

# **GENDHING**

**IMBAL:  
SEBUAH IDE PENCIPTAAN KOMPOSISI MUSIK  
DALAM PERANGKAT *CALUNG***

Hadi Boediono

**ANEKA GARAP LADRANG PANGKUR**

Sugimin

**TINJAUAN RAGAM BENTUK TLUTUR  
DAN KORELASINYA**

Suraji

# IMBAL:<sup>1</sup> SEBUAH IDE PENCIPTAAN KOMPOSISI MUSIK DALAM PERANGKAT CALUNG

**Hadi Boediono**

Dosen Jurusan Karawitan  
Fakultas Seni Pertunjukan  
ISI Surakarta

## *Abstract*

*The idea of Imbal was inspired when saw on the development of Calung in Banyumas. A development perceived as an element of “coercion”, ie forcing together two cultures, two different tone system, but there is absolutely no aesthetic considerations. Seeing this phenomenon, the composer want to make a few possibilities that can be done on calung’s instrument, such as the beat pattern and interlocking patterns on the basic of existing techniques.*

*Key words: Calung-ideas Musical composition*

## **Pendahuluan**

Banyumas merupakan daerah Karesidenan yang terdiri dari empat Kabupaten, yaitu Purwokerto (kabupaten Banyumas), Cilacap, Purbalingga dan Banjarnegara. Secara geografis karesidenan Banyumas merupakan daerah perbatasan dengan daerah Jawa Barat. Sehingga daerah karesidenan Banyumas sebelah barat yang berbatasan dengan Jawa Barat yaitu Cilacap sangat dipengaruhi oleh budaya Jawa Barat. Logat dan dialek bahasa Banyumas di daerah ini (Cilacap bagian barat) sudah mendapat pengaruh dari bahasa Sunda. Walaupun daerah Banyumas sendiri dalam hasil perjanjian Ganti termasuk wilayah Surakarta dengan Kadipaten bertempat di Banyumas<sup>2</sup> pada waktu itu.

Sebagaimana daerah-daerah lain yang memiliki berbagai bentuk kesenian, di Banyumas juga hidup berbagai kesenian, baik yang masih berbentuk ritual maupun sudah dikemas dalam bentuk seni pertunjukan rakyat. *Lengger* dan *Calung* adalah salah satu kesenian yang masih hidup sampai sekarang tentunya dengan perkembangannya, dari beberapa seni yang

instrumennya menggunakan bambu seperti *angklung*, *rindhing*, *bongkel* dan sebagainya. Satu bentuk kesenian rakyat yang hidup dan berkembang di kalangan masyarakat dengan status sosial menengah kebawah serta hidup di daerah pedesaan, kesenian ini merupakan seni yang banyak diminati di kalangan masyarakat pendukungnya.

Dengan lajunya zaman yang disertai perubahannya, *Lengger* dan *Calung* juga tidak ketinggalan mengikutinya. Namun apakah yang dilakukan masih relevan dan eksis dengan konteks budayanya atau barangkali hanya mengikuti arus lajunya zaman saja. Seperti telah kita ketahui betapa hebatnya pengaruh Campursari, sehingga kadang-kadang harus mengorbankan dan menyingkirkan kesenian lain yang dipandang sudah terlalu “ketinggalan”. Penggunaan instrumen elektronik dan masuknya unsur *instrument* Barat pada perangkat *Calung* tanpa mempertimbangkan estetis sering menjadikan *rumor* untuk menggunakan istilah “modern”, sehingga akhirnya muncul istilah *Calung Campursari* atau *Lengger Campursari*<sup>3</sup>. *Lengger Campursari* inilah salah satu bentuk kesenian yang bersinggungan langsung dengan masyarakat, melalui *Lengger* masyarakat mengajukan permintaan lagu yang notabene tidak sesuai dengan budaya dan sistem *laras* pada *calung*, seperti lagu-lagu “pop” yang sedang *ngetren*. Pertimbangan yang mereka lakukan adalah lagu permintaan tersebut sudah dikuasai bagi lengger dan pengendang. Sedangkan bagi pengrawit lainnya sifatnya hanya mengikuti. Dengan tidak ada kesesuaian *laras* antara lagu dan sistem nada pada *calung*, akhirnya para *pengrawit* hanya menyajikan teknik *ngentrungi*, dengan penyesuaian nada seadanya (dicari nada yang pas).

Melihat fenomena yang ada, menjadikan inspirasi bagi pengkarya untuk mencoba membuat beberapa kemungkinan yang dapat dilakukan pada perangkat calung, seperti pola tabuhan dan pola imbal dengan dasar teknik yang sudah ada. Dengan dasar teknik tabuhan yang dimiliki, mengembangkannya menjadi pola tabuhan baru pada ricikan *gambang barung* dan *gambang penerus*. Selain pola tabuhan, pengkarya menawarkan tabuhan  $\frac{3}{4}$  pada perangkat *calung*. Dengan munculnya bentuk baru namun masih dalam koridor *calung*, penulis berharap *pengrawit calung* ikut mengembangkan daya kreativitas yang dimiliki.

## Gagasan

Satu bentuk karya seni merupakan bentuk ungkapan perasaan yang ada pada jiwa seniman. Ungkapan ini lahir berdasar pada suatu pengalaman

## Gendhing

yang pernah ia dapatkan. Satu pengalaman yang pernah melintas di dalam pikir dan rasa seorang seniman baik secara sepiantas atau sesaat maupun yang sudah memerlukan waktu beberapa lama. Dengan kata lain bahwa karya adalah suatu manivestasi atas pengalaman jiwa yang ada pada jiwa seorang pengkarya. Sejauh mana suatu pengalaman jiwa ini dapat dimanivestasikan ke dalam suatu bentuk karya seni, tentunya ini memerlukan proses kreativitas.

Ide atau gagasan karya Imbal terinspirasi ketika melihat perkembangan garap Calung di daerah Banyumas. Satu perkembangan yang kami rasakan seperti ada unsur “paksaan”, yaitu memaksa mempertemukan dua budaya, dua sistem nada yang berbeda namun sama sekali tidak ada pertimbangan estetis. Mereka hanya mengikuti alur perubahan yang ada. Mereka hanya berpikir bahwa kalau setiap karawitan yang memiliki sistem nada slendro pelog dapat dipertemukan dengan tradisi musik barat yang memiliki sistem nada diatonis. Dengan tidak ada pertimbangan garap, mereka lakukan tersebut diatas hanya untuk bisa melayani masyarakat, ingin mendapat sebutan “modern”.

Berdasarkan pengamatan inilah kami mencoba untuk membuat satu bentuk garapan dalam perangkat calung melalui pola-pola tabuhan. Kalau kita melihat pola yang sudah ada dalam tabuhan calung, sebenarnya masih banyak kemungkinan yang dapat kita lakukan, misalnya kita ambil contoh “imbal” dalam gambang. Ada gambang barung yang membuat imbal dan ada gambang penerus yang “ngimbali”. Dengan merubah aksen dan rasa seleh pada pola imbal tersebut, gambang barung yang semula berada pada *on beat* berubah menjadi *off beat* dan gambang penerus yang semula berada pada *off beat* kemudian berubah menjadi *on beat*, maka kedudukan kedua gambang tersebut akan berganti. Gambang barung beralih sebagai gambang penerus dan gambang penerus sebagai gambang barung dengan tidak merubah tabuhan, namun hanya dengan cara menggeser rasa seleh dari *on beat* (pada tabuhan gambang barung) digeser pada *off beat* (pada tabuhan gambang penerus) sehingga tentunya akan merubah rasa dari imbal tersebut, cara ini bisa kita lihat dalam komposisi Mikul.

Selain pola tabuhan, kami juga mencoba membuat pola imbal dengan birama 3, 5 dan 6, artinya dalam satu gatra yang biasanya berisi 4 sabetan kini dicoba dengan gatra yang berisi 3 sabetan, 5 sabetan dan 6 sabetan. Dengan adanya perubahan jumlah sabetan dalam satu gatra tentunya akan mempengaruhi pola imbal pada dua gambang perangkat calung. Ide ini adalah untuk memberi pacu kepada para seniman Calung, bahwa sebenarnya

perangkat Calung masih dapat digarap sesuai dengan kemauan kita. Kami juga mengharapkan akan banyak muncul ide-ide baru terhadap garap calung.

Untuk mengembangkan melodi yang menurut kami tidak hanya dilakukan pada ricikan gambang saja, namun seperti ricikan slenthem pun bisa melakukan pengembangan melodi. Untuk itu kami mencoba dengan membuat ricikan slenthem yang wilayah nadanya lebih luas, yaitu dari nada 3 besar sampai nada 3 kecil. Sehingga dengan demikian ricikan slenthem ini dapat melakukan lintasan melodi yang cukup luas. Dengan demikian fungsi slenthem bukan lagi sebagai ricikan balungan (ricikan ini hanya memainkan balungan gendhing saja), namun pada suatu saat ricikan ini akan memainkan melodi dan juga pola imbal. Untuk itu dalam komposisi ini kami menggunakan dua slenthem.

Dengan melihat faktor-faktor yang telah kami sebutkan dan permasalahan yang sangat mendasar dalam karya ini, maka kami mengangkat “Imbal” sebagai judul besar pada karya kami ini. Dimana dalam karya Imbal ini terdiri dari 4 nomor karya musik, yaitu: ***Ngawul-awul, Sebul, Mikul, dan Rolumanem.***

## **Konsep Garap**

Rancangan komposisi ini kami bagi dalam empat nomor, dimana masing-masing nomor berbeda satu sama lainnya namun masih dalam satu kerangka. Dari keempat nomor tersebut ide musikal selalu terinspirasi dari pola tabuhan dan garap yang ada pada calung khususnya dan musik bambu pada umumnya. Karena pada dasarnya pengembangan pola dan motif tabuhan sebagai salah satu ide dari karya kami. Sebagai induk dari karya kami ini, kami beri label “Imbal”. Imbal merupakan satu pola dalam garap calung yang menjadi *kekhasan* dan ciri dalam calung selain pola yang lain tentunya, seperti garap gambangan, garap genderan penerus dan mbalung.

Fenomena-fenomena serta isu yang ada pada masyarakat menjadi pertimbangan juga dalam karya ini. Sebagai contoh, *Mikul* yang menjadi salah satu ide pada nomor karya. Kami melihat adanya esensi keseimbangan dan beban yang harus ditopang bagi si pemikul. Orang bisa memikul dengan enak karena adanya keseimbangan dari kedua beban yang dia pikul. Langkah kaki dalam berjalan dengan beban yang dipikul juga merupakan keseimbangan. Namun kita tidak pernah memikirkan bagaimana ketika seorang yang sedang memikul tiba-tiba kehilangan keseimbangannya?, bagaimana dengan

jalannya?, itu semua sesuatu yang tidak pernah kita jumpai dan kita pikirkan. Dalam karya ini kami tidak akan membicarakan esensi keseimbangannya, namun justru hal yang sebaliknya, yaitu bagaimana ketika orang mikul kehilangan keseimbangannya. Sebagai hasil renungan ini kami tuangkan dalam pola imbal-imbangan. Kami terinspirasi ketika melihat orang mikul, dari langkah kakinya yang kemudian kami tarik dan kami sejajarkan dengan pola imbal-imbangan pada calung. Ada semacam ritme yang sejajar antara langkah orang mikul dengan imbal pada calung. Artinya bahwa ada keseimbangan baik dalam langkah orang mikul maupun dalam pola imbal. Selain itu kami melihat adanya kesejajaran antara mikul dengan imbal. Kalau kita lihat, mikul memiliki 3 titik, yaitu 2 titik beban dan satu titik pemikul. Sedangkan dalam imbal juga ada 3 titik pokok yang kita lihat, yaitu nada seleh yang diapit dengan 2 nada pengapitnya. Dalam permainan pola tabuhannya, gambang penerus memainkan nada seleh dengan ritme *off beat*. Sedangkan gambang barung memainkan nada pengapitnya dan memberi aksen pada nada seleh dengan ritme *on beat*. Sebagai contoh: untuk seleh 2, maka permainan gambang barung adalah 3 1 3 2 dengan ritme *on beat*. Gambang penerus memainkan nada seleh 2 dengan ritme *off beat*, begitu seterusnya. Dalam pengembangannya, gambang penerus menyajikan nada seleh dengan nada pasangannya, yaitu nada yang memiliki jarak nada (interval) *salanggumun*<sup>4</sup> di atasnya atau di bawahnya, sebagai contoh *salanggumun* di atasnya dari nada seleh 2 adalah nada 5. sedangkan *salanggumun* di bawahnya dari nada seleh 2 adalah nada 6 besar.

Dalam garap karya ini kami mencoba membuat ketidak “keseimbangan” pada garap imbal calung. Kami mencoba merubah pola imbal-imbangan dalam calung dan selanjutnya kami sebut dengan imbal *nyongklang*. Terbentuknya imbal *nyongklang* adalah dengan merubah dan menggeser seleh dari seleh *ketukan* kebawah (*on beat*) ke seleh *ketukan* keatas (*off beat*). Dari hasil imbal *nyongklang* tersebut akan merubah jumlah *ketukan* dalam gatra. Sebagai contoh, kalau satu gatra terdiri dari 4 *ketukan* dengan seleh di akhir gatra atau *ketukan* ke 4, maka dengan pola imbal *nyongklang* seleh akan jatuh pada *ketukan* ke *tiga setengah*, karena seleh jatuh di *ketukan* ke atas.

Selain pengembangan pola imbal *nyongklang*, kami mencoba menawarkan satu garap laku 3, 5 dan 6, dimana pada garap ini ada perbedaan jumlah sabetan dalam gatra. Dalam konvensi tradisi, satu gatra terdiri dari 4 sabetan, namun kali ini satu gatra terdiri dari 3 sabetan, 5 sabetan dan 6 sabetan. Untuk garap laku telu dimana dalam satu gatra terdiri dari 3 sabetan

sudah menjadi tradisi di kalangan pengrawit “muda” (bukan pengrawit *empu*). Namun untuk tradisi calung, garap-garap seperti diatas adalah suatu hal yang baru. Dalam garapan calung belum mengenal pengembangan gatra, sehingga pola-pola yang ada masih mengikuti konvensi tradisi yang sudah ada, seperti jumlah sabetan dalam satu gatra terdiri dari 4 sabetan. Dengan demikian ketika ada perubahan pada jumlah sabetan dalam satu gatra, maka para pengrawit calung khususnya akan mengalami kesulitan, karena akan mempengaruhi dalam garap gambangan dan garap kendangan. Tingkat kesulitan inilah yang tidak akan ditempuh oleh para pengrawit, dengan kata lain mereka akan menyajikan apa yang telah mereka terima atau pelajari.

Garap lain yang kami coba tawarkan adalah menghadirkan perangkat angklung ke dalam perangkat calung. Dalam konvensi tradisi kesenian Banyumasan, angklung memiliki tempat sendiri, yaitu perangkat angklung, dimana perangkat angklung ini memainkan melodi-melodi yang dimainkan oleh ricikan gambang. Dengan demikian alur melodi yang dihasilkan adalah merupakan hasil kerja tiga pemain angklung dalam satu ricikan. Dalam garap karya ini, kami menempatkan angklung sebagai pemain melodi yang bersamaan dengan ricikan slenthem dan instrumen *erhu* (rebab Cina). Sehingga pemain angklung pada karya ini cukup dengan satu pemain saja.

## Konsep Karya

### Komposisi “Ngawul-awul”

*Ngawul-awul* memiliki arti menceraai berai, mengurai yang selanjutnya ditata kembali menjadi bentuk lain. Komposisi ini terinspirasi dari komposisi 3 2 1 6 (lu ro ji nem) karya Supardi. Dimana dalam komposisi *lurojinem* disebutkan bahwa ide atau gagasan komposisi tersebut dari sebuah *thinthingan* pada ricikan gender. Kami melihat bahwa nada 3 2 1 6 juga bisa diurai, dikupas dan selanjutnya disusun kembali dalam komposisi baru.

Oleh karenanya, kami mencoba untuk melakukan hal yang sama dari nada-nada 3 2 1 6 yang kami urai, kami kupas dan selanjutnya kami susun menjadi bentuk komposisi baru. Dengan nada-nada yang sama, kami berpikir bahwa nada-nada tersebut bisa berdiri sendiri-sendiri. Dalam penjelasannya, Suka Hardjana mengatakan bahwa nada-nada dalam gamelan Jawa bukanlah suatu urutan nada-nada, melainkan nada-nada tersebut merupakan nada-nada yang berdiri yang harus *digarap* oleh senimannya sesuai tafsir yang dimiliki<sup>5</sup>. Nada-nada 3 2 1 6 dapat juga merupakan satu kesatuan

## Gendhing

dalam bentuk cengkok atau melodi garap atau merupakan nada-nada yang harus *digarap* oleh senimannya setelah nada-nada tersebut diurai. Dalam komposisi *Ngawul-awul*, kami mencoba menceraikan beraikan, menguraikan nada-nada atau balungan 3 2 1 6 sebagai nada-nada yang berdiri sendiri. Dalam hal ini kami lebih condong menggunakan istilah nada atau laras dari pada menggunakan istilah balungan, karena kalau pengertian balungan nada-nada tersebut saling terkait. Dalam pengertian karawitan ada istilah balungan gendhing. Balungan sendiri mempunyai arti sebuah kerangka (R. Supanggah, 1984) dari sebuah gendhing yang akan diisi dan dihiasi melalui garap ricikan tertentu.

Dengan asumsi inilah kami menceraikan beraikan nada-nada 3 2 1 6 dalam sebuah komposisi melalui idiom-idiom yang ada pada pola tabuhan calung yang sudah ada maupun pola tabuhan calung yang kami susun sendiri. Dalam komposisi ini kami lebih banyak memasukkan bagian-bagian dari sebuah cengkok gambaran yang kami potong-potong dan kami rangkai. Latar belakang kami dalam belajar gamelan gaya Bali sangat menonjol sekali melalui teknik *kothekan* yang kami rangkai dengan teknik gambaran calung. Dalam penyikapan dan daya tafsir pengrawit masih kami perlakukan dalam komposisi ini, seperti cara menafsir pengrawit dalam membuat cengkok-cengkok pada birama 6 dan 3 atau lebih akrab dengan istilah *laku telu* di kalangan pengrawit. Bentuk seperti ini sama sekali belum dikenal di dalam garap calung Banyumasan yang hanya menyajikan pola-pola tabuhan dengan jumlah 4 dan 8 kethukan untuk setiap gatra.

Satu kerja yang cukup berat bagi seorang *penggambang*, *pengendang* untuk menafsir tabuhannya masing-masing dengan jumlah birama 3 dan 6 serta menggunakan idiom-idiom yang sudah ada, seperti imbal gambang barung dan gambang penerus. Imbal kedua gambang ini sedikit berbeda dengan pola imbal biasanya, ada sedikit perubahan pola ritme dan mengikuti alur lagu atau melodi slenthem. Pada melodi ini hanya memiliki dua nada seleh saja, yaitu nada 6 dan nada 3, baik nada 6 besar dan nada 6 tengah serta nada 3 besar, nada 3 tengah dan nada 3 kecil. Sehingga dengan melihat nada seleh tersebut, maka kedua gambang hanya akan memainkan pola imbal dengan seleh nada 6. berikut melodi yang dimainkan oleh ricikan slenthem, angklung dan *erhu*.

.	3	6	1	2	3	.	ī	6	5	6	3
.	3	ī	2̇	ī	6	3̄5	6̄3	1̄3	2	1	6̇

. 6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$        $\overline{61}$   $\overline{26}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  
 . 3 5 2 1  $\dot{6}$        $\overline{32}$   $\overline{65}$   $\overline{36}$   $\overline{52}$   $\overline{12}$   $\dot{6}$

Melodi tersebut diatas merupakan pengembangan dari nada-nada 3 2 1 6, dimana nada-nada tersebut kuat serta dominan sekali dalam alur melodinya. Kami hanya mengambil nada seleh 6 dan nada seleh 3 yang merupakan nada *kempyung* atas nada 6 dalam karawitan Jawa. Sedangkan nada 5 dalam melodi tersebut diatas merupakan nada lintasan saja.

Garap pada ricikan kendang menyesuaikan birama yang digunakan dan struktur bentuk sejajar dengan struktur bentuk ladrang irama dadi. Dengan demikian penyaji kendang akan memainkan kendangan *matut* birama  $\frac{3}{4}$  dalam struktur bentuk ladrangan irama dadi.

Pola imbal gambang pada melodi diatas adalah tidak menggunakan pola imbal dengan birama 4 seperti yang biasa dilakukan pada garap konvensi tradisi imbal gambang calung. Berikut contoh imbal gambang birama  $\frac{3}{4}$  pada seleh 6:

Gambang barung:       $\overline{32}$        $\cdot\dot{6}$        $\cdot\dot{3}$       2      3       $\dot{6}$

Gambang penerus:       $\cdot\dot{2}$       1      1       $\overline{21}$        $\cdot\dot{2}$        $\cdot\dot{1}$

Selain pengembangan garap imbal, kami juga mengembangkan nada-nada dasar dari 3 2 1 6 ke dalam tabuhan slenthem, berikut contoh pengembangannya yang dikembangkan menjadi 3 motif:

Motif pertama merupakan pengembangan nada-nada 3 2 1 6:

3       $\overline{63}$        $\cdot\dot{6}$        $\cdot\dot{1}$        $\overline{26}$        $\overline{32}$        $\overline{12}$        $\dot{6}$

Motif kedua merupakan pengembangan dari motif pertama:

$\overline{63}$        $\cdot\dot{6}$        $\cdot\dot{2}$        $\overline{63}$        $\overline{62}$        $\overline{32}$        $\dot{6}$       3

Motif ketiga merupakan pengembangan dari motif kedua:

23       $\cdot\dot{6}$        $\cdot\dot{3}$        $\cdot\dot{5}$        $\overline{63}$        $\overline{16}$        $\overline{32}$        $\overline{11}$

## Gendhing

.6      35      63      13      26      35      21      66

Pengembangan melodi pada tabuhan ricikan slenthem adalah melodi yang menggunakan birama 4, sehingga untuk tabuhan pola gambang memainkan pola imbal tradisi sebagaimana memainkan pola imbal pada nada-nada 3 2 1 6. Sedangkan pengembangan imbal sepenuhnya ditafsir oleh penyaji gambang.

### Komposisi “Sebul”

Komposisi ini terinspirasi pada suatu aktivitas bagaimana membuat satu bara api dalam sebuah *dapur* yang masih menggunakan tunggu dengan bahan bakar kayu. Bila kita ingin memasak terlebih dahulu kita harus membuat bara api dengan cara meniup api pada tungku agar bisa membakar kayu sehingga nyala api bisa lebih besar. Alat yang digunakan untuk meniup (*nyebul*) disebut *semprong*, yaitu terbuat dari sepotong bambu kira-kira panjang 40 cm dan diameter 3 cm. Ada beberapa teknik tiupan yang digunakan, yaitu teknik tiupan panjang, teknik tiupan pendek dan teknik tiupan tidak terputus (*nglamus*). Teknik yang terakhir ini lebih sulit dari teknik yang pertama dan kedua, oleh karenanya tidak semua orang dapat melakukan. Teknik yang ketiga ini dilakukan untuk mendapatkan udara agar terus mengalir sehingga bara akan mengembang dan berubah menjadi api. Teknik *nglamus*, digunakan juga pada teknik meniup Saluang (instrumen tiup dari budaya musik Minang dan terbuat dari bambu), suling Bali, dan ada beberapa pada suling Sunda/

Dari fenomena tersebut kemudian kami tarik ke dalam sebuah komposisi dengan judul “Sebul”. Berbeda dengan karya komposisi “Sebul” karya Darno, yang tidak mempertebal teknik *sebul*, maka sesuai dengan tema yang diangkat, kami akan mempertebal teknik *sebul* yang ada pada fenomena masyarakat “desa” ke dalam komposisi “Sebul”. Alat yang kami gunakan adalah 10 buah gong bambung, genggong, dan gong beri. Mengapa gong bambung, karena pada teknik menyuarkan gong bambung sama dengan teknik *nyebul* bara api. Hanya di dalam tradisi gong bambung tidak menggunakan teknik *nglamus*. Yang digunakan hanya teknik tiupan panjang (sebagaimana suara gaung gong pada umumnya).

Pada komposisi Sebul kali ini, kami memilih tiupan panjang, pendek, dan putus-putus. Dari hasil eksplorasi yang kami lakukan, suara gong bambung dapat menghasilkan suara lembut dan kasar (“*njebret*”), dengan teknik yang

berbeda, suara gong bambung dapat lebih bervariasi, hal ini juga sangat tergantung pada si pemain. Sehingga dengan demikian pada komposisi Sebul, sangat tergantung sekali dengan pemain yang dipengaruhi oleh kondisi tubuhnya. Sangat pengaruh sekali ketika kondisi tubuh pemain (peniup gong) sedang sakit, karena akan mempengaruhi hasil tiupan, terutama untuk teknik tiupan panjang.

Dari hasil eksplorasinya, komposisi Sebul akan bermain dengan waktu, artinya dalam komposisi ini tidak menggunakan *ritme* dan *kethukan*, sehingga tidak dituntut satu ketepatan dalam *kethukan*. Kalaupun nantinya akan terbentuk pola *ritme*, hal ini merupakan kebetulan saja dan pola *ritme* tersebut tidak dibakukan dalam sebuah notasi. Sehingga dengan demikian perlu suatu kesabaran dan juga emosi yang diorganisir dari masing-masing pendukung dalam melakukan setiap tiupan.

### Komposisi “Mikul”

Ide musikal pada komposisi ini adalah *imbal*. Ketika kami menjumpai orang yang sedang *mikul* dengan beban yang cukup berat dipundaknya dan kemudian kami mengamati gerak geriknya, langkahnya serta ritme yang dihasilkan dari langkah tersebut, kami kemudian langsung menariknya dan kemudian mensejajarkannya dengan pola *imbal* pada calung banyumasan. Ada kesamaan ritme antara ritme pada imbal dengan ritme pada orang yang sedang mikul. Seperti ada keseimbangan antara imbal dengan orang yang sedang mikul tadi.

Keseimbangan, dan keajegan langkah yang ditimbulkan oleh seseorang ketika sedang *mikul* dapat kita rasakan. Dengan beban yang makin berat, maka langkahnya akan semakin cepat. Langkah kaki orang yang sedang *mikul* dan ritme pola imbal sangatlah selaras. Kita perhatikan langkah kaki dan lenggang tangan, kemudian kita sejajarkan dengan pola imbal, maka keduanya terasa menyatu. Namun pernahkah kita berpikir, bahwa ritme orang yang mikul suatu saat dapat berubah karena terjadi perubahan hentakan langkah kaki yang diakibatkan kecelakaan kecil (seperti tersandung dan tidak jatuh). Akibat selanjutnya adalah akan terjadi perubahan ritme langkah kaki si pemikul tersebut. Dengan perubahan langkah kaki tersebut dan apabila disejajarkan dengan pola imbal, maka akan mempengaruhi juga ritme imbal pada calung. Dari fenomena ini kami mencoba untuk menuangkannya dengan membuat pola imbal “nyongklang”, yaitu pola imbal dengan selalu berubah

## Gendhing

selehnya, dari *on beat* menjadi *off beat* dan kembali lagi ke *on beat* begitu seterusnya. Imbal ini merupakan gambaran tentang perubahan langkah kaki seorang *pemikul*. Sesuatu yang mungkin terjadi pada seseorang yang sedang mikul, namun belum pernah terjadi pada idiom imbal calung Banyumasan.

Ada hal yang menarik bagi kami, yaitu jika kita perhatikan seseorang sedang mikul, maka kita akan melihat adanya tiga titik daya dorong, yaitu dua dorong kebawah dan satu dorong keatas. Daya dorong kebawah ini yang mengapit satu dorong keatas. Disisi lain kita juga melihat adanya tiga titik yang terdapat pada imbal, karena secara dasar kita bisa membuat imbal dengan tiga titik, yaitu dua nada jatuh pada *kethukan* kebawah (*on beat*) dan satu nada jatuh pada *kethukan* keatas (*off beat*). Sehingga dapat kita lihat bahwa dua nada *on beat* tersebut mengapit satu nada *off beat*.

Dalam sajiannya, komposisi ini masih menggunakan idiom-idiom yang terdapat pada garapan calung Banyumasan. Sedangkan pengembangan pada pola imbal adalah imbal dalam birama 5 dan imbal *nyongklang*. Pengertian imbal *nyongklang* disini adalah bahwa setiap akan seleh selalu *nyongklang*. Hal ini terjadi karena ada pergeseran seleh setengah *kethukan*, atau dari *on beat* menjadi *off beat*. Dengan adanya pergeseran ini akan mempengaruhi tabuhan pada gambang barung dan gambang penerus. Seperti kita ketahui bahwa dalam pola imbal pada calung, gambang barung pada posisi *on beat*, dan gambang penerus pada posisi *off beat*. Sehingga seleh pada imbal *nyongklang* adalah pada tabuhan gambang penerus (*off beat*).

Untuk memainkan tabuhan pada pola imbal *nyongklang*, kami menggunakan teknik tukar posisi, yaitu posisi gambang barung pindah posisi menjadi gambang penerus. Hal ini dikarenakan *seleh* tabuhan ada pada tabuhan gambang penerus, sehingga setelah *seleh* maka gambang penerus akan melanjutkan dengan memainkan tabuhan gambang barung. Begitu seterusnya ketika *seleh* pada gambang penerus, maka akan terjadi pergantian posisi. Berikut contoh tabuhan dua gambang pada melodi imbal *nyongklang* yang kami jadikan dalam satu notasi.

Imbal *nyongklang* seleh 2:

Gambang barung:	3	1	3	2	3	1			
3	2	2	2	2	2	2	2	2	(2)
Gambang penerus:	$\overline{.2}$								

$\overline{.2}$      $\overline{.2}$      $\overline{.3}$      $\overline{.1}$      $\overline{.3}$      $\overline{.2}$      $\overline{.3}$      $\overline{.1}$      $\overline{.3}$   
 $\overline{.2}$

Dari contoh imbal kedua gambang tersebut diatas dapat kita lihat bahwa seleh putaran pertama ada pada gambang penerus yang selanjutnya beralih posisi menjadi gambang barung pada putaran kedua. Seleh putaran kedua ada pada gambang barung yang menduduki posisi gambang penerus.

### Komposisi “Ro lu ma nem”

Ro lu ma nem adalah penyebutan terhadap nada-nada 2 (ro) 3 (lu) 5 (ma:mo) 6 (nem) pada urutan nada gamelan Jawa, termasuk di Banyumas dengan dialeknnya yang sedikit berbeda. Ide ini terinspirasi ketika kami menjumpai kesenian Bongkel. Bongkel adalah nama instrumen dan sekaligus menjadi nama kesenian. Berbentuk angklung dengan 4 nada yang mempunyai *larasan* slendro ro (2), lu (3), ma (5) dan nem (6). Dengan menggunakan 4 nada tersebut, bongkel mampu membuat “melodi” atau lagu dalam beberapa gending. Bagi kami nada 2 3 5 6 (ro lu ma nem) sendiri dapat dipandang sebagai satu kesatuan atau gatra yang mempunyai arah nada seleh 6 (nem). Namun pada sisi lain, kami melihat adanya empat nada yang berdiri sendiri-sendiri. Atau sebagai kesatuan dari empat nada setelah diacak kedudukannya atau urutannya, dan selanjutnya menjadi sebuah pola imbal yang baru. Urutan nada tersebut juga menjadi satu bentuk melodi kecil yang kemudian kami beri beberapa *varian* dan pengembangannya.

Dalam pengembangannya, nada 2 3 5 6 selanjutnya kami ambil tiga nada untuk membentuk satu pola tertentu, yaitu nada 2, 3, dan 6 dengan menjadikan nada 2 sebagai nada seleh. Tiga nada tersebut kami rangkai menjadi 3 2 6 3 2 dengan bentuk pengulangan 6 3 2 dalam birama 3 atau  $\frac{3}{4}$ . Pada bagian yang sama juga disajikan melodi angklung dengan melodi sebagai berikut:

$\dot{6}$   $\dot{3}$   $\dot{6}$   $\dot{3}$  .  $\dot{6}$  . 1 2 3 6 3  $\dot{1}$  .  $\dot{6}$   $\dot{1}$  6 3 . 2 3  $\dot{6}$  3 .  $\dot{6}$   
 . 1 2 3 6 3  $\dot{1}$  .  $\dot{6}$   $\dot{1}$  6 3 . 2 3 2

## Gendhing

Kalau kita amati pada bagian ini, kita akan melihat adanya perbedaan ritme yang dimainkan calung dengan ritme yang dimainkan oleh angklung. Ritme yang dimainkan calung adalah ritme  $\frac{3}{4}$ , sedangkan melodi yang dimainkan angklung lebih bebas. Kedua permainan instrument tersebut tidak saling mengikat. Tabuhan calung dengan pola pengulangan yang di *barengi* dengan melodi angklung. Cara ini sengaja kami lakukan untuk menghasilkan kesan tidak ada keterkaitan, namun satu sisi harus saling memperhatikan, hal ini bisa kita lihat pada saat berhenti, tabuhan calung harus mengikuti melodi angklung.

Pengembangan berikutnya adalah, dengan menggunakan tiga nada 6 3 2 pada gambang barung kita akan melebarkan gatra menjadi 5 *kethukan*. Dengan cara menggeser dan menambah *kethukan* kosong maka akan menjadi pola imbal gambang sebagai berikut:

Gambang barung:       $\overline{32}$        $\overline{.6}$        $\overline{.3}$       2       $\overline{6}$

Gambang penerus:       $\overline{.2}$       1      1       $\overline{21}$        $\overline{.1}$

selanjutnya tabuhan Slenthem sebagai berikut:

Slenthem:               $\overline{.6}$       .      3      1       $\overline{6}$

Dasar dan prinsip pengembangan kedua pola tersebut adalah pada pelebaran birama, dari birama 3 menjadi birama 5. Kami beranggapan bahwa dengan melebarkan atau menyempitkan birama paling tidak akan ada perubahan terhadap ritmenya. Atau dengan kata lain bahwa perubahan ritme dapat dipengaruhi oleh perubahan birama.

Perubahan birama juga terjadi pada melodi Renggong Lor mleset (gendhing Renggong Lor dimana seleh gong 1 diganti dengan seleh gong 2)<sup>6</sup>. Pengembangan garap yang terjadi adalah dengan pengurangan jumlah gatra dalam setiap gongnya. Sehingga masing-masing gong hanya terdiri dari 3 gatra. Kami melakukan hal ini adalah dengan tidak mengurangi unsur nada yang digunakan namun merubah rasa seleh, karena yang kami hilangkan adalah bentuk nada pengulangan. Dalam konteks kompositoris hal ini syah saja dilakukan oleh komponis. Dari perubahan balungan yang ada menjadi balungan baru, selanjutnya kami merubah ritme yang ada menjadi ritme  $\frac{3}{4}$ . Tanpa merubah nada dan jumlah gatra yang ada dari sebelumnya, kami merubah birama 4 menjadi birama 3 dengan cara menghilangkan salah satu

*kethukan* kosong, lihat contoh berikut ini:

Renggong Lor biasa:

. 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . (1)  
 . 5 . 1 . 5 . 1 . 5 . 1 . 5 . (6)  
 . 5 . 6 . 5 . 6 . 5 . 6 . 5 . (3)

Renggong Lor mleset:

. 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . (2)  
 . 5 . 2 . 5 . 2 . 5 . 2 . 5 . (6)  
 . 5 . 6 . 5 . 6 . 5 . 6 . 5 . (3)

Perubahan pertama:

. 5 . 3 . 5 . 3 . 5 . (2)  
 . 5 . 2 . 5 . 2 . 5 . (6)  
 . 5 . 6 . 5 . 6 . 5 . (3)

Perubahan kedua:

. 5 3 . 5 3 . 5 3 . 5 (2)  
 . 5 2 . 5 2 . 5 2 . 5 (6)  
 . 5 6 . 5 6 . 5 6 . 5 (3)

## Penutup

Setelah kami menjelaskan panjang lebar, ijinlah kami untuk sedikit menarik sebuah kesimpulan dalam penutup ini. Kalau kita melihat kapasitas calung, lebih luas lagi adalah kesenian Banyumas, maka kami dapat melihat masih begitu luas hal-hal yang bisa dikembangkan. Pengembangan ini tentunya harus melihat bagaimana cara kita mengembangkan.

Cara yang kami lakukan ini adalah salah satu alternatif yang bisa dikerjakan. Karya kami ini bukanlah satu contoh yang harus dilakukan oleh seniman Banyumas, namun apa yang kami lakukan ini semestinya bisa

## Gendhing

dilakukan juga oleh seniman Banyumas. Kami yakin apa yang dilakukan oleh seniman Banyumas akan jauh lebih baik dari apa yang kami lakukan. Kita (seniman Banyumas) harus bisa menggunakan istilah *modern* dalam arti yang sebenarnya (konteks kekaryaannya). Modern bukan berarti menggunakan alat (instrumen) *Barat*, akan tetapi *modern* disini diartikan dalam proses kekaryaannya dan hasil karyanya.

## Kepustakaan

### Sumber Pustaka

- Gendhing-gendhing Banyumasan*. Manuskrip koleksi Darno Hardjana, Suka. *Eстетika Musik*. Jakarta, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1983
- Kayam, Umar. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta, Sinar Harapan. 1981
- Martopangrawit, RL. *Pengetahuan Karawitan*. Surakarta. Akademi Seni Karawitan Indonesia. 1975
- Supanggah, Rahayu. “*Balungan*” dalam *Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia*. 1987
- \_\_\_\_\_ *Bothekan Karawitan I*. Surakarta. Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. 2002
- Tohari, Achmad. *Banyumas, Wisata dan Budaya*. Kabupaten Banyumas. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. 2000

### Sumber Audio

- Evelyn Glennie. *Veni-Veni*. Emmanuel Festival Mondrial, Drummond Ville. 1997-1999
- Island of The Indian Ocean
- Supardi. “3 2 1 6”. Koleksi Jurusan Karawitan. 1997
- IWayan Sadra. “Snow’s own dream”. Amerika
- Isti Kurniatun. “Bumbung”. Koleksi Jurusan Karawitan. 1985

### Endnotes

<sup>1</sup> Karya Imbal ini merupakan karya Tugas Akhir kami di Pasca Sarjana STSI Surakarta pada tahun 2003

<sup>2</sup> Semula Kabupaten Banyumas bertempat di Banyumas, kemudian pada tahun 1936 Kadipaten atau Kabupaten dipindahkan ke Purwokerto dan menjadi

pusat pemerintahan Kabupaten sampai sekarang. Sedangkan Banyumas sendiri sekaran menjadi kota Kecamatan.

<sup>3</sup> Nama Lengger dan Calung sangat melekat sekali pada saat ini, sehingga orang mengatakan Lengger Campursari artinya sajian lengger yang menyajikan lagu-lagu campursari

<sup>4</sup> Selain interval gembyang dan kempyung, deret nada gamelan Jawa juga memiliki interval yang disebut salanggumun, yaitu dua nada yang mengapit satu bilah nada

<sup>5</sup> Kuliah Analisa Musik oleh Suka Hardjana

<sup>6</sup> Gendhing Renggong Lor terdiri dari seleh gong 3, seleh gong 1 dan seleh gong 6