

Estetika Bawa dalam Karawitan Gaya Surakarta

Suyoto¹

Jurusan Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Surakarta

Timbul Haryono dan Sri Hastanto

Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana,
Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

ABSTRAK

Penelitian ini difokuskan pada garap vokal terutama estetika *bawã* untuk mencapai keselarasan *bawã* atau *carem*. Penelitian ini menggunakan perpektif musikologis dengan menganalisis berbagai aspek yang berkaitan dengan estetika *bawã* dalam karawitan meliputi (1) teknik penyuaran, pernafasan, dinamika, *laya*, dan kepekaan *pathet*; (2) jenis-jenis suara yang mendukung capaian keselarasan sajian *bawã*; dan (3) pelarasan. Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa *carem* merupakan perpaduan dari beberapa unsur musikal membentuk satu kesatuan yang utuh (*atut*), sehingga menimbulkan keselarasan (*runtut*). Dengan demikian untuk mencapai *bawã* pada tataran *carem* harus memiliki unsur-unsur estetika: suara baik, *larasan pleng*, menguasai teknik penyuaran, menguasai teknik pernafasan, mampu mengatur dinamika, mampu mengatur *laya*, memiliki kepekaan *pathet*, dan mampu memilih *céngkok*, sesuai dengan jenis suara. Pelantun *bawã* yang memenuhi persyaratan ini dapat dipastikan telah mencapai *carem*.

Kata kunci: *bawã*, *rãsã*, Karawitan Jawa, dan estetika karawitan

ABSTRACT

The Aesthetics of Bawa in Karawitan Style of Surakarta. *This study focuses on the vocal creation, especially on the aesthetic of bawã, to achieve the harmony of bawã, which is called carem. This study is conducted by employing the musicological perspective, by which analyzing the various aspects related to the aesthetics of bawã karawitan style of Surakarta which include the followings: (1) the techniques of voicing, breathing, dynamics, laya, and sensitivity of pathet; (2) types of sounds that support the achievement of Bawã presentation; and (3) sound tunings. The results of this study show that carem is the combination of several musical elements which form a whole unity (atut), so that it will create a sense of harmony (runtut). Therefore, in order to achieve carem, the singer of the bawã must at least have the aesthetics elements, such as: 1) a good voice and accurate intonation, 2) a good command of vocal techniques, 3) a good command of breathing techniques, 4) the ability to control dynamics, 5) the ability to regulate the laya (tempo), 6) the sensitivity to pathet, and 7) the ability to select céngkok, according to the type of voice. Thus, it can be ascertained that a bawã singer who meets the above conditions will achieve carem.*

Keywords: *bawã*, *rãsã*, Javanese Karawitan, and Karawitan aesthetic

Pendahuluan

Karawitan Jawa yang sampai sekarang masih hidup di tengah-tengah masyarakat, memiliki *garap* yang cukup kompleks sesuai dengan

funksinya masing-masing. Karawitan yang bersifat mandiri hanya untuk dihayati, di dunia karawitan disebut *klenèngan*. Selain *klenèngan*, karawitan dapat digunakan untuk mendukung seni pertunjukan yang lain, yaitu digunakan untuk

¹ Alamat korespondensi: : Jurusan Karawitan, ISI Surakarta, Jln. Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Surakarta, 57126. E-mail: suyotoskar@gmail.com; HP: 085728417111

mendukung pertunjukan wayang atau karawitan pakeliran, untuk mendukung pertunjukan tari atau karawitan tari (Putra, Prasetya, dan Sunyata, 2014); (Sukistono, 2014: 181). *Garap* gending-gending wayangan dengan gending *klenengan* sedikit mengalami perbedaan, terutama *garap* vokal. Hanya pada gending-gending *klenengan* saja yang biasa menggunakan *bawã*.

Di dalam *klenengan*, ketika mengawali sajian gending biasa disebut *buka*. *Buka* dapat dilakukan oleh salah satu instrument (*rebab*, *kendhang*, *gender*, dan *bonang*) atau menggunakan vokal. Terdapat dua jenis *buka* menggunakan vokal, yaitu *Celuk* dan *Bawã*. *Celuk* adalah *buka* gending dengan kalimat lagu pendek yang kadang mengambil dari sebaian teks atau lagu yang digunakan dalam gending (Martopangrawit: 1972: 1). Contoh:

- 1) *Celuk inggah Kinanthi, laras sléndro pathet manyura*

6 6 1̇ 1̇ 2̇ 6 3 1̇ 2̇ 2̇ 1̇
 Padhang mbu - lan ke-ken -car -an
 — — — — — — — (6)
 . 1 12 23 3 21 23 121
 Nedhenging pur - na - ma - si - di

- 2) *Celuk Ketawang Mijil Lurida, laras pelog pathet barang*

3 5 6 7 7 7 7̇2̇ 7̇6̇ 6̇ 7̇2̇ (2̇)
 Wastra ngangrang tèbèng - ing pa - ta - ni

Pada contoh 1 *celuk* menggunakan lagu pendek tidak mengambil bagian dari teks atau lagu dalam gending. Pada contoh 2 *celuk* teks mengambil bagian awal dari *tembang Mijil*.

Di dalam karawitan Jawa gaya Surakarta *bawã* adalah lantunan *tembang* tunggal atau mandiri dengan penuh kewibawaan untuk memulai sajian gending. Martopangrawit, (1972: 1) menyatakan bahwa *bawã* adalah sebagai pengganti *buka*. Jenis *tembang* yang biasa digunakan untuk *bawã* adalah: *tembang gedhé* (*sekar ageng*), *tembang tengahan* (*sekar tenghanan*), dan *tembang macapat* (*sekar macapat*). Oleh karena *bawã* sebagai pengganti *buka* gending, maka *bawã* harus tegas, jelas, seperti layaknya *buka* gending, sehingga pengrawit

akan tanggap terutama pengendang, akan mudah dalam menerima (*nampani*) atau istilah dalam karawitan “*ngedhabi*”. Salah satu isyarat bahwa sajian gending diawali dengan *bawã*, adalah apabila pengrawit menyajikan *pathetan* terlebih dahulu. *Pathetan* tersebut sekaligus sebagai isyarat bahwa sajian gending akan diawali dengan *bawã*. Setelah *pathetan* selesai kemudian salah satu dari *wiraswara* menyajikan *bawã* untuk memulai sajian gending. Ada kalanya *bawã* menunjuk langsung nama gending tertentu yang akan disajikan setelah *bawã*. Hal yang demikian ini pengrawit akan lebih siap, karena gending telah disebut di dalam teks *bawã*.

Pada tahun 50-an, karawitan mengalami perkembangan cukup pesat, terutama *garap* vokal. Hal ini ditandai dengan munculnya tokoh karawitan Jawa seperti: Ki Martopangrawit, Ki Tjokrowasito, dan Ki Nartosabda (Waridi, 2005:17). Ketiga tokoh ini mengembangkan karya-karyanya dengan melibatkan *garap* vokal di dalamnya. Ki Nartosabda adalah salah satu tokoh yang lebih dominan mengembangkan *garap* vokal, baik vokal dalam gending maupun *bawã*. Suparno (2012), seorang pelantun *bawã* dalam *paguyuban* karawitan “*Condhong Raos*” pimpinan Ki Nartosabda, menuturkan bahwa Nartosabda sangat cerdas dalam menggarap vokal, kadang dengan spontan, tanpa dikonsepsi terlebih dahulu. Biasanya Nartosabda meminta Suparno mentranskrip *garap* vokal secara spontan ini. Berawal dari ke tiga tokoh inilah pertunjukan karawitan Jawa terutama *garap* vokal sampai sekarang masih eksis di masyarakat Jawa, dan vokal menjadi bagian penting dari kehidupan karawitan, termasuk *bawã*.

Sebelum tahun 1970-an *bawã* hanya disajikan dalam *klenengan*, *Santiswara* dan *Larasmadya*. Setelah tahun 1970-an *bawã* mulai masuk dalam pertunjukan wayang purwa, yakni dalam adegan *Limbukan* dan *gara-gara* (Daladi, 2012). Adegan *Limbukan* berada di wilayah *pathet nem*, namun gending-gending yang disajikan adalah gending-gending *pathet sanga* dan *manyura*, termasuk *bawã* disajikan tanpa mempedulikan *pathet* (Prasetya, 2012). Demikain halnya adegan *gara-gara* mengalami hal yang sama. Pada dua dasa warsa terakhir ini, *bawã* telah merambah ke musik lain yaitu musik campursari, kendatipun *bawã* yang

disajikan hanya terbatas pada *tembang macapat waosan*, dilanjutkan *langgam* sebagai *dhawah*-nya, karena campursari jarang atau hampir tidak pernah menyajikan gending-gending layaknya dalam karawitan, apalagi gending *ageng*. Musik campursari hanya terbatas pada gending-gending *alit (ladrang, ketawang)*, atau *garap langgam*.

Dalam penelitian ini, *bawā* sengaja dipilih sebagai objek kajian, karena sampai sekarang *bawā* masih eksis dan memiliki kekuatan di masyarakat secara terbuka dan fleksibel. Hal ini terbukti dalam setiap pertunjukan, baik dalam pertunjukan karawitan maupun wayang, atau dalam seni pertunjukan yang lain, *bawā* selalu hadir ketika akan disajikan sebuah gending atau lagu. Pada tahun 1990-an, awal munculnya musik campursari mulai diperhitungkan orang, bahkan mampu mencapai *boom*-nya (Supanggih, 2000: 2). Musik campursari terus berkembang secara menakjubkan, sehingga di beberapa daerah, campursari secara kuantitas sempat menggeser kepopuleran musik-musik yang lain. Musik campursari memang sangat praktis, bahkan dapat menggantikan fungsi *gamelan*, tidak memakan tempat, mudah diangkut dan ditata, sehingga volume pertunjukan karawitan menjadi berkurang, karena karawitan memerlukan tempat yang luas dan melibatkan banyak orang. Kendatipun demikian, musik campursari masih menyajikan gending-gending Jawa, hampir setiap akan disajikan gending atau lagu diawali dengan *bawā*. Sekarang ini baik di dalam karawitan maupun seni pertunjukan yang lain *bawā* selalu hadir dan bisa disajikan oleh siapapun, baik musisi, penyanyi, dan bahkan penikmat. Hal ini menunjukkan bahwa karawitan Jawa di masyarakat mulai terbuka dan sifatnya fleksibel.

Sangat disayangkan, dengan merebaknya *bawā* di berbagai seni pertunjukan, dengan sifat keterbukaannya, akhir-akhir ini kualitas *bawā* semakin menurun. Terlepas dari baik atau tidak baik, fakta di lapangan menunjukkan bahwa siapapun berani melantunkan *bawā*, kadang hanya *antem krama, waton wani* (asal berani). Akhir-akhir ini terdapat fenomena yang cukup menjadi perhatian, yakni sajian *bawā* diselingi dengan dialog, antara pelantun *bawā* dengan *dhalang*, dengan *pesindhèn*, penyanyi, dan pemandu acara.

Pembahasan

Estetika Bawa

Pembicaraan estetika pada artikel ini difokuskan pada nilai keindahan pada *bawā* dalam karawitan Jawa. Pendekatan yang dilakukan adalah pada estetika obyektif, yakni mencermati unsur-unsur yang mendukung kualitas *bawā* sehingga memiliki nilai estetis. Selain itu nilai keindahan pada *bawā* tersebut diuraikan melalui pendekatan estetika ekspresif, yakni hubungan antara karya seni dengan perasaan senimannya. Estetika secara mendalam juga banyak diungkapkan oleh para seniman Jawa melalui berbagai medium, seperti gerak, permainan instrumen, bahasa dan sastra, serta suara vokal. Contoh estetika yang diungkapkan lewat bahasa dan sastra dalam karawitan Jawa, dikemas dalam sebuah *wangsalan*, seperti berikut.

*Bagian I. Kusumastra, carem ing rèh palakrama;
Bagian II. Moring gendhing, pinatut lawan irama.*

Sebuah karya sastra yang dikemas dalam bentuk *wangsalan*, seperti tertulis di atas, sering digunakan dalam *sindhènan* gending-gending tradisi gaya Surakarta. *Wangsalan* tersebut, dilihat dari bahasa dan keindahan sastranya, sulit untuk dipahami isi yang terkandung di dalam *wangsalan* tersebut. Memang di Jawa banyak *wangsalan* yang digunakan dalam *sindhènan* gending, akan tetapi untuk memahami makna dari *wangsalan* ini, perlu perhatian khusus dan perlu dianalisis secara mendalam. *Wangsalan* adalah semacam puisi yang terdiri dari dua bagian, bagian pertama disebut *cangkriman* atau teka-teki, sedangkan bagian kedua adalah berisi jawaban. Hal senada seperti diungkapkan Mistortoifi (2014: 3) bahwa *Kejhungan* Madura di dalamnya juga berisi pertanyaan dan jawaban, artinya *wangsalan* juga berlaku di dalam *tembang* Madura. Perlu diketahui bahwa *wangsalan* pada bagian kedua kadang tidak ada hubungannya dengan bagian pertama, akan tetapi di bagian kedua sebagai jawaban yang terselubung dan merupakan inti dari sebuah *wangsalan*.

Wangsalan bagian pertama, kata *kusumastra* sebenarnya gabungan dari dua kata, yakni kata *kusuma* dan *astra*. *Kusuma* adalah bahasa kawi yang

berarti bunga, sedangkan *astra* juga dari bahasa kawi yang artinya pusaka tradisional orang Jawa, (*gaman*). Ada dua pusaka tradisional yang menjadi kebanggaan orang Jawa yaitu; keris dan tombak. Keris atau tombak yang baik, menurut orang Jawa adalah yang memiliki *pamor* yaitu isian atau hiasan yang biasanya berada di bagian samping pusaka tersebut. Dengan demikian *kusumastra* memiliki arti *pamor* atau bunga yang ada di dalam pusaka tradisional orang Jawa.

Masih bagian pertama, kata *carem* juga termasuk bahasa Jawa Kuna yang artinya *atut*, *runtut*, *lulut*. Kata *atut*, *runtut* biasa terungkap dalam kehidupan sehari-hari orang Jawa, terutama berkaitan dengan sebuah perkawinan, seperti; *atut runtut reruntungan*, *renggang gula kumepyur pulut*. *Renggang gula*, memiliki pengertian bahwa seandainya ada suatu kerenggangan, diibaratkan renggangnya gula, sedangkan *kumepyur pulut*, seandainya *kepyur* atau pudar seperti pudarnya *pulut* (getah angka). Ungkapan seperti itu sebenarnya menyangatkan (renggangnya gula, pudarnya getah angka) betapa eratnya hubungan kedua belah pihak dalam suatu perkawinan. *Palakrama* adalah *basa kramanya rabi*, yang artinya kawin atau nikah. *Carem ing r h palakrama*, memiliki makna bahwa sebuah perkawinan itu akan diperoleh kenikmatan dan keselarasan hidup.

Wangsalan bagian ke dua, *moring gendhing*, kata *mor ing* (lengkapnya adalah *amor ing gendhing*), oleh karena dibutuhkan 4 suku kata, sehingga menjadi *mor ing gendhing*. Kalimat *mor ing gendhing*, merupakan jawaban dari kata *kusumastra* yang berarti *pamor*, dengan menyitir suku kata *mor* dalam kata *mor ing gendhing*. Masih bagian kedua *pinatut lawan irama*, kata *pinatut* merupakan jawaban dari kata *carem* yang berarti *atut*, dengan menyitir suku kata *tut* dalam kata *pinatut*. Kata *carem* tersebut merupakan puncak estetika yang tidak dapat diungkapkan dengan kata-kata.

Randai sebagai Orientasi Estetik

Kata *carem* seperti diuraikan di atas diangkat dalam sebuah konsep seni, yakni dalam *b w * karawitan gaya Surakarta. *Carem* merupakan ruh dari estetika pertunjukan seni. Konsep *carem* didudukkan sebagai kunci utama seorang

vokalis di dalam melantukan *b w *. Keindahan, ekspresi musikal merupakan hal penting yang harus dikuasai oleh seorang pelantun *b w *. Ekspresi musikal adalah emosional yang artistik dengan menggunakan nada-nada yang telah diatur (Tyasrinestu, 2014: 164). Mewujudkan *b w * yang baik dituntut menguasai keseluruhan sistem dalam berolah vokal, oleh karena itu sajian *b w * seolah-olah ada ruh di dalamnya, sehingga *carem* dalam *b w * akan dapat dicapai. *Carem* merupakan hasil lilitan dari beberapa unsur, sehingga menimbulkan sebuah kekuatan yang luar biasa. Beberapa unsur pembentuk keserasian, keselarasan dalam berolah vokal untuk mencapai kualitas maksimal, adalah sebagai berikut. 1) dasar suara baik dengan *larasan pleng*, 2) menguasai teknik penyuaran (*luk*, *wiled*, *gregel*), 3) menguasai teknik pernafasan yang baik, 4) mampu mengatur dinamika, 5) mampu mengatur *laya*, 6) memiliki kepekaan *pathet* (*pathet  m ncok*), 7) mampu memilih *c ngkok*, sesuai dengan jenis suara.

Pelantun *b w * yang berkualitas adalah yang mampu menyajikan dengan menguasai berbagai aspek dalam *tembang*. Dalam dunia vokal, orang menyebutnya sebagai pelantun *b w * yang sudah *atut*, *menyatu*, dan menjiwai. Pelantun *b w * yang demikian ini sudah barang tentu mengalami perjalanan yang cukup panjang, sehingga menguasai berbagai materi garap, memiliki ketrampilan teknik vokal, mampu membangun pola, dan keselarasan, serta memiliki daya batiniyah untuk memancarkan rasa estetik. Petunjuk mengenai kualitas dapat dipahami dari kemampuan pelantun *b w * dan pengakuan pendengar atau penikmat terhadap kualitas lantunan *b w *. Ketika pelantun *b w * telah mencapai *carem* berarti telah memiliki beberapa unsur, seperti dipaparkan di bawah ini.

Suara

Tembang adalah seni yang mediumnya suara manusia. Suara manusia adalah produk bunyi ditimbulkan dari getaran pita suara yang terdapat pada tenggorokan manusia, karena hentakan udara yang dimunculkan dari; perut, dada, dan mulut, yang selanjutnya muncul istilah suara mulut, suara dada, dan suara perut. Perlu diketahui bahwa setiap manusia memiliki jangkauan batas-batas

wilayah nada yang bisa dijangkau oleh manusia, yang kemudian disebut ambitus. Dalam tangga nada diatonis suara pria dewasa dibagi dalam 3 golongan. 1) Tenor, 2) Bariton, 3) Bass. Suara wanita dewasa dibagi 3 golongan 1) sopran 2) Mezo sopran, 3) Alto (Basuki dkk, 1996: 27).

Dalam skala internasional (SI), Hertz (Hz) atau *cycle per secon* (cps) adalah satuan frekuensi. Dalam ilmu fisika memiliki rumus : $f = 1/T$. T adalah periode waktu yang diperlukan oleh benda (dalam hal ini pita suara) untuk melakukan getaran penuh.

Di dalam tangga nada pentatonis (*gamelan Jawa*), tidak ada penggolongan jenis suara manusia yang diukur secara pasti seperti pada tangga nada diatonis. Hastanto (2009: 88) menyatakan bahwa penggolongan jenis suara dalam *gamelan Jawa* dikelompokkan menjadi 3 golongan yaitu: suara rendah, sedang, dan tinggi. Demikian halnya suara

Jenis Suara	Frekuensi
Tenor	130,81 cps s/d 440,23 cps (C-a')
Bariton	110 cps s/d 349,23 cps (A-f')
Bass	87,30 cps s/d 293,66 cps (F-d')

Tabel 1. Suara pria dewasa

Jenis Suara	Frekuensi
Sopran	261,63 cps s/d 880 cps (c'-a'')
Mezo Sopran	220 cps s/d 698,46 cps (a-f'')
Alto	174,61 cps s/d 587,33cps (f-d'')

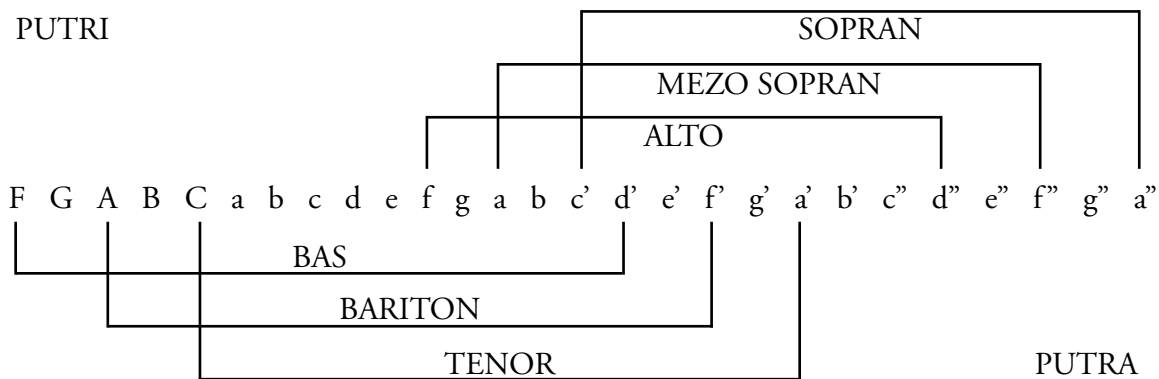
Tabel 2. Suara wanita dewasa

manusia, dibuktikan dengan demonstrasi vokalis pria dan vokalis wanita dengan menyuarakan nada yang sama yaitu, wilayah nada 3 (*dhadha tengah*) sampai *nem ageng* (3 2 1 6). Suara wanita adalah satu *gembyang* lebih tinggi dari suara pria.

Secara umum dalam dunia vokal untuk menunjuk jenis kualitas suara dapat dikelompokkan menjadi beberapa jenis, yaitu 1) Jenis suara berkaitan dengan volume: *gandhang, kung*. 2) Jenis suara berkaitan dengan nafas: *landhung, cekak*. 3) Jenis suara kaitannya dengan bobot: *gandhem, anteb, kemèng*. 4) Jenis suara kaitannya dengan dasar suara: *empuk, atos*. 5) Jenis suara kaitannya dengan *larasan*: *arum, langu*. 6) Jenis suara berkaitan dengan vibrasi: *kempel, serak basah, ngeprek*.

Suharta (2012) mengatakan bahwa suara *gandhang* dan *kung* itu hampir sama. Suara *gandhang* volumenya lebih keras dibanding dengan *kung*. Pengertian satu nafas adalah penyajian sebuah lagu tanpa memutus di tengah sajian untuk keperluan mengambil nafas. Pelantun *bawã* yang memiliki intensitas pernafasan pendek, strategi yang digunakan adalah sering memutus lagu *bawã* untuk keperluan nafas, akan tetapi tetap mempertimbangkan keindahan lagu. Pemenggalan teks sangat dipertimbangkan, karena akan berpengaruh terhadap lagu, serta keberlanjutannya terhadap lagu berikutnya.

Darsono (2012) mengemukakan bahwa kualitas suara *anteb* baik diperlukan untuk mencapai *rasa* estetik sajian *bawã*. Kualitas suara *Kemèng* tidak tepat direkomendasikan untuk menjadi seorang vokalis. Kualitas suara *langu* sulit untuk membuat variasi *céngkok, wiledan, dan gregel*.



Bagan 1. Ambitus suara manusia dalam tangga nada diatonis

Kualitas suara *Kempel* termasuk salah satu kualitas suara yang dibutuhkan dalam penyajian gending-gending yang melibatkan sajian vokal. Suara *serak* basah kadang dapat menjadi suatu ciri khas seseorang, ketika mampu mengolah secara baik terkait dengan *laras*, *céngkok*, variasi *wiledan*, dan *gregel*. Tidak jarang orang yang memiliki kualitas suara *serak* basah, karena kecermatan dalam mengolah, sehingga ketika melantunkan *bawá* dapat mencapai hasil yang luar biasa (*carem*). Contoh kongkritnya adalah Sastra Tugiya, seorang vokalis unggulan dalam karawitan Jawa gaya Surakarta. Berkat kepiawaiannya teknik mengolah suara, ketepatan memilih *céngkok*, maka sajian *bawá*-nya dapat mencapai *carem*. Sastra Tugiya sampai sekarang disegani, diidolakan, bahkan ditiru oleh para vokalis generasi berikutnya. Kualitas suara *Ngeprèk* termasuk kategori suara

yang tidak memenuhi syarat untuk keperluan vokal, apalagi untuk menyajikan *bawá*.

Pada kenyataannya seseorang bisa memiliki beberapa kualitas suara, yakni perpaduan dari dua atau lebih dari jenis suara, yaitu: 1) *Gandhang, gandem, kung, landhung, anteb*. 2) *Empuk, arum, serak* basah. 3) *Empuk, arum, anteb, kempel*. 4) *Empuk, arum, renyah*.

Suharta (2012) mengatakan bahwa kualitas suara seperti Anom Soeroto sangat cocok untuk dalang, akan tetapi kurang cocok untuk keperluan *bawá*. Rusman (almarhum) seorang seniman wayang orang dari Surakarta yang karismatik, biasa memerankan tokoh *Gathutkaca, Burisrawa* atau karakter gagah yang lain. Teknik pelaksanaannya dalam menyajikan *tembang* agak tekesan kaku (*growal-growal*). Kualitas suara seperti yang dimiliki Rusman, menurut Darsono (2012) lebih cocok

No	Jenis Suara	Keterangan
1	Volume <i>gandhang</i>	memiliki intensitas volume keras, bergaung, ambitus luas, mampu menjangkau pendengar banyak
	<i>kung</i>	memiliki intensitas volume tidak bergitu keras agak memantul, mampu menjangkau pendengar banyak
2	Nafas <i>Landhung</i>	mampu menyuarakan vokal dengan melodi panjang dalam satu nafas
	<i>Cekak</i>	intensitas pernafasannya pendek
3	Bobot <i>gandhem</i>	memiliki kesan mantap, berat, dan menggelegar
	<i>anteb</i>	memiliki kesan mantap, tetapi tidak menggelegar
4	Dasar suara <i>kemèng</i>	kualitas suara kecil, kesan ringan
	<i>empuk</i>	memberi kesan lembut, halus, tidak terlalu keras terhadap <i>rasa</i> pendengarnya
5	<i>atos</i>	volume keras, tidak mengenakan, dan memekakkan telinga, kebalikan dari suara <i>empuk</i>
	Larasan <i>arum</i>	memiliki kesan halus, lembut, dengan <i>larasan pleng</i>
6	<i>langu</i>	terdapat penyimpangan <i>laras</i> , sehingga <i>larasan</i> tidak <i>pleng</i>
	Vibrasi <i>kempel</i>	suara yang vibrasinya bersih, tidak pecah
	<i>serak</i> basah <i>ngeprèk</i>	vibrasinya kurang bersih, kebalikan dari <i>kempel</i>

Tabel 3. Jenis Suara Manusia

No	Perpaduan Suara	Seniman
1	<i>Gandhang, gandem, kung, landhung, anteb</i>	Anom Soeroto, Rusman
2	<i>Empuk, arum, serak</i> basah	Sastra Tugiya, Karno (RRI)
3	<i>Empuk, arum, anteb, kempel</i>	Suwarto, Slamet Suparno
4	<i>Empuk, arum, renyah</i>	Suparno, Darsono, Sunarno

Tabel 4. Kepemilikan jenis suara

untuk mewakili karakter tokoh tertentu dalam dunia wayang orang, akan tetapi juga kurang cocok untuk keperluan *bawã*, karena ada kesan kaku.

Perpaduan kualitas suara seperti dimiliki oleh Sastra Tugiya, seorang vokalis karismatik dalam kelompok karawitan Stasiun RRI Surakarta (1955-1989) menurut Wakidja (2013) diungkapkan berikut.

... pak Sastra ki suarané empuk arum rada ana seraké sithik, ya mung napasé cekak, ning dhèwèké kuwi pinter ngolah suara, pinter milih céngkok, dadi sak tiba malangangé ki dirungokké sarwa pénak...

(... pak Sastra itu suaranya *empuk arum* agak serak sedikit, hanya saja napasnya pendek, akan tetapi ia pandai mengolah suara, pandai memilih *céngkok*, jadi apa yang disajikan itu kedengarannya selalu enak ...)

Kualitas yang dimiliki Sastra Tugiya sangat cocok untuk keperluan dalam *klenèngan*, seperti *bawã*, *gérong*, *palaran*, *kethoprakan*, akan tetapi tidak cocok untuk keperluan dalam dunia pedalangan, alasannya kualitas seperti ini kurang *gandhang* (Suyadi: 2012).

Perpaduan kualitas suara seperti dimiliki oleh Suwarto (almarhum), vokalis pelantun *bawã*, karawitan Pura Mangkunegaran menurut Suyadi (2013) cocok untuk keperluan dalam *klenèngan*, akan tetapi ketika melantunkan *bawã*, *gregetnya* kurang. Slamet Suparno, vokalis pelantun *bawa* juga memiliki kualitas suara *empuk*, *arum*, *anteb*. Jenis kualitas suara seperti dimiliki oleh Suparno vokalis karawitan “*Condhong Raos*” pimpinan Ki Nartosabda, dan karawitan ABDI pimpinan Ki Anom Soroto, cocok untuk keperluan *bawã*, *gérong*, dan *sindhènan sekar*.

Konsep suara yang baik untuk keperluan pertunjukan karawitan ternyata tidak hanya dibangun dari satu kualitas suara saja, melainkan perpaduan dari sejumlah jenis suara. Berbagai kualitas suara yang telah dipahami oleh masyarakat, menunjukkan bahwa suara manusia di dalam masyarakat karawitan Jawa sejak lama telah terdapat konsep baik dan tidak baik. Oleh karena itu, memilih vokalis untuk kepentingan

pertunjukan karawitan selalu mempertimbangkan kualitas suara.

Secara estetis kualitas suara baik, oleh masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta dikonsepskan ke dalam istilah *gandhang*, *kung*, *gandem*, *empuk*, *kempel*, *arum*, *anteb*, *landhung*. Kualitas suara yang dianggap kurang memenuhi syarat sebagai vokalis dikonsepskan ke dalam istilah *atos*, *kemèng*, *ngeprèk*, *cekak*, dan *langu*. Vokalis yang dipandang telah memenuhi persyaratan untuk keperluan pertunjukan karawitan, pada umumnya memiliki perpaduan sejumlah jenis kualitas suara, seperti misalnya: Sastra Tugiya, Suparno, Suwarto, Panut, Slamet Suparno, Darsono, dan Sunarno (almarhum).

Larasan

Larasan berasal dari kata *laras* yang dalam dunia karawitan memiliki beberapa arti. Pertama, *laras* yang berarti nikmat, artinya sesuatu yang dapat dinikmati lewat pendengaran. Kedua, *laras* yang berarti nada, yaitu suara yang sudah ditentukan frekuensinya, seperti misalnya *laras ma*, *laras lu*, *laras nem* dan sebagainya. Ketiga, *laras* yang berarti tangga nada, yaitu susunan nada-nada yang tertata secara urut tinggi rendahnya dengan jarak nada yang telah ditentukan. Seperti halnya dalam dunia karawitan menggunakan dua *laras*, yakni *laras slendro* dan *laras pelog*. *Laras* juga memiliki arti register atau cakupan frekuensi nada-nada yang digunakan dalam perangkat musik *gamelan* (Supanggah, 2002: 86).

Terkait dengan *larasan*, dikenal istilah *pleng* dan tidak *pleng* atau *bléro*, *sasap*, *numpang*, dan *sliring*. Istilah tersebut terdapat dalam sajian instrumen *rebab*, yaitu dalam *stem* (*setelan* dan *pidakan*). Pada dasarnya nada yang dimunculkan dari para *perebab* dan vokalis adalah ekspresi langsung dari pelakunya sendiri. Dengan demikian penyaji terdapat beban mental dan risiko untuk mampu menyesuaikan terhadap nada-nada *gamelan*. Hasil sajian bisa *pleng*, *bléro*, *sasap*, *numpang*, dan *sliring*. Berbeda dengan instrumen lain yang nada-nadanya telah *dilaras* secara pas, *pengrawit* yang menyajikan sudah tidak perlu membuat *laras* lagi, sehingga penyaji tidak ada beban mental dan menanggung risiko untuk

tidak sesuai dengan *larasan gamelan*. Kenyataan inilah kemudian muncul konsep *pleng, bléro, sasap, numpang*, dan *sliring*. Suara manusia yang sesuai dengan *larasan* yang telah ditentukan frekuensinya disebut *pleng*, sedangkan yang tidak sesuai dengan *larasan* disebut *bléro*. Suryodiningrat (1983) telah melakukan pengukuran frekuensi terhadap gamelan RRI Solo, hasilnya seperti dalam tabel 5.

Kesenimanan

Perlu diketahui bahwa kesenimanan seseorang terbentuk dari dua faktor, yakni faktor keturunan dan faktor pendidikan. Faktor pendidikan adalah kesenimanan yang terbentuk melalui proses pendidikan dan latihan secara serius, baik pendidikan formal maupun non formal. Terlepas dari faktor *trah* atau non-*trah*, bahwasanya faktor kesenimanan sangat berpengaruh besar terhadap kualitas sajian *bawá*, karena dari kesenimanannya itu mampu mengolah dan menafsir sesuai dengan kemampuan dan ketrampilan yang dimiliki. Berbeda dengan non seniman, kendatipun memiliki suara yang memadai, akan tetapi tidak memiliki ketrampilan dan kemampuan mengolah vokal sesuai dengan kaidah-kaidah musikal, khususnya dalam bidal vokal, tidak akan mencapai hasil yang maksimal terlebih mencapai *carem*. Dengan demikian faktor kesenimanan sangat besar kemungkinannya dalam melantunkan *bawá* dapat mencapai tingkat *carem*.

Penjiwaan

Laya

Di dalam karawitan gaya Surakarta *laya* merupakan salah satu *perabot garap* untuk menentukan cepat lambatnya sajian gending

atau *tembang* (Supanggah, 2007: 216). Hal yang demikian ini di kalangan karawitan ada yang menyebut *kendho kenceng* (kendor dan kencang), *tamban seseg* dalam suatu sajian gending. Martapangrawit (1969: 1) mengatakan bahwa *laya* adalah cepat dan lambatnya tempo di dalam karawitan. Al Suwardi (2015) mengatakan bahwa *laya* itu ibarat nafas manusia, ketika orang jalan santai dengan sendirinya keluar masuknya nafas juga santai, longgar, dan pelan. Berbeda dengan orang berlari, sudah barang tentu keluar masuknya nafas menjadi lebih cepat. Hal ini juga bergantung kepada keperluan, disesuaikan nafas yang dimiliki masing-masing individu. *Laya* dalam sajian gending, bergantung pada irama dalam sajian gending. *Laya* dalam irama tanggung akan berbeda dengan *laya* dalam irama dadi, dan berbeda lagi dengan *laya* dalam irama *wiled* dan seterusnya. *Laya* di dalam *bawá* tidak ubahnya seperti *laya* dalam sajian gending. Ketika *laya* diterapkan dalam *bawá*, juga berhubungan dengan cepat lambatnya sajian *bawá*, termasuk di dalamnya mengatur *angkat* dan *séléh*, ke *angkatan* berikutnya.

Hasil pengamatan dari beberapa pelantun *bawá*, ditemukan bahwa nafas berpengaruh terhadap *laya* dalam menyajikan *bawá*. Sastra Tugiya memiliki nafas *cekak*, agar *laya* dalam sajian *ba-wa*-nya tidak terkesan tergesa-gesa, ia mempunyai teknik tersendiri dalam mengolah *céngkok*, *wiled* dan *gregel*, sehingga *laya* tetap terjaga dengan baik.

... pak Sastra kuwi napasé cekak, trus suarané cenderung cilik, suara gedhé ora tekan, suara 5(ma) waé wis ngaya, ning suara cilik tekan, mula yèn gawé céngkok akèh-akèhé angkatané saka ndhuwur, supaya céngkoké kéték (Suharta, 2014).

No	Nama Instrumen	Frekuensi
1	<i>Demung pelog</i>	nada 1 = 294 cycle per secon (cps), nada 7= 561 cps.
2	<i>Saron barung pelog</i>	nada 1 = 597cps, nada 7= 1061cps.
3	<i>Saron penerus pelog</i>	nada 1 = 1.197 cps, nada tertinggi = 2.151 cps.
4	<i>Demung sléndro</i>	nada 6 = 217 cps, nada ! = 538 cps.
5	<i>Saron barung sléndro</i>	nada 6 = 536 cps, nada tertinggi = 1.110 cps.
6	<i>Saron penerus sléndro</i>	nada 1 = 1.113 cps, nada tertinggi = 2.255 cps.
7	<i>Gender barung sléndro</i>	nada 6 ageng = 109 cps, Nada 3 tinggi = 716 cps.

Tabel 5. Frekuensi gamelan RRI Surakarta

[Sastra Tugiya itu nafasnya pendek, suara cenderung kecil, nada 5 rendah saja sudah tidak sampai, maka apabila membuat *céngkok* kebanyakan mengangkatnya dari nada tinggi, supaya *céngkok*-nya kelihatan]

Berbeda dengan Suparno yang memiliki nafas *landhung*, sajian *bâwâ*-nya tidak banyak *unjal nafas*, sehingga *laya* tidak terkesan tergesa-gesa (*kemrungsung*). Dengan demikian *laya* di dalam *bâwâ* sangat bergantung pada kepemilikan nafas dari masing-masing pelantun *bâwâ*. *Laya* dalam *bâwâ* menjadi penting dan perlu dijiwai oleh pelantun *bâwâ*. *Laya* dalam *bâwâ* tidak ubahnya seperti *laya* dalam gending, sehebat apapun pengrawit menguasai seluruh permainan instrumen, akan tetapi kesalahan *laya* adalah kesalahan yang sangat fatal, karena dapat menghilangkan keseluruhan rasa gending. Demikian juga dalam *bâwâ*, perbedaan *céngkok* mungkin tidak begitu dipersoalkan, karena di dalam *bâwâ* banyak variasi *céngkok*, dan pelantun *bâwâ* memiliki *céngkok* berbeda. Kesalahan *laya* di dalam *bâwâ*, adalah kesalahan yang sangat fatal, karena dari kesalahan *laya* itu akan menghilangkan rasa *bâwâ*, yang seharusnya memiliki kewibawaan, keagungan, dan ketegasan (*greget*).

Teknik pernafasan

Teknik pernafasan adalah cara mengatur nafas dalam menyajikan *bâwâ* sesuai dengan *pedhotan*,

céngkok, *wiledan* yang digunakan. Contohnya dapat dilihat pada notasi 1.

Dalam contoh tersebut sangat jelas perbedaan *pedhotan* dengan teknik pernafasan. Pada *padapala* pertama terdapat 4 (empat) pernafasan, yang terdiri dari 3 (tiga) pernafasan panjang (N pj) dan 1 (satu) pernafasan pendek (N pd). Pada *padapala* kedua terdapat 5 (lima) pernafasan, yakni 4 (empat) pernafasan panjang dan 1 (satu) pernafasan pendek, dinamakan *unjal napas*, karena hanya berhenti sejenak untuk mengambil nafas, kemudian angkat lagi seolah-olah tidak berhenti. *Padapala* ke III dan ke IV lagu sama dengan *padapala* ke I dan Ke II tanpa ada perubahan.

Garap dan Rasa

Garap adalah tindakan seniman terkait dengan masalah interpretasi, imajinasi, dan mewujudkan sajian gending dan atau *tembang* (Supanggih, 2007:3). Dalam karawitan Jawa gaya Surakarta *garap* merupakan faktor penting dalam menentukan kualitas hasil sajian gending atau *tembang*. Hal ini tidak bisa lepas dari realitas yang ada, bahwa repertoar *bâwâ* dari masa ke masa, baru dalam wujud notasi *titilaras* dan *cakepan*, yang sama sekali tidak disertai keterangan tentang cara menyajikannya. Wujud notasi itu belum memiliki makna musikal sebelum disajikan, *digarap* atau diolah oleh senimannya.

Bawa Sekar Ageng Citrarini, lampah 12, pedhotan 5-7, laras pelog pathet nem.

- 6 i 2.123, 1.2123 1.2.1.6, 6 65 356 2 2 2123 1216
- I. Lir sad - pa , deng - sun , tu - mi - ling , mangu - lat - i;
N pj N pj N pj N pd
- 3 3 2356.5.4 653 2.1, 6 6565.32 356, 2 2, 2123 121.6
- II. Pus - pi - ta , ing - kang, me - dem , en , - dah kang, war - ni;
N pj N pj N pj N pd N pj
- 6 i 2.123, 1.2123 1.2.1.6, 6 65 356 2 2 2123 1216
- III. Mi-der- ing ta- man, a - non se - kar war - si - ki,
- 3 3 2356.5.4 653 2.1, . 35 . 5653 2 6123 1 1216 (5)
- IV Ku- me - nyut ing tyas, ba - ya- ta ja- tu - kra- ma.

Notasi 1. Contoh teknik pernafasan

Dengan demikian, repertoar *båwå* yang ada adalah merupakan bahan mentah yang masih harus ditafsir, diwujudkan, dan diterjemahkan lewat bahasa musikal. Dari sini tampak jelas bahwa begitu pentingnya peran pelantun *båwå* dalam mencapai kualitas hasil sajian *båwå*-nya. Dengan kata lain pengrawit vokal sangat menentukan dalam mencapai *rasa* musikal yang disajikan. Realitas yang demikian itu memunculkan sebuah pemahaman bahwa kualitas hasil sajian *båwå* sangat bergantung pada kemampuan dan pengalaman vokalis dalam mentenerjemahkan *notasi* dan *cakepan* ke dalam bahasa musikal.

Dalam kehidupan sehari-hari, *rasa* orang Jawa, paling tidak dibedakan dalam dua hal yaitu *rasa* yang bersifat lahiriyah dan *rasa* (*feeling*) yang bersifat

batiniyah. *Rasa* yang bersifat lahiriyah terdiri dari dua hal. Pertama, rasa pada lidah manusia, seperti *rasa* manis, asin, asam, gurih, pedas, enak, sedap, *sepa*, *langu*, dan sebagainya. Kedua, rasa yang ada dalam jasad manusia, seperti rasa gatal, pegal, linu, nyeri, dan sebagainya. *Rasa* yang bersifat batiniyah adalah rasa yang ada dalam hati, seperti; rasa senang, sedih, haru, galau, takut, dan sebagainya. *Rasa* dalam konteks karawitan Jawa dapat dimaknai kesan musikal yang ditimbulkan dari hasil sajian gending atau *tembang* yang dirasakan oleh hati. Benamou (1998:152) menjelaskan *rasa* dalam makna kualitas, *rasa* dalam musik dianalogikan dengan persepsi *rasa* pada lidah, seperti; *énak*, *sedhep*, *sepa*, *cemplang*, *langu*, dan sebagainya. *Rasa* yang demikian itu memiliki efek estetis, yakni

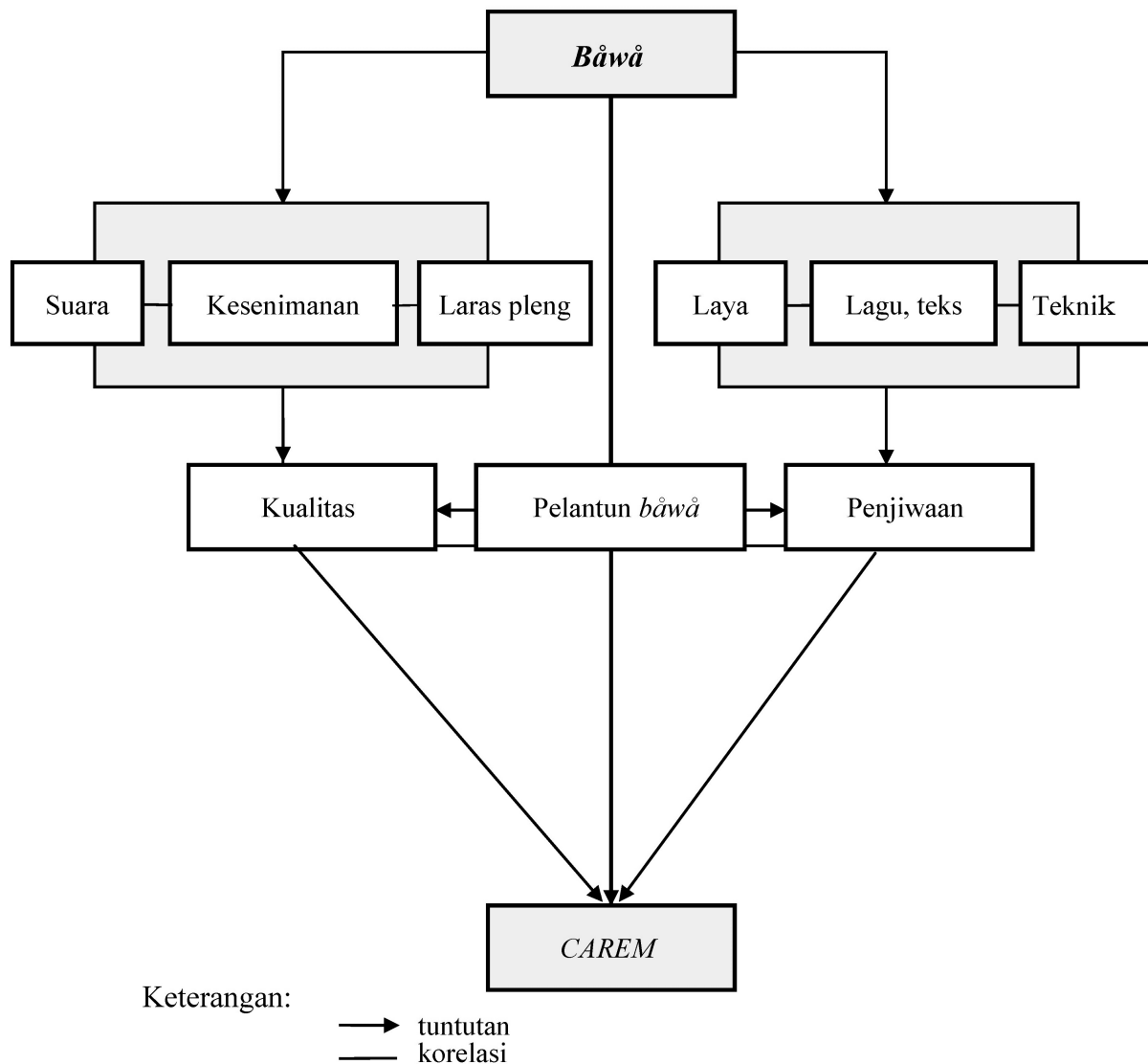


Diagram 2. Konsep mencapai *carem*

kesan bunyi yang sampai pada pendengaran. *Rasa* sebagai sebuah kemampuan, mampu menginterpretasi yang sesuai dengan karakter.

Rasa dalam makna kualitas hubungannya dengan *båwå*, secara musikal dapat ditafsirkan kualitas hasil sajian *båwå*. Para *pengrawit* Jawa dalam menyebut kualitas hasil sajian gending atau *tembang*, secara individu sering menggunakan padanan kata yang biasa digunakan dalam menilai kualitas *rasa* makanan. Apabila demikian, jelas bahwa capaian *rasa* berkaitan erat dengan persoalan *garap*. Pada umumnya *pengrawit* Jawa biasa menganalogikan *garap* gending atau vokal sama halnya dengan cara kerja memasak makanan. Hasil masakan menjadi *énak* apabila juru masak memiliki wawasan yang luas terhadap berbagai jenis masakan berikut bumbu-bumbu dan takarannya. Artinya, juru masak dapat menghasilkan kualitas *rasa* makanan dituntut wawasan yang luas, memiliki keterampilan yang baik, dan bertindak secara profesional.

Persoalan *garap båwå* dapat disejajarkan dengan juru masak, artinya pelantun *båwå* untuk dapat menghasilkan kualitas *rasa* sesuai dengan karakternya, dituntut seperti halnya juru masak. Pelantun *båwå* harus memiliki wawasan luas tentang *garap* vokal berkaitan dengan pemilihan vokabuler *céngkok* yang sesuai dengan karakter, pengaturan nafas, dan keterampilan memainkan *céngkok*, *wiled* dan *gregel* sesuai dengan *céngkok* yang dipilih. Pada dasarnya *rasa båwå* adalah kesan *rasa* yang ditimbulkan perpaduan dari seluruh persyaratan sebagai vokalis menggarap sesuai dengan karakternya. Apabila demikian, maka *rasa båwå* sangat ditentukan oleh kemampuan *vokalis* dalam menggarap *båwå* yang dituangkan lewat bahasa musikal. Tidak tercapainya aspek-aspek musikalitas semacam itu disebut *Ampang*, *Cemplang*, dan *Langu*.

Ampang yaitu *båwå* yang tidak memiliki bobot, tidak sesuai dengan sifat dan karakter, kesan *rasa båwå* ringan tidak berwibawa (*ora mbawani*), sehingga tidak mampu menyentuh *rasa* yang mendalam. Hasil yang demikian ini biasanya dijumpai pada pelantun *båwå* yang tidak memiliki kualitas vokal yang baik, kurang menjiwai, sehingga hasilnya belum mampu menyentuh perasaan pendengarnya.

Cemplang yaitu sajian *båwå* yang tidak enak didengar, kesan *rasa*-nya hambar atau tidak sedhap, larsan tidak *pleng*. *Rasa* seperti itu juga dapat terjadi dalam *gérongan* yang semestinya disajikan secara bersama, tetapi tidak mencerminkan kebersamaan. Akibatnya hasil sajian *gérongan* terasa hambar dan tidak mantap.

Langu adalah sebuah kesan musikal yang terkesan kaku, kasar, dan tidak *pleng* (*rasané ngalor ngidul*). Di samping istilah-istilah itu dalam karawitan Jawa gaya Surakarta, juga dijumpai sejumlah istilah yang menunjuk pada kualitas permainan vokal, seperti misalnya; *nyindhèni*, *mbawani*, dan *nggerongi*. Hal demikian dapat dipandang memiliki efek estetis terhadap hasil penyajian vokal. Dengan memperhatikan begitu dapat disebut sebagai pelantun *båwå* yang *mbawani*, apabila telah memenuhi syarat seperti diuraikan.

Hal yang terjadi pada pelantun *båwå* juga berlaku bagi *perebab*, *pengendhang* dan *penggendèr*. *Perebab* disebut telah *ngrebabi*, manakala mampu menerjemahkan kerangka gending ke dalam melodi-melodi *rebaban*, *mengalir*, *pleng*, serta mampu memberikan ide musikal terhadap permainan instrumen lainnya. Pernyataan untuk menengarai sebagai *perebab* unggulan manakala hasil permainan *rebab*-nya bisa mendirikan bulu kuduk para pendengarnya. Penyaji *gendèr* disebut telah *nggendèri*, manakala telah mampu menerjemahkan kerangka gending ke dalam permainan *gendèr* secara mengalir dalam memilih dan menerapkan pola *gendèr* dan *wiletan*-nya sesuai dengan esensi karakter gending yang sedang disajikan, serta mampu berinteraksi secara musikal dengan penyaji instrumen *garap* lainnya. Apabila di dalam permainan instrumen terdapat kualitas permainan yang dianggap baik, di dalam penyajian vokal juga terdapat sejumlah kualitas dan suara yang secara konvensional dipahami oleh masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta.

Berbagai kualitas suara yang dipahami oleh masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta menunjukkan bahwa di dalam masyarakat karawitan Jawa sejak lama yang berkait dengan suara manusia telah terdapat konsep baik dan tidak baik. Oleh karena itu, dalam memilih vokalis

untuk kepentingan pertunjukan karawitan selalu mempertimbangkan kualitas suara. Kualitas suara yang baik secara estetis oleh masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta dikonsepsikan ke dalam istilah *gandhang, kung, gendem, empuk, kempel, arum, anteb, landhung*. Kualitas suara yang dianggap kurang memenuhi syarat sebagai vokalis (untuk tidak mengatakan jelek) dikonsepsikan ke dalam istilah *kemèng, ngeprèk, atos, cekak, dan langu*.

Konsep suara yang baik untuk keperluan pertunjukan karawitan ternyata tidak hanya dibangun dari satu kualitas suara saja, melainkan merupakan perpaduan dari sejumlah kualitas suara. Masing-masing vokalis yang dipandang telah memenuhi persyaratan untuk keperluan pertunjukan karawitan, pada umumnya memiliki sejumlah kualitas suara yang terpadukan itu. Vokalis seperti Sastra Tugiyana, Suparno, Suwanto, Panut, Darsono dan Sunarno adalah contoh kongkritnya.

Di dalam penyajian vokal, dikenal istilah *pleng, bléro, sasap, dan sliring*. Istilah-istilah ini digunakan untuk menyebut hasil sajian vokal kaitannya dengan *laras* (nada). Istilah tersebut selain dalam vokal juga terdapat dalam penyajian instrumen *rebab*, karena pada dasarnya nada-nada yang ditimbulkan dari para vokalis dan *pengrebab* adalah ekspresi langsung dari pelakunya sendiri. Dengan demikian terdapat beban dan risiko untuk mampu menyesuaikan terhadap nada-nada gamelan. Dalam menyesuaikan terhadap nada-nada itu, bisa *pleng, bléro, sasap, dan sliring*. Berbeda dengan instrumen, bahwa nada-nada pada instrumen selain rebab telah dilaras secara pas, sehingga bagi *pengrawit* yang menyajikannya sudah tidak ada lagi beban untuk menanggung risiko tidak sesuai dengan nada-nada gamelan. Dari kenyataan inilah kemudian muncul konsep *pleng, bléro, sasap, sliring* dan sebagainya.

Pleng

Dalam penelitian ini dalam menentukan nada-nada, sebagai eksperimen digunakan instrumen siter, untuk menstransfer nada atau suara, kemudian diukur menggunakan alat ukur (*g strings*), untuk menentukan nada itu *pleng, bléro, sasap, num pang, dan sliring*. Di dalam instrumen

siter setiap kelompok nada terdiri dari dua dawai yang di *stem* sama. Setelah diadakan pengukuran nada 6 (nem) memiliki frekuensi 471,40 Hz. Ketika kedua dawai dalam kelompok nada 6 (nem) di *stem* dengan frekuensi yang sama persis tanpa ada selisihnya, yang demikian ini kemudian disebut *pleng*. Menurut Hastanto (2012: 20) istilah *pleng* adalah untuk menandai dua nada yang sama, apabila diukur memiliki frekuensi yang sama persis tanpa ada selisihnya. Istilah *pleng* di dalam vokal, yaitu menyuarakan nada, sama persis dengan nada *gamelan* atau nada yang dituju, misalnya nada 6 *ageng* dalam *gender barung slendro* memiliki frekuensi 109 cps, ketika seorang vokalis menyuarakan nada 6 dengan frekuensi 109 cps, kemudian disebut *pleng*.

Bléro

Bléro adalah persandingan dua nada yang tidak sama frekuensinya, dengan nada yang dituju atau nada fundamental, bisa lebih tinggi atau lebih rendah dari nada fundamental. Di dalam vokal yang disebut *bléro* adalah menyuarakan nada tidak pas dengan nada yang dituju. Melalui eksperimen dua dawai dalam siter, nada 6 fundamental memiliki frekuensi 471.40 Hz, dawai yang satu di *stem* 460.40 Hz, 10 Hz lebih rendah dari nada fundamental, kemudian distem dengan frekuensi 482.40, 10 Hz di atas nada fundamental. Ketika kedua nada itu dibunyikan bersama kedengarannya sangat tidak enak, hal yang demikian ini kemudian disebut *bléro*. *Blero* di dalam vokal adalah menyuarakan nada 10 Hz lebih rendah atau 10 Hz lebih tinggi dari frekuensi nada fundamental. Kelebihan itu ternyata ada ambang batas toleransi tinggi rendah nada untuk tidak disebut *bléro* maksimal 10 Hz, apabila lebih tinggi dari 10 Hz, atau 10 Hz lebih rendah, baru disebut *bléro* (Hastanto: 2012: 10).

Sasap

Sasap adalah menyuarakan nada-nada baik dalam instrumen *rebab* maupun vokal berada di bawah *larasan gamelan*. Suyadi (2013) mengatakan bahwa *sasap* juga terdapat dalam permainan *rebab*, yakni *pidakan* nada-nada selalu berada di bawah *larasan* atau *embat gamelan*. Hal yang demikian ini para seniman sering mengatakan “*nggawa*

gamelan dhâwê"-membawa *gamelan* sendiri, karena suara yang dihasilkan tidak cocok dengan *gamelan*. Dalam eksperimen dawai siter nada 6 fundamental memiliki frekuensi 471.40 Hz, dawai yang satu di *stem* dengan frekuensi 467.40 Hz, yang demikian ini kemudian disebut *sasap*. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa *sasap* adalah menyuarakan nada 5 Hz lebih rendah dari frekuensi nada fundamental.

Numpang

Di dalam karawitan istilah *numpang* biasanya terjadi dalam permainan *rebab*, yakni dalam *steman* dua dawai *kawat rebab* nada 6 (nem) dan nada 2 (ro). *Steman numpang* adalah nada 6 dan nada 2 frekuensinya lebih tinggi dari nada fundamental, maksimal 5 Hz, kebalikan dari *sasap*. Demikian halnya di dalam vokal, disebut *numpang* apabila menyuarakan nada lebih tinggi dari nada fundamental maksimal 5 Hz. Hal ini terjadi ketika lomba karawitan SD, SMP se kabupaten Sragen, tanpa disadari *gerongan* yang disajikan berada di atas *larasan gamelan*, yang kemudian disebut *numpang*. Seandainya tanpa *gamelan* sebenarnya sajianya tidak *numpang*, baru terasa *numpang* setelah disandingkan dengan *larasan gamelan*.

Sliring

Sliring terjadi karena terdapat ketidak stabilan, artinya kadang *pleng*, suatu saat *numpang*, dan *sasap*. Menurut Suharta (2012) *sliring* adalah menyuarakan nada yang tidak *ajeg*. *Sliring* bukan berarti tidak enak, atau tidak baik. Contoh konkritnya adalah Ki Nartosabda dalam melantunkan *sulukan* dalam pakelirannya termasuk dalam kategori *sliring*, akan tetapi tidak mengurangi keindahan dalam *sulukannya*, justru menjadi ciri khas seorang Nartosabda. Kualitas suara seperti yang dimiliki oleh Ki Nartosabda, menurut Suharta tidak cocok untuk melantunkan *bâwâ*.

Tiap-tiap hasil sajian vokal memiliki pengaruh yang cukup signifikan terhadap tercapainya estetika yang disajikan. Kategori larasan vokal yang *pleng* saja yang mampu mencapai tataran *rasa* estetis yang diinginkan. Dapat dibayangkan begitu rusaknya *rasa* estetis *tembang*, apabila vokalnya *bléro* dan atau *sasap*, maka sebagai apapun suaranya akan

tetapi karena tidak ditopang oleh kaidah-kaidah musikal tidak mungkin dapat dicapai estetis yang prima.

Berdasarkan catatan ditemukan di lapangan dalam masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta terungkap sejumlah istilah yang digunakan untuk menyebut *rasa*. Istilah ini muncul dari Martopangrawit, Mlawidada, Soedarsono Wignya Saputra, Sastra Tugiyana, Tukinem, Tugini, Suharta, Suroso Daladi, Suparno, Wakijo, Suyadi, Saguh Hadi Carito, dan lainnya. Mereka menyebut sejumlah *rasa* yang ditimbulkan dari *garap* vokal adalah sebagai berikut. *Rasa mbawani, nyindheni, nggerongi*. Istilah ini konon tidak seluruhnya dikenal oleh masyarakat karawitan. Masing-masing hanya mengenal istilah yang akrab dan sering didengar dan diucapkan. Hal ini berkaitan dengan pandangan masing-masing kelompok terhadap istilah itu, kaitannya dengan pemahaman tentang sikap yang berlaku pada komunitasnya. Hal demikian boleh jadi, karena terdapat kaitan yang erat dengan kebudayaan yang berlaku di keraton. Para *pengrawit* istana mengenal istilah *rasa* yang demikian itu dimungkinkan karena di dalam istana semula tidak dikenal *keplok, senggak*, dan pola permainan *kendhang ciblon, imbal bonang*, dan dalam sajian *klenengan*.

Secara tradisional, estetis musikal gending Jawa gaya Surakarta dapat dilihat dari ketepatan tafsir musikal para *pengrawit* terhadap gending atau *tembang* yang disajikan. Ketepatan interpretasi itu dalam bahasa estetika musikal karawitan Jawa diterjemahkan dengan istilah *mungguh, enak, lulut, atut*.

Mungguh diartikan sebagai nilai kepatutan atau ketepatan *garap* dalam berolah seni. Dalam karawitan *mungguh* dapat dimaknai ketepatan dalam memilih *cengkok*, pola-pola permainan vokal dan atau instrumen. Hal ini suatu indikasi, bahwa untuk menyajikan vokal atau gending dituntut sebuah virtuositas dan kemampuan *garap* yang tinggi. *Enak* adalah sajian vokal yang dapat membangkitkan kesan *rasa* nikmat, selaras (*ndudut ati*) bagi pendengar atau penikmat seni. *Lulut* adalah eratnya sebuah lilitan dari berbagai unsur musikal, yang digarap secara profesional. *Atut* adalah menyatu, artinya menyatunya dari

beberapa unsur musik, sehingga membentuk suatu kesatuan yang utuh dan menimbulkan keselarasan.

Sebagai pembuktiannya ditampilkan hasil pengamatan terhadap peristiwa pertunjukan karawitan, serta mencermati hasil rekaman suara. Menganalisis *rasa* harus mendasarkan kepada realitas *garapnya* saat *bawa* itu disajikan. Beberapa pertimbangan untuk menganalisis *rasa* digunakan pendekatan musikologis, yang dapat dijelaskan sebagai berikut. a) Konsep *rasa*, dalam pengertian estetika tidak cukup hanya mengandalkan sebuah informasi tentang karakter *tembang*. Realitasnya bahwa beraneka jenis *tembang* Jawa gaya Surakarta dapat dihayati setelah disajikan. Maka sangat logis bilamana *rasa bawa* baru dapat ditangkap ketika sudah disentuh oleh seniman dan dihayati setelah *bawa* itu disajikan. b) Pada dasarnya *rasa bawa* adalah persoalan kesan yang ditangkap dari hasil sajian yang kemudian menerobos ke dalam batin penghayatnya. Rasa sifatnya adalah imajiner, abstrak, dan non fisik, tidak dapat diraba. Sifat yang imajiner itu berkait erat, bahwa *rasa* yang sampai pada tingkat *carem* itu pada awalnya dari hasil imajinasi yang dibangun seniman kemudian diterjemahkan ke dalam bahasa musikal. Maka, *carem* hanya dapat ditangkap oleh para pendengarnya lewat kepekaan merasakan terhadap sesuatu yang menyentuh jiwa. Jadi, *rasa* hanya dapat ditangkap lewat kecerdasan emosional para penghayatnya, dan bukan lewat kecerdasan intelektual. c) Setiap generasi memiliki cara yang berbeda-beda dalam mengekspresikan diri dan menafsir serta mengaktualisasikan *bawa*. Dalam hal demikian sangat mungkin terdapat pergeseran cara pandang dalam memakna *rasa* dari sudut pandang estetika.

Contoh penyajian *bawa*, penyajian *sindhènan*, dan jenis vokal lainnya yang oleh generasi tertentu dianggap baik belum tentu dianggap baik oleh generasi berikutnya. Misalnya, teknik *sèlèh* penyajian lagu *sindhèn* pada zaman dahulu yang dianggap baik adalah yang tepat *sèlèh* lagu *kenong* dan *sèlèh* lagu *gong* atau hanya diberi toleransi melampaui setengah ketukan dari dua *sèlèh* itu. Pada masa-masa berikutnya penyajian *sindhènan* yang demikian itu justru dipandang kurang enak karena terkesan kaku. Hal ini

terungkap ketika wawancara dengan Tukinem (pesinden *sepuh* karismatik), Tugini (pesinden senior R.R.I Surakarta).

Hal penting yang perlu menjadi catatan, bahwa *sindhènan* Ibu Tukinem oleh masyarakat karawitan Jawa gaya Surakarta dipahami sebagai *sindhènan* yang karismatis dan banyak dicontoh oleh *pesindhèn* pada generasi berikutnya. Begitu pula pelantun *bawa* Sastra Tugiya yang diakui sebagai seorang pelantun *bawa* terbaik dalam dunia karawitan Jawa gaya Surakarta dan banyak diidolakan oleh para vokalis pria, menuturkan bahwa pelantun *bawa* yang baik adalah yang mampu menyajikan *bawa* dengan beraneka ragam variasi-variasi. Variasi dibuat justru dalam rangka untuk memberikan bobot lagu *bawa* yang disajikan. Memasukkan sedikit variasi lagu *sindhènan* ke dalam sajian *bawa*, bukan berarti mengakibatkan sajian *bawâ* menjadi terasa *nyindhèni* dan mengurangi *rasa bawa*, tetapi justru sebaliknya menjadikan *bawa* yang disajikan semakin enak.

Ketika seseorang melantunkan *bawâ* dengan kualitas baik, biasanya kewibawaannya sampai mempengaruhi lingkungan sekitarnya: semua orang diam dan mendengarkan. *Bawa* seharusnya kelihatan jantan, berwibawa, karena pada awalnya pelantun *bawa* adalah laki-laki, akan tetapi karena perkembangan jaman, sekarang *bawâ* juga disajikan oleh seorang wanita. Ketika seorang wanita melantunkan *bawâ*, sulit untuk mengajarkan *bawâ* tersebut kepada mereka, kecuali yang dapat dilakukan mungkin hanya memberikan *céngkok* (pola-pola melodi) suara yang maskulin, dan berharap, mereka dapat melakukannya dengan baik. Hanya sebagian kecil wanita yang memiliki kemampuan melantunkan *bawâ*, tampak berwibawa. Akan lebih jarang lagi di antara mereka yang dapat menyajikan *sindhèn*, diminta untuk menyanyikan *bawa* menyerupai *bawa*-nya seorang pria mungkin tidak ada, dan akan banyak permasalahan yang akan ditemui. Mungkin terdapat beberapa bagian yang justru akan menyerupai lagu *sindhènan*. Tanpa mereka sadari, mereka mengalami dua atau tiga ornamen *sindhènan* yang berbaur dalam *bawâ* mereka.

Gaya *bawâ* harus dibedakan dengan gaya *sindhèn* bahkan dengan jenis-jenis vokal lainnya.

Akan tetapi yang jauh lebih penting dan perlu dicermati, serta harus hati-hati adalah untuk tidak mengatakan, bahwa *bawa* harus 100% bersih dari jenis-jenis vokal lainnya. Berdasarkan sejumlah pengamatan tidak dijumpai seorang pun penyaji *bawa* yang tidak terdapat pengaruh dari jenis vokal yang lain. Penyaji *bawā* adalah seorang seniman yang memiliki imajinasi, kreativitas, serta suara yang baik, memiliki kebebasan untuk mengekspresikan lagu *bawa* sesuai dengan keyakinannya. Sastra Tugiya sebagai seorang vokalis karismatik yang kaya pengalaman dalam pertunjukkan karawitan, pasti berbeda dengan Suharta yang guru *tembang* dalam memaknai *bawā*. Biasanya pelaku *bawa* sangat memperhatikan berbagai aspek dalam melantunkan *bawā* termasuk dalam membuat variasi- variasi agar sajiannya lebih menarik. Akan tetapi bagi seorang yang berlatar guru atau pelatih *bawā* lebih banyak mempersoalkan kaidah- kaidah yang kadang juga kurang jelas asal-muasal kaidah- kaidah itu. Saling meminjam variasi dalam *tembang* Jawa adalah hal yang biasa, kendatipun masing- masing dipahami memiliki konsep penyajian yang berbeda-beda. Oleh karenanya dalam memaknai *bawa* harus disikapi secara lebih longgar. Dalam penyajian *bawa* yang jauh lebih penting adalah mengupayakan bagaimana sajian *bawa* dapat memancarkan estetika. Sesuatu dapat dirasakan ketika sesuatu itu telah menyentuh indera sensa manusia

Penutup

Dalam karawitan gaya Surakarta terdapat dua unsur penting, yaitu instrument dan vokal. Vokal dimaksud adalah: *sindhengan*, *bawa*, *gerong*, *senggakan*, dan *alok*, yang kehadirannya untuk menambah indahny sajian karawitan. Tidak sembarang orang bisa menyajikan vokal, terutama vokal tunggal (*sindhengan* dan *bawa*). Pelantun *bawa*, paling tidak memiliki kualitas suara yang baik, dan memiliki kemampuan berolah vokal yang memadai. Di dalam karawitan terdapat sejumlah kualitas dan jenis suara sebagai estetika vokal terutama *bawa* yang secara konvensional dipahami oleh masyarakat karawitan. Istilah dimaksud adalah; 1) jenis suara berkaitan dengan volume:

gandhang, *kung*. 2) berkaitan dengan pernafasan: *landhung*, *cekak*. 3) kaitannya dengan bobot : *gandhem*, *anteb*, *kemèng*. 4) berkaitan dengan kelenturan: *empuk*, *atos*. 5) kaitannya dengan *larasan*: *arum*, *langu*. 6) kaitannya dengan vibrasi: *kempel*, *ngeprèk*, *serak*. 7) kaitannya dengan ambitus: *tekan*, *ngaya*. Kualitas suara yang baik, secara estetis oleh masyarakat karawitan dikonsepskan ke dalam istilah: *gandhang*, *kung*, *gandem*, *empuk*, *kempel*, *arum*, *anteb*, *landhung*. Kualitas suara yang dianggap kurang memenuhi syarat sebagai vokalis dikonsepskan ke dalam istilah: *kemèng*, *ngeprèk*, *atos*, *cekak*, dan *langu*.

Segala jenis kesenian akan mencapai pada tataran rasa yang paling tinggi atau mencapai *keselarasan* yang luar biasa yang menurut orang Jawa disebut "*carem*". Melantunkan *bawa* untuk dapat mencapai *carem* paling tidak: memiliki dasar suara baik *larasan pleng*, menguasai teknik penyuaran (*céngkok*, *luk*, *wiled*, *gregel*), menguasai teknik pernafasan, mampu mengatur dinamika, mampu mengatur *laya*, memiliki kepekaan *pathet*, dan mampu memilih *céngkok* sesuai dengan jenis suara.

Kepustakaan

- Benamou, March. 1998. "Rasa in Javanese Musical Aesthetics". [Disertasi]. Michigan: Department of Musicology, The University of Michigan.
- Prasetya, Hanggar Budi. 2012. "Pathet: Ruang Bunyi dalam Karawitan Gaya Yogyakarta" dalam *PANGGUNG JURNAL SENI DAN BUDAYA*, Vol 22, No. 1- Januari 2012: 67-82.
- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pasca Sarjana.
- _____. 2012. *Ngeng & Reng Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gamelan Bali*. Surakarta: STSI Press.
- Kutha Ratna, Nyoman. 2007. *Estetika Sastra dan Budaya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Martopangrawit. 1975. *Gendhing-Gendhing Santiswara Jilid I dan II*. Surakarta: ASKI Surakarta.

- _____. 1967. *Tetembangan*, Surakarta: A.S.K.I. Surakarta.
- Mistoriofy, Zulkarnain. 2014. "Pola Kelléghan dan Teknik Vokal Kejhungan Representasi Ekspresi Budaya Madura dan Pengalaman Estetiknya" dalam *RESITAL: JURNAL SENI PERTUNJUKAN*, Vol 15, No. 1- Juni 2014: 3.
- Soedarsono, RM. 2002. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Sugiyarto, A., et al. 1997. *Gendhing-Gendhing Karya Ki Nartosabda Jilid 4*, Semarang: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Sukistono, Dewanto. 2014. "Pengaruh Karawitan Terhadap Totalitas Ekspresi Dalang dalam Pertunjukan Golek Menak Yogyakarta" dalam *RESITAL: JURNAL SENI PERTUNJUKAN*, Vol 15, No. 2- Desember 2014: 179-189.
- Sumarsam. 2002. *Hayatan Gamelan Kedalaman Lagu, Teori, dan Perspektif* Surakarta: STSI Press,.
- _____. 2003. *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Supanggih, Rahayu. 2002. *Bothekan Karawitan I*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- _____. 2007. *Bothekan Karawitan II*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Suparno, T.S. 1990. "Pemunculan dan Pengembangan Karawitan Mangkunegara: Kronologi Peristiwa Karawitan di Mangkunegaran 1757-1881" [Tesis] Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Suyoto. 1996. "Bawa Gawan Kaitannya dengan gendhing" Suatu Kajian Tekstual. [Laporan Penelitian] STSI Surakarta.
- _____. 1992. "Sindhengan Gendhing Sekar Versi Sastro Tugiyono" [Laporan Penelitian] STSI Surakarta.
- Tyasinestu, Fortunata. 2014. "Lirik Musikal pada Lagu Anak Berbahasa Indonesia" dalam *RESITAL: JURNAL SENI PERTUNJUKAN*, Vol 15, No. 2- Desember 2014: 163-168.
- Waridi. 2001. *R.L. Martopangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Penerbit Mahavira.
- _____. 2005. "Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1070 an. [Disertasi] Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Waluyo. 1992. "Bawa Gawan gendhing Versi Sastro Tugiyono" [Laporan Penelitian] STSI Surakarta.

Informan

- Darsono (56 tahun). Seniman karawitan dan vokalis. Tinggal di Kampung Tegalsari, Surakarta.
- Daladi, Suroso (72 tahun). Seniman karawitan ahli dibidang vokal. Tinggal di Surakarta.
- Suharta (68 tahun). Seniman karawitan gaya Surakarta ahli dibidang vokal. Tinggal di Perum Mojosongo, Surakarta.
- Suparno (66 tahun). Seniman karawitan gaya Surakarta ahli dibidang vokal dan mantan vokalis paguyuban karawitan "Condhong Raos" Pimpinan Ki Narto Sabdo. Tinggal di Kampung Pasekan, Mudal, Boyolali.
- Suyatmi (59 tahun). Swarawati paguyuban karawitan "Mayangkara" Pimpinan Ki Purbo Asmoro dan mantan swarawati karawitan "Condhong Raos" Pimpinan Ki Narto Sabdo. Tinggal di Kampung Mudal. Boyolali.
- Suyadi (68 tahun). *Seniman karawitan* dan mantan pimpinan karawitan RRI Surakarta. Tinggal di Perum Mojosongo, Surakarta.
- Tukinem (81 tahun) meninggal tahun 2015. Swarawati gaya Surakarta dan mantan pegawai RRI Surakarta unit karawitan. Tinggal di Kampung Serengan, Surakarta.
- Wakidja (69 tahun). *Pengendhang* dan mantan pimpinan karawitan RRI Surakarta. Tinggal di Surakarta.