

KOMPOSISI GAMELAN KELOMPOK SARDULO ANUROGO PADA FESTIVAL REYOG NASIONAL 2019

Anggono Kusumo Wibowo

Jurusan Tari,
Institut Seni Indonesia Surakarta,
Jl. Ki Hadjar Dewantara No 19 Kentingan,
Jebres, Surakarta (57126), Jawa Tengah,
Indonesia
anggono@isi-ska.ac.id

Sigit Setiawan

Jurusan Karawitan,
Institut Seni Indonesia Surakarta,
Jl. Ki Hadjar Dewantara No 19 Kentingan,
Jebres, Surakarta (57126), Jawa Tengah,
Indonesia
sigitawan03@gmail.com

dikirim 21-08-2023 ; diterima 31-08-2023; diterbitkan 31-08-2023

Abstract

Penelitian ini mengungkap komposisi gamelan reyog ponorogo studi kasus kelompok Reyog Sardulo Anurogo, Jember Jawa Timur dalam konteks Festival Reyog Nasional 2019. Alasan kenapa Sardulo Anurogo dipilih sebagai obyek studi kasus karena kelompok ini menarik dari sisi pluralisme di mana reyog tidak hanya dipelajari oleh satu etnis saja yaitu Jawa *Ponoragan* tetapi juga etnis lain di Jember, Madura. Festival Reyog Nasional 2019 juga menjadi momen terbaik Sardulo Anurogo ketika meraih 3 besar terbaik dalam pergelaran festival tersebut, momen tertinggi bagi Sardulo Anurogo. Pendekatan yang digunakan adalah pendapat I Wayan Sadra yang dalam tulisannya berpendapat ada empat cara untuk menyusun musik. Ada empat yang diutarakan Sadra, yakni (1) prinsip pertumbuhan, (2) transformasi bunyi atau medium, dan (3) *range* atau wilayah nada. Prinsip tersebut digunakan untuk melihat komposisi gamelan reyog Sardulo Anurogo. Adapun Hasil penelitian adalah terpetakannya metode pengembangan musik reyog sehingga nantinya mampu digunakan sebagai semacam *prototype* dalam mengkompos dan membuka kreativitas gamelan reyog.

Kata Kunci : *reyog; komposisi; gamelan; ponorogo*



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0

Abstract

This research reveals the composition of the Reyog Ponorogo gamelan, a case study of the Reyog Sardulo Anurogo group in Jember, East Java, in the context of the 2019 National Reyog Festival. The reason for selecting Sardulo Anurogo as the case study subject is due to the group's interesting pluralism aspect, where Reyog is not only studied by the Javanese Ponoragan ethnic group, but also by other ethnic groups in Jember, Madura. The 2019 National Reyog Festival also marked a significant moment for Sardulo Anurogo, as they achieved a top 3 position in the festival, representing the group's highest achievement. The approach used is based on the ideas of I Wayan Sadra, who proposed four methods for composing music. These are (1) the principle of growth, (2) sound transformation or medium, and (3) range or tonal area. These principles are applied to analyze the composition of the Reyog Sardulo Anurogo gamelan. The research result is the categorization of Reyog music development methods, which can be used as a prototype for composing and enhancing the creative aspects of Reyog gamelan.

Keywords: *Reyog; composition; gamelan; Ponorogo*

1. Pendahuluan

Isu mutakhir yang pernah viral pada tahun 2021 hingga beredar di berbagai sosial media dan diberitakan oleh media-media nasional, adalah terkait akan diklaimnya Reyog Ponorogo oleh negara tetangga, Malaysia. Berita yang memicu pergerakan secara masif kelompok, komunitas, sanggar, seniman, praktisi, budayawan dan kalangan-kalangan yang merasa memiliki seni topeng raksasa satu ini. Tidak ketinggalan masyarakat umum dan netizen Indonesia juga merasa “kebakaran jenggot” atas pemberitaan ini. Tidak lupa, orang nomor satu di kota reyog, H. Sugiri Sancoko, S.E., M.M, juga ikut menggalang dan memelopori pergerakan membentengi reyog supaya tidak diklaim oleh Malaysia. Ini terlihat dari pergerakan sosial media instagram Bupati Ponorogo yang meminta dukungan kepada beberapa pihak, mulai dari pejabat, tokoh masyarakat dan budayawan. Dia juga terjun kelapangan untuk menunjukkan kepeduliannya atas reyog. Bahkan dalam beberapa tagar yang diunggah, Bupati Ponorogo dan komunitas seni reyog baik yang di Ponorogo maupun di berbagai daerah di Indonesia mendesak dan menyegerakan supaya reyog segera diajukan sebagai warisan budaya tak benda kepada UNESCO. Setidaknya, situasi ini menguat pada April 2022. Namun beberapa pemberitaan kedubes Malaysia di Indonesia, menyatakan bahwa Malaysia tidak akan mendaftarkan Reyog Ponorogo sebagai warisan budaya tak benda miliknya. Tidak dapat dipungkiri bahwa hingga hari ini, reyog memiliki daya pikat yang kuat. Reyog adalah puncak kesenian Ponorogo, keberadaan yang hampir ada di setiap tempat-tempat di Ponorogo dan suburnya komunitas reyog yang terpencar di penjuru Indonesia menunjukkan bahwa kesenian ini mendapatkan tempat di hati masyarakat. Reyog juga memiliki nilai-nilai pendidikan karakter, seperti yang dituturkan oleh Rosidin (Rosidin 2019)

Kesenian reyog dapat diklasifikasi menjadi dua, yaitu, format festival dan format *obyog*. Format festival adalah pertunjukan reyog dengan tata pertunjukan yang lebih ketat dan merupakan refleksi dari aturan/ pakem yang telah disepakai serta dipentaskan dalam acara Festival Reyog Nasional (FRN), yang biasanya diselenggarakan menjelang perayaan 1 Muharam dalam penggalan Islam atau 1 Syuro dalam penanggalan Jawa (Nugroho 2013). Baku, menurut Nugroho adalah sudah ditentukannya – dan disepakati – beberapa aspek pertunjukan seperti jumlah pemain yang terlibat, pemain musik (penabuh), tata gerak, gamelan hingga pada durasi waktu pertunjukan. Pada format ini, para pemain, baik penari dan pemusik, dipersiapkan hingga nantinya tiba saatnya pentas, mereka akan mengikuti skenario yang telah dilatih selama masa persiapan. Sisi lain, ada reyog dengan format *obyog*. Format ini bukannya tanpa aturan pertunjukan, dalam skala tertentu aturan tetap terlihat namun dalam menyikapinya lebih cair, bahkan dapat berubah, sangat kondisional dengan aspek pertunjukan yang ada. Tidak menuntut jumlah pemain dalam skala tertentu, bangunan cerita juga tidak dijalankan secara ketat. Fungsi hiburan lebih ditonjolkan pada format ini.

Kehadiran negara dalam konteks FRN juga penting, seperti yang dijelaskan Harsono, bahwa negara menghegemoni reyog di Ponorogo (Harsono 2019) , sehingga reyog secara tidak langsung merupakan representasi penguatan nasionalisme, seperti paparan Triyanto ketika mengamati pertunjukan reyog di Bungkal, Ponorogo (Triyanto 2020). FRN memiliki nilai yang begitu besar bagi komunitas reyog di Indonesia. Hal ini tampak pada peserta yang mengikuti FRN tahun 2019 – sekaligus memperingati hari jadi Kabupaten Ponorogo yang ke 532 – yang terdiri 36 kontingen dari berbagai daerah di Indonesia, seperti Jakarta, Yogyakarta, Jember, Surabaya, Madiun, Malang, Kalimantan, dan tentunya Ponorogo. Besar dalam konteks ini, selain bergengsi karena memperebutkan Piala Presiden, juga besar secara skala, karena masing-masing kelompok, baik pemusik dan penari – termasuk pemain *dhadhak merak/ pembarong* – serta kru atau manajemen dapat

melibatkan hingga 60 orang. Peristiwa ini juga menjadi salah satu daya upaya Yayasan Reyog Ponorogo dalam upaya menjaga keberlangsungan reyog Ponorogo (Riyadi, Pramono, dan Haryanto 2023). Dari sana sudah tampak, bahwa dalam hal biaya produksi – persiapan latihan, akomodasi, konsumsi – juga dipastikan sangat besar. Tidak heran jika FRN adalah pula kegiatan yang setiap tahunnya diprogramkan sebagai pariwisata unggulan Ponorogo (Supriono 2020). Narasi inilah yang menjadikan reyog menjelma menjadi pertunjukan yang elit dan memiliki pamor yang terus membara.

Narasi terakhir inilah yang juga dirasakan oleh komunitas reyog di Jember, Jawa Timur, Sardulo Anurogo (SA). SA adalah komunitas reyog yang terdiri dari berbagai aliansi lintas prodi dan lintas perguruan tinggi di Jember. Mereka secara umum adalah wadah ekspresi seni reyog yang berasal dari persatuan mahasiswa. Pada konteks FRN, SA bukan peserta baru pada gelaran FRN tahun 90-an mereka adalah peserta yang aktif dalam gelaran FRN hingga terakhir adalah pada tahun 2019 (Wawancara dengan Jarkasi 19 Mei 2022). Lalu kenapa memilih SA sebagai semacam studi kasus penelitian ini, karena, pertama dari sisi historiografinya, Jember adalah kota yang homogen yang merupakan kota dengan perpaduan multi etnis. Secara tidak langsung, siklus itu juga melahirkan ekspresi seni budaya dan ekspresi kultural dan kearifan lokal yang juga beragam (Setiawan 2013). Namun, dapat dikatakan bahwa reyog Ponorogo adalah kesenian yang sangat populer dan digemari. Menariknya, tidak hanya Jawa *Ponoragan*, bahkan etnis Madura juga banyak yang menjadi bagian dari seni reyog ini. SA, dalam konteks inilah yang kemudian menunjukkan eksistensinya sebagai forum pluralisme di Jember (Wawancara dengan Jarkasi, 19 Mei 2022). Dalam proses persiapan menuju FRN, Jarkasi menambahkan bahwa tantangan yang dihadapi SA adalah kekurangan SDM yang mempunyai dasar-dasar menabuh gamelan reyog yang baik sesuai dalam format festival. Dengan proses yang sangat panjang menuju FRN 2019, yakni bulan Oktober 2018 hingga Agustus 2019, kiranya lebih dari cukup untuk membentuk penabuh yang baik. Baik dalam diskusi ini adalah pemain reyog yang ideal yang dituntut berdasarkan ukuran estetika seni pertunjukan reyog dalam format FRN 2019. Kemudian, kenapa FRN 2019? Jawabannya adalah karena FRN 2019 adalah FRN terakhir yang digelar oleh Pemkab. Ponorogo. Hal ini disebabkan pasca FRN 2019, praktis kegiatan FRN berhenti karena pandemi covid-19 – sebelum akhirnya digelar kembali FRN tahun 2022 dan terakhir FRN 2023.

Dibalik akhir yang cukup memuaskan – dan kesuksesan bagi SA – di mana akhirnya SA menembus tiga besar terbaik dalam gelaran tersebut, tentu ada sesuatu yang dihasilkan, yakni mengenai proses menjadi penari dan pemain reyog yang baik dalam format FRN 2019. Tentu capaian ini tidak lantas dilaksanakan tanpa metode yang terukur. Penelitian ini mencoba untuk membedah keterukuran yang dimaksud dengan fokus pada permainan gamelannya atau komposisi gamelannya.

Pada urgensinya pada gamelan reyog adalah pada tuntutan kreativitas musikal pada gelaran FRN 2019. Karena menurut Jarkasi, tidak cukup menggunakan pola, teknik, repertoar gamelan reyog tradisi dalam format FRN. Musti ada kebaruan di sana namun dengan gamelan baku (pakem) reyog. Dalam format FRN diperbolehkan menambah kuantitasnya, misalnya kendang reyog terdiri dari 2 instrumen, angklung diperbanyak, vokal diperbanyak dan *kenong* diperbanyak. Hal ini tentu menuntut metode yang baik untuk membangun estetika musikalnya, maka, gamelan dalam konteks FRN 2019 kontingen SA adalah pula hal yang sama pentingnya dengan penari. Dalam wilayah gamelan, pada bagian tertentu juga masih menggunakan repertoar tradisi gamelan reyog. Namun pada momen-momen tertentu pula butuh untuk dikembangkan. Pada ranah inilah gamelan reyog dibaca dalam penelitian ini.

2. Metode

Banyak sekali penelitian tentang reyog yang ditinjau dari berbagai perspektif. Salah satunya adalah penelitian Kristanto yang meninjau reyog dengan sudut pandang teori fungsionalisme (Kristanto 2019) maupun dilihat dari perspektif strategi pemertahanan Bahasa Jawa kuno, seperti yang dilakukan oleh Sugianto (Sugianto 2022). Berbeda dengan Kristanto dan Sugianto, penelitian ini fokus pada kajian musikal. Mirip dengan apa yang dilakukan Mahatma yang mengkaji inovasi musikal kelompok reyog di Ponorogo (Mahatma 2019).

Secara konsep sebenarnya juga relevan dengan penelitian Sugiyanto dan Setiawan yang menggunakan prinsip transmedium (Sugiyanto dan Setiawan 2022). Pendekatan penelitian ini menggunakan metode penciptaan musik-nya I Wayan Sadra, bahwa membuat dapat menggunakan tiga pendekatan yakni bermain pada wilayah pertumbuhan, transmedium, dan *range* atau teba wilayah nada (Sadra 2006).

Pertumbuhan merupakan upaya menyusun ulang satu melodi tertentu untuk membentuk satu kemungkinan. Transmedium adalah mengalihwahkan satu permainan instrumen tertentu untuk kemudian dialihkan pada instrumen yang lain. Sebagai contoh adalah mentransfer permainan instrumen *gender* pada gamelan Jawa – yang sering disajikan dengan dua tangan – pada *bonang* untuk tangan kiri dan tangan lainnya memainkan gong, dengan tetap memainkan melodi dari instrumen *gender* Jawa.

Range atau wilayah teba nada merupakan upaya komponis dalam memanfaatkan bahwa dari nada ke nada lainnya (berikutnya) terdapat *space* atau jarak yang dapat digunakan. Istilah teba nada sebenarnya juga beririsan dengan konsep *pathet* dalam karawitan Jawa yang telah dieksplanasi oleh Hastanto (Hastanto 2009). Hal ini tampak kuat pada garapan musik yang melodius yang secara simbol juga menggunakan notasi kepatihan (notasi karawitan Jawa).

Bahkan karena dekatnya budaya masyarakat Ponorogo dan Jawa (tengah) sebenarnya perilaku musikal dapat pula dilihat dari sudut pandang garapnya Rahayu Supanggah (Supanggah 2007), serta perangkat fisik gamelan yang juga dapat pula disandingkan dengan ulasan Supanggah pada buku *Bothekan Karawitan I* (Supanggah 2002).

Beberapa referensi tersebut – sebagai “nada dasar” analisis” – digunakan pengertian perangkat gamelan reyog seperti halnya dalam pengertian Supanggah. Sehingga gamelan reyog adalah pula perangkat ekspresi estetis yang terdiri dari Kendang, Kenong, Kempul, Angklung, Vokal ; melodis dan senggak. Bahwa sebenarnya komposisi musik SA ini adalah pula ekspresi salah satu konsep penciptaan musik Nusantara (Supanggah 2006). Kembali pada diskusi metode penciptaan musik Sadra, bahwa ketiganya dirangkai untuk melihat *garapan* gamelan reyog SA pada gelaran FRN 2019.

3.2 Lokasi dan Waktu Penelitian

Lokasi penelitian fokus pada dua wilayah, yakni di Surakarta, Jawa Tengah, melibatkan beberapa komunitas reyog, seperti Reyog Singo Bejo di Sriwedari, dan tempat lain di markas SA, Jember, Jawa Timur. Di tempat terakhir inilah kegiatan penelitian digunakan untuk pengamatan, wawancara, meraih data-data dokumentasi SA ketika FRN 2019 dan juga mengklarifikasi hasil penelitian. Penelitian dilakukan ada sekitar Juli – Agustus 2022, terutama untuk penelitian lapangan, sementara sisanya adalah mendokumentasi secara informal hasil penelitian serta triangulasi data penelitian.

3.3 Metode Pengumpulan Data

Mengutip pendapat I Nyoman Kutha Ratna (Nyoman Kutha 2010), bahwa metode pengumpulan data dapat dilakukan dengan beberapa metode, antara lain 1) metode lapangan yang

di dalamnya terdapat studi kasus, dan sejarah hidup, dan 2) metode pustaka. Teknik pengumpulan data yang digunakan dalam penelitian ini adalah observasi, wawancara, dan merekam serta mencatat serta triangulasi (Ratna, 2010 : 211). Untuk lebih jelasnya, dijabarkan sebagai berikut.

3.3.1. Metode Lapangan

Metode lapangan digunakan untuk mengamati pertunjukan gamelan reyog secara umum di Surakarta dan Jember. Metode ini menjadi dasar untuk melakukan studi dokumentasi di tempat SA, Jember sekaligus untuk wawancara para pelaku *jathil* dan reyog SA pada FRN 2019. Metode lapangan juga dapat bersifat “lapangan digital” di mana pengamatan dilakukan pada laman atau situs-situs internet penyedia karya SA pada FRN 2019 seperti pada laman youtube Ponorogo Kita (<https://www.youtube.com/@ponorogokita6293>) dan Reyogchestra (<https://www.youtube.com/@reyogchestra>).

3.3.2. Metode Pustaka

Metode pustaka peneliti gunakan untuk mencari data-data penelitian terkait ketubuhan, musik reyog dan reyog secara umum. Selain itu, buku-buku terkait wacana penelitian juga masuk dalam kategori metode pustaka ini. Selain “manual book” ada pula “digital book” di mana pustaka diambil dari laman sah terminal hasil penelitian-penelitian seperti pada situs Garba Rujukan Digital yang data diakses melalui www.garbarujukandigital.co.id.

3.3.3. Teknik Pengumpulan Data

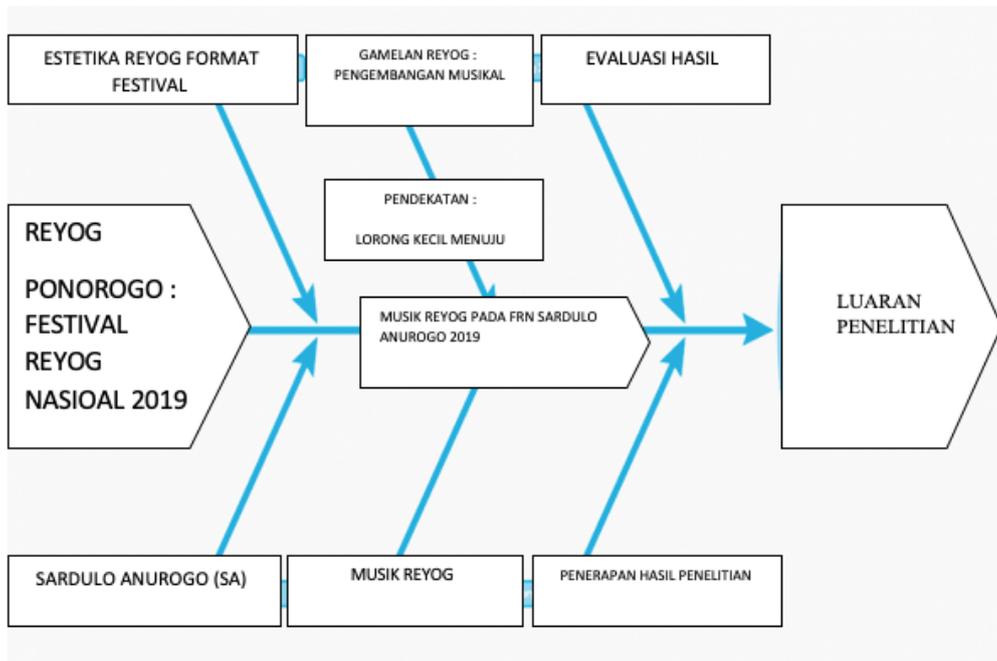
Ada tiga teknik pengumpulan data yang digunakan dalam penelitian ini yaitu, observasi, wawancara, merekam dan mencatat, serta triangulasi. Observasi dilakukan secara langsung pada kelompok SA di Jember dengan melihat proses latihan gamelan SA menuju FRN 2019. Sedangkan wawancara, narasumber yang dilibatkan dalam penelitian ini adalah para penabuh gamelan SA pada gelaran FRN 2019. Berikut daftar narasumber yang dilibatkan.

- a. Jarkasi, 50 tahun, pengasuh kelompok SA Jember dan praktisi reyog di Jember
- b. Kimo, 25 tahun, pengendang dan penabuh gamelan reyog di Jember.
- c. Nanda Bagus, 23 tahun, penabuh gong SA FRN 2019.

Selain wawancara dan observasi, data juga diperoleh melalui teknik merekam dan menulis, termasuk hasil dari dua teknik di atas. Hasil itu kemudian tidak dimaknai sebagai kebenaran, dia harus ditriangulasi.

3.4 Metode Analisis Data

Melihat pendekatan penelitian yang digunakan dalam penelitian ini, maka metode analisis yang digunakan adalah kualitatif interpretative. Ratna memaknai metode analisis tersebut sebagai menguraikan segala sesuatu dibalik data yang ada (Ratna, 2010 : 306). Ada empat tahapan dalam analisis data yaitu pengumpulan data, reduksi data, penyajian data, dan penarikan data (Anselm 2003). Karakteristik tersebut membuat data disajikan dalam bentuk informal, yaitu berupa narasi-narasi. Bilapun ada data-data yang disampaikan melalui cara formal (diagram tabel dll) adalah pelengkap dari sajian data naratif. Secara umum metode penelitian dalam rencana penelitian terapan ini akan disajikan dalam bentuk diagram fishbone sebagai berikut :



Gambar 1. Diagram Fishbone Penelitian
(Setiawan, 2023)

3. Pembahasan

SA menyajikan garapan musik dengan beberapa kebaruan secara konteks dalam FRN 2019. SA menghadirkan beberapa inovasi pola, ritme, dan melodi ke dalam komposisi musikalnya yang digunakan sebagai musik tari. Dalam hal ini SA membuat musiknya tidak sekadar bersifat “iringan” saja, tetapi memiliki kompleksivitas musikal yang setara dengan garapan tarinya. Kompleksivitas musikal tersebut terlihat dalam penyikapan SA, ketika memainkan sebuah bagian hampir tidak terasa adanya sebuah repetisi. Hal ini terjadi dikarenakan SA membuat penyikapan musikal yang berbeda dalam memainkan pengulangan sebuah bagian. Seluruh ide kreatif yang dihadirkan oleh SA digarap dengan menggunakan gamelan reyog.

SA menggunakan kreativitasnya untuk mengolah hal-hal kecil yang jarang diperhatikan dalam musik reyog. Pengolahan tersebut membuat komposisi reyog yang secara konvensional terkesan statis menjadi dinamis bahkan dapat dinikmati walaupun tanpa melihat tariannya. Dengan ini dapat dilihat bahwa SA membuat sebuah garapan musikal dengan kerja kompositorik yang rumit dan menarik untuk dianalisis lebih mendalam. Pada FRN 2019, SA membuat beberapa bagian sajian yang menghasilkan kerangka bagian untuk digarap secara musikal. Dalam karya ini, terdapat 25 bagian musikal yang terdiri atas:

1. *Thinthingan*
2. Lagu “*Sinawang Netra*”
3. *Obyogan dan Terompet*
4. Lagu “*Kepangku Kapang*”
5. *Terompet Obyog*
6. *Kosekan “Klana Raja”*
7. *Warokan*
8. *Congklang 1*
9. *Jathilan*
10. *Congklang 2*

11. *Warok Tuwa*
12. *Silatan*
13. *Jathil masuk Vokal*
14. *Congklang 3*
15. *Kiprah Klana*
16. *Ganongan*
17. *Budhalan*
18. *Transisi Dhadhak*
19. *Dhadhak Merak Obyog 1*
20. *Dhadhak Merak Singo Barong*
21. *Dhadhak Merak Obyog 2*
22. *Perang Gedhe*
23. *Transisi*
24. *Ending*
25. *Patrajaya*

Di antara 25 bagian tersebut, terdapat beberapa bagian yang digarap secara konvensional (tanpa eksplorasi komposisi musik). Dalam penelitian ini hanya akan memuat bagian-bagian yang memuat eksplorasi musikal saja, tidak pada bagian yang berupa sajian konvensional reyog *obyog*.

3.1 *Thinthingan*

Bagian ini merupakan bagian awalan atau introduksi dalam sajian SA. Introduksi ini digarap secara konvensional dan disajikan secara singkat sebagai gebrakan kesan di awal untuk mengantar suasana yang akan digarap. Bagian ini juga digunakan sebagai isyarat rasa *embat* atau *larasan* untuk diacu oleh vokalis pada bagian sajian vokal. Bagian ini kemudian dilanjutkan dengan sajian vokal lagu "Sinawang Netra".

3.2 *Lagu Sinawang Netra*

Bagian ini masih terdapat dalam koridor bagian awal, tetapi memiliki kedalaman musikal yang dapat diulas lebih banyak sehingga peneliti memposisikan lagu ini sebagai bagian yang berdiri sendiri. SA menyajikan lagu ini dengan mengolah garap bentuk gending konvensional, yaitu *patrajayan*. Berikut transkrip notasi penyajian lagu "Sinawang Netra":

Bonang : || . 5 . 3 . 5 . (1) ||

Vokal Koor Putra (Teks = Ho) :

. 5 4 . 5
. 4 . 6 7 . 5
. 5 4 . 5
. 4 . 6 7 . 5

Vokal Tunggal Putra

. 1 5	4 5 6 5	. 4 3 4
	Si-na-wa-ning ne-tra men-co-rong		
. 3 4 5	. . 1 5	4 5 6 5	. 4 3 4
	lir-cah-yo ma-ru-to ang-ngri-pih sa jro-ning		
. 7 <u>i</u> 5	. . i 7	7 6 5 4	. 4 5 6
	na - la ru-me-se-ping ra-sa ka-ra-sa		
5 4 6 5	. . 5 6	i 2 3 2	. . . 5
	lir sa-mu-dra a-ga - we a-dhe-me ra		
5 3 2 1 5 i
	ga lan suks-ma (<u>Vokal Tunggal Pi -></u>) dhuh gus		
. 6 i 5	. 4 3 4	. 3 i 5	. . 5 4
	ti pa-nge- ran - mur-beng ba-wa-na tu-lung		
. 4 5 4	4 4 5 6	5 4 6 5
	nga ma-rang jan-ma kang nan-dhang as-ma-ra		
. 5 4	4 4 5 6	. . 4 3
	Pa-ri-nga-na da-ya lir pin-		
3 3 4 5	. . 3 2	2 2 . 6	6 5 6 i
	dha sar-du-la so-roh nya-wa a - ngre-gem tres-na		

Gambar 2. Lagu Sinawanging Netra
(Anggono Kusumo Wibowo, 2019)

Lagu ini sesungguhnya merupakan cuplikan dari lagu “Mung Bisa Nyawang” yang diaransemen ulang dalam gamelan reyog. Jika melihat teknik pengolahan sajiannya, SA mengaransemen lagu Sinawang Netra dengan membagi bentuk komposisinya menjadi 3 bagian sajian, yaitu: *Umpak*, Lagu A, dan Lagu B. Ketiga bagian tersebut disajikan dengan penyikapan yang berbeda, berupa pengembangan garap bentuk gending *patrajayan*. Penggarapan bentuk gending *patrajayan* tersebut dilakukan dalam permainan pola ritme *kenong* konvensional, yang diolah secara melodis menggunakan bonang sebagai variasi jumlah *kenong* dan perluasan wilayah nada.

Bagian *Umpak* digarap menggunakan vokal *koor* laki-laki yang ber lirik “ho”, dengan garap suasana hening tanpa instrumen selain bonang dan gong. Instrumen *kenong* memainkan satu melodi yang dilakukan secara berulang-ulang, yaitu melodi: ||.5.3 .5.1||. Bagian Lagu A disajikan dengan vokal tunggal laki-laki dan beberapa pengembangan permainan instrumen. Pada bagian Lagu A, SA memasukkan *geteran* angklung dan sedikit aksan kendang menjelang *seleh* gong yang membuat kesan berbeda dari bagian *umpak*.

Bagian Lagu B disajikan dengan vokal tunggal perempuan dan pengembangan pada permainan instrumentasi langgam. Pada bagian Lagu B, SA menggunakan bentuk konvensional gending *patrajayan* dengan permainan angklung dan *kenong* yang konvensional. Pada bagian ini, instrumen kendang juga mulai memainkan sebuah pola yang membuat kesan berbeda dengan sebelumnya. Bagian ini menjadi akhir dari sajian lagu “Sinawang Netra” sekaligus peralihan menuju bagian berikutnya, dengan isyarat *ater* kendang *obyogan*. Dalam kacamata penyusunan musik ala Sadra, bagian ini tidak tampak tebal terutama prinsip pertumbuhan dan *range*. Tetapi pada bagian langgam, tampak pada bagian tersebut jelas transmedium pola langgam pada gamelan Jawa dan keroncong ke gamelan reyog. Artinya pada bagian ini, menggunakan prinsip transmedium *langgam*.

3.3 Lagu Kepangku Kapang

Pada Bagian ini, SA menyajikan lagu “Kepangku Kapang” bagian *reff* secara *sampak* yang dikembangkan dengan pola perkusi khusus. Lagu tersebut disajikan dua kali putaran dengan beberapa pengembangan pada pengulangannya. Berikut transkrip notasi vokal sajian lagu “Kepangku Kapang” bagian *reff*:

.	i
				Lu -
. 6 . i	. 2̇ . 3̇	. 5̇ . 3̇	. 2̇ . 4̇	
ma-yu	ing a -	wang a	-wang hang-	
. 3̇ . 2̇	. i . 7	<u>i 2̇</u>	i
ga-yuh	lin-tang			nyan-
. 6 . i	. 2̇ . 3̇	. 5̇ . 3̇	. 2̇ . 4̇	
dhing ke	ka - ron	sih mung	da - di	
. 3̇ . 2̇	. i . 7	<u>. . . 5</u>	i
le - la	- mu - nan			li -
. 6 . i	. 2̇ . 3̇	. 5̇ . 3̇	. 2̇ . 4̇	
wat ki	- dung i	- ki	mu - ga - bi	
. 3̇ . 2̇	. i . 7	<u>i 2̇</u>	i
sa - nger - te	ni			sa -
. 6 . i	. 2̇ . 3̇	. 5̇ . 3̇	. 2̇ . 7	
jro - ning	a - ti	i - ki	ya - yi	
. 5	. 5 . 6	. 6 . i	
		Ngu - ge - mi	jan - ji	

Gambar 3. Notasi lagu lumayu

(Adif Mahendra, 2019)

Putaran pertama dilakukan secara *sampak* dengan pola *kenong* seperti *obyog* tetapi pukulannya dilakukan secara terbalik. *Pencon* yang biasanya dimainkan secara *nyelani* atau *off-beat* justru dimainkan secara *ngepasi* atau *on-beat*, begitu pula sebaliknya. Pada putaran pertama terdapat pola perkusi khusus yang dimainkan secara *unisono* oleh kendang, bonang, dan angklung, lalu di-

counter oleh *slompret* sehingga menghasilkan sebuah *range* tanya jawab yang menarik. Berikut transkrip pola perkusi pada putaran pertama:

Kendang	dd . . . dd d . . d.t .d. . .d .d.d. dd
Bonang	oo . . . oo o . . o.o .o. . .o .o.o. oo
Angklung	oo . . . oo o . . o.o .o. . .o .o.o. oo
Slompret	. 11. . . .111. . . 11.1.1 .1.1. .

Gambar 5. Notasi Jalinan Perkusi

(Setiawan, 2019)

Keterangan:

Bonang : o *kempyung* 1 dan 5

Angklung : aksens sesuai simbol o

Slompret : *Kempyung* 5 untuk *slompret* 2

Dalam notasi di atas dapat terlihat adanya sebuah tanya jawab frasa melodi antara kendang, bonang, angklung dengan *slompret*. Pada dua *gatra* awal, *slompret* mengisi kekosongan ketukan dengan ritme yang sama seperti instrumen lain, tetapi mundur satu ketukan. Pada dua *gatra* terakhir terdapat variasi ritme dan diakhiri dengan *unisono*. Pola perkusi tersebut diulangi dalam empat kali putaran sepanjang lagu “Kepangku Kapang”. Pada putaran terakhir, kendang memberikan *ater* untuk menuju putaran ke-dua. Sebelum putaran ke-dua, terdapat sejenis *umpak* pola perkusi yang dimainkan dua kali putaran secara *unisono*. *Umpak* tersebut digunakan untuk memberikan ilustrasi pada transisi *Klana* setelah bertarung dengan *Singo Barong*. Berikut transkrip pola *unisono* pada *umpak*:

Unisono Bonang, Kenong, Kendang, Slompret, Angklung:

oo || oo.o.oo oooooooooo||2x

Keterangan:

Slompret 1&2 : *kempyung* 1&5

Gambar 4. Notasi unison bonang kendang slompret dan angklung

(Setiawan, 2019)

Pada putaran ke-dua, SA kembali membuat pengembangan berupa penyikapan yang berbeda dari putaran sebelumnya. SA memasukkan aksens pola ritme dari karya komponis Gondrong Gunarto, yang berjudul “Nikadein” (Gunarto 2013). Pola tersebut ditransformasikan ke dalam *medium* yang ada dan dimainkan sepanjang vokal *reff* dari lagu “Kepangku Kapang”. Pola tersebut dimainkan oleh kendang, bonang, dan angklung. Jika pada putaran sebelumnya terdapat sebuah tanya jawab frasa melodi dengan *slompret*, maka pada putaran ke-dua tidak demikian. Pada putaran ke-dua, *slompret* memainkan melodi *unisono* dengan vokal. Perubahan garap instrumen pada putaran ke-dua tentu membuat kesan yang berbeda dengan putaran pertama, walaupun

masih dalam garap bentuk gending *sampak*. Berikut transkrip pola perkusi hasil transmedium dari karya “Nikadein” Gondrong Gunarto:

.b ||tbt.t.btb t.t.btb.t .btt.t.b tbbttbb ttbbtt.b||

Pola tersebut diterjemahkan ke dalam instrumen kendang, *kenong*, bonang, dan angklung, dengan menyesuaikan karakter bunyinya masing-masing menjadi:

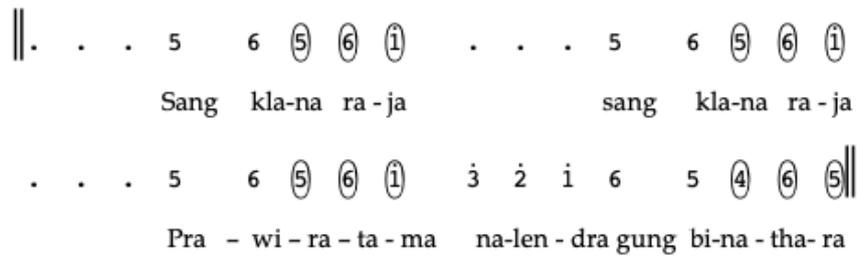
Kendang	.b tbt.t.btb t.t.btb.t .btt.t.b tbbttbb ttbbtt.b
Bonang	.1 515.5.151 5.5.1515.5 .1515.5.1 5115511 551155.1
Angklung	.φ φφφ.φ.φφφ φ.φ.φφφφ.φ .φφφφ.φ.φ φφφφφφ φφφφφφ.φ
<i>Kenong</i>	.b tbt.t.btb t.t.btb.t .btt.t.b tbbttbb ttbbtt.b

Gambar 5. Transmedium pola “Nikadein Gondrong Gunarto
(Setiawan, 2019)

Keterangan: *Kenong*: B=*kenong* nada yang lebih rendah I=*kenong* nada yang lebih rendah. Sebuah *range* yang menarik terjadi karena jalinan antara ritme perkusi kendang, *kenong*, bonang, dan angklung dengan melodi vokal. Hal ini terjadi karena jumlah *gatra* dari melodi vokal dalam satu baris tidak sama dengan jumlah *gatra* dari pola transmedium “Nikadein”. Vokal *refflagu* “Kepangku Kapang” memiliki empat *gatra* dalam satu baris, sedangkan pola transmedium “Nikadein” memiliki enam *gatra* dalam satu putaran. Hal ini membuat *seleh* dari pola “Nikadein” akan berbeda pada setiap *seleh* dari vokal, dan membuat jatuh frasa akhir dari vokal tidak akan sama dengan *seleh* dari pola perkusinya. SA mengantisipasi hal ini dengan melakukan pengulangan pada pola “Nikadein” dalam tiga putaran, lalu ditambahkan dengan *ater kendangan obyog* pada ketukan yang tersisa. Dengan adanya penyikapan tersebut, maka frasa akhir dari vokal dapat tersaji lengkap dengan tambahan *ater* kendang sebagai transisi menuju bagian berikutnya.

3.4 Kosekan Klana Raja

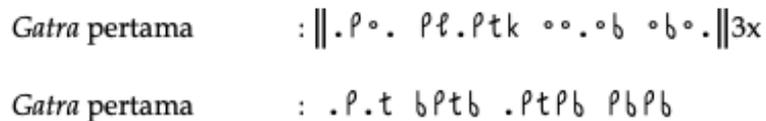
Bagian ini merupakan komposisi yang berfungsi sebagai ilustrasi adegan *Klana*. Pada bagian ini terdapat bentuk garap khusus dengan vokal *koor* laki-laki sebagai melodi utama. Peneliti memberikan nama *kosekan* pada bagian ini, karena komposisi dalam bagian ini berangkat dari pola ritme *kendangan kosek wayangan* dalam karawitan jawa. Dalam hal ini SA mengadopsi *gatra* pertama dan terakhir dari aksen *kendangan kosek wayangan* yang diolah menyesuaikan dengan jumlah *gatra* dalam melodi vokal. Berikut transkrip notasi vokal:



Gambar 6. Vokal Klana

(Setiawan, 2019)

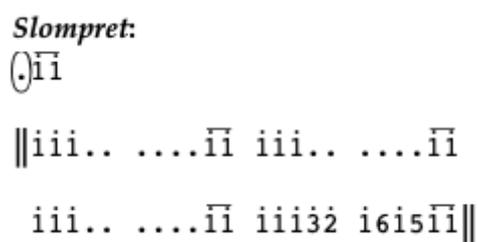
Untuk menyesuaikan jumlah *gatra* dalam melodi vokal, SA mengadopsi *cengkok kendangan kosek wayangan irama dadi* dengan membuat repetisi pada *cengkok gatra* pertama selama tiga kali, dan diakhiri oleh *cengkok gatra* terakhir. Berikut transkrip *cengkok kendangan* yang diadopsi:



Gambar 7. Kendangan Kosekan Klana

(Setiawan, 2022)

Cengkok tersebut kemudian di-transmedium ke dalam kendang reyog dengan karakter bunyinya yang khas, sehingga terjadi beberapa eliminasi pukulan ritme untuk membuat kesan “gagah” dari kendang reyog tetap kuat. Instrumen lain dalam komposisi *kosekan* ini juga diolah dengan menyesuaikan kesan *agung* yang ingin didapatkan dalam ilustrasi adegan *Klana*. *Tabuhan Gong* dilakukan bersamaan dengan *tabuhan bem* pada kendang. *Tabuhan kenong* dibuat seperti pukulan *kethuk kempyang* irama *tanggung* dalam karawitan jawa. *Tabuhan angklung* dilakukan pada setiap akhir *tabuhan gong* untuk memperkuat aksen beratnya. Dalam hal ini *Slompret* memainkan sebuah melodi yang berupa *counter* dari melodi vokal, dengan mengisi ketukan kosong dalam vokal. Berikut transkrip melodi *slompret*:



Gambar 8. Slompretan Klana

(Setiawan, 2019)

Keterangan: *Slompret 2* melakukan kempyung pada setiap pengulangan nada *i*

Komposisi ini dimainkan dengan pengulangan dua kali putaran tanpa perubahan yang signifikan. Perubahan hanya terlihat pada pengembangan melodi yang dilakukan oleh bonang pada putaran ke-dua. Dalam putaran ini, bonang baru memainkan satu melodi pendek yang diulang-ulang sehingga memperkuat kesan yang dibangun pada putaran sebelumnya. Berikut transkrip melodi bonang pada putaran ke-dua:

Bonang:

1235 1235 1235 1235

Komposisi vokal pada bagian ini diakhiri pada putaran ke-dua dengan tanda *ater* kendang *sabetan*, dilanjutkan dengan garap *sampak* secara konvensional adegan *Klana*. Bagian ini diakhiri dengan *ater kendangan* peralihan menuju bagian Warokan.

3.5 Warokan

Bagian warokan digunakan sebagai ilustrasi adegan *Warok*, yang dilakukan secara konvensional menggunakan garap bentuk gending *sampak* dengan penambahan garap vokal *koor* laki-laki dan perempuan. Berikut transkrip vokal dalam bagian Warokan:

5 4 5 .	5 4 5 i	. 7 . 2̇	. i . .
e o e	e o e e	o e	o
5 4 5 .	5 4 5 .	i . i 2̇	3̇ 2̇ i .
e o e	e o e	go - go-ra	sem-ba-da
5 4 5 .	5 4 5 .	7 . 7 2̇	3̇ 2̇ 7 .
e o e	e o e	ga - ga-gah	san-to-sa
5 4 5 .	5 4 5 .	i . i 2̇	3̇ 2̇ i .
e o e	e o e	ge - ge-lar	wi-ba-wa
7 7 7 .	i i i .	7 7 7 .	i i i .
Jo - get - e	so - la - he	ra - me - ne	gu - myak - e
. 5 . 6	. 7 . 2̇	. 3̇ . i	. 6 . 5
Ga - we	bu - ngah	sak - ro	- wa - nge

Gambar 9. Vokal Warok

(Setiawan, 2019)

Melodi vokal tersebut disajikan dalam garap gending *sampak* dengan *laya* yang lambat. Pada baris ke-lima terdapat perubahan *laya* mencepat dan dilanjutkan dengan *ater* kendang *obyog*. Melodi vokal baris terakhir digarap menggunakan bentuk gending *obyog* dan dilanjutkan dengan garap konvensional adegan *warok* menggunakan garap *sampak*. Sajian garap konvensional diakhiri dengan tempo cepat dan *ater kendangan nyongklang*. Bagian ini masuk dalam wilayah teba wilayah nada atau *range* di mana terdapat semacam percampuran nada-nada yang ada pada gamelan Jawa disandingkan seperti nada 7 dan 1. Kelindan antara dua nada tersebut membuat kesan melodi jadi terkesan “gagah” dan “romantis”.

3.6 Jathilan

Bagian ini digarap dengan mengembangkan aksent konvensional pada adegan *Jathil*. SA menggarap bagian ini dengan memberikan senggakan khusus untuk memperkuat aksent kendang dan gerakan penari. Dalam bagian ini terdapat tiga jenis dengan masing-masing garap yang berbeda. Berikut transkrip notasi bagian Jathilan:

Putaran 1:

e o e hake e o e hokya e o e hake e o e hokya
 e o e hake e o e hokya hok ya

Bagian ini dilakukan dua kali putaran dengan penambahan garap aksen *kenong* pada putaran ke-dua. Putaran ke-dua dilakukan lebih singkat daripada putaran pertama. Berikut transkrip notasi putaran ke-dua:

Putaran 2:

e o e hake e o e hokya e o e hake e o e hokya
 hok ya

Kenong: ||||

Putaran ketiga dilakukan dengan garap yang berbeda dengan putaran sebelumnya. SA menggarap putaran ke-tiga dengan garap *ngracik* atau dua kali lipat dari sebelumnya dengan kesan transmedium garap seperti “dangdut”. Dalam putaran ke-tiga instrumen bonang memainkan sebuah pola melodi pendek yang dilakukan berulang-ulang hingga *ater* kendang peralihan menuju *vokalan*. Setelah putaran ke-tiga terdapat garap vokalan dengan garap bentuk *sampak*, yang dilakukan dua kali putaran dengan pengolahan melodi vokal yang berbeda. Melodi vokal pada putaran pertama dilakukan secara *koor* oleh vokal perempuan. Melodi vokal pada putaran ke-dua dilakukan secara *koor* oleh vokal laki-laki bersamaan dengan permainan *slompret* yang memainkan melodi sama dengan vokal.

Vokal-an:

i i i . i 2 3 2 32 3 2 i . 6 . 5
 So-rak- e ce - ka-kak-an gumontang gon-tang gan - dhang
 4 3 4 5 4 3 4 1 . 5 .6 . i 2 3 i
 Melu kendhang ngandhang ngandhang tak tak taktakthlungthung
 . . 3 2 2 . 3 i . . 3 2 i 6 i 5
 Kendhang - e nga-plak sam-bi gli-yak gli-yak
 4 3 4 5 . . 5 6 5 3 2 1
 Te-tem-ba-ngan ra-me se - sa -u - ran

Gambar 9. Notasi Vokal Jathil
(Setiawan, 2019)

3.7 Warok Tuwa

Bagian ini merupakan salah satu bagian dengan komposisi garap yang unik. SA menggarap bagian Warok Tuwa dengan mengadopsi bentuk gending *Pegon* dari kesenian Jaranan. Hal ini telah ditandai sejak awal *ater* kendang yang sangat khas dari *Pegon*, yaitu: $\cdot d b \cdot d b \cdot \hat{2} \cdot d b \cdot d b \cdot \hat{2}$. Untuk menyikapi bentuk *Pegon* yang sangat identik dengan gong dan *kempul*, maka SA melakukan beberapa pengolahan terhadap teknik pemukulan gong-nya, karena perangkat gamelan reyog tidak memiliki instrumen *kempul*. Dalam hal ini SA memainkan aksen *kempul* dengan tetap menggunakan gong tetapi dilakukan dengan memukul bagian pinggir dari *rai* gong. Kemudian untuk permainan *kenong* tentu cukup memainkan pola yang khas dari bentuk *Pegon*, yaitu: $\parallel 2 \cdot 26 \ 2 \cdot 26 \parallel$. Nada 2 digantikan dengan *kenong* nada yang lebih rendah, sedangkan nada 6 digantikan dengan *kenong* nada yang lebih tinggi. Dalam komposisi ini SA juga transmedium *sekarang-sekarang* dalam Jaranan untuk diaplikasikan ke dalam bagian Warok Tuwa (Wawancara dengan Kimo, 22 Juli 2022). Pengadopsian *Pegon* dalam bagian ini diolah dengan melodi pendek dari instrumen bonang dan *slompret* yang dimainkan secara *unisono*. Berikut melodi *unisono* dari instrumen bonang dan *slompret*: $\parallel 6567 \ 5657 \ 5657 \ i\hat{2}i7 \parallel$ Bagian ini menunjukkan pertumbuhan, karena secara akar rumput, melodi yang hadir hanya 6567 saja kemudian ditumbuhkan menjadi 5657 dan $i\hat{2}i7$.

3.8 Kiprah Klana

Bagian ini merupakan komposisi yang digunakan sebagai ilustrasi adegan masuknya *klana* hingga *jogedan kiprah*. Dalam bagian ini SA menghadirkan sebuah eksplorasi jumlah ketukan ganjil. Walaupun sederhana, peneliti merasa SA melakukan sesuatu yang “berani”, karena dalam hal ini musik yang dibuat adalah musik tari dalam *kiprahan* yang diolah dalam sukat 3/4 .

A. Instrumental 3/4 (slompret)

$\overline{\cdot 6} \ 3 \ 5 \quad \overline{\cdot 6} \ 3 \ 5 \quad \overline{\cdot 6} \ 3 \ 5 \quad \cdot \cdot \ 5$
 $\cdot 6 \ 3 \ 5 \quad \cdot 6 \ 3 \ 5 \quad \cdot 6 \ 3 \ 5 \quad 22356$

B. Vokal U

$\cdot \ 6 \ i \quad \cdot \ \hat{2} \ 6 \quad \cdot \ \overline{356} \quad \cdot \ \overline{56i}$
Mang-sah ga-gah gu-mre-gah sang pra-bu

$\cdot \cdot \ \hat{3} \quad \hat{2} \ i \ 6 \quad \cdot \ i \ 5 \quad \cdot \ 3 \ 2$
Se - wan-da-na gya hu - mi-ring

$\cdot \ \overline{321} \quad 2 \ 6 \ 5$
Sang gya pa-ra wa-dya

C. Vokal Sekaran

$\overline{\cdot 2\hat{2}3\hat{1}2} \quad \overline{\cdot 6533} \quad \overline{56\hat{2}3\hat{1}} \quad \overline{\cdot 2\hat{1}65}$
kekiprahan sigrak magak katon wibowo guayane

$\overline{\cdot 2\hat{2}3\hat{1}2} \quad \overline{\cdot 6533} \quad \overline{\cdot 6\hat{1}23} \quad \overline{\cdot 6532}$
ranggah ranggah katon gagah gora sembada ing raga

$\cdot \ 2 \ 2 \quad \overline{\cdot 56\hat{1}2} \quad \overline{\cdot 35656} \quad \overline{\cdot 5123}$
Sek-ti mandraguna jayeng laga unggul yuda

$\overline{\cdot 35655} \quad \overline{\cdot 5156} \quad \overline{535322} \quad \overline{\cdot 3216}$
hangayunake risang dewi sanggalangit putri ing Kediri

Gambar 10. Notasi vokal kiprah klana (Setiawan, 2019)

Bagian A merupakan bagian *umpak* yang digarap secara instrumental dengan pola *kendangan* yang sederhana. Bagian A dilakukan satu kali putaran dan dilanjutkan dengan bagian B. Bagian B merupakan bagian vokal yang dimainkan tanpa *slomporet* dengan garap yang sama seperti bagian A. Bagian ini dilakukan satu kali putaran, lalu kembali pada bagian A hingga bagian B kembali. Setelah dua kali sajian bagian A dan B, kemudian dilanjutkan pada bagian C. Bagian ini merupakan bagian yang menarik, dengan adanya sekaran kendang yang membawakan konsep *kendangan lampah tiga*. SA menyajikan bagian ini dengan garap *panaragan* yang diolah secara $\frac{3}{4}$ atau *lampah tiga*. Pengolahan ini tentu menimbulkan sebuah *range* dari perpaduan antara ketukan genap *kenong* dan gong dan beberapa eliminasi pukulan ritme terhadap instrumen kendang. Berikut deskripsi eliminasi yang dilakukan oleh SA terhadap kendang :

Kendang (terjadi eliminasi *gatra* ke-3):

dari sekaran yang *jangkep* : $\overline{db}.p\overline{llpt}$ $\overline{db}.p\overline{llpt}$ $b\overline{t}p\overline{ld}$ $\overline{p}l\overline{ddt}$

menjadi : $\overline{db}.p\overline{llpt}$ $\overline{db}.p\overline{llpt}$ $\overline{p}l\overline{ddt}$

Hal yang terjadi pada instrumen *kenong* dan gong adalah sebuah pertemuan *seleh* berat antara struktural *panaragan* dengan melodi vokal pada setiap pukulan ke-tiga dari instrumen gong. Jika didengarkan begitu saja akan terkesan seperti bentuk sajian *panaragan* yang biasanya, tetapi ketika didengarkan dengan mendalam akan terasa jumlah sukatnya yang ganjil. Berdasarkan uraian sajian di atas, SA menyajikan bagian Klana Kiprah dengan urutan sajian: A-B-A-B-C. Bagian selain mengolah konsep *range* juga menggunakan konsep transmedium dari vokal gending lampah tiga (Pambayun dan Aji 2020) karya Nartosabdo, Sampur Kuning *laras pelog pathet nem*.

3.9 Budhalan

SA menyajikan bagian ini menggunakan garap konvensional, tetapi dengan beberapa pengolahan yang sudah umum digunakan saat ini. Bentuk yang dimaksud terbangun atas komposisi vokal dalam bagian *sekaran* dan *rampogan*. Dalam hal ini SA membuat sebuah melodi vokal yang terdiri atas tiga bagian dengan garap yang sedikit berbeda. Berikut deskripsi vokal Budhalan:

A:

. 5 6 7	$\overline{.7.}$ 7 7	. 5 6 7	$\overline{.7.}$ 3̇ 2̇
Si-ya-ga	ing ga-ti	sa-we-ga	ing dhi-ri
. 5 6 7	$\overline{.7.}$ 7 7	. 5 . 3	. . 2 3
Tu-man-dang	ma-kar-ti	mbe-la	ne-gri
. 5 6 7	$\overline{.7.}$ 7 7	. 5 6 7	$\overline{.7.}$ 3̇ 2̇
Si-ya-ga	ing ga-ti	sa-we-ga	ing dhi-ri
. 5 6 7	$\overline{.7.}$ 7 7	. 5 . 3	. . 2 3
Tu-man-dang	ma-kar-ti	mbe-la	ne-gri

Gambar 11. Notasi Vokal Pertama
(Setiawan, 2019)

B:

. 5 4 3
	Yo		a- yo
. 5	. 5 . 4	. 4 . 5
	Yo	ba - reng	ma - ju
. 5 4 3
	Yo		a- yo
. 5	. 6 . 7	. 2 . 3
	Yo	ba - reng	ma - ju

C: Rampogan

i i i i	ī7 65 67ī	3̇ 3̇ 3̇2̇ i	ī7 65 6 .
Ssia-ga sia-ga	prawa-dyasia-ga	lu-maksa-na	ma-gi-ta-gita
i i i i	ī7 65 67ī	3̇ 3̇ 3̇2̇ i	ī7 65 6 .7
Sia-ga sia-ga	prawa-dyasia-ga	lu-maksa-na	ma-gi-ta gita sia
i .7 i .	ī7 65 67ī	.7ī .7 i	. ī2̇ 3̇2̇ i
Ga sia - ga	ma - gi-ta gi-ta	sia-ga sia- ga	magita gi-ta

Gambar 12. Vokal Budhalan Kedua dan Ketiga
(Setiawan, 2019)

Pada bagian ini SA menggunakan transmedium pola kendangan *sorengan* ketika vokal masuk pada bagian “rampogan”. Pola yang dimaksud adalah sebagai berikut

<u>.bbb</u> .bbb .bbb b..b	.b.b b..b .b.b b..b
.bbb .bbb .bbb b...	.b.b b..b .b.b b.tb

Gambar 13. Pola Kendangan *Sorengan*
(Setiawan, 2019)

3.10 *Dhadhak Merak Singo Barong*

Pada bagian ini SA kembali membawakan bentuk komposisi yang menarik bagi peneliti. SA menginterpretasikan suasana agung tokoh *Singo Barong* dengan ilustrasi musik yang kontras. Ketika *Dhadhak Merak* mulai pada posisinya, SA justru menyajikan bentuk komposisi vokal tembang putri yang dilakukan secara tunggal. Melodi vokal yang dibuat merupakan melodi vokal tanpa ketukan seperti halnya *sekar macapat*, yang dibawakan dengan tempo yang lambat. Dalam bagian ini, SA membuat komposisi vokal tunggal dengan masing-masing *gatra* memiliki garap yang berbeda. Berikut deskripsi notasi vokal bagian *Dhadhak Merak Singo Barong*:

Vokal:

$\dot{3} \dots \dots \dot{2} \dots \dots 7 \dots \dots 6 \dots 5 \dots$
 Ho Ho..
 5 5 5 6 5 3 $\underline{67}$ $\underline{65}$
 Jan-jam jan-jam dhan-dhang kun-ing
 5 5 5 6 5 3 2 3
 Te-ka sang as-ma-ra-da-na
 i i $\underline{i23}$ $\underline{2i}$ 7 7 $\underline{7.23}$ $\underline{567}$
 Ngla-yung ngla-yung le-la -yu -ngan

Gambar 17. Vokal Dhadhak Merak Putri
(Setiawan, 2019)

Gatra atau baris pertama dan ke-dua digarap dengan vokal tunggal perempuan, tanpa instrumen apapun. Baris ke-tiga digarap menggunakan bentuk *sampak* dengan tempo yang sangat cepat, lalu diturunkan menjelang baris ke-empat. Baris ke-empat digarap menggunakan bentuk khusus, tetap berupa vokal tunggal perempuan tetapi diiringi *tabuhan* gong saja dengan bentuk *obyog*. Menurut peneliti, hal ini sukses membuat penonton menjadi tegang karena dinamika emosi yang dibangun sebelumnya langsung “dijatuhkan” dengan sebuah bunyi yang terkesan senyap, kemudian diangkat kembali secara tiba-tiba. Hal ini membuat penonton terpaku dan akan ikut terdiam semasa bagian ini disajikan.

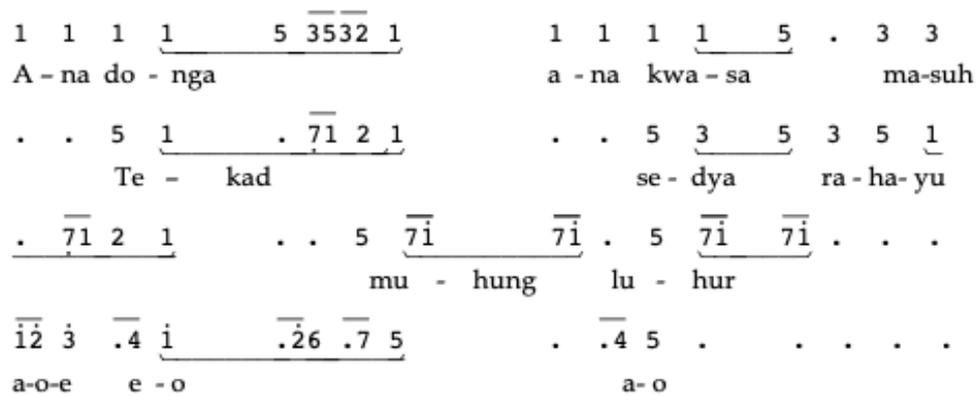
Komposisi pada bagian ini tidak berakhir pada akhir baris dari sajian vokal. Setelah sajian vokal, SA melanjutkan adegan *Singo Barong* dengan komposisi yang mentransmedium bentuk *Gilak* dari Karawitan Bali (Wawancara, Bagus Nanda, 22 Mei 2022). Bentuk ini digarap secara struktural dengan *kenong* berperan sebagai *kajar* (*kethuk* dalam gamelan bali), *slompret* berperan sebagai instrumen melodis, dan gong tetap berperan sebagai gong tetapi dengan tambahan pukulan *kempul* yang diolah seperti pada adegan *Warok Tuwa*, yaitu dipukul pada bagian pinggir *rai* gong. Berikut deskripsi melodi slompret pada komposisi *Gilak* tersebut:

$$\| \cdot 5 \cdot 6 \cdot 2 \cdot i \|$$

Dalam garap *gilak* tersebut, instrumen kendang tidak memainkan sebuah pola berketukan, melainkan memberikan aksent pukulan yang menyesuaikan gerakan *dhadhak merak* dengan ketukan yang kontras.

3.11 Perang Gedhe

SA menggarap bagian ini dengan menambahkan melodi vokal *koor* laki-laki pada bentuk konvensional *sampak* untuk perang *gedhe*. Bagian ini merupakan komposisi yang digunakan untuk mengiringi adegan perang satu lawan satu antara *Singo Barong* dengan Klana. Bentuk penyajian dalam bagian ini juga sama seperti halnya perang *gedhe* pada umumnya, yaitu disajikan dengan tempo lambat, dan kendang memainkan pukulan bebas tanpa ketukan dengan menyesuaikan aksent gerakan tari. Berikut deskripsi notasi vokal *koor* dalam bagian ini:



Gambar 18. Vokal Perang Gedhe
(Winarko, 2019)

Komposisi vokal tersebut disajikan dua kali putaran dengan garap yang sama. Dalam garap instrumen yang lain, SA tidak memberikan permainan pada *slompret*, SA membuat pola *geteran* berulang-ulang pada instrumen angklung. Komposisi ini diakhiri dengan aba-aba kendang *ngampat* dan *ater* untuk menuju bagian berikutnya hingga menuju pada akhir sajian.

Berdasarkan pembahasan di atas, maka sebenarnya konsep yang ditawarkan oleh Sadra dapat digunakan sebagai “pisau baca” dalam membedah satu komposisi musik, terutama musik-musik yang belum memiliki budaya kaji secara kuat seperti halnya gamelan reyog Ponorogo.

4. Kesimpulan

Beberapa hal yang dapat disimpulkan dari tulisan ini adalah, bahwa sajian gamelan reyog SA pada FRN 2019 menggunakan konsep penyusunan musik Sadra yaitu prinsip pertumbuhan, *range* dan transmedium. Prinsip pertumbuhan tampak pada bagian adegan warok tua yang menggunakan sumber tradisi berupa *jaranan pegon*. Sedangkan pada prinsip transmedium banyak digunakan pada karya ini yaitu pada bagian langgam “Sinawang Netra”, aransemen lagu “Kepangku Kapang”, Kosekan Klana Raja, Warok Tua, Kiprah Klana, dan Budhalan. Prinsip terakhir, yaitu yang memanfaatkan *range* atau wilayah nada adalah bagian Kepangku Kapang, Warok Tua, Warokan, Kiprah Klana dan Kosekan Klana Raja. Hasil ini menunjukkan bahwa konsep penyusunan Sadra pertama, masih relevan sebagai salah satu cara menyusun – dan membaca – satu komposisi musik tertentu yang dalam penelitian ini konteks dengan gamelan reyog garapan SA pada FRN tahun 2019. Kedua, fakta di atas menunjukkan bahwa garapan gamelan reyog SA dengan menggunakan tiga prinsip tersebut dapat diaplikasikan secara bersamaan. Artinya dalam satu sajian musik dapat disajikan tiga prinsip sekaligus.

Daftar Pustaka

- Anselm, Straus, Corbin, Juliet. 2003. *Dasar-dasar Penelitian Kualitatif*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gunarto. 2013. “‘Dukkha’ Komposisi Musik.” Surakarta: Pasca Sarjana ISI Surakarta.
- Harsono, Jusuf. 2019. “Hegemoni Negara terhadap Seni Reyog Ponorogo.” *Aristo* 7 (2): 336–48.
- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: ISI Press.
- Kristanto, Imam. 2019. “Kesenian Reyog Ponorogo dalam Teori Fungsionalisme.” *Tamumatra Jurnal Seni Pertunjukan* 1 (2): 69–82.
- Mahatma, Prasasti Resi. 2019. “Inovasi Musikal Reyog Kawula Bantarangin di Desa Kauman Ponorogo Jawa Timur.” *Sorai : Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Musik* 12 (2): 57–68.
- Nugroho, Oki Cahyo. 2013. “Reyog Ponorogo Dalam Perspektif High/Low Context Culture : Studi Kasus Reyog Obyogan dan Reyog Festival.” *Jurnal Aristo*. Vol. 1.

- Nyoman Kutha, Ratna. 2010. *Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora Pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Pambayun, Wahyu Thooyib, dan Nanang Bayu Aji. 2020. "Garap Genderan dalam Gending Lampah Tiga" 20: 120-30.
- Riyadi, Sigit Wahyu, Joko Pramono, dan Aris Tri Haryanto. 2023. "Strategi Yayasan Reyog Ponorogo Indonesia untuk Kelangsungan Kesenian Reyog Ponorogo Provinsi Jawa Timur." *Jl@P* 12 (1): 42-49.
- Rosidin, Nayif Al. 2019. "Nilai-nilai Pendidikan Karakter dalam Kesenian Reyog Ponorogo." *Al Adabiya* 14 (2): 195-215.
- Sadra, I Wayan. 2006. "Lorong Kecil Menuju Susunan Musik." Dalam *Menimbang Pendekatan Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara*, disunting oleh Ward, 75-93. Surakarta: ISI Press.
- Setiawan, Hary Kresno dkk. 2013. "Promosi Seni Budaya dan Kearifan Lokal Wilayah Kabupaten Jember Melalui Televisi Lokal The Promotion Of Arts and Local."
- Sugianto, Alip. 2022. "Unsur dan Makna Nama Paguyuban Seni Reyog Ponorogo: Identitas, Etnisitas dan Strategi Pemertahanan Bahasa Jawa Kuna." *Kulturistik : Jurnal Bahasa dan Budaya* 6 (2): 93-98.
- Sugiyanto, Danis, dan Sigit Setiawan. 2022. "Transmedium Arus Monggang." *Karawitanology Gamelan Research Journal* 1 (1): 19-33.
- Supanggah, Rahayu. 2002. *Bothékan Karawitan I*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- — —. 2006. *Garap: Salah Satu Konsep Pendekatan/Kajian Musik Nusantara*, dalam *Menimbang Pendekatan: Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara*. Disunting oleh Waridi. Surakarta: STSI Press.
- — —. 2007. *Bothékan Karawitan II: Garap*. Surakarta: ISI Press.
- Supriono. 2020. "Pengembangan Konservasi Wisata Budaya Melalui Wisata Even (Studi pada Pelaksanaan Festival Reyog Nasional di Kabupaten Ponorogo)." *Jurnal Profit* | . <https://profit.ub.ac.id>.
- Triyanto, Laili, Sinta Dufa. 2020. "Penguatan Sikap Nasionalisme Masyarakat Melalui Pagelaran Reyog (Studi Kasus di Desa Bungkal, Kab. Ponorogo)." *Jurnal Rontal Keilmuan Pancasila dan Kewarganegaraan* 6 (2): 29-37.