja. Bonang penerus dan gambang tidak memiliki *kempyung* karena memang pada prakteknya keduanya tidak memiliki teknik tersebut. Gamelan Jawa yang memiliki istilah *kempyung* antara lain: rebab, kenong, kempul dan gendèr. Letak *kempyung* dalam instrumen rebab yakni terlihat pada stem atau pelarasan nada yang digunakan. Pada laras *sléndro pathet manyura*, *pathet nem* maupun *pathet sanga* sama-sama menggunakan stem dengan nada 6 dan nada 2̇. Menurut Rusdiyantoro

hal tersebut dikarenakan rebab adalah instrumen berlagu, lagunya untuk mengakomodasi balungan gending. Rebab itu lagunya menunjukkan ambitus/wilayah/sebaran nada. Balungan gending pada laras *sléndro* yang dianggap sebagai *sèlèh* terendah adalah nada 2 (*ro ageng*). Nada w dipilih sebagai nada stem pelarasan pada rebab agar semua gending rebab yang mempunyai *sèlèh* 2 bisa tetap dimainkan. Selanjutnya nada 6 dipilih karena *kempyung* dari nada 2. Pemilihan tersebut mempunyai alasan bahwa nada 6 pada praktiknya dianggap bisa mengakomodasi balungan gending dan hanya menggunakan lima posisi tata jari. Tidak dipilih nada *gembyang*nya yaitu 2 karena terlalu banyak tata jari yang digunakan ketika instrumen rebab dimainkan, selain itu nada 2 dianggap kurang bisa mengakomodasi balungan gending (Wawancara, 24 Februari 2020). Sementara untuk laras *pélog pathet barang* dan *pathet nem* sama dengan laras *sléndro* menggunakan nada 6 dan nada 2. Pengecualian stem rebab pada laras *pélog pathet lima* yakni menggunakan nada 5 dan nada 1. Sama halnya pada laras *sléndro* nada stem pelarasan rebab pada laras *pélog pathet lima*, dipilih nada q karena dianggap sebagai *sèlèh* terendah dalam laras *pélog pathet lima*. Alasan dipilihnya nada 5 juga sama halnya dengan laras *sléndro*, nada 5 pada praktiknya dianggap mampu mengakomodasi balungan gending. *Kempyung* yang terdapat dalam instrumen rebab hanyalah *kempyung* nada saja, dua nada tersebut digunakan untuk membentuk harmoni nada yang pas (Suraji, 3 Agustus 2019).

Instrumen kenong juga memiliki *kempyung* hal ini sesuai dengan pernyataan Djoko Purwanto dalam artikelnya bahwa *kempyung* adalah sebuah penafsiran permainan instrumen kenong atas jatuhnya *sèlèh* kenong tertentu, dengan nada *kempyung*nya. Nada *kempyung* yang dimaksud disini adalah nada yang berjarak dua langkah di atas nada *sèlèh*. Misalnya melodi balungan yang berakhir dengan nada kenong 1 (penunggul), tetapi pemain kenong menabuh nada 5 (*lima*). Ini adalah yang dinamakan

penafsiran *kempyung* yaitu dua nada diatas nada *sèlèh*. (Purwanto 2013); (Soeroso 1982:37).

Instrumen yang menggunakan teknik *gembyang* dan *kempyung* berikutnya adalah instrumen gendèr penerus. Suraji menyatakan bahwa pada dasarnya instrumen gendèr dalam konteks permainan atau penggunaan cengkoknya yang memiliki *gembyang* hanyalah gendèr barung, walaupun gendèr penerus memiliki *sèlèh gembyang* namun *cengkok-cengkok*nya cenderung lebih banyak terdapat pola pipilan (wawancara, 3 Agustus 2019). Namun dalam prakteknya *sèlèh cengkok* gendèr penerus sering kali diakhiri dengan pukulan nada *kempyung* dari *sèlèh* balungannya. Hal tersebut dapat dicermati dalam contoh di bawah ini yang diambil dari tulisan Minarno tentang gendèr penerus (Minarno 1970:11). Berikut contoh *cengkok* gendèr penerus.

Bal. 6532	<u>.35.5356</u>	<u>.i.i.i26</u>	<u>.3...356</u>	<u>16.65356</u>
	...12.2.	..216.6.	..612.2.	..5.2.2.
5321	<u>..3..5.3</u>	<u>.3...5.3</u>	<u>.i.iiii.</u>	<u>.i.iii.i</u>
	2.212.2.	2.212.2.	2.2.....	2.2...2.

Dalam contoh di atas, *cengkok* gendèr penerus pada balungan 6532 dimana nada *sèlèh* dari *gatra* tersebut adalah nada 2 (*ro*) tapi gendèr penerus mengakhiri cengkoknya dengan nada 6. Disini yang kami maksudkan *sèlèh kempyung* untuk instrumen gendèr penerus.

2. Pertimbangan Menggarap Gembyang dan Kempyung

Pola tabuhan atau kalimat lagu gendèran (*cengkok*) secara teknis akan berakhir pada dua macam *sèlèh*, yakni *sèlèh gembyang* dan *kempyung*. *Sèlèh gembyang* adalah jika suatu kalimat lagu gendèran berakhir pada dua nada yang sama, yang mengapit empat bilah nada. Sedangkan *sèlèh kempyung* adalah jika suatu kalimat lagu gendèran berakhir pada dua nada yang mengapit dua bilah nada. *Sèlèh gembyang* dan *kempyung* dalam gendèran merupakan *sèlèh-sèlèh* yang perlu diperhitungkan. Pada umumnya kedua *sèlèh* inilah yang mengakhiri sebuah *cengkok* di dalam permainan gendèr, sekaligus menjadi batas antara *cengkok*

gendèran yang satu dengan *cengkok gendèran* yang lain. Oleh sebab itu muncul beberapa nama *cengkok gendèran* sebagai indentitasnya.

Untuk bisa mengidentifikasi sebuah gending, bahwa *cengkok* gendernya berakhir dengan *gembyang* dan atau *kempyung* diperlukan perangkat garap yang ada di dalam tradisi karawitan Jawa. Beberapa hal yang menjadi pertimbangan garap *sèlèh gembyang* dan *kempyung* dalam *gendèran* antara lain, a). alur balungan gending; b). *cengkok* mati; c). *pathet*, dan d). arah nada. Unsur-unsur inilah yang menjadi pertimbangan bagi *penggendèr* akademis. Bagi *penggendèr* alam, beberapa hal tersebut sebenarnya juga dipertimbangkan namun dengan cara yang berbeda. Tidak secara spesifik menyebut bahwa mereka memperhatikan alur balungan gending dengan memilih *cengkok gendèran*, *pathet* dan lain sebagainya, karena kebanyakan dari mereka tidak mengenal istilah istilah karawitan yang digunakan dalam lingkup akademis. Untuk lebih jelasnya beberapa unsur tersebut akan dijelaskan sebagai berikut.

a. Alur Balungan Gending

Hal pertama yang menjadi pertimbangan adalah alur balungan gending. Menurut Supanggah balungan gending termasuk dalam materi garap. Balungan gending merupakan rujukan para pengrawit ketika melakukan penyajian karawitan. Penelitian ini difokuskan pada balungan gending bentuk, *ketawang*, *ladrang*, *gending kethuk 2*, *kethuk 4*, *inggah kethuk 4*, dan sebagainya. Faktanya, tidak semua gending memiliki balungan gending, misalnya *palaran*, *sulukan*, *pathetan*, *sendhon*, *ada-ada*, dan sebagainya. Macam-macam jenis susunan balungan diantaranya: balungan *nibani*, *nggantung*, *pin mundur*, *mlesed*, *dhelik*, *maju kembar*, *mlaku*, *tikel*, *ngadhal*, dan *pancer* (Supanggah 2007:56-62).

Dalam menafsir *sèlèh gembyang* dan *kempyung* harus mempertimbangkan alur balungan sebelum dan sesudahnya sehingga tercipta *gendèran* yang mengalir. Bila tidak tercipta *gendèran* yang mengalir, seorang *penggendèr* akan mencari rambatan untuk

menuju *sèlèh* selanjutnya. Alur balungan berkaitan dengan sambung rapatnya alur melodi dalam sebuah gending. Alur balungan dapat digunakan untuk menafsir garap *sèlèh gembyang* atau *sèlèh kempyung*, namun penentuan tersebut bisa berubah arah manakala alur balungan berbenturan dengan alur balungan *cengkok* mati ataupun tafsir *pathet*.

b. Cengkok Mati

Dalam garap gending gaya Surakarta khususnya ricikan *gendèr* juga terdapat hal-hal yang sifatnya tidak *ajeg*, seperti *cengkok* mati. *Cengkok* adalah sebuah lagu *gendèran* yang akan berakhir pada tabuhan *gembyang* ataupun *kempyung*. Martopangrawit menjelaskan bahwa *cengkok* mati merupakan susunan nada (kadens) atau kalimat lagu yang sudah ditentukan *pathetnya* tanpa berdasarkan arah nada (Martopangrawit 1972:56). Pandangan lain diungkapkan oleh Supanggah bahwa *cengkok* mati merupakan garap yang tidak secara ketat menempatkan bagian akhir *gatra* sebelum akhir *gatra* yang terakhir dari *cengkok* tersebut sebagai bagian yang terkuat (Supanggah 2007:93).

Cengkok mati merupakan rangkaian garap (lagu) yang memerlukan wadah garap yang lebih dari satu *gatra*. Walaupun *cengkok* mati sifatnya *irregullar*, pada saat menafsir suatu gending, mencari dan mengenali balungan *cengkok* mati menjadi salah satu hal yang penting (Martopangrawit 1972:56-57).

c. Pathet

Pembahasan tentang *pathet* telah banyak diungkap oleh teoritis maupun praktisi karawitan. Pendapatnya bermacam-macam dengan menggunakan sudut pandang yang berbeda pula. *Pathet* merupakan unsur penting yang menjadi pertimbangan pengrawit dalam menggarap gending. Hal ini dikarenakan *pathet* merupakan salah satu perabot garap yang penting dalam karawitan.

Kaitannya dengan perabot garap, *pathet* dianggap sebagai aturan yang mengikat para pengrawit ketika menyajikan sebuah gending (menabuh ricikan maupun melantunkan

vokal). *Pathet* adalah sistem yang mengatur pengrawit untuk melaksanakan tafsirnya dalam menyajikan sebuah gending kaitannya dengan memilih nada dalam membentuk alur melodi. Ada nada yang dipilih dan sebaliknya ada nada yang dihindari. Ada *cengkok* atau *wiledan* yang sebaiknya dipilih dan adapula yang sebaiknya tidak dipilih.

d. Arah Nada

Hubungan *sèlèh gembyang* dan *kempyung* dengan arah nada terletak pada arah melodi balungan kekiri atau kekanan dalam satu *gatra* (Martopangrawit 1972:55). Dalam bukunya menerangkan arah nada dengan bantuan alat, yakni ricikan gendèr. Penyusunan bilah nada di dalam gendèr bila diurutkan dari nada besar ke nada kecil arahnya ke kanan. Kebalikannya bila diurutkan dari nada kecil ke nada besar arahnya ke kiri. Apabila arah melodi balungan kekanan maka garap gendèr cenderung *sèlèh kempyung*. Jika arah melodi balungan kekiri maka garap gendernya cenderung *sèlèh gembyang*.

Alur balungan berkaitan dengan sambung rapatnya susunan nada dalam balungan gending. Alur balungan kaitannya tidak hanya dalam satu *gatra* saja, karena alur itu pasti berjalan, jadi alur dari *gatra* satu ke *gatra* lainnya. Perbedaannya, arah nada terletak pada susunan nada dalam satu *gatra* tersebut, jika dalam satu *gatra* tersebut arah nadanya naik maka bisa diputuskan untuk digarap *kempyung*. Begitupun sebaliknya seperti yang sudah dijelaskan di atas.

Susunan balungan *ladrang pangkur laras sléndro pathet manyura* bisa dijadikan contoh penafsiran arah nada. Balungannya adalah 3231 3216 1632 5321, susunan balungan ini arah nadanya jika diurutkan turun-turun-naik-turun. Permainan *cengkok* gendernya jika diurutkan akan jatuh pada *sèlèh gembyang-gembyang-kempyung-gembyang*. Jika susunan balungan tersebut ditafsir melalui alur balungan, *cengkok* mati dan *pathetnya* maka hasil selehnya akan sama dengan hasil tafsir arah nada. Hal tersebut membuktikan bahwa tidak ada faktor pertimbangan garap yang

dikalahkan dalam menafsir balungan *ladrang Pangkur*.

3. Implementasi Garap Gembyang dan Kempyung

Penerapan garap *gembyang* dan *kempyung* oleh para *penggendèr* dalam penelitian ini digunakan sampel tiga *penggendèr* akademik yaitu Sukamso, Wito Radyo, dan Slamet Riyadi. Sedangkan *penggendèr* non akademik (alam) dipilih Sularno, Kirsono, dan Sukarno. Sementara gending yang digunakan untuk sampel adalah *gendhing ladrang Mugirahayu laras sléndro pathet manyura* dan *gendhing ladrang Karawitan laras sléndro pathet nem*. Karena keterbatasan tempat untuk menyampaikan secara keseluruhan, maka pada pembahasan kali ini dipilih satu *penggendèr* akademik dan satu *penggendèr* alam. Dengan alasan yang sama pula untuk pembahasan sampel gending juga dipilih satu gending saja yaitu gending *ladrang Mugirahayu laras sléndro pathet manyura* (Mloyowidodo 1976:175). Untuk pembahasan kali ini dipilih pengender akademis Sukamso dan *penggendèr* alam Sularno. Pembaca yang ingin memahami lebih lanjut dipersilahkan untuk membaca naskah asli dari skripsi ini di perustakaan jurusan karawitan maupun di perpustakaan pusat ISI Surakarta. Berikut ini disampaikan pembahasan gending dimaksud.

a. Sukamso; Penggendèr Akademis

Balungan	Cengkok	Gby/kpy	Alasan garap
361.	5 6 5 3 6 .56 1 .6.56 1 .6.56 1 . 1612. .216.6.5 3 5 3 5 6 2 321	gby 1	Sesuai pathet
3612	.6. 6 1 5 6 1 6 .1.61 2 .1.61 6 . 23.3. .216216 161 6 1 2 2.3532	kpy 2	Sesuai pathet
361.	5 6 5 3 6 .56 1 .6.56 1 .6.56 1 .12612. .216.6.5 3 5 3 5 6 21321	gby 1	Sesuai pathet
3612	.6. 6 1 5 6 1 6 .1.61 2 .1.61 6 . 2612.3 .216216 161 6 1 2 2.3532	kpy 2	Sesuai pathet
3523	.5. 6 1 .2.12 1 2 1 2 6 12.12 1 3 3 . 12 3 3 3 . .235.5. . 6 653	kpy 3	Sesuai pathet
6165	2 1 2 6 2 3 2 1 6 . 2 . 1 .61 2 .216.6.2 161 161 . 5 . 2 .353535	kpy 5	Sesuai pathet
1653	. 1 2 . 3 2 1 6 2 .12 6 3 5 6 1 32. 3235 .35235. . 16.6.2 1612123	kpy 3	Sesuai pathet
6132	. 6 . 1 5 6 1 6 .1.61 2 .1.61 6 212 2123 .216216 161 6 1 2 3 532	kpy 2	Sesuai pathet

b. Sularno; Penggendèr Alam

Balungan	Cengkok	Gby/ kpy	Alasan garap
361.	$\frac{5\ 6\ 5\ 3}{. . .61} \frac{.6\ 56\ 1}{. 2\ 6\ 5} \frac{.6\ 56\ 5}{3\ 5\ 6\ 1} \frac{6\ .56\ 1}{2\ 6\ 2\ 1}$	Gby 1	Sesuai pathet
3612	$\frac{6\ .56\ 1}{. 2\ 3\ .} \frac{. 6\ 1\ 6}{1\ . 2\ 1} \frac{. 1\ . 2}{6\ 1\ 6\ 1} \frac{. 1\ . 6}{2\ .61\ 2}$	Kpy 2	Sesuai pathet
361.	$\frac{5\ 6\ .5\ 3}{. . .61} \frac{5\ 6\ 5\ 3}{2\ 1\ 6\ 5} \frac{6\ 1\ .6\ 5}{3\ . 6\ 2} \frac{6\ .56\ 1}{.16\ 2\ 1}$	Gby 1	Sesuai pathet
3612	$\frac{6\ .56\ 1}{. 2\ 3\ .} \frac{. 6\ 1\ 6}{1\ . 2\ 16} \frac{.1\ .61\ 2}{. 1\ 6\ 1} \frac{.1\ .61\ 6}{2\ 3\ 1\ 2}$	Kpy 2	Sesuai pathet
3523	$\frac{5\ 6\ 5\ 3}{16\ . 216} \frac{2\ .12\ 5}{.53\ 5\ 3} \frac{. 3\ . 5}{2\ . 1\ 2} \frac{.3\ .35\ 3}{3\ 5\ 653}$	Gby 3	Ahur balungan
6165	$\frac{6\ 1\ .6\ .5}{6\ .53\ 5} \frac{6\ .56\ 5}{6\ 216\ 1} \frac{3\ .23\ 6}{.65\ 3532} \frac{. 5\ 6\ 5}{3\ 35235}$	Gby 5	Ahur balungan
1653	$\frac{1\ .61\ 5}{. 6\ 1\ .} \frac{.3\ .35\ 3}{5\ 1\ 216} \frac{2\ .12\ 5}{.53\ 5\ .} \frac{. 3\ 5\ 3}{6\ 53\ .3}$	Gby 3	Ahur balungan
6132	$\frac{6\ .56\ 1}{. 1\ 2\ 3} \frac{. 6\ 1\ 6}{2\ 1\ 2\ 6} \frac{.1\ .61\ 2}{. 1\ 6\ 1} \frac{.1\ .61\ 6}{2\ 3\ 1\ 2}$	Kpy 2	Sesuai pathet

Kpy : *kempyung* Gby: *gembyang*

Hasil analisis garap gendèran *ladrang Mugirahayu laras sléndro pathet manyura* oleh *penggendèr akademis dan penggendèr alam*.

Balungan	Garap <i>gembyang</i> dan <i>kempyung</i>		Hasil
	Sukamso	Sularno	
361.	Gby 1	Gby 1	<i>Gembyang</i>
3612	Kpy 2	Kpy 2	<i>Gembyang</i>
361.	Gby 1	Gby 1	<i>Gembyang</i>
3612	Kpy 2	Kpy 2	<i>Gembyang</i>
3523	Kpy 3	Gby 3	<i>Kempyung / gembyang</i>
6165	Kpy 5	Gby 5	<i>Kempyung / gembyang</i>
1653	Kpy 3	Gby 3	<i>Kempyung / gembyang</i>
6132	Kpy 2	Kpy 2	<i>Gembyang</i>

Letak perbedaan yang terjadi antara *penggendèr alam* dengan *penggendèr akademis* sama, yaitu pada balungan 3523 6165 1653. Sukamso memilih *garap kempyung*, dengan alasan menafsir sesuai *pathet*, sedangkan Sularno menafsir balungan 3523 *gembyang 3 (lu)* dengan alasan menyesuaikan alur balungan. Pada balungan 6165 Sukamso memilih menafsir *kempyung* dengan alasan menyesuaikan *pathet*, sedangkan Sularno

menafsir *gembyang 5 (ma)* dengan alasan alur balungan dan rasa mantap pribadi. Sularno memilih *gembyang* karena sesuai dengan arah nadanya yang turun. Selanjutnya perbedaan tafsir *gembyang kempyung* terdapat pada balungan 1653. Sukamso menafsir *kempyung* dengan sesuai dengan *pathet*, sedangkan Sularno menafsir *gembyang* dengan alasan tafsiran balungan sebelumnya yaitu alur balungan dan rasa mantap pribadi. Rasa mantap pribadi ini sejalan dengan apa yang disampaikan Hastanto bahwa pada intinya rasa *pathet* adalah tentang rasa *sèlèh* yang berada dalam sanubari pendengarnya maupun pelakunya (Hastanto 2009). Artinya rasa mantap pribadi adalah rasa seleh yang dirasakan, sehingga menjadi pilihan untuk melakukan tafsirannya.

Hasil tafsiran *gembyang kempyung ladrang Mugirahayu laras sléndro pathet manyura*, Sukamso memberikan alasan yang dapat dipertanggung-jawabkan secara akademis yaitu bahwa *ladrang Mugirahayu* adalah *berpathet manyura*, alur balungan gending serta arah nada juga mengarah ke kanan semua sehingga dapat ditafsirkan menjadi *kempyung* semuanya. Sementara itu tafsiran yang dilakukan oleh Sularno adalah alur balungan gending dan rasa mantap pribadi. Sangat dimungkinkan penafsiran Sularno adalah karena sering mendengar garap *ladrang Mugirahayu* yang dilakukan oleh *penggendèr* lain melalui rekaman-rekaman yang beredar di pasar. Pada kenyataan praktek diluar adalah sebagian kelompok pengrawit (*penggendèr*) menafsir sama seperti yang dilakukan oleh Sularno. Rekaman RRI Nusantara II Yogyakarta pimpinan Ki Suhardi ACD-292, lokananta *record*, Keluarga Karawitan RRI Stasiun Surakarta Pimpinan Turahjo Harjomartono. Surakarta, ACD-157, lokananta *record*, adalah contoh rekaman yang beredar di luar.

4. Perbedaan Tafsir *Gembyang* dan *Kempyung*

Perbedaan hasil tafsir *gembyang* dan *kempyung* disini adalah perbedaan yang dilakukan oleh *penggendèr akademis* maupun *alam*. Pada prakteknya setiap orang akan

memainkan gendèr atau rebabnya secara berbeda pada setiap kesempatan dan tempat yang berbeda, walaupun menyajikan gendhing yang sama (Supanggah 2007:212). Hal itu berarti dapat diartikan bahwa satu gending bisa memiliki perbedaan tafsir garap *gembyang* dan *kempyung* dalam *gendèran*. Adanya perbedaan tersebut tidak muncul begitu saja, namun dipengaruhi oleh berbagai macam latar belakang. Berdasarkan penelitian yang telah dilakukan, perbedaan tersebut menyangkut beberapa hal.

a. Modal Penggendèr

Bekal dan kemampuan yang dimiliki oleh seorang *penggendèr* dalam menggarap suatu gending pastilah berbeda. Ada 3 hal yang mempengaruhi kemampuan/modal seorang seniman (*penggendèr*): trah atau genetika, latar belakang pendidikan, dan lingkungan keluarga atau tempat (Supanggah 2007:183-184).

Bagi seniman yang memiliki darah keturunan seniman (faktor genetik) memiliki beberapa keuntungan. Pertama, sejak kecil mereka sudah terbiasa mendengar alunan suara gamelan, tanpa disadari hal tersebut sebenarnya bisa melatih kepekaan musikal seorang seniman. Kepekaan musikal tersebut bisa membuat seorang seniman lebih cepat tanggap dan menguasai ketika mereka belajar karawitan. Pengaruh tersebut tercermin dalam mereka menyikapi, mengungkapkan estetikanya melalui garapnya, serta kepekaannya sebagai seniman. Kedua, terlahir dari keluarga seniman juga memiliki kemudahan dalam hal sarana belajar. Gamelan adalah sarana belajar karawitan, mereka yang berasal dari keluarga seniman pasti memiliki setidaknya satu atau dua alat gamelan. Terakhir, yang tidak kalah penting adalah dukungan keluarga. Berasal dari keluarga seniman membuat seseorang memiliki dukungan yang baik dalam proses perjalanan kesenimanannya.

Faktor latar belakang, seniman atau pengrawit berdasarkan latar belakangnya dibagi menjadi dua, seniman alam dan akademis. Seniman alam tidak menempuh pendidikan formal. Kebalikannya seniman

akademis menempuh pendidikan formal. Seniman (*penggendèr*) alam yang sudah dianggap mumpuni oleh masyarakat, umumnya sering mengikuti pertunjukan yang melibatkan karawitan. Ikut andil dalam berbagai macam pertunjukan karawitan menyebabkan *penggendèr* alam memiliki pengalaman musikal lebih banyak sehingga vokabuler garapnya semakin bertambah. Hal tersebut juga berlaku bagi *penggendèr* akademis. Bagi *penggendèr* akademis yang memiliki pengalaman musikal banyak sudah tentu memiliki vokabuler garap yang banyak pula.

Secara tidak sadar ketika menyajikan gending, baik *penggendèr* alam maupun *penggendèr* akademis yang sama-sama memiliki vokabuler garap yang banyak, dengan sendirinya akan memilah garap mana yang akan dipilih agar rasa sajian gendingnya sesuai dengan yang diinginkan. Pengalaman yang memadai dapat menghantarkan seorang seniman kepada sebuah kemampuan untuk berdialog secara musikal dengan pengrawit lain dan kelompok lain dalam berbagai ragam peristiwa karawitan (Waridi 2000:13). Kemampuan rasa seorang pengrawit sangat ditentukan oleh seberapa pengalamannya berkecimpung dalam dunia karawitan. Rasa bukanlah kemampuan yang bisa dipelajari secara instan, tetapi harus dengan proses. Maka dari itu, tidak semua orang mampu menafsirkan atau memahami mengenai rasa dalam suatu gending (Astuti 2017).

Faktor lingkungan, kenyataannya, lingkungan memiliki pengaruh terhadap pembentukan seniman. Lingkungan sebagai bagian yang tak terpisahkan dari prosesnya. Proses pembentukan seniman, juga kaitannya dalam menggarap gending dan bermain gamelan, lingkungan keluarga sangat besar pengaruhnya. Seniman/pengrawit yang memiliki kemampuan yang mumpuni, bisa saja adalah anak turun seniman juga. Berasal dari keluarga seniman membuat seseorang memiliki dukungan yang baik dalam proses perjalanan kesenimanannya. Faktor lingkungan itu juga bisa masyarakat pendukungnya, misal dengan siapa seniman itu *srawung* (bergaul) juga memiliki pengaruh terhadap proses

pembentukan seniman. Jika seniman tersebut *srawung* dengan seniman-seniman yang memiliki kemampuan yang lebih baik darinya, maka juga akan membawa seniman tersebut berkembang menjadi lebih baik, begitupun sebaliknya.

b. Kontinuitas Garap

Kontinuitas *garap* yang dimaksudkan adalah konsistensi seorang *penggendèr* dalam berfikir mengenai *garap* khususnya *garap gendèr*. Konsistensi seorang *penggendèr* untuk menggali berbagai kemungkinan *garap gendèr* dalam suatu *gending*. Konsistensi dalam berfikir dan terus menggali akan menambah vokabuler *garap* seorang *penggendèr*.

c. Kemantapan Rasa

Kemantapan muncul karena adanya berbagai pilihan atau alternatif (dalam hal ini *cengkok*). Adanya berbagai pilihan membuat seorang pengrawit (*penggendèr*) harus memilih satu yang mantap (rasa) menurut mereka kemudian digunakan. Kemantapan rasa masing-masing *penggendèr* berkaitan dengan modal *penggendèr*, karena semakin banyak vokabuler *garap* yang dimiliki maka semakin banyak pula pilihan yang bisa digunakan.

d. Kebebasan Tafsir

Karawitan gaya Surakarta bersifat tradisi oral. Bersifat tradisi oral karena secara budaya bahwa dalam tataran praktek, transmisi, maupun dokumentasi dalam karawitan tradisi tidak mengenal sistem notasi. Proses pewarisannya dilakukan dari mulut ke mulut. Untuk itulah dalam karawitan tradisi tidak pernah ada kepastian dan kejelasan balungan *gending*, seluruhnya serba imajiner. Wujud yang demikian masih diperlukan interpretasi dari masing-masing pengrawit. Pada waktu menginterpretasi *gending* yang disajikan, pengrawit dengan imajinasi dan segala kemampuan memiliki kebebasan untuk menerjemahkannya ke dalam permainan ricikan yang menjadi tanggung jawabnya dengan mempertimbangkan konvensi karawitan tradisi yang berlaku (Supanggah 2002:7). Umumnya para penggarap (seniman praktisi) menyadari akan batasan-batasan

sebuah nilai dan (atau) kecenderungan-kecenderungan logis dalam menginterpretasi sebuah teks musical (Sosodoro 2015: 30). Konvensi tersebut sebenarnya sudah dibentuk oleh para empu karawitan secara turun temurun, salah satunya adalah pentingnya mempertimbangkan *garap gembyang kempyung* diantaranya:

- Untuk mencari dan menentukan alur lagu kaitannya dengan *garap* berikutnya agar mengalir dan tidak melompat-lompat.
- Bobot musikal *garap gendèr* yang akan berpengaruh pada kemantapan rasa suatu *gending*.
- Mempertahankan *garap* tradisi (*pakém*) yang telah turun temurun. Selain itu juga untuk mendukung rasa yang diinginkan dari suatu *gending*.

Sampai sekarang pengrawit di dalam menata maupun menggarap *gending* pada sajian *klenengan* bebas masih mempertimbangkan kemungkinannya (Sukamso 2015:56).

Kesimpulan

Berdasarkan pembahasan yang telah diuraikan, akhirnya dapat diambil kesimpulan. Untuk bisa mengidentifikasi sebuah *gending*, bahwa *cengkok gendèr* berakhir dengan *gembyang* dan atau *kempyung* diperlukan perangkat *garap* yang ada di dalam tradisi karawitan Jawa. Terdapat empat hal yang menjadi pertimbangan *menggarap gembyang* dan *kempyung* dalam *gendèran gending* gaya Surakarta. Empat hal tersebut antara lain alur balungan *gending*, *cengkok mati*, *pathet*, dan arah nada. Pada praktiknya terkadang empat hal yang menjadi pertimbangan tersebut beberapa harus dikalahkan karena kuatnya salah satu faktor diantara empat faktor tersebut. Ke-empat hal tersebutlah yang menjadi pertimbangan bagi *penggendèr* akademis. Beberapa hal tersebut juga dipertimbangkan *penggendèr* alam namun penyebutannya lebih sederhana. Tidak secara spesifik menyebut bahwa mereka memperhatikan alur balungan *gending* dengan memilih *cengkok gendèran*, *pathet* dan

lain sebagainya, karena kebanyakan dari mereka tidak mengenal istilah istilah karawitan yang digunakan dalam lingkup akademis.

Berdasarkan hasil penelitian analisa dan evaluasi, diantara *penggendèr* akademis memiliki perbedaan garap, walaupun memiliki latar belakang pendidikan yang sama. Perbedaan yang muncul disebabkan karena alasan *garap* atau acuan *garap penggendèr* itu berbeda. Pada akhirnya *penggendèr* akademis cenderung mempertimbangkan garap *gembyang kempyung* dalam *gendèran* dengan memperhatikan alur balungan sebelum dan sesudahnya. Selain itu, model *cengkok* yang digunakan beberapa diantaranya menunjukkan bahwa *cengkok* tersebut seolah-olah terbagi menjadi 2 bagian. Bagian yang dimaksud adalah *gembyang* dan *kempyung*. Jadi, ketika akan *sèlèh gembyang*, maka setengah dari *cengkok* tersebut akan jatuh pada *sèlèh kempyung* terlebih dahulu. Hal tersebut juga berlaku sebaliknya, jika akan *sèlèh kempyung* maka setengah *cengkoknya* *sèlèh gembyang*, walaupun tidak semua *cengkok* menggunakan model tersebut, namun kebanyakan *cengkok* yang ditabuh seperti itu.

Perbedaan garap juga terjadi di antara *penggendèr* alam, tidak lain karena alasan/acuan garap yang berbeda pula. Model *cengkok* yang digunakan *penggendèr* alam sama dengan model *cengkok* yang digunakan *penggendèr* akademis. *Penggendèr* alam juga memiliki model lain yakni setengah pipilan (bukan *gembyang* ataupun *kempyung*) dan setengah lagi selehnya. Model lain lagi yang didapat adalah pada selehnya, jika selehnya *kempyung* (tidak hanya berjarak dua nada, namun terkadang berjarak 7 nada). Pada kasus pilihan garap *gendèr sèlèh 2 (ro) kempyung*, Kirsono menggarapnya bukan *sèlèh kempyung* atau *gembyang*, tetapi suatu *sèlèh nada* yang jarak nadanya lebih dari satu *gembyangan/pendhawa*. Jadi, tangan kiri berada pada nada 2 sedangkan tangan kanan tetap berada pada nada 6. Kasus tersebut biasa terjadi jika *sèlèh kempyung* terletak pada gong.

Pertimbangan-pertimbangan *garap gembyang kempyung* sebenarnya sudah dibentuk oleh para empu karawitan

secara turun temurun. Pentingnya mempertimbangkan *garap gembyang kempyung* adalah untuk mencari dan menentukan alur lagu kaitannya dengan *garap* berikutnya agar mengalir dan tidak melompat-lompat. Selanjutnya, bobot musikal *garap gendèr* yang akan berpengaruh pada kemantapan rasa suatu *gendhing*. Selain itu, mempertahankan *garap* tradisi (*pakém*) yang telah turun temurun serta untuk mendukung rasa yang diinginkan dari suatu gending.

Pada prakteknya terdapat perbedaan hasil tafsir *gembyang kempyung* oleh para *penggendèr* alam maupun akademik. Hal tersebut dikarenakan beberapa faktor diantaranya modal *penggendèr*, pertimbangan *garap*, kontinuitas *garap*, kemantapan rasa masing-masing *penggendèr*, dan adanya kebebasan tafsir dalam karawitan. Modal *penggendèr* terkait dengan bekal dan kemampuan yang dimiliki, latar belakang keluarga (faktor genetika), faktor lingkungan, dan juga pengalaman yang dimiliki. Pertimbangan *garap* yang berbeda pada susunan balungan tertentu menghasilkan tafsiran yang berbeda pula. Adanya kebebasan tafsir dalam karawitan membuat *penggendèr* berhak mengekspresikan ide *garap* yang mereka miliki namun tetap harus mengingat rambu-rambu (aturan) yang dianggap sebagai penjaga mutu. Terjadinya perbedaan *garap* sebenarnya bukan hal yang tidak baik, justru dengan beragamnya *garap* ini menjadikan karawitan semakin bertambah perbendaharaan *garapnya* khususnya *garapgendèran*.

Kepustakaan

- Astuti, Eka Nopi. 2017. "Garap Rog-Rog Asem Dalam Gending Gaya Surakarta." *Keteg, Jurnal Pengetahuan, Pemikiran, Dan Kajian Tentang "Bunyi"* 1: 13-27. <https://doi.org/https://doi.org/10.33153/keteg.v17i1.2382>.
- Banoë, Pono. 2003. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Kanisius.

- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa*. Edited by Sri Hastanto. 1st ed. Surakarta: ISI Press Surakarta.
- — —. 2012. *Ngeng & Reng*. Surakarta: ISI Press Solo.
- Martopangrawit. 1968. "Peranan Gembyang Dan Kempyung Di Dalam Pathet." Surakarta.
- Martopangrawit, R.L. 1972. *Pengetahuan Karawitan*. Surakarta: Pusat Kesenian Djawa Tengah dan Dewan Mahasiswa ASKI Surakarta.
- Minarno. 1970. *Genderan Penerus*. surakarta: ASKI Surakarta.
- Mloyowidodo, R.L. 1976. *Balungan Gending-Gending Gaya Surakarta*. Surakarta: Proyek Akademi Kesenian Jawa Tengah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Surakarta.
- Purwanto, Djoko. 2013. "Permainan Ricikan Kenong Dalam Karawitan Jawa Gaya Surakarta." *Gelar, Jurnal Seni Budaya* 11 No. 2 (Desember): 121-38.
- Rabimin. 2009. "Makna Konsep Psikologi Karawitan Khususnya Gending Yang Terselubung Dalam Serat Titi Asri." *Keteg, Jurnal Pengetahuan, Pemikiran, Dan Kajian Tentang "Bunyi"* 1: 40-60.
- Sindusawarno. 1973. *Ilmu Karawitan Jilid II*. Surakarta: Konservatori Karawitan Indonesia.
- Soeroso. 1982. *Bagaimana Belajar Gamelan*. Jakarta: PN Balai Pustaka.
- Soetandyo. 2002. *Kamus Istilah Karawitan*. Jakarta: Penerbit Wedatama Widya Sastra.
- Sosodoro, Bambang. 2015. "Mungguh Dalam Garap Karawitan Gaya Surakarta: Subjektifitas Pengrawit Dalam Menginterpretasi Sebuah Teks Musikal." *Keteg, Jurnal Pengetahuan, Pemikiran, Dan Kajian Tentang "Bunyi"* 1: 19-32.
- Sukamso. 2015. "Konvensi-Konvensi Dalam Pementasan Karawitan Klenengan Tradisi Gaya Surakarta." *Keteg, Jurnal Pengetahuan, Pemikiran, Dan Kajian Tentang "Bunyi"* 1: 49-59.
- Sumarsam. 1991. "Sejarah Perkembangan Teori Gamelan Oleh Penulis-Penulis Indonesia" Tahun II (No. 2.).
- Supanggah, Rahayu. 2002. *Bothekan Karawitan I*. Surakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI).
- — —. 2007. *Bothekan Karawitan II*. Edited by Waridi. Surakarta: ISI Press Surakarta.
- Waridi. 2000. "Garap Dalam Karawitan Tradisi: Konsep Dan Realitas Praktik." *Makalah Seminar Jurusan Karawitan*. Yogyakarta, Balai Bahasa. 2001. *Kamus Basa Jawa (Bausastra Jawa)*. Yogyakarta: Kanisius.

Diskografi

- ACD 157, Gending-Gending Instrumental. Laler Mengeng. Keluarga Karawitan RRI Stasiun Surakarta Pimpinan Turahjo Harjomartono. Surakarta: Lokananta Record.
- ACD 292, Gending Upacara Temanten Tradisional Yogyakarta. Keluarga Kesenian Jawa RRI Nusantara II Yogyakarta Pimpinan Ki Suhardi. Surakarta: Lokananda Record

Narasumber

Kirsono, (67 tahun), pengrawit (spesialis penyaji *gendèr*) Keputran, Kemalang, Klaten.

Rusdiyantoro, (62 tahun), pengrawit sekaligus dosen Institut Seni Indonesia Surakarta Jurusan Karawitan, Ngringo, Palur, Karanganyar.

Slamet Riyadi, (62 tahun), pengrawit sekaligus dosen Institut Seni Indonesia Surakarta Jurusan Karawitan, Mojosongo, Surakarta.

Sukamso, (62 tahun), pengrawit sekaligus dosen Institut Seni Indonesia Surakarta Jurusan Karawitan, Ngringo, Palur, Karanganyar.

Sukarno, (67 tahun), pengrawit handal dan abdi dalem keraton Kasunanan Surakarta, Baluwarti, Surakarta.

Sularno, (66 tahun), pengrawit serta abdi dalem Pura Mangkunegaran, Jatikuwung, Gondangrejo, Karanganyar.

Suraji, (59 tahun), pengrawit sekaligus dosen Institut Seni Indonesia Surakarta Jurusan Karawitan, Ngringo, Palur, Karanganyar.

Suwito Radyo, (62 tahun), pengrawit serta empu dalam karawitan Institut Seni Indonesia Surakarta, Trunuh, Klaten Selatan, Klaten.